

SZÍNHAZ

FREUD

ÉS A

SZÍNHÁZ

XXIX. EVF. 1. SZAM

1996. JANUÁR

Koltai Tamás:
EGY FŐLÖSLEGES FESZTIVÁL 1

Szántó Judit:
DRÁMÁN INNEN, DRÁMÁN TÚL 2
(Shakespeare: Othello)

Sándor L. István: MELYIK AZ IGAZI? 6
(Csehov: Ivanov)

Tarján Tamás:
NARRÁTOROK KÍMÉLJENEK 9
(Két magyar kortárs dráma)

Kovács Dezső: SZÍNE ÉS FONÁKJA 13
(Schwajda György: Miatyánk)

Dömötör Adrienne: SENKI SEHOVA 15
(Parti Nagy Lajos: Mauzóleum)

Magyar Judit Katalin:
ANGYALI SZÍNJÁTÉK 17
(Sárbogárdi Jolán: A test anyyala)

Tasnádi István:
A POZNAŇI POÉNGYILKOS 18
(Lengyel Menyhért: Lenni vagy nem lenni)

Kállai Katalin: A KÖNNYŰ PRÉDA 20
(Ödön von Horváth: Figaro válik)

Margitházi Beja:
KEMÉNYKALAPOK SYRACUSÁBÓL 22
(Shakespeare: Tévedések vígjátéka)

Csontos Erika: LÁDAVÁRI JÁTSZMÁK 24
(Harold Pinter: A gondnok)

Darvay Nagy Adrienne:
JÓKEDVŰEN GÖRGETNI A KÖVET 27
(Sztármári beszélgetés Czintos Józseffel)

Bérczes László:
MESE ÜRES TEREKRŐL 30

SZABADPOLC
Fodor Géza: BEVEZETŐ 32

Sigmund Freud: PSZICHOPATA
ALAKOK A SZÍNPADON 34

Jarka M. Burian:
A VETERÁNOK KITARTANAK 36
(Cseh színházi helyzetkép)

Hizsnyan Géza: MEGMÉRETTETÉS 40
(Színházi fesztivál Szlovákiában)

Csáki Judit: A SZOMSZÉD KERTJE 45
(A cseh színház a plzeňi fesztiválon)



Rozsdatemető a Tháliában (9. oldal)



A gondnok a Merlinben (24. oldal)



Plzeňi fesztivál (45. oldal)

XXIX. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1996. JANUÁR

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:

Bérczes László

Csáki Judit

Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)

Korniss Péter (képszerkesztő)

Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)

Nánay István (főszerkesztő-helyettes)

Sebők Magda (olvasószerkesztő)

Szántó Judit

Szerkesztőség:

Budapest V., Báthory u. 10. H-1054

Telefon 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 Rt. 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 jelzőszámra.

Előfizetési díj egy évre: 960 Ft.

Egy példány ára: 96 Ft.

Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.

Felelős vezető: Horváth Józsefné dr.

ügyvezető igazgató

A nyomtatási és kötészet munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (95 24599)

Felelős vezető: Freier László igazgató

HU ISSN 0039-8136

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

Megjelenik havonta

A címlapon: Freud

A címlapot tervezte: Kemény György

EGY FÖLÖSLEGES FESZTIVÁL

Mottó: „Ebből is tanulhatsz.”
(*Bicska Maxi*)

Aligha emlékszik bárki arra az alkalmatlan tisztviselőre, aki két évvel ezelőtt sajtónyilatkozatba adta, hogy az Európai Színházak Uniójának budapesti fesztiválja fölösleges pénzkidobás, kevesek élvezetét szolgálja, és csak a Katona József Színháznak hasznos, mert addig mutatgatja magát, amíg ide is, oda is meghívják. „Tiszta blama”, mondhattuk volna megrökönyödve a tájékozatlan úriemberről, ha nem szoktuk volna meg, hogy elvarázsolva együtt általában blamája a kultúrát.

Az elmúlt októberben és novemberben a Bulandra Színház használta ki „galádul” a házigazda elnökét, hiszen a Soros Unió-fesztivált - immár a negyediket - Bukarestben rendezték. Tisztviselői nyilatkozatokról nem szól a fáma, pedig a Bulandra öt előadását játszotta a fesztiválon, közülük többnek erre az alkalomra időzítette a bemutatóját. A találkozó kicsit hosszúra nyúlt, hat hétig tartott, a műsor többször változott, néhány színház az Unió állandó tagjai közül nem jött el, mások pedig nem a meghirdetett előadást hozták - egy szóval akadtak gondok. Az alatt a kétszer egy hét alatt, amelyet a fesztiválon töltöttem, kevesebb külföldi kritikust láttam, mint Budapesten, kevesebb éjszakába nyúló fogadást számoltam össze, mint Milánóban, és a lyukacsos program miatt kevesebb szakmai találkozót kísérhettem figyelemmel a vendégszereplő társulatok között, mint a korábbi években, de tanulságoknak azért nem maradtam híjával.

Mindenekelőtt a Bulandráról, amelynek nincs szüksége nemzetközi hírverésre, elég híres anélkül is. Hírneve nem újszerű. Izgatott a kérdés, hogyan képes egy társulat évtizedeken át megőrizni szellemét és színvonalát. Ehhez nyilvánvalóan tradíció kell. Mindenekelőtt az 1947-es alapító igazgató és későbbi névadó, Bulandra asszony tradíciója, aki - ne felejtjük el - színész és rendező volt egy személyben. Halálakor, 1961-ben vette föl a nevét a Városi Színház társulata. Magam 1970-ben jártam először és mostanáig utójára Bukarestben, mit sem tudva a Bulandráról, és elkáprázva attól, amit ott néhány nap alatt láttam. Lucian Pintilie rendezésében Caragiale *Farsangi* éjszakáját, David Esrig Diderot-adaptációját, a Rameau *unokaöccsét* és Büchner *Leonce* és Lénáját Liviu Ciulei rendezésében.

Nem csekélység, mondhatja, aki jártas a közelmúlt színháztörténetében. Elragadtatósomat fokozta, hogy a magyar színház az idő tájt különösen lapos volt, épp csak nyiladoztak

a lankán a későbbi tüskés virágok, készülődött Kaposvár, Szolnok és a Huszonötödik Színház, a Nemzetiben Major A *luzitán* szörnyvel, az Egyetemi Színpadon Ruszt, de akkor még mindezt alig lehetett átlátni.

Ehhez képest a Bulandra kész csoda volt. Írtam egy cikket arról, miért jobba színház Bukarestben (ez lett a címe), támadt is belőle miniszteriális botrány. (Alkalmatlan tisztviselők-ben akkor sem volt hiány.)

Azóta, persze, tudjuk, amit tudunk. Hogy rendező nélkül nem megy. Itthon időnként el akarják hitetni velünk, hogy minden bajnak a rendező az oka, holott a legfőbb baj, hogy nincs. A Bulandrába, az előbb említett nagyságok kiebrudalása után - az alkalmatlan tisztviselők köztudomásúan ott is országosan elhatalmasodtak, aminek a következtében Pintilie, Esrig és Ciulei kénytelenek lettek külföldön világhírűvé válni -, jöttek mások, jött Penculescu és Serban, aztán ők is emigráltak, de jött Mugur, Catalina Buzoianu, Purcarete, Tompa Gábor (őt nemrég igazgatónak is fölkérték, de nem vállalta), és most itt van Alexandru Darie.

Darie harminchat éves, 1983-ban végzett a bukaresti színiakadémián, és fordítva járta meg az utóbbi évek román rendezői útját, tudnillik az Oxford Playhouse-ból és a New York-i Performing Arts Centerből csatlakozott 1992-ben a Bulandrához. Tempora mutantur. A *Téli regét*, a *Három nővért* és a *Julius Caesart* rendezte, az utóbbi kettőt láttam, mondhatom, rendkívüli erős egyéniség, határozott drámaértelmező szuverenitással és biztos manuális készséggel.

Persze van hozzá hajlékony társulata. Amelyet a fent nevezett rendezők edzetek.

Ideje volna egyszer s mindenkorra leszámolni azzal a számsággal, amely pocsek sztárok önkielégítését nevezi ki színházi élmennyé. Amikor azzal etetnek, hogy X vagy Y színész kivézett személyiséggel ledarál maga mellől darabot, díszletet, rendezőt, mindent és mindenkit, s szerencsétlenségemre látom is az előadást, úgy érzem magam, mint a kukkoló, aki akaratán kívül kínos magánygyebet keveredett. A magánygyeszínészet világbajnoka vagyunk. Sehol megközelítően annyi privát ejakulációt nem láttam színpadon, mint kies honunkban. Jelentéktelen, üres nagyságok gerjesztik magukban a főszerepet, érdekesek próbálnak lenni, tupírozzák a hangjukat, színészek, mint a paradicsommadár, tollukat rázzák, beszédüket-mozgásukat „karakteresre” torzítják. Főlrikácsol bennük a kabarezsínészet. Ebben utólrhetetlenek vagyunk.

A bukaresti fesztiválon látni lehetett, milyen a minőségi színészet.

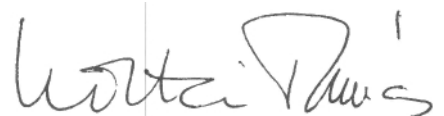
Jártunk a főiskolán. Lerobbant emeletes épület egy külvárosi bódételep-préri közepén. Innen jöttek azok a nagyszerű színészek, akiket többek között a korábban fölemlített rendezők tanítanak: Harmad-negyed éves hallgatók vettek részt magyar rendezőnövendékek workshopján. Három fiú egy háromszor ötméteres szobában, elnyúlt ballonkábátban, bordásfal díszletben úgy abszolválta egy párperces *Julius Caesar*-mellékjelenetet, hogy leesett az állam.

A düsseldorfi Karin Beier nemzetközi szereplőgárdával rendezte meg kilencnyelvű *Szentivánéji* álom-előadását. Pár hónapig dolgozott együtt, keményen, a válogatott csapat. Tőlünk Kaszás Gergő és Mucsi Zoltán vett részt a produkcióban. Nem volt mese, profinak kellett lenni, miközben mindenki hozhatta önmagát, karakterét, sőt a „nacionáléját” - hiszen épp ezek alapján választották ki. Mint anynyiszor, ezúttal is megdőlt az „összességként állandó csapat” mítosza. Itt éppenséggel rövid idő alatt kellett egymáshoz gyalulódni, csapatává lenni. Miközben ott volt vaskezü rendező, egy harmincas, törékeny német nő, aki kérérlhetetlenül tudja, mit akar.

S hogy mindjárt ellentmondjak magamnak: Lev Dogyin is eljött évtizedes együttes munkában ömisszecsizolódott fiaival-lányaival, elhozta öt-nyolc éves előadásait, a Gaudeamus meg a moszkvai olimpia kitelepített prostituáltjairól szóló Galin-darabot (*Csillagok a hajnali égbolton*), és elkápráztatott színházának paradoxosával: a frissen tartott színészi érzelmek és energiák rafináltan kitenyészett őszinteségével. Itt tobzódtott az egyszerűség monumentalitása, a hatásra játszó tökéletes „eszköztelenség”. Hogy csinálják? Kész csoda.

A harmadik mágus: Declan Donnellan. Webster *Amalfi hercegnőjét* rendezte az elvárható reneszánsz gazdagság helyett napjaink szarkasztikus racionalitásával. A színészek dikciója jejes szél gyanánt sópör végig a nézőtér fölött, olyan erő van benne. Elhúzzhatjuk finnyásan a szánkat: Jakab kori pompa, bővérűség, gyilok és méltóság helyett a Duce Itáliájának feketeingesei, barokkos manierizmus helyett a „veszélyesen élni” hipokrizise, modern ruhákban, modern milióban, modern lefojtottsággal.

Szabad a vásár, az előadás februárban többször is látható lesz a Katona József Színházban. Le lehet majd szólni, el is lehet kerülni, nekik nem fáj, ők úgyis elmennek. De mi itt maradunk.



SZÁNTÓ JUDIT

DRÁMÁN INNEN, DRÁMÁN TÚL

SHAKESPEARE: OHELLO

Az ember nosztalgiazás közben hajlamos eltűnődni: mennyit adhatna neki, ha hirtelen, varázsütésre, a szétnyló függöny mögött újra kezdődnének ifjúkora nagy előadásai, a magyar színház egyik fény-korának legfényesebb estéi, ha újra láthatná - hogy csak az elsőnek felöltő neveket markolja ki - Tőkés Anna Kabanováját, Dajka Margit Dulszka asszonyát, Mészáros Ági Rozikáját, Ruttkai Éva Ziliáját, Honthy Hanna Cecíliáját, Somlay Artúr Von Walterét, Uray Tivadar Lumpácusát, Timár József Antoniusát, Bessenyei Ferenc Svágyját, Major Tamás III. Richárdját, Soós Imre Romeóját, Kálmán György Emile Magisát... De ilyenkor jelen sorok írójában felmerül egy másik gondolat, hogy hiszen még láthatta Bajor Gizit pályája végefelé Kleopatraként, Lady Milford-ként, Liliként, és enyhén szólva mélységes csalódást érzett, egy korábbi, letűnt ízlés- és stílus-világ áporodott levegőjét - ugyanazt, amely megcsapja egy-egy nagybecsű régi hangfelvétel, egy Moissi, egy ödry, egy Törzs szavata hallatán vagy ifjúkora akkor katartikus hatású filmsikereit újranézve. És aztán azzal vigasztalódik: bizonyára éppen attól voltak saját koruk stílusának e joggal halhatatlan kifejezői oly zseniálisak, amitől ma oly idegenszerűnek, időnként már-már taszítóknak tűnnek.

Emlékszem ifjúkorom csodálatos Othelloira

Oszter Sándor (Othello) és Juhász Judit (Desdemona) a Várszínházban



is, elsősorban Timár Józsefre, Bessenyeire meg a többiekre. Délcegek voltak, nemesek, barna bőruk finoman ütött el öltözékük hófehér redőitől, dús fűrtjeik halántéktájon őszbe csavarodtak; szakasztott olyanok voltak, mint „fehér” környezetük, csak szebbek, jobbak, bölcsőbbek, egy fejjel magasabbak, pozitív hősök ízig-veéig, a fajüldözés ártatlan mártírjai (pirulj, négerlincselő Amerika). Persze ha ilyen volna minden üldözött, megvetett néger, zsidó, cigány, nehezen gyűjthetnének táborot maguknak afajgyűlölők; büszke lenne minden Brabantio, ha a családjukba házassodnának, Jago kétszer is meggondolná, mielőtt tengelyt akaszt velük, s belőlük magukból sem lenne oly könnyű a kisebbségi érzést, az áldozatmagatartást előhívni. Még a „törzsi” vonásokat elsőnek felmutató Laurence Olivier is saját hősi alkata ellen játszott, bekalkulált félsikerrel.

Othello tehát, hogy igazi tragikumát ma megérthessük, némi revízióra szorul, a kérdés csak az: milyen mélységben. De mielőtt e kérdést fontolóra vennénk, meg kell állapítani: Magyarországon e revízióra talán még eszményi esetben sem a Nemzeti Színház az eszményi hely, hiszen egyelőre változatlanul érvényes konvenció - Székely és Zsámbéki is csak rövid időre és radikalizmus nélkül finomított rajta -, hogy a Nemzeti nem az avantgárd kísérletek színhelye, s nemes funkciói közé tartozik a kötelező és ajánlott olvasmányok ízléses, mértékkel korszerű illusztrálása. Való igaz: egy avantgárd Othelloval (például a Rusztéval) nem tudnának mit kezdeni, ásítással vagy vihoggal cincálnák szét azok a

diákcsoportok, amelyek az Ivánka Csaba rendezte Othello gyenge félházát harmadában megtöltötték, s amelyeket egy energikusabban ejtett szó vagy pláne egy csók is irritált nyerítésre gerjesztett.

Nemes, szép, konvencionális *Othellót* tálaltak hát színre a Várszínházban. Oszter Sándor módjával délceg, dús lebernyegeit méltóságteljesen viselő s valóban és ismét őszbe csavarodó Othelloja, Rubold Ödön intrikus-képű, intrikus-mozgású, szavait sziszegve artikuláló Jagója fél évszázad távlatában kortalannak mondható, most tehát egyszerre *in vitro* és *in vivo* megbizonyosodhatnánk róla: mennyit ér ma az évtizedes hagyomány. A kísérlet alighanem negatív eredménnyel zárulna, ám végrehajtani adott esetben mégis méltánytalan lenne, mert az előadást elsősorban nem megkésettisége, hanem gyenge minősége jellemzi. A rendező, úgy tűnik, nem megérteni s megértetni akarta Othello tragédiáját, hanem becsületesen felháborodott az ármányon, amely egy derék embert halálra sebzett. Ez az Othello nem provokálja létével s lényével Jagót; csak az abszolút, megmagyarázhatatlan gonosz törhet vesztére. A Lamb-mese képes kivonata elevenedik meg, miközben néhány, amúgy nem túl újszerű beállítás hivatott jelezni a modernséget: az elején s a végén Othello és Jago kimerevített kettős tablója (lásd: áldozat és hóhér feltételezi egymást), s azaz élesen megvilágított lemez, amelyre olyankor állnak, amikor piros ceruzával aláhúzendónak ítélt szövegrészeit mondják.

Amúgy a két főszereplő profi, és látszik, hogy van jogosítványuk e koncepció eljátszására; eredetiség nem kívántatott tőlük, ezt számon kért sem illendő. Mindazonáltal Oszter színészi súlyát meghaladja a szerepé, decens árnyéka csak a kozmikus figurának, Rubold pedig inkább csak lejelzi az intrikus hagyományos sablonjait. Mégsem kívánám hosszabban elemezni a két alakítás gyengéit, mert a színészek joggal hivatkozhatnának rá, hogy a rendezés nem ihlette, mint ahogy nem is ihlethette meg őket, s nekik egyszerűen ennyi kedvük volt beleállni egy megkopott aranyozású, divatjamúlt keretbe, mint sötét bőrben ragyogó, illetve fehér bőrben sötét lélek duója.

Néhány dolgot azért még érdemes megemlíteni. Így azt, hogy fáradt rutiniék és egy, a groteskségig civil, jogosítvánnyal végképp nem rendelkező Desdemona (Juhász Judit) mellett a színpadon mozog egy friss, életszerű emberi alak is, Tóth Sándor rokonszenves Cassiója. És szólni kell arról a gyakori jelenségről is, hogy míg a jó rendezői gondolat az előadás minden tényezőjét maga köré szervezi, sikerületlen előadást még az ág is húz. Csúnya, értelmetlen és használhatatlan Túri Erzsébet díszlete, az első rész lyukas alapszövegével és velencei oszlopsorá-

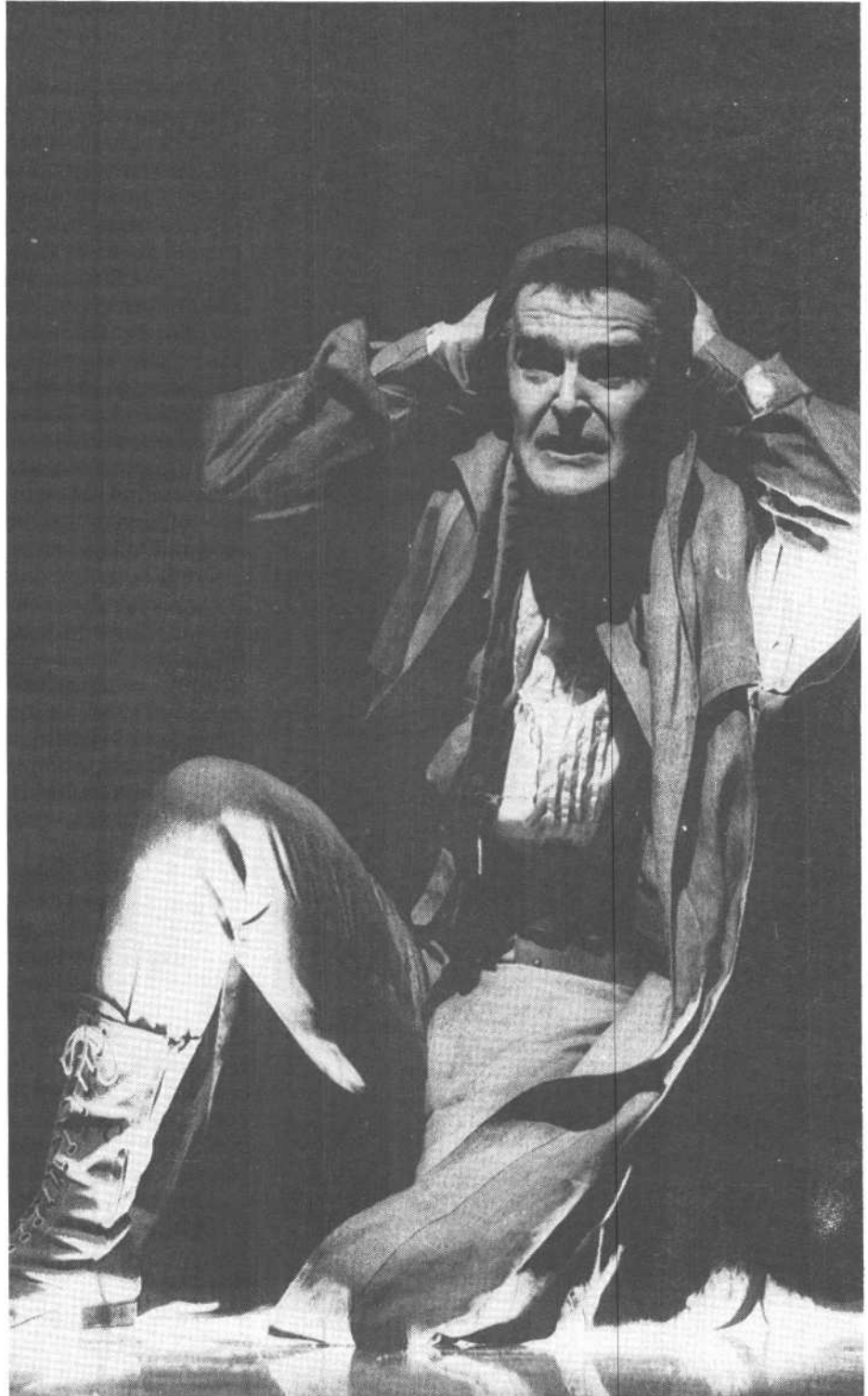
A várszínházi Jago: Rubold Ödön

val, amelynek mennyezete oly mélyen leér, hogy agyonnyomja a szereplőket (mintha az előadás Velence nyomasztó légkörére akarna utalni, de ha van ilyen szándéka, egyéb nem jelzi), míg a második részben ugyanezen oszlopok felhúzott állapotban fogpiszkálókként merednek lefelé a zsinórpadlásról (mintha Velence még Ciprus felé is kinyújtaná csápjait a szereplők felnyársalására, de ez - lásd feljebb- nem bizonyított), kétfelől pedig sátorszerű képződmények patchwork-mintája képvisel egy önmagáért való posztmodernet. Tordai Hajnal jelmezei ugyancsak olyan eklektikusak, amilyeneknek csak határozott rendezői szándék esetében szabadna lenniük; jelen esetben pusztán csak érthetetlen, hogy a hagyományos, korhű jelmezek Cipruson nadrágkosztümmel és terepszín-foltos katonaköpenyekkel elegyednek, majd miután visszareneszánszosodnak, Bianca még mindig modern estélyiruhát visel. Elismerem továbbá, hogy Juhász Judit vörös parókája a szőke Desdemonához képest rendhagyó, csak éppen a figurát teszi markotányosnőhöz hasonlóvá. S mert a rossz előadásokat még a pech is üldözi, az általam látott sokadik előadásos Oszternek bömbölve kellett sügni (ő, a sügőlyuknak is megvolt a maga előnye), Rubold pedig a végső hekatombajelenetben elbotlott a plexiemelvényen, s kis híján rázuhant a halott Desdemonára.

Egészében az előadás nem érvel amellett, ami mellett pedig érvelhetne: a szélsőséges újításoktól tartózkodó, hagyomány és jelen között folytonosságot teremtő, a széles közönség fogékonyságához mértékkel alkalmazkodó, azt tapintatosan tágító előadásmód mellett. Az egyetemista és humán értelmiségi elit nem ezt a fajta színházat kedvelné, de meglenne, meglehetne a maga tekintélyes közönségbázisa, és képviselhetné azt a nemzeti színházi gondolatot, amely most éppen egy patinás irodaépület kibebelezésének ürügyével s egyéb plánumokkal palástolja, hogy az elmúlt években, ha nem is végképp, de hosszú-hosszú időre, kicsúszott alóla a talaj.

Dramán innen, a dráma lelkével semmi valós, átélhető kapcsolatot nem teremtve lóg a levegőben ez az előadás, és a drámán túl, némiképp légritka térben fortyog-pezsog egy másik, Ruszt József a Budapesti Kamaraszínház Asbóth utcai színpadán.

Több-e a „túl”, mint az „innen”, most még nem annyira a végeredmény, inkább csak a szándék felől nézve? Nos, igen, mindenképpen több, mert - egyebek között - „túl” van a dráma igazi elolvasásán és végiggondolásán is. A rendező elsősorban Othellón, azaz a másságon gondolkodott el. A hagyományos Othello-felfogás - a várszín-



házi is - abból indul ki, hogy Othello csak külsőleg más, és ezért csak gazembereket ingerel támadásra, azokat, akik nem törődnek vele, hogy a sötét bőrű idegen bévülről éppolyan, mint környezete, sőt, adott esetben többet ér náluk. Ruszt - a dráma legfrissebb recepciótörténetében nem elsőnek, de engem a komparatiztika a

színházi élmény közvetlen egyidejűségének izgalmaához képest soha nem érdekel - a másság belső tüneteinek és következményeinek tűnődött el, és megállapította: Othello belsőleg sem lehet olyan, mint a többiek, mert másra van kondicionálva. Először is kizárt, hogy anyanyelvi szinten beszéljen olaszul (azaz angolul, illetve magya-



Gálfli László (Jago) és Kamarás Iván (Othello)

mul), amely körülmény - tudjuk - anyanyelvi környezetben azonnal spontán reakciófolyamatokat indít el (lám, még szerelmes felesége is játékos csúfolódással utánozza fura akcentusát), de más egész viselkedése, mozgása, mimikája, reflexkészlete, támadó és védekező mechanizmusa is. Othello Velencében kicsit olyan, mint a 168 óra-beli Ódzsá Szabolcsban, nemcsak azért, mert a szabolcsi fehérek másnak látják, hanem mert valóban más is. Kívül-belül. Esete határeset: kevés mór emelkedik Velencében ilyen magasra - de kevés velenceit is lehetne ilyen könnyen ledönteni egyszer már kivívott pozíciója talapzatáról. (Hasonlóképpen lenne Ódzsává egy velencei a mórok között; ez már csak így van.) Vagyis: Othello és Jago itt valóban feltételezi egymást. Jago provokálva van; ezt az Othellót nem könnyű tudomásul venni, még kevésbé napi érintkezésben s legkevésbé főnökként elviselni.

Furcsa hatású előadás ez: hibáit, kivált első látásra, eltompítja egy alakítás, amely minden erényét magába szívja és megsokszorozza. Jó folytatás esetében ez a bemutató a magyar színháztörténetbe is bekerülhet mint olyan, amelyben Kamarás Iván Budapesten először mutathatta meg a maga meghökkentően eredeti oroszánkörméit. (Nem dicsekvésképpen mondom, de magam mára győri Vörös és fekete Julián Sorelje után is számítottam hasonlóra.) Sza-

bolcsi cigánygyerek, akit egyszer csak államtitkárrá választanak, és a nyakába borul a miniszter gyönyörű leánya - ilyesmi ez az Othello. Lelkileg teljesen felkészületlen a nagy változás elviselésére, miközben azt a maga naivitásában természetesen is tekinti; egy percre sem jut eszébe, hogy modorban vagy pláne belső habitusban alkalmazkodjék a többiekhez; nevetséges, szánivaló, megrendítő, ijesztően spontán, kicsit taszító... Most először értjük meg a velencei urakat, amikor a mórt, ahogy megtette kötelességét, minden indok nélkül meneszti - nem lehet kellemes ezzel a szegény, furcsa fiúval együtt ülni a minisztertanácsban, végzetesen hozzá nem illő nevével partykra hívni, államügyeken kívül bármi másról társalogni vele. A velencei urak kutyájának Cassio a kölyke, Jagónak is elsősorban Cassio, másodsorban Emília elleni merényletei miatt kell lakolnia, Othello tönkretételét valószínűleg éppoly könnyen megúszná, mint a cigányt-zsidót verő szkinhedek vagy egyéb, olykor hatósági önbíráskodók. Othellót nemcsak Jago intézi el; a velencei társadalom már előbb leírta, Desdemona pedig, ha ő is, férje is életben maradnának, sorra kapná a névtelen, gyalázkodó leveleket, mórbérencként. És Kamarás Iván emblemaértékűen hordozza nemcsak önmaga keresztjét, hanem a maga és az egész társadalom kollektív másság-szindrómájának minden okát és következményét is. Mi, a nézőtérben ülők látjuk furcsánkat, tehát mi is Velence vagyunk, ez a sorsunk, nem tehetünk róla, de önsajnálatra

sincs okunk, amiért emlékét - mint Alfieri Willy Lomanét - némi nyugtalansággal gyászoljuk.

Az emblematikus keresztthordozó - tudjuk, ez Ruszt rendezői világának alapmetaforája. Maga tervezte színpada most is az ismert keresztforma; erre feszítette már fel Urbain Grandier-t, a louduni papot, Marlowe II. Edwardját, Calderón állhatatos hercegét és a maga többi áldozati bárányját; a sor valóban szinte kiáltott Othello után. És most, hogy Kamarás Iván és Gálfli László személyében ideális Krisztus- és Judás-variánsokat kapott, kár volt a tiszta koncepcióra különb-különb modorosságokat ráaggatnia. Véres falú zuhanyozókat, meg-megereődő záporokat (éppen csak a nevezetes ruszti esernyők nem nyílnak ki), képkeretet, amelyből/ amelybe Othello ki-, majd Jago belép, vériszamos nejlonepedőt, amelyet Jago leránt a szerelmesek teteméről s a karjára akaszt, lavórban úszó játékhajót mint Velence szimbólumát, amely kínosan társítja magához a „vihár egy lavór vízben” gondolatát.

Mindezekre persze lehetne külön-külön magyarázatokat találni, megpróbálva beleilleszteni s esetleg bele is találni Ruszt észjárásába. Így például rá lehet jönni, miért hangsúlyozza Othello neofita italista buzgalommal Desdemona nevének második szótagját; meg lehet fejteni, miért, hogy a féltékenység elhatalmasodásakor levedli akcentusát, sőt még fekete máza is hézagossábra kopik - valószínűleg arról van szó, hogy a szenvedélyben és a szenvedésben a másság halványul az általános emberiehez képest. Azt is ki lehetne ókuhlálni, miért kell az amúgy is állandóan kettős játékot játszó, derék, becsületes, jószándékú barátból folyamatosan durva, erőszakos gonosztevővé oda-visszavedlő Jagónak egy harmadik szinten az intrikus-sablonokat is megidéznie és elidegenítenie - valószínűleg azért, mert a Ruszt elképzelve Jago a saját manővereit is éppúgy megveti, mint a balekokat, akik miatt ilyen eszközökre kényszerül, s ezért teszi intrikáját házi használatra idézőjelbe - Jago előtt csak a rombolás maga az abszolút és a sérthetetlen. (Itt jegyzem meg: Gálfli László mindhárom játékszinten kitűnő; esztétikai egységbe foglalja azt az önképet, amilyenek Jago szerint a fehér embernek lennie kell, ha meg akarja védeni fenyegetett felsőbbrendűségét.) Vagy tegyük meg egy utolsó kísérletet: azon túl, hogy a Pindroch Csaba játsza hórihorgas, kiugró ádámcsutkájú, suta Rodrigót Biancaként felléptetni roppant jópofa szakmai etűd, vegyük észre, hogy ez a Bianca Emília ruháját hordja, amelyet Jago vitt ki a színről a nagyon szellemes szeretkezési-kendőeltulajdonítási jelenet után (lám, keresztre feszül ő is, ha szeretkeznie kell), akkor még azt hihettük, csak díszletmunkási funkcióban; némi agymunkával kilyukadhatunk oda, hogy a nőimitátorszám több, mint gag: Jago

Kamarás Iván és Nagy Enikő (Desdemona)
(Németh Juli felvételei)

öltöztette be Rodrigót Biancának, hogy semmit se bízson a véletlenre, és Othello a (Jago által) betanított szöveget „hallgathassa ki” a cselszövésben amúgy szintén részt vevő fiatalember ajkáról.

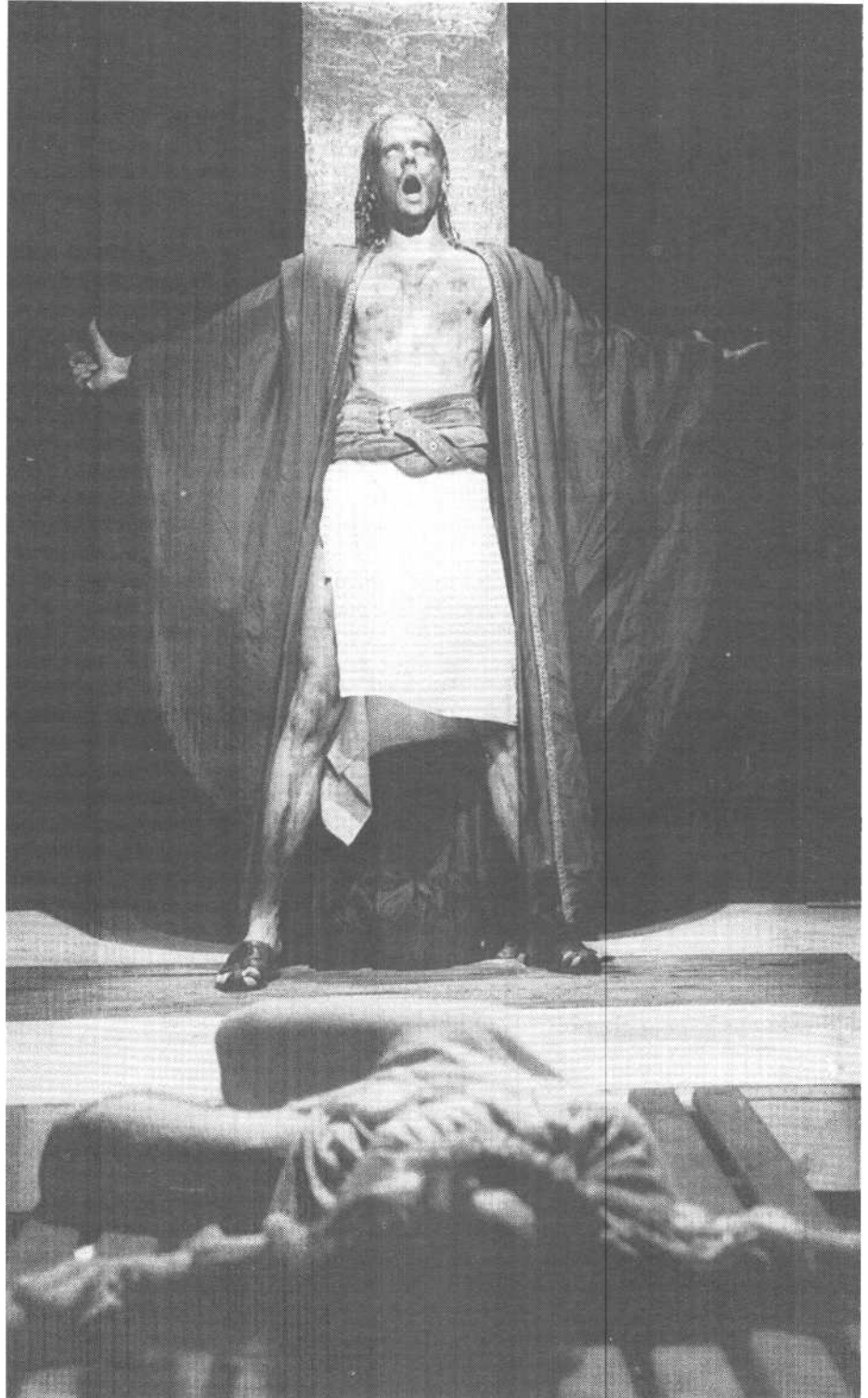
Ám amennyire Ruszt Othello-képe azonnal elfogadható és Kamarás Iván játékában közvetlenül át is élhető, annyira közvetettek, alapélménytől független agyketyegtetést kívánók ezek a megoldások, amelyek a maguk önkényességében ilyenek is lehetnek, de lehetnének egészen másfajta is. És elvégre az ember mégsem happeningre, hanem Shakespeare-re kondicionáltan jelenik meg a nézőtérben.

Ami a többi szereplőt illeti: Cassióval mindkét előadásnak (ez egyébként egyetlen közös vonásuk) szerencséje van: Dózsa Zoltán is tökéletesen emberszabású, kedves, simulékony, rokonszenves úrifíú, a velencei társadalom ideális hőse, aki még az Othello iránti nagyvonalú toleranciát is megengedheti magának; nem a tudatában, hanem a génjeiben, a zsigereiben van, hogy a vezetői poszt az első adandó alkalommal úgyszólván hozzá, a méltó jelölthöz gurul vissza. Dózsa Cassiója mellett Egri Márta Emiliája is az előadás rendezői stílusától némiképp elüt, gondos és gyengéd realista alakítás. (Mellesleg: legalább ezen a szinten kellene a Várszínházban mindenkinek játszania.)

Desdemona (Nagy Enikő) megejtően szép; ezer nő közül egy ha büszkélkedhet ilyen különös, világos, áttetsző s mégis titokzatos szempárral. Kezdi színésznőnek ebben a szerepben nehéz többet elárulnia magáról; Desdemona, akár Ophelia, jellegzetes áldozatszerep, akinek sorsa független akarától, még személyiségétől is; attól kezdve, hogy Othellónak nyújtotta kezét, bármit tehet, halnia kell, s ez a túlzott egyénítést öncélú, sőt, zavaró sallanggá tenné.

Hável László (Brabantio és a Bolond) végül szerencsés választás a rendező részéről és szerencsés színfolt az előadásban; a színész alkati furcsasága feltűnővé tesz egy jellegtelen szerepet, anélkül, hogy túlságosan magára vonná a figyelmet.

Akármilyen jó is azonban a többi szereplő, ez Kamarás Iván estje, és nem tudom, mi lenne az előadásból nélküle; bizonyára egészen más lenne, már csak azért is, mert Ruszt kénytelen lett volna személye híján valami egészen mást kitalálni. Ezt azonban alighanem fölösleges firtatni. Drámán innen, drámán túl, s túl a drámán túli előadás vitathatatlan fölényén, a két *Othello* abszolút hozadéka egy színésznév, amelyet ezután keresni fogunk.



William Shakespeare: Othello (Várszínház)
Fordította: Kardos László. Díslet: Túri Erzsébet m. v.
Jelmez: Tordai Hajnal. Zene: Dékány Endre m. v.
Dramaturg: Bartos Zsóka. Rendező: Ivánka Csaba.
Szereplők: Horkai János, Csurka László, Ferenczy Csongor, Oszter Sándor, Juhász Judit, Rubold Ödön, Bartal Zsuzsa, ifj. Jászai László/Tóth Sándor, Óze Áron/Bordás János, Barabás Gyöngyi, Lázár Csaba.

(Budapesti Kamaraszínház)
Fordította: Kardos László. Jelmez: Scháffer Judit.
Dramaturg: Böhm György. Rendezte és a játékterei tervezte: Ruszt József.
Szereplők: Kamarás Iván, Gálffi László m. v., Nagy Enikő, Egri Márta, Dózsa Zoltán, Pindroch Csaba f. h., Hável László, Holl János, Téri Sándor, Egyed Attila, Harsányi Attila, Kövesdi László.

SÁNDOR L. ISTVÁN

MELYIK AZ IGAZI?

CSEHOV: IVANOV

Nem először történik meg velem, hogy egyazon este két előadás tanúja is vagyok. És nem tudom, melyikről kellene írnom: a lehetségesről vagy a létezőről. Arról, amelyik a produkció hangsúlyos, szép pillanataiból megérezhető, vagy arról, amelyik az alkotók elképzeléseiből az adott estén valóban megvalósul.

A Pesti Színház bemutatója átgondolt koncepciót sejtet. Horvai István rendezése az *Ivanov* ma érvényes, izgalmas olvasatából indul ki. Erre utal az új fordítás, a dramaturgiai beavatkozás, erre következtethetünk a szerepértelmezések-ből, ezt jelzi a játékmód, a motívumrendszer. Mégsem született koherens előadás: a stílus bizonytalanságaiban, a színészi játék esetlegeségeiben, modorosságaiban a rendezői koncepció ellentmondásai is felsejlenek.

Az amoralitás kísértése

Az előadás Ivanov (Szervét Tibor) monológjával indul. A férfi emyedten, kissé széttárt karokkal ül egy hatalmas, méregzöld fotelben. A feje a háttámlára hajlik. Lassú, visszafogott, enervált mozdulatok kísérik kímélt, keserű számvetését: nincs már hitem - mondja -, bennem sem hihet már senki. Pusztul minden bennem is, körülöttem is. Ekkor hangzik el a főhősből hirtelen kiszakadó mondat is: egy golyó az agyba, és kész!... Ez a riadtan tárgyilagos, kilátástalanul őszinte számvetés a végleges darabváltozatban a harmadik felvonásban szerepel. A darab így azt a folyamatot ábrázolja, hogyan jut el Ivanov (a történetben is megjelenített) tévelygése, vétkei következtében az utolsó előtti felvonásra az öngyilkosság gondolatához, az utolsó jelenetben pedig a végrehajtásához. A Pesti Színház előadásában viszont ezzel a kétségbeesett konklúzióval indul a történet. (Az előadás szövegváltozata a darab korábbi variánsának figyelembevételével készült.) E felütés után már nem az a fontos, hogy mi vezet el a halál gondolatához a főhőst, hanem az, ami ennek a lehetőségnek a megsejtésén túl történhet vele. (Az ötlet majdnem azonnal valósággá válik: a monológ végén belépő Borkin - Rudolf Péter - a zárómondatra adott önkéntelen válaszként ráfogja Ivanovra a puskáját. De nem a fegyver szólal meg, hanem ő

maga: puff! A tragikus meditáció azonnal valamiféle bohózati közegbe kerül.)

Az indítás izgalmas, új összefüggéseket vet fel. Miután a végeredmény adott, az előadásban az válik hangsúlyossá, hogy mire képes az élet és halál határhelyzetébe jutott ember. Föltárulnak-e benne újabb, ismeretlen dimenziók? Képes-e korábbi kötöttségeitől, előítéleteitől megszabadulva ráismerni a saját sorsára, a többiek életére - magára a létre? A pesti színházi változatban Ivanov tragédiája ebből az eldöntetlen helyzetből fakad: képes függetleníteni magát a körülötte lévő világtól, aztán visszatáncol a kötöttségei közé. (Nem hajlandó fenntartani a morális magatartás látszatát, amikor már nem tud hinni a tevékenységében; már nem szereti a feleségét, de enged az új szerelem, az újrakezdés csábításának.) A Szervét Tibor játszott Ivanovnak mintha csak egyetlen, mégis hatalmas lépést kellene megtennie ahhoz, hogy másfajta törvények között találja magát. Mivel azonban erre képtelen, fölemészti az a közeg, amelyből valójában már rég kiszakadt. Erre utal az előadás több motívuma is.

Szervét Ivanovja biztató figyelemmel, kihívó érdeklődéssel fordul mindenki felé, aki el akarja róla mondani a véleményét. Azt hiszi, végre megtud valamit magáról. Aztán, ahogy beszélni kezdenek hozzá, elkedvetlenedik, elfordul, magába zárul. Ironikus, cinikus gesztusokat tesz, hiszen újra és újra ugyanazokat a lapos közheleket hallja. Olyasmint akarnak ráolvasni folyton, aminő már rég túl van. Ennél jóval többet tud már magáról, s megítélhetetlennek tartja magát azzal a hamis morállal, amit a többiek számon kérnek rajta. Arra kíváncsi, hogy mi van ezen túl. De nincs bátorsága hozzá, hogy átlépjen az amoralitás világába. Hogy ráismerjen végső, kétségbeesett magányára. Hogy megértse: csakis maga lehet önmaga bírója. Hogy az élet hiábavalóságát tekintse evidenciának. Hogy csak elviselni akarja, s ne az értelmét keresse. Még túlságosan erős benne a morális magatartás emléke. Még szeretné, hajlennelvaló lenne mindaz, ami néhány éve még számára is magától értetődő volt. Még hinni akar a küldetésében, a kapcsolatok meg-tartó erejében. Még szeretné, ha lenne hite, reménye. Még kétségbeesett, hogy nevetséges a ragaszkodása mindehhez. Még nem érti, hogy nemcsak ő változott meg, hanem körülötte a vi-

lág is. Hogy ami kívül van, az válik benne is pusztító erővé. Az az üresség, az a hiábavalóság. Még azt keresi, ami erre rácsfolhatna. Ezért keresi tükröképét, ifjúkori képmását Lvov doktorban (Alföldi Róbert), ezért hallgatja engedelmesen, megértően annak durva, izgága számonkéréseit. Úgy látszik, maga ismer engem - mondja neki higgadtan, majd kicsit később hozzát teszi: nem könnyű megérteni egy embert. Valójában nem értjük magunkat. A doktor provokációja adja a végső lökést az öngyilkosságához: megszólalt bennem az ifjúságom - mondja a halála előtt. (A morális lény cselekszik ekkor - visszamenekülve az ifjúkori eseményekhez -, mert megriadt az amoralitás kísértésétől. Ivanov ragaszkodik az erkölcsi mértékhez, holott viselkedésében már rég túllépett rajta. Többször is bűnösnek mondja magát, lelkiismeret-furdalás gyöttri, holott cselekedeteiben fölszámolta maga bűntudatát.)

Az öngyilkosságot végül nem az orvos párbaj-pisztolyával követi el. Nem enged a hebegő, görccsös moralista nevetséges provokációjának. Borkin puskájával vonul a színpalak mögé. Azzal a fegyverrel, amellyel a jószágigazgató az első jelenetben ráijesztett. Amely minden felvonásban szerepet kapott. Borkin kezében cinikus játékszer a puska. A második felvonásban erre aggatta a Szásának szánt ajándékokat. A harmadik felvonás mulatózás jelenetében félrehajítva hever. Csöve lehajlítva - mintha arra várna, hogy valaki megtöltse. A negyedik felvonásban el is sül a fegyver. Ivanov Borkin kezéből veszi ki, aki egy bohózati figura elszántságával rontott be vele. (A fegyvermotívum mintha arra utalna, hogy öngyilkosságával Ivanov valójában mások ítéletét teljesíti be. Így maradhat különb a környezeténél, amelyből ifjúkorában kiragyogott. A többiek a főhős magatartását, amellyel átlép az érvényét veszített erkölcsökön, egyre inkább a közegbe való beleolvadásként értékelik. Egyre elfogadottabbak a leegyszerűsítő értelmezések: Ivanov csak a pénzéért vette el Sárát, csak a hozomány reménye fűzi Szásához is. Valóban lehet így is értelmezni a történeteket. Ilyen kép is kialakulhat Ivanovról. Öngyilkossága attól kíméli meg őt, hogy valóban ilyené váljon.)

A beolvadás kísértése

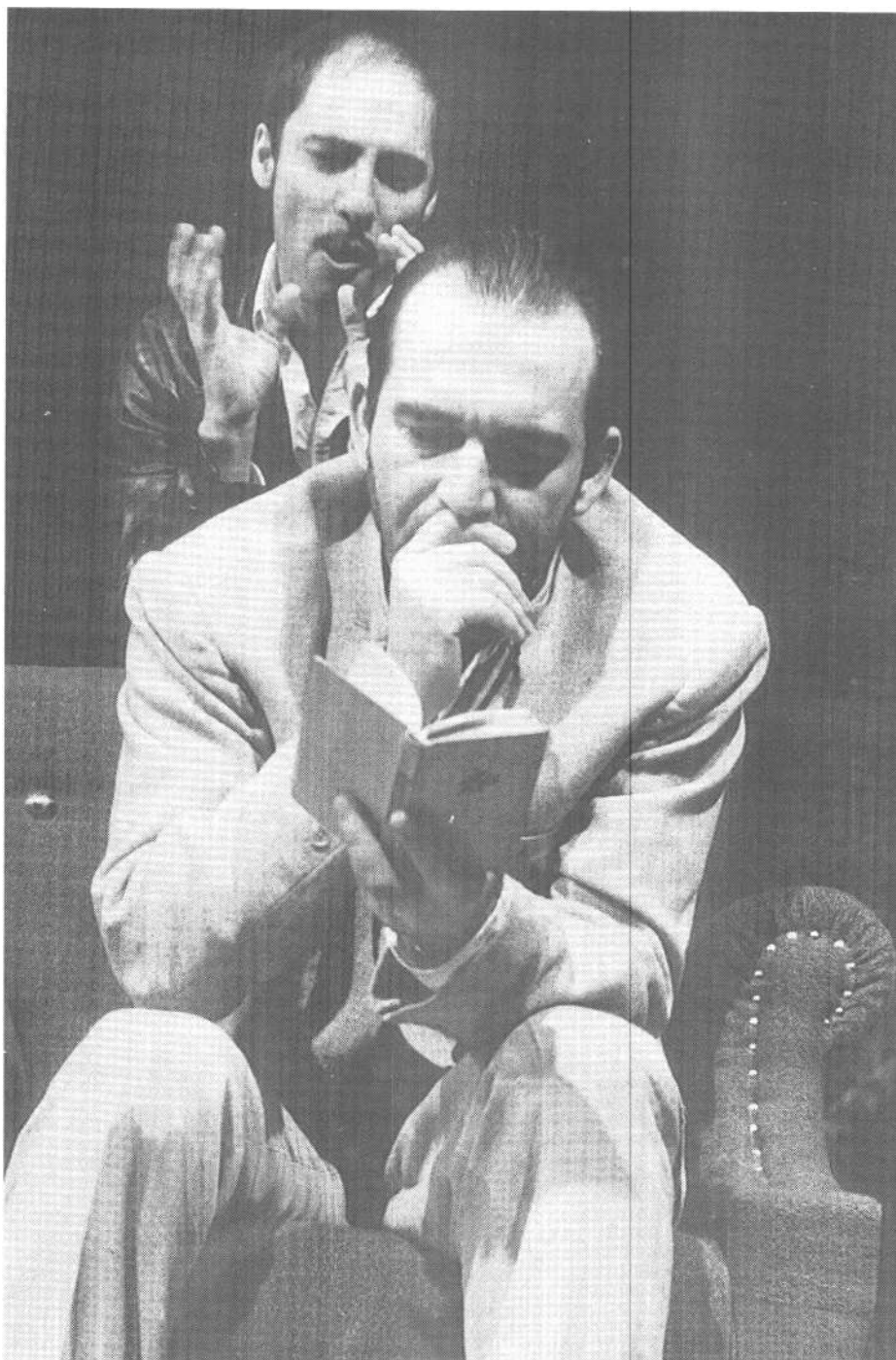
Az előadás díszlete is Ivanov útját vetíti előre, ugyanakkor bizonyos értelemben közeg és személyiség kontrasztjára is utal. (Ez utóbbi meghatározó eleme a játékstílusnak is.) A tér szerkezete mindegyik felvonásban azonos: a falak enyhén hajlított V alakban zárják le a teret, az előtér mennyezetének és padlójának összefutó vonalai is a bezártság érzését keltik. A határoló elemek színe azonban felvonásról felvonásra válto-

zik. (A rögzítő kárpitszegecsek mélyedései és az anyag domborulatai a párnázott ajtókat idézik.)

Minden egyszínű, a falak is, a bútorok is. Az első felvonás (a helyszínrre, azaz a kertre utalva) zöld térben játszódik. A második rész díszlete (a fősvény Lebegyevné porvédő bútorhuzataira utalva) vajszínű. A harmadik felvonás tere téglavörös. (A helyszín ekkor Ivanov dolgozószobája. A szín megválasztását a feszültség fokozódásából is adódó emocionális tartalmakon kívül az időre utaló szerzői instrukció is indokolja: dél van.) Mindhárom felvonás élénk színvilága erőteljes kontrasztot alkot a változatlan előszínpaddal. Ennek falait, mennyezetét fekete térelemek határolják. (Itt még a szék is sötét színű. Erre telepedik le Ivanov szinte észrevétlenül, amikor megérkezik Lebegyevékhez, s innen figyeli sokáig némán a szalon eseményeit.) A negyedik felvonásra azonban megszűnik a kontraszt: maga a színpad is sötét színűre változik. (Lebegyevék házában esküvőre készülődnek, mégis úgy érezzük, mintha ravatalozóban lennénk.) A szereplők is beleolvadnak ebbe a közegbe: minden-ki fekete-fehér öltözékben jelenik meg.

Csak Ivanov tesz kísérletet arra, hogy kilépjen ebből a helyzetből. Amikor Szásához rohan, hogy lebeszélje őt az esküvőjükről, még korábbi világosdrapp felöltője van rajta. (Jánoskúti Márta jelmezei úgy archaizálnak, hogy mai öltözékeknek is hatnak.) Aztán engedelmesen meghajol Ivanov is: megy a templomba, nem térhet ki az események elől. A felvonás második képében maga is fekete frakkban, fehér ingben jelenik meg. A tér is átalakul némileg: a hajlított V alakú falak helyett sötét kapu zárja le a díszletet. Az Ivanov öngyilkossága előtti jelenetben nyitva áll a kapu, mögötte világos falakkal határolt tér nyílik meg. A sötét színpad és a világos háttér közti kontraszt újratерemti, ellenkező értelművé változtatja az előtér és a háttér korábbi kontrasztját. Ivanov számára a közegbe való beolvadás sötét kísértésén túl újabb, valóságon túli dimenziók nyílnak meg. (A túlbeszéltséget kerüli el az a megoldás, hogy Ivanov nem a világos hátsó térben, hanem a színpad mögött követ el öngyilkosságát. Magára hagyja a többieket. Nem őt magát, hanem végképp nevetségessé váló környezetét látjuk az utolsó pillanatokban.)

Bár a díszlet használata logikus, mégis fenntartásaim vannak vele szemben. F. Kovács Attila színpadképe ugyanis nem a játék közegét teremti meg. Terve önálló életre kel, önmagában lesz jelentéshordozóvá. Jelenléte annyira tolatkódó, hogy nem lehet nem tudomást venni róla, a színészek azonban szemmel láthatóan képtelenek kapcsolatot teremteni vele. Olyanfajta absztrakciót képvisel, amely rendkívül távol áll a játékképzésben megvalósuló színházi gondolkodástól.



Rudolf Péter (Borkin) és Szervét Tibor (Ivanov)

Tragikus bohózat

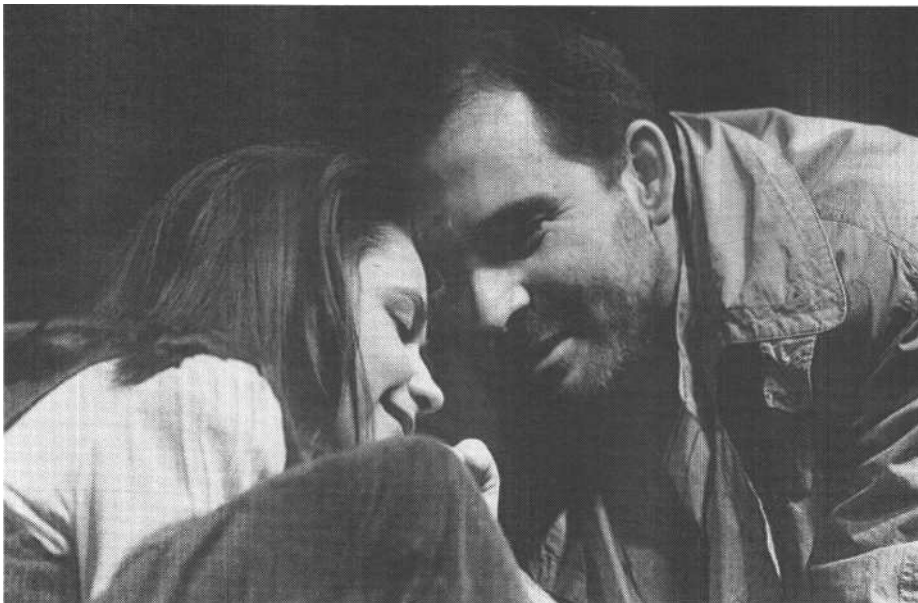
Az előadás játékképzését érzem a legellentmondásosabbnak. Itt sejtethető a legtöbb anomália az eredeti elképzelés és a megvalósulás között. Horvai István rendezése érdekes kísérletet tesz

arra, hogy a tragédia és a bohózat közt egyensúlyozzon, s a két szélső pólus közti széles mezsgye sokféle elemét vonja be a játékba. Ivanov komorsága néha gúnyos cinizmusba fordul. Néha egy-egy groteszk hangsúly ironizálja a helyzetet. (Ivanov dühkitörésére, amellyel a felesége fejére olvassa, hogy meg fog halni, Sára - Pap Vera - mintha csak legyintene: ugyan már, mikor mondta ezt az orvos! Aztán megismétli a szavakat, megáll, lerogy a földelbe: hirtelen szakad rá a halálfélelem.) Máskor a nevetségesség mozdulatok



keltének komikus hatást. (Így utasítja vissza Lebegyev - Lukács Sándor - mindegyre fölényes legyintéssel a vodkához kínált vizet. Borkin Kabakinát - Börcsök Enikő - ölelgeti, miközben a gróf számára akarja megkérni a kezét. Sabelszkij - Tahi Tóth László - ügyefogyottan téblábol körülöttük. A grófnévá válás lehetőségétől meg-részegült asszony elkapja a kezét, és ő maga szorítja a melléhez, amit Borkin is fogdos éppen.) Egy-két figura szinte karikatúraszzerű leegyszerűsítéssel jelenik meg az előadásban. (Ilyen Le-

begyev felesége - Dobos Ildikó -, akinek rigorozós pénzsóvársága könnyedén siklik át sipákoló hisztériázásba.) De majd' minden figurában felismerni bohózati elemeket is. (Így Lvov gátlá-sos dühöngésében, Borkin könnyed ripacskodásában, Sabelszkij tétova hebegésében, Lebegyev részeges elérzékenyüléseiben, Babakina közönségességében. Még Sára ragaszkodásának, Szása - Murányi Tünde - rajongásának is vannak komikus felhangjai.) Máskor a jelenet egésze groteszk hatású. (A Lebegyevék szalon-



Tahi Tóth László (Sabelszkij), Szoboszlav Sándor (Jegoruska) és Lukács Sándor (Lebegyev)

jában összegyűlt társaság unottan hallgatja a zongoraszót. Az előtérben Jegoruska - Szoboszlav Sándor - szunyókál. A falnál merev, szinte egyszerre mozduló fiatalemberek várakoznak. Felugranak, amikor Babakina belép a terembe. Negédes köszöntésére nyájaskodó bókkal válaszolnak. A másik falnál copfos kislányok vihorásznak. A hátsó kanapén a ház úrnője trónol. Ide telepszik Babakina is. Innen fogja később kitúrni őt Sabelszkij: elterpeszkedik, a hátsó felével csinál helyet magának. (Az ilyen és ehhez hasonló megoldások miatt néha úgy hat az előadás, mintha Csehov-pamfletet látnánk.)

A rendezői szándékot egyértelműen jelzi, hogy Ivanov végső, tragikus lépését Horvai bohózati közegben helyezi el: Lvov doktor a párbajpisztolyokat rejtő ládikát a melléhez szorítva rohangál fel-alá a szobában. Nem tudja, mitévő legyen. Nincs mersze a többiek előtt számon kérni Ivanovon a gázságát. Bekiabál hát a hátsó terembe, aztán felugrik a cseballóra, hogy hősi pózban lássa meg őt ellenfele. De nem jön senki. Erre lekászálódik, újból az ajtóhoz megy, ismét Ivanov nevét kiáltja, aztán usgyi, vissza megint a cseballó tetejére. Innen kezd el szónokolni a végre előlépő férfinak, innen vitázik a vendégseggel. De azonnal a cseballó alá ugrik, amikor Ivanov ráfogja Borkin puskáját. A hangszer alatt lapulva, remegve figyel a fejleményeket. A lövés után orvosért kiáltó Lebegyev lehajol hozzá. Nem maga itt a doktor? - kérdezi a mozdulata. Lvov lassan kúszni kezd az ajtó felé, amely mögött Ivanov öngyilkos lett. Közben Szása zokogását halljuk.

A dramaturgiai változtatások is leginkább az utolsó részt érintik: a történet ekkor sem szűkül le Ivanov tragédiájára. Továbbra is hangsúlyosak maradnak a háttérret alkotó életképek, melyekből Horvai rendezése elsősorban a komikus árnyalatokat bontja ki. (A Csehov-kötetben szereplő műfajmeghatározást is kicseréli a színlap: dráma helyett komédiát ígér, sokszor azonban bohózatot látunk.) A negyedik felvonás két képre, esküvő előtti és utáni jelenetre bomlik. Itt nem a vőlegény, hanem a néhány órás ifjú férj lesz öngyilkos. Fontos részlete az előadásnak az a (végleges darabváltozathoz hiányzó) jelenet, amelyben Ivanov és Sabelszkij Sárára emlékezik. (A cseballónál kuporgó párosból a grófnak csak a szilüettje látszik, a halottra emlékező, az életével leszámoló Ivanov alakját azonban kiemeli a sötétből a megvilágítás, így látványban is

Murányi Tünde (Szása) és Szervét Tibor (Koncz Zsuzsa felvételei)

kapcsolat teremődik a főhős és a fényes háttér között.) A negyedik felvonásban új fordulatoknak is tanú lehetünk: Borkin feleségül kéri Babakinát, miután a gróf durván ellökte magától az özvegyet.

Horvainak a főhős melankóliáját a környezet bohózszerű megjelenítésével ellentétező rendezése akkor lenne igazán izgalmas, ha a két réteg nem válna el egymástól ilyen élesen, ha a kettő közötti átmenet megteremtődne. Ha fennmaradna a komikus és tragikus elemek egyensúlya. Ha Ivanov környezete a maga neveltségében nem válna teljesen súlytalanná. A Pesti Színházban azonban Ivanov körül többnyire sorstalan bohócokat látunk. Pedig ez a világ nem üressége, jelentéktelensége miatt neveltség, hanem közhelyszerűsége, banalitása révén válik azzá. Ennek a közhelylétnek a lehetősége fenyegeti Ivanovot is: az, hogy a közönségeset, a hiábavalót élje meg különleges sorsként. (Ezzel „kecségteti” Szása rajongása, a vele kötendő házassága is.)

Mindezt nagyon jól érzékelteti Spiró György lendületes új fordítása. Szövegváltozatának értéke nemcsak abban áll, hogy mai szlengre cseréli a darabban meglepően hangsúlyos vulgáris nyelvi megnyilatkozásokat, hanem elsősorban abban, ahogyan a szereplők beszédmódját meghatározza. Ebben a világban mindenki közhelyekben fogalmaz. A paneleket, bevett fordulatokat ki-ki habitusának, szellemi képességeinek megfelelően használja: reprodukálja, eltorzítja vagy újratemti őket. Még Ivanov is közhelyekben gondolkodik, de ő tesz kísérletet arra, hogy banális fordulataiból valamiféle melankolikus költészetet teremtsen.

„Vígyszínházi stílus”

Nemcsak a rendezői megközelítésből adódik, hanem a színészi játékon is múlik, hogy összhatásban a sokfajta stílusréteg ellenére sem bomlik ki a darab hangulati összetettsége az előadásból. Inkább leegyszerűsítésnek tetszik, amit látunk. Érvényes ez a szerepértelmezésekre is. A színészek ugyanis nem képesek arra, hogy mi-közben bohózat helyzetekbe keverednek, bohócszerű gesztusaik vannak, a figurák sorsát is megmutassák, hogy látszólagos könnyűségük ellenére is súlyos alakokként ábrázolják őket. Enélkül pedig súlytalanná válik maga az ábrázolt világ is.

A Vígyszínház művészei azonban most is a társulatot belül meghatározó játékként foglalkoznak: technikás, könnyed, de belülről nem motivált jelenlétre törekednek. Most már hosszabb ideje az az érzésem velük kapcsolatban, hogy nem a szerepeket formálják meg, inkább önmaguk színészi figurájának életben tartására

törekednek, s legfeljebb csak ennek az általuk teremtett karakternek halvány variálására vállalkoznak. Képtelenek arra, hogy kétségtelenül lenyűgöző tehetségüket, valóban gazdag színészi eszköztárukat felszabadítsák és az előadás szolgálatába állítsák. Hogy izgalmassá tegyék az általuk megjelenített alakokat, s ezzel a maguk színészi figuráját is. S mintha újabban a rendezők sem vállalkoznának a Vígyszínházban többre, mint hogy a már ismert színészi karakterek felhasználásával egy-egy újabb előadást állítsanak össze.

Pap Vera Sárája újabb fáradt szépség: naivtásába most is visszafogott játékoság és fájdalom vegyül. Murányi Tünde Szásája újból egy követelőző kislány: szerelmet követelő magabiztosságába kétségek vegyülnek, érzelmes ellágyulásaiban számonkérés rejlik. „Nem az igaziak, nem az igaziak!” - kiáltja szinte hisztérikusan a kérők falmál lapuló panoptikumfigurái felé. „Nem az igazi” - mondja később csendesebben Ivanovról is. (A kétfajta színészi megközelítés, a fiatalemberek karikatúrája, illetve Ivanov jellem-rajza az előadás két szélső értékét jelzi. Talán azért „nem az igazi” az előadás maga sem, mert ennyre különböző megközelítésmódoknak kellene egységes élménnyé válniuk benne.) Tahí Tóth László Sabelszkije megint csak ernyedten téblábol, nyafogásra hajló figura. Némi önironikus felhangot kap az alak akkor, amikor Lebegeyevék szalonjában új életre kel: a gróf most

tényleg fölállalja a bohóc szerepét. Lukács Sándor manirjai most szintén ironikus értelművé válnak: Lebegeyevben a férfiaság látszata mögé rejtőzött pipogya alakot látunk. Alföldi Róbert Lvovja ugyanaz a fojtott dühű, hisztériára hajlamos fiatalember, amelyiknek számos változatát láttuk már a színésztől. (Még a bohózat helyetek sem készítetik őt némi önironiára.) Rudolf Péter Borkinja szintén régóta ismerős: egy játékos kamasz, aki most a gátlástalan kóklér szerepét játssza. Börcsök Enikő és Dobos Ildikó is igazodik ehhez a látványos, felszínes színészi stílushoz. Csak Szervét küszködik vele. Árnyalatokat, átmeneteket próbálgat, finomabb, többértelmű eszközöket keresgél. Így nem csak szerepe szerint marad kívülálló az előadásban.

Csehov: *Ivanov* (Pesti Színház)

Fordította: Spiró György. Díszlet: F. Kovács Attila. Jelméz: Jánoskúti Márta. Zene: Hidas Frigyes. *Dramaturg*: Radnóti Zsuzsa. *A rendező munkatársa*: Putnoki Ilona. *Zenei vezető*: Komlósi Zsuzsa. *Rendezte*: Horvai István.

Szereplők: Szervét Tibor, Pap Vera, Tahí Tóth László, Lukács Sándor, Dobos Ildikó, Murányi Tünde, Alföldi Róbert, Börcsök Enikő, Rudolf Péter, Várnagy Zoltán, Barta Mária, Szoboszlai Sándor, Anger Zsolt, Szatmári Liza, KendereSi Tibor, Balázsovits Edit f. h., Juhász Réka f. h., Dámi Krisztián f. h., Lázár Balázsf. h., Pindroch Csaba f. h., Csekő Attila, Molnár Gábor, Pápai László, Orosz Péter.

TARJÁN TAMÁS NARRÁTOROK KIMÉLJENEK

KÉT MAGYAR KORTÁRS DRÁMA

Bregyán Péter mint író üres, rozsdaszín tér előtt rója a színpadot. Öltönye rosszul szabott, vacak: mintha a történetet elmondó-összefűző - de alig kommentáló - mesélő még ruházatával is szolidaritásátfejezné ki nem az eleganciájukról és nem a jómódjukról híres kisproletár alakjai iránt. A színész egyszerűen balszerencsésére betéved az emelet vasfalak közé, de itt ácsorogva ugyanúgy nem leli a helyét és szerepét, amiként a saját megszgyénjén is csak tétovázik, ha futó összehajlásra, alig érintésre hozzá tébolyog ki valamelyik figura. Bregyán csöndesen, fojtottan és szenttelenül a levegőbe beszél: nem igazán a közönségnek, nem igazán önmagának, noha kétségtelenül mindkettőnek. Ő a két lábon járó

dramaturgiai funkció a Rozsdatemető ben. A regényből lett színmű nem nélkülözheti az író. Ha ő nem mondaná a magáét, a rengeteg epizódból szerveződő, mindenestül drámaiatlan darab még annyira sem lenne követhető és színszerű, mint mostani esendő állapotában.

A Rozsdatemető jó három évtizedes előadás-története során, a kezdeti nagy divat és nagy visszhang, majd a későbbi gyér felújítások idején is érzékelt a kritika a mű abszolút epikusságát. Az Írónak egyik eddigi adaptáció sem volt képes olyan lényegi, a cselekménybe kötött, saját jelleméből kibomló szerepet és sorsot teremteni, mint amilyennel Fejes Cserepes *Margitházassága* című drámájának Írója rendelkezik. Mégis e szereplő fölléptetésén, elfogadtatásán keresztül



Az Író: Bregyán Péter (Rozsdatemető)

vezetett az út a Rozsdatemető játszhatóságához. A színház - elsőül Kazimir Károly - így, általa tudta maga is közvetíteni azt a valóban nagyon fontos társadalomkritikát, részint átpolitizált, nagyobb részben viszont ideológiáktól mentes és magas rendű mondanivalót, amelynek fontossága és igazsága a drámai műnem alapvető követelményeit is másodlagossá minősítette. Nem baj, ha sokkal inkább próza, mint dráma, csak hangozzanak el szavai! - a mondandó horderejét tudva valószínűleg ezt a nézetet vallja a Thália Színház bemutatójának rendezője, Csiszár Imre is. Ő már nem a szocializmust építő társadalom párhatalmával szemben - és nem is e hatalomba többé-kevésbé betagozódva - vitte színre a *Rozsdatemetőt*: ezt a premiert már senki nem fitogtathatja engedékenysége, kritikátűrő rugalmassága pregnáns jeleként, és senki nem ver(et)heti el rajta a port. Csak hát hiába kerültek a hulladéktárolóba azok a hajdani vélekedések, bírálói trükkök, amelyek a Hábettler családnak és környezetének a mentalitását, a *hábettlerizmust* csakis periferiális jelenségnek, a kapitalizmus csökevényének és tisztán a magánszférából értelmezhető emberi hitványságnak fogták föl - *dramaturgiai* értelemben ma is föltehető a kérdés: „miért nem lépteti be a pártba” pozitív (gyilkossá váló) hőst az író? Hábettler Jani útja - nem pusztán a régi Vasas-mecscseken megtanult munkásösszefogás romantikája miatt - ma is az egykori MDP s még inkább az egykori MSZMP felé vinne (ezt Jani és a kom-

munista Seres Sándor viszonya önmagában is indokolhatná). Bár a cselekmény ideje Csiszár előadásában - ellentétben egy-két korábbi színrevitelrel - nem mozdul el az 1918 és 1962 közötti időszakból, századunk utolsó harmadának fejleményei összetöpörítik és új aspektusokból láttatják a filmszerűen vágott epizódokat. A Bitskey Tibor játszotta, hadarva, árnyalatlanul megjelenített Seresről például semmi sem derül ki. Nem az az ostoba, demagóg pártbalek, akinek az ősbemutatón Nagy Attila játszotta. Nemis kis karrierista, nem titkos ügynök és nem a tipikus bunkó. Semelyik lehetséges énjé nem érdekes, mert sebe nem kerül egyértelműen a Hábettlerrek közé, se úgy nem áll kívülről és fölöttük, hogy a sorsukba beleszólhatna. Nem egyéb, mint a történelem ficama; Széles Anna feleségként nemis jelez mást az oldalán, mint az izlésficamot: az átlötködést a falusias-külvárosias egyszerű ruhából a riadtan viselt eleganciába és a szimbólumcsúfoló piros kalapba. Anekdotikusan, sőt néha kabarisztikusan át- és visszaszíneződnek perdöntő figurák. Általános tisztázatlanság uralkodik el. Még Zentay végső, a gyilkos csapást kiváltó tirádája sem értelmezhető, sem Zentay karakteréből, sem a sárga földig lehorodott Hábettlerrek valóságos léthelyzetéből, mely a magánbűnök mellett a közérkölcsök pressziójából vált megvetendővé. Az adaptáció mit sem tud bemutatni abból, hogy Zentay is egy hazug század világháborúban, forradalmakban, törvénytelenésekben mutatózó, és még a nemesebb pontokon is súlyosan ellentmondásos uralmának - rémuralmának - áldozata; de az sem világlik ki, mennyivel szilárdabb és távlatosabb jellem a só-

gor, mint Jani (ha egyáltalán az). Innen szemléelve az erkölcsi indulat pátosza sem menti Jani tétét, melyre ok is csak akkor van, ha az egész cselekményszövetet, családtörténetet, sorsalakulást a maga értelmezetlenségében, *képszerűségében* fogadjuk el. E csak látszólag mozgékony, sokszereplős tabló illusztratív álkavargása előtt kell idegesen és töprengően járkálnia az úgynevezett igazságra vadászó írónak. Bregyán mint-ha sejtené, teherként cipelné, hogy amit ő mond, az dísztelenségével, kopár tényyszerűségével sem világhatja meg a homályban hagyott viszonylatokat.

Csiszár Imre, rendezői ars poeticájának megfelelően, azzal vélte átvágni a nem is egy gordiuszi csomót, hogy a songként elénekelt mottóval indítva, mozgásbetétekkel spékelve brechti példázatnak játszotta a *Rozsdatemetőt*. Így az Író - mint narrátor - már megindokolhatná saját jelenlétét. Sajna az anyag kivetette magából a nem is következetes brechtizálást. Brecht legrosszabb darabjaiban sem nyargalt át a dilemmák, problémák során, és legrosszabb műveiben sem bocsátkozott olyan terjengősségbe, mint azt a színpadra vitt regény teszi.

Kertész Ákos szintén regényből lett drámája az *Egész évben karácsony* összehasonlíthatatlanul jelentéktelenebb, gyarlóbb Fejes alkotásánál. Bár kettejükét, Fejes Endrét és Kertész Ákost szokás egymás mellett emlegetni - s Berényi Gábor a József Attila Színházban és másutt nemcsak Kertésznek volt hűséges és nemegyszer sikeres rendezője, hanem a *Rozsdatemetőt* is ő ásta elő és modernizálta tizenöt esztendővel ezelőtt -, a Thália Színház és a Budapesti Kamaraszínház (a Józsefvárosban) premierjét meghatározó *irodalmi* vonás nem köti össze. A munkáskörnyezet, a külváros sem. Burián Károly főművezető és háztulajdonos mérhetetlenül „előkélőbb” régióban, sokkal jobb anyagi és erkölcsi situációban, történelmileg is kedvezőbb feltételek közepette él, s ő nem ajóbbágygyá alacsonyító évszázadok mélyéből halássza elő az életelvként hangoztatott, silány morális maradékot. Az ötvenhez közeledő - nem is oly rég kötött, boldog második házasságát élvező - Burián az „új szelek” embere, aki váratlanul a szabad szerelem, a többférjűség programját hirdeti meg.

E vígjátéki matériát Angéla, a kacér szomszédasszony kommentálja időről időre cinkos, körmönfont, lehangolóan hosszú mondatokban. Angéla ugyan a komédia valóságos cselekményébe is be-befutkoshat, ám sokkal több dolga ott bent sincs, mint itt kint. Tímár Éva persze egy csókban azt is el tudja játszani, hogy Burián nagyfiát hajdanán ő avatta be a testi szerelem rejtelmeibe, az ilyesfajta színészi és rendezői finomságok azonban ritkák Berényi munkájában. Mint dramaturgnak az is az ő lelkén szárad, hogy

Nagy-Kálózy Eszter (Csele Juli) és Gáspár Sándor (Hábetler Jani) a Rozsdatemetőben

e műnek is nekiesett és „fölfriessítette”. Az eredetileg 1982-es *Családi ház manzárdal* című regény, illetve az 1984. szeptemberi, várszínházi bemutató anyaga most új címen, alig módosítva, de „a rendszerváltás előtti utolsó másodpercekben” elevenedik meg. Sőt az író és a rendező nem is csupán 1989-90-ben aktuális korismerettel, ítélezerővel ékeskedik: Szerdahelyi személyzeti osztályvezető, a „rég motoros” figuráját Horányi Lászlónak nagy erőlködéssel úgy kell sápadt életre keltenie, hogy 1995-ben, az újra a hatalmat birtokló régi motorosok évadján érezzük magunkat. 1989 közvetítésével 1982-be győmőszölték 1995-öt. Mintha például a cigánykérdés, az idegengyűlölet tizenkét-tizenöt éve ugyanazt jelentette volna, mint ma! (A darabban Burián védenca, Göncöl Pali, a kettes számú „férj” állítólag cigány, bár ő azt mondja, nem az. Ezzel a szociológiai probléma egésze már be is épült a színműbe, akárcsak a nyomorgó munkásfamilia esete. Mi sem természetesebb, mint hogy egy szerelmes mintaférj épp a felesége neve napján tölt késő estébe nyúló órákat a vállalat és a társadalmi szervek által elhanyagolt aszszonynál, feledékenységgel és kései hazatérével szabadítva ki a vígjáték vézna szellemét a deformált palackból. Egyébként a Göncölt játszó Schramek Géza deklamálhat bármit, eszközhiányos szerepidegensége folytán se a cigányfiút, se a feltaláló zsenit, se a fékezhetetlen szerelme, se a bosszúálló nőcsábászt nem tudja hitelesíteni - ezzel azonban nem rí ki az előadás általában pocskék, ósdi, elkent színészi összehátasából.)

Mindkét - narrációval megtámogatott - regényadaptáció a naturalizmustól elemelt, ám szociofotósan valóságghú díszletben játszódik. Kertész darabjában az erősen osztott, manzárdos lakásból „kivett” falak fergetes szimultán játékokra nyitnának lehetőséget nemlétükkel. A sosem vígjátéki rendezéseivel jeleskedő Berényi Gábor az éjszakai (és eredménytelen) szexuális kísértetjárás, a nevetséges neszezés és általános lopakodás jelenetének kivételével semmi emlékezeteset nem nyújt a térkezelésben, térkihasználásban. A nyomatékos naturalizmuson belül a vízcsorgatástól a karácsonyfa-díszítésig minden csak szöszmötölő vagy kapkodó imitáció. Teljes a stílustalanság. Lehet, hogy É. Kiss Piroska elfogadható díszlete a közös bemutató másik otthonába, a Dunaújvárosi Kamaraszínházba befért. A józsefvárosiba a manzárd már csak fekvő, guggoló, térdeplő alakokkal fér be. Nyak- vagy deréktájt „elvágot” álló színészen csak egyszer nevezhetett a közönség - ez volt a legtartalmasabban mulatságos, jelentésszerű pillanat -, s erről sem tudhattuk, a véletlen vagy a kényszerűség hagyta-e a játékban. Berényi minden érdekesebb, érdekesebb fogásra érzéketlennek bizonyult, mondatta, mondatta a szöveget.



A *Rozsdatemető* Vayer Tamás tervezte díszletének átvilágítható, több helyen nyitható falai mögül kétpercenként sikkoltak elő a hatalmas

berendezési tárgyakat szállító díszletmunkások. Ők a - vélt - brechti szellemben szereplők, valamiféle „nép köröti nép” lettek. Nem tagadható, van ritmusa a díszletezésnek, Ladányi Andrea önmagukban jó koreográfiai betétei, árnyképei nem alkalmatlanok az epizódok átkötésére - a hokedlivándoroltató processzus mégis nehéz-



Szerencsi Éva (Erzsike) és Schramek Géza (Göncöl Pál) a Kertész-darabban

roly ugyan hatalmas elánnal veszi birtokba ifjabb Zentayt, csak hogy nem egyszer, ha-nem sokszor, s a gyakori újratekés, szerep-alapozás következtében eldöntetlen, hogy menthetetlen alkoholistát, hazug álmódzót, konok realistát, érzékeny szívet vagy hitvány frátert lássunk-e benne. A mellékszereplőkről még annyit: jelentősnek gondolt pillanataiban mindenki rágyújt. Terjeng a nikotinszag a színházban.

Külön drámája - vagy inkább költői jelenléthangulata - csak Reich bácsinak és lányának van. Hagyományosan ők a *Rozsdatemető* legjobb epizodistái. A két szerep mosta poétikusan lebegő, szövegét olvastagon mondó Győry Emilre, valamint az őszinte benső tűzzel parázsló Ráckevei Annára bízott. A téri „hintajelenet” azt is tanúsította, hogy alkalmilag drámát lehet kreálni abból, ami nem dráma. Nem Jani makacs, paradox szerelmi ellenkezése, nem a zsidó Reich Kató hamarost („egy kis feledékenységből”) bekövetkező halála adta a drámát, hanem az - a színésznő mozdulataiban kifeszülő, ellágyuló - döntés, amelynek eredményeként a lány először és egyetlenszer odaadja magát a párjának.

Komolyabban értékelhető szerep Fejes és Kertész művében is a házaspár és a fiú (Kertésznel: a „fiú”) szerepe. Blaskó Péter buzgón fontoskodó és pipogyán semmittevő idősb Hábellerre meggyőző plasztika, az aprózó technika illik az erőt mutató, szánalmasan gyenge alak egyéniségéhez, a komolykodó ügyködések derűt is fakasztanak. Kubik Anna számára nagyobb kihívás volt Pék Mária, így ő felemás teljesítményével is fölülmúlja a hiánytalan rutinú, elsőrendűen beleérező Blaskót. Kibálásai néha kirírnak az előadásból, a proletár mater kortalanságát csak fiatalságában, illetve maszkirozott öregségében képes megérezkíteni, mégis ő a történelmi tapasztalatok, a családi szenvedések és az egyéni boldogtalanság sűrűsödése, mégis ő a megtestesült áldozat és robot, ő a gyöngécske anyagból sajtolt kökemény lélek. Tragikus színei mellé a szerep nem kapott Csizsártól elegendő komikus vonást, még a házaspár szenilis veszekedésének tragikomédiájában sem, holott ez a jobban megoldott részletek egyike.

Gáspár Sándor (Jani) tiszteletet parancsoló intenzitása a modorosság közelében jár. Súlya, csöndjei, kitörései, ítékezései a kitűnő színészi arányérzék és önfegyelmet bizonyítják. Zentay végső nagymonológja készületlenül éri Gáspárt, ezért - vagy mert ő is nagyon jól tudja, hogy a „dzsessz, tánc, hajrá Fradi” vádjai demagógia nélkül ma már nem foghatók föl még a véletlen

kes, fárasztó, lopja a drága időt. A jelmeztervező, Szakács Györgyi menti meg a scenográfia becsületét. Ruhái révén „egy tömbből faragott” emberek járkálnak a színen, s a különben eltűnt (eltüntetett) idő múlását is kifejezik a silány vagy divatalji öltözékek. Ugyanígy Kertész darabjáért is jelmeztervezőként tett többet É. Kiss Piroska.

Az *Egész évben karácsony* mellékszerepei sematikus rosszak, így is formálják meg őket;

Tímár Éva legalább mosolygós fölénnyel. A *Rozsdatemető* epizódfigurái is nagyrészt hálátlanok, de azért nem annyira, ahogy például az egymás árnyékai Hábeller lányokat Németh Borbála, Cseke Katinka és még a tapasztaltabb Tóth Augusztia is eljelentéktelenítik. (Íme, akik a regényben egymás mellett éltek, a színpadon egymás ellen vegetálnak.) Nem sok jó mondható el az alternatív férjéről (vőkről) sem. Eperjes Ká-

Rajhona Ádám (Burián Károly) és Szerencsi Éva Kertész Ákos darabjában (Koncz Zsuzsa felvételei)

gyilkosság indítékaként sem - ácsorogva várakozik a halálosztásra.

Az *Egész évben karácsony* háromszögéből az egyik színész már kiesett. Rajhona Ádám és Szerencsi Éva ugyancsak kedvszegő, jellegtelenül deklamáló alakítással elégszik meg. Amit produkálnak, az vidám kis jelenetnek lenne elegendő. Rajhona úgy kénytelen bevetni a nő szexuális szabadságának eszméjét, hogy ennek Burián gondolkodásában semmi előzménye nincs, Szerencsi úgy kénytelen elfogadni az átmeneti kétférfiséget, hogy ehhez Erzsike habitusa nem ad segítséget. A kijelentések kijelentődnek, de lényegük szerint nem történnek meg, nem mennek végbe. Az ingatag és példálózgató drámaalkonstrakció talán csak az abszurdítás vállalásában menekülhetne meg saját nivótlanágától, Berényi azonban csak azt kedveli, ami „életszagú”, s még a groteszkumtól is menekül (a neveltségesség nem cserélendő össze az iménti minőségekkel).

A balladásan-filmszerűen-publicisztikusan földolgozott Rozsdatemető a távlattalanság - a föl nem ismert, a félreértett, az elrabolt távlat - drámájaként értelmezhető: maradandó regény harmadrangú leképezése. Az *Egész évben karácsony* az ok nélkül és ostobán fölkinált „távlat” torzképe: nem túl jó regény még kevésbé jó színpadi lefordítása. Az előbbi közvetve és egyértelműen, az utóbbi hébe-hóba és nehézkesen győz



meg az epikai előzmény más-más kvalitású alapértékeiről. Mindkettő mellé kellene egy narrátor, aki megmagyarázná a Thália közepes, a józsefvárosi színház elégséges bizonyítványát.

Fejes *Endre*: Rozsdatemető (*Thália Színház*)
Díszlet: Vayer Tamás. *Jelmez*: Szakács Györgyi. *Dramaturg*: Magyar Fruzsina. *Zene*: Márta István. *Koreográfia*: Ladányi Andrea m. v. *Rendező*: Csizsár Imre.

Szereplők: Bregyán Péter, Blaskó Péter, Kubik Anna, Gáspár Sándor, Tóth Augusztia, Németh Borbála f. h., Cseke Katinka f. h., Ráckevei Anna, Győry Emil, Eper-

jes Károly, Seress Zoltán, Mertz Tibor, Szirtes Gábor, Szabó Gyula, Bitskey Tibor, Széles Anna, Mécs Károly, Kautzky József, Nagy Gábor, Nagy-Kálózy Eszter, Keresztes Sándor.

Kertész Ákos: *Egész évben karácsony* (Budapesti Kamaraszínház - Dunaújvárosi Kamaraszínház)
Díszlet és jelmez: É. Kiss Piroska. *Játékmester*: Rajhona Ádám. *Dramaturg és rendező*: Berényi Gábor.

Szereplők: Rajhona Ádám m. v., Szerencsi Éva, Schramek Géza, Timár Éva, Illyés Mari, Makay Sándor, Száger Zsuzsai Jakab Csaba, Huszár Orsolya, Horányi László.

KOVÁCS DEZSŐ SZÍNE ÉS FONÁKJA SCHWAJDA GYÖRGY: MIATYÁNK

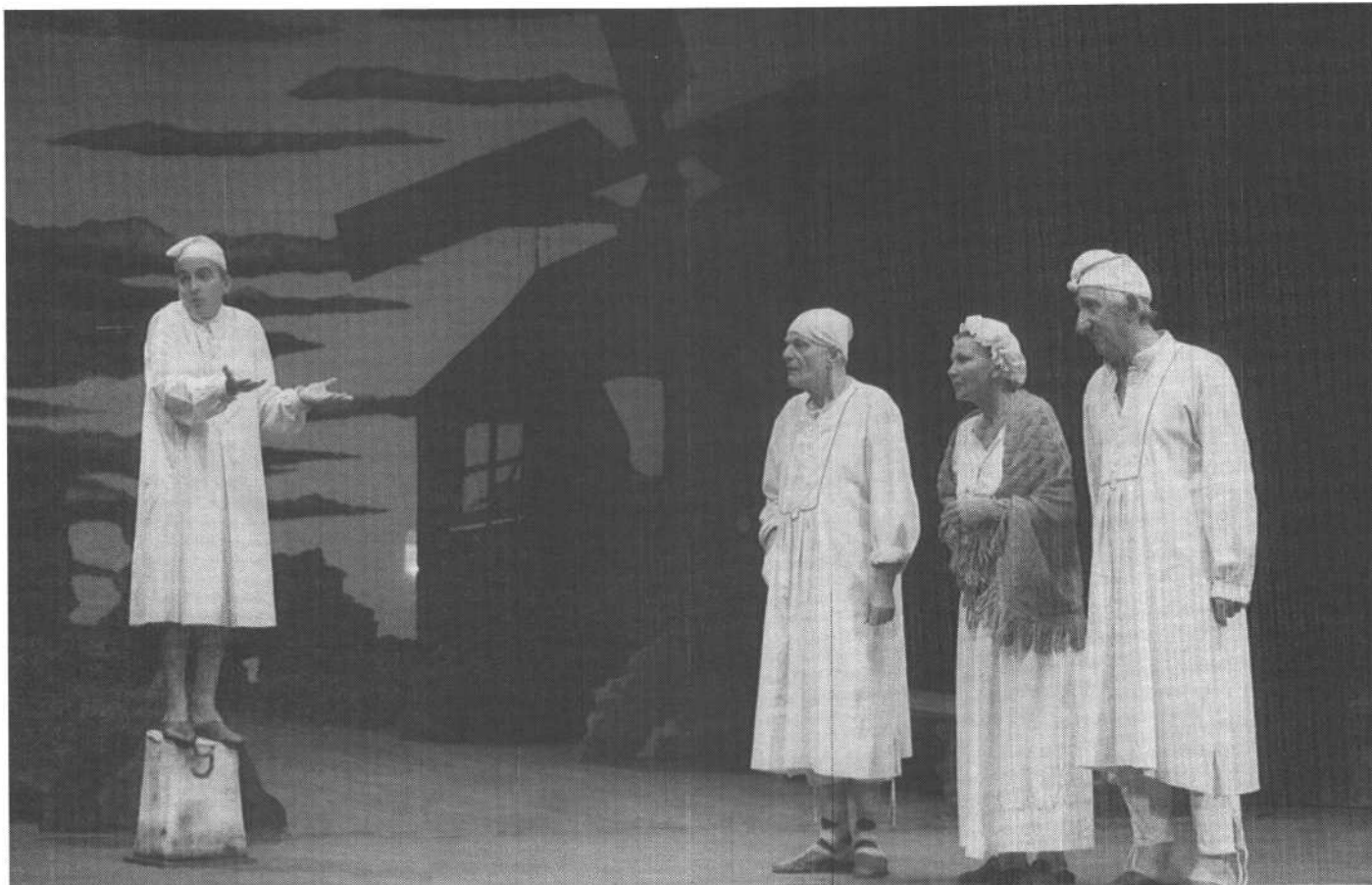
Valaki megérkezik egy erdőszéli házba. Hosszú út áll mögötte, elfáradt alaposan, vásárfiát is hozott övéinek, pihenni szeretne. Zárt kaput talál, méltatlanokodik egy sort, fölveri az éjszaka csöndjét, dörömböl, bebocsátást nem nyer. A szélmolnár - ő a dráma főhőse - nem érti a dolgot. Végre kinyílik az ablak, kihajol rajta egy hálósipkás férfi, és hűledezve hallgatja a bebocsátást kérő állítását: ez az ő otthona, itt van az ő ágyikója, felesége, családja. Csakhogy az ablakon kibámuló férfi is szélmolnárnak nevezi magát, s ő is váltig azt állítja, itthon van, ez az ő háza s az ő családja.

Ezzel a jelenettel kezdődik Schwajda György új komédiájának groteszk történéssora. Két ember néz farkasszemet egymással, két, látszólag megbízható férfi, akiről lassacskán kiderül, semmiben nem lehet biztos: önmaga létében, egzisztenciájában sem. Semmit sem tudnak, semmitsem tudunk. Csak monológokat hallunk, hosszú tirádákat, amelyekből fölsejlik a múlt, amely-ről ugyancsak kiderül, hogy minden szereplő másképpen értelmezi.

A szélmolnárné színrelépésével fokozódik a zűrzavar. Az asszony előbb levegőnek nézi a jövővénnyt, s rendre összetéveszti a két férfit, majd

mindkettőjükben hitest urát véli felfedezni, s végül kiböki: az egyikük képzeletbeli. Csakhogy az elképzelt férjről hamar kiderül: nagyon is eleven, hús-vér alak. S mikor a gyerekek is megjelennek a színen, s hol az egyikben, hol a másikban próbálják felfedezni rég elveszettek hitt apjukat, végképp összekuszálódik minden; kiismerhetlenné válik mindaz, ami a játék elején még evidenciának tűnt.

Schwajda olyan drámai történéssort állít elénk, amely csak picit emelkedik el a nyers, naturális valóságtól, ám ez a distancia éppen elég ah-hoz, hogy a Miatyánkban önmagába záródó, kerekre formált, groteszk játék jöjjön létre. Schwajda identitásdrámát olt krimibe, sőt, a groteszkjáték szálait legvégül az abszurdig feszíti széjjel. A legutoljára színre lépő szélmolnárlány nem kevesebbet állít ugyanis, mint hogy megölt valakit, akiről azt hiszi, ő az elveszettek vélt apa. S mire minden szereplő magára vállalja a gyilkosságot - az áldozat kiléte végképp homályban marad, csak a szélmolnári köténye csatakos a vértől -



komótosan előballag az állítólag meggyilkolt gabonakereskedő, hogy megköszönje az éjszakai szállást.

Akár groteszk fordulatokkal megtűzdelt logikai játéknak is hihetnénk Schwajda új komédiáját, ha az önmagába visszazáruló történésor nem figyelmeztetne rá folyamatosan: a primér jelentéssíkon túl a drámának van egy áttételesebb, rejtőzködőbb jelentéssíkja is, amely sokszoros tükröződés révén, a sorsok és viszonyok kölcsönös ellentétjeiből bomlik ki igazán. A nézőpontok váltogatása, keverése, ami a játék groteszk lebegését adja, egyúttal az önmagával meghasonlott, identitását veszített személyiség tükörképét is megmutatja. Minden emberi viszonylat relativizálódik, minden evidenciának hitt tudás megkérdőjeleződik ebben a dupla fenekű történésorban. S bár komédiát látunk groteszkfelhangokkal, a játék mégis lételméleti kérdéseket feszeget, az igazság és a hamisság, a jó és a rossz, a valóság és az illúzió dilemmáit. Schwajda drámájának van persze egy, némi aktuálpolitikai felhangokat is megpendítő jelentéssíkja (a hősről kiderül, hogy valójában áruló, s az egykori árulóból a dolgok logikája szerint hős lesz), ám ez a jelentéssík nem válik hangsúlyossá az előadásban, mondhatni, kibontatlan marad.

Mészáros István, Darvas Iván, Almási Éva és Garas Dezső (Ilovszky Béla felvétele)

Schwajda drámájának szerkesztésmódja és dialógusai néhol nem mentesek a népmesék didaxisától sem, s a játék nyelvi rétegeibe a népi humor elemeit is beleszötte az író. Ám a logikailag roppant csavarosan és rétegzetten felépített cselekvéssor zárt és kerek drámaszerkezetté formálódik. Kissé steril és spekulatív, ámde működképes és valamiképpen végtelenen megfogalmazott viszonyrendszeré.

Schwajda - a műsorfüzet is beszámol róla - régi-új színházának sztárjaira, Garas Dezsőre és Darvas Ivánra, valamint Almási Évára írta a darab kulcsszerepeit. Hogy a Miatyánkból nem lett elvont parabola vagy vértelen logikai játék, jelentős részben az ő szerepfarmálásukon múlik. Garas fáradt vándorként érkezik a nyitó jelenetben, előbb piheg egy keveset az úthajlat kilométerkövére roskadva, majd előrejön, egészen a zsöllyéig, s leül a színpad szélére. Úgy meséli el kalandjait, mint egy népi mesemondó; beszélget a közönséggel. S a nézők „veszik a lapot”, az ajándékokról szóló mese végére már végszavaznak neki...

Garas - alighanem a rendező Schwajdával egyetértésben - adja meg az előadás groteszk alaphangját. Komótosan töpreng, dühödten csodálkozik, zavarodottságát látszólagos egykedvűséggel palástolja. Játékosan évdők, villámgyorsan magába réved. Zsigeri reflexeivel is érzékelteti, milyen az, amikor az evidenciákat megkérdőjelezzik.

Darvas hűséges és leleményes partnere a sok-szoros személyiségbujócskában. Picit énekklő, telt hangon, a mondatok végét felkunkorítva replikáz Garasnak. Csodálkozásába arrogancia vegyül: egész lényével kéri ki magának, hogy bárki kételkedjen a személyazonosságában. Házon kívül re-kedve hálóköntösben, papucsban settenkedik. Maliciózan és harsányan méltatlankodik.

Két zseniális clown passzolgatja a labdát a színpadon: mintha csak egy pergőn fordultatos társalgási komédia replikáit hallanánk - filozofikus ihlettségű groteszk játékba ültetve.

Almási Éva szélmolnárnéja főként az asszony belső bizonytalanságának megjelenítésében jeleskedik. Pontosan érzékelteti, hogy életvidám, magabiztos, józan gondolkodású, akkurátus asszonyból hogyan lesz töprengő, súlyos lelki terheket cipelő anya. Szerepfarmálásának íve akkor törik meg kissé, amikor két férfi közül kellene választania - igaz, e jelenetsor a dráma psi-

chológiailag legkevésbé megoldott pillanatai közé tartozik.

A kisebb szerepek megformálói hajlékonyan követik a két férfi s a nő párvialát. Derzsi János szélmolnárfija csupa robbanó indulat és szenvedélyesség, Mészáros István szélmolnárkája csupa elnyomottságból fakadó, lefojtott protestálás, Szőlöskei Tímea szélmolnárlánya maga a rebbenő ijedtség.

A drámaíró Schwajda pontosan jelölte ki a rendező Schwajda mozgásterét: a szereposztást, a ritmust, a dinamikát, a groteszk hangvételt, eleve mind-mind beleírta a *Miatyánkba*. Rendezőként a dráma komédiai vonulatát erősíti fel biztos kézzel, s a közönség reakciói vissza-

igazolják működését. Pauer Gyula festményszerűen látványos miliót, mozgalmasan átváltozó, magas égboltot és robusztusságában is mese-szerű díszletet tervezett a Szigligeti Színház színpadára. Perspektivikusan szűkülő-táguló játéktere egy percig sem titkolja, hogy amit látunk, egyszerre illúzió s annak földi mása.

Schwajda György: Miatyánk (szolnoki Szigligeti Színház)

Díszlet, jelmez: Pauer Gyula. A rendező munkatársa: Koór Gabriella. Zene: Selmeczi György. Rendező: Schwajda György.

Szereplők: Garas Dezső, Darvas Iván, Almási Éva, Derzsi János, Mészáros István, Szőlöskei Tímea, Árva László.

Rigó jó ösztönnel évtizedes reflexekre alapoz -, és bizony a bezártságnak is megvannak a maga előnyei az ún. szabad étellel szemben. Nehéz lenne itt már bárkit is meglepni, pláne felháborítani. Aztán végül még jól is elsülhet a dolog: ha leég a ház, talán hozzá lehet jutni valami panelhez, és akkor még kukát túrni sem kell kimenni az utcára, az ember „csak lelétezik, aztán halivúd”. Addig meg otthonosan be lehet rendezkedni a hívogató melegben: ki fehérműt szárogat, ki nyugágóban sütkérezik. Hogy közben a nem épp higgadságáról nevezetes kommandós (Lengyel Ferenc) - egyszerre félelemből és szakmai elhivatottsága okán - megöl még valakit, mert veszélyes dolgokat kezd mondogatni? Hogy kisül: a kapu nem is volt kulcsra zárva? De hát hogyan is lehetne súlya bármilyen eseménynek, felismerésnek az egymás fejéhez csapdosott vasalók, az alkoholista vagy börtönben csücsülő élettársak, a nyomott gyerekek és „idegi alapú” felnőttek világában? Ott, ahol a vágyak netovábbja egy darabka vérsajt, ahol a szerelmet a lerobant kültelki széptevő (Benedek Miklós) kapkodó ölelése pótolja - ahol semmi nem akad, ami ezeket a körfolyosóhoz tapadó életeket akár csak percekre is elviselhetővé stilizálná.

Sehol egy életmentő illúzió; a kis magyar való eme mauzóleumában még a mégannyira kitartó Sárbogárdi Jolán ihlete is elapadna. (Sárbogárdi - Parti Nagy Lajos visszatérő hőse, aki Csákányi Eszter remeklésében a Merlin közönségét szórakoztatja el penetránsan dilettáns színpadifilmes leányregényével - legalább látta a kék eget a Váci utca fölött, látott menedzserkalkulátort és mobiltelefont, elcsípett néhány hangfosz-

DÖMÖTÖR ADRIENNE SENKI SEHOVA

PARTI NAGY LAJOS: MAUZÓLEUM

Van e kívül számodra hely? Lófaszt van. Mára költő is megmonda" - harsogja Rigó János cukrász vállalkozó (Újlaki Dénes), mikor már javában ég a talpa alatt a talaj. Mégpedig nemcsak képletesen, ha-nem nagyon is konkrétan: alagsori sütődéje lánokban áll, és lassanként a tűz martaléka lesz az egész életműve, néhány mázsa tortalappal meg a piskótába hangtompított hullával együtt. Pedig tette mindenki rendesen a dolgát: a zsaroló zsarolt, a vállalkozó bekeményített, a kommandós lőtt. Az ósdi elektromos rendszer nem állta ki a modern kor próbáját, vagy megint Hamuhó, a villanyszámolás piszkált meg valamit? (Ilyen névvel pedig rá sem várhat sok jó itt atűz közelében.) Külön kínos a dologban, hogy a cukrászüzem egy körfolyosós ház udvarára nyílik, ahol légyzűmm sem maradhat titokban.

Am Rigó úr rutinos róka: becsukja a kaput, zsebre vágja a kulcsot, szélesre tárja a karját, és nekilát, hogy a helyzetre alkalmazzon néhány régi-új zagyvaságot együttes felelősségről, közös érdekekről, az elvárható viselkedésről. „Maguknak a szolidaritás egy darab szar? Hát kisemberek vagyunk mi ugrálni!” Ennyit mihez tartás végett, majd sürgősen feszültségoldó-hangulatjavító intézkedéseket kezdeményez. Hetedhét lakásra szóló „muzsikcenteres” udvari

bulit rendez némi harapnivalóval, potya sörrel, pálinkával - és az érdekvédelmet biztosító, pisztolyos „örző-védő úrral”. A lakók pedig engedelmessé válnak: nem majréznak, szórakoznak. Akik már régen kívül rekedtek a saját életükön, igazán könnyen meggyőzhetőek arról, hogy mindig a legegyszerűbb nem észrevenni semmit -



Máthé Erzsébet (Klumpetné) és Horváth József (Paparuska)



lányt nagymenők csevelyéből. Ha takarítónőként is, de van viszonya ehhez a másik világhoz, s ez megtermékenyíti fantáziáját. Sárbogárdi Jolán végtelenül magányos és boldogtalan, de ír, és amíg ír, él. Műve szánni valóan mulatságos, a történet laposka, a szereplők nevenségesen suták, a darab nyelve mondatgirlandok és közhelyek vegyülete. De *A test anygala* megszületik, és íróját - Tasnádi Márton rendezésében - a maga teremtette hősök tarkán csillogó világába emeli képzelete.)

A mauzóleumházban csak egy valakinek van köze szépbe szőtt hitekhez: Paparuska Károlyban talán a rangidős rezignált optimizmusa élteti a Szabadság-szoborhoz fűződő, kitartó szerelmet. Horváth József Paparuskája maga is szinte földöntúli jelenség mindentől elrugaszkodó idealizmusával, mellyel a rádió hajnali műsorkezdésének zenéjére elnótázza a Rákóczi-indulót, és gatyáját vesztett, tántorgó szomszédja társaságában, a körfolyosó alatt, a szemetesekuka mellett is lelkesen énekl: talpra áll e nép.

A jelenet sírni való és nevetésre ingerlő, csakúgy, mint „e nép” színpadon megjelenő reprezentánsai. Máté Gábor - Parti Nagy-művek avatott rendezője - a színház eszközeivel tovább fokozza a dráma jellegzetesen Parti Nagy-os „reális abszurdját”. Mindenki rettentően ismerős, és borzasztóan életszagú az egész, de annyira sűrű, annyira pállott, a realitás határait fessegetően felfokozott minden, hogy a játéka naturalista szociologizálás fölül emelkedik. A valóság egyre irreálisabbá válik körülöttünk - ez tapasztalat, ami ellen meg lehet póbálni harcolni, amin háborogni vagy sajnálkozni lehet, amihez még hozzá is lehet szokni. Nevetni azonban csak a stilizált változaton tudunk. A darabnak és az előadásnak hála, meglehetősen sokat.

A helyszín (Horgas Péter díszlete) egy bizonyára mindig káposztaszagú - de most édeskesen bűdös - virtigli bérház és a róla készült fekete-fehér szociofotó ötvözete. A színek nélküli falaknak, kikandikáló tégláknak csak a sütödéből feltörő piros izzás ad némi árnyalatot. A körfolyosós, koszlott épület - melynek udvarán néző-ként mi is ott szorongunk - nincs messze Spiró Csirkefejének vagy Schwajda *Himnuszának* vidékétől. A „halmozott helyzetű” lakók sora - egy-egy közös szereplő miatt is - mindenekelett a Csirkefejet idézi emlékezetünkbe és rögtön utána a szintén Katona-beli *Három lánykékbent*, melynek groteszk jelmezei és maszkjai is eszünkbe jutnak Berzsényi Krisztina ugyancsak telitalálatos ötleteiről. Csapzott hajú, sápatag, esetleg lila monoklis vagy kivert szemű nők téblábolnak barna-szürke-fekete otthonkákban,

Szirtes Ági (Szevics Aranka) és Takátsy Péter (Lapos Elemér)

Szacsvay László (Hamuhó Ödön), Bodnár Erika (Lindauer Maris) és Szirtes Ági (Koncz Zsuzsa felvételei)

mamuszokban, kinyúlt kardigánokban és kitérdesedett nadrágokban (de nem kevésbé figyelemreméltó szerelés a bájgúnár trapéz treviranadrágja vagy a villanyórás kemény, fekete műbőr kabátja és kalapja sem); a bulira azután előkerül pár jobb napokra félretett cucc: a felemás szemű Szevics Aranka (Szirtes Ági) kissé rongyos lurexminit és neccharisnyát húz (afakó póló és a strandpapucs marad), mások megszabadulnak néhány fölösleges rétegtől.

A színpadról sugárzik a játéköröm, a színészeknek sejtetően nem könnyű nevetés nélkül használatba venniük a lepusztult, eldurvult köznyelv Parti Nagy fölpolírozta sziporkázó változatát. Mindenki kitűnő, és - ahogy azt Máté Gábor rendezéseiben megszoktuk - nagyon fontos és intenzív a csapatjáték is; a közszűrkesség és köznyomottság rengeteg egyéni színből, apró, mulatságos ötletből keveredik ki. (Igaz, a legtöbb színésznek már régebbi ismerőse a most is betöltött szerepkör.) Az alakításokat ugyanaz a fajta (tragik)groteszk árnyalat színezi, ami átszövi az előadás többi rétegét is. A legkarakteresebb figura talán Szacsvay László alamuszi, támadó-visszavonuló, tompa és berezelt villanyóra-leolvasója, Tóth Jó-



Parti Nagy Lajos: *Mauzóleum* (Katona József Színház, Kamra)

Díszlet: Horgas Péter. *Fény:* Pető József. *Hang:* Horváth József. *Jelmez:* Berzsenyi Krisztina. *Asszisztens:* Tóth Judit. *Rendező:* Máté Gábor.

Szereplők: Ujlaki Dénes, Lengyel Ferenc, Szacsvay László, Takátsy Péter, Tóth József, Kiss Eszter, Horváth József, Végvári Tamás, Benedek Miklós, Bodnár Erika, Szirtes Ági, Máthé Erzi.

zsef üveges tekintetű, rakás szerencsétlenség családapája és Ujlaki Dénes aranyláncos-műprémes, nagypofájú, lehangolva magabiztos „korunk hőse”-figurája, aki - egyelőre - mindenki közül a legkevésbé érzi át, amit valaki részegen eldadogott: „Mész, jösz, az itt már ugyanaz. Innét már nem megy senki sehova”.

MAGYAR JUDIT KATALIN ANGYALI SZÍNJÁTÉK

SÁRBOGÁRDI JOLÁN : A TEST ANGYALA

Sárbogárdi Jolán íróilag kivívott karrierjét (rádiójáték, plusz színdarabok és nyomtatásban is) midőn valaki utánacsinnálná a mai magyar fiatal tehetséges dráma-, továbbá színműírók közül, megynálná mind a tíz ujját. Ezzel szemben előtérbe a féltékenység zöld szörnye, mert hogy is tudhatna hozzá hasonló, kimondottan kulturálatlan alkotni, mely még szórakoztatónak is kiváló, valamint nem fellelkezhetünk meg a mélyen erkölcsileg morális mondanivalóról?

Jolán lelke azonban oly tiszta és ábrándos, mint a Patyolat. Akit, ha megfeszülünk, sem tudunk szándékosan stílus szempontjából megidézni, csak kizárólag a feltűnően kisportolt elméjű Reményi József-Tarján Tamás jóképű, sőt

sikeresebb irodalmár lenne képes megfelelően utánozni, valamint számtalan pályatársunk, ők azonban nem parodisztikus szándékkal.

Ó, azok a képzavarok! A pikánsan össze nem egyeztetett mondatrészek! Ilyen töménységben legfeljebb egy irodalmi lap szerkesztője találkozhat effélékkel. Parti Nagy Lajos, Sárbogárdi Jolán szülőatyja ebben a sanyarú munkakörben is megőrizte humorérzékét és szívét. Bravúros stílusparódiájában ugyanis csupán a dilettáns író-nő - nyelvi és tartalmi szempontból egyaránt - zsenigécske művét teszi neveltségessé, s nem magát a szerzőt.

Hőse iránt érzett részvéte nem pusztán a Kosztolányi-féle „egy rossz költő mily megindító”-érzetéből ered; a grafomán Jolán idillikusan romantikus regénye mögött sívár, magányos sors dereng fel. A test anygala idealizált szereplőinek kiglancolt élete és hamar megoldódó, gyermeteg konfliktusai elárujják szerzőjük be nem teljesülő vágyait. Az Odry Színpadon és Debrecenben is játszott Ibusárban pedig kimondottan az isten háta mögött élő vasúti jegykiadó-nő ábrándvilága és a szürke valóság kontrasztja állt a tragikomédia központjában.

A testangyala (amely az Ibusárnál korábban íródott) eredetileg nem színműnek készült, de a Jelenkorban 1990-ben megjelent regényparódiából csakhamar a rontott nyelvben tobzó, élvezetes rádiójátékot rendezett. Valószínűleg e feldolgozás s az Ibusár sikerén felbuzdulva állította színpadra a művet Tasnádi Márton rendező és Czető Bernát László dramaturg, jó játéklehetőséget teremtve ezzel Csákányi Eszternek és a Merlin „fiókaínak” is.

Jópofa ötlet, hogy Tasnádi az elmesélt-felolvasott történet verbális poénjait filmbetétekkel



**Csákányi Eszter (Sárbogárdi Jolán)
és Pető Fanni (Margittay Edina)
(Koncz Zsuzsa felvétele)**

egészíti ki, s ezáltal kitágítja a Merlin Klubszínház picinyke játékerét is. Az étteremben elhelyezett monitorok segítségével nemcsak a filmbemutatók, hanem a csöppnyi pódiumon ülő vagy a bár-pultnál álló színészek is jól láthatók valamennyi asztal mellől. A love story csacskságát jól ki-emelik a mese által megelevenedő hősök jelmezei, az elképzelt felhőtlen gazdagság szánalmasan mucsai jelképei: az ordenáré műanyag szan-

dálós, klipszes, testhez álló miniruhába bújtatott barátnők (Pető Fanni és Bozó Andrea) egymást színben is kiegészítő egyformasága s a hosszereimtest alakító Horváth Ákos hófehér öltönye.

Sárbogárdi Jolának nagy szerencséje, hogy egy olyan nagy színésznő jeleníti meg, mint Csákányi Eszter, aki még a legmulatságosabb mondatzörnyeteget is rezzenéstelen arccal képes kimondani; ugyanakkora tomboló viháncolás kő-

zepette fizikai, fiziológiai valóságával is megmutatja az elbeszélő esendőségét. A regény felolvasása közben, a történet menetébe való folytonos beavatkozás izgalma által, kezdetben keményre lakkozott frizurája hamarosan csatakosra izzad, s a pedáns külső szemünk előtt formátlanodik el. A zilált kinézetű narrátor egyre nagyobb kontrasztot alkot hőseivel, a csábos fiatal lányokkal és az elérhetetlenül bonviván külsejű férfival szemben, akinek figyelmét reménytelenül tragikomikus küzdelemben igyekszik felhívni önmagára.

Margittay Edina, aki „még soha nem volt egymáséi”, és Balajthy Dénes fiatal, tehetséges televíziós rendező szerelme végül minden akadályt legyőz, s frigyük elkerülhetetlenül bekövetkezik, ha mikrofonok potyognak is az égből. De a boldogító igent a menyasszony helyett Jolán suttogyazokogja el vágyakozón a hüppögő happy endben.

*Sárbogárdi Jolán: A testangyala (Merlin Klubszínház)
Írta: Parti Nagy Lajos. Látvány: Rajk László. Zene: Demjén Erzsébet. Technikai munkatársak: Gyalog Eszter, Hajdó Sándor. Dramaturg: Czétő Bemát László. A rendező munkatársa: Szakács Ági. Rendező: Tasnádi Márton. Az előadás videobemutatója a Balázs Béla Stúdió segítségével készült.
Szereplők: Csákányi Eszter, Pető Fanni, Horváth Ákos, Koleszár Bazil Péter, Lázár Kati, Bozó Andrea, Jordán Tamás, Kis-Várday Gyula, Kalmár Tamás, Orosz Róbert.*

TASNÁDI ISTVÁN

A POZNAŃI POÉNGYILKOS

LENGYEL MENYHÉRT: LENNI VAGY NEM LENNI

A Lengyel Menyhérről szóló gyér szakirodalom szinte egészében véve irodalmi apológia. Ezek külön-külön bármilyen meggyőzőek, a sok mentegetődzés mégis azt sugallja, hogy az író valóban nem a legkifogástalanabb művészi pedigrével került be nemzeti panteonunkba. Lengyelnek ugyanaz a „bűne”, mint Molnár Ferencnek: nemzetközi karriert csinált. Ehhez persze az is kellett, hogy so-hase merészkedjen túl mélyre vagy ismeretlen vizekre, ehelyett inkább virtuóz dramaturgiai és pszichológiai mutatókat végezzen a felszí-

nen. Mestere volta szakmájának, technikai zeni. Mikor 1915-ben barátja, Hatvany Lajos elemző írást közölt színműveiről a Nyugat hasábjain, az a mesterember védelme volt egy vateszkultúrában. Azóta sok minden megváltozott; ma már a nyomorgó költő romantikus figurája helyett a tehetségét ügyesen kiaknázó, inkasszáló művész az igazi ideál. Ma már büszkéek vagyunk rá, hogy volt egy magyar író, aki sikeres szerepeket írt a legnagyobb hollywoodi sztároknak (például Greta Garbónak), akinek írásait, többek között, Ernst Lubitsch, Paul Czinner, George Cukor és Korda

Sándor filmesítette meg, akinek egyik forgatókönyvét 1949-ben Oscar-díjra jelölték. A félreértést annak idején az okozhatta, hogy A csodálatos mandarin szövegek könyvének írója A nagy fejedelem című kíméletlen politikai satírájával nem bulvárszerzőnek indult. De aztán az lett - egyike a legjobbaknak.

A *Lenni vagy nem lenni* filmforgatókönyvnek készült. Először, még a második világháború alatt, Ernst Lubitsch forgatott belőle filmet, majd, mintegy negyven évvel később, Alan Johnson készítette el az új filmváltozatot a nagyszerű Mel Brooksszal és Anne Bancrofttal a főszerepben (ezt az utóbbit nemrég vetítette nálunk a televízió). Időközben a forgatókönyvből Jürgen Hoffmann színpadi változatot írt *Nem veszett el Lengyelország* címmel. Ezt fordította le, és egészítette ki néhány dalbetéttel az előadás rendezője, Bodolay Géza. Mivel a szövegek könyv megőrizte snittszerű töredezettségét, az átdíszítések alatt használandó átkötőzenéket ésszerű volt daljátékos formává dúsítani. Ezeknek a zenés életképeknek nincs sok közük a történethez, inkább a

montázszerű keretjáték részei: hol a megszállt ország mindennapjainak bemutatására (feketézés, röplapelosztás), hol meg valamiféle színházi ars poetica megfogalmazására szolgálnak. A zene leginkább az első felvonásban válik az előadás szerves részévé, ahol itt a jelenetek közben felhangzó songok az expresszionista színház formanyelvét idézik. Később egyre kevesebb munkája akad Gyarmati Istvánnak (zongora) és Császár Józsefnek (harmonika), s így a második és a harmadik felvonásban olyan előadást látunk, amely helyenként „elkuplésodik”. (Ez nyilván nem a koncepció része, hanem praktikus okok miatt alakult így: a négyfelvonásos darabot - a két középső felvonás összevonásával - három részben játsszák, ily módon az első etap túlságosan rövid lenne; feltehetőleg ezért került ide a kuplék többsége.)

Az első rész más szempontból is az előadás legszerencsésebben megoldott szakasza. Itt játszódna le a hálás „színház a színházban” epizódok, s ezért itt érvényesülhet legjobban Mira János forgószínpadra épített, a betétjelenetekben az adott színháztörténeti korszakot hűen tükröző díszlete. Színház a színházban: 1995-ben el kell játszani, hogy 1940-ben eljátszották... Számomra az előadás legpikánsabb kérdése az volt, hogy ma a Nemzetiben el tudják-e jól játszani a rossz színházat. Vajon hogyan játssza el Agárdy Gábor azt a nyugdíj előtt álló lengyel bonvivánt, aki a kasírozott díszletek között éppen Hamlet szerepében ágál? Egyszóval képes-e ez a társulat önróniára? Az előadás erre a kérdésre nem adott választ, hiszen képtelenség volt eldönteni, hogy a mulatságos belső jelenetek stílusjátéka mennyire tudatosan önparodisztikus. Vajon tudja-e ifj. Jászai László, hogy amikor Kasperek színész bőrében a Hamlet Claudiusát játssza, ugyanolyan modorosan zengeti a hangját, mint más napokon az *Othello* Cassiójaként fent a Várszínházban? (Jászait csak a példa kedvéért említem, hiszen ő egyébként még képes hiteles gesztusokra, főleg, ha éppen nem osztanak rá nem neki való hősszerepeket.) Annyi bizonyos, hogy jót tesz a társulatnak, amikor többféleképpen lehet, sőt kell játszani. Agárdy például úgy jeleníti meg a kiöregedett ripacsot, hogy a már ismert kulisszahasogató gagjeit a „játék a játékban” helyzetekre tartogatja (tehát amikor Tura színészi képességeit jellemzi), viszont a művészi és férfiúi képességeiben kételkedő, magánember Turát tőle szokatlan visszafogottsággal alakítja.

A mozgalmas első felvonás után aztán lelassul az előadás. Túl sokat pepecselnek a bonyodalom előkészítésével, ráérősen pergetik a poentírozó dialógusokat, amelyek csak arra szolgálnak, hogy megfűszerezék a konfliktusról beszámoló informatív mondatokat. Ahhoz képest, hogy Stasnik hadnagy figurája is csupán ürügy



Hámori Ildikó (Maria Tura) és Agárdy Gábor (Jozef Tura)

arra, hogy végigfuthasson a darabon egy vékonyka szerelmi szál, és értesülhessünk Siletzky londoni stiklijeiről, túl hosszasan időznek el a fiatal repülőtiszt és az elvirágzásban levő díva románcánál. Pedig ez a motívum is csak annyiban érdekes, amennyiben játéklehetőséget nyújt a Turát alakító színésznek. Hiszen dramaturgiai értelemben itt minden örte van - Tura szerepe igazi jutalomjáték. Hámori Ildikó (Maria Tura), Rékasi Károly (Andrzej Stasnik) és a többiek lelkesen „dolgoznak alá” Agárdynak, aki fegyelmekkel és nagyon magabiztosan aknázza ki kínáló bravúrjeleneteit (remélhetőleg nem csak a premierre való tekintettel fogta vissza magát, hiszen ha játéka még akár egy kicsit is rátesz, könnyen szétverheti az egész előadást).

Agárdy mellett a legmarkánsabb figurát „alteregója”, az igazi Siletzky hozza: ebben a kedélyes vígjátéki léggörben furcsán fenyegető jelenség a kollaboráns professzort feszesen és mosolytalanul alakító Tolnai Miklós. Az utolsó felvonásban aztán felbukkan valaki, aki - a rendező „alapos” közreműködésével - kis híján teljesen lezülleszti az előadást. Erhard SS-Gruppenführer, a „poznafi mészáros” szerepében Szilágyi Tibor leereszkedő flegmával, dekoncentráltan és energiátlanul lép színpadra. Nagy kegyesen végszavazik kollégáinak, s néha koncként odadob a publikumnak egy-két izléstelen poént. Ha már nem tiszteli azokat, akikkel és akiknek játszik, legalább magát tisztelhetné annyira, hogy nem múlja ennyire alul magát.

Az újabban népszínházi igényekkel fellépő Nemzeti populárisnak szánt repertoárjába jól illeszkedik ez a zenével dúsított bohózat, amely úgy szórakoztató, hogy közben módjával egy kis



Agárdy Gábor és Szilágyi Tibor (Erhard)
(Németh Juli felvételei)

erkölcsnemesítés is beleszuszakolható. Szerencsére a háborús történetet csak annyira aktualizálták, hogy egy percig se kelljen a helyzetkomikumok jól megszerkesztett füzéréből álló vígjátékot pacifista kiáltványnak képzelnünk. Ehelyett tanulság gyanánt a finálé himnikus nótájában az a hitvallás fogalmazódik meg, hogy szín-házra mindig, minden körülmények között szükség van. A jó színházra, arra igen.

Lengyel Menyhért: Lenni vagy nem lenni (Nemzeti Színház)

Jürgen Hoffmann Nem vészelt el Lengyelország című - Lengyel Menyhért ötletéből írt - darabját fordította és a dalszövegeket írta: Bodolay Géza. Díszlet: Mira János m. v. Jelmez: Tordai Hajnal. A rendező munkatársa: Trimmel Ákos. Zenei vezető: Gyarmati István. Rendezte: Bodolay Géza.

Szereplők: Agárdy Gábor, Hámosi Ildikó, Szélyes Imre, Tahí József, ifj. Jászai László, Peremartoni Krisztiána, Rékasi Károly, Tolnai Miklós, Szilágyi Tibor, Pathó István, Izsóf Vilmos, Versényi László, Lukácsi József, Bródy Norbert a. n., Presits Tamás a. n., Rácz János a. n., Máthyássy Szabolcs a. n., Soltész Erzsébet a. n., Páris Noémi a. n., Gyarmati István, Császár József.

né, az úrnőjéhez hűséges Susanne s a Susanne-hoz hűséges Figaro, akinek amúgy nem fűlik a foga megfutni a forradalom és az azzal járó karrierlehetőség elől. (Úm.: kastélyfelügyelő.) Eme forradalomnak nevezett, de közelebről nem meghatározott - társadalmi megrázkódtatás (ez már a sötét határon is kiviláglik) máris megkezdte jellemromboló munkáját. A nyafka gróf, tekintet nélkül megváltozott anyagi helyzetekre, egy méregdrága szállodában landol, s próbálja a külvilág híreit a maga szája íze szerint értelmezgetni, a Grófnén erősödő ideggyengeség jelei mutatkoznak, Figaro egyre vadabban kezdi rühellni a rákényszerített emigrációt és a korszerűtlenné vált lakajosdit, ettől gyűlölködővé és egoistává válik, Susanne a gazdái és a férje között őrlődik, s a maga konzervatívabb erkölcsisége szerint igyekszik tisztességes maradni. A kompánia rövid úton szétzilálódik. Előbb az egyik házaspár hagyja ott a másikat - Figaro egy isten háta mögötti faluban borbélyüzletet nyit -, később maguk a párok is szétválnak. A Grófné emigrációjuk utolsó állomásán, egy hónaposzobában jobblétre szenderül, Susanne pedig beáll pincérmőnek egy emigrációs mulatóhelyre, miután Figaro gusztustalan önzése miatt leghebb vágyáról, a gyermekszülésről kénytelen volt lemondani.

Mint a fentiekből is nyilvánvaló, az Ödön von Horváth-i történetre rávetül a tragikum árnyéka. A szerző életének utolsó szakaszában iródot s nem sokkal ezután, 1937-ben, az Anschluss előestéjén bemutatott mű, amely már csak a prágai Német Színházban kaphatott helyet, árnyalt jellemekkel, érzékeny társadalombírálattal, pszichologizáló fondorlatokkal fojtja tragédiába Beaumarchais komédiáját s vele a mozarti vígoperát. Az emberi gyarlóságainkon élcelődő alapmű elnéző attitűdjét a józan, már-már a kegyetlenségig fokozott tárgyszerűség váltja föl, méghozzá úgy, hogy a továbbbirt történet sem társul valóságos eseményekhez. A forradalom, az ország, a határ, a másik ország, az emigráció és a többi mint fogalmak kapnak szerepet, egymás viszonylatában kezdenek létezni, konkrét jelentésük valójában nincs. Az utókor számára tette ily módon könnyebb prédává a művet Ödön von Horváth, s ezúttal az utókor nevében Iglódi István próbált ezzel a gesztussal élni.

Valószínű - legalábbis erre enged következtetni a Thália Színház előadása -, hogy a fordítást frissen elkészítő Bodolay Géza sem igyekezett a történet helyét és idejét konkretizálni. A jótékony homály a rendező *kor-szerűsítő* szándékát látszik szolgálni, vagyis azt a törekvést, hogy a korunkban ellenkező előjellel lezajló társadalmi-történeti folyamatot akár ama megidézett másik helyébe képzelhessük, kínosan fedezve föl, hogy bizonyos velejáruk kísértetiesen meg-egyeznek. Egyik országból a másikba, ebből a

KÁLLAI KATALIN

A KÖNNYŰ PRÉDA

ÖDÖN VON HORVÁTH: FIGARO VÁLIK

Halálosan komoly iróniája vagy finoman megrezdülő társadalomkritikai hajlama teszi, mindenesetre az Almaviva házaspár és Figaróék történetének megnyugtató végkifejlete szemet szűr Ödön von Horváthnak, s így megtörténik a szereplőkkel a

legnagyobb tragédia: históriájuk továbbíródik. Négy halálra rémült árnyék botorkál át a sötétbe burkolózó országhatáron: Almaviva gróf, aki a forradalom elől menekülve kénytelen kastélyát és birtokát odahagyni, vele a hűséges és ebbe a hűségbe már kissé belerogyant Almaviva gróf-

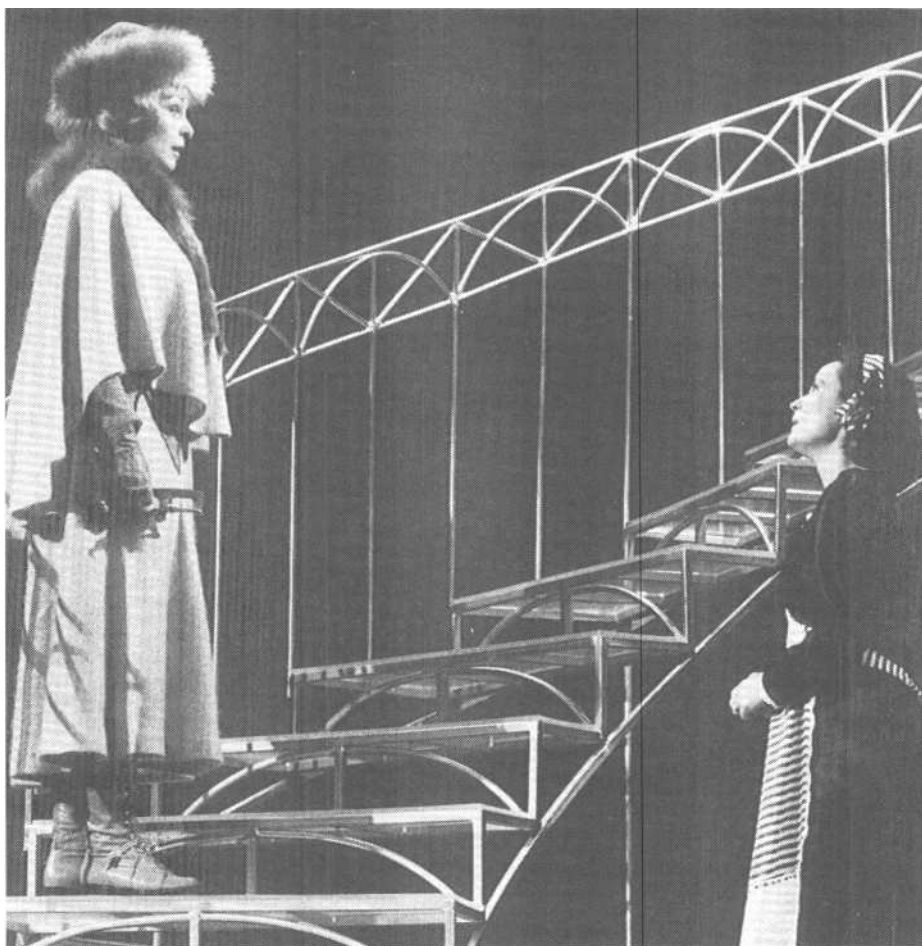
Bánsági Ildikó (Grófné) és Ráckevei Anna (Susanne)

társadalmi rendszertől abba emigrálni (akár egy helyben maradva) bizonyos vonatkozásokban akkor sem jelent különbséget, ha a változtatás irányultsága, azaz az innen oda, onnan ide adott esetben felcserélődik. Ha jól belegondolunk, valószínűleg ennek a felismerésnek az érzéki megjelenítése az a fontos indok, amiért érdemes volt bemutatni a darabot. (Érdekes módon ez a gondolat, ha áttételesebben, árnyaltabban is, az új művészeti vezetéssel évadot kezdő új Thália első nagyszabású bemutatójának, a *Rozsdatemető*nek a szellemiségében is föllelhető.)

Minden további többnyire hezitálás, félreértés, bizonytalankodás. Iglódi István előtt talán ott lebegett a cél, hogy milyen jó volna az ismert komédia folytatására beinvitált nézőt nyakon lötytyinteni egy adag társadalomkritikával, de úgy, hogy a jótékony - és feltétlenül a néző érdekét szolgáló - csalás, elfedve az operettes kulisszakkal, soha ne derüljön ki, vagy ha mégis, hát kizárólag az édes ostya ízét és a keserű pirula hatásáterezzük. Ám éppen ez az a hatás, amelyet a produkciónak nem igazán sikerül elérnie. A hajdani prágai bemutatón, az egyik kortárs kritikus szerint, 1937. nyelvén beszéltek, 1937. ruháit viselték, nyilvánvalóan nem véletlenül. Eme budapesti viszont operettmilióba helyezi a történetet, egyszersmind a szerző korára is utalva, miközben képtelen eldönteni, hogy e látványos színházi világban a kalandos történet fordulataira helyezze-e a hangsúlyt, vagy a szerző könyörtelen pszichológiai megfigyeléseit bontsa ki úgy, hogy nyilvánvalóvá tegye: a figurák jelleméből adódó pszichológiai reakciók terelik a történetet az adott irányba.

E felemáságot nyögik a színészek. Bubik István a térdnadrágos gróf, Bánsági Ildikó a sűrűn elaléló Grófné kliséfiguráját igyekszik - ki-ki a maga színészi kultúrájának megfelelően - árnyalt jellemvonásokkal felruházni. Járható út - de nem igazán sikerül végigjárni egyikőjüknek sem. Hirtling István mint erősen nekibúsult Figaro és főként Ráckevei Anna mint Susanne a tárgyilagosabb jellemformálást választaná, de lényegében minden ellenük dolgozik. Így aztán már ott elakadnak, hogy a házaspár elhidegülésére a külső okokon túl bármilyen átélhető magyarázatot adjanak.

A második részben aztán, amikor a még élők végleg visszazárlingóznak az elhagyott birtok-



Győry Emil (Antonio), Szirtes Gábor (Pedrillo) és Hirtling István (Figaro) (Koncz Zsuzsa felvételei)

ra, ahol ez idő szerint gyermekotthon működik, az események végképp kiszabadulnak a rendező elme felügyelete alól. Szirtes Gábor Pedrillójának nyíltszíni tapsba torkolló magán-száma mindenestől elúzi azt az illúziót, hogy az előttünk zajló színjáték egyfajta egységes stílusba rendeződnek. A forradalom utáni rezignált konszolidációban kiteljesedő, árnyaltan vidám Ödön von Horváth-i végkifejletet csupán a kastély ablakában kornyadozó, idő előtt kiszikkadt, élethű múmuskáti idézi. Az arcokon boldog mosoly, ha némelykor savanykás is.

Megnyugtató: semmi csalás - azt kaptuk, amit láttunk.

Ödön von Horváth: Figaro válik (Thália Színház)
Fordította: Bodolay Géza. Diszlet: Szlávik István.
Jelmez: Schäffer Judit. Zene: Orbán György.
Dramaturg: Robert Sturm. Rendező: Iglódi István.
Szereplők: Bubik István, Bánsági Ildikó, Hirtling István, Ráckevei Anna, Mertz Tibor, Györy Emil, Tóth Augustza, Szirtes Gábor, Meszléry Judit, Borbély Sándor, Tóth Tamás, Hunyadkúti István, Madarász Éva, Molnár Tamás, Keresztes Sándor, Teszary László, Teizi Gyula, Kákonyi Tibor, Kovács Éva Rebecca.

kettős közti különbséget. Hatházi a férj-Antipholust megpróbálja gondterheltebbre, merevebbre venni; a syracusai változat pedig vigyorgóbb és joviálisabb. A két én eleinte el is különül, de aztán a játék hevében összemosisodnak; az alakok kölcsönzik, kopirozzák egymás gesztusait. Valamivel sikerültebbek Bogdán Zsolt Dromio-változatai: az ephesusi öregebb, zsörtölődőbb, a syracusai gyerekesebb, duzzogóbb és hajlékonyabb; a színész eredményesebben is tudja távol tartani őket egymástól.

A burleszkelemek a nőkkal való kontaktusban sincsenek igazán elhelyezve. Az Adriana-Luciana szárny problémaérzékenység nélküli, sima interpretálása a bohócokat tanácsalanná és bizonytalanná teszi. Leginkább ezen a ponton ütök ki Shakespeare és a burleszk inkompatibilitása. Néhány frappáns kis gesztus (Adriana-Rekita Rozália nyaksálával babrál, amikor szövegében éppen az öngyilkosság csábító lehetősége merül fel; „elsírom roncseit és meghalok”, szavalja, és a megkötött sálát a felfedezés meg-hökkenésével, majd egyre határozottabban kezdi rángatni) sejteti, hogy ez a viszony nem feltétlenül terméketlen; eldönthetetlen azonban, hogy a két nő szerepértelmezése tudatosan kerüli és utasítja-e el a keménykalapos stílus befolyását.

Az önfelelt játékot és magát a történetet állandóan megzökkentik a Kövesdy színházában önálló szereplővé avasztált Idő (Dehel Gábor) megjelenései. Ez a jelenlét egyfelől a történet idejét szakaszolja, másfelől sajátosan fejezi ki az Idő önreflexióját. Egy szűk nap adatott ugyanis a játékra, Aegeon pénzgyűjtési akciójára és a szétszóródott családtagok összetelődésére egyaránt. Ezt tisztázza az előadás nulladik pillanata is, melyben az Idő a színpad közepén állva gongot kondit: óra indul. Ez az Idő semmiben sem más, mint az Idő általában: pontos, megfellebbezhetetlen, sohasem késik vagy siet - csak az emberi sóvárgás láthatja alkalom szerint tolvajnak vagy adósnak.

„Időapó” színrelépései néma figyelmeztetések (véget ért egy egység, mindenki igazodjon kiszabott idejéhez), de ahelyett, hogy mélyítenék vagy bármivel is gazdagítanák ezt a fogalmi játékot, inkább egy, az ifjabb korosztálynak dedikált mesejátékhoz közelítik, és fokozatosan funkciójukat veszítik. Az Idő azonkívül, hogy kongat időnként, személyazonossággal is rendelkezik: köpönyege nyakkendővel, óralánccal hangsúlyozott, tisztes polgári gúnyát fed. Megjelenései egyre többet tárnak fel konkrét kilétéből és vonnak el személytelenségéből. Az ilyenkor kialakuló közjátékokban a játszó személyek összenéznek, kilépnek felvett szerepükből, kiesnek a történetből. Antipholus tulajdonképpen színészként alkudozik játékidőért az egyik felvonás végén, hüvelyk- és mutatóujjával jelezve, hogy „csak ennyi kicsi ideig” maradhasson még.

MARGITHÁZI BEJA

KEMÉNYKALAPOK SYRACUSÁBÓL

SHAKESPEARE: TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA

Tegyük fel, hogy együtt ebédelünk egy szimpatikus helybéli kereskedővel, mondjuk, délután két óraker. Ha néhány órával később az illető nem hajlandó arra az apró és magától értetődő szívességre, hogy beismerje, illetve tanúsítsa mindezt, akkor előbb az ő, majd a magunk épelméjűségét kezdjük megkérdőjelezni. S utóbb talán azt is: ki (vagy mi?) űzi velünk ezt az érdekesítő, víg, de amúgy végzetes játékot?

A kérdés akkor is így tevődik föl, ha a szenvedő alanyoknak történetesen van humorérzékük, és hajlanak a játékra, mint ahogy ez a kolozsvári Shakespeare-bemutató történet. Talán nem is Syracusából, hanem valahonnan egy burleszk-film és egy cirkuszi bohóctréfa közti fiktív térből érkezik két idegen. Keménykalappal, sétabottal, hőzentrógert, bő, elnyűtt nadrágot és kitaposott bakancsot viselve állítanak be a tévedések szórakoztató-bolond vígjátékába, talán csakis azért, hogy az ephesusi Antipholushoz és Dromióhoz való ördögi hasonlóságuk folytán jól összekuszálják a város életét, a történet szálait és saját lelkük erővonalait.

Az új körülményekhez adaptálódni kénytelen vendégek helyi mezt öltenek, de önzonosságuk tárgyi bizonyítékeként, játékok jelvényeként (és a nézőtér tájékoztatására) keménykalapjukat megtartják.

Az Antipholusokat és Dromiókat különben egy-egy színésszel (Hatházi Andrással, illetve Bogdán Zsolttal) játszó rendező (Kövesdy István) néha a közérthetőség jegyében zsonglorkodik e kalapokkal: ebből fejthetjük meg, hogy kicsoda is ki, ki is kicsoda, akkor, amikor már ők

maguk és senki más a színpadon nem tudják, hogy ki a csoda kicsoda. Másfelől e kalapok legalizálják (a burleszk ikonjaiként) a fenékre billentéseket és nagy agyabugyákat, és a bohóctréfa e jelei teszik láthatóvá például azt a láthatatlan kötelet, mellyel Dromio a sértődöttségében meg-merevedett gazdáját próbálja kivontatni a színpad sarkából. Kövesdy alapötletének erőnyei közé tartozna a kellékek nélküli játék lehetőségeinek megteremtése, ha mindezt következetesen és folyamatosan szinten tudná tartani. A bohócok, ha négy szemközti maradnak, a színpadból porondot csinálnak, és néhány kidolgozottabb mozzanatot leszámítva, kellékek nélkül is működő, kreatív, egymást kiegészítő párost alkotnak. Amint megjelenik azonban egy kívülálló ephesusi, a gesztusnyelv elhalványul, a bohócság (a syracusai származáshoz hasonlóan) inkognitó mögé rejtőzik, és a jövővénnyel létesíthető kommunikációs játék elnagyolódik, vagy valamilyen behozott kellékkel válik áthidalhatóvá (például: baseballozás a zacskó arannyal és a sétabottal). Kivétel ugyan az a második felvonásbeli kisebb tömegjelenet, amikor Dromio a faltörő kossal jól meglapogatja szegény Angelo mestert (Szikszai Rémus) éppen úgy, ahogy az egy valamirevaló Chaplin-filmben szokott történni: előlről, hátulról, oldalról és persze véletlenül. E geg kivitelezése azonban annyira harsány, hogy képtelenség ugyanakkor a színpad másik oldalára is figyelni, ahol viszont a színdarab folytatódik (Baltazár úr - Jancsó Miklós - éppen Antipholusnak osztogatja tanácsokat).

Nemhogy harsányság, de különösebb árnyalás sem jellemzi viszont a syracusai és ephesusi

Pedig Ephesus az a hely, ahol időérzékelés és identitáshajtsza olyan labirintust alkot, amelyben ismert komponensekből álló ismeretlen káosz tenyészik; ennek neve pedig zúrzavar, káprázat, ha tetszik, *vígjáték*, akarom mondani, *tragédia*. A látszat tréfái identitászavarokkal járnak, amelyek viselkedési zavarokhoz vezetnek: az Antipholusok és Dromiók ámokfutása, nyilvánosan megélt személyazonossági válsága olyan hullámokat ver, amelyek a vígjáték külső körein elhelyezkedőket is megtáncoltatják. Attól, hogy két Antipholus csalinkázik a városban, Adriana, Luciana, Luca, Angelo, sőt Aegeon sem érti már magamagát.

A fizikai megjelenés és az érzékelés alapjainban kérdőjeleződik meg, a tévedésháló lassan magára a létezésre húzódik rá. Antipholus a bizonyosságot önmagában keresi s véli megtalálni („De ha én én vagyok / szavamra akkor...”). Énazonosságát saját magával bizonygatja, pedig paradoxális hiba abban hinni, hogy valami (rendszer vagy tudat) az önmaga felé fordulás gesztusában, önmaga ellenőrzése által létbizonyosságot nyerhet. Attól, hogy valami mutogat, vagy akár saját magára mutat, még nem biztos, hogy létezik. Mindez még kívülről sem kaphat teljes értékű megerősítést. Ilyen értelemben fokozott pikantériára tesz (tehetne) szert az ikrek szembesülésének nagyjelenete. A clownötlet, ha szerveesebben épülne a játékba, esetleg koncepcióvá tágulhatna, sugallva a kettős megjelenés színpadi megoldását. Ám a darab nagyjelenetéből nem lesz az előadás nagy jelenete. Bizonytalanságot sugároz; igénytelenül használja ki a szcenikát. Dromio csak áll; Antipholus szemérmesen ügyködik a burleszkszimbiómokkal. Az identitászavar itt teljeseedik ki igazán: Antipholus úgy fedi föl önmagát, mint a Nagy Mozgató, a bábmester, aki hol az ephesusit, hol a syracusait játszatta, de ő maga tulajdonképpen egy harmadik személy. Azért is nehéz a dolga, mert az ikrek közé általában csak egy kalap állt, különben valóban összetéveszthető módon kiabáltak, verekedtek vagy éppen lepődtek meg valamin.

Az „asszisztencia” részvétellel és kíváncsian helyezkedik el ebben az állóképben. Ők a városlakók, akiket megbolondított és kivetkőztetett magukból ez a két idegen, és akik most tátott szájjal figyelik az eseményeket. Utoljára az első jelenetben gyűltek így össze, amikor Aegeon (Boér Ferenc) patetikus hangvételben előadott élettörténetét hallgatták hangsúlyozott, ám teljességgel motiválatlan figyelemmel. (A színész megtört, de megalázkodásra képtelen apát alakított, akit tulajdonképpen senki sem akart megaláztatni, tehát önmagát látta meg azzal, hogy megaláztatónak tartotta a koldulást.) Solinus (Salat Lehel) kezére támasztja állát - póza emblematikus: megértő, de passzív uralkodó volt, lehetett



Bogdán Zsolt (Dromio) és Hatházi András (Antipholus)

volna-e más? Itt áll Angelo (Szikszai Rémusz), a becsületes, szerencsétlen és jobb sorsra érdemes roma ékszerész; Adriana (Rekita Rozália), a méltóságteljesen rágódó, megbántott és összezavart szerelmes feleség; Luciana (Tordai Tekla), a koravén, okoskodó és egyszersmind

naiv hűg; Luca (Gajzágó Zsuzsa), a terebélyes, bizonytalan alapokon álló cselédasszony; a molliére-i ihletésű Második Kereskedő (Bács Miklós); a bájosan kormalkodó és hadaró Kurtizán (Panek Kati); a nehézkesen darabos Porkoláb (Kardos Róbert) - minden majdnem úgy, ahogyan egy BBC-tolmácsolásban lenne, figyelembe véve persze a kolozsvári couleur locale-t. A bádogtölcséres kolónia bosch-i szörnyei, az ördögűző Cspikedi (Bíró József) és segítői ebben a galériában megjelenésükkkel és műsorszámuk-



Rekita Rozália (Adriana) és Bogdán Zsolt

bársonynadrágja, a Kurtizán függöny fel kiskosztümje, Dromio nadrágtartója és bakancsa, a reneszánsz vonalú ruhák (Adriana, Luciana, Második Kereskedő), a body-buildings Porkoláb izompáncélja, az ephesusi herceg XXI. századi palástja így együtt - szándékosan vagy akaratlanul? - kis kultúr- és művelődéstörténeti képes-könyvet alkotnak. A ruhatár valójában csak karikőrzza az amúgy is széttartó erőket, melyek a megoldott és kidolgozott portrékat (Angelo, Második Kereskedő, Kurtizán, Csipkedi) hangsúlyozzák ugyan, de nem szervesítik az előadásba.

A Kövesdy hajdani vizsgarendezéséből kinőtt előadás azokon a pontokon a leggördülékenyebb, melyek az egykori rövidített változatban fontosabb jelenetekként szerepeltek, de a törésvonalakat nem mindenhol sikerült eltüntetni, vagy akár leplezni. Az előadás, teremítője irányítása alól kibújva, külön életbe kezdett - a z irracionalitás jegyében. Mi indokolja és igazolja az előadás, hogy éppen bohócoknak kellett ide érkezniük? Ki ez az idő és mit akar? Ha az Idő a bohócjáték korlátaira utal, miért nem kettős az ikrek szereposztása? Miért idegenülnek el a nemek, korok és értelmezések? Miért nem összjáték ez a vígjáték? Lehet-e így Ephesus egy ilyen posztmodern találkahely? Vagy legalábbis: mi űzi velünk ezt az érdekesítő, víg, de amúgy végzetes játékot?

Shakespeare: Tévedések vígjátéka (Kolozsvári Állami Magyar Színház)

Fordította: Szász Imre. Jelmeztervező: Dobre-Kóthay Judit. Díslettervező -rendező: Kövesdy István. Szereplők: Boér Ferenc, Hatházi András, Bogdán Zsolt, Szikszai Rémusz, Bíró József, Kardos Róbert, Bács Miklós, Jancsó Miklós, Salat Lehel, Dehel Gábor, Rekita Rozália, Tordai Tekla, Gajzágó Zsuzsa, Panek Kati

CSONTOS ERIKA

kal hívják fel magukra a kitüntetett figyelmet: egy fehér pófájú, groteszk, eldönthetetlenül emberi vagy állati lény borotvával hadonászva pulzusért hörög, és ördögöt űz. Azért is hathat ez a jelenet a meglepetés erejével, mert igényesen és aprólékosan kidolgozott, bár egyszersmind előzmény és folytatás nélküli; nincs is pontos és tisztázott kapcsolódási pontja a főszálhoz.

Melyik realitásban, mikor játszódik ez a történet, ez az előadás? Nem szolgálhat ehhez támpontul a stúdió Kövesdy István tervezte minimáldíszlete: két sor variálható függöny és a kapu fölötti „második szint”, az erkély, ahonnan a hölgyek epedeznek, panaszkodnak és álmódoznak; ez a színpadkép elsősorban funkcionális, önmagán kívül nem utal semmire. Dobre-Kóthay Judit jelmezei önmagukban műrecek, de egymástól független képeket alkotnak. Aegeon

LÁDAVÁRI JÁTSZMÁK

AROLD PINTER: A GONDNOK

Aston csak elugrik a közelbe egy kanyarítófűrészért. A kanyarítófűrész feltétlenül szükséges. Nélküle kár is hozzáfognia a sufnihoz. A sufniból műhely lesz. Ha a műhely elkészül, Aston majd rendbe hozza a házat is.

A ház Mické, az öccsée. Mick különleges lakberendezésről álmódozik, vadrécekék, bronz és koronaszárga kockás linóleumborításról, zablisztszínű szőteshuzatról, nem is beszélve a hencser halszállkás pásztákból álló, zegzugmítás gyapjúhímzéséről, noha a háznak- momen-

tán - egyetlen szobája lakható, és annak is be-
ázik a plafonja.

Ebbe a szobába fogadja be Aston az öreg
csavargót, Daviest, aki „per pillanat” a Jenkins
nevet használja. Jenkins - illetve Davies - meg
le akar szaladni ide, Sidcupba, a papíriaiért. El
kellene már rendezni a dolgokat, de hát folyton
zuhog az eső. És különben sincs egy rendes ci-
pője.

Biztosan állítható, hogy Harold Pinter *A gond-
nok*című darabjának példaanyaga önálló fejeze-
tet kaphatna az *Emberi* játzmákban. Nemcsak
a mindennapi túléléshez kellő majd-holnap-elin-
tézem, holnap-talán-jobb-lesz típusú önáltatást
figyelhetjük meg benne működés közben, ha-
nem a bűnbaképzés mechanizmusát meg az
idegengyűlöletet, a még-nálam-is-vannak-mé-
lyebben sivár örömét is.

A „dühös fiatalokkal” együtt indult drámaíró
komédiának titulált művéről joggal juthat
eszünkbe egy száz évvel korábbi szerző, Cse-
hov világszemlélete és párhuzamos monológ-
technikája is. Magyar Judit Katalin utalt arra egy
Taub János rendezte 1992-es előadás kapcsán,
hogy *A gondnok* rájátszik a Sirályra. Asszociál-
hatunk az élethazugságok másik híres dráma-
történeti víziszárnyasára, *A vadkacsára* is. A te-
oretikus Martin Esslin Pinter munkásságát egye-
nesen az abszurd drámák között tárgyalja, rész-
letesen kimutatva a motívikus hasonlóságokat-
például a cipőmizériákat - a Godot-val is.

Bár nincs híjával a tőle megszokott titokzatos-
ságnak és az ellentmondásosan adagolt infor-
mációknak, a drámaíró egyik legmegfoghatóbb-
nak tűnő, szociálisan is behatárolható darabja
éppen *A gondnok*.

Bérczes László színpadi verziójára, amely a
szatmárnémeti Harag György Társulat és a Mer-
lin együttműködéséből született, az eredeti szín-
mű invenciózus továbbgondolása és finom,
aprólékos kimunkáltság jellemző - ámbár ko-
média helyett inkább tragikomédiát látunk.

A Pinternél tipikusan fellelhető zárt helyszínt, a
konkrét-elvont szobát két fal, egy stilizált szo-
basarok érzékelteti. E sarkot a nézők széksorai
zárják le, felülről a színpad fölé boruló plafon-le-
pedő határolja a teret, az ablakon fekete függöny
takarja a kilátást. Az is lényeges hatáselem, hogy
a játéktéren keresztül juthatunk el ülőhelyünkig, s
ezáltal közvetlenül a darabba érkezünk.

Pinter rendkívül ökonomikusan bánik a szín-
padi tárgyakkal, a tárgyak elhelyezésével: sze-
repet kapa két vaságy, a vödör, az ócska
gáztűz-hely - amely természetesen nem
szuperál -, és még az ablakon bejövő cűg is
„játszik”. A díszlet- és jelmeztervező Sárkány
Sándor ezt a sajátosságot fokozza. Egymás
tetejére rakott zöldesgládákból elemes
tárolórendszert tervezett, amely beborítja a
falakat, körbeöleli az ágyakat. A polcként
használt ládákból évek alatt felhal-

mozott limlomok, választékos ízléssel guberált,
egyszer-majd-biztos-jó-lesz-valamire kacatok
sorakoznak: festékesbödönök, üvegcsék, új-
ságstószok. A szoba állandó lakójának, Aston-
nak szellemi dimenzióit a festmények, az írógép
és egy Buddha-szobor jelzik. A tárgyak őrzésé-
ben rend- és értékeremtő szándék érződik, de
sejtjük, hogy Aston nem használja sem a szeces-
sziós szánkót, sem a döglött húsdarálót. A ben-
sőségesség vágya érhető tetten az ágy fölé ra-
gasztott családi fotókban. Noha mérget vehe-
tünk rá, hogy a naponta locsolt csenevész csere-
pes virág soha nem is lesz nagyobb, Aston ezt
nem tudja. Nem is akarja tudni.

A gondoskodási vágy és a magány motiválja a
csavargó befogadásában is. A naiv, életképtelen
Aston az első szereposztásban (Rappert Gábor,
Szatmár) kék szemű, szakállas orosz ikon; a má-
sodikban (Kalmár Tamás, Budapest) pedig kö-
vérkés, tüsire nyírt fejű, gyermekded figura. A
fiatalember mindkét színész megformálásában
ál-matag mozgású, de kényszeres; folyton
smirglizik, fűrészel vagy egy elromlott
konnectort babrál.

A kevésszavú, örökösen pepecselő Astonnak
szöges ellentéte a bátyja, Mick (Szabados Mi-
hály) a maga hirtelen felpattanásaival, túlmozgá-
sos gesztusaival, szóáradataival. A rendező
Mick figuráját kissé skinheadesre vette, ami le-

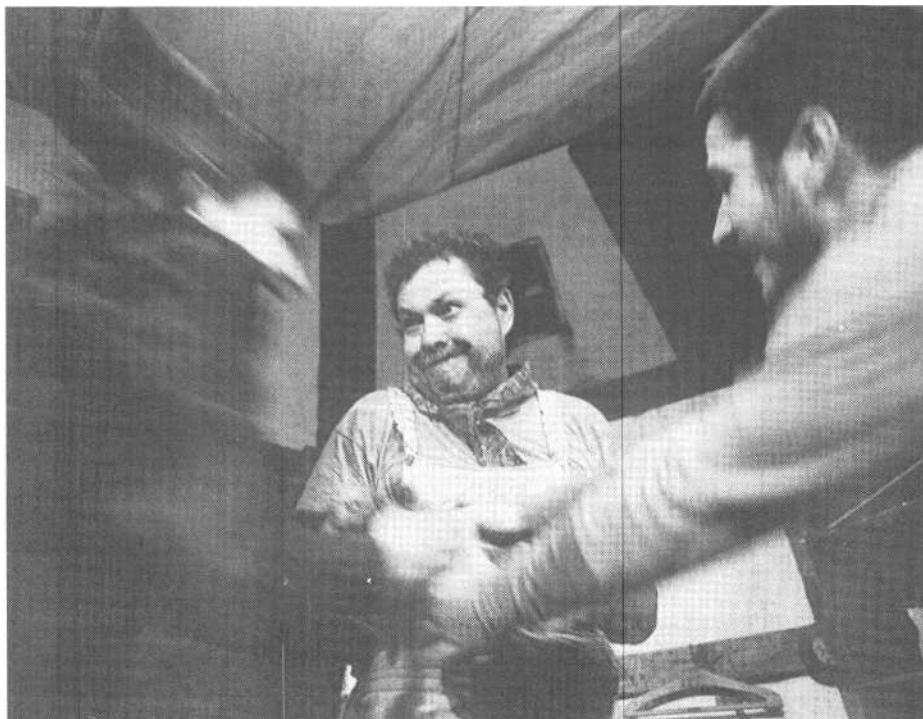
hetséges értelmezés, hiszen az idegengyűlölet
erőteljesen megjelenik a drámában. „Idegen?”,
„Született és felnőtt Nagy-Britanniában?” - val-
latja Mick Daviest. Az eredeti darab első, néma
jelenetében Mick az ágyon ücsörög. Bérczesnél
valami keleti küzdősportot gyakorol: suhog, ka-
szál, rugdal a vakvilágba. E begyakorolt „harci
fogásokat” alkalmazza a gyanútlan Davies térd-
re kényszerítésében. Suta agresszivitásán ele-
inte kuncogunk, s csak jóval később döbbenünk
rá: szorongását leplezi. Szánalmasan szerény
szellemi fölényét az öreg lelki megdolgozására
használja: felváltva erőszakos és mézesmázos.
Olykor az az érzésünk, hogy ez a girnyó, kanári-
sárga hajú alak, aki vér-macsó bakancsban, fe-
kete bőrnadrágban grasszál, csak hülyítésből
nyomja a szöveget üzleti ügyeiről meg a vadré-
cekék linóleumról. S isten tudja, valóban van-e
saját teherautója. Úgy tetszik, nemcsak Aston
lelki defektes; Mick handabandázásai mögött is
zátonyra futott életet sejtünk.

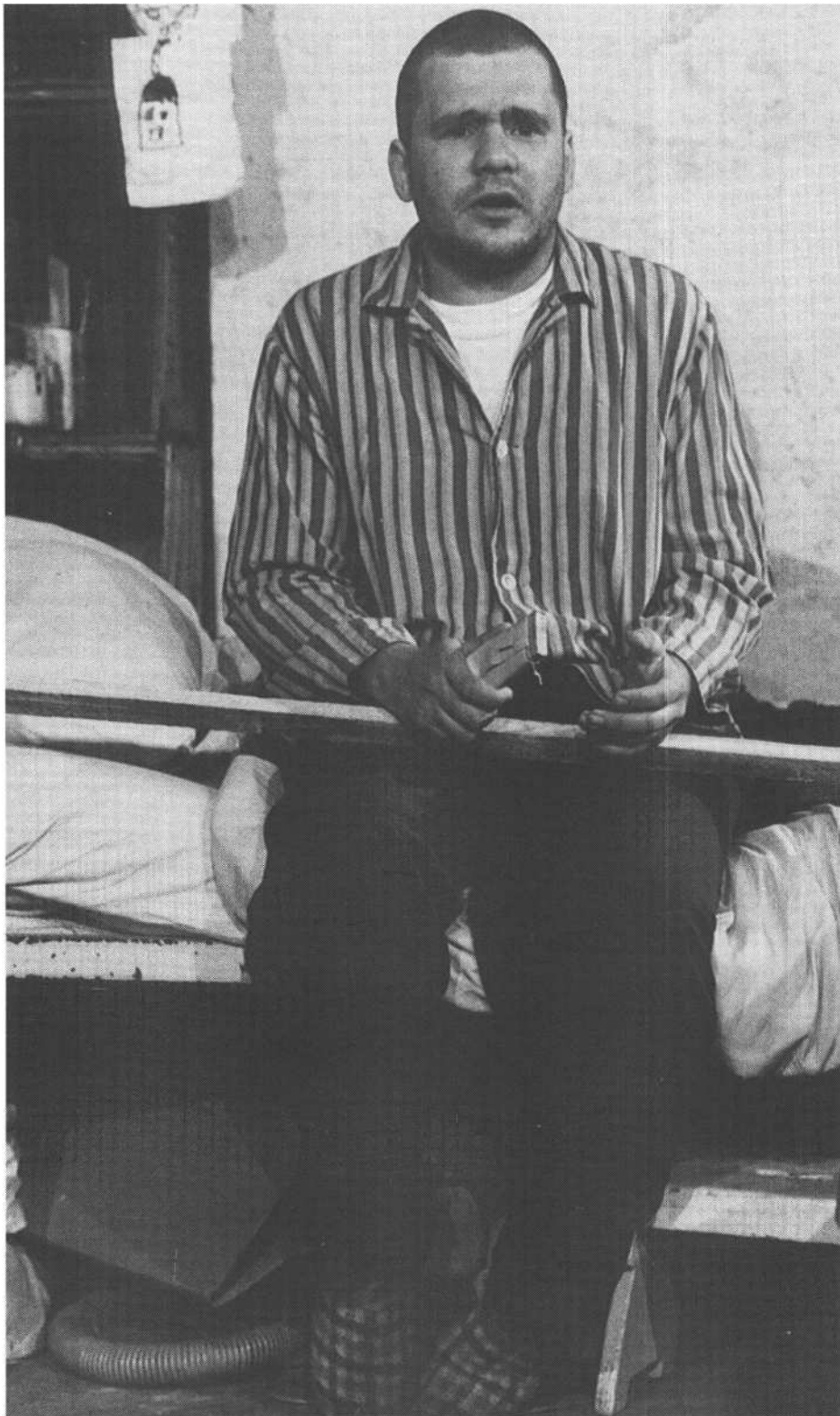
A testvérpár láthatólag már csak a befogadott
csavargón keresztül kommunikál egymással. Az
öreg a szerencsés helyzetet kihasználva először
azon „balettozik”, hogy maradhasson, majd mi-
kor már biztosnak érzi pozícióját, azzal próbálko-
zik, hogy szembefordítsa a két testvért, s meg-
próbálja Aston kitűrni a szobából.

Czintos József mint Davies abszolút fősze-
replője és tartópillére az előadásnak. (Az ará-
nyok elbillenésének esélyét az eredeti szöveg is
hordozza: a két testvérnek nincs párjelenete.)

Czintosnál már az entrée is vérbő. Jó előre kí-
vűlről halljuk nagyhangú locsogását. Davies

**Szabados Mihály (Mick), Czintos József (Davies)
és Rappert Gábor (Aston)**





A másodszereposztás Astona: Kalmár Tamás (Koncz Zsuzsa felvételei)

Rétegesen „rakja fel” a figurát a szatmári színész is. Egyaránt belső hitele van együgyű örömének - amikor rácsodálkozik Aston önzetlenségére - és kártékony ravaszkodásának, ellenszenves, önsajnálato szipogásának, a felelőség-áthárító pislogásnak. Czintos arcának rezdülései alig észrevehető, lassú folyamatok, vizuális áramlások. (A legszebb talán a vissza-visszatérő cipőjáték egyik epizódja: amikor Davies jelentőségteljes mordsággal összeméri az Astontól ajándékba kapott két, különböző hosszúságú cipőfűzőt.)

„Pinter vezeti, egyben megköti a rendező kezét. Darabjait tehát könnyű rendezni, hiszen az írott mű rendezői példánynak is tekinthető; másrészt képtelenül nehéz megrendezni, hiszen úgy kell személyes és egyszeri előadást létrehozni, hogy közben nem szabad eltérni a írói instrukcióktól.” A színikritikus Bérczes általános megjegyzései ezek egy másik Pinter mű, a Hazatérés kapcsán. A rendező Bérczes többnyire tartja is magát önnön megállapításaihoz, s csupán néhány ponton tér el a szerzői utasításoktól.

Jelentős változtatás, hogy három felvonás helyett csak kettőre tagolódik az előadás. Bérczes nyilván el akarta kerülni, hogy az előadás túl hosszú nyúljon, ám így motiválatlanul gyorsnak tűnik a csavargó pálfordulása, a két jelenet között eltelt hosszabb időt talán jobban érzékeltük volna, ha nem marad el a szünet.

A rendező a lehangsúlyosabban a befejezésnél tér el az eredetitől. Míg az írott szöveg bizonytalanságban hagy, a Pinterre oly jellemző csenddel ér véget, itt Aston végképp egyedül marad, elküldi Daviest. A kommunikációképtenség drámája is ez: senkinek senkivel nem sikerült igazán „megtalálnia a hangot”.

Az előadás folyamán a rafinált világitás távolít el a „próza” kisrealizmustól. A ládavar időnként hátsó megvilágítást kap, ilyenkor a faléceken átörő fénypázmák megmutatják a konstrukció törekenységét. Valahogy így „látunk át” a három ember kisszerű kiszorítósdiján.

A fényjáték emeli el az utolsó jelenetet is: miközben Purcell *Dido és Aeneas* című operájából Dido búcsúját halljuk - Aston kitérte az ablakot. Kinn harsogó zöld falombokra csorog az eső. Vádkító fény ömlik be.

Akkor most lehet rendet rakni.
Tiszta lap.

Harold Pinter: A gondnok (a szatmármémeti Harag György Társulat és a Merlin Színház közös produkciója) Fordította: Bartos Tibor. Diszlet, jelmez: Sárkány Sándor. Rendezte: Bérczes László. Szereplők: Czintos József, Kalmár Tamás / Rappert Gábor, Szabados Mihály.

egyfolytában öngazol; ő nem akarja, ő példásan pedáns magára; ő a csavargók krémje. Sárkány Sándor „nívós” csövesszerkókba rétegesen öltözteti fel az öregot: az angol eső ellen védő baboskendőbe, „nájlón” esőköpenybe, hajdan na-

rancsszínű, agyagfoltos kertésznapdrágba. A lendő gondnoki állás jelképe, a tekintélyt parancsoló sárga vállrojtos tábornoki kabát is fölfelé stilizál, Davies hatalmi helyzetbe kerülését érzékelteti.

DARVAY NAGY ADRIENNE

JÓKEDVŰEN GÖRGETNI A KÖVET

SZATMÁRI BESZÉLGETÉS CZINTOS JÓZSEFFEL

Czintos József - vagy ahogy a barátai nevezik: Cini - vérbeli komédiás. Bohócsapka alól kivillanó emberi-színészi bölcsesség. Először 1990-ben láttam színpadon, Kisvárdán, abban az előadásban, amely számomra mindmáig a legkatarikusabb színházi élményt jelenti: A vihar Parászka Miklós rendezte szatmári előadásában. Feledhetetlen, ahogy Calibanként a magára hagyott színpadon, magányosan és kétségbeesetten menteni kezdi a művészet utolsó, még épen maradt tárgyasult jelképeit, szinte eszelősen bolyong, majd rájön, hiába idézi meg az őt is emberré varázsoló Prospero szellemét, mert az ösztönök és ordas indulatok győzedelmeskedtek az értelem felett. Őt is becsapták, beszélni tanították, „civilizálták”, s mégis magára maradt. Szavai állati vonyításba torkollnak.

Caliban óta számos szerepben láthattam őt: többek között az illúziókba menekülő nagydarab pilóta, Fóris megszemélyesítőjeként az ugyancsak Parászka rendezte Kulcskeresőkben; Apaként a Csirkefejben, amelyben érzékeltetni tudta Caliban ellentétének, az elállatiasult embernek a motivációit; Kolozsvárott naiv, „hósi” Bánkként; a körülmények által népvézérré emelt, önérzetes Budai Nagy Antalként Kisvárdán; dadogós, mulatságos, mélyen emberi Fortunatóként a szege-di *Chioggiai* csetepatéban; olyan Falstaffként, akibe bele lehet szeretni; egy képeltből nagyon is emberivé varázsoló XX torokszorítóan komikus szerepében a Bérczes László által színre vitt *Emigránsokban*; és Bacsó Péter *Megint tanú* című filmjében, amelyben egy népnemzeti vezér epizódszerepében remekelt. Eljátszotta Bormentált Kövesdy István vizsgaelőadásában, a Kutyaszívben, Berci bácsit a *Rokonokban*; A

gondnok címszerepét Bérczes László újabb munkájában; érdekes figurát teremtett a kisvárdai *New-Buda* indián törzsfőnökéből; és - ismét Parászka Miklóssal együttműködve - a Calibanhoz hasonlítható, külön elemzést érdemlő alakítást nyújtott a szatmári évadnyitón Tamási Csalóka szivárványában, melyben kétszeresen is „Czintos” lehetett. Eközben végre a budapesti közönség is tapsolhatott neki az *Emigránsok* vendéjátékán, csakúgy, mint Fülöp Zoltánnak, akivel az idén hajszálnyira azonos szavazattal nyerte el a kollégák által évenként odaítélt Harag György-díjat. S mire ez a beszélgetés megjelenik, már átvette az 1995-ös esztendő legjobb romániai magyar színészének adományozott EMKE-díjat is.

- 1969-ben *lettél* színész *Marosvásárhelyen, a szülővárosodban. Tehát az 1994/95-ös volta huszonötödik évadod.*

- Ez igaz, de ha azt vesszük, hogy mióta kapok pénzt a „színészetemért”, akkor már több mint negyven éve vagyok színész. Az ötvenes években ment ugyanis A púposa mozikban, Jean Marais-val a címszerepben. A vidéki rokonság - apám háromszéki, édesanyám pedig Szováta mellől, Köszvényesről való volt - néhány napra feljött disznóvágásra. Elmentek megnézni a filmet. Este anyám egyik nővére kérte, játsszam el, hogyan ment be a púpos a bálterembe. Leutánoztam, és a „produkciómért” öt lejt kaptam. Nagy pénz volt ez akkor, négyszer mehettem belőle moziba!

- *A főiskola elvégzése után rögtön Szatmárra kerültél?*

- Eredetileg Marosvásárhelyen szerettem volna maradni, mert harmadév végén megnősültem, negyedév végén megszületett a fiam, és

mindkettőnk teljes rokonsága, szülei Vásárhelyen laktak. Ez nem sikerült, és akkor választottam Szatmárt, amit azóta sem bántam meg.

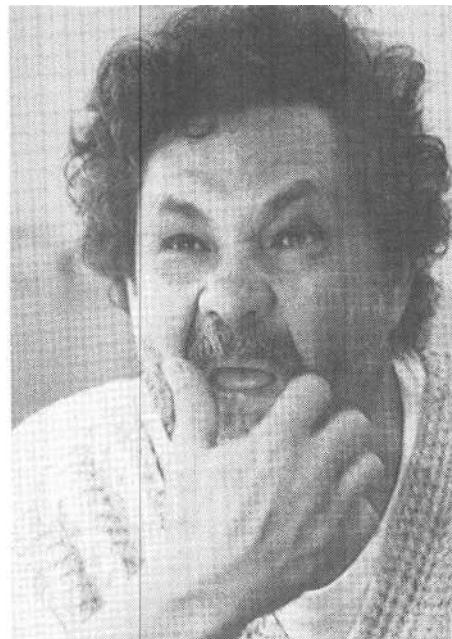
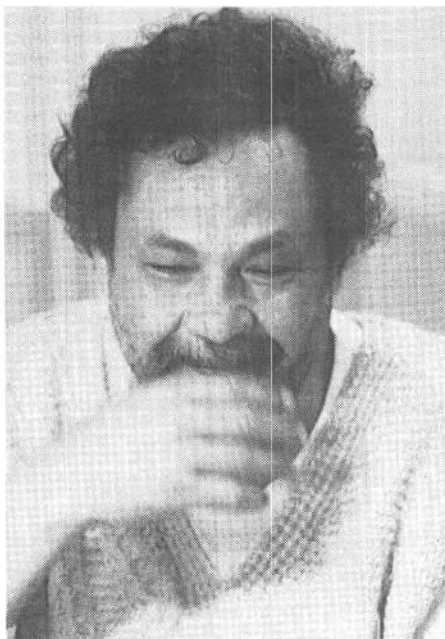
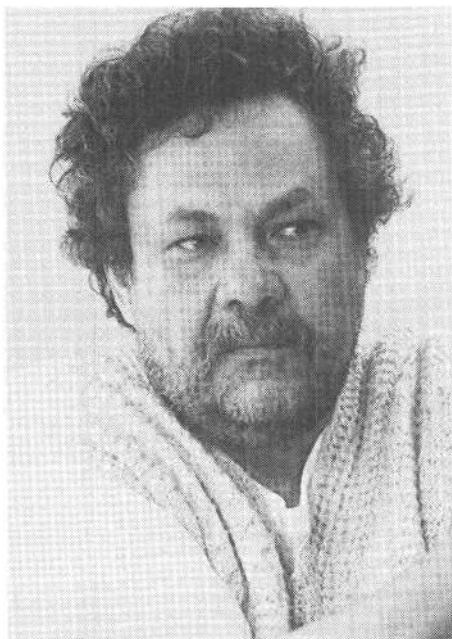
- *Miért épp Szatmárra esett a választásod?*

- Talán azért, mert mindenki azt mondta, hogy bennem a komikusi véna erősebb, s amikor érdeklődtem, melyik színháznál milyenek az árnyok, azt mondták, Szatmáron csak egy komikus színész van, a zseniális Korcsmáros Jenő, én meg azt gondoltam, kell neki egy partner. Később hívtak Vásárhelyre is, de akkor már ide szerződött Dengyel Iván barátom, s a fiamat is idehozták, kezdtünk egy kis egzisztenciát teremteni, úgyhogy nem akaródtam innen elmenni, annak ellenére, hogy az úgynevezett „inasévek” nagyon elhúzódtak.

A szatmári színháznál akkor két rendező volt, de tőlük maximum közepes szerepeket kaptam, csak Gyöngyösi Gábor, az irodalmi titkár, aki rendezni is kezdett, és a vendégrendezők tisztelték meg nagyobb feladatokkal. Így volt olyan évadom, hogy több előadásban játszottam, mint ahány nappól áll az esztendő, de zömmel aprócska szerepeket.

- *Mi volt ennek az oka?*

- Talán nem bíztak meg bennem eléggé. Még azok után sem, hogy a két helyi rendezőtől, Kovács Ferenctől és Kovács Ádámától már jelentősebb feladatokat kaptam, például Vidonkát a *Különös házasságban*, Edeket a *Tangóban*, és sikerrel eljátszottam Gauguin Kocsis István *Tárlat az utcán* című darabjában, amelyet Gyöngyösi Gábor rendezett. Még ezek után is csak másodszerreosztásban kaptam meg 1983-ban Budai Nagy Antal szerepét, amelyre Váradról Miske Lacit hívták meg. Ő játszotta volna a bemutatót is. Eleve csak vésztartalék voltam.



- Az előadást azonban a kritikai főpróbán letiltották.

- Így van. 1994 nyarán Kisvárdán játszhatam el végre a szerepet annak a Parászka Miklósnak a rendezésében, aki Szatmáron Gerőffi Mihály kolozsi ispánt alakította volna.

- A te kiugrásodat az ugyancsak Parászka rendezte Áldozati nemzedék című előadás szakmai és közönségsikerétől számítják; ebben a főszerepet, Bánescu drótygyárigazgatót alakítottad. Azóta „fut a szekered”?

- Mit jelent az, hogy fut a szekered? Azt hiszem, az *Áldozati nemzedék* előtt is ugyanolyan képességekkel rendelkeztem, mint utána. Például amikor a szerintem eddig legjobban kidolgozott szerepemet, Hajdúk sógort játszottam a Sári bíróban. A közönség pedig már akkor is szeretett, amikor csak aprócska szerepeim voltak.

- Sokat jelent számodra a népszerűség?

- Jólesik. Sokat jelent, de nem mindent. A vidám szíveszteri jelenetekkel, kabarékkal, amelyekben korábban jelentősebb feladatokat kaptam, vagy Szellemtől szerepével, könnyű volt nép-szerűvé válni. Ám minden egyes alakításomért nagyon megkínlódom, hiszen aki a színészetet igazán és belülről csinálja, az meg is szenved. Persze még ez sem nevezhető merő kínlódás-nak, mert ha Sziszüphosz úgy fogta volna fel, hogy „mi az istennek görgetem ezt a ménkű nagy követ?!", akkor talán fel sem kelt volna. Ám, ha reggel azzal ébredt, „célom van, görgetem a követ”, akkor bizonyára jól érezte magát.

- Negyedszázada ugyanannál a színháznál dolgozol. Soha nem akartál átszerződni máshová?

- Hazudnék, ha azt mondanám, nem fordult meg a fejemben. Igazából nem tudom, mi a jobb, ha valaki néhány évig egy társulatnál dolgozik, azután vált, vagy ha marad egy csapatnál. Amikor vendégszerepeltem, úgy éreztem, nehezebb olyan társulatnál dolgozni, ahol nem ismerem a kollégák gondolkodásmódját, gesztusrendszerét, kifejezési módszereit. Nem tudom, hogyan közelíthetek hozzájuk mint partnerekhez, magámberekhez...

- Az nem jutott még eszedbe, hogy Magyarországra települj át, mintannyi más kollégád, barátod?

- Csak pillanatokra. Amikor láttam például, hogy Magyarországon harmadannyi munkával négyszer-öttször annyit keresnek. De a logikai láncba mindig hiba csúszott. Én a színházcsinálásért vagyok színész, és ameddig itt olyanok a körülmények, hogy lehet színházat csinálni, addig maradok.

- Mi a véleményed azokról, akik elmentek?

- Senkit sem vetek meg azért, mert elköltözött az országból. Biztosan megvolt rá az oka. Senkit nem beszélek rá, és nem beszélek le. Aki azért ment el, mert azt hitte, odaát kolbászból van a kerítés, az ott is rosszul érzi magát. Sőt mindenütt, mert rosszul akarja érezni magát. Én a feleségemtől harminc év alatt megtanultam, nem az a fontos, mi van, hanem az, hogy *hogyan örülsz neki*. Ha valaki az istennek sem akarja jól érezni magát, az hiába utazik el, mondjuk, Olaszországba, ha csak azt nézi, hogy ezek a hülyék spagettit zabálnak meg mindenféle marhaságot; ha viszont azt nézi, milyen szép Venece, Milánó, Róma...

- Voltál már külföldön?

- Egyszer, Bécsben, a Kulcskeresőkkel. Meg Magyarországon. De voltam Gyergyóban, Csíkbán, Szovátán, még Bukarestben is voltam, az is messze van. Nem szabad nagyon messzire menni. Ha például elutaznék Új-Zélandba, sose jönnék vissza.

- Vágysz valahova?

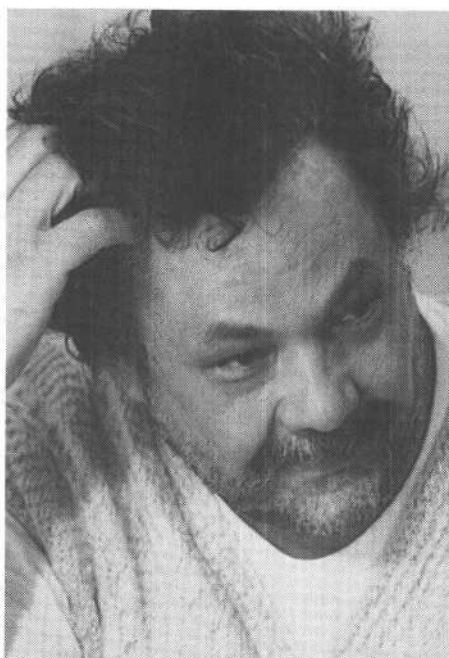
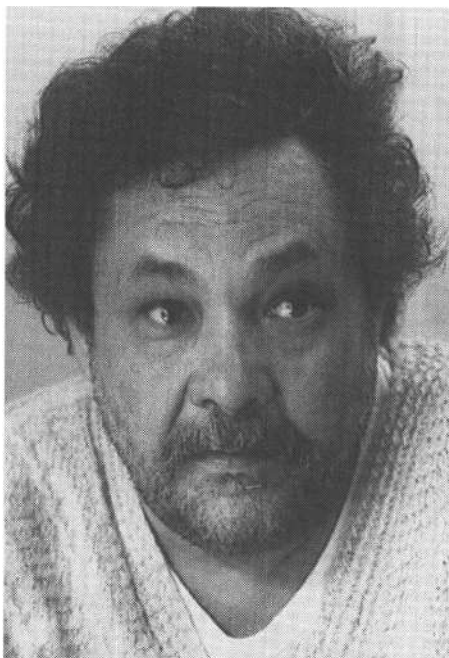
- Igen, Skandináviába. Mert ott gyönyörű horgászhelyek vannak. Szenvedélyesen szeretek horgászni. Nekem évente kell két-három hét, amikor elmegyünk horgászni. Sokszor jövünk úgy vissza, hogy esett az eső, lerongyolódtunk, halat se fogtunk, mégis olyan jó volt!

- A színházon és a horgászáson kívül mit szeretsz még csinálni?

- Olvasni. Nemrégiben, amikor két hónapig beteg voltam, sokat olvastam. Megtapasztalhattam, milyen sok a pótolnivalóm. Többet kellett volna már korábban is olvasnom színházról, rendezőkről, néha színházelmélettel is kellene foglalkozni, tizenöt esztendővel ezelőtt még inkább kellett volna.

- Kritikát is olvasol?

- Igen. Szeretem tudni, mit gondol egy olyan ember, aki tollat ragad. Talán profitálhatok is a bírálatból. Egy időben a kritika szinte megfeledezett az erdélyi magyar színjátszásról. Tudom, nincs pénz útiköltségre. Az *Emigránsok* egyik előadására villanymelegítőt tettünk be, mert a kazán kilyukadt, s elmaradt volna az előadás, de mivel *Budapestről* jöttek kritikusok, hogy megnézzenek bennünket, mégis megtartottuk. Olyan jó érzés volt tudni, hogy van valaki, aki Magyarországról eljön értünk! Erdélyben a kritika a színházak mozgatórugója lehetne. Ha jó lenne. Ha lenne...



Azt a kritikust szeretem, aki azt írja: „én úgy érzem, én azt gondolom az előadásról, hogy...” Érdekel a másik ember véleménye. De amikor azt írja: „azzal az érzéssel távoztunk a nézőtérrel...” - nem olvasom tovább; annak nem érdekel a véleménye, aki fenséges többes-ben beszél. Távozzon úgy, mint X. Y. kritikus.

– *Van kedvenc színészed?*

– Több is van. Az olyan színészeket szeretem, akik egy bizonyos szint alatt nem teljesítenek. Ezek mind szorgalmas színészek is, mert ehhez a mesterséghez ugyan rendkívül fontos a tehetség, de több tehetséges színész lesodródott mára pályáról, ha hiányzott belőle a szorgalom. A jó színész úgy tíz százalék tehetségből és kilencven százalék szorgalomból áll. Az ilyen színész is megbukhat, de bizonyos szint alatt soha nem teljesít.

– *Milyen típusú rendezővel szeretsz dolgozni?*

– Az okos rendezőt kedvelem, aki nem „tud mindent” előre, de *van* elképzelése, amit meg akar valósítani. Lehet, hogy ez nem mindig találkozik a kritika meg a közönség óhajával, de attól még megáll a lábán. Szerintem az a jó rendező, aki megpróbálja elképzelését a színészekbe átültetni. Az „örmeister rendezőket” ki nem állhatom. Akik otthon, az íróasztaluk mellett pontról pontra eltervezik az előadást, kidolgozzák, hogy a színész mikor mit csináljon, és abból egy jótányit sem engednek. Az ilyen rendezőt akkor is utálom, ha az általa rendezett előadás világhírű lesz. A cél nem szentesítheti az eszközt.

Szeretem az olyan rendezőt, aki be meri vállalni, ha valami nem jó, és kipróbál helyette egy másik megoldást, és aztán mindaddig próbálko-

zunk, amíg el nem érjük, amit ajajenettel mondani akarunk. Sajnos Harag Gyurival nem dolgoztam együtt, amit életem nagy veszteségének tartok. De a róla írtakból arra következtetek, hogy ő volt az ideális rendező, mert ki tudta hozni a színészekből a maximumot. Parászka Miklós is rendelkezik ezzel a képességgel.

Tompa Miklós szerint a rendezőnek mind-egyik színészhez meg kell legyen a külön kulcsa. Van, akit nyilvánosan kell megdicsérni, ez ösztönzi, a nyilvános letolás viszont fékezi, és fordítva. A rendező tudjon bánni a színésszel. Igazságosan mindenkivel, az epizodistákkal éppúgy, mint a főszereplőkkel, de az egyéniségüknek megfelelően, különbözőképpen.

Én szörnyű rendező lennék, mert azt szeretném, ha mindenki úgy csinálna mindent, ahogy én, és ez rossz. Ahhoz, hogy akkora színész-rendező legyen valaki, mint például Liviu Ciulei, az a képesség kell, hogy kívülről tudja szemlélni magát az ember. Én csak belülről látom magam. Még amikor videón visszanezeme az alakításomat, akkor is újra végigélem az egészet.

A színpadon, játék közben általában sikerül magam kontrollálni, de irányítani már nem tudom, és csak utólag vagyok képes megmondani, milyen voltam. Amikor az előadás hirtelen ér véget, akkor azt mondom, jó voltam, mert a jó előadás rövidnek tűnik. Ha viszont „hosszú” a jelenetem, akkor az már „a Czintos” idejéből megy el, nem a figura életének a része.

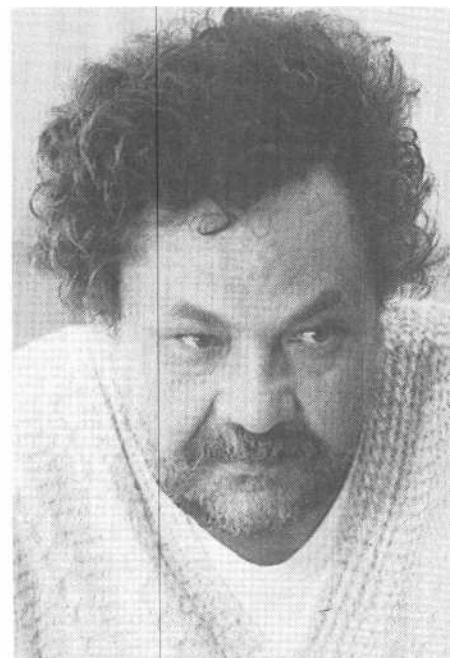
Az utóbbi években nagyon megszerettem a próbákat. Amióta Parászka elkezdett rendezni - *A vihart, a Kulcskeresőket* stb. -, azóta nagyon szeretek próbálni.

Persze lehet, annak idején a kényszer is rávitt,

hogy állandóan a színházban legyek. Ahogy Kisfalussy Bálint mesélte egy tévéinterjúban, náluk a lakásban hat-hét fok volt, de Czintoséknál még ennél is hidegebb. A csorgó vizet este letöröltem a hálószoba ablakáról, másnap oda volt fagyva: fagypontra alá ment a hőmérséklet. Nem nagyon szerettünk otthon lenni. A színházban jobban fűtöttek. Lehet, hogy ez is hozzájárult, de az igazi öröm az, amikor az ember próba közben rájön a megfelelő gesztusra, hanglejtésre, érzelmkifejezésre! Nagyon kellemes érzés. A legszebb, amikor a próbán is megáll az idő. Amikor nem azt nézzük, hogy már haza kéne menni, hanem hogy még vegyünk át egy-két jelenetet. Ilyenkor jókedvű a társulat, megy a munka, és feltehetően jó lesz az előadás is.

Nem szeretek egyedül lenni a színpadon, ezért nem csinállok soha önálló estet vagy monodramát. De ahhoz, hogy megfelelő legyen az előadás, a próba, nagy szükség van a színészek és a rendező aznapi jó hangulatára. Mindenkinek kreatív állapotban kellene lennie. Persze ez nem mindig jön össze, hiszen mindannyian emberek vagyunk - gondokkal, bajokkal. Találkoztam olyan rendezővel, aki ezt beismerte, és félóra múlva lefújta a próbát. Átmentünk a Miorica vendéglőbe, és ott, fehér asztal mellett folytattuk a beszélgetést a darabról. Szerencsére épp üres volta a színpad, amikor visszamentünk a színházba, hogy kipróbáljuk, amiről addig szó esett. Az aznapi egy-másfél óra többet jelentett, mint azelőtt három napi munka. A színház *játék*, amelyet nagyon jó játszani.

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette



BÉRCZES LÁSZLÓ

MESE ÜRES TEREKRŐL

Egyszer, valamikor, réges-régen, de legalábbis néhány éve egy Budapesten bókászó francia színházi csoport talált egy meglehetősen lepusztult épületet. Na, ilyen mi is találhatnánk éppen eleget, ha folyton leszegett fejünket felemelnénk egyszerűen, és megnéznénk, hogy az egykor gyönyörű homlokzatokról hogyan mállik a vakolat már attól is, hogy a szűk, sötét belvárosi utcákba beóvatokodik a nap, és végigsimítja a mórzszerű-salakos falakat. Ez az épület ugyan nem a Belvárosban van, de azért könnyen elérhető a négyes-hatos villamossal vagy a kék metróval - szóval Tűzoltó és Liliom utca sarok -, és nem is attól érdekes ez számunkra, hogy éppen olyan szánalmas külsejű, mint szinte akármelyik ház a Nagykörúttól néhány lépésre. Nem erre figyeltek fel azok a bizonyos franciák, hanem arra, amit az épülettömb rejt. Liliom utcai trafóház - erre ők nem legyintettek, mondván, akkor ez nem színház. Azt arra felé, mondjuk, Franciaországban régóta tudják az „alternatívok” - és idesorolhatjuk ebből a szempontból a nagy Brookot vagy Mnouchkine-t is -, hogy holmi trafóház igazi színházi teret rejthet.

Ez a mese itt véget is érte, mielőtt egyáltalán elkezdődött volna: a franciák erre jártak, találtak helyettünk valamit, aztán mentek a dolgukra. A mi alternatív létezőink, a csövesek visszaköltözhettek csupasz otthonukba, a budi után kajtatók újra használatba vehették e nem nyilvános házat. „Ennyi szart még életemben nem láttam, mint itt, amikor először beléptem” - mondja most Szabó György, a mese folytatója. Ő, aki régóta szervezi a Petőfi Csarnokban az elsősorban tánca, mozgásra épülő színházi eseményeket - Nagy Józseftől Lepage-ig, Hungarocarrotól Bagnolet-ig bizonyíték van rá bőven -, régóta



A trafóház kívülről



kereste már a Helyet is, az ideális teret ahhoz, amit ő kortárs művészeti központnak és műhelynek elképzelt. Kiganajozta hát a Liliom utca 41-et, és ő tudja, milyen kacskaringós utak után a mese eljutott a közepéig, a bonyodalomig, ahonnan nemis egyszerű elmozdulni a befejezés felé. De itt meg kell állnom a történettel, mert mesébe nem illő szavak-fordulatok következnenek: a Fő-városi Önkormányzat Közgyűlése, az FMK (Fiatal Művészek Klubja) eladása (vagy nem eladása), szóval pénz, pénz, pénz... és itt a mesélő kompetenciája véget ér. A történetet mások folytatják, de a (nem mellékes) lehetséges happy endtől függetlenül egy már biztos: a Liliom utcai

**Jelenet a Transz-portból
(Liszes Edina felvétele)**



trafóház fel van fedezve. Ámulva, irigykedve (és magukban titkos terveket álmódva) bámulják üres tereit mindenféle besurranó alternatívok, és olykor már e penészes falak között is történnek ilyen-olyan események.

Mint például novemberben a British Council szervezésében a Skót ősz zárásaként a Transz-port című produkció. Ebben valamelyest magam is érdekelt lévén, nem fejtegetném, milyen is lett Csányi János rendezésében Irvine Welsh *Trainspotting* (Vonatlesés) című regényének hangjáték-változata. De e három estés (inkább éjszakás) fel-olvasószínház kapcsán nem állom meg, hogy le ne írjam: újra és újra lenyűgöz a színészi átváltozás csodája. Ez esetben például nem az itt az érdekes, hogy Széles Lászlóból egy Mark Renton nevezetű skót fiú lesz, mert végül is nem lesz az. Széles László vagy Tóth József, László Zsolt, Csendes Olivér, Cserna Antal, Murányi Tünde, Mihályfi Balázs, Györgyi Anna, Fodor Tamás... ül „civilben” a széken jelenésre várva, és ugyanő áll majd példánnyal a kezében a mikrofonnál, csak éppen más néven szólítják. Számomra, aki nem

**A Transz-port helyszíne - üresen
(Szabó Péter felvételei)**

vagyok színész, az az örökre megfejthetetlen pillanat (a színész számára pedig nem megfejtendő, hisz színész, mit érdekelné a színészet maga), amikor a személy a kintből, a „valóságból” belülré lép, be a fikcióba. Nem akarom, nem tudom ennek titkát megfejteni, de az átváltozásnak bizonyára meghatározója, kivel és mivel van a színésznek kapcsolata most, illetve a következő másodpercben. Feláll, belép a szituáció terébe, viszonya lesz egyszer csak a papírlappal, rajta a mondatokkal és nevekkel, viszonya lesz a mikrofonnal, a másik mikrofonnál álló személlyel, aki egyszerre Sick Boy és László Zsolt például, viszonya lesz a nézővel, aki nélkül szegényebb lenne ez a pillanat, és persze eleve viszonya van azzal a térrel, amelybe még „civilként” belépett. Az a tér jelen esetben holmi trafóház egyik, még alig fűthető helyisége. Itt didergnek az alkalmi közösség egyik tagjaként, bámulom ezeket az „alternatív” éjszakai színé-

szeket, a szünetben újra bejárom az épület zegzugait, és lelki szemeimmel mára mese végét látom: kiállítás itt, happeninget amott, műhelyben („workshopban”) dolgozó megszállottakat az egyik térben, színházi produkciót a másikban - a büfében megfizethető áron kapható a forralt bor, és leülhetek elolvasni, mondjuk, a Színház legújabb számát, benne újra drámamelléklettel, például a *Transz-port* szövegével...

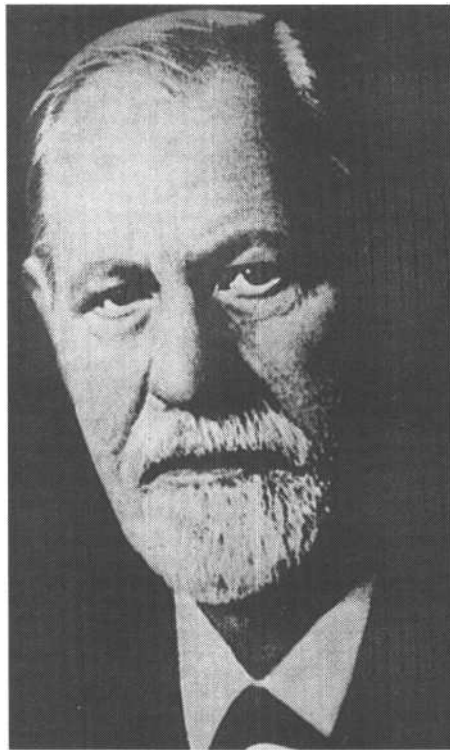
Akármilyen hosszan álmodozom is, a mondat végén így is, úgyszólván három pont lesz. A mese vége ismeretlen. De látva ezeket a tereket, nem tudom elképzelni, hogy itt előbb-utóbb ne szülessen meg egy színház. Alkalmi vagy állandó társulattal, nekem tetsző vagy éppenséggel nem tetsző produkciókkal. Tudom, ez a fajta átváltozás nem egy pillanat műve. Azt is tudom, könnyebb tetszetős mondatokat leírni az átváltozásról, mint megvalósítani azt. Mégis azt gondolom, színház születéséhez nem pénz kell (vigyázat, nem azt írtam, hogy pénz nem kell). Színház születéséhez mindenképp emberek kellene és üres terek. Ezek adottak. Három pont nélkül.

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Köztudomású, hogy Sigmund Freud nagy befolyással volt dráma és a színház művészetére, valamint a drámával és a színházzal kapcsolatos modern gondolkodásra, mégpedig nemcsak elméletének egészével, hanem néhány konkrét, sajátosan e tárgyra vonatkozó fejtegetésével is. Már első klasszikus pszichoanalitikus művében, az *Álomfejtésben* (1900) előállt korszakos hatású *Oidipusz király*-, illetve Hamlet-felfogásával, majd a *Totem és tabu*ban (1912-13) a görög tragédia hősről fejtett ki fontos gondolatmenetet. Ezek mellett kuriózumnak számít az a kis írása, amely nem annyira a figurák problematikáját, mint inkább a színpad és a közönség viszonyát a középpontba állítva a szó szorosabb értelmében *színházi tárgyúnak* tekinthető. A *Pszichopata alakok a színpadon* címet viselő esszéjét maga Freud sohasem publikálta és nem is datálta. Hívei legszűkebb körének egyik tagja, a zenekritikus Max Graf kapta meg tőle s adta közre először angol fordításban 1942-ben a *Psychoanalytic Quarterly*-ben. Kísérőszövegében azt állítja, hogy Freud a cikket 1904-ben írta. Ez azonban tévedés lehet, mert Hermann Bahr darabja, amelyről szó esik, *A másik*, csak 1905. november elején került színre Münchenben és Lipcsében, majd 25-én Bécsben, könyvalakban pedig 1906-ban jelent meg. Freud esszéje tehát valószínűleg 1905 végén vagy 1906 elején keletkezett. Négy évtizede a szélesebb olvasóközönség számára is hozzáférhető, 1953 óta szerepel az alapvető angol Freud-kiadásban, az úgynevezett *Standard Edition*-ben, 1962-ben megjelent eredeti nyelven a *Die neue Rundschau*-ban, s azóta több német Freud-kiadásban. Az alábbi magyarfordítás természetesen a német eredetiből készült.

Freud esszéjének érdekességét színházi szempontból egyebek között az adja, hogy nem egyszerűen az elmélet eszköztárára, hanem valódi *esztétikai* probléma is motiválja. Az „újabb kori írókra” s a Hermann Bahr darabjára való kritikus utalás nyíltan elárulja a cikk polemikus jellegét - Freud a naturalista színház tapasztalatára reflektál. A naturalista színház az autonóm individuumot és szabad akaratát ideologikus konstrukciónak nyilvánította, és leszámolt velük. A drámaíróknak és a színháznak, mint kísérletező természetűeknek, azokat a törvényeket kellett feltárni, amelyek szerint az emberi viselkedés alakul. A „Guckkastenbühne” nyílása úgy funkcionál, mint mikroszkóp, amely a distanciált kutató számára felmagyitja vizsgálódása tárgyát. Elvileg a vizsgálatot bármely tetszés szerinti figurán el lehetett végezni, mindegy, mi a társadalmi, erkölcsi és szellemi státusa. De facio azonban a naturalisták kispolgári és proletár miliőből választották figuráikat, s közülük is előnyben részesítették a deviánsokat: alkoholistákat, elmebetegeket, prostituáltakat, koldusokat, nyomoréko-



Sigmund Freud

kat és öngyilkosokat. Wilhelm Bölsche, a század első felében népszerű és sokat olvasott természettudományi író ezt a tudományos distancia és objektivitás szükségességével magyarázta: „A tudományos pszichológiát és fiziológiát mindenki előtt ismert okok arra kényszerítik, hogy túlnyomóan beteg szervezeteken folytassa tanulmányait; szinte teljesen egybeesik a pszichiátriával és a patológiával. Mármost az író, aki jogos tudásvágyában közvetlenül tanulni akar tőlük, akaratlanul is a klinika légkörében találja magát, figyelmét tulajdonképpen tárgyától, az egészségtől, az általánosan emberitől mindinkább az abnormalis felé fordítja; (...) létrejön a beteg ember, az elmezavarok, a nehéz szülések, a köszvényesek irodalma (...)” Az ilyen - legalábbis polgári szempontból - nem normális figurák kiválasztása különösen kedvező kiinduló feltételeket biztosította drámaíró és a színház számára a naturalista módszerek alkalmazásához. Egyrészt megteremtette a polgári közönségnél azt a distanciát a figuráktól, amely szükséges volt a megfigyelő befogadói magatartáshoz. Másrészt annak alapján, hogy nyilvánvaló volt a különbség e figurák mindennapi nyelve és a kanonizált irodalmi nyelv között, alkalom adott arra, hogy szinte programatikusan fejeződjön ki a valóság ábrázolásának követelménye: a nyelvi kommunikáció zavarai érzékenyen követték és közvetítették a pillanatnyi állapotokat. Freudot a *nor-*

malitást előnyben részesítő alapvető értékvalasztása, a nagy európai művészeti tradícióra orientálódó ízlése és orvosi etikája egyaránt arra motiválta, hogy megpróbáljon esztétikailag is határt szabni a betegség terjedésének, de nem szankcionálással, hanem esztétikai és pszichológiai érveléssel. Elméletének a színházra való alkalmazása nem az elmélet expanzív igényeiből következik, hanem gyógyító, végső soron szociálhigiénés ambíciókból, melyeket azonban nem kívülről kényszerített rá a művészetre, hanem képes volt specifikusan esztétikai megfontolásokban is konkretizálni.

Mindazonáltal Freud e vonatkozásban nyilvánvalóan csatát veszített. Azt még megláthatta, hogy a pszichopata figurák - a naturalizmus keretein messze túlnőve - a huszadik századi művészetek, köztük a színpad főszereplői lesznek, azt azonban nem sejtette, hogy ez a pusztán tényyszerűsége túl az övével radikálisan ellentétes elméleti értékelést, s ezzel teoretikusan erős legitimitációt is fog kapni - nem sejtette a Foucault-i fordulatot.

Michel Foucault, a nagy francia filozófus első munkái nemcsak filozófiai, hanem pszichológiai képzettségen is alapulnak, s a pszichés betegségek témája körül forognak. A *Maladie mentale et personnalité* (Elmebetegség és személyiség) című, 1954-ben megjelent kis értekezés kísérletet tesz arra, hogy bebizonyítsa a pszichológia önállóságát a szomatikus orvostudománnyal szemben. Foucault sikrasszáll amellett, hogy a pszichoanalízist ki kell egészíteni az elmebetegség fenomenológiájával, amely lehetővé teszi a belehelyezkedést a beteg tapasztalatába. De mind a pszichoanalízis, mind a fenomenológia csak arra képes, hogy megmutassa a betegség megjelenési formáit, ám nem képes megmagyarázni fellépésének társadalmi feltételeit. Az értekezés második részében Foucault a történelmi és dialektikus materializmus elszánt védelmezőjének bizonyul; az emberben rejlő ellentmondásokat nézete szerint csak a kapitalista társadalom ellentmondásainak háttere előtt lehet megérteni. A pszichés betegség ténye a fiatal Foucault számára azt bizonyítja, hogy a forradalom, amely elhossa az embereknek az igazi szabadságot, még nem ment végbe; mivel a polgári társadalom csak elméleti szabadságot és elvont jogegyenlőséget tud nyújtani, a konkrét embereket nem képes kielégíteni. 1957-ben megjelent *La recherche du psychologue* (A pszichológus nyomában) című írásában Foucault a megismerést már nem tudatnak, hanem technikának, a tudományt pedig nem tiszta gondolkodásnak, hanem gyakorlatnak tekinti. 1962-ben második kiadásban s *Maladie mentale et psychologie* (Elmebetegség és pszichológia) címen jelent meg 1954-es könyve, ám Foucault a második részt teljesen átdolgozta. Szóba hozza a patológus eltérés

és a kultúra rendje közti összefüggéseket, s a funkcionális megközelítésekkel ellentétben az elmebetegséget nem normasértésként értelmezi, hanem fordítva: a norma meghatározását egy társadalom önértelmezésének tüneteiként fogja fel.

Ez a vezérgondolata egy évvel korábban megjelent könyvének is, mely a *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Örültség és elmebetegség. Az örültség története a klasszikus korban) címet viseli, s Foucault-nak a filozófiai kérdésfeltevéshez való visszatérését jelzi. Ami kockán forog, nem kevesebb, mint nyugati Ész legitimitása. Valójában nem annyira az örültség történetéről van szó, mint inkább az Ész történetéről, annak a fennhéjázó attitűdnek a történetéről, amely az örültséget elhallgattatja, száműzi a közéletből, és minden párbeszédet megtagad vele. Minthogy Foucault a pszichiátriai tudományt egyszersmind cinkossággal vádolja, véleménye szerint az örültség tárgyában nem lehet adni rá. Mivel azonban másfelől még ha a legóvatosabban próbáljuk is kihallgatni az örültség alig észlelhető hangjait, az sem biztosítja, hogy eredeti valóságában újra fel tudjuk éleszteni, figyelmünket az európai kultúrában hatékony elhatárolásokra kell irányítanunk. Míg a középkorban és a reneszánszban mint káosz és Isten büntetése, mint az Isten hatalmára és a felebaráti szeretet parancsára való figyelmeztetés, mint „a világ ismerős idegensége”, az örültség nagyon is beszédes volt, addig a klasszikus korban - amelynek fő filozófiai tanúbizonyosságaként Foucault Descartes *Elmélkedések az első filozófiáról* című munkáját idézi - mint az Ész merő tagadása el lett némitva. A világ mostantól kezdve kizárólag a gondolkodó szubjektumhoz tartozik; az örültség már nem komplementer tapasztalat, hanem csupán a gondolkodásra való képesség hiánya; önálló tapasztalatformából az Ész negatív visszajává lett lefokozva. A 19. században azután a pszichológia és a pszichiátria jegyében megszűnt az örültség és az Ész merev szétválasztása, az örültség az Ész által átvilágított és kontrollált tárgy lett. A szisztematikusan elnémitott „örült beszéd” az Ész korában csak pillanatokra tör fel a művészetben és a költészetben. Foucault filozófia- és művelődéstörténeti, valamint tudomány- és társadalomtörténeti síkon egyaránt követi a folyamatot, mely a kirekesztés szociokulturális és intézményes praktikáinak változásában manifesztálódik. Míg a középkorban és a reneszánszban a kirekesztés zónái a városok peremén lévő lepratelepek voltak, amelyek még nem jelentettek szisztematikusan kizárást, addig ez bekövetkezett azzal az internálási gyakorlattal, amelyet Foucault a Párizsban 1656-ban alapított Hópital général példáján mutat be; mint a közrend megzavaróit, egyformán internálták a szegényeket, a hajléktalanokat, a bűnözőket és az örülteket. Az örültségnek az



Freud 1905 körül

Észbe való integrálására - ami egyszersmind része a fenyegető káosztól a rend felé tartásnak mint hatalom funkciójának - intézményes példaként Foucault a Bicêtre betegmenhelyet hozza fel, amelynek vezetője, Philippe Pinel 1794-ben eloldotta az ott-tartózkodók láncait. Ez a reformpszichiátria Foucault szerint nem értékelhető kizárólag felszabadításként; inkább abban látja a feladatát, hogy a beteget kibékítse a társadalmi konformitással, betagozza a munka világába, alávesse az uralkodó morális elképzeléseknek és a patriarchális családi rendnek. A pszichiátriai gyakorlat moralizáló intencióira való tekintettel és következtében Foucault szerint még az orvostudományi megismerés haladásáról sem lehet beszélni. Még afreudi pszichoanalízis ellen is - amely pedig a legkövetkezetesebben mozdította elő a menhelystruktúrák felszabadító demisztifikálását - felhozta, hogy az elmebeteget teljesen és tökéletesen átengedi az orvos mindenhatóságának.

Nyilvánvaló, hogy a pszichopátia és az elmebetegség foucault-i legitimitációja mögött a polgári társadalom radikális kritikája áll. A művészetre, ezen belül a színházra vonatkozóan éppen a Freudéval ellentétes következtetések származnak belőle. S noha Freud gyakorlatilag kétségtelenül csatát vesztett, hogy alapvető intencióira és esztétikai megfontolásaira minden további nélkül rá lehetne mondani: „passé!” --

nos, ez csak ami hazai, a bonyolult, nem egyértelműen megoldható problémákat huszárosan kettévágó, mindent és mindenkit helyretevő-leosztályozó, publicisztikus kulturánkban (?) nem keltene feltűnést. Itt tudniillik nem *történetileg* elavult vagy korszerű, érvényét veszített vagy érvényes, hanem *rivális* megközelítésekről van szó. A kérdés végső soron a polgári társadalomhoz való viszony, tehát az ember egyik alapvető világnézeti választása, értékválasztása.

De Freud kis esszéje még egy másik szempontból sem nélkülözi az aktualitást: az esztétikai recepció pszichoanalitikus megközelítése ma is élő területe a művészetelméletnek. Az egyik legtermékenyebb vállalkozás Norman N. Holland amerikai anglistáé és irodalompszichológusé, aki több könyvben és számos tanulmányban olyan pszichoanalitikus recepcióelméletet dolgozott ki, amely elsősorban azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy az egyéni olvasó miként dolgozza fel az irodalmi szöveget. Holland válasza, miszerint az olvasó a művet „asszimilálja”, saját szükségleteihez és elhárítási stratégiáihoz igazítja, önmagában nem új, tanulmányainak értéke azonban annak pontos kimutatásában, részletes megalapozásában és empirikus vizsgálatában áll, hogy ez miként és miért történik. Recepcióelmélete Heinz Lichtenstein „identity theme”-fogalmából indul ki - ez az elhárítási stratégiáknak és az alkalmazkodási mechanizmusoknak az a kora gyermekkorban bevéssző mintázata, amely meghatározza a szubjektumnak a külső és belső valósághoz való viszonyát és a követelményeit. Ez az identitástéma annyiban a zenei témához hasonlítható, hogy különböző hangnemekben és végtelenül sok változatban lehet ugyan eljátszani, de a „Gestaltja” mégis mindig ugyanaz marad. Holland főtétele szerint az egyéni recepció az irodalmi műnek a mindenkorai identitástémához való hozzáigazításában áll. Az olvasó annyiban reagál a műre, amennyiben azt saját pszichés folyamataihoz, azaz ahhoz a törekvéséhez igazítja, hogy az Énjével szemben támasztott belső és külső követelményekre (identitástémájának keretei között) sikeres válaszokat találjon. Tulajdonképpen minden olvasó újratermeli a művet - identitástémájának keretei között. Az olvasó kezdetben többnyire ambivalensen áll szemben a szöveggel, érzi a vonzerőt, de a lehetséges veszélyt is belső egyensúlyára nézve. Csak az nyer bebocsátást, ami megfelel az olvasó elhárítási struktúrájának. Az olvasó pszichéje az átbocsátott anyagot öröm-plusszá dolgozza fel, adaptálja és transzformálja. Az elhárítási struktúrát Holland az ajtónállóval hasonlítja össze, aki a meghívott személyek névsorával a kezében gondosan ellenőrzi a partyra érkező vendégek identitását.

Persze a színjáték recepciója lényegesen különbözik az olvasástól, mivel a befogadó min-

dig egy csoport vagy tömeg tagja, következőképpen a színházi befogadás pszichológiájának a csoportdinamika törvényszerűségeit - s természetesen a mindenkor történeti és szociokulturális feltételeket - is figyelembe kell vennie. A színházi élmény (a líra recepciójával ellentétben) elsődlegesen szociális élmény. A színészek és a nézők közösséget alkotnak. A néző sok reakcióját az a körülmény határozza meg, hogy másokkal közösen éli át ugyanazt. Nem lehet lebecsülni, hogy a jelenlévők a történetekhez való viszonyulásukban kölcsönösen befolyásolják egymást. Ismeretes, hogy egy színházi előadás olyan hatásokat válthat ki, amelyeket csak a tömeglélekten segítségével lehet megérteni. A színházban tehát - mint Holland elméletét továbbgondolva a pszichoanalitikus recepcióelmélet feltételezi - a különböző egyéni identitástémák mellett még egy messzemenően egyező identitástéma is szerepet játszik, amely e közös történelmében alakult ki.

Különösen a klasszikusok modern interpretációi teszik nyilvánvalóvá, hogy a rendezések kifejezetten erre a közös történelemre vonatkoz-

nak. Valószínűnek látszik tehát, hogy az alkotók és a befogadók itt - egyéni identitástémájuk mellett, illetve azon belül - egy kollektív identitástémát is eljárszanak különböző hangnemekben és végtelenül sok változatban. Azaz a néző valósága, amelyre a klasszikus interpretáció vonatkozik, az ő pszichés valósága, önmaga valósága. Ennek jegyében egy klasszikus dráma színpadi interpretációtörténetét „pszichohistoriaként” lehet felfogni. Amennyiben e mű minden rendezésében a rendezés korának uralkodó pszichológiai problémája artikulálódik, a mű rendezéseinek történetéből rekonstruálhatók az e közösségben domináló pszichés diszpozíciók, problémák és ezek - esztétikai - megoldási stratégiái. Mivel azonban a megfelelő vizsgálatok ma még kezdeti stádiumban sincsenek, egyelőre minden idevágó állítás csak intellektuális kalandnak tekinthető. „A színpadi interpretációtörténet mint pszichohistoria” még csak kérdéses hasonlat. De a kérdés eleven, aktuális - s mi sem bizonyítja jobban, hogy Freud század eleji kis esszéjének alapvető intenciója egyáltalán nem „passé”.

nagy jeleneteiben minden irányban kitombolhatja magát.

Az élvezet fent említett feltételei azonban a költészet több formáját is jellemzik. A líra, akár csak a maga idejében a tánc, elsősorban számos és sokrétű intenzív érzelmek kitombolását szolgálja, az eposz rendeltetése szerint főleg a nagy, hősi személyiség győzelmeinek élvezetét teszi lehetővé, míg a drámának az a dolga, hogy mélyebben hatoljon az affektuslehetőségekbe s még a baljós várakozásokból is élvezetet csikarjon ki, és ezért a harcoló hőst mintegy a vereség keltette mazochista kielégüléssel mutatja be. A drámát éppenséggel a szenvedéshez és a szerencsétlenséghez való illetén viszonyával lehetne jellemezni, akár csupán felkelti s aztán lecsillapítja az aggodalmat, mint teszi azt középfaajú változatában, akár meg is valósítja a szenvedést, mint a tragédiában. Az, hogy a dráma az istenek kultuszát szolgáló áldozati cselekményekből (bak - bűnbak) született, feltétlenül kihat a drámának erre az értelmére; a dráma mintegy elcsitítja a kitörőféltben lévő lázadást az isteni világrend mintáinak ellenében. A hősök mindeneke előtt Isten vagy valami isteni ellen lázadnak, és a drámának az a dolga, hogy a gyengébbnek az isteni hatalommal szembeni nyomorúságérzéséből fakasszon örömet mazochista kielégülés, valamint azon közvetlen élvezet által, amelyet a mindennek ellenére hangsúlyosan nagyok ábrázolt személyiség gerjeszt. Az ember prométheuszi hangoltságáról van itt szó, amelyet azonban lefokoz a kicsinyes készség, hogy a pillanatnyi kielégülés révén ideiglenesen elcsituljon.

A dráma témájával tehát a különb-különb szenvedések szolgálnak; ezekből ígér a nézőnek örömet. Innen adódik az első műfaji szabály: az tudniillik, hogy a dráma a nézőnek ne okozzon szenvedést, és a hős szenvedésének átélését az ilyenkor lehetséges kielégülésekkel kompenzálja. Az újabb kori írók éppen e szabály ellen vételnek különösen gyakran.

Ez a szenvedés azonban hamarosan a lelki szenvedésre korlátozódik, hiszen a testi szenvedés ellen mindenki tiltakozik, aki tudja, milyen hamar végét szakítja minden lelki élvezetnek a testi közérzet megváltozása. A betegnek csak egyetlen vágya van: meggyógyulni, kiszabadulni a betegség állapotából, jöjjön az orvos, a gyógyszer, háruljon el az akadály képzelet játéka elől, amely elkényeztet azzal, hogy még szenvedésünkből is élvezetet tudunk fakasztani. Ha a néző a testi szenvedésnek kitett emberbe helyezkedik bele, élvezetnek és pszichés teljesítőképességnek nyomát sem lel többé önmagában. Ezért a fizikailag beteg ember a színpadon csak kelleként s nem hősként képzelhető el, hacsak a betegség sajátos pszichés aspektusai nem kedveznek mégis a pszichés munkának, mint példá-

SIEGMUND FREUD

PSZICHOPATA ALAKOK A SZÍNPADON

Ha a színjáték célja, amint azt Arisztotelész óta feltételezik, valóban az, hogy „félelmet és részvétet” keltsen, és „az affektusok megtisztulását” idézze elő, akkor ezt a szándékot jellemezhetjük részletesebben is: mondhatjuk úgy, hogy a színjátéknak affektív életünkben, valamint - a komikum, a vicc stb. esetében - értelmi működésünkben az öröm vagy az élvezet bizonyos forrásait kell feltárnia, olyan területeken tehát, amelyek rendes körülmények között sok ilyen forrás útját elzárják. Ennek során természetesen elsősorban saját affektusaink *kitombolását* kell előidézni, az ebből eredő élvezet pedig egyrészt a bőséges levezés általi megkönnyebbülésnek felel meg, másrészt minden bizonnyal az ehhez társuló szexuális izgalomnak is, amely feltételezhetően minden affektus jelentkezése esetében melléktermékként létrejön, és megadja az ember számára pszichés szintje magasabb feszültségének olyan anyira kívánatos érzetét. A szín-játék résztvevő szemlélése ugyanazt nyújtja a felnőtteknek, mint a játéka gyermeknek, aki ily módon elégtételt kap a maga tapogatózó várakozását, hogy utánozhassa a felnőtteket. A nézőt túl kevés élmény éri, úgy érzi magát, mint „a nyomorult, akivel nem történhet

semmi nagyszabású”, már rég tompítani, jobban mondva félretolni kényszerült azt a becsvágyát, hogy mint Én a világ forgatagának középpontjában álljon, érezni, hatni akar, mindent a maga kedvére formálni, egyszóval hőssé akar válni, és ezt a költők és a színészek lehetővé teszik számára, amennyiben módot adnak rá, hogy azonosuljon egy hőssel. Ennek során van, amitől meg is kíméljük, hiszen a néző nagyon jól tudja, hogyha a maga személyét hősként működtetné, az szűkségekkel olyan fájdalokkal, szenvedéssel és súlyos szorongásokkal járna, amelyek már-már megszüntetnék az élvezetet; mint ahogy azt is tudja, hogy csak *egyetlen* élete van, és meglehet, hogy *egyetlen* ilyen küzdelem során össze-roppan az ellenálló erővel szemben. Ezért élvezetének alapfeltétele az illúzió, azaz a szenvedés enyhítése ama bizonyosság által, hogy - először is - ott fenn a színpadon másvalaki cselekszik és szenved, másodsor pedig az egész mégiscsak játék, amely nem fenyegetheti a saját személyes biztonságát. Ilyen körülmények között már élvezheti a maga „nagyságát”, bátran engedhet elnyomott impulzusainak s vallási, politikai, társadalmi és szexuális téren jelentkező szabadságvágyának, és az ábrázolt élet egyes

ul a Philoktétészben a beteg elhagyatottsága vagy a tüdővést szerepeltető színdarabokban a beteg reménytelensége.

A lelki szenvedéseket azonban az ember elsősorban a keletkezésüket meghatározó viszonyokkal összefüggésben ismeri, s ezért a drámának olyan cselekményre van szüksége, amelyből létrejöhetnek a szóban forgó szenvedések, továbbá az elején be kell vezetnie a nézőt ebbe a cselekménybe. Látszólag kivételes eset, amikor néhány dráma - mint például az *Aiasz* vagy a *Philoktétész* - mára szenvedés kész tényével kezdődik; a tárgy közismertsége miatt a görög drámában a függöny lázadó jellegű, a költő közepén megy fel. A cselekmény feltételeinek kimerítő ábrázolása könnyű feladat: konfliktusos cselekményre van szükség, amelyben az akarat megfeszül, és ellenállásba ütközik. Ennek a feltételnek először és a legnagyobb mértékben az isteni elleni harc ábrázolása felelt meg. Már szó volt róla, hogy ez a tragédia lázadó jellegű, a költő és a néző pedig a lázadónak fogja pártját. Később, minél inkább meggyengül az istenibe vetett hit, annál inkább előtérbe kerül az *emberi* rend; a gyarapodó felismerések következtében mindinkább ezt teszik felelőssé a szenvedésért, és így a soron következő harc az lesz, amelyet a hős az emberi-társadalmi közösség ellen vív, azaz a *polgári tragédia*. Egy másik forma az emberek egymás közötti harca, a jellemtragédia, amely az agón (konfliktus) minden izgalomával rendelkezhet, és gyümölcsözően bonyolódik kiemelkedő, az emberi intézmények korlátaitól megszabadult személyek között - ez azonban nem érheti be egyetlen hőssel. A két eset természetesen minden további nélkül keveredhet is, a hős harcolhat olyan intézmények ellen, amelyek erős jellemben öltönek testet. A tiszta jellemtragédiából hiányzik a lázadás élvezetforrása, amely a társadalmi drámában, például Ibsennél, ismét éppoly erőteljesen lép előtérbe, mint a görög klasszikusok királydrámáiban.

Ha a vallásos, a jellem- és a társadalmi drámát mindenekelőtt az a küzdőtér különbözteti meg egymástól, ahol a szenvedés forrásául szolgáló cselekmény végbemegy, most kövessük a drámát egy további küzdőterre, ahol mindenestül *pszichológiai* alakul. Magának a hősnek lelki életében kerül sor szenvedést keltő küzdelmek-re különféle belső impulzusai között, és ez a küzdelem nem a hős, hanem az egyik impulzus bukásával, tehát lemondással zárul. Ez a feltétel természetesen egyesülhet a korábbi, tehát a társadalmi és a jellemdrámát meghatározó feltételekkel, amennyiben éppen az intézmény idezi elő a szóban forgó belső konfliktust. Itt a helyük a szerelmi tragédiáknak, amennyiben a társadalmi kultúra, az emberi intézmények vagy „a szerelemnek és a kötelességnek” az operából ismert harca elnyomják a szerelmet, és ez alkotja a

szinte végtelenségig variálható konfliktushelyzetek kiindulópontját. Ezek a konfliktushelyzetek éppoly végtelen számúak, mint az emberek erotikus nappali álmai.¹

Ha azonban a lehetőségek köre tovább tágul, és már nem két megközelítőleg egyformán tudatos impulzus, hanem csak egy tudatos és egy elfojtott szenvedésforrás konfliktusában kell részt vennünk és benne örömet találnunk, akkor a pszichológiai dráma pszichopatológiáivá válik. Az élvezetnek ez esetben az a feltétele, hogy a néző egyszersmind neurotikus is legyen, mivel az elfojtott impulzus feltárása és bizonyos mértékig tudatos elismerése csak az ilyen embernek szerezhet örömet, ahelyett, hogy csupán taszítaná; a nem neurotikus nézőnél az ilyen impulzus merő elutasításba ütközik, és arra készíti, hogy megismételje az elfojtás aktusát, mert ez itt valóban sikerült: az elfojtott impulzust teljes mértékben kiegyensúlyozta a néző egyszeri elfojtási erőki-fejtése. A neurotikusknál az elfojtás az állandó balsiker állapotában van, labilis, és új meg új erőki-fejtést igényel, amely az elismerés által megtagadható. Csak a neurotikus esetében megy végbe olyan küzdelem, amely dráma tárgya lehet, ám a költő még belőle sem csak a szabaddal élvezetét váltja ki, hanem ellenállásra is készíti.

Az első ilyen modern dráma a *Hamlet*. A *Hamlet* azt a témát dolgozza fel, hogyan válik egy addig normális ember a rá rótt feladat sajátos természete révén neurotikussá, akiben egy addig sikerrel elfojtott impulzus igyekszik érvényesülni. A *Hamlet* három, kérdésünk szempontjából fontosnak látszó jellegzetességgel tűnik ki. 1. A hős nem pszichopata, hanem csak a bennünket foglalkoztató cselekmény során válik azzá. 2. Az elfojtott impulzus azok közé tartozik, amelyeket valamennyien ugyanígy elfojtunk magunkban, s amelyek elfojtása személyes fejlődésünk egyik alapfeltétele, a szituáció pedig éppen ezt az elfojtást rendíti meg. E két feltételnek köszönhetően könnyűszerrel ismerhetünk a hősben magunkra; mi is képesek vagyunk ugyanarra a konfliktusra, mint ő, mert „aki bizonyos dolgokon el nem vesztí az eszét, annak nincs is mit elveszítene”. 3. Mindamelllett a műfaj feltételének látszik, hogy bármennyire felismerhető is a tudatossá válásra törekvő indulat, éppoly kevésbé lehessen egyértelműen néven nevezni, miáltal a nézőben a folyamat megint csak a figyelem elterelése mellett megy végbe, s érzelmek ragadják el, ahelyett, hogy számot vetne magával. Ezáltal persze kiiktatódik az ellenállás egy része is, amint az analitikus munkában is történik, amikor az elfojtott sarjadékai³ a csekélyebb ellenállás következtében tudatossá válnak, míg ugyanez magának az elfojtottnak az esetében elmarad. Hiszen a *Hamlet* konfliktusa annyira rejtett, hogy nekem is úgy kellett kitalálnom.

Lehetséges, hogy e három feltétel figyelmen kívül hagyása miatt válik számos más pszichopata figura a színpad számára éppoly használhatatlanná, mint ahogy az életben is használhatatlanok. Ha ugyanis a neurotikus beteg készen hozza magával a konfliktusát, úgy mi, többiek nem nyerhetünk bepillantást ebbe a konfliktusba. És megfordítva: ha a konfliktust ismerjük, éppoly elfelejtjük, hogy beteggel van dolgunk, mint ahogy ő maga sem beteg többé, ha konfliktusát megérti. Az írónak az lenne a dolga, hogy belehelyezzen minket ebbe a betegségbe, aminek az a legcélszerűbb módja, ha vele együtt csináljuk végig kifejődését. Ez kivált akkor bizonyul szükségesnek, ha az elfojtás bennünk magunkban nem eleve adott, azt tehát először létre kell hozni, ami a neurózis színpadi alkalmazásában egy lépéssel túlmegy a *Hamlet*-en. Ha az ismeretlen neurózis eleve készen lép elénk, az életben orvosért kiáltunk, és a figurát színpadképtelenné minősítjük.

Úgy tűnik, ezzel a hibával van dolgunk Bahr A *másik* című művében,⁴ amelltt, hogy van még egy probléma; nem győződhetünk meg átértett módon arról, hogy a leány teljes kielégítése csak egyvalaki kiváltsága lehet; tehát a leány esetével nem is tudunk azonosulni. A harmadik hiba továbbá, hogy semmi sincs a képzeletünkre bízva, és teljes erővel ébred fel bennünk az ellenállás a szerelemnek e számunkra elfogadhatatlan feltételhez kötöttségével szemben. Úgy tetszik, a figyelem elterelése a legfontosabb az itt érvényes formai feltételek közül.

Általánosságban talán elmondhatjuk, hogy az abnormális alakok alkalmazásának határait csak két tényező jelölheti ki: a közönség neurotikus labilitása, illetve a költő művészete, hogy ki-kerülje az ellenállásokat és előőrömt⁵ keltsen.

Fordította: Szántó Judit

¹ Nappali álmok; „Freud elnevezése az ébrenléti állapotban elképzelt jelenetsorra, kiemelve ezzel az ilyen álmódosítás hasonlóságát az álommal. A nappali álmok - akárcsak az éjszakaiak - vágyteljesüléseket jelenítenek meg.” Laplanche-Pontalis: *A pszichoanalízis* szótára. Budapest, 1994.

² Lessing: *Emilia* Galotti. I. felvonás, 7. jelenet (Németh László fordítása)

A tudattalan sarjadéka: „Freud a tudattalan dinamikus felfogásának keretében gyakran használta a kifejezést: a tudattalan arra törekszik, hogy a vele többé-kevésbé kapcsolatban álló termékeit tudatosítsa és aktivizálja.” *A pszichoanalízis* szótára

⁴ Hermann Bahr osztrák regény- és drámaíró (1863-1934) e színdarabját 1905 végén mutatták be. A cselekmény a kettős személyiségű hősnő körül forog, aki hiába igyekszik, nem tud kiszabadulni az őt hatalmában tartó férfitől való, testi vonzódáson alapuló függőségéből.

⁵ „...az örömerzetet, amely mintegy bevezeti a magánál jóval nagyobb örömerzet kialakulását, célszerű „előőrömnék” nevezni” - Freud: *A vicc és viszonya a tudattalanhoz*

JARKA M. BURIAN

A VETERÁNOK KITARTANAK

CSEH SZÍNHÁZI HELYZETKÉP

Miközben az átmenet a Csehszlovák Szocialista Köztársaságtól a Cseh és Szlovák Szövetségi Köztársaságon át a Cseh Köztársaságig, a fenti meghatározások minden következményével egyetemben általában sikerrel zajlott, a cseh színház meglepően sokat őrzött meg 1989. november előtti önazonosságából. A növekvő pénzügyi megszorítások, a piacgazdaságból és az agresszív kommercializálódásból eredő nyugtalanító jelenségek és a jóformán szabályozatlan média konkurenciája ellenére megmaradt a viszonylag stabil, államilag szubvencionált szintársulatok hálózata és a hagyományos repertoárrend-szer, noha mind erősebb nyomás alatt. A prágai színházak továbbra is kivételesen gazdag választékot kínálnak. 1994 márciusában például a tíz vezető hivatásos színházi együttes összesen százhat színművet játszott kétszázhetven előadásban.

Az 1993/94-es évad során kilenc hónapig volt alkalmam ismét tanulmányozni a prágai cseh színvilágot; ezalatt száznál jóval több előadást láthattam, továbbá számos alkotóval és jó néhány kritikussal találkoztam. Nagyon kevés régi társulat tűnt el és nagyon kevés új vett sikeres startot, ami nem jelenti azt, hogy ne jelentkezett volna néhány kiemelkedő új tehetség és koncep-

ció, és ne múlt volna ki vagy alakult volna át radikálisan néhány együttes. Ezekről a változásokról, néhány új, fiatal tehetségről és alapvető jelentőségű új színházi programokról másutt már röviden számot adtam. A kép teljessége kedvéért azonban illendő bemutatni néhány olyan színház és színházművész mostani helyzetét is, amelyek/akik a megelőző évtizedek során fenn tartották a cseh színház kontinuitását. Érthető, hogy az új kitüntetett figyelemben részesül, de érdemes foglalkozni azzal is, ami megmaradt, és jobb helyen nem is kezdhetnénk, mint a Nemzeti Színházzal.

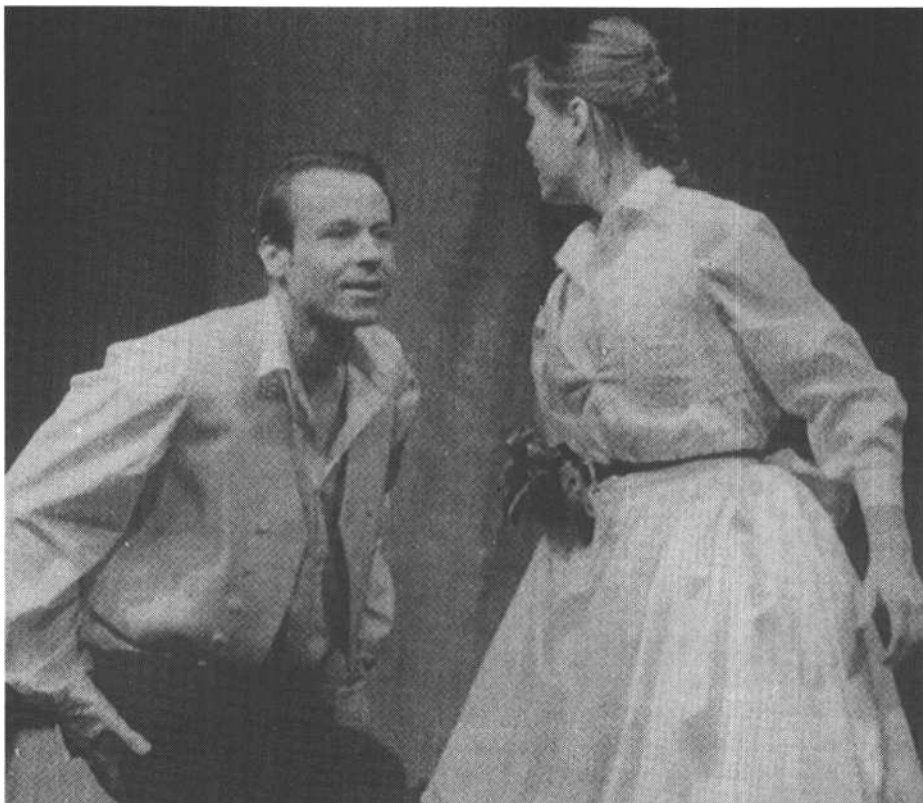
A Nemzeti Színház viszonylag fiatal prózai társulata, élén immár negyedik évada az 1945-ös születésű Ivan Rajmonttal, a maga eklektikus, általában színvonalasan tolmácsolt, de nem épp gyújtó hatású repertoárján belül egyetlen, vitathatatlan kiemelkedő sikert mutathatott fel: egy XIX. századi cseh regény, a Mrštki testvérek által írt *Egy év falun* adaptálását, amelyet a produkció 1951-ben született rendezője, Miroslav Krobot készített. Az erőteljes közösségi dráma a falusi életbe ágyazva mutat be kisebb és nagyobb horderejű társadalmi folyamatokat, szenvedélyeket, szertartásokat. A hatásosan hangszerelt rendezést a színpalackon kívüli kóruszene is erősítette, s az egésznek olyanszerű kumulatív ereje volt, mint egy nagy folyónak vagy más elemi természeti jelenségnek. Az előadás az 1993-as év legjobbjaként elnyerte az egyik legnagyobb, má-

sodik világháború utáni rendezőről, Alfred Radokról elnevezett évi díjat. Maga Rajmont, aki kisebb stúdiószínházakban, például Usti nad Labemben vagy a prágai Divadlo na Zábradli (Színház a Korláton)-ban kezdte pályafutását, hat előadást rendezett a Nemzetiben, köztük egy operát is; a leghatásosabb azonban mindenképpen az a két produkció volt, amelyet a Nemzeti Színháznak a Kolowrat-palota padlásán két éve létesült intim, nem proscénumos stúdiójában vitt színre. A palota tetőgerendái alatti szűk térben egyaránt kivételes erővel és intenzitással hatott Euripidész Médeijája és Felix Mitterer mai német drámáiról *Látogatási idő* című műve. Az előbbi arénaszínpadát négy, az utóbbi színpadi építményét három oldalról vette körül a közönség. A *Látogatási idő* voltaképpen négy egyfelvonásos, kórházi betegekről és az őket felkereső rokonokról. A kvartett fénypontja az 1919-ben született Radovan Lukavskynak, a Nemzeti Színház doyenjének pazar alakítása volt. A művész pályafutása a második világháború éveiben indult, 1959-ben pedig mérföldkőnek számító Hamlet-alkatítása hat évig volt repertoáron. Mosta *Látogatási idő* egyik darabjában egy elmeegógyintézet fanatikusan büszke idős ápoltyjaként nézett szembe a lányával; Learhez méltó színészi munka volt.

Jan Kačer (szül.: 1936) a Nemzeti Színház másik, az idősebb nemzedékhez tartozó állandó rendezője. Változatos pályafutása során színész és rendező volt a prágai Činoherny Klubban a hatvanas évek nagy fellendülése idején, majd a lerohanást követő, reakciós hetvenes és nyolcvanas években hosszú évekig rendezett különböző vidéki színházakban. A nyolcvanas évek végén sikerült ismét gyökeret vernie Prágában, mégpedig a Vinohrady Színházban, hogy később a Nemzetiben folytassa a maga megbízható, gondos felkészüléssel alapuló rendezői munkásságát. Az 1993/94-es évad során öt rendezése volt látható, közülük talán a legérdekesebb az 1935-ben született Josef Topolnak, a költői dráma századunkban legtehetségesebb cseh művelőjének Isten *veléd*, Szókratész című színdarabjából készült. Topol drámái egyébként Václav Haveléivel együtt éveken át tilalmi listán voltak.

Egy további, változatlanul kitűnő teljesítményekkel büszkélkedő társulata színészközpontú Činoherny Klub, amelyet most Vladimír Strnisko szlovák rendező (szül.: 1938) igazgat. Több ot-tani rendezése közül kiemelkedett egy Wedekind Lulu-drámáiból készült adaptáció, Molière *Fösvénye*, valamint Sartre *Zárt tárgyalása*; valamennyit az a finom egyensúly jellemezte, amelyet Strnisko intellektuális mélység és fizikai cselekvésekben megnyilvánuló komikus hatás között fenntart. A színházat 1965-ben alapította Ladislav Smoček drámáiról és rendező (szül.:

Egy év falun (a Nemzeti Színház előadása)



1932), aki most is falai között tevékenykedik; az elmúlt évadban itt rendezte Pirandello *Öltöztesük* fela *mezteleneket*című művét, jellegzetesen színes, dinamikus előadásban, amely egyaránt kiaknázza a darab bohózatosságát és a mélyén rejlő fájdalmat. Smoček különben a Vinohrady Színházban és Plzeňben is dolgozott mint vendégrendező.

A Divadlo na Zábřadlában, amely a hatvanas évek során Václav Havel drámaíró, majd államelnök és Jan Grossman rendező művészi otthonul szolgált, most Prága enfant terrible-je, Petr Lébl uralkodik mint művészeti vezető és főrendező. Léblt még maga Grossman hívta meg vendégrendezésre 1992-ben, s amikor 1993 elején Grossman meghalt, Léblt választották utódául. A még ma is harminc év alatti Lébl grafikus, tervező és rendező tanulmányokat folytatott, de nem egészen két év után otthagya az állam által fenntartott színművészeti főiskolát. Egy interjúban nyíltan kimondta, hogy ő a maga öröme csinálni színházat, és legfőbb célja, hogy kiküszöbölje az unalmat.

Lébl munkássága, tudatosan vagy sem, embematikusan tükrözi a posztmodern szemléletet. Botránys, szikrázóan szellemes és merészen látványos előadásaiban, melyeknek ő a tervezője is, számos hagyományt ötvöz: dadaizmust, szürrealizmust, intellektuális campet és ezredfordulós popot. Atelier-humorról és bizarr figurákkal megtűzdelt rendezései egyszerre öntudatosan teátrálisak és aprólékosan részletezettek; szemmel látható, hogy elmélyült átgondoláson és fegyelmezett próbamunkán alapulnak.

Lébl legfőbb erénye - a teátrális és vizuális megoldások bősége - azzal fenyeget, hogy előbb-utóbb gyengeségévé válik. Különösen kitűnt ez Csehov *Sirályának* 1994 áprilisi bemutatóján. A rendező jóformán minden jelenetet telezsúfol erősen stilizált, gyakran groteszk mozzanatokkal. Mása nála hisztérikus, clownszerű alkoholista, aki a szamovárból konyakot iszik; Trepljov a második felvonásban derékig meztelenül, tollas hajpánttal kerülgeti Nyinát. Van egy jelenet, melyben több szereplő felváltva szippant egy marihuánás cigarettából, míg egy másikban a szolgák ventilátorokkal produkálnak szelet.

Lébl díszleteiben többnyire tudatosan mesterkélt, kétdimenziós, vászonnól kivágott fákat, oszlopokat vagy felhőket látunk, fehérben-feketében. A rendező-tervező még konstruktivista megoldásokat is alkalmaz: a szereplőket időnként kocsin tolják be stilizált pózokban. Léblt ugyan főleg fiatalokból álló rajongók népes tábor veszi körül, mindazonáltal a jövő kérdése, hogy nyilvánvaló tehetsége vajon beérik és fegyelmezettebb belső ellenőrzés alá kerül-e.

A Vinohradyt, a Nemzeti Színház e hagyományos vetélytársát most egy korábbi színész,



A fősvény *Vladimír Strnisko* rendezésében

Jiřina Jirásková vezeti. Az együttes a legtapasztaltabb prágai színészekből áll, élükön a főváros alighanem legjobb színészeivel, Viktor Preisszel (szül.: 1947). Preiss skáláján egyaránt megférnek a hősi, a klasszikus bohóati és a komplex lélektani színek, amint ez kitűnt feltucat előadásából is, így Pavel Kohout *Szegény gyilkosából*, Molière *Fősvényéből*, valamint Oldřich Daňek *Mily könnyű uralkodni* című művéből, amely ironiku-

san, Dürrenmatt modorában ábrázolja Károly cseh királyt. A *Szegény gyilkost* mesterien rendezte az 1924-es születésű Luboš Pistorius, akinek pályája, akárcsak színiakadémiai évfolyamtársáé, Lukovskýé, a háborút közvetlenül követő időkben bontakozott ki; azóta számos prágai színházon hagyta rajta jellegzetes keze nyomát, így a Vinohradyn és a Nemzetin is, ahol az elmúlt évadban igen hatásosan vitte színre Pirandello *Így van* (*ha így tetszik*) című művét.

A Jan Schmid (szül.: 1936) vezette Ipsilon Színház legfőbb jellemzői együttesének állandó-

sága, valamint sajátos stílusa, amelyben szere-
tetre méltó, félig rögtönzött bolondozás és ko-
moly társadalombírálat elegyedik, a színészek
zenei adottságaival fűszerezve. Az eredmény: a
hagyományos színházi sémák elleni szelíd akna-
munka. Az Ipszilon voltaképpen úgy testesít meg
bizonyos posztmodernséget és formai bomlasz-
tást, hogy közben rá sem hederít ezek elméleti
megalapozására vagy implikációira. 1963-ban
jött létre az észak-csehországi Liberec városá-
ban, majd 1978-ban költözött Prágába, ahol ál-
landóan telt házak előtt játszik, ám mindvégig
megőrizte a maga nyájas, közönségbarát kötet-
lenségét; színészei könnyedén váltanak át a
színpadi átélésből a kívülálló brechti komment-
tárra avagy a nézőkkel való laza, fesztelen kon-
taktusra. A *Romeo és Júlia*, az *Othello*, a *Van, aki
forrón szereti* és Woody Allen *Isten* című műve
házi adaptációja mellett előadnak saját, kollektí-
van létrehozott kvázi dokumentumjátékokat is,
amilyen a Mozart *Prágában*, vagy lazán szer-
kesztett, csevegésből, énekből és talkshow-ból
szőtt varietéprogramokat is. Jan Schmid, miköz-
ben fogantatásuk pillanatától kezdve kezdemé-
nyezi, felügyeli és irányítja az Ipszilon legtöbb
produkcióját, tanít a színművészeti főiskola alter-
natív színházi tagozatán, könyveket ír és illusztrál,
továbbá maga végzi a színház minden grafiki-
kusi munkáját is.

A háború végén alapított Realista Színház ne-
ve nem sokkal az 1948-as kommunista hatalom-
átvétel után összeforrt a színészet leszűkítve ér-
telmezett, dogmatikusan sztanyiszlavszkijji, szo-
cialista realista felfogásával. Ennek fényében

A Zárt tárgyalás a Drama Club előadásában



ironikusnak mondható, hogy éppen ez a színház
játszott Karel Kříž (szül.: 1941) vezetésével kez-
deményező szerepet az 1989. novemberi bárso-
nyos forradalom előkészítésében, mind provo-
katív műsorával, mind azzal, hogy házigazdája
volt a fokozatosan kialakuló forradalmi mozga-
lomban főszerepet játszó színházi emberek jó
néhány döntő jelentőségű találkozájának. A
rendszerelváltás után a színház megváltoztatta
mind a nevét, mind a jellegét; ettől fogva Labirin-
tus Színháznak hívták, a tulajdonképpeni színház-
épület melletti középkori boltívek alatt stúdió-
színházat hozott létre, és nagyra törő program
keretében kulturális központot alapított a színház
és más művészeti formák számára. Csak-
nem egyidejűleg azonban olyan ingatlanproblé-
mák tornyosultak fel előtte, amelyek az új gazda-
sági rendszer tünetértékű jelenségei: a telek ko-
rábbi magántulajdonosai és üzletársaik rend-
szabályokhoz folyamodtak az újjáalakult színház
kilakoltatása céljából, aminek következtében
a Labirintusban néhány év óta mindenki
szorong és reszket, noha a hatályos törvények
értelmében a végérvényes kilakoltatásra még
további néhány évig nem kerülhet sor.

Kříž, vezetőtársaival és társulatával együtt
addig is két fő irányban haladt: a nagyszínház-
ban többé-kevésbé hagyományos produkciókat
hozta létre, míg a földalatti boltíves stúdióban
kísérletibb jellegű munka zajlott. Az előbbie-
k sorában a fénypontokat a fiatal - 1959-ben szüle-
tett - Nana Burešová rendezései jelentették;
Grabbe művének, a *Don Juan* és Faustnak szín-
revitelével 1992-ben ő nyerte el a Radok-díjat. A
nagyszínházban maga Kříž is rendez (1994 tava-
szán például egy, a trójai téma köré csoportosí-
tott görög tragédiatetralógiát vitt színre), de akár

a Nemzetiben Rajmont, ő is inkább a stúdióban
zajló intimebb alkotómunkát részesíti előnyben.
A közelmúltban itt rendezett két dramatizált, erő-
teljesen fizikai jellegű zenés montázst nem drá-
mai alapanyagokból: az egyik, *Az evező* és a
rózsa a XX. századbeli Csehország politikai és
vallási problémáit boncolta, míg az *Opera Dada*
dadaista anyagokból szerkesztett mozgalmas
revű volt.

Az 1994-es cseh színház problematikus arcu-
latára Otomar Krejča (szül.: 1921) esete a legjel-
lemzőbb. A cseh színház érettebb korú élvonal-
beli tehetségeinek legjelentősebb csoportja az
1993/94-es évad során a Divadlo za Branou II.-
ben jött össze; itt támasztotta fel Krejča az 1989-
es novemberi forradalom után a maga hatvanas
évekbeli színházát. Amikor Krejča az ötvenes
évek végén a Nemzeti Színház drámai tagozatá-
nak élére került, elsősorban az ő nevéhez fűző-
dött e színház - és ily módon közvetve az egész
cseh színjátszás - fellendítése. Az elkövetkező
tíz év alatta haladó együtttest Európa egyik nagy
színházává változtatta. Miután e posztjából ki-
szorították, 1965-ben módjában volt saját színház-
tát alapítani; itt, a Za Branouban folytatta ki-
emelkedő munkásságát, amelynek révén Euró-
pa-szerte ismert, világklasszis rendező lett. Ám
1968 augusztusában a varsói paktum lerohanta
Csehszlovákiát; az ezt követő „normalizáció”
során a Divadlo za Branout bezárták, s
Krejčának, hogy egyáltalán rendezhessen,
1976-tól 1990-ig különböző európai színházak
között kellett vándorolnia. Helyzete egyébként
meglehetősen speciális volt: hazájában ugyan
nem rendezhetett, külföldön azonban igen, és
haza is látogatható Prágába, feltéve, ha
„meghúzza ma-gát”.

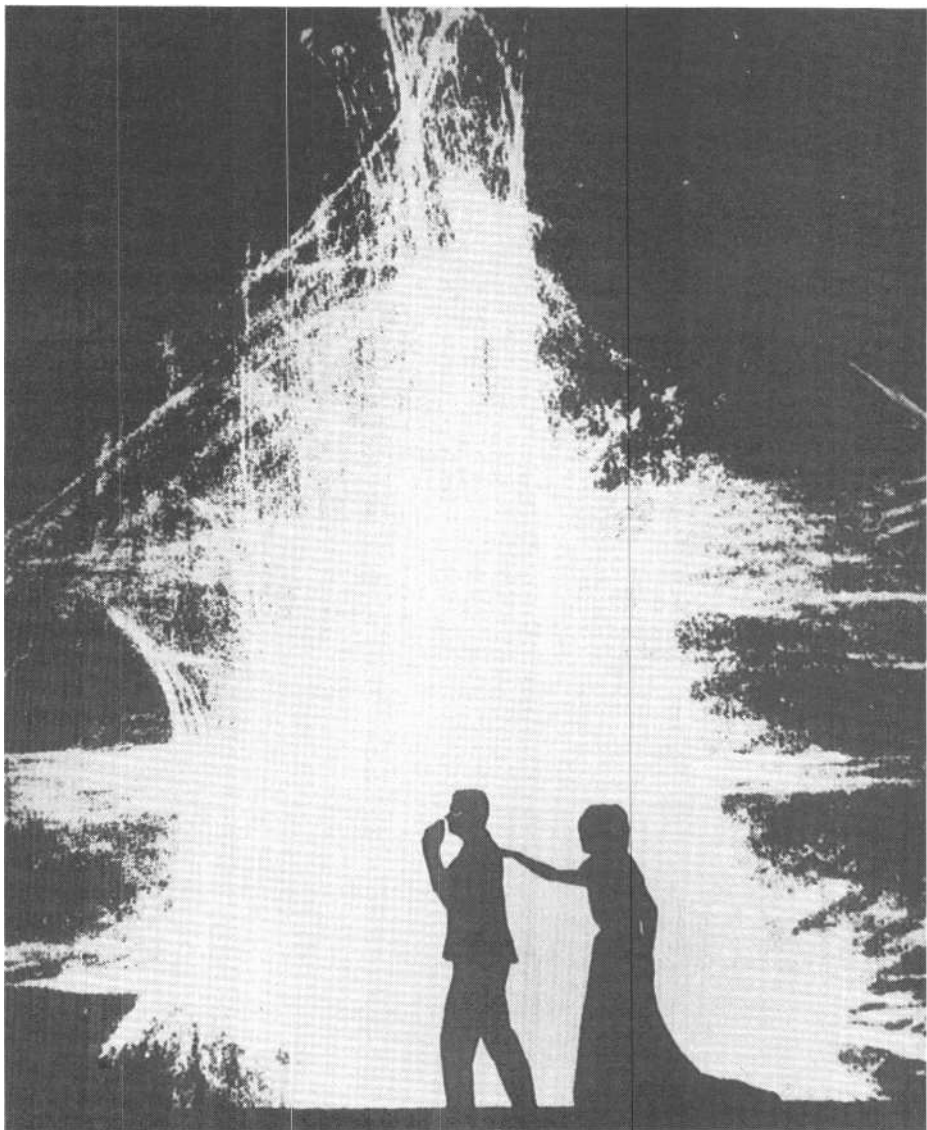
1990-ben aztán magának a kulturális minisz-
tériumnak a jóváhagyásával Krejča feltámasz-
totta a Za Branout. Szoros együttműködésben
Karel Kraus dramaturggal (szül.: 1920), korábbi
közeli munkatársával, akivel a háborút követő
évek óta dolgozott együtt, 1990 és 1993 között
féltucat előadást rendezett. Az eredmény ve-
gyes volt; a legnagyobb figyelmet a *Cseresz-
nyéskert* és a *Godot-ra várva* kellette. Az 1992/
93-as évadban csatlakozott hozzá Josef Svobo-
da (szül.: 1920), korábbi tervezője, akivel az öt-
venes évek óta másfél évtizeden keresztül dol-
gozott együtt, egész pályája legnagyszerűbb
előadásain. Aztán Krejča emigrációja és bizo-
nyos félreértések húsz évre elválasztották őket.
Mostani művészi egymásratalálásukból két új
előadás született, ám ezek nemigen emlékeztet-
tek korábbi izgalmas együttműködésük termé-
keire, mint ahogy Krejčának valamennyi, vissza-
térése után keletkezett munkájáról elmondható:
mintha hiányoznának belőlük a szikra, mintha ezek
az előadások már nem találnák meg a rezonan-
ciát az új társadalommal és az új közönséggel.

Ám 1994 tavaszán Krejča és Svoboda (no meg természetesen Kraus) közösen állították színre Pirandello A hegyekóriása című művét, s itt Krejča ismét sikerrel igazolta különleges tehetségét, amely harminc évvel korábban hírnevet szerzett számára. Együtt volt itt a szöveg és a jellemek mélyreható elemzése, a mesterien hangszerelt, fegyelmezett rendezés és az a hatodik érzék, melynek révén a művész az időszerű problémák lényegét tudta mindig is kitapintani. Az előadás több, részben mélységesen ironikus szempontból is mérföldkőnek tekinthető. Egyfelől Krejčának visszatérése óta leghatásosabb rendezése ez, és méltó apoteózis a két nagy művész megújult együttműködésének, másfelől viszont alighanem hatyúdala a második Divadlo za Branou-nak, s ezáltal paradigmája a cseh színházzat sújtó mostani bajoknak.

A dráma maga különös parabola egy vándor színtársulatról; újabb variáció Pirandello jól ismert témáira, igazság és illúzió, maszk és valóság viszonyára. A konfliktus a színházművészek, illetve a közönyös szponzorok és az érzéketlen közönség konfrontációjában csúcsosodik ki, s már-már túlságosan is fájdalmasan visszhangozza Krejča színházának sorsát 1994 társadalmi és gazdasági kontextusában. Az új piacgazdaság egyik következménye ugyanis a művészeteknek juttatott szubvenció drasztikus csökkenése, s ezt a válságot csak elmélyíti, hogy hiányoznak azok a törvények, amelyek a művészeti intézményeknek nonprofit státust biztosítanának, illetve lehetővé tennék, hogy a vállalkozók leírassák adójukból a művészeteknek juttatott támogatást.

1994 tavaszának végén a kulturális minisztérium bejelentette, hogy számos, addig szubvenciót élvező színháztól megvonja a támogatást, köztük Krejča Za Branou II.-jétől is; csak a Nemzeti Színház sorsa látszik biztosítottnak, ám bár a szubvenciót itt is megkurtították. A többi, Krejčáéhoz hasonló színháznak másutt kell támogatókat keresnie. De noha más színházak, amelyek már eddig is élveztek támogatást városi vagy regionális szervek részéről, a jelek szerint, továbbra is számíthatnak valamelyes segítségre, Krejčának egyelőre senki sem nyújt ilyen mentőövet. Mélységesen nyomasztó a párhuzam Pirandello vándorszínészeinek sorsával: ha Krejča második Za Branoujának be kell zárnia, e színház lesz az első jelentős áldozata a Cseh Köztársaság posztkommunista korszakára jellemző deregulált szabad vállalkozásnak.

A prágai színházi rendszer legradikálisabb megújításának színhelye az egykori E. F. Burian Színház lett, amelyet valaha az egyik leghíresebb XX. századi avantgárd cseh rendezőről neveztek el. A városi hatóságok 1991-ben a közgazdász-szociológus Ondřej Hrabot nevezték ki



A Laterna Magika Varázsfuvola-előadása

e színház élére, egyszerű, ám (a Cseh Köztársaság viszonylatában) forradalmi pályázat alapján. Hrab Archa, azaz Bárka Színházra keresztelte át az intézményt, amelyből vadonatúj típusú befogadó színházat csinált, minimális adminisztratív, műszaki és dramaturgiai személyezettel, de státusban lévő színészek és tervezők nélkül. Ehelyett vagy már kész produkciókat kívánt meghívni, vagy egyes művészeket új előadások létrehozására. Hrab hangsúlyozza, hogy őt nem a kommersz szórakoztatás érdekli, hanem részben kísérletibb szellemű hagyományos színházi produkcióknak akar otthont adni, részben újító szellemű zenés, táncos, pantomim- és multimédia-vállalkozásoknak. Emellett sikerült megnyernie az ingatlan tulajdonosának, a Kereskedelmi Banknak a támogatását is; a bank kész a

színház kiadásainak jelentős részét magára vállalni.

1994 júniusában változatos skálájú, avantgárd zenés és pantomimworkshop, illetve előadóst után, a Bárka Színház adott otthont Robert Wilson prágai bemutatkozásának: itt került színre a *Doktor Faustus világgosságot gyűjt*. A további előadásokon Meredith Monk, Peter Schumann, japán kabuki és bunraku társulatok, valamint válogatott cseh művészek mutatták be tudásukat.

Haza szempontból forradalmi már maga az épület is. Az egykori Burian Színházat mindenestől kibelettek, és két, a legmodernebb technológiával ellátott, abszolút rugalmas fekete játéktérrel létesítettek, amelyek közül a nagyobbik négyezer négy méteres liftekkel van felszerelve; a konstrukciót alighanem maga Burian is elismeréssel nézte volna. Másfelől Hrab vállalkozásának fanyarul ironikus sajátossága, hogy az 1930-

as években létesített s a kommunizmus ügyének szentelt színház helyére most egy bank által szubvencionált szabad piaci vállalkozás került.

Svoboda Laterna Magikáját szintén a kulturális minisztérium szubvencionálta, s a támogatás folyósítását megszüntették; ez az együttes azonban mindig is olyan kasszasikert mondhatott magáénak, hogy a szubvenció évi egy dollár jelképes összegre korlátozódott. A színház továbbra is eltartja magát, főleg azáltal, hogy - mint már hosszú évek óta - elsősorban a turisták érdeklődését aknázza ki igen eredményesen. (A most futó előadások, például az *Odüsszeusz*, a *Minotaurusz* vagy Mozart *Varázsfuvolájának* adaptációja, napról napra zsúfolt házakat vonzanak.) Ám a legtöbb cseh színház, amely ellentétben a Laterna Magikával, a cseh nyelvhez van kötve, aligha élhet ezzel a megoldással. Sok színház, miközben hevesen támadja a kormánynak a művészetekkel szembeni piaczgazdasági álláspontját, máris rögtönzött stratégiákkal próbál védekezni: erősíti kapcsolatait a támogatásra hajlandó helyi kulturális intézményekkel, szívélyes viszonyt ápol a háziurakkal, kapcsolatot keres a vállalatokhoz, igyekszik megtalálni a közönségvonzó produkciók receptjét, sőt, merőben új színházmenedzselési formákat dolgoz ki.

Öt évvel a bársonyos forradalom után a cseh színház most is, mint már annyiszor, csak most más okokból, szorult helyzetben van, és taktikai manőverezésre kényszerül. Személyi állományát, korábbi struktúráit és működési módját nagyrészt megőrizte, mindazonáltal világos, hogy egy közelebről még meg nem határozható átmeneti korszakot él át. Minthogy számos korábbi hangadó személyisége lassan pályája végéhez közeledik, könnyen lehet, hogy a cseh színházak üzemelésének eddigi logisztikája is elveszíti életképességét. A jövőt mindenestre homály fedi.

Slavic and East European Performance; a New York City University kiadványa, 15. évfolyam, 1995 tavasza

Fordította: Szántó Judit

HÍZSNYAN GÉZA MEGMÉRÉTTETÉS SZÍNHÁZI FESZTIVÁL SZLOVÁKIÁBAN

Az 1989-es változások után a „posztoszocialista” országok közvéleménye komoly várakozással fordult a művészetek, így a színház felé is. Sokan azt várták, hogy a tilalmak megszűnésével egymás után születnek majd az értékes, „világmegváltó” produkciók, sorra kerülnek elő az asztalfiókból a ki nem adott nagy művek stb. Hamar kiderült, hogy az elvárások kissé naivak. Az asztalfiókok többnyire üresnek bizonyultak, a színházakon pedig szinte mindenütt egyfajta bizonytalanság lett úrrá. A bizonytalanság az egyes színházakban, de az egyes országokban is különböző mértékű volt és különböző ideig tartott. Ismereteim szerint sehol nem okozott olyan mérvű hanyatlást, és nem mutatkozott annyira tartósnak, mint a volt Csehszlovákiában, illetve a szétválás utáni Szlovákiában.

Az említett jelenség okait e helyütt lehetetlen kifejteni, annyit mégis tudni kell, hogy 1989 novemberében előtt a csehszlovákiai társadalmi-politikai légkör merőben eltért a magyarországitól. A hatalmát egyre nagyobb veszélyben érző pártból

hiányoztak (vagy nem jutottak szóhoz) a „reformkommunisták”, a társadalmon belül egyre fokozódott a feszültség. A politikai „ellenvélemény” kinyilvánításának szinte egyetlen - de mindenképpen legerősebb, „lehangosabb” - fóruma a színház volt. A színház tehát az érdeklődés középpontjában állt. Szlovákiában a politikai ellenvélemény művészileg igen magas színvonalú produkciókban fogalmazódott meg, ráadásul a közönség sokszor a nem politikai szándékú mozzanatokot is „egyértelműsítette” és hálásan fogadta. Végül a színház, illetve a színházi emberek váltak a novemberi változások kezdeményezőivé és vezéralakjaivá.

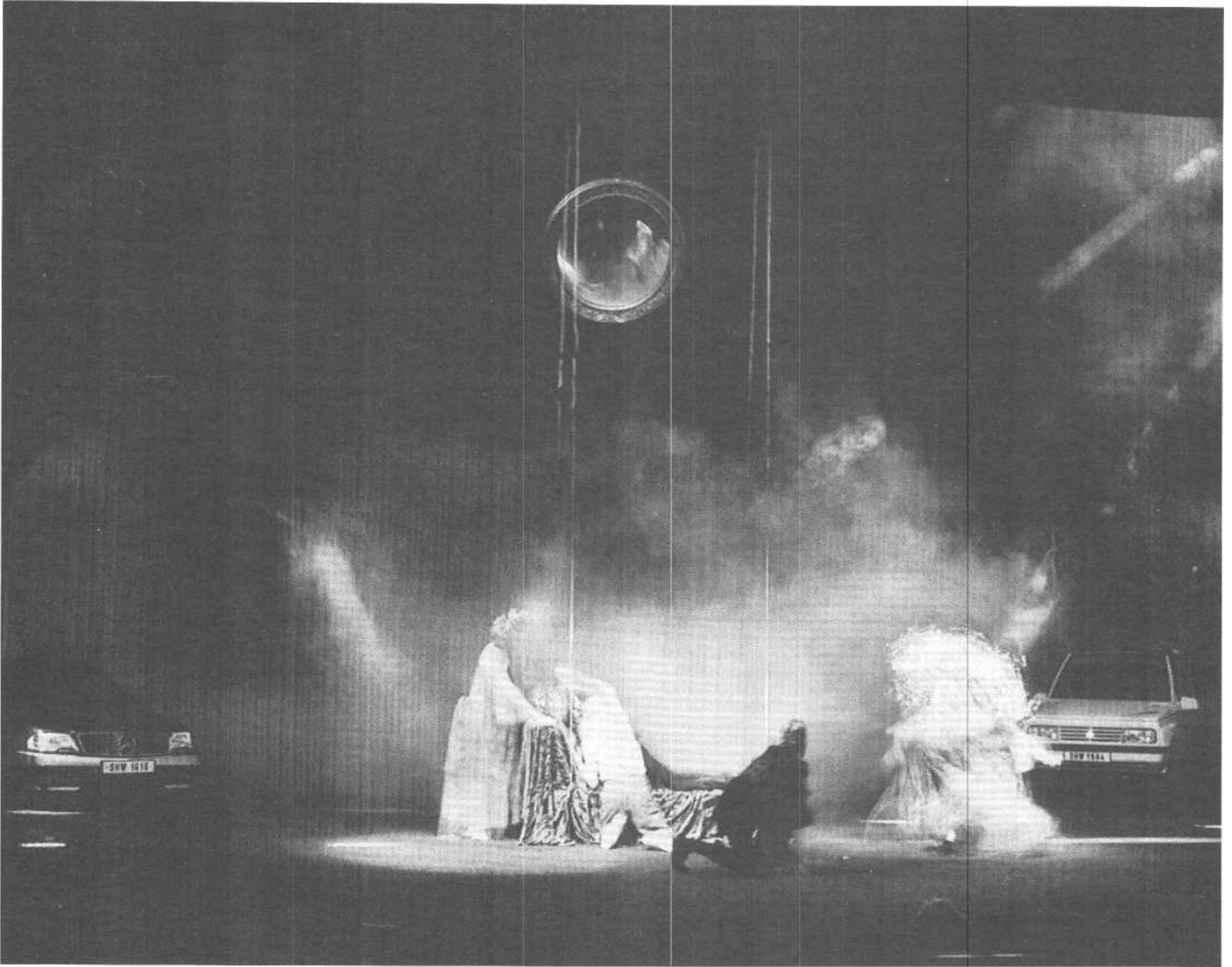
Nem véletlen, hogy közvetlenül a „bársonyos forradalom” kitörése előtt, 1989 októberében a ma színháza című ostravai fesztiválon a szlovák produkciók soha nem látott magas színvonalról tanúskodtak, és hangos szakmai és közönségsiker arattak. Azóta legendássá vált, nemzetközi sikereket elért előadások születtek az 1988/89-es évadban: a tóruocszentmártoni színház Edinburghban díjazott, BITEF-et is „megjárt” Mari-

vaux-ja (A *vita*) vagy ugyancsak Edinburghban szerepelt Brechtje (Baal), a Nemzeti Színház Ibsen- (A *nép* ellensége) és Gorkij- (Nyaralók) előadása vagy a Stúdió S Sűskindje (A *nagybögös*) és Mrožekje (*Emigránsok*) stb.

November után a közvetlen politizálás valódi helyére került, a parlamentbe és a publicisztikába. A színházakban pedig maradt a tanácstalanság, a bizonytalanság, a hogyan tovább kérdése. Erre a kérdésre a legkülönbözőbb válaszadási kísérletek születtek, eleinte kevés sikerrel. Voltak, akik megpróbálták ott folytatni, ahol a hatalom a hetvenes évek elején közeléppett: az abszurdnál, Kafkánál és más tiltott szerzőknél. Ez a kísérlet szinte teljes kudarcba fulladt. Művészileg érdemleges érték nem született, a közönség pedig teljes érdektelenségével tüntetett. Az itt-ott fölbukkanó, addig tiltott kortárs szerzők közül egyedül a Nemzeti Színház Tábori-előadása (*Main Kampf*, rendezte Roman Polák) aratott szakmai sikert, a közönség azonban ezt sem „díjazta”. Mások az addig csak nyomokban föllelhető „alternatív formákkal” kísérleteztek. Ezekből a kísérletekből új, a hivatásos színházi struktúrán kívül álló színház született, a Blaho Uhlár vezette Stoka, és hivatásos - ugyancsak az állami struktúrán kívül működő - társulattá vált az addig amatőr GunaGu. Megjelenésük új szín a szlovák színházi élet palettáján, a kritika egy részénél tapasztalt hozsannázó fogadtatást azonban, véleményem szerint, inkább a végre megjelenő másság fölötti öröm, mint a tényleges művészi-esztétikai értékek váltották ki.

Tény azonban, hogy a szlovák színháznak szüksége volt - és van - ezekre a társulatokra, mert ők jelentik a hivatásos színházból húsz éven keresztül szinte teljesen száműzött (az amatőr színházaknál viszont erőteljesen jelenlévő) „alternatívát”. A legtöbb színház első meglepetéséből ocsúdvá a kommersszel próbálta áthidalni az átmenet nehézségeit. Szerencsére egyes színházvezetőkben mégis fölébredt az igényes művész, másutt az egyre szorongatóbb pénztelenség vált a legfőbb akadállyá. A semmit ugyanis legalább csillogóan föl kellett volna öltöztetni. Ez egyedül a pozsonyi Nova Scena társulatának sikerült. Lúbo Roman igazgató az egykor Nyitrán (és a zelenei amatőr csoporttal) kiváló előadásokat produkáló Jozef Bednárik rendezővel „giccsgyárat” hozott létre, amely elsősorban musical-előadásaival nemegyszer arcul csapja a jó ízlést, de kielégíti a közönségigényt.

Az újból felerősödő társadalmi feszültségek és az a tény, hogy az országban kialakult helyzet ma rosszabb, mint ahogy azt a többség 1989 után várta, az alkotók egy részét újra a „politikus színház” felé fordították. Ennek első jelentős eredménye a besztercebányai bábszínház (Divadlo na Rázcesti) „profilbővítése” volt. A tár-



sulat - vendégként egy-egy jelentős színésze-
gyéniséget is bevonva - az ország egyik jelen-
tős színházi műhelyévé vált. Itt született az 1992/
93-as évadban az elmúlt öt év egyik - talán első -
meghatározó színházi eseménye, a Dominik
Tatarka író életéből és műveiből készült *Dojimate*
ma *velmi* (Ön nagyon meghat engem) című
előadás. A besztercebányaiak a gyermekelő-
adások mellett azóta évadonként legalább egy
„politikus”, felnőtteknek szóló előadást is készí-
tenek, de ezek közül az említett Tatarka-produk-
cióhoz legföljebb az idei, a 18. századi szlovákiai
boszorkánypercek ürügyén a mai hatalom arro-
ganciájáról és mindnyájunk felelősségéről szóló,
Malá *nočná slávnosť* (Kis éji ünnep/ség) mér-
hető.

A pozsonyi Astorka Színház, az 1972-ben be-
tiltott Korzo Színház „örököse” (1990-től 94-ig
Korzo '90 Színháznak is hívták), eleinte a kény-
szerűen megszakadt (megszakított) hagyomá-
nyokat igyekezett folytatni, mint elsősorban az

**Jelenet a Szlovák Nemzeti Színház
Szentivánéji álom-előadásából**

abszurd és a kortárs dráma fóruma. Ennek az
időszaknak talán legérdekesebb előadása két
Arrabal-egyfelvonásos volt (*A tricikli és a Fando*
és *Lis*, rendezte Stefan Korenčí). Kísérleteztek
hazai kortárs szerzővel is: a prózaíró Rudolf Slo-
bodát ösztönözték drámaírásra. Így született egy
nem hibátlan, de fölöttébb izgalmas produkció
(*Armagedon na Grbe*, rendező: Juraj Nvota). Az
utóbbi időben profilváltás történt a színház dra-
maturgijájában. Szeretnének biztosra menni, el-
sősorban a látogatottság terén, ezért játszanak
musicalt (*Kabaré*, rendező Juraj Nvota) és „nép-
szerűsített”, kissé könnyedre hangolt klassziku-
st, nagy egyéniséggel a címszerepben (Ros-
tand: *Cyrano*, rendezte Roman Polák, főszereplő
Milan Lasica). Az Astorkában láthatók ma két-
ségkívül a legkiegyensúlyozottabb előadások.

Fiatal erőkből álló társulat formálódik Eperje-
sen, a Jonas Záborsky Színházban; létrehoztak
néhány, a közönség és a szakma köreiben
egyaránt sikeresnek minősített előadást
(Csehov: *A medve*, rendező: Ivan Holub;
Palárik: *Kiegészés*, rendezte Ján Sládeček;
Bryll-Gärtner: *Úvegve* festve, rendező Milan
Antol), az idei évadban azonban mintha
megtorpantak volna.

Az idén hetvenöt éves Nemzeti Színház veze-
tése is nagy igyekezettel végzi munkáját. A
„mélyszlovák”, nemzeti beállítottságú kritikusok
(közéjük pártolt át a legtöbb volt párthű íté-
sz) kereszttüzében próbálnak megfelelni a nemzet el-
ső színházával szemben támasztott sokrétű el-
várásoknak. Bármennyire igyekeznek is kerülni
legalább a művészi értékek terén a kompromisz-
sumokat, legjobb produkcióik is inkább csak a
kitűnő színészi teljesítményekkel és egy-két ren-
dező (elsősorban Vladimír Strnisko és L'ubomir
Vajdička) szakmailag perfekcionista, de kissé
fáradtnak tűnő, revelatív fölfedezéseket és újítá-

sokat nélkülöző, önmaguk legjobb régebbi produkcióihoz föl nem érő munkáival dicsekedhetnek.

A főnti pozitívumok mellett elsősorban a túrócszentmártoni Divadlo SNP (Szlovák Nemzeti Felkelés Színháza) produkciói adnak okot a bizakodásra. Ez a kis színház már többször volt a szlovák színházi élet „élcsapata”, s úgy tűnik, ismét ők találtak rá elsőnek a kiútra. Legjobb produkcióikat a szakmai igényesség mellett szigorú értékcentrikusság és állandó kísérletező kedv jellemzi. Szlovák „klasszikusok” újraértelmezésével - V. H. Vladimirov: *Zámka škripi* (A zár csikordul) -, prózai alkotások színpadi adaptációjával - Timrava: *Skon Palá Ročku* (Palo Ročko halála) -, új szlovák dráma bemutatásával - Karol Horák: *Divny Janko* (Furcsa Jankó), az el-múlt idők legjelentősebb, talán egyetlen jelentős szlovák drámája Janko Král költő életéről szól, s magyar szempontból sem érdektelen -, kortárs külföldi drámaírók szlovákiai fölfedezésével - Herbert Berger négy egyfelvonásosa -, klasszikus szövegek újszerű színrevitelével - Gogol: *Egy örült naplója* - hoztak létre néhány jelentős előadást.

A főnti, kissé talán hosszúra sikerült bevezető után az idei nyitrai fesztiválról alább következő beszámoló, remélem, hozzásegít a szlovák színház jelenlegi helyzetének jobb megértéséhez. A

Nebo-Peklo-Kovárkovo, a Szlovák Nemzeti Színház előadása (Jana Nemčokova felvételei)



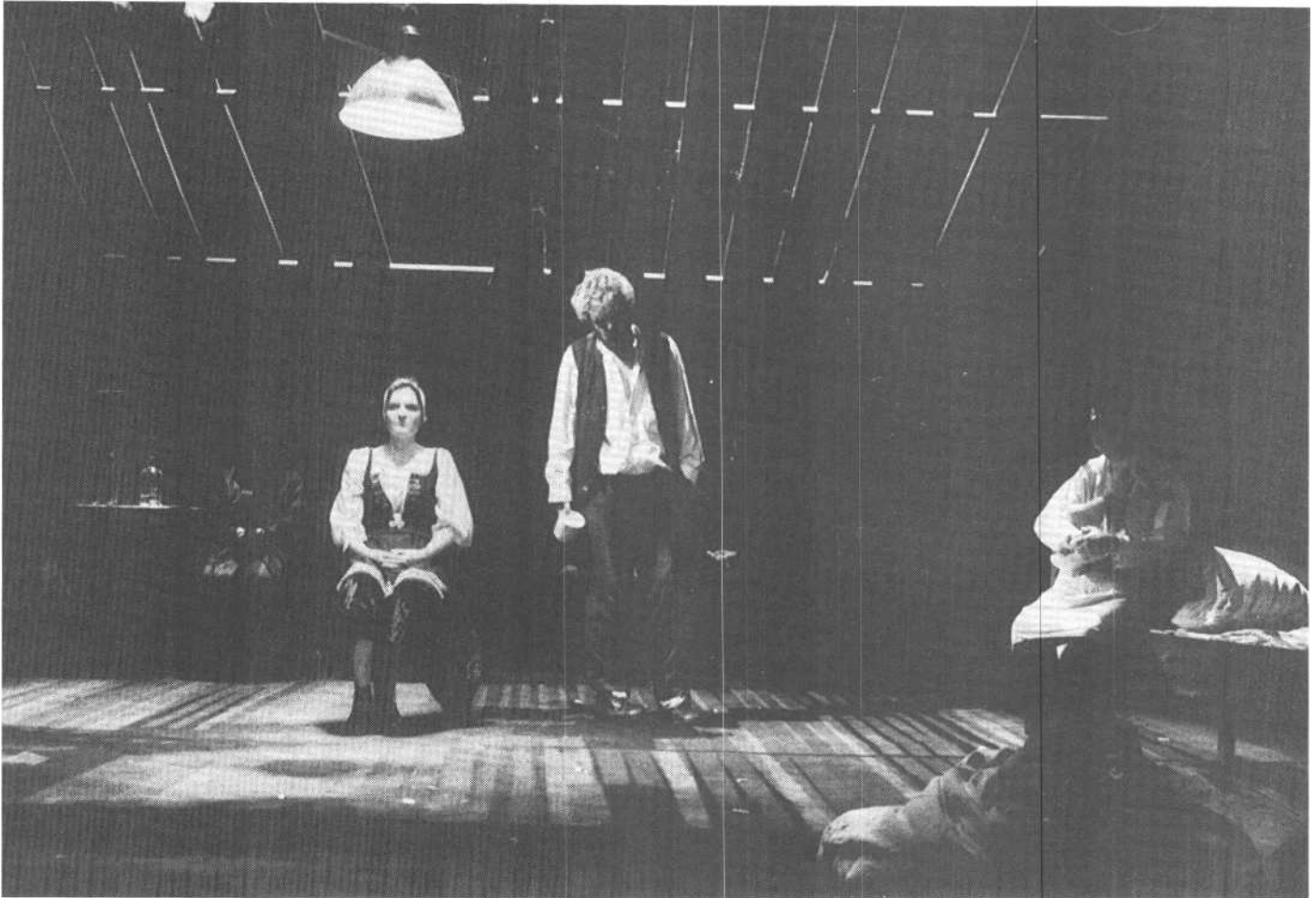
nyitrai fesztiválok története az elmúlt rendszerbe nyúlik vissza. Több mint húsz éve indult útjára Májová Divadelná Nitra (Nyitrai Színházi Május) néven, eleinte mint a Pozsonyon kívüli (vidéki) színházak versenye, majd a pozsonyi társulatok bekapcsolódásával mint a szlovák színház reprezentatív szemléje. A rendezvény 1989 után megszűnt. 1992-ben indította el újra a Darina Kárová dramaturg (a Szlovák Színház-művészeti Szövetség elnöke, a fesztivál igazgatója) vezette lelkes csapat, immár minden év szeptemberében Divadelná Nitra (Nyitrai Színház) néven. A megújult fesztivál ambíciói most már jelentékenyebbek: a nemzetközi megmértetést kívánja biztosítani a szlovák színház legjobb produkcióinak, az összehasonlítást a legérdekesebbnek vélt (és természetesen anyagi és szervezési szempontból elérhető) külföldi előadásokkal.

A szlovák színház elmúlt évadának Nyitrán látható terméséből két produkció állt ki minden összehasonlítást: a túrócszentmártoniak már említett Timrava-adaptációja (*Palo Ročku halála*) és a pozsonyi Színház-művészeti Főiskola előadása (Dorst: *Ezt a levelet Fernando Krapp írta*), Jozef Gombár negyedéves rendezőhallgató vizsgarendezésében. Gombár átértelmezte Dorst darabját: nála végül is Krapp erőszakossága és féltékenysége kerekedik felül, s a házasság Júlia számára végzetessé válik. Az előadáson következetesen vonul végig az ironikus távolságtartás, a színrevitel azonban - ilyen fiatal rendezőnél talán meglepő módon - gondosan kerül minden külsődleges hatáskeltő eszközt, minden hamis modernkedést. Legfőbb erénye a

kitűnő színészi alakításokban rejlik (Krapp szerepét a még csak másodéves Milan Mikulčík játssza), s ez mindenekelőtt a rendező kitűnő színészezetését dicséri. A szinte üres színpadot (a fekete térben csak egy fehér háttérfüggöny, fehér padló és egyetlen ülőalkalmatosság látható) a három színész teljesen „bejátssza”. Ráadásul fegyelmезetten elkerülnek minden csapdát, és minden csábításnak ellenállva a számos helyen kínálkozó öncélú poénkodás nélkül játsszák végig az előadást.

A főiskolások előadásával ellentétben a színészi fegyelem szinte teljes hiánya jellemezte a Nagyszombati Színház (Trnavské Divadlo) *Három nővérét*. A tavaly végzett Soňa Ferancová rendezése a nagyszombati bemutató után erősen megosztotta a kritikusokat, Nyitrán azonban már egyértelmű elutasítás fogadta. Ez részben annak köszönhető, hogy a színészek szinte semmit sem tartottak be a rendezői utasításokból. Az egyes alakok így a rendezői elképzeléstől és sokszor egymástól is független, önálló életre keltek. Ezért nem derülhetett ki, mennyire életképes a rendezői elképzelés, amely a szó legszorosabb értelmében vígjátéknak kívánta fölfogni a művet, sokszor - főleg az első részben - kabarétréfa-szintű ötletekkel. A második részre az-után elfogytak az ötletek, vagy a szöveg állt ellen, így a harmadik és negyedik felvonás meglehetősen hagyományosra sikeredett. A nyitrai előadáson ez a két részre szakadás teljessé vált; az első részben ugyanis a színészek igyekeztek ki-használni minden poént, így helyenként elmebeteg és burleszkfigurák különös kevercsei jelentek meg a színen; a második részben viszont „drámai” átéléssel néha melodrámvá változtatták az előadást.

A színészek mindent megtettek, mégis nagyot bukott a Zsolnai Városi Színház mozgásszínházi produkciója (*Makké s ny - Lágy [puha?] álmok*). A mondanivalójában és formai megvalósításában egyaránt közhelyeszerű előadásban a prózai színészek minden igyekezete ellenére kiütköztek a mozgástechnikai fogyatékoságok. A bírálatok többsége azonban inkább az említett közhelyességet, valamint az előadás agresszivitását kifogásolta. A rendező, Miroslav Benka a volt Jugoszláviából menekült szlovák, aki háborúellenesnek mondott rendezésében expresszív, külsődleges eszközöket használt, amit a kritikusok többsége határozottan bírált, a közönség egy részének viszont annál inkább kedvére volt. Az előadás nyitrai jelenlétének történetéhez tudni kell, hogy a zsolnai színházat Slota Színházának hívják (Jan Slota, a szélsőséges nacionalista Szlovák Nemzeti Párt vezére és Zsolna polgármestere); ahol eddig csak szlovák szerzők műveit mutatták be, legtöbbször alig minősíthető színvonalon. Ezért a látogatók egy része a „más-ság” fölötti örömben kiállt a produkció mellett.



Pedig Zsolnán (igaz, csak az idei évad közben a színházhoz csatolt, egykor gyermekszínházként működő Maják-stúdióban) született egy olyan előadás, melynek helye lett volna a nyitrai mezőnyben. A túrócszentmártoni Matúš Ol'ha vendégként vitte színre Schwajda Segítségét. Az előadás azt bizonyítja, hogy Schwajda műve korántsem idejétmúlt „szocialista abszurd”. 01'ha értelmezésében a hangsúly a környezet ki-méletlenségére, a másság iránti tolerancia hiányára került. A Polgárné által mozgásba hozott bürokratikus mechanizmus feltartóztathatatlanul dúlja föl a főhős életét. Az előadásban ott a figyelemzetetés is: vigyázzunk a „lehengerlő”, az embert, az egyént semmibe vevő hatalmi mechanizmusokkal! Ennek pedig ugyancsak erős aktualitása van a mai Szlovákiában. A rendező legfőbb érdeme, hogy a szélsőségesen különböző színészi képességek ellenére (a főszerepet vendégként alakító Jana Ol'hová az évad egyik legjobb női alakítását nyújtja, egyesek képességei viszont a tisztas amatőrök színvonalát is alig érik el) egységes, minden részletében aprólékosan kidolgozott produkciót hozott létre.

Visszatérve a fesztiválhoz: nem sok jó mondható el a nyitrai Andrej Bagar Színház gyermek-

Jelenet a Palo Ročko halála című darab túrócszentmártoni előadásából (Matúš Ol'ha felvétele)

előadásáról (Fel'dek-Jakubisko: *Perinbaba*) és a Nyitrai Bábszínház hivatalos programon kívüli produkciójáról (Uhde-Štédron: *Ballada a banditáért*). A Nyitrai Bábszínházat a fesztivál főműsorában képviselő előadásról, Marlowe-Goethe Faustjéről viszont szólni kell néhány szót. Nem azért, mintha jobb lett volna az előzőknél, hanem azért, mert a nagyon tehetséges, már több kitűnő előadást rendezett Ondrej Spišák ezúttal furcsa csapdába esett: a bábszínházban gyakran föl-bukkanó Faust-tematikát ezúttal fiataloknak szánt, drogellenes agitációra kívánta felhasználni. Eléggő közismert a tanulság, miszerint a színpadról elhangzó közvetlen agitáció művészi-eg akkor is kétes értékű, ha jó ügy érdekében, jó szándéktól vezérelve, sőt számos szép színpadi képet felhasználva zajlik. Ami viszont már szinte érthetetlen: hogyan lehetett a rendezés annyira átgondolatlan, hogy a mondanivaló szinte ön-maga ellen forduljon. A nagyobb hatás kedvéért ugyanis Spišák „belerendezte” az előadásba a

város legnépszerűbb rockegyüttesét, akik - lás-sunk csodát - a poklot képviselték mint a Faustot megrontó, őt a kábítószerre rászoktató Mefisztó segítői, de a közönség tizenéves részé-nél minden megjelenésükkel tomboló sikert arat-tak. Az már csupán a hab volt a tortán, hogy az előadás vége felé a „megrontók” egyike arra kért bennünket, hogy egy néma pillanattal adózzunk a kábítószer-fogyasztás áldozatainak!

A többi szlovák előadás többé-kevésbé sike-res volt. Igaz, Blaho Uhlár és a Stoka Színház idei produkciójáról (*Nox*) a társulat legodaadóbb hí-vei is elismerik, hogy az ugyancsak az elidege-nedésről, a kommunikációképtelenségről szóló tavalyi *Eo ipso* gondolati többlet nélkül, inkább csak önismétlésként létrehozott, szöveg nélküli változata. Nagy sikert aratott a Radosini Naiv Színház előadása is (Stépkka: *Materské znami-enko* - Anyajegy). Ez a társulat az elmúlt rend-szerben és ma is nagyon tisztességes, erősen politikus humort képvisel, bár előadásaik általá-ban nem a színpadi megvalósítás különleges színvonaláról, formai ötletességéről és tökélyé-ről voltak híresek. Az Anyajegy-előadása (rende-ző: Juraj Nvota) azonban még így is elmarad az előző évek legjobb teljesítményeitől. A szöveg

színvonala a közönség minden szeretete és az elnéző kritikai fogadtatás ellenére sem lépi túl a jópofáskodó kabaréhumort.

Csupán a szöveg értéke váltott ki vitát a Nemzeti Színház előadása kapcsán (Klaus Pohl: *Karate Billy visszatér*). Abban ugyanis mindenki egyetértett, hogy Vladimír Strnisko rendezése átgondolt, precíz munka, a színészi teljesítmények pedig egészen kiemelkedőek; a produkciónak egyik legfőbb erénye éppen az alakítások összhangja, egységesen magas színvonala. Vannak, akik a tőlük megszokott szintet hozzák (Marián Labuda, Božidara Turzonová, Ladislav Chudík), másokat viszont (Elo Romančík, Emil Horváth, Anna Javorková) már régen láthattunk ennyire jónak. Billy szerepét Ján Kroner alakította briliáns összetettséggel. Maga a darab az utóbbi évek egyik leggyakrabban játszott műve a német színpadokon. Az ország újraegyesítése után játszódó történet egy politikai okokból elítélt, majd börtön helyett pszichiátriára bezárt élsportoló hazatéréséről szól. Billy szellemét nem hagyja érintetlenül a tizenhárom évig tartó zárt osztályi „kezelés”, de tudata azért annyira tiszta maradt, hogy megkísérelje kideríteni, ki is a felelős a meghurcoltatásáért. Az elszomorító tanulságot Illyés Gyula szavaival foglalhatjuk össze: „Hol zsarnokság van, mindenki szem a láncban”. A látszólag nagyon specifikusan német darab elkedvetlenítően, helyenként már-már kétségbeejtően aktuálisnak tűnt a mai Szlovákiában. Az, hogy a Nemzeti Színház előadásában ilyen színvonalú színpadi megvalósításban láthattuk, nem csupán színházi, de társadalmi szempontból is jelentős esemény.

A fesztivál valódi színházi élménye azonban (legalábbis az egyik) a már kétszer is említett túrócszentmártoni előadás (Timrava: *Palo Ročko* halála, rendező: Matúš Ol'ha) volt. Mártonban nagy hagyományai vannak a szlovák klasszikus színpadi művek újraértelmezésének csakúgy, mint a prózai alkotások színpadi adaptálásának. A rendező Matúš Ol'hanak is van ilyen jellegű előélete, igaz, ez nem Mártonban, hanem a breznói, illetve a Bačky Petrovec-i (volt Jugoszlávia) amatőrökkel, valamint a zólyomi Tajovsky Színházban zajlott. Ezekben az előadásokban kísérletezett ki egy olyan színpadi nyelvet, mely a realizmus és a stilizáció határán, drámai sűrítéssel, a szöveg drámai csomópontjai köré építve teremt szuggesztív légkört.

A szlovák klasszikusnak számító B. S. Timrava elbeszélése a szegény családból származó Palórol és a gazdag családból házassága miatt kitagadott Zuzáról szól. A házaspár a „csak azért is megmutatjuk” dacos elszántságával, sok nélkülözést vállalva házat épít. Közben becsapják az őket megsegítő papot, majd Palo kidobja az építkezésben nem segítő édesanyját, s mindezzel kivívja a falu haragját, a nélkülözés, az em

berfőlötti munka pedig megrontja a házasságukat is. Palo a sok munkába - és talán az ivásba is - belebetegszik. Halála előtt lelkiismeret-furdalás gyötri, el akarja nyerni a megbántottak bocsánatát. A haldoklónak végül mindenki megbocsát.

Az alkotók (a rendező és Robert Mankovecky dramaturg) a házaspár és a falu viszonyára helyezik a hangsúlyt. Az elbeszélésben a Palo lázálmában megjelenő csókákat a színpadon a falusiak jelenítik meg. Valóban mintegy madárként vannak jelen; nem is csókákhoz, inkább keselyűkhöz hasonlóan ülnek körül a haldokló ágyát, kórusban káromolva neki arról, hogy felesége esetleg majd más oldalán éli tovább világát, más fogja élvezni Palo munkájának gyümölcsét.

Az előadásban az alkotók (az említettekén kívül Jaroslav Valek díszlettervező) létrehoznak egy második, „misztikus” szintet is: a kétszintes díszlet felső részében afféle halál angyalaként egy nőalak kíséri a történetet, szuggesztív hangeffektusokkal (lélekharang, kereplő, gyönyörű ének stb.) kommentálva azt.

A Palo-Zuza viszonyt, a közöttük fennálló, már-már gyűlölködésig fajuló feszültséget, egyszerűsággal a hajdanvolt szerelem emlékének utolsó föl-fölszikkasztását, az egymást gyötrő egymásrautaltságot a két főszereplő mesterien ábrázolja. Jana Ol'hová és Ján Kozuch hallatlan érzékenységgel, mély emberi hitelességgel mutatja be ezt az ambivalens viszonyt és a házaspár közös harcát a faluközösséggel. A kitűnő együttes teljesítményből ki kell még emelni az Anyát alakító Katarína Vrzalovát, aki villanásnyi jelenetében egy egész szenvedéstörténetet képes eljátszani. A balladai ihletettséggel, ember és ember, ember és közösség viszonyáról, szenvedésről, bűnről és megbocsátásról szóló, rendkívül szuggesztív előadás alighanem az elmúlt évek legjelentősebb szlovák színházi eseménye.

Az idén a fesztivál hazai programja kissé talán sötétebb képet festett a szlovák színház jelenlegi valós helyzeténél. Különböző okokból hiányzott ugyanis az évad néhány jelentős előadása. Magam elsősorban a túrócszentmártoniak Gogol-előadásának és a besztercebányai Divadlo na Rázcesti Malá nočná slávnosť (Kis éji ünnepség) című produkciójának, valamint az említett szolnai Schwajda-előadásnak a hiányát fájtalom. Ezeket ugyanis nem válogatták be a szervezők. A meghívottak közül nem jött el a pozsonyi Állami Bábszínház (Donizetti: *Szerelmi* bájjal; rendező: Jozef Bednárík) és a kinyomtatott műsorban még szereplő Astorka Színház (Shakespeare: *A velencei kalmár*; rendező: Roman Polák).

Ha az elmondottakból nem derülne ki világosan, megismétlem: a szlovák színház az elmúlt évadban egyértelműen előbbre lépett. Úgy tűnik, lassan kialakulnak az új dramaturgiai és stílári

profilok is, mintha a legjobb társulatok fokozatosan megtalálnák új arculatukat.

A fesztiválon látható külföldi produkciók közül a wrocławai Teatr Polski Platonovja (rendező: Jerzy Jarocki) és a vilniusi LIFE társulat *Három nővére* (rendezte Eimuntas Nekrošius) ismert „fesztiváljárók”. A litvánok *Három nővére* itt is átütő sikert aratott. Nekrošius rendezése a maga meglepő effektusaival, a szöveget néha ellenpontozó akcióival, látszólag meggyőzően egységes összehatást kialakító eklektikájával Csehov művének komikus és tragikus rétegeit groteszk tragikomédiává ötvözi, sikerrel folytatva a *Ványa* bácsival évekket ezelőtt elkezdett kísérletet. Jarocki Platonovjáról el kell mondani, hogy előző munkáihoz képest kevésbé meggyőző, kevésbé egységes produkció. A Jarocki legjobb munkáit idéző első és a még jól működő második és harmadik felvonás után a negyedik bizony leül, mintha a rendezőnek ide már nem jutott volna elég figyelem, ötlete, energiája. Az előadás mindamellett különleges értéket képviselt a fesztiválon, a hagyományosan magas színvonalú lengyel színház általános csodálatot váltott ki mind a szakma, mind a közönség körében.

A lengyel színház számára a nagyobb elismerést ezúttal mégis egy kevésbé ismert társulat szerezte. A szeczei Kana és rendezője, Zygmont Dudzyski ugyan kevésbé ismert, mint a wrocławiak és Jarocki, de 1979-es megalakulásuk óta ők is számos fesztiválon szerepeltek. Nyitran látott produkciójuk (Jerofejev: Az éjszaka) például az 1994-es Edinburghi Fesztiválon elnyerte a kritikuskok díját. Rajtuk kívül láthattunk Nyitran két francia társulatot (Alice és Oz Theaterland), amelyek a színház és a képzőművészet, illetve a performance határán álló látvány-színházi produkciót mutattak be, valamint három - immár szintén külföldinek számító - cseh színházat, a prágai Divadlo komediet és a Dejvice Divadlot, valamint a brünni Divadlo Husa na provázku.

Közülük a brünniek előadása (A. és V. Mrštík: *Marysa*; rendező: Vladimír Morávek) nem csupán a fesztiválnak volt az egyik kimagasló eseménye, de az utóbbi évek egyik legkiválóbb cseh színházi előadásának is minősíthető. Morávek példaértékűen értelmezte át az agyonjátszott morva nemzeti színművet. A falusi történetet színház a színházban-effektussal egy vándortársulat produkciójaként játszotta el. Az előadás ezzel egészen új dimenziókra tett szert: nem csupán a darab története, emberi viszonyai jelennek meg új fényben, az egész előadásnak ironikus felhangja támad, finom eszközökkel magát a darabot és a vándortársulatokat is parodizálja, de mindezen túl is van még egy rétege: a főszerplő, Ivana Hloušková mint a vándortársulat

igazgatójának felesége eljátssza a színész nő és az igazgató férj viszonyát is, egészen különleges, többretegű színészi alakítást nyújtva.

S végül érdekes színpoltja volta fesztiválnak a szentpétervári Formalnij Tyeatr. Két szabadtéri előadásuk közül az egyik (*Orlando Furioso*) hatásos expresszivitásával és komoly pirotechnikai mutatóival, míg a másik szinte lírai, Csehovot idéző klasszikus orosz életképével nyerte el a közönség rokonszenvét.

Kár, hogy az ambiciózus és egyre színvonalasabb nyitrai fesztiválnak ezúttal nem volt magyar résztvevője. (Tavaly a Budapesti Kamaraszínház II. *Edwardja*, 1992-ben pedig Árkosi Árpád

Mrožek-rendezése, a *Mulatság* aratott nagy sikert.) A szervezők már a tavalyi fesztiválra meghívták a Vígszínház Kleist-előadását, *A heilbroni Katicát*, amelynek szlovák szakmai körökben igen nagy híre van, s amelynek alapján Eszenyi Enikőt meghívta vendégrendezésre a pozsonyi Nemzeti Színház. Akkor a színház vezetése a Sátorból való kiköltözésre hivatkozva lemondta a részvételt, de mintha nem igazán törekedtek volna akkori ígéretük teljesítésére, miszerint az idei rendezvényen szívesen részt vesznek. A magyar színházat nagyra becsülő szervezők emiatt még a sikeres fesztiválzáraskor is kissé keserűek voltak. Nagy kár, hogy így történt!

A klasszikusan alternatív előadástól egyébként nem voltam megrendülve, bár súlyos motívumokat tárt elém. Úgy gondolom, eleinte homályos volt, később végleg ködbe veszett, miről is akarnak beszélni; az asszociációs színházhoz pedig alighanem túlságosan konzervatív vagyok. De: a produkció minden másodpercében feszülten kellett figyelni a színészekre, pontosabban a játszó személyekre, akik valóban minden porcikájukkal, mi több, a jelmezeikkel is játszottak; minden pillanatban tökéletesen szinkronban voltak egymással, estek és dőltek, fordultak és rebentek - de mindig ott, pontosan ott volt az a másik, ahol lennie kellett. Pitinsky egy interjúban rendről, a mozdulatok szinte geometrikus rendjéről beszél, a biomechanika vagy a kínai színház szigorúságáról - hát ezen a színpadon egy száját is úgy nyitottak kerekre, hogy egy másik színész összegörnyedt alakjára utaltak vele.

Mondom: szerintem az előadásból (és tán a színházból is) hiányzik valami, nekem legalábbis a formát, technikát, stílust és kifejezőkészséget összefogó, „felszorzó” gondolat. De ami van és működik, az lenyűgöző. Szakmai sokat tudás, fegyelem, szín és játék.

CSÁKI JUDIT A SZOMSZÉD KERTJE

A CSEH SZÍNHÁZ A PLZENI FESZTI ÁLON

Nem tudom, vajon az alaptermészet tekintetében optimizmusra avagy pesszimizmusra vall-e, de azonnal gyanakvás támad bennem, mielőtt irigyelni kezdem mások problémáit. A plzeni nemzetközi színházi fesztivál (Divadlo '95) klubjában arról mesélt nekem egy prágai fiatalember, hogy bizony szomorú vége lesz annak, ha a jövőben a cseh kulturális kormányzat csak azzal a kikötéssel támogatja új társulatok és színházak létrejöttét, ha a csapat azonnal (értsd: néhány hó-apon belül) játszani kezd. És egyáltalán nem ad nekik, mondjuk, egy évadot arra, hogy komoly műhelymunkában összehozzák az első produkciót, és megvessék az új színház szakmai alapjait.

Ez a fiatalember egyébként Prága egyik új színházának, a Dejvické Színháznak a tagja (a városközponttól legalább félórát kell villamosozni hozzájuk); társulata a fesztiválon a *Szorongás nővércímű* előadással vett részt. A hat fiú és három lány két éve végzett a prágai főiskola úgynevezett bábos és alternatív osztályában; együtt maradtak, és Jan Borna művészeti igazgatása alatt színházzá szervezték magukat. Másfél évi munka után a cseh színikritikusok szavazatai alapján a harmadik legjobb cseh színház előkelő címét nyerték el - a Divadlo na zábradlí és a Divadlo pod Palmovkou mögött. Előadásai többnyire kompilációk, azaz montázsok - nem-csak a szó irodalmi, hanem teátrális értelmében is. A fesztiválelőadást J. A. Pitinsky állította össze és rendezte; a laza szerkezetű, kevés szó-

veggel operáló produkció hangulatokat, érzelmeket, ősi szimbólumokat érzékített meg, emberek, állatok, sőt, dolgok szerepét jelenítette meg - tehát elsősorban a színjátszásról szolt. Játszottak szelet és istenhitet, félelmet és szenvedést, kórust és kiközösítést.

Lenka Svadbíková a *Szorongás nővér* című előadásban (Dejvické Divadlo)



Volt a fesztiválon egy másik alternatív előadás is (meg egy harmadik is, bizony) - és egyszer csak azon kapom magam, hogy az „alternatív” elnyeri méltó helyét azén saját színházi szótáramban - mely, meglehetősen eltér a kanonizálttól -, és azt jelentí, hogy „más, mint a hagyományos”. Azaz nem a leginkább megszokott lélektani realista, drámára épülő, azzal valamit a színpadon megfogalmazó előadás, hanem - más. (Ahogyan eszerint Csányi tavalyi előadása nem alternatív, Jelesé a Katonában viszont az.) A másságnak ebben a vonatkozásban nincsen köze a struktúrához - itt csupa „struktúrán belüli” produkció szerepelt. Lehetséges, hogy a cseh színházi szerkezet egyszerűen rugalmasabb, lehetséges, hogy náluk más az „alternatív”. Nem érdemes mélyebbre bonyolódni ebben.

Tehát a másik alternatív előadás - mely saját kategóriáján belül szintén hagyományosnak mondható, hiszen ennek a megkülönböztetésnek már bizonyosan van létjogosultsága - koprodukción született, az Ústí nad Labem-i Činoherní Stúdió és a prágai A-Stúdió Rubin közös előadása, A külföldicimmal. Jiří Pokorný rendezte, négyen játsszák, három férfi és egy nő, s egy bizonyos Egon L. Tobiáš nevű, legfeljebb huszonöt éves fiatalember írta az amúgy nagyon kevéske szöveget. Ez a fiatalember alighanem sokat olvasott, kivált Ionescót, Beckettet, Mrożeket. Ezenkívül azt is lehet tudni róla, hogy a cseh színház újsütetű fenegyerekének, Petr Léblnek (róla még lesz szó) közeli barátja és alkotótársa; Lébl egyik produkciójában például egy kötő-

len lógva lisztet szórt a többiekre. Ír, játszik és fest: néhány éve a Divadlo na zábradlában volt kiállítása.

A külföldi két, egymástól élesen elkülönülő részből áll; az egyik mintegy keretbe fogja a másikat. A keret egy paródia (Liszt Haláltáncának motívumaira drámai pózokba merevednek a hol barbár, hol népies jelmezbe öltözött színészek): frenetikus humora, a kosztümök, az arckifejezések, a gesztusok bárgyúsága és üres komorsága nem maradt hatástalan az éjszakai stúdióprodukció amúgy is túllelkesült közönségére. Ezen belül pedig, egy parányi játéktérben, mindössze néhány szedett-vedett, fémvázás, „szocreál” bűtor között - arra, hogy ez leginkább orvosi rendelő lenne, a fehér műanyaggal borított ágy utal - egy abszurd alapjelenet zajlik és ismétlődik: egy nővérféleség az orvost várja, de lehetne az is, hogy egy titkárőféleség a főnökét várja (de lehetne, hogy egy feleség a férjét, erre a mellettem ülő cseh kolléga vállat vont, „mindegy”, mondta, én meg elhiszem), miközben két fekete kabátos-kalapos külföldi alak jön be, rejtélyes céllal. Majd egyikük kimegy, a telefon csöng, a nő felveszi, a másik is kimegy, az egyik esetleg viszszejön. Mire a várt alak megérkezik, nincs is más dolga, minthogy bekapcsolódjék a pontosan koreografált mozgásszínházba, mely az életünket kitöltő kliséhalmazt közvetíti.

Itt is van közlendő, bár meglehetősen sablonos: maga a másság, a nem értés abszurdítása és a klisék. Szögletes, karikírozó mozdulatok, melyek misztikus, rejtélyes szándékokat hivatottak kifejezni. A forma és stílus sajátja, hogy teli van ismétléssel; az előadásé, hogy ezeket az ismétléseket rendre végigjátssza, bár beérhetné (mondjuk, ötödszörré) a jelzéssel is. A színészek

ebben a produkcióban is meggyőzőek voltak; engem szakmai felkészültségükről, remek humorukról, rugalmas és rétegzett színészi nyelvről győztek meg - és ez segített kibírni az amúgy meglehetősen unalmas előadást.

Ivo Krobot Platonovjára igencsak kíváncsi voltam; a rendező nálunk is ismert, sőt, sikeres, valamint érdekes beszámolókat lehetett olvasni arról az Ivanovról, amelyet két éve a Činoherny Klubban rendezett, ahonnan tizenhárom év után eljött, az ország jelenleg második legjobbnak értékelt színházába, a Divadlo pod Palmovkouba.

Persze sok minden teszi, hogy az embernek (mármint a nézőtérben ülő magyar kritikusként) minduntalan a Katona József Színház jut eszébe. Nem is csak Ascher, nem is csak az itthoni Platonov miatt - valahogyan a színház, a rendező, a társulat, az előadás egésze azon a nyelven beszél, mint mi Katonánk. Még Antal Csaba is tolmács nélkül társaloghatna Jana Zbořilovával, a világosító Rolf Derrer pedig alighanem Ascher-nál végezte az elemít. (Tessék megnézni a 47. oldalon levő képet!)

Próbáltam találgatni, vajon látta-e Krobot Ascher Platonovját. Legvégül arra tippeltem, hogy nyilván látta, bár az ő előadása csöppet sem hasonlít a miénkre. Először is a húzás - ami a mű terjedelme miatt elengedhetetlen rendezői beavatkozás - az előadás tartalmát tekintve döntő elem, és egészen más, mint Aschernél.

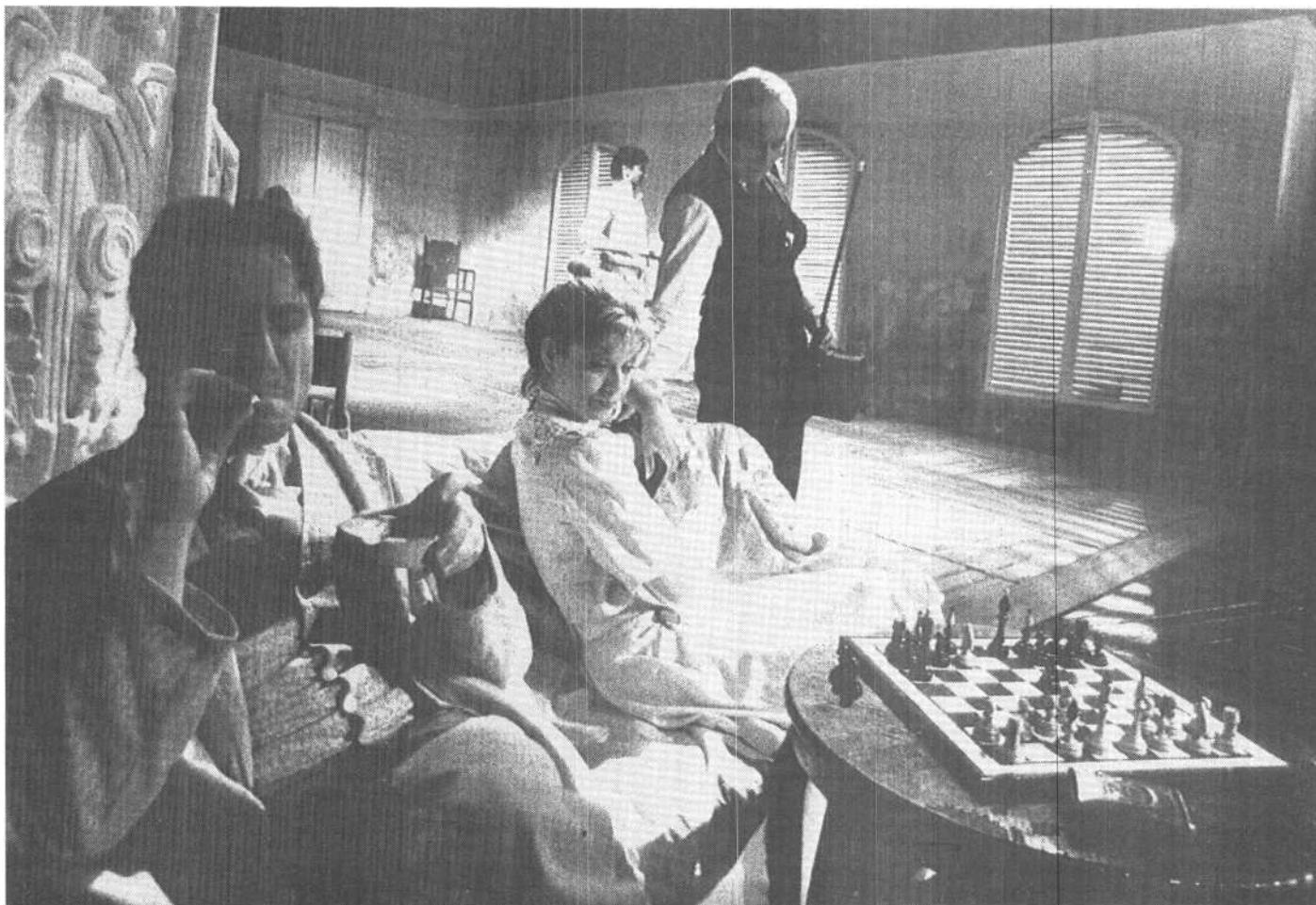
Az első két felvonást Krobot nem Platonovra húzta, azaz nem úgy, hogy a dráma szereplőinek viszonyai, a kapcsolatrendszer finom szövődéke Platonov után kiáltanak középpontnak. Krobotnál az első két felvonás az apákról és a fiúkról szól - már a szereplőket is másképpen hagyja meg, mint Ascher. Nála megvan az idősebbik Trileckij (neki csak a fiát, az orvost hagyta meg Ascher), és megvan mindkét Abramovics, apa és fia is. A harmadik ilyen párral, Glagoljevékkel ez már komoly tabló - és Krobot elsősorban rájuk irányítja a figyelmet.

(Ennyit látva erősen tartottam attól, hogy a koncepció - bármily erős és helytálló - nem vihető végig. A harmadik és negyedik felvonás olyanira Platonové, hogy Krobotnak el kell engednie ezt a szálat.)

Az apákról és fiúkról Krobot nincs nagy véleményel: az apák fiútlanak, a fiúk apátlanak az ő előadásában. De ennél több is van ebben az értelmezésben: a fiúk elfordulnak apáiktól, lenézik, megvetik vagy szégyellik őket, miközben maguk sem tudnak többet, semmilyen vonatkozásban sem. Különösen az Abramovics párnái éles a rendezői fogalmazás: a zsidókomplexustól szenvedő apa még ismeri a kompenzációs eszközöket és mimikrit, a fia már csak egy rakás sze-

Jelenet A külföldi című előadásból (Činoherní Studio és A-Studio Rubin)





rencsétlenség, aki mások életségű helyzetei körül settenkedik, és meg sem kíséri kézbe venni a saját életét.

Krobot, akárcsak Ascher, finom Csehov-rendező: lenyűgözően vész el a részletekben, egy-egy apró villanásban. A figurák jellemzésének egyik eszköze például a mozgásuk (semmi mozgásszínház!): a hatalmas és majdnem üres térben ugyanis mindenkinek rengeteget kell járkálnia. Többször is előfordul, hogy amíg valaki kiemegy vagy bejön, ráirányul a figyelem és a fény, a nézőtérről is, a színpadról is. Egy egész társaság nézi töprengőn, míg egy-egy újonnan érkezett belép és végigmegy a termen, és járásából, tartásából máris sok mindent tudhatni.

Ajátéktér bal oldalán, hátul valaki (Lubor Sonka) szinte végig zongorázik. A szereplők olykor odamennek hozzá, a fülébe súgnak, tüzet kérnek tőle, italt töltenek neki. Ő meg játszik, halkán és finoman aláfest, máskor érdeklődve nézi az éppen zajló jelenetet, iszik, cigarettázik. Hol Csehov darabjának, hol a kissé elemelt színházi hatásmechanizmusnak a része; hol hozzájuk ott főtt, hol hozzánk itt lent tartozik.

Ajátéktér, mint mondtam, óriási, bútor alig van benne; ami van, az is letakarva huzattal, sző-

Jelenet a Divadlo pod Palmovkoui Platonovjából (Martin Špelda felvételei)

nyeggel, ronggyal. Itt-ott bőröndök: itt vagy tata-rozni készülnek, vagy elutazni innen. A színpad jobb oldalán végighúzódo falon három hatalmas, zsalugáteres ablak - a világítás jelzi, hogy a színpad éppen „kint” vagy „bent”, a második felvonás kerti jelenete éppen ezért látványban alig különbözik az első felvonástól. A második felvonás második része (Platonovék kertjében) az előszínpadon játszódik (illetve ott van a ház kapuja), a harmadik (Platonov szobája az iskolában) egy, a színpad jobb oldaláról a közepére húzott ágy körül, a negyedikben az ágyat ismét oldalra húzzák -- ennyi az átdíszítés.

Az apák és fiúk keserű és fanyar tablója körül egyre élesebben rajzolódik ki a fontos nőalakoknak: Anna Petrovna-nak, Szofja Jegorovna-nak és Szásának, Platonov feleségének kontúrája. Az első kettőben feszültség vibrál - felcsattanó kacagások, ideges-gyors megfordulások, gyors szemjárások jelzik, hogy valami van a levegőben. Platonov pedig „épphogy” jelen van - Krobot egyáltalán nem emeli ki ezt a jelenletet, a férfi csevegése a többiekébe simul. ((Érdekes, hogy

Grekova, a maga Platonov iránti groteszk vonzalmával, végig inkább komikus jelenség, őrzi első színpadra lépésének akusztikáját.)

A második felvonás párjelenetei között egyenrangúak az apa-fiú és a „férfi-nő”jelenetek - ezért az első felvonásban felütött motívumok-ra kell még figyelniük.

Ahogy megjósolható, a szünet után egy másik darab kezdődik. Nem átmenet nélkül, és nem is indokolatlanul: az elsőről Krobot mindent elmondott már. Itt vonja magára a figyelmet a Platonovot játszó színész, Jiří Langmajer, aki mintegy észrevétlenül lép az előadás centrumába, alakításának formátuma kitágul, jelentősége megemelkedik, és ettől kezdve köré szerveződik a játék. Csehov szigorú dramaturgiájának következtében ettől kezdve a két Platonov-előadás már jobban hasonlít egymásra, bár a cseh nőcsábász sokkal kevésbé agresszív és ingerült, mint magyar kollégája, Balkay Géza volt annak idején. Meg kell jegyezni, hogy Krobot előadásában is szinte egytől egyig kitűnőek a színészek; a számos remek alakítás megint csak a Katonát juttatta eszembe.

Ezzel a Platonovval úgy történnek a dolgok, úgy sodródik a tragédia felé, hogy nem tesz sem-

SUMMARY

mit, amivel elkerülhetné végzetét: nem szegül el, nem kerül ki. Mégsem sodródó hős, annál azért több: kíváncsi és tapasztalatéhes. S bár Krobotnak nem áll szándékában felmenteni, nem látjuk romlottak. Mintha a körülmények szerencsétlen összejátssza, a szélsőséges egybeesések felgyorsítanak és felnagyítanak amúgy hétköznapi életét: amiben másképp és máskor egy életet lehetne végigélni, majd kimúlni annak rendje és módja szerint, most rapidan és kegyetlenül le kell lövettetni.

Platonov halálához Krobot színpadán nem statisztálnak olyan szépen, mint Aschernél egykoron. Vacakul lelövik, mint egy kutyát. Nem mintha Krobot nem ismerné a legeslegutolsó kép mérhetetlen jelentőségét. Nála ugyanis arra fogok emlékezni, ahogyan a gyilkos Szofja Jegorovna kővé dermedt alakját gyengéden átkarolta a férje, Vojnyicev, és lassan, a nőt magához hajlítva kísértélte vele a színről.

A másik, érdeklődéssel várt előadás azé a bizonyos „enfant terrible”-é, Petr Léblé, a Divadlo na zábradlí fiatal főrendezőjéé. Gogol Revizorát hozta el Plzenbe.

Megint csak egy csapat remek színészt látam. Nagyon jó főszereplőket, kiváló epizodistákat, isteni összejáratot.

Lébl keleti környezetbe költözteti Gogol drámáját. Perzsaszőnyegek határolják a játékteret, perzsaszőnyegeket húzkodnak a keleti ruhákba öltözött szereplők a színen. Ez a koncepció. Az előadás pedig arról szól, hogy hogyan viseli a mű ezt az ötletet (sokáig jól, azaz úgy, mintha mi sem

történt volna), aztán meg arról, hogy hogy nem történik benne semmi.

Mérhetetlenül unatkoztam volna, ha figyelmeget - és engem - nem tart ébren az az ötlet, hogy a revizornak hitt Hlesztakov többnyire oroszul beszélt (ez afféle „poén” volt az előadásban, én viszont ebből tudtam követni a legjobban). Még egy ötletéről lehet tudósítani: Dobcsinszkijt és Bobcsinszkijt két bábu „játssza”, akik a Polgármester maszkját viselik - és a végén, mint sejtethető, „megelevenednek”. Nemigen emlékszem másra - a színészeket már említettem.

Sokkal több a jó színész, vagy sokkal jobbak a színészek - gondoltam volna a legvégén, alighanem igazságtalanul, hiszen fesztiválra válogatott előadásokat láttam, értelemszerűen a jobbnak tartottakból. A házigazda Plzen is előállt egy produkcióval - nyilván azért (hisz más okát nem láttam), hogy ne engedje meggyökerezni bennem a fenti tévképzetet. Antonín Procházka *A lányoddal nem* című komédiájához foghatókat szerte a világon játszanak, itthon is, csak éppen én nemigen szoktam megnézni ezeket, ezért aztán hirtelenjében nem is tudnám mihez hasonlítani. A helyzet- és szereptévesztésen alapuló játékban a színészek semmit, de semmit nem hagynak kihasználatlanul - a közönség dől a kacagástól, néhányan, fesztiválvendégek, nem tudtuk, merre meneküljünk.

A fenti előadások alapján alakult ki bennem egy kép a cseh színházról. Mit mondjak, hasonlít a miénk; szinte minden előadás minden résztvevőjéhez tudnék magyar nevet rendelni. Gondolom, ez nem baj.

In his leading article editor Tamás Koltai draws up a balance of the Third Festival of the Union of European Theatres which took place at Bucharest, with the participation of-among othersour Katona József Theatre.

Plays reviewed this month are Shakespeare's *Othello* at the National's Castle Theatre and at the Budapest Chamber Theatre, Tchekhov's *Ivanov* (Pest Theatre), the revival of Endre Fejes's *Scrapyard* (Thalia Theatre) and Ákos Kertész's *Christmas Lasting Over a Year* (Budapest Chamber Theatre), György Schwajda's *Our Father* (Szolnok), Lajos Parti Nagy's *Mausoleum* (The Chamber), Jolán Sárbogárdi's *The Angel of the Body* (Merlin), Melchior Lengyel's *To Be or Not To Be* (National), Ödön von Horváth's *Figaro Divorces* (Thalia Theatre), Shakespeare's *The Comedy of Errors* (Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj, Rumania) and Harold Pinter's *The Caretaker* (Hungarian Section of the Theatre of the North, Szatmárnémeti/Satu Mare, Rumania). Critics of the month were Judit Szántó, István Sándor L., Tamás Tarján, Dezső Kovács, Adrienne Dömötör, Judit Katalin Magyar, István Tasnádi, Katalin Kállai, Beja Margitházi and Erika Csontos.

Davies in Pinter's afore-mentioned play-recently seen at a Budapest tour-was József Czintos, an outstanding actor interviewed here by Adrienne Darvas Magyar.

Inspired by a performance of Scottish author Irvine Welsh's *Trainspotting*, László Bérczes meditates on the manifold possibilities of new theatrical spaces.

In his Series of theatre research Géza Fodor introduces and publishes an essay by Sigmund Freud: *Psychopathological characters on the stage*.

Three contributions are assembled to give the reader some idea of recent tendencies of Czech and Slovakian theatre life. Jarka M. Burian outlines the general outlook of Czech theatre, Géza Hizsnyan sums up a festival in Nyitra/Nitra, Slovakia, while our own collaborator Judit Csáki shares her experiences gathered at the Plzen festival (Bohemia).

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

A Műhely Alapítvány az idén is meghirdeti a Budapesti Tavaszi Fesztiválhoz kapcsolódó Pro Futuro pályázatot

A pályázat olyan rövidebb lélegzetű előadások létrehozását támogatja, amelyek a festészet, a szobrászat és a videózás elemeit újszerűen használják fel. A tervezett előadás időtartama körülbelül harminc perc legyen, témája lehet akár egy, a későbbiekben bemutatásra kerülő előadás „előtanulmánya” is.

Egy produkcióra kérhető összeg: maximum 500 ezer forint.

Beadási határidő: 1996. január 10.

Elbírálás: 1996. január 15.

A pályázat nyertesei a Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében (1996. április elején) mutatják be előadásukat, melyet szakmai vita követ. Az előadások helyéről és időpontjáról a Műhely Alapítvány levélben értesíti a pályázat nyerteseit.

A pályázatokat az alábbi címre szíveskedjenek beküldeni:

Műhely Alapítvány

1117 Budapest, Kőrösy J. u. 17.

Tel.: 1-664-776

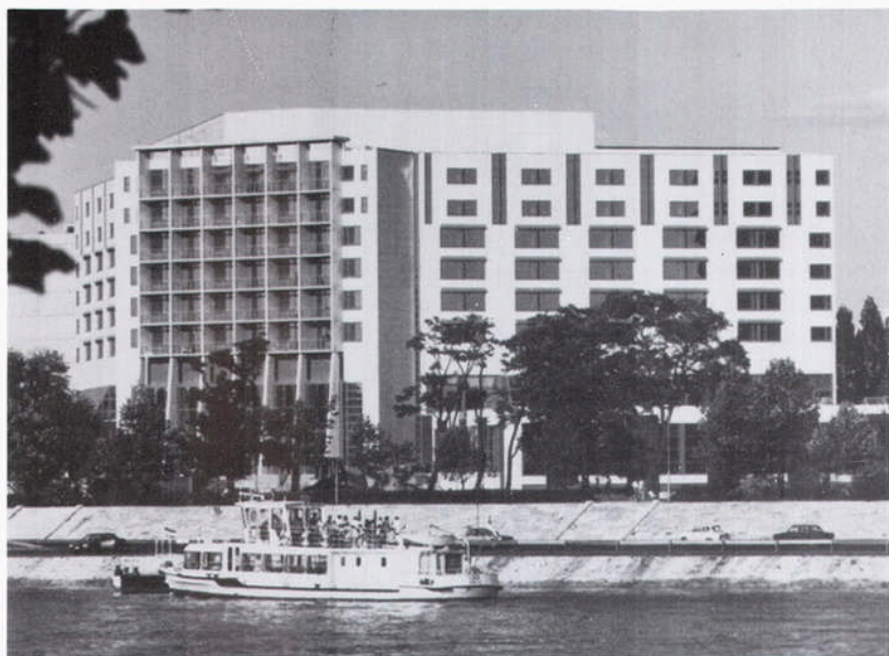
Koncz Zsuzsa: A gangon

A Kamrában mutatták be Parti Nagy Lajos Mausoleum című drámáját Máté Gábor rendezésében. Koncz Zsuzsa az előadás egyik jellemző pillanatát örökítette meg a képen, amelyen Takátsy Péter és Horváth József látható.

SZÍNHÁZ

fotógaléria





**Szeretettel várjuk Kedves Vendégeinket
széleskörű szolgáltatásainkkal!**

- * Üzleti ebédek, vacsorák éttermeinkben,
hétvégi családi ebéd ingyen gyerek-büfével.
- * Konferencia és bankett lehetőségek elegáns,
400 férőhelyes Bálteremmel és további
6 korszerűen felszerelt teremmel.
- * Modern Business Center az
elfoglalt üzletemberek számára.
- * Sport és fitness a népszerű uszodai komplexumban.

Legyenek Önök is a vendégeink!

THERMAL HOTEL HELIA

H-1133 Budapest, Kárpát u. 62-64.

Tel.: (36-1) 270-3277 Telex: 20-2539 Fax: (36-1) 270-2262