MELEG SZÍNHÁZ

XXVII. ÉVF. 1. SZÁM 1994. JANUÁR

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

MELEG SZÍNHÁZ
Charles McNulty: A MELEG KRITIKUS 1
Tegyi Enikő:
MENNYBŐL? AZ ANGYAL? 3
(Tony Kushner: Angyalok Amerikában)
KÜLFÖLDI KRITIKÁKBÓL 6
Gordon Rogoff: ANGYALOK
ÉS ÖRDÖGÖK AMERIKÁBAN 7
Dömötör Adrienne:
TRANSZVESZTITA SHOW 11
(Harvey Fierstein: Kakukktojás)

Sándor L. István: SHAKESPEARE-
TÖREDÉKEK 12
(Othello és *Lear király)*
Kovács Dezső:
A BOHÓC MŰTERMÉBEN 15
(Shakespeare: Vízkereszt)
Nánay István: TÖRT VARÁZS 18
(Shakespeare: Szentivánéji álom)
Tasnádi István:
VÉRENGZŐ VIRÁGOK 20
(Shakespeare: III. Richárd)
Tarján Tamás:
NÉGY SZEREP KERES EGY APÁT 22
(Crane: A Karamazov testvérek)
Kállai Katalin:
SZKEPÁJN, MÁJ DÁRLING 24
(Moliére: Scapin furfangjai)
Szántó Judit: MINDENT EGY HELYEN 25
(Peter Shaffer: Amadeus)
Tarján Tamás:
KARDHEGY A TORKON 27
(Brecht: Kurázsi mama)

A KOLOZSVÁRIAK ANGLIÁBAN 30
(A *kopasz énekesnő sajtóvisszhangja)*

UNIÓFESZTIVÁL
Koltai Tamás: A KISEBBSÉG ÖRÖME 32
VÉLEMÉNYEK A FESZTIVÁLRÓL 35
(Horvai István, Udvaros Dorottya, *Bálint András, Réz Pál)*

Martin Esslin:
A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ 40
(Harmadik rész)

Nádra Valéria:
KÖD ELŐTTÜK, KÖD UTÁNUK 47
(Bérczes László: A mezsgyén)

DRÁMAMELLÉKLET:
Tony Kushner: ANGYALOK AMERIKÁBAN
(Fordította: Upor László)

A Vízkereszt a Művész Színházban (15. old.)

Az Amadeus a Madáchban (25. old.)

Uniófesztivál (32. old.)

XXVII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1994. JANUÁR
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi *titkár)*
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

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

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 680 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (93 22641)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Horváth Lajos Ottó és Cseke Péter a Kakukktojásban (Karinthy Színház) (Szkárossy Zsuzsa felvétele)

A hátsó borítón: Jelenet az Angyalok Amerikában londoni előadásából

A borítókat tervezte: Kemény György

CHARLES McNULTY

A MELEG KRITIKUS

Az 1969 után kibontakozó felszabadulási mozgalmak lehetővé tették, ami addig el-képzelhetetlen lett volna: buzik és leszbikusok tömeges szervezkedésbe fogtak a tudományos élet berkein belül, és napi-rendre tűzték a szexuális beállítottság és kultúra kérdéseinek megvitatását.

Ezt az intellektuális terjeszkedést olyan csoportok úttörő munkássága tette lehetővé, mint a Gay Activist Alliance, a Gay Liberation Front, a Radicalesbians, a Lesbian Feminist Liberation és a National Gay Task Force. Ezek a szerveződések, karöltve a homoszexuális archívumokkal és történeti kutatóprogramokkal, amilyen a New York-i Lesbian Herstory (sic!) Levéltár és a San Franciscó-i Leszbikus és Homoszexuális Történelemkutatási Program, a hetvenes évek végén láttak neki egy eladdig tudomásul sem vett, megcenzúrázott és félreértelmezett kulturális múlt dokumentálásának. És bár a homoszexualitás nyílt bevallása sokszor elbocsátással járt, ők kitartottak amellett, hogy a történelem nem enyészhet el megörökítetlenül.

Jonathan Katz *Amerikai buzitörténelem* című monográfiája (1976) vízválasztó volta homoszexualitás történelmi kutatásában. Katz munkája ékesszólóan cáfolta azt az állítást, miszerint a magas színvonalú, professzionális tudományos munka összeegyeztethetetlen a politikai aktivizmussal. Katz azzal nyomatékosította álláspontját, hogy 1975-ben átvette a Homoszexuális Könyvdíjat, A homoszexualitás: *leszbikusok* és homoszexuális *férfiak a* társadalomban, a *történelemben* és *az irodalomban* című antológiájáért. Mint mondta: „A homoszexualitás tudományos vizsgálatának fellendülése korántsem csak tudományos érdekességű fejlemény. Ha újra felfedezzük a magunk feledésbe merült történetét, és friss szemmel ismerünk önmagunkra, hozzájutunk ahhoz a szellemi táplálékhoz, amelynek révén tovább élhetünk és tovább szerethetünk ebben a genocídiumra alapozott világban."

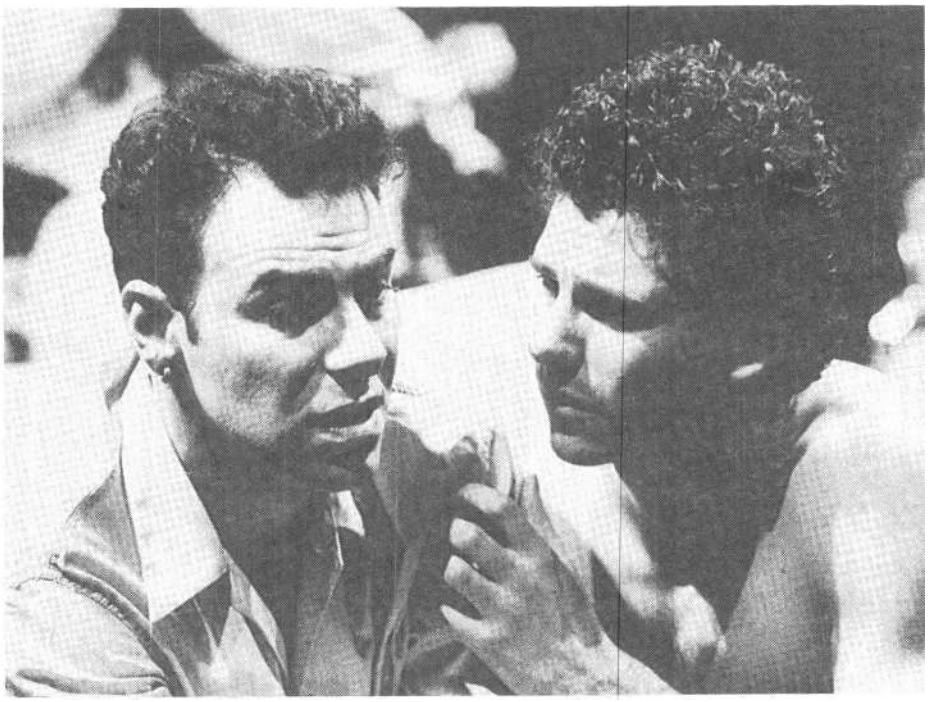
A nyolcvanas években az országos klímában bekövetkezett elmozdulások drasztikusan módosították a homoszexualitás-kutatók módszereit. Először is a felszabadulási mozgalom eredményesen fogalmazta meg, hogy a buzik és leszbikusok kisebbségi csoportot alkotnak, ámbár a speciális elbíráláshoz való jogokat a többség továbbra is ádázul vitatta. Másodszor, az AIDS nyomán létrejött egészségügyi szükségállapot olyan mértékben kovácsolta a homokosokat állampolgári közösségekké, hogy a mozgalom politikai és intézményes alapja a sokszorosára bővült. A történet azonban sajnos mégsem a liberalizmus és az aktivizmus folyamatos emelkedéséről szól. A tizenkét évig tartó reaganibushi konzervativizmusba bugyolált ország részeg álomban hánykolódott. A radikális politizálás általános hanyatlása a tudományos berkekre nézve furcsa következményekkel járt: az egyetemek és a tudományos intézmények váltak a forradalmi harc utolsó bástyáivá. A „politikai tisztességet" *(political* correctness) követelő konzervatív pfujolásokkal dacolva a különböző kulturális közegekből származó kutatók bátran vállalták fel a marginalizált csoportok szellemi és politikai jogait. Szerte az ország egyetemein egyre erősbödött a kulturális különbözőségek iránti érzékenység, a tolerancia divatba jött, és a „nyílt színvallás" lassan lekerült a határozatlan időre alkalmazott egyetemi és tudományos dolgozók szak-mai öngyilkossági okainak listájáról. Bár a konzervatív ellencsapás veszélye továbbra is fenyegetett, a buzik és leszbikusok nyíltan vállalt, „lát-ható" mozgalommá szerveződtek, megteremtve a maguk szektorát a haladó tudományos mozgalmak kivételesen gazdag rendszerében.

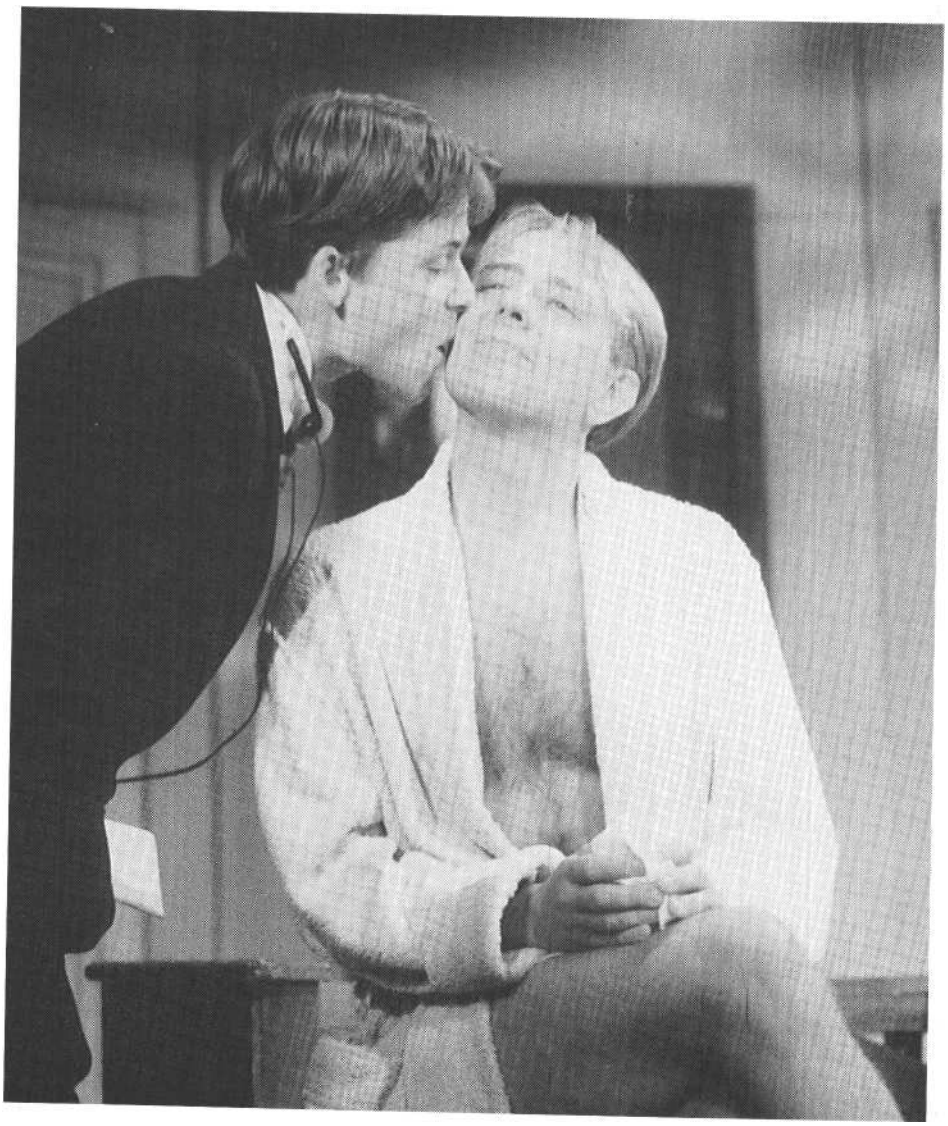
E multikulturális mozgalmak szellemisége kölcsönösen gazdagító erőforrásnak bizonyult. Az afro-amerikai és feminista kritikusok szenvedélyes küzdelmeiből például kitűnt, hogy a művészeti és irodalmi kánonokat képviselő szervezetek nemcsak esztétikai indítékoktól sarkallva védelmeznek bizonyos kulturális kincseket, hanem a felhalmozott tudást és a vele járó hatalmat politikai érdekből is manipulálják. Ilyen körülmények között politikai és társadalmi imperativus lett, hogy a szervezetek marginalizált csoportok szövegeit is betagolják az eredeti kánonba. E haladó felfogású kutatók kijelentették: ha a korábban megtagadott és kizárt munkák is a helyükre kerülnek, újfajta azonossági és közösségi tudatfajták virágozhatnak ki éppen azokban a kulturális intézményekben, amelyek a status quo legfőbb őrei voltak.

A „homoszexualitás" mint kategória meglehetősen újkeletű; Foucault szerint 1870 volt az az év, amikor az orvosi, jogi és vallási értekezésekben a szodomita „speciessé" alakult. Amikor a homoszexuális-leszbikus kutatók elfogadták ezt a megjelölést, egyszersmind olyan revíziós programot tűztek maguk elé, amely sokban hasonlít egyéb kisebbségi csoportokéhoz. A titkos *homoszexualitás episzfemiológiája* című művében (1990) Eva Sedgwick azt bizonygatja: a modern homoszexuális identitás kijegecesedésével „egyértelműen adott a lehetőség, hogy az irodalomtudomány- és kritika a férfi és női homoszexuális irodalmi alkotások különféle kánonjait kisebbségi kánonokként értelmezze, mint az elnyomatás, az ellenállás, a túlélés és a hősi küzdelem irodalmát." A férfi és női homokosok természetesen addig is tisztában voltak a maguk rendkívül gazdag kulturális hagyományaival, és most, hogy a startpisztoly eldördült, mohón és lelkesen jelentették be hivatalosan is igényüket a maguk örökségére.

Az egyik első homoszexuális irodalmi antológia a *Buzi drámák* első *gyűjteménye* (1979) volt, William Hoffman szerkesztésében. Mivel a színház mint kommunikációs eszköz, és mint a különféle konfliktusok és álláspontok dokumentálására kiválóan alkalmas közeg nagy szerepet játszott a homoszexuális felszabadulási mozga-

Sean Chapman és Marcus D'Amico az Angyalok Amerikában angol előadásában (1992)





Horváth Lajos Ottó (Ed) és Cseke Péter (Arnold) a Kakukktojásban (Karinthy Színház) (Szkárossy Zsuzsa felvétele)

lomban, igen alkalmas kiindulási pontul szolgált az érintettek kulturális célzatú tömörítésére. Hoffman szerint a „gay play" olyan színmű, amelynek központi alakja vagy alakjai homoszexuálisok, avagy fő témája a homoszexualitás... ám nem szükségszerű, hogy maga az író vagy a megcélzott közönség homoszexuális legyen." Hoffman szerint a „gay play" kategóriát „a heteroszexuális gyűlölet, félelem és tudatlanság" teszi szükségessé. *A Három buzi darab egy buzi színház számára* című gyűjteményes kötetéhez (1983) írott esszéjében Richard Hall, a szerző mintegy ars poeticaként fogalmazta meg, hogy a homoszexuális színház „olyan színház, amely bizonyosfajta közösségi érzületről tanúskodik," és ez a fajta politikai és társadalmi tudatosság a homoszexuális művészet meghatározó vonása lett. Jonathan Katz *Vallj színt!* című darabjától (1975) - melynek alcíme így hangzott: *Dokumentumjáték az amerikai homoszexuálisok életéről és felszabadulásáról* - egészen a legfrissebb AIDS-drámákig a homoszexuális dráma meghatározásánál fogva a homoszexuálisok életét tükrözi, a homoszexuálisok élete pedig, a művek tanúsága szerint, elválaszthatatlan mind az elnyomástól, mindaz elnyomás elleni harctól.

A homoszexuális színikritikusok hasonlóképpen átérezték a társadalmi felelősség súlyát, és azt vallották, hogy a homofób társadalomban korrekciós szerepet kell betölteniük. Sokan hivatkoztak Vito Russo *A celluloid búvóhely* (1981) című úttörő jelentőségű tanulmányára, amely katalógusba foglalta a homoszexuális figurákat szerepeltető filmeket. A reprezentáltság és a tolerancia dialektikáját vizsgálva Russo leleplezte, micsoda homofóbiás rémképek kísértik a filmesek képzeletét. Munkája nyomán jött divatba, hogy a meleg kritikusok zsöllyéikben ülve pattintsanak az ujjukkal, és azt kiáltsák: „Kislány, ne is kísérletezz!"

Az egyetemi berkekbe került homoszexuális kutatók továbbra is támadták a negatív sztereotípiákat, és a homofóbiát a homoszexuális irodalomkritika központi harci kérdésévé avatták. Tudományos álláspontjuk sok rokon vonást mutatott a Kate Miller *Szexuálpolitika című* könyvében (1970) megalapozott feminista kritikával, amely az irodalmi gyakorlatban megnyilatkozó nőellenességet kívánta leleplezni, annak mindkét vetületében, vagyis a nőkről alkotott sztereotípiák elburjánzásában, illetve a nőknek az irodalmi alkotásból való kirekesztésében. Kínálkozott továbbá az összehasonlítás az afro-amerikai kritikusokkal is, akik a rasszizmus elleni küzdelemről tanúskodó könyveket tették meg a fekete kánon központi magvának.

Ami a homoszexuális színikritikust illeti, nagy bajban volna, ha csak a napjainkra már oly jövedelmező „mainstream" buzi drámával kellene foglalkoznia. Szerencsére azonban semmi szükség rá, hogy az egyértelműen buzi és leszbikus témájú színművekre korlátozza magát. Természetesen bizonyos provokációra, bizonyos szellemi vagy esztétikai csábításra szükség van, de ennek nem kell explicite szexuális jellegűnek lennie. A kritikusok általában nem engedhetik meg maguknak azt a fényűzést, hogy csak azt nézzék meg, amitől izgalomba jönnek, és ennek csak örülni lehet, hiszen az autoriter struktúrákat támogató művekről is éppoly fontos kritikát írni. Elvégre a homokosokra is ráfér, hogy kiűzzék magukból a tagadás szellemét!

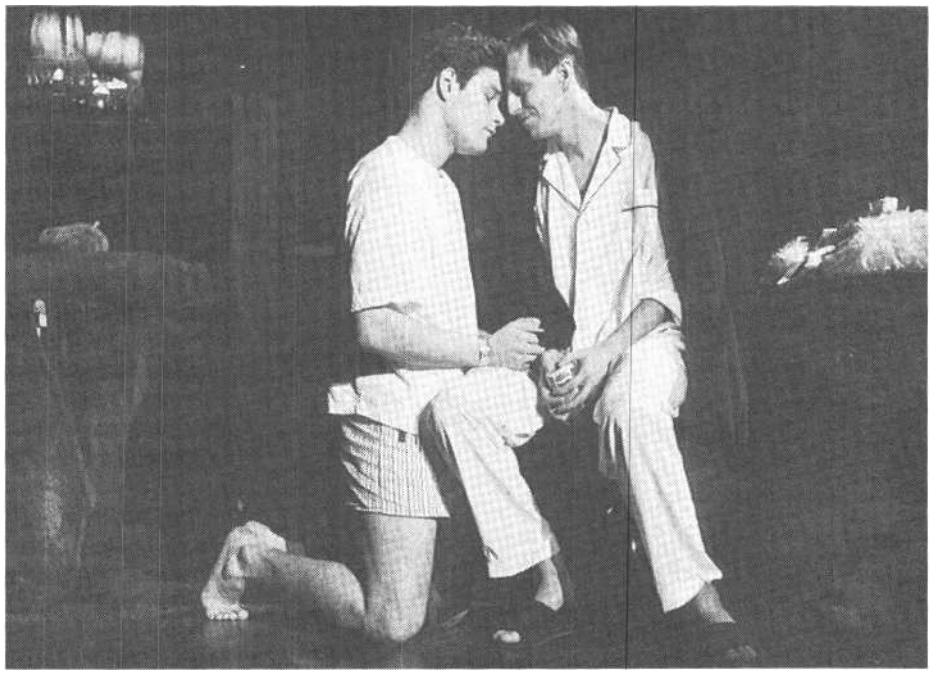
Mi az, amivel a homokos kritika legszívesebben találkozik a színházban? Vannak, akiket a paróka és a smink vonz szinte ellenállhatatlanul, de létezik ennél nagyobb csáberő is: a színpad kerete emberi lényeket foglal magába, a színész pedig kézzelfoghatóvá teszi az identitást. A drámaírás számára e tény kivételes lehetőségeket nyújtott, de egyszersmind a konzervativizmus-nak is forrása volt. Ha igaz, hogy a dráma alap-eleme a koherens figura, ha igaz, hogy a szín-házban az elemzés az egyéni pszichével kezdődik és végződik, akkor a színház továbbra is ugyanazt a képet fogja visszatükrözni. Bocsáss meg nékünk, Bertolt Brecht - te megmutattad, hogyan világíthatja át a színpad társadalmunk helyzetét, hogyan vetíthet nagy kiterjedésű hát-teret legmélyebb fájdalmaink mögé, ám mégis-csak úgy látszik: bennünket mára már leginkább privát gyötrelmeink foglalkoztatnak.

A homokosok azonban nem hajlandók lemondani a színházról; fizikai és időbeli közvetlensége révén ez a médium túlságosan becses szá-

munkra, semhogy búcsút intsünk neki. Hol másutt jeleníthető meg a homoszexualitás konkrét emberi testekkel? Elin Diamond feminista színikritikus kimutatta: egyes nőírók nem annyira jellemábrázolásra használták a színpadot, inkább a szereplőket formáló materiális viszonyokat kívánják feltárni. Diamond leírja például a Caryl Churchill *Kilences számú felhő* című drámájában alkalmazott történelmen túli, nemek és típusok keresztezésén alapuló módszert, és az el-vont feminista elméletet valósággal beledarálja a hús-vér színielőadásba, mintegy illusztrálva, hogyan vihet a dramaturgia identitást az egyes személyeken túllépő narratívákba. Diamond ezzel valóságos modellt kínál a homokosoknak, hogyan szerkesszék meg ők is a színpadi életutakat.

Diana Fuss egy írásában felszólítja a homokosokat: összpontosítsák a kritikai figyelmet a rendszertan szürke zónájára, arra a vidékre, ahol az identitásbeli kategóriák átfedik egymást. Izgalmas és merész lehetőséget lát például a homo- és heteroszexualitás összehajlásánál, ahol - szerinte - az ideiglenesség és a műviség fogalmai kecsegtetnek a legtöbb lehetőséggel. Természetesen a szexualitás határvidékein mozgó színháznak megvannak a maga hagyományai - gondoljunk csak Charles Ludlum vagy Split Britches fallikus zűrzavarára, amikor a nemi és szexuális várakozások - akár rúzzsal, akár rúzs nélkül - a visszájukra fordulnak. A testrészek és magatartási formák káoszával szembesülő homokos színikritikusnak ritka élvezetben van része: végre szavakba öntheti a kimondhatatlanul ellentmondásost. És ki más meríthetne több ihletet Tony Kushner Roy Cohnjának megfoghatatlanul csúszós szavaiból, amikor kijelenti, hogy ő nem homoszexuális, hanem olyan heteroszexuális, aki férfiakkal kefél, elvégre, ha kedve tartja, bármikor összekapcsolják telefonon Nancy Reagannel, mint akármelyik befolyásos, „normális" (értsd: heteroszexuális) embert.

A homokos színikritikus sütkérezik a teatralizálás dicsfényében. Elvégre mi más volna a színházi előadás lényege, minthogy felhívja a figyelmet az életnek valamilyen ravaszul elrendezett ábrájára? Melegnek lenni annyi, mint kitűnni, mint furcsának, excentrikusnak számítani, mint közvetíteni, előadni és divatként feltüntetni a másságot. A homokosok tudják csak igazán, hogy minden viselkedésforma színjátékos aktus; hiszen tőlük megtagadták azt a luxust, hogy magatartásukat természetesnek érezhessék, és forgatják is a szemüket, ha a homoszexualitást patologikus vagy aberrált jelenségnek állítják be - konvencionálisnak számítani igazán nem kunszt, de milyen unalmas! És milyen mennyeien jó dolog, hogy a színpad hangsúlyossá teszi az élet ilyetén műviségét! A homokosok megér-tik, hogy a drámai ábrázolás nem csupán termé-



Selmeczi Roland (Louis Ironson) és Méhes László (Prior Walter) az Angyalok Amerikában vígszínházi előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)

ke, hanem anyaga is a képzeletnek, mind társadalmi, mind esztétikai értelemben; általa teremtődnek és vesztik érvényüket minden dolgok. A figurák - testek. lelkek, frizurák ábrázolása révén a dráma rámutathat a meséknek ama hézagaira és repedéseire, amelyekből az emberi szubsztancia megszületik. A meleg színikritikusnak pedig módjában áll elemezni, miképpen toldozódnak-foltozódnak össze a résekből kihajtó emberi életek, és miféle kapcsolatba kerülnek egymással. A színpad fókuszában az identitás áll, és nincs kritikusabb a meleg kritikusnál.

Fordította: Szántó Judit

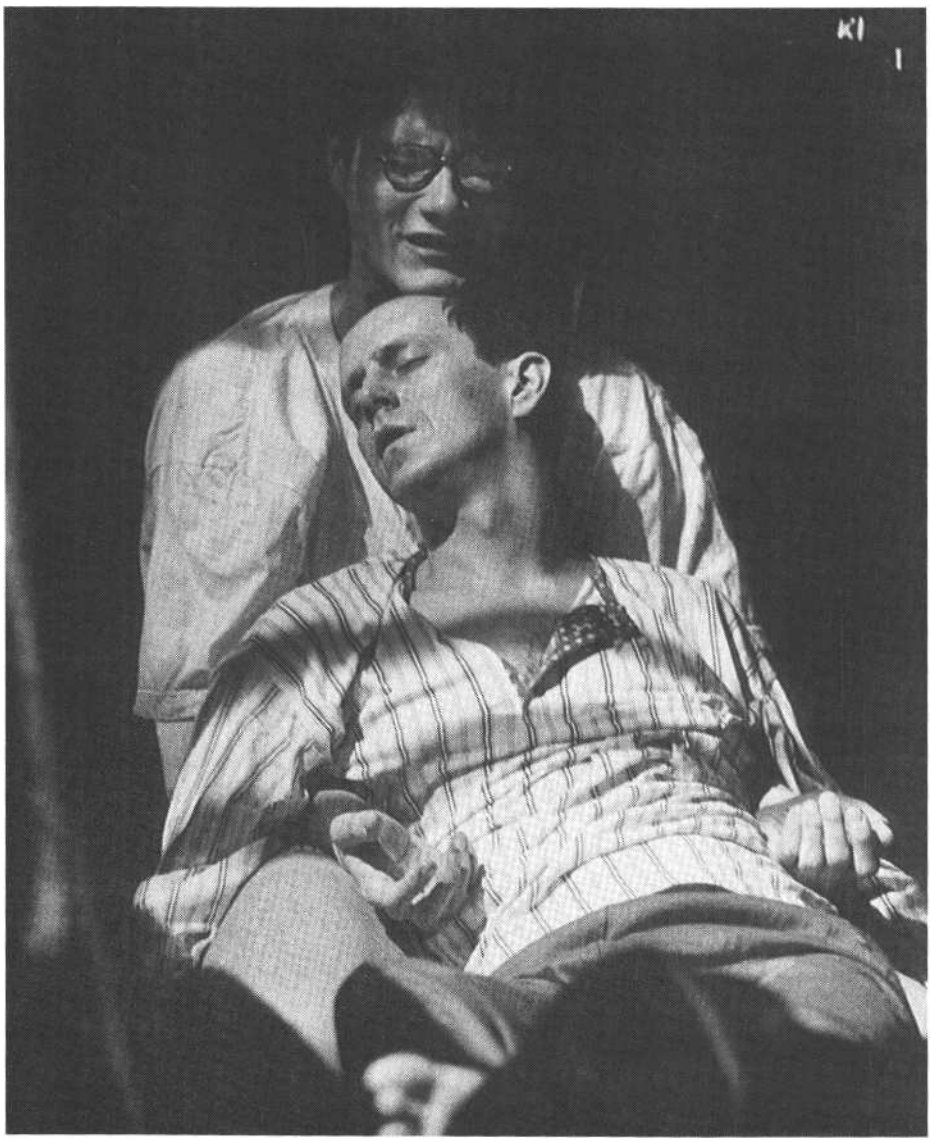
TEGYI ENIKŐ

MENNYBŐL? AZ ANGYAL?

TONY KUSHNER: ANGYALOK AMERIKÁBAN

Vígszínház szamara felállított sátorban az első idetelepített produkció végén eljő az angyal. A Kaposi-szarkómától eltorzult testű AIDS-beteget megmenti, a többieket ott hagyja, kit képzelete Antarktiszán, villogó szemű fókamamuszban, kit a meggyilkolt Ethel Rosenberg szellemével a háta mögött, hadd kucorogjanak tovább az amerikai nagyváros peremén. A közelgő ezredfordulóra a bűn megmételyezte a személyes és a közéletet, de van megtisztulás, van megváltás: az AIDS szenvedésein keresztül vezet hozzá az út.

Bármily meghökkentő is XX. század végi néző számára, nem kevesebbet sugall Tony Kushner amerikai szerző darabja, a New Yorkban és Londonban fergeteges sikerrel játszott *Angyalok Amerikában,* nemkülönben a Rudolf Péter rendezte budapesti előadás. Mellesleg, amennyiben az ember komolyan veszi Tony Kushner művének logikáját, a világot rothasztó mocskos vétkek közé kénytelen besorolni a homoszexualitást is, s ez valószínűleg merőben ellentétes a szerző eredeti szándékával. Az *Angyalok Amerikában* lényegében *gay play,* azaz „meleg darab," ami a „feminista," „leszbikus," „fekete szín-mű" kifejezések társaságában esztétikai kategóriaként vonult be az angolszász színházi irodalomba, holott leginkább tematikát és ideológiai



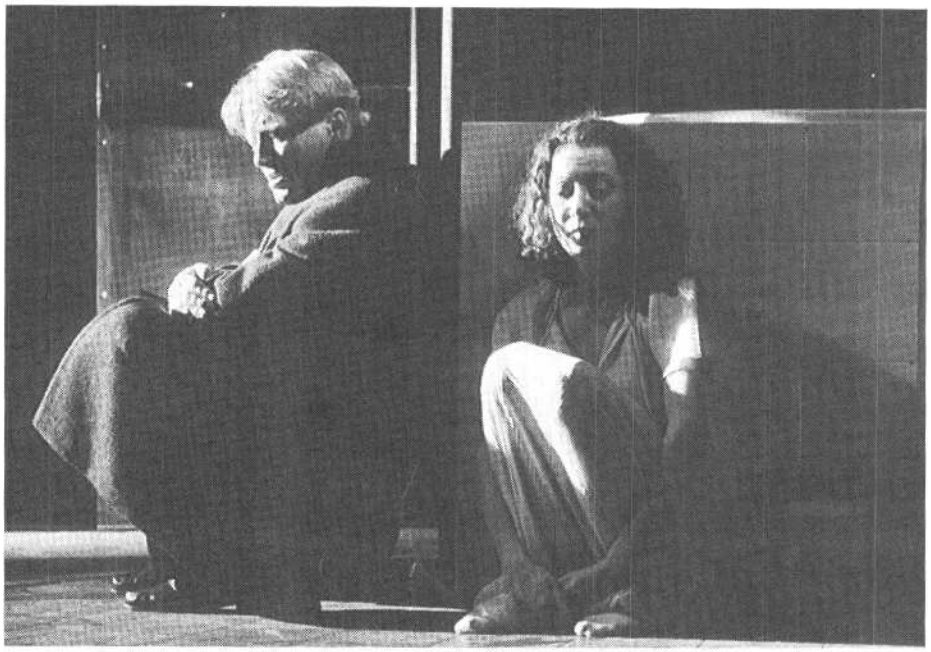
Selmeczi Roland (Louis) és Méhes László (Prior Walter)

irányultságot jelöl - valahogy úgy, mint a mifelénk ismerősebb „termelési dráma"-elnevezés.

Tony Kushner első szinten reálszituációkból összeszerkesztett egy három és fél órányi színi-anyagot férfi homoszexuálisokról. Az amerikai néző tévéreklámok kondicionálta vizuális ritmus-érzékéhez igazodva ütemesen egymás mellé vágta három történet naturalisztikus „filmkockáit" - néha szimultán pergetve őket. Gazdagítandó alkotását, egy füst alatt az amerikai lét vala-mennyi rákfenéjét beledolgozta, hősei így még amerikai viszonylatban is képtelen, halmozottan kisebbségi helyzetű „szemléltető eszközökké" lettek. Mormon homoszexuális férj szembesül igazi természetével, váliumfüggő, ózonlyukról hallucináló felesége oldalán. Az AIDS-es homoszexuálist betegsége miatt elhagyja ugyan zsidó férfi kedvese, ám megvigasztalja néger transzvesztita korábbi szeretője. A zsidó homoszexuális Roy Cohnnak a WASP hatalmi szféra befolyásos ügyvédjeként kell feldolgoznia, hogy AIDS-es - valós személy volt, és tényleg AIDS-ben hunyt el 1986-ban -, ám egy személyben ő testesíti meg számunkra a politikai korrupciót is: reaganista ügyvéd, volt McCarthy-ista szenátor, a Rosenberg házaspár kivégzésének egyik előmozdítója (igaz, e politikai minőségében inkább az amerikai gay közösségen belül számít kisebbséginek). Némelyik jelenet drámai izzású, némelyik gyenge (a Brooklynt kereső mormon nőnek vagy a kezdőkép temetést celebráló rabbijának például nem sok köze van egyik szálhoz sem). Összességükben kiadnának tehát egy átlagos, toleranciánkat erősítő „meleg darabot."

Csakhogy mind az Egyesült Államokban, mind Angliában lassan már több évtizede felbukkantak színházi nóvumként az agit-prop. irányultságú, harcosan elkötelezett „gay színművek." A téma önmagában már nem korbácsolja fel a közhangulatot; mind a Broadwayn, mind a West Enden nagyszabású kiállításban disztingvált sikerdarabként ment a „műfaj" nem egy darabja (a London Gay Theatre Company, például, különösebb szorongás nélkül tűzte zászlajára, hogy a Shakespeare-repertoárt fogja átértelmezni „meleg" szemszögből). Tony Kushner tehát megpróbálta a tucat - gay play-nél magasabb esztétikai színvonalra feljavítani művét: az amerikai lét precízen összeszedett, egyébként valós bajait igyekezett átlényegíteni nagyvárosi apokalipszisvízióvá (innen a hangzatos alcímek: *Milleneum Approaches: Gay Phantasy on National Th*emes, azaz: „Közelg az ezredvég: Meleg fantázia nemzeti témákra"). Nem alkotta meg azonban e vízió erőteljes, egyéni dramaturgiáját, ehelyett egyes képeket úsztat át kényszeredetten lázálomba. Így születtek meg a gyógyszereken élő mormon feleség hallucinációi hóról, utazásról, eszkimóról, valamint ökológiai katasztrófáról; a haldokló AIDS-beteg ágya szélére odaültek az ősök (a bayeux-i kárpiton szereplő elődd valamelyik ükunokája s egy XVIII. századi rokon; a történelmi perspektíva érdekében persze mindkettő pestisben halt meg) - meglehetősen esetleges megoldásként. Az előírásban szereplő hulló toll, szárnysuhogás, túlvilági fény és szózat, s végül a földre szálló „rendes" angyal pedig megannyi, egyenesen éretlen fogás, s mint láttuk, végezetül zavaros értelmezéseknek ad alapot. Az utóbbi időben oly ritka a komoly drámai mű, hogy a Broadwayre és a londoni Nemzeti Színházba járó szomjas közönség, úgy tűnik, készséggel dőlt be Tony Kushner nagyszabású apokaliptikus giccsének, mint ahogy bedőlt annak idején a politikai vitairatba oltott mélylélektani thrillernek, A h*alál* és *a* leánykának is.

A Vígszínház sátrában a szárnysuhogást mint színieffektet Rudolf Péter jelenetközi füstgomolyaggal igyekezett pótolni, Presser Gábor baljós zenéjére. Hál' istennek az angyalt sem lógatják be a végén, minta kritikák tanúsága szerint a londoni előadásban történt, s nincs világoskék, aranyszín, epezöld, bíbor fényzuhatag sem: itt az égi lény méltóságteljesen lelépdel a Horgas Péter tervezte konstruktivista Guggenheim Múzeum csigavázán, amely vassodronyaival, acéltraverzeivel egyébként híven kelti fel egy urbanisztikai világvége képzetét (így aztán nem is annyira „tiszta Spielberg," mint ahogy a szöveg kommentálja). Az Angyal nem barokk puttó, hanem fehér harisnyatartós modern nagyvárosi tünemény, neonglóriával a feje körül - Bartha Andreáról már eddig is kiderült, milyen jól komponál karaktert dögös mai cuccokból. Mindez azt jelenti, hogy a budapesti produkció rendezőjének és alkotógárdájának van ízlése és stílusérzéke, ám a színművet koherens egésszé átlé-



Hegedűs D. Géza (Joseph) és Pap Vera (Harper)

Lukács Sándor (Roy) és Hegedűs D. Géza (Koncz Zsuzsa felvételei)

nyegítő markáns művészi világképet a rendezés sem tudta, s talán nem is akarta, pótolni. Meghagyta hát az Angyalt a műbeli helyi értékén, meg sem kísérelte, hogy mondjuk, képtelen vágyálomnak, netán öldöklő angyalnak tüntesse fel, s híven megvalósította az apokaliptikus csomagolást és a megváltásviziót, annak minden következetlenségével és gyermetegségével együtt.

Már a színpadképről lesír, mi az alapprobléma. A középen magasodó rideg, elvont, transzcendens sugallatokat közvetítő toronyépítményben a díszlettervező kénytelen irodabelsőt, fürdőkádat, bársonyágyat erőszakolni, hogy elhelyezhesse a jórészt hagyományos, reális jeleneteket. Látványosan nem szervül a színjáték naturális, illetve víziószerűen ellebegő, ég felé irányított „vonulata." Az apokaliptikus konstrukción belül (szó szerint és képletesen) Rudolf Péter teszi, amit a *Dühöngő* ifjúságtanúsága szerint is jól csinál: vezeti a színészeit, kidolgozza a szituációkat. Tony Kushner azonban nem John Osborne: az Upor László hol meglendülő, hol kissé magyartalan fordításában játszott színmű a maga első szintjén is egyenetlen.

Peregnek hát az izzó, lebegő, bágyadt képek. A közutálatot felkelteni hivatott Roy Cohnt Lukács Sándor játssza - mindenesetre újdonság a szájából a sok obszcenitás, amint technikásan ábrázolja a nyegle amerikai hatalompolitikus visszataszító virtuozitását. Jobban érzi a figurát olyankor, amikor a lazaság mögül előáshatja a görcsös hárítás okozta kétségbeesett agresszivitást. Hegedűs D. Géza nagyon jó kisfiúsan összezárt térdű, folyton zavarban lévő mormon férjként, tényleg van benne „valami sunyi és hideg," lassan veszi fel emberibb arcvonásait. Pap Vera kerek szemű, nyafka Kisnyuszi egészen a számonkérés hisztérikus rohamáig - sem az okok, sem a következmények eljátszására nem ad neki módot a mű. A homoszexuális páros Méhes László megformálta tagjának jószerivel egyedüli megírt tulajdonsága, hogy AIDS-beteg. Az alakítás, jobb híján, hiperaktív pojácaságban merül ki, a szenvedés megrendítő szakadékait haldoklása jelenetében tudja hitelesíteni. A betegségét nézni sem bíró társ szerepében Selmeczi Rolandnak minden tettében, még a parkbeli futó aktusban is az elárult szerelem miatti kényszeres menekülést kellene ábrázolnia, ő azonban nem száll elég mélyre, színtelen, s kettőseikből hiányoznak a szexualitás áramkörei. Szíve van viszont a Kálid Artúrra osztott számos alak közül a fekete bőrű volt barátnak; a figurából szinte nőies szenvedély és melegség árad. Tábori Nóra múltbeli értékeket temető rabbiként a legjobb, s Szabó Gabira jutott az elegánsan szexis Angyal szerepe. Figyelemre méltó, hogy a társulat három és negyed órán át a sátorban tartotta nem kifejezetten meleg darabokon nevelkedett magyar középosztálybeli közönsége jó részét.

Elővigyázatosságra intenék azonban, mert Tony Kushner folytatást is írt. Az alcím megint sugalmazó erejű: Peresztrojka.

Tony Kushner: Angyalok Amerikában (Vígszínház) Fordította: Upor László. *Díszlet:* Horgas Péter. *Jelmez:* Bartha Andrea. *Zene:* Presser Gábor. *Dramaturg:* Hársing Hilda. *Irodalmi munkatárs:* Almási-Tóth András. *Szcenikus:* Krisztiáni István, Sándor János. *Világítás:* Móray Ernő. *Maszk:* Tomola Katalin, Illés Vera. *A rendező munkatársa:* Kutschera Éva. *Rendezte:* Rudolf Péter.
Szereplők: Lukács Sándor, Hegedűs D. Géza, Pap Vera, Selmeczi Roland, Méhes László, Tábori Nóra, Kálid Artúr, Szabó Gabi.

KÜLFÖLDI KRITIKÁKBÓL

Szó mi szó, nem csekély drámaírói ügyesség kell hozzá, hogy a közönséget három és fél órán át a székéhez lehessen szögezni, méghozzá a Cottesloe távolról sem eszményi környezetében, s különösen egy olyan darabbal, amely az AIDS-ről, a mormonokról s a zsidóság mibenlétéről szól, és se-regnyi antipatikus embert vonultat fel. Márpedig Tony Kushner éppen ezt a fegyverténytet valósítja meg.

Hogy eleve mi hozza össze ezeket a figurákat, nehéz megmondani. Annyi bizonyos, hogy a dolog részben a homoszexualitással függ össze, részben pedig a felelősség és a bűntudat kérdésével: felelősek vagyunk életünkért és tettein-kért, és ha nem álljuk meg a helyünket, bűntudatot érzünk.

Nem tudom, megvilágít-e Cohn példája bármit is - tulajdoképpen még ő maga sem válik világossá -, de Kushner drámaírói erőssége szerencsére nem a logikában keresendő, hanem nagy párbeszédes jeleneteinek valamelyest az ifjú Osborne-ra emlékeztető energiájában és retorikájában.

John Russell *Taylor*
Plays International, 1992. *március*

A háttérvásznat alkotó amerikai zászló végig van hasítva, de nemsokára kiderül: ez a repedés csak halvány szimbóluma egy sokkal mélyebb, láthatatlan szakadásnak. Tony Kushner drámája hosszadalmasan sirat el egy országot, amelyben hirtelen nagyon sok mindennek vége szakad: a liberalizmusnak, a történelemnek, az évszázadnak s talán az életnek is az AIDS eme korszakában. A darab nyilvánvalóan problematikus, de egyszersmind lenyűgöző is. Egy kétrészes kompozíció első része ez, amely a Közeleg *az ezredforduló* alcímet viseli, és pontosan az a fajta színdarab, amilyet az amerikaiak (állítólag) nem tudnak írni: könyörtelen, becsvágyó, eklektikus stílusú és történelmi tudattól áthatott. Ha van alapvető hibája, úgy az abban keresendő, hogy Kushner minden lehetőt belezsúfol, hátha az apokalipszis a vártnál is hamarabb köszönt ránk. Ám a téma perzselő aktualitásának fényében igazán nem vehetjük rossz néven, ha egy művész riadót fúj, és több mint három és fél órán át mennydörög a fülünkbe.

Matt Wolfe
Plays and Players, 1992. *március*

Az Angyalok Amerikában nagy erejű, bár nem hibátlan dráma, amely haraggal néz vissza a reagani korszakra, s az AIDS-et egy halódó, részvétlen társadalom metaforájaként használja.

Clive Hirschhorn
Sunday Express, 1992. *január* 26.

Jelenet az *Angyalok Amerikában* előadásából (Royal National Theatre)

Valami ritka, veszélyes és felzaklató tört be a londoni színházba. Az *Angyalok Amerikában* olyan, mint egy szalonba hajított tűzijáték-petárda, amely három órán és negyven percen át izzik a levegőben.

Richard Eyre, a Nemzeti Színház igazgatója szerint Kushner a legjelentősebb amerikai drámaíró, aki David Mamet óta felbukkant, és Declan Donnellan robbanékonyan kavargó rendezése diadalmas bizonyítékot szolgáltat állítására.

Nicholas de Jongh
Evening Standard, 1992. január 24.

Érzésem szerint Kushner felzaklató drámája arról szól, hogy a bűntudatot, amely szerves része Amerika zsidó és puritán örökségének, tovább szítja a tény, hogy a társadalom nem tudta megvalósítani a maga utópisztikus álmait. Kushner hátborzongató képet fest egy országról, ahol az igazság megvásárolható, ahol Cohn és egy elnöki tanácsadó a liberalizmus halálára koccint, s ahol Louis mindenkiben Reagan „önző, mohó, szeretetlen és vak" gyermekét látja.

Michael Billington
Guardian, 1992. január 25.

A darab, mint az várható, hevesen antirepublikánus is. Paranoiásan idézi fel a jobboldal előretörését, és antihősét Roy Cohnban, a híresen korrupt ügyvédben leli meg, aki McCarthy hadsegéde volt, és titkos homoszexuálisként 1986-ban AIDS-ben halt meg. A dráma hangvétele oly szertelen, hogy néha már-már azt hisszük: Kushner legszívesebben Ronald Reagant tenné felelőssé az AIDS kitöréséért.

Charles *Spencer*
Daily Telegraph, 1992. január 27.

Az első és legfontosabb, amit Tony Kushner drámájáról elmondhatunk, az, hogy olyan mű, amilyen mindig csak néhány éves szünet után köszönt ránk, hogy emlékezetünkbe idézze: milyen létfontosságú médium a színház. Minek tulajdonítható a mű kivételes hatása? Először is bámulatos kiterjedésének és mélységének, amelybe politikai, spirituális, személyes jellegű és esztétikai témák egyaránt beleférnek. Másodszor a szemünk előtt kibontakozó történet határtalan energiájának és humorának; ez a történet ugyan két bűntudattól gyötört homoszexuális férfi történetével kezdődik és végződik, de közben egész világot épít fel előttünk. Harmadszor pedig annak, hogy a darab „a nemzet állapotáról" szóló elnöki beszédek színpadi változata: ragyogóan tárja fel egy nagy nemzet fizikai és erkölcsi pusztulását.

Steve *Grant*
Time Out, 1992. január 29.

Meglehet, hogy Amerikában nincsenek angyalok - de Kushner gyakran ír angyal módján.

Michael Billington
Herald Tribune, 1992. január 29.

Kushner semmivel sem kelti fel érdeklődésünket Louis és Prior iránt, mégis abból indul ki, hogy osztjuk az ő szánalmát és felháborodását, és lankadatlanul ontja ránk az undorító tüneteket és ízetlenül ömlengő kitöréseket. Vajon el merné-e bárki is várni a nézőktől, hogy eltűrjék, ha például haldokló rákbetegeket mutatnának be hasonló módon?

Rhoda Koenig
Punch, 1992. február 5.

Feltétlenül meg kellene nézniök ezt a darabot, mert még ha utálkoznának is tőle, utána annál szívesebben vitatkoznának róla.

Malcolm Rutherford
Financial Times, 1992. január 25.

Válogatta: Szántó Judit

GORDON ROGOFF

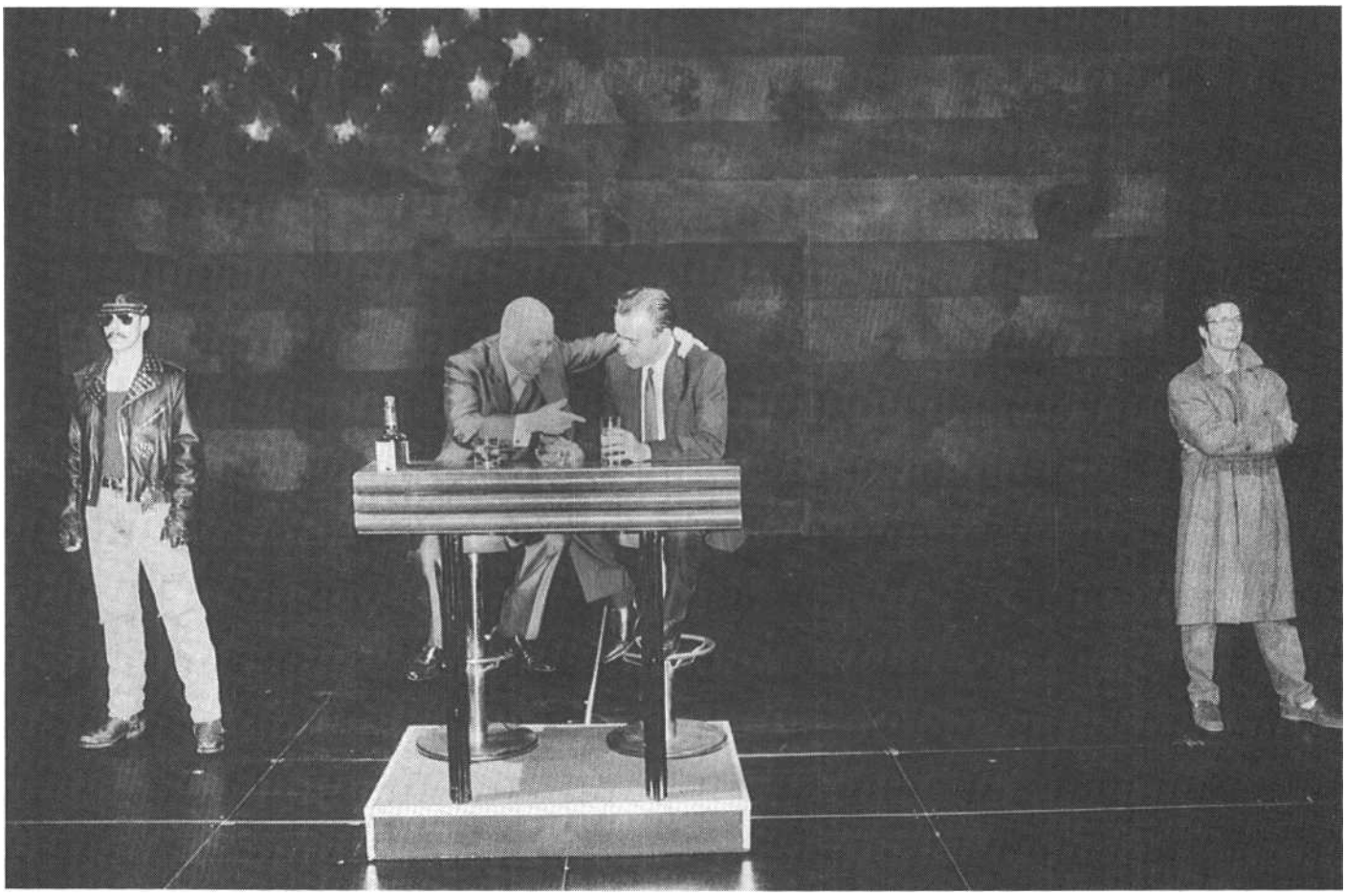
ANGYALOK ÉS ÖRDÖGÖK AMERIKÁBAN

Tony Kushner művét, *az Angyalok Amerikában* című tervezett trilógia első részét, amely a *Közeleg az ezredforduló* alcímet viseli, egy hosszú londoni hétvége alkalmából láttam, amelynek fénypontja Paul Scofield búvalbélelt, borzebszerű Shotovere és Vanessa Redgrave repülő csészealjszerű, lázas Hesionéja volt Shaw bizonyítottan remekműszámba menő színdarabjában, a Megtört *szívek* házában. Joggal számíthattam rá, hogy bármily érdemdús legyen is Ben Jonson *Alkimistája,* Pinter *Gondnoka* avagy Kushner *Angyalok Amerikában* című műve, úgysem versenghet semmilyen előadás Trevor Nunn produkciójával, amely fenségesen és keményen vette birtokba Shaw kétségbeesett látomását a modern világra váró végítéletről. Sőt úgy gondoltam: senki nem is venné magának a bátorságot egy ilyen vetélkedéshez.

A többit már sejthetik. Számításaimból kihagytam az ifjú Kushnert, aki hasonlatosan az öregedő Shaw-hoz, ugyancsak a maga apokalipszis-verziójával birkózik, és nem rettenti vissza sem a történelem, sem a drámatörténet, mert maradéktalanul leköti figyelmét az ellenpontos mese és az a sajátos módszer, amely első látásra a lenyűgözően biztos kezű swifti irónia és az engesztelhetetlen Jakab-kori szorongás elegyének tetszik. A darabot voltaképpen csak azért vettem fel rövid listámra, mert kíváncsi voltam, milyen lehet egy amerikai darab, amely először Londonban szerzett hírnevet, valahogy úgy, ahogy harminc évvel korábban Albee Állat-*kerti* története Berlinben. Továbbá mint meg-rögzött szkeptikus, aki csak nevetni tud, amikor a brit ajkak oly nehézkesen görgetik az amerikai magánhangzókat, már előre elringatóztam az önelégült várakozásban, miféle reszelős hörgésekkel próbálják majd eladni a színészek az amerikai nyelvet.

Az Ezredforduló negyedik jelenetére, amelyben Louis Ironson és szeretője, Prior Walter Louis nagyanyjának temetéséről és az eltűnt macskáról cseveg, s mindkét téma egyszersmind metaforikusnak bizonyul, világossá vált, hogy Kushner tehetsége egyszerre regényírói és színházi. Távol áll tőle a kicsinyes családi civakodás vagy a vicces sértegetés; ehelyett lézersugárral vágtat át a pszicho-politikai tájakon (amibe Bill Clinton-nak máris beletört a bicskája), s fél tucatnyi mesét sző bele vakmerő bűvészmutatvánnyal egy epikai méretű horrorsztoriba, amely egyaránt szól homokosokról, zsidókról, mormonokról, jobboldali hatalmi mániákusokról, az endémiás amerikai rasszizmusról és az elhagyott nőkről, s benne a tényeknél is igazabb fikció találkozik hazugságokba és öncsalásba burkolt dokumentált tényekkel (Roy Cohn) - és mindez együtt egyszerre csillogóan áttetsző és ragyogóan tömör, és csak úgy árad belőle az önfeledt rajongás a színház iránt, amely a maga feladatát minden más írásos formánál magasabb hatásfokon képes ellátni.

A további meglepetésről a londoni színészek gondoskodtak. Henry Goodman mint Roy Cohn Flatbushsá tudta változtatni Whitechapelt, a többiek pedig fesztelenül és könnyeden vettek birtokba egy addig még sosem hallott idiómát, legyen bár az New York-i vagy Salt Lake-i, s ez a nyelvjárás többnyire kecses és arányos volt; egy percig sem hatott sem pökhendin magamutogatónak, sem idegenszerűen bizarrnak. Mind közül a legjobb Marcus D'Amico Louis-alakítása volt: nagy darab fiatal zsidó (végre egy *fiatal* zsidó!), fényévekre a Woody- és Dustin-féle unalmas slemilektől; közel s távol a legderekabb és legokosabb figura, de korántsem önjelölt hős vagy szent. D'Amicónak úgy volt nemes a tartása és a viselkedése, hogy közben mindvégig megőrizte a tudatos és önkéntes áldozat rebbenő intenzitá-



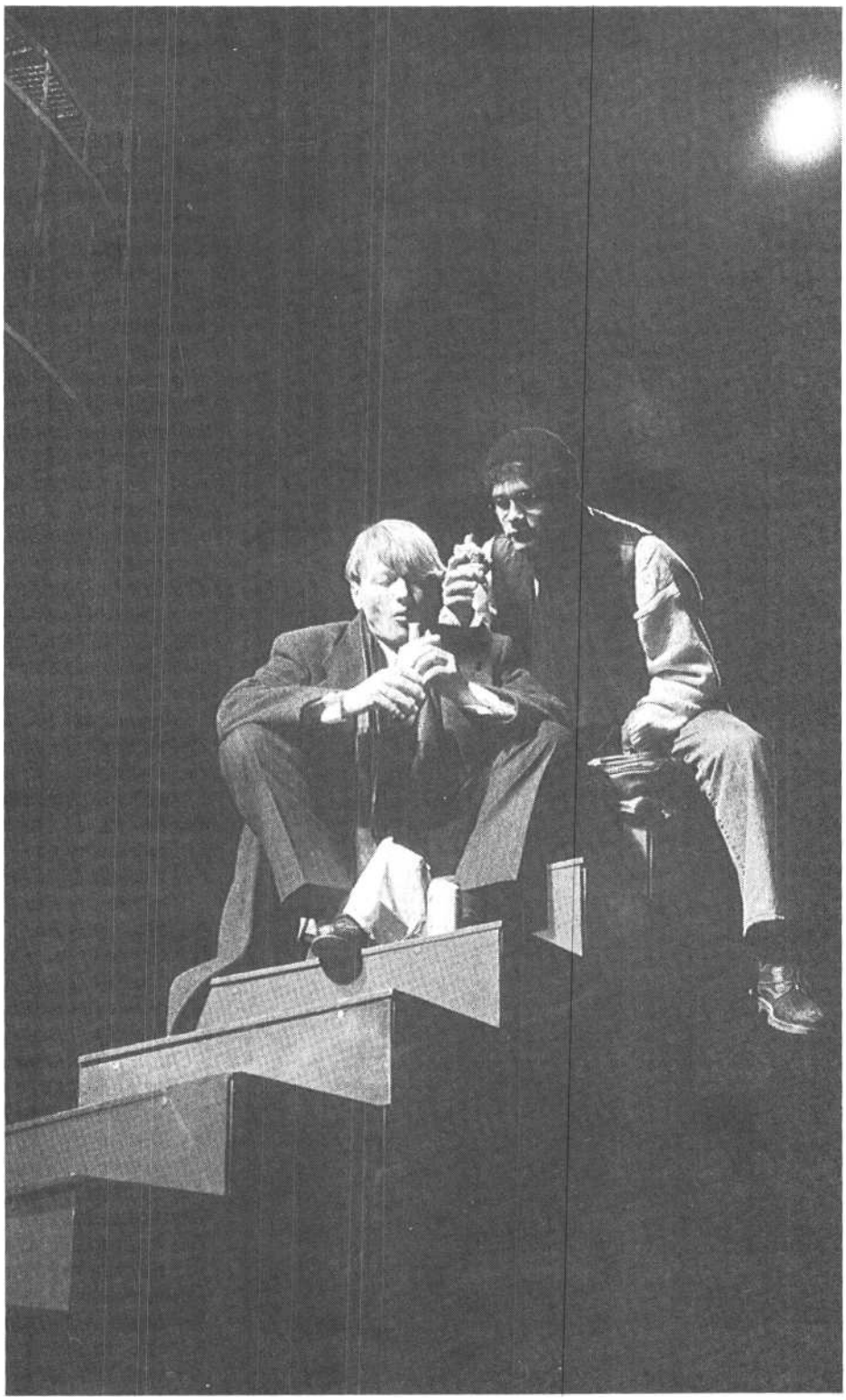
Jelenet a Royal National Theatre Angyalok Amerikában előadásából

sát, azét az emberét, aki izgatottan néz vissza a válla fölött, mikor jön mára következő erőszaktevő. Louis nem bírja elviselni a felelősséget a másik szenvedéséért, D'Amico mégis Hamlet szikrázó intellektusával, Mercutio villámló szellemességével és Hővér bugyborékoló dühével ruházza fel. D'Amicóval az élen a színészek mind képességeik legjavát adták, s így emelték ki a drámát a készséges nézői együttérzés tartományából abba a szférába, ahol vegytisztán érvényesülhetnek a valóság törvényei: Louis isten, aki úgy viselkedik, mint egy rakás szar.

Mindazonáltal csak a New York-i előadás láttán ébredtem igazán tudatára, milyen sikeresen birkózott meg D'Amico - és persze Declan Donnellan, a londoni bemutató rendezője - Kushner vékony kötélen egyensúlyozó mutatványával. Először is George C. Wolfe, az amerikai rendező minden jelenetet poénok és demonstrációk mustrájává változtat; a Roy Cohnt játszó Ron Leibmannak pedig megengedte, hogy ízes falatokat harapjon ki magának a megrendítő szituációkból, s a szó szoros értelmében géprablóként térítse el a figyelmet az amerikai évszázad központi nyomorúságaitól, hogy minden rokonszenvet az összes szereplő közül a legnagyobb gazember számára kaparintson meg. Attól tartottam, hogy az angol színészek örvendeztetnek majd meg ezzel a recsegő, zavaros energiapocséklással, s amitől féltem, New Yorkban kaptam meg: méghozzá nem csupán holmi karikírozott akcentus vagy rajzfilmbe illő erőszak formájában, hanem egy önző és ostoba ripacs attitűd ildomtalan kitárulkozásaként. Mi több: Leibman országúti banditaként orozza el a központi szerepet Louistól - a másik zsidótól, attól, aki fütyül a befolyásra és a hatalomra, a fejedelmien tehetséges intellektustól, akinek kimondatlan szövege azt sugallja, hogy ő lehetett volna az az ügyvéd, akivé Cohn lett, ha a lelkét rágó nyomorúságos kétségek nem fojtanának el benne minden-fajta becsvágyat. Így aztán számítógépkezelő lesz a bíróságon, és számára sehová nem vezet út, csak befelé, a maga szüntelenül elemzett-vizsgált életének mélységeibe. A Broadwayn ezt a szerepet Joe Mantello alakította, s igazán tisztességesen adja vissza Louist, a megkeseredett kistisztviselőt - de a szöveg betűin egy centiméterrel sem lép túl. Precíz, szöveghű képet ad egy olyan Louisról, aki semmi más, csak illojális és hűtlen - inkább gyáva kismacska, semmint hevülő oroszlán.

Ám a trilógia második részének, *a Peresztrojkának* New York-i bemutatója után rájöttem: Louis titokzatos visszahúzódása, saját ösztönös bölcsességétől való vonakodása egyszersmind Kushner makacs elkeseredését is visszhangozza. A dráma éppen azt a nagyigényű célt tűzte maga elé, hogy Louis folyamatos visszahúzódásának tükörképe legyen. Az *Ezredforduló* legtöbb nézője mind Angliában, mind Amerikában jó okkal feltételezte, hogy a Prior betegágyánál megjelenő Angyal Prior közelgő halálának hírnöke; az elmúlás végül maga alá gyűri a drámának ezt a legegyszerűbb és legszomorúbb figuráját. „Kezdődik a Nagy Munka"-jelenti be az Angyal, ám a trilógia következő részéből kitűnik, hogy ez valóban csak a kezdet, mégpedig elsősorban épp Prior számára. Legnagyobb csodálkozásomra tehát az Angyalok végül mégiscsak AIDS-drámának minősülhet, és Wolfe azért célozta meg a könnyzacskókat, mert jól tudja, hogy az aktuális események nagyobb kasszasikert garantálnak, mint Louis kozmikus csatái és kudarcai - s különösen igaz ez akkor, ha az aktuális események inkább az okozatra, mint az okra vannak kihegyezve.

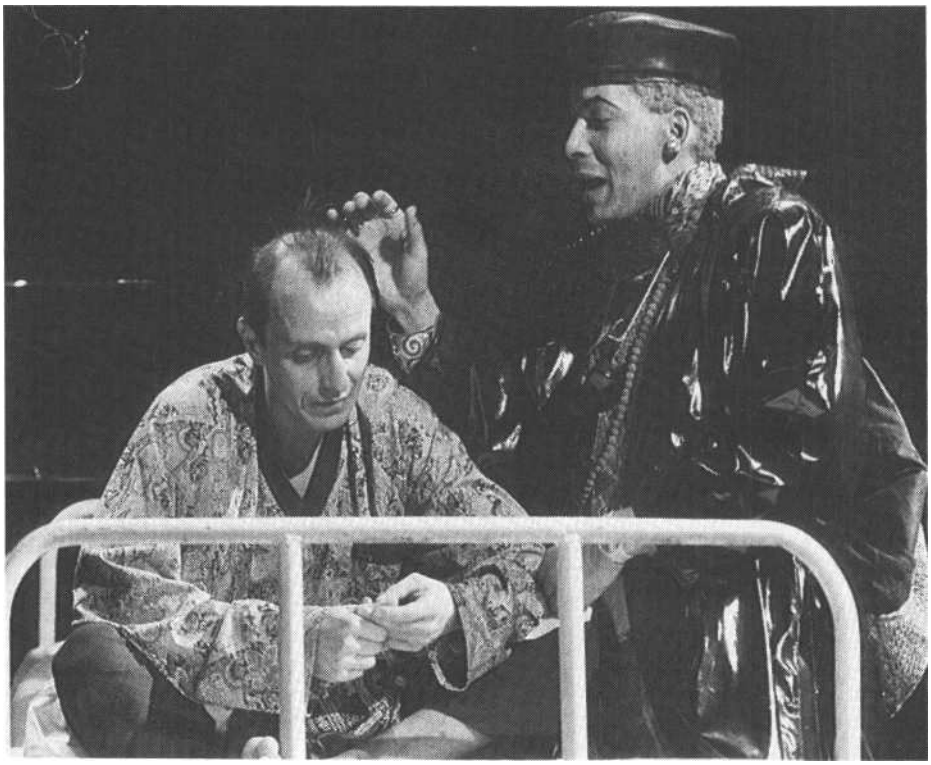
Hegedűs D. Géza (Joseph Porter Pitt) és Selmeczi Roland (Louis Ironson) a Vígszínház előadásában



A bökkenő csak az, hogy ha Kushner valóban csak aktuális krónikát akart volna írni, akkor sokkal átfogóbb képet kellett volna festenie, s a szereplők szivárványos koalíciójában mindenképpen szerepelnie kellett volna több „fehér, angol-szász, protestáns" (WASP) amerikainak, több fundamentalistának, legalább egy igazi leszbikusnak, a mormon feleség fantáziáján átvonuló eszkimó mellett egy indiánnak is, továbbá vala-milyen country-western gitárpengetőnek, portoricóiaknak, egyetemistáknak, nyugdíjasoknak, esetleg egy szimbolikus Elnöknek vagy legfelső bírósági bírónak, autóügynöknek, ingatlan-ügynöknek, talk show-házigazdának, vagy esetleg David Schine-nek, az igazi Roy Cohn-saga elfeledett hősének. Kushner szelekciója gyakorlatias drámaíróra vall, aki dráma helyett nem pageantet akar írni, és szívvel-lélekkel a kép, a metafora és a rezonancia erejében hisz. Másfelől, ha kizárólag homokos vagy AIDS-drámát akart volna írni, számos minta állt volna rendelkezésé-re, kezdve Gore Vidal vagy James Baldwin korai regényein, amelyekben a rettegő homokos hosszú pályát fut be az öngyilkosságig, egészen a *Fiúka csapatból* önmarcangolásáig, az As I*f* romantikus mélabújáig avagy a *The Normal* Heartnak az opportunista buzik és rejtőzködő politikusok elleni dühéig - egyszóval írhatott volna olyan darabot, amely úttörő klisékből és publicisztikai agitációból meríti azonosságát.

Az *Ezredforduló* azonban önmagának szolgál modellül, még akkor is, ha a *Peresztrojka* - és Wolfe - ismerősebb tájak felé taszigálja vissza. Kushner - ha szabad a magam lerövidítési metódusához folyamodnom - nagyvadat cserkész be olyan erdőben, amelyet már feltérképezett két olyan egyértelműen nem amerikai jelenség, mint Genet és Foucault. Nagyon is tisztában van a vadászat szertelenül varázslatos, már-már szexuális jellegű csáberejével, a szenvedélyes vággyal, amely az embert arra készteti, hogy feltöltekezzék daccal és kísérletező szellemmel. Igaz, Louis csak kezdő, aki legföljebb hármast kaphat Foucault tanfolyamán, de szüntelen azzal kacérkodik, hogy kipróbálja az elgondolhatatlant, mert akár tetszik, akár nem, ez az egyetlen módja, hogy a homokosok értelmet csiholjanak ki egy olyan világrendből, amely nem teszi lehetővé számukra a választást. A Central Parkban meg-kapja a pillanatnyi kalandot egy pszeudo-hímbuzitól, aki nem viheti haza, mert a szüleivel lakik. Kushner gyorsan elszáguld az ellenállhatatlanul mulatságos fordulat mellett, beérve a lehető legrövidebb erotikus találkozással (szerzői utasítás: „Baszni kezdenek".) Louis egyszerre akart szexet és megaláztatást, vállalva még azt a lehetőséget is, hogy a gumióvszer elszakad. De a végső megaláztatás akkor éri, amikor a férfi abbahagyja az aktust, és felpofozza Louist, amiért az üdvözletét küldte „a mamának és a papának."

„Csak vicceltem" - mondja, és ott marad ma gában a csöppet sem boldogító igazsággal. Kushner mesteri drámaírói készsége itt éri el tetőfokát; aligha lehetne sűrítettebb az idő, lihegőbb a feszültség, aligha kapcsolódhatna össze szorosabban a veszély magával a szexszel. És talán még ennél is lényegesebb, hogy Kushner



Méhes László (Prior Walter) és Kálid Artúr (Mr. Lies) a Kushner-darabban (Koncz Zsuzsa felvételei)

ezen a ponton szembesül minden elképzelhető határral, beleértve azt is, hogy mi az, amit a színpadon még meg lehet mutatni, nem utolsó sorban egy heteroszexuális férfiközönség előtt, amelynek tagjai azt sem nézik szívesen, ha férfiak a nyilvánosság előtt megfogják egymás kezét. De bármekkora a kihívás, Wolfe puha megközelítését ez sem ússza meg. Mig Donnellan megadta a nemi aktusnak a maga könyörtelenül konkrét időbeli kiterjedését, Wolfe fejgéppel világítja meg az első lökés nyomán fájdalmasan megvonagló Louis elgyötört arcát. Louis beismeri, hogy nem tud enyhülést találni; Wolfe azt ismeri be, hogy muszáj enyhülést nyújtania a nézőtéren ülő savanyú, előítéletes alakoknak, akik úgy szeretnek utálkozni attól, amit tudomásul venni nem hajlandóak. A reflektorfény valójában a homokos klisékre irányul, s leleplezi, hogyan bomlasztanak ezek szét egy olyan drámát, amely a régi homo- vagy heteroszexuális teológiáktól merőben idegen módon küzdi ki a „buzi darab" fogalmának eddig soha nem látott értelmezését.

A jelek azonban arra mutatnak, hogy Kushner legizgalmasabb, legveszedelmesebb ösztönei csatát vesztenek. Mostanra már tudjuk, hogy Louis, éppúgy, mint mi valamennyien, erősen eltúlozta Prior halálát. Kushner végül Ethel Rosenberg szellemét állítja oda Louis mellé, hogy elmondják a kaddisht Roy Cohn holtteste fölött, de mindketten hoppon maradnak, mivelhogy Cohn sem hajlandó meghalni, legalábbis egyelőre nem hajlandó rá. Akár az Ezredfordulóban, itt is szüntelen ütköznek egymással a cselekményszálak: Roy Cohn védence, Joe, a mormon, aki elhagyta feleségét, Louis szeretője lesz, és egyszersmind elszánt buziverő; a mamája elhagyja Salt Lake Cityt, és egy-kettőre extatikus orgazmusra lel az Angyal mellett, Louis pedig (vagy mondjuk inkább, a Louist játszó színész) átváltozik a saját elhunyt nagymamájává és kártyázik fenn a derűs mennyországban. És ha még tudnak követni, és el is hiszik, amit itt összehordok: a szenvedő túlélők végül a Central Park egyik padján kötnek ki, és megegyeznek benne, hogy a Remény, ha nem is mint kézzelfogható szárnyas lény, de legalábbis pisla fényként ott dereng az amúgy vérbe borult láthatáron. Egy szó mint száz, bármilyen őrjöngő, pompás düh fűti is, Kushnert, végül mégiscsak élvezetet talál hétórányi elsőrangú mesemondásban, amely végül egy kurta kommerciális üzenet pezsgésébe fullad: hadd hallják a társasbuszokon érkező jóemberek azt, amit állításuk szerint mindig is tudtak.

Van-e okom rá, hogy csalódottnak érezzem magam? De még mennyire, hogy van. Nemcsak azért, mert Kushner vérbeli színpadi költő, aki végül megalkuszik, és kevesebbel is beéri, hanem azért, mert meggátolta, hogy Louis mindenestől kiélje a maga tragikus és komikus történelmi fantáziáját. Ehelyett megbünteti egy kiábrándító viszonnyal, Cohnt pedig jutalmul megajándékozza egy végső, szardonikus nevetéssel (amely egyébként roppant mulatságos; Kushnernek itt kellett volna abbahagynia), és utána egy olyan méltóságteljes halállal, amilyen az AIDS egyetlen áldozatának sem jut osztályrészül. De bármilyen természetes, hogy az embert, akár-csak Miltont, rabul ejtse egy mindenevő ördög el-lenállhatatlan csábereje, mégsem szükségszerű, hogy ez legyen egyetlen célja egy életerős drámaírónak, kivált ha - amint azt D'Amico megmutatta - már sikerült olyan hőst találnia, aki képes kibírni saját, világítótoronyszerű intellektusának vakító, mély jelentőséggel teli sugárzását.

Egyszer csak úgy fest a dolog, mintha Louist, a sorssal való versenyfutása közben, a drámaíró tőrbe csalta volna, hogy ehelyett a trivialitással való versenyfutásba kényszerítse. Gondoljuk meg, mi történt volna, ha Peer Gynt sorsa beleömlik a dráma valamelyik látványos epizódjába, a hagymát soha nem hámozzák meg, Peer pedig átolvad a Kísértetek Oswaldjába, miáltal mindenki azt a következtetést vonja le, miszerint a darab valójában egy vakmerőn megnevezett - vagy meg nem nevezett - betegségről szól. Kushner éppoly kevéssé akart erről a nyilvánvaló abszurditásról drámát írni, mint ahogy Ibsennek sem a szifilisz volta témája. Ám miközben Wolfe éppen az epizodisztikus látványosságokat kotorta elő a darabból - és ki ítélhetné el maradéktalanul, amiért ráharapott a csalira? -, Kushnernek és a sztratoszféra isteneinek sötét találkája bolondos rivaldajátékokba billen át.

Mire idáig érnek, már jogosan feltételezik, hogy hovatovább a felsorolt élményeket mind egyetlen hatalmas kushneri pároló edénybe gyömöszöltem, összekeverve Donnellan finom fűszerezését Wolfe émelyítő cukor- és mézadagaival, és végül nem tudtam *az Ezredforduló* hamisítatlan csodáit kimenteni *a Peresztrojka* - még átrajzolható - vargabetűi közül. Természetesen Louis az, aki makacskodik, a maga dinamószájával és bűntudatos szintaxisával: továbbra is kitart amellett, hogy joga volna egy saját drámához. Az élet, amely itt kockán forog, valójában egy egész nemzet zsugorodó, önmagába visszahúzódó tudata. Nem egyszerűen egy homokos férfi követel magának teret, nemcsak ő kiabál a háztetőn, hogy ennek most aztán már legfőbb ideje - egy egész élet birkózik a teljes értékvesztéssel, még mielőtt az valóban bekövetkeznék, mert az élet birtokosa nem képes rá, hogy ügyesen elevickéljen a szívében zúgolódó bírák mellett. Isten oltalmazza Louist azoktól, akik, mint jómagam is, túl kritikátlanul és felelőtlenül szeretjük - jobban, mint azt ő valaha is sejtheti.

Theater, USA, 1993/2.

Fordította: Szántó Judit

DÖMÖTÖR ADRIENNE

TRANSZVESZTITA SHOW

HARVEY FIERSTEIN: KAKUKKTOJÁS

A recept ismét bevált. Igazi sikernek örvend a Karinthy Színház közönségének körében Harvey Fierstein magyarul *Kakukkto*jás (az eredeti cím: *Torch Song Trilogy) cí*men bemutatott darabjának előadása. A *Torch Song* Trílogyszerzője - ő írta az *őrült nők* ketrecét is - tisztában van a nézők megcélzott rétegének igényeivel, ahogy a fordító-átdolgozó-rendező Karinthy Márton is pontosan ismeri színházának közönségét. A recept ennek alapján készült, s aki a színházba jegyet vált, nagyjából azt kapja, amire befizetett.

Végy egy ,.problémát," illusztráld néhány jelenettel (de semmiképpen ne elemezd), fűszerezd jópofa bemondásokkal, zenével, tánccal, körítsd kedves, helyes szereplőkkel! Jól fogunk szórakozni (erre a Karinthy Színházban a hangosbemondó többször föl is szólít), a „probléma" pedig jólesően megbizsergeti estére már fáradó idegeinket. Esetleg - szintén a hangosbemondó invitálására - családtagokkal, barátokkal együtt beülünk a színház művészklubjába, s hangulatos vacsora mellett kellemesen elbeszélgetünk a témáról.

A Kakukktojás (mint a színház egy évvel korábbi bemutatója, Mart Crowley *Fiúk a csapatból* című műve is) „extrém" témát ígér: bepillantást kínál a homoszexuálisok világába, s egyúttal a hétköznapi életből a kulisszák mögé, a transzvesztita show-k nőimitátorai közé kalauzol. Ez rögtön alkalmat teremt szórakoztató betétszámok felvonultatására is. Az első rész (vélhetőleg az eredeti „trilógia" első két felvonása) revüjelenetek tucatjából áll. Van itt minden a Barcelona, Barcelona-indulótól *a Hattyúk* taváig, amolyan átlagrevüsre vagy parodisztikusra véve. Ami közös bennük, hogy play-backről szólalnak meg, és nem villantanak fel sem különösebb tánctudást, sem sziporkázó ötleteket. A betétjeleneteken kívül az első részben éppen csak arra marad idő, hogy a főszereplő, a nőimitátor Arnold beleszeressen Edbe, aki azonban biszexuális, s társául inkább barátnőjét, Laurelt választja. Amikor újra találkoznak, Arnoldnak már új barátja van, de a találkozás hatására a kapcsolatok átrendeződnek. (Az érdekesnek ígérkező ötlet, hogy Ed két különnemű szerelmét az egymásra annyira hasonlító Sára Bernadette és Cseke Péter alakít-ja, kihasználatlan marad.)

A második részben a revü kivonul a színpadról, hogy átadja helyét a „problémának." Az eltelt idő alatt Arnold barátja meghalt, Laurel elhagyta Edet. A felvonás zömét Arnoldnak anyjával vívott - s a téma összes sablonját mozgósító - szócsatája tölti ki. A mamát Margitai Ági játssza, s leginkább az ő alakításából tűnik ki: milyen szorongatott helyzetben van a színész, ha szerepéhez csupán közhelyvariációk állnak rendelkezésére. A kiszámítható replikákhoz - a szerep kívánalma szerint - kiszámítható reakciókat társít: ennél többet ebben a kontextusban nem is tehet.

A darab és az előadás csupa olyan dologról beszél, amelynek felismerése aligha lehet revelatív erejű: a homoszexuálisoknak is vannak érzelmeik, a csalódás nekik is fáj, ők is nyugodt életre vágynak, csak nekik ez talán még nehezebben sikerül, és így tovább. A probléma kimondásának ettől a szintjétől még kellemesen érezhetjük magunkat, miközben eltölt bennünket felvilágosultságunk és toleranciánk tudata. Mélyebbre ásni már tiltja a sikerrecept.

A „meredek" témához merészen vegyes színházi ötletek társulnak. Az egyik véglet az a jelenet, melyben Cseke Péter a közönség soraiból kér föl nézőket a transzvesztita show színpadára, a másik az a párbeszéd, amelyben - formabontás! - a láthatatlan partnert nekünk kell odaképzelnünk.

A jópofáskodó bemondások közül csak egyet idézek, a kedvencemet: „Kisebb lettél? Ja, csak leültél." Vajon ártana az ügynek, ha a fűszerezés valamivel választékosabb, ízlésesebb lenne?

Cseke Péter (Arnold) és Horváth Lajos Ottó (Ed) (Szkárossy Zsuzsa felvétele)

Harvey Fierstein: Kakukktojás (Karinthy Színház) Fordította és rendezte: Karinthy Márton. *Díszlet: V*ereckei Rita. *Jelmez:* Dőry Virág. *Zenei összeállítás:* Bradányi Iván. A *rendező munkatársa:* Fáli Istvánné. *Szereplők:* Cseke Péter, Margitai Ági, Horváth Lajos Ottó, Sára Bernadette, Németh Kristóf, Seszták Szabolcs.

SÁNDOR L. ISTVÁN

SHAKESPEARE-TÖREDÉKEK

SHAKESPEARE: OTHELLO, LEAR KIRÁLY

Színházaink sajnos nem tudnak annyit Shakespeare-ről, mint amilyen gyakran játsszák darabjait. Az utóbbi évadokból nem is emlékszem teljes élményt nyújtó Shakespeare-előadásra. Megközelítési kísérleteket láttam csak, részeredményeket felmutató vállalkozásokat, melyek hatásosan próbálták színházi sikerré változtatni a Shakespeare-darabok erényeit, s közben ügyesen igyekeztek megkerülni a művek színpadra állításának mai problémáit. Élteti a Shakespeare-előadásokat a szerző mesélőkedve, a történetek érdekessége, elevensége, de a produkciókat nem tartja össze Shakespeare komponálókészségéhez mérhető szerkezet. Vonzóvá tehetik a bemutatókat a darabokban felbukkanó eleven figurák, de a színészi játék csak elvétve képes arra, hogy teljes mélységükben mutassa meg ezeket. Még a kevésbé sikerült előadásokon is átsüt Shakespeare emberismerete, életbölcsessége, de a közelmúlt bemutatói csupán töredékesen voltak képesek aktualizálni ezt az átfogó világképet; szemelvényeket kaptunk a Shakespeare-univerzumból, de az nem elevenedett meg, nem vált izgalmasan élővé, ismerősségében érvényessé.

Két újabb Shakespeare-bemutatóról is ugyanezt mondhatjuk el: részeredményeket hoztak, részértékekkel bírnak. Életben tartják, új színekkel gazdagítják a magyar színjátszást átható Shakespeare-kultuszt, de a választott darabokat csak töredékesen értelmezik, részleteikben mutatják meg. Kísérletet tesznek arra, hogy a teatralitás eleven formáivá alakítsák a szövegeket, s autonóm színpadi világként jelenítsék meg a műveket, de az izgalmas színpadi helyzetek megoldatlan részleteket, kidolgozatlan rétegeket fednek el.

Meghosszabbított némajáték

Verebes István nyíregyházi Othello rendezése a Shakespeare-darabokban oly gyakori némajátékot tette az előadás meghatározó szervező elvévé. Ahogy a Hamlet színészei némajátékkal vezetik be Gonzago megöletésének történetét, ahogy *a Szentiványéji álom* mesteremberei az előadandó eseményeket összefoglaló, szótlan prológussal kezdik játékukat, ugyanígy a nyíregyházi előadás is „mozgásszínházi" jelenetekkel egészíti ki a darabot. Ezek azonban nem pusztán megelőzik, bevezetik az előadást, hanem a játék egészét átszövik: az előadása drámajeleneteinek és az őket kiegészítő dramatikus táncbetéteknek, néma részleteknek a váltakozására épül. Utóbbiaknak ugyanaz a feladatuk, minta shakespeare-i némajátéknak: variációkat tartalmaznak a darab témájára, segítik a nézőket a történetben való eligazodásban, esetleg az események értelmezésében. Elsősorban mégsem az értelemnek, inkább a szemnek szólnak; látványosabbá, vizuálisan izgalmassá, színpadi jelek tekintetében összetettebbé teszik a produkciót.

A kétfajta színházi szemléletmód: a valóságos szituációkban gondolkodó drámaépítkezés és a jelképes látványelemeket, szimbolikus értelmű mozdulatsorokat alkotó koreográfia azonban némi feszültséget is teremt az előadásban. A két alkotórész látszólag kiegészíti egymást, néhol azonban összekapcsolódásuk ellentmondásos. A jelenetről jelenetre ismétlődő táncbetétek időnként megakasztják az előadást (kissé statikusnak, némileg önismétlőnek tűnnek), s-talán szándéktalanul is - az általánosság, az áttételesség irányában módosítják mind a jelenetépítkezést, mind a jellemábrázolást. Mintha a rendező és a színészek túlságosan is bíztak volna abban, hogy a táncbetétek magyarázatot adnak a történtekre, s ezért kevéssé törekedtek arra, hogy az események mozgatórugóit magukban a helyzetekben a konkrét szituációkban mutassák meg. Így aztán jelzésszerűvé változik minden, a koreográfia éppúgy, mint maga a történet.

Az előadást ugyanaz az emblémaszerű kép keretezi: Othello a karjaiban tartja s a magasba emeli Desdemonát mint elnyert szerelmét és zsákmányát, mint társát és áldozatát. Innen indul a történet, és ide tér vissza, az előadás elhagyja a végkifejlet részletezését, nem látjuk Emília és Othello halálát, nem halljuk a Jagóra kimondott fenyegető ítéletet. Mindezt a kezdő kép megismétlése, illetve kiegészítése helyettesíti: három maszkos alak takarja el a feleségét karjaiban tartó mórt. Hátul halványkék ruhás-álarcos, galamb formájú kalapot viselő figura áll, előtte egy másik, bronzbarna ruhájú s álarcú figura, akinek maszkja egy szarkofág férfifejét éppúgy idézi, mint az oroszlán vagy a Nap képzetét is. Legelöl pedig - mint a legvégső diadal mindenen uralkodó birtokosa - fekete öltözetű, csontfehér álarcú figura látható. Ők hárman a főszereplői a táncos betéteknek, s gyakran a drámai jelenetek hátterében is megjelennek. Mindez azt is jelenti, hogy Verebes rendezése nemcsak konkrét emberi történetként, hanem három, világot meghatározó princípium küzdelmeként is értelmezte a történetet. A szerelmet, békességet képviselő nőiség, a hatalmi harcokat, erőt próbáló játszmákat indukáló férfias magatartásmód, s a minden emberi küzdelem közös eredőjeként meghatározható halálelv örök küzdelme fogalmazódik újra Desdemona, Othello és Jago történetében. Mindez azonban akkor hatna felfedezés-értékűnek, ha nemcsak általánosságban, a szimbolikus értelmű képekben bukkanna fel, hanem az egyes jelenetekben, a játék apró részleteiben is felismerhető volna.

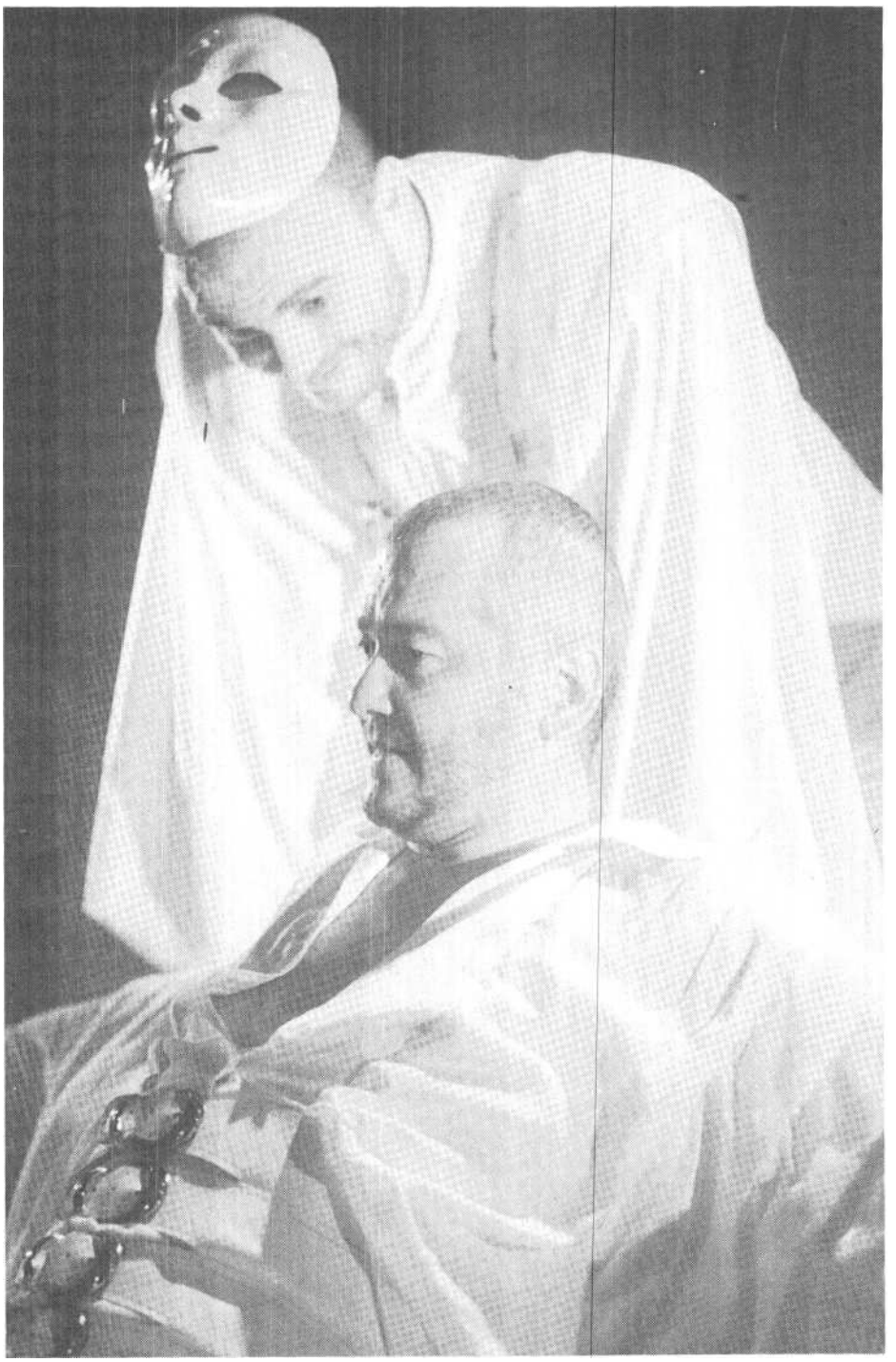
A színészi játék azonban - láthatóan a rendezői koncepcióval teljes összhangban - nem jellemrajzra, a részletek kidolgozására, inkább archetipikus figurák teremtésére törekedett. Ezt erősítette a játékba beépített álarchasználat is. A történet szereplői meghatározott rend szerint hol álarcosan, hol álarc nélkül vettek részt a játékban. Többféle funkciót kapott ez a jelzés. Némely szereplőnél a rejtőzködést, a felismerhetetlenségbe való visszahúzódást érzékeltette. Máskor

Jelenet az Othellóból

a szerep és a valódi arc, a szerepkör és a személyiség kettősségét közvetítette. Néhol azonban szimbólumteremtő erejűvé vált az ötlet. Othellót semmi nem különböztette meg a többiektől, mór származását semmi nem jelezte. A velencei tanács előtt állva azonban fekete álarcot öltött. A következő pillanatban pedig Desdemona vette fel Othello sötét álarcát, jelezve, hogy férjéül fogadja a férfit, s egyszersmind hogy teljesen azonosul vele. Desdemona megölésekor Othellót újból a fekete álarcban látjuk. A helyzet azonban átértelmezi, új jelentéssel gazdagítja a jelzést: arra utal, hogy a démoni erő győzött a mór felett, a halálelv győzedelmeskedett a férfin. Halála után Desdemona arcára fehér álarcot illesztenek, amely úgy hat, mintha halotti maszk volna.

A színészi játék ebben a stilizált közegben óhatatlanul a tipizálás irányába tolódott el. Safranek Károly Othellója belső szilárdságának, férfias határozottságának köszönheti katonai és szerelmi diadalait. De ez az erő és elszántság teszi őt rögeszméje foglyává is: akkor sem akar gyengének mutatkozni, amikor kétségek szaggatják, indulatok gyötrik. Magába fojt mindent, s ezzel maga számol fel minden esélyt, hogy más lehetősége is maradjon a cselekvésre, mint a gyilkosság. Kerekes László Jagóját sértett hiúság és a hatalom közelébe sosem férkőző, de önmagának mindig helyet követelő mozgékony férfiész kormányozza. Perjési Hilda Desdemonája elsősorban nő. Nem az érett férfi iránti szerelemben asszonnyá érő gyereklány, s nem a naivitását a mór mellett is megőrző feleség, hanem már az első pillanatban maga az azonosíthatatlan nőiség: vonzó és kiismerhetetlen. Nem társ és nem szövetséges. Birtokolni igazán csak a halálban lehet. Csoma Judit Emíliája mind a néma jelenetekben, mind a drámai helyzetekben is nagyobb szerepet kapott a megszokottnál. Talán a Desdemonával egyenrangú, de az övétől különböző női magatartásmód megtestesítőjeként emelte ki az előadás - némileg homályosan. Abból a jelenetből, amikor Jagónak átnyújtja a kendőt - annak varázserejére hivatkozva, s *a Szentivánéji* álomból kölcsönzött szöveggel baj nélküli gyermekáldást kérve hajol az ágyban Jago fölé - arra következtethetünk, hogy az anyaságra hiába vágyakozó nőiséget, a védelmet nem nyújtó gondoskodást képviselheti.

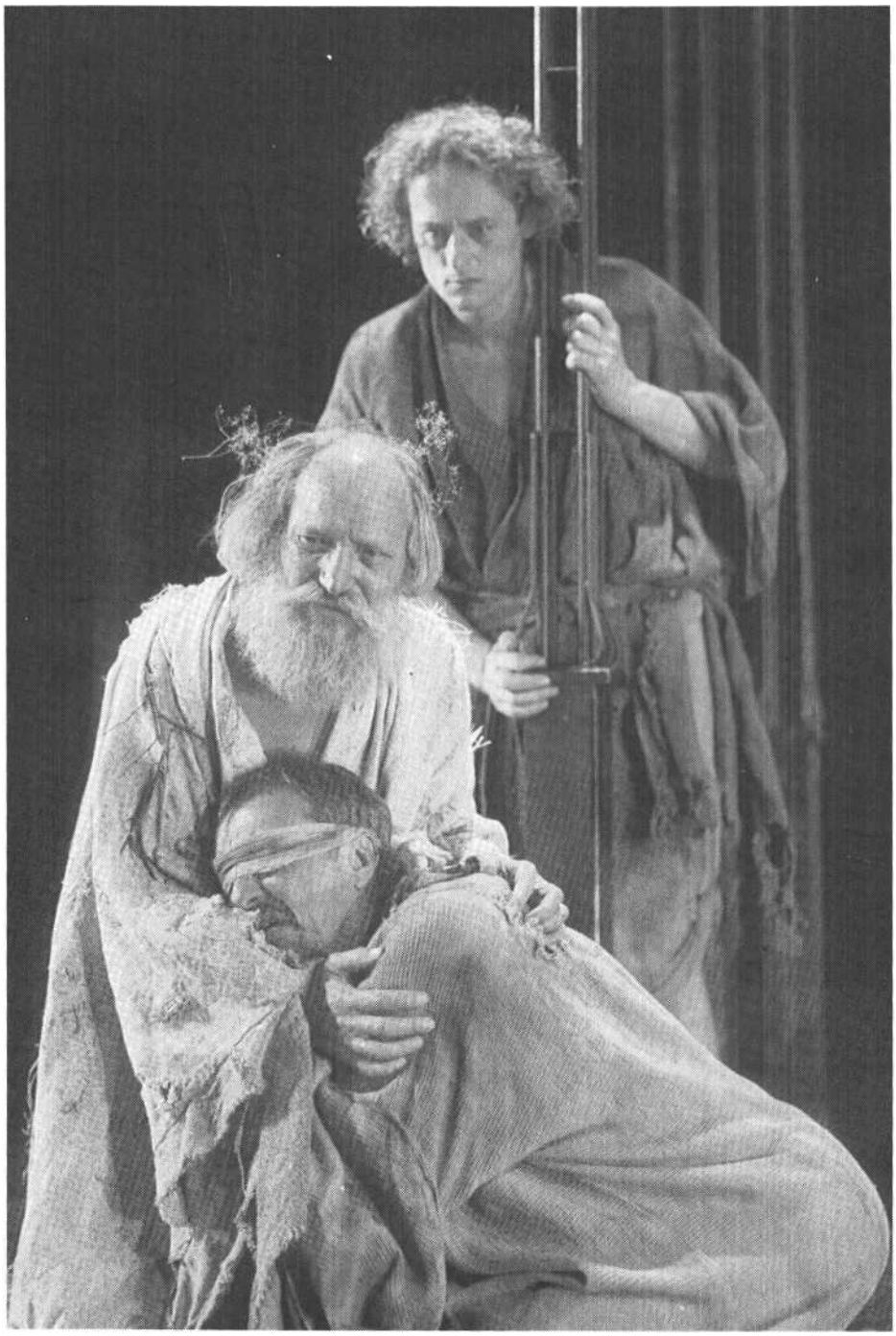
Verebes István rendezőként ezúttal a teatralitás külső kereteinek megteremtésében és a motívumépítkezésben jeleskedett. Az előadásban kulcsszerepet tölt be a hamis bizonyítékként használt kendő. Mind a táncos betétekben, mind a drámai jelenetekben központi szerepet kap. A játék a gúla alakban a színpad közepére helyezett kendő látványával kezdődik. Desdemona a kendőbe burkolózva kel ki Othello kádjából. Egy békülési jelenet közben Othello maga fejti le feleségéről a kendőt, s helyezi az asztalra, aztán



Kerekes László (Jago) és Safranek Károly (Othello) (Csutkai Csaba felvételei)

megfeledkezik róla; így veszi magához Emília. És még folytathatnánk a példákat annak érzékeltetésére, hogy az előadás milyen következetesen összpontosít e tárgy útjának nyomon követésére, pontosan kidolgozva, miképp kerül a „bűn-jel" Jagóhoz, Cassióhoz, Biancához...

Verebes rendezésében a történet közegét egyrészt a velencei karnevál, másrészt a szenvedésekkel, betegséggel teli sziget alkotja. Az első felvonásban bíborruhás alakok mozognak a bíborvörös térben. A szereplők szavait csörgők-kel, kereplőkkel felszerelt álarcos alakok festik alá zajaikkal, mozdulataikkal. A helyszínváltást színváltás jelzi; letépik a falakról a vörös vásznakat, fehérré változik át a perspektivikusan szűkülő tér, amelyben fehér csuhás háttérfigurák mo-



Bősze György (Gloster), Holl István (Lear) és Fazekas István (Edgar)

zognak. A szenvedő őslakosok járvány sújtotta haldoklók benyomását keltik. (Az egyik jelenetben a halál széttárt fekete köpenye előtt beteget ápolnak a háttérszereplők, oldalt ölelkező párt látni, amely a „galambos figura" segédkezésével a fásult szerelem enervált mozdulatait végzi.) Verebes az üres teret - a teatralitás érzetét is erősítve - jelenetről jelenetre változó díszletjelzésekkel tagolja, amelyek gyakran a bezártság érzetét keltik. (Jago és Cassio egy rácsos kerítés előtt beszélget. A ciprusi kikötőben szögesdróttal fogják körül a tábort, Othello szobáját a nyitott színpadot hátul lezáró fal jelzi stb.) Hangulatteremtő erejük van ezeknek a jelzéseknek, látványossá, érdekessé teszik az előadást, annak ellenére, hogy valódi feszültséget nem keltenek.

Tükörképek

A Lear *király* veszprémi előadása a képszerűségre való törekvésben és a választott vezérmotívum pontos kidolgozásában hasonlítható az Othello nyíregyházi előadásához. Míg azonban Verebes István rendezése erőteljes stilizációval, hangsúlyozott jelképteremtő szándékkal jelenítette meg a történetet, Vándorfi Lászlóé kevésbé szakadt el a hagyományosnak tekinthető helyzetelemzéstől és jellemrajztól. Mind a szituációkat, mind a személyiségeket a konkrét viszonyokban, a valóságos indulatokban, megfogalmazható motivációkban igyekezett megragadni, az előadás képei és motívumai csak kiegészítették mindezt. A bemutatónak épp ez a legnagyobb problémája: a hatásos vizuális megoldásokhoz eltérő mélységben kidolgozott jelenetek és változó színvonalú jellemrajzok társulnak, így a képek csak külső formaként hatnak, s nem válnak egy komplex színpadi hatásban gondolkodó interpretáció alkotórészeivé.

Az előadás leghatásosabban vizuális jelekkel érzékelteti az alakok belső tartalmait, illetve a köztük teremtődő összefüggéseket. A kezdőképben Leart látjuk vörösessárga alkonyi háttér előtt. Lassan fordul a nézők felé. Fonnyadt sárga levelek hullnak alá a király mögött, miközben dalt hallunk az elmúlásról és a mulandóságon rést ütő szeretetről. (Ennek a kétségbeesést legyőzni akaró reménynek jegyében igyekszik aztán Lear az első jelenetben vallomásokat kicsikarni lányaiból.) A kezdőképben a király végül az előtérben látható mélyedéshez (kúthoz? pocsolyához?) lép. Tükörképét keresi a vízben, magára akar ismerni, de csak puszta sorsának kifürkészhetetlen, zavaros mélységeibe pillanthat. Ugyanennek a képnek a variációját látjuk a második rész felütésében is. Ekkor azonban a szegény Tamássá vedlett Edgar áll Lear helyén. A próbatételeikben valódi poklokat, kínzó mélységeket megjáró, méltatlanul szenvedőket kapcsolja össze ez az ismétlődés. Sorsuk összefüggéseire utal az is, ahogy a viharjelenetben félrefordult testtartással állnak meg egymással szemben, s önmaguk tükörképeként ismernek a másikra. Ismétlődő kép kapcsolja össze Edgar és Edmund alakját is. A testvérek első pengeváltásának, ennek a látszat kedvéért rendezett csetepaténak az utolsó pillanata kimerevedik. Edmund kardja Edgar nyaka mellett áll meg fenyegető közelségben, Edgar pengéje pedig Edmund karja mellett pihen. Ebben a többértelmű helyzetben Edmund gyengéd agresszivitással simogatja meg bátyja arcát, majd hirtelen mozdulattal végighúzza karját Edgar pengéjén. Fordított felállásban ugyanez a póz ismétlődik meg a végső csata utáni pár-viadaluk végén. Most Edgar simítja végig hason-ló kétértelműséggel Edmund arcát, majd váratlan mozdulattal elvágja fattyú öccse nyakát. (Az

Holl István és Kolti Helga (Cordelia) (Ilovszky Béla felvételei)

Edmund által felidézett fenyegető helyzet végül önmagán teljesedik be.)

Az előadás vezérmotívumaként az előtérben álló, vízzel telt mélyedéshez hajolva, vagy zuhanva sorra besározódnak a szereplők. Nehéz tisztának maradni ebben a világban - talán ezt érzékeltetik a produkción végigvonuló jelzések. Cordeliát (Kolti Helga) apja löki a pocsolyához. A lány összesározódott kezét felemelve beszél vétlenségéről, ártatlanságáról. Oszvaldot az álruhás Kent taszítja a pocsolyába. Goneril udvarnoka pedig piszkosan, sárosan méltatlanodik, s kér elégtételt Cornwalltól. Edmund a mélyedéshez hajolva sárral rajzol a saját arcára vonalakat (mint furcsa harci jeleket), amikor elhatározza, hogy gazember lesz. Ugyanezeket a jeleket keni arcára Edgar is, amikor a végső leszámolásra készül.

Holl István Lear királyként valóban főszereplője ennek az előadásnak. A szépen felépített jellemrajz azt mutatja meg, hogy egy ember, kihullva minden evilági kapcsolatból, az értelemmel, a józansággal összetartani kívánt kauzális világrendből, alászállva a szenvedésbe, miképp ismerhet a homályban önmagára, az elemek tombolásában a világra. Ennyit bírhat el az értelem, amit a király megsejteni képes: a káosz kavargásában csak felszikrázó fény lehet a rend. Megbomlanak azonban az előadás belső arányai azáltal, hogy Learnek nincsenek valóságos ellenfelei, méltó ellenpontjai; legfeljebb csak tükörképei akadnak. (Goneril és Regan éppúgy egy-két vonással jellemzett figura, mont Cornwall. Edmund - Rancsó Dezső - ugyan energikusan mozgatja az eseményeket, de az alakítás alig több, mint az intrikus szerepkörének aktualizálása.)

Trokán Péter Kentje és Bősze György Glostere Lear útjának két szélső pontját érzékelteti, azt, ahonnan elindult, és ahová érkezett a király. Kent magabiztossága, derűje fokozatosan tűnik el a Learből, mígnem maga is éppoly bizonytalanná, zaklatottá lesz, mint Gloster. Fazekas István Edgarja felületes világfiból a szenvedésben érik érzékeny lélekké. Éppúgy, ahogy Lear, ő is kitaszítottságában érkezhet el a világot mélységeiben megsejtő, szenvedő bölcsességig.

Shakespeare: Othello (nyíregyházi *Móricz Zsigmond* Színház)
A szövegkönyv Mészöly Dezső és Kardos László fordítása *alapján készült. Díszlet:* T.J.V.I. Stúdió. *Jelmez:* Tordai Hajnal m. v. Zeneszerző: Dékány Endre. *Koreográfus:* Keveházi Gábor m. v. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa m. *v. A rendező munkatársa:* Pankotay Éva. *Rendezte:* Verebes István.
Szereplők: Safranek Károly m. v., Perjési Hilda, Kerekes László, Csoma Judit, Horváth László Attila, Korcsmáros Gábor, Hetey László, Felhőfi Kiss László, Venyige Sándor, Gosztola Adél, Stettner Ottó.

Shakespeare: Lear *király (veszprémi Petőfi Színház) Fordította:* Vörösmarty Mihály fordításának felhasználásával Forgách András. Zeneszerző: Márta István. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez:* Benedek Mari m.v.
Szereplők: Holl István, Kiss T. István, Bálint Péter, Ilyés Róbert, Sashalmi József, Trokán Péter, Bősze György, Fazekas István, Rancsó Dezső, Keller János, Kőrösi Csaba, Bakai László, Éltes Kond, Koscsisák András, Vass János, Antal Olga, Papp Márta, Kolti Helga, Keresztes János, Madár K. Zoltán.

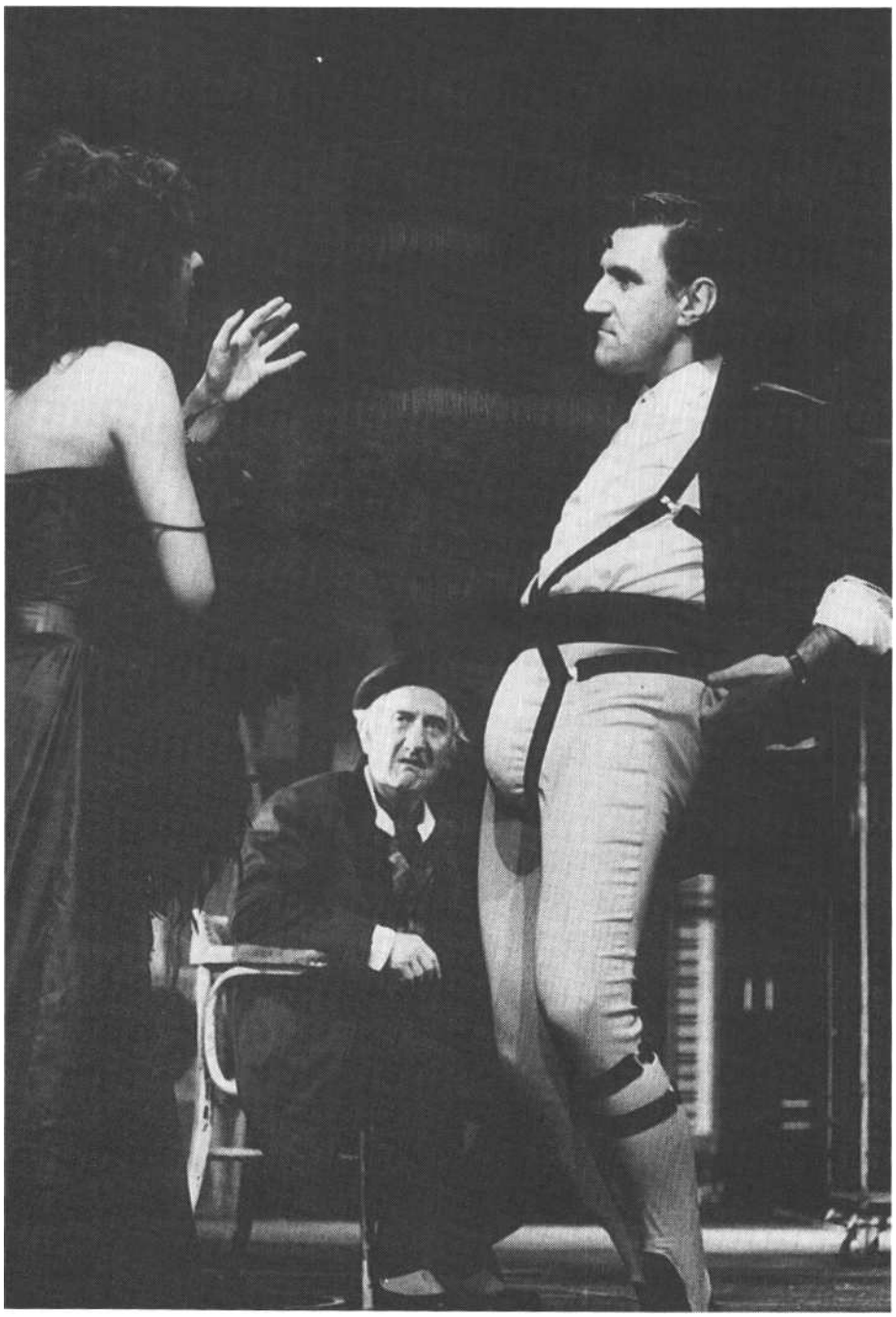
KOVÁCS DEZSŐ

A BOHÓC MŰTERMÉBEN

SHAKESPEARE: VÍZKERESZT VAGY AMIT AKARTOK

Hatalmas, raktárszerű csarnokban játszódik a Művész Színház Vlad Mugur rendezte előadása. A színpad előterében két aprócska medence, kimeredő kerti csappal, hátul költői összevisszaságban, szétszórtan különféle festőszerszámok, kellékek hevernek, az oldalfalnak támasztva ócska zongora, tükrök, kacatok. Az előadás során majdnem mindegyik kellék ,,elsül," többször a zongora húrjaiba kapnak a háttérből érkezők, a tükröt a színpadtérbe állított vascölöphöz támasztják, nézegetik magukat benne a szereplők; Malvolio sárga nadrágjában illegeti magát, Sir Andrew üres tekintettel bámul önmagára, kíváncsian fürkészi önnön gügye ábrázatát, az üvegben visszatükröződik Viola/Cesario hófehér nadrágja s a csarnok kopottas szürkesége. A falhoz támasztott képeket kifordítják, amikor Olivia megszemléli udvari bolondja festészeti munkálkodását, s már azt várjuk, hogy valaki felcsimpaszkodik a színpadtérbe hajló vastraverzekre is - de nem, a tárgyak, kellékek szeszélyes logika szerint vesznek részt a játékban, s nem feltétlenül akkor jutnak szerephez, amikor várjuk. Egyes tárgyak funkciója rejtve marad; a színpad jobb oldalán hatalmas gömb függ, felemelkedik és alásüllyed, az előadás üresjárataiban lehet rejtvényt fejteni, vajon mihez tartozik, mit szimbolizál vagy mit közvetít...

Árulkodóak a kellékek. Nemcsak azt jelzik, hogy a rendező vizuálisan gazdag és látványos előadást kívánt létrehozni; elburjánzásuk arról is tudósít, hogy Vlad Mugur - éppen a látvány érdekében - könnyedén lemondott funkcionális szerepeltetésükről. Az elsokasodó kellékek természetesen *valami* helyett vannak jelen, elfedni



Hernádi Judit (Olivia), Garas Dezső (Sir Toby) és Eperjes Károly (Malvolio)

látszanak a rendezői koncepció következetlenségeit, a szituációk pontos értelmezésének hiányát, a figurák közti viszonyrendszer elnagyoltságát.

A meghökkentő és hatásos díszlet (tervezője Helmut Stürmer), valamint a pompázatos kosztümök (Lia Mantoc munkái) hasonlóképpen számos megválaszolandó kérdést vetnek föl. A gyászfátyolba burkolózott Olivia éjfeketében vonuló kíséretének posztmodern divatshow-ja, a hajlott hátú, fenyegetően merev testtartású Malvolio fekete szemüveges maffiózószerelése, a - mint később kiderül - festőműteremként is használatos hatalmas, szertárszerű hodály sokféleképpen talányos és lepusztult miliője önmagában még attraktívnak, meglepőnek és szuggesztívnek is nevezhető, csak éppen az nem derül ki az előadásból, hogy mi a funkciója, s miféle logikai rendbe illeszkedik Shakespeare komornak aligha nevezhető drámájában. A látvány mindenesetre kietlenséget és lepusztultságot sugall, s eléggé didaktikus egyértelműséggel vágja a képünkbe, hogy Illyria derűs, játékos és harmonikus világa valahol elsüllyedt az időben, helyette immár csikorgó-nyikorgó rácsok, traverzek és egymásra hányt lomok közt zajlik hőseink létfilozófiai ihletettségű drámája. Hogy hol és mikor, az megint csak homályban marad: a díszletek-jelmezek általános időtlensége és kortársi kortalansága láttán bizony nehéz lenne eldöntenünk, hogy Illyriában vagyunk-e vagy a Nagymező utcában, a legmaibb jelenben vagy valamiféle bizonytalan félmúltban.

A rendező felfogása szerint a Bohóc irányítja a játékot, az ő víziói elevenednek meg előttünk, sőt az egész előadás tulajdonképpen nem más, mint az ő fantáziálásának a kivetülése. A *Vízkereszt* nyitóképében Gáspár Sándor melankolikus Bohóca némán festeget a színpad bal sarkában, amikor kivágódik a vizesmedencék melletti csapóajtó, s a föld alól (a vizek mélyéről?) színre lép a két hajótörött. Az előadás vége felé, Viola/Cesario megkettőződésének, Sebastian felbukkanásának pillanatában a Bohóc éppen szobrászkodik, s az általa fabrikált hasonmásszobor lenne hivatott életre kelteni - igaz, a szobrász hangjával - az ikerfiú alakját: a rendező így próbálja elvarrni a figurakettőződés dramaturgiailag kissé kusza szálait.

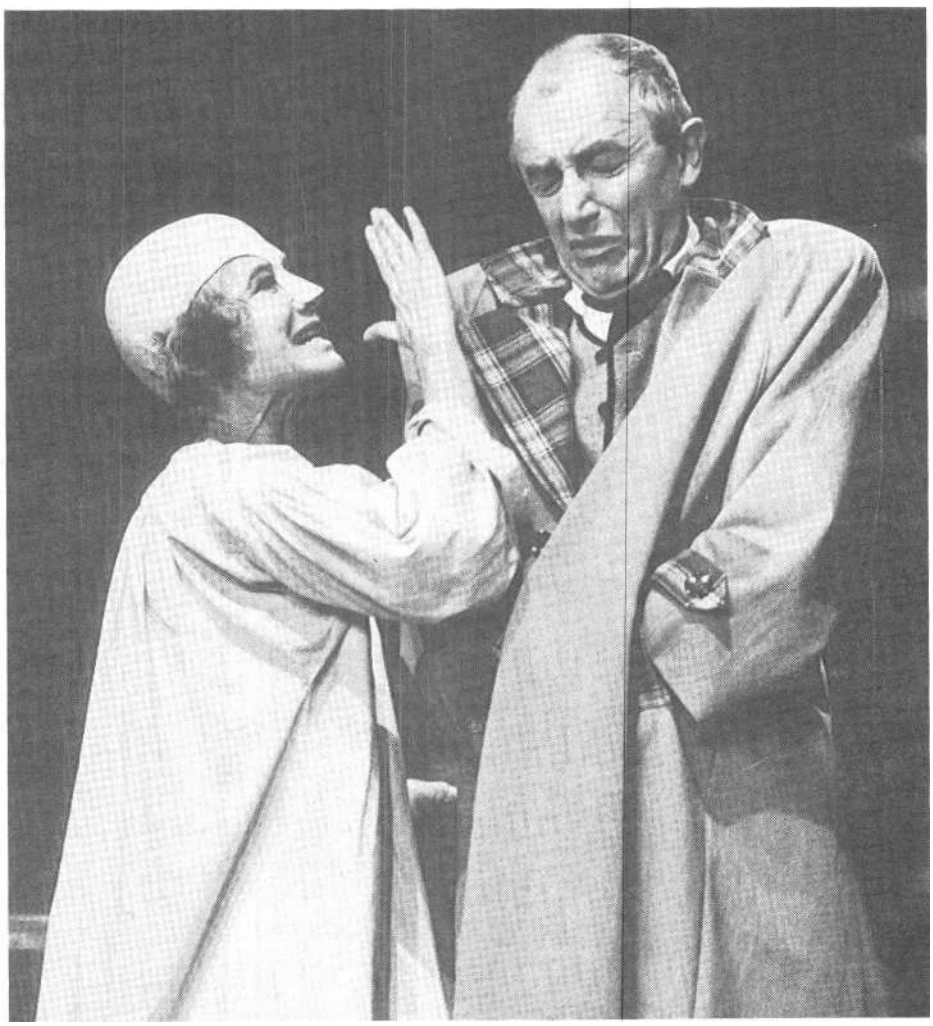
Elemeire hullott, kietlen és fenyegető világ, s benne a Bohóc mint demiurgosz, mint teremtő - mindez így együtt érdekes, eredeti és sajátos alkotói víziót eredményezhetne, ha nem állna ellen a drámai alapanyaga rendezői értelmezésnek, s ha időről időre nem mutatkoznék meg, hogy e koncepció csak súlyos következetlenségek árán vihető végig az előadásban. A vendégül hívott német-román rendező mozgalmas és artisztikus képeket vonultat fel a produkció drámai csomópontjaiban, amelyek önmagukban ugyan hatásosak és szépek is lehetnek (eső esik, égzengés támad, hatalmas leplekre vetülnek a belépők fenyegető árnyai), s számos epizód aprólékos és leleményes kidolgozásával csillogtatja meg játékszervezői ötletességét, ám a drámaegészről született nagyívű víziója s az apró részletek rajzolata nem mindig szervesül ok-okozati egységgé, gondolati egésszé az előadásban. Miközben a rendező - talán egyfajta látványszínház bűvöletében - ezúttal alighanem túl sokat bízott az éjsötét leplek, az áttetsző nylonfóliák, a kivetülő árnyak és felragyogó fények játékának esztétikumára, a hang- és fényeffektusok orgiájának nyers és vad erejére, addig a Vízkereszt elementáris játékosságát és derűjét feláldozta a vizualitás oltárán.

Látvány és jelentés dichotómiája olykor a színészvezetésben és a színészi alakformálásokban is tetten érhető. Malvolio, az „önszeretet betege" hajlott háttal, félrebiccent fejjel, merev test-

Bánsági Ildikó (Viola) és Hernádi Judit

tartással érkezik Olivia kísérőjeként. ijesztőnek szánt, groteszk figura; ám Eperjes Károly megformálásában inkább szánalmas pojáca, mintsem fenyegetően félelmetes, hibbant és nárcisztikus udvarmester. Sérelmek érték, vagy magától csavarodott be: ki tudja, a talány mindvégig megmarad az ő titkának. Később, Mária és Sír Toby pajkos tréfájának áldozatul esve kidüllesztett, vaskos férfiassággal felszerszámozva, peckesen vonulgat, bambán vigyorogva, míg papírzsákba nem csomagolják s össze nem kötözik, mint egy bábut. Eperjes a börleszkig elrajzolja a csúfosan rászedett Malvolio kivagyi tüstént kedését és férfigőgjét, gúzsba kötött bábujának előcammogása mulatságosan groteszk, ám ahogy az élettelen tárgyból kibontakozik a csúfondárosan megalázott ember, színészileg már erőtlen marad.

Hernádi Judit Olivia grófnője talpig gyászban, méltóságteljes komolysággal, hatalmas fátylakba burkolva lép színre, majd „rangon aluli" szerelemre lobbanva Cesario iránt csakhamar levedli gönceit, fekete tollboája alól elővillog az érzéki szenvedély. Vad vágyra gerjedve szabályosan üldözőbe veszi, vonszolja, cibálja félénk, csodálkozó kedvesét, aki e nagy hajszában már azt sem tudja, fiú-e vagy lány. A rámenős nő érzékisége és a tétova, fiúruhás lány bizonytalansága találkozik össze figuráikban (Cesario már-már azonosul nemével), miközben persze picit azzal vagyunk elfoglalva, hogy vajon mi is motiválja Olivia/Hernádi eszeveszett vonzódását Bánsági álruhás Cesariójához. A szereposztás sok tekintetben meghatározónak bizonyult a figurák viszonyrendszerében: a kulcsszereplő Cesario/Viola alakja szinte mindvégig halovány marad, Bánsági nemcsak a figura átváltozásait nem győzi színészi erővel, hanem a személye iránti, különböző előjelű vonzalmakat sem képes igazán életre galvanizálni. Amitől kissé fáradt és fásult lesz az előadás, kilúgozódik belőle az érzékiség szenvedélye és a szerepcserés alaktévesztések finom erotikája. Vannak persze üdítően kivételes pillanatok is; Orsino herceg (Mertz Tibor) a medence partján pancsolva majdnem szájoncsókolja szolgáját, Cesariót; az átázott herceget óvatosan törülgeti dörzstörülközőjével a fiúruhás lány, egészen combtőig, már-már leleplezve magát. A szerepcserés játék (homo)erotikus ingadozásokat és vonzalmakat is ébreszthet: Orsino játékosan átöleli a fiúruhás Violát, keze a kebléhez téved, visszahőköl, s a lány alig tudja kibontani magát ölelő karjaiból.



Törőcsik Mari (Fábián) és Iglódi István (Sir Andrew) (Korniss Péter felvételei)

A fáradt és filozofikus hangvételű előadásban szinte önálló életet él három színes és mozgalmasan gazdag, valódi Shakespeare-alak: Garas Dezsőé, Törőcsik Marié és Iglódi Istváné. Törőcsik Máriaként és félmaszkba bújtatva, Fábián szolgaként könnyű léptekkel, virgoncan szalad-gál, kópés, üde humora színt és elevenséget visz a játékba. Garas félnótás Sir Tobyja kapatosan is józanabb, minta magukat szüntelenül önfegyelmező álszentek. Elázottan rogyadozik, és szabad utat enged testi működéseinek; hitelesen hozza a részegen is eszénél levő bölcs clown figuráját. Iglódi kerekre nyílt szemmel, bávatag tekintettel követi társa instrukcióit, csetlik-botlik, miközben alig veszi észre, hogy szüntelenül át-verik, s a bolondját járatják vele. Három leleményes és mélységesen emberi színészi alakformálás - igaz, jórészt az előadás egészétől elváló betétekben. Pillanatokra önállósuló örömszínház, amelyen átsugárzik a játékosok erőteljes egyénisége. Kis túlzással azt is mondhatnánk: értük volt érdemes létrehozni ezt a felemásra sikerült bemutatót. Persze a sziporkázóan szellemes epizódok sem feledtethetik a produkció koncepcionális bizonytalanságát. Mint ahogy a rendezői következetlenségek sem homályosíthatják el e figurák gazdagságát, sugárzó erejét.

Shakespeare: *Vízkereszt vagy amit akartok (Művész* Színház)
Fordította: Mészöly Dezső. Díszlet: Helmut Stürmer. *Jelmez:* Lia Mantoc. Zene: Matthias Thurow. *A rendező* munkatársa: Robert Sturm. *Dramaturg:* Szeredás András. Rendező: Vlad Mugur.
Szereplők: Mertz Tibor, Varga Zoltán, Nagy Gábor, Mészáros István, Garas Dezső, Iglódi István, Eperjes Károly, Gáspár Sándor, Hernádi Judit, Bánsági Ildikó, Törőcsik Mari. Továbbá: Éliás Anikó m. v., Hámori Eszter m. v., Vekerle Andrea m. v., Ligeti Attila m. v., Ruszina Szabolcs m. v., Tucker András m. v., Virág István m. v.

NÁNAY ISTVÁN

TÖRT VARÁZS

SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

Ígéretesen kezdődik az előadás Szegeden. A nyitott színpadon érdekes kép sejlik fel: a játékteret éles szögben a színpad mélyén találkozó két fal határolja, efalakra csodálatos vegetációjú természet, fák, bokrok dús szövevénye van festve. Az egész színpadot - mint egy leleplezésre váró kiállítási tárgyat - fehér lepel borítja, s csak alóla bukkan-nak elő a természeti képek. Megszólal Kamondy Ágnes sejtelmesen szép zenéje, a lepel alól, a színpadi süllyesztőből kibújik Puck, s egy későbbi jelenetből a Tündérrel folytatott párbeszédé-nek szövegét mondva lehúzza, leráncigálja a díszletről a fehér takarót. A maga teljes szépségében varázsolódik elő Árvay György különös hatású látványkompozíciója. Aztán megmozdulnak a falak: mintha fiókok sokasága volna bennük, hol itt, hol ott tolódik be egy szelet a színpad közepe felé - ezáltal tagolódik, szűkül a tér -, ablakok, ajtók nyílnak, csapódnak ki, reluxa redőnyöket húznak le-föl - így teremtődnek meg a darab különböző helyszínei. (A díszlet kivitelezési pontatlanságai és mozgatásának nehézkessége a színházi ipar csődjének beszédes bizonyítékai.)

A naturalista hatású festőiség és annak állandó megtagadása, a síkszerűség és a térbeliség egysége és kettőssége stílusteremtő erő. Ebben a térben az egész előadásnak s benne a színészi játéknak is követnie kellene a természetesség és a strukturáltság egymásba játszását, mindazt, amit a díszlet sugall. Árvay munkája a Shakespeare-mű leglényegének vizuális kivetülése. S ami létrejött a látványban, megszületett a zenében is.

Aztán belépnek a színészek, s összetörik a varázslat. Mindenekelőtt azért, mert Papp János jelmezei egészen más stílust és gondolkodásmódot sugallnak, minta díszlettervezőé és a zeneszerzőé. Extravagánskodó ruhaköltemények rak a tervező a színészekre: Titániát színes papagálytollakkal ékesíti, Oberont indián öltözetbe bújtatja, az athénieket merev körgallér nyakkalodájába kényszeríti, Zubolyt mint Pyramust ormótlan bakancsba, hosszúszárú, csíkos alsógatyája fölé biggyesztett tüllszoknyácskába és durva anyagból készült ingbe öltözteti - ahány szereplő, annyiféle stílus; s ha a darab során valaki több ruhát is visel, jelmezei egymástól, a helyzetektől, a szerepek és színészek karakterétől független ötletek alapján készültek. Mintha a rendező, Árkosi Árpád nem ugyanannak a stábnak volna a tagja, minta munkatársai. A valóság és az álom, a képzelet és a realitás határainak elmosása, átjárhatóvá tétele, az a lebegtetés, ami a díszletben és a zenében megjelenik, egy csapásra szertefoszlik, hatástalan lesz a jelmezek láttán.

Ebben a megzavarodott színpadi világban aztán egyre nehezebb eligazodni. Az első jelenetben Theseus és Hippolyta úgy hempergésznek a földön, mint vad szerelmesek, holott a szövegből nem éppen ez derül ki róluk. A betoppanó Egéus

Balogh Csilla, Czifra Krisztina és Dési István

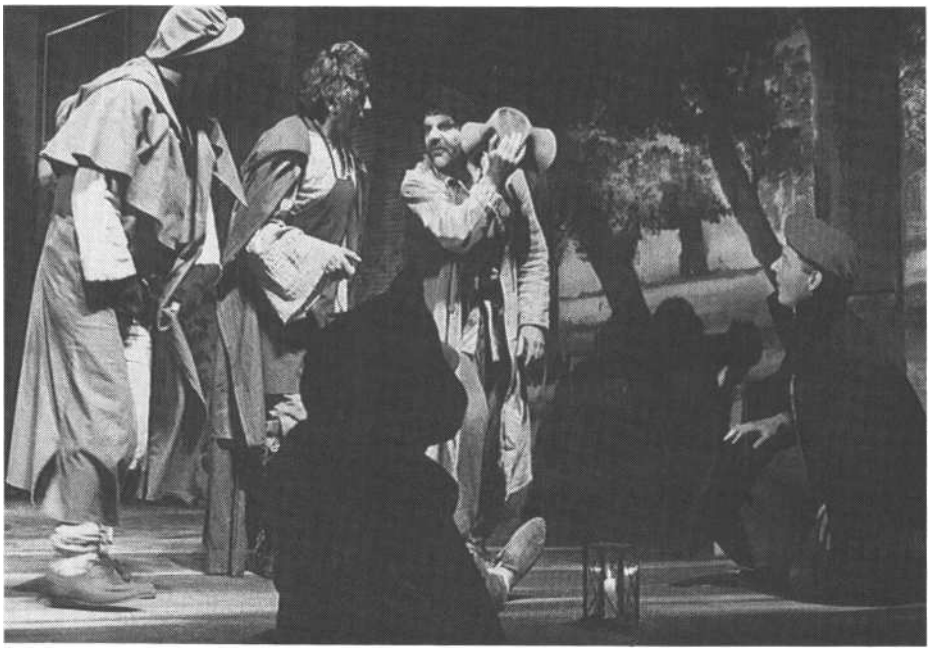
és a fiatalok nem hozzák zavarba Theseust, ruháját leporolva kezd a kihallgatáshoz, mintha mi sem történt volna, mintha az ilyen jelenetek mindennaposak lennének az udvarban. A vádaskodásnak, az ítéletnek nincs súlya, mert nincs megteremtve a helyzet, s ezáltal hiányzik annak tétje is. Bal oldali fiók be, jobb oldali ki, új helyszínen vagyunk, de itt éppen úgy nincs megteremtve a szituáció, mint az első jelenetben, s ez az egész produkcióra jellemző. Az előadás koreográfiai szinten lebonyolódik, de nem derül ki az alkotói szándék. Nem derül ki a dráma különböző szintjeinek, cselekménykszálainak egymáshoz való viszonya, rétegzettsége, hiányzik ezek stiláris megkülönböztetése. A mesteremberek jelenetei ugyanolyan sótlanok, mint a szerelmesekéi avagy az Oberon és Titania, vagy a Theseus és Hippolyta közöttiek. Nincs titka az előadásnak, holott a díszletnek és a zenének lenne. Nincs humora, de hiányzik belőle a pusztító-megtisztító erotika is éppen úgy, minta poézis. (A szexuális tornagyakorlatok nem tekinthetők az erotika megnyilvánulásainak.)

Olyan *Szentiványéji* álom-előadást még nem láttam, amelyben a mesteremberek jelenetein ne lehetett volna nevetni. Itt nem lehet. Már az első jelenet is képtelen térbeli helyzetbe kerül: a fa-lakon, egymástól jó nagy távolságra lévő, lecsapható ülőkékre telepednek a szereplők, és helyükről szinte el sem mozdulva felmondják szövegüket. A statikusság megöli a szituációt, szituáció híján nem születhet meg a jelenet humora, s a szereplőkről sem derül ki, miféle figurák. Jellemükre, jellegükre csupán a ruházatuk utalna, de annak alapján csak arra lehet következtetni, hogy tökkelütött flótások.

Elképzelhető lenne az az értelmezés, hogy a világ úgy rossz, ahogy van, még álmaink is rémálmok, a Szent Iván-éji álom pedig e rémálmok sűrített kifejeződése, s ebben nincs helyük az olyan felelőtlen bohóságoknak, amilyennek a mesteremberek jeleneteit szokták játszani. Ha ezt a megközelítést feltételezném, akkor is baj van, mert a rémálomban is csak kontrasztosan fejeződik ki igazán a rút, a borzalom, az elviselhetetlenség, azaz valaminek a rémségét csak valami derűshöz képest lehet ábrázolni. Például a mesteremberek viszonylagos tisztaságához, naivságához, igyekvéséhez képest. S megint oda lyukadtunk ki, hogy nem teremtődtek meg a dráma dramaturgiailag pontosan meghatározott rétegeinek színpadi megfelelői.

A darab egyik kulcskérdése a szerelmesek jeleneteinek értelmezése, az, hogy miként jelenik meg a fiatalok identitásvesztésének és -keresésének problémája. Ebből a szempontból kiemelkedő jelentőségű a veszekedés, illetve a felébredés jelenete. A veszekedést Csetneki Gábor mozgástervező részvételével egészen újszerű módon oldották meg: a négy fiatal egymásba gabalyodva, egymásra fonódva, mint egy izgőmozgó élő tömb tolódik ide-oda. Láthatólag mindegyikük ki akarna szabadulni ebből a gomolyagból, ehelyett egyre jobban egymáshoz préselődnek. Az ötlet akár jó is lehetne, ha a kivitelezés nem volna oly ügyetlen, oly suta. Aztán jön az összeveszejtés, a kergetőzés, amelyet, ugye, Pucknak kellene levezényelnie. De ahelyett, hogy valóban irányítaná, elbódítaná, elvarázsolná az egymást üldöző Lysandert és Demetriust, Puck csak asszisztál a két színész téblábolásához. A dramaturg, Bérczes László kemény kézzel húzta meg a szöveget, helyezett át mondatokat, s ezt többnyire jól, a helyzetek megértetését szolgálva tette. Ebben a jelenetben azonban oly kevés szöveg jutott a fiatalembereknek, hogy a szituáció csak gazdagon kibontott játékkal lehetne teljes. Ám épp ez a játék hiányzott, emiatt az

Karczag Ferenc (Oberon) és Zborovszky Andrea (Puck)



A mesteremberek (Koncz Zsuzsa *felvételei)*

epizód vérszegénnyé, üressé vált. Nem kevésbé kidolgozatlan a fiatalok felébredése; mintha meg sem érintette volna őket mindaz, amit álmukban (?), valóságosan (?), vágyaikban (?), zsigereik-ben (?) átéltek.

Egy olyan előadásban, amelyben ennyire tisztázatlan és labilis minden, méltánytalan és igazságtalan lenne az alakításokról szólni. Nem elsősorban a színészeken múlott, hogy ez a *Szentivánéji álom* az elszalasztott lehetőségek előadása lett. Nyilván az sem tett jót a produkció-nak, hogy társulati-színházi bizonytalanságok közepette jött létre. De ez csupán magyarázat lehet, mentség nem.

Megjegyzés: nem véletlenül hiányzik a kritika végéről az előadás létrehozóinak listája, ugyanis a Szegedi Nemzeti Színház nem hogy műsorfüzetet, de még egy árva szórólapot sem bocsát nézői rendelkezésére. S bár a résztvevők túlnyomó többségét természetesen ismerem, arra nem vállalkozom, hogy fejből avagy a színház bejárata mellett kifüggesztett tábláról lekörmölve készítsek egy esetleg pontatlan adatsort.

TASNÁDI ISTVÁN

VÉRENGZŐ VIRÁGOK

SHAKESPEARE: III. RICHÁRD

Nem kétséges, hogy a darab 1993-as bemutatása telitalálat. Olyan időket élünk, amikor a világ egyik legnagyobb atomarzenáljával rendelkező országában évente lezajlik egy puccs, déli határainkon ezreket hajtanak koncentrációs táborokba, amikor hajdani „jó szomszédok" és harcostársak ugranak egymás torkának egyre fenyegetőbb szitkok kíséretében. A hidegháború és a cirógató diktatúrák fojtott csendjét az örömújjongások hangjai után csatakiáltások zaja veri fel. Buckingham a harmadik felvonásban így számol be arról, hogyan fogadták a polgárok Richárd esetleges megkoronázására utaló kijelentését: „Egy szót se szóltak, Isten úgy segéljen, / Hanem mint élő kövek, tompa szobrok, / Halotthalványan csak egymásra néztek." Ez négyszáz év alatt mit se változott, csak Buckinghamet helyettesíti egy hírműsor vagy egy újság.

Valami elszabadult, egy láthatatlan, cinikus démon, az arcunkon érezzük a leheletét, a bőrünkön érezzük a közelségét, rágalmakat és harci jelszavakat suttog a fülünkbe. Az alaktalan, anyagtalan, pusztító korszellem ő. Zsákutcába jutott életek alkotják a törzsét, bosszúszomjból van a feje, birtoklási vágyból és butaságból vannak a végtagjai. Az emberiség ősi módszere, hogy tárgyiasítja azokat a jelenségeket, amelyeket gyűlöl, és amelyektől fél, és így győzi le, ezt pusztítja el. Ilyen például a terméketlen, kegyetlen tél jelképeként tavasszal máglyára vetett szalmabábu. Richárd lehetne a mi szalmabábunk, amit egy közös rítus, egy színházi este keretében máglyára vetünk. De Richmond szkeptikus zárszavaival szusszanásnyi időt sem hagy a megkönnyebbülésre, máris jelzi: ez egy végtelen történet, az ártó hatalmak elpusztíthatatlanok.

Megkönnyebbülésünk azért sem lehet tökéletes, mivel a győri előadásban Richárd nem egy gigantikusságában szimbolikussá emelt ördögi figura, hanem egyénített jellemrajzzal felvázolt talányos átlagember. Szemünk előtt járja végig azt az utat, amelynek során rájöhetnénk, mi motiválhat és mi tehet képessé valakit ennyi bűn elkövetésére. De mivel nem pillanthatunk be a külvilág felé tartott maszkja mögé, az előadás kis híján szájbarágós példázat marad a történelem végzetszerűségéről és az emberi aljasságról.

Richárd szerepét általában törékeny fizikumú színészre szokták bízni (a két háború között például Törzs Jenőre, később Major Tamásra, legutóbb Kern Andrásra), aki görnyedt, bicegő járással, esetleg egy hátra szerelhető műpúppal könnyen meg tud felelni a darabnyitó monológban oly részletesen lefestett visszataszító képnek. A Győri Nemzeti Színházban mégis olyan színészre osztották a szerepet, aki vonzó színpadi megjelenésével, robusztus egyéniségével akár egy hősszerelmes eljátszására is hivatott lenne. Gáti Oszkárt ráadásul nem próbálták elmaszkírozni, Csík György durva anyagú, matt ruhái nem bontották meg a test arányait, és maga a színész is csak enyhe bicegéssel, kissé felhúzott vállal jelezte Richárd testi tökéletlenségét. Mind-ez arra utalt, hogy nem a vidéki színházak szokásos szereposztási nehézségeiről, hanem koncepcióról van szó. Ez a gaztettek kézenfekvőnek tűnő lélektani indítékát megkérdőjelezi, és az összeesküvést nem a megcsúfolt gnóm bosszúja-ként, hanem a hatalom közelébe került ember szinte törvényszerű reakciójaként tünteti fel.

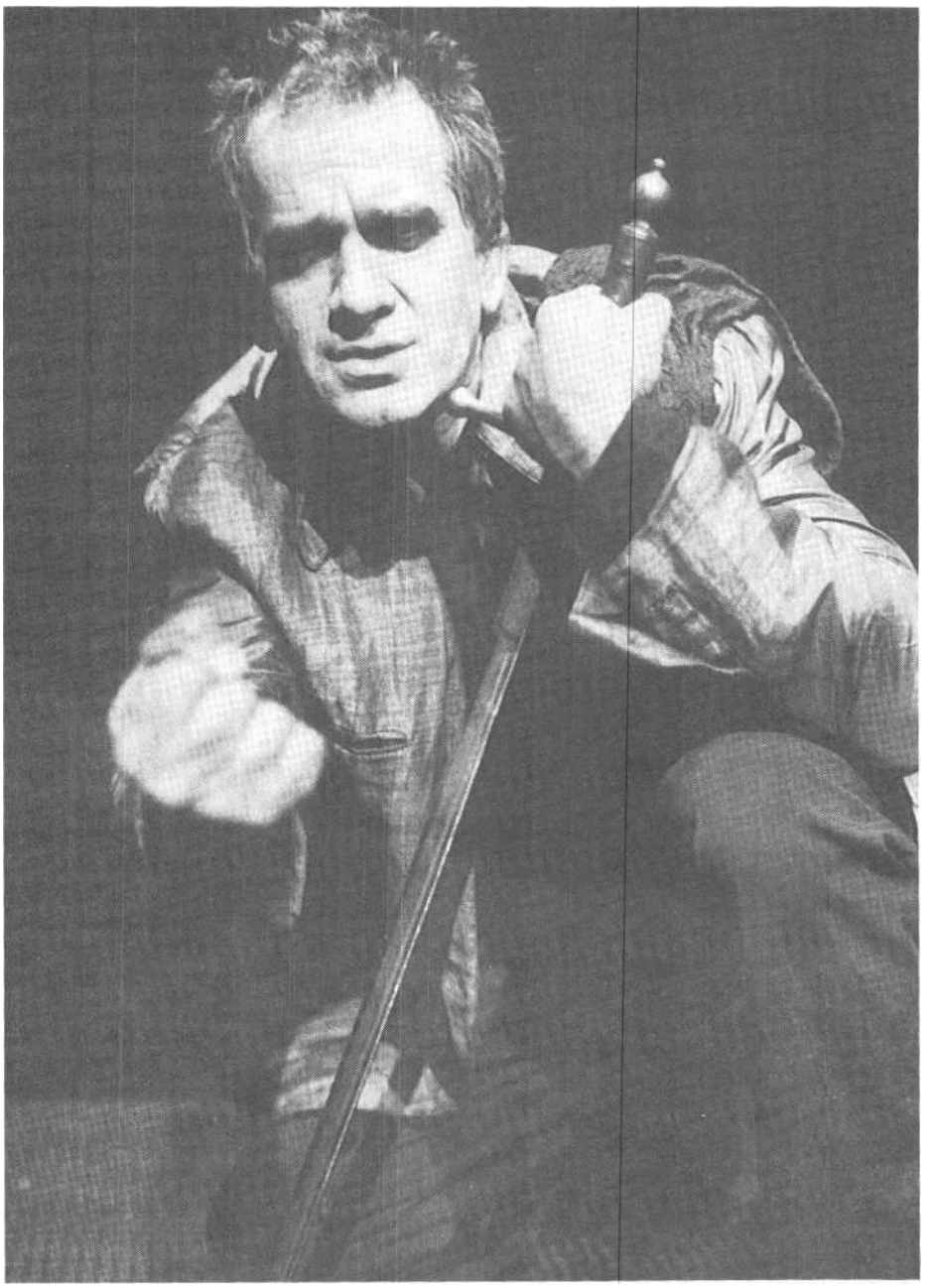
Gáti nem formái gonosz törpét, nincsenek grimaszai, nem vihog, hanem rezzenéstelen arccal, csevegve építi a trónhoz vezető lépcsőt, melynek minden grádicsa egy-egy hulla. Természetellenes, alantas ösztönei nincsenek az arcára írva, romlottsága nem kézzelfogható, testével nem hordozza eleven transzparensként mérhetetlen ocsmányságát. A rendező talán úgy érez-

te, manapság nem kell ördögpatákkal és vámpírfogakkal ellátni ezt a figurát ahhoz, hogy hihető legyen a számtalan rokon- és gyermekgyilkosság. Az ördög manapság nem vasvillával, hanem diplomatatáskával, öltönyben, nyakkendőben jár, és olyan meggyőzően érvel tettei jogosultsága mellett, hogy ember legyen a talpán, aki meg tudja különböztetni az ugyanolyan öltönyt és nyakkendőt viselő, békét hirdető arkangyaltól (ha van ilyen egyáltalán). „Miért szórsz cukrot erre a pókra...?" - kérdi Margit a királynétól. De Gáti is cukrot szór rá, amikor vívódó, de gyors döntéseket hozó, gátlástalan, de rafinált és céltudatos politikusnak tünteti fel Richárdot - a ma (üzlet)emberének.

Ennek a megoldásnak, bármennyire csábító, a konkrét drámai anyag sok helyütt ellenáll. Ha Richárd nem szörnyszülött, a dráma elveszti grandiózus egyediségét, a detronizációs játszma nem tűnik akkora mutatványnak, és a két bravúrjelenet - Lady Anna meghódítása és a lánykérés - viszolyogtató pikantériája is elvész. Lehet, hogy a darab így kevésbé meseszerű és sokkal inkább jelen idejű, ugyanakkor veszít megejtően nyers teátralitásából.

Nekünk a fehér rózsák és a piros rózsák viszálykodásainak fordulatai nem történelmi evidenciák, a szemrehányások, amelyeket a Yorkházbeli tesz a Lancaster-házbelinek, érthetetlenek, és csak hozzávetőleges képet adhatnak a pillanatnyi viszonyokról. A férfiak összeveszései és kibékülései, az özvegyen vagy gyermek nélkül maradt asszonyok sirámai rendre múltban történt eseményekre utalnak, nehéz helyzetbe hozva a rendezőt, nehogy közönsége a beavatatlanok közönyével figyelje ezeket a jeleneteket. Tordy Géza azonban nem sok gondot fordít ennek elkerülésére. Általában a színpad egyik részén szórja szét az egyik érdekcsoport tagjait, velük szemben azok ellenfeleit, s közöttük mozgatja Richárdot. Gáti ide-oda cikázik (hol bicegve, hol még erről is megfeledkezve), életerejével, lendületével hatva, körmönfont szóáradattal ugrasztva egymásnak vagy békítve meg a főurakat, mindenkori érdeke szerint. Hidegvérrel tör a cél felé, de a beteljesülés után elbizonytalanodik. Gáti nemcsak hogy nem akar direkt módszerek-kel undort kelteni, de a végzetes csata hajnalán bűnbánó rémületével még szimpátiánkat is megpróbálja megszerezni.

Richárd itt nem a megszokott nagy volumenű konspirátor, inkább a többiek ostobák. Társa, cinkosa, a simulékony modorú Buckingham (Kertész Péter) legalább olyan ravaszul, de sokkal higgadtabban cselekszik. Viszont nem tud lépést tartani ura pokolraszállásának féktelen ütemével, és ez lesz a veszte. Ebben az előadásban Richárd nem intelligenciájával, hanem sodró életenergiájával fegyverez le mindenkit (a gyerekek kivételével; nekik még pontosak az ösztönei). Az eltiport urak egy fáradt kor korlátolt és sértődékeny kiváltságosai, ugyanolyan gazfickók, mint ő, csak nem mernek ekkora tétben játszani.



III. Richárd: Gáti Oszkár

A gőgös haduraknál sokkal veszélyesebb ellenfelek a nők, Richárd anyja, York hercegné (Demjén Gyöngyvér) és elsősorban Margit (Baranyai Ibolya), a bukott királyné, aki bosszúszomjas szellemként kísért, átkozódva, szörnyű véget jósolva mindenkinek. Erzsébet, a jelenlegi királyné viszont képtelen ellenállni és visszavágni, csak konstatálni tudja az újabb és újabb csapásokat. Gyöngyössy Katalin mélyről feltörő, stilizálatlan fájdalommal jeleníti meg a gyászoló hitvest és anyát. Amikor az iszonyattól félőrült Erzsébettől Richárd, fiainak gyilkosa megkéri lánya kezét, és a két erő - a destruktív, másokat el-emésztő és az önemésztő - összecsap, váratlanul átforrósodik a levegő, de mivel mindkét energia hamar kimerül, nem jöhet létre igazi színházi pillanat.

Richárd visszafogott, ellentmondásos jelleme eldöntetlenséget és megoldatlanságot sugall, a többiek fennhéjázásukkal és valószínűtlen vakságukkal egy kaptafára készültek, a színpadi mozgás takarékos, a folyamatos szövegfelmondást ritkán kíséri vagy szakítja meg értelmező

Szűcs István (Rivers), Gyöngyössy Katalin (Erzsébet), Gáti Oszkár és Szikra József (Dorset) (MTI-fotók)

mikroakció. Ami a játékot mégis élvezhetővé tudja tenni, az a főszereplővé előlépett színpadi keret. Menczel Róbert hatalmas redőzött drapériákat függesztett a színpad fölé, amelyek pár mozdulat árán bármely helyszínhez puritán, mégis látványos és tágas környezetet szolgáltatnak. De ami ennél fontosabb: ezek a drapériák, amikor épp nem kulisszaként működtetik őket, gigantikus húsevő növényekként lebegnek a játszók feje felett. Amikor valamelyik urat eléri végzete, a növény vörös fénnyel megfestett szirmai szétnyílnak, és elnyelik áldozatukat. Ezzel a kissé alulvilágított, sejtelmessé tett színpad élő organizmussá varázslódott, az emberek pedig a láthatatlan hatalom kényének kitéve gyanútlanul mászkáló apró bogarakká lettek. A színpad, ez a modellezett univerzum, ez a hatalmas gyomor előbb-utóbb mindenkit elemészt. A kérdés csak az, hogy milyen sorrendben. Richárd jól taktikázik, végül mégis rákerül a sor.

De ebben a játékban a túlélők igazsága és diadala csak időleges. Az ifjú Richmond feje fölött is ott lebegnek a vérengző virágok, egyelőre jóllakott teltséggel, mozdulatlanul. Az új király bizakodó szavai végén nem viszi le a hangsúlyt: ezek a szavak itt csak kérdésként, nem állításként hangozhatnak el. Richmond (Vincze Gábor Péter) felmászik a nézőtér fölé benyúló vastrónusra, s innen mondja el tűnődve a dráma befejező sorait: „Igy hozunk gyógyszert Anglia sebére - / Isten mond ament s élni kezd a béke. "(?)

Shakespeare: *Ill. Richárd (Győri Nemzeti* Színház) Fordította: Vas István. *Díszlettervező:* Menczel Róbert. *Jelmeztervező:* Csík György m. v. Mozgás: Pintér Tamás m. v. Asszisztensek: Horváth Márta és Miksi Attila. *Rendezte:* Tordy Géza.
Szereplők: Török András, Uri István, Gáti Oszkár, Somogyi Szilárd, Szigeti Eduárd, Várday Zoltán, Vincze Gábor Péter, Kertész Péter, Rupnik Károly, Kovács Zsolt, Csudai Csaba Zsolt, Hegedűs Zoltán, Szűcs István, Szikra József, Károly Szabolcs, Ballal István, Tunyogi István, Perédy László, Simon Kázmér, Hosztafi József, Simon Géza, Miksi Attila, Kszel Attila, Lénárt László, Baranyai Ibolya, Gyöngyössy Katalin, Horváth Ibolya, Demjén Gyöngyvér m. v.

TARJÁN TAMÁS

NÉGY SZEREP KERES EGY APÁT

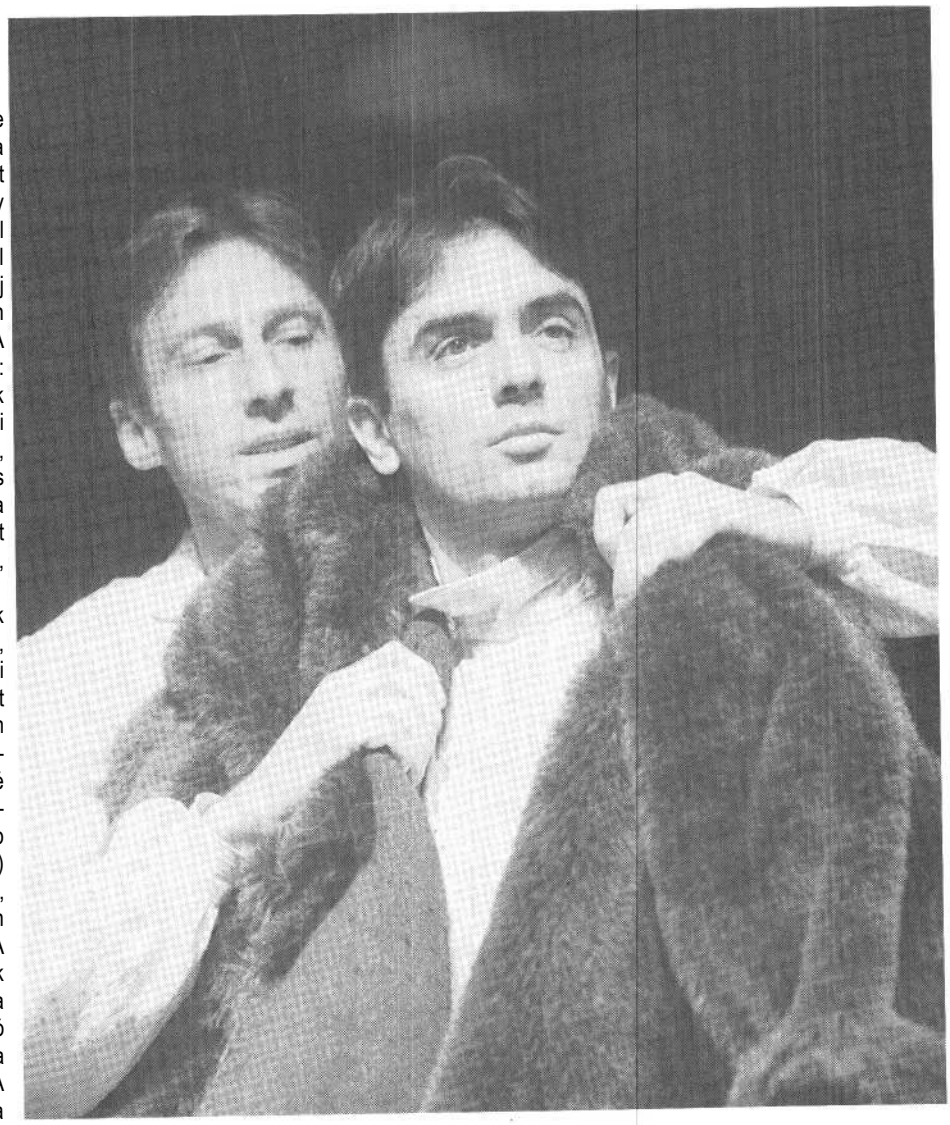
CRANE: A KARAMAZOV TESTVÉREK

Ha felülnézetből pillanthatna a díszletre az előadás nézője, még világosabban láthatná, amit a körvonalak, a színészi járások alapján amúgy is érzékei: a durva, szándékosan hevenyészett deszkadobogók az úgynevezett bizánci vagy orosz kereszt alakzatában helyezkednek el. A hosszanti tengelyt metsző két rövidebb és a középső, hosszabb keresztszár egységes, zárt - egyben szeszélyes és feszültségteli teret hoznak létre. Mintha kurtább-hosszabb utcák metszenék egymást; mint-ha sorsok csomósodnának össze és bomlanának szét ebben a mozgékony formációban. A sík enyhe lejtése és a dobogók emeltsége folytán ülni, elheverni is lehet a padkákon, elöl pedig hangsúlyos mélypont, hátul viszont intellektuális magaspont képződik (mely ugyan süllyesztett - és trónszerű is).

E díszletet a színlap szerint nem tervezte senki. Ha az író, Richard Crane álmodta meg, tovább erősödhet az a vélekedésünk, hogy A *Karama*zov testvérek adaptációja már-már túlságig koncipiált szöveg. Ha a rendező, Faynia Williams leleménye az összkép, enyhülhet szigorunk a játék vázlatosságával szemben. Ha a majdnem végig és majdnem kivétel nélkül mezítlábas, vezeklő figurák igen egyszerű, ikerítő öltözékeit, a kámzsás, zsákszerű csuhákat és a családi hierarchiát képviselő egy-két ruhadarabot (bundát) varrató jelmeztervezőnek, Kesserű Andreának a díszlethez is köze van, akkora Nyitott Színház, a székesfehérvári Vörösmarty Színház és a Kolibri Színház (az utóbbiban látott) előadásához a színészi teremtőerőn kívül is adott valamit a hazai teátrum (a zene külhoni: Stephen Boxer szerzette).

Az író és a rendező - férj és feleség - vitázó harmóniában oszthatták meg a munkát. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij regényét úgy feszítették föl a hármaskeresztre, hogy a mű ne csupán vergődő test, létfilozófiai gondolat legyen, hanem mértani (matematikai) struktúra is. Mindkettejüket eredendően színházi eszme vezérelte. A *Karamazovokat* valószínűleg eleve reménytelen a maga egészében színre vinni - tudomásunk szerint eddig nem is sikerült senkinek maradéktalanul -, abban azonban van ráció s a színész iránti bizalom, hogy pusztán a négy fiútestvér jelenjék meg. A magyarországi premieren Dmitrijt Gesztesi Károly, Ivánt Mihályi Győző, Aljosát Megyeri Zoltán, (a „fattyú") Szmergyakovot Bán János játssza. Saját szerepüket nem adják át

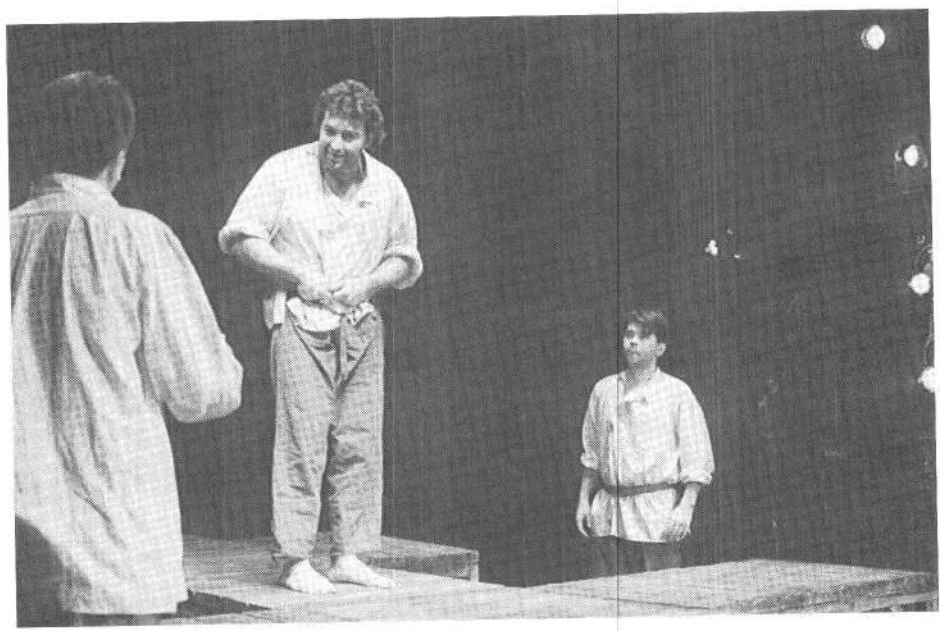
Bán János (Szmergyakov) és Mihályi Győző (Iván)



másnak, ám meg-megtestesítenek különféle epizodistákat (nőket is), és valamennyien felöltik a zsarnok apa torzan vaskos-súlyos bundáját, ezt az állatias, világot elriasztó szőrmét. „A regény személyközi viszonyainak minden elemzésnél pontosabb tisztázási eszköze" lenne az író által választott megoldás? Aligha. Hiszen a négy új passió misztériuma csupán utalásszerűen emlékeztet(het) az epikai előzményekre. A variáció új és más mű; nem regényfeldolgozás: dráma. Tételdráma. Az apa ellen lázadó fiúk mindegyike maga is potenciális apa - majdani apa, virtuális apa, az örök „apaság" hordozója -, következésképp lázadása minden más fiú el-len is fordul. Ahogy a fiú az apának, az apa a fiú-nak a kontradikciója. A Kereszt motívuma, tere mindezt a keresztény Istenkép Atya-Fiú kapcsolatában, az egylényegű különbözőségben teljesíti ki.

Az csak eléggé terjengős előkészítés, sok-sok monologizálás után derülhet ki - mivel a négy fiú, a „négy" apa és a testvérek farkasszemet nézései számára is bőven kell idő -, hogy a szerzőt alapjában az elnyomó és megrontó hatalom lerázása izgatta. A fiatal Karamazovok lényegében együttes akarat, gyilkos cselekvéssé lényegülő közös szuggesztió révén megszabadulnak hitvány jellemű, viszont náluk nagyobb formátumú nemzőjüktől, négyen (vagy négy-szer) bírják le az egyet - hogy külön-külön az őrületben, a halálban, az elítéltségben és a révült hitben leljék meg saját, szuverén boldogtalanságukat. A második rész vége felé átforrósodó prózai áriák és duettek pszichológiai igazsága elfeledteti a textus némi spekulativitását. (A regényt fordító Makai Imre neve éppúgy nem olvasható a színlapon, ahogy a darab magyarítójáé sem.) A hatalomról és a zsarnokságról való meditáció a magyar publikum fülében előnyösen keveset kap az aktualitás felhangjaiból.

Faynia Williams a fénydramaturgia pengéjével vértelenül választotta el egymástól az epizódokat. Igyekezett orvosolni a mű gyengéjét, az éppen passzív egy, két vagy három színész jelenlétének fölöslegességét, ám a néma, magukba roskadt vagy alélt Karamazovok jobbára érdektelen tárgyként telelnek Dosztojevszkij újra-álmodott, hidegen perzselő álmában. A játék sűrűn kitetsző magárahagyatottságában, alkalmiságában és esetlegességében mintha a szilárd formálókészséget olykor nélkülöző - s tán erőszakos? - rendezői közelítés lenne a vétkes.



Gesztesi Károly (Dmitrij) és Megyeri Zoltán (Aljosa) (Kádár Kata felvételei)

A négy színművésznek csak a négy fiúról akadt mondandója. Ha föl is öltötték a bundát, apjukat a bunda „játszotta," képviselte helyettük. A fejenként négy szerepet parancsoló írói algebra nem vált, nem válhatott jellemszorzótáblává a világot jelentő kereszten. Ehhez jóval rétegezettebb rendezői analízis, finomabb instruálás - az egész produkció konfliktusok nélküli létrehozása - lett volna szükséges. A „nőalakok" még illúziónak is foszlékonyak, a koncepció mágiája csak a négy fiút bűvöli, akik ötödik önmagukat, az apát keresik - hogy megöljék.

Dmitrij, Iván, Aljosa és Szmergyakov viszont megelevenedik: a Karamazov testvérek eljátszására föltüzelte az ambíció a színészeket. Bán János szóvetéseit is a fattyú jellemzésének javára tudja fordítani, egyéniségének virgonc izgékonysága, szellemi mozgékonysága az ördögien józan epilepsziás túlzások nélküli ábrázolására szolgál. Idegbeteg detektív, aki maga ellen nyomoz, de Iván után szórja el a bűnjeleket. Mihályi Győző kitűnő társ ehhez a sokrezdülésű, modernül ideges játékmódhoz. A tehetség élvezetes és sikeres próbája számára, hogy a maga-biztos és pallérozott Karamazovot észrevétlenül juttassa el az üdvözült mosolyú széthullottságig.

Gesztesi Károly Dmitrije, a vegetatív, brutális fickó természetesen osztatlanabb - és mesterkéltebb is. Körötte sem reped meg az intimitásnak az a burka, amely az egész kamaradrámát átfogja, a rendező és a színészek atmoszférateremtő erejét is dicsérve. Megyeri Zoltán - szerepe és kora szerint is legfiatalabbként - szívesen húzódik vissza a határozott, távlatos csöndességbe. Bundás vagy kámzsás szerepben is ő takarja arcát, rejti énjét a legbátrabban, a másik emberre-szerepre ő hangolódik rá leghitelesebben.

Crane és Williams messzi stílusvégleteket képzelt a lélektani szituációjáték köré. Az egyszerűség, a takarékosság, a négy fiú mindig elsőrangú együttese, „kórusos" összehajlásai a görög drámára még csak-csak emlékeztettek - a komikum (főleg a „moliére-i") csak véletlenszerűen kísértett. Nem épp jókor - mert nem is tehette jókor. Mihályi Győző talán időben hunyorintott egy huncutot az egyik nőalak jellemzésére, mégis idegen maradt a megoldás, mert *A Karamazov testvérek* minden szava, gesztusa azonnal az „alapszereplőkre," az apjukkal és apjuk árnyával viaskodó fiúkra száll vissza.

Richard Crane: A Karamazov testvérek (Dosztojevszkij regénye alapján) (A Nyitott Színház és a székesfehérvári Vörösmarty Színház közös produkciója)
Jelmez: Kesserű Andrea. *Zene:* Stephen Boxer. *A rendező munkatársa:* Máhr *Ági. Koreográfia:* Andrássy Imre. *Rendező: Faynia* Williams. *Produkciós vezető:* Erdei *János.*
Szereplők: Gesztesi Károly, Mihályi *Győző,* Megyeri Zoltán, *Bán János.*

KÁLLAI KATALIN

SZKEPÁJN, MÁJ DÁRLING

MOLIÉRE: SCAPIN FURFANGJAI

Az ember gyanakszik. Beleszimatol a levegőbe: nincs vígjátékszag. Bemegy a stúdió nézőterére, körülnéz, csupa feketeség, merő sötét tónus. Az ökölvívóring körül tragédia fuvallatai lengedeznek. Ismét a Dan Micu-i szabad asszociációs környezet. Játékló, túlméretezett, gálya, egészen kicsiny, diszkréten megbújva egy mosdóállvány mögött. Bokszkesztyű, bárzongora, szekrény (gurulós), világító bűvészbőrönd, cintányérok. Bejön egy bohóc (kezében felmosórongy, partvis stb.), és a zene ritmusára fehér krétával a fekete falra firkantja: *Scapin furfangjai.* A színlap szerint ő Szilveszter, Octave úrfi atyjának távollétében az úrfi gondviselője. Megjön maga Octave is, megejtőn szökellve, bamba vigyorral az arcán. Szintén bohóc. A gyanú annyiban volt jogos, hogy ez nem vígjáték. Túl van azon: bohócszínház.

A román vendégrendező pimaszul fiatalra osztotta az Arany János Színházban *a Scapin furfangjait,* atyák és fiúk csaknem azonos korosztályból kerülnek ki. Bizonyára nem ettől, de ezért is lett az előadás olyan diákcsínyes, kópés humorú. Rekonstruált humor - ha lehet ezt mondani -, de megvan a maga bája, és ráadásul úgy burjánzik, mintha Dan Micu életművének teljes komikus vonulatát ebbe az egy előadásba akarta volna belezsúfolni. Játszanak maguk a tárgyak is. A bokszkesztyű a nemzedékek harcában kap szerepet, a mosdótálba belemerül a gálya, így lesz belőle igazi, a szekrényt ide-oda lehet tologatni s belőle ki-be ugrálni, a bárzongora tetejét Szilveszter ujjára lehet csapni, máskor megteszi hangulati aláfestésnek, ha Scapin éppen nem a világító bőröndből előhalászott játékzongorán játszik. Mondjuk, a Sose *halunk meg* című film zenéjét (Nagy utazás...) vagy egy-egy darabot Cseh Tamás oeuvre-jéből. Hogy az ízlések és vonzódások deklarálásán túl - ami a maga nemében elég szimpatikus - az ilyesfajta mozzanatoknak mi lenne a szerepe valójában, azon kevés időnk van töprengeni - meglehetősen le vagyunk foglalva ugyanis elejétől végig. Az okokat talán a „most aztán szabad a vásár" nagyvonalú rendezői gesztusában találhatnánk meg, ezzel magyarázhatnánk például azt a mondatot is, amellyel egy adott ponton Le-

Tarján Péter* (Géronte) és *Sztarenki Pál (Scapin)

Puskás Tivadar (Szilveszter) (Keleti Éva felvételei)

ander a pártfogójához fordul: Szkepá*jn, máj dárling, help mí, plíz!*

Ez akár fordulópontnak is fölfogható a történetben, amely a szabad párválasztásért küzdő fiúk s az őket gúzsba kötni igyekvő atyák megnyugtató véget érő sztorija. A magát határozottnak mutató Leander ugyanis itt döbben rá, hogy nincs más választása, mint Scapint hívni segítségül. A nyimnyám Octave ezt már megtette. Jóval őelőtte. Bor Zoltán Leandere az öntudatos bohóctípus, lenézi a nyafogó Octave-ot, de mindjárt irigyelni kezdi, ha annak valami sikerül. Györgyi Anna Zerbinette-je éppen illik hozzá - már csak azért is, mert jó fél fejjel Leander fölé tornyosul -, magakellető, nagyszájú, oktondi. Kisfalvy Krisztina Jácintja pedig *(Huaszinta,* mondják „nápolyi" spanyolsággal, de belefér ez is) megfelelő pár Czvetkó Sándor csücsörítő szájú Octave-jához. Ugyanolyan élhetetlen gyámoltalanka. Még azt is el lehet képzelni róla, hogy a saját családi viszonyaival sincs tisztában. (S ha a két lány közös jelenete alatt némileg megfeledkeznénk róla, hogy itt most egyfajta bohóc színházat prezentálnak nekünk, Micu gyorsan belebújtatja a kettőt egyetlen nagyméretű télikabátba.) Az apanemzedékből Csák György Argante-ja kopottas Chaplin-figura, keménykalapban és két számmal rövidebb nadrágszárral. A darab azért nincs előre lejátszva, mert valamivel még hülyébb, mint Octave, a fia. Tarján Péter Géronte-ja látszólag keményebb falat az ifjaknak, de csak annyiban, mint Leander nevű utódja, azaz nem sok kell hozzá, hogy elpárologjon a határozottsága, és belesétáljon Scapin hálójába. Nagyjelenetük, vagyis az ötszáz tallér kicsiklandozása, az előadás egyik csúcspontja. A „de mit keresett azon a gályán" ismétlőpasszust Tarján új színekkel árnyalja. A főbohóc Szilveszter maga: Puskás Tivadar szomorú Auguste-ként jár-kel az előadásban, kirohan, berohan, öngyilkosságot kísérelne meg bűntudatában (de eláll tőle), gyilkosnak öltözik, és Harley Davidsonon érkezik - vagy valami olyasmin - hatalmas pilótaszemüvegben, ismétli a többiek gesztusait, illetve a sajátjaival kíséri azokat, mindezt lebiggyedő ajkakkal és ősösztönös komédiáshajlammal. (A másik ősbohóc: Czvetkó, már eddig sem túl egyoldalú szerepkörét gazdagítva.)

Dan Micu, persze, nem elégszik meg a bohócjátékkal. Az áttételt egyrészt azok a gesztusok jelentik, amelyek illemtudóan figyelmeztetnek, hogy mennyire feledkezhetünk bele a látottakba. A színészek alkalmanként a partitúrából olvassák föl Moliére szövegét, kisebb megjegyzést téve a szerzőre; Scapin és Géronte egyikjelenetében Géronte tévedésből korabeli kosztümben és parókában jön be, hogy aztán kicserélje az eredeti jelmezére, és újra kezdjék a jelenetet. (Ez utóbbi sötétszürke felöltő keménykalappal, a jó szeműek örömére a kabátzseb hajtókájának *belsejében* piros kockás béléssel.) Másrészt: tovább rétegezi a történetet Scapin alakja. Sztarenki Pál Scapinje mértékkel vesz részt a bohóciádában, különálló, némileg rezonőrszerű figura. Rezignált beletörődéssel egyezik bele, hogy furfangjaival rendbe tegye a helyzetet, bár vannak pillanatok, mikor látnivalóan örömét leli benne. A záróképben aztán - mikor jótékony kétségek közt hagy minket, hogy a halálhíre kelt Scapin jön-e vissza vagy az, aki játszotta -, nos, ebben az utolsó képben föltartott mutató- és kisujjával jelzi, hogy minek tart minket. Ez egyben valami olyasmit is jelenthet: magatokon röhögtetek.

Olyan sokat egyébként nem röhögtünk. De valamifajta derű mégiscsak eluralkodott rajtunk. A valóság őrületén való felülemelkedés pillanatnyi, csalóka derűje.

Moliére: Scapin furfangjai (Arany János *Színház Kamaraterem)*
Fordította: Karinthy Ferenc. Díszlet, *jelmez:* Csík György m. v. *Rendezte:* Dan Micu m. v.
Szereplők: Csák György, Tarján Péter, Czvetkó Sándor, Bor Zoltán, Györgyi Anna, Kisfalvy Krisztina, Sztarenki Pál, Puskák Tivadar, Fejes Rita, Sáfár Zoltán, Kecskeméti Róbert, Kozma Attila.

SZÁNTÓ JUDIT

MINDENT EGY HELYEN

PETER SHAFFER: AMADEUS

Kerenyi Imrének ezúttal sikerült létrehoznia a Madách színházi Gesamtkunstwerket. A nézőt egy jegy áráért igazán elhalmozzák: kap drámát, operát, balettet és operettet (a két utóbbiról egyébként a tánckar gondoskodik), s kap közös csomagolásban Bildungs- és Boulevardtheatert. A néző pedig hálásan nyugtázza, hogy nagy színházi eseménynek lehetett részese.

A finom és ártalmasnak igazán nem mondható megtévesztésről persze elsősorban az író, Peter Shaffer gondoskodott, aki a *Black Comedy* meg *a Ki után megy a* nő? *Ki megy a* nő után? című *double billt* követően ambiciózusabb vállalkozásokban kezdte kamatoztatni nem minden-napi színműírói ügyességét: a mélypszichológiát szerelte ki szórakoztató lektűrdarabokban, rafináltan hitetve el a naivabb nézőkkel, hogy súlyos mondandókat, új megvilágosodásokat görget. Mindezzel semmi baj; az igazság, ily élvezetes mesterségbeli tudás esetén, a kritikusokra tartozik, akik a nézőtéri többség örömét úgysem ronthatnák el, a gyanakvó kisebbség pedig bátran fordulhat hozzájuk eligazításért.

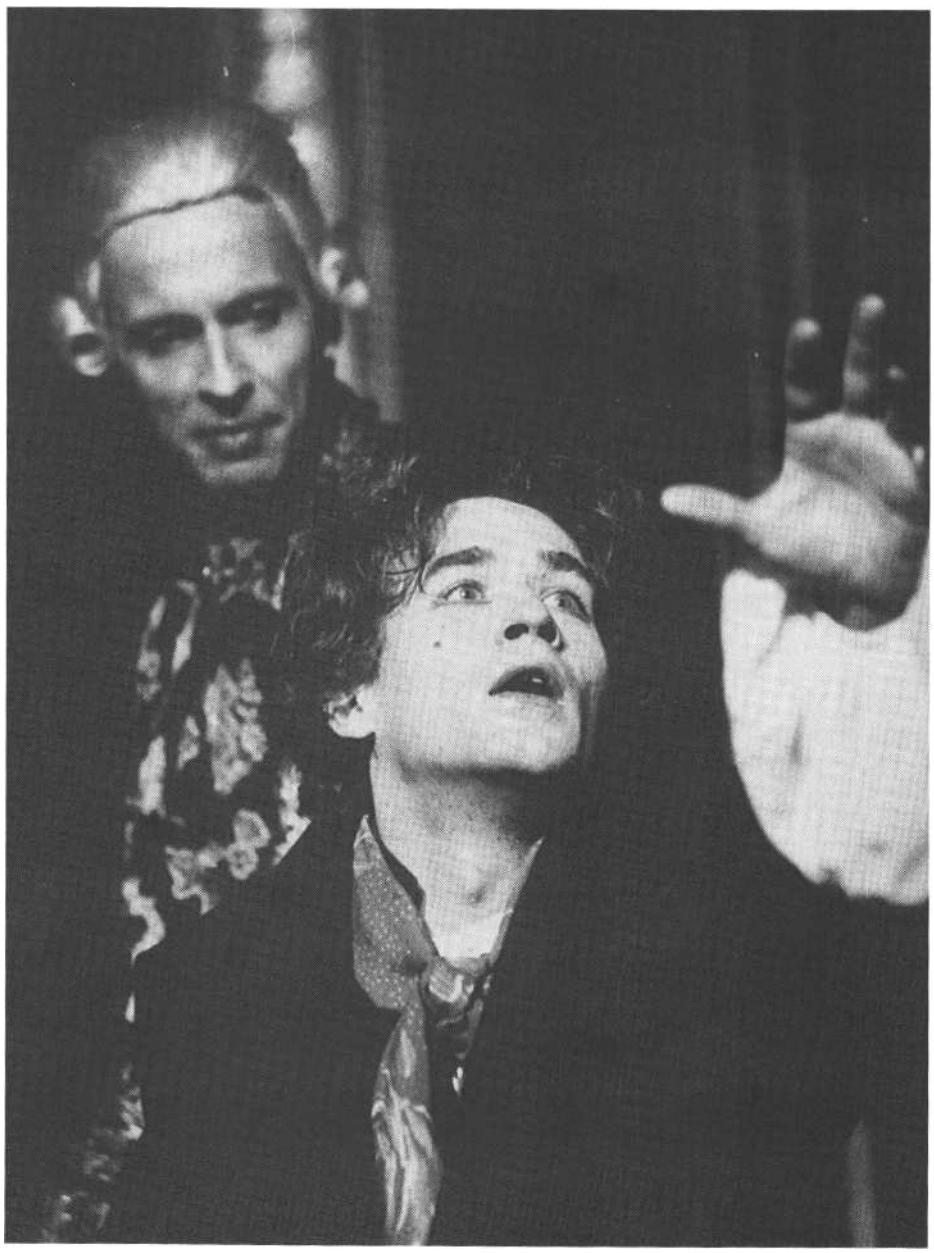
Az Amadeus esetében a csábító mélylélektani konfliktust - Salieri gyilkos féltékenységi komplexusának a hatalmas dívánnyá lényegült színpadon történő analízisét - eleve kompromittálja az, ami egyszersmind oly mérhetetlenül attraktívvá is teszi: a direkt életrajzi jelleg. Soha még nagy emberek dramatizált életrajza nem hozott esztétikailag számottevő eredményt: az

ellenpéldák - Madách világtörténelmi epizodistáitól, mondjuk, Bond Shakespeare-jéig vagy Christopher Hampton Rimbaud-Verlaine párosáig - csak látszólagosak: ezekben az esetekben a konkrét név csak a közmegegyezésre apelláló kód, magatartásformák és ütközések hangsúlyosabb definiálására. III. Richárd az újabb kutatások szerint nem volt sem púpos, sem gonosz; megnyerő küllemű, kegyes és bölcs uralkodó volt. Isten nyugtassa az örök feledésben. Aki él, az a fikció.

Shaffer Mozartja azonban lényegileg Mozart, Salierije Salieri, konfliktusuk magánügy, briliánsan tálalt, szellemes pszichológiai hálószobatitkok sorozata, a kukucskálók őszinte örömére. S az örömet csak növeli a művelődési varázs: a néző annál is könnyebb szívvel élvezkedik, mert biztos benne, hogy tudásban is épült.

A dráma minéműségének helyes felismerése voltaképpen eleve kijelöli a rendező útját: választása csak a részletkérdésekben van, a lényeget illetően látványos, nagyszabású színházi világba kell varázsolnia a közönséget, a középpontban legalább egy, de lehetőleg inkább két bravúralakítással. Kerényi láthatóan fel is mérte mindezt, s szállította a megfelelő kivitelt. Abban a jellegzetes Madách színházi stílusban, amelyet immár talán ideje nem rosszallóan, a meggyőzés szándékával elemezgetni, hanem inkább evidenciaként elfogadni: ez a színház erre szakosodott, ezek a művészek ezt tudják, ez a közönség ezt díjazza. Tehát Horesnyi Balázs színpada kellően pompázatos, monumentális, nagyoperai stílusú, minden ízében komoly, ünnepélyes és önazonos, az iróniának, a játékos vizuális kommentárnak halvány igénye sem legyinti meg. Részben hasonló mondható el Rátkai Erzsébet jelmezeiről, azzal a kiegészítéssel, hogy itt ugyan történik kísérletváratlanabb, kevésbé evidens megoldásokra (lásd Mozart egy-két megbotránkoztatón ízléstelen toalettjét, a táncosnők fehér vászonbugyogóját, a viselőiket agyonnyomó parókákat), de ezek vagy önmagukban is sikerületlenek, vagy kirínak az előadás alaptónusából, ami visszájáról megint csak ugyanazt bizonyítja: a madáchos stílusegységet kár megbolygatni, a modernista *patchworkből* csak öszvéreredmény születhet.

Mácsai Pál (Salieri) és Szűcs Gábor (Mozart)



Úgy gondolom, mindezzel a nemcsak kivételesen tehetséges, de hallatlanul tudatos Mácsai Pál is tisztában van. Tudna ő - hogyne tudna! - ennél elmélyültebb, izgalmasabb, eszköztelenebb, befelé vibráló Salierit is ábrázolni, tudná belülről is hoznia kétségbeesett öregséget, úgynevezett virtuóz, de merőben külsőséges, mármár melodrámai mimikai eszközök nélkül - még ez az elsősorban hatásra kiélezett dráma is elviselne mélyebb bensőséget, őszintébb szenvedést. A dráma igen - az előadás, a genius loci aligha. Ezért aztán Mácsai vállalja a folyamatos áriázást, hatásra játszik, birtokba veszi és kihasználja az abszolút főszereplőre irányuló állandó reflektorfényt. Megjegyzendő, hogy még így is képes két új elemmel gazdagítani az eddigi Salieri-portrékat: fiatal és olasz. Ő valóban harmincegy éves (aminek nem feltétlenül van köze a tényleges életkorhoz), és mozgékony, lendületes, izgága, barátja a széles, teátrális pózoknak és gesztusoknak és a titkos intrikáknak, ahogy igazi olaszhoz illik (és micsoda gyönyörűen beszél olaszul!). Csillogó mutatvány, ha alakításnak súlytalan is.

Ellenjátékosával, a Mozartot alakító Szűcs Gáborral, aki már Mácsai megragadóan koncipiált *Téli* regéjét is megsavanyította számomra, ezúttal sem tudtam megbarátkozni. Ez az ildomtalanul komolytalan, s inkább *a Kakukkfészek* valamelyik epizódszerepéhez illő alakítás valóban túlhabzik a Madách színházi kereteken - mint ahogy szerintem bármilyen színház kereteit szétvetné, a cirkuszén kívül. Már riasztóan bárdolatlan, komikus bennszülöttre emlékeztető entrée-ja is elrugaszkodik egy realista dráma realista előadásának legszabadabban értelmezett mércéitől is: így nem potyoghat be a császári udvarba egy fiatalember, akit apja, mint az többször is elhangzik, már Európa valamennyi udvarán és főrangú szalonján végighurcolt. De nemcsak általában egy udvarképes fiatalember:

Shaffer Mozartja sem. Ez a figura *egyszerre* szertelen, mosdatlan szájú, szeleburdi túlkoros kamasz és lángész; s mivel a lángészt a színpad nem láttathatja működés közben, a zenét is az ember-Mozartnak kell hitelesítenie, éppen a maga excentrikus ellentmondásosságában. Szűcs Gábor idétlen, szubnormális tahója azonban áthidalhatatlan szakadékot teremt az ember-Mozart és a muzsikus-Mozart között; az agresszív idegbeteg láttán csak azt hihetjük, hogy a zenéket egy másik Mozart szerzi, s az, aki szemünk előtt habalyog, nincs is tudatában, mit művelhet nevében Doppelgängere, ha épp megszállja az ihlet. (Nosztalgikusan emlékeztem Gálffi László belülről fakadó, érzelmek és szenvedélyek vezérelte, talányos másságára.) Mindez egyébként a konfliktust is megnyomorítja: ha Mozarttal együtt nem lép színre a zenéje is (ezt ugyanis a legdúsabban adagolt zenei betétek sem pótolhatják), akkor Salieri őrjöngő gyűlölete elveszti tárgyát és célpontját.

Szűcs Gábornak, úgy hallom, máris nimbusza van; alighanem rendezőjét is ez bírta engedékenységre, mert nem hihető, hogy az alakítás ilyetén hangoltsága tűzzel-vassal képviselni kívánt rendezői koncepció volna. Magam egyébként bármilyen meggyőző megnyilatkozás hatására kész vagyok behódolni a valóban erős egyéniséget mutató fiatal színész nimbuszának - most azonban csak annyit állapíthatok meg, hogy ezt az előadást is szétzilálta maga körül, legalábbis közvetlen közelében; szerencsére a szolid közeg már csak a tétlenség nyomatékával is ellenállt. Például felborította Vasvári Emese Constanze-alakításának arányait is. Mint eme Mozart játszópajtásának és kedvesének, Constanzénak is fel kellett tüntetnie a párjára jellemző szubnormális, bennszülötti vonásokat: a mutatványosbódéba való idill után aztán a színésznő csak bajosan s logikátlanul tudja előhívni a normális-átlagos bécsi polgárlány arculatát, s végeredményben minden jelenete másról szól.

A többiekről nemigen van mit mondani. Ősi dramaturgiai aranyigazság, hogy ha egy író párosával léptet fel hasonló funkciójú figurákat, akkor egyéni súlyukat kívánja redukálni (lásd Rosencrantz-Guildensterneffektus). Itt ráadásul mindjárt hárman vannak a vezető udvaroncok, és Avar István, Horesnyi László, Lőte Attila zokszó nélkül el is fogadták Shaffer degradáló véleményét, sőt, még rá is tettek egy lapáttal: megkülönböztethetetlenek. Koltai János pedig a triót kvartetté bővíti: negyedik jelentéktelenné lépteti vissza azt, akinek mégiscsak a másik három (sőt presztízsét tekintve mindenki) fölött kellene állnia: a császárt.

Hasonlóan jellegtelen a két „venticello," B. Kiss Zoltán és Weil Róbert is. Persze belőlük is kettő van; de lehetnének démonibbak. Az előadás azonban - eltekintve a tánckar néhány

Jelenet az Amadeusból (Németh Juli felvételei)

lagymatag beállításától - nem akar borzongatni; még a gyilkossággal felérő végső szellemjelenés-sorozat is csak monoton, kimérten beállított artisztikus pantomimszám. A Madách Színházban ezúttal sem akarnak felzaklatni, még egy gyilkosságba, majd öngyilkosságba eszkaláló monománia ürügyén sem. Marad megint csak a szolid, kulturált és (a Mozart-alakítástól eltekintve) ízléses szórakoztatás. Kicsit avítt, nagyon konzervatív - de mert van rá igény, helye is van. Fölösleges zúgolódni; célszerűbb, ha a kritikusi vélemény az adott ars poetica határain belül mozog.

No de épp ezért: a Bildungstheaternek ne legyenek műveltségbeli hézagai. Ha a *Mitridate, Re di* Ponto operacím egyik felét magyarra, azaz „Pontosz királyára" fordítjuk, akkor a Mitridaténak is Mithridatészre kell fordulnia. II. József udvarát pedig Bécsben nem királyinak, hanem császárinak illik nevezni, s a magyar (és nemzetközi) nyelvszokásnak megfelelően Elisabeth hercegnőt (inkább főhercegnőt) az uralkodóház tagjaként Erzsébetnek hívják.

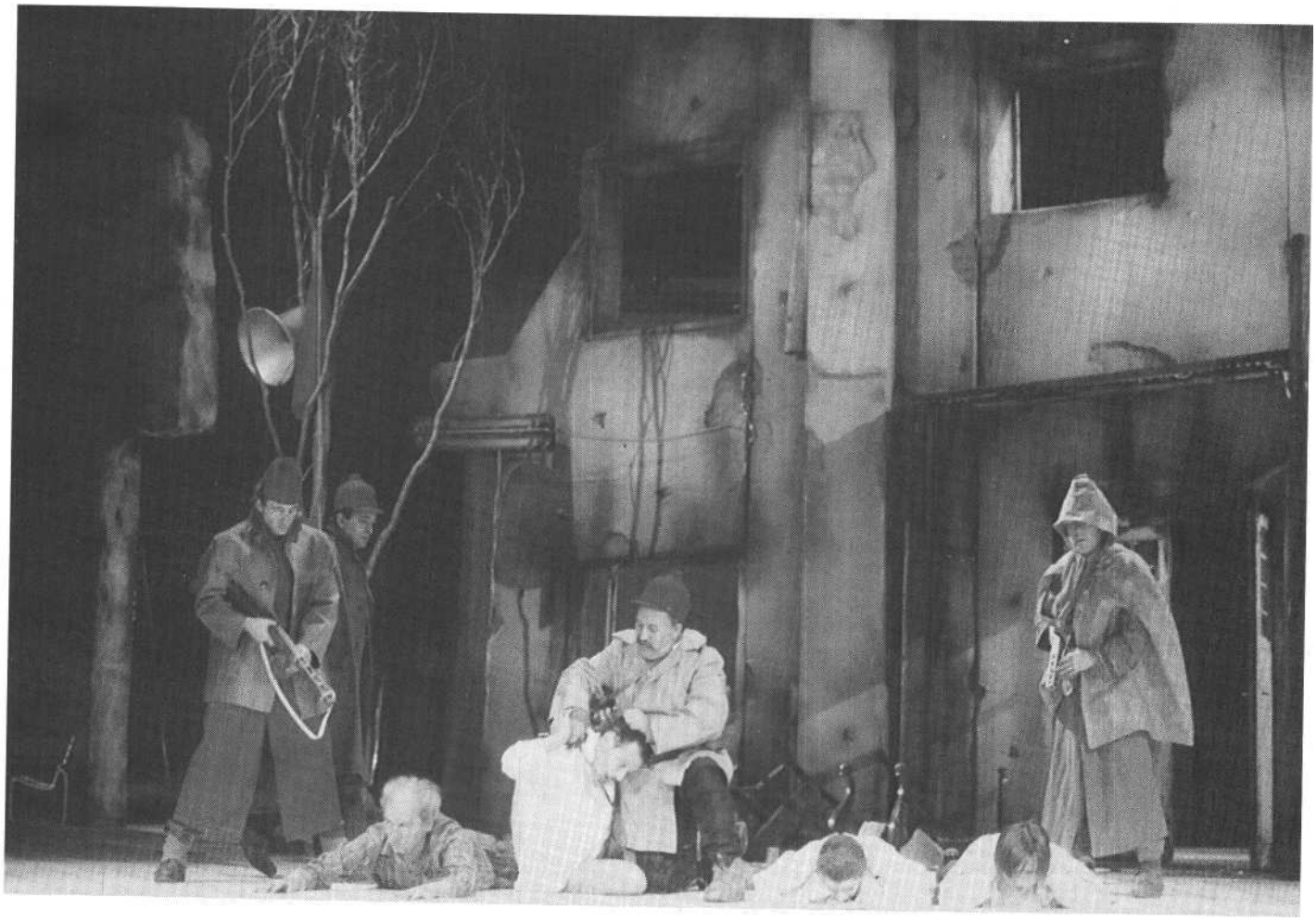
Peter Shaffer: Amadeus (Madách Színház)
Fordította: Vajda Miklós. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet. *Zenei* vezető: Kocsák Tibor. *Koreográfus:* Molnár Éva. Rendező: Kerényi Imre. *Szereplők:* Mácsai Pál, Szűcs Gábor, Vasvári Emese, Koltai János, Lőte Attila, Avar István, Horesnyi László, B. Kiss Zoltán. Weil Róbert.

TARJÁN TAMÁS

KARDHEGY A TORKON

BRECHT: KURÁZSI MAMA

Eilif, az idősebb fiú a darab instrukciója szerint is „szablyával a kezében" énekli első és egyetlen dalát, a lányról meg a huszárról. A miskolci színpadon Kuna Károly a gigájára illeszti a fegyver hegyét. hogy különös hangon - s nem épp „haditáncot járva" - belekezdjen Paul Dessau hangjegyeibe. Furcsán tör elő a szöveg, és gargalizálva bugyog, erőszakoltan formálódik akkor is, amikor a kard már elhagyta a torkot. A Telihay Péter rendezte előadásban nem az irónia, nem is a történelemkritika vezényli a dalokat (a bírálat persze Brecht szemléletében és nem a figurák közvetlen szavaiban keresendő). A veszélyhelyzetből fakadó agresszivitás parancsol. Az, amit a kardmutatvány is kifejez. A strófák tördelése, szabdalása



Jelenet a Kurázsi mamából

meghökkentheti a nézőt, noha másként-másként valamennyi kései igric jól bánik az elidegenítésnek ezzel az eszközével. A Nemes Nagy Ágnes magyarította versek néha már mintha *németül* hangzanának föl, olyan - katonás? - az artikuláció és az intonáció, akár Orosz Anna (a prostituált Yvette), akár Földi László (az álruhában bujkáló pap), akár Szervét Tibor (A szakács) énekel, akár Margitai Ági Kurázsi mamájának karcos hangszalagjai metszik az énekelt textust. Akinél tanácsos elfedni az énekkultúra, a hangadottság hiányosságait, ez a közlésmód, *a beszélt ének* jótékonyan segít, s egyben karakteres jegye a produkciónak.

Elég bátor tett Bertolt Brechttel nyitni egy újjávarázsolt színházépületet. (Miskolc teátruma nagyon szép lett, csak az anyagok és színek stíluszavara láttán hunyjuk be a szemünket.) Telihay szerint azonban a Kurázsi *mama* és *gyermekei* „azért aktuális, mert elavult." Eljárt az idő a brechti típusú társadalom- és történelemkritika, az agitatív emberjavító szándék felett. Minden régi háború csak mese egy mai háborúhoz képest. A rendező tehát „szabályos" drámává mozdította a darab tolakodóan „V-Effekt"-es részeinek többségét, viszont a brechti fölfogásnak jogos tulajdonként adott át számos mellékes elemet. A kardhegyszúrásos módszerrel térképezte föl az epizódokat. Penderített egyet-kettőt a kettős forgóra szerelt alkotáson. Lassúbb, riasztóbb ringlispílt pörget az író dinamikusabb körhintája helyett. Munkája nyomán a nyomatékos véleményközlés, állásfoglalás, didakszis az elvontabb, mégis idézőjeles szimbolikusság irányába mozdult.

Az utasítások, a jelenet-,,föliratok" beépítése a színpadi szövegbe: régi fogás. Annyira, hogy már alig teremtené meg a dialógusok előtt a folyamatosan szükséges distinkciót. Telihay vetkőződő-cihelődő, a következő képre készülődő színészei korrektül tolmácsolják ugyan az instrukciókat, ám a „távolság" nem ettől, hanem egy „új" molekula által s a „közelségtől" jön létre. Minden nekigyürkőzésnek van egy kimondott „Most!"-ja, indító tapsa, „Pillanat!"-kérő türelmi ideje, karmesteri beintése. A nyomtatott brechti útravaló már beépült a színpadi (pár)beszédbe. Az álalkalmi „most!"-gombnyomás a legbrechtibb a „kétféle" Brecht-textus között. (A színházavató előadás szituációja, az ünnepi szónoklat utáni kezdés külön is kedvezett a megoldásnak.)

Egy elpusztított település kiégett, romos emeletes háza síkként és térbeli alakzatként magaslik a színen. A tövében és a messzi háttérbe nyíló kapuin keresztül megelevenedhet a soha véget érni nem tudó öldöklés összes helyszíne. A falon ócska neon vibrál, a graffitit nemrég mázolhatta véres kéz, a civilizációs nyomok a XX. század emlékei. Ha A tábori pap és az Írnok „ostáblajátékkal" üti el az időt (itt: sakkal), bábuk helyett tarka nyelű, különféle késeket, bicskákat emelnek föl és vágnak vissza az asztallapba. A játék teljes realitása és tökéletes elvontsága, közvetlensége és közvetettsége semmiféle magyarázatra nem szorul: e „sakk" érzéki fölfogása rögtön dekódolja a jelképet.

Tisztelgés az író szelleme előtt, hogy a Kattrin által menekített és babusgatott „csecsemő," a pólyált baba a színfalak mögül érkező, buzgó és dallamos oázástól kapja a hangját. A van nem a nincs-csel, hanem *a nem úgy* van-nal szövetkezik a brechti formanyelv érdekében.

Az előadás igazi szépsége és mélysége a türelmesen végigvitt motívumok kibontásában rejlik. Amikor Kattrin ellopja Yvette csodálatos, hó-

dító tűsarkúját, a pórul járt cifra szépség azért nem bukkan rá a keresett lábbelire, mert ugyan a lehető legjobb helyen keresi, a földről játékosan-erélyesen elemelt Kattrin lábanyomában - csakhogy a cipellő nem a nyomban pompázik, hanem a lábon. A néma lány később, csak úgy mellékesen, piros harisnyát húzogat a piros harisnyás lábán viselt fekete cipőre. Még nincs az áhított cipő birtokában, hát azzal álmodik róla, amije van. Mása piros harisnya a lábon, és más a cipőn, a nem piroson. Végül az est leggyönyörűbb pillanatában Kurázsi mama lehúzza a halott Kattrin lábáról a fekete cipőt. Jó lesz az még valamire. El lehet adni az újra fölvöröslő háborúban. De az asszony tudván tudja azt is, hogy Kattrinnak a piros cipővel a lábán kellene sírba szállnia. Ezt a cipőt már nem lopta, hanem az anyjától kapta (kapta vissza) a hősi halált vállaló néma. Sok mindent képes elénekelni a szótlan cipő.

Igen gazdag a rendezés jelképtára. *Mutter* Courrage kocsija önmagában érdektelenebb a megszokottnál. Selmeczi T. György díszletképében a kocsi nem változik, nem lesz kisebb, bensejéből is alig szüremlenek ki titkok (vajon kiknek a fényképeivel aggatták tele a kocsi falait...?), még tisztességesen szétverni sem lehet a járművet. Emlékezetes azonban, ahogy jár, és ahogy nem jár. Egy helyben jár, gazdáival, ha a forgó-színpad egyik gyűrűje kiforog alóla, meghajtva gumikerekeit. Körben jár, ha a kiégett faldíszlet-tel szinkronban (és egyszerre aszinkronban) rója a háború és az idő stációit.

A jelképtárból példaként emelhető ki a fallikusság szimbolikája. A szerelemről, férfiről álmodozó Kattrin jelbeszéde altesti utalással „nevezi meg" a katonát, a hímet. Az ölébe szorított, kényszerített, kibuggyanó tartalmú (pálinkás)üveg a szöveg szerint is közvetlen összefüggésbe kerül a nemi aktussal. Az ágyúcső állatian meredezik. A híresen nőfaló Szakács sokat emlegetett pipája erotikus tartalmakat vesz föl, ha Kurázsi mama mint valami rúzzsal simítja vele az ajkát. Ennek ellenére Telihay Péter rendezésének nincs szexuális felhangja, hangossága. Mint minden motívum, motívumegyüttes, határozottan kirajzolódó, de kissé takart, s a többivel egyenrangú ez is. A háború eredendően férfidolog lenne. Nem az. Az Eilifet homoszexuális gerjedelemmel markolászó ezredes - és a Szegedi Dezső formálta többi katona - éppúgy férfiparódia, amint a háború megcsúfolása is az, hogy egy asszony (Kurázsi mama) húzza belőle látszólag a legtöbb hasznot, és egy nyomorult lány (Kattrin) húzza keresztül - dobját verve, a népet fölriasztva - a vérszomjas ellenség számítását.

A gondos színészvezetés nem engedi, hogy a mellékalakok mellékesek maradjanak. Honti György az árulás és a kiszolgáltatottság, Kulcsár Imre a tehetetlenség és a pénzéhség, Posta Lajos a naivitás, Somló István az elbutult kétségbeesés, Benedek Gyula a fölényes sunyiság, Molnár Anna a Kurázsiénál hol jobb, hol rosszabb anyaság mintáit hozza létre: megjegyezhetőekké lényegülnek a sztereotípiák, jellemmé a figurák. A rossz külsejű Szakács szunnyadó irgalmatlanságát Szervét Tibor félmosolyok, komótos igyekvések mögül buktatja ki. Földi László méla papja a kulcsmondatra készül: *Amióta lezüllöttem, sokkal* tisztességesebb *ember* lettem. Orosz Anna egyedül meri kifigurázni teremtményét, Yvette-et, és ez mértékkel, árnyaltan sikerül: halálos a csacsogás.

Szervét Tibor (A szakács), Margitai Ági (Kurázsi mama) és Varjú Olga (Kattrin) (Ilovszky Béla felvételei)

Varjú Olga mint Kattrin a befelé élés és a külvilágba kapaszkodás védett védtelenségét, kettős sutaságát olykor kicsit sok nyüszörgéssel, de a brechti kopár költészet hű őrzésével játssza. A piros cipő és a piros dob között telik el az élete. Kuna Károly a „Lássuk, Háború, mire megyünk ketten" dafkéjével veti magát az öldöklésbe, annak lélektanát is sejdítve, hogy egy nagyfiúnak egyszer csak elege lehet a szigorú, ésszerű anyai fennhatóságból is. Sokszoros hurokba kötve, haránt gebesztett testtel készül a halálra, szorongatott torkán most sem jöhet ki normális emberi hang. Parasztasszony (anya?) megöléséért lakol az, akinek a haláláról az anyja mit sem fog tudni. Quintus Konrád a kaposvári - Gothár Péter rendezte - előadás Eilifjéből Stüsszivé fiatalodott. A bambaság helyett az egyszerű, praktikus (ezért bűnös) szolgálatkészséget tette vezérszólammá. Kattrin mindent ért, Stüsszi semmit; Eilif meg nem akarja érteni, amit ért.

Margitai Ágit elegáns asszonykatonának öltöztette Zeke Edit. Konszolidált jelenség, aki két üzlet és a papírpénzek számolása között nem felejt el hajat mosni. A szakács és A tábori pap udvarló szándéka nem megokolatlan. Kurázsi mama okos nő, sokhúrú, elpusztíthatatlan. Elpusztíthatatlansága pusztítja el az övéit, teszi élőhalottá őt magát is. Az áldozatszó sincs benne a szótárában, illetve csak a haszonért képes áldozatra. A kuporgatott pénzen azonban az sem vehető meg, amit az idejében kiadott pénzzel meg lehetett volna váltani. Margitai hősnője verhetetlen a kicsiny, a tízgarasos alkukban, mesterkedésekben. A nagy tétekre nincs lelki válasza. Ezért lesz mind szigorúbb és szigorúbb, kérlelhetetlenebb és érzéketlenebb ez a hibáival együtt is emberséges anya. Az önnön tempójába néha belenehezülő, itt-ott unalmasan szép előadásnak ez a szigorodás is ritmust ad.

Kurázsi mama, a végeérhetetlen háború kényszerű vámszedője, midőn már csak magamagát foghatja kocsija elé, így biztatja elárvult énjét: „Remélem, elhúzom... egyedül is."

Elhúzzuk?

Bertolt Brecht: Kurázsi mama és *gyermekei (Miskolci .Nemzeti Színház)*
Zene: Paul Dessau. *Fordította:* Nemes Nagy Ágnes. *Díszlet:* Selmeczi T. György m. *v. Jelmez:* Zeke Edit. Koreográfus: Majoros István. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. *Rendező :* Telihay Péter.
Szereplők: Margitai Ági, Varjú Olga, Kuna Károly, Quintus Konrád, Orosz Anna, Földi László, Szervét Ti-bor, Molnár Anna, Benedek Gyula, Honti György, Kulcsár Imre, Posta Lajos, Somló István, Szegedi Dezső.

A KOLOZSVÁRIAK ANGLIÁBAN

A KOPASZ ÉNEKESNŐ SAJTÓVISSZHANGJA

A szerzői utasítás szerint Ionesco képtelen komédiája angol középosztálybéli közeg-ben játszódik, ahol „az angol Mr. Smith angol papucsot visel, angol pipát szív, angol újságot olvas angol tűz mellett." Közelében a „tipikusan angol Mrs. Smith angol zoknit stoppol a hosszú angol csendben".

Tompa Gábor és romániai magyar társulata nem így látja A *kopasz énekesnőt.* A fény egy porcelánbabákkal megrakott polcot világít meg. Majd ez felemelkedik, s egy hófehér szobát látunk, hátul forgóajtó. Zenedoboz hangjaira világoskék ruhás bohóc táncol. Majd egy játékdobozból előmászik Mrs. Smith, sárga, szalagokkal agyondíszített ruhában, ami Jane Austin korában is ódivatúnak számított volna. Odacsicsergi magát Mr. Smithez, aki egy karosszékben amerikai újságot olvas, s a darab kezdetét veszi.

Mi folyik itt? Miért a bolondság megédesítése? Nos, hiba lenne higgadtan hagyományos előadásra számítania romániai Erdélyből érkező társulattól, amely némi rezignációval Kolozsvári Magyar Színháznak nevezi magát. Számukra Ionesco nem pusztán a valaha divatos műfaj, az abszurd színház úttörője, hanem egy száműzetésbe kényszerített s a kommunisták által betiltott honfitárs. Akinek posztumusz feladata van, nevezetesen: hangot adni a lidérces bizonytalanságnak, mely „még négy évvel Ceauseşcu után is fogva tartja a román pszichét" - így a műsorfüzet.

De vajon *A kopasz énekesnő* a legalkalmasabb erre? Ionesco egy francia-angol nyelvkönyv elolvasása után írta, melyből megtanulta, hogy egy hét hét napból áll, s hogy a plafon magasabban van, minta padló. Bejönnek Smithék, majd a hasonlóan szimpla Martinék, s hasonló banalitásokat mondanak. Izgalomba jönnek lényegtelen dolgoktól, idéznek humortalan vicceket és értelmetlen anekdotákat, s általában tökéletesen érzéketlennek mutatkoznak az érzés, a nyelv, a valóság és egymás tekintetében. Mint nevük is mutatja, az átlagpolgárság elmebaját hivatottak reprezentálni, nem a korrupt marxizmus túléléséért küszködők sajátos csavarjait.

Ahol lehetséges, Tompa eltúlozza a hülyeséget; Martinékat skótkockás skótokká transzformálja, majd heves közösülést mímeltet velük legkomikusabb jelenetükben. A cselédnek szakálla és katonasapkája van, s Ionesco legbizarrabb szereplőjének, a betoppanó, tüzet vizslató tűzoltónak több mint komikus jelentőséget ad. A többiek szüntelenül riadoznak tőle vagy éppen meg-alázkodnak előtte; láthatóan félnek attól az embertől, aki leégve akarja látni a várost.

Utalás az őrült Ceauseşcura talán? Ez kissé erőltetettnek tűnik. Akárcsak az a jelentés, melyet Tompa a befejezéshez társít, amikor is az egész darabot gyorsan visszafelé kezdik játszani, ami - a műsorfüzet szerint - a történelemmel játszható rosszindulatú játék demonstrálása. Mégis a szereplők energiája tisztán mutatja magát, akárcsak Ionesco verbális humora. Ezért érdemes megnézni az előadást.

Benedict Nightingale
The Times, 1993. október 14.

Eugéne Ionesco rosszhírű „antidrámája" figyelemre méltóan világossá válik a Kolozsvári Magyar Színház - egy kisebbségi nyelvet beszélő társulat - előadásában. Egy olyan országban, amely még mindig Ceauseşcu örökségével birkózik, az önkényes törvények abszurd logikáját visszhangzó műnek természetszerűen nagy a jelentősége. Tompa Gábor pontos és nagyformátumú előadása színtiszta rémdráma, melynek vaskos humora abban gyökerezik, hogy visszautasítja a nonszensznek tűnő fordulatok eljelentéktelenítését.

Bármennyire vicces vagy nem helyénvaló szavak csúsznak ki a szereplők száján, a nyelvnek mégis rendkívüli hatalma van felettük. Spolarics Andrea pompás Mrs. Smith-e féktelenül tobzódik a férjére szórt klisékben, miközben elő-mászik egy játékdobozból. Barátaik, a skótszoknyás Mr. és Mrs. Martin gépiesen és kutyapózban közösülnek a padlón, miután a beszélgetés során kiderül számukra, hogy férj és feleség. A puszta létezés szintjén mindannyian egyfolytában zavarban vannak, hisz a nyelvet nem gondolkodásra használják, hanem ellenkezőleg: a nyelv gondolkodik helyettük. Mivel minden fordulat megjósolhatatlan és ezért meglepő, képtelenek különbséget tenni a fantasztikus és a banális között. Tompa társulata tehetséges és a mesterség tekintetében elsőrangú együttes; olyan produkciót nyújt, mely egyszerre rendkívül nevetséges és vérfagyasztó.

Roberta Mock Time Out,
1993. október 13-20.

Ragyogóan parádézva rokokó rongybaba szerelésükben Martinék a bemutatkozás késleltetett folyamatában eljutnak addig a pontig, amidőn felködlik számukra, hogy házasok.

Mire ez a homályos felismerés megizmosodna a nézőben, máris durván elsöpri egy lötyögőkabátos cseléd, aki azt állítja, hogy mégsem az igazi Mr. és Mrs. Martin áll előttünk. Majd kimegy, miközben mormog valamit Sherlock Holmesról.

Mielőtt olvasóm arra a következtetésre jutna, hogy a kritikus „megbuggyant," s különös álmokról ír, szögezzük le, hogy ez egy emigráns román író darabjának magyar nyelvű előadása; az író egyébként franciául vetette papírra eszméjét az angolság lényegéről.

Bács Miklós (Mr. Martin) és Panek Kati (Mrs. Martin)

Jelenet A kopasz énekesnőből (Ilovszky Béla felvételei)

A Kolozsvári Magyar Színház ezt a lenyűgöző, tökéletesen komponált produkciót az új brit-román kulturális csereprogram keretében hozta el hozzánk.

A társulat invenciózus rendezője, Tompa Gábor a játékot üres, fehér játékdobozba rendezte - ez a briliáns fogás azt sejteti, hogy Ionesco jelentés nélküli halandzsája őriz valamit a gyermekkor szabadságából, felelőtlenségéből, játékosságából.

Az élmény magával ragadóan rejtélyes és kivételes.

Alfred Hickling
Yorkshire Post, 1993. *november 3.*

A forradalom utáni kelet-európai színházi élet a világszínház legaktuálisabb és legizgalmasabb terepe manapság. A Kolozsvári Magyar Színház e kulturális reneszánsz élvonalában van. Tompa Gábor rendezésében felejthetetlenül látványos és szórakoztató előadást hoztak létre A kopasz énekesnőből, amely felragyogtatja Ionesco briliáns abszurdját.

A megdöbbentő interpretáció új életet lehel a darabba, amit- a Ceauseşcu-kor tiltása miatt - soha nem játszottak a szerző hazájában életében. A kopasz *énekesnőt* magyarul adják elő, de a kitűnően elhelyezett angol nyelvű feliratozás lehetővé teszi, hogy úgy kövessük a szöveget, hogy ne kelljen levenni szemünket a színpadról...

View Magazine
1993. *november*

A színdarabok, mint tudjuk, a körülményektől függően változtatják értelmüket. Ritkán találkoztam e tétel elevenebb illusztrációjával, mint Ionesco Kopasz énekesnőjének most látható előadásán. Számunkra ez a darab úttörő jelentőségű abszurd szöveg, amely a peremvárosi lét banalitását parodizálja. Ám ezúttal a Kolozsvári Magyar Színház adja elő, tehát a produkció olyan országban született, ahol a magyar nyelvet módszeresen elnyomják. Így aztán az előadás a legpőrébb lényegére zsugorított nyelv nagyerejű szatírájává válik.

Tompa Gábor megközelítési módja átlényegíti a darabot. Két dolog világlik ki: az, hogy egy elnyomó államban a nyelv jelentőség nélküli klisékészletté redukálódik, s az is, hogy az órát a szó betű szerinti értelmében visszafelé is lehet forgatni. A rendező az utolsó tíz percre tartogatja legmerészebb húzását, amikor is a színészek lázas ritmusban visszafelé játsszák el az egész cselekményt, akár egy visszatekert filmen. Technikai szempontból nem láttam ilyen ragyogó teljesítményt *a Hangok hátulról* középső része óta.

Merész, fantáziadús előadás; nem fogom egyhamar elfelejteni Martint (Bács Miklós), amint úgy újítja fel ismeretségét feleségével (Panek Kati), hogy közben ritmikusan döfködi hátulról, vagy a magát Sherlock Holmesnak képzelő cselédlányt (Pardanschi Krisztina), amint élvetegen markolássza a tűzoltó tömlőjét.

Michael Billington
The Guardian, 1993. október 14.
Fordította: Csáki Judit

KOLTAI TAMÁS

A KISEBBSÉG ÖRÖME

Szürke minden elmélet, de zöld az élet aranyfája." Goethének igaza van. Néhány héttel ezelőtt megírtam Georges Banu ki-váló esszéjéhez készítendő korreferátumom vázlatát.* A vázlat elkészülte után a dolgozatnak is nekifogtam. De közbejött valami - az Európai Színházak Uniójának budapesti fesztiválja -, és ez arra késztetett, hogy eldobjam a félig kész kéziratot. Sok más pályatársammal együtt végignéztem a fesztivált. Budapest több mint két hétre Európa színházi fővárosává vált. Most először nyílik alkalmunk nekünk, magyar színikritikusoknak, akiknek az utazási lehetőségei nagyon is korlátozottak, arról beszélni, amit mindannyian láttunk. Ez valami konkrét, kézzelfogható dolog. Egy közmondás szerint a messziről jött ember azt mond, amit akar. Most színházak jöttek ide messziről, és mi ellenőrizhetjük - nem rajtuk, hanem magunkon -, hogy mit mondanak nekünk. Ezért dobtam el készülő dolgozatomat, amely szürkének bizonyult az elmúlt két hét színházi életének zöldelő arany fájához képest, és azért tettem magam elé tiszta lapot, hogy megpróbáljam a látható valósággal szembesíteni mindazt, amit a színház helyzetéről gondolok.

Illúzióim, persze, nincsenek. Tudom, hogy amit itt láttunk, csak a valóság egy szelete. Esetleges a válogatás, sőt esetleges az is, hogy mely színházak az Unió tagjai. Más színházak, más előadások alapján bizonyára más következtetésekre jutnék. De mégha sokkal gazdagabb volna is a teríték, akkor sem feledkezhetnék meg arról, amiről beszélünk, és amiből következtetéseket vonunk le, az az európai színház, az európai színházi hagyomány. Georges Banu tanulmánya is ezen alapul. Úgy gondolom, hogy ha ez a fesztivál és ez a kerekasztal a világ más tájainak résztvevőivel zajlana le, mondjuk, Újdelhiben vagy Tokióban, vagy La Pazban, akkor egészen más következtetésekre jutnánk akár a nyelv és a szituáció, akár az avantgárd és a posztmodern, akár a szabadtéri mutatványosság és a zárt kőszínházba való visszatérés problémakörében. Az a tény, hogy Európában vagyunk és Budapesten, megengedi nekem, hogy vizsgálódásaimban, amelyek egy korlátozott igazság földerítésére törekednek, ezt a speciális látószöget érvényesítsem.

Mindenekelőtt csatlakozom Georges Banu első megállapításához. Igen, az elmúlt húsz év során az európai színház mitológiája rendült meg, a színházművészetet övező hatalmas társadalmi elvárás van hanyatlóban. Mindennek következtében a színház csakugyan kisebbségi tevékenységgé vált, s úgy is viselkedik: vállalja a kisebbségi létet. Ennek a folyamatnak szimbolikus alakja Peter Brook, akinek megvan az a különös képessége, hogy előre látja a jövőt. Brook a hetvenes évek elején elhagyta a nagy Royal Shakespeare Companyt, és kisebbségi létre rendezkedett be: színházi kutatóközpontot létesített Párizsban. Megérezte-e a hanyatlás kezdetét, vagy lépésével maga is előidézte azt? Ki tudja? A *Szentiványéji álom,* Brook legendás rendezése a Royal Shakespeare Companyben huszonegy éve volt látható Budapesten. Fölrázta, megrendítette, számvetésre késztette a magyar színházi emberek legjobbjait. Az a generáció, amely ma a magyar színház értékes magját képezi, azon az előadáson és még korábban, *a Lear királyon* eszmélkedett. Húsz év múltán most újra láthattuk a Royal Shakespeare Companyt. De ez már nem ugyanaz a Royal Shakespeare Company. A *Téli* rege látványos összefoglalása annak, ami az elmúlt két évtized során történt ebben a színházban, és amit én a nemzetközi színházi turistaigény magas színvonalú kielégítésének nevezek. Az Odéon Budapestre hozott előadását, *a John Gabriel Borkmant* egy Párizsban élő magyar színikritikus nemzetközi luxushaknak titulálta.

Mindkét említett esetben kommercializálódásról van szó. A színháznak ez a típusa nem mondott le tömegbázisáról, de ennek érdekében veszített filozofikusságából, eredetiségéből, vállalkozó kedvéből és főleg mélységéből. Megtartotta piaci, idegenforgalmi értékét, de az esztétikai érték rovására. Egyes művészszínházak kommercializálódása és az ennek megfelelő nézői ízlésváltozás szorította kisebbségi létbe a színháznak azt a típusát, amely változatlanul és bizonyos Don Quijote-i naiv heroizmussal ragaszkodik ahhoz, hogy kegyetlen őszinteséggel szembesítse a társadalmat önmaga valódi arcával. Ez a színház a szó szoros értelmében egyre kisebb helyre szorul, éppúgy, mint Planchon Tartuffe-rendezésében a saját otthonából fokozatosan, képről képre kiszorított Orgon család. A nagy színházak helyett egyre inkább a kamara-színpadok és a stúdiók az igazi értékek születésének színhelyei. Önálló kis színházakba vagy nagy színházak stúdióiba húzódik vissza a társa-dalomnak tükröt tartó színház. A Royal Shakespeare Company nagy termeiben turistaprodukciók születnek, de a Pitben láttam egy fölzaklató Pericles-produkciót. A Katona József Színház mai együttesét annak idején a Nemzeti Színházból szorította ki a több irányú társadalmi türelmetlenség, de jelenleg már annak tanúi vagyunk, hogy a *Három nővér, A revizor, a Platonov, a Catullus* színhelyéről hogyan tevődik át a feszültség, az izgalom, a színházi történés még kisebb helyre: a Kamrába. Az uniófesztivál előadásai közül a hatalmas teret tartalmilag üresen hagyó, megalomániás Borkmannal és a *Téli* rege összes nagy konfliktusa fölött elegánsan átsikló Adrian Noble-rendezéssel szemben számomra egyértelmű a Bulandra finom pasztell-Goldonijának, Bergman cizellált klasszicista-japán De Sade márkiné-stilizációjának a fölénye. És persze a szentpétervváriak Gaudeamusáé. De ez egészen más minőség, erről majd külön kell beszélni.

A jelenség, úgy gondolom, összefügg azzal, amit Georges Banu az intenzitásról minta jelenléti művészetek legfőbb kritériumáról mond. A kis tereken, a stúdiószínházakban radikálisan megnő a színészi jelenlét intenzitása. Másfelől

Jelenet A szép idegenből (Düsseldorf)

Georges Banu A színház - kisebbségi művészet című esszéje magyarul a Lettre Internationale-ban jelent meg. A korreferátum elhangzott 1993. november 8-án az AICT VB budapesti kerekasztalán.

viszont sokkal inkább lelepleződik az intenzitás hiánya, mint a nagyszínházakban. A test makacsul őrzi a hitelességet, írja Georges Banu, és én hozzáteszem: kegyetlenül tudósít a hitelesség hiányáról. Michel Piccoli tízperces nárcisztikus némajátéka a Borkmanban a zsenialitás csalhatatlan jelei ellenére pusztán technikai attrakció, semmi köze az intenzitáshoz - és természetesen Ibsen drámájához -; kívülről nézem, hidegen, legföljebb azzal a csodálattal, amelyet egy színészoktatásban használható etűd vált ki belőlem. Mennyire különbözik ettől a Gaudeamusfiatal színészeinek intenzitása, az a belső energiától, hittől és személyes mondanivalótól fűtött présence, amely még színésztechnikailag is különb csodákra képes - melyik színész sztár tud nagylábujjal zongorázni? -, de a lényege az a minden pillanatban mélyen átélt emberi tartalom, amely vibráló feszültséget teremtve a színészben, apránként összegyűlik és robbanásszerűen kitör.

Ezt a fantasztikus előadást nézve, amelynek ovációtól őrjöngő nézőtere Peter Brook Szent-*ivánéji* álomjának huszonegy évvel ezelőtti nézőterére emlékeztetett, s amely most hasonló megrendült számvetésre késztette a színházi szakmát - tehát ezt a fantasztikus előadást nézve érvek nélkül állok az olyan dilemma előtt, amelyben a nyelv vagy a mozdulat, a dikció vagy a gesztus, a szó vagy a szituáció elsőbbségéről kellene döntenem. Ha a Luc Bondy-féle *Borkman* rafinált nyelvi finomságai a szavak rehabilitációját jelentik, akkor hajlok arra, hogy a szavak rehabilitálódtak ugyan, de az előadás légüres terében maga a színház devalválódott. Dogyin Gaudeamusában a dadogásnak, a csökött nyelvnek, a szovjet köztársaságokból érkező, oroszul nem tudó újoncok kifejezési paralízisének semmi köze a nyelv rehabilitálásához, csak éppen torokszorító színház. Ezzel nem azt állítom, hogy a gesztus magasabb rendű a szónál. Piccoli némajátéka az üres gesztus példája, nem illik a figurához, megbontja a dráma összefüggésrendszerét, kizárólag színészi nárcizmus. Ellenpélda megint csak a Gaudeamus, melyben egy fiú és egy lány az érzéki paroxizmus csúcsán Mozartot zongorázik nagylábujjal egy levegőbe emelkedő zongorán; ennél diadalmasabb és erotikusabb, elvontabb és valóságosabb, meghatóbb és groteszkebb szerelmi jelenetet nem láttam még színházban.

Hasonló dilemmát érzékelek, amikor a szituáció és a szó kapcsolatáról van szó. Nem merném állítani, hogy a szituációt az avantgárd tette a szónál fontosabbá. Szerintem a szituáció mindig is fontosabb volt a szónál, a szavak nélküli kultikus színháztól kezdve a legirodalmibb francia klasszicista színházig és Peter Handke szóömlenyeiig. Szavak nélkül lehetséges színház, szituáció nélkül elképzelhetetlen. Még a monodrámák is azt a szituációt határozzák meg, amelynek révén az előadott szöveg - a színész közvetítésével - kapcsolatba kerül a nézővel. A Royal Shakespeare Company *Téli* regéjében a Leon-test játszó John Nettles féltékeny őrjöngése a dikció minden szépsége ellenére drámailag hatástalan, mert a rendező nem helyezte szituációba, és tartózkodik a subtext kibontásától. Ugyan-ebben az előadásban Hermione (Samantha Bond) monológja a bíróság előtt önmagában is drámai, mert Shakespeare gondoskodott róla, hogy a *subtext* ebben a jelenetben rendezői segítség nélkül is megkerülhetetlen legyen: Hermione állapotos, és ez a tény meghatározza a szituációját.

A komédiaszínház (Bulandra)

Grotowski, Brook, Kantor és mások hivatkozása Artaud-ra és arra a színházra, amely a szavakon túl kezdődik, s a láthatatlant teszi láthatóvá, nem a szavak, csupán a kiüresedett, elüzletiesedett szavak színházát, az illusztratív, anekdotikus közhelyszínházat utasítja el. Andrzej Wajda arra figyelmeztetett, amikor Wyspiański Menyegzőjének színháztörténeti hatásáról kérdeztem, hogy nemcsak Mrožek vagy Rózewicz dramaturgiája, de Kantor színháza is elképzel-hetetlen Wyspiański nélkül. Wyspiański költői színházában a szimbolikus vízió éppúgy a szituációból bomlik ki, mint Kantornál; az utóbbinál egyáltalán nem érzem a megtagadás gesztusát, ellenkezőleg, a folyamatosságét. Brookot pedig nem nevezném avantgardistának, még kevésbé internacionalistának, csak azért, mert nem azt keresi a színházban, ami földrajzilag, etnikailag, nyelvileg elválaszt bennünket és falakat emel közénk, hanem, épp ellenkezőleg, azt tárja föl, ami közös emberi lényeg bennünk. A *L'Homme* qui... című előadásban olyan bensőségesen, olyan megrendítő egyszerűséggel szólal meg az a mindannyiunkban közös együttérzés, amely a másik emberhez való kapcsolat lehetőségét és lehetetlenségét példázza, amihez fogható élményt ritkán éltem át színházban.

Ami a színházi nacionalizmusok föléledését illeti a nyelvi értékekhez való visszatalálás révén - Georges Banu említi a jelenséget -, arról nekünk is van tapasztalatunk. Méghozzá olyan, amellyel alighanem megelőztük a legtöbb hasonló európai jelenséget. Ceauseşcu Romániájában a kisebbségi magyar színházakban ugyanúgy ellenzéki tettnek számított magyarul játszani, mint ma a moldáviai színházakban románul. Az erdélyi magyar színházak a jogfosztott, elnyomott kisebbség egyedüli legális gyülekezőhelyeivé váltak, ahol elég volt magyar szót hallani ahhoz, hogy a lelkek összekapaszkodjanak, és a szívekben megerősödjék a szolidaritás érzése. Fájdalom, a színházra mint esztétikai jelenségre nézve mindez tragikusnak bizonyult. Ahol az anyanyelv puszta megszólalása elég az élményhez, ott nincs szükség a művészi eszközök kifinomítására. Az erdélyi magyar színjátszás legnagyobb alakja, Harag György nem győzött harcolni a patetikus szavak árnyalatlan színháza ellen. Igazának fájdalmas bizonyítékát már nem érhette meg. A romániai fordulat után, ahogy a polgári mozgalmak áttevődtek az utcára, a színházak nézőtere fokozatosan kiürült. Egy fiatal színész, aki erdélyi társulatával részt vett az idei magyarországi színházi fesztiválon, szomorúan panaszolta, hogy otthon esténként tíz-tizenöt nézőnek játszanak. „Mindent elölről kell kezdenünk - tette hozzá tárgyilagosan -, újra meg kell tanulnunk, mire való a színház, és ki kell feljesztenünk azokat a képességeinket, amelyek elsorvadtak, amikor félreértettük a színház funkcióját."

Michel Piccoli és Christine Vouilloz az Odéon előadásában

Soha nem hittem azt, hogy a színház közelebb jut a közönségéhez, ha magát nemzeti vagy helyi művészetnek deklarálja. Tegnapelőtt láttam Yukio Mishima De Sade *márkiné* című drámáját, Ingmar Bergman rendezésében. Japán szerző, francia téma, svéd színészek. Az eredmény az artisztikum és az intenzitás, a stilizáció és az életszerűség, a dikció és a testbeszéd finom ötvözete. Képtelen volnék részeire bontani ezt az előadást. A japán kabuki és a francia klasszicista színház gesztusrendszere finom párlattá olvadt össze benne. Nem mondhatom, hogy a dikció dominált, noha a színésznők szövegmondás közben sokszor percekig mozdulatlanul álltak, csak legyezőjüket emelték rebbenő kézzel az arcuk elé, ruhájukat csippentették fel, vagy a testsúlyukat helyezték át egyik lábukról a másikra. Számomra ez legalább annyira mozgásszínház volt, amennyire szószínház. A díszletben akár Racine-t is el lehetett volna játszani, a kabukijelzések úgy hatottak, mint a gyöngéd hímzések a ruhán. Nem volt ez az előadás se japán, se francia, se svéd. És persze nemzetközi sem volt. Egyszerűen csak színház volt.

A Katona József Színház soha sem akart nemzeti lenni. Mégis mindenki megérezte benne - és nemcsak A revizorban, hanem *a Három nő*vérben és a Platonovban is - azt a feszültséget, amely olyan művészekben gyűlt fel, akik egy levegőtlen, fojtogató, szabadság nélküli világban csináltak színházat. A Katona József Színházat itthon sokáig avantgárdnak ítélte nemcsak a hivatalos kultúrpolitika, hanem az átlagos néző i z-lés is - ugyanakkor, amikor külföldön, például Németországban, az elismerő kritikai vélemények mellett ott volt zárójelben: persze hogy jók, de azért egy kicsit konzervatívak. Minden nézőpont kérdése.

Nálunk folytatólagosak a polgári színház hagyományai. Az avantgárd gyökértelen. A változások evolúcióval mennek végbe, mellőzik a forradalmi fordulatokat. Nálunk nem következett be az artaud-i vagy grotowskis robbanás, Eugenio Barba, a Bread and Puppet, a La Mama és a Living kultusza, így amikor Georges Banu visszatérésről beszél, mi egy kicsit értetlenül állunk. Mi maradtunk, ahol voltunk, így érkeztünk be a fősodorba - bár nem biztos, hogy erre olyan büszkék lehetünk. Mert nálunk az opera jórészt még mindig kosztümös koncert, mint Felsenstein előtt volt, és van olyan musicalelőadás, amely bebizonyítja, hogy a színház nem befejezetlen, *allográf* művészet, hanem - a világon talán egyedülállóan - kész, befejezett, konzervált, azaz *autográf,* mert gépi zenével adják elő, és a kórusok, sőt a szólisták hangja is magnetofonról érkezik, ők maguk csak tátognak hozzá. Mi tehát olykor még azt is be tudjuk bizonyítani, hogy a színház nem jelenléti művészet. És az ilyen előadások néha százas szériát futnak be, miközben immunisak minden fertőzés iránt, amely a valódi színház részéről érhetné őket.

Mindamellett én nem aggódom amiatt, hogy szerte a világon, így vagy úgy, a színház kisebbségivé vált. Jól megvagyunk a szűk helyeken, legföljebb néha ki-kitörünk, mint Peter Stein, aki a salzburgi Felsenreitschulében *a Julius* Caeser tömegjeleneteiben kísérteties erővel adja vissza, ami Tbiliszi, Temesvár vagy, ne adj'Isten!, Budapest utcáin történt vagy történhet. Néhány napja, amióta láttam Declan Donnellan Sweeney Toddját, ezt a pazar kamaramusicalt, a szerző eredeti elképzelése szerint, már azt sem tudom eldönteni, ki kit fertőzött meg; a színház a társművészeteket vagy a társművészetek a színházat. És végképp leteszem a színház elemeit szétoperáló sebészszikét Dogyin Gaudeamusa előtt. Itt nincs színdarab, és a nyelv minta különböző nemzetiségű emberek közti kommunikáció akadálya szerepel. Az előadás improvizációk sorozatából jött létre, balett, rítus, hőseposz, melodráma és groteszk egyszerre, színész-akrobaták játsszák, akik három szólamú gregorián dallamot énekelnek kristálytisztán, és esztrádzenekarként muzsikálnak. Végignevetjük az előadást, miközben tudjuk, hogy egy erőszakos, agresszív, abszurd rendszer kétségbeejtő morális szétzülléséről szól. Személyes, szinte testi kapcsolatba kerülünk minden szereplővel, gondolatban összefogódzunk velük, és együtt robbantjuk szét a doktriner színház kereteit, hogy világgá kiáltsuk közös érzéseinket. Nem vagyunk már kisebbségben; együtt mi vagyunk a többség.

VÉLEMÉNYEK A FESZTIVÁLRÓL

Horvai István: „Soha nem abbahagyni"

- Mit látott?

– *A Téli rege, a John Gabriel Borkman,* vala-mint A *terecske* kivételével mindent. Az első kettő idején nem voltam Budapesten, a harmadikat pedig láttam 1975-ben Varsóban.

– *Hogyan sűrítené benyomásait?*

– Úgy, hogy remek volt, ha persze teljes összképet a mai európai színházról nem is adott. Hiányzott Brook, hiányoztak a nagy németek - Stein, Zadek, Peymann -, illetve az osztrák színház. Ám a válogatás így is kitűnő volt, mert nagyon sokféle és reprezentatív színházi világba kínált betekintést.

– Viszonyította-e *magában* a látottakat a m*agyar színház állapotához?*

– Nem akarok se vizsgáztatni, se méricskél-ni, de azért néhány tanulság szembeszökő. Ami gesztusvilágunk például, akár elvontan, akár naturálisan játszunk, nem elég takarékos. Mihelyt az érzelmek megindulnak, rendező is, színészek is a gesztussal „segítik rá" magukat, s a fölös számú, nem elég koncentrált gesztus révén minden egyformán fontos és túl fontos lesz. Ugyan-csak lemaradtunk a beszéd kulturáltságában és persze a kivitelezés, a díszlet, a jelmez szinte minden előadásban tapasztalható, a nálunk oly gyakori pongyolaságtól teljesen mentes kultúrája terén is (bár ez persze pénzkérdés is). A magyar színészek viszont, azt hiszem, átéltebben, érzelmileg gazdagabban játszanak. A fesztivál-on igazán kiemelkedő színészt nem ismertem meg, eltekintve Bergman hat színésznőjétől. Michel Piccolit, igaz, most nem láttam, pedig rajongok érte. Kárpótlásul otthon megint megnéztem magamnak videón *A nagy* zabalást.

– *Mit mondana az egyes előadásokról?*

– Kezdjük azzal, ami kevésbé tetszett. Ilyen volt a düsseldorfiak előadása, A szép *idegen.* Persze nem hagyható említésen kívül a témavá-lasztás hallatlan bátorsága; nem először fogott meg a németek önmagukkal szembeni morális könyörtelensége - más európai nép aligha képes erre az attitűdre. De hiába, se mint rendező, se mint néző, hogy úgy mondjam, nem arra ter-mettem, hogy lelkesedjem ezért a fajta színházért. Úgy érzem, ez a stílusa húszas években le-csengett, a brechti tandrámák, az itt láthatónál magasabb fokon, végképp lezárták; talán az al-ternatívok hasznosíthatják inkább eredményeit. Ettől függetlenül ez is roppantul precíz, kidolgo-zott előadás volt; amit akartak, megcsinálták, s ez mindig nagy szó.

Kevésbé tetszett a barcelonaiak Kvartettje is, annál is kevésbé, mert a Burgtheater foyer-já-ban, Thomas Langhoff rendezésében, pazar előadást láttam Heiner Müller darabjából. Az egyébként, a maga ravatalozószerű játékterében, középen a koporsóval, tragikusra hangolt előadás volt, a Lliuréé inkább vígjátéki, s nekem játékosabb a kelleténél. Túl sokat foglalkoztak a stílussal, főleg az átöltözések rituáléjával, de mi-vel a megoldás mindvégig ismétlődött, már nem tudtak meglepni. Bár a gesztusvilág itt is mesteri volt, mégis, ez a darab abból él, hogy el tudja-e varázsolni az embert.

A terecskét, ahogy már mondtam, ezúttal nem láttam. 1975-ben elkápráztatott ez a verista, ha-vas-pocsolyás Goldoni, akkor forradalminak éreztem; egyesek szerint mára ez a varázs né-miképp megkopott. Nagyon tetszett viszont a *Sweeney Todd* mint a halálosan profi színház is-kolapéldája. A két főszereplőtől az epizodistákig mesterszínészeket láttam; talán a néger fiú volt gyengébb, s színesbőrűségét sem éreztem in-doklotnak. Mindenesetre a zenés színház tökélye volt ez - szinte bántóan tökéletes.

Igazán élveztem a románok előadását is, no-ha ez az atelier-darab igazán nem a legjobb mű-ve Goldoninak. Finom, meleg előadás volt, az a fajta színház, ami hozzám különösen közel áll. A színházi miliő esendőségét, nyomorúságát hite-lesen s ugyanakkor hallatlan eleganciával tolmá-csolták; a színházi életre jellemző kisszerűség és nagylelkűség sajátos elegyét pompásan, megrendítően adták vissza. Nagyszerű volt a már mások által is említett „godot-szerűség:" ahogy az ajtón beáradó fényre merednek, kívül-ről remélve a megváltást. És aztán persze kide-rül, hogy a színház számára nincs külső megváltás; abból a készletből kell megoldani a bajainkat, ami van. És ha egyéni kiugrásra nem volt is lehetőség, kitűnő színészeket lehetett látni. Itt is az volt a jellemző, hogy semmit sem dimenzionáltak túl: csalhatatlanul megmaradtak annál, amit itt csinálni kell.

Most már közeledünk a csúcsok felé. Fanta-sztikusak voltak a svédek. Itt érvényesült talán a legtökéletesebben az átéltség és a pontos, tiszta forma egysége. Megvallom, az elején még túl hidegnek, sterilnek tűntek a szőnyegen álló színésznők, ahogy valamiféle japán stílusba me-revednek, s nem néznek egymásra. De ahogy a szenvedély belső tüze feltört, miközben megma-radtak a kifejezési eszközök minimumánál, meg-értettem a koncepció mérnöki tökélyét, és meg-szűnt minden rendezői kritikai kontrollom, ami elég nagy ritkaság. Időnként még a fejhallgatói is levettem, hogy halljam őket beszélni.

A darabot továbbra sem tartom remekműnek; azt hiszem, ezzel így van mindenki, aki a Marat/ Sade bűvöletében él - ez csak marginális kom-mentár az ott felvetett témákhoz. No de amit ezek a nők tudnak! Nálunk sokkal inkább a kö-zönségnek szokás játszani; ezek a zseniális szí-nésznők a saját rendszerükben éltek, bezárva saját szenvedélyeikbe. És hát az elképesztő jel-mezek - hát ilyesmit mi nem tudhatunk...

Lehet persze az egészet esztétizálásnak mondani, bár szerintem soha ennél nagyobb baj ne legyen. És persze esztétikailag valóban töké-letes volta dolog. Mint egy szobrászati vagy fes-tészeti műalkotás, olyan magától értetődően perfekt volt, és nyoma sem látszott rajta erőszak-nak, holott persze egy ilyen előadást csak erő-szakos rendező tud megcsinálni.

De hát a legnagyobb érzelmi hatást rám is, minta legtöbb nézőre, a *Gaudeamus* tette. Mel-lesleg a fogadtatás mélységesen meghatotta és boldoggá tette a Malij társulatát; odahaza ko-rántsem ilyen egyértelmű a siker, sok előadást botrányok zavarnak meg, és még a fiatal kritiku-sok is hazafiatlansággal vádolták meg őket. De az bizonyos, hogy nekünk itt Budapesten érzel-mileg ehhez az előadáshoz volt a legtöbb kö-zünk, nekem pedig, aki ismerem az alkotókat és az egész produkció genezisét, különösen sok közöm volt hozzá. El szeretném itt mondani, hogy Dogyin másodéves rendezőhallgatókkal és elsőéves színészekkel kezdett dolgozni rajta, s dolgozott két éven át, méghozzá úgy, hogy a fő-iskola két tanszaka és minden egyéb diszcipliná-ja is ezt a munkát szolgálta, tehát nemcsak a szí-nészmesterség, hanem a beszéd-, az ének-, a mozgásfoglalkozások is. Minden technikai tárgy egy közös cél szolgálatába állt, s ez ami oktatási rendszerünkben, ahol a technikai órák merőben mással foglalkoznak, más-más irányba tartanak. minta színészmesterség-oktatás, irigylésre méltó. Egyszer nálunk is ki kéne próbálni ezt a mód-szert, bár nem biztos, hogy általánosítható.

Mindenesetre itt elsöprő erejű eredményhez vezetett. Volt egyetlen nagy téma: egy rendszer gyötrelmes felbomlása - és erre rakódtak az im-provizációk, amelyeket éppúgy jellemzett a kép-rázatos technikai és hatásismeret, mint a szen-vedély, a humor, az irónia, a kegyetlenség, a líra, a fantázia - minden. Nem volt olyan pillanat, ami ne tetszett volna.

Az előadás igazi csapatmunka. A nagy tehet-ségek így is kiugrottak, a szerényebb adottságok viszont jótékonyan elfedődtek. Az egész arról szólt, micsoda állandó görcsben tartják ezeket az embereket - és ezt sikerült két és fél órán át a leghalványabb görcsösség nélkül kifejezni.

Ezek után a mi fiatal színészeinknél állt be a görcs, az a bizonyos „Brook utáni" rezignáció: most kell abbahagyni, mondták. Persze nincs igazuk. Az ilyen előadás éppen azt tanítja, hogy

nem szabad elfáradni, dolgozni kell tovább egyre többet, lezárt értékrendszerek nélkül. Ez a lényeg: soha nem szabad abbahagyni.

Szántó Judit

Udvaros Dorottya: „Nem tartozom a fanyalgók közé"

Madách Színház, színészbüfé, kedd, 14 óra. Udvaros Dorottyára várok. Két próba között egy óra szünete van. A délelőtti munka egy kicsit elhúzódott, már csak negyvenöt perce maradt, hogy megebédeljen, s közben kérdéseimre is válaszoljon.

– *Ahogy* visszaemlékszem, *csaknem valamennyi unióelőadáson ott volt.*

– Kettőt nem láttam, a düsseldorfiak előadását és Bergmanét. A kollégák véleményét hallgatva úgy érzem, a németekkel talán nem sokat vesztettem; azt viszont nagyon sajnálom, hogy a Bergmanra nem tudtam elmenni. Csodálom Bergmant, csodálom azt a mágikus kapcsolatot, ami közte s a színésznői között kialakul, s ami a De Sade *márkiné* előadásfotóiból is érződik, magam pedig az egy éve látott Peer *Gynt* előadásán is tapasztaltam.

– Próbál, tehát *játszik. Most* egy másfajta játékot *ajánlok: kérdésemre* habozás *nélkül vágja rá, melyik* előadást találta a *legjobbnak* és *melyi*ket a *legrosszabbnak?*

– A Malijét és a Bulandráét, illetve a Piccolo Goldoniját.

– *Legyünk komolyabbak, ha úgy tetszik elemzőbbek: miért ezeket* választotta?

- A legnagyszerűbbnek a Malij *Gaudeamus*át tartom. Nem is lehet ezt a szokásos jelzőkkel illetni. Egészen különleges élményt nyújtott. Persze nehéz is megítélni azokkal a mércékkel, amelyekkel például a mi színházi előadásainkat minősítik. Hiszen ez nem mindennapi előadás, a darab is szokatlan, talán nem is darab. S főleg nem mindennapos az a módszer, ahogy az előadás létrejött. Egy osztály kétéves munkája fekszik ebben a produkcióban. Ahhoz a legendás főiskolai előadáshoz tudom hasonlítani, amelyet Horvai egyik osztálya csinált: Gáspárék, Dörnerék a *Szentiványéji álom* mesterember-jeleneteire időbeli korlátok nélkül improvizáltak. Az oroszok is így készítették el a jeleneteiket, de náluk ezek az improvizációk egész előadássá fejlődtek. Fantasztikusan összeért, kiforrott, nagyon erős produkció!

A Bulandra Goldonija egyszerűen szép volt. Nagyon szép. A darab, *A komédiaszínház,* nagyon nehéz, teljesen más, mint az ismert Goldoni-művek. Különleges színészek játszották, s torokszorító volt, ahogy a színészéletet ábrázolták. Nagyon szeretem, ha engem a színházban lenyűgöznek; s amikor a színészek sorban bejönnek a fényfolyosóban, vagy más-más módon és állapotban belenéznek ebbe a végtelen fényességbe, az bizony lenyűgözött.

– *S miért nem* tetszett A terecske?

– Nagyon vártam a Piccolo előadását, s aztán ahogy néztem, egyre furcsábban éreztem magamat, egyre távolabb kerültem a darabtól is, az előadástól is. A színpadkép, mint Strehlernél mindig, megint csodálatos, a fények megint gyönyörűek, de az egész egy régi előadás leegyszerűsített, kiüresedett lenyomata. Egy legenda szertefoszlása. S ez egy kicsit fájt, mert nekem azok a Strehler-előadások, amelyeket láthattam, a szívemben őrzött nagy előadások közé tartoznak.

– *Melyek* ezek az *őrzött nagy előadások?*

– Strehler Cseresznyéskertje és Szecsuánija, Brook *Szentiványéjije,* a Taganka Hamletja...

– *Mi a véleménye* az angol *előadásokról? Eléggé ellentmondó véleményeket lehetett róluk hallani.*

– Az RSC *Téli* regéjét is vártam. Szeretem a darabot, bár tudom, hogy sokan nem tartják jónak. Főiskolásként játszottam a Nemzetiben Perdität, és ma is őrzöm magamban azt a pillanatot, amikor Törőcsik Mari mint Hermione felismeri a lányát. Ha őszinte akarok lenni, akkor elsősorban erre a pillanatra voltam kíváncsi, arra, hogyan csinálják meg ezt az angolok. Hát, nem jobban, mint Mari, nekem ma is ő a legigazibb Hermione. Különben egy előadásban két produkciót láttam, egy unalmas, deklamáló első rész után egy teljesen más stílusú másodikat. Mintha nem ugyanaz a szerző írta volna a darab két felét. A *Téli* rege című Shakespeare-darabot viszont nem játszották el. Még az unalmas részekben is voltak ötletek, a Bohémia-részben pedig egyenesen ötletparádét mutattak be. Mindenki el volt ragadtatva, milyen szépen beszélnek a színészek. Lehet, hogy szentségtörés, de vállalom: nekem egy kicsit túl szépen is, egy idő után idegesíteni kezdett a „tökéletessége".

Az angol Nemzeti Színház musicalje azért érdekelt különösen, mert most én is zenés darabot próbálok. Lenyűgözött a színészek tudása, ahogy az énekről a beszédre váltanak, táncolnak és játszanak a Sweeney Toddban. S milyen hangosításuk volt! Mindenkin két mikroport, egy sereg kis hangszóró szerteszét, külön keverőpult...! S a díszlet! Olyan egyszerűnek tűnt, s mennyi mindent tudott!

– *Két előadásról nem beszéltünk még,* a barcelonairól meg az *Odéonéról.*

– A Müller-darab, *a Kvartett,* nekem tetszett, s főleg tetszett az előadás. Érdekes volt. Furcsa volt. De különösebben nem érintett meg. Az Odéon Ibsenjéről pedig a szünetben eljöttem. Nem értem, miért nem volt szinkrontolmács, bár azt hiszem, ha követni lehetett volna a szöveget, akkor sem bírtam volna ki végig: egyszerűen unalmas volt *a John* Gabriel *Borkman.* Piccolit elnéztem volna még sokáig, de a többiek nem ragadtak meg. A második felvonás nagy magánszáma után - amely éppúgy improvizációból született, mint a szentpétervári előadása - teljesen leült az előadás, s azon Piccoli játékai - például a lámpának mint egy ingának a meglódítása - sem segítettek. Megint lenyűgözött a díszlet. A szakmát különben megosztotta a második felvonás tere: az egyik táborba tartozók szerint egy ilyen kétségtelenül impozáns, a toronyszoba és a könyvtár világába egy egész univerzumot sűrítő látvány nem éri meg azt a hosszú

Jelenet a Gaudeamusból

szünetet, ami az átálláshoz kellett. A másik tábort viszont - én is ebbe tartozom - a várakozásért is kárpótolta a megszületett kép.

– Összességében *olyan volta fesztivál, amilyennek* elképzelte, *vagy* voltak *hiányérzetei?*

– Olyan volt, amilyennek egy fesztiválnak lennie kell. Tudom, vannak fanyalgók, de én eddig sem fanyalogtam. Talán azért, mert szerencsém van, s ha nem is túl sűrűn, de külföldön is járok színházba. S a fesztivál is abban a hitemben erősített meg, hogy nálunk is vannak jó előadások, és másutt sem minden előadás zseniális. Az igaz, hogy a produkciókban általában túl sok a formalizmus, a kimódoltság, a kifinomultság. Érdekes, hogy ezt abban a két előadásban nem éreztem, amely a legjobban tetszett, s amely Kelet-Európában született. Ezekben érdesebben, éppen ezért igazabbul játszottak, mint a többi színháznál.

Tanulságos volt megfigyelni, kik hogyan dolgoznak; el kell ismerni, hogy még azok az előadások is, amelyeket kevésbé szerettem, színvonalasak voltak; s jó tudni, hogy sem hasra esni, sem fanyalogni nem érdemes.

Nánay István

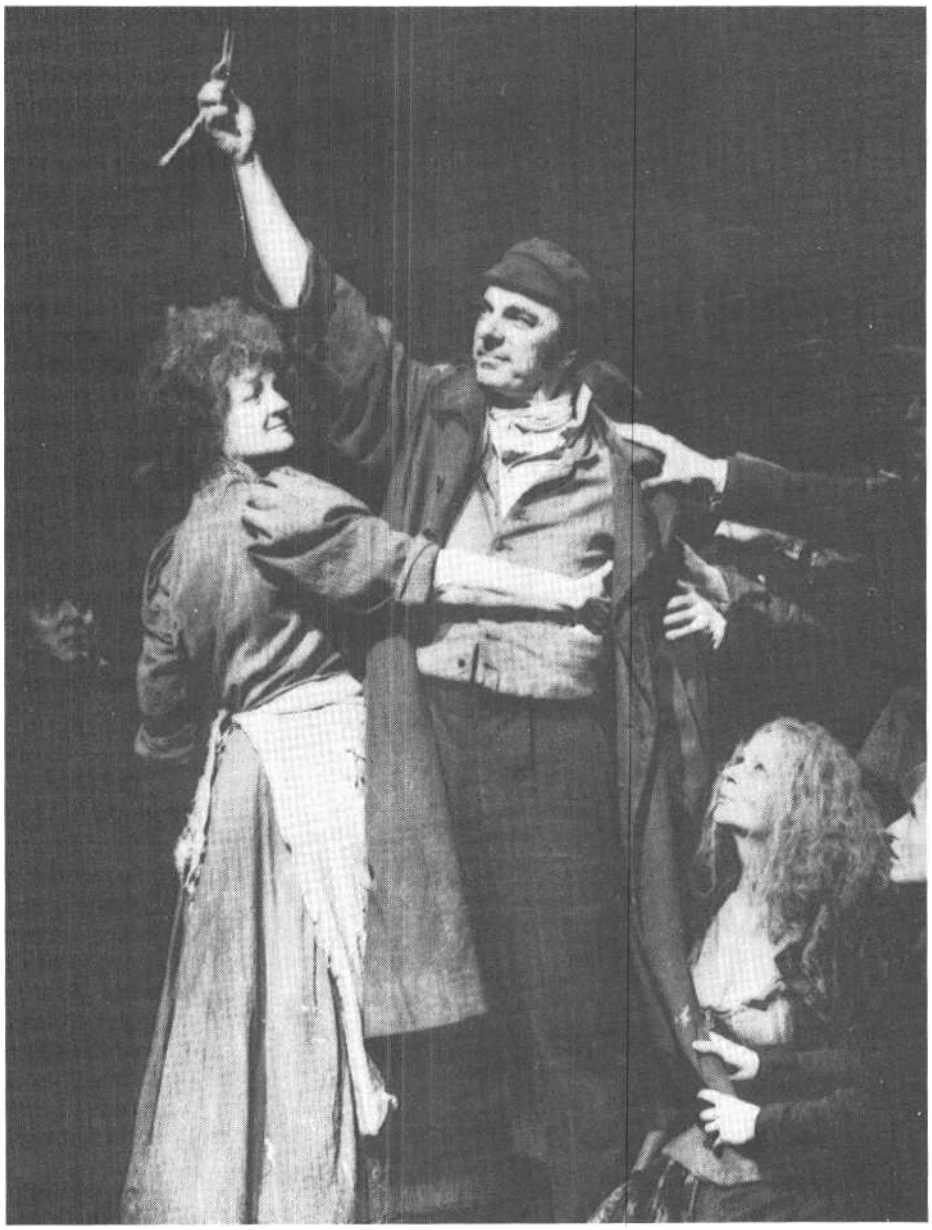
Bálint András: „Európa színházi fővárosa voltunk"

A Radnóti Miklós Színházban esti főpróbára készülődnek. Már a portán érezhető az ilyenkor szokásos és természetes feszültség. Egy csendes zugot keresünk Bálint Andrással, s végül parányi öltözőjében kötünk ki. Miközben az Unió Színházak Fesztiváljáról beszélgetünk, a direktor időnként egy-egy pillanatra megszakítja meditatív beszámolóját, s a beszűrődő színházi zajokra, neszekre figyel. Egyszerre van jelen a fesztivál múlt idejében s produkciója jelen idejében.

– *Ha röviden kellene megvonnod a fesztivál mérlegét, mit hangsúlyoznál?*

– Nagy dolog volt ez a fesztivál. Soha ilyen méretű színházi eseményre még nem került sor hazánkban. Jól volt megszervezve, s Európa legjelentősebb, vagy mondjuk úgy, legnevesebb színházai közül jó pár bemutatkozott.

A második megállapításom egy kicsit bennünket is minősít. Ugyanis az előadásokat nézve egyre erősödött bennem a felismerés: nem kell szégyenkeznünk, a magyar színház felveszi a versenyt Európa elismert színházaival. Amit láttunk, az jórészt az elmúlt három-négy év újdonsága, s mint ilyen, példa értékű. Ha egy pártatlan és biztos ízlésű kritikus a mi előadásaink közül válogatná ki azokat, amelyek az elmúlt években - műfajtól függetlenül - kiemelkedőnek számítottak, nem lenne alacsonyabb színvonalú a mintánk, mint amit a fesztiválon Európa színházai képviseltek. Ma már nincs akkora különbség az



Sweeney *Todd (londoni* Nemzeti Színház)

európai és a mi színházi élmezőnyünk között, mint akkor volt, amikor Brook a Lear királlyal vendégszerepelt nálunk. Emlékszem, akkor még fő-iskolás voltam, az a vendégjáték az egész szín-házi szakmát sokkolta. Most is láttunk egy ilyen előadást, amely elérhetetlen csúcsnak tűnik, de ez azért mégsem rendítette meg alapjaiban szín-házi életünket, mint három évtizeddel ezelőtt Brooké tette. Valljuk be, a Gaudeamuson kívül nem volt más revelatív erejű, igazán kiemelkedő előadás, de lássuk meg azt is, hogy - mindenekelőtt a színészi alakításokban - a magyar színház legjobb teljesítménye egyenrangú az európai színházéval.

– *Nem túlzás ez?*

– Egy cseppet sem. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne lennének nagyon is lényeges, mély önelemzést is igénylő tanulságai a találkozónak. Fenntartva, hogy a magyar színészek legjobbjai - számuk, becslésem szerint, ötven és száz között lehet - Európa bármely más országában is a legkiválóbbak között lennének, tudni kell azt is, miben gyengébbek, mint a külföldiek. Nem vagyunk eléggé profik például a színpadi beszédben. Az angol színészekhez viszonyítva - és ezt mint főiskolai beszédtanár is mondom - igen nagy a lemaradásunk a dikció kidolgozottságában, intenzitásában, pontosságában és egyáltalán a színpadi beszéd természetességében. S amiben megmaradt a különbség, az a látvány minősége.

- *Ez* elsősorban *pénzkérdés...*

– Az is, de nem kizárólag az. Főleg a gondolkodásbeli különbségek okozzák ami szcenikánk elmaradottságát. Fantasztikus díszleteket, jel-mezeket láthattunk, a világításról nem is beszélve.

– *Azt mondtad, hogy a Szentpétervári Kisszínház* előadása *elérhetetlen* csúcs, *a többiről pedig - úgy tűnik - nincs túl jó véleményed.*

– Először is tisztázzuk: nem láttam *A komédiaszínházat,* a Kvartettet és a *Sweeney Toddot.* Tehát nincs tökéletes áttekintésem a fesztiválról. Másodszor: nem lehet egy kalap alávenni az összes előadást.

Amit teljesen elutasítottam, az a németek elő-adása volt. Nem azén ízlésem szerinti az a publicisztikus, humortalan, erőszakos, csak egyetlen tételt sulykoló színház, amit a düsseldorfiak A szép *idegen* című előadásukkal képviseltek. Az-tán nagy csalódás volt a Piccolo. A színház nem töltött káposzta, a színházban nem lehet büntet-lenül felmelegíteni előadásokat. Még akkor sem, ha az eredeti hajdan remekműnek számított. Nem ismételhető meg a siker- ez volt számom-ra a legnagyobb tanulsága A terecskének. S ami meglepett: a társulatban kifejezetten gyenge színészeket is láttam. Egyik előadást sem voltam képes végignézni.

Más minőséget képviselt az RSC. Az elmúlt évtizedben többször is láttam a társulatot Londonban és Stratfordban. Nagyon biztonságos színház. Előadásai, ahogy Angliában mondják, az amerikai turistáknak szóló, jól megcsinált exporttermékek. A *Téli rege* kiemelkedett az RSC átlagából. Az első rész még olyan volt, mint bármely más RSC-előadás, a színészek szépen deklamáltak, az egész kissé érdektelen maradt. A második rész viszont parádés bohócéria volt. Szép és pontos. S itt is gyönyörű díszletben játszottak.

Az Odéon Ibsen-előadását csak Michel Piccoli miatt ültem végig. (Közbevetve: nagyképűségnek, elitista gőgnek tartom, ha valaki nem járul hozzá a szinkrontolmácsoláshoz. A terecskénél is, *a John* Gabriel Borkmannnál is nagyon hiányzott a fordítás.) Maga az előadás felemás volt, mert Piccoli mellett kifejezetten közepes színészek léptek fel, emiatt felborult a darab belső egyensúlya, nem született meg a dráma. Nagyon igényes a látványtervezés, mégis előzetes információimhoz képest a díszlet csalódást okozott. De Piccoli óriási volt. Nagyon nagy színész. S ez nemcsak ominózus tizenkét perces magánszámából derül ki, hanem egész színpadi létezéséből. Igazolva láttam annak a színészetnek a létjogosultságát, amelyet magam is a legjobban szeretek, s aminek a lényege a hiteles, kevés eszközzel megvalósított, nagyon intenzív belső jelenlét. Fantasztikus, ahogy hosszú percekig mert háttal is játszani.

Stina Ekblad és Anita Björk a stockholmi Királyi Drámai Színház előadásában

Bergman rendezése lenyűgözött. Milyen egyszerűnek tűnt a De Sade *márkiné* díszlete, s mennyi műgond, pompa van benne. A jelmezek, fantasztikusak. A színészi alakítások mindegyike remekmű. Az egész egy nagy mester keze nyomát viseli magán.

– S az elérhetetlennek *tűnő* csúcs?

– *A Gaudeamus* csoda. Az előadás alatt nem tudtam, mitől folyik a könnyem, a nevetéstől vagy a sírástól. Amikor kijöttünk a nézőtérről, határtalan boldogságot éreztem. S így voltak ezzel mások is. Nem tudtunk hazamenni: álltunk az előcsamokban, csapkodtuk egymás hátát, szorongattuk a kollégáink kezét, és gyerekes örömmel idéztük fel az előadást.

Ebben a csodában együtt volt egy főiskolai vizsgaprodukció minden bája, lelkesedése és tenniakarása meg a hallatlanul magas szakmai profizmus. Tele volt szeretettel, megértéssel és főleg érzelemmel. Ugyanakkor gyilkosan szatirikus képet festett azokról a társadalmi feszültségekről, amelyeket oly jól ismerünk itt, Kelet- és Közép-Európában. Az előadás sikerének egyik kulcsa nyilván az a politikai aspektus, amire mi különösen érzékenyek vagyunk. Gondolj bele, az előadás előtt pár nappal a televízióban a moszkvai Fehér Ház elfoglalását láthattuk, aztán meg ezt a nagyon bonyolult képet a szovjet katonákról. Azokról, akikhez negyven év tapasztalatai alapján igen ellentmondásos a viszonyunk.

– Az előadás *formai* és *szakmai* tökéletességén túl talán *épp az lehetett a siker* titka, *hogy elementáris* erővel *közölni akart valamit.*

– Igen, ez így lehet. Érdekes, hogy a nyugati előadásokat - még a legjobbakat is - méla unalom lengte be. Ez a produkció pedig tele volt élettel, gondolatokkal, sarkított állásfoglalással, s ugyanakkor egy percre sem vált didaktikussá. Sugárzott belőle a hit. Hit magukban, az igazukban, művészi erejükben. S a legfelemelőbb: ez a csoda nem lefegyverzett, nem az jutott az eszembe, hogy abba kéne hagyni a pályát, hanem erőt és hitet adott: minden nehézség ellenére is érdemes színházat csinálni.

- Lehetséges-e *nálunk ilyen* előadásokat *létrehozni?*

– Nem. Nem hiszem, hogy létrehozhatók a körülmények egy ilyen munkához. Hiányzik nálunk az a türelem, akarat s mindenekelőtt alázat, ami szükséges lenne egy ehhez hasonló produkcióhoz. És mindig kevés az időnk! Mi defenzívában dolgozunk, hátrálunk, s úgy érezzük, nem vagyunk elég fontosak a társadalomnak. A szentpétervváriak, az előadásuk alapján, nem ezt érzik.

Az uniófesztivál is segíthet abban, hogy defenzívánkból kigyógyuljunk. Néhány napra Európa színházi fővárosává lettünk, ránk figyelt a fél világ színházi közvéleménye, szembesíthettük magunkat az európai elit színvonalával, s e szembesülésből önérzettel kerülhettünk ki.

N. I.

Réz Pál: „Amatőrnek lenni jó"

- *Azt mondja, kérdezzem meg, melyiket kedveli* jobban: *a színházat vagy a filmet. Megkérdezem.*

- Válaszolok: a színházat szeretem jobban. A mozi, ugye, több helyre viszi el az embert, szebb képeket mutat, jobb, sokszor világhírű színészeket hoz el. A színház számomra legnagyobb előnye az, hogy ott, a szemem előtt, élőben születik a produkció. S bennem van egy igen utálatos várakozás, hogy történjen valami rendkívüli, valami váratlan - ez filmen persze nem fordulhat elő, mert kivágják -, és akkor azt ott kell megoldani, a szemem láttára. A színháznak az a többlete, hogy mindig ott van benne a kiszámíthatatlan, hogy nincs garancia a tökélyre. Egyébként nem hiszem, hogy ez nekem jutott eszembe először, nyilván jókora irodalma is van.

– *Szinte minden* esőadáson *ott ült az uniófesztiválon. Miért?*

– Hát nem mindegyiken, csak ötöt-hatot láttam. Két okot is tudok mondani; az egyik az, hogy Zsámbéki Gábor felhívott, érdekel-e ez engem, küldött egy listát, aztán a jegyeket. A másik ok,

hogy rendkívül érdekelt maga a fesztivál; ennek is több oka van. Egyrészt az, hogy ízlésem szerint konzervatív lévén, én a nem nagyon modern, hagyományos színházat szeretem. Az én kedvenc színházam olyan, amilyen Ascher *Három* nővére vagy Zsámbéki, Székely előadásai. Viszont tudom, mert külföldön is látok néha előadást, hogy másmilyen színház is van. Másrészt nyelvi indokaim voltak; két nyelvet beszélek azok közül, amelyek itt szerepeltek, a franciát és a románt. Kicsit értek olaszul, németül, angolul, tehát ha a darabot ismerem, sejtem, miről beszélnek.

– *Nem* kellett tolmácsgép?

– Mindig levettem, még a svédeknél is, pedig svédül egy kukkot sem tudok. Utálom a tolmács-gépet, viszont nagyon élveztem azt a gyönyörű svéd nyelvet, amit ennyi ideig még sosem hallottam. Ott arra voltam kíváncsi, hogy ha nem ismerem a darabot - mert nem ismertem a De Sade *márkinét -,* mennyit értek meg a játékból, a gesztusokból. De nincsenek itt általános törvények, csak konkrét tapasztalatok. A *Téli* regét - amiről tudtam, hogy nem fogom megérteni, mert annyira nem beszélek angolul - előtte elolvastam magyarul. Oroszul egy szót sem tudok, de ott szükség sem volt rá.

– *Ennek az* előadásnak *volt talán* a legna*gyobb* sikere...

– Mert kategóriákkal jobb volt, mint bármelyik. A szentpétervváriak előadása nekem arra volt példa, hogy valami a saját esztétikám ellenében is meggyőzhet, legyőzhet, hiszen én nem az ilyen típusú színházat szeretem, ahogy az előbb említettem. Szóval nem az ilyen totális, gesamtkunstos, kicsit elidegenített, ugyanakkor eléggé agresszív színházat - de hát ez az előadás levett a lábamról. És van egy gyanúm: amikor egy olyan mű tetszik nekem, amelynek nem *szabad*na tetszenie az én esztétikai normáim szerint, akkor az valószínűleg nagyon nagy produkció. Ha a saját ízlésem szerint tetszik valami, akkor még az is lehet, hogy nem olyan jó, csak közel áll hozzám, ahhoz, amit szeretek. De ha nekem egy szőke nő tetszik, akkor az biztosan gyönyörű.

– *Ha ilyesmit* lát, *ami ennyire* tetszik és hat magára, *nem szokta* hasonlítani *itthoni színházi élményeihez?*

– Nem. Nem tudok én akkor semmire se gondolni. Én igazi közönség vagyok.

– És *később?*

– Akkor már igen, már csak azért is, mert amikor jöttem kifelé a színházból, találkoztam néhány színész barátommal. Sírtak és nevettek, és egyikük azt mondta, hogy „hát mi letehetjük a vakolókanalat, ez valami egészen más". Akkor én is elgondolkodtam ezen. Viszont hadd mondjam el magának, mert ide tartozik, amit valaki mesélt nekem. A *Téli* regében a Perdität játszó fiatal angol színésznő egy szabad estéjén megnézte *a Három nővért,* és annyira tetszett neki, hogy azt mondta, ennek hatására a következő előadáson másként játszotta Perdität. Szóval kisebbrendűségi érzésnek azért nincs helye.

De hát van olyan, amikor az ember néz egy előadást, és eláll a lélegzete, sírni vagy nevetni volna kedve; szóval amikor „eljön az isten." Elég sok ilyen pillanatom volt már a magyar színházban, egyébként...

– Mostanában?

– Inkább régebben. Tizenéves koromban mindig azt kértem jutalmul a szüleimtől, hogy hozzanak el Pestre, színházba. Akkoriban a Madách volta divatos színház. Ilyen kitüntetett pillanataim voltak Pirandello *IV.* Henrikjében, Várkonyi játszotta akkor, a negyvenes években; vagy ilyen volt a A *képzelt* betegnek egy szintén Várkonyi-féle előadása, vagy Gobbival a Sasfiók, a *Karnyóné* - ezzel az előadással lenn voltak Nagyváradon. De később is volt ilyen, az utóbbi években főleg a Katona előadásain, a Csehovoknál; vagy még a Nemzetiben a Székely rendezte *Danton halála;* vagy a legszebb előadás, amit életemben láttam, Ács János *Marat/Sade*ja - ez utóbbihoz hasonlít még leginkább ez a szentpétervári előadás, ha hasonlítható egyáltalán. Az a pillanat, amikor a csúnya, kövér lány a francia sanzonra táncolni kezd, olyan volt, hogy könnyes lett a szemem. És természetes, hogy ez az előadás nem az orosz lélekről szólt, ahogy mondják, hanem magáról meg rólam, hiszen én azon nem tudok sírni, hogy az oroszokat börtönbe zárják. Sírni azon tudok, hogy engem is börtönbe zárhatnak.

– *Mit tetszett még?*

– A Bulandra Színház Goldoni-előadása. Őket sokszor láttam, románul értek, ezért is élveztem. A vacsorajelenet volt az előadás csúcspontja. A dráma, persze, nem túl súlyos. Kit érdekel ma, hogy az olasz színház mikor tért át a commedia dell'artéról a jellemábrázolásra? De az, hogy kivénhedt, szerencsétlen, talán tehetséges, talán tehetségtelen emberek próbálnak művészetet létrehozni, kínlódnak vele, és az egész mögött ott az egzisztencia, a zabálás és a zabálás hiánya, amiben én a mai Romániát is ott éreztem, a fűtetlen szobákat, a sorbanállást a boltok előtt; és a mi életünket is, amelyben szintén ott vannak-lehetnek ezek az elemek - összességében tehát ez is oda futott ki, ami engem foglalkoztat. Nagyszerű színészek voltak benne, remek ötletek - a galambok például. Darab nem volt, az igaz, de hát az oroszoknál se nagyon volt. A színháznak ez is azén esztétikámmal szembeszegülő aljassága, hogy még darab se kell. Valamit ki kell találni, és ha ez a valami meggyőz engem, akkor rendben van. És ha hat rám, akkor nem csinálok úgy, mintha nem hatna, pusztán azért, mert „papírforma" szerint nem volna szabad hatnia. Fordítva is igaz ez: például Michel Piccoli John Gabriel Borkmanja nagy színészi alakítás, Ibsen, gyönyörű díszlet, gyönyörű francia dikció - és mégis untam. Noha Piccolit szeretem a krimikből, noha francia szakos vagyok, Ibsent is szeretem, tehát minden együtt volt ahhoz, hogy nekem ez tessék. Öregemberről szól, aki pontosan úgy rakosgatott ott a szobájában - ez volt a legjobb rész, persze -, ahogy én rakosgatok, szöszmötölök, értelmetlenül, és mégis... hosszú volt, fárasztó, nem hatott rám, nem szólt olyasmiről, ami igazán érdekelt volna. Pedig valójában ez lenne az én színházam.

– *Mit látott még?*

– Az Angol Nemzeti Színházat, a Sweeney *Toddot.* Őszintén szólva azt is untam, még leginkább a morbid részeket kedveltem. És láttam a Bergman-rendezést is.

– *Tetszett?*

– Az se igazán. Pedig Bergman filmjeit nagyon szeretem, annak ellenére, hogy a problémái nem az én problémáim, engem ez a családi gyűlölködés nem érintett meg, szerencsém volt; ez az egész protestáns bűntudattéboly idegen tőlem, a filmjeit mégis nagyon szeretem. Én Sade-dal furcsán vagyok, sokat olvastam tőle, mert szerettem volna megérteni, hogy miért tartják olyan nagyra, de többnyire untam. A perverziók leírása nem szórakoztat, bármilyen remek a stílusa. Tehát eleve ellenszenves a Sade-problematika. A másik pedig az, hogy ez egy Mishima-darab, és az egész kicsit japánosan volt megcsinálva. Láttam én Párizsban japán színházat, kabukit meg nót - az is idegen tőlem. Remek színészek voltak, nem is tudnám megmondani, melyik a legjobb, csodálatos ruhák; hajszálnyi elmozdulások, fagyott, fagyasztott, fojtott érzelmek - s ez valahogy engem is megfagyasztott. De lehet, hogy az előítéleteim befolyásolnak; itt találkozott Sade, Mishima, Bergman, lehet, hogy ez volt sok. De a svéd nyelvet nagyon élveztem.

– *Miért nem ír* soha *színházról?*

– Egyrészt azért, mert nem értek hozzá, nem tudom megítélni, hogy valami dramaturgiailag miért van jól vagy rosszul megcsinálva. Másrészt a színház nekem az életem része, emlékeim vannak róla, nemcsak az előadásokról, hanem magáról a színházbajárásról is. Évtizedekig járni ugyanabba a színházba. ugyanazzal az emberrel, utána meginni az Annában egy kávét vagy egy konyakot, ez már rituálé, ami részben független a színháztól, részben persze nem az. Fenn akarom tartani magamnak azt a jogot, hogy miközben nézem az előadást, ne kelljen azon gondolkodnom, hogy mi róla a véleményem. Mert akkor vége az élvezetnek és a műnek is. Én úgy ülök be a színházba, hogy azt érzek és gondolok, amit akarok. Amatőrnek lenni jó. Iroda-lomban sajnos már nem vagyok az.

Csáki Judit

MARTIN ESSLIN

A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

HARMADIK RÉSZ

7. Tragédia, vígjáték, tragikomédia

A drámával kapcsolatos szakkifejezések közül a különböző műfaji megjelölésekkel találkozunk a leggyakrabban, mindenekelőtt a két alapvető műfajéval: tragédia és vígjáték. Rengeteg elgondolás született már, rengeteg elvi vitát folytattak le a témában, s az elméleti fejtegetések mindig nagyban befolyásolták a kor drámaírásának, játék- és rendezői stílusának gyakorlatát. Furcsa mód azonban még sincs e tárgyban konszenzus, nem létezik általánosan elfogadott és elfogadható meghatározása sem a tragédiának, sem a vígjátéknak, a számos köztes műfajról - jellemvígjáték, bohózat, tragikomédia, polgári színmű, melodráma stb. - nem is beszélve.

Természetesen a legegyszerűbb definíció - amelyet a teoretikusok nagy része naivnak minősítene - még mindig alkalmazható, bár nem sok mindent old meg; eszerint az a dráma, amelynek szomorú a befejezése, tragédia, az, amelyiké vidám: vígjáték. Feltehetőleg ennek a szempontnak az alapján rendszerezték Shakespeare darabjait barátai az Első Folióban; *a Szeget* szeggel például - amelyben számos komor és sötét dolog történik, s amely egészében távolról sem kacagtató vagy kedélyes darab - a vígjátékok között jelent meg, csupán azért, mert a végén egyetlen hulla sincs a szín-padon; hasonló vonatkozik a *Téli* regére is - amelyet az elméletírók újabban Shakespeare regényes színművei közé sorolnak: miután a befejezést a megbocsátás hatja át, szintén a vígjátékok közé került. Ott van ugyanakkora Shakespeare-szerkesztők által használt külön kategória, a krónikás daraboké, amelyek nem számítanak tragédiának, pedig hullák tömege van a színpadon; vígjátéknak meg éppenséggel nem nevezhetők, bár vannak bennük vidám és mulatságos jelenetek is, mint például Falstaff megjelenései *a IV.* Henrikben. Minek nevezzük hát őket? A „történelmi dráma" megjelölés inkább utal a tárgyra, mint a műfajra.

Könnyű észrevenni, milyen problémákat vet fel a műfajok elmélete még a legalapvetőbb szinteken is. A történelem során minden kornak megvolt a maga uralkodó szemlélete, amely egy bizonyos pillanatban szigorú szabályokba kezdett merevedni, s ezáltal előbb-utóbb gyakran kényszerzubbonnyá vált. A francia klasszicizmus hatásának köszönhetően axiómának tekintették, hogy a tragédia főszereplőinek királyi családból kell származniok, mert csak ilyen magas rendű-rangú embereknek lehetnek a műfaj magas követelményeinek megfelelő fennkölt érzéseik. Amikor a tizennyolcadik században megszülettek az első olyan drámák, amelyeknek a befejezése szomorú volt ugyan, de főhőseik a középosztályokból kerültek ki, ez egyfajta forradalomnak számított, s a „polgári szomorújáték" elnevezést azért vezették be, hogy ezeket az alacsonyabb rendű színműveket meg lehessen különböztetni a hagyományos magasröptű tragédiáktól. Mint kritikust természetesen engem is rendkívüli módon érdekelnek a műfaj-meghatározás bonyolult problémái, esztétikai és filozófiai vonatkozásaikkal egyetemben. Ugyanakkor mint olyasvalaki, aki a drámával a gyakorlatban foglalkozik - vagyis mint gyakorló rendező - teljesen más szemmel tekintek ugyanezekre a kérdésekre. Ez nem jelenti azt, hogy - akár csak gyakorlati szempontból nézve is - fölöslegesnek ítélném a műfajok meghatározását, épp ellenkezőleg - ám inkább gyakorlati, mint elméleti szempontból érzem fontosnak. Ha az ember rendez, el kell döntenie, mely műfajhoz is tartozzék az adott darab, amellyel épp küzd, mégpedig nem valamiféle elvont alapelv nevében, hanem a születendő előadás stílusának szempontjából. Valóban: egyazon darabot gyakran eljátszhatunk akár vígjátékként, akár tragédiaként.

Ezzel a problémával kell szembenéznie minden rendezőnek, aki Csehovval próbálkozik. Csehov a Cseresznyéskertet például komédiának nevezte, rendezője, Sztanyiszlavszkij viszont ezt írta neki: „Ez nem komédia vagy bohózat, ahogyan ön állítja, hanem tragédia, mindazon erőfeszítések ellenére, amelyeket ön az utolsó felvonásban tett annak érdekében, hogy az élet megváltozzék." Ezek szerint az olyan darab, mint a Cseresznyéskert, komédiának és tragédiának egyaránt tekinthető. Ahogyan Ranyevszkaja végletes tehetetlenségének és határozatlanságának köszönhetően elveszíti minden birtokát, azt bemutathatjuk mint fölöttébb ostoba, s ezáltal mulatságos esetet, hogy a néző mindezt fölülről nézze, s úgy érezze, fölötte áll ennek a határozatlan, ügyetlen, lusta, akaratgyenge társaságnak. Ám elő lehet adni a darabot úgy is - s ez gyakran előfordul -, hogy az mélységesen szomorú számvetés legyen, amely az utolsó valóban civilizált réteg bukásáról szól egy olyan társadalomban, amelyben egyre inkább teret nyer az üzleties szellem, a közönségesség, a tömegek barbarizmusa.

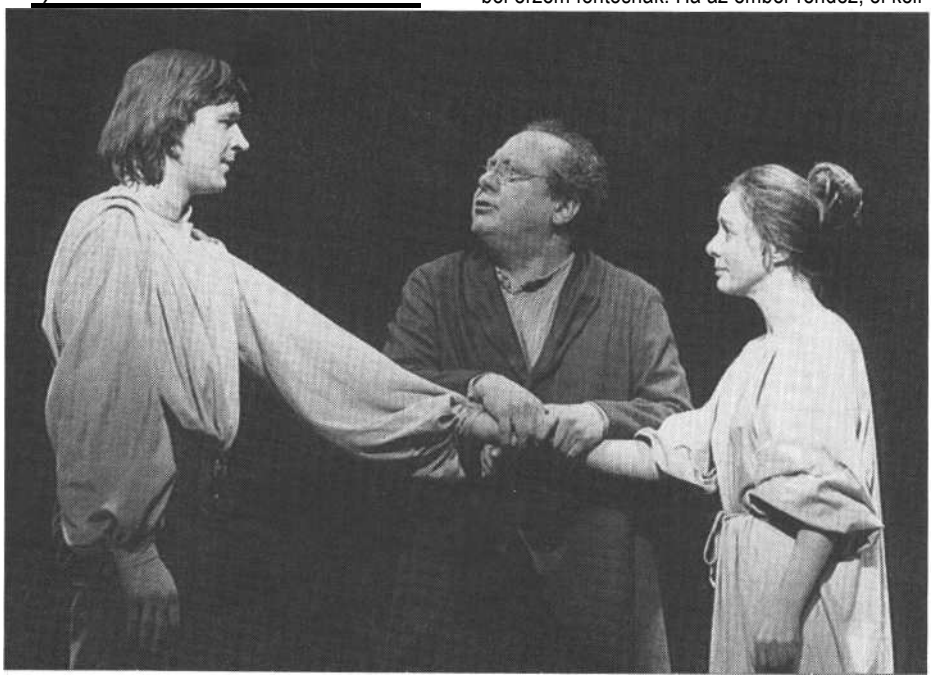
Az, hogy a rendező egy ilyen darabot tragédiának, komédiának vagy épp bohózatnak lát, azonnali gyakorlati követelményekkel jár a majdani előadásra nézve: befolyásolja a szereposztást, a díszletet és a jelmezt, az előadás hangnemét, ritmusát és tempóját. És mindenekelőtt a színészi stílusát.

Világítsuk meg ezt egy egyszerű példával. Az alábbi rövid párbeszéd önmagában lehetne agytragédia, egy vígjáték, vagy akár egy bohózat részlete is. Magában a szövegben semmi sincs, amiből kiderülne, hogy a három közül melyikről van szó.

NŐ Mi történt? Megsérültél, drágám?
FÉRFI Ó, semmiség. Elestem...
NŐ De hát... vérzel... véres... az orrod...
FÉRFI Elestem... Biztosan eltört a lábam...
NŐ Úgy látom, komolyabb dologról van szó...
Félek, hogy...

Képzeljük csak el, hogyan kellene játszani ezt a részletet, ha tragédiából származna, ha - mondjuk - komoly volna a sérülés, s az ezt követő jelenetben a férfi meghalna. Olvassuk csak föl hangosan ennek megfelelően. A színészeknek - ez esetben önöknek-valódi aggodalmat, félelmet kellene vinniük a jelenetbe, érzékeltetniük kellene a helyzetfokozódó komolyságát. A férfinak meg kellene próbálnia bagatellizálni sérülésének súlyosságát, s hősiesen el kellene viccelnie a dolgot, ugyanakkor mindennek mélyén ott lappangana a saját szorongása, halálfélelme, és így tovább. A színészeknek nagy empátiával kellene játszaniuk, messzemenően azonosulva a figurákkal; minden erejüket latba vetve arra kel-lene törekedniük, hogy az érzelmek a lehető legmagasabb fokra hevüljenek. Következésképp a jelenet lassú volna, a pontokkal jelzett szünetek hosszúak és jelentőségteljesek.

Balkay Géza (Troilus), Kállai Ferenc (Pandarus) és Csomós Mari (Cressida) (Nemzeti Színház, 1980)

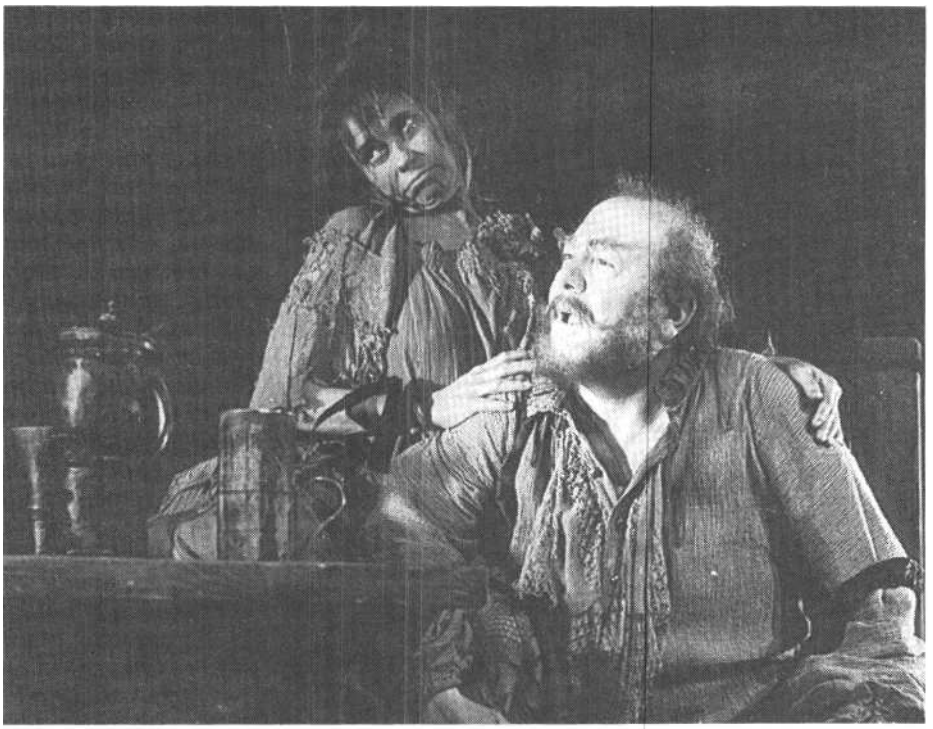


Képzeljük most el ugyanezt a néhány mondatot egy könnyed jellemvígjáték, finoman mulatságos darab részleteként, amelyben egy ilyesfajta jelenet - leleplezve a lány heves érdeklődését a fiú iránt - a kettejük közti románc kezdetét jelentheti. Hamar kiderülne, hogy nem komoly a sérülés, de a lány aggódó figyelme rögtön jelezné, mennyire szereti a fiatalembert. A színészeknek tehát egészen másképpen kellene megközelíteniük a jelenetet: sokkal játékosabban, a szereptől való nagyobb távolság-tartással; nagyobb hangsúlyt kapna az elegancia, a könnyed hanglejtés, a sima modor. Még a hangjukkal is másképp bánnának a színészek: súlyos, szenvedélyes mellhangok helyett a mondatok magasabb regiszterből szólnának. A szünetek valószínűleg kevésbé jelentőségteljesek s így rövidebbek is lennének. A szavakból itt is valódi érzelem és együttérzés csendülne ki, de lényegesen könnyedebb, játékosabb hangnemben.

És most próbáljuk meg úgy olvasni ezeket a replikákat, mintha egy bohózat valamelyik jelenetében hangzanának el, mondjuk, amikor a férj üldözi a házibarátot, az kiugrik az ablakon, s szeretője rátalál. A mondatok nagyon sebesen, lélegzetvételnyi szünet nélkül követnék egymást, magas fejhangon, karikaturisztikusan, gépiesen, groteszkül szólnának. Ahelyett, hogy valódi aggodalom érződnék a mélyükön, az olyan szövegek, mint „véres... az orrod" groteszkül hisztérikus visításként törnének föl. Az eredmény: a banánhéjon elcsúszó embernek „kijáró" kegyetlen nevetés. Henri Bergson, a nagy francia filozófus a nevetés forrását abban jelölte meg, hogy olyan emberi lényeket látunk, akik vagy önmaguk viselkednek gépiesen, vagy mások bánnak velük úgy, mintha gépek volnának. A bohózat éppígy működik: a bohózatban az események gépies precizitással haladnak előre, a figurák egyszerű fogaskerekeknek tűnnek. Charlie Chaplin, amikor a *Modern idők*ben egy etetőgépben ül, és futószalagról táplálják, vagy Buster Keaton, amikor egy óceánjáró fedélzetén egyetlen tojást akar megfőzni egy több ezer adagra méretezett hatalmas üstben, klasszikusan testesíti meg ezt az elgondolást.

A negyedik fejezetben megemlítettem, hogyan különbözteti meg Northrop Frye a típusokat aszerint, hogy milyen a viszony a nézők és a szereplők között. A hősi és mitikus világban élő figurákra mint istenekre, illetve nagy emberekre néz föl a közönség; a realista típusú színjáték esetében önmagával egy szinten lévőnek látja őket: az ironikus típus sajátja, hogy a néző magasabb rendűnek érzi magát a szereplőknél s lekicsinylően vagy gúnyosan tekint le rájuk. Mármost a tragédia szereplői nyilvánvalóan istenek vagy olyan hősök, akikre a közönség fölnéz; a realista típusú dráma - s ezen belül a vígjáték is-a közönséggel egy szinten lévő szereplőket vonultat fel. A bohózatban szereplő figurákat egyértelműen lenézik nemcsak a nézők, de maguk a színészek is.

A kérdést megközelíthetjük pszichológiai szempontból, az azonosulás mértéke alapján is. Ha a színpadon valakiről leesik a nadrág, és én azonosulok vele (vagyis a színészek játéka és az egész elő-



Molnár Ildikó (Lady Percy) és Kállai Ferenc (Falstaff) a IV. Henrikben (Nemzeti Színház, 1980) (Ikládi László felvételei)

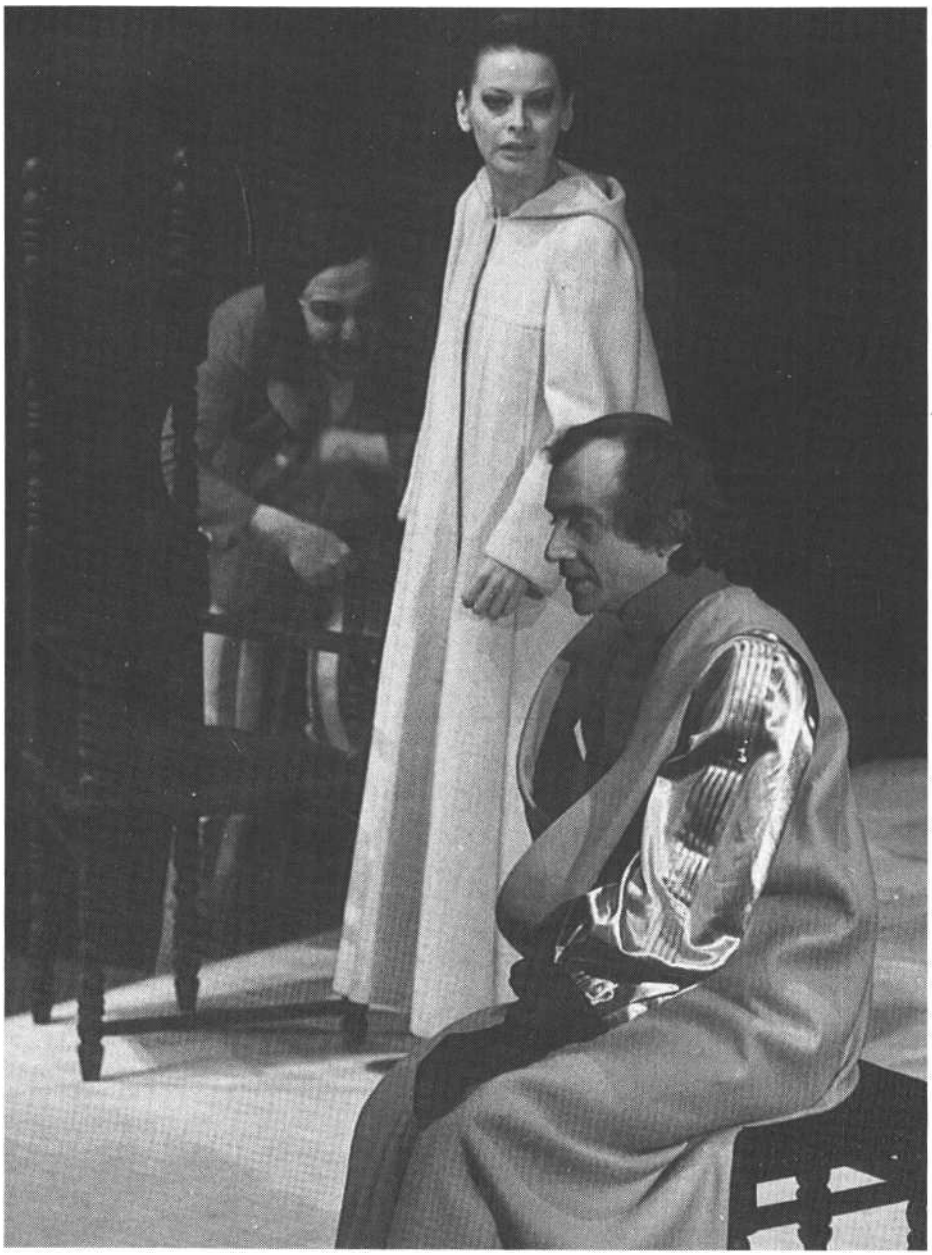
adás mindeddig arra ösztönzött, hogy e figura szemszögéből nézzem az eseményeket), akkor kínosan fogom érezni magam a vele történtek miatt: ugyanúgy zavarban leszek, mint ő.

Nemigen hiszem, hogy egy tragédiában bármikor is leeshetne valakinek a nadrágja, de egy finom, realista vígjátékban ez a zavar könnyen átélhető. Ha nem azonosulok a szereplővel, akiről lecsúszott a nadrág - ha a szöveg és az előadás stílusa már korábban egyértelművé tette, hogy a figurát tökfejnek kell tekintenem, akinél feltétlenül magasabb rendűnek érezhetem magam, s akit inkább kívülről figyelek, semmint belülről -, nos, akkor harsányan fogok nevetni, amikor látom, milyen kínos és megalázó helyzetbe került.

Freud szerint - aki szintén alaposan tanulmányozta a témát - a nevetést a szorongás megszűnése váltja ki: amikor nevetünk, attól az idegi energiától rázkódik a testünk, amely akkor szabadul föl, amikor felismerjük: a szerencsétlenség, amit közeledni látunk, bennünket közvetlenül nem érint, következményei bennünket bizonyosan elkerülnek. Egy tragikus jelenetben vagy olyan vígjátéki jelenetben, amely szorongással tölt el bennünket, ez a szorongás vagy nem oldódik fel, és együtt szenvedünk a szereplőkkel (a tragédiában), vagy csak részben szűnik meg, és együttérző mosolygásra késztet (a vígjátékban). A bohózat esetében viszont harsányan hahotázunk, amikor a habostorta Stan arcába vágódik, mert eleve azt éreztették velünk, hogy mi soha nem kerülhetünk ilyen helyzetbe, ilyesmi csak efféle clownokkal eshet meg (ami egyáltalán nem azt jelenti, hogy a Stan és Pan-komédiákban csupán ennyi van).

A szorongástól való megszabadulás, amely oly fontos szerepet játszik a komikus drámában - a vígjátékban és a bohózatban egyaránt, mindenütt az adott stílusnak megfelelően -, jól érzékelhető az olyan nagyszerű klasszikus vígjátékban, minta Tar*tuffe*. Azon, ahogyan Tartuffe rászedi Orgont és a bizalmába férkőzik, azért nevetünk, mert különbnek érezzük magunkat Orgonnál. Hogy miért? Mert a szerző igen ravaszul úgy intézi, hogy Orgon vak legyen Tartuffe képmutatásával szemben, miközben mi, nézők nagyon is tisztán látunk mindent. Ez a dráma egyik legalapvetőbb fogása: elérni, hogy a néző többet tudjon, mint azok, akik a színpadon mozognak. Vagy épp ellenkezőleg: kevesebbet. Ha kevesebbet tud, minta szereplők, létrejön a feszültség, a várakozás, az izgalom; ha viszont többet tud, érdekeltté válik, szinte vágyat érez, hogy fölkiáltson a színpadra: ne kövessenek el ilyen ostobaságot! Számos komédia ebből a forrásból táplálkozik. Ezért van az is, hogy a *Tartuffe-öt* a közönség a cselekmény legnagyobb hányadában mulatságosnak látja, pedig ami történik, szomorú: egy igaz ember és egy boldog család összeomlása. Mégis a darab vége felé, amikor világossá válik, hogy Orgont valóban majdnem tökéletesen tönkretették, a néző szorongása és együttérzése fokozódik, szánalmat érez és feszeng. Ez az a pillanat, amikor a király követének megérkezése hirtelen és drámai módon oldja fel a feszültséget, s szabadítja el a nézők nevetését, hogy aztán elégedetten és boldogan térhessenek haza.

A tragédiában nincs efféle feloldás. Mégis azt szoktuk mondani, hogy *élvezzük a Macbeth,* a Lear



Ronyecz Mária (Izabella) és Iglódi István (Angelo) a Szeget szeggelben (Nemzeti Színház, 1973)

király vagy a *Hamlet* előadását. Ez a tragédiáról szóló számos elméleti írás kritikus pontja, központi problémája. A katarzis kérdése ez, a tragikus remekművek pszichológiai hatásáé. *A* szokásos megfogalmazás szerint azért érezzük magunkat lelkesültnek egy kitűnő tragédia után, mert szemtanúi voltunk annak, ahogyan egy felsőbbrendű ember nemesen, bátran és méltósággal szegül szembe a balsorssal és a csapásokkal. Ezért még ha sokat szenved és meghal is Lear vagy Hamlet, az emberi természet a maga nemességében és nagyságában ismételten megerősíttetett. Ebben a magyarázatban kétségkívül sok igazság van. De vajon mindig alkalmazható-e? Georg Büchner Woyzeckjében, a német drámairodalom egyik legnagyobb alkotásában a főszereplő egy szellemileg elmaradott közkatona, aki megöli az élettársát, mert az megcsalta őt egy őrmesterrel. Woyzeck nyomorult, szánalmas, hisztérikus figura, a darab mégis alapvetően meg-erősíti az emberi méltóság eszményét, megmutatja, hogy az még egy ilyen alacsonyrendű emberi lény-ben is fellelhető, vagy éppen benne még inkább, mint bárki másban. Az, hogy mély együttérzéssel osztozunk egy másik ember végzetében, hogy hoszszú távon érvényes és mélyreható bepillantást nyertünk az emberi természetbe, az ember és a világ küzdelmébe, olyan érzelmi állapotot hoz létre, amely a vallásos élménnyel rokon; s ez az érzés - hogy megérintett bennünket valami, ami kívül esik és túlmutat mindennapi földhözragadt tapasztalatainkon, hogy bepillanthattunk a sors gépezetének működésébe - ez idézi elő a tragédia lélekemelő, katartikus hatását.

A vígjáték ezzel szemben a mindennapiság szintjén marad. Általa is bepillantást nyerhetünk, ha nem is az emberi élet végső, legkritikusabb kérdéseibe és a hozzájuk kapcsolódó legmagasabb rendű emóciók világába, de a társadalom működésébe és viselkedési szabályaiba; az ember kisebb hóbortjaira, gyarlóságaira láthatunk rá. *A* Tartuffe-ben a vakbuzgóságot és a képmutatást szemlélhetjük „működés közben," a Bunburyben (teljesen más jellegű vígjáték!) egy bizonyos típusú felsőosztálybeli magatartás sznobériáját, A revizorban a korrupció működését a cári Oroszország kisvárosi társadalmában - és másutt.

Vajon ad-e bármiféle ilyen értelmű tudást, nyújt-e bármibe bepillantást a bohózat? Ezen lehet vitatkozni. Egyesek azt mondhatják, a bohózat csupán arra való, hogy nevettessen. Én személy szerint úgy érzem, hogy legjobb darabjaiban - amilyenek Feydeau bohózatai; Chaplin, Buster Keaton vagy Stan és Pan filmburleszkjei - a bohózat is bepillantást enged bizonyos dolgokba: a szex és a státusok utáni őrült hajszánk automatizmusaiba vagy abba, hogyan pofozza a társadalom a kisembert.

A vígjáték és a tragédia évszázadokon át szigorúan elkülönült egymástól. Axiómának számított, hogy a kettőt tilos vegyíteni. Ám kivételek mindig akadtak. *Az* Első Folióban Shakespeare *Troilus* és *Cressidája* a vígjátékok és a tragédiák között foglal helyett: komikus is, tragikus i s - azaz tragikomédia.

Az elmúlt hetven évben a tragikomédia előretört. Önmagában az a tény, hogy Csehov darabjait egyaránt lehet tragédiának és komédiának tekinteni, jelzi e művek alapvetően tragikomikus természetét. És Brecht, Wedekind, Ionesco, Beckett életműve, valamint Pirandello drámáinak többsége is e köztes műfajba sorolandó. A rendező számára különlegesen nehezek ezek a darabok: némelyiket a legteljesebb komolysággal kell előadni, hatása mégis komikus lesz; másokat komikusan kell játszani, s az eredmény: mélységes szomorúság és a tragédiára jellemző megvilágosodás; ismét mások esetében folytonosan váltogatni kell a hangnemet jelenetről jelenetre.

A tragikomédia tehát összetett, bonyolult műfaj, amely a nézőktől is kifinomult ízlést és érzéket követel. Mert minden drámai alkotásnak a közönségre tett hatása végső soron az előzetes várakozás és a beteljesülés bonyolult összjátékán múlik. A darab kezdetének stílusa - ahogyan ezt korábban kifejtettem - segít felhangolni a közönség várakozását: a jelmezek, a díszlet, az, hogy a szöveg prózában vagy versben hangzik-e el, hogy a hősök vörös orral vagy nemes, tragikus arcvonásokkal lépnek-e színre - mindez eldönti, hogy a közönség nevetésre vagy sírásra, felhőtlen szórakozásra vagy megrázó élményre készüljön-e föl.

A modern, kifinomult tragikomédia gyakran épp e várakozások váratlan ki nem elégítésével és más irányba terelésével ér el hatást. A kevésbé felkészült, kevésbé kifinomult ízlésű nézőt ez bizonyára meghökkenti és zavarba ejti, mert nem képes elég

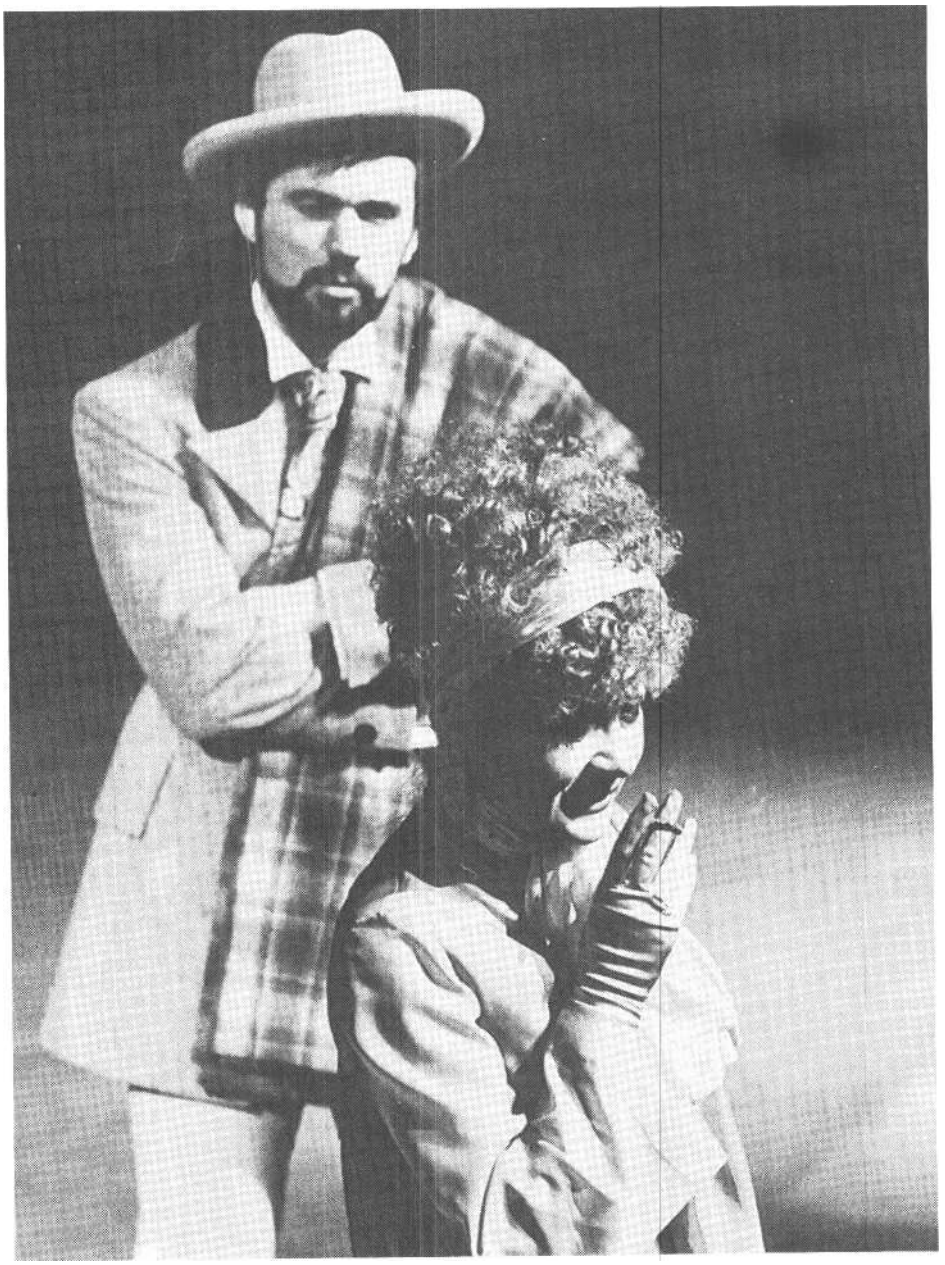
gyorsan átállni egyik gondolkodásmódról a másik-ra. A felkészültebb, műveltebb nézőnek viszont ezek a hirtelen kisiklások, ezek a váratlan átrendeződések élvezetet okoznak, számára fontos felismerések forrásává válnak: feszültségek keletkeznek és oldódnak fel, rejtélyek tárulnak fel, amelyeket a nézőnek kell megoldania. A Brecht-féle elidegenítési effektus, amely végső soron abban áll, hogy a néző érzelmeit felkeltik, aztán hirtelen - gyakran brutálisan - elfojtják, lényegében tragikomikus hatáselem; csakúgy, minta vígjátéki és bohózati elemek, valamint a kiúttalanság érzésének becketti ötvözete a Godot-ra *várva* című darabban. A szereplők úgy vannak öltözve, mint a kabarébeli bohócfigurák, fecsegésük is a vörösorrú komédiásoké, a dráma ugyanakkor nem kevesebbről szól, mint a puszta univerzumba kivetett ember tragikus szituációjáról, amelynek meglehet ugyan a maga jelenté-se, de az mindörökre rejtve marad előttünk. Ebben az esetben tehát bohózati elemek alkalmazásával értünk el tragikus hatást.

A műfajok, drámatípusok elmélete igen tömör és tiszta elvont fogalmakkal dolgozik; megismerése nagyon fontos mindazok számára, akik meg szeretnék érteni a dráma művészetét s rajta keresztül az emberi természetet.

A műfajok elméletében elmélyedve, nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy a való életben az archetípusok, a vegytiszta elméleti fogalmak sohasem tisztán, hanem mindig keveredve jelennek meg. A színházi gyakorlatban az az egyetlen meg-bízható teszt, hogy működik-e a szóban forgó darab a színpadon vagy sem. A műfajok elmélete nagy segítségére lehet a rendezőnek az előadás és a játék stílusát illető alapvető döntések meghozatalában. Ám Brecht kedvenc mondása szerint a puding próbája az evés; ami persze nem jelenti azt, hogy a szakácsművészet szabályai ne lennének szintén rendkívül fontosak.

8. A színpad és a média

A drámai típusú kommunikáció összes formájának - színház, film, televízió, rádió - alapvető egyneműsége számomra oly nyilvánvalónak tetszik, hogy nem is szorul bizonyításra. Hiszen a színpadi drámákat rendszeresen filmre veszik, tévében és rádióban sugározzák, megfelelőképp alkalmazva természetesen az illető médium sajátosságaihoz, de anélkül, hogy kifejezésmódjának lényege változnék és viszont: színpadi változatok születnek filmforgatókönyvekből *(a Kis éji* zene című nagysikerű musical eredetileg egy Bergman-film volt); sikerrel játszanak tévéjátékot a színházban (ilyen például A *szerető,* Harold Pinter műve); a televízióban naponta vetítenek mozifilmeket, s a gyakorlatlanabb néző alig tud különbséget tenni ezek és az eredeti tévéjátékok között; számos darab pedig, amely rádiójátékként indult, végül a színpadon, a képernyőn vagy a filmvásznon kötött ki (jó példa erre Robert Bolt *Ki-nek* se *nap,* se szél című alkotása, amely eredetileg rádióra íródott, később tévéjáték, színdarab és film készült belőle; Bill Naughton Alfie-je is rádiójáték



Koncz Gábor (Lopahin) és Ruttkai Éva (Ljubov Andrejevna) a Vígszínház Cseresznyéskertjében, 1974 (Ikládi László felvételei)

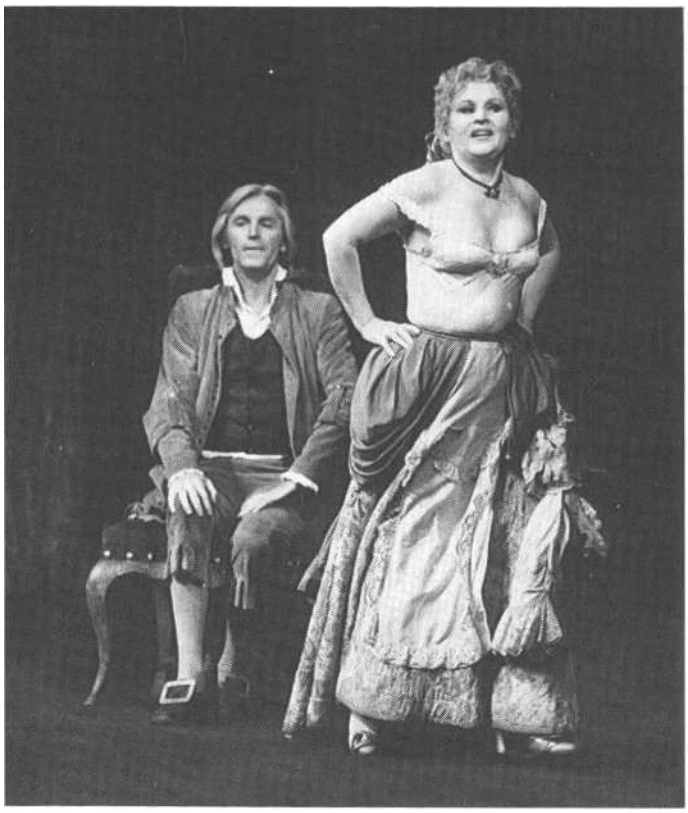
volt először; sőt minden idők legtovább játszott darabja, Agatha Christie krimije, *Az egérfogó* is rádiójátékként kezdte pályafutását *Három* vak egér címen).

A drámai művészetek különböző megjelenési formáinak alapvető egyneműségét még szembeszökőbben bizonyítja a szerzők, rendezők, színészek köztük való szüntelen „vándorlása." Mindegyik esetben némileg más képességekre van szükség, de ezek lényegében csak ugyanannak az alapvető dramatikus kifejezőkészségnek a változatai.

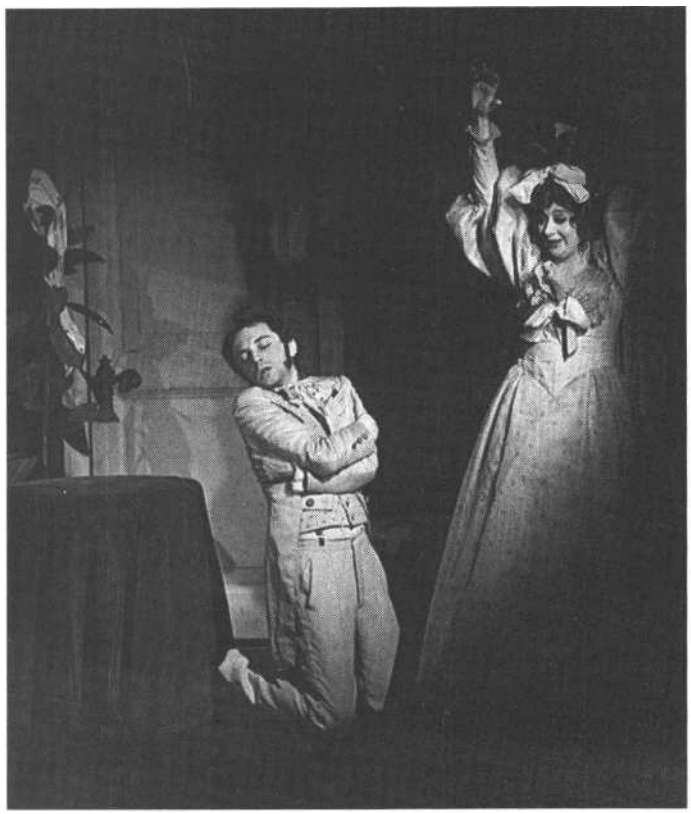
Így aztán meglehetősen furcsának érzem, hogy a dráma esztétikájának és technikáinak szentelt irodalom láthatólag szinte kizárólag a színpadi drámával foglalkozik, míg a mozifilmet tárgyaló terjedelmes és magas színvonalú szakirodalom jószerivel alig törődik a szélesebb értelemben vett dráma alapvető fogalmaival. (Tiszteletre méltó kivételnek számít Jean-Luc Godard, aki nyíltan hangoztatja, hogy sokkal tartozik Brechtnek mint színházi teoretikusnak.)

Mégis, úgy hiszem, épp a dráma mint olyan alapvető egyneműségének felismerése az a pont, amelyből kiindulva valóban megérthetjük az eltérő megjelenési formák közötti különbségeket. Mi több, ehhez a jól meghatározott ponthoz viszonyítva tekinthetjük csak át teljességében, hogyan hatottak vissza a különböző médiumok a színpadi drámára.

Miután a film, a rádió és a tévé mechanikusan reprodukálható, s ezért előre fölvett anyaggal dolgo-



Jelenet a moszkvai* Művész *Színház Tartuffe-jéből (Soltész Éva felvétele)



Szacsvay László (Hlesztakov) és Váradi Hédi (Polgármesterné) A revizorban (Nemzeti Színház, 1973) (Keleti Éva felvétele)

zik (eltekintve igen kevés kivételtől a tévében és a rádióban, ahol korábban még voltak élő drámaközvetítések, ám mára gyakorlatilag megszűntek), a három média egyszerre van előnyösebb és hátrányosabb helyzetben, minta színpadi dráma. A színházban - lévén „élő" műfaj - nagy szerep jut a spontaneitás izgalmának, legyen szó bármilyen jól begyakorolt előadásról; azonkívül - és ebben áll a színház legnagyobb előnye - működik a visszacsatolás a nézőtér és a színészek között. Másrészt viszont az előre felvett anyag mérhetetlenül nagyobb lehetőséget enged a rendezőnek a helyszínek váltogatására, és - a vágás, a montázs jóvoltából - jóval nagyobb rugalmasságot biztosít a cselekmény szerkezetének felépítésében. Emellett a film és a tévé fotografikus jellege révén a környezet ábrázolásában nagyobb fokú realizmus érthető el. Ugyanez a fotografikus jelleg ugyanakkor ellene hat mindenfajta stilizációnak, mindennek, ami eltávolodik a realizmustól; a tévében és a filmen még a kosztümös dráma is problematikussá válik-minél messzebb esik az adott korszak a jelentől, annál nagyobb lesz a feszültség a környezet és a ruhák realizmusa, illetve a szereplők kortársi nyelve között. A verses dráma még nagyobb nehézségeket okoz; ezek ugyan megoldhatók, de csak nagy leleményességgel, és csak akkor, ha a rendező tökéletesen tisztában van azzal, hogy az illető médium eredendő problémáival küzd.

A színház és a három mechanikus médium közti legalapvetőbb különbség azonban másutt keresendő. A kamera és a mikrofon a rendező kiterjesztése, szemének és fülének meghosszabbítása; általuk szabadon választhatja meg a nézőpontot (illetve a „hallópontot"), s oda helyezheti a nézőket totálok és közelképek váltogatásával, illetve azáltal, hogy egyik arcról vagy helyszínről tetszés szerint vághat egy másikra. Ha valamelyik szereplő ránéz a másik kezére, a rendező rákényszerítheti a közönséget, hogy szintén oda nézzen; csak be kell vágnia a kéz közelijét. A mechanikus média esetében a rendező teljhatalmat élvez a közönség nézőpontjának meghatározásában. A színházban, ahol a képkivágás állandó, minden egyes nézőnek szabadságában áll, hogy arra a bizonyos kézre néz-e avagy egészen máshová figyel; valójában a közönség soraiban mindenki külön-külön választja meg a maga kameraállásait, vagyis ő maga végzi el azt a munkát, amelyet a moziban, a tévében és, *mutatis mutandis,* a rádióban a rendező végzett el helyette. Ez a különbözőség ismét egyaránt jár előnyökkel és hátrányokkal a színpadi előadás szempontjából. A színházban elképzelhető, hogy a rendezőnek nem sikerül arra az akcióra összpontosítania a közönség figyelmét, amelyet hangsúlyozni szeretne, a moziban ez nem fordulhat elő. Másrészt viszont egy sok-szereplős jelenet (például egy jellegzetes csehovi szín) teljes és aprólékos hangszerelése filmen vagy tévében összehasonlíthatatlanul nehezebb volna. A komplexitás érzete - az az érzés, hogy több minden zajlik, mint amennyit szemünkkel egyszerre be tudnánk fogni -, az eltérő emberi megnyilvánulások bonyolult ellenpontozásának gazdagsága elkerülhetetlenül csökken egy olyan médium esetében, amely egyértelműen vezeti a néző tekintetét, ahelyett, hogy hagyná tetszés szerint kalandozni.

A dráma megjelenési formái közötti különbség egy további fontos aspektusa, hogy a kommunikáció milyen pszichológiai feltételek mellett megy vég-be. Ebből a szempontból a választóvonal egyik oldalán a színház és a mozi van, ahol a műveket többé-kevésbé helyükhöz kötött embereknek mutatják be, olyanoknak, akik önszántukból jöttek el meg-nézni valamit, és az esetek döntő többségében ki is akarják várni a végét; a másik oldalon állnak az elektronikus médiumok, amelyek a befogadó saját otthonába sugároznak, amelyeket tetszés szerint ki- és be lehet kapcsolni, s amelyeket az emberek egyre kisebb csoportokban - sőt magányosan is - néznek, illetve hallgatnak. Amíg tehát a színházban vagy a moziban hatnak a tömegpszichológia törvényei - a nevetés „ragadós"; a nézőtéren ülők reakciói kölcsönösen erősítik egymást, hiszen az egymás mellett ülők figyelik (és utánozzák) egymást -, addig az elektronikus médiumoknak az egyén reakcióira kell építeniük. A horrorelemek (a Grand Guignol színházban vagy a horrorfilm esetében) egészen más hatást érnek el tömegben, amely biztonságot nyújt minden egyes nézőnek, illetve akkor, ha egy gyenge idegzetű, magányos tévénézőről van

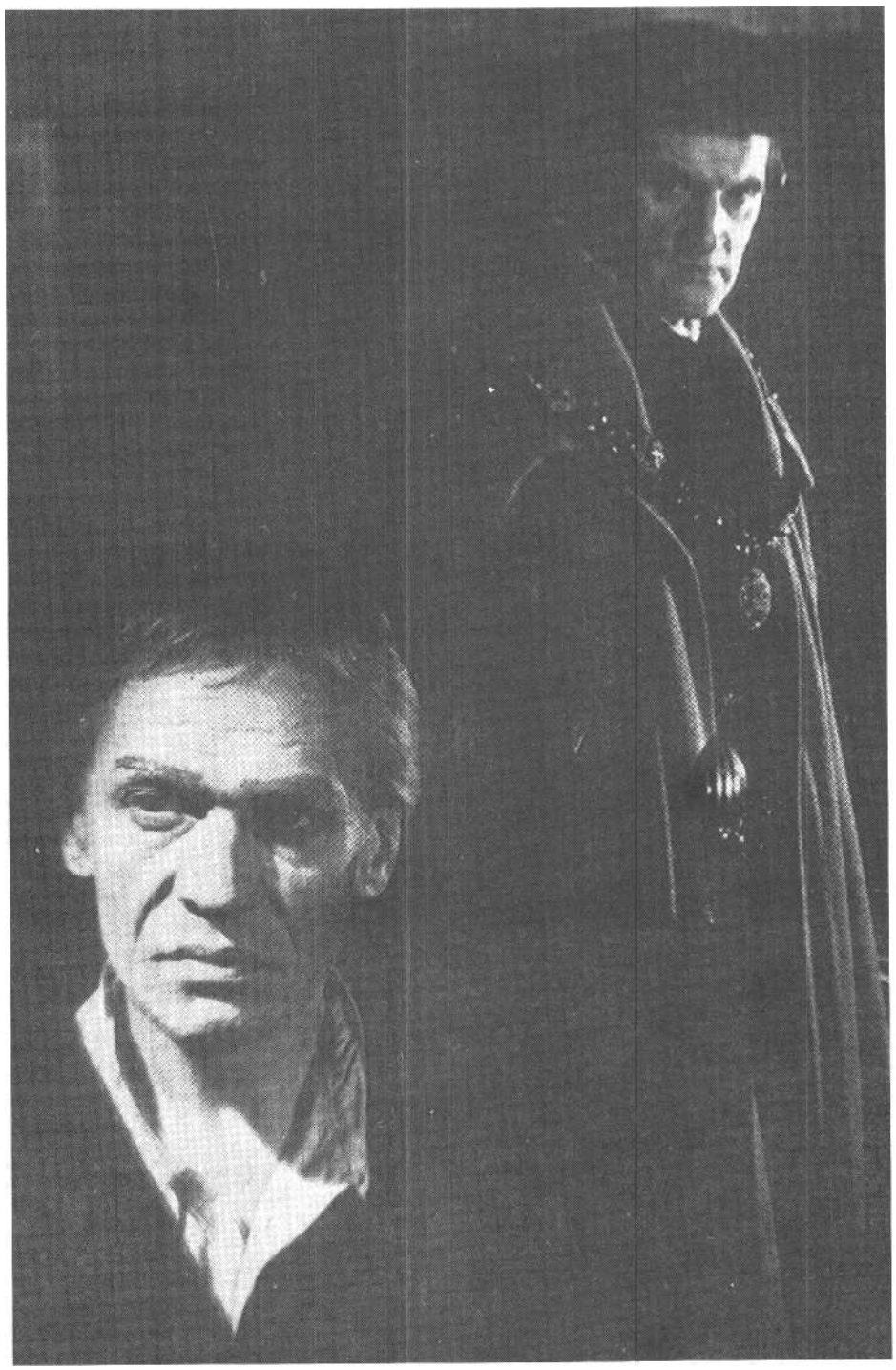
szó. Az elektronikus média egyszemélyes célpontja számára nem adott a lehetőség, hogy körülnézve fölfedezze társai kevésbé rémült arcát; a végeredmény így - még ha nem vezet is pánikhoz -- közel sem lesz olyan kellemes, mint az a gyönyörteli borzongás, amelyről mindvégig tudjuk, hogy csupán ártatlan szórakozás.

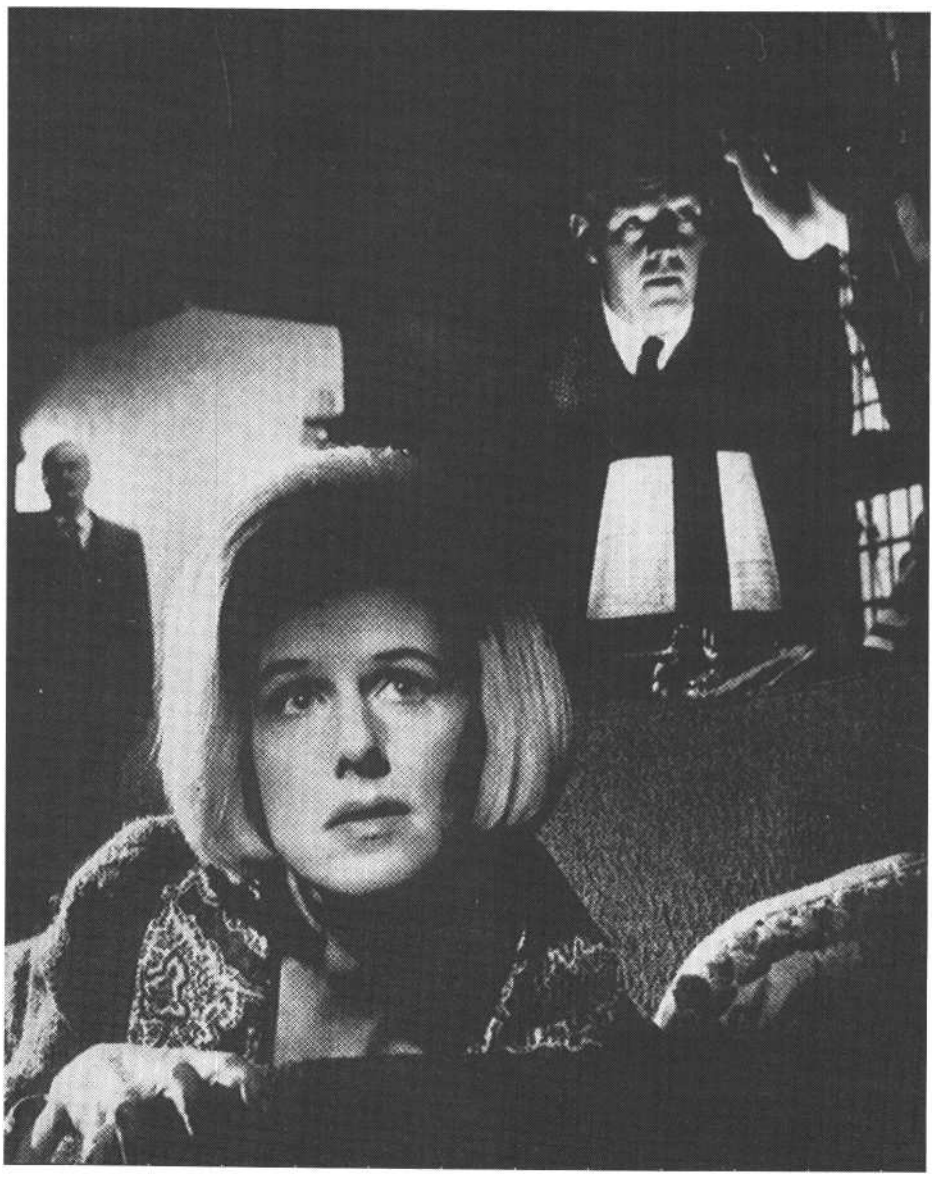
A színházban a néző és az események közötti távolság állandó, a másik három esetben változó: egy közelkép vagy - a rádióban - egy elsuttogott belső monológ révén a közönség a közelség, az intimitás élményét éli át, a totál eltávolítja a cselekménytől. A televízióban, amelynek - legalábbis a technika jelenlegi fokán viszonylag kicsi a képernyője, a totálképekben ezért a részletek korlátozottan érvényesülhetnek, a leghatásosabb képek a közelik és a félközelik. A tévédráma ereje egyre inkább abban rejlik, hogy viszonylag kisszámú hőst intim közelségbe tud hozni a nézőhöz; a legjobb tévéjátékok döntő többsége ebből a közelségből és intimitásból profitál. Jó példa erre Samuel Beckett tévédrámája, *a Mondd, Joe!,* amelyben egyetlen szereplő látszik; a kamera megállás nélkül egyre közeledik hozzá, miközben mi - vele együtt- egy nő hangját halljuk, akinek a boldogtalanságát ez a férfi okozta. Végül a kamera már olyan közel ér a szereplő arcához, hogy nem marad mása képen, mint rémülettől tágra nyílt szemének fekete pupillája. Beckett itta belső monológot szorosan egybekapcsolja a televíziós kamera rémítő intimitásával.

A belső monológot általában a rádiódráma eszközének szokás tekinteni. A vizuális dimenzió hiánya arra kényszeríti a hallgatót, hogy maga vizualizálja, a szó szoros értelmében a saját agyába, saját képzeletébe helyezze a cselekményt - ennél fogva a fantázia, az álom, az emlékek világa, az ember belső élete ideális tárgya a rádiódrámának. Az objektív világ felidézhető - és számos rádiójáték ugyanolyan realista, mint a film -, de az a puszta tény, hogy a hallgató a való világnak még ezt az objektív képét is internalizálja, megadja a rádiós szerzőnek azt a lehetőséget, hogy a valóságosból átcsússzon a képzeletbeli világba, gyakran a hallgatóra bízva a döntést, hogy valóságos-e vagy képzelt, álombéli vagy létező, amit átélt. A szereplők kimondott szavainak és az azokat kísérő gondolataiknak ellenpontozása - amelyet oly körülményes eszközökkel igyekezett megteremteni O'Neill a *Különös* közjátékban - a rádiódrámában közhelyszámba menő, rádiós eszközökkel könnyedén elérhető hatás.

Az elektronikus tömegkommunikációs eszközök még egy alapvető tulajdonsága eltér a színházétól és a moziétól egyaránt: nevezetesen az, hogy adásuk folyamatos. Egy színdarab vagy egy mozifilm megtekintése még mindig kitüntetett alkalom, annak érezhető külső jeleivel, míg a tévé-, illetve rádiódráma hírek, információk, szórakoztató műsorok hömpölygő folyamába illeszkedik bele. Az ilyen szakadatlan áradás belső strukturálása ugyanolyan fontos igény, mint az adott drámai mű cselekményének tagolása; valósággal égető szükségszerűséggé válik - a műsorkészítők és a befogadók oldaláról egyaránt -, hogy legyenek bizonyos fix pontok, meghatározott és jól megjegyezhető időpontokban visszatérő műsorok (óránkénti hírek, népszerű sorozat kedden este fél nyolckor etc.). Ez az oka annak, hogy a tévé- és rádiódrámák között egyre több a sorozat. Jól ismert fiktív figurák (nyomozó, rendőr, orvos) vagy egész családok, szereplőcsoportok térnek vissza hétről hétre (vagy a „szappanoperák" esetében napról napra) ugyanabban az időpontban, talán ez az elektronikus médiumok legjellemzőbb hozadéka a drámai művészetben. A sorozatok megkönnyítik a szerző dolgát: ha sorozatot ír, nem kell időt és energiát pazarolnia expozícióra, arra, hogy a főszereplőket minden rész elején bemutassa, hiszen a közönség már ismeri mindannyiukat. A sorozat időtakarékos műfaj tehát: a történetet azonnal el lehet kezdeni *in medias res.*

Paul Scofield és Andrew Keir az Egy ember az örökkévalóságnak** című **Bolt-darabban (London, 1961)





Jelenet Az egérfogóból (London, 1957)

Az ilyen - esetleg több éven át futó - sorozatok főszereplői különös realitásra tesznek szert: egy-egy alak a közönség számára olyan ismerőssé, a figura és a színész közti azonosság pedig oly teljessé válik, hogy már-mára mitológiai hősökhöz hasonlatosak, azaz valóságosabbnak tekinthetők, mint a közélet valódi szereplői. Így aztán a kitalált személyek esküvője vagy halála gyakran ugyanolyan jelentőségű közéleti eseménnyé emelkedik, mint az államfőké vagy a sikeres sportolóké.

A tömegkommunikációs drámai alkotások eme új, a népi mitológiába tartozó hőseinek föltűnése is aláhúzza a drámai kifejezésformák korunkban megnövekedett jelentőségét.

Az a tény, hogy olyan drámaírók, mint Brecht (aki egyaránt írta színpad, a rádió és a film számára is), Beckett (aki írt színműveket, rádiójátékokat, tévéjátékot és filmet), Pinter (aki otthon van mind a négy műfajban), Osborne, Wesker, Robert Bolt mindegyik vagy majdnem mindegyik, műfajban alkottak, illetve alkotnak, s hogy olyan könnyedén és szabadon közlekednek közöttük, önmagában is megerősíti azt a kezdeti állításomat, miszerint a dráma eltérő megjelenési formáiban is végső soron önazonos, a technikai és esztétikai különbözőségek ellenére. Az új eszközök rövid fennállása óta is kimutatható a különböző formák rendkívül gyümölcsöző és ösztönző hatása, amelyből az élő színház is bőségesen profitált. A jól megcsinált darabok merev szerkezetének szétesése, továbbá az a tény, hogy a közönség a legnagyobb természetességgel fogadja el színpadon a filmes eszközöket (például egymásra vágott nagyon rövid jelenetek sorát), sőt a narrációt is (utóbbi a rádió hatására tért vissza a színpadra), világosan jelzi hogyan hatottak vissza az új médiumok az alapműfajra.

Nem lehet kétséges, hogy a dramatikus formák egymás közötti keveredése a jövőben is folytatódik majd, sőt, egyre erősebb tendenciává válik. Az élő színház - különösen az az aspektusa, hogy minimális technikai és anyagi eszközök felhasználásával képes létrehozni kísérleti műveket - szükségszerűen továbbra is nagyon fontos lesz a sokkal nehézkesebb, drága berendezéseket igénylő technikai média számára mint új tehetségek és új elgondolások gyakorlótere, s mint olyan új elképzelések kísérleti terepe, amelyek kipróbálás híján nem tudnák bizonyítani, hogy megérik a komoly anyagi ráfordítást, a tőkebefektetést. És viszont: a tömegkommunikációs eszközök hatalmas közönségrétegeket nyernek meg a drámai közlésformáknak. Olyan emberek, akik soha életükben be nem tették volna a lábukat egy színházba, most óriási mennyiségben látnak és hallanak drámai műveket a televízióban és a rádióban (legalábbis Európában, ahol a rádiójátékok sugárzása mindmáig fontos része a közszolgálati rádiózásnak); ennek következtében pedig új, művelt közönségrétegek jelennek meg, s ezek olyan magas irodalmi és művészi színvonalú, intellektuálisan igényes művekre áhítoznak, amilyeneket csak egy olyan kisebbségi műfaj tud produkálni, mint a színház. A repertoárszínházak előretörése Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban - két olyan országban, ahol nem olyan régen még többé-kevésbé hiányzott a színházi életből a nem kommerciális szektor - jelzi, milyen mérték-ben terjesztik ki a dramatikus közlésformákat a tömegkommunikációs eszközök. A média által terjesztett drámai művek továbbá nem csupán új közönséget nevelnek, de az alkotó tehetséget is istápolják. A britdrámaírók fiatalabb nemzedékeiből sokakban a rádió- és tévéjáték keltette fel az érdeklődést a drámai kifejezésformák iránt. Sokan indultak olyan környezetből, olyan háttérrel, amely más korszakokban nem tette volna lehetővé, hogy kapcsolatba kerüljenek a színházzal, s tehetségüket talán soha nem fedezték volna fel és nem ösztökélték volna.

A drámatörténet során a fejlődés a folytonos differenciálódás irányában hatott: az opera, a balett, a pantomim, a bábszínház, a varieté, a cirkusz - mindezek végső soron drámai formák, amelyek féligmeddig önálló státust vívtak ki. A drámának a moziban, a rádióban és a televízióban való megjelenésével ez a folyamat folytatódott, de furcsa módon a hagyományos drámához fűződő viszony szorosabb, mint, mondjuk, az opera és a hagyományos dráma esetében. És ugyanúgy, ahogy a drámai műfaj valamennyi ágazatának kölcsönös egymásra hatása szüntelen folyamat - a színház ötleteket merít a balettből vagy az operából és viszont -, ugyanúgy folytatódik ez a tendencia még nagyobb intenzitással a színpadi dráma és a többi médium viszonylatában. És a multimédia-show-k, a happeningek, valamint egyéb drámai és színházi kísérletek felbukkanása nyomán megjósolhatjuk, hogy a differenciálódás és a kölcsönhatások folyamata továbbra sem szakad meg.

(Folytatjuk)

Fordította: Upor László

NÁDRA VALÉRIA

KÖD ELŐTTÜK, KÖD UTÁNUK

BÉRCZES LÁSZLÓ: A MEZSGYÉN

Regények, verseskötetek szoktak olyasféle hatással lenni olvasójukra, mint amilyent Bérczes László interjúkötete gyakorolt rám. A hangulata maradt meg bennem, mi tagadás, nyomasztóan és fojtogatóan, az a típusú közérzet, amely ebben a szerzője által „beszélgetőkönyvnek" nevezett gyűjteményben kivétel nélkül minden megszólítottból (de a megszólaltatóból is!) árad. A könyv végére érve, mielőtt a recenzióhoz hozzáláttam volna, merőben szokatlan módon emlékek és asszociációk gomolyogtak bennem, felkavarva eltemetettnek, elfeledettnek vélt dolgokat, egyszóval úgy jártam, mintha engem is kifaggattak volna a hetvenes-nyolcvanas évtizedről, no meg persze arról, hogy mi van velem ma. Ezzel a személyes vallomással mindjárt a bírálat sűrűjébe is vágtam, hiszen ahhoz, hogy egy interjúgyűjtemény így hasson az emberre, a beszélgetéseknek szellemi izgalmat kell kiváltaniuk, mintegy bőr alá kell hatolniuk, félresöpörve mindenfajta protokolláris tiszteletkört vagy ismeretterjesztői szócséplést. Bérczes feltételezi - s joggal! -, hogy aki a kezébe vesz egy Bereményi Gézáról, Cseh Tamásról, Csengey Dénesről, Paál Istvánról, Árkosi Árpádról, Kovács Lajosról, Tóth Józsefről, Mucsi Zoltánról, Gaál Erzsébetről, Fodor Tamásról, Jordán Tamásról, Halász Péterről, Bálint Istvánról, Jeles Andrásról, Lukáts Andorról, Márta Istvánról és Jancsó Miklósról szóló kötetet, eleve tudja, kik ők, miért fontos a véleményük, s miféle perben lehetnek perdöntő tanúk. Felteszi továbbá, hogy az olvasó látta is produkcióikat, ha nem is mindet, de a javát, elég tehát ezekre célozni vagy utalni; azzal nem szükséges vesződnie, hogy leírja, illetőleg utólag méltassa ezeket. Olyan olvasóra számít tehát, akinek a véleménye - legalábbis az alapvető kérdésekben - azonos az övével, tehát szerinte is jelentékeny, esetenként kiemelkedő tehetségű alkotókról van szó, akik pályájuknak egy meghatározott szakaszában utat törtek, emlékezetes dolgokat produkáltak, vagyis ha most nem teszik ugyanezt, netán nem ugyanolyan színvonalon teszik, mint egykor - kár értük. Pontosabban: értük is kár, de a hiány mindenekelőtt a mai magyar színházművészetben jelentkezik, amelynek állóvízjellegét épp a névsorban előszámláltakéhoz hasonló elszántak és rendhagyók felkavaró indulata szüntethetné meg.

Szakmai olvasmány tehát A *mezsgyén,* erősen belterjes és bensőséges, de ez kivételesen nem hátrány, hanem előny, még ha sokakat eleve kirekeszt is abból, hogy akár csak megközelítőleg értsék, voltaképpen miről van szó. Bérczes László tudniillik - az egy Jancsó Miklóstól eltekintve - nemzedéktársa azoknak, akikkel beszélget, élményeik a világról közösek, vagy legalábbis könnyen felidézhetőek, hiszen „félszavakból is értik egymást." Aki náluk akár csak egy évtizeddel is idősebb, többnyire már beavatatlannak számít: másféle értékrend alapján ítélte meg e generáció színházi teljesítményeit, tehát sikereiről és kudarcairól is sok esetben mást gondol. A náluk fiatalabbak pedig ezzel a nemzedékkel szemben türelmetlenek és rigorózusak, mintha előlük szívnák el a levegőt e mostani negyvenesek. Minden generáció szent meggyőződése ugyanis, hogy „vele kezdődik minden," s ami az ő felbukkanása előtt történt, az merő konzervatív ostobaság; avantgárdnak csakis az számít, amit majd ő hoz. Bérczes beszélgetőtársai ahhoz még nem eléggé bölcsek, hogy már ezt is tudják, de azt már megtapasztalták, hogy a világ értetlen és közömbös. Ezért hát keserűek és tanácstalanok.

Bérczes hősei máris főként a múltjukból élnek. Abból a múltból, amely pedig csupán néhány évnyire távolodott tőlük. Igaz, közben minden megváltozott. Régen, vagyis a rendszerváltás előtt minden egyértelmű és világos volt: tudni lehetett, hol húzódik a frontvonal, s az ember vagy e vonal innenső, vagy a túlsó oldalán állt. A hatalom stupiditásával, önelégült, erőszakos és agresszív megnyilvánulásaival szemben a tehetséges alkotó hamar rátalált arra a jelbeszédre, amelyet „ideát" mindenki értett, a közönséggel is össze lehetett kacsintani anélkül, hogy egyértelműen meg kellett volna fogalmazni, kivel, miért, hogyan és mennyire állunk szemben, és pompás közös mulatság volt látni, hogy aki el-len cinkosok vagyunk, nem érti, mit beszélünk. A pártállami kultúrpolitikával folytatott kockázatos bújócska, a jelbeszédek és kacsingatások technikája szinte tökélyre fejlődött a hetvenes-nyolcvanas évek avantgárd színházi kísérleteiben. Nem polgárpukkasztás, hanem funkcipukkasztás folyt változatos formákban, s a közönség - legalábbis annak értő, korosztályi része - lelkes csapatként, mint focistákat a szurkolói törzsgárda, elkísérte kedvenceit produkcióról produkció-ra, hogy a nézőtéri rezonancia mindig biztosítva legyen. Akinek volt képessége hozzá, ettől szár-nyakra kapott, repült, megújult, főnixként évadról évadra újjászületett.

Addig tartott ez az idilli állapot, ameddig be nem következett a demokrácia győzelme. Idilli, mondom akaratlanul is, mert bár jöttek a retorziók, a szilenciumok, a betiltások, a dorgálások, a megbélyegzések, a hivatalos denunciálások, időnként a nyomorral felérő állásvesztések, jöttek csőstül és néha vaktában, nem akkor s nemis azért, amikor és amiért hatalmi szemszögből indokoltak lettek volna, hanem csak úgy, „für alle Fälle," mégis ez az időszak volt az, amikor e kötet szereplői pontosan tudták, mi a dolguk a világban, hol a helyük, ki a szövetséges és ki az ellenség. Most, utólag döbbennek rá, s a Bérczes Lászlóval folytatott dialógusok egyebek közt ennek izgalmas dokumentumai, hogy amit elveszítetek, mennyire fontos volt számukra. Azt sírják vissza kimondatlanul is, amitől annak idején szenvedtek és fulladoztak. Lukáts Andor fogalmazza meg talán legérdesebben ezt az életérzést: „Kiderült, hogy a kialakuló demokráciában megszűnt a közös ellenség, és az addig oly világos irány és feladat eltűnt előlünk. Ma már nem tódulnak le az emberek Kaposvárra, nem kíváncsiak ránk, és ennek az is oka, hogy talán valóban nem tudjuk az irányt, nem tudjuk, mi most a dolgunk." Vagy Jordán Tamás lenne a legkeserűbb? „Ez olyan kor, amelyben minden pénzre váltható. Nem tud példaképeket állítani, nem tud eszményeket, jelszavakat adni, nem tud erkölcsöt felmutatni." Gaál Erzsébet: „Ma nem létezik dráma. Nincs folyamat, ami valahonnét elindul és eljut valahová. Hiányzik az életünkből a szenvedély és a konfliktus." Mucsi Zoltán: „Színház, olvasás? Mindenki arra hajt, hol tud még dolgoz-ni, lopni, hogy meglegyenek a dolgok. Tíz-tizenöt évig robotol, és egyszer csak már nem is a meló, a lakás lesz a fontos, hanem a pénz." Árkosi Ár-pád: „Bennem még kiirthatatlanul él a vágya közösségi színház iránt, ahol értem a másikat, ahol a ranglétrán legalsó emberig fel tudom vállalni a magam munkáját.(...) Én azért vagyok most se-hol, senkiföldjén, mert jelenleg nincs hová mennem az illúzióimmal." Paál István: „Ebben az állóvízben nincs mi ellen színházat csinálni." Ebből a kórusból nem marad ki maga a kérdező sem. Bereményivel 1991-ben így, ezzel a felütéssel kezdi a beszélgetést: „Pártosodó világunkban, ebben a ködösen gomolygó, ránk szakadt szabadságban eltűnt a tagadás közös nevezője."

Az átütő nemzedéki élmény tehát jelenleg éppen ez a bolyongás a ködben, az irány- és céltévesztés, a feladatnélküliség. Megszűnt a szín-ház (és tegyük hozzá: az irodalom, a film, a zene, a képzőművészet) megkülönböztetett fontossága. Megszűnt a kiemelt társadalmi támogatás, a művészetnek kezébe nyomtak két fillért, s útjára bocsátották, éljen meg, ahogyan tud. Mivel évtizedek óta ahhoz szokott, hogy támogatják, most elárvultan kódorog, és nem lehet csodálni, ha áruba bocsátja magát. De megszűnt a közönség rajongása is: a színház immár nem mond ki sem-mit az emberek helyett, hiszen bárki bármit bár-hol kimondhat kendőzetlenül, áttételek, szűrők és jelbeszédszerű titokzatosság nélkül. A szín-ház szórakoztasson, mondja az átlagnéző, szórakozáson pedig olyasmit ért, amit rutinból, cinikusan, mesteremberi (s nem alkotói) alapállásból jobban lehet csinálni. Ebben a közegben jó-szerivel fölöslegessé vált az a generáció, amelyik a fenti ismérvek szöges ellentétére tette föl az életét. Csakhogy nehéz elhinni, tudomásul venni, hogy ez az állapot konzerválódik. Hőseink magukban (néha egymásban) keresik a hibát. Rágják a gittet, elemzik a múltat, marcangolják

önmagukat, s eközben körbe-körbe járnak. A közeg is eltűnt mellőlük, amelyből kinőttek, s amely pártfogolta őket. Az értelmiség proletarizálódik - hovatovább nincs abban a helyzetben, hogy szellemi igényeit kielégítse, mert éppen csak megél. Ha viszont az intellektuális közönség nem jár színházba, mert például nem telik rá, akkor ki-kért történjék mindaz, amit a színház megújítói csinálni akarnának vagy tudnának? Az eredmény már mindenkinek szólna, de a kísérletezés stációit csak az értelmiség értékeli. Persze, ha ott van és figyel. „Mára a színházcsinálás gesztusának értelme szűnt meg a számomra" - mondja Paál István.

Hajdan közös ábránd és mozgósító erő volt az is, hogy „kell egy csapat." A kötetben megszólalók közös élménye, hogy a csapatok széthullottak, szétszóródtak, eltájolódtak, de ami még ennél is fájóbb: ma már ábrándként sem ez jelenik meg az avantgárd felől érkezők szeme előtt, ha-nem a profizmus. Bérczes beszélgetőpartnerei-nek szótárában ez nem éppen pozitív fogalom - konformizmust, üres rutint, kiürülést jelent, a fel-adatok könnyű „megúszását," a bírálhatatlanság pozíciójának elérését.

Mire a körkép teljessé válik, az olvasó arra is rádöbben, miért keríti hatalmába az a szokatlan érzés, hogy mindez róla is szól, a saját életéről, sorsáról, küszködéseiről, még akkor is, ha történetesen vele nem színházban estek meg ugyanezek a folyamatok. S ezen a ponton derül ki, hogy Bérczes beszélgetőkönyve végső soron mégis kilép a belterjességből és szociológiai metszet-ként is értelmezhető. Életünk valamennyi terepén ugyanaz játszódott le, minta színházban. Mi is tejfehér, ezredvégi ködben bolyongunk, elveszítettük a tájékozódásunkat, nem tudjuk, merre van előre s merre hátra, s azt sem igen tudjuk, tart-e még a csata, s egyáltalán, ami háborúnk-e az, ahol a lövések dördülnek? Nem látjuk társainkat sem; mindannyian magányos harcosként tévelygünk a csatamezőn, mindannyian azon rágódunk, miként lehet, hogy bár régen kegyetlenül rossz volt, s azt, amiben éltünk, utáltuk, mint a bűnt, most mégis nosztalgiával emlegetjük, hiszen az ifjúságunkat jelentette, és persze azt is, hogy ha fütyülve közeledett egy golyó, tudtuk, honnét lőtték ki ránk.

Cégér Kiadó, Globe Könyvek - I., 1993

A Filmvilág 1994. januári száma Federico Fellinié

Róla

„Akkor halt meg, amikor lassan kezd értelmetlenné válni önismeret és kritika. És lassan értelmetlenné válik, amit Maga mond, azzal a sajátos, összehasonlíthatatlan megfigyelőképességnek, elfogulatlan látásnak az erejével, amely nem tud mit kezdeni a világ nordikus spekulációival, a vizuális dömping katasztrófájával, ezzel a posztfasiszta álomkórral, amitől Maga a filmjeivel megmenekült" - Balassa Péter, Kovács András Bálint, Böszörményi Géza, Nádas Péter, Mészöly Miklós, Jancsó Miklós, Bojár Iván András írása Felliniről.

Fellini-gyűjtemény

„Miért akarnak az apák tisztviselőt a gyerekeikből, miért nem clownt? Az egész el van rontva." - Képek és szövegrészletek Nő- és Férfi- típusokról. Bohócokról. Filmszínhelyekről.

Az utolsó beszélgetés

„Az a benyomásom támad, hogy felfuvalkodott, arrogáns, faragatlan tuskó vagyok, miközben semmi más nincs bennem, mintafélénkségnek, rosszkedvnek és az arányérzéknek bizonyos keveréke... Félek, hogy emlékműként végzem. Az emlékművek súlyosak és mozdulatlanok. És rájuk szállnak a galambok..." - A betegség előtti utolsó összegző interjú.

A láthatatlan Fellini

„Az utolsó jelenet egy lovascirkusz porondján játszódik, a bohócnak maszkírozott főszereplő trombitán szívszaggató cirkuszi dallamot játszik. A porond közepén ürrakéta. Mindenkitől elbúcsúzik, aztán belép a fantasztikus járműbe, mely süvítve elindul vele a csillagközi térbe" - Megvalósulatlan forgatókönyvek.

SUMMARY

The first part of this issue is concerned with what is now generally known as "Gay theatre", the occasion being the performance at the Budapest Comedy Theatre of Tony Kushner's Angels *in America* (incidentally this month's playtext). We publish excerpts of essays on the subject by American experts Charles McNulty and Gordon Rogoff, a sample of reviews by British critics as well as Enikő Tegyi's review on the Hungarian production. The section is completed by Adrienn Dömötör's review on another "gay play", Harvey Fierstein's *Torch* Song *Trilogy,* seen at Budapest's Karinthy Stage.

Other reviews on Hungarian premieres follow. István L. Sándor, Dezső Kovács, István Nánay, István Tasnádi, Tamás Tarján, Katalin Kállai, Judit Szántó and once more Tamás Tarján give their opinion on respectively Shakespeare's Ot*hello* (Nyíregyháza), *King* Lear (Veszprém), *Twelfth Night* (Arts Theatre, Budapest), *A Midsummer Night's Dream* (Szeged) and *Richard III.* (Győr), Dostoievski's *The Brothers Karamazov,* as adapted by Richard Crane (Colibri Theatre), Moliére's *The Tricks of Scapin* (Arany János Theatre), Peter Shaffer's Amadeus (Madách Theatre) and Brecht's *Mother Courage* (Miskolc).

Another sample of press voices reflects the reception the Kolozsvár (Cluj, Rumania) Hungarian State Thestre enjoyed in London where they visited with Ionesco's *The Bald Prima Donna.*

Afterthe Second Festival of the Union of European Theatres (which we introduced in our October issue) we now publish editor Tamás Koltai's survey of the event as well as some individual ratings by director István Horvai, actress Dorottya Udvaros, actor and manager András Bálint and critic and aesthetician Pál Réz.

The issue closes with the third part of Martin Esslin's study on the nature of drama and with Valéria Nádra's review of the collected interviews with leading artistic personalities by László Bérczes.

Helyesbités:
A decemberi számunk 42. oldalán látható képen Lukáts Andor és Hunyadkürti György látható. A névelírásért elnézést kérünk.

Dusa Gábor fiatal, ígéretes fotográfus. Érdeklődése már pályája kezdetén a mozgásszínházakhoz kötötte. Fotógalériabeli képe az indiai Kell Company előadásáról készült, amelyet az őszi Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozón mutattak be.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

Ára: 68,— Ft