

SZÍNHÁZ



Szeredás András: Egy színház keresztmetszetekben • Böszörményi Katalin: Raszpljujev nagy napjának színpada • Földes Anna: Kritika helyett az Elveszett paradicsomról • Nánay István: Sírás és nevetés határán • Szántó Erika: Nyaralók – inkognitóban • Iszlai Zoltán: Leonov: Hazatérés • Pór Anna: Telihold Békéscsabán • Saád Katalin: A képzőművészet titkos jelenléte

1975

Május



A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VIII- ÉVFOLYAM 5- SZÁM
1975. MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1-)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra” Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797



75.0508 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Csikós Gábor (Varravin), Iglódi István (Tarelkin)
és Tolnai Miklós (Raszpljujev) Szuhovo-Kobelin
drámájának előadásán a Huszonötödik Színház-
ban (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Az Ördögök előadásának nyitó képe a
Kaposvári Csiky Gergely Színházban.
Tervező: Pauer Gyula (Somogyi József felvétele)

TARTALOM

játékszín

SZEREDÁS ANDRÁS

Egy színház keresztmetszetekben (1)

BŐSZÖRMÉNYI KATALIN

Raszpljujev nagy napjának színpada (7)

FÖLDES ANNA

Kritika helyett az Elveszett paradicsomról (12)

NÁNAY ISTVÁN

Sírás és nevetés határán (16)

SZÁNTÓ ERIKA

Nyaralók - inkognitóban (19)

ISZLAI ZOLTÁN

Leonov: Hazatérés (22)

PÓR ANNA

Telihold Békéscsabán (25)

LUX ALFRÉD

Az Irodalmi Színpad őszi szezónja (28)

SAÁD KATALIN

A képzőművészet titkos jelenléte (30)

arcok és maszkok

GESZTI PÁL

Márkus László Norrisonja (35)

RÓNA KATALIN

Somogyvári Rudolf a Barbárokbán (36)

BÁNYAI GÁBOR

Trokán Péter beérkezése (38)

SZÁNTÓ PÉTER

Két színészről a Zóra ürügyén (40)

fórum

MIHÁLYI GÁBOR

Vidéki eredmények, gondok (42)

világszínház

HÁMORI ANDRÁS

Két találkozás Rajkinnal (46)

szemle

KROÓ ANDRÁS

Vásári és művészi bábjátás Magyarországon 1945-ig (48)

játékszín

SZEREDÁS ANDRÁS

Egy színház keresztmetszetekben

Szuhovo-Kobilin drámája
a Huszonötödik Színházban

1. Szenvedélyes, erőteljes előadásban és új címmel mutatta be a Huszonötödik Színház Szuhovo-Kobilin tragikus farce-át, a *Tarelkin halálát*. A *Raszpljujev nagy napja* (bár itt jegyezzük meg: annak idején azért került zárójelbe a Mejerhold-bemutató plakátján, mert ez volt a cári cenzúra által jóváhagyott címe Szuhovo-Kobilin művének) most nemcsak a darabot helyezte új megvilágításba, hanem képet adott egy a színjátszás ősi erőforrásaiból merítő, s a szónak 'eredeti (mozgató) értelmében agitatív, népszerű színház lehetőségéről is.

A Huszonötödik Színház előadását végiggondolva, alig lehet megmondani, hol kezdődik s hol fejeződik be a tervező, a rendező, a színész munkája; mindez szervesen egymásra épül, a határok elmosódnak az együttes tevékenységében. S ugyanez áll a munka eredményére: a díszletre, jelmezre, kellékekre is... Itt mindenből lehet minden. A játék, az átváltozás a színpad minden elemérc kiterjeszkedik.

Ha egyenként vizsgáljuk is őket, tulajdonképpen mindig a többről is szó esik.

Zsigerekben gyökerező ...

2. „Zsigerekben gyökerező” az a szenvedély, amely Szuhovo-Kobilin diarabjából megcsap bennünket. Az író számára az életmű : az a drámatridógia, amelynek csak befejezése a *Raszpljujev nagy napja*, a személyes bosszú eszköze és beteljesülése is volt.

Hét esztendeig húzódo személyes ügye során testközelben látta és érezte az igazságszolgáltatás és a korrupt hatalom - ahogy a darabban olyan érzékletes gúnnyal írja - „ocsmány képű”, „repedt balalajka hangú”, „büzös” hivatalnokait s főtisztviselőit, akiknek „kézelőjéből dől az ibolyaszag”. A *Raszpljujev nagy napja* tehát alkalmi dráma, akárcsak jarry *Übü királya*, amelynek egy gyűlölt matematikatanár volt a közvetlen címzettje- De a közvet-

Szuhovo-Kobilin drámatrilógiájának befejező darabját, amelyet Magyarországon először a Kaposvári Csiky Gergely Színház mutatott be Komor István rendezésében, a Huszonötödik Színházban Szőke István állította színpadra. A kitűnő előadás új vonásokkal gazdagítja a színház kialakult stílusát. A produkcióban meghatározó szerephez jutnak Keserő Ilona díszletei és jelmezei. Szeredás András elemző kritikája mellett ezért közlünk külön tanulmányt is a Raszpljujev nagy napjának színpadáról. Mindkét írás sajátos összefüggésben tárgyalja az előadás tárgyi, gondolati és látványelemeit, ezáltal is tanúsítva a színházi együttes munka hatékonyságát.

alapanyagból, sőt a hangnem lenül jelzik a hlesztakovizmus lényegét közvetlenségéből is - egyetemes emberi éppén úgy, mint az oblomovizmusét. Nincs groteszségek s típusok gyúródtak össze. kizárva, hogy Szuhovo-Kobilin Tarelkinjét Szuhovo-Kobilin eredeti kéziratában a Hicsztakov-típusra készített aktuális Tarelkin név 'helyett még ez áll: rögtönzésnek szánta. Mert hogy nemcsak Hlesztakov. Ebben a tényben nem a Tarelkin és Hlesztakov vonatkozásában filológiai bizonyíték a megragadó a foglalkoztatta a típus és variáns kérdése, számomra, a trilógia - sokfelé 'hangoztatott, hanem saját dramaturgiáján belül is, azt a - származástani rokonsága Gogol *Revizorá*-val -, hanem a mögéje képzelhető gesztus- Hogy Szuhovo-Kobilin - Tarelkin alakját formázva - azzal a biztonsággal nyúlhatott vissza s hivatkozhatott egy típusra, ahogy például a commedia dell'arte számtalan is ütődött, és csalásban (!) vesz részt. És aktuálisan rögtönzött variánsa a már Az ügyben megjelenik a hitelezőktől szorongatott, balek Tarelkin, aki szeretne nagy úr lenni, szélhámos terveket sző, de Mert Hlesztakov, akár-csak Oblomov, a dörzsölt agyú és félelmetes hivatali főnöke, Varravin tábornok ott is túljár az eszén -. - remek megtestesítői, köznévként 'máig is Szuhovo-Kobilin alakjai és dramatur- élnek a nyelv-ben, és mindenki számára gíája azonban a *Raszpljujev nagy napja*-félreérthet-

Szuhovo-Kobilin: Raszpljujev nagy napja
(Huszonötödik Színház). Raszpljujev (Tolnai Miklós) kihallgatja Csvankin földbirtokost (Jordán Tamás)



ban érnek be valójában. Nemcsak azért, mert itt talál rá egyértelműen a mindvégig kísértő groteszk-buffó hangnemre, és nem is csak azért, mert az említett három főfigura itt jelenik meg együtt és részletesen kidolgozva. A kiteljesedés a szerkesztés szintjén jön létre. Az előző két darab egyszerűbb, lineáris konfliktus- és világképe helyett itt mint valami nyomasztó, átléphetetlen bűvös kör visszfénye: a szituációk megállíthatatlan körforgása jelenik meg. A *Raszpljujev nagy* napjának három felvonásában a személyes ügy már három egymásba kapcsolódó mutatványként elidegenedve jelenik meg. Az elsőt a Tarelkin nevű kishivatalnok mutatja be, aki úgy akar megmenekülni reménytelen és szálnalmas életétől, hogy megrendezi saját temetését, s egy elhunyt hivatalnok, Kopilov neve alatt akar bosszút állni sanyargatóján. A második mutatvány a sanyargatóé. Varravin tábornok lép fel, aki úgy fordítja visszájára a trükköt, hogy nemcsak leleplezi a szemfényvesztésnek ezt az amatőrt, de ravasz okoskodással bebizonyítja, hogy ha valaki kétszeresen meghalt s mégis él: az csak vámpír, emberbe fordult farkas lehet, s ezzel mozgásba hoz egy gépezetet.

A mutatvány itt megy át „világszámba”. Itt virrad fel egy megrendítően hülye rendőrbiztos, Raszpljujev nagy nap-ja, mert a koholmány tárgyi bizonyítása, koncepciózus továbbfejlesztése órá vár. És Raszpljujev az a figura, aki meg-találja a módját, hogyan kell macska-egér játékká „varázsolni” a kihallgatásokat, megszervezni az „attrakciót”, hogy kérdéseire puskalövésként vágódjék ki az áldozatból a vallomás.

A mutatvány csúcspontján váratlanul visszazárul a kör: telhetetlen ügybuzgalmában a vámpírgyanú korlátlan ki-terjesztésével Raszpljujev neve is a „lista”, jegyzőkönyvbe kerül, és kiderül, hogy Varravin sorsa sem független a meggyötört Tarelkin makacsul őrzött kompromittáló irataitól. Varravin megkapja az iratokat, Tarelkin a kopilovság menlevelét, és visszatér minden a kiindulópontba.

Mínta csak a Jan Kott által olyan szemléletesen leírt „immanens hordóban” mozognának Szuhovo-Kobilin fő-hősei. Ez a vurstlibeli óriáshordó attól immanens, hogy nem „kívülről” mozgatják, nem külső gépezet, a Törvény működése teszi nevetségessé vagy tragikussá a benne áthaladni igyekvőket. A

mozgást belülről indítják el, a lépések s a 'bukdácsolások' menthetetlenül egymásba kapcsolódnak. Az önmagát fel-adó, álarc mögé bújt lélek (Tarelkin), az embertelen ész (Varravin), a gondolkodásra és érzésre is képtelen test (Raszpljujev) mozgásának szétszakítottsága és egymáshoz tartozása: „immanenciája” tragikus és komikus groteszkké szövődífik össze.

Maszkok és jelmezek játéka

3. A groteszk stílust, a szereplők egyetemes vonásainak megteremtését az elő-adásban először is Keserő Ilona pompás jelmezei és maszkjai készítik elő. Groteszk az, ahogy Tarelkin köpenyéből szálnalmasan és védtelenül villan elő klottyatyája, térdzoknis-kötös sovány lábszára; groteszk óknak, a telivér. rendőrkapitánynak deli Dali-bajszja, Raszpljujev jégkokikapusra méretezett, kenguruerszényekkel telezsúfolt szerelése, valamint az a két mammutszabású nemezciszma is, amelyben reszketve és megsemmisülten süpped el egy beidézett tanú; de ezek csak legszembeütőbb példái a maszk- és jelmeztervező - a naiv festők szemléletét is felidéző - eszköztárának.

Nem kevésbé fontos azonban az a vonás, hogy Keserő nem stilizálás, valamilyen konkrét öltözék vagy egyenruha jegyeit általánosítva jut el a típus megfogalmazásáig, hanem érezhetően személyes (szinte azt mondhatnánk, színészi) beleélés útján, melynek látható végeredményében fantasztikum és realitás, képzelet és gondolkodás nincs élesen elkülönítve. Keserő pirospozsgás vásárfia-Óh kapitánya, sápadt múmia-Varravin tábornoka és a többiek, öltözéküknek csak egy-egy részletével, formájával vagy színével kötődnek konkrét méltósághoz és foglalatossághoz, a többi a darab, az előadás törvényeihez van szabva- És ezek közül a legfontosabb a játék, az átváltozás törvénye.

Szuhovo-Kabilin darabjában az arc általában azt jelenti: álarc; az öltözet gyakran: álöltözet. Tarelkinje úgy szabadul meg mindenki által ismert és üldözött énjétől, hogy eldobja parókáját és műfogorát - vagyis hétköznapi, hamis arcát.

Szőke rendezésében - az értelmezés lényeges elemeként is - megfordul a helyzet: Tarelkin „eredeti” arca az egyetlen, mezítelen együttérzésünket fölkelő emberi arc. Raszpljujev és legényei szemét vörös karika futja körül, a

csinovnyikok s a többi közszereplő szemét és száját egyforma tapaszként árnyékolja be a szürkés-kék festékc sík, Varravin arcát áthatolhatatlanná teszi kréta-színe és sötét festékek körberajzolt szemüvege. Tarelkin azonban úgy válhat ismeretlenné, s attól lesz boldog, ha felhúzhatja Kopilov *ellenszenvünket* fölkelő gumialarcát, s kiálló műfogorával habzó szájú, selypes szörnnyeteggé változhat át-

Az álarcával és átöltözéssel folytatott játék mint színházi forma - tudjuk régtől fogva - szimbolikus téma is lehet Shakespeare színpada a férfinak öltözött nő játszó férfiszínészben aknázt ki legteljesebben az ilyen formában rejlő tematikai lehetőséget: így mutatta be a szerelem változó alakban változatlan, csillapíthatatlan szenvedélyét. Szőke - némiképp a diákszínjátékok ;modorában - ehhez a hagyományhoz akar visszanyúlni, amikor az írói szándék szerint „Egyazon személy” által játszott 'kettős szerepeket az előadásban továbbiakkal toldja meg, és nemeket cserélve változtat. Nemcsak mulatságos játékra nyújt alkalmat az átöltözés, de azonos helyzetek összefoglalására, típusteremtésre is. Ezt érezzük, amikor Kim Bori feltűrt szoknyájú szerelmi cselédje Raszpljujev micisapkas, alattomosan sunyító fiaként tér vissza, s amikor Galkó Baláznak a Tarelkin körüli anyai pártfogás és gondoskodás teendőit kellene ellátnia Mavrusa szakácsné alakjában csakúgy, mint rendőrségi orvosként, a funkciók közös kilátását is felfedezhetjük az orvos nevében: Unmöglichkeit.

Legtorokszorítóbb azonban az átöltözéssel folyójátéknak az a fajtája, amit Jordán Tamás mutat be: amikor a pattogó földbirtokos, a kedélyes kereskedő és a remegő házmaster három jelmeze mögül ugyanazt a kiszolgáltatottságot és megalázatottságot bújtatja elő; s a hatást csak emeli, (hogy ott érezzük benne a commedia dell'arte vagy a cirkusz semmiből sem okuló, újra meg újra orra bukó vagy hidegzuhanyt kapó bohócaival való rokonságot is.

Játék díszletben és díszlettel

4. Egy villanásnyi groteszk fintor megjelenik Keserő játéktértervében is. Mint-ha szabályos színházat húzna elő a zseb-színházból. A Huszonötödik Színház maroknyi és alacsony terét tört félköríves vászonparavánjával és színpadra felvivő V alakban nyíló lépcsőivel kissé kitágítja, kimélyíti, a merevítőrudak,

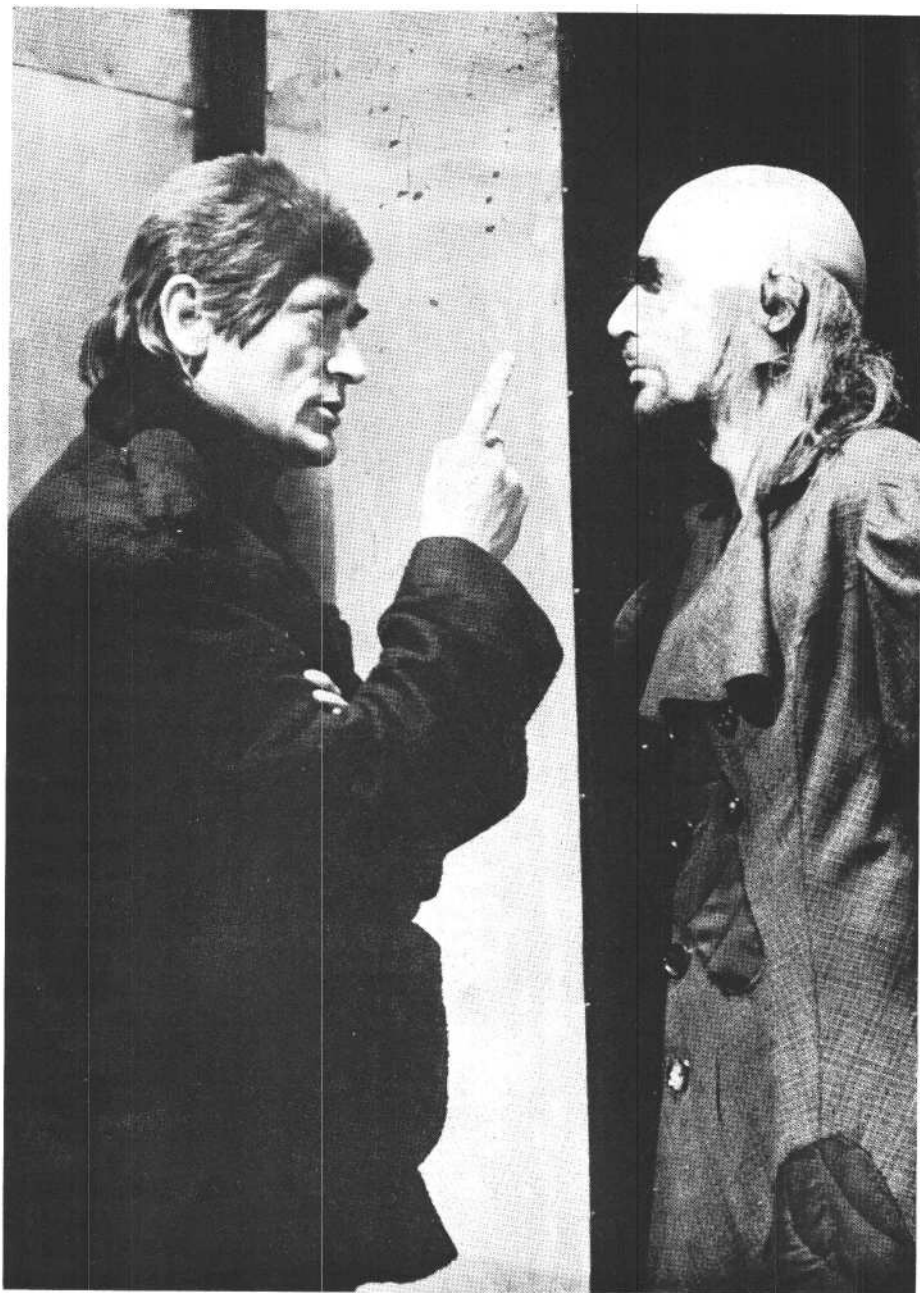
a forgóajtó, a lábakra emelt ketrec függőlegeseivel meg is nyújtja. Némi túlzással azt mondhatjuk, ez itt a reneszánsz-barokk perspektivikus színpad-kép. Még előfüggönyre is futja.

A Raszpljujev-előadás színpadtere azonban nem a kortina mögött kezdődik, és nem záródik le a háttér fehér vászonsávjával. Már a nézőtéri bejáratban egy karosszéken ülő, kitömött, barna kesztyűs rongybábu fogad minket, ezzel rohan majd be lelkendező hadarással a Tarelkint játszó Iglódi, és fejünket később is gyakran kell a néző-téri folyosó irányába forgatnunk, mert a színpadi történeshez *dinamikusan* csatlakoznak az itt folyó jövés-menések. Fokozatosan a háttér közepén futó vászonsávját is áttöri egy másik - főként akusztikailag érzékelhető - tér, amelyet durva csizmadobogás, jajveszékelés, vad lárma rajzol ki. Optikailag csak éppen a legszükségesebb töredékek szűrődnek át innen: a pribékek vonszolta Tarelkin sovány, mezítelen lába, a nyalka rendőrkapitány s a takarítónő üzekedő mozdulatai, vagy az ünnepi dárídó után - az átvilágított paravánon megjelenő imbolygó, eltorzult árnyképek... Mintha a színtér közepén folyó játék csak szelídített változata volna annak, ami azon túl folyik.

Már ezekből is látható, hogy Keserű Ilona díszletének fő funkciója az, hogy mozgásnak adjon teret. Kitakarjon és felfedjen, kiterjesszen és beszűkítsen. Szimultán képek és töredékek nyugtalanító és mozgató áramlását indítsa útnak a nézőtér felé.

A Raszpljujev-díszletben sok minden visszatér Keserű korábbi munkáiból. Szőke *Leonce* és *Léna* főiskolai vizsgaelőadásában ott találjuk már a háttér-ben futó vászonparavánt; a két lépcső összetoldásával keletkezett (ott még kerekéken guruló), több funkciót is kínáló térkitüremkedést - sőt a marosvásárhelyi Kleist *Amphytrion*-színpadképén felfedezhetjük már a mostani játéktér szerkesztés alapelvét is: a központi „tengely”-rész mellett kétoldalt elhelyezett statikus „ketrecet”.

Indulatok, külső és belső folyamatok, állapotok rajzolódnak ki ezekben az egyszerű, de lényeges elemeket feltáró szerkezetekben. Ha gondolatban megpróbáljuk visszaidézni a színészek mozgását ezúttal a Raszpljujev-előadás terében - ahol az absztrakt konstrukció mintha közvetlenül nőne ki a valóságos képekből: Tarelkin leshelye és



Raszpljujev (Tolnai Miklós) gyanakszik Tarelkinra (Iglódi István)

börtönszférája a szekrény és a rácsos rendőrségi beszélgetőfülke képzetéből, a színpadi 'tengely: egy valóságos forgóajtóból -, szóval ha megpróbáljuk visszaidézni a színészek mozgását, mintha egy kinetikus szerkezet hullámzó működésébe pillantanánk bele. A legfontosabb áramlásokat a sebesebb vagy lassúbb mozgásokba hozott forgóajtó hozza létre. Nem véletlen, hogy éppen a cselekmény legfőbb mozgatója, Varravin tábornok jelenik meg itt leggyakrabban, majd később Raszpljujev, aki a juta-lom és hatalom reményétől megittasulva eszeveszetten pörgeti. Varravin önmagához híven - talán - csak pálcája hegyével pöccinti meg az ajtót, mely diszkrétén és titokzatosan lendül olyankor, Raszpljujev esetlenül, szédülten, bukdácsolva, vele együtt forog...

A többi szereplő lehetőleg elkerüli a

„tengely” érintését. Lám, Tarelkin, a leginkább passzív szereplő, a szemlélődő helyzetébe menekülő: oldalazva kerülgeti, vagy éppen tükröként használja, s akik végképp kiszorulnak a forgatásból, azok már csak áldozatokként fordulnak, röpködnek be a színpadra, és el-lódított vasgolyók módjára pattannak-verődnek „asztaltól” „vallatóg”, míg el nem „halnak” a segédek karjaiban.

Nemcsak ilyen nyugtalan, ideges rajzolatokban jut szóhoz a díszlet, beszédessé válik a mozdulatlanúság és a térbe helyezetség is. A stabil, kis kitekintőablakkal ellátott „ketrec” gunyorosan teremti meg Tarelkin lényegileg azonos magánszféráit, a szemlélődő és a fogoly állapot helyeit, és fontos az is, hogy a szereplők milyen helyzetet foglalnak el egymáshoz viszonyítva a színpad lépcső- és dobogórétegein. A legmagasabb tér-

pontra (a legtöbbször asztalként használt dobogóra) természetesen megint csak Varravin hág fel leggyakrabban, meg a rendőrtisztviselők féktelen jó-kedvükben, és csak egyszer merészkedik fel ide illetéktelen személy: a vallatás hevéletében - s azonnal lelökik. A lépcsőfokok: hierarchiafokok, és amikor nincs kéznél más eszköz, a rangban alacsonyabban álló szereplő mozgásával utánozza a lépcsőt, mint abban a groteszk jelenetben, amikor a lépcsőn lefelé haladó Varravint követve, a szolgálatkész rendőrfőnök lépcsőzetesen béka-ügetésbe megy át.

A kortina segítségével az előadás végén aztán létrejön az összes mozgások összefoglalása. Miközben az álarcát visszaszerző Tarelkin hason csúszva s a közönség felé fordulva szolgálatát ese-dezik, és - Szőke jóvoltából - mondókájába groteszkül belekeveri időnként a kezdőkép újjongó mondatait is: a vászonfüggöny leereszkedik, s a hátulról jövő fény kirajzolja rá Tarelkin eddigi üldözőinek változatlanul fenyegető árnyékát. Csakhogy ezúttal Varravin, Őh és Raszpljujev alakját, csakúgy mint a fekvő Tarelkint, mint valami közös *maszk*, eltakarja a *díszlet vászna*.

A tárgyak nyelvén

5. Az előadás tárgyi világára, kellékei-re első pillantásra hiányuk jellemző. A „ketrec” alatt sokáig észrevétlenül lapul egy zöld borosüveg, egy piroszománcos öblös vájdling - mintha a stilizált, geo-metrikus tér semmiféle konkrét helyszín-re utaló tárgyat nem tőrne meg. Nincs szék, amihez Szuhovo-Kobilin utasítása szerint a leleplezett Tarelkint kötözik, nincs paraván, amely mögé elrejtőzik, és asztalra is csak alkalmilag, a játék során tesznek szert, amikor a lépcső dobogóra borfoltos, gyűrött abrosz terül. A tárgyaknak a játékhoz és a színpad-tér elemeihez alkalmazkodó mimikrijét látjuk: a Tarelkin bábutetemét magába foglaló teknő egy alig-koporsó, a „kincs-tári” bádogpoharak anyaga a forgóajtóéval mosódik egybe, formájuk szűkszávúan jelzi csak rendeltetésüket. Ezért hat azután váratlanul, sőt meghökkentően, amikor a behemót rendőrbiztos ne-kilát, és valóságos csülköt, kenyeret és sajtot tépdés mohón a halotti tor jelenetében, vagy amikor az ármányos hivatali főnök valóságos vizet csorgat a padlóra bádogpohárból, s öngyújtójából valóságos tűz lobban, hogy eleméssze a rá is kompromittáló jegyzőkönyvet. A

képzelet, a játék szintjéről hirtelen mint-ha a naturalista valóságba zuhannánk.

De miért csak itt? A rendezőnek lett volna alkalma előbb is naturális eszköz-ekkel élni. Például, ha vakon ragaszkodva a darab szövegéhez, valóban orr-facsaróan bűzölgő halakat csempészett volna Tarelkin koporsójába. Eltekintett tőle. Nyilván érezte, hogy lényegbevágó különbség van a bűzlő hal és a zsíros csülök között. A hal bűze: orrfacsaró tény. A csülök bekebelezése viszont mutatvány, és itt a 'képtelen túlzás minőségi változást hoz létre. Farkasétvágyat bemutatni ugyanaz, mint később farkas-embert - szípolylidércet produkálni. Te-hát ez az a pont, amikor a kellékek nyelvén is megszólalhat az előadás témája.

A *Raszpljujev nagy napjában a valóság* és a fantasztikum, a hétköznapi tények és a koholmányok nevetséges pimaszsággal következnek egymásból. Tarelkin attól lesz többek között üldözendő, emberbe bújó nyúl, mert hitelezői elől több ízben úgy fut el, mint a nyúl. Pontosan ilyen alpári egyszerűséggel nő ki a kellékek, színpadi tárgyak átvitt értelme 'is. A surolókefe groteszk mulatságossággal lényegül át hol phallushol főnökszimbólummá, sőt skorpiószipókává, s közben szándékosan és lényeg-bevágóan őrzi ennek a tárgynak cirokból-fából és gumiiból álló nyers otrombaságát. Nincs semmiféle hamis lágyság, megnyugtató artisztikum a tárgyakkal folyó varázslatban. Maguk az elemek is gonosz mágus - Varravin - parancsának engedelmeskednek.

A tűzzel az igazságot teszik semmissé, a víz feletti hatalom a szomjúság kínját varázsolja elő: a Varravin poharából csúfondárosan, pazarló, tompa dobolással ömlő vizet a szomjúságtól gyötört Tarelkin a darab végén hatalmas kortyokban nyeli, zihálva, elfulladva, fejét nyakig belemerítve - a felmosóvödörbe.

Az élettelen tárgyak groteszk módon kapcsolódnak az emberhez. Szőke rendez'és'ében a bot, a sétatálcá, a kulcs-csomó, a pisztolytáska emberivé szervülnek, közvetítőközeggé válnak, bőrfel-lületté, idegvégződéssé. Ennek a tenden-ciának pajzán és ősi változata: Raszpljujev nemisége díszeként is viselt pisztoly-táskája azonnal észrevehető. Varravin sétatotja már kevésbé árulkodó. Figyel-nünk kell a működését. Ez a sétat-bot tapogat (Tarelkin báb'hu'lláját), fenyeget (a laskává aprítás mozdulatával),

messzire nyúlik (láthatatlanul tárgyakat moz-dít el helyükről), s ekkor tűnik fel élesen, hogy fekete színe egybemosódik Varravin ruházatának sötétségével. Ez a bot tehát a kéz meghosszabbítása, s a tárgytól, emberektől idegenkedő undora, turka-piszkolató fölénye eszünk-be juttatja az ideillő szót is: manipulátor. Varravin karakterét fejezi ki ez a jelentőssé tett kellék.

De ugyancsak a belső lényeg felé köz-vetít egy hasonló tárgy, egy pálca a le-tartóztatott földbirtokos használatában. Ré-mült dühében hülyén csapkodja vele a rendőrfőnök asztalát, de csak unott ásitással felelnek rá. Ez a vibráló pálca - az előbbivel ellentétben - nem a kéz, hanem a kalimpáló szív képzeletbeli folytatásában jelenik meg. S hasonló szerepe van egy csörömpölő kulccsomónak is: a riadtan pislogó házmester nyakában a belső reszketés félelmesen-mulatságos tárgyát képezi. Lehet még fokozni ezt a szomorkás mulatságot? Lehet bizony, mondja a rendező, a dolog kézenfekvő, csak meg kell fordítani a helyzetet: ne a kelléket mutassuk meg az ember vonzásában, hanem fordítva: s már előttünk is áll Tarelkin arca Kopilov maszkjának és protézisének függelékeként.

Előkészített rögtönzések

6. A Raszpljujev-előadás szuggesztív jel-mezei, játéktérei és kellékei, látjuk te-hát: stílust és gondolatot diktálnak. A színészi játékot mégis belülről irányítják. Inspiráló mozgást indít meg a színész-ben, ahogy belenő vagy beleszorul a jel-mezébe, ahogy a színpadtér közvetlenül érzékelhető dinamikáját megérzi vagy mozgásiba lendíti, ahogy a tárgyakkal kapcsolatba kerül, és itt figyelemre méltó, hogy Szőke rendezésében egyetlen jelenet sem kezdődik állóképpel. Az ál-Kopitov (az önmagán túllépés szimbolikus gesztusával) bukfencezve érkezik a színpadra, Őh kapitány csontjait ropogtatva, marionettszerű gimnasztikával „melegít be” a jelenetére, és ahol - két jelenet közben - végképp leállna egy pillanatra a mozgás, oda a rendező, mint-egy lazzoszerűen, közjátékot vagy pantomimot iktat be. A folytonos színpadi fluktuálás végső soron Szőke színészvezetésének alapelvéből származik, abból, hogy a színész a lelki folyamatokat induskáló mozgásból, nem pedig absztrakciókból állítja elő az alakot. („Nem ijedtünkben futunk, mondta Mejerhold, hanem futtunkban kezdünk megijedni.”,

Ebből adódik - ami talán meglepően hangzik egy jól felépített előadás lát-tán : hogy Szőke rendezése általában ki-provokált és tudatosan irányított rögtönzések sorozatát rögzíti. Rögtönzéseket, amelyeknek azonban gondos előkészítettségük folytán mindig pontosan célba kell találniuk, és folytatódniuk kell. Varravinnak, például, egyetlen mondata van, amikor a harmadik fel-vonásban megjelenik a rendőrkapitány-nál, hogy manővereit megindítsa, de ez az egy mondat hosszú pantomimsorozat után hangzik el, hogy aztán pompás bohóctréfába fulladjon. Előbb Óh kapitányt látjuk, amint a vámpírhírtől fel-dúlva, de 'hitetlenkedve jár-ke' a szín-padon, Raszpljujev pedig az asztal sarkánál a kapcájával bíbelődik. Aztán Varravin láthatatlanul meglendíti két-szer a forgóajtót. A kapitány riadtan kapja fel a fejét, s miközben Raszpljujevvel együtt a rejtély forrását kutatja.

Varravin a hátuk mögé kerül, fellép az Asztalra, és botjával sorra a levegőbe emeli a levetett bakancsot, a vizes poharat, majd földre szórja a kártyákat ... Ezután kezd csak jövelele céljának el-mondásába, de addigra már szű szerint fölébük kerekedett: a kapitány bambán néz föl rá, Raszpljujev pedig zavarában meztelen lábát dugdosná, s legszívesebben lenyelné a kezében felejtett kapcáját. Nemcsak Varravin fölénye kapott formát tehát, 'hanem egyúttal a kapitány és Raszpljujev fogékonysága is a vámpírveszélyre. Ebből következik, hogy a rejtélyesen életre kelt bakancsot és vizes poharakat pisztolylövésekkel teszik ártalmatlanná...

(Ha a rögtönzöttség - mint ebben a jelenetben - egybevág az alapgondolattal, az arra mutat, hogy az előadás rögzített részei világosan megfogalmazódtak. Hogy valóban erről van 'szó, 'azt az előadás ritmikai kiegyensúlyozottsága is

igazolja. A fontos szereplőknek érezhetően saját mozgás- és ritmuskaraktere van. Tarelkin izgága, rugalmas mozgásával szemben Varravin mozgása méltóságteljes és merev. Raszpljujev darabosságát, lassúságát Óh cikornyásabb, peckesebb mozgása ellensúlyozza. De rögzítődik a ritmus többek közt a harmonikás meghatározott, de változó fel-lépéseivel s a tömegmozgásokkal is. Az előadásonként változó kisebb rögtönzések ezekbe a ritmus- és mozgástömbökbe simulnak bele.)

A színészek mutatványa

7. Szőke rendezési stílusa nemcsak a színészekből szabadít fel váratlan energiákat, játékkedvet, de magának a színháznak is bontogatja egy gyakran nélkülözött vonását: az eseményszerűséget, s ami ezzel együtt jár, a kockázatot.

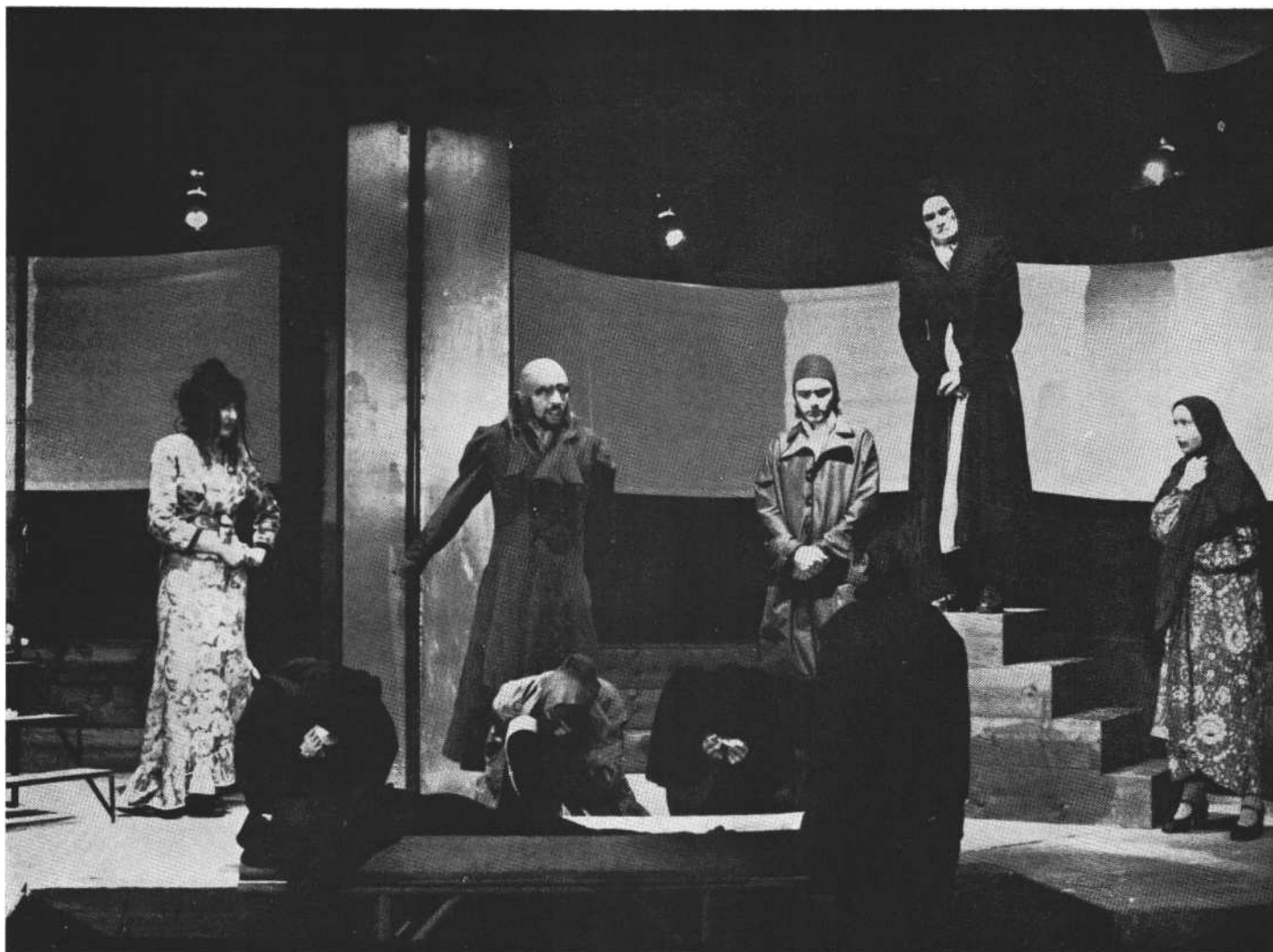
A színészi játéknak ezt a helyben születettség élményét leginkább Tolnai

Szuhovo-Kobilin: Raszpljujev nagy **napja** (Huszonötödik Színház). Tarelkin (Iglódi István) és hivatali fölöttese, akit zsarolni próbál: Varravin (Csíkos Gábor)



Varravin (Csíkos Gábor) és Óh kerületi **rendőrkapitány** (Kristóf Tibor)





Tarekin megrendezi saját temetését (Iklády László felvételei)

Miklós Raszpljujev-alakítása kelti fel. Tolnai az, aki a legtöbbet rögtönöz. Nem azért, mert sztárrá akar előlépni, hanem éppen mert pontosan érzékeli a társai mozgásában vagy a közönség reagálásában beálló apróbb változásokat, és ezeket értékesítve, módosítja játékát. Rögtönzései másrészt abból adódnak, hogy pontos elképzelése van a figuráról, külső és belső karakteréről, indulatairól, mozgásáról, mozdulatairól. Ezért van az, hogy egy-egy ügyetlenül elejtett orvosi táskát, egy 'kelletlenül messzebbre penderült kalapot 'úgy csippent fel, vagy úgy taszigál odább a lábával, hogy ezek a véletlen mozzanatok egy szükségszerűnek látszó cselekményfolyamatba illeszkednek. Tolnai pontos szerepvezetésének azért van nagy jelentősége, mert Szőke keményre hangolt rendezése Raszpljujev nagy napjára, a hatalom elembertelenedésének fejlődésrajzára teszi a legfontosabb hangsúlyokat.

Pompás az a környezetrajz, amelybe a rendező elhelyezi Raszpljujevet és társait. Ahogy újra meg újra megjelenik köztük a harmonikás (Mártha István) némafigurája, aki muzsikájával egyrészt megteremti a „miénk a világ” dárídójának atmoszféráját, másrészt kikapcsol-

ja és közömbösíti a hivatásszerű brutalitásmozgóját; ahogy a rózsaszín harisnyás lány (Kim Bori) alakjával fölvezet az itt folyó történetek szexuális hátterét és kiegészítésiét; *ahogy* megmámorosodott, pisztolydurrogató hőseit belemártja a színpad sötétjébe, majd visszahozza Óh kapitányt, derengő fényben imbolyogva s hülyére merevedve...

Ez az a milió, ahol Tolnai nevetségességében is hátborzongató farkasétvágyú Raszpljujevje groteszk Oidipuszként a szipolylidérc keresésére indul. Szűk homlokú maszkja, a szélteben elnyújtott, torz tömzsiségű jelmeze első pillantásra nyomasztó alakot állít elénk, Tolnai azonban csak lépésről lépésre (sőt néha elő-re-, néha hátralépve) ad nevet a félelmetességnek. Eleinte csak naiv, jámbor zabáló, akiiből odaadóan gépies, meg-megtörő lépések szakadnak ki, de igazán kellemetlennek csak folytonos csizmacsattogtatását érezzük.

Még behemót játékoságra is futja tő-le: a halotti toron, az ajtó mögé bújva kapja ki Iglódi (Tarekin) kezéből a vodkásüveget, és pohárnak használja. Tolnai, nagyon [helyesen, Raszpljujev brubalitásának közvetlen leírásával alig

foglalkozik, vagy legalábbis nagyrészt fantáziánkra bízva, mint például amikor egy ajtó mögött játszó erőszakos „szellemi” jelenet végén fogak egy késsel piszkálgatva jelenik meg. A lapaj rendőrbiztos közvetve sokkol, azáltal, hogy a testi erőszakot (például egy házmasterfog kiverésének szükségességét) mint természetes életmegnyilvánulást tünteti fel, amelyről nem szokás gondolkodni.

Tolnai vegetatívnak mutatja az élet-szemléletet, együgyűnek a gonoszságot. És a dolog valóban ott válik lidiéressé, amikor a fizikai kegyetlenségről áttér a szellemi erőszakotételre, és fölsőbb sugallatra, de belülről fakadó helyestéssel megszünteti a határokat valóság és fantasztikum, keholmány és igazság között. Raszpljujev ugyanis nem tud finom megkülönböztetéseket tenni, ez abból derül ki, hogy minden dolog kézzelfoghatóságát azonnal megeleveníti. „Köntőfalazásról” lévén szó, valóságos falat ró a levegőbe. Amikor a csecsemő-korától elvetemült Tarekinra terelődik a beszélgetés, két ujjával futkározó hüvelykmatyit ír le a padlón. Az előadás egyik legszebb mozzanata egy pár pillanatnyi süket csönd a harsány lármában: akkor születik meg Raszpljujev

agyában az első absztrakció. Éppenséggel ütésre emelt kezét saját maga állítja meg a levegőben, s némi habozás után a közönség felé fordulva jelenti be: „Most kezdem csak érezni az erőmet.” Mozgása mintha ettől kezdve olajozottabb lenne, felgyorsulna, mechanizációt szervez a vallomások meggyorsítására. Már nemcsak testileg tölti ki torz öltözetét...

(Tolnai kitűnően megoldott és az egész előadást döntően befolyásoló szerepében csak egy-két apróság nem tetszett, ami épp a benne legkövetkezetesebb játéktílustól idegen: amikor például túlságosan sokáig megragad egy ötletnél: történetesen az áöltöztetben sántikáló Varravin „falában”, vagy amikor a poén nem természetes mozgásból csat-tan el, ahogy például Őh fenéken billentésére süti el pisztolyát.)

Kristóf Tibornak sok tekintetben a Raszpljujevval ellentétes vonásokból kell formálnia Őh kapitányt. S ez - milyen nagyszerűen - mindjárt a figura első megjelenésével mozgásban kirajzolódik. Amíg Tolnai kiterjeszti, Kristóf beleszorítja magát a ruhájába. Mély nyögések, elfúló (női) sóhajok kísérik a mindennaposnak tűnő toalettmozdulatokat, és a snájdig elegancia eredménye: a szoros derék, a zsinórokkal elszorított mellkas mögött ez a kapitány - szorong. Gyanakszik, szimatol, folyton összeráncolja szemöldökét. Kristóf alakítása ott a legjobb, ahol a naiv, gyanútlan butaság mellé megteremti a kételkedő butaság frappáns helyzetképeit. A harmadik részbeli katzenjammeres némajátéka ugyanakkor az előadás egyik legpompásabb jelenete.

Iglódi István a Tarekinnel ismét számot ad kitűnő mesterségbeli tudásáról. Lenzdületével, gesztusainak árnyalt változatosságával izgalmasan építi fel, majd rombolja le ugyancsak az álarcos, a kopilovi létezés nagy ábrándját. Iglódi legjobb jelenetében ez az átalakulás a szemünk előtt zajlik. A szemünk előtt zsugorodik a parókájától, protézisétől erőszakosan megfosztott Kopilovból új-ra Tarekinné, hogy végül már csak bátorosan, cérnahangú énekidézete utaljon korábbi jókedvére. Iglódi a kicsattanó, robbanékony lelkendezéstől jut el a megtört csuszás-mászásig; hibátlan fejlődésvonalat rajzolva, amit csak az zavar, hogy helyenként mindezt kissé túl csiszoltnak, kiterveltnek érezn.

Más formában, de hasonló tapasztalunk Csikos Gábor Varravinjával kap-

csolatban is. Ő az előadás egyik leg-hatásosabb, emlékezetünkben talán leg-mélyebb nyomot hagyó figurája. A roppant szuggesztív maszk és jelmez, a szép orgánus, a jól etalált, kísérteties mozgás mögött azonban - talán belső bizonytalanság miatt - kiaknázatlanul maradnak természetes játéklehetőségek (például, a temetési jelenetben). Így az-tán Csikos a fölünyes biztonságból időn-ként árulkodóan előbújtatott ideges türelmetlenségen kívül kevés fogódzót ad arra nézve, hogy az ördögi Varravinnak miért olyan életbevágóan fontosak a Tarekin zsebében őrzött papírok.

A *Raszpljujev nagy napja* e négy kulcsfigurájának rövid bemutatása azonban még mindig nem ad „keresztmetszetet” a színészi munkáról. Ennek lényege ugyanis az, hogy nincs különbség protagonista és mellékszereplő között. Hogy ki a főszereplő és ki a statisztá, ez mindig a - sokszor szimultán folyó - játékból derül ki. Más helyütt szó esett már Jordán Tamás pazar hármasszerepéről, de ugyanilyen élességgel kerül előtérbe olykor egy-egy kevésbé ismert színész szerepe: a gyalogrendőrt és csinovnyikot alakító Tardy Balázsé, a harmonikás Mártha Istváné, a kellemes meglepetésként ható Kim Borié, Galkó Balázsé.

És hogy itt valóban a szereplők fel-szabadult mozgására épül föl minden, azt az előadás egyetlen kettőzött szerepe dokumentálja legjobban. Bajcsay Mária és Marsek Gabi ugyanazt a mosónőt alakítja, a megboldogult Kopilovnak ugyanazt a szívügyét, ugyanazokkal a bánýarém magzatokkal az oldalukon. A két szereplő mégis teljesen más mozgásokat, szituációkat és karaktereket állít elő: Bajcsay egy földrecsücscent, félnotás és megadó Brandahlisztovtát. Marsek egy parlagi, farát riszáló némbert. S aki látta mindkettőjüket, alig hiszi el, hogy ugyanazt a jelenetet játszották, ugyanazokat a szövegeket mondták.

Szuhovo-Kobilin: Raszpljujev nagy napja
(Huszonötödik Színház)

Fordította: Elbert János. Rendezte: Szöke István. Játéktér- és jelmeztervező: Keszérű Ilona.

Szereplők: Csikos Gábor, Iglódi István, Kristóf Tibor, Tolnai Miklós, Tardy Balázs, Varga Tamás, Wohlmuth István, Jordán Tamás, Galkó Balázs, Bajcsay Mária, Marsek Gabi, Bán László, Kim Borbála, Mártha István.

BÖSZÖRMÉNYI KATALIN

Raszpljujev nagy napjának színpada

A színházművészet kollektív művészeti ág - írják a lexikonok -, mely az irodalmi alapokon és a mimézisen túl a zene, scenika, jelmeztervezés, néha a tánc közös munkájával hozza létre és ismétli meg napról napra az alkotást: az elő-adást. Úgy mondjuk általában, hogy mindennek egy szellemi irányítója van: a rendező, s színházi kritikáink ennek megfelelően többnyire csak az irodalmi anyag és a rendező szándékainak viszonyát szokták elemezni, több-kevesebb sikerrel. A színházművészet kollektív volta így a nézők és szakemberek előtt egyaránt elsikkad, s talán ez is oka lehet, hogy *sorozatosan* születnek elő-adások, melyekben a díszletek és jelmezek csupán illusztrációk, vagy éppen ezek teszik egyedül előadássá az elő-adást.

A Huszonötödik Színház *Raszpljujev nagy napja*-előadása esetében most talán először valósult meg a jól értelmezett kollektív alkotómunka, mely-nek élő részesévé válhatott az író Szuhovo-Kobilin is. A rendező ugyanis - eltérően a manapság 'nálunk divatos egyszerűsítő színházi hagyománytól - a *megírt drámát teljes mértékben tisztelet-ben tartotta*, és törekvése annak visszaadására irányult, nem egy vagy egy-két tételének kiemelésére. Ennek érdekében a jobbra iskolázatlan színtársulat tagjaiból eddig sosem tapasztalt színészi képességeket *hozott* felszínre. Így a *mimézi*s, mely a színházban már-már feledésbe merült, teljes szépségében 'ki-bontakozva lett az előadás másik alap-feltétele. A *scenika, jelmeztervezés* esetében *hasonló* helyzet alakult ki a rendező és tervező között. Figyelve egy-más szándékait és elképzeléseit, vala-mint a színészek *fizikai* és színészi képességeit, megteremtették az előadás létrejöttének ugyancsak nélkülözhetetlen téri és képi feltételét, a jellemzés és megjelenítés alapját. A *színházi kollektív munka így ért el* nagyszerű eredményt.

A scenika, azaz a díszlet és világítás, a játéktér megtervezése a hagyományos értelmezés szerint (ugyanígy a jelmez-tervezés is) „a megjelenített esemény

helyét, idejét, hangulatát van hivatva érzékeltetni és megteremteni". Mi a teendő azonban egy olyan darabnál, mely szemmel láthatóan nem fektet súlyt az esemény tényleges helyére, idejére? Mely bárhol és bármikor lejátszódhatik, de mégis, tárgyát tekintve bizonyos nemzeti jelleggel bír? Marad csupán a „hangulat” érzékeltetése? Korántsem, hiszen a hangulatot a teljes előadás hivatott létrehozni, azaz érzékeltetése minden, a munkában részt vevő személy munkájának eredménye. Marad tehát, és a színházi előadás alapjává válik a szcenika tulajdonképpeni értelme: a játéktér megteremtése, mely jellemez (akárcsak a jelmezek), és a jellemző mozgásoknak megfelelő teret ad. Vagy megfordítva: ebben a térben kell az emberi, jellemző mozgásoknak megnyilvánulni. Így a szöveg, a színé-

szek, a rendező hozzájárulnak, de alkalmazkodnak is egyben a tervező munkájához.

Vessünk egy pillantást a játéktérre, mely ugyan önmagában nem bír jelentőséggel, mégis mint térteremtő, rokon az építészettel! A hagyományos, a barokkban kialakult megoldástól abban különbözik, hogy a nézőteret összekapcsolja a színpaddal egy 'középen futó' járás segítségével. E híd azonban el is válik a nézőtértől. Jelentősége ezáltal emelkedik: ugyanazon az úton jutunk nézőként ülőhelyünkre, amely úton a szereplők jutnak „különös” helyzetükbe. A különös hely, a színpad vagy a cselekmény színtere ily módon közérdekűvé válik, s hogy ezt el ne felejtjük (s hogy a kis terű színházban a mozgásnak is több tere legyen), játék közben sem menekülhetünk a közelebről ért ingerektől.

Nem közömbös, milyen módon veszik igénybe a szereplők. Tarekin diadalmasan rohan be rajta - ez az előadás kezdete. Szinte közülünk robban ki a játékot eldöntő merészségével, de már nem tartozik közénk. A takarítónő kissé hosszabbban, mégis futólag időzik a járáson, végül Raszplujev uralja teljes súlyával, és mindinkább kedve szerint, a nézőkhöz 'közeledve' egyre félelmetesebb nagyságában. Nemcsak a teret, de a nézőket is.

A játéktér tehát egy hátrafelé nyíló tér, mely a színházainkban honos elől nyitott - hátul zárt tértől merőben különbözik, és a távol-keleti képzőművészet perspektívaszemléletére emlékeztet. E táguló tér három rétegű: egy hosszú szürke járás, a kiszélesedett, három oldalról világos sávokkal lezárt középtér, és mögötte az őt körülvevő

A Raszplujev nagy napjának színpada. Tervező: Keserű Ilona

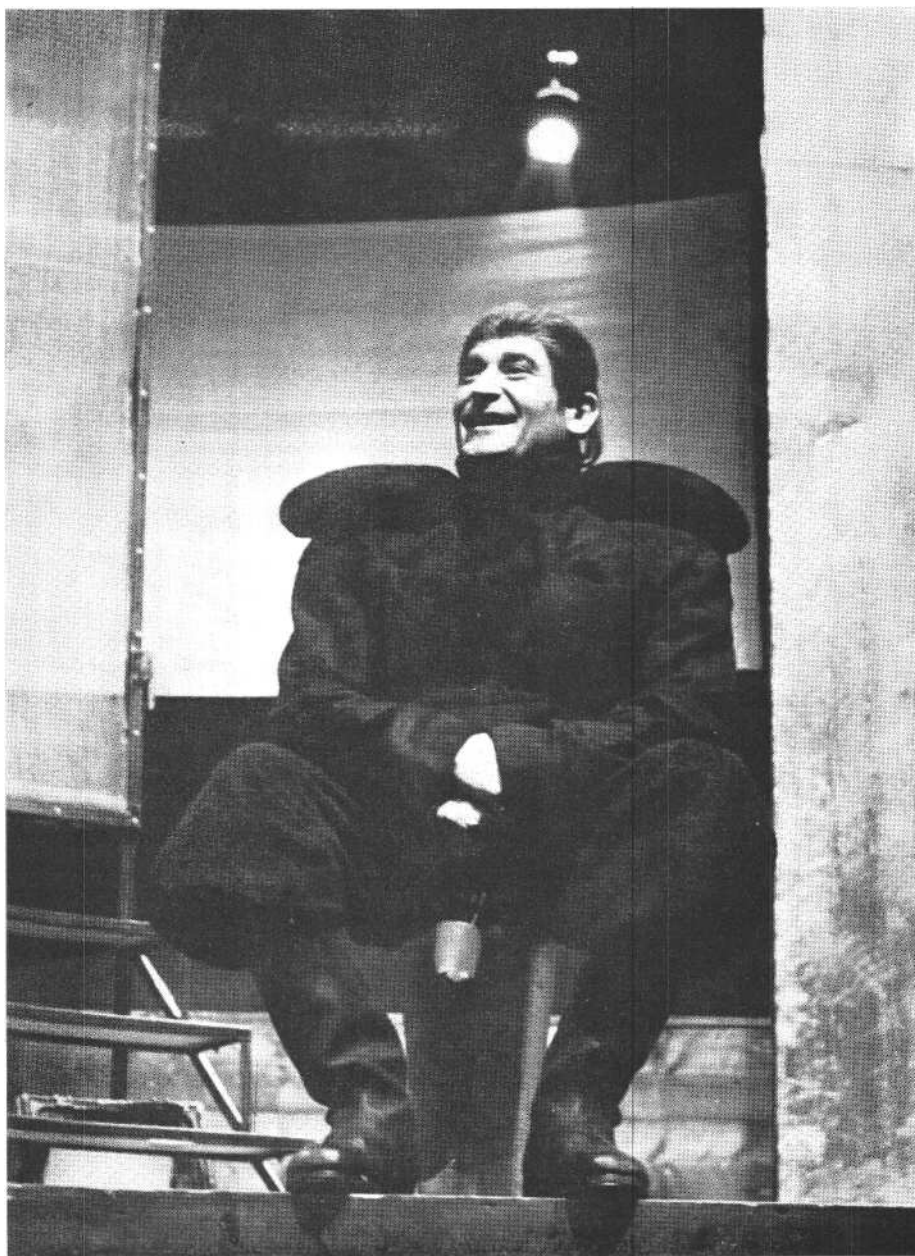


folyosó, mely képzeletben bármennyig növelhető minden irányban. Így képes pótolni is azokat az elemeket, 'amelyek-re az előadásban csak utalás történik (a sötétzárka, a 7-es, a 8-as stb.). Bár nem látjuk ezeket, mégis tudjuk és érezzük őket. Itt megint a Kelet ábrázoló művészeit kell megidéznünk, akiknek térérzékelése páratlan mélységű. Lao-Ce így fogalmazta meg: „Csak üressége folytán használható a hajó. A fal üres helye ablakul szolgál. Így mindenütt a nem létező teszi hasznossá a dolgokat.” Képzőművészetünkben a felületet egyenlőtlen, üres síkokra osztják, amelyek térbeli elrendezésükkel a néző szemét váltakozósebességű mozgásra készítetik. Most tegyük át ezt térbe, és a 'három, különböző irányú 'és nagyságú, összekapcsolt játéktérrel vessük össze! Egy ritmikusan felépített művet szemlélhetünk, mely a potenciális 'mozgás tekintetében áll egy mélybe vezető, feszült egyenesből, egy energikusan zárt, horizontális kiterjedésű 'térből és egy sarkain megtört, keskeny, kiismerhetetlen folyosóból (és a 'mögé képzelt rendszerből). Akár az 'ember, akinek pillére a test, kifejezője az arc, melyen az azt övező zűrzavaros agytekevénységek és gondolatokból csak valami látszik.

A 'két keskeny, de 'különböző térrész: a bejáró és a folyosó megdöbbenő vizuális arányosságot eredményez, és épp ilyen megdöbbenő, hogy a játék szemünk felfogóképességének tökéletesen megfelelően zajlik e hármas térben. A nézőteret átszelő járás tartósan csak egy szereplőnek ad helyet, a színen zajló cselekmény 'sosem olyan zajos és izgatott, mint a mögötte húzódó folyosón

amint szemünk a megtört vonalat mozgékonyabban követi, mint a teret, amire hosszasan képes figyelni, és befogni az alakokkal együtt. A szemlélő énközpontú, tehát saját vízszintes és függőleges tengelyein képes optikai be-nyomásokat, illetve különbségeket észlelni és értelmezni. A bemutatott játék-tér alaprajza, felépítése ennek tökéletes megfelelője.

Mi tagolja tovább e hármas teret? Természetes, hogy tagolni csak nagyobb teret lehet, s az arány kedvéért a vízszintest függőlegessel és megfordítva. Így lett a középtér csomópontja egy fémlemezéből alakított forgóajtó, mely a mozdulatlan tereket a mozgás lehetőségével élővé teszi, a középteret kiszámíthatatlan irányú és mennyiségű forgásával felkavarja, így átmenetet 'képez a folyosó mozgalmasságához. Fé-



A „kipárnázott” Raszpljujev: Tolnai Miklós (Szabóky Zsolt felvételei)

mes színe a terek szürkéjével és fehérjével harmonizál, de egyben éles választóvonal is, sőt tér: a színészek ki- s bejárója. Figyeljük meg, kik járnak rajta. Elsőben is Varravin tábornok, a hidegfejű gazember, akinek megtörhetetlen figuráját még keményebbé teszi, másodszor a földesúr-kereskedő-házmester, akinek végtére elnyűzott, kizsigerelt alakját könnyörtelenül forgatja tovább, tovább. A kimért, rideg Varravint szinte végtelenig felnyújtja lassú elmozdulása közben, a kihallgatandókat megsemmisíti, összezúzza váratlan és gyors forgásával. Mint függőleges téri elem az összes vízszinteseket (a három teret) egyensúlyozza, s erre egymagában csillogó és osztott felületével 'képes.

Az így megosztott középtér egyik oldalán a környezetbe harmonikusan illeszkedő fülszék kapott helyet: újabb tér a térben. Tarelkin-Kopilov rejtékhelye,

illetve zárkája. A tér másik oldalán szürke színével látszólag semleges kettőslépcső áll: megint újabb térképző. Rendőrkapitányi íróasztal egyrészt, így a kék egyenruhával rokon színe értelmet nyer. Egyszerű asztal másrészt, melyet a rákerülő rongyos-foltos terítő tesz a nyomorult bérszobára jellemzővé. Jellemző erejét fokozzák a keskeny lépcsőfokok adta szűk ülőhelyek, melyek érzéketlenül kiemelik a kétoldalt helyet foglaló Tarelkin és Raszpljujev alakja és helyzeti különbségét.

Rogy a térbeli egyensúlyt e két különböző tárgy ne bontsa meg (a ketrec függőleges voltával hat, míg az asztal vízszintes, természetszerűleg), a ketrec világos és áttetsző falú, az asztal-lépcső pedig zömök, terebélyes és tömör. A ketrec áttetsző falára zárka volta miatt is szükség van, de azért is, hogy benne Tarelkin köntöse (II. rész) a köntöstől mint emberi mivoltától elsa-

A szerkezeti hasonlóság további tartalmi különbségeket is jelképez: a ketrecben a bekerített Tarelkin „lakozik”, a nyílt terű lépcsőasztalnál a szabad kezét kapó rendőrség tombol. Továbbá: Tarelkin önként vállalta a nehéz küzdelmet, hiszen természetesen bújt először - kijátszandó a többieket - oda, ahová azután kényszerítették, s ahonnan végül 'kúszva' ugyan, de saját céljait tekintve félig-meddig győztesen kerül ki. Ugyanazokat a lépcsőfokokat járják meg a smasszerek vezényszóra, emberségükben öntudatlanul megaláztatott, vagy az iratait csúszva-mászva kereső Varravin, tekintélyéhez képest komikusan és szégyenletesen, amelyen Tarelkin elnyűzött teste fog kizuhanni. Ugyan-azon téri elem így kap újabb és újabb jelentést, és így képes a tartalmi különbségeket, a jellemzést kielemezni, elmélyíteni.

Eddig is nyilvánvaló, hogy bár a játéktér önállóan is jól konstruált, értelmét mégis a szereplőktől kapja, akik betöltik és használják, és akik - mint láttuk - összhangban, illetve disszonanciában vannak az őket jellemző tér-

Tarekkin Iglódi István filigrán, csupa-ideg, érzékeny figurájának hangsúlyozásával született meg. Nagy, foltosvörös köntőse sejteti elnyűtt testét és életét, melyből - hiszen köntös csak - ki akar bújni, és rendes ruhát húzni végre. S mi lesz belőle? Először is a gumiparókával kopasszá lett, dupla szemöldökű, műfogsoros, elrettentő vörös Kopilov, akinek magasra felhúzott új, domináló szemöldöke az események feletti fokozott csodálkozását és döbbenetét is érezteti. Mivel Kopilov ilyen ronda, Tarekkiné, a közönséges zsarolóé marad rokonszenvünk, a meggyötört, nyomorult hivatalnok-kisemberé, bár az a bizonyos, sose látott, rendezett anyagiak-kel elhalálózott Kopilov a társadalom-nak megbecsültebb tagja volt. Aztán ismét Tarekkinéként látjuk, biztonságától, emberi voltától (köpenyétől) megfosztva, sanyargatott és kiehéztetett testtel (vörös kötelek a törzsén), elárvult harisnyakötőben, amely egymagában tudja a csupasztságot hangsúlyozni. A szánalmassá vált iratsomó, melyet rongyai alatt is rejtgetni tudott, és amely a nagy köpenyből kihúzva, rendezetten, szalaggal átkötve még nagy jelentőségű volt: az elkövetkezendő boldog élet záloga, amelyért megéri biztos ez a nagy hercehurca; végtére piszkosan, gyűróttan kerül elő. A látszólag győztes Varravin tábornók megfélemlített életét bizonyít

Varravin tábornok, azaz Csíkos Gábor mint Oz, a nagy varázsló jelenik meg a színen. Kesőbb kiderül róla, hogy egy senki, de mégis tőle függ minden. Munkálkodása közben férfinemű boszorkánnyá válik, vagy maga a sátán is akár, fekete, ráncos, hosszú kabátban, fekete, ráncos, anyagból készített parókában. Élettelen, kitömött rongybábu, fehérre meszelt mozdulatlan arccal, akit kegyetlen, vékony fekete sétatálcájának csattanásai tesznek élővé. Óriásivá nyúlni képes figura (hosszú fekete kabát és földig érő fehér hivatalnok-sál), de tud összetöpörödni is (ráncok a fején és a ruhán), amikor kotorászni kezd a lépcsőn. Kerek szemüvege elrejtí szemét, akárcsak fehér arca a valóját, emberi voltát. Mindez azért érdekes, mert rémületes hatalomként jelenik meg, s így Raszplujev ellentéte, aki végül válik *azzá*. Van egy igen feszült ütközőpontjuk, amikor Raszplujev éppen Varravin révén jut hatalomhoz, és ami-kor a tőle kapott hatalom nevében képes lesz magát Varravint is megsemmisíteni (Tarelkin vádja). E két ellentétes személy egyensúlya úgy jön létre, hogy a megjelendő Varravin (az egyszerű rendőr előtt a Hatalom és az Ész) vékony és éles figura, az uralkodó Raszplujev zömök és tömörszerű. Egyként félelmetesek, egyik a magába fojtott kegyetlenségtől, másik a kirobbanó és elhatalmasodó esztelenségtől. S hogy végül Varravin elegánsan távozzhat (fe-

kete kabát, fehér selyemsál), arra utal, hogy mindenki az ő manipulációjának áldozata, a luciferi hamis fény megcsalatottja, mely jelen esetben a fenn-álló hatalmi rendszer jelképe. Boszorkány-varázsló-sátán 'mivolta a vámpír-váddal teljesedik ki. S hogy eredete nem isteni, hanem földi és ördögi, abból látszik, hogy életét a meggyötört embernek, Tarelkinnek köszönheti. Te-hát ő az igazi vérszívó, akit nyomorult emberek tömegei tartanak el., s bár megrokkann néha, mégis tovább él. Kortalanságát fehér arca hangsúlyozza, olyan, mint a visszajáró rossz szellemek. S ne feledjük őt a sebesült hős jelmezében sem! Lógó lábbal, .madárijesztő-kalappal, feketeszemüveggel önmagából csinált bábut, amire figurája amúgy is alkalmassá tette. Célja érdekében nem ártall rémet faragni saját személyéből.

Ennek az ördögi színjátéknak az áldozatai, az egyszerű népek megjelenésükben tipikusak, de olyannyira naturalistán megformáltak, hogy a jelképekké vált hatalmakkal szemben képviselni tudják a mindenkori áldozatokat.

Az ilyen nézőközeli színpadon természetes is a naturalista jelmezek használata ahol egyébként a játék közelsége tud sokkhatást előidézni. Mi lett volna, ha a tervező nem egy valódi, elhasznált házmesterkabátot ad a házmesterre, ha-nem csak jelzi annak minéműségét? Nem észleltünk volna mást, csak a jelzéseket. És nem lett volna hihető a rendőr zabálása sem, ha az orruk előtt műcsülköt rágott volna. A színház kis tere nem építhet a nagyszínházak illuzionizmusára, aminthogy a színház ars poeticája is a valóság, a tapintható valóság ábrázolása.

A naturalista és szimbolikus figurák nem eredményeztek stílustörést az elő-adásban, s ennek egyik oka abban rejti, hogy önmagukban hordozzák mind-két elemet, s a tartalomtól függően engedik kibontakozni egyik vagy másik énjüket, ha a rendezés megkívánja és a jelmez megengedi. Raszpljujev például megjelenésekor egy egyszerű, be-osztott rendőr, épp olyan nyomorult, mint a többi elnyomottak. Bár jelmeze mindvégig változatlan, a naturalis kellékek (a hús, a kenyér) ekkor még hozzájuk kapcsolják. A kihallgatások vezetőjeként, mikor alakja egyre inkább jelképpé válik, már semmi kellékre nincs szüksége, elérhetetlen hatalommá vált azokkal szemben, akikkel kevéssel előtte együvé tartozott.

Másrészt a mindvégig jelképes alakok élesen elkülönülnek a többitől. Varravin *kesztyűs* kezéhez sosem ér semmi hétköznapi tárgy. Az asszonyok, gyere-kék, az orvos viszont összetartoznak közönséges, mindennapi öltözetükkel, életükkel Bohózatba illő, ahogy Varravin egyik kísérője, Tarelkin volt kollégája, az öregasszony térdig érő, rózsaszínű, valódi, ún. bundás női fehér-neműjébe *fürja* fejét. De már szorosan a drámához tartozik, hogy rögvest igyekeznek elhagyni a helyszínt, mert undorodnak a tapasztaltaktól, az öregasszonytól meg a büztől. Kicsit félnek is, mert a hatás túl erős, Tarelkih legnagyobb örömére.

Nem sokkal utóbb megjelenik a mosó-nő enyhén elhasznált ruhában, fiatalságát visszaidéző rózsás kalapban. Gyermekei úgy kísérik, rémlátomásként, mint Madách eszkimócsaládja az apát: bebugyolálva, fe'lismerhetetlen rongytömeg-ként. Tarelkin-Kopilov számára legalábbis ez rémlátomás, nem várt fordulat.

Ugyanilyen naturalista eszközökkel elevenedik meg 'a rendőrségi takarítónő alakja, mely rendezői lelemény, de az előbbiekhöz közvetlenül kapcsolódik. Kék-rózsaszín ruhájában, sárga csipkés fehéreneműjében maga a kíváncsú fiatalság. Gyenge bőrnek látványa kétértelmű dalát hallva válik közönségessé, s teszi közönségessé a huszáros, piros arcú rendőrkapitányt, akihez szerepe szerint kapcsolódik. Kettőjük jelképes és naturalis volta a hivatali ranghoz méltóan egyesül, mint egy falvédőről letekintő szerelmespár. A két fél: a hatalom és a kiszolgáltatottak közt itt a legkevesebb az ellentét. Azonban árnyalatnyi különbség köztük is van. Es ez a takarítónő arcán visszatükröződő kekeszürke fénycsík, mely egyesíti őt társaival, a többi asszonnyal, a gyerekekkel, az orvossal.

Mik ezek a festett csíkok? Lehet, hogy a félelem árnyékai, lehet, hogy a halandóság jelképe a túlélő hatalmakkal szemben, akiknek öltözetétől (a rendőri kéktől és Varravin feketéjétől) nyerte színét. Mindenképpen azokkal összetartozók tehát, legalábbis azok függvényei - a hatalom árnyékában és kezében élő tömeg jellemzője. Egyaránt kiszolgáltatott „arc nélküli” tömeg. A rendőri terrornak (a domináló kék színeknek) színükkel is teret adók. A csíkokkal megbélyegzettek közt van az öregasszony és az or

vos is, akiket egyazon színész, Galkó Balázs játszik. Ő is váltja tehát jelmezét, mint Varravin vagy Tarelkin, bár ez a tény a néző előtt ismeretlen, és tulajdonképpen nem is lenne rá szükség. Mégis, amikor végül a tapsot megköszönő orvost az öregasszony ruhájában látjuk viszont, értelmet kap a kettős szerep. A „játék” indulásakor az öreg-asszony sipítozva és jajgatva csalni képes, hogy a hatalmakat kijátssza szegény lakója, Tarelkin érdekében. Midőn azonban a terror eluralkodott, és védenca életét fizikailag 'kellene meg-mentenie, orvosként, hivatásának átérzésével sem tud tenni semmit, cselekvésképtelenné válik, menekülni kénytelen.

Az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy a szereplőknek nemcsak a téri elemekhez, de egymáshoz való viszonyukban is nagy szerepe van a jelmez kifejező-erejének. Hiszen jobbára nem egyedül tartózkodnak a színpadon. A színpad-kép minden pillanata felfogható egy állóképnek is, azaz minden pillanat a cselekményben képi jelentéssel bír. Természetes, hogy szemünk térbeli egységet lát, olyan egészet, amelyet nem egyes összetevői határoznak meg, hanem az egész előadás belső lényege határozza meg a részeket. Minden részlet függ a többitől. A festészetben a szín és a tónusérték mindig a közvetlenül körül-vevő felülettől függ. Azaz a tónusértékeket más értékek felerősíthetik vagy kiolthatják. Ugyanígy lehet egy színt intenzívebbé tenni vagy semlegesíteni. Nézzük meg, a fehér vászoncsíkok milyen alkalmasak arra, hogy az igazi színek érvényesülhessenek (háttér). A rendőrök erőteljes kékje, Varravin fekete-fehérje csorbitatlanul 'él. De már az orvos galambszürkéjét elnyomja a rendőrkapitány kékje, az asszonyok kekes-szürkés-rózsaszínes ruházatát ugyancsak uralja. A kihallgatáson megjelenő zöld (de mintás) kabátú földbirtokos sem tudja felvenni a harcot vele. Ha tiszta zöld lenne, küzdelmük eldöntetlen maradna. Éppen az ő esetében - Jordán Tamás - feltűnő a színek és anyagok változása. A rendőrségen már „meg-puhított” földesúr szürke selyemingben tér vissza, melyet teljesen elnyom a szín-padon túlsúlyban levő kék. Ez a selyeming anyagánál fogva is jelentős: a kabát alatt és még kabát nélkül is úri viselet, lógva és gyűrötten, a sovány testhez tapadva (selyem!) a megkínzott embert is jellemezni tudja.

A méreteket és a formákat szintén

csak a háttérrel kölcsönhatásban tudjuk észlelni. Hogy az optikai 'térben nem létezhet a nagyság, hosszúság és figura abszolút mértéke, arra már utaltunk a forgóajtó leírásakor. Minden vizuális egység (lásd Varravin) csak optikai 'környezetéhez (forgóajtó) való dinamikus kölcsönviszonyában nyeri el egyedülálló, sajátos megjelenési módját.

Most fogjuk be szemünkkel az egész teret! A 'figyelemmezőben világosan és egyidejűleg csak korlátozott számú optikai egységet tudunk felismerni. (Kepes Gy.) Csak öt vagy hat optikailag különböző egységet tudunk egyidejűleg világosan és tényleg az egyes ismérveik-vel és vonatkozásaikkal együtt látni. Ha megfigyeljük a színpadképeket sorban e szempontból, fel fog tűnni, hogy a rendezés önkéntelenül is engedelmessékedett ezen törvénynek. Így adott lehetőséget a jelmeztervezőnek arra, hogy maradéktalanul érvényesüljön munkája a színpadon. Erről a munkáról pedig összefoglalva elmondhatjuk, hogy megvilágosította a jelmez- és díszlettervezés valódi értelmét: játékkeret *teremtett* és figurákat *alkotott*. Mert mit is jelent az a szó, hogy jelmeztervezés? Nem többet, mint ami benne le van írva? Csak a hétköznapi életű ruhák tervezését jelentené, mely esetben nem 'különbözik a próbababákhoz alakított divattervezéstől? A színházi „jelmez” két alapvető összetevőből áll. Egyik a színész maga, akiből létre kell hozni vala-mit, s a másik éppen ez az elképzelt valami, a rendező gondolatait és a tervező látomását egyesítő, térben és időben létező forma. Így érthető, hogy a jelmeztervezés (és díszlettervezés) nem képi előzményekre visszavezethető illusztráció valójában, nem hangulatkeltés, nem emlékképek felidézése, nem is jelzése a kornak és embereknek. Nem is-mert attributumokkal való ellátása a szereplőknek, és nem dekorációkészítés a térben. Hanem alakítás, formálás, eddig még nem látott és tapasztalt, a körül-mények folytán számtalan elemből épülő és azokra visszaható egyedi jelképek létrehozása.

Plotinos mondta: a részeknek egymáshoz és az egészhez való kölcsönös viszonya az, ami a szépséget jelenti szemünkben. Most ne csak a díszletekre, a jelmezre gondoljunk, melyek elemzett viszonyai eredményezik a mindvégig értelmileg és színészig is megkomponált színpadképet, hanem az író, színész, rendező, tervező együttes munkájára, mely megteremtette ezt az előadást.

FÖLDES ANNA

Kritika helyett az Elveszett paradicsomról

Tisztelt Szerkesztőség!

Ritkán fordul elő mostanában, hogy a kritikus 'hetekkel a 'bemutató előtt, a várakozás izgalmaiban jelentkezzen: hadd tudósítson a darabról az előadásról. Amikor elkértem, felvállaltam a Madách Kamaraszínház felújítását, abban a reményben tettem, hogy bebizonyosodik, igazolódik régóta rebesgetett műsorpolitikai igényünk; hogy napnál világosabbá válik: a legjobb kortársi drámaíróknak 'bátran előlegezhetjük a klasszikusokat megillető, többé-kevésbé folyamatos színpadi jelenlétet. Hogy az *Elveszett paradicsom* két nemzedék számára is bizonyító erejű színházi élmény lesz. Azoknak, akik tizennégy éve őrizzük a premier döbbséget csendjét, a felújítás - szembesítéssé válik, amely során kiderül, hogy 'nem a bemutatót beárnyékoló friss tragédia, hanem a dráma immanens értéke 'az, ami a katarzis élményét kiváltotta. A fiatalok pedig megfektetik és megértik a Sarkadi-legendát, rá-döbbennek a néhány esztendőskultuszt követő - átmeneti jellegű - feledés veszélyére, amikor maguk is átéltek az *Elveszett paradicsom* felkavaró élményét és időszzerűségét. Azt vártam, hogy a visszabúvó legenda színháztörténeti evidenciává kristályosodjék. És azt kértem: engedtessek meg nekem ennek rögzítése.

Most, 'hogy a bemutató lezajlott, az első kritikák is megjelentek, elhangzottak, zavarban vagyok. Láttunk egy tisztességes, közép műfajú drámát, érdekes, bár nem teljesen logikus magatartású figurákat, és a sokrétűen jellemző főhős sajnálatosan áthangolódott magántragédiájára. Egy az események által törésre ítélt, szépen alakuló szerelmet. Korrekt, de cseppet sem felkavaró előadást.

Próbálnám csatlódom a felfokozott igényekkel, az első találkozás élményének hervadhatatlan intenzitásával és a megszépítő messzeséggel magyarázni - de nem megy. Elképzelhető, 'hogy megrendültségünkben valamennyien - kritikusok és nézők - tévedtünk volna? Hogy a dráma, amelynek a napilapkritikusok is, az irodalomtörténészek is maradandóságot jósoltak, másfél évti-

zed alatt elavult? Hogy első megrendülésünket mégsem Sebők Zoltán, ha-nem Sarkadi Imre tragédiája váltotta volna ki? Vagy talán a felújítás idő-pontja pecsételte meg a mű 1975-ös sorsát: mert a dráma most érkezett el abba a 'kritikus irodalom- és színháztörténeti életkorba, amikor felidézett valósága már nem jelen, de még nem történelem, igazsága már nem felkavaró aktualitás ugyan, de még mindig túl sok konkrét, tartalmi asszociáció tapad rá ahhoz, 'hogy egy más, általánosabb síkon hasson?

Ezeknek a gondolatoknak jegyében döntöttem úgy, hogy a felújításról *nem* írok kritikát.

De akkor a tévé Színházi Albuma, az elhangzott bírálat alátámasztására felidézett két képsort az *Elveszett paradicsom* előadásából. Ahogy Gábor Miklós szikrázó tekintete rámvillant a képernyőről, ahogy Váradi Hédi bőrén átszőt szerelme felforrósította maga körül a kamera leszűkítette színpadot - újra felizzott a dráma. Azután megjelentek a felújítás szereplői, és megcsapott a 'színházi előadás múzeumi hűvössége.

Másnap kezembe került a Theater der Zeit című NDK folyóirat 1975/2-es száma, 'amelyben Ingeborg Pietzsch számol be az *Elveszett paradicsom* drezdai premieréről. (Ugyanarról az előadásról, amelyről Molnár Gál Péter írt a SZÍNHÁZ februári számában.) A bemutató alkalmából Iglódi István, vendégrendezőként, megfogalmazza a maga koncepcióját, és 'kifejté, hogy az *Elveszett paradicsom* az ő, most felnőtté váló generációja számára - az önállósulás, a felelősségvállalás drámája. Arra figyelmeztet, hogy ez a korosztály - a harmincasoké - már nem támaszkodhat az idősek namzedékére. "A paradicsomban ott volt Zoltán mellett az apa, s ott volt még a szerelme is. Mindez segítséget jelenthet számára, de csak bizonyos korlátok között. ('Mint a nyilatkozat egy másik részében mondja: a tanár csak annyit tehet Zoltánért, amennyit egy előtűnk járó nemzedék megtehet ...) Az előadás ezt a gondolatot közvetlen, szinte didaktikus formában is kifejezte, Bartók *Cantata Profanájának* megfelelő motívumaival. Mindenkinek magának kell megtalálnia a tiszta forrást, amelyből szomját olthatja. És ez a tiszta forrás - a társadalom, a közösség." Iglódinak ez a szuverén és gondolatébresztő értelmezése, amellyel egy általam nem látott előadást igazol, újabb

érv volt a dráma érvénye mellett. Jelezte, hogy Sarkadi műve azóta is meg-őrizte a maradandó drámák koronként alakuló, alakítható, többféle értelmezhetőségének erényét.

Ezek után újra elolvastam nemcsak a 'drámát, hanem annak 1961-es visszhangját is. És most már úgy érzem, választ kell keresnünk arra a kérdésre, miért és hogyan 'mulasztotta el a Madách Kamaraszínház a nagy lehetőséget, Sarkadi drámájának mai megfogalmazását.

Az alapvető ok Szirtes Tamás megilletődött áhítatában lehetett. „Próbáink Sarkadi írásművészetének csodálatában telnek el... - vallotta nyilatkozatában premier 'előtt a Film Színház Muzsikában. - Amikor ez a kitűnő író meghalt, 1961-ben, mi még főiskolások vagy még azok se voltunk... Erős hatást tesz ránk a darab minden mondata, az egészről sugárzó fájdalmas vallomás az élet mellett ...” Amit ezen túl Szirtes kiemel a drámából, az olyan szorosan kötődik a cselekményhez, hogy meghatározottságával is azt 'érzékelte, hogy a rendező alig-alig törekszik valamiféle tágabb ér-vényű, mai igazság kimondására, mintha energiáit kizárólag a patinássá lett irodalmi mű költői cselekményének precíz megjelenítése kötné le. És ez a 'megközelítési mód már magában rejtette a színpadi általánosságoknak azt a veszélyét, ami azután az előadás végzetévé lett. Szirtes Tamás nyilvánvalóan alaposan és gondosan elemezte a drámát, de áhítatában félt annak 'egyszeriségétől el-szakadni, nem merte, vagy nem tudta igazán birtokba venni egyetemesebb igazságait. De talán még mindig elkerülhető lett volna a szuverén koncepció hiányából fakadó veszély, ha a rendező legalább a korabeli vagy a később meg-fogalmazott értelmezések valamelyikéhez határozottabban köti az előadás esetlegességek között hányódó hajóját.

A dráma irodalma azt tükrözi, hogy a kritikusok már a címadó jelkép lefordításában sem egyeztek. Többek szerint Sebők tanár háza - Prospero szigete, az apai otthon - az „elveszett paradicsom”. B. Nagy László ezzel szemben nem a múlt, hanem a jövő édenét helyettesíti be, és azzal érvelt, hogy Sarkadi nem a múlttal, hanem a jövővel állította szem-be hősét. (Élet és Irodalom, 1961. VI. 10.) „Felesleges ember” volt-e Sebők Zoltán, a többre hivatott, illuzióit vesz-tett, cinikussá lett fiatal agysebész; korának ,és körülményeinek áldozata, vagy

az az eleve amorális, gátlástalan individualista, aki a Botond és „zörnyetegbe,

még büszkén vállalja a farkasélet elvét, később, Sarkadi utolsó drámájában visszatér a tiszta forráshoz - mint arról Hajdú Ráfi is szól könyvében. Sarkadi Imre hőse vétkének sem jellegét, sem súlyát illetően nem köti meg teljes mértékben az értelmezők kezét. Így történhet, hogy Pándi Pál a szándék és következmény lényeges különbségében látja Zoltán tragédiáját (Népszabadság, 1971. VI. 17.), Mihályi Gábor az illúzió-vesztés következményének tulajdonítja Zoltán bűnét (Új Írás, 1966. III.). Kónya Judit viszont - arra való hivatkozással, hogy Zoltán tragikus véletlen

folytán, voltaképpen emberségből vétkezett, hiszen az asszony akarata szerint cselekedett, amikor a műtétet elvállalta majdhogynem felmenti a hóst. (Arcok és vallomások sorozat, 1971.) Zoltán vonzó és taszító tulajdonságainak komplexitását nem lehetett nem észre-venni, de már a jellemvonások arányát és 'motiválását illetően ismét eltérnek a vélemények. B. Nagy László az egyet-len, aki azért érzi Zoltánt elvetemültségében is vonzó figurának, mert ki tudta teljesíteni a maga egyéniségét. Mások éppen a törést fájlatják, amelynek következtében Zoltán nem járhatta végig a tehetsége szerint őt megillető pályát.

Sarkadi Imre: *Elveszett paradicsom* (Madách Kamaraszínház). Sebők Zoltán (Sztankay István) és Mira (Piros Ildikó)



A dráma végkicsengése - „Próbáld meg!” - az én tudatomban is úgy élt az ősbemutató óta, mint ahogy Szabó György idézi Sarkadi kötétéről szólván (*Élet és Irodalom*, 1974. VIII. 10.), mint a hagyományos és ismerős heroikus pesszimizmus aktuális megjelenítése. Éppen ezért meglepett, amikor az egykori kritikákban az előadás „túlzajgó” kétség-beeséséről olvastam, és arról, hogy a színpadi zokogás szinte elnyomta az apa felemelő végszavát, testamentumát. Az igazság - amely ebben az esetben hang-súlyok és hangerő 'kérdése - kontrollálhatatlan. Legfeljebb az előadás és az értelmezés alternatíváját jelzi. Ugyanúgy, mint egy ellenkező előjelű, 1971-es értelmezés írott dokumentuma, amely Lendvay Ferenc rendezéséről szólva ki-fejti, hogy ezúttal a „megtalált paradicsom” jelent meg a debreceni színház színpadán. Ez az előadás a drámát, a hős szörnyeteg vonásainak elbagatellizálásával, lényegében „Sebők Zoltán igazi megtisztulásának történetévé” hangolta át. (Lásd Márkus Béla kritikáját a Hajdú-Bihari Naplóban.) A dráma igazságát legmélyebben - úgy érzem - Pándi Pál közelítette meg, amikor az idill végleges elvesztése után megmaradó választási lehetőségre koncentrált. Arra, hogy Zoltánnak, ha a paradicsomot elvesztette is, a korábban választott öngyilkosságönfeladás alternatívával szemben meg-maradt a büntetés vállalását követő, korántsem idilli, inkább nehéz és kockázatos feltámadási 'lehetősége, valamiféle megvalósítható életprogram ígérete.

Mindezt nem azért vázoltam fel - teljesség igénye nélkül -, hogy bírálatom a szempontok számonkérőszékévé legyen. Csak hogy jelezzem: Szirtesnek volt választási lehetősége, egész sor vállalható, vagy megtagadható értelmezési forrása. És kérdőjelek is meredtek eléje, meglehetősen nagy számban, amelyekkel sajnos nem mert igazán szembe-nézni.

A Madách kamaraszínházbeli felújítás fő problémája, hogy csak arról szól, amit a sztori elbeszél. Egy fiatal orvostól, aki felelőtlen vállalkozóként műhibát követ el, és saját szeretőjének gyilkosává lesz. A 'tettet követően úgy érzi, bezárult előtte az út, az élet. De még mielőtt öngyilkosságot követ el, vagy megadással bevonul a börtönbe - apjához menekül. A hetvenöt éves Sebők Imre testi-szellemi vitalitásának példája, hite és az ő otthonában megismert, megszeretett lány hűséget ígérő szerelme

megrendítik Zoltán pesszimizmusát. Bűnét azonban nem tehetik meg nem történtté. Mira nem válthatja meg, és nem is oldozhatja fel Zoltánt, csak ráébreszti őt az élet folytatásának lehetőségére.

Sarkadi szövegében nem esik szó az ötvenes évekről, Zoltán valószínű diák-éveiről, nem esik szó ötvenhatról. De mindez ott feszül a szöveg mögött: motiválja a hős hitvesztését, kiábrándulását, valóságos és megjátszott cinizmusát. És az elvesztett idill helyett vergődve vállalt, kemény és küzdelmes realitás, a bűnhődés 'és az újrakezds is nemzedéki, társadalmi élmény. Amikor Gábor Miklós elmondta, hogy az apja ennek a mi korunknak az embere, s voltaképpen neki kellett volna az apja korában születnie - pontosan értettük, éreztük, mire gondol.

De mit érzékeltet mindebből a kitű-nő tehetségű Sztankay István? Szívfájdítóan keveset. Magánemberként vétkezett, magánemberként szeret, küszködik, de ugyanakkor még a figura intellektuális hitelével is adósunk marad. A zsenialitás ígéretét magában hordó, nagy formátumú sebészből kisszerű figurává szürkül, akiről egyetlen pillanatig sem hihetjük el, hogy Pasteurré, Pavlovvá lehetett volna. Magatartásából hiányzik a szellemi koncentráció vérévé lett szokása, a felhalmozott tudás és élmény-anyag személyiségformáló fedezete. Mintha egy vagánykodásból gázoló, cinikus taxisofőr vívódna, hogy kár volt olyan gyorsan hajtani ... Ez a Zoltán inkább csak a kacér sögornő, Éva fantáziáját gyűjthetja fel valószínűtlenül nagyvonalú és sértő ajánlatával, nem pedig Piros Ildikó Miráját. Gábor Miklós válsága annak idején megrendítőbb volt, mint maga az elkövetett bűntett, mert emberi értékek pusztulásáról tudósított. És Váradi Hédi ebbe a talajt vesztett, de perzselően izgalmas, tehetséges férfiba szeretett bele, olthatatlan, tiszta szenvedéllyel. Az ő Mirája nem-csak szép volt, de okos is, tizenkilenc évesen már adakozó, igazi asszony, nagy emóciókra képes ember. Talán egy mai Júlia, aki éppen abban különbözik Ró-meó szerelmesétől, hogy nemcsak hal-ni - élni is tud választottjáért, de akit ugyanakkor ezer szál köt a szerelmen túl is az élethez. A kettőjük közt létrejött áramkör feszültségét a nézőtérről áradó helyeslés, együttérzés árama is

táplálta: ezt a két embert az isten és Sarkadi is egymásnak teremtették.

Piros Ildikó tündérszép, tiszta, finom és bájos Mira. Játéka » érezhetően fejlődött az utóbbi időben. Csak mintha túlzásba vinné a mivességre való törekvést, szerepének minden mondatát hang-súlyozza, megjátssza, hol stilizálja, hol illusztrálja, és ezzel elszakad az élőbeszédtől. Kulturáltan *játszik*, csakhogy Mirának *élnie* kellene. Szertelenül, tisztán, őszintén. Felforrósítani maga körül a levegőt. Piros Ildikó viszont jólnevelt, zárkózott erdélyi úrilány, született jótanuló, aki neveltetését, jellemét és vér-mérsékletét tekintve is valószínűleg képtelen lenne a szöveg mögöttes rétegé-ben, gesztusokban érzékeltetett kezdeményezésre, az őszinteségnek arra a túl-áradó lírájára, ami Mirából sugárzik. Váradi Hédi Mirája 1961-ben jellegzetesen „mai” volt. Piros Ildikó megindító bája, tisztaága időtlenné oldja az alakot, és ezzel szinte légiessé szublimálja a szerelmesek kapcsolatát. A darab egyik leglíraibb szerelmi jelenetében - az ablakban - szinte csak a glória hiányzik angyalarca mögül. A néző még a színpadi találkozás drámai perceiben is csodálkozik: vajon hogy lehet, hogy ez a két össze nem illő ember mégis egymástól várja a megváltást? Gábor Miklós és Váradi Hédi magukban hordták a paradicsomban együtt lélegző emberi teljesség emlékét, mintha csak az őket szétszakító sors mulasztásának jóvátételére szövetkeztek volna. Ugyanez Sztankay és Piros Ildikó szerelmespárjáról a legkevésbé sem mondható el, de ez nemcsak az ő hibájuk. Az előadásban úgy tűnik, mintha az apának a hatvan-ezer forintos gyűrű vásárlását rosszálló kritikája a kapcsolat miatti, megalapozott aggodalmát fejezné ki.

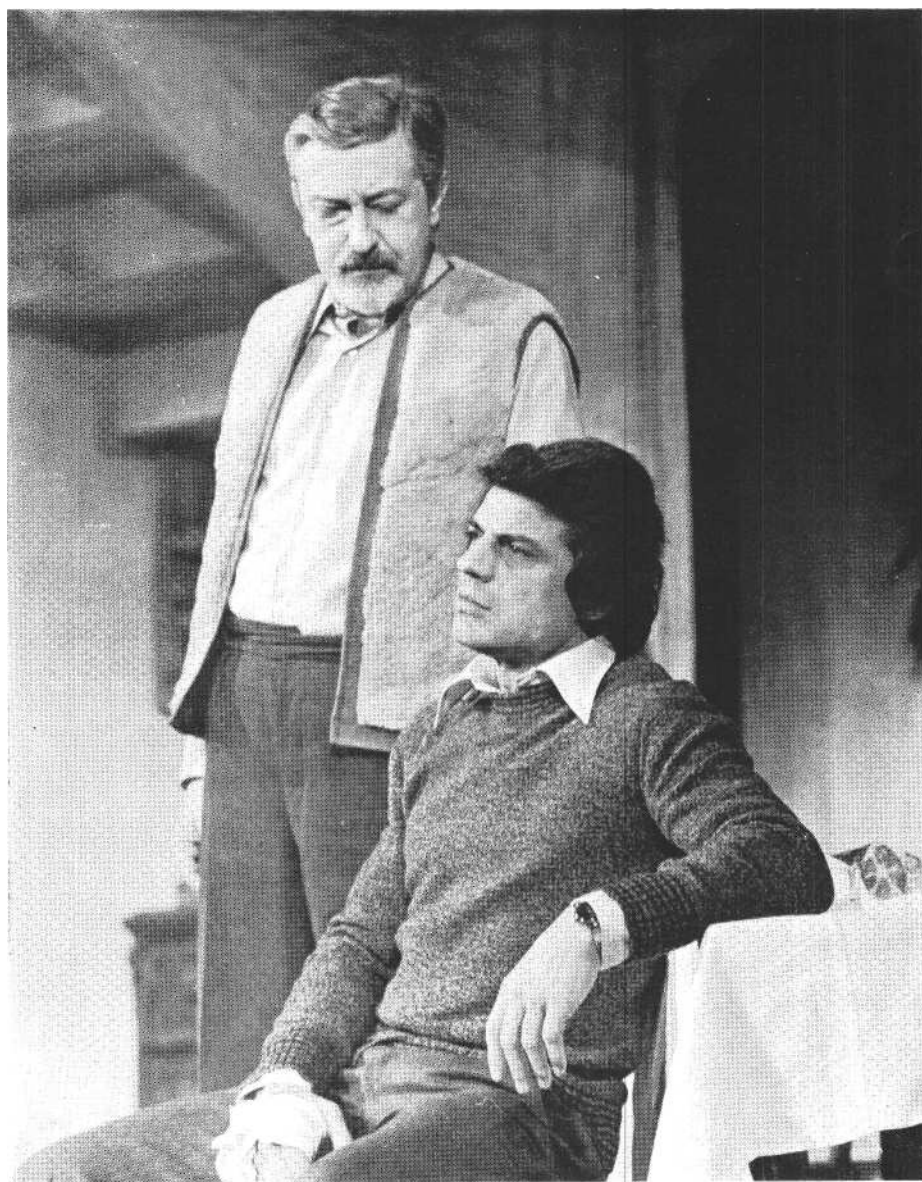
Kétségtelen, hogy a szerelmek a való életben sem mindig kiszámíthatóak. És elképzelhető, hogy a rendező éppen a jellemek disszonanciájával, a magatartások elitérésével kíván közölni vala-mit. Hogy létezik olyan határhelyzet, amelyben minden alkati, pszichológiai távolság áthidalható, sőt megsokszorozódik a különbözős vonzása... Ám ha ez a közlés nem jön le a színpadról, ha a színészek úgy játszanak, mint akik

nem érzik ezt az áthidalásra váró távolságot, akkor a szereposztás véletlen-szerűvé válik, sőt aláássa a jellemek és kapcsolatok hitelét.

Kielégítetlenül hagyott a mellékszereplők gárdája is. A darabban Klári az egyetlen, akinek Sarkadi lehetőséget adott a maga sorsa ívének megrajzolására, de talán ez a szál az, amely legjobban megkopott, meglazult a bemutató óta. Valószínűleg ez is hozzájárult ahhoz, hogy Csűrös Karolának nem sikerült sem Klári sok esztendőös kompromisszumát, sem a rossz házasságát felbontó, hirtelen döntését elfogadtatnia. Kelemen Éva a szöveg Zsófi nenijének sem életkorát, sem társadalmi státusát nem vállalta. Sunyovszky Szilvia karikatúrává torzítja Éva alakját. A család férfitagjai - Szénási Ernő, Garics János, Horesnyi László - egy kommersz társadalmi vígjátékszintjén, korrektül játsszák szerepüket. Csakhogy az *Elveszett paradicsom* más súlycsoportú együttes játékot is kívánna a társulat-tól.

Sebők Imre tanár alakját azért mellőztem mostanáig, hogy kiemelhessem az összképből: Mensáros László az egyetlen, aki mélyen érti és érzi az apa drámáját. Az első részben még felágaskodott bennem a kétely: vajon elég mélyen megrendítik-e őt a Zoltántól hallottak. De is továbbiakban meggyőződtem: ez a fantasztikus fegyelem is Se-bők Imre sajátja. Ez a hetvenöt éves férfi talán még szikárabb - és ennyiben korszerűbb is -, mint ahogyan emlékeztünkben élt. Mensáros úgy mutatja fel Sebők Imre tiszta és tevékeny emberségét, vonzó példáját, hogy érzékelteti magatartásának mitikus, mögöttes tartalmát. És ugyanakkor, a szerep és a magatartás legendáját mégis földhöz köti, hitelesíti azzal, hogy egy árnyalati kritikát, szépsziszt kever a jelenetek alapszínébe: mint aki pontosan érzi látókörének határait, saját cselekvési lehetőségeinek korlátait is.

A Madách Kamaraszínház jó ügyet szolgált, amikor Sarkadi drámáját felújította. Nem félt az emlékek árnyékától, és - legalábbis célkitűzéseiben - vállalta a kihívást. Szeretném hinni, hogy ez a mostani kudarc nem vette el színház-



Az idős Sebők (Mensáros László) és fia (Sztankay István) (Iklády László felvételei)

zaink kedvét Sarkadi nagyszerű drámájától. Hogy Budapest, Debrecen, Komárom, Drezda és a Mari Köztársaság után lesz még színház, amely fel meri tenni együttesének és a közönségnek a kérdést, hogy mit jelent ma az *Elveszett paradicsom*. Rendező, aki szembe mer nézni a problémával: hova vezet, amikor egy ember a társadalom erkölce és törvénye helyett, csak önnön törvényét ismeri el maga fölött. Akit izgat a nemzedékek tagjai között végbement tragikus, kivételes szerepcsere következménye, az elvesztett illúziók helyett felvállalt realitás idillromboló küzdelme, az elmulasztott lehetőségek drámája. A fel-

tehető kérdéseikre sokféle színpadi válasz adható. És ezek a válaszok, hiszem, hogy a dráma maradandóságát hirdető irodalom- és színháztörténet fogják igazolni.

Ezért éreztem mégis értelmét a beszámolóknak.

Sarkadi Imre: Elveszett paradicsom (Madách Színház Kamaraszínháza)

Rendezte: Szirtes Tamás. Díszlet: Köpeczi Bócz István. Jelmez: Bakó Ilona m. v. Szereplők: Mensáros László, Sztankay István, Piros Ildikó, Szénási Ernő, Garics János, Sunyovszky Szilvia, Horesnyi László, Csűrös Karola, Kelemen Éva, Lelkes Ágnes.

NÁNAY ISTVÁN

Sírás és nevetés határán

Valló Péter két rendezése

Röviddel egymás után mutatták be a *Yermát* Miskolcon és Szolnokon, a *Három nővért* Szolnokon és Veszprém-ben. A veszprémi *Három nővért* és a szolnoki *Yermát* Valló Péter rendezte.

Egy-egy rendező pályáján e két mű bemutatása külön-külön is megkülönböztetett figyelmet érdemel, de így együtt, különböző társulattal színpadra állítva még inkább. Akkor is, ha ezzel a művészi erőt próbáló feladattal Valló nem minden szempontból tudott meg-birkózni.

Három nővér

A veszprémi *Három nővér* elemzésekor nehéz helyzetben van az, aki Székely Gábor Csehov-rendezését is látta. Nehéz szabadulni a szolnoki előadás szuggesztivitásától, mai "olvasatától", gondolati mozgósító hatásától, a csaknem tökéletes szereposztásból 'következő' együttes játék élményétől. Természetesen igazságtalan dolog lenne Valló rendezését hasonlítani bármely más előadáshoz, az ő Csehov-bemutatóját elsősorban a maga lehetőségei, keretei között kell vizsgálni. S mégis kikerülhetetlen ez-úttal az összevetés éppen a szolnoki produkcióval, mert a megvalósítás ugyan gyökeresen eltérő, a mű megközelítése néhány ponton rokon.

Mindkét előadásban a leszámolásmotívum erősödött fel. Leszámolás a tét-lenséggel, a hazug, bár emberségesebb-nek tűnő életmóddal, a nosztalgiákkal, a belenyugvások, a cselekvésképtelenség ön- és társadalompusztító hatásával. Túl kell lépni az álmodozókon, a múltjukat, sorsukat siratókon - vallják ezek az előadások. Még akkor is így kell tenni, ha a túllépők sem bírják százszázalékos bizalmunkat.

De míg Szolnokon komplex, sok rétegű, a rétegek egyidejű egységére és harmóniájára épülő előadás született, addig Veszprémiben a darab egyes jelentésmezői egymás mellett, egymástól csaknem függetlenül jelennek meg, s hol erotikus, hol idillikus, hol nosztalgikus, hol kiábránduló, hol megadó, hol lázadó hang uralkodik - a jelenetek

alapszituációjának megfelelően; Szolnokon egységes előadásnak lehettünk tanúi, ahol 'minden hatáselemet azonos cél érdekében igyekezett használni a rendező - Veszprém-ben az eszközök eklektikussága volt a jellemző; Szolnokon a díszlet - a függönyök - szinte a színészek partnerévé vált, Veszprém-ben a díszlet - a csupasz emelvényrendszer, a lépcsők, deszkák erdeje, a szűk tér - a játék egyik gátja lett; Szolnokon az élő színpadi akciók, szituációk és a gondolati dráma egysége létrejött, Veszprém-ben érezni lehetett ugyan a rendező tiszta elemző munkáját, de ez csak rész-ben párosult az adekvát színpadi megvalósítással: sokszor spekulatív és illusztratív elemek pótolták a drámai ábrázolást.

A leszámolásmotívum felerősítése mindkét esetben azt eredményezte, hogy Natasa figurája, valamint Irina-Tuzenbach próbálkozása a megszokottnál hangsúlyosabb lett, és központi alakká nőtt Andrej. Mindaz, amit a két elő-adás alapvető eltéréséről jeleztünk, ezek-ben a részletekben különösen szembetűnik.

Szolnokon Monori Lili úgy exponálta Natasát, hogy nevetségességében is valami fenyegető erő van, majd egyre inkább a ház „urává” válik, hogy végül - a *Cseresznyés kert* Lopahinjához hasonlóan - ténylegesen is birtokába vegye a 'házat, kivágassa a múltat idéző fasort, és a jövőt Felképező virágokkal - még ha csiricsáré ízlésű ágyásokba ültetett virágokkal is - tegye színessé a kertet.

Andai Kati és Papp Zoltán Irina-Tuzenbach kettőse 'is eljut a leszámolásig. A dráma végére tudják már egymást vállalni, még akkor is, ha Irinában nincs meg a 'szerelem. De Andai Irinája nem az utolsó szalmaszála kapaszkodva akar férjhez 'menni, hanem társat kap Tuzenbachban. Éppen ezért lesz Irina utolsó monológja keserű, és nem kérdőjeleződik meg immár - mint ahogy a darab folyamán addig 'mindig - a dolgozni akarásnak igaz és végleges szándéka.

A darabok többi szereplői szinte valamennyien statikusak, állapotukból, szűk világukból kilépni [képtelenek, tartásukban mégis van valami tiszteletreméltó. Kivételesen Andrej. Ő azonban nem a leszámolást, a túllépést, hanem a lecsúszást, a langyos életbe való belesüppedést képviseli. Szolnokon Piróth Gyula a tragikomikus figurának elsősorban

a tragikus vonásait hangsúlyozza, ezáltal az ő életútja a tehetséges ígértől az egy-lenni-a-többi-kisvárosi-úrral állapotig, az örökös enni-inni-aludni-unatkozni perspektíváig beszédes ellen-pontja lesz az Irina-Tuzenbach-féle jövőt vállalásnak, ugyanakkor eredménye-következménye a Natasa-fiféle „túllépés-nek”. Andrej terjedelmileg nem nagy szerepét nem véletlenül játszatja Székely Gábor az erőteljes színészi eszközök birtokában levő Piróthtal, s monológjait szcenikailag is felerősíteni. Andrej vallomását, melyben a lecsúszás körképét kapjuk, leszűkített fényben, egy széken egyensúlyozva, s végül székestül hanyatt esve mondja el - félelmetesen - Piróth Gyula.

Veszprém-ben szintén főszereppé nő Meszléry Judit Natasája. Magabiztos ez a nő az 'első perctől kezdve, s nemcsak magabiztos, de az 'egyetlen földönjáró, reálisan látó alak, ugyanakkor - a színész-nő alkataból is adódóan - nincs meg eléggé benne a darab logikájából adódó elengedhetetlen ellenszenvesség. Ezért a rendező és a színész-nő a [kelletlenül közönségesebbé hangolja Natasa figuráját. Am ezt csak külsődleges esz-közökkel érik el, így az alak ereje, súlya, fenyegető hatása gyengül.

Ugyancsak erőtlén az Irina-Tuzenbach kettős (Dobos Ildikó - Joós László), bár a rendezői [szándék érezhetően itt is a kisszerű életmódból való kitörés erőteljesebb ábrázolása volt. A szándék azonban felemásul valósult meg. Dobos Ildikó Irinája az egyetlen tiszta [és őszin-te lány a társaságban, lázadása igaz, életének megváltoztatásához van, lesz ereje - ezt sugallja Dobos Ildikó. De társa e fontos lépésénél nincs, Joós László Tuzenbachja jellegtelen, kisszerű. Nem hihető, hogy Dobos Irinája ezért a Tuzenbachért kompromisszumot kössön. Joós-nak még nincsenek színészi eszközei a kulcsfontosságú figura megjelenítéséhez.

Végül Andrej. A szokásosnál nagyobb szerepet szán Andrejnek Valló is. Az előadás nagy részében színen van, még ha csak sejtjük is jelenlétét. Monológjait 'a rendező kiemeli, világítással, tér-beli kompozícióval igyekszik hangsúlyozni. Ám itt 'is színészi problémák vannak. Áron László nehezen boldogul Andrej megnövekedett szerepével. S mert nem tud belső 'hitelt adni az alak-nak, előtérbe kerülnek a külsődleges eszközök: kántáló-síránczó 'hanghordozás, amelyet csak az önvizsgálat ritka

pillanataiban vált fel normális hanglejtés, hangsúly, beszéd mód.

Még egy példa: kiokoskodott illusztrációk maradnak olyan jelzések, mint a díszlet kalitka jellege, a téribeli felső és alsó régió megfeleltetése a családban kialakuló hierarchiának (kezdetben Andrej és Olga van fenn, majd ők egy-re kevesebbet tartózkodnak ott, s Natasa uralja a felsőbb szintet) stb.

És néhány dilemma: érdemes-e, szabad-e Csehovot - vagy akár más szerző darabját is - bemutatni, ha mindössze néhány szerepre van a társulatban felkészült színész? (A *Három nővér* esetében Meszléry Judit, Demjén Gyöngy-vér, Dobos Ildikó, Horváth László, Tánczos Tibor nevét említhetjük csak.) Mi legyen a teendő? Hogyan lehet fel-készíteni egy társulatot a mind igényesebb feladatokra? Alighanem maguk a feladatok teszik éretté a társulatot, ez esetben azonban egy-egy különlegesen nehéz produkció - mint amilyen a *Három nővér*, hiszen Veszprémben most először játszanak Csehovot - hosszabb, alaposabb felkészülési időszakot igényel-ne.

A bíráló megjegyzések ellenére ebben az előadásban is, akárcsak eddigi produkcióiban érezhetőek Valló rendezői munkájának legjellegzetesebb ismertető jegyei: az elemzés pontossága, a szín-padi konstrukció alapos kidolgozása, a hangsúlyos jelenetek, az előadás ritmusának megkomponálása, az átgondolt színészvezetés. Ugyanakkor jelen van rendezői munkájának néhány tehertétele is : a gyakori elméletközpontúság, az illusztrálás, a túlzott eklektikusság.

Yerma

A szolnoki Yerma-előadásban ez utóbbi jellegzetességek szinte alig lelhetők fel, ez a bemutató az évad egyik kiemelkedő produkciója.

A *Yerma* színpada háromszínű. Az alapszín a fehér. Fehér vászonnal van bevonva a proscénium, fehér vászonnál vannak az oldaltakarások, a háttér, a furcsa, amorf, lélegző-mozgó alakzat, ami hol 'sátor alakú, ihol ,a földre lapul, hol templombejárat lesz belőle. Fehér ruhában vannak a zenészek, a papnők, a darab végére Yerma 'is. Fehérre vannak festve is trágerek, amelyekre ugyancsak fehér vásznak vannak felerősítve, s amelyek leengedésével különféle térforma, térszűkítés alakítható ki a különben teljesen üres színpadon, s egyaránt jelezhető Juan háza, lakása, Dolores háza

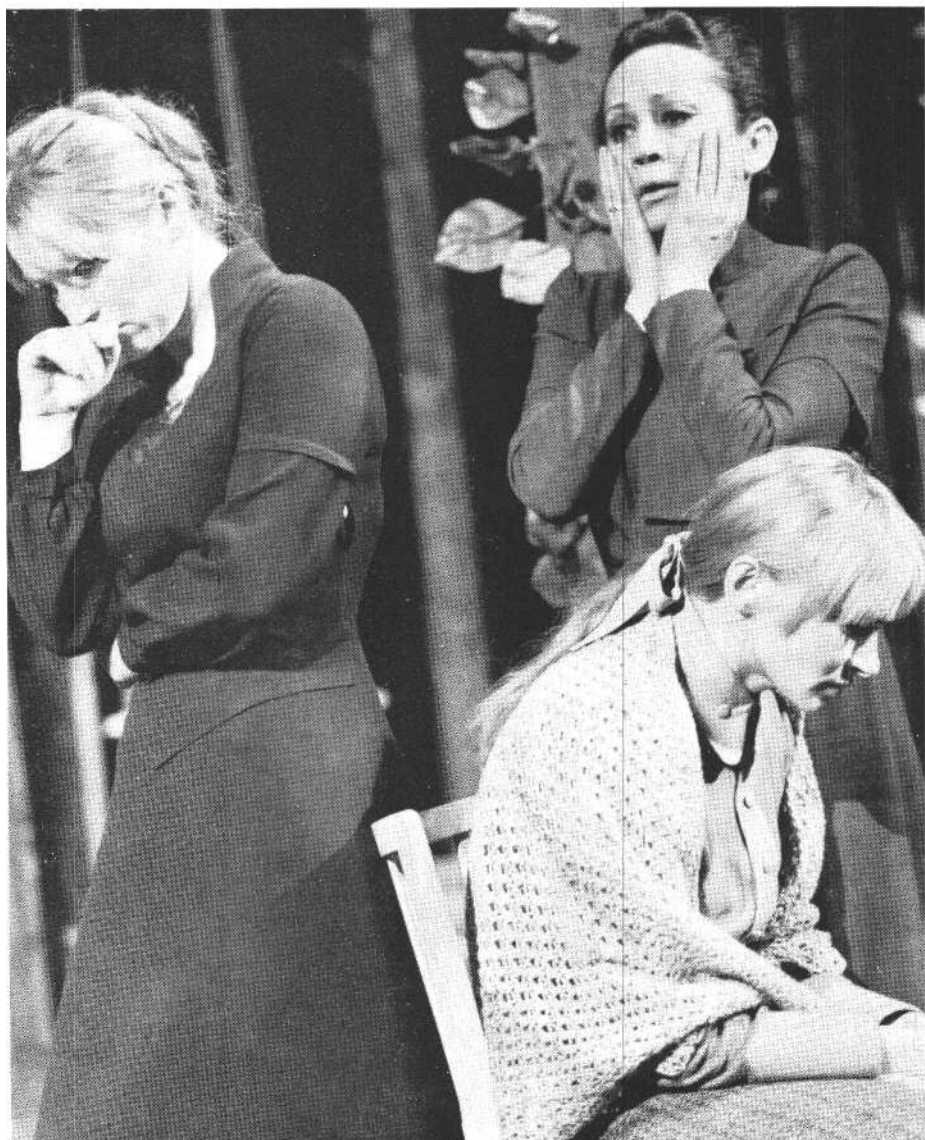
a folyópart. Szürkébe öltözöttek a falu lakói, fekete öltözetet visel Juan és háza népe. A színek ellentéte már eleve érezteti - áttételesen és nem didaktikusan - a tragédiát.

A tragédiát, amely két életszemlélet összeütközéséből kikerülhetetlenül következik. Az életet teljes gazdagságában élni akaró Yerma áll szemben az életcélokat szűkebben, gyakorlatiasabban értelmező Juannal. Azzal az emberrel, akinek az asszony csak asszonynak kell, s nem anyának is, akinek a vagyon magáért a szerzésért, a birtoklásért kell, s nem azért, hogy vele a maga és mások életét tegye szebbé, teljesebbé, aki-nek csak az anyagi javak jelentik az ér-

téket, s minden más, ami azon túl vagy kívül van, csak álmódzás, megfoghatatlanság, értelmetlenség. Ők ketten össze vannak láncolva: vagy egymáshoz idomulnak, vagy egyikük igazának felül kell kerekednie. Úgy győz az igaz cm bori életre vágyó Yerma, hogy elpusztul Juan, s ez egyben - a dolgok dialektikája szerint - Yerma életének beszűküléséhez 'is Vezet.

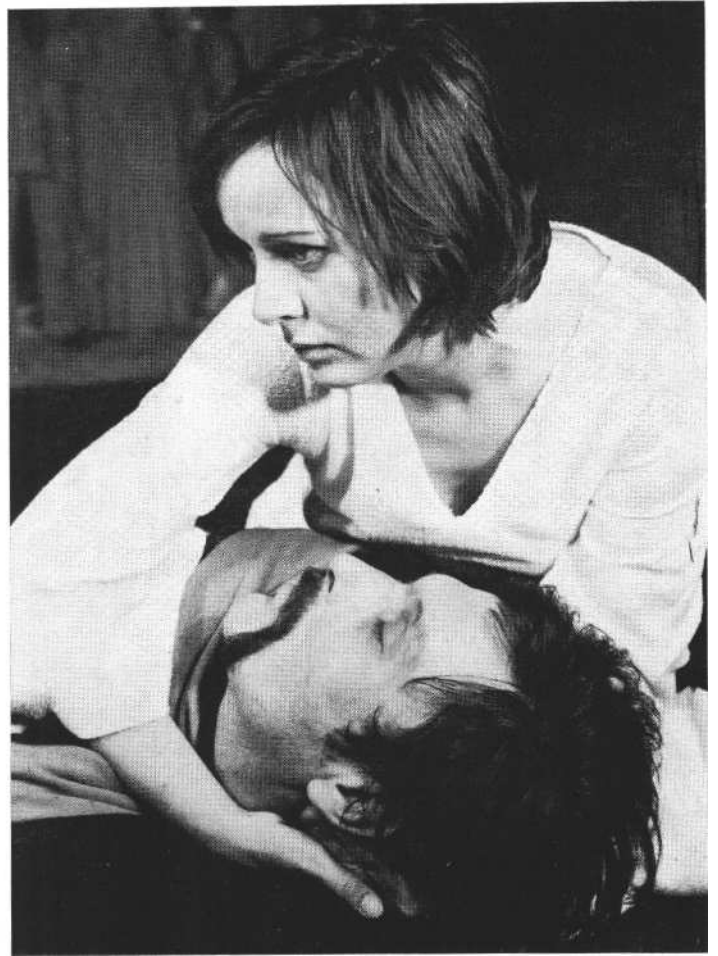
Visszafogott, halk, mégis erőteljes előadásban teljesedik ki ez a konfliktus. Yerma 'és Juan kezdetben még egymást keresve, egymást ölelve fonódik össze, majd ez 'az összefonódás egyre ellenségesebb lesz, Juan hiába keresi az asszonyt Yermában ; ő nem akar és nem

Csehov: Három nővér (Veszprémi Petőfi Színház). A nővérek: Demjén Gyöngyvér, Margittay Ági, Dobos Ildikó (MTI fotó - Kovács Sándor felvétele)





Lorca: Yerma (Szolnoki Szigligeti Színház). Dolores (Falvy Klára)
És Yerma (Csomós Mari)



Yerma (Csomós Mari) és Juan (Piróth Gyula)
(Nagy Zsolt felvételei)

is tud csak asszonyként a férfihoz bújni. S van pillanat, amikor Juan sem veheti karjába asszonyát: a Sógornők árgus szemmel vigyázzák, nehogy bekövetkezzék a baj, osztódjék a vagyon. S a tragédia végső pontján visszatér a kezdő kép kompozíciója, összeborul az ember-pár, de ebből az ölelésből Juan már hol-tan kerülhet csak ki.

A két ember drámája minden részletében pontosan jelenik meg az előadásban. Ezt a drámát színezi, motiválja a környezet átgondolt asszociációkat indító ábrázolása.

Valló Péter igen nagy jelentőséget tulajdonít Viktor figurájának, joggal. Hiszen Yerma önmagával, vágyaival, eszményeivel szemben azzal is vét, hogy nem követi érzelmeit. Viktor mellett több lehetősége lenne a teljesebb emberi életre, de ehhez vállalnia kellene a választás terhét, a törvényes rend fel-rúgásának következményeit. De ezt a lé

pést nem teszi meg, s nem hajtja erre Viktor sem. A Viktorhoz fűződő tiszta kapcsolat megmarad a kistörés lehetőségének. Ám ezt a lehetőséget igen erősen hangsúlyozza a rendező, s ezáltal Yerma tragédiája is árnyaltabb lett.

Más irányból motiválja a tragédiát a két Sógornő szerepének értelmezése. Az előadásban a két nővér nemcsak Yerma őrizője, de Juané is. Nemcsak Yerma lépteit, tetteit figyelik, hanem Juanét is. S amikor Juan már-már engedne Yerma vége nincs unszolásának, mindig ott teremnek fivérük mellett, s ő visszazökken a valódi világba.

Az előadásnak a következetes rendezői koncepció ellenére is vannak egyenetlenségei. A kamarajellegű drámai vonulat már-már balladisztikus (kido¹gozású. Ezzel szemben a tömegeket mozgó jelenetek hangvételét, stílusát nem sikerült eltalálni, ezek nem illeszk^kednek az előbbiekhöz. A mosónők jelenete és

főleg a búcsújelenetek betétként hatnak, önállósulnak. Ezekben fordulnak elő elsősorban az illusztratív megoldások is.

Például a mosónők jelenetében leereszkedik ölt fehérre festett, üres tréger, bejönnek az asszonyok, a rudak-ra teregetik a lepedőket, 's elkezdődik a pletyka. Megjönnek a Sógornők, s a színpad elején mossák a ruhákat (imitálják a mosást, szemben a többiek egy-szerű jelzésével!), majd amikor Viktorra terelődik a szó, a nők eltűnnek a trágerekre teregetett lepedők mögött, s a Sógornők ide-oda, körbe rohangálnak, repdesnek egyre gyorsabban a trágerek körül-közt. Folyik a mérgező pletyka, s gyorsul a Sógornők mozgása, meglódtják s egyre vadabban lökdösik a trágereket. A [látvány szép, de túlzottan direkt kifejezője a jelenet lényegének. A búcsújelenet, a templomi ima, a Hím és a Nő tánca pedig produkciónak gyöngé, jelzésnek túl sok, az előtte és

utána lezajló összeütközésekhez képest a cselekményt megakasztó, unalmas, állátványosság.

Az előadás egyik fontos hatáseleme a zenei kíséret. A színpad hátterében áll két dob. Időnként megjelenik a színen egy dobos és két gitáros, s a jeleneteket összekötő, az eseményeket hangulatilag aláfestő vagy a drámai eseményekbe személyesen és érzelmileg bele-szóló muzsikát szolgáltatnak.

Sajátos szerepük van az előadásban a zenészeknek. Egyszerre szemlélődők, részesei a játéknak, kommentálók. Az az érzése a nézőtérben ülőknek, hogy a játék két tűz között zajlik, mintegy a néző érzelmi reagálását fejezik ki zenében a muzsikusok. S ez egy bizonyos bekeregetettséget, lehatároltságot jelent a színpadi akcióknak is.

A rendező egyenrangú alkotótársa a három főszereplő: Csomós Mari, Piróth Gyula és Cserhalmi György.

Cserhalmi Viktorja Yermához mérhető tisztaságú ember. Csibészes és szemérmes férfi. Leginkább ő érezte meg a *Yerma* balladisztikus hangvételét, alakításában az elhallgatások, a sejtetések, a megakadó, félbemaradó mozdulatok, a csendek, a tekintet beszéde a legfőbb kifejező eszközök. Juannal szemben a tiszta férfii, akihez a gyanú árnyéka sem férhet, aki azonban integetésével, kéz-fogásával is jelezni tudja: fölényben van. Yermától való búcsúja, a már-már egymásra találás mozdulata s az utol-só pillanatban a szétrebbenésük minden beszédnél többet árul el a rendező és Cserhalmi György törekvéséről, Viktor szerepének felerősítéséről, a dráma többpólusosságának éreztetéséről.

Piróth Gyula alig hallhatóan halk Juan. Mindössze kétszer emeli fel a hangját, különben csak a 'belső visszafogott indulat, keserűség és megalázottság süt a szeméből, a halkságából. Mielőtt mond valamit, válaszol, hosszú csend van. Mindig fegyelmezi magát, nem bánt, nem üt még a szavával sem. Mozdulatai is visszafogottak, számol magában, mielőtt mozdulna a keze, a bot-ja. A fizikailag nagyon erős ember vigyáz így a reakcióira, nehogy kárt tegyen a környezetében. És a lelkileg gyenge ember, aki fél tetteinek következményeitől. Inkább kér, könyörög, rimámkodik. Piróth éreztetni tudja Juan tragikumát is, annak az embernek tragikumát, aki már-már beleőrül a tévesen értelmezett becsütféltésbe.

Csomós Mari nagyon emberi Yermát Ábrázol, nem monomániás, nem kiszáradt, nem egysíkú alakot. Ugyanakkor mégis töretlenül rajzolja meg azt a fejlődést, ahogy a bizakodástól eljut a végső tétlig. De nem egyenes vonalú ez a fejlődés, újra és újra bizakodik, hogy aztán mindig csalódottabban és keserűbben ébredjen a könnyörtelen valóság-ra. A Cserhalmi Györggyel kapcsolatban elmondottak Csomós alakításának finomságát is jelzik, kettejük jelenetei az előadás legfojtottabb, legköltőibb részei. Csomós Yermájának humorra van. Keserű ez a humor, de éppen ez a keserű humor jellemzi igazán az alakot. A jellegzetes összerándult grimasz jelenik meg kétszer is az arcán, azokban a pillanatokban, amikor a legtehetetlenebb Juannal szemben. S ebben a grimaszban, a sírás és a nevetés határán levő arcki-fejezésben a teljes tehetetlenség fogalmazódik meg, a legteljesebb reménytelenség.

Tiszteletreméltó, de erősen vitatható eredményű vállalkozás Veszprémben, jelentős művészi siker Szolnokon. Olyan előadások, amelyek hibáikkal és eredményeikkel együtt megkövetelik a megkülönböztetett figyelmet.

*Csehov: Három nővér
(Veszprémi Felső Színház)*

Fordította: Kosztolányi Dezső. Rendezte: Valló Péter. Díszlet: Najmányi László. Jelmez: Hruby Mária. Zene: Molnár Péter, Walla Ervin.

Szereplők: Áron László, Meszléry Judit, Margittay Ági m. v., Demjén Gyöngyvér, Dobos Ildikó, Dobák Lajos, Fonyó István, Joós László, Horváth László, Tanczos Tibor, Nagy Zoltán, Éltes Kond, Czegléd Sándor, Ruttkay Mária, Benkő Márta.

*Federico Garcia Lorca: Yerma
(Szolnoki Szigligeti Színház)*

Fordította: Németh László. Rendezte: Valló Péter. Díszlet: Najmányi László. Jelmez: Hruby Mária. Zene: Molnár Péter, Walla Ervin.

Szereplők: Csomós Mari, Koós Olga, Baranyai Ibolya, Falvay Klára, Veszely Mária, Sebestyén Éva, Bárdos Margit, Piróth Gyula, Cserhalmi György.



SZÁNTÓ ERIKA

Nyarálók - inkognitóban

1.

Az igazságot kiosztani vitathatatlanul könnyebb, mint érvényre juttatni. Igaz, hogy létezik, s mindig újra és újra igazolja is létjogosultságát az olyan publicisztikus színház, amely nem bízza a nézőre, hogy ítéletét önmaga bontsa ki a drámából, hanem a színpad eszkáit avatja az igazságszolgáltatás színterévé. Ez a színház hasonlatos a mesék világához. Jó és rossz azonnal elválik egy-mástól, s a jó leszámol a rosszal, vagy ha leszámolni nem is tud, de a néző érzelmeit mindenesetre erőteljesen és félreérthetetlenül elfordítja tőle.

A másik út: öntörvényű, önmagukon belül logikus és követhető sorsok, megszenvedett és mélyről vallott igazságok megszólaltatása a színpadon, látszólag a művész ítélete nélkül. Igazságot ütköztetni igazsággal, rábízni a nézőre, hogy kiválassza a maga igazát. Ennek a színháznak azonban lehetőségét kell teremtenie, hogy a néző belülről érthesse meg és élhesse át a hősök világát. Ez a színház sem nélkülözheti azonban a világos és következetesen végigvitt rendezői koncepciót, s ennek a koncepció-nak a színészi alakításokban való gazdag és életteli kifejeződését. A rendező megválaszthatja módszerét, de választania kell.

2.

Ádám Ottó Madách színházbeli *Nyarálók*-rendezése mintha az utolsó pillanatban meggondolná magát. Három felvonáson keresztül a szürkeségig kerül minden erőszakos hangsúlyt. Aztán mintha kételkedni kezdene a nem elég erőteljes színészi alakítások láttán: hátha majd a néző nem tudja, hogy kik is ezek a „nyarálók”, van-e bennük még értékes, megmentésre váró, vagy csupa üres bohóc ágál, s 'maguk sem hiszik el lilás sóhajaikat, amelyekkel egy külön életre áhítoznak. A negyedik felvonás váratlanul megtelik hangsúlyokkal, a hősök arcára minden előzmény nélkül karikatúrisztikus vonások kopírozódnak, s a rendező elkezdti direkt módszerekkel irányítani a nézőtér ítéletét.

Kétségtelen, hogy a legnagyobb élénk-ség és figyelem a negyedik felvonást ki-

séri a Madách Színház nézőterén. Minduntalan nevetés hullámszik végig a sorok közt: a néző kineveti - pontosan kimunkált szatirikus rendezői hangsúlyok hatására - azokat a hősokeket, akiknek la sorsa, lelki fájdalma és életfilozófiája felett az előző három felvonásban túlságosan is elandalodott. Sőt, a finom, lebegő - egy régi Csehov-hagyományt idéző - s minden erőszakos hangsúlytól tartózkodó előző három felvonás nem-csak elandalító, hanem - valljuk meg - unalmas is. A pasztellhatások szürkéségre olvadnak, s az erős színészgárda ellenére a figurák karaktere elmosódott marad.

A negyedik felvonásig. A negyedik felvonás érdekes, felvillanyozó, a rendező itt aztán Gorkijnál is keményebben ítél.

Látunk három felvonás megbocsátást, egy felvonás leszámolást. Három felvonás túlszelídített Csehov-reminisz-cenciát, egy felvonás szatírává kihegyezett Gorkijt.

S végül is igazán nem tudjuk, mit tartunk a „nyaralókról”. Kik ezek?

3.

Valóban, kik ezek? Gorkij a *Nyaralókat* 1904-ben fejezte be, egy olyan időszakban, amikor Oroszországban feszültséggel és várakozással volt telítve a levegő. A cselekvés igénye már megfogalmazódik, s az emberek megméretésében az elvont emberi normákat kiszorítani látszanak a társadalom egyre drámaibban és kikerülhetetlenebbül megfogalmazódó kérdései. Gorkij az értelmiség helyét, kötelességeit és lehetőségeit kutatja, és mindenekelőtt azért ítélkezik hősei felett, mert azok a maguk belvilágával vannak elfoglalva. Könnyekig meghatódnak érzékeny lelkük rezzenéseiben, miközben *odakint a világ* forradalmi kínokkal küszködik.

A Madách színházbéli előadás - a végéhez közeledve - előzmények nélkül vagy legalábbis nem elegendő előzménnyel méri hozzá a darab hőseit ehhez a Csehovénál keményebb társadalmi mércéhez.

Az előadás befejező része váratlanul egy szintre hozza a darab hőseit. Valamennyien - még Marja Lvovna is - le-verní látszanak a mércét. Valamennyien nevetségessé válnak, holott mindaddig túlságosan finom fénybe vontak jelentek meg ahhoz, hogy a nevetés eszünkbe se jusson velük kapcsolatban. (A negyedik felvonásig nem is nevet a közönség!)

Érveink és ellenérvek súlytalanul csapnak össze, hiszen a rendezői elképzelés itt már valamennyiüket ködevőnek lát-tatja.

A lázadó, jobbat kereső Vlasz éppúgy hisztérikusan ágál, mint Kalerija, az osztoba, lila lelkű költőnő, s a felvilágosult, tenni kész s az emberekért talán a szavakon túl meg ^{ins}mozduló orvosnő, Marja Lvovna semmivel nem nagyobb hitellel szólal meg ebben az új színpadi helyzetben, mint a maga boldogtalanságát világméretűvé nagyító „meg nem értett asszony”, Varvara Mihajlovna. A rendezői koncepció mintha a többiek közé sorolná. S ebben a különös, szinte abszurd hangolt légkörben a darab eredeti szándéka furcsa mód fejtetőre áll. A jellemek értékhierarchiája - lehet, hogy a rendezői szándékkal is ellentétben - megkavarodik, s a nyárspolgár Szuszlov önzése látszik igazolódni. Pusztán azzal, hogy az általános hisztéria kellős közepén magabiztosságot áraszt - legyen az bármilyen korlátolt „s önzéstől bűzlő” -, a szatirikusra torzított kitörések között az ő primitív életfilozófiája a józanság szavává nemesül.

A befejezés szatirikus felhangjaiért tehát drága árat fizet az előadás: az egymásnak szegülő erők ütközése helyett egy haláltáncnak vagyunk tanúi, s azzal az érzéssel zárul bennünk a mű, hogy szereplőinek valamiféle történelmi süllyesztőben van méltó helyük.

A szatirikus hangvételben megfogalmazódó, mindenkit „egy kalap alá” vevő ítélet kiegyenlíti az emberi különbségeket, s ezzel nem lélektani árnyalatok vesznek el, hanem azok a társadalmi értelemben vett különbségek is, amelyek a forradalom vízvázlatstójában elköltönik az értékest, a megújulni tudót az értéktelenítől.

A darab utolsó mondatát a kiüresedett író, Salimov mondja ki: „Mindez olyan semmiség, barátom ...” Ha a mű egyensúlya nem borul fel, ez a mondat nem a többieket, a többiek válságát, egymás tépését minősíti, hanem Salimovot. Ő nem érzékeli az egymásnak feszülő indulatokban, a magándrámákban a nyaralók nyugalmát felkavaró társadalmi izgalmat.

Így - miután hűzöngök esnek egymásnak a színpadon - igazat kell adnunk neki. A nagy lelki viharzás művihar, amilyen könnyen gerjedt, olyan következmény nélkül csillapodik is. „Mindez csak retorika, hisztérikus alapon ...” - fogadjuk el ennek a volt-embernek a

diagnózisát, ahelyett, hogy az ő üressé gére vallának ezek a szavak.

A dráma a szemünk előtt felfalta önmagát. Ha senki nem birtokolja a színpadon az igazságnak legalább egy megmentett morzsáját, ez épp olyan érdektelen, mintha mindenkinek igaza van.

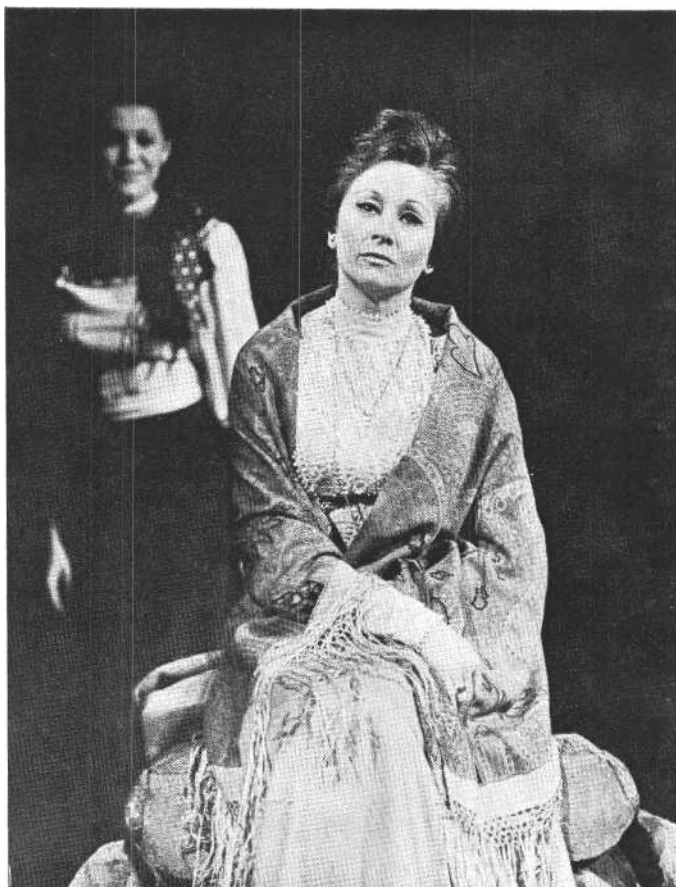
4.

Kik ezek a - nyaralók? Jók, rosszak, igazak, hazudozók, vétkesek *vagy* áldozatok? Ahogy arcvonásaikat egybe-mossa a végső ítékezés, ugyanúgy nehezen mutatkoznak meg előttünk az elő-adás nagyobbik, első részének aprólékos és megértő pasztellrajzaiban. A megbocsátó türelem - amely körülengi az előadásnak ezt a részét - sok mindent elfed és tisztázatlanul hagy.

Bazsov ügyvéd és Varvara kettősé-ben Haumann Péter és Bencze Ilona gazdagon rajzolja meg ennek az ember-pártiak a hitvesi ágybⁿ és asztalnál zajló drámáját, de hogy a csalásban és harácsolásban mennyire cinkosa feleség a férjnek, s idegenségük végső oka ide vagy máshova gyökeredzik - ennek a megválaszolásával mindketten adósok maradtak. Ezért nem nő igazán jó alakítással Haumann Péter játéka; s nem a színész ereje kevés ehhez, hanem az értelmezés pontossága. Ami végül megvalósul, tele van bizonytalansággal, félig mert, igazán el nem vállalt, végig nem vitt mozzanattal. Haumann legalább annyi energiát fecsérelni arra, hogy egy jóindulatú tehetetlen kiszolgáltatottságát felépítse, mint hogy ezt „visszacsinalja” álszent és tudatos csirkefogóvá.

Bencze Ilona sóvárgásából és szenvedéséből is hiányzik az a hangsúly, amely segítene eldönteni, hogy szenvedésről vagy csak unaloműző szenvedéssről van-e szó.

Túl sok a tisztázatlanságból fakadó talány a színpadon, így nemegyszer káosszá hullik szét a színpadi történés. Kevesen mozognak magyar színpadon, akik annyi karakterizáló készséggel rendelkeznek, mint Márkus László. Nehéz elhinni, hogy Szuszlov mérnök alakját ennyire csak az általánosságok szintjén tudja megfogalmazni. Sokkal valóságos-nübbnek látszik, hogy a rendezői elképzelés rója rá, hogy terepszínűvé váljon, s csak a záró részben tudjuk figuráját a tabló összehatásából kiszűrni. Róla sem tudni, *hogy a* színpadi történésbe zárt jelene miféle múltból táplálkozik, hogy ki volt valaha, s magányos óráiban mit tart saját nyárspolgári életfilozófiájáról.



Gorkij: **Nyaralók** (Madách Színház).
Marja Lvovna: Gombos Katalin, **Szónya**: Kiss Mari f. h.



Dudakov (Dégi István) és **Olga** Alekszejevna, a felesége (Nagy Anna)
(Iklády László felvételei)

Önmaga ellen védekezve szaval csak, vagy már cl is hitte, hogy nincs más dolga a világban, mint kellemesen el-mulatni az életet?

Miért, hogy a színpadon csak a Gorkij-mű szövege szólal meg, de nem bontakoznak ki a műbe zárt sorsok? Miért nincs átlátható sorsa a legtöbb figurának, csak nehezen áttekinthető mozgásokban, „kettősökben” és „magánszámokban” hol ez, hol az tűnik fel a színpadon, s az életről szaval? S mi a funkciója a műben ezeknek az életről filozofált) monológoknak?

Mindenekelőtt annak kellene kiderülnie, szinte „lelepleződnie” a mű folyamán, hogy ezek az emberek mennyire azonosak azzal a pózzal, amely szavaikat és mozdulataikat, egész létezésüket és gesztusrendszerüket meghatározza.

Schütz Ilia költőnője és Lőte Attila rója között som tehetségben, sem emberségben, sem valamikori írói-emberi indulásban az előadás nem mutat lényeges különbséget. Mindketten olyan időt-lenül üresek, hogy nehéz elképzelni azt a valamikori Salimovot, aki lázadni és cselekedni akaró énjével mélységes nyomokat hagyott Varvara emlékeiben. Lő-te Attila semmit nem jelez az író múltjából a színpadon, szavai nem egy ön-magához hűtlenné vált ember valaha még tartalommal rendelkező gondolatait tárják fel, hanem egy ostoba hazudozó frázisai.

Schütz Ilával kapcsolatban még szeretnénk megjegyezni, hogy nem ő tehet róla, hogy *A bosszú w'ekend* egzaltált költőnőjét készen kopírozza be ebbe a merőben más világba. Igénytelenségnek és kényelemnek tűnik két, külsőségeiben ilyen könnyen azonosítható szerepet bízni rövid egymásutánban egy olyan színésznőre, akinek szikrázó tehetsége nem is olyan régen még általános lelkesedést váltott ki közönségből és szakmából.

Tímár Béla Vlasz szerepében nem árulja el, hogy lelkesültsége s az élettől valami jobbat akaró szenvedélye személyisége mély rétegeiből fakad-e, vagy csak olyan átmeneti, mint a bárányhimlő, s nyomtalanul múlik majd cl. Papp János és Cs. Németh Lajos alig megjegyezhetően vannak jelen a színpadon megkülönböztethető embert nem teremtenek.

Akik felismerhető emberré válnak, ruháikat és gesztusaikat mint sajátjukat hordják, nem egyszerűen a szöveg szócsövei: Nagy Anna és Dégi István megnyomorított s még egymást is halálba gyöttrő házaspárja. Nagy Anna Olgája úgy üldögél a színpadon, úgy sündörög mások boldogtalanságában némi vigaszt sejtve, sajnálkozva és sopánkodva, hogy múltja és jövője egyszerre van jelen. Dégi István az örömtelen robot fáradtságát fogalmazza meg, a sorsát csak el-szenvedő, de meg nem értő ember néha

gyűlölködésig hevülő, sivár boldogtalanságát. Mindketten megtalálják ennek az összeláncolt emberpárnak a legfőbb kulcsát: saját életüket, indulataikat sem értik, csak elszenvedik. Mindegyik érzi, hogy a másikra kéne támaszkodnia, s az élet talán jobb is lehetne, de azt is tudják, hogy a következő pillanatban, tehetetlenségükben újra egymást fogják mar-ni, mert a világ már elbutította és elgyávította őket ahhoz, hogy életükön fordítani tudnának. A megalázott ember agresszív indulatainak forrását tárják fel a szemünk előtt, s ez érdekesség és *igazzá* teszi alakításukat.

Basilides Zoltán is elrugaskodik a sablontól Dvojetocsije figurájával. Egy kedélyes s majdnem szeretetre méltó alakot formál, akinek emberi és társadalmi értéke nulla. Ez az az ember, aki nem bánt senkit, de tőle aztán a világ soha meg nem moccan, s még ahhoz is tohonya, hogy hatalmával, pénzével tegyen valamit - akár valami rosszat és ártalmat is.

Sehol sem kapcsolódik az előadás fő erővonalaihoz s mégis figyelemre méltó, hogy Kádár Flóra milyen fantáziával és igényességgel oldja meg rövid színpadi pillanatait. Szobalányfigurája valóban összetéveszthetetlen (nem első ízben teremtem egyszeri és érdekes cselédet, sorsát hordozó szobalányt, a jövőjét sejtető mindenest), s róla néhány mozdulat után valóban érezzük, hogy a nép gyer-

meke, nem úgy, mint a színpadon lát-ható „nyaralókról”, akikről csak a szövegből derül ki, hogy „mosónők és szakácsnék gyermekei, egészséges munkás-nép gyermekei... akiket a nép tömegéhez vérokonság fűz...”

5.

Végül a Madách Színház *Nyaralók*-előadásának legjobb művészi teljesítménye: Gombos Katalin - Marja Lvovna szerepében.

Egy asszony megy át a színpadon, le-ül, kezét ráéjti egy székre, ránéz egy fiatal fiúra, akinek az anyja lehetne, s mégis szerelmet érez iránta, fáradt mozdulattal megsimítja ősz haját, finoman hátrafésült kontyát - s ezer apró bizonyítékot tár a szemünk elé, hogy ez az ember azonos a szavaival. Sőt, a szavak, csak mint a jéghegy látható csúcsa, jelzik kemény elszánását, megkínódott tartását.

Ez az asszony dolgozik. Ez az asszony ismeri a hasznos, másokért végzett munka fáradtságát. Vannak kötelességei. Érzékeli az idő múlását, a tenni akaró ember keserves küzdelmét az élete, ő fogyásával szemben.

Miért, honnan ennek az alakításnak a mélyről fakadó igazsága? Talán Marja remekül elképzelt külseje, szépen öszülő haja teszi? Talán a sokáig elsősorban szépségével, harmonikus megjelenésével ható színésznő belső érese okozza, hogy ezúttal egy *belülről* szép és harmonikus ember van jelen a színpadon. Olyan harmónia ez, amely mindennap újra felbomlik, s mindennap újra kell teremteni, amely állandó küzdelemmel jár. Ő a legkeményebb ember a színpadon, s ő emeli fel legritkábban a hangját. ő éli át a legfelkavaróbb drámát - egy fiatal fiú iránt érzett szerelmet - mégis ő jelenti a nyugalmat. A többiek látványosan szenvednek lelki bajaiktól ; ő az, aki talán életében először ráismer, az őstön hangjára, mégis ő tudja legjobban megőrizni önmagát.

A *Nyaralók* előadásának emléke - úgy hisszük - évek múlva is Gombos Katalin Marjáját jelenti majd.



ISZLAI ZOLTÁN

Leonov: Hazatérés

Az *Orosz erdő* írója, a hetvenhat éves, élő klasszikus Leonyid Leonov keveset játszott színpadi szerző Magyarországon. 1955-ben és 1958-ban a Néphadsereg Színháza, illetve a békéscsabaiak *adták elő Jelentéktelen emberek* című darab-ját. (Békéscsabai címváltozata: *A látszat csal.*) 1956-ban Aranyhintójának *második változata* került a közönség elé az egri Gárdonyi Géza Színházban. (1964-ben harmadszor is átdolgozta az *Aranyhintót.*) Tizenegy évvel ezelőtt a Vígszínház vállalkozott a *Hóvihar* bemutatására.

A Szovjetunióban sem játsszák gyakran, pedig fontosabb színpadi művei-nek főlemlítéséből látszik, hogy a Le-min-díjas író lenyűgöző, magyarul is el-érhető prózai munkássága mellett *nem* kis ambícióval építette és bővítette idő-ről időre vitákat kavarázó drámai életművét. A színház egyébként kora ifjúságától érdekelte. Tizenhat esztendősen színikritikusként dolgozott költőapja, Makszim Leonovics Leonov arhangelszki újságjába, az Északi reggelbe. Első kritikáit még 1916 nyarán írta.

Hét évvel később - a Nagy Októberi Szocialista Forradalom és a polgárháború után -, 1925-ben a moszkvai Mű-vész Színház és Sztanyiszlavszkij fölkérésére írja első drámai kísérletét, az *Untilovszkot*. Néhány hónap múlva a szín-ház harmadik, Vahtangovról elnevezett stúdiója is, darabíráásra buzdítja. Leonov ekkor dramatizálja már híres regényét, a *Borzokat*. (Érdekes megemlíteni, hogy ugyanebben az évben hívja rá föl a figyelmet Gorkij - a Nyugat huszonharmadik számában.) Vahtangovék 1927 szeptemberében mutatják be a *Borzokat*. Következő, fontosabb színművei: *Szku-tarevskij* (1934, Kis Színház) ; *Polovcsanszki kertek* (1936, Művész Színház) ; *A farkas* (1936, Kis Színház); *Hóvihar* (1940, Dnyepropetrovszki Gorkij Színház).

Ahogy A. Fink Leonov dramaturgiáját elemző, 1962-ben kiadott könyvéből és V. A. Kovaljev 1964-es élet-rajzi vázlatából megtudjuk, a Szovjet-unió elleni fasiszta támadás után, 1941

októberében Leonov Csisztopolba evakuált. Itt kezdte írni a moszkvai Kis Színház számára *Nasesztvie* című darabját. Megközelítő címe Előzőnlés, Be-törés, nemzetköziben Invázió is lehet-ne. Magyarországon először *Tisztítótűz*-ként került színre Szegeden. Elbert János nagyon kifejezően Országdúlásnak fordította az Európa kiadó 1974-es Szovjet drámák kötetében; ezt az ár-nyalt és pontos fordítást adták most elő a József Attila Színházban. De megint megváltozott, jelképeesebb lett a cím : *Hazatérés*.

Az *Országdúlást* - maradjunk egye-lőre ennél a változatnál, hiszen az orosz a „nasesztvie” szót használja például a tatárjárás kifejezésére - 1942-ben a Novüj Mir közölte. (Leonov ekkor már mindent megfeszítve második háborús tragédiáján, a *Ljonuskán* dolgozott.) November 7-én, Csisztopolban megvolt a színház történeti nevezetességű premier: a leningrádi terület menekült mű-vészei játszottak.

Saját följegyzéséből tudjuk: Leonov ezt a darabot úgy írta, hogy „a szavak- szinte a lelke akart kirepülni a szájából”. Moszkvában a Kis Színház és a Mosszovjet Színház csaknem egyszerre állította színpadra 1943 tavaszán.

Az allegorikusabb *Aranyhintó* mellett (1946) ez maradt az író legjobb realista darabja; angolra, franciára, kínaira, japánra, spanyolra, bolgárra, csehre, románra, norvégira fordították. Bemutatták Indiában, Argentínában, az Egyesült Államokban, Norvégia, Jugoszlávia és Franciaország színházai a megszállók ki-verése után ezzel nyitották kapuikat.

1945-ben Abraam Room *Reszket a föld* címen készített filmet belőle. Itt Oleg Zsakov (a *Viharos alkonyat* nagy-szerű Vorobjev) félelmetes erővel játszotta Talanov doktor börtönviselt fiának, Fjodornak a szerepét. Fjodor Talanov neve az Októberi Forradalom harmincnegyedik évfordulóján a leningrádi Kirov *opera* plakátjain is megjelent. Leonov - O. Leonyidovával közös - librettójából V. Degtarjev komponált zenedrámát a *Nasesztvie* motívumaira

Mindabból, amit a drámáról felsoroltunk, nyilvánvaló : komoly vállalkozás, jelentős művészi felelősség ez a Budapest felszabadulásának harmincadik évfordulójára *szánt* bemutató a József Attila Színházban.

A vállalkozás felelőssége nem annyira dramaturgiai, mint inkább történelmi jellegű. A rendkívül áttetsző szerkezetű,

logikus fölépítésű háborús dráma, középpontjában a színről színre változó lelkiállapotú (bár színleg változatlanak mutakozó) főhőssel, aki érlelődő elhatározásának nehéz útján következetesen halad előre főlemelő tragikumú célja felé - valóságos mintadarab. Megformálása iskolafeladat a klasszikus tradíciók mintáit hitelesnek tudó rendezőnek. S kevés az olyan rendező, aki ne találja gyönyörűséget már első olvasásra Leonov átgondolt, feszes szerkesztésmódjában, geometrikus párhuzamaiban, alak-jellemző és cselekménylendítő, takarékos dialógusaiban, mesterien elhelyezett váratlanságaiban, gesztikulációs kíváncsálmaiban, hogy csak a legszembeütőbb tulajdonságait emeljük ki a drámának.

1942-es megírása óta azonban mögöttünk maradt egy ember¹tő. Ma *történelmibb* távlatból érzékeljük - vagy véljük látni - a *Hazatérés* háttérében álló személyes konfliktust: a személyi kultusz há'orú előtti éveinek hangulatát a Szovjetunióban. Maga az író is ebből a távlatból - és más művészi meg gondolásokból - dolgozta át 1964-ben; és ezt a körülményt a mai rendező nem hagyhatja figyelmen kívül.

Gondolati kísérletképpen akár kér koncepciót, kiinduló értelmezést is választhatna a színrevitel előtt. Felfoghatja a „bizalom” drámájának, ahogy ezt (félreértésből) a bemutató után felfogta egy napilap kritikus. Ebből a szem-szögből tekintve a cselekményt, nyomon követhetné egy politikai természetű bűntettel hamisan vádolt fiatal ember egyét-pörüjrafelvételét, aki a bizalmatlanokat megszegényítő, a kételkedőket viszont meggyőző módon, önmaga feláldozásával igazolja: érdemes a családi meg a nagyobb közösség, a társadalom teljes bizalmára, tiszteletére, megbecsülésére. Ebben a felfogásban persze az ártatlanul szenvedő Fjodor Talanov olyan hős, akihez a vele szemben fölös „éberséget” tanúsító közösségnek - a szülőknek és Kolesznyikov tanácselnök partizánjainak is - föl kellene emelkednie. És akkor Fjodor áldozata mintegy őket tisztítaná meg (hogy ne így mondjuk: megváltaná őket) a homályos gyanúsítás és a kollektív bizalmatlanság erkölcsileg elítélendő bűnétől...

A másik értelmezés lélektanilag egyszerűbb, történelmileg aktuálisabb és sokkal kevésbé „dosztojevszkiji”. (Dosztojevszkij hatása Leonovra a szovjet kritikai irodalom - nem indokolatlan --közhelyeihez tartozik.) Eszerint Fjodor

(bár ártatlannak érzi magát) passzivitásának bűnét viseli, kikerülve a „három-évi és nyolcnap” börtön után - ahogy a tisztázatlan eredetű büntetés időtartamát Leonov oly meghatározó anyai pontossággal elárulja már a tragédia első mondataiban. Inkább tehetetlensége, tétlensége miatt érez cselekvésre sürgető bűntudatot, amellyel, hogy sejtetni engedje: azt a bűnt nem ő követte el, amely miatt környezete érez akármilyen homályosan bűntudatot. Fjodor előbb a partizántevékenység veszélyeinek keresésével, majd a Wibbel városparancsnok el-leni merénnyel önmagának is bizonyítani akar, nemcsak a rokonainak és ismerőseinek. Ebben az értelmezésben helyreállítja saját emberi-társadalmi státusát: megpecsételi visszaérkezését az emberek közé. Így válik - a betolakodók elleni elemi erejű gyűlölettel hajtva és az általuk okozott szenvedés láttán - saját akaratából hősévé a vele azonos célért élőknek. Állampolgárként általános példát statuál a személyes sérelmeket félretevő, kategorikus hősiességre. Drámai modellt ad a szovjet ember magasrendű tartására a szocialista társadalmat veszélyeztető történelmi helyzet-ben, s életéből és halálából mintázza meg a tudatos áldozatot hozó szovjet hazafiság „ábrázatát”. Leonov ezért az alap gondolatért írta meg a *Hazatérést* - tőle szokatlan sietséggel és konkrétsággal. Ezt tanúsítják

Leonov: Hazatérés (József Attila Színház). Szerencsi Éva (Anyiszka). Bakó Márta (Gyemigyevna) és Fülöp Zsigmond (Fjodor) (MTI fotó)

háborús tragédiái idejében írt publicisztikái. Érdemes ideiktatni egy részletüket: „Ismeretlen amerikai barátjának” szóló második levelében írja:

„Szeretem orosz hon- anyámat, azért, mert esze és szíve elválaszthatatlan akaratától és erejétől, azért, mert büszke igazságával halad minden népek élén a gonosz elleni rohamban. Látod-e őt, amint fáradhatatlanul irtja a sárkány csápjait, mélyek irgalmatlanul köréje csavarodnak? Arcán a szent béke győzelmének vére patakzik, s ki tudna mutatni a világon szebb arcot nekem? Íme, hát ezért vált az én hazám lelki hazájává ma mindazoknak, akik hisznek az igazság győzelmében ezen a Földön.”

Pátoszos szavak. Történelmiek. Deheroizálhatatlanok.

Benedek Árpád - természetesen - a *Hazatérésnek* ezt az értelmezését választotta. Három felvonáson át gondosan, aprólékosan készítette elő Fjodor Talanov visszatérését a családba,

a szülői házba; összetört fiatalkori arcképét újból kiegészítette azoknak a szívében, akiket hőse - bármint rejtegette is ezt - egyedül szeretett. (Jóllehet, Leonov valódi tárgyi játéka Fjodor jel-képes arcmásával mintha kevesebbet jelentenének a rendezés számára a kelleténél. Az előhalálából feltámadt egy-kori selyemgyáros, a patkányfajzat Fajunyin szobájába például a



falon függő - és nem állványra állított - kép *nyoma*.)

A romantikus pátoszú negyedik felvonás - a börtönpinceraktárban játszó-dó jelenet - az előadás legfáradtabb része. Tucatszor látott szürke sematizmusa az egész darab összhatását rontja. Pedig *Leonov* nagy energiát fordított ennek a résznek a kidolgozására. Fjodor közösségi győzelme, példamutatóan fanyar apoteózisa itt, a kivégzés előtti percekben, ha tetszik, a legenda születésének perceiben válik teljessé. S a *legendát* - Sztálin mindent látó gondosságáról - az 1964-es változatban sem másította meg az író. Az öregember elbeszélésének orosz bensőségességét, népmesés hangsúlyait Turgonyi Pál tökéletesen képtelen volt megteremteni. Színtelen mesélgetése nem igazolta Fjodor jelentőségteljes szavait a mítosz születéséről sem.

Statikusabbá, állóképszerűvé változtatta a negyedik fölvonást az örült be-súgó izgómozgó szerepének, „nyomorult alakoskodásának” korlátozása, eljelentéktelenítése. Az sem bizonyult szerencsés megoldásnak, hogy Fjodor - nyilván az előadási idő kurtítása miatt - szinte mindvégig mozdulatlan marad. (Leonov precízen előkészíti megjelenését a börtönben ...) A darab végi tagolatlan kavargásban elikkad még egy finom és fontos szerzői párhuzam. Alig vesszük észre, hogy a Fajunyint lefűlelő legényke” ugyanaz lehet, akiről a vesz-tét érző „polgármester” a harmadik felvonásban a sebesült partizánként Fjodor néven Talanovéknál időző Kolesznyikovval beszélget.

Márpedig ez a legényke nemcsak formailag zárja hatásosan a drámát. Visszajöttével, ígéretének teljesítésével a főhős halála után még egyszer hangsúlyozza Fjodor elszánásának tudatosságát és hazatérésének véglegességét.

A díszlettervező Csinády István sem remekelt a börtöndíszlettel. Nem tette lehetővé a *kinti* események megfigyelését: „nincs benne” az őrszem „lábszártekerccsel becsavart” lába a megtervezett színpadképben. A könnyen magyarázható, de illúziót nemigen keltő - nyolcvan százalékig naturalista, húsz-százaléknyit félénken jelzett - lakás-díszletekkel se lehetünk túlságosan elégedettek. Sematikus például a „Wehrmacht-sziluett” falra vetítése. Ebben a rendezésben igenis valóságos németek nek kellett volna benézniök az alacsony mennyezetű igazi (kisvárosi) ház igazi

ablakán. Az orvosok lakásába települt Fajunyin költözködésének fenyegető árnyjátéka is hiányzik - talán technikailag nem lehetett megoldani ezen a színpadon. Kemenes Fanni civiljelmezei pontosak: különösen Fajunyin karrier-jelző öltönyváltásai és Fjodor „bőrhelyettesítő” kabátjának preparálása hibátlan. A gestapós Spurre (etimologizálva e név vérebet jelent) *egyruhája* tévedés: oktan felülbíráta a tárgyi hitel teremtés rafinált mesterének, Leonovnak.

A mérsékelt tempójú előadást szereposztási tévedések és melléfogások súlyosbítják. A máskor oly kitűnő és természetes Voith Ági minden mozdulata hamis, túljátszott vagy erőtlen. Bakó Márta korrekt, de megjelenése arisztokratikus, nem „dadusra”, inkább a régi Arbat dámáira emlékeztet. (Szilágyi Etával fölváltva játssza a szerepet.) Az egyre elnehezültebb Szilágyi Tibor Talanov doktorral mutatkozik egyidősnek Kalesznyikov tanácselnök kényes szerepében, holott a fiával azonos korú. Pukkanccsággal csupán megközelíti Spurre füstökádó, démoni kockafejűségét, hóhérszobrász mivoltát Horváth Gyula, s szakállá, bár tudvalevően „*saját*”, nem megy ehhez a Gestapo-tiszthez. Kokoriskin hálás szerepét jól használja ki Bodrogi Gyula, de sokat merít szokott színészi eszköztárából, akárcsak Kállai Ilona Anna Nyikolajevna nem jelentéktelen szerepében. Talanov doktor alakítását Benedek Árpád Bánffy Györgyre bízta. Ő jól játssza egy dekompenzált szívű, robbanékony és ideges ember gyötrődéseit (szavát is érteni lehet, akár Szerencsi Évának). Csupán az kétséges, hogy Bánffy atlétikus alkatával ideális megtestesítője-e egy „kicsi, ürge” öreg-embernek?

Fülöp Zsigmond teljesítménye messze kiemelkedik az együttes átlagából. Első fellépésével meggyőző zavart lelkiállapotáról. De arról is, hogy a mindennel le-számolt, cinikusnak tetsző Fjodor Talanov figyelemreméltó egyéniség. *Valaki*; ugyanabból a fából faragták, mint orvosi őrhelyét makacsul őrző apját és az édesanyját, akinek vastermészetéről nem véletlenül értesülünk éppen akkor, amikor fia gerincessége a hősi merénylet elkövetésével napnál világosabbá válik a kihallgatáson. Fjodor - érthetően - kritikus világnézetét is elegánsan érzékelteti Fülöp Zsigmond; győzi intellektussal a replikákat. Rövid jelenete Moszajszkijjal - felvillantása korábban [nem fitogtatott

patrióta érzelmeinek, náciigylőletének. A meggyalázott Anyiszka szenvedését azonban (amely pedig a döntő lökést adja a Wibbel elleni támadáshoz) nem érzi át kellő intenzitással. Fontos beszélgetésüket a rendező is „hátravontan” játszatja. Miért? Talán félt a „naturalizmustól”? Így aztán elég nehezen tudja sejtetni - s itt az író sem könnyíti meg a színész dolgát „milyen elhátározást vitt magával a bolondozás ál-arca mögött”, amikor másodszor hagyja el apja egyszobásra csökkent lakását. Mégis: a *karaktárszínész* Fülöp kiteljesedéséhez hozzájárult a József Attila Színház, amikor végre műsorra tűzte Budapesten ezt a harminchárom esztendő tragédiát, amely történelmileg hű - és fegyelmezettebb előadásban még nagyobb erejű dokumentum lenne arról, hogy ami történt egy orosz kisvárosban, a Nagy Honvédő Háború napjaiban”.

A jövődő színrehozóknak hadd ajánljunk a figyelmébe egy másik dokumentumot. A. Szurkov írta Leonov háború alatti munkásságáról, meg-jelent 1944-ben, a Tyeatr című gyűjtemény lapjain: „A fájdalom mélysége, amelyet a szovjet nép a háború napjaiban átélt, s az ellenállás határtalan ereje, amely előtte föltárlt, elragadta és megrendítette Leonovot. Darabjaiban bemutatta, milyen kimeríthetetlen képességeikkel rendelkezik a szovjetember

az élet nagy megpróbáltatásainak leküzdésére, hogy [milyen odaadó a hazáért való önfeláldozásban. Valamennyien sokat szenvedtünk ezekben az években. Leonov darabjai abban segítenek, hogy megérthessük: miként és miért sikerült megküzdenuünk ezzel az osztályrészünkkel vált tragédiával.” Leonov pedig ezt mondta egyszer Elbert Jánosnak, da rabja fordítójának egy interjúbán: „Nem az a fontos, hogy a szerző magamagának fedezze föl a dolgokat, hanem az, hogy megszólaltassa azt a tapasztalatot, ami az olvasóban van.”

Leonid Makszimovics Leonov: Hazatérés (József Attila Színház)

Fordította: Elbert János. Rendezte: Benedek Árpád. Díszlet: Csinády István. Jelmez: Kemenes Fanni.

Szereplők: Bánffy György, Kállai Ilona, Fülöp Zsigmond, Voith Ági, Bakó Márta, Szilágyi Eta, Szerencsi Éva, Szilágyi Tibor, Horváth Sándor, Bodrogi Gyula, Láng József, Kránitz Lajos, Újréti László, Téry Árpád, Horváth Gyula, Köves Ernő, Maros Gábor, Turgonyi Pál, Szabó Éva, Zoltay Miklós, Dávid Ágnes, Vész Ferenc.

PÓR ANNA

Telihold Békéscsabán

„Párt, mint szabad észjáráshoz, önkormányzathoz szokott néphez a debreceni piacon is mindenha létezett. A piacnak is van aristocratiája és democratiája. Szerencsére, ha voltak is pártok a debreceni piacon, de az intelligentia mindig többségben volt és mindig győzött. . .

Tehát a nevezetes piac izgalmai közepette állunk jelenleg: azaz a század első negyedében... a gyékénytetejű sátor alatt állva ...tett a Forumhoz Dudásné asszonyom következő tartalmú betanulatlan beszédet: »Hallják pedig. Ide hallgassanak ... A magam szemével láttam amikor... éjfél után ;két órákor hazamentem . . . hát mikor a collegium elé-be érek, csak zeng ám valami ének onnan felyülről ... Hát amint feltekintek, ott jár a ház tetején valaki. Nem volt a rajta tóga, sem a fején csóka orrú, ha-nem egy fehér lepedő, fülmászott a collegium legeslegtetejére,... belekapaszkodott a holdvilágba, ... azután elkezdett énekelni, . . . Utoljára bebújt a padlásukon .. Az egész sátoros aristocratiá azon a nézetem volt, hogy »ez a lunátikus«. Ellenben a Siserahad, a democrata sulyomárló nép zsidajjal fogadta az előadást, hazugságnak, mesebeszédnek kiáltva ki az egész látományt...” Az általános „népmozgalom” zsivalyában nem parancsolhatott más csendet, mint a „collegium csengetyűje, mely hirdeti, hogy ... most mindjárt nyitják a collegiumkaput s omlik belőle Góg és Mágóg megjövendőlt hada, mint a kifüstölt darázsraj, s ihol jön egymást püfölve ... útbaeső kosarakat átugrálva, könyvekkel hajgálózva ... kötekedve, kutyakergetve - a jövődő reménysége ...”

Ezzel a még Jókai művészetében is szinte párját ritkító kort, környezetet festő játékos zsánerképpel indítja Jókai a magyar irodalom mindmáig egyik leghumorosabb elbeszélését, *A debreceni lunátikust*. (Talán megbocsátja az olvasó a szokottnál hosszabb idézetet ezt a színházi emberek namzedékeit megihető leírást. Kitűnő gondolat, hogy a Békés megyei Jókai Színház e történet-

bál merített zenés komédiával tiszteleg névadója 150. születésnapján és egyben ünnepli a színház 20 éves jubileumát is. (Az ^{1954/55-ös} évadban Jókai Arányemberével nyitotta meg kapuit.) Jókai-nak ez az elbeszélése csakugyan önmagában is szinte színpadra kívánczó bohózat: tréfás anekdoták, fejre állított komikus szituációk, egymást kergető fordulatok váratlan csattanók, ötletes képtelenségek fergeteges játéka az egész história. Szinte törvényszerű, hogy megjelenése 1875 óta már több ízben került színpadra. Most is ott él az Operaház színpadán Oláh Gusztáv, Harangozó Gyula és Farkas Ferenc balettjében, a *Furfangos diákokban*. Ez a téma úgy látszik akkor talál újra meg újra gazdát a színházi világban, ha akad olyan „társszerző”, akinek vele született tehetsége, életeleme a derűs humor. Ilyen művészünk volt a táncos-koreográfus, Harangozó Gyula. Úgy tűnik, a békéscsabai színház fiatal rendezőjének, *Karinthy Mártonnak* is megvan a különös érzéke az üde játékos komikum iránt. Ezért állta ki sikerrel esztendővel ez-előtt is az egyik legnehezebb próbát: Tamási Áron lebegő mesefényű humorának hiteles életrekelését.

Jókainál a hagyományos debreceni adomákat és kollégiumi diáktaréfaikat a komikai cselekményben meglehetősen gyenge fonál tartja össze, de az olvasó a folytonos kacagás közben észre sem veszi a mű laza szerkezetét. Az egész „lunátikuság” csak m^óka, szerelmi háttérű diákcsmény. A vékony kis „sztori” tökéletesen elegendő volt Harangozó egyfelvonásos balettjéhez, de egész estét betöltő zenés komédiához már csakugyan kissé sovány, nyilván ezért is kapcsolták össze a szerzők - *Ambrózi Ágoston* és *Nemes Zoltán* - más Jókai-novellák motívumaival, a szabadságharc bukása után bujdosó honvédet rejtegető diákok történetével. Így azután az elnyomatás éveinek (1850) sötét háttéréből bontakozik ki a mókás diákcsmény, és többrétűvé vált a bonyodalom, valamint a szereplők jellemzése is. A „nagytiszteletű” Tóbiássy Jenyhért professzor leánykájáért, Veronkáért és egyben a törkölyösi eklézsia elnyeréséért is versengő két jurátus diák Dallos Ádám és Nyaviga Vince most már nemcsak abban különböznek egymástól, hogy az első szép, eszes legény és a leány is szereti, a másikat pedig csupán a leány anyja szemelte ki szálmára, de neki nem kell ; „úgy tartotta hátát, mint a macska, ami-

kor kutyát lát... szája szüntelen hízelkedésre volt félrehúzza...” diáktársai között pedig „a leggonoszabb besúgó”, hanem a nemzeti szabadság eszméiért valló kiállás és az önző, gyáva, közömbös magatartás is ütközik a két vetélytárs személyében. A komolyabb politikai mondanivaló és a bohózatos elemek keveredése korántsem mond ellent Jókai szellemének, hiszen elbeszélő költészetének éppen egyik sajátosan „jókais” vonása a tragikus témák kibontása közepette az elbeszélés fonalát meg-megszakító különös történetecskék, anekdoták halmozása. Ez éppen műveinek jellegzetes varázsa, 'néhol talán gyengéje is Debrecenhez csakugyan a szabadság-harc emlékei főzték Jókait; 1849 január-jától április végéig a menekülő Kossuth-kormányral együtt élt ebben a különös városban. A debreceni cívis haza-fiasság megragadó élménye fél évszázad múlva is vissza-visszatérő emlék művei-ben. Magába szívta az alföldi város különös légkörét. Hiszen maga járt el vásárolni a debreceni piacra, miközben a nagy tragika, Laborfalvi Róza főzőkanállal, kosztos diákok tartásával igyekezett a nehéz időkben előteremteni a létfenntartáshoz szükséges anyagi eszközöket. Ennek köszönhetjük a novellában a 'kofák és taligások, a polgárok életé-nek színes leírását. Jókai egzotikumra való hajlamát vonzotta, fantáziáját pedig sokat foglalkoztatta a kálvinista reszpublika egy különlegessége is: a debreceni református kollégium, az európai neveléstörténet e nagy jelentőségű magyar kuriózuma. A debreceni diákéletéről festett képeiben válik világossá, hogy ez a kacagtató iskolai furcsaságok hajléka évszázadokon át a nemzeti 'kultúra pótolhatatlan bástyája tudott lenni. A debreceni kollégiumi diákélet rajza mögé több művében is odavetíti Jókai a nemzeti hivatást betöltő jelentőség távlatait. (*Eppur si muove, Kiskirályok* stb.)

A *Telihold* szerzői tehát csakugyan nem esnek távol Jókai szellemétől, ami-kor a diákcsmények mögött megláttatják a város polgárainak a bujdosó honvéd-dal való szolidaritását, és Dallos Ádám, a furfangos kollégiumi diák nemcsak „lunátikust” játszik a háztetön, hanem egyben titokban elemőzsiát hord a bujdosónak, és pénzt gyűjt menedéklevelére is. Mégis úgy tűnik, hogy bár Jókai prózájában egységbe olvad a nemzeti sors és komikus 'anekdota, a zenés komédia műfajában ezúttal mégsem éreztük



Jókai-Ambrózi-Nemes-Daróczi Bárdos: Telihold (Békés megyei Jókai Színház).
Kárpáti Tibor (Dallos Ádám). Sipka László (Nyaviga Vince) és Dénes Piroska (Tóbiássyné)

ugyanilyen természetesnek a különböző hangulatú és fajsúlyú elemek vegyítését. Talán már azért sem, mert *A debreceni lunátikus*, ez a Jókai-életműben is szinte egyedülálló „vegytiszta” bohózat nehezen viseli el, hogy a XIX. század el'ej'éről a szerzők által 1850-be, a szabadság-harc utáni önkényuralom légkörébe helyeztessék. Amivel nyilván tisztában voltak a szerzők is, és könnyed, ironikus, mára kacsintó hangvétellel oldották meg az áthidalást. A darab legsikerültebb részei mégiscsak azok, amikor a Jókai novellájában rejlő bohózatos helyzeteket jól játszható színpadi jelenetekké formálták át, például amikor Tóbiássyné professzorné asszony tetszhalottságát tudatosan megjátszott halottsággá változtatják. Ezzel u Volpone-szerű cseles fordulattal Márta asszony nemcsak saját sirtását és környezete kapzsiságát leheti meg, hanem egyben mód nyílik a

beavatott közönségre kacsintó játékra is. Sikeres színpadi lelemény a két „nagy-tiszteletű” professzorné közös kis nyelvcselédjének a „Bábi te!... Borcsa te! ... Ide gyere! ... Ott maradj!” mulatságos szerepiében rejlő lehetőségek kibontása is. Éppen ezért lehet saj,álni, hogy a szerzők nem mentek tovább ezen az úton, nem vállalták az egységes bohózat műfaját. Örültünk volna, ha a jellegzetes debreceni vásárral indítják a játékot. A hírneves kollégium képének megidézése pedig 'debreceni atmoszférát, couleur locale-t árasztgatott volna és egyben levegősebbé, mozgalmasabbá is varázsolhatta volna a derűs kis darabot, mint amennyit így az egyetlen színhely-re, a Harangi professzorék háza udvarára szűkített játéktér ezúttal lehetővé tett.

A rendező jó érzékkel bontotta ki a darabban rejlő komikai lehetőségeket, és

hidalta át (a kis színház szabta keretek között) az adaptáció műfaji, történelmi, hangulati buktatóit, valamint a helyszíni megkötöttségből fakadó bizonyos statikusságot is.

A történelmi korszak és a „lunátikus” anekdota ellentmondását villanásnyi zenés pantomimikus nyitány és percnyi keretjáték fogja össze. Titokzatos kék fényben világított biedermeier tornyos ház átlátszó csipkefalán át a lépcsőkön a padlástól az udvarig fehér lepelbe, hálósapkába, köntösbe burkolt alakok fut-károznak komikusan megbolydult holdkóros méhkasként. A megvilágosodó szín-padon hirtelen leeresztett rács, *Debrecen, 1850* felirat, szabadságharcos fejé-re kitűzött vérdíjat hirdető falragaszok és kétoldalt szuronyos örök háttéréből lép elő narrátorként a titokban elemózsiát hordó Dallos Ádám, és közli velünk, hogy ebben a világban rossz diák-nak lenni; de miit tehet mást a diák, mulat: csak azért is mulat. A rács emelkedik, és a napfényben reálissá vált ház udvarán indul a tulajdonképpeni játék.

A darab végén, amikor a szerencsés befejezőkor minden a maga rendje és módja szerint a helyére kerül: a professzorné asszony tétszhalottsága alatt lelepleződik környezete; az álszent Nyaviga Vince részegségében botrányosan falsül, Dallos Ádám pedig megszerzi a honvéd menlevelét, megkapja az akléziát és vele a lányt is; a felszabadult befejező csárdás közepette hirtelen újra leeresztett rács mementóként most más halálbüntetésre körözött honvéd neve olvasható. Egy fecske nem csinál nyarat ..

A rendező ott van igazán elemében, ahol Jókai bohózatos tréfáit kelti szín-padi életre. Üde, játékos humora magával sodorja az egész együttest. Nem engedi a poénokra való „rájátszást”, és így tud (ahol a színész vele megy) operett-és népszínműsablonoktól mentes hangvétellel nyíltszíni tapsot, kacagóorkánt kiváltani. Legsikerültebben, amikor humora olyan kitűnő közvetítőre talál, mint a Tóbiássy professzornét alakító Dénes Piroska. Jókai a nézőt előre beavatva, szinte színpadra írta ezt a jelenetet. „Tóbiássyné azt a hibát követte el, hogy meghalt.” De ne tessék komolyan venni a dolgot: nem igazán halt meg, hanem csak félig-meddig ... A chirurgus, akit oda hívtak... csak azt kérdezte, hogy tudja-e mozdítani a nyelvét?” - „Nem.” - „Akkor meg-holt.” A „megboldogult” azután hallja.

amint Veronka szívből siratja, viszont a „két nagytiszteletű” úr, Tóbiássy és Harangi professzorok azon tanakodnak, hogy „vajon mely rejtekbe dughatta a lelkem a pénzcsekjét”? Ennek a szituációnak időálló komikumában egyaránt kedvére komédiázhat rendező és színész. Remek groteszk jelenet, amikor a professzornét a „ravatalon” ide-oda taszigálják, hogy párnái alatt kutassanak a pénz után, és ő időnként a közönségre villantja a szemét. Majd pedig énekes-táncos monológja, amikor a „halottas ágyból” felkelve tenyeres-talpas balett-mozdulatokkal lebegő kísértet. Mindez talán inkább Csokonai *Karnyónéjára* vagy *Dorottyájára* utaló vaskosabb humor. De sebjaj, ezt a kis stílusterést Jókai is megbocsátaná, és szívből kacagna rajta.

A rendezés másik humoros titelalata a törkölösi eklézsia elnyeréséért vetélkedő két jurátus diák vizsgáztatása. A nagybecsű kollégium tisztelt vizsgabizottsága látszatvizsgát rendezne, hiszen eleve eldöntötték, hogy Nyaviga Vincének szánják az állást. Így azután sorra régi anekdoták megfajthetetlen kérdéseire kell a jelölteknek válaszolniuk. Míg végül végső menedékként sorsot húzat-nak Dallossal, de ez tudván, hogy mind-két cédula üres, hirtelen lenyeli a ki-húzott cédulát, és azt mondja, nézzék meg Nyaviga céduláját. A talpraesett fiú furfangja túljár a „vaskalapos” korrump tanárok eszén. Ezt a külsőségeiben rendkívül akkurátus, de velejében eleve hazug vizsgakomédiát szertartásos bokázásokkal, a kérdés és felelet jellegének megfelelő tiszteletteljes előrelépő, hátráló verbunkos táncleépéseikkel adják elő az egzmaninált diákok, miközben az ajtót őrző pedellussá” előléptetett kis Borosa szolgáló komikus marionettszerű merev karmozdulatokkal imitálja a jelöltek előtt kinyíló vagy becsukódó teremajtót.

A színház együttese felszabadult játékkedvvel jól követte a rendezői elképzelést. Elsőnek a már említett Dénes Piroskáról kell szólnunk: csakugyan párját ritkító komikai tehetség. Magától értetődő egyszerűsége, közvetlensége, spontán áradó természetes humora olyan ellenállhatatlan, mint a népi mesemondóké. Mindent elhiszünk neki. Ez a türkevei parasztlányból lett kedves színész-nő érett színpadi gyakorlatra tett szert az évek során, de megőrizte az alföldi város ízes beszédét és a népi humor év-százados hagyományában fogant mérték-

tartást, amellyel természetes szemérem-mel elkerüli a groteszk monológhoz hasonló jelenetek veszedelmes buktatóit. Hiszen csak egy alig észlelhető árnyalat, egy oda nem illő hangsúly, és máris el-viselhetetlen ripacskodássá válhatna! Kárpáti Tibor Dallos Ádám szerepében el tudta hitetni velünk, hogy „eszes, jó-kedvű fickó volt,... és fejét fennyen hordozó ember”, amellet még eszmékért síkra szálló Jókai-hős is. Rokonszenves alakítását oldottabb játék még plasztikusabbá teheti. Boross Mária nem biedermeier baba szépségű Veronka, ha-nem táncos mozgásával eleven kis tinédzsert formál az üdvöske alakjából. Sipka László mulatságos Nyaviga Vince volt, a szerep kissé clownszerű felfogását tompítva, a stréber diák álszent vonásait is felmutatva még gazdagod-hat humoros jellemzése. A két „tudós férfiú”, Tóbiássy és Harangi professzorok szerepében Cserényi Béla kort és milliót finom játékosággal jellemző alakítása mellett Székely Tamás jobbára harsányabb hatásokat célzó komikuma ezúttal mintha kissé elütött volna az együttesi összjátéktól. Haranginé Zsófi szerepében Fodor Zsókat szép tartása és friss humora alkalmassá teszik arra, hogy megtalálja a biedermeier szépség és rátarti debreceni menyecske hiteles egységét. A nyelves kis Bábi-Borcsa szolgálot megelevenítő fiatal Máhr Ágnes - úgy tudjuk, első szerepében - ugyancsak igen jól mutatkozott be. Gyermetegen eleven és természetes.

Ambrózi Ágoston mulatságosan csattanós rímekbe szedett verses szövegével és Daróczi Bárdos Tamás folklórt, diák-dalt és beatet idéző gunyoros zenéjével teremti meg a zenés komédia múltat idéző, mára kacsintó lebegő játékát, mai távlatból láttató ironikus hangvételét. Langmár András díszlete az adott hely-színi kötöttségék "között törekszik a játéktér tágítására. Ék Erzsébet némi kor hűséget és mai „áthallásokat” egyaránt idéző jelmezei közül jól sikerült a két professzor fekete tógája, Fodor Zsóka csinos mai-biedermeier öltözete, vagy Máhr Ágnes mulatságos, stilizált jelmeze. A két versengő jurátus színes sujtásos kék öltönye kevésbé tudott illúziót kelteni, mert a neves kollégium fogalmához évszázadosan a fekete „tógátus diáik” képzete társul. Székely József humoros koreográfiája szerencsésen támasztja alá a rendező frissen pergő játékát. A táncok sohasem betétek, hanem embert, helyzetet, hangulatot jellemez-

nek. Jól érvényesült ez Tóbiássyné groteszk monológiájában, Dallos és Nyaviga vizsgajelenetében, valamint Boross Mária táncos motívumaiban is. Utoljára, de korántsem utolsósorban említjük meg, hogy a rendező, Karinthy Márton megköveteli a szép magyar beszédet. Már esztendővel ezelőtt Tamási játékanak bemutatásánál örömmel nyugtáztuk a rendezés mértéktartását; nem népieskedett. Hanem megcsillantotta Tamási nyelvének költői szépségét. Ezúttal a *Telihold* jól sikerült bemutatóján ismételten élveztük a beszéd természetes egyszerűségét, a szép szóejtést; színjátszásunk ezen soha eléggé nem hangsúlyozható alapvető követelményét, és az előadásnak soha eléggé nem dicsérhető erényét.

Jókai Mór-Ambrózi Ágoston-Nemes Zoltán: Telihold (Békés megyei Jókai Színház)

Rendező: Karinthy Márton. *Zeneszerző:* Daróczi Bárdos Tamás. *Diszlettervező:* Langmár András m. v. *Jelmeztervező:* Ék Erzsébet.

Szereplők: Cserényi Béla, Dénes Piroska, Boross Mária, Székely Tamás, Fodor Zsóka m. v., Kárpáti Tibor, Sipka László. Máhr Ágnes.

Következő számaink tartalmából:

Sziládi János:

Jegyzetek szovjet bemutatókról

Tarján Tamás:

Boldog születésnapot!

Molnár Gál Péter:

Színházi holmi

Almási Miklós:

Mosoly - slafrokban

Koltai Tamás:

A vidékiesség képei

Nánay István :

Lengyel drámák - vendégrendezőkkal

Gábor István:

Orfeum az alvilágban

Bányai Gábor:

Két Gloster

Saad Katalin:

A földbirtokos, a kereskedő,
a házmester - Jordán Tamás

Száraz György :

Majcen Mária

Révy Eszter:

A Halotti beszédűl a vezércikkig

Földes Anna:

A magyar dráma vitájáról
- szenvedélyek nélkül

Iglódi István:

A Spektákel, a Volksbühne és
Benno Besson

LUX ALFRÉD

Az Irodalmi Színpad ősi szezonja

Az Irodalmi Színpadot sem célkitűzéseiben, sem azok megvalósításában nem zavarja az elmúlt évek technikai nehézségeinek továbbélése. Mire ezek a sorok napvilágot látnak, talán már elkészül régi-új otthonuk, s talán már túl leszünk azon a névadó ünnepségen is, amelyre ebből az alkalomból készül a Színpad. Az őszt azonban továbbra is albérletben töltötték, a Fáklya Klub vendégeként, s természetesen tovább működtek „kamaraszínpadai” is, az irodalmi presszók. (Minden bizonnyal az új otthon elkészülte után is folytatják nép-szerűvé vált és magas színvonalú estjeiket.)

Amit az elmúlt fél év összegezéséeként elsősorban ki kell emelnünk, az a következetesség. A színpad vezetőségét sem sikereik nem tették elbizakodottá, sem kisebb kudarcaik bizonytalanná. Az a program, amelyet Keres Emil igazgatói „székfoglalójában” felvázolt, nem-csak tovább él, hanem most lép igazán a megvalósulás stádiumába. Ezúttal sincs módunkban a színpad hallatlanul széles körű pedagógiai és vidéki nép-művelő feladatát elemeznünk - noha ezek is az „alapdoktrína” következetes megvalósulásai.

A következetességet a pesti program önmagában is bizonyítja. Voltak ünnepi műsorok, köszöntők, klasszikus és élő irodalmunknak szentelt estek, kétnyelvű produkciók s színészi (helyesebben előadóművészi) önálló programok. Négy rövid hónap alatt ennyi látszólag sok is volna, s mégis azt kell megállapítanunk, hogy a tempó - szerencsére - visszafogottabb a tavalyinál. A Fáklya Klubban ugyanis - a „nagy színpadon” - mindössze három repertoárműsorral jelentkeztek az idén, természetesen megtartva jó néhányat a tavalyiak közül. Ezt színezték aztán az egy alkalomra szánt ünnepi estek. A Koronában pedig

- híven az elmúlt év hagyományaihoz
- továbbra is az előadóművészi önálló produkciók maradtak, valamint a kétnyelvű estek - bár ebből csupán eggyel jelentkeztek az őszi folyamán.

A nyolcvanéves Péchy Blanka köszöntéséről már beszámoltunk a január-

ri számban megjelent interjú 'keretében. Alig egy hónappal később hasonló ünnepelésre került sor: ezúttal Déry Ti-bornak adózott ünnepi esttel a színpad. Gáspár János kitűnő rendezésében és Bihari Sándor, valamint Réz Pál szak-avatott szerkesztésében nemcsak a prózaíró, hanem a mostohán kezelt dráma-író Déry Tibor is sikert aratott. Különösen *Az óriáscecsemőből* előadott részlet (Bujtor István és Pécsi Ildikó) tetszett. Bujtor István és Tordy Géza a *Talpsimogatóban* is nyíltszíni taptot kapott. Keres Emil születésnapján köszön-tőjére a nyolcvanesztendő ünnepelt választott szellemesen szép beszéddel.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalmat ünnepelő műsorról már a Szín-ház februári számában beszámolt Bányai Gábor, s ezúttal csupán a teljesség kedvéért utalunk rá.

A három repertoárműsor egytől egyig komoly sikert hozott. Az évad első bemutatója, a *Teljes ének (Dél-Amerika hangja)* kitűnő választás volt. A politikai és irodalmi közvélemény az elmúlt években egyre intenzívebben, sőt a elli-Ici tragédia idején a legteljesebb intenzitással fordult Latin-Amerika felé. (Az Irodalmi Színpad egyébként már akkor teljes műsorrall reagált az eseményekre.) Most - mint a cím is [mutatja - teljesebb képet kívánt adni. A kontinens irodalmának - és nem kevésbé politikájának - talán legkitűnőbb magyar ismerője, Somlyó György szerkesztette a mű-sort, amelyben Fidel Castro, Allende és Che Guevara tételeken forradalmi alap-hangja mellett olyan „illusztrátorok” szólaltak meg, amint Asturias és Carpentier, Guillén és Octavio Paz, Borges, Vallejo, García Márquez és talán első-sorban Pablo Neruda, akinek költészete nemcsak az est címét sugallta, hanem vezérszólamává is vált a műsornak. A szerkesztéssel karöltve produkált kiemelkedőt Bencze Zsuzsa rendezése, a szó legjobb értelmében vett modern, fiatal, sodró ritmikájú előadást teremtve, amelynek díszletei (Káplár Ferenc), jelmezei (Meluszini Mária) és zenéje (Fekete Mária irányításával Nemes István, Grigoriosz Papadimitriu és Zsigmondi Ágnes) tökéletes szinkront alkottak a politikai-irodalmi koncepció-val. A kitűnő szereplőgárda nagy kedvvel „fogta a hangot” s azonosult a produkcióval. A legteljesebb találat - úgy érzem - Pécsi Ildikó Asturias-tolmácsolása volt (részlet az *Elnök úrból*). De kiemelkedőt nyújtott Venczel Vera és Bálint András is, akárcsak az est többi

szereplője (Császár Angéla, Juhász Jácint, *Somhegyi György* és Vogt Károly).

Ha más témában más jelleggel is, ugyanekkora sikert hozott *Az ezerarcú lélek*, a színpad Karinthy-estje. S ez sem véletlen. Kaposy Miklós úgy szerkesztette meg a programot, hogy a „közhely-Karinthy” helyett - bár az ezer arcban ez sem lényegtelen és nagyon is értékes vonás - azt az író-t kaptuk, akinek káprázatos szelleme nem-csak gondolkodásra, sőt elgondolkodás-ra kényszerít, hanem akinek váteszlelkét szinte hátborzongva csodáljuk. Hogy a sokat emlegetett technikai haladás mit is jelent voltaképpen - jót s rosszat egy-aránt beleértve -, azt Karinthy Frigyes-nél világosabban aligha látták az ő idejében. S hogy az aktualitását sem vesz-tette el, azt bizonyítják a nyíltszíni taptok, amelyek kifejezetten az írónak szóltak - a maximumot nyújtó és első-rangú előadógárda máskor [kapta a taptokat -, s az sem véletlen, hogy a Karinthyra „ráérzők” java része a közönség fiatalabb évjárátaiból került ki.

Bozóky István egyik legkiválóbb rendezése volt *Az ezerarcú lélek*. Mindenben igazodott Karinthyhoz, abban is, hogy nincs olyan műsora az írónak, amelyből valahonnan fel ne csillogna sajátos humora. Az ezerarcúságot bizonyították a művészek is, hiszen Keres Emil, Latinovits Zoltán, Mensáros László és Székelyi József mind más és más Karinthy-t szólaltatott meg, de mégis ugyanazt és nagyfokú hitelességgel. Jó volt Döry Virág is, aki az örök egy nő ezer arcát mutatta meg minden jelenetében, s méghozzá úgy, hogy ebben a nőben is ott élt Karinthy Frigyes. Latinovits Zoltán már nem először bizonyítja 'különös affinitását Karinthyhoz, mégis, mintha tovább gazdagodott volna palettája. Egyformán magasat pro-dukált a tragikus alaptónusú *jelenetek-ben* és a gyilkos iróniájú társadalom-típusrajzban, a *Hátbizony Jánosban*. Keres Emil a filozofikus fintort és az iróniával, szellemességgel átitatott mélységet bámulatos közvetlenséggel adta vissza, míg Mensáros László humora, 'különös érzéke a groteszk iránt s csúfondáros intelligenciája annak a Karinthy-nak volt szócsöve, akitől - illetve akinek átlátó okosságától - mintha félnék is egy kicsit.

A harmadik bemutató és a harmadik nagy 'siker a *Tűzből mentett hegedű* volt, a Zelk Zoltán költészetének szentelt est. Nem lehet eléggé dicsérni a témaválasztást. Zelk nevét mindenki is-

meri, költészetének ez a pódiumi summázata egyfajta felfedeztetés volt, különösképpen a fiatalság számára. Gelléri Ágnes úgy szerkesztette meg ezt a programot, hogy szinte tanítani lehet-ne: mit és hogyan ragadjunk ki egy gazdag oeuvre-ből, hogy „teljes” is, elő-adható és szórakoztató is legyen a mű-sor. Logikus összetevője a sikernek, hogy a rendező - Gáli László - ezúttal is alárendelte magát a bemutatott programnak, illetve Zelk Zoltánnak. Az es-te első részében, amelyben Zelk lírájának súlyosabbja kapott helyet, a rendezés - és ennek megfelelően az elő-adóművészi produkciók is - majdnem eszköztelenek voltak, rábízván a vonal-vezetést a gondolati és művészi tartalomra. A második részben pedig, ami-kor a gyerekkor lírája és libegő könnyedsége a clownos grimaszokkal váltakozott, a rendezés csak hozzáadott ehhez a huncut-könnyes hangulathoz. Nem önmagára kacsingatva, hanem megláttatva és tudatosítva a mégiscsak egységes zelki világot. S hogy nem is volt talán nehéz dolga, azt sugallja a színészek (mert itt már színészi munka is tarkította az előadóművészetet) névsora. Nehéz bárkit is kiemelni, mégis ezt kell tennünk Jancsó Adrienne-nel, akit ritkán látni ennyire felszabadultnak, derűsen és paj'kosan játékosnak, mint a Zelk-műsor második részében. De Gera Zoltán is feltétlenül említést érdemel Zelk nagy versének, a Sirálynak tolmácsolásáért. Szép orgánuma és eszköztelensége példa arra, hogyan lehet kiemelkedő-t nyújtania az előadóművésznek anélkül, hogy a költőt akarná „megelőzni”. Somhegyi György és Várhegyi Teréz kedves komédiázása is mindenben zelki hangulatú volt. A műsor első felét Faragó Laura igen szép népdalelőadásai színezték - dicsérvén egy-úttal a rendezői felfogást is, és bizonyítva, hogy Zelk lírája is mennyire le-nyúlik a nagy gyökéhez, a népköltészethez.

*

A várbeli kamaraszínpadon, a Korona cukrászdában három előadói estét láthattunk. A sort Bessenyei Ferencé nyitotta meg, természetesen zsúfolt terem-ben, ami a Koronában már nem újdonság; rövid idő alatt olyan népszerűsége tett szert, 'hogy jegyek csak jó előre igényelhetők és - nem utolsósorban (két-nyelvű műsorai révén - külföldre is el-jutott a híre. Bessenyei Ferencet - érdekes módon - mintha elfogódottá tet-

te volna a pódium, mégpedig ez a pódiumok közt is legpódiumabb, ahol nem egyszer a dobogó széléig húzódnak a nézők-fogyasztók székei. Főleg estjének első „fejezetében”. a szerelmi verseknél érződött az elfogódottság. Jobban megtalálta hangját A forradalmár katekizmusából című részben, amely elsősorban Shaw-ra épült. Érdekes volt a beszélgetés közben - Mikes Lilla partnereként - kifejtett ars poeticája s a színháznak szánt vezető szerepe a kultúra egészében. Híres szerepeiből (Othello, Fáklyaláng, Az áruló) is hallottunk részleteket, úgyszintén a My Fair Lady bők. Különösen érdekes színészi produkció volt az az egyszemélyes dialóg, amelyet a Fáklyalángból adott elő, Kossuthot és Görgeyt párhuzamosan személyesítve meg.

A magyar előadóművészet egyik legnagyobb alakjának, Jancsó Adrienne-nek estje következett ezután, Muzsikáló versek címmel. Találóbhat nehéz lett volna választani. A versek lényegi zenéjét Jancsó Adrienne úgy szólaltatja meg, mint talán senki a magyar pódiumon. Az Ómagyar Mária-siralomtól Weöres Sándorig kaptunk költői-zenei antológiát, olyan gazdag programban és olyan egyenletesen magas szinten, hogy lehetetlen bármit is kiemelni. Jancsó Adrienne hangjáról már sokat írtak, mind terjedelmének rendkívül széles skálájáról, mind színének lírai gazdagságáról. Most csak annyit jegyzünk meg, hogy amikor a műsorban felhangzott Pertorini Rezső szép gordonkajátéka - egy pillanattig sem éreztük, hogy eddig irodalom volt, most 'kezdődik a zene. Mindvégig muzsikáltak a versek.

Mikes Lilla neve összefonódott a Koronával. Nélküle már elképzelhetetlenek volnának ezek az esték. Közvetlen háziasszonyként vezeti be az cstekm,ind egyi'két, és teszi oldottabbá a 'légkört művésznek, közönségnek egyaránt. Most újból önálló esttel jelentkezett, egy monokabaréval, amelyben sajátos eszközzel igyekszik felszabadulásunk közelgő évfordulóját ünnepelni. A műsor címe is erre utal: „Felszabadult nevetés”. A háború utáni romok tragédiájából fél-szeg kesernyően bukkann elő a humor, hogy aztán gyorsan és valóban megszülessék az első ül pesti vicc. Mikes Lilla műsora úgy öleli át ennek a harminc esztendőnek nevetéseit, fintorait, mosolygásait és somolygásait, hogy valóban egy kis történelmet idéz irodalmi és félig

irodalmi eszközökkel. (Félig irodalmi, hiszen a humor és satíra reprezentánsai, költők és írók mellett olyan „források-hól” is merít, mint a telefonkönyv, anya-könyv, sőt néhány háború utáni vendéglői étlap is terítékre kerül.) Hajdu Júlia zenéje színesíti a műsor első részét, míg a másodikat Antal Imrével való beszélgetése vezeti be. Antal a rá jellemző szellemes könnyedséggel készíti riportot a művésznővel - mégis felmerül a kérdés, van-e pódiumi létjogosultságuk uz ilyen megrendezett spontaneitásoknak. Ettől eltekintve azonban Mikes Lilla új-fent bebizonyította különös érzékét a humor, a komikum, a satíra és ironia műfajaihoz.

Kétnyelvű est mindössze egy szerepelt az őszi műsorban: az Anyanyelvünk vendégszeretete (Hospitality of our Mother Tongue). Sok szempontból azonban ezt az angol-magyar programot tarthatjuk az eddigi legjobbnak, nem utolsósorban a műsorvezető Herskovits Pál jóvoltából, akinek kitűnő nyelvismerete a póztalan, rokonszenvesen szerény és mégis határozott konferanszié erejével párosult. Shakespeare, Shelley, Shaw és Graham Greene mellett felvonultak a rendkívül gazdag műfordítási irodalom reprezentánsai, s jó színfoltnak bizonyult Máté Péter közreműködtetése, aki saját kíséretében adott elő népszerű világsszámokat (Lennon, McCartney ; Simon-Garfunkel). Gordon Zsuzsa, Kovács P. József, Mikes Lilla és Schubert Éva voltak az est előadóművészei, mindannyian szép produkciót nyújtva. Kovács P. Józsefet - ezt nem először állapítjuk meg - szívesen látnánk gyakrabban a pódiumon.

*

A fent említett - mindössze két pódiumon bemutatott - tíz műsor már ön-magáért beszél. Mégsem a számszerűséggel akarunk érvelni, amikor az Irodalmi Színpad munkájának színvonalemelkedéséről szólunk, hanem arról a rendkívül politikus, művészi és nem utolsósorban műveltséget terjesztő téma-választásról, szerkesztésről és rendezés-ről, ami a produkciók java részét jellemezte, s amihez az egyre szélesedő elő-adói művészgarda néha kimagasló - de mindig megfelelő - szinten csatlakozott.

SAÁD KATALIN

A képzőművészet titkos jelenléte

Pauer Gyula színpadképeiről

les füttyszóra, kellemetlenül megvilágított háttér előtt fekete sziluettek rendezik át a kaposvári Ördögök színpadterét, a mutató, szorongást ébresztő mozdulatok áttörnek a képi elmosódottságon, mindenféle népség ez, korántsem uniformizált, hanem egyénített, ilyen-olyan, cilindres meg simlisapkás, éppen csak arc nélküli, miként az utca népe; ők bábméskodnak a tűzvésnél és, hogy mint felhergelt csöcselék az odaérkező Lizát agyonverjék. A jeleneteket összekötő, technikailag szükséges átdíszítések így az előadást a képi dramaturgiában is egyik kulmináns pontja felé vezérlik: a képzőművészeti látvány - a ritmikailag is mindig újra bekövetkező átdíszítés - képi történetessé szövődve, a drámai történet kibontakozását segíti.

A színházi „hamisság”

Pauer Gyula szobrászművész első színpadi tervezéseiről Pap Gábor már írt a SZÍNHÁZ 197316. számában; ezúttal elsősorban későbbi munkáit elemezve, a színház képzőművészeti aspektusát, lehetőségeit szeretném közelebbről szemügyre venni, felidézve azt a beszélgetést is, melyet e kérdésről a tervezővel, Pauer Gyulával folytattam. A kaposvári színház arculatának kialakításában Pauernek, pontosabban az általa képviselt képzőművészeti és színházi kísérletnek és eredményeknek jelentős szerep jutott. Pauer nem hivatásos tervező, ennél fogva terveinek megvalósítása a színház műszaki részlegét olykor talán bonyolultabb feladat elé állítja, mintha egy rutinos díszlettervező variálható sablonjait kellene kiviteleznie; Pauer a próbafolyamatot fázisaiban követi végig, s ennek alakulása szerint hangolja és formálja át olykor egészen a bemutató pillanatáig (néha még azután is) az előadás közegéül szolgáló színpad-teret, a ruhákat és kellékeket, mintegy „zenei” összhangzásra és egységre törekedve a képi világ történeteiben is. Mondhatnánk, nem előzetes, hanem „együttes” munkát végez, valósággal együtt lélegzik a próbafolyamattal; mint a vendégeket váró házigazda, egészen a

színész „megérkezéséig” - színpadra lépésiéig - gondolja az őt fogadó közeget.

Pauer első évadját vendégként, az ideit, s az ezt megelőzőt már mint a színház tagja töltötte Kaposváron; a három év alatt így tizenhárom produkcióban vett részt, ezek: *Tartuffe*, *Homburg hercege*, *A kutya testamentuma*; *Kurácsi mama*, *Ahogy tetszik*, *Tarelkin halála*, *Tűzijáték*, *Egy lócsiszár virágvasárnapja*, *Jelenetek Rákóczi életéből*, *Ördögök*, valamint három gyermekszínházi bemutató: *a Hókirálynő*, *a Pinokkió* és *A királyi kegy*. Műfajilag, torna-

elégéig széles repertoár; indokoltnak látszik, hogy valamiféle azonosság után kutassunk.

- *Úgy hiszem, engem elsősorban nem a darabok érdekelnek, hanem a színház mint műfaj* - mondja Pauer Gyula. - *Bizonyára öncélú megállapítás ez: én magam mégis azt keresem, hogyan képes a színház a saját eszközeivel olyan hatásokat elérni, hogy elhíhetetvé váljék a pszéudó állapot. Hiszen a színháznak végül is eredendően lényegi jegye a hamisság. A pszéudó kérdése a szobrászatban a következőképpen merül fel: a pszéudó szobor nem annak látszik, ami valódi formája. Ezt úgy éri el, hogy az egyszerű geometrikus formák felületére egy másik, kevésbé egyszerű plasztika képét vetíti, a szobor felületén egy másik szobor felülete jelenik meg. A pszéudó szobor így egy tárgyon egyszerre jeleníti meg a létezőt és a látszatot, az anyagot és az anyagtalant. A konkrét formák fel-foghatók, de tudomásulvételüket az illuzionista kép állandóan megzavarja. A pszéudó szobor nem a szobrászatról, hanem a szobrászat helyzetéről beszél.*

Ha leegyszerűsítjük a Pauer által kidolgozott pszéudó-elméletet, azt mondhatjuk, egy ily módon megjelenített szobor az emberi érzékelés becsaphatóságára hívja fel a figyelmünket, azaz egy-féle leleplező gesztust hordoz: vegyük észre, hogy az emberi érzékelés becsapható, tehát manipulálható. Pauer első színpadképén még ezt a képzőművészetből magával hozott technológiát próbálta ki. Svarc *Hókirálynő* című mesejátékához festett háttérfa gyűrött felületnek tetszett, vagy akár töredezett jég-hegynek, álperspektivikus tárgyai a színpad régióta használt trükkjeire épültek: a sikyszerű teáskannát domborúnak láttuk, a lerövidült, elkeskenyített zongorára furcsa groteszk hatást tett. Pauer „le-leplező” gesztusa abban állt, hogy míg a színház hagyományos eszközei közt

mindig is szerepeltek ilyesféle érzécsaló trükkök, s természetesen épp abból az igényből születtek, hogy *becsapják a nézőt* - a *Hókirálynő* képi világában a „csalás” leleplezhető: a festett háttér rücskei olyannyira fel voltak nagyítva, hogy a néző hitte is, nem is az optikai csalást. Első színpadi munkájában Pauer tehát még a szobrászati alapproblémájához keresett teret, a „leleplező gesztust” is felismerhetjük: a látványbeli csalást ellenőrizhetővé tette.

A mai színházművészet azonban már jószíval túllépett ezen a problémán: ha a színház betegségéről van szó, nem a színpadi „hamisság”, inkább a *hamisság* nyugtalanítja az alkotókat; a „hamisság” nagyon is egyezményes jel a néző és a színpadi világ között. Pauer maga is hamarosan ráért a színháznak erre a törvényszerűségére, s további munkáiban már nem a „leleplező gesztust” kereste, hanem a kifejezési eszközök igazságában rejlő igazságot.

Az anyag költészete

- *A darab kapcsán nem helyszínek jutnak eszembe, hanem a színhely anyagi valósága: egyetlen elementáris alapérzésem támad a látványról, mely valami valódit sugároz. Minden anyag asszociál, tehát az anyag asszociációs terét szeretném megteremteni; megkeresni azokat a faktúrákat - anyagokat -, melyek asszociatív hatásukban egyetlen pregnáns, sokkírozó élményként érintik a nézőt. Ezért is születnek viszonylag kevés elemből ezek a színpadképek: igyekszem minél inkább megmaradni az első elképzelés primér lehetőségei között. Ezt nevezhetném, rossz kifejezéssel élve, stílusegységnek. De valójában: fontosnak tartom, hogy a látvány ne váljék eklektikussá.*

Pauer színpadképei soha nem differenciáltak, több szintes játékterek: még a bonyolultabb játéktechnikát igénylő darabok esetében is valamilyen - ferde vagy egyenes - síkban és viszonylag kevés számú elemből szerveződnek össze. Az alaptér *atmoszférája* azonban mindig erősen szuggerál: a darab alap gondolatát sugározza. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* lényegében deszkák és láncok közt játszódik, a *Jelenetek Rákóczi életéből* középkorban visszatért Magyarországra rozzant, kopott, előre-hátra gurítható deszkafaltákolmány, a *Kurácsi mama* harmincéves háborúja Rembrandt-barna zsákvilágban zajlik, az *Ahogy tetszik* száműzöttjei teddybear pázsiton és kötélhuzalfák közt kergetőz-

nek, szerelmeskednek. Az *Ördögök* macskaköves utcán : külső téren játszódik. A belső 'térjelzéseket - a sötét tónusú, posztbarokk bútorzatú szalont, Kirillov életterét, a szekrényt, Satov vagy Lebjadkinék szegényes szobáit - ebben a szuggesztív külső térben helyezik el: az utcaatmoszféra átsugárzik. A külső tér utca, mező vagy híd, mikor mit kíván jelezni: kigyullad felette az utcai lámpa vagy kialszik (valódi utcalámpát vettek hozzá kölcsön), megjelenik a hát-térben a vasrács vagy eltűnik; helyszíneket teremt. Egyszerű, néhány elemből összetevődő jelrendszer.

Az utcakő fekete műbőrrel bevont szivacs-kockákból készült; Pauer a festőműhely két munkatársával együtt házilag készítette a kockákat, saját kezűleg munkálta ki a fugákat. A háttér - az ég-bolt - kétoldalt összehegesztett nylonfóliaszák, amelyben ventilátor mozgatja a lomhán gomolygó füstöt: a felhőket. A

műanyag háttér jól világítható opálos felületet ad : felkeltheti a fehérre festett szalonfal érzetét is, de leginkább vakítóan ragyog, a Satov meggyilkolásá-hoz gyülekezőket pedig szorongatóan el-sárgult égbolt fogadja: a kihunyó tűz-vész visszfényei.

- A színpadon jelen van egy valódi fa. A képen látható csak a bemutató délelőttjén került a színpadra.

- Az előzőt túl harmonikusnak, mondhatnám, kedvesnek tartottuk; izgatottabbra, extrémekre kellett cserélnünk. Elmentünk Szigetvár felé, s az erdőben rátaláltunk a megfelelőre. A fának jelleme van. Úgy éreztem, ez majd képes lesz hordozni a feketének a nagy fehér felületre való felrobbanásával a dosztojevszkiji lelkiállapotot. Látszólag talán öncélú motívum. Nagyon óvatosan kell bánni a valódi elemekkel a színpadon; különösen a valódi és hamis elemek találkozása - jelen esetben a két műanyag

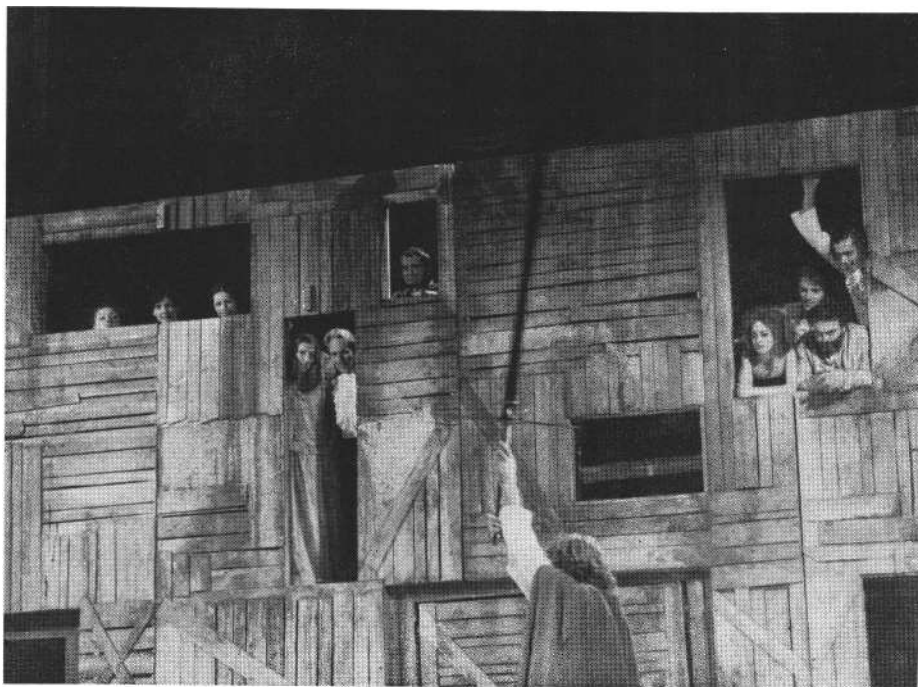
felületet összekötő eleven érrendszer, a fa - kritikus pontjává válhat a színpad-képnek, illetve az előadásnak.. Ha azonban néhány elem néhány helyen valódi sugároz a néző már maga összeköti őket fantáziájával. Az elem valóságosága a tudatalattijában is megérinti a nézőt.

- Sztanyiszlavszkij szerint a környezet teóriája érvényét veszti, ahol a tudat-alatti birodalma elkezdődik: vagyis a naturalizmus külsőséges realitása egy ponton az ember belső világának álomszerű realitásába olvad.

- Az *Ördögök* színpadképét naturalisztikusan úgy is lehetne értelmezni, hogy a díszlet az utcára került. Valójában azonban nyilvánvaló, hogy más síkra tevődik, mert pszichikai a helyszín: az összes szereplő összes konfliktusából tevődik össze. Egyféle lelki stilizáltságról van tehát szó, de semmi esetre sem engedhettem, hogy a díszlet „stilizálttá” váljék: az ember agyában a képek rész-

Sötét sziluettek díszítik át az *Ördögök* színpadát (Beke László felvétele)





A Jelenetek Rákóczi életéből deszkafaltákolmányában a szereplők jeleneteik szerint az egyes ablakokban jelentek meg

leteikben mindig naturálisak, csak összetételükben absztrahálódnak.

– A színpadon a valódi fánál van még egy naturálisabb elem : esik az eső.

– Az egész színpadképből az eső jutott legelőször eszünkbe; a nyirkosság, nedvesség jelentette azt a bizonyos primér alapérzést, melynek a reális anyag-szerűségét kellett megkeresnem. Kezdetben tehát az egész díszletről mindössze annyit tudtunk, hogy esni fog az eső. Állandóan szitáló esőt szerettem volna, ez azonban technikailag megold-hatatlanak bizonyult, így sajnos az el-eredő - zuhogó vagy cseperésző - eső olykor túl naturálisan, tehát zavaróan hatott. Tudtuk a krakkói, Andrzej Wajda által rendezett előadásról, hogy abban a sárnak valamilyen közegét terem-tették meg. Az esővel mást szerettünk volna kifejezni, mint ami a sár - az intellektuális sár - asszociációs köre, vagyis az eső sok síkú, igen asszociatív elem; gondoljunk csak Tarkovszkij Rubljov-filmjére. A színpadképről egyébként sokáig csak érzeteink voltak. Én úgy éreztem, fekete-fehér világ-nak kell lennie, Ascher elképzelése szerint az időjárásnak, a kozmosznak ki-tett állapoton, a kitaszítoottságon van a hangsúly. Egyébként színvilágban barnára fakult régi fényképekre gondolt. De aztán kezembe adta Pilinszky János egyik versét, a Félmlát, melyet egyéb-

ként addig nem ismertem: „... ketté tépi a falat. / Fehér zuhog a feketére. / Villámlik és villámlik és / villámlik a fekete nappal. 7 Fehér zuhog és fekete.” Ebben egyetértettünk: éppen ezt akartuk.

A képzőművészeti pillanat

A fekete-fehér állapotot hordozzák az előadás szereplőinek ruhái is.

– Gondolkoztunk rajta, vajon nem túl primitív-e, hogy szürkék legyenek a ruhák; nyilvánvaló azonban, hogy két nem azonos anyagnak nem lehet azonos a színe. Ezek a színek mind a szürke skálán jelennek meg, de más és más árnyalatot, színt hoznak a játékba; Dása Satova késszürke ruhája Praszkovja barna tónusú öltözeke mellett kéknek, de Liza Drozdova világosszürkéje mellett kifejezetten szürkének hatott, Lizáé pedig ugyanakkor fehérnek. Más közegben más színt látunk. A színek mobilizálódnak, s a néző színfantáziáját rejtett módon finomítják, tulajdonképpen tehát fokozottabb figyelemre készítetik, mintha például erős kontrasztokat, kéket és pirosat lát. A Tartuffe előadásában is egy szín-skálán belül próbáltam meg a ruhákat létrehozni, a sötétbordótól a rózsaszínig, de ebben az esetben valóban primitív eredményhez jutottunk: gondolatilag szegényebb lett ezzel az előadás. Az Ördögökben viszont gondolatilag is sarkí-

tani sikerült két kontrasztot: Tyhon pap fehérjét és Sztavrogin feketéjét, holott más alakokon is láthattunk fehér és fekete színű ruhadarabokat.

A színdramaturgia másféle lehetőségét próbálta ki Pauer az Egy lócsiszar virágvasárnapja ruháiban, jóllehet elképzelését teljes következetességgel nem lehetett megvalósítani. Talán paradoxonként hangzik: maga a darab nem adott erre elég lehetőséget. Kolhaas Mihály és né-hány főnyi csapata hófehér öltözetben tör be a troinkai várban mulatozó freskó tarkaságú urak közé gyűjtogatni és gyilkolni. Pauer eredeti elképzelése az volt, hogy dramaturgiailag nyomon követhető fakulási fokozatokon keresztül vezesse végig a szereplők ruháit, ami voltaképp belső énjük szimbolikus kivetülése lett volna ; ehhez azonban a darab nem kínált elég színpadi helyzetet. Így a fehér állapot, mely a drámai tetőpontot jelen-tő virágvasárnap előképe, nem fakulással, hanem óhatatlanul bizonyos „durva” váltással következhetett csak be.

– Természetes, hogy ilyen formaelvek kész darabok esetében egyáltalán nem, vagy csak igen nehezen valósulhatnak meg. Erre akkor lenne igazán lehetőség, ha maga a darab együtt születne a színpadképpel. Akkor saját világa, önálló ideje lehetne magának a látványnak is, s töretlen lehetne a vizuális történés egy-sége. Hogy milyen jelentősége van a látványnak, ellenőrizhetjük egy rosszul ki-talált színpadképen: megtörik a képi dramaturgia, a képi történet nem fejlődik, hanem valamiképpen mindig előlről kezdődik. Ez feltétlenül ront az előadáson, még ha a néző nem is jön rá, miért. Én mindig makacsul arra törekszem, hogy tovább szőjem a képi történetet, s úgy vélem, a színház nem mondhat le erről a képzőművészet kínálta lehetőség-ről.

Ha az Egy lócsiszar virágvasárnapja ruháinak egész következetesen nem is, a díszletelemeknek - a lamelláknak, hidaknak, gerendáknak, szőnyegeknek - annál inkább saját történetük lett: a súlyos falamellák, miután más és más alakot öltve különféle helyszíneket terem-tettek, s közöttük és általuk lejátszódott a dráma - az előadás végén, a kivégzés, a kolhaasi virágvasárnap színhelyéről ünnepélyesen felemelkednek, hogy súlyosan és nyomasztóan zárják be felette a teret. Fehéren ragyognak a nádborítású hátsó s oldalfalak és a padlózat, lefektetik a negyedik, az utolsó vörös díszszőnyeget is, hogy keretbe fogja a kivégző-

dobogót. Ráadják Kolhaasra a megszégyenítés eszközeit: az ünnepien lenge hófehér papírruhát (barna ellentétpárjait a bírák viselik), az "Arkangyal" fel-íratú mellvért-kalodát, az angyalhajfürtös glóriát, kezébe nyomják a törvény-könyvet és a lángpallóst. Fájdalmasan groteszk kép: a Sütő-féle tézisdramát itt, a megszégyenítés és apoteózis pillanatában a kleisti elementaritás, abszurd csúfondárosság forrósítja át. Íme, az előadás katartikus pillanata, melynek mint látványnak saját világa és ideje van, akárcsak az *Ördögök* átdíszítéseinek.

De Pauer szinte mindegyik előadásában kivívott magának egy *saját időt*, melyben eszközeivel „eluralkodhatott” - természetesen szervesen beleépülve az előadás gondolati és látványi közegébe, erővonalaiba. A *kutya testamentuma* zárójelenetében a színpad közepén összegyűlt színészekre szerpentin líánerdő borul, az *Ahogy tetszikben* a hercegi palota felett lebegő „felhődunyha” mintegy varázssintésre leereszkedik, s máris a csupa varázslat ardennes-i erdőben vagyunk; a játék végén a köteleket - fákat - kioldják, s összecsomagolják a teddybear pázsitot; az elébb még titokzatos erdő szomorú, ormóttan csomagként éktelenkedik a színpad közepén. A *Tűzijáték* cirkuszi félórájában véglegesen a látványelemek vették birtokukba a játék-teret, maximálisan felcsigázva a nézők vizuális fantáziáját. A *Jelenetek Rákóczi életéből* néhány képe pedig már-már egy képzőművészeti színház lehetőségét rejtette magában; a rendezővel, Ascher Tamással, aki maga is erősen vizuális beállítottságú rendező, a pestisképben füsttel, köddel, nyomorékokkal, örültek-kel, torz figurákkal, kétségbeesett meneküléssel és tehetetlen egy helyben topogással teli látomást vetítettek elénk. A jelenetet a munkácsi vár bálja követi: foszlányaiban még itt terjeng mindenütt az elébbi jelenet füstje, de már készülődnek a bálira. Zord eleganciájú ünnep. A pestis víziója beleégett a szemünkbe, s jöhet a „köd” itt még magától értetődően hat, az, hogy nem oszlott el teljesen, az, hogy füstfoszlányok lengik be a színpadot, az *történelmi kort* tudatosítják bennünk: szinte érzékeljük a munkácsi bált körülvevő nyomorúságos társadalmi valóságot. De képzőművészetiileg a legnagyobb lelemény Reviczky Gábor bolondöltöztéke. Fehér, akár a lány kelméjű Pierrot-ké, de az övé durva vászonhöl készült, s keményre tömött könnyecseppalakzatok borítják.



Törpe a Tűzijáték cirkuszjelenetében (Fábián József felvételei)

Végzetes kajánságot hordoz ez a ruha: viselője meghal pestisben, majd feltámad, és tragikusán groteszk táncot lejt a munkácsi vár bálján. Vízió ez a tánc is, belénk vésődik, akár az iménti pestises látomás, s a színészt úgy hagyja el tánc közben a fény, mint akit ottfelejtettek. Reviczky egy másik jelenetben áruló Bezerédként, méltóságteljesen a fekete köpenytől, előadja börtönben szerzett dalát, s mikor a parázsvörös köpenyű hóhér pallosa lesújt rá, ő kibukva a méltóságos Bezerédy-jelmezből, gonosz-ironikus mozdulattal felkapja a porba hullott bábufőt. A látványi elemek szuggesztív színházteremtő képességének lehattunk tanúi.

Teremtő fantázia

A könnyecseppes bolondöltöztet Pauer egyik legsikerültebb ruhája. Nem véletlen: ahol a túlzásba, a groteszk hatás felé mehet el, ahol nem „jelmezt” tervez, sőt nem is csak a színész *bőrét* formálhatja meg, hanem egy egészen új alakot, *testet* teremthet, ott gyullad ki igazán Pauer képzőművész fantáziája. Alakteremtésének kedvelt eszköze a színész külső alkatának *kitöméssel való* megváltoztatása. A *kutya testamentumában* próbálta ki a kitöméses alakformálást, s Molnár Piroska a groteszk módon testes pékné külső adottságait, a figura belső komikumának, vérbő humorának kibontására tudta felhasználni.

A *Pinokkió* című mesejátékban már jóval több hasonló kitörmést tervezett, mindenekelőtt is azért, hogy Pinokkió (Pogány Judit) még törekenyebb és karcsúbb hatást kelthessen. Egyrészt tehát az arányok megváltoztatása, másrészt természetesen a karakterteremtés kedvéért. A látványvilág legszélsőségebbi forma a *Tűzijáték* cirkuszképének vatelinnel kitörmött meztelen nő szobra, melyet mintegy az álom tudatalatti torzító-tükrén keresztül vetített elének. De nemcsak a szobor, hanem az egész cirkusz-kép az elszabadult és felszabadult látványi elemek megjelenésével és működtetésével, szorongás és játékoság közt érzékenyen egyensúlyozva, elvárásolta a színpadot és a nézőteret, elmosva köztük a határvonalat: egyetlen intérsre meg-változik a fény, s az előkelő polgári szalon cirkusszá alakul.

Akkor igazi az álom, ha semmi új dolog nem kerül be a színpadra. Ha a már bent levő elemek lényegülnek át. A születésnap asztal levegőbe libben: hatalmas holdtányérként mered ránk, dermedten csillognak rajta, s nem esnek le a tényérok és a poharak, az ünnepi torta, holott szemünk láttára terítették meg az asztalt (a szünetben ugyanis észrevétlenül rásrófolták a tárgyakat), az asztal alól előtűnik a cirkuszporond, a falak felemelkednek, hogy cirkuszsátort alkossanak - ami eddig kemény elemként ihatott, ellágyul -, s az eltűnt szalonfalak helyén, akárcsak a nézőtérén, ember nagyságú bábuk ülnek körben, áttetsző tüllháló mögött, amiktől furcsamód csak még előbb és ijesztőbb a csoda, s már elhiszük, hogy mi éppúgy a cirkusz nézői vagyunk, mint azok a bábuk. Öt méter magas óriások jelennek meg, az egyik ráadásul kézen áll, s gnóm törpék dőcögnek át a porond előtt.

- Ha elég szuggesztív az előadás, a néző csak jó későn ébred rá, hogy ő is szuggerálva van. Vizuális fantáziájának felszigazásával rá lehet vezetni, hogy együtt játsszék, s mire a látvány kulminál, a csodát csodának fogadja el, nem kutatja a trükköket, miként jelenhetnek meg színpadmagasságú bábok, sőt örül az ötlet blódságének, hagyja hatni magára a varázslatot, míg ha fantáziája nem izzott fel, meglepetésszerűen érinti minden rendhagyó jelenség, s unottan kutatja: mi mitől olyan, amilyen.

- A *Pinokkió* is, a maga mágikus világával, varázsos alapterével még a fel-nőtt nézőt is csodalátni hívja. A szín-padkép nagy, erős gesztusokkal össze-

fröcskölt, óriásira növelt színes játéktér.

- Az eredeti mesét kissé ügyefogyott-nak találtuk, tanulságával együtt. Az előadás kifejezetten *Pinokkió* pártjára áll, a kalandvágy, a kíváncsiság himnuszát akartuk megénekelni benne. Kezdet-ben arra gondoltunk, játékokkal rakjuk tele a színpadot, de ez alighanem gügyögővé tette volna az előadást. Ezért hát olyan, varázslatokra alkalmas színpad-képet készítettünk, melyben a humor széles skálája, a szelídtől a morbidig egyaránt formát ölthet. Korántsem szerettük volna kiiktatni a szörnyűségeket, sőt inkább kaján örömmel a groteszk humor felé tereltük az előadás hangnemet.

- A *Pinokkió* előadásához a teljes színpadot igénybe vették (tehát a szín-pad kör- és oldalfüggőnyeit is leszerelték), a hátsó nagy vasajtókat is beborították, lefestették az alapszönyeget, s ebben az egységes tasisztikus foltvilágban a különböző megvilágítástól más és más színek gyulladtak ki, egyik kimosta, kioltotta a másikat, az öt különböző színű fa titkok erdejét sejtette, kábítóan vibráltak a színek, mágikus világ, melyben minden megtörténhet. Itt mindenről mindent elhiszünk.

- Mert a színpadi eszközök - így a látványi elemek is - ráhangoltak a színpadi történet folyamatára. Ezért okozott problémát az Ördögökben az eső. Mint-hogy a szitáló eső, mint említettem, technikailag nem volt megoldható, s a meg-eredő eső helyenként túl naturáisan hatott, a nézőt kizökkentette a játék menetéből. Így a színházba érkező nézőt az előadás megkezdése előtt a színpadi eső fogadja, mintegy érzékileg és hangulati-tag előkészítve a későbbieket. Mert az esőnek jelen esetben nem váratlan elem-ként, nem ilyesféle sokkhatásként kell megcsapnia a közönséget, ahogyan mondjuk, Kirillov öngyilkosságának pillanatában a pisztoly eldördülésének éppen ez a célja.

A csodás elemekkel való játszatás egy egészen más változatával találkoztunk a *Tarelkin halála* színpadán. A színpadkép fokozatosan növekvő íróasztalrendszer, mely egyúttal rácsrendszer is: az íróasztal-pokok rácsalapzatra vannak helyezve. A színész bármivé tehette az asztalokat, de mindenekelőtt is hierarchiát, rangfokozatokat jelöltek. A rácsrendszer természetesen azt a benyomást keltette, hogy fából készült. Mikor a központi helyet betöltő íróasztal rácsozatán behatoltak a térbe, kiderült, nem az, amiinek

hittük, vagyis nem fából készült, hanem szivacsból (azaz itt újra felbukkant Pauer pszeudó-kísérlete), a néző számára azonban eddigre már tudatosodott, hogy a rácsrendszerből lehetetlen kitör-ni, s ha mégis áthatolnak rajta, az csak csoda útján következhet be.

- A nézőnek meg kell döbbennie attól, hogy a „farácson” keresztülhatoltak, ha nem döbben meg, az arra mutat, hogy az elem nem funkcionál.

- A hamis színpadi elemmel tehát, amikor annak épp a hamis voltára építünk a színpadon, éppoly óvatosan kell élnünk, akárcsak a valódival.

- Igen. Előfordulhat például, hogy a színész véletlenül belerúg a rácsba, s arról ezáltal derül ki, hogy nem az, ami-nek látszani akar.

Ez esetben nem a színpadi hamissággal van dolgunk, hanem pontosan olyas-mivel, amit színpadi hazugságnak nevezhetnénk. Nyilvánvalóan nem az a kérdés, vajon a színpadkép kialakítása köz-ben a hamis vagy a valódi elemeknek van-e nagyobb közegteremtő erejük - melyeket Pauer egyébként mesterien ötvöz harmonikus egységbe -, hanem hogy a létrejött játéktér drámai erőterként funkcionál-e vagy sem, s mint ilyen, mennyiben képes a színészi játék igaz voltát elősegíteni.

Az Ördögök fekete bőr-utcakövein, melyek a megtévesztésig valódiként hatnak, a színésznek meg kellett tanulnia úgy járni, mintha az nem süppedne meg alatta, ezzel szemben nyugodtan elvágódhatott rajta anélkül, hogy megütötte volna magát. Ugyanakkor az eső, a víz, mint naturális közeg, anyagi valódiságával rákényszerítette magát a színész-re, is ezáltal számára nem a játék, hanem a létezés, a közeghez való elementáris viszonyulás lehetőségét kínálta fel. Al előadás egyik legkatartikusabb pillanata, amikor Pogány Judit (Liza Drazdova) kétségbeesett rohanásában végigvágódik az utcáin, belezuhan a pocsolyába, s a teljesen átázott ruhában és cipőben reszkető testű vézna lány elzokogja: „Eddig igyekeztem bátornak látszani, de most félek a haláltól.” A színészt, aki kész volt ezt a fizikailag is elviselhetetlen, valós állapotot magára venni, a közeg adottságai a színészi jelenlét ritkán el-érhető régióiba emelték, a képzőművészet pedig a maga titkos jelenlétével vált színházteremtő erővé. Pauer Gyula színpadképeivel egyre inkább nem az alkalmazott tervezőművészet, hanem a teremtő fantázia öntörvényű útjára talált.

arcok és maszkok

GESZTI PÁL

Márkus László Norrisonja

Márkus László Norrison-alakítása ugyanolyan tündöklő technikai bravúrja a színészi mesterség ismeretének, mint ahogyan maga a darab, Molnár Ferenc *Egy, kettő, három* című egyfelvonásosa, a színpadi konstrukció elbűvölő egységével, latszólag hiánytalan természetességével és 'karcsú lendületével az egyfelvonásosok világirodalmában joggal jelenti - a maga műfaján belül - az egyik vitathatatlanul elismerhető csúcsteljesítményt.

A 'tökéletesség mindig az adott lehetőségek premisszáiból kiindulva minősíthető; az alakítást tehát abból az alapállásból szemlélhetjük, 'hogyan egyszében, a részletek megformálásából létrejövő összhatásban milyen vérrokonosságot tart az interpretálandó mű egészéből következő képpel.

Márkus László Norrisonja mindenk-

előtt az eszközök feletti, szinte korlátlan tünő uralkodás öröme árassza: méghozzá 'kétféle értelemben. Ahogyan Norrison - kétségbeesett állapotában, a parancsoló érdekek atmoszferikus nyomása alatt cselekedve - a gyors és egyre gyorsuló döntés-cselekvés áradatban egy-re fokozódó örömmel élvezeti hirtelen elhatározott stratégiájának a gyakorlatba történő átültetését - úgy a Norrison alakító Márkus is, legbelül, egyre inkább élvezeti a mesterség, a „Handwerk.” esz-közeinek 'gyors falvonultatását.

Nem is lehet másképp: a tempó fokozódik, Norrisonnak mindössze egyetlen órája marad arra, hogy a gondjaira bízott amerikai milliárdoslány szívyszerelmét taxisoforból tökéletes gentleman-né varázsolja. A feladat hibátlan megoldása szinte lehetetlen. És éppen ez a lehetetlenség sarkallja Norrison arra, hogy olyan koncentrátsággal, olyan idegi és fizikai erőbedobással dolgozzék a sikeréért, amilyenre csak ritkán képes az ember - s akkor is csak élete egy-egy döntő pillanatában.

Márkusnak, a színésznek előadásról előadásra meg kell teremtenie magában ezt a koncentrátságot, ezt a maximális idegi és fizikai erőbedobást. A kény-

szer hajszolta Norrison gyors képzettársításait, emlékezetének villámsebessé felgyúló memóriaegységeit, hangváltásait, pillanatnyi szünet nélküli, pergő dikcióit csak akkor 'képes elhiteni, ha maga is ilyen felgyulladt, szinte belülről kivilágított állapotba hajszolja magát. Ami-kor a mozdulatok szélesebben, szinte az álomjárók biztonságával, de a végtelenségig begyakorolt, rutinos emlékezetre támaszkodva követik egymást ... Akár az autóversenyzőknél, akik százszor is befutják a versenypályát, mielőtt a futam megkezdődne, de amikor a játék már „vére megy”, nincs és nem is lehet idejük arra, hogy tudatosan előhívják agyuk rejtekhelyeiről az egyes résztávolságok adatait; ilyenkor már csak pusztán ösztöneikre s begyakoroltságuk reflexeire számíthatnak.

Mi ad, mi adhat tehát hajtóerőt a színésznek, hogy Norrison fergetes tempóját nem csupán követni, de megjeleníteni, elhiteni is képes egyen? Gondolom, bekapcsolhatja magát a figura elmentmondást nem tűrő, csak és kizárólag az eltervezett művelet sikerére figyelő attitűdjének áramkörébe.

Egyszerűen lehetetlen, hogy a jellegzetes nűanszok sora, a játék ezernyi, ősz-

Molnár Ferenc: *Egy, kettő, három* (Madách Kamaraszínház). Norrison bankelnök (Márkus László), Fusz Antal, a sofőrből lett úriember (Paudits Béla) és felesége, Lydia (Bencze Ilona)

Norrison elkészült „művével” (Iklády László felvétele)



szességében meghatározó érvényű apró színészi ötlete *tudatos*, tehát távolságot tartó, hűvösen kiszámított és végrehajtott, estéről estére azonosan sikerülő „technikai fogás” legyen. Aki ezt elképzelhetőnek tartja, az semmit sem tud a színészi mesterségről, tehát arról a szinte végtelen számú s a dolog lényegéhez tartozó *változó* körülményről, amely egy-egy szerep útját-sorsát estéről esté-re meghatározza. Azt, hogy az alakítás milyenre sikerül, azt minden előadás „szerencséje” dönti el...

Viszont: a "technikai fogások" valóban léteznek, valóban megtanulhatók és begyakorolhatók: a hibátlan szövegtudás, a járások, mozdulatok kidolgozott rendje valóban fontos. Mindez azonban csupán kiindulópontja, *alapja* lehet az ilyenfajta bravúralakításnak, mely technikai hibátlanságának csillogásával és megismételhetetlennek tűnő egyediségével egyszerre arat 'sikert.

A mesterségbelileg pontosan megkonstruált alapokra még rá kell építeni - majd' azt írtam, rá kell *varázsolni* - magát az egész alakítást. Meg kell teremteni a figurát, oda kell állítani a néző elé egy háromdimenziós értelemben létező, körüljárható, megismerhető embert, akiről a színházi est végén százszor többet tudunk, mintha csak elolvastuk volna a szóban forgó drámát.

Jelen esetben tehát meg kellett teremteni Norrisont: el kellett hitetni velünk, hogy a Madách Kamara feltűnően szegényes, kifejezetten kopottas naturalista díszlete nem egy ilyen-olyan, Bizományi Áruházból több-kevesebb leleménnyel összehordott bútoregyüttes, hanem egy dúsgazdag és nagy hatalmú bankár szuper-luxus dolgozószobája. (A fényvesztett politúrral vakoskodó berendezés, a maga koszlott szecessziójával egyébként Norrison bankházának még helyettes cégvezetője számára sem szolgálhatott volna munkahelyül; ha a keret ennyire szorít, akkor inkább semmiféle díszlet ne lenne, hiszen a ^{naturalizmus} ilyen-fajta értelmezése sem írja elő, hogy valóban „koraibeli” - tehát mintegy hatvanesztendős berendezési tárgyakat állítsanak ki a színpadra, a szükséges renoválás nélkül...)

A színész azonban, aki leül a Baross utcai olcsó 'karosszékre, amely már a maga korában is csak reménytelenül 'szerette volna a Norrison-féle bankelnökök trónusszerű ülőalkalmatosságait, úgy ül le az íróasztal mögé, hogy ettől a mozdulattól, ettől az arckifeje

zéstől, ettől a pillanattól megszűnik az olcsó másolatok világa: *itt már* valóban egy bankelnök ül előttünk, *valódi*. Te-hát *nem a színész, aki a bankelnököt játssza, hanem maga Norrison*.

Es megindul a fergeteges játszma. Amit fel kell mutatni, az a pénz, a nagy Pénz korlátlan hatalma. Márkus *színészi* és intellektuális bravúrja, hogy nem enged semmiféle értelmezési csábításnak. *Nem* "aktualizálja" és nem „vonalasítja” Molnár mondanivalóját - nem tünteti fel sem kritikusabbnak, sem „lázadóbb” érzelműnek szerzőt és darabját, mint amilyen az a maga korában volt.

A pénz, amely nagy szerepet játszott az írónak életében is, műveiben is - eb-ben a darabban nem sokrétű közgazdasági vonatkozásaival, történelmi kategória mivoltában jelenik meg. Készerűen, szatirikusan, ugyanakkor hallatlanul mulatságosan bizonyít egy tételt: azt, hogy *a pénz világában igenis a ruha teszi az embert*. Meg a csekkönyv, meg az állás, a cím, a rang, a származás, a nyakkendő mintája, a mandzsettagomb minősége, a kiejtés árulkodó pallérozottsága, a manikűrözöttség, meg az az ezernyi, néha szinte felismerhetetlen, apróságnak tűnő motívum, amelyeknek *összessége* fontosabb, mint az embert *igazán* meghatározó dolgai: a jelleme, az embersége.

A darabnak ezt az igazán *Molnár* Ferenc-i mondandóját Márkus egyetlen nüansszal sem fokozza tovább „balra”: ízlése és tévedhetetlen ösztöne biztosan irányítja abban, hogy Molnárt nem kell és nem szabad „aktualizálni” - mint-hogy annyi, amennyi benne van, aktuális.

Márkus hirtelen, egyetlen lendületből. szinte zuhatagszerű *sebességgel* játssza végig a darabot; olyan az egész teljesítmény, *mint* egy virtuóz Paganini-futam.

És azután - a végén - egy pillanatra csendet teremt. Egy másodpercnyi szünetet. Amikor az emberi hála tökéletes hiánya, a buta, üres hetvenkedés vigyorgó Norrisonra: lehalkul Márkus hangja.

Nem Norrisont, a bankelnököt sajnálatja meg. Hanem tökéletesen ítélkezik a megvásárolható, ostoba és alkalmatlan középszer felett. Molnár ítéletét több mélységgel, hatásvadászat nélküli *igazsággal* nem lehetett volna megéreztetni. A bravúrfutam, a virtuóz, az ezeket tökéletesen ismerő színész mesterségbeli lehetőségeit tűzijátékszerű *gazdagsággal* felvillantó művész „jutalamjátéka” eb-ben a pillanatban *kiteljesedett; értelmet* és igazi *fényt* kapott, visszamenőleges ér-vénnyel is, az egész produkció.

RÓNA KATALIN

Somogyvári Rudolf a Barbárokban

Hösszerelmesnek indult. A korabeli plakátok-fényképek-jegyzetek tanúsága szerint svádás katonatiszteket, budai zsúrfiúkat játszott. Elegánsan tudta viselni a frakkot, a tenisz nadrágot és az egyenruhát, később jól illett *hozzá a* cvikker. Gáláns könnyedség, sugárzó, magabiztosság, okos társalgás, jó mozgás jellemezte színészegyéniségét. Kosztolányi Dezső írta erről a színésztípusról: „Ha képes levelezőlapokra kívánczó cukros arca van, és harangszerűen cseng a hangja, és istenien áll combján a bricsesz, akkor könnyen primadonnává aljasul, és meg-veti az igazi művészet gyötrelmét.”

Sok színész vérzett el ezen az úton, sok pályát döntöttek már romba az igazi „testre szabott” szerepek csábításai. Ha a külső adottságok túlértékelődtek, ha úrrá lettek és túlnőttek a színészi tudáson-akaráson, gyakran megtörték a pálya ívét, szétforgácsolták a művészt, megszüntették a színészi létet.

Somogyvári Rudolf színészi életét is sokáig meghatározták külső adottságai. Nem vált meg gyorsan e szerepkörtől. Figurái a tehetséges és tapasztalt színész számára legtöbbször könnyedén megoldhatóak voltak. És a rutin, a sablonok, a beidegződés légköre őt is meg-megcsapta. Ilyenkor azután a pályatársak, a kritikusok is hajlamosak lettek „ilyennek” elkönyvelni. Bevált eszközei sokáig visszatértek, de még ekkor is csak eszközei hasonlítottak, színészi énje érezhetően kész volt a megújulásra. Aztán jöttek az alkalmuk, a lehetőségek a valóságos művészi teljesítményekre. Es egyszerre a jellemszínész állt előttünk - felkészülten, csiszolt alakításokkal.

A színész megérkezett.

Szerepei legtöbbször nem uralkodóan főszerepek. Jelentősek, a dráma fővonalaiba tartozóak, de inkább olyanok, amelyeket a színészi játék, a színészi gondolat emelhet ki a többi közül. Nem kiugróan nagy szerepek, de alkalmasak az emberi tartalmak hordozására-kifejezésére. Ezekben a szerepekben Somogy-vári teljesítményei egyre inkább mutatják, hogyan fakult meg, tűnt el színészi egyéniségéből, magatartásából az egy-

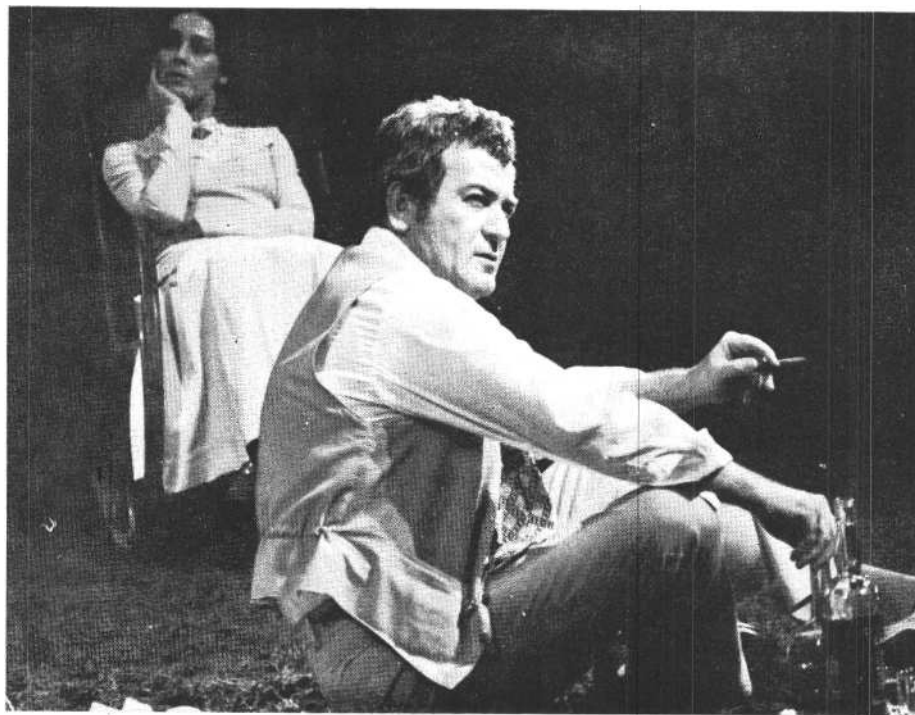
kori gáláns úr megszokott manírja, s hogyan vált uralkodóvá, hogyan fogadta magába a modern művészet rendszerét-gondolatiságát-stílusát.

Legújabbán Ciganov mérnököt játssza a *Barbárok* színpadán.

„Kedves ember... érdekes dolgokat beszél és mindig jól öltözött” - mondja Ciganavról felületes, egysíkú jellemzéssel Nagyzezsda. Ahogy furcsa, még megmagyarázhatatlan mosollyal belép a színpadra, valami máris megváltozik a poros, elrontott vagy soha ki sem alakított életű kisvárosi világban. Kicsit már részeg, kiesit már ironikus, de még talán várhat valamit új munkájától, életterének új helyszínétől. Még figyel, még ismerkedik, de már felbukkan mondataiból az ábrándjait vesztett önpusztító „barbár”, aki a civilizációt vinné a magukat jellegtelenységükben is civilizált-nak képzelő valódi barbárok közé.

Hangjában megcsendül a gonoszkodás, amint körbetekint a vároška izgatott lakóin, lazán elengedi magát, szinte nem is látssza, „csak” éli a figurát. Egy-egy jellegzetes kiábrándult arcrándulás, legyintő kézmozdulat végigkíséri a színész egész alakítását. Ezzel a meghatározott és jól körülhatárolt mimikával, gesztusrendszerrel játszik az egész előadás során. Néha azt érzékelteti vele, hogy már túljutott az élet nagy kérdésein, másutt a nihil teljes filozófiáját ki tudja fejezni a mozgással, aztán egyszerűen csak illusztráció, mondatainak alá-festése, erősítése, gyengítése. Mozdulatai, túl a szavakon, jellemet minősítenek, sokszor szinte már nem is arra figyelünk, amit mond, hanem ahogy mondja, ahogyan rezdüléseivel életre kelti a gondolatot, a történetet. Mintha nem is hallanánk, inkább látnánk, amit mond. Minden gesztusa a drámából táplálkozik, a drámát építi. Mindazt elmondja-eljuttatja-végigélti, ami a mű egésze: a magányos ember belső kiegészítését, tehetetlenségét, a pusztuló lélek ironikus játékát a széthulló társadalommal, a rosszat egyre rosszabbá formáló ember széteső alakját. Álfesztelenséggel, begyakorolt műközvetlenséggel, cinikus kívül-állással jellemzi Somogyvári Ciganovot. művészpályája minden értékes tapasztalatát, jó értelemben vett szakmai fortélyát felhasználva ehhez.

„Nem mindenki tud mosolyogni a hullaházban” - ez a mondat is Somogyvári Ciganovját jellemzi. Akkor mondja róla a kisvárosi doktor, amikor még



Somogyvári Rudolf a *Barbárokban* Venczel Verával (Vígyszínház) (Iklády László felvétele)

nem következett be a tragédia, amikor még csak az oroszországi vidék elembertelenítő szürkeségében elfásult, mind üresebbé váló mérnök csak abban leli örömét, de legalábbis jó kedvét, ha bosszanthatja környezetét, ha rossz útra csábíthatja az unatkozó, a kitörésre alkalmatlan fiatalokat. „Mulatságos dolog zülleszteni ezt a két malacot. Így züllesztett mégis van bennük valami emberi” - mondja a mérnök. Valami emberi. S szavai végigkísérik, aláfestik a játék további menetét. Ciganov valójában már nem keresi az emberit. Talán egykor, amikor még fiatal volt, amikor még hitt a tudás, az élet erejében, talán, ha akkor megtalálta volna a társadalomban az emberit. De mit keressen most, és éppen ebben a porfészekben? Késő. Inkább másokat is „megmenokít” a valóság elől - így hátha lesz bennük valami pusztulóan emberi. Somogyvári színészi játékának gondolati biztonsága, szellemi fölénye éppen itt rejlik az előadásban. Ő nemcsak azt a Ciganovot játssza el a színpadon, aki az italba, a narkózisba menekül a világ igazsága elől, hanem azt az egykori fiatal mérnököt is elének hozza, aki egy fejjel magasodhatott volna ki társai közül, ha elég erős, ha nem futamodik meg az élet elől. Somogyvári azt a Ciganovot is meg tudja fogalmazni, aki lehetett volna, ha nem csak a pusztulást látja meg a világban.

Ciganov azonban már fáradt és üres. Mennyire sértő, mennyire megalázó a helyzete. Már csak megtépzott emberi tartásának, a maga eltékoztolt voltának igazolásául riogatja környezetét. El innen, el ebből a szétmorzsolódó, mámorba fullasztott városból - így gondolja Ciganov, és ezt érezteti a színész. Sejtí,

hogy ez az egyetlen lehetősége, de a saját maga berendezte semmi-világból már nincs menekvés. Ezt a szerepet a pokol legvégső állomásáig végig kell játszani.

A mérnök lelkében még egyszer, valószínűleg utoljára fellobban a parázs alatt jól eltemetett szunnyadó vonzalom. Még egyszer felébred a tiszta emberi érzés a kisvárosi femme fatale, Nagyzezsda iránt. Az asszonynak azonban nem ő kell. Somogyvári ebben a röpké jelenetben nem fél megéreztetni az öregedő férfi utolsó, kicsit fájdalmas, önironikus lángját. Lehet, hogy mégis képes az érzelmekre? Talán még sincs minden veszve zátonyra futott életében. Aztán rezignáltan veszi tudomásul a visszautasítást, a tovatűnt, utolsó, értelmetlen lehetőséget. Iszik egy pohárral, és ismét a régi, gunyoros, gonoszkodó. De már csak játssza a könnyedséget. Mit számít, talán öngyilkos lesz Ám ahogy Nagyzezsdával kísétál a színpadról, tudjuk, nem lesz öngyilkos. Úgy fog tovább élni, mint eddig. Egyedül, csak egy reménnyel kevesebbek Végig-játssza szerepét, áléletét.

Utolsó színpadi megjelenésekor szövege csak ennyi : „Saját magára... Elöttem!... és a férje előtt!... Olyan nyugodtan, egyszerűen. Pokoli!” Ebben a szagattott mondatban, az utolsó kirobbanó, döbönt szóban, ahogy Somogyvári Rudolf elmondja, benne van az egész dráma - Nagyzezsdaé, Ciganové és a többieké. Somogyvári így képes egész figuraépítésével és még utolsó mondatának hangsúlyjaival is hordozni a gorkiji világot, a drámát. Így emeli föl a „színészi teljesítmény az egyéniségét vesztett Ciganov karakterszerepét a nagy gorkiji alakok közé.



Török Péter Shakespeare János király című drámájának címszerepében (Kecskeméti Katona József Színház)

BÁNYAI GÁBOR

Török Péter beérkezése

Pályaképe rövid és gazdag. Könnyű végigmondani, nehezebb felidézni. Nem végzett főiskolát, hanem a Nemzeti Színház Stúdiójában tanult. 1970-ben Kecskemétre szerződött, majd két év után Debrecenbe, hogy azután ismét visszatérjen mostani színházához. Az eltelt szűk öt esztendőben olyan nagyszerű és rangos szerepeket játszott, mint Horatio a *Hamletben*, Val Xavier az *Orpheus alászáll* című Tennessee Williams-darabban, Akhilleusz a *Troilus és Cressidában*, Pasa márki a *Don Carlosban*, Hérosztratosz Grigorin A gyújtogató című drámájában és Shakespeare János királyának címszerepe. Alakításai-

val nyomot hagyott emlékezetünkben, változott és fejlődött e rövid idő alatt is.

Török legnagyobb jellemzői közé tartozik, hogy mindig tanulni akar, hogy minden hasznosat és elsajátítandót meg is tanul. Nem epigon, de irányítható, stílusa van, de engedi alakítani. Mindenkitől tanul, aki arra érdemesíti, hogy tanítsa, s akit arra érdemesít, hogy mesterként tisztelje. A legfőbb mester Török számára: Ruszt József. Vele váltott kétszer is színházat. Ruszt fedezte fel Törököt, és ő tette a legtöbbet mellette azért, hogy igazán jó színész lehessen belőle.

Valamennyi színházzal foglalkozó szakember megegyezik a jó színész egyik alapvető tulajdonságában: a színpadi jelenlétben. Leegyszerűsítve 'és alapvetően ez annyit jelent, hogy a színészre kénytelenek legyünk odafigyelni, észrevenni, hogy a 'színpadra lépett, ne csak biológiai díszletként, kellékként funkcionáljon. Török mindig jelen van a színpadon. Ez igen sok tényező függvénye.

Az egyik: emberi habitusa, megjelenése. Magas, vékony, kifejező arcú férfi, kissé szemtelen és pökhendi tartással, szelíd-szép szemekkel. Ennyiből is nyilvánvaló: ellentmondásosan harmonikus alkat és figura. Amikor a *Troilus és Cressida* Akhilleuszaként megjelenik a színen, kihúzza magát, egyszerűen a többiek fölé magasodik, lenéz rájuk. Pimasz mosoly játszik a szája körül, puhán, macskaszerű ruganyossággal jár, hosszukat lép. Félelmetesen, ostobán és öntetten magabiztos. Biztonságérzete ki-kezdhetetlen, fölénye vitathatatlan, be-képzeltsége magától értetődő. Törökra ebben a szerepben azért kellett figyelni, mert szöveg nélkül is képes volt megteremteni egy olyan figurát, aki Ruszt rendezésében valóban kulcsszerepet játszhatott. Ruszt előadása elsősorban a hatalommá vált eszme belső természetrajzát vizsgálta, szembeállítva a pusztulásra ítélt morállal; Töröknek sikerült ebbe úgy beleilleszkednie, hogy félreérthetetlené tegye a figura mai tanulságokat hordozó lényegét is.

Említettem az imént: Török szinte szöveg nélkül teremtett felejthetetlen figurát. Ennek azonban csak részint oka, hogy a shakespeare-i szövegek könyv sem ad ilyen téren különösebb lehetőségeket. Igen fontos volt az is, hogy a meg-levő szöveggel nem tudta kiteljesíteni azt, amit megteremtett gesztusaival. Hallatlanul tanulságos volt ez a jelenség. Árukkodott arról, hogy Török nagyrészt birtokában van azoknak az eszközöknek, melyekkel a figura megteremthető, mozdulataiban érzi a lényegét, képes saját belső és egyedül valló lényévé párolni, harmonizálni a színpadi figurát. Azaz: megteremteni a "csak ilyen lehet" illúzióját. Egyszerűsítve azonban azt is pontosan megmutatta, annyira még nincs ezen eszközök birtokában, hogy ezeket el is hagyassa. Tehát hogy eszköztelenné válhasson. Mert az eszköztelenség első lépése az, hogy a színész minden eszköz birtokában legyen. Csak ezután következhet az, hogy a szöveg belső íveire figyelve ezeket az eszközöket inkább csak jelleve, felidézve keltse az úgynevezett eszköztelenség látszatát. Az is kétségtelenné vált ekkor, hogy Töröknek leginkább a szövegmondás, a beszéd terén kell fejlődnie.

Az a szerep, melyet a kecskeméti Kelemen László Színpadon, a kevésbé ismert szovjet író, Grigorij Gorin darabjában, A gyújtogatóban játszott, már sokkal összetettebbnek bizonyult: Hé-

rosztratosz ugyanis egyszerre rokonszenves és megnyerő, szélhámos és igazmondó, reálpolitikus és álmodozó, szelíd és félelmetessé növő gazember. Ezt az összetettséget már nem lehet egyetlen tőről ábrázolni, erre már nem elég egy pontosan koreografált és telibe talált gesztusorozat. Sőt: itt már az is hiba, ha a néző az első pillanatra állást 'tud foglalni a bemutatott figura mellett vagy ellen, ha tehát elveszi a nézőtől az együtt játszás lehetőségét és izgalmát. Hadd tegyem hozzá: míg az előbb az előadás egésze ezt éppen nem kívánta meg, ezúttal a koncepció is erre épült. Trokán alakításának kiindulópontja az, hogy az emberiség gyűjogatói akkor a legveszélyesebbek, 'ha jónak mutatják önmagukat, ha cselekedeteiket szükség-szerűnek állítják be. Hérosztratosza kedves és megnyerő: félelmetesen ismeri az embereket, ezért van hatalma is felettük. Nagyon csendesen és meggyőzően tud beszélni: pókhálót sző szavakból áldozata köré. Csak akkor 'kiabál, ha gyengének tudja magát egy-egy szituációban. Gesztusai visszafogottak, mert már mindegyik sokkal többet jelent elsődleges önmagánál.

Mindez nemcsak azért érdekes, mert továbblépést jelent Trokán alakításában. Hanem azért is, mert mindent az eredményt tudatosan érte el, és ugyancsak tudatosan használja föl többi szerepében is. Csak egy példa: a *mozgásoké*. Amikor Hérosztratoszt börtönbe vetik, elcinte fél, még nem biztos a dolgában: mint a kutya, akinek végigverték a hátán, kuporodik a sarokba, tartása ijedt, majd az élnivágyás iszonyú mohóságával ráveti magát a kapott életre. Tépi, marcangolja, habzsolja. Akár az állat. Né-hány jelei-tettel odébb már visszatért a biztonsága: megmutatja az alakját, ki-hívóan kihúzza magát, körüljárja ellen-felét, csak piszkálja az elé rakott mogyorót. Ez az embernek álcázott állati ravaszság már félelmetes. Amikor Posa márki meg akarja győzni Fülöp királyt, csak egy pillanatra tartja az etikett diktálta távolságot, 'rögtön a király mellé, majd mögé áll, egész tartása a szeretetet és a meggyőzést sugallja, indulatait ellenpontoszza "testi" nyugalma. Amikor János király fél, nem kezd üvöltözni, jajveszékelné, nem veri magát a földhöz, nem futkos, hanem leül: térdét felhúzza, átkulcsolja karjával, csak mögüle mer kinézni a világra; őszinte és 'többnyire kimódolt pózok nélkül való gyermekkorunk rettegéseit idézi.

Ruszt jórészt megfosztja színészeit a kellékek mankójától. Nincsenek bútorok, melyekre támaszkodni lehet, székek, melyeknek 'karfájával többet lehet játszani, mint az egész szereppel, megfogható és letehető tárgyak, melyekkel oly sokat lehet kifejezni. Csak az ember van: hangjával, testével, jellemével. Csak a színész van: az emberformáló képességével. Ruszt sokat emlegetett és tökéletesen félreértett „egyetlen” színpadán így lesz 'egyedül fontos az ember - lehetőségeivel és korlátaival, szépségével és rútságával.

Posa jókedvű, kíváncsi fiatalemberként lép színre. Tartása egyenes, szemei mosolygósak. A barátját keresi, felidézve az együtt töltött évek diákhangulatát, de [megriasztja annak bánata. Nagyon jó és nagyon őszinte ember ez a Posa: nem hős, aki hősi mivoltát 'pajzsként hordja maga előtt. Trokán - mint mindig - megkeresi a figura teljes életét az alakításhoz. Pontosán tudja, hogyan 'élt eddig Posa, mit csinált, miképp gondolkodott -- ne értsük félre, nem a márki, ha-nem az az ember, 'aki a szerepet nevében akar őszintebben élni, de csak akkor, ha az érvényes lesz mindenkire. Trokán tanulmánya tehát nem a spanyol udvaroncról készült, hanem az emberi gondolkodás és cselekvés egyik lehetőségéről. Ezért kerülheti el Schiller drámájának legnagyobb buktatóját, a romantikus gondolati dráma szövegének patetikusságát, retorikáját. Paradox módon úgy leshetne ezt megfogalmazni, hogy 'nem a figurával azonosul Trokán, hiszen ezt a fikciót ő maga teremti hús-vér alakká, hanem a szöveggel, s ezt hozza összhangba a saját alkata adta lehetőségekkel. Ez a 'belülről építkezés a színész legnagyobb ereje, s 'éppen ez az a terület, ahol a legtöbbet fejlődött is eddigi pályája során.

Háttal áll nekünk Posa : magyaráz, meg akarja nyerni ügyének a királyt, a másik embert. Hosszú ideig csak a tarkóját látjuk, s a hangját halljuk. De 'közben pontosan tudjuk, milyen az arca, a szeme, a mimikája. A tarkóján látjuk. A 'lábszára feszülésén érzékeljük Feszültségét. A háta is sír és örül.

Ruszt igyekszik mindig hajszálpontosan felrajzolni színpadán az emberek egymáshoz való viszonyát, jelenetről jelenetre felépítve. Így nincs egyedül a színész. Egyik ember a másikban keresi a támasztékot, a lehetőséget a tovább-lépésre: az alapvető emberi viszonylatok kialakulnak. Trokán-János király hallat-

lanul összetett figura, úgy taszít, hogy vonz, úgy ítélem el, hogy fel is mentem mindjárt. Jellemének minden rezdülésér belevetíti a környezete figuráiba. Ha fél, akkor a másik ölébe bújna inkább; ha hataimát érzi, a másikat szeretné erről meggyőzni ; ha bántják, máris keres egy biztató tekintetet, amelyben megkapaszkodhat.

Eddigi pályája során épp a *János király* címszerepében várta a legnagyobb feladat Trokán Pétert. Biztató, 'hogy nem tudott mindenben megfelelni ennek. Mert még kevés az élettapasztalata, s mert nem akar és még nem tud sem-mit rossz színészi rutinból, évtizedes patronokból megoldani. Rengeteg színe van már a jószághoz, a ravaszsághoz, a nagystílűséghez, az alatomossághoz, a szelidséghez, a félelemkeltéshez - de nem tud még elég hatalmasan aljas és aljasan fenséges lenni. Egy röpke példa annak bizonyítására, hogy a kellékek valóban segítségül szolgálnak: a jellem-nek ezt 'a nem ismert oldalát tudja Trokán mégis érzékeltetni, ha nem is belülről, mint az összes többi. A palástja segíti ehhez, mely remek játéklehetőségeket biztosít számára. Amikor először ráterítik, a ruhadarab 'súlya alatt szinte ön-kéntelenül felrántja a vállát, megfeszíti a hátát. Az idegenkedésből aztán állandóbb vonás rajzolódik ki: egyfajta biztonságtudat, mely a tartásban jut kifejezésre. Ebbe a palástba kapaszkodik, amikor a trónja ellen törnek, összekapva magán - „sérthetetlen vagyok!”. Egyenetlenebb tehát ez az alakítása, mint volt, mondjuk, a Don Carlosban Posája, mégis többet ígérő: tíz évvel előbb játszott el egy szerepet, mint ahogyan azt várhatnók - s nem kell tíz 'év hozzá, hogy ismét így előreszaladhasson. Bizonyossága ennek az előadás egyik színészi csúcsa: János királyt elhagyják lordjai, a kis Arthur megöletése miatt. Trokán először összetörik, szinte fizikailag is alacsonyabb lesz, leleplezve a figura teljes belső ingatagságát. Most végképp megértjük eddigi vergődéseit is. Vádolja Hubertet, hogy túlbuzgó volt a gyilkolásban: szűköl, vádol, kicsinyes lesz, csak egy féreg: elveszti a fejét. Aztán Hubert bevallja, hogy a királyfi él. Trokánban feloldódik a görcs, valami kéjes vigyor jelenik meg az arcán, utánakap Hubertnek, engeszteli. Egy pillanatra szinte fenséges és erős lesz, már újra tud tervezni, már újra ő van felül. Ez a pár perc az emberábrázolás csodája. A színészé.

SZÁNTÓ PÉTER

Két színésről a Zára ürügyén

Pásztor Erzsi

Tíz éve tagja a Pécsi Nemzeti Színház-nak, és ez alatt az idő alatt mérhetetlenül sok idős nőalakot *játszott*, abból a kategóriából, melybe a rosszmájú és kissé finnyás néző a szakácsnőket és házmesternéket sorolja. Volt aztán jó pár anyaszerepe is - az 1974/75-ös évadban kettő -, melyek szintén *megegyeztek* az előbbiekkal abban, hogy ezekben is koros asszonyokat játszott. (Már huszonhét évesen is.) Akadtak persze másfajta szerepei, azonban ezekben is jórészt a saját koránál idősebb embereket kellett alakítania. És nem biztos, hogy mindig jó az, ha a színésznek az idő haladtával nem kell szerepkörén változtatnia, mert Pásztor Erzsinek bizony *nem kell*. Legfőljebb egyszer eléri szerepei életkorát.

Kétségtelen, hogy az eddigiekben az látszott bebizonyosodni, alkata leginkább az ilyenfajta szerepek eljátszására teszi képessé, és tíz év alatt játszotta is *bőven* a hangos, de tisztaalkú, szóki-mondó és becsületes asszonyságokat.

Ha tüzetesebben vizsgáljuk pályáját, akkor viszont észre kell vennünk, nem ilyenkor volt igazán kitűnő (mint például Veraként a *Lebegő* Atlaszban, illetve a *Dupla vagy semmi* anyaszerepében), inkább imás karakterű, bár nem túl sűrűn sorjázó szerepeiben. Nemcsak a *Macskajáték* Orbánnéját játszotta (ezt a szerepet még könnyen rokoníthatnánk a fentiekkel), de volt Tatjana Gorkij darabjában, a *Kispolgárokban*, Maria Vilar, a forradalmár tanítónő Hernádi Gyula drámájában, az *Antikrisztusban*. Létezik ugyanis egy másik Pásztor Erzs. Időnként fölfedezik, aztán *újra* meg *újra* elfeledük, talán ő is elfelejti néha. Az átlagos kép ez: lelkiismeretesen és nagyon *pontosan* felkészül jó vagy kevésbé jó szerepeire, milliméterfinomságúan kidolgozza őket, hogy *aztán* a szín-padon már olyan magától értetődően egyszerűnek tűnjének. De néha, talán ettől elfáradva átruccan egy *vígjátékba*, s kedvére kimókázza magát.

A *Munkatársak* című szovjet komédiában az ő és Timár Éva alakítása emlékezetes. Többet tettek, mint eljátszot-

ak egy vígjátéki figurát. Groteszkké és épp ezért a környező földi valóságban esetlenül érthetetlené, nevetségessé építették szerepüket. Vagy a *Vadnyugati* szél című ellen-westernben, a pécsiiek egyik legpergőbb, legremekebb előadásában. ahol Carolinát, a farmer feleségét játszotta. Színpadra vitte egyrészt a tenyeres-talpas parasztasszonyt, s hozzá ennek a karikatúráját is, és harmadik-nak ehhez az amúgy is nehéz, bár könnyűnek tűnő alakításhoz az időnként révületbe kerülő, vadnyugati Cassandraként kristálygömbbel zsonglörködő jó-vőbelátót. Aztán még mintegy ráadásul azt is eljátszotta, hogy „józan” állapotában időnként előbukkan egy-egy transzbeli megnyilvánulása, majd egy-egy villanásra az önkívületben is józan Carolinaként viselkedik. Pásztor Erzs. vígjátéki szerepeit is gondosan fölépíti, nemcsak lelkiismerettel, hanem kedvvel, örömmel is. Lehet, hogy valójában komikus színész?

Mindezeket Sárospataky István *Zóra* című darabja ürügyén mondtam el. Egy újabb, „sokadik idős asszony” szerep, sőt sokadik anyaszerep, ráadásul ebben az évadban nem is léphetett ki a körből: a *Dupla vagy semmi* Mártája és a *Zóra* címszerepe egyaránt anyaszem). Talán azt is várhatnánk az eddig elmondottak után, hogy nem túl nagy odaadással formálja meg Zórát, vagy hasonló jellegű alakításai során már mindenképpen kialakult sablonok, fél-kész, de könnyen beépíthető játékpáncsok segítségével játssza el. Nem ez történik. Nézőnek, színésznek élmény a darab, de nehéz élmény. A verses szöveg gördülő sorai percnyi üresjáratot sem engednek, s a színész, ha csak szótagot téveszt, már hosszú időre kizökkenhet az előadásból.

Az ilyen játékban, úgy tűnik, a színész csak azért van, hogy tolmácsa legyen a szövegnek. Ha mindenáron játszani akar, *játszani* a szó teátrális értelmében, mozgásokkal, széles gesztusokkal, biztos, hogy meggyilkolja magát a szöveget.

A sokmozgásos koreográfiára, a csak vizuális színjátszásra a pécsi előadásban ott a kar. A főszereplőknek más, finomabb eszközöket kell keresniök.

Zóra, első pillanatra úgy érezzük, nem is főszereplője a darabnak. Hiszen sokkal több szó esik Petárról, Annáról, s ők több lehetőséget kapnak a cselek-véste is. De Zóra valahogy mindig ott

van, ahol történik valami, s valahogy mindig ő az, aki az adott percben a kel-lő cselekedetet *végrehajtja*.

Kicsoda tulajdonképpen? Mikor a darab 'kezdődik, egy anya, s végül is csak az, egy halott gyermek anyja. De 'ezt a halott gyermeket, Petárt, ő ölte meg. Mi-nősege már imás, s ha az élmény közvetlen hatásától megszabadulva végiggondoljuk, nem is vesszük észre, mikor j ott el a változás pillanata. Kezdetben egy anya, aki szoknyája mögé rejtene fiát, hogy éljen, hogy ne menjen el a fölkelésbe, egy asszony, akit nem érdekel a köz érdeke. S végül Zóra azért öli meg Petárt, mert elárulta a népet, illetve végképp elárulná, ha anyja nem ölné meg. Nem anyai minőségben, de az anya jogán, azon a jogon, hogy életet adott.

Zóra 'tehát megváltozott, ezt azonban nincs mód elmondani. Nem is elmondani kell ezt ebben a drámában, hanem „elcselekedni”. Közben szabad beszélni, esetleg másról. De itt még komornák sincsenek, mint a Meliére-vígjátékokban, hogy elmeséljék, mi történik oda-kint vagy idebent: hogy ki mire gondol. Ha már lehiggadva visszagondolunk, ezt a változást a darabban nem mondták ki szóval, tulajdonképpen a környezet sem reagálta le, s mégis, pillanatról pillanatra teljesen világosan és szükségszerűen áll előttünk. Ez Pásztor Erzs. érdeme.

Szövegben s főleg apró rezzenésekben *úgy* dolgozta ki a figurát, hogy a néző csodálkoznia, ha valaki nem értené ennek a változásnak szükségét és mibenlétét. Három pillanat mutatja meg, miképpen is él színpadon Pásztor Erzs. Zórája.

Az első, amikor a kar körülfolyja őt és fia menyasszonyát, Almát. Átkozódnak, felelősségre vonják, a maguk kis önös érdekeit látják csak, amelyet azonban együttesen mégiscsak úgy hívnak, hogy közérdek. Zóra pedig áll, 'szemé-ben érdektelenség, megvetés. Aztán, mi-kor a dikció áttevődik a színpad másik oldalára, mikor a közönség alig veheti észre, 'kifordul, el a beszélőktől: a fiát véli jönni, aki aztán be is jön. De épp az ellenkező oldalról, mint ahonnan a csak gyermekével foglalkozó, a közösségre ügyet sem vető anyai szív várta.

Később, mikor úgy tűnik, minden elveszett, a nép leborul, kétségbeesetten imádkozik, könyörög. Olyanok, mint néhány odavetett rongycsomó vagy mint juhok az akolban. Mindenki térdel, csak Zóra marad állva. S körülötte a hatalmas tömeg, térdelő emberek, majdnem

eltakarják őt, a parányi asszonyt, aki így állva is alig magasabb náluk, a földre borulóknál. De ilyenkor nem szabad a szemébe nézni. Még a nézőnek is alig, mert valami új és nagyon erős láng van benne.

A harmadik pillanat pedig: ölébe vonja fiát, s beszél, talán kicsit össze-vissza is, mintha csak álomba akarná ringatni, simogatja, becézi, szól hozzá, s a fiú már halott.

Igy elmondva egyszerű. De ezeket a pillanatokot meg kellett találnia írónak, rendezőnek, és el kellett játszania Pász-tor Erzsinek. A sokadik úgynevezett anyaszerepben mégis újat adott.

Kézdy György

Nyolc éve van Pécssett. Jellegzetes arcára, rekedt, morfondírozó, öreges beszédmodorára hamar felfigyelt a közönség. És talán ő volt az első színész Pécssett, aki szakállt hordott, igazi, cakkós-ra vágott, művészi kiképzésű szakállt.

Igen sok szerepe közül számomra kettő emlékezetes igazán. A spanyol Mihura komédiájában, a *Három cilinder*-ben egy andalúz földbirtokost játszott, mókásan gonosz embert, aki persze végül hoppon marad. Alapvonása, hogy pénze van, s pénzért minden kapható. És bosszantóan igaza van. Valóban, szinte mindent megszerezhet. Időnként zsebéből különféle tárgyakat húzgál elő, megvesztegetési céllal, kereplőt, nőt sálát, selyemharisnyát. És tárgyakat, gondolatokat, érzéseket, mindent megfizet velük, valami arrogáns bájjal, és Kézdy megformálásában a maga föld-tulajdonos-félnótásságával egy kissé sajnálni valóban.

A baj a főpróbán történt. Először bezárta az ajtót -:kinyílt. Újra bezárta - letört a kilincs. Előhúzta zsebéből a harisnyát, melyet a szerepe szerint rángatnia kell, hogy lám, milyen erős, nem szakad, s amely a darab szerint mégis szakad. De a színpadon nem történt semmi a harisnyával, pedig előtte preparálták is a szakadásra. Előhúzta a kereplőt - szétesett, darabjai szanaszét röptek.

Kézdy állt a színpad közepén. Egy ember, akit kétvállra fektettek a tárgyak. Kétségbeesetten széttárta a kezét, tán az sem lepi meg, ha rászakad a tető. Egy pillanatra nagyon hétköznapi, nagyon emberi volt. Aztán újra ő lett a gazdag, földbirtokos. De ettől a kis adag emberségtől már nem tudott megszaba-



Jelenet Sárospataky István Zóra című drámájából (Pécsi Nemzeti Színház). Középen; Pásztor Erzsi

dulni. Mikor kiment, a főpróba közönsége őt sajnálta legjobban.

A Vádnyugati szél előadásán szándékosan megneveztette a többieket. Ez általában szigorúan tilos, és a néző sem veszi jó néven, ha színészek bolondot üznek egymásból, vagyis közvetve magából a nézőből. Itt azonban más volt a helyzet. A darab idézőjelbe tett vadnyugati történet, fél méterrel a talaj szintje fölött lebeg: jól illett ebbe Kézdy ötlete, mely valósággal „földobta” a játékot.

Pedig kis semmiség volt az egész. A részeges orvos megretten a Gonosz Indián halála láttán, és húzna egyet a whiskeys üvegből. De az üveg kupakja bennragad. Először csak tekeri, aztán már tépi, hétrét görnyed, s végül már Sziszüphoszként nekifeszül az üvegnek. Közben kétségbeesetten tekint körbe-körbe. Először csak a közönség nevetett, a színészek döbbenten néztek. Aztán már mindenki az oldalát fogta. A földön heverő halott úgy rázkódott a nevetéstől, hogy ki kellett vinni, a színészek elfordultak, és a diákokból álló közönség élvezve és értékelve a helyzetet, vastapsban tört ki.

Ebből az következne, hogy Kézdy a komikus szerepek hivatott tolmácsoló-ja? Nem hiszem. Még csak azt sem, hogy groteszk alkat, hiszen épp a félelmetes vonások hiányoznak belőle. Pontosan az az érdeme, hogy vidám és komoly szerepeibe egyaránt belevisz valamit az Emberről. Abból az emberből, aki a dolgok, az elvek, a nézetek rabságában él, megbilincselve - s egy kicsit mulatságosan.

Az utóbbi másfél évben alig szerepel, s arca bizony hiányzik a színpadról. A Zórában is beugrásként játszotta el a Káplán szerepét. Tizenkét nap alatt tanulta meg a verses szöveget.

Néhány kritika a Káplánt mint a kle-

rikális reakció képviselőjét könyveli el. aki az alkalmától függően kemény, nyers vagy lágy, kérlelő hangon szól az emberekhez, s fejüket mindig rossz irányba csavarná. Pedig a Káplán Kézdy alakításában kevesebb ennél. Vagy inkább több. Kevesebb rosszasságban, megfontolt bajkeverésben. És több: humanista. A szó pozitív és negatív értelmében egyaránt. Amolyan köldöknéző jóember, aki mindig elkésik. Mindig egy lépéssel az események mögött jár. Ami-kor kezdődik a harc, az emberek lelké-re hat, békét prédikálna. Amikor közeledik a vereség, már tudatilag eljutott a harc szükségességéig. S végül is csak arra képes, hogy legalább a halálban egyesüljön a karral, a néppel. De akkor se hősiiesen, elsőként lépve, hanem csak úgy áldozatként: „Megadom magam!” - mondja a Káplán, kissé teátrálisan, és széttárt karokkal a nép közé térdel. Es persze ekkor sem fogadják be. Vagy ekkor már nem?!

Kézdy György még valamit eljátszott itt. Azt, hogy a Káplán hiába harcolta végig - tiltakozva bár - ugyanazt a harcot, amit a nép, hiába ölik 'meg, ugyan-úgy, mint a többi, ő már mindig csak az „útítárs”, az ellenlábas lesz.

S még valamit eljátszik. Azt, hogy neki van igaza. Ha azt, amit mond, mindig tíz perccel korábban mondaná, lehetne akár Dózsa György. De az a tör-vényszerű, hogy ő mindig mindent akkor mond, amikor az már „csak” általános humanizmus. Kézdy azt is megmutatja, hogy szerepe egy örök ördögi kör. Ha a reflektorok kioltása után újra kezdődne a játék, a Káplán megint ugyan-így tenne mindent. Ilyen az egyénisége, s nemcsak az övé, hanem azé a típusé is, melyet képvisel. Épp ezért érzem úgy, hogy Zóra dramaturgiai, ideológiai ellentéte éppen a Káplán. A cselekedni tudó Forradalmiság és a cselekvésképtelen Jóság ellentétét látom.

MIHÁLYI GÁBOR

Vidéki eredmények, gondok

A vidéki színházak két év óta többékevésbé rendszeres budapesti vendégszereplése egy új, fiatal rendezőgárda érkezését jelzi. Valójában nem egy, ha-nem két nemzedék próbálkozik azzal, hogy a maga színházi elképzeléseit megvalósítsa. Az idősebbek - Zsámbáki Gábor, Székely Gábor, Ruszt József, Sík Ferenc - a hatvanas évek derekán-végén kezdték rendezői pályafutásukat, s most jutottak el - aránylag hamar - az igazgatói, főrendezői székbe. Melléjük sorakoznak a főiskolát csak nemrég végzett fiatalok: Ascher Tamás, Szőke István, Illés István, Valló Péter, Karinthy Márton, akik közül még nem mindenki-nek volt alkalma bizonyítani.

Ezek a fiatalok általában olyan együttesek kialakítására törekcsenek, ahol a társulatok tagjait az igazgatótól a díszletező munkáig azonos művészi elvek, azonos alkotó .szenvedélyek fűtik. Ezt a szenvedélyt 'korábban néhány általunk „szegény színházaknak” nevezett amatőr együttesnél tapasztaltuk, amelyek tagjai diákként, tanulmányaik mellett vagy kenyérkeresetüket biztosító napi munka után hónapokon át tartó, hajnalokba nyúló próbák során [kényszerítették ki magukból] produkcióikat. Olyan produkciókat, amelyekkel nem vallottak szégyent Wroclaw, Nancy, Zágráb, Páma fesztiváljain a nemzetközi avantgarde legjobbjainak mezőnyében.

A mi „szegény színházak” amatőrjeink avantgarde együttesek voltak, s ennek ellenére, példamutató hatásukra egy-szerre csak széles tömegeit érintő mozgalommá vált az eddig halódó amatőr-színháztársaság; az élen járva szinte mágnes-ként vonzották a maguk szintjének közelébe az eddig többnyire ízlésromboló műkedvelést űző együtteseket, s biztatták őket arra, hogy a művészi önkifejezés maguk világához illő lehetőségeit keressék. Úgy tűnik, e társulatok szellemi hatása, művészi eredményei most az újonnan érkező művészgárdát is megtermékenyítették. Lehet, hogy a hatás csak közvetett vagy inkább csak a gyökerek közösek - de tagadhatatlan, hogy a világnézeti elkötelezettség, az etikus mű-

vészi magatartás és munkaerkölcs azonos követelményén túl, a színpadi megjelenítés terén is találhatunk rokon vonásokat. Gondolunk mindenekelőtt a testtel való játék fokozott hangsúlyozására, a színészi fizikum kifejező eszközeinek tudatos fejlesztésére, a koreografált mozgások, a gesztikus játékmód megnövekedett szerepére. Igaz, szublimált formában, de erőteljesen érződik ez a kapcsolat Ruszt rendezésében, aki korábban éveken át vezette a budapesti Universlitas együttest, de a „szegény színházak” hatásának nyomai felfelvallannak Ascher Tamás és Valló Péter legutóbbi rendezéseiben: a *Vdkerdy-darabban*, az *Ördögökben*, illetve a *Yermában*. (Tapasztalhattuk - rossz utánérzésként - a miskolci Haramiákban, Nagy András László rendezésében. Bár feltehető, hogy az amerikai *Eper és vér* című film volt a Haramiákban átvett „protostimozgások” közvetlen forrása, csak éppen a magyar amatőrmozgalom ezeket a mozgásokat, játékokat már korábban összehasonlíthatatlanul invenciózusabban adaptálta a maga mondanivalójához. A déjávú élményén nem változtat, ha Nagy András László esetleg nem ismerné a magyar amatőrmozgalom legjavának produkcióit.)

Nem-avantgarde színházak

„Szegény színházainkkal” ellentétben, a sajátos arculatukat kereső, most formálódó vidéki együttesek nem avantgarde színházak. Legcsekélyebb mértékben sem azok. Többnyire a világirodalom klasszikusait viszik színre - a világszínház nagy együtteseinek útjait járva. Példaképeik elsősorban a szovjet színházban keresendők, a kanszerűen értelmezett Sztanyiszlavszkijnál, Mejerholdnál, a maiak közül. Ljubimovnál, Tovsztoinogovnál, Efrosznál, meg lengyel, cseh, román rendezőknél. Az angol színház-bál a mai Shakespeare-játszás lehetőségeit felmutató Royal Shalkespeare Company hatását észlelhetjük egyikük-másikuk rendezésében. Ezek a példák nem másolást jelentenek, hanem ösztönző hatást, annak tudását, hogy csak a világ színházművészetéből kiindulva lehet megtalálni a világszintre törekvő magyar színháztársaság sajátos színeit, hangjait. Avantgarde szerepük nem több, mint hogy ösztönző versenyt támasztva több. áldozatosabb munkára, jobb edőadásokra biztassanak.

Kaposvárott és Szolnokon megszűnt

az együttesek kettéosztottsága, a külön operett és drámai társulat. Az együttesek ragaszkodnak ahhoz, hogy vidámságban, derűben is művészetet nyújtsanak közönségüknek: Moliére-t, Shakespeare-t, Suassunát vagy Dumas *Három testőrének* Planchon feldolgozásával vetekedő házi készítésű változatát. (Ami-nek a színrevitele még több munkát, fejtörést követelt, hiszen magát a dara-bot is ki kellett találni.) A társulatok vezető színészei így szinte minden produkcióban szerepelnek, s lélegzetvételnpi pihenőshöz is alig jutnak.

Próbaidő

A társulatoknak ez a művészi igényesség kétségkívül rendkívüli mértékben kiélezte a próbaidő problémáját. Wajda egy évig készülhetett Dosztojevszkij *Ördögökjének* a színrevitelére. Ascher Tamásnak négy hete volt rá. Ahogy Valló Péter is négy hét alatt bővölte színpadra remek Yermarendezését. És mégis, az évad derekán két olyan kitűnő előadás született Kaposvárott és Szolnokon, amelyhez hasonlót keveset látni hazai tájakon. Igaz, napi tízórás próbákat számítva a lenti négy hét, nyolctíz hetes budapesti próbaidőnek felelt volna meg. A fiatalok azonban joggal érzik: nem egy esetben ennyi próbaidő is kevés. Ezért a bemutatók után is továbbjavítják, csiszolják az előadásokat, keresik önmaguk okulására is a lehető legtokéletesebb megoldást. A tanulás, önmaguk képzése érdekében néha olyan darabok előadására is vállalkoznak, amelyeknek színrevitele - sejtik - meghaladja erőiket. Ilyen produkció volt például a már említett *Három testőrelőadás*, amelynek esetében valóban nem ártott volna még néhány hétig vagy akár hónapokig gyakorolni a különféle akrobatikus mozgásokat, biciklizéseket, vívásokat, ugrásokat, hogy azokat - a cirkuszi előadásformáinak megfelelően - valóban jó cirkuszi szintre emeljék. A cirkuszaródia elleplezte ugyan ügyetlenségüket, de valójában a paródia követelte ügyetlenséget is akrobatikus szinten kellett volna tudni művelniök.

Úgy tűnik, a fizikai gyakorlatokra egyelőre kevés energia jut, a szépen koreografált mozgás elsősorban ott érvényesül, ahol ez nem követel különösebb gimnasztikai tudást. Ruszt *János király*-rendezésében a csatajeleneteket néhány szépen stilizált, lassított mozdulattal érzékeltette - nemcsak újszerűen, de igen

hatásosan is, tudatosítva bennünk a gyilkolás minden borzalmát. A *Yermában* Valló Péter a fehér lepedődíszletek között futkosó két fekete ruhás öreg-asszony gondosan megkomponált mozgatásával ért el egy adott pillanatban maximális drámai hatást. Talán még megrázóbb volt a maga egyszerűségében, ugyanebben a rendezésben az elválás, a búcsú fájdalomának jelzése két egymástól lassan, nehezen elváló kézzel. Pécssett, a táncos múltját nem feledő Sík Ferenc rendezéseiben a tánc, a mozgás megkülönböztetett szerepet kap, és hála a Pécsi Balettnak, a rendező koreográfusfantáziáját szinte egyedülálló módon érvényesítheti.

Szolnokon és Kaposvárott a figyelem elsősorban a színészi játékra, a helyes szövegértelmezésre összpontosul. A rendezők arra törekcszenek, hogy a színészek a legapróbb részletekig kidolgozzák és felépítsék szerepüket, s tudatosodjon bennük a szerepek egymáshoz való viszonya. Igyekeznek kiküszöbölni a rutintmegoldásokat, az üresjáratokat.

Ez a feszített munka, az állandó koncentrációs kényszer egy azonos játéktípus állandó gyakorlása meghozza a maga gyümölcsét. A sok karakteralakítást igénylő Ördögöknél eszméltünk arra, hogy a kaposvári társulat mennyi kitűnő színésszel büszkélkedhetik. S többségük itt tudta tehetségét kiérlelni. A tapasztaltabbak, mint Olsavszky Éva és Kun Vilmos, a fiatalok, akik más színházakban nem lerték helyüket: mint Jeney István, Koltai Róbert, Molnár Piroska, Vajda László, Verebes István, Monori Lili már az élvonalból szegődött Kaposvárra. Pogány Judit itt lett segédszínészből a színház egyik vezető színésze, Reviczky Gábor a főiskola után itt kezdte pályáját.

Színésznevelés

A színésznevelés élet-halál kérdése e társulatoknak. Kaposvárott megtörtént a csoda, hogy pesti szerződést mondtak fel vagy utasították el fiatal színészek, mert művészi fejlődésüket itt biztosítottábnak érezték. Egy-egy alkalommal megtörténhet, hogy a főváros valamelyik színészkiválósága elszerződik egy-egy szerepre valamelyik vidéki társulathoz - de ha hosszú távon bírní akarják a versenyt a fővárossal, e társulatoknak maguknak kell kinevelniök tehetségeiket, s nemigen számíthatnak arra, hogy más-honnan kapnak kész színészeket.

A kollektívák kialakítása a színházon belül szokatlan új viszonyt teremt vezetők és kollektívák tagjai között. Korábban egyetlen vidéki színház vezetője számára sem jelenthetett lelkiismereti kérdést, ha módja nyílt előnyösebb fel-tételekkel egy másik vidéki vagy fővárosi színházhoz szegődni. A most kialakuló kollektívák elsősorban a vezetőket kötik - ha már nekibuzdították színészeiket a Himalája megmászásának, ennyi áldozat után félúton, háromnegyed úton nem hagyhatják őket cserben. Ki-heverhetetlen morális törést okozna ez, nemcsak mindazoknak, akik bíztak bennük, hanem a vezetőkben is. Zsámbékiék, Székelyék "hitújító" szerepre vállalkoztak, s a hitújító nem hagyhatja cserben a nyáját.

Nehéz helyzetet teremthet, hogy ezek a kollektívák nem illenek a nálunk kialakult színházi struktúrába. Eddig az volt a rend, hogy a fiatalok vidékre mentek tanulni, s ha bizonyítottak, egy fővárosi színházhoz szerződtek. Egyik-másik, a kollektívában helyét nem lelő színész számára persze továbbra is nyitva áll a lehetőség a kilépésre, a máshová szerződésre, de a kollektíva fejlődé-se eleve hosszú távú kötődést igényel, és csak mint kollektíva mozdítható egyik városból a másikba.

Az utóbbi időben is szaporodtak az olyan hangok, amelyek azzal vádolták ezeket az együtteseket, hogy Budapest-re kacsingatnak, s nem saját városukhoz illő műsorpolitikát folytatnak. Hogy a magyar valóság ellentmondásait felmu-

Jelenet az Ördögök kaposvári előadásából: Pogány Judit, Radics Gyula és Verebes István (Somogyi József felvétele)





Jelenet Schiller Haramiákból (Miskolci Nemzeti Színház).
Az előtérben: Várday Zoltán mint Moór Károly (Kerényi László felvétele)

totó, gondolkodásra késztető proidukciókkal eljlesztik, sőt, maguk ellen fordítják a színházat gondűző, búfelejtő szórakozásnak tekintő, operettkedvelő közönségüket.

Az igazság az, hogy ezek a hosszú lejáratú célra szervezkedő együttesek mélyebben gyökereznek városukban, mint ez valaha is előfordult a vidéki színházak történetében. Eddig is meg-esett, hogy egyik-másik vidéki városban fiatal tehetségekből és Budapestről valamilyen oknál fogva vidékre száműzött színészkiválóságokból érdekes, színvonalas előadásokra képes együttesek verődtek össze. De valamennyiük számára nyilvánvaló volt, hogy vidéki működésüket átmeneti állapotnak tekintik, amint hívják őket, mennek fel, illetve vissza Pestre. Ezúttal az újfajta, új szellemű színházat teremtő vállalkozások hosszabb időtartamra jegyezték el magukat városukkal. S ezért messzebbre néző, folyamatos munkával, egymásra épülő előadások sorával remélhetik a maguk világlátásához, ízléséhez igazodó közönség kialakítását, megnyerését. A vállalkozások merészességét, szépségét csak fokozza, hogy Pécsen kivéve, szín-házi szempontból a legkedvezőtlenebb adottságú városokban, Szolnokon, Kaposvárott, Kecskeméten akarják bizonyítani : itt is lehet megalkuvások nélküli, igazi művészszínházat teremteni.

Műsorpolitika

Meggyőződésünk, hogy azoknak a vidéki színházaknak van igazuk, amelyek megalkuvás nélküli műsorpolitikát foly-

tatnak. Néhány évvel ezelőtt a vidéki színházak műsorpolitikáját elemezve, magam is szóvá tettem, hogy ugyan-abban a színházban, ugyanazokkal a színészekkel, ugyanannak a közönségnek nem lehet egyszerre a *Csárdáskirálynőt* és a *Három nővért* játszani. A kétfajta színházeszmény kizárja egymást, s a színészt, közönséget egyaránt megzavarja. Nem lehet az egyik nap az ábrándvilág szépségét magasztalni, s másnap hazugnak bélyegezni, leleplezni ugyanezt az ábrándvilágot. Másfajta színészi magatartást, játéktípust követel az operett és másfajta dráma. Máig is emlékszem egy Feleki Kamillal folytatott beszélgetésre, amelyből kiviláglott, hogy a Fővárosi Operettszínház művészei milyen halálosan komolyan veszik hivatásukat.

Úgy hiszem, az operett feudális társadalmi háttérének megszűnésével egyre inkább népmesei funkciókat lát el; egy olyan mesevilággal vigasztalja nézőit, amelyben a szegény ember legkisebb lányáért, a szép kis táncosnőért jósága, tisztessége jutalmául végül is eljön a királyfi az Óperenciás tengeren túlról, és feleségül veszi, hogy aztán boldogan éljenek, míg meg nem halnak. Az előadások megítélése végül is egyre inkább az operettiek zenei anyagának minőségén, s a megjelenítésre választott esz-közök nemességén múlik. Minden bizonnyal operettet is lehet színvonalasan, művészi igénytelenséggel játszani, de akkor vállalni kell a műfajt minden követelményével együtt.

Mert nem lehet úgy operettet játszani,

hogy közben a színészek lelkükben lenézik a műfajt, rangjukon aluli „muszfeladatnak” tekintik. Így végül is az történik, hogy közönségüket odakent, silány giccsel etetik, s néhanapján maguknak próbálnak színházat játszani. De az operettmentalitás menthetetlenül ezekbe a művészi igényű előadásokba is beleszűrődne, mert a giccsre nevelt közönség ezt akkor is kikényszerítené a színészekből, ha történetesen Lorcát vagy Németh Lászlót próbálnak játszani. Székely Gábor a lelkéből beszélt, amikor advocatus diaboliaként feltett kérdéseimre, hogy a maguk terheinek könnyítésére miért nem mutatnak be időnként operettet, zenés vígjátékot, azt felelte : nem fújhat-nak szájuk egyik szögletéből hideget, a másiktól meleget. Elkötelezték magukat egyfajta mondanivaló, egyfajta színházeszmény mellett, s nem tehetik, hogy egyik nap ezt, másik nap az ellenkezőjét mondják. Közönségük joggal vetné szemükre, hogy vagy akkor vagy ekkor hazudtak.

Kétségtelen, ebben az önként vállalt, feszített ütemben nem sikerül minden produkciót egyforma szintre emelni. De nyilvánvaló, hogy még így is több emberi, művészi értéket közvetítenek, mintha közben fél kézzel összezsápolnának egy ócska, semmitmondó, de ízlésromboló operettelőadást vagy vígjátékot. S éppen mert a kísérletezés, a keresés, a közönségnevelés periódusában tartanak, valóban megtörténik, hogy egyik-másik produkció nem éri el a várt közönséghatást. Jellemző példa erre a kaposváriak bűbajos gyerekdarabja, John Arden *A királyi kegy* című komédiája, amely a közönségszervezés kény-szerhelyzetével küszködött. Gyerekdarabnál az életkori adottságok döntöek, nem lehet ugyanazt játszani alsótagozatos és felsőtagozatos tanulóknak. Arden darabja a tízévesnél idősebbeknek, sőt akár felnőtteknek is szól, viszont - gyerekdarab címen - a szervezés több ízben alsótagozatos gyerekekkel töltötte meg a színházat. Ez a közönség csodálatosan hálás volt, amikor a többség ér-tette a darabot, s ahol a gyerekeknek módjuk volt bekapcsolódni a játékba. A darab jelentős része azonban elment a fejük fölött, s a számukra követhetetlen részeknél azonnal kikapcsolták, zajongani kezdtek, tökéletesen tönkretéve az előadást. Olyanfajta bukás volt ez, amely - meggyőződésünk - előbbre vi-

szi a színházat. Mert a produkció hatás-elemzése hosszú távon is gyümölcsözőtő tapasztalatokkal szolgált.

Utazó díszletek

A közönség megnyerésében fontos szerepet kapnak szemmel láthatóan a díszletek is. Pauer is, Najmányi is előszeretettel tervez bonyolult konstrukciójú díszleteket. Ezek kétségtelenül gyönyörűek - csak éppen nemigen alkalmasak a szállításra. Tudom, vannak érveik - s az egyik éppen az, hogy a látvánnyal is meg akarják nyerni a látványra vágyó nézőiket. De mégsem hagyhatják figyelmen kívül az együttesek tájolósi kötelezettségeit, hogy olyan vidéki városok kultúrházaiban kell fellépniük, ahol nincs zsinórpádlás, süllyesztő, sőt, a kel-lő tér is hiányzik. A kaposváriak Sütő-darabjának előadását Szekszárdon is láttam. A város művelődési háza szép, modern épület, a színházterem atmoszférája is emberibb, kulturáltabb, mint a kaposvári kifűthetetlenül hideg, rideg hodályé. Zsinórpádlás hiányában azonban éppen csak hogy jelezni lehetett Pauer hatásos díszletmegoldását. Ettől viszont már a színészek is úgy érezték, hogy nem nyújthatják azt, amire Kaposvárótt képesek, és itteni vendégszereplésük amolyan kényszerfeladat.

Ha a világhírű New York-i La Mama színház állandó vendégszereplései miatt (a pénzhiányról nem is beszélve) lemond a díszletekről, akkor a szolnokiak, kaposváriak is megengedhetik maguknak, hogy legalábbis könnyen szállítható, mozgatható, mindenféle színpadon alkalmazható díszletmegoldásokat alkalmazzanak. Ebből a szempontból Csányi Árpád Kecskemétre tervezett díszletei példamutatók - mert egyszerűek, mind-össze néhány elemből állnak, ezért akadály nélkül szállíthatók, mégis szépek, látványosak, kifejezően hatásosak. Nem hiszem, hogy a rendezőknek lenne energiájuk arra, hogy produkcióikat kétféleképpen rendezzék meg, egyszer az anya-színház számára a szállíthatatlan, de szép díszletek között, s egyszer úti célra, a díszlet leegyszerűsített változatában. Így aztán kétféle szintű előadás keletkezik. Nem mintha a színészek nem kívánnák tájon is tehetségük maximumát nyújtani, de a félig felépített díszletrendszerben nem jöhet létre ugyanaz a művészi hatás, amire odahaza képesek.

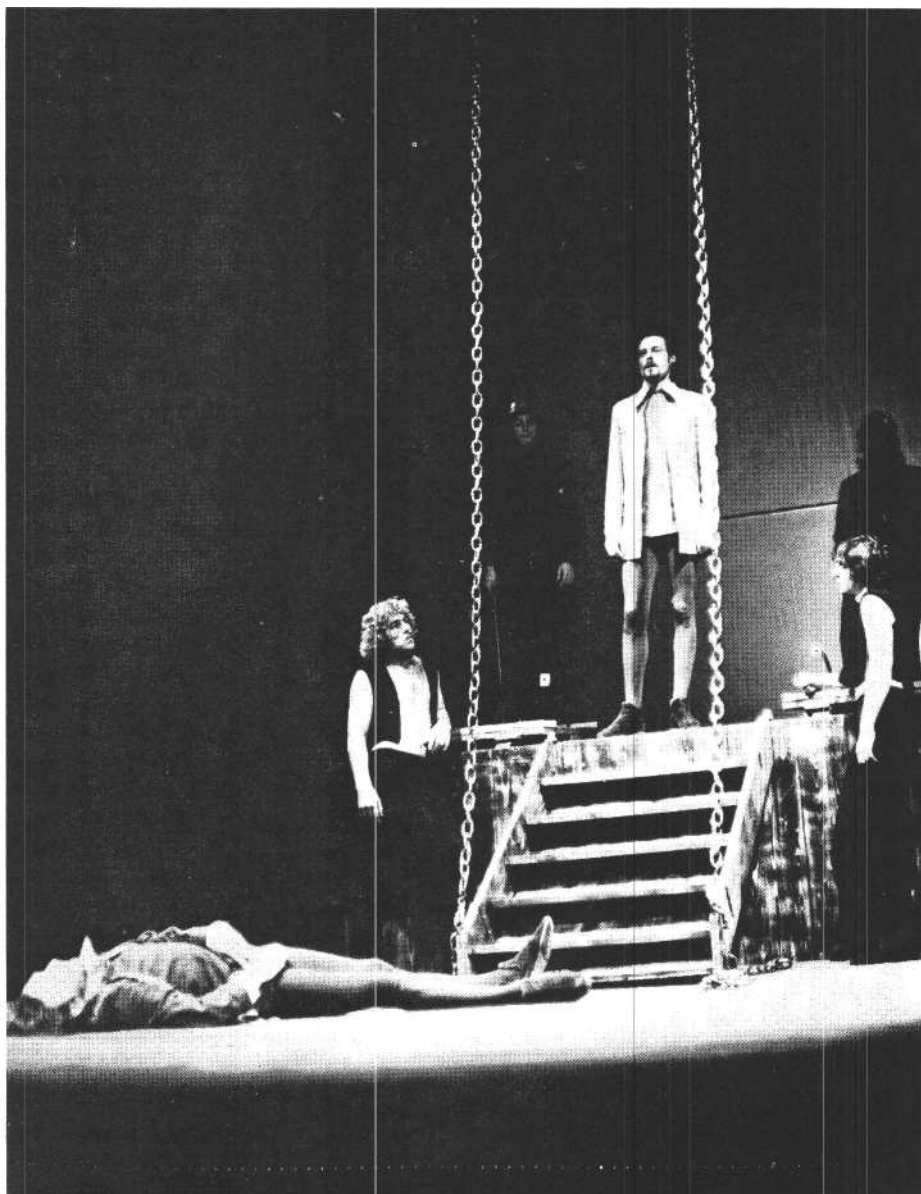
A közönségük megnyerése kétségtelen létkérdése a fiatal társulatoknak. Úgy tűnk, valóban elvesztették a giccsked-

velő, operettkedvelő vidéki kispolgári közönség egy részét. Nincs autópark a színházak körül, s a szünetekben a közönség nem szolgál divatbemutatóval. Mert a nézőtéren többnyire fiatalok ül-nek, üzemek, téészek dolgozói. Talán nem mindig annyian, mint szeretnénk, de remélhetőleg egyre növekvő számban. Persze, az sem elbagatellizálható eredmény, ha Szabó Istvántól Pilinszky Jánosig filmrendezők, költők és diákok szükségesnek érzik, hogy lezarándokoljanak vidékre egy-egy intellektuális és művészi izgalmat ígérő produkció megtéktésére. Hogy vidéki színházi műhelyeknek ilyen vonzása legyen, erre sem

igen akadt példa az elmúlt harminc év magyar színháztörténetében.

A fiatal társulatok a meredekebb és ezért keservebb, veszélyesebb utat választották, amikor erre a meg nem alkuvásra serkentő közönségre orientálódnak. A régebbi, kitaposott út hozott ugyan telt házakat, megnyerő statisztikákat, csak éppen tudat- és ízlésformáló művészi eredménnyel nem szolgált. Tovább erősítette a közönség kispolgári ízlését, giccsigényét. Ha egyelőre néha szerényebbek s kevésbé mutatóság az eredmények, akkor is többet érnek. Mert a látszateredményekkel szemben - ezek igazi eredmények.

Jelenet Shakespeare János királyából (Kecskeméti Katona József Színház)



HÁMORI ANDRÁS

Két találkozás Rajkinnal

Ha egy Ieningrádinak elemesélem, hogy a nyolc órákor kezdődő előadásra hat órákor szereztem jegyet, 'hazugnak' nevez. Amit viszont én nem hittem volna: a nehezen kikönyörgött jegyekkel a 'kezünkben három kordonon verekedtük át magunkat, melyet azok a bizakodók alkottak, akiknek nem sikerült jegyet kapniuk, és eladó jegyre vártak 'még az elő-adás szünetében is. (Később egy tyume ni mérnök mesélte: tavaly hivatalos úton Moszkvában járt, és amikor meg-tudta, hogy este előadás lesz a Miniatur Színházban, átrepült Leningrádba, felárral jegyet szerzett, majd 'még az éjjel visszarepült.) Ezek után már nem csodálkoztam az ötven-száz emberből álló tömegben a színház előtt.

Nem csodálkoztam az előadás után sem. Mellettünk valaki előre mondta a szöveget, előre nevetett a poénokon. Harmadszor látta ugyanezt a műsort.

Rajkinék a színpadon

A „Rajkinék” a színház összes színészt jelenti. Ahogy az előadás broszúrája írja, az „egész társulatot”. A prologot ugyanis az egész társulat adja elő. Vagy inkább végigbámulja. Mozdulatlan, néma manökenek, divatos ruhákba öltöztetett bábok. Az előadást nyitó első kép - rezzenéstelen, fanyar arcok, a szereplők csak 'mormolják, dúdolják az alájátszott kuplét - érezteti: tessék vigyázni, itt valami más következik, min, amit várnának! A brechtien elidegenített nyitókép előre megkérdőjelezi a pusztán szórakoztatóiparrá esztradosított „kabaré” leglényegesebb elemét, a gondtalan, kritikátlan kacagást.

Lehet-e választóvonalait húzni a kabaré és a drámai színház közé? Ha igen, Rajkin kabaréja inkább a színház, az abszurd színház felé hajlik. Az abszurdban eleve van valami komikus, a kabaré eleve groteszk. A kettő ötvöztetésével nyújt újat a Miniatur Színház.

Rajkin tudja, mikor kell színpadra lépnie. A kétrészes műsort megjelenésével négy részre osztja. A pergő mono-lógok, végigkacagott miniaturák után

kilép a színpadra egy fáradt öregember. Képzletbeli unokáját vezeti kézen-fogva, és mesél neki. Nem humoreszk ez, nem tréfás monológ, nem is paródia. A nézőtérben már senki sem nevet. Sőt, amikor láthatatlan unokája arrébb húzza, szinte rászólnánk: „Maradj már egy kicsit nyugton, nem látod, hogy nagyapa fontos dolgokat mond nekünk?” Rajkin győzött. Kívíta a pillanatnyi csendet, a magunkra ismerős csendjét, ami a kabaré legfőbb célja.

El lehet-e mesélni, „miről” szólnak ezek a jelenetek? Mindenesetre nehezen. Hiszen - és ez természetes - más ezeknek a tréfáknak a „tartalmát” olvasni, és egészen más egy ragyogó együttes elő-adásában végigélvezni, végigkacagni. Pusztán a témákat közhelyszerűnek érezhetnénk: lógás 'munkaidőben, a vásárlók kiszolgáltatottsága, aktatologatás. De a munkaidőben fodrásznál ülő hivatalnok, a szabónál rostoló fodrász, a magánügye intézésére várakozó szabó körtáncá fergeteges komikumká válik Rajkin színpadán. Az aktatologatás - össz-

szövetségi méreteiben! - új eszközöket terem: ostobának, értetlennek kell tettetnünk magunkat. A bűtorszállítmány megrendelőlevelét Rajkin paródiájában például a következő halandzsaszöveget kell visszaküldeni: „a répamagra való igényüket jogosnak tartjuk, kérésükről értesítettük a területi tűzoltóparancsnokságot.” Egyszerű, nem? És a hoppon maradt megrendelő sem tehet mást, mint táviratozik a minisztériumnak: „Az úszómesterek oktatása megkezdődött.” Kell-e külön bizonyítani, mennyi ironia, mennyi komikum lehetősége rejlik ebben az „egyszerű ügyben”?

Komoly munkát igényelnek ezek a miniaturák a színészekről, hisz az elő-adás egyes részei 'már szinte baleszterűen peregnek. „Pergő”, „peregnek” - már másodszor került a papírra ugyan-az a szó. És ez nem pusztán szóismétlés. Egyetlen mellékszereplő sincs, aki lustán odavetne két mondatot, és rohanna ki a színpadról. Ha nincs szövege, akkor mozdulatai vannak. Pantomim-szerűvé stilizált betétekkel segít meg-tölteni a színpadot.

Igazságtalanság lenne a műsor alapján csak Rajkinnal írni. Bevezető monológjától kezdve a színpadon van Lahovickij, a kitűnő, burleszkre született komikus. Hatalmas, kövér testével úszik a színpadon: ha kell, idióta zsarnok vagy ostoba kistisztviselő, ha kell, fej-kendőt köt és elpityeredik. Vagy egy-

szerűen csak áll a színpadon egy zöld-pirosra színezetű „cár-ágyúval” a kezében, és ő sem érti, miért pont most ne-vet ezen mindenki. Pedig naponta többször is elmennek mellette, hisz kint van minden ajándékbolt kirakatában, és akkor senkinek sem tűnik fel. A jelenet másik szereplőjével, az eladónővel is naponta találkozhatunk Moszkva vagy Leningrád bármely üzletében a pult vagy a kasszagép mögött. De most mindenki kacag rajtuk.

Megint Rajkin. És a tisztelt publikum egymásra püsszeg. Aztán mintha azt mondaná: na, jól van, hát nem 'temetés ez, ne tessék kérem püsszegni, tessék csak bruhaházni - es felvesz egy vörös parókat, elhelyez egy-két mulatságos szeplőt.

Szerző, színész vagy clown? Nem tudom eldönteni, melyiknek tartsam inkább. Az igazi fehér clown - a legszomorúbb és a legintellektuálisabb, akit valaha is láttam a színpadon. Humora csak csehovi, előadóművészete, figurája csak chaplini mércével mérhető. Szomorú a színpadon és megrovó. És a szeplős szobatudós átalakul lógó orrú, csipás szemű tatárrá, majd csöndes, ősz öregasszonnyá. Ekkor már megint teljes a csend, nem nevet az a mellettünk ülő középkorú úr sem, akire többször rászóltak az előadás közben: mit képzel, hol van, cirkuszban? Az utolsó pillanatig teljes erőfeszítéssel dolgozik. Utána le-tépi a maszkot - egy pillanatra előtűnik fáradt, szomorkás arca -, de már mosolyog, meghajol, köszöni a tapsot, köszöni, hogy odafigyeltek arra, amit mondott.

És megismétlődik az első kép. A manökenek mozdulatlanak, némák, az alájátszott finálé szövege ugyanaz, mint a nyitóképben. A bábok nem változtak. A közönség? ... Azt hiszem, a közönség igen.

Beszélgetés Rajkinéknál hármásban

Hármásban? Igen, ez volt az első meglepetés! Az ajtóban *ugyanis* ismerős fogadott: R. Roma, akit a színházban (többek között a fent idézett jelenetben mint Lahovickij csodálatosan mulattató partnernőjét) már tegnap megtapsoltunk. Kezdetül a Miniatur színésznője, Rajkin legközvetlenebb munkatársa. És a felesége.

Arkagyij Iszakovics, Ön színházában nagy súlyt fektet a mozgásra. Újabban több szó esett a burleszkről, halálá-



Arkagyij Rajkin három arca (MTI fotó - Külföldi Képszolgálat)

ról, illetve újjáéledéséről. Mi az Ön véleménye a burleszkről, mennyire használja fel műsoraiban?

– Burleszkelemek valóban szerepelnek műsoromban. A burleszk bizonyos mértékig velejárója a komikumnak, a nevetetés művészetének. Mégis úgy érzem, nem szabad 'túl nagy jelentőséget tulajdonítanom ennek a humorforrásnak. Nekem annyira van szükségem a burleszkre, mint a 'hús'nak a mártásra. Ah-hoz, hogy jóízűen *megegyünk* egy szelet húst, szinte ^{elengedhetetlen} a szósz. Komolyra fordítva: a burleszket azért alkalmazzuk, hogy izletesebbé, könnyebben befogadhatóvá tegyük azokat a gondolatokat, amelyeket a nézőnek szánunk meg-emésztésre. A másik, nem lényegtelen szerepe, hogy a néző kipihenje magát, igazán jóízűt kacagjon, és erőt gyűjtsön egy következő szellemi összecsapásra.

– Amikor végignéztem az Ön műsorát, az az érzésem támadt, hogy nem te-kinti egyetlen és legfőbb céljának a nevetést, a nevettetést.

– Ez csak félig igaz. Az emberek természetesen szórakozni jönnek ide, és elfelejteni gondjaikat. Ezt mi sem akarjuk megakadályozni, ezt tekintjük mi is legfőbb célunknak. De a nevetést nekünk kell irányítanunk, és idejében rádöbbenünk az embereket, hogy vannak körülöttük olyan jelenségek is, melyeket nem vesznek észre, amelyeken esetleg még nem vagy megszokásból már nem ütköznek meg.

– Egy kitűnő magyar író, Hámos György ezt írta: „A dolgokat nem kell addig csűrni-csavarni, amíg nevelésé-

sé válnak. Csak nézni kell őket sokáig (...), ha lehet, szeretettel. És akkor a dolgok önmaguktól elmondják mulatságos titkaikat.” Mennyiben ért Ön ezzel egyet?

– Tökéletesen, de még tovább megyek. A humoristának észre kell vennie ezeket a dolgokat. Van ezenfelül még egy feladatunk. Nevetni természetesen mindenre lehet. De vannak olyan dolgok, amelyeken csak a legrosszabbak, a cinikusok tudnak nevetni. A 'feladat te-hát válogatni: mi az, amin még lehet a nevetés eszközével segíteni? A nevetés - és ez meggyőződésem - jobbra teszi a dolgokat. De vannak hibák, melyek ellen már nem alkalmazható. Ezekben a valóban becsületes ember 'már nem ne-s

vet.

– Kinek szól az Ön nevetése, és kik ellen?

– Hogy kiknek szól, azt láthatták tegnap az előadáson. Hogy kik ellen? Gogol válaszol helyettem: „A nevetéstől még az is fél, aki már semmitől sem fél.” A nevetés megszégyeníti, megrémiszi azokat, akik kis, nevetséges hatalmukat elegendőnek tartják ahhoz, hogy semmitől se rettenjenek vissza; azokat, akik már azt hiszik, tőlük fél a többi. Kigúnyoljuk a hiányosságokat, azokat is, amelyek saját magunkban rejlenek. Kigúnyoljuk azokat, akik nem fejlődnek együtt a körülöttük élőkkel.

– Véleménye szerint szatírája jellemzően és kizárólag belső, szovjet jelenségekkel foglalkozik?

– Londoni turnénk óta megbizonyosodtunk arról, hogy azok a jelenségek, amelyekről mi beszélünk, általános em-

beri vonatkozásúak. Fellépésünk előtt közölték velünk, hogy három számunkat nem vennék szívesen a műsorban. Az egyik egy fej nélküli vezetőről szólt, a másik a korrupcióval foglalkozott, a harmadik egy emberrel, aki egyre feljebb kerül a létrán, és egyre inkább el-veszti emberi formáját. Végül vissza-esik a földre, és ismét ember lesz. Az angolok saját társadalmi rendszerük nyílt bírálatát látták benne, hiába bizonygattuk, hogy ezek otthoni programunkon is 'szerepelnek. A közönség viszont ugyanúgy elfogadott mindent, mint itt-hon. A Times ez után az előadás után azt írta: „Elegünk volt az amerikai viccekből Rajkin humora gondolkodást igényel.

– A Miniatur Színház harmincöt éves. Visszatekintve, mennyiben látja szatíráját az orosz-szovjet humor folytatásának? Melyek a színház további tervei?

– Az orosz szatírának óriási hagyományai vannak. Az orosz klasszikusok Krülovtól Gogolig, illetve a szovjet időkben Ilf és Petrov vagy Majakovszkij egy problémákkal teli kor művészi rajzát adták. Mi az ő hagyományait folytatjuk, a megvalósítás formái és esz-közei azonban mások. A feladatunk is más, következik ez 'eszközeinkből és lehetőségeinkből. Mi az embereket az úgy-nevezett „mindennapos”, aktuális problémáikon igyekszünk átsegíteni. Ami-kor valaki megszületik, egy bőröndnyi gondot, problémát hoz magával. Van, aki csak cipeli ezt a bőröndöt, nem meri felnyitni. A mi feladatunk az, hogy a kezükbe adjuk a kulcsot. Kötelességünk, hogy rádöbentsük őket arra, hogy szem-

szemle

be kell nézniük önmagukkal, észre kell venniük a körülöttük zajló életet, tevékenyen kell részt venniük ebben az oly sokat emlegetett „mindennapi életben”. Terveink? Továbbra is így szeretnénk folytatni és talán még jobban. Közelebbi tervünk: májusban ismét találkozunk a budapesti közönséggel.

Arkagyij Rajkin a Leningrádi Miniatűr Színház művészeti vezetője, színésze, szerzője, a Szovjetunió Népművésze. Ez az elnevezés nem csupán hivatalos cím. Rajkinék egyik barátja mesélte: amikor Arkagyij hosszabb ideig beteg volt, és utána először lépett színpadra, üdvözlöni a közönséget, a színház épülete előtt óriási tömeg gyűlt össze. Előadás után az emberek felugráltak a helyükről, és ezt kiabálták: „Gyógyulj meg, és gyere vissza közéink teljesen egészségesen!”

E számunk szerzői:

BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Népszabadság munkatársa

BÖSZÖRMÉNYI KATALIN művészettörténész, az ELTE Művészettörténeti Tanszékének könyvtárosa

FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

GESZTI PÁL újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

HÁMORI ANDRÁS egyetemi hallgató
ISZLAI ZOLTÁN, az Élet és Irodalom munkatársa

KROÓ ANDRÁS egyetemi hallgató

LUX ALFRÉD az Országos Pedagógiai Intézet adjunktusa

MIHÁLYI GÁBOR az irodalomtudományok kandidátusa, a Nagyvilág szerkesztője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című lap munkatársa

PÓR ANNA táncesztéta, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa

SAÁD KATALIN a kaposvári Csiky Gergely Színház rendezőasszisztense

SZÁNTÓ ERIKA dramaturg-újságíró, a Magyar Televízió munkatársa

SZÁNTÓ PÉTER egyetemi hallgató

SZEREDÁS ANDRÁS a Pannónia Filmstúdió szinkron dramaturga

KROÓ ANDRÁS

Vásári és művészi bábjátszás Magyarországon 1945-ig

A magyarországi bábjátékkultúrát követi végig Belitska-Scholtz Hedvig új könyve, amely a Veszprém megyei Múzeumok Igazgatóságának kiadványa-ként látott napvilágot. A kötet apropó-já az 1973-ban megrendezett tihanyi kiállítás volt. A könyvecske mintegy alapos katalógusként szolgál a Magyar Szín-házi Intézet által kiállított anyaghoz.

Mint ahogy azt a címe is ígéri, a könyv két fő részből áll. Az első a vásári, a második a művészi bábjátszást mutatja be a felszabadulásig. Egy általános bevezető után (*A báb játékról általában*), az első főrész további részekre bomlik. Az első fejezet témája a Hincz-család bábművészete. E család több generáción át finomodó bábjátéka adja a tulajdonképpeni gerincét a magyarországi vásári bábozásnak.

A háromgenerációs Hincz bábdinasztia legidősebb tagjának, Hincz Adolfnak a működése egészen a XIX. század első feléig megy vissza. A „nagyapa” először 1841. december 15-én Szenttamásban kap tartózkodási engedélyt, bár anélkül, hogy mutatványát pontosabban körülhatárolták volna. Több állomás után végül 1849 február-jában, Varjason tűnik fial, először szerepelve úgy, mint „marionettenkünstler”. Innentől kezdve az út már jobban nyomon követhető. A bábuk tanúsága szerint már Hincz Adolf műsoraiban helyet kaptak a klasszikus német báb-figurák is (*Don Juan, Faust, Kasperl*). A család ekkortájt 17 bábuval rendelkezett (igen magas szám!), és Gáspáron, a Kis bohócon, a Kötéltáncoson, illetve

az egyébsztárokon kívül birtokában volt még négy férfi-nő páros, két gyermek bábfigura, vagyis egy olyan társulat, amelynek tagjaiból bármely darab szereposztása kitellett. Mint Belitska-Scholtz könyvében hangsúlyozza, lényegében ezért mondható olyan gazdagnak Hincz Adolf hagyatéka. És ennek a gazdagságnak köszönhető, hogy fia, Gusztáv, aki 1876-tól 1893-ig állt a színház élén, alig néhány darabbal gyarapította a gyűjteményt. De az új bábuk alacsony száma mellett is jelentős előre-lépést jelentenek Hincz Gusztáv új szó-lószámai, melyeknek főszereplői az úgy-

nevezett metamorfózisos, átváltozó bábuk. A „Széjjel-menő-ember”, a „Lég-hajósnő” a színpadon, játék közben egy ügyes trükkal átalakult. (Az utóbbi például úgy, hogy bő krinolin szoknyáját a feje fölé kapta, ami így a léghajó léggömbjévé változott.) A család ekkor már a Városligetben játszik. A játzsási engedélyhez csatolt végzés így hangzik „Figyelemmel azon körülményre, hogy folyamodó magyar nyelvű bábszínháza eddig is igen keresett szórakozóhelyét képezi a gyermekvilágnak, fennállássalak továbbbi biztosítása a városligeti bizottmány előterjesztése szerint is igen indokoltnak látszik.”

Hincz Károly több mint negyven évet felölélő munkásságának a színtere már kizárólagosan a Városliget. Nagy átalakulások kora ez. A bábjátszás urbanizálódik, modernizálódik. Szórakoztató üzemmé alakul. A bábállomány megötszöröződik - 90 darab! - az elő-adás formája stabilan kialakul. (Első rész: Zsákbábus Vitéz László jelenetek; Második rész: Marionetteloadás, artistaszámok, páros táncszámok.) Tipikusan nagyvárosi bábfigurák jelennek meg: virágáros, vendégáros, harmonikás.

A vásári bábjáték másik nagy reprezentánsát a Korngut-Kemény családot hasonló módszerrel mutatja be a szerző; erre most nem térhetünk ki hosszasan. Feltétlen figyelmet érdemel viszont a Kasperl-Paprikajancsi-Vitéz László fejezet, mely a bábszínpad népi hősének történetét mondja el: e szemtelen, erő-

szakos, nagy hangú, de ugyanakkor bátor, szegényeket oltalmazó hősnek, aki-nek nemegyszer élő politikai személyeket adnak a szájam. A történet általában igen egyszerű. Főszereplője egy nagy, kiadós verekedés, amelynek során a népi hős mindenkit elagyabugyal, végül természetesen a halált is.

A könyv második része lényegében három bábművész: Blattner Géza, Büky Béla és Rév Istváni munkásságáról számol be, nem tagadva azonban a tenyt, hogy nagy jelentőségű, három különböző irányba vezető törekvésükkel iskolát nem alapítottak, nem tömörültek köve-tők a mesterek köré.

Belitska-Scholtz Hedvig műve nyilván nem lesz bestseller. Ez a kis könyv nem szól tömegekhez. Egy speciális művészeti ág zárt világát mutatja meg, még pontosabban annak is egy szeletét. Aki ismereteit a bábjátszáról növelni kívánja, annak rendelkezésére áll ez a szakszerű, pontos munka.

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉÂTRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

András Szeredás:

Les vues en coupe d'un théâtre

Le 25^e Théâtre a présenté *La Mort de Tarelkine* de Soukhovo-Kobiline sous le titre *La Grande Journée de Rasplouïev*, dans la mise en scène d'István Szőke. Selon notre critique, il s'agit là d'un des spectacles les plus saillants de la saison. Le lieu scénique, les costumes et les accessoires suggestifs d'Ilona Keserű dictent déjà en eux-mêmes un style et une philosophie, cependant le jeune metteur en scène a su diriger le jeu de ses acteurs de l'intérieur: sous son inspiration, les comédiens s'assimilent merveilleusement à l'espace scénique.

Katalin Böszörményi:

L'espace scénique du « Grand jour de Rasplouïev »

L'artiste-peintre Ilona Keserű s'est établie ces dernières années comme une de nos scénographes les plus doués. A propos du nouveau spectacle du 25^e Théâtre, l'article analyse l'art scénique de Madame Keserű.

Anna Földes:

Avis irrégulier sur « Le Paradis perdu »

Dans sa lettre ouverte, remplaçant une critique régulière, Madame Földes avoue son attente préalable. Elle s'attendit à ce que la reprise du *Paradis perdu* d'Imre Sarkadi offre une expérience convaincante à deux générations à la fois: à celle qui garde depuis quatorze ans le souvenir de ce silence émerveillé ayant salué la création et aussi aux jeunes qui s'approchent de la pièce pour la première fois. Il y a quatorze ans, *Le Paradis perdu* a su exprimer le drame de toute une génération, tandis que la reprise actuelle au Studio du Théâtre Madách ne fait que raconter une histoire.

István Nánay:

A la limite du rire et des larmes

Péter Valló obtint il y a deux ans son diplôme de metteur en scène. Notre article examine ses deux dernières réalisations. *Les*

Trois sœurs de Tchekhov, qu'il a mis en scène à Veszprém, est un spectacle intéressant, mais d'une confusion juvénile, tandis que *Yerma* de García Lorca, qu'on joue à Szolnok, se distingue justement par sa conception logique et conséquente.

Erika Szántó:

Les Estivants – en incognito

A propos de la pièce de Gorki, mise en scène par Ottó Adám au Théâtre Madách, la critique cherche à répondre à la question: pourquoi est-ce que c'est seulement le texte qu'on récite sur la scène, sans déployer les destins humains que renferme cette oeuvre.

Zoltán Iszlai:

« Le Retour » de Léonov

L'article décrit la carrière théâtrale de la pièce de Léonide Léonov qu'après la deuxième guerre mondiale on a jouée dans plusieurs pays européens. Toutefois remarque-t-il que la représentation actuelle au Théâtre József Attila de Budapest n'a pas su exploiter les richesses de l'oeuvre.

Anna Pór:

« Pleine lune » à Békéscsaba

Le Théâtre Jókai du Département Békés rendit hommage à son patron, le grand romancier hongrois Mór Jókai, à l'occasion du 150^e anniversaire de sa naissance en présentant *Pleine lune*, adapté de son roman *Le Lutin de Debrecen*. Le jeune Márton Karinthy a signé une mise en scène fort intéressante.

Alfréd Lux:

La saison d'automne de la Scène Littéraire

Dans la première moitié de la saison, la Scène Littéraire a tenu dix premières sur deux estrades. Malgré le niveau inégal, le critique apprécie l'homogénéité et politique et artistique qui se manifeste dans ces spectacles.

Katalin Saád:

La présence secrète des beaux-arts

Gyula Pauer, sculpteur ami des expérimentations inédites, est depuis trois ans associé au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár en qualité de scénographe. Madame Saád retrace le chemin qu'a parcouru Pauer pour arriver de ses expérimentations sculpturales jusqu'à ce monde scénique tellement personnel dont une des manifestations les plus marquantes a été son récent décor conçu pour *Les Diables* de Doctoiévski.

Pál Geszti:

Le Norrison de László Márkus

Un, deux, trois, pièce en un acte de Ferenc Molnár offre à l'acteur des possibilités brillantes et László Márkus a su les exploiter d'une façon congéniale lors de la reprise au Studio du Théâtre Madách.

Katalin Róna:

Rudolf Somogyvári dans « Les Barbares »

L'interprétation la plus réussie du spectacle du Théâtre de Comédie a été celle de Rudolf Somogyvári qui a su élever l'ingénieur Tziganov, un rôle de composition, dans la galerie des grands personnages de Gorki.

Gábor Bánai:

L'arrivée de Péter Trokán

Le jeune acteur Péter Trokán qui retient déjà depuis un certain temps l'intérêt des critiques est parvenu au cours de cette saison à sa maturité artistique. Gábor Bánai recherche les « secrets » de ce processus qui a abouti pour le moment à deux interprétations excellentes: le Marquis Posa de Schiller et le Roi Jean shakespearien.

Péter Szántó:

Notes sur deux acteurs à propos de « Zóra »

La création de la pièce *Zóra* d'István Sárospatak à Pécs a été un événement théâtral très remarqué. Notre collaborateur souligne maintenant les mérites de deux interprètes: Erzsébet Pásztor et György Kézdy, acteurs généralement importants de l'ensemble.

Gábor Mihályi:

Résultats et soucis dans la province

A propos de certaines représentations importantes mais discutables en province, réalisées par de jeunes metteurs en scène sortis récemment de l'École Supérieure du Théâtre, Gábor Mihályi pose la question: est-ce que notre critique s'occupe de ces jeunes dans une mesure suffisante?

András Hátori:

Deux rencontres avec Raikine

L'auteur rend compte de deux expériences qu'il a eues à Leningrad, s'étant rencontré avec le grand artiste Arkadi Raikine et sur la scène et entre quatre yeux.

András Kroó:

Marionnettes de la foire et marionnettes d'art en Hongrie jusqu'à 1945.

La récession apprécie les mérites d'un manuel de Hedvig B. Iltka-Scholtz, publié sous le titre ci-dessus cité.



Ára: 12 Ft

