

## Román színház 1976—1977

Mondanivaló nélkül nincs vérbeli színjátszás. A színházművészet alapfeltétele, mi több, katalizátora: az érett drámairodalom. Az 1976—1977-es fővárosi évad játékrendje számtalan példával igazolja e megállapítás igazát egy új évad küszöbén. Gondolatgazdag, kortársaknak szánt drámai materiából magas feszültségű áramot fejleszt a színpad tehetséges alkotógárdája — akkor is, ha dramaturgiai (főképp drámaszerkesztési) tökély dolgában még akad az alapul szolgáló munkákon javítanivaló. Nagy hatású, művészi igazukban cáfolhatatlan, sodró erejű előadások születtek az 1976—1977-es bukaresti színházi évad folyamán. Ezek közül való Ecaterina Oproiu *Interjú* című darabja és Marin Sorescu búvósen sziporkázó történelmi színműve, a *Ráceala* (magyarul talán az archaikus *Hideglelés* fejezi ki a mű lényegét, mert a történelem múltó, súlyos áldozatok árán „kiheverendő bajára, betegségére” — török veszedelemre — is utal); mindkettő a Bulandra-színház előadása. De nem véletlenül érdemesítették díszoklevélre a *Megénekliünk*, *Románia* fesztivál döntőjén D. R. Popescu esszé-hangvétele, hazafias ihletésű drámáját, a *Két óra békét sem*, melynek mindhárom színpadravitelét (marosvásárhelyi színház magyar tagozata, bukaresti Kis Színház, kolozsvári Nemzeti Színház) III. díjjal tüntették ki. A fesztiválon részt vevő fővárosi színházak közül pedig I. díjjal jutalmazták a múlt évad utolsó ősbemutatóját, Al. Sever eseménygazdag történelmi színművének, a *Fővételnek* a Giulești-színházbeli szuggesztív előadását.

Látvány és gondolat egymásra találását legteljesebben a Sorescu-dráma színpadi megfogalmazása nyújtotta. Balladák mélyfekete színe, a groteszk csillámló fényei, a szellem ironiájának napsugárpásmája, a folklór sejtelmes gyertyavilágármányai, játékok, replikák tűzijátéka kápráztatja el Dan Micu színpadán a meglepetésekből alig ocsúdó nézőt. Sorescu polivalens gondolatainak korszerűsége, vitázó elmélkedése a történelem tragikus, de hősi eszmévé „oldódó” mozzanatáról, a költő szavakba foglalt látomása a XV. század véres-vérgőz korszakáról lenyűgözően szemléletes rendezői vízióvá változik át a Bulandra-színház előadásában. Kettős látomás bomlik ki e nagyhatású színjáték pódiumán: a szatíra és ballada ellentétes — de egymást dialektikusan kiegészítő — eszköztára, stílusvilága a dráma két ellentétes (és ellenséges) világának érzékletes, hatásos jelzésére. Az előadás II. Mohamed szultán udvarának maró történelmi szatírja, a Vlad Ţepeş ellen induló török horda invázióját s ugyanakkor a hódító, erkölcsromboló politika mechanizmusát pellengérező persziflász, egyúttal pedig zaklató-megrendítő ballada a havasalföldiek áldozatos ellenállásáról. Folklór-ihletettségből adódó tragikus feszültség, tisztító oldódás s a szellem legelvontabb, groteszk játékának színpadi megérezkítése összegeződik e sugallatos rendezői megfogalmazásban. Hatékonyságának, nagyfokú értelem- és érzellemmozgósító erejének titka főképp abban rejlik, hogy a rendező Dan Micu mellőzött mindennemű konvencionális kifejezőeszközt, mely a történelmi drámák színrevitelét nemegyszer erőtlenné teszi. „Pusztán” a színpadi helyzet gondolati és lélektani tartalmának, indoklásának pontos és expresszív megteremtésére törekedett, a koreográfia, az „összmozgás-rendszer” s a szereplők egyéni gesztusnyelvének minden mozzanatában jelentéshordozó kidolgozásával. Nincsenek tehát „üres” pillanatok, töltelék-mozdulatok a színen; a csönd, a szünet drámai funkciója meg éppenséggel nagy emóciót vált ki. Hogy miben nyilvánul meg ez az „egyéni gesztusnyelv” s a rendezői szemléletesség? Például: az agyafúrt csapdabaejtés, a politikai gyilkosságok „leleményes” udvari változatainak kieszelése, némelykor közvetlen végrehajtója, maga a szultán, dilettáns szerelmi ódájának ellágyult előadását követően hidegvérrel teszi el láb alól nemkivánatos ellenfeleit. Ez a vérszomjas, cinizmusában is megszállott hadvezér-pribék, a rendező s a főszereplő Virgil Ogăşanu láttatásában, mint villogóan kivont szablya, nyurga és aszkétavékonyságú férfi, akiről nem tudni, mikor és kire sújt le, s akinek hatalmi mámorát-gátlástalanságát éles mozzulatok, váratlan föl- és eltűnések jelzik. Szövegmondása pattogó, szellemessége is korbácsütésszerű. Lénye vérfigyasztó jelenség az előadás groteszk jeleneteiben: az intellektuális mezben hivalkodó, gáncstalan hódító politika s a vele járó erkölcsi romlottság eredeti jelképe. Hasonlóan lényegretörő, egyénítő „mozgás-nyelve” van valahány szereplőnek, legyen az a porta kétes funkciójú hadnagy-asztrológusa

(Adrian Georgescu) vagy a szellem eleganciáját kifejező, fesztelen föllépésű Vidini pasa (Ion Caramitru). A kegyvesztett török főúr, az udvar egyetlen felvilágosult elméje, ugyancsak ráfizet hiábavaló erőfeszítésére, mellyel a szultánt próbálja esztelen-becstelen tervéről, a havasalföldiek meghódításáról lebeszélni.

A porta szatirikus láttatását, groteszk felhangokkal nyomatékosított, tótágast álló világát ellenpontozza a folklórinspirációban fogant havasalföldi világ ellenállásának tragikus hangvetele. Balladák légréteget idéző ősi rituálék ihletett színpadi alkalmazása fejezi ki a történelmi tudatosan élő-vállaló nép hitét, áldozatát. A föld népének hétköznapi örömeit, az örök és termékeny munkavégzést, az élet természetes folyását durván megszakító török invázió színpadi ábrázolása az egyszerűség „fenségességének” művészi jegyében fogant. A szavak nélkül is kifejezésre jutó hazaszeretet, az egységbe tömörülés, az önfeláldozás magától értetődő, mélyről felbuzogó pátoszalan pátosza jellemzi e megrendítően szuggesztív, tragikus látványosságában lenyűgöző színpadot. Képi megfogalmazása a fekete-fehér dermesztő kontrasztjára épül: a fekete posztóval fedett játéktér és a mennyeztetig futó háttérfüggöny előtt, a gyertyavilág imbolygó fényénél, az egyszerűen szabott fehér vászonköntösbe bújtatott szereplők a maguk rituális, ritmikus mozgásával a tragikum, a költőiség atmoszféráját teremtik meg.

Különleges feszültséget teremt Sorescu dramaturgiai „fogása” is: a fedelem, Vlad Ţepeş figurája nem jelenik meg a színpadon. Az előadás ennek ellenére az ő személyében összegeződő eszméket, Sorescu történelemfilozófiai eszményeit sugározza. Azt a mágiikus hatalmat jelképezi, mely voltaképpen mindegyik, országát védő havasalföldiben ott rejlik.

Marin Sorescu drámája — műfaját tekintve — történelmi parabola, mely a realizmusnak az abszurd határát súroló „tértségében” fogant. A színrevitel során, ennek megfelelően, Dan Micu a maguk szokatlanságában is realista, de korántsem konvencionális kifejezőeszközöket alkalmaz. Ezek a stiláris eszközök még a groteszk mozzanatokban is a visszajára fordított *valóságos helyzet* képtelenségéből erednek. Mi több, még a nagy szuggesztivitású rituális mozgások is a folklór-ihletettség átszűrten realista, *értelemhordozó* (s egyúttal érzelemmozgósító) elemeiből tevődnek össze. Érdekes módon egészíti ki ezt a színpadi jelrendszert — a rendező megnevezése szerint — egy újabb „dimenzió”: az értelemhordozó hanghatások és zenei effektusok dimenziója. A siratók, természeti zörejek, állat- és madárhangok, a folk-beat stílusában fogant fájdalmas kórus-kommentárok, vést jelző harangkongások és egyéb „akusztikai mozzanatok” a cselekmény során önálló akciókat képviselnek. A Törökönban nosztalgától gyötört, ártatlanul ledőfött román vándorhegedűs haldoklását például (Mircea Diaconu I. díjjal kitüntetett bravúros alakítása) kedvenc hegedűszámanak tragikus kórus-siratója teszi felejt-hetetlené. Szemantikai síkon ez a zenei momentum a tragikus hős áldozat voltának haszталanságát értelmezi az erőszakpolitika és a hazafiság eszméinek összecsapásában.

A rendezői eszközhasználat elemzésével arra kerestem példát, hogy a kiváló drámai szöveg gondolati fűtöttsége hogyan inspirál egy ihletett színházi alkotócsoportot — a mű hasonló intenzitású látvánnyá, szcenikai mondanivalóvá való átférmálására. Ez a folyamat ugyanis a mai román színjátszás színe-javának jellegzetes megnyilvánulása.

A Bulandra-színház közismert csapatszellemé vitte diadalra Ecaterina Oproiu valóságból ihletett, szokatlan műfajú riport-színművét, az *Interjú*t. Alapjául az író nő nagy sikerű riportköteté szolgált, a maga zaklató hitellel elevenné mintázott arcképcsarnokával, a „nőkérdés” korántsem frázisszerű, de annál „drámaibb” kérdőjelekkel teletűzdelt fejtegetésével. A színpadra átirított riportokat egy nönapi tévéadás szerkesztése-előkészítése foglalja keretbe. (A tévéstáb „sürgölődésének” érzékeltetése azonban dramaturgiai szempontból meglehetősen laza és erőtlen.) A jelenetek drámaiságát főképp a hat riportalany sorsának lélektanilag pontosan indokolt, dokumentáris hitelű „konfliktusanyaga” biztosítja. A társadalom különböző rétegeiből választott, más-más életkorú, eltérő foglalkozású asszonyok, leányok — a színészek plasztikus, egyszerű és erőteljes alakításának jóvoltából — a néző számára ismerős arcokat, szándékokat, helyzeteket jelenítenek meg. Az élmény intenzitását fokozza a mondanivaló maisága, a kérdésfeltevésük felelőssége. Cătălina Buzoianu rendező nő szenvedélyes hangú, érzelmeket korbácsoló, állásfoglalásra készítő előadást csiholt, a vizuális nyomatékosítás meggyőző erejével, e megrendítően őszinte riport-kollázsból. Gina Patrichi, a riporternő szerepében közbeékelte, virtuóz monológokkal s a nagy színész egyszerűségével győz meg Oproiu igazáról, a partnerével vívott szellemes-viharos szócsatákban (Octavian Cotescu). Hálás-hálátlan feladatát páratlan szuggesztivitással, borzongatóan oldja meg: keretbe foglalja a riportalanyok életét-jelenét a maga hánya-

tott sorsának, magánéletének színpadi vallomásával. A mai román színjátszás remeklése, csúcsteljesítménye — s egyben jellemzője — a ráolvasásszerű, szuggesztív szövegismétlésből, egyre fölgyorsuló, rituális mozgáselemekből fölépített nagymonológia, mely az élet forгатagában helytálló asszony hétköznapi hősiességét fokozza látomásossá.

D. R. Popescu *Két óra békéje* az 1877-es függetlenségi háború tűzzünetét választja alaphelyzetül. Elvont történelemfilozófiai elmélkedése számára tulajdonképp reális színpadi szituációt teremt. Amíg a fegyverek hallgatnak, kibékíthetetlen párviadalra kelnek az egymást kizáró, ellenséges eszmék. Egy bomló birodalom hódító politikájának s a függetlenség áldozatvállaló bajvívóinak képviselőiben zajlik a szellemi mérkőzés Kahir, a török csapatvezér és Andrei Dunărințu, a román hadsereg kapitánya között; még a párizsi diákkör emlékek kapcsolják őket össze. De az egykori diáktársakat végzetesen szét is választják a kétórás békeidőben zajló szellemi párbaj során felszínre kerülő, létüket, helyüket megszabó politikai nézetek. Dialógusuk nemcsak a történelem értelmének meditatív fejtegetését foglalja magába, hanem a *kétféle történelemszemlélet morális konfliktusát* is. Nyomatéku, Dunărințu — a háborúban önkéntesként részt vevő — kamasz fia a tét, akit Kahir foglyul ejtett, s akivel Andrei zsarolni próbálja. A vezérek elvont vitáját a román közlegények nagyon is „földközeli” — a lövészárkok tövében megmutatkozó — magatartása, drámai megnyilatkozása nyomatékosítja: *az élet és a történelem határhelyzetében*. Andrei és Kahir eszmecsereje, mely az esszé, a politikai polémia logikáját követi, nem szolgál kellő dramaturgiai támpilléreként a darab szerkezete számára. Ennélfogva a bukaresti Kis Színház rendezőnöje, Sorana Coroamă gyakori generálsötéttel váltja a jelene-tet, s az előadás megkomponálásában a főszereplők alakítására dobja a fénycsóvát. A színpadot Kahir hatásos megtestesítője, Dinu Ianculescu uralja, súlyt adván a figura antihumánus történelmi funkciójának. A szerző ellenérveként pedig, Andrei szerepében Ion Marinescu nemes természetességgel rendeli alá meggyőződésének, mi több, történelmi hivatástudatának tragikum telítette magánéletét. A rendezőnő egyébként is e *történelmi hivatástudaton* átszűrt eszme-párviadallá növeli D. R. Popescu darabját, bőséges teret engedvén a poétikus meditációnak, az alakítások líraibb beállításának. Alexa Visarion kolozsvári színrevitele, ezzel szemben, a történelem nyersebb, kegyetlenebb, ennélfogva drámaibb és realisabb konfliktusait ragadja meg, kevesebb gondot fordítván a főszereplők elvont (de fontos) meditálására s az eszmék korszerűségének kidomborítására, mint a tömegjelenetek plasztikus kidolgozására. Kincses Elemér marosvásárhelyi rendezése pedig a darab belső drámaiságának megragadására, lélektani hitelre és szenvedélyes állásfoglalásra, a jellemek és emberi viszonylatok pontos drámai funkciójának kidolgozására törekedett. Az ő felfogásában megformált balladás hitelű antik hősnőt idéző anya-alakításáért tüntették ki első díjjal Tanai Bellát. E háromféle színpadi értelmezés más-más megvilágításában szerencsésen egészítették ki egymást a D. R. Popescu-színmű jelentésrétegei.

Az eddigiektől — és egymástól — eltérő stílris megjelenítésben került bu-karesti színpadra a kortárs külföldi drámairodalom egy-egy remeke. Mindkét előadás a humánium tragikumtól feszülő mélyrétegeiből „ásta ki” mondanivalóját. William Saroyan *Barlanglakók* című drámáját a Kis Színházban Dinu Cernescu rendezte, Athol Fugard dél-afrikai író *Sizwe Bansi meghalt* című díjazott színművét pedig a Nottara-színház mutatta be Alexa Visarion rendezésében. Fojtottság és heves kitérések kergetik lázasan egymást ez utóbbi rendező szenvedélyesre hangolt politikai színházának puritán műhelyében. Az apartheid diktálta elviselhetetlen dél-afrikai gettóéletforma szélsőségeit a rendezés az expresszionizmus éles fényében látatja. A fojtott indulatok csaknem mocsanatlanul is fokozottan expresszív játékatól a kegyetlen színház nyers gesztusnyelvéig, a lázongás, a belső lobogás légkörét szuggeralja az előadás minden mozzanata. E háromszereplős, „több atmoszféra nyomású” színjáték megvalósulása — mely a nézőtől nagyfokú szellemi-érzelmi részvételt követel — elképzelhetetlen lett volna olyan kiváló színészek fölépése nélkül, mint Ștefan Radoff, Victor Ștengaru és Emil Hossu. A gondolat forradalmisága váltotta tehát ki e nagy intenzitású előadás színészi-rendezői megfogalmazását, és adott hírt számunkra a dél-afrikai ország tragikus világról, drámairodalmáról.

Kevesbé „látványos”, de megrendítő rendezői elképzelésben fogant Saroyan drámájának előadása a Kis Színház színpadán (*Oamenii cavernelor*). Dinu Cernescu elsősorban a színészekre bízta a lelki folyamatok tömör és drámai érzékeltetését — a lélektani dráma műfajának megfelelően. A művészet megtartó erejét sugározta a főszereplő Eliza Petrăchescu a *Barlanglakók* Színésznő-szerepében. És azt a meggyőződést, hogy a ninstelenség „barlangjában”, egy lebontásra váró

színház kolduló-hajléktalan, egykori színészeinek menedékén néha tisztább az emberség, mint odakint, a fogyasztói társadalom fényűző, de rideg kényelmében. Eliza Petrăchescu harmonikus mozdulataiból bölcsesség és meleg önzetlenség áradt: a lélek krózságával törte ketté, majd újra és újra ketté az egyetlen cipőt, hogy odanyújthassa a betévedt hajléktalanoknak. Nincstelen a többi nincstelennek. Ő, a királynő-szerepek egykor ünnepezt színésznője. Voltaképpen a lélek mérhetetlen gazdagságából juttatott a ráéhezetteknek — mozdulatainak jelképes nyelvében. Alakításának emléke annál is megrendítőbb, mert egy nappal a földrengés előtt még nem sejtette, hogy utolszor lép föl a darabbeli omladozó színház színterén (döbbenetes, abszurd egybeesés!), s hogy nemsokára iszonyatosabb, végzetes erők mozdulnak meg a föld alatt, és otthonának valóságos omladéka alá temetik az egyik legnagyobb román színésznőt... Cernescu ezúttal „színész-központú” rendezésében feszülten izzó és katartikusan oldódó kamaraelőadás született, a fojtott érzelmeknek a lélek mélyeiből felszínre segített, pontos kifejezésével, a takarékos, minden mozzanatában jelentős és jelentéssel teli játékeszközök használata révén (Vasile Nițulescuval, Mitică Popescuval, Carmen Galinnal és másokkal a főbb szerepekben).

A „rendezőcentrikus” színház izgalmas példája a klasszikus vígjátékirodalom repertoárjához tartozó Heinrich Kleist-remekmű, *Az eltört kancsó* Nottaraszínházbeli előadása, Dan Micu rendezésében. Az erőteljes rendezői beavatkozás folytán a színészek egyéni látásmódja ezúttal háttérbe szorult az előadás mai nyelven fogalmazott írói-rendezői célkitűzése, határozottan kirajzolt eszmevonulata mögött. Nem mindig esik egybe az alkotási folyamat e két, nélkülözhetetlen feltétele egyik-másik színész „stiláris” hajlékonyságának hiánya miatt. Holott a rendezés a kleisti vígjáték harsány cselekménye mögött meghúzódó tragikomikus mondanivalót hozza felszínre — a színmű szellemének, stílusának megfelelően. A szereplők stilizált, enyhén marionettszerű mozgásával pedig a fejedelmi igazságtevésben dróton rängatótt holland parasztok kiszolgáltatottságát teszi képszerűvé. Ehhez a látatáshoz mi sem volt alkalmasabb, mint a németalföldi képek — elsősorban Brueghel közismert festményeinek — színvilágában, kompozíciójában meglegelni és érzékeltetni a darab vizuális rokonságát. Dan Micu a „holland csendéletnek” minősített színmű plasztikus szépségét, a mozgás, a szín, a koreográfia festőiségét érvényesítette, s az igazságkeresés szenvedélyét ragadta meg a legmagasabb fokú etikum nevében. A „kancsótörésben” bűnösnek találtatott bíró harsány, népi élteltetése az ízléssel stilizált paraszti mókák, groteszk bukfenecnek láncolatán át jut el a komikus végkifejlethez. Az ellentétes sajtóvisszhangot, esztétikai vitát kavarázó előadás újabb példáulul szolgált a gondolat-rangúvá emelt látvány korszerű művészetére.

Gondolatgazdag előadások során át — az 1976—1977-es fővárosi évad s a *Megéneklünk, Románia* fesztivál legjobb bukaresti bemutatóinak érintőleges megidézésével — igyekeztünk nyomon követni a román színházi legszebb törekvéseit. Az Európa-szerte nagyrabecsült román színházi iskola Liviu Ciulei képviselte nagyjaihoz, az évad tanúsága szerint, markáns, fiatal rendezőegyeniségek zárkóztak föl, akiknek a „rangidősök” példája nyomán legfőbb gondja a mondanivaló, a művészi igazság tiszteletben tartása, a színpadi kifejezőerő fokozása a látvány „nyelvének” tartalmi gazdagítása révén. A föllendülés a gondjainkra gondolatainkra való érzékenység jegyében történik, a legkevésbé sem az öncélú formakeresések útvesztőjében. Az előadások jellemzésére, színpadi megvalósításuk részletezésére a stiláris sokféleség érzékeltetése végett tértem ki. Hiszen a mai hazai színházi életben éppúgy teret kapnak a lélektani módszereket hasznosító színházi törekvések, mint a rendezői plaszticitást igénylő stílus vagy az eszmék színpadi polémiáját az expresszionizmus újabb válfajával kifejező játékmód. Egyetlen feltétellel: hogy szilárd marxista világszemléletünket, mai nézőpontunkat, állásfoglalásunkat közvetítse a maga örök forradalmi változásában. Annak bizonyosságaképpen, hogy a korral haladó, létünknek tükröt tartó színházi életet csak felelős írásművészet és tudatunk megszabó, formáló mondanivaló szül, a „kizökkent idő” shakespeare-i fogalmának megfelelően.