SZÍNHÁZ

XXX. ÉVF.
5. SZÁM
1997. MÁJUS

KELEPCE-

INTERJÚ

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Bérczes László: ÜRES TÉR, KÖZÉPEN 1

Márton László: TYÚKPER 2
(Kleist: Az eltört korsó)
Kékesi Kun Árpád:
POSZTSZOVJET VÍZI REVÜ 6
(Csehov: Sirály)
Margitházi Beja:
BIZONYTALAN FÉLMOSOLY 10
(Csehov: Ivanov)
Szántó Judit:
CSAK A NYELV KÖZÖS 13
(A Deutsche Bühne két előadása)
Joób Sándor:
ÖSSZELÉLEGZÉS NÉLKÜL 16
(Nádas-Vidovszky: Találkozás)
P. Müller Péter:
TRAGIKUS EXTRAVAGANCIA 18
(Tasnádi István: Kokainfutár)
Stuber Andrea: OPERETT-HÉT 19
(Fesztiválkörkép)

Kovács Dezső:
KOCSIS ETELKA: FULLAJTÁR ANDREA 25
(Csalog Zsolt monodrámájában)

Nánay István: SZÍNHÁZI GYORS 26
(Lengyel vendégjátékok)
Bíró Béla: ÁLOMKÉPEK BREVIÁRIUMA 28
(Witkiewicz: Vízityúk)
Dömötör Adrienne: KALITKA ÉS KAPU 31
(Rózewicz: Az éhezőművész elmegy)
Lajos Sándor:
KELET? NYUGAT? EURÓPA? 32
(Sławomir Mrožek: A szerződés)
Sándor L. István: TÉR ÉS TALÁNY 34
(Witkiewicz: Az őrült és az apáca Mrožek: Tangó)

Csáki Judit: HONDERŰ 37
(SZÍNHÁZ-est Spiró Györggyel)
Róna Katalin: KELEPCE-INTERJÚ 42
(Beszélgetés Mácsai Pállal)

Fodor Géza: BEVEZETŐ 44
Patrice Pavis:
A RITMUS SZEREPE A RENDEZÉSBEN 45

Nádas Péter Találkozása a Budapesti Kamaraszínházban (16. oldal)

Operettfesztivál (19. oldal)

Lengyel előadások, lengyel szerzők (26. oldal)

XXX. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1997. MÁJUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

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

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő 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 jelzőszám ra.
Előfizetési díj egy évre: 960 Ft
Egy példány ára: 96 Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Nagy András: A BÁNK BÁN-GRAFFITI (esszé)
BIBERÁCH (dráma)

A címlapon: Mácsai Pál
(Koncz Zsuzsa felvétele)

A hátsó borítón: Jelenet Az Árnyék birodalma című lengyel előadásból (krakkói Teatr Sytuacji Dariusza Gorczycy)
(Dusa Gábor felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

ÜRES TÉR, KÖZÉPEN

Itt volt a Squat, mondja Éva, miközben profi módon lavíroz a 23. utcában a New York-i éjszakai forgalomban. Kinézek a kocsiból, az épület olyan, mint a többi, homlokzatán mintha valami mozi meg egy-két bolt felirata villanna fel. Biztos lehetek abban, Eva is egyetért, hogy ha megállnánk, és a Squatról kérdeznénk a jelenlegi tulajdonosokat, lakókat, nemigen tudnák, miről is beszélünk. De nem állunk meg, sőt, nagyon is sietünk, hogy elérjem az utolsó New Brunswick-i buszt, megszokott „színházi" buszomat, azt, amellyel egy hónapos kinntartózkodásom utolsó, azaz tizenhetedik színházi előadásáról indulok vissza, haza. Úgy értem, vissza New Jerseybe.

Itt most természetesen nem a tizenhét előadásról fogok írni. Itt most elegendőnek lát-szik azt megírni, miért is kell ennyire igyekezni, miért is nem lehet a szokásos, harminc-negyven utcán átvezető éjszakai sétával időben eljutni kedvenc helyemre, a folyamatosan barokk muzsikát szolgáltató hatalmas buszpályaudvarra. A válasz, ha akarom, igen egyszerű: az előadás a szokásosnál hosszabb volt. A válasz, ha akarom, igen bonyolult: benne sűrűsödik az összes látott produkció magja, lényege, és minthogy a színházi produkció, ahogy ott mondják, „show", egy adott életvezetés, életminőség terméke, a válaszban benne sűrűsödik az is, amit a színpadon kívül, a nézőtéren, az utcán, a boltban, a metrón, a tévében tapasztalhat az ember. Ez persze első ránézésre nem a SZÍNHÁZ lapjaira tartozik, különben is, tizenhét New York-i előadás, illetve egy hónap alapján szabad-e akár az amerikai színházra, akár magára Amerikára kicsit is érvényes általánosítást tenni? Persze hogy nem szabad.

Maradok tehát az előadásnál, ami miatt szegény Buchmüller Eva másfél órát várakozott rám a Public Theater előcsarnokában, és ami miatt a tavalyi Squat-kiállításról készült diákat már csak kapkodva tudjuk végignézni. Pontos helyzet: odakint, a New York-i éjszakában két árva magyar a hetvenes-nyolcvanas évek egyszervolt színházának roncsait utoljára elrendező kiállítás emlékképeit nézegeti, míg odabent, az öltözőben egy egyszervolt angol színésznő, hajdani Isadora Duncan és nemzedékem egyik alapfilmjének, *a* Nagyításnak titokzatos Nője, Vanessa Redgrave mostani, New York-i Kleopátraként lesminkel. Miatta vagyok késésben.

Kleopátra innentől mellém szegődik. A buszon, amit elérek, a New York Times borítójáról mosolyog rám tönkrement arccal az egyszervolt bombázó, Liz Taylor, megnyugtatva Amerikát, jól sikerült(?) az agytlaganatműtétje, éjszaka kettő és három között pedig pocsék itthoni szokásomat megtartva a tévégombot nyomkodom, és az amerikai HBO-n nézek öt percet a festett-színes, egykori szuperprodukcióból, *a* Kleopátrából, hogy aztán két nap múlva hazaérkezvén, a magyar tévén is Liz-Kleopátra fekete parókáját bámuljam. Alig hi-szem el. Amúgy sem könnyű az átállás, így meg aztán, ennyi Kleopátra közt egy pillanatra tényleg nem tudom, hol is vagyok.

Vanessa Redgrave, *az Antonius és Kleopátra* rendezője-főszereplője kétséget nem hagy, hol vagyunk: Alexandria pusztuló könyvtára a színhely. Tudhatjuk ezt a szórólapból és a „díszletből". Az utóbbi néhány építkezési állvány és három darab, a játéktér sarkában heverő könyv. Tizenhat előadás után már nem csodálkozom: tudhatom, itt cseppet sem törődnek a díszlettel. Pénzbe kerül, márpedig minek pénzt költeni arra, ami csak akadályozza a színészt abban, hogy elfoglalja helyét a tér közepén. Ezenközben fölöttébb óvják ezt a csupasz, üres teret, a szünetben például egy, az első sorból felálló úr rálép a „színpadra", nem is tehet mást, hisz körbeüljük a játékteret - és már hangzik is a kemény „Mister!"-felszólítás valamelyik egyenruhás jegyszedőőrtől, aki közben walkie-talkie-n egyeztet a többi őrrel. Minden tökéletesen funkcionál itt is és a többi színházban is: az őr, az egyenruha, a walkie-talkie, a show-t hirdető trikó és baseball-sapka, a nézőtérre szállító mozgólépcső, a felesleges és értelmetlen szigort kísérő egyenmosoly.

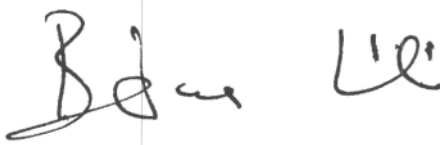
Negyed tizenegy körül jár, Éva feltehetőleg már az előcsarnokban várakozik. A press agent, a sajtótitkár ekkorra jósolta az előadás végét. Itthon a művészeti titkárt kérdezném erről, ám ott ilyen nincs. Nem az elnevezéssel van bajom, de arra a személyre lett volna szükségem, akinek zsigeri köze van az adott színházhoz, gyakorlatilag ott él, és - sok minden más mellett - percre pontosan tudja, aznap mikor ér véget a produkció. Nálunk van ilyen, pedig minden este mást adnak (a repertoárszínház hamarosan felejtendő fényűzése). A press agentnek viszont semmi köze az illető színházhoz, ő maga talán még sose látta az épületet (ez, elismerem, túlzás), hisz irodája esetleg a város másik végében van.

Ha csak a Shakespeare-szövegre hagyatkoznék, nem aggódnék negyed tizenegykor. De ez egy New York-i show, és tudhatom, a címszereplők centrális haláltusája még eltart egy ideig. Felállni, elmenni pedig mégsem illene, a rend mosolygó őrei talán nem is engednének, különben is, micsoda dolog az, hogy a sajtójeggyel megdobott, lesajnált kelet-európai fogja magát, és otthagyja a néhai Joseph Papp híres színházát, benne pedig az üres tér közepén szavaló Vanessa Redgraveet?! Ő van ugyanis soron, minthogy a fiatal, sudár, fekete Antonius pillanatok alatt végzett magával, és most ott fekszik az előtérben, üresen hagyva a centrumot, ahol az alexandriai királynő show-ja várható. Egyszemélyes show a tér közepén. Mindig ez van. Mindig van középen egy szék, kanapé, ágy, trón vagy csak az üres tér, ahol a sanszot megkaparintó színész megpróbálja eladni magát. Legyen az a *Három nővér a* Broadwayn vagy a *Kurázsi mama* az Off-Off pincéjében. „Középen vagyok?" - szól ki (ön)ironikusan az előadásból Bill Irwin, aki Redgrave-hez hasonlóan önmagát rendezi egy Broadway-Scapinben, és szenvedő pofával, halálos betegen egy centivel odébb cipelteti magát a többiekkel. Mert-hogy meghalni (de élni is, egyáltalán, színész-ként megnyilvánulni) csakis a tér közepén lehetséges.

Mondja, mondja a világ közepébe befogadott egykori baloldali brit hölgy a monológot, elnéz a messzeségbe, a lábánál heverő, ügyes légzéstechnikát alkalmazó, halott Antoniusra egyszer, egyetlenegyszer se néz rá. Igaza van, eddig sem volt semmi köze hozzá, meghalni sem miatta akar. Meghalni a lehetőség miatt akar: bekerült (berendezte magát) a tér közepére, ezzel most élni szeretne egy végtelen hosszú haláltusa erejéig.

Milyen volt a show?, érdeklődik az előadásról Éva, miközben cifrákat káromkodik, amikor dugóba kerülünk a Madison Square Gardennél. Tévés autók, rendőrök, tömeg, most osztják a Grammy-díjakat. Tőlünk száz méterre talán épp Madonna áll az üres tér közepén.

Hagyjuk, válaszolom, amikor elköszönünk. Éva, az egykori Squat-tag is siet haza. Korán kell kelnie, reggel dolgozni megy. Színházat rég nem csinál, nem is néz, minek is. Csak a csupasz, üres teret látná, és középen Kleopátrát, Scapint, Kurázsit... valakit, aki egy percre-egy órára középre rendezte magát. Na, nem baj, gondolom, én úgyis jövök haza, és itthon mégiscsak mást, színházat fogok látni. Ezt gondolom, amikor beszállok a buszba.



MÁRTÓN LÁSZLÓ

TYÚKPER

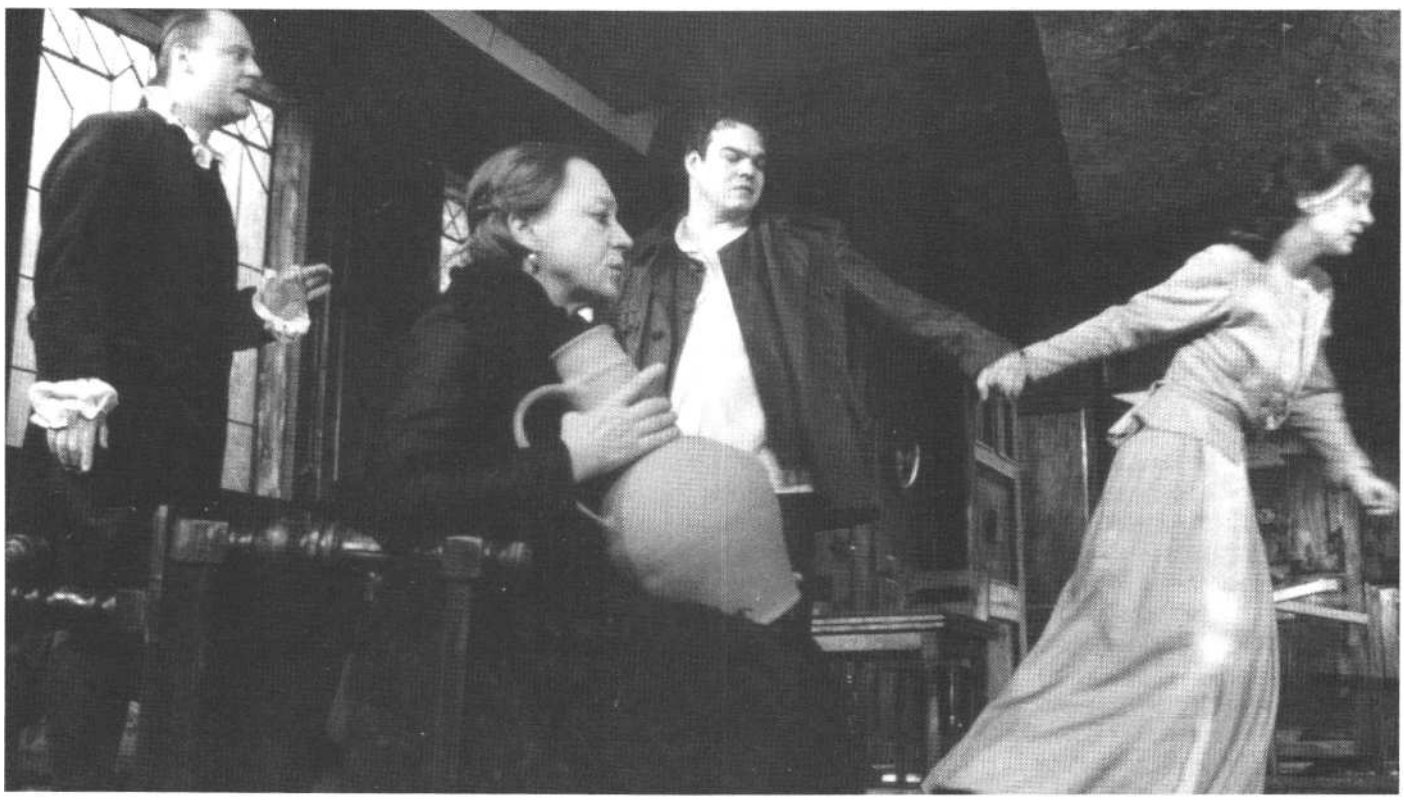
HEINRICH VON KLEIST: AZ ELTÖRT KORSÓ

Annak, aki értékes Kleist-előadásról ír kritikát, egy módszerbeli nehézséggel kell szembenéznie: a színpadon látott teljesítmény kapcsán óhatatlanul végig kell gondolnia az írói teljesítményt, annak szélsőségeivel és belső ellentmondásaival együtt (hiszen Kleist esetében az előadás értéke nagyrészt attól függ, hogy a rendező és a dramaturg milyen felkészültséggel és alapossággal, mennyi gondolkodói leleménnyel végezte el ugyanezt a munkát); ha viszont ezt megteszi, fennáll annak veszélye, hogy a szerzőt és a művet, nem pedig annak színpadi megjelenítését értékeli. Ez a buktató persze mindig ott van, ha klasszikus színművet választ egy olyan rendező, akiről eleve feltételezhetjük, hogy többé-kevésbé figyelembe veszi a szerző eredeti intencióit, s megvannak rá az eszközei, hogy a szerzői észjárást egységes szín-padi formanyelven szólaltassa meg. Csakhogy más klasszikusok esetében a szerzői észjárás nem annyira absztrakt, és nincs annyira terhelve belső feszültségekkel, mint Kleistnél. Azt, hogy mi a csehovi dramaturgia lényege, nem feltétlenül szükséges előadásról előadásra radikálisan újragondolni; megszólaltatása, a költővel szólva, „program, nem probléma". Az, hogy Caragiale színpadi nyelvezetéből miképpen következnek színpadi gesztusok, ismét csak megoldásra, nem pedig megfogalmazásra váró feladat. Schillernél, aki a színpadi gondolkodás elvontságában talán a legközelebb áll Kleisthez, az eszmények és persze a nekik formát adó retorika jelentik a problémát, nem pedig az, hogy az egymásnak feszülő eszmények viadalát a maguk síkján le kell vezényelni. Kleistnél viszont nem egy síkon zajlik a színpadi történés, hanem éppenséggel az történik, hogy a különböző síkok viaskodnak egymással. Kleist ugyanis, noha Schillernél jóval kíméletlenebb elvontságra kényszerítette gondolkodását (s ez valóban ad valami - a maga idején nyilván riasztó és visszataszító - barbár jelleget színműveinek), mégsem olyan egyértelműen „fejjel ír", minta *Stuart Mária* szerzője; az ő mondatainak - és persze figuráinak is - „van teste", még ha ezeket a nyelvi és emberi testeket nem tartjuk is tetszetőseknek. Annak, hogy egy Kleist-előadás mégis tetszik, egyikforrása - kellő rendezői és színészi koncentráltság esetén - éppen e kissé torz (és ezért nagyon esendő) nyelvi-személyi testiség felismerése, illetve rendezői felismertetése.

Kleist a többértelműségek drámaírója; ám e többértelműségek értelmezése nagyon is szűk térben mozog (éppolyan szűk térben, mint maguk a szereplők); az értelmezés a szerző által, ha nincs is előírva, de mintegy előre van programozva. A szerző okos, vagyis éles az elméje, ám ezzel az éles elmével leginkább csak metszeni és hasogatni tud; s mindegy, hogy fát vagy szőrszálat: e hasogatásban olyan makacsságot tanúsít, amely mára butasággal határos. Ez a tárgyat és jelentést ki-beforgató, csökönyös butaság (amelyet viszont egy részvétlen és kifürkészhetetlen, éles ész irányít) határozza meg Kleist hőseinek minden szavát és megnyilvánulását. Ez ad minden színművének egyfajta kivédhetetlen vontatottságot és nehézkességet (ami *Az eltört korsó* esetében, vígjáték lévén, különösen szembeötlő), egyszersmind azonban annyi mélységet és belső energiát is ad, hogy ezáltal - kissé leegyszerűsítve, de nem alaptalanul - zsenialitásnak is lehet nevezni. Ugyanakkor ez az, ami lehetetlenné teszi, hogy Kleist életműve olyan kihívást vagy tápot adhasson a tetszőleges interpretációknak, a játékos önkénynek, mint Shakespeare-é vagy akár - közelebb lépve Kleist dimenzióihoz - Georg Büchneré.

Valójában persze egy klasszikus mű színrevitele nem csupán az adott mű interpretációját jelenti; egy olyan jelentős életművel rendelkező, tapasztalt rendező esetében, mint Zsámbéki Gábor, különösen nem. Egyrészt arról van szó, hogy Zsámbéki mit tud (és mit tud megmutatni) Kleistről, hogyan fogalmazza meg hozzá való viszonyát; másrészt viszont arról is szó van, hogy mindez miképpen épül rá a Katona József Színház korábbi produkcióira. Nos, *Az eltört korsóban A* revizor-vonal megy tovább, megváltozott külső és belső feltételek között. Ugyanaz a revizor, aki évekkel ezelőtt az előadás legvégén - pillanatnyi színpadi jelenlét után - egy sajnálatos

Máté Gábor (Walter), Csákányi Eszter (Márta), Elek Ferenc (Rupi) és Fullajtár Andrea (Eva)



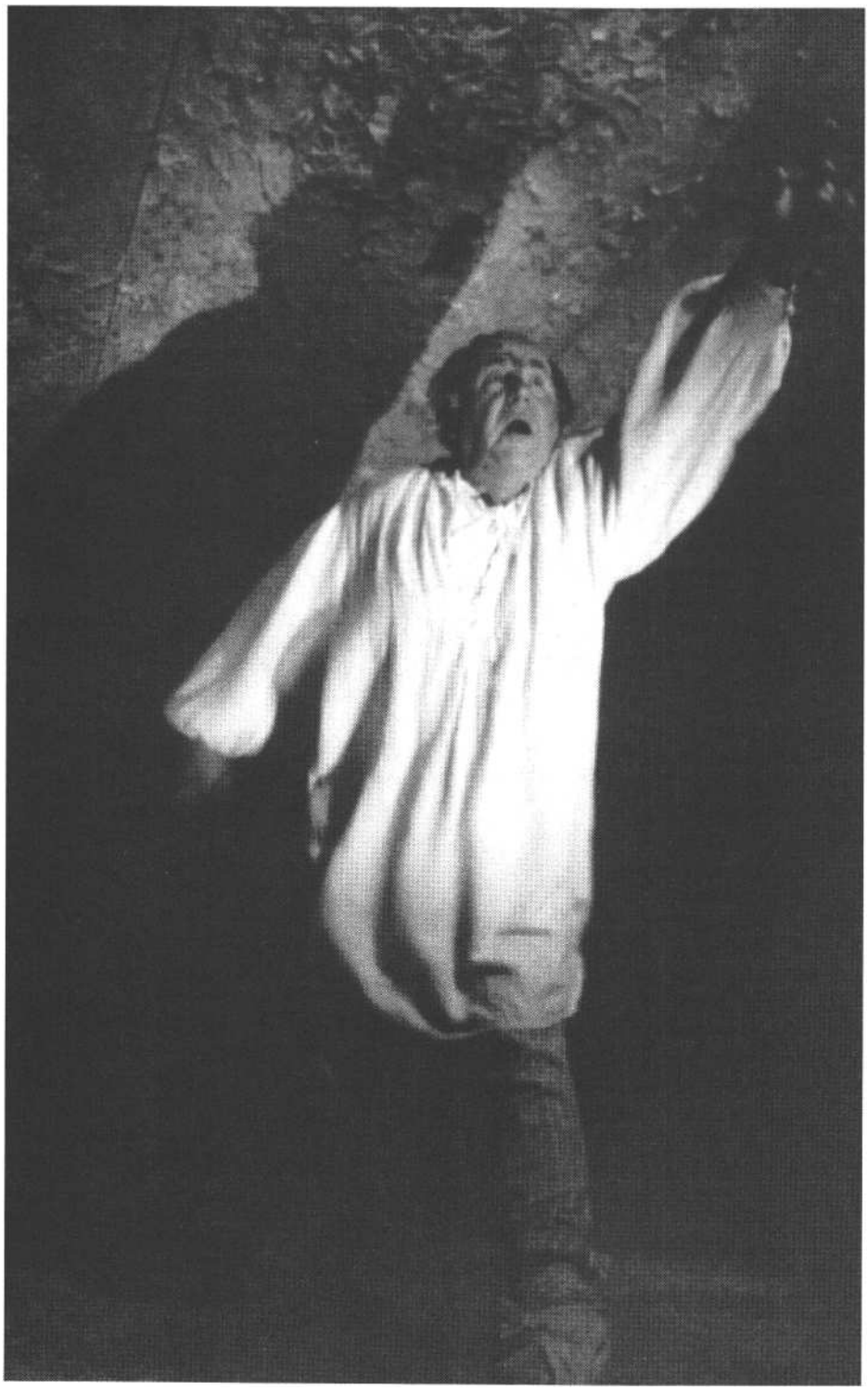
baleset következtében rögtön el is tűnt, ezúttal már a darab elején színre lép, és megkezdi a revíziót; mint kiderül, nem a pénztárkönyvek és a nyilvántartások érdeklik (bár ott sincs minden rendben), hanem valami más; titkolt vágyak és nyilvánvaló visszaélések közt kezd leltározni. Á bűnös mára darab elején megvan; a darab végére a bűncselekmény is rekonstruálódik hozzá. Á hatalommal való visszaélésből marad a visszaélés; a hatalom - egy magasabb, nagybetűs Hatalom jelenlétében - elpárolog. Á bűnös magára marad, védtelenül és kiszolgáltatottan, s ezért legalább annyira szánalmas, mint amennyire nevetséges. Szó sincs közvetlen társadalom bírálatról, szatirikus célzatú típusteremtésről, fergeteges vígjátékról - és mert nincs röhögés, az sem mondható, hogy „magatokon röhögtök". Van helyette valami más: „halandó létünk cukrozott epéje".

S ezzel máris ott vagyunk az írásom elején említett nehézség kellős közepén. Ahhoz, hogy elmondhassam, mit láttam a Katona József Színházban, és mit gondolok róla, arról is beszélnem kell, hogy mit gondolok arról a különös írói problémáról, amely Kleistet *Az eltört korsó* írásakor foglalkoztatta, és amelyet a maga módján igen radikálisan meg is oldott. Nos, röviden: ő nemhogy heterogén, hanem éppenséggel külön irányba tartó princípiumokból akart (és tudott) egységes formanyelvű színpadi művet létrehozni. Részletekbe menő elemzés helyett ezúttal elég, ha utalok rá: a darabban a cselekmény elsősorban a cselekmény rekonstrukcióját jelenti, ami pszichologizáló oknyomozást kíván. Ugyanakkor azonban Kleist mítosz-travesztiát is ad, méghozzá egyszerre két, merőben különböző eredetű mítoszét, Oidipuszét és a bűnbeesését (már ha ez utóbbit mítosznak tekintjük; amennyiben nem, akkora vallási hagyomány destrukciójáról van szó), mindkettőre egyértelmű és hangsúlyos utalások vannak. Csakhogy a travesztia feloldódik a paródiában: Ádám bíró lőcslába és a bírói eljárás kisszerűsége, valamint a megtapizott és (esetleg) perforálódott parasztlány a témát, illetve témákat is abszorbeálja, miután a mitikus-tragikus forma már az első dialógusban, sőt voltaképpen mára szerepek kiírásában felszívódott. Mindez szatirikus ábrázolást tenne kézenfekvővé; a szatíra nem is hiányzik teljesen a darabból (Zsámbéki meglévő szatirikus vonásokat erősít fel, anélkül, hogy túlerőltetné őket), ám az ábrázolásra mégsem a szatirikus irányultság jellemző. Ádám bíró figurájában Kleist olyan karikatúrát hoz létre, amelynek néhány évvel később, a marionettesszében pontos elméleti megokolását adja majd: a bűnbeesett ember, miután kitaszíttatott a paradicsomi reflektálatlanságból, addig fog szenvedni saját esendőségétől, amíg tökéletesbedése révén közel nem kerül az isteni lényeghez, a bölcsességhez, a szépséghez és a személyiség plasztícitásához. Az persze nincs

Bán János (Sugár) és Horváth József (Tuskó Vitus)

megmondva, hogy mi ez a közel, valamint az sem, hogy a reflektáltság (minden kéjvágyak, lőcslábak és gyámügyi leiratokba csomagolt braunschweigi kolbászok forrása) hogyan vihet a tökéletesbedés felé; gyanítható, hogy a tökéletesbedés bizonytalan ideig el van halasztva. Ádám tehát karikatúra; de mivel szenved, mégsem az. Ellentétben az antik vagy a népi komédiák hasonló módon elbukó hőseivel, ő minél nevetségesebbé válik, annál érdekesebb is lesz; kielégületlen erósza nem lobban ki, nem terelődik más irányba, nem „javul meg", hanem azáltal, hogy Ádám kiszalad a játékból, a helyszínen maradó férfivágy átruházódik és felerősödik; a darab egyetlen nyíltan erotikus mozzanata az utolsó jelenetbeli csók. (Kleist erotikájának mélyebb, rejtett rétege a bizalom fokozott követelése bizalmatlanságot provokáló helyzetek közepette és a személycserével egybekötött szerelmi közeledés; más műveiben ezek központi motívumok, *Az eltört* korsóban is folyamatosan jelen vannak, de itta komikum felmorzsolja őket.)

Ide kapcsolódik két formai probléma is, az egyik viszonylag egyszerű, a másik valamivel bonyolultabb. Az első a darab befejezésével kapcsolatos. Á darabnak két befejezése van; Kleist az utolsó jelenetet a könnyebb játszhatóság végett mintegy négyszáz sorral lerövidítette, gyorsított eljárással fel- és megoldotta a feszültségeket. Ezáltal azonban éppen az marad ki, ami a befejezésben érdekes: a felsőbb instancia, Walter tanácsos reagálása. Csak a teljes változatból derül ki, hogy Ádám tette egyrészt privát vétek ugyan, másrészt azonban általánosabb társadalmi feszültségek lappanganak mögötte; egy pillanatra legalábbis kérdésessé válik a felső, nagybetűs Hatalom bűntelensége is. Fodor Géza és Zsámbéki a teljes, eredeti változat mellett döntöttek, helyesen; sőt, az utolsó jelenet hangsúlyai révén (felvetődik például a kérdés, szokott-e hazudni a kormányzat) különösebb aktualizálás nélkül is kap egyfajta melankolikus jelenvalóságot a németalföldi zsánerkép. Igen ám, de a teljes változat meg is töri a darab szerkezetét: akárhogyan feszül is a cselekmény rekonstrukciója (és amit Kleist remek színpadi érzékkel old meg, ezalatt közvetett módon egyre több dolog derül ki Ádámról, anélkül, hogy ő maga változna vagy fejlődne, sőt - karikatúra lévén - anélkül, hogy koherens jelleme volna), a lényeget végül mégiscsak egyszerűen el kell mesélni, s emiatt az a veszély fenyeget, hogy a darab tétje visszamenőleg is elveszti jelentőségét, elvégre a lefokozott téma kisszerűsége a benne rejlő konfliktusok súlyát amúgy is bizonytalanná teszi. Nos, ezt a nehézséget Zsámbéki részint a perspektíva kiszélesítésével, egyszersmind közel hozásával küzdötte le (visszaélések az újoncozás körül), részint egy apró, de fontos mozzanat beiktatásával. Miközben az Évát alakító Fullajtár Andrea a színpad közepén elmeséli Ádám bíró mesterke-



Ádám bíró: Haumann Péter (Koncz Zsuzsa felvételei)

déseit, az írnokot játszó Bán János a jobb szélen álló kályhához húzódik, felszítja a tüzet, majd egy hangsúlyos pillanatban bedob egy írást a tűzbe - nyilvánvalóan azt a hamisított levelet, amelyről a színpad túlfelén éppen szó esik. Ezáltal egyértelművé válik, amire gesztusaival Bán korábban is utalt: az írnok cinkossága és bűnrészessége. Az tehát, hogy felkészültsége és színlelése jóvoltából ő lesz a megszaladt Ádám utódja, semmi jót nem ígér. Erre a mozzanatra nincsen szövegszerű utalás a darabban, mégis plauzibilis, mivel Kleist koncepciójából következik. Ha Walter tanácsos az Úr, aki a bűnbe esett Ádámot felfüggeszti állásából, vagyis kiűzi a paradicsomból, akkor az írnok csakis a Kígyó lehet; neve, Licht (vagyis világosság, fény), Mózes első könyvére utal. Az, hogy Walter tanácsos rábízza a falut, tekinthető blaszfémikus célzásnak a teremtés aktusára: „Es werde Licht", vagyis legyen világosság. Am ez már átvezet a másik, bonyolultabb formai problémához.

Kleist ugyanis, a paródia és a travesztia mellett, figurális világmodellt is ad *Az eltört korsó*ban. Nemcsak Ádám bíró, Évike, a tanácsos úr és az írnok tekinthetők a régi történet figuráinak (értve figurákon ezúttal az új, ekvivalens történetben megismétlődő, párhuzamos alakzatokat), hanem apró mozzanatok is efféle mellékjelentést kapnak. A lőcsláb Oidipuszra utal (akinek neve dagadt lábat jelent), a kályhát díszítő kecskebak a pokol tüzének képzetét idézi, Ádám sebei Oidipusz bűnhődését juttatják észbe, a paróka a fügefalevélnek felel meg, elvesztése a szégyellt meztelenségnek. Megvan a kiűzetés, megvan a kénkőbűz, megvan a lópata (ha Oidipusztól mégis eltekintenénk), megvan Szodoma és Gomorra; a korsó szimbolikus mellékjelentéseire (szüzesség, vulva, uterus) az előadás műsorfüzete is felhívja a figyelmet; másrészt Márta asszony korsóleírása is inkább figurája, mint paródiája az eposzi tárgyleírásoknak. (Azt a kérdést, hogy Évike szüzessége megvan-e még, vagy a korsóval együtt odaveszett, az előadás nyitva hagyja; vagyis felveti; vagyis lényegében eldönti.) Ennél is fontosabb azonban, hogy szituációvá formálódik az a marionettesszében kifejtett gondolat, amely szerint az ember már evett a tudás fájáról, ám ezzel még nem jutott az isteni princípiumhoz közelebb. A darabban mindez a jogszolgáltatás mezejére terelődik: Huisumban már nem érvényes a hagyományos, népi ítélkezés, de Ádám még nem tud kiigazodni az új, „szabályos" törvénykezésben. Kleist világmodellje telítve van mellékjelentésekkel, ugyanakkor a megszólalások szárazak, egzaktak és tárgyszerűek. Kleist az abszolút végesség költője, világmodellje a lehető legszűkösebb tér (akkor is, ha a teutoburgi őserdőben vagy a porosz csatamezőn építi föl ezt a modellt); ebben a szűkös térben pedig a véletlen válik végzetszerűséggé - esetünkben az, hogy az eltört korsó miatt indítandó eljárás egybeesik Walter tanácsos látogatásával. A sors és a tér szűkössége, a véletlen és a végzet egybeesése következtében (itt is, Kleist más műveiben is) a látszat és a valóság szétválasztása okozza a szereplők számára a legfőbb nehézséget, s adja a szerzőnek a legtöbb elbeszélői vagy dramaturgiai hajtóerőt. A legridegebb fogalmi kategóriák kerülnek szembe egymással, miközben - mint már említettem - az emberi megszólalásoknak és gesztusoknak igen erős testi jelenlétük van. Ezzel

magyarázható, hogy Kleist nem törekszik a konfliktusok végső kiélezésére vagy kiaknázására (ilyesfajta kiélezés *Az eltört* korsóból egyfelvonásos farce-ot vagy antik típusú mimust csinálna); nála nem elsősorban a szereplők, hanem a különböző dramaturgiai síkok küzdenek. Nem csak az elvont fogalmiság és a nyers testiség küzdelméről van szó; e küzdelembe ugyanis bekapcsolódnak a szimbolikus és a figurális mellékjelentések is. A rendezőnek el kell döntenie, melyik réteg kerüljön ki győztesen, hogy ezáltal a többi réteg ne felfüggesztődjék, hanem inkább megszüntetve megőrződjék. Nemcsak összetettsége miatt tartom e problémát bonyolultnak, hanem azért is, mert a rendezőnek egyszerre kell - a maga módján - megfogalmaznia és megoldania.

Rendezői felfogásából következően Zsámbéki a plasztikus-érzékletes felé vitte az előadást, amennyire csak ez összeegyeztethető volt Kleist szerzői intencióival. Ezt jelzi a szatíra felerősödése is: ez egyrészt egy létező társadalmi tapasztalatra utal, másrészt nem típusok karikatúráját adja, hanem az emberi gyengeség mint sorssal bíró, hús-vér emberek gyengesége domborodik ki (függetlenül attól, hogy a sors szűkös, a húsvér pedig esendő és romlott). A merev mozaikszerűség helyett (ami Kleist dialógusaiból voltaképp következne) a rendező átmeneteket és árnyalatokat igyekszik teremteni; a bábu üressége, a karikatúra egyoldalúsága helyett (ami *Az eltört* korsónak egy másik lehetséges interpretációja volna) arra törekszik, hogy a jellemvonások telítettségét hozza ki a színészekből. Még az epizódszerepek is telítődnek: amikor például Walter szolgája hüledezik, hogy micsoda felfordulás van a huisumi bíróságon, nemcsak geometriai funkciót tölt be (vagyis kijelöli Ádám bíró sorsterének határait, egyszersmind jelzi, hogy Khell Csörsz Vermeertől ihletett játéktere csak látszólag zárt, valójában, ha más-más módon is, mindenfelől nyitott), nemcsak exponálja Ádám lelepleződésének mindhárom szintjét (a teremtmény Isten előtti lecsupaszodását, a bírósági tárgyalást - úgy is, mint a jellegzetes színpadi műfaj előfutárát -, valamint azt, hogy Ádám komédiáját minden oldalról kukkoló nézők veszik körül), hanem mintegy fel is töltődik Haumann Péter hisztérikus (és persze gondosan koreografált) kapkodási jelenetétől.

Hasonlóképpen telítődik a „három párka" is: a Brigitta asszonyt játszó Máthé Erzsire a tragikus fenségnek egyfajta visszfénye vetül, miközben persze az antik rávezető paródiájaként lép föl; vagy a cselédeket játszó Olsavszky Eva és Czakó Klára, miközben egyikük kihúzza magát, és mellre szívott levegővel vág vissza Haumannnak („Úgy tessék mondani, hogy értsem is"), másikuk a lehető legrosszabbkor elregéli, mint egy hírnök vagy egy Szibilla, hol és miért nincs meg Ádám parókája, és miért nem adja kölcsön a sajátját a sekrestyés: a főszereplő személyiségére világítanak rá, ám egy-egy olyan intenzív pillanatban, amely az ő pillanatuk.

Más a helyzet a főszereplőkkel, akik nem egy-egy pillanatra telítődnek, hanem telítettségüket egész játékuk folyamán meg kell őrizniük, illetve meg kell küzdeniük érte. A föntiekben azt mondtam Ádámról, hogy karikatúra, de mégsem az: ugyanis minél több túlzás van a megjelenítésében, e túlzások minél egyoldalúbbak, ő emberileg, paradox módon, annál érdekesebbé válik. Haumann Ádám bírójáról első látásra azt lehetne gondolni, hogy egyfajta szeretni való csibész, aki pórul jár. Ez a megállapítás azonban Haumann legfontosabb színészi feladatát kerülné meg. Haumann ugyanis, noha csúnya, esetlen, öregedő férfinak látszik a színpadon, mégiscsak férfi: erőteljes és attraktív jelenség. A jelenlét intenzitásához mérten egyet kellene pattintania ujjával, hogy Évike a karjai közé omoljon, és még egyet, hogy ezt a többiek is rendben levőnek találják. Haumann-nak tehát energiái nagy részét önmaga ellen kell fordítania; minden nyelvi fogódzót meg kell ragadnia, hogy (gesztusokkal és egyéb testi megnyilvánulásokkal) indokolttá tegye, miért nem tudja erejét hatalommá alakítani egyrészt, másrészt miért kell mindennek lépésről lépésre kitudódnia, amikor az írnok úgyis mindent eleve tud, a tanácsos úr pedig úgyis mindenre rögtön rájön. Amikor tehát Kleist - szokása szerint - lecövekel valamilyen apró hülyeségnél (hogy a macska belekölykedzett a parókába, hogy a gyöngytyúk pipes, és Ádámnak meg Évikének együtt kell tömnie, hogy a selyemhernyó-tenyésztéshez szükséges gallyak a kályha fölé vannak akasztva és más effélék), akkor Haumannnak újabb meg újabb labdákat kell föladogatnia Máté Gábor és Bán János számára, akik ezeket folyamatosan le is csapják. Ezáltal Haumann, minél közelebb kerül a megsemmisítő vereséghez, annál inkább hatalmába keríti a színpadot; egyre nagyobb ívben csörtet oda-vissza, mígnem a játék egy döntő pillanatában, saját erejénél fogva, ki kell lendülnie a játéktérből.

Az írnok és a tanácsos szerepe jóval kevésbé karikaturisztikusan van megírva, mint Ádámé, ám a fenti paradoxonból következően ezek mégis egysíkúbbak, mint Ádám szerepe. Haumann szabadjára engedheti komédiázó hajlamát: még a külsődlegesnek látszó színészi eszközök is a jelenet elmélyítését vagy legalábbis kiszínezését szolgálják; Máté Gábor és Bán János játékából e szabadságnak óhatatlanul hiányoznia kell. Máté Gábor egyfajta derűs, fennkölt kiegyensúlyozottságot, már-már jovialitást testesít meg; ezt azonban Walter tanácsosként csakis Ádám bíró provokációira reagálva, lényegében az ő rovására érheti el, vagyis a játék szempontjából Ádámtól függ. A Petőfi Sándor utcai színpadon egy kopaszodó, zilált, idősebb, testes férfival egy higgadt és délceg férfi áll szemben, akire ráadásul a jelmeztervező, Szakács Györgyi, ha nem is hivalkodóan pompás, de azért előkelőnek ható, szép ruhát adott. Máté Gábor arcáról mindvégig a magát emberségesnek mutató hatalom nyájassága sugárzik, mint akinek arról kell a nézőket meggyőznie, hogy érzelmei fensőbbségesebbek annál, semhogy feltárhatná őket olyan jelentéktelen személyek előtt, mint a színpadon zajló tyúkper szereplői. Gesztusaival eleinte különválasztja a per tárgyát az igazság általánosabb fogalmától; amint azonban kiderül, hogy nem egyszerűen egy korsóról van szó, a tárggyal szembeni érdektelenséget egyfajta játékmesteri szenvedély váltja fel. Ily módon meg tudja teremteni azt az illúziót, mintha ő irányítaná a színpadon zajló történéssort, s Haumann színpadi jelenlétével egy másfajta, nem annyira intenzív, de koncentráltabbnak ható jelenlétet tud szembeállítani. Ezzel együtt jár, hogy játékában folyamatosan eltolódik a belső hangsúly; a derűs nyugalom mögül mindinkább elősejlenek a finomra élezett, kosztolányis jellegű komiszságok.

Á trió harmadik tagjának, Bán Jánosnak nemigen van más választása, mint az, hogy karikatúrát formáljon. Hórihorgas, görnyedt és alázatos; itt mutatja a cselt, és amoda szúr - főleg akkor, ha az erőviszonyok ezt (már) megengedik. Kulcsfontosságúnak tartom az erőviszonyok alakulása szempontjából a villásreggelit, amellyel az előadás második része kezdődik. Bán János éppen távol van (egy tanúért küldték el); az ő távollétét használja ki Haumann és Máté egy kis eszegetésre; egyikük az időt akarja húzni és a másikat lekenyerezni, a másik viszont most készíti elő, körültekintően feltett kérdéseivel, az egyik lebuktatását. Az igazság kiderítésének síkján Máté javára fordulnak az erőviszonyok; a testi közvetlenség síkján viszont Haumann sarokba szorítja partnerét a limburgi sajttal (amely a világ egyik legbüdösebb csemegéje), a bortöltögetéssel, rohangálással, ordibálással, amelyet különféle (természetesen a tárgyhoz nem tartozó) szabatos kifejtésekkel tarkít. Jön vissza Bán János Máthé Erzsivel és egy parókával. Látszik az arcán, hogy a paróka megpecsételi Ádám sorsát, ám az is látszik, hogy eldönti: most fog nyíltan szembefordulni főnökével. Bán Jánosnak gazdag eszköztára van koravén kisfiúk megjelenítésére; az a kisfiú, akit most látunk, gonosz és cselszövő is. Ráadásul el is éri a célját (amelyet Ádám bíró tűz ki még a darab elején, azzal, hogy megpróbálja lebeszélni róla); éppen csak jelentőségre nem tud vergődni a cselszövény, nem tud olyan önálló művé válni, mint például Jagóé. Haumann a játéktér közepén kapkod és rohangál, majd kilódul ebből a térből; Bán a tér legszélén kering, hogy majd a végén beszívja őt Haumann üresen maradt helye.

A két női szereplő közül kétségkívül Fullajtár Andreának van nehezebb feladata, vagy inkább ő

van nehezebb helyzetben. Csákányi Esztert a szenvedéllyé váló kleisti makacsság hajtja; ugyanaz a szenvedély, amely Penthesilea vagy Kolhaas Mihály sötét hőstetteinek is a forrása. Márta asszony szenvedélye azonban téves irányultságú, és ezért (vagyis azért, mert a makacsság együtt jár az ítélőerő fogyatékosságával) komikusan hat, egyszersmind szánalmat is ébreszt. Ezt a szerepet Csákányi Eszter teljes biztonsággal formálja meg; játékának legfőbb tétje, hogy *ne* kerüljön szembe Haumann-nal. Ezért aztán szenvedélykitöréseinek legnagyobb része a Tuskó Rupit játszó Elek Ferencre zúdul, akinek két lényeges feladata van; az, hogy állóképesnek bizonyuljon Csákányival szemben, és az, hogy erőtlennek mutatkozzék az összes többi szereplővel szemben, vagyis a figura erőtlenségét kell színpadi értelemben erővé alakítania. A figura jellemének két összetevője van: a bárgyúság és a jóhiszeműség, ezért az ő mozgását leginkább egy golyóéhoz lehet hasonlítani: ha meglökik, gurul. Csákányi ezt a jellemgolyóbist lökdösi; tudjuk azonban, hogy e gurítások valójában Haumannnak kellene hogy szóljanak; Csákányi viszont, heves dühkitörései közepette, Haumannhoz mint érzelmileg közömbös instanciához beszél. Mihelyt éppen csak fölmerül annak lehetősége, hogy Mártának közvetlen köze is lehet Ádám bíróhoz (márpedig ezt firtatja Walter a fönt elemzett villásreggeli során), rögtön meginog az erőviszonyok egyensúlya, mivel Csákányiban már nem a törött korsót, illetve lánya becsületét visszaperlő mamát, hanem a szenvedélyes nőt látjuk - ezt kiegyenlítendő, Haumann-nak mintegy meg kell sürgetnie saját bukását.

Fullajtár Andrea viszont legalább annyira bonyolult erőtérben mozog, mint Haumann; csakhogy éppenséggel nem mozoghat, mert Évike - ellentétben Ádám bíróval - nem alanyként, hanem tárgyként van jelen. Mindenki viszonyul hozzá valamilyen módon (ha másként nem, hát zamatosan lekurvázza, mint Horváth József), ő azonban a felé irányuló érzelemözönt nemigen viszonozhatja, még reagálni is csak nehezen tud rá. A szerző erre egyszerűen nem ad módot neki; hasonló helyzet még nála tapasztaltabb színésznőt is próbára tenne. Sem a védtelen ártatlanság, sem a szánni való, bukott kisangyal szerepét nem jászhatja el; nem mintha nem következne darabbeli helyzetéből valami efféle, hanem azért, mert nőisége (ha úgy tetszik, szubjektum volta) a darabban oly mértékig nincs tematizálva, hogy Évike alakja vészesen közel kerül a Kleist által vizionált marionettfigurákhoz. Ez az a pont, ahol a plaszticitásra törekvés némileg megbosszulja magát; másfelől persze csak dicsérni lehet, ha egy fiatal színésznő emberileg komolyan akarja venni az odaadásában megbántott nőiséget. Ezáltal viszont egy kissé meghúzott szövegű Alkménét kapunk Kleist másik vígjátékából, az Amphitryonból (ott ugyanis nagykanállal mérte Kleist a szubjektum tematizálását); ráadásul ez az Alkméné morcos is egy kicsit, talán mert nem érzi jól magát a delfti tejáruslány öltözékében - le is veti a rokolyát meg a főkötőt, ám ettől sem lesz jobb kedve. De hagyjuk az iróniát. Fullajtár Andrea azért van nehéz helyzetben, mert a színpadon magányos, de nem önálló (hiszen az érzelmi impulzusokat nem viszonozhatja, még kevésbé fejlesztheti tovább); csábítják, ezért minden erejével cáfolnia kell, hogy csábos, ugyanakkor mégis vonzónak kell bizonyulnia, anélkül, hogy vonzalom ébresztésére a legkisebb esélye volna. (A vonzalom és a csábítás közti különbségről majd máskor bővebben.) A csoportos jelenetekben be van szorítva a többi szereplő replikái közé, a többiek mintegy meghatározzák, mitévő legyen; vannak viszont pillanatai négyszemközt Haumann-nal, amikor ambivalens, egyszersmind intenzív érzelmeket kellene kifejeznie, ám a rendelkezésére álló eszközökkel leginkább csak azt tudja kifejezni, hogy meg van ijedve. Nincs több szerencséje a kleisti bizalomkövetelő erotikával sem, noha a Rupival, vagyis Elek Ferenccel folytatott idevágó párbeszédnek jóval kisebb az érzelmi kilengése. Am ha ő meglöki a jellemgolyóbist, az egyelőre még nem gurul. Az, hogy Fullajtár alakításának mégis vannak jól sikerült mozzanatai, nagyrészt Máté Gábornak köszönhető; ő az egyetlen, aki Évikét ki tudja mozdítani tárgy mivoltából. Kettejük viszonya peren belüli processzusnak nevezhető: előrehaladó folyamat, ahogy a fensőbbség mögül mindinkább elősejlik a csábító gonoszkaság, s hogy Évikének egyre több oka van, hogy ezért még hálás is legyen. A csókjelenet (hosszú és gazdag smárolás, miközben Horváth és Elek elismerően pislog Máté Gábor Fullajtáréval összeforrt arcába) az előadás egyik nagy pillanata.

Befejezésül elkerülhetetlennek érzem, hogy Zsámbéki Kleist-rendezésén keresztül futó pillantást vessek a magyar színházi kultúra egészére is. *Az eltört korsó* végiggondolt, elmélyült, pontos és kedélyben gazdag előadás; annak, hogy nem fergeteges és nem katartikus, a megírásból fakadó okai vannak. Azt viszont, hogy a mai magyar színházban nincsenek fergeteges és katartikus előadások (valamint, hogy az elmélyült és végiggondolt előadások is ritkák), nemigen lehet Kleist írásművészetének jellegzetességeivel magyarázni. A mai magyar színházi életben a kifáradás jelei mutatkoznak; ez ellen lehet küzdeni pontossággal, figyelemmel és a kedély gazdagságával, ám a térképről lemenni - mint mondják - nem lehet. Kleist vígjátéka a Petőfi Sándor utcában nem mulattat és nem rendít meg - ellenben töprengésre és visszagondolásra késztet, s ily módon, ha lassan és közvetve is, de mégiscsak lehet valamiféle megtisztító hatása.

Heinrich von Kleist: Az eltört korsó (Katona József Színház)
Fordította: Tandori Dezső. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Dramaturg:* Fodor Géza: *Zene:* Sáry László: *Rendező:* Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Máté Gábor, Haumann Péter, Bán János, Csákányi Eszter, Fullajtár Andrea, Horváth József, Elek Ferenc, Máthé Erzsi, Olsavszky Eva, Czakó Klára, Rába Roland, Nagyváradi Viktor.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

POSZTSZOVJET VÍZIREVÜ

CSEHOV: SIRÁLY (MADÁRKÁK)

Csehov egyik barátjának írt levele szerint tervezett darabja, a *Sirály* forte kezdődik, és pianissimo végződik. Alföldi Róbert Sirály-rendezéséről, amely a Budapesti Kamaraszínház Asbóth utcai Kisszínpadán látható, nem mondható el ugyanez, mivel az előadás nagyon erős képekkel, vagyis forte indul és zárul. Az első felvonás elején megszólaló hangos és dinamikus zenére hosszú göndör hajú, fekete ruhás nőalak (Mása) jelenik meg a játéktér mélyén, majd hátrafelé lépegetve a nézők felé közelít. Eközben az égszínkék háttérfalra bámul, és széttárja a karját, mintha el akarna repülni.

A néző akár a reménytelen vágy képeként is értelmezheti a látványt, hiszen előzetesen tudja, hogy az előadás alcíme *Madárkák,* a szórólapra nyomtatott szöveg szerint pedig: „A madarak szállnak. Az emberek csak állnak és várnak. Hátha egyszer ők is szállnak. Aztán nekifutnak, hátha jutnak valahova, a magasba! Futnak és futnak, de nem jutnak sehova. Se a magasba, se a mélybe." Később azonban az előadás úgy szövi tovább a kiélhetetlen vágy alapmotívumát, hogy nem a szentimentális elvágyódásnak, hanem a megvalósulatlanság brutalitásának modalitását rendeli hozzá. A hidegen indifferens hangvétel legtisz-

tában egy hosszan kitartott utolsó képben érzékelhető, amelyben a Trepljov holtteste fölött tablóba tömörülő szereplőket végleg szürkéskék homályba úsztatja a halványan megvilágított háttérben, egy elhúzott nejlonfüggöny mögött szitáló hóesés, valamint az égen fordított V alakban szálló sirályok látványa. Az élesre fókuszált kezdő és záró kép tehát vizuálisan összefoglalja a közöttük feszülő jelenetsorokban konkretizálódó Sirály-értelmezést.

A szokatlanul erős nyitó kép azt eredményezi, hogy a néző kitüntetett figyelemmel fordul az előadás vizuális dimenziója felé. Már az első néhány jelenetet látva megerősödhet az a felismerés, hogy itt nem egy jellempszichológiai kamaradráma kerül bemutatásra, jóllehet az alig több mint húsz négyzetméteres játéktér arányai erre ösztönöznék a rendezést. A szobaszínházi körülmények között megszokott realizmust azonban kezdettől fogva lehetetlenné teszi a Kentaur tervezte díszlet, amely radikálisan ellentmond a drámaszöveg instrukcióinak: az előadás elején nem látható se park, se széles fasor, se tó, se színpad (sőt, még köhögés és kopácsolás sem hallatszik). Ehelyett a játék helyszíne egy fekete gumiszőnyeggel borított üres térség, amelyet hátulról maszatosan égszínkékre festett fal határol. Á teret ugyancsak kék asztal, valamint kerti székek és padok tagolják folyamatosan változó elrendezésben: az egyes jelenetekben ezeken ülnek, guggolnak, állnak vagy éppen fekszenek a szereplők. Továbbá a második felvonás (a Csehov-dráma harmadik felvonása) elejére az egész játékteret elborítja a víz, ami az első felvonást záró Nyina-Trepljov- és Nyina-Trigorin-jelenetben kezd beszivárogni. (Persze a „miért?" kérdésének felvetése ezzel kapcsolatban súlyos allegorézis volna.) Mindezek olyan térkörnyezetet alakítanak ki, amely semmiképp nem nevezhető realistának, de még reálisnak sem, hiszen a szereplők néha úgy néznek a kék háttérfalra, mint az égre, néha viszont nekitámaszkodnak, sőt az életmódját Nyinának vadul ecsetelő Trigorin még azt is ráfirkálja, hogy „Írni kell!". Ezenkívül veszekedési jelenetükben Arkagyina és Trepljov mindketten belerúgnak a vízbe; az utolsó felvonásban pedig az ablakot becsukó Trepljov nejlon körfüggönyt húz az asztalt körülülő társaság elé.

A tér díszletelemeit és a köztük folyó játékot tehát nem a drámaszöveg szituációinak színpadi megvalósítása, hanem egy autonóm vizuális világ önreferens működése motiválja. A Csehov-előadásokhoz nélkülözhetetlennek hitt atmoszférát pedig megint csak nem a sztanyiszlavszkiji színjátékmód hagyományából ismert hangeffektusok vagy apró gesztusok teremtik meg, sokkal inkább a látvány összetettségéhez hozzájáruló színpadi eszközök (például eső, hó), a színek, a zene és a mozgás. Ezáltal válik hangulatilag magával ragadóvá például az első (az eredeti drámá

Nyina: Szalay Mariann

második) felvonásának vége, amikor a Trigorinnal való beszélgetés után Nyina „Álom!" végszavára nem lesz mindjárt generálsötét, mert a lány előbb még vad táncba kezd a felhangzó zene ritmusára, majd az esőgépekből megeredő zuhany alatt nevetve ugrál az égszínkék háttér előtt. Hasonlóan expresszív az utolsó felvonás egyik jelenete is, amelynek szinte már teljesen mélykék tónusú színpadképe a végletes hidegség érzetét kelti a nézőben. Közben szél süvít, Szorin nyugágyon fekve haldoklik, Medvegyenko egy széken guggol, és vigyorogva nézi a részegen kiabáló Mását, Polina pedig szorosan öleli Dorn doktor hátát. A kiélhetetlen vágyaktól történő szabadulás görcsös kísérleteibe való belekékülés így egyetlen képben fejeződik ki, amely úgy nyer sajátos jelentést, hogy elsődlegesen a szereplők külső megjelenésében és gesztusaiban megfigyelhető változások - nem pedig a szituációk mássága - keltik a teljes degradáció érzetét. Ily módon az előadás végére főképp a (Bartha Andrea által tervezett) jelmezek eltérő volta válik az értelmezést meghatározó tényezővé.

Az első felvonásban azonnal szembetűnik, hogy a szereplők ruhái egyetlen és csak rájuk jellemző színre redukálódnak. Így Mása fekete, Medvegyenko barna, Trepljov fekete-fehér, Szorin bordó, Nyina fehér, Polina lila, Dorn zöld, Arkagyina piros, Samrajev narancssárga, Trigorin pedig szürke ruhát visel. Hasonló, egyes karakterisztikus színeken alapuló jelmezkoncepció volt megfigyelhető nemrég Zsótér Sándor vígszínházi Faust-rendezésében, ahol Margaréta ruhájára még virágok is voltak varrva. Az Álföldi-féle Sirályban Arkagyina látható egy olyan sárga selyemruha, amelyet nárciszok díszítenek (sőt, még vörös parókájára is rá van tűzve egy szál), Nyina pedig margarétamintás kék ruhát visel az első felvonás második részében (amely a Csehov-dráma második felvonása). Ha a kortárs magyar színház tendenciái felől szemléljük ezt a feltűnő hasonlóságot, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a Sirályrendezését mozgató előfeltevések analógiát mutatnak Zsótér többször deklarált, a klasszikus drámaszövegek radikális színházi dekonstrukcióját és szétjátszatását célzó szándékaival. Jól kirajzolódik ugyanis a mai magyar színházban egy olyan vonulat, amely a teatralitást úgy próbálja felerősíteni, hogy - Roland Barthes-ot parafrazálva - határtalanná teszi a (színházi) nyelvet, azaz a drámaszöveg verbális jeleit nem egyszerűen inszeminálja a vizualitás által, sokkal inkább disszeminálja azokat a színházi előadásszöveg nonverbális jelei közé. Magyarán az előadás nem a szöveget szándékszik illusztrálni, hanem olyan komplex jelrendszert hoz létre, ahol a szöveg és, tegyük hozzá, a szöveget mondó színész már alárendelt része az egyéb színházi jelek áradatának. Ezt a célt szolgálja a *Sirályban* a jelmezek színredukciója is, amelynek következményeképpen a szereplők nem válnak összetett jellemekké, hanem hol jel-

Rátóti Zoltán (Trigorin), Vári Éva (Arkagyina) és Szalay Mariann

legzetes karakterfigurák, hol pedig karikatúrák lesznek. Szorin mackóalsója, nadrágtartója és kopott kardigánja így teremt a figurából trottyos kisnyugdíjast, Dorn zöld zakója és szemébe húzott kalapja visszavonult maffiózót, Samrajev narancssárga (kukás?)ruhája munkásembert, Mása fekete kesztyűje, harisnyája és szintén fekete rúzsa meg szemfestéke nyughatatlan rockert, Arkagyina flitteres ruhája és parókája pedig korosodó primadonnát.

A figurák redukciójához járul még hozzá a karakterek legnyilvánvalóbb tulajdonságait kidomborító színészi játék is: Szorin (Holl János) gyerekesen magatehetetlen, Dorn (Újvári Zoltán) nagyon közönyös, Samrajev (Jakab Csaba) feleslegesen hangoskodó, Mása (Pokorny Lia) pótcselekvéseiben is egzaltáltan keres valamit, Polina Andrejevna (Illyés Mari) csupa kirobbanó elfojtás, Medvegyenko (Haas Vander Péter) pedig simulékony hízelgés. Mellettük Arkagyina (Vári Eva) felsőbbrendűségi érzését ripacs gesztusai fejezik ki a legjobban, Trigorin (Rátóti Zoltán) szürkeségét a mimikátlansága, Nyina (Szalay Mariann) végletes naivitását pedig gyakori hadonászása, kifacsart testtartása és forgásai. Trepljov (Kamarás Iván) figurája ezzel szemben teljesen visszafogott: nem kiabál vagy őrjöng, egyszerűen panaszkodik és számon kér, az utolsó felvonásban pedig már végképp beletörődött a sorsába, így Nyina távozása után is minden szó nélkül megy ki és lövi főbe magát.

Az egyes szereplőkhöz rendelt színek különbözősége aztán az utolsó felvonásra egyetlen alapszínbe megy át, és ez egyneművé teszi a látványvilágot. A jelmezek, akárcsak a díszlet, mélykék színűvé válnak. A változás különösen feltűnő például Trigorinnál, aki szürke öltönyét kék kabátra és kalapra cseréli, sőt még a szemüvegkerete és a laptopja is kék, valamint Arkagyinánál, aki rövid ruhában, a hajába font két masnival jelenik meg, akár egy kislány, és Másánál, aki hasonló egyberészes ruhát és kontyot visel, mint Polina, ezzel is jelezve, hogy reménytelen szerelmében az anyja sorsát ismétli meg. Egyedül Nyina és Trepljov jelmezei mentesülnek a kékké válás alól: a lány fehér ruhát és fölötte pomponokkal díszített vízhatlan kabátot visel, a fiú pedig fehér inget, illetve fekete zakót, mellényt és nadrágot (még ruháinak színeiben is Nyina és Mása között áll). A ruháik által jelzett kivételes helyzetük azt az értelmezést erősíti, hogy csupán ők ketten azok, akik nem merevednek bele saját idioszinkráziáikba és a vágykiélés görcsös kényszerébe, mert képesek lesznek a változ(tat)ásra: Nyina híres szavai a hitről és tűrésről nem hazug önideológiaként, hanem megszenvedett felismerésként hangzanak el, Trepljov öngyilkossága pedig a saját kisszerűségébe való bele nem törődés végső gesztusává válik.

Az előadásban megjelenő látványvilág, illetve az általa keltett hangulat fokozatos változása tehát határozott utat jelöl ki az értelmezhetőség felé. Az első felvonás dinamizmusa a harmadik felvonásra - szó szerint - teljes állóvízszerűség-be süllyed. Az átvezetést persze finoman jelzi az egyes jelenetek ritmusának és játékstílusának a módosulása. Az első felvonás még erősen stilizált játékra épül, amelyhez nagyban hozzájárul-nak a színészek intenzíven túlzó arcjátéka és széles gesztusai. Ráadásul Trepljov a nézők felé fordulva mondja, hogy a realista színház unalmas, és új formákra van szükség. Ezen a ponton még az előadás credójaként is értelmezhetnénk a kijelentést, ám Nyina előadása hamarosan megerősíti a nézőt abban, hogy nem monologikusan közölt önreflexióval, sokkal inkább egy meglehetősen extrém játékstílus ironikus vállalásával van dolgunk. Nyina előadása, amelyet egyébként Trepljov basszusgitáron kísér, nagyon hasonlít egy underground performance-ra. Roppant súlyosnak kíván látszani, de a szövegmondás, a gesztikuláció és a mimika végletesen eltúlzott formalizmusa hiteltelenné (vagy éppen a „szent színház" paródiájává) teszi a játékot. Ez az abszurditásig stilizált jelenet azonban maga is egy erősen stilizált játéktechnikát alkalmazó felvonáson belül jelenik meg, sőt Nyina egzaltált gesztusainak továbbviteleként értelmezhető, és emiatt úgy is interpretálható, hogy Alföldi *Sirály*-rendezése vállalja a realista színház felől értett hiteltelenséget (mondjuk, a pszichológiai motiváltlanságot), anélkül persze, hogy a radikálisan avantgárd törekvések sorához csatlakozna.

A realizmustól való eltávolodás több ponton is jól megfigyelhető: például ahogy Nyina a megérkezésekor háromszor körberohanja a játékteret, és átugrik egy útjában álló széken, vagy ahogy később Trepljovval háromszor egymás után a falnál tekergőzve vadul csókolózik. Továbbá Nyina előadása előtt a nyolc néző a közönség-nek háttal ülve gyorsan egymás után egy-egy jellegzetes gesztust tesz, ami szintén háromszor megismétlődik. Az előadás után pedig a Nyinának színpadul szolgáló asztalhoz támaszkodva vagy mellette ülve kezükkel ka-kalinkába kezdenek a felhangzó zene ritmusára. Arkagyina belépője primadonnához méltó: vörös fényben lép-kedve a hangszóróból hallható „Já hácsú nyicsivó" kezdetű orosz slágert tátogja a közönség felé. Később a padon napozgató Dorn, Arkagyina, Nyina, Mása és Szorin nagy lelkesedéssel elénekli a „Te rongyos élet"-et. (A közönyös Dorn egyébként végig 60-as évekbeli magyar slágerekből dúdol részleteket.) Az egyes gesztusok brutalitásának felerősítése is többször a realista szituációk kisiklatásával jár, így például akkor, amikor Dorn és Mása a tubák elhajítása után valósággal dulakodni kezdenek, és a lány a földön csúszva üvölti az ajtóban álló orvos felé, hogy szereti Trepljovot. Itt említendő meg továbbá, hogy Dorn durván a padra dobja az ölébe mászó és szinte ráakaszkodó Polinát, Trepljov pedig véres sirálykötéget vág a sikoltozó Nyinához. A kapcsolatok frusztráltsága és későbbi sorsa szempontjából figyelemre méltó, hogy Trepljov úgy fekteti Nyinát a kerti padra, hogy a feje belelógjon a vízbe, majd néhány perccel

később ugyanezt megismétli a lánnyal Trigorin is. Az első felvonást záró kép (Nyina tánca az esőben) pedig végképp beteljesíti az addigi jelenetek dinamizmusát és vadságát.

A második felvonásban jelentős ritmusváltás érzékelhető, amit az is jelez, hogy a felütés és a zárás tempó tekintetében jelentősen eltér egymástól. A felvonás vad rohangálással kezdődik: mindenki kék bőröndöket cipel és szór szanaszét a játékteret elborító vízben. Ezzel szemben a befejezés statikus: a Moszkvába készülő, fehér bőröndös és hátizsákos Nyina elgondolkozva áll, és a Trigorin által a házban felejtett szilvát eszegeti, majd egyszerre kiköpi az összes magot, miközben az addig hallottakhoz képest jóval lágyabb, kevésbé dinamikus zene szól. A két jelenet közötti átvezetést az adja, hogy a stilizáció szinte teljesen megszelídül, és Mása részegségétől eltekintve hiányoznak az első felvonást uraló „túljátszott" gesztusok. A durvaság azonban továbbra is átitatja az egyes párbeszédeket: Szorin a földön (vagyis a vízben) csúszik, és nevetve ecseteli pénztelenségét, mialatt húga az asztalnál sír; Arkagyina fiához hajítja a gézköteget, amelyet Trepljov csak a jelenet végén vág el, és az ollót az egyik bőröndre dobja; Arkagyina egy elsietett (orál)szexuális aktussal csábítja vissza Trigorint, akinek kezéből kipattan a Nyinától kapott medalion; a csomagokkal felpakolt Nyina és Trigorin pedig a sarokba rántják egymást, hogy sutára sikerült csókjelenetüket senki meg ne lássa.

A harmadik felvonásban aztán a brutalitás már nem egyszerűen csak a gesztikus és proxemikus jelekben figyelhető meg, hanem abban a végletesen hideg atmoszférában is, amelyet a mélykék díszlet és jelmezek keltenek. Persze továbbra is hangsúlyos marad a görcsösség, ahogy például a terhes, de részeg Mása vadul egymás után hol tubákot szippant, hol pedig konyakot iszik. Sőt Medvegyenko ugyanúgy próbálja a nyugágyra dönteni vonakodó feleségét, ahogy később Trepljov Nyinát. Arkagyina és Trigorin megérkezése már-már parodisztikus: a kislányos kinézetű primadonna megismétli legelső „entrée"-ját, csak éppen a lemez gyors fordulatszámon szól, neki pedig ugrálnia kell a ritmusára. Trigorin fel sem néz laptopja képernyőjéről, és minden semmiséget folyamatosan belejegyzetel. Ezen túl a felvonás ritmusa inkább lelassultnak mondható: a pergő párbeszédek egyre statikusabb felállásokban hangzanak el, míg aztán egy utolsó csoportképben végképp elcsendesednek. A legutolsó elhangzó szövegrész Nyináé: távozása után Trepljov némán kimegy, majd pisztolylövés hallatszik, a felsikoltó Mása azonnal kirohan, és bevonszolja a halott fiút. Ezután a holttestet a nyugágyra fekteti, és egymás után minden szereplő hozzálépve elhelyezkedik a már említett tablóban. Ez a kép azonban korántsem szentimentális, hiszen a mereven kifelé bámuló szereplők alakját távolivá és idegenné teszi a mögöttük látható „természeti" kép, a közönyös hóesés és az égen szálló madarak látványa.

Játékstílus tekintetében tehát az Alföldi-féle *Sirálya* stilizálttól a realista felé halad: Nyina és Trepljov utolsó találkozása talán még egy tradicionális, a belső motivációkat apró gesztusokban vagy rezdülésekben megmutató *Sirály*-előadásban is megállná a helyét. Sőt, ha az első felvonás képei Zsótér Faust-rendezésére emlékeztetnek, akkor az utolsó felvonás azon képe, amikor a halott Trepljovot nejlonfüggöny mögül bámulják a szereplők, Ascher Tamás *Platonovját* juttathatja eszünkbe, amelynek végén a címszereplő holttestét egy üvegajtóhoz tapadva szemlélték a kétségbeesett „túlélők". Alföldi *Sirálya* valóban a két fent említett rendező neve által is fémjelezhető színházi trendek között helyezkedik el: nemcsak dialógust folytat egyrészt a radikális avantgárdon, másrészt a klasszikus modern hagyományokon alapuló játékmóddal, hanem a kettő sajátos ötvözetét hozza létre. Úgy mozdítja el a sztanyiszlavszkiji játéktradíció horizontját

Trepljov halála (Koncz Zsuzsa felvételei)

(amelyet explicit módon is jelez a komikus hangvételű tehénbőgés és madárcsicsergés - mint általában atmoszférateremtésre használt hangeffektusok - bejátszása az első felvonásban), hogy nem pszichológiailag (belsőleg), hanem vizuálisan (azaz külsőleg) motiválja a szereplők gesztusait, mozdulatait vagy térbeli helyzetét. Az előadás vizuális dimenziójára pedig végig jellemző marad egyfajta túlhajtott hatásosság, viszont éppen ennek köszönhető, hogy egy pillanatra sem válik szenvelgően líraivá, és melankóliába sem fullad. A plasztikusan kidolgozott színházi képek ugyanis - nem leplezett - artefaktumként állnak a néző előtt, és lehetetlenné teszik mind a realitás illúziójának megteremtését, mind pedig a látottakhoz való közel kerülést, vagyis a beleélést.

Arra a következtetésre juthatunk tehát, hogy a távolságtartó műviség nyílt vállalása, a különféle játékmódok átemelése és sajátos keverése, a stílustörések hangsúlyozása és így az előadás koherenciájának megkérdőjelezése okán az Asbóth utcai Sirály jellegzetesen posztmodern előadás. Összegzi mindazon eszközöket, amelyek már Alföldi Róbert korábbi rendezéseit is sajátossá tették, s aktívan építették tovább a nálunk először Eszenyi Enikő rendezéseiben megjelenő látványvilágot. Még a *Colombe* Alföldi által szintén ebben az évadban rendezett pesti színházi előadását is úgy tekinthetjük, mint eszköztárában *a Sirályt* leginkább előkészítő produkciót. A szembetűnő eklektika ugyanis már ott sem „álmodern művészkedést" vagy „konzumavantgárdot" hozott létre, hanem stilizáltság és realizmus olyan - éppenséggel posztmodern - egymásba futtatását eredményezte, ahol többé már nem húzható meg a határ ízléses és ízléstelen, színészileg hiteles és ripacs, magyarán magas és alacsony kultúra között. Teatralitás tekintetében ugyanilyen kérdésessé vált a kint és bent közötti különbség, vagyis annak eldönthetősége, hogy hol kezdődik és hol végződik a színház.

Az eddig említett karakterisztikus vonások felől értelmezve talán nem túlzó az a megállapítás, hogy Alföldi Sirály-rendezésével nálunk is megszületett az első posztmodern Csehov-előadás. Legalapvetőbb sajátosságának pedig az tekinthető, hogy nem a „podtyekszt" (szövegmélye) aprólékos realizálásából építkezik, hanem abból a felismerésből, hogy a felszíni történések mögött mindig meglévőként feltételezett csehovi történet valójában nem létezik, ezért a rendezőnek, a színésznek és a nézőnek külsőleg kell megteremtenie. Más szóval a drámákban nincs benne egy rejtett történet, amely kiolvasható és a rendezői precizitás függvényében megmutat-ható lenne, mert minden történet csupán fikció. A szó önmagában nem hordozza azt a cselekményt, amelyet a nézőnek egyszerűen csak értelmeznie kéne, és ez a „tény" paradigmatikus módosulást eredményez a befogadói szerep és magatartás tekintetében is. Az előadás ugyanis már nem csak lejátszik előttünk egy történetet, megmutatva annak összetett motivációs hátterét, hanem arra késztet, hogy mi konstruáljuk meg, mit is látunk és hallunk egyáltalán. A nézőknek ilyetén, az értelemkonstitúcióba való produktív bevonása miatt van szükség az előadás látványvilágának felerősítésére is, ami aztán maga után vonja a játékban és szövegkezelésben bekövetkező változásokat.

Számottevő például a Makai Imre-féle *Sirály*-fordításon végzett módosítás (amely egy posztszovjet, esetleg posztmagyar érába helyezi a történések idejét), így hát ez esetben is felmerülhet a színházzal foglalkozó nyilvánosságot manapság élénken foglalkoztató átírás problémája. A posztmodern színházban azonban az átírás nem egyszerűen a drámaszöveg dramaturgiai átdolgozását vagy az egyes megnyilatkozások néha radikális aktualizációját jelenti (amit a *Sirály* esetében Rácz Erzsébet és Alföldi Róbert közösen végzett). Sokkal inkább az előadás vizuális dimenziójának kidolgozottsága (a látvány elsőbbrendűsége) írja át a hagyományosnak tekinthető játékmódo(ka)t, és értelmezi újra az alteritás kanonikus drámáit. Az újraért(elmez)ésnek ez a megkerülhetetlen folyamata pedig a drámatörténeti és színjátéktörténeti hagyomány átsajátítását teszi lehetővé, vagyis nem tőlünk független, zárt entitásokként kezeli a klasszikus szövegeket, hanem a magunk kortárs értelmezői szituációjára vonatkoztatva hozza játékba jelen és történetiség feszültségét; továbbá a befogadót a jelentésképzésben aktív szerepet vállaló partnernek tekinti, ezért a színházi előadásszövegek merev egysége helyett inkább azok nyitottságát és pluralitását szándékszik hangsúlyozni. Márpedig ha „egy szöveg annál plurálisabb, minél kevésbé van megírva, mielőtt olvasom" (R. Barthes), azaz az olvasatok létrehozása legalább annyira a nézők, mint a rendezés dolga, akkor az Alföldi Róbert rendezte *Sirály* pluralitása és a mai magyar színházkultúrában elfoglalt kiemelt helye nemigen lehet kérdéses.

Csehov: Sirály/Madárkák (Budapesti Kamaraszínház) Díszlet: Kentaur. *Jelmez:* Bartha Andrea. *Dramaturg:* Rácz Erzsébet. *Rendezte:* Alföldi Róbert. *Szereplők:* Vári Eva, Kamarás Iván, Holl János, Szalay Mariann m. *v.,* Jakab Csaba, Illyés Mari, Pokorny Lia, Rátóti Zoltán, Újvári Zoltán, Haas Vander Péter.

MARGITHÁZI BEJA

BIZONYTALAN FÉLMOSOLY

CSEHOV: IVANOV

Problémák azok vannak az *Ivanov című* darabbal is. Akik nem kedvelik, azt szokták felhozni ellene, hogy korai, sikerületlen és sületlen, felesleges mellékszálak és szereplők nehézkesítik el, címszereplője túl sokat nyafog, Hamletnek túl tétova, Tartuffe-nek túl ártatlan, és egyáltalán, hol van ez az egész a *Három* nővértől vagy a *Ványa* bácsitól?! Az tény, hogy a darab még a tradicionális dráma szabályai szerint készült, hatásos és lezárt szerkezetre és befejezésre törekszik, és bár Csehov többször is átdolgozza, és legalább háromféle változata ismert, mostanában szinte repertoárdarabnak kijáró gyakorisággal kerül előadásra. Pedig (vagy talán éppen azért, mert) problémák akadnak az *Ivanov* című darab *játszása* körül is, a sokat emlegetett csehovi többértelműségnek köszönhetően. Adott esetben ez azt jelentené, hogy egyformán elképzelhető (a szövegkönyv elbírja) a tragédia, a komédia vagy akár a tragikomédia felé való elbillentés; a szalon mulattató figurái és helyzetei néha az elbohózatiasodás irányába, a szerelmi szálak konstellációja a melodráma felé hajlíthatják a játékot. A Csehov-játszás magyarországi történetéhez képest pedig külön kérdéskörnek számítana, hogy egy kolozsvári bemutató miként bánik (el?) a nagy múltú realista-naturalista játékkoncepcióval.

Kertben

A színpadi valóságosdi illúzióját a szerényen, ám elegánsan elrendezett színpadkép (Dobre-Kóthay Judit) egyszerűen elhessenti. Nem is a hófehér kerti nádszékek vagy a merev testtartásban olvasó Ivanov figurája sugallja a megkomponáltságot, hanem a hátsó házfalon a keretezett üveglapokra festett nyírfamotívumok. Oroszo-

sak, karakterisztikusak, dekoratívak. Meghatározzák egyben azt a távolságot a játszott és a megírt világ között, amelyet az előadásnak már sokkal nehezebb betartania, tudniillik hogy minden, amit látunk, már minősített, véleményezett és áttételes. A felhangzó elektronikus zenei motívum is ezekre a nyírfákra „rímel", amennyiben komor titokzatossággal a felszín mögötti rendezetlenséget *sejteti.* Erre úsznak rá annak a cselló-zongora szonátának a békésebb, ívelt akkordjai, amelyet Anna Petrovna és Sabelszkij játszanak benn a házban. Beindul az élet: Pjotr, a szolga (Kardos M. Róbert) jön egy petróleumlámpával, gazdája elé helyezi az asztalra, és valami reakció-félében reménykedik, Ivanov (Hatházi András) azonban továbbra is rendületlenül olvas, mire ő lemondóan eloldalog. A kis Pjotr-közjátékra azért is fel kell figyelni, mert erről a darab szerinti néma szereplőről a továbbiakban kiderül, hogy süket-néma, és bár nem sok vizet zavar, néhány kulcs-jelenetben fontos lesz a jelenléte.

Közben a háttérből bebilleg az agyonizzadt, részeg Borkin (Bács Miklós). Az ő antréja meg azért érdekes, mert ez az ebben az előadásban túlságosan harsány jószágigazgató lehetne később a bohózatiság garanciája, és Bácsban van is erre hajlam, mégsem feszíti a végletekig. Ökörködéseiben mindig van valami tartalékkomolyság, kontrolláltság, mint abban is például, ahogy Ivanovra fogja a puskát, és vár. Vár, amíg észre nem veszik, meg nem ijednek tőle, s attól a pillanattól, mint gombnyomásra, beindul a pojácaverkli, a maszkos Jim Carrey műsora. Nyikolaj nem mond le az olvasásról, közben visszafogottan, halkan válaszolgat a rikoltozó Borkinnak, aki mellesleg egyből beletrafál a lényegbe: „Maga jó ember, és okos is, csak hiányzik magából a lendület, a szufla. Ha csak egyetlenegyszer összeszedné magát... De maga egy pszichopata, egy nyafogó..."

Anna Petrovna (Spolarics Andrea) kecses, finom jelenségként, bordó-lila ruhában tűnik fel egy pillanatra az ablakban; picit kacér, kicsit vidám, de alapvetően lerí róla a boldogtalanság. Lvov (Szikszai Rémusz) lenyalt hajjal, talpig feketében, néhány szavával elfojtott indulatok hadáról és intenzitásáról árulkodik, a lelkiismeretesség erőszakos hangja ő, a legelemibb lélektani érzék nélkül; Sabelszkij (Csíky András) ráérősen gonoszkodva, diót rágcsálva tipeg elő, de még így is ő a legkiegyensúlyozottabb mindannyiuk közül. Ebben a kapcsolathálózatban kezd formát kapni Ivanov, aki szakállával, kissé slampos, bő, világos házikabátjában, agilis mozdulataival olyan, mint egy Krisztus-ikon és egy Don Quijote-kép egymásra csúsztatása. Visszafojtott és ingerlékeny, ezért legjellemzőbb állapota a feszengés. Lvovval folytatott diskurzusa tipikus párhuzamos monológ, hiába hangzanak el benne nyílt értékítéletek, a doktor az őszinteségre egyáltalán nem reagál, talán mert túl komplikált neki, amit hall. Ivanov ezen az estén Lebegyevékhez készül, több okból, de elsősorban inkább menekül otthonról. A feleségével éppen ezért van még egy jelenete: hatalmas ballonkabátjában, nagy fehér kalapban, indulásra készen, tagoltan, didaktikusan magyaráz Annának, mint aki már könyv nélkül tudja és unja, nemcsak a saját szövegét, hanem minden neki szóló szöveget is. Hatházi türelmetlenül, kínlódva utasítja vissza a feleséget, de úgy, hogy ezzel a legkevésbé sem teszi magát ellenszenvessé, sőt valami együttérzést is kicsikar belőlünk, miközben nélkülöz minden titokzatosságot és ivanovi férfiasságot.

Anna Petrovna a doktorral marad. Spolarics Andrea egy finomabb hangot próbál ki, törékeny, rebbenékeny Annát, akiről sejteni a hajdani vitalitást, és akit az öt év mintha úgy tett volna tönkre, hogy felváltva erősítette benne az önfegyelmet és a lappangó hisztériát. (Színészi fellépése ebben a felvonásban talán ettől tűnik néhol egyenetlenül kitaláltnak vagy legalábbis bizonytalannak.) Es bár simulékonynak és beletörődőnek látszott az imént, most úgy dönt, hogy Ivanov után megy Lebegyevékhez.

Annyit tehát felvezet ez a felvonás, hogy itt nem a nagy orosz dolgokkal vagy a kisrealista színjátszó hagyománnyal való konkurálás zajlik. Nincs semmiféle múltba tekintő oknyomozás, kérdésfelvetés vagy válaszkeresés, a rendezőt inkább a jelenlegi helyzet és annak kifuttatási lehetőségei foglalkoztatják. Láthatóan van egy dobbantási kísérlete Kövesdy István rendezőnek, hogy átfogalmazza Ivanovot (a szereposztást is csak így tudom érteni, hisz Hatházi köztudottan amolyan kópéalkat a színpadon, legformásabb figurái mind valahogyan tréfamesterek voltak), és sikerül is ellendülnie a fajsúlyos főhős sablonjától, de merre s hova?

Szalonban

A Lebegyevék szalonjába átvezető zene karakteres, feszes ritmusú és vészterhes zongorafutamai tulajdonképpen még az előző felvonáshoz tartoznak, az Anna elindulása körüli hangulatot erősítik fel és pergetik tovább. A szalonban ülők között ugyanis síri csend uralkodik, amíg meg nem érkezik Babakina. Az ifjak lézengenek, a lányok bámulják a fiúkat, a fiúk bámulják a falat, egy brillantinos hajú gavallér idegesen Szását várja egy szál rózsával, Zinaida Szavisna (Borbáth Júlia pontos humorérzékkel árnyaló alakítása) a középső díványon trónolva vizslatja a teafogyasztás gyakoriságát és a szobalány mozdulatait. Ez a hallgatás arra viszont mindenképpen alkalmas, hogy felhívja a figyelmet egy, a színpad bal sarkában ülő különös, szoborszerűen merev alakra, aki Csehovnál nem jelenik meg: a talpig feketébe öltözött apácára. Csehov nem írja ugyan bele a darabba, mégis csehovinak nevezhető Kövesdy ötlete, hiszen az író éppen korai novelláiban kísérletezik az úgynevezett „szenvtelen tanú" beépítésével, aki némán követi az eseményeket, és véletlenszerűen bukkan fel különböző

Csíky *András (Sabelszkij) és Spolarics Andrea (Anna)*

Halházi András (Ivanov) és Tordai Tekla (Szása)

időpontokban, puszta jelenlétén kívül más módon nem is avatkozva a történetbe. Az apáca (Katona Éva) ebben a felvonásban valóban „csak" ül és hallgat.

Amikor a fehér leplekkel borított bútorok közé berobban Babakina (Rekita Rozália), a társalgás beindul ugyan, de az unalom tovább terpeszkedik. Rekita karikatúrája az özvegy egyedi közönségességét emeli ki, jellegzetes, visszatérő gesz-tusokkal ruházza fel: szétvetett láb, ruhahuzigálás, szoknyaszellőztetés, közben gátlástalan, de minden eredmény nélküli kacérkodás a „fiatalsággal". Adódik ugyan még egy kisebb csetepaté a kártyaasztalnál, de Koszih (Bíró József) és Avdotya Nazarovna (Albert Júlia) szinkron arénázása a „tokhal"-hasonlattal le is zárul. Minden elő van készítve tehát Szásenyka (Tordai Tekla) belépőjéhez, de az az igazság, hogy a gyűrött, nyújtózó Lebegyev (Nagy Dezső) betámolygása könnyedén túltesz akárki antréján. Szásában túl sok a felpumpált lendület, az álmagabiztosság, ebből látszik összeállni emancipáltsága is; ritka passzent kis pillanat az, mikor épp a zongora tetejéről szónokolja, hogy „Maguk nem az igaziak, nem az igaziak, nem az igaziak!!!", és a megérkező Csíky Bandi bácsi (Sabelszkij) a kalapját maga elé tartva félénken megkérdezi, hogy „Ez valami színház?".

Ivanov továbbra is kényelmetlenül érzi magát ebben a felvonásban és társaságban. Csak Szásával oldódik fel arra a pillanatra, amíg megcsókolja, ez a tette azonban minden átmenet nélküli, érthetetlen, szinte bizarr. Nemcsak azért, mert Szása itt egy szemeit kerekítő, epedező, időnként kifejezetten bugyuta naiva, akiben a korán és lendületén kívül tulajdonképpen nincs semmi érdekes, hanem azért is, mert Ivanov kétségbeesett feszengésében sincs semmi izgató. A kerti tűzijáték villanófényében megjelenő Anna Petrovna megmerevedik, férje későn veszi észre, és még mielőtt lemenne a függöny, látható, ahogy tétován felé mozdul.

Dolgozószobában

A harmadik felvonás árul el a legtöbbet a címszereplőről. Kedélyes eszegetéssel indul Ivanov dolgozószobájában. Ez nem a valósághűen részletezett csehovi enteriőr (csupán egy íróasztal és egy dívány a két oldalon, itt-ott kisebb könyvkupacok), de úgy tűnik, hogy nincs is másra szükség. Lebegyevék az uborkásüvegben matatnak, önfeledt majszolás, vodkázgatás, amikor betoppan Koszih.

Ritkán látni színpadon ilyen ragaszkodást egy kis pepita párnához és ilyen elementáris hitet a szanzaduban. Bíró József precíz, ugyanakkor gazdag fantáziáról valló szerepépítkezései tulajdonképpen már egyáltalán nem meglepőek, a legkülönfélébb helyzetekre való könnyed, intelligens rácsatlakozásai, inkább azt lehet bámulni, hogyan tudja mindig belekombinálni magát nemcsak az adott figurába, hanem annak környezetébe is. Ide most kitalálja magának a kis pepita ülőpárnát, amit mindenfelé magával hord (akinek életprogramja a kártyázás, annak előbb-utóbb tényleg gondoskodnia kell egy ilyen hasznos kis darab beszerzéséről), jól bepakol uborkából és heringből, és persze rohannia kell tovább, de a múlt éjszakai vintezést még részletesen elmeséli. Koszih, ha tehetné, mindenhol ott lenne. Menekülési reflexet vált ki mindenkiből, mert az ember bőre alá dumálja magát; Sabelszkij tréfából le is puffantja az asztalon heverő revolverrel.

Az idillt a gondterhelt Ivanov bontja meg. Nemcsak ő érkezik, hanem néhány másodpercnyi komor, figyelmeztető zene is, ami nagyban hozzájárul a kiváltott hatáshoz. Ivanovon ugyanis nem a mély fájdalom vagy a kín tükröződik, inkább valami bánkódás és ingerült önmarcangolás. A Lebegyevvel folytatott beszélgetés megadja az alaphangulatot a monológhoz, amely nem fokozatosan ívelő előadás lesz, hanem darabokra hulló önelemzés. Minden mondata hangvételkeresés, mintha az elmondás kudarcába szőné az ivanovi életkudarcot. Az újrakezdéshez fűzött reményeiről szólva még önironikus is tud lenni, utolsó „nem értem"-jei már egészen hihetőek. Lvovval ezután a lekezelésig cinikus, itt tesz le végképp arról, hogy a doktorral megértesse magát; az pedig továbbra is gazembernek tartja őt, és korlátolt rögeszméje, hogy lerántsa róla az álarcot. Pedig Ivanov itt nagyon pontosan és világosan összefoglalja saját lényegét, sőt épp a keze ügyébe akadó revolverrel szemlélteti is, hogy „az ember nem egy ilyen szimpla gép... mindannyiunkban túl sok a kerék, a csavar, az áttétel...". De hát megérkezik Surocska, és Lvov önelégülten, a helyzet magaslatáról távozhat.

A naiv-romantikus lánykától Ivanov megint ellágyul, van egy egészen meghitt jelenetük is, a „Poros a vállad" kezdetű; mialatt Szása a tevékeny szerelemről beszél, Ivanov egészen megváltozik, és tűzbe jön, pedig csak úgy tesz, mintha odafigyelne, valójában az íróasztalt igyekszik lepakolni, hogy végigfektethesse rajta a lányt. Hamar szétpattan ez a szappanbuborék is, és mire Anna Petrovna szemrehányásaira kell válaszolnia, Ivanov Borkin kirúgásán is túlesik. Anna-Sára fehér hálóingben ront be a férjéhez, s hogy az elszámoltatás és leszámolás nagyjelenete ráadásul nem fullad melodrámába, az, érdekes módon, Spolarics hozzáállásán kívül, a tehetetlenségében tragikomikussá váló Hatházi-Ivanovnak köszönhető. A groteszket súroló vesze-

kedés végén („A doktor megmondta, nemsokára meghalsz!") Ivanov szinte meglepődve állapítja meg: „Hogy én milyen gazember vagyok!"

Fogadóteremben

A felvonásköz történetenkívüliségét a süketnéma szolga közjátéka szürrealizálja. Pjotr gyertyákkal és egy Krisztus-képpel jön elő, letérdelve, elmélyülten fohászkodni kezd, miközben a kép lángot fog, és porrá ég. Pjotr kétségbeesett oltási kísérletében talán az ómennek szóló pánik is munkál. (A jelenet egy eddig nem használt stilizációs szinten jelentkezik, amit a szolga következetesen vezetett felbukkanásai lényegében megelőlegeznek.) Az időnkívüliséget, illetve az eltelt egy évet és annak minden elképzelhető járulékos bonyodalmát a sötétben megszólaló, cselekményértékű zene (szerzői Lászlóffy Zsolt és Takács András) ritka komplexitással villantja fel; olyasféle felfokozottságot sugall itt, amely után egyáltalán nem különös és váratlan az esküvői készülődésbe csöppenni, sőt maga a végkifejlet sem. Ez az átvezető zene elemei az eddig szinte lépésről lépésre követett történettől, és a távolról, külső pontból vagy épp a színpadi folyamatukban szemlélt események sajátos dinamikájára, koreográfiájára láttat rá.

Az utolsó felvonás során előrehaladott fázisban látjuk viszont az első szalonjelenet problémáit. Dudkin (Salat Lehel jól szerkesztett mozgás- és beszédtanulmánya) merevrészeg, Zinaidát anyagi okokra visszavezethető fejfájás gyötri, Sabelszkij lelkiismeret-vizsgálatot tart, és megszabadul Babakinától, Szása pedig egyévi mátkasága után komolyan meg van szeppenve, először látjuk bizonytalannak és elgondolkodónak. Egy adott pillanatban komikus is már ez a sok viszontagság, például amikor mind a négyen egyszerre kezdenek zokogni. „Kvartett!" - állapítja meg Lebegyev. Nagy Dezső nem csinál nagy kunsztokat, Lebegyevje józan, jóindulatú fickó, békülékeny és békítő, a konfliktuskerülő problémamegoldás híve; nagy jelenetei közé tartozik a beszélgetés Szásával, majd az Ivanov-Szása ellentét elsimítására tett kísérlet.

Ivanov izgatottan, de az eddiginél felszabadultabban beszél menyasszonyával; utolsó kísérlete ez, hogy Szását a lehetetlennel szembesítse. Tordai Tekla alakítása akkor éri el a legjobb pillanatait, amikor Szása a legélesebben érzékeli a tétet, és rádöbben naivitása visszafordíthatatlan következményeire; Lvov provokációjára már elkeseredett, őszinte dühvel, anyatigrisként támad a doktorra. Ivanovhoz ez már csak távolról jut el, mert miután Lebegyevnek összefoglalta magát („Nekem végem van, visszavonhatatlanul"), összeomlott, majd angyali nyugalom szállta meg. A Lvov-cirkuszt már mindenki örömére tréfálkozva fújja le: „Ez nem esküvő, valóságos parlament!" Mintegy végszóra ezzel elindul kifelé a menet. Ivanov is hátat fordít nekünk, ő lépne ki legutolsónak, de előtte még komótos mozdulattal szíven lövi magát.

Szűkszavúságában ízléses jelenet. Meghatározhatatlan tragikum vegyül abba ahogy ez a kamaszos, kezeit lóbáló, pofákat vágó, magával bajlódó Hatházi-Ivanov belátó tárgyilagossággal végül golyót ereszt a mellébe; bár háttal áll, szinte látni az arcán jellegzetes bizonytalan félmosolyát, amely most talán inkább lemondó grimasznak hat.

A lövést az esküvői társaságból senki sem hallja. Csak az apáca fordul meg; feketébe bugyolált alakjának egyetlen kontrasztfoltja a sápadt arc, benne találkozik gyász és végzet. Néhány pillanatig mereven nézi a földre zuhant férfit, majd lassan kimegy.

Csehov darabátdolgozásaiban felfedezhető egy tendencia: mindjobban felerősíteni az öntudatlan, szándékolatlan vétkességet, és tágítani a kettős rálátás perspektíváját. Adott esetben a külső körülmények az öntudatlan és szándékolatlan vétkesség látszatát fokozzák, ugyanakkor Ivanov kitárulkozásai és a hozzá közelállók vallomásai a bűn gyanúját is elvetik. Kövesdy rendezésében nemcsak a dolgok ilyetén ábrázolása, hanem a végzetszerűség fuvallata is megjelenik. Színészvezetésével egy visszafogottabb játékstílust próbál állandósítani, amely néhol helyénvalóan szelíd, másutt meg erőtlenül fakó ahhoz, hogy következetesen végigvonultasson az előadáson egy groteszk vagy ironikus szálat. Ezért lesz aztán az elképzelt kritikából megfricskázás, a megfricskázásból paródia, a paródiából bizonytalan félmosoly. Jól időzítettek viszont a fordulatok, korrektek a mellékalakítások, dinamikusak a jelenetváltások, és avatott kezekre vall a szövegkönyv összeállítása. Bizonyára először hangzik el színpadon ilyen jó Csehov-fordítás, amely Elbert János szöveghűségét találkoztatja Forgách András szellemességével és stílusával, az egészet megtoldva Spiró György szlengesítő és zamatosító magyarításával. Így történhet meg, hogy míg a színészek, szerepük szerint, állandóan halálos unalomra panaszkodnak, a nézőteret nem fenyegeti ez a veszély.

Csehov: Ivanov (Kolozsvári Állami Magyar Színház)
Szöveg: Forgách András, Elbert János és Spiró György fordításai alapján. *Díszlet- és jelmeztervező:* Dobre-Kóthay Judit. *Zene:* Lászlóffy Zsolt. *Zenei asszisztens:* Takács András. *Rendezte:* Kövesdy István.
Szereplők: Hatházi András, Spolarics Andrea, Csíky András, Nagy Dezső, Borbáth Júlia, Tordai Tekla, Szikszai Rémusz, Rekita Rozália, Bíró József, Bács Miklós, Albert Júlia, Szabó Jenő, Salat Lehel, Jancsó Miklós, Katona Károly, Bogdán István, Kardos M. Róbert, Iile Ferenc, Ambrus Emese f. h., Katona Eva, Keresztes Attila, András Lóránt, Lázár Gabriella, Tóth Tünde. *Zenészek:* Belinschi Dumitru, Hadnagy Árpád, Makkai István.

SZÁNTÓ JUDIT

CSAK A NYELV KÖZÖS

A DEUTSCHE BÜHNE KÉT ELŐADÁSA

El sem képzelhető egyazon színházon belül két előadás, amely egymásnak ily szöges ellentéte volna.

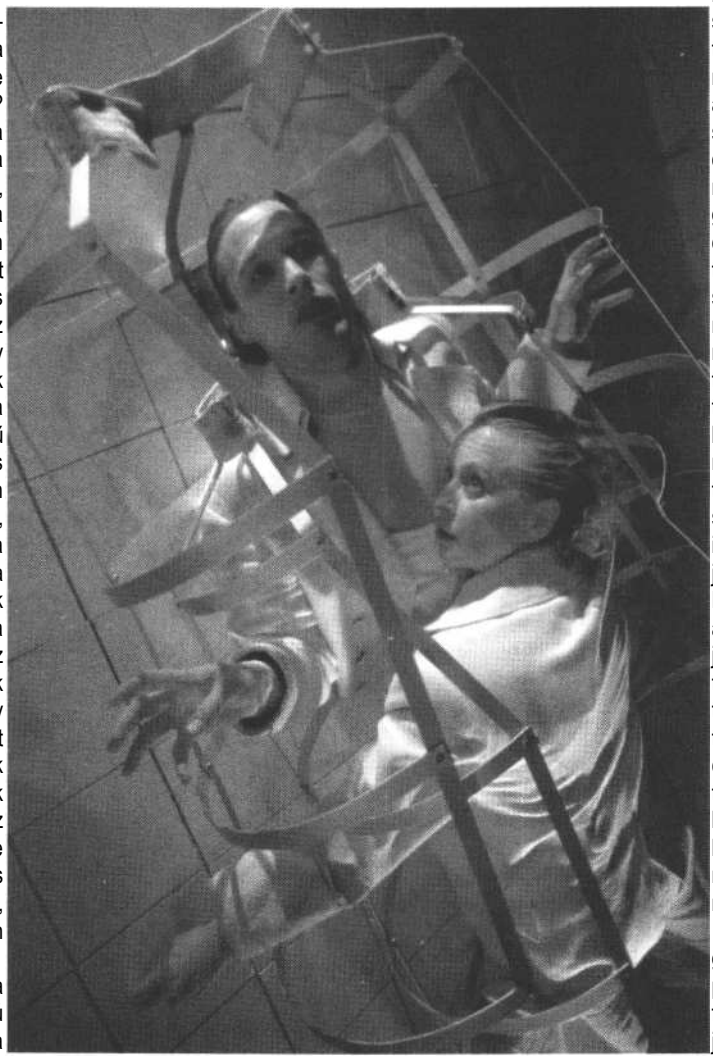
Az egyik: német előadás ízig-vérig, nemcsak nyelvében, de szellemében, stílusában is. Helyén lenne s valószínűleg elismerésre számíthatna bármely német város kamaraszínházában. Szekszárdon, a Deutsche Bühne anyaépületében történetesen mintegy hetven paksi általános iskolás előtt zajlott, akiknek nyilván nemcsak a tőlük merőben idegen téma és témakezelés és a mégoly szorgos iskolai német nyelvtanulmányokat meddőnek láttató szuperbonyolult Heiner Müller-i nyelv okozott nehézségeket, hanem a magyar felnőtt lakosság számára is merőben szokatlan, tévéből-színházból jószerével ismeretlen játékmodor is. Dicséret illesse őket, amiért a mintegy hetvenöt percet pisszenés nélkül végigbámészkodták.

A másik, a budapesti vendégjátékon látott Dürrenmatt-darab: ismerős magyar előadás, német nyelven. Jobbadán vidéki magyar, s ezt inkább elismerően mondom: az ilyen hagyományos-betűhű tolmácsolásokat pesti színházakban önmutogató, elviselhetetlenül maníros, kiüresedett színészek vezetik fel, s nyomokban is alig lelhető fel az az erkölcsi attitűd, komolyság, mondhatni, áhítat, amely a szekszárdi (?) társulat minden tagjának munkáját jellemezte. Nem is szólva az idegen nyelvvel folytatott hősi, patetikus küzdelemről.

(Nem tisztem a Deutsche Bühne létjogosultságáról mint olyanról elmélkedni, informáltságom is fogyatékos; a következő sorok szocioló-

gusi munkásságom részei. Mindenesetre egy hazai nemzetiségi színház nem meríthet az anyanyelvű, autonóm történelmű, kultúrájú, identitású tehetségek akkora tárházából, mint a szomszédos országok magyar kisebbségi színházai, s mára kétmillió meg a hatszázezer közti matematikai különbség is leolvasható az erdélyi, illetve szlovákiai magyar színjátszás színvonalbeli eltéréséből. Mihez kezdhet akkor az a direkció, amely a hazai szórványkisebbségekre támaszkodva akar társulatot és - ami nem kevésbé fontos - közönséget teremteni? Hiszen ezek identitását csak a kisantantos nacionalizmus próbálja felduzzasztani; aki nem talpalt el, mihelyst lehetett, a maga anyaországába - s ez fokozottan vonatkozik éppen a gazdag német anyanemzet itteni tagjaira -, és kitartott e balsors tépte földön, az igencsak akarhatott magyar lenni. Így óhatatlanok a súlyos nehézségek mind a társulatépítés, mind a közönségtoborzás terén. Anya-nyelvű vendégművészeken kívül a hazai - s most valóban sokkal szabadabban mozgó, illetve állandó választásra, illetve mások általi választatásra kényszerült - színészek közül csak a németül vala-melyest tudók jöhetnek szóba, a nyelvtudás terén pedig a szakma vízcseppként sűríti az ország-lakosság poliglottságának állapotát. A közönség pedig? Hány magyarországi úgynevezett német tud a bölcsőtől németül, szlovák szlovákul, román románul, s közülük hánynak vannak színházi igényei? Az ilyen színház elsősorban a németre szakosodott tanulóifjúság széles rétegei számára lenne igazi áldás, vagyis nagyvárosban, netán Budapesten lenne a helye - ha eltekintünk attól, hogy a diákokra igen változó színvonalú német beszédkultúra ragadna a színpadról. Es itt abba is hagyom, hiszen egy igen rokonszenves és ambiciózus intézmény áll elmélkedéseim fókuszában, és védhető javaslat híján okosabb és etikusabb megállni e ponton.)

Nos tehát, *a Kvartett.* Ha Ivan Nagel *Jónás próféta halála* című remekművű nekrológjában joggal írhatta le, hogy „A világnak, amelyet (Heiner Müller) megírt, csak egy színe volt: a fekete, s ehhez kölcsönözte Shakespeare-től a brutálisan vagy árulással kiontott, értelmetlenül elfolyó, holt rögökké alvadt vér feketésvörösét" - a *Kvartett e* vigasztalan feketeség kvintesszenciája. Az alapművet, Choderlos de Laclos zseniális levélregényét, a *Veszedelmes viszonyokat* világok - egész pontosan az azóta eltelt kétszáz év - választják el ettől az adaptációtól (amelynek persze végképp semmi köze Christopher Hampton nálunk is játszott finom, elegáns lektűrváltozatához s az általa mint forgatókönyvíró által jegyzett hasonló tónusú kitűnő filmhez). Laclos művének komor ízeit játékos rokokó frivolság temperálja,



Günter Schaupp (Valmont) és Brigitte Schauder (Merteuil) a Müller-előadásban

no meg persze a konkrétsága: a démoni cselekvéssor megnyugtatóan kötődött egy adott s 1782-ben már szemmel láthatóan a megsemmisülés felé tántorgó társadalmi osztályhoz s az általa diktált életformához. Szerb Antal még a bizonyosság nyugalmával írhatta le: „E könyv olvasása közben érezzük, mennyire dekadens ez a kor, mennyire a legvége valaminek." Legvége? Heiner Müller szerint most lett csak végjáték ez a kétségbeesetten, reménytelenül jelen idejű történet, amelynek színhelye nála egyszerre „szalon a francia forradalom előtt; bunker a harmadik világháború után". A két szereplőre redukált össztársadalmi minta a teljes elembertelenedés állapotából zuhan a nihilbe.

Darabot sem kívánok elemezni e helyütt, csak annyit mondanék: a Brecht-tanítvány Müller, akiben mestere szkeptikus ideológiai optimizmusa kozmikus pesszimizmussá ecetesedett, a rövid darab iszonyatos tartalmait fagyott, rituális elidegenítéssel közvetíti: esztétikai élvezetről a mesterien kieszelt rítus, valamint a sokszorosan megcsavart, dialektikusan indázó és persze nagyon német nyelv száraz tündöklése gondoskodik. Itt a szenvedés, az érzékiség, a bosszúvágy, a diadal s a többi, idézőjelben megidézett érzelem sem közvetíthető belső megéltséggel; minden csak jelezhető, megmutatható, mégpedig nem vázlatosan, hanem teljes művészi meg-formáltságban, tökéletes lenyomatként egy rég kihűlt lávában. Nálunk az alternatív színház margóján mozoghatnak erre alkalmas tehetségek; fősodorbeli színészeink színe-java, úgy lehet, már genetikailag is alkalmatlan az itt megkívánt játékmódra.

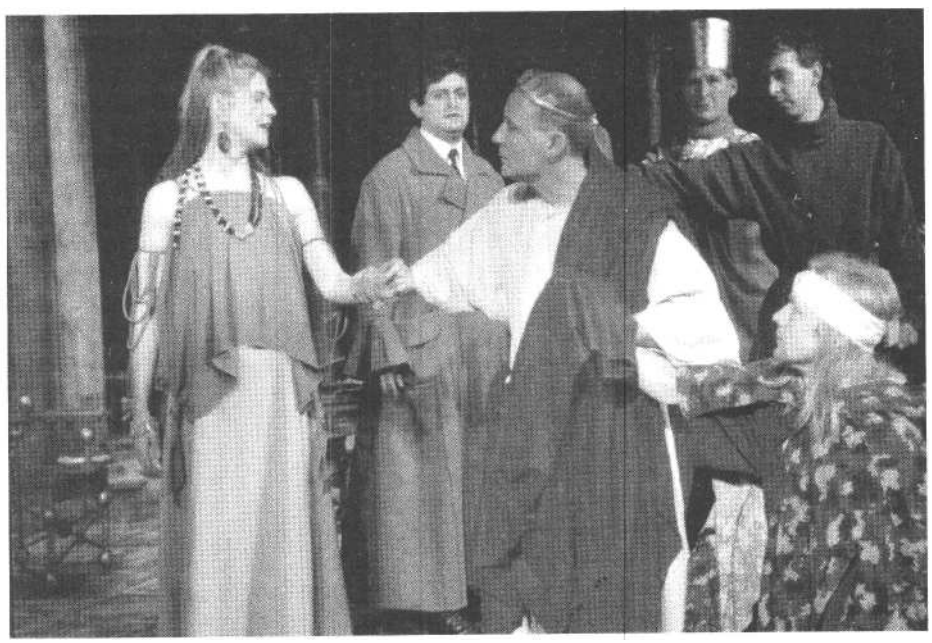
Es itt merül fel az a nehézség, amelyet külföldi előadások nézőjeként már sokszor megéltem, kritikusként pedig leküzdhetetlennek találtam. Sommás leegyszerűsítéssel fogalmazva: az, hogy a francia színészek dikciója felülmúlhatatlanul tökéletes és elegáns (emberábrázolásuk viszont felszínes), hogy az amerikaiak elsöprően természetesek, az angolok jellemábrázolási hajlékonysága páratlanul gazdag, a németek pedig különleges szakmai etikától vezérelve produkálnak mozgásban-dikcióban félelmetesen precíz és fegyelmezett, jobbára megmutató jellegű ábrázolást, magától értetődőnek tűnik. Akik elénk kerülnek (s ez persze már bizonyos szelekciót jelent), nagyjából mind ilyenek, s ezért a külhoninak szinte lehetetlen az iskola jegyei mögé hatolva kiszűrni közülük a saját miliőjében igazán jelentős tehetséget. Mutatis mutandis vonatkozik mindez a mindenkori szöveget az uralkodó hazai stílushoz szabó rendezőre is. Persze az igazán átütő, nemzetközi kisugárzású tehetségek azért megkülönböztethetők, bár még itt is meg-gondolandó, nem színezik-e át recepciónkat többé vagy kevésbé az előzetes információk.

Günter Schaupp a Kvartettben

Nos, mindezt csak azért filozofáltam előre, mert fogalmam sincs, hogy a Merteuilt játszó Brigitte Schauder, a Valmont-t játszó Günter Schaupp, illetve Frank Hörner rendező és Uta Kala tervező odahaza az élvonalhoz, a középmezőnyhöz vagy az alig ismertek tartományához számítanak-e. (Közülük csak Hörner ismerős: a korábbi, jó emlékezetű Bölcs Náthánban *ő* alakította, rokonszenvesen és érzékenyen, a Templomost; úgy látszik, szerencsésen sikerült Szekszárdhoz kötni.) Uta Kala tervezői munkája frappánsan adekvát: lépcsőzetes, háromszintes, semlegesfehérre kicsempézett színpad, semleges-kortalan fehér jelmezek, a homlok fölött, az eredeti hajba beépített ősz betéttel, és a legfőbb drámaépítő kellék: a krinolinszerű vázak, amelyek egyszersmind kalitkát vagy egér-, esetleg inkább patkányfogót is idéznek, s amelyekbe a két szereplő a derekát övező rugalmas pánttal van rögzítve. A krinolinbörtönök később a szerepjátékokban is funkciót kapnak: Merteuil, ha kilép a magáéból, Valmont-t alakítja, Valmont, ha a magáéba belelép, Madame de Tourvellé válik. Es félelmetesen szuggesztív a záró kép: rövid - atomkatasztrófányi - sötét után a két halott - a méreg, illetve a rák áldozata- az egymásra borult krinolinketrecek alatt hever, egymásba csavarodó tagokkal, de az intimitás, a halálban való egymásra találás leghalványabb jele nélkül (nem semmi ilyen pózt kigondolni), mint két, halálos tusában elesett, de haló porukban is ellenséges katona. Mindazonáltal a laboratóriumra, vágóhídra, titkosszolgálati kínzókamrára emlékeztető fehér csempemetafora honi színpadokról is ismerős, mi több, a ragyogó leleményű krinolinvázat is döbbenten fedeztem fel a barcelonai Lliure Színház Budapesten is (de általam nem) látott előadásának fényképein. Ez azonban inkább csak információ a minden újdonságok viszonylagosságának illusztrálására, az adott élményt nem csorbítja.

No és a két színész... Mesterszínészek, annyi szent. Láttam őket előadás előtt, amint némán koncentrálva, szájukat mozgatva járnak fel-le a színpadon, láttam őket előadás után még feszülten, nyílt, tájékozott, közvetlen, de szakmájuk fenségébe burkolt fél-civilként, s persze láttam őket a színpadon: készséggel elhinném, hogy odahaza az élvonalba számítanak. A brechti-mülleri megmutató színészet mesterei. Mindent tudnak az érzelmekről és mindent a szakmáról, pontosabban annak itt megkívánt arzenáljáról. Emberi érzelmeket mutatnak meg szörnyetegekben. Természetfölötti méretekben, a legkisebb árnyalatig pontosan - és minden átéltség, bensőség nélkül. Szenvednek, de egy másik bolygón. Schaudernek van egy Munch festményére emlékeztető, eltátott szájú hangtalan üvöltése: a tömény rettegés, amely csupán artisztikumával érint meg, közünk nem lehet hozzá. A nagy váltásokhoz Frank Hörner kitalálta a maga brechti tábláját vagy songmegvilágítását: a szereplők egyenlőtlen magasságban felemelt kézzel elforgatják, kicsavarják a fejüket. Beállnak a kálvária következő stációjának pózába. Merteuilhöz, Valmont-hoz nem lehet viszonyunk, guignol-figurák ágálnak előttünk, még irtózni sem lehet tőlük; de a nézőben megképzik a balsejtelem, hogy valami nagy baj lehet az emberiséggel, és sok jóra nem számíthatunk. Es mivel Heiner Müller, Isten nyugosztalja, pontosan ezt akarta sugallni, az előadás a maga nemében tökéletes. Tökéletesen adekvát.

Egészen más eset, mint már jeleztem, *A nagy Romulusé:* ismerős-szokványos és - elsősorban egy, alant még említendő „tényező" okán - élvezetes este. Frigyesi András igazgató nagyszerű ötlettel hívta be a temesvári segédcsapatokat - olyan városból, ahol az autonóm német kultúrá-



Jelenet A nagy Romulusból (Ilovszky Béla felvételei)

nak, jelen hordozói létszámától függetlenül is, erős gyökerei vannak. Darida István András, a vendégrendező láthatóan nem sokat bíbelődött a koncepcióként is eladható pillanatnyi aktualitással. Dürrenmatt, amikor műve első változatát nem sokkal a második világháború után megírta, a nyugati civilizáció alkonyát vetítette előre, s természetesen annak idején a vasfüggönyön innen csak felerősítették ezt a hangvételt; aztán, a szovjet birodalom összeomlásával, ellentétes irányú, döbbenetes új időszerűséget nyert a darab, a nyugati világ „hőséből" a keleti világé lett, s a történelem Gorbacsov személyében utólag megajándékozta a szerzőt egy tőrőlmetszett Romulus Augustulusszal - de hát már ez a fordulat is a süllyesztőbe került, holott történelmileg másodpercekre van. És itt nem állhatok ellen a kísértésnek, hogy ismét idézzek Ivan Nagel Müller-nekrológjából: „Az, hogy a szocializmus krachja (amelyre pedig fel volt készülve) ilyen komolytalanul, minden lehetséges apokalipszis paródiájaként ment végbe, az amúgy is kétség-beesett embert végképp kétségbe ejtette." Szóval paródia; és különben is, ki győzne ennyi s egy-mást ilyen tempóban követő fordulattal lépést tartani? Theoderichben még tegnap Kínát lehetett gyanítani; ma maradjunk - és Darida marad is - annyiban, hogy bizonytalan, ingatag, kiszámíthatatlan egy világban élünk, és amit építünk vagy építtetnek velünk, legtisztesebb vagy leglucidusabbnak hitt szándékaink ellenére is, jó esetben értelmét vesztheti, rosszabb esetben a fejünkre szakadhat. És így, váteszi pózok nélkül, tárja fel (avagy leplezi le, kinek hogy tetszik) az előadás, milyen szellemes-kellemes, már-már színvonalas drámairodalmi lektűrnek is beillő szöveg, micsoda hálás játékanyag ez a dürrenmatti.

Semmi szokatlan a megvalósítás játékos anakronizmusaiban, a maroktelefonokban, óraütésekben, kopott kofferekben, hivatkozott faxokban, elvárhatóak, de ötletesek Traian Zamfirescu viseleti stílusokat keverő jelmezei; Odoakert esetleg még én is tiroli nadrágba-kalapba öltöztettem volna. A társulatban furcsa találkozásaink esnek; ki várta volna ide Újlaky Károlyt (Sulphurides) vagy Gruiz Anikót (akinek a kedvéért Apollyon műkereskedőből beszélő nevű Rominát, élelmes cigány - kreol? barna bőrű? - házalónőt csináltak)? Itt a hajdani miskolci Csiszár-csapat három tagja, Fráter Kata (Julia), Bregyán Péter (Mares), Dóczy Péter (Isauriai Zénó). Bregyánt és Dóczyt utoljára Dantonként és Robespierre-ként láttam egyazon színpadon, egy nagy lélegzetű miskolci Büchnerben; most epizodisták, akikről kiderült, hogy tudnak németül, bár energiájuk bizonyos hányadát, akárcsak társaikét, felszívja a nyelvvel való viaskodás. Tisztességesen csak Viczián Ottó (Aemilianus), szépen pedig (ismét!) Mécs Károly (Odoaker) beszéli Goethe nyelvét; nem véletlen, hogy ők az előadás magyarjai közül a legjobbak, bár eredetinek inkább Viczián izzó tekintetű, konokul fanatikus és végzetes megkésettségében egyszersmind groteszk római kölyökpatriótája mondható, Mécs - ziccerszerepében sok mást nem is tehetne - a kisujjából ráz ki egy perfekt alakítást.

Élmény viszont a megismerkedés a címszereplővel, a temesvári Harold Schmeltzcel. Utoljára Kern András cinikus-agyafúrt pesti értelmiségijét láttuk e szerepben, s most itt ez a nagy darab, kissé puhány, szlávosan lapos-széles és meglepetésre gödröcskés arcú, rokonszenves férfiú, aki inkább a történelem lelkében turkáló moralistát hozza ki a figurából. Nem „német" színész, mint a Kvartettben látottak, sokkal ismerősebb, mégis más. Herr vagy Domnul Schmeltznek présence-a van, magába futtatja a színpadi történés minden szálát, s a nézőt egyszer csak egyre jobban kezdi érdekelni Romulus sorsa. Méltósága van, humora, férfibája. Egy olyan színi kultúra látogatott el vele országunkba, amelyből nem volna nehéz, viszont annál célszerűbb volna tanulni.

Szóval, függetlenül a szekszárdi Deutsche Bühne nehezen körülírható helyétől és további pályája alakulásától, minél több ilyen, sikerre joggal várományos előadást kívánhatunk neki, amilyen *A nagy Romulus; a Kvartett* alkotógárdájának pedig, függetlenül a maroknyi értő és hálás magyar nézőtől, akire számíthatnak, mindenekelőtt azt, hogy ezzel a produkcióval szülőföldjükön törjenek, akármilyen grádicson állnak is ott most, néhány grádiccsal följebb.

Heiner Müller: Kvartett (Deutsche Bühne, Szekszárd)
Díszlet-jelmez: Uta Kala. *Dramaturg:* Gabriele Kloke, Wiesner Katalin. *Világítás:* Szaiff László. *Hang:* Kovács Gábor. *Maszk:* Borcsek Anita. *Rendező:* Frank Hörner. *Szereplők:* Brigitte Schauder, Günter Schaupp.

Friedrich Dürrenmatt: A nagy Romulus (Deutsche Bühne, Szekszárd)
Zene: Papp Zoltán. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Traian Zamfirescu. *Rendező:* Darida István András. *Szereplők:* Harold Schmeltz, Fráter Kata, Varró Emese, Viczián Ottó, Mécs Károly, Dóczy Péter, Bregyán Péter, Tamási Tóth József, Kozáry Ferenc, Fogarassy András, Gruiz Anikó, Sárkány János, Ujlaky Károly, Jozifek János, Hollósi Gábor.

JOÓB SÁNDOR

ÖSSZELÉLEGZÉS NÉLKÜL

NÁDAS-VIDOVSZKY: TALÁLKOZÁS

Képzeljük csak el: megszületik a nagy zene-mű a szerző képzeletében, majd papírra kerül. Egyelőre csak öt vonalra rajzolt krikszkrakszok, titokzatos jelek utalnak létezésére, ám a zene matematikáját értők már tudják, hogy nem mindennapi muzsika kelhet életre a partitúra lapjairól. Ha aztán a koncert utáni tapsok csalódottságot üzennek vissza, lehet keresni a sikertelenség okait: előadhatatlan a nagy zenemű, rossz a zenekar, tehetségtelen a rendező.

Világos, hogy ez sok színházi alkotás forgatókönyve is. Éry-Kovács András a Budapesti Kamaraszínházban a *Találkozás* előadásával sokszorosan nehéz „karmesteri" feladatot vállalt. Az előbbi párhuzam itt fokozottan érvé-nyes, hisz Nádas darabjában a terjedelmes instrukciók szinte pontról pontra kijelölik az előadás kereteit. A rendező feladata tehát eb-ben az esetben nem feltétlenül a színpadra állítás, hanem a hatásos és érvényes színpadi *megszálaltatás.*

Úgy tűnik azonban, hogy a *Találkozás* és általában a Nádas-darabok előadásai eddig inkább csak a kérdőjelek számát növelték e drámák előadhatóságával kapcsolatban. Sem a szolgai változatok, sem a radikális rendezői átalakítások nem tudták igazán felcsillantani a trilógia *(Takarítás, Találkozás, Temetés)* szövegének - papíron, olvasott formában - kétségtelenül létező erényeit. Én úgy gondolom, hogy a Nádas-drámák többet jelentenek egyszerű színpadi írásoknál, és ez különösen igaz a *Találkozásra,* amely végleges formáját Vidovszky László zenéjével nyeri el. Az előadáson a szerzők szándéka szerint létre kell jönnie zene és szöveg teljes kölcsönhatásának, amely a két elem összhangja vagy éppen ellenpontozása által valósul meg. Vidovszky zenéje, amely semmi esetre sem kísérő jellegű, hanem az előadás önálló princípiuma, feltételezi a hasonlóan kötött szöveget, amelyben tehát az esetlegességek is előre meghatározottak. A szöveg így egyszerre hordozza magában a szertartásdráma ünnepélyességét és a melodráma köz-

Rajkai Zoltán (Fiatalember) és Ladik Katalin (Mária) (Koncz Zsuzsa felvétele)

napiságát. Az egyszerre reális és stilizált tér, a valódi és szimbolikus értelmű cselekmény kettőssége és a szöveg-zene kapcsolat olyan szilárd és kötött kompozíciót alkot, amelynek esetében alig lehet élni a húzás gyakran áldásos rendezői eszközével. A „partitúrát" hangról hangra le kell vezényelni, az alkotás lényege pedig a minél intenzívebb művészi *jelenlét és* megélés. Ez a Nádas-játszás legfőbb nehézsége.

Az Asbóth utcai Shure Stúdió szűkös kamaraterme megfelelően intim közeget kínál a *Találkozáshoz.* Bár a szerző zenekari árokban képzelte el a zenészeket - akik a zene-szöveg előbb említett egyenrangúsága miatt maguk is *szereplői a* darabnak-, árok híján a rendezés jó ötlettel oldotta meg elhelyezésüket: a plafon nélküli szoba *fölött,* a színpad hátsó részén látványként vannak végig jelen az előadáson. Lám, így lehet szükségből erényt kovácsolni: a nádasi elképzelés hagyományos teatralitása helyett egy akár szimbolikusan is értelmezhető térkialakítás jött létre a zenészek égbe emelésével. Igazából ez az egyetlen feltűnő eltérés a darab részletes instrukcióitól, az összes többi tárgyi mozzanat híven követi a szöveg út-mutatásait. A szoba, ahol Mária a Fiatalemberrel való találkozásra készül, egyszerre valóságos és elvonatkoztatott tér (egy szoba és „a" szoba) fehérre meszelt falakkal, vasággyal, feszülettel, a fekete vaskályhával, rajta a működő kávéfőzővel. A világító fehér szín uralmát csak a vörösre festett ajtó és a kórházi szekrénykén álló vörösbor színe töri meg.

Mária (Ladik Katalin), míg a Fiatalemberre vár, mérget önt poharába, s ezzel a darab elején már tulajdonképpen minden elvégeztetett. A zenészek hangolnak, majd a Fiatalember (Rajkai Zoltán) belép a vörös ajtón. Megkezdődik a szertartás. Éttől fogva minden, még ha véletlenszerűnek tűnik is, a sors és a rítus koreográfiája szerint halad előre. A történést megállítani lehetetlen, csak küzdeni lehet ellene, és késleltetni az el nem kerülhető véget.

A Találkozás Mária és a Fiatalember közös kísérlete egy történet tükörcserepeinek összeszedésére. Ami szemünk előtt zajlik, az két ember küzdelme önmagával, egymással és egymásért. A Fiatalember talán megtud valamit apja és Mária egykori tragikus szerelméről. Mária halála előtt talán megszabadulhat kínzó emlékeitől. Beavatás és gyónás. Mária a történet elmondásának kínjától és lehetetlenségétől szenved, a Fiatalember a megkapott tudástól. Mária sorsa a halál, a Fiatalemberé a beavatás és megtisztulás után *a választás:* élet vagy halál.

Mindkét színész, de különösen Ladik Katalin nagyon nehéz feladatot vállalt magára. Mária szerepének eljátszása a fokozott koncentráció és az épp ellenkező erővonalú személyes kitárulkozás kettősségét kívánja meg. A zenével és a zenészekkel való állandó kapcsolattartás és a hosszú epikus szövegrészek élvezhetővé tétele mellett el kell jutnia a teljes személyes kitárulkozásig. Ladik észrevehetően inkább csak a színészi *játék* eszközeivel él. Mária a szerep szerint idős asszony, ám megőrizte és hordozza érett nőiességét is. Ladik Katalinban alkatilag sokkal hangsúlyosabb ez utóbbi, nőies vonás, ezért alakításában szándékosan öregíteni igyekszik önmagát, ami azonban csak néhány visszatérő jelzésben, hangszínben nyilvánul meg, ezek nélkül viszont nehezen hihetnénk el róla, hogy idős asszony. A Fiatalember és az apa hasonlósága miatt a két szereplő viszonyában megmutatkozó erotikus motívumokat Ladik erősen túlhangsúlyozza, és az egész előadás során meghatározóbbnak tűnik kettejük között a férfi-nő, mint a latens anya-fiú viszony. A nyitó jelenet stilizált, ünnepélyes beszédmódja megfelel az adott helyzetnek, később viszont az érzelmileg telítettebb szövegrészeknél egyre hamisabbá válik. Mint említettem, a szöveg az emelkedettség mellett nagyon sok köznapi hangsúlyt is hordoz, az élőbeszédjelleg azonban itt háttérbe szorul. Ladik leginkább egy helyben állva beszél, s ez is arra utal, hogy a szerepnek elsősorban a patetikus, operai felfogását részesíti előnyben. A színésznő ismert magas szintű beszédtechnikája néhol modorosságokhoz, túlartikuláltsághoz vezet. A történet összevissza epizódjait már nem is elmeséli, hanem a hangjával szabályosan eljátssza. Hangos zihálás és egyre gyorsabb iramú szövegmondás jelzi Ladiknál a kimondásnak, kiüvöltésnek, a múlt kiokádásának felszabadító erejét, és igazából csak itt, a légszomj és a hadarás csúcspontján lép túl néhány pillanatra *a játszáson,* és lesz kiszolgáltatott, lecsupaszított önmaga.

Rajkai Zoltán a zavartságot, sőt a szabályos állati szűkölést teszi meg alakítása kiindulópontjává. Szereplőtársához hasonlóan ő sem használ különösebben sok eszközt, de szerepe szerint is több mozgásra van lehetősége. A beszélni alig tudó, idétlen kamasz apránként szedi össze magát, és nő fel lassan-lassan a beavatódás által. Mintha testében is oldódnának a görcsök, amikor végleg szembesül apja emlékével. Azt mond-hatnánk, alakítása ügyesen rejti el magát az alakítást, azaz nem érezni rajta, hogy a szerepjátszás túlzott energiákat emésztene föl. Legnagyobb erénye, hogy az előadás alatt ő teremt néhány olyan pillanatot, amelyben „mintha" megvalósul-na az igazi *összelélegzés* színpadon és néző-téren. A Fiatalember sajátszeretkezését meséli az asszonynak, aztán már Mária és az apa szeretkezését, aztán ki tudja, kiét, eksztatikus trágár szavakkal. Mária egyre hevesebb ütemben tiltakozik, aztán lassan enged, és már nem bír ellentmondani a fiúnak. Véleményem szerint csak ebben a Duró Győző kifejezésével „vokális szeretkezési jelenetben" valósul meg az előadás során maradéktalanul zene és szöveg egysége. Itt lesz több a zene, mint egyszerű kíséret vagy mint illusztráció, és itt válik érthetővé, mit is jelenthet Nádas és Vidovszky elképzelése a két alkotórész kölcsönhatásáról, ellenpontozásáról, együtthaladásáról vagy éppen széthangzásáról.

Az előadásnak fontos alkotóelemei a gyakori és hosszú szünetek. A szünet persze itt nem leállást jelent, hanem Vidovszky szavaival a „hang-

zás negatívját". Talán az egyik legnehezebb színházi feladat olyan, tartalmas csendet létrehozni, amely maga is valóságos és teljes esemény. A Kamaraszínház előadásában kevés ünnepélyes, feszült vagy „üvöltő" csendet hallani, és az üres szünetek széttagolják az előadást. A két szereplő viaskodása és egymás felé fordulása ugyanakkor jó ritmusban követi egymást. Ritmikailag jól érzékelhető Mária küzdelme az elbeszéléssel, felbátorodásának és lemondásának váltakozása.

A záró szakasz, a Fiatalember meztelenre vetkőztetése és megmosdatása egyszerű, köznapi aktusnak tűnik, amely nélkülöz minden ünnepélyességet. Arra nézőként nehéz választ adni, hogy a rendezés szándékosan formálta-e ilyenné a záró jelenetet. Kérdés az is, hogy szándékosan marad-e rejtve a nyilvánvaló bibliai motívumrendszer (Pietá). Úgy tűnik, hogy a színpadi meztelenséget nézőnek és színésznek egyaránt nehéz természetesen viselni. Az intim kamaraszínházi térben pedig jóval hangsúlyosabbá válik minden félszeg színpadi mozdulat vagy nézőtéri reagálás. A világért sem akarok számon kérni semmilyen egyedül üdvözítő beállítást a záró jelenet kapcsán. A vetkőztetés és a mosdatás, a feloldozás és a megtisztulás lehet akár a leghétköznapibb is. A vetkőztetési jelenetben itt azonban nem színpadi, hanem *privát* emberi zavar érződik, s bár a későbbiekben ez oldódik, s az akció kezd természetessé és prózaivá válni, a záró jelenet már nem tudja betölteni hivatását. Pusztán egy meztelen test letakarását és egy kínos színpadi helyzet megszüntetését látjuk.

A Találkozás előadásának megítélésekor néhol homályos területre kénytelen tévedni a kritikus, hiszen a „jelenlét", a „tartalmas szünet", az „összelélegzés" érzékelése hatványozottan egyéni tényezők függvénye. Az említett egy-két pillanat kivételével az előadás során nem sikerült hidat verni a színpad és a nézőtér közé, néző és színész között sem teremtődött meg a kölcsönös figyelem. Az alkotók iránti tisztelet kifejezése mellett szomorúan kell megállapítanom, hogy az előadás a „Nádas-partitúrának" csak a hangjait tudta közvetíteni, a *Találkozás* tragikus dallama nem csendült fel a Budapesti Kamaraszínházban.

Nádas Péter-Vidovszky László: Találkozás (Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)
Jelmez: Jánoskuti Márta. *Szcenikai tanácsadó:* Székely László. *A rendező munkatársa: Szőcs* György. Asszisztens: Lipták Katalin. *Rendező:* Éry-Kovács András. *Szereplők:* Ladik Katalin, Rajkai Zoltán, Winkler Orsolya, Kocsis Andrea, Erdei Erzsébet.

P. MÜLLER PÉTER

TRAGIKUS EXTRAVAGANCIA

TASNÁDI ISTVÁN: KOKAINFUTÁR

Viszolygás. Fáradt röhögés. Fintorrátorzuló mosoly. Ismerősség és idegenség. Prózaiság és költészet. Közhelyek. Történetsémák, mintamondatok, panellények, zavaros érzések. Posztabszurd virtuál.

Tasnádi darabja úgy illeszti egymás mellé a figurák, epizódok, műfajsémák törmelékeit, hogy nem simítja őket egybe, nem stilizálja, nem csiszolja össze a darabba beemelt élményelemeket, hanem montázs- vagy klipszerűen felvillantja őket. A tizenkét jelenet stációs struktúrája, a jelenetek viszonylagos önállósága a narráció helyére a mikroszituációk láncolatát helyezi, s noha e stációk egy történet részeiként is felfog-hatók, a darab lényege nem a sztori, hanem a klipekben felvillantott élethelyzetek bemutatása.

Ez a gesztusdramaturgia Tasnádi számára lehetővé teszi, hogy felmutassa az ittlét összefüggéstelenségét, a létezés elkulturálatlanodását, az egyének egydimenzióssá válását, a mentális környezet teljes elszennyeződését. S mindezt úgy, hogy a hétköznapi trivialitások élménykörét felvillantva nemcsak azok nevetségességét láttatja, hanem azt is érzékelteti, hogy ez az egyetemes debilizálódás egészében és epizódjaiban is drámai.

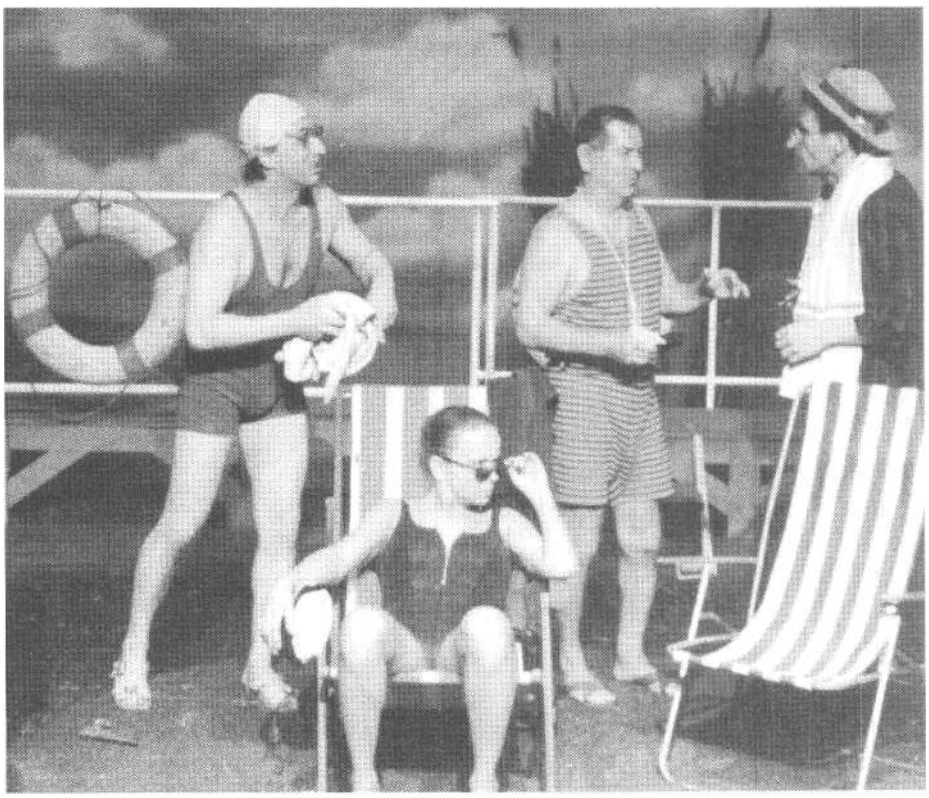
A Kokainfutár makroszerkezete konzervatív. Az első hat jelenet egy magyar lakótelepi társas-ház lakásaiban, illetve egy balatoni strandon, a második hat jelenet egy görögországi társasutazás helyszínein (az Akropoliszon, egy szálloda bárjában és szobájában, illetve a repülőtéren) játszódik. Az arányosság, a mérték kiszámítottsága a formai jegyeken is jól megmutatkozik. Az egyes jelenetek azonos hosszúságúak, s azonos terjedelmű a darab két fele is.

Ugyanez a kiszámítottság jellemzi a szereplők attribútumainak elosztását és csoportjaik-viszonyaik létrehozását. A tíz alak egy „társas"-házban él. A filozófiatanár és az apja, a nőgyógyász és az apja, egy házaspár a fiával, egy fiú a barátnőjével. A tizedik személy a tanár meghívására érkezik (a negyedik színtől van jelen), ő a titokzatos idegen, Maria Kroll. A viszonyok hálójában a filozófus a nőgyógyász sakkpartnere, az ő apáik alkotnak egy másik párost, és kialakul egy láncolat a férfinő viszonylatban: a filozófus barátnője el-csábítja a lány fiúját; négyük között létrejön egy kapcsolatsor. A darab tizenegyedik szereplője a narrátor.

A kiszámítottság a névadásban, illetve a szereplők megnevezésében is tetten érhető. A filozófus-tanárt Xantippének hívják (mint Szókratész kibírhatatlan nejét), ez hivatott utalni a filozófia tárgykörére, de nem egy bölcselő nevével, hanem egy metonimikus érintkezés alapján. A nőgyógyász neve Rozs (gabona, termékenység stb., Krúdynál jólét), illetve Sodó bának (mártás) hívják. Bíbelődhetnénk itt a mártás alaktalanságának és a szalag összetartó, formát adó jellegének a különbségével, de minek? A ház többi lakója közül még a házaspár gyerekének van neve, őt a színlap így jelöli: Norbi, a fiuk és identitászavar. Becézés, infantilizmus. A listán a jövevény: Maria Kroll, Xantippe nője meg a nagyvilág - idegen hangzású név, gyógypapucs és levespor, miegymás.

Tasnádi heterogén játéknyelvét elsősorban nem a verbalitás, hanem a beszédhelyzetek határozzák meg. Tasnádi úgy ír, mintha Bahtyin beszédműfajain trenírozta volna magát. Néhány jelenet egy-egy beszédszituációt tesz szinte kizárólagossá. Ilyen a lakógyűlés (az elnöki megnyitóval, az értelmetlen hozzászólásokkal, a témára összpontosítani képtelen panaszretorikával) vagy az éjszakai rádióműsorba történő betelefonálás (a hunyászkodás, a véleménynyilvánítás, a közszereplés kommunikációs képtelensége). Ezek a beszédhelyzetek válnak Tasnádi darabjának legfontosabb alkotóelemeivé, mert ők teremtik meg a saját beszélőiket, s hozzák létre a darabnak azt a valóságreferenciáját, mely túlmutat a Zeitstück avulékony aktualitásán, és érzékeltetni képes azokat a pszichikus és szociális struktúrákat, amelyek a kilencvenes évek derekán a posztmagyar létet meghatározzák.

A kaposvári stúdió-előadás fokozza a darab heterogén jellegét, mindenekelőtt a díszlettervező Ágh Márton és a jelmeztervező Libor Katalin teremtette látványvilág révén. A kisproletári gigantposzteres, köntösös-melegítős, szandálospapucsos, hajcsavarós, pufis-ropis, tévézős-betelefonálós életközeg stílvilága a rendező, Znamenák István kezén és az íróval való együttműködése nyomán tovább finomodik. A hétköznapi mitológiák töredékei a játékban markáns jelleget kapnak. Xantippe révén bekerül az okkult: a horoszkópok, vízfakasztók, fényadók, hiedelemügy-



Lugosi György (Sodó bá), Csapó Virág (Maria Kroll), Tóth Béla (Spangli bá) és Kovács Zsolt (Xantippe) (Simarafotó)

nökök világa - ez a ma filozófusának (az „alkotó értelmiséginek") a terrénuma. Maria Kroll egyszerre a végzet asszonya, piti hazardőr és drogcsempésző krimidíva. A narrátor, aki a szövegkönyvben csak a prológust szavalja el, az előadásban mindvégig jelen van, de szerepeltetése nincs igazán megoldva. A narrátori szerepen túl ugyanis nem (vagy csak esetlegesen) kerül játékba, s noha rendre bejut a közönség látóterébe, ha nincs szövege, nem lép viszonyba sem a nézőkkel, sem a szereplőkkel. Ilyenkor csak dísz-letelem.

A minitribünre ültetett nézőket a kukucsszínpadi konvenció látszata fogadja: a színpadot bordó bársonyfüggöny rejti, a prológ után a szétnyíló drapéria mögött kezdődik a játék. De az első jelenet végén a látszat szétfoszlik, mert a nézőtér száznyolcvan fokkal elfordul. Itt, az előző színpaddal átellenben játszódik a második jelenet, s az előadásban a színváltásokat minden esetben a nézőtér újabb elforgatása kíséri. Élményként ez egyrészt olyan, mint a Disneyworld - csak bele kell ülni a székbe, a padba, s a masinéria visz tovább-, másrészt a rögzített nézőpont kimozdul fix helyéről, és viszonylagossá válik.

A rendező, Znamenák István, aki az általam látott estén Xantippe szerepét is játszotta (Kovács Zsolt helyett beugorván), a *kapreál* legjobb hagyományait folytatva ad stílust és karaktert az előadásnak. Naturális elemek vegyülnek parodisztikus stilizációval, komikum és drámaiság ellenpontozza egymást.

A rendezés időkezelése ugyancsak heterogén. A mozaikok (jelenetek) linearitását két id ődimenzió utalásrendszere töri meg. Az egyik a szövegben előtérben álló időszak, a kilencvenes évek (illetve az ekkorra kialakuló élményvalóság), a hellén turizmussal, drogproblémával, eszmehiánnyal, degenerálódással; a másika hetvenes évek elejéig visszanyúló utalások sora, például a Generál együttes számaival (Tasnádi a Boney M.-re hivatkozik), a látványvilág színeivel, a kellékekkel (korabeli tévé- és rádiókészülékkel stb.). Az idő ilyenfajta felbontása leképezi a darab fent jelzett szerkezeti és szemléleti sajátosságait.

A színészek játékmódjában az elrajzoltság a közös vonás: ' mindannyian torzítanak valamennyit a figurájukon, a kisrealizmus így mozdul el a karikírozás, a beleélés, a demonstrálás irányába. Ettől válnak a megmutatott szereplők igazán közönségessé, triviálissá, hétköznapivá, egyszerre át- és megítélhetővé, ismerősségükben idegenekké, idegenségükben ismerősekké. Ebben a relációban a másodlagosság a meghatározó. A megjelenített alakok olyanok, mintha nem volna/lehetne róluk közvetlen tapasztalatunk, hanem egy másodkézből való élményvilágból jönnének: a média vulgáris szféráiból (a betelefonálások, vetélkedők, talk-show-közönség, bűnügyi színesek stb. világából). Az összjáték jó; a színészcsapat finoman meggyőző (ami az alakításokat), és harsányan kétségbeejtő (ami a valóságreferenciát illeti).

Tasnádi eddig bemutatott darabjai *(Időntúli szabaddobás, Arcillesztés után, Fél nap Ferdinanddal, Bábelna, Mániákusok)* és az Egerváron megvitatott *A hecc* elvezettek a *Kokainfutár* új ízéhez, amely, mint az Old Spice, bizonyíték, nem darabígéret.

Tasnádi István: Kokainfutár (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Zene: Dévényi Ádám. *Díszlet:* Ágh Márton. *Jelmez:* Libor Katalin. *Rendező:* Znamenák István.
Szereplők: Kovács Zsolt/Znamenák István, Szula László, Spindler Béla, Tóth Eleonóra, Némedi Árpád, Kelemen József, Német Mónika, Csapó Virág, Tóth Béla, Lugosi György, Csányi Sándor.

STUBER ANDREA

OPERETT-HÉT

A FESZTIVÁLRÓL

Van abban valami idegőrlő, na az ember egy hétig minden este operettet néz. Ha más nem, akkor az, hogy állandóan operettmelódiákat fütyürész és dudorász, amivel eléggé fel tudja őrölni a családja idegeit. De hát ez nem több, mint káros mellékhatás. A lényeg az, hogy a Fővárosi Operett Színházban megrendezett operettfesztivál sikeres rendezvénynek bizonyult. Az előadás-sorozatot mindvégig érdeklődés kísérte: sok külföldi és hazai néző tekintette meg a produkciókat. A közönség nagyobb része estéről estére változott. Jól érzékelhetően más publikum ült be például a kaposváriak vendégjátékára, minta pécsiek *Rigó* Jancsijára. Ez utóbbira voltak a legkevesebben kíváncsiak. Viszont ők kitartóbban helytálltak

Seres Ildikó (Rosalinda), Csonka Zsuzsa (Adél) és Leblanc Győző (Eisenstein) A denevérben (Strassburger Alexandra felvétele)

(ültek), mint például a szegedi *Mágnás Miska* nézői, akik a megmenekültek felszabadult boldogságával arcukon slisszoltak el a szünetben.

Sikeresnek mondható a lezajlott fesztivál azért is, mert átfogónak s jellemzőnek gondolható képet adott a mai hazai operettjátszásról. A műsorra került művek önmagukban is széles skáláját mutatták meg az operett műfajnak: szinte minden kor és minden stílus képviseltette magát a fesztivál repertoárján. Volt régi bécsi klasszikus (ifj. Johann Strauss: *A denevér),* mely már-már operai mű - legalábbis vígoperai -, volt magyar klasszikus a fénykorból (Kálmán Imre: *Csárdáskirálynő,* Szirmai Albert: *Mágnás Miska),* volt magyar revüoperett a két világháború közötti, második nagy korszakból (Ábrahám Pál: *Bál a Savoyban)* és volt a háborúk utáni időkből Fényes Szabolcs-mű *(Rigó Jancsi),* mely inkább csak zenés játéknak mutatkozott.

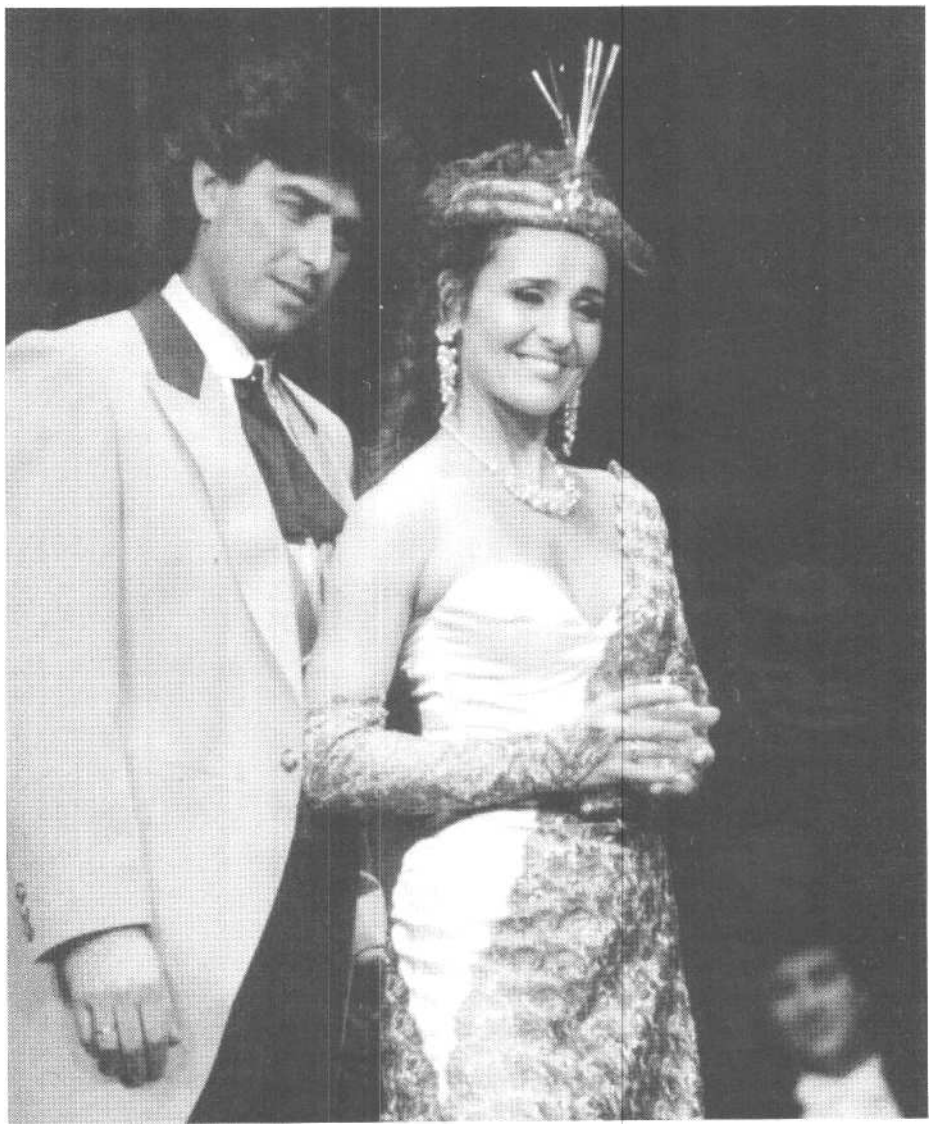
Az előadások éppoly sokfélének bizonyultak, mint a művek: az operettjátszás különböző lehetőségeit és módozatait tárták elénk. Akadt nagyszerű este, és előfordult az is, hogy az egész estéből a szotyolás perec volta legjobb, amelyet az előcsarnokban lehet kapni.

Megtudhattuk ezen a héten, hogy a színházak hogyan állnak hozzá az operetthez. Konstatálhattuk, hogy aligha tekinthető szakmailag „lenézettnek" vagy kényszerű „muszfeladatnak" az operettjátszás, ha a színházak a legjobb - vagy legjobbnak vélt-erőiket mozgósítják a zenés bemutatókhoz. A kaposváriak előadását Ascher Tamás, a szegedieket Telihay Péter, a miskolciakét Hegyi Árpád Jutocsa rendezte. A Fővárosi Operett Színház és a veszprémi Petőfi Színház produkcióját Horváth Péter jegyzi, aki lassan szakosodni látszik az operettrendezésre. Egyedül a pécsi *Rigó Jancsi* kapcsán ismerhető fel az a régi képlet, mely szerint egy színész - jelen esetben Moravetz Levente - idővel esetleg rendezővé avanzsálhat, ha már színre vitt jó néhány zenés darabot.

Nem spórolták ki a színházak a zenésből a színészeik javát sem. A kaposvári *Luxemburg* grófjában fellép a társulat két megmaradt nagyágyúja (Molnár Piroska és Bezerédi Zoltán), a főiskoláról tavaly frissítőül érkezett fél osztály (Varga Zsuzsa, Kocsis Pál, Nyári Oszkár), valamint az a fiatal kaposvári „tömeg", mely mindig hallatlanul pontosan, odadóan és intenzíven dolgozik, s dinamizmusával folyamatosan lendületben tartja a játékot. A szegedi *Mágnás* Miskában ugyancsak olyan a színészek szerepelnek, akik oszlopos tagjai a társulatnak, hiszen zömmel az új vezetéssel szerződtek a Tisza-parti városba (Létay Dóra, Szerémi Zoltán, Quintus Konrád). A veszpémi *Bál a Savoyban* esetében szintén azokat láthatjuk (Szeles József, Módri Györgyi, Körösi Csaba), akikre Vándorfi László igazgató részben alapozni szokta a darabok színrevitelét. A pécsieknek nagyjából kialakult gárdájuk van a zenés bemutatókhoz. Azt pedig mondani is felesleges, hogy a Fővárosi Operett Színház nyilván a maga legjobb Edvinjét, Szilviáját, Cecíliáját, Bóniját (stb.) állította ki a legújabb Csárdáskirálynő-előadáshoz.

Hegyi Árpád Jutocsa az egyetlen olyan rendező a fesztiválon részt vettek közül, aki nem csupán saját erőkkel csinálta *A* denevért, hanem „hozott anyagból" is dolgozott. Ő ugyanis fővárosi vendégművészeket hívott a főbb szerepekre, akiket aztán értelemszerűen le is kellett kettőznie-hármaznia. (A darab tíz szerepét tizennyolc művész játssza-énekli.) Ez a „hol ez játszik, hol az" megoldás bizonyára eleve korlátozta a rendezés lehetőségeit. Hegyi tehát láthatólag nem tört többre, mint hogy *A* denevért hangilag - a zene és az ének tekintetében - igényesen szólaltassa meg. S ha figyelembe vesszük azokat a fogyatékosságokat, amelyekkel más előadások e téren bírnak, akkor ez nem is lebecsülendő. Ugyanakkor színházi értelemben meglehetősen érdektelen és lélektelen a produkció. Leblanc Győző, Csonka Zsuzsa és Tóth János jól énekel. (Általában - gondolom. A pesti vendégjátékon a férfiak, enyhén szólva, nem jeleskedtek.) Felveszi a versenyt a fővárosi operistákkal a helyi primadonna, Pirisi Edit, csak személyisége nem átütő. Jómagam egyébként láttam már a miskolci *Denevért a* hazai pályán is, történetesen Seres Ildikóval, aki legalább némi életet és temperamentumot mutatott abban a szerepben, melyet Pesten Pirisi Edit igyekezett megformálni. Hegyi abban a kivételes helyzetben van, hogy válogathat a primadonnák között, annyi van belőlük a miskolci színházban. Egy még Veszprémbe is jutott közülük vendégnek, a *Bál a Savoyban* előadásához. Jellemző az általános primadonnahiányra, hogy a Madeleine-nek meghívott Nagy Ibolya nemcsak Veszprémben játssza e szerepet,

Bellai Eszter (Chimay hercegné) és Gergely Róbert (Rigó Jancsi) a pécsi előadásban (Simarafotó)

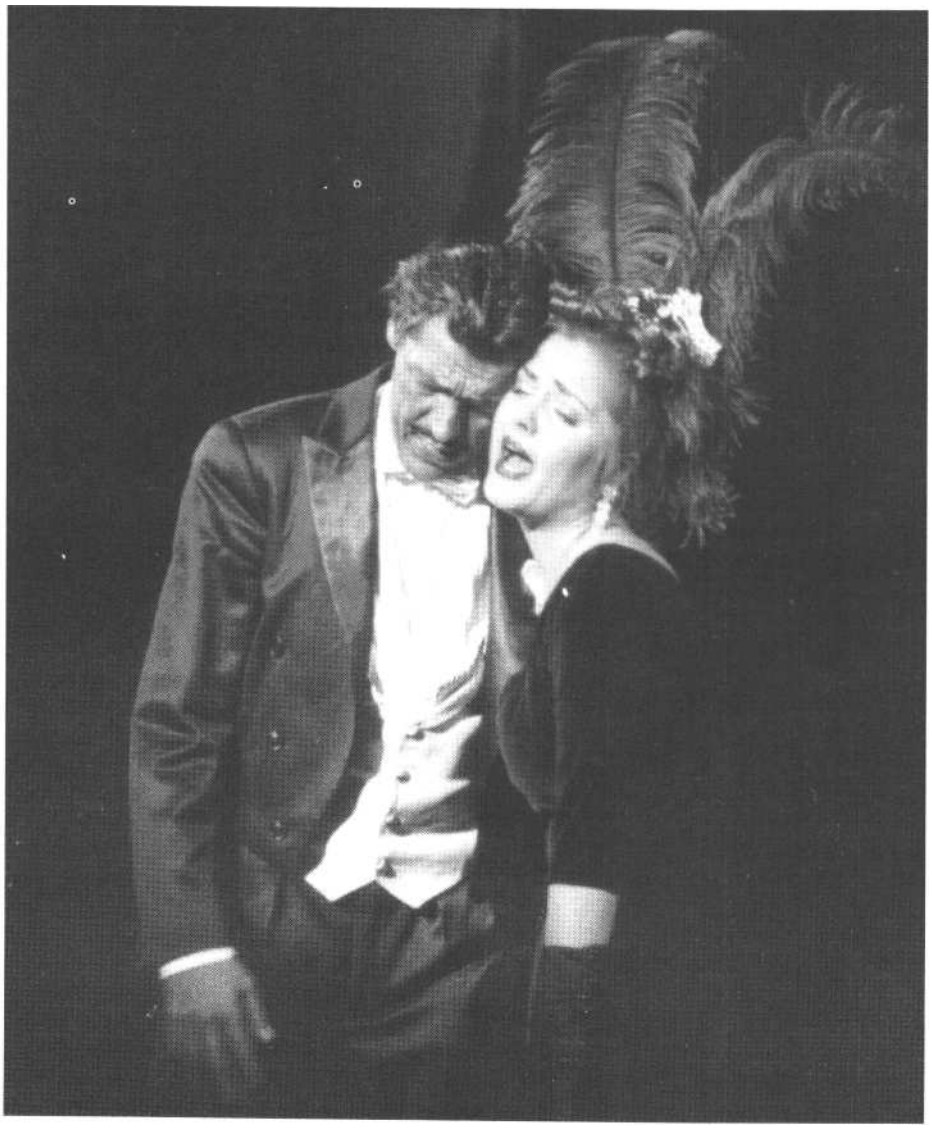


hanem Nyíregyházán is. Ilyen ínséges időkben érthető az a kereslet, amely Nagy Ibolya iránt megnyilvánul. Szép, szőke, babaarcú primadonna, aki színészileg korántsem kiemelkedő, viszont van olyan hangja, amellyel még áramot is spórol a veszprémi színháznak. Tudniillik őt nemigen kell kihangosítani. (Nem bírok megbarátkozni azzal, hogy operettet mikroporttal énekeljenek. Ugyanakkor a rivaldánál felállított háromnégy mikrofon sem megoldás olyankor, amikor a szereplők szerény énekhangja az ötödik-hatodik sorig alig képes elvergődni. Érre bőven akadt példa. Bár néha még jól is jártunk azzal, hogy kevés jutott el a fülünkig egy-egy szereplő dalolásából.)

Az általános primadonnahiány került itt most először szóba, pedig bonvivánokban még inkább szűkölködünk. Primadonnából láthattunk két olyat, aki énekesként kifogástalan teljesítményt nyújtott, s színészi alakítása is figyelemre méltó volt. Az egyik Sáfár Mónika a kaposvári *Luxemburg grófjában,* a másik Kalocsay Zsuzsa a pesti Csárdáskirálynőben. (Nem említettük még Lesznyák Katalint, a pécsi *Rigó* Jancsi-előadás első hölgyét, aki igen kellemes jelenség - és Hammer Edit jóvoltából a fesztivál legszebb toalettjét viselte: óarany-tojáshéjszín nagyestélyit-, viszont az énekhangja olykor kellemetlen meglepetéseket okozott.) Imponáló bonvivánalakítást azonban lámpással kell keresni a felvonultatott produkciókban. Lux Ádám, a kaposvári szerelmes hős kedves, rokonszenves alakítást nyújt, viszont mint énekes, ő a leggyengébb láncszem a *Luxemburg* grófjában. (De azért nála sem szakad a lánc.) Képes ugyan elénekelni a szólamot, de korántsem könnyedén és fényesen. Az Operettszínház Edvinje - Kovácsházi István - szebben és magabiztosabban szól, viszont eleganciája és színészi súlya kisebb. Szeles József, a veszprémi *Savoy* Faublas márkija minden vonatkozásban elég halovány. Gergely Róberttel, a pécsi *Rigó Jancsi* címszereplőjével az a legfőbb baj, hogy a stílusával igencsak kilóg a darabból. Cigányprímásnak kitalált operettbonviván létére úgy énekel, mintha lírai számokat adna elő elhaló hangon valamely amerikai musicalből. (Igaz, mentségéül szolgálhat, hogy a *Rigó Jancsi című* műnek nincs egységes zenei stílusa, szedett-vedett a muzsika, annyiféle Fényes Szabolcs-slágert toldottak bele.) Még a leginkább megfelelő bonvivánt Vincze Gábor Péter személyében véltem megtalálni, aki a szegediek *Mágnás* Miskájának elegáns, jó hangú és jó kiállású Baracs mérnöke.

Természetesen sokkal jobban állunk szubrettek és táncoskomikusok dolgában. Végtére is e két szerepkör a hangot és az énektudást tekintve valamivel kisebb igényű. Egy pazar táncszámhoz pedig adott esetben elég lehet a szellemes, testre szabott koreográfia. A színészi képességek megvillantására mindig is több a lehetősége a második párnak, mint az elsőnek. A primadonnának és a bonvivánnak általában a fény, a ragyogás jut, a szubrettnek és a táncoskomikusnak viszont a sokkal jobb és hálásabb szerep. Ez lemérhető például a veszprémi Savoy-előadásban táncoskomikuskodó Körösi Csaba fergeteges sikerén. Körösi Musztafa bejként semmi különlegeset nem csinál. De az összes, most látott táncoskomikus-figura közül alighanem ez a Musztafa, ez a poéngyártó svihák a legnagyobb ziccerszerep. Körösi nem is hagyja ki. Fillár István Ficsurként ugyancsak a legnagyobb tapsokat takarította be a pécsiek *Rigó* Jancsi-előadásán, teljes joggal. Alakítását - a táncszámok rendes abszolválásán túl - magabiztos technikai tudás, tévedhetetlen humorérzék és hibátlan ízlés jellemezte. A *Mágnás Miska* speciális eset: abban nem egy táncoskomikus van, hanem kettő, sőt három. (Hiszen a címszereplő is az.) Szerémi Zoltán főként borzas lovászfiúként volt megnyerő, grófi álruhában már kevésbé ragadott magával. A Pixit és Mixit alakító Quintus Konrád-Mészáros Tamás „ikerpárosból" az utóbbi vált ki tüntető ruganyosságával, Az Operettszínház előírásszerű táncoskomikussal rendelkezik a rutinos Csere László személyében, akinek kis(láb)ujjában van a szakma, amelyet igen jól művel, igen jó ideje. Ha lehet enyhe kifogásom Csere Bóni-alakításával szemben, akkor az éppen ebből adódik. Vágynék valami kicsike újdonságra. Túl sokszor láttuk már az ősrégien bevált, időtlenül helytálló operettszínházi paneleket. (A fesztivál *Csárdáskirály*-nő-estéjén a kettes számú Bóni, Bardóczy Attila játszotta a táncoskomikust, korrekten.)

A kaposvári Lehár-operett szubrett-táncoskomikus párosa igazi kettős: Varga Zsuzsa és Kocsis Pál tökéletesen egymáshoz illenek humo-



Szerémi Zoltán (Mágnás Miska) és Létay Dóra (Marcsa) a szegedi produkcióban (Katkó Tamás felvétele)

rukkal, kedvességükkel, lendületességükkel és azzal a groteszk bájjal, mely alkati, termeti különbözőségükből is fakad. (Az előadás egyik rendezői-koreográfusi találata az ő Gimbelem-gombolom duettjük, mely igen alapos civakodás köré szerveződik.) Az Operettszínházban olyan szakképzett szubrettek állnak rendelkezésre a *Csárdáskirálynőhöz,* mint Oszvald Marika vagy Vásáry Mónika. Az előbbi nyilván álmából felkeltve is bármikor eltáncol, elénekel és eljátszik egy bombabiztos Stázit. Huszonegy éve övé ez a szerep a Nagymező utcában. A pécsi *Rigó Jancsi* szubrettje, Dévényi Ildikó nem tett rám mélyebb benyomást. Annál inkább Módri Györgyi, aki a veszprémi *Bála Savoyban* Daisyjeként élvezetesen, érdekesen, érdesen énekelt (nincs több é betűm), jól mozgott, s dinamikusan, szexepiles fanyarsággal formálta meg az emancipált amerikai zeneszerzőnőt. A szegedi *Mágnás Miska is* felmutatott egy reményteljes szubrettet Kertész Marcella f. h. személyében, csak ő, sajnos, a primadonna szerepét játszotta az előadásban.

Színészi körbetekintésünket az operettfigurák idősebb nemzedékénél végezzük: az apa-anya szereplők számbavételénél. A pécsi *Rigó Jancsi*-ban Krum Ádám az egyszeri, mesei, jóságos atyafigurát hozza igen kellemesen. Az operettszínházi *Csárdáskirálynő* Cecíliájaként Lehoczky Zsuzsa rokonszenves, de nem elég tekintélyes ahhoz, hogy kilépjen Honthy Hanna legendás Cecíliájának árnyékából, mely erre a színpadra rávetül. *A Mágnás Miska* szülőszerepei nem nyújtanak komoly színészi lehetőséget Fekete Gizi és Rácz Tibor számára, viszont ebben az előadásban bukkan fel a fesztivál legjelesebb nagymama-szereplője, Hőgye Zsuzsanna. (Igaz, több nagyszülői feladatot nem is kínálta szemle repertoárja, de Hőgye akkor is élményszámba ment nálam, így szoktam lenni vele.)

Az Operett-hét két legpazarabb alakítását kétségkívül a kaposvári produkció „idősebb" szereplőinek köszönhettük: Molnár Piroskának és Bezerédi Zoltánnak. Molnár Piroska Honthy Hanna egykori szerepét, Fleuryt játszotta áradó vitalitással, imponáló dörzsöltséggel, lenyűgöző színészi-operettszínészi mindentudással. Molnár Piroska teljesítményének különös bájt ad, hogy a színésznő - vagy a rendező - be sem érte a szerep nyújtotta lehetőséggel-feladattal, ha-nem azt még meg is toldotta. A kaposvári Fleury plusz gyanánt kapott még némi dalolnivalót A *víg* özvegyből is.

Bezerédi Sir Basilja olyan szívszorító, hogy az ember legszívesebben ölbe venné és babusgatná. Bezerédi leleményes humorral, csont nélküli testtel és a bölcs bohócok megfoghatatlan szomorúságával formálja meg a derék öregurat. Belépője - a Szívem szeret című, Feleki Kamillal összenőtt dal előadása - egészen briliáns. A közben lebonyolított, tüneményes „vetkőző-szám" minden egyes mozzanata a színpadi hatás tökéletes ismeretéről tanúskodik.

Főként a színészi alakításokról beszéltem eddig, s ez így van rendjén. De mert az operett az illúziók világa, a sikernek igen fontos tényezője a látvány is: a díszlet és a jelmezek eleganciája, gazdagsága, nagyvonalúsága. Azt sajnos nem várhatjuk a színházaktól, hogy szerény anyagi lehetőségeik közepette éppen a fényűző kiállítással kápráztassanak el bennünket. De az ízlést és az invenciót számon kérhetjük az operett-előadások képén.

A legsajátosabb külsőségeket a veszprémi produkció vonultatta fel, melynek díszlettervezője, Csík György afféle avantgárd szórakozó-hellyé építette át a nizzai Savoy Hotelt. Ennek folyományaként színre is lép a második felvonásban a lökött belsőépítész, aki állatkertté stilizálta az elegáns mulatót. Minden vonatkozásban extrém ízlésű fazon. (A homoszexualitást mint humorforrást, fene tudja, valahogy nem találom mulatságosnak.) Ebbe a Savoyba hatalmas vizilószáj a bejárat, bent pedig óriási, fémvázas állatfigurák szolgálnak berendezési tárgyakként. (Vannak például elefántok, melyek alighanem a Micimackó-rajzfilm mézpusztító szörnyeinek oldalági rokonai.) Ez a technicizált zoológiai tárház - melynek kiállított egyedei fényleni, villódzni és tűzijátékot szórni is képesek - mindenesetre különös közeget von a francia Riviérán bálozó állatira arisztokrata urak és hölgyek köré.

A denevérhagyományosságot célzó miskolci előadása kicsit meglep azzal, hogy igen kevéssé ízléses és igen kevéssé szép díszletet mellékel a játékhoz. (Mit szépítsem, szerintem ízléstelent és

rondát.) Jól látszik, hogy Khell Zsolt igazán akkor érezhette magát elemében, amikor a harmadik felvonás sivár, szürke, nyomasztó börtöndíszletét (rém)álmodta meg. A szegedi *Mágnás Miska* színpadképe (Menczel Róbert munkája) sem pályázik arra, hogy a néző beleandalodjon a gyönyörűségbe, inkább az életszerűséget célozza. Ezen igyekezetében végül is nem fest sokkal különbül, mint egy városszéli javítóintézet, ahol a zord falak elé toronymagas kerítést emeltek, hogy a rossz gyerekek ki ne szökhessenek. (Ámbár itta ketrec a teniszpálya leválasztására szolgál.) A pécsi *Rigó Jancsi* díszletéhez láthatólag nem túl sok pénz állt rendelkezésre, azt viszont textíliákba ölte Gyarmathy Ágnes. Hogy az előadás szerény látványvilága milyen a maga teljességében, azt már aligha fogjuk megtudni: a mulatóban játszódó képben a díszletezők képtelenek voltak felhúzni az egyik trégert, pedig igazán becsületesen próbálkoztak még a jelenet alatt is. (A pécsiek vendégfelléptét egyébként is bal-sors tépte: felállni nem akaró díszlet, széttörni nem akaró pohár, kijönni nem akaró énekhang.)

A pesti *Csárdáskirálynő* színpadképe (Csikós Attila) monumentálisnak, látványosnak és ötletesnek mondható. De azért még a díszlet is Kaposváron sikerült a legjobban. Ott az első kép igazi montparnasse-i hangulatot idéz, s a második felvonás is Párizs-szagot áraszt a graciőz kis franciaerkélyekkel. Khell Zsolt impozáns díszletházfalainak még kedves iróniájuk is van, például a különböző színekben játszó oszlopfőktől.

A jelmeztervezők- *Csárdáskirálynő:* Kemenes Fanny; *A denevér:* Juhász Katalin; *Luxemburg grófja:* Szakács Györgyi; *Mágnás Miska:* Zeke Edit - teljesítménye összességében véve dicséretes, noha olykor szemmel láthatólag olcsó anyagokból kellett dolgozniuk. Talán a veszprémi *Savoy* szereplőit öltöztető Rátkai Erzsébet kreációit emelném ki a tetszetős ruhafelvonulásból, mert azok derűs, bolondos színességet és itt-ott eredeti stílust mutattak. (Helyeske geg például a szaxofont formázó ezüstkalap Módri-Daisy fején, akit egyébként nemigen tüntetett ki jóindulatával a jelmeztervező.)

A koreográfusok - Operett: Geszler György; Miskolc: Majoros István; Kaposvár: Geszler György; Szeged: Horváth Csaba és Magyar Eva; Pécs: Tóth Sándor; Veszprém: Barta Judit- lehetőségeit nyilván behatárolja az, ha egy-egy társulatban X darab táncos lábra általában kétszer annyi botláb esik. A legügyetlenebb tánckart a veszprémi Savoy-előadás prezentálta: magas, hosszú kezű, esetlen fiúkat, akik közül az egyiknek még az sem sikerült, hogy színre lépése előtt felhúzza a nadrágján a cipzárt. Elvétve láthattunk csak bonyolultabb, komolyabban próbára tevő koreográfiát - talán *a Csárdáskirálynőben* a Bóni-Stázi kettőst és a veszprémieknél egy-egy sztepptáncot a szubrettől és a táncoskomikustól -, és még ritkábban élvezhettünk szellemes, ötletes, helyzetből vagy jellemből kifundált táncbetétet. Ilyen volt a már említett kaposvári Varga-Kocsis kettős vagy egy-egy forduló a pécsi Fillár-Dévényi párostól. *A Mágnás Miska* táncszervezője külön utat járt: ő inkább jópofa - olykor csak jópofának szánt - táncimitációkat tanított be a szereplőknek. Váltakozó sikerrel. Nekem például tetszett, ahogy a bonviván és a primadonna szűk, szerelmes mozdulatokkal adta elő az Úgy szeretnék boldog lenni kezdetű számot. (Csak hiányoltam ebből a meghitt, szép kettősből az elegáns primadonnát. Kertész Marcella Rolla grófkisasszonya ugyanis előnytelen biciklisnadrágot és ujjatlan mini napozót viselt a jelenetben.)

A végére maradt a rendezők munkájának értékelése, amely látszólag talán kevésbé meghatározó eleme az operett-előadásnak, mint az eddig felsoroltak. De a látszatról tudjuk, hogy szokott csalni, és most sem tesz másként. Hiszen alapjában véve a rendezői szándék dönti el, hogy az előadás mit akar, s annak milyen módon jár a végére. Mint már említettem, a miskolci *Denevér* a fülünket célozta meg, s ennek rendelte alá az előadást. A pécsi *Rigó* Jancsit rendező Moravetz Levente egyszerűen nem boldogult az enyhén anyaghibás művel: a szétesésre és elnyúlásra hajló darab annak rendje s módja szerint kicsú-

Körösi Csaba (Musztafa be)) és a tánckar a Bál a Savoyban veszprémi előadásában (Ilovszky Béla felvétele)

szott a rendező kezéből, és elfolyt az ujjai között. A Kálmán Imre-bemutatót rendező Horváth Péter megpróbálta - több-kevesebb sikerrel - egy kicsit másfélének mutatni a *Csárdáskirálynőt,* mint amilyennek az Operettszínház közönsége megszokta. Ugyanő Veszprémben oly módon hozott létre elég kellemes és rokonszenves *Bál a* Savoyban-előadást, hogy nem próbálta több-nek és másnak feltüntetni a darabot, mint ami.

Nem úgy Telihay Péter, aki nem kevesebbet ambicionált, mint hogy megmutatja nekünk az igazi életet a *Mágnás Miska* kapcsán. Az sem zavarta, hogy Szirmai Albert operettje csöppet sem igazodik az ő mondanivalójához. Megragadom az alkalmat, hogy röviden összegezzem a *Mágnás Miska* című mű cselekményét. (Hátha Telihay nem olvasta.) Abban egy szerelmes polgár dühös tréfából beküld az urak közé egy lovászfiút, grófi álruhában. Az urak pedig el- és befogadják a különös jövevényt, noha az modortalanságával erősen kirí közülük. Merő sznobizmusból még tetszik is nekik az arisztokrata kolléga szalonképtelensége. Mármost Telihaynál az urak éppolyan neveletlenek, minta népség-szolgaság. Abban a társaságban, ahol Pixi és Mixi grófok fürdőruhában és fürdőköpenyben fogadják az estélyre érkező vendégeket, a háziasszony pedig kis tenisznadrágja zsebébe dugott kézzel cseveg a trónörökös barátjával, egy maskarás segédlovász senkinek nem szúrhat szemet. Akkor viszont miféle tétje vagy rizikója lehet a mókának?

Sáfár Mónika (Angéla), Molnár Piroska (Fleury) és Bezerédi Zoltán (Sir Basil) a Luxemburg grófjában (Simarafotó)

Amit Telihay vélhetőleg csúcspontnak szánt, az lett az előadás mélypontja. Az úri közönség részeg eksztázisban mulatozik, a sátortető a fejükre szakad, miközben a Marcsát játszó Létay Dóra kínos kísérletet tesz arra, hogy elénekelje a Cintányéros cudar világot. Nézői-hallgatói szenvedéseink nemigen fokozhatók tovább. Telihay átgondolatlanul „mohácsista" igyekezetének a fesztiválhét leghosszabb s legrosszabb előadását köszönhetjük.

Ascher Tamás viszont nem erőltetett rá semmit a *Luxemburg grófjára.* Egyszerűen hibátlanul, tökéletes szakmai biztonsággal működteti. Nem mentesen némi gyengéd iróniától-például ahogy a kar tagjai soronként földre omlanak egy lírai dal hallatán -, vagy attól a kaposvári hagyománytól, hogy az operettben is lehet közelíteni a valóságos és érdekes emberi helyzetekhez, a realitáshoz. (Attól kezdve, hogy a bohém művészcsapat farsangi bulijához odacsapódik egy clochard - s történetesen ő lesz az, aki ad egy frankot a fizetésképtelen társaságnak. Ott folytatva, hogy a szálloda halljában az éjszakai ramazuri kellős közepén megjelenik két hölgy, álmából felriasztva, hálóingben, uborkapakolással az arcán. Addig bezárólag, hogy a palotában egy mísz lakáj öntözgeti a beltéri pálmafákat.)

Van kulcsjelenet is, a második felvonásban. Amikor Molnár Piroska elénekli az operettről szóló számot. Kukták, komornák, úrihölgyek szivárognak be lassan a színpadra, s belefeledkezve hallgatják a nótát, amely minden lényegeset elmond az operettről mint olyanról. Mesés, rabul ejtő műfaj ez - érezteti Ascher, s nem szigorkodik, nem neheztel emiatt. Inkább rátesz még egy míves lapáttal, s egészen valószerűtlenül pazar harmadik felvonást rendez a válóperes bíróságon. (Nem utolsósorban Lipics Zsolt segítségével, aki parádés, lehengerlő, gátlástalan ripacsériával komédiázik a törvényszéki elnök szerepében.)

Néhány hónappal ezelőtt láttam már Kaposváron *a Luxemburg grófját.* Az első két felvonás még nem mutatott olyan jó formát, mint most a budapesti vendégjátékon. A harmadik felvonást akkor is nagyszerűnek találtam. Egyebek mellett azért, mert megsejtette, mitől agyonüthetetlen, verhetetlen és halhatatlan az operett. Teli van erős, derűs, szerelmes fiatalokkal, akiknek muszáj győzniük. Mindenhol. Még egy ilyen szürke, szigorú jogi üzemben is, mint amilyen a törvény háza.

Voltunk többen, akik a műfaj iránti anyai érdeklődés miatt szülői kísérettel jártunk az operettfesztivál előadásaira. Ennek eredményeként közölhetem, hogy az Anyuka-díjat is a kaposvári *Luxemburg grófja* nyerte.

KOVÁCS DEZSŐ

KOCSIS ETELKA: FULLAJTÁR ANDREA

CSALOG ZSOLT: CSENDET AKAROK

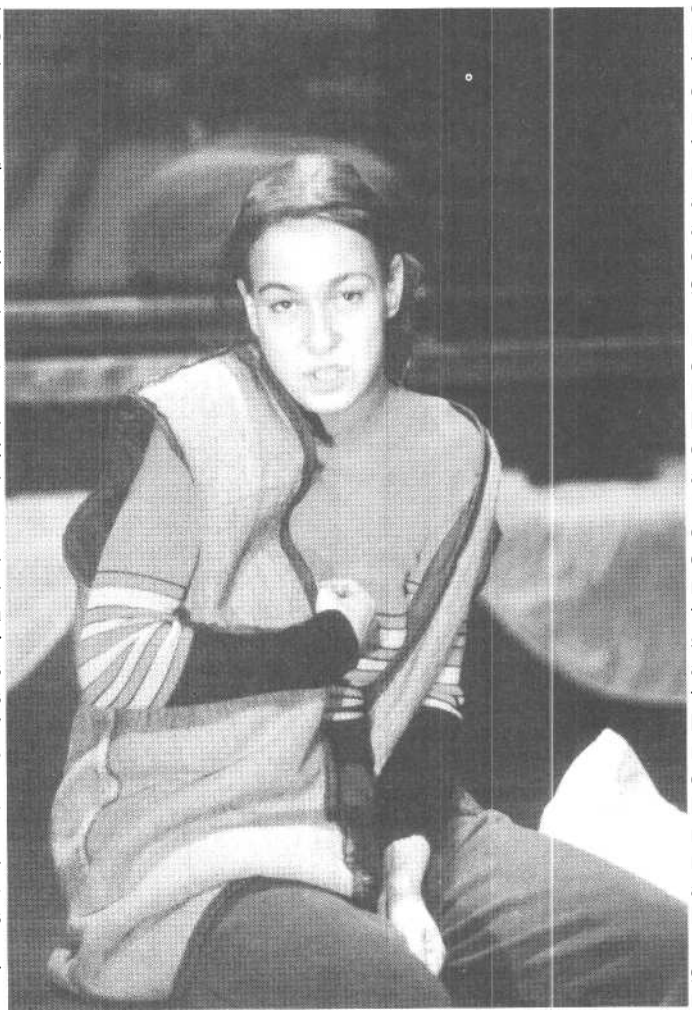
Valahányszor új arc tűnik föl színpadainkon, mindig eltöprengek: vajon kik teremtik újjá a magyar színházat? A kritikák lajstromozni szokták a nemzedékváltásokat, strukturális átalakulást, formanyelvi újítást többnyire a ritkán feltünedező rendezőgenerációktól várnak, s alig veszik számba a színre lépő színészkorosztályokat. A Katona József Színházban az utóbbi években radikális nemzedékváltás zajlik: most lépnek színre azok az ifjú színészek vagy főiskolások, akik meghatározzák majd e teátrum következő évtizedeinek művészi karakterét, s az ő tehetségükön, szakmai igényességükön is múlik, hogy miféle helyet, szerepet tölt majd be e műhely a színházi palettán.

Csalog Zsoltnak, akinek *Csendet akarok* című (a Kritika tavaly márciusi számában megjelent) dokumentumprózájából készült monodrámáját mutatta be a Katona stúdiószínháza, alighanem szerencséje volt színházzal, rendezővel s mindenekelőtt a művének hajléktalanfiguráját megtestesítő debütáns ifjú színésszel, Fullajtár Andreával, aki bemutatkozásul mindjárt a legnehezebb feladatot kapta: több mint egy órán át egyesegyedül, társak és kellékek nélküli puritán térben kell lekötnie a Kamra nézőinek figyelmét. Előre kell bocsátanom, a produkció tökéletesen sikerült, az egyéniség benső sugárzása átlelkesítette az írói anyagot, Fullajtár érzékeny alakformálása révén élni s ragyogni kezdett az a megdöbbentő és sokkoló életdarab, amelyet Csalog oly plasztikusan, szuggesztíven és empatikus erővel megírt.

A darabbeli főhősnő, a hajléktalanlétbe taszított s ott kiúttalanul vergődő Kocsis Etelka csaknem kétszer olyan idős, mint a figurát megformáló főiskolás színésznő, mégis Fullajtár maszkírozás és smink nélkül játssza el, hogy ő bizony már élemedett korú nő, látott egyet s mást, megélt az életből nagyon sokat, mondhatni, túl van jón és rosszon, szemlélődik csupán, s gazdag tapasztalatait megosztja hallgatóival.

Csalog roppant hitelesen és szeretetteljesen, nyelvileg is pontosan és plasztikusan írta meg kallódó hősnőjét, s bár a monodráma külső formája egyes szám első személyben előadott monológ, a mű, a mesélő feltárulkozása és hányatott sorsa révén, fokozatosan telítődik drámaisággal, a beszédhelyzet pedig, amely Csalog művének keretét adja, alapvetően drámai fogantatású.

Egy ember elmondja az életét nekünk, nézőknek, de megrokkant élettársának is, aki az előadás végéig ott kuporog a színpad hátterében, görnyedt alakja s a padhoz támasztott mankója hosszú fekete árnyékként vetül a játéktér falára. Históriája vádbeszéd és segélykiáltás, drámai viviszekció és szociálpszichológiai esettanulmány: ritka írói látlelet a pár éve még elképzelhetetlennek tartott és mára oly tragikusan mindennapossá lett emberi-társadalmi nyomorúságról. Csalog egyike azon keveseknek, akik az újsütetű magyar vadkapitalizmus eme új jelenségét „testközelből" is ismerik és megjelenítik: műve szociografikus hitelességgel és drámai erővel tudósít egy életformáról, egy egzisztenciális határhelyzetről. S persze azokról az emberi csapdákról, a kiútkeresés tétova módozatairól, amelyek olyan rejtőzködővé, ismeretlenné, bizonyos értelem-ben szakrálissá teszik ezt az emberi léthelyzetet.



Kocsis Etelka: Fullajtár Andrea (Ilovszky Béla felvétele)

Fullajtár hajléktalanja nem sír, nem is rendül meg - elsősorban játszik. Mivel a rendező-tanár, Zsámbéki Gábor úgy vitte színre a játékot, hogy a főhős a színpad szélén görnyedten ül és mesél, szinte csupán a mimikájával, a hangjával, hangszínének változásaival, szemének mozgásával kell eljátszania élete drámáját. Es Fullajtár hunyorít, mosolyog, szeme összeszűkül, motyog, szipog, magába zuhan, hangja elhalkul, majd fölerősödik és fölcsattan, arca kipirul és elsápad, idegesen cikázó mozdulatokkal, remegő kézzel cigarettára gyújt, és az égő cigarettát kezébe rejti. A szociografikus prózát valójában az ő szuggesztív játéka emeli drámává: megrendítő monológjából teljes emberi viszonyrendszer rajzolódik ki előttünk, mindenekelőtt Kocsis Etelka ambivalens viszonya nyomorék, alkoholista élettársával s a csak emlékképeiben élő, elveszített gyermekekkel, szülővel.

Fullajtár hajléktalanfigurájának meg-formálása közben kényes egyensúlyt teremtve kerüli ki a kínálkozó színpadi csapdákat: a hajléktalanlét, a szegénység, az elesettség romantizálását éppúgy, mint a nyers, brutális, sokkoló naturalizmust. Kocsis Etelkája kemény, karcos, tiszta és esendő ember, aki tudatosan és öntudattal viseli női sorsát. A színésznő nem démonizálja és nem romantizálja a társadalomból való ki-rekesztettség stációit: azt mutatja még, hogy egy adott társadalmi kontextusban, adott feltételek és körülmények közepette bárkivel megtörténhet az, ami vele megtörtént. Ettől lesz figurájának erkölcsi tartása és drámai súlya: a kollektívvé tett tapasztalat, a megélt-megszenvedett sors, az emberi méltóság megőrzésének vágya teszi alakformálását hitelessé és katartikussá.

(Este negyed kilenckor a játék véget ér, a Kamrában döbbent csend, majd kitartó taps, Fullajtár felszabadultan hunyorog, halvány mosoly a szájszögletében, fények gyúlnak, kilépsz a fagyos téli éjszakába, s pár méterre, a Dunához közeli üres aluljáróban egy emberi test fekszik mozdulatlanul a betonon, rongyokba bugyolálva, minusz öt fok van, elhaladsz mellette, visszalépsz, fémpénzt keresel, odaejted, megmoccan, sietősen távozol, elteszed gondosan a képet, együtt Csaloggal, Fullajtárral.)

Csalog Zsolt: Csendet akarok (Kamra)
Rendező-tanár: Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Fullajtár Andrea *f.* h., *Nagy* Viktor.

NÁNAY ISTVÁN

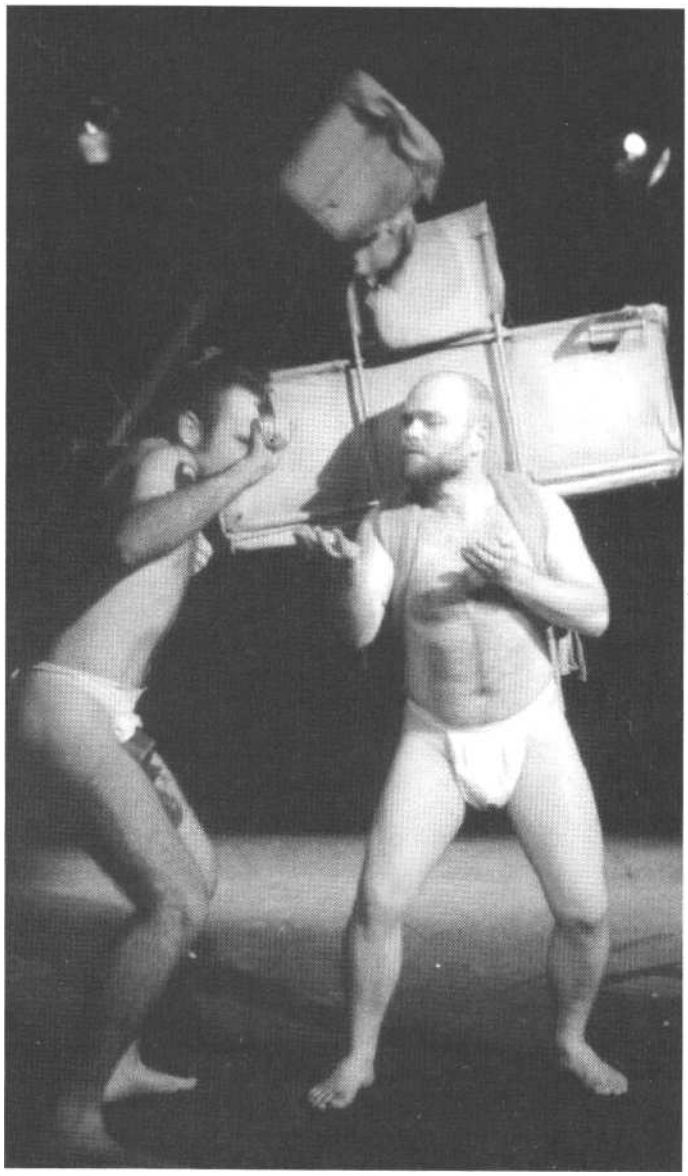
SZÍNHÁZI GYORS

LENGYEL VENDÉGJÁTÉKOK

Egyedülálló és példaértékű kezdeményezés a Polonia Expressz elnevezésű kortárs összművészeti fesztivál. A Magyarországi Lengyel Intézet s személy szerint Rafal Wisniewski igazgató eddig is rendkívül sokat tett azért, hogy a magyar közönség megismerje és megszeresse a lengyel irodalmat, szín-házat, képzőművészetet, filmet, s különös figyelmet fordítottak a kortárs művészet népszerűsítésére. A rendszeres programok folyamából kirajzolódó kép persze töredékes, de mindenképpen alkalmas arra, hogy mély benyomásokat keltsen, erős elkötelezettséget építsen ki azokban, akik nyitottak a miénkétől részben eltérő gyökerű, hagyományú és orientációjú, ugyanakkor a velünk nagyon is rokon kultúrára. A Polonia Expressz szintetizáló kísérlet volt arra, hogy mindaz, ami az Intézet eddigi tevékenységében elkülönülve jelent meg, most egységben, a stilá-ris, műfaji, alkotó módszerbeli különbségeket érzékeltetve, de az alapvető művészi összefüggéseket feltárva kerüljön a magyar közönség elé.

A Polonia Expressz legfőbb céljának tekintette, hogy reprezentatív képet adjon az elmúlt fél évszázad lengyel művészetéről. Ebben a képben a nagy és ismert alkotó egyéniségek - festők, grafikusok, szobrászok, filmesek, fotósok, színházi rendezők, komponisták, előadóművészek-mellett a második világháború befejezése és a rendszerváltás közötti időszak elfeledett, elhallgatott, de a művészi folyamatok alakulása szempontjából fontos személyiségek, avagy egy-egy korszak (például a szocreál) jellegzetes alkotásai, valamint a legújabb törekvések, izmusok képviselői egyaránt helyet kaptak. Vitathatatlan és klasszikussá vált értékek mellett tehát próbálkozások, kísérletek, borzasságok tették színessé és változatossá a három hónapos rendezvényt, amely a két ország kulturális vezetésének hathatós anyagi támogatásával, de független kulturális intézmények, alkotó-közösségek, helyi és regionális önkormányzatok és szervezetek együttműködésével, közös munkájával jött létre.

A fesztivál magyar fő szervezője a Műcsarnok (s mindenekelőtt Jerger Krisztina) volt; érthető tehát, hogy a programok középpontjába a kiállítások kerültek. A látványközpontúságot azonban nem (vagy nem elsősorban) a szervezők ízlésbeli és szakmai elfogultsága magyarázza, hanem az, hogy a lengyel kulturális életben a képzőművészetnek hagyományosan kiemelkedő szerepe van, illetve a képzőművészet s az egyéb műfajok között rendkívül erős a kapcsolat, igen gyakori közöttük az átjárás.



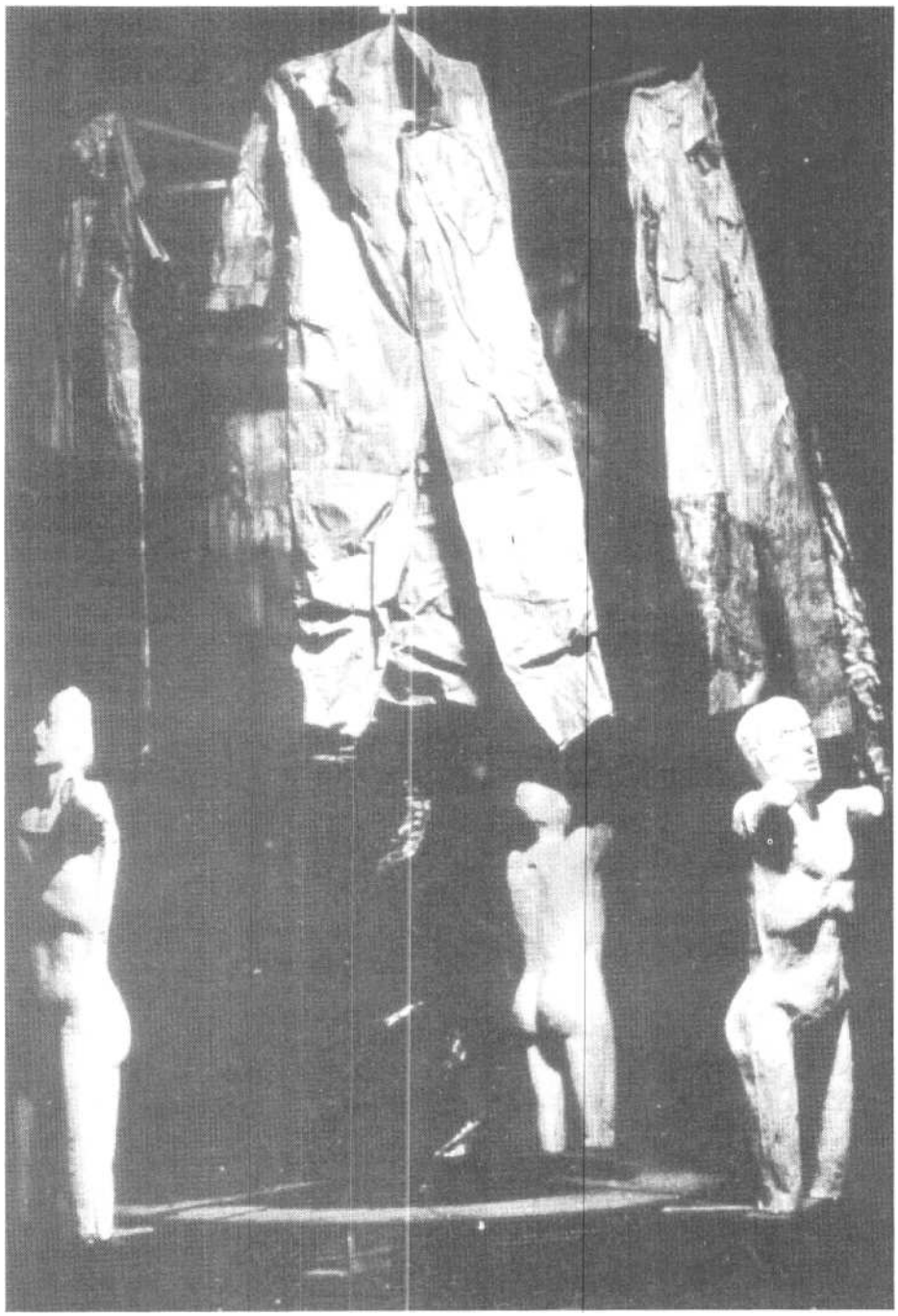
Az Árnyék birodalma - a krakkói Teatr Sytuacji előadása

Ez érvényes a színházra is. Elég, ha a nemrég elhunyt Tadeusz Kantorra utalok, aki ezúttal mindkét minőségében - képzőművészként, a Krakkói Csoport alapítójaként és színházi emberként, a Cricot-2 vezetőjeként - jelen volt: több alkotását kiállították, köztük olyanokat, amelyek A halott osztályhoz készültek (vázlatok, tanulmányok, bábok, díszletelemek), rekonstruálták az *Odüsszeusz szobája* című installációs terét, s vetítették a Második Színház elnevezésű tévé-színházi sorozatban a *Vesszenek a művészek!-et.* (E sorozatban Jozef Szajna *Cervantesét,* a Teatr Osmego Dnia *Senkiföldjét,* a Scena Plastyczna *Kapuját* és a krakkói Stary Teatr Jerzy Jarocki rendezte Witkiewicz-előadását, *Az anyát* lehetett még látni.)

A Polonia Expressz színházi programja szerencsés módon kétarcú lett: lengyel vendégegyüttesek a legújabb, elsősorban képzőművészeti ihletésű produkcióikat mutatták be, míg magyar színházak a század legjelentősebb lengyel drámaíróinak műveit tolmácsolták. Witkacy *(Vízityúk, Az őrült és az apáca),* Mrožek *(A szerződés)* és Różewicz *(Az éhezőművész elmegy)* képviselte az egyik vonalat, a varsói Teatr Akademia Ruchu, a krakkói Teatr Sytuacji Dariusza Gorczycy, a lublini Scena Plastyczna KUL és a poznani Teatr Biuro Podróży a másikat. (A sepsiszentgyörgyi produkcióról, a kecskemét-pécsi koprodukcióról, a Komédium és az Arvisura Társulat előadásáról e számunkban külön írunk.)

A lengyel együttesek előadásait nézve a leglényegesebb kérdés: színház-e, amit láttunk? Hagyományos értelemben e produkciók aligha tekinthetők annak. Nincs konfliktus, összefüggő történet és a cselekmény előrehaladására épülő drámaszerkezet, többnyire nincsenek dialógusok, sem jól megformálható szerepek. Van látvány és zene, vannak effektek és figurák. E komponensek között jönnek létre kapcsolatok, viszonyváltozások. Mindezek arra inspirálják a nézőt, hogy engedje szabadon a fantáziáját, egészítse ki a látottakat-hallottakat, töltse ki a mozaikos „történet" hézagait, asszociáljon - olykor szabadon, gyakrabban kötötten, hiszen a játék során az asszociációs irányok ki vannak jelölve. Ez elsősorban akkor következik be, ha a bejárható gondolati út sztereotípiák és sémák közé van szorítva, márpedig ez a színházforma talán még inkább ki van téve a kliségyártás veszélyének, minta „hagyományos" szószínház. Ebben a színházban a megjelenő, a játszó ember mindenekelőtt privát személyiségével hat, ugyanis többnyire nem áll módjában szerepbe bújva „alakítani", hanem a saját egyéniségének egy-egy tipizált, felerősített vonása lesz a „szerep". Az élő emberrel szemben viszont megnő a tárgyak, a színek, a fények, az anyagok szerepe. Más-színház ez, ami azt jelenti, hogy a nézőtől is nyitot-

Jelenet a Nedvességből (Teatr Plastyczna KUL)



tabb, a másságra érzékeny befogadói attitűdöt igényel.

Ennek a más-színháznak különböző válfajait képviselték a látott produkciók. A Teatr Akademia Ruchu workshopot, utcaszínházi akciókat, performance-t *és Dal* címmel előadást tartott. Jelenlegi stílusukra a töredékesség, az epizodikusság, a groteszk helyzetekben megnyilvánuló fekete humor jellemző leginkább. Régebben a társadalmi anomáliákra kérdeztek rá áttételes, metaforikus színházi nyelven; most az egyén elbizonytalanodásáról szólnak az etűdök, s e létállapotot tükrözi a forma szétaprózódása is.

Milyenek ezek az etűdök? A Műcsarnok előtt a téli hidegben négy fiatalember feltűrt ujjú ingben, harsogó zenére kimért léptekkel fel-alá járkál, s egy kupacból lyukacsos téglákat rak le szabályos rendben a járdára. Bekötik egymás szemét, és hang után tájékozódva bolyongani kezdenek a téglák között, közben kétméteres, vékony rudakat tűznek minden téglába. Leveszik szemükről a kötést, fáklyákkal meggyújtják a botokra tekert, benzinnel átitatott külső réteget, s az égő, a melegtől elgörbülő, ledőlő, összeroskadó botok erdejében szaladgálva az elszegénydésről, a politikai gazemberségekről, a jogfosztottságról, a remények elvesztéséről szónokolnak. Más. Székek egymás mögött, mintha osztályteremben lennénk. A szereplők mereven ülnek, hangszóróból egy nyelvlecke mondatai hangzanak angolul és lengyelül. A színészek kezdetben akadozva, majd egyre könnyedébben ismétlik a géphang után az idegen szöveget - mintha egy nyelvilabor-foglalkozáson lennének. Snitt. Azok, akik elvégezték a nyelvi kurzust, most a nézőkkel szemben állva a közéleti, politikai szereplés szituációiban igazolják felkészültségüket, de csak a bunkóság különböző megnyilvánulásairól adnak torzképet. Más. A terem közepén egy hosszú, vékony, négy egyenlő darabból zsanérokkal összeillesztett deszka fekszik, amelyhez több helyen spárgára kötött, folyadékkal félig teli üvegek vannak erősítve. Egy férfi - hosszadalmas előjáték után - rálép a deszka egyik végére, s háttal elindul a pallón. Másfél-két méter után megáll, leguggol, és lassú mozdulatokkal felemeli a deszkának azt a darabját, amelyen végigment. Továbbaraszol. felemeli a második deszkadarabot, s így tovább, míg a szerkezet összezáródik, aztán a férfi ebben a keretben állva-görnyedve kigörgeti magát a teremből. A produkció eltart vagy negyedóráig, és csupán azért drukkolhatunk, hogy a performer végig tud-e menni a pallón, nem lép-e le a deszkáról, nem gabalyodnak-e össze az üvegek zsinórjai.

Teremtődik itt feszültség, de aligha drámai. *A Dal* című előadás (rendező: Wojciech Krukowski) ezekhez hasonló etűdökből épül fel, de egy idő után elveszti még kezdeti érdekességét is, hiszen hamar kiderül, milyen rugóra járnak a helyzetek, melyik szereplő milyen típusfigurát jelenít meg. Márpedig ha nincs meglepetés, nincs várakozásteli feszültség, színházi produkcióról sem igen lehet beszélni.

Az Árnyék birodalma - ez a Teatr Sytuacji előadásának a címe, amelyet Dariusz Gorczyca képzőművész hozott létre. A darabban egyetlen szó sem hangzik el, ugyanakkor fantasztikus, fantáziadús, önálló képzőművészeti, szobrászati szerkezetek népesítik be a színpadot. A színészek többnyire e monstrumok mozgatásával vannak elfoglalva, figura- és szituációteremtésről nem beszélhetünk, A történet természetesen metaforikus: a szerző és árnyéka küzd a hatalomért és az emberi életért, kettejük harca az Árnyék meg a Szeretet és a Fény birodalmának összeütközésévé tágul. E küzdelemből születik a Téboly, minden rend széfrohasztása. Mindez a lengyel kísérleti színház húsz-harminc évvel ezelőtt dívott

Jelenet a Dal című varsói előadásból (Dusa Gábor felvételei)

jelképrendszerének, a szertartásjátékok szimbólumkészletének felmelegítésével, sémákra redukálásával történik. A képek, a gesztusok ismerősek Grotowski, Kantor, Szajna, Tomaszewski és mások műveiből, de ezen alkotók szellemisége, formaérzéke, ökonómiája meg sem érintette a Teatr Sytuacji tagjait. A képzőművészeti tárgyak önmagukban érdekesek, a kialakított képek közhelyesek, a színészi jelenlét értékelhetetlen, hiszen a játszók nem színészek, mozogni nem tudnak, a legegyszerűbb közlésre sem alkalmasak. Tombolt a dilettantizmus.

Igazi élményt jelentett viszont a Scena Plastyczna KUL két előadása, a Rés és *a Nedvesség*. Leszek Madzik együttese nem először jár Magyarországon, a Szkéné mozgásszínházi fesztiváljain már találkozhattunk velük. A most látható produkciók - akárcsak a régebbiek - a zene és a látvány tökéletes összhangjára épülnek. Sejtelmes képek, néha csak elődereng a sötétből egy fényfolt, máskor élesen kirajzolódik egy végtelenül lassú mozgássor. Végigmegy valaki a térben, de csak a lábfejeket látni, majd egy más ponton egy fej képe vagy csak egy sziluett sejlik fel. Koporsó ereszkedik alá, a háttérben, mint ablakkivágásában vagy képkeretben, egy arc, amelyet valaki simogat, de csak a kezek láthatók. Csönd és zene, szünet és alig érzékelhető mozdulatok, fénypászmák, ködön átszűrt derengés és sötétség. Meglepő képi-zenei társítások és megnyugtató kimerevítések. Időn és téren kívüliség érzete, a külső cselekvéseknél fontosabbá válik mindaz, ami ezek hatására bennünk végbemegy. Az előadás menete éppen úgy leírhatatlan, mint az az asszociációs mező, amelyet a képek egymásutánja indukálni képes. Mindkét előadás szomorú, melankolikus hangulatot áraszt, az elmúlást idézi. Ennél az előadásnál gondoltam leginkább, hogy amiben részt vettem, az hasonlít a legkevésbé a színháznak általam ismert és még elfogadott formáihoz. Sokkal inkább éreztem magam szeánszon, képi-zenei koncerten, mint dramatikus értelemben vett spektákulumon.

Sokan voltak, akik a másságra nyitott lélekkel, kíváncsian nézték a nem mindig tökéletes, de mindenképpen fantáziát mozgató, a hibákkal együtt is tanulságos lengyel előadásokat: többnyire fiatalok, leginkább a hajdani autóstopos nemzedék tagjai, meg azok fiai-lányai s csak elvétve szakmabeliek. Nem először tapasztalható, hogy a színháziak gőgös felsőbbségtudatuktól vezérelve mereven elzárkóznak az újtól, a rendhagyótól. Nem használják ki azt a lehetőséget, hogy házhoz jön a látnivaló, legföljebb akkor, ha szakmai sznobériájukat kielégítő produktumot kínál nekik a véletlen. Sebaj!

BÍRÓ BÉLA

ÁLOM KÉPEK BREVIÁRIUMA

WITKIEWICZ: VÍZITYÚK

A „szürkabaré" esztétikája

Bocsárdi László a sepsiszentgyörgyi színház stúdiójában Stanislaw Ignacy Witkiewicz *Vízityúk* című drámájának bemutatásával folytatja a társulat átalakításának, a korszerű színházkultúra megteremtésének kísérletét, amelyet néhány évvel ezelőtt rendezőtársával, Barabás Olgával közösen elindított.

Witkiewicz drámáit a szakma a szürrealizmus és a kabaré fogalmának ötvözésével „szürkabaré"-ként emlegeti, de tulajdonképpeni lényegük megértéséhez a századelő legfontosabb esztétikai áramlatának, az úgynevezett formalizmusnak az alapelveit kell felelevenítenünk. A formalisták az esztétikum megkülönböztető jegyeit keresték, s kizártak az irodalomból és implicite a drámából mindent, ami nem forma, tehát nem sajátosan művészi.

A művészet ebben a felfogásban nem másodlagos ábrázolása valaminek, hanem maga az elsődleges valóság. A művészi forma önmagát ábrázolja. S ez az állítása klasszikus művészetre is érvényes. A történet, a hős, a lélektan ott sem tárgya az ábrázolásnak, csupán az az anyag, amelyben és amelynek különössé tételével a művész művének formáját kialakítja. A művészi jelentés ezzel a formával azonos, nem pedig valaminő ábrázolttal, amelynek a művészi forma egyfajta címkéje csupán.

A mindennapi kommunikációban a nyelv áttetsző, észre sem vesszük, hiszen arra figyelünk, amit a nyelv közvetítésével beszélgetőpartnerünk el akar nekünk mondani. A kommunikációnak erre a formájára tehát több-kevesebb érvényességgel alkalmazható a tükrözéselmélet. Az irodalom nyelve azonban megszünteti ezt az áttetszőséget, a forma a figyelmet magára a nyelvre irányítja, a szavak hangalakjára, többértelműségére, érzéki vonásaira, azaz a formájukra. A művész a nyelvet, a hangzást, a látványt folytonosan eltávolítja a megszokottól, a (már) áttetszővé kopottól, az automatizmusoktól, s ezzel új érzékelésmódot teremt, „megújítja a világ érzékelését és tapasztalatát".

S ugyanez történik magával a történettel is: annak időbeli elrendezése, a kihagyások, az összevonások, a jelenetezés megszüntetik a történet „valódiságát", a figyelmet a történet formájára, kialakításának, elbeszélésének módozataira terelik,

s valamiféle obskurus eszmei mondanivaló helyett ezek a formai vonások válnak a mű tartalmává, ez az, amit a műalkotás voltaképpen „elbeszél".

A színház esetében ezeket a vonásokat nyilván még hangsúlyosabbakká kell tenni, hiszen a színház minden más művészetnél inkább ábrázolásnak tűnik. Ahhoz tehát, hogy a látványelemek, a gesztus, a mimika, a történet többé ne az életet ábrázolják, hanem önmagukat, az eltávolításnak, a deformálásnak, a különössé tételnek még markánsabbá kell válnia, minta többi művészetben. Az új színház többé már látszólag sem ábrázolja a világot (mint a klasszikusok), hanem megteremti azt. Valahogy úgy, ahogyan az ősi barlang-rajz megalkotója, aki a bölényt „valóságos" hús-vér állatként teremtette meg, hogy aztán (logikus módon) át is szúrja a lándzsájával. Ami bölényeink azonban egy meghasonlott világ bölényei. A modern ember képtelen túlnézni a látszatokon. Ezért a modern művész arra kényszerül, hogy magát a látványt „torzítsa" lényeggé. Ez a látványvilág következésként ugyanúgy, mint az ősi barlangrajzé, nem a felszínt, hanem a valóság mélyebb összefüggéseit jeleníti meg. Így azonban a forma és a tartalom (ismét) eltűnik egymásban, a kérdésnek: „mit jelent?"-ha azt értjük rajta, hogy mit akar a szerző mindezzel mondani (természetesen azonkívül, amit érzékelhetően „elmond") -, nincsen értelme. A történet önnön belső összefüggéseit, a játék saját belső logikáját jelenti, s a belső összefüggéseknek ez a sajátos, abszurd-groteszk-parodisztikus viszonyrendszere az, amely analógiás alapon a „valóságra" (is) vonatkoztatható, amennyiben annak szerkezetét is kifejezi. A történetről alkotott hagyományos fogalmaink szerint a *Vízityúk* sem szól semmiről, illetve amiről szól, az olyannyira értelmetlennek tűnik, hogy a hagyományos logikai megközelítés számára megfoghatatlan. De ha megpróbáljuk a deformálás, az eltávolítás formalista logikája szerint értelmezni, egyszerre áttekinthető - bár továbbra is bonyolult és többértelmű - szerkezetté tisztul.

Witkiewicz világa már csak azért sem vonatkoztatható valamely külső világra, mert belső világ, az emberi belső, az emberi lélek erői elevenednek meg a színpadon, a maguk irracionalitásával, kiszámíthatatlanságával, véletlenszerűségeivel. Érre a világra vonatkoztatva tehát éppolyan értelmetlen a kérdés: „mit ábrázol?", mintha egy zenemű alsó dójáról kérdeznők meg, hogy minek az ábrázolása. Witkiewicz színháza és Bocsárdi László rendezése egyfajta audiovizuális zenemű.

Ő, Edgar Walpor

A Vízityúknak voltaképpen egyetlen hőse van: Ő, azaz Edgar Walpor. Minden más személy, aki megjelenik a színpadon, az ő tudatának kivetítése. Ez az eljárás épp a fordítottja annak, ami a nagy drámai korszakok alkonyán rendszerint bekövetkezik. Euripidésznél vagy a francia klasszicizmusban a drámai konfliktus a drámai játéktérből, a „világból" mindinkább az emberi lélekbe vonul vissza, úgynevezett belső konfliktussá alakul. A drámák főhősei önnön erkölcsi tudatukkal vagy szenvedélyeikkel kerülnek tragikus összeütközésbe. A századforduló érlelődő abszurd szemlélete a melodramatikussá szubjektivizálódott vagy puszta technikává gépiesedett polgári dráma kiszikkadt porhüvelyébe úgy próbál életet lehelni, hogy a misztériumjátékok és a commedia dell'arte hagyományait felújítva (vagy inkább újra felfedezve) a drámát parabolává változtatja, melyben az emberi lélek összetevői egyfajta fantasztikus - de a klasszikus dráma hatásmechanizmusait életre keltő - objektív konfliktusban kerülnek szembe egymással. (A műfaj „archetípusa" Alfred Jarry *Übü királya.)*

Így azonban az úgynevezett valóság és a képzelet, az ébrenlét és az álom közt nincs többé határ, a fantázia, a tudatalatti, az ösztönvilág váratlanul felszínre tör. Az ember legrejtettebb gondolatai is valósággá válhatnak. Edgar lelövi Vízityúkot, aki rejtett vágyai megvalósításának útjában áll, méghozzá úgy (lásd vágyálom), hogy a gyilkosságra maga a meggyilkolt veszi rá. A dráma világát akár az álomképek breviáriumának is tekinthetnők.

Bocsárdi László rendezésében három felvonáson át kavarog előttünk a gátlásait vesztett emberi lélek kavalkádja. A színpad Edgar lelkének legrejtettebb zugaiba is betekintést enged. E fortyogó, bűzös mocsárvilág fölött az Apa (egy „kereskedőhajó hajdani uszálykormányosa") uralkodik, aki a háttérből szervezi a dráma történéseit. László Károly valóban abszurd hitelességgel jeleníti meg e nyomasztó Prospero-paródiát, akinek „programjai" gúzsba kötik a lelkeket, megbénítják az élet spontán törekvéseit.

(Parafrázisok egyébként is sűrűn bukkannak föl darabban és előadásban egyaránt. Vízityúk meggyilkolását követően Edgar döbbenten állapítja meg, hogy „Semmi sem történik, semmi. Azt hittem, hogy történik valami, de semmi: ugyanolyan nyugalom van, s a föld csöndben forog a tengelye körül." A jelenet II., illetve III. Richárd shakespeare-i tükörjelenetét asszociálja: mindketten ugyanilyen döbbenettel állapítják meg, hogy égre kiáltó gazságaik után sem változott semmi, még saját arcuk sem.)

A Vízityúk a gyerekkorból visszamaradt, fülledt mocsárvilág egyetlen ember formájú állata-ként, az elrontott lehetőség példázataként kísérti a dráma hőseit. B. Angi Gabriella gesztusaiban és hangjának regiszterében a jelkép rendkívüli összetettsége a főhős és alteregói kapcsolatainak bonyolultsága a sepsiszentgyörgyi színpadon eddig szokatlan erővel jelenik meg. Az ő alakjában mintha az élet spontaneitása, a természetesség öntudatlan szépsége járna vissza a dráma álomvilágába a maga elviselhetetlen és mégis ellenállhatatlan kínjaival. Az, ahogyan a színésznő a Vízityúk mozgásának graciózus tö-

Szakács László (Edgar Walpor) és B. Angi Gabriella (Vízityúk)

redezettségét alig tapinthatóan, de éppen ettől rendkívül hatásosan rávetíti a szerepre, a szó szoros értelmében feledhetetlen: önmagában is apró kis remeklés. Természetes hát, hogy a dráma különös, lázálomszerű világában az ő igazságai azok, melyek hazugságoknak tűnnek, s melyeket maga is hazugságoknak nevez. S az is természetes, hogy ha Edgar az érlelődő forradalom útjából az utolsó akadályt is el akarja hárítani, akkor őt kell másodszor is meggyilkolnia, mint ahogy az is természetes, hogy ezt a gyilkosságot most már maga sem élheti túl.

Alice of Nevermore hercegnőként Diószegi Imola szintén pályafutása legösszetettebb alakításával ajándékoz meg, amely a romlottság, a bűn mágneses vonzását is hatásosan érzékelteti. Törékeny, de gátlástalan nőisége, előkelő jellegtelensége, a gesztusait körüllengő üresség az a nihil, melybe Edgar beleszédül, de melyben legfeljebb üres érzékiséget találhat.

A Tízéves Tadeket alakító amatőr Cseh Lóránd is kivételes adottságokról tesz tanúbizonyságot; jó ösztönnel jeleníti meg azt a metafizikai érzékenységet, mely a felnőtt Edgar lelkében a szorongás és a félelem örök forrása. A Húszéves Tadeket Váta Lóránd játssza erős intellektuális vonásokkal, a valóság és az álom határán egyensúlyozó éberséggel. Tadek (álombeli) ébredései az egzisztenciális megvilágosodás pillanatai is egyben: „Végre felébredtem álmomból, és megértettem összes hazugságaitokat. A mesterséges embercsinálást, mesterséges gaztetteket, mesterséges vezekléseket, mesterséges mindent. Elég volt."

Az előadás egyik legjobb alakítása Pálffy Tibor Gazfickója, akiben a selyemfiú és a sátáni kalandor, a kifinomult perverzitás és a gátlástalan hatalomvágy szervesül hátborzongató egyveleggé. Az apák világa a dráma befejezésében az ő alakja révén kerekedik végleg felül a fiúk és az unokák beteges, humanista nyavalygásain, ő a forradalom, melynek diadalát az Apa és az előadás három remekbe szabott epizódfigurája a kártyaasztal mellett mint a „régi idők" egyfajta visszatértét várja be.

A Kőmíves Mihály, Darvas László és Botka László megformálta „sémita" hármas talán a legmeggyőzőbb példája annak a minden részletében pontosan kidolgozott, szinte már cizellált játékstílusnak, mely az előadás egészét jellemzi. A színészi alakítások nemcsak külön-külön egyénítettek, hanem egymásra való irányultságuk, rejtett kapcsolódásaik, kölcsönhatásuk, a gesztusok és mimikák „párbeszéde", ironikus-öniro-nikus összetettsége, a harsányság és a visszafogottság szinte zenekari tökélye is lenyűgözőek.

Az Edgar Walport alakító Szakács László is erősen stilizált, a hétköznapi viselkedés és társalgás reflexeiből kialakított, de attól mégis markánsan eltávolított modorban jeleníti meg a környezet lidércei által terrorizált, félbemaradt kisembert, aki képtelen megfelelni azoknak a szerepsémáknak, melyeknek megvalósítását elvárják tőle. A megfélemlítettség és a lázadás, a szenvelgés és a kegyetlenség, a humanizmus és az önsajnálat végletei közt ingázó alakítás egyben a darab egész világának tömör összefoglalása is.

Szferikus tragédia

A színészi alakítások egyébként is szervesen, valóban gömbszerű egységet sugallva (a darab műfaja a szerző megjelölésében „szferikus tragédia") illeszkednek egyetlen egésszé. Azon túl, hogy a színpadi világ Edgar lelkének kivetítése, a színpadi alakok bonyolult, jól kidolgozott viszonyok rendszerében reagálnak egymásra és a darab egészére. Minden figurában külön-külön is megjelenik Edgar belső világa. Ez a többszörösen egymásra világító jelképszerűség, melyet a játékstílus, a díszlet és a zene célirányossága is fölerősít, a tömörség, a koncentráltság olyan benyomását kelti, amilyennel „magyarul" eddig legfeljebb Tompa Gábor rendezéseiben találkozhattunk.

A színpadkép (Bartha József munkája) kitűnően szolgálja az előadás koncepcióját. Az első felvonás folyó- vagy tóparti homokja, mely a gyilkosság után kaszárnyaudvarrá alakul át, a sivárság, a belső kiégettség világát idézi fel. Ennek a kaszárnyaépületnek a lőrésszerű ablakszemei elől, melyek a második jelenetben sorra fel-nyílnak, s mögülük néma tekintetek figyelik apa és fiú processzióját, a főhős a tudatalatti mind belsőbb köreibe menekül.

A második és harmadik felvonás vérvörös polietilénbelsője a kozmikussá tágult tudatalatti izgatott-zaklató horizontját vetíti elénk. Ebben az erősen jelzésszerű, jelképes környezetben a tárgyak szecessziós túldíszítettsége, a kosztümök eklektikája ugyanazt a célt szolgálja, mint a beszédmodor stilizált mesterkéltsége, a gesztusrendszer és a mozgás ritualizált koreográfiája: a jelentésszintek világos elkülönítését, a kontrasztok és párhuzamok finom játékát.

Cseh Lóránd (Tadek), Szakács László és Diószegi Imola (A Lady) (Barabás Zsolt felvételei)

Az előadás fölfogható a tehetségtelen, de egy művészhajlamú Apa által manipulált kisember hagyományos értelemben vett tragédiájának, melybe a humanista lidércek által gyötört Edgar egyszerre csöppen túl korán és túl későn; egyfajta pszichoanalitikus játéknak az emberi lélek borzongató titkairól, álomról és valóságról, életről és halálról; de felfogható a megtagadottan tovább élő drámai hagyománnyal folytatott párbeszéd drámájának és végül az idő tragikomédiájának, a humanizmusról szőtt álom kudarcát, a legsötétebb emberi ösztönök történelmi diadalát, a De Korbowa-Korbowski Richard-féle nemtelen Gazfickók forradalmát előrevetítő rémdrámának is.

Az álom metafizikája

Edgar Tadekkal folytatott - erősen metafizikai töltetű - dialógusainak visszatérő témája a végtelenség, de a modernitás e „gyermekien" spekulatív végtelenségfogalmával a darab a visszatérés erősen ironikussá formált, mégis alapvetőnek ábrázolt motívumát, a körkörösséget szögezi szembe. Edgar a Vízityúk másodszori elpusztításával zárja le önnön sorsát, teljesíti be mintegy öntudatlanul a modernitást megtestesítő Apa által rákényszerített művészszerepet. S az Apa nemzedékének racionalizmusa is az új idők forradalmában tér vissza, abban a forradalomban, melyben az Apa „talán még lehet forradalmi admirális" is, s melyben a sikerületlen utódokat kártyázva „borba fojtó" asztal-társaság talán még „helyet kaphat a jelenlegi kormányban". E racionalizmussal Witkiewicz az elveszett transzcendencia reminiszcenciáit állítja szembe. Figyelemre méltó a hármas szám misztikus jelentősége: Tadek háromszor ébred föl álmából, az Apa „három sikerületlen generációról" beszél, Vízityúk háromszor jelenik meg a drámában stb. Tadek végérvényes felébredése, Edgar „kilépése" a dráma világából szintén arra utal, hogy mégiscsak lehet remény. Egy-szer talán nekünk, nézőknek is sikerül fölébrednünk.

A jelentések gazdagsága, hála a jól sarkított jeleneteknek, az alakábrázolás átgondolt és erős ecsetvonásainak, nem gyengíti, hanem éppenséggel erősíti az összhatást.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz: Vízityúk (Tamási Áron Állami Magyar Színház, Sepsiszentgyörgy) Díszlet-jelmez: Bartha József m. v. *Rendezte.'* Bocsárdi László. *Szereplők.'* László Károly, Szakács László, Cseh Lóránd, Váta Lóránd, Diószegi Imola, B. Angi Gabriella, Pálffy Tibor, Kőmíves Mihály, Darvas László, Botka László, Tóth Tamás, Kocsis László, Kecskés István, Nagy József, András Sándor, Veress László, Szabó Tibor, Kocsis László, Albu Annamária, Veress János.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

KALITKA ÉS KAPU

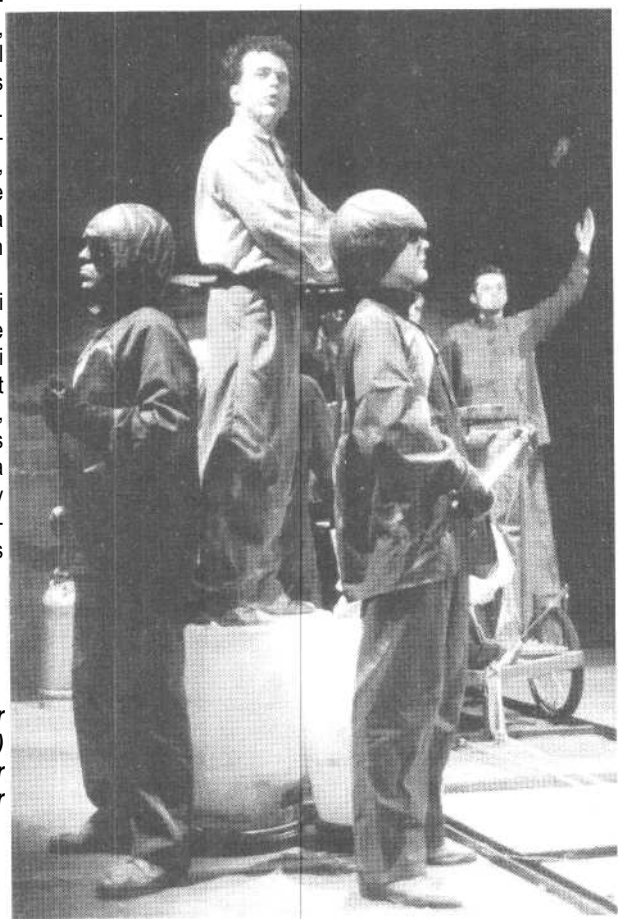
RÓŻEWICZ: AZ ÉHEZŐMŰVÉSZ ELMEGY

Realisztikus történet az alkotóról: rátalál a számára egyedül fontos önkifejezési mód-ra, de művéből csak az újszerű külsőségek vonzzák a kortársakat, és a közönség leginkább azt szeretné látni, hogy a király valójában meztelen, csak ügyesen blöfföl. Művészetének mélyebb rétegeire vajmi kevéssé kíváncsi bárki is - meg azután gesztusainak értelmezése kínos is lehetne -, viszont ami eszköztárából tetszetősnek tűnik és elorozható, már szertevitték az ügyes követők.

A történetet groteszk kafkai csavar emeli keserű-(ön)ironikus metaforává: a művész önkifejezési módja az éhezés. Alkot: jelentőségteljesen nem eszik. A megtekinthető műtárgy: önmaga, amint éppen lelkiismeretesen nem teszi azt, amit mindenki más. Az éhezőművész világraszóló kuriózum, de hamar kimegy a divatból. Aztán eljön az áléhező-művészek idejefolytatja Różewicz a történetet-, akik már mindent sokkal frappánsabban és szalonképesebben csinálnak. Szakszerűen menedzselik magukat, szövetségbe tömörülnek, fogadásokra járnak, és persze egész rendesen étkeznek is, a csalafintaságot orrontó publikum tökéletes megelégedésére.

A Szkéné bemutatójában Árkosi Árpád és az Arvisura együttese újrateremti a kafkai-różewiczi víziót. (A dráma egyébként Magyarországon nem túl ismert, eddigi egyetlen - vagy legalább-is egyedül dokumentált- bemutatója közel húsz éve volt az Odry Színpadon, Szikora János vizsgarendezéseként.) Az előadás hűtlenül hűséges Różewicz (helyenként aktualizálóan hetvenes évekbeli) darabjához, miközben Kafka század eleji novellájának rémlátomásos időtlenségét is megidézi. Stilizált játékmódjával, groteszk ötleteivel olyan teátrális világot teremt, amely alkalmat kínál a jelenetek laza füzéréből álló, epikus „aligdráma" megszólaltatására, egyúttal pedig színpadra próbálja hozni az elbeszélés roppant erős drámaiságát is.

Börtönszerűen zárt, fenyegető hangulatú teremben ülünk. A külvilágból nem vezet ide gyalogút, a teret kétoldalt határoló vaskapuk egyike mögül sínen gördülő nyitott kocsin futnak be a szereplők. Középen függ kalitkájában az Éhezőművész. (Díszlet: Árvai György.) A zenekar újra és újra rákezd az Impresszário által nyilván reklámnak és örömzenének szánt nótára, melynek hangjaiba rendszeresen üvöltözés, dübörgés, fé-



Bereczki Péter (Őr), Pintér Gábor (Impresszário), Deák Tamás (Őr) és Terhes Sándor (Éhezőművész) (Dusa Gábor felvétele)

mek csattogása vegyül. A zajok az Éhezőművész mindvégig színen lévő őreitől származnak. Az őrök arra hivatottak, hogy tanúsítsák: az Éhezőművész valóban egyfolytában éhezik, de egy-ben ők képviselik a külvilágot is. Az antik kórusok cseppet sem szívderítő utódaként a nép hangját szólaltatják meg, harsányan, közönségesen, durván. Az Éhezőművész különös személyisége, földöntúli szelídsége dühöt és agressziót vált ki belőlük. Ők hárman (Bereczky Péter, Robin László, Deák Tamás) az előadás valódi főszereplői: a közeg, amely elől nincs menekvés, legfeljebb a szabadon választott börtönbe, az elzárkózás nyújtotta paradox szabadságlehetőséggel élve. Bereczky, Robin és Deák az Éhezőművész meg-tekintésére érkezők epizódjaiban egyrészt valós szerepükben, őrökként vannak jelen, másrészt testekből-mozdulatokból szőtt kulisszaként: minta rémálmok képlékeny testű alakjai tekered-nek, hemperednek, gyömöszölődnek a szereplők közé. Intenzív jelenlétüktől sűrűsödnek be a różewiczi dráma szándékosan „nyitva hagyott" jelenetei. Szövegeikben tovább épülnek - a szerző ajánlásával is élve - a darab eredeti dialógusai. Ahogy felnagyítják és kigúnyolják más szereplők mozdulatait, ugyanúgy visszhangozzák és ordítozzák tovább szavaikat. Mindenkinek minden megnyilvánulását az Éhezőművész ellen fordítják, és nincs az a replika, amelyet tovább ne tudnának szőni. (Így lesz az Éhezőművészből többek között nemcsak cigány, zsidó, román, kínai, arab, szerb és horvát, hanem egyenesen polinéz és melanéz is.)

A színen groteszk, elrajzolt alakok jelennek meg, karikírozó mozgással és hanghordozással, harsány színű, extravagáns ruhákban, clown módra kifestett arccal. (Jelmez: Simon Gabriella.) Körülöttük-a rémálmok abszurd képi asszociációi szerint-semmi nem az, ami: a terhes nők ruhája alatt doboz feszül, a bébiket bevásárlószatyrokként rángatják az anyukák, a riporternő mikrofonját locsolócső helyettesíti, a bográcsban konzervek zörögnek. Az önmagából kifordult világban, ebben az elvarázsolt realitásban csak két gyereklány akad, aki képes szóba állni a ketrecben kuporgó csodabogárral. Feuer Yvette és Enyedi Éva játéka az előadás legsikerültebb jelenetévé avatja az Éhezőművész ünnepélyes kiszabadulására készülődő bakfisok epizódját: minden mozdulatukból, arcuk minden rezdüléséből a várakozás izgalma árad. Bár el vannak ájulva a megtiszteltetéstől, felnőttesked beszélgetésük az Éhezőművésszel felszabadult nyelvöltögetősdibe torkollik. A két színésznőre kell figyelni akkor is, amikor - az utolsó jelenetben - az összes polgár összesereglik az ünnepélyre; a lányok értik is meg nem is, hogy miről van szó, mindenesetre süt róluk az elragadtatott csodálat. (Igaz, hogy ők ketten némileg más stílusban, realisztikusabb eszközökkel játszanak, mint a többiek - s mivel arcukon nem viselnek cakkos, festett maszkot, mások a lehetőségeik is -, ám mindezt indokolja a két szereplő gyerek volta: még nem nőttek bele a felnőttek képviselte szabványrendbe.)

Az egész abszurd világban az egyetlen teljesen hétköznapian ember formájú ember az Éhezőművész, aki két lábon éhező anakronizmusként éppen ezáltal lesz mutogatni való különc. Terhes Sándor Éhezőművésze végtelenül magányos és megtört, távol áll tőle mindenféle ellenzéki gőg és csodálatot követelő exhibicionizmus. Címszereplő, de egyáltalán nem hős: az élettől lassan távolodó jedermann, aki - a sokat emlegetett áléhezőművészekkel ellentétben - már nem képes visszatérni az úgynevezett normális életbe. Bár nem ellenkezik, amikor a többiekéhez illő cifra göncbe öltöztetik, és arcát is kifestik, majd kivezetik a ketrecből, mégis inkább a távozást választja az ünneplés helyett. Gyalog megy el, és a szereplőkkel szemközti ajtón át, azaz a világból távozik. Értetlen tekintetek követik, miközben tovább szól a monoton, hangos csinnadratta.

Átgondolt előadás született a Szkénében, kiváló rendezői-színészi ötletekkel, jó csapatjátékkal. Mégis kissé súlytalannak hat a produkció: sem megszorongatni, sem megnevettetni nem képes igazán. Groteszkuma inkább kielemezhető, mint megélhető. Talán a bemutatóra még nem érett eléggé össze a játék, vagy talán az a performance-szerű rideg különcség hiányzik belőle, amellyel a mű apropóján Árkosi és Bán János másfél éve a Diákszigeten eljátszott. Bántó, hogy a zajok sokszor elnyomják a szöveget, a börleszk ötletek a groteszket. Hatástalan marad a záró jelenet, erőtlen a végső pillanat (kidolgozatlannak tűnik a lezárás, és zavaró a feltáruló vaskapu szerepének korábbi tisztázatlansága is).

Mindezzel együtt a bemutató fontos állomásnak látszik a többféle stílusban is otthonos Arvisura együttes pályáján. (Már önmagában az is frissítőleg hat, hogy a társulat nem egy újabb mondaszerűen epikus - elbeszélt vagy eltáncolt - színjátékkal állt elő.) Az előadás játékmódot keresett és talált Różewicz darabjának cseppet sem egyszerű feladatot jelentő színpadra fogalmazására. Nagy felfedezés azonban nem született. A téma remekműveként - ebben egészen biztos vagyok - továbbra is a Kafka-novellát fogjuk számon tartani.

Tadeusz Różewicz: Az éhezőművész elmegy (Arvisura-Szkéné)
Fordította: Elbert János. *Díszlet:* Árvai György. *Jelmez:* Simon Gabriella. *Zene:* Árkosi Szabolcs, Horváth Bence, Kétyi András, Klunovszky Gábor. *Rendezte:* Árkosi Árpád.
Szereplők: Terhes Sándor, Pintér Gábor, Schermann Márta, Bereczky Péter, Robin László, Deák Tamás, Takáts Andrea, Feuer Yvette, Enyedi Eva, Reinhardt István, Csák Zsolt, Zboray Antónia, Péterfy Borbála.

LAJOS SÁNDOR

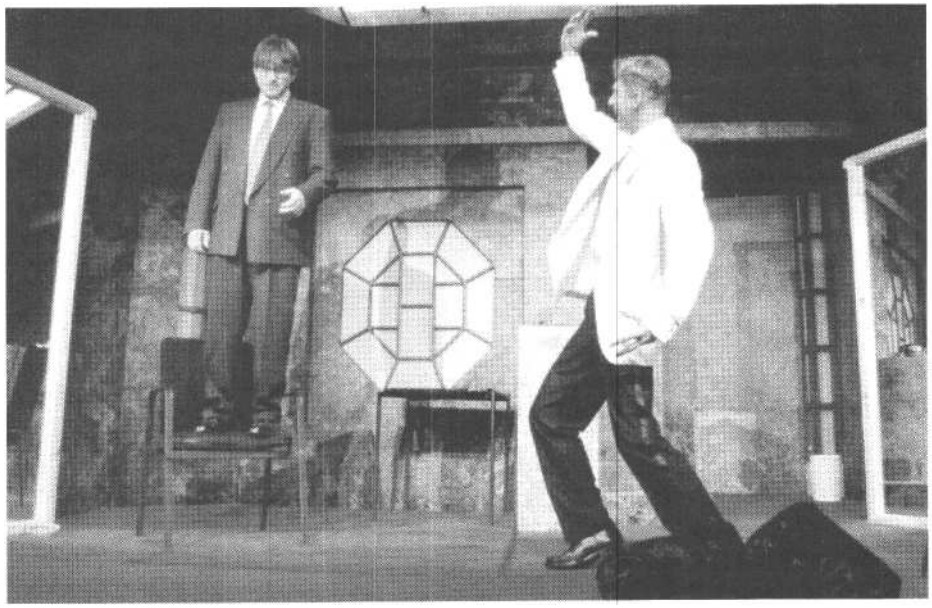
KELET? NYUGAT? EURÓPA?

SŁAWOMIR MROŻEK: A SZERZŐDÉS

Ahogy hallom emlegetni őket magam körül, úgy tűnik, mintha a tanmese, példabeszéd szavaknak negatív tartalma lenne mostanában. Pedig jobban meg lehet érteni a dolgokat egy történetből, mint sarkított és unalmas tételekből. A tanmesének áttekinthetőnek, modellszerűnek kell lennie, de rögtön érdektelenné válik, ha fantáziátlan illusztráció csupán. A jó tanmese nem cukros máza bölcsesség keserű piruláján, nem is váza a bölcsesség rózsaszálának. A jó tanmese a bölcsesség maga.Mrożek igazi tanmesélő mester. Kifogyhatatlan szellemességgel ötöl ki modellhelyzeteket. Sem nem didaktikus, sem nem felszínes. A *Tangó* értékei vitathatatlanok, de az már olyan régen volt... Lehet-e ma ilyet - kérdezzük gyanakodva és reménykedve. Olyan sok régi recept mond csődöt ebben a felkavarodott világban. A Magyarországon is bemutatott *Szerelem a Krímben* sikerületlen darab. Fontos ügyről akar beszélni, de talán éppen a szellemesség kevés benne. A nem sokkal előbb készült *A szerződés* viszont még sokáig képes lesz elgondolkodtatni a nézőket a maga könnyed módján.

Az indítás egy jól bevált helyzet: a szálloda halljában üldögélő magányos vendég unalmában felfedezi, hogy az éjszakai portás is ember, gondolkodik, lelke van stb. Ugyancsak sokszor látható vígjátéki klisé a darab váza is. Az életunt öregúr felélte vagyonát, és a fiatal portást kéri fel saját bérgyilkosának, mert az öngyilkossághoz gyáva és lusta, és különben is tiltakozik ellene

Dörner György (Magnus) és Bán János (Moris) (Kaczur György felvétele)



kifinomult ízlése. Az önmaga által előidézett közvetlen életveszélyben aztán feltámad az életkedve. Idegtépő játszma kezdődik kettejük között. A portás be akarja bizonyítani, hogy megbízható, és betartja a furcsa szerződést az áldozat-megbízó tiltakozása ellenére is, hiszen a pénzt elfogadta. Elvezi, hogy retteg tőle az önkéntes áldozat. Már ennek a meghökkentő alapszituációnak a következetes végigviteléből is kellemes komédia keletkezik, de van itt egy még izgalmasabb dolog annál, mint hogy ki, mikor, hogyan öl vagy hal. Tanmese ez a javából, minden konkrét helyzethez kapcsolódó mondatnak évszázados politikai, filozófiai háttere van. Nem arról van szó, hogy Mrozek ügyeskedve megshow-zta az ízetlen disputát, ravaszul kitalált valami ürügyet publicisztikai mondanivalójához. Minden elem szervesen kapcsolódik a többihez. Tekintettel a napihírekre, én már nem merek olyasmiről beszélni, hogy reális, abszurd, valami megtörténhet, nem történhet meg. Minden megtörténhet. Inkább úgy fogalmaznék, hogy a drámaíró finom egyensúlyt talál az általános tapasztalati tények és a stilizáció, absztrakció között.

Svájcban vagyunk, a kiegyensúlyozottság, mértékletesség hazájában. Itteni széfekben őrzik az úgynevezett európai értékeket. A Hotel Résidence patinás szálloda. Nem a legdrágább, nem a legmodernebb, de mindenképpen előkelő, bírja a régi szép idők stílusát. Ebbe a rezervátumba húzódott vissza a magát késő európainak nevező, kiérdemesült vígjátékszerző. A magát zugeurópainak minősítő portás vendégmunkásként érkezett egy olyan országból, amely Nyugattól keletre, Kelettől nyugatra van. Kettejük szerződésének - vagy inkább játszmájának - a tétje: ki lesz a másik áldozata? Az Emigránsokban két földi, egy politikai és egy gazdasági menekült tépte egymást az ügyben, hogy hol érdemes, egyáltalán hol lehetséges élni. *A szerződés a* két különböző oldal meccse, és azért nem válik annyira elkeseredetté, mert egyik fél sem hisz igazán magában vagy legalább az igazában. Vitájuk inkább együttgondolkodás, a felmerülő lehetőségek alapos számbavétele. A Mrožektől kapott elmeél segítségével játszanak egymással. Mrožek önmagával sakkozik. A lengyel hazáját szűknek érző, européerré váló Mrožek, kontra a mindvégig lengyelül író, örökre kelet-európai Mrožek. Mindkét szereplő neve M-mel kezdődik.

Magnus, az öregúr ernyedten cinikus, csalódott saját világában, de úgy gondolja, ezt a sehonnait azért még kiosztja. Morist, a fiatal portást feszíti a vágy: lenni már valamilyennek, de lebénítják a nekünk, kompországiaknak annyira ismerős komplexusok, a cigány népek langyszívű sihederjének kamaszkori identitászavarai. Az értékrendek körül folyik a hercehurca: használtak vagy ártottak az évek a jó öreg európaiságnak - poshadt lett-e vagy zamatosabb? Duplán szánalmas vagy éppen lehetőséggel teli állapot egy agonizáló kultúra perifériáján lenni? Egyáltalán mi közünk egymáshoz, mit akarunk a másiktól? A portás először volt gyarmatról származónak hazudja magát, mert az tisztább ügy. Úgy illik, hogy az exgyarmattartónak lelkiismeret-furdalása legyen, a régi elnyomottak meg robbantani jönnek bosszúból. De Európán belül ki tartozik kinek? Minket nem zsákmányoltak ki, legföljebb palira vettek. Az őszintén egoista Mr. Nyugat-Európa meg is kérdezi: tehet ő a szegény rokon szerencsétlenségéről? Ő nem nyomta el, csak egyszerűen nem érdekelte a balek unokaöcs. Megkésett és belterjes Európa két részének vitája, hiszen a beszélgetésből kiderül, hogy közben zajlik az élet a szállodában. Európán kívüli nagyhatalmak tárgyalnak titokban a világ sorsáról, Hollywoodból várnak telefont, itt a maffia, és megérkezik a sejk is, aki megveszi kilóra az egész európai műveltséget.

1997-ben Magyarországon a lehető legaktuálisabb az 1985-ben valahol Európában íródott darab. Kegyetlen kérdéseket tesz föl. Nem választ már el a vasfüggöny, csatlakoznánk, miegymás. Mit tudunk kezdeni egymással? Tanulnánk szívesen, de van mit tanulnunk? Lehet, hogy a balkániság életképesebb ebben az eldurvult, barbár világban? A sötét kétely: meglesz-e még Európa, mire odaérünk? Vagy úgy járunk, mint a *Mulatság* szereplői? Most illedelmesen mosolygunk, szépen kérünk. De tudják-e a tisztelt urak, hogy ha mi is benne leszünk, attól majd megváltozik a NATO meg az EU? Félnek tőlünk, vagy csak lenéznek bennünket? És a reménykedő kérdés mögött - ugye, most majd egyenlően? - ott bujkál valami bátortalan fenyegetőzés: mert unjuk ám, hogy folyton mi vagyunk a seggbe rúgott szomorú bohóc. Évszázados sértődöttségek, félreértések feszülnek a komédia mögött, amelyben Mrožek abból tart bemutatót, hogyan tud könnyű kézzel minél őrültebb helyzeteket lérehozni. Amikor valakit egyszerre üldöz a maffia és a rendőrség. Amikor egy méregdrága Rolls-Royce-szal senki se tud mit kezdeni. Amikor a börtön a legbiztonságosabb hely. Amikor kiderül, hogy a legnagyobb szabadság az, ha az embernek már csak egy hete van hátra.

Ülünk a metrón, ismerősöm felsóhajt: ma este úgy elmennék valami szobaszínházba, ahol kéthárom szereplő (ne legyen nagy jövés-menés) a világ dolgait beszéli meg. Az ilyen típusú színházra is van igény, párhuzamosan a nagy terek, a látványosság iránti érdeklődéssel. Szaporodnak a stúdiószínházak Budapesten, amilyen a Komédium is. Műsorán önálló estek, kamaradarabok szerepelnek. Barátságos hely, otthonos méretű térrel. Pontosan ide való *A szerződés.* Az előbb emlegetett euromizérián nincs mit eljátszani, de a komédián annál inkább, éppen azért, hogy kijöjjenek a mögöttes tartalmak. A Komédiumban rutinelőadást láthatunk. Jól odatett pillanatok váltakoznak üresjáratokkal, aszerint, mire elég az *ad hoc* színészi tudás.

A megvalósításban nem kell mindig ragaszkodni a szerző elképzeléseihez. De történetesen ebben az esetben Mrožek igen jól kitalálta, mi hogyan legyen. A megváltoztatás mögött legalább olyan komoly szándéknak kellene állnia, mint amilyen az övé, az eredeti. A Komédium színpadán megjelenő hotel egyáltalán nem a békebeli szállodák utolsó mohikánja, hanem pontosan olyan, mint amit a Résidence a maga avíttságával, „európaiságával" tagadni akar. Szürke-

unalom-márvány borítás, minta most épülő irodaházakon. Dizájnos berendezés, századforduló ez is, csak a következő, nem az előző. Ebben a környezetben számos mondat értelmetlenné válik, és elvész az alapvető hangulat is. A díszlet esetében két lehetőség van: vagy felépítek egy recepciót, vagy valamiféle stilizációt, jelzett helyszínt alkalmazok. Érthetetlen, minek köszönhető ez a félmegoldás, hogy a tér kiépített ugyan, de még sincs, mondjuk, recepciós pult, csak valami rejtélyes márványkönyöklő egy telefonnal. A bejárat és a szobákhoz vezető lépcső vagy megvan, vagy lemondunk róla, de a vészkijáratszerű, embernyi széles sikátorral nem lehet mit kezdeni.

Mrožek elképzelése szerint a drámaíró hatvanhét, a portás harmincéves. A színpadon két, negyvenes évei közepén járó színészt látok, akik közül éppen a szerepe szerint a másiknál harminchét évvel fiatalabb Bán János idősebb tizennégy hónappal. Abban a szerepben, amelyben (hogy ne élő példát mondjak) Mensáros Lászlót venném szívesen, Dörner Györgyöt kapom. Persze játszhatja ő is, csak akkor számolni kell ennek következményeivel.

Azért nem akkora rejtély, hogy miért Dörner és Bán. A két színész kötődik a Komédiumhoz, másban is fellépnek itt. Ezenkívül mindkettejüknek van már praxisuk Mrožekben egy néhány évvel ezelőtti emlékezetes Mulatság-előadásnak köszönhetően. Az innen származó lendületből fut le *A szerződés* is. Jól bevált ötletek, tárgyjátékok kerülnek elő. Egykori magukat másolják a színészek. Csak épp a Mulatságban jellemző összefogottság, átgondoltság, a natúrjátéknak és stilizált gesztusoknak jól eltalált keverése hiányzik. Rutinból bonyolítják le az estét. Szórakoztatók, ugyanakkor gyakran szétcsúszik a jelenet, koncentrálás híján a partnerek elvesztik egymást, kiesnek a ritmusból. Kis színház, kis darab, de nagyot lehetne benne játszani. Volt hozzá írói erő, lenne hozzá színészi erő. Mégis kézmeleg, biztonsági színházat kapunk. Az elvárható kegyetlen komédia helyett, amely arcunkba löttyintené a rengeteg kérdést.

Sławomir Mrozek: A szerződés (Komédium)
Fordította: Bojtár B. Endre. *Díszlet:* Mira János. *Jelmez:* Dőry *Virág. Rendezte:* Bodolay Géza.
Szereplők: Dömer György, Bán János.

SÁNDOR L. ISTVÁN

TÉR ÉS TALÁNY

KÉT LENGYEL DRÁMA

A lengyel drámaírók közül talán csak Mrožek művei honosodtak meg igazán a magyar színpadokon. Más szerzőkre - még a legnagyobbakra: Wyspianskira, Witkiewiczre, Gombrowiczra is-többnyire rácsodálkoznak a hazai előadások. A darabjaikba foglalt - nálunk többnyire ismeretlen, tehát azonosíthatatlan - hagyományok, hivatkozások miatt nem-igen mozgósíthatók a bevált színházi közelítésmódok, aligha lehet a drámairodalom egyes korszakaihoz és szerzőihez kövesedett rutinra hagyatkozni. A lengyel darabok színpadra állítása ezért jár oly gyakran együtt a színházi formára rákérdező kísérletezéssel. (Nem is beszélve arról, hogy a miénktől eltérő lengyel színházi hagyomány is ösztönzőleg hathat a rendezőkre.)

Mrožekkel némileg más a helyzet. Groteszk paraboláit azon az áttételes, némileg allegorizáló, erőteljesen politizáló hangon szólalnak meg, amelynek a magyar irodalomban is vannak hagyományai. Darabjait viszonylag gyakran játsszák, ezért megközelítésüknek kialakult már egy-fajta tradíciója: a színpadra állítókat többnyire a művek gondolati tartalma s nem formai sajátosságai izgatják. Kivételek persze jócskán akadnak, Jeles *A* mosolybirodalma-produkciójától Gothár és Árkosi *Rendőrségén* át egészen Tompa Gábor Tangójáig. Ma viszont valóban az az érdekes, hogy a Mrožek-darabok az új politikai, társadalmi viszonyok közepette mennyire maradtak aktuálisak, illetve milyen új jelentéstartalmakkal telítődtek. Nem meglepő hát, hogy a legújabb Mrožek-bemutatón a gondolat, az újabb lengyel (Rózewicz- és Witkiewicz-) előadásokban viszont a színházi forma került a középpontba.

A magyar színjátszásban az utóbbi időben egyébként is áttevődött a hangsúly az életszerűségről a színházszerűségre. A teatralitásnak azonban többféle változata is megerősödött, nem csupán az a posztmodern felfogása, amely az újabb rendezőnemzedék munkáiban meghatározóvá vált. Fontos az a törekvés is, amely a zenés színház hagyományainak újragondolásából indul ki (operett- és musicalprodukciókon kívül a veszprémi *Az emberiség végnapjai* említhető példaként). De a hatvanas, hetvenes évek formabontó színjátszására (az avantgárd tradíciókra, a lengyel hatásokra) visszautaló megoldások is jellegzetesek.

Witkiewicz: Az őrült és az apáca

Árkosi Árpád elsősorban az utóbbiból indult ki, amikor az évad elején két lengyel művet is színpadra állított: Różewicz *Éhezőművészét* és Witkiewicz darabját, *Az őrült és az apácát.* Mindkét előadást sajátos (mutatványokat lehetővé tevő) színpadi térbe helyezte, mindkettőhöz sajátságos (egyaránt szürrealisztikus) jelmezeket terveztetett, ekként megnövelve az előadások vizuális rétegének jelentőségét. Minden színészi gesztus, rendezői megoldás a bizarr látvány által teremtett színpadi közegben értelmeződik. (Ezekben a terekben, ezekben a jelmezekben eleve furcsának hat minden, még akkor is, ha a játék a legkonvencionálisabb mederban folyna.)

A két előadás közül *Az őrült és az apáca* tűnik sikeresebbnek. Talán a darab is jobb, s a választott színházi forma is izgalmasabb megoldást kínál a műben rejlő dramaturgiai, színpadi problémák kibontására. Az *Éhezőművész* statikus világát önkéntelenül is felerősíti, hogy az előadás egyetlen megoldást variál. A jelenetek többsége arra épül, hogy a felcsapódó lengőajtók mögül a vasúti hajtányon rendre sajátos pózokban álló szereplők érkeznek a színre, akik különféle módon igyekeznek kapcsolatot teremteni a sínek fölé függesztett ketrecben tartózkodó éhezőművésszel. (Az elrajzolt ruhák és a furcsa pózok groteszk mozdulatokra, karikírozó beszédmódra épülő játékstílussal kapcsolódnak össze.)

Az őrült és az apáca reális helyszínét (a dühöngők celláját) sajátos szín(padi) térré alakítja Árvai György díszlete: három oldalról lyukacsos falak ölelik körbe a talapzatokra állított, reflektorokkal alulról megvilágított színpadot. (Fontos, hogy magukat a lámpákat is látjuk.) Az átvilágított üveglapok rácsszerkezetet rajzolnak a padlóra. Az emelt téren zajló események a szobát felülről lezáró mennyezeten tükröződnek. A tér egyszerre kelti a zártság és a szellősség benyomását; a „színpad" és a falak között ugyanis járások vannak, a mennyezet sem illeszkedik a határoló oldalfalakhoz, s a réseken át látni a felső reflektorokat is.

Salamon Eszter jelmezei reális öltözeteket változtatnak át álomszerű ruhadarabokká. Az őrült (pizsama)csíkos kényszerzubbonyáról kötelek lógnak, amelyekkel nemcsak megkötözni, ha-nem szinte gúzsba kötni lehet az egykori költőt. A fején furcsa sapka, melynek mintázata az emberi agy barázdáira utal. (Az önálló életre kelt, önpusztító erővé vált intellektus jelzése talán?) Az apáca sötét öltözetén a gallért súlyosnak

tetsző rácsszerkezet helyettesíti. (Amikor a két főszereplő levetkőzik, nem meztelenül állnak előttünk. Mindkettejük testszínű trikójára emberi vererek vannak rajzolva. Mélyebbre hatol-e ez a meztelenség, mintha csupasz testeket látnánk? Kettejük naiv egymásba feledkezése is csak az emberi kultúra valamely mezébe öltözve történhet meg?) A főnöknő dús fehér öltözete - mely csak az arcot hagyja szabadon - furcsa kísértetalakot idéz. A bodros parókát viselő pszichiáter fehér ruháját súlyos szőrmekabáttal operálták egybe. A kecskeszakállas pszichoanalitikus fehér köpenyéről aranyrojtok hullanak alá, díszes aranycsizmáját verdesve.

Az előadás látványvilága és játékstílusa idézőjeles játékká alakítja Witkiewicz utalásait, s ezáltal az európai kultúrának a darabban felidézett tipikus szereplői, jellegzetes problémái ironikus felhangokkal, de korántsem súlytalanul fogalmazódnak újra. Az őrült teremtő fantáziája határtalanságával és emberi lehetőségei végességével konfrontálódó művész. A személyiség újjáteremtésére irányuló kísérlete, illetve a társadalom adottságaival való szembesülése a romantika korára utal vissza. Az apáca önmagát vezekléssel, a másik embert szerelemmel igyekszik megváltani. A keresztény bűntudatot az érzékenység korának teremtő gesztusa egészíti ki: a szerelembe transzponálódik mindaz, amit egykoron a világ metafizikai teljessége jelentett. Az orvosok a társadalomnak a deviánsokat „megmenteni" igyekvő egészségterrorját, józanságkultuszát az önérvényesítés karrierkényszerével) kapcsolják egybe. (A századfordulóra utalnak azok a tudományos nézetek, amelyek a két elmeorvos révén polemizálnak.) A darab ebben az olvasatban sűrítménye mindannak, amit az európai tradíció a személyiségnek önmagához, másokhoz és a világhoz való viszonya tekintetében a kereszténység óta felvetett, aminek megoldására kiformálta a maga kultúráját, aminek megoldhatatlanságával szembesülve megkérdőjelezte saját hatékonyságát. Válságtudat és pusztulás-előérzet hatja át a darabot, a színrevitelt is.

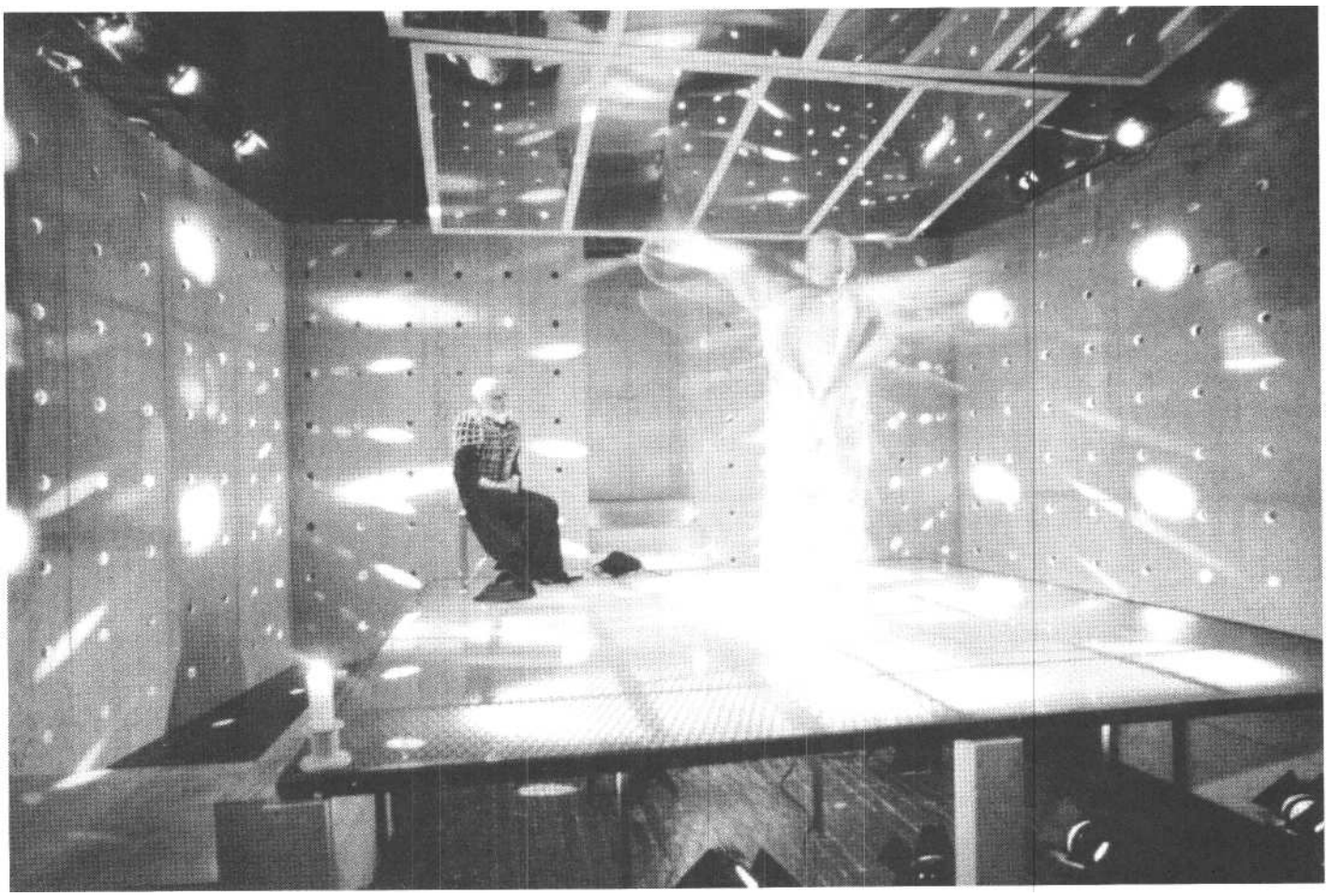
Sajátosan lebegtetett az előadás színészi stílusa: az érzelmek, szenvedélyek hiteles ábrázolását karikaturisztikus vonások ellenpontozzák. A két főszereplőnek, Rancsó Dezső őrült Walpurgisának és Varga Szilvia Anna nővérének találkozása szenvedésük, szenvedélyeik titkait tárja fel, de fájdalmuk és reményük, hitük és kudarcuk, egymásra találásuk és lelepleződésük mindegyre ironikus felhangokkal telítődik. Máthé Eta főnővére, Vitéz László dr. Grünje és Egyed Attila Burdygiel doktora erőteljesen elrajzolt figura.

Mellesleg nem értem, hogy miért ítéltetett „láthatatlanságra" ez az érdekes előadás: Kecskeméten készült, de ott nem került be a repertoárba. Néhányszor eljátszották a Pécsi Harmadik Színházban, kétszer vendégszerepelt a Szkénében. Ennél mindenképpen nagyobb közönséget érdemelne a produkció.

Mrožek: Tangó

A Tangó legújabb előadása is többféle színházi érdekességgel szolgál: itt is sajátos a tér, érzékletesek, dramaturgiailag is átgondoltak a jelmezek. Az előadás stílusának kialakításában azonban nem ezek az elemek a döntőek. Csak a színpadi közeget teremtik meg, de a játék mikéntjét *(Az őrült* és az *apáca* előadásától eltérően)

Varga Szilvia (Anna nővér) és Rancsó Dezső (Walpurgis) a Witkacy-előadásban (Szoboszlai Gábor felvétele)



Jelenet a pécsi előadásból (Ilovszky Béla felvétele)

alapvetően nem határozzák meg; maguk is az átgondolt darabértelmezés, a határozott irányba mutató rendezői interpretáció alkotórészei.

Vincze János aktuális élményeket jelenít meg *a* Tangóval: az életet eluraló, a családi kapcsolatokat összekuszáló zavarodottságot, illetve a rendkeresés, a távlatteremtés igényét. Az előadás első része kusza színpadon, szanaszét szórt díszletelemek, rendetlen bútorok között játszódik. (A díszlettervező Horgas Péter.) A szereplőkön is hanyag háziöltözetek, kifakult köntösök, leszakadt gombú pizsamák, elnyűtt szabadidőruhák. (A jelmeztervező Kalmár Katalin.) A második részre előkerülnek a kinőtt öltönyök, a naftalinszagú estélyik. A díszletelemek is egymáshoz illeszkednek: az első rész kusza színpadának alkatrészeiből szabályosan felépített polgári szalon illúziója születik meg. A nézők elhelyezkedése is változik: az első rész szobaszínpadi terét - ahol a közönség többféle nézőpontból figyelte az eseményeket - miniatürizált kukucskaszínpad váltja fel, amely visszaállítja a színpadnézőtér megszokott kettősségét is.

Az előadás egyértelműen Artur (Rancsó Dezső) kísérletére helyezi a hangsúlyt, ahogy megpróbálja a zűrzavarból a rend ígéretét kikényszeríteni. Rancsó szenvedélyes, de legbelül bizonytalan figurát formái, így hát elszántságát, tenni akarását többnyire komikus felhangok kísérik. De ebben a kisszerű, nevetséges alakok lakta közegben mégiscsak ő a legértékesebb figura. Ezért halála az utolsó esély elvesztését jelenti; azét az esélyét, amelybe - mint süllyedő szalmaszálba - rajta kívül senki nem akart kapaszkodni. Stomil, az apa (Bősze György) fitymálva, közönnyel figyeli mások bolondériáját, mivelhogy csak a sajátjában hisz. Eleonóra, az anya (Tordai Teri) fáradt figyelemmel, enervált megértéssel fogadja azt az ifjonti lelkesedést, amely a megváltásukra tör. Eugénia, a nagymama (Spányik Eva) sápadozva, sipítozva tiltakozik minden ellen, ami az elmúlásra figyelmezteti. Eugéniusz, a nagymama öccse (Barkó György) lelkes bohócként szegődik egy vélt ügy szolgálatába. Ala, az unokahúg (Varga Szilvia) nem ért semmit, de megtesz mindent, amit az ösztönei diktálnak. Edek (Soltis Lajos) rendre hallgat, de az első pillanattól azt a drabális erőt képviseli, amely végül kérlelhetetlenül átveszi majd a hatalmat. Az előadást indító Beatles-dal, a Revolution után a második részt klasszikus melódiák vezetik be. A zárlatban megszólal a tangó: suta párok kapaszkodnak össze, Edek irányítja a táncot. Sorra odajárulnak hozzá a szereplők, mint egy kegyúrhoz. Az asztal alatt, a hófehér székek lábához lapulva fehér inges fiú fekszik. A táncoló lábak mögött Artur holttteste.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz: Az őrült és az apáca (A kecskeméti Katona József Színház és a Pécsi Harmadik Színház közös produkciója)
Fordította: Kerényi Grácia. *Díszlet: Árvai* György. *Jelmez:* Salamon Eszter. *Rendező: Árkosi* Árpád.
Szereplők: Rancsó Dezső, *Varga* Szilvia, Máthé Eta, Egyed Attila, *Vitéz* László, Fekete Tibor, *Fosztó* András, Horváth Ferenc.

Sławomir Mrożek: Tangó (A veszprémi Petőfi Színház és a Pécsi Harmadik Színház közös produkciója)
Díszlettervező: Horgas Péter. *Jelmeztervező:* Kalmár Katalin. *Rendező: Vincze János.*
Szereplők: Spányik *Eva,* Barkó *György,* Bősze György, Tordai Teri, *Rancsó* Dezső, *Varga* Szilvia, Soltis *Lajos.*

Megjelent a Pesti Est új, ingyenes,
havi színházi különszáma,
a PESTI EST SÚGÓ.
Keressék a színházakban
és az Art Mozihálózat filmszínházaiban.

CSÁKI JUDIT

HONDERŰ

BESZÉLGETÉS SPIRÓ GYÖRGGYEL

– *Megpróbáltam összeírni, hányféle foglalkozása van. Kilencnél megálltam. Regényíró, költő, drámaíró...*

– *Műfordító, szinkrontolmács...*

– *Ezt ki is hagytam.*

– Dramaturg, színházigazgató, ha ez foglalkozás.. .

– *Többet nem tud?*

– Nem.

– Akkor folytatom: kritikus, irodalomtörténész, publicista.

– Tényleg... De hát ez majdnem ugyanaz. - *Tanár.*

-- Tényleg.

– *Több interjúban is elmondta, hogy magában küzd egymással a próza-* és a *drámaíró. Tizenhat* évesen *elhatározta, hogy megteremti a nagy magyar drámát, és azóta is ezen dolgozik; valamint a legutóbbi regénye után - ez A* jövevény *volt, amelyről azt állította, hogy az utolsó regénye - megállapította, hogy ez nem a regények kora, hanem a novelláké. Aztán megjelent a* T-boy *című novelláskötet. Hogy van ez? Hozzáteszem, hátha valaki nem tudja, hogy S. Gy. prózaírónak sokkal tehetségesebb, mint drámaírónak, és csak azért ír drámát, hogy megmutassa: sokkal jobbakat tud írni annál, mint amire* képes.

- Ez pontos megfogalmazás. Soha nem akartam regényt írni, prózát sem, mert unalmas. Olvasni is az, hát még megírni. A színház sem érdekelt, hanem a drámai műfaj érdekelt, mert az tömény. Sok párbeszéd van benne, és a regényekben is azt szoktuk elolvasni, a többit átugorjuk. Azt is gondoltam tizenhat éves koromban, hogy a magyar dráma sokkal gyengébb, minta líra vagy a próza, tehát ott több keresnivalóm van.

– *Színházba nem is járt?*

– Főleg operába jártam. A szüleimnek premierbérletük volt, és utólag kiderült, hogy nagyon jó korszakban vittek el, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján. A Nádasdy Kálmán-féle opera koráról beszélek. A klasszikus repertoárt elő tudták adni, az énekesek, táncosok, zenészek még nem mehettek el Nyugatra, még nem adták el a hegedűket - voltak hangszerek, voltak énekesek, karmesterek-, nagy korszak volt. Es már kezdték engedélyezni a modern operát. Ott ültem Benjamin Britten első magyarországi bemutatóján, *a Mandarin* premierjén, Harangozó Gyulát és Lakatos Gabriellát láttam. Akkoriban zenész akartam lenni. Prózai színházba gyakorlatilag nem jártam. Ha mégis, mert volt kötelező színházlátogatás, rettenetesen untam, senki nem énekelt, senki nem táncolt, nem történt semmi.

Amikor elkezdtem drámát írni, egyáltalán nem törődtem azzal, hogyan nézne ki színpadon. Csak írott műfajnak képzeltem el. Szóval úgy döntöttem - miután nem maradt más foglalkozás a számomra, hiszen a fizikát és a zenét is abbahagytam -, hogy író leszek. Fizikus azért nem lettem, mert bár nagyon szerettem a fizikát, nem akartam kimenni Dubnába, egy gettóba. Ez '62-ben volt, és okos döntésnek bizonyult, hiszen azóta sincs magyar fizika.

– *Ellentétben a magyar drámával, ami viszont van.*

– Van bizony. Létezik. Később majd nagyon érdekes lesz megnézni a XX. század magyar drámairodalmát. Csak én ezt nem tudtam, amikor elkezdtem drámákat írni.

– *Egyébként* rendes *újlipótvárosi úrigyerekkora volt? Nyugati nyelvek, hangszer, zene, opera stb.?*

– Az úri talán túlzás. Bizonyos szempontból nagyon rossz kispolgári-kommunista. Apám szakember volt, mérnök és közgazdász. tehát nem funkcionárius. Nagyon sokáig vezető beosztásban dolgozott a Csepel Műveknél. Anyám színésznő volt a harmincas években, aztán amikor megszülettem, már nem ment vissza a pályára, tehát otthon színészkedett. Ebből a felállásból összejön a drámaíró; más nem is jön belőle össze, csak ezt akkor én nem tudtam. Amikor elkezdtem drámát írni, vonzott a műfaj filozofikussága is. Hiszen annyira kondenzált, hogy egy korszak lényeges tapasztalatai nagyon élesen jelennek meg benne; sokkal élesebben, mint lírában, novellában vagy regényben. Es filozófus is akartam lenni, filozófiára felvételiztem az egyetemen, húsz ponttal nem vettek föl - szerencsére. Darabokat írtam. Anyámnak, a valahai színésznőnek volt egy atyai jó barátja, a Bálint Lulu bácsi, Bálint Lajos. A Thália Társaság alapítói közé tartozott, Hevesi Sándorral, Lukács Györggyel együtt; aztán Hevesi Sándornak lett a dramaturgja a Nemzeti Színházban, amíg ki nem rúgták őket. Lulu bácsi azért lett anyámnak atyai jó barátja, mert jóban volt a nagyapámmal, aki egy kicsit részt vett 1919-ben, aztán lesittelték, utána meg elment Rómába, otthagyva a feleségét a két kicsi gyerekkel. Amikor anyám úgy döntött, hogy színésznő lesz, akkor a nagyapám Rómából írt Lulu bácsinak, hogy vigyázzon anyám erkölcseire. Na, Lulu bácsi vigyázott is anyám erkölcseire, ami azt jelentette, hogy ő volt az egyetlen olyan fiatal színésznő, akivel Lulu bácsi nem feküdt le. Lulu bácsinak fantasztikus könyvtára volt, angol, német, francia, olasz könyvek, én meg nem tudtam egyetlen nyelvet sem. Eleinte magyar könyveket kaptam tőle. Miután ötöt-hatot elolvastam, kis esszéket íratott velem. Aztán az érettségi évében végigíratta velem a drámatörténet stílusait. Elkezdtük a görögökkel - egyfelvonásosokat írtam, nem létezőket -, és befejeztük az abszurdokkal, hiszen ezeket akkoriban már lehetett olvasni a Színházi Intézet könyvtárában kéziratban. A romantikus tragédiákat persze versben írtam, nagyon jó magyartanárom volt... Tehát kaptam valamelyes klasszikus műveltséget, részben az iskolától, részben Lulu bácsitól. Amikor jelentkezni kellett egyetemre vagy főiskolára, Lulu bácsi azt mondta, hogy „édes fiam, ha jelentkeznél a színművészetire, biztosan felvennének, de oda nem érdemes menned, mert ott nincsen kitől tanulni. Menjél bölcsészkarra, aztán majd úgyis színházhoz fogsz kerülni." Lulu bácsi egy kicsit füllentett, hiszen a főiskolán akkoriban nagyon nagy emberek tanítottak. Valószínűleg bosszút állt rajtuk, mert ő nem taníthatott ott. Tehát felvételiztem, nem vettek fel, a következő évben bekerültem magyar-orosz tömegszakra, ez nagyon jót tett nekem. Előtte dolgoztam, és kikerültem a szüleimmel Belgrádba...

– *Nyelveket már tudott?*

- Dehogy. Persze latinul beszéltünk, de azonkívül semmit. Németül mindenféle tantiktól tanultam, és egy életre megutáltam a nyelveket. Oroszul sem tudtam, hiába tanították. Viszont Belgrádban, két héttel azután, hogy odaérkeztünk, a lakásunkkal szemben, egy könyvesboltban észrevettem a Warren-bizottság nyolcszáz oldalas jelentését a Kennedy-gyilkosságról, horvátul. Es mivel a gimnáziumban írtam erről egy darabot, úgy gondoltam, ha ezt elolvasom, a mű biztosan zseniális lesz - három hét alatt elolvastam. A darab a világ legrosszabb darabja lett, de akkor már tudtam szerbhorvátul. Es rájöttem, hogy nekem hogyan kell nyelvet tanulni. Mivel sajnos nincs nyelvtehetségem, hallás után nem megy. Először bevágom a nyelvtani struktúrát, utána magolom a szavakat. Aztán ezt még sok nyelven megcsináltam később.

– *Milyen nyelveken tud ma jól?*

– Jól? Hát jól nyelvet Nádasdy Ádám tud, ő nyelvzseni. En nem vagyok az, tehát jól nem tudok egyet sem. De beszélek úgy néhány nyelven, hogy ha álmomból fölébresztenek, tudok szinkrontolmácsolni. Oroszul, angolul, lengyelül és szerbhorvátul. Beszélek még németül, szlovákul, gyengébben csehül, semmi bajom a bolgárral, az ukránt megértem a lengyel, a szlovák meg az orosz alapján, nem lehet eladni franciául, ha muszáj, akkor beszélek is, egy időben beszéltem olaszul, mert egyszer kimentünk két hónapra Olaszországba ·nyaralni, és akkor megtanultam, azóta elfelejtettem, de visszahozható. Egyszer megtanultam románul, azóta nem foglalkoztam vele, de megértem. Spanyolul olvasok, mert az olasz meg a francia alapján lehet érteni. Nagy baj, hogy nem tudok arabul, héberül, ógörögül.

– *Szeret-e műfordítani, és áll-e valamilyen kapcsolatban a fordítás* és *a drámaírás?*

– Nem szeretek műfordítani, mindig is utáltam, pénzt keresek vele. Rabszolgamunka. Egyébként prózát nem fordítok; egyszer kellett, és akkor eldöntöttem, hogy annyira rosszul nem állhatok. A prózát azért gyűlölöm fordítani, mert azonnal átírom. A drámát viszont nem akarom átírni, csak vissza akarom adni magyarul - hajó. Úgy látszik, ez is arra mutat, hogy a prózában kreatívabb vagyok, mint a drámában.

– *És mekkora a* költői *életműve?*

- Szerintem van tizenöt nagyon szép versem. Ez elég. '86 óta egyetlen verset sem írtam.

– *De '87-ben egy még megjelent, a...*

– Azt '86-ban írtam. Es nem jó vers; igaznak igaz, de nem jó.

– Botrány azonban *lett belőle; a számos Spiró-botrány egyike. Mintha valamiért vonzaná a botrányokat, és akár jól, akár rosszul kerül ki belőlük, mintha jól érezné magát bennük. A vers címe* Jönnek, *és egyik* sora *úgy hangzik, hogy „jönnek a dúlt keblű mélymagyarok, jönnek a* szarból...". *Még az* Írószövetség *választmánya is foglalkozott vele,* Nádas *és Mészöly igencsak elítélte érte. Csurka viszont megvédte...*

– Vas István meg egyenesen lezsidózott. Igen. A botrányokra még visszatérek, most csak azt jegyezném meg, hogy nem én keresem a botrányt, ez valami más miatt alakul így.

– *Tudta, hogy ebből a versből botrány lesz?*

– Dehogy tudtam. Akkor nem jelentettem volna meg. Nem hiányzott ez akkor nekem. Előtte ugyanis volt egy botrányom...

– *Az Ikszek?*

– Igen, amikor azt megtámadták. Annak a lengyel tárgyú regénynek Magyarországon sikere volt. Es akkor akadt egy lengyel pali, aki neki-esett a regénynek és nekem, hogy hazudok, történelemhamisítok, és különben is, zsidó vagyok. Később kiderült, hogy volt '86-ban a Lengyel Kultúrában egy tanácskozás a regényemről, amiről engem elfelejtettek értesíteni. Olyanok ültek ott, mint például Antall József, Bába Iván, Kiss Gy. Csaba, pocskondiázták a művemet, és követelték, hogy tiltsanak engem ki a magyar irodalomból. Valahányszor ez a bizonyos pasas Magyarországra jött, első útja a miniszterhez vezetett, aki instruálta őt, hogy miket írjon. Ebből nemzetközi ügyet csináltak, és a Kádár és Jaruželski reggelijén Varsóban én is szóba kerültem. Ez tehát politikai akció volt, a személyem senkit sem érdekelt, Pozsgayék így akarták ki-nyírni Aczélt, és viszont. Ez '86-ban volt, s nem vagyok büszke rá, de mégiscsak én voltam negyven év alatt az első magyar író, akit lezsidóztak. Nem mintha szegény fölmenőim nem lettek volna a nürnbergi törvények alapján zsidónak minősíthetők, de hát apám is, anyám is úgy gondolta, hogy ők magyarok. Azzal a bizonyos verssel kapcsolatban pedig, amiből szintén botrány lett, elkezdett a saját tudatom érdekelni. Hogy nincs-e tényleg abban a versben valami, ami esetleg valóban a sértett zsidóságból fakad... Es kielemeztem az összes létező módszer alapján, és arra jöttem rá, hogy csak magyarságtudat van benne. Ráadásul sértett magyarságtudat, ezért is nem elég jó a vers. De a versbotrányt megelőzte Az Ikszek-botrány, én már ki voltam pécézve. A regénynek sikere volt, a sikert az irodalmi szakma nem szokta szeretni... Az ilyen

embereket ki szokták nyírni. Öt-hat ember kivételével teljes lett a zárlat körülöttem, tökéletes volt a kirekesztettség. Ki voltam nyírva. Erősen gondolkodóba estem, hogy el kellene menni innen a fenébe. Akkor még nem volt gyerekem, csak '87-ben született az első, akkor még el lehetett volna menni. Valamitől mégis maradtam.

– *Pályája a botrányokkal együtt sikeresnek mondható. Prózai művei megjelentek, darabjait a színházak játszották, nem volt sem üldözött, sem mellőzött.*

– Nem hiszem, hogy különösebben sikeres lettem volna, igaz, ez nem is nagyon érdekelt. Rengeteg darabomat nem mutatták be.

- *Ha egy dramaturg egy darab elolvasásakor azt látja, hogy az előadáshoz huszonöt férfi színész és egy nő kell -ez a* Hannibál *- vagy tizennégy férfi és egy nő - ez a* Balassi ..... *de ez semmi ahhoz képest, hogy a* Békecsászárban *nyolcvannyolc szerep van, igaz, különböző összevonások révén csak negyvenöt férfi színész kell hozzá és kilenc nő...*

- Nem sok az...

– *Mondja, ha kaposvári dramaturg korában elvittek volna magához egy ilyen darabot, föl sem teszi a kérdést, hogy honnan állítom én ki ezeket a színészeket?*

– A szereplők száma teljesen mindegy. Ha tetszik a darab a színháznak, szerződtessenek hozzá annyi színészt, amennyi kell…

– *Ez kevéssé veszi figyelembe a színházi realitásokat.*

– Egy darab előadhatósága nem a szereplők számán múlik. En azt szoktam mondani, amit Beethoven mondott, amikor az egyik hegedűse panaszkodott, hogy eljátszhatatlan, amit írt: „Mi közöm nekem a maga hülye hegedűjéhez?"

– *Ez remek bon mot, több interjújában is szerepel, de háta realitások, ugye... Negyvenöt férfi színész nincs.*

– Legyen. Egy nyári várjátékra össze lehet szervezni. Nem ezen múlik. Szerintem is nagy különbség van az előadható darabok és a könyvdrámák között. De én a különbséget abban látom, hogy az előadható dráma vizionárius, képekben gondolkodik. A könyvdráma a szövegen kívül egyebet nem tartalmaz, a szöveget pedig nem lehet eljátszani. Nem hiszem, hogy én írtam egyetlen könyvdrámát is, azt viszont tudom - és nagyon sokáig büszke is voltam rá -, hogy nagyon sok olyan darabot írtam, amelynek a dramaturgiája az éppen adott színházi kultúránkban nemigen valósítható meg. Nem azért, mert nem való színpadra, hanem azért, mert másfajta színházat csinálunk.

– *Van-e köze a drámáinak az úgynevezett magyar drámai tradícióhoz, amelyet én legalábbis kétarcúnak gondolok: egy XIX. és egy XX. századinak?*

- Van közöm, persze, illetve a drámáimnak is van. Azért is volt furcsa ez a '87-es versbotrány, mert én nagyon tradicionális, nagyon konzervatív, nagyon magyar írónak tartom magam. Ez nem feltétlenül jó, nem is tudom, mitől vagyok ilyen, de bennem semmiféle avantgárd hajlandóság nincsen. Nagyon szorosan kötődöm a magyar irodalmi hagyományhoz. Ami a drámát illeti: azt hiszem, egyetlen olyant sem írtam, amelynek ne lett volna magyar drámai előzménye. *A Béke*-császárpéldául -amelyet változatlanul a legjobb darabomnak tartok - Madách *Tragédiájához* kötődik. Babarczy mondta egyszer, mikor mentünk Kaposvárra, és fölmerült, hogy előadják vagy nem adják elő, hogy „az olyan lesz, mint a *Tragédia,* majd egyszer jön egy Paulay és megrendezi".

– *Írt már drámát rendelésre, pályázatra, színészre.* Az imposztort *például Major Tamásnak.*

– Sokáig Major mellett dolgozhattam a Nemzetiben, segédrendezője is voltam. Boguslawskinak rengeteg szövege Majortól származik, ezt mindenki tudja, aki olvasta a regényt. Major nem olvasta, minek is olvasta volna; valaki súgott neki, hogy az jó szerep, és játssza el. Akkor behívott, és mondta, hogy írjam meg. Eleinte szabadkoztam, mert nem szeretek visszamászni az előző műveimbe, nem is lehet. Itt jegyezném meg, hogy akkor még működött a szakmában a kollegialitás, akkor még volt kivel beszélgetni - ma már nincs, ennek vége. Akkor Kaposvárott voltam dramaturg, és elmeséltem ottani barátaimnak, Babarczynak, Ácsnak, Aschernak a helyzetet; fölmerült, hogy mit játsszon, azaz mit próbáljon Major a darabban. A regényben ugyanis egy Goldoni-darab van, s arról szól, hogy menet közben szétverik a díszletet. Ezt, ugyebár, nem lehet színházban naponta megcsinálni. Mindenkinek rengeteg darabötlete volt, de a *Tartuffe, azt* hiszem, Babarczynak jutott eszébe. Sem Major, sem Zsámbéki nem tudta, hogy én ezt írom - leadtam a portán. Ők meg előadták. A bemutató utáni banketten odajött hozzám Székely Gábor, és azt mondta: „írjál egy ugyanilyent Gobbinak." Mondtam neki, hogy nekem semmi nem jut eszembe egy öreg nőről. Aztán hazamentem - akkoriban egyedül éltem, és elég rossz volt egyedül hazamenni a bankett után -, alaposan leittam magam, másnap reggel nagyon fájt a fejem, és beugrott a Csirkefej témája. Ha Székely nem szól előző este, soha nincs *Csirkefej.* Több ilyen megrendelést múlt hónap közepéig nem kaptam.

– *Most ki rendelt?*

– Még nem mondom meg. A rendelésre írt darabokkal az a helyzet, hogy nagyon jót tudnak tenni az embernek, eltéríti a gondolkodását, amely különben igencsak szemellenzős. Tudtam, hogy Major nem játszhat el akármit; azt is, hogy Gobbi hozza magával a Szabó nénitől kezdve ezt a... házmesterséget és még sok mindent. Ezeknek a színészeknek levegőjük van, hoznak magukkal egy világot.

– *Ez volta két legsikeresebb bemutatója, igaz?*

– Igen. Sikeresre kellett írnom, mert velük nem tehettem meg, hogy ne legyenek sikeresek.

– *Úgy gondolom, ennek visszafelé is van hatása. Spiró Györgynek sem tett rosszat, hogy ez a két nagy színész játszotta a főszerepeit,* s az *ország egyik legjobb színházának társulata statisztált hozzá. Sok jó darabot meg tud buktatni egy gyenge színház rossz előadása. De magát ebből a szempontból elkényeztette a sors.*

– Akkor igen. Se előtte, se utána.

- *Kaposvárott tíz évig volt dramaturg. Nekik miért nem írt darabokat?*

- Nem nagyon akartak engem bemutatni. Egy bemutatóm volt, meg egy gyerekdarabom. Úgy gondolom, hogy ennek érdekes oka van, amit ma már el lehet mondani. Ezek azén nemzedékembe tartozó rendezők meg a kicsit idősebbek...

-*Zsámbéki, Babarczy, Székely...*

- ...rendkívüli módon tisztelik az irodalmat. Az ő értékrendjükben az irodalom van a legfelső polcon. Az utánuk következő rendezőkre ez már nem jellemző. Ők viszont emiatt irigykednek az írókra. Óriási féltékenység van bennük, hiszen úgy értékelik magukat, hogy amit ők csinálnak, az interpretáló művészet, nem igazán kreatív. Ebben van is valami. Szerintem is kreatívabb az író, aki a semmiből talál ki valamit, mint a rendező, aki a meglévőt így vagy úgy interpretálja. A rendezőkben van még egy komplexus. Az író, mint tudjuk, nagyon gyáva ember: azért ír, mert nem mer élni. Fél az élettől. Igen ám, de színdarabot meg azért ír, mert ahhoz is gyáva, hogy felmenjen a színpadra. Mert igazából színész lenne ő, azért ír szerepeket. A rendező pedig kétszeresen gyáva: sem írni nem mer, sem felmenni a színpadra. Ezt pedig néhányan agresszivitással és hatalmi aspirációkkal palástolják. És közben nagyon tehetségesek.

– *Ez egy szokottan szellemes Spiró-féle elmélet, de...*

– Ez tapasztalat, nem elmélet.

– *Es persze pozitív.*

– Persze, mert termékeny is.

– *Lehet, hogy legszívesebben rendezné a saját darabjait?*

– Nem, az nem jó. Próbáltam, nem tesz jót. Visszatérve Kaposvárra: ott nemigen bírták ki a dramaturgok. Csak én bírtam tíz évig. Kemény hely volt. '81-ben hívott oda Babarczy, miután majdnem összeverekedtünk nyilvánosan. Akkor már régen ismertem őket, a hetvenes évek elejétől követtem a működésüket, mint ifjú színikritikus. Sokukkal nagyon jóban voltam. Amikor Babarczy bejelentette, hogy odakerültem, átöleltek, örültek nekem - ez évad közben történt egyébként. És aztán azt vettem észre, hogy ülök a büfében, és senki egyetlen árva szót nem szól hozzám. Nem értettem, hogy miért. Ami feladatot kaptam, megcsináltam, de egyébként ki voltam közösítve. Rémesen éreztem magam. Az évad

vége felé, amikor szóba kerültek a szerződések, gondoltam, ez nem jött össze, de dacból még egy évadot kibírok. Aztán nyár végén, a társulati ülésen mindenki barátságos, kedves volt, és úgy viselkedett, mintha tizenöt éve ott lennék köztük. Kibírtam. Ezt mindenkivel eljátszották. Hihetetlenül arisztokratikus bagázs volt.

– *Nekem ez nem is tetszik...*

– Voltak olyanok, rendezők is, akik sírva rohantak el. Akit ők nem fogadtak be, annak el kellett mennie. Volt ebben nagy gőg, de tudták, mit érnek. A színház, mint tudjuk, diktatórikus intézmény. És nemcsak az a diktatúra, hogy felpofozok valakit - az ilyesmi sűrűn előfordul színházban-, hanem a lelki kínzás, a lelki terror. Azaz igazi. Ha például valaki egy társulatban „túlságosan" kiugrik-és most igazi társulatra gondolok-, akkor a színház kétféle választ ad erre. Az egyik, hogy elkezdi sztárolni, felfújják, mindent ő játszik, és ebben megy tönkre. A másik válasz, a gonoszabb és bölcsebb színházakban, hogy egy évig egyáltalán nem adnak neki szerepet: dögöljön meg, miért volt olyan jó, nehogy elbízza magát, tanulja csak meg, milyen társulatban élni. Szegényke meg is törik, és szépen megint beáll a sorba. Hát Kaposvárott ez történt; de ha nem ez történt volna, akkor az a társulat már réges-rég széthullt volna.

– *Váltsunk egy kicsit: mi a véleménye a kritikai fogadtatásáról, irodalmi értékeléséről? Egyfolytában ír, magáról is egyfolytában írnak...*

– A sikernek van egy külső része: hozsannáznak, díjat adnak - ez engem nem érdekel, mint ahogy a bukás sem. A belső kudarc, az igen, az letör - és sok minden volt, amit nem tudtam megírni. Sok kudarcélményem volt.

– *A kritikának ehhez semmi köze?*

– Hát... nincs köze hozzá. Nem állítom, hogy nem örülök, ha dicsérnek - dehogynem, mintha hájjal kenegetnének - , de igazán nem befolyásol.

– *A kortársai és kollégái kritikai visszhangjához képest milyennek tartja a kritikai recepcióját? Megfelelőnek? Az értékén kezelik, netán alulértékelik, félreértik?*

– Ilyen nincs, hogy „értékén kezelni". Egy igazi művészt nem lehet az értékén kezelni, nem lehet eléggé imádni.

– *Nem imádják eléggé?*

– Imádni engem is olyankor kell, amikor alkotok valami jót. Egyébként ez értelmetlen kérdés, bár benne van a művészet társadalmi szerepéről alkotott képzetünk. Az ember a művészetet valójában nem azért műveli, mert azzal pénzhez jut, mert jó lesz az élete, mert világhírű lesz- magyar íróval ez mind nem fordulhat elő. Hanem mert így alakult, ez az élete. Ha pedig így van, akkor erről nem lehet tovább beszélni. Szolnokon jöttem rá arra - ahol kevés időm volt írni, mert mindenféle hülyeséggel kellett foglalkozni -, hogy ha néhány napig nem tudok írni, elvonási tüneteim vannak. Mint az alkoholistának, ha nem kap alkoholt. Tehát nekem az írás kábítószer, én ezzel kábítom magam. Van, aki iszik, van, aki megőrül - én írok, így menekülök az élet elől. Most mondja: mi köze ehhez a kritikának? Ah-hoz, hogy nekem ez kábítószer? Semmi. És a társadalomnak? Semmi.

– *Magánügy?*

– Nagymértékben az. Igen.

- *Szolnok viszont nem az, a színházigazgatás sem. Szolnokon színházigazgató volt, Schwajda Györgyöt követte a poszton, és amikor odakerült, azt nyilatkozta - éppen nekem -, hogy az írásban most éppen egy olyan stádiumba jutott, amikor várni kell, és várni pedig legjobb egy színházban, ami ilyenformán intézményes menedék. Idillien indult, és aztán...*

– Dehogy indult idillien…

-*... igen szerencsétlen fordulatot vett. Az első évad rossz volt, mondta később, a második sima, talán túlságosan is sima, majd...*

-*...a* harmadikban pedig már volt egy nagyonnagyon jó társulat, amit aztán szétzúztak. Igen, így történt. Amikor odamentem, a menedéken kívül azért mentem, mert tudtam, hogy jó dolog jó társulatban lenni, és Kaposvár akkor ezt már nem tudta nekem nyújtani. Hát, gondoltam, megszervezek egyet. És meg is szerveztem. Ez sikerült.

– *Ott azért emlékeim szerint volt társulat.*

– Ez tévedés. Rémesen rossz társulat volt. Egy csomó szerencsétlen alkoholista színészke, akiket én kegyeletből két évig nem rúgtam ki. Aztán néhány nagy név, akik valamikor jelentős művészek voltak, de időközben kiürült, szemét emberek lettek. Előfordul az ilyesmi, sajnos. És mérgezték a társulatot. En pedig összeszedtem egy ütőképes fiatal csapatot, a színészeket Zsótér meg Gaál Erzsi hozta. Szenzációs társulatot vertek szét ott a helyi politikusok. Azért vagyok ezen felháborodva, mert volt olyan nagy tehetség, aki ebbe belehalt, huszonkét évesen öngyilkos lett, mert nem bírta elviselni. És ebben a kritikának, a televíziónak, mindenkinek szerepe van, mert ez a társulat nem kapta meg azt a támogatást, amit megérdemelt.

– *Pedig kezdetben ez a lapokban és másutt is sima, sőt drukkal övezett vezetőváltásnak tűnt.*

– Mindegy. Ott viszont a legrosszabb vidéki mentalitású társaság volt. Azt a rémes légkört ki kellett irtani. Egyedül csináltam meg. Rendbe hoztam a színházat gazdaságilag - szanáltam. Megtanultam az összes gazdasági trükköt- nem ügy, három hónap alatt bárki megtanulja-, és az ottani vezetéssel meg - néhány embert kivéve - az akkori társulattal szemben egyedül rendbe hoztam a színházat.

– *Társulattal szemben azért nehéz, az álmos-könyv szerint nem szabad...*

– Az ott nem társulat volt, csak egy gyülekezet.

A portrékat készítette: Koncz Zsuzsa

- A szolnoki történetről két értelmezését olvastuk. Az egyiket jóhiszeműnek nevezte - nekem az is túlzás -, a másikat rosszhiszeműnek, és az valami szörnyű.

– De az volt igaz.

– Ki is derült az írásból, hogy így gondolja. Eszerint az egész mögött Schwajda állt, aki - mielőtt belevágott volna a budapesti művész színházi kísérletbe - biztosította magának kudarc esetére a visszautat Szolnokra. Hogyan? Elhozta onnan a legjobb erőket, odatette magát, mint egy gyengekezű igazgatót, távolból elintézte, hogy a színház rosszul működjön...

– Nem egészen ezt mondtam, hadd pontosítsam. Amikor Schwajda engem odahívott, akkor ő a Vígszínházra pályázott. De nem sikerült odakerülnie. Amikor erről értesültem - decemberben -, mondtam Schwajdának, hogy maradjon Szolnokon, hiszen nem akarok én igazgató lenni, de ő addigra nagyon akart színházat Buda-pesten. Engem tehát az évad vége helyett azonnal kineveztek igazgatónak, csak nekem volt aláírási jogom, és Schwajda attól kezdve azt csinálta, amit egy társulatban a távozó igazgatónak tennie kell. Azokat az intézkedéseket, amelyeket neki kellett volna meghoznia, nem hozta meg. De ezt mind kibírtam. Ha a Művész Színháznak sikerült volna Budapesten megkapaszkodnia, akkor én Szolnokon életem végéig igazgató maradhattam volna. Es akkor kezdtem ott igazi társulatot szervezni, amikor még úgy nézett ki, hogy lesz Művész Színház. Aztán, sajnos, elszúrták. En a legjobbakat kívántam nekik. Nekem érdekem volt, hogy jó legyen a Művész Színház, és amit tudtam, el is követtem. Olyan díszleteket gyártottunk nekik majdnem ingyen, mint a Vasziljev-előadásé. A csődhöz kellett még a választás is. Hiszen amikor én odakerültem, akkor ott SZDSZ-Fidesz koalíció volt, a választás után pedig Fidesz-MSZP lett. Vidéken pedig az MSZP nem a nyolcvanas évek kádári Magyarországát jelenti, nem ám, hanem a Komócsin Magyarországát. És mivel ez jött vissza, ezért lehetett engem kinyírni. Egyébként nem lehetett volna.

– Beperelte őket.

- Meg is nyertem. Na bumm. Még korábban felajánlotta az önkormányzat, hogy kapok kétmilliót, ha elmegyek, és otthagyom a társulatot. Hogy is képzelték?! Tehát ki kellett rúgniuk. En meg pereltem. Aztán az első tárgyaláson lett nagy meglepetés, mert én fel is készültem, és anyagaim is voltak. Aztán a bíróhő elnapolta, ők meg rohantak megegyezni, kifizetni, elismerni, mindent.

– Meg fogja írni ezt valaha?

- Nem. Nem olyan fontos. Azén életemben ez epizód. És a magyar színház most olyan rossz helyzetbe került, nem is anyagilag, hanem emberileg, szellemileg...

- Mitől?

- Hát ez érdekes kérdés. Hiszen máshol nem így van. Lengyelországban nem így van -. anyagilag persze igen, de ott a színész még mindig szellemi lény. És Romániában sem így van, Szlovákiában sem, Csehországban sem. Pedig mindenütt ez a kapitalizmusnak nevezett államfeudalizmus uralkodik, és mindenütt szponzorok után rohangálnak, de sokkal inkább megmaradtak szellemi lénynek ott, mint itt. Szerintem itt túl könnyen föladták magukat. A tartás, az önbizalom múlt el. Ezt már nem tudom csak politikai vagy gazdasági okokkal magyarázni. Itt most szörnyű dolog történik. Az irodalomban is ez van, de kit érdekel az irodalom?

- Ezt próbálta megírni a Vircsaftban?

– Dehogyis. Abban ennek nyoma sincs. Az csak felszín, egy bohózat. Egy olyan izé...

– Mizé?

– Bohózat, mondom. Nincs benne mélység, fájdalom, legfeljebb nevetséges kellemetlenség.

– Erről jut eszembe. Most megint Spiró-dömping van...

– Hát én ezt nem nevezném dömpingnek.

– Es ha még a Svejket is *hozzászámolom?*

- Akkor nézzük ezt meg. Érdekes. Nem panaszként mondom, hiszen én vagyok a legsikeresebb drámaíró jelenleg Magyarországon. Ősszel bemutatták a *Dobardan* című darabomat a nyilvánosság teljes kizárásával, a Víg-színház padlásán; tizenegy előadás után levették. Hatszáz ember látta. Egy előadás hétezer forintba került a színháznak - ezt nem bírták kifizetni. Nem tudom, miért csak hatszáz ember látta, de nehezen tudom elképzelni, hogy egy kétmilliós városban ennek a darabnak csak ennyi nézője legyen. Kétszázötvenezer forintért nyomtattak plakátokat, de aztán sehová nem ragasztották ki - ez a színházi működés. A szervezők - ezt mindenki tudja - azt szervezik, ami úgyis megy. Ugyanis jutalékrendszerben dolgoznak. Ez meg így nem éri meg, tehát elszabotálják.

– Nem lehet, hogy kissé megkésett a bemutató?

- Nem, ezzel nem értek egyet, ez a mű egyáltalán nem aktuálpolitikai, az csak a formája. Ami drámai benne, az azóta is érvényes, és az is marad. Nehéz előadni, tudom, leginkább jó német színészek tudnák előadni, Brecht-színészek; vagy olyanok, mint például Börcsök, aki zseniális benne; miatta sajnálom a legjobban, hogy levették. A másik nagy sikerem a *Vircsaft.* Nos, ezt az ominózus botrány óta gyakorlatilag nem játsszák. A világon bárhol boldog lenne a szín-ház, hogy kitört egy botrány. Nagy lett az érdeklődés - erre levették. Havonta egyszer-két-szer megy, néha két-három hét van az előadások között, és még szövegösszemondó próba sin-csen. És az előadáson nincs ott a rendező, a segédrendező, az igazgató - néha én vagyok ott. Hogy ne legyenek olyan árvák a színészek. Na, ez a nagy siker. Nem lehetséges ma Magyarországon sikeres színpadi szerzőnek lenni.

– Megél belőle?

- Pénzt egy olyan darabbal keresek, amelyben nekem egyetlen mondatom nincs, mert Hasek írta. De a jogdíjat nem ő kapja, hanem én, és a jogdíj nagy, tizennégy százalék, és a nagyszínpadon adják a Vígben. Zsúfolt házakkal megy. Ezzel keresek. Saját szöveggel nem keresek.

– Es mit ír most?

- Egy szép darabot. Olyant, amilyent még nem írtam eddig.

– Erről most nem fogunk megtudni többet?

– Az a címe, hogy *Honderű,* és lírai komédia.

DRÁMAPÁLYÁZAT

A Budapesti Egyesítési Emlékbizottság Pest, Buda, Óbuda egyesítésének 125. évfordulójára
Budapesti Történetek címen drámapályázatot hirdet.
Pályázni lehet bármilyen drámai és zenés műfajban (jeligésen is).
Beadási határidő: 1997. október 15.
A pályamunkákat az emlékbizottság titkárságára (Bp., VI., Eötvös u. 10.) kell eljuttatni.
Az első helyezett másfél, a második egy-, a harmadik félmillió forintos díjazásban részesül.
A kiírók fenntartják maguknak a jogot a díjkategóriák összevonására, illetve érdemes munka hiányában az adott kategóriában a díj visszatartására.
A pályamunkákat neves színházi szakértőkből álló zsűri bírálja el.
Eredményhirdetés: 1997. december 15-én.
Budapesti Egyesítési Emlékbizottság

OSIRIS-EST

Május 13-án este fél hétkor
SZÍNHÁZ-est
az Osiris Klubban (V., Veres Pálné utca 4-6.)
Bérczes László beszélgetőpartnere

VÉGVÁRI TAMÁS

Az Éjszakai Színház Kulturális Egyesület nevében tájékoztatjuk az olvasókat, hogy a Merlin Színházban 1995 januárjában bemutatott Botho Strauss m. *v. című szín-darabjának egyik fordítójától, Kövesdy Zsuzsannától fordítása felhasználásához nem kértünk engedélyt, és nevét a színlapon nem tüntettük fel, amiért ezúton elnézést kérünk.*

RÓNA KATALIN

KELEPCE-INTERJÚ

BESZÉLGETÉS MÁCSAI PÁLLAL

Alig egy esztendeje annak, hogy legutóbb találkoztunk. Akkor kapta meg a *Mensáros-díjat. A* színész *elődről* beszélgettünk, *arról, hogya* színházban nincsenek kitaposott *utak, hogy mindenkinek a magáét kelí megtalálnia és bejárnia. Túl volt már az* Azt meséld el, Pista *első előadásain, s a kockázatról beszélt, arról, hogy megpróbál azzal foglalkozni, ami igazán érdekli. Aztán új évad következett: Spiró György* Vircsaftjával, *amelyet rendezőként jegyzett, és a* Mario és a varázsló *Cipollájával. Kockázatok?* Alighanem. Amikor fölhívtam telefonon, s beszélgetésre kértem, az „igen" sóhajjal párosult. Mint aki nem is biztos az „igen"-ben...

- Olyan sok kerekített, érdektelen interjút adtam már. Ráuntam. Az ilyen beszélgetés a dolgok átgondolására készteti az embert, és ez kényelmetlen. Persze a dolgok folyton gondolódnak és értékelődnek, de pont aznap, amikor beszélgetünk, tudok-e majd koncentrálni, merek-e őszinte lenni... hát ezért sóhajtottam.

– *Mintha azt mondaná, őszintének lenni kényelmetlen.*

– Kényelmetlen? ... A kényelmetlennek és a kellemetlennek nincs jól megrajzolt határa... A kimondásra való dolgok és a belül viselendők között a jó ízlés szab határt... Az ember saját válságait magának illik elintéznie, esetleg versben, ha költő, de nem interjúban... Olyat sem illik mondani, amivel megbántok másokat. Akkor meg hol az őszinteség... Ha megnézek egy szín-házi előadást, nem megyek hátra az öltözőbe vagy a társalgóba; ha elég közel állunk egymás-hoz valakivel, felhívom, vagy ő telefonál. Megbeszéljük négyszemközt... Nyilván a szakmáról fogunk beszélgetni, a szakma pedig azonos a kollégákkal... Mondjak meleg szavakat arról, akit szeretek, hallgassak arról, amit nem? Ez az az unalmas interjú, amit nem akarok sem én, sem az olvasó... Kelepce.

– *Mi a kelepce? Ha beszélnek a színészről, vagy ha nem?*

- Hát igen... Szívesen eljátszanám, hogy nem izgat, mit mondanak rólam... de ez nem igaz.

– *„Amit mondanak. " A nézők, a szakma vagy a kritika?*

- A kritika is érdekel, igen. Sajnos az a helyzet, hogy a premierre sosem vagyok kész a szerep-pel. A további előadásokon nagyon fontos tartalmak kerülnek bele, vagy maradnak el...

– *A színészi készenlét nagyon relatív. Nincs az a művész, aki el tudna vonatkoztatni az aznapi élettől, a nézők reagálásától. Nem is szerencsés, ha fal feszül színész és nézőtér között...*

– Nem is erre gondoltam. Hanem arra, hogy egy-egy szerepem nagyon sokat alakul, formálódik. Ez így van akkor is, ha nem szeretem meglepni a partnereimet. De szerencsére mindenki, akivel játszom, nyitott és reakcióképes, remélem, én is az vagyok. Egyébként máshol is, utcán, otthon, gyakran érzem úgy, mintha tizenhat éves lennék: ez még nem „az", „az" majd csak „lesz"... Pedig ez az, ez az élet, ez, ez az idő, itt van, most van, most kell kérdezni, válaszolni, most kell dönteni, játszani, darabot találni, élni.

– *S amikor Örkényt játszik? Vagyis hogy Örkényt él, Örkény lesz. Ahogy „Pista mesél", ahogy hiába a színész, már nincs is Mácsai, csak Örkény van, ahogy a szavait mondja, mintha azok abban a pillanatban születnének, ironikusan, groteszk fintorral, és a mélyben mindig szeretet-tel és érzelmesen, az is örökalakulás, folyamatos változás?*

– Igen. Egy éve megy az előadás, az ötvenediknél tartunk, és viszonyom a szöveghez állandóan változik. Különös helyzet. Itt nem arról van szó, hogy megírt alakot kell eljátszani, akárha modell után születettet, de fikciót. Az író általában azt mondja: itt a szöveg, amit ez és ez az ember ennek és ennek mond, neki meg ezt és ezt mondják... A színész meg elindul a szöveg által megrajzolt úton, és eljut a saját mélyvilágáig, ha szerencséje van... De Örkény nemrég még itt járt köztünk, azon az utcán, azon a buszon, ahol én ma... Ez a vallomás hát kié? Azén belső világomé vagy az övé? Hol a határ, ameddig vele mehetek, hol léphetek elé, hol maradjak mögötte? Ezt elég nehéz tisztázni, könnyen válhatok tolakodóvá, és könnyen lemaradhatok a kellő jelen-létről... majdnem patologikus viszony, komolyan... kimarad a játék felmentő segítsége... Ha mást játszom, az olyan, mint mikor jön a gyerek, rám fogja a mutatóujját, és azt mondja: bumm! Ez komoly dolog, meg kell halni, de játék: nincs golyó... *Az Azt meséld el,* Pistában pedig mintha lenne golyó... És nem használhatok „trükköket", nem fér bele szakmai „mutatvány"... Fontos, hogy a nézők estéről estére visszajelzést adjanak arról, hogy szükség van erre az előadásra, Örkényre, rám... Ez kell nekem, nagyon kell, nem vagyok társulatnál, pótolható vagyok...

- *Pótolható. Éppen annyira, mint minden ember, mint minden színész. Vagy ennél élesebben érzékeli ezt?*

– Igen. Van körülöttem valami zavar. Ki ez? Színész? Rendező? Jó színész, vagy „csak" ügyes?

– *Ez még nem volna ok a* zavarra. *Ilyesfajtát már produkált a magyar színház. Ha van zavar, ha vannak kérdőjelek, annak bizonyára más oka lehet...*

– Nyilván. És nyilván én vagyok az oka. Most harminchat éves vagyok, és tulajdonképpen évek óta húsz évvel az életkorom fölötti szerepeket játszom... Salieri, Cipolla, Örkény... Scrooge... és már előtte is... nincs rólam pontos kép... Ez meg kényelmetlen, sőt rizikós, nem biztos, hogy eszébe jutok annak a rendezőnek, aki pedig engem keres... Valami nincs „fedésben" bennem, vagy nem úgy van fedésben, ahogy kellene...

– *A rendezésben is kíséri valamiféle bizonytalanság?*

– Persze, de ez természetes, sajnos, vagyis inkább általános. Itt ez a jelenkor, és olyan rossz, hogy a színház keresve sem találhatna jobbat - zavaros és tisztázatlan, évszázadok ívelődnek össze, középkor végi indulatok és modern neurózis, szóval a színház tárgya, az emberek és a kapcsolataik - a lelkünk, bocsánat - élnek és változnak, dinamikusan, tulajdonképpen hisztérikusan; én meg ülök, és nem vagy alig találok darabot.

– *Ha már erről beszél, a József Attila Színházban megrendezte Spiró György* Vircsaftját. *Hát ha van előadás, amely a kor kérdéseit célozza meg, úgy ez valóban az.* Más *kérdés, hogy ha Spiró igazán vállalta volna önmaga kihívását, ha valóban megírja és nem csak fölskicceli a drámát, bizonyára fontosabb mű születik. De térjünk vissza a Mácsai-képre, amely, úgy véli, nem tiszta, nem egyértelmű.*

- Nem tudok erről sokkal többet mondani. Élem a saját életemet, törekszem a szuverenitásra, és néha sikerül öntörvényűnek lenni, néha nem. Minden cselekedetem, színházi vagy azon kívüli, én vagyok, „azok vagyok", azokból derül ki, ki vagyok, kinek jelentek valamit, kinek mást vagy semmit. Nem lehet ezt nagyon befolyásolni, nem bújhatok ki a bőrömből... Írtam és előadtam a szilveszteri tv-kabarében egy számot. Tudja, miért? Hogy jelezzem: tudok hülyéskedni, nem száradtam be... Ennyit tehetek, hogy „alakítsam a képet" - és ez jól van így. Nem kell mindent kézben tartani...

– *Úgy érzem, hogy miközben maga választotta a társulatnéküliség sok előnnyel, de legalább annyi nehézséggel járó állapotát, mégiscsak van*

valami hiányérzete. Ha a színész nem tartozik társulathoz, könnyen elmerülhet.

– Ismeri az anekdotát Makláryról és Sinkovitsról a villamoson? Abból az időből való, amikor Sinkovitsot éppen száműzték a József Attilába... Előadás után zötyögött a tizenkettessel a Marx tér felé, Makláry meg jött a hatossal a Nemzetiből. Aztán mentek együtt a kettessel tovább. Ülnek csendben. Öt megálló után azt mondja Makláry: - Imre, nem jössz vissza a Nemzetibe? - Nem. - Nem is hívnak? - Nem. - Igazad is van...

Szóval a társulaton kívüli állapotnak van némi veszélye... De nézze, itt van a falon ez a kép, az Oroszlán... Jön be a gangról... Apám festette 1961-ben, amikor születtem. Ez az a képe, amellyel rátalált a saját hangjára, addig egészen másképp festett. Negyvenéves volt. Örkény majdnem ötven, amikor az első olyan művét írta, amiért ismerjük...

- Ezek az eszmények adják a tartást?

– Nem, ezek nem eszmények... ezt csak arra mondom, hogy ez is hosszú távú pálya. Például régebben el akartam játszani a Liliomfit, persze erről nem beszéltem, nem jelentkezem „szerepre", ez természetes. De izgatott ez a túlkoros, mániás színházi ember, szemben a családjával, a világgal... először szerelmes igazán, szökésben van, nincs pénze, csak a mondanivalója és a tehetsége, nem olyan sima vagabund ez... Inkább Petőfire hasonlít, ahogy beállt színésznek... De hát lemondtam róla, ez már kimarad... És pár napja telefonált Léner Péter a József Attilából, eljátszanám-e a Liliomfit... Szóval lehet, hogy az a bizonyos kép lassan fedésbe kerül...

- Szélsőségesnek tartja-e, ha valaki előbb játszik Salierit, Antoniust és Cipollát, mint Liliomfit?

– Szélsőséges? Ezt a jelzőt a rólam megjelenő kritikákra szoktam mondani... Azok tényleg ilyenek...

- Ennek az lehet az oka, hogy kicsit kényelmetlenek, feszélyezőek a munkái. Nem a minőséget illetően, inkább a darabválasztást és a megfogalmazást tekintve. Szellemileg is, formailag is. Rendezései és színészi teljesítményei egyaránt. Itt van Cipolla. Megfogalmazásában más-hol van a *hangsúly, mint ahol megszoktuk. Játékában több a komédiásság, minta démoniság.*

- Cipolla a novellában tulajdonképpen olyan, minta misztériumjátékban az ördög: nagyon az, ami. Készen érkezik, és úgy hal meg, ahogy bejött a Torre di Venere-i moziba. Archetípus, jelkép. Mivel ez színházi előadás, adaptáció, neki is drámai története van, ez az az este, mikor az utazó bűvész élete legjobb közönségével találkozik, és szokásos trükkjei közben itt ismeri fel, hogy azt csinál, amit akar. Cipolla minden este játszik, élő nézőtérnek, és a szokásos estéken számmisztikát és kártyatrükköket kever akaratátvitelen alapuló dolgokkal, hipnotikus raportot vásári bóvlival. Ha minden estéje - ahogy mondja- ,,ilyen jó este" volna, minden este lelőné valaki. Ez az „egyszeri" teszi számára is drámaivá a torrei fellépést, ez az ő története. Hat a közönségre, a közönség hat őrá. Ezért nem olyan az elején, mint a végén, bohócból démonná nő.

– Játék közben figyeli magát? Működik az önkontroll? Létezik kint és bent?

– Ez számomra is csupa kérdés. Azok a mélyvilági dolgok, amelyeket játék közben felszabadítunk, a saját törvényeik szerint jönnek elő, és mindig meglepnek, mert nagyon erősek és váratlanok. Hogy honnan jön egy hang, egy gesztus, az titok, én csak hívom. Rá szoktam feküdni a szerepre, vitetem magam vele, és hirtelen megérzem, hogy sodor. De az ember mindig figyeli magát. A Romeót játszó színész úgy gyűlöli Tybaltot, hogy meg tudná ölni, de nem öli meg, hanem végrehajtja a koreográfiát. Az arányok változnak, pillanatról pillanatra.

– Ugyanígy van ez akkor is, amikor rendez?

– A rendezés sokkal többet vesz ki belőlem, mint ha szerepet próbálok. Fordítva képzeljük, de a rendező sokkal kiszolgáltatottabb. A rendezés állandó döntéskényszer és harc a döntésed elfogadtatásáért, és a döntéseidben itt is egyszerre hat az ösztön és a valamennyire megérett elképzelés, miközben őrizni kell azt a nyitottságot, amellyel elfogadod, sőt átéled a színész ösztönét. Rettenetesen fárasztó. Nem tartható fenn sokáig, számomra legalábbis nem. Egy évadban egyszer, talán nem vagyok elég gyors...

– Szobájának padlóján jegyzetei, darabok, kötetek sorakoznak. A polcon etruszk sírkép másolatai támaszkodnak Örkény köteteihez. A falon keleti maszkok, eszkimó szobor, Buddha-fej, nagy, öreg réz iránytű... Az embert mutatják, az ízlést, a gondolkodás irányait. Valahogy így izgatja a rendezés, a maga ízlése és gondolkodásmódja szerint?

– Nézze... Ma nagyon nehéz kérdezni, tehát nehéz válaszolni is... Legalább fel kellene ismerni a jelenségek közül azt, ami fontos. Mi fontos? Amit nem felejtesz el másnapra, ami beköltözik az álmaidba, ami nem újsághír csupán... A darabválasztás is itt kezdődik, a zsigereket izgatja, és nem ereszti el valami; néha megtalálom azt a darabot, ami erre kérdez, illetve erre válaszol. És igen, igaza van, a szobám mégiscsak jellemző rám... nincs itthon napilap... És ha magamba nézek, valóban a *Téli regét* szerettem legjobban... Amikor a kőszobor életre kel... a mítosz, az idő és a halál... Ilyenkor érzem azt, hogy rá kell gyújtanom, mert ideges lettem...

– Es közben úgy érzi, hogy ezek az igazán nagy ívű művek, a nagy érzések, a nagy szenvedélyek nem fontosak a színháznak.

– Ez nem ilyen egyszerű. Ami örök, az kelendő, talán nem vagyok elég eltökélt, hogy megcsináljam. De van, aki átverekszi ma is. A színház él, és bár nem olyan jó, amilyen volt, és bár tényleg fenyegetett helyzetben vagyunk, túl fogjuk élni, és biztos, hogy mi fogjuk megtalálni azt is, amitől megint jó lesz. Sok minden alól elfutott az idő, de talán elég tehetségesek vagyunk, hogy ne maradjunk le.

A portrét készítette: Koncz Zsuzsa

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

A „Szabadpolc" három éve, a SZÍNHÁZ 1994. márciusi száma óta áll az olvasó rendelkezésére. Ez alatt az idő alatt tizenkilenc szerző írása jelent meg, némelyiktől (Reinhardt, Brook, Jarry, Marinetti) egyszerre vagy visszatérően több is. Bizonyos - mindjárt konkretizálandó - okokból indokoltnak látszik egy röpke visszatekintés s a „hogyan tovább?" vagy az „egyáltalán tovább-e?" kérdésének felvetése. Úgy vélem, a két tucatnál több írás összességében és rendszertelenségében megfelelt annak, ahogy a rovatot kezdetben elképzeltem. Engedtessék meg felidéznem a három ével ezelőtti elképzelést!

„Magyarországon a színházi könyvkiadás mindig rossz volt. Alapvető szövegek sohasem jelentek meg magyar fordításban. Ennek mind a műveltségi alapok, mind az intellektuális színvonal tekintetében megvannak a következményei a színházzal kapcsolatos gondolkodásunkra nézve. Az utóbbi években a helyzet tovább romlott, sőt kilátástalanabbá vált. Noha nem igaz, hogy a magyar könyvkiadás összeomlott volna - egyes fontos területeken éppenséggel fellendült -, a klasszikus színházi hagyományt és a világszínház szellemi hozamát közvetítő könyvkiadás csakugyan megszűnt. Ebben a helyzetben nem látszik feleslegesnek legalább egy színházi folyóirat terjedelmi korlátai között egy rovat rendszerességével alapvető fontosságú szövegeket közzétenni. A rendszeresség csak a jelentkezés periodicitását jelentené. A szövegek mind szerzőiket, mind műfajukat, mind tematikájukat tekintve inkább a változatosság elvét követnék. Színházművészek, írók, filozófusok, kritikusok, szaktudósok legkülönbözőbb fajta: tárgyú, stílusú és nehézségi fokú szövegeit szeretném közreadni, amelyeket csak az kötne össze, hogy a színházzal és a drámával kapcsolatosak, viszont elválasztaná az, hogy kontrasztosan követnék egy-mást, s nem feltétlenül ugyanazokra az olvasókra számítanának. Ha egy elméleti rovat esetében nem érezném egyszerre frivolnak és schöngeistignek, Schumann op. 99. zongoradarab-sorozatának a címét adnám neki: *Bunte Blätter. S* remélem, még egy közös sajátosságuk lesz a közreadott szövegek-nek: nem csak én vélem úgy, hogy érdemes meg-ismerni őket és elgondolkozni rajtuk."

A külső okokban és feltételekben ma sem látok változást, ezért ma sem képzelem másként a dolgot. Csak az utolsó mondatom mögött nőtt a bizonytalanság: visszajelzés híján sejtelmem sincsen, hogy vannak-e egyáltalán olvasói a rovatnak, s ha igen, valóban úgy vélik-e, hogy érdemes megismerni a benne megjelenő írásokat és elgondolkozni rajtuk.

A közölhető cikkek körének természetesen megvannak a maga határai. Mindenekelőtt a rovat szerkesztőjének látóköre, műveltsége, nyelvtudása, s ideje és energiája, amit a hazai könyvtári viszonyok között a szövegek felkutatására tud fordítani. Tovább szűkítik a kört a lap szükségszerű terjedelmi korlátai - elvégre mégsem az a SZÍNHÁZ elsődleges feladata, hogy elméleti-elmélettörténeti dokumentumokat közöljön. További szűrő a fordítói kapacitás szűkössége. A *lehető* legkövetkezetesebben szeretnék ragaszkodni ahhoz, hogy a fordítások közvetítő nyelv kizárásával arról a nyelvről készüljenek, amelyen a szöveg íródott. Ez a hagyományosan három nyugati alapnyelvnek tartott német, angol, francia esetében érzésem szerint optimálisan valósul meg; csak vendégként a lapnál, reklámtevékenységgel nem vádolhatóan, szeretném a feltételezett olvasókban tudatosítani, hogy a szerkesztőségnek *van* olyan munkatársa - Szántó Judit személyében -, aki nemcsak ezeken a nyelveken tud kitűnően, hanem - ami ritkább - magyarul is, sőt - s ez a legritkább - „színházul" is; érti, hogy a szerzők mit akarnak mondani, s ezt el tudja mondani magyarul. Amint túllépünk azonban ezen a három alapnyelven, a legváratlanabb és legkínosabb kalandokra számíthatunk. A más nyelveken íródott cikkek fordításai, amelyek eddig megjelentek a rovatban, túlnyomóan a fordításnál jóval gyötrelmesebb szerkesztői átdolgozás vagy az első próbálkozást felváltó újrafordítás, tehát dupla munka eredményei. A színházi szakfordítás jelenlegi helyzetét illusztrálandó: arra is volt példa, hogy egy fordítást magam voltam kénytelen az általam ismeretlen nyelvű eredeti szöveg, egy nagyszótár és egy angol fordítás segítségével a valószínűsíthető eredetihez közelíteni s így viszonylag „rendbe tenni" - e vállalkozás nem tartozik lelkiismeretem legtisztább pontjai közé.

A sokszoros szűrő erősíti - s nem a legkívánatosabb módon erősíti - a cikkek kiválasztásának azt az esetlegességét vagy inkább: szeszélyességét, amelyet viszont változatlanul kívánatosnak vélek. Mostanában azonban aggályok merültek fel, hogy a rovat mintha túlságosan is tudományos, sőt ezoterikus irányt vett volna. Talán az a véletlen vagy inkább szeszély, leginkább mégis figyelmetlenség kelti ezt a benyomást, hogy Willi Flemmingnek a márciusi számban megjelent elméleti írását *(Színház, dráma, szövegkönyv)* most Patrice Pavis tanulmányával éppenséggel nem lazítás, hanem keményítés követi. Az eddig megjelent tizenkilenc szerző közül megítélésem szerint legfeljebb hat (Simmel, Veltrusky, Gadamer, Freud, Flemming, Pavis) sorolható a „nehézsúlyú" tudományosság kategóriájába, s írásaik eloszlottak három év húsz száma között. A két utóbbi tanulmány egymásra következése nem tendenciát fejez ki, hanem, mint említettem, inkább figyelmetlenségre vall. Változatlanul a változatosság az elvem; ha most az elvontság irányába lengett ki az inga, legközelebb az ellenkező irányba szándékozom kilendíteni, meglehet, egészen a frivolitásig.

Mindezzel azonban nem magánérdekű magyarázkodás végett traktálom az olvasót, hanem egy problémára szeretném ráirányítani a figyelmet. Fentebb azt állítottam, hogy a színházzal kapcsolatos elméleti reflexió hazai helyzetét és állapotát tekintve a külső okokban és feltételekben nem látok változást a három évvel ezelőtti status quóhoz képest. Nem voltam pontos, valami mégiscsak történt. Magyarországon a fiatalság körében érzékelhetően megnőtt a színházelmélet iránti érdeklődés, s különböző oktatási intézményekben meg is indult a rendszeres képzés, eredményei már publikációkban is mutatkoznak. Ez egyfelől roppant örvendetes, másfelől máris előrevetít egy diszkrepanciát, sőt konfliktust: egyfelől a szín házelmélet orientációjának és reflexiós szintjének, másfelől a színházi szakma önreflexiós képességének a totális elszakadását, a következetes egymás mellett elbeszélést, a süketek párbeszédét. Éppen az elmúlt évben vált explicitté ez a probléma az irodalom területén: a tudományos irodalomkritika és az irodalomról való életszerű beszéd fatálisan elmegy egymás mellett, kialakult egy „egyetemi" irodalmiság és beszédmód az irodalomról, s ennek semmiféle kapcsolata sincsen az irodalom elsődleges befogadóival, a nem szakmai olvasóval. A hazai színházi tudat félreérthetetlenül megindult ugyanezen az úton, a szakadás irányába. Kialakulóban van egy „egyetemi" színházelmélet, amelynek csak a külföldi szakirodalomhoz van köze, de nem az eleven színházhoz, s kivált nem a hazaihoz, a színházi szakma pedig ezt pontosan érzékeli, s úgy reagál rá, hogy minden elméletet eleve elfajzottságnak ítél, és visszahúzódik a maga vélt „lényeglátásába", amely vagy Isten, vagy a természet, vagy a praxis adománya, mindenesetre nem kell hozzáolvasni, tanulmányokat folytatni. Újabb rossz, provinciális polarizálódás elébe nézünk.

Ebben a helyzetben vélhetően nem kevesebb, hanem több elméletre van szükség. A hébe-hóba megjelenő keményebb elméleti írások nemcsak azért jelentenek az olvasó számára roppant nehézséget, mert alkalmasint magukban véve nagyon elvontak és bonyolultak, hanem főként azért, mert ismeretlen a - legszélesebb értelemben vett - *nyelvük,* mert nálunk hiányzik a kulturális közegük, a levegőben lógnak, még azok a kérdések sem igen vetődtek fel színházkultúránkban, amelyekre választ keresnek. Persze nem a SZÍNHÁZ feladata, hogy több elméletet adjon, ezt az intézményesült oktatáson túl az egész könyvkiadásnak és folyóirat-kultúrának kellene teljesítenie - az „ismeretterjesztésnek", ha a színház területén volna még ilyen Magyarországon. Azt azonban változatlanul fontosnak tartom, hogy a Szabadpolc olykor-olykor ilyen olvasmányt is kínáljon, s talán az sem árt, ha egy-egy szöveg sokkol. Élvégre a sokkra nem-csak elutasítással lehet reagálni, hanem kíván-

csisággal, a megértés vágyával, utánajárással is. Ebben a lehetőségben naivitás volna erősen hinni, de eleve kizárni mégsem lenne célszerű. Mindenesetre nagyon érdekelne a rovat olvasóinak - ha vannak ilyenek - visszajelzése e problémákkal kapcsolatban.

Patrice Pavis annak a színházelméleti irányzatnak az egyik legjelentősebb képviselője, amelyik a hatvanas évek strukturalista és szemiotikai reneszánszából nőtt ki, majd a posztstrukturalizmus korszakában összeolvadt egy másik fontos irányzattal, a recepcióesztétikával - ez a művészetelméleti, s ezen belül színházelméleti irányzat ma is meghatározó, domináló, reprezentatív jellegű a nemzetközi tudományosságban. Nem kötelező követni - de ignorálni, nem ismerni: abszurdum. Pavis legfontosabb művei: *Problémes de sémiologie théátrale,* Montréal, 1976; *Dictionnaire du théátre: termes et concepts de l'analyse théátrale,* Paris, 1980; *Languages of the Stage* - Essays *on the Semiology in the Theatre,* New York, 1982; *Marivaux á l'épreuve de la scéne,* Paris, 1985; *Voix et images de la scéne - Vers une sémiologie de la réception,* Lille, 1985. Az alábbi tanulmány, mely eredetileg előadásként hangzott el Wroclawban, 1984. május 10-én, az utóbbi kötetből való.

Sohasem tartottam feladatomnak, hogy az általam kiválasztott szöveg *helyett* beszéljek, legfeljebb háttér-információkat szándékoztam adni, vagy bizonyos problémákra kívántam ráirányítani a figyelmet. Ezúttal egyetlen dologra szeretnék utalni: arra, hogy ezt a nagyon elvont tanulmányt milyen bensőséges kapcsolat fűzi közvetlen színházi kontextusához, nemcsak teoretikusok, hanem rendezők gondolataihoz is. Ez nemcsak arra vet fényt, hogy a tudós gondolkodása milyen mélyen gyökerezik abban a színházban, amelyet nap nap után láthat, hanem arra is, hogy annak a színháznak a mérvadó alkotói maguk is milyen szinten tudnak gondolkozni és beszélni művészetük, azaz saját tevékenységük problémáiról.

PATRICE PAVIS

A RITMUS SZEREPE A RENDEZÉSBEN

Minden színész és rendező ösztönösen tudja, milyen fontos szerepet játszik a ritmus a hanggal és a gesztusokkal való munkában, valamint az előadás egész menetében. A ritmus fogalma tehát korántsem újonnan kitalált szemiológiai eszköz a drámai szöveg olvasatához vagy az előadás leírásához.

Mihelyt azonban a ritmus - amint az a mai színházi gyakorlatban megállapítható - a mese kidolgozásában, az események és a színpadi jelek menetében, valamint az értelem előállításában döntő szerephez jut, ez alapvető elméleti következményeket von magával. A ritmusra vonatkozó elméleti és gyakorlati kutatások egy episztemológiai szakítás pillanatában jelentkeznek: a vizualitás, a tér, az értelem vizualizálásaként felfogott rendezésen belüli színpadi jel imperializmusa után mind elméleti, mind gyakorlati síkon (Vinaver, Vitez) áttérés következett be a színielőadásnak egy merőben más paradigmája, az auditivitás, az időbeliség, a jelentéssel teljes szekvencia, egyszóval a ritmikai strukturálás irányába. Éljött-e talán az ideje, hogy a ritmust olyan fogalmi eszközzé alakítsuk, amely lehetővé teszi az aktív szövegolvasatot, és megmagyarázhatóvá a rendezés munkáján belül a szöveg útját a színpadra?

1. Legtöbbször a költői szöveg ritmusának díszítő jellegű elméletét terjesztik ki a színházra. A ritmus eszerint csak az alapvetőnek és változtathatatlannak ítélt szintaktikai-szemantikai struktúrához illesztett felszíni prozódiai díszítés volna, dallamos és kifejező módja a szöveg előadásának és a mese lebonyolításának.

A ritmus kritikája című művében (1982/a.) Henri Meschonnic találóan mutatott rá a ritmus két veszélyére: „vagy felbontják, mint egy tárgyat, mint egy, az értelem mellett álló formát, amely állítólag megismétli, amit az értelem már közölt, tehát afféle, az expresszivitást szolgáló redundancia; vagy pszichológiai fogalmak szerint értelmezik, amelyek addig hígítják, míg végül valami szavakkal ki nem fejezhető, az értelemben vagy az érzelemben felszívódott dolgot látnak benne." E két veszély fellelhető (1) a játékritmus merőben redundáns és dekoratív értelmezésében, amikor is a játékritmus csupán annyit jelent, hogy jól játszanak, és elevenné teszik a szöveget; (2) a rendezésnek mozdíthatatlan szertartásként való értelmezésében, mint amelyet csak „belülről" ragadhatunk meg, elringatózva a színészek szavakkal ki nem fejezhető andalító jelenlétében, úgy, mintha csodálattal eltelve azt mondanánk: „a darabnak szövege által értelme van, és ráadásul még jól is van ritmizálva."

2. A verselés elmélete legtöbbször beéri azzal, hogy a vers technikai és normatív szövetét, valamely rögzített kánonnak való megfelelését vizsgálja; lelkesen méltatja Racine verselésének zeneiségét vagy a vígjátéki dialógus gyorsaságát. A ritmus itt csak olyan sémának való megfelelésként jelentkezik, amelynek eredetét és az előadás értelmére való hatását senki sem kutatja. Henri Meschonnicé az érdem, hogy radikális kritikának vetette alá a ritmust, amelyet túl régóta tagolnak be „a verstanba, miáltal lényegében, kivált Franciaországban, egyenlőségjelet tesznek a próza és a ritmus hiánya, a próza és a köznapi beszéd közé. A ritmus hagyományos elmélete ez, amely a ritmust a verstanba zárt, az értelemtől független hangsúlyos és hangsúlytalan ütemrészek váltakozásának, formai kategóriának fogja fel." (Meschonnic, 1982/b. 3.)

3. A gesztusnak, a „szabálytalan ritmusú rímes vers" gesztikus zenéjének brechti elmélete jelentős mértékben visz közelebb a mai kutatásokhoz (Pavis, 1982.). Ez az elmélet egyaránt törekszik arra, hogy az egyéni gesztusban megragadja a társadalmi kapcsolatokat, és módszert kínáljon, amelynek révén kimutatható egy-egy mozdulat és kádencia hatása a kifejtettek és a cselekmény értelmének alakítására. Ez utóbbi aspektus már előkészíti az utat a ritmussal kapcsolatos jelenlegi elmélkedésekhez, amelyek arra törekednek, hogy a ritmus előállítását és érzékelését összekapcsolják a tolmácsolt szöveg és színpadi megjelenítése értelmének előállításával és érzékelésével.

1. *Az értelem megjelenése.* Mi a ritmus értelme, és hol válik hallhatóvá és láthatóvá? Meschonnic *A ritmus* kritikájában kimutatta, hogy a költői szöveg mondattani, szemantikai értelmét valójában a ritmus alkotja, ahelyett, hogy „fölötte" helyezkednék el. A beszéd egyes részeit a ritmus kelti életre; a dialógustömbök elhelyezése, a konfliktusok ábrázolása, az erős és gyenge szakaszok elosztása, a kommunikáció gyorsulása vagy lassulása mind megannyi dramaturgiai művelet, amelyet a ritmus szab meg az előadás egészének (Klein, 1984.). Ha az eljátszandó szöveghez ritmust keresünk és találunk, azzal mindig értelmet keresünk és találunk. „Létezhet-e egy darabhoz többféle ritmus?" - kérdezte Meschonnic Viteztől, az pedig így válaszolt: „Ha több ritmus létezik, olyankor az értelmet is variáljuk. Értelem a szó tulajdonképpeni értelmében nem létezik. Csak a szöveg van rögzítve." (Vitez, 1982/a. 31.) Így például ha Csehovot nem a legendás hosszú csendekkel, hanem gyorsan játsszák, az előadás a kegyetlenség és a végzetszerűség hatását kelti, amely lassú olvasat esetében nem (vagy kevésbé) volna észrevehető. Változtasd meg a ritmust, valami mindig megmarad!

2. *Ritmus és tagolás. A* ritmus érzékelése szükségképp magával hozza a szöveg strukturálását és destrukturálását, különösképpen a szintaktikai elemek kidomborítását, tehát mások elleplezését. Itt van például Marivaux Á vitájában

az egyik női szereplő mondata: „J'aime tant qu'il m'admire."* Ha a mondatot a „J'aime tant" után vágjuk el, megkapjuk a nyilvánvalónak látszó értelmét: „Nagyon szeretem, ha csodálnak." Ha azonban ugyanezt a mondatot a „J'aime" után vágjuk el, vagyis az igét tárgyatlanná változtatjuk, az értelem (amely valójában talán a mondat latens értelme) így változik: „Csak addig szeretek egy férfit, ameddig csodál." A mondat szintaktikai tagolása és a belőle következő szemantikai „egyértelműsítés" szorosan függ a dikciótól, valamint annak érzékelésétől, hogy a szövegnek van egy elsődleges, jelentő, rögzített és nyilvánvaló értelme, lévén, hogy egy másfajta ejtés azonnal eltéríti az „egyenes útról".

*3. A ritmus és a vizuális vagy gesztikus alátá*masztás. Felfogható a színészi olvasat és dikció ritmusa olyankor is, amikor a szöveg egy bizonyos része közvetlenül a színpadi játék háttere előtt érzékelhető, miáltal a verbális közlés betű szerinti értelmét valamilyen színpadi játék eltéríti. Amikor a Comédie de Caenben Marivaux *Két nő* köztjének Arlequinje azt mondja: „Ez a kisasszony azt akarja, hogy szeressem, de nincs rá mód"** (I. 7.), és nadrágját hirtelen letolva anatómiai bizonyságot szolgáltat pillanatnyi képtelenségéről, a szöveg értelme hirtelen „eltérül" feltételezett és ártatlan pályájáról. A színházi értelmet itt a játékritmus, valamint a szánalmas hivatkozott csalárd szemléltetése teremti meg.

4. A színházi ritmus eredete. A ritmus elmélete nyilvánvalóan túllép az irodalom és a színház keretein. A legtöbb vizsgálódásban fiziológiai alapokon nyugszik: a szív, a lélegzés vagy az izomrendszerek ritmusán, az évszakok és a holdciklusok hatásán stb. Anélkül, hogy e ritmusok bozótjába behatolnánk, hadd emlékeztessünk pusztán csak arra, hogy dinamikájuk gyakran kétszakaszos: belégzés/kilégzés, erős (hangsúlyos) ütem, illetve gyenge (hangsúlytalan) ütem. A színházi cselekményt illetően - legalábbis a klasszikus dramaturgián belül - ugyanez a séma érvényesül: a cselekmény emelkedő/leszálló ága, bonyolítás/kibonyolítás, szenvedély/katarzis stb. A Mnouchkine-féle rendezők gyakorlata (lásd a *II. Richárdot* vagy a *IV. Henriket)* gyakran abban áll, hogy a színészek lélegzésében, a szünetek, illetve a hangi és gesztikus kitörések váltakozásában tárják fel a biológiai ritmusok e kettősségét, és a tolmácsolt szöveget olyan ritmikai sémával ruházzák fel, amely szétrobbantja annak linearitását, és megakadályozza, hogy a szöveget valamilyen pszichológiai individuummal azonosítsák.

Az elolvasandó és/vagy elmondandó szöveg esetében eldöntendő, vajon a ritmus „belülről", a szövegben foglalt intonációs és mondattani sémaként adott-e, avagy ellenkezőleg, kívülről hozza be a kifejező személy (a színész, a rendező és végső soron a néző). De vajon valóban el kell-e ezt dönteni? Különbséget kell-e tennünk a már ritmizált, illetve a ritmizálásra váró, a kifejezés révén megalkotandó drámai szövegek között?

A) A belső, „a szövegbe foglalt ritmizálás" („eine im Text angelegte Rhythmisierung", Pfister, 1983. 71.) hipotézise értelmében azt feltételezzük, hogy a szöveg elolvasása és az azt követő ritmikai tagolás révén eljuthatunk ahhoz az értelemhez és fikcionalizáláshoz, amely a szerzőnek írás (azaz szövege „ritmizálása") közben szeme előtt lebegett. Bizonyos szerzők (Claudel, napjainkban pedig Vinaver) még rendszert is dolgoznak ki a ritmus lejegyzésére, hogy biztosak lehessenek benne: csak egyféleképpen és az egyedül helyes módon fogják majd olvasni és játszani művüket. Az ő szemükben a ritmus lejegyezhető, a szövegben megőrizhető, és a színész által rekonstruálható.

A ritmuselemzés ilyenkor dramaturgiai elemzést feltételez, amely feltárja ennek az eredeti strukturálásnak a nyomait, s egyszersmind elgondolkodik egy, az új közönség és egy többékevésbé autonóm rendezés kontextusában értelmezett időszerű strukturálásról.

Ezt az első - a szöveg belső ritmusával kapcsolatos - hipotézist mindamellett kevéssé kielégítőnek hisszük, legalábbis abban az esetben, ha túlságosan szisztematizált; túl könnyen korlátozódik ugyanis az írás intencionalitásának, a szó szerinti, egyértelmű értelemnek a keresésére, s gyakran nem más, mint a drámai szövegben eleve benn foglalt rendezés elméletének feltámasztása. A legjobb esetben is csak azokra a szerzőkre (például Claudelre vagy Vinaverre) érvényes, akik a ritmust eleve beprogramozzák és belefoglalják a szövegbe.

B) Sokkal jogosultabbnak érezzük a második hipotézist, vagyis azét a ritmusét, amelynek eredete az eljátszandó szöveghez képest külsőleges. Ez a hipotézis a szöveg megrendezését a szöveg ritmizálásaként fogja fel, mint az olvasási aktusnak az elmondandó szövegre gyakorolt felvállalt ráhatását, miközben a lehető legnagyobb mértékben figyelembe vétetik minden jelentéshordozó: a színészek dikciója és gesztusai, a színpadi tér természete, a közönség és a hallgatás típusának befolyása. A ritmus fokozatosan hódít tért a színésszel, a térrel, a szöveg mondattani-szemantikai strukturálásával való munka során: a tapogatózó keresés mozzanata ez, amely Vitez leírása szerint valójában a szöveg feldolgozása és a szövegen való munka:

„Amikor rendezni kezdtem, az érdekelt, hogy hagyjam múlni a drámai időt, a cselekvések és a szavak idejét, miközben fogalmam sem volt róla, miféle ritmus alakul majd ki. És fokozatosan, egyfajta élvezettel, gyönyörűséggel fedeztem fel a ritmust. A ritmus végül megszületik, anélkül, hogy eleve ismernénk. Ez a ritmus a színészek egymás közti viszonyából, mindenekelőtt pedig a színészek életének ritmusaiból születik." (1982/a. 25.)

A kívülről, a jelentéshordozók (színész, díszlettervező, rendező stb.) tudatos beavatkozása által bevitt ritmus a végén bekeríti és megszállja a szöveg halott citadelláját. Ha tehát a drámai szöveg színpadi kifejezése érdekében e szöveget fokozatos ostrommal ritmizáljuk, ez annyit tesz, hogy kísérletezünk kifejezésének módozataival, tudunk „várni és kivárni", s nem alkotunk már első olvasásra prekoncepciót az értelméről, hanem a lehető legtovább késleltetjük az értelem előállítását. A ritmus ekképp karöltve jár egy lehetséges, a szövegben benne rejlő, ám szavakban ki nem fejezett értelem meghatározásával, sőt, Pierre Boulez szerint éppenséggel itt keresendő a zenei ritmustól való különbözősége. „A zenéhez viszonyítva a szövegben lévő ritmus lényegileg az, ami nincs kimondva." *(Treatt-Chéreau:* N. Treatt fényképalbuma Chéreau előadásairól. Párizs, 1984. 62.)

A mai rendezést - akár a Théâtre du Soleil-t (Mnouchkine), akár Vitezét vagy A. Delbée-ét - mintegy megbabonázza a lehetőség, hogy a ritmus kereséséből kiindulva megváltoztassa a szöveg percepcióját. A Théâtre du Soleil Shakespeare-előadásaiban a hangon végzett munkát (a hang elhelyezésének változásai, az intonációk) azonos természetűnek tekintik a gesztus stilizálásával s a szövegnek hangzások és retorikai formák tömegeiként való kezelésével. Vitez mintha arra utasítaná színésznőit (inkább, mint színészeit), hogy játsszanak hamisan, maradjanak szerepük „mellett", teatralizálják hangadásukat. Minden esetben az a cél, hogy megmutassák a szó fizikai előállítását, a játéktérben megtett útját, a szövegnek a színész szája és teste általi kifejezését, amely szöveg „mintegy a színész testéhez van kötve, és függ annak hangulataitól" (Ryngaert, 1984. 91.), és amelyet a néző konkrét, fizikai módon fogad be. A ritmus ilyenkor többé már nem a játék pontosságát célozza, hanem arra irányul, hogy érzékeltesse a jelek előállítását, és feloldja a szokványos auditív és vizuális befogadás elidegenedését. Keressük a törésvonalatíme a rendezők legújabb rögeszméje.

5. A ritmus; az értelem és az expresszivitás elvetése. A fentiek értelmében nem meglepő hát, ha a szöveg *olvasásához* ragaszkodó színészek vagy rendezők, mint például Louis Jouvet, arra törekednek, hogy „elvessék, elfojtsák az érzelmet, azt a hatást, amelyet a replika első látásra,

* A mondatot magyarra fordítva a kísérlet nem ismételhető meg, mivel: a) a magyar igeragozásból eleve kiderül, tárgyas vagy tárgyatlan-e az ige; b) a „tant" francia szó egyszerre jelent „annyira"-t és „mindaddig"-ot. *(A ford.)*

** A „moyen" egyszerre jelent „mód"-ot és „eszköz"-t. *(A ford.)*

első olvasásra közvetít". (1954. 143.) A szöveg elmondása tehát szöges ellentéte a szöveg értelmezésének. A feladat az, hogy megtaláljuk fizikai értelemben vett érzéki hatásait, rejtett, földalatti ritmusait:

„Szövegelemzés az érzékelés - a szöveg hangzása - ritmusa - frazírozása - lélegzése útján. (1954. 14.)

Minden szöveg mint ritmusok sorozata, mint a természeti tájban fellelt és nyomon követett patakok, amelyek (hangzó) mozgása a meder mindenkori lejtése függvényében módosul; a lélegzés változásaihoz hasonlatos változatos kádenciák; különféle rezgések, érzékelhető mechanizmus - a költő beszéde sem más." (1954. 151.)

A szöveg fizikai valójának visszaállítása (ahogyan itt Jouvet és ugyanebben a szellemben Artaud leírja) egyenértékű egy olyan ritmus keresésével, amely első lépésként deszemantizálja a szöveget, megfosztja a hallgatót a jólismertség érzésétől, és feltárja a maga retorikai, jelentéses és lüktetésszerű mechanizmusát. Az értelemnek ez a késleltetése a szöveg többféle olvasatát teszi lehetővé, különféle hipotézisekkel kísérletezik, és a lehető legnagyobb mértékben figyelembe veszi a recepciós helyzeteket. Ekként, Meschonnic könyvének központi tézise szerint, a ritmus elmélete történeti jellegű, mert a szövegnek és ritmizálásának értelmét a recepció és az olvasási aktus történelmi feltételei függvényében fogja fel, és a szöveget csupán az előadás és a szövegrecepció társadalmi kontextusának függvényében végbemenő történeti konkretizációs folyamatnak tekinti. (Pavis, 1983.)

Mely szinteken ragadható meg a színházi ritmus? Ha tekintetbe vesszük, milyen jelentőséget tulajdonítottunk a fentiekben a szöveg ritmizálásának úgy is, mint az értelem végtelen előállításának, akkor nyilvánvaló, hogy a ritmus nem pusztán a színjáték időbeli lefolyásának és időtartamának síkján található meg, hanem az előadás valamennyi szintjén.

1. *Az olvasás kifejezésbeli értéke.* A ritmus mára szöveg „leglaposabb" és „legkifejezéstelenebb" (üres hangú) olvasásának szintjén is fellép, mihelyt a kifejező az általa kifejezettekhez képest szituálja magát.

2. *Ritmikai szembeállítások.* Az előadásban, tehát a drámai szövegnek a rendezésbe való áttételeződésében a ritmusa bináris hatások percepciójában érzékelhető: csend/szó, gyorsaság/lassúság, értelmi telítettség/üresség, hangsúly/hangsúlyhiány, kiemelés/banalizálás, determináltság/determinálatlanság. A ritmus nem korlátozódik a szöveg kifejezésére, hanem a plasztikus hatásokban is érvényesül; Appia például színpadképei kapcsán „ritmikus térről" beszél. Craig a ritmust a színházművészet alapvető tényezőjévé, „a tánc leglényegévé" avatja. (Ön *the Art of the Theatre,* 1911.)

3. *Gesztus és mozgási pálya.* A gesztus, a színészek alapvető színpadi elrendezése, a csoportok tablókká vagy kisebb csoportokká való komponálása - íme a színészek néhány gesztikus és térkihasználási (proxemikus) hatáseszköze. A helyváltoztatásokból fejlődik ki a rendezés ritmusának fizikai ábrázolása.

Vitez egyébként azt vallja, hogy „az általában vett viselkedés (a térbeli fizikai viselkedés) és a beszélt nyelv struktúrája azonos természetű". (Vitez, 1982/a. 40.) Az a cél, hogy a rendezésben megragadjuk azt, ami egyesíti a mondat struktúráját, a színészi gesztust és a színpadi helyváltoztatásokat. Ez maga a szövegek láthatóvá tétele:

„Ha a tudatalattiról akarunk beszélni, elmondhatjuk, hogy Csehov színművei (amelyek nemhiába szolgáltak kísérleti terepül Sztanyiszlavszkij számára), valamint Racine színháza lehetővé teszik, hogy színpadra állítsuk a tudatalatti pályáit - a tudatalatti topográfiai pályáit a színház csupasz terében avagy Csehov polgári szalonjainak lakott terében." (Vitez, 1982/a. 41.)

E felfogás értelmében a színészeknek a színpadi térben való helyváltoztatásai és a fikcióban megtett szimbolikus útjuk a ritmus ábrázolásai. A ritmus az időnek a térben való szemléltetése, a test térbeli írásmódja és e test beíródása a színpadi és fikciós térbe.

4. *A tőrés.* A törés, a megszakítás, az eltávolítási effektus - mindezen, a mai művészetben oly elterjedt eljárások - gyakorlata elősegíti, hogy érzékeljük az előadás leállásait: általuk a szinkopált ritmus csak még feltűnőbbé válik.

5. *A hang.* Végül itt a hang, amely az egész szöveg legfőbb modalizátorává vált; az intonáció színezete, abbeli képessége, hogy a verbálist összekösse a nem verbálissal, az explicitet az implicittel, „a társadalmi értékelés hangzásbeli kifejezésévé" teszik (Bahtyin - idézi Todorov, 1981.74.). A hangnak továbbá, mint olyan szervnek, amely bizonyos értelemben mind a testet, mind a nyelvet artikulálja, olyan jelentő sajátosságai vannak, amelyek nem redukálhatók egy meghatározott jelentettre, s ezáltal csak annál inkább hatnak a hallgatók testére. Ez a ritmikai anyag, melyet Barthes „a hang magvának" nevezett, „az impulzív megmozdulásokat, a bőr borította nyelvet, azt a szöveget keresi, amelyből kihallani a mássalhangzók patináját, a magánhangzók kéjét, egy csipetnyit a torokból, a hús mélységeinek egész sztereofóniáját...". (Barthes, 1975. 105.)

6, A narratív ritmus. Az előadás színpadi rendszereinek különféle ritmusai (amelyek eredője alkotja, mint majd látni fogjuk, a rendezést) és mindezek a rendszerek csak a mese (tehát a narratívitás) keretén belül értelmezhetők. Eszerint megkülönböztethetünk: a) egy globális narratív ritmust, amely szintetikusan szerveződik a mese legfőbb epizódjai, a mese tagolásában fellelhető tájékozódási pontok és a cselekmény visszatérő motívumai alapján; és *b)* egyedi, a gesztikus vagy hangi eljárások halmozódásából keletkező ritmusokat; ezek az analitikus (visszatérő elemek alapján újra csoportosított) ritmusok az időbe vannak vésve, abban az értelem-ben, ahogyan Ezra Pound beszél a ritmusról mint „az időbe vésettformáról" („form cut in time" - idézi Pfister, 1983. 72.).

Amennyiben a ritmust narratológiai értelemben (Genette) úgy határozhatjuk meg, mint „az elbeszélt és az elbeszélés hosszúságbeli különbségének eredőjét" (Chambers, 1980. 401.), a színházban úgy jelenik meg, „mint a zenei tempóval analóg jelenség, amely nem elemezhető valamilyen, a színjátékhoz képest külsőleges dolog (az 'elbeszélt') összefüggésében, hanem csak a narrációs idő oszthatóságának függvényében" (uo.). A ritmus itt visszanyeri azt a funkcióját, hogy az időt epizódokba, replikákba, monológsorozatokba vagy sztikhomüthiákba, illetve színváltozásokba strukturálja (vö. Pfister, 1983.).

7. A rendezés globális ritmusa. A mesének, ennek a J. Honzl által (1940) leírt, az előadás különféle anyagait egységesítő „elektromos áramnak" kifejlését ritmizáló narratív kereten belül szerveződnek meg a színpadi rendszerek (világítás, gesztusrendszer, zene, jelmezek stb.) specifikus ritmusai. Minden színpadi rendszer a maga sajátos ritmusa szerint fejlődik; a gyorsaságbeli különbségeknek, a fáziskülönbségeknek, a kapcsolásoknak és ezek hierarchiájának érzékelése nem más, mint az a (logikai és narratív) elrendezőmunka, amelyet a néző a rendezésen végrehajt. Ha a ritmust sikerült megragadni (tehát jelentettje ismertté vált), akkor az így kapott sémát már ki lehet vetíteni a többi ritmikai rendszerre, hogy azok belső szerveződése áttekinthetőbbé váljék, és így tovább, mindaddig, amíg létre nem jön a rendezés ritmusának globális megértése, abban a klasszikus értelemben, ahogyan 1923-ban Pitoeff a ritmusról beszélt:

„Az a mozgás, amely átfogja a darabot és minden felvonást vezérel; a mozgás, amely megkülönbözteti és részleteiben megvilágítja a felvonáson belül a jeleneteket; amely pontosítja a párbeszédeket és a tirádákat; amely a szöveg logikáját megalapozza; amely megszabja és behatárolja az időt és a szünetet; amely a szótól a tulajdonképpeni mozgásig (a térben való helyváltoztatásig) ível, és ihletét a szóból és a helyváltoztatásból merítve kirajzolja a díszlet vonalait, és meghatározza a színek skáláját - ez a mozgás nem más, minta ritmus." (Pitoeff, 1923.)

A ritmusnak mint a mozgások kapcsolatba állításának, mint metaritmusnak ez a klasszikus felfogása közelebb visz bennünket a rendezéshez avagy a színpadi kifejezéshez. A ritmus, abban az értelemben, hogy beszélő testeket érzékelünk, amint a színpadon időben és térben helyet vál-

toztatnak, lehetővé teszi, hogy átgondoljuk a színházi tér és idő dialektikáját. A ritmus tehát a legkevésbé sem korlátozódik az időre, a folyamatosságra, hanem valóságos fordítótárcsa, kikapcsolószerkezet mind *a látás,* mind *a hallás* számára: látjuk a beszédet, az eszmecseréket és a konfliktusokat; halljuk a térbeli folyamatosság töréseit, az előadás vizuális rendszerei közötti titkos egybecsengéseket; magunkban összekapcsoljuk a mesét és a gesztust (Pavis, 1982.).

Egyébként jó, ha emlékezetünkbe idézzük, hogy ez a tér és idő közötti kölcsönhatás tökéletesen megfelel a Benveniste mesteri tanulmányában meghatározott rhüthmosz etimológiájának:

„A rhüthmoszból, mint az elemek megkülönböztető elrendezéséből és arányából kiindulva jutunk el a »ritmushoz«, mint az időtartamon belül elrendezett mozgások konfigurációjához: »minden ritmus egy meghatározott mozgással mérhető«". (Arisztotelész, Prob. 88-2b/2.) (Benveniste, 1966. 335.)

A ritmus tehát egy hermeneutikai körön belül helyezkedik el, mivel a rendezés ritmusválasztása sajátos értelemmel ruházza fel a szöveget, éppúgy, ahogyan egy adott kifejezés specifikus értelmet kölcsönöz a kifejezetteknek. De mi határozza meg a rendezés ritmusának vagy ritmusainak megválasztását? Valójában a jelentőt keressük, az értelem szemléletessé tételét, a szöveg és a színpad élettel való megtöltésének többé vagy kevésbé bevégzett és produktív tervét.

A dramaturgiai vagy szemiológiai elemzés szükségszerűen kísérletezik a drámai szöveg értelmével azáltal, hogy több ritmikai sémát is kipróbál, amivel egyszersmind viszonylagossá teszi a szövegbeli jelentett fogalmát, elmozdítja a szöveg középpontját, kétségbe vonja a drámai szöveg logocentrizmusát s egyszersmind azt az igényt, hogy a ritmikai sémát eleve a szövegben foglalva találjuk.

A ritmus továbbá elejét veszi, hogy szemiotikát alapozhassunk egyszer s mindenkorra minimális egységekben rögzített állandó egységekre. Az egységeket a ritmus hozza létre és szünteti meg, közeledéseket és torzulásokat eszközöl a színpadi rendszerek között, dinamizálja az előadás változtatható egységeinek egymáshoz való viszonyát, a térbe írja az időt és az időbe a teret.

Ily módon a ritmus már nem szövegdíszítmény vagy háttérzene lesz, hanem a szöveg és a rendezés strukturáló princípiuma - Marc Klein szavaival „ritmicitás mint elsőrendű produktív kategória".

„Mi mást mondhatnánk, mint hogy többé nem a jelet kell felfogni, és utána, járulékosan, a ritmust, hanem a *ritmicitást mint elsőrendű produktív kategóriát,* és még csak nem is mint olyat, amely »jeleket« mint olyanokat produkál, hanem értelemadó hatásokat, ahol is a jelek fenntartanak valamit - és újra meg újra szabaddá is tesznek?" (Klein, 1984. 27.)

A ritmus ennek következtében a mai elméletben és gyakorlatban globális struktúra vagy színpadi kifejezés rangjára emelkedik, és ettől fogva fennáll a kockázat, hogy a rendezés kifejezésének és a rendezés általi kifejezésnek globális struktúrájává bővülve éppoly általános és homályos kategóriává válik, amilyen *a struktúra.* Ez természetesen ellentmondana szándékunknak, hiszen a mi célunk az volt, hogy meghaladjuk azt az elméletet, amely a struktúrán mint az értelem szilárd és végleges vizualizálásán alapul, s egyszersmind *a ritmust* avassuk a színházi kommunikáció produktív-receptív gyakorlatának helyévé és idejévé. (Pavis, 1983.)

Reméljük, sikerült bizonyítanunk, hogy a ritmus központi kategóriája a rendezésnek, s az értelmek szívében keresi az értelmet. A ritmus, a színházban csakúgy, mint másutt, nem egyéb, mint a vágy titokzatos tárgya.

Bibliográfia

Barthes, Roland: *Le plaisir du texte.* Paris, Seuil 1975. Magyarul: *A szöveg öröme.* Budapest, 1996. 116.

Benveniste, Emile: La notion du 'rythme' dans son expression linguistique. *Journal de psychologie,* 1951. Újraközlés: *Problémes de linguistique générale.* Paris, Gallimard 1966. 1. köt.

Chambers, Ross: Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre. *Etudes littéraires.* 1980. dec. 13. köt. 3. sz.

Honzl, J.: La mobilité du signe théâtral. 1940. *Travail théâtral,* 4. sz. 1971.

Jouvet, Louis: Le comédien désincarné. Paris, Flammarion 1954.

Klein, Marc: De la théâtralisation comme travail du rythme. *Le* Rythme. 1984. (H. Meschonnickal). Albi kollokvium. 1. köt.

Meschonnic, Henri: Critique du rythme. Lagrasse, éditions Verdier 1982/a.

Meschonnic, Henri: Présentation. *Langue frangaise* 1982/b. dec. 56. sz., Le rythme et le discours.

Pavis, Patrice: „Mise au point sur le Gestus", *Voix et images de la scéne,* Presses de l'université de Lille 1982.

Pavis, Patrice: Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. *Revue des sciences humaines* 1983. 189. sz. 1. köt.

Pavis, Patrice: Kommentárok és jegyzetek Csehov *Sirályá*nak kiadásához. 1985. Le Livre de Poche.

Pfister, Manfred: „Proportion kept: zum dramatischen Rhytmus in *Richard II." Deutsche Shakespeare-Gesellschaft-West.* Bochum, Verlag Ferdinand Kamp. 1983.

Pitoéff, Georges: *Notre théâtre,* 1923. Librairie Bonaparte, 1949.

Pound, Ezra: *ABC of reading,* London, 1951.

Ryngaert, Jean-Pierre: Texte et espace: sur quelques aventures contemporaines, *Pratiques,* 1984. márc. 41. sz.

Todorov, Tzvetan: M. *Bakhtine - le principe dialogique,* Paris, Seuil, 1981.

Vitez, Antoine: Conversation avec Antoine Vitez, *L'áne* 1982/a. máj.-jún. 5. sz.

Vitez, Antoine: A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement - Entretien avec H. Meschonnic, *Langue frangaise* 1982/b. dec. 56. sz.

Fordította: Szántó Judit

SUMMARY

In his leading article titled In *the middle of empty* spaces László Bérczes draws some general conclusions from the seventeen theatre productions he saw during a recent trip to the US.

Authors of our column of reviews this time are László Márton, Árpád Kékesi Kun, Beja Margitházi, Judit Szántó, Sándor Jobb, Péter P. Müller and Andrea Stuber who saw for us *The Broken Jug* by Heinrich von Kleist (Katona József Theatre), Tchekhov's *The Seagull* (Budapest Chamber Theatre) and *Ivanov* (Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj, Rumania), two performances of the Deutsche Bühne (Heiner Müller's *Quartet* and Friedrich Dürrenmatt's *Romulus the Great), The Encounter* by Péter Nádas (Budapest Chamber Theatre), István Tasnádi's *The Cocaine Courier* (Kaposvár) and, as for Ms. Stuber, all six performances of the recent operetta festival held at Budapest's Municipal Operetta Theatre with the participation of the home company and five regional theatres.

Critic Dezső Kovács describes the interpretation given by Academy student Andrea Fullajtár in Zsolt Csalog's one woman show titled *I Want Silence,* dealing with a homeless person.

Another series of writings centres on „Polonia Express", a festival of modern Polish art organized by the Institute for Polish Culture. István Nánay introduces the four modern Polish groups that gave guest performances, while Béla Bíró, Adrienne Dömötör, Sándor Lajos and István Sándor L. díscuss the Hungarian language contributions: *The Water Hen* by Witkiewicz (Tamási Áron State Theatre, Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Rumania), *The Departure of the Starvation Artist* by Różewicz (Arvisura Group), *TheContractby* Mrozek (Comedium, Budapest) as well as *The Foci and the Nun* by Witkiewicz (Kecskemét in cooperation with the Third Stage of Pécs) and Mroiek's *Tango* (Veszprém, also in cooperation with the Third Stage).

The guest of our review's last meeting at the Osiris Club was playwright, author, translator, manager, critic etc. György Spiró. Judit Csáki, host of the evening, publishes the edited version of the talk. Also, Katalin Róna interviewed for us actor-director Pál Mácsai.

In his series on theatre research Géza Fodor now publishes a study by French theatre theoretician Patrice Pavis on *The role of the rythm in the direction of plays.* In his introduction Mr. Fodor also draws up the balance of his column which was started three years ago.

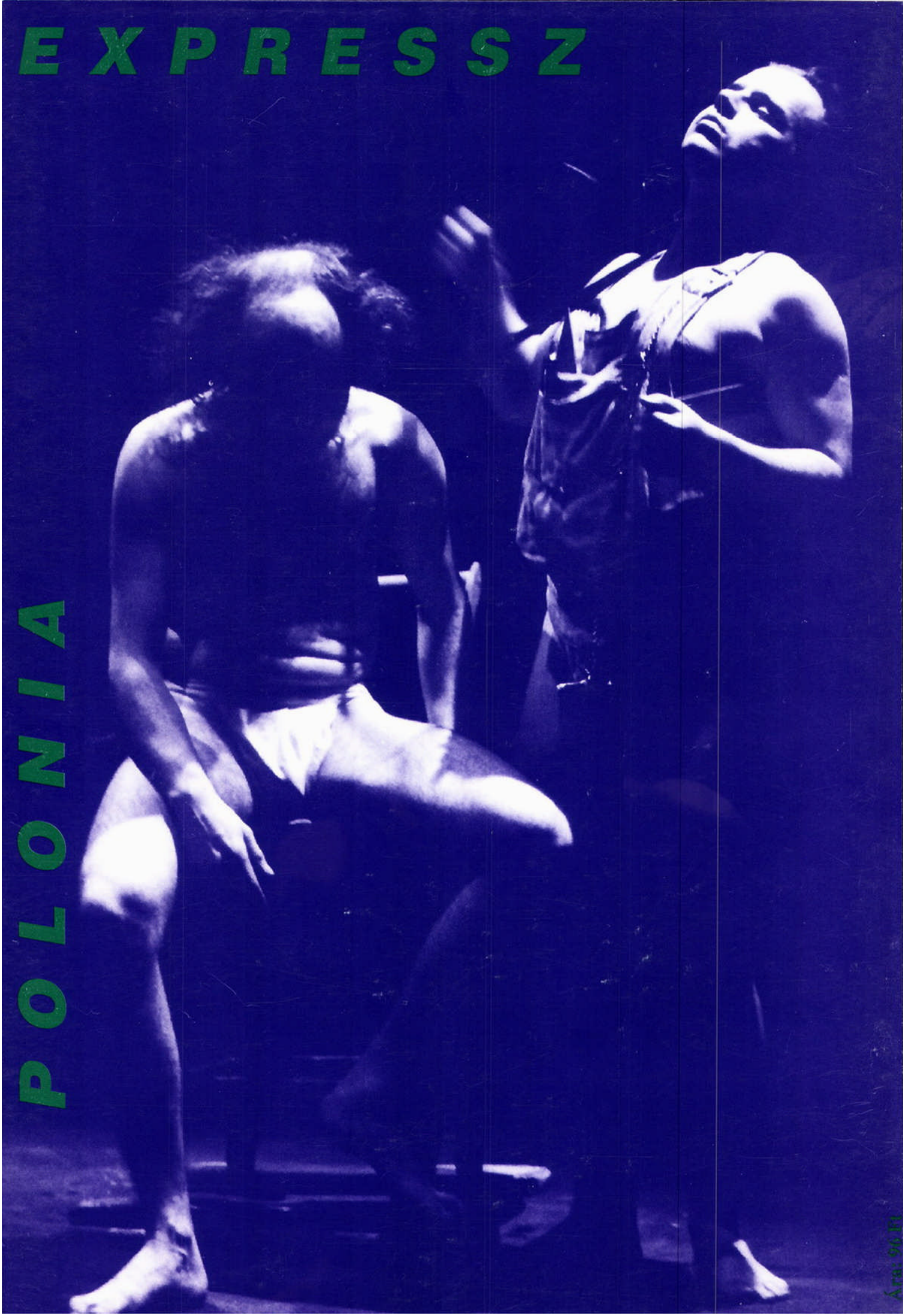
This month's playtext is *The Banus Bánk Graffitti* by András Nagy who also introduces his work.

Györffy Anna: Bernarda

Györffy Anna fiatal, pályája kezdetén lévő falás, aki máris igen nagy érzékenységgel, empátiával közelít témáihoz. Jó érzékkel ragadja meg a színházi pillanatokat, és képes egyetlen képbe sűrítve ábrázolni egy alakítás lényegét. Ezt a lényeglátást érhetjük tetten a Fotógaléria e képén is, amely Bajcsay Máriát ábrázolja a veszprémi Petőfi Színház Bernarda Alba háza című García Lorca-előadás főszerepében.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

EXPRESSZ



POLONIA

Ára: 96 Ft