

# játékszín

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

## Szamuraók a pavilonban

A Körszínház Csúsingura-előadása

Egyre inkább hatalmas falu lesz a világ. És ez nemcsak abban az értelemben igaz, hogy még aznap értesülünk az „alvégen” arról, hogy mi történt a „felvégen”. (Le-lótték Kinget, Hailé Szelasszié megünnepelte 80. születésnapját, gátakat bombáztak Hanoi közelében stb.) Az információk cseréje után a termékek cseréje is mindinkább egyetemessé válik. Nemcsak híreink, de használati tárgyaink sem kizárólag európai eredetűek. Ma már nincs abban semmi rendkívüli, ha valaki Buda-pestén reggel *indiai* szappannal mosakszik, közben *japán* zsebrádióját hallgatja, majd *singapore-i* alsóneműt öltve kimegy a konyhába, az *egyiptomi* hűtőszekrényből kiemeli a reggelijét és *kolumbiai* kávét tesz föl az Unipressbe.

Csupán az a különös és rendkívüli, hogy miközben természetes egyszerűséggel fogyasztjuk egymás híreit és termékeit, megmaradt egyoldalú Európa-központúságunk a kultúrában. Kétségtelen ugyan, hogy egy ideje divat a keleties hangzás a pop-zenében (gondoljunk a Beatles-együttes indiai ihletésű számaira, vagy a *Jézus Krisztus Szupersztár* közelkeleti dallamvilágára), sőt bizonyos szűkebb körökben még a zenbuddhizmus, filozófiája is, a legtöbb esetben azonban ezek a divatok nem jutnak túl az újdonság felszínes keresésén.

A Körszínház és személy szerint Kazimir Károly érdeme, hogy immár második éve elmélyült tanulmányt végez a keleti színház világában, és tapasztalatait nyaranként átnyújtja a budapesti közönségnek.

A népművelésnek valóban páratlan értékű vállalkozása ez, hiszen az élménynek olyan hőfokán gazdagítja ismereteinket, amelyet sem olvasmányok, sem szakelőadások nem tudnak kiváltani.

Az ideji Csúsingura-előadás a tavalyi Ramajánától mindenekelőtt abban különbözik, hogy nem egy prózai mű szuverén rendezői adaptációja, hanem dráma, amelyet egy távoli országban nagyon is kialakult hagyományok szerint szoktak

előadni. A rendező tehát nem járhat-kelhet olyan szabadon az előadás világában, mint korábban, kezét erősen kötik a tradíciók.

Ahhoz, hogy Kazimir munkáját érdeme szerint legalább megközelítő alapos-sággal szemügyre vehessük, rövid kirándulást kell tennünk abba a korabeli Japánba, melyben a kabuki és egyik kiemelkedő alkotása, a *Csúsingura* megszületett.

### A xenofóbia birodalma

Nagyjából a kabuki színház születésével egyidőben Japán történelmének egy különös szakasza kezdődött el. 163 5-től kezdve az ország csaknem kétszázötven éven át a világtól teljesen elzártan élt. Megszakított minden külső kapcsolatot, mondhatnánk embargót alkalmazott a földgolyó minden más részével szemben. Ettől az esztendőig Parry amerikai tengerész 1853-as erőszakos behatolásáig külföldi ember nem tehetett a lábát Japán földjére.

Az ország történelmében ez a korszak a teljes, háborítatlan feudalizmus időszak. A japán császár, a mikádó a sogunok foglyaként Kiotóban élt. Istenként tisztelték, de hatalma nem volt. A kor tipikus figurája, a férfiu erényeket megtestesítő lovag, a szamuraó a hatalmas földesurak szolgálatában, harcban töltötte életét. A legtöbb kabuki-dráma ezeknek az erényeknek a dicsérete.

A modern, mai tudatunkban élő Japán születése jó néhány világtörténelmi véletlen összzejátszásának az eredménye. Amikor a nyugati hatalmak erőszakos behatolása következtében az országra kereskedelmi szerződéseket kényszerítettek, rendkívül meggyorsult a gazdasági és társadalmi fejlődés. A múlt század második felében Japánt előntötték a nyugati árucikkek, néhány év alatt tönkrement a helyi kisipar. A kiéleződött osztályellentétek megteremtették az alapot a társadalom kapitalista átalakulásához. A Meidzi reformok néven ismert intézkedések alakították ki azokat a kereteket, melyekben az ország a második világháború végéig élt. A császár abszolút uralkodóvá vált, véget vetettek a sogunok hatalmának. Az ország fővárosa Tokió lett, európai jellegű kormány alakult. De a polgári átalakulás legjellemzőbb vonása az volt, hogy hatalmon maradt a szamuraók rétege. A feudális uralkodóosztály megtanulta, miként maradhat továbbra is az ország vezetője. Azok a földesurak és

arisztokraták pedig, akik nem találták meg helyüket a fejlődő iparban, kereskedelem és államigazgatásban, garantált állami nyugdíjat kaptak. A vezető réteg - miközben külsejében, életmódjában modernizálódott, változatlanul ragaszkodott a szamuraó eszményekhez, gondolkodását meghatározta a fegyelem, a hősiesség és az élet megvetésének kultusza.

Ez a magyarázata a kabuki-dráma Japánban ma is tartó népszerűségének.

### Az istennő táncos sztriptíze

Miért éppen kabuki-drámát mutatott be a Thália Színház? Miért nem bugakutnót vagy bunrakut?

Japánban a színház - mint annyi más dolog - külföldi eredmények átvételével kezdődött. A legelső ismert színjáték-típus, az Ozume istennő tiszteletére tartott táncos pantomim előadás indiai eredetű és a korai feudalizmus idején (a VIII. században) honosodott meg. Az erotikus és vallásos előadásokat csak válogatott közönség, a papság, illetve az udvar láthatta.

A legismertebb és „legtisztábbnak” tekintett japán színházi forma a nó. Ennek irodalmi és előadási formáit a XV. században jelölte ki a japán Arisztotelész, Zeami. Zeami abban különbözött görög elődjétől, hogy nemcsak normákat állapított meg, hanem maga is nagyszámú drámát írt. Az évszázadok során a nó vallásos jellege mind arisztokratikusabbá vált. A templomudvarról - ahol viszonylag sokan láthatták - a színházat átvitték a sogun palotájába. Mikor az előadásokat a templom területén tartották, a nézők a szabad ég alatt ültek, csupán a négy oszlopra állított kis színpadot fedte be tető. A színpad teteje akkor is megmaradt, amikor már zárt térben, a palotában folyt az előadás.

A nó az európai dramaturgia léptékében számolva hosszú egyfelvonásos. Archaikus nyelven és kántálva adják elő, a japán néző sem érti meg, ha nincs a szövegkönyv a kezében. Nyugati szemmel nézve egyszerűen élvezhetetlen. A színészek mozgásában nincs semmi életszerűség. Minden megnyilvánulásuk szép, modoros és idegen. A tánc lassú és méltóságteljes beállások sorozata, a mozdulatok és gesztusok éppúgy jelképesen csiszolódtak, mint az indiai színházban. (Például: néhány egyforma lépés = „hosszú útról jövök”, kopogás a térden = „izgagott vagyok.”) A főszereplő álarcot visel,

a többiek nem. A színészek - kínai módra - bizonyos helyzetben elmondják nevüket és múltjukat. A jelmezek szépek, régiesek. Ez a szegényebb szereplőkre is érvényes. A színpadon megjelenő kertész vagy koldus ruhája csak szabásában különbözik a nemesekétől. A jelzett díszletet fekete ruhás szolga hordja föl a színpadra.

Összesen mintegy kétszázötven nődráma maradt az utókorra. Egy színházi előadás nyolc órán át tart, de ezalatt öt-hat nődrámát és közöttük három-négy kiogen közjátékot mutatnak be. A kiogen mindig komikus feloldást hoz a nő komoly, bölcséleti, erkölcsi problémái után. Két-három szereplős rövid jelenetekben csúfolják ki a babonás parasztot, a földvágós földesurat, esetleg komikus pantomimot láthat a közönség a szűnyoggal birkózó férfiról.

A nő-ma már nem élő drámatípus, új nő-játékok már nem születnek. Ugyanúgy mint régen, a nő ma is a kevesek művészete. Csupán néhány társulat tartja életben ezt a japán színháztörténetben korszakot jelentő relikviát.

A bunrakuról, a japán bábszínházról azért kell említést tennünk, mert fejlődése sajátosságosan kapcsolódott a kabukihoz. Bábszínház már több száz évvel a kabuki előtt is létezett Japánban, mégis, csak a XVIII. században vált népszerű és ugyanakkor magas irodalmi értékű színházi formává. Ennek oka az volt, hogy a legjobb írók megelégtették a színházcentrikus kabukiban játszott alárendelt szerepüket. Nem akartak többé a vezető színészek megrendelésére, a színház kívánalmainak kielégítésére írni. A bunraku teljes szabadságot biztosított számukra. Így aztán még Csikamacu, a japán Shakespeare is bábszínarabokat írt. Még-hozzá forradalmi újításként nem csupán történelmi eseményekről, hanem a korabeli életről, parasztokról, harcosokról, kurtizánokról és munkásokról. Ő volt a szerelem leghatásosabb tragikus ábrázolója is. Az önmagukat elpusztító reménytelen szerelmesekről szóló drámái olyan öngyilkossági hullámot váltottak ki, hogy a kormány kénytelen volt betiltani előadásukat.

A bunraku színház bábjai métereseek, sőt emberméretűek lehetnek. Három feketebe öltözött bábos mozgat egy-egy, számtalan kifinomult mozdulatra képes figurát. (A Csúsingurában nyilvánvaló gúnyolódás a bunrakuval az a teaházi jelenet, melyben az örömlányok bábun gyakorolják a szerelem művészetét.)

### A kiszáradt folyó koldusai

Japánul a színház neve: „sibai”. Szó szerint annyit tesz, hogy „a fűvön”. A színészeket mindmáig „a kiszáradt folyó koldusai”-nak hívják. Mindkét elnevezés a kabuki születésével kapcsolatos. Okuni papnő a XVII. század elején egy Kiotó melletti kiszáradt folyómeder fűvén kezdett el játszani a lejtős folyóparton elhelyezkedő kíváncsiaknak. Koldusszegény társulatát eleinte csak egyetlen elv köztötte össze az ország gazdag színházi hagyományával. A valóságot ők is stilizálták, valami mással fejezték ki. (A nőben az érzékeny, mozgékony emberi arcot elfödte a maszk, a bunrakuban emberek helyett bábok mozogtak, a korai kabukiban férfiakat nők, nőket férfiak alakítottak.)

Valamennyi japán színházi forma közül a kabuki futotta be a legnagyobb karriert. Ez részben annak tulajdonítható, hogy a kabuki művelői kezdettől fogva demokratikusabb elveket követtek. A nép minél szélesebb rétegeinek akartak játszani, nem riadtak vissza a „tisztátalan” szórakoztatástól. Gátlás nélkül veték át a többi színházi forma valamennyi hatáselemét, bonyolult, de fordulatossá és érdekesítő történeteket adtak elő közérthetően, kevesebb gondolattal és valásfilozófiával terhelve az előadást, mint a nő-dráma. Valamennyi átvétel hozzájárult a kabuki változatosabbá tételéhez. Az erőszakos jelenetek, a vad, akrobatikus mozgás a kínai színház öröksége. A szimbolikus gesztusok, a hirtelen lelassuló, majd kimerevített mozdulatok a nőből származnak.

A kabuki kettős szerepet tölt be a színháztörténetben. Egyrészt összefoglalása mindannak, amit a japán és a távol-keleti színház adott évszázadok során a világnak, másrészt új minőség is, ez a *színház-forma a japán hagyományban a valóság leg-totálisabb kifejezője*. Mégsem realista színház a szó európai értelmében, mert nem kívánja a valóság illúzióját kelteni. (Gondoljunk a *Csúsingura* leghevesebb, legerőszakosabb jelenetére, Moronao kivégzésére. Juranoszke a japán előadásban egy pamutgombolyagot mutat fel a bosszúszomjas samurájoknak, mely csak nem is hasonlíthat Moronao fejére. Ugyanakkor az európai színház például Julius Caesar megöléséhez több liter piros festéket használ fel alkalmanként.)

Összművészeti jellegéből következik, hogy a kabuki találta meg legkönnyebben az utat Európába és Amerikába. Színpadtechnikai megoldásai közül a

forgószínpadot Európa maga is föltalálta (ez a találmány nem juthatott ki a hermetikusan elzárt Japánból), a hanamicsit, azaz virágösvényt a keleti színház alaposan ismerő Reinhardt alkalmazta először a húszas években, s azóta gyakorta találkozunk vele revükben és burleszk játékokban. Magyar színpadon az első kísérlet a kabuki világának megelevenítésére a harmincas évek Nemzeti Színházában történt, amikor előadták Kállay Miklós japán tárgyú drámáját, a *Roninok kincsét*.

A kabuki összefoglaló és ugyanakkor a valóságot a leggazdagabb színházi eszközökkel kifejező jellege következtében alkalmas műforma arra, hogy Kazimir Károly bemutassa az egyetemessé színházi fejlődéstörténet egy olyan színjátéktípusát, melyben már jelen mindaz, amit a színház évezredek folyamán feltalált, ki-termelt magából: az arcfestéstől a díszletekig, a mozdulat művészetétől a változatos jelmezekig, a zene alkalmazásától a narrátoron, stilizáláson, elidegenítésen át a rafinált fényhatásokig.

Lássuk a megvalósítást.

### Juranoszke küldetése

A három japán szerző, Takeda Izumo, Mijosi Sóraku és Namiki Szenrju kétszáz éves kabuki játéka pár mondatban összefogható. Juranoszke samuráj gazdája, a hatalmas Enja Hangan provokáció áldozata lesz. A sogun palotájában megbebizti a feleségét molesztáló, őt gúnyos szavakkal illető Moronao-t. Enja Hangan büntetése: harakiri, vagy ahogy a darabban nevezik az öngyilkosságnak ezt a formáját: szepukku. Hangan úgy búcsúzik hűségese hívtől, Juranoszkétól, hogy lelke csak akkor nyugszik meg a másvilágon, ha már bosszút álltak haláláért. Juranoszke, ez a japán Hamlet percig sem tévovázik. Megszervezi társait a feladat végrehajtására. A rajtaütés csupán azért késik, mert Moronao résen van, figyelmét el kell terelni, éberségét el kell altatni. Mihelyt ez sikerült, támad. A végkifejlet is emlékeztet a dán királyfi sorsára, Juranoszke társaival együtt holtan marad bosszú színhelyén.

A párhuzam ezzel véget is ér. A különbségek súlyosabban esnek latba, mint a hasonlóságok. A magyar közönség állásfoglalása a történet moráljával kapcsolatban meglehetősen ingatag. Ez érthető. Mert nem elég az, hogy az urak meggondolatlan kardrántása miatt földönfutóvá lett samurájok bosszúmotívumát sem érzi európai szemmel nézve



Csúsingura (Körszínház). Horváth Teri (Okaru anyja) Rátónyi Róbert (A nyilvánosház tulajdonosnője) és Esztergályos Cecília (Okaru)

elég megalapozottnak, a drámát még egy hozzáírt keretjáték is terheli. A napilapok hasábjairól a Körszínház színpadára ugró, Guam szigetén talált japán katona példája fölöttébb visszatetsző. „Miért nem tért haza Japánba?” - kérdezi a narrátor. „Nem kaptam parancsot” - válaszolja a katona huszonhét évvel a háború után, és ezzel a vak, fanatikus kötelességteljesítés jelképe lesz. A néző nem tudja, mit gondoljon. Talán a rendező úgy véli, hogy Juranoszke és samurájai ugyanúgy uruk önkényének áldozatai, mint a Guam szigeti katona? Lehetséges, csakhogy az előadás azt sugallja, hogy juranoszke hős, aki a biztos halált is vállalja urának lelki békéjéért. Akár így, akár úgy tekintjük, a keretjáték mindenképpen kolonc, teher a *Csúsingura* cselekményén, egyszerűen azért, mert az igazság szolgálata helyett a fanatizmust teszi a dráma indító gondolatává.

### Mozgás és játéktípus

A rendezés nehézségeit ebben az esetben még előszámlálni is hosszadalmas volna. A kabuki másfajta dramaturgiát jelent, melyben a hosszú és távoli epizódok kényelmes kitérői is elférnek. Másfajta játékkritikust, hiszen a százhatvan oldal-

nyi szöveget egésznapos előadásban mutatják be.

Kazimir rendezése igen sok, a kabukihoz hűséges és jó néhány „hütlenné” megoldást mutat. Ezek zömmel elkerülhetetlenek, és szerencsés kompromisszumok eredményei.

A színpadi járás teljesen japán megoldás. A díszes jelmezekbe bújtatott nagyurak, lassú, hatalmas oldalazó lépésekkel közlekednek hosszú bugyogóikban. A nők szépen, vízszintesen tipegnek, a samurájok határozott, döngő méltósággal járnak, a szolgák futólépésben kocognak.

Ami a játéktípust illeti, ebben már meg kellett alkudni az adottságokkal. Minden kritikusk megírta, hogy a kabuki színészeket gyerekkoruktól képezik hivatásukra. Így tudják elérni, hogy „all round” művészek legyenek, azaz egyformán jó színészek, táncosok és akrobaták. Ez nálunk nem megy. Így aztán az erdei epizódban a vaddisznótól kergetett rabló akrobatikus pantomimot művel, né-mán fosztja ki és öli meg a hozzá hiába könyörgő öregembert. Szövegét az egyik narrátor mondja. Nincs más megoldás. Nem beszélhet, mert nem színész, hanem akrobata. Egyetlen helyen sikerül megteremteni az igazi kabuki illúzióját, ami-

kor a teaházi mulatság után a hazatérő Juranoszke (Bitskey Tibor) néhány percig fejen állva beszélget a körülötte vidáman szaltózkodó bohócokkal.

Az ének és a tánc már kisebb gondot okoz a rendezőnek. A nehéz és gazdagon redőzött kimonók már eleve lehetetlenné teszik a merészebb tánclépéseket. Nem lehet tudni, hogy a meglévő egy-két táncszám, a teaházi örömlányok igen-csak szelíd és szolid legyezőbillegetése és Okaru (Esztergályos Cecília) csengettyűszáma kimeríti-e azt, amit a kabukiban a tánc jelent? Mindenesetre ebben az előadásban a tánc csupán járulékos, dekoratív elem. Az énekről még ez sem mondható el. A magnetofonról közvetített eredeti japán énekből kiderült, hogy a néhány dalbetét még illusztrációnak sem, legfeljebb jelzésnek tekinthető, annyira sajátos éneklési stílust követel meg a kabuki.

A mimika és a gesztusok két címszóval jellemezhetők: eszköztelenség és stilizáltság. A kéztartások jelbeszédével csak kevesen kísérleteznek. Közülük a legfinomabban és a legsikeresebben Drahotá Andrea (Kaojo), különösen akkor, amikor Moronao (Nagy Attila) sértő közeledését kell elszenvednie. Nagy Attila

darab eleji kimerevített pillantása és vi-csorítása azért is dicséretet érdemel, mert a kabukiban edzetlen közönség könnyen a humoros oldaláról foghatta volna föl a látványt. A színész érdeme, hogy érzékeltetni tudta arcjátéka egész előadásra szóló szimbolikus értelmét.

Érdekes és következetes megoldás, hogy éppen a legfontosabb mozdulatokat lassította le a rendező. Kozák András (Enja Hangan) például egy lassított film-vágás „gyorsaságával” helyezte el a sebet Moronao homlokán. Nem hallgat-hatjuk el, hogy a ritmusváltások általá-

ban és külön-külön is bizonyították Kazimir nem mindennapi tempóérzékét. Olyan ütemben folyt az előadás, hogy már japánnak hatott, de még magyar szemmel nézve is élvezhető volt. (Legfeljebb a mellékcselekményt, az olyan bonyodalmas epizódokat, mint a Kampei apósának halála körüli félreértés, lehetett volna jobban felpörgetni.)

Mozgásban és gesztusban említettünk már néhány kiemelkedő színészi teljesítményt. De kettő még ide kívánczok. Benkő Péteré (Rikija), aki Juranoszke fiaként hiteles ifjú samuráj volt, határo-

zott, rezzenéstelen arcú, félelmet nem ismerő, érzelmeinek kifejezést nem adó. Kár, hogy beszédtechnikája nem állt ugyanilyen magaslaton. Harkányi Endrének különösen a haláljelenete emlékezetes. Kudajut, az árulót alakította, megtestesítve mindazon tulajdonságokat, amelyek utálatosak lehetnek a samurájok világában. Alattomos kémkedése során fölfedezi. Kivégzése előtt úgy visít, úgy próbál menekülni, mint egy sarokba szorított patkány. Harkányi játéka azt bizonyítja, hogy naturalista elemekkel is lehet stilizálni.

### A beszéd és a fordítás

Átéltő és ábrázoló : ez a két fő beszédstílus a *Csúsingura* színpadán. Persze sokkal több változat van. Az ábrázoló stílus két legszeleső formáját Sáfár Anikó (Tadajosi herceg) és Rátonyi Róbert (A nyilvános ház tulajdonosnője) mutatta be. Sáfár Anikó magas, egyforma fejhangan mondta fel szövegét, jelezve, hogy a herceg gyermek, még nincs kialakult egyénisége, sugallatra cselekszik, s nem tudja tettei jelentőségét. Mindazonáltal máris kérlelhetetlen, és kedvét leli a kegyetlenségben. Rátonyinak jutott talán a legnehezebb feladat. Onnagataként női szerepben lépett föl, s ezt a magyar szemmel már önmagában is mulatságos helyzetet saját több évtizedes komikus múltjával együtt kellett a nézővel elfeledtetnie. Személytelen komolysággal játszik. Színtelen mondatai ridegen azonos lejtésűek, mintha egy hosszú árulást olvasna fel. Ismert színészeink többsége nem tud elszakadni egészen az átélt beszédétől, de mindegyikük belelop beszédébe valami távolító árnyalatot. Horváth Teri magyarosan ízes szövegmondása például a gyász perceiben olyanná válik, mint a hivatásos siratóasszonyok kántálása. Már is eléri, hogy azt higgyük: a fájdalom igazi, de nem az övé.

Az előadásra beszédben, mozgásban egyaránt érvényes, hogy az eleje lassabb, kitartottabb, japánosabb, később egyre több ponton közelít a magyar színpadi hangvételhez, abban az ütemben, ahogyan a rendező föltételezi a nézőtéri figyelem fáradását.

Ami a fordítást illeti: Jánosy István megérezte és eltalálta azt a magyar stílust, a XIX. századi magyar irodalmi nyelvnek azt a rétegét, amely elég régies és szép, anélkül, hogy mulatságosan archaikus lenne. „Kérlek, figyelmezz arra, amit mondok - szól az egyik szereplő - „van egy kis foglalatosságom ve-

Csúsingura (Körszínház). Nagy Attila (Moronao)



led". Kaojo nagyasszony „illendőségsértésről” beszél. Kiválóan érthető, veretes, régi szavak. Mint a jeges zuhany, úgy lehűti az ember örömét egy váratlanul elhangzó „le vagy ejtve”. Jánosy a költő és stílusművész még olyan durva hibát is vét, hogy egy *öregembernek* azt mondják: „Elég a dumából, vén szatyor.” Elégedjünk meg egy harmadik stílusterés idézésével. Mit mond egy japán teaház tulajdonosnője alkalmazottja édesanyjának? „Nincs helye sírásnak-rívásnak és fogak csikorgatásának.

### Képek, hangok, fények

A díszletek, a világítási és hanghatások nem csekély szerepet kaptak az előadás japán hangulatának kialakításában. Nem is egyszerűen hangulati elemek ezek az előadásban. Kiegészítik, fokozzák a színeszi játék jellemző erejét.

Amikor a szende és naiv Konami (Monori Lili) kilibben a virágösvényen, csengettyűszó hallatszik. Amikor az álnok Kudaju (Harkányi Endre) beszél, változó, fals hangon egy síp szól. A dob-pergés idegességet, haragot jelez. A vihart az emelvényen ülő kis zenekar tündéri természetességgel állítja elő kereplővel, csörgővel, dobszóval. Juranoszke (Bitskey) szent bosszúfogadalmá alatt harangmotívum zendül.

Ugyanez a bátor és találó stilizálás folyik vizuális téren is. A helyszínváltozás jó pár lehetőségét láthatjuk. Vagy a színpad mélyén egy vászonra pingált tusrajz jelzi, hol vagyunk, vagy a narrátor egy-szerűen bemondja s közben a világítás más színre váltva jelzi, hogy most a másik palotába kerültünk. Néhány ízléses virágcserep - valóságos ikebana remek-művek -- elhelyezésével adják tudunkra, hogy itt és most következik az ünnepélyességével még szörnyűbbnek, idegenebbnek ható szertartás, a szepuku, azaz a harakiri végrehajtása.

A díszletek mindvégig jelzettek. Az erdei bolyongás néhány műkarácsonyfa között folyik. Konami (Monori Lili) hegyen-völgyön utazása emberhátakon vezet. A tengert lebegtetett kék szalag jelzi.

A stilizálás mindvégig olyan magától értetődő egyszerűséggel történik, hogy eszünkbe sem jut a valóságot számon kérni.

### Kérdőjelek

Alaposan kidolgozott, művészi részletekben gazdag előadást láttunk. Megcsodáltuk Márk Tivadar tobzódóan gazdag jel-

mezeit, a végső leszámolás négy fényzóróval megoldott vibráló fénytrükkjét és a többi remek telitalálatot. Mégis, mindennek ellenére megmaradt bennünk az a kényelmetlen érzés, hogy mindaz, ami a darab világában „szent és felemelő”, érzelmileg fényévnyi távolságra van tőlünk.

Ennek okai részben filozófiaiak, részben morálisak. A mai magyar közönség nagyon távol került már az álpatriarchális feudalizmus erkölcsi világrendjétől. Szemében enyhén szólva túlzó képtelenségnek látszik a szolgáltság ennyire vég-

letes megnyilvánulása. A halállal szembeni felelőtlenséget, amely az egész darabon végigvonul, csak akkor tudnánk elfogadni, ha a buddhizmus és a karma-tan, tehát a lélekvándorlás hívői lennénk. A drámában megismert társadalmi viszonyok bizonyos etikai elidegenedést is ébresztenek a nézőben. Nem csoda, hiszen olyan dolgokat kellene elfogadnia, hogy egy férfinak szava nem lehet, ha a feleséget apósa örömlánynak adja el egy teaházba. Olyan embereknek kell szurkolnia, akik próbatételként majdnem egy kisfiú halálát okozzák stb.

Csúsingura (Körszínház). Drahotá Andrea (Kaojo) (Iklády László felv.)



Noha a rendező egy merőben idegen és számunkra új színházi konvenció-rendszer bemutatására vállalkozott, úgy gondoljuk, meg lehetett volna kockáztatni a *Csúsingura* eszmevilágának kritikusabb értelmezését. Erre a japán feudalizmus filozófiájának idegensége feljogosította volna Kazimir Károlyt. A szamuráj eszmények reakciós jellegére éppen a merészen leleplező japán filmművészet példája nyomán lehetett volna rámutatni. Elég, ha Kobajasi 1963-as filmjére, a *Harakirire* utalunk, melyből kiderül, hogy a *Csúsingura* keletkezésével egyidőben, tehát a társadalmi válságot kiváltó hosszú béke idején a földesurak milyen szadista kegyetlenséggel kergették a halálba feleslegessé vált harcosaikat. A film hősként mert bemutatni egy lázadó kisnemeset, aki nem hajlandó urai kénye kedvére odavetni az életét, és halála előtt megsemmisítő erővel leplezi le az „eszmenyi szamurájok” önzését és gyávaságát. Persze nem a darab erkölcsi rendjének teljes felforgatását akarjuk javasolni, hiszen a *Hamlet* rendezőjének is el kell fogadnia a szellemjeleneteket és bizonyos babonás mozzanatokot. Csupán a mi mai szemléletünk távollétét hiányoljuk az előadástól.

A fenntartások megemlézése után benyomásainkat összegezve nyomatékosan alá kell húznunk, hogy az előadás mint egy távoli színházi világ bemutatására tett kísérlet: színeken rendkívül gazdag, megnyerő munka. Kimagasló sokoldalúságról tanúskodik a részletek kidolgozása, a kabuki színház változatos eszközeinek átgondolt és látványos felhasználása. A látottak alapján őszintén reméljük, hogy nem ez volt Kazimir és társulata utolsó kirándulása a keleti színház világába, és hogy a következő időszakban mindezek a most sikerrel kipróbált új „munkaeszközök” hatásosan fokozzák majd a rendezői gondolat erejét, a mondanivaló sugárzását.



MOLNÁR GÁL PÉTER

## Túlhabzó Tulipán

### 1.

A cím: képzavar. Tudom: vállalom. Szükséges mégis, érzékeltetendő ennek a nyári produkciónak képzavaros zagyvaságát, habarék hőbörödöttségét, érthetetlen értelmességét.

Rejtő Jenő lazaszövési paródiarevüjét múlt évben mutatta be a Bartók Park-színpad, és idén nyáron új szereplőkkel, új betétszámokkal, szövegmódosítással felújították. Összehasonlítani a tavalyit az ideivel nem tudom: most láttam először.

A kritikák vadul elcsépeltek a *Tulipán* szírmait. Megvetéssel nyilatkoztak a padlásról előkotort librettó logikátlanságáról, a rendezés hevenyészettéről, az alkalmi társulat felkészületlenségéről.

Lassan az az érzésem, hogy Rejtő Jenő Összes Művei megjelennek: a jogutód már készíti a kritikai kiadást; lassan már mosodaszámlái is kiadatnak, és ha egy kávéházi papírszalvétára írt néhány jegyzete előbukkan, menten kibővítik, jegyzetekkel látják el és kinyomtatják, az életmű teljességének érdekében. Így került elő egy homályos eredetű kanavász, állítólagosan a *Liliom* felújításával perlekedő paródia, a *Tulipán* is. A szöveg tökéletesen logikátlan, az alakok elnagyoltak és egyéniség nélküliek, a mese zavaros és badar. Aldobolyi Nagy György színpadi zenéje híg és eredetietlen, Szemes Iván dalszövegei gyakorlott szellemességük, Horváth Tivadar rendezése rutinos iparosmunka, Szinte Gábor díszleteinek minden találékonysága kimerül abban, hogy néhány lépcsősorral tagolja a lapos emelvényt, valamint, hogy a szél fel ne borítsa a díszletelemeket; a jelmezek többsége kölcsönzöbelien naftalinszagú, Tóth Sándor táncai jellegtelenekek, a táncosok tagjai vagy tudnak táncolni vagy nem; a statisztéria színpadképtelen vállalkozókból, önkéntesekből toborzódott, a mellékszereplők bágyadt álrutinnal hangoskodnak.

### 2.

Mégis, mulatságosabb badarságot hosszú évek óta nem láttam színpadon. A librettó összefüggései homályosak, mint egy kabuki-dráma kapcsolatai. Következetesség nincsen a cselekményben,

mert csak alkalmat ad egy mindegyre gyorsuló kergetőzéshez, egymás hajkurászásához, a mindenkit mindenkivel összecserélés lehetőségéhez. A színészek azonban úgy viselkednek ebben a keverékben, mint egy sóoldatba mártott cérnaszál: kikristályosodik a fonálon a só, rájuk rakódik fürtökben a tréfa és a jellemző pillanat. Ötlet ér ötletet. Nem hagy végiggondolni semmit az iram, mert minden mondat tréfás bemondás és minden mozdulat groteszk ötlet. Ilyen tömegű tréfát természetesen nem lehet egyenletes színvonalon fölrakni: akad silányabb és akad mélytűzűbb élc. A lényeg azonban nem az egyes tréfák mélysége vagy felszínessége, hanem az a szálguldóan sebes iramodás, a tempó-ritmus, amely egy világnak a szívlyüktetése. Torzképvilág ez, vicclapfigurákkal.

Fogalmazásra ernyedtvé kedvű kollégáim szokták leírni egy-egy, nékik nagyon tetsző vígjáték előadásáról, hogy tíz vígjátékra elegendő ötletet zsúfolt bele szerző vagy rendező. Berzenkedem ez ellen az újságkritikai közhely ellen, és magamban mindig azt válaszolom, hogy nem tíz, de egy előadásra való ötlettel találkozott, legfeljebb: máskor szokhattak olyan vígjátékokhoz, ahol csak egytizednyi a szellemesség. Van ugyanis egy olyanfajta vígjátéki világ, ahol nem a cselekmény a fontos, hanem a vígjátéki atmoszféra, nem a cselekmény végigkísérhető logikája a lényeg, hanem hogy a mese ürügyén tréfák szikrázzanak föl, a színészek alkotó kedve kihasználja a lehetőségeket és a lehetetlenségeket, és átlenyúljenek egy másik léptékmértékű bohózat világba, ahol már az álom tartományában lebeg a játék, ahol a tréfák a tudat mélyrétegeinek elszólásai. Olyan bohózat badarvilág ez, amelyet a lélekidomár tapintatosabban tudna előelemezni, mint az esztétikus, sokkal inkább pszichológiai közélettel lehet megérteni, mint dramaturgiai sublerekkel.

### 3.

Nádasdy Kálmántól kaptam ajándékba a következő gondolatot - a szép gondolat mindig ajándék vagy talált tárgy -, arról, hogy a művészetben sincs a magasabb szerveződésnek több joga, mint az alacsonyabbnak. Egy zsiráf tehát nem mondhatja csodálkozva nézve egy amőbát: - Hát maga meg mit akar?

Van zsiráf és van amőba.

Van jellemkomédia és van bohózat. Aki tagadja az amőbát: nem hisz a zsiráfban sem.