

FÖLDES ANNA

## Amerikai színházi napló

### Rosszkor jöttünk?

Szakmabeliek és színházszerető értelmiségiek egybehangzó véleménye szerint öt évvel ezelőtt kellett volna New York-ba jönnünk színházat nézni. Akkor az amerikai drámára figyelt a világ, a nagy sztárok nevével volt fényes a Broadway, a társadalom valódi problémáitól súlyos az off-Broadway, és a vajúdjó, lüktető színházi avantgarde kísérleteiből is többnyire született valami. Most viszont a tegnapi modernékből klasszikusok lettek, a holnapra kacsingató ultramodernek viszont - új célok, gondolatok és eszközök híján - leszorultak a színpadról.

Catherine Hughes, a Plays and Players cikkírója New York-i színházi levelét (1974. január) azzal a gondolattal kezdi, hogy New Yorkban sztrájkolnak a filharmonikusok, sztrájkol az opera, sztrájkolnak a Modern Múzeum dolgozói és még a City Balett tagjai is, a látogató tehát megnyugodhat, és arra következtethet, hogy a művészszakszervezet - az Equity - nagyon is aktívan dolgozik. Lényegesen kevésbé megnyugtató azonban a helyzet, ha azt kívánja megvizsgálni, hogy mit és hogyan dolgoznak a New York-i művészek, ha a színházi berkekben folyó tar-talmi munkára kíváncsi.

A sajtóból is, az esti beszélgetésekből is az derül ki, hogy New Yorkban a színházi *hausse* elmúlt, a *beszt* azonban mégis túlzás lenne válságnak értékelni. Érvelhetnék esszéista eleganciával, hogy apály idején sem apad ki a tenger, sőt ellenkezőleg: a mélyben már készül, feszül a következő ár. És hogy Amerikában a hatvanas években alakultak ki például azok a vidéki színházi centrumok, az alkotás feltételeit biztosító épületek és társulatok, amelyeknek alighanem nagy szerepük lesz egy elkövetkező megújulásban. De azt hiszem, nem ismerem annyira Amerika színházi életét és színházművészetét, hogy jogom legyen jóslásokra. Helyesebb, ha szerényebben a tényekre, személyes tapasztalataimra szorítkozom. És a válság elméletét tagadva arról beszélek, amit a nézőtérén láttam. Hogy míg a moziban - akár a legújabb Truffaut-filmet, akár felújított Chaplint vagy

friss pornót játszottak - többnyire kongó nézőtérén ültünk, a színházak személyesen tapasztalt átlagos látogatottsága valahol nyolcvan százalék körül lehet. Igaz, színházban is előfordult, például egy elég gyenge szintű fekete társulat előadásán, hogy huszonöten voltunk a nézőtérén - körülbelül annyian, mint egy szenzációs-nak kikiáltott pornófilm Los Angeles-i vetítésén -, de az esetek többségében legalábbis „jó ház” volt. Igaz, *szűzszűz*-lékos telt házat is csak ritkán, egy fekete dráma utolsó előtti előadásán és egy többszörös Tony-díjas musicalnél láttunk, de a maguk közönségének kegyeit kereső színházi üzemek nemigen panaszkodtak a kereslet hiányáról. Ellenkezőleg, majd minden színház irodájában nyakunkba zúdították a bérlők számának emelkedését bizonyító statisztikákat.

A másik tény, amely a politikai és az avantgarde színház tagadhatatlan válságjelenségeinek általánosítása *ellen* szól: a látott színvonalas előadások nagy száma. Negyvenöt nap alatt New Yorktól San Franciscóig és Chicagótól Houstonig huszonháromszor voltam színházban, és ez a program már elég szerteágazó ahhoz, hogy bizonyos általános következtetések levonására is merészkedjek. Kétségtelen, hogy ezek közül a legszomorúbb és legszembetűnőbb, hogy színházi naplóból aggasztóan hiányzik az átlagszintet messze túlhaladó, kiemelkedő élmények nyoma. De igaz az is, és ez már az átlagszintre vonatkozik, hogy az előadásra választott darabok általában megbízható, pontos értelmezésben, hivalkodó rendezői ötletek és *trouvaille*-ok nélkül, profiszinten kerülnek színre. Nagyon sok a színpadi jeles dolgozat, és ez azt igazolja, hogyha csak színházat nézni mentünk volna Amerikába, akkor is érdemes lett volna. De egyben azt is, hogy igazuk volt azoknak a színikritikus barátoknak, meginterjúvolt rendezőknek és őszinte dramaturgoknak, akik azt mondták - színházat nézni rosszkor érkezünk Amerikába.

### Hogyan játszanak Shakespeare-t Brook után - Amerikában?

A napló - nem az elmaradt szenzációk, hanem az összegyűjtött tapasztalatok dokumentuma. És ha szerényen erre szorítkozom, máris a bőség zavara fenyeget. Hiszen nemcsak a látott előadások kiválasztásában érvényesült elkerülhetetlenül az önkényesség, a szubjektívizmus és főként a műsorszabta véletlen, de a beszámoló - szükségszerűen - még tovább szűkíti a kört.

Kezdeném a naplómba bejegyzett leg-regebbi klasszikussal, amely egyben a legjobb klasszikus előadás is volt, amelyet láttam: a San Francisco-i ACT (American Conservatory Theatre) *A makrancos* hölgyével. Mindazt, amit Amerikában a Women's Lib kezdeményezte földindulásból láttam, amellelt szölt, hogy Shakespeare-nek ez a műve a legkevésbé aktuális darab, ami csak műsorra tűzhető. Ha csak nem a nők egyre szélesebb körben gyűrűző szemléleti és magatartásbeli lázadása elleni érvnek szánja valaki, vagy ellenkezőleg - a klasszikus mű idézőjel-be tett tanulságával kívánja a ma már általánosan elfogadott és kanonizált igazságokat is megkérdőjelezni.

Amikor előadás előtt, nagy tapintatlanul feltettem ezt a kérdést az ACT irodalmi vezetőjének, Ed Hastingsnak, elegánsan elhárította, azzal, hogy az ő színházuk kötelességének érez minden szezonban legalább egy Shakespeare-premiert, és most úgy érezték, hogy két alkalmas színészük is vár e komédia fő-szerepeire. Ami pedig a nőkérdést illeti, feltételezték, 'hogy éppen ennek társadalmi aktualitása biztosítja majd a közönség érdeklődését. A darab idevágó állás-foglalásáról a társulat tagjainak is eltérő volt a véleménye. William Ball rendezőjét pedig - majd meglátom este.

Az ACT sodró erejű, szuggesztív, *commedia dell'arte* stílusban megvalósított előadása - a legdinamikusabb Shakespeare, amit Brook óta láttam -, azután annyira lenyűgözött, hogy már-már elfelejtettem délelőtti eszmei aggályaimat. Hajlamos voltam rá, hogy a megvesztegető színpadi játék hatására, a San Francisco-i nézőkkel együtt lemondjak a klasszikus komédia mindenfajta aktuális üzenetéről, és eltekintsek a tanulástól - annál is inkább, mert a rendező, William Ball is ezt tette. Legalábbis az utolsó képig, ahol viszont Kata egyetlen kacsintásával mintha megkérdőjelezné a sztori elavult tanulságát. A fejét férji igába hajtó, engedelmessé alázott Kata legyőzete pillanatában ugyanis úgy kacsint ki ránk, mint aki cinkosnak választ az elkövetkező századokra, és urára tekintve tőlünk kér: na, most boldog a nagy hódító? Ebben a kacsintásban benne van az önhitt Petrucchio győzelmének reális tartalma: Kata úgy kacsint, mint aki tudja, hogy férjének, ennek a szexuálisan lenyűgöző, erős és erős akaratú hímnek, akinek sikerült az ő érzékeit is felébresztenie, a jövőben minden *nagy* dologban igaza lesz, csakhogy az ő há-

zasságukban soha nem fognak nagy dolgok előfordulni. Kata úgy búcsúzik a nézőktől, mint aki a boldogság érdekében önként vállalt és választott taktikai fogásnak, a győzelem álcázott gesztusának tartja még a főhajtást is.

Ettől az egyetlen, szokatlanul szellemes gesztustól eltekintve, a rendező csak némi halvány, karikatúrisztikus túlzással élezi a figurák kontúrját. Valójában nem a jellemekre, hanem a helyzetekre épít. Csak Katánál érezzük, hogy hangsúlyozott nyersesége, amely már-már nem makrancosság, hanem durvaság és agresszivitás lenne, szelídebb fénybe kerül a darab egészét belengő, a küzdőfelek mind-egyikének magatartását megérintő ironia hatására.

Annak, hogy egy szinte díszlet nélküli tervezett előadás ilyen izgalmas, vizuális élményt adjon, a jelmeztervező bravúráján kívül csak a mozgás lehet a forrása. A játék dinamizmusát szolgálja a shakespeare-i mű színpadra vitt kerete is. Az érkező komédiások, maszkos harlequinek, színpadi honfoglalása után a szereplők szemünk láttára építik fel a komédia jelzett játéktérét, azt a függönnyel is ellátott fadobogót, amely egyszerre emlékeztet a talján vándorszínészek színpadára, és valamiféle mozgó bárkára vagy vitorlásra. A harlequinek színpadi parádéjában a továbbiakban helyénvaló a tánc, a játék látványos koreográfiája, és az előadás hangsúlyozott külsőségei ily módon tartalmi funkciót is kapnak, amennyiben Ball ezeken keresztül fejezi ki, hogy Kata históriája a ma embere számára vidám játék.

Nem hiszem, hogy Shakespeare *A makrancos hölgy*nek ez lenne az egyetlen vagy akár legmélyebbre hatoló színpadi értelmezése. És ennyiben az ACT előadása semmiképpen nem versenyezhet Brookéval. De amit vállal, azt kitűnően oldja meg. Azt hiszem, ha egy különös kísérlet keretében *némafilmre* vették volna ezt az előadást: cselekménye, a testek és mozgásban kifejezett akcióik révén, akkor is mindenki számára követhető lett volna. Hogy Shakespeare művészetét szentségtörés lenne némafilmre vinni? Nos, voltak, akik magát az előadást is ilyenfajta szentségtörésnek érezték. A Daily Californian például a következő címmel bírálta az előadást: „Nem Shakespeare, de ki törődik vele?” (1973. XI. 9.) A lap kritikusa a továbbiakban azt hangsúlyozza, hogy a szavak súlya az előadásban áttolódik a fizikai akciókra, a színészek beszélnek ugyan, de tetteik és moz-

dulataik hangosabban szólnak a szavaknál. Végül is azzal dicséri William Ballt, hogy az előadás - Shakespeare nélkül is megél a színpadon ...

Shakespeare-rel vagy Shakespeare nélkül? Nos, én azt hiszem, William Ballnak igaza van abban, hogy így is lehet, így is szabad Shakespeare-t játszani. Joseph Papp, akinek a Shakespeare-kultusz meghonosítása, terjesztése terén szerzett érdemeit senki sem vitatja, egy nyilatkozatában így érvelt: „Az USA még kétszáz éves sincs. Nekünk még meg kell teremtenünk a magunk Szophoklészt, Shakespeare-jét, Csehovját, Molière-jét, Lope de Vegáját, Ibsenét. És Balltól sem vitathatja el senki, hogy ezúttal is bátran vállalta a teremtés ráeső részét. A szereplőkkel szemben, koncepciójának megfelelően fantasztikusan magas mozgáskövetelményeket állít fel. Petrucchio (Marc Singer), ahogy emel és ugrik, valóságos artistateljesítményt nyújt a shakespeare-i színpadon. Hozzá hasonló képességű színész - Katát és Biancát is beleértve - nem szerepel az előadásban. De kivétel nélkül mindenki elkápráztat virtuozitásával, tempójával. Így verekedni, így vetődni és a legnagyobb fizikai igénybevétel pillanataiban is hibátlanul szavalni, ahogy az ACT nagyrészt saját nevelésű profi színészei - nagyon kevesen tudnak. S ha elfogadjuk is azt a kritikai megállapítást, amely szerint Ball rendezésében több az ötlet, mint a gondolat, hozzá kell tennünk, hogy ezek a bőkezűen a színpadra szórt, nyíltszíni tapsokban is realizálódó ötletek - egyáltalában nem ötletszerűen, hanem egy egységes játéktípus alkotó-elemeiként jelennek meg.

Az egyik legérzékletesebb látványötlet például *A makrancos hölgy* színpadi színvilágának egysége. *A Szentivánéji álom* ragyogó brook-i tarkaságával ellentétben, itt szinte minden ruha, jelmez és kel-lék fehér vagy ahhoz közelálló. Tehát elefántcsontszínű, beige, színtelen-szürke, rózsaszínbé hajló báránnyelű-szín. A fehéreknek ezt a tarkaságát annál feltűnőbben dekorálja a női ruhák, kalapok, szalagok egy-egy eperszínű foltja, a fehér férfiköntösök lobogó, bő ujjának fekete bélése.

\*

A másik Shakespeare-előadás, amelyhez szerencsénk volt, a Lincoln Center *Troilus és Cressidája*, lényegesen kevesebb dicséretet és kevesebb szót is érdemel. Joseph Papp, annak ellenére, hogy karrierjét Shakespeare-nek köszönheti, ma már,

úgy látszik, kevesebb figyelmet szentel a klasszikusoknak, mint az általa színpadra hozott modern daraboknak. Bátorsága, hogy egy fiatal rendezőre bízta Shakespeare-nek ezt a meglehetősen komplikált darabját, feltétlenül dicsérendő. De amíg David Rabe új drámájának előkészületein Papp olyannyira rajta tartotta a szemét, hogy menet közben átvette a rendezést, itt a jelek szerint közönnyel várta az elkerülhetetlenül bekövetkező bukást. William Ball látványos, XVI. századi Shakespeare-jével szemben, David Schweizer abszolút modern, huszadik századi Shakespeare-előadást tervezett. *A Troilus és Cressidát* aktuális nemzedék-drámának fogta fel, s ezzel voltaképpen nyert ügye lehetett volna. Dicséretes szándékát eléggé hivalkodó módon adja a nézők tudtára. Hőseinek megjelenése, jelmeze és magatartása is kortársi. Troilus (John Christopher Jones) jó házból való teenager, valamelyik college baseball-csapatának jövődjének reménysége. Cressida (Madelaine Le Roux) viszont Marilyn Monroe babérrajra pályázó, enyhén hisztériás szépség. Csak igazi drámájukat nem sikerült a rendezőnek megtalálni.

A Lincoln Center komplexumához tartozó Mitzi E. Newhouse színház meglehetősen kis méretű színpadát ez alkalommal szemet gyönyörködtető, márványként ható relief keretezi, amelynek küzdő figuráit és az egymásba gabalyodó testeket a drámai jelenetekkel összhangban hívja elő az önálló dramaturgiai funkciót is betöltő világítás. A keretek tehát adva vannak, csak az összecsapás téje sikkad el. Az előadás első részében saját fogyatékos angol tudásomat okoltam a megértésben támadt primer nehézségekért, de egy kitűnő New York-i színész ismerősöm a szünetben megnyugtató. Az elnagyolt, kidolgozatlan játék, az elnyelt szavak áradata, a lényeges és lényegtelen mondatrészek összemosása helyenként számára is megközelíthetlenné tesz Shakespeare-t.

Az alcímben feltett kérdésre válaszolva: Brook után így is, úgy is lehet Shakespeare-t játszani. Csak nem mindenholyan érdemes.

### Brechtől Beckettig

Los Angelesnek, ennek a hatalmas kiterjedésű, kis- és kertvárosokból összeforrasztott milliós metropolisznak mindössze egy stabil és komoly színházkomplexuma van. És még ennek a látványosan szép, hipermodern Music Centernek is csak a

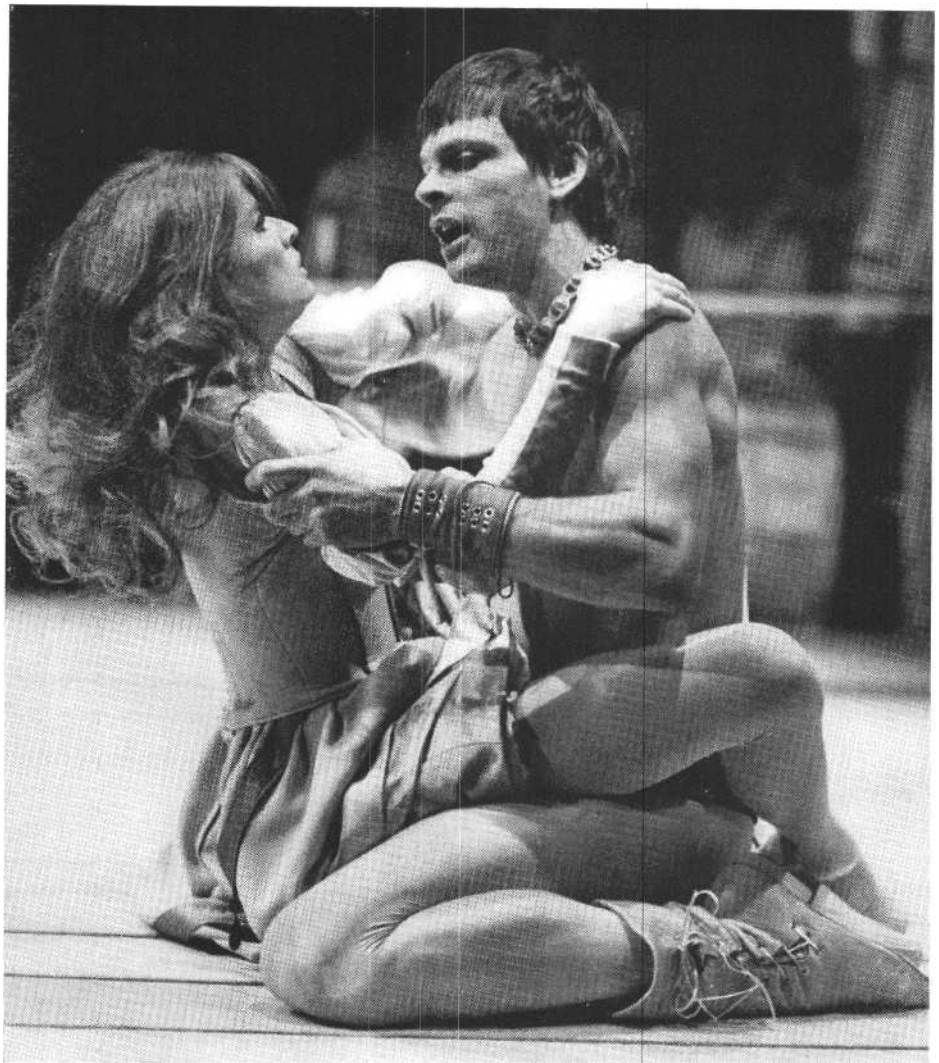
szerényebbik tagozata, a Mark Taper Forum az, amely a kommercializmus kísértésének ellenállva, művészház-ként funkcionál.

A Mark Taperben szerencsénk volt. Szerencsénk, mert érkezésünk vasárnap estéjén két Brecht-darab szerepelt műsoron (*Szent és profán*) címmel, Edward Payson Call rendezésében), másnap pedig Gordon Davidson, a színház Amerikaszerzte ismert, rangos művészeti vezetője fogadott.

Az első Brecht-darabban, amit láttunk, nem volt semmi meghökkentő. A színház voltaképpen a *Kis* és *Nagy Mahagonny* között találta meg az előadásra választott egyfelvonásnyi középváltozatot, amelyet Kurt Weill zenéjére utalva Songplay-nek hirdettek. S hogy a brechti gondolat áttételek nélkül is eljusson a Los Angeles-i nézőkhöz, a *Mahagonny* cselekményét a rendező némileg áthangolta az amerikai fogyasztói társadalom világára, s az eredeti műben szereplő favágók helyett Las Vegas-i turistákra bízta a brechti szöveget. Meglehet, hogy ily módon egy fokkal tarkább és frivolabb a színpadon kibontakozó kép, mint Brecht színpadán lehetett, de ugyanakkor a darab aktuális igazságait sikerül a legcélszerűbb, mert leghatásosabb formában közvetíteniük. Tulajdonképpen a gazdagok szabadságáról, a védtelennel szemben tanúsított vakmerőségről, a gyilkosok becsületéről és legfőképpen a pénz mindenható erejéről és hatalmáról mondott klasszikus, brechti kritika sehol nem olyan fenyegetően politikus, mint a „tartós aranykor” gyümölcsét még élvező, de alkonyától egyre erőteljesebben rettegő fogyasztói társadalomban. A közönség azonban láthatóan egyáltalában nem érzi fenyegetve magát: lelkesen ringatózik Kurt Weill dallamain, derül a humorba csomagolt társadalomkritikán, élvezi a színpadi játék sodrását és a kirobbanóan ötletes koreográfiát.

Szünet után azonban a játék komolyra fordul. A *rendszer szabály* (*The Measures Taken* címmel játszották) műfaját tekintve: tandráma. Témája a forradalmi harc módszere és etikája, színhelye Moszkvától Mukdenig ér. Szereplői kommunista agitátorok, akik nevüket, múltjukat levetve, saját arcvonásait eltörölve indulnak harci feladatuk végrehajtására. Pontosan tudják, hogy az osztályharcban nem egyének, hanem csak üres lapok „melyekre a forradalom írja utasításait”.

Az előadás ritmusa, dinamizmusa, és



Shakespeare: A makrancos hölgy (ACT, San Francisco). Fredi Olster (Kata) és Marc Singer (Petruccio)

érzelmi töltése - számomra sodró erejű. A négy pulóveres agitátor elbeszélte és eljátszott történetei szervesen kapcsolódnak, s a dráma kétidejűségéből következő kettős feszültség felfűti és változatosá teszi a fiatal színészek eszköztelenül őszinte játékát. Kiemelkedő, rendkívüli színészi teljesítményt nem, de kitűnő ensemble-játékot láttunk. Nemcsak a dráma, a játék stílusa is Jancsó Miklóst juttatta eszembe: itthon neki sikerült megteremtenie az agitprop színháznak ezt a leegyszerűsített koreográfiával és felfokozott belső dinamikával élő fiatalos stílusát. Elképzelem, hazai színpadon, Jancsó rendezésében, micsoda hangsúlyt kaphatna a felzaklató drámai kérdésfeltevés:

„Ki a kommunizmusért küzd,  
Annak tudni kell küzdeni s nem küzdeni, Az igazat mondani s elhallgatni az igazat, Szolgálatot teljesíteni s megtagadni, Ígéretet megtartani és meg nem tartani ...

.....  
Aki a kommunizmusért  
küzd: egyetlen erénye van csupán,  
Hogy a kommunizmusért küzd.”

(Hajnal Gábor fordítása)

De mit mondhat ugyanez - Los Angeles szebb keblű, nercstólás hölgyeinek? Mert ültem már Chicagóban fekete diákokkal együtt a nézőtéren, Minneapolisban egy amatőr színház *Rosencrantz és Guildenstern*-előadásán - vegyes, „egy stóla - egy pulóveres” nézőtéren, de itt, a Mark Taper Forumon, láthatóan a középosztály felső rétege van otthon.

Elnézem az oktagonális, zsákváson háttérű színpad egyetlen dekoratív és agitatív színfűltját, a hatalmas, egyelőre plakátszerűen sima, vörös felületet, amelyről előre sejthető, hogy a játék lendületében lobogóvá válik. (Díszlet és jelmez a Brookék társulatából ismert, ki-tűnő Sally Jacobs terve.) És a nézőket, akikben meg kellene dermednie a léleknek a proletárforradalomnak ettől az üzenetétől. Ehelyett kíváncsi és hűvös érdeklődéssel figyelik az agitátorok dalait és kalandjait. Az illegális munka dicsérete után a kulik szenvedését és a szájalom kelepcéjébe esett Fiala Elvtárs vétkét. Vajon elgondolkoznak-e azon, hogy bűnös-e, aki a szívére hallgatott, ahelyett hogy a párt utasításait követte volna? Aligha hiszem. Es amikor felteszi

a Fiatal Elvtárs a világ szocialista részén sokszor és sokféleképpen megfogalmazott kérdést, hogy : „De hát ki a párt?” - a közönség többsége, gondolom, nem is keresi a feleletet. A végcélt illetően a színpadon egymással lényegében egyetértők küzdenek. Az igazi történelmi konfliktus ezúttal köztük és a művészi vállalkozásukat anyagilag támogató közönség között van, de oly mélyen elhantolva, hogy szinte nem is lehet érezni. A darab forradalmi fináléjának két szélsőséges, de egyaránt erőteljes hatása képzelhető el: az agitációra fogékony közegben - a teljes azonosulás; ellenkező töltésű néző-téri atmoszférában - a sokkhatás. Ezúttal hiába a színpadi átélés és a felfokozott színészi indulat, egyik sem következik be.

Siker tehát vagy kudarc? A majdnem telt ház, a több mint udvarias taps - sikerre vall. A nézőtér és a színpad közti „treuga Dei” inkább az ellenkezőjére. Gordon Davidson, a beszélgetés során azzal érvel, hogy ezt az előadást is esz-köznek szánták a színház közönségének megváltoztatására. Nem félnek a legkonzervatívabb rétegek támogatásának elvesztésétől, ha sikerül végre behozni a színházba a fiatalságot. Ugyanakkor, az előadás műsorfüzetében írott kommentárja elárulja, hogy Davidsonnak sem a közönség polarizálása, hanem inkább csak a színház bázisának kiszélesítése a legfőbb gondja. Erre vall, hogy az elő-adott tandrámra kérdésfeltevésének egyetemességét bizonyítva, azzal zárja fejtegetését, bármilyen komolyan gondolta is az általa tárgyalt problémákat Brecht, a színháznak mindenekelőtt szórakoztatónak kell lennie. És ez az a pont, ahol Brecht már nemigen érthetne egyet a szövegét megőrző, de szelleméhez csak félig hűséges Los Angeles-iekkel.

Húsz év egy dráma életében már nem igazán kritikus. A feledés jóval korábban, napjainkban még az első évtizedben bekövetkezik. Tíz év elegendő a megváltozott nézőpontok próbatételére. De klasszikussá húsz év alatt csak kivételes művek nőnek. Olyanok, mint Beckett Godot-ja.

A darab ezúttal az Egyesült Államok egyik legrangosabb színházában, a minneapolis-i Guthrie Theatre-ben szerepelt műsorán, amikor ott jártam. A színház névadója a tehetségek New Yorkból való kirajzásának idején szervezte meg társulatát, amely - minden személyi változás ellenére, Guthrie halála után is - hűséges maradt az akkor kitűzött célokhoz. Mostanáig főként klasszikusokat és a kortár

sak közül is már fémjelzett tehetségeket játszottak a Guthrie-ban, csalt most készenülnek egy, a kísérletezésre is módot adó stúdió megnyitására. Sztárokkal anyagi okokból és talán Minneapolis kevésbé vonzó éghajlata miatt - a Guthrie nemigen büszkélkedhet. A színház erőssége - mint mondják - a kitűnő ensemble játéka.

A Godot-előadás, amelyet láttam, teljes mértékben igazolta ezt az információt. Bár Bernard Behrens (Estragon alakítója) az együttes legnevesebb színészei-nek egyike, emlékezetem nem annyira az ő játékát, hanem a többiekhez való viszonyát fogja megőrizni. Vladimir és Estragon eltávolodásával és folytonos újratalálkozásával a magány elől való menekülés fázisait szinte cselekménnyé kristályosítja a rendezés. Az érzelmi kiürültség színpadra vitt poklába ezúttal az elvesztett paradicsom visszfénye is bevilágít. Estragonon keménykalap, Didi kezén kesztyű, lábán kamáslifoszalányok, s kockás, egykori dandy-öltönyének foltjaiban életrajzának koszlott lapjai olvashatók. De nemcsak a ruhákban, a kiürült tekintetekben is kísért a múlt. Didi személyében egy nagypapaszerepre érett, jovialis polgár került a pokolra. Bohócsorsa a patrícusokat megillető békés öregség elvesztését pecsételte meg. Estragonra az élet vesztett játszmája olyan fizikai csapásokat mér, hogy láthatóan nem tud már kiegyenesedni, és szemében ott rekedt a félelem. Pozzo az, aki a színpadon a legtöbbet „fejlődik”: a megszerzett hatalom talmi méltóságát kipróbálva, önbizalma megerősítését várná a többiekől, hiába. Lucky (Jeff Chandler) - az egyik legszebben beszélő színész, akit Amerikában hallottam - monológjába belesűríti élete teljes drámáját. Míg a körülötte lézengők fizikailag is megroskadnak, ő két lábra áll, s már-már emberré lett újra, de a csoda csak addig tart, amíg vissza nem állnak a megmerevedett társadalmon kívüli-társadalmi, embertelenül emberi viszonyok.

A Godot-ra várva egyetlen ívét az előadás oly módon tagolja a percek és sorok drámájára, hogy ezzel is a kompozíció egészét szolgálja. Az egyik ilyen megrázó, az egészbe tartozó, de a maga mikrostruktúrájában is teljes dráma: Estragon félelme saját tegnapi cipőjétől. A leggroteszkebb komédia - a kalapok próbálgatása. A fizikai cselekvések mint ha az elhallgatott párbeszéd kifejezését is pótolnák. A színpadról száműzött mozgás viszont, a dráma utolsó mozza

natában, amikor mind a ketten menni akarnak - s maradnak - az elviselhetlenségig fokozza a vágyak és a lehetőségek ellentmondását.

Ha idáig kételyeim lettek volna az emberi egymásrautaltság és kivettség Beckett kifejezte egyetemességében, a Godot klasszikus rangjában, többszörös drámai gazdagságában - a Guthrie színház előadása mindenről meggyőzött volna. Klasszikust láttunk, de nem színházi múzeumot: sorsunk mítoszáét és veszedelmét.

(Folytatjuk a következő számunkban)

## LAPUNK SZERZŐI

ALMÁSI MIKLÓS, az irodalomtudományok doktora, a Magyar Színházi Intézet tudományos főmunkatársa

BALÓ JÚLIA, egyetemi hallgató

BÉCSY TAMÁS, az irodalomtudományok kandidátusa, a Pécsi Pedagógiai Főiskola tanára

CSERJE ZSUZSA, az Irodalmi Színpad rendezőasszisztense

CSÍK ISTVÁN, újságíró, az Ifjúsági Lapkiadó Vállalat csoportvezető-szerkesztője

FÖLDES ANNA, az irodalomtudományok kandidátusa, újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR, a SZÍNHÁZ belső munkatársa

MÉSZÁROS TAMÁS, újságíró, az MRT munkatársa

NÁNAY ISTVÁN, mérnök, a Csepel című lap munkatársa

PÁLYI ANDRÁS, újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

SZEREDÁS ANDRÁS, a Pannónia Filmstúdió szinkron dramaturgia

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

## KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Hermann István:  
Gandhi gondolatvilága - Németh László gondolatvilágában

Almási Miklós: A  
nép ellensége

Mihályi Gábor:

A rettenet házhoz jön

Berkes Erzsébet:  
A kocsi rabjai