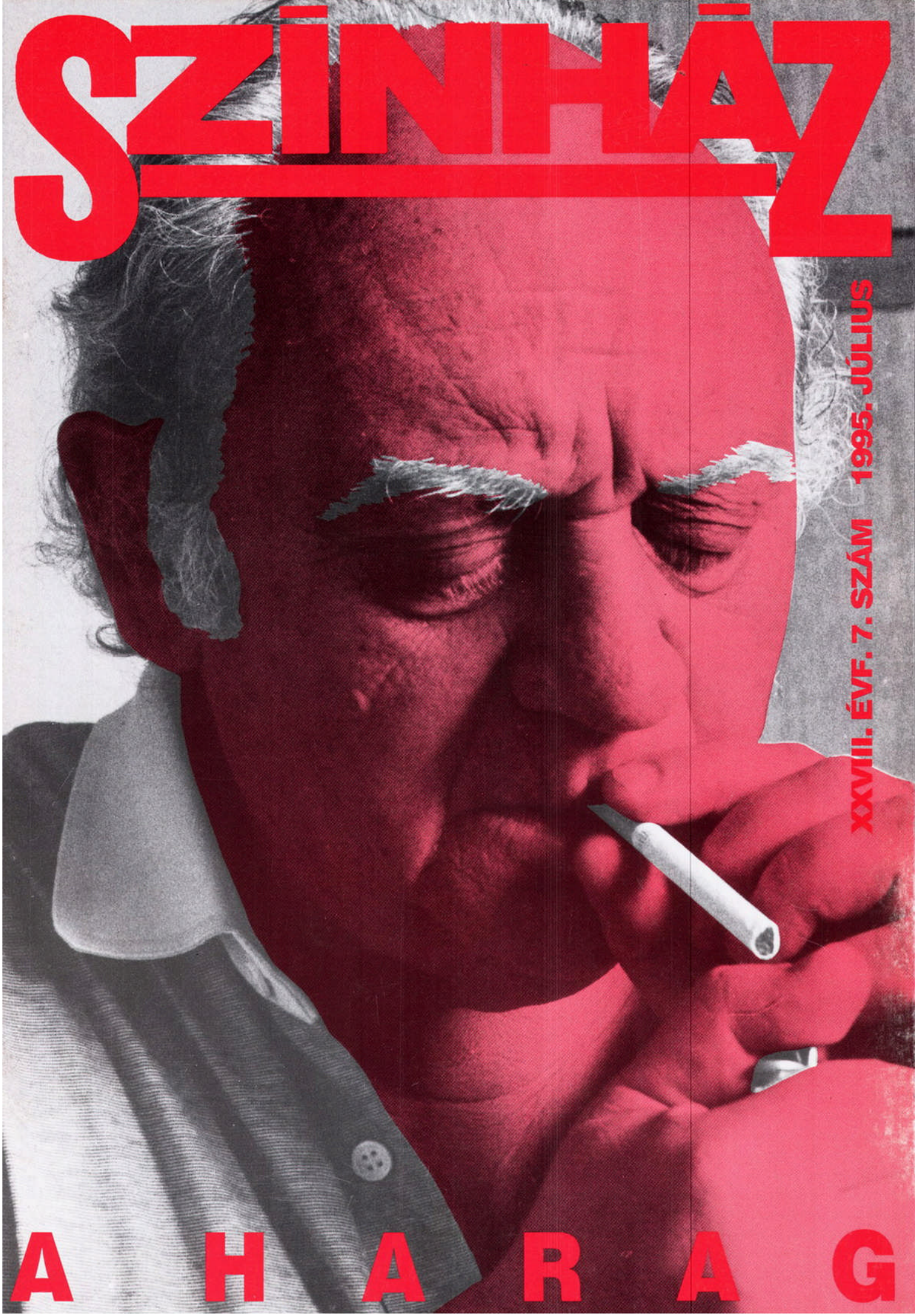
SZÍNHÁZ

XXVIII. ÉVF. 7. SZÁM 1995. JÚLIUS



A HARAG

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Koltai Tamás: ROSSZKEDVÜNK NYARA 1

Sándor L. István: (LÉG)ÜRES TÉRBEN 2
(Alternatív Színházi Szemle)

Tarján Tamás:
A FELHŐ ALAKÚ SZÍNMŰ 8
(Darvas/ László: Szív Ernő estéje)
Szántó Judit: SZÉP JOBB 9
(Szép Ernő: Patika)
Tasnádi István: MEG-HALT AZ IS-TEN 12
(Arthur Miller: Istenítélet)
Nánay István: ÉRVÉNYES VÁLTOZAT 14
(O'Neill: Amerikai Elektra)
Budai Katalin: SZÍNSKÁLA 17
(Vörös és fekete Győrben és Budapesten)
Szűcs Katalin: MARADT A KELLEM 20
(Valahol Európában)
Verebes István: VÉGRE KÉRDÉS 22
(Székely Gábor rendezéséről)

Bérczes László:
BOLDOG, BOLDOGTALAN 25
(Beszélgetés Csomós Marival)

Darvay *Nagy* Adrienne: DELÍRIUM 29
(Harag György táncai)
Gerold László: HARAG ÉDES ANNÁJA 32
(Egy újvidéki előadás margójára)

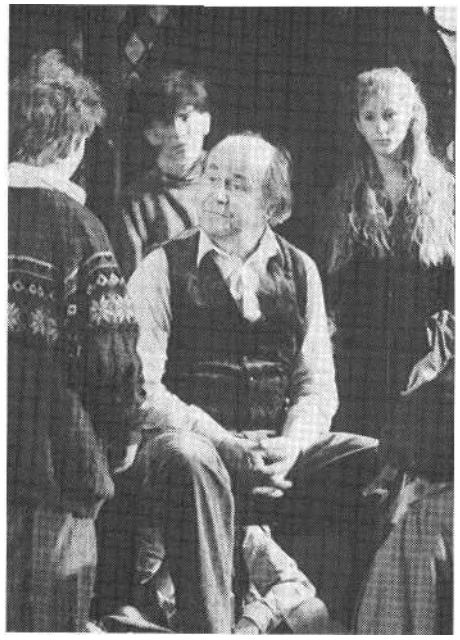
Esterházy Péter: LESZ, LÖSZ, LUSZ *36 (A Wuppertali Táncszínház vendégjátéka)*
Hudi László: HERZLICHWILLKOMMEN 38
(Kései elmélkedés Pina Bausch vendégjátéka nyomán)
Forgách András: AZ ORLÉANS-I NADJ *40*
(A Jel Színház vendégjátéka)

SZABADPOLC
Fodor *Géza:* BEVEZETŐ 43
Jiří Veltruský:
EMBER ÉS TÁRGY *A* SZÍNHÁZBAN 43

Szűcs Miklós: ELŐRE VAGY HÁTRA 47
(Válasz Nánay Istvánnak)

DRÁMAMELLÉKLET:
Garaczi László: FESD FEKETÉRE!

Alternatív Színházi Szemle (2. oldal)



***Valahol Európában* (20. oldal)**

Harag György (1925-1985) (29. oldal)

XXVIII. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1995. JÚLIUS
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: Színház 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
januártól: 960 Ft.
Egy példány ára: 96 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 24126)
Felelős vezető: Freier László igazgató HU
ISSN 0039-8136

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

Megjelenik havonta

A címlapon: Harag György 1981-ben (Dormán László felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

ROSSZKEDVÜNK NYARA

Régóta esedékes bejelentéssel kell kezdenem az első oldalas publicisztikát: lapunk példányonkénti ára ettől a hónaptól kezdve kilencvenhat forint. Előfizetőink az idén még a régi áron juthatnak a hátralévő számokhoz; jövőre már az előfizetői díj is az áremelkedéssel arányosan nő.

Önmagában nincs különösebb mellékzöngéje e bejelentésnek. A hatvannyolc forintos ár egy ideje már tarthatatlan volt, ennek ellenére megpróbáltuk tartani. Mi okból? Mert úgy gondoltuk, s változatlanul úgy gondoljuk, hogy lapunk olvasói azokból a középrétegekből kerülnek ki, amelyek folyamatos anyagi ellehetetlenülése továbbra is föltartóztathatatlannak látszik. Magyarán szólva: ha csak rajtunk múlik, nem szeretnénk olvasókat veszíteni. Másrészt viszont legalábbis paradox, hogy egy folyóirat, amely áttekintést ad a hazai és a világszínház eseményeiről, elméleti cikkeivel pótolja a hiányzó színházesztétikai könyvkiadást, rendszeres havi drámamellékletével pedig egész színműtárat hoz létre, annyiba kerüljön, mint két villamosjegy vagy két napilap.

Itt álljunk meg egy percre. Az olvasó, legalábbis *átmenetileg,* ebben a számban találkozik utoljára drámamelléklettel. Anyagi helyzetünk fokozatos romlását, a rendelkezésünkre álló források lassú elapadását, a papírárak drasztikus emelkedését még talán megkíséreltük volna átvészelni látványos leépülés nélkül. Legföljebb meghúztuk volna egy kicsit a nadrágszíjat, kiegyeztünk volna annyi spórolással, amennyit egy-egy összevont szám jelent. Ezzel a megtakarítási lehetőséggel egyébként mindenképpen kénytelenek vagyunk élni: már most tájékoz-tatom a tisztelt olvasót. hogy *következő,* kettős *(augusztus-szeptemberi) számunk szeptember* 1-jén *jelenik meg.* Sajnos nem ússzuk meg ennyivel. A pénzügyi kormányzat legutóbbi gyomorszájütése, a honoráriumok után fizetendő tébéjárulék parlamenti megszavazása után már nem tudunk fölegyenesedni. Ha az újabb terhet nem akarjuk áthárítani szerzőinkre, már-pedig nem akarjuk, mert *bennünk van* annyi tisztesség, hogy a szellem munkásait nyomorúságos helyzetükben ne alázzuk még mélyebbre - nos, akkor nem tehetünk mást, mint hogy levágjuk a fél karunkat: megszüntetjük a drámák rend-szeres, havonkénti közlését. Legföljebb a jövő-ben nem hízeleghetünk magunknak azzal, hogy jeles színműveket tudunk széles körben megismertetni, esetleg színpadra juttatni; ahogyan például Sławomir Mrożek darabját a mi közlésünk alapján mutatja be a jövő évadban a Művész Színház.

Lehetnénk, persze, cinikusak, hasonlóan azokhoz, akik intézkedésükkel a művelődés, a kultúra, a nevelés és a művészet „improduktív" misszionáriusait szükséges rossznak, a társadalmi méhkas mihaszna heréinek nyilvánították. Mondhatnánk, hogy fél karral is egészen jól lehet élni. (Egy valaha volt nagy ember, amikor olyasmit emlegetett, hogy „ipar nélkül a nemzet...", mintha nem egészen így gondolta volna. És mi van a másik fél karral? És hol vagyunk mi az óriástól?) Egyszóval egészen jól meg lehet lenni drámaközlés, drámaolvasás, sőt drámanézés nélkül is. Mi szükség van egyáltalán betűre? Könyvekre, folyóiratokra? Filmekre, hangversenyekre, kiállításokra? Mi szükség van színházakra?

A drámaíró Max Frisch a hatvanas évekből származó esszéjében föltette a kérdést: mi történne, ha Svájcban valaki úgy döntene, hogy egyetlen éjszaka alatt bezárják az ország összes színházát? A válasz: semmi sem történne. Észre sem vennék. Színházakra ugyanis senkinek sincs szüksége. Sok velük a macera, még több a kiadás, bevételt pedig az esetek túlnyomó többségében nem hoznak. Ha bezárnák a színházakat, senkinek sem hiányoznának. Észre sem vennék.

Frisch keserű negatív utópiája minálunk akkoriban abszurd képzelgésnek számított, ma viszont föltűnően hasonlít a valóságos helyzetre. Nagyon közel az idő, amikor színházakat zárnak majd be, lapokat számolnak föl, mozikat alakítanak át brókerházzá - és mindez senkinek sem fog föltűnni. Az sem tűnik föl, hogy a művészeti intézmények legtöbbje *egyelőre* még létezik. Néhány hónapja vészjeleket adtunk le lapunk anyagi válságáról: különböző nyilvános fórumokon elmondtuk, hogy ha nem sikerül hosszabb távon megoldást találnunk a SZÍNHÁZ Alapítvány finanszírozására, akkor a folyóirat fönn-maradása kétségessé válik. Azóta ez a mostani a harmadik számunk, amely megjelenik, de sokan őszinte csodálkozással néznek ránk - még barátaink közül is -: „Hát ti nem szűntetek meg?"

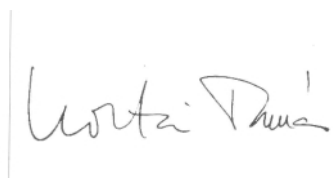
Nincsenek illúzióink. Rajtunk, a szerkesztőség tagjain kívül valószínűleg majdnem mindenki egészen jól el tudja képzelni, hogy a SZÍNHÁZ megszűnjék. A színházak is azoknak a legfontosabbak, akik bennük dolgoznak. Mindenki téved, aki azt hiszi, hogy az emberek majd az utcára mennek tüntetni, ha nem láthatnak több Shakespeare-t vagy Kleistet. Még a *Csárdáskirálynőt* sem fogják hiányolni. Az embereknek egészen más gondjaik vannak, mint a kultúra elvesztését siratni. Észre sem vesszük, és szép lassan leépülünk. Előbb csak nem közöljük a drámákat, utóbb már nem is nézzük őket. Ha meg nincs mit nézni a színházban, mert nincs színház, akkor írni sincs miről - ugye, ez világos. Majd még visszamászunk a fára is.

Azért olyan könnyen mégsem adjuk meg magunkat. Ha egyre inkább kiszorítanak is bennünket, megvetjük lábunkat a maradék földön. Megtanultuk a leckét. Már nem csodálkozunk azon, hogy az alapítványunkat létrehozó bank az elmúlt években jobban támogatta a kommersz színházi újságot, mint minket, és hogy a költő nevét viselő alapítvány, amely állítólag a kulturális lapok finanszírozására jött létre, mostanában saját kuratóriumi tagjainak osztja a pénzeket. Mára realitásban élünk.

Megpróbálunk úgy viselkedni, minta mesebeli szegény ember, aki figyeli a hetedhét országból érkező híreket. Hallottuk ám, hogy a filmszakmán innen, a színházi szakmán túl létezik egy folyóirat, amely a saját művészeti területének támogatására létrehozott alapítványtól automatikusan megkapja éves költségvetésének kétharmad részét. Testvérlapunkról van szó, amelynek fenntartásában a filmes szakma, úgy tetszik, közmegegyezésre jutott. Bizonyos jelekből ítélve van okunk azt hinni, hogy a színházi szakma is érdekelt folyóiratának fönnmaradásában. Egyes jóakaróink részéről még olyan javaslatok is elhangzottak, hogy a színházak járuljanak hozzá a lap költségeihez. Függetlenségünk föladásának erről a jótékony formájáról természetesen szó sem lehet. De talán helyesen járunk el, ha szorgalmazzuk bizonyos színházi „háttértevékenységek" és intézmények meghatározott költségvetési százalékának alapítványi formában történő finanszírozási automatizmusát. A mindenkori szakfolyóirat véleményünk szerint ebbe a körbe tartozik.

Amíg létrejöhet egy ilyen alapítvány (ha egyáltalán létrejöhet). igyekszünk a saját hajunknál fogva kihúzni magunkat a bajból. Vannak ötleteink. Ha az olvasó a következő hónapokban erre utaló változásokat fedez föl akár a külcsínt, akár a belbecset illetően, tulajdonítsa a megmaradási küzdelem részének.

Különben addig élünk, míg meg nem halunk. Mint a mesében.



SÁNDOR L. ISTVÁN

(LÉG)ÜRES TÉRBEN

ALTERNATÍV SZÍNHÁZI SZEMLE

Létezünk még - demonstrálta a szemle megrendezése. Vannak még társulatok, születnek előadások, létezik a hivatásos mellett másfajta színház is. Maguk az elő-adások azonban inkább kérdéseket vetettek fel: valóban valamifajta színházi alternatíva jelenlétét bizonyította a fesztivál? Egyáltalán beszélhetünk még alternatív színjátszásról?

Változás közben

A szemle előadásai műfajukat, formanyelvüket, színvonalukat tekintve rendkívül változatos képet nyújtottak. Akár színházi szemléletük, akár világképük alapján nehéz őket közös nevezőre hozni. Szinte lehetetlen meghatározni, mi különbözteti meg őket a profi színházak produkcióitól. Itt is, ott is látni rutinból, illetve tényleges színházteremtő ambíciókból született bemutatókat. A kísérletezésre, a formabontásra újabban az intézményes színházakban is nyílik tér, mint ahogy az alternatív színjátszásban is felbukkannak klisék, elkoptatott, közhelyes megoldások, ott is találni a repertoár fogságában élő, teljesítménykény-szerben dolgozó együtteseket. A profi színházakban is láthatók (szerencsére egyre gyakrabban) egyéni hangvételű, a hagyományos formákat gazdagító, összetettebb színházi kifejező-eszközökre építő előadások. Egyre több olyan hivatásos stúdióelőadás születik, amely nagy bátorsággal használja a korábban csak alternatív

A hivatásos színház formanyelvének gazdagodása azonban nem vált az alternatív színjátszás előnyére, mint ahogy hátrányosan érintette őket a színház szerepének átértelmeződése is. Ma nehezebb meghatározni az identitásukat, kitűzni feladataikat. Nehezebben találnak rá a közönségükre is. Körülményesebb körülírni azokat a sajátosságokat, amelyek létüket igazolják. Ma már nincs hiánypótló szerepük, nem az ő privilégiumuk annak a nyitottabb színházi szemléletnek és szabadabb társadalmi gondolkodásnak a képviselete, amely még néhány éve is annyira izgalmassá tette működésüket.

Amíg a színház a monolit hatalommal szembeni titkos közmegegyezés kifejezője volt, a struktúrán kívüli előadás hangsúlyozottan ellenzéki tettnek minősült. Az átideologizált kultúrpolitika viszonyai között a másság, a kívülállás eleve értékteremtő erőként hatott (még ha nem is hozott mindig létre művészi értékeket). A nem hivatásos társulatok jelenléte a legsúlyosabb társa-dalmi hiányról beszélt: az autonóm közösségek eltűnéséről, a szuverén társadalmi önszerveződés lehetetlenségéről.

A színházak mára nemcsak politikai szerepüket vesztették el, hanem társadalmi súlyukat is. Felerősödött a színjátszás művészi funkciója, miközben erőteljesen megkopott a presztízse. Az vált ki elemi indulatokat, ami a mindennapjainkban történik, s nem az, ami a színjátszás segítségével átélhető. Mintha légüres térbe került volna a színház. Anyagi léte éppoly bizonytalan, mint a közönséggel való kapcsolata. A társadalom hallgat arról, hogy mit vár el a társulatoktól, az alkotók sem tudják pontosan, mi a dolguk.

Ilyen körülmények között fokozott tehertételt jelent a hivatásos kereteken kívül működni.

Sofa Trio: Titanic és én

Madame Jéghegy (Balogh Margit) kartonpapírokba öltözve. csábító mosollyal várja kiszemelt óceánjáróját, akár egy sejtelmes szirén. A Titanic kapitányát zsúrkocsin tolják felé. A tengerész-egyenruhás férfi, bár az oldalán fekve a válla, a lába is lelóg az alkalmi járműről, merev tartással, tisztelegve közeledik a katasztrófa felé. Később búvárok ereszkednek le az elsüllyedt hajóroncshoz. Lassan elfogy a levegőjük, menekülniük kell. A bonyolult műveletet, a zsilipek, ajtók kinyitását a két színész, Rókás László és Oldal István pici asztalok alkatrészei közötti átbújásokkal érzékelteti. Közben Rókás, mint egy izgalmas rémtörténetet, kommentálja is az eseményeket. Korábban a három szereplő táncra is perdült az asztalokkal, amelyeket Rókás a családi mitológia emlékeiként vezetett be. A táncosok keringőztek az asztalokkal, mintha élő partnerek volnának.

Furcsa ötletekre, bizarr átöltözésekre, ironizált táncmozdulatokra, komikus mozgásokra, komolykodó, mégis humoros monológok-ra épül a Sofa Trio előadása. Játék a szavakkal, mozdulatokkal, gesztusokkal. Játék a katasztrófalegendákkal, amelyek oldott megidézése sem törli el a jelen szorongásait. Néha öntetszelgő, néhol unalmas, máskor meg önfeledten mulattató a játék. Bumfordian bájos mozgásbohózat születik belőle, amely csak ritkán tetszik többnek ötletek laza füzérénél.

A konyhaasztal lovagjai (Artus Színház)

(Különösen azért, mert a várakozások ellenére a rendszerváltás óta sem alakultak ki azok az autonóm közösségek, nem artikulálódtak azok a sajátos létmódhoz kapcsolódó szubkultúrák, amelyek az alternatív színházak társadalmi közegét alkothatnák, közönségbázisát jelenthetnék.) A színházi struktúra - tehetetlenségi nyomatéka folytán - időlegesen tovább őrzi azokat a célmeghatározásokat, működésmódokat, színházeszményeket, amelyeken már túllépett az idő. A biztonságérzet illúziójával kecsegtet az általános elbizonytalanodás közepette. Ezért olyan erőteljesek ma a magyar színházi struktúra önvédelmi mechanizmusai. Ezért maradt meg mindmáig lényegében változatlanul az előző rendszer színházi intézményhálózata, miközben a színjátszás státusa alapvetően megváltozott. Sajnos azonban a struktúra fenntartása nemcsak értékőrzéshez, hanem a kirekesztő szemlélet felerősödéséhez is vezet. Merev hadállások védik az eddig megszerzett pozíciókat. Ezért születik egyre több profi alkotó által jegyzett struktúrán kívüli előadás, ezért nem kapnak még mindig elég figyelmet az alternatív előadások, még a kiemelkedő színvonalúak sem. (Egy profi

előadásokban alkalmazott megoldásokat.

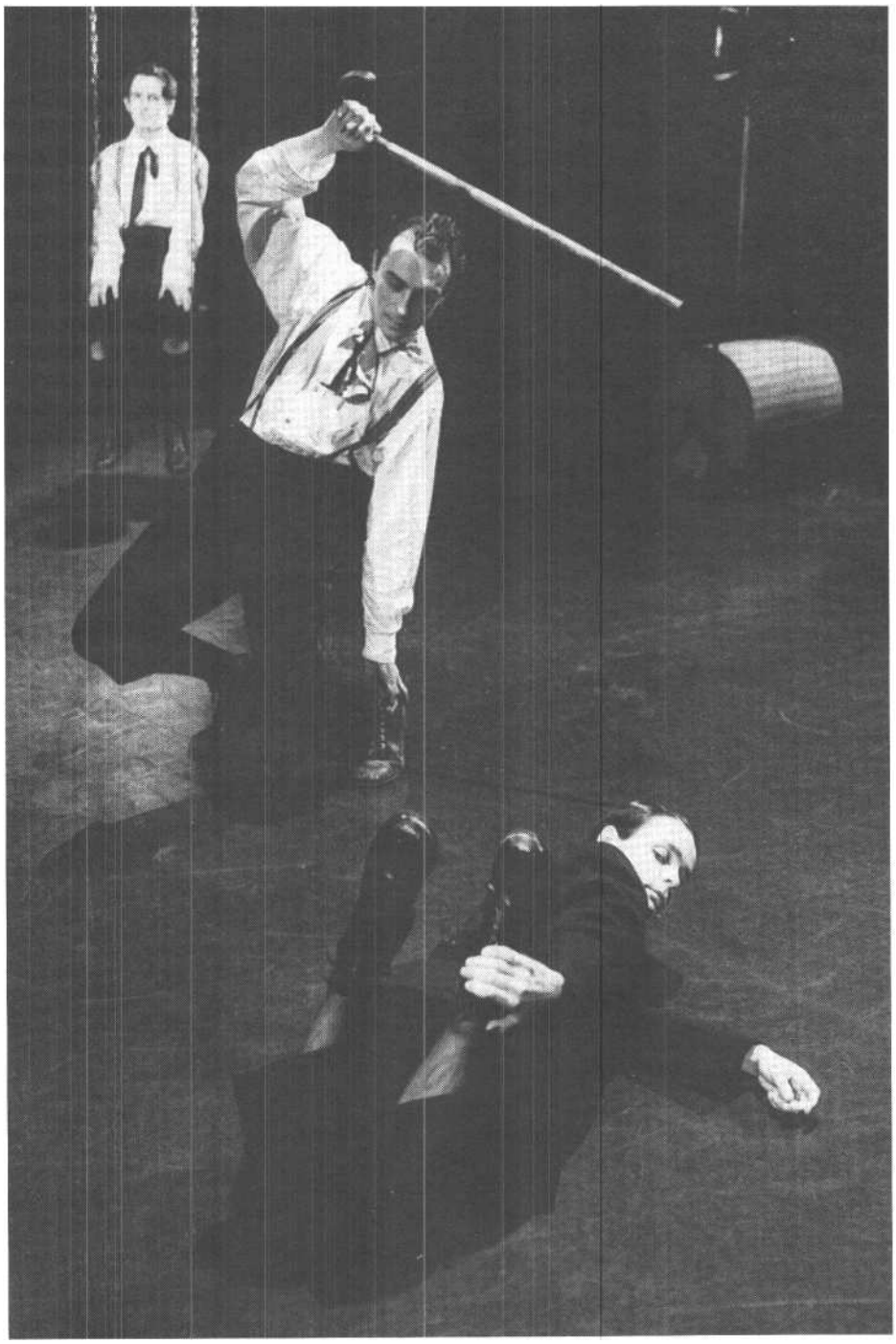
ösztönösen ma is amatőrt mond, amikor alternatív produkcióról beszél.)

A magyar színjátszás egészére továbbra is a profi-alternatív, a hivatásos-nem hivatásos fogalompárt használjuk, holott egyre kevésbé határolható el egymástól a két színházi szféra. Mind gyakrabban nyílik átjáró köztük: alternatív körökből ismert alkotók is szerepelnek hivatásos szín-házak előadásaiban, profi művészek is keresik a kötetlenebb színházi alkotómunka lehetőségét. Esztétikai, formai szempontok alapján is máshol húzódnak már a határok, mint korábban. Működésmódjuk alapján azonos kategóriákba sorolunk olyan jelenségeket, amelyek színház-eszményükben, formai sajátosságaikban, legfőképpen pedig minőségükben igencsak különböznek egymástól.

Formák átértelmeződése

A szemle bemutatóinak alapanyaga is sokféle volt. Láttunk drámainterpretációkat (Térszínház, Arvisura, Pinceszínház, R.S.9.), regényadaptációt (Krétakör Színház). Találkoztunk színművek kötetlenebb színre állításával (Hold Színháza, Merlin), irodalmi szövegek különféle színházi eszközökkel történt feldolgozásával (Dream Team, Tangram, Studio K, Picaro). Láttunk kabaré- és operettegyveleget (Napkör), találkoztunk a színházi jelrendszer nyelven kívüli elemeiből kiinduló, abból építkező önálló színházi alkotásokkal (Andaxinház, Sofa Trio, Mozgó Ház Társulás, Szárnyak Színháza, Tranz Danz, AIOWA).

Műfajilag is változatos képet nyújtottak az előadások. Több bemutató pusztán a színjátszás alapformáit jelezte, a műhelymunka eredményeit demonstrálta: láttunk improvizációs etűdöt (Studio K), keretjátékkal előadott operettparafrázist (Napkör), performance-ot (AIOWA). A drámajátszás többféle változata is megjelent: lát-



***Nádasy* László, Geltz *Péter* és Kiss Anna az Áttűnésekben (Andaxinház)**

Studio K: Veszteglés

Színpad a szekér. Aki fellép rá, helyzetbe kerül. Ránéz a másikra, tesz egy mozdulatot, reagál egy gesztusra. Elkezdődik a játék. Úgy tűnik, valami történik. A szavak, a mozdulatok felidéznek valamit, ami megtörtént egykor, vagy ami lehetséges lenne. Ami valóságos, mert elképzelhető. Valódi, mert álmodható. Lehetséges, mert eljátszható.

Agresszivitás és frusztráltság érezhető a víziókban, kegyetlen erotika és megalázó egymásra utaltság szakad fel a helyzetekből, kiábrándult cinizmus és eredendő árvaság árad a szereplőkből. Mozdulnak egymás felé, de nem lehetnek fontosak egymás számára. A másikat csak megalázni, elpusztítani lehet, megközelíteni értelmetlen. Lassan szétesik a szekér. De nem mozdul. Akik utaznak rajta, azoknak a sorsa veszteglés. Színre lépnek és megmutatkoznak. De amiről valóban beszélniük kellene, amit valóban szeretnének átélni, az eljátszhatatlan marad.

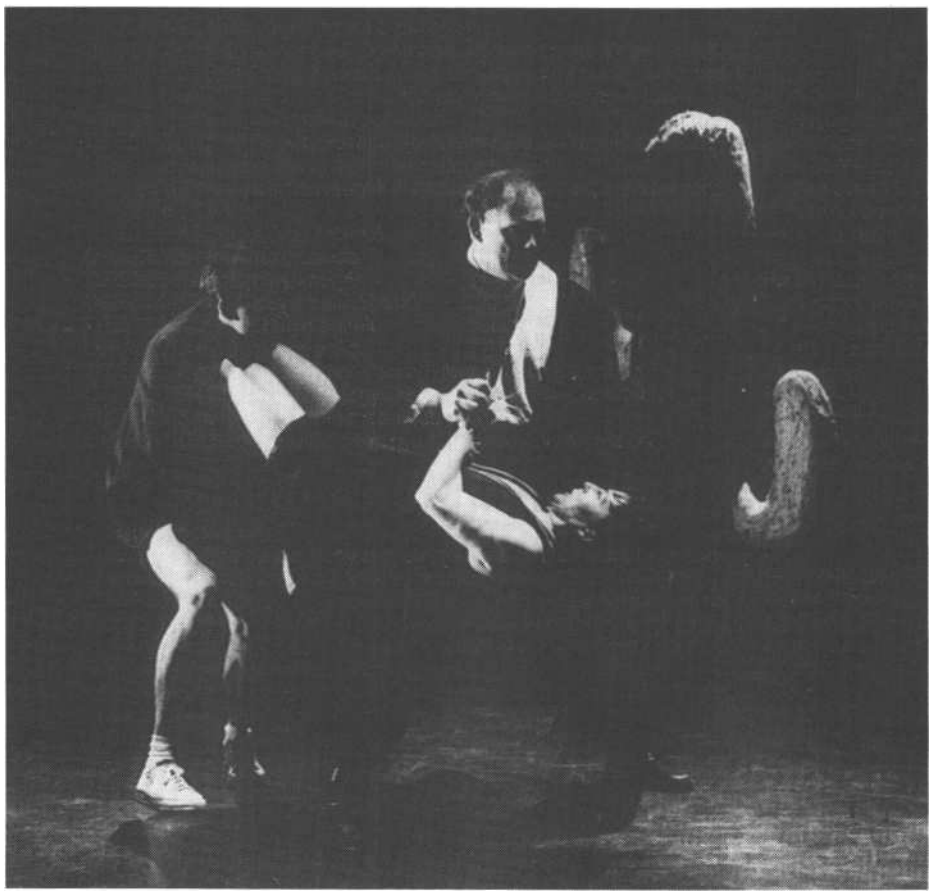
Hiányérzetet keltett a Studio K új előadása: Fodor Tamás rendezése nagy fantáziával helyezte el a „szekérszínpadon" az egyes jeleneteket, ezek felépítésére is ügyelt, de a különálló egységeknek tekinthető önálló etűdök egymás variációjának tetszenek — gondolati és színházi értelemben egyaránt. A színészek (főleg Hajdú Szabolcs, Deák Varga Rita, Illés Edit) meggyőző erővel jelenítik meg a felidézett helyzeteket, de mivel a szöveg, a játék sem lép túl a konkrét szituációkon, maguk sem vállalkozhatnak többre, mint az adott helyzetben megmutatkozó magatartásmód intenzív megjelenítésére.

tunk konvencionális vígjátékot (Térszínház, Pinceszínház), groteszk színjátékot (R.S.9.), felkavaró tragikomédiát (Krétakör Színház). Bemutattak mozgásszínházi előadásokat (Andaxinház, Dream Team, Mozgó Ház Társulás, Sofa Trio, Szárnyak Színháza) és táncjátékokat (Tranz Danz, Dekadance). Több előadás is műfaji szintézisre, verbalitás, mozgás, vizualitás összekapcsolására törekedett (Arvisura, Theoréma, Hold Színháza).

A színházeszményeket, színpadi formanyelveket tekintve is változatos az összkép. A fesztivál talán legfontosabb tanulsága az, hogy a választott műfaj, az alkalmazott formanyelv már nem jellemzi kellően az előadásokban megjelenő színházeszményt. A szószínháztól való eltávolodás nem feltétlenül garancia a korszerűbb színpadi gondolkodásmód megvalósítására. Mára a hagyományos formáktól való eltávolodás is konvencióvá vált; sokszor a komplex színházi nyelvet használó előadások is idejétmúltnak hatnak. Ugyanakkor az elsősorban a verbalitásra, színészi játékra építő produkciók közt is láttunk modern szemléletű, friss hangvételű előadásokat. Hasonló műfajban, összevethető kifejezőeszközök felhasználásával is eltérő színházi minőségek születtek.

A Sofa Trio groteszk mozgásjátéka csak legjobb pillanataiban lépett túl a személyes érdekességű, kissé öncélú komédiázáson. A máskor igényes Dream Team táncjátéka ezúttal közhelyes gondolatokat jelenített meg kommersz esz-közökkel. Ugyanakkor a hasonlóképp széttöredezett táncelemekből, emblémaszerű szöveg-idézetekből, konkrét szituációkat átértelmező szürreális mozgásokból építkező Andaxinház-előadás viszont megejtő pillanatokkal teli, mai hangoltságú produkciónak tetszett. Az R.S.9. előadásában megjelenő groteszk gesztusok, vizuális effektek éppúgy idejétmúltnak tűntek, mint a Theoréma Színház produkciójának bizarr mozgáselemei, metaforikus színpadi képei. A Studio K hasonló megoldásait viszont hatásossá tette az intenzív színészi jelenlét. A Picaro rituális elemekből építkező színpadi akciói öncélúnak érződtek, az AIOWA performance-ában megjelenő rituális elemek gesztusértékükkel hatottak: épp megformálatlanságuk fejezte ki erőteljesen azt a folyamatot, ahogy a barbár korélmények belső meghasonlottsággá alakulnak. A Tranz Danz rituális utalásokkal teli táncszínháza némileg kimódoltnak, izzadságszagúnak tetszett, míg a Dekadance címével szintén mítoszokat idéző táncjátéka oldott könnyedsége, szellemes játékossága révén hatott. Komor hangulatait is a magától értetődő tánctechnikai tudás alakította színházi formává. A Hold Színháza előadásában a szöveghez társított profanizált rituális elemek, illetve groteszk mozgásötletek kevés színházi izgalommal szolgáltak. Az Arvisura előadásában csak részleges eredményhez vezetett az a kísérlet, hogy a drámaértelmezést rituális jellegű szín-padi események, szakrális alapozású képek közvetítsék. Ugyanakkora Krétakör Színház elő-adása, mely szinte teljes egészében a színészi játékra épített, erőteljesen jelenítette meg egy fiatal nemzedék világlátását: a Cocteau-regény feldolgozásával azt a gyermekarcú kegyetlenséget közvetítette, amelyet az alkotók a világban és így önmagukban is tapasztalnak.

A formaközpontú produkciók ezen a fesztivá-



***Balogh Margit, Oldal István és Rókás László a Titanic és én** című **előadásban (Sofa** Trió)*

Dekadance: Pénelopé lányai

Öt lány mozdul a térben. Ötfelől áramló árvaság, ötfelé szakadt egybetartozás. Öt karcsú tekintet a távolt kémlelve. Ötfajta döbbenet, ötféle remény, ahogy a földre zuhannak. egymásnak préselődnek, egymásban találnak támasztékot a táncosok. Figyeljük őket: külön-álló mozdulataikat és együttes mozgásukat. Lágy taglejtésüket ás energikus gesztusaikat Harmóniájukat és dekadenciájukat.

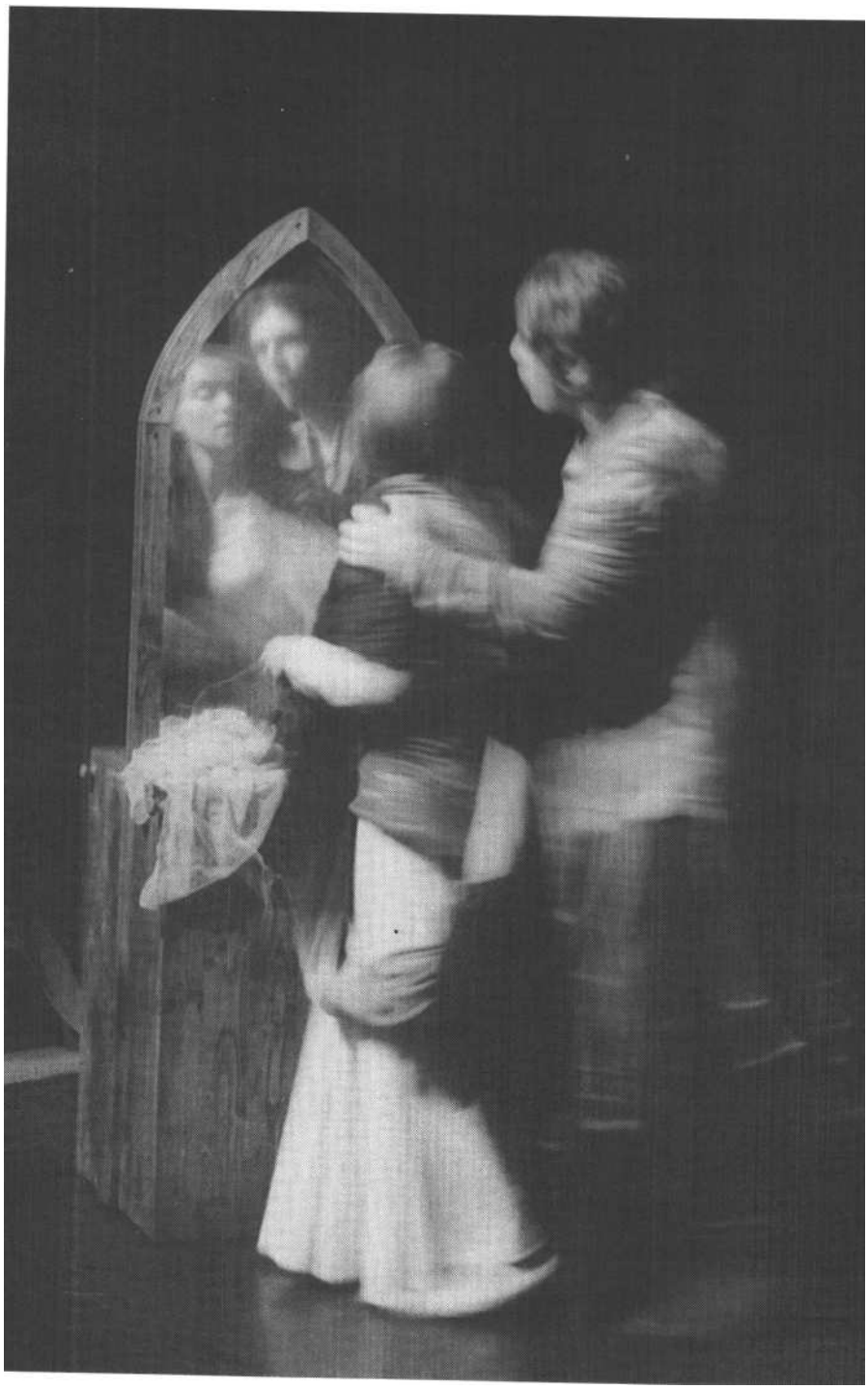
A Dekadance a kortárs táncszínház új nemzedékéhez tartozik Tagjai egyaránt rendelkeznek táncos képzettséggel, technikai felkészültséggel és színpadi érzékenységgel. Táncban gondolkodnak, de amit a testük elmond, az a lélek állapotáról is beszél. Kiindulópontjuk a mozgásforma, de a színház, illetve a színház határainak feszegetése az, ahová elérkeznek, Goda Gábor rendezésének legemlékezetesebb része ugyanis nem a színpadon, hanem a színpad hátterében elhelyezett vetítővásznon történik. (Ilyen értelemben ezt az előadást is a tér kettéválasztása szervezi.) A filmrészleteken is az öt lányt látjuk. Egy működő páternoszter előtt táncolnak. Be- és kiszáll-nak a felvonóból, eltűnnek a magasban, elő-tűnnek a mélyből. Folyton váratlan helyzetek-ben találják magukat, s mindig természetes az a gesztus, ahogyan belépnek az új szituációba. Megérkeznek és továbblépnek nyugvó-ponthoz érnek, aztán kimozdulnak belőle. Később a táncosok mozgását figyelő kamera is beszáll a páternoszterbe. Pontosan kiszámított találkozásokat, remekül időzített eseményeket rögzít. Minden emeleten történik vala-mi, maga a „néző" is mozgásában figyeli a játékot. Izgalmas élmények születnek ebből az ötletből. Valójában azonban filmet nézünk ekkor, s nem színházat látunk - mégha a vetített részletek dramaturgiai megokoltsággal kerül-nek is bele a színpadi játékba.

lon erőtlennek vagy kissé múlt idejűnek tűntek, illetve maguk is a forma iránti kételyt érzékeltették. A kifejezésmód problémáját a kifejezendő élménynél hangsúlyosabban exponáló Studio K-bemutató éppúgy anakronisztikusnak bizonyult, mint a Theoréma produkciója, melyben a lírai szövegidézeteket tartalmatlan színpadi akciók illusztrálták. A táncszínház is üres látványossággá egyszerűsödik, ha sem formai, sem emberi problémákat nem vet fel. Mind a Dream Team, mind a Tranz Danz produkciója - a társulatok korábbi munkáihoz viszonyítva - önismétlésnek tűnt. Mintha az előadások azt sejtetnék, hogy az együttesek újból megkerülték azokat a problémákat, melyeket már legkorábbi munkáikban is felvetettek. A Dream Team most is a képzelet és a valóság, a reális és az irreális egymásbajátszatásával kísérletezett, a meg nem történt és a végérvényesen elveszett konfliktusát jelezte. Míg azonban *a Daliniádában* vagy az *Elfelejtett* képekben mindez személyes feszültségekkel volt terhes, mostani előadásukban inkább szépelgésnek hatott. A Tranz Danz legelső munkájában is az öniroinkus színházi helyzet és az extatikus élményekhez vezető rítus összekapcsolását kísérelte meg. A folklór és a modern kultúra egymásba játszatására, a felbontott forma és az improvizáció feszültségére épített. Mostani előadásukból úgy tűnt, hogy mindkét gesztus pusztán szerepértékű: cáfolják, ahelyett hogy ellenpontoznák egymást. Mintha ugyanazokat a

Feuer Yvette és Pintér Gábor a Nagy játékban (Krétakör Szinház) (Dusa Gábor felvételei)

A Hold Színháza: A pók

Rég láttam a Hold Színhazát. Kíváncsi voltam új előadásukra. Most is ugyanabból az alapanyagból építkeztek, ugyanazokkal a módszerekkel dolgoztak, mint korábban. Most is Genet-hez nyúltak, most is a marionettjáték groteszk mozdulatait egyesítették a keserű clownbohózattá egyszerűsödő drámajátszással. A kifestett arcú színészek most is deklamáltak, többnyire rosszul, s közben úgy tettek, mintha Genet szellemében járnának el. Az író ugyanis egy helyütt azt mondja, hogy színészeinek úgy kell beszélniük, mintha egy Comédie-Française-előadás paródiáját látnánk. Malgot István most is többféle Genet-szöveget montírozott előadássá (elsősorban A *Balkonra* épített). Ezúttal is kiiktatta a történeteket, amelyek az eredeti drámá(k) valóban önálló értékű jeleneteit egybetartják. A tematikus elrendezés azonban nem képes megteremteni azt a feszültséget, amely az eredeti műben az események lassú, de vészjósló előrehaladásából adódik. Nem izgalmasabbá, inkább csak statikusabbá teszi az előadást az is, hogy a rendező a jelenetek közé - afféle magánkórusként - Weill-songokat iktatott. Apró pulpitusra állított, széttárt angyalszárnyú alak énekli a *Koldusopera* dalait. Ezek a dalok elválasztják, de nem értelmezik át a jeleneteket, amelyek viszont úgy hatnak, mintha egymásba ékelt monológokat hallanánk. Nem születhet feszültség, ha mindaz alakok kiléte, mind a jelenetek tétje homályban marad. Egyedül a szöveg közvetlen jelentése, nyelvi ereje hat, melyet a szereplők groteszk mozdulatokkal, bizarr gesztusokkal erősítenek fel. A stilizációt, az eltávolítást hangsúlyozza ez a megközelítés. Azt a formalizmust, ami ma nem vihet közelebb Genet-hez. Ma már ugyanis nincs meg az a pimasz gesztusértéke, amely pusztán a társadalmi szerepek és konvenciók mélyén rejlő perverziók feltárásával provokál. Maga is szereppé, konvencióvá egyszerűsödött.



Lukács Gabriella (Ophelia) és Terhes Sándor (Hamlet) az Arvisura előadásában (Katkó Tamás felvétele)

köröket róná az együttes, hasonló elemek variációiból építkeznek bemutatói.

A nyolcvanas évek végének, a kilencvenes évek elejének alternatív színházi előadásait - a posztmodern szemlélet terjedésével párhuzamosan - egyértelműen a formák felbontása, ironizálása, a kompozíciók fellazítása, a dekomponáltság térnyerése jellemzi. Ezzel - egyfajta belső fejlődés végeredményeként - felszámolódott az alternatív színházaknak a hivatásos színjátszással szembeni legfőbb előnye. Ezeket az előadásokat (a preferált mozgásműfajok sajátosságaiból is következően) a megkomponáltság, a szerkezeti pontosság, a formai tisztázottság jellemezte. (Mindez csak a hivatásos színházak legfelkészültebb alkotóinak előadásairól mondható el.) Ma a mozgásműfajokban is a formanyelv szétesése tapasztalható. (Példaként a Sofa vagy a Szárnyak Színháza előadását említhetjük. De majd' mindegyik bemutatóban felismerhető ez a tendencia.)

Korszakélmények

Korszerűnek ezen a fesztiválon azok az előadások hatottak, amelyeknek - a választott színházi formától függetlenül - személyes mondanivalójuk volt. Amelyek a közvetlen megmutatkozás kockázatát is vállalva arról beszéltek, hogy a korszakélmények miképp érintik az időre nyitott személyiséget. Ezért szerettem a Krétakör, az Andaxinház és a Dekadance produkcióit.

Tranz Danz: Profana

Fényfoltok hasítják ki a sötétből a teret, amelyben **energikus** mozdulatok születnek. Magányos, páros vagy csoportos alakok táncolnak. Furcsa, nehézkes mozdulatok keverednek **rituális gesztusokkal és széttördelt,** néptáncból ismerős **lépésekkel.** A háttérben állóképek villannak fel néhány pillanatra. Feldereng valami **hajdanvolt, felsejlik valamí** lehetséges. **Emlékként** idéződik fel a **képzeletbeli,** megtörténik újból **az,** ami megtörténhetett valaha, régen.

Ebben a meghatározhatatlan időben mozdulnak a táncosok. **Kapcsolatot keresnek valamivel,** ami több puszta létüknél: önmaguk mélyrétegeivel, kollektív tudatuk jelzéseivel. **Mozdulataikban** visszhangzik mindaz, **amivel** már elvesztették a kapcsolatukat, és amire vágynak. Magyar eredetmítoszok töredékei, a Cantata *profana* helyzetei, a haláltánc **gesztus**ai idéződnek fel. Úgy, mintha egyéni fantáziálás terméke lenne mindez, álom a múltba merülésről, vízió a rejtélyes átváltozásokról.

A Tranz Danz mostani előadása építkezés módjában, gesztusában, formavilágában kicsit a korábbi produkciók ismétlésének tűnik, anélkül hogy a szintézis igénye érződne benne. A **produkcióban** most is az a legkétségesebb, ami a korábbiakban. Furcsán keveredik benne a rituálé a szinházi helyzetre utaló ironikus gesztusokkal. Eldönthetetlen, hogy a táncosok vállalják-e a mélybe szállás kockázatát vagy csak imitálják az eksztatikus állapotokat. Történik-e valami bennük vagy csak színházat játszanak. A széttört formák és **az** improvizációból születő mozdulatok a lefojtott energiák felszabadulását szolgálják-e vagy csak azt a hiábavaló erőfeszítést látjuk, ahogyan az együttes a személyiség megújulásának lehetőségét keresi - azokban a kaotíkus ősállapotokban, amelyekben a mai tudat csak egy szét-esett kultúra összeilleszthetetlen töredékeit fedezi fel.

Épp ezért vetődik fel a lehetőség, hogy talán a közös világkép, a hasonló szemléletmód kapcsolja össze a fesztiválon látott előadásokat. Határozottan kirajzolódott ugyan néhány tendencia, de ezekkel csak részlegesen írhatók le az előadásokban megjelenő törekvések. Olyan jelenségekről van szó, amelyek a mai korélményekből következnek, nem pedig valamiféle közös világképből, a társulatok által együttesen vállalt világértelmezésből. A hasonló élmények még nem artikulálódtak közös fogalmakká, nem születtek belőlük stílusértékű színházi formák.

A fesztivál előadásainak középpontjában individuális élmények álltak. A kollektív tudatot őrző mítoszok is individualizálódva jelentek meg a produkciókban. A Tranz Danz előadásában az ősi mitikus tudatra történő utalások a kultúrája mélyrétegeibe alászálló ember álmaiként, látomásaiként kaptak formát. Hasonlóan archaikus mítoszokkal nem is találkoztunk a fesztiválon. A mitikus utalások szerepét inkább irodalmi és történelmi hivatkozások helyettesítették (Pénelopé, Júlia, Hamlet, illetve Titanic, Operett 1914-19.). Más előadásokban a keresztény képzetkör hangsúlyozottan személyes interpretációjával találkoztunk (Hold Színháza, Theoréma).

Jó néhány előadásban jelent meg a valóság viszonylagosságának élménye. Több olyan produkciót is láttunk, amelyek a színpadi történések relativitását jelezték: amit valóságosan látunk a színpadon, az egy képzelt, lehetséges világ eseménye. Álmok sorozatát jelenítették meg a Studio K etűdjei, a főszereplő fantáziájában zajlott le az R.S.9. bemutatójának története. A víziószerűség szervezte a Theoréma Színház Kondor Béla-előadását. Az Arvisura Hamlet-interpretációja élet és halál határterületén helyezte el a történetet: a dráma eseményei a haldokló főhős látomásaiként idéződnek fel.

Ezzel összefüggésben több előadásban is megjelent az idő meghasadtságának élménye. A Dream Team produkciója osztott térben játszódott: a múlt és a jelen, a képzelet és a valóság peremterületein. A köztük lévő határok fokozatos elmosódása szervezte az előadást: a megidézés aktusa átértelmezte a felidézett világot, az átéltet a képzelt helyettesítette, a megtörtént helyére az lépett, ami lehetett volna. Hasonlóképp a Picaro produkciója is a felidézés és megjelenítés kettősségére épült: az osztott tér egyik felén ült az a szereplő, aki a könyvet lapozva felidézte az eseményeket, amelyeket a színpad másik részén mozgó szereplő ritualizált akciói alakítottak történésekké. Mindebből fokozatosan bomlott ki egy archaikus eseménysor (amely akár a burjánzó fantázia terméke is lehetett): a katasztrófa előérzetéről, a világ összeomlásáról. (Ezzel együtt a Picaro előadását nyelvileg is, formailag is a keresettség, a gondolati tisztázatlanság jellemezte.)

Krétakör Színház: Nagy játék

Paul (Huszár Zsolt) összegörnyedve fekszik az ágyon. Az iskola előtt megdobták hógolyóval, mely úgy csattant a mellkasán, akár a pisztolylövedék. Elisabeth (Feuer Yvette) ébresztgeti a másik ágyról a bátyját. Egymásra néznek. Egymásba mélyed, összevillan a tekintetük. Néhány perc múlva egymásnak esnek, összeverekednek egy kakaós csigán. Birkóznak. Egymás arcába lihegnek. Bájos kegyet- lenséggel, szeretetteljes féltékenységgel marják egymást. Összetartoznak. **Test-vérva**lóságában szenvedik meg közös sorsukat: árvaságukat, vad életigényüket, elveszettségüket. Robbanó energia minden mozdulatuk., huncut kajánság minden gesztusuk. Szétpor- lad minden, amit megérintenek, gyalázatossá válik minden, amit a szájukra vesznek, megaláztatik mindenki, akit megszólítanak. Pedig még csak játszanak. Még gyerekek. **Nevetnek** a világon. Mert védtelenek vele szemben. Még egyek vele. Nem tudnak a kegyetlenségérőt. Nem választják **az agresszivitást, amely árad** belőle beléjük.

Vannak idegenek is **velük. Ártatlanabbakét:** védtelenebbek náluk. A félénk Gérard (Pintér Gábor) Paul jó barátja, Elisabeth reménytelen rajongója. ő a testvérpár ugratásainak állandó célpontja. Később megjelenik az érzékeny Agathe (Zsédenyi Adrienn) is. Elisabeth barátnője titokzatos **mosolyával ismeretlen** világolt villant fel **Paul számára. A** fiú lassan születő titkolt szerelme elfojtott sóvárgás valami ismeretlen felé. És ahogy a testvérpár egyre közelebb kerül az idegenekhez (Elísabeth feleségül akar menni Michaelhez), egyre idegenebbé válnak egymás számára...

Cocteau regényéből Schilling Árpád rendezett előadást. Valahogy így érdemes huszonévesen színházat csinálni. Ilyen mély elszántsággal, ennyi energiával, ennyire indulatból. Rutinosabb rendező talán tudatosabban épí*tené* fel a hatást. Egy idő után játékstílust váltana, hogy a zárójelenetek kegyetlen tragikuma újból elementáris hatású legyen. A sodró erejű, intenzív jelenlétet igénylő előadás ugyanis óhatatlanul elfárad a kissé hosszú játékidő alatt. De nem baj, ha egy huszonegy éves rendező munkáját nem a kiszámítottság jellemzi. Épp ebből fakad friss szemlélete, kötetlen gondolkodásmódja. Maradjon a józanság a harminc-negyven évesekre. Huszonévesen vétek nem szenvedélyből élni, szenvedély nélkül színházat csinálni. Épp ebből adódik a Krétakör előadásának ereje: a szereplők kifejezik, megélik azt, ami kifejezhetetlenül nyomasztó. Vonzóvá teszik önmaguk**ban** azt, amitől elszörnyednek maguk is. Magával ragadó előadássá formálják a formátlanul **kavargó** valóság élményeit. A befejezhetetlen gyerekkor és a kilátástalan felnőttkor **határán így** születik színház.

A katasztrófaélmény erőteljesen ironizált változata jelent meg a Sofa Trio előadásában: a Titanic-mítosz bohózatszerű felidézése egyéni csődhelyzetek megjelenítésével kapcsolódott egybe. A személyiség integráns részévé vált pusztulásélmény határozta meg a Krétakör Színház előadását is. Ellentétben a Sofa produkciójával, náluk a viszonylagosság élménye nem eltávolítást, hanem intenzitást eredményezett: játékosság és kegyetlenség, viccelődés és vezekedés teljesen egybeforrt. A szereplőket egymáshoz tapasztó összeférhetetlenség és egymást tépő összetartozás jellemezte. Mindez olyan világot sejtetett, amelyben minden elemi indulatból történik, amelyben a mélyen megszenvedett, de érzésekké nem artikulálódott késztetések a romlás időzített bombáit építik be a személyes sorsokba, egyéni kapcsolatokba. (Hasonló élmény jelent meg a Studio K és az Andaxinház előadásában is.)

Struktúrán kívül

A közös gondolati alap hiánya, illetve a formai sokféleség egyaránt azt bizonyítja, hogy egységes egészként ma már nemigen beszélhetünk alternatív színjátszásról. Igencsak különböző a társulatok helyzete, rendkívül sokfélék a célkitűzéseik, törekvéseik. Eltérő színházi nyelven beszélnek, másfajta esztétikai kategóriákban gondolkodnak. Színvonaluk is igencsak különbözik. Egyetlen dolog kapcsolja őket össze: mindnyájan a jelenlegi színházi struktúrán kívül működnek. Egyedül hátrányos helyzetük teremt köztük közösséget.

Alternatív színjátszás helyett struktúrán kívüli színjátszásról érdemes hát beszélnünk. Nyitottabb színházi szerkezetben a legjobb társulatoknak olyan feltételek közé kellene kerülniük, amilyenek a hasonló minőségű intézményes színházakat megilletik. Mindazok között, akik valóságos színházi feladatokat látnak el, akik tényleges közönségkapcsolatokat tudnak teremteni, akik kellő szakmai felkészültséggel, művészi ambíciókkal rendelkeznek, csak a minőség alapján lehetne különbséget tenni. Olyan színházi struktúrára lenne szükség, amely végre eltörli a hivatásos, illetve a függet-len, nem hivatásos társulatok közti különbségeket - amely fölöslegessé teszi magát a kifejezést is: alternatív színjátszás.

TARJÁN TAMÁS

A FELHŐ ALAKÚ SZÍNMŰ

DARVASI LÁSZLÓ: SZÍV ERNŐ ESTÉJE

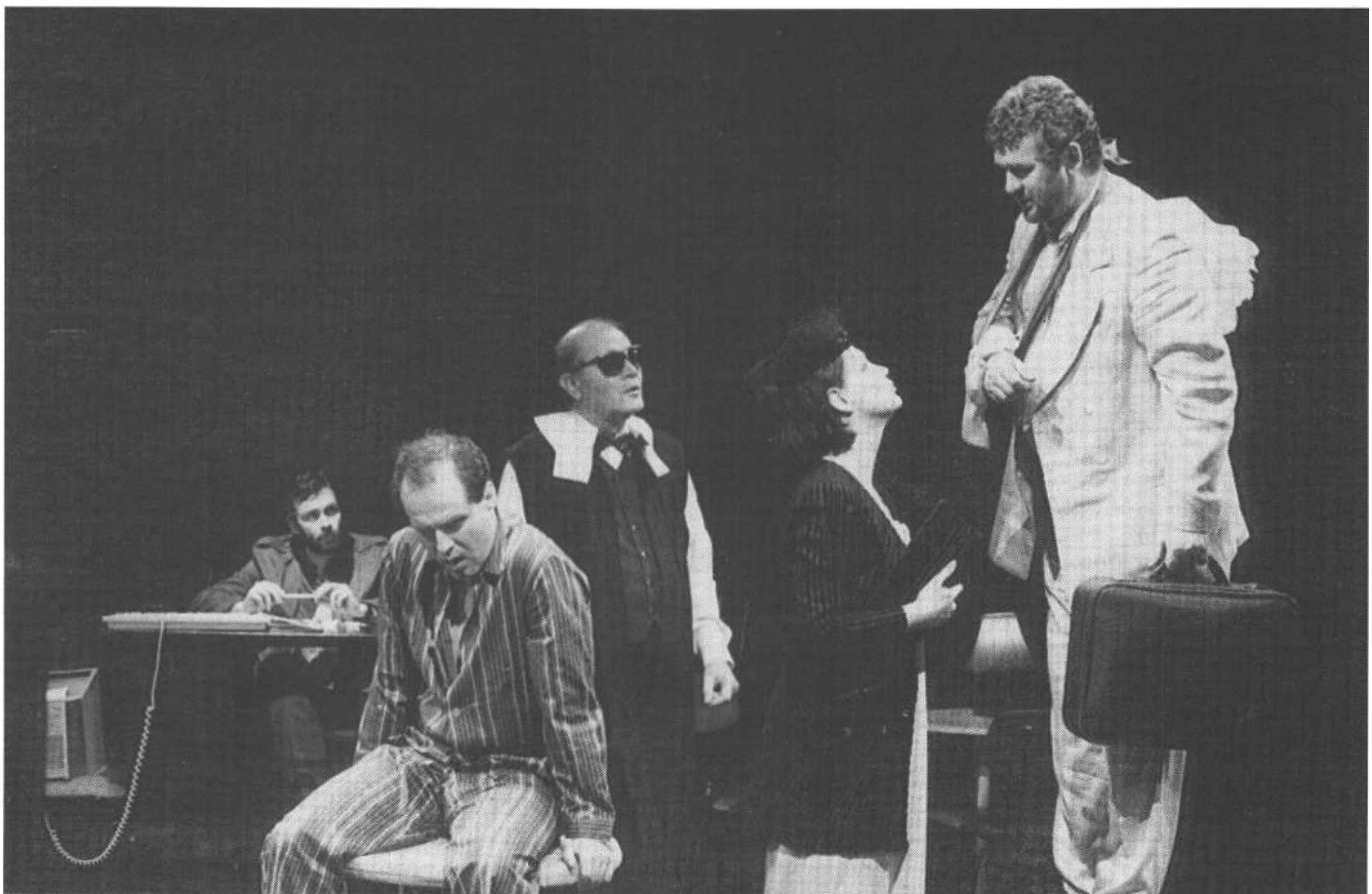
Olyan tragikomédiát nem csupán a Macs-*kajáték* Örkény Istvánja írt, amelyben „minden színhely elejétől fogva a színpadon van", és „a darabot úgy kell eljátszani, mintha egyetlen mondat volna". Darvasi László Szív *Ernő* estéje című, szünet nélküli szo-*rongó komédiája* azonban hasonlóképp ilyes színmű, és É. Kiss Piroska díszlet- (és jelmez-) tervező levegősen szét is teregette a debreceni Csokonai Színház Horváth Árpád Stúdiójának színpadán a - több funkciójú - szerkesztőségi, presszó- és íróasztalokat, Szívék hitvesi ágyát, egy-két egyéb bútordarabot.

Meglehet, nem a debreceniek Szív- és szívmelengető hangulatú budapesti vendégjátékát derűs mosollyal végigülő Esterházy Péter az egyetlen szerző, aki „mint pincér, Kosztolányit tartja mesterének". Ám Darvasi darabjának egén rögvest „Kosztolányi Dezső alakú" fellegek úszn a k - bár ezeket mások „Szabó Dezső alakúaknak" látják; és az egyik főszereplő Géza úr, az öreg pincér, akit Csikos Sándor bölcsen meglassított mozdulatokkal, a csakis a pincérekre *(hitel nem* alma) jellemző fölényes-bánatos lélekismerettel formáz, csöppnyi varázserejét is elhitetve.

Bizonyára nem pusztán Karinthy Frigyes találkozott *egy fiatalemberrel,* ifjúi önmagával, aki számon kérte rajta öregedő önmagát, elpuskázott terveit, lazuló erkölcsét - de Darvasi főhőse is találkozik egy fiatalnál fiatalabb emberrel, a hol labdázó, hol kegyetlenül kritizáló gyermeki önénnel, s e gyermek a vénnél is vénebb, mert ő „máskülönben a Halál". A Szív Ernővé lett Mertz Tibor, akit ágyán heverve ismerünk meg, italosan heverve sajnálgatunk sokszor (ő, Szív hever, de egy kicsit a helyében érezzük magunkat), a címszereplővé lényegült színész az ülő, álló, futkosó Szívben is a született heverészőt mutatja meg, kevéssé változatos, ám igen biztonságos technikával. Szív nem lusta. Verdes, kalimpál, dobog, szeret, nem szeret, és amikor itt az ideje vagy kényszere, akkor ír, hírlapír. Szív Ernő egy-szerűen heverészésre van kitalálva a Teremtő által, vagy heverészve szeretne kitalálni magának egy Teremtőt.

Természetesen nem csak Josef K.-t, Franz Kafka A percímű regényének áldozatát keresték egy reggel. Sz. Ernőt is állandóan keresik, s neki sem mondják meg a keresők, miért keresik. Kakuts Ágnes mint madárkának öltöztetett, madárhangon sipítozó, nagyothalló, őszhajú matróna még Szív Szívségét se hiszi el, neki egy jobb Szív és igazibb Szív kellene. A Bácsi, Sárközy Zoltán - szigorú és epés magyar úr - a magyar történelem Kosztolányi, Szabó Dezső és mások által is megírt, egyszerre félelmetes és nevetséges árnyalakjait képviseli, az egész előadást átjáró, jó stílusérzék egyik meghatározó színészeként. Ha ők a régmúltból itt ragadt fölkeresők, Rózsi - szerencsés és intrikus fiatalasszony, aki lehetőleg élve maradva óhajtaná lemészároltatni ma-gát - és férje, Lajos - gyilkos hajlamú magyar úr, aki a legnagyobb kést szerezte be a Vas-edénynél - a jelenkori felkeresők. *A* Szív *Ernő* estéje ironikus-szatirikus-vicces-groteszk egyvelegéhez ez a házaspár, Kelemen Tímea és Garay Nagy Tamás a kevésbé úri, sőt, mondhat-ni, lumpen életvitel diszkrét báját éppoly karikírozó erővel kölcsönzi, mint az öregek a fölkeresés historizmusát és a további fölkeresők a maguk szerényebb színeit. Tóth Zoltán bürokrata angyala pompás mellékalak, az epizód pompás mellékelem. Matkó Sándor (Öreg hírlapíró) és Korcsmáros Gábor (Fiatal hírlapíró) szekundáló játékostársak lennének, ha előbbi nem éreztetné azt a fájdalmat és butaságot, hogy ő elszalasz-

Jelenet az előadásból
(Máthé András felvétele)



totta a Szívséget, utóbbi ábrázatáról pedig nem sütne, hogy ő sose lesz Szív. Külön (bal)szerencséjük - és a darab dramaturgiai logikájából is következik -: ők is belekeveradnek egyik-másik fölkeresésbe, és a három fölkeresett bujdokló koreográfiáját Pinczés István rendező minden alkalommal a vígjáték és a szomorújáték, a kabarétréfa és az abszurd együttesében szervezte meg.

Az előadás legmostohább, rendezőileg is elhanyagolt feladata a Szívnét megformáló Oláh Zsuzsának jutott. Kénytelen sokat aludni és sokat hallgatni. Igaz, Szív eléggé rendszertelenül jár haza látnivalóan úgy-ahogy még szeretett asszonyához, és akkor is a fölkeresésekkel van el-foglalva, nem neje *fölkeresésével.* Pinczés a darab aktív elemeit tovább dinamizálta, passzív elemeit rábízta a tartalmatlan csöndekre, az eloltott reflektorok jótékony sötétjére. Mindebből pedig következik, hogy a harmincas írógeneráció egyik legtehetségesebbjének tudott Darvasi László egyenetlen és sokszor drámaiatlan stíljátékot produkált. Ez mit sem csökkenti Dobák Lívia dramaturg és Pinczés István rendező - általában a Csokonai Színház - esztendők óta következetes stúdióprogramjának írókat, drámaszerzőket indító eltökéltségét.

A szorongó komédia szünet nélküli, mégis van benne szünet. Nagyjából az első óra (a fölkeresésekkel váltakozó szerkesztőségi életképek) után a színmű elveszti mozgási energiáját, helyzeti energiája pedig kevés a „bírósági tárgyalás" újabb hosszú-hosszú perceihez, a „második részhez". Molnár Ferenc *(Liliom)* vagy mások nevét, a sok nevezetes (drámai) tárgyalási jelenetet kár ezzel az ügyetlen fordulattal kapcsolatban előhozni. (A tárgyalást a fölkeresők újabb szerepei révén, kettősjátékban, rengeteg szarkasztikus elemmel bonyolítják.)

Nyertünk tehát egy ígéretes és kellemetes első félidőt; a lagymatagabb második félidő végén a labdázó gyermek irdatlan közhelyei már nincsenek ínyünkre. Szeretni való, tehetséges előadás ez; egy dráma fele - és egy író, útban a dráma felé.

A sok név nem epigonizmust: hatásokat érzékeltetett. Esterházy Péter egyszer odavetette valamely lapaljra: *lopva - no nem: merítve Örkény úrtól.* Sok mindent láttunk ezen az estén lopva - no, nem: merítve, például Esterházy úrtól. Szív Ernőnek szerencsére könnyű. Ő Darvasi László úrtól meríthet.

Darvasi László: *Szív Ernő estéje (debreceni Csokonai Szinház Horváth Árpád Stúdiója)*
Díszlet-jelmez: *É.* Kiss Piroska. *Dramaturg:* Dobák Lívia. *Zene:* Koizumi Takajosi. Rendező: Pinczés István. *Szereplők:* Mertz Tibor, Potyók Dániel, Oláh Zsuzsa, Csikos Sándor, Matkó Sándor, Korcsmáros Gábor, Kakuts Ágnes, Sárközy Zoltán, Kelemen Tímea, Garay Nagy Tamás, Szántó Valéria/Sarkadi Lívia, Somos Mónika, Tóth Zoltán.

SZÁNTÓ JUDIT

SZÉP JOBB

SZÉP ERNŐ: PATIKA

Nagyon irigyeltem aznap esti kísérőmet, amiért előzetes ismeretektől érintetlenül ülhet be egy Patika-előadásra; miközben magam is ünnepi hangulatban voltam, mint mindig, ha Szép Ernővel esik színpadi találkozásom, előre élveztem a revelációt, amely majd kísérőmet éri.

Előadás végén mondott kísérőm annyit jegyzett meg: ez egy jó darab lehet, csak nem azt játszották. Ami végtére lehet egyfajta rendezői színház summázata is, és nagyon is megeshetett volna, hogy hevesen vitázni kezdek: jól tették, hogy nem a darabot játszották, mert amit játszottak, a darabnál is jobb. De nem voltam vitázó kedvemben, már csak azért sem, mert kezdeti felajzott készenlétemet a nézőtéren ülve lassan mind ólmosabb fáradtság váltotta fel. Bekövetkezett, amit soha nem hittem volna: a második felvonást, amelyről korábban már leírtam, hogy hosszú párjelenete a magyar drámairodalom egyik csúcsteljesítménye (de világszínházi antológiákban is helye lenne), s egyik szerepét ráadásul talán legkedvesebb színésznőm játszotta, csendesen végigunatkoztam.

Mi történt itt, túl azon a lehangoló tényen, hogy a megcsonkított, harmadik felvonásától amputációval megfosztott dráma előadása negyed tizenegyig tart?

Kezdjük a végéről, amikor Kati, a kis cseléd megkérdezi Balogh Kálmánt: ő szerezte-e azt az édesbús, andalító nótát, amelyet elhegedül neki. Szép Ernőnél Kálmán „bólogat, hogy jól van, ő csinálta, (...) áhítattal húzza, maga is himbálózik, (...) összenéznek, Kálmán is mosolyog." A függöny összemegy - csendes, szomorkás laposladányi idill. Itt Kálmán hallgat, s mélységes undorral, keserűséggel bámul a világba. Mintha most eszmélne rá: a dal nem az övé, az álmok nem a sajátjai. Az álmok, amelyekkel a nagy magyar Laposladányt - „békében", ahogy Szép Ernő kormegjelölése szól - fel akarná bolydítani, másodlagosak, idegenek, erőtlenek, nem-csak Laposladányhoz nincs közük, de ő is csak magába szuggerálta őket. Ezért nyeli el Laposladány győzelmes posványa. Iszonyú magyar patthelyzet.

A különös az, hogy voltaképpen Szép Ernő is ugyanezt mondja 1918-ban: hovatovább száz (száz? csak száz?) év magyar és kelet-európai drámája ez. És amikor egy bénult, legföljebb már sírva sem vigadó Laposladány mered tompultan a harmadik évezred elébe is, és a különb-különb Balogh Kálmánok torz, epigon igyekvései sorra elvetélnek, amikor, mondjuk, a nagy csinnadrattával - vakulj, világ! - visszajánosított Nobel-díjas amerikai John egyetemi díszdiplomájának latin szövegében k-val írják és tűrik meg a doctort a félig Dudinszky, félig Balogh pannon kentaurok, egy fiatal rendezőnek joga van hozzá, hogy nyersebben, indulatosabban, kegyetlenebbül fogalmazza meg a véleményét a dolgok állásáról.

Voltaképpen nem attitűd, inkább arányok kérdése az egész. Novák Eszternek valahol félúton össze kellene találkoznia Szép Ernővel, mondjuk, érzelgősebben, így: szeretnie kellene Szép Ernőt. Úgy például, amint Ascher Tamás a maga Csehovját vagy Székely Gábor a maga Füst Milánját szerette. Egy bizonyos ponton tudniillik Szép Ernő, aki nagyszerű drámaíró lévén szelíd líraiságában is szuverénul hajthatatlan, fellázad: ne az én rovásomra tessék itten demonstrálni, mondja, és homokot szór az előadás masinériájának kerekei közé.

A Patika nemcsak társadalmi látlelet, hanem emberi történet is. Kívülről, a végeredmény felől nézve, Balogh Kálmán kétségkívül olyan, amilyennek Novák Eszter látja: talmi, széllelbélelt, reménytelen eset. Ő maga azonban természetesen másnak látja magát: szebbre, jobbra vágyó-nak, többre hivatottnak, érdemtelenül boldogtalannak. Szép Ernő pedig, ahogy illik, egyszerre látja kívülről is, belülről is. Ezért a három felvonás, amely mesterien pontos rajza egy fejlődés-történetnek: röviden summázva - az elsőben a patikussegéd tétován reménykedik, a másodikban a beteljesülést ostromolja, a harmadikban megadja magát, üres pózokba és cselédszoknyák emelgetésébe menekül. Ha a rendező a figurát csak kívülről hajlandó nézni, vagyis belsőleg egy pillanatra sem azonosul vele, valóban nincs szükség a harmadik felvonásra, hiszen kívülről nézve Balogh Kálmán valóban végig önazonos. Akkor el lehet tekinteni például attól, hogy a hős az első felvonásban hangsúlyosan nem vállalja a pesti gavallér hazug szerepét, és nem hagy magától intim részleteket, pletykákat, „szellemességeket" kicsikarni, a másodikban pedig éppenséggel nyíltan vall a patikusnénak sivár, nyomorúságos pesti életéről, és csak a

Zummáj-zummáj-jelenet

nagy kudarc után, a harmadik felvonás elején kezd hőzöngeni Jóvér Janinak meg Fábián laboránsnak aranyporos, arszláni pesti napjairól. Nem, ebben az előadásban e két utóbbi dialógus a második rész elejére, a patikusnéval való nagyjelenet elé kerül: Balogh Kálmán nem me*nekül a* hazugságba, hanem az első perctől monolitikusan hazudik.

Ha ebben az előadásban, mint mondtam, valóban nincs szükség a harmadik felvonásra, feltehető a malíciózus kérdés: hát az első kettőre szükség van-e? Nos, az első egy jó részére még mindenképpen: Laposladányt kellős méltó indulattal, színesen és találékonyan vázolja fel a rendező. Magyar világ: harsány, heves, temperamentumos-és semmi sem történik benne. A siker persze abból is adódik, hogy ebben a részben az epizodisták a főszereplők, s ők méltán statikusak, egy-egy vonásra redukáltak; egytől egyig kitűnőek is mind, Dengyel Iván, a flegmatikus megszállottsággal „stempliző" postamester úr, Széles László, az életveszélyesen snájdig és kedélyes jegyző úr, Schneider Zoltán, az eldugott biliárdgolyókért akár gyilkolni is képes, sötét nézésű Jóvér Jani kiváltképpen azok, nem is szólva a Provizor Köves Ernőről, akinél tökéletesebb, Rajnai Gábor-os öreg gigerli-sziluettet rég nem láttam magyar színpadon, no és mindenekelőtt az est kiemelkedően legjobb szereplőjéről, Csomós Mariról, aki a postamesterné szerepében úgy kiszámítható, hogy minden megmozdulása újabb frappáns meglepetés.

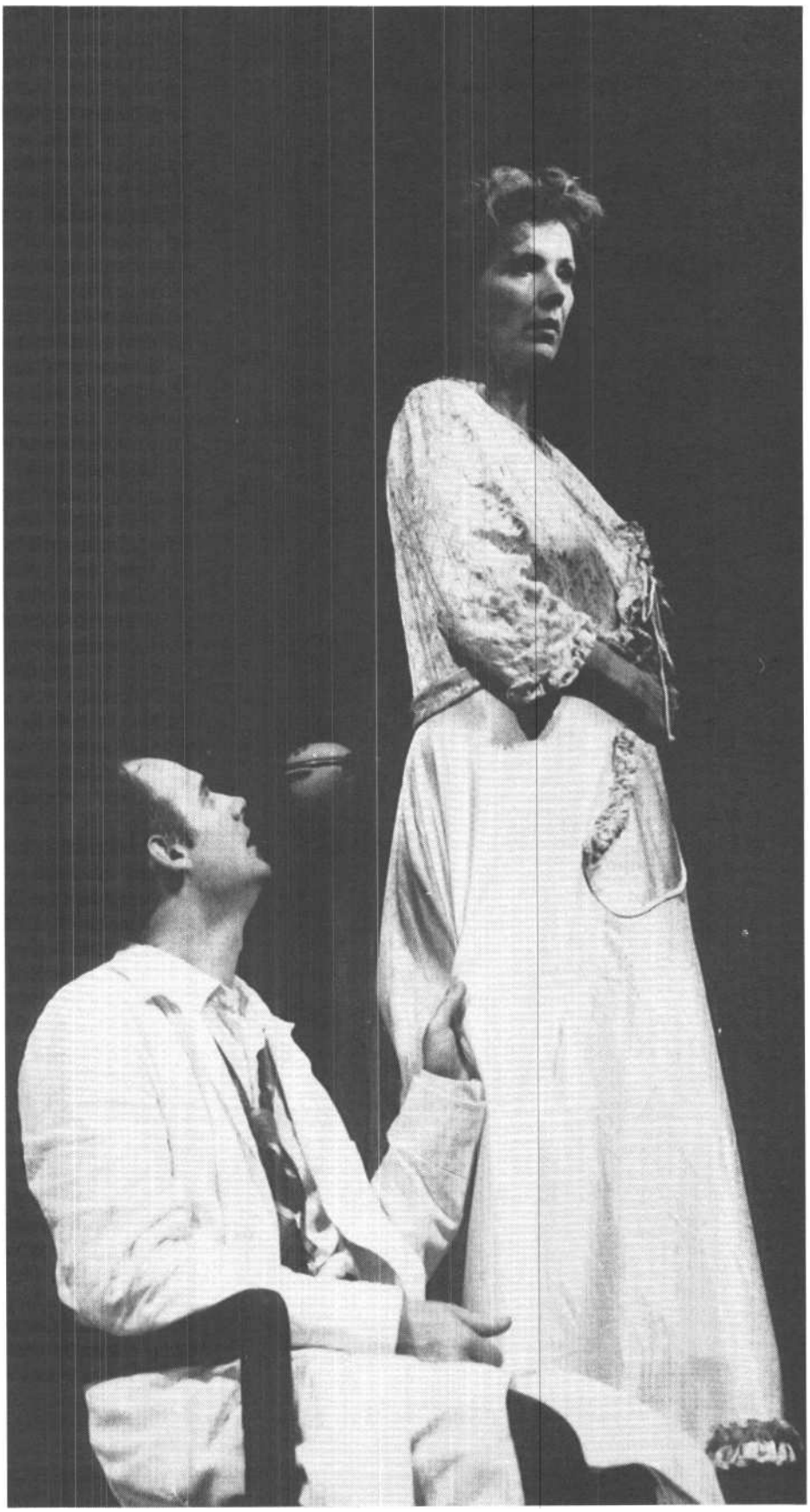
Mindamellett már itt is akadnak számomra megmagyarázhatatlan mozzanatok: például vajon miért nem fért bele (amikor nagyon is belefért volna) a rendező koncepciójába a bőrkabát-konfliktus egyértelmű indítéka, vagyis Borgida uradalmi bérlő (Gőz István) zsidó származása; avagy: hogy kerül Juki cipője az asztalra és Juki (Sztarenki Pál) az urak közé, bratyizó cimboraként, dámák táncpartnereként, amikor a cigány helye akkor is, mint most is, enyhén szólva sokkal körülírtabb volt; mint ahogy csak öncélúnak tudom értékelni a Rebeka nevű szegény cseléd-lány (Prókai Annamária) - Szép Ernőnél csak pelerinkivivő némaszereplő - magánszámsorozatát a nyíltszíni hanyatt vágódástól a mackóval való idétlenkedésig; vagy éppen a másik szolgáló, Kati (Tóth Ildikó) apoteózisát, a körüldongástól, feldobálástól egészen neve kéjes, rituális ismételgetéséig. A koncepció, mint ezt a cigányok és cselédek emancipálása jelzi, nyilván tudatosan mellőzi a társadalmi hierarchia érzékeltetését, amit utólagos köldöknézéssel értelmezhetek úgyis, hogy homogén képletként kívánja bemutatni Laposladányt, szimultán nézőként azonban csak a fejem csóválhatom. Mellesleg nem egy esetben - így az idegen szövegbetoldások, nem egy elburjánzó játékötlet hallatán-láttán - átvillant rajtam a gondolat: talán túl sok a kiváló, alkotóművészi rangú dramaturg ebben a színházban, s mind sorban beleadják a maguk gegjeit (mustárját, mondaná a német) az előadásba, fellazítva annak ökonómiáját.

A kitűnően indult felvonás második része így aztán tautológiába fullad; az elsőre, de még másodikra is roppant mulatságos zummáj-zummájozás sokadszorra ellaposodik; a szöveggel-szituációval alá nem támasztott ötletek pedig, ha mégoly szellemesek is, megbosszulják magukat. Így például meg lehet csinálni, miért is ne lehetne, hogy Ignácné (Várhegyi Teréz) a színpad

szélén virágokat ültet át, s aztán a jegyző úr ezeket kitépdesve díszíti fel a részegségtől elterült patikus urat (Fazekas István) mint ravatalra fektetett holttestet, miközben saját fejére sugárkoronát illeszt Balogh Kálmán már eddig is túljátszatott gallérjaiból; de minek, ha 1. a sziporka semmit nem ad hozzá a már tudottakhoz; 2. a színészek már nem tudnak hozzá újulni; 3. az előadás ritmusa lelassul és szétesik tőle. Itt kezd bosszút állni Szép Ernő, amiért laza, játékosan finom pointillizmusa harsogó, kemény színfoltok szaggatott sorára bomlik, amiért az iróniából kihullik a gyengédség, és szarkazmussá vastagszik, amiért az impresszionizmus hipernaturalizmussal kevert expresszionizmusra vált.

Hátra van még azonban a nagy ígéret, a második felvonás (azaz itt: rész), amelytől a néző még remélheti, hogy az első felvonásban kitűnő, teljes figurát hozó Takács Katalin (Patikusné) kibontakozik, és a Balogh Kálmán groteszk színeit tehetségesen felvázoló Magyar Attila elmélyíti alakítását. A várakozást már némileg lehűti a felütés; hiába, megszoktuk már, hogy miként a *Hamlet a* helsingőri, a Patika második felvonása a laposladányi éjszaka csendjével induljon, s abból fejlődjék ki a párjelenet, ráadásul a harmadik felvonás elejéről iderángatott csoportos jelenet itt érdektelen is, zavaros is. Balogh Kálmánnak itteni, a figura belső ívét megtörő viselkedéséről már esett szó, de tegyük hozzá, hogy a patikus későbbi (majd' azt mondtam: felvonásvégi) nagy entrée-ját is szinte lelövi a kezdeti elmosódó sertepertélés.

Valahára eltakarodik a zavaró mellékszereplők első csoportja - Schneider Zoltán itt már csak szekundál, a jól exponált figura továbbfejlesztésére nem lévén tér, a Fábiánt játszó Hajdú Istvánnak a szerepre igen alkalmatos megjelenéséhez színtelen játék társul. Fazekas István pedig, akiért Veszprémben előadásokat volt érdemes megnézni, a *Don Juan* után másodszor is speciális alkatától idegen, illetve ahhoz sután hozzáfércelt szerepet fogott ki -, de azután leereszkedik a Szikora Vőlegény-rendezéséből már ismert csillagos égbolt, és jön az újabb garnitúra: a fárasztóan harsány színekkel felvezetett nők, köztük - újabb geg - még szegény megfáradt Ignácné is. A jelenet, azon túl, hogy valósággal kiált a harmadik felvonás után, tartalmához képest ismét csak fölösen hosszú, de egyszer ennek is vége lesz, és akkor, ha lankadtabban is, de még mindig bizakodunk: hátha most mégiscsak megesik a csoda. De hát nem esik meg. Magyar Attila változatlan tehetséggel és ízléssel igyekszik variálni a variálhatatlant, hi-



Magyar Attila (Balogh Kálmán) és Takács Katalin (Patikusné)

Tóth *Ildikó* (Kati) és *Magyar* Attila
(Korniss *Péter felvételei)*

szen fellebbezés nélkül csak szerepjátszásra, őszintétlen szenvelgésre ítéltetett; Takács Katalin most is őrzi a jól megalapozott figura kereteit, de a játékokkal, gegekkel, mozgásokkal agyonnyújtott jelenet önismétlő egyhangúságra kényszeríti, elvégre dolga mindvégig csak az, hogy a foga fájjon, kínosan érezze magát, és Balogh Kálmán ne érdekelje; a feladat szűkre szabottsága - amely takarékosabb keretek között bravúralakítássá tömörülhetne - pótcselekvésekkel nem kendőzhető, sőt, árulkodóbb lesz.

Végezetül Szép Ernő még látványosabb bosszút áll: a felvonásnak egyértelműen ott van vége, ahol a két botcsinálta szerelmi hőstől még a drámai lebukás mártíriuma is megtagadtatik, és kénytelenek könnyesen összeborulni a pityókásan eltompult patikással. Ehhez a remek zárótablóhoz képest a Katival lezajló idill suta anti-climaxnak tűnik. A hősnek - szándékosan persze - még arra sem adatik idő, hogy megeméssze s feldolgozza kudarcát, máris át kell váltania a következő kalandra, s a közte és a kis cseléd közti kapcsolat még csak értelmezve sincs - kurtánfurcsán ér véget vagy inkább szakad meg a hosszú előadás.

Magyar Attila végső, keserű semmibe révedése felől, igaz, minden megfejthetővé válik. A fiatal rendezőnek van közölnivalója, s erős, határozott színi látomása is hozzá. Ismétlem: arányok kérdése az egész. Ebben a mostani vegyi összetételben az a színdarab, amelyet az Új Színház nézői Patika címen látnak, egyszerűen nem elég jó. Novák Eszter alighanem kivívja majd a jogot, hogy el-szakadjon írótól, alapműtől, de akkor talán azon is elgondolkodik, hogy meddig kifizetődő még ez az elszakadás, s mikor érdemesebb mondanivalójához inkább másik darabot választania.

Szép *Ernő:* Patika *(Új* Színház)
Díszlettervező: Zeke Edit m.v. *Jelmeztervező:* Kovalcsik Anikó. Zenei *vezető, prímás:* Lázár Zsigmond. *Kártyajátékmester:* Széles László. *Dramaturg:* Kárpáti Péter és Vörös Róbert. *Rendező:* Novák Eszter f. h. *Szereplők:* Magyar Attila, Takács Katalin, Fazekas István, Csomós Mari, Dengyel Iván, Széles László, Gőz István, Holl István, Mihályfi Balázs, Schneider Zoltán, Köves Ernő, Kisfalussy Bálint, Várhegyi Teréz, Sztarenki Pál, Hajdú István f. h., Tóth Ildikó, Marozsán Erika f. h., Prókai Annamária, Gévay Csilla, Láng Annamária, Széles Zita, Kisvárday Gyula, Vas Árpád, Zsákay Győző.

TASNÁDI ISTVÁN

MEG-HALT AZ IS-TEN

ARTHUR MILLER: ISTENÍTÉLET

Mohácsi János ezúttal *A salemi boszorkányokat* „korszerűsítette". Elégedett lehetett a Miller-darabbal, mert szokásától eltérően, nem nyúlt bele nagyon a szövegbe, s - önmagához képest - meglehetősen klasszicista előadást rendezett (klasszicistát, ami nem egyenlő az akadémikusan avíttal). Nem írta át a darabot, inkább csak dramaturgiai feladatokra vállalkozott: kigyomlálta a szószátyár
részleteket, a történetet értelmező megjegyzéseket,
és az irodalmias eufemizmusok helyére köznyelvi kifejezéseket illesztett (így lett például a „szája hűlt aszonyból" „fapicsa"). Mohácsi hajlamos rá, hogy túlbeszéltesse és túlmozgassa a színészeket, most viszont takarékosabban osztotta be és el az erőit: nincsenek felesleges tirádák, sem felesleges mozdulatok, annyi szó hangzik el, annyi pofon csattan, ahányat a szituáció és a színi hatás megkövetel. Mohácsi nem szégyelli a mesterségét, színháza kellően hatásvadász, igényesen teátrális színház. Ehhez látványos és sokat tudó díszlet, valamint változatos tablóképpé komponálható, elemi energiákat is hordozó statisztatömeg (pontosabban sok statiszta és sok színész) kellett. Ebben az előadásban mind a két feltétel adott.

Khell Zsolt égbe nyúló, hatalmas lépcsősort tervezett, amelynek alsó része felhajtható, s a lépcsőfokok Proctor házának mennyezetét alkotják: a monumentális díszlet ezzel az egyszerű fogással új térformává alakítható. A lépcsőket gyakran ellepi a tömeg: arcok tömege. Ez a statisztéria nem „vatta", minden tagja pontosan meghatározott habitussal és karakterrel bír: külön sorsok, külön érdekek, külön történetek. Nem egy fiktív tömeg meggyőzéséért folyik tehát a harc, a belső színjáték, a pernek álcázott kutyakomédia nekik szól, amíg be nem darálják őket is, amíg ki nem ürül a lépcső.

Miller darabja egy szobában kezdődik, és csak néhány ember van a színen. A kaposvári előadás nyitott térben indul, rengeteg résztvevővel. Rohanás, kapkodás, kiabálás: elhangzanak az első mondatok, a tömeg reagál, kivet magából

valakit (Titubát), közelít felé, máshonnan új impulzust kap, mire megfordul, és abba az irányba indul: így pulzál hosszú perceken át a tér. Ebben az első jelenetben vizuálisan benne van mindaz, amit a darab később pontról pontra kibont. A tömeg manipulációját látjuk: nem érvek befolyásolják, hanem ingerek. Az izgalom tetőfokán a hívek zsoltárokat kezdenek énekelni, de ez csak látszólag a kegyes összetartozás jele - hisztéria vibrál a levegőben. Az első kiszemelt áldozat Ti-tuba (Bodor Erzsébet). Ő nem tartozik szorosan a közösséghez (Millernél néger, a kaposvári elő-adásban holland), őt lehet bántani, ha valami rossz történik, mindjárt rá gondolnak. A bűnbak-keresés pogromnak indul, de más lesz a vége. A felbőszült tömeg most mindenre kapható, hiszen az egyház által legalizált, kollektív cselekvés formájában lezajló lincselés semmilyen felelősséggel nem jár. Tituba még megússza, de új nevek hangzanak el. Sorra kerülnek a gyengék, a deviánsok, a kellemetlen szipirtyók, a magatehetetlen öregek. Egyelőre csak ők, s a hecckampány résztvevői (vagy szótlan szemlélői) még nem is sejtik, hogy ezzel megtették az első lépést az önfelszámolás felé. A rágalom ragály, amelynek előbb-utóbb áldozatául esik az is, aki terjeszti.

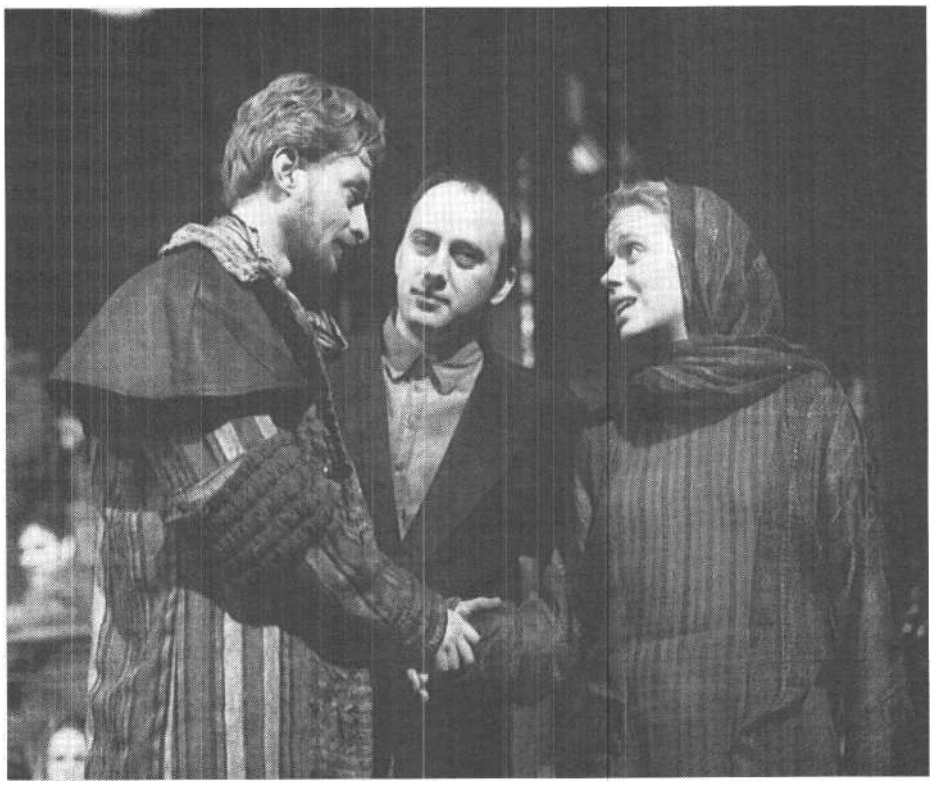
Salem faluban békében éltek az emberek, szántottak és arattak, templomba jártak, kereszteltek és temettek. Békében éltek, de nem azért, mert szerették egymást, hanem azért, mert nem tudták kifejezni a gyűlöletüket. Az egyház azonban meglepte őket egy hatékony eszközzel: csak fel kell jelenteni a haragost, s ha az nem tud-ja bizonyítani ártatlanságát, máglyára kerül, földje a városra száll, és olcsón hozzá lehet jutni. Kockázat semmi, az eredmény garantált. Éppen ezért a rágalomhadjárat egyszer mindenkit utol-ér, és a dominóelv alapján addig folytatódik, amíg két ember van, akinek ellenkezőek az érdekei. Putnam (Karácsony Tamás) pár hold szán-tóföldért, Abigail bosszúból és Proctor megszerzéséért, míg Parris pozíciójának megszilárdításáért vesz részt a hisztéria szításában.

Miller az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottságra és Elia Kazan meghurcolására utalt, amikor drámát írta boszorkányperekről. Errefelé inkább az ötvenes évek kirakatperei jutnak erről az eszünkbe. A kaposvári előadás azonban nem a hatalmi ideológia cinikus megnyilvánulásairól beszél. Danforth alkormányzó nem felső utasításra cselekszik, nem eszköz, hisz szuverén módon szolgálja a - meggyőződése szerinti - jó ügyet egy megkérdőjelezhetetlen égi törvény és egy éppoly kikezdhetetlen földi perrendtartás szellemében. Nem erőltetik rá a hentesmunkát, ő maga vállalja, amikor úgy látja, hogy veszélyben forog a presztízse. Pedig a Csapó György által játszott alkormányzónak igen hízelgő elképzelései vannak magáról. Tudja, hogy hatással van az emberekre, hogy fontos szolgálatot tesz az államnak és az egyháznak, és praxisának hosszú ideje alatt büszkeségét és öntudatát egyszer sem kezdte ki a kétely. Amikor sejteni kezdi, hogy becsapták, hogy hamisvádak alapján hozott végzetes döntéseket, pánikba esik. Visszaút azonban nincs, az egész jogrend s ezáltal az ő hivatása, évtizedes munkája kérdőjeleződik meg, ha a malőrre fény derül. Danforthnak, ha ezt el akarja kerülni, következetesnek kell maradnia. A következetesség viszont azt jelenti, hogy újabb igazságtalanságokat kell elkövetnie, de immár nem a lángpallosú angyal szerepében tetszelegve, hanem becstelensége teljes tudatában. Csapó György finoman alakuló árnyalatokban mutatja meg ezt a radikális belső változást. Magabiztossága végig megmarad, a per végén csak egy-két rezzenésből, hosszabban kitartott szünetből érzékelhető, hogy immár a hazardírozó játékos szívdobogásos, dermedt nyugalma ez.

Hawthorne (Tóth Géza), a bíróság rossz szelleme sem előre kigondolt terv jegyében marad közömbös és kérlelhetetlen: ő csupán egy keserű, rosszindulatú ember, akinek leginkább még az szerez némi elégtételt, ha látja, hogy mások is szenvednek. A bíróság harmadik tagjának, Hale tiszteletesnek (Znamenák István) pedig fogalma sincs arról, hogy mibe csöppent. Az élet dolgaiban járatlan értelmiségi módjára tudományos (orvosi, teológiai) problémaként kezeli ezt a kérdést, és maga is megdöbben, amikor kiderül: a túlviláginak hitt jelenségek nagyon is földi indulatokat takarnak. (Znamenák szellemes játéka némileg hajaz a *Bűn és bűnhődésben* látott Porfirij-alakítására; most is egy kissé szórakozott, kedélyeskedő, de közben nagyon is tudatos „nyomozót" mutat be.) Parris tiszteletes (Kovács Zsolt) butább annál, semhogy átlássa, mi történik körülötte, mihez asszisztál. Csak akkor kap észbe, mikor már mindent felperzselt körülötte az ő segédletével szított tűz. A Kovács Zsolt által élénk színekkel, erőteljes vonásokkal megfestett nagyszerű portré Parrist korlátolt és alamuszi alaknak mutatja; nem mondhatni, hogy gonosz, de kisszerűségével többet árt, mintha maga szervezné meg az iszonytató demonstrációt.

Egyszóval nem koncepciós per szemtanúi vagyunk. Nem kell ahhoz feltétlenül torz ideológia és zabolátlan hatalmi elit, hogy a jogszerűség leple alatt égbekiáltó igazságtalanságok történjenek. A mindennapos emberi játszmák, a dominanciaharc, a pozíció, a presztízs megőrzésének taktikái is ugyanilyen eredményhez vezethetnek, ha a társadalmi konvenció és a jogrend által kordában tartott emberi indulatok a retorzió veszélye nélkül, szabadon megnyilvánulhatnak. Ha az ember dönt, de úgy tesz, mintha Isten ítélne.

Kelemen József (Proctor), Csapó György (Danforth) és Csapó Virág (Abigail)



Jelenet az előadásból (Ilovszky Béla felvételei)

Az előadás leghatásosabb, maradéktalanul megoldott része a bírósági tárgyalás. Mohácsi kimerítő tanulmányt készített a hisztéria természetrajzáról. A jelenetet három csúcspont köré szervezte: Elizabeth hamis tanúvallomása, a korlát leszakadása, amikor a tömeg bezúdul a tárgyalóterembe, és Mary Warren idegrohama, amikor Proctorra vall. Danforth vezeti az ülést, de az irányítás hamar kicsúszik a kezéből. Valójában az történik a teremben, amit Abigail akar; bakfisokból álló kis szabadcsapatával könnyen diadalmaskodik a tudós férfiakon, s még könnyebben vonja hatása alá a bámészkodó tömeget. Csapó Virág (Abigail) kihívóan pimasz, hidegfejű, rámenős nőstényt játszik, aki egykedvűen állja a firtató tekinteteket, s ha már nagyon szorul a hurok, egyetlen pillantásával segítségül hívja barátnőit, akik mindenben vakon követik. A lányok (Megyes Melinda, Kovács Zsuzsa, Ébl Helga) a veszélyes játék ízétől megittasultan folytatják a monstre színjátékot: rideg céltudatossággal, mindenki szeme láttára kínozzák meg az „árulót", Mary Warrent (Fekete Kata); tágra nyílt szemmel sikoltoznak, a földön fetrengenek és azt kiáltják ki megrontójuknak, akit Abigail ki-jelöl. A kis protestáns falu jólnevelt szüzeiből szabadon tör elő a letagadott, megregulázni kívánt ösztönlény. Pogány rítust rendeznek a bírói pulpitus előtt: bűnbakot szemeinek ki, és áldozatul ajánlják fel a közösségnek. Mindenkit magával ragad ennek a pogány szertartásnak az idegőrlő monotóniája, az egyre fokozódó hangerővel ismételt eksztatikus hangok és mozdulatok szuggesztív ereje. Félelmetesen hatásos jelenet.

Ezek után némiképp függelékként hat az utolsó, negyedik felvonás. Ebben az előadásban ugyanis nem különösebben hangsúlyos a Proctor család története. Sorsuk csak reprezentál valamit, de lényegében ugyanezeket tapasztalnánk, ha például Rebecca Nurse útját kísérnénk végig. A második felvonás meghitt családi jelenete elengedhetetlen ahhoz, hogy tétje legyen a bírósági színnek és az ítéletnek, de Proctor és Elizabeth kapcsolatának alakulása, Proctor ingadozása, majd áldozatvállalása már nem tesz hozzá a lényeghez. Férj és feleség mohón és egyre zavarodottabban keresi az utat egymáshoz, de bizonytalanságuk és bizalmatlanságuk miatt sohasem tudnak feloldódni ebben a kapcsolatban: Kelemen József (Proctor) és Márton Eszter (Elizabeth) két szerető ember érzékeny, ellentmondásos viszonyáról már mindezt elmondta az előzőekben. Proctor a halált választja, de döntése nem nőhet katartikus mozzanattá - ebben az előadásban nem válhat hőssé senki. A morális fölény sem magasztosíthatja fel az értelmetlen halált. Rebecca Nurse (Molnár Piroska) biztatón, vigasztalón öleli át Proctort, aztán elindul a vesztőhely felé, miközben arra panaszkodik, hogy aznap még nem reggelizett. ő biztos benne, hogy perceken belül az Úr lábainál fog üldögélni, de akik maradnak, csak azt érzik, hogy mindent betölt az égett hús szaga.

A bírósági tárgyalás végén Proctor így kiált fel borzalmában és kétségbeesésében: „Meghalt az Isten!" A gépírókisasszony a nagy felfordulásban nem érti pontosan, és visszakérdez. Cheever (Törköly Levente), a készséges törvényszolga elismétli, érthetően, tagoltan, szenvtelen hangon: „Meg-halt az Is-ten". Nietzsche óta ennyit változott ez a mondat. Már felkiáltójel sincs a végén.

Arthur Miller: Istenítélet (kaposvári Csíky Gergely Színház)
Fordította: Máthé Elek. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Szűcs Edit m. *v.* Zene: Faragó Béla m. *v.* Világítás: Bányai Tamás. *Segédrendező:* Tombor Zsuzsa. *Rendező:* Mohácsi János.
Szereplők: Kelemen József, Márton Eszter, Csapó Virág, Csapó György, Kovács Zsolt m. *v.,* Znamenák István, Tóth Géza, Fekete Kata, Molnár Piroska, Lugosi György, Tóth Béla, Bodor Erzsébet, Kovács Zsuzsa, Tóth Eleonóra, Karácsony Tamás, Megyes Melinda, Eb! Helga, Törköly Levente, Pál Tibor, Adorjáni Zsuzsa.

NÁNAY ISTVÁN

ÉRVÉNYES VÁLTOZAT

O'NEILL: AMERIKAI ELEKTRA

Szélsőségesen különböző ennek a tizenhárom felvonásos drámatrilógia-monstrum-nak az irodalmi és színházi megítélése, s az volt mára mű megjelenése, ősbemutatója idején is. Szerb Antal 1941-es kiadású világirodalom-története szerint az *Amerikai Elektra* „...az utolsó két évtized legnagyobb drámai alkotása... az ember csodálkozva látja, hogy a nagy antiktéma milyen könnyen, milyen természetesen engedi át magát az időszerű feldolgozásnak... A végzetet a tudatalatti helyettesíti; a drámának talán egyetlen gyengéje, hogy

hősei túlságosan is tisztában vannak Oidipus- és egyéb komplexumaikkal." Kárpáti Aurél a trilógia 1937-es nemzeti színházi bemutatójáról viszont így ír: „Azaz *Amerikai Elektra,* amely itt színre került, csupán sűrített és összevont változata az eredetinek... a látottak után ítélve az *Amerikai Elektra* legfeljebb mutatós remekmű-hamisítvány, amely úgy viszonylik klasszikus elődeihez, mint tégla a márványhoz, szódabikarbóna az attikai sóhoz, a freudizmus a költészethez, az örökléstan a végzet-tragédiához... O'Neill vérfagyasztó történetét a költészet éltető sugara helyett csupán a Nobel-díj dicsfénye aranyozza be. Szörnyeteg mű ez." Robert Brustein szerint pedig ,,...az *Amerikai Elektra* - az Oreszteiának ez a sematikusan »puritán« környezetbe helyezett, képújságszerű változata - nem egyéb, mint egy hosszúra nyújtott, túlírt történet a szexuális féltékenységről, és a halálokért nem annyira az istenek akarata vagy a családi átok felelős, mint inkább a romantikus szerelem. A drámában a vérfertőzés úgy burjánzik és olyan kiirthatatlan, mint a gyom".

Ha ennyire problematikus ez a családregényszerű drámafolyam, miért próbálkoznak mégis időről időre a mű színre állításával? A lehetséges válaszok közül néhány: óriási szakmai kihívás dramaturgnak és rendezőnek egyaránt, hogy egy estényi időtartamra vonják össze, sűrítsék a trilógia eseményeit; színészdarab, amelyben nyolc remek szerep van; a krimiszerű cselekmény meg annak vulgárfreudista magyarázata ma is közönségérdeklődésre tarthat számot... S talán a legfontosabb: a nyugati színházkultúra nehezen talál kulcsot a görög klasszikus tragédiák korszerű interpretációjához, ezért gyakorta kerülő utakon próbál eljutni a probléma megoldásához. Az egyik megoldás adaptációk, átiratok, parafrázisok készítése - az *Amerikai Elekt*ra is ezek közé sorolható.

Amikor a debreceni színház e dráma bemutatását tervezte, alighanem a fenti okok mindegyike szerepet játszhatott a választásban, akárcsak Lengyel György személyes vonzódása a pszichológiai realista alapú drámák iránt. (Erről a vonzódásáról szépen vall az előadás műsorfüzetében.)

Az Amerikai Elektrát másodszor játsszák Debrecenben. 1967-ben Ruszt József a radikálisan megkurtított trilógiát modern végzetdrámaként vitte színre. A főszerepeket Gerbár Tibor (Ezra Mannon), Olsavszky Éva (Christine), Bűrös Gyöngyi (Lavinia), Dózsa László (Orin), Sárosdy Rezső (Brant), Szakács Eszter (Hazel) és Harkányi János (Peter) alakították.

Lengyel Györgyöt most, 1995-ben nem annyi-ra az *Amerikai* Elektra végzetdráma-jellege vagy a trilógia és a görög sorstragédiák rokonsága érdekelte, sokkal inkább a szorított helyzetekben lévő személyek közötti kapcsolatok alakulása. E koncepció szem előtt tartásával rendkívül érzékeny, körültekintő és következetes dramaturgiai munkát végzett Duró Győző, amikor a rendezővel együtt a trilógia óriási szövegmennyiségéből kialakította a debreceni előadás textusát.

Ma már egyszerűen szószátyárnak érezzük O'Neillt, nemcsak ebben a darabjában, de ebben különösen. Így elengedhetetlen a húzás. De nem mindegy, mely részek kerülnek ki a drámaszövegből, s az sem mindegy, milyen elképzelés jegyében' történik a kihagyás. A trilógiát gyakran úgy húzzák meg, hogy a darabokat külön egységként kezelik, ami azt eredményezi,

Varga Éva (Lavinia) és Bakota Árpád (Brant)

Varga Éva és Szilágyi Enikő (Christine)
(Máthé András felvételei)

hogy a motívumok, a sorsok megtörnek, az utalások érthetetlenné válnak, a motivációk elszegényednek stb. Duró Győző a drámafolyamot egységes egésznek tekintve, koncepciózusan sűrített. Elhagyott minden olyan részletet, amely regényszerűen részletező leírásokat tartalmaz, illetve melodramatikus túlzásokkal terhes vagy túlpszichologizált. Természetesen figyelmen kívül hagyta a tudálékosan bőbeszédű szerzői instrukciókat, amelyek a darab szövegének mintegy harmadát adják. Kiiktatta azokat a szereplőket, akik minden felvonás elején iskolás dramaturgiai patronként elmondják a bekövetkezendő események előzményeit. (A következetesség jegyében a második felvonásban felbukkanó és valós dramaturgiai funkciót nélkülöző matróz figuráját is ki kellett volna hagyni!) Az így kialakult szövegtesten belül további finomítások segítségével teremtette meg annak a viszonyrendszernek a szöveges alapját, amelyen belül minden szereplő árnyalt, összetett és cselekvéseiben motivált személyiség lett.

A szövegkezelés következetességével és koncepciózusságával összhangban van a rendezői munka. Dávid Attila kétszintes, lépcsősorral, beugrókkal, kiszögellésekkel tagolt (talán túl-ságosan is) monumentális díszletet tervezett, amely egyként alkalmas a Mannon-ház belsejének megjelenítésére, illetve - elfordítva- Brant hajójának érzékeltetésére. A díszletépítmény teljes beforgatásával természetesen a Mannon-kúria egyszerű, de elemeiben a görög építészet stílusjegyeit is hordozó homlokzata látható, nagyjából úgy, ahogy azt O'Neill is leírja. Dombrády Csaba az épületbelsőt rafináltan, a jelenetek atmoszféráját és/vagy a szereplők lelkiállapotát kifejezve világította be. A bútorok éppen úgy, mint Libor Katalin ruhái a darab korát, a múlt század hatvanas éveinek ízlésvilágát tükrözik.

A rendező nyilatkozatából tudhatjuk: régóta foglalkozik e darab színrevitelével. Egyéb meggondolások mellett nyilván azért épp most vállalkozott a megrendezésére, mert az adott lehetőségeken belül minden szerepet csaknem ideálisan lehetett kiosztani.

Miske László robusztus, kiismerhetetlennek tűnő Ezra Mannont formái, akinek azonban „gyenge" pillanatai is vannak, amikor már-már elérzékenyül, amikor gyöngéd szeretne lenni, de viselkedésének páncélja mindig erősebb érzelmeinek őszinteségénél.

Szilágyi Enikő nem velejéig romlott asszonynak ábrázolja Christine-t, hanem hol esendő, hol kemény nőnek, aki sem a férjével, sem a szeretőjével nem lehet boldog. Házassága tönkrement, gyerekeinek nincs szükségük rá, de Branttal folytatott kényszerűen titkolt viszonya sem elégíti ki. Mégis a külvilág számára a rendezett, harmonikus életet élő asszony szerepét kell játszania. Ez a hazugság determinálja minden cselekedetét. Varga Éva kemény, kérlelhetetlen Laviniája csöppet sem aszkétikus, mániákus hős-nő. Tud kedveskedni (Peternek), tud szeretni (Orint és Brantot), de tud gyűlölni is (Christine-t), és tud rajongani (Ezráért). A trilógia harmadik darabjában, azaz a harmadik felvonásban a színésznőt szinte megoldhatatlan feladat elé állítja a vőlegényét, Petert féltékennyé tevő história hitelesítése; ez a mozzanat az eredeti szövegben is - túlbeszéltsége ellenére - alulmotivált, a debreceni változatban pedig túlságosan szűkszavú. Az alak végső magára maradása, bezárkózása viszont megrendítő.

Orint Szalma Tamás játssza. Kiválasztását első pillanatban szereposztási bakinak gondolhatnánk, hiszen Szalma kora, fizikai adottságai némileg ellentmondanak a szerep jellemzőinek. A színész azonban már megjelenésekor rácáfol kétségeinkre: kisfiús és érett férfi, aki egyik perc-ben érzelmeiben bizonytalan, tetteiben határozatlan, a másikban felelősen cselekvő ember. Az előadás egyik legszebb jelenete az, amikor elbúcsúzik halott apjától. A díszlet felső szintjén fekszik Ezra Mannon holtteste; ahhoz, hogy Orin ide eljusson, fel kell mennie a lépcsőn, majd végig-mennie a színpad teljes szélességében húzódó folyosón. A színész e hosszú út alatt igyekszik összeszedni minden erejét, hogy szembenéz-zen a megváltoztathatatlannal. Amikor megpillantja a holttestet, négy nagy gyertyát gyújt, mélységesen magányossá válik. Aztán utánarohan a nővére, Lavinia, s a halott apa ágyának szélére ülve, illetve az ágy támlájához dőlve meghitt, majd indulatos beszélgetésbe kezdenek: a lány ekkor és itt veszi rá fivérét a bosszúra. Meghittség és borzalom kettőse e jelenet.

Az előadás problematikus pontja Bakota Árpád Brantja, a színész ugyanis ezúttal szürke, érdektelen figurát formái; így érthetetlenné válik, kiért harcol életre-halálra Christine és Lavinia, ki az, aki közvetve vagy közvetlenül elindítja a család széthullásának folyamatát.

Peter és Hazel hálátlan színészi feladatnak látszik, de e két szerep nemcsak dramaturgiailag fontos, hanem érzelmileg is, hiszen a Niles testvérpár a bizonyos értelemben terhelt Mannon gyerekek ellenpontja, kiegészítője. Tóth Tamás és Palásti Gabi pontosan azt a kispolgári korlátoltságot és nem kevésbé súlyos, de persze egészen más jellegű abnormalitást testesíti meg e szerepekben, ami mintegy kiegészíti a Mannon testvérek jellemét. Kóti Árpád kertésze egyszemélyes kórus és az egyetlen reálisan gondolkodó lény ebben a furcsa világban.

A debreceni előadás nem igazolja Kárpáti Aurél sommás megállapítását, amelyet nem csupán a Nemzeti Színház 1937-es bemutatójára vonatkoztatott, hanem az *Amerikai Elektra* minden színpadra alkalmazására érvényesnek gondolt: „A kulturált néző számára üres, műveletlenebb néző számára homályos."

Eugene O'Neill: Amerikai Elektra (debreceni Csokonai Színház)
Fordította: Ottlik Géza. *Dramaturg:* Duró Győző. *Díszlet:* Dávid Attila. *Jelmez:* Libor Katalin. *Világítástervező:* Dombrády Csaba. *Zenei szerkesztő:* Herczeg László. *Rendezte:* Lengyel György.
Szereplők: Miske László, Szilágyi Enikő, Varga Éva, Szalma Tamás, Bakota Árpád, Tóth Tamás, Palásti Gabi, Kóti Árpád, Vadász Dániel.

BUDAI KATALIN

SZÍNSKÁLA

VÖRÖS ES FEKETE GYŐRBEN ÉS BUDAPESTEN

Az ember zavarban van: tegye e színműveket memóriájában az adaptációk zsúfolt polcára, vagy nézzen egy viszonylag tágasabb után. A színházi stelázsin van ilyen is, úgy hívják, hogy *kortárs magyar dráma.*

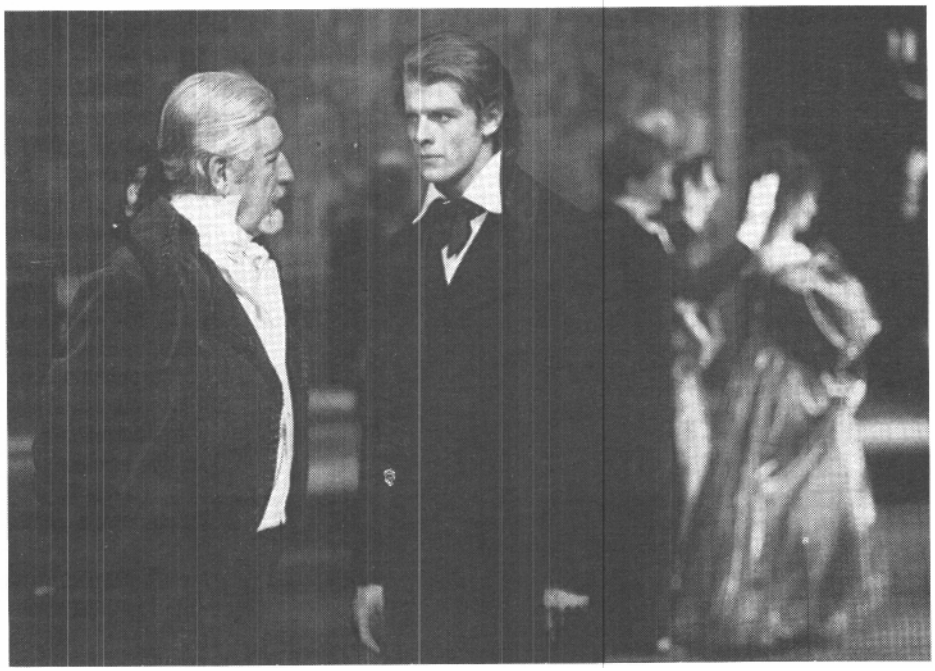
Stendhal örökbecsű regényét ugyanis két neves, „középnemzedékhez tartozó" (de a hírlapírói szókincs számára még mindig *fiatal)* drámaíró írta újra, ültette át színpadra, használta kiindulópontul, dramatizálta, forgatta meg és ki... halmozhatjuk az igéket, mi is történt voltaképpen itt egy 1830-ból származó klasszikussal. Az átélt események hatására azonban akár azt is mondhatjuk, a Vörös és feketéből két új, szintén Vörös és *fekete* című magyar színpadi mű született.

Igaz, ha ez a megállapítás túlzott lelkesültséget takar, akkor mégis vissza kell fogni belőle. Lássuk, miként minősíti önmagát a két alkotás: a tavaly októberben a Madách Kamarában bemutatott játék Stendhalt nevezi szerzőnek, Pozsgai Zsolt pedig önmagát színpadra alkalmazónak. Ez tehát viszonylag egyszerű képlet, még akkor is, ha az összevonások, értelmezések, szükségszerű szövegváltoztatások mennyisége és jellege új olvasat igényét sejteti is.

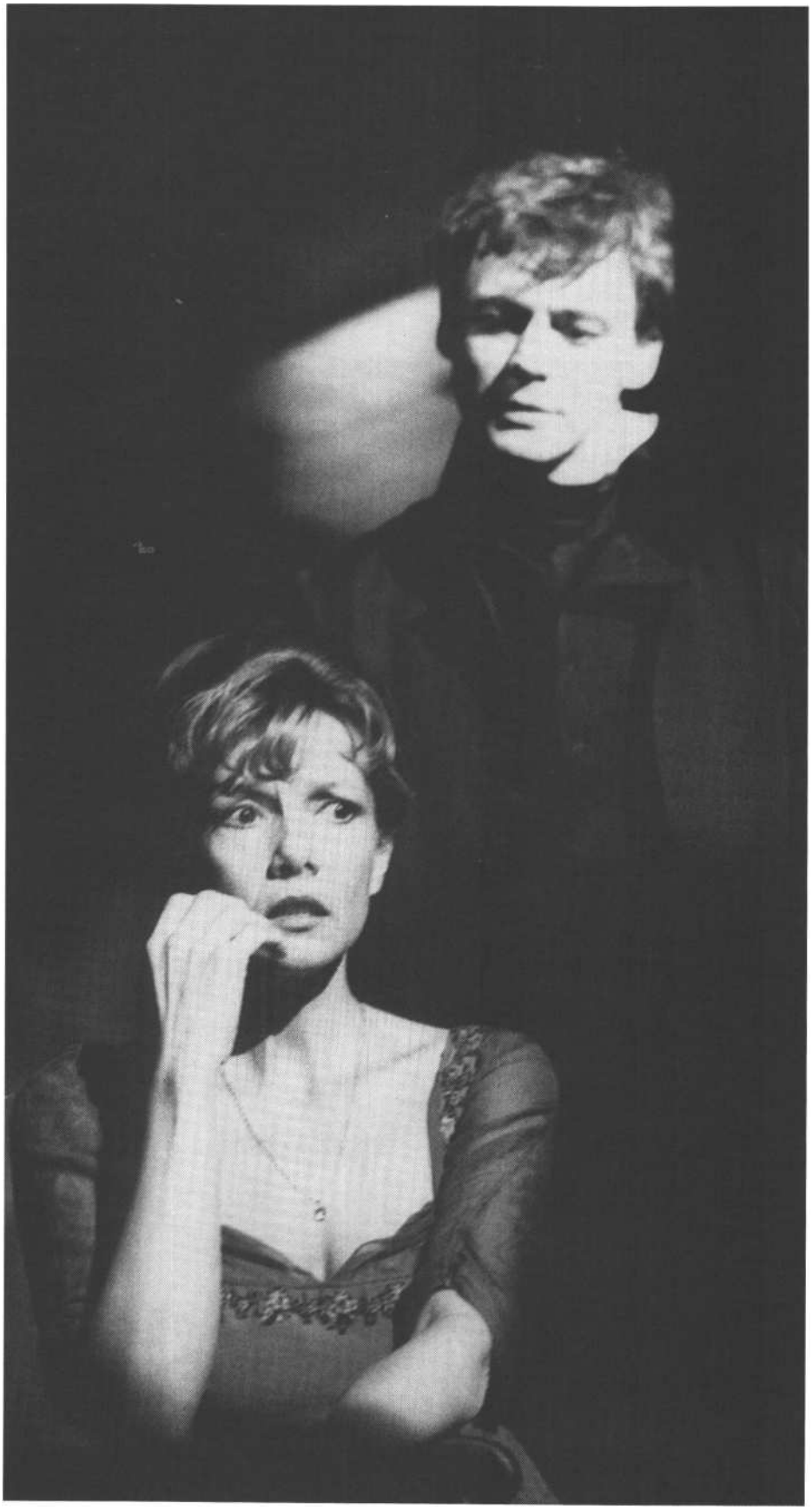
Sokkalta bonyolultabb a regény útja a Győri Nemzeti Színházban. Ott ugyanis a szerző Nagy András. Az ő művének a címe Vörös és fekete. Van azonban egy zárójeles alcím is, így: (Sten*dhal!).* Ezen már van mit töprengeni. Bár ez a megoldás nem mondható sem túlzottan elegánsnak, sem gördülékenynek, sem jól kimondhatónak (valamint kegyeletesnek sem, de ez valóban a sokadik szempont), mégis pontosan igyekszik sűríteni azt, ami történt. Nagy András tényleg autentikus drámát (illetve *színművet)* írt, amelyben kétségkívül támaszkodott némileg egy Stendhal művésznevű magánzó, Henri Beyle-ként francia tiszt és itáliai konzul munkájára. A szokatlan alcímmel arra hívja fel a figyelmet, hogy az érzelmek sorát szimbolizáló két szín nem teljesen önálló leleményként rendelődött egymás mellé, és nem teljesen véletlenül esik egybe az ismert regény címével.

Nem lenne érdektelen, a színházelmélet szakon kötelező feladatnak tűzném ki, hogy vessék össze a két változatot, illetve viszonyítsák őket a regényhez is - de a filológia más műfaj, pláne ha a tüzetesen tanulmányozandó alapszövegek nehezen hozzáférhetőek. A témából akár kis kötet is kerekedhetne, „irodalmi mű és adaptáció" címmel (egyébként létező kurzustól kölcsönöztem, Radnóti Zsuzsa tartotta az elmúlt félévben a bölcsészkaron), alcímben (sajnos ismét) Stendhal: *Vörös* és *fekete.* A két végrehajtott művelet megérdemelné ezt a vizsgálódást, amely nem lenne tanulságok nélkül való.

Kamarás Iván (Julien Sorel) és Győngyössy Katalin (de Rênalné) a győri előadásban



Bede Fazekas Csaba (de La Mole) és Kamarás Iván a győri Vörös és feketében (Ilovszky Béla felvételei)



Schwajda György ez irányú munkássága is feldolgozandó lehetne, ő ugyanis egyszemélyben hajtotta végre azt, amit Pozsgai és Nagy András külön-külön. A Száz *év magány* dramatizálásával García Marquez nyomdokain önálló művet hozott létre (amint az Nagy András célja is volt), *az Üvöltő* szelek színpadra vitelével pedig megpróbált egy rendkívül ágas-bogas regényt közérthetően (bár dicséretesen nem fast food-módszerrel), röviden végig elmesélni. Ez emlékeztet a Pozsgai-féle közelítésmódra.

Mindez azonban csak hosszadalmas preambulum, magyarázkodó felvezetése annak, mi is történt a dramaturgiákon (avagy az irodalmi titkárságokon, ahogyan Erdélyben, tulajdonképpen szintén pontosan fogalmazva, nevezik ezt a műhelyt). Mert a fentieket nem kell tudni ahhoz, hogy élvezetes színházi estére készülődve leüljünk a bársonyszékre. Az is eljuthat az előadásra, akinek az égvilágon semmit nem mond se cím, se szerző; és az is, aki kíváncsi, megszólal-e a mű a deszkákon is, lesz-e belőle igazi élmény. Végül is mindkét csoport ugyanarra vágyik, s a látottakat kizárólag színszerűségükben kell megragadnunk.

Illetve hát ez lenne a korrekt, de nincs az az önfegyelem, mellyel a regényemlékek visszaszoríthatók, s ha nem volnék másra felkérve, röviden csak azt mondanám, mint a hasonló esetek majd' mindegyikében: tessék gyorsan hazamenni, elővenni az eredeti művet, s a belső színházat (mozit, tévét, komputerernyőt stb.) mozgásba hozni. De ezt a Gutenberg-galaxis leáldoztával már nem lehet mondani. Meg azért sem, mert a kultúra maga sem más mint ismétlődések és variációk évezredes alakváltoztató organizmusa, ahol ugyanaz a történet ezer más formában is visszatérhet, s ahol erre nincs tiltás, nincs kisajátító copyright.

Mindebből felsejlik, hogy magam egyik verzióval sem vagyok maradéktalanul elégedett, s ellentétben a mostanában lábra kapó, a véleményt a felismerhetetlenségig elkendőző leíró módszerrel, ezt nyíltan előre is bocsátom.

Győrben tehát nagy formátumú, érdekes kísérlet tanúi vagyunk, ráadásul a rendező személye is meglepő, s nem független az adaptációs problematikától: Bőhm György ugyanis a legtapasztaltabb dramaturgok és színházi emberek egyike, rendezőként azonban, ha nem is debütáns, de kezdő. Nagy reményekre jogosít tehát ez a találkozás - valami mégsem sikerül. Kezdjük azzal, ami igen: a színpadon beszélt nyelv modern, hajlékony, tele van általunk is használt szókapcsolatokkal - a legizgalmasabb

Piros Ildikó (de Rênalné) és Czvetkó Sándor (Julien Sorel) a Madách Kamaraszínház előadásában

rétegét jelenti a színrevitelnek, eltávolítja a tizenkilencedik század eleji, Verrières-től s ide, kézközelbe hozza. Amennyire „jól beszélnek" a szereplők, annál kevésbé látható át, hogy minek az érdekében. Nagy András egyetlen hatalmas filozófiai kérdésre építi fel a szerkezetet: nevezetesen arra, hogy van-e Isten; s ha van, milyen hit-béli megpróbáltatásokon keresztül tarthat ki meggyőződése mellett az ember. A keret egy kísérlet: Pirard abbé felbérel egy jó eszű paraszt-gyereket, a helyi ács fiát, hogy mivel a legény jó latinos, igyekvő teológiai magántanítvány, ha bekerül a polgármester házába nevelőnek, vajon képes lesz-e elcsábítani a ház asszonyát, a mélyen vallásos, hívő, egyszerű, tisztességes de Rênalnét. Másnak ugyanis nem sikerült ez - még magának az abbénak sem. Ebben a felfogásban Julien Sorel kreatúra, egy agyafúrt gondolati kísérlet alanya. Mármost lehet ezt is: a paplak és a polgármesteri kertrészlet suta összemosása mögé elfér még a guillotine kor- és végkifejletjelzőnek; a késével görögdinnyét daraboló Julien sorsát behatárolja ez a történelmi kellék. (Menczel Róbert néhol világos, néhol zavarba hozó munkája a díszlet.)

Működhetne ez a koncepció, ha valaki megjelenítené. Ha ugyanis a darab Pirard abbé öngyötrő kételyeire épül, kellene hozzá ez a bizonyos kétlelkű pap is. Tordy Géza, fájdalom, nem képes hordozni a darab ráterhelt súlyát, még akkor sem, ha eltekintünk szembeszökő és partnereit lebénító indiszponáltságától és szövegtudási hiányosságaitól. Beszalad, kiszalad, dúlt arccal susog vagy harsog, kilép a rendből, öngyilkos lesz - de ez semmiféle hatással nincs a körülötte zajló játékra, tét nélküli ágálás marad, amit csinál.

Megindul Julien Sorel felfelé - útját nem az elszánás, a felemelkedés vágya, a gazdagok felett aratandó győzelem és megalázásuk fölötti elégtétel kíséri, de nem is a két nő közti őrlődés. Ezt a Sorel fiút az erotika kíséri: először de Rênalék cselédlánya - aki a későbbiekben a fiú vetélytársával, egy másik helyi kiskirállyal, Valenod-val szerelmeskedik egy hosszú nyíltszíni jelenetben - ajánlkozik fel neki, aztán de Rênalné, de az általános szerelemittas légkörben de Rênalné kuzinja is hempereg egyet a kertben. Párizs Julien számára nem csupán az emelkedés helye, a Napóleon-mítosz mániákus tovább-éltetésének helyszíne, hanem lecke a rafináltabb szexuális gyakorlatokból. Itt jövendő új szerel-mének, de la Mole márki leányának szobalánya veti le magát előtte a padlóra (*Molnár* Judit ezt legalább szellemesen és finom öniróniával teszi), de Julien láttán maga a kisasszony is önkielégít, nem beszélve bátyjáról, aki lovaglóleckék örvén próbálja megnyerni az azonosneműek kapcsolatának. Nem a prüdéria, csak a személyiség logikája tételi fel a kérdést: mire való mindez? Míg a fenti jelenetek legfeljebb csak szokat-

Czvetkó Sándor és Varga Klári (Mathilde) a budapesti előadásban (Németh Juli felvételei)

lanok, s mindösszesen azt sulykolják, milyen vonzó gyerek is ez a tizenkilenc éves Julien Sorel, ez a nagy kalandor és pikareszk hős, a de Rênal házaspár jellemzésére viszont egyenesen ordenáré a polgármester férj nadrágban kotorászása és férji jogai érvényesítésére tett állandó kísérletei.

A szertelenség, a felfokozott lélekállapotok, a dekorativitás egyik eleme ez a mai szexuális kultúrára való hivatkozás, amely a maga igazi gondolati kiegészítőjét a cinizmusban találja meg. Ehhez Valenod-t növeszti fel a szöveg és a rendezés, Gáti Oszkár hiteles átalakulásával: értő, kiábrándult reagálója lesz mindannak, amit Julien tesz, a gyilkossági kísérlettől az ítélet öngyilkosság-értékű elfogadásáig.

Egy valaki van a színpadon, aki miatt voltaképpen az egész konstrukció elfogadható, aki mégis, minden ág-bog ellenére lenyomatát adja egy Julien Sorel-szerű nagy formátumú személyiségnek. A még főiskolás Kamarás Iván az, aki érzékenységével, elementáris jelenlétével, fiatalos gőgjével és hiteles kiábrándultságával visszaigazolja a *Vörös* és fekete színpadra állítását. Ő is leginkább a harmadik felvonásban talál magára, amely rendezésben, hangulatban, alakításban, világításban egyaránt a legegységesebb és legmegnyerőbb képet mutatja. A megbocsátó de Rênalné, a szenvedélyes Mathilde itt, Julien életben maradásáért harcolva a legmeggyőzőbb: Gyöngyössy Katalin kimunkált, finom, rebbenő játékában és Tihanyi Tóth Kinga jövőben bizakodó kismamaportréjában. Köréjük pedig értetlen, cirkuszt leső plebs sereglik, szotyolázó vénasszony, kukázó öreg, locsogó börtönőr. Itt nem Juliennel űznek alkímiát, ő az, aki kísérletezik, milyen lehet nem konformistaként élni, tudni, hogy két nő szerelme sem mutat kiutat a hazugság és képmutatás világából. Szép. Az ember el is feledkezik róla, hogy az idevezető út megformálása hézagos, zsákutcás.

Pozsgai Zsolt munkája hagyománytisztelőbb, bár a groteszkebb jelenetek felerősítésével ő is igyekszik maibbá tenni a százhatvanöt éves művet (amely egyébként olyan friss, pszichológiája annyira éleslátó, hogy sokkal későbbi regények is elhalványulnak mellette). Itt is van keret, igaz, ez sem kevésbé zavaros. Julient látjuk, amint szenved a börtönben, majd kronologikusan elindulunk. Durva bátyok, Doolittlere hajazó mohó apa (Horesnyi László nemis bír ellenállni az analógiának), érZékeny, intelligens, kitörni vágyó legkisebb fiú: Julien. Czvetkó Sándor a rendező Szirtes Tamással egyetemben mindvégig

képtelen eldönteni, hogy ő most gátlástalan gazember-e vagy túl önérzetes, sértődős, rajongó legény. Stendhalnál még belefért a jellembe mindkettő, ma már csak váltogatva lehet elképzelni. Az érthetőség kedvéért kihegyezettebbek a jelenetek: de Rênalnét többször is élesen felelősségre vonják tiltott kapcsolata miatt, s Julien távozásakor - ami itt inkább egyéni akció, sem mint elkerülhetetlen kényszerűség - jól össze is vesznek, sőt, de Rênalné átokra fakad. (Piros Ildikó alkatilag ideális de Rênalné; ha a körülmények engednék, ő hajlamos lenne mélyebben behatolni a szerepbe.) Az asszony körül inkább vígjátéki figurák gyűlnek össze a családból, a szomszédságból (Csűrös Karola és egy jelenetben Karenint felidézve Avar István).

Kidolgozottabb a de la Mole-házi történetszál, bár a hangsúlyeltolódásokból adódóan a titkári teendők és a politikai tudnivalók kevésbé érvényesülnek; beemeli azonban Pozsgai az Altamira grófhoz fűződő barátságot és a megtévesztő kis játékot Fervaques marsallnéval. A rendkívül sutára sikeredett gyilkossági jelenetben szerelem és bosszú együttese nem a személyiség, hanem a helyzet ambivalenciájával hat.

Összességében - a zenével is hangsúlyozva - a Madách Kamarában jóval romantikusabb történetet látunk, mint amilyet Stendhal, a maga hihetetlen pontos elemzésével sugall. Varga Klári és Vasvári Emese játéka azonban néha üdítően kilendül a groteszk irányába, ahová az elő-adás egésze sajnálatos módon nem merészkedik, szinte figyelmeztetve, melyik szakaszán is van a pesti körútnak az épület.

Nagy András: Vörös és *fekete (Stendhal!) (Győri Nemzeti* Színház)
Díszlet: Menczel Róbert. *Jelmez:* Hrubi Mária. *Koreográfus:* Imre Zoltán. Zene: Winkler Balázs. Rendező *munkatársa:* Miksi Attila. *Rendezte:* Bőhm György. *Szereplők:* Kamarás Iván f. h., Tordy Géza, Gáti Oszkár, Mokos Attila m. v., Várday Zoltán, Gyöngyössy Katalin, Mézes Violetta, Kiss Katalin, Csudai Csaba Zsolt, Bede Fazekas Csaba, Tihanyi Tóth Kinga, Hegedűs Zoltán, Török András, Molnár Judit, Szikra József, Lénárt László, Simon Kázmér, Simon Géza, Ballai István, Balla Ica, Takács Zoltán, Ludván Csilla.

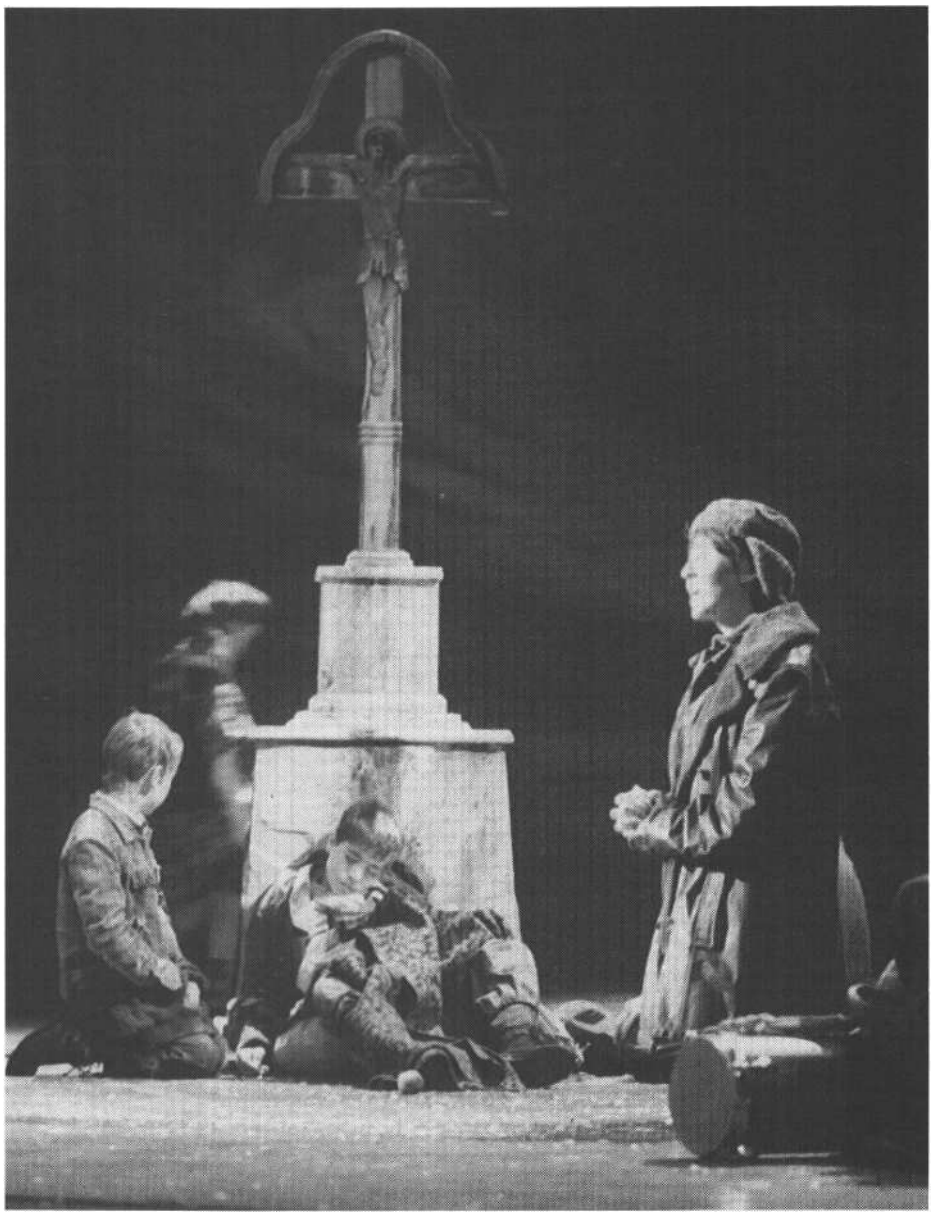
Stendhal: Vörös és *fekete* (Madách *Kamaraszínház) Színpadra alkalmazta:* Pozsgai Zsolt. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet. *Zenéjét Bach* és *Berlioz* műveiből összeállította: Jenei Erzsébet. *A rendező munkatársa:* Kutschera Éva. Rendezte: Szirtes Tamás.
Szereplők: Czvetkó Sándor, Piros Ildikó, Avar István, Lőte Attila, Pásztor Erzsi, Varga Klári/Vasvári Emese, Koltai János, Dunai Tamás, Dengyel Iván, Juhász Jácint, Csűrös Karola, Puskás Tamás, Menszátor Magdolna, Horesnyi László, Vasvári Emese/Varga Klári, Szűcs Gábor, Bognár Zsolt.

SZŰCS KATALIN

MARADT A KELLEM

VALAHOL EURÓPÁBAN

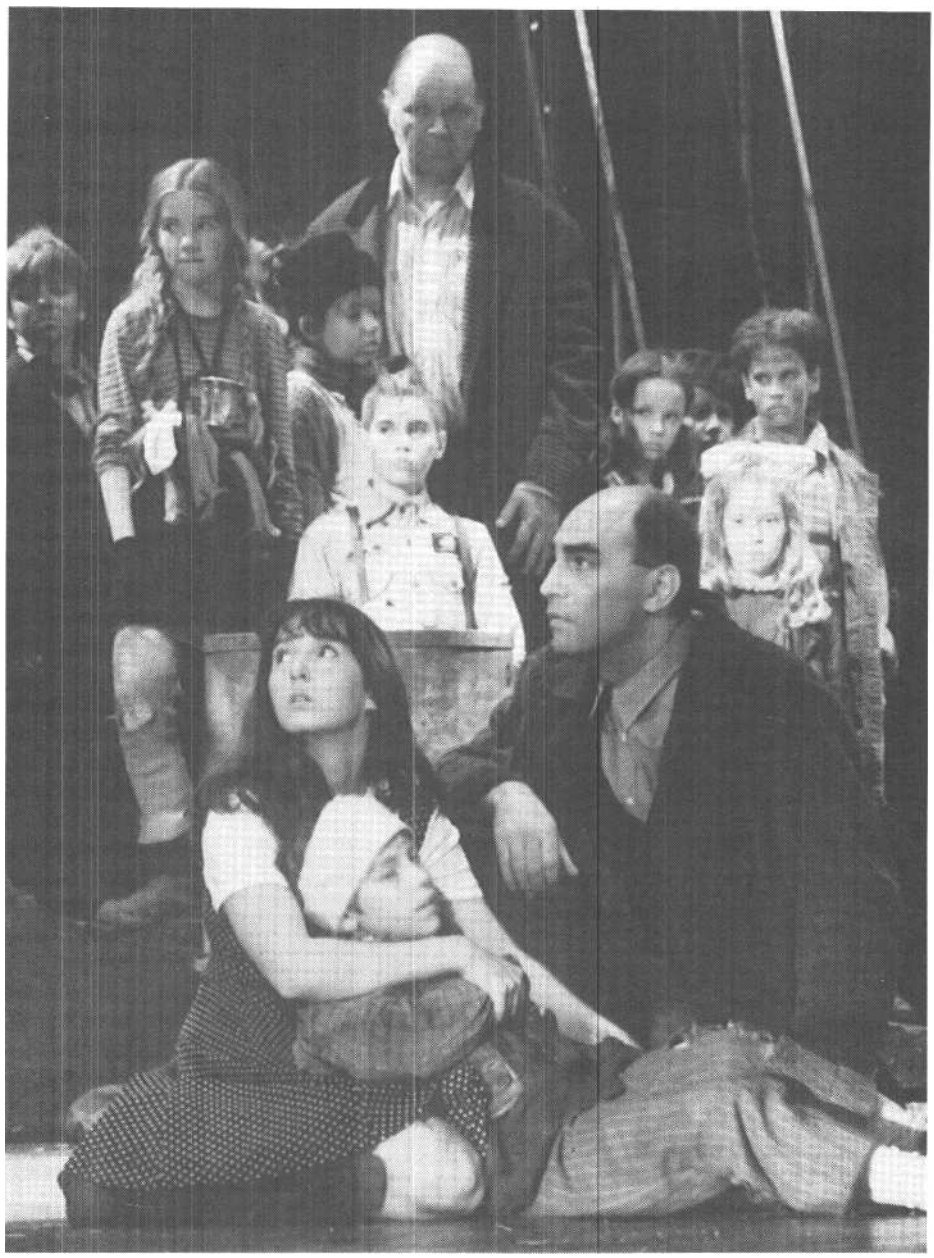
Úgy szólt a megállapodás, hogy nem frissítem fel a megkopott emlékképeket - amelyek lényegileg ebben az egyetlen mondatban foglalhatók össze: ,,Könyörgöm, akasszuk fel!" -; nem nézem meg újra a filmet; az egykori élmény felidézésével nem rontom magamnál az új mű esélyeit; nem teremtek óhatatlanul összehasonlításra késztető helyzetet, hanem hagyom, hogy az 1995-ös, zenés színpadi verzió hasson. Hagytam. Hatott is, szigorúan a műfaj, a musical szabta határok között, nem feszegetve az adott kereteket. E személyes befogadástörténettel pusztán azért hozakodtam elő, mert aztán utólag (de



Valahol Európában: Kuksi halála

tényleg csak utólag, amikor már az alábbiakban következőket végiggondoltam az előadásról) mégis megnéztem a filmet. A színpadi változat egyik jelenetének sutasága nem hagyott nyugodni, annak eredetijére voltam kíváncsi, de erről majd annak idején.

Az összehasonlítás-mentes legfontosabb benyomás: az előadás nem annyira a háború borzalmairól próbál szólni (és jól teszi), sokkal inkább a világ elembertelenedéséről, amely veszély - ha más-más módon is, de - háborúban és békében egyaránt fennáll. Jól teszi, mert bár a háború sem időben, sem térben nem túl távoli fogalom a mai néző számára, annyira azért szerencsére nem is közeli, hogy a *Valahol Európában* márkanévvel jelzett problematika más műformában elevenen hasson. Annál is kevésbé, mert szemben a filmmel, a háború borzalmainak színpadi *megjelenítése* majdnem lehetetlen, csakis *felidézésük* elképzelhető. A színpadi megjelenítés ugyanis - ellentétben a film valóságot híven „másoló" képességével -, legyen bár sültrealista, helyzetéből adódóan eleve stilizáció. Amiért is színpadon a valóság képzetét nyilvánvalóan más eszközökkel lehet csak megteremteni, mint filmen. Éppen ezért nem igazán szerencsés, mondhatni, illúziórombolóó megoldás, hogy a színpad előterében kifeszített tüllfüggönyön át gyönyörűen a díszletre vetített, atmoszférateremtő híradórészletek után a nagyhangú színpadi robbanás hungarocell falakat dönt halomra, alig neszező surrogással, film és színház lehetőségeinek különbségét ekként éppen az előadás által hangsúlyozva. Ha valóságimitáció, ám legyen, de akkor dőljön az a fal olyan igazi, az anyag súlya okozta robajjal, ahogyan például Antal Csaba díszletfala dőlt a Katona József Színház *Julius* Caesar-előadásában, a késedelmes színészi elugrás valódi kockázatával. De mert egy ilyen megoldás számos színpadtechnikai problémát vet fel - a törmelék eltakarításáét például -, és mert a színház amolyan közmegegyezéses játék, bőven elég volna itt a hangeffektus, a füstköd s az abból kibontakozó *eredmény,* a maradék rom (eleve, dőlés nélkül) mint jelzés az előzmények, a falomlás felidézésére. Annál is inkább, mert a külvilág akár háború, akár másfajta erőszak okozta embertelenségét - és ezt az előadás, mint említettem, a későbbiekben szerencsésen összemossa - adott esetben mindennél érzékletesebben jeleníti meg egy színész, a világból kivonult muzsikust, Simon Pétert alakító Kulka János (Haumann Péterrel felváltva játsszák a szerepet), a kevesek egyike, akinek művészi hitelét nem tudja kikezdeni a *Szomszédok(* mert abban is színész), s aki a figura világhoz való viszonyában képes magát a külvilágot is megérzékíteni, felidézni. Alig szöveggel, dalszövegközhelyekkel, de leginkább a tekintetével perelni humánumért, a művészet, a zene létjogáért, ilyesmikért.



Jelenet az operettszínház előadásából (Ikládi László felvételei)

Az előadás létrehozói, a Balázs Béla és Radványi Géza forgatókönyve nyomán készült szövegkönyvet jegyző Bőhm György, Korcsmáros György és Horváth Péter - utóbbi a produkció rendezője is - nem a köztudatban immár legendaként élő filmet akarták feleleveníteni, legfeljebb annak üzleti szempontból elhanyagolhatatlan hírét, kulturális toposzjellegét s a címét mint védjegyet kihasználni. Inkább a nosztalgiára építő tisztelgés ez a film emléke előtt, semmint adaptáció.

Bármily furcsán hangozzék is egy háborús sebeket idéző művel kapcsolatban a nosztalgia fogalma, létező az összefüggés, amennyiben a háború pusztításának felidézésében ott a múlt idő kiváltotta katarzis, a béke diadalának mámoros élménye s nem utolsósorban a letűnt ifjúság. A háború befejeződése után két évvel készült film még jócskán meríthetett a primér katarzisból, a musical nézői számára ebből mára a kellemességérzet maradt: talán kis szorongást meg-engedve, mégis nyugodtan hátradőlni a zsöllyében: milyen jó, hogy mind távolabb az emlék, a világégés valósága, s milyen helyesek a gyerekek. Akiknek a jövője azért aggodalomra mindenkor ok persze, így hát ez az aggodalom áll a mű középpontjában a háborús díszlet jelezte fenyegetettség közepette; valójában azonban a

kellemességérzet az előadás legfőbb meghatározója, amibe belefér egy kis tisztító erejű pityergés a gyermekáldozat felett, hogy aztán annál könnyebb legyen egyemberként feloldódni a finálé gyermekekért könyörgő fohászában.

Mindezt nem iróniának szánom. A musical műfaji sajátosságai alapvetően meghatározzák a mozgásteret: lényegesen több kell legyen az érzelmekre, mint az intellektusra ható mozzanat. Amitől azért lehetne persze sötétebb tónusú, drámaibb a produktum - lásd *Hegedűs a háztetőn* vagy a *Hair,* hogy csak néhányat említsünk a műfaj klasszikusai közül. Dés László kellemes, helyenként karakteres (a nagy zabálást például kannibálzenével kísérő) dallamaiban és Horváth Péter rendezésében azonban kicsit túl sok a mosoly, a meghitt egymásba kapaszkodás. Jóllehet az alapszituációba, az összeverődött gyerek-csapat tagjai s a világ között formálódó kapcsolatrendszer ábrázolásába sokkal több ambivalencia belefért volna - a kedvesség lett a több. Nem koncepcionális problémáról, pusztán arányokról van szó: a megvalósíthatóságukban fenyegetett álmokat, a békebeli jövőképet megelevenítő s ekként dramaturgiailag tökéletesen indokolt betétszámok mellett megfért volna tán egy kicsit több pszichológiai realizmus (gondolom én, például *a Legyek ura* ismeretében).

Ami a jól szervezett előadás részletein merengve fogadalmam megszegésére s a film megnézésére késztetett, az az utolsó jelenet esetlensége, amelyben a századosnak szólított Egyenruhás (Forgách Péter) civódik a gyerekekkel, s a helyi hatalom képviselőjeként, a kastély előtti csatatéren toporogva faggatja őket a múltjukról. Ez az alak, valamint Hollai Kálmán Szakaszparancsnoka és Pagonyi János leventeoktatója oly mértékben operettfigurává sikeredett, hogy már-már a pamflet felé viszik az előadást (ellenükben játssza el Kulka is a maga külvilág-képét), erősen gyengítve a meglőtt kisfiú, Kuksi halálával kiteljesedő befejezés drámaiságát. A kisfiút egyébként Kazi Balázs játssza igen jól, mi-ként a többi gyerek is hercigeskedés nélkül, jól mozogva, jól énekelve, majd' minden megszólalásában hitelesen hozza a maga szerepét. Fonák módon egyébként szövegszerűen e számomra gyanússá lett jelenet a leghívebb az eredetihez, csupán a helyszín s az addigra megteremtett miliő lett mása színpadon, no meg a hatás, amely szörnyen didaktikussá lett. Mindazon-által kétségtelen érdeme a jelenetnek, hogy a film újranézésére inspirált, ugyanis így válhatott csak nyilvánvalóvá számomra, hogy az alkotók dramaturgiailag igen jó munkát végeztek, megerősítve a filmben éppen csak sejtetett szerelmi szálat, s időtlenné téve a szörnyű emlékekkel élő, megerőszakolt Éva és Hosszú kapcsolatát, valamint oksági összefüggést teremtve a fogoly muzsikus eloldozása és Kuksi halála között.

(Kuksi tragikai vétsége, hogy elengedi a bizalomgerjesztő öreget, akire gyanakodva, árulásától tartva indulnak felderítésre s esnek fogságba a banda tagjai, későbbi kiszabadulásukkal egyértelműen a kastélyra és lakóikra terelve a gyanút.) Kétségkívül kerekebb - mondhatni, lekerekített - így a történet, ám ez jelen esetben pozitívum, s mindaz, ami az embergyerek filmes ábrázolásából nem átvehető, egy-egy jól megválasztott mozzanattal pótolható. Sokatmondó, pontos megoldás például, ahogy a más elhagyatott gyerekekkel szembeni ösztönös agresszió magától értetődő természetességgel oldódik játékká, az ellenségben felfedezve a potenciális játszótársat.

A dramaturgiai erények ellenére soknak tűnik az ismétlés, mind a helyzetek, mind a zenei anyag tekintetében.

Az előadás vitathatatlan hozadéka: egy biztos sláger, a „Földanya, éganya" kezdetű dal (egyike a túl sokszor ismételteknek) és a csupa jó gyerekszereplő között Tunyogi Bernadett énekesi, színészi teljesítményét tekintve is remek Évája, nem különben Buch Tibor Hosszúként ugyancsak felfedezésszámba menő alakítása, s hogy teljesülhetett végre Kulka János vágya: egyedül éne-kelhet a színpadon. Nem utolsósorban pedig a biztos közönségsiker a színház számára.

Valahol Európában (Fővárosi Operett Színház)
Zene: Dés László. *Dalszöveg:* Nemes István.
Szövegkönyv: Bőhm György, Horváth Péter, Korcsmáros György. *Rendező:* Horváth Péter.
Díszlet: Kentaur. *Jelmez:* Bartha Andrea.
Koreográfia: Krámer György. *Hangszerelte:* Malek Miklós. *Karigazgató:* Rónai Pál. *Vezényel:* Váradi Katalin/Sebők Károly.
Szereplők: Haumann Péter/Kulka János, Buch Tibor, Tunyogi Bernadett, Kiss Zoltán, Kazi Balázs, Farkas Richárd, Tímár Bálint, Arany Tamás, Szilvási János, Császár Réka, Forgách Péter, Marik Péter, Pagonyi János, Péter Richárd, Hollai Kálmán.

VEREBES ISTVÁN

VÉGRE KÉRDÉS

Székely Gábor hat évig nem rendezett magyar színpadon.

Vajon tudta-e Székely hat évvel ezelőtt hogy ez így lesz, s tudta-e, hogy ilyen hosszú ideig lesz így? Nem valószínű. Hajdani elhatározásának okait soha nem szellőztette, annak vélhető következményeit egyáltalán nem taglalta. Színházi szakmánknak azonban kellő ismerete volt Székely megvesztegethetetlen minőségelvűségéről; azt hiszem, többségünk időben megértette, hogy visszavonulásával emberi és művészi feddhetetlenségét védi, hivalkodástól mentesen, akkori színháza sikereinek „topján" feltehetőleg megsejtve a társadalmi változások során bekövetkező törvényszerű hanyatlás veszélyeit. Székely azonban még prognózisra sem vetemedett, mindössze csöndesen kilépett a körből; kérlelhetetlenül komolyan gondolta távolmaradását is.

Várakozásának és visszatérésének méltó, fajsúlyos, nyomatékát az Új Színház *Don Juan*-előadása igazolja. Az elmúlt hat évben is oly sokszor hamvukba holt, a „Nagy Változás" közben eliminálódott színházi reflexeinket maga mögött hagyva Székely az első, aki hajlandó volt elfelejteni egy elmúlt korban még helyénvaló, de azután már egyneművé és idejétmúlttá lett ítélkezés színházi gyakorlatát. Székely végre kérdez, nagyon fontosat kérdez, és nagyszerűen kérdezi. Számomra az Új Színház-beli *Don Juan* nemcsak korunkról való mérlegeléseinknek, de rég befagyott színházi operálásainknak is végét, s valami jelentősebbnek a startját remélteti.

Székely előadása egyetemes kérdést vet föl egy olyan világban, amely egyre több értéket rombol, és egyre kevesebbet hoz létre vagy őriz meg. Ennek a dekadenciának a rohamos finisét idézi Antal Csaba díszlete is, a mulandóságban elenyészett korok falai, elemei, a klasszicizált törések, ívek, a mintázatukban meggyűrődött, málló barokk ornamentikák, a térdmagasságban sérült vakolat, amelyeknek századokon át tolhatták neki a szemünk elől elenyészett különféle bútorokat. Antal felejthetetlen aurát teremt egy, a szépségnek szánt térben, amelyből éppenséggel leginkább a szépség kopott ki ijesztően. Néhány személytelenné, arctalanná vált mellszobor a beszögellésekben, egy halom porosodó könyv a sarokban, amelyen egy már soha meg nem szólaló cselló árválkodik. Antal az egykor impozáns teret egy általa jól ismert, igénytelen korszak praktikus vasszerkezetével fedi be, s a színpad mélységét hasonló keretű üvegfallal osztja ketté. Minden ívet, lendületet, minden lakályosnak ígérkező területet megtör, meg bánt valami kisszerű és kényszerű méltatlanság. A kompozícióból kedvencemmé lett egy száradt, egykor fehér virágú bokréta, amely aléltan, ottfelejtve, hervadtan lóg egy mennyezet alatti alkóv peremé-

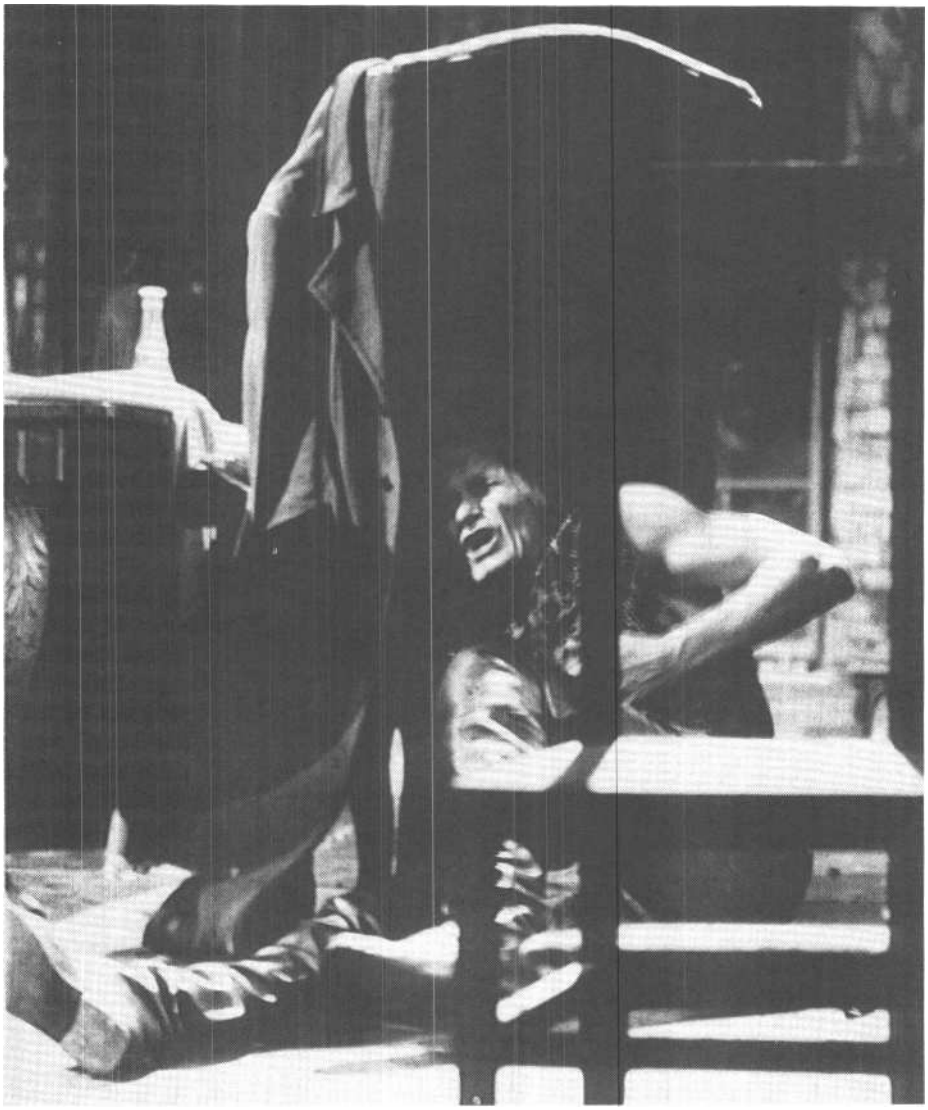
ről. No meg a bal oldali falon húzódó, faburkolatba ácsolt zsinati padsor, ez az egész előadást meghatározó szakrális elem, amely az ítélet fenyegetésének áhítatát manifesztálja mozdíthatatlanul, s noha szerepe mindössze egyszer adódik, de mégis mindvégig, az összes képen keresztül nélkülözhetetlenül funkcionál. A díszlet minden részlete konkrét, egészének egységkénti alkalmazása azonban mégis elasztikus képzetekkel ajándékozza meg az érzékenyebb megfigyelőt. Hol szállodai szobában vagyunk (?), hol Don Juan otthonában (?), hol egy fürdőházban (?), hol egy passzázsban (?), s miközben a szinte dramaturgiai önkénnyel változó világítás is tagadhatatlanul pontos hatásokat sugall, az előadásban csakis a színészek, a helyzetek, a distanciák közlik, hol is vagyunk, s minden határozottsága, monumentalitása ellenére végre egyszer nem a díszlet játssza el az előadást, ha-nem a társulat.

Az Új Színházban a körülöttünk elromlott világgal szembesülünk, s mégis mindenkit, aki színpadra lép, megveszekedett élniakarás igazgat; csupa megszállott túlélővel vagy sokkal inkább a túlélésben csupán megszállottan reménykedővel találkozunk. Épp a Cserhalmi által élt Don Juan agnosztikus tisztánlátása által fenyeget a teljes körű végzet, itt létezésének tényét, esélyét mindenki Don Juannal szemben védi, s mert Don Juan az egyetlen, aki könyörtelenül készül szembesülni a sors megnyilatkozásával, lévén a legerősebb, neki adatik meg, hogy utolsóul bukhasson el. Csak az ő bukása válik bizonysággá a végítélet elkerülhetetlenségét illetően, a többiek csak kisszerűbben szembesülhetnek saját tragédiájukkal, hiszen tragédiájuk épp Don Juan tántoríthatatlanságában testesül meg, az ő elveszettségük mindössze komplementer motívum Don Juan odüsszeiájában.

Székely és Cserhalmi Don Juanja saját konokságával a lázadó ember camus-i intését példázza: az élvezet *egybeesik* a pusztulással.

Ennél égetőbbről, fontosabbról, időszerűbbről nemigen szólhat manapság művész.

A Cserhalmi által (megint csak hangsúlyozom!) élt- és nem játszott - Don Juan, miként korunk és világunk, eleve elfogadja az egyén méltatlan megsemmisülésének tényét, de az ez ellen való lázadás lehetőségei közül nincs képessége, ingere, becsvágya mást is megpróbálni, minta végzet fenyegetésével szembeszegülő teljes szuverenitást, öntörvényűséget. Azt, hogy bármi áron, de megmaradjon individuumnak. Ez a Don Juan konokul megveti a konformista erényeket, amelyek nem fékezhették meg világának menthetetlen elsilányulását, s a pórias átlagosság elleni dühével, sztoicizmusával párbajra hívja a tízparancsolatot. Cserhalmi Don Juanja nem hedonista, nem élveteg rögtönző, hanem gondolkodó, tépelődő és szenvedő férfi, akinek állapotát nagy történetek előzik meg, aki megkínlódva saját korát és sorsát, már rég belenyugodott elkárhozásának tényébe, de egyvalamihez mégis makacsul ragaszkodik, ahhoz tudniillik, hogy a maga mögött hagyott bűnös hősz lenyűgöző erővel avathassa halhatatlanná. Cserhalmi Don Juanja jól számol, bukásának elkerülhetetlensége valóban időtlen kérdéseket hagy maga után, például az egyik legfontosabbat, hogy vajon az emberi jóságot magának követelő Isten nevetségessé tehető-e földi halandó által, ha az a rosszat választja!?...



Don Juan: Cserhalmi György

Molière, Székely és Cserhalmi útkeresése sokkal kevésbé moralista, mint praktikus. A nagy hatású individuum fátumát veszi tudomásul, s a történet megjelenítése is tiszta, világos értelmezésével kérdez: érdemes-e *a jelentőséget a* Rossz katedrálisává emelni, vagy hasznosabb-e elszíntelenedni a vélt Jóban? Cserhalmi alakítása színházi köznapjaink legértékelhetőbb minőségei között sem alakítás, sokkal inkább *vallomás*. Cserhalmi egy újra érvényes egzisztencialista konfliktust szenved s egyszersmind élvez végig, puszta jelenléte is kérdőjel: feladható-e a nagy szerep az üdvösségért, cserébe egy távolabbi, puhány elmúlást nyerve, vagy inkább ragaszkodni kell a legszélsőségesebb választásokat provokáló vállaláshoz, s nem engedni, hogy az ego még halálunk előtt egzitáljon bennünk?!... Ha a kockázatmentes erényesség középszerűsége előbb öli meg énünket, mint ahogy fizikai valónk megszűnik létezni, nem valódibb-e kihívni a sorsot, provokálni azt a legvégsőkig, hogy adjon végre nyilvánvaló választ: mi az igazibb bennünk, a bűn lázadása vagy az erény meghunyászkodása!...

Cserhalmi Don Juanja az első pillanattól tudja, hogy elbukik, de a színész kiválóságát dicséri, hogy még jelenvaló szkepszise is kíváncsi; kí-

Sganarelle: Sinkó László
(Koncz Zsuzsa felvételei)

váncsi arra, saját züllése mennyire züllesztheti még tovább környezete ostoba, esélytelen és elgyöngült állagát. Molière *Don Juanja* dramaturgiailag nagyon vékonyan lineáris, drabálisabban mutatkozik inkább etűdök sorozatának - ezért is a drámairodalom egyik, ha talán nem legnehezebbje! -, s igencsak figyelemre méltó, amikor Cserhalmi az etűdök konfliktusainak csúcsain rendre csak leül, összehúzza magán gönceinek redőit, szinte nem csinál mást, csak figyeli, mit művelt, mit okozott. Átadja magát az általa kreált helyzetek önkényének, kiszolgáltatja magát nekik, de láthatóan tudja, biztos benne, hogy mindenkinél lefegyverzőbb karizmája, vállalásának féktelen konoksága előtt egyszer majd mégiscsak meghunyászkodnak a körötte s miatta tébolyulttá vált kisszerűek. Az első rész végén elcsodálkozik ugyan, hogy a kőszobor bólintással adja tanújelét a vacsorameghívás elfogadásának, de örül is, hogy ezzel a gesztussal a legvégső és biztos válasz esélye születik meg. Cserhalmi elébe megy a biztos végzetnek, kíváncsi a végzet megbízható határozottságára, s ezzel a cinikus kíváncsisággal magát korunkat képviseli, korunk nevében intéz megkerülhetetlen kérdést az örökkön ködösen meghunyászkodó mindenhatóhoz. Számára már a bizonyosság is értékesebb, érdekesebb, minta lassan általánossá váló, „puzzle-szerűen" elébünk tűnő Világvége.

Sinkó Sganarelle-je számomra ugyanezeket a kérdéseket teszi föl, csak más irányból: lehet-e igaza a gyáva kisszerűségnek, lehet-e jelentősen érvényes a jelentéktelenségben megfogalmazódó igazság, józanság?!...

Az előadás ezekre a végzetesen fontos kérdésekre még csak a válasz rezonanciáját sem várja, nem igyekszik markáns effektusaival feleletet adni dilemmáinkra; enged a színházból távozni megszégyenülten, ránk testálja a bennünk egyszerre megbúvó Sganarelle-t és a mindig fellázadni ingerkedő Don Juant.

Székely rendezésében, színészeinek játékában egyetlen pillanat erejéig sem érhető tetten a „blickfang", a variábilisan leleményes megoldások hivalkodó kísértése. Egyetlen mozzanata nincs az előadásnak, amelyet felfedezve odasúghatnék egy mellettem ülő szakmabelinek: „... nézd, mit talált ki a rendező! Nézd, mit képes művelni ez vagy az a játszó személy!" A hatásvadász szcénát fegyelmezetten, eltökélten kerüli Székely, szinte laposan igazgatott az egész játék, csak épp mindig kristálytisztán elemzett a helyzet, világosan jelenik meg benne a színészi pozíció, óramű pontossággal célszerű vala-mennyi törekvés. Irigylésre méltó egyszerűség hatja át a két és fél órát, de ehhez az egyszerűséghez csakis olyanfajta érzékeny elmélyültséggel lehet eljutni, amely az olyan meggyőző pálya-képet élők sajátja, mint amilyen Székely, Sinkó, Cserhalmi.

(Mind ez idáig nem kritikát írtam - jelen szerepemben csak a nagyszerűségtől megejtett pályatárs vagyok! -, „kritikát" nem is ismerek e *Don Juan* esetében!... Ha egy előadás ilyen tonnás súllyal ráz meg, észre sem veszem esetleges kritizálhatóságának apró tüneteit. Így aztán még két elismerés kívánkozik ide elkerülhetetlenül. A sokszor humortalannak mondott Székely ezúttal is a legnemesebb komolysággal robbant keserű nevetéseket a nézőtéren. Naiv, de ugyanakkor bölcs irónia szövi át a teljes előadást. A másik, amiről nem mulaszthatok el szót ejteni, Szakács Györgyi ruhái: monokróm kollekcióban ilyen színességet ritkán tapasztaltam, testhez és jellemhez simuló, testet és jellemet ennyire formázó öltözékeket saját közegével tökéletesen harmonizálva ritkán fedezhet föl még a sokat színházbajáró is.)

Az Új Színház *Don Juanja* komoly kérdéseivel nemcsak intéllektuálisan, morálisan, érzelmileg kápráztatott el, hanem szakmai perspektívákat, követelményeket is állított elém. Mint gyakorló színházrendező boldogan, de szomorúan léptem ki a színházból; boldogan, hogy végre létrejött egy ilyen minőség, s szomorúan, hogy valószínűleg - legalábbis általam! - beérhetetlenül.

BÉRCZES LÁSZLÓ

BOLDOG, BOLDOGTALAN

BESZÉLGETÉS CSOMÓS MARIVAL

irigy: Csomós *Mari. Az évad emlékezetes* alakítása *volt ez az Új Színház* első *bemutatóján, a még főiskolás Novák Eszter izgalmas* és szép *rendezésében,* a Csongor és Tündében. *Erről* és *ennek kapcsán általában a színházról* beszélgetek Csomós *Marival - majd, ha el merjük kezdeni. Még húzzuk az időt, teázunk, fecsegünk, Zsuzsa* lámpákat *állítgat ide-oda...* Lusta, álmos *délután,* átlagos *nap, innen kellene idővel eljutni az Éj monológjáig. Vörösmarty most nem segít, nem* az *ő szövegét kell mondani, hanem többek* között az ő szöveg*éről kell beszélni. És ez itt nem színház, csak egy lakás. Színházra alig utal valami: a konyha*-asztalon *egy Albee-dráma aláhúzogatott példánya, itt, a szobában* egyetlen *színházi fotó,* rajta *Dajka Margit.*

– Egy főiskolás fiú, filmes, kért meg, hogy a vizsgájában játsszam el Martha szerepét a Nem *félünk a* farkastól egyik jelenetében. Hát jó. Mos-tanában úgyis mindig főiskolásokkal dolgozom. Tudod, Eszterre gondolok. Ezt a Marthát nem könnyen vállaltam. Valamikor nagyon el akartam volna játszani, de most már azt hiszem...

– *Már nem akarod?*

– Azt hiszem, kicsúsztam az időből. Balkay Géza játssza George-ot, a férjet. Ő, akinek játszottam már az anyját is egy tévéfilmben. Mondtam is neki telefonon, hogy ez így nem lesz jó. „Rég nem láttál!" - mondta ő. „Mi van, hozzám öregedtél?!" - kérdeztem.

– *És a Dajka Margit-kép?*

– *A 141* perc...-ből van. Nagyon szép kép. Mint a film is.

– *Hogy* lehet az, *hogy egy szinésznő* lakásá*ban* ez az egyetlen *színházra utaló kép?*

– Ott, a szekrény kicsit takarja, van egy másik. Még Szolnokról, *a Dandin* Györgyből. Azt nagyon szerettem. Székely Gábor rendezte. Az első kiugrásom. A képet jóval azután kaptam, hogy felszerződtem Pestre. Talán Tóth Jocó hozta föl Szolnokról, amikor ott selejtezték a régi képeket. Ezt megmentette nekem.

– *Ugorjunk egy nagyot,* egészen *a jelenig, hogy* aztán *majd Mirigy és az Éj segítségével szabadon kószálhassunk* az *időben. illetve nem is tudom, ki az a személy, akit a* Csongor és Tünd*ében játszol. A színlapon Mirigy* szerepel...

– Aztán a premier előtti héten megtudtam, hogy az Éj-monológot is nekem kell mondanom. Korábban arról volt szó, hogy többféle hangon veszik fel: gyerekhang, idős hang... Aztán mégsem. Az a lényeg, hogy már súlyosan ereszkedett ránk a közeledő premier, és még mindig nem dőlt el semmi. Sürgettem Esztert: „Ez a világirodalom egyik legnehezebb monológja, erre egy hónapig kell készülni, és már egy hetünk sincs!" Egyszer csak felhívott: „Vedd át az Éj-monológot, mert holnap felvesszük a stúdióban!" Persze tiltakoztam. Aztán főpróba után átmentünk, lehasaltunk a földre, ketten voltunk, meg egy hangmérnök, meg egy kutya. Felvettük. Nekem nagyon nem tetszett benne a végén a sírás. Másnap megismételtük: hidegebbre, szárazabbra. Ez rendben volt: hidegebb és szárazabb volt -- csak éppen hatástalan. Maradt az első változat. Szóval a bemutató előtt néhány nappal - már nyakig benne voltunk a Csongorban -, egyik napról a másikra, de nem a semmiből, megszületett ez a monológ.

– *Röviddel a* bemutató előtt *kiderült, hogy Mirigy és az Éj ugyanaz a személy. Hogyan módosította* ez a *tény visszamenőleg* azt a *Mirigyet, akit addig próbáltál?*

– Egyszerűen kiteljesítette... nem, nem ez a jó szó: kiegészítette, befejezte... a megkezdett kört bezárta ez a monológ. Igen, a megkezdett kört, hiszen eleve nem akartuk a szokásos varacskos vén banyát színpadra hozni. A kérdésed látszólag logikus, csakhogy gondolj vissza, mik történnek Miriggyel korábban. Végigjár, elszenved egy fájdalmas asszonyi sorsot. Lányát elveszítve, Ledérrel találkozva pedig saját elveszített Tündeségét sirathatja. Mirigyként-Éjként végtelen messzeségből rálát önmagára, az egész világra.

- *Eredeti* kérdésem *tehát* tudatosságot feltéte*lez ott is, ahol már* csak *finom ösztönök, színészi érzékenységek működnek.*

– Talán igen. Mirigy valószínűleg szinte észrevétlenül megváltozott az Éj beépülésével. Én ezt nem figyelem, nem elemzem. De ez így van jól.

– *Ez az a* végső *tudás, amit* csak a szerep *által nyer* el a *színész, tehát* csak a *színpadon bir*tokolja azt.

– Hát persze! Én itt most, ebben a lakásban sokkal kevesebbet tudok, mint aznap este, ami-kor Mirigyként-Éjként színpadra lépek. Bizonyos kérdésekre nem is tudom a választ: vajon hányadszor esik meg ez a történet Miriggyel? Es ha már eljut az Éj monológjáig, vajon elindul-e még egyszer egy másik Csongorral és egy másik Tündével?...

– *Látod,* ez a *„baj" az interjúval. Azzal ál*tatom *magam, ilyenkor kiderülhet valami. Pedig minden a színpadon derül ki, még ha kimondva nincs is. Ezek szerint* te *a színpadon gazdagabb lény vagy, minta színpadról lelépve?*

– Azt hiszem, igen. Eleve nem a saját szövegemet mondom, hanem most például ezt a fantasztikus Vörösmarty-szöveget. Ebbe én annyi-ra beleszerelmesedtem, hogy az elmondhatatlan! Ezzel kapcsolatban van egy kicsi emlékem, olyan, mint egy tündérmese: az első dráma, amit életemben olvastam, *a Csongor* és *Tünde* volt. Valahol messze, egy faluban, a nagybátyám polcáról leemeltem egy könyvet, kinyitottam, és láttam, hogy másféleképpen vannak elrendezve a sorok, mint azt addig megszoktam. Elolvastam. Kislányként mit érthettem én ebből? Boszorkány, királyfi, tündérlány, ördögök. Ennyit.

– *Azt mondod, Vörösmarty szövege által gazdagodsz.* De én *mégiscsak* Csomós *Mari gazdagságát látom a színpadon.*

- Nem tudom, hogy van ez. Valamit felmutatok, elhitetek, de én nem akarok többet mutatni, mint saját magamat. Bemegyek és játszom.

– *Ez a gazdagság végül is* bölcsesség. *Rálátás* a *dolgokra.*

– Elmúltam ötven, harminc éve vagyok a pályán. Ideje, hogy néha rá tudjak nézni a dolgokra.

– Rálátsz *például* saját *Tündeségedre. Az* előadás *végén* ez képileg *is megfogalmazódik: megfogod Tünde* kezét, és *együtt mentek oda a fiúhoz. Mintha azt mondanád:* ez a *lány már ér*demes arra, *hogy elkezdje az életet egy* társsal.

– Így van.

-- *Mintha kézen fognád saját magadat. Én pedig látom az elindulást,* az út elejét... - ...és a végét.

– *Nem a végét, de látom* azt az *embert is, aki* mögött *már nem akármilyen út van.*

– Tünde elindul, vállalja, hogy megkeres valamit. Csongort, Üdlakot, boldogságot, szerelmet... De én, Mirigy, az Éj, Csomós Mari pontosan tudom, hogy számára most jön a neheze. Az odavezetés pillanata nem kegyelmi állapot. Az idősebbek mindig titkolnak valamit a Tündék, a Csongorok elől. Csak annyit mondanak, vigyázz, kisfiam, vigyázz magadra. De hát megváltani nem tudják a fiatalabbat. Fogom Tünde kezét, és tudom, nincs menekvés, nincs boldogság, nincs Üdlak, de ha élni akartok és együtt, azt esetleg segíthetem. Ennyi ez a kézfogás. Most ők hazamennek, megfőzik a krumplilevest, élnek. Hogy mikor repül az első tányér, az már rajtuk múlik.

– *Ebben az előadásban Csongor* és *Tünde már Mirigy tekintetével* néz *a világra. Nem hiszik, hogy lenne Üdlak. Az egykori „Tünde",* a *főiskoláról alig kilépő* Csomós *Mari is így* nézett a *világ-ra?*

– A részleteket nem ismerhette, de hogy mi a vége, azt tudnia kellett. Az életörömöt persze nem lehet elvenni a fiatalságtól. A teste, a lelke még nem tudja befogadni mindazt a fájdalmat, ami körülötte van. Még egyenesen néz, előre.

– *Úgy képzelem viszont, hogy* az *a főiskolás lány energikusabb, élettelibb lehetett, mint* azok a fiatalok, *akiket* ez az 1994-95-ös előadás *megjelenít.*

– Valószínűleg igy van. De hát szenvedtem, mint a kutya. Veszprémtől Szolnokig olyan szerepeket játszottam, amelyek rémálmokkal jártak. Egy Szent Johanna, egy Yerma, egy Násztya... A szenvedés nem azt jelenti, hogy lehajtott fejjel, búskomoran járkáltam. De ezekbe a szerepekbe egyszerűen belefacsarodott a lelkem.

– *Úgy mondod ezt, mintha a szenvedés hiánya* minőségileg alacsonyabb *rendű dolgot jelentene.*

– Tényleg zavarban vagyok, amikor nem kínlódom, nem gyötrődöm egy-egy szerepen. Ilyenkor félek, hogy az alakításnak nincsen fedezete. Az évad második bemutatóján, *a Jó embert* keresünkben ezt érzem: túl könnyedén jött. Ész-re se vettem, és egyszer csak bemutattuk.

– *Amikor jó* szerep *ígérkezik,* te *már* előre *dörzsölöd a tenyeredet...*

- *...hű,* de jót fogok szenvedni? Nem, ez nem így van. Amikor például a Hamletet próbáltuk a Katonában, az egész próbafolyamat állandó izgalom és kíváncsiság volt. „Jaj, most ez hogy lesz?" Nem szenvedés, hanem intenzív várakozás volt ez. Izgalom, kíváncsiság, várakozás - ez a lényeg. Ez mindig megvolt bennem, elejitől fogva.

- *Akkor ez* az *a pillanat, amikor érdemes néhány sort idézni egy majd' harminc évvel ezelőtti interjúból. Rövidke beszélgetés az* 1965. szep*temberi Veszprémi Naplóból: „- Mit* szeretne *elérni?* - Mindent! Kossuth-díjat, sikert, mindent!..."

– Régen volt. De emlékszem rá, mert aztán ezzel ugratott valaki: „Hallom, egyből Kossuth-díjra fáj a fogad!" Ez a valóságban úgy történt, hogy szaladtam a kutyám után, énutánam meg az újságírónő, és közben kérdezte: „Mit szeretnél elérni?" „A kutyámat meg a Kossuth-díjat!" - kiáltottam vissza nevetve. Hát így volt. Valójában nagyon kevés önbizalmam volt. De közben bennem él azóta is Horváth Jenő mondata: „Ha valaki nem akar a világ legjobb színésze lenni, akkor ezt nem érdemes csinálni!" A legjobb akartam lenni. Erő volt bennem, energia, életszeretet. De hát a szenvedés is hatalmas energia.

– *Meg a tehetség.* Mert hogy *a* tehetség mérhetetlen - *úgy értem, nem mérhető - energia. Belép az egyik* színész, *észre sem vesszük, belép a másik,* azon *nyomban ráfigyelünk.*

– De ezen a színész nem gondolkodik, csak belép.

– *Ha gondolkodna* rajta, *akkor sem tudná befolyásolni.*

– Nem hát. Én, Mirigy csak állok a takarásban, idegeskedek, rettegek, aztán belépek. És közben sokfelé kell figyelni. Befelé és kifelé, a színpadra, a nézőtérre. Egyébként is olyan nagyon ritkán történik meg, hogy megszűnik a kifelé figyelés. Amikor elfelejted, hogy csak színházban vagy. Belül maradsz, a szereped szerinti helyzeten belül. Erre ez az előadás lehetőséget ad. Szerencsére volt néhány ilyen az életemben. Említettem mára Yermát, de ilyen volt az Anya a Csirkefejben vagy például a *Boldogtalanok* Rózája Szolnokon, majd a Katonában.

– *Boldogtalan hősök* sora. *Mirigy is az?*

– Miért lenne az? Egyébként is tudjuk-e, valójában mit jelent ez a szó? Mit jelent az, hogy

boldog, boldogtalan? Az ember nem boldogságra született. Vannak boldog pillanatok nehéz, szenvedéssel teli utak mentén. Jöttetek ma hozzám Koncz Zsuzsival, s az jutott eszembe, míg várakoztam; lassan harminc éve vagyok színpadon. Álltam a konyhában, és mondtam a sorokat: „Mi hátra volt még, elkövetkezett. E földi létben gyászsorunk betelt..." Szóval nehéz, de nem baj.

– *Mostanában Kundera egyik regényét* olvasom, az *ő kérdése* jut eszembe: „...Vajon *a nehéz valóban szörnyű, a könnyű pedig valóban* csodálatos? *Egy dolog* biztos: *a nehéz-könnyű ellentét* a *legtitokzatosabb és legsokértelműbb az összes ellentét közül." Ebben a harminc évben neked a nehéz jutott, a nehezet* választottad, *vagy nem is volt valójában nehéz?*

– Tudod, amikor Veszprémből, ahol többnyi-re zenés vígjátékokat játszottam, elindultam, Radó Vili bácsi hívott, és *a Liliom* Julikáját ígérte. Azt végül is nem játszottam el. De én akartam továbblépni, mert zenés vígjátékok helyett drámákban akartam játszani. Mondhatjuk, a nehezet választottam. Aztán a még nehezebbet - mert Szolnokra szerződtem, Székely Gáborhoz. Ő - és itt kell említenem Horváth Jenőt is - nem elégedett meg az „elég jóval". Testet-lelket próbáló kemény idő volt. De vajon nehéz volt-e? Hiszen, ha nagyon sokat kívánunk az embertől, és ő ennek meg tud felelni, az gyönyörű dolog. Az jó. Ha nehéz is. De ez volt most is, az augusztusi gyötrő hőségben is, amikor a *Csongorra* készültünk. Nehéz munka volt, de így lett hozzá közöm. Ezért tudom szeretni.

– *Úgy tűnik, a véletlenek soha nem mellékes szerepén túl, itt igenis döntésekről,* választásokról *van* szó. *Mi* befolyásol *ebben* téged? *Szüle*tés? *Neveltetés? Azért is* kérdezek erre, *mert egyszer* ezzel *kezdted egy beszélgetésünket: „Hol* születtél, hova *valósi vagy?" Miért volt ez* fontos?

– Talán azért, hogy el tudjam dönteni, le tudok-e ezzel az emberrel ülni és beszélgetni. Azt, akivel beszélgetek, megpróbálom elképzelni kisgyerekként. Igazán senkit nem tudok gyűlölni - valószínűleg ennek is az az oka, hogy elképzelem mint kisgyereket. És persze gyorsan megbocsátok neki.

– *Téged kisgyerekként Vajdácskán kell elképzelni.*

– Ott születtem, s ott éltem néhány évig. Édesanyám most is ott él, ott töltöm a nyarakat.

– De ez a *falusi kislány, aki aztán Veszprém-ben,* Kecskeméten, *Szolnokon* színészkedett, *már két évtizede fővárosi művésznő. Otthonod lett ez a város?*

– Vendég vagyok itt. De bizonyos részeit szeretem. Azokat, ahol tudom az utakat. Lehetne ez otthon persze, ha mondjuk, itt élne az anyám. Illetve kicsit otthonom volt ez a város,

amikor még élt a férjem. Akkor többet mászkáltam, bejártam, belaktam a várost. De itt csak az lehet igazán otthon, aki emlékszik gyerekkora „grundjaira". Én ezekre nem emlékezhetem.

- *Pedig Mirigyként beágyazódsz, beépülsz ebbe a* lepusztult Városba. *Otthon vagy az otthontalanok* között. *Megint csupa boldogtalan ember. Pedig Vörösmarty...*

- ...azt mondja: „Az ember feljön, a lelke fényfolyam." Hát persze. Feljön, mindent megpróbál, mindenfélét csinál - és mi a vége: „túr és tűnődik". Milyen pozitívumot állít itt Vörösmarty? Talán örömódaként kellene mondanom az Éj monológját?!

– *Nem gondolom, hogy másként kellene mondani. Az bizony jól van mondva* - csak *hát olyan kétségbeejtő.*

– Az egész előadás ebből a kétségbeesésből született.

– De *hát Novák Eszter főiskolai hallgató,*

Csomós *Marí* portréit Koncz Zsuzsa készítette

Csongor-Horváth Virgil, Tünde-Szalay Mariann mitől kétségbeesett és *mitől gyámoltalan?*

– Azok vagyunk mindannyian. Az a bizonyos nehéz valójában nem választás kérdése. A nehéz egyszerűen van. Legalábbis nekem. De az is lehet, hogy nekem az a könnyű. Hogy például Székely Gábor színházát választom. A kemény, igényes munkát. Ezzel persze nem azt állítom, hogyAscherral, Gothárral, Zsámbékival igénytelen munka folyt volna. Ennek a választásnak a gyökere valószínűleg Szolnokon van. Onnan együtt mentünk Székellyel a Nemzetibe. Színész és rendező munka közben ismeri meg egymást. Székely Gábort jó rendezőnek és rendes embernek ismertem meg Szolnokon. Most is ilyennek ismerem. Hát persze hogy csatlakoztam az Új Színházhoz.

– A társulat *új, elkezd együtt valamit. Te is velük kezdesz.* De *kívül is vagy, hiszen túl vagy egy-két gyönyörű kezdésen, ám a természetesen bekövetkező többi* stación is. *A születésben benne* láthatod a *véget is.*

– Nem feltétlenül. Most lelkesek vagyunk, én is. Amikor a Katona indult, a világ legboldogabb színészei voltunk.

– *Erre vonatkozik a* kérdésem: *lehet-e kétszer „legboldogabbnak" lenni?*

- ...Nem tudom. Most talán csak világ boldogai vagyunk. Én legalábbis. Mert hogy közben eltelt sok év, bennem van ez az idő, belém mart az elmúlt tíz-tizenöt év. A kezdéshez inkább már a Csongorok, Tündék energiájára van szükség. Ebben most nem én vagyok a főszereplő.

– *Irigyled tőlük* ezt a főszerepet?

– Néha biztosan. De hát már azt is irigylem, hogy gyorsabban felérnek a harmadik emeletre. Igaz, van, amit ők irigyelnek tőlem.

– *Mit?*

– Például azt, hogy lenn, a nézőtéren érteni lehet, amit mondok. Meg hogy azt hiszik, tudok valamit, „bölcs" vagyok. Pedig csak eltelt néhány évtized. Harminc év múlva szívesen megnézném például Szalay Mariannt, ahogy megfogja egy másik Tünde kezét, és útnak indítja azt a lányt. De bizony nagyon hiányos azén tudásom. Nem tanultam nyelveket, zenét is alig. Annyi mindenre kellett figyelnem. Viszont bejártam az országot. Éjjel-nappal utaztunk, nemigen volt időnk nyelvórákra.

– *A bölcsességnek nincsen köze a nyelvórákhoz. Jókai vándorszínész* Moór *Annájától Füst Milán Rózájáig valami eredendő* tudás *sugárzik* belőled. *Talán ezt irigylik-irigyeljük. Ennek* a *tudásnak a színpadon* kívüli *gyökereit* keresem *ebben* a beszélgetésben is.

– De ezt - ha létezik egyáltalán - nem találhatjuk meg. A színpadi szerep és az életem között soha nem direkt a kapcsolódás. Láthatatlan szálak kötik össze ezt a két világot. Ami megfogható, az egyszerű: kapok egy szerepet, találkozom a rendezővel, a partnerekkel, felmegyünk a színpadra és csináljuk. Aztán vagy tetszik a nagyérdeműnek, vagy nem. Az biztos, hogy nekem segít a múlt, segítenek az egykori vidéki évek: sokféle szerepet játszhattam. Ez a múlt, de egy színésznek mindig a holnapi nap fontos. Hiába olvasol fel valamit harminc ével ezelőttről, hiába hivatkozol akár a tegnapi Mirígyre. Ezeket tudtam. De ha holnap este játszom Mirígyet, nem építhetek a tegnapi tudásra. Minden előttem álló este tiszta, üres lap. Kezemben van a valahogy megtanult mesterség, ezzel lépek be a színpad-ra. De a színészi sugárzáshoz több kell. Ez egyik este összejön, másik este nem.

– *Az Éj monológját viszont magnóról* játszszák be. *Ülsz egy széken, a* színpad *szélén, és velem együtt hallgatod a szöveget. Nem* szeretnéd *akkor, ott mondania monológot?*

– Dehogyisnem! Mindig ez jut eszembe. Furcsa állapot: hallgatom saját magamat. Van úgy, hogy ilyenkor csak Csongorra figyelek: vajon mi történik vele közben? Vajon elér-e hozzá ez a szöveg?

– *Főként Mirigyről beszélgettünk,* talán *ezért foglalkoztunk olyan* sokat a *múlttal, az idővel. Szóljunk valamit a jövőről is:* 1995 *kora* tavaszán *mit vársz az* élettől? *Mire vágysz?*

– Eljátszottam két szerepet az Új Színházban, készülök a következőre, van mit ennem, van lakásom. Mire vágyhatom? Hogy dolgozni tud-jak. Erre. Másra nem. Tartani tudjam magam olyan fizikai és lelkiállapotban, hogy alkalmas legyek a jó munkára.

– Olvastam, *volt kutyád.*

– Volt. Most nincs. A kutyának rákja lett, és elaltattam. Ennek úgy hat éve, talán több. Sok kutyánk volt. Mindig volt.

– *Egy kutyára nem vágysz?*

– Nem szabad. Nem tudnám hozzáigazítani az időmet. És ami a lényeg: a kutya is elpusztul, mint elpusztult a húsz év alatt hét. Az nem jó.

– Önvédelem.

– Hát igen.

- *Már ne legyen olyan igazán jó, hogy majd ne legyen nagyon rossz.*

– Gondolod, hogy egy kutya már „olyan igazán jó" lenne? Talán a munka lehet az. Itthon is. Úgy hívom: fény- és munkaterápia. Felgyújtok minden villanyt, kimosok-felmosok, takarítok. Amikor leengedem a redőnyöket, akkor egy kicsit nehezebb. Olyankor nem tudom pontosan, mikor húzom fel újra őket.

- *Ismerem ezt. Van egy barátom, aki ilyenkor becsörtet hozzám,* és *felhúzza a redőnyöket.*

– Persze, mindenkinek van egy-két redőnyhúzója.

– Mostanában sokat és jól *dolgozol. Tehát a redőnyők...*

- ...félárbócon vannak. Ez nem rossz. Élek és dolgozom. Tulajdonképpen ennyit tudok én neked mondani.

DARVAY NAGY ADRIENNE

DELÍRIUM

HARAG GYÖRGY TÁNCAI

„Úgy szeretném elkezdeni a II. felvonást, még ha nem is követi pontosan a szöveget: a nyitott kétkerekű kocsiban ül Ranyevszkaja és Gajev, a többiek körülállják, rázzák, forgatják, énekelnek, furcsa öltözékben vannak, olyan az egész, mint egy májális. (...) Szóval, táncolnak a kocsi körül. (...) Ez a felvonáskezdés sokat kifejezne. Énekelsz, táncolsz - elfelejted a bajokat. Delírium. Aztán hosszú csend következne. A groteszk után a valóságra ébredés. Mintha minden energiájuk elpárolgott volna, úgy kezdenek mozogni, tehetetlenül. Sétálnak, járkálnak, látszik, nincs mit kezdeniük magukkal."

Ez az idézet abból a próbanaplóból származik, amely Harag György utolsó rendezésének előkészítő munkálatait rögzítette a rendező munkatársának, Cristian Ioannak a jóvoltából. A marosvásárhelyi színház román tagozatának Cseresznyéskert-bemutatóját Harag már nem érte meg. Abból a másik dimenzióból figyelhette csak, hogyan hat művészi végrendelete, miként érvényesülnek utolsó szavai, amelyeket nem Csehov fogalmazott meg: a rongyok alól kiemelkedő, a színpad elejére csoszogó és térdre hulló Firsz öklével Harag György verte a színpadot és kiáltotta zokogva: „Én itt maradok."

Igen, itt maradt. Továbbra is fáj hiánya, amelyet követői, tanítványai nem tudnak betölteni. Itt maradt egy befejezetlenül befejezett művészi pálya, amely ugyanannyira erdélyi és magyar, amennyire nemzetek feletti. Mint az igazán jó előadás, melynek születése népcsoporthoz kötött, annak speciális gondolatait, gondjait tükrözi, mégis egyetemes.

Itt maradt. Kortárs román kollégáival ellentétben, ő nem költözött szabadabb, boldogabb országba, pedig úgy lehet, más vidéken nem hatalmasodott volna el rajta a gyilkos kór, és kivételes tehetségét nem csak hattyúdala után kezdték volna felfedezni. Akkor minden bizonnyal nemzetközi értékelést tükrözött volna Lucian Pintilie és Alecsandru Paloologu véleménye, akik Strehler, Brook és Planchon mellett emlegették. De ő itt maradt...

A marosvásárhelyi próbanaplóban lejegyzett elképzelése a színház és saját munkája lényegét is felvázolta, hiszen olyan művész volt, aki nem ragaszkodott mereven a leírt szerzői instrukciókhoz, aki nem tolmácsolt, hanem a szövegből a saját életérzését, világnézetét bontotta ki. Teremtett. Nemcsak interpretáltatta a szöveget a színészekkel, hanem - mint Artaud, Grotowski és a többi avantgárd kísérletező - „a hallható hangok nyelvén kívül a tárgyak, a mozdulatok, a magatartások, a gesztusok vizuális nyelvét" is használta. Brookhoz, Strehlerhez, Peymannhoz hasonlóan, a beszédet megtartva, a szavakon túli színpadi nyelvet is beépítette a szövegbe, vagyis létrehozta a totális színházi előadást.

Az idézetben szereplő felvonás elején Harag például a révületből való ébredés állapotával komponálta meg az illúziókba menekülés és a tényleges tehetetlenség színpadi metaforáját. Ennek egyik kifejezőeszköze - akárcsak az Özönvíz előtt című produkciót követő korszak több előadásának is - a tánc. Gerold László híressé vált újvidéki Csehov-esszéjében fogalmazta meg legadekvátabbul Harag „táncainak" lényegét: „Nála a tánc, az ének nem tapsvadász közjáték, nem lazítás, hanem az adott drámai helyzetből következő életérzés spontán emberi megnyilvánulása. Nem feloldja a drámai csomópontot, hanem érzékelteti, akár egy sikoly, egy kiáltás, egy erőteljes mozdulat vagy egy hosszú csend."

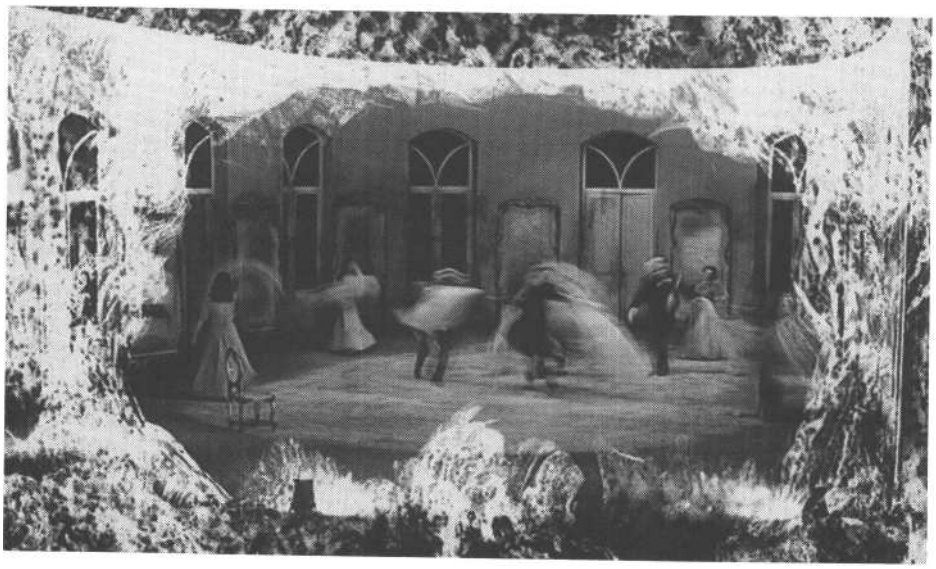
Lelkiállapot - táncba révülés

Annyi Harag-tánc létezett, ahány lelkiállapot, hiszen a tánc a lelkiállapot látványbeli megfogalmazását rejtette. Lehetett olyan, mint egy gyönyörű álom, a szerelmi vágy spontán kivetülése, amelyben az ember teljesen felszabadul.

szinte kilép a testéből, s lelke összefonódik a szerelmeséével. Ilyen táncot koreografált a rendező az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* kolozsvári előadásán, Kolhaas és Lisbeth (Héjja Sándor és Sebők Klára) kettősének „Énekek éneke"-jelenetéből.

Másfajta szerelmi álom emléke „kelt táncra" egy másik kolozsvári ősbemutatón, Csíki László *Öreg* házának lánykérési szerepjátékában, amikor Rebeka (Bereczky Júlia), az Apa (Vadász Zoltán) és a Fiú (Héjja Sándor) eljátsszák a néni életének legfontosabb pillanatát. A sikertelen lánykérési ceremónia után a vőlegényt megszemélyesítő Fiú és nagynénje kergetőzni kezdenek, s a látomásszerű játékot lassú, lebegő tánc oldja fel, amelyben a groteszk pár szinte repül, s amelyben - kortól, világnézettől függetlenül - valamennyien elandalodnak a külvilág ébresztő-

Harag György, Kölönte Zsolt, Páskándi Géza és Csíky András a Tornyot választok kolozsvári bemutatója idején (1973)
(Csomafáy Ferenc felvétele)



***Jelenet* Barta Lajos Szerelem *című* előadásából *(Marosvásárhely,* 1973)**

jéig. Olyan volt ez a tánc, hogy a lábak szinte alig érték a földet; olyan, mint Harag emlékében a kápolnai román lányok sortánca, amelyben a táncosok - miközben kígyóznak és cipőjük sarkával a ritmust verik- mintha álomban ringanának.

És hányféle koreográfia érzékeltette a győri Osztrovszkij-előadás, a *Vihar* lelkiállapotait! Az előzetes rendezői elképzelés szerint Varvara (Baranyai Ibolya) és Katyerina (Törőcsik Mari) extatikussá fokozott tánca fejezte volna ki az elfojtott szexualitást, ami később az előadásban a sógornők kislányos összefogódzkodásában jut kifejezésre. Táncukat megelőzte az asztal leszedését követő csipkekendőjáték, csiklandozás, viháncolás, majd megvallották egymásnak titkaikat. E mozgás jól rímelt az étkezést megelőző jelenetre, amelyben Borisz (Nagy Sándor Tamás) a beforduló színpadon táncolva vallotta be, hogy szerelmes egy férjes asszonyba, azaz Katyerinába. Törőcsiknél e táncból körbe-körbe rohan-gálás lett, amellyel a férfival való találkozásnak még a gondolatát is igyekszik elhessegetni, hogy végül vágytól rekedten hívja Boriszt.

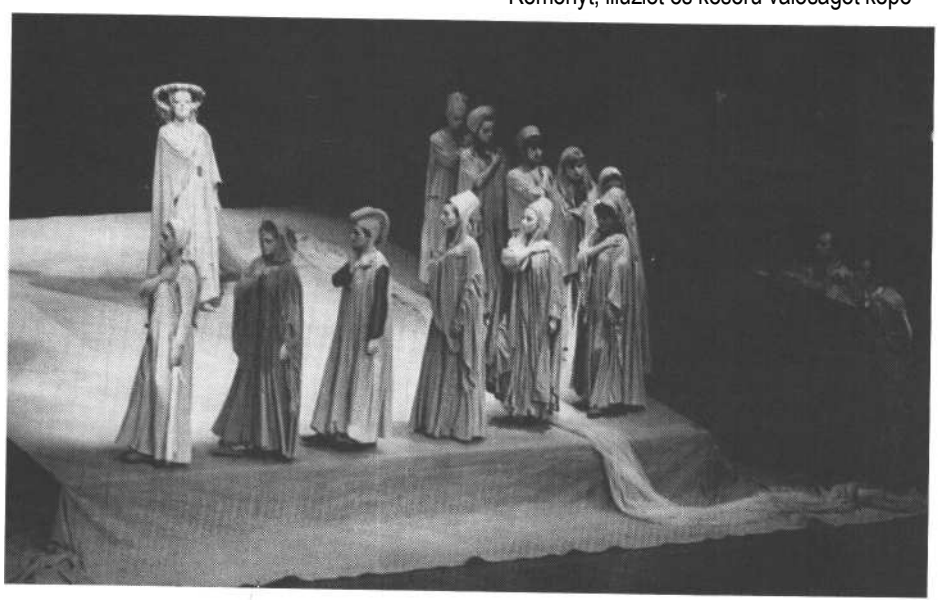
Korábban a teljes elkeseredés feloldását szolgálta (volna) Katyerina tánca, amikor férje távozása után szívszorítóan panaszkodik a matrónának a gyermek hiányáról, babusgatni kezdi az öregasszonyt, és épp táncra perdülne vele, amikor anyósa belépése e röpke felszabadulásnak is gátat vet.

Reményt, illúziót és keserű valóságot képe zett le Marosvásárhelyen Barta Lajos *Szerelem* című drámájának előadásnyitó és -záró tánca. A „Kis csolnakom a Dunán rengedez..." kezdetű valcer dallamára, amely felerősödött, majd groteszkül eltorzult, bekeringőztek a szereplők: a Szalay lányok, szerelmeik, apjuk, Komoróczy és a többiek. A lányok szenvedélyes révületben üvöltözték saját, már-már rögeszmés vágyaikat: „Boldog akarok lenni", „Az ember egyszer él" stb. Közöttük keringett Nelli, aki „férjhez akart menni, és nem akart ott rohadni". Az ő házasságának groteszk, szürrealista látomásával végződik majd a produkció, amikor - mintegy lidérces álomban - Komoróczy ágya aláereszkedik a sejtelmes fehér tüllfelhőkből, s körülötte meny-asszonyi fátylakban táncolnak a szereplők (mint Rebeka az *Öreg* házban) az eltorzított valcer dallamára. Mint az első keringőnél, most is kétségbeesett ordítozás zárja a jelenetet és egyben az előadást: „Milyen szép az élet! És milyen gyönyörű a szerelem!" - hajtogatják egyre gúnyos fájdalommal, s eközben végérvényes keserűséggel szétrombolják az utolsó illúziót is.

Már-már a Kegyetlenség Színházának kiáltványában foglaltak megvalósulásának tűnt azaz elborzasztó antibalett is, amelyet Harag a kolozsvári Páskándi Géza-ősbemutató, a *Tornyot választok* első felvonásához koreografált, fantasztikus fizikai megterhelést róva a koldusokat játszó Pásztor Jánosra és Vadász Zoltánra. A szinte üres színpadon a két invalidus „harangozza be" a történetet, de a két „harangnak" nincsen lába. Félelmetes az önámításuk, ahogy jelenlegi nyomorúságos helyzetüket régi, vélt vagy valós hősi dicsőségük emlegetésével enyhítik. Az őrjöngésig fokozódó öncsalást Harag döbbenetes vízióval tette feledhetetlenné, amikor a két lábatlan koldus eszeveszett, szinte képtelen rohangálásba, szörnyű táncba kezdett. (Egyébként hasonló körbe-körbe koreográfia érvényesült - ha nem is ennyire hatásosan - a második felvonásban, az áldozat körüli hitvitában is.)

Harag György számára azonban a tánc nemcsak a lelkiállapotok színpadi leképezését szolgálta, hanem alkalmas volt lelkiállapotok létrehozására, valamint egész előadások lényegének kifejezésére is. (Ez az idézett próbanaplórészletből is kitűnik.) A győri Kisfaludy-játék Stibor vajda-jelenetében például olyan mozdulatokat kért a színészektől, „mintha valami tánclépés lenne, valami bartóki fájdalom". (E két fogalom összekapcsolása nagyon kifejező; gondoljunk csak az *Allegro barbaro, a Három burleszk, a Medvetánc* stb. ritmusára.) Ugyancsak az 1980-as győri produkció próbanaplójában olvashatjuk, hogyan próbálta a szereplőket Harag az előadás hangulatába „táncoltatni". Lassú menüettből induló, haláltánccá vadult csárdást járatott velük, s így magyarázta, pontosabban demonstrálta, mit is vár tőlük: „Az egészet csak azért próbáltam meg,

***Jelenet a Kisfaludy-játékbál* (Győr, 1980)**



mert hiszem, hogy valami ilyesminek helye van a darabban, ugyanis a csárdással legkönnyebb megteremteni az önfanatizmus állapotát. Szeretném, ha az egész darabban ezt az önfeledt, felszabadult, szinte már öntudatlan állapotot láthatnám. Biztosan láttatok már falusi lakodalmat, mulatságot, ahol hajnalra már mindenki, aki még ébren van, ebben a szenzációsan öntudatlan és felszabadult csárdásban él, ezt táncolja. Ezt az állapotot várom tőletek..."

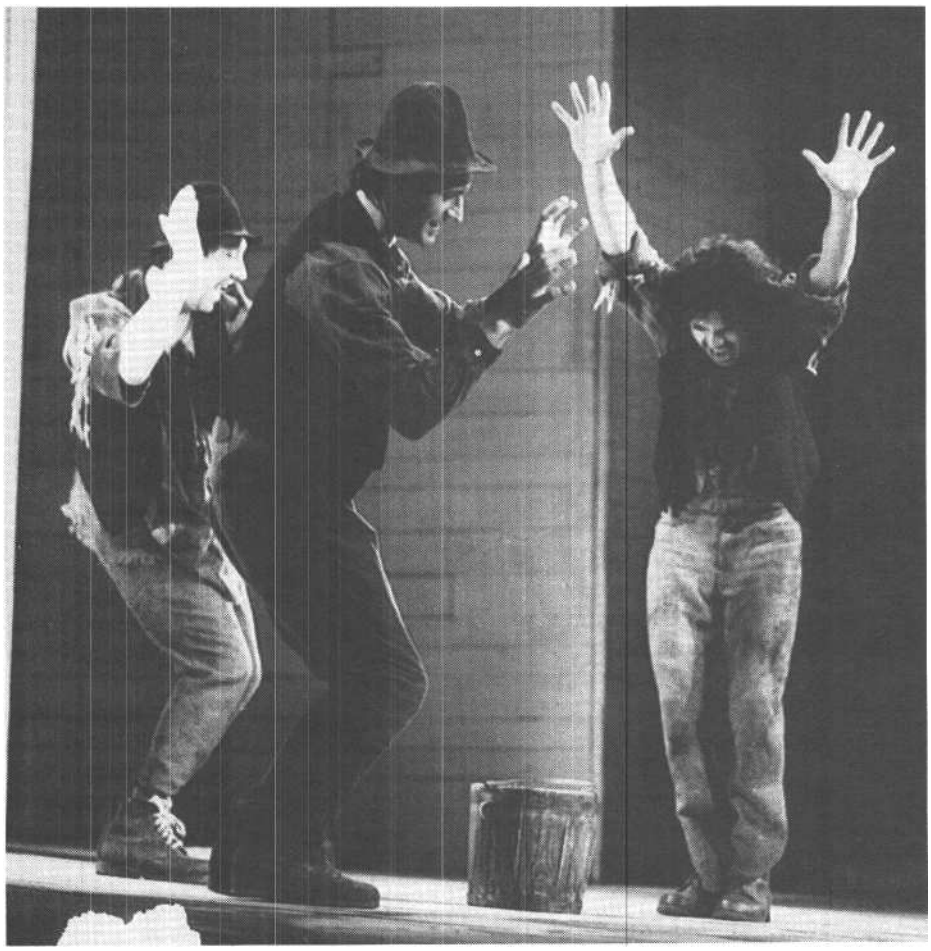
Világnézet -- haláltánc

És ezt az állapotot fejezte ki néhány előadásának haláltáncában is, amellyel - mint arra a középkor óta minden művészeti ágban bőven akad példa - a legtöbbet mondhatta el a világ pusztulásának víziójáról, az utolsó eszeveszett tombolásról, illetve a delírium és a halál közötti állapot kivetüléséről, amit például a révületbe eső sámánok táncolnak el, s ami hozzátartozik Harag György színházának szertartásjellegű megnyilvánulásaihoz.

Harag „danse macabre"-koreográfiáinak jellemzője a tömeg, amelyet az 1975-ben bemutatott vásárhelyi Az ember *tragédiája* negyedik főszereplőjévé léptetett elő. Sajnos senki sem rögzítette azokat a mozgásokat, amelyekkel mármár önálló drámává emelte a londoni színt, és a kiszolgáltatottság különböző formáit színpadi metaforákba öntötte. A szűk járattá zárult hatalmas színpadi elemekből kinyúló kezek akadályozták például az ibolyaáruslány áthaladását; a koldusok „botos táncot" jártak stb., majd következett a haláltánc; az egymás után, halomra elzuhanó szereplők szinte tömegsírrá változtatták a helyszínt.

Ugyancsak egészen különleges előadás volt 1979-ben a kolozsvári *Éjjeli menedékhely*. Már a díszlet sem a szokványos gorkiji „mélyben" volt. Kölönte Zsolt tervének megfelelően a száz szereplő (!) szinte teljesen üres térben mozgott, s a háttérben ortodox ikon jelezte, hogy a menedékhely templom, elhagyott s a nyomorultak által kisajátított görögkeleti Isten háza. Itt ül halotti tort a rengeteg szerencsétlen, Annát gyászolván - s tánc közben egyszerűen beletapossák, beletáncolják a holtestet a földbe. Kell-e ennél keserűbb szimbólum, reménytelenebb haláltánc?!

Színes, kavargó forgataggal indította Harag 1980-ban *a Nem élhetek muzsikaszó nélkül* kolozsvári rendezését is, amelyet az egyik kritikus, Horváth Sz. István „halálba táncoló vígjátéknak" nevezett. Móricz színpadra állításakor ugyanis - csakúgy, mint Csehovnál - Harag a groteszk-be hajló tragikomédiát találta leginkább megfelelőnek egy halódó társadalmi csoport eltemetésének kifejezéséhez. Két fergeteges haláltánc keretezte az előadást, amelynek a mulatozása kegyetlenebb, drámaibb volt, mint az *Úri murié. A* rohamos pusztulás elkerülhetetlenségét látványbeli-nyelvi ellentétek húzták még inkább alá. Az első felvonás vigadozó tömegével szemben félelmetes kontrasztot alkotott a sötétségbe olvadó parasztok csoportja, akikre finoman hullott a fehér hó. Az előadás végén pedig a szöveg happy endje állt szemben a kezdetet idéző mulatozás álomszerűen megelevenített danse macabre-jával. A rendező sebészi pontossággal mutatta ki annak a világnak a halálát, amelynek lakói önemésztő, duhaj daccal és pusztító virtussal repülnek a megsemmisülésbe. Szerinte Móricz Zsigrnond hiába érzett és keltett bizonyosfajta nosztalgiát a dzsentri élet iránt, ez a réteg valójában öngyilkos módon átmulatta, átitta és áttáncolta önmagát a végső pusztulásba, a két világ-háború pedig véglegesen eltörölte képviselőit a föld színéről.



A csugariak tánca az Úri muriban (Vígszínház, 1982) (Iklády László felvételei)

Harag György Csehov-rendezései is az író intencióinak megfelelő előadásokat teremtettek, hisz Csehov gyakran nevezte drámáit vígjátékoknak. Ugyanakkor összehasonlíthatatlanul egyéni stílusú produkciók ezek, a rendező világnézetének, színpadi filozófiájának hű tükörképei. A marosvásárhelyi, utolsó munka eltért az újvidéki trilógia Cseresznyéskert-koncepciójától. Harag tudta, hogy ez a végső rendezése, így természetesen a hangsúlyok is máshová kerültek. A próbaszakasz gyötrő, kétségbeesett versenyfutás volt a halállal, mert a rendező nagyon szerette volna, hogy végrendelete még idejében elkészüljön.

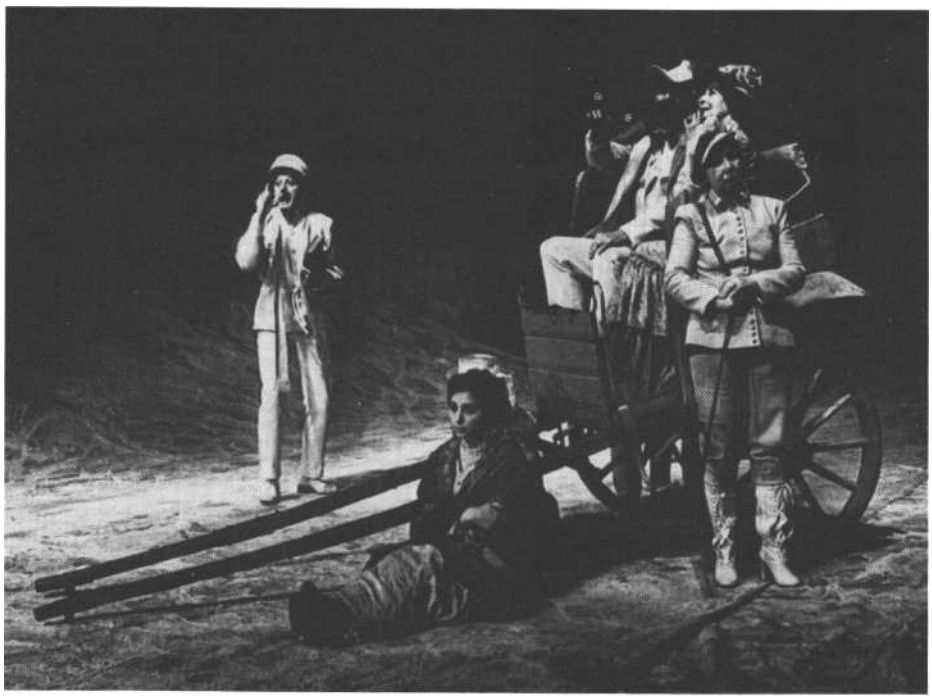
A rendezői elképzelésnek megfelelően Romulus Feneş díszlete nyugtalanító volt. A világítás a zenével összhangban különös emlékszerűséget sugallt, mintha a szereplők az örökkévalósággal találkoznának. Harag a tölcsérszerűen kiképzett alagúttal több metaforát is felidézett: kidöntött fára asszociálhattunk, amelynek a gyökere mered felénk, de gondolhattunk a romboló idő képzetére is. A kép kifejezte: a világ haldoklik. Nicolae Scarlat rendező megfogalmazásában: „Meghal, mert lejárt az ideje, mert nem érti és nem akarja elfogadni a változást." A szereplők is tudják, hogy el fognak pusztulni, de nincs erejük ahhoz, hogy másként távozzanak, mint ahogy éltek, azaz céltalanul és tehetetlenül. Épp

ezért Harag a harmadik felvonás nagy báli jelenetét impozáns haláltánccá változtatta, amely jól rímelt a már idézett második felvonást indító furcsa hangulatú majálisra. Össze nem illő emberek alkották a báli forgatagot: a szerzői instrukcióban szereplő állomásfőnök és postamester mellett szolgák és parasztok töltötték meg a termet. Szimeonov-Piscsik a francia négyes figuráit próbálja megtanítani nekik, de erőfeszítésére ők csak zavartan pislognak. Aztán leülnek a két pár-huzamos sorban felállított székekre, középen Pierrot-jelmezben belejt Sarlotta Ivanovna, Varja és Anya. Kánkánt járnak, és vég nélkül ismétel-nek egyetlen sort, akárcsak Jepihodov: „Oh, du lieber Augustin!" - éneklik teljesen hiábavalóan.

A Cseresznyéskert szereplőinek marosvásárhelyi danse macabre-ja az, melynek a végén - miután a díszlet, az időalagút összeomlott - visszhangzó, kongó léptekkel elindulnak a szürke, vigasztalan falak között, a színpad mélyébe, ahol mindenki megáll a fal előtt - szinte valószínűtlen távolságban a közönségtől.

Ezzel az előadással egy időben ment el tőlünk korunk egyik legnagyobb színházi rendezője. Színházának nagy titkaiból csak emlékképek, előadásfoszlányok maradtak; jellegzetes látomások, táncba fogalmazott lelkiállapotok, révületek, amelyeket csak a színház képes felidézni bennünk. „Delírium. Aztán hosszú csend..." és „A groteszk utána valóságra ébredés... tehetetlenül."

Jelenet a Cseresznyéskert marosvásárhelyi előadásából (1985)



GEROLD LÁSZLÓ

HARAG ÉDES ANNÁJA

Harag Györgyre emlékezve halála tizedik évfordulója alkalmából mindenekelőtt *Édes* Anna-rendezéséről kívánok írni. Nem annyira azért, mert akárhányszor újra nézem az előadás tévéfelvételét, egyre jobban szeretem ezt a rendezői életművében mindeddig nem kellően méltányolt produkciót, inkább azért, mert - tagadhatatlan fogyatékosságai ellenére is - kiváló munkának tartom, úgy is mint egy szemlélet következetes színpadi realizálását, s úgyis mint egy regény színpadi művé formálását. Így, bár közhely, de mint minden köz-hely, igaz: Harag György *Édes* Anna-adaptáció-ját tanítani kell(ene).

Annak ellenére, hogy Harag György rendezéseit nem jellemezte túlzott szövegtisztelet, nyilván sokan meglepődtek, amikor arról értesültek, hogy Kosztolányi Dezső regényének színpadi adaptációjára vállalkozott. Nem tudom, nem tudni, régóta érlelt, titkos terve, vágya volt-e Kosztolányi Dezső regényének színpadra állítása, vagy csupán hirtelen támadt gondolat terméke. Kétségtelen viszont, hogy ha Harag György elhatározta az Édes *Anna* színpadra fogalmazását, ez azt jelenti: számára egyik addig készült dramatizálás sem volt elfogadható, mégpedig nemcsak azért, mert a regény színműváltozatait (Lakatos Lászlóét 1937-ből, Felkai Ferencét 1969-ből, Gyurkovics Tiborét 1983-ból) sajátos módon rendre nem a regényhez való hűség, hanem az egyéni értelmezés jellemezte, s mint ilyenek eleve elfogadhatatlanok más számára. Különösen igaz ez akkor, ha az adaptációt éltető egyéni színházi ízlés és a benne lecsapódó társadalmi-politikai elvárások egyaránt követhetetlenek, vagy ha a színpadi változat más mondandóra van kihegyezve, mint amelyet az új színpadra állító képviselni kíván, hiszen immár más idők járnak, s a gondolkodó embert más problémák foglalkoztatják, mint tíz, harminc vagy ötven évvel ezelőtt. Harag György tehát nemcsak azért tarthatta fontosnak a regény új színpadi változatának elkészítését, mert az ő olvasata egészen másról szól, másról kellett hogy szóljon, hanem azért is, mert Kosztolányi Dezső regényében a rendező az őt éppen foglalkoztató kérdésre, nevezetesen a kiszolgáltatottság komplexumára talált bizonyító anyagot, arra a problémára, amely az *Édes Anna* korábbi adaptálóit és rendezőit kevéssé érdekelte.

Nincsenek közelebbi ismereteim arról, hogyan formálódtak gondolati, világszemléleti tömbökké Harag György életművében a tartalmilag, gondolatilag szervesülő, összetartozónak érzett produkciók - kétségtelen, hogy ő talán soha, pályája utolsó másfél évtizedében pedig biztosan nem egyetlen előadásban, hanem néhány produkció összefüggésében gondolkodott -, s nem tudni, hogy a néhány, legtöbbször három előadásból kialakult szemléleti konstrukció létezett-e előbb, s ehhez kereste meg Harag György a hozzáillő műveket, avagy az előadások egymásutánjából, mintegy spontánul formálódtak-e az életmű egyes tartalmi egységei, triptichonjai. Mindenesetre nemcsak az Újvidéken színre vitt három Csehov-mű közötti kapcsolat nyilvánvaló (ez akár a drámaíró érdeme is lehetne); éppígy a Szabadkán rendezett *Tartuffe, Tarelkin* halála és A *szájkosár* is egységes mondanivalót hordozó tömbbé szervesült; Újvidéken pedig *a Három nő*-vérből, a Cseresznyéskertből és a *Ványa* bácsiból összeállt Csehov-trilógia után kialakulóban volt egy újabb Harag-féle előadástömb; első részének az Édes *Anna,* másodiknak pedig A *buszmegálló* című kínai darab tekinthető. Hogy ennek lett volna-e záródarabja, s az mi lett volna, arra már sohasem derül fény.

A három említett szabadkai Harag-rendezés közös tárgya a hatalom természetrajza. A Tar-

Az Édes Anna próbáján Rövid Eleonórával (1983)

tuffe a hatalom romlottságát leplezi le, *a Tarelkin halála a* hatalom gyakorolta megfélemlítés technikáját mutatja be, A szájkosár pedig, amit szerbhorvát társulattal vitt színre, a hatalom dühöngését és végső pusztulását tárja elénk. Így jutunk el e három előadáson a hatalom megismerésétől a tőle való rettegésen át a hatása alóli felszabadulásig.

A három Csehov-mű újvidéki előadását a rendezői világkép formálja trilógiává. *A Három nővér* a múlt, a Cseresznyéskert a jelen elvesztéséről szól, a *Ványa bácsi* pedig valami megoldásfélét sugall, anélkül, hogy azt elfogadtatni akarná. A csipkefüggöny koporsó, amelybe a vidéki kúria lakói magukat zárják, élve eltemetik, amely a maradást választókat nemcsak összezárja, hanem el is zárja a világtól, olyan jelkép, amit nem kell, nem szabad elfogadni.

Harag *Három* nővér-rendezése a múltról, tehát az időről szól. Az idő múlása a szereplők elmagányosodásának folyamatát jelzi. A nővéreket a múltjuk és a múlt -- Moszkva! Moszkva! - visszahozásának reménye élteti. S amikor kiderül, hogy csalódtak, a múlt már nem támadhat fel, akkor legalább egymást keresik, az összetartozás melegét szeretnék érezni, kétségbeesetten túl akarják kiabálni a harsány katonazenét. Hiába. A zene erősebb az emberi hangnál, a bennünk dübörgő magányérzet erősebb az összetartozás vágyánál.

Ha az ember egyszer elvesztette a múltját, akkor a jelenben is csak magányos lehet. De talán ennél is súlyosabb veszteség, ha a jelenünket veszítjük el, mint a Cseresznyéskert szereplői. Kivált, ha a jelen elvesztése a hely elvesztését is jelenti. Ahogy a *Három nővér* az időről, úgy a Cseresznyéskert az időről és a helyről szól. A Há*rom* nővérszereplői a múltból, a moszkvai emlékek közül érkeznek, a Cseresznyéskert szereplői a cseresznyéskertbe érkeznek. Ott az idő iránti nosztalgia kap hangot, itta hely iránti nosztalgia.

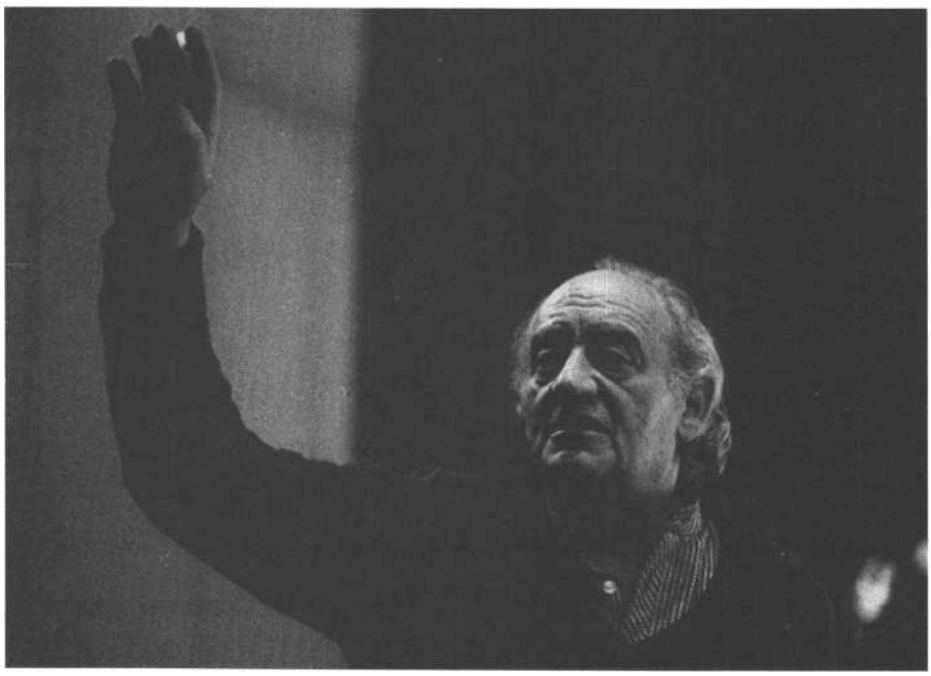
A Cseresznyéskert két hangsúlyos pontja az érkezés és az elutazás. Kezdetben Firsz, a matuzsálemkorú szolga várja az érkezőket, akik majd magára hagyják Firszet. Érkezéskor játékos örömmel pakolják szét a lepellel borított fehér kupacot, amely a gyerekszobát rejti, távozáskor viszont újabb és újabb tárgyakat dugdosnak a lepel alá, hogy ne maradjon itt semmi. A hely elveszett, vinni kell mindent. Az érkezés az öröm, a távozása halál jegyében zajlik. Akkor, az első felvonás végén, a ház újbóli birtokba vételének pillanatában Anya, a kamaszlány bújik, temetkezik önfeledt, játékos boldogsággal a fehér lepel alá, az előadás zárójelenetében pedig Firsz, a házban felejtett öreg szolga ül be a kupacba, mint egy fehér sírba, élve eltemetkezve. A házban csak ő maradt, ő, aki sohasem birtokolta ezt a házat, aki csak idegen, cseléd volt benne. Van persze különbség is a *Három nővér* és a Cseresznyéskert szereplői között: az előbbieket rajtuk kívül álló erők taszították az enyészet, a magány ingoványába, az utóbbiak önpusztító módon maguk siettetik katasztrófájukat.

Most, utólag döbbenünk rá, milyen sokat tudott rólunk Harag György, milyen pontosan látta múltunk és otthonunk elvesztése miatt bekövetkező tragédiánkat, a romániai magyarságét éppen úgy, mint a vajdaságiét.

Vagy csak arról van szó, hogy az igazán jó előadások minden korban mást, újat tudnak mondani?

Ha viszont pontosnak érezzük a rendező kínálta múlt- és jelenképet, joggal merül fel bennünk a kérdés: milyen jövőképet képzelt Harag? Egyáltalán van-e jövő múlt és jelen nélkül?

Harag receptet nem ad, orvosságot nem ír fel. Nem ez a dolga. Ő csupán megjelöl egy lehetséges utat. A bezárkózást. Ez lenne a megmaradás, a túlélés útja? Esetleg egyik útja. Az egyik lehetőség, amit választhatunk. De minek? A



Harag György Újvidéken (1981)

csipkefüggöny sírban, ahová a *Ványa* bácsi szereplői bezárják magukat, életre kelni már aligha lehet, legfeljebb múmiává aszalódni.

Annak, aki egyszer majd vállalja, hogy megkeresi a Harag-rendezések közös formai jegyeit, a Csehov-triptichon kimeríthetetlen kincsesbánya lesz. Formai vonatkozásban sokkal kevésbé tekinthető összefüggőnek Harag György két utolsó újvidéki rendezése, az Édes *Anna* és *A buszmegálló.* Tartalmilag viszont ez a két előadás is felismerhetően összetartozik. Mindkettő a kiszolgáltatottságról szól: az Édes *Anna az* egyes ember, Kao Hszing-csien „komikus lírai életképe" pedig egy közösség kiszolgáltatottságáról. Talán ezt a kérdéskört zárja le Harag György utolsó rendezése, a marosvásárhelyi román nyelvű Cseresznyéskert-előadás, melynek „időalagútja" az ember földi útjának végét példázza, a teljes kiszolgáltatottságot és az örök megnyugvást. Azt, hogy nincs tovább. Itt - nincs.

Harag György nem egyszerűen színre állította Kosztolányi Dezső regényét, hanem a regény alapján, részleteinek, epizódjainak, szereplőinek felhasználásával drámát szerkesztett. Az emberi kiszolgáltatottság drámáját. A kiszolgáltatottságét, melynek alapját a társadalmi különbségek (cseléd-uraság) jelentik, de ezeknél még súlyosabbak, nyomasztóbbak a tehetetlenségből fakadó lélektani mozzanatok. Ez utóbbiak adják Anna kezébe a gyilkos kést; az előadás a tragédiához vezető folyamat ábrázolása. Ez határozza meg a regénybeli epizódok kiválasztását, ezáltal alakulnak azok egy tragikus stáció-dráma állomásaivá.

Kosztolányi Dezső regényének lényege, a közhiedelem szerint, a cseléd lázadása az úrnő ellen. Ez azonban, ha igaz is, legfeljebb csak egy szociológiai tanulmány témája lehetne, de mivel sem a regény, sem a dráma nem elsődlegesen szociológiai vonatkozásai miatt érdekes, önmagában a legvalósabb társadalmi alap sem elegendő ahhoz, hogy a cseléd által elkövetett gyilkosság irodalommá váljék. Irodalomként ez a történet másról szól. Például két ember, pontosabban két magányos ember lelki konfliktusáról. A két embert, Édes Annát és Vizynét, éppen magányosságuk köti sorsszerűen egymáshoz.

A cseléd magányossága társadalmi evidencia. Helyzetéből adódik. Anna esetében ehhez sajátos alkati, lelki készség is társul. (A magány elől menekülve temetkezik a munkába, fejleszti ki csodálatot ébresztő szorgalmát.) Vizyné magányossága társadalmi helyzete szerint kevésbé természetes, egyéni sorsa szerint azonban lehetséges. (Gyermekét elvesztette, férje hideg, közömbös iránta, barátnőivel sincs mélyebb kapcsolata.) Ő talán Annánál is magányosabb. Innen ered nagyfokú figyelme a cseléd iránt, így lesz a cselédprobléma valóságos megszállottja. A cseléd iránti figyelme természetesen nem nélkülözi a társadalmi, a szociológiai elemeket, a cselédügy úriasszonyként érinti, foglalkoztatja, ezen túlmenően azonban Vizyné nemcsak azt szeretné, ha példás, rendes cselédje lenne, hanem azt is, hogy a cseléd -emberként- az ő tulajdona legyen. Birtokolni akarja! Társadalmi helyzete folytán erre akár jogot is formálhat, teheti, hiszen gazdag. És így kompenzálhatná, feledtethetné magányát. Mivel a cseléd arra kell neki, hogy uralkodhasson felette, minden igyekezete arra irányul, hogy bekerítse, kiszolgáltatottá tegye. Így záródik be a kör: valaki, aki emberi, társadalmi helyzete szerint determinált, s ezért a körülmények és saját rögeszméje rabja, annak érdekében, hogy sorsa, helyzete elviselhetőbb legyen, a másikat akarja minél teljeseb-

Táncjelenet a **Cseresznyéskertből (1979)**

ben birtokolni, s teszi ezáltal végzetesen kiszolgáltatottá. Ebből támad az igazi drámai konfliktus. Vizyné saját társadalmi pozícióját arra használja, hogy a tőle anyagilag függő cselédlányt emberi, lelki vonatkozásban is birtokba vegye. Anna, hogy feledtesse anyagi függőségét, egyéni, emberi szabadságáért küzd, emberként sajátjának akarja érezni azt, amiben cselédként nem lehet része.

Két ember végzetszerűen összefonódó kapcsolatából drámai konfliktus lobban lángra. Erről szól Harag György regényolvasata.

Ha regényből készült előadást vizsgálunk, mindenekelőtt az érdekel bennünket, lett-e, s hogyan lett a regényből dráma, és ez milyen formában, milyen eszközök révén valósul meg.

A színpadra alkalmazott regénynek nem regényként, hanem drámaként kell funkcionálnia. Harag ezt oly módon kívánta elérni, hogy két szereplő - Édes Anna és Vizyné - konfliktusára redukálta a történetet, ezt állította előtérbe, s így a regényben eleve jelentős szerephez jutó drámaiságot sikerült hangsúlyossá, előadást strukturáló tényezővé tennie. Így adja vissza Harag a regény szellemét, s mond le egyszersmind a próza megannyi, színpadon kifejezhetetlen ismérvéről. Ugyanakkor azt is sikerült elérnie, hogy a cseléd ne „forradalmár" vagy „osztályharcos" legyen, tehát az összeütközés se társadalmi vagy osztályellentétek szerint formálódjék. A konfliktust itt két, a véletlen vagy inkább a sors által összehozott ember kapcsolata robbantja ki, s ebben a kapcsolatban Anna törekvése arra irányul, hogy „szabad emberi lény"-ként éljen; ezért nem tudja elviselni a megaláztatásokat.

Annak érdekében, hogy az előadás hitelesen fejezze ki a rendezői mondandót, Harag György három lényeges ponton tér el a regénytől.

Először: Anna itt csak Vizynét öli meg, mert neki vele van konfliktusa, mert ő nem gyilkos, nem a cselédek bosszúját hajtja végre, hanem a saját kiszolgáltatottságának és tehetetlenségének az áldozata. Ehhez az érzethez Vizy Kornél nem járul hozzá, őt tehát megölni sem kell. Vizy nem Anna tettének kiváltójaként lép fel, hanem felesége lelkiállapotát, magányérzetét hivatott motiválni. Ő Vizyné köréhez tartozik, nem Annáéhoz, akárcsak Bátori, a kéményseprő, aki ugyan Anna kérőjeként tűnik fel két ízben is, de igazi veszélyt Vizynére jelent, azt sugallja számára, hogy elvesztheti Annát.

A második eltérés Ficsor, illetve a cselédszerző, Markovics úr szerepében ismerhető fel. A regényben Ficsor a közvetítő, ő az, aki beszél Annáról, híreket hoz róla, segít Anna megszerzésében. Ezzel szemben a színpadi változatban alig van szerepe. Helyét a cselédszerző veszi át. Ő teremti meg a kereteket ahhoz, hogy Édes Anna és Vizyné egymást válassza. A dráma alapfokon választás kérdése. Ficsor csak közvetít, tájékoztat, mesél, más szóval: epikus szerepe van. A drámában ez zavaró, funkciótlan. A cselédszerzőnél viszont lejátszódik Anna és Vizyné végzetes találkozása, ezért drámaibb Markovics úr szerepe, mint Ficsoré. Ezt igazolja az a remek ötlet, hogy Anna és Vizyné kétszer is találkozik a cselédszerzőnél. Először, amikor Vizyné Annát választja, másodszor pedig amikor Anna elképzeli a találkozást, mégpedig oly módon, hogy most ő választja Vizynét. Ez a képzeletbeli találkozás nemcsak arra való, hogy Anna - legalább képzeletben - „visszaalázza" Vizynét, hanem arra is, hogy kiderüljön ők ketten elválaszthatatlanok, kölcsönösen függenek egymástól, végzetesen összetartoznak.

Jelenet A buszmegállóból (1984)
(Dormán László felvételei)

A cselédszerzőnél játszódó első jelenetet megelőzően az előadás tájékoztat a korról, a cselekmény idejéről, Vizy és Vizyné hűvös viszonyáról, Vizyné cselédgondjairól, valamint arról, hogy mostani cselédjének, a matrózszerető Katicának felmondott. Az előadás második felvonásában kerül sor a cselédszerzőnél játszódó második jelenetre, Anna víziójára. Ezt megelőzően értesülünk róla, hogy Anna beteg, szédül - már tudunk Jancsival való találkozásáról -, hogy el akar menni Vizyéktől. Erre kínál lehetőséget a másodszor is megjelenő Bátori, akit Anna ismét elutasít, ezt követően kerül sor Annának Vizyné részéről történő végleges bekerítésére - ez az előadás színészileg legteljesebb pillanata! -, s ekkor álmodja Anna a cselédszerző-jelenetet úriasszonyválasztó jelenetként. Ezzel az előadás egyrészt visszautal Anna és Vizyné kapcsolatának kezdetére, megidézi az első pillanatot, ugyanakkor jelzi kettejük kapcsolatának végérvényes összetartozását, feloldhatatlanságát.

A harmadik, a regénytől lényegesen eltérő mozzanat Anna és Patikárius Jancsi viszonyának ábrázolása. A fiú, aki a regényben szinte romlott, itt inkább rokonszenves link alak, továbbá - bár vágyódik a lány után, kalandot remél - nem ő veszi birtokba Annát, hanem a lány veszi birtokba őt, vagyis a szerelmet. A Jancsival való találkozás Anna számára azt a pillanatot jelenti, amikor a gépszerűen dolgozó lényből az érző ember elénk lép. Az Anna-Jancsi viszony ilyetén alakulása azért is fontos, mert a fiú hűtlensége ily módon mélyebben érinti a lányt. Nem egyszerűen becsapták, hanem azt veszti el, amit ő szerzett meg, illetve akart magának megszerezni.

Harag színpadi változata tehát szuverén olvasat, amely a dráma létrehozását szolgálja. Ezt tanúsíthatja az is, hogy nem szabályos két- vagy háromrészes drámát kapunk, folyamatos, minden részletre kiterjedő cselekménnyel, hanem forgatókönyvszerű jelenetsort, amelybe szünet is természetellenesen, egy kimerevített kép segítségével iktatható, s a jelenetek egymásutánját nem annyira a történet folyamatossága határozza meg, mint inkábba középpontba emelt Anna-Vizyné konfliktus fokozásának lépcsőzetessége.

Ha az adaptáció teljes gazdagságát nemis érzékeltethettem, arra talán sikerült felhívnom a figyelmet, hogy értékes olvasatról van szó, amely megérdemelné mind a regénnyel, mindaz eddigi adaptációkkal ,történő alapos összevetést, de éppígy rászolgálna a részletekbe menő mimografikus leírás fáradságára is.

ESTERHÁZY PÉTER

LESZ, LÖSZ, LUSZ

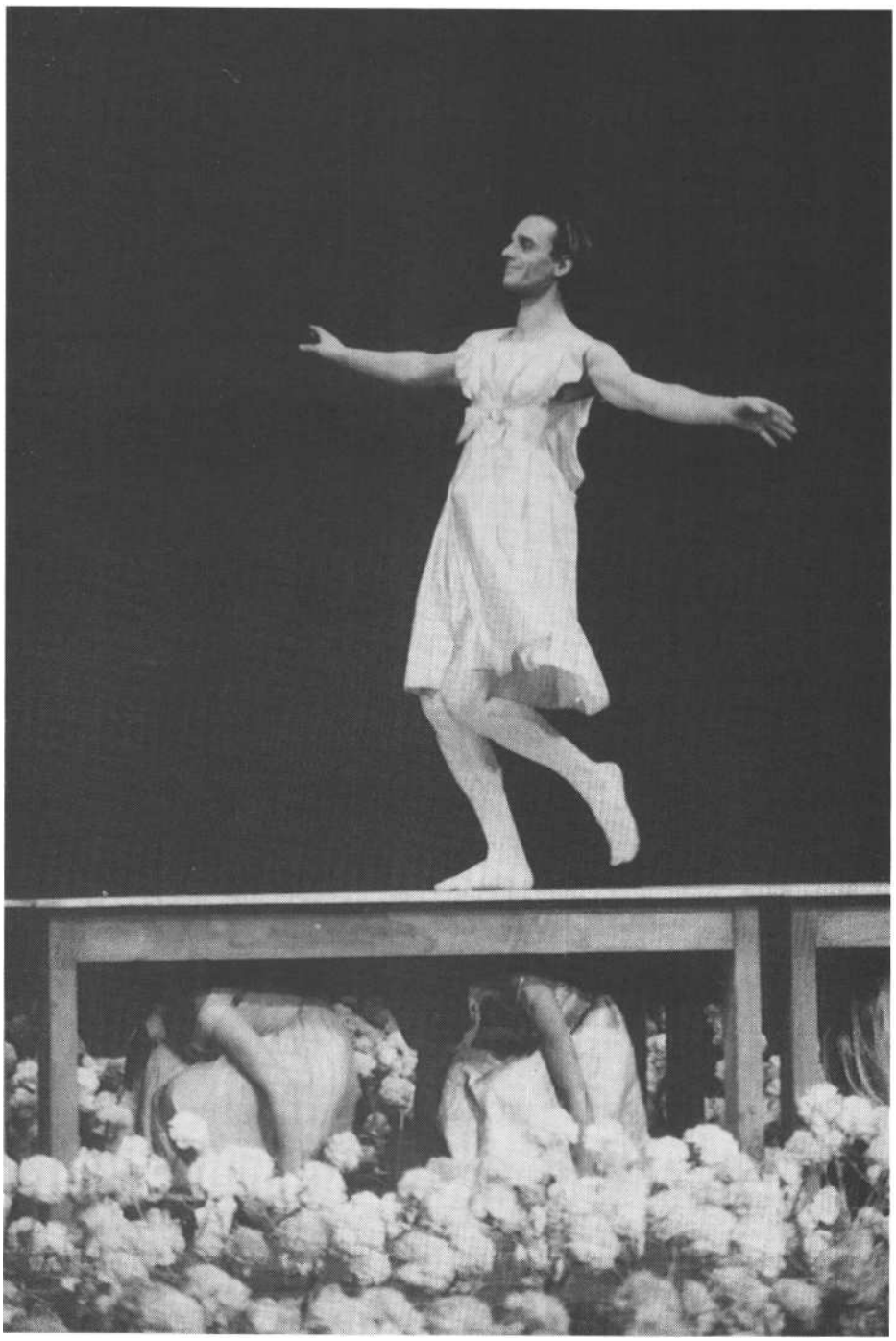
A WUPPERTALI TÁNCSZINHÁZ VENDÉGJÁTÉKA

Kortárs művészek megítélése mindig homályos, bizonytalan ügy, nézve a művészet történetét nem okvetlenül látszik ott helyben a nagyság, és ez egyébként egyre összevisszában is van, hisz egyre inkább azonosul az érték a sikerrel, az lesz értékes, ami sikeres, és egyre kevésbé van meg a művészetek belső, titkos mércéje (az a bizonyos hamburgi, de most nem mondom el hozzá az anekdotát), amely még az ötvenes évek Európájában bizonyosan megvolt.

És van egy természetes óvatosság is a kortársakkal szemben, az, hogy élnek, köztünk vannak, nyilván többé-kevésbé olyanok, mint mi, de az is lehet, hogy nem, egy kortárs az ne legyen nagyon nagy. De aki találkozott volt mondjuk Weöres Sándorral vagy Pilinszky Jánossal, az érezhette, hogy van valami, ami elől nem lehet ki-térni. A művészet, a költészet maga ez a valami, az, ami megtestesül egy-egy nagy emberben, illetve annak a (boldog) fölismerése, hogy a művészet mégiscsak való valamire, szól, úgy szól a létezésünkről, ahogyan semmi más nem tud.

Ilyen nagy művész Pina Bausch is, létjogosul általa a művészet. Ránézünk a színpadra, azután bele a szívünkbe (vagy más belső részbe), és látjuk, mire is a művészet.

***Tánc* az asztalon és alatta**



Ránézünk a színpadra: végtelen sok szegfű, pontosan végtelen, látni ránézésre. Tiszta tér, mondjuk elsőre. Szegfűtér, mondjuk aztán. Nem: szép, mondjuk végül. Ez a processzus végig, szakadatlan működik, az tehát, hogy nehezen látjuk meg a szépet, hogy nagy nehezen meglátjuk a szépet. A nehézségeknek részint a szemünk az oka, az, hogy nem látunk a szemünktől, részint az, hogy a színpadon lévők is nagy nehézségek árán jutnak el a szépséghez. Hogyan is másképp.

Die Welt ist schön, halljuk, Lehár lehet ez még a békebeli időkből, halálosan komolyan is gondolták. Bausch is halálosan komolyan gondolja. De nagyon meg kell dolgoznia azért, hogy ezt ki tudja mondani. Ez a dolgozás kellemetlen, kellemetlen dolgokkal kell szembenéznünk.

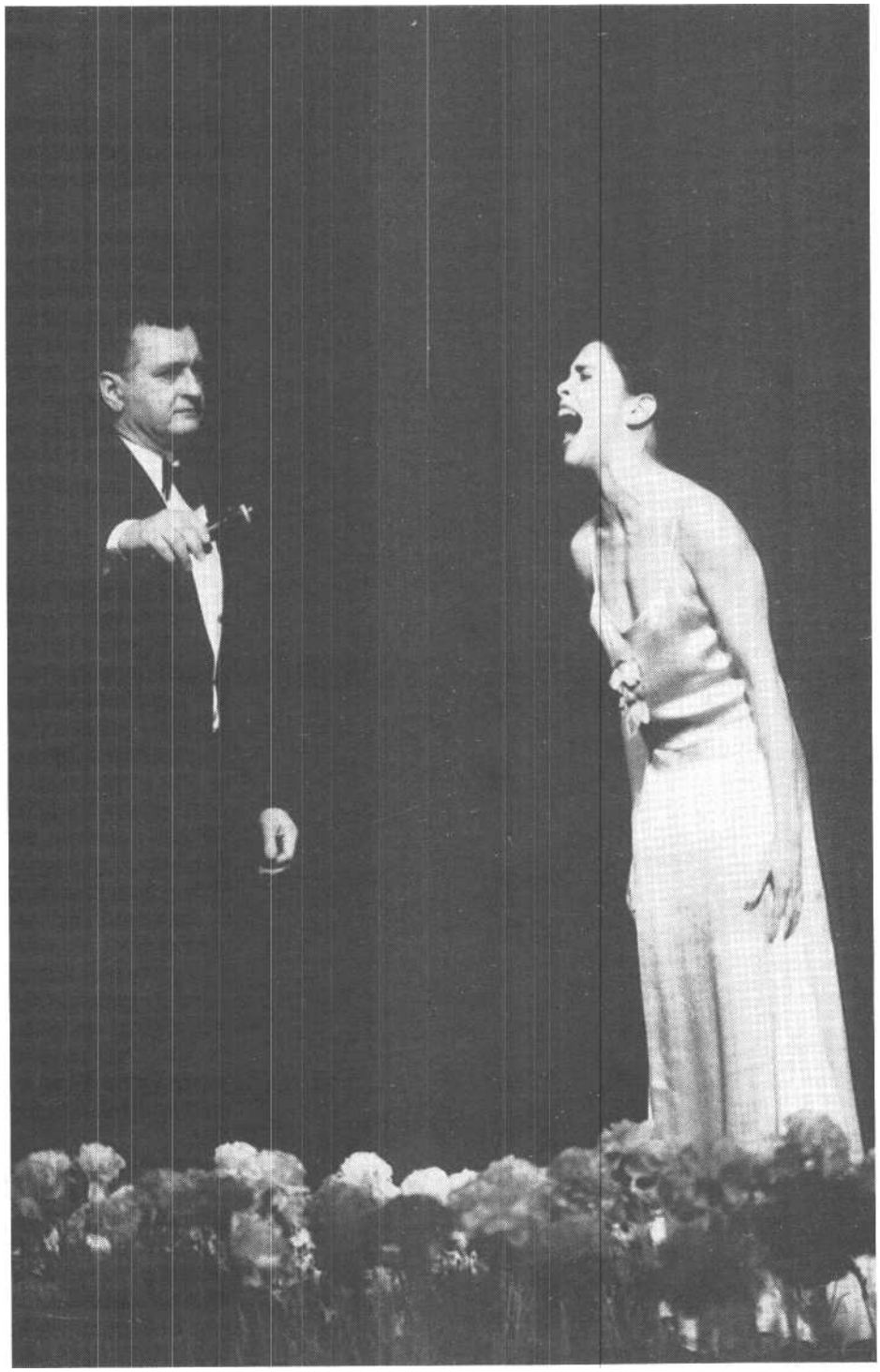
Ez a színház arra kényszerít, hogy vegyük szemügyre őt. Ez volna egyik föltétele. Hogy nézzük meg, mit látunk. Hogy lássuk, amit nézünk. Nem azt látjuk, amit szeretnénk. Pedig milyen jól kitaláltuk előre. Nem. Nem lehet előre ki-találni. Nézni kell, mi az, ami van.

Nincs társadalom, fájlaltuk volt egy társadalmi rendszerrel előbb, az ember pucéran áll a hatalommal szemben, és egyedül és védtelenül. Pina Bausch színháza ugyanezt mondja. Lehetett volna ezt tudnunk (azt, hogy a szabadság fontos, létfontosságú, de nem a létproblémák megoldására való), ám szívesebben nem tudtuk. Bausch tudásra kényszerít. Az alapállapot a magány. És nincs semmi romantikus ellentételezés. Hogy mondjuk: csak együtt, kell egy csapat, satöbbi. Nem, együtt se. Vagy igen. És olykor egyedül is. Se. Mikor hogy. És főleg ki. Ki, ki! Wer und aus. Lefordíthatatlan szójátékok vagyunk.

A társulat egyik oszlopa, őstagja a tüneményes Jan Minarik. Amikor klasszikus cseh akcentusával csöndesen elkéri az útleveleket vagy operettesen könnyed mozdulattal leküld valakit kutyába, miközben körben valóságos farkaskutyák, belül szegfűk - ezt a jónál is jobban értjük ewel ami kis kelet-európai rutinunkkal. (Sőt könnyen, enyhén ingerülten überelni is tudnánk.)

De Bausch nem ebből a rutinból beszél. A kelet-európaiság tulajdonképpen (úgy, persze

Jan Minarik, a tüneményes a Szegfűkben
(Szabó Péter felvételei)



hogy úgy) reményteli buli, olyan, minta török hódoltság kora, huss, százötven év, de akkor vége. A megszállók mindig csak ideiglenesen tartózkodnak öröklakásainkban.

Amiről Bausch beszél, az hozzánk van láncolva, kötve, ragasztva, a bokánkhoz, a vádlinkhoz, az ágyékunkhoz, az arcunkhoz, a szívünkhöz, a belekhez, hozzánk. Ebben az értelemben nincsen kelet-európai fájdalom és magány. Pech. Mert részint jól ellennénk vele, részint, nemdebár, most ez a kelet meg fog szűnni, és akkor megszűnnek azok is, a fájdalom és a magány. Bausch kellemetlenül azt is mondja a színpadáról, hogy nem szűnik meg.

Minarik érett férfi, azaz nehéz egy test. Mégis azonnal azt gondolom róla, hogy táncos. Minarik újradefiniálja a táncot, mint személyes mozgást, mint szerepjátékot, mint korlátot, mint őszinteséget, minta pillanat rabjának lehetőségeit. És mint tudást. Hihetetlen, hogy miket tud - ahogy férfiasságából kiforgatva és beleforgatva egy női ruhácskába graciőzen oldalt hajtja a fejét, szendén, ahogy egy kezdő balettpatkány... Azután hagymát vág. Valódi hagyma, valódi vágás. Plusz boszorkányos ügyesség, plusz háziasszonyi akkurátusság: a „torzsát" minden alkalommal még külön négybe vágja. Ez a kis etűd - újra meg újra a tiszta élvezkedés. (Nem tartozik ide: Gothár színpadán vannak ilyen gyönyörű háziasszonyi semmiségek.) És ahogy egyszer mezítláb beóvakodik, láthattam közelről, a talpa *sem hazudik,* technika és őszinteség, ahogy óvatosan keresgéli a helyét, ahogy meg-megrándul egy izom, egy ín: nyilván így csakis akkor este...

Vagy ki tudja. Amikor bohóc- és/vagy megaláztatási gyakorlatként rnegfürdetik arcukat a hagymában, akkor egyikőjük mindig ugyanavval a mozdulattal vesz ki spätben egy darabot a szeméből. Ki van hát a színpadon?, gondolom, ez alapkérdés. Színészek. Szereplők. Vannak tehát szerepek, de a szerep nem pajzs, a szereplő nem én vagyok, de állandóan kilátszik a lólábam. Az egész vagyok én.

Itt nincsenek úgy szerepek, hogy el lehetne bújni ama technikával mögéjük. Saját maguk a szerep. Ez és ez a tér, ez és ez van adva - dugd a fejed a hagymába! legyél kecske! papagáj! tessék tipegni, vaknak lenni vagy alvajárónak, tessék talppal nézni, megijedni, kicsit, jobban, nagyon, falnak menni, elhullani, mint az állat, hajladozni, mint a szellő, tehetetlenül segíteni, falhoz csapni, falhoz csapódni -, és ezt mindenkinek a maga módján kell megoldania. Saját maguk a szerep. Ez, finoman szólva, nagy feszültség forrása.

A szerep a személyességet erősíti, azt élteti. A maszk nem elföd, hanem megmutat. - Ki tudja, ki az, aki egyre dühödtebben és elkeseredettebben ordítva kérdezi tőlünk (kitől?), hogy igen? ezt akarjuk? legyen az, amit szeretnénk? bravúros balettprodukciók? nesztek! egy piruett? még? egy spicc! bármi! Mintha Dominique Mercy személyes kitörését látnánk. Vagy fordítva: ugyan, semmi baj, csak játék. Egyik se, „Dominique Mercy" az, valami elegy, emberből, szerepből, időből, Bauschból, mostból: színházból.

Bausch nem akar valamit. Nem akar ocsmányra lelni, és nem akar szépre lelni. De ha ocsmányra

lel, azt mondja, ez ocsmány, és azt mondja, ez én vagyok, és ha szépre lel, azt mondja, ez szép, és azt mondja, ez én vagyok.

Bausch nehéz és könnyű, betonklocnik váltakoznak a pille szárnyával, iszap és tüll, szigorú és laza, link szkeccsek, zárt anekdoták, félig elengedett drámai fokozások. Bausch sokszor engedi el a pillanatot, várnánk a még-et, és nem jön, már egészen másutt vagyunk. (Vagyis szokásainktól eltérő itt a katarzis. Akinek ez így nem jó - fafejű, vagy csak más az ízlése -, azt ez frusztrálja.) Következetes, de nem geometrikus. A darabépítményei mindig éppen hogy összeállnak.

Szerintem manapság a hiteles művek mindig éppen hogy... Vagy mindig is? Ami nagy, az inogva áll össze?

Szépség és káosz nem ellentmondás. Lét és értelmetlenség nem ellentmondás. Bausch színháza csak annyi vigasztalást, vigaszt nyújt, amire magunk is szert tehetnénk, ha zseniálisak volnánk, azaz volna szemünk a látásra, testünk az érzékelésre, szívünk a, satöbbi.

Tandori szavait híva segítségül: lesz, lösz, lusz, vigasz, vögösz, vugusz.

HUDI LÁSZLÓ

HERZLICHWILLKOMMEN

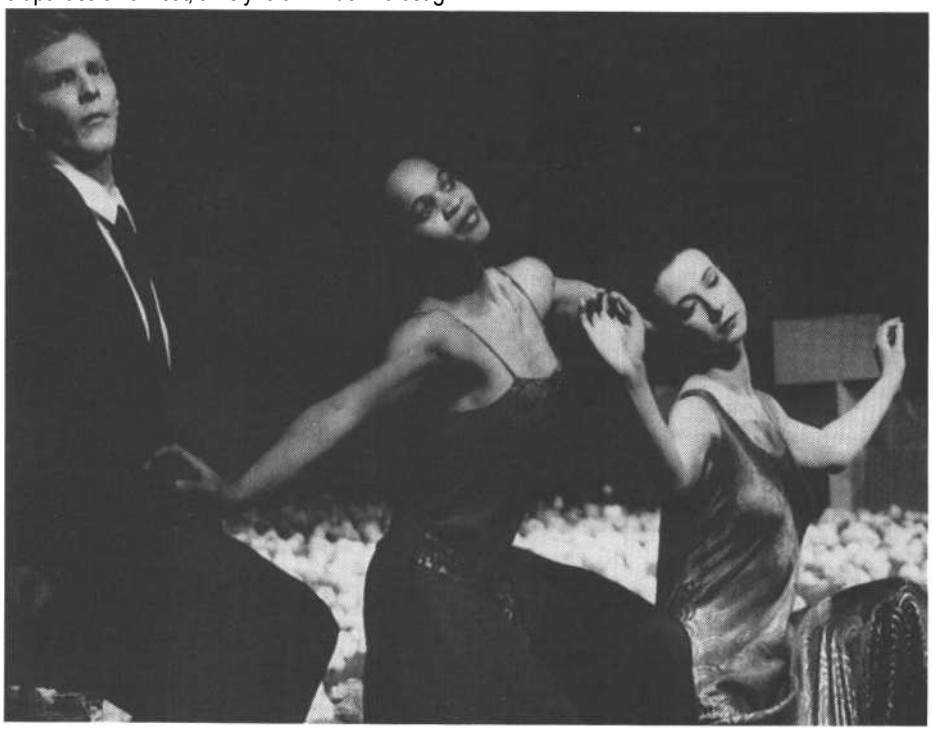
KÉSEI ELMÉLKEDÉS PINA BAUSCH VENDÉGJÁTÉKA NYOMÁN

Mikor egy nagy hírű színház Magyarország-ra látogat, óhatatlanul felmerül az össze-hasonlítás lehetősége színházi viszonyaink és az illető nagy hírű színház által kép-viselt művészi aktivitás között. Annál is inkább, mivel a színház nemcsak előadásokat (értsd: történeteket) ad elő, hanem egy bizonyos alapállást is közvetít, amely felől minden valóság (például a magyar színházé is) megközelíthető, értelmezhető. Ez az alapállás az idők folyamán sajátos művészi koncepcióban kristályosodik ki, mely fogalmat eredeti értelmêben használom: önálló elgondolást, egyéni meglátást jelent, a lélekben létező, tapasztalat előtti, ugyanakkor a tapasztalattal is szoros kapcsolatban álló teremtő energiák összességét. (Útmutató gyanánt megjegyezném, hogy az orvostudományban a koncepció mint fogalom a fogamzással, fogantatással áll kapcsolatban.)

Végigtekintve Pina Bausch munkásságán, egy magyar színházi ember számára már-már kuriózumként hat az a tény, hogy ennek a nőnek egyáltalán van koncepciója. Ez a mozzanat a magyar rendezők munkájából szinte teljesen hiányzik. Mint tudjuk, nálunk inkább nagy színészegyéniségek színházáról beszélhetünk, s ez komoly gátló hatással van a színház közösségi művészetként való működésére. Az ellentét abban áll, hogy az egyéniségek természetüknél fogva egymástól való különbözőségüket élik meg és élik ki, míg egy társulatra jellemző, átfogó koncepció csakis az azonosságtudatban jöhet létre, ami a közösség alapfeltétele. Itt nem az egyéniség elnyomásáról van szó, csupán arról, hogy van egy mélyebb, átfogóbb réteg, ahol az egyediségtudat mellett az azonosságtudat is érvényesülni tud.

Hiteles és működőképes koncepció kialakulásához tehát (természetesen a munka és a tehetség stb. mellett) elengedhetetlen feltétel, hogy színészekben és rendezőkben - a személyiség szintjén - egyfajta azonosságtudat fejlődjön ki. Azt is tudni kell viszont, hogy mindhárom fogalom: személyiség, azonosságtudat, koncepció tulajdonképpen folyamatot jelöl, és az időben hat. Ez azt jelenti, hogy az a rendező, aki négy-hat hetes próbaidővel, négy-öt-hat társulattal dolgozik évente, és az a társulat, amelyik négy-öt-hat rendezővel teszi ugyanezt, egyszerűen fizikai korlátai miatt sem juthat el bizonyos mélységekig. Talán érdemes lenne megfigyelni, hogy például Pina Bausch pályafutása során minimum három-négy hónapos próbaidővel maximum egy előadást készített évente, és koncepciójának kidolgozásához - csak a Wuppertali Táncszínház berkein belül - körülbelül négy-öt év kellett, miközben a társulat magja ugyanaz maradt.

Magyarországon valószínűleg sok időnek kell még eltelnie, amíg ilyen feltételeket alakíthat ki magának a szakma, de az is nyilvánvaló, hogy addig ilyen nagy formátumú konceptualista fellépéssel valószínűleg nem is fogunk találkozni. Itt szinte mindenki szinte minden darabhoz külön koncepciót gyárt, ami óhatatlanul koncepciótlanságot jelent. Sőt ilyen esetekben nem is lehet koncepció kialakításáról beszélni, hiszen ilyenkor csupán a stílus megválasztásáról van szó. (A stílust összetéveszteni a koncepcióval nemzetközileg is elterjedt, rendkívül jellemző baklövés, amely a „nem mind arany, ami fénylik"-problémakörhöz tartozik.) A stílus minden esetben a feldolgozandó anyaghoz, a darabhoz,



Jelenet a Szegfűkből

A Wuppertali Táncszínház együttese (Szabó Péter felvételei)

a színműhöz, végső soron a színház matériájához kapcsolódik, a koncepció viszont a színház lelkéhez. Bár a kettő bizonyos mértékben fedi egymást, mégis az előbbi inkább a témában és annak külsőségeiben jelenik meg, az utóbbi pedig a színész, az ember mindezekhez való viszonyulásában.

Az a rendező, aki csak a stílus kidolgozásával van elfoglalva, a matériával foglalkozik, ami jellegzetesen értelmi álláspontot feltételez, és legfőbb módszere az analízis. Ez az a színház (hívjuk az egyszerűség kedvéért Értelem Színházának), ahol előhúznak egy szöveget az íróasztal fiókjából, és annak - akár az első, akár aki tudja, hányadik - olvasatához próbálják igazítani a játékot, tehát a darabból csinálnak színházat. Főbb ismérvei a következők: szövegorientáció, pszichologikus (érzelemközpontú és beleélő) színészi technika, valósághű és lineárisan épített történetvezetés.

Félreértés ne essék, az Értelem Színházának igen komoly vívmányai vannak (többek között a nyelv vagy a jellemábrázolás terén), és mindaddig hiteles színházat is tud produkálni, amíg az ember - gondolok itt főleg a „nyugati emberre" - nagyobbrészt ideák szerint határozza meg önmagát, amelyeket hősökbe sűrítve jelenít meg a színpadon. Ez, mondhatni, az Értelem Színházának „hőskora". Az Értelem Színháza az ideák kiürülésével sem vesztette el létjogosultságát, csupán átalakította, differenciálta hőseit (szereposztás, jellemábrázolás). A pozitívtól a negatív hősig festette meg a palettát, és minden ment a maga útján tovább, persze negatív irányba: a kiürült nyelv mint szöveg; az őrület mint pszichológia; a tönkremenés mint történet. Ezt az időszakot hívhatjuk az Értelem Színháza „ellenhőskorszakának", amit tulajdonképpen ma is élünk, és ezért találkozunk a színházban a negativitással mint totális élménnyel, azaz az ideanélküliség negatív élményével. Orvosilag a negativizmus fogalma egyfajta elmebetegséget jelent, amit azért jegyeznék meg, mert úgy tűnik, amikor a színház válságáról beszélünk, akkor erről az általános beteges állapotról is szó van.

Persze a társadalom eszme- és jövőképhiányát egyetlen színház sem tudja orvosolni, éppen ezért a Wuppertali Táncszínháznak is alapélménye a hiány mint állapot. De működésébe igenis beépítheti azokat az értékeket, melyekre apellálva a pozitív nyitás lehetősége egyáltalán felmerülhet. Vigyázat! A „működés" szót tudatosan használom, ami azt jelenti, hogy a pozitívum, nem a témában, hanem elsősorban a művészi módszerben jelenik meg. Pina Bausch esetében is ez a helyzet: módszertanilag értékelhető, konkrét és radikális lépéseket tesz, melyek apró megnyilvánulások csupán, mégis rendkívüli pozitívumot képviselnek ebben a negatív tengerben. A klasszikusan zárt színházat nyitottá teszi, vagyis minden ízében alternatívákban gondolkodik. Ennek a radikális nyitásnak egyik gesztusa: a librettóvá lealacsonyított művek elvetése. Ez rögtön azt a gyanút szülheti, miszerint a Wuppertali Táncszínház megkérdőjelezi a leírt darabok

létjogosultságát. Nyilván erről szó sincs, Pina Bausch csupán egy más természetű látásmódot ajánl, amely azon a felismerésen alapul, hogy korunk történetei már nem lineárisan épülnek, hanem töredékjellegűek. „Az egész részeire való bomlása" szinte közhelynek számító terminus, ami valószínűleg szintén az átfogó, mindenkire nézve hiteles szellemi rendszer hiányából következik. Pina Bausch ennek megfelelően cselekszik, levonva a konzekvenciákat: nincs darab, tehát nincs szereposztás. Ehelyett témákat, motívumokat vet fel, kérdéseket intéz a színészeihez, akik ahhoz, hogy darab és szerep híján válaszolni tudjanak, kénytelenek önmagukból táplálkozni. Improvizációkkal, személyes történetekkel, témákkal, motívumokkal, kérdésekkel reagálnak, vagyis rendező és színész folyamatos kommunikációt hoz létre, és ebből közösen alakítják ki az előadás szövetét. Nincs előre eldöntött tény, minden nyitott, lineáris helyett organikus építkezés valósul meg.

Az így létrejövő próbafolyamatban a rendező feladata elsősorban ennek a nyitottságnak a fenntartása, a színész személyiségének szabad érvényre juttatása, általában: a színész alkotó művészként való alkalmazása, az interpretáló művész ellenében. Talán ebből is nyilvánvaló, hogy az igazi rendezői színház, paradox módon, a színészek színháza. A színészekről viszont tudni való, hogy rendkívül furcsa szerzetek, akik a szabadságnál többre becsülik a biztonságot. A fent vázolt helyzetben rendkívül idegesek szoktak lenni, és az agyafúrtabbja a jól bevált színészi technikákhoz folyamodik segítségért. Mint tudjuk, Pina Bausch a táncművészetből érkezett a színház területére. Táncosai igen csiszolt tánctechnikákkal rendelkeztek, ám Frau Bauscht nem a tánc érdekelte, hanem a színház. Így táncosaitól elvette a táncot, és csak akkor adta vissza, ha nyilvánvalóvá vált számukra, hogy miért nem lehet táncolni. (Ennek a radikalizmusnak a megértéséhez lássunk egy példát: menjünk el - persze szigorúan a példa kedvéért - az ország bármelyik kőszínházába, akár az ország, úgy-mond, legjobb színházába is, az ott szereplő neves művészektől vegyük el a darabot, a szerepet, és próbáljunk egy előadást létrehozni velük... és akkor még nem beszéltünk a színészi technikákról mint búvóhelyekről!)

Pina Bausch darabjait nem lehet íróasztalnál kitalálni. Ő nem darabból csinál színházat, hanem színházból darabot. (Megint csak nem a témában, hanem módszerében értve!) Ezeknek a műveknek a létrejöttéhez fel kellett kelteni a közösség illúzióját, ami csakis analógiákban való gondolkodás által lehetséges. Az analízis a szétválasztás, a különbözőség művészete; az analógia az összekapcsolásé, az együvé tartozásé. Az Értelem Színháza fogalmi úton való megnyilvánulásával összehasonlítva, az analogikus színházi gondolkodás alapvetően képekben jelenik meg. Valósághű, lineáris történetvezetés helyett a történet ősképeit keresi, így egyetlen képben benne van az egész történet, mint ahogy a virág magjában a virág. Ezáltal ez a színház a történet esszenciáját jeleníti meg, s nem formailag viszonyul hozzá. Színészei nem a szerep hitelességére törekednek, hanem a színész hitelességére, akinek bizonyos szerepe van a játékban. Nem érzelmileg közelítik meg szerepeiket, hanem állapotrajzokat készítenek. Ez azt jelenti, hogy az érzelemnek nem a színész által megformált figurában kell megjelennie, hanem a nézőben, amelyet a színész bizonyos állapotba kerülése vált ki. A „töredéklétnek" következetesen megfelelve, nincs folytonosság sem a történetben, sem a színpadon megjelenő színészekben, így az elhangzó szövegekben sem, tehát nincs dialógus. Ezért hívja az Értelem Színháza Pina Bausch műveit táncnak, ami végső soron azt jelenti, hogy előadásai más műfaji besorolás alá esnek, s nem vonatkoznak rájuk a drámaművészet szabályai, tehát nem kell levonni az esetleges tanulságokat sem. Mindezt pedig a klasszikus dialógus hiánya miatt teszi, és nem veszi észre, hogy a Wuppertali Táncszínház egész másfajta, „újszerű" párbeszéd kialakításán dolgozik, amelynek letéteményese a néző. Pina Bausch „újabb kori" darabjait látva, mindig az volt az érzésem, hogy én is részese vagyok a játéknak, pedig a valóságban a helyemen ültem. Ezt a hatást az az egyszerű helyzet váltja ki, hogy a színész nem a másik színésszel, hanem a nézővel folytat párbeszédet. Ezt úgy éri el, hogy a színpadon felmutatja a dolgokat, a nézőben pedig megtörténnek azok. Egy ülő helyemben, észrevétlenül tevékennyé tesz, ellentétben azzal a hiedelemmel, hogy a színpad és a nézőtér között lévő, láthatatlan üvegfalon nincs közvetlen átjárás. Miközben a kommunikációképtelenség Pina Bausch fő motívumai közé tartozik, mégis folyamatos a kommunikáció. Élő, kitapintható dialógus folyik. Itt már nem a hős vagy ellenhős és a kisebb-nagyobb mellékszereplők virtuózan ál-valóságos sorsát kísérem figyelemmel a színpadon kívülállóként. A Wuppertali Táncszínházban minden mellékszereplő és a hős is én vagyok: a néző. Helyesebben fogalmazva, mi vagyunk azok, s a többes szám azért kötelező, mert a közöttünk lezajló párbeszéd egy háromszögben jeleníthető meg: Pina Bausch < - > a színész < - > a néző.

A gyülekezési tilalom, mint tudjuk, három személynél kezdődik, mivel hárman már közösséget tudnánk alkotni...

FORGÁCH ANDRÁS

AZ ORLÉANS-I NADI

A JEL SZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKA

Nem kell, hogy kimenj a házból. Maradj az asztalod mellett és fülelj. Ne is fülelj, csak várakozz. De ne is várakozz, légy csupán tökéletesen mozdulatlan és magányos. A világ maga kínálkozik majd föl neked, hogy leleplezd, nem is tehet mást, elragadtatva vonaglik majd előtted.

Franz Kafka

Manapság arról ismerni meg a jelentős művészt - már azonkívül, hogy esetleg fanatikus rajongói vannak, vagy szüntelen meghívásoknak tesz eleget, és vendégjátékokat ad a Föld különböző pontjain nagy sikerrel, vagy többé-kevésbé kötelező társalgási téma, és meg lehet kérdezni a másiktól, látta-e, és ha nem látta, akkor bólogatni lehet vagy fejcsóválni, és aki nem látta, az is érzi, hogy valami fontosat mulasztott, és megkísérli, mintegy a képzeletében, tapogatózó kérdések segítségével reprodukálni a nem látottat, vagy - és ez is biztos orientációt jelenthet - kitűnő kollégák kezdenek fanyalogni, közelebbről meg nem határozott okból -, szóval mindezeken túl, mely fölsorolásnak olyan nagy jelentőséget azért nem tulajdonítanék, hisz csupán trambulinként szolgál a következő bombasztikusnak szánt megfigyeléshez: az igazán jelentős művészt az *apróságokról* lehet megismerni.

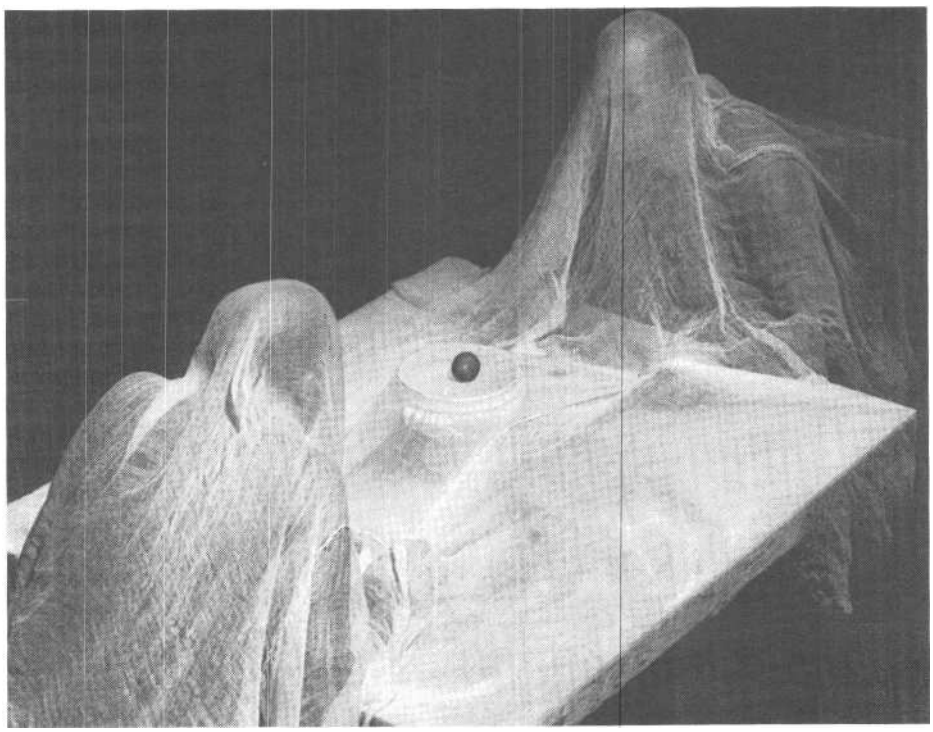
Nem a nagy gesztusok árulják el a nagy művészt, hanem az apró, már-már rejtett mozzanatok - a művészet ugyanis mostanában ilyesmikkel bíbelődik. A *bibelődés* például, az jellegzetes foglalatosság. Olyankor válik formaalkotó tényezővé, amikor azt hisszük, mindent tudunk, tehát ilyen fáradt, magabiztosan elbizonytalanodott korszakokban, amilyenben most is élünk. Nem

Jelenet a Woyzeckből

tágas láthatárokat jár be a fürkész tekintet, nem: csupán egyetlen pontot fed föl, azt a pontot, ahol az ember (a művész) éppen áll, esetleg kissé oldalt hajol erről a pontról, hogy jobban lásson, hunyorog, ernyőző mozdulattal védi tekintetét a szembántó fénytől, vagy mégis kimozdul álltó helyéből, ám sietve vissza is ugrik, mint biztos fedezékbe, ha a kimozdulás sokkján túlesett. Ha teheti, nem túl gyakran mozdul ki erről a pontról, ezt a pontot viszont keresztül-kasul bejárja. A nagy felfedezőket mostanság nem arról ismerni meg, hogy eljutnak a Déli-sarkra, hanem arról, hogy nem moccannak a helyükről. Mániák rögzülnek, képlékeny rögeszmék - s ha termékenyek ezek a mániák, ezek a mágikus rögeszmék, akkor mindenféle rájuk tapad, egész világnyi tudás és szerkezet. Akkor aztán jöhetnek az esztéták, a kritikusok, a szakértők az esetleges megfejtéssel, kontextusba helyezéssel, és jöhet a közönség a rácsodálkozással vagy azzal, amit katarzisnak nevezünk, ami talán a személyiség váratlan kioldódása egy élményben, a személyiség föloldódása egy nagyobb szubjektivitásban, mely egyszerre néző és nézett, színpad és nézőtér. Mert vannak művészetek, amelyek a közvetlen rácsodálkozásból, a pillanatban föloldódó együttlélegzésből élnek. (Írom én egy színházi szaklapban mint nagy fölismerést. De mindjárt megmagyarázom.)

Jerzy Grotowski olyan előadásokat akart létrehozni, amelyekhez adott esetben a néző nem szükséges. Az együttlélegzést a nézőnek nevezett kreatúrával maga a színész végezte el, önmagában: olyan fokig azonosult azzal, amit csinált, hogy egyszemélyben önmaga és színésztársai eksztatikus nézőjévé is vált a szertartás papjaként. Grotowski majdnem ugyanolyan igényeket támasztott a nézővel. mint a színésszel szemben - sikeres misztifikálóként beavató szertartásba vonta be, vélt abszolútumokat szögezett szembe annak töredékes életélményeivel. A Grotowski-féle aszkézis az egész XX. századi színházi nyelv egyik sarokpontjává vált, nagyjából folytathatatlanná és megkerülhetetlenné. Az egy pontra vagy szűk térbe rögzítettség itt az egyetemes színházi forma részévé emelkedett. A testekre való közvetlen rápillantás itt vált először szerepszerűvé. A színpadi mozgás Grotowskinál lett újra elemeiből fölépítve, mintegy megcsinálva - a színpadi beszélt nyelv kopáran zenei kíséretével, a változatlan, szegényes, de térbeli funkciójukat illetően ijesztően végiggondolt díszletekkel és így tovább.

Ezt az aszketikus laboratóriumot azután, legalábbis a színpadi mozgás jelentős továbbgondolóiként, a Kantor- és Bausch-féle epikureus laboratóriumok váltották fel - mindkettő világszínházi igénnyel és következményekkel. Kantornak és Bauschnak - szemben Grotowskival - szüksége van arra a konvencionális nézőre - ha tetszik, polgárra -, akinek fejében limlomként van jelen a század, a világkultúra a maga mindig aktuálisan hierarchizált problematikájával: a fönnálló formák éppeni eklektikája; az érzéki meghasonlottság, a testiség, a szexualitás elvont és kényszeres abszolutizálása; az atomjaira robbant polgári szerepek és élettörténetek, az individuális életrajz kérdésessé vált teleológiája, mely a klasszikus elbeszélő mód roncsain tenyészik tovább; az emberi mozgáskonzervek érzékeinkre zúduló terrorja: az érzékiség mint (duplafenekű) rendezőelv. Bausch és Kantor - Nadj talán úgy jön be a képbe mint a föntiek virtuális közös nevezője - kifejezetten populáris gondol-



Jelenet A vad anatómiájából

Jelenet A vad anatómiájából
(Somlósi Lajos felvételei)

kodók, szemben Grotowski aszketizmusával. Kantor mozgó szerkezeteivel és ember nagyságú bábujaival, Bausch pedig férfialakjaival, és mindketten önnön privát mitológiájuknak a művekbe való közvetlen beépítésével meghökkentően nagy felületen érintkeznek, mintegy közös entitást képeznek, holott gyökeresen más tradíciókból nőttek ki. Kantorból az a típusú érzéki szabadság hiányzik, ami Bausch egyik alapmintázata. Kantor formalizáltabb, de mindkettő anarchikus és provokatív.

Josef Nadj, az orléans-i, belépve ebbe a készen talált közegbe, melynek közhelyeit ugyanolyan jól ismeri, mint minden jól tájékozott néző vagy színházi ember, megható elfogulatlansággal nem vesz tudomást semmiről, ami nem érdekli. Mivel én nem szeretem sem a mozgásszínházat, sem a táncszínházat, Nadj gondolkodásmódja különösen hat rám - azzal, hogy egyszer sem jut eszembe (vagy elfelejtem), hogy táncszínházat látok. Először is látom magát Nadjot. Grotowskiról nem tudjuk, milyen színész volna, Kantor, Bausch és immár Nadj viszont táncosként vagy karmesterként is - és nem csupán kívülmaradó demiurgoszként - maradandó részei annak a múlandónak szánt valaminek, amit forma gyanánt létrehoztak. Amikor Nadj táncol - és a Woyzeckben, illetve A vad anatómiájában különböző intenzitású teljesítményeket láttam (a három előadás közül az első Woyzecket láttam az Új Színház stúdiójában, a fárasztó utazás után megérkezett társulat kissé széteső produkcióját) -, a következőket közli velem, minden gesztusát átitató férfias komolysággal és végtelen iróniával: ez a testem, ilyen kezekkel, ilyen lábbal, ilyen fejjel születtem, nézd, a kezem akár uszony is lehetne, ha oldalt fordítom a fejem, az azt jelenti, hogy nézek valamit, de az is lehet, hogy a világ fordult el kilencven fokkal, nem a nyakcsigolyám, a világ fordult el, mely, többek közt, ezt a mozdulatot megfigyelte, a világ *figyelme* a csigolyámnak ez a mozdulata; a térdemet behajlítva, lám, akárha ülnék, pedig megyek, mint egy tyúk, egy strucc, egy lankadt pávián: miközben gondolkozom ezekről a dolgokról, mert formával veszem magam körül, mely olyan lepusztult, amilyen lepusztult csak lehet, nem posztindusztriális, nem, nem, ez a kora kapitalista lepusztultság, a felvilágosodás épp ebben a pillanatban mond csődöt, a madzag, a nyál, a pálcika, a tojás, az agyag, a fémasztal, a lepel, a cukor, a liszt, a víz: ezek még őselemek - ez nem az urán, nem is a neutronbomba, de nem is az Andy Warhol utáni világ; nem: itt valami egyszerű történik, mint Kleistnél, Cervantesnél, García Marqueznél, Cézanne-nál: a konvenció még - csodák csodája - érvényes, a test, mely egyszerre bábu és bonyolult szervezet, egyszerre képes ama roppantul egyszerű mechanikára, ami a meghajlás, dünnyögés, szembefordulás - néha ez nehéz, ha a jelmez nagyon ki van tömve valamilyen anyagokkal, groteszk, de groteszkségében mégis megható, mert ezek a kitömött testek, melyeket ha felvágok, belőlük véres húscsonkok bukkannak elő, csak épp jelzésszerűen, mégis valóságosan, a szájukból pedig mindenféle nyálas vászondarabkák kerülnek elő, jut eszembe, mi a véleménye, maga az evés is megdöbbentő dolog, nem igaz? a szájba tenni, a testbe beletenni egy másik testet; milyen egyszerű mindez, és ugyanakkor, ahogy haladunk előre az időben, látod, kibontakozik előtted ez a mi is? mondjuk, történet, az emberi világ törékeny hierarchiája, a parancsolás, a kényszerítés, a vonzódás, a bonyolult reflexió különös játéka a legegyszerűbbtől (tojás) a legkomplikáltabbig (embermás); és mindezt azzal hívom elő, hogy *egyetlenegy* dolog érdekel: mit gondolok akkor, amikor a csuklómat behajlítom, hogy miféle *gondolat* az, hogy az ember behajlítja a csuklóját, hogy amikor behajlítom a csuklómat és a térdemet berogyasztom, és elkapom egy másik, egy hozzám igencsak hasonló lény grabancát, aki vagy bábu lesz a kezemben, vagy én leszek azzá az övében, és aki esetleg fejjel lefelé lóg rajtam, úgy, hogy észre sem veszem. Látod, ez egy asztal, ez egy láb: látod, ez már majdnem mitológia, de mégsem az: ez csak néhány összeverődött, államilag szubvencionált férfi, egy nő, egy zenekar, egy tükör, egy ketrec, egy trükk.

Nadj nagyságát arról ismerem föl, ahogyan látszólag mellékesen tud fölvetni nagy dolgokat, ahogyan a kellékek nem tudni honnan a csudából bukkannak föl cáfolhatatlanul és visszavonhatatlanul és tűnnek el valamiért, miközben egyre nagyobb energiával közöl valamit a mozgás - felejtsük el a nagy felfedezőt, Vojnich Oszkárt, és felejtsük el a nagy írót, Georg Büchnert -: hogy mi minden lehet az, amit látok. Ez a teljesség: a lehetőség kibontakoztatása (utalok Musil definíciójára A *tulajdonságok nélküli* emberben), annak a lehetőségnek a megjelenítése, amit- kezdetben önkényesen - ő maga fölvet a maga aszketikusan szűkre szabott feltételeivel. Gondoljunk a szereplők ruháira, melyek megfoghatatlanok, agyongyötörtek, nem jelmezek, inkább a táncosok átizzadt bőrére hasonlítanak - itt a pőreségnek nem volna se értelme, se haszna, a ruha maga a test -, mint ahogy Josef Nadj sem táncos, hanem sokkal inkább valami más, mondjuk, hasbeszélő. Hogy mit beszél el?

Elmondja az asztalt. Úgy, ahogyan nagy költők versében az asztal asztallá lesz, a fa fává, a madár viszont madárrá. Emlékeztetek az asztallap körüli improvizációs gyakorlatra A vad anatómiájának harmadik részében. Hogy mitől volt ez több, mint improvizáció? Nem volt több: valami pokoli nehéz történt meg üdén és könnyedén. Olybá tűnt, mint valami improvizáció. Magánszám volt - kollektív magánszám -, cirkuszi, mutatványos magánszám: hét magányos férfi, hét magányos test magánszáma, kollektívában a gravitációval.

Valahogy így tudnám megfogalmazni döbbenetemet Josef Nadj produkciói láttán: úgy látszik, sikerült a lehetetlen: Andy Warhol *előtt is* lehetséges művészet.

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

A színháztudomány mint önálló diszciplína alig százéves; a 19. és a 20. század fordulóján vált le az irodalomtudományról. Ha egy ilyen fiatal tudomány történetén belül egyáltalán van értelme különbséget tenni tradicionális és modern korszak között, úgy az utóbbi a prágai strukturalizmus által hozott fordulattal kezdődik. A prágai volt az első strukturalista iskola. 1926-ban alakult ki, amikor Vilém Mathesius megalapította a Prágai Nyelvész Kört. Történetének két tetőpontja volt. Az elsőt az 1926 és 1939 közti korszakban érte el, a formalista iskola olyan külföldi tudósainak munkáival, mint Roman Jacobson, Pjotr Bogatirjov, Szergej Karcevszkij és Nyikolaj Trubeckoj; de ugyanilyen fontosak voltak a csehek is: Mathesius, Bohumíl Havránek, B. Trnka, Jindřich Honzl és Jan Mukařovsky. 1935-től jelent meg legfontosabb fórumuk, a Slovo a slovesnost című folyóirat. A második csúcspont 1945 után következett el Felix Vodička, Jiří Levý, Lubomír Doležel, Oleg Sus és Jiří Veltruský munkássága jóvoltából. Az 1948-as politikai fordulat azután véget vetett a prágai iskola történetének, képviselői közül többen emigráltak. Elméleti eredményeiket Csehszlovákiában a hatvanas évektől fedezték fel újra.

A prágai strukturalizmus a hazai hagyományokon kívül főként Ferdinand de Saussure és Jan Ignacy Baudouin de Courtenay elméletére támaszkodott. A művészetelmélet szempontjából az a nézetük az alapvető, hogy a nyelv funkcionális rendszer, különböző funkcionális stílusokkal: ezek mindegyike a közlés automatizációjára törekszik, kivéve a költői nyelvet, melynek mindegyik más funkcionális nyelvvel szemben az aktualizáció a feladata. A költői nyelvnek nem közlő, hanem esztétikai funkciója van. A nyelvelmélet először az irodalomelméletet eszkalálta, de nem állt meg annál: a közlő nyelv és általában véve az esztétikai nyelv problémájává szélesedett, az esztétikai jelek struktúrájának kutatásává a különböző művészetek területén. Ennek az eszkalációnak a során vált - nyilvánvalóan nemcsak endogén tudományos fejlődés eredményeképpen, hanem a század első fele antinaturalista és avantgardista színházi törekvéseinek, közöttük kivált Emil František Burian színházának inspirációjára is - élénk érdeklődés tárgyává a színház saját, autonóm jelrendszere.

Az első fontos lépés a modern színházelmélet felé a dráma és a színház szétválasztása volt: a színházat már nem az irodalom járulékának, a dráma mint tulajdonképpeni műalkotás egyik lehetséges interpretációjának tekintették, hanem a drámát és a színházat különböző művészi anyaguk, egyfelől a szó, másfelől a szónak más akusztikai és optikai eszközökkel való összekapcsolódása alapján önálló művészeteknek ismerték el. Az irodalmi mű színházi megvalósításának kutatásától elvált tehát a *teatralitásnak* mint a színházművészet specifikumának a kutatása. E kutatási irány meghatározó személyiségei Honzl és Mukařovský voltak.

A dráma és a színház lényegi önállóságának szempontja jegyében Honzl és Mukařovský úgy írják le a két művészet történetét mint állandó ingadozást a teljes összeolvadás és az abszolút szétválás pólusai között. Azt a tényt.. hogy ennek során a színház túlnyomóan a drámához kötődik, Honzl mind a színházművészet, mind a színháztudomány szempontjából negatívan értékeli; az előbbiéből azért, mert e kötődés következtében a színház nem tud eljutni saját kifejezési lehetőségeihez, az utóbbiéból azért, mert a színháztudomány tapasztalati alapja ily módon egy deformált kutatási tárgy. Csak a drámától megszabadított színház teremti meg az előfeltételeket mind a tulajdonképpeni színházművészet, mind a tulajdonképpeni színháztudomány számára.

A kísérlet a színházművészet sajátosságának meghatározására -- miként a formalista kísérlet az irodalom lényegének megragadására - a sajátos művészi anyagnál kezdődik. Megismerésének módszerét és célját azonban egy új elméleti előfeltevés határozza meg: nevezetesen hogy a színházművészet - mint általában minden művészet - anyagi, érzékileg felfogható eszközeinek összessége csak „olyan erők anyagtalan összjátékának az alapja, amelyek időben és térben eltolódnak, és a nézőt bevonják változó feszültségükbe". A színház lényegét a művészi jelben és művészi jelentésben látják. E művészet sajátos teatralitását ezért jelanyagának és jelentésének különös alkatában kell keresni.

E terület egyik legfontosabb és nemzetközileg legismertebb kutatója Jiří Veltruský volt. 1919-ben született Prágában. Pályakezdése a baloldali világnézet és a művészeti-tudományos avantgardizmus összefonódásának egyik tiszta példája. Csatlakozott a prágai iskolához, korai, ám a mai napig is legjelentősebb írásai 1940-től a Slovo a slovesnostban jelentek meg. 1948-ig asszisztens volt a Károly Egyetem Bölcsészkarán, amikor is a kommunista diktatúra kialakulása, a prágai iskola ellehetetlenülése okán emigrált. Angliában, Svájcban, majd az Egyesült Államokban és Franciaországban működött. Politikai és politológiai publicisztikából, társadalomtudományi tevékenységből élt; szemiológiai, művészettudományi kutatásait csak szabadidejében végezte. Kései korszakának tanulmányai a hetvenes és nyolcvanas években főként angolul jelentek meg. Színházelméleti munkáit a prágai Színházi Intézetnek adományozta, amely tervbe is vette kiadásukat. A kötet megjelenését azonban Veltruský már nem érte meg, 1994. május 31-én Párizsban meghalt. Amikor ezek a bevezető sorok íródnak, a könyv készen van és megjelenés előtt áll, mire az olvasóhoz kerülnek, már valószínűleg kijött. S ezzel lekerekedik egy újabb kis kelet-európai történet.

Jiří Veltruský alábbi - klasszikus - tanulmánya a Slovo a slovesnostban jelent meg 1940-ben.

JIŘÍ VELTRUSKY

EMBER ÉS TÁRGY A SZÍNHÁZBAN

A dráma alapja a cselekvés. Életünket és annak lefolyását is a cselekvés határozza meg. Az élet saját tetteinkből és mások cselekvéséből áll össze. A cselekvés a szubjektum aktív viszonya valamilyen objektumhoz: olyan teleologikus tény, amelyik megfelel a szubjektum igényeinek. Figyelmünket ezért minden cselekvésnél a célra irányítjuk. Maga a cselekedet másodrendű számunkra, csak az az érdekes, megfelel-e az adott célnak. Amint azonban valamilyen tett magára vonja a szubjektum figyelmét, sajátosságai jelekké válnak. A jel közvetítésével a tett tudatunkban jelentéssé alakul át. Közismert tény, hogy két ember ugyanazt az eseményt, amelynek tanúja, egészen különbözőképpen meséli el. A különbség abból ered, hogy a cselekvés két különböző módon beállított tükörben jelenik meg, azaz két különböző tudatban; ezért néhány jelet kiemelünk, a többit viszont figyelmen kívül hagyjuk. A cselekvés jellegét - tekintet nélkül a szubjektumra - egy gyakorlatias cél határozza meg mindaddig, amíg nem a közlés válik céllá.

A színházban viszont maga a cselekvés a cél, és hiányzik az a külső, gyakorlatias cél, amelyik meghatározná a cselekvés sajátosságait. A cselekvés akkor logikus, ha a nézők mint folyamatos, jelentéssel bíró sort érzékelik. Ezért olyan, különféle jelekből áll össze, amelyek a nézők tudatában tulajdonságokként jelennek meg; tehát a cselekvés sajátosságai pusztán jelentések, miként a célja sem a gyakorlati élet, hanem a

Jiří Veltruský

szemiológia körébe tartozik. A színházi cselekvés attól a cselekvéstől is eltér, amelynek gyakorlati célja a közlés. Bár ez úgyszintén a szubjektum által felfogott jelekből áll, és céljának ugyancsak szemiológiai jelentősége van, végső célja mégis a cselekvésen kívül áll, nem pedig benne rejlik, minta színházban.

A cselekvés teleologikus jellegéből következik, hogy valamely szubjektum szándékának az eredménye. A szubjektum fogalmát azonban differenciálni kell: először is adva van az alapszubjektum, akié a szándék; azután ott van a láthatóan cselekvő szubjektum, aki azonos lehet az alapszubjektummal, de lehet annak csupán az eszköze is, és így csak részleges szubjektum. A kettő között nem lehet egyértelműen határt húz-ni. Később majd látni fogjuk, hogy a színházban ez a differenciálás tovább folytatható: éppen azért, mivel a cselekvés ki van szakítva a gyakorlati összefüggésekből és elveszíti külső célját, a nézőben inkább létrejön a szubjektum, azaz a cselekvést aktívan végrehajtó lény tudata, mint bárhol másutt.

Abban az időben, amikor a teoretikusok csak a realista színház kategóriáiban gondolkoztak, az volta vélemény, hogy a szubjektum csak ember lehet - mint a hétköznapi életben. Minden más komponenst csak az emberi cselekvés egyszerű eszközének vagy tárgyának tekintettek. A modern színház fejlődésével és az Európán kívül eső kultúrák megismerésével ez a feltételezés megdőlt, s kiderült, hogy még a realista színház vonatkozásában sem volt egészen helyes. E tanulmány célja az, hogy megmutassa: a színházban a szubjektum létezése valamely komponensnek a cselekvésben való részvételétől függ, nem pedig tényleges spontaneitásától, tehát az élettelen tárgy is tekinthető cselekvő szubjektumnak, és az élő ember is tekinthető teljesen akarat nélküli elemnek.

A SZÍNÉSZTŐL A TÁRGYIG. A szubjektum a drámában leggyakrabban *a színészi alak.* A színészi alak: jelek összességének dinamikus egysége. E jelek hordozója lehet a színész teste, hangja, mozgása, de sokféle tárgy is, a jelmez részeitől a díszletig. A lényeg az, hogy a színész magára összpontosítja a jelentésüket, s ezt olyan mértékben teheti, hogy a saját cselekvésével helyettesítheti az összes jelhordozót. Jól szemléltethető ez a kínai színház példáján:

„*A színész eljátszik minden eseményt, amire a kínai színpad nem ad teljes lehetőséget. Konvencionális mozdulatok megfelelő együttesével* eljátssza, *hogy átugorja a képzeletbeli akadályokat, felmegy az elképzelt lépcsőn, átlépi* az *elképzelt küszöböt, kinyitja az elképzelt ajtót; a prezentált mozgásjelek informálják a* nézőt e *képzeletbeli tárgyak jellemzőiről, közlik, hogy a* nem létező *árok* üres-e *vagy* tele van *vízzel, hogy a nem* létező ajtó *kétszárnyas főkapu-e vagy* közönséges *kétszárnyas* ajtó stb." (K. Brušák: Je*lek a kínai színházban;* Slovo a slovesnost V., 1939., 95.)

Felmerül a kérdés, mi áll a színész rendelkezésére ahhoz, hogy cselekvésével egyesítse mindezeket a jelentéseket. A válasz rendkívül egyszerű. Minden, ami a színpadon található: jel. „De a színházi jelmeznek vagy a házdíszletnek, a színész gesztusának nincs annyi konstitutív jele, mint egy valódi háznak, valódi öltözetnek. A színpadon a jelmez és a díszlet általában csak egy-két jelre korlátozódik. A színház a jelmeznek és a díszletnek csak azokat a jeleit használja, amelyek szükségesek az adott drámai helyzet számára." (Bogatirjov: *A színház jelei;* Slovo a slovesnost IV., 1938., 139.) Másfelől a színész teste minden tulajdonságával a drámai szituáció részévé válik. Az ember természetesen nem teheti félre a tulajdonságait, és nem tarthatja meg csak azokat, amelyekre az adott helyzetben szüksége van. Ezért nem akaratlagos a színész alakításának valamennyi eleme: némelyik egyszerűen fiziológiai szükségszerűség (például az automatikus reflexek). A néző természetesen a színészi alakítás nem szándékos elemeit is jelekként fogja fel. Ezáltal a színészi alak bonyolultabbá s gazdagabbá, mondhatni, konkrétabbá válik, mint más jelhordozók. Jeljellege mellett még valóságjellege is van. És éppen ez azaz erő, amely eléri, hogy minden jelentés a színészre összpontosuljon.

Minél bonyolultabb a színészi alak, annál több akaratlagos jelet alkalmaz, de - és ez a legfontosabb - annál több akaratlant is, tehát előtérbe kerül a realitása. Azaz alak, amelynek cselekvései kevésbé bonyolultak, sematikusabb is. Így alakul ki a szerepek hierarchiája. Az az alak, amelyik ennek a hierarchiának a csúcsán áll, az úgynevezett főszerep vonja magára a nézők figyelmének döntő részét, és csak időnként engedi át azt a mellékalakoknak. Ugyanakkor - mintegy impulzust adva a cselekvéshez - a többiek játékát is befolyásolja, sőt olykor még annak szabályozójaként is működhet. A néző a többi alakot is cselekvő szubjektumnak láthatja, de alárendeltségük nyilvánvaló. Egy darabban általában olyan helyzetek is létrejönnek, amikor a cselekvés fő pillére nem a főalak, hanem másvalaki. Bizonyos struktúrákban az alakok hierarchiája még ezekben a helyzetekben sem változik, másokban helyzetről helyzetre módosul. A dráma alakjai, a főalaktól a legjelentéktelenebbig, változó aktivitásuknak megfelelően folyamatos vonalat alkotnak, amelynek folyamatosságát éppen a cselekvések összefüggései tartják fenn.

E vonalat követve azt láthatjuk, hogy nem lehet meghúzni a határt, amelyen túl valamely alak cselekedete megszűnik spontánnak látszani. A vonal törés nélkül vezet olyan alakokhoz, akik néhány, alig variálódó cselekedetet ismételnek. Ezek az alakok nagyon kevés jelet hordoznak, azokon kívül, amelyekre az adott helyzetben feltétlenül szükség van. Teljesen sematikusak, kevéssé érződnek valóságosnak. A néző számára az ilyen alak gyakran egyetlen cselekvéshez kötődik. Vegyünk egy példát: a díszlet fogadószobát jelez; ahogy belép egy lakáj, mindenki tudja, hogy vendég érkezését fogja bejelenteni. Később látni fogjuk: a *kellékekre* jellemző, hogy egy bizonyos cselekvéshez kötődnek. S való-

ban, az ilyen alakok a néző számára inkább kellékekként jelennek meg, semmint aktív szereplőkként. Emberkelléket láttunk például Klicpera *Mindenki* tesz *valamit a* hazáért című komédiájának Burian rendezte előadásában: az alakok né-ma szolgák voltak. Ilyen alakokból több tucat van, és a színházban nem számítanak különlegességnek.

De az emberkellékekkel még nem ér véget az a sor, amely a színészi alakkal kezdődik. A cselekvés „nulla fokra" is csökkenhet: az alakból *díszletelem* válhat. Ilyen emberdíszletek például a katonák, akik a ház bejáratánál, kétoldalt állnak. Azt jelzik, hogy a ház laktanya. Az emberdíszleteket nem tekinthetjük cselekvő szereplőknek. Realitásuk is „nulla fokra" redukálódik, mivel konstitutív jeleik a minimumra korlátozódnak. Ha megfigyeljük, hogy mely tényezők hordozzák e jeleket, azt látjuk, hogy ezek rendszerint a testtartás, a termet, a maszk és a jelmez. Következésképpen az emberek ezekben a szerepekben élettelen bábukkal is helyettesíthetők. Így az emberdíszlet *átmenet az* ember *szférájából a tárgy szférájába.* De nem ez az egyetlen híd közöttük. O. Zich például arról beszél, hogy a maszk között, ami még a színész organikus testének része, és a jelmez között, ami kívül van az organikus testen, vannak olyan tárgyak (például a paróka), amelyekről nem tudjuk eldönteni, hogy melyik szférához tartoznak (A *dráma esztétikája;* 1931., 136.). A jelmez egyébként, noha kívül van az organikus testen, jelentős mértékben egybeolvad vele. Egyes emberi cselekvéseknél nem lehet pontosan eldönteni, hogy milyen mértékben vannak eleve meghatározva a test sajátosságai és milyen mértékben a ruha sajátosságai által. „A karok túlságos használata például a tizennyolcadik században természetes eredménye volt a széles, abroncsos szoknyának. Burleigh méltóságteljes föllépése nemcsak elméjének volt köszönhető, hanem kemény nyakfodrának is." (Oscar Wilde: *Az álarcok* igazsága. A kritikus mint művész, Benedek Marcell fordítása; é. n., 217.). Mint látjuk, az élő ember és az élettelen tárgy szférája átfedi egymást, nem lehet közöttük éles határt húzni. Az a sor, amely a színészi alakkal kezdődik, megszakítás nélkül folytatódik a tárgy szférájában.

A TÁRGYTÓL A SZÍNÉSZIG. Az emberdíszlettel elérkeztünk a díszlet területére. A díszlet fő feladata „meghatározni a személyeket és a történés helyét". (0. Zich i. m.; 232.) A díszlet szférája is differenciált. A legalsó foka festett díszlet, ami tiszta jel. A plasztikus díszlet a valóságos mélység révén gazdagabb, és egy fokkal közelebb áll a tárgyhoz, melyet helyettesít. A plasztikus díszletekkel egy szinten állnak az emberdíszletet helyettesítő bábuk. Végül a díszlethez tartozik sok valóságos tárgy is, mint a székek, vázák stb. Ezek az emberdíszletekkel vannak egy szinten.

A jelmez sok rokon vonást mutat a díszlettel. Feladata szintén a személyek és a környezet jellemzése. A különbség abban áll, hogy a díszlet inkább a környezetet jellemzi, a jelmez pedig inkább a személyeket. A jelmez egy szinten van a plasztikus díszlettel és azokkal a valódi tárgyakkal, amelyek a díszlethez tartoznak.

Mivel a díszlet részei nyíltan nem cselekszenek, az a benyomás keletkezhet, hogy a díszlet kívül áll a cselekvésen, és nincs hatással annak lefolyására. Ez esetben zárt, világosan körülhatárolt szférát alkotna. Ez azonban merőben téves benyomás volna. Elég rámutatni például arra, hogyan zajlik le két személy között egy vita, ha a szín kocsmát ábrázol, vagy ha ugyanazok a személyek királyi palotában vitatkoznak. Még ha a díszlet nyíltan nem játszik is, akkor is részt vesz a cselekvés alakításában. Ezért sem lehet zárt szféraként lehatárolni vagy kijelölni azt a pontot, ahol a tárgyak nyíltan akcióba lépnek és *kellékekké* válnak. Gyakran úgy tűnik, hogy egy adott tárgy egy bizonyos helyzetben a díszlet vagy a jelmez része, egy másikban viszont kellékké válik. Funkcióját valójában a benne rejlő két ellentétes erőnek, a cselekvés dinamikus és a jellemzés statikus erejének a feszültsége határozza meg. Viszonyuk nem állandó; bizonyos helyzetekben az egyik dominál, másokban a másik, néha pedig egyensúlyban vannak. Vegyük például a *vívótőrt* a következő helyzetekben:

1. A szereplő tőrrel. A tőr itt a jelmez része, és viselőjének katonai vagy nemesi rangjára utal. A tőr jellemző ereje egyértelműen túlsúlyban van a cselekvő erővel szemben, ami teljesen háttérbe van szorítva.

2. B *szereplő* megsérti A *szereplőt, az kirántja* a tőrét és *leszúrja* B szereplőt. Itt, az adott cse*lekvés kontextusában hirtelen teljesen* előtérbe *kerül a* tőr cselekvő *ereje,* a tőr *kellékké válik* és A *szereplő eszközeként beavatkozik* a cselek*ménybe.* A *jellemző* erő *háttérbe szorul, de jelen van, mivel a következő* helyzetben *azonnal érvényesül.*

3. A szereplő véres *tőrrel menekül. A tőr* eb*ben* a *helyzetben a gyilkos* jele, *de egyidejűleg* szoros *kapcsolatban van a* meneküléssel, tehát *a cselekvéssel. A tárgyban rejlő* két erő *egyensúlyban van.*

A kelléket gyakran a színész aktív cselekvésének passzív eszközeként jellemzik. Ez nem fejezi ki teljesen a lényegét. A kellék nem mindig passzív. Olyan erő rejlik benne (ezt a cselekvés erejének neveztük), amely egy bizonyos cselekvést vonz hozzá. Amikor a színpadon megjelenik egy bizonyos kellék, ez a benne rejlő erő várakozást kelt bennünk egy bizonyos cselekvés iránt. A kellék olyan szorosan kapcsolódik ehhez a cselekvéshez, hogy más célra való használatát színi metonimiának érezzük. Még világosabbak ezek az összefüggések az úgynevezett *elképzelt kellékek* esetében. Mi az elképzelt kellék? A színész kellékek nélkül hajt végre egy cselekvést, amelyhez egyébként bizonyos kellékeket szoktak használni; a néző érzi a jelenlétüket, noha a valóságban nincsenek jelen. A színész a cselekvésével sugallhat a nézőnek bizonyos kellékeket. Itt van például ez a jelenet Osztrovszkij Erdőjének Mejerhold-féle rendezéséből:

„...a *komikus virtuóz némajátékot* ad elő. *Leül horgászbotjával a* lépcsőre, és *úgy* tesz, *mintha kivetné a horgot a bal oldali kulisszák felé;* a boton persze *nincs zsinór... a komikus* ‚halat fog', *leveszi a zsinórról - bár semmi* sincs a *kezében,* a *markába fogja, végül* elteszi." (V. Tille: *Moszkva novemberben;* 1929., 40.)

Hasonló eljárással a mindennapi életben is találkozunk: gesztusokkal, amelyek bizonyos tárgy használatát utánozzák, abból a célból, hogy a tárgyat meghatározzák. Ilyen gesztusokat használnak például a külföldiek, akik nem tudják magukat megértetni: mondjuk, úgy kérnek inni, hogy utánozzák az ivás mozdulatait. A színházban egészen más a cél.

Egész másképpen írható le a kellékek és a cselekvés kapcsolata, *ha nincs jelen szubjektum,* azaz nincsen színész a színpadon. A cselekvés ekkor sem szűnik meg. Ilyenkor lép előtérbe a maga teljes nagyságában a tárgy cselekvő ereje. A színpadi tárgyak - ideértve még az olyan mechanikus mozgásúakat is, mint például az órainga - kihasználják, hogy tudatunkba megszakítás nélkül eljut az események folyása, és felidézi bennünk a cselekvés érzetét. A kellékek a színész beavatkozása nélkül cselekvést produkálnak. Ilyenkor már nem a színész eszközei, hanem a színészi alakkal egyenértékű spontán szubjektumokként fogjuk fel őket. A folyamat, amely ezt kiváltja, a kellékek perszonifikációja. Ahhoz, hogy ez a folyamat létrejöhessen, teljesülnie kell egy feltételnek: a kellék nem lehet a sémája annak a tárgynak, amelyikkel ténylegesen kapcsolatban van - csak ha megőrzi valóságos jellegét, akkor tudja cselekvő erejét kisugározni és a nézőnek a cselekvést szuggerálni. Amikor Honzl azt állítja, hogy „az asztalok is válhatnak olyan lényekké, akiket jobban gyűlölünk ellenségeinknél" *(A színház* dicsősége és *nyomorúsága;* Prága, 1937., 218.), akkor ez az elv nyilvánvalóan összefügg következő megállapításaival (i. m.; 56.):

„Stockmann *szakadt kabátja* azok közé a dolgok közé *tartozik, amelyek a realista színház* és a

naturalista színpad *előnyeit jelentették. Ez az egy, amiért kedves marad nekünk a Művész* Színház, *hogy valódi* ajtókat építettek, *amelyek nyikorogtak, hogy valódi* bútorokat és *biliárdasz*talt *állítottak fel, amelyen két fehér* és *egy piros golyó gurult, hogy Andrej* Szergejevics *Prozorov valódi gyerekkocsit* tolt maga *előtt. Valódi tárgyak,* asztal, kabát, *könnyek, a katonazenekar távoli hangjai* - ez az *egyetlen* örökség, *amit majd átvehetünk* tőlük."

A perszonifikációnak azonban nem a szubjektum jelenléte nélküli cselekvés az egyedüli módja. Valójában mi is a perszonifikáció? Olyan „erő, amely meghatározatlan, de hatalmas, és a cselekvő szubjektum részvételének hangsúlyozásával erősíti egy esemény spontaneitásának a hatását. Az eseményeket a spontaneitás mértéke szerint három kategóriába lehet sorolni: a legalsó szinten találhatók a természet mechanikus eseményei, amelyek minden spontaneitást nélkülöznek, lefolyásukat kivételt nem tűrő, eleve adott törvények határozzák meg; egy fokkal följebb találhatók az élőlények olyan cselekvései, amelyeket nem kivételt nem tűrő törvények, ha-nem szokások szabályoznak, és ezért véghezvitelük előre látható (például a mindennapi teendők elvégzése a felkelésnél, étkezésnél, lefekvésnél, és sok egyéb, foglalkozásunkkal járó dolog); végül a harmadik csoportba tartoznak a szó szoros értelmében vett cselekvések, amelyek a szubjektum korlátlan kezdeményezéséből fakadnak, és így nem láthatók előre, minden eset-ben különbözőek. A perszonifikáció feladata az, hogy a cselekvés első két fokát felemelje a harmadikhoz. Nem szükséges, hogy a tárgyak a szó igazi értelmében ‚meg legyenek személyesítve', miként például a mesében előfordul: ez a perszonifikáció speciális esete (például Maeterlinck *A kék* madarában - tegyük itt hozzá). Elég, ha olyan tárgyak, amelyek a valóságban a cselekvés passzív objektumai mint aktív szubjektumok jelennek meg, még ha közben megőrzik is megszokott arculatukat." (Mukařovský: *A költői mű szemantikai* elemzése; Slovo a slovesnost, IV., 1938., 7.)

Ilyen perszonifikáció fordul elő például Strindberg Pelikánjának Reinhardt rendezte előadásában:

„A férj temetése *utáni* jelenetet (a *színen a* feleség, *aki férje* halálát *okozta) Tille így* írja le: *»Mintha a halott* szelleme *járkálna* az egész ház*ban, az* asszony fél *egyedül lenni, a* széltől *kinyíló ajtó megijeszti... A* sötét *bútorokkal zsúfolt* szoba, *amelyben mindhárom felvonás játszódik,* sötétségbe *borul. Három felvonáson* át, *kis meg*-szakításokkal, *süvít* és *jajong* a szél a színpad *mögött,* bele-belekap a *nyitott ablakba és a* fehér *függönyökbe,* ha az *ajtót kinyitják,* erős huzat támad, és *lefújja a* papírokat *az* íróasztalról, ame*lyen verdesnek a könyvek lapjai* és a lámpa *lángja. Ez a naturalista virtuozitás eleinte szörnyű ha*tással *van ránk,* főleg *amikor a nyitott* ajtó *üresen csapkod, éppen* abban *a pillanatban, amikor a* szöveg kívánja.«" *(Színházi* emlékek; 170. k.).

Más, nem ennyire nyilvánvaló perszonifikáció található Takeda Izumo *Terakoya vagy A falusi iskola* című drámájában (cseh fordítása: Két ja*pán dráma):*

„A szituáció: Genzo tanára házában bújtatja az elűzött kancellár kisfiát. Chiyo asszony elhozza az iskolába a fiát, aki a megtévesztésig hasonlít a kancellár fiára. Az asszony távozása után az új uralkodó katonái érkeznek, és a gyerek fejét követelik. A tanító a színpad mögé megy, és megöli Chiyo asszony fiát. A katonák elmennek. Chiyo asszony hirtelen visszatér

CHIYO (láthatóan *izgatott) Ó,* ön az, tisztelt Takebe Genzo tanár úr? Ma elhoztam önhöz a fiacskámat. Hol van? Csak nem volt terhükre?

GENZO Á, nem - ott van hátul... a hátsó szobában... játszik a többiekkel. Szeretné megnézni? Talán haza is vinné?

CHIYO Igen, hozza ide, legyen szíves... Haza akarom vinni...

GENZO *(feláll)* Mindjárt itt lesz. Kérem, fáradjon beljebb...

Chiyo a hátsó ajtó felé fordul; a háta mögött Genzo előrántja a kardját és nagy lendülettel rá akar támadni, de Chiyo, mintha megérezné, hirtelen megfordul és elmenekül. Gyorsan a padok közé ugrik, és fia dobozával elhárítja Genzo újabb támadását

CHIYO Hagyja abba! Hagyja abba!

GENZO *(újra támadna) Az* ördögbe!

A szúrástól a doboz széttörik, egy fehér ingecske, imákkal teleírt papírdarabok, kis temetési zászló és még sok egyéb, temetéshez szükséges apróság hullik ki belőle

(Megdöbbenve) Az ördögbe is, mi ez? (Keze *a karddal lehanyatlik)*

A kellékek spontán beavatkozása, ami megmentette Chiyo asszony életét, véget vet a szituációnak."

AZ EMBER É S A TÁRGY KÖZÖTTI VISZONY. Követtük a cselekvésben való részvétel különböző fokozatait a különböző komponensek esetében, mely fokozatok az aktivitás mértéke szerint különböznek egymástól. Kiderült, hogy a közöttük lévő átmenetek nem ugrásszerűek, tehát a fokozatokat nem lehet zárt szférákként lehatárolni. Valamennyi komponens funkciója az egyes helyzetekben (és az egész drámában) a cselekvésbeli aktivitás és passzivitás ama feszültségének az eredménye, amely folyamatosan áramlik az egyes komponensek - az emberek és tárgyak között. A szubjektum és az objektum között már csak ezért sem lehet határvonalat húzni, hiszen mindegyik komponens bármelyik lehet. Különböző példákon láttuk, hogyan cserélhet a tárgy helyet az emberrel, hogyan válhat az ember tárggyá és a tárgy élőlénnyé. Nem lehet két egymástól elhatárolt területről beszélni, az ember és a tárgy viszonyát a színházban *dialektikus antinómiaként* kell felfogni. A fenti példákból is látható, hogy az ember és a tárgy közötti dialektikus feszültség a legkülönbözőbb struktúrákban előfordul, és nem kizárólag a modern színház sajátja. Bizonyos struktúrákban hangsúlyos, másokban a minimumra csökken.

Az a nézet, hogy az ember a színházban kizárólag aktív szubjektum, a tárgyak pedig passzív objektumok vagy a cselekvés eszközei, mint említettük, akkor alakult ki, amikor a teoretikusokat csak a realista színház foglalkoztatta. Még itt sem szűnt meg teljesen az ember és a tárgy közötti fluktuáció, csak annyira el volt nyomva, hogy bekövetkezhetett az a tévedés, amelyről beszéltünk. A realista színház ugyanis igyekezett - mégha ez sohasem sikerült is neki igazán - a valóság másolatává válni, nemcsak egyes elemeiben, hanem azok összességében is. És a mindennapi életben spontán aktivitásuk szerint nagyon pontosan különbséget teszünk ember és tárgy között, persze mai, a civilizált élet által meghatározott ismeretelméleti horizontunkon belül. Más horizontokon belül, például a primitívek vagy a gyermekek mitikus világképében meghatározó szerepe van a perszonifikációnak s az ember és a tárgyak közötti fluktuációnak. Noha a civilizáció a primitív életformával szem-ben fejlődést jelent, nem lehet tagadni, hogy eddigi formái a különböző konvenciók révén elvágták a közvetlen kapcsolatot az ember és környezete között. A szubjektum jelenléte nélküli cselekvés példáján láthattuk, hogyan lehet éppen ezeket a konvenciókat felhasználni az egyes tények nem konvencionális összekapcsolására. Talán nem esünk túlzásba, ha azt állítjuk, hogy ez a színház egyik legfontosabb feladata. Pontosan ez az a terület, ahol a színház a világ felfogásának és megértésének új útjait tudja megmutatni.

Huszár Sylvia fordítása

SZŰCS MIKLÓS

ELŐRE VAGY HÁTRA

VÁLASZ NÁNAY ISTVÁNNAK

Személyes vallomással kell kezdenem. Két és fél évtizeddel ezelőtt gyakorlatilag együtt indultunk az újságírói pályára Nánay Istvánnal, ő a Csepel című lapnál, én pedig a Ganz-Mávagnál. Csütörtökönként együtt korrektúráztunk, illetve tördeltük lapjainkat. Ha kritikát írt volna, bizonyosan nem válaszolnék provokatív írására. De a SZÍNHÁZ áprilisi számában megjelent bevezetője annyira felbosszantott, hogy nem kevés munkám közepette időt szakítottam a válaszra.

Először néhány furcsaságról: nem értem, miért nem szerepelnek az összeállításban a József Attila Színházra beadott pályázatok. Nem hiszem, hogy tévednék, de úgy tűnik számomra, hogy a Budapesti Kamaraszínházra beadott két pályázat csak „sormintának" kellett, hogy Nánay a Művész Színház igazgatói pályázata ügyében hozott döntést vitassa. Hogy ki miért lett vagy nem lett a Művész Színház igazgatója, azzal nem szeretnék foglalkozni. Horgas Pétert nem ismerem eléggé, Csiszár Imrével pedig elfogult vagyok, hiszen azon a napon, amikor eltávolították a Nemzeti Színház éléről, szerződtettem a Budapesti Kamaraszínházhoz, amelynek minden ellenkező híreszteléssel szemben a szezon végéig ma is tagja.

Téved Nánay, amikor ezt állítja ,,...a Budapesti Kamaraszínház igazgatói pályázatának elbírálását a Művelődési és Közoktatási Minisztérium elnapolta, pontosabban a jelenlegi vezetés mandátumát egy évvel meghosszabbította". A minisztérium kuratóriumot állított föl a szakma legilletékesebbjeiből, akik elbírálták a pályázatokat, és egyedül az enyémet tartották minden szempontból elfogadhatónak. Kinevezésem csak azért szól egy évre, mert várhatóan egy éven belül átkerülünk a fővároshoz. Tehát nem a korábbi vezetés megbizatásának meghosszabbításáról van szó, már csak azért sem, hiszen Csizmadia Tibort a velem együtt pályázó Ruszt József váltotta fel a művészeti vezető posztján.

Még valami: abból, hogy valamely színház társulattal rendelkezik és repertoárrendszerben játszik, még nem következik, hogy ott törvényszerűen a „középszer uralkodik". Számomra csak jó vagy rossz színház létezik, és ha valamelyikük évadokon át színvonaltalanul működik, akkor abból le kell vonni a személyes konzekvenciákat.

Végül: miért gondolja Nánay, hogy a három minisztériumi színház átadása a fővárosnak „némileg átrendezheti Budapest színházi életét"? Szerintem a felügyelet megváltozása önmagában semmit nem jelent. A nézők többsége nem is tudja, melyik fővárosi színházat ki felügyeli.

Ami ennél fontosabb: a struktúra kérdése. Eddigi pályám során természetesen soha nem voltam ellene semmiféle jobbításnak, ésszerűsítésnek. Az utóbbi időben azonban mérhetetlenül idegesít a nem gyakorló színházi emberek által hosszabb ideje követelt struktúraváltás sulykolása. Senki nem mondja, én sem, hogy ne lehetne társulat nélküli, befogadó színházakat működtetni és/vagy en suite rendszerben játszani. Erre nálunk is vannak példák: Székesfehérvár, Dunaújváros, Tatabánya, Játékszín stb.; de valódi szín-ház, meggyőződésem szerint, csak társulatokkal képzelhető el. Ezt bizonyítják külföldi és hazai példák. Peter Brook a Royal Shakespeare Company társulatával hozta létre Magyarországon is bemutatott két emlékezetes előadását, *a* Lear királyt és a *Szentiványéji álmot.* De társulata volt és van Strehlernek, Peymann-nak, Efrosznak, Tovsztogonovnak, és a sor sokáig folytatható. Társulattal érte el igazi eredményeit a kaposvári, a szolnoki és a kecskeméti színház a hetvenes években, a nyolcvanas években a Katona József Színház, az elmúlt években pedig a Budapesti Kamaraszínház is. Ami pedig az en suite játszást illeti, erről csak az jut eszembe, hogy több, mint másfél évtizedes szövetségi ténykedésem alatt milyen irigykedve beszéltek az ide látogató nyugati színházi szakemberek a magyar repertoárrendszerről, mondván: a magyar színészek valószínűleg azért olyan kiválóak, mert egyik nap klasszikus drámában, a másik nap modern mai magyar vagy külföldi műben léphetnek fel, és nem kell hosszú időn keresztül mindennap ugyanazt az előadást játszaniok.

Feltételezve azt az abszurd helyzetet, hogy a meglévő huszonnyolc magyar kőszínházat átalakítanák en suite rendszerre, a kiváló magyar színészek több mint fele, hét-nyolcszáz művész az utcára kerülne, és a jelenleg repertoáron lévő, körülbelül kétszázötven színdarab helyett mindössze huszonnyolc lenne műsoron az adott pillanatban. De végiggondolta-e valaki, hogy ez mibe kerülne? A társulat nélküli en suite játszás jóval több pénzt emésztene fel. Vegyük a mi színházunk példáját. A Budapesti Kamaraszínház három helyszínen, a Józsefvárosban és a két stúdióban helyszínenként maximum három-három bemutatót tervez a következő szezonra. Ha áttérnénk az annyira óhajtott sorozatjátszásra, meggyőződésem, hogy nem kilenc, hanem legalább tizennyolc bemutatót kellene tartani. Ha mindennap ugyanazt az előadást játszanánk, másfél hónappal a mindenkori premier után új darabot kellene bemutatnunk, és meggyőződésem, hogy bármilyen jó előadást hoznánk létre, az első napokat kivéve közel se lenne negyvenöt napon keresztül telt ház; míg ezzel szemben jelenleg a műsorunkon lévő darabok szinte mindegyike mind a három helyszínen - bérlet nélkül - pótszékes házak előtt megy.

De nézzük a számokat az annyira istenített, társulat nélküli játszás esetében.

Egy bemutató költségei:
Tervezők, rendező, dramaturg

honoráriuma	500 000 Ft
Nyolc művész próbadíja	1 200 000 Ft
Negyvenöt előadás színészi tiszteletdíja	2 900 000 Ft
Díszlet-, jelmezköltség gyártással	3 000 000 Ft

Nem sorolom fel a műszakiak, súgók, ügyelők, asszisztensek, öltöztetők, világosítók, hangosítók, gazdasági dolgozók, szervezők, titkársági dolgozók, portások bérét, a rezsi díját stb., mert azokat mind a két szisztémában fizetni kell.

Eszerint egy prózai bemutató költsége 7,6 millió forintra rúgna. Zenés bemutató esetén ehhez hozzájönne még a zenekar, a tánckar vagy a zenei felvétel költsége. A tizennyolc bemutató tehát az imént felsorolt állandó tagok költségein felül 136 millió forintba kerülne.

Ehhez képest a Budapesti Kamaraszínház, amely működteti a Budapesti Kamaraoperát, a Közép-Európa Táncszínházat, három helyszínen játszik, és vidékre is jár, összesen 155 millió forint támogatást kap.

Nem tételezem fel Nánay Istvánról, hogy amikor a struktúraváltást erőszakolta, a mi színházunkra gondolt volna, hiszen a Déryné Színháztól örökölt lehetetlen struktúrát mi alapvetően megváltoztattuk. 'Ha az elmúlt öt év során struktúraváltás történt, azt a Budapesti Kamaraszínház hajtotta végre. Mi tértünk át a meglehetősen alacsony művészi színvonalú „gördülő operákról" a társulat nélküli, produkciócentrikus operajátszásra. Mi hoztunk létre egységes társulatot, amely az évek során az ország egyik legjobbjává vált, mi bontottuk le az örökölt struktúrát, és mindezek mellé egyedül, teljesen önerőből létrehoztunk egy új színházat, a Shure Stúdiót - állami pénz nélkül vásároltuk meg, építettük át, szereltük fel, és működtetjük a mai napig. Ugyancsak a struktúraváltás kérdésköréhez tartozik, hogy az egyre kínosabb rendezőhiány kö-

A
KRITIKA
júliusi számának tartalmából:

Tardos Márton tanulmánya
a magyar gazdaságról
*
Itt embereket kell megmenteni
*
Iványi Gáborral beszélget Csalog Zsolt
*
Konrád György esszéje
*
Interjú Szabados Györggyel
*
Krisna, a mindenkinek tetsző

zepette - nem kis kockázatot vállalva - mi hívtuk meg először színházi rendezésre Eszenyi Enikőt, Dér Andrást, Tolmár Andrást, Rozgonyi Ádámot, Tímár Pétert vagy olyan jeles írókat, mint (a rendezőként már bizonyított) Eörsi István és Forgách András.

Végezetül, mivel a Budapesti Kamaraszínház vezetésére pályázó Csányi János dolgozata írásban is megjelent, néhány dologra, ha nem is szívesen, de az ő figyelmét is fel szeretném hívni.

Úgy gondolom, hogy ha valaki meg kíván pályázni egy színházat, akkor illendő lenne, hogy annak épületeit belülről is megismerje, és az egyes helyszíneken legalább egy-egy előadást megnézzen. Csányi dolgozatából ezzel szem-ben az derül ki, hogy a négy év alatt kialakított társulattal semmit nem kívánt volna kezdeni, mintha annak tagjai nem is léteznének. Azt az ígéretét pedig, amely szerint, ha színházunkat szétválasztanák, pénzt takarítana meg, s azt a többi színháznak adná, a helyzet nem ismeretéből fakadó szakszerűtlenségnek és, enyhén szólva, ízléstelennek tartom. Állításával szem-ben színházunk működése nem pazarló és nem nélkülözi a racionalitást; a működését átvizsgáló átfogó revizori vizsgálat az egyik legjobban működő, leghatékonyabban gazdálkodó színház-nak minősítette. Ha ugyanis egy színházból ket tőt csinálunk, a kettő költsége harminc-harminc-öt százalékkal több lesz, mint az eggyé, vagyis pénz nem maradna!

Sehogysem értem, miért fáj egyeseknek, hogy a Józsefvárosban, a Kálvária téren működik egy színház, amely bérlet nélkül pótszékes házakkal játszik, és nem akármilyen színvonalon. Csak egy-két cím: *Forgószínpad, A faun, Tartuffe, Cigánykerék, Vértestvérek, Bunbury, Piaf.* Egy ilyen környezetben eredményesen működő színházat nem bezárni kellene, hanem az eddigieknél több pénzt adni működésére.

Befejezésül pedig annyit, hogy nagyon szeretnénk már, ha hagynának bennünket nyugodtan dolgozni, nem akarnák a színház vezetését időnként a Nemzeti Színház élére tenni, és megértenék végre azt, amit szerencsére a minisztérium és a főváros legfelső kulturális vezetése már megértett, és színházunk jövőjét biztosítani akarja. A vezetők és a társulat mindenesetre úgy dolgoznak, mintha kinevezésük öt évre szólna.

Helyreigazítás:
A júniusi számunk *7.* oldalán lévő képaláírás sajnálatosan hibásan jelent meg. A helyes szöveg: Szalay Mariann (Charlotte) és Mihályfi Balázs (Pierrot). Az érintettektől elnézést kérünk.

Tisztelt Színházszeretők!
Tisztelt Barátaink!

Harag György (1925-1985) rendezői életműve az egyetemes színházművészet elidegeníthetetlen és jelentős fejezetét alkotja. Munkássága elsősorban a romániai magyar színjátszás történetében volt meghatározó, de Harag György fontos és emlékezetes rendezésekkel gazdagította a román, a magyarországi és a vajdasági magyar színi kultúrát is.

Rendezéseit kivételes szakmai és szellemi igényesség jellemezte. Ennek jegyében készültek klasszikus és kortárs magyar drámák, világirodalmi és román művek kiváló, máig emlékezetes előadásai, amelyek több színház (Szatmárnémeti, Marosvásárhely, Kolozsvár, Ujvidék) eseté-ben történeti jelentőségű társulatépítő munkával párosultak.

Harag György rendezőként is, színészpedagógusként is figyelmet érdemlő hagyatékot teremtett. Joggal tisztelik ma is rendezői életművét, s jogai formálódott és él tovább művészi, pedagógusi, valamint emberi alakjának emléke, legendája.

Életművének megtartó megőrzése és szellemiségének továbbélése, tudatosítása céljából jött létre a

HARAG GYÖRGY ALAPÍTVÁNY

Célja:

- Harag György emlékének ápolása (kiállítások, színházi, rendezői szakkollégiumok rendezése stb.);
- a munkásságára vonatkozó dokumentumok folyamatos gyűjtése és publikálása;
- tehetséges fiatal rendezők, illetve kortárs drámaírók támogatása (ösztöndíjak);
- kiváló fiatal rendezők vagy színészek évenkénti jutalmazása stb.

Az alapítvány nemes céljainak megvalósításához elengedhetetlenül szükség van biztos anyagi alapra. Ezért fordulunk bizalommal és kéréssel minden színházszerető barátunkhoz, hogy adományaikkal segítsék munkánkat, céljainkat.

Minden segítség Harag György életművének megőrzését és az egyetemes színházművészet gondjainak enyhítését szolgálja, amiért támogatóinknak köszönettel tartozunk.

A Harag György Alapítvány kuratóriuma

– Befizetéseket a Magyar Külkereskedelmi Bank következő számlaszámain lehet eszközölni: 203-69941 (Forint), 401-0368-897-99 (USD), 407-0368-897-99 (DM), 419-0368-897-99 (ATS)

SUMMARY

In his leading article editor Tamás Koltai, deploring the drastically deteriorating conditions of cultural financing, announces some bitter measures -rising the price, cutting the monthly playtext, recurring to double issues-our review is obliged to take.

István Sándor L. sums up his impressions on a single big event of recent weeks: the festival of our manifold and luckily multiplying fringe groups and theatres (known in Hungary underthe umbrella name of "alternative" theatre).

This time contributors to our reviews column are Tamás Tarján, Judit Szántó, István Tasnádi, István Nánay, Katalin Budai, Katalin Szűcs and - as a welcome exception to the rule-actor-manager István Verebes. Plays reviewed are László Darvasi's *The Evening of Ernő Sziv* (Debrecen), Ernő Szép's *The* Pharmacy (New Theatre), Arthur Miller's *The Crucible* (Kaposvár), Eugene O'Neill's *Mourning* Becomes *Electra* (Debrecen), two adaptations of Stendhal's *The Red and the Black* (Budapest's Madách Theatre and Győr), a musical reworking of the post-war Hungarian hit movie Somewhere *in* Europe (Municipal Operetta Theatre) and Molière's *Don Juan* (New Theatre), already reviewed a month before but seen here under a new angle.

Three feats of remarkable acting have already been produced in this season by Mari Csomós who last year lelt the Katona József Theatre and joined former managing director Gábor Székely's new company at the pertinently named New Theatre. László Bérczes talked to the actress.

Ten years have passed since the decease of György Harag, the great Hungarian director who lived and mostly worked in Rumania but was also a cherished guest-director in the mother-country. Two writings are devoted to his memory: Adrienne Darvay Nagy analyzes the highly significant group dances in his performances, while László Gerold evokes *Anna Édes,* an outstanding guest-direction by Harag in the Hungarian theatre of Ujvidék/Novi Sad, Yugoslavia.

Budapest recently hosted two important guest-performances. Péter Esterházy and László Hudi celebrate the visít of Pina Bausch's Wuppertal Dance Theatre, while András Forgách communicates his impressions of Hungarian artist József Nagy's Orléans-based Sign Theatre.

The theatrical research column is enriched this month by Czech esthetician Jiří Veltruský's essay: *Man and Artifact in the Theatre.* Géza Fodor comments as usual.

Miklós Szűcs, manager of the Budapest Chamber Theatre publishes a polemic article provoked by vice-editor István Nánay's lead in our April issue, discussing some acute aspects of the reshaping of our theatre structure.

This month's playtext, *Paint It Black is* by László Garaczi.

Dusa Gábor: Profana

A Tranz Danz együttes nagy sikerrel szerepelt az első Alternatív Színházi Szemlén a szarvassá vált fiú népmesei témájára készített táncjátékával. A képen Emma Redding és Horváth Csaba

SZÍNHÁZ
fotógaléria

PROFIT PRÍMA

NYÍLT VÉGŰ BEFEKTETÉSI JEGY

Ára: 96,– Ft

KERESKEDELMI BANK Rt.

K&H BANK

BRÓKERHÁZ K&H