SZÍNHÁZ

XXVIII. ÉVF. 6. SZÁM

1995. JÚNIUS

JOHANNA

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Nánay István:
HARMADIK TÍPUSÚ SZÍNHÁZAK 1

Tegyi Enikő:
NE EREZZE MAGÁT SENKI KIREKESZTVE 2
(Beszélgetés Vámos Lászlóval)

Szántó Judit:
ÚJRA ITT A NAGY CSAPAT 6
(Molière: Don Juan)
Saád Katalin: KÖZELKÉPEK 10
(August Strindberg: Az apa)
Kovács Dezső: AKI TŰZZEL JÁTSZIK 12
(G. *B. Shaw: Szent Johanna)*
Sándor L. István:
MENEKÜLÉS A SZÍNPADRA 15
(Bulgakov: Képmutatók cselszövése)
Darvay Nagy Adrienne:
ERDÉLYI ELŐADÁSOK 19
Kállai Katalin:
A MEGFOJTOTT TRAGÉDIA
2
1 *(Csehov: Ványa bácsi)*
Tasnádi István: RÚZZSAL KERESZTET 23
(Beckett: (Nők) Godot-ra várva)
Bóka B. László:
AZ ELVESZETT GYÖNGY 24
(Keselyűhegy)
Dömötör Adrienne: NEM AZ IGAZI 26
(Stoppard: Ez az igazi)
Magyar Judit Katalin: ÖRÖMSZÍNHÁZ 27
(SOR; A legújabb Villon)

Bérczes László: EGY PÁR CIPŐ 29
(Theatre de Complicite)
Forgách András: LUPA IN FABULA 33
(A krakkói Stary Teatr vendégjátéka)

Tordai Zádor:
PERSONA ÉS KOMPOZÍCIÓ 36
(Németh Ilona bábjairól)

Tarján Tamás:
ELJUTNI A FÉNYFÜGGÖNYIG 39
(Békés Itala, a gömbgyűjtő)

SZABADPOLC
Fodor Géza: BEVEZETŐ 41
Richard Wagner:
A „ZENEDRÁMA" ELNEVEZÉSRŐL 42

Rencz Antal:
MEGKÉSETT HOZZÁSZÓLÁS 46
Szente Béla: TOVÁBB, DE EGYÜTT 47

Drámamelléklet:
Márton László: A kóstoló

Don Juan az Új Színházban (6. oldal)

A Ványa bácsi a Budapesti Kamaraszínházban (21. oldal)

Németh Ilona bábjai (36. oldal)

XXVIII. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1995. JÚNIUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
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: Szinház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt., NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesitő postahivatalnál, 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: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (95 24054)
Felelős vezető: Freier László igazgató HU
ISSN 0039-8136

A folyóirata Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapitvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala szinházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Eszenyi Enikő, a vígszínházi Szent Johanna címszereplője (Koncz Zsuzsa felvétele}

A hátsó borítón: Jelenet a Vörös malomból (Madách Színház) (Németh Juli felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

HARMADIK TÍPUSÚ SZÍNHÁZAK

A budapesti kőszínházak háza táján nőttön nő a riadalom: a Fővárosi Önkormányzat színház-privatizációs tervei - amelyekről sokáig maguk az érdekeltek is csak kósza hírek, a Kacsa magazin „biztos értesülései", fülbesúgások és kiszivárogtatások alapján szerezhettek tudomást - tartják lázban a társulatokat. Ugyanakkor zajos szenzációk nélkül, csendben zajlott le az első alternatív színházi szemle.

E tények egymás mellé helyezésével nem a kétféle színházi formáció szembeállítása a célom, hanem a színházi élet ellentmondásosságának érzékeltetése. Ez az ellentmondásosság többek között abban jut kifejezésre, hogy minden közelítési törekvés ellenére e két színházcsinálási forma élesen elhatárolódik egymástól. A megkülönböztetés bizonyos szempontból jogos, mert más a feladata, hivatása a professzionális vagy tradicionális színháznak meg az úgynevezett alternatívnak. De nem jogos, ha e színháztípusok esélyegyenlőségét vizsgáljuk - mondjuk, a költségvetési támogatásból juttatott és kapható részesedés tekintetében.

De egyáltalán: mit fed az „alternatív" megjelölés? Sokan az amatörizmus eufemikus változatának tartják, s ekképp legszívesebben a közművelődés körébe utalnák az alternatívokat. Mások értékkategóriaként használják a címkét, s az e skatulyába sorolható együtteseket vagy magasabb rendűnek tekintik a hivatásosaknál, vagy profi gőgből lenézik őket. Megint mások - mint én is - a színházi élet egységes egész voltát hangsúlyozzák, tehát az alternatívokat minden más formációval egyenrangúnak tekintik vagy szeretnék tekinteni.

Az „alternatív" kifejezés az elhatárolódás szándékával született. Magyarországon hosszú évtizedekig csak kétféle színjátszás létezett: a hivatásos és az amatőr. Minden más országban - Nyugaton és Keleten egyaránt - volt azonban egy harmadik szektor is, a kisszínházaké. (Ezeket országonként és típusonként harmadik, szabad, független, alternatív stb. megjelölésekkel is illetik.) Később aztán a szerves fejlődés nálunk is kitermelte ezt a harmadik típusú színházat. A hatvanas évek végén, a hetvenesek elején virágzó egyetemi és amatőr *színházak* jöttek létre (Universitas Együttes, Szegedi Egyetemi Szín-pad, miskolci Manézs Színpad, Orfeo, Halász Péterék Kassák-, majd szobaszínháza, Najmányi László stúdiója stb.) amelyek művészi teljesítményük alapján profik, egzisztenciális helyzetük szerint amatőrök voltak, s amelyeket aztán a hatalom és a szakma közös erővel megfojtott.

Néhány év múlva azonban e csoportok kezdtek feléledni, illetve egyre-másra újak alakultak (Stúdió K., Utcaszínház, Gödöllői Színjátszó Stúdió, pécsi Harmadik Színház, Arvisura, Térszínház, a különböző tánc- és mozgásszínházak stb.). De ezek már nemcsak művészi szempont ból, hanem létükben is közelebb álltak és állnak a hivatásosakhoz, mint az amatőrökhöz. (Az amatörizmus is jócskán átalakult, s visszaszorult a tisztes műkedvelő szintre.) Ma már a kisszínházak - amelyek közé nemcsak az állandó társulattal és színházzal rendelkező együttesek sorolhatók, hanem az alkalmi egy-egy produkcióra szeveződő csoportok éppen úgy, mint az alapvetően befogadó tevékenységet vállaló színházak - jelentős részt vállalnak az ország színházi ellátásában.

A magukat alternatívnak tartó együtteseket leginkább az különbözteti meg a többi kisszínháztól, hogy legfőbb céljuk a magas szakmai színvonalú kísérletező színházi formák keresése, kutatása, a folyamatos művészi kérdésfeltevés, a jelenleg uralkodó színházművészeti irányzatokkal szembeni alternatívák felfedezése, megtalálása. Ez sok tekintetben a hivatásosakétól eltérő művészi alapállást, létezésmódot és elkötelezettséget jelent. És másfajta egzisztenciális helyzetet is. Vállalni kell a marginális állapotot, mert ennek a formának ez is a lényegéhez tartozik. Meg az is, hogy a hivatásos és az alternatív szféra között egyre elfogadottabbá válik az átjárhatóság, ami nemcsak a művészek mozgásszabadságára érvényes, hanem mindenek-előtt a művészi eredmények kölcsönösen meg-termékenyítő hatására vonatkozik. A szüntelen megújulás belső követelményéből adódik, hogy az együttesek, a különböző formációk viszonylag könnyen átalakulnak, ritka a hosszú időre szóló állandó társulati lét, meghatározó művész-egyéniségek, adott projektek köré szerveződnek az alkotó csoportok, a műhelyek.

Az 1994-ben alakult Alternatív Színházi Szövetség állandó és társult tagjai április második felében rendezett első szemléjükön maguknak is, a széles szakmának és közönségüknek is összefoglaló képet igyekeztek adni arról, mi szüle-tett ebben a szférában egy év alatt. Nem reprezentatív fesztivált tartottak, hanem munkabemutatót, amit az is jelez, hogy voltak csoportok, amelyek nem kiérlelt produkcióval, hanem egészen friss bemutatóval léptek a nyilvánosság elé, s akadt együttes, amely kénytelen volt visszalép-ni, mert az utolsó pillanatra sem készült el az elő-adása, vagy ha el is készült, csak mint próbastádiumban lévő produktumot, előbemutató gyanánt játszhatták. Ez is magyarázza, hogy a látott előadások színvonala rendkívül vegyes volt.

Ám az ilyen tömény mustrán - amelyen most huszonnégy együttes lépett fel -, az is kiderül, hogy a valódi művészi eredményeket hordozó kísérletektől a blöffig igen széles a bemutatók skálája; meg az is, hogy a másságnak szintén kialakult a maga jelrendszere, amelyben a kifejezési eszközök kliséi is megtalálhatók, s e klisék bizony a tradicionális színházakéinál is gyorsabban avulnak el. (Ami persze épp a másság kere sésének velejárója, s mint ilyen érthető.) Nyilvánvaló, hogy a próbálkozás csak néhány együttes munkájában érlel maradandó eredményt, de ahhoz, hogy ez a maradandó eredmény megszülessék, szükség van a sokféleségre, a bukásokra, a félsikerekre, a zsákutcákra, az állandó újrakezdésre.

S az is nyilvánvaló, hogy erre a színházi kínálatra egy meghatározó ízlésvilágú és érdeklődésű közönségrétegen belül jelentős igény van. A statisztikák szerint az alternatív, illetve kisszínházak előadásainak közönsége a teljes színházi közönség tizenöt-húsz százalékát teszi ki, s a külföldi vendégjátékokon részt vevő társulatok nyolcvan százaléka alternatív színház. Ugyanakkor ezek az együttesek a teljes színházi költségvetésnek csak mintegy két százalékát kapják.

Az ellentmondás nyilvánvaló, feloldása elodázhatatlan. Akkor is, ha a színházművészet dotációja katasztrofális. Akkor is, ha a birtokon belül lévő hivatásos színházi szakma prominens képviselői szavakban ugyan deklarálják az alternatív színházak létjogosultságát és szerepük fontosságát, de még annyira sem ismerik ezen együttesek munkáját, minta többi profi színházét (a szemlén sem igen jelentek meg), s kijelentik: saját dotációjuk egy részéről mondtak le a kísérletező színház javára.

Nem önként tették és teszik. Kemény harcot kell ezért folytatni. De ez a dolgok rendje. Vagy mégsem? Aligha tekinthető természetesnek, ha a hivatásos és alternatív színházi szféra között élesedő ellenérdekeltség alakul ki. Mint ahogy az sem jó, ha egyes hivatásos színházak vagy a kő- és a nyári színházak, illetve a bábosok és az élő színház képviselői között éleződik ki a feszültség. Ha a színházakat minden átmenet nélkül akarják piaci viszonyok közé vetni. Ha az egész színházi életet érintő kérdésekben a szakmát megosztó taktikával igyekeznek eljárni. Akkor sem, ha a szándék is, az elképzelés is jó. Aligha lehet majd a második alternatív színházi szemlét megtartani, ha a hivatásos színházak körében állandósul a bizonytalanság, mint ahogy a tradicionális színházak helyzetén sem lehet változtatni anélkül, hogy egyszersmind ne számolnának az alternatív színházak létével és növekvő jelentőségével.

TEGYI ENIKŐ

NE ÉREZZE MAGÁT SENKI KIREKESZTVE

BESZÉLGETÉS VÁMOS LÁSZLÓVAL

Újdonság az idén, hogy az Országos Szín-házi Találkozó négy vidéken „töltött" év után visszaköltözik Budapestre, a vidéki produkciókat egységesen a Vígszínház látja vendégül. Nem változott azonban a válogatás négy esztendeje bevezetett módja: továbbra is egyetlen szakember vállát nyomja a részt vevő produkciók kijelölésének terhe. Eb-ben az évben Vámos Lászlóét.

- *Miért vállalta a felkérést?*

- Pillantsunk vissza egy kicsit. Nem tudom, hányan emlékeznek erre, de az Országos Színházi Találkozó újraszervezését én kezdtem el. Az ötvenes években mindig sor került a vidéki színházak fesztiváljára budapesti színházépületekben. Itt volt két hétig az egész szakma. Nézték egymás produkcióit, együtt ebédeltek, együtt vacsoráztak, a Fészekben nagy élet folyt, az előadásokat viták követték. Egyszer kibérelték az Országház egyiktanácstermét... óriási volt a felhajtás, és rengeteg pénzt adtak rá akkor még. Minden színház azzal a produkcióval jött fel, amelyikkel akart, bár léteztek szerencsétlen „pártszerű" megkötések is. Nagyszerű dolog volt, csak sajnos, '56 után elaludt. Amikor tehát 1981-ben megválasztottak a Színházművészeti Szövetség főtitkárának, a programom első pontjában az szerepelt, hogy a fővárosi színházi találkozó intézményét vissza kell állítani. Így is történt. A rendezvény először a vidéki színházak fesztiváljaként indult újra, majd országos színházi találkozóvá teljesedett; most tartunk a tizennegyediknél. Először bizottság válogatott, pár éve, külföldi példára, kitaláltuk, hogy egy-egy zsűror ízlése érvényesüljön. Koltai Tamás, Keserű Ilona, Petrovics Emil és Jancsó Miklós után most rám esett a választás. Miért vállaltam el? Ha egyetlen ember válogat, természetszerűen szubjektív döntések határozzák meg, mely produkciók vegyenek részt a találkozón. Két dolog azonban aggodalommal töltött el. Egyrészt a válogató, ízlésének megfelelően, bizonyos színházakba el se ment, mert eleve eldöntötte, hogy ott úgysem láthat érdemleges előadást, s bizonyos műfajokat, elsősorban az úgynevezett könnyed műfajokat, szintén eleve kizárt.

- *Biztos* ön *ebben?*

– Tudnék példát mondani, de nem teszem. Úgy gondoltam, bár az én ízlésem a meghatározó az idén, teljesebb körből kell válogatnom. Adjuk meg a lehetőséget a színházaknak, hogy önmaguk döntsenek a sorsukról. Megkérdeztem őket, melyik két darabjukat nézzem meg. Mire ez a válogatás befejeződik - most, amikor beszélgetünk, még vannak hátra pesti előadások -, körülbelül hatvanöt-hetven előadást láttam. Ezek zöme egyébként összezsúfolódott március-áprilisra, mert a színházak nagyon nehezen döntöttek, sokszor az utolsó pillanatban mondták csak meg, mit menjek el megnézni.

– *Ezzel a megoldással a* saját *dolgát kívánta megkönnyíteni? Milyen meggondolásból* bízta *a színházakra az előválogatást?*

– Egyrészt valóban meg akartam könnyíteni a saját dolgomat, másrészt szerettem volna felnőttnek és felelősnek tekinteni azokat a színházakat, melyek joggal voltak megsértve.

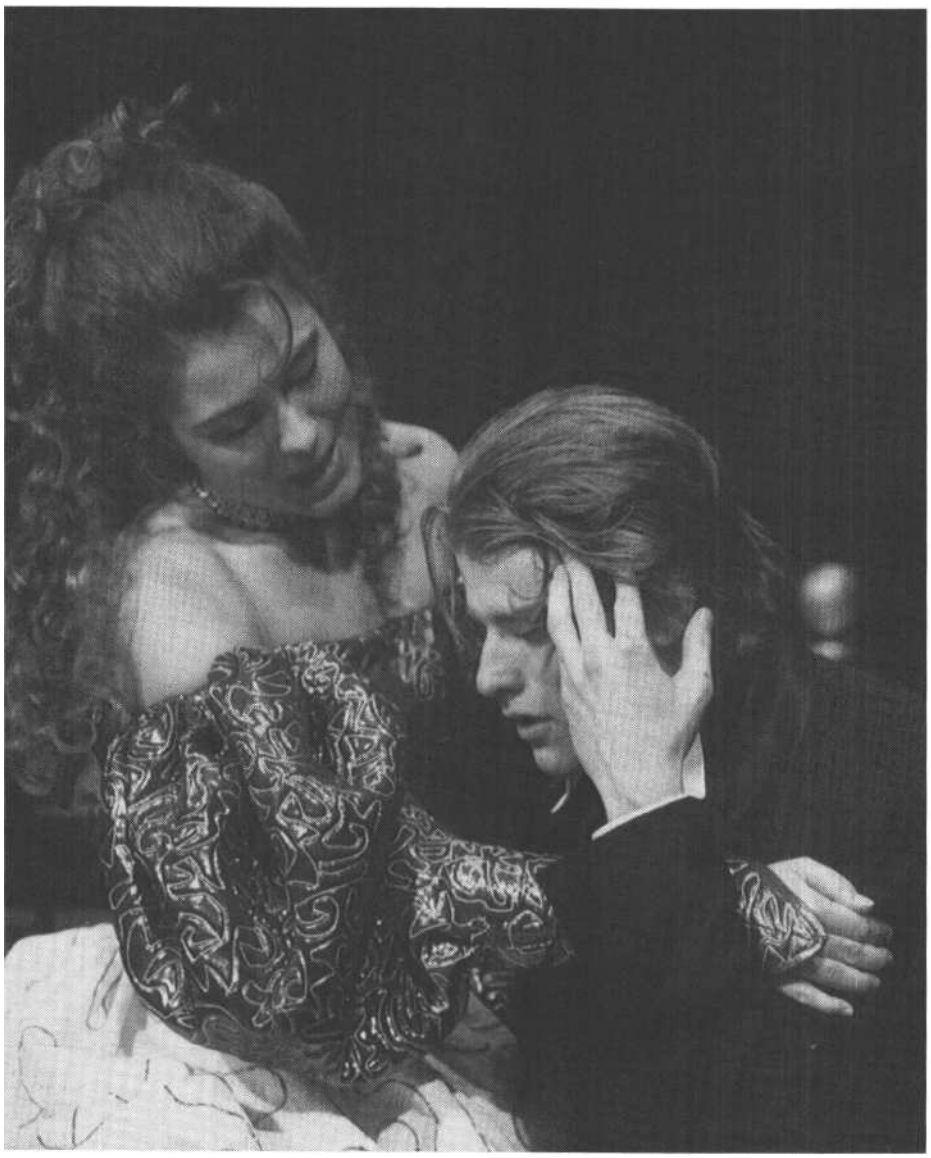
– Kaptak *valamilyen útmutatót a* társulatok arra *vonatkozóan,* milyen jellegű előadások jelölését *fogadja tőlük jó szívvel?*

– Nem. Beidegződéseiktől vezettetve, olyan vidéki színházak, melyek jó zenés, musical- vagy operettelőadást csinálnak, rendre nehezebb, komolyabb műfajokkal neveztek be. Sznob presszúra nehezedik a színházi közéletre.

– *Vajon miért okozott* nehézséget a *színházaknak, hogy kiválasszanak az ön* számára két produkciót?

– Nem minden színháznak okozott nehézséget az ajánlás. Volt, amelyik már októberben megmondta, hogy ekkor és ekkor lesz érdeklődésre számot tartó premierje, és nem is volt vele semmi gond. A többségüktől azonban valóban nehezen kaptam meg a jelöléseket. Vártak az évad végéig, hátha lesz még jobb előadásuk... Talán nem is vették komolyan a feladatot. Volt olyan előadás, melyet videón kellett megnéz-nem, mert mire ajánlásként befutott, már levették műsorról. Visszatérve a kiinduláshoz: úgy gondoltam, olyan darabokat válogatok be, amelyeket a közönség is szeret. Ezt a szempontot eléggé elhanyagoltuk az utóbbi időben. Ugyan-

Tihanyi Tóth Kinga (Mathilde) és Kamarás Iván (Julien Sorel) a győri Vörös és feketében (Ilovszky Béla felvétele)



Haumann Péter a Katona József Színház Fösvényében

akkor abszolutizálni sem szabad, nem is tettem. Ha különlegesen jót láttam, s az ugyan atelierdarab volt, de a kategóriáján belül elsőrendű, eltértem ettől az elképzeléstől.

– *Mely produkció* esetében, *például?*

– Nem kívánok a beválogatott előadásokról egyenként beszélni. Befolyásolhatja a zsűrit.

- *Mivel* mérte a közönségsikert?

– Egyszerű statisztikával: hányan ülnek be az előadásra, és hányszor megy a darab. Én magam is éreztem, hogy részt vevő közönség együttesében vagyok-e, vagy pedig csak ott ülnek és szemlélődnek az emberek.

– *Videón ezt nem lehet érzékelni.*

– Valóban nem, de a videón látott előadások aránya az összes látotthoz képest: hat a hatvanhoz. Csak akkor folyamodtam ehhez a megoldáshoz, amikor egy-egy produkció már nem volt műsoron. Előfordult, hogy a felkínált előadást nem válogattam be, és az igazgató felajánlott egy másikat, régebbit, kényszerűségből videokazettán.

– *Hogyan* járt el *a* „hátrányos helyzetű" szín*házak* esetében?

– Nem csak - bocsánat a kifejezésért - „fekete seggű" műfajok vannak. Vannak „fekete seggű" színházak is, lehet, hogy nem minden alap nélkül. Az is dolgunk, hogy egyik színház se érezze magát kirekesztettnek, csak azért, mert Pesttől ennyi és ennyi kilométerre van, és oda nem jár le előadást nézni senki. Ezekben az esetekben lejjebb tettem a mércét. A mércét egyébként is lejjebb kellett vinnem. Lehet, hogy öt előadást válogattam volna be, ha csak a saját ízlésem érvényesül. Engedményeket tettem. Ha szikráját láttam annak, hogy színházi értelemben történik valami, ami az adott társulat szintjén nem teljességgel megszokott, beválogattam az előadást, még ha amúgy, szívem szerint nem is tettem volna.

- *Igy viszont feltűnően* népes lett a *mezőny: nagyjából duplája az elmúlt* években elfogadottnak.

– Igaz. Ám a pesti színházaknak semmi gondot nem okoz, hogy a saját helyükön eljátsszák az előadásukat, legfeljebb a zsűrinek kell kétszer annyit, mintegy harminc előadást végignéznie...

– *Nem fél, hogy a* szemére *hányják, hogy az egy ízlést* tükröző válogatás *helyett igazából visszatért a jó öreg* "népfrontos" színházi *találkozók gyakorlatához?*

– Az meg mi?

– *Nem a minőség* számít, *hanem a „mindenhonnan egyet" elve érvényesül, ezáltal, úgymond,* keresztmetszetet *kapunk az* ország *színivilágáról.*

– Népfrontosnak semmiképp nem nevezném. De valóban az volta célom, hogy lehetőleg legyen jelen minden színház. Minden színház termel kétszázötven-háromszáz előadást évadonként. Valahogyan mérettessen meg mind. S marasztalják el őket, ha kell.

– *A vidéki színházak fővárosi bemutatkozási* lehetőségei *egyre szűkülnek, pénzhiány* miatt. *Ezt szeretné tehát pótolni a találkozón?*

– Így van.

– *Felvetődik a kérdés, mit rejt a „minden színház" kategóriája? Vidéken még csak egyszerűbb a helyzet, ám mely együttesek közül* válogatott *Budapesten? Ha megnézem* a Pesti *Műsor tartalomjegyzékét: minden ott szereplő együttestől* kért *ajánlatot, a Mu Színháztól a Mikroszkóp Színpadig?*

Az Országos Színházi Találkozó programja

A vidéki színházak vendégjátéka

Június

4.	14.30	Vörös és fekete	Győr
5.	19.00	Három nővér (Nyíregyháza)	Merlin
6.	18.00	A kisvárdai győztes előadás	Pesti Színház
	21.30	Tizenkét dühös ember (Pécs)	Vígszínház
7.	19.00	Amerikai Elektra (Debrecen)	Vígszínház
8.	19.00	Az atyai ház (Eger)	Vígszínház
9.	19.00	Az apa (Békéscsaba)	Művész Színház
10.	19.00	Nem félünk a farkastól (Kecskemét)	Pesti Színház
11.	14.00	Salome	Miskolc
	19.00	Istenítélet (Kaposvár)	Vígszínház
12.	19.00	Imposztor (Kolozsvár)	Művész Színház
13.	19.00	Boldogtalanok (Pécsi 3. Színház)	Pesti Színház
14.	18.00	A névtelen csillag (Zalaegerszeg)	Vígszínház

Budapesti előadások

Budapesti Kamaraszínzház	Alku
Budapesti Bábszínház	Akár hiszed, akár nem
Fővárosi Operett Színház	A víg özvegy
József Attila Színház	Illatszertár
Katona József Színház	A fösvény
Kolibri Színház	Az úrhatnám szolgáló
Komédium	SÖR
Madách Színház	A vörös malom
Művész Színház	Tudós nők
Nemzeti Színház	My Fair Lady
Radnóti Miklós Színház - Sopron	Háztűznéző
Rock Színház	lapzártáig az előadás címe nem ismeretes
Új Színház	Homburg hercege
Vígszínház	Össztánc
	Utazás az éjszakába
Csányi János-produkció	Szentiványéji álom

- Tudtommal mind kapott levelet. Alternatív színházakba is elmentem volna, de nem hívtak.

– *A programban szinte kizárólag hagyományos kőszínházak szerepelnek. Miért?*

– Nem jeleztek vissza az alternatív együttesek. Köztudott az is, hogy a szívem elsősorban a professzionális színházhoz húz. A professzionális társulatok, rendezők, színészek sorsa érdekel, mert nekik a színház a foglalkozásuk. A többieknek csak a hobbijuk.

– Határon *túli magyar színházakba is ellátogatott?*

– Nem, mert a kisvárdai találkozó győztese automatikusan bekerül a programba.

– Az első *körben* befutott, *a színházak* saját *szűrőjén átjutott* előadások *közül minek az alapján döntött?*

– Minden esetben más az indok. Szempont volt, ha professzionalista módon megcsinált, új magyar musicalt láttam, s nem a kitaposott Broadway- vagy West End-utakon jártak az alkotók. Volt, amikor az szólt az előadás mellett, hogy az ún. szórakoztató kategórián belül igen nívósnak bizonyult, volt, amikor egy-egy erős színpadi jelenlét döntött, máskor az, ha egy elcsépelt egyfelvonásos opera sikeres, populáris, új hangon szólalt meg. A Művész Színházból mindenképpen választani akartam valamit, hogy megmaradjon az intézmény kontinuitása...

– Válogatási *módszerében* sajátosan *keveredik esztétika* és *színházpolitika.*

– Pontosan. Ismétlem: a közönséget is színházpolitikai tényezőnek tekintem.

– *Szembetűnő viszont, hogy a vidéki* társula*tok közül* hiányzik *a veszprémi* és a szegedi *szín-ház.*

- Szegedi előadás lesz, amennyiben hajlandók operát hozni a találkozóra. A veszprémiek pedig megsértődtek, mert az általuk ajánlott előadás nem nyerte el a tetszésemet. Kértem új ajánlatot, nem küldtek. Nagyon sajnálom, hogy Veszprém így kimarad a programból.

– *A* Vígszínház és kamarája, a Pesti *Színház külön-külön* is szerepel a *programban, ami ellentmond az* egységes és *egyenrangú képviselet* elvének.

– Mindkét előadás tetszett, és úgy gondolom, a vendéglátó Vígszínház megérdemli, hogy két előadását is megmutathassa.

– *Minden vidéki produkció befér a Vígbe?*

– Sajnos a zsűrinek megint utaznia kell. A miskolci Salonéhoz nincsen kellő méretű kettős forgó. Még nagyobb gond a győri Vörös és fekete: szét kellene fűrészelni a díszletet, hogy szállítani lehessen.

– *Rendezőként eddig is járt* színházba...

– Nézőként. Bár valószínűleg én vagyok az egyetlen gyakorló rendező, aki jár színházba. Elődeim, gondolok itt a Major-Várkonyi-generációra, nem jártak, kortársaim és utódaim sem nagyon. Azért is mertem elvállalni ezt a feladatot, mert amúgy is sok előadást megnézek.

– *Van tehát* összehasonlítási *alapja. Milyennek látta ezt az évadot az* előzőkhöz *képest?*

– Nagyon közepesnek. Nem volt *Három nővér,* nem voltak igazi nagy, korszakos előadások. Az utóbbi időben egyre több aggodalmat okoz, hogy majdnem minden színház a zenés produkciók felé orientálódik, s nem is a legszimpatikusabb módon. A Madách Színház a Hamletet, A *vágy* villamosát háromszázszor játszotta, igaz, a *Black* Comedyt is. Ma jól megcsinált komoly prózai előadások, sőt, Molnár Ferenc-színművek sem érnek el hasonló előadásszámot. Kiveszőben az a polgári közönség, mely minden társadalomban a színház bázisa.

- A zenés *kommersz* darabok *dömpingjéről* beszél, *miközben* válogatási *elvei* között említette *eme „fekete seggű"* darabok elismertetését.

– Vérzik a szívem, hogy a Hamletből ma nem lehet közönségsikert csinálni, de látnunk kell, hogy az általános kommercializálódás, amerikanizálódás korszakát éljük. Egyébként érdemes megnézni a listát: alig szerepel rajta könnyed darab. Egy másik dolog: a magyar színészet sokat vesztett a régi értékéből. „Hol vagytok, ti régi ját-szótársak?" A világirodalom legnagyobb szerepeit nem lehet kiosztani, alig vannak nagy, átütő egyéniségek. Szinte nincsenek olyan színészek, akik versben, jambusban vagy alexandrinusban érvényesen el tudnak mondani egy szöveget. S még valami: a szöveg minta színház anyaga immár nyolcvanhetedrendűvé vált.

– *Ez ön szerint nagy baj?*

– A legnagyobb baj. Mi tartotta fenn *a Hamle-*

Rudolf Péter (James) az Utazás az éjszakába pesti színházi előadásában (Koncz Zsuzsa felvételei)

tet több mint négyszáz évig? Nem a szöveg? A rendező is a szöveget rendezi elsősorban. Egy döntő érv: a mai előadásokat nem lehet hangfelvételre venni és CD-n vagy bármin terjeszteni, rádión közvetíteni. A színjátszás fénykorában hangfelvételeket csináltak, például Jean Vilar előadásaiból, s a rádió közvetítését árulták aztán hangzó anyagként. A mai előadásokban vagy hörögnek, vagy ordítanak a színészek, nincs muzsikája a szövegnek. Peter Brook egy róla nem rég készült filmben azt mondja: őt a színházban mosta legjobban nem a világítás, a dekoráció, az úgynevezett arrangement érdekli, hanem döntően a szöveg, annak minden értelmi, érzelmi és zenei vonatkozása. „Számomra a szöveg olyan, mint az operában a zene" - ezt Peter Brook, a „vaskalapos konzervatív" mondta.

– *Én mégsem hiszem, hogy a színházi minőség mércéje: lehet-e rádión közvetíteni az illető* előadást *vagy sem.*

– Én sem azt mondtam, hogy a látvány elhanyagolható, hanem azt, hogy a látvány mellett a szöveg hajdanán akár megjelenhetett lemezen.

– *Magyarán nem tudnak beszélni a mai színészek.*

– Megtanulnak beszélni a főiskolán, de kimennek azzal a hamis ideológiával, hogy szépen beszélni már nem korszerű.

– Tapasztalt-e igéretest, *újat, reménykeltőt?*

– Beválogattam két olyan fiatal rendezését, akiket én nem vettem föl a főiskolára. Mind a kettő gyakorlatilag a pályára került: Czeizel Gábor és Mohácsi János, aki szabados ember, ezen belül viszont nagyon szuggesztív. Mégis kíváncsi lennék, hogyan rendezne meg egy *Hacsek* és Sajót? Azt hiszem, nagyon jól döntöttem annak idején, mert nekik talán ártott volna a főiskola, letörte volna a szárnyaikat. Vannak kiváló hályogkovácsok és természetgyógyászok, akiket nem szabad beíratni az orvosi egyetemre.

– *Milyen hangulatjelentést adna a magyar színházakról?*

– „Kötélen a Niagara fölött", annak ellenére, hogy a teljesen megsemmisült magyar filmgyártással, televíziós filmkészítéssel, könyvkiadással szemben a színház él meg a legjobban. Zömmel jó házak, értő közönség előtt mennek az elő-adások. A vidéki színházakat pedig a sajátjuknak tekinti a közönségük. A színpadon, jelmezeken, hál'istennek még nem érezni a meglévő, napi anyagi gondokat.

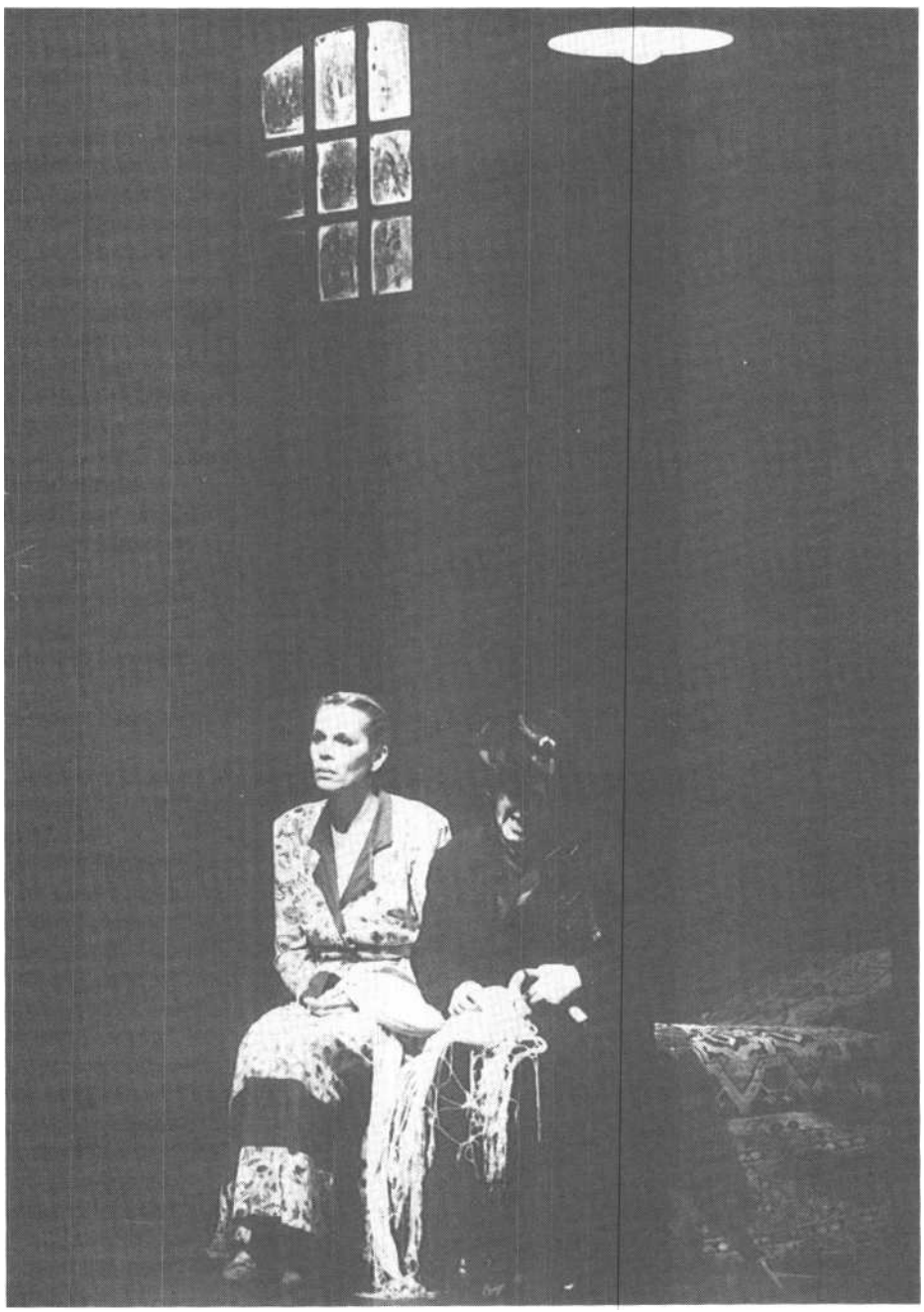
– *Élményvolta* találkozóra előadást válogatni?

– Maga a kaland igen.

– *Mi nem?*

– Rosszul érintett, amikor öncélúsággal, ért-hetetlen önérvényesítéssel találkoztam.

– *Tehát, amikor nem szólt semmiről az elő-*adás?



Töreky Zsuzsa (Róza) és Vári Éva (Anya) a Pécsi Harmadik Színház Boldogtalanok-előadásában (Simara-fotó)

- Amikor a rendezőről szólt.

- *Ez baj?*

- Annak tartom. A művet interpretálni, tolmácsolni kell. Egy tehetséges rendező mindenféle eredetieskedés nélkül átéli a műben ábrázolt kort, és mégis rajta hagyja a lenyomatát az előadáson. Baj, ha előbb van meg a bélyegző, s ahhoz keres valaki művet. Előbb jöjjön a mű, azután a megfelelő szereposztás, s ekkor lehet hozzáfogni a rendezéshez.

– *Gyakorló rendezőként válogatott kollégái munkái közül. Ellenérzéssel nem találkozott?*

– Lehet, hogy volt, de nem éreztem. Talán, mert köztudott, hogy a fesztivál mellett sem lógatom a lábamat. Minden reggel nyolctól sokszor késő estig itt ülök, az Operában, átmegyek a főiskolára, visszajövök. Van dolgom. Mégsem érzem, hogy áldozatot vállaltam ezzel a feladattal. Volt egy belső parancs: a szakma, a színház egyaránt tágabban és szélesebben értelmezendő dolog, mint amire leszűkítették az utóbbi időben.

SZÁNTÓ JUDIT

ÚJRA ITT A NAGY CSAPAT

MOLIÈRE: DON JUAN

Végtelennek tűnő évek megannyi üres blickfangja, bárgyú mulattatása, szirupos érzelgése vagy legjobb esetben tisztes művészi szándékú, de lelkünk mélyéig s a katarzis magasáig hatolni nem képes színi vállalkozása után hát itt van ismét a színház, amelyet a szemérem tilt nagy betűvel írnom - a színház, amely a hetvenes évek végének Nemzetije, a nyolcvanas évek Katonája vagy ugyan-ezen időszak egynémely „kaposvári csodája" óta már-már feledésbe vagy a lemondó nosztalgia ködébe merült, amely nem az úgynevezett, semmire sem kötelező örök emberibe röpít, ha-nem abba a közegbe, amely magasztosan örök és véresen mai, meg holnapi, meg holnaputáni egyszerre -, amely túlemel hétköznapi, reménytelenül sivár környülállásainkon, amelyben - hogy egy médiás telitalálatot plagizáljak - nem az a jó művész, aki számlát tud adni, s ha tud is, mindegy (sőt egy estére még a CIB-reklám is feledhető) - amelyet végigélhetni kiváltság, s amely a szakma elfásult robotosait is büszkévé teheti (tehetné) mesterségük címerére.

Hogyan ragadható meg ez az előadás?

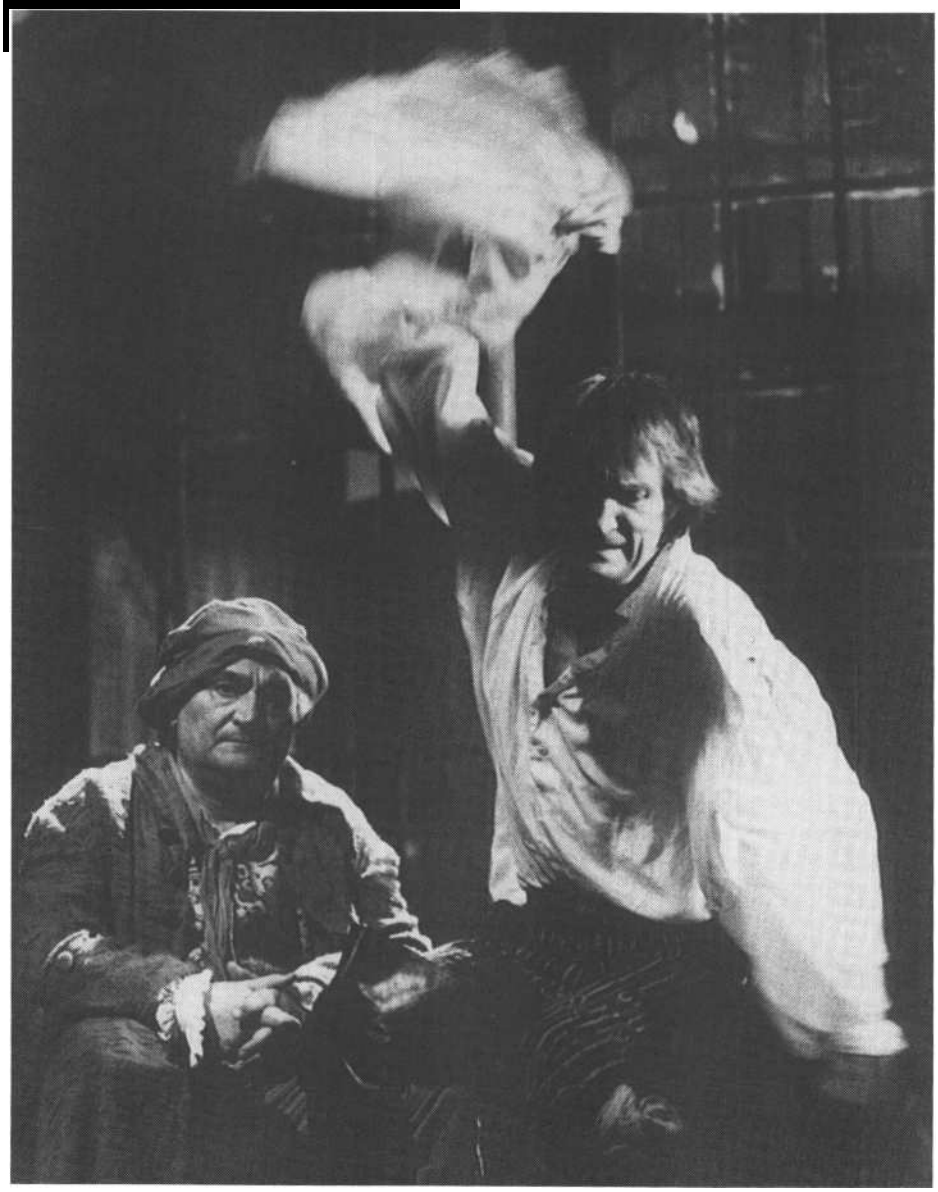
Molière *Don Juanja* persze már rég nem a gátlástalan szoknyavadászról szól. Maga Molière sem ennek szánta, a kor vérszomjas bigottjai sem emiatt követelték a szerző fejét. Az abszolút nőcsábász arculata régóta álarc csupán, amely mögött a felvilágosult, racionális, istentagadó libertinus lappang, a kétszer kettő négy - Max Frischnél: a geometria - szerelmese. Csakhogy ezek a Don Juanok magabiztosan, igazuk szilárd tudatában viselték a maguk háborúját, hogy aztán rajtaveszítsenek, amikor a maguk bőrén kénytelenek tapasztalni, hogy „több dolgok vannak földön és égen..." Így látja még a műsorfüzetben idézett Jan Kott is: „...az, aki a beszélő szoborral leül a vacsoraasztal mellé, racionális és liberális elme. A kísértettel folytatott párviadalt a racionalista veszíti el."

De hol van ebből a viszonylag egyszerű képletből az a kozmikus boldogtalanság, amely Székely Gábor és Cserhalmi György Don Juanját körüllengi? A kétszerkettőben hinni valaha forradalmi elhatározás lehetett, amely letéteményesét nemcsak daccal és büszkeséggel tölthette el, de boldogíthatta is. Ma az a Don Juan-i, ami nem éri be ezzel. Ma az a szörnyű, az borzongatja jeges ürességgel csontjainkat, ha csak a kétszerkettőben hihetünk. Kellene, hogy legyen valami, ami több ennél. Valami, ami értelmet ad a kétszerkettőre alapozott mindennapi létnek. Amire az ember a lelkét teheti fel. De a zsúfolt világ, ha körülnézünk benne, kétségbeejtően, halálosan üresnek bizonyul.

Székely és Cserhalmi Don Juanja hitetlenül, megkeseredve, kétségbeesve keres. A szerelemben is, persze hogy abban, hiszen ez az az érzés, amelynek az ember mégiscsak egy csipetnyi halhatatlanságot köszönhet. Csak ne volna oly kiábrándító a beteljesülés, ne volna minden mozzanatában oly untig ismerős, oly kiszámítható az egész mechanizmus. Mégis, minden új nő néhány pillanatra a sosem volt, a megváltón ismeretlen ígéretét rejti. Fogadalom előtt, klastromból még nem szerzett nőt Don Juan; megpróbálkozik Elvirával. A hamvába holt szöktetési kísérlet meg nem jelenő tárgyát extatikus szerelem fűzi jegyeséhez - ebből a kötelékből kitépni egy nőt ugyancsak új lehetőséget ígér. Charlotte és Bernadette naiv parasztlányok - hátha lábuk nyomától indul az igazi ösvény! És amikor második jelenésekor Elvira már az Úr szerelmesévé tisztultan jelenik meg, az új inger ismét mágnes-ként vonzza Don Juant, de ezúttal már letisztult, áhítatosan sóvárgó érzést keltve benne: lám, Elvirának sikerült... (Ezért lényegülhet át Székely színpadán Elvirává a szellemjelenés, a Parancsnoknak ez a mintegy előre küldött hírnöke, aki Molière-nél a kaszás Idő allegóriájaként lepleződik le.)

De ezt a Don Juant nemcsak a nőkben felsejlő új távlatok ígérete hozza kísértésbe; az élet minden jelenségében előjelek, váratlanul felpattanó ajtók után kutat. Miközben mélységesen megveti, pökhendin kigúnyolja, arcátlanul manipulálja vagy épp fizikailag brutalizálja, emberszámba se veszi azokat, akik saját állapotuk foglyai, s akiktől semmilyen meglepetés nem várható - tulajdon apjától Pierrot-n, a parasztlegényen és Dimanche úron, a kapzsi, mégis oly könnyen kijátszható hitelezőn át Don Alonsóig és, második

Sinkó László (Sganarelle) és Cserhalmi György (Don Juan)



felléptekor, Don Carlosig; miközben a figyelmét túl-, figyelmének dimenzióit alábecsülő, követelőző nőket unott utálkozással pöcköli le magáról, mohó, izgalom, várakozás, tisztelet ül ki arcára, amikor a legparányibb jel is valami mást, saját vágyaira rímelőt sejtet. Az önmagukba ragadtak közül egyedül Sganarelle-t tűri meg maga mellett, nemcsak puszta kényelmességből, hanem mert érzi a szolga magatartásának ambivalenciáját: a sablonos nyárspolgárias elítélés kézenfekvő reakciói mélyén a vonzalmat, a csodálatot. Ezért, valahányszor kihívón kifejti előtte nézeteit, a hányaveti kérkedés mögött mindig ott bujkál a vágy, hogy meggyőzze, magával ragadja Sganarelle-t. Cserhalmi szinte megrendítő, gyerekes várakozással fordul ilyenkor hozzá: érted végre? Megértesz? Később, amikor Sganarelle amúgy fecsegős kedvében, az orvostudomány jótéteményeiről papolva a kutyabenge csodatévő hatását említi, az egyszerű és a papírforma szerint gúnyosan hangsúlyozandó kérdésnél - „és felépült, ugye (mármint az így kezelt beteg)?" - Cserhalmi arca hirtelen átszellemül, egyetlen pillanatra elönti a reménység: hátha most elcsípheti a megfoghatatlan egy csücskét... A csodát várja a koldustól is. A papírforma szerint az ágrólszakadtnak vállalnia kellene a káromkodást - de hátha mégsem teszi? És Cserhalmi-Don Juant őrjítő önvád emészti, amikor a koldus, várakozására rácáfolva, helytáll, s ő nem jutalmazhatja meg érte.

Őszinte tisztelet ébred Don Juanban Don Carlos iránt is, amikor úgy tűnik, Elvira egyik fivérét a hála túlemeli a bosszún, kiszabadítja a szokványos-közhelyes becsületfelfogás ketrecéből; ez a benyomás marad fő élménye akkor is, amikor közömbösen, nyegle szenvtelenséggel hallgatja végig a két fivér saját bőrére menő vitáját; Don Juant már rég nem érdekli az élet, úgy, amint van, s benne a magáé sem. És amikor Don Carlosban is csalódnia kell, amikor az kicsinyes üzleti ajánlatával akarja őt visszaráncigálni a szokott paraméterek közé, Don Juan ugyanolyan megsemmisítő iróniával teszi csúffá, mint az imént az apját vagy korábban Dimanche urat.

A Parancsnok sírszobrával való véletlen találkozás jelenti e Don Juan számára a legnagyobb kihívást s a legnagyobb lehetőséget. Izzadságát törölgetve hárítja át inasára a szobor megszólítását, maga elfordul, ne is lássa; fogvacogva szorong, és kétségbeesve remél. Az általa megölt ember szelleme - ha van - kiutat nyújthat a csapdából, amelyben egyre kétségbeesettebben vergődik. Csak Sganarelle hiszi, hogy a haláltól fél gazdája, azért oly feldúlt; Don Juan azonban inkább nászra készül, minden eddiginél bizonyítóbb erejűre. Amikor a vacsorához készülődnek, Cserhalmi olyan izgatottan szaladgál az asztal körül, mint a szerelmes, aki nem meri elhinni, hogy az imádott nő most végre valóban

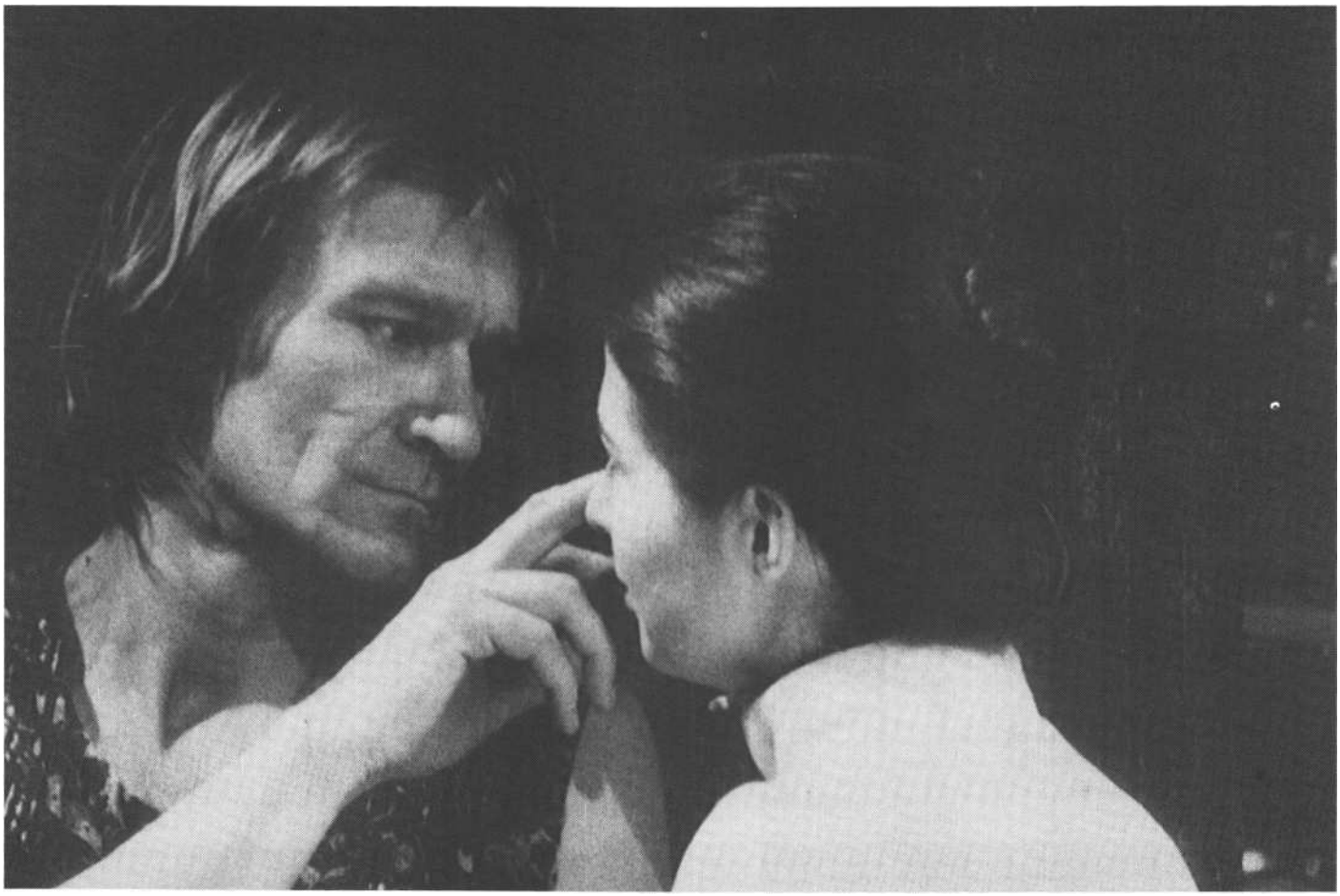
Marozsán Erika (Bernadette) és Mihályfi Balázs (Pierrot)

eljön. Az első találkozás felkavaró, de még nem old meg mindent, hiszen vele, Don Juannal ez alkalommal voltaképpen még semmi sem történt. Talán a második hozza majd meg a választ...

Ebbe a feszülten várakozó lelkiállapotba illeszti bele Székely azt a nehezen magyarázható, már-már hézagkitöltésnek vélhető molière-i jelenetsort, amely Don Juan meghökkentő pálfordulását, a képmutatás álarcának felöltését ábrázol-ja; a végső konfrontációban borzongva reménykedő, de abban hinni még most sem képes hős valami újabb, az eddigieknél is botránkoztatóbb provokációval akarja megnyilatkozásra sarkallni a Mást, a talán létezőt. S amikor a Más végül valóban megnyilatkozik, Don Juan elfogadja, sőt szinte kiköveteli létezésének legdöntőbb bizonyítékát: saját, iszonyú szenvedéssel járó kínhalálát. A kínok az utolsó pillanatokban mégis elnyugszanak a Parancsnok ölelésében - Don Juan megbékélve költözhet el a világból. Halálával bizonyságot szerzett róla, hogy létezik vala-mi, ami több az általa megtapasztalt életnél.

Mint látható, kritika helyett leírni igyekeztem azt az egységességében lenyűgöző, tartalmas és a dráma minden mozzanatát magához szippantó olvasatot, amellyel Székely Gábor az anyagot birtokba vette, végeredményként egy olyan *Don* Juan-verziót nyújtva, amely minden szájbarágás és túlkonkretizálás nélkül XX. századi, s ezen belül a rendszerváltás utáni társadalom többé vagy kevésbé artikulált csömörének, mindinkább elhatalmasodó céltalanságtudatának ad hangot. Szándékom szerint egyszersmind Cserhalmi György hasonlóképpen lenyűgöző alakítását is méltatni kívántam; azt a filozófiai töltetű, hallatlanul szuggesztív kompozíciót, amellyel a művet valóban a világ s a lét alapkérdéseivel birkózó drámamodellek, a Faust és a *Hamlet* mellé emeli. A fausti ember, a hamleti ember kutatja ismét, önnön démonaival viaskodva, a végső kérdéseket, azok jellegzetesen mai párlatában. A laza mozgású, kihívó exhibicionizmus, amely ezen belül csakis Don Juan sajátja, bravúrosan olvad egybe az önemésztő töprengés görcsös feszültségével. Úgy igaz, ahogy Koltai Tamás írta második Mizantróp-kritikájában: „Van egy olyan foka a színészetnek, amelyet már nem a ‚szerepmegoldással' mérünk, ha-nem azzal, a személyiség egészében megnyilatkozó igazsággal, amely torkon ragad, és nem ereszt többé. Ez Cserhalmi Alceste-je." Most kiegészíthetjük: ,,...és Don Juanja."

Újra itta nagy csapat. Székely és Cserhalmi, a korszakot záró *Mizantróp* nagy párosa mellett a harmadik is, Antal Csaba, akinek impozáns - s egyszersmind figyelemre méltón praktikus - színpadképe izgalmas részletivel is, de mindenekelőtt összbenyomásával igazi teatrum mundiként fogadja magába a játékot. Templomot idéz a díszlet, de ugyanakkor a bolygó hollandi



Cserhalmi György (Don Juan) és Tóth Ildikó (Elvira)

kísértethajóját is, vagy olyan fausti boszorkánykonyhát, amelynek katlanában az emberi lét alapkérdései fortyognak; s nem a Parancsnok körülhatárolt sírja körül, hanem az egész (színi) világban lobban hirtelen lángra az a borzongatón szépséges gyertyaerdő, amelynek látványa valóban a horror sacri áhítatos iszonyatával markol a nézőbe.

Újra itt a nagy csapat, de sajnos - s ezt, akár az ünneprontást is kockáztatva, el kell mondani - inkább csak a belső csatárok vonatkozásában. A három említett mellé még a váltott szereposztás Don Luisának, Papp Zoltánnak néhány szép, tiszta pillanata, Holl István (Dimanche úr) szuggesztíven pontos karakterábrázolása, valamint László Zsolt Don Carlos-alakítása sorakoztatható; a fiatal színész egyszerűen, őszintén vázol fel egy, az átlagtól valamelyest elütő, de abba végeredményben mégis belesimuló típust. A maga szerény posztján sajátos jelenlétével ad életet szerepének Várhegyi Teréz (Szolgáló) és Horváth Virgil (La Ramée) is. Fazekas István - akinek Veszprémben jó néhány kitűnő, egyéni ízű alakítását láttam - nem tud mit kezdeni Don Alonsónak, e hagyományos krakélerfigurának az ő finoman meditatív alkatától, úgy tetszik, végzetesen idegen szerepével; Peczkay Endre kiábrándítóan jellegtelen, egynémely vezető fővárosi színház epizodistáira emlékeztető koldus (a másik szereposztásban Papp Zoltán rezignáltan méltóságteljes remetéje ellensúlyozza Garas Dezső unottan színtelen Don Luisát); Mihályfi Balázs vérszegény Pierrot. A két parasztlány alakítói közül Szalay Mariann (Charlotte) groteszk színei és dőre búbánata üdítőek; Marozsán Erika f. h.-nak (Bernadette) viszont nem sok jutott eszébe szerepéről. A figura ki-emelt fontossága miatt azonban Tóth Ildikó okozza a legnagyobb csalódást. Első jeleneté-ben általános (ezen belül is fakó) Elvira, bárkié lehetne, nem csak és végképp nem Cserhalmi Don Juanjáé; második jelenetében pedig ugyanazokkal az eszközökkel él, meg sem kísérli mélyebbről hozni azt az átalakulást, azt az egzaltált sugárzást, amellyel Elvira Don Juant újra meghódítja. Mivel a fiatal színésznőtől a Radnóti Színházban nem egy stílusos és érdekes alakítást láttam, azt kell feltételeznem, hogy ez esetben a rendező sem figyelt eléggé oda. (És vajon a nagy csapatból való Udvaros Dorottya, az egykori Célimène nem állt rendelkezésre?)

Sinkó László Sganarelle-je külön figyelmet érdemel. Az általános vígjátéki hangnemből kiemelve Sganarelle alakjának ebben az előadásban a gazdájával kapcsolatos, már említett „kettős kötöttség" adja meg a feszültségét; ehhez a töltethez képest viszont - ezt Molière felé némi rosszallással csóválva fejünket meg kell hagynunk - túl sokat van színen, mindig ugyabban a funkcióban és funkcióval, s Don Juan magatartásához fűzött reflexiói inkább csak szószátyárabbak, de alig árnyaltabbak a többiekénél. Sinkó, aki természetesen érzi ezt, az ellentmondás feloldása érdekében túl sokat bíz a technikára, a virtuóz rutinra, a frappáns váltások iránti közismert érzékére; játéka persze igen hatásos, de sokszor külsőséges. (Ez egyébként mára Hom*burg* hercegében is megütött.) Ezen belül vannak igazán nagyszerű részletei is, például a felkavaró zárójelenet, avagy korábban az a Don Juan bűnösségét kétségbeesett szillogizmusokkal levezető monológ, amelyet Sinkó Sganarelleje nemcsak azért szenved végig, mert maga is érzi gondolkodói teljesítményének elégtelenségét, hanem mert a quod erat demonstrandumról sincs igazán meggyőződve. Mindamellett érződik, hogy a nagy színésznek a rendező nagy szabadságot ad, s ez meg is illeti; fegyelmezésnek,

regulázásnak egy Sinkó esetében aligha lehet értelme. Lehet viszont a színészi önvizsgálatnak s talán az önkorrekciónak.

Zavartan szólok néhány szót a fordításról, amely tudniillik részletes, elmélyült elemzést kívánna. Petri György szikár, az elképzelhető variációk közül mindig a legtalálóbbat választó nyelvezete már A *mizantróp* esetében is levegőhöz juttatta Molière-t, akire valósággal rátelepült az illemtudóan klasszicizáló magyar fordítások poros unalma. Különösen ráfért a pórusoknak ez a felszabadítása a *Don Juanra,* amely Illyés Gyula fordításában Illyés Gyulának és korának világképét tükrözte. Az 1954-es kiadású Molière-kötet előszavában Illyés Don Juan kapcsán *„a gentilhomme* jellegzetes rossz tulajdonságait", a „csalást, a kicsapongást, a hálátlanságot, az istenkísértő önteltséget" emeli ki, s megállapítja: „A *Don* Juanban (Molière) a főnemesnek arról a fajtájáról farag találó képet, akit mi feudálisnak szoktunk nevezni, de akire helyesen a kiskirály, az oligarcha név illik." Ezzel a Csák Mátéra illő meghatározással harmonizál a nemesi figurák körmönfontan archaizáló nyelvezete, s magától értetődően kerül a másik pólusra az „elnyomott" népi figurák ángyikámosra, kirelejzumosra cifrázott múlt századi, már-már népszínműves ízű magyar falusi beszéde. Mindennek természetesen semmi köze nem lehet Székely *Don* Juanjához, amelyben a dramaturgia egyébként Petrin is túlmegy, például következetesen visszaiktatva jogaiba az összes francia nevet; de még a koncepciót szolgáló kisebb hamisításokat is a színi alkotóknak kell elnéznünk; Petri korrekten *„nagy* úr-t" fordított ott, ahol a lelkében két gaz-dának szolgáló Sganerelle így sóhajt: „Rettenetes, hogy *nagy ember* ennyire romlott!" Egészében csak remélni lehet, hogy még jó néhány elszikkadt klasszikus szöveg virágzik ki Székely és Petri együttműködése nyomán.

Végezetül pedig itt a Parancsnok, akinek voltaképpeni mibenlétéről eddig éppoly keveset szóltam, mint alakítójáról, a rendhagyó választással hirtelen az Új Színház színpadára átemelt, szűkebb körben legendás nevű Székely B. Miklósról.

A Parancsnok kilétét finom érzékkel már homályban hagyja Mellére is, holott egyéb feldolgozások - például a mozarti opera librettója is - közvetlen kapcsolatba hozzák személyét és ezzel meggyilkolását Don Juan valamely más gaztettével. Mindamellett valószínű, hogy az áldozat egy második Don Luis vagy egy idősebb kiadású Don Alonso lehetett, de ez keveset nyom a latban: bárki volt, a dráma idején halott már, aki nem önmaga valós arcát, hanem a túlvilágot, a kiismerhetetlent, a földöntúlit képviseli. A színészválasztás oka így kézenfekvő. A Székely Gábornál különösen titokterhes figura megszemélyesítése igen fogas feladat. A rendező értelmezésében a Parancsnok egyszerre minden és semmi; a megfoghatatlan és a mindent elrendező, mindent perspektívába állító egy személyben, és nyilvánvaló, hogy megjelenésében mindenki mástól el kell ütnie. Nem egy korábbi előadáson ezért az adott színészt ködpárába pakolták avagy bronz- vagy aranyszobrot öntöttek belőle; ennek híján is bizonyos azonban, hogy egy közismert, számos asszociációt hordozó-ébresztő színészarc nem lehet alkalmas a Parancsnok aurájának megteremtésére. Székely B. Miklóst viszonylag kevesen ismerik; emellett szelíden átlagos, az utcán bizonyára észrevétlen maradó külleméből alaposabb odafigyelésre kétségkívül titokzatos, komplex erő sugárzik. Vagyis: a figura megragadhatatlan filozófiai összetettségének lehető legadekvátabb konkretizálásával van dolgunk.

„Ha Don Juan valóban megbűnhődött, akkor

Cserhalmi György és Tóth Ildikó (Koncz Zsuzsa felvételei)

van isten. De a színházban csupán színházi isten létezik, és Don Juan a süllyesztőben tűnik el" - írja a maga homogén okfejtésében Jan Kott. Nos, Székely Gábor színpadán, láthattuk, nincs süllyesztő, s Don Juan nem tűnik el. Ott haldoklik, a középkorban szentnek vélt görcsökben fetrengve, szemünk előtt, s utolsó pillantásunk is rá szegeződhet. S kifordítva igaz csak ebben az előadásban Kott előző megállapítása is: Don Juan halála ugyan valóban azt bizonyítja, hogy „van isten", de ez a halál, amennyire bűnhődés, annyira megváltás is, sőt, ha úgy tetszik, akár apoteózisnak is mondható: attól halhatott meg, amit egész életében kergetett, s ami valóban túl-éli - ami halhatatlan.

Ennek jeléül a jajongó Sganarelle karját lehúzó merev tetem mögött a háttérben, a bal oldali fal mentén ott áll a Parancsnok, talányosan mélázó, kifürkészhetetlen tekintettel. Jelenléte visszavonhatatlanul vésődik a távozni készülő néző emlékébe, felruházva Don Juan sajátos golgotáját a maga végső értelmével - de vajon miben is rejlik ez a végső jelentés? Talán elég annyi, hogy létezik?

Vagy kockáztassunk meg annyit: talán - ezúttal legalább - a színházban magában?

Itt és most, színházban lévén, ez nem is kevés.

És a katartikus hatású előadás ennyit mindenképpen igazol.

Molière: Don Juan (Új Színház)
Fordította: Petri György. Díszlettervező: Antal Csaba. Jelmeztervező: Szakács Györgyi. Zeneszerző (W. A. Mozart műveinek felhasználásával): Márta István. A fordító *munkatársa:* Forgách András. *Dramaturg:* Duró Győző. *Rendező:* Székely Gábor.
Szereplők: Cserhalmi György, Sinkó László, Tóth Ildikó, Garas Dezső m. v. /Papp Zoltán, László Zsolt, Fazekas István, Papp Zoltán/ Peczkay Endre, Mihályfi Balázs, Szalay Mariann, Marozsán Erika f. h., Holl István, Magyar Attila, Székely B. Miklós, Várhegyi Teréz, Hajdu István f. h., Horváth Virgil.

SAÁD KATALIN

KÖZELKÉPEK

AUGUST STRINDBERG: AZ APA

„Csak nincs rosszul?" - sietett oda a nézőtéri jegyszedő Az apa békéscsabai előadásának szünetében, amiért a közönségzsivajtól elhúzódva egy félreeső zugban nekitámaszkodtam a fűtőtestnek; nem akartam kizökkenni a színészi játék varázsából. Amikor látta, hogy semmi bajom, mentegetőzésül, amiért megzavart, még hozzáfűzte: „Ne haragudjon, ezen az előadáson gyakran előfordul, hogy valaki rosszul lesz!" És fölsorolt néhány látványos esetet a közelmúltjukból.

Ilyen bevezető után azt lehetne gondolni: bizonyosfajta horrorisztikus rendezői látomás ütötte fel fejét Strindberg ürügyén, s ez tizedeli a békéscsabaiakat. Szó sincs róla! Manapság, amikor unalomig kell elviselnünk a még soha nem volt rendezői kitalációk sokkját - mélyen megrendülünk, ha olykor végre megtapasztalhatjuk a színház lényegét. Amikor az írói mű nem a rendező fantazmagóriájának beindítására szolgáló alkalom, hanem arra sarkallja a rendezőt: szembesítse a színészt önmagával, szembesítse a társaival, hogy végül mi, nézők se úszhassuk meg ezt a szembesülést. Mégha egyikünk-másikunk rosszul is lesz eközben. August Strindberg, „a harag zsenije" a legmegfelelőbb szövegkönyvet írta meg e szer-tartáshoz.

„Ne tartsuk különcnek Strindberget - olvashatjuk Kosztolányi egyik színházi recenziójában -, aki megírta *a gyűlöletbibliáját,* a svéd családi kört." Az apa életrajzi ihletésű darab. Mit ihletésű? Strindberg gyanakodott a feleségére! A mű kétségbeesett dühből született 1887-ben. De nem szerelmi háromszöget tár elénk, nem arról szól, hogy a hősnő megcsalja a hőst. Az apa a gyanúról, a gyanakvásról szól. Hogy hős-e az apa avagy sem? A gyanakvás a főszereplő itt, s az a pszichológiai talajvesztés, mely a képzelgés és a szorongás útvesztői közt megsemmisíti áldozatát.

Svédországban Strindberggel kezdődött a modern színház. Első drámairói korszakának naturalisztikus törekvései mindenekelőtt sötét pesszimizmusában, szélsőséges individualizmusában nyilvánultak meg. A századvég, a századforduló új eszméihez keresett új formákat. A hősök nem társalognak, nem fecsegnek a színpadon. Beszélnek egymással. Az apa kristálytiszta építménye az emberi kapcsolatoknak. Nincs benne egyetlen felesleges szó sem. Minden szónak és hangnak súlya van. A végzet felé mutat minden, ami kimondatik. A kimondott szó a végzetteli beteljesülés felé sodorja a szereplőket. Ez idő tájt szeret bele Strindberg a fényképezésbe. Izgalmas eszköznek érzi egy újfajta látásmód és új kifejezési formák felfedezésére. Kikísérletezi az úgynevezett *lélektani* portrét. A felvételeknek - szerinte - lencse nélküli géppel kell készülniük, mivel a lencse eltorzítja a valóságot. A modell szuggesztiónak volt kitéve a hosszú exponálás alatt. Egy hivatásos fényképésszel egyméteres (!) csodakamerát szerkesztettek, s ezzel, ötperces exponálás során, természetes, vagyis emberi fej nagyságú felvételeket készítettek, egészen közelről. E *közelképek* újszerű jellemtanulmányok alapjául szolgáltak. Strindberget az foglalkoztatta, *ami a látható arc mögött van.*

Ez érdekli Konter Lászlót is, aki Az apát Békéscsabán színpadra állította. Bár előbb még megteremtette az előadás közegét. Székely László nagyszerű színpadképe részben kielégíti a szerző naturalisztikus enteriőrigényét is, másrészt: lelki táj. A „svéd családi kör" poklának helyszíne. Leeresztett függönnyel, valósággal zeneműként kezdődik az előadás; Konter, aki operarendező is, prózai munkáiban sem mond le a zene démonikus hatásáról. A leeresztett függöny nem kifejezetten arra utal, hogy „hagyományos" színházat fogunk látni - e probléma láthatóan nem foglalkoztatja a rendezőt -, inkább azt a célt szolgálja, hogy meglepődhessünk a feltáruló színpadképen. Az oldalfalak s a hátsó fal: felnagyított, hatalmas verandaablakok. Az ezüstkeretbe foglalt üvegtáblák mértanias szerkezete fenséges, de egyben kísérteties légkört teremt. A fehér katedrálüveg hátul látni engedi a lépcsősort, mely a ház emeleti szobáihoz vezet. Látni véljük a zongorát, melyen az apa és az anya gyermeke, Bertha, kétségbeesésében majd zongorázni kezd, és jól látjuk a fogast (gyönyörű naturalisztikus utalás!), melyen ott lóg a látogatóban épp itt időző Lelkész kabátja. A mennyezet megismétli az ezüstkeretek motívumát: üveghatású ugyan, de üres. Négy ezüstözött lámpatest lóg be a mennyezetről a játéktér fölé: kvázi műteremvilágítás. Fekete stílbútorok.

A háromfelvonásos tragédia első felvonása műtőasztalra helyezi a beteget, és mindjárt föl is nyitja a hasát. Az apa, a Kapitány és Laura, az anya konfliktusa - amely feltehetően régóta ér-

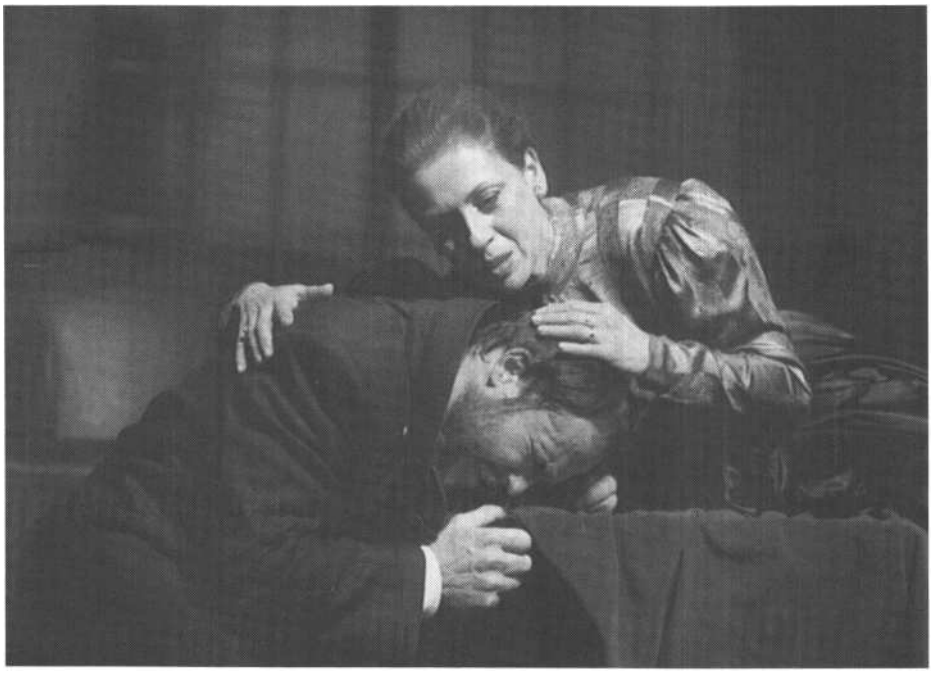
August, Greta és Karin Strindberg (Gersau, 1886)

Önarckép (1891) (Strindberg fotói)

lelődik - a lányuk, Bertha sorsáról hozandó döntésben éleződik ki. Kinek van joga és kinek van hatalma dönteni? Strindberg a mű expozíciójaként mindjárt a legelső jelenetben megszólaltatja az alapmotívumot: „az apa sosem biztos". A probléma a Kapitány katonai beosztottja, Nöjd (Borovics Tamás) és a cselédlány szerelmi ügye kapcsán merül fel, de alig időzött bent néhány percet a szoknyavadász katona, Gáspár Tibor Kapitánya idegesen kizavarja, holott az imént épp azért hívatta, hogy megbeszéljék a születendő magzat sorsát. Csakhogy a Kapitány irtózik ettől a témától; nem akar vele szembenézni. Mégis kénytelen rá. A felesége s a közte dúló háborúban, mely a jog és a hatalom újrafelosztásáért folyik, pontosan az általa kinyilvánított tézis fordul majd ellene. A férfiúi fensőbbség Achillessarka az apaság bizonytalan volta; ez a fensőbbségtudat, bár okosnak tartja magát, csak úgy okos, minta híres tanmese hollója, amelyik óvatlanul kiejti szájából a sajtot. Laurát, az anyát azonban az élet kényszeríti rá, hogy okos legyen. Ahogyan a hajdan volt róka, ő is felkapja a sajtot.

Laurát Fekete Gizi játssza. Amikor még nem jött be a színpadra, bátyjától, a Lelkésztől (Vajda Károly) arról értesülünk, hogy akaratos nőszemély volt már kislánykorában is. Hosszú, mélyzöld taftszoknyájában, ahogy magabiztosan lépeget, királynőien hordozva fekete vállkendőjét (Vágvölgyi Ilona jelmeze), az a benyomásunk támad: ennek a „hisztérikus" nőnek a nyugalom az ereje. Nem az Ibsen-féle „babaszoba" lakója ez a sima, rövid, hátrafésült vörös hajat viselő asszony: nem most ébredt csak rá, miben is élt eddig, csak most érkezett el számára a cselekvés órája. A tettet, melyre régóta föl volt készülve, most végre kell hajtania. „Akkor erőszakkal kell megoldani" - jelenti ki szenvtelenül, tárgyilagosan. Pedig ez a mondat annyit jelent: „Íme, meg-szólaltak a csatakürtök!" De Laura nem is egy Lady Macbeth. A hatalmat nem nagyravágyásból akarja: ahhoz, hogy megtarthassa a gyermekét, meg kell semmisítenie a Kapitányt. Saját léte a tét! Fekete Gizi Laurája bölcs és ravasz. Bölcsessége a megaláztatások talaján nőtt ki, ravaszsága a mindennapok edzőmérkőzéseiből táplálkozott. Félelmetes nyugalom árad a mozdulataiból. Látni, hogy sok álmatlan éjszakán szenvedett meg azért, hogy kérlelhetetlenné keményedjék. Szája nem ismeri a nevetést, de rátalált az irónia vigaszára. Nem hivatásos katona, mint férje, a Kapitány, de még a zsigereibe is belekódolódtak a stratégia és a taktika íratlan szabályai. Vele ellentétben, halálos nyugtalanság tartja hatalmában az apát játszó Gáspár Tibort, a tudós-kapitányt. A félelem dróton rángatja. A háló ki vari feszítve, a végzetet lehetetlen kijátszani. Nem is igen iparkodik. „Hős római" módjára készül arra, ami rá vár.

A strindbergi pesszimizmus feszes és feszültségteli kettősök sűrű egymásutánjából építkezik. A békéscsabai előadás legfőbb erénye, hogy a rendező bízott színészei erejében, kibocsátotta őket lelkük arénájába, egymásnak eresztette



Gáspár Tibor (Kapitány) és Fekete Gizi (Laura) (Ilovszky Béla felvétele)

őket, akár a harci kakasokat szokás. Nincs ben-ne semmi különös, ha egyik-másik néző rosszul lesz ettől. Mivel a színészek meghozták azt a - ritka - áldozatot, hogy színészkedés helyett azt tárták fel önmagukból, ami az író és a rendező által meghatározott helyzetekben valóban meg-történik - megtörténhet - egy emberrel, a néző ráismerhetett a saját élethelyzeteire. Az előadás valamennyi szereplője kész volt fölkutatni és föl-tárni önmagából azt a rejtett arcot, amelyik a lát-ható kép mögött rejtőzik.

Két különösen szép jelenetét említem meg az előadásnak. Az egyik az, amikor a Kapitány kapitulál. Gáspár Tibor őrjöng. Sír, nyüszít, zokog, már nincs gátlása, nincs hiúsága, már nem akar semmiféle látszatot fenntartani; a végső irgalomért esdekel. „Mi az? Te sírsz? Férfi létedre?" - kérdi a felesége. Fekete Gizi a közöny és az undor fel-feltörő hullámai között megcsillantja a gyöngédség, az egykor a szívében hordott szeretet apró ráismeréseit, kezébe veszi a férfi meg-viselt arcát, megvetést érez iránta, elönti a gyöngédség, megsimogatja, rátör az undor.

A másik jelenet a darab legmegrázóbb leleménye: a dadának kell ráadnia a kapitányra a kényszerzubbonyt. A dadának, aki szoptatta és fölnevelte. Íróilag is ez a legsikerültebb jelenet. Margret mesélő hangnemben idézi meg a Kapitány gyermekkorát: ahogyan mesét mondott neki, ahogyan kivette kezéből a kést, ahogyan felöltöztette. A múlt édes emlékű eseményeit kegyet-len pontossággal időzíti a jelen kényszerű pillanataira, melyek során a szerencsétlen katona-ember készséggel átnyújtja neki a pisztolyát, és a visszaemlékezés varázshatása alatt belebújik a kényszerzubbonyba.

Az, ami itt Dénes Piroska és Gáspár Tibor között végbemegy, Bergman *Suttogások és sikolyok* című filmjének halhatatlan pietà-képsorait juttatja eszünkbe. Amikor Anna, a cselédlány, bebújik a haldokló Ágnes ágyába, kigombolja fehér gyolcs hálóingét, és a szenvedő arcot ráfekteti dús keblére. Rokona egymásnak ez a két jelenet! Strindberg dadája azért hajtja végre ezt a szégyenletes feladatot, hogy legalább olyasvalaki kövesse el, aki szereti a Kapitányt; a Bergman-filmben is a cselédlány a szeretet letéteményese.

Íme, a svéd „családi" kör. A rokoni szeretet - a gyűlölet bibliája. De mégis, ebben a pokolban is földereng az emberség. Anna mozdulatában, Margret gesztusában. És a Békés Megyei Jókai Színház társulatának előadásában. Mert érintésközelbe hozta a színészek belső arcát.

August *Strindberg:* Az apa *(Békés Megyei Jókai Szín-ház)*
Fordította: Bart István. Díszlet: Székely László. *Jel-mez:* Vágvölgyi Ilona. Rendezőassziszten: Gáspár Erzsébet. *Rendező:* Konter László.
Szereplők: Gáspár Tibor, Fekete Gizi, Vékony Anna f. h., Bartus Gyula, Vajda Károly, Dénes Piroska, Borovics Tamás, Széplaki Endre.

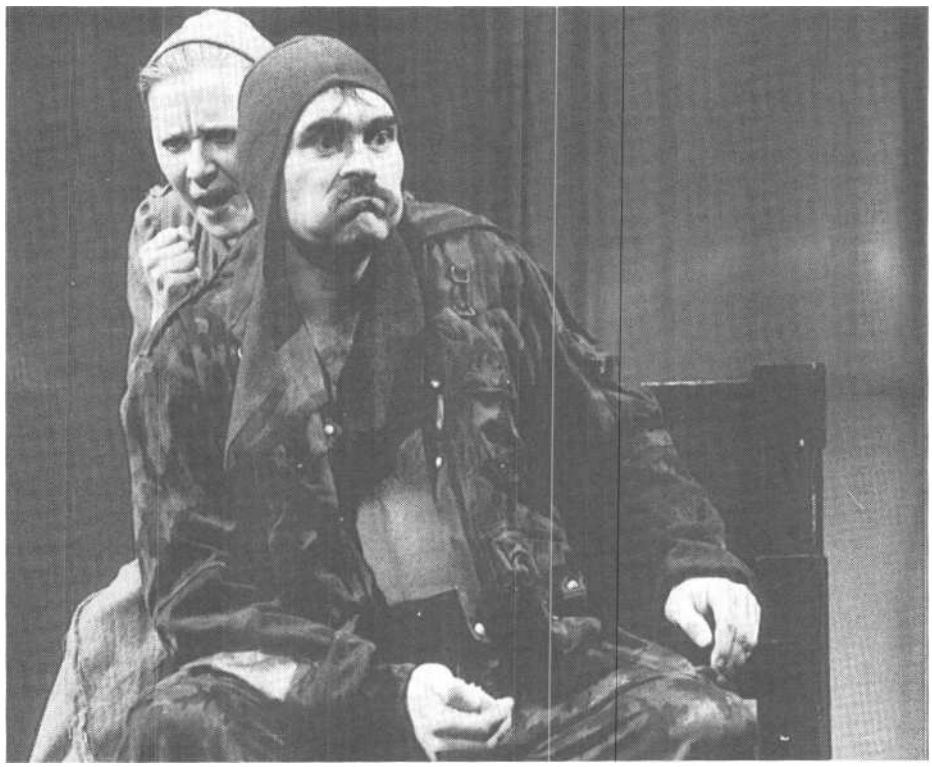
KOVÁCS DEZSŐ

AKI TŰZZEL JÁTSZIK

G. B. SHAW: SZENT JOHANNA

Bájos, törékeny, hétköznapi és csavaros eszű Johanna settenkedik Baudricourt várkapitány elé a Vígszínház előadásában. Csitrimód szotyolázik, nincs benne semmiféle drámai emelkedettség. Modern hős: Eszenyi lefokozza a figura drámaiságát, a hagyományos játékkonvenció tragikus mártírja helyébe deheroizált hús-vér nőalakot állít. Nem Jeanne d'Arc, a szűz jelenik meg a szent inkvizíció előtt, hanem egy fiatal lány, akinek szemébe vág a vallatófény. Börtönlámpát eresztenek alá Taub János rendezésében, Johanna pedig hunyorog, el is húzódik a fénycsóva alól. Ormótlan láncokat aggattak rá, súlyos vasakba bilincselték. A vasgyűrűk kidörzsölték a bokáját, fölsebezték a lábát. Miközben az inkvizítorok (álszent) eszmékről szónokolnak, s le akarják győzni a legyőzhetetlen szüzet, Eszenyi Johannája nemigen tekinget az égre. A bilincseivel van elfoglalva. Kezeivel masszírozza elgémberedett lábait, vasaktól meggyötört bokáit, vádliját. Megnyálazza mezítelen bőrét, a sérüléseit ápolgatja, ahelyett, hogy megrendülten hallgatná a gubbasztó, fekete csuklyás kar szólamait. Nem a leendő mártír áll bírái előtt, hanem egy eszes és pergő nyelvű tinédzser, aki nehezen viseli, hogy miközben éppen az életéről ítélkeznek, szamárságokkal traktálják.

Ormótlan vallatózsámoly áll a színpad közepén; Johanna csak egy pillanatra ül le rá, mikor hellyel kínálják, majd körbeszaglássza, oldalára fordítja az ülőalkalmatosságot, s végül mellé heveredik a földre, mint valami díványra. Ennek a lánynak fontosabb, hogy elviselhetővé tegye az alig elviselhető szituációt, minthogy ideológiai vitába bonyolódjék vádlóival. Hétköznapi természetessége kihívóbb, mintha tételesen cáfolná inkvizítorai tanait, hiszen a hatalmi struktúra



Eszenyi Enikő (Johanna) és Borbiczki Ferenc (Baudricourt)

mozgatói épp azt várnák el tőle, hogy tragikus mártír legyen. Eszenyi alakformálása bravúrosan sokszólamú: erre a lefokozott és deheroizált mártírszerepre picit rá is játszik. A szó szoros értelmében rájátszik, fölüljátssza, körbejátssza a figurát, s közben látni engedi: alakot formál, a Johanna-figura groteszk jellemvonásainak fölerősítése: szerep.

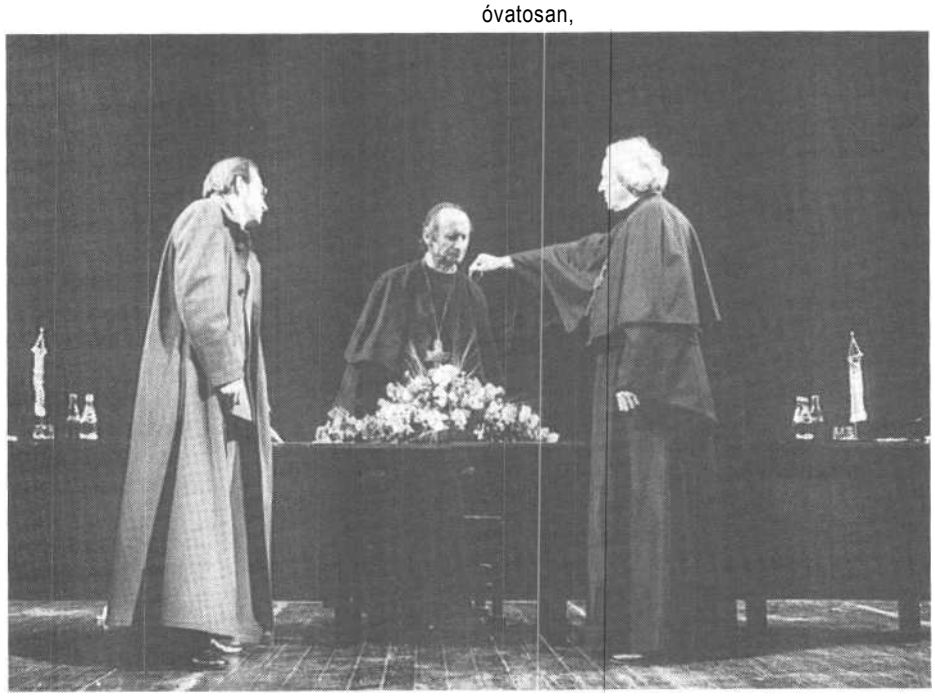
Taub János rendezése majdnem pontosan olyan, amilyen színházat ő szeret, s melyet roppant fegyelmezetten és hatékonyan működtet: szikáran teátrális. A Vígszínház öblös színpadterében, a roppant nézőtér előtt ez nem kifejezett hátrány. A díszlettervező, Kentaur monumentális és robusztus díszlete engedékenyen követi Taub rendezői koncepcióját: lovagi páncélzatot mintázó vasfüggönyből rakja össze a várfalat, amely mozgatható, minta harmonikaajtó. Eszenyi Johannája szét is húzza, mikor színre lép. Először csak a pici kezeit látjuk, aztán a fejét, majd piros ruhás alakját.

Taub János értelmezésében a Jeanne d'Arc-mitológia modern újrafogalmazása olyan játék, amelyben időről időre kiderül, hogy a hős természetszerűleg koncepciós perben válik hőssé, az inkvizíció ítélete csúfondáros, álszent színjáték, amelyben a bírák pontosan tudják, hogy minden szavuk hazugság. Ők maguk sem hisznek erkölcsi fensőbbrendűségükben, ám megszokásból, érdekből fenntartják az álszent látszatot. Ebben a kiszámított drámai világban nincsenek hősök, de nincsenek mártírokat teremtő helyzetek sem, csak ármány van, árulás, színlelés, hazug összekacsintások, érdekből vagy unalomból fakadó önzés, hatalmi gőg.

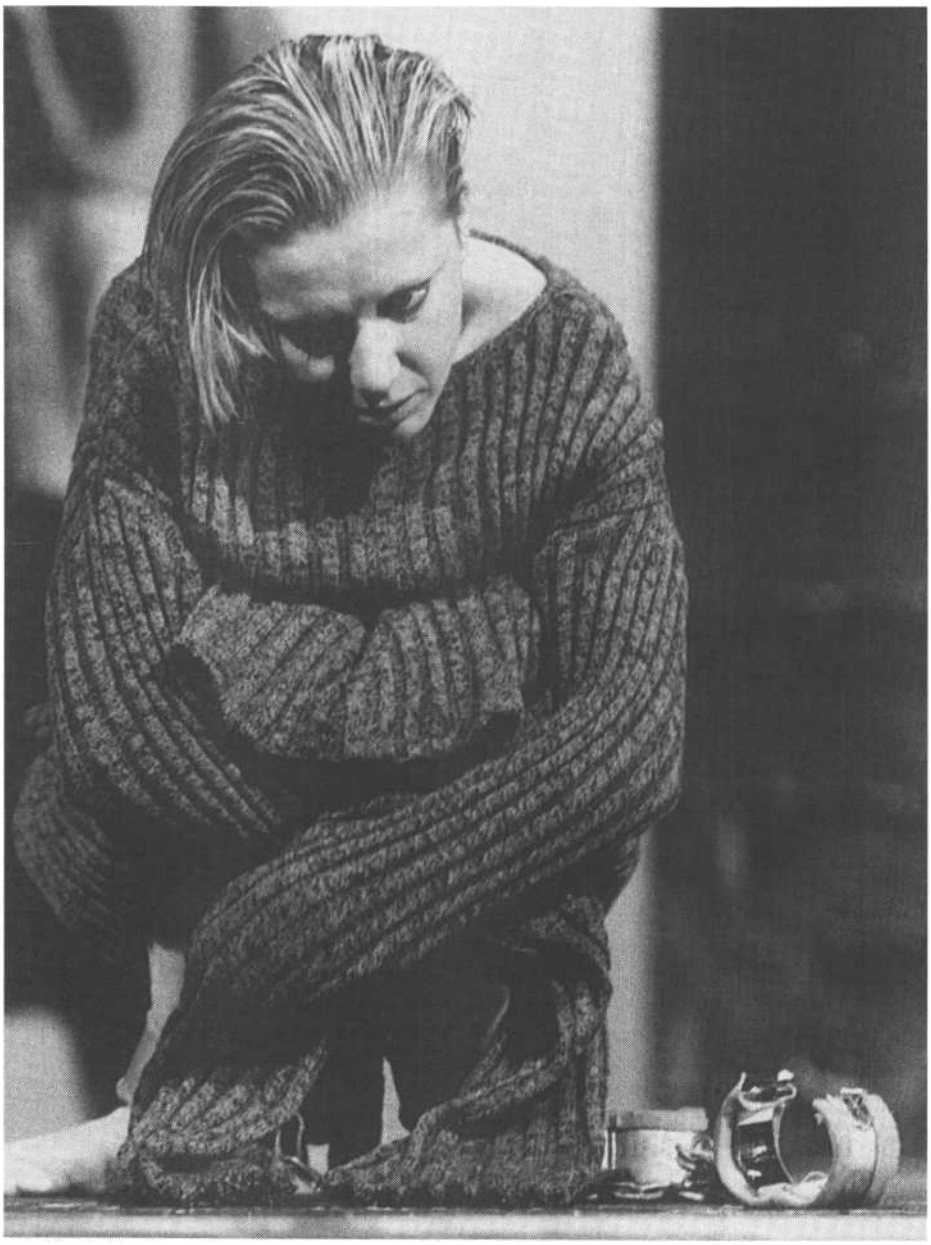
Taub precízen bontja ki a shaw-i tragédia történelmi burkából a politikai groteszket, előadása ennyiben feltétlenül modern, s hű a darab szellemehez. Ám rendezését olykor eluralják a vadul deheroizáló, frivol mozzanatok, az infantilissá el-rajzolt játékok. A dauphin ereiben királyi vér folyik: Rudolf Péter szenzibilisen habókos trónörököse többször is felrántja az inge ujját, így tudatosítva a méla udvar előtt királyi származását. S mikor arra terelődik a szó, hogy Johannát egy-szer majd ki kell váltani az angolok fogságából, ha foglyul ejtik, a dauphin udvaroncával össze-kacsintva jelzi, nincs egy fityingje sem, a koronázásra való pénzt is úgy kérte kölcsön alattvaló-jától.

Könnyebb dolga volta rendezőnek a címszereplő kiválasztásában: Eszenyi Enikő kamaszlány-Johannájában iszonyú erő lakozik. Ereje nem valamiféle földöntúli hitből származik, hanem érzéki bájból, kecsességből, frivol játékosságból. Azzal győz le mindenkit, hogy szüntelenül csicsereg. Tönkreszövegeli környezetét, s mindenkit megsimogat. Arcon cirógatja a bamba várkapitányt (Borbiczki Ferenc), nyakába csimpaszkodik a dauphinnek, s ráomlik a fattyú (Hegedűs D. Géza) vállára. Infantilis játszótársa és bölcs tanácsadója a trónörökösnek, Dunois-nak pedig testi-lelki jó barátja, fegyvertársa.

A nyitó jelenetben túlméretezett, kinyúlt harisnyában csoszog elő, vászonstaniclit lóbálva (Szakács Györgyi pontos és funkcionális jelmezei nemcsak a rendezői koncepcióról, de olykora koncepció ellentmondásosságáról is árulkodnak). Az inkvizíció elé nyűtt, kinyúlt pulóverben, bilincsbe verve, mezítláb csoszog, óvatosan,



Szervét Tibor (Warwick), Reviczky Gábor (Káplán) és Vallai Péter (Cauchon)



Johanna: Eszenyi Enikő

hogy minél kevesebb fájdalmat okozzon magának. És szüntelenül ragyog az arca, minta heilbronni Katicáé az ő rendezésében. Sosem rendül meg, legalábbis láthatólag nem, még akkor sem, mikor már beláttatják vele, hogy nincs más választása: meg kell halnia, ha hű akar maradni önmagához.

A rendező Taub s a Johannát megformáló Eszenyi harmonikusan működnek együtt: végig játékos groteszkben tartják az előadást. Johanna a feje fölé emeli ormótlanul hatalmas, súlyos kardját, amitől a dauphin hátrahőköl, nehogy a fejére essen a méretes harci szerszám. Később a sisakba és terepszínű lötyögő katonaruhába öltöztetett lány úgy szaladgál a hátára kötözött gyilokkal, mint egy hátizsákkal, s közben úgy fordítja meg a szélirányt, hogy teli tüdőből fújja, fújja a lég-zsákot, mint gyerekek a lufit. A bírósági jelenetben a fenyegetésképpen előcitált hóhér úgy integet Johannának, mint cinkos játszótársnak.

A rendező s a dramaturg, Upor László szikárrá kurtították a darabot, jótékonyan redukálva drámai csomópontjaira a groteszk játékot, amelyben az inkvizítorok úgy éneklik el Johanna halálos ítéletét, mint valami áhítatos zsolozsmát. Taub szigorú ökonómiával alkalmazza a hatáskeltés eszközeit, színpadán nem ropog a máglya, nem terjeng a füst. Hogy mi történt, azt csak Reviczky Gábor Stogumber atyájának eszelős tekintetéből s a hóhér lakonikus beszámolójából tudjuk meg.

Az előadást, mint annyiszor, Eszenyi bravúros szerepformálása viszi a vállán. Törékeny alakja olyan a színpadon, minta természeti tünemények. Johannája hunyorog, fintorog, felhúzza a szemöldökét, sandán mosolyog. Elhúzza a száját. Lelke mélyén „rühellé a prófétaságot". Snassz neki a mártírszerep, de céltudatosan véghezviszi, amit akar. A hangok isteni sugallatába kapaszkodik, de tudja, hogy azok „józan eszének visszhangjai". Olyan nőt játszik, akire korán szakadt rá a nemzetmentő mártírium. S mivel csupa bigott kóklerrel van körülvéve, akik holmi megkövült eszmék nevében történetesen meg akarják égetni, azzal él, amije van: a hangokkal mint „ideológiával", s lénye érzéki játékosságával és természetességével. Olyan nyugodtan mondja a magáét, hogy jóformán a veszélyérzete sem működik közben. Úgy megy meghalni, mintha lakomára hívnák. Gyermekien infantilis, kislányosan cserfes, rámenősen nőies. Olykor durcás gyermek lesz, úgy tesz, mintha pityeregne, pedig csak játszik.

Van egy jelenete az előadásnak, amely pontos tükörképét adja Eszenyi színészi leleményességének s Taub rendezői dilemmáinak. Eszenyi Johannája a koronázás után a színpad előterében kuporogva beszél az udvarnak. Arról, hogy ő nem dölyfös, nem rátarti, mint az általa frissen felkent király és udvaroncai állítják, csak hát valószínűleg neki van igaza, amikor a hangok isteni sugallatát követve tovább akar háborúzni. Beszél, csak beszél maga elé, szövegel, nem néz hátra, s észre sem veszi, hogy elszivárognak mögüle a többiek, csöndben kisomfordálnak, magára hagyják a révületben szónoklót. Hirtelen félfordulattal hátranéz, és látja, hogy az üres falaknak beszél jó ideje. Toporzékol egy sort, összeomlik, majd a győztes hadvezérből visszavedlik gyermekké. Eltörik a mécses. Sírni kezd. Mit sírni: bőgni. Tajtékozva zokog. Vádlón hisztériázik, mint a durcás gyermek, akinek tönkretették a játékát. Frivol játékba oldja a tragédiát. Megmutatja a tragikus magárahagyottság színét és fonákját.

A törékeny Eszenyi megáll a hatalmas színpadon. Játszik a közönséggel, mondhatni: kísérletezik, hol, mely ponton tudja még bejátszani alakjával, hangjával a teret. Ha hátramegy, mikroporttal fölerősítik a hangját. Később már csönd támad, ha hátrálni kezd, s már elég, ha halkan beszél, úgyis figyel rá mindenki.

Hajlékony, sokszólamú s roppant érzelmi hullámzásokat szikráztat föl ez az alakítás. Úgy adagolja a könnyeket, a finom, apró mozdulatokat, gesztusokat, a kislányos gyöngédséget és a női rafinériát, hogy muszáj elhinnünk neki: az életével játszik és az életéért is csak - játszik.

A darabzáró, ironikus shaw-i epilógust hófehér kosztümökbe csomagolta a rendező. Esze-

Tahi Tóth László (Érsek), Rudolf Péter (Károly) és Balázs Péter (La Trémouille) (Koncz Zsuzsa felvételei)

nyi Johannája akárha Molnár Ferenc mennyei panoptikumából került volna elő. Már csak a bárányfelhők hiányoznak. Ennek a látványos, hatásos és duplafenekű előadásnak minden erényét és művészi dilemmáját magán viseli ez a jelenet. A huszadik századból érkező decens úrnak (Szoboszlay Sándor) figyelmeztetni sem kellene, a mártírokból szentet kreál az ironikus történelem. S a bosszantó kitartással szövegelő leányzót ma is elpusztítanák, legfeljebb Stogumber atya Apple Macintoshba verné dühödten: megégetni, megégetni.

Bernard Shaw: *Szent Johanna (Vígszínház) Fordította:* Ottlik Géza. *Díszlet:* Kentaur. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Dramaturg:* Upor László. *Zene:* Sáry László. *Világítás:* Móray Ernő. *Szcenika:* Krisztiáni István. A *rendező munkatársa:* Kis Györgyi és Simon Balázs. *Rendező:* Taub János. *Szereplők:* Borbiczki Ferenc, Kállóy Molnár Péter, Eszenyi Enikő, Széles Tamás f. h., Balázs Péter, Tahi Tóth László, Szarvas József, Király Attila, Hegedűs D. Géza, Rudolf Péter, Szervét Tibor, Reviczky Gábor, Vallai Péter, Méhes László, Selmeczi Roland, Alföldi Róbert, Oberfrank Pál, Bata János, Szoboszlay Sándor.

SANDOR L. ISTVAN

MENEKÜLÉS A SZÍNPADRA

BULGAKOV: KÉPMUTATÓK CSELSZÖVÉSE

Ha a színház az egész világ, mi a színjáték? Miféle szerep jut a színházcsinálóknak, ha minden emberi megnyilatkozás színpadiassá vált?

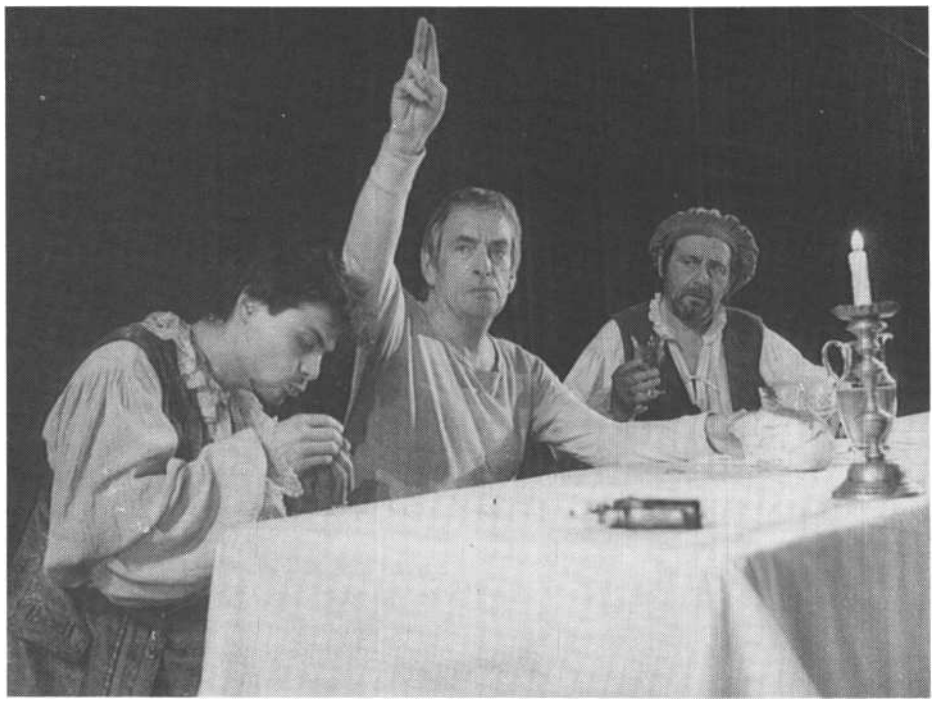
Tompa Gábor - mint megannyi korábbi munkájában - a Képmutatók cselszövése ben is a színházról beszél. De ezúttal sem színházi belügyekről, atelier-élményekről esik szó. A színház most is kulcs a valósághoz. Tompa elő-adása (annak ellenére, hogy szinte minden rész-letében hűségesen követi a szöveget) ezúttal sem tekinthető szoros értelemben vett interpretációnak. A rendező számára most is a szuverén színpadi hatás az elsődleges. Nem a dramaturgiai alkotóelemek (a jellemrajzok, a történetalakítás, a kapcsolathálózat) kibontásából építkezik (azaz nem a darabba kódolt színjátékforma rekonstruálására törekszik), hanem a szöveg mögöttes rétegeiben megsejthető színházi formából indul ki.

A Képmutatók cselszövése előadásában ábrázolt világ minden színterén sajátos rituálé zajlik: a XIV. Lajos korában játszódó történetben az élet eseményeit - Molière életútjának kereteit is - szertartások szervezik. Ezek az egymásra rímelő, egymással is feleselő profán-groteszk szertartások jelentik az előadás szervező elvét. Ezekre a tartópillérekre épül a színészi játék is. Ezekhez viszonyítva kapnak jelentést a tér különféle elemei. Ezekből a sajátos szemantikával rendelkező ellentmondásos aktusokból áll össze egy sokszínűnek tűnő világ rajza, amelyet valójában azonban csak szűk mozgásteret engedő erők uralnak. A következetesen építkező színházi formából végeredményben koherens valóságértelmezés születik: Bulgakov színházi drámája, a hatalom és az ideológia csapdáiban felmorzsolódó művész tragédiája a kolozsvári előadásban a formák uralmával és a látszatok kultuszával teátrálissá tett valóság tragikomédiájává alakul.

Önleleplező rítusok

Az előadás első képében hátulnézetből látjuk Molière színházát. Fent, az emelvényen, a leresztett függöny mögött épp a király jelenlétével rendezett előadás zajlik. A színfalak mögött - az előadás színpadán - rohangáló színészeket látunk: igazítanak ruhájukon, sminkjükön, jelenésükre sietnek, összeölelkeznek, biztatják egymást. Az általános izgatottság gyors, clownos mozgásban, groteszk mozdulatokban tükröződik. (E z a szépen koreografált, lendületes kezdő-kép mozgáskarakterében Tompa Kopasz éneke*snőjére* emlékeztet.) A spontán életöröm önfeledt rituáléja ez. Csúcspontja az a pillanat, ami-kor többfelől is: a magasból, a mélyből, a színfa-lak mögül harsány kikiáltók jelentik: a király tapsol. Teljes a siker.

Az elismerés keltette elragadtatottság a jelenet további részleteiben is megfigyelhető: túlfűtöttek a mozdulatok, harsányak a gesztusok. Ez a magabiztos lendület könnyen vezethet tévképzetekhez. Molière (Csíky András) egy eldőlt gyertyáért elégtételt véve a földre teperi vétlen szolgáját, Boutont (Nagy Dezső). Madeleine (Borbáth Júlia) és Rivaille (Spolarics Andrea) lerohannak a lépcsőkön, és rávetik magukat a földön hempergőkre: igyekeznek szétválasztani őket. Molière kárpótlásul egyik kabátját ajándé-



Szikszai Rémusz (Moirron), Csíky András (Molière) és Nagy Dezső (Bouton)

kozza szolgájának. Bouton morgolódva, elégtételt érezve fogadja a szemérmes bocsánatkérést. A színész-direktor később öles léptekkel fut végig a színpadon szerelmével, Armandedal (Gajzágó Zsuzsa): felkapja a lányt, a csembalóra ülteti, magához öleli, majd végiggurulnak a földön. Az öregedő test heves, fiatalos mozdulatokat imitál. Mintha nem lenne az idő foglya, mintha rá nem vonatkoznának a valóság törvényei.

Ezt az önfeledt, spontán életörömöt az udvari etikett kimért, körmönfont rituáléja ellenpontozza (érzékeltetve azt a makrokörnyezetet is, amelyben Molière drámája lezajlik). XIV. Lajos derűs, fölényes, elnéző mosollyal trónol egy hosszú asztal végén. Épp kártyázik. Tekintetét követve egy udvaronc játssza meg helyette a tételeket. Kártyapartnere az uralkodótól távol, a hosszú asztal másik végén áll. Sűrű hajlongásokkal, körülményeskedő bókokkal köríti minden mozdulatát. (Közben pedig gátlástalanul csal, hisz a birtokát akarja megmenteni.) A király játékát rajongó tekintetű udvaroncok csoportja figyeli. Hajlongásaikban az udvari emberek odaadó alázatát sejteni, mozdulataikkal hűségesen követik, felnagyítják a király minden rezzenéstelen gesztusát.

A kissé komikus udvari színjáték akkor válik bohózatszerűvé, amikor kiderül, hogy az uralkodó kártyapartnere, Lessaque csal. A személyes indulat kitörését most is körmönfont szokásrend helyettesíti. A király udvariasan kifaggatja d'Orsigny márkit (Kardos Róbert), hogy mi a teendő ebben a helyzetben, de természetesen megtartóztatja magát a durva lépésektől: nem vágja ellenfeléhez a gyertyatartót, nem hordja le a sárga földig a csalót. Helyette udvari bolondját hívatja. „Az igazságos varga" (Bogdán Zsolt) szintén sajátosan kidolgozott rituálé szerint végzi a becsmérlést. Felemeli a kezét, mintha lesújtani akarna a kártyásra, aztán az utolsó pillanatban megváltozik a mozdulata: finom, szinte gyengéd gesztussal tépi le az elképedt férfi mellkendőjét. A következő fenyegető mozdulat egy inggomb presziőz levágásává alakul. A felemelt hangon beígért fenékbe rúgás helyett egy kézben tartott cipellővel billenti meg finoman a férfit. Az udvari rituálé így önmagát leplezi le: a durvaság kifinomultságban nyer formát, a kimértség viszont érzéketlenséget takar. A forma az úr az emberen, s történjék bármi, a személyiség a szokásrend foglya marad. Nem a Napkirály uralkodik itt a világon, hanem az a forma uralja őt is, amelyet létével neki magának kell kitöltenie, amelynek jelenléte által neki kell életet adnia. (XIV. Lajos szűk regiszterben mozgó, visszafogott, kissé negédes beszédmódja is a külső formák magatartást meghatározó kényszerét érzékelteti.)

Másfajta rituálé zajlik az Oltáriszentség Társaság ülésén. Ez a szertartás is önmagát leplezi le. A Dies iraet éneklő menet vonul be a színpad-ra. Ritmusváltással azonban az ájtatos dal fokozatosan szaggatott harci indulóvá alakul át. A fekete csuhás alakok egy bábut táncolnak körbe: dobbantanak, kardjukkal fenyegető mozdulatokat tesznek. Végül bele is döf ik fegyverüket a bábuba. A névlegesen a keresztény értékeket védelmező titkos társaság szertartása agresszív, barbár rítussá változik. A hitbuzgó katolikusok valójában az ártó mágia negatív varázslatához nyúlnak céljaik teljesüléséhez: végül nemcsak szimbolikusan pusztítják el a bábut, hanem el is égetik. Közben a vándorprédikátor megkorbácsolja önmagát. Miután ájultan a földre rogyott, a fekete menet vállára emeli ezt a révült ripacsot, és úgy hordozza körbe, mintha a szenvendő Krisztus áldozatvállalását tenné szemérmetlenül közszemlére.

A Molière ellen koholt tervben az Oltáriszentség Társaság kulcsszerepet szán d'Orsignynek. A férfit meztelen nő vezeti az ülésterembe, aki - akár egy pőre szirén - kegyeinek ígéretével csábítja a bekötött szemű lovagot a templom pincéjébe. Mire a márki leveszi a kötést a szeméről, a lány már fehér csuhába, álarcba öltözve ott ül a sötét öltözetű bírák között. A morális szigor és a szajhakacérság fonódik ezáltal egybe, mintha romlottság és erkölcsi számonkérés egy tőről fakadna; mintha kölcsönösen képmutatásnak minősítenék egymást. (Az Oltáriszentség Társaság ülésén elnöklő de Charron érsek [Boér Ferenc] dörgedelmesen kenetteljes megszólalása is a belsőleg hiteltelen morális számonkérés, az álszent igehirdetés beszédmódjára utal.)

Molière életútját a fenti három rituáléval jellemezhető világközeg határozza meg. A színjátszásban fellelt naiv életöröm a hatalom merev, embertelen formalizmusával és az ideológia látszatértékek kultuszát követelő álszentségével ütközik. Az előadás azt a folyamatot követi nyomon, ahogyan az életnek a színházban meglelt teljességtudata fokozatosan felmorzsolódik ebben a szembesülésben, ahogyan a színjátékos szerepváltó képességét egyre teljesebben próbára teszi az igazodás kényszere. Az alkalmazkodásnak és a szuverenitás őrzésének dilemmája az önvesztés veszélyéhez vezet.

Szerepváltások stációi

A kezdőkép már-már eksztatikus színházi helyzetében pusztán játéknak tetszenek az alattvalói státus alázatos gesztusai, jótékony varázslatnak tűnnek az életet átszövő illúziók is. Molière az előadás végeztével sűrű bókok közepette alkalmi udvarlóverset rögtönöz a királynak. Színésztársai tátott szájjal hallgatják. A zsenit látják ben-ne s nem a kiszolgáltatott udvaroncot. Molière is ebből a tévhitből meríti magabiztosságát. Direktorként fitymálón beszél a fellépésre jelentkező bűvész trükkjéről, mégis elbűvölten figyeli, ahogy a csembaló magától megszólal. Hiába kapkod láthatatlan zsinegek után, nem jön rá a rejtély nyitjára. Nem tudhatja, hogy egy suhanc lapul a hangszerben. Egy fiú, akit majd örökbe

fogad, akit kitanít a színészmesterségre, aki majd felszarvazza, elárulja.

Vészterhes öncsalás Molière szerelme is. Illúzió, amit varázslatként él meg. Azt hiszi, ötvenévesen is kiérdemelheti egy huszonéves lány odaadó szerelmét. A sikerbe belefeledkező ember vétlen hübrisze ez. A reményeit beteljesedni áhító álmodozó tévképzete. Még nem érzi, milyen illékony anyagból építi légvárait. Az első jelenet számos komor pillanata, Madeleine megtörtsége, Bouton rosszkedvű évődése, La Grange (Salat Lehel) komorsága azonban sejteti azt is, hogy Molière végzetes lépésre szánta el magát a házasságával. Nem láthatja még, hogy Armande mással is játszik. És azt végképp nem tudhatja, amit a csembalóban lapuló Moirron (Szikszai Rémusz) Madeleine és La Grange beszélgetéséből megtud: Molière leendő felesége valószínűleg a lánya.

A második képben Molière magabiztos udvaroncként jelenik meg, aki úgy tapasztalja, hogy teremtő képzeletének köszönhetően korlátlanok a lehetőségei: a király az etikett megszokásait áthágva asztalához ülteti kedvenc komédiaszerzőjét, terítéket hozat neki, vacsorával kínálja. Molière őszinte odaadással játssza végig a színjátékot, viselkedésében nincs semmiféle tettetés. Naiv elfogultsággal, szégyenlős hálálkodással fogadja a királyi kegy újabb megnyilvánulásait. Nem tudhatja, hogy ez a gesztus csak részben szól neki: a király egyszersmind az érseket is leckézteti, aki a színe elé vezettette, s figyelmébe ajánlotta a Molière ellen fenekedő, a Tartuffe-öt átkozó vándorprédikátort, minthogy a szerencsétlen (aki vélhetően maga is véletlenül kiválasztott eszköze a készülődő álszent udvari intrikának) a Napkirály előtt ki merte ejteni a „követel-ni" szót.

A harmadik jelenetben a művészzseni maszkja alól előtűnik a magánember esendősége. Molière a felszarvazott férj kétségbeesett indulatával kergeti el Moirront, aztán megtörten rimánkodik Armande-hoz szerelemért: nem akar meg-öregedve magára maradni, magányosan meg-halni. A lány a botrányokozásért szidja: milyen nagyszerű művész és mégis milyen kicsinyes férj. Arra egyikük sem gondol, amiről nemis lehet tudomásuk: hogy Molière fogadott fia visszaél majd a titokkal, amit a csembalóban lapulva hallott. Az Oltáriszentség Társaság ülésén az érsek pusztító, fenyegető indulatot csihol Moirron végzetes vallomásából.

A következő képben Molière megtört magánemberként és kegyvesztett udvaroncként jelenik meg. Felesége elhagyta, a király is kérlelhetetlen a bűnös házassága ügyében hozott ítéletben. Élhet tovább, de elveszti azt a közeget, amely léte-nek alapját jelentette. Játszhat a társulatával, de megbecsülésre, pártfogásra többé nem számít-hat. Uralkodója előtti térdre hullása már nem alá zatos gesztus, hanem megtörtségének önkéntelen bevallása. Nincs ereje felállni, nincs mibe kapaszkodnia. Ugyanazt az udvari öltözetet viseli, minta második képben, de a bodros paróka alatt most nyoma sincs a magabiztos tekintetnek. Megtört, elcsigázott, halálra szánt arc néz elképedve az ellenséges világra. Egy önfeledt színjátékos konstatálja borzongva a neki szánt szerepet. Egy vétlen ember ismeri fel döbbenten, hogy áldozatnak szánják.

Molière számára nincs más hátra, mint őszintén vállalni a neki szánt szerepet. Finom embléma jelzi Tompa Gábor rendezésében ezt a stációt: a következő két jelenet kezdőképében Molière egy asztal mellett ül. A fehérterítőn kenyér és bor, mintha az utolsó vacsora kellékeit készítették volna elő. De szó sincs játékról. A színész-direktor arca meztelen, testén csak az elnyűtt trikó, amely korábban csak addig volt látható, amíg színes színházi jelmezeket vagy elegáns udvari ruhákat öltött magára.

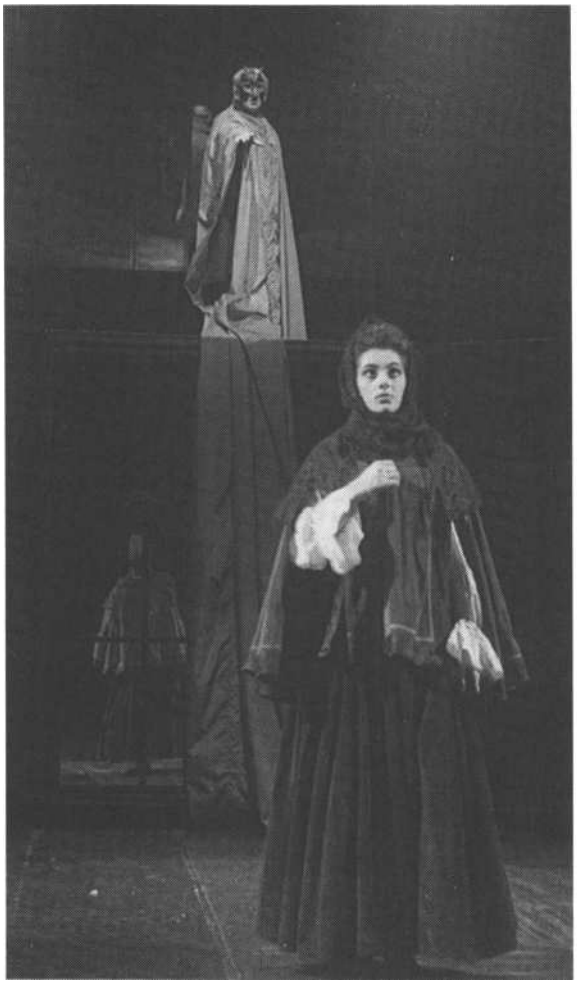
Az egymást követő két jelenet egymást követő stációkat jelez: Molière előbb oldalt ül az asztal mellett, mintha maga is egy, az utolsó vacsorára korán érkezett apostol lenne. Akkor válik végképp egyértelművé, miféle szerepet osztottak rá, amikor megérkezik a bűnbánó Moirron. Júdás! - kiáltja La Grange, de a mester megbocsátóan fogadja hűtlen tanítványát. Maga mellé ülteti, kenyeret tör számára, bort tölt neki. Tisztában van vele, hogy akárcsak Júdás, Moirron is inkább csak abban vétkes, hogy személyes indulatát eszközül kínálta egy bigott szellemiség önvédelmi mechanizmusaihoz. Molière megbocsátó gesztusa az áldozat szerepével való szembenézését is érzékelteti. Motívumismétlés jelzi, hogy a megváltozott helyzetben újraértelmezi a sorsát. Az addig önfeledten vállalt udvaroncszerep megalázó, ön-rontó tévelygéssé minősül. Egy gyötrelmes ima után felemeli az asztalról a gyertyatartót. Így tett egy korábbi jelenetben is, amikor - újabb királyi kegyként - ő vezethette az uralkodót hálószobája felé. Az akkori magabiztos lépteket most zaklatott, tétova, űzött mozdulatok helyettesítik. Körülötte mindenütt sötétség, nincs hová indulnia. Fájdalmas vallomás szakad ki belőle: „Egész életemben csúsztam-másztam a király lába előtt... Mit kellene még tennem, hogy bebizonyítsam, valóban féreg vagyok?" Aztán elfogy az ereje, a földre rogy, ahogy a kegyvesztés pillanatában is történt. A segítőkész Bouton takarót hoz, ráteríti gazdájára. Erre a megtört színészből újból előjön a komédiás: morbid játékba kezd a takaróval. Előbb koporsóalakot formái belőle, majd előbújik a szövet alól, és úgy helyezkedik el, mintha ravatalon feküdne. Végső menedékre ebben lel: a méltatlan végzetet, az elkerülhetetlen halált utolsó nagy szerepeként éli meg.

A következő jelenet nyitóképében az asztal közepén ül, Krisztus helyén az utolsó vacsorán. Mellette Pierrot-jelmezbe öltözött színésztársai. Minden elvégeztetett. Az asztal üres, eltűnt róla a kenyér és a bor. Mindannyian végső jelenésükre várnak. A bosszúszomjas d'Orsigny gárdistai elől, akik már a színházba is betörtek, nincs hová menekülni, csak a színpadra, csak a színjátékba.

Molière legvégső színrelépésében összegződik minden őt addig ért méltánytalanság. Abban, ahogy ez a kolozsvári előadásban megjelenik, Tompa összegzi a korábbi képekben külön-külön látott rituális gesztusokat. Ez a „színház a színházban"-jelenet érzékelteti a színjátszás szerepét és erejét: kortársi rituálék tükröződnek benne, tudatos szerepvállalások teszik felismerhetővé az önkéntelenül kínálkozó társadalmi szerepeket. (Ezzel függ össze, hogy a díszlet meghatározó elemei tükrök. A színpadi tér mindvégig színházat idéz, a színpadi és a színfalak mögötti világot. A hátsó - időnként függönnyel lezárt-- emelttér a nagy formátumúnak szánt teátrális gesztusok helyszíne: itt köszöni meg a király tapsát Molière, később itt áll XIV. Lajos trónusa is innen dörög le az érsek számon kérően Madeleine-re és Armande-ra. A lépcsőkkel körülölelt előszínpad a személyes színjátékok színtere. Itt zajlik a cselekmény nagyobb része, mindaz, ami az élet önkéntelen rituáléjának része.)

A képzelt beteg előadásán olyan öltözetekben vannak jelen az orvosok, amilyeneket a színészek viseltek a nyitóképben. Egyikük merev, teljes arcot takaró fehér álarcot visel, akárcsak az Oltáriszentség Társaság tagjai. (Finom utalásként az okokra, később majd ez a szereplő fogja bejelenteni Molière halálhírét.) A statisztérián rokokó ruhák, bodros parókák, olyanok, amilyeneket korábban XIV. Lajos környezeté-ben, a hűségesen hajlongó udvaroncokon láttunk. A színpad közepén, a zsinórpadlásról alá-lógatva bohóc-angyal látható. A nyakában lógó dobba' a pusztulás hírhozója. A színházat tragédia érte - zokogja végül. - Az előadásnak vége! - Ezt visszhangozza a többi színész is kétségbeesetten a nézőkhöz fordulva: „Menjenek haza, uraim! A színházat katasztrófa érte." A nyitó-képbe i, a sikert világgá kiáltó ünnepi kórusnak tragikus ellenpontja ez a keserves hangzavar. (Közben az a komor, szaggatott Purcell-téma szól, mely Mnouchkine filmjében kísérte Molière haldoklási jelenetét.)

Ezek az utalások is jelzik, mennyire tudatosan komponált, formailag milyen mélyen átgondolt Tompa Gábor rendezése. Ritkán találkozni ennyire biztosan építkező előadással. Látványukban is megkapóak, jelentésükben is sokértelműek az előadást szervező színpadi képek. Ugyan-akkor az előadást formailag meghatározó rituális



Armande: Gajzágó Zsuzsa

Jelenet a Képmutatók cselszövéséből (Temesi-fotók)

események kétségtelenül le is lassítják a cselekményt. Az előadás ritmusában nem követi a dramaturgiai építkezést, nem érzékeljük, hogy vészterhesen felgyorsulnának az események. A Tompa-előadás formáló elemei a közvetlen, elsődleges hatástól eltávolító eszközök. Ebből is adódik, hogy - bár a produkcióban személyes indulatokat és aktuális színházi tételeket is sejteni - összhatásában tárgyilagosnak, áttételes értelműnek tűnik az előadás. Mintha Tompa éppúgy tartózkodna az önvallomásszerű művészi megnyilatkozásoktól, mint ahogy ezt főhőse, Molière is tette írói életművében.

Maszkok és arcok

Ez a távolságtartás ugyanakkor nem jelent személytelenséget, ami elsősorban a jó alakításoknak köszönhető. A színészi játék részben igazodik az előadást szervező rituálékhoz, részben túl is mutat rajtuk. A szereplők megmutatják azokat a maszkokat, amelyek az egyes alakok társadalmi szerepéből következnek, de jelzik azokat a személyiségjegyeket is, amelyek az adott szerep kalodájában megnyilatkoznak. (Minden rituálé a szertartást jellemző maszk- és jelmezhasználattal jár együtt. Minden szerephez kapcsolódik valamifajta viselkedési séma. A személyiségjegyek azonban nem ezek által, hanem ezek ellenére léteznek. A színészi játék ezt érzékelteti.)

Csíky András Molière-je az érzelmek végtelen skáláján próbálja végig a számára lehetőségként felkínált, illetve menedékként kínálkozó szerepeket. Igazán megrendítővé azonban akkor válik Csíky játéka, amikor Molière előtt bezárul minden lehetőség. Ekkor teljes összhangba kerül az aktuális színészi állapot és a szerepváltásokban soron következő stáció. A fájdalomra felkészületlen ember tragikus önvizsgálatát utánozhatatlan hitelességgel érzékelteti az alakítás. Csíky Molière-je mellett Nagy Dezső Boutonja olyan, mint egy ellen-Sganarelle a Don Juannak kikiáltott áldozat mellett: Bouton állandóan vitázik, perlekedik gazdájával, jelenléte állandó méltatlankodás, szüntelen számonkérés. De minden gesztusában megingathatatlan szeretetet, teljes odaadást érezni. Hisz ő tudja legjobban, hogy Molière minden szörnyűségnek kikiáltott bűne, istentelenségnek bélyegzett tévedése ellenére valójában megértést áhító, a feltételeket hódolattal fogadó, kiszolgáltatott, esendő ember. Salat Lehel La Grange-zsa a Molière-darabokból ismerős rezonőrt új árnyalatokkal jeleníti meg: nemcsak a kívülálló mindent tudó bölcsessége jellemzi, hanem azt a fájdalmat is vállalja, amely a dolgok részesévé avathatja az embert.

A kolozsvári előadás egyik legemlékezetesebb alakítása Bíró József XIV. Lajosa. Virtuóz színészi „mutatvány", ahogyan Bíró a rendkívül szűk regiszterben is számtalan árnyalatot képes érzékeltetni. Alakítása nyilvánvalóvá teszi a szertartásos, visszafogott viselkedésmód mögötti személyes történéseket. Érzékeljük az uralkodó rokon- és ellenszenvét, taktikai lépéseit és emberi megnyilatkozásait, ironikus megjegyzéseit és érzékeny megfigyeléseit. Bogdán Zsolt

„igazságos vargája" az udvari bolondok fásult iróniájával figyeli, ahogy uralkodója áthárítja rá a megmutatkozás kényszerét. Míg a Napkirály minden reakcióját elfedni hivatott az udvari etikett szokásrendje, addig a bolondnak épp az a hivatása, hogy kimutassa azt, ami a király hallgatása mögött rejtőzik. Kettősük Molière és Bouton kapcsolatának variációja.

Az előadás kevésbé összetett szerepértelmezései is emlékezetes alakításokat eredményeznek. Említhető Boér Ferenc kíméletlenül otromba érseke, Borbáth Júlia fájdalomra gyengének bizonyuló Madeleine-je, Spolarics Andrea odaadó, habókos Rivaille-je, Gajzágó Zsuzsa kacér ártatlanságú Armande-ja, Szikszai Rémusz gyermekesen romlott Moirronja.

Bulgakov: Képmutatók cselszövése *(Kolozsvári Állami Magyar* Színház)
Fordította: Karig Sára és Elbert János. *Díszlet-* és jelmeztervező: Dobre-Kóthay Judit. *Dramaturg:* Visky András. *Rendező:* Tompa Gábor.
Szereplők: Csíky András, Borbáth Júlia, Gajzágó Zsuzsa, Spolarics Andrea, Salat Lehel, Szikszai Rémusz, Bács Miklós, Nagy Dezső, Bíró József, Kardos Róbert, Boér Ferenc, Dehel Gábor, Bogdán Zsolt, Jancsó Miklós, Tordai Tekla, Hatházi András, Bogdán István, Madarász Loránd, Katona Éva, Iile Ferenc.

DARVAY NAGY ADRIENNE

ERDÉLYI ELŐADÁSOK

Sepsiszentgyörgyi Euripidész

Debilis, furcsa fiú alszik a sepsiszentgyörgyi színpadon, ami Bartha József díszlettervének megfelelően egy hajó fedélzetét formázza. Talán e fiú álmodja mindazt, ami hamarosan a közönség szeme elé tárul? Egy beteg hagymázas álma lenne az egész? Vagy valaha megtörténhetett, és megtörténhet akár ma is, amit Euripidész az Iphigeneiában több ezer éve megírt? Ki ez a sovány, összehangolatlan mozgású, értelmileg visszamaradott, de fejlett ösztönű emberke? Ilyenné korcsosult volna az ember, héroszok, félistenek, istenek teremtménye, utóda? Szolga ő (Pálffy Tibor játssza), aki a nagyok között téblábol, hírt hoz és visz, bántják és bánkódik: epizódszereplő a félistenek között.

De milyenek az istenek ivadékai? A hajó mélyéből megtört, kimódoltan könnyű léptű, valaha talán hősi alkatú, ma inkább megfáradt, idős ember mászik ki égő fáklyával a kezében. Vörös bőrjelmeze, mint a henteskötény. (Dobre-Kóthay Judit a jelmeztervező.) A kosztüm megelőlegezi a tragédiát (vagy tragikomédiát?), mert ő Agamemnon, aki hamarosan feláldozza imádott leányát, aki isteníti őt: a szépséges Iphigeneiát. Önként meggyilkoltatja elsőszülöttjét, hogy kiengesztelje az istennőt, s ezáltal továbbvezethesse flottáját Trója alá. Tudjuk, ölni. Egy másik asszonyért, akit nem ő, hanem testvére, Menelaosz szeret.

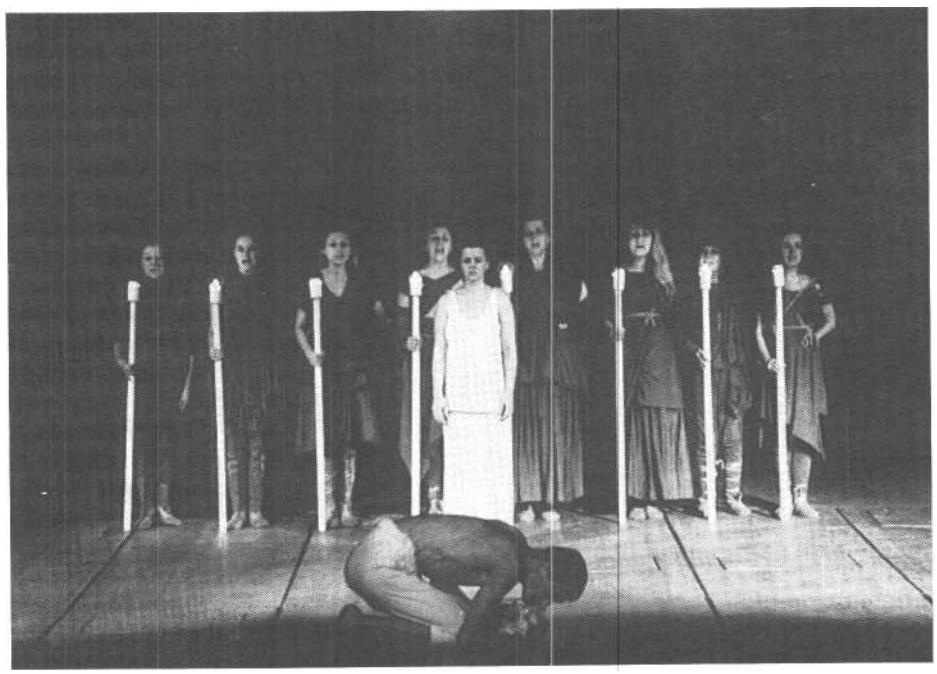
Hát lehet az, hogy egy erőtől duzzadó, vidám lány, aki szerelemre, gyerekszülésre termett, elpusztuljon egy kopasz, antihős külsejű nagybácsi gerjedelme miatt?! Igazságos az, hogy a cinikus, népszerűséghajhász Odüsszeusz tanácsára ez a hentes küllemű vezér csellel küldje Iphigeneiát a vágóhídra? És miért nem tudja megmenteni kacér, öregedő anyja, aki Akhilleusznak hozta asszonyul ide, Auliszba, vagy a kiszemelt jegyes, a hős, a közkedvelt szépfiú? Szép fiú...? Akhilleusz hízásnak indult legény - ókori vázák héroszábrázolásainak karikatúrája.

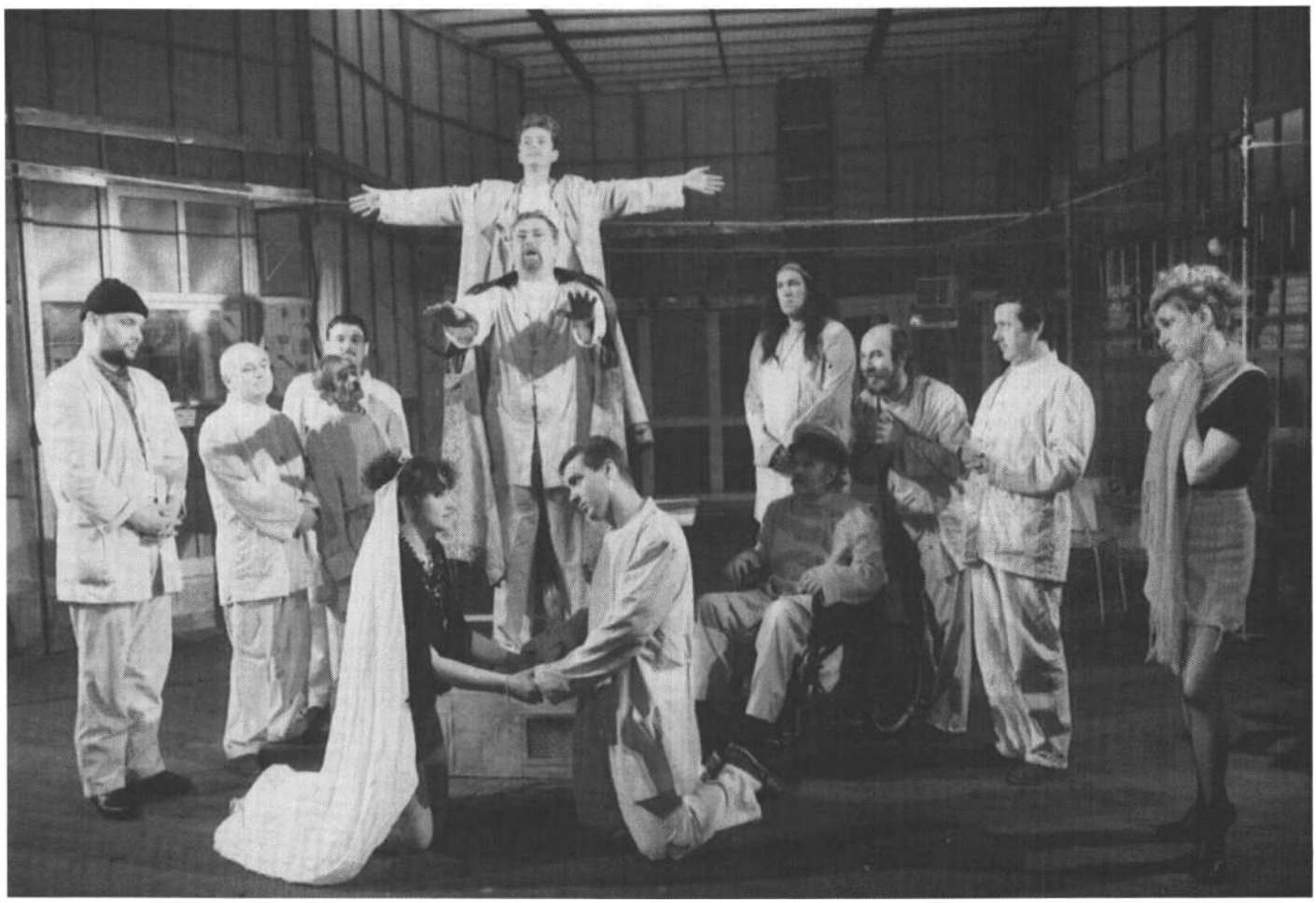
A görög mitológia e sokszor és sokféleképpen feldolgozott története szívfacsaróan groteszk a sepsiszentgyörgyi előadás torzszülött fiújának álmában. A középszerű hősök és istenek, a lezüllött világ elpusztítják a jobbra érdemest, elfogadják a közülÜk több fejjel kiemelkedő személyiség áldozatát, akinek önként vállalt mártíriuma még a megrendülésig sem emeli fele kisstílű környezetet. A görögök közönyösen és sebesen elhajóznak, magát az apát is csak a várható hadizsákmány foglalkoztatja. A „karizma" hiábavaló: mindegy, hogy szarvassá vált-e a lány vagy hősi áldozattá.

A rendező, Bocsárdi László és a dramaturg, Duró Győző *Iphigeneia* Auliszban-adaptációja merészen felvállalja Euripidész talán legnehezebben színre vihető drámájának lényegét, hisz' nemcsak deheroizál, hanem ironizál is. Épp ezzel ragadja meg leginkább a görög drámairótriász legifjabb és legkeserűbb tagjának a periklészi aranykor bukását kommentáló bírálatát, vagyis azt, hogy „a rosszat cselekvő istenek nem istenek". Devecseri Gábor tanulmányában (amelyet a jól megszerkesztett és szép kivitelezésű műsorfüzet idéz) „széljegyzetnek, magyarázatnak, értelmezési mutatványnak" nevezi Euripidész drámáit. Ezt a most látottat is, amely nemcsak „emberivé fésüli-bontja az emberfölöttivé sűrített emberi helyzeteket", hanem manapság is nagyon aktuális problémákkal foglalkozik.

A rendezői szándék azonban csak részben valósult meg a székelyföldi előadásban. Egyes alakítások, legalábbis a premieren, nem közvetítették megfelelően Bocsárdi feltételezett koncepcióját. Az Agamemnont megszemélyesítő Nemes Levente például mintha megijedt volna a

Jelenet az Iphigeneia Auliszban sepsiszentgyörgyi előadásából (Barabás Zsolt felvétele)





Az esküvői jelenet a nagyváradi Kakukkfészekből

klasszikus tragédia színrevitelének merészségétől, pedig éppen álpátosszal, deklamálással, hősies pózokkal szolgálhatta volna a rendezőidramaturgiai elképzelést, tehát azzal, ha tudatosan, önironikusan és végletesebben felvállalja a sepsiszentgyörgyi Tamás Áron Színház korábbi előadásainak többször kárhoztatott, avítt játékstílusát. Molnár Gizella Klütaimnésztraként már sokkal szerencsésebben alkalmazta ezt a játékmódot az idősödő hölgy túlzott magakelletésének, kacérkodásának érzékeltetésére. Groteszk heroina volta nem csorbította utolsó jelenetének szépen kibontott anyai fájdalmát, és a kicsi Oresztész (Bernát Ádám) iránt tanúsított kétségbeesett szeretetének felfokozottabb megnyilvánulását sem. Tóth J. Tamás inkább csak külsőleg jellemezte Menelaosz „selejthős" mivoltát, játéka súlytalannak bizonyult. Az ironikus deheroizálás a legkövetkezetesebben Mészáros Zoltán Akhilleusz-alakításában érvényesült, amit a kosztümmel jól hangsúlyozott külső és a nagyon is „természetes" játékstílus is alátámasztott.

A címszereplő Bocsárdi Gabriella Iphigeneiája sem volt légies, elvont mitológiai alak, amilyennek e hősnőket ábrázolni szokták. „Eredeti" krétai öltözete érkezésekor inkább komikus, semmint korhű; ebben a jelmezben Iphigeneia egy díszmagyarba öltöztetett sellőt idézett. De ingben, majd fejdíszétől is megfosztva valóban emberi sorstragédiát fejezett ki: a természetes, egyszerű lány úgy válik szimbólummá, hogy hősi gesztusa valóságos, „földi" maradhat.

Ugyanez a dicsérendő egyszerűség teszi emlékezetessé Krizsovánszky Szidónia Hírnökének monológját is. Rendezőileg azonban megoldatlannak láttam Szakács László Odüsszeusz-alakítását, csak a színlapról, nem a színpadról tudjuk meg, hogy ki ez a különböző jelmezekben előbukkanó alak.

A kórus beállítása általában megfelelő lett volna. A vezéri hajó fenekén élő khalkiszi nők időnként „hajópatkányok" képzetét keltik, amint előbújnak a fedélzeti lyukakból. Tereferéjük, hangsúlyozott gyarlóságuk túlontúl a történet előterébe állítja őket. Főként Fülöp Klára játéka emelkedett ki. Ugyanakkor - a többi szereplő súlytalansága, az előadás hangsúlyeltolódásai következtében - némelykor a kórus olyan, mintha egy másik produkcióból lépett volna elénk: a stílusa eltért az előadás egészétől.

Képileg több emlékezetes pillanata is volt a sepsiszentgyörgyi produkciónak. Klütaimnésztra és Iphigeneia érkezése a vezéri hajóra, a címszereplő halálba indulása a khalkiszi nők karéjában ugyanolyan hatásos, minta vitorlák felvonása, amelyet a maszkos katonák görög vezényszavak kíséretében hajtanak végre, mígnem a jelenet végén a „hajó hűlt helyén" már csak a durván világító rivalda marad meg.

Minden vitatható megoldás ellenére, a sepsiszentgyörgyi előadás több szempontból is jelentős vállalkozás. Egyrészt fel merte vállalni a székelyföldi városkában egy nem éppen „közönségcsalogató" természetű mű bemutatását, és újra bebizonyította, hogy egyetlen városban sem egységes a színházba járók ízlése, nem kell elhinni, hogy „a" közönség homogén, és csak „a könnyű műfajra" áhítozik. Másrészt örömteli, hogy folytatódott a Tamási Áron Színház hivatásos színészeinek és a Figura Stúdió elsősorban mozgásszínházi hagyományokon nevelkedett tagjainak gyümölcsöző együttműködése, ami bizonnyal újabb - ha nem is azonnal látható - eredményekhez vezethet.

Nagyváradi kakukkfészek

Ugyancsak jelentős színházi esemény zajlott le Nagyváradon, ahol világszínházi slágerdarabot mutattak be. *A Kakukkfészek* előadása színvonalát tekintve csakúgy, mint műsorpolitikai szempontból kivételes eredménynek számít a Szigligeti Társulat életében. Ezt támasztotta alá a premier ritkaságszámba menően forró közönségsikere és a tájelőadások fogadtatása.

Ken Kesey bestsellerének Dale Wasserman által dramatizált változata országos bemutató volt Romániában. A paraboladráma épp most és épp Erdélyben a politikai aktualizálás lehetőségét is magában hordozza, de Miske László rendezőt szerencsére nem ez csábította. A „világ egyenlő bolondokháza" képlet a kivédhetetlen kiszolgáltatottság egyetemes mondanivalóját hangsúlyozta. Miske nem engedett teret az amerikai kommersz mesterségesen könnyfacsaró, giccses mozzanatainak, sokkal inkább a színpadi groteszk eszközeit használta. A dicsérendő rendezői szándékot segítették Hencz József szinte főszereplővé előlépett zenéje, valamint az alkalmazott dramaturgiai változtatások is.

Miske - aki két éve már játszotta Bromdent Debrecenben - Váradon kihúzta az indián elidegenítő epikus monológjait, ezáltal a produkció is, a színpad-nézőtér viszony is feszesebbé vált.

Medgyesfalvy Sándor McMurphy szerepében provokálóan természetes vagány. „Berobbanása" önmagában elég ahhoz, hogy felborítsa a mesterségesen fenntartott „fasisztoid" rendet, és egyéniségekké változtassa az addig masszaként kezelt „betegeket", legyenek akár valóban kóresetek, akár a kinti bolondok elől menekülők. Ugyanakkor Medgyesfalvy nem formái „abszolút hőst". Időnként öncélúan kihívó, nagyon emberi, kötetlenséghez, szabadsághoz és vezetéshez szokott férfit alakít, akit éppen gyarlóságai tesznek megindítóvá. Kitűnően játssza el az emberi mivoltától megfosztott bábot is. Fizikai elpusztítása valójában a szabadság visszanyerését jelenti: az átalakulást egy „örökké élő" legendává. McMurphy szimbólummá, reményt keltő illúzióvá magasodik a szerencsétlenek zárt társadalmában.

A másik főszereplő a „néma" indián, akit a bemutatón újra Miske László játszott. Színpadi jelenléte nemcsak a „magassága" miatt hangsúlyos: már epizódszereplőként, tényleges kibontakozása előtt is érezzük egyénisége súlyát. Sepregetés közben vagy a többiek karéjában is magához vonzza tekintetünket. Miske Bromdenje már akkor indián törzsfőnök, amikor még semmit sem tudunk róla. Neki McMurphy „csak" az önbizalmát adja vissza. Hájek Péter ugyanebben a szerepben viszont csak akkor hívja fel magára a figyelmet, amikor az indián dramaturgiailag is előtérbe kerül. Hájek Bromdenje még „kicsi", s csak McMurphy hatására nő fel a szemünk láttára igazi főnökké, ősei méltó utódjává, akivel már nem tud mit kezdeni a „civilizált társadalom", mert visszanyerte ősi, természetes szabadságát. Mindkét szerepfelfogás figyelemre méltó és helyénvaló.

Az ápoltakat vagy az adott diagnózis szimptomáinak ügyes eljátszása vagy szöveg szerint is részletesebben megismerhető sorstragédiája egyéníti. Az előbbire Bartha Zoltán magát keresztre feszítettnek képzelő néma Elise, Borsos Barna tolókocsis ezredese és Mircea Cosma „kis hülyéje" a legjobb példa. A „könnyebb esetek" közül íróilag és színészileg egyaránt megoldott és hangsúlyos Ács Tibor nemi komplexusokkal küszködő értelmiségije, illetve Kovács Levente Ödipusz-komplexustól szenvedő szűz (majd szűztelenített) dadogós Billy Bibbitje.

Ratched nővér szerepében Bányai Irén joviálisan kegyetlen. Péterfy Lajos Dr. Spiveyje pedig tökéletesen kifejezi, hogy inkább az intézeti személyzet szorulna ápolásra, s a külvilág néha bolondabb, minta falakon belüli állítólagos őrültek. A doktort - Péterfy balesete miatt - Varga Vilmos is játszotta. Ő intellektuálisabb, szórakozott ideggyógyászt formált.

Az előadás emellett számos sziporkázó ötlettel szolgál. Bűvészmutatványnak is beillik, ahogy Miske László egy mozdulattal, röptében feltekeri az egy k infúziós edényt a magasan elhelyezett csőre. A közönség körében nagy tetszést aratott a szünet végén elkezdett, persze labda nélküli kosárlabda-mérkőzés is. Igazi show, de beleillik a koncepcióba.

KÁLLAI KATALIN

A MEGFOJTOTT TRAGÉDIA

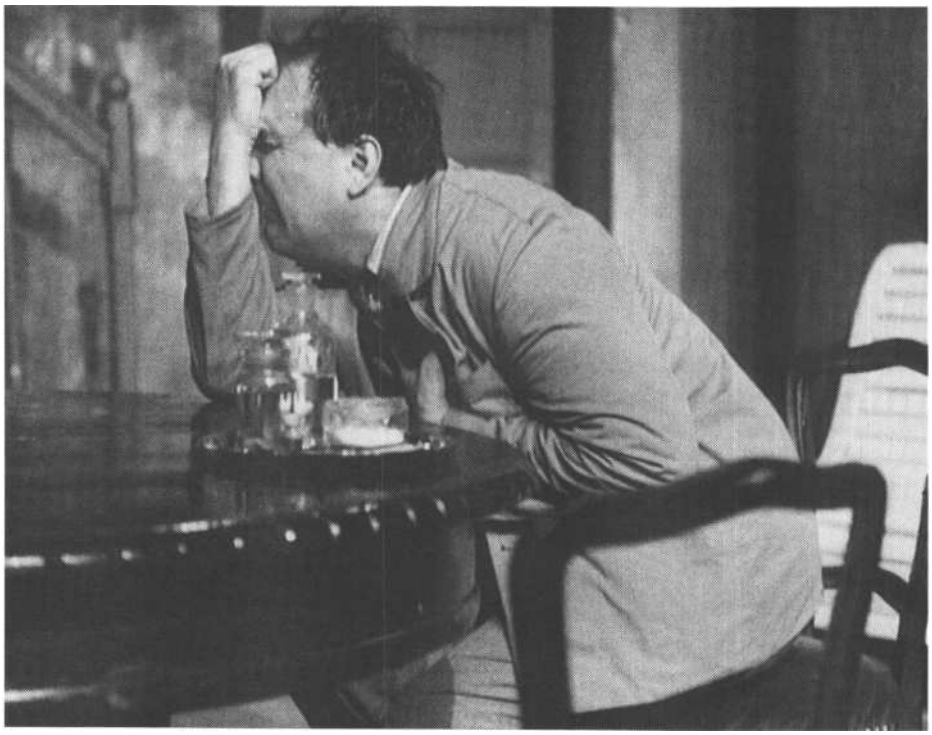
CSEHOV: VÁNYA

A századvég kompakt kis tragédiái egyenesen vágyakozást keltenek egy ma már le-tűnt kor után. Egy-egy bőségben eltöltött, elfuserált élet, időben jött szerelmi csalódás, megváltást hozó gyilkosság vagy egyszerű korai halál - Csehovra is nosztalgiázni járunk hovatovább. Legalábbis erre tanított meg a színház, amely főúri, de legalábbis stramm középosztálybeli idillt teremtett Csehov figurái köré, hogy ez a környezet képezze tusakodó lelkük kontrasztját. (A sikeres kitörési kísérletek - Jeles András Valahol Oroszországbanja vagy Gaál Erzsi A *3 nővér kékbenje* - nemcsak a színházi konvenciót robbantották szét, hanem magát a csehovi művet is.)

Csiszár Imre rendezése a Budapesti Kamara Károly körúti stúdiójában egy látszólag konvencionális előadás keretei között keresi talán nem is csak a *Ványa* bácsi, de a csehovi műegész új hangját. Igaz, a választás is szerencsés. Ivan Vojnyickij története, aki tudós sógora lángelméjébe vetett hittel gyarapította egész életében annak vagyonát, felügyelte a birtokot, istápolta Szonyát, elhalt húga leányát - nos, ez a történet, ahelyett, hogy a végső tragédiában kitombolná magát, minduntalan megbicsaklik.

Ványa elhibázza, azaz *nem* lövi le a birtokot fejük fölül eladni készülő, minden emberi önfeláldozás iránt érzéketlen, saját, nem létező zsenialitásában tetszelgő sógorát, Szerebrjakov válaszul *nem* adja el a birtokot, de nemis marad ott, ahogy még annak idején tervezték, sebbel-lobbal távozik fiatal felesége oldalán, ismét magára hagyva leánygyermekét s a magába roskadt Ványát. Tehát: minden marad a régiben. Látszólag. A lelkekben lezajlott a tragédia, ki-ki átélte a traumát a maga módján, s a nyoma most már örökre ott marad mindegyikükben. A félelem bent rekedt a falak között, belezáródott az emberekbe, akik ismét némán viselik a hétköznapjaikra rátelepedő kínt. Azt az élet iránti kielégítetlen vágyat, amely nem torkollik gyilkosságba vagy valamilyen más látványos tragédiába, csak a létezést teszi viszolyogtatóvá fullasztó fájdalmával.

Csiszár mindig is érzékenyen mutatta be a lelki folyamatokat. *Ványa bácsija* így lesz a múlt század kellékei között is riasztóan ismerős történet, mely korunk zaklatottságának furcsa ábráit, ismétlődő sormintáit stigmaként őrzi magán. A férfiruhában flangáló Vojnyickaja hektikus dohányzása, az orvos tragikusan önáltató alkoholizmusa, Szerebrjakov hisztérikus eredetű testi fájdalmai, Vojnyickij, azaz Ványa bácsi hirtelen jött, krónikus aluszékonysága, mind egy-egy ki-törési kísérlet kudarca. Ettől fulladoznak mind-annyian a poros falak, avítt bútorok, homályos



Ványa: Újvári Zoltán

ablakok közé zárva, abban az egyszerű, szóra sem érdemes, levegőtlen hétköznapi tragédiában, amelyben a bűnös gondolattól a beteljesült bűnig végül is nem jut el senki sem, amelyben még egy Natasa sincsen, aki a család szolgálatában megvénült dajkát kitenné az utcára. E bizonyos fokig egytől egyig hétköznapi jellemű csehovi figurák létélményének az a tragédiája, hogy minden porcikájuk vágyik a változásra, de egyrészt gyávák ahhoz, hogy valóban változtassanak, másrészt ösztönösen érzik: olyan korban élnek, amelyben nagy esélyük van arra, hogy a legkisebb változás is elsöpörje mindannyiukat, vágyaikkal, örökös szorongásaikkal együtt.

A Budapesti Kamaraszínház előadásában vannak üresjáratok. A rendezés valójában nem használja ki eléggé a szokásosan hosszú csehovi expozíciót, amelynek látványos célja, hogy a néző érzelmi viszonyba kerüljön a szereplőkkel - némileg unalmas az előadás eleje. A színészi megformálás színvonala egyenetlen: vannak gyenge, közepes és jó alakítások. Kirívó nincsen. Amivel hat: az egységes szemlélet, melynek jegyében e maiba hajló történet megszólal. Az a világlátás, amely a látszólag békés ezredvégi kultúráktól sem vitatja el a szélsőséges szenvedélyeket, de jelzi, hogy ezeket valamifajta korcs civilizációs szemlélet a lélek mélyére utalja.

Újvári Zoltán ideális Ványa. A teljes jelentéktelenségből alkotja meg a szerepet, s csak látszólag adja át a prímet a férfivágyak központjában álló fiatal professzorné alakítójának, Kubik Annának. Újvári Ványa bácsija túl érzékeny ahhoz, hogy csalódásait ne tragikusan élje meg, de túl gyenge ahhoz, hogy érzékenységét a külvilággal is elfogadtassa. Az általam látott előadásban Németh Mónika olykor hamis hangokat is megütő, de amúgy figurálisan elég hiteles Szonyája az egyetlen, akivel értik egymás rezdüléseit - értik és halálosan unják. Kránitz Lajos behemót Szerebrjakovja izgalmasan összetett ellenfigura. Elég gyenge tudós, ám elég erős egyéniség ahhoz, hogy családja egész életén át őt szolgálja. Alattomosan előtörő fájdalmai inkább csak arra vallanak, hogy ezt már nem teszik olyan hittel, mint annak előtte. Vojnyickáját, az anyósát alakító Timár Éva szuverén karakterszerepet teremt magának: ő az, aki látszólagos felvilágosultsága, valamint az újabb fejlemények ellenére változatlanul rajong a tudósért. Hiába, rajongók mindig akadnak. Helyey László orvosfigurájának lenne talán a legtöbb levegője, ha tudnánk - sejtenénk -, hogy ezt a „levegőt" honnan hozza. Nem derül igazán fény kényszeres visszafogottságára, így inkább egyfajta átlagcinizmussal önti le a figurát. Tyll Attila sipítozó hangú Tyeleginje több tragikumot érzékeltet, s lesz szánalmasan kedves és mulatságos ezáltal. Kubik Anna Jelena Andrejevnájának revelatív tulajdonsága, hogy úgy pattogzik le róla a magakelletés álarca, mintha soha nem is viselte volna. Egész egyszerűen néhány emberi gesztusra, némi érzelemre vágyik, amely ad absurdum egy ebédlőasztalon lebonyolított gyors aktusban is megnyilvánulhat(na).

A család kenyerén nyammogó idős dajkát Kóti Kati játssza, otthonos melegséget sugallva. Vagy a dajka nem elég öreg, vagy a többiekkel van baj. Nem rakják ki az utcára.

Kubik Anna (Jelena Andrejevna) és Helyey László (Asztrov) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Csehov: Ványa bácsi *(Budapesti Kamaraszínház)*
Fordította: Makai Imre. *Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Rendező:* Csiszár Imre.
Szereplők: Kránitz Lajos, Kubik Anna, Rudolf Teréz/Németh Mónika f. h., Timár Éva, Újvári Zoltán, Helyey László, Tyll Attila, Kóti Kati.

TASNÁDI ISTVÁN

RÚZZSAL KERESZTET

BECKETT: NŐK GODOT-RA VÁRVA

Ha a Genet Cselédekjét eljátszhatták férfiak, miért ne játszhatnák a Godot-t nők? Ennyi az ötlet, persze ez önmagában még kevés, újabb indokoknak kellene hitelesíteniük a koncepciót, hogy ne zatos blöff maradjon. Legalábbis tíz színházi emberből kilenc biztosan így gondolta volna, de a győri előadás rendezője, Kiss Csaba bízott abban, hogy éppen elég, ha négy nő éli végig Beckett történetét, és máris megszületik egy új, másfajta, a darab eddig kevésbé számon tartott értékeit felmutató előadás. Az első öt percben úgy tűnt, hogy bizakodása nem éppen megalapozott: bejön egy színésznő, és a földön ideoda henteregve megpróbálja lehúzni a cipőjét, közben meglehetősen színtelenül elhangzanak az ismerős mondatok. De aztán elérkezünk ahhoz a részhez, ahol Estragon (ebben az előadásban végig csak Gogo) elmeséli, hogy a hittanórákról csak a Holt-tenger térképére emlékszik. „Elhatároztam, hogy a mézesheteket ott töltöm. Úszunk és boldogok leszünk." Ez valahogy egy nő szájából jobban hangzik, ez egy „női mondat" vagy sokkal inkább „női mondat". Vladimir (itt csak Didi) lerakja a boáját a fára; később megpillantja az ágakról lecsüngő rókaprémet, és a megfeszített, majd üdvözült lator jut róla eszébe - íme, egy nőies asszociáció (már ha létezik ilyen). Egy-két ilyen apróság, és el is fogadtuk, amit elméletileg valamilyen nagy gondolati trouvaille-nak kéne hitelesíteni. Nők játsszák a Godot-t, és kész.

Azt tartják, hogy inkább a férfiak kémlelik kíváncsian és kétségbeesetten az eget, nekik van-nak kiadós metafizikai görcseik, míg a nők inkább a földi dolgokkal vannak elfoglalva, mivel számukra magától értetődőbbek a születés és a halál misztériumai. Ők részt vesznek a teremtés-ben, új életet segítenek a világra, míg a férfiak egy része - jobb híján - elvontabb módon próbálja önmagát megújítani. Ez Beckett-tel sincs másképp; darabja tele van bibliai utalással, s a történet végső soron abszurd - nemis olyan abszurd - istenkísérletként is felfogható. Most ki-derült: ha nők jelenítik meg ezt a kiúttalan vívódást, affektáltabbnak tűnik Beckett világvége-retorikája. Ám ha ezt ösztönös játékossággal kompenzálják, a darab elveszíti tragikus pátoszát, s ezáltal sokkal megfoghatóbb, köznapibb és hatásosabb lesz. Ehhez azonban a szereplőknek meg kellett találniuk azt a belső arányt, amely lehetővé teszi, hogy ne elsősorban női(es)ségükkel legyenek jelen, de viselkedésükben mégse a megjátszott gesztusok domináljanak. Talán ezért nyúltak vissza az emberi életnek abba az időszakába, amikor a nemi jelleg még nem meghatározó - azaz a gyerekkorba.

Didi (Dósa Zsuzsa) kissé sértődékeny, egyben békülékeny, naiv, kedélyes, de gyanakvó, Gogo (Horváth Valéria) pedig leginkább kissé nehézfejű, sebzett, szeretetéhes suhanchoz hasonlít. Esetlen clownságukkal túl vannak azon, hogy „nőiesek" vagy „férfiasak" legyenek. Koravén gyerekek, infantilis - lelki - aggastyánok. Didi feszületet képzel az ágas-bogas fába, az üdvözült latorról kezd elmélkedni, s közben szájrúzzsal keresztet pingál a fatörzsre. A gondolkodásba hamar beleunnak, inkább kergetőznek, hemperegnek, aztán Gogo bevackolja magát Didi ölébe, és Edith Piaf-slágereket kezd dudorászni... Esős, nyúlós szombat délutánokon unatkozhat, hancúrozhat így két magára hagyott gyerek; néha megállnak és fülelnek, fordul-e a kulcs a zárban. De nem jön senki, aki értelmet adhatna ennek és a többi délutánnak. Jön viszont Pozzo és Lucky. A két „kölyök" gyorsan fel-ül a dombra, izgatottan fészkelődve várják a produkciót, amit a diktátorhajlamú ripacs és bamba szolgája fog előadni. Baranyai Ibolya (Pozzo) elkényeztetett kislányt játszik, aki örömét leli abban, hegy megkínozhatja, produkáltathatja ölebét. 13a-anyai hisztérikus perszónának is mutat-hatná Pozzót (az inkább megfelelne az eredeti figura női változatának), de mivel a színésznő mozdulataiból egyébként is erő és határozottság árad, nem ezt az adottságát erősíti fel, hanem épp lehalkítja, ellágyítja magát, s a tettetett ártalmatlanságtól játékában izgalmas feszültség keletkezik. A második felvonás elején Lucky előre jelzi gazdájának, hogy mikor fogja hanyatt lökni, ezért Pozzo szenvedéstörténetét kétkedve fogadjuk, inkább csak újabb magamutogató „szereplésnek" vesszük. Bár elbizonytalaníthat, hogy a vakság imitálása meghökkentően hiteles: Pozzo szemétszürke hályog borítja. De ha a jelenet elején mégis észlelte Lucky gesztusát, akkor a fehér kontaktlencse mögül most is lát mindent és mindenkit. A bájolgó diktátor még elesettségében is démonian félelmetes.

A női verzió elkészítésénél Kiss Csabának alaposan bele kellett nyúlnia a szövegbe. Nyilvánvaló, hogy az uramból miért lett *asszonyom,* még az is érthető, hogy a gazember *kretén kurvává* változott, az viszont nem világos, hogy mi-

Jelenet az előadásból (Benda Iván felvétele)

ért kellett Lucky nagymonológját megváltoztatni. Ez a - meghatározatlan eredetű - vendégszöveg nem igazolja magát Hegedűs Ildikó megilletődött szavalatában.

Az előadásban rengeteget esnek a színészek; talán mert a kamaradarab törvényszerű üresjáratait váratlan, intenzív mozgásokkal próbálják kitölteni. A szűk térben viszont csak fölfelé (a fára) és lefelé (a földre) lehet dinamikusan megindulni. A díszlettervező, Csanádi Judit ideális terepet alakított ki ehhez: a festett ágymatracokkal borított színpad egyszerre játszótér és gumiszoba. A stúdiószínház egyszerűen, mégis látványosan és praktikusan felhasznált tere kétoldalt megemelkedik, s az így képzett dombok között fut a képzeletbeli út, amelyet a nézőtér felé párnázott kifutókkal hosszabbítottak meg.

Tavaly a Művész Színházban közéleti kabarénak feldolgozva láttuk a drámát. A győriek változata sem nélkülözi a burleszkelemeket, habár ezek a bohócok sűrűn elkámpicsorodnak, s tréfáik fájdalmasan röhejesek. Az előadás vége felé hurkot kötnek egymás nyakába, majd az ellenkező irányba elrugaszkodva húzni kezdik a köteleket. Nincs annál vérlázítóbb és borzalmasabb látvány, mint mikor gyerekek szenvednek. Ártatlanok, kiszolgáltatottak, és nem értik, miért kell bűnhődniük. Igaz, nem is büntetésként fogják fel a káoszt és az őrületet, amibe beleszülettek. Ha kezdettől fogva minden unalmas, fájdalmas és reménytelen, akkor az lesz a természetes. Két gyerek játszik öngyilkososdit a romokon. Didi és Gogó összekapaszkodik, és Screaming Jay Hawkins rikácsolására keringőzni kezdenek. A zene erősödik, ők pedig nevetnek.

Beckett: (Nők) Godot-ra *várva (Győri Nemzeti Szinház)*
Díszlet-jelmez: Csanádi Judit. Zenei vezető: Kertes Anna. *Assziszens:* Laborfalvi Mária. Rendező: Kiss Csaba.
Szereplők: Horváth Valéria, Dósa Zsuzsa, Baranyai Ibolya, Hegedüs Ildikó, Svidró Viktor/Varga Géza.

BÓKA B. LÁSZLÓ

AZ ELVESZETT GYÖNGY

KESELYŰHEGY

A *Nyugati utazás* olyan regény, amelyről mindenki hallott már, talán még azt is tudja, hogy kínai műről van szó, de olyan emberrel alig találkoztam, aki e roppant vastag könyvet el is olvasta volna.

Egyébiránt nem is olvashatta, hiszen a fordítások többsége az eredeti szövegnek csupán a felét foglalja magában. Vu Cseng-en könyve hamisítatlan pikareszk regény, amely Hszüan-cang, a buddhista szerzetes és hű kísérője, Szun Vu-kung, a Majomkirály fantasztikus utazásait és kalandjait meséli el. A buddhista szerzetes történelmi személy: Hszüan-cang 629-ben indult útnak, és 645-ben tért vissza.

A könyvet tehát alig ismerjük, maradnak a legendák. És marad a klasszikus kínai színjátszás, amelynek világjáró képviselői majdnem mindig a pekingi opera nevű színjátéktípussal aratják leghangosabb sikereiket. A pekingi opera több története pedig éppen *a Nyugati* utazás valamely epizódját eleveníti fel. Mert a pekingi opera, amely ugyan nem opera és a legkevésbé sem pekingi, színes, mozgalmas mesevilágot varázsol a pezsgő izgalmakra vágyó és különleges keleti kultúrízekre éhes európai ember elé.

A veszprémi *Keselyűhegy* nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy megkísérelje *a Nyugati* utazás ezeregyszázhetvenhét oldalának mintegy keresztmetszetét, émelyítően tömény esszenciáját adni, méghozzá kínai művészek segítségével. A Majomkirály szerepében Ye Jinsen látható, míg Jégmadárvirágot és a Királynőt Szun Ping adja. Az előadás a pekingi opera elemeit kívánja felhasználni, ezért elkerülhetetlen, hogy néhány szót ejtsünk erről az egyébként legismertebb kínai színjátéktípusról.

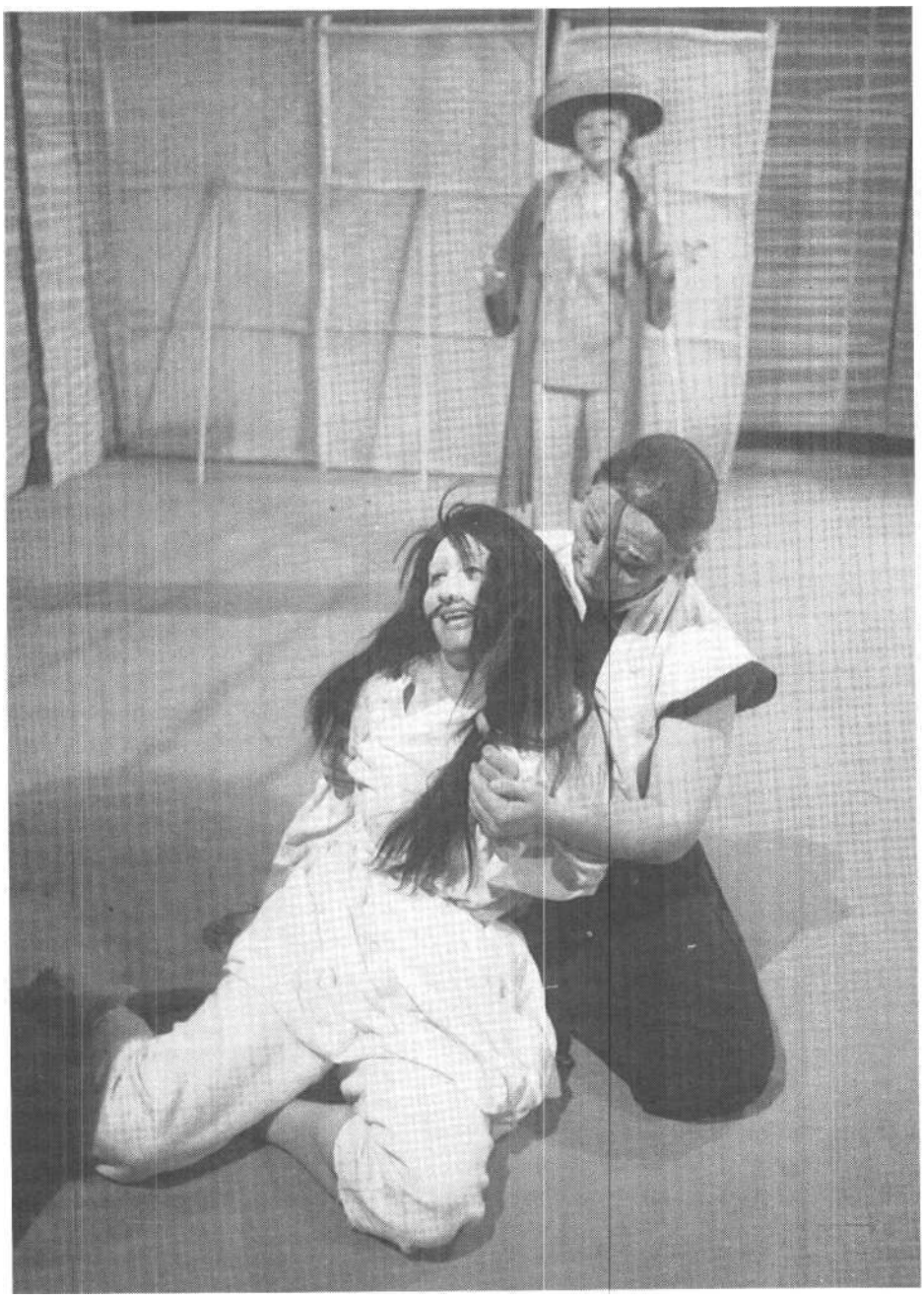
Európában két néven, csing-csüként, illetve csing-hsziként ismerik a pekingi operát, ritkábban előfordul *vu-csü* néven is. Énekelt, zenés, táncos, akrobatikus műfajról van szó. Többféle pekingi opera létezik, a műfaj szinte tájegységek szerint váltakozik. A különbségek a nyelvjárásokban, a zenei hagyományokban, a folklórban és a forma stiláris jegyeiben mutatkoznak meg. A stílus, valamint az előadott darabok tematikája azonos. A pekingi operában fellépő színész képzése hat-hét esztendős korában kezdődik és huszonöt-harminc éves koráig tart. Ezalatt a színész elsajátítja a teljes repertoárt, ami a pekingi opera esetében körülbelül kétszáz darabot jelent. (A Távol-Keleten ezért lehetséges négy-öt nap alatt felkészülni egy előadásra.) A színészek valamennyien egy-egy adott szerepre szakosodnak, és azt játsszák egész életükben. A színész életkora lényegtelen, egy a fontos: milyen kondícióban van. A pekingi operában semmiféle primer valóságábrázolás nem létezik. A színészi játék két alapkövetelménye a virtuozitás és a tökéletességre való törekvés. A pekingi opera témáit a történelemből, vallási legendákból, regényekből és az életből meríti. Másfél méter magas színpada tetővel fedett, három oldala mentén térdmagasságú korlát szegélyezi, a negyediket fal zárja le két nyílással. A színészek balról érkeznek, jobbra távoznak, a zenészek a színpad jobb oldalán foglalnak helyet. A hangszerek két-, illetve háromhúrú hegedűk, háromhúrú lantok, dobok, gongok, csattogtatók. A cselekmény a színpad átlója mentén mozog, díszlet nincs, a szereplők, akár Shakespeare figurái, mindig elmondják, hol vannak, a játék stilizált. A tömegjelenetek általában pontosan koreografált harci események, amelyekben azonban még a fegyverek sem érnek egymáshoz. A pekingi operában különféle szerepkörök találhatók. A Tan-ok mindig női szerep, a Vu-tan-ok akrobatikus női harcosszerep, a Csou komikus szerep (buta paraszt vagy szökött buddhista szerzetes), a Vu-csou egyszerre komikus és harcos szerep, a Seng férfiszerep, a Hsziao-seng fiatal férfiszerepkör, a Vu pedig a harcos szerepköre.

A cselekmény megértésének elengedhetetlen feltétele, hogy tisztában legyünk a színek jelentésével, hiszen jellem- és lélekábrázolás helyett itt a színek egyetlen másodperc alatt világossá teszik, milyen embert látunk a színpadon. A sárga a császárt vagy az uralkodócsalád valamelyik tagját jelzi, a piros a hivatalnokot, a kék az erényes embert, a fehér a fiatalokat. A szereplők többsége magasított csizmát visel. Prózai megszólalás egyáltalán nincs. E darabok legfontosabb kelléke a küzdelem. *A fogadó a keresztúton* című darabban például háromnegyed órás „sötétben" zajló csatát vív a jó és a gonosz. A legismertebb pekingi operadarab a *Szun Vu-kung feldúlja a Mennyei Palotát* című. A cselekmény a *Nyugati* utazás egyik legismertebb epizódján alapul. A színészeken mindig maszk van, arcjátéknak nincs helye. Az arc színei is jelentőséggel bírnak, a vörös hűséges, a fekete erőszakos embert, a fehér gonosz jellemet jelent, míg a bajusz nemes, a kecskeszakáll pedig sötét karakterről árulkodik.

A veszprémi Játékszínben furcsa, álarcos női figura valamilyen rizsből készült, enyhén vizes tapintású édességet osztogat a nézőknek, akik egyesével haladnak át a későbbi játéktéren. A színpadot három oldalról négy-négy áttetsző, mozgatható gyékényfüggöny takarja, amelyeknek felhúzásával, ílletve leengedésével változik a helyszín. Bal hátul pad és asztal, elöl két, plafonra függesztett kötélen két ember lóg, fejükön

csuklya. Jobb oldalon, hátul háncstakarás, előtte mozdulatlan figura láncra fűzve, ő Szun Vukung, a Majomkirály.

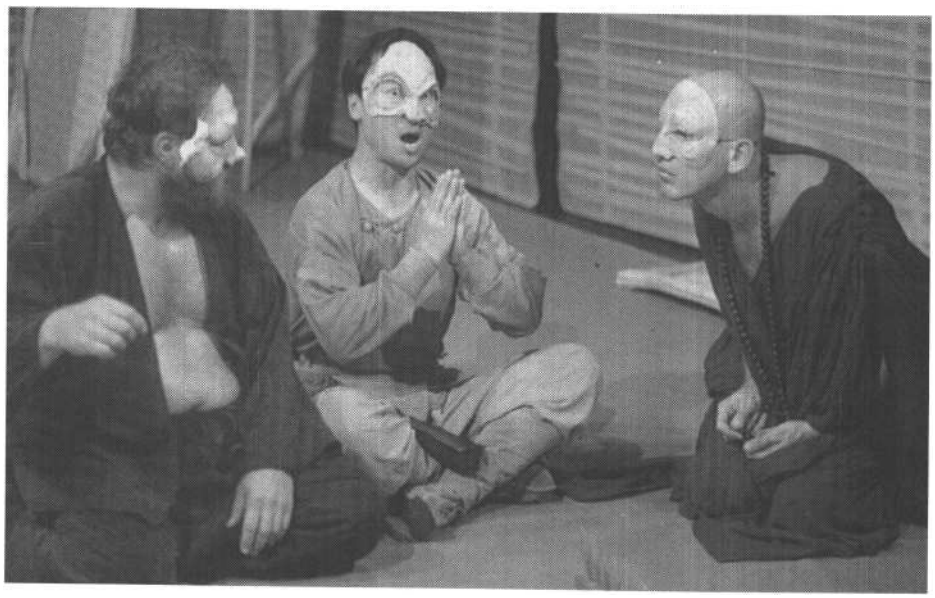
Pergő ritmusban indul az előadás. Bírósági procedúra közepébe cseppenünk, amely szövevényes gyilkossági ügy körül bonyolódik. Hátul belöknek egy nőt (Papp Márta), akit egy férfi meggyilkolásával vádolnak; őt röpke pillanatok alatt kivégezteti az erősen feminin bíró. Az egyik kikötött „ember" egy szerencsétlen vándor, Nyolctilalmas, a disznó (Soltis Lajos), aki véletlenül keveredett az ügybe, ám mosta bíró a kivégzett lány tettestársának tartja. A másik kötélen lógó Hszüan-cang (Gőz István) a vándor védelmére kel. Vesztére, mert így rá is halál vár, a bíró csupán annyit kér: döntsék el, ki haljon meg előbb. Ekkor pattan fel Szun Vu-kung, a Majom-király, aki lenyeleti a bíróval legyezőjét, elbánik a katonákkal, és a szerzetest meg a vándort is ki-szabadítja kötelékeiből. A szerzetes, a majom és a disznó elindulnak, hogy megszerezzék a Fekete Gyöngyöt, amely a Keselyűhegy tetején talál-ható. Az immár együtt vándorló Hszüan-cangra, a buddhista szerzetesre, a disznóra, vagyis Nyolctilalmasra és Szun Vu-kungra démonok támadnak. Céljuk, hogy Hszüan-cangot felzabálva, de legalábbis férfiasságától megfosztva, hal-hatatlanná váljanak, Hszüan-cang ugyanis nem más, mint Arany Kabóca II. megtestesülése. Valamennyien fogságba esnek, de Szun Vu-kung természetesen kiszabadítja őket. És következnek egymás utána csodás kalandok és a pekingi opera elmaradhatatlan verekedési jelenetei, amikor is a Majomkirály néha egyszerre hat démonnal is felveszi a küzdelmet, derekasan forgatva erős botját. Egy ízben Szun Vu-kungot lenyeli az egyik démon, de ő belülről öli meg a szörnyet. A vándorlások során Hszüan-cangot felismeri egy öregember, aki elárulja, hogy a szerzetesnek anyja is van. Később meg is találja az asszonyt, aki harminc esztendővel ezelőtt azért harapta le kisfia kis lábujját, hogy ha majd egyszer találkoznak, felismerje. Szun Vu-kung megöli az anya kegyetlen férjét, aki egyébként Hszüan-cang apját tette el láb alól. A vándorok ezután a Királynő országába érnek. Hszüan-cang felkeresi a hölgyet, hogy áthaladási engedélyt szerezzen, ám a Királynő beleszeret a szerzetesbe, aki azonban nem akarja Buddhát egy nővel „megcsalni". A Királynő sértett hiúságában meg-itatja Hszüan-cangot a Viselős Folyó vizével. A víztől ő is és a Nyolctilalmas is teherbe esnek. Szun Vu-kung megszerzi a Vetélő Vizet a Vetélő Barlangból, ahol eljátsszák a pekingi operák másik kedvenc betétszámát, a sötétben folytatott harcot a fényárban úszó színpadon. Váratlanul két Szun Vu-kung jelenik meg, egy hamis és egy igazi. Hszüan-cang először képtelen eldönteni, melyik a valódi, de aztán magába száll, és mégis megleli az igazi Szun Vu-kungot. Hirtelen sötét



***Papp* Márta és Réthly Attila**

lesz, velünk szemben szélesre tárul egy ajtó, mögötte vakító fényesség. Az ajtót hangos döndüléssel ránk csattantják. Amikor a színpad ismét kivilágosodik, mi éppen az imént végignézett történet elején vagyunk, a bíró utasítást ad a szerzetes kivégzésére. Az ítéletet végrehajtják, és Hszüan-cang szájába helyezik a Fekete Gyöngyöt.

Mi volt hát mindez? Álom? Rossz tréfa? Vagy valóság? Avagy csupán egyetlen, alig érzékelhető múló pillanat, amit a nyugati ember életnek hív, és amelynek egyetlen ellensége, felfogása szerint, a Halál? De a Halál Keleten más mezben, más arcában jelenik meg az emberek előtt. A Halál ott az élet része, valami, ami szorosan hozzátartozik az életükhöz, valami, amit jobban ismernek, mint mi, valami, ami eljön mindenkiért, de félni nem kell tőle. A Halállal itt, Nyugaton csupán a nagyon idős emberek képesek barátságot kötni, ismerősként köszöntik őt minden áldott reggel, amikor arra ébrednek, hogy még élnek. Hszüan-cang egész életében vándorol, keresi a Fekete Gyöngyöt, míg egyszer csak kinyílik előtte az Ajtó, amely mögött küldetése talán véget ér. Ám ezt az ajtót becsapják az orrunk előtt. Az em-



Soltis Lajos, Ye Jin-sen* és Gőz István *(Ilovszky Béla felvételei)

ber csak akkor tud meg mindent a világról, amikor már meghalt. A Fekete Gyöngy egyszersmind jelképezi lehetőségeinket, vágyainkat is, de ezt sem nyugati értelemben. A célt, amit mi itt, Nyugaton magunk elé tűzünk, mindenáron el akarjuk érni, s mohóságunkban gyakran bármilyen árat megadunk érte. A keleti ember egész habitusa, felfogása és neveltetése ellentétes ezzel, mi csupán eszünkkel vagyunk képesek, ha egyáltalán képesek vagyunk, felfogni a keleti ember sajátszerűségét. A keleti ember introvertált, a nyugati, éppen ellenkezőleg, kifelé fordul, és ez minden titkok kulcsa. Hszüan-cang az előadás végén megtalálja a Fekete Gyöngyöt. Igaz, a Halálban. De ekkor megért mindent, és ez az, amit mi nem érthetünk meg, ami számunkra idegen és félelmet keltő. Ezért érezzük úgy, mintha valami szomorú történetet láttunk volna. Pedig a regény nagyon is vidáman fejeződik be: maga Buddha tünteti ki a vándorokat, és a Mennyekbe emeli őket. Elérik tehát céljukat.

A veszprémi előadás rengeteg kérdőjelet és megoldatlanságot hagy maga után, éppen azért, mert választott stílusában, a pekingi opera keretein belül javarészt működésképtelen, de egyesíteni sem tudja a kétféle, keleti és nyugati színjátszó hagyományt. Ezért aztán csupán érdekes torzó marad. A Királynőt játszó Szun Pinget annyira átitatja gyerekkora óta tanult mestersége és azok a szabályok, amelyek számunkra átlát-hatatlan útvesztőt, számára azonban áthághatatlan törvényt jelentenek, hogy rendezője, Lendvai Zoltán minden instrukciója ellenére állandóan mosolyog, és mosolya szokatlanságában is idegesítő. A Majomkirályt játszó Ye Jin-sen viszont az elvárhatónál jóval szerényebb eszköztárral játssza Szun Vu-kungot. (Várakozásaimat egy eredeti pekingi operaelőadás határozta meg, amelyben a Majomkirályt alakító színész egy artista, egy légtornász, egy zsonglőr és egy gumiember ügyességével mászott falra, fára, ellenfele feje tetejére, harcolt egyszerre kilenc emberrel is, elkapdosta a felé suhogó dárdákat, és mindezt egyetlen csepp izzadság, pihenő, lélegzetvétel vagy megtorpanás nélkül, mosolyogva, másfél órán keresztül.) Ye Jin-sen inkább a majom viselkedésének külsődleges jellemzőit képes megmutatni: hogyan üldözi a majom a testén hancúrozó bolhát, hogy vakarózik stb. A veszprémi Keselyűhegy egyértelműen pekingi operaelőadás szeretne lenni, éppen ezért nem kérhető számon rajta a hagyományos színészi eszköztár és technika, a jellemábrázolás, az átélés. Számon kérhető azonban, hogy nem tartja be a pekingi opera színdramaturgiáját, hogy akrobatikus jelenetei vérszegények, mozgásvilága elnagyolt, stilizáltsága esetleges. Nem segít az előadáson a két kínai színművész sem. Ye Jin-sen nem átütő humorú és erejű Majomkirály, a verekedésekben többször is csak szenved és erőlködik, ám ebben magyar partnerei éppoly hibásak, hiszen az elvileg mértani pontossággal koreografált jelenetekben „alszanak", mozdulatokat tévesztenek, amit Ye Jin-sennek kell korrigálnia. A magyarok ebben az előadásban bábok, érdekes figurák ugyan, de nem elevenednek meg a koreográfia vasfüggönye mögött, nem találják, hiszen nem is találhatják meg, azt a biztonságot, amelynek egy kínai színész közel húsz esztendei tanulás után már teljességgel birtokában van.

Ahhoz, hogy a *Keselyűhegyet* megfelelő állapotban lehessen tartani, naponta kellene gyakorolni, ám erre a magyar színházi szokások, úgy tűnik, alkalmatlanok. A veszprémi színház még azzal is nehezíti saját helyzetét, hogy az előadást havonta egyszer, jobb esetben kétszer tűzi műsorára. Márpedig egy hónap bőségesen elegendő ahhoz, hogy a színészek emlékezetében elsorvadjon ez a jobb sorsra érdemes előadás.

Keselyűhegy (veszprémi Petőfi Színház)
Színpadra alkalmazta: Lendvai Zoltán és Révész Ágota. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez:* Kárpáti Enikő. *Rendezte:* Lendvai Zoltán.
Szereplők: Kiss T. István, Szun Ping, Ye Jin-sen, Gőz István, Soltis Lajos, Keller János, Papp Márta, Módri Györgyi, Réthly Attila.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

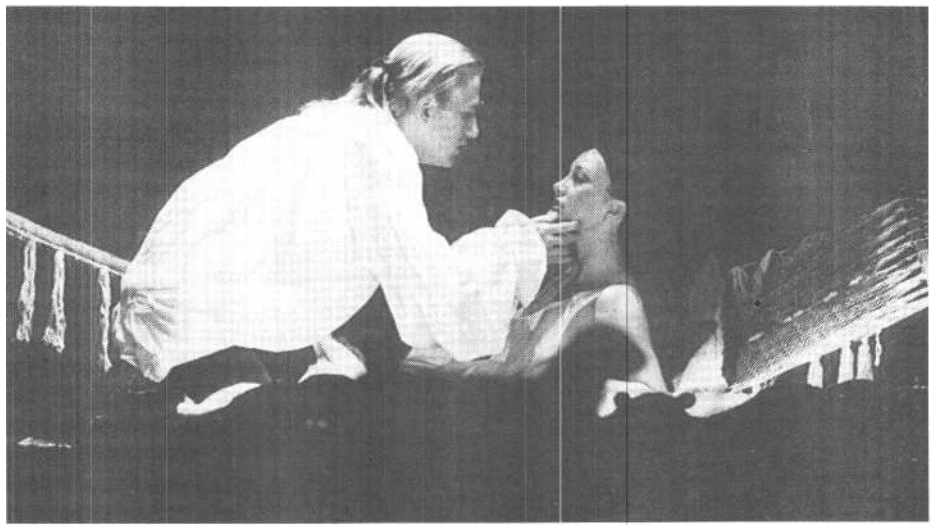
NEM AZ IGAZI

STOPPARD: EZ AZ IGAZI

A hosszúra nyúlt tél végén, a tavaszi fáradtság idején különösen vonzó programnak kínálkozik egy vígjáték. A közönség egyre szélesebb rétegeit megnyerő Pesti Színházban (ahol Kárpáti Péter egyik cigány tematikájú darabja pár éve botrányba fulladt, a másik pedig most nagy siker) évadról évadra színre kerülnek könnyedebb szórakozást ígérő művek is. Az idén a nem egészen másfél évtizede született Stoppard-darabra, *az Ez az igazira* esett az egykori társulatához rendszeresen visszatérő rendező, Valló Péter választása. A rangos alkotógárda és a neves szerző méltán kelthetett várakozást a magyarországi bemutató előtt.

Tom Stoppard mint a *Rosencrantz* és *Guildenstern* szerzője, majd megfilmesítője vált világhírűvé és nálunk is ismertté. Láthattuk még a

***Pap Vera* (Annie) és Anger Zsolt *(Billy)* (Koncz Zsuzsa felvétele)**



Valami bűzlik *Dániában* című Hamlet-zanzáját (legutóbb a Katona színészeinek előadásában a tavaly nyári Színészkarneválon), és hallhattunk másik nagy sikerű darabjáról, a Travesztiákról. Az írót ismert történetek ötletekben bővelkedő, szellemes átdolgozójaként szerethettük meg. A pillanatnyi politikai helyzet - később úgy nevezzük: történelem - mellékszereplőinek béka-perspektívájából forgatta meg a Hamlet-történetet vagy mutatta be az egy városban élő és dolgozó, de még ismeretlen Joyce-ot, Lenint és Tzarát, zanzájában pedig rohanó korunk szenzációra éhes nézőjének elképzelt elvárásai szerint zsugorította tizenöt percesre a tragédia eseménysorát.

Az író korábbi műveit emlegető kitérő - talán már sejthető- annak a felismerésnek szól, hogy az Ez az *igazi* című kesernyés vígjáték nem tartozik az izgalmasabb Stoppard-alkotások közé. Ha nem írja meg az előzőeket (és nem válik időközben ismert televíziós és rádiós személyiséggé), aligha sikerült volna egykönnyen eladnia ezt a banalitásokból szőtt, laposka poénokkal tarkított hosszadalmas dialógussorozatot a poprajongó negyvenes íróról, aki magánéleti problémákkal küzd, hippi lányáról, színésznő feleségeiről, szintén színész barátjáról és a feleségek barátairól, akik között kiemelt szerep jut egy álforradalmár ifjoncnak. A darab - amely egyszerre akar megnevettetni és aforisztikus életigazságokat közölni - inkább hangjátékra emlékeztet, semmint színműre. A színpadon alig történik más, minthogy jelenetről jelenetre bejön két (né-ha három vagy négy) szereplő, és kitartó konverzációt kezd arról, ki kivel fekszik le, ki kit akar ki-sajátítani, ki kivel nem tud mit kezdeni, valamint hogy előadható-e a börtönben csücsülő - még le nem lepleződött -, forradalmárrá stilizált köz-törvényes bűnöző pocsék darabja. Az az érzésem, a Pesti Színház színpadára azért tolnak be időnként egy autót, zuhanyfülkét vagy bárpultot (díszlet: Dávid Attila), hogy ha már mindig ugyanarról beszélnek, legalább ne mindig ugyanott tegyék.

A bemutatóra készült szövegváltozat - Kern András és Valló Péter átdolgozásának köszönhetően - könnyedebb és szellemesebb (ugyanakkor sajnos hosszabb) az eredetinél. Az előadás „helyi értékén" veszi a darabot, nem próbálja többnek mutatni, mint ami. Egyetlen idéző-jelet mégis kitesz: a visszatérő jelenetkezdés - Henry (Kern) több méter magasban (Marton László néhány évvel ezelőtti *Szentiványéji álom*jának impozáns csillagos ege alatt) írógépét veri - arra utal, hogy amit látunk, talán nemis az életből, csak Henry legújabb színdarabjából való.

Kern afféle Woody Allen-esen szeretetre méltó, kissé félszeg, kissé tudálékos, kissé papucs értelmiséginek játssza Henryt, ami kifejezetten jót tesz a figurának. A főszereplők egyébként - Kern mellett Lukács Sándor, Igó Éva, Pap Vera - magabiztosan hozzák a figurákat, s ha nem sugárzik róluk a játék önfeledt öröme, a vígjáték-félék legfőbb vonzereje, hát nem meglepő. Ehhez ugyanis vagy el kellene felejteni a szöveget, és saját ötletekből, rögtönzésekből teremteni sokkal érdekesebbet (de ez egy másik műfaj), vagy egy jobban megírt darabbal próbálkozni. Elég nagy a választék.

Tom Stoppard: Ez az igazi (Pesti Színház)
Fordította: Bart István. *Átdolgozta:* Kern András és Valló Péter. *Díszlet:* Dávid Attila. *Jelmez:* Dőry Virág. *Zenei* munkatárs: Jeney Erzsébet. *Dramaturg:* Upor László. A rendező munkatársa: Eichner András. *Rendező:* Valló Péter.
Szereplők: Kern András, Lukács Sándor, Igó Éva, Pap Vera, Korognai László, Anger Zsolt f. h., Szabó Gabi, Olasz Ági.

MAGYAR JUDIT KATALIN

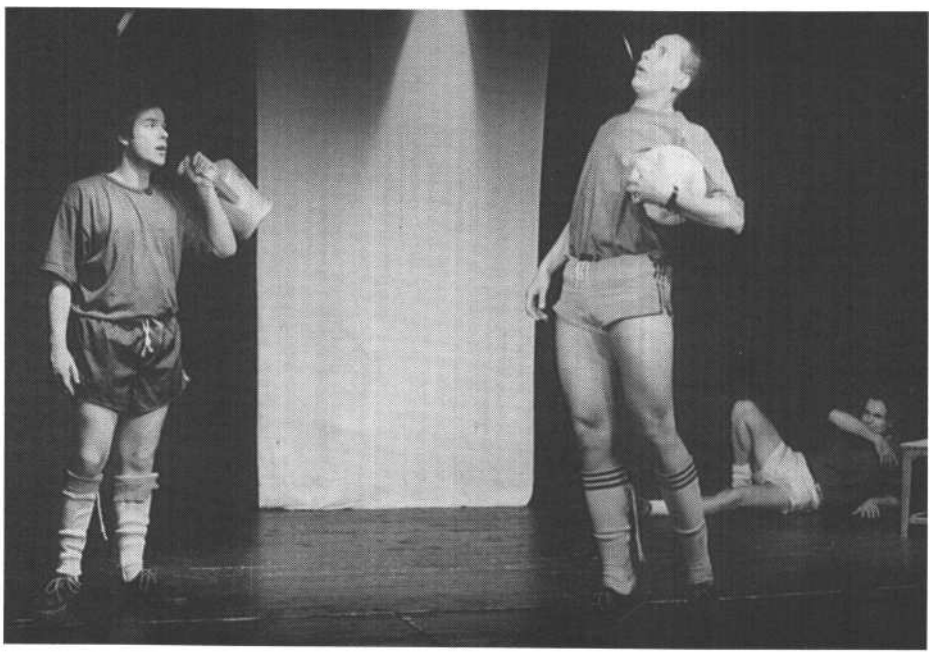
ÖRÖMSZÍNHÁZ

SÖR; A LEGÚJABB VILLON

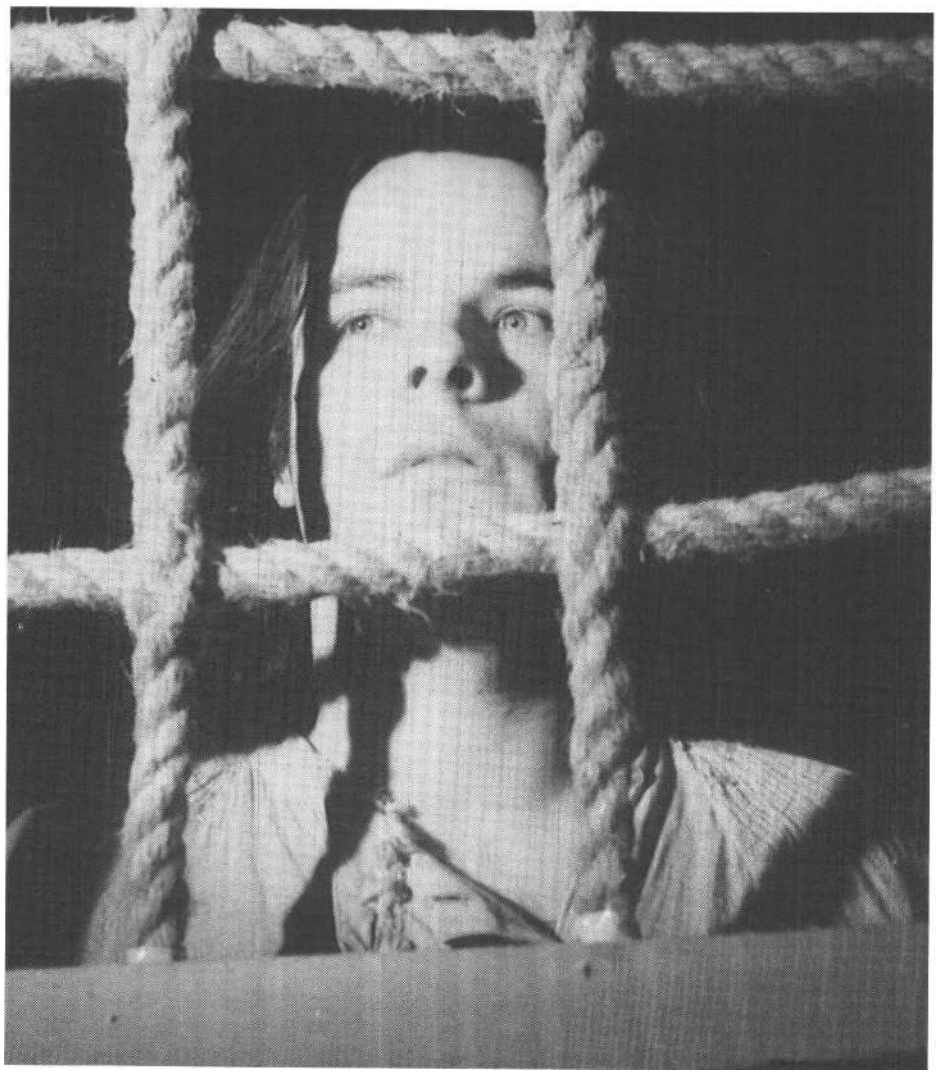
Huszonöt évesen egy színész - ide nekem az Oroszlánt is! - mindent el akar játszani, ám végtelen energiája sokszor kiaknázatlan marad. Egészséges lelkületű ifjú ilyenkor panaszkodás és letargia helyett cselekszik, játéklehetőséget teremt önmagának. Számos alkalmi társulás, előadóest jön így létre, a Komédi Franc Ez? nyári mókázásaitól, mondjuk, Csányi Jánosék az évad meglepetését jelen-tő *Szentiványéji* álom-produkciójáig. Ekképp fogott össze két vígszínházi s egy munkanélküli aktor, nemrégiben még főiskolai évfolyamtársak, hogy eljátsszák Shakespeare összes művét - igaz, kissé rövidítve: hetven perc alatt.

A mulatságos ötlet ugyan nem a sajátjuk: Londonban látták az eredetijét, de ügyesen magukra igazították az import holmit. A SÖR-nek (értsd: Shakespeare összes Rövidítve) ma már legendája van: „Petya", „Artúr" és „Totya" (polgári nevükön: Kállóy Molnár Péter, Kálid Artúr és Tóth Gáspár András) vállalkozása olyannyira jól sikerült, hogy ötvenedik előadásukon is túl vannak - zömében a Komédium családias hangulatú pincéjében, de felléptek már kétezer ember előtt is a Diákszigeten.

Előadásuk felhőtlen és felelőtlen hülyéskedés. A Shakespeare-művek és a Shakespeare-játszás karikatúrájánál is erősebb a vállalkozás, a mindent lerövidítő rekordhajhászás kifigurázása. (Csöpp hiányérzetem is innen fakad: szívesen láttam volna egy kicsit mélyebb stílusparódiát is.) A bohócdilibe minden pojácáskodás belefér: egymás zrikálása, szimpátiaszavazatok gyűjtése *a Julius* Caesar címszerepének elját-



Kállóy Molnár Péter, Kálid Artúr, Tóth Gáspár András a SÖR-ben



szásáért, megsértődés, kibékülés, visszatérő rosszullét Hamlet nevének meghallásakor. A királydrámákat amerikai focimérkőzés keretében láthatjuk, úgy passzolgatják egymásnak a lasztit, akár az uralkodók a koronát; az Othello sztori-ját rap stílusban halljuk, a *Titus Andronicus* horrorisztikus emberevésben tobzódó történetét a *Főzőcske, de okosan* keretében dolgozták fel. Az improvizációs készségen alapuló „Nem komplett Shakespeare-művek" egyik legnagyobb erénye, hogy a nézőket is bevonja a játékba. Az előadás csúcspontja a várva várt *Ham*let-interpretáció: miközben a nézőtérről a szín-padra felcsábított Ophelia tehetségesen sikít annak hallatán, hogy vonuljon kolostorba, tudatának freudi tudományossággal feltérképezett háborgó rétegeit a szekciókra osztott közönség jeleníti meg.

A SÖR hírnevének oldalvizén csoroghatott be a köztudatba a nyughatatlan Kállóy Molnár Péter másik hajmeresztő ötlete, *A legújabb Villon.* Az amúgy „hagyományos" előadóest ideája attól elképesztő, hogy feltételezi: a közönség eljön egy középkori költő verseit meghallgatni. És csodák csodájára a dolog működik. A nézők eleinte szintén valami paródiafélére számítanak, de aztán csalódás nélkül megelégszenek a versek cseppet sem unalmas előadásával. A színész ügyesen fogja meg jószerivel fiatal hallgatóságát a humorosabban előadott-eljátszott költeményekkel, majd szép váltással szól a halálról, öregségről, szerelemről. A kötélből kialakított rácsok mögött, szó szerint az akasztófa árnyékában, az életet dicsőíti. Nagy csibész. Erről partnere, a Kövér Margó névre hallgató élő tyúk is sokat tudna kotyogni.

Margó tojhatna néha aranytojást, mert az ötletekkel felmálházott színházcsinálókat örömmel fogadják sok helyen - feltéve, ha pénzt is hoz-nak magukkal előadásuk finanszírozására. Ötletük pedig már van a folytatásra.

Borgesson-Long-Singer-Shakespeare: Shakespeare összes Rövidítve: SÖR (Komédium)
Fordította: Kállóy Molnár Péter, *Arany* János, Mészöly Dezső, Radnóti Miklós stb. *Mind a harminchetet Kern András felügyelte.*
Szereplők: Kálid Artúr, Kállóy Molnár Péter, Tóth Gáspár András.

A legújabb Villon (Komédium)
Rendezte: Szűcs Gábor. *Asszisztens: Harsányi* Anikó.
Előadja: Kállóy Molnár Péter.

Villon: Kállóy Molnár Péter
(Laczkovics László felvételei)

BÉRCZES LÁSZLÓ

EGY PÁR CIPŐ

THEATRE DE COMPLICITÉ

Lucie Cabrol három élete

Víz. Fa. Fejsze. Kiáltás. Asztal. Vödör. Szó. Deszka. Fej. Vér. Gerenda. Kés. Veríték. Föld. Mondat. Tekintet. Tenyér. Bakancs. Az, ami. Minden az, ami. A fejsze hasítja a fát, a kiáltás belekarcol a térbe, a tenyér pergeti a földet, a szó megnevezi a dolgot, a tej ráfröccsen a testre, a tekintet közli a szándékot. Ezek történnek. *Ezek* - egy előadás alapelemei, amelyekből finoman, árnyaltan gazdag képek bomlanak ki. *Történnek* - nem utánoznak, nem imitálnak. Nincs más, nincs idézőjel, nincs utalás. Közvetlenség van. A színház megtörténik. Ez a legtöbb és a legkevesebb. Általában az utóbbi: minden az, ami - és nem több. Ócska naturalizmus, dilettáns lihegés, mintha-élet „egy az egyben".

Most, amikor a Theatre de Complicitéről írok, a legtöbbről van szó. Minden csupán önmaga - és minthogy teljes életek összefüggésrendszerébe kerül, minden pontosan megfejthető, és természetesen végtelenül sokféle jelentéssel felruházható. De minden önmagában tökéletes minőség csapda annak, aki közvetíteni akarja: a leírás kevés, mert a megnevezés kevesebb magánál a dolognál; az általánosítás, a megfejtés egyszerűsítés, mert megfogalmazhatónak véli azt, ami csak sejthető, és ami szétfoszló kontúrjaival más-más pecsétet hagy az egyes emberen.

Mi marad hát: a közvetítő hősiesen reménytelen szándéka. Azt mondom, és írom: *víz.* A három betű bármit jelenthet - az mindig kevesebb, mint a Shaftesbury Theatre zsinórpadlása és a színpad között egyetlen folyamatos szálban kifeszülő vízsugár, mely a nézőt fogadja. A színpad sötétjében csak ez az ezüstös csík látszik, és hallatszik is, ahogy kitartóan zubog egy kádba. A kádba, amelybe az előadásban megjelenített disznóölés során belegyömöszkölik az állatot, hogy torkához szorítsák, egyetlen mozdulattal beléhasítsák a kést; a kádba, ahonnan mint anyaölből, kigurul Lucie Cabrol, ez a kicsi emberállat, aki ama bizonyos 1900-as évben indul el nem jelentős és nem jelentéktelen kimért földi pályáján. Ez a kád lesz egyszer koporsója is, s ebből bújik ki harmadik életében, hogy egyetlen szerelmével, szüzessége hajdani elrablójával, az ősz, öreg svájci paraszttal, Jeannal elinduljon az égnek támasztott gerendakereszt felé.

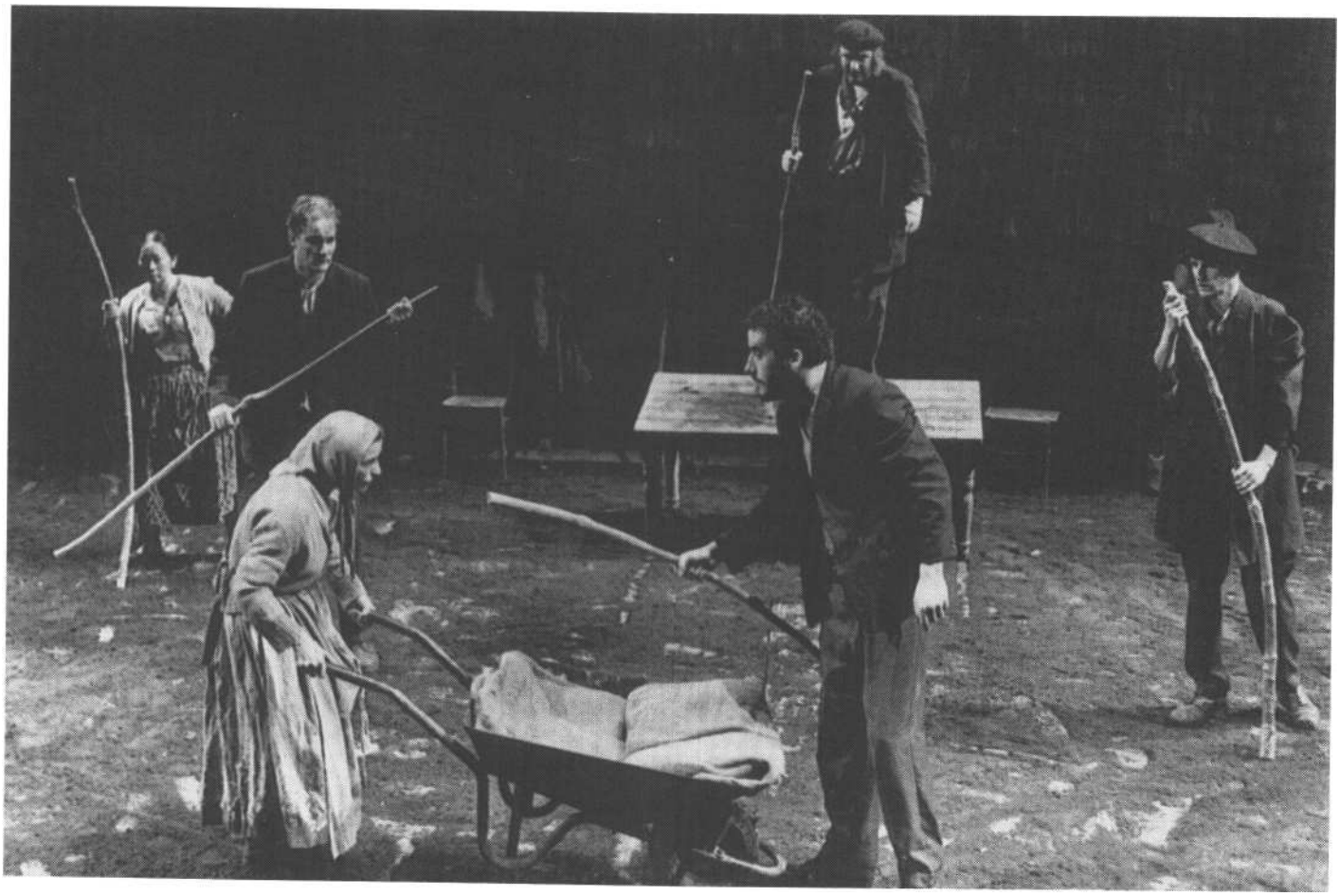
De most, hogy elfoglaljuk helyünket a Shaftesbury nézőterén, még csak a kitartón zubogó vízsugarat halljuk-látjuk. Aztán a félhomályos színpadra belép egy férfi, rajta durva félkabát, posztónadrág, bakancs. Fején kalap, megáll a kopott kádnál, két tenyerét a víz alá tartja. Iszik, állán lecsorog a víz. Körülnéz, hátul, padokon emberek ülnek, előttük, a földön kitaposott magas szárú cipők. A férfi keresztülvág a színpadon, elöl leül egy kályhához, tüzet gyújt, aztán megszólít bennünket: „Mielőtt hatéves lettem..." Mesél. Bemutat egy családot: előrehoz a színpad szélére egy-egy pár cipőt, megnevezi a személyeket: Marius, Mélanie, Emile, Henri és Edmond. A Cabrol család. Öt pár cipő. Jön majd hozzá egy hatodik, a Lucie-é, de ő még meg sem született. Még a múltszázadban vagyunk - a cipők viszont most vannak. „A halottak itt vannak, köztünk, körülvesznek bennünket" - mondja John Berger szövegét Jean, azaz Simon McBurney színész-rendező, a Theatre de Complicite vezetője. Történetet mesél, amelynek nemcsak tanúja, de olykor résztvevője is: ő lesz Lucie szerelme. De ez nem szerelmi történet, ez egy élet, illetve három, *Lucie* Cabrol *három* élete: Lucie a családban - egyedül - a halálban. (John Berger *Pig Earth* címmel megjelent novellagyűjteménye alapján.)

Ez a kezdés megteremti *kint és* bent folyamatos egységét. Néző és színész szinte észrevétlen közlekedik a kettő között, talán azért is, mert a kettő egy és ugyanaz: halottak és élők közös világa. A Shaftesbury színpadán árválkodó cipőbe belebújik például Mélanie Cabrol, aki valóságos személy volt (hiszen Berger létező, valaha volt svájci emberekről ír), most szerep, amit egy Hélèna Patarôt nevű, Vietnamban született színésznő jelenít meg; vele másnap összetalálkozom, amint egy zseniális svájci színésznőt, Lucie szerepének alakítóját, Lilo Baurt karonfogva bevásárlókosarakkal igyekszik egy szupermarket felé - miközben én Simon McBurneyhez megyek, hogy leüljek vele beszélgetni az öltözőben, ahol a falon egy kép, rajta ceruzával nagy gonddal megrajzolva *egypár ócska cipő.* „Ezeket a cipőket láttam magam előtt, mielőtt még bármit is tudtam volna a majdani előadásról" - mondja Simon McBurney.

Élők és holtak közös világa - ezt láttuk már tavaly, amikor a Complicite a Művész Színházban vendégszerepelt *a Krokodil utca* című előadással. Volt vastaps, siker, de fantasztikus produkciójuk nálunk majdhogynem visszhangtalan maradt. Ezért örültem, amikor Londonban járva megismerhettem új bemutatójukat, és így most úgy-ahogy, a közvetítés csonkaságait, fogyatékosságait vállalva, megfogalmazhatom a *Krokodil utca* óta csak megerősödött élményemet. E közvetítés nehézségeivel küszködtem nemrég, amikor a szentpétervári Malij Tyeatr Milánóban látott produkciójának lényegét, magját próbáltam szánalmas-lelkesen hazamenteni a néző-térre szórt búzaszemek őrizgetésével, a színpadon felszolgált gőzölgő húsleves illatának felidézésével. Hét búzaszem és egy tál húsleves - öt pár cipő és állról lecsorgó ivóvíz. A két színháznak semmi köze egymáshoz, talán nem is ismerik egymást. Mégis, összeköti őket az a végeredmény, amit én jobb híján *közvetlen, nyers, költői* színháznak nevezek. Ezt díjazza most tapssal, dobogással, bravózással a civilizált európai közönség - önironikusan írom ezt, mert legalább e lelkesedés hőfokát tekintve civilizáltak és európaiak vagyunk magunk is. Nem véletlen a Complicite legutóbbi három, mostanáig legsikeresebb, produkciójának témaválasztása: egy Bruno Schulz nevű lengyel-zsidó képzőművész élete *(Krokodil utca),* egy Daniel Karmsz nevű orosz avantgárd festő képeinek felidézése *(Kilépett a házból* egy ember), egy Lucie Cabrol nevű svájci parasztasszony története *(Lucie Cabrol* három élete). Közép- és Kelet-Európa, a múlt és a ter*mészet*- ezek felé mozdulnak. Visszatérnek a nyers, elemi jelekhez és kapcsolatokhoz. Most, amikor a fejlett világban minden egyfelé, a közvetettség, az áltétel felé mozdul, amiben legyalultatik a személyiség, és a világ élő és élettelen elemeivel megszűnik a közvetlen kapcsolat, amiben, mint olvasom, computerre lehet gyónni és kielégülni, amiben nincs már kapcsolatunk a tiszta földdel, levegővel, vízzel és természetesen a másik emberrel... nos, ebben a másodlagos, fogyasztói álvilágban kiéheztünk mindahányan a találkozásra. Az érintésre, a nyílt tekintetre, az illatra, a tiszta színekre, ama, hogy ne kiszakadjunk a világból, hanem azonosuljunk azzal. Részévé váljunk annak, amiből ezredvégi gőgünk kiemelni látszik bennünket. Látszik, mert ha most nem akarjuk, később nem tudhatjuk érzékelni: életünkben is, halálunkban is részei-elemei vagyunk a világnak.

Ebben példa ez a senki asszony: „the child of the earth" - „a föld gyermeke" -, ahogyan Jean nevezi. E narrátor-résztvevő többször elmondja, hangsúlyozza: Lucie 1900-ban született. Egész huszadik századi életében egyszer járta Városban, mert úgy hallotta, ott jó áron veszik az eredeti antik dolgokat. Meg is kérdezi az „Antik" feliratú bolt vezetőjét: „Mennyit adnak egy eredeti antik parasztasszony segge lyukáért?" Aztán visszamegy a hegyekbe, gombák és bogyók, tyúkok és tehenek közé. Itt hal meg majd, de előbb találkozik azzal a bizonyos Jeannal, aki közben bejárta a fél világot, Argentínától Kanadáig, és aki emlékszik még arra az egyetlen éjszakára, amit Lucie-val töltött az istállóban. Lucie azóta tulajdonképpen várakozik. Most aszott-öregen hátrabaktat, átöltözik. Megfordul, rajta menyasszonyi ruha, fején a fehér fátyol piroslik a vértől. Meghal; Jean tovább mesél,

Az sem véletlen, hogy az említett Complicite-produkciókban az előadásegész egységébe olvad mesélés (narráció) és játék (dramatizálás). Előbbi a múlt, a kívüllevés, a megfogalmazás (epika) - utóbbi a jelen, az azonosulás, a felidézés (dráma). Itt nem pusztán egy választott módszerről, stílusról, hanem mindenekelőtt egy szemléletről van szó. Arról, amit John Berger a paraszti létezésből csempész át írásaiba, hogy



Jelenet a Theatre de Complicite előadásából

az aztán megjelenjen a Theatre de Complicite színpadán: „A parasztok nem tesznek különbséget saját életük és a föld, a természet élete között." Ebben az egységben minden életre kel, legalábbis minden az élet része lesz - vagyis minden megeleveníthető, eljátszható. A hét színész által megjelenített valamennyi szerepet lehetetlen felsorolni, ezért a színlapon például egyszerűen ez áll: „A társulat eljátssza még a földet, az állatokat, a gyerekeket, a falu lakóit és a halottakat is." Látjuk tehát a disznóölést, a szántást, az istállóban bambán ácsorgó teheneket... látjuk a Lucie szobájában kapirgáló tyúkot, „aki" egy párbeszéd erejéig kiegyenesedik és falusi plébánosként „meglátogatja" az asszonyt. Látjuk az erdei bogyók tövises bokrait, amint a deszkapalló-ösvényen vödrével baktató paraszt nadrágjába kapaszkodnak. Ily módon cáfolhatjuk is a korábban írottakat: itt semmi nem az, ami - a haj talán madárfészek, az ujjak hegye málna vagy boróka, a két botot markoló férfi fújtató lovacska... De hiszen éppen ebben a paradoxonban rejlik az előadás humora és költészete. Itt megáll a beszámoló személy tudománya: a konkrét tényt, a kezeket, a mozdulatokat, a sarat, a deszkát, mindazt, ami-aki ott van, jelen van, érzékeltetni lehetetlen - jelentését megfejteni értelmetlen. Marad mégis a leírás, leírása annak, amit lát.

Lát egy idős férfit, aki emeli a fejszét, egy fiatalt, aki fáradt-tépetten, segélyt kérőn belép, egy asszonyt, aki hátralendíti a kezében tartott vödröt - a fejsze lecsap, repülnek a fahasábok, a vödör visszalendül, vörös lé csapódik a félmeztelen férfi testére, az megmerevedik, melléről csorog a vér, Lucie kétségbeesetten szorítja a halottat. Svájci madonna. Lucie-t is így ölelik majd holtában, amikor a férfiak felemelték, felállították már a három hatalmas gerendát. A kicsi deszkalapokkal borított hátsó fal előrebillen, a keresztgerendák megtartják azt, lehullanak a deszkalapok. Előtűnik a tiszta kék ég, rajta felhőfoszlányok gomolyognak, elöl, a kereszt alatt a holtából, harmadik életéből megidézett asszony áll, rajta egyszerű vászonruha, fején kendő, lábán kitaposott, sáros cipő. Társa, a bajuszos, ősz paraszt visszaballag a kályhához, abban még ég a tűz. Két és fél órával ezelőtt, miután tenyeréből ivott néhány korty vizet, itt kezdte a mesét Lucie Cabrolról, a valaha élt svájci parasztasszonyról s annak egyszerű, semmi életéről.

Beszélgetés Simon McBurneyvel

- Amíg *a művészbejáróná*l *várakoztam, unalmamban olvasgattam* a portánál *kifüggesztett házirendet. A Shaftesbury Theatre igazgatójának rendelkezése szerint például tilos bármit is az öltöző* falára *vagy a tükörre kiragasztani. Ebben* az öltözőben *viszont mindenféle képek, rajzok, feljegyzések díszelegnek a falon. Simon McBurney, illetve színháza,* a Theatre de *Complicite már akkora* sztár, *hogy ezt megengedheti magának?*

– Mi aztán egyáltalán nem vagyunk sztárok - csak éppen megengedjük magunknak. Ezt is. Nem tartjuk be a szabályokat, „törvényeket" szegünk.

– *Ahogyan ezt már a társulat* neve *jelzi: „Complicité ". Ez a* francia *szó cinkosságot, bűn*részességet *jelent.*

– Így van. Együtt lépjük át a korlátokat, együtt követjük el a „bűnöket".

– *Mégis, mit követhet el egy színtársulat?*

– Megpróbál visszatalálni a színház eredeti természetéhez. És ez nem akármilyen vállalkozás ma Nagy-Britanniában. Itt ugyanis egyetlen dolog számít, egyetlenegy: a pénz. Ebben a helyzetben különösen nehéz megőrizni egykori

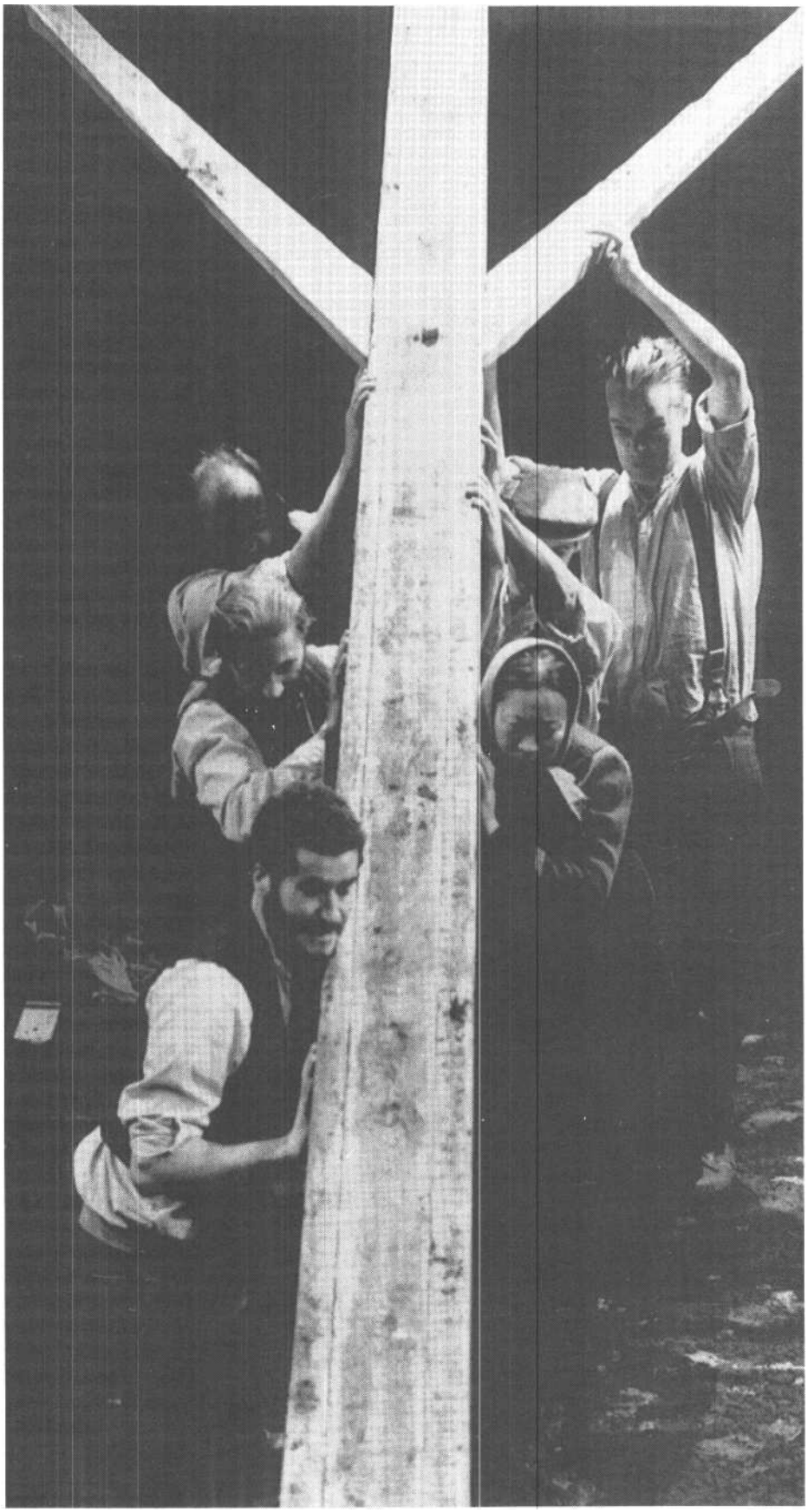
vágyakat és hiteket. Ez persze rögtön fölveti a kérdést: mit keresünk mi itt, a West Enden, a kommersz színházak központjában?

- *Ezt akartam kérdezni.* Azért játszotok a *West Enden, mert itt lehet igazán megszegni a szabályokat, vagy mert bizonyos kompromisszumokkal elfogadtathatjátok a társulatot az úgynevezett színházi világgal?*

– Kompromisszumról szó sincs. Legalábbis művészi értelemben nincs. Csakhogy óriási eredmény, hogy egy olyan produkció, minta mienk, egyáltalán beteheti a lábát ebbe az épületbe. Nekünk nincs színházunk, ott játszunk, ahol játszhatunk. A West Enden vagy éppenséggel Dél-Amerika utcáin. Mindenesetre akik ide jönnek, igencsak csodálkoznak: errefelé nem ezt látják, tehát nem ezt várják.

– *Bizonyos, hogy nem ezt várják: egy világváros technicizált világából belépnek egy* térbe, *ahol a színpadról egy svájci* parasztasszony *történetét mesélik el nekik. Telefon, tévé, video, mindenféle közvetítőeszközök nélkül, közvetlenül találkoznak a természetelemeivel: a vízzel, a tűzzel, a fával, a nyers emberi kapcsolatokkal. Gondolod, hogy az emberek vágynak erre a találkozásra?*

– Ez nyilvánvaló! Különben miért jönnének?! Miért játszunk mindig telt házzal ebben a hatalmas épületben? A kérdés valójában az, miért érdekli egy nyugat-európai világváros lakóit egy svájci parasztasszony élete? Többféle oka lehet. Egyik maga a sztori, ami bárkit megérinthet: egy igazán soha be nem teljesülő szerelem története. De van egy másik, egy mindannyiunkat izgató érzés: a történet, mármint életünk története valahogyan folytatódik a halál után. Ezáltal a halál teljességgel be-épülhetne az életünkbe, annak részévé válhatna. Ez az érzés azonban éppen mint hiány van jelen ebben az amerikanizálódott nyugati civilizációban, ahol a halál azonos a bajjal, a katasztrófával. Mint-ha az a természet hibája lenne. John Berger könyvében viszont paradox módon megelevenedik a halál. Konkrét, megragadható, megérinthető ténnyé válik. Nála és szándékunk szerint ami előadásunkban a halál nem abszurd üresség, megragad-hatatlan másvilág, hanem ehhez a világhoz tartozó realitás. Ezt a néző mint hiányt éli meg, illetve ezt a hiányt töltheti be egy adott estére az előadás. Lucie Cabrol és a többiek falusi, természetközeli emberek, számukra minden a megmaradásról, a túlélésről szól, és ebben a helyzetben minden a legelemibb, legtisztább szinten jelenik meg. Különösen vonatkozik ez az emberi kapcsolatokra. A *szeretetre* például, mely sokkal egyszerűbben és őszintébben fogalmazódhat meg, mint egy világváros őrületében. Ezekre igenis vágynak az emberek, ez a vágy hozza őket a színházba.



Jelenet a Lucie Cabrol három életéből

Simon McBurney, a rendező és Lilo Baur Lucie alakítója

– *„Az emberek", „ők"...* többes szám *harmadik személyben fogalmazol. De Simon McBurney* és *a* társulat *többi* tagja is az *ezredvég városaiban él, elszakadva a* természettől és ez-*által például a* haláltól is. *Vagyis rólunk, mindannyiunkról van szó.*

– Természetesen. Az „ők" a nézőkre vonatkozik. Mivel én, az előadás egyik létrehozója megosztok velük valamit, az őkből „mi" leszünk. A rendezői és színészi munka legfontosabb része éppen ez: megteremteni a kapcsolatot nézőtér és színpad között. Ők a nézők - mi a színészek. A kettő között nem magától értetődő a kapcsolat. Hibázik, aki ezt adottnak tekinti. Ezt elő-adásról előadásra meg kell teremteni. Éppen ez a Complicite célja: kezünket nyújtani a színpadról, és megérinteni az embereket.

– *Úgy* tapasztaltam, *ez sikerült. Mindenekelőtt azzal, hogy nyers, közvetlen színházat csináltok. Ám az érdekes, hogy az* angol közönséget *éppen egy olyan* társulat *érinti meg, melynek tagjai között talán egyetlen „Igazi" angol sincs.*

– Kelta származású vagyok. Illetve apám amerikai, anyám ír, Angliában nőttem fel. De a lényeg nem a származás, hanem az a bizonyos nyerseség. Ennek célja pedig az emberi kapcsolatok brutálisan tiszta felmutatása. A léleknek kell megszólalnia, és ez csak a közös élményben szólalhat meg. Ilyen élmény a színházban például a nevetés vagy a sírás. Ehhez pedig képzeletre van szükség. A képzelet elemi erejére építünk. Egy történet végül is csak így adható át: a fantázia közös érrendszerén keresztül. Mondjuk, azt mondom erre az asztalra: ez egy hegy. Akinek mondom, azt beavatom, egy titkos ügy részesei leszünk. „Bűnrészesek." Ha ő vállalja ezt a beavatást, akkora színész már továbbmegy, és ha jó színész, szárnyalni tud. *A Lucie* Cabrolban nemcsak embereket, de állatokat, növényeket, tárgyakat is játszunk. A nézőtéren kezdetben felhangzó nevetés azt jelzi, együtt vagyunk ebben az egyetlen előadás erejéig érvényes „titkos" jelrendszerben. A „disznón" először nevetnek. Csakhogy következik a disznóölés, és furcsa módon a nevetésből először döbbenet, aztán sírás lesz. És én, a mesélő közben beszélgetek a nézőkkel. Együtt vagyunk. Ez persze nem mindig sikerül. Végül is tizenegy éve dolgozunk, kezdetben inkább csak kudarcaink voltak. Szörnyű kudarcok, amikor láttam a nézők arcán az értetlenséget, „mi a francot műveinek ezek a színpadon?!"

– *Az utolsó három, egyben legsikeresebb előadásotok* - Krokodil utca, Kilépett a házból egy ember, Lucie Cabrol három élete - *mindegyike közép- vagy kelet-európai témával foglalkozik. Ez csak nekem, a magyarországinak tűnik fel, vagy a siker* és *az effajta* témaválasztás között *valóban* van összefüggés?

– Szerintem csak annyi az összefüggés, hogy ez mind az európai kultúra része. Ahogyan az angol is az. Korábbi produkciónk a *Téli* rege volt. Összefüggés persze van a választott témák között: mind epikus történetek, „utazások" az emlékek között. A téma pedig az újjászületés és legfőképpen a halál. A természet megértése-megértetése által értékek teremtése és őrzése. Ugyanakkor ez az előadás csupa szenvedély, humor és cselekvés. A pénztelenségünk előny is: mindent a test, a mozdulat, a gesztus, a tekintet fejez ki, hisz nincs másunk. Legfőbb eszköz pedig a színész és a néző közös fantáziája. Eszközeink „hiánya" tehát erősíti az emberi jelenlétet - színpadon is, nézőtéren is.

– *Azt mondtad: „legfőképpen* a halál". Valóban, a Lucie Cabrol három élete *halálok* sorozata. *És meg kell vallanom,* az előadás *utáni* éjszaka *végig egy hozzám nagyon közeli, már nem élő emberről álmodtam. Pedig* ez soha *nem* szokott *velem előfordulni.*

– Hát persze, értem. Az én apám 1979-ben halt meg. Előtte hónapokig mellette voltam, és ez az élmény meghatározó az életemben. Furcsa, nehéz idő volt. Haldoklott, és én akartam a halálát. Nem akartam a kínt, a fájdalmat, és úgy gondoltam, jobb lesz mindenkinek azzal, ha ez a halál be-következik. Nem lett jobb. Rosszabb lett. Egy évre rá éppen emiatt aztán idegösszeroppanásom volt. És tulajdonképpen azóta sem tudok mit kezdeni a halálával. De egyet megértettem: a haldoklás folyamata, a „meghalás" nem egyszerűen vákuumba kerülés, eltűnés, hanem az élet alapvető, nagyon fontos része. Ezt meg kell élnünk. Régebben ez így is lehetett. De ebben a században ezt valahogy függetlenítettük az életünktől, kívül rekesztettük, „nem tudunk" róla. Szerintem emiatt is van körülöttünk értékzűrzavar. Na meg a kapcsolataink teljes káosza miatt. A darab elején ezért is idézem John Bergert: „A halottak körülveszik az élőket, és az élők a halottak magjai." Így él tovább minden az emlékekben. Azaz igazság, hogy ez - maga az emlékezés - lesz valószínűleg a következő előadásom középpontjában. Miért van az, hogy a mi korosztályunk, szóval te meg én, és általában azok, akik a második világháború után születtünk, már nem tudunk emlékezni?! Hol vannak az emlékek, hová tűntek és miért? Ez foglalkoztat most.

- *De hogyan* lesz ebből *darab, illetve elő*adás ? *Mi* azaz *első* motívum, *ötlet, ami elindítja a munkát? Az ugyanis már kiderült, hogy nem elsősorban bevált drámairók* bevált *drámáit keresitek.*

– Itt a véletlennek döntő szerepe van. Ahogyan az életünkben is. Arra én nem vagyok alkalmas rendező, hogy gyártsam egymás után a darabokat. Nem termelek, mint egy gép, egy automata, ami egymás után dobálja ki az autókat vagy, mondjuk, a kolbászt. Témákat keresek. Nehéz erről beszélni. Néha éveken át érik bennem valami, és akkor rátalálok egy apróságra, ez elindítja az egészet, mint egy lavinát. De sokszor csak játszani akarok, hiszen végül is színész vagyok. Játszom valamit, élvezem a játékot, és abból esetleg darab születik. Mondok egy példát: egy pár ócska cipő, ami árván maradt, mert a gazdája meghalt. Ezt a képet láttam. Beszéltem erről John Bergernek. Erre ő elmesélte, hogy amikor a hetvenes években Lucie Cabrol házában járt (hiszen Lucie valóságos személy volt valahol a svájci hegyekben), az egyetlen dolog, amit a házban talált, egy pár csizma volt. A Lucie-é.

Ez maradt. Láthatod, ez az ügyetlen rajz itt, az öltözőm falán, ez az a csizma. Ezt lenne tilos kirakni a falra?! Ezt, amit minden este láthatok, amikor az előadásra készülök?! Hiszen ez ő, Lucie.

– *Hogy* lesz *ebből történet?*

– Könnyen. Hiszen ott van Lucie Cabrol élete. Az maga a történet.

– *Mindez egy évvel ezelőtt* történt, akkor mutattátok be ezt az előadást. *Láttál* azóta *már egy „másik pár cipőt"?*

– Először is az elmúlt egy évben ez az előadás rengeteget változott. Úgyhogy azóta is ugyanezeket a cipőket hordom. De azért gomolyognak már bennem új formák, alakzatok, meg-nevezni azonban még nem tudom őket.

– *Tulajdonképpen mennyi ideig* tart egy előadás létrehozása?

– Nyolc hétig próbálunk. De ez mára próba, a születés. Az ötlet „kihordása" évekig eltarthat. Az ember nyitott, és az élmények beépülnek az életébe. Élem az életemet - most éppen veled beszélgetek -, és nem „csinálom" a következő produkciót - de talán, sőt bizonyosan, az már születőben van, ebben a pillanatban is.

– *Csakhogy magad is emlitettél* egy aprósá*got: a pénzt.*

– Hát persze! De annak nincs köze a produkcióhoz. Színész vagyok, dolgozom. Például filmekben. Éppen most forgattunk Magyarországon, Sopronban.

– Kettős *élet:* alkotás és *pénzcsinálás.*

– Nem erről van szó. Szeretek játszani, és amikor színészként egészen másfajta munkában veszek részt, akkor kiszakadhatok egy időre, ráláthatok a rendezői munkámra. Sok alkotóval épp az a baj, hogy belülragad, és hogy úgy mondjam, megfő saját levében. Már csak *csinál* valamit, de nem *látja,* mit. Szóval nem baj, ha az ember kilép néha a cipőjéből. Attól még bűnrészes maradhat.

FORGÁCH ANDRÁS

LUPA IN FABULA

A KRAKKÓI STARY TEATR VENDÉGJÁTÉKA

Azon gondolkodom, hogy miről fogom meg-jegyezni Krystian Lupa lengyel színház-rendező nevét. Hogy mitől Lupa Lupa? Ha új nevet tanulunk, az első benyomások óhatatlanul összekeverednek: amikor egy híres külhoni művész nevét tanuljuk meg, az addig hallottakat állandóan összevetjük a látott élménnyel, méricskélünk, nem vagyunk igazi fölfedezők; finom szkepszis hatja át ilyenkor az embert, annál inkább, minél hangzatosabba fölkonferálás. A *névtanulás* egyébként a művészet be-fogadásának, illetve a művészet mágikus karakterének egyik legfontosabb vonása: megtanulunk egy művésznevet, hogy aztán tudjuk használni valamire, vonatkoztassunk rá értékeléseink finomítása céljából, illetve egyáltalán: megtanuljuk a nevet valamilyen értékrend folyamatos karbantartása érdekében. A fölfedezésnek is megvan a maga sajátos energiája: ha még nem látottként éljük át, amit átélünk, azzal valamilyen gazdagodásélményhez jutunk, akár gazdagodtunk valójában, akár nem. Szeretünk tehát fölfedezni, szeretünk először érezni dolgokat. Jóféle csapda ez, amit a művészetben, a tudományban, a politikában, az élet minden szférájában át-élünk, mert gazdagít ugyan, de ugyanakkor védtelenné is tehet: az új benyomás - éppen mivel sokkal élesebb (vagy pontosabb) a szokatlansága révén, mint mindennapi elmosódott, meg-szűrt benyomásaink - mégis pontatlanabb a többinél, mert ki kell még állnia a mindennapok próbáját, hogy valóságos élménnyé válhasson. Ennyit az elméletről.

Kóstolgatom Lupa nevét, és lám, a puszta kóstolgatás is milyen gondolatébresztő. Igen, Lupa gondolatébresztő rendező. Ezt máris elmondhatjuk róla. (Katalógusban, műsorfüzetben olvasható, hogy Lupa Thomas Bernhard mellett csupa gondolkodó író - úgy értem, gondolkodóként is alkotó író, vagy: gondolkodásokat *ábrázoló* író - művét vitte színpadra. A lista sokatmondó: Musil, Broch, Rilke, Gombrowicz: tehát mintha nem közvetlenül színházi indíttatású lenne ez a pálya, hanem a színházról való gon*dolkodás* ihletné újra meg újra. Erről többet később.)

Mivel a háromfelvonásos, demonstratívan lassú Kalkwerk-előadás nézői egyre fogyatkoztak, úgy gondolom, hogy az ottmaradókkal mindenképpen osztozom egy határozottan definiálható élményben: Lupa időkezelése sajátságos. Nem az, hogy lassú, mert lassúnak lassú ugyan, és a lassúságérzetet még fokozza a világítás álmosítóan alacsony foka, hanem az, hogy ez a lassúság *hallucinatív.* De ez a hallucináció nem a kábítószerek szubkulturális, destruktívan ellobbanó közegéből származik, nem is a Bob Wilson-i színi esztétika, a kitöltetlenségében elnyújtott pillanat egyenes ági leszármazottja - bár van köze hozzá -; nem, ez a Lupa-féle hallucináció olyan színpadi történés belső törvénye, olyan dramaturgia következménye, amelyben nagyon fontos a történet (a Bernhard-mese igazsága), nagyon fontos a színész (a maga egyszeri, fizikai-szellemi valójában; pontosabban a két főszerepló színész: a tolószékhez kötött nyomorék feleség és a rögeszméjéhez kötött, megszállott férj; vagyis fontos tudni, hogy ez redukált létezés, de nem társadalmi szerep redukciója valamilyen típussá) és fontos a díszletkép által előállított térszerkezet (beleértve a világítást és a zenét), a legfontosabb viszont, bár nem függetlenül az előzőtől, mert az előadás minden mozzanatát áthatja: *a képzőművész technikája.*

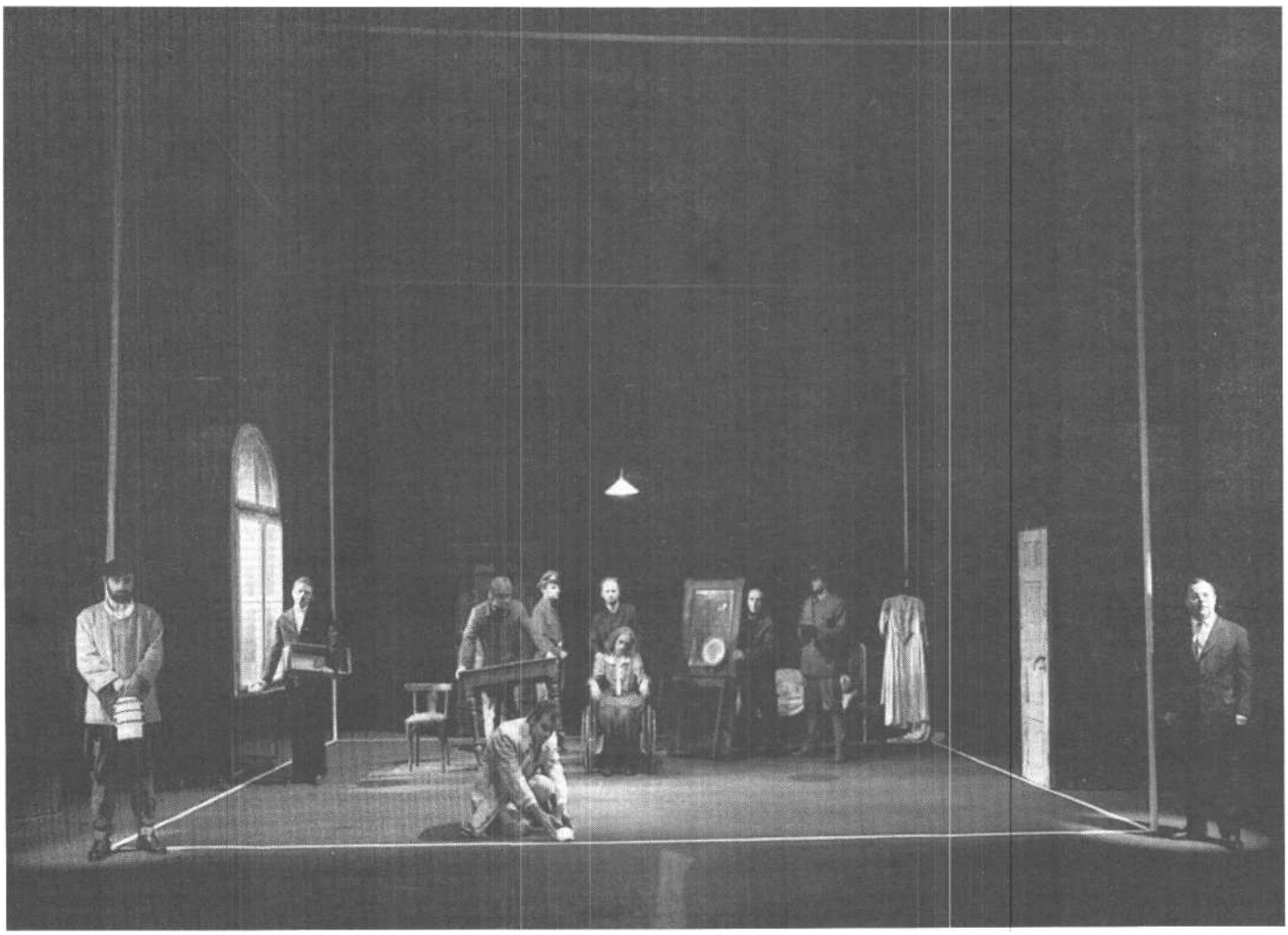
Ezzel a Katona József Színházban tartott bemutatóval egy időben a budapesti Lengyel Intézet kiállítást rendezett Lupa díszletképeiből, jelmezterveiből, korábbi előadásainak fotóiból, valamint rajzaiból, s aki közelebb hajolt e rajzokhoz (tudvalevő, hogy Lupa a Képzőművészeti Akadémia elvégzése után jelentkezett rendezőszak-ra), észrevehette a hallatlan műgondot: hogy mennyi időt tölt Lupa a rajzokkal, át- meg átrajzolja őket, és hogy hányszor nyúl ugyanakkor a radírhoz, hogy a pontosságnak és a pontatlanságnak, az elmosódottságnak és élességnek számára megfelelő elegyéig eljusson. Ennek az „elegynek" két kulcsmozzanata az érzékiség és az *elhasználás.* Vagyis adottak a meztelen testfelületek vagy érzékien és hanyagul a testre dobott ruhák és drapériák, és ugyanakkor a személytelenségig elkoptatott felületek, belemosódás a rajzlap szürke-fehér hátterébe (a díszletképek: házfalak, belső terek, oszlopok ilyen hát-térvilágot alkotnak, struktúra és maszatolás között). E rajzokon hol valamilyen világosan megjelölt fényforrás vet sugarat a tárgyakra, testekre, hol a művész szemében és érzékeiben bujkáló „fénytudat" világítja meg, teszi derengővé az alakot, mely éppen csak a harmadik dimenzió határán áll, mintha vízfelületből kibukkanó testet látnánk, ahol a vízfelület egyszerre préseli tükörfelület alá vagy fényesen rátapadva kiemeli a test testszerűségét. Ezek a testek mindig elnyújtottak - Lupa maga is inkább magas és sovány, mint nem az -, és ez a ceruzavonás Konradné, a feleség ruháin és alakján vagy a darabbeli Professzornak a kívülről nyomott ajtónak dőlő, az öregember gyöngeségét és szívósságát, néma rettegését és komikumát egyszerre ábrázoló egy szál zöld selyem hálóköntösbe bújtatott alakjában jelenik meg érzékletesen: mintha egy gondosan preparált rajzlap előtt ülnénk, amelyből nemcsak a művész ceruzája, hanem puszta figyelme is történéseket varázsolna elő. Három-négy kifejezetten hallucinatív mozzanata van az előadásnak, de ezek mindig nagyon szemérmesek. Az: egyik, amikor Konrad egy üvegpoharat tesz az ablakpárkányra, s pillanatnyi sötétség után az ablak becsukódik, de az üvegpohár

ugyanott van, mintha az üvegpoháron keresztül csukódott volna be. Vagy, már a végkifejlethez közel, néhány pillanatra megjelenik két szőrös lény, álomszerűen, akik az ágyon gubbasztva, a félhomályból figyelik hősünket. Vagy maguknak a díszletmunkásoknak a folyamatos átdíszletező tevékenysége, ami bútorok ki- és behordását jelenti: lassan lépdelnek, szinte belegyalogolnak a jelenetekbe, ámbár érezhetően nem színészek: pusztán azzal, hogy a rendező lelassítja őket, esetlenségük átható alázattá változik, de azzal, hogy szorgalmas és megbízható lényekként a figyelmünket egyre jobban magukra vonó főszereplők körül mozognak, részeivé válnak egy látomásnak. Az egyik legfontosabb ilyen hallucinatív elem, amikor a főhős önmagát látja: az ágyon ülve, az asztalnál dolgozni látja magát: ez egyben invenciózus továbbfejlesztése - színpadra adaptálása - a bernhardi gondolatnak: a főhős végig önmagáról beszél, s ebben a vízióban Lupa nagy merészséggel lépteti fel a főhős vörös ruhás feleségét, amint - szerepével ellentétben - járni tud, elégeti férje kéziratát. Onnan is látható, hogy hatott rám az előadás, hogy lényem

Andrzej Hudziak (Konrad) és Malgorzata Hajewska-Krzysztofik (Konradné)

gyermeki része azt kérdezgette tőlem e rövid jelenet alatt, míg lobogtak a kéziratpapírok: «Hogy-hogy járni tud a néni?" Hogy a főhős önmagát lát-ja: ez egy rajzoló számára, ki naponta szembe-sül az önarcképrajzolás kínjával vagy élvezetével, és minden vonalába beleszivárog valami lényéből, vonásaiból, tökéletesen magától értetődő dolog: odaképzeli magát valahová.

Lupa attól sem riad vissza, hogy egyik rajzát az előadás egy drámai pontján kiszögeztesse a főszereplővel a szekrényajtóra: a rajz, mintha feltört diót látnánk, úgy enged betekintést az emberi koponyába: és a félbemetszett koponyában egy ember lágy, kitüremkedő végtagjai tűnnek föl amőbaszerűen, az arctalan alak két csuklója lágyan fordul a halánték vagy a dobhártyák felé, két kézfeje, mint két hattyúfej, és mintha hátul szárnyai nőttek volna, és a haja világoló lobonc: a haldokló benyomásai a világról ilyen agresszíven elmosódottak: az effektusok folyton átlépik a szubjektivitás határait, pedig definiálhatatlanul gyöngék, mintha egy másik világból érkeznének. A díszletben is jelen van az érzékszervek csápszerűségének a gondolata: az ablak - akárha régi fényképezőgépek harmonikaszerű testében folytatódna -, ósdi fotóapparát objektívjeként néz be a szobába, bocsátja be a fényt, vagy ha hirtelen kitárják, gyakorta zúdul rajta keresztül be a térbe vízesés robajával a hang, Bernhard regényének ez a kulcsszereplője. A mészégető *(Kalkwerk)* című regény főhőse, Konrad *a hallásról* akar tanulmányt írni, de mielőtt képes lenne évtizedes erőfeszítéseinek nyomán felismeréseit rögzíteni egy tanulmányban, meggyilkolja maga-tehetetlen feleségét, aki, kimerülten férje lankadatlan, tortúraszerű kísérleteitől, talán megkönnyebbülten fogadta az erőszakos halált. A regény és a színdarab is Konradnak a gyilkosság utáni le-tartóztatásával kezdődik, és mintegy visszafelé értesülünk az eseményekről, melyek nem is események, hanem egy elbeszélésnek az elbeszélés függő viszonyába való ágyazása: a regény minden mondata valamely értesülés, hallomás, visszaidézés, valakinek mesélték, akik valaki



másoknak mesélték. Ennek a függő beszédnek klasszikus terepe Bernhard regénye. A masszív szekrény is meghosszabbítás (mintegy belelóg a térbe, és járásként is használják olykor), és a színpad jobb oldalán lévő ajtó is valamilyen befalazott alagútban folytatódik: a szobát háromfelől határolja a három ki- és bejárat, s ez a szoba kisebb a színpadnál, és vékony fémkeret veszi körül, mint valamely képet, a színészek a keret elé léphetnek bizonyos jelenetekben, és beléphetnek mintegy a falon keresztül a szobába. A szoba - így, a tér közepén - fénnyel, sötéttel leválasztva a színpad nagyobb teréről - a függő beszéd érzékletes metaforája. De ez nem Bernhard regénye miatt van így, nem, ez igazi találkozás: Lupa világa itt magától értetődően szippantja magába Bernhardét.

A szoba Lupa mágikus tere. A szoba, mely valóságos, kicsiny, szűkös, szinte észrevehetetlen a maga elkoptatott tárgyaival, elhasznált bútoraival, és ugyanakkor időtlen hely a létezésre, hely, ahol az ember alszik, ahol az ember fölébred, ahol képzeletét szabadon ereszthetí: szubjektivitásának meghosszabbítása. A Lengyel Intézet-

Jelenet a *Kalkwerkből*

ben installációként Lupa kiállított egy szobát: vaságyat koszos ágyneművel, rozoga bútorokat, precíz és anyagszerű koszlottságot. Nem tehetek róla, de felismerem ezt a koszlottságot: ez nemcsak művészet, hanem ez az ezerszer elátkozott, nemlétezőnek kikiáltott kelet-európai koszlottság (melytől egy osztrák szerző világának koszlottsága sem állhat nagyon távol, és az osztrák orientáció, ha a fent fölsorolt, Lupa által színpadra vitt szerzőket tekintem, szembeütköző). Lupa esztétikája itt válik külön a nyugat-európai tradícióktól (az már külön lengyel hagyomány, hogy festők csinálnak színházat, nem sorolom fel őket- Krystian Lupa, legyen bármilyen eredeti, amit csinál, a szervesnél is szervesebb folytatás, olyan nyelven szól, melyet anyanyelvi fokon beszélő is, közönsége is), tehát a lupai fölfogás abban válik el a nyugat-európai színházi fölfogástól, hogy hőseinek kiszolgáltatottsága mintha az anyagi létezésbe, a puszta túlélés anyagába lenne ágyazva. A Konradot játszó Andrzej Hudziak neurózisa tisztán és pontosan van levezetve Dimitrij Karamazovhoz hasonlatos kiszolgáltatottságából, ahogyan a két, vele csendőrpertuban levő rendőr között, fehér alsóneműiben, önmagából kivetkőzve, magáról megfeledkezve á I. Lupa színpadán ez az összefagyott, bűzhödt alak, aki, miközben komplett őrült, mégis tudomásul veszi a játékszabályokat, a rendőröknek kiszolgáltatott véglény, és ez a véglény egy zseni. Zsenialitása nem a teremtésben áll, hanem abban, ahogyan a közeg bizonyos láthatatlannak véltfenoménjeit, melyek szemébe, szívébe, dobhártyájába szúrnak, míg környezete ebből semmit sem észlel, láthatóvá nagyítsa.

A megírni vagy nem megírni hamleti kérdése fontos is meg nem is. Ez az előadás akkor jó - s szintúgy a Hamlet-előadások-, ha, némi pátosszal fogalmazva, úgy hisszük el a nemet, hogy látjuk az igent. Lupa igent mond az életre, végtelenül élvezi azt minden mozzanatában, legfőképp annak hiábavalósága, a kétségbeesés és a saját teremtményei iránt érzett reménytelen szerelme csigázza föl fantáziáját. A kéz Bernhardé, de a hang Lupáé.

TORDAI ZÁDOR

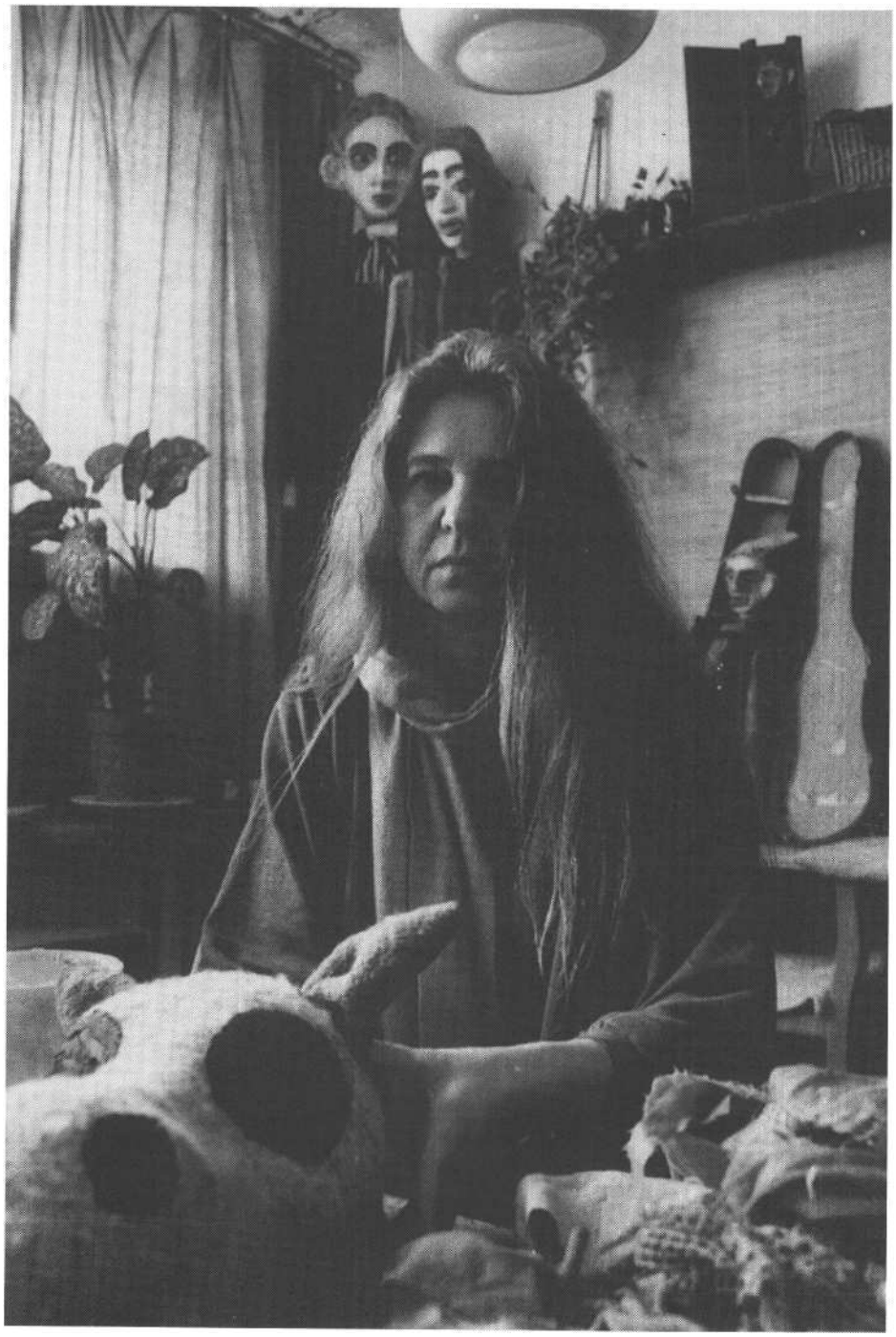
PERSONA ÉS KOMPOZÍCIÓ

NÉMETH ILONA BÁBJAIRÓL

Mindig öröm e sivár posztmodern bolhacirkuszban művészettel találkozni. Még nagyobb öröm, ha ez váratlan helyen történik. Mint Németh Ilona kiállításán, a Buda-pesti Bábszínház előcsarnokában.

A művész bábjai felnőttekhez és gyermekekhez egyaránt szólnak, mégis másként fogadják őket a gyerekek, mint a felnőttek. Előbbiek ugyanis úgy nézik a kiállítást, ahogy az előadásokat. A gyerekek valójában más színházba járnak. A felnőttek viszont a polgári színházhoz idomultak, amelyből még az avantgárd törekvések sem tudnak kitörni, s amelyet az arisztotelészi mimezis, vagyis a színészi beleéléssel megvalósított utánzás és ábrázolás éltet. A színészek eszerint teremtik meg a játék alapját képező színpadi személyeket, vagyis a personákat. Így jön létre a színjáték és a közönség közötti, a nézőket alárendelő - a színjátéknak pedagógiai célú felsőbbséget biztosító - viszony.

A gyermekek színházának még a hagyománya is más. Benne a commedia dell'arte-jelleg él tovább. Ennek felel meg a színjáték és a közönség közötti viszony, az, ahogy a gyerekek közbekiabálnak, „súgnak", segítenek a szereplőknek, amit a jó bábszínészek ki is használnak. Így volt ez a vásári játékoknál, és így történik ma is, akár a török Karagöz, akár a nápolyi Pulcinella a hős. Ebben a színházban a történés egy „kanavász" alapján szabadon, a színészek és a közönség összjátékához igazodva bontakozik ki, miközben minden persona a nézők részvételével eleven színházi valósággá nő.



Ebben a színházban nem érvényes Diderot színészparadoxona, és nincs helye Brecht elidegenítő effektusának. Úgy sem fog járni senki, ahogy Apellész legendájában a madarak, amelyek csipegetni kezdték a falra festett szőlőszemeket.

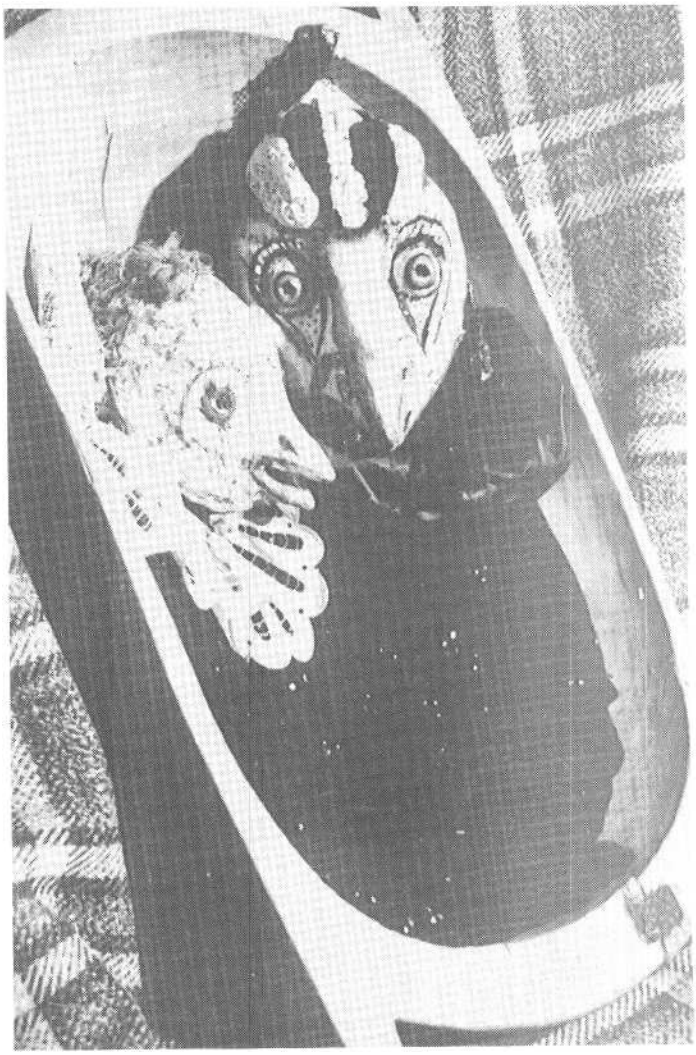
Németh Ilona bábjain érezhető, hogy a kétféle színház közötti ellentét feszültségmezejében fogantak. Nem sorolhatók se az egyik, se a másik színház világába. Nem véletlen, hogy Németh Ilona egész művészi pályája éppen a kettő metszéspontjaiban bontakozott ki.

Ez a pálya az Orfeo kommunájának bábos csoportjában, a hetvenes évek elejének legizgalmasabb (ellenzéki) művészeti műhelyében indult. Az akkori bábelőadások különlegességét a látvány (bábok, színészek és tárgyak finoman kidolgozott összjátéka által biztosított) művészi tisztasága határozta meg. Amikor az Orfeo kettévált, Németh Ilona a színházi csoportot választotta. Ebből alakult ki a Stúdió K, amely a közönséghez való viszonyt úgy alakította át, hogy a cselekményt a nézők között végbemenő történéssé változtatta, és ezzel megszüntette a színpad és a nézőtér közötti különbséget.

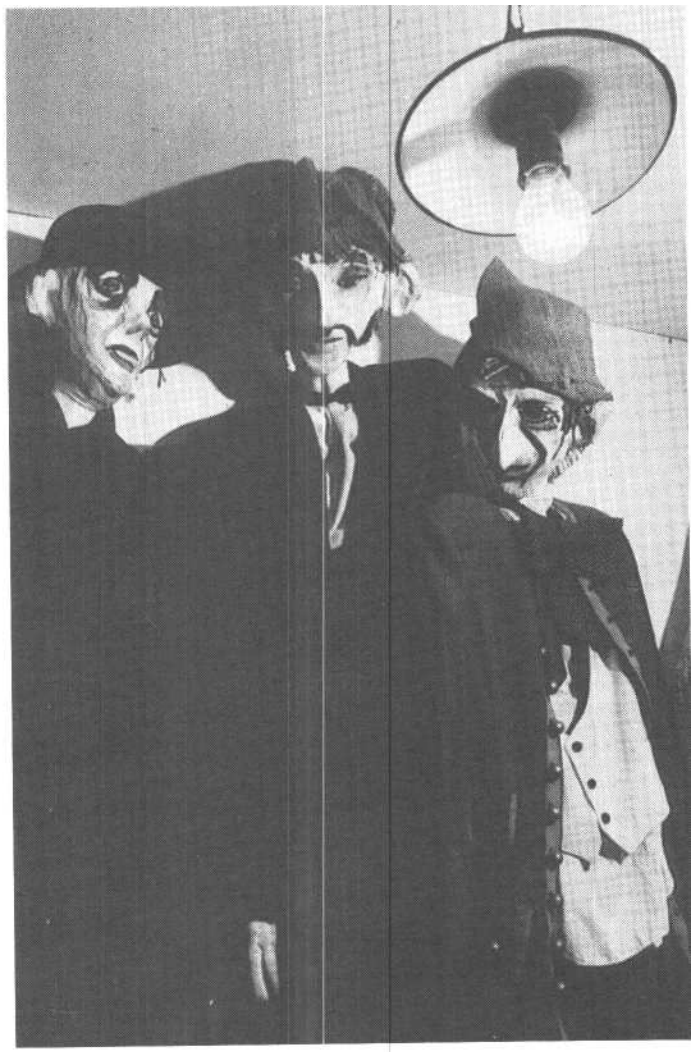
Később a művész a Stúdió K-val együtt a szolnoki színháznál dolgozott: itt felnőttelőadásokhoz készített bábukat (Brecht: *A házitanító),* illetve maszkokat (Szilágyi Andor: A rettenetes *anya, avagy a madarak);* ezek a kiállításon is lát-hatók. Ekkor alkotta a kiállítás gyermekek számára készült bábjainak jó részét is.

Amikor a néző belép a kiállításra, mindenekelőtt az emberméretű bábok ragadják meg figyelmét. Az arcok elevenek: „mintha meg akarnának szólalni". Aztán az elevenséghatást éppenséggel az élettelenség benyomása váltja fel: mintha maszkokká váltak volna. De ez is csak egy pillanatig tart, addig, amíg rá nem érzünk a személyiségükre. Minden bábban egy-egy persona húzódik meg. Hiszen nem ábrázolnak senkit, akitől létet és jelleget kaphatnának, és nemis ikonok, semmi olyanra nem utalnak, ami értelmet adhatna nekik. Saját életük, önálló jellemük van: egyszeriek. Az egyik csupa beképzelt felfuvalkodottság, a másik butácska valaha volt szépség, a

Németh Ilona a bábjai között



A rettenetes *anya* (Szolnok, 1990)



A házitanító (Szolnok, 1993)

harmadik magát ellenállhatatlan nőcsábásznak képzelő öregedő úrifiú. Azért is elevenek, mert más-más szögből vagy különböző megvilágításban nézve, ha csak egy hajszálnyit is, de változnak.

Jellemük sokfélesége ellenére abban rokonok, hogy semmi végletesség nincs bennük. Nem jók és nem gonoszak. Ami karikaturisztikus, az is szelíd: megértés fogja át a groteszket. Mindennapi személyiségek, „átlagemberek": még csak nem is protagonisták. Nem hősök és nem áldozatok, akikkel azonosulni lehetne. Annál inkább emlékeztetnek egy-egy szomszédra, kollégára, ismerősre. De így sem tudnánk arcvonásaikat kiegészíteni, és semmilyen színházi szereppel sem tudjuk őket azonosítani. Meggátol ebben a valamennyiüket összefogó melankólia: egyfajta hiányból fakadó nosztalgia. A fejekhez ugyan-is csak üres „ruhák" tartoznak. Nincs testük, és ez a tény utalássá válik számunkra. A színpadon voltak teljesek, és csak ott lehetnek újra azok. Most olyanok, mintha az élet egy pillanatra - két felvonás vagy két előadás között - elhagyta volna őket.

Mert a bábu csak a színpadon lehet persona; akkor, amikor összefonódik a színésszel. Mint a szolnoki előadáson, ahol a szó szoros értelmében „egy cipőben" járt vele, úgy, hogy a két „alak" csak lábtól felfelé vált szét, miközben a szöveget mondó, arc nélküli színész és a szöveg nélküli arc kettős játéka egy persona eleven egységét teremtette meg.

E bábuk életéhez hozzátartoznak a kiállításon a környezet szabta változások. Például a madárfejmaszkok, melyek pusztán fedik a fejet, és nincs semmiféle személyiségük, sőt, egyneműsítő hatás árad belőlük. De ez a közös jellegük nem Arisztophanész, hanem Buñuel vagy éppen Hitchcock madarait juttatja eszünkbe. Semmi emberi nincs bennük, inkább minden emberség gonosz tagadása látszik rajtuk. Nem csoda, ha a szomszédságukban lévő bábukat még „emberibbeknek" érezzük.

A bábszínházi bábok - kicsiny méretük által is - egy másik világba, a képzelet birodalmába vezetnek el. A mesék egyáltalán nem elrontott, hanem nagyon is meghatározott világába, mégpedig a lelkünk mesevilágába. Igaz, itt nem találkozunk ismerősökkel. Hiába keresnénk Hüvelyk Matyit, Jancsit és Juliskát vagy Paprika Jancsit. Ezúttal azok válnak ismerőseinkké, akikkel a kiállításon találkozunk.

Gyorsan megkedveljük e kis bábokat, hiszen mesebeliségüket átfogó szeretet hatja át. Árad belőlük az öröm, amellyel megalkották őket. És mindez összeolvad a mesevilág játékosságával, szeretetteljes jóságával, végül pedig abban a szelídségben sűrűsödik össze, amely minden csintalanságot, szemtelenséget és kajánságot, vagy akár apró gonoszságot is be tud fogadni. Ez pedig már a mesevilágnak az a szelleme, amely a mesét a való világ ellentétévé, sőt tagadásává teszi.

Anyóka

Bábuk az utazótáskában

Királyi pár a Szekrénymesékből (Szabó Péter felvételei)

A kicsi bábok (akár film, akár színházi előadás számára készültek) abban is különböznek a nagyoktól, hogy ugyanolyanok a kiállításon, mint amilyenek egy előadás keretében. Nincs bennük olyanfajta hiány, amelyet az elő-adás tölthetne ki. Különben is van kezük, lábuk, testük. Van, amelyiknek arányosak és hiánytalanok a tagjai, van, amelyiknek nem. Csak annyira vannak kiformálva, amennyire „teljességükhöz" szükséges. Valóságosabbak is, mint amilyenek bármiféle realizmus szerint lehetnének. Amelyiknek „minden tagja megvan", az egymagában is teljes persona. Csak jellemüknek megfelelő mesét lehet velük eljátszani. Mások viszont olyannyira erőteljesek, hogy ők maguk határozzák meg a környezetüket. Minden hozzájuk rendelt tárgy esetlegessé válik általuk. Főleg azok ilyenek, amelyeket Németh Ilona „a saját örömére" teremtett.

Vannak itt olyan bábok is - talán ez a többség - , amelyek éppen a kiállításon teljesednek ki, azáltal, hogy egy tárgy kiegészítést adó környezetet teremt számukra. Ilyen a teknőben meghúzódó anyóka. Az ő személyisége egy tagadássor mögül bukkan elő. Nem gonosz mostoha, nem boszorka, vasorrú bába sem lehet. De tündéri sincs benne semmi. A tündérek különben sem öregednek. Szelíd és jóságosaz arca, de oldalról nézve mintha leselkedve, óvatosan és fenntartással figyelne, várna. Talán hogy lássa, kik vagyunk, és hallja, ahogy megszólítjuk. Ha helyesen köszönünk, akkor, de csak akkor válaszol: „Szerencséd, hogy öreganyádnak szólítottál!" Ez az arc éppen szelídségével válik az egész mű lelkévé. Ezt erősíti a fekete ruhán fekvő világos horgolt kesztyű hatása: a vásznon vagy szöveten szétterülő nyitottsága biztonságot sugall, nyugalomérzéssel egészíti ki az arc látványát. Ez a kéz ad továbbá formát a testnek, mert aránytalanul nagy méretével mintegy megjeleníti a többi végtagot. A kompozíció harmadik eleme az anyókát körülfogó teknő félköríve, amelynek ölében úgy húzódik meg, mint a gyermek a bölcsőben. Ez már kompozíció, vagyis teljes értékű képzőművészeti alkotás.

Németh Ilona többi kompozíciójának is egyszerű a szerkezete, van, hogy teljesen el is tűnik a látvány egészében.

Ha a kompozíciók lelke mindig a személy, akkor természetes, hogy a többalakosakat a személyek közötti viszonyok határozzák meg. Mint azt az ugyancsak tiszta és egyértelmű kétalakos kompozíciót, ahol egy nagyobb teknő félköríve alatt megbújva egy párocska simul egymáshoz. Ez a két emberke egymásért, sőt egymás által látszik létezni. Az őket összefogó félkör alakú ív apszisszerű homorulata pedig mintegy megszenteli közös létüket.

Az utazótáskából kibújó három fejecske viszont a kiszabadulás, a szétszaladás érzetét kelti. Ezeknek a bábóknak annyira különbözik a jellemük, hogy előbb-utóbb szembe kell szállniuk egymással. Tehát azért bújnak elő a táskából, hogy színpadra lépve együtt és egymás ellen játsszák el (vagy éljék meg) jellemük szerinti szerepüket (vagy sorsukat).

A kompozíciók másik, nagyobb csoportját olyan kapcsolódások rendezik össze, amelyek úgy teszik központivá a személyt, hogy nemcsak az ő jellege változik meg, hanem az egész kompozíció értelme is. Továbbra is a személy alkotja a kompozíció lelkét, de úgy, ahogy a környezettől (és a világtól) elhatároló tárgy ezt meghatározza. A bábu ugyanis képkeretben, falra akasztva van kiállítva. Térbeli valóságát elhomályosítja a síkbeliség illúziója. Úgy nézzük, mintha festmény lenne. Ezt a hatást erősíti az is, hogy a bábu és a keret között a festményekéhez hasonlítható hát-tér tölti ki a teret. A bábu plasztikusságából legfeljebb annyi marad, amennyi megakadályoz abban, hogy a képet portrénak lássuk, és megszűnik az a lehetőség is, hogy a bábu mint persona jelenjék meg.

Németh Ilona kompozíciói a legtermészetesebb helyüket a Műcsarnok következő országos tárlatán találhatnák meg. A personaértékű bábukat viszont színpadon lenne jó viszontlátni.

TARJÁN TAMÁS

ELJUTNI A FÉNYFÜGGÖNYIG

BÉKÉS ITALA, A GÖMBGYÚJTÓ

Remek könyve, élet-, család- és színházregénye, a kortörténeti értékű Hogyan lettem senki *1993-ban jelent meg az Aqua Kiadónál. A borítólapon még egy jókora kérdőjel is látható, ami azonban nem a cím, hanem a töprengő gondolkodás és úgy általában az élet tartozéka: az önmagában is jellegzetes írásjel. A háromszázötven könyvoldal, a gazdag tartalmát bőségesen ontó „fényképes-doboz", a számos kritikarészlet és dokumentum lehetővé tenné, hogy a biográfiát ezúttal mellékesnek tekintsük a Madách Színház művésznő-jével beszélgetve. Ez a foglalat mégis oly fontos Békés Itala számára, hogy friss tervei, mai meditációi is visszavisszanyúlnak ahhoz, amit már papírra vetett. S bár könyvesbolti és könyvtári adatok tanúsága szerint igen sokan olvasták a szabálytalan műfajú és sokrétűen megírt - tehát a szerzőjére hasonlító - munkát, mégsem is-merheti minden színházbarát. De vajon mennyi-re lényeges Békés Italának, hogy élete „nyitott könyv" legyen? Döntő-e, hogy ország-világ tud-ja: ikergyermekként született, olasz anyától és magyar apától; hogy - színészi álmokat dédelgetve - előbb a nőiszabó-mesterséget sajátitotta el; hogy már színészként, a Honvéd Szinház tagjaként „szabályos katonai esküt" is tett; hogy egyesek szerint „nem jó diplomata ", s egy világ-városban is egyszál egyedül képes maradni, ha nem veszi észre: a rideg tél, a lefagyott útrajta kívül mindenkit az otthonába dermesztett? Fontos-e a kis tények, a személyes epizódok villanása - mások szeme láttára?*

– Nem. *Soha* eszembe *se* jutott, *hogy* ezek *így* fontosak lehetnek. Bár *az* iker voltom *igen.* Kuncogtam *egy-egy* tévéműsor láttán, melyben „ikrekre vadásztak": fogalmatok *sincs, hogy mi* Békés Andrással ikertestvérek vagyunk (Anyuka előttünk is ikreket szült, és utánunk is szült volna ikreket, *ha az* orvosok engedik)?! *Az a* reflektorfény *sem nagyon esett* ránk, *ami az úgynevezett* művészcsaládokra szokott: *hisz* András ikerpár*om* rendező, *Rita nővérem is* színésznő (volt), anyukánk, *Rita* Furlani olasz színésznőként kezdte, édesapánk, *az* író *és* polihisztor Békés István pedig intellektuális intézmény volt, *min*dent gyűjtött *és* mindent katalogizált. *Ha* kitették volna *az* Oktogon kellős közepére, három nap alatt ott *is* kieszelt volna valami eredetit.

– *Mi igazán a fontos, ha mindez - önmagában - nem az?*

– Hát önmagában *semmi* esetre *sem.* Összefüggésében a családi háttér, az iskola *és* minden részlet, ami az *egész* érdekében fontos. Szent-Györgyi Albert professzor az életet *egy* zsebórához hasonlította. *Ha* szétszedem, *nem más,* mint kerekek, csavarok *és* rugók halmaza, *a* lényeg *nem az, hogy* mik, hanem *hogy* miként vannak összerakva. Ez *teszi órává.* Könyvem utolsó oldaláról idézek: ,,...hogy *az* embereket elvigyem *a »fényfüggönyig«, hogy* meglássanak, meghalljanak valamit, ráébredjenek vala*mire,* amit *addig is* éreztek, de *még nem* fogalmaztak *meg, s ami szebbé,* többé, elviselhetővé *teszi az* életüket". Ez *a* fontos. *Az* „imakönyvpolcomon" sorakozó könyvek *írói* szemelvényekkel, aforizmákkal nyugtatnak *meg:* ők *is* érdemesnek találtak valami hasonlót gondolni, *mint* én, persze veretesebb, hatásosabb formában. Talán Apuka szellemujja, hogy vonzódom *a* bölcselőkhöz, illetve *a magvas* mondásokhoz. Pedig ol*vasni* nem *nagyon* szerettem gyerekkoromban, amit pótolhatatlannak érzek.

Fontos az is, hogy nem szeretek vitatkozni. Teszem *a* dolgom, bízom *a művészet* bizonyító erejében. Önfeledtségnek és nyitottságnak nevezhetem azt, amit csipkelődve infantilisságnak, elismerőbben „bölcs bohócságnak" vélnek ben*ne. Az* állandó lelki és szellemi nyitottság *visz az* újrafelfedezések *és a* közvetítés, *a sugárzás vágya* felé. Nem puszta önkifejezés *ez,* inkább *a* művészet *vivőereje.* Segíteniakarás.

– *Ehhez pedig „randevúzni kell a saját gondolatainkkal".*

– Gyerekkori élményem *nyomán* fogalmaz*tam így.* Esténként *úgy* éreztem, kérdéseimre, kételyeimre mintha *a* fejemben valaki megválaszolt volna. Ezt neveztem én el „gondolatiskolának". Később *nagyon* szeretett tanárom, Albina tisztelendő *nővér* késztetésére esténként „felültem *egy* csillag csücskére", lógattam *a* lábamat, onnan néztem magamat, mint *egy kis* porszemet, *és* lelkiismeret-vizsgálatot tartottam. Mikor *már* elfogytak *a* bűneim, *a* meditációk áttűntek *a hajnali* látomások világába. *Az* ekkor megjelent képek, érzések, fuvallatok, sejtelmek *nagy* hatással voltak *rám, és* sokszor megdöbbentő, meghökkentő módon igazolódtak. *A* turbános indus *ábrája, a Kalinga csak vár* elementáris erővel *vé*sődött belém *(a Dugó Dani titkos úton című gye*rekkönyvből). *Még a* turbánt *sem* értettem. *Évti*zedekkel később *azon* kaptam *magam:* India *en*gem *vár. A Nő?! című* műsorommal eljutottam Indiába. Azt adta *és még* sokkal többet, *mint amit* vártam.

– *Akkor hát mit várt Kalinga?*

– Kalinga *csak vár!* Meglehet, *a várást várja. A* titkot.

– *A gondolat- és látomásiskola tudatos próbálkozás, önképzés volt?*

– Ösztönös

– *A testkultúra, a torna, a fizikum tisztelete: alapkérdés a gesztusnyelven is megszólaló Békés Itala számára?*

- *A* legalapvetőbb, hogy az ember a testével *is* tudjon gondollkozni, mert *igazán csak* akkor lehet átlényegülni. *Bár nagyon fárasztó,* mert *egy* életen át *nem* lehet abbahagyni. *Ahogy* Berczik *Sári* mesterem mondta: *az* ember, mikor *meg*születik, behúzza *a* hasát *és csak* mikor meghal, akkor engedi *ki.* Ezért *van az,* amit el *sem* hisznek *a* tornatársaim,' hogy néha szívesebben vennék be egy bogyót, *ami* karbantartaná *a* kondíciómat, mint *az* olykor fárasztó *művészi* torna meg *a* hangképzés. *A* színházban sem lenne ellenem*re,* ha néha csak a tapsra, meghajolni kéne bemenni.

– *- Lehet, hogy ennek a félig tréfás érzésnek magában a színészi pályában, a színészsorsban rejlik az oka?*

– Nem. *A* színészpálya kíméletlen fegyelmé-ben. *Amire maga* gondol, *az más. A* könyvem *Sorsom eldőlt című* fejezetében leírtakat *a* lehető legkomolyabban gondolom. *A* pályakezdés ki-*mérte rám a* pályát. *Szinte* ki *sem* mertem *mon*dani, *hogy annyi fiú,* majd házmesterné, *öreg-anyó,* parasztasszony mellett, *után,* helyett *a* drámairodalom csodálatos *női* szerepeit *is szívesen játszanám.* Bandi bátyámmal készített pantomimszámunk és sok-sok zenés-táncos show-műsorom (ami több *száz* előadást ért *meg* itthon *és* szerte *a* világban) kihúzott ebből *a ska*tulyából.

– *Nagy kár persze: mindez a színházon kívül történik. Érdekes, hogy a valahonnan Itáliából örökölt ének- és tánctudásával, az imént emlegetett pantomimkészségével, a sztepptől a dzsesszbaletten keresztül az akrobatikáig kipróbált mozgásformákkal együtt sem játszott egyet-len musicalszerepet sem.*

- *Még* megtörténhet. Ez *is az* antrémnak köszönhető. *Meg* kell értenem *az egyik nagy* bölcselőt, *aki azt* mondja: *a* szokásnak akkora *hat*alma *van az* embereken, *hogy* nincs *szükség az ész* támogatására. *Én nem vagyok* sztár, *így*

Békés Itala a Kaviár és lencsében (Kanyó Béla felvétele)

nemis vagyok kultúrateremtő, -befolyásoló helyzetben. Hasznos is, hogy nem a kitaposott úton, hanem egy kanyargós ösvényen haladtam, ahol az ember kénytelen mindent magamagának felfedezni, mert így eljuthattam Albina nővér ars poeticájáig: minden körülmények között embernek maradni.

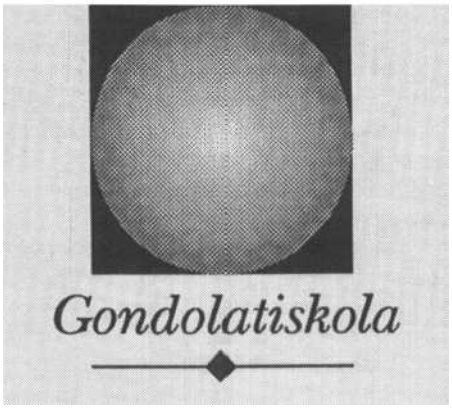
– Tehetség, emberség és tisztesség szorosan *összefüggenek?*

– Igen. Amilyen az ember, olyan a színész. Ha „elromlik", nem a színpadon romlik el, hanem az életben, de ez csak hosszú távon derül ki. Ilyenkor nem a színészetét kell megújítania, hanem önmagát. A színész legfontosabb munkaeszköze a saját jelleme. A problémák soha nem a színpadon vannak, hanem az életben, a társadalmi viszonyokban, az emberi kapcsolatokban. Az eltorzult értékítéletek, összefonódások ellen, ahol a látszat és valóság helyet cserélt, megduplázott erkölcsi-művészi erőfeszítéssel kell küzdeni. Nem baj, hogy Pilinszky Jánossal - legkedvesebb költőmmel - beszélgetve Sheryl Suttonnak van igaza: mire valakit észrevesznek, már az útja közepén vagy vége felé jár. Nem baj. A belesimulás, a mindenáron való jelenlét éppen magától a jelenlét hitelétől fosztja meg a szegény igyekvőt.

– *Jellem és* tehetség *úgy válnak el, hogy eltéphetetlenül összefüggenek.*

- A művészet - ez is kedvenc aforizmám - az emberi öntudat fejlődésének legfontosabb eszköze: létezni, jelen lenni, megélni, magunkkal ragadni, életpéldát - ajánlatot - nyújtani.

– A Hogyan lettem senki olvasó*jának, aki* rengeteg *anekdotában, humorban, érdekességben merülhetett el,* furcsa lehet ez *az elméleti, fogalmi* közelítés, *az aforizmák cövekei.*



- Akármelyikről mondunk le: amelyiket nem szívleljük meg, azzal szegényebbek, tehetségtelenebbek leszünk. Szókratész szerint az emberek azért nem követik a jót, mert nem ismerik. Meg kell tehát velük ismertetni!

– *Erre szolgál a* tanítás: *a mai művészi* képességfejlesztő *Gondolatiskola, a reménybeli Gömbszínház?*

– Harminc éve foglalkozom gyerekekkel, fiatalokkal, felnőttekkel. A Zeneművészeti Tanárképző Főiskolán játékmesterséggel ismertetem meg a növendékeket. Én is nagyon sokat tanulok tőlük. A gyerekekhez nem az vitt, hogy Nemecseket és sok gyerekszerepet játszottam. A felnőtt műsoraim tapasztalata, hogy a gyerekekhez vissza kell menni. Nem is *vissza* ez. Az ő fantáziájukban, világérzésükben, reakciójukban a színház ősi formái és feltételei is éledeznek, élnek mindmáig. A Gondolatiskola az észjárást működésbe hozza. Elemista, tanárjelölt, kutyakozmetikus, virágkötő - mennyi mindenki keresi a miértekre a választ, a gondolkodásfejlesztés, a természetesség, a gátlások elleni harc e formájában!

– A miért a kulcsszó?

– Show-műsoraim gondolataihoz, egyszemélyes színházam előadásaihoz nemcsak szöveganyagot, zenét, mozgást kerestem, hanem sok miértet és sok választ. *A Nő!?* című műsoromhoz, mint egy folklorista, magnóval is gyűjtöttem. Akadt, aki testvére életének súlyos titkát úgy osztotta meg velem, hogy egy idő után el is feledkezett a jelenlétemről és magának meg a világnak fohászkodva énekelt. (Később a testi csapástól sújtott rokonnál is jártam, aki sorsát a lélekvándorlást föltételező bűnhődéstörténettel tette elviselhetővé.) A költők, a prostituáltak, a leányanyák faggatása során kiderült: csak akkor teljes a kép, ha a férfiakat is megkérdezem, csakhogy ők általában nehezebb interjúalanyok, mert gátlásosabbak. Ha megláttam az utcán egy szatyrát így lógató fáradt asszonyt, rögtön fölvettem azt a pózt, és megpróbáltam kitalálni, hogy miért áll így? Mire gondol?

– *A Gondolatiskola szinészpalántákat* képez?

- Nem. Emberpalántákat és felszabadult, harmonikus embereket. Lehet valakiből színész, lehet más. Ki-ki magát adhatja a közös improvizációs játékban, beszélgetésekben, hallgatásokban - ha a rossz beidegződésektől, formuláktól megszabadult. Tilos az utánzás! Tilos a rajzfilmeket, a tévécsemegéket majmolni!

– *A Békés-féle iskola azonban* mégiscsak előiskola.

– A jövő gyermekszínházának, a Gömbszínháznak az előiskolája, de így sem képezde csupán. A gömb a legtökéletesebb mértani forma, a teljesség jelképe. Ez még eszembe sem jutott, amikor már gyűjtöttem azokat a színes gömböket, amelyek a zöld növényeim tövét díszítik. A lakásunkban másutt is jelen van a gömbforma. A Gondolatiskolának is ez a jelképe. A mozgás, a zene, a lélektan, a játék segítségével jönne létre a Gömbszínház, amelyet ligetes, zöld térben helyeznék el. Nappal a térbeli tökélyre, éjjel a csillagos univerzumra emlékeztetne épületegyüttese. Tervezetemben úgy fogalmaztam: este a főbejárattól induló „Göncölszekér" vinne a „Tejúton" a Gömbszínházig. Bandi bátyám azt tanácsolta, hogy ennek az álomszínháznak a tervét Disneylandbe küldjem el. De miért Disneylandben épüljön meg? És végső soron, miért utópia?

– *Miért* nem *utópia?*

– Mert minden, amit elképzelek, megvalósítható, de semmi nem, amit nem képzelek el. Gyűjtöm a kisgyerekek csiripszótárát - egyikük belenézett az öltözőasztalom fiókjába, és meglátva a szerephez használt műszempillámat, azt kérdezte: *ki alszik itt?*

Kalinga csak vár

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

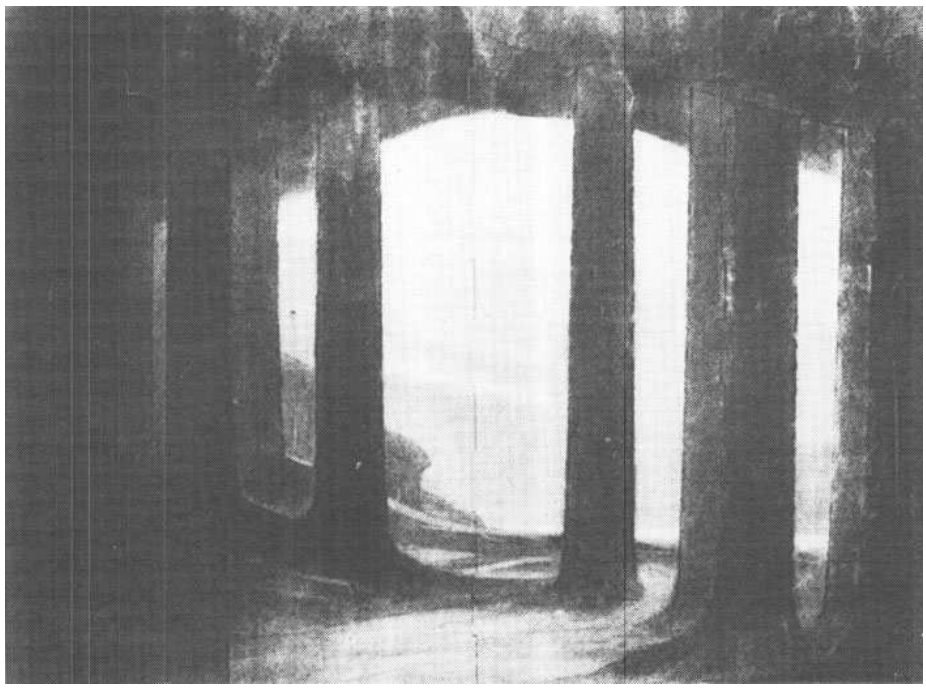
Thomas Mann, aki alighanem mindenki másnál mélyebben és teljesebben értette Wagner személyét és művét, természetesen tökéletesen tisztában volt vele, hogy a modern európai kultúrának ez a - ha szabad így mondani - drabális jelensége elsődlegesen a színházhoz tartozik. A színházról szóló 1908-as, csavaros gondolatmenetű, pazar „kísérletében" írja: „Ez a hatalmas és kérdéses mű, amelynek élményével és megismerésével nem tudok betelni, ez az okos és elmés, sóvárgó és ravasz varázslat, ez a formába rögzített színházi improvizáció, amely a színházon kívül nem létezik - valójában ez és csakis ez köt össze egész életemre a színházzal. (...) Wagnert csak a színházban találjuk meg, a színház nélkül Wagner elképzelhetetlen." S negyedszázaddal később a nagy, klasszikus és alapvető jelentőségű Wagner-esszében, mely a *Richard Wagner* szenvedése és nagysága címet viseli, elsősorban zeneszerzőként számon tartott hősét „dionüszoszi színészként" emlegeti, sőt kiélezetten meg is fogalmazza: „Wagner nem költő és nem zenész, hanem valami harmadik, akiben e két sajátosság másutt senki másnál nem tapasztalt fokon egyesül, egy színházi Dionüszosz". Ezzel a hivatkozással persze nem olyan elgondolást akarok megtámogatni, hogy a színháznak és a színházelméletnek el kellene vitatnia Wagnert a zenetörténettől, s mintegy ki kellene sajátítania, hanem csak szeretném nyomatékosan tudatosítani: Wagnernak nemigen volt olyan megnyilvánulása - a művésziektől kezdve az elméletieken át egészen a személyesekig -, amely ne volna releváns a színház gyakorlata és esztétikája szem-pontjából, tehát Wagner a *színház* történetének is centrális figurája és *aktuális* szereplője.

A „zenedráma" terminus, amit általában Wagnerhez szoktunk kapcsolni, valójában megelőzte az általa hozott fordulatot; 1833-ban használta először Theodor Mundt - Wagner ekkor húszéves, *A tündérek* című operán dolgozik, Gozzi nyomán, s a partitúrában még nincs nyoma új szemléletnek -, mégpedig abban az értelemben, amelyet Wagner alább közreadott írásában elutasít: „a zene célját szolgáló dráma", „a zene számára előállított dráma" értelmében. Ám a kifejezés később, kivált az 1860-as évektől már mást jelentett: olyan drámatípust, amelynek az a differencia specifikája, megkülönböztető jegye, hogy a zene hordozza.

Mint 1870-es Beethoven-tanulmányából egyértelmű, Wagner drámán nem a „drámai költeményt", hanem „a szemünk előtt valóban lejátszódó drámát" értette, s itt a „vor unseren Augen" megkötés nagyon is komolyan veendő, lévén, hogy Wagnere drámafogalmat így konkretizálja: „A zene láthatóvá vált párja, ahol is a szó és a beszéd kizárólag a cselekményhez, s már nem a költői gondolathoz tartozik". Wagner drámafogalmában tehát nem annyira a textuális, mint inkább a mimikus-színi mozzanat dominál. Már 1850-ben így írt Lisztnek: „Csakis a színész a tulajdonképpeni igazi művész. Egész költői és zeneszerzői alkotásunk csak akarás, nem pedig tudás: csak a színészi ábrázolás a tudás - a művészet". 1872-ben a *Színészekről és énekesekről* című tanulmányában pedig ezt írja: „A színházi előadások tulajdonképpeni művészi részét kizárólag a megszemélyesítőknek kell tulajdonítanunk, míg a darab szerzője csak annyiban áll kapcsolatban a tulajdonképpeni »művészettel«, amennyiben a mimikus ábrázolás általa előre ki-számított hatását költeménye megalkotásakor minden más dolog elé helyezte." Wagner, akinek művészetfilozófiája minden pillanatban elárulja a színházi embert, teljesen megfordította a mű-vészeteknek azt a hierarchiáját, amely a klasszikus esztétikában - és annak kiteljesedésé-ben, a hegeliben - megszilárdult. A mimikus-színi ábrázolás a hagyományos esztétikában csak függelék - most ez válik a művészet legmagasabb fokává, a szöveg pedig, amely a hegeli esztétikában a legmagasabb rangot kapta, mosta legalacsonyabb fokra kerül. Ezen a ponton talán nem fölösleges közbevetőleg expressis verbis felhívni a figyelmet arra, hogy a közhely, miszerint Wagner a hagyományos opera esztétikájával szemben, amelynek alapelvét oly klasszikusan reprezentálja Mozart híres formulája: „operánál a szöveg a zene engedelmes leánya kell, hogy legyen", a szöveget tette uralkodóvá, alárendelvén neki a zenét - a wagneri koncepció teljes félreértésén alapul. Nem: Wagner arra hajlott, hogy a színházi mozzanatot domborítsa ki és azt tekintse a „művészet" foglalatának.

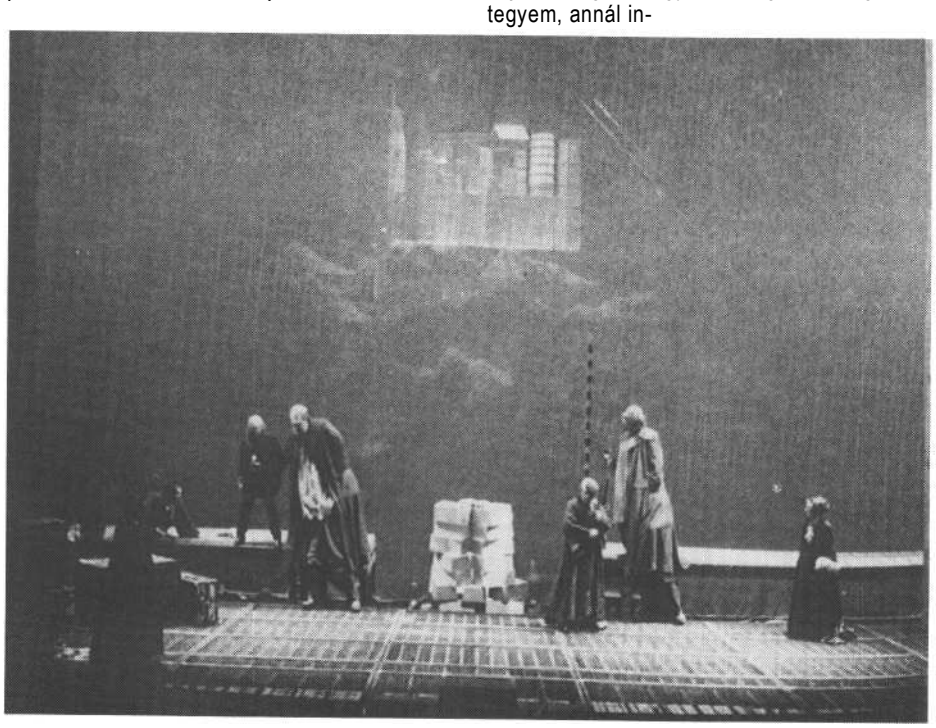
„Művészet", „zene", „dráma", „cselekmény", „opera", „zenedráma" - nagyívű művészi és gondolati fejlődése során e fogalmakat Wagner nem használta egységesen, azonos értelemben s ellentmondásoktól mentesen. Itt és most nincsen mód rá, hogy a wagneri teória nyelvének „történeti szótárát", az ellentmondások keletkezését és feloldását akár csak nagy vonalakban is vázolni lehessen. Az alább közreadott 1872-es írás, A „zenedráma" elnevezésről, Wagner legérettebb, legmélyebb nézeteit tükrözi arról a színjátékról, amelyet megkülönböztet a többitől a zenével való konstitutív kapcsolata; megismertetését-megismerését mégsem annyira történeti értéke, mint inkább aktualitása indokolja. Bármint vélekedett is Wagner az „operáról", s arról, hogy mennyiben mások, nem „operák" az ő művei (melyeket a *Lohengrin* után - a Mesterdalnokok kivételével - nem is volt hajlandó így jelöl-ni, hanem a legkülönbözőbb egyedi elnevezéseket ötlötte ki számukra), mi, akik e műforma történetét nem kell, hogy az ő perspektívájából nézzük, s ezért minden különbözőség ellenére Peritől máig láthatjuk a belső egységét, tehát a Wagner által megteremtett típusnak és az általa el-utasított típusoknak a szerves összetartozását is, nyugodt lélekkel beszélhetünk a legáltalánosabb értelemben operáról, s Wagner számos gondolatát az egész operairodalom, s általában az operajátszás vonatkozásában fölöttébb termékenynek találhatjuk. Így például a következőt:

A szent erdő a Parsifalban (1896) Adolphe Appie terve



az operában a zene „a drámának nem vetélytársnője, hanem szülőanyja. Felhangzik, és hangzásának jelentését megszemlélhetitek ott a színpadon; evégett hívott össze benneteket; mert valóságos mibenlétét legfeljebb csak sejthetitek, és ezért tárulkozik fel szemeteknek a színpadi példázaton át, mint ahogyan az anya is legendákat mesél, hogy általuk avassa be gyermekeit a vallás misztériumába." Ebből következik az operának az ironikus kísérőszólam ellenére is komolyan veendő meghatározása: „a zene láthatóvá vált tettei". A formula felidézi és elmélyíti a két évvel korábbi Beethoven-tanulmány felfogását, miszerint a dráma: „a szemünk előtt valóban lejátszódó dráma mint a zene láthatóvá vált párja". Nem kell okvetlenül Wagner ekkori zenefelfogásának metafizikai jellegét is vallanunk ahhoz, hogy a zene „hangzásának jelentését", „valóságos mibenlétét" és „a zene láthatóvá vált tetteit" ne a realizmus, sőt a naturalizmus kézzelfogható konkrétságának értelmében fogjuk fel. Az operajátszásnak az a fordulata, amely századunk közepétől az opera magas fokon stilizált világát mind földönjáróbbá, s a Felsenstein és iskolája által döntő áttöréshez segített német „Musiktheater"-től máig mind földhözragadtabbá tette, nálunk - a szokásos nagy történelmi késéssel - most látszik végbemenni, kisajátítva a *korszerűség* szerepét, s eltakarva azt, ami a világ operakultúrájában korszerűbb: az operajátszás új - a stilizálás legkülönbözőbb szintjein újjászülető - költészetét. Ha a 19. és 20. század fordulójától Wagner oly sokszor adott inspirációt az üressé és hamissá vált romantikus stilizáció lebontásához, az opera pszichológiai realista és konkrét aspektusainak felfedezéséhez és megjelenítéséhez, úgy ma legalább annyira inspiráló és termékeny lehet az opera *dimenziójának az* újrafelfedezése és visszahódítása számára. Mert minden műfaj-nak megvan a maga sajátos látószöge, az a jellemző magasság, amelyből visszatekint az élet-re, ami megszabja, mennyit láthat belőle, milyen részleteket láthat még, s milyenek mosódnak már össze előtte, mennyit fog be a lencséje és mit szúr ki belőle. Ez a magasságkülönbség, részletező vagy összegező látásmód nem értékmérő, csak különbségjelző a műfajok között. Mindegyik műfaj más-más közelséget jelent a valósághoz, más-más közelből vagy távolból fejezi ki az általánosat. A realista vagy naturalista regény, novella vagy dráma éppen az egyéni vonásokon keresztül, egyének ábrázolásával; az opera - a történetében megvalósuló, olykor jelentős fokozati különbségek ellenére is - típusokon keresztül. Értékkülönbség csak akkor lesz a jellegbeliből - lefelé minősítve -, amikor valami ki-esik a saját műfaja magasságából, olyat vesz fel magába, amit meg sem láthatna: ha az opera úgy részletez és konkretizál, mint más, reálisabb műfaj.

A Rajna kincse (1976)
(Rendező: Patrice Chéreau)



RICHARD WAGNER

A „ZENEDRÁMA" ELNEVEZÉSRŐL

Mostanában gyakrabban olvasunk valamiféle „zenedrámáról", megtudjuk például, hogy Berlinben egyesületet kívánnak létrehozni előmozdítására, csak nem igazán tudjuk elképzelni, miről is van szó. Igaz, nem minden alap nélkül feltételezem, hogy e megjelöléssel mindenekelőtt újabb keletű drámai alkotásaim számára kívántak, megtisztelő módon, valamilyen rendkívüli kategóriát létre-hozni; ám minél kevésbé érzek hajlandóságot, hogy e kategóriát magamévá tegyem, annál inkább hajlok rá, hogy a „zenedráma" névvel új művészeti műfajt jelöljek, noha fölöttébb valószínű, hogy ez a műfaj az általam szolgáltatott példa nélkül is szükségszerűen kifejlődött volna, pusztán azért, mert összhangban van a kornak és tendenciáinak hangulatával és követelményeivel, és mára mindenképpen készségesen várná, hogy bárki kényelmes fészeknek használja, ahol a maga zenei tojásait kiköltheti.

Magam nem adhatom át magam e kellemes tényállás hízelgő látványának, annál kevésbé, mert nem tudom, mit is értsek a „zenedráma" néven. Ha nyelvünk szelleméhez híven, értelmesen és ésszerűen összeillesztünk két főnevet, az első taggal valamiképpen mindig a második céljára utalunk: eszerint például a „Zukunftsmusik" („a jövő zenéje" - a ford.) szó, bár magam csak gúnyosan tudom szemlélni e találmányt, a jövő számára* való zeneként értelmezendő. Hasonló értelmezéssel azonban a „zenedráma" szónak mint a zene célját szolgáló drámának semmi értelme nem lenne, hacsak nem bevallottan a régi, megszokott operalibrettót értenék rajta, amely, szent igaz, valóban a zene számára előállított dráma volt. No de effélét bizonyosan nem értenek rajta, másról van szó: újságíróink és egyéb szép lelkű literátoraink elaborátumainak állandó olvasása oly mértékben elkoptatta bennünk a helyes nyelvhasználat tudatát, hogy azt hisszük, az általuk kieszelt zagyva szóképzéseket tetszés szerint értelmezhetjük - mint tesszük ezt most is, amikor a „zenedráma" szóval a szóban rejlő értelemnek éppen az ellenkezőjét óhajtjuk jelölni.

Tudniillik olyan jövő számára, amelyben ezt a zenét nem elrontva adnák elő.

A Walkür Wieland Wagner rendezésében

Ha mármost az esetet közelebbről vesszük szemügyre, kitűnik: a nyelv eltorzítása ezúttal abban a közkedveltté vált módszerben nyilvánul meg, hogy egy, a főnév előtt álló jelzőt előre ragasztott főnévvé alakítanak; eredetileg ugyanis „zenés drámáról" beszéltek. Mindazonáltal talán nemcsak a nyelv fent említett gonosz szelleme rövidítette a zenés drámát „zenedrámára"; az elhatározásban ott munkálhatott az a homályos érzet is, miszerint a dráma nem lehet zenés, azaz (a német szóhasználat - „musikalisches Drama" - szerint - a ford.) muzikális olyan értelem-ben, mint egy hangszer vagy egy énekesnő (bár az utóbbi esetében ez meglehetősen ritkán fordul elő). A „muzikális dráma" szigorúan véve olyan drámát jelentett volna, amelyik vagy maga alkot zenét, vagy alkalmas a zenealkotásra, avagy éppen zenei érzéke van, mint például ami zenekritikusainknak. Mivel azonban ez így mindenképpen zavaros maradt, a homályos értelem inkább elbújt egy teljességgel értelmetlen szó mögé - a „zenedráma" szóval ugyanis ember addig még nem találkozott, és úgy tűnt, az esetleges félreértelmezések ellen megvéd majd a feltételezés: egy ilyen, komoly hangzású összetett szó hallatán csak nem gondolhat senki a „zenedobozzal" (magyarul: zenélő doboz - a ford.) és más effélével való analógiára!

Az elnevezés igazi, komolyan vett értelme ezzel szemben minden bizonnyal az volt: zenében kifejezett igazi dráma. Ekképpen a szó szellemi hangsúlya a drámára kerülne, amelyet meg akartak különböztetni az addigi operalibrettótól, mégpedig annyiban, hogy itt a drámai cselekmény nem pusztán a hagyományos operazene igényeit szolgálja ki, hanem, épp ellenkezőleg, a zenei konstrukciót határozzák meg egy igazi dráma jellegzetes kívánalmai. Mármost azonban, ha ebben az összefüggésben a „dráma" lett a lényeg, akkor ennek kellett volna megelőznie a „zene" szót, mivel az utóbbi közelebbi meghatározása az előbbiben keresendő, vagyis a „tánczenének" vagy az „asztali zenének" (németül egyetlen összetett szó: „Tafelmusik" - a ford.) megfelelően, „drámazenéről" kellett volna beszélnünk. Ilyen ostobasághoz azonban mégsem akartak folyamodni, mert bárhogy csűrjék-csavarják is, az elnevezés voltaképpeni zavaró eleme mindig a „zene" maradt, noha közben homályosan mindenki érezte, hogy minden látszat ellenére mégiscsak a zene a lényeg, kivált éppen akkor, ha a hozzá társított igazi drámáról azt feltételezzük, hogy a zene lehetőségeit a leggazdagabban képes kibontakoztatni és hirdetni.

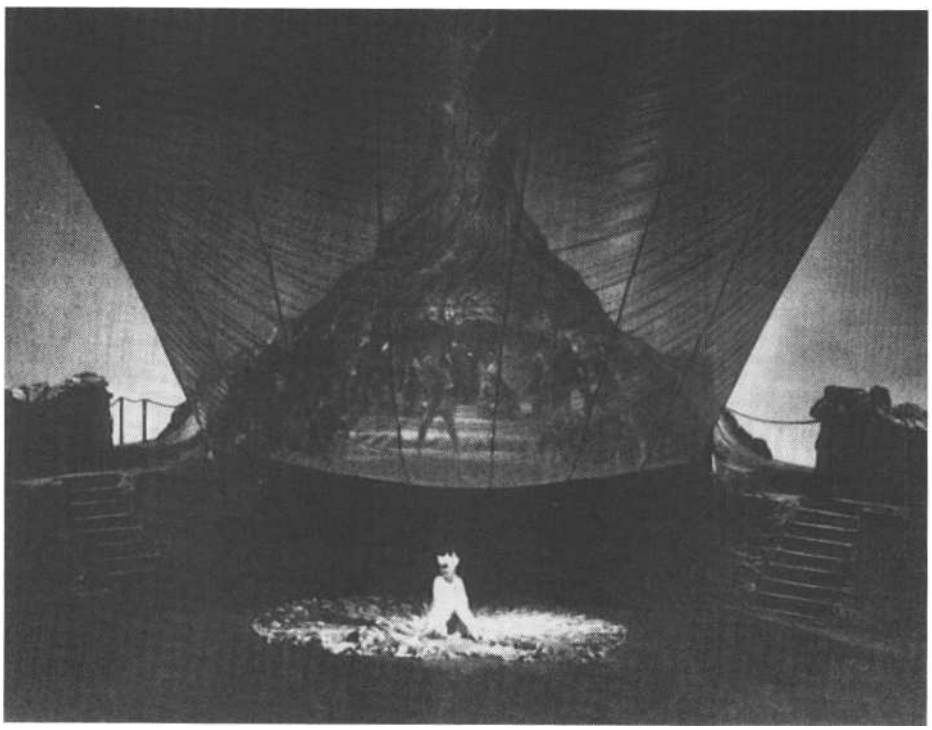
Az ekképp elképzelt műalkotás találó megnevezésében eszerint éppen az volt a kényelmetlen, hogy feltételezték: két diszparát elemet, ne-

vezetesen a zenét és a drámát kell megjelölni, amelyek összeolvasztásából jön majd szükségszerűen létre az új egész. A feladat legnagyobb nehézsége abban áll, hogy miképpen hozzuk megfelelő viszonyba a „zenét" a „drámával", hiszen, mint az imént látnunk kellett, a kettő között semmiképpen nem teremthető egyenrangú kapcsolat, lévén, hogy a zene szükségképpen vagy sokkal többet, vagy sokkal kevesebbet jelent számunkra, minta dráma. E tény feltehetően abban gyökerezik, hogy a zenén egy *művészetet* értünk, sőt, eredetileg minden művészetek foglalatát, drámán azonban csupán a művészet egy *tettét.* Ha szóösszetételt alkotunk, az így keletkező új szó érthetőségi foka világosan jelzi, értjük-e még a tagszók önmagukban vett jelentését, avagy csak alkalmazzuk őket valamilyen konvencionális feltételezés szerint. Mármost a „dráma" szó eredetileg tettet vagy cselekvést jelent: mint ilyen, színpadra állítva kezdetben a tragédiának, vagyis az áldozati karéneknek volt egyik része, hogy aztán elfoglalja annak egész terepét, s immár maga legyen a lényeg. Ettől fogva örök időkre e névvel jelöltek minden színpadon ábrázolt cselekményt, ahol is az volt a legfontosabb, hogy ezt az ábrázolást nézni lehet; ezért kapta a tér, amelyben az emberek e célra összegyűltek, a „theatron", azaz nézőtér nevet. A mi „nézőjátékunk" (Schauspiel - a ford.) tehát nagyon is értelmes elnevezése annak, amit a görögök naivabbul még „drámaként" jelöltek, mert ez a meghatározás még pontosabban fejezi ki, hogy valami, ami kezdetben csak része volt az egésznek, végül maga lett az egész. Ha mármost a zenét csak mint ennek az egésznek egy részét értelmezzük, akkor a zene alapvetően hibás viszonyba kerül ezzel a „nézőjátékkal". Rész gyanánt értelmezve a zene merőben fölösleges és zavaró; ezért is rekesztették ki végül mindenestől a szigorúan vett nézőjátékból. Ezzel szemben az igazság az, hogy a zene „az a rész, amely kezdetben maga volt az egész", és most feltámadt benne az elhivatottság, hogy visszanyerje régi méltóságát: az anyaölét, amelyből a dráma is sarjadt. Ha azonban ezt a méltóságot visszanyeri, úgy se a dráma előtt, se mögötte nincs keresnivalója, mert a drámának nem vetélytársnője, hanem szülőanyja. Felhangzik, és hangzásának jelentését megszemlélhetitek ott a színpadon; evégett hívott össze benneteket; mert valóságos mibenlétét legföljebb csak sejthetitek, és ezért tárulkozik fel szemeteknek a színpadi példázaton át, mint ahogyan az anya is legendákat mesél, hogy általuk avassa be gyermekeit a vallás misztériumába.

Aiszkhülosz hatalmas alkotásait az athéniak nem nevezték drámáknak, hanem meghagyták számukra az eredetükre utaló szent nevet: „tragédiáknak" mondták őket, vagyis az ihlető istent ünneplő áldozati daloknak. Milyen szerencsések is voltak, amiért nem kellett új elnevezést kitalálniok! Birtokukban volta legkáprázatosabb műalkotás - és név nélkül hagyták. De aztán jöttek a nagy kritikusok, a mindenható recenzensek, és akkor aztán sorban születtek a fogalmak; amikor pedig ezekből kifogytak, következtek az abszolút szavak; a Hamlet derék Poloniusa csinos listát kínál belőlük. Az olaszok összehozták a *„dramma per musicát",* ami, habár érthetőbb szóalkotással, nagyjából megfelel a mi „zenedrámánknak"; ezzel a kifejezéssel azonban nyilvánvalóan nem voltak megelégedve, és a fura szerzethez, amelyet az énekesvirtuózok kultusza révén sikerült kitenyészteni, épp olyan semmitmondó szó illett, amilyen semmitmondó maga a műfaj volt. A „műveknek" emez új műfaját „operának" keresztelték, az „opus" szó többesszámának alkalmazásával, s a szó az olaszoknál nőnemű, a franciáknál viszont hímnemű lett, miáltal az új műfaj látszólag *generis* utriusqueként** lépett fel. Azt hiszem, nem mondhatunk az „operáról" találóbb bírálatot, mintha elismerjük: e név megalkotásánál ugyanaz a helyénvaló tapintat munkált, mint a „tragédia" név születésénél; egyik esetben sem a józan értelem, hanem a mély, ösztönös megérzés érvényesült, csakhogy az előbbi esetben valami névtelen értelmetlenséget, az utóbbiban pedig valami megnevezhetetlenül mély értelműt akartak megnevezni.

Tisztelt szakmai konkurenseimnek csak azt javasolhatom: a mai színpad számára szánt zeneműveik megjelölésére tartsák csak meg józan megfontolással az „opera" elnevezést; ha így tesznek, maradhatnak ott, ahol vannak, nem ruházzák fel magukat hamis tekintéllyel, mentesülnek a szövegíróikkal való versengés alól, és hajó ötleteik támadnak egy áriához, egy duetthez vagy éppen egy ivókórushoz, tetszetőset és elismerésre méltót fognak produkálni anélkül, hogy túlméretezett erőfeszítésre kényszerülnének, és a végén még csinos ötleteiket is elrontanák. Ahogy mindenkor termettek pantomimusok, úgy születtek citerások és fuvolások is, és melléjük dalnokok, akik énekelnek kíséretükre; s ha közülük egyesek hébe-hóba elhivatottságot éreztek valami szokatlan, rendhagyó teljesítményre, ezek mindig magányos, elszigetelt lények voltak, akikre, páratlan ritkaságuk okán, évszázadokon és évezredeken át ujjával mutogat a történelem. E kísérletekből azonban soha nem született mű*faj,* amely, mihelyt megfelelő nevet találnak számára, minden jelentkezőnek rendelkezésére áll, a rendkívülit közhasználatra bocsátva. Jelen esetben azonban a legjobb szándékkal sem tudnám eldönteni, milyen nevet adjak a gyermeknek, amely alkotásaimból meglehetősen idegenkedve mosolyog a kortársi világ jó részére. W. H. Riehl úr valahol kijelentette, hogy míg egyes operákat a fülével, másokat a szemével érzékei, az én operáimtól látását is, hallását is elveszíti; miféle nevet lehetne hát adni az ilyen se nem látha-

Johanna Meier a Trisztán* és *Izoldában (1981)
(Rendező: *Jean-Pierrre Ponelle)*



* Utalás Mefisztó szavaira a Faust I.-ből: Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war - a közreadó
** Kettős neműként

Jelenet A Rajna kincse 1994-es bayreuthi előadásából

tó, se nem hallható valaminek? Már-már hajlamos volnék egyedül a láthatóságra hivatkozni, és ily módon a „nézőjátékhoz" tartani magam, hiszen örömest neveztem volna drámáimat a zene láthatóvá *vált* tetteinek.

Ez aztán vérbeli művészetfilozófiai titulus lett volna, és jól festene műértő udvaraink eljövendő Poloniusainak listáján, amennyiben ezekről az udvarokról feltételezhető, hogy katonai sikereik után legközelebb a színházat is megfelelő német szellemben vezénylik majd rohamra. Ám hiába nyújtok megannyi nézőjátékos elemet, amelyek sokak szerint mára monstruozitásba csapnak át, végső soron még mindig túl kevés lenne nálam a látnivaló. Így például szememre vetették, hogy a *Trisztán* második felvonásába elmulasztottam beiktatni egy fényes báli ünnepséget, amelynek során a boldogtalan szerelmespár megfelelő időben eltűnhetett volna egy lugasban, hogy aztán felfedeztetésük kellően botrányos hatással és egyéb alkalmatos következményekkel járhasson; ehelyett ebben a felvonásban jóformán csak zene van, amely ráadásul sajnos olyannyira zenének is látszik, hogy W. H. Riehl úr szervezetének tagjai megsiketülnek tőle, ami annál súlyosabb, minthogy közben jóformán semmi látnivalóról nem gondoskodom.

Mivel szegény munkáimat, lévén, hogy vajmi kevéssé hasonlítanak a *Don Juanra,* még „operának" sem tüntethettem fel, bosszantó módon arra az elhatározásra kellett jutnom, hogy mindennemű műfaji megnevezés nélkül adjam át őket a színházaknak; és meg is kívánok maradni ennél a tájékoztatásnál mindaddig, amíg a mi színházainkkal van dolgom, amelyek jogosan nem ismernek mást, mint operákat, és ha mégoly korrekt „zenedráma" kerülne a kezükbe, abból is csak „operát" faragnának. Hogy az ily módon keletkező zűrzavarból végre erőteljesen kivágjam magam, ezért támadt bennem, mint az közismert, *a színpadi ünnepi játék* gondolata; reményeim szerint ezt fogom Bayreuthban, barátaim segítségével, megvalósítani. Az elnevezést vállalkozásom jellege sugallta, hiszen *dalünnepeket, tornaünnepeket* stb. már ismertem, és úgy éreztem, jogom van elképzelni egy színházünnepet is, amelynek lényege köztudottan a színpadon lezajló eseménysor- az, amit nagyon is észszerűen *játékként* kell felfognunk. Aki majdan részt vesz egy ilyen színpadi ünnepi játékon, az talán meg is őrzi emlékezetében, és ha felidézi, bizonyára eszébe ötlik valamilyen elnevezés is, hogy jelölhetővé váljék az, amit most névtelen művészi tettként kívánok átnyújtani barátaimnak.
1872

Fordította: Szántó Judit

MEGKÉSETT HOZZÁSZÓLÁS

Színházi kötelezettségeim miatt nem maradhattam a vita végéig, Koltai Tamás hozzászólása után el kellett mennem. Mégis szükségét érzem, hogy legalább utólag „megszólaljak". Mi késztet erre? Komor hangulatban távoztam. Akkor „koncepciós pernek" tűnt az összejövetel. Megvallom, féltem is a hozzászólástól. Attól tartottam, ha ellent-mondok a túlzottan is „egységes" kórusnak, nemcsak eltávolítanak majd engem is a Nemzetiből (Ablonczy leváltása után), hanem lehetet-lenné teszik kis, gyerekeknek játszó „színházam" működését is. Hiszen azoktól az intézményektől és azon úgynevezett szakmai tekintélyek jóindulatától függ a Nevesincs Színház sorsa, akiknek ellentmondok. Most mégis úgy gondolom, erkölcsi kötelességem állást foglalni a Nemzeti azon értékei mellett, melyekről senki sem szólt.

„Vétkesek közt cinkos, aki néma..." Miért gondolom mindezt?

A vita bevezetőjében a minisztérium illetékese nyomatékosan hangsúlyozta ugyan, hogy e megbeszélés csupán elvi jellegű, és nincs összefüggésben a Nemzeti Színház jelenlegi helyzetével. A felkért hozzászólók többsége mégis konkrét és operatív tanácsokat osztogatott a jelenlegi gondok „megoldására". Volt, aki nem átallotta azonnali lemondásra felszólítani az igazgatót, és az új kinevezendő nevét is megemlíteni. Többen pontos és azonnali programot dolgoztak ki a „konszolidációra". A kritikai élet legtekintélyesebb személyisége pedig „izzó szenvedéllyel" megtette azt a javaslatát, melyet sem Rákosi, sem Aczél nem mert megkockáztatni: legyen a Nemzeti Színház lényegében befogadó intézmény. Azaz nem volt elég az épületet hajdan fel-robbantani, most mára társulaton a sor. Honnan e pusztító indulat? És egy éve e nagytekintélyű színházi elit vajon miért hallgatott (vagy helyeselt?), amikor a magas politika, a kultúra irányítói a budapesti gyerekektől elvették egyetlen színházukat? (Európában példátlan módon!) Ez az elit számára elfogadható volt.

Eszembe jut a szabadkai magyar színház megszüntetésének, azaz beolvasztásának intő emléke is. Akkor is szakmai felemelkedésre hivatkoztak. Jöjjön létre egy európai színvonalú, többnyelvű alkotóműhely a provinciális és avítt utazó társulat helyett! Láthattunk is csodát: az európai tehetségű új színházvezető rendezésében egy soknyelvű Tragédia-előadást. A tapsolók között ott voltak azok, akik Illyést még halála előtt meggyalázták, mert fel merte emelni szavát a jugoszláviai magyartalanítás ellen... Telik-múlik az idő. A nagy tehetségek elrepülnek, és nincs még egy dali társulat sem, amelyik járná a magyar falvakat: ügyetlen színészettel, de igaz, ma gyar szóval. És manapság kezdődhet minden előlről - a romokon.

Paradox módon a jó szándékú tanácsok még fokozták félelmemet, mivel ezek - éppen naivitásukkal (?) - egy alkotóközösség *szuverenitás*át szüntették volna meg. Jordán Tamás a szak-ma elitjéből kiválasztandó művészeti tanácsra bízná a Nemzetit. E grémium zöme nyilvánvalóan azok közül kerülne ki, akik elvetik a színház mai szellemét. (Az ország szellemi életének mai megosztottsága mellett, úgy vélem, káros bár-milyen kiválasztott tanácsadó elitréteget favorizálni. Jó lenne olyan szellemi életben részt venni, amelyben nincsenek mérvadó körök és követelmények! Csak az élet tényei.)

A legnagyobb naivitás nyilvánvalóan az, ha azt hisszük, hogy lehet színházat irányítani „kollektív vezetéssel". (A részletek irrealitásáról nem is beszélve.)

Összegezve: a Nemzeti életébe beavatkozó mindkét irányú és célú elképzelés azt a szellemiséget szüntetné meg, amely a jelenlegi vezetés legfőbb érdeme. Miben is áll ez?

A mai színházi világ - a kialakult piaci viszonyok miatt - jelentős mértékben elmozdult az úgynevezett szórakoztatóipar irányába. (Igaz, ezt magas színvonalon teszi!) Ennek következtében a zenés produkciók tartják el azokat a színházakat is, ahol régebben Miller, Németh László, Brecht, Shakespeare művei vonzottak táblás házakat. (Már csak ezért is szakszerűtlen dolog a nézőszámokat összehasonlítani a túlnyomórészt fajsúlyos prózát játszó Nemzeti Színházéval.)

A másik - sajnálatosan „természetes" - következmény az, hogy a repertoárjukból a magyar dráma egyre jobban kiszorul. Ez utóbbi egyébként sosem állt azon - ma már nemzetközileg is joggal elismert - művészek (és színházak) érdeklődésének középpontjában, akik a hetvenes évektől fokozatosan átvették a magyar színházi élet irányítását, és most is a legfőbb támaszai a főváros és a minisztérium illetékeseinek. (Igaz ez akkor is, ha tudjuk, milyen nagy jelentőségű Örkény-, Sütő-, Móricz- stb. bemutatók voltak például a szolnoki vagy a kaposvári színházban.)

Mindezekkel szemben: *a Nemzeti Színháznak* soha *nem volt a repertoárján annyi klasszikus* és *mai magyar* dráma, *mint* manapság - az „eltávolítandó" Ablonczy igazgatása alatt. Erről a tanácskozás nem szólt. Igaza lehet Szikora Jánosnak: ,,...a magyar drámairodalom nem feneketlen kút, melyből korlátlanul lehet meríteni...", de vajon miért nem játsszák színházaink még azokat a darabokat sem, amelyek ezt meg-érdemelnék? Sarkadi, Bródy, Tamási stb. művei méltatlanok a magyar színház nívójához? És ha így lenne is (persze nincs így), nem akkor születhet egyszer értékesebb színiirodalom, ha mégis színre kerülhetnek a *mi életünkről közvetlenül szóló* hazai alkotások?! (A még be nem mutatott Molnár Ferenc-, Szakonyi-, Gyurkovics-művek...) Senki nem vitatja, hogy a kortárs vagy klasszikus külföldi művek hordoznak a mi életünkre vonatkozó aktualitásokat is, de hazai dráma nélkül nincs egészséges hazai színművészet. Móricz 1905-ben így ír erről:

„A magyar színpadnak még ma sincs igazi színműirodalma, s így a magyarság élete a színpad világában ma sincs eléggé képviselve. Azért hangsúlyozom a magyarság életét, mert hiszen minden író a maga nemzetének lelkén át ismeri s alkotja meg az általános emberit. S a mi színpadunkon is azok az írók értek el jelentékeny sikert, akik lehetőleg tipikus nemzeti jellemvonásokat hoztak színre, éppúgy, mint más népeknél." (A *magyar színpad tradíciói)*

Eltorzult értékrendünket minősíti, hogy ilyen banalitásokat le kell írni. A színházi szakértelem (és az arra való hivatkozás) *önmagában* nem tudja megoldani ezt az elidegenedett helyzetet (író és színház között).

Úgy vélem, ez az igazi szakmai háttere a Nemzeti elleni támadásoknak. Már a hetvenes évektől nem lehetett szakmai sikerre számítani olyan színházban, amely a magyar drámát helyezte működése központjába. Nyolcéves békéscsabai főrendezőségem is bizonyíték erre. A vállveregető dicséretek, a lesajnáló semmibevevés, a nyílt gúny és a „szakmai" kritika szétrobbantotta a kialakulóban levő alkotóközösséget. Ahol ennyi támadás és érdektelenség „jutalmazza" a színészek erőfeszítéseit, onnan el kell szerződni, vagy olyan embert hívni vezetőnek, aki „az új idők új dalait" énekelteti velük... E helyzet ismerős a Nemzeti Színháznál is (politikai baklövésekkel súlyosbítva - a felettes illetékesek jóvoltából).

Ha a színházi szakma valóban méltó helyére szeretné segíteni a Nemzeti Színházat, akkor örülnie kellene annak, hogy *legalább egy olyan hely van, ahol a* hazai fogantatású *irodalom otthonra* találhat. Erre érdemes áldoznia a kormánynak is. Észre kellene venni, hogy szükség van ilyen célzatú színházra is. Jöjjenek szerepel-ni, rendezni a magyar dráma otthonába! Ablonczy László a házigazda szerepére - kérdezzék meg az írótársadalmat! - alkalmas személy. A baj csupán ott van, hogy a „hazai termék" nem divatos manapság a piacon. Elszoktunk már-már a magyar szótól is.

Igaza van Vámos Lászlónak, hogy a színház élére igazi nagy formátumú szakember szükségeltetik (véleményem szerint: a jelenlegi igazga-

tó mellé). De hol van az a karizmatikus művész, akinek szelleme és életműve természetes iránytűként vezetné a nemzet színházát? Sík Ferenc pécsi és gyulai színpadán mindenki ott lehetett, aki csak számított a magyar szellemi és irodalmi életben. Az ő útja- munkásságának joggal kritizálható vonásai mellett - logikusan vezetett a Nemzetibe. Az újabb rendezői generációk érdeklődése másfelé irányul. Ki a felelős ezért? A főiskola, a gimnáziumok, az élet? A politika? Felesleges immár firtatnunk. Ezért kellett kívülről *jönnie valakinek,* aki körül - ha a szakma megszüntetné a kíméletlen és oktalan bojkottot (hiszen ő vétlen a kinevezésével kapcsolatos politikai, hivatali baklövésekben) - felnevelődhetne egy új művészgarnitúra. Nekünk nincs Művész Színházunk (a moszkvaira gondolok), mert nincs Sztanyiszlavszkijunk és nincs Csehovunk vagy Gorkijunk. Nagy tudású színházi szakembereink voltak és vannak, és a színházakban csetlő-botló íróink. Csakhogy így sántít a dolog.

Befejezésül felidézem a Nemzeti Színház múltjából Németh Antal és a „rossz drámaíró" Móricz példázatát. A nagy színházi szakember így ír visszaemlékezéseiben Móricz darabjairól: *„A betyár* nem rossz darab volt, mint a Boszor*kány,* hanem nyíltan szólva egyáltalában nem volt darab..." Majd végső szentenciaként így fogalmaz: ,,...színpadra szánt alkotásaival sosem volt igazi sikere, mert a *Légy jó mindhalálig és* az átdolgozott *Úri muri* előadásainak nagy száma nem dramaturgiai okból jött létre, hanem *kedvező közönséglélektani pillanat eredménye volt.* Móricz Zsigmond amilyen zseniális regényíró volt, olyan idegenül mozgott a dráma világában."

Figyelmeztető lehet mindannyiunknak: az elismert színházi szakember teljesen vak és érzéketlen a Trianon utáni magyarság zsákutcaélményének tragikuma iránt. A „kedvező közönséglélektani pillanat" pedig azóta is tart... Móricz viszont így ír A *magyar* színészet *válsága* című cikkében 1930-ban: „A budapesti színészet igen magasrangú, európai mértékekkel mérve is. Ha az ember külföldön színielőadást néz, mindig a szájában van a budapesti előadások íze..." Majd témát vált: „Ezt kell az irodalomnak is keresnie. Problémákat, ama problémáit, azt, ami fáj, s ami reményt ad az élettel szemben. A színpadnak dolga s kötelessége, hogy a lelkeket fölemelje s megvigasztalja a mai roppant válságban, amely elsősorban a *lelki* élet *válsága...* A mai színház azonban sajnos lesüllyedt a szórakoztató mesterségek közé. Elvesztette szellemi, lelki tartalmát... A színházzal az a roppant szerencsétlenség történt, hogy valósággal kikapcsolta magából az irodalmat. A nagy rendező, akinek a mai színpadra a legnagyobb hatása volt, rájött, hogy a szabóival s a technikai munkásaival is óriási hatást tud elérni: nem kereste tehát az írót, aki megköti a kezét. Inkább a színházi mesterembert kereste ezen a téren is. *Nem azzal törődött, hogy mit mond valaki, milyen* igéket hirdet a *lélek, ha-nem azzal, hogy mennyi alkalmat ad a* színész-*nek a produkcióra...* A színészet itt van teljes fel-készültségével, de új hangot kell neki adni s ő boldogan fogja azt hozni, mihelyt lehet."

Én úgy tapasztaltam, hogy a színházi szakemberek vitáján arról nem esett szó, milyen igéket hirdet a Nemzeti Színház. Tudjuk, szakmailag joggal bírálható előadás is a közönség elé kerül, de azoknak az íróknak az *igéit,* akik a plakátokon vannak, nem illene senkinek száműzni e helyről.

Ha van hívó ereje Molnár, Móricz, Szigligeti, Sütő, Örkény, Mikszáth, Katona, Bródy, Szakonyi, Tamási, Sarkadi, Hubay, Szép, Füst (március havi szerzőink) igéinek, akkor az ország legjobb színészei és rendezői elfogadják a jelenlegi vezető kezét, hiszen a program kötelezne erre. Észre kellene venni, hogy a hatalom hányszor megosztotta mára művészvilágot, és azt is, hogy mindenki színházi kenyere és alkotási szabadsága csak akkor érhető el, ha a másként gondolkodónak is megadja azt, amit magának elvár. Erre van szüksége a Nemzetinek. *A hübrisz a* kiválóak elbizakodottsága. El kellene tűnődni ezen a színházi élet kiválóságainak is.

Igaza volt Szabó István színházi osztályvezetőnek, akivel néhány nappal a tanácskozás után elbeszélgettem gyermekeknek játszó kis színházamról: nem szabad félni, mert a félelem agresszív és intoleráns tetteket szül. Gondolataimat leírtam, és félelmeim is elszálltak.

Rencz Antal

TOVÁBB, DE EGYÜTT

Amikor a sokadik szegedi botrányon zsortölődtem, egy színész ismerősöm megnyugtatott: mi már csak ilyenek vagyunk. Tudod, a szakma szeretetéből fakadó túlfűtöttség, a művészi érzékenység... Ühüm, mondtam, és a színháztörténet fenegyerekeire, közönségőrjítő botrányhőseire gondoltam. Aztán meg arra, hogy vajon a kilencvenes évek magyar színiéletéről mit fog följegyezni a jövő színháztörténete. Persze „volt egy-két este", és vannak egyéniségeink, sőt tehetségeink is, és a mondandók fölszabadulása sem mellékes ebben a rendszer (ide-oda) váltogatásban. Új színházak nőnek (s tűnnek el) a budapesti aszfalton, és itt van ez a túlfűtöttség is - micsoda idők (lehetnének!)...

Igen, micsoda idők! Évente két-három szaftos kis botrány - a közélet már észre sem veszi. Azután, ha önkormányzati rendeletekre rendeződik is valamelyest egy-egy ilyen csetepaté, a legritkább esetben lesz belőle művészi föllendülés... Annak, aki marad, lavírozás lesz a sorsa a kisstílűség meg a középszerűség langy pocsolyáiban, s pár hónapig tartó „örökös" békeszerződések köttetnek. Azok pedig, akikbe nagyobbat rúgtak, sebeiket nyaldosva odébbállnak. Eredmények helyett látványos sírások lesznek, hogy objektívek a tényezők, és köztük is legkivált, hogy kevés a pénz. Pedig tudjuk jól, mi pénz megy el például a körberendezések tradicionális intézményének fenntartására vagy a közönség névmániájának kiszolgálására, vagy éppen a szocialista színházmenedzsment nagy vívmányának, *a „művészi improvizációra"* épülő „mindenböffentésre-egyfullajtár"-munkaszervezeteknek a működtetésére... Csáki Judit azt írja: „A szakmánk elégtelenre vizsgázott a Művész Színház körüli botrányban." Ez már a sokadik elégtelen. Ebből sima bukás lesz a végén. Úgy, hogy a közélet észre sem veszi. És ettől lesz különösen szégyenteljes...

Vajon elkerülhető lenne-e ez a nagy elégtelen? Természetesen. Nem kellene hozzá más, csak egy kevés, szakmai *szeretetből fakadó túlfűtöttség! És* tisztaság, jó szándék, csepp művészi érzékenység - és sokkal jobb *felkészültség!* Mivel a sebek már túl mélyek, s túl sok van belőlük, és az érdekkörök (klánok, lobbyk) is túl erősek és merevek - ezért a változásnak csak egy lehetősége áll fönn: a gyökeres.

Gyökeres változást pedig az *esélyegyenlőség* megteremtése jelentene - az olyan helyzet, amelyben a nemzeti értéknek kikiáltott politikai érdeknek éppúgy joga van megbukni, mint ahogy egy új, egyik érdekkörhöz sem tartozó, tehetséges műhelynek pénzhez jutni és megerősödni.

Az esélyegyenlőséghez vezető út sok-sok frázissal kövezhető ki: piacosítás, vállalkozói színház, értékközpontúság, támogató hatóság

helyett támogathatóság, hitel, hitelesség, érdekcsoportok helyett értékszövetségek...

Segíthetné például a közművelődésből ismert *színtérelmélet* adaptálása. Olyan színházi közegre kell törekedni, ahol az egyes érdekszférák (nagyok és kicsik egyaránt) egyáltalán nem vagy legalább jelentősen nem akadályozhatják egymás működését. Nem az intézményt kell előtérben tartanunk, hanem a benne folyó tevékenységeket, a készülő és elkészült produkciókat, a működő társulatokat. Ez feltételezné azt, hogy egy színházon belül több műhely vagy vállalkozás is üzemelhessen egymás *mellett* - egyforma vagy legalábbis hasonló esélyekkel, egymással versenyben.

A jelenlegi helyzet nem éppen progresszióorientált. A jelenlegi helyzet langyosvíz-orientált. Nemigen inspirálja az embert arra, hogy falakat döntsön, kerítést törjön, gátat szaggasson. Hacsak nem a másik hátán...

Az állami és önkormányzati támogatások megvonása a jelen gazdasági helyzetben a színházi élet ellehetetlenítését jelentené. Tudom, nem minden színházról esik szó - tehát nem minden színház lehetetlenülne el. Csak egyesek. De miért pont azok? Miért nem a másik? Megint azt vámolnánk, aki jól csinálja? Vagy így tudjuk leginkább *tisztáznia* hatalmi erővonalakat? Egy ilyen szituációban leginkább az tisztázandó, ki, miért és ki előtt vállal felelősséget. Egy Nemzeti Színház már lebontatott. Sőt az új nem építtetett föl... Szerintem az biztos: az üzemeltetést illetően egy vállalkozó által átvállalt (állami és) önkormányzati feladat, mint lehetséges megoldás, ellene hatna a langyos víznek...

Én magam *műhelypárti vagyok,* de nem ezt a fajta munkát tartom a színházcsinálás egyetlen receptjének. A jó műhely nemcsak szakmai, hanem lelki közege is a munkának. Az emberi lélek kérdései pedig napjainkban egyre inkább előtérbe kerülnek. Ha ez a folyamat - az elmúlt évtizedek technicizálódásával szemben - tovább erősödik, egyenes következménye lesz a lélek nemesítését szolgáló művészetek reneszánsza. A színház az elmúlt századokban veszített *kollektivizmusából,* amitől kicsit ipari lett, kicsit mesterkélt, de nem feltétlenül lett tőle rosszabb. Más lett - s a népszerűsége sem csökkent. Én hiszem, hogy ez a rég volt kollektivizmus újra megerősödik, hisz az ember kollektív lény. Verset olvashatsz, írhatsz magadban, muzsikálhatsz otthon egyedül, festhetsz, varrhatsz, faraghatsz is a magad gyönyörűségére. De a színházhoz legalább két ember kell. A műhelymunka az, ami a művész autonómiájának megtartása mellett leginkább visszavezethet a kollektív színházélmény s vele a szakrális színház világába, melyet vala-hol a 17. század elején veszítettünk el, s melyet korunk egyre nagyobb csodálkozással és örömmel fedez föl újra.

A „színházügy" problémáira a válasz önmagában a színházban van. Szembe kell végre néznünk önmagunkkal! *Önvizsgálatra* van szükség, *leltárra!* Szakmaira és pénzügyire egyaránt. És aki ezt nem tudja vállalni, azt érdemei elismerése mellett...

A megoldás tehát a nyitottság és a sokszínűség. Az egymást gúzsba kötő direkciók és korifeuscserénként cserélt színházpolitikák helyett egymást szerető, vagy legalább egymást megbecsülő (de legalábbis egymást elviselő) közeg. Ahol az Arizona megfér a Tháliával, a Művész az Arizonával, a Thália a Művésszel...

Szente Béla

Helyreigazítás

A Színház 1995. márciusi számában, a vígszínházi Cyranóról írott kritikámban kiszaladt tollam alóla következő mondat: „...még Csendes László Miskolcon oly markáns, elcsépelt meghatározással »egy tömbből faragott« Castel-Jaloux-ja is elszürkül itt..."

Utólag figyelmeztettek: a miskolci Castel-Jaloux-t Földi Lászlónak hívták.

Ezt valamikor mintha magam is tudtam volna; legalábbis erre vall ugyane folyóirat 1993. januári számában a következő, általam jegyzett mondatrész: „...Földi Lászlónak az alak alig féltucatnyi megszólalását is kőkemény jelenléttel hitelesítő Castel-Jaloux-ja..."

Miképpen kopirozódhatott egymásra emlékezetemben a két, ráadásul csak jeles tehetségében (és legföljebb még keresztnevében) hasonlítható színész képe, nincs rá magyarázat. És persze mentség sem.

Mindkét művészt megkövetve leírom tehát: Földi László Miskolcon kitűnő Castel-Jaloux volt. Csendes László Budapesten kitűnő Castel-Jaloux is lehetett volna.

Szántó Judit

SUMMARY

In his leading article, István Nánay takes as his starting point the recent festival of the "third type", experimental or altemative theatre companies and emphasizing their importance, reveals some discrepancies concerning their position in the general theatrical set-up.

As the annuel National Theatre Festival approaches, Enikő Tegyi talked to director László Vámos, this year's selector of the programme, about the principles and motives guiding his work and about his opinion on the state of Hungarian theatre such as he found it.

This month's reviewers are Judit Szántó, Katalin Saád, Dezső Kovács, István Sándor L., Adrienne Darvay Nagy, Katalin Kállai, István Tasnádi, László Bóka B., Adrienne Dömötör and Judit Katalin Magyar; they acquaint the reader with their opinion on, respectively, Molière's *Don Juan* (New Theatre), Strindberg's *The Father* (Békéscsaba), G.B. Shaw's *Saint Joan* (Comedy Theatre), Bulgakov's *Molière* (Hungarian State Theatre, Kolozsvár/Cluj-Napoca, Rumania), Euripides' *Iphigenia in Aulis* and Ken Kesey-Dale Wasserman's *One Flew* Over the *Cuckoo's* Nest (Hungarian companies in Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe and Nagyvárad/Oradea, both in Rumania), Chekhov's *Uncle Vania* (Budapest Chamber Theatre), Samuel Beckett's *Waiting* for Godot (an all-woman production in Győr), *Mount of Vultures* (an adaptation of the Chinese classic A *Voyage in the West,* Veszprém), Tom Stoppard's *The Real Thing* (Pest Theatre) and two productions by young actors at the Komedium: SÖR *(The Complete Shakespeare Abridged)* and *Villon At his* Most *Recent.*

Two foreign productions are reviewed by László Bérczes and András Forgách; the former saw for us *The Three Lives of Lucie Cabrol,* a performance by the Theatre de Complicite in London, the latter stayed in Budapest to see at the Katona József Theatre Thomas Bernhard's *The Lime-Burner, a* production by Cracow's Stary Teatr.

An account of an exhibition and an interview follow: Zádor Tordai shares with us his impressions of the work of puppet-designer Ilona Németh and Tamás Tarján talked to actress Itala Békés.

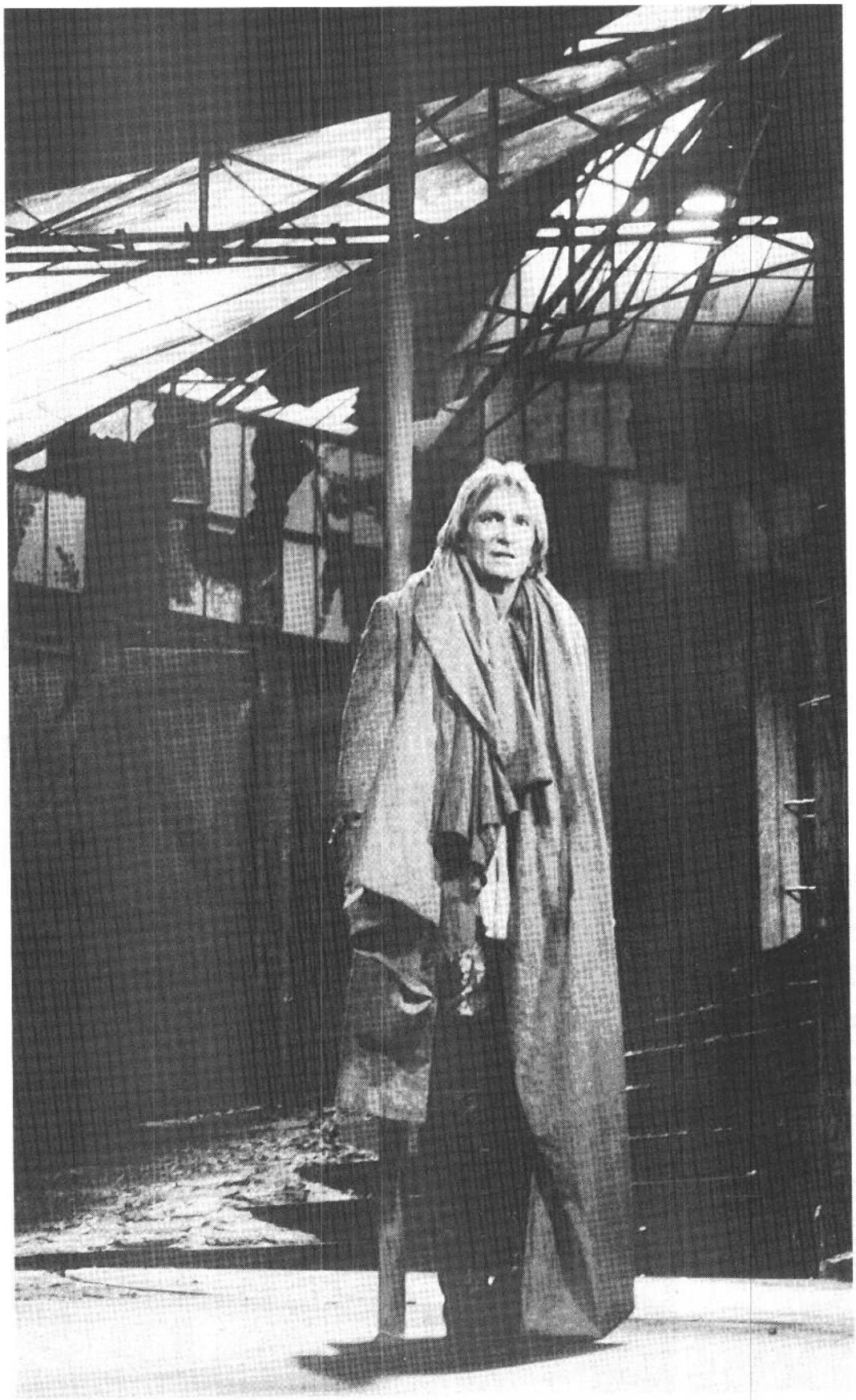
In his series on theatre theory and research, Géza Fodor introduces and publishes Richard Wagner's essay about the idea of the Musikdrama.

Two further contributions - by Antal Rencz and Béla Szente - came to the discussion of the present-day situation and function of the National Theatre, the material of which was published in our May issue.

This month's playtext - *The Sample* - is by László Márton.

Koncz Zsuzsa: Cserhalmi György Don Juan szerepében

SZÍNHÁZ
fotógaléria



SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ '95

Ára: 68,– Ft