

SZÍNHÁZ



Szűcs Katalin: „Rendet teremteni” (regény) • Kovács Dezső: A tragédia kezdete és vége (regény)
Tamás: Sörfuccs • Nánay István: A valami (regény)
Bécsy Tamás: Trónbitorlás és kőszobrászművészet (regény)
Miklós: Képzeltök (dráma)

1986

1986



SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1986. JÚLIUS

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 vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900.
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 21 5-961 62 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, postafiók 149
Indexszám: 25.797



86.0726 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Szigeti András (Maczerák), Varjú Olga (Nina) és
Safranek Károly (Pubi) Gáll István:
Nő a Körúton című színjátékában (nyíregyházi
Móricz Zsigmond Színház) (Keleti Éva felv.)

A hátsó borítón:

Csányi Árpád díszlete A velencei kalmárhoz
(Nemzeti Színház) (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

SZÜCS KATALIN

„Rendet teremteni igyekvő tiszta szándék” (1)

KOVÁCS DEZSŐ

A tragédia kezdete és vége (3)

TARJÁN TAMÁS

Sörfuccs (6)

PÓR ANNA

Passiók Liszt zenéjére (10)

NÁNAY ISTVÁN

A velencei kalmár (12)

három este Szegeden

BÉCSY TAMÁS

Trónbitorlás és következményei (18)

TAKÁCS ISTVÁN

Telitalálat és félreértés (22)

BÉRCZES LÁSZLÓ Májusi

eső (2e)

SZÁNTÓ JUDIT

Elfoszlott csoda (29)

CSÁKI JUDIT

Tanulságos siker (31)

vendégjáték

CSIZNER ILDIKÓ

Tablókép Moszkvából (33)

arcok és maszkok

BERKES ERZSÉBET

Böbe - avagy az öncsalás vége (37)

SZÉLES KLÁRA

Mágikus kör - mágia nélkül (40)

fórum

BOJÁR IVÁN

Példabeszéd kritikáról, színházról (42)

színháztörténet

BÖGEL JÓZSEF

A magyar scenográfia története a felszabadulás után IV. (44)

szemle

KÁPOLNAI MOLNÁR ILONA

Metz, a színházi kommunikáció városa (48)

drámamelléklet

GYÁRFÁS MIKLÓS: Képzeldők

SZÜCS KATALIN

„Rendet teremteni igyekvő tiszta szándék”

Gáll István drámája Nyíregyházán

Ahogy az elméletnek a gyakorlat, a drámának a színrevitel az „igazi próbája”. Joggal bocsátotta ezzel a gondolattal útjára Gáll Istvánnak, a néhány éve elhunyt kitűnő prózaírónak, esszéistának, kritikusnak, forgatókönyvírónak a *Körúton* című, asztalfiók mélyére süllő esztett darabját a SZÍNHÁZ 1985/12. számának mellékleteként a „felfedező”, Csontos Sándor. Joggal, mert bár a szín-házi előadást mint műalkotáségszt fetiszizálni az írott drámával szemben --rossz darabok mégoly jól megrendezett előadásainak kudarcából okulva - értelmetlennek tetszik, a szöveg „életképességének”, színpadképességének mégiscsak a színházi megvalósulás a legfőbb igazolása. Akkor is, ha előfordulhat, hogy az esztétikai érték kritériumaival szemben inkább a színi praxis szem-pontjai érvényesülnek, ami nem megvetendő, hiszen figyelembe vételük nélkül aligha képzelhető el igazán jó dráma.

Nyilván nem véletlen, hogy az igényesség diktálta magas mércéből sosem engedő kritikus Gáll, a gyakorló dramaturg tartózkodott művének illeten szembesítésétől a színpad világával. De még a végérvényességet, a „halhatatlanságot” jelentő nyomtatástól is. Az egyéniségében rejlő okokon kívül feltehetően azért - erre utal a drámához írott bevezetőjében Csontos Sándor, és a színlapon az irodalmi tanácsadóként közreműködő Módos Péter is -, mert nem érezte a darabot befejezettnek. (Tegyük hozzá, nem teljesen alaptalanul.) De mint oly sok elődjét, őt sem „kímélte” a műveit és személyét, művészi és emberi tartását becsülő, tisztelő utókor s az élet-mű ismeretének teljességére törekvő irodalomtörténet „kíváncsisága”; a szerzője által ismeretlenségre ítélt dráma megjelent, s nem sokkal ezt követően a nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház-ban sor került a színpaddal való szem-besülésre, a posztumusz ösbemutatóra is. E megméretés - jóllehet, bizonyosságok hiányában már csak viszonylagos lehet - mégsem pusztán irodalomtörténeti jelentőségű. Drámakísérletével - jobb híján nevezzük így - ugyanis Gál]

talán elsőként és mindmáig talán egyedül próbálta drámává sűríteni egy történelmi és emberi motívumaiban, szándékaiban máig tisztázatlan időszak, az ún. ötvenes évek s az 56-os októberi események minden addigi értéket megkérdőjelező drámái következményeit; önmaga is kínlódva keresve a választ a kor feltette kérdésekre. A darab születése óta eltelt idő (feltehetően majd három évtized) s a színpad diktálta, kikövetelte változtatásokat, finomításokat már nem végezhetette el maga a szerző. A dramaturg s az irodalmi tanácsadó „illő alázattal” végzett, de szükségképpen feltételezéseken alapuló munkája mellett így most már mindörökre, elhagyhatatlanul ott a kérdőjel: vajon Gáll hogyan alakította volna az általunk ismert materiát; vajon egyetértene-e a színrevivők dramaturgiai beavatkozásaival? Mindez elsősorban nem filológiai szempontból, hanem a drámában megnyilatkozó szellemiséget tekintve érdekes az elmúlt harminc év távlatából. Tény azonban, hogy a látszólagos befejezettség ellenére irodalomtörténeti szempontból csak mint torzóval, a torzóban fölsejő nagyszerű drámai *lehetőséggel*, nézhetünk szembe a művel. A színrevitel a szükséges - és fölösleges (mert ilyen is akad) - változtatások után ennyit igazolhat, s ezt Léner Péter rendezésében becsülettel meg is teszi.

Történelmi és személyes sorsforduló metszéspontja a kitűnő érzékkel megválasztott drámai alapszituáció. A morális és egzisztenciális újrendeződésre kényszerítő totális szétesettség pillanata, amelyben benne sűrűsödik a történelmi értelemben vett felnőtté válásnak, az eszmei és értékrendbeli fogódzók elvesztésének, az énazonosság keresésének személyes és társadalmi drámája. Egy olyan történelmi kataklizma utáni pillanatot, amely szükségképpen tisztázásra kényszerít a világnézeti hovatartozást, a korábbi eszmények, hitek és társadalmi gyakorlat vállalását vagy megtagadását illetően. 1958-at írunk. Négyen ülnek, állnak, járkálnak (ki-ki vérmérséklete szerint) idegesen a szemlátomást értelmiségi lakta szobában. Jutka volt férjét várják, aki a börtönből szabadulva -- *részt* vett az októberi „felkelésben” - találkozót kért az 1956-^ú utáni felelősségre vonást követően tőle elvált feleségétől. A várakozás feszültségében, majd a találkozás következményeként bontakozik ki a négyüket, pontosabban ötüket (Jutkát, jelenlegi szeretőjét, Róbertet - aki-nek a szobájában játszódik a dráma s a jelenlévő baráti házaspár tagjait: Nánát és Ubít - akiről a későbbiekben kiderül, hogy bonyolult szálak fűzik őket a jelenlévőkhöz -, valamint a volt férjet, Szilárdot) összekötő kapcsolat-rendszer, s esik szét mindjárt atomjaira a

Gáll István: *Nő a Körúton* (nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház). Schlanger András (Róbert) és Safranek Károly (Pubi)



szemünk láttára, megteremtve az újrendeződés *lehetőségét*. Az előadásban legálábbis csak a lehetőségét. Az eredeti Gállszöveg - híven tükrözve a megírására készítő lelkiállapotot, a helyzetmeghatározás, az értékválasztás és -vállalás sürgető kényszerét - ennél lezártabb, lekerekítettebb, „megoldottabb”. Itt az ártrendeződés, a világszemléleti választás az emberi kapcsolatokban lecsapódva végbe is megy. Ami - ha dramaturgiai nem is a legszerencsésebben megoldott - érthető, figyelembe véve, hogy a dráma érezhetően nem pusztán művészi, hanem emberi reagálás is a történetekre, személyes számvetés. Ez lehet az oka annak, hogy fontosabbnak látszik az eltérő állás-pontok megfogalmazása, *kimondása, az* ellentétes nézőpontok érzékeltetése, mint a lélektani hitelesség megteremtése a cselekményvezetésben (ha ugyan e csehovira emlékeztető dramaturgia esetében beszélhetünk egyáltalán cselekményről); s hogy nem egyéniségek, inkább típusok, sőt típuspárok jelzik a drámában ezeket a szembenállásokat, modellálják a társadalom tagozódását. Ennek megfelelően az első megjelent szövegváltozatban - azért e körülményes meghatározás, mert a színlapon is megjelent a dráma, de *a játszott szöveg* - határozottabb, élesebb a törésvonal, amely-nek mentén a szereplők a várakozás, majd a szembesülés kíméletlen perceiben származásukat, világszemléletüket tekintve polarizálódnak. Szilárd, a börtönből szabadult férj és Pubi, Nina pipogya, gerinctelen férje - akikről egyéb-ként kiderül, hogy unokatestvérek - az egyik; Nina és Róbert a másik oldalon. Csálódottság, reménytelen mindent tagadás, mérhetetlen kiábrándultság, cinizmus, egzisztenciálisan értelmezett szabadságtudat az egyik oldalon - „hazugság volt, minden hazugság volt! Az ember nem élhet csordában. (...) Bedobódik a létfolyamba, mint akit egy hídról löknek a vízbe, és csapkodnia kell, hogy el ne süllyedjen. Hogy másokat is víz alá nyom? Ot is megfojthatják” -; rendíthetetlen hit vagy inkább hinni akarás a másik oldalon: „Nem akarok vitatkozni. Nem tudok veletek vitatkozni! Csak a magam hitét tudom szembe-szegezni veletek: én nem érzem magam egyedül!” S a kettő között, a törés-vonalon a magára maradó, mindkét oldaltól idegenkedő Jutka, a maga különálló ars poeticájával: „Én humanista akarok lenni, csak az emberekkel törődöm, és fűtyülök az elvekre és arra, hogy

ki mit követel tőlem!” A szöveg talán legfőbb értéke, hogy az e deklarációk-hoz vezető motívumok is megfogalmazódnak benne, hogy motivált állapotrajzot próbál nyújtani egy olyan történelmi szituációról, amelyről jobbra azóta is csak végtelen leegyszerűsített képek születtek. Hozzá tartozik ehhez Szilárd önanalízise - „hitem és tudásom fogaskerekei egymásba martak, és szét-roncsolták egymást” - csakúgy, mint a Jutka sorsát, korábbi fenntartás nélküli hitét meghatározó háborús élmények. Mindenkinek megvannak itt a maga igazságai. Mégsem érzékelhetők kellőképpen az árnyalatok - jóllehet, az azonos oldalon állók között is ellentétek, gyűlölködés feszül (lásd Pubi és Szilárd rokon *„érzelmeit”*), s a személyes kapcsolatok alakulását tovább bonyolítják a korábbi kötődések (Róbert lelkiismeret-furdalással teli ragaszkodása az októberi események idején mellette - talán helyet-te - lelőtt karhatalmista barátja emlékéhez, akinek szüleinél, Maczerákéknál lakik). Mert Nina és Róbert hozzájuk való viszonya egységesíti, egyneműsíti a többieket, amennyiben mindannyiukat „mások”-ként kezelnek. Ami Jutka esetében a legmeglepőbb, hiszen az ő házassága éppen azért romlott meg, mert „más” volt, mert a nagypolgári környezet nem fogadta be. Ezt a homogenizáló tendenciát ellensúlyozza a dramaturg, Vend András és Módos Péter egyrészt húzásokkal, másrészt azzal, hogy - erre a korábbiakban már utaltam - megváltoztatták a dráma befejezését, ami több szempontból is szerencsés megoldás. A legfontosabb talán, hogy a le-zártság, lekerekítettség hiányában a társadalmi és egyéni önazonosság-keresés máig érvényes folyamatjellege vált hang-súlyossá; tompították tehát az erősen a dráma születésének idejéhez kötődő aktuális felhangokat, miközben megőrződött a kérdésfelvetésnek éppen e pillanat adta hitele és őszintesége. Emellett lélektanilag is hitelesebb lett a befejezés. Róbert és Nina ismételt és most már véglegesnek ígérkező egymásra találásának hullámhegyei és -völgyei ugyanis többszörösen következtelenek a drámában. Lélektanilag motiválatlan Nina döntése, amellyel változatlanul a férjét, Pubit választja, éppen azután, hogy megállapította Róbertől és önmagáról: „Akár a Mendelev-táblázatban az ismeretlen elemeknek, megvolt a helyünk. De mi azért is másokkal vegyültünk. (...) Ha most meginogánk, valami be-

lül összeroppanna.” Egy magasabb, „küldetéses” etika nevében mondtak le egymásról annak idején, s mondanak le most is, hogy azután mindjárt mégis egymást válasszák, összetartozásukat demonstrálják. Újraéledő kapcsolatukban látszólag - és még hitelesen - negatív fordulópontot jelent Nina felismerése, hogy Róbert a döntő pillanatot leplez-ni igyekvő komédiázással ugyan, de elodázza; ezután kerül sor eszmei síkon, immár megmásíthatatlanul szembefordulva a többiekkel (a megtört, megtér-ni vágyó Jutkával is) az egymásra találásra. Ez a többszörösen összetett lélektani „gubanc” vágatótt át tehát azáltal, hogy - mintha csak instrukcióként fogadták volna el a szövegkorrigálók-színpadra állítók Szilárd szavait: „Itt állunk öten ellenségek” - az előadás végén öten ötfelé mennek a szereplők (Szilárd vissza a börtönbe, mert Pubi, mint Maczerák bácsi fiának feltételezett gyilkosát, feljelentette), önmagukban továbbhurcolva s a mai nézőnek is tovább-adva a választás, a döntés kényszerét, súlyát, felelősségét. Éppen ezért válik viszont fölöslegessé Róbertnek a többiekhez intézett felszólítása: „Tegyük próbát. (. . .) Hajótörtek, van-e, aki újra tengerre szállna velem ?” Erre a próbára ugyanis részben a dráma lezárásának megváltoztatása miatt - Nina volna az egyetlen, aki mellé állna -, részben a rendezői megoldás következtében nem kerül sor, így Róbert szavai értelmet-lenül és funkciótlannal vesznek a szín-padra ereszkedő sötétbe. Más esetekben viszont olyan szövegrészek is áldozatul estek a húzásnak, amelyek a szereplők közötti kapcsolatokat, a viselkedésük mögött rejlő személyes motívumokat tehetnék érthetővé, s árnyalatokkal gazdagíthatnák a - már említett okból - nem eléggé egyénített figurákat. Ilyen a Róbert beszédstílusát jellemző s a szövegből erősen kigyomlált ironia; ilyen Nina számvetése, amely magyarázatot adhatna arra, miért váltak ellenségekké a férjével, hogyan alakult ki közöttük az a különös függőségi viszony, amely-ben Pubi játssza az alárendelt szerepet; ilyen annak az információnak a hiánya, hogy Nina az ötvenes évek viharos káderpolitikájának következtében újságíró lett, enélkül ugyanis kevéssé érthető, miért mondja keserűen, mint élete egyik tragédiáját: „Hamar rájöttem, hogy fogalmazni sem tudok.” És ilyenek Róbert önvallomásai, amelyek - kellő önironiájuk révén - érzékleteseb-

bé tehették volna a Jutkához fűződő érzelmeit és saját helyzetértékelését. Nem állítom, hogy ezek a szövegek minden esetben színpadra termettek, hogy nem igényeltek volna a színpad követelményeinek s a mai gondolkodásnak megfelelő korrekciót. De valószínűleg segíthettek volna a színészek munkájában, akiknek tisztán, szóló, de meglehetősen elvont emberi igazságokat kell étellel megtölteniük, saját igazságaikká formálniuk. Ugyanakkor az is vitathatatlan, hogy helyenként éppen a húzások, finomítások által válnak a dialógusok létszerűbbé.

Az előadhatóság szempontjából a legkönnyebb helyzetben a Maczerák bácsit alakító Szigeti András és Maczerákné megszemélyesítője, Máthé Eta van. Mint-ha csak egy abszurdoid komédiából lépett volna ki ez a két figura, hogy rezonorként, illetve katalizátorként fokozza az albérleti szobában felgyűlt feszültséget. Szigeti András remek Maczerák bácsijának monomániás múltba révedése, az egybemosó emlékfoszlányok idősíkokat keverő elősorolása, a szenilitásában fel-felvillanó igazságlátó értelem egyszerre tragikus és komikus -menekülés a múltba, s a múltból bölcsességet merítő reagálás a jelenre. Máthé Eta derűt fakasztó Maczeráknéjának rossz-indulata még csak nem is l'art pour l'art, egyszerűen létforma. E két kitűnő dramaturgiai érzékkel megformált alakhoz képest kétségtelenül színtelenebb, modellszerűbb a többi figura, s ez ellen nem is igen van mit tennie rendezőnek és színészeknek, mert e figurák éppen modellszerűségükben érdekesek, ebben a minőségükben váltanak ki szellemi izgalmat, amennyiben hiteles kifejezői az általános társadalmi és morális zűrzavarban egy rendet teremteni igyekvő tiszta szándéknak, amelynek érvényre jutását Léner Péter rendezése s a színészek játéka híven szolgálja.

Gáll István: *Nő a Körúton* (nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház)

Díszlet: Székely László. Jelmez: Vágó Nelly, Irodalmi tanácsadó: Módos Péter. Dramaturg: Vend András. Zenei szerkesztő: Palásti Pál. Rendező: Léner Péter.

Szereplők: Schlanger András, Saárossy Kinga, Safranek Károly, Varjú. Olga, Csikos Sándor, Szigeti András, Máthé Eta.

KOVÁCS DEZSŐ

A tragédia kezdete és vége

Kornis Mihály új drámája Kaposváron

Arra kell szorítkoznom, amit láttam. Láttam a végződés egy részét és abban önmagam egy részét. Erről a kettőről lehet szó."

(Márton László: Rosta)

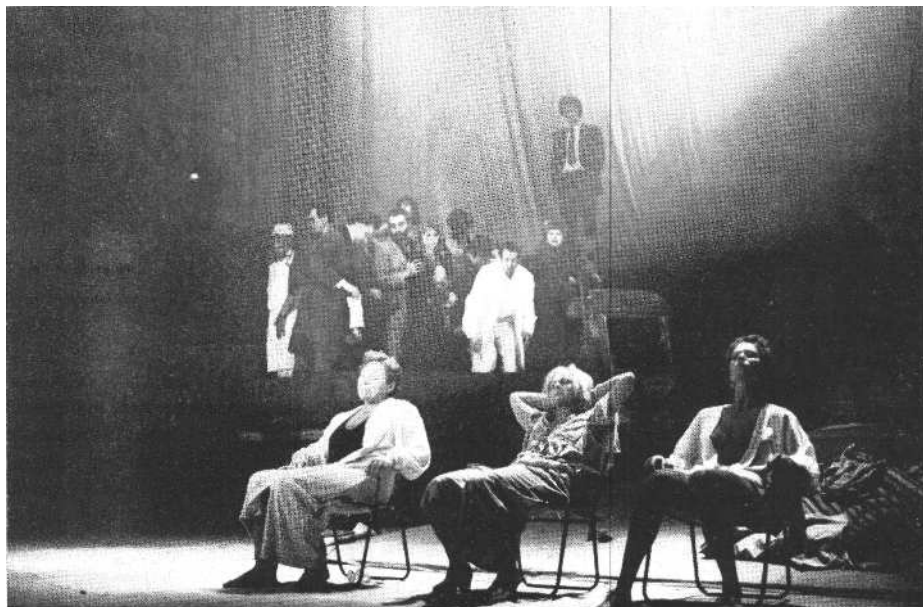
A katasztrofizmus mint szellemi áram-lat feléledni látszik napjaink művészetében. S nemcsak a konzumkultúra világméretűen manipulált, fantasztikus képzeletében, tömegek csábító drogia-ként, hanem a „magas kultúra” régióiba is behatolva: prózába, drámába, filmbe, sőt bizonyos mértékig a képzőművészetbe be is. A századvég - az ezredforduló előtti válságos évtizedek - a kísérleti formák, stílusok kavalkádjában, a (neo-) avantgarde újabb és újabb hullámának taraján kitermelik, életre hívják az egzisztenciális fenyegetettség, az egyéni és társadalmi lét pusztulásának mint lehetőségnek a művészi vízióját. E jelenségek genezisének s a művészeti köznyelvre gyakorolt hatásának vizsgálata messzire vezetne, s meghaladná az alábbi gondolatmenet kereteit; így némiképp vázlatosan s leegyszerűsítve csak arra utalnék, hogy nagyjából a hetvenes évek végére, a nyolcvanas évtized elejére helyezhető az a korszakhatár, ahonnan kezdve az

ilyen tematikájú és világképű művészeti alkotások megjelenése már nem egyedi jelenség a magyar kultúrában, hanem szellemi irányzattá rajzolódó művésze-ti fejlemény.

A fiatalnak nevezett prózaíró-nemzedék egyik meghatározó tagjának, a tragikusan korán eltávozott Hajnóczy Péternek *Jézus menyasszonya* című kisregénye, de úgyszólván egész novellisztikája és torzóban maradt drámai oeuvre-je már az évtized elején kifejlett és magas esztétikai nivójú enciklopédiáját nyújtja a katasztrofista létszemléletnek; a még fiatalabb évjáratú prózaíró-generációból a látás- és formálásmód hasonlósága okán ebbe az irányzatba sorolható Krasznahorkai László *Sátántangó* című regénye. Márton László novellisztikájának egy része, de e művek előképei közé valónak gondolom Jeles András másfajta művészi indítékú filmjét, *A kis V^a lentinót* is, ami (Szilágyi Ákos kifejezését kölcsönvéve) „antropológiai katasztrofafilmm”.

A Hajnóczy, Nádas, Bereményi, Esterházy nevével fémjelezhető prózaíró-nemzedék tagjaként fellépő Kornis Mihály pózát és eddigi drámai munkásságát is át- meg átszövi a civilizáció csődjének, az egyén ontológiai magáramaradottságának és céltalan pusztulásának víziója: az 1980-as keltezésű *Vége élsz* című kötete gazdag tárházát nyújtja az ilyen tematikájú novelláknak. *Büntetések* című drámája pedig (mely először a SZÍNHÁZ dráma mellékleteként jelent meg 1981-ben), dialógusait Kafka szövegeiből merítve, a szorongást és a

Kornis Mihály: *Kozma* (kaposvári Csiky Gergely Színház). Jelenet az előadásból





Molnár Piroska (Böbe), Pogány Judit (Hédi) és Máté Gábor (Kozma) Kornis Mihály drámájában

jelenlétvesztést mint legáltalánosabb lét-
élményt formálja nagyszabású szürreális
vízióvá.

Kornis drámaírói pályájának ívét három
színpadi mű rajzolja elő: az 1981-ben
bemutatott *Halleluja*, az eddig szín-padra
nem került *Büntetések* s a Kaposváron
idén márciusban bemutatott *Kozma* című
tragédia. Hogy e három dráma
formálásmódja, az általuk közvetített
létszemlélet és művészi világkép belső
koherenciát tükröz-e, avagy mindhárom
mű különböző minőséget képvisel Kornis
munkásságában, arra a következők-ben
igyekszem választ keresni. Annyi
mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy
Kornis prózája és drámaírói tevékeny-
sége termékeny szimbiózisban bonta-
kozott ki a 80-as évek elején: a *Végre élsz*
novellái előlegezték és elő is készítették a
Halleluja építkezésmódját; az író nemcsak
motívumokat emelt át a novellákból a
drámai szövetbe, hanem a kötetet is
egységes gondolati egésszé formálta, a
kötetnyitó *Kérvény* című elbeszélés
gondolati expozíciójára a dráma adott
választ.

A *Halleluja* öt évvel ezelőtt adekvát
színpadi megjelenítésben került a közön-
ség elé, s ért el sikerszerűt a Játék-
színen: Zsámbéki Gábor rendezése az
akkori Nemzeti Színház társulatával s
Fodor Géza dramaturgiai közreműkö-
désével az évad kiemelkedő bemutatója
lett, a színikritikusok a legjobb új magyar
dráma díjára jelölték. S már a bemutató is
egyértelművé tette, hogy Kornis darabja
a színházi műhelymunka során nyerte el
végleges alakját: az elő-adás
szövegváltozata feltehetőleg az újabb
kiadások alapjául szolgál majd.

A *Halleluja* dramaturgiai újdonsága
dokumentarizmusból eredő s lebegő
szürrealizmusba átcsapó nyelvhasználat-
ból, az epizodikus szerkezetből és az ábrá-
zolt szituációk sajátos használatából
eredt: a szereplők másként értelmez

ték ugyanazt a helyzetet, ennek megfe-
lelően eltérően reagáltak rá, groteszk
kontrasztot, sokszor vérbő komédiai
atmoszférát teremtve. A bemutató kriti-
kusai a dráma erőnei közt emelték ki,
hogy a darabban többféle létszféra gro-
teszk egymásmellettségben él együtt, a
konkrét társadalmi sík politikai és meta-
fizikai síkokkal keveredik; s mindez
virtuálisan földézni képes a közelmúlt
történelmének és magánmitológiájának
kapcsolódásait.

A *Hallelujában* Kornis lemondott a
történetmondás hagyományos, lineáris-
naturalisztikus módjáról, s egyetlen pil-
lanatnyi álomképhez zsúfoltan jelenítette
meg hősenek történelmi-társadalmi élmé-
nyeit, kondícióit és életérzését. A dráma
nyelve a mindennapi élet legavuléko-
nyabb anyagából, hordalékaiból szüle-
tett: elképesztően kiürült nyelvi kli-
séből, szócsavarásokból, a hivatali s a
mozgalmi nyelv paneljeiből, a slágerek, az
argó fordulataiból. Mindezt Kornis új
kontextusba helyezte, s így mutatott rá a
mindennapokban jelenlevő fantasz-
tikumukra.

Ha a *Halleluja* a nemzedékek közti
szakadás és kommunikációképtelenség
groteszk társadalmi víziója volt, akkor a
Büntetések az önmaga személyiségébe
zárt, világba vetett ember infernalis
küzdeme a jelenlét megőrzéséért, az
identitás fenntartásáért. A dráma hőse a
kafkai alterego megsokszorozott mása,
aki egy teljes emberi élettörténet fázisait
mint elidegenedett és fenyegetett
létállapotot éli meg. Kornis dramatur-
giájában e mű cezúráját jelöl: innentől
fordul érdeklődése a szertartásszínház
felé. A *Büntetések* antropológiai ka-
tasztrófavíziója látomásos formában re-
alizálódik, a drámában nagyobb szerepet
kapnak a képek, a kivetített látomások s a
némán celebrált akciók, a tudatalatti
álomképei, mint az elhangzó dialógusok.
E darab ijesztő előadási nehézsé

geket támaszt a színpadra állításra vállal-
kozó társulat elé: nemcsak vizionárius-
szürreális jelenettechnikája, a szimbolikus
cselekmények stilizációja idegen a magyar
színházi tradíciótól, hanem az a mitikus
elemekkel tűzdelt, egzisztencia-lista
fogantatású cselekvéssor is, melyben
például a főszereplő önmagától való el-
idegenedettségét mint a saját testének
tárggyá válását éli meg. E mű szellemi
előzményeként nemcsak Kafkát (akitől
dialógusait „kölcönvette”) és Beckettet
kell megemlítenünk, hanem Pilinszky
János oratorikus színpadi műveit (*Gye-
rekek és katonák*, *Síremlék*, *Élőképek*) s
Robert Wilson szertartásszínházát is.

Radnóti Zsuzsa szerint „a *Büntetések* nem
más, mint gyötrelmes létezésformák
egymásutánja, melyben K. új meg új
konfliktushelyzetek elé kerül. E konf-
liktushelyzetek egy része mint mitikus
alaphelyzet ismerős: születés, halál, pár-
választás. Más részük azonban különleges
élményeket galvanizál életre. Olyan
létszférákból származó élményeket,
amelyekkel általában nem foglalkozunk,
mert létezésünk természetes velejáróinak
tekintjük őket, mint például azt a köz-
helytényt, hogy testünk van. Vagy a másik
közhelytényt: hogy mindnyájunkat tárgyak
vesznek körül, illetve hogy nevünk van,
amely megkülönböztet a többiektől.
Ezeket a tényeket evidenciáknak szoktuk
elfogadni. Kornis viszont megkérdőjelezi
ezeket az evidenciákat, kibillentí
természetes közegükből, és
konfliktusszituációkba helyezi át”. (*Cse-
lekvésszorongás*, Magvető, Budapest, 1985.
159. o.)

Kornis eddigi utolsó, Kaposvárott
stúdióelőadásként színre került drámája, a
Kozma című tragédia, szellemi fogantatását
tekintve sokkal közelebb áll a *Büntetések*
katasztrófista víziójához, mint a *Halleluja*
közérzet- s állapotrajzaihoz. Bár az író
most is új formát kísérletezett ki, akárcsak
korábbi színpadi műveiben, a szellemi
kapcsolódási pontok egyértelműen a
*Büntetések*hez kötik a drámát.

A *Büntetések* végére Kornis feltehetőleg
nem véletlenül illesztette oda a jegyzetek
után Kafka instrukcióit a színészek és
rendezők számára. Az utasítások első
pontja így szól: „Semmi sem biztos. Ezért
hát nem is lehet mondani semmit sem.
Csak kiabálhatunk, dadog-hatunk,
liheg-hatunk.” A kafkai gondolatot Kornis
a *Kozma* egyik dramaturgiai vezérelvévé
teszi: a dráma formálásmódjának alapja a
cselekvésekben, a

cselekvések értelmezésében s a dialógusokban végighúzódo bizonytalanság. A dráma történetet mond el, pontosan körülírható cselekvéssort jelenít meg, ám a cselekedetek okát illetően végig bizonytalanságban hagyja a nézőt: nem tudjuk meg, mi miért történik, a történések egy része a tragédia kibontakozása során visszavonatik, megkérdőjeleződik, vagy éppen az bizonyosodik be róla, hogy nem történt meg, vagy másképp történt.

A helyszín: egy Balaton-parti, zárt állami üdülő strandja. Az idő: 1980 körüli idők. A színpad előterében három nő heverészik gumimatracon, pezsgőznek, tereferélnek, egymást olajozzák. A színpad előtt víz, többször belegázolnak, egymást fröcskölnek ben-ne. Az üdülő zárt udvarát magas, börtönszerű köfal szegélyezi, a tetején szögesdróttal. Apró kijárata van csak a térnek, hátul kanyarogva tűnik el egy vékony ösvény: ami a feltételezett társalgóba vezet. Mikor a játék megkezdődik, még a sötétben motorberregést hallunk. Amint kivilágosodik a szín, a színpad háttérében rozoga teherautót pillantunk meg; platóján emberek ülnek. A berregés elnémul, a teherautó megérkezett. Hogy mi módon került ide, azt egyelőre homály fedti, hiszen a zárt térnek sehonnán nincs bejárata. (Legfeljebb a víz felől, de akkor a „vízen kellett járnia” a teherautónak.) Kozma, a sofőr komótosan kiszáll a vezetőfülkéből, lenyitja a teherautó oldalfalait, s az emberek leugrálnak róla. Valami-féle hivatalos szerv összekötője sorban összeírja őket, megismerjük a szereplőket. Van köztük bűnöző, ápoló, idegbeteg tornatanár, egykori kitelepített arisztokrata vécésnéni, segédszínész, hentes, orvos, koldus, maszek fröccsöntő. Az utcáról szedték össze, vagy az ágyból rángatták ki őket: ki pizsamában, ki bevásárlószatyorral a kezében, ki munkahelyre menet került a teherautó piatájára. Az állami összekötő szerint tragédia kivizsgálására vezényelték ki őket. Hogy miféle tragédiáról lesz szó, a továbbiakban sem tudjuk meg, csak annyit tudhatunk, hogy „a tragédia helyszínén vagyunk”. Kozma, a sofőr egyelőre az autó tetején üldögél, újságot olvas. Mikor lapoz egyet, meglevenedik az előtér: a korábban élettelen mozdulatlanságban fekvő három nő életre kel. Három víg özvegy mulatja az időt a Balaton partján, egykori káderfeleségek: Böbe, a lánya, Csilla, s egy egészen friss



Varga Mária (Csilla) és Máté Gábor (Kozma) (Fábián József felvételei)

fiatal özvegy, Hédi. Csevegésükből lassacskán feltárul a múltjuk, mindegyikük előáll valamilyen történettel, amiről az-tán a későbbiekben kiderül, hogy nem egészen úgy történt, ahogy a megszépítő emlékezet kiszínezte. A múlt lidérces álmoként vagy értelmezhetetlen tabuként idéződik föl; a történések evidenciái megkérdőjeleződnek vagy visszavonatok. Jelenetek váltogatják egymást, vagy az előtér, vagy a háttér elevenedik meg, míg a másik térfél szereplői mozdulatlanra merevedve vannak jelen a színen.

A színpad háttérének figurái ahogy a színpad nevezi őket, „a tragédia áldozatai” - is sorra-rendre feltárulkoznak előttünk és egymás előtt. Banális civódások kezdődnek köztük: a fröccsöntőné férjével perel, a börtönviselt bűnöző élettársával veszekszik stb. Egy magányos és riadt tekintetű adminisztrátornő, Comba Ica kezdettől fogva különös szövegeket mond, mintha csak álomból ébredne (e monológ a *Büntetések karkai vízióját* idézi):

Comba Ica (*maga elé*): Nem emlékszek! Semmire nem tudok vissza ... Munkahelyem - azt se tudom! Van egy pici fiam - nincs! Lakásom - Férjem Személyi igazolványom: barátnőm! - de nincsenek is barátnőim! (*Világgá üvölti*) Semmi. Nincs is! Nincs is! Semmi! (*Elbizonytalanodik*) Vagy van?

Monológja alatt a fröccsöntő kis-iparos kővé dermed. Később a tornatanár lába földbe gyökerezik, aztán ő is meghal. Sorra-rendre agonizálni kezdenek a szereplők, s elpusztulnak. „Lében” - mondja a koldus és meghal. Csak Kozma marad életben, a teherautó tetején. (Jelenetről jelenetre hatalmasodik el a félelem a résztvevőkön: „Mi történik itt?”)

Kornis valóságos cselekvéssorokat játszat le előttünk, de a történések köré metafizikai holdudvart varázsol. Aprólékos kidolgozottságú, totális tragédia bontakozik ki a szemünk előtt. A háttér és az előtér epizódjai feleselnek egymás-

sal: a rövid, szaggatott jelenetek során a tóparton heverésző asszonyok beszélgetéséből meglevenedik előéletük, mely mindegyikjüknek titkolnivalókkal terhes. Három magára maradt asszony néz önmagába, s próbálja elterelni gondolatait a múltban bekövetkezett tragédiáról. Böbe, a legidősebb közöttük, szabadszajú, érzéki és primitív asszony. Falusi lányként került a mozgalomba, mozgalmifeleség lett, majd özvegy anyja. Lehetőleg felejteni akar, kitörölni múltjából minden emléket, ami kétes és takargatni való előéletére emlékezteti. Minden helyzetre kész ideológiát tartogat: nyugalmanak ez a feltétele.

Hédi, a friss özvegy a kényeztetett és kivételezett életforma után elzúllik: belső tartása nincs, káderfeleségből márkás luxusszállói prostituálttá vedlik át. A lelke mélyén fél, és bizonytalan mindenben, ezért is igyekszik habzsolni az életet, s az elérhető érzéki örömökhöz vigasztalni magát. Csilla, Böbe lánya már a „békeviselt” generáció képviselője. Szerelméért egykor disszidálni is hajlandó volt, majd miután ő is egyedül maradt (férje öngyilkos lett), cinikus apátiába süllyed. Semmi nem érdekli már, csak a könnyű, gondtalan, gazdag élet. „Majd lesz egy kamu-férjem, és nyáron szörf és télen video ...” A három eleven és viháncoló nő Balaton-parti nyugalma váratlanul titokzatos látogató zavarja meg: idegen férfi érkezik köztük, Kozma, a krisztusi korban lévő ember. A mindenre gondoló, tapasztalt Böbe hamar lekáderezzi, de nem sokra jut vele: az idegen kétes egzisztencia marad mindnyájuknak, nem tudják, „felülről érkezett vagy alulról”.

S ekkor megtörténik a legkülönösebb átváltozás: a nők sorra felismerik benne elpusztult férjüket, s Kozma -- a megváltó álarcában - belemegy a játékba: azonosul a halottakkal, s életre hívja őket. A múlt érzéki módon reinkarnálódik ebben az alakváltozásban, s minden lappangó igazságra fény derül. (E szertartásszerű jelenetsor - számomra leg-

alábbis - felidézi Nádas Péter *Találkozásának* epizódját: a fiú ott az apa képében megeleveníti az egykori szerelmet, a nő a fiúban felismeri az egykori partnert, s anélkül, hogy érintkeznének, mindketten végigélik a jelenben a múlt eksztázisát.)

Böbe bevallani kényszerül Csilla valódi családi származását, Hédi kinyilvánítja eredendő gyűlöletét az egykori férj iránt, Csilla rádöbben, hogy a lelke mélyén még mindig az elveszett férjbe szerelmes, az „ellenzéki tetűbe”. A talányos idegen megjelenése katarzist és félelmet kelt a céltalanul magukra maradt és haszonélvező asszonyokban. A múlttal azonban tartósan nem bírnak szembenézni, a kollektív emlékezetükből ki akarják törölni az elmúlt évtizedeket: a három nő előbb magáévá teszi, majd megöli az idegen - megváltó - Kozmát. Halálával a háttér metafizikai tragédiájának áldozatai megváltódnak: föltámadnak halottaikból, de visszatérni a jelenbe, a civil életbe már nem tudnak; Kozma meghal, nincs, aki visszahozza őket a valódi világba; a gyermek hiába dudál háromszor, a teherautó nem indul el velük.

Kornis talányos tragédiája e ponton valódi szertartásszínházzá válik, Kozma megölése a múlttól való megszabadulás mitikus aktusaként jelenik meg. A konkrét cselekvések metafizikai jelentés hordozói lesznek. Kornis drámájának igazi feszültségét lényegében ez adja: a valóságos (társadalmi) cselekvésszint szimbolikus jelentésaurája. Míg az előtérben játszódik a cselekmény, a háttér figurái élettelen természetként vesznek részt a játékban. A strandoló nők hullákon gázolnak át, s hulladéknak nézik az elpusztult embereket, a civilizáció szemetjének. Össze is kupacolják a hullákat, nehogy rájuk szóljon a gondnok.

Metafizikai tragédia zajlik le a szemünk előtt. A cselekvések végbemennek, de mozgatórugóikról nem tudunk meg semmit, s pontosan azt nem tudjuk meg, mi mit szimbolizál, s ki is ez a rejtélyes főszereplő. A nők kérdésére - „Ki-csoda maga?” - Kozma így válaszol: „Én vagyok.” A bizonytalanságot mint létállapotot szuggesztív erővel inkarnálja a dráma, ám mindezekkel együtt a befogadást is megnehezíti. A metafizikai sík és a primér cselekmény egymásra vetülése nemcsak a valóság töredezettségét, szétesettségét, megragadhatatlanságát jeleníti meg, hanem olykor köz-helyszerű szentenciákká fokozza le a dráma sokszorosan rétegezett jelentés-

tartományát. („Szétpotyogtak itten a dolgok” - mondja Hédi.)

Az előadás - Ács János rendezése - nem tudja színpadi erővel áttelekesíteni ezt a különleges drámaszerkezetet, pedig odaadással és alázattal nyúl Kornis szövegéhez. A dráma kontrasztjait némiképp megszelídíti; a darabbeli előtér mezítelenül heverésző asszonyait fürdőruhába öltözteti. A játék domináns szolamát a közvetlen-primér cselekvésszint adja, ekképpen az előadás jobbára adós marad a szimbolikus-metaforikus jelentéstartomány érzékeltetésével. S mindez feltehetőleg nem a társulat színészi kondícióján múlott: akárcsak Nádas *Találkozásának* pesti színházi előadásán, itt sem sikerült életre hívni azt a virtuális erőteret és a képzelet színpadán jelenlevő szellemi koncentrációt, amelyben a polifon drámaszerkezet minden eleme jelentést hordozóvá, élővé válhatott volna. Az előadást mégis emlékezetessé teszi néhány színészi alakítás, ki-váltképp Molnár Piroska játéka: Böbe, ez a nagy étvágyú, élethabzsoló és gátlástalan asszony olyan szemérmetlen őszinteséggel és drabális eleveenséggel nyilvánítja ki vágyait, hogy tudjuk, őt még jó ideig semmiféle égi vagy földi katasztrófa nem fogja elpusztítani. Széles gesztusai, szétfolyó mosolyai, szexuális falánksága hús-vér alakot, kortársi figurát mintáznak. Pogány Judit (Hédi) csupa rettegő alázat, félénkség, kitörni vágyó elszántság és dac keverékéből gyűr eleven figurát. Varga Mária (Csilla) néhol anarchista nőbe oltott naiv gyermek, máskor kiélt-cinikus, számító perszóna. Máté Gábor Kozma talányosságát érzékeltetendő szinte mindvégig tartózkodó, kimért és rezzenetlen arcú idegen marad, csak ritkán engedélyez magának némi belső ironiát.

Flesch Andrea dísztelenül egyszerű, kortársi ruhákba öltöztette a tragédia létrehozóit és elszenvadóit; Antal Csaba díszletéről első pillantásra leolvasszánk, hogy hol vagyunk, ha nem tudnánk: ez itt a Balaton-part.

Kornis Mihály: Kozma (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Diszlet: Antal Csaba m. v. Szenika: Hernesz János. Jelmez: Flesch Andrea. Rendező: Ács János.

Szereplők: Máté Gábor, Molnár Piroska, Varga Mária, Pogány Judit, Góz István, Kristóf Kata, Hunyadkúrti György, Tóth Béla, Cserna Csaba, Gecse Joli, Czako Klára, Nagy Mari, Nagy Adrienne, Krum Ádám, ifj. Somló Ferenc, Kósa Béla, Karácsony Tamás, Magyar Tivadar, Gyuricza István.

TARJÁN TAMÁS

Sörfuccs

A Levéltetvek az akasztófán bemutatójáról

Aki dolgozott, egyék is. Üldögél egy tagbaszakadt, kövér, pirosposzgás fér-fiú, név szerint Koci-Dombi, és kenyeret, szalonnát falatozik a szépen kiteretett piros kockás asztalkendőből. Munka után édes a pihenés meg az evés - sugárzik primitíven elégedett ábrázatáról, és higgadtan szűrő, bökő, vagdosó bicskája láttán egy csöppet sem irigyeljük a szalonnát. Még néhány harapás. Elkészült a nagy mű, az alkotó sörözik.

Fekete Mária remeklésnek számító stílus- és színérzékkal, nagy jellemzőerővel válogatta a főszereplő - és az összes többi figura - ruháit a miskolci Nemzeti Színház kamaraelőadásához, Fábián László *Levéltetvek az akasztófán* című darabjához. Az ocsmányzöld *rákó* s alatta a Fradicsikos, pizsamászerű ing: az érthetetlenül hosszú időre szabadságolt tömeggyilkos eleganciája. A szétpattanó gombok közül szórbozontosan tolakszik elő az óriási, kitömött pocak, az állatiasságot hangsúlyozva. A nagy karimájú, hiún igazítgatott kalapot negyedvonalbeli dél-amerikai kalandorok fejről fújta át a kontinensek közötti szél, bár valószínű, hogy ez a mi puccsista diktátorunk, a „nagy” Koci-Dombi familia éppen most vezérségre emelkedő sarja nem tudja, mi az a kontinens. Rikító piros, nagyra csomózott nyakkendője mintegy öntudatosan hirdetett „forradalmiságát” szimbolizálja. A gumikesztyű amolyan munkaruha, hiszen vérrel dolgozik. Benne puffadt, viaszszín a kéz: a torzképszerűen elrajzolt, riasztó voltában is bohócszerűen láttatott figura valamely vásári zugpanoptikum büszkesége is.

Koci-Dombi regnálása három felvonáson keresztül tart a műfaját tekintve „rémalomnak” mondott drámában. Ez-alatt a diktátor - leghűségesebb bérenceitől, új nevükön: Ter-Szem, Ter-Száj, Ter-Fül és Ter-Orr miniszterektől támogatva - egész népét, az úgymond boldog, egy akaratú, önállótó „piaci közösséget” tönkreteszi, kivégezteti. Végül már egy szál vevő sem marad, a díszes társaság tagjai kénytelenek maguk vásá-

rolni egymástól a máknak, savanyúságnak, primórnek hazudott egyetlen árut, a vöröskáposztát. Aztán az egymásra mind jobban fenekedő miniszterek is fogyni kezdenek, sőt a magát nagyon ravasznak tudó Koci-Dombi sem kerülheti el a sorsát, ő is levéltetű lesz az akasztófán (ha a nehézkes és zavaros címet jól értelmezzük). Ám a zárókép-ben valaki megint szalonnázik. A hóhér, aki máris a „nép jótevője”, a „rend-csináló” szerepében tetszeleg. Alakja és öltözképe egy fokkal emberibb, valóságosabb, mint elődjéé volt - tehát még fenyegetőbb. Ing, nadrág, nadrágtartó, vastag talpú cipő kispolgári ízlésű együttese baljós zöld árnyalatban rendeződik el. Ha ő kerül hatalomra - és nyilván percekben belül belihetnek érte a rang-éhes, vérszomjas szolgalelkek, hogy zöldségesládá-trónusára emeljék, már szó sem lesz az előző „rendszer” néha bizonytalanakodó amatőrizmusáról. Ennek a pribéknek a ruhájához semmi nem tartozik, ami piros; a szalonnát pedig mocskos zsírpapírból eszi. Nem mosolyog: röhög. Röhög és vár.

Szöke István rendező a rá jellemző agresszív alapossággal, a töredékpercek és a félbemaradó mozdulatok szerepét, fontosságát is értő, latolgató gondossággal komponálta meg a kezdetet és a véget. Fábíán Lászlóval együtt az abszurd drámák egyik leggyakoribb modelljét, képletét nyújtják: az épp a mű elején fölboruló világrend a mű végére helyreáll azáltal, hogy *ugyanolyan, csak még kiletástanalabb*, kegyetlenebb, s hasonlóképp fölborult világrendre cserélődik. Ez a dramaturgia nem vala-honnan valahová tart, hanem szinte a szabadesés törvényei szerint saját súlypontja felé zuhan. A drámabeli gondolkodásmód világszemlélet is egyben. Szöke művészegyeniségéhez kíváltképp illenek az ilyesfajta ökölbe szorított, a szó szoros értelmében is odacsapó, a fölrázó gondolkodtatásban és a harsány nevetetésben is nyers szövegek, amelyek tűz-vészként terjednek ki önmagukra. Tény, hogy a rendező előadásai mindig perzselnek, hőfokuk folyamatosan emelkedik; és mégis: ez a parázs és a lángnyelv monotóniája. Vagyunk annyira igényesek, mi kárhozottak, hogy némi változatosságot a pokoltól is megkövetünk. Üst, szurok, rostély. Szöke jól fűt, de egyhangúan, s néha akkor is zajosan, amikor erre nincs szükség.

Kérdés persze, milyen minőségű irodalmi alkotás állt a rendelkezésére ez-



Fábíán László: Levéltetvek (miskolci Nemzeti Színház - Játékszín). Matus György (Koci-Dombi)

úttal? A *Levéltetvek az akasztófán* ügyes, használható, hajlítható ötletre alapozott, egy-két epizódjában mesterien kimunkált példázat, ám a jelentékeny színmű kívánalmainak nem felel meg. Forrásvideke: a piaci kút, amelynek csorba medencéjében tökély is úszkál, mindenféle szemét és hulladék is, különösen ha vásárnap van. Nem a sokszázados műfaj ellen akarok hangulatot kelteni, hiszen annak elevenségét, életközelségét egyelőre nem kezdhette ki az idő; de a mutatóványosok, bábosok, cirkuszisták nyomdokait követő mai *kikiáltás* (itt: a gyilkos, majd fasisztoid diktatúra, a nemis-olyan-operett-diktatúra veszedelmeinek kikiáltása) takarékosabb terjedelmet parancsolna. Hiába játszatja Szöke szünet nélkül a rémálmot, mivel nem az időből sok, hanem a gondolatból kevés. A darab ugyanis gyorsan, előre átlátható, fordulatai kiszámíthatók. Figurái a szélsőségeség karikatursztikus megjelenésükkel kívülről hozzák a jellemet, sorsot: beléptük pillanatában megállapodottak, a későbbiekben ezért alig érdekesek. A stílus nélkülözi a bravúrokat, értéke a bemutatott (jobbára lumpen) rétegek nyelvének pontos reprodukálása. A frissebb ötletek is csupán ilyen bemondások: „A piaci népet szolgáljuk”; „Csendőrtanulmányilag tekintve a kérdést...”

Alighanem Fábíán László a vásári

műfajok vagy a földuzzasztott bohóc-tréfák vonzásában írt rugalmas irodalmi szövegnek, kanavásznak tartja a *Levéltetveket*. A nyomtatott szövegből (SZÍNHÁZ, 1981. december) és magából az előadásból is kitetszik, hogy folyamatos figyelmet fordítottak a darab politikai és művészeti „áthallásainak” fölerősítésére. Ez néhol igen tartalmasra sikerült, másutt kialakult egy villanásban.

Leleményes kiindulópont a „piaci közösség” eszméje. Ezzel egyrészt a mű formai eredetére is utal, másrészt a *nem* konkrét térben és időben játszódó tragikomikus példázatot napjaink e kulcs-szava révén beékeli a jelenbe.

ság"-hoz bizonyos fajta szociális képzetársítások is járulnak. Tersánszky Józsi Jenő jókedvű, munkátlan Kakuk Marcija „piaci polgár”, aki lebzselésének e központi helyéről ágál „a jobbszörűek rendje” ellen. Használjuk a „piaci kofa”, „piaci légy” jelzős szerkezeteket, pejoráló s kicsit mégis elismerő értelemben. A piac a társadalmi kereszt-metszetkészítés alkalmas (bár korántsem legalkalmasabb) tere, a mese, a vicc, a vita, a hajba kapás melegágya. Műfajokat éppen úgy ütköztet vagy találkoztat, mint viselkedéseket és szerepeket.

Jó gondolat - Kerényi József egyszerű, *intellektuálisan tömör* díszletében né-hány hatalmas hullámvonással formált-stilizált előadásszervező elem a világ-

(akasztó)fa. Ősi hiedelemvilágunk kortársi szépirodalmi művekben is gyakorta megénekelte világfája egyfelől a parabolikus játék magyar megköttöttségére asszociáltat, másfelől viszont *a világ* szóval érvel. Ez a képzettársítások második háttérfüggőnye: az egyedi és az általános is a modellbe sűrül. Nem szükséges a pontos megfeleléseket hajszolva keresni, miként vetüthető rá a darab a Magyar-országot - illetve a szocialista országokat - sújtó személyi kultuszra - de ezek a maguk remélhető egyszerűségében éppúgy benne foglaltatnak a műben, ahogy általában minden diktatúra veszedelme.

A világfa mint színpadi látvány is szinte hibátlanul tölti be szerepét. Agai közt szabályosan kivágott kerek lyukak, kötélhurkokkal. Ezekre kötik föl a szerencsétlen, majd a sorsukat nagyon is megérdemlő áldozatokat. A világfáról fejek függenek: valamiképp az örökvő történelem követeli ki vétke és véten áldozatait. S ez a fa Koci-Dombi, a puccsista diktátor rögeszmés „kísérleteinek” reménye, záloga is. Ezen fog megteremni az a csudagyümölcs, amit „a tudás almájának” is nevezhetnénk, ha nem körtéről lenne szó. Fejek és körték ... - ha nem is épp magasrendűen, de kiviláglik, mit áldoz a „nép” a „kísérletért”.

A nép? Fábíán László diktatúra-ab-

szurdja is itt bicsaklik ki. A *Levéltetvek* újra és újra segítségül hívott, nyilván-való előképén, az *Übű királyon* természetesen nem verjük el a port, amiért adós a proletár ábrázolásával, s csak a kispolgárit, a lumpent s peremen vegetálót gúnyolja ki. A majdnem száz éve íródott nagy Jarry-tréfa máskor, máshol, másért keletkezett. A nyolcvanas évek végének publikuma számára viszont súlyát veszti a hatalom kérdését tárgyaló színmű, ha *saját logikáján belül* nem keresi meg a munkás - általában a hagyományos pozitív értelemben vett nép - helyét. Régebben másutt írtam arról, hogy hazai diktatúra-tragikomédiáink egyik legjobbjá, Görgey Gábor *Komám-asszony, hol a stukker?* című alkotása (a letűnt dzsentrí, a gyáva értelmiségi és a köpönyegforgató kispolgár mellett) csak a népszínmű-parasztot és a lumpen bűnözőt tudja fölléptetni az egyetlen ócska pisztolytól függő nemtelen hatalmi harc színpadára. Pedig ha valamire, arra lennénk kíváncsiak, mit kezd a fegyverrel, vagyis a hatalommal - a nép?

Fábíán László darabjának egyik szereplőrétege a katonai, illetve rendőrállamot képviseli. Bizonytalanul többjelentésű, játékosan hátborzongató nevük s kiváltképp rangjuk tanúsítja ezt: Koci-Dombi, puccsista diktátor, akasztófára való (ebbe a kócot: a bábszerű-

séget érzem bele, s a kocaságot: nem a disznókövérséget, inkább azt az ügyetlenkedést, ami a kocavadászt is jellemzi); Zöld Tombác, rendőrfőnök, miniszter az előbbi személye körül (*tomboló?* vagy népmesei, folklorikus összefüggésekkel is számolnunk lehet a névetimológiában?); Ficonka tábornok, had-ügyminiszter; Pecsek tábornok, csendőr-miniszter; Tűrűsz Baka, belbiztonsági miniszter, akasztófára való; és: az államtitkár-hóhér. Ezek az alakok (és a néma pribékek) ugyancsak mind magukon viselik, így vagy úgy, a zöld színt (sőt Tűrűsz Baka olyannyira bele-feketedik, mintha nem szelíd mai motoros lenne - az eleve zöld Zöld Tombác viszont tavaszi fűszínből porondmesterkedik). Ifjabb Mucsi Sándor döngő léptekkel, bambán közlekedik, és árnyal-tan játssza el, hogy aki elsőként szalad a hatalmat talpnyalón kínálni, utóbb azt adják majd elsőül a bakó kezére. Tüske-hajú rendőrfőnöke időnként oly kítűnő, hogy fölmerül a kérdés: nem kellett volna valamivel többet bízni a színészi jellemfestésre és *valamivel* kevesebbet a remekül *túljárászó* ruhákra? Körtvélyessy Zsolt Ficonkája az érthetlenségig fölgyorsított beszéddel hozza a hadügy-minisztert, aki persze úgysem mond semmi lényegeset. A markáns külső mögött ott a tanácstalanság, amely majd az ő sorsát is megpecsételi. Az erősen ki-festett arcon - a Szőke István rendezései-ben szokásos dinamizmus, a folyosó-szerű térben való gyakori rohangálás miatt - korán elindul egy izzadságcsík. A színészi alakítástól tulajdonképp független, ahogy ez a patakocska a száj alatt összefutva mindinkább elmázolja a fekete kencét. Így folyik szét, mázolódik el a maszkélet. Lakatos István (Pecsek) éremcsörgető igyekezettel, ki-tüntetésektől roskadozva a buzgólkodó csendőrt igyekszik adni, aki nem nőtt ki a félős és veszedős rövidnadrág-korból. Dóczy Péter vörivő Tűrűsz Bakája lenne a legosztatlanabb, legsablonosabb figura, ha végül egy váratlanul balsikerű írói mozdulat nem loccsintana rá egy vödör érzelmességet. Dóczy a lehetetlen helyzetben (a belbiztonsági miniszter erkölcsileg jól beolvas a diktátornak, de aztán maga is mehet az akasztófára) hirtelen új színeket kikeverve áll helyt. Szegedi Dezső államtitkára az utolsó pillanatig megbújik a „karban”, hogy aztán szalonnázásakor már teljes betonsúllyal foglalja el posztját.

Mivel ők természetesen nem, talán

Dóczy Péter (Tűrűsz Baka), Lakatos István (Pecsek), Matus György (Koci-Dombi) és Körtvélyessy Zsolt (Ficonka)



az árusok, kofák, vásárlók testesítik meg a népet? Semmiképp sem. A Szatócs, a Bolgár és a Savanyúságos civakodó, alig öntudatos, könnyen félrevezethető, bátortalan és szolgalelkű emberek. Mentességük az, hogy ki tudja, mióta élnek megfélemlítettségben, szegénységben. Egymással nem értenek szót, csak vezéri intésre állnak össze „Ko-ci-dom-bi! Koci-dom-bi!” kórusú tapsoló gyülekezetté. Sorsuk az igazságtalanság példája, szemükben remület; mégsem lehet sajnálni őket. Sárkány János, az egy-két őszinte gesztussal egyéniséget teremtő Gyarmathy Ferenc, valamint Szemán Béla és a csoportos szereplők játsszák a piac népet, általában arctalanságban maradván.



Jelenet a Levéltetvek miskolci előadásából (Erdei Katalin felvételei)

Két figurája van a darabnak, akiknek funkciója fontos - ők viszont a szimbolikusságba emelkednek a vaskos piaci realitásból. M. Szilágyi Lajos Öreg tróger, amolyan piaci mindenes, csavargó-féle szerepében tűnik föl. Igen, ő Kakuk Marci, csak nincs olyan jó kedve, noha egy versezetnyi közhelyet elősorolva arról papol, hogy a nap föl szokott kelni mindig, a hajnal el szokott jönni mindig. Hihet-e önmagának, mikor inkább a szalonházók szoktak eljönni mindig?

A szívreható csavargó mellett még poétikusabb a Virágáruslány. Amikor már mindenki fünek-fának hazudja a saját vöröskáposzta-portékáját, hogy az uniformizáló hajlamú diktátor magas kedvében járjon, ő, a lassan lebegő, szegfünek árulja a szegfűt. Bárdos Margit üressépen messzire révedő tekintete arról árulkodik: ezt a virágot, a forradalmi szimbólumot - magát a forradalmat senki és semmi nem tagadtathatja el. Jelenete egyébként *Az ember tragédiája* virágárus kisleányát idézi, illetve az egész kép is a londoni szín bábjátékosbetétét, haláltáncvízióját. A jelkép azonban nem lehet azonos a valósággal.

Meg nem jelenő közösségként a Koci-Dombi elleni gúnyvers szerzői, éneklői vesznek részt a darabban. Leginkább ők a nép. A távolból, a hangjukkal. Tetteikről nem tudunk, sorsukat sejtjük.

Szöke István - Darvas Ferenc, illetve Kalmár Péter pontszerű effektusokat alkalmazó, „aláhúzó” zenéjétől kísérvé - úgy játszatja el a darabot, ahogy az egy *Übű* király-kópiához méltó. Azaz rangját, értékeit túlbecsülve. Az erőfeszítés inkább látszik, mint az eredmény; a terv inkább, mint az építmény. Az előadás képi és jelképi rendszere azon-

ban kidolgozott, hálószerűre csomózott. Néhány utalás nem annyira merészségével, mint inkább alkalmi konkrétságával üt ki. A hadügyminiszter kitüntetései egytől egyig absztraktak, jelentés nélküli mértani ábrák --- de megjelenik köztük egy vörös posztócsillag is. A kofajelenetben - midőn Koci-Dombiek asszonynak öltöznek, és egymástól veszik, vagyis nem nagyon veszik a káposztát - kevéssé szerencsés zászlóba csavarni a labdamellű diktátort, de ekkor a többi jelmez is csiricsáré. Nélkülük is érthető lenne, hogy a jelenet megfejtése érdekében nem szükséges az ötödik szomszédig mennünk.

Tetszett néhány izzó pillanat: a belbiztonsági miniszter sört követelne, de ha a piaci köztársaságban mindent a vöröskáposzta képvisel, ő is csak egy rothadozó káposztafejet kaphat sör gyanánt a Virágáruslánytól. Csikorgatja is a fogát dühében. Hempérgés, bőfögés, ütlegelés általában a jó ízlés határain belül maradt: a puccsisták nyersen vegetáló életszintjét, bárdolatlanságát, kegyetlenkedését fejezte ki.

Szöke leginkább dicsérhető erénye most - túl azon, hogy a kezdet és a vég közé mégiscsak kifeszítette ezt a szakadékony darabot - a színészvezetés, amely még a halványabb alakításokból is sejlik; s amely a főszereplő, Matus György teljesítményében busásan kamatozik. Matus folyamatosan, becsülettel teszi a dolgát színházában; megbízhatósága olykor már szürkeségnek látszik. Egy-egy jól kiosztott szerepben aztán megmutatja tehetsége teljét. Jelest érdemelt Boris Vian *Mindenkit*

megnyúzzunk című darabjának Apa-alakjában, kiválót produkált a Per Olov Enquist

írta *A tribádok éjszakája* Viggo Schiwé-jeként. Ennek a Koci-Dombinak pedig a legalkalmasabb „gazdája”. Mozdulatainak beosztottsága, kissé lelassított volta, arcjátékának a mindenkori helyzethez való gyors (de egy villanással azonnal kommentált) igazodása mindent elbeszél arról a hitvány emberről, aki bér-gyilkosnak indult, ám a körülmények - azaz a tábornokok - összejátszása és a piaci nép gyöngesége folytán fölkapaszkodhatott a - világfára. Ahhoz is van eleje, türelme, ijesztő mézesmázossága, hogy hazug ünnepi szónoklat okból és még hazugabb perbeszédekből vett szónoklattirádákat - melyekből a kelletténél több akadt Fábían tollára - külön-külön megrágva „elfogadtassa” a nézőkkel. Egyet azonban ő sem képes elhitetni: hogy a mai diktátorok is olyannyira ügyetlenkedők, képzetlenek, mint ez a gyorsan tanuló, de dilettáns Koci-Dombi.

Valószínű, hogy a helyenként szellemes, találó *Levéltetveket* alaposan kurtítani célszerű lett volna. Elképzelhető, hogy Szöke István derekas munkája kevésbé rohamszerű közelítéssel több jelentésréteget tudott volna föltárni. Az pedig bizonyos, hogy e dráma ott kezdődik, ahol befejeződik. A második szalonházónál.

Fábían László: *Levéltetvek az akasztófán* (miskolci Nemzeti Színház - Játékszín)

Díszlet: Kerényi József m. v. | *jelmez*: Fekete Mária. Zene: Darvas Ferenc, Kalmár Péter. Rendező: Szöke István.

Szereplők: Matus György, ifj. Mucsi Sándor, Körtvélyessy Zsolt, Lakatos István, Dóczy Péter, M. Szilágyi Lajos, Sárkány János, Bárdos Margit, Gyarmathy Ferenc, Szemán Béla, Szegedi Dezső.

PÓR ANNA

Passiók Liszt zenéjére

Requiem Via crucis és Jézus, az ember fia

A két színpadi mű végső megjelenésében semmiben sem rokonítható. Első látásra csak bemutatásuk közös időpontja, a Liszt-évfordulót köszöntő tavaszi fesztivál húsvéti hangulata állít-ja egymás mellé őket. Különös találkozás, hogy Liszt ritkán hallott kései művének, a *Via crucis*nak mozgássá váló színpadi átköltése hazai művészeti életünk két saját útját járó színházteremtő személyiségének jellegzetes eszköztára

szélső határait összefoglaló produkciót hozott létre.

Mindkét mű legmélyén a művészsors passiójárása, az önként vállalt kereszt-hordozás eszméje munkál.

Ruszt József a zalaegerszegi színház bemutatójával Liszt két művének, a Requiemnek és a *Via crucis*nak egybe-kapcsolásával a zeneszerző életútját fel-villantó jelzéseivel tesz kísérletet az alkotás titkainak megfejtésére, egyben a zenemű egyéni filozófiai értelmezésére. Lényegében tehát azt az alkotó mód-szert építi tovább, amellyel korábban a három Bartók-mű esetében az alkotás mélyén rejlő közös indítékot, a férfi és nő harcának misztériumát celebrálta a mozgás nyelvén.

Markó Ivánnak Liszt Ferenc, Jannis Xenakis és Dmitrij Sosztakovics

zenéjére alkotott koreográfiájával eddigi életműve szellemében megvallottan közvetlenül a szeretetről, emberségről akar szólni a tánc nyelvén, „prédikálni” a színház szószékéről. Számára a zene esz-köz, hogy Jézusnak, „az ember fiának” örökké feltámadó, a művész által feltá-masztandó eszméjét hirdesse.

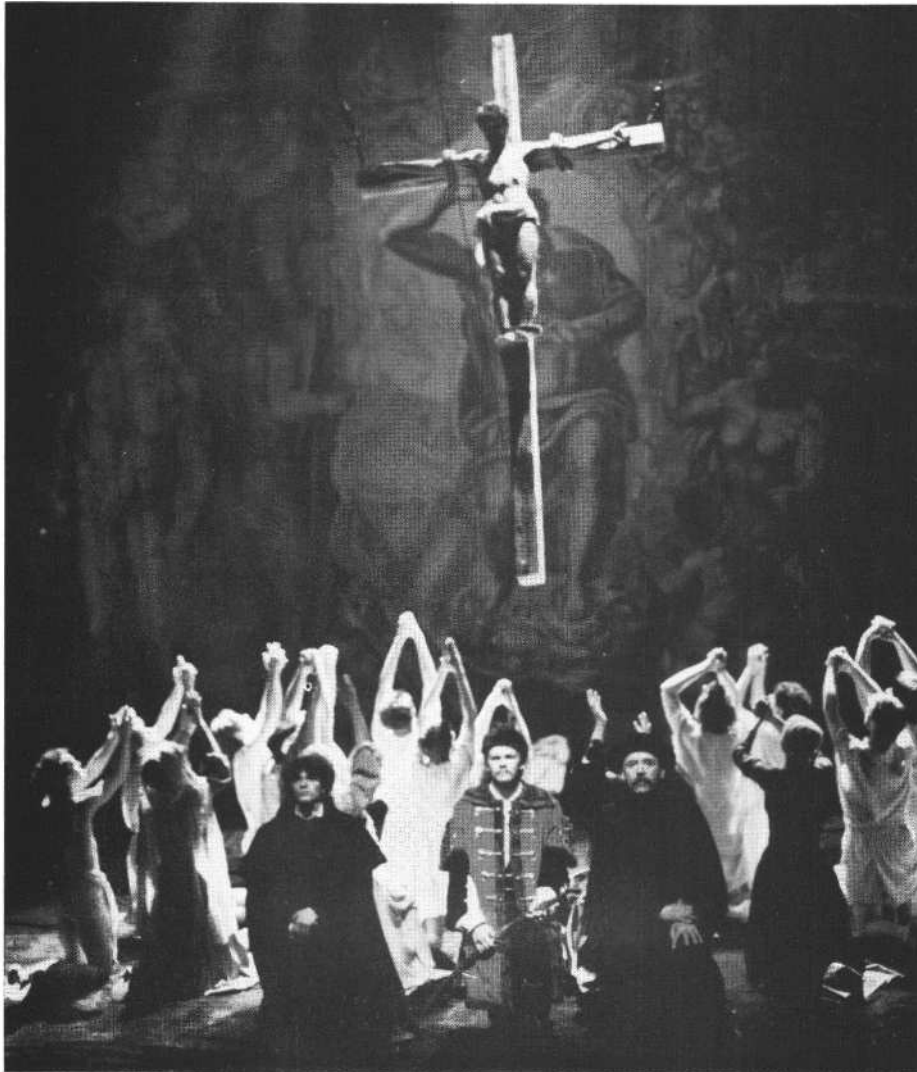
„Támadj fel bennem!”, írja Vas István Jézus életéről szóló könyvének bevezető szavaiban; akár Markó koreográfiájának mottója is lehetne. „Béke veletek!”, hangzik a megriadt, hitevesztett tanítványok körében a zárt ajtón keresztül megjelenő feltámadt Mester szózata. Alapjában erről szól az egész sport-csarnokot remekül bejátszó, a Néphad-sereg Művészegyüttesének táncosait is magába olvasztó, széles ívű húsvéti játék.

Mindkét művész legsajátosabb eszközeinek szinte szélsőségesen vegyítiszta alkalmazását követhetjük nyomon az új művekben. Ruszt József ismert, a rítus celebrálására visszavezetett rendezéseinek számos remeklését tartja számon a hazai színháztörténet. Legutóbbiak közül való a másfajta eszközökkel szinte megközelíthetetlen, korábban előadhatatlannak tartott Babits *Laodameia*-misztériumának nagyszerű színre vitele. Ám ott a rendezői módszer a verses szöveg mesteri zenetetésével párosult. Amikor ezt az eszköztárat önállósítva, a szövegtől függetlenített mozgásszínházként, zenei alap gondolatok filozófiai megjelenítését célzóan alkalmazta a rendező a három Bartók-mű esetében, már problematikus, veszélyes útnak tűnt a kísérlet. Ám akkor három eleve színpadra szánt, drámai konfliktust tartalmazó zene-műről volt szó, amelyben a plasztikus mozgású, szépen kidolgozott izomzatú, rátermett fiatal színész főszereplő és a mozgásnyelv bizonyos stilizáltsága a táncszakmától távolabb eső szemlélő számára némileg áthidalta az érdekes, mélyen szántó zenei elemzéssel koránt-sem adekvát színpadi megjelenítő mód-szer gyengéit.

A két Liszt-mű esetében ezúttal azonban megkerülhetetlenül szembeszökvé vált a rangos zenei elemzés, a meghirdetett összművészeti koncepció és a megvalósítás problematikusága között mutatkozó távolság.

A zenemű elmélyült megközelítéséről vall a példamutató felkészültséggel szerkesztett nívós műsorfüzet, amelyben a rendező vallomása kulcsot ad a kezünkbe a mozgásdráma követéséhez. „Liszt kései

Jelenet a Via Crucis zalaegerszegi előadásából

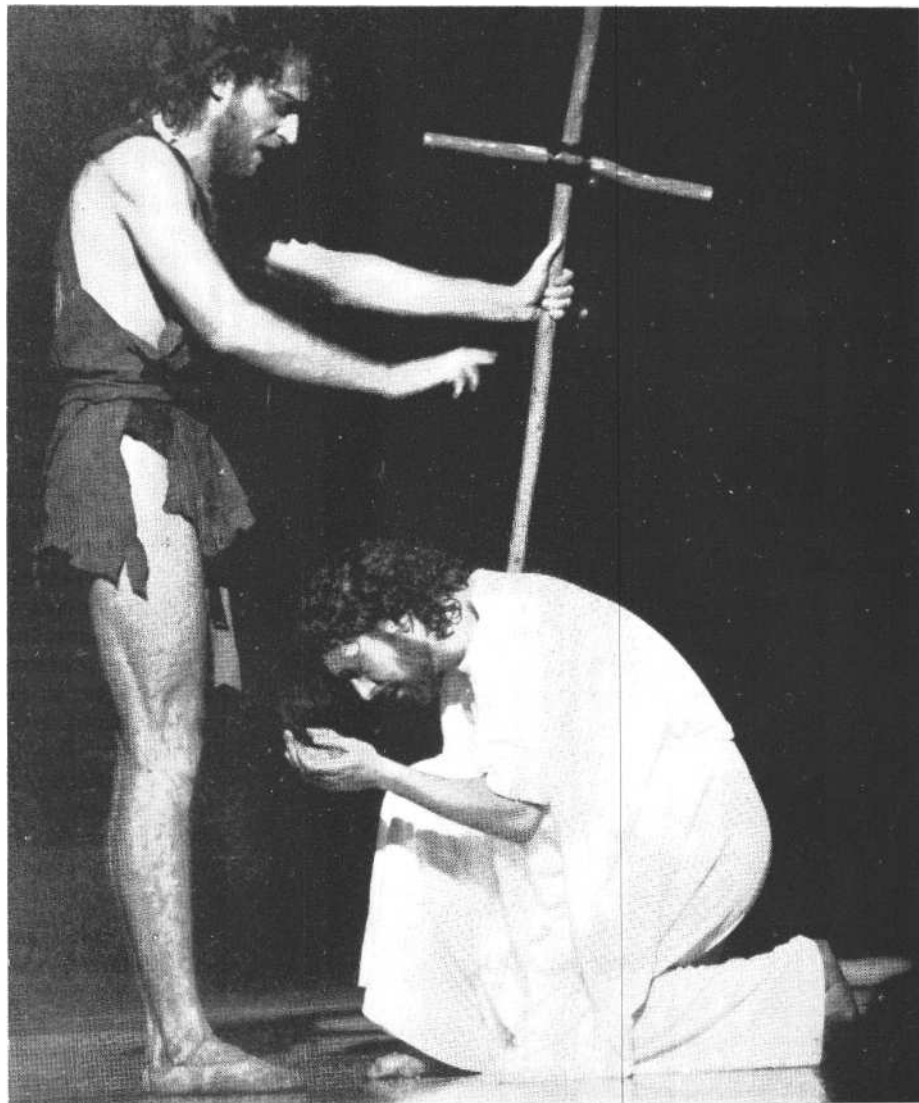


művei ... máig megfektetlenek. Egyszerűségük, nyersségük merészségük Liszt génuszába marad bezárva, s minden előadás, még a legkitűnőbb tolmácsolások esetén is a megfektetés egy-egy kísérlete" Mennyire megértjük, hogy szinte törvényszerű, ellenállhatatlan kísértés ez a Bartók-műveket színpadra állító rendező számára! Hivatkozik is Bartók szavaira: „Wagner befejezett művet hagyott maga után... Liszt nyitott kérdéseket. Lisztet nemcsak lehet, de kell is folytatni." Ruszt szándéka tehát, hogy „egy ember- és művészsors élet- és halálélményének látomásait fogalmazza meg a zene által előírt és megkövetelt szerkezet szerint és tematikájának megfelelően". A megvalósult színpadi látvány azonban ezúttal a stilizálatlanul, művészi transzpozíció nélkül megjelenő hétköznapi, mozgásaival, a mesteri zenei alkotás szegényes illusztrációjának hat.

Az életrajzi elemekkel átszőtt alapgondolat Liszt személyét állítja a középpontba, megháromszorozódott alakban, a rajongó ifjú, a magyar mentés, dísz-kardos férfiú és az ősz hajú, reverendás abbé megjelenítésével.

A megformálatlan, művészi megemelés, sűrítés nélkül megjelenő mozgásokkal ide-oda járkáló alakok (életrajzi emlékek, arkangyalok) és csoportozatok nem képesek a rendező szándéka szerinti, önmagukon túlmutató szimbolikus sugárzást elérni a színpadon.

A második részben, az eleve a stációk képsoraiban elgondolt zeneműben, a *Via crucisban* az alapmotívumot illetően szerencsésen megragadott mozgásstilizáció áll a középpontban. A kereszthordozás halk, sínylődő zenéjének ezúttal a stilizált helybenjárással megoldott monoton kereszthordozás képe felel meg a színpadon. Ezt a pantomimosok eszköztárában nemzetközileg elterjedt járásformát elsőnek Barrault, majd utána Marceau tette közismertté. Az eredeti-leg Etienne Decroux-tól származó szimbolikus sűrítés variánsa ezúttal valóban a helyén van a véget nem érő kereszthordozás érzékeltetésében. Ugyanakkor a kálvária egyes stációit szétválasztó kemény faütők hangjainak ostorcsapást idéző asszociációja tagolja, fokozza az egymást követő képsorok feszültségét. Ruszt József ezekben a színpadi pillanatokban képes érzékeltetni Liszt zenéjének szándékait puritanizmusát, amellyel elemzői szerint tudatosan elkerülte



Jézus, az ember fia (Győri Balett). Kiss János (Keresztelő) és Markó Iván (Jézus) (MTI Fotó - Földi mre felv.)

a romantikát és a XIX. század végének „zaharinos szentimentalizmusát”. A XX. század zenéjét megelőlegező újszerű látatással szándékosan mellőzte a közvetlen hatású zenei eszközöket. Ruszt József ebben a szellemben közelített a műhöz; kár, hogy a végkifejletben, a zeneműnek a borzalmakat emelkedett harmóniában feloldó „Ave cru...” befejezésében az egész színpadi koncepciót felborító asszociációs zavart keltett a hagyományos bibliai szimbólumok és a rendező saját szimbólumainak, a megháromszorozódott Liszt-alakoknak a keveredése. Az ilyen elmélyülten merész kísérletező munka meggyőződésünk szerint sohasem vész igazán kárba, mert a végigjárt út a sikertelenségekkel együtt gyarapítja a művészi tapasztalatot.

Markó Iván művészi credójának megvalósításában, szimbólumrendszerének kiteljesítésével eljutott a tökéletes közérthetőségig. Ezúttal ő is szokatlanul naturalis, „hétköznapi”, mai képpel indít. Utcai ruhás ünneplő család keresztelőre hozza újszülöttjét. A szokványos keresztelő rítust álarcos terroristát: gép-

pisztolysorozata szakítja félbe, és a keresztelőmedence tövében földre teríti az egész közösséget. Megdermedünk. Mi ez, csak nem naturalista, plakátszerű híradóképekre tért át a Győri Balett? De nem. Szerencsére ez csak az exozíció. Itt „teszi le a garast” a koreográfus: félreérthetetlenül tudomásunkra hozza, hogy az erőszak elleni szeretet harcát jelenti számára „az ember fiának” az eszméje. Mozdás, művészi szcenikai fantázia és zene egymást erősítő, értelmező szimbólumrendszerével mondja el Markó a maga örök hitvallását az embertelenség és erőszak ellen vívott harc töretlen vállalásáról. „Nem balettet csinálunk, hanem gondolatokat mondunk el a tánc nyelvén”, vallja most is. így van. Sikerül is elmondania eszméit, gondolatait, megragadó táncos egyéniségével, Gombár Judit nagyszerű díszletlátomásaival, a világítási, szcenikai effektusok intuitív mágiájával, az összeforrott együttes szuggesztív játékaival.

Markó Iván sajátos módszerét ismerve, elfogadva, nem is várunk a Győri Balettől mindig újszerű koreográfiai

bravúrokat. Mégis, valljuk meg, a legszébb, valóban emlékezetes pillanatok most is azok maradnak, amikor ihletett, plastikusan, kifejezően megformált táncok jelennek meg a kompozícióban. Az indításban, Keresztelő Szent Jánosnak és híveinek barbár fanatikus táncában (Kiss János szólójával) és az ezzel kontrasztáló, emelkedett nyugalmat sugárzó megkereszteléssel, a háttérben megjelenő szép szimbólummal, a sziklaforrással, amely majd a kompozíció menetében a vallás embertelen fanatizmussá torzulásával, véressé válva tűnik fel újra. Erőteltjes a Mester és a tanítványok visszavisszatérő meggyőző mozgás-motívuma. A kompozíció csúcspontja, Markó munkásságának talán legnagyobb vonalú táncos alkotása a Jézus bevonulását ünneplő ujjongó tömeg tánca. Az oltárképszerűen szétnyíló több-szintes háttérből kiáramló tömeg kör-táncával elárasztja a hatalmas pódiumot; szökdelve, rohanva, szárnyaló leplekkel, a legszélén a nők által kézen fogott kisgyermekkel, elementáris hatású tánckép. A kosztümök, színek, leplek, eszközök drámai összehatása most is tökéletes.

Szép színpadi szimbólum a tomboló vihar közepette a színpad előterében a hánykolódó sajka tépett vitorlája körül riadt nyájként összeszorult tanítványok képe, miközben a háttérben az áttetsző függöny mögött viharfelhők, villámlások között fel-felbukkan a keresztet hordozó Jézus és egy pillanatra a Golgota hármaskeresztjének képe is. Markó Iván Jézus-alakjának szólói közül kiemelkedik a kufárokat ostorral kiverő jelenet nagyszerű dinamizmusa és a vallás nevében egymást öldöklők csatájának előterében őrjöngve, szenvedve tiltakozó Jézus megrázó tánca.

Bizonyos hiányérzetünk akkor támadt az est során, amikor a hitet, szeretetet sugárzó, festőien szép bibliai csoportozatok közötti átmenetekben kissé hosszadalmasan ismétlődő, vázlatosabb mozgásformák következtek. Olykor valóban csak Markó Iván rendkívüli intenzitással, szuggesztivitással megformált Jézusának erőteljes színpadi jelenléte bírta áthidalni a táncatlanabb jeleneteket. Megragadóan szép viszont a befejezés hitvallása, amikor a pokol bugyraiból előkúszó meggyötört emberiség soraiból előszaladó gyermekek körülveszik Jézust, aki segítségükkel ismét önként felveszi a keresztet, és velük együtt menetel tovább.

NÁNAY ISTVÁN

A velencei kalmár

Shakespeare-bemutató a Nemzeti Színházban

Negyvenhat éve nem játszották magyar színpadon Shakespeare e színjátékát, „a legnagyobb remekművek egyikét” (Alexander Bernát). Ez önmagában szót sem érdemelne, hisz számos Shakespeare-darab ennél hosszabb ideig hiányzott, hiányzik a hazai repertoárból. De ez esetben nem arról van szó, hogy a rendezők, a színházak érdeklődését valami miatt nem keltette fel ez a dráma, hanem arról, hogy különböző történelmi és politikai tényekre és sérelmekre, csoportérzelmekre és -érzékenységekre, indítatásukban eltérő, de végeredményükben hasonló megfontolásokra hivatkozva nem kerülhetett színre *A velencei kalmár*.

A dráma értelmezési nehézségei

Való igaz, hogy a mű előadástörténetében az idők során egyre inkább, az elmúlt ötven évben pedig különös intenzitással a dráma mesterien egy-másba fonódó motívumszámai közül a zsidó Shylocké került előtérbe, ezáltal minden színre állításakor az értékelés döntő szempontja: antiszemita vagy filozsemita kicsengésű-e az előadás.

A belső szerkezeti arányváltozásnak történelmileg lényegében két oka van: az évszázadok során megváltozott a dráma egyik főkonfliktusának gazdasági alapja, másrészt századunkban tömegméretekben vált tragikussá a zsidó-kérdés Európában.

Shakespeare korában teljesen nyilvánvaló volt az uzsorás és a kalmár közötti érdekellentét, a gazdasági szempontból (is) átmeneti korban, a gazdasági fellendülés, az iparosodás korában kétféle profitszerzési forma, és ezzel együtt, ebből következően kétféle mentalitás, etikai magatartás állt szemben egymással. A kalmár áruval kereskedett, adott és vett, a haszna a kétféle ár különbségéből képződött, a modern bankár elődje, az uzsorás viszont pénzt adott kölcsön, neki a kamatból adódott a többletbevétele. Az iparosodás, a fejlesztés, a beruházások megkövetelték a pénz nagyobb mértékű mozgását, nélkülözhetetlenné váltak a pénzügyle-

tek, a kalmárnak is szüksége lett az uzsorásra.

Ugyanakkor a korabeli Angliában - és Európa más országaiban is - egy korábbi gazdasági formáció társadalmi szabályozottsága alapján még elítélték az uzsorát, a kamatot, így ellentét alakult ki a szabályok és a szükségletek között. Az ellentmondás feloldása: olyanoknak kellett foglalkozniuk a pénz-kölcsönzéssel, akikre nem vonatkoztak az egyes országok törvényei, tehát az idegeneknek, történetesen a zsidóknak, illetve az izmaelitáknak. Így anyagilag tulajdonképpen mindenki jól járt, de attól még természetesen nem szűnt meg az a konfliktus, amelyet csak látszat-intézkedésekkel oldottak meg, csupán más területen vált nyílttá: erősödött a társadalmi megkülönböztetés. Az a réteg, amely gazdaságilag szövetségese volt a társadalom vezető rétegének, a társadalom alacsonyabb rendű kirekesztettje, gettóba zártja lett.

Ebből egyenesen következik, hogy az alapvető társadalmi konfliktusok levezetésére általában olyan álfkonfliktusok szolgálhatnak, amelyek forrásává és különböző társadalmi indulatok tárgyává egy kisebbségi létbe szorított réteget lehet kikiáltani. Az indulatok mértéke és milyensége alapján a kisebbségi réteg tagjaihoz való viszony a semmibevertől a kigúnyoláson, a következmények nélküli megleckéztetésen át a lelki és fizikai megsemmisítésig terjedhet. Európa legtöbb országában a zsidó uzsorás is a társadalom peremére kényszerített, de szükséges figura lett. „Átmeneti korban vagyunk: a pénz már hatalom, de még nem a legfőbb hatalom; a származás egyelőre még fontosabb, mint a pénz. A zsidó pénzével kíván érvénye-sülni, vagyonszerzéssel próbálja áttörni születésének korlátait. S minél nagyobb a vagyona, annál inkább gyűlölik - mint a születés kiváltságait fenyegető vetélytársat” - írja erről Roth Endre *a Shakespeare - szociológiai olvasatban* című könyvében.

De ahogy megváltozik az uzsora társadalmi megítélése, úgy változik - Nyugat- és Kelet-Európában nem egyforma módon és mértékben - az uzsorás megítélése, helye és rangja is. Így változott meg Shylock értelmezése is. A feljegyzések szerint Shakespeare korában Shylock még komikus figurának számított, később egyre árnyaltabb, bonyolultabb, a tragikus és komikus vonásokat ötvöző, majd mind egy-

értelműbben tragikus alakká alakult, olyannyira, hogy Alexander Bernát éppen úgy, mint Kárpáti Aurél „komor felhőnek” érzi, amely „démonikus árnyékot” vet a gondtalan vígjátéki derűre.

Nem változott viszont a dráma alap-helyzete, az ugyanis, hogy Shylock kisebbségi létben élő ember, tehát mindaz, ami a társadalmi és gazdasági konfliktusoknak álkonfliktusok szításával történő levezetésével kapcsolatban jelenik meg, az változatlanul érvényes, és a huszadik század harmincas éveitől kezdve egyértelműen ez a kérdés került A *velencei kalmár* előadások középpontjába.

De míg a zsidókérdés éleződésekor, a holocaust idején és közvetlenül utána valóban és érthetően Shylock zsidó mivolta polarizálta az előadásokat, mára

- e kérdéskomplexum változatlan *érvé-*nye mellett - mindenekelőtt Shylocknak, egy kisebbség reprezentánsának sorsa válik egyre fontosabbá, problémahordozóvá.

Aki tehát ma A *velencei kalmár* előadására vállalkozik, annak számos olyan problémával kell szembenéznie, amely nem elsősorban drámai-dramaturgiai természetű, hanem elsődlegesen drámán kívüli, a műnek csupán egyik problémakörét övező ideológiai, politikai jellegű. E problémák különösen élesen vetődtek-vetődnek fel Közép- és Kelet-Európában, éppen ezért az itteni interpretációk kulcskérdése a dráma *minden* értékét és rétegét *egyformán* érvényre juttató, a műhöz tapadó, a műnek csak egyetlen gondolköréből következő preconcepciókat lehántó elemzés. A Nemzeti Színház előadása azt mutatja, hogy ezúttal ez az elemzés részben nem, részben csak nagyon következtetlenségül történt meg.

Antonio - Shylock - Portia

A *velencei kalmár*nak a középpontjában nem Shylock áll hiába körülötte parázslók fel a drámát kedvelők és ellenzők, a darab bemutatását kívánók és elutasítók vitája -, de nem is a cselekményt mozgató másik figura, Portia, hanem a látszólag passzív Antonio, aki nem véletlenül a címszereplő. Antonio a dráma legösszetettebb szereplője: vagyonos - egyszerre őt gályája viszi árult szerte a világba -, befolyásos és reprezentáns tagja Velence vezető rétegének. A többieknel sokkalta értékesebb, nagy-lelkű, bőkezű, segítőkész - a maga rendjéhez tartozókhöz. Társadalmi helyzete, a nem apránként szerzett, hanem a



Shakespeare; A *velencei kalmár* (Nemzeti Színház). Funtek Frigyes (Bassanio) és Rubold Ödön (Antonio)

rangjának következményeként természetesen létező, vagyona és lelki nemes-sége, úri könnyelműsége *vonzó* emberré teszik. Ugyanakkor a nem a saját társadalmi csoportjába tartozókhoz egészen más a viszonya. Shylockot meg-veti, gyűlöli, még mielőtt a darab cselekménye elkezdődött volna, már jó néhányszor leköpte, megrugdosta, megszegyenítette. S amikor kölcsönért a zsidóhoz kénytelen folyamodni, ismét kilátásba helyezi, hogy ha már nem lesz szüksége Shylockra, ugyanúgy fog vele bántani, mint azelőtt.

A dráma több elemzője felhívta a figyelmet arra Vas István a fordításhoz készített tanulmányában egyértelműen állítja -, hogy Antonio darabbeli viselkedésének kulcsa barátjához, Bassanióhoz fűződő több mint baráti viszonya. Ez magyarázza a darab kezdőszóiban exponált, de a drámán végig megmaradó szomorúságát, hiszen Bassanio elhagyja őt, erre utal az, *ahogy* a velencei ifjak magukra hagyják a barátokat, valamint a kalmár minden olyan megjegyzése, felkiáltása, amelynek címettje Bassanio. S mindenekelőtt ez a kapcsolat magyarázza, hogy elvei ellenére miért hajlandó pénzt kölcsönvenni, sőt még Shylock játékosnak tűnő bánatpénzfeltételébe is miért megy bele. Antoniót tehát tiszta. és mély érzés fűzi Bassanióhoz, akit viszont elsődlegesen a nyereségvágy hajt a férfihoz, akárcsak később Portiához (ahogy erre Laurence Olivier is rámutat).

Antonio boldogtalan. Nemeslelkűségét mutatja, hogy saját boldogtalansága árán is elősegíteni igyekszik társa boldogulását. De elköveti azt a tragikus vétséget, hogy a kölcsönügyletben nem tartja magát a szigorú és racionális pénz-ügyi feltételekhez, ezáltal olyan helyzetbe jut, amelyben sem a maga nemesi erkölcs kódexe, sem a pénzügyi tranzakciók rideg szabályszerűségei nem érvé-

nyesek, s amelyben a bosszú játssza a főszerepet, nem pedig az emberiség. Ráadásul a „magasabb érdekek” szempontjából is kiszolgáltatott helyzetbe kerül, hiszen a Dózse sem „gátolhatja a törvény folyását. / Ha megsérül a teljes jog, melyet / Az idegen itt Velencében élvez / Megsértheti államunk igaz hírét, / Hiszen a város haszna, üzlete / Minden néptől függ”. Bár Antonio megmenekül, sőt sorsa is jóra fordul - gályái közül néhány visszatér -, lényé nem változik. Egyfelől ő sem kevésbé bosszúálló, mint Shylock, hiszen a zsidó számára szolgáltatott kegyelmének feltétele az, hogy „Azonnal a keresztény hitre tér-jen”, illetve az, hogy ha meghal, „minden java A lányára (aki már előbb elhagyta hitét) és Lorenzóra száll”. De az ő bosszúja eredményes: Shylock meghal. Másfelől Bassanióval Portiához térve az egymásra találó párok között Antonio végképp egyedül marad, s barátját végleg elveszíti, miután kijelenti Portiának, hogy „lekötöm ezúttal / A lelkemet zálogul, hogy urad / Soha többé meg nem szegi hitét”. Többek között ezért sem lehet oly egyértelműen meg-ítélni az ötödik felvonást, ahogy azt akár a befejezés elhagyói, akár az idillikus vég kívánalmát hangoztatók általában teszik.

Antonio mellett természetesen a többi szereplőnek is megvan a maga tragédiája. Mindenekelőtt Shylocknak, akinek minden megmozdulását hármás sérelem - zsidó mivoltában ért megaláztatása, lánya és pénze elvesztése -- mozgatja. Alig lép színre, máris megfogalmazza a keresztény, de főleg a kölcsönpénzt ingyen kihelyező s ezáltal a kamatlábat leszállító rivális elleni gyűlöletét és hosszúvágyát. De bosszúja még kör-vonalatlan. Csak akkor születik meg benne az adóslévélben lefektetett záradék érvényesítésének gondolata, amikor

lánya, Jessica a keresztény Lorenzóval megszökök, s ráadásul vagyonának nagy részét is magukkal viszik a fiatalok. Ettől kezdve a szigorúan racionális gondolkodású Shylock egyszerűen irracionális tettbe lovalja bele magát: Ragaszkodik Antonio szívéhez. (A dráma egyik belső következtetlensége, hogy csupán a Tuballal való harmadik felvonásbeli jelenetében mondja ki először Shylock azt, hogy ellenfele szíve lesz az az egy font hús, amit ki akar szakítani annak testéből, de a negyedik felvonásbeli tárgyaláson a jóval előbb írott szerződést felolvasva ad derül ki, hogy eleve erre a testrésze gondolt az uzsorás.)

A tárgyaláson monomániásan köve-teli a szerződésből következő jussát, és konokan elutasítja Portiának megbocsátást sürgető humanista gesztusait. Függetlenül attól, hogy jogi szempontból Portia érvei mennyire helytállóak, Shylock a tárgyalás során sarokba szorul, mert a vérontás tilalmának említése a vallása, hite szerint élő embert rendíti meg. Nem a józan esze diadalmaskodik, amikor Portia igazságot ígérő felszólítására egyszer csak a tartozás háromszorosával is megelégedne a hús helyett, hanem a Ne ölj! parancsa tántorítja vissza a bosszútól. S amikor kiderül, hogy késő visszakoznia, s újabb felszólítást kap Portiától tettének végrehajtására, megtorpan, képtelen a végső soron gyilkosságnak tekinthető bosszúállásra. De ekkor ügye már végképp elveszett. Hiába van neki igaza a törvény betűje szerint, beindul és győzedelmeskedik az a mechanizmus, amely nemcsak a humanizmus szellemét,

hanem egy társadalmi rend védelmét is képviseli. Nincs számára menekvés: körbekerítették, hitét - melynek parancsa alapján nem volt ereje érvényesíteni jogát - kellene megtagadnia, lánya elhagyta, maradék pénzét elveszik, vagy csak korlátozottan gazdálkodhatna vele, s ha a kegyelemnek mindez együtt az ára. akkor nincs szüksége a kegyelemre. Shylock bukása egyszerre tetszik jogos-nak és jogtalanannak.

Távozásával formailag még nincs lezárva semmi, de lényegében már minden eldőlt: ha életben maradna is, csak élőhalottként vegetálhatna. Maga a halál dramaturgiailag érdektelen, így csupán értesülünk róla az utolsó felvonásban, ahol viszont a halál következményei ismét drámai hangsúlyt kapnak.

Portia Shakespeare-nek az egyik leg-sokoldalúbb, legszebben jellemzett nő-alakja. Szellemes, amikor a nem kívánt kéréit jellemzi, érzelmes, amikor Bassanióra emlékezik, őszintén aggódó a marokkói és aragóniai kérők próbálkozásáról - hiszen a ládikapróbától a jövője függ -, lángoló érzelmekkel teli, amikor a velencei ifjú helyes választásáért izgul. Nagyvonalú, amikor Bassanio barátján, Antonión kell segíteni, ösztönösen érzi, hogy a maga sorsa Bassanióétól függ, a fiatalemberé pedig Antonióétól, tehát logikus a felismerése: neki is tenni kell valamit azért, hogy az uzsorás és a kalmár póre számára kedvezően végződjön. Még nem tudja, miként fog segíteni, még csak intuíció vezeti, amikor Balthazárt elküldi Páduába, a leghíresebb jogi fakultásra unokabátyjá-

hoz, a híres tudós Belarióhoz azzal az utasítással, hogy „ami ruhát s papírt ő ad neked / Hozd el”.

A negyedik felvonás tárgyalásjelenete a dráma csúcsa, egyben Portia szerepé-nek egyik legösszetettebb megnyilvánulása. A dráma három fővonala itt kapcsolódik egybe, s a megoldás kulcsa Portia ítélezésében van. Ám Portia nem jog-tudor, „csak” szerelmes asszony, aki mindenekelőtt a maga boldogságáért küzd ilyen álruhás, szerepjátszó módon, ugyanakkor él benne a tiszta és fenn-költ shakespeare-i nők emberisése is. Nem a zsidó mindenáron való megleckéztetését, pláne vesztét akarja; háromszor kéri Shylockot, kegyelmezzon Antoniónak, s e kérések egyike a híres tiráda a kegyelem lényegéről. Csak amikor az uzsorás mind a háromszor visszautasítja kérését, akkor kezdi levezetni a tárgyalást - az unokabátyjától kapott útmutatások alapján. (Erre félre-érthetetlenül utal Belariónak a Dózsához írott levele: „Megismertettem őt a peres üggyel, sok könyvet forgattunk együtt, ismeri véleményemet.”) A tárgyalás nem egyszerűen jogi aktus, hanem mindenekelőtt drámai helyzet - minden szereplő számára tétje van. Antonio és Shylock esetében ez nyilvánvaló, Portiá-ban áttételesebb. Az kézenfekvő, hogy a tárgyalást nem forgatókönyv szerint kell levezetnie, tehát a szituáció elsőd-leges tétje: miként játssza a bíró szerepét, hogyan képes érvényesíteni a tanultakat az adott helyzetben. De mert Portia nem jogász, a tárgyalás során a különböző emberi megnyilvánulások elsődlegesen mint érzékeny asszonyra hatnak rá. S nemcsak Shylock konoksága vagy Antonio védekezésképtelensége, hanem mindenekelőtt Antonio és Bassanio feltáruló kapcsolatának jellege, erőssége. Ebből a felismerésből következik aztán a gyűrűkérés, amely átvezet az ötödik felvonásba, s megvilágítja a befejezés lényegét.

Köztudott, hogy az ötödik felvonást gyakran elhagyják, vagy csupán a tragé-diát feloldó idillként értelmezik. Ha a darab középpontjába Shylock drámáját állítják, logikus, hogy a zsidó sorsának befejezésével záruljon az előadás, ha viszont Shylock történetét a szerelmesek vígjátéki bonyodalmának ellenpontja-ként fogják fel, érthető a befejezés idillje. A dráma mélyebb elemzése azonban kimutathatja, hogy sem ez, sem az a befejezés nem állja meg a helyét. Az ötödik felvonás a szerelmesek

Gábor Miklós (Shylock) és Papadimitriu Athina (Jessica)



kibékülése ellenére sem sugall felhőtlen boldogságot. Lorenzo és Jessica fel-vonást indító párbeszéde a zenéről még azt ígéri, hogy harmóniába oldódik az előző dráma, de a gyűrűpróba lezárása már nem hagy kétséget afelől, hogy mindenki megváltozott egy kicsit az átélt események hatására. Portia kétkedőbbé és bölcsébbé vált, Antonio megkerült kincseivel is magára maradt, Bassanio lelepleződött, Jessica végképp elszakadt gyökereitől, Lorenzo egy halál árán lett gazdag. Mindőjük boldogságába egy cseppnyi fájdalom vegyül, s más-más módon, de mindegyikük - még kapcsolataikban is - egyedül marad. Eléri egyik fő céljukat, hogy gazdagok legyenek, de ennek az ára: egy ember halála, egy kis jogi hamiskodás, egy álom feladása, egy kapcsolat széthullása.

Antonio másodszor kezeskedik Bassanióért - először testével a kölcsönért Shylock-nak, most lelkével hűségéért Portiának, de mi a garancia arra, hogy abban a világban, amelyet csak a pénz mozgat, amelyben minden kapcsolat mélyén a pénz játssza a főszerepet, s amelyben a kimeríthetetlen gazdagságú Portia sem érezheti magát teljes biztonságban, ezúttal állni tudja a kezességet? Törékeny boldogság ez, amelynek feltételét a Bassanio-Portia páros pandant-kettősének, Gratianónak és Nerissának sorsáról - általánosító érvénnyel - csak annyit tud mondani Gratiano: „Nem árthat már nekem vihar, se jég, I Ha megörzöm Nerissa gyűrűjét.”

A *velencei kalmárnak* remek a szerkezete, az első felvonás hármasképp exponálja a dráma három fő cselekményszálát úgy indítja el, hogy a későbbi konfliktusok magja már mind benne foglaltatik. A második-harmadik felvonás lüktető és egyre gyorsuló jelenetváltásai után a negyedik felvonást a tárgyalásjelenet uralja, s a röpké gyűrűátadási epizód vezet át a kádenciaszerű utolsó felvonásba. A legtöbb jelenetben Portia szerepel, aminek elsősorban a belmonti történet szaggatottsága az oka. Shylock és Antonio egyaránt öt-öt jelenetnek a szereplője, s ebből három a közös jelenetük, míg a Portia-vonal csak a negyedik felvonásban fonódik egybe a másik két szállal. Ez a pontos szerkezet megszabja az előadások tempóját és ritmusát.

Az előadás megoldatlanságai

A Nemzeti Színház nem könnyű feladatra vállalkozott *A velencei kalmár* bemutatásakor. Önmagában a dráma megjelení-



Pregitzer Fruzsina (Nerissa) és Kubik Anna (Portia) *A velencei kalmárban*

tése sem könnyed ujjgyakorlat, hiszen nem tiszta műfajú darabról van szó, s a tragédia. és a vígjáték belső arányai-nak megkomponálása, a dráma rejtett összefüggéseinek feltárása különösen körültekintő és elmélyült munkát igényel. De igazából az nehezíthette a színre állítók dolgát, hogy a bevezetőben már említett tényezők miatt sok-sok aggály, félelem, preconcepcionális megfontolás kísérelte-kísért a darabot is, a vállalkozást is. Ilyen esetben a különféle s többnyire egzaktnak meg sem fogalmazott kifogásnak és igénynek egyszerre s egyidejűleg nem lehet eleget tenni, nem lehet defenzívából művészi alkotást létrehozni. Az egyedüli lehetséges alkotói magatartás a dráma minél pontosabb és tökéletesebb értelmezése, kibontása és megjelenítése lehet csak. Sajnálatos, hogy éppen ezzel maradt adós a nemzet; színházi előadás, és Sík Ferenc többszörösen súlytalanította, eljelentéktelenítette a drámát, elsimította a konfliktusokat, s a produkció jellegét a vígjátéki hangütés szabta meg.

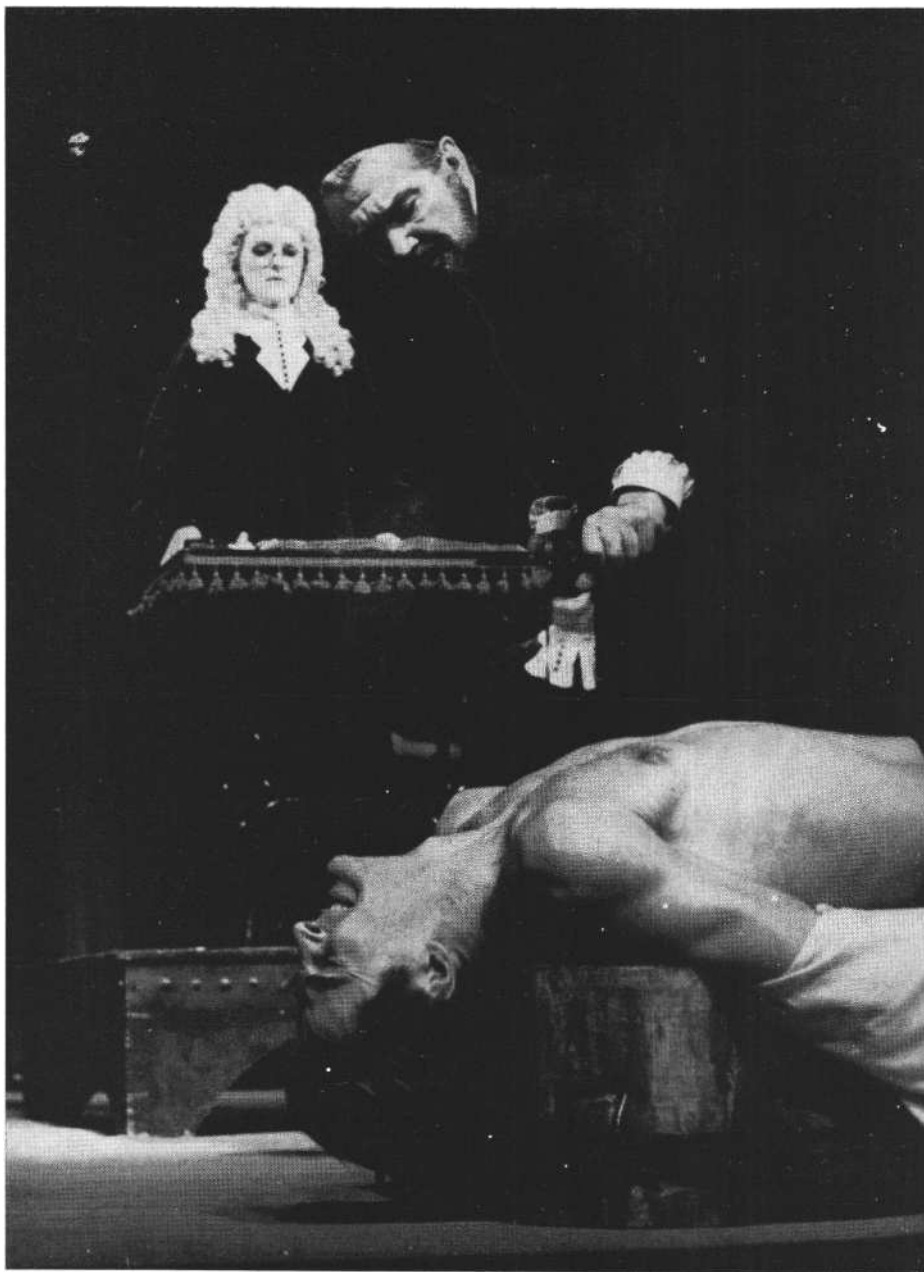
A mű szigorú és remek szerkezetét a rendező fellazította egy velencei karnevál forgatagát idézni akaró, vissza-visszatérő keretjátékkal. A darabindító karneváljelenet elvben alkalmas lehetne arra, hogy mintegy előrevetítse, összefoglalja a későbbi eseményeket - erre van is némi utalás -, de egészében a Schäffer Judit pompás jelmezeiben felvonuló, magukat illető figurák sem a valódi karnevál hangulatát, nem képesek felidézni, sem lehetséges dramaturgiai funkciójuknak nem tudnak megfelelni.

Csányi Apád díszlete kétféle világot tükröz, kétféle stílust képvisel. A színpadtér bal hátsó sarkát uraló, velencei

hidacs-kára asszociáló díszletépítmény az egyetlen állandóan jelenlévő elem, valamint végig látható még egy óriási, hordozható velencei oroszlános baldachin is. A velencei jelenetekben paraván-szerű, fehér rácsos elemek osztják fel a teret, e hangsúlyozottan jelzésszerű falak érzékeltetik az utcák, Shylock háza, a ház előtti térség helyszíneit. A belmonti jelenetekben viszont virágokkal befuttatott oszlop, illetve oszlop-csonk, Valamint a második-harmadik felvonásban négy hinta befüggesztése és az előtérben leterített narancsszínű lepel képezi a tér- és helyszínjelzést.

velencei képek semleges jellegűek, semmilyen konkrét helyszínt nem idéznek, s bár az elemek praktikus használatuk, a díszletnek nincs hangulati értéke. A belmonti képek viszont kifejezetten meseiek, szépségükkel e jelenetsorokat dramaturgiai súlyuknál látványban hangsúlyosabbakká teszik, s ez egyértelműen a Portia-vonal kiemelését szolgálja. Az eltérő stilizáció tovább bonyolódik: van, amikor két jelenet között felvállaltan nyílt átdíszletezés folyik, máskor az egyik jelenet átúszik a másikba; van, amikor statiszták két színpadszéles világoskék leplet mozgatnak, jelezve: ez itt most a lagúnák vize, s van, amikor mozgással imitálják a szereplők, hogy gondolán hajókázva beszélgetnek, s ugranak át az egyik hajóról a másikra, illetve a szárazföldre; a harmadik felvonás végén Bassanio és Portia, illetve Gratiano és Nerissa hosszú hintázás közben vallanak egy-másnak szerelmet.

Ahogy a látványvilágban a sokféleség uralkodik, ugyanígy ez jellemzi az előadás zenei anyagát is. Verdi-balettzene,



Kubik Anna (Portia), Gábor Miklós (Shylock) és Rubold Ödön (Antonio) (Iklády László felvételei)

Offenbach *Hoffmann* meséinek ismert barcarolája, Johann Strauss Egy *Velenében-keringője*, szintetizátoros kísérőzene, mai hangzásvilágú dalok keverednek egymással. A különböző zenei motívumok a megfelelő dramaturgiai helyeken szólalnak meg, és ismétlődésükkel orientációs szerepet töltenek be, de bántóan különböző minőségűek.

A dramaturgiai beavatkozás mértéke nem jelentősebb a más hasonló darabok esetében szokásosnál, ám jellege jelzi azokat a gondokat, amelyek a mű színre állítását kísérték. Szerencsés megoldás az, hogy a marokkói kéro eredetileg két jelenetét összevonták, az viszont sajnálatos, hogy a harmadik felvonás utolsó jelenetének - amely Jessica jellemzése, Jessica és Lorenzo, illetve Jessica és Lanzelo kapcsolata szempontjából rendkívül fontos - elhagyása miatt mindhárom figura íve torzó lett. A belső

húzások logikája többnyire megfeythetetlen, jó pár esetben nem érthető, mit miért hagytak el.

A drámaértelmezés legsúlyosabb problémája a három főszereplő közötti kapcsolatoknak a dráma lényegét veszélyeztető torzulása. Ebben az előadásban Antonio jellegtelen, súlytalan és érthetetlenül fiatal ember. Rubold Ödön kalmárjáról nem lehet elhinni, hogy gazdag ember, de azt sem, hogy valóban bús, hogy igaz érzelm fűzi Bassanióhoz, hogy valamelyest is megéri Shylock fenyegetése. Üresfejű és üresszívű ficsúr csupán ez az Antonio, nem különb a többi velencei ifjúnál. Westernfilmekből ismerős mozdulattal szakítja fel ingét, mielőtt a zsidó kése alá fekdne, de egy pillanatra sem hiszi, hogy valóban meg kell halnia, így a dráma egyik legfeszültebb epizódja csak felemásul születhet meg. Ez nagy részben a színész

hibája, de részben a rendezése is. Ha ugyanis Antonio ilyen jellegtelen alak, akkor az ő drámájának nincs igazi tétje, s ami ezzel összefügg: nem lehet egyenrangú ellenfele Shylocknak, azaz mesterségesen le van fokozva a figura is és a lehetséges konfliktus is.

Shylock tragédiája viszont a tényleges drámai helyzetenl jobban felértékelődik. Az előadás nem kitágítja, hanem leszűkíti a dráma problematikáját, azaz a zsidóban nem a kisebbségi helyzetben lévő idegen embert hangsúlyozza, hanem annak faji jellegét emeli ki. Gábor Miklós megjelenésével, maszkjával, hanghordozásával, gesztusaival többszörösen kiemeli Shylock zsidóságának külső jegyeit, miközben megmutatja az uzsorás tágabb érvényességű tragédiáját is. Shylock sorsában két jelenet különösen fontos, a Tuballal való beszélgetése és a tárgyalás. Az elsőben siránkozik lánya és pénze elvesztése miatt, értesül lánya költekező életmódjáról, de ekkor tudja meg azt is, hogy Antoniót egyre több veszteség éri, itt tárgyiasul a bosszú-vágva. Ez a mesteri jelenet azért félelmetes, mert pillanatonként változik Shylock hangulata, hol a dukátjait siratja, hol Jessicát, hol a Leától kapott gyűrűjét, hogy aztán a következő mondatával már elátkozza lányát, halálát kívánja Jessicának, s mindeközben egyre közelebb és közelebb jut az elhatározásához: Antonio szívét akarja. Ezt a jelenetet Gábor Miklós virtuóz módon jeleníti meg, de egy lényeges momentum hiányzik az alakításából, az a vonás, amely a zsidó figuráját többretegűvé, időnként ellenszenvenessé, elítélendővé teszi. A lánya iránti indulat nem válik elég súlyossá, inkább nevetséges, ahogy gondolatai ide-oda csaponganak. Ez a tendencia az alakítás egészére is érvényes.

A tárgyalásjelenetben is túlhangsúlyozódik Shylock zsidó volta - többek között azzal, hogy nem egyedül jelenik meg a bíró előtt, hanem két hitsorsosával, tehát nem egyetlen ember, hanem egy közösség fölött ítélkeznek - sugallja a rendezői beállítás. Gábor Miklós megrendítő erővel éli végig azt a folyamatot, ahogy egy igazában vakon bízó emberből lelkiileg és egzisztenciálisan megsemmisített lény lesz. Portia „Vedd zálogod!” felszólítása után - amikor Shylock ölésre emelt kezében ott villog Antonio teste fölött a kés pengéje - Gábor egy hosszan kitartott gesztusba sűríti bele a bosszú lehetetlenségét, a Ne ölj! parancsának

való engedelmesség s a legyőzetés minden árnyalatát. Végső távozása döbbenetes: kalapját fejébe húzva, leszorított 'karokkal, merev, egyenlőtlen ritmusban kopogó léptekkel megy fel a hídon, és egyre kisebbé válva tűnik el a nézők előtt.

Ennek az előadásnak az igazi főszereplője Portia. Kubik Anna megjelenése, temperamentuma ugyanazt a hatást erősití, amely a látványvilágban a belmonti színek javára billenti a néző érdeklődését. A színésznő meghatározója azoknak a jeleneteknek, amelyekben feltűnik, ám adós marad a figura mélyebb jellemzésével. Ez a kettősség a legpregnansabban a tárgyalásjelenetben derül ki. A drámai helyzettől függetlenül elsődlegessé válik mindaz, amit a bíró szerepében lévő Portia tesz vagy mond, de a színésznő csupán lebonyolítja - különben bravúrosan - a tárgyalást, de még csak nem is jelzi, nem hogy átelné azt a változást, ami Portiában e vállalkozás közben lezajlik. Szerepépítkezésére Leginkább az jellemző, hogy minden érzelmet, gondolatot, indulatot egy fokkal hang-súlyosabbá tesz a helyzet által indokolt-nál, s ezáltal úgy tűnik, hogy külső eszközökkel illusztrálja mindazt, amit belülről fakadóan kellene kifejeznie. Ez tipikusan vígjátéki szerepformálási módszer, s ez is árulkodik arról, hogy sem a rendező, sem a színésznő nem fordított elég figyelmet a szerep mélyebb, drámaibb rétegeinek kibontására.

A derűs vígjátéki felfogás miatt az ötödik felvonás is értelmezetlen maradt. Poénok helyettesítik a helyzetek kifejtését, például a személycserét leleplező gyűrűjáték csúcspontján, a gyűrűk felismerésekor Bassanio is, Gratiano is hasra vágódik, sőt ugyanígy tesz Lorenzo is, amikor értesül Shylock végrendeletéről. A poénhajszolás egy másik, a drámai helyzet és figurák közötti viszonyok tisztázatlanságából adódó példája az, hogy Portia, valahányszor megszólítja Jessicát, azt játssza el, hogy nem jut eszébe a nő neve. Ha csupán viccnek tekintjük ezt a megoldást, akkor ez leginkább egy gyenge kabaréba való ötlet, a nem ebbe a vígjátékba, ha viszont mélyebb értelmét keressük, akkor teljes zavarban vagyunk: hiszen az a gesztus a másik semmibevevését jelenti, tehát Portia arra sem méltatja férje barátjának. feleségét, hogy a nevét megjegyezze. Felmerül a kérdés: vajon miért? Netán faji előítéletből? De akkor a tárgyaláskor is annak kellene vezérel

nie Portiát Shylock ellen. S ez nemcsak a jelenet teljes félreértése, de olyan értelmezésbeli csúsztatás lenne, amely az egész előadás értékét kérdőjelezné meg. Ilyen átgondolatlanságok, következetlenségek. szövik át az egész előadást.

A három fűszereplő nem pontos körvonalazása magával hozza, hogy a többi figura helye, jelleme sem lesz kellően tisztázott. Funtek Frigyes Bassanioja túlságosan egyszerűen kiismerhető, csak a dupla vagy semmi alapon hazardírozó fiatalembert ismerjük meg, de sem Antoniohoz fűződél viszonya, sem a Portia iránti vonzódásának természete nem kidolgozott, a színész többnyire csak a szerelmes ifjú sablonjait játssza el. Még problematikusabb a többi velencei fiatal ábrázolása. Fontos figurák ereik, hiszen nekik kellene megtestesíteniük azt a közhangulatot, amely érthetősé teszi: Antonio büntetlenül köpheti le Shylockot. De ezek a fiatalok csak léhák és közönyösek. Kassai Károly és Kalocsay Miklós ifjai - helyenként ízléstelenül jelzetten csupán pederaszták. Kerekes József Gratianoja átmenet egy szolga és a velencei ifjak egyike között. Az ő egysíkú, triviális humorú alakítása azért is félreértés, mivel Gratiano képviseli a legszélsőségesebb indulatokat a zsidó ellen, tehát az előadásból kitapintható drámai polarizáció azt kívánná, hogy Shylock tragédiájának súlyosabbá tételét éppen az erős ellenpontok szolgálják, ehelyett Gratiano durva, kegyetlen és szélsőséges megnyilvánulásai nagyhangú viccelődésekkel fokozódnak le. Ám ettől azok a kifejezések, amelyekkel az uzsorást illeti, nem lesznek kevésbé erősek, csupán a drámai helyzetben elfoglalnak értékük. lesz más, gyengébb.

Mácsai Pál Lorenzója a fiatalok között a leghitelesebb szerepformálás, elsősorban a figura sodródását - ábrázolja, aki elfogadja, hogy az ölébe hulljon a szerelem, a boldogság, a pénz. Partnere, a Jessicát játszó Papadimitriu Athina nehezebb helyzetben van, mert meglehetősen körvonalazatlan maradt a szerepe. Nem tudni, miért gyűlöli az apját, miért fosztja ki, mivel nincs kellőképpen ki-emelve a keresztény Lorenzóhoz fűződő kapcsolata sem. Úgy tűnik, mintha egyikőjüket sem érdekelné. igazán, csak jó hecc lenne számukra a szöktetés. Ez ugyan határozott mára hangolás lehetne, de alig van köze a valóság sziuációhoz. Az pedig teljesen felfoghatatlan, miért

rongyokba bugyolálva és a ház falát jelképező rácson átmászva szökik el Jessica, amikor szöveg szerint „gyönyörű fiúruhát” vesz fel, s nála vannak a kulcsok. A későbbiek során sincs tisztázva Jessica figurája, emiatt a színésznő többnyire passzivitásra kényszerül. Az ötödik felvonás végén viszont szépen és megrázóan énekl el Papadimitriu Athina a zsidó búcsúztatót, bár ez szervesen nem tartozik az előadáshoz, s hangulati hatásán kívül főleg arra szolgál, hogy a jelenetben meg nem születő, a vígjátéki befejezést elkomorító felhangokat helyettesítse.

Nem csak a színészek Csák György és Dózsa László - hibáztatható azért, hogy Marokkó és Aragónia hercegét agyalágyult, időtlen alakoknak ábrázolják, és végigripacsodják jelenetüket. Ettől a szerepfelfogástól súlytalanná, tét nélkülivé válik a ládika-epizód, ami különösen Bassanio választásakor bosszulja meg magát, ugyanis az n próbája is leértékelődik, drámai hatás nélkülivé válik.

Kitűnő figurát teremt viszont Ivánka Csaba, aki Lanzelo Gobbónak - a dramaturgiai kurtítás miatt csonka ívű - figuráját életteli, igazi nagy Shakespeare-clownnak mutatja meg. Ivánka nem először tesz tanúbizonyságot kitűnő stílusérzékéről, amelynek segítségével gyakran egy előadás hangvételétől függetlenül is kitűnő epizódteljesítményt nyújt.

A Nemzeti Színház - készülődve fennállásának jubileumára -- nagyszabású Shakespeare-ciklust készít elő, amelynek néhány darabja - így a *velencei kalmár* is - már látható. Az eddigi bemutatók alapján egy szerény óhaj fogalmazódik meg bennem: talán kevesebb, de elmélyültebb, átgondoltabb, érvényes Shakespeare-előadásokra lenne szükség a Nemzeti Színházban.

Shakespeare: A velencei kalmár (Nemzeti Színház. Fordította: vas István. Diszlet Csányi Árpád Jelmaz: Schäffer Judit. Zenei vezető: Nagy Árpád. Dramaturg: Bereczky Erzsébet. A rendező munkatársa: Háy Andrea. Játékmester: Tatár Eszter. RendeZte: Sik Ferenc.

Szereplők: Kertész Péter, Csák György, Dózsa László, Rubold Ödön, Funtek Frigyes, Kerekes József f. h., Kassai Károly, Kalocsay Miklós, Mácsai Pál - Bagó Bertalan f. h., Gábor Miklós, Bösze György, Ivánka Csaba, Raksányi Gellért, Kaszás Géza f. h., Kun Tibor, Versényi László, Kubik Anna, Pregitzer Fruzsina, Papadimitriu Athina.

három este Szegeden

BÉCSY TAMÁS

Trónbitorlás és következményei

Köztudott, hogy Shakespeare két rész-ben írta meg *IV. Henrik* című drámáját, amelynek témaköre éppúgy a vak szenvedély és a felelősségteljes intellektualitás problémakomplexumához kapcsolódik, miatt legtöbb drámájáé. Ez az általános kérdéskör - mint sok más művében - a trónbitorlással összefüggésben konkretizálódik. A jelenlegi király, *IV. Henrik* erőszakkal, ravaszsággal szerezte meg a trónt, letaszítva onnan *II. Richárdot*.

A drámát ebben az évadban elsőként a szegedi Nemzeti Színház adta elő.

Shakespeare világában minden cselekvés az adott alak autonóm egyéniségéből fakad, s nem - mint majd a *XIX. sz. elejétől* - szociológiai státusából vagy a hatalmi-társadalmi organizáció általa betöltött pontjának konkrét, speciális tartalmaiból. A trónbitorlás azért lehet etikai kérdés, mert az adott alak autonóm egyéniségének erkölcsi negatívumai révén érheti el a trónt, ha ő nem a jogos trónörökös. A trón jogtalan megszerzéséhez az egységes, mindenkiben azonosan élő etikai rend megsértése szükséges; illetve a világhoz való azon viszony, amely semmibe veszi a vallási, jogi és etikai törvényeket, továbbá a világnak azokat a dinamizmusait, amelyeken a normális, a jogszerű, az igazságos és a nyugalmas életmenet nyugszik. Ezért a trónbitorló uralmának mindig rendetlenség, zűrzavar, erőszakosság, önkényeskedés a következménye, lévén, hogy az ő etikailag negatív tettei szinte szükségszerűen hívják életre az elvadultságot környezetének tagjaiban. Ez látható *a IV. Henrik* esetében éppen úgy, mint *a Macbethben*, *a III. Richárdban* vagy akár *a Hamletben*.

Shakespeare drámáiban azonban nemcsak a királyi trón jogtalan birtokosa trónbitorló, hanem mindenki, aki olyan pozíciót foglal el, amelynek betöltéséhez egyénisége nem alkalmas. Ebből következően „trónbitorlásra” törekszik bárki, aki a társadalmi hierarchia bármely alacsony szintjén, de olyan pozíció elfoglalására törekszik, amelynek ellátásához betöltéséhez az egyénisége nem megfe-

lelő. Ezért minősül trónbitorlóknak *Cladius* mellett *Polonius*, ezért törekszik „trónbitorlásra” *Jago*, de *Zuboly* is, az „ide nekem az oroszánt is” attitűddel; továbbá például *Malvolio* a *Vízkeresztben*, hiszen egyéniségénél fogva egyáltalán nem alkalmas férj a gazdag és előkelő *Olivia* és udvartartása számára.

A IV. Henrik témájának szövetét a többszörös és különbözőképpen értett trónbitorlás és következményei szövik. Ebben a szövetbe tartozik az uralkodó és a trónörökös (*Henry* herceg) viszonya, amelyet kiegészít az ő apa-fiú kapcsolatuk. A trónbitorlás következményei az állandó, kisebb-nagyobb zavargások, lázadások, amelyek éppúgy hatalomvágyból fakadnak, mint az egykori *Bolingbroke* herceg akciói *II. Richárd* ellen. Az erkölcsileg negatív tettek közé nem-csak a lázadások sorolhatók, hanem a vagyonéhség és az ebből eredő tettek. (Például az ország felosztása *Percy* és társai részéről.) Am ugyanezek - a másokat a saját szolgálatába állító törekvés és a mindenáron való pénzszerzés - mint vak szenvedélyek jellemzik az egyszerű emberek világát; ezek érvényesülnek a társadalmi hierarchia alsóbb rétegeiben is. Shakespeare-nek ez a két drámája még a *VI. Henrik* három drámájánál is sokkal részletesebben és határozottabban mutatja meg - *Falstaff*ék révén -, hogy az alsóbb szinteken a vak szenvedélyességből eredően éppoly erkölcstelenség és jogtalanság dívik és uralkodik, mint a felsőkön.

A trónbitorlás a feudális jog és a vallás szempontjából - hiszen a király Isten felkent képviselője - egyaránt etikai negatívum. Nyilvánvaló, hogy a kérdéskörnek ez az aspektusa számunkra már nem nagyon érdekes. De vajon nem fontos-e nekünk a metaforikus trónbitorlás problémaköre, vagyis az adott pozícióra való alkalmasság vagy alkalmatlanság komplexuma? Nem tart-e Shakespeare nekünk is tükröt? Akár csak annyival, hogy bemutatja: a pozícióra való alkalmatlanság etikai züllöttséget eredményez mindazokon a területeken, ahová az alkalmatlan „király” keze elér?

A IV. Henrik témájának másik szála a trónörökös, az ifjú *Henry* herceg trónra való alkalmasságának nagy próbái: az erkölcsösségé a korhely cimboraság fölött, a jogszerűségé a rablás fölött a gadshilli útonállás esetében; a katonai rátermettségé és bátorságé saját rossz híre fölött a *Percy*vel való párvíadal-

ban; illetve - eredetileg a *II. részben* - a társadalmi igazságossága a főbíróhoz és *Flastaff*hoz való viszonyában. Ezekben a jelenetekben *Henry* herceg a trónra való alkalmasságát nyilvánítja ki azáltal, hogy egyéniségének valódi összetevőit teszi láthatóvá, hiszen ekkor autonóm egyéniségéből cselekszik, szemben azzal, amit „híre”, a vele kapcsolatban kialakult látszat alapján tennie kellene. Itt jegyezzük meg, hogy ezek a megnyilatkozások nem a herceg „fejlődését” jelzik, hanem egyéniségének valódi, de rejtett aspektusait teszik láthatóvá. Hogy itt nem az epikai művekben megrajzolt-ható fejlődésről van szó, bizonyítja *Henry* monológja, még a mű elején, ahol egyéniségének igazi és a látszatot képező részeit a naphoz, illetve a felhőkhöz hasonlítja.

A látszatnak, pontosabban a herceg-ről kialakult „hírnek” igen nagy jelen-tősége van. Itt ugyanis a „hírnek” ad mindenki hitelt: apja, *Percy*, sőt - az *V. Henrik*ből derül ki - még a francia udvar is. Ám *Falstaff* az, aki - saját vakságát bizonyítja ezzel - a legjobban és reá nézve súlyos következményekkel járóan tekinti valóságnak a *Henry*t illető látszatot. A herceg valódi egyéniségének és a róla kialakult „hírnek” a különbözősége rejti a mű drámaiságát, mert a dráma legfőbb viszony-változásai éppen e körül valósulnak meg.

A mai néző számára - úgy gondoljuk - a drámának ezek a száalai lehetnek fontosak és érdekesek, illetve a látszat és valóság mint viszonyokat változtató tényezők. A mai, meglehetősen össze-tett valóságunkban gyakran ítélünk a látszat alapján - talán kissé szükség-szerűen is -, anélkül hogy mögéje néznénk. Itt a látszat rosszabbat mutat, mint amilyen a valóság. Privát életünk-ben, pillanatnyi reakciók alapján, az egymást megítélő aktusokban gyakran a rosszabb látszat alapján ítéljük meg embertársainkat; akik persze jobbat akarnak mutatni a valóságnál.

E két műnek Shakespeare híres alakja, *Falstaff* az egyik legfontosabb szereplője. *Henry*ről ő *maga* is terjeszti a látszatot; kétségtelen, a társaságnak, amely *Falstaff*ot körülveszi, a valódi tartalma és ismérve az, ami *Henry*t illetően csak látszat. És *Falstaff*nak *Henry*hez való viszonyában és a róla szóló szövegeiben igen gyakran jelenik meg az a manapság bőven megtalálható - néha öntudatlan - törekvés, hogy valaki az etikailag felette

lévőt lerángassa a saját - alacsony - szintjére. És ez is fölöttébb hasznos tanulság lehet a mi számunkra.

A két drámát egy művé összevonva is szokták játszani, s ezt a hagyományt követi a szegedi Nemzeti Színház. Itt a rendező. Sándor János olvasztotta egyé a kettőt. Ő - követve a szokást - a „főúri” körökben játszódó jeleneteket húzta meg erőteljesebben, viszonylag jelentős alakokat elhagyván. Ezáltal az összeesküvés drámailag vázlatosabbak lettek, *noha* Sándor János a két rész lázadásait összevonta. Azonban ezek a beavatkozások mégsem csorbítják a két művet, bár mind a kettő egységes egész.

A mű problémaköreiből a rendetlenség és a zűrzavar hangsúlyozódik. Vagyis az, amit IV. Henrik trónbitorlása váltott ki. Ezzel a jogtalansággal mások-nak is „példát” és lehetőséget mutatott a hasonló, erőszakosan végbevihető erkölcstelen tettekhez. A lábra kapott. szándékosan terjesztett híresztelés, hogy II. Richárd nem Bolingbroke-ot jelölte ki utódjául, már ürügyet ad a lázadásra.

A zűrzavart jeleníti meg Mentés József IV. Henrik-alakításának az indítása: ingerült és dühös, két okból is. Támadnak az írek, akiket az. ifjú Percy, a heves, lobbanékony, de hősiessé, vitézsége miatt. Am ez az újabb, vak szenvedélyből fakadó jogtalanság - a foglyokat nem akarja átadni a királynak. Mentés József Henrikje ezért említi dühödten és kiabálva az ifjú Percy gögjét. De ugyancsak ekként nyilvánítja ki az iránta való rokonszenvét hősiessége, vitézsége miatt. Am ebben az összefüggésben keserűség, fájdalom él a királyban, hiszen fiával hasonlítja össze, akinél Percy dicsőbb, rátermettebb; lévén, hogy fia Falstaff-fal tivornyázik. Sajnos, ez a dühödten, ingerülten hangos beszéd jellemzi Mentés József alakításának további részeit is. Noha meglehetősen sokfajta tartalmú viszonya van környezetének tagjaihoz, lényegében minden helyzetben ez az ingerültség tör ki belőle, meglehetősen nagy hangerővel.

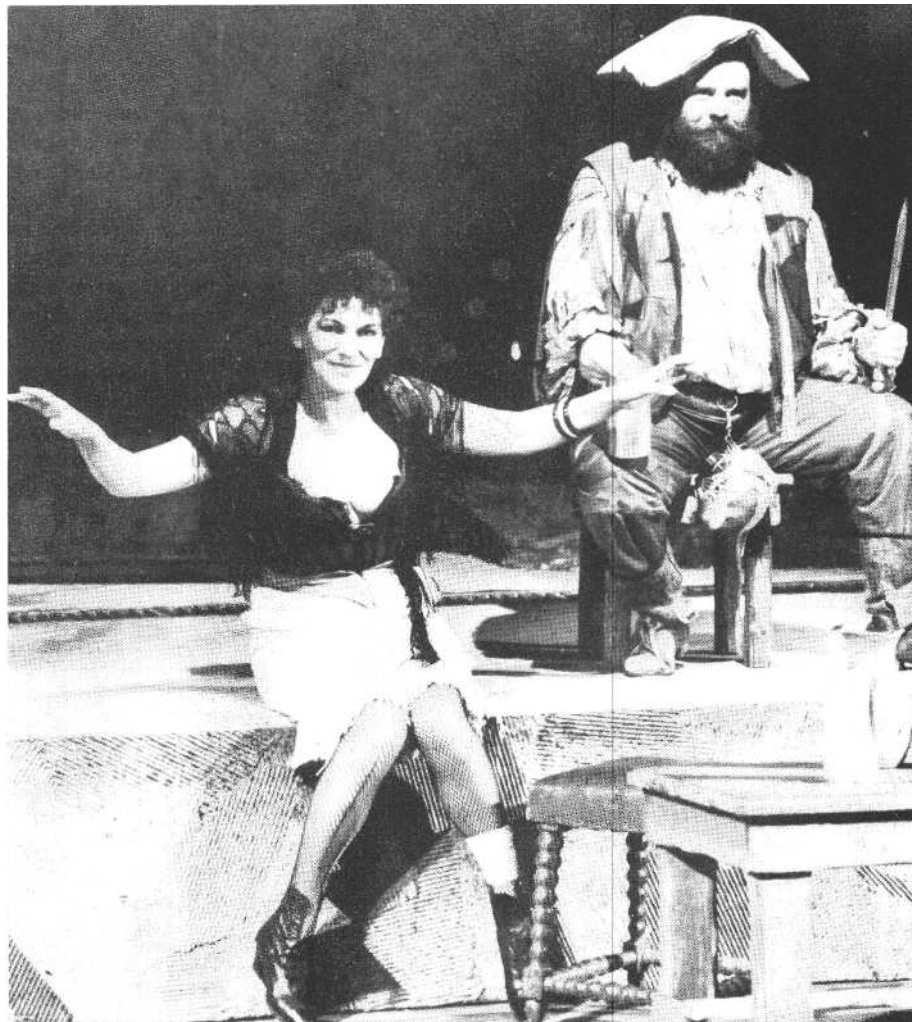
A király pontosan tudja, miként jutott a trónhoz, méghozzá épp azok segítségével, akik most láznak ellene. Shakespeare világában egységes még az etikai rend; az etikailag negatív tettet mindenki, még elkövetője is azonos etikai mérce. alapján ítéli meg, (Például Jago és III. Richárd tudja önmagáról,

hogy gazember.) Henrik király tudván tudja, „mellékösvényen, görbe úton”, mocskosan, mohó kézzel szerezte a trónt, vagyis bűnökkel. És kimondja, „Ebből viszály, vérontás lett naponta”, s hogy koronája „zaklatottan” ül fején. Sajnos, Mentés József alakításából épp ez hiányzik, önmaga bűnének és annak a tudata, hogy önmaga is oka az országban uralkodó zűrzavarnak. Mivel ez a színjáték benső világának egyik igen fontos része, okvetlenül meg kellene mutatni. De jelentős lenne a mához szülő közlések szempontjából: a pozíció jogtalan, mocskos úton való megszerzése a környezetben is felpiszkálja az ilyen irányú törekvéseket; ott is eluralkodik a „mindent lehet” elve.

Közismert, hogy Shakespeare Henry hercegen - és az V. *Henrik* című drámában - nem a történetileg hiteles királyt, hanem saját és kora uralkodóeszményét írta meg. Elmondják róla, főként majd az V. *Henrik*ben, hogy Falstaff és kör-

nyezete révén milyen fontos tapasztalatokat szerzett az eszményi uralkodáshoz. Számunkra Falstaff és társasága természetesen ismét *nem az* a kompánia, aki a jó és igazságos királysághoz szükséges tapasztalatokat szolgáltatja. Itt ismét a pozícióról lehet szó a mai néző számára. Sőt, Falstaff esetében még nyilvánvalóbban, mint *Henrik*ben. A kövér lovag ugyanis nem kevésbé „trónbitorló”, mint a király. O egy társaság, egy kör trónbitorló vezére. Nagyszájúságával, szellemességgel, önbizalommal és öntúlértékeléssel, de kétségkívül sugárzó, mindenkit hatása alá vonó egy- niségével lesz a rablóbanda vezére, noha erre mindezek ellenére alkalmatlan. Akkor is trónbitorló tehát, ha nincs hivatalos pozíciója, ha csak társainak alkalmatlan „királya”, hiszen gyáva. A. társaság útonállásból, rabláshól él, ő még felelőtlenül kölcsönvett pénzekből; és mindannyian a herceg potyalesői, Falstaff a gadshilli rabláskor megfuta-

Shakespeare: IV. Henrik (szegedi Nemzeti Színház).
Högye Zsuzsanna (Sürge asszony) és Király Levente (Falstaff)



modik; a katonatoborzáskor nem ő veszteget, hanem más, de a pénzt ő vágja zsebre. Alkalmatlan tehát még erre a vezérségre is. Alkalmasságát azzal bizonygatja, hogy társait készletre rablásra, csalásra, hazugságra; illetve, hogy távollétében Henry herceget is ócsárolja, lebecsüli azért, hogy ezzel önmaga nagyságát és jelentőségét növelje. Gyávaságának és ócsárlásának leleplezésekor pillanatok alatt képes szép, szellemes, igaznak tűnő hazugságokat kieszelni. És vajon nem ismerős-e mindannyiunknak a mi életünkben is ez a maga-tartás? s még az is, hogy a hitványságot sziporkázó szellemesség, szavakban-gondolatokban csillogó, de híg ötletgazdagság és sodró „sváda” kíséri?

Király Levente alakítása Falstaffnak két vonását hangsúlyozza. Vibráló szellemességét, a vitákban-beszélgetésekben való igen gyors reagálási képességét és ezeken keresztül egyéniségének vonzó aspektusát; valamint megöregedésének realizálását. Ez utóbbit részint rezignált bölcsességgel, részint enyhe öniróniával jeleníti meg. Ezeknek a Falstaffban kétségkívül meglévő tulajdonságoknak a kiemelésével nem jut érvényre azonban a lovag aljassága; aljassága társaihoz, továbbá Sürge asszonyhoz és Lepedő Dollyhoz, illetve aljassága Henry herceghez, egyszerűen mindenkire. Az etikai züllöttségéből csak a sziporkázó szellemesség maradt.

Shakespeare nagyon finom, de határozott eszközzel teremti meg, hogy a befogadóban felkeltődjön IV. Henrik és Falstaff mint két trónbitorló közötti asszociáció. Falstaff egy alkalommal IV. Henriket játssza el Henry hercegnek, amint a király-apa trónörökös-fiát leckézteti és feddi tivornyázó életmódja és társasága miatt. Az előadásban ez a jelenet lényegében elsikkad, különös jelentés nélkülívé válik. Falstaff még egy kispárnát is a fejére tesz korona gyanánt; ám ez sem teremti meg az asszociációt arra a jelenetre sem, amelyben Henry teszi a fejére apja koronáját, még ennek életében.

Falstaff, mint a mű egyik főalakja, nemcsak IV. Henrik király trónbitorlásának a társadalom alsó szintjein való megfelelője, hanem Henry hercegnek is ő a kontrasztja. Erre a gadshilli rablás és a shrewsburyi csata a bizonyíték. Gadshillnél Falstaff és társai utasokat rabolnak ki, de ezt követően Henry egyik barátjával, ugyancsak útonálló-

nak álcázva magukat, elveszik Falstafftól az imént rablott pénzt. Azért teszik, hogy majd jót mulassanak azon, ahogyan Falstaff később, nagyokat, de színesen hazudva elmeséli az esetet. A lázadók elleni csatában Henry kitűnően vizsgálják harcra termettségéből és bátorságából: legyőzi a nagy hőst, a láza-dóvá lett Percyt. És most Falstaff az, aki Henry „zsákmányát” eltulajdonítja, méghozzá a legaljasabb módon. A már halott Percybe dőf bele, hogy azt mondhasa, ő győzte le. Itt a kettejük között lévő etikai, vitézségbeli, alkalmasságbeli különbségek azáltal is ki-emelődnek, hogy Henry a tréfa kedvéért veszi el a rablott pénzt a lovagtól - amit később a tulajdonosoknak vissza-ad -, míg Falstaff Henry dicsőségét akarja magának kisajátítani, teljesen komolyan.

Sajnos, sem Király Levente Falstaff-alakítása, sem a rendezés nem teremti meg a két jelenet egymásra való asszociációját. A gadshilli rablás gyors és futó jelenet a majdnem teljesen sötét színpadon, ahonnan jobbra csak a dulakodás hangjai hallatszanak. A shrewsburyi csatában Falstaff a nézőknek háttal állva dőf a halott Percybe, anélkül ennek a tettnek az aljassága nyilvánvalóvá lenne. Ezáltal a két tett egyszerre megfordított és kifordított jelentése a két jellemre vonatkozóan nem válik világossá.

Falstaff egyéniségének egyértelműen negatív vonásai akkor látszanak, amikor Henry herceg elfoglalja a trónt. Azt hiszi, most már szabad kezét kap mindenhez: „Vegyük el csak bárkinek a lovát, hiszen Anglia törvényei most tőlem függenek” - mondja. Vagyis zsarnoki, végletesen önkényeskedő hajlamok élnek benne. Király Levente kamaszos lelkendezéssel mutatja meg alakjának ezt a vonását. Így nem váltják ki azt a hátborzongató félelmet, amit az a lehetőség kelthet fel a nézőben, hogy most már ez a teljesen széttzüllött ember szabja a törvényeket.

Mindazonáltal mégis Király Levente alakítása a legjobb az egész előadásban. Érezhetően a kövér lovag szellemi fölényessége, sziporkázó ötletei, csattanós válaszai révén az alak kedves humorát és vonzó bumfordiságát kívánja hangsúlyozni; valamint az öregedésből következő szomorú fájalmát. Az előzőeket szellemi könnyedséggel játssza el, az utóbbiba öniróniát is vegyít. Ezáltal

egy kedves, szellemes, sőt kizárólag vonzó Falstaffot állít elénk, akinek galádságait, aljasságait, önkényuralmi hajlamait éppoly könnyedén nézzük el, mint ahogy megbocsátóan nevetünk gyávaságán, ahogyan élvezzük sziporkázó, de világszemlélete erkölcstelenségét megmutató szellemességeit és jópofa hazugságait.

A felelősségteljes intellektualitás, az etikai, sőt a teljes emberi rátermettség és alkalmasság Henry hercegben testesül meg. Hiába mulatozik Falstaff társaságában, hiába vesz részt tetteikben, egyéniségének valódi tartalmait szilárdan őrzi és megőrzi. Ehhez a karakterhez hozzátartozik a kedélynek és a játékoságnak a szeretete, de nem merül el ezekben, mivel ott él benne az erkölcsi felelősség. A gadshilli rablásban ő maga nem vesz részt, csak Falstafftól szedi el utóbb az eltulajdonított pénzt, amit aztán visszaad a tulajdonosoknak. Nyilván van hajlama a mulatozásra, nyilván vonzza Falstaff csillogó szellemessége - melynél egyáltalán nem halványabb az övé -, de egyre inkább felismeri Sir John züllöttségét, etikai nihilizmusát. Gondolkodásának intellektuális felelőségét jelzi még Percyhez való viszonya. Elismeri hősiességét, jellemének - minden felfokozott indulatossága, ingerültsége ellenére - kiválóságát. A hozzá való viszonyát nem szövi át sem trón-örökös mivoltából fakadható fensőbbiség, sem Percy katonai-bajvívói erényei miatti kisebbség-érzet. Felelősségteljeségét azonban leginkább az jelzi, hogy pontosan tudja, mi él benne, ki és milyen ő maga valójában. Igen erős intellektuális komolyság, önkontroll, illúziók nélküli önismeret kell ahhoz, hogy társadalmi helyzetet és Falstaff környezete révén ne alakuljanak ki benne önmagáról hamis ítéletek, téves hiedelmek.

Nagyon lényegesnek tartjuk, hogy Shakespeare a két részből álló mű elején mondatja el vele monológját, amelyből a befogadó megtudhatja, hogy egyáltalán nem a léhaság szeretete uralja természetét; sőt ezt is: némi takitka is van abban, hogy Falstaffhoz csatlakozott. Ha király lesz, megcáfolja a róla elterjedt híreket, s ekkor ezáltal „értékesebb lesz és szemre vonzóbb” erénye. Ennek a monológnak a tartalmi rávetülnek a későbbi eseményekre. Szirmai Péter a színpadról kifelé mentében megállva mondja el a monológot, mint-egy mellékesen, amelynek tartalmi így

nem kapnak kellő súlyt, és jelentései nem élnek a további eseményekben.

Közismert, hogy a színész alkatának-küllemének külön jelentése van a színpadon. Szirmai Péterben van férfiúi vonzerő; alkatának külső aspektusai tehát jól érvényesülhetnek Henry herceg megformálásában. Az alakításból azonban lényegileg hiányzik az intellektualitás, a jövőendő uralkodó tág, Falstaffénál jóval átfogóbb látásmódjának a megérzékeltetése, és ezzel együtt persze a felelősségteljes intellektualitás. Utaltunk rá, hogy a herceg szellemessége nem kisebb Falstaffénál; ám ez Szirmai Péter alakításában elhalványul, mintegy csak a másokéra adott súlyosabb-komolyabb

vagyis nem könnyedén villanó -- replikákká módosul.

Nem vált kellően jelentésselivé apjával-királyával való utolsó jelenete sem. Azt hiszi, IV. Henrik már meghalt, s koronáját saját fejére teszi. Ekkor el-mondott monológja az eszményi királyság felelősségteljeségének és egyben fiúi tiszteletének-szeretetének remek megnyilvánítása. Miután fején a koronával kiment a színről, a király még egyszer utoljára feleszmél, és realizálja, hogy fia elvitte koronáját. A behívott főuraknak és kisebb fiainak ebből eredő végtelen keserűségét mondja el. A rövidesen visszatérő Henryt is vádolja a korona idő előtt történt ellopásával. Ám fia képes meggyőzni, alaposan téved.

Mind a királynak, mind a hercegnek ezekben a jelenetekben elhangzó szövegei Shakespeare legmélyebb soraihoz tartoznak. Életfelfogások, élethez való viszonyok formálódnak itt meg, apa és fia, király és trónjának örököse kapcsolatának igen sok aspektusa szövődik itt össze. És mindebből sajnos alig-alig valami jut színészileg érvényre Mentés József és Szirmai Péter alakításából. A jelenet rendezőileg sem igazán meg-oldott. Nem is annyira a térbeli elhelyezés miatt; minden a jobb oldalon hátul történik, a király nagy kereveten ül, vagy félig fekszik, Henry pedig a színpad közepe felé eső oldalán áll, illetve térdel. A korona átvétele s az a színészi megoldás, ahogyan bensőleg és fizikailag elveszi, éppúgy jellegtelen, csak egyszerű esetként jelenik meg, mint ahogy egyforma a különböző benső tartalmak elmondásának, megformálásának a módja is. Mentés József alakításából pedig itt is hiányzik az apa-király keserűsége, hogy fia még életében vette



Szirmai Péter, Jachinek Rudolf és Högye Zsuzsanna a IV. Henrikben (Hernádi Oszkár felvételei)

el a koronát tőle. Ebben az ő eddigi sorsának leglényegesebb szálát emeli az általánosítás szintjére az „ilyenek vagyatok, fiúk!” részben. Hiszen ő is csellel és erővel vette el II. Richárdtól; és ez a tény saját magába is beépítette a gyanút mindenkivel szemben. Itt tehát annak a jelentésnek is érvényre kellene jutnia, miszerint a jogtalan, erkölcstelen tett nemcsak a környezetet dülhatja szét, hanem a tett elkövetőjének a benső világát is. A visszatérő Henry szavai azonban megvilágítják neki a valós helyzetet. A király ekkor döbben rá, hogy mindeddig iszonyatosat tévedett fiát illetően. Bekövetkezik az egyik legnagyobb és leglényegesebb viszonyváltozás: a haldoklót igen nagy öröm és egyben szeretet tölti el fia iránt, és ez színezi át azt a keserűséget, fájdalmat, amellyel „utolsó ellehelt tanácsát mondja el. Ebben a részben szól arról, hogy „mellékösvényen, görbe úton” szerezte koronáját, ami éppen ezért „zaklatóan ült a fején. Az életsors, a halál előtti megértés és megvilágosodás, a halálban

való megnyugvás - és még sok-sok más tartalom - összetettségéből sajnos elég kevés válik pregnánssá.

A másik nagy és jelentős viszonyváltozást a királlyá lett Henry produkálja Falstaffhoz. Egyszerre, környezet és a kövér lovag számára teljesen váratlanul megtagadja régi cimboráját. Szirmai Péter nem Henry etikusságából, nem felelősségteljes intellektualitásából és így nem autonóm egyéniségéből hajtja végre ezt a nagyon fontos viszonyváltozást, hanem a királyi méltóság külsőséges, mintegy reprezentatív funkciójából.

Az előadásnak azok a jelenetei a legjobbak, amelyekben többen vannak a színen, és amelyekben nem az alakok bensőségének, gazdag, de differenciáltan finom összetettségének kell megnyilvánulnia. A rendezés kitűnően érzékelteti a shrewsburyi csata előtti feszültségteli várakozást, amelyet látszólagos nyugalom burkol be. Ebben az összetett tartalmakat árasztó légkörben hangzik el Falstaff monológja, amelyben ez az önző, csak önmagára gondoló cm-

ber eljut addig, hogy a becsületnek még a fogalmát is elvesse.

A legjobb jelenet mégis a Falstaff-Pistol-Sürge asszony-Lepedő Dolly négyes, amely eredetileg a II. részben található. A Falstaff körüli nőknek és a lovag hozzájuk való viszonyának kitűnő rajzában a társadalom alsó szintjein eluralkodott szemléletet láthatjuk színészeileg, rendezőileg igen jó megoldásokban. A felszínen csipkedik egymást, veszekszenek, mintegy szeretetet és a másik vállalását mutató módon, de végül mindenki abban azonos, hogy a másik nem érdekli, hogy saját érdekeit kívánja érvényesíteni. Ám Shakespeare még arra is képes, hogy ebben a közegben megmutassa, a Lepedő Dolly-féle nőkben mindig rejtőzik valami pozitív segítőkészség és cinkosságvállalás. A jelenet azért is kitűnő, mert Högye Zsuzsanna Sürge asszonyának és Szabó Ildikó Lepedő Dollyjának a színészi megformálása a groteszk esztétikai minőségét vegyíti az egész jelenetbe. És eme részlet ezért a legjobb, hiszen ez a minőség 'a mi életünk uralkodó esztétikai minősége is. Külön szükséges megemlíteni, hogy a két színésznő egyáltalán nem „szokványkurvát” játszik a réges-régen ismert sablonokkal. Falstaffhoz megértő-veszekedő viszonyt formálnak meg; ám mindezt a kissé alpári léhaságnak a groteszkként való megjelenítésével.

Az előadás tehát a színészi alakítások mélységében és összetettségében marad alatta a shakespeare-i szöveg és világ lehetőségeinek, és éppen egysíkúságuk miatt. Hiszen Köszegi Akos Percyje csak „hővér”, vagyis forrófejű; Walter Blunt pedig hiú piperkőc Flórián Antal megformálásában. Igazi benső erőt, elszántságot Bácskai János és Galkó Bence jelenít meg, ám az ő szerepük itt meglehetősen kurta.

Fel kell azonban figyelni Kovács Zsoltra, aki Westmorelandet játszotta. Alakításából erőteljesen áradt - alkata is hozzájárul ehhez - az intellektualitás. IV. Henrik odaadó, de nem talpnyaló híveként állította elének alakját, aki azonban tüstént az új király híve lesz, kissé túlbuzgó, de nem hízogató módon. Vagyis ezt a viszonyváltozást igen jól, összetetten, érzékileg pillanatok alatt felfoghatóan valósította meg.

Az említett megoldásmódok minéműsége miatt sajnos nem igazán, nem kellően pregnánsan formálódott meg a műmához szóló közlése.

TAKÁCS ISTVÁN

Telitalálat és félreértés

Szegeden már vagy hét éve nélkülözik a nagyszínházat, s különböző kompromisszumokra kényszerülnek emiatt. Elsősorban a zenés játékok - operett, musical s a Szegeden igen lényeges opera - szenvedik meg ezt az állapotot, hiszen ott kell előadásokat tartaniuk (a volt Szabadság moziban), ahol igazából már a filmvetítéseknek sem volt ideális helyszíne. Ebben a teremben s főleg ezen a színpadon azok a technikai feltételek, amelyek nélkül tisztességes színvonalú zenés produkció nem képzelhető el, csaknem teljesen hiányoznak. Ezért minden előadás, amit itt létrehoznak, részint a kényszerű megalkuvások megszámlálhatatlan sorára szorítja az együttest, részint olyan heroizmust jelent (és követel), ami, érthetően, azokból a művészi energiákból is elkerülhetetlenül felemészt nem is keveset, amelyek a produkció rangos voltahoz feltétlenül szükségesek.

A megpróbáltatásoknak remélhetőleg hamarosan végük szakad, hiszen az elképzelések szerint az 1986/87-es évadban a szegedi társulat már visszaköltözhethet a teljesen újjáépített nagyszínházba, s ezzel megint a megfelelő körülmények közé kerülnek a zenés darabok is meg a nagyobb személyzetű prózai művek is. Ám addig is élni és dolgozni kell, s a szegedi társulat lassú megerősödési folyamatát mi sem jellemzi jobban, mint hogy ezekben a nehéz esztendőkből is meg tudta tartani gárdája javát, sőt erősíteni is tudott, ezen kívül pedig a műsorpolitikájában is meg tudott valósítani olyan elképzeléseket, amelyek nem csak a szinten tartást szolgálták, hanem a lehetőségekhez képest - már elő is készítették a nagyszínház használatbavételével előálló új helyzetet. Ez az előkészítés megfigyelhetőleg kétirányú volt. Egyik felől igyekeztek olyan közönségbázist is bevonni a színház látogatóinak körébe, amelyet korábban (ilyen *vagy* olyan okok miatt) nélkülöztek. Másfelől ezt azzal kívánták elérni, hogy olyan műveket tűztek műsorra, amelyek feltehetőleg vonzzák ezt a közönségréteget. (Ne beszéljünk általánoságokban: a színház arra az egyetemi-fő-

iskolás nézőcsoportra gondolt, amelyet korábban nem nagyon lehetett becsábítani az előadásokra.)

Ennek a tervszerű, de természetesen lassú, több évadon át érvényesíthető és érvényesülő folyamatnak voltak gyöngébb fázisai is. De az a része, amit néhány zenés darab bemutatásával jeleztek, mára lassacska igazán programmá kerekedni látszik. Arra gondoltak ugyanis, hogy szerencsés lenne színre vinni azokat a modern musicaleket, amelyek témájuknál és zenei anyaguknál fogva erősen érdekelhetik a megszerezni (meg-nyerni) kívánt nézőket. Ennek a soro zatnak volt az első bemutatója 1984-ben a *Jó estét, nyár, jól estét, szerelem*, majd 1985-ben a *West Side Story*. Azt nem mondhatjuk, hogy e két előadás hibátlanra sikeredett, de hogy az elképzelések kibontakoztatásához szükség volt rájuk, az biztos. És az is biztos, hogy nélkülük nem lehetett volna a sorozat harmadik bemutatójára gondolni, mert annak felkészülésre, nekifutásra volt szüksége.

Hair

Minden szempontból merész vállalkozás ez. Azért is, mert az 1985 nyarán a Rockszínházban bemutatott változat némiképp megkérdőjelezte magát a művet is, nevezetesen az 1968-as diáklázadásokhoz és a vietnami háborúhoz kötődő mondanivalóinak aktualitását, azaz épp a mű érvényességét. Sokan úgy vélték, a *Hair* „lejátszott”, mert kit érdekelnek ma már a vietnami behívók meg a polgárpukkasztás. A *Hair* újabb bemutatója ezért sem minden kockázat nélküli. A másik nehézség abban mutatkozott, hogy ha mégis színre viszik, s épp Szegeden, lesznek-e hozzá megfelelő színészek s megfelelő színpadi körülmények. Valamint: hogyan lehet megoldani a zenei részeket technikailag egy effajta műhöz szükséges berendezéssel nem rendelkező színházban. (A tavalyi *West Side Story* ez irányú kedvezőtlen tapasztalatai nagyon is közel voltak még.)

Szegeden ezeket a problémákat (és még sok más dramaturgiai és technikai nehézséget) úgy oldották meg, hogy majdnem szó szerint megfordították a felmerülő kérdéseket. Sándor János rendező, meghívott koreográfusként Tóth Sándor, a Pécsi Balett igazgatója, Görgey Gábor dramaturg és a zenei vezető, Nagy Imre, abból indultak ki, hogy a *Hair* 1968-as eredeti „céltablái” ma már valóban nem jelentenek tényleges célpontokat. De a darab szelleme, gondolatainak fő iránya átvihető a mára. Nem

Vietnamra kell konkretizálnia háborúellenességet - ami a *Hair* egyik fő mondandója -, hanem a jelen háborús fenyegetéseire. Nem általában kell tiltakozni az erőszak ellen, hanem fel kell villan-tani a napjainkban legriasztóbb tünet, az elhatalmasodó terrorizmus embertelenségét. S nem a vietnami háború politikai hátterét kell „cikizni”, hanem arról kell szólni, milyen mértékben felelősek a nagyhatalmak a világ békéjéért és nyugalmaért. És ha a kilátástalan jelenből a drogok vagy a szex mámorába menekülő fiatalokról beszélnek, akkor ezt nem polgárpukkasztó célzattal kell tenni, hanem úgy, hogy ennek is az emberi szabadságot, boldogságot és az élet szépségeit fenyegető veszedelmeit hangsúlyozzák. Egyszerűbben fogalmazva: meg kell keresni a *Hairben* azt, ami időálló érték benne, s ezt kell a mába transzponálni, szájbarágás, didaktika vagy nézőhergelés nélkül.

Ezekre az elképzelésekre építve aztán jól kibontakoztatható a *Hair* zenéje is, hozzákapcsolhatók a táncok, s létrejöhet egy természetes mozdulattal a jelenhez igazított s a jelenhez szóló *Hair*.

Az előadás erre már a látvánnyal is ráhangolja a nézőt. Az még tekinthető a szűkös technika kényszerétől sugallt megoldásnak is, hogy Mira János díszlete jóformán nem is létező, mert csak játéktér ad, melyen mindössze három viharvert olajoshordó, egy kétágú létra meg egy amerikai zászló látható, s a zenekari árokban helyez el egy szigetszerű magas dobogót, melyen bizonyos jeleket a néző közvetlen közelébe lehet hozni. Ám ez a puritán, csupasz, hátul a színpad kopott, sűrű festésű zárófaláig nyitott játéktér nem csak szükség, hanem koncepció is. Ebben a térben szükségyszerűen az embernek, a szereplőknek, kell a központban lenniük, róluk nem vonhatja el semmi a figyelmünket. Mint ahogyan nem vonják el a szereplőkről a néző figyelmét más, lényegtelenebb irányokba a Molnár Zsuzsa által tervezett öltözékek változatos megoldásai sem. Ebben a szegedi *Hairben* nincs semmi meztelenkedés. Nem prudériából, hanem azért, mert nincs rá szükség. A mai színpadokon annyit s annyira vissza-éltek már a ruhátlan emberi testtel, annyiszor vált a mű s a karakterek helyett főszereplővé a lemeztelenedés vagy a meztelenkedés, hogy a *Hair* esetében, s a mai körülmények között, ez már fölösleges. Ma ez nem ugyanazt a hatást váltaná ki, mint 1968-ban, s főleg: félre-



Hair (szegedi Nemzeti Színház)

vinne az előadást, épp ezért a szereplőkön a legmerészebb viselet a forrónadrág vagy a miniszoknya meg a könnyű trikó - nem különbözött attól, amit ma-napság az utcán is láthatunk. A lányok s a fiúk ruházata olyan, mint egy mai, a bevett divatszokások szerint öltözködő tizen- vagy huszoneves fiatalé itt nálunk

vagy szerte a világban. Mozgás- és gesztusrendszerük sem különbözik attól, amit a korosztálytól ismerünk, megszoktunk. Nem nagyanyáink illemkódexe szerint való, de nem is provokáló, és ilyen a táncaik koreográfiája is. Tóth Sándor megalkot egy a mai (nevezzük jobb szó híján így) társastáncok mozgásanyagából összeállított alaptáncnyelvet, és ebből a tömegmozgásból, ebből a nagy kollektív masszából emeli ki időnként a szólókat, kettősöket, s nem csak a főszereplőknek ad ilyen lehetőséget, hanem gyakorlatilag a tánckar (a nagyon fiatal és nagyon jó képességű garda) minden tagja kap valamilyen szolisztikus feladatot. A tömegből kivillanó egyéniségek, a visszaemlékezőtől egyenív formált arcok így adják meg a szegedi *Hair*nek azt a közvetlen, mondhatni baráti közösségi jellegét, aminek az előadásnak az egyik nagy találmánya, és a fiatal közönség befogadókészségét is a leginkább befolyásolja. A tánckar így szinte természetes módon lakja be, népesíti be ezt a csupasz színpadot, s formál olykor élő díszletet, máskor gondosan megtervezett csoportokat, teremt kisebb játéktereket, és alkot hol fenyegető, hol riadt, hol kétségbeesett tömeget, ahogy épp a játék megkívánja. Ez a tánc-kar ugyanakkor meglepően kicsiny, mindössze tizenkét fő. A színpadon mégis soknak, illetve elegendőnek hat, s épp mert nem túlzott létszámúak, képesek az egyéni karakterek jól megkülönböztethető megoldására. Tóth ugyanakkor nem tagadja meg balettigazgatói énjét sem. Az előadás egyik szép pillanata például a

Hare krishna-számra készített, klasszikus reminiscenciákat idéző pas-des-deux amit a „virággyerekek”, az illatos füstölők és a virágfüzerek fognak keretbe.

Érdekesebben oldja meg a játék bizonyos lényeges pillanatait Sándor János rendezése. Az egyes csoportoknak vagy elkülönülő szereplőknek megteremt a színpadon a maguk külön helyét, amolyan felségterületet, revírt, ahol saját közegükben vannak és lehetnek. Ezzel ügyesen tagolja ezt a csak látszólag egységes fiatal tömeget, melyben - s ezt a zene is kitűnően érzékelteti - jól elkülönülnek a fehér, a néger vagy más színes bőrű figurák, ám mégis összetartoznak. Jó ötlet, hogy a fiatalok világába betévedő felnőtteket meg Claude szüleit ugyanaz a két színész (Török Vera és Csizmadia László) játssza; ahogy a fiatalok világa egységes és mégis különböző, a felnőttek világa is úgy hasonlatos és eltérő a személyekben is. Nagyon nehéz beilleszteni a *Hair* sokrétű zenei hangvételébe épp a felnőttek számait. Sándor Jánosnak ez is sikerül. Egyszer a régi hollywoodi zenés filmek édeskés stílusában, egyszer meg egy szirupos operettes-musicales megoldással. Tulajdonképpen nem tesz mást, mint engedi érvényesülni MacDermot zenéjének humorát. Ugyanígy a darab más számaiban is a zenéből indul ki, és az egyes jelenetek hangulatát efelől nézve teremti meg a színen. Így lesz a Manchester England ... (Claude tulajdonképpeni belépője) kicsit Beatles-koncert hangulatú, az Easy to Be Hard (Hányszor jött el úgy ...), Jeanie dala így kap blues-effektusokat, a Frank Mills (Volt itt egy srác) szép gospel-színezetet a Hair (Haj) vad rock-megoldásokat a Black Boys - White Boys West *Side Story*-reminiscenciákat stb. Meglepő, mennyivel jobban sikerül most a dalok szövegéből s a zene stílusából kibontania a jeleneteket, mint a tavalyi West *Side Story* esetében.



Jakab Tamás a Hairben

A rendezés azonban nem csak ezek-ben a mozzanatokban mondható sikeresnek. A két-három alapvető fontosságú prózai jelenet „megcsinálása” is biztonságos. Főleg a beiktatott és megdöbbenően hatásos terroristajelenet (álarcos-géppisztolyos alakok rohanják le a „törzs” tagjait, s olvassák-hadarják zavaros és fenyegető követeléseiket, majd adják le véres sorozataikat), a sorozás vagy az iskolaigazgatókból egyszerre három világpolitikussá (Reagan, Thatcher, Hruscsov) alakuló figurák politikai-kabaré-jelenete mulatságos is, fenyegető is. S elhangzik - a játék egy hangsúlyos helyén és pillanatában - egy mondat: „Mit számít ma már Vietnam - Libanon mellett?” Ez akár az előadás kulcsmondatának is tekinthető.

Mivel ez az előadás több prózai szöveget tartalmaz, mint például a tavalyi rockszínházbéli *Hair*, nemcsak a dalok megrendezése válik fontossá, ha-nem a szövegeké is. És itt érkezünk el a szegediek vállalkozásának egyik sarkalatos pontjához, a szereposztáshoz. Már a korábbi musicalvállalkozások is azért jöhettek létre, mert a színháznak rendelkezésére áll egy énekelni és táncolni is képes, jó színvonalú fiatal színészgárda. Tőlük most a *Hairben* igen jó teljesítményt kapunk. Képesek a prózai részek megfelelő, erőteljes, drámai vagy épp

komikus hangvételi megoldására, s képesek a dalok szinte kifogástalan megszólaltatására is. Emellett úgy mozognak, hogy a jó tánckar mellett sem tűnnek esetlennek.

Ebből a gárdából elsősorban a Claude-ot játszó Jakab Tamást kell említeni. Rá a tavalyi veszprémi O'Neill: *Óh, ifjúság!*-ban már fel kellett figyelni. Most azt is megtudjuk róla, hogy énekes színészként is kiváló. Claude roppant nehéz számait kitűnő hangai adottságokkal és igen stílusosan szólaltatja meg. De Claude-ja az előadásnak egyébként is - szándékolatlan - kulcsfigurája. Ahogyan ő végig-járja az inkább durcáskodó lázadozástól az utat a háború, az embertelenség, a pusztítás, a boldogságot fenyegető erők elutasításáig, vagy ahogyan rátalál Sheilában a nagy és felemelő szerelemre, az a rendezés fő gondolatait is kifejezi. Épp a Claude-szerű fiataloknak kell végigjárniuk ezt az utat, a felismerés és a szembe-szegülés útját.

Claude mellett ebben az előadásban talán nem is Berger a legfontosabb, hanem a lányok. Sheila, akit Janisch Éva érzékenyen, finoman és valami júliás áhítattal játszik, s természetesen kiválóan énekel. Crissy, akit Markovits Bori egészen meglepően jó „fekete” szoprán hanggal szólaltat meg. És Jeanie, akire két remek szereplőt is sikerült találni,

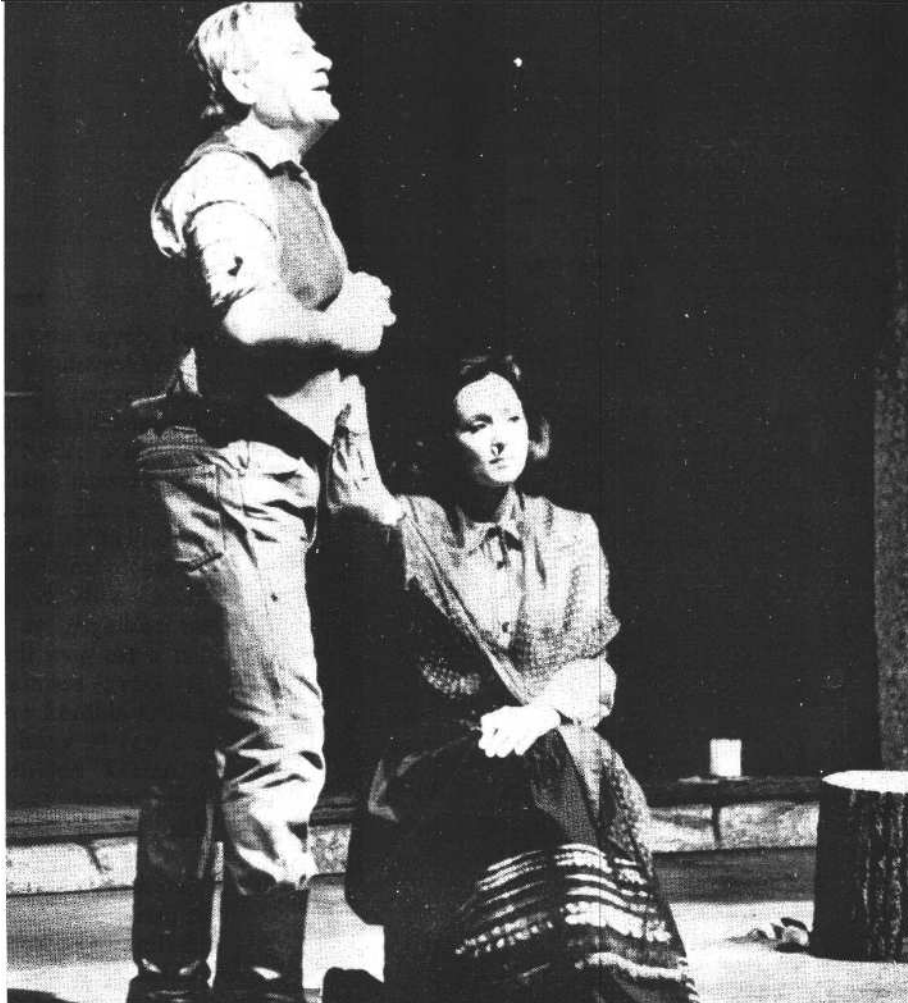
mert Vajda Júlia is, Vásári Mónika is a legjobb „fehér néger” blues stílusban énekelnek. Nem mindig volt meggyőző a Bergert mind a két látott előadásban éneklő-játszó Kőszegi Ákos énekesteljesítménye (s a szövegejtése is elmosódó olykor), de a játéka erőteljesnek és határozottnak bizonyult. Bácskai János (Ron) a darabot kezdő Aquarius-számban súlyt tudott adni a figurának is, a zenének is. Galkó Bence (Woof) és Varga Károly (Hud) pontos és sokoldalúan megoldott figurákat hoztak. Varga énekesként is igen jó benyomást keltett. S ha már annyit emlegetjük a zenét, meg kell jegyezni, hogy a muzsika az eredeti, lemezeken is hallgatható színpadi feldolgozást és sorrendet követi. Másrészt: a zenekari alap hangszórókból szól (a Televízió szegedi stúdiójában készült a meglepően jó minőségű felvétel), s erre énekelnek rá a színészek, nem is az úgy-nevezett poloskák, azaz kis csipetős mikrofonok, hanem kézi vagy állványos mikrofonok segítségével. Hogy ez a megoldás sem a játék folyamatosságában, sem a hangminőségben, sem az éneklés pontosságában nem okozza a legcsekélyebb fennakadást sem, az külön dicsérete a rendezésnek, a hangtechnikusoknak - és legfőképp a színészeknek. Ebből a szempontból ez a *Hair* lényegesen jobb minőségű, mint akárhány sokkal lenyűgözőbb technikai felszereltségű zenés színházi produkciónk.

És van ennek az előadásnak még egy sajátos kísérő jelensége. Nem színpadi dolog ugyan, s talán az előadás sem lesz tőle jobb vagy rosszabb, mégis összefügg mindazzal, ami a színpadon történik. A színház előcsarnokában hatalmas tablónkon egy a szereplők szerkesztette - mi is? manifesztum? kiáltvány? olvasható. „Hitünkrol mindenkinék. Ezen a bolygón is lehet béke, hiszünk a közös tenniakarásban, hogy elkerülhető egy harmadik világégés ... Hiszünk abban, hogy örült naivitásunk aláírásunkkal hitelesített bizonyítéka egy-tíz-száz év múlva is olvasható lesz.” A tablónkon s az alattuk elhelyezett vas-kos „emlékkönyvekben”: aláírások ezrei. Azt hiszem, ezek az aláírások meg az, amit az aláírásokat bejegyzők a szín-házban láttak, átéltek, valahogyan, s talán nem is nagyon rejtelmes és főleg nem erőltetett módon, nagyon is össze-függenek - és nagyon is egybevágnak a *Hair* hajdani, Ragni-Rado-MacDermot elképzelt gondolataival.

Vágy a szilfák alatt

A másik szegedi este egyéb, bár nem kevésbé érdekes tanulságokkal járt. A Kisszínházban (mely a nagyszínház megnyitása után kamaraszínházként működik majd) Eugene O'Neill: *Vágy a szilfák alatt* című tragédiáját játsszák, Bodolay Géza rendezésében. Ez az 1924-ből való, s az első igazi O'Neill-drámának tartott mű mára kissé elhalványult az élet-mű nagy munkái, az *Amerikai Elektra* vagy az *Utazás az éjszakába* mellett. Pedig nem érdemli meg ezt a háttérbe szorítást. Szinte minden együtt van már ebben a drámában a későbbi O'Neillből. Rá kell jönnünk, hogy *A vágy a szilfák alatt* csaknem teljesen készen hozza mindazt, amit a nagy darabok majd kibontanak, árnyalnak, finomítanak, elmélyítenek.

Az 1850-ben az észak-dakotai New Englandben játszódó dráma első rétegében csak arról látszik szólni, miként hajszolja szó szerint halálra a családját egy bizonyos Ephraim Cabot nevű farmer, aki hetvenéves korán túl is robusztus erőben van, s hogyan telepedik rá erre a családra a föld, a vagyon iránti éhség mindent megsemmisítő, mindent maga alá gyűrő megszállottsága. Azaz, úgy tűnhet, hogy itt az első nemzedékes pionírok érthető szerzésvágyáról, a rettenetesen kemény munkával megszerzett birtok megtartásának sorsokat befolyásoló drámai konfliktusairól van szó. Kétségtelen, ez is elég lehetne egy drámához. De O'Neillnél erre az alapra további és fontosabbnak tűnő rétegek rakódnak. Először is egy súlyos apa-fiú komplexus. Ephraim első házasságából származó két fia, Simon és Peter végül is megelégteli ezt az apai terrort, s el-megy az aranylázban égő Kaliforniába. A második házasságból való fiatal Eben pedig úgy lázad, hogy - ha nem is csak a saját jószántából - elszereti az apja harmadik, fiatal felségét, Abbie-t, s e szerelemből gyermek is születik. Gyermeke, aki maga is lázadás az apa ellen: hiszen Ephraim úgy véli, a gyerek tőle van. Eben a legérzékenyebb ponton győzi le az apját. Híres férfiassága és a vagyont az egyetlen igazi gyerekének vélt kisleányra örökítés vágya szenved itt kudarcot. Aztán van itt egy jól fejlett anyakomplexus is. Eben fiatalon elhunyt anyját is látja (vagy: tudja, tudattalanul is) Abbie-ben. Az asszonyban meg ott munkál a kíméletlen szerzés-vágy, a szép Cabot-birtok megkaparintásának vágya, meg a nála fiatalabb



O'Neill: *Vágy a szilfák alatt* (szegedi Nemzeti Színház). Simon György (Ephraim) és Dobos Kati (Abbie) az O'Neill-drámában (Hernádi Oszkár felvételei)

férfi szerelmét megszerezni s megtartani szándékozó vágyak és a titkos vagy nem tudatosult bosszú, Ephraimmal szemben, aki öregedő hím, erőszakos férfi és érzéketlen férj. Rajta bosszút állni a saját fiával, s e fiútól gyermeket foganni - nem kis elégtétele ennek a cseppet sem érzélgős, cseppet sem lágy-szívű asszonynak. Hogy aztán ebből a szépen összerakott freudi komplexus-gubancból elkerülhetetlenül következik a tragédia, Abbie és Eben szerelmének kitudódása, Abbie kétségbeesett lépése Eben megtartására (maga öli meg gyermeküket) s a sejtető vég (Abbie halálos ítélete), az már nyilvánvaló.

Ami a *Vágy a szilfák alatt* mai előadását indokolja, az valószínűleg nem más, mint ennek a kissé avultnak tűnő, de még mindig roppant erőteljes és hatásos lélektani folyamatnak az eljátszatása. Vagy más szóval: azok a lehetőségek, amelyeket ezek a szerepek a színészeknek kínálnak. Feltéve, ha a rendező is, meg a színészek is képesek arra, hogy ezt a pszichológiai realizmust (vagy naturalizmust?) megjelenítsék. Súlyos, kemény, kíméletlen és erőszakos drámát kell látnunk, melyet azonban átszíneznak a titkolt, elnyomott, visszafojtott vágyak, indulatok, érzelmek, felizzít a nyers erőszak és a fékezhetetlen szexua-

litás, és átleng valamiféle - talán panteizmusnak nevezhető - sejtelmes kapcsolat, mely O'Neill hőseit és a természetet összekapcsolja, mintegy egymás részévé teszi. O'Neill a Cabot-ház körül örködő óriási szilfái s a színi utasításokban oly nagy hangsúlyt kapó alkony- és hajnal-leírások, a zajok, a fények, a hangok, mind erőteljesen jelzik ezt a sajátos kapcsolatot, ami persze érthető is, hiszen ezek az emberek valóban a legszorosabb közelségben élnek a természettel.

Ezt a kapcsolatot Fehér Miklós díszletei kitűnően érzékeltetik. A Cabot-ház keresztmetszetét látjuk, a földszinten a rusztikus konyhával s a titokzatos tiszta-szobával, az emeleten a fiúk kuckójával, s Ephraim és Abbie hálósobájával. Ez a ház teljesen átlátszó. Nemcsak a néző felőli, hanem a színpad mélye, a körfüggöny felőli falai is hiányoznak. Semmit nem lehet benne elrejteni, és semmit nem képes elrejtetni. A benne élők élete is éppily nyitott, átlátszó, elrejtethetetlen. S a ház mögötti két óriási szilfa árnya, de az ágaik is, úgy borulnak rá a házra, mint valami óriási pókháló vagy a Végzet kezének ujjai. Drámai színpadkép, jó helyszíne a tragédiának.

Nagy kár, hogy a rendezés nem tud eléggé élni ezzel a kitűnő helyszínnel. Nem teremti meg ugyanis a dráma oly

erős izzását, nem adja meg olyan mélységet, mint amit ez az anyag megkövetelne, s amit a díszlet sugall. Bodolay tudni-illik háromszögdrámává formálja a darabot. Nála az előadás elsősorban a fiatal nőért küzdő fiatal férfi és az öreg férj küzdelmévé egyszerűsödik. Ezt azzal is hangsúlyozza, hogy kihagy olyan fontos jeleneteket, mint például a második rész elején Abbie Ebent csábító nyers felkínálkozása vagy a kisgyerek születését követő nagy keresztelői vendégeskedés, ahol mind a gyermek apaságát illető „titkok”, mind az Abbie és Eben közti viszony alapvető fontosságú elemzése történik meg.

Ezekkel s más húzásokkal viszont az egész tragédia lágyabbá, de elégtelenül vagy tévesen motiválttá is válik. Abbieből kimarad a céltudatos, erőszakos, férfi- és birtokvágyó nőtény vonása. Kimarad az a primitív, de elsöprő szexualitás, ami végül a vesztét okozza, s lesz belőle egy érzékeny, finom, az első igazi szerelembe belefelejtkező fiatal asszony, aki ezért a szerelemért áldoz fel mindent. Ebenből az apa és a testvérek ellen láza-dó, s az Abbie kínálta kapcsolatba ellentmondásosan belebocsátkozó, egyszerre félszeg és gátlástalan, s furcsa módon az apjának a tulajdonságait is visszatükröző fiatal férfiból az Abbie asszonyiságától megszédülő ifjú szerelmes formálódik. Ephraimban pedig csak az öregedő férfi olykor neveltséges ágálásai, felszarvazásának tragikomikus vonásai maradnak meg, és keveset vagy semmit nem kapunk már-már bibliaian öserejű zsarnokságából, otromba erőszakosságából s a taszító vonásai dacára is jól érthető földéhségéből. A két fivér alakja ebben a felfogásban érthetően csak informatív szerepet kap, mintegy elindítják a cselekményt, s egyéb okból nincs rájuk szükség.

Hogy aztán ez a felfogás csak azért alakult-e így, mert Bodolay ezt akarta, vagy befolyásolták a rendelkezésére álló színészek adottságai, képességei vagy épp színészi alkatuk is, azt nehéz lenne megmondani. Mindenesetre úgy tűnik, hogy Abbie ezt a fajta megfogalmazását eleve meghatározta Dobos Kati lágyabb, líraibb, asszonyosabb karaktere, az a képessége, hogy szépségét és bensőséges érzéseit jobban tudja érvényesíteni, mint Abbie rámenős, agresszív és érzéki vonásait. Kapcsolata így igen szép, finom és olykor poétikus lesz Ebennel (első éjszákjuk szép fényekkel tagolt, nemes szenvedélye rendezőileg is szépen megoldott),

de alig magyarázza Abbie vad és kétségbeesett lépését, gyermeke megölését. Kőszegi Akos Ebenjében is jól érvényesülnek a kamaszos vonások, az első igaz és nagy szerelem félve vágyott szenvedélye, de a fiú bonyolult pszichológiai képletéből alig kapunk valamit. Simon György Ephraimja főként ágál és fenyegetőzik, harsog és rabiátusnak mutatkozik (néha elég külsődleges eszközökkel). De hogy ez a vénen is tölgyerős férfi *valaki*, és nem csak felszarvazott férj, hogy azért ő teremtette meg szinte a két kezével ezt az egész birtokot, s hozta létre a Cabot-farm gazdagságát, meg hogy zsarnokként és hajcsárként is nagyformátumú ember, az ebből az alakításból nem érződik. Mint ahogyan csak vázlatokat adhat a két fiú szerepében Szirmai Péter (Simon) és Kovács Zsolt (Peter), a kívülállók közül egyedül meghagyott seriffnek (Kátó Sándor) meg csak egy O'Neillnél igen fontos, itt viszont elsikkadó végszó jut.

Zavar az előadásban még valami. Bodolay a kezdő jelenet előtt, még mielőtt a színpad kivilágosodnék, s egy szó is elhangzana, a sötétben hangszóróba mondatja: „Történik a magyarországi forradalom és a szabadságharc leverése után egy esztendővel, New Englandben.” Ez a fajta szájbarágás, ez a mankó sem nem szükséges a darabhoz, sem nem válik a javára, mert a nézőt (ha egyáltalán odafigyel) teljességgel félrevezeti. O'Neillnek és ennek a drámának vagy a Cabotoknak és sorsuknak a világon semmi köze a mi 48/49-ünkhöz. Egy közép-amerikai farmercsalád drámája vagy vagyonihiánya teljességgel más társadalmi, történelmi és egyéb körülmények között bontakozott ki 1850-ben, mint nálunk akár annak idején, akár később a hasonló drámák a magyar parasztok körében. Minek ez a dezinformáció? Mi lesz tőle jobb az előadásban, mit ért meg általa jobban a néző? Ha a színpadról nem derül ki, mikor és hol játszódik a cselekmény, az effajta „fel-iratozás” úgysem segít.

De hát végül is nem ez ennek az előadásnak a legnagyobb problémája (és tanulsága), hanem az, hogy csak akkor érdemes eljátszani valamit, ha a rendezőnek nem kell erőszakot tennie a darabon elképzelései megvalósításához.

BÉRCZES LÁSZLÓ

Májusi eső

Az esőcsináló Békéscsabán

Vidéki közönség szervezők a megmondható: nehéz időszak az április és a május. Kritikus hónapok ezek - az emberek elkezdene nem járni színházba. Nehéz lenne kideríteni ennek az okát. A kellemes, nyarat ígérő estéken, amikor hét órákor még mindenütt nappali világosság van, talán érdemesebb, hasznosabb mást csinálni: kiskertben kapálgatni, géemkában jönni-menni . . . és a máskor sem éppen zsúfolt nézőterek egyre foghíjasabbak lesznek. Az őszi bebérlézés gondoskodott ugyan a májusi fiktív nézőkről, az adott előadás szempontjából azonban teljességgel mindegy az, hogy az üres széket megvette-e valaki vagy sem. A mindenre elszánt vagy inkább mindenbe beletörődött színész fásultan szaval és hadonászik a semmibe, miközben fiktív nézője a hobbytelken izzadva, vagy a szomszédos talponállóban vagy már a tévéreklám előtt üldögélve kortyolgatja sörét. Találkozásuk ki lett fizetve - de elmaradt.

A találkozás bebiztosítására általában ugyanaz a módszer kínálkozik: előkerül az operett vagy a zenés vígjáték, és a „komoly” műveken kiéheztetett, távol tartott nézők a májusi napsütés ellenére visszasióznak a nézőterre. A mindenféle igénynek kiszolgáltató vidéki színházak, amelyek budapesti társaikkal szemben nem mondhatnak le nagyvonalúan egyetlen nézőről sem, követik ezt a módszert - hacsak nem akarnak kockázatot vállalni. A békéscsabai Jókai Színház ilyen kockázatot vállalt, amikor az évad végén mutatta be Richard Nash *Az esőcsináló* című darabját. Egy minden szempontból nehéz körülmények között dolgozó színház - mely joggal vagy jogtalanul, de akárhogy is csúdjuk-csavarjuk, a szakmai megítélés periferiájára szorult -, nos, ez a színház tiszteletre méltó kockázatot vállalt ezzel a bemutatóval. A „tiszteletre méltó” szó a kritika-írás mai gyakorlatában körülbelül az „érdektelen, de nem bántjuk” jelentést kapta, ezért a lekezelő vállveregetést elkerülendő sietve ki kell egészíteni az iméntieket: a békéscsabaiak - az el nem hallgatható hibákkal együtt is - színvo-

nalas, igényes produkciót hoztak létre.

Az esőcsináló tipikus well-made-play, jól megcsinált darab. Pontosan kiszámított, remekül működő dramaturgiával megírt kommersz is lehetne, de annál több. Több, mert Nash lényeges kérdések foglalkoztatják. (és valóban foglalkoztatják, nemcsak az olcsó árut akarja eladni fajsúlyos körítéssel): mi a jó, mi a helyes, hol találkozunk és hol válik el valóság és álom, miért érdemes élni. Ő szerencsére nem fogalmazza meg ezeket a kérdéseket, mert rendelkezik a tehetséges emberek könnyedségével, ami megóvjá őt a narcisztikus dilettantizmustól. Vagyis amint becsúszna az ön-sajnálathatás vadász csapdájába, ösztönösen könnyed ironiába vagy felszabadító komédiába vált. Ez színművének furcsa, sírás és nevetés határán egyensúlyozó lüktetést ad.

Nash profi szerző. Rövid helyzeteit, „jeleneteit” pontosan felépíti: lassú indítás csendes rákészülődés, feszültség, akcióhoz vezető konfliktus, hirtelen lezárás és lassan lecsengő levezetés, amit tulajdonképpen már egy új helyzet elindítása. Kontrasztokban fogalmaz, de kerül a végleteket. Humoros és „súlyos” mondatai egymással perelnek, és egymás kizárólagosságát oldják ki. A profik érzékenységével kerül ki az olcsó viccelődést és a szipogó szentimentalizmust. Nem mellékes viszont, hogy a különböző elemek csakis egymásutániségükben léteznek a színpadon, azaz az adott pillanatra. egyidőben érvényes tragikus és komikus hangvétel gazdagsága, mélysége hiányzik.

Az előadás azt mutatja, hogy Giricz Máttyás rendező pontosan tisztában van a darab erőnyeivel és hibáival. Nemcsak azt jelenti ez, hogy ő sem akar értéket, mélységet látni ott, ahol az nincs. Legalább ilyen fontos az, hogy nem is akar mindenáron mélységet pumpálni az eredeti műbe. Sokszor azon csúsznak el rendezések, hogy a darab belső organizmusától független ötletekkel, hamis hangsúlyokkal próbálnak súlyt adni az egyes dialógusoknak, helyzeteknek. Ezzel mindent kétszer - ha nem többször - mondanak, és a produkció végeredményben hiteltelenné válik. Giricz rendezése elkerüli ezt a veszélyt, bár kétségtelen, hogy egyes alakításokban felfedezhetők a didaktikussá és teátrálissá váló „mindenáron való megmutatás” nyomai. Valószínű viszont, hogy ezt a színészi



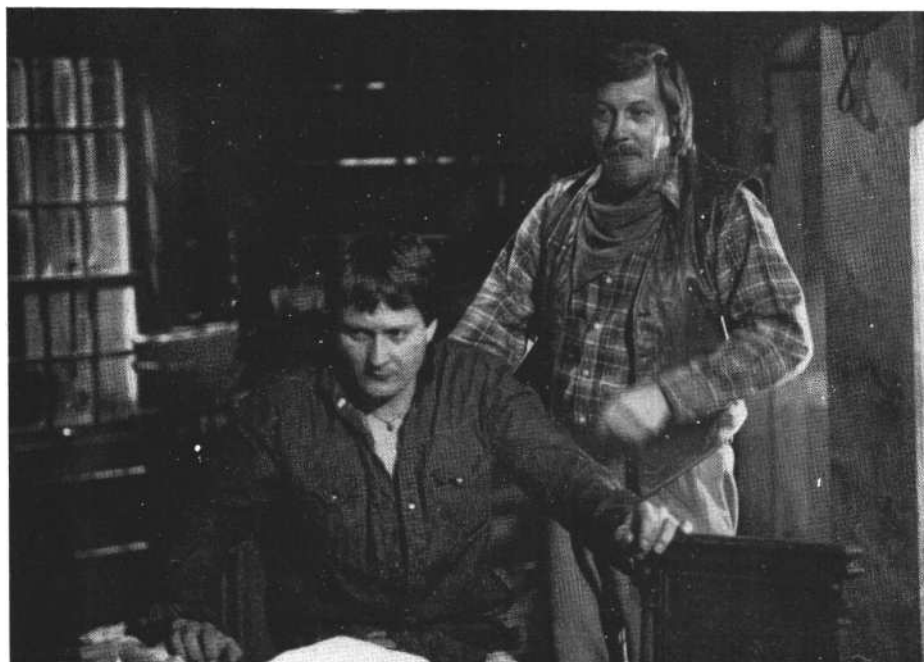
Richard Nash: Az esőcsináló (Békés megyei Jókai Színház). Barbinek Péter (Starbuck) és Felkai Eszter (Lizzie)

magatartást nem ez a produkció váltotta ki. Inkább egy az évek során kialakult rossz gyakorlat nem könnyen kikapcsolható beidegződéséről van szó.

Az előadás szép, lírai, de feszültséggel teli gitármuzsikával indul, ez az ellágyuló, elhalkuló zene úszik bele az első képbe: a színen egy amerikai farmer típusú házának földszinti részét látjuk. Ez az a drámából, filmekből jól ismert szabad térség, ahol az élet zajlik. \z egyik sarokban tűzhely, polcok, edények, a másikban lavór, tükör, középen asztal székekkel, oldalt lépcső visz fel a hálósobába, a másik oldalon egy ajtó (melyről később kiderül, bár finoman kidolgozott belső oldalát szemlélve sehogy sem hihető, hogy a fészkerbe vezet), hátul középen pedig a kijárat, ami egyenesen a prérre vezet. Gyarmathy \gnes díszlete értelmes, jól bejátszható, az előadást szolgáló, de arra rá nem nehezedő teret eredményez. Hitelesnek tűnik fel ez az amerikai ház, talán túlságosan is. Mintha skanzenben lennénk, ahol tilos a kiállított tárgyakat megérinteni. Ugyanez vonatkozik a szintén Gyarmathy Ágnes által tervezett ruhákra is. A Curry család tagjai mintha egy amerikai képes magazinból léptek volna elő, „ilyen egy igazi vadnyugati farmer” su-gallja öltözetük. Bizonyos, hogy minden hiteles: a kendő a nyakban, a mellény, a blue-jeans, kopogós csizma, csak-

hogy minden olyan vasalt és nett, mintha nem is emberekre, hanem ruhafogasokra aggatták volna őket. Márpedig itt emberek élnek, „vadnyugatiai”, akik nem coltot pörgetnek az ujjuk körül, hanem „piszkos munkát” végeznek: földet művelnek, állatokkal dolgoznak. Arról nem beszélve, hogy Lizzie, a leánytestvér, aki az egyetlen asszony a háznál, csak az éjjel érkezett meg. Márpedig három férfi az öreg Curry és két fia, Noah és Jimmy aligha őrzi meg heteken át ezt a múzeumi rendet.

A nehéz indulás ellenére lassan megszületik az élet a színpadon. A reggelihez készülődő három férfi természetes jelenléte (az apa: Dariday Róbert, Noah: Várdai Zoltán, Jimmy: Hodu József) és az egész előadás legnagyobb erőnye, a pontos ritmus segít ebben. Giricz rábízta magát az íróra, aki nagyon ért ahhoz, hogy a hétköznapi dialógusokba, félszavakba, semmitmondónak tűnő mondatokba előzetes információt és egyre növekvő feszültséget csempésszen. A rádió nem működik, hivatalos Időjárás-jelentés helyett tehát szereplőink beszélik ki az időt, ami most nem a semmitmondó társalgás témája, hanem a pillanatnyilag legfontosabb tényező. Aszály van ugyanis, hetek óta nem volt eső, szikkad a föld, hullanak az állatok. Mindenki az eget kémleli és vár. Égető, száraz nyári mozdulatlanság. A várakozás



Hodu József (Jim) és Várdai Zoltán (Noah) Az esőcsinálóban (Somfai István felvételei)

állapota ez. A három férfi a még alvó Lizzie-re is vár: vajon mire jutott Sweet-riverben, ahová - ha nem is mondták ki, mindannyian tudták - azért küldték, hogy ez a vénlányság küszöbére érkezett szeretni való ember férjet találjon magának. Lizzie (Felkai Eszter) hamarosan meg is jelenik az ajtóban: álmosan, az utazástól fáradtan, de a lényéből következő friss reggeli aktivitással - és persze magára erőszakolt vidámsággal, hisz nagyon jól tudja, a három férfi csalódni fog. Nincs jó hír, nincs férjjelölt, marad minden, ahogy volt. Vágyakkal, álmokkal teli kielégítetlen várakozás.

Még nem történt semmi, de a tényekhez való viszonyukban pontosan elkülönülnek a karakterek. Itt mindenki jót akar - mondja Nash -, de másképp. Noah realista. Szembenéz a tényekkel, és elfogadja azokat. Nem ismeri, nem akarja ismerni az álmokat. „Az álom az álom, az aszály az aszály” - mondja, és a veszteségrovatba bejegyzí, hány állat pusztult el az éjszaka. Jimmy jópofa, naiv srác, tiszteli bátyját, de fél is tőle. Tombol benne az energia, de a tényekkel szemben csak tehetetlenül vagdalózik. Curry, az apjuk elfogadja a valóságot úgy, ahogy van. De Noah-val ellentétben soha nem mondaná meg a lányának, hogy csúnya. Hinni akar, és ezért hisz is. Lánya leginkább rá hasonlít. Kép-viseli a ténnyt - a csúnyságot, a kudarcot

-, de kétségbeesetten kapaszkodik az álmokba.

Nash tökéletes entrée-kat csinál szereplőinek. Űgyesen adagolt hiányos információkkal érdeklődést kelt irántuk. Lizzie-ről előbb csak titokzatosan beszélnek, ezután jelenik meg a lány az ajtóban. Majd File-ről folyik a szó, Lizzie izgatott és ingerült lesz, láthatóan fontos neki ez a férfi. És mikor már éppen türelmetlenül megfogalmazzuk a kérdést: ki ez az ember, akkor fordul a színpad, és a seriff lepusztult, vörös téglás irodájában (a díszlet legsikerültebb része) meglátjuk File-t. Valami kis-kutyáról beszélgetnek a seriffel, az érdektelennek tűnő párbeszéd közben megismerjük ezt az embert: magányos, megkeseredett, zárkózott. Segítséget nem igényel, és nem fogad el. (Ezt illusztrálná az is, ahogyan leszakadt gomb-ja felvarrásával bíbelődik. Harkányi János ezt ebben a realista előadásban el-fogadhatatlan módon tú és cérna nél-kül imitálja. Majd érkezik egy titokzatos telefonhívás Tornádó Joe-ról, egy közveszélyes szélhámosról. Hamarosan meg is jelenik Curry-ék házában egy furcsa figura: a vadnyugaton fölöttébb szokatlan fekete keménykalapban és sétapálcának be-illő, talán még varázslásra is alkalmas bottal. Ő lenne Tornádó Joe? Mindenesetre szélhámosnak látszik. És ami a lényeg: esőt akar csinálni.

Csinál is. Ezen ő maga csodálkozik leginkább. Starbuck (Tornádó Joe, Harmónia Bill, Bill Smith ...) ugyanis még soha nem csinált esőt. Tud hinni és szeretni. De az csöhhöz semmi köze. Sokkal többhöz ért: Lizzie megszépül egyetlen éjszakán, Curry boldog, mert a lánya szerethet, és ezért fehérre meszel-né akár az egész prérít, Jimmy mer ellentmondani a bátyjának, és önkívületben veri az esőhívó dobát, sőt kénytelen-kelletlen még Noah is összekötözi az öszvér lábait - mindezt az esőért. Pedig Starbuck valóban nem tud esőt csinálni. De tud álmodni, és el tudja fogadtatni valóságként az álmokat. Ez a szerep a tartuffe-i későnjövők előnyeit és hátrányait kínálja a színésznek. Ami-kor Starbuck belép, már sokat tudunk

illetve képzelünk - róla. Az alig elviselhető várakozásba belépni hálás, de veszélyes produkció. Könnyen csalódhatunk. Barbinek Péter azért oldja meg jól feladatát, mert el tudja velünk hitet-ni, hogy képes esőt csinálni. Nem szavát a hitről, hanem magától értetődőnek tekintí azt. Magabiztos, könnyed és laza. Neki vannak a legcsábítóbb könny-facsaró helyzetei, de Barbinek - a rendezőt is dicsérő - érzékeny ellenpontozással, humorral csúsízik át a szentimentalizmus csapdáin. Technikailag ez azt jelenti, hogy hangjába mindig vegyül cseppnyi irónia, beszéd közben elfoglal-ja magát valamivel - a botjával, a kalapjával játszadozík, lustán vakaródzík, hanyagul számol-ja a pénzét -, mint aki-nek nem olyan fontos ez az esőcsinálás, ő akár el is mehetne. De talán éppen ez a nagyvonalú kívülállás az oka annak is, hogy miközben Barbinek profi módon számot ad mesterségbeli tudásáról - sőt, hanghordozásával akarva-akaratlan a fiatal Gábor Miklóst idézi -, figurájának nincs elég erős belső töltése. El-hiteti másokkal az esőt, de ő maga nem igazán hisz benne. Mindenesetre meggyőző, szeretni való szélhámos, és Lizzie bizonyára őt választaná, ha a szerző nem tuszkolta volna a lányt File mellé. Leg-alábbis ezen az előadáson ez tuszkolás-nak tűnik fel, mert nem alakul ki valódi választási lehetőség: Harkányi János File szerepében jelentéktelen, jellegtelen, akinek hallgatása nem belső feszültségből fakad. Ez a duzzogó, szipogó öreglegény nem partnere az esőcsináló-nak. Partnere viszont, sajnos, a Lizzie-t játszó Felkai Eszternek. Ha az általában sikeres rendezői erőfeszítés ellenére az előadás alkalmanként mégis érzélgössé

válí, az elsősorban az ő számlájára írandó. Pedig a színésznő jól közelít a szerephez. Pontosan érzi, hogy ezt a lányt sokféle, egymással alig összeegyeztethető tulajdonságból gyúrták össze. Szép és csúnya, közönséges és álmodozó, férjre, családra vágyó akkurátus háziasszony és csavargót szerető romantikus lélek. Mindezeket azonban Felkai túlságosan is meg akarja mutatni, ettől játéka teátrálissá válik. „Minden színészkedés nélkül” akar élni, mondja Lizzie-ként apjának és testvéreinek. Ez azonban nem léggé meggyőző, mert még ezt a mondatot is nekik hátat fordítva, „súlyosan”, a színpad előterébe vonulva nekünk, a nézőknek szavalja. Ez a pátosz szerencsére hiányzik a többiek játékaiból. Különösen Várday Zoltán és Hodu József természetes színpadi létezése dicsérendő. A rendezésre végig jellemző ellenpontozásos technika Starbuck mellett náluk valósul meg legkövetkezetesebben. Nash darabjának hatásmechanizmusa a különböző elemek találkozására épül (vagyis az azonos elemek összeadódása teátrális megoldásokat eredményez -- ha egy-egy mondatot minden hangsúly, gesztus, mozdulat megtámogat, akkor az nem expresszív, hanem hiteltelen lesz). Azt is jelenti ez, hogy mindenki azért van a színpadon, mert „dolga” van ott - jelen esetben mosakodik, rádiót hallgat, reggelizik, telefonálnem pedig azért, mert majd egyszer meg kell szólalnia. A megszólaláshoz pedig nem a végszóra várakozás mozdulatlan állapota, hanem a belső folyamatot hordozó jelenlét vezet. A békéscsabai színház évadvégi bemutatóján ezek a megszólalások többnyire hitelesek.

Sőt a látott előadáson - nem a premieren - a nézőtérben is sokan ültek. Prózaí darab esetében nagy szó ez évad végén. Mondhatnánk, valami elkezdődött Békéscsabán. Mondhatnánk, ha nem túl későn érkezett volna ez az esőcsináló. Félő azonban, hogy ezt az évad végi, májusi esőt még hosszabb aszály követi majd. Giricz Máttyás vendégrendező ugyanis többségében olyan színészekkel dolgozott, akik a következő évadot már más színházakban kezdik.

N. Richard Nash: *Az esőcsináló (Békéscsabai Jókai Színház)*

Fordította: Czímer József. *Díszlet, jelmez:* Gyarmathy Ágnes. *Rendező:* Giricz Máttyás

Szereplők: Dariday Róbert, Várday Zoltán, Hodu József, Felkai Eszter. Harkányi János, Széplaky Endre, Barbinek Péter.

SZÁNTÓ JUDIT

Elfoszlott csoda

A kis herceg a József Attila Színházban

Nézve-nézve Antoine de Saint-Exupéry klasszikus felnőtt-gyermek regényének, *A kis hercegnek* színpadi változatát a József Attila Színházban, egyre inkább olyasféleképp éreztem magam, mint amikor a közelmúltban újból megtekinttem bakfiskorom nagy és zokogató filmélményét, a Mrs. Minivert. Zavar és szégyenkezés fogott el most is: hát ekkora közhelykollektiót őrizgettem a szívemben évtizedeken át? A hasonlat, igaz, sántít, lévén a Mrs. Miniver az, ami, s a második találkozás benyomásának jogosultsága nyilvánvalóan a forgatókönyv elolvasása se módosítana, míg viszont Saint-Exupéry könyvének elolvasása továbbra is ajánlható mindenkinek. Valamit kopott tán fénye-hamva, elsősorban nem önhibájából, hanem mert tiszta és szomorkásságában is sugaras bölcelete (vagy inkább bölcselkedése) az utóbbi évtizedek tapasztalatainak és józan jelenünknek keresztüztűzében némiképp sterilnek és naivnak tetszik; de épp ezért jólesik megpihenni világában és elálmodozni: de szép is lenne, ha mód lenne értékesíteni üzenetét...

Vajon egyáltalán áthidalható-e ez a távolság eredeti és testet öltött mása között? Azt hiszem, a színpad közegében nagyon nehezen. Bármily olcsón kézenfekvőnek hangozzék is, a színpadi változatra - s a most látottra mindenképp - ráolvasható az alapmű szállóigévé vált mottója: „Ami igazán lényeges, az a szemnek láthatatlan.” A kis herceg figuráját s az általa hordozott tartalmakat minden megelevenítés csak elszegényíti, valamely irányban túl konkréttá, egészében nem létezővé teszi. Meglehet, más művészi megközelítésmódok gyümölcsözőbbek lehetnek: trükkjeivel a film vagy kivált a rajzfilm, irrealitásával, absztrakciójával a bábjáték közelebb férközhet a mű lelkéhez. Ivancsics Ilona Schäffer Judit tervezte jelmeze bravúros, ő maga bájos, eleven, rokonszenves - ifjú színésznő, nadrágszerepben. Szabó Éva a színpadon - mint mindig - egyszerű, csupa szív, meleg kedélyű asszonyismerősünk, akivel jólesik meginni egy

kávét; egy vetülete tán a regény Rókájának, de nem „a” Róka, akinél minden külsőség esetleges, csak az általa kifejezett gondolatok számítanak; akár utalunk rókaságára, akár absztrahálni próbáljuk -- Szabó Éva esetében a jelmez az előbbire, a játék az utóbbira tesz kísérletet, csak különböző irányokban körözzük a lényeg körül. Ugyanez vonatkozik Kocsis Judit igazán színesen, szuggesztíven megformált kígyójára is; a kígyós jelmez itt is kitűnő, a játék pedig érdekesen formáz egy femme fatale-t, egy sivatagi Mata Harit - mégis mennyivel kevésbé szuggesztív és halálos ez az ábrázolat az író primitív, vonalas rajzocskájánál, amely ezerféleképp mozgathatja meg a képzeletet.

*

Egészében a színpadon - másképp aligha is lehetne - egy aranyos túlvilági kisfiú scífi-szerű kalandjai elevenednek meg, közhelyes erkölcsnemesítő tan-szöveg kíséretében még akkor is, ha a mondatok az eredetiből emeltettek ki; a műfajváltás vetkőztette ki őket eredeti természetükből.

Emiatt véti el az előadás a maga közönségét is. A József Attila Színház többnyire esténként játssza *A kis herceget*, s az alkalmankénti délelőtti-délutáni előadásokat sem minősíti ifjúságinak. A megcélzott közönség összetétele így egyaránt magába foglalhatja a felnőtteket, a felnőttek kíséretében érkező serdültebb gyermekeket és a színház óhaja szerint talán elsősorban - az ifjúságot. Erre utal, hogy közreműködőnek megnyerték a körükben oly népszerű Bródy Jánost, aki saját számaival köti össze a jeleneteket, és lát el egyfajta narrátori-kommentátori funkciót. Itt mindjárt szeretném hozzátenni, hogy Bródy versei ezúttal éppoly naivan, időnként okoskodón közhelyesek, mint hatásában a színpadi szöveg, de ő legalább nem hígít fel semmilyen regénybeli figurát, hanem kizárólag önmaga képviselőjében jelenik meg, rafináltan elvszerű, kiszámítottan póztalan s mindenképp egyéni stílust képviselve, többek között azzal, hogy hangsúlyozottan nem keresi senkinek a kedvét, hanem az első perctől leszögezi főlényét és kívülállását. Jelenléte ugyan nem érződik szükségszerűnek, hiszen a játék gondolati tartalmait csak megismétli, de nem gazdagítja, ám a fiatalok bizonyára szívesen nézik, és mert soraikban felmérhetetlenül többen hallottak



Ivancsics Ilona A kis herceg címszerepében (József Attila Színház) (MTI Fotó - Földi Imre felv.)

Bródy Jánosról, mint Antoine de Saint-Exupéryről, nyilván jó néhány jegytömb talál gazdára neki köszönhetően (mint ezt egy friss interjújában maga is higgadtan kijelenti), ami manapság elvégre bátran vállalható célkitűzés.

Csak hogy persze színházainkban nem olyan egyszerű eljutnia egy-egy produkciónak a maga megcélzott közönségéhez. Itt vannak elsősorban a bérletesek, akik biankó szavaznak bizalmat - adott esetben jórészt még mindig annak a József Attila Színháznak, amely a közelmúltig a minél könnyebben emészthető tömegmulattatást tűzte zászlajára; azok, akik *A kis herceg* címen felbuzdulva netán egy francia, esetleg angol arisztokrata pikáns szerelmi kalandjaival reméltek találkozni, nyilván felháborodnak azon, hogy őket, komoly felnőtt létükre, mesejátékkal traktálják. Vannak aztán a gondos szülők, akik apróbb csemetéiknek szeretnének programot biztosítani; ők önfeláldozóan vállalják, hogy megnézzek egy mesejátékot, de akikért az áldozatot hozzák, tíz éven aluli csemetéik, unatkozva szenvedik végig a túlságosan statikus, túl sok és hosszú négy szemközti beszélgetést sorjáztató, gondolatiságában számukra túl bonyolult játékot, s ha esti előadásra hozták el őket, még álmosak is. Azon az esti előadáson, melyen részt vettem, mindkét rétegből bőven akadtak a bérletes nézőtérén, szünetben nem kevesen döntöttek a távozás mellett, én pedig ismét elelmedtem azon. mennyivel célszerűbb, tisztességesebb és hosszabb távon kifizetődőbb is lenne, ha színházaink nyíltan hirdetnék-vállalnák egyes produkcióik jellegét, irányultságát, és elsősorban azokat a nézőket hívnák meg, akik nemcsak végigülnek az adott előadást, hanem számításukat meg-

találva jól is érzik magukat, és máskor is visszajönnek.

A fentebb említett monotonia részben az adaptációból ered. Belia Anna és Valló Péter a leglogikusabban kínálkozó megoldást választva szigorú ökonómiával tették tisztába az eredeti kócos, előre-hátra cikázó kronológiáját, amiből újabb kétértelműség született: a mese lineáris és feltétlenül sokkal áttekinthetőbb lett, egyben azonban szárazabb és józanabbul célszerű is, dupla hangsúlyokat téve ki ott, ahol az íróknak egy utalás is elég volt, s mindez ismét a líra és a játék-kosság ellen hat. Nagyon valószínű azonban, hogy egy más alapelven nyugvó adaptáció másfajta hiányérzeteket ébresztene, másféle hézagokat ütne a szöveg finom pókhálóján; ez a lecke tökéletesen nem oldható meg.

Valló Péter mint adaptáló s még inkább mint rendező mindezekkel a problémákkal nyilván tisztában volt, bár, a színház vezetőségével egyetemben, egy szerszmind úgy vélte: a vállalkozás még így is, szükségképp csonkult művészi határfokával, várhatóan nem egyértelmű közönségviszhangjával egyetemben is igazolja önmagát, hiszen egy remekműből ad át a nézőknek valamit, inkább többet, mint kevesebbet. Ilyen értelemben a legszegényítőbb adaptáció is jogosult, hiszen, ahogy mondani szokás, ha csak néhány száz ember veszi is kézbe az előadás nyomán az eredeti művet, a színház már betöltötte népművelő funkcióját. Magam ugyan jobban szeretem, ha a színházi élmény autonóm, és nem szorul járulékos igazolásokra - ez pedig, mint tudjuk, adaptációk színrevitelekor is megtörténhet -, *A kis herceg* esetében pedig úgy vélem, hogy itt még illusztrálni sem sikerült (sikerülhetett) a lénye-

get, de ha a közkönyvtári statisztikák a Saint-Exupéry-forgalom hirtelen fel-
szökkenését jeleznék, készséggel elfogadom a vállalkozás bizonyos hasznosságát.

Valló Péter mindenesetre nagyon gondosan munkálta ki az előadás stílusát. Konceptiójának két pillére volt: a minden giccsről mentes gazdag látványvilág és az egyszerű, bensőséges, minden pátosztól mentes játék. Hárman is jegyzik a színpadképet: harmadik funkciójában Valló maga, Hajdú László és Schandl Gábor társaságában, s ez a scenika valóban ízléses is, nagyvonalú is, tetszetős is; más kérdés, hogy túl nagyvonalú ahhoz, hogysem tökéletesen működhessék; a vetítések bizonytalankodnak, a pilóta ceruzája nyomán életre kelő fényrajzok még véletlenül sincsenek szinkronban a ceruzával, az pedig kifejezetten zavaró, hogy a kulisszák között láthatóan várja jelenését a soron következő bolygó, leleplezve, hogy addig kell ott rostokolnia, míg a vala-mennyi bolygólakót egy személyben ját-szó Iglódi István megkerüli a színpadot. Alighanem technikai problémából ered az is, hogy a lámpagyújtogató bolygója nem forog (vagyis inkább leng) szüntelenül, hanem Iglódi megszólalásainak időtartamára leáll, aminek következtében immár nem létformáról van szó, hanem csupán „szám”-ról. Az ilyen s ehhez hasonló malőrök azonban mindennaposak színpadainkon, s nem róhatók e valóban igényes és esztétikus vizuális kompozíció terhére.

*

E mesebeli környezetben belül a rendező - s ez korántsem ellentmondás --egy nagyon egyszerű, nagyon emberi példabeszéd elmondására törekedett, s ez a rokonszenves visszafogottság minden szereplő játékában érezhető. Iglódi István még túlzásba is viszi: valósággal áldozatosan szűrki el a bolygólakókat, a bohózatos karikatúrától való félelmé-ben; így aztán az író által kipécézett felnőtt magatartásvariációk meglehetősen egybemosódnak. (A félelem nem volt alaptalan, mert az egyetlen olyan felnőtt-figura, akit Saint-Exupéry nem jelenített meg, csak a Róka elbeszélésében szerepelt: a vadász, valóban nem lett több handabandázó karikatúránál.) Ugyancsak meglepően szürke Újrési László Pilótája: a színész érezhetően feszeng a szerepben, nem tudja eldönteni

felnőtt - vagy ifjúsági darabban játszik-e, embert ábrázoljon-e vagy annak gyermekszínházi mását, s kontaktusa a kis herceggel akkor is hamis és erőtlenséges, ha minduntalan (és stílustalanul) „öregem”-nek vagy „kisöreg”-nek szólítja (az eredetiben az „emberkém”, „hercegecském” és egy ízben, az „édes kisöregem” váltakoznak). A női szereplőkhöz közelebb állt a Valló kívánsa stílus akkor is, ha Szabó Éva ki-kisiklik az édeskészség, Kocsis Judit a démoniség felé, Fehér Anna pedig, bármily dekoratíván szépséges is, nem tudhatja rövid jeleneteiben megteremteni az asszonyiságnak azt a puritán és mégis egyetemes metaforáját, melyet Saint-Exupéry a Rózsába befoglalt. Egyébként színpadilag ügyes ötlet volt a többi virág megszemélyesítését is ugyanarra a színésznőre bízni, ám itt ismét markánsan kitetszik az adaptáció megoldhatatlansága, színpadon ugyanis szinte képtelenség visszaadni az Egyetlen mellett a Kétezermilliót is, melyből az Egyetlen kiszemeltetett, s még nagyobb képtelenség a Kétezer-milliót is, az Egyentlent is ugyanazzal a színésszel eljátszatni, hiszen adott eset-ben csak ugyanolyan lehet, akkor viszont érthetetlenül válik, hogy mitől lett az Egyetlen a kiszemelt. Ezt persze mindenki tudja és megéli, viszont sem megmagyarázni, sem kivéteni nem tudja vagyis e döntő mozzanat hitelét ismét csupán az epika teremtheti meg. Valaképp sokszorosan kényes és nehéz szerepében Ivancsics Hona nyújtja az előadás legjobb alakítását, mindvégig egységes, semmilyen irányba ki nem lengő, komoly és - bárcsak a jelzőnek ne lenne egy lejáratos mellékíz! - édesbús játékaival, s ez akkor is igaz, ha épp az ő feladata példázza legjobban a vállalkozásban rejlő ellentmondás feloldhatatlanságát.

A színháznak az a sajátossága, hogy mindennek, amit ábrázol, a végére jár. A csodáknak pedig nem szabad a végük-re járni. Mire odaérnénk, menet közben elfoszlanak.

Antoine de Saint-Exupéry:
(József Attila Színház)

A kis herceg

Rónay György fordítását magyar színpadra alkalmazta: Belia Anna, Valló Péter. Zene és dalszövegek: Bródy János. Játéktér: Hajdú László, Schandl Gábor, Valló Péter. Jelmez: Schäffer Judit m. v. Rendez: Valló Péter.

Szereplők: Ivancsics Ilona, Bródy János, Újréti László, Iglódi István, Kocsis Judit, Fehér Anna, Szabó Éva.

CSÁKI JUDIT

Tanulságos siker

Az Emil és a detektívek az Arany János Színházban

Emil és a detektívek, Az eltűnt miniatűr, Május 37, A repülő osztály, A két Lotti, Három ember a hóban Erich Kästner neve biztos áruvédjegy a gyerekek körében. Remek ifjúsági prózája teszi halhatatlanná a „weimari Németország késői gyermekét”, a „derűs moralistát”, pedig írt mást is, drámát, verset, szatírákat.

Az 1928-ban született regény, az *Emil és a detektívek* hatalmas sikersizériát ért meg, még az író életében. Készült belőle film, színpadi változat, és számtalan kiadásban jelent meg a világ sok országában. Nálunk se nagyon nő föl nemzedék Emil-kiadás nélkül.

A regény színpadi változatát legutóbb 1981-ben játszották hazánkban, akkor egyszerre két színházban is. Szolnokon Szurdi Miklós, Kaposvárott Lengyel Pál rendezésében.

Magától értetődőnek tűnik tehát, hogy az új korszakát kezdő Arany János Színház igényesen összeállított műsorrendjébe előkelő helyen vette bele az *Emilt*. Mosonyi Alíz dramatizált válto-

zata fordulatos, pergő színpadi anyag, amely többek között Déry Tibor szellemes és nem fakuló fordításának köszönhetően őrzi az eredeti irodalmi igényességét, atmoszférateremtő erejét. Az epikus cselekmény pedig ez esetben könnyen válik drámaivá hisz valaképpen krimiről van szó.

Keleti István rendezésében tanulságos siker született a gyerekszínházban. A tanulságok viszonylag egyértelműen jelölik ki a színház lehetséges útjait, és rámutatnak arra is, hogy itt nem elsősorban a jövő felnőtt színházi közönségét nevelik „ki”, hanem a ma fővárosi gyerekeinek próbálnak nívós színházi élményt nyújtani. Csöppet sem baj, ha háttérbe szorul a többszörösen áttételes pedagógiai-didaktikai szempontrendszer gyanú szerint éppen így kerül a helyére. Feltehetően az Emil sikerének ez az egyik legfőbb tanulsága.

A díszlet alapja az utca. Helyesen hisz Kästner műve egyetlen hatalmas utcai mese ritkán bontják meg belső jelenetek. A piszkosszürke utcakővel „borított” színpad legnagyobb része tágasságot imitálón üres; a háttérfüggöny házsízuettjei így egy gyerekszemmel valóságos városi környezetet határolnak. Az utca pedig jelentésgazdag, hiteles tere, világa egy kiskamaszcsoportnak. A forgószínpadon két kisebb forgó a belsőt ábrázoló díszletek helye. Csanádi

Erich Kästner: Emil és a detektívek (Arany János Színház). Jelenet az előadásból





Andai Kati (Mama) és Görög László f. h. (Emil) az Arany János Színház előadásában (MTI Fotó - Földi Imre felvételei)

Judit díszlettervező ötletesen oldotta meg a kisméretű színpadon a szobák, a bank, a kávéház, a szálloda jelzését. Fentről belógatott függönyök, oldalról betolt, könnyen mozgatható díszletfalak jelzik meséhez illő egyszerűséggel és gazdag fantáziával a váltakozó tereket; úgy, hogy végig érvényesülni engedik a meghatározó utcaképet. Fontos, hogy az át-díszletezés többnyire gyorsan és a szemünk előtt történhet; nem akasztja meg az előadást, hisz a díszlet mozgatása beleillik a mozgalmas, rohangálós történetbe. A színpad nem leplezett technikai működtetése pedig a mesébe, a színházi varázsbba. Az első jelenet: némajáték. Humorát értékelik a gyereknezők, s egy-szersmind megteremtődik a főhőshöz, Emilhez való viszonyuk is: a szimpátia, az együttérzés. Emil gyerekes csínye - melltartót csempész a Vénusz-szoborra - jó felütése a játéknak.

Ezt követően az utazáshoz készülődő Anyát látjuk Emillel: természetesen csak Emil utazik, s természetesen főleg az Anya készülődik. A villanásnyi történetek, gyors dialógusok egész információ-rendszert hordoznak: a felnőttek számára megfelelően közvetítik Emilék „társadalmi helyzetét”, a gyerekét egyedül nevelő anya szeretetteli, gyengéd és erőltetnevelési módszereit, a két ember - anya és fia - derűs, harmonikus kapcsolását. A gyerekek számára kiderül, hogy a későbbiekben miért lesz oly fontos szerepe az ellopott pénznek: Emilék szegények. Bevezetődnek a játékba bizonyos refrénszerű elemek: Emil egyetlen ünneplő ruhájának mindig kifogásolható állapota, később majd a nagymama kamillatea-szertartása, és így tovább. Andai Kati az Anya szerepében

megfelelően változtatja a humorosan túlzó és a felnőttesen komoly vonásokat; úgy tud hiteles figurát teremteni, hogy ugyanakkor azt is mutatja, ahogyan fia látja őt. Kissé szétszórt, derűre hangolt, aggodalmaskodó Anya-figurája természetesen illeszkedik a történetbe.

Amikor végül elindul a vonat Emillel a fővárosba, egyértelműen letisztult a történet nézőpontja. A kupéban utazókat már Emil szemszögéből látjuk, így nyerne a karikírozáson túli értelmet a kertvárosért rajongó pár túlzásai, a folytonos ablaknyitogatás és a csöndben olvasgató úr félelmetes rejtőzködése, majd még félelmetesebb meséje. Amikor a „tanúk” leszállnak, és a félelmetes férfi a bonbonnal elaltatja Emilt, már csak az történik, amit előre tudni lehetett.

Logikusan tehát Emil, majd általában a gyerekek szemszögéből látjuk a felnőtteket, az ő szempontjaik szerint merülnek fel a problémák, mutatják magukat a megoldandó helyzetek. Ez a néző-pont határozza meg a figurák - főleg a felnőttek - ábrázolását, külső megjelenítését éppúgy, mint reakcióit a történetekre. Finoman ironikus, túlzásaiban elgondolkodtató egy-egy felnőttalak - ezt a rendezői szándékot a gyerekközönség természetesnek tartja, s csak a felnőttek érzik összetettebb, kritikai élet. Mindez egyébként benne van Kästner regényében is, Keleti István azonban - főleg a színészvezetéssel - a jelenség pontos színpadi megfogalmazását találta meg.

Ezért van, hogy már a kezdet előlegezi a későbbiek. A kupéban üldögélő kissé bugyuta pár a „használatlan” felnőttek közé tartozik; a félelmetes férfi a mesék klasszikus gonoszának minden vonását azonnal mutatja.

A keménykalapost, a soknevű, veszélyes bűnözőt Újlaky Károly játssza. Határozott léptekkel rója a színpadot, kemény mozdulatokkal, összeráncolt szemöldökkel hangsúlyozza „gonosz” voltát - miközben pusztán azért, mert felnőtt, sokáig legyőzhetetlen és végig kemény ellenfél a gyerekek számára. Természetesen túlzott stilizált figurája, balettszerűen koreografált mozgása - hisz gyerek szemmel látjuk. Újlaky alakítása épp addig jó, amíg ilyen. Amikor a történet alakulása a felnőttek közé kényszeríti, velük kerül - határozottan „felnőtt” - viszonyba, mindaddig természetes túlzásai egyszerre mesterkélték és bizonytalanok lesznek. A lebukott bűnöző sztereotípiái sokkal színtelenebbek, mint Keménykalapos korábbi játécai.

A realiztikus történetben számos mesei elem, motívum, indíték és magyarázat rejlik, és ismét a rendező érdeme, hogy ezek - a következetes és egységes szemléletmódnak köszönhetően - simán épülnek bele az előadásba. Csöppnyi zavart sem okoz például, hogy Emil hogyan igazodik el az első pillanatban a fővárosban; vagy hogy a gyerekek hogyan követik a taxin menekülő Keménykalapost. Részint azért, mert az üldözés-re koncentráló gyerekcsapat akcióiban ez csöppet sem fontos, részint pedig azért, mert a végeredmény - az, hogy a bűnöző nyomában maradnak - logikus és hihető.

Annál fontosabb viszont a gyerekek viszonya egymáshoz és a felnőttekhez. Kästnernél ez részint leírásokból, részint hosszadalmas párbeszédekből derül ki, amelyek közvetlen átvétele - mint példa is bizonyítja - megakasztja a történet tempóját. S egyébként is kézenfekvő beérni annyival, hogy ez a Berlin utcáin össze-verődött gyerekközösség bizonyos értelemben pontosan mintázza a felnőttek hierarchikus viszonyrendszerét, de egyelőre annak manipulációi és hazugságai nélkül, a számukra valódi értékek alapján. Így lehet a csoport vezére a Profeszsor, akit Bor Zoltán játszik tiszta komolysággal. Elméletinek látszó tudása, műveltsége még inkább csak ambíció, semmint valóság, higgadsága, gondolkodásmódja azonban tényleg a többiek fölé emeli. Kár, hogy övé az előadás egyik „áramszünete” is; amikor Emillel felnőtt diskurzust folytatnak családjukról, környezetükről, a felnőttvilágról, az lassú, kicsit érzélgős, kilóg a jó tempójú előadásból. Azonkívül a „kis felnőtt” látszatát kölcsönzi a két figurának,

vendégjáték

pedig az őket alakító színészek igyekeznek óvakodni ettől. A regényben „el-fért”, itt azonban főleg ez a társalgási epizód. Annál is inkább, hisz Emil-ről az elejétől fogva, a Professzorral pedig később megtudjuk, honnan jött - a megfontolt bölcsességek tehát igazán főlegesegek. (Egyébként hangoskodással, fészkelődéssel, a figyelem azonnali felfüggesztésével reagál a gyerekközönség.)

Fontos és tartalmas figura Gusztáv, a „gag-man”, aki a Professzorral ellen-tétben a „tettek embere”. Éles szemű, egészséges humorú kiskamasz, aki gátlástalanul és pontosan gúnyolódik a krimiken, a giccseken, parodizálva azok irreális, de nem mesei fordulatait. Őt Holl Nándor játssza, könnyedén és lendületesen.

A kis közösség negatív alakja Petzold. Akadémizálása abból fakad, hogy irigylő a Professzor vezető helyzetét, de mivel - a többiek megítélése szerint - nem képes állni vele a versenyt, háttérbe szorul, elszigetelődik. Később indulatos jelenet közepette - ki is szorul a csapatból. A gyerektörténetek kissé naiv logikája szerint persze megtér, bár a kis közösség csak méltó büntetés után fogadja vissza. Petzold részleteiben hálátlan, egészében persze hálás szerepét a maga összetettségében képes megfogni Honti György.

Jók a lányok is: az infantilis és engedelmes Kiskedd, akinek „méretes fel-adat” a nagy kalandban, hogy otthon tart „telefonügyeletet” -- őt Dudás Eszter játssza -; és a bakfiskor határán felnőtt nőiességgel lavírozó Kalapocska, Pasqualetti Ilona szellemes alakításában. Kalapocska és a Professzor megkapóan tiszta, kezdődő barátsága még a legfektelenebb gyerekkacagást is csöndre váltja a nézőtérben.

A felnőttek megadóan és engedelmesen játsszák el, hogyan látja őket a kamaszközösség. Kristóf Tibor egyszerre mogorva és jóindulatú rendőre éppúgy hatásos, mint Kassai Ilona gyerekpárti és gyerekféltő Nagymamája.

Egyszerre rendezői és színészi poén az elfogott Keménykalapos vallatásánál használatos írógép, amelynél pompás zongoristaparódiát „vezet elő” Puskás Tivadar.

Piros Sándor jelmezei érzékletesen, bár nem tolatkodóan jelzik a történet valódi idejét. A zenék összeállítása néhol - például az Anya elhatározásakor a

Sors-szimfóniával aláfestve - gyerek-füllel kicsit ötletlenül.

Egészében azonban jó előadás született az Arany János Színházban. Felnőtteknek is jó, de - ami fontosabb - a gyerekeknek is az. Jó a darabválasztás; jó, hogy a színház a legtöbb szerepet saját stúdiósaira bízta; jó a rendezés. És jelen van az előadásban az az elem, ami felerősíti, hangsúlyozza, kiemeli mind-ezt: a főszereplő megválasztása.

Görög László, aki egyelőre még főiskolás, első látásra kamaszos alkatával, gyermekien nyílt tekintetével tűnhetett alkalmasnak Emil szerepére. Legfőbb nyeresége azonban nem ez a külső megfelelés, hanem a belső azonosulni tudás. Az ő játékfelfogása, hangütese, mozgása és beszéde egymagában is szinte feledtetni képes mindazt az affektálást, giccset és gyűgögest, amit ebben a színházban hallani lehetett. Pedig Emil főszereplő volta néhol csalóka: éppen a háttérbe kell húzódnia, vagy csak ámulnia, csodálkoznia kell. Úgy tűnik, Görög László bízik némajátékának figyelemmegtartó erejében: önfeledt együttérzéssel, együttjátszással kíséri társai - kollégái játékát. Tehetséges Emil a tehetségesnek látszó Görög László - ismét egy jónak ígérkező színész: lehet gazdálkodni képességeivel.

Úgy tűnik, hogy a gyerekszínház új, pályázat útján a poszthoz jutott vezetősége tudja, mit és hogyan kell csinálni.

Erich Kästner: *Emil és a detektívek* (Arany János Színház)

Fordította: Déry Tibor. Színpadra alkalmazta: Mosonyi Alíz. Dramaturg: Dévényi Róbert. Rendező: Keleti István. Díszlet: Csanádi Judit. Jelmez: Piros Sándor. A rendező munkatársa: Horváth Andrea. Játék-mester: Kárpáthy Zoltán.

Szereplők: Görög László f. h., Andai Kati, Kassai Ilona, Pasqualetti Ilona, Kristóf Tibor, Puskás Tivadar, Karsai István, Holl Nándor, Dudás Eszter, Honti György, Csendes Olivér, Bajka Bea, Ujlaky Károly, Peczkay Endre, Kautzky Ervin, Gábor Kari, Bor Zoltán, Kemény István, Szegedi Anita, Babiák István, Kovács Agnes, Mészáros Szilvia, Szalay András.



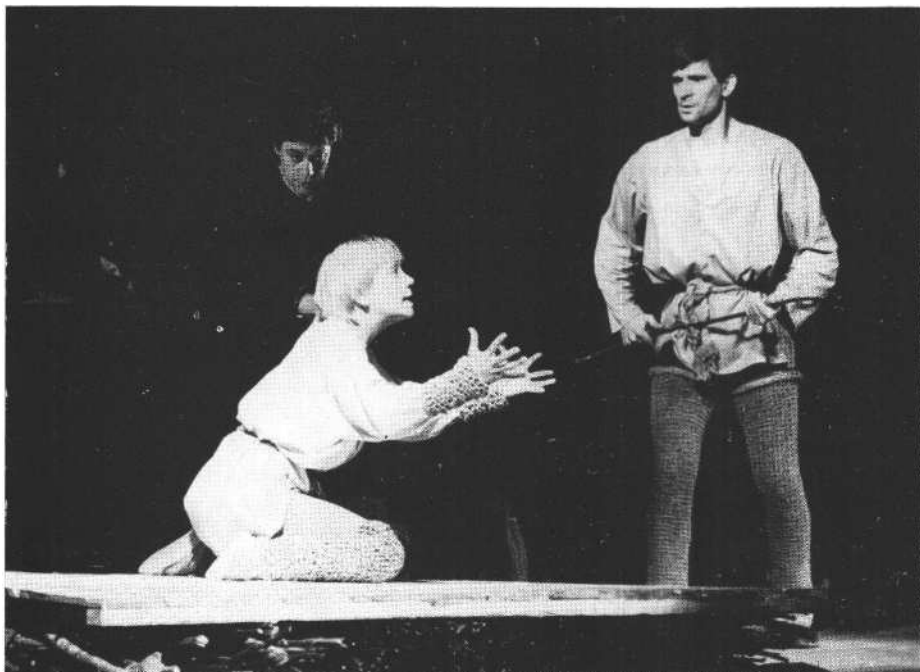
CSIZNER ILDIKÓ

Tablókép Moszkvából

Tabakov-tanítványok vendégjátéka

Lehet-e színházi kísérletről beszélni, ha már 1974 óta tart? Oleg Tabakov ugyan-is ekkor határozta el, hogy a megszokottól eltérő formák között, stúdiókeretben nevelni a színésztanítványt. Az új képzési forma létrehozásakor a Szovremennyyik Színház igazgatójaként az a nem titkolt szándék vezette, hogy a színház számára neveljen színészeket. Ezért választotta ki a több tízezer amatőr szín-játszó közül azt a negyvenkilencet, akit segítőitársaival együtt a mesterségre tanított. Két évvel később az Allami Lunacsarszkij Színművészeti Főiskola egy kezdő osztályával folytatta pedagógiai reformját. Nem egy újfajta színházi stílus kialakítására törekedett, hanem olyan modern színészek képzésére, akik tudnak a színpadról kortársaikkal kommunikálni. Akik gondolatokat közvetítenek hanggal, megjelenéssel, technikával. S ehhez Tabakov két jól bevált, ősi mód-szert alkalmazott: időt és teret biztosított a számukra. A megszokott heti tizenkét óra helyett harmincban dolgoztak együtt a színészmesterség elsajátításáért. A hol mindent eldöntő kérdésére pedig egy százötven személyes pince-színház kialakításával adta meg a feleletet. Olyannal, ahol önálló repertoár alakítható ki, ahol estéről estére találkozhat egymással a közönség és a nebuló, ahol nem sorokban, hanem oldalakban mérlik a szerepeket, ahol tan-tárgyként oktatják az együttjátszás örömeit.

E reformgondolatoknak megfelelően alakult a darabválasztásuk is. Az első, Osztrovskij *Az acélt megedzike* című regényének Kazancev által írt drámai változatát követően is mind olyan bemutatásokat tartottak, amelyek közel állnak a korosztályuk gondolatvilágához. Új szerzőket avattak, klasszikusokat fordítottak le a saját nyelvükre. Így válhatott többek között Kipling gyermek regénye, *A dzsungel könyve* felnőtteknek szóló előadássá. A Viszlát, Maugli! (Konsztantyin Rajkin átdolgozásában) 1980-ban hozzánk is eljutott. A jelmezek nél-kül, utcai ruhában játszott, az emberek legyünk vagy állatok dilemmáját bon-



Anouilh: A pacsirta című színműve a Tabakov Stúdió Színház előadásában

colgató, dinamikus, technikai bravúrokkal teletűzdelt előadás zajos szakmai sikert aratott. Emellett szinte elenyésző volt Olga Pavlova *Sok hűhó Barbaráért* című darabjának a kritikai visszhangja.

S akik akkor ezeket az előadásokat látták, a most végző második stúdióosztály vendégjátékán ismerős arcokat fedezhettek fel. Négyen közülük ugyanis - amellett, hogy a Szorvemennyik, a Puskin vagy a Miniatur Színház tagjai - részt vesznek a Stúdiószínház munkájában is. Nemcsak tanítják, de a növendékekkel együtt gyakorolják is a színészmesterséget. A „véndiákokkal” kiegészített 4. b szakmai tudásáról viszonylag teljes képet kaphatott a budapesti néző, hiszen repertoárjuk mind a négy darabját bemutatták a fővárosban, de felléptek Pápán, Veszprémben, Debrecenben is.

A Tabakov Stúdió négy produkciója közül kettőnek alig van múltja nálunk, a másik kettőnek legfeljebb jövője lehet. Bulgakov *Félnótás Jourdainje* és Anouilh *Pacsirtája* a klasszikus vonulat. Nem pusztán az köti őket össze, hogy jól ismert témát - a Molière által felfedezett úrrhatnám polgárságot, illetve a Jeanne d'Arc-történetet - dolgoznak fel, de a játszóknak arra adnak lehetőséget, hogy ne csak megélő, de kommentátorai, kifigurázói, kívülről szemlélődő megjelenítői is lehessenek a történetnek, stílusokat és stílusparódiákat sorakoztathassanak egymás mellé. S miközben több évszázaddal ezelőtt történeteket elevenítenek fel, a jelenhez is szólhassanak.

Sokkal direkter ez a mához kötődés a másik két darabnál, Barrie Keefe lázadásdrámája, a *Dorgálás* és Alekszandr Galin kollégiumi életképe, a *Tető* alkalmas arra, hogy egyenrangú szerepeket kínálva az átélés, a jellemábrázolás, a

sztuációérzékenység mesterségbeli jártasságából vizsgáztassa a hallgatókat.

A *Félnótás Jourdain*t valószínűleg újjagyakorlatként írhatta Bulgakov az *Alszentek összeesküvése* című drámája és a *Molière úr élete* című regénye mellett. Olyannyira követi az alapmű történetét, hogy már-már összetéveszthetnénk vele, ha egy keretjáték beiktatásával nem helyezné idézőjelbe a molière-i helyzetet. Színpadiasítja Jourdain úr felkapaszkodási kísérletét, mégpedig úgy, hogy első, de egyben főpróbaként játszatja el az ismerős történetet. Azzal, hogy Louis Béjart, a vezető színész kiosztja a darab szerepeit, majd átvedlik Jourdain úrrá, és kisebb-nagyobb zökkenőkkel végig-éli vele megcsalattatásának történetét, tanúi lehetünk annak, hogy miként válik eggyé a színész és a megformálandó szerep. De a Jourdain-házba költöző minden színésznek megengedi, hogy a fantáziáját hívja segítségül, ha a megírt szöveg cserbenhagyja őt. Bulgakov tehát nem történetet ír, hanem játékteret biztosít azok számára, akik nem Molière, hanem az ő Jourdain-históriáját viszik színre. E próbakeret megteremtésével a darab bármilyen ötletet, kikacsintást, harsányságot, önmagáért való humort, kibeszélést és azonosulást elbír. Hiszen a színészek próbálnak, és csak másnap kell bemutatkozniuk a közönség, a király előtt.

A próbát rendezők, Oleg Tabakov és Avangard Leontyev nem is szalasztják el a kínálkozó lehetőségeket. Igazi stílus-és életparódiát „rögtönöztenek” a színpadon. Alekszandr Borovszkij (aki nemcsak ennek, hanem valamennyi előadásnak a díszlettervezője) ehhez igazi próbakörnyezetet biztosít. A kaotikus rendetlenségben elhelyezett bútorok né-

hány mozdulattal jelzésszerű díszletelemmé tehetők. Ilyen kísérletező hangulatban megengedhető, hogy az ajtót egy két oldalról nyitható szekrény helyettesítse, ami némi belemagyarázással az átalakulás helyének is tekinthető. Zeneszó és nagy sürgés-forgás jelzi a színváltást, s máris az úrrhatnám polgár XVII. századi otthonában vagyunk. Megváltozik a színpadi fény, de időnként hiba csúszik a világításba, és egy-egy lámpa nézőket vakító fénynyalábja figyelmeztet arra, hogy még nem az igazi előadáson vagyunk. Mert ott nem történhet meg az sem, hogy Louis Béjart (Szerge. Gazarov alakítja) a színpalak előtt váltotsotcipőt, s csak utána kezdje meg Jourdain úr napi penzumát kitevő úrrhatnámságán Ének-, tánc-, vívás-, nyelv- és filozófiaórát mind-mind egy színpadi helyzetgyakorlat, melynek célja valamely gyalgó emberi tulajdonság - a pénzsóvárság, a törtetés, a kritikátlan utánzás, a pökhendiség, a lobbánékonyság, az álltudósság, az önimádat - végsőkéig törté-nő felnagyítása. Így jelenhet meg a vívómester (Alekszandr Mohov) spanyol eleganciával, hogy aztán Don Quijote-i vereséget szenvedjen, a filozófus (Szergej Skalikov) madárkülsőben, strucc-hátsóval, hogy látszatigazságokkal tömjé tanítványa fejét. S ha az élet ilyen színpadias, akkor a színház egy kabaré lehet csak. Így a valódi művészet illusztrálásaképp Don Juan és a Szobor olyan ripacskodást mutat be, hogy Jourdainné (Alekszej Szeliversztov) teljesen a hatása alá kerül, és seprővel kergeti ki a „művészeket”.

De Jourdain úr házában mindenki megfertőződik, s ki így, ki úgy kap negatív ismertetőjegyeket. Míg Molière-nél az asszony józan gondolkodása kifejezett erény, Bulgakov férfi színészre osztja a szerepet, s ezzel előírja a másfajta közelítést. Így Tabakovéknál drabális, az urát pórázon vezető, bájait kidomborító hárpia válik belőle, aki felettébb vonzódik Cleonte lányos képű szolgálójához. Doriméne grófnő (Olga Babics) és Dorante gróf (Roman Lavrov), a követendő példa is csupa mesterkélttség, finomkodás, leereszkedő gög. Nyomokban sincs meg bennük az a rafinéria, amivel Molière-nél az elszegényedő nemesek újabb és újabb ajándékokat csikarnak ki az újjagdag polgártól. Ügyefogyott, tehetetlen e megközelítésben a két szerelmes, Lucille (Marina Zugyina) és Cleonte (Mihail Jakovljev) is, akik Cleonte szol gájának tüsténkedése nélkül könnyű

s zerrel lemondának egymásról. Am Covielle (Alekszej Szerbjakov) mindenkít meggyőző török leánykérési szertartást rögtönöz. Az előadás más pontjain is bebecsúszik egy mára utaló pillanat. Ilyen a színészek modern öltözeke a próbára érkezésükkor, vagy az énekórán felhangzó beatdallamok, de Covielle és Cleonte tréfája nyomán egy egész jelenetnyi időre létezik egymás mellett a Molière-kori és a modern színész. Mint-ha a rágógumit rágó, kék munkástrikóba öltözött fiatalok fejhangjukkal, török táncukkal és erőművész-gyakorlatukkal azt próbálnák feszegetni, hogy mennyire tűrőképes a mester, mikor kerül kibékít-hetetlen ellentmondásba egymással a szöveg és a mozdulat. De egészen jól meg-férnek egymás mellett.

Hogy nem egy régmúlt próba szem-tanúi lehettünk, arra a próbát befejező színészek diszkóritmusú zárótánc a bizonyosság. Ők visszanéztek a XVIII. századra. Csavartak egyet a bulgakovi sztorin is. Azt játszották el, hogyan képzelik el azt a próbát, amit Louis Béjart tartott Molière *Úrhatnám* polgárából. Háromszorosan is színházat rendezett te-hát Tabakov és Leontyev. Mai szemmel.

A *Pacsirta*, Anouilh drámájának hősnője is játszik. Csak vére menően. Bírái előtt az életét játssza el - az életéért. Azt kívánja bizonyítani, hogy mindig a hite szerint cselekedett. Akkor is, amikor Szent Mihály arkangyal sugallatára elhatározza, hogy a franciák élére áll, akik vezetésével megverik az angolokat. Akkor is, amikor szembeszegül a szüleivel (Nyikolaj Narkevics és Galina Csurilova alakítja), akkor is, amikor Baudricourt grófot (Szergej Skalikov) meggyőzi, hogy lovat és férfiruhát adjon a számára. Akkor is, amikor Károly hercegben (Igor Merkulov) eloszlatja a félelmet, és elhiteti vele, hogy csakis ő lehet a király. Akkor is, amikor a sereget Orléans-nál győzelemre vezeti, és akkor is, amikor a Jeanne d'Arc eretnecsége ügyében összeült bíróság kérdéseire válaszol.

Tabakov ezt a fiatalos lelkesedést hangsúlyozza Jeanne történetében, szembeállítva vele a hatalom hol nyers, hol behízsgő formában jelentkező megtöretési kísérletét. Egy alakuló ember, egy kislány csatázik a világgal, s hogy melyik fog győzni, az az első pillanattól kezdve kétségtelen.

Anouilh - Shaw Johanna-feldolgozásával szemben - nem alkotott látványos képeket, inkább csak a szó csatázik a szó

val. Oleg Tabakov ezt még tovább egyszerűsíti, a bejátszott életképek, az egyházi bíróság keresztkérdései aláfestik Jeanne útját a fellobbanástól az elhamvadásig. A központ mindvégig a máglya és Jeanne őszinte, hittel teli útkeresése marad. (Talán ezt a monodrámajellegét érezte meg egykor Mezei Mária is, amikor lényegében monológként adta elő a *Pacsirta*-történetet.)

A bíbor bársonydrapériával borított trónuson Cauchon püspök (Szergej Beljajev), az inkvizítor (Alekszej Szeli-versztov), a fiskális (Alekszej Szerbjakov), Ladvenu testvér (Mihail Jakovljev) és Warwick gróf (Pjotr Kudrjasov) cselekményt megakasztó hitvitái a szüz minél teljesebb kitarukozását segítik elő. Szemléltői élettörténetének, hogy aztán a végén ítélkezhesse. Ők kívánják, hogy a szüz az igazságos döntés érdekében élje újra életének legfontosabb eseményeit. Épp ezért érthetetlen, hogy amikor Jeanne a királyi udvarba ér, miért vonulnak ki a teremből, és miért foglalja el a helyüket a világi hatalom. Hiszen Károly megnyerése ugyanúgy Jeanne-hoz tartozik, mint a többi csoda.

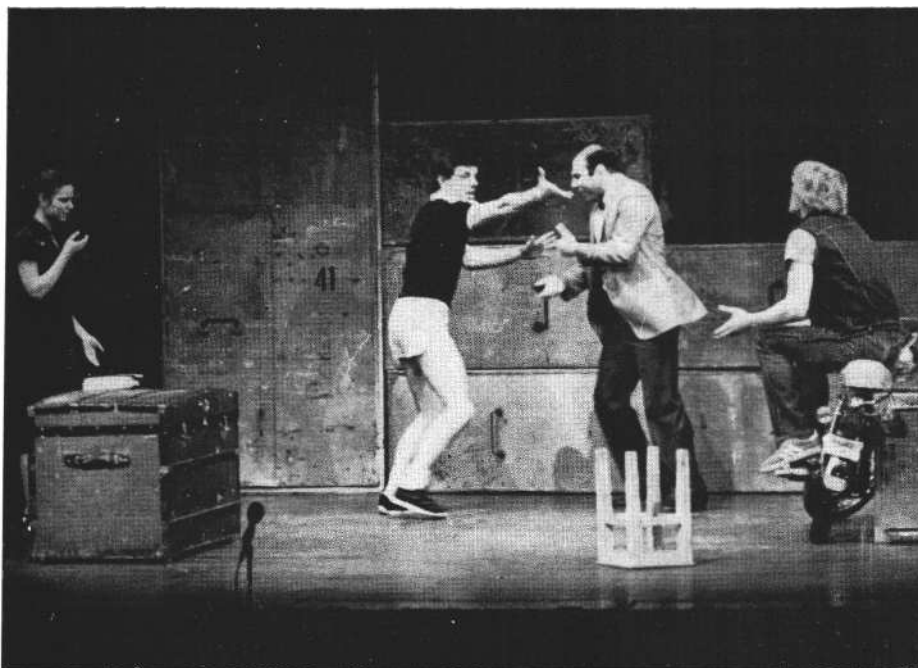
Sőt talán az a legnagyobb, ahogy a félelemtől rettegő dauphinnal elhiteti, hogy bátor és alkodásra képes is tud lenni, ha akar.

Ebben az emberközpontú felfogásban nincs helye a glóriának a szüz feje fölött. Tabakov el is hagyja az utolsó jelenetet. Nála nincs halál utáni megdicsőülés, nem mentegetőzhetnek a Jeanne-től elfordulók, hiszen ők már a máglya előtt eljátszották a szerepüket. Tabakov Jeanne-előtt sokkal hétköznapiabb választási lehetőség áll: megtagadja ön-magát, vagy hittel pusztul el.

És Jevdokija Germanova pontosan járja végig ennek a gyerekánynak az út-ját az első látomástól a máglyasírig. Egy csöppnyi naivitással és ennek ellensúlyozásaképp hatalmas erővel, elszántsággal, magabiztossággal és őszinteséggel ruhazza fel a szüzet. El kell róla hinni, hogy nagy dolgok véghezvitelére született! Bírái felé egészen más arcot mutat. Durcásat, feleselőt, hisz sértve érzi magát azért, mert a „felnőttek” nem fogadják el a hitét. De voltaképpen nem is ez töri meg, hanem az, hogy a hívei elfordulnak tőle. Ebben az előadás-

Olga Babics mint Jeanne d'Arc A pacsirtában





Barrie Keeffe: Dorgálás című darabja a Tabakov Stúdió Színház előadásában (Iklády László felvételei)

ban Germanova csillogó tekintetű, törekeny Pacsirtájáé a főszerep, és a többiek alázatosan, a háttérben maradvastatisztálnak neki.

A *Dorgálás* érettségi után álló Sihedere is a hogyan tovább dilemmájával küszködik. Csakúgy, mint a nálunk alig ismert Barrie Keeffe szinte valamennyi fiatalja. Lázad, mert nem találja a helyét, lázad, mert a felnőttek nem számoltak vele. Adjatok hajlékot! - énekelte Mick Jagger, s ezt választotta Keeffe annak a trilógiának a címéül, aminek az egyik darabja a *Dorgálás*. A szerző maga ajánlódta a Stúdióknak, 1980-ban mutatták be, és azóta játsszák. A szenvedő alany egy angol tizenennyolc éves, aki előtt az érettségi bizonyítvány kiosztásával egyidejűleg bezárultak a kapuk. Még csak nem is a középszerűség, ha-nem az átlagalattiság belyegét sütötték rá. Erről van dokumentje. S kik a ki-állítói? Arról egy véletlenül kialakult szituáció mesél. A fiú egy szerelmi légyotthon kapja rajta két tanárát az iskola egyik raktárhelyiségében, és fogságba ejti őket. Hogy miért? Mert meg akarja „köszönni” nekik az életre kapott útra-valót. Mint az igazi gengszterek, úgy lengeti motorja benzintartálya felett az égő cigarettát. Bosszút állni - olvasható ki a tekintetéből, *az és aztán* kérdésére azonban már nincs felelet. Olyan ő, mint Osborne Jimmy Portere. Lázad a lehetőségeit beszűkítő társadalom el-len, de ez csak önmagáért való düh és harag, nem eredményezhet semmilyen változást.

A fogvatartás ideje alatt pontosan kirajzolódnak az erőviszonyok. A hierarchia csúcsán álló igazgató (Szergej Gazarov) kisstílusú, az iskola tanulói felett átnéző hivatalnok, aki a mindenről tudó

szerepében tetszeleg, minden felelősséget lefelé hárít, miközben a szabadulása érdekében folyton-folyvást hazudik. A tanár (Alekszandr Mohov alakítja) retteg a fiú bosszújától, bármilyen megaláztatásra kész, hogy ha csak rövid időre is, de elhárítsa a veszélyt. Közben azonban nem feledkezik meg arról sem, hogy a felettese kedvére tegyen, és csak a kedvező pillanatra vár, hogy helyreállítsa a megbontott kapcsolatrendszereket, és visszaálljon a megszokott iskolai fegyelem. Amint csak teheti, földre kényszeríti a fiút, s most már nemcsak képletesen, hanem ténylegesen is belerúg. A tanárnő (Marina Zugyina) is a másik oldalról indul. Némán szemléli a körülötte zajló eseményeket, de a Siheder szeretet után vágyó öngyöttrése megindítja, melléje áll, és ezzel akaratlanul is a veszét okozza. A tanár és az igazgató kihasználja a fiú ellágyulását, és újra vert pozícióba szorítja őt.

Kemény, húsba maró előadás a *Dorgálás*. S nem is elsősorban a túszzituáció teszi azzá, hanem az az egyre reménytelenebbnek tűnő vádaskodás és önmarcangolási folyamat, ami a fiúban ez idő alatt lejátszódik. Alekszej Szerebjakov megérzi, hogy nem egy velejéig romlott kamaszt kell megformálnia. Keménysége, kegyetlensége mögül minduntalan előhívja azt a gimnazistát, akit megtört az iskola, aki fölött olyan tanárok mondtak egy életre kiható értéktételeket, akik még a nevét sem ismerik, nemhogy a képességeit. Ez a Siheder akart valamit, telve volt illúziókkal, de már az induláskor le kellett velük számolnia. Hiába próbálják elhitetni vele, hogy híres költő, tudós vagy futballista is lehet még belőle, rá kell döbbednie, hogy ezek ugyanolyan hazugságok, mint amilyen

neket négy éven keresztül tápláltak belé. A franciatanárnő emberi szavára még egy pillanatra feltámad benne a *hátha mégis* halvány reménye. A földön fekvő, rúgások közepette azonban végképp meg kell tanulnia, hogy az élet más, mint amit az iskola megtanított vele.

A Tető, Alekszandr Galin drámája is egy tanulmányait éppen befejező kollégiumi közösség utolsó napjait idézi fel, csak az angol darabnál sokkal vidámabb hangulatban. Majd húsz év távlatából elevenednek meg a szerelmek, a sikerek, az éjszakába nyúló viták az életről, a barátságról, a hitről, a halálról. Csupa olyan hétköznapi dologról, melyek egy huszonhárom éves fiatal foglalkoztathatnak a cigarettafüstös kollégiumi szobában. A tető alatt, a tizenhatodik emeleten, ahonnan hamarosan le kell ereszkedniük az utcára, az emberek közé.

A darab szerzője visszaidézi az el nem felejthető kollégiumi éveket. Nemcsak újraéli, de egyben kommentálja is a történeteket. És mellé társítja a jelent. Ami a csodával határos módon csaknem úgy alakult, ahogy azt hajdan a végzős nyelvészet-filozófia szakos hallgatók elképzelték. Hiszen tudásukban, életfelfogásukban, habitusukban magukban hordozták a jövőt.

Ezeket a csodával határos hangulatú életképeket Vlagyimir Viszockij éneke foglalja keretbe. Azé a Viszockijé, aki-nek a dalai a hetvenes években, ha nem is szájról szájra, de magnetofonról magnetofonra terjedtek, és élettel töltötték meg a kollégiumi szobákat. Szavai ellensúlyozzák azt a már-már idillinek tűnő hangulatot, amit az egyetemisták maguk körül teremtenek. Cívódásaikat, tréfáikat, félreértéseiket és soha véget nem érő filozofálgatásaikat egy-egy kattanás szakítja meg, és a szerző kicsit elmerengve, a földszintről szemlélődve folytatja a tető alatti történetet. A stúdiósok a kicsit didaktikusnak tűnő szűzsé ellenére szórakoztatóan, naivitásával megkapóan játsszák el a darabot. Talán azért is, mert egy kicsit a saját mindennapjaikat is átélhetik a színpadon.

S ettől a gondolati azonosulástól sikeresek Tabakov stúdiósainak előadásai. Ezért van az, hogy ezekben a darabokban mindenki megtalálja a helyét. Születnek ugyan egészen kiváló alakítások is, mint például Jevdokija Germanova Jeanne d'Arcja vagy Alekszej Szerebjakov Sihedere, de a lényeg a szereplők és a szerepek egymáshoz kapcsolódása, az együttes hatás.

arcok és maszkok

BERKES ERZSÉBET

Böbe - avagy az öncsalás Vége

Molnár Piroska játékaról

A játékot Kornis Mihály írta egy a polgári színjátszás megújulása idején, vagy ötven éve -- modernnek tekinthető dramaturgia szabályai szerint. Gondoljunk csak Priestley *A váratlan vendég* című játékára: a nagypolgári családhoz detektív érkezik, hogy kiderítse egy ön-gyilkos lány tettének körülményeit. Más-más - vagy ugyanolyan? fényképet mutat az áldozatról a család tagjainak, s ők sorra beismerik bűnrészességüket. Az anya elbocsátotta a cselédlányt, a nagylány kiszekálta, a vőlegény elbolondította, a léha fiú házasságot ígért neki. Talán ugyanarról a lányról van szó, talán nem. De nagypolgárak tettei együtt mégis öngyilkosságba hajszolták lányt.

Kornisnál a Kozma című játékban is hasonló történik: a Kiemelt Üdülőbe - ahová csak a kiváltságosok juthatnak be - fiatal férfi érkezik. Nagy öröm ez a napozgató hölgyeknek, akik részben a már elfogyasztott alkohol, részben a naptól is fölforrósodott férfiűhségük hatására hajdani szerelmüknek vélik a fiatalembert. Míg maguk közt voltak, életüket mesélték, volt szerelmeik történetét adták elő - kirajzolódott róluk *egy* kép. A volt szerelmükkel találkozva azonban merőben másként viselkednek. Egymás előtt szépíthették múltjukat, saját társadalmi helyzetüket, s természetesen a hajdani szerelmes alakját is. De most, hogy *az igaz* áll előttük, már nem hazudhatnak. A férfi ugyanis mindent tud. Annyira mindent, ahogyan csak egy nem evilági lehet tájékoztatva a dolgok állásáról. Hédi valódi férje, a Fontos Allású Férfiú, míg élt, aligha tudhatta, hogy felesége mozigatószínházról ábrándozik a fadori luxuslakásban; aligha tudhatta, hogy a szolgálatkész és frigid falusi libuska pomádés szépfiúk, Nyugati Bikák oldalán él lélekben -- viharos szexuális életet, míg őt, a közügye-kért fáradó, a mozgalmi munkában el-nyűtt embert már régen egy teherautó kerekei alá kívánta. A feltámadt férjnek azonban mindezt Hédi a képibe vágja. Nem mintha azóta valóban beteljesedtek volna ábrándjai, de most, özvegysé-

gében, beteljesedhetnek! Kinek kell hát a föltámasztott férj? Neki ugyan nem! Tépi, cibálja, megalázza a Visszatértet. Igazat ugyan most sem állít tény szerint. De igazat állít hazugságaival, mert arról vall, amit szeretne.

Csilla a második meggyónó. Nemrégiben tért haza Nyugatról, mert „meg-bánta” disszidálását. Valójában azért, mert öngyilkos lett a férfi, akivel a fényes élet reményében. elhagyta az országot. Most, hogy Kozma személyében előtte áll a halott, csak szemrehányást tud tenni: nem volt Odakinn se fenéig tejfel. Neki kellett volna megértőbbnek lennie? Neki? Nem ápolónőnek szegődött, hanem ragyogó életre. Megkapta? Nem! Hát mi mást tehetett volna, mint lelép. Le bizony. Valami azonban így se stimmel, s hogy az árulást ne kelljen belátnia, hogy az lehessen, aminek vágyta magát, rászokott a narkotikumokra. De elmondhatja-e, hogy „már egy köbcenti helyrebiccenti”? Itt, a Kiemelt Üdülőben nem használhatja a szert, vagy csak anyját zsarolva. S ha bevette s: mi a mámorélvezés ahhoz az örömhöz képest, ami a hawaii villa lenne a gyönyörű, színes pincérekkel? Itt mégiscsak viselkednie kell!

A játék idáig is nagyon mulatságos, mert mindig szórakoztató, ha öncsaló, társadalmilag is hitelesített figurák lelepleződnek. Ám a. nagy esemény mégis a harmadik asszony, a negyvenes ével

végén járó Böbe megmutatkozása. Már az asszonyok első jeleneiből világos, hogy a valódi „vezér” közöttük ez a nagyhangú, ordinaré, életerőtől pezsgő asszonyszemély. Ő az, aki a Kiemelt Üdülő előnével élni mer. Miatta áll jeges vödörben a napozók mellett számos flaska. Ő töltöget, és ő kérdezzet: Hogyan is volta házasságod, Hédike? (az, aki hallgatni tud: Csilla hazahozatalát nemcsak a gyermekét féltő anya szeretete harcolta ki, de a saját kényelmét óvó asszony is. Nyaralhatna ő ilyen helyen, ha kiderülne, hogy a lánya magaviselete foltot ejtett a káderlapján? Ő az is, aki dugdossa Csilla előtt a szert, mert szeretetből sem, presztízsből sem engedheti meg, hogy a dolog kiderüljön. De Böbe az is, aki a legérdekesebben tud mesél-ni. Mert neki aztán nemcsak hősi, de intimításokban bővelkedő múltja is van: Csilla azért Csilla, mert csillár alatt fogant. A Parlamentben. Egy fontos, egy Nagyon Fontos Ember s a mozgalmi életben karriert csinált ifjú gépíró, Böbe, 1956-ban bennrekedtek az Országházban. Hát akkor és ott, az íróasztalon ... Bizony! Ámul is Hédike, mert nemcsak azt tanulhatja meg belőle, hogy „Erzsikém” egy szenvedélyes asszony, hanem azt is, hogy már évtizedek-korábban fontos pozícióban volt, és „úgy” volt a fontos emberekkel. Joggal nyaral most ebben az üdülőben. De nemcsak a szerelmi eseményekre sóvárgó

Molnár Piroska a Kozmában (Pogány Judittal)



kis özvegy csodálja általa Bőbét, ha-n m az apparátus belső életét nem ismerő, arról csak legendák révén értesült Fontos Állásúné is: Csilla apja a személyi kultuszos garnitúrához tartozott. A hőskor kádereihez, akikben persze volt még virtus, nem úgy, mint az ő szegény urában . . . Hogy amaz politikailag megtévedt? ... Ez is csak Bőbe auráját növeli, hiszen balról tévedt meg ... de ha jobbra is ... az is olyan *izgi*. Amúgy sem könnyű szétszálazni azokat az eseményeket.

Várnánk, hogy a Csilláros Férfiú lesz Bőbe Kozmában felismert partnere. De nem. Csilla apja vagy féltestvére az, akit Bőbe azonosít, s nem a Csilláros, mert az soha nem is létezett. Hanem ki az, ki volt, aki ha máshol is, de anyává tette?

Bőbe nem vall könnyen. Szerelméről vagy annak alteregójáról van szó - örül, hogyne örülne. De retteg is, mert ő nem narkós, nem ábrándosan öncsaló. Ő tudta és tudja, mit csinált, mit tesz. A dramaturgia varázslása alól azonban nem vonhatja ki magát: mondania kell az igazat beidegzett önkontrolljai nélkül - de mert erős akarátú asszony -, ön-kontrolljának fel-feltámadó kitérőivel. Hol az egyik, hol a másik akarat győzedelmeskedik. Bőbe tehát zagyvál: szeret-telek - nem szerettelek. Te vagy a lány apja - hogyan lehetnél az apja? Forradalom idején - ellenforradalom idején. Miattad - ellened. Színe és fonákja fordul itt ki az asszony jellemének, s a néző nem is tudja egészen pontosan követni, mikor melyik és miért, ám az összbenyomás hiteles lélekrajzot ad. Lánya fogamzásának idejéről nem képes maga előtt elfogadható, világos életrajzot el-mondani az asszony. Megtörtént vele a szerelem, de érdekeit másban vélte fölismerni - lehazudta a szeretmet. Következményeit viseli, sorsát meghatározza, mert hisz' évről évre neveli, növekedni látja a lányát, és akarja is, hogy Csilla éljen, boldoguljon. De épp a boldogulást csak úgy érheti el, ha lehazudja, ha kiszolgáltatja az életét meghatározó szenvedélyt, a lányát előszólító kötődéseket. Van egy életcélja, aminek az eredetéről hazudni kell. Van egy súlyos hazugsága, amivel egész élete zsarolható. Sorsa minden mozzanatában ott ez a szerelem, amit ugyan szerelemként eltitkolhat, de mint létezővel mégis folyton számolnia kell. Soha nem beszélni róla - ez éppen azt jelenti, hogy örökkön fejben kell tar-tani, folyvást alku-dni, óránként elárul-ni, s az árulás zátonyokat kerülgető fo

lyamatában mindig csak rá gondolni - ez Bőbe szerelme, tragédiája.

Molnár Piroska széles kedvű markotányosnőként indítja Bőbe figuráját. Hatalmasan elterpesztett tagokkal napozik, kedvesen cseveg, víg cimborá módjára italozik. Mellette mindenki föl-szabadulhat: megértő, gyengeségeit meg-valló; életélvező és tapintatos. A színésznő azonban ért hozzá, hogy Hédivel folytatott dialógusaiból ne csak a „jó-asszony”, ne csak az idősebb és tapasztaltabb nő harsogása derüljön ki, hanem az is, hogy Bőbe ezt a szerepet *játssza*. Villanásnyi pauzákkal, szavait módosító értelmezések, „másképpen mondom ugyanazt” fordulatok között egy-egy szemvillanással, mozdulattal kifejezi, hogy ez a kedves, életvidám asszonyság alkalmazkodik. Hédi újabb életadatai szerint formálja a maga szövegét, mert nemcsak megbeszélteni, nemcsak cin-kosan meghódítani akarja a palifogásra felkészült özvegyet, de azt is el akarja vele hitetni, hogy *ő jogosan* üdül ezen a helyen. A teliszájú fesztelenség, a ki-takart magánélet - kulissza. Bőbe az őszinteség, a vagány „ez vagyok én, kis-anyám mögött valami más. Csilla nar-komániájának takargatója? Elsőbben ezt hiszük, s bocsánatosnak is tetszik, hogy az anya mindenáron menteni akarja lánya jövődjét. Még az elcsattanó pofon is kimagyarázható: minél később „lövi ki” magát a lány, annál jobb. Még Csilla vádaskodását sem hihetjük el egészen: csak azért hozatott vissza, hogy neki baja ne legyen. De Kozmával folytatott beszélgetése végén - visszamenő-leg is - előtűnnek Bőbe valódi jellem-vonásai: elárulva szerelmét nem egyszerűen félt, hanem karrierjét, jó életét, üdülői beutalóját féltette. S nem is akármilyen. Üdülőbeli beutalóját: ezt a Ki-emelt dűlöt. Ahol nem térfereghetnek akárhik. Ahol doszt van ital. Nem gond a lakás. Elintézhető a disszidált gyerek visszahozása. Ahol jól érezheti magát az ember.

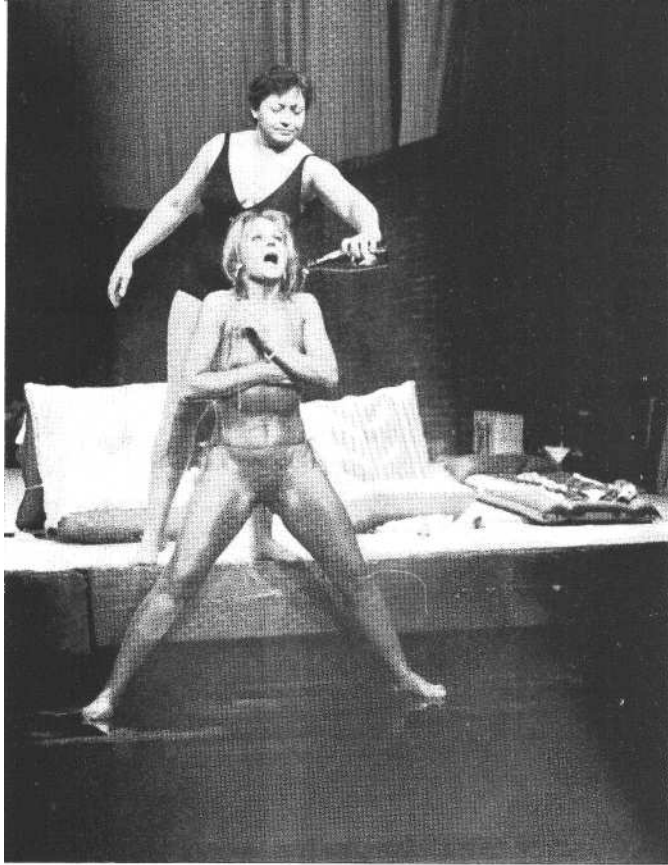
Jól? Valóban?

Molnár Piroska úgy jeleníti meg Bőbét, hogy nem marad kétségünk felőle: amióta ez az asszony hazudni kezdett, azóta nem érzi jól magát. Mert már magát sem érezheti. Az a valaki, aki ő lehetne, beléveszett a beutaló megtartásáért folyó simulékony-ságba, megfelelni akarásba, szerepbe. Bőbe nem azért iszik, hogy jókedvű legyen, hanem azért, hogy annak lássék, s ha rosszat szolt, hát italozásra hivatkozva visszavonhas

sa. Bőbe nem azért beszélteti szobatársát, mert érdekli annak sorsa, hanem azért, hogy az kiszolgáltassa magát neki. Bőbe nem azért ragaszkodik a lányához, mert szeretetből maga mellett akarja tudni, hanem azért, mert fél, ha nincsen a szeme előtt, annak eljárhat a szája. Bőbe még csak kérdegetni sem azért kezdi a körükbe vetődő fiatal-embert a foglalkozásáról, hogy Hédihez közel hozza a lehető partnert, hanem azért, hogy rájöjjön, milyen felfogásban kell vele beszélni egy ilyen Fontos Helyen.

Azzal a régi szerelemmel kellene szembenéznie. Azt a régi árulást kellene nyíltan vállalnia. Állnia ide vagy oda, de egyértelműen. Csakhogy ezt Bőbétől senki sem kívánja. Bőbe így jó, ahogyan van. Ha csak egyszer is önazonossá len-ne, már többé nem lehetne kormányoz-ni. Viselkedési formákba kényszeríteni. Engedelmissé sunyíttatni. Bőbe, ha csak egyszer is tudni merné azt, amire kényszerítették, s aminek maga is elébe ment - szétpukkadna az Üdülő, össze-zavarodnának a báva szemétként kezelt „nem idevalósi” emberek, megkergülne „az egész világ”.

Hogy Bőbe jelentőségét ekkorára fel-nőni látjuk, az éppen úgy az író akaratá, ahogyan Acs János rendezőé is. De hogy bekövetkezik, az Molnár Piroskának köszönhető. Bőbe úgy tesz, mintha nyílt, őszinte, sokat tapasztalt és megértő asszonyszemély volna, abból a fajtából, akinek „ami a szívéen, az a száján”. Észrevettük, viselkedik. Okosan és gyorsan forgatja a szót, messze fölötte áll intelligenciában és tapasztalatban is a többieknek. Kozma zavarba hozza. Nem világos az asszonynak, hogy az üdülőbe valósi-e, vagy még magasabbról érkezett. Kozma nem viselkedik, nem válaszolgat a kipróbált játékszabályok szerint. Bőbe eljátssza, hogy „kapcsolt”: nem lehet, hogy itt olyan játék folyjék, amibe őt nem avatták bele. Azzal a szél-lel megy el a partról, hogy kideríti, mi-féle szerzet Kozma. Bőbe érzi, hogy nem pendülnek egy húron, de azt még nem tudja, melyikük van fölényben. E jelenettel el kell hitetnie a színésznőnek: Bőbe az igazság bajnoka, vele nem lehet kukoricázni, de persze van ő olyan fegyelmezett, hogy akár engedjen is, ha a sarzsitisztelő fegyelem azt kívánja. Bőbe jópofáskodva sörrel kínálja a fér-fit, cinkosan vele iszik, majd amikor az nem kezd vele komázni, sejtelmesen megfenyegeti. Bőbe fél, de elemében is



Böbe Molnár Piroska (Pogány Judittal és Máté Gáborral) (Fábián József felvételei)

van Fürgén mozog, kapcsolatot keresve rá-rápacskol a férfit, majd a mozgalmi szigor puritán nyíltságával farkasszem néz vele, mintha barikádon esküdne. Csak a fogást kereső birkózókra figyelhet meg hasonló gyors váltakozásban az eltáncoló védekezés és a kényes pontokhoz odakapó kezdeményezés. Nem véletlen, hogy Molnár Piroska is álltában adja elő ezt a jelenetet. Szétdobott tagokkal, a napozástól elernyedve nem láthatnánk ezt a felfokozott állapotot. A színésznő azonban ahhoz is ért, hogy folytassa a megkezdett helyzetet: szétterpesztett ujjával időnként igazít fürdőruhába szorított mellein, „vicces” combra csapkodásokkal kedélyeskedik, veresre imént lakkozott körmeire rá-ráfúj. Csak úgy gőzölög a naptól felégetett, italtól hevült asszonytest. Böbe minden képességével gyürkőzik. Lehet, hogy a tét csak férfihódítás, lehet, hogy a beutaló-ra jogosultsága, de az nem kétséges, hogy ha Böbe csak egérkére vadászik is, akkor sem vezetnek aprócska szenvedélyek.

Molnár Piroska - ugyan teltebb, mint évekkel ezelőtt, de ahhoz mégiscsak vékonyabb, hogy hihető lehetne: ahová ő lép, oda billen a színpad. Mégis megtörténik a hihetetlen: Böbéje minden jelenéssel súlyosabbá válik, Végül hatalmas gesztusokkal esküdözik, majd visszavonja a szavait. Rövidre nyírt hajába beletúr, forog, megint mást mond és rá-cáfol. Kozma alig mozdul, csak tekintetével búvóli, csak arcát mutatja: *nézz*

és emlékezz! És Böbe kaszabol, vergődik, kitér, elhajol, mellét veri, rikolt. Amíg kivajúdj magából az igazmondást, addig egy egyszemélyes verekezés teljes koreográfiáját előadja. Mert valóban verekszik: magával egyenlő, éppen ezért hatalmas ellenféllel. Molnár Piroska egyre jobban elnyíló tekintettel, a tomboló tébolyig ívelő, majd aszimmetrikus rángásokban kiszenvedő vergődés gesztusaival adja tudtunk ra, hogy egy közönséges, de nem átlagos asszony fordult itt ki jól védett önmagából. Ez a Böbe ha csúf is, ha szökimondó asszonyságból nekivadult halaskofává lett is, ha Jogos Beutaltból rongy emberré lett is, nem akárcsi. Nagy szenvedély marja. Nagy árulás és nagy igazságtudat. Ebben a lerombolásban möröczi lelkek hullása mutatja magát. Többre és jobbra méretezett emberé, aki éppen azzal növeszti sorsát tragikus nagyságúvá, hogy látni engedi: az igazság elviselésére már alkalmatlan lett. Valódi tragédiája, hogy egy tál leneséért - az üdülési életért - hajlított derekát riszáláshoz, életerejét kurváldáshoz, családteremtő szívét hitványka utód neveléséhez.

Molnár Piroska alakításából tragikus erő árad. Nem egy „szocialista naccsága” nevetgető története, hanem ennél lényegesen több sejlik föl: a jobb életért - -- és csakis azért - önmagukat megalázók, szerepjátszásba nyomorítók egész galériája. Mire a felzúgó tapsot megköszönni rivalda elé jön a színésznő, már nem látszik vastag karú, csipejű „földasszony-

nak”. Középtermető, arányosan telt, jó arcú negyvenes. Pedig csak vállára terített *egy* köpenyt. Pedig csak szokása szerint emeli lábát, tartja karjait, hordja a fejét. Egy pár pillanattal előbb még elfeketült homlokkal öklelte a világot, rengett tusakodó teste, gyúrta a fölindulás méretű szenvedély. Mert tudja a színésznő, mint kell sarkára dobantva egész testében megrengenie, csattogó tenyérrel mellét verdesnie, hirtelen erős mozdulatokkal gesztikulálnia. Ez és az - nem ugyanaz a test. Ami visszavonhatatlanul azonos, az szerep és színész lelki mérete. Csak akinek van képzelete az igazság hatalmáról, az tudja szereppé formálni a küzdelmet, amiben győzedelmeskedik. Csak aki szenvedélyes megfigyelő, az tud megfigyelt szenvedélyekhez ennyi erőt kölcsönözni. Csak aki tudja, mit ró rá a színészmentség fegyelme, az tud ilyen következetes lenni, ha ingatag jellemek tartásvesztését ábrázolja. Csak aki teljes világára nyitott, az tudja egyetlen jellembe sűríteni társadalmi ítéletét.

Molnár Piroskát két jó színészpartner kísérte: Máté Gábor és Pogány Judit. Böbe alakjának hitelesítése az ő érdemük is. A legnagyobb érdem mégis Molnár Piroskáé: amit a szöveggönyv kidolgozatlan hagyott (a keretjáték és Csilla figurája), amit a rendezés meg nem oldhatott (szatirikus beütésekkel manipuláló társalgási vígjáték), az általa nőtt súlyos és érvényes, a napi valóság körén túlmutató mondanivalóvá.

SZÉLES KLÁRA

Mágikus kör - mágia nélkül

Sándor György a Mikroszkópban

Az ember, a gyermek mindig várja a csodát. Talán éppen jobbik énje képes áhítani és befogadni a rendkívülit, az ismeretlent. De nem mindegy, hogyan, milyen csodát vár, mit fogad el a csoda köntösében. Ámítani hagyja-e magát, vagy felismerésekkel gazdagszik? Erre a csodavárára épít sok ezer éve nemcsak minden sámán, próféta, hanem minden más tömegpszichózis, szemfényvesztés, demagógia is. Ötársadalmak varázslói voltak, lehettek tapasztalt orvosok, felelős népvézerek, ihletett művészek csak úgy, mint sarlatánok, kóklerek, szélhámosok. A színház keletkezése hajnalától különleges szálakkal fűződik a varázslat, bűvölés köreihez. A művészetek közül eredendően legtöbb köze van a látványossághoz, az embert ösztönöstitudatostul elragadó, sőt egyszerre egy egész közösséget átható élményhez. Kontaktust teremthet, áramot idézhet elő ember és ember, ember és korszakok között. A nézőtérén előhívhatja igazságok, törvények felismerésének csodáját; a ráébredés, feleszmélés legkülönbözőbb szintjein.

Sándor György most már elismerten egyedülálló művészetének kezdettől igen bensőséges és sokrétű kapcsolata van az így felfogott varázslással, mágikus kör teremtesével. Nemcsak azért, mert „megmagyarázhatatlan szuggesztív” árad belőle, „megejtő imponáns személyesség” - ahogy azt már egy évtizeddel ezelőtt feljegyezték jó szemű kritikusai (Molnár Gál Péter, Eörsi István). Nem is egyszerűen azért, mert miközben egymagában „egy teljes stúdiószínházat” képvisel, színpadán „a tárgyak, a mozgás és a szöveg elemei” önmagukon túlra mutatnak; „zsonglőr szóviccek áradatával” ismeretelméleti mélységekbe láttat, úgy nevetett, hogy „szorongva és mégis szárnyaló szívvel, ragadja magával a közönséget (Duró Győző, Szalay Károly, Köszeg Ferenc). Nem is azért, mert nála ez a közönség nem egyszerűen közönség, hanem az ő' publikuma. Hívei vannak, mint egy szektának. S ha akadnak lemaradók is, mindig új rajok csatlakoznak hozzá, sokan a legfiatalabbakból: közép-

iskolásokból, egyetemistákból. Állandó hívei, akik ott ülnek estjein, elkapkodják „Agy-lemezét” s legutóbb könyv formában kiadott szövegeit. Mindez nem ok, hanem következmény. Ennek az egyszerű, sovány, kopaszodó, szakállas férfinak egyéni és sokrétű kapcsolata van a mágia vázolt fajtáival. Szavak „kis drámáiból” nagy drámát épít fel; monológ, „szónoklat és attrakció, egész estét betöltő tűzijáték” az, amit nyújt (Kerényi Grácia, Szekrényessy Júlia), s mindez egy-egy speciális mágneses mezőben történik.

Legutóbbi estje, a *Mágia* magát ezt a mágnesességet állítja középpontba. Újra, új módon juttatja eszünkbe, hogy mialatt Karinthyhoz, Nagy Endréhez, Chaplinhez, Alfonzóhoz hasonlították; az ókori mimuscal, a commedia dell'arte mesterszínészeivel, cirkuszi bohóccal, a néma filmburleszkkel, Buster Keatonnel vetették egybe; színházát a bécsi Hanswurtsszal, Josef Stranitzky, Schikaneder és Nestroy művészetével; hatását Jan Werich és Voskovec, Handke és Bialoszewski hatásával (Zelk Zoltán, Péreli Gabriella, Faragó Vilmos, Szalay Károly, Molnár Gál Péter, Duró Győző, Kerényi Grácia) - aközben egybehangzó volt mindig az a végső megállapítás, hogy ő más. Amit és ahogyan előad, az „sándorgyörgyi”. „Foglalkozása: Sándor György - írta Nádas Péter; „Mű-faja: sándorgyörgy” - olvashatjuk most D. Magyar Imre cikkében. Ennek a foglalkozásnak, ennek a műfajnak átfogó-képessége, mélysége és gazdagsága új oldaláról nyilatkozik meg. Úgy „új”, hogy az eddig is, rejtettebben jelenlévő önélvűségét szakmai bravúrral hozza felszínre. Eközben arra is ráébredt: mind a felsorolt hasonlításokhoz, elődökhöz szerves kapcsolata van. Sőt, az ilyenfajta rokonságok listáját még tovább lehet szaporítani. Beleolvadnak a „sándorgyörgységbe”, illetve kihajtanak belőle.

Már az alapötlet, a cím is - mint minden estjénél - egyéni karakterű szójáték, asszociációs góc. Egész „rakás” mágia, már nem is mágia. Dömpingszerűségével, szóhangulatával ellentmond mágiaszerűségének. Ugyanakkor hallható „máglyarakás”-nak is, egyszerre idézvén fel inkvizíciót és vendéglői asztalt. Mind-egyik egymásra torlódott képtelen kép. Számtalan igen különböző képzetstort sejtet. Joggal, mert ezek a nagyon különböző életsíkok mind megjelennek. Asztrológia, bűvészműtatvány, gondolatátvitel éppúgy, mint történelmi mág-

lyák füstje; grafológia, céllövészet, késdobáló éppúgy, mint úttörők tizenkét pontja, vékonypénzű egyetemi oktató. Szeszélyesnek tetszön, bizarr egymásutánban váltják egymást a témák. S ami a legfontosabb: mindez sándorgyörgymódon történik.

Illuzionista áll elénk. De egy olyan illuzionista, aki az illúziókeltés puszta illúzióinak felkeltésével dolgozik, bosszorkányosan, mondhatnánk, már-már szemtelenül. Ideillik az utolsó szó, hiszen itt a „szem”-nek nagyon nagy szerepe van - de még jobban hajlunk arra, hogy azt mondjuk: káprázatosan. Ez a kifejezés is a „szem” hiánya miatt (s ugyanakkor fokozott, átvitt értelmű igénylése miatt) kívánczik elő. Igen, mert „káprázatos” az, aminek tanúi vagyunk, de nem „szemkápráztató”. Hiszen úgy tűnhet: itt egyáltalán nincs semmi látnivaló. Ha valaki például képernyőn látná, levett hanggal, megfoghatatlan lenne számára, hogy miért ül nézőtéri ember feszült figyelemmel, miért kacarászik vagy nevet magafeledten, dülöngélve, majd komolyodik el hirtelen, s néz elgondolkozva. Miért, amikor egyet-len, köznapi küllemű férfi áll a puszta színpadon, egyszerűen csak álldogál, néha jön-megy, mozdulatai sem különösek. Még csak nem is ágál. Feltehetően köznapi hangon beszél. Kosztüm, kel-lék szinte semmi. Mivel tartja fogva közönségét órákon át? Megfoghatatlan lenne az ily módon szemlélő számára az, ami Sándor Györgynél valóban megfoghatatlan. Nem értené, mert nem vesz részt ebben a speciális mágiában. Nem látna semmit, mert nem látná azt, amit ő lát-tat nézőivel. Ez az oka annak is, hogy nem lehet s aligha szabad elhangzott szavait idézni, elemezni. Torzított, szegényített képet kaphatunk csak így. S nem érzékelhetjük azt, ami valójában történik ebben a színházban.

Most éppen briliáns találatként spektakulumokat idéz meg, saját működésének poláris ellentéteit. De hogyan! Zsebkendőt tesz a földre. Várjuk, hogy fog fölemelkedni. A zsebkendő meg sem mozdul, az égvilágon semmi nem történik, de eközben rövid szavakkal, apró gesztusokkal becsalogatja közönségét a saját utcájába; egy egészen más síkra, egy egészen más szemszögből látott összefüggésrendbe. Mint a Vidám Park mozgó házikójában: saját egyensúlyunk, magatartásunk lélekhelyezetei változnak villódzó asszociációi követése során. Nem mozdulunk, mégis nagy utakat teszünk

meg szavai, elhallgatásai, egy-egy arc- vagy kézmozdulata, mindig váratlan fordulatai nyomán, A természetfölötti-nek induló mutatványokról valami egészen kézenfekvő természetesség derül ki. Halottlító szeánszra készülődik, hosszan keresi a megfelelő pozitúrát, majd lemondóan megállapítja: nem lehet, nem jó a halottlítószög. Szellemidézést ígér, de nem jönnek a szellemek, „Pedig megkapták a szellemidézésüket!” Ezzel együtt a természetes, köznapi mozzanatokban drámai mélységeket tár fel,

Igy például az előadás egyik csúcsa az, amikor csupán annyit mond: valaki álljon fel a közönség soraiból. Már előbbi estjein is többször kiderülhetett: mestere annak, miként lehet úgy szólni a közönséghez, hogy senki sem tudhatja, komolyan kell-e venni; szerepéhez tartozó módon beszél, vagy éppen kilép ebből. Lebegtetni ezt a kettősséget, Ezért senki sem mozdul, Mégis, mivel megismétli a fel-szólítást, lassan úgy tűnik, hogy itt van köztünk valaki, akihez szavait intézi, csak nem látjuk, mivel nem fogad szót. Ugyanakkor azt is érezheti a közönség egyes tagja: bármikor ráeshet a választás, nekiszegeződhet a felkérés, hol a kellemes játékos kiválasztottság, hol pedig a kellemetlen, zavarba hozó sarokba szorítás formájában. A nyilvános ki-emelés vagy a nyilvános leszerepeltetés alternatívájával. Így egyszerre lesz mindenki kívül- és belülálló. S ebben a fajta furcsa kettősségben az „Álljon fel!” mindig alapvetően másként hangzik el. Egy-szerű kérés, jelentőségteljes, csábító fel-hívás, ellentmondást nem tűrő parancs, kunyerálás, magát a felkérőt szégyellni való helyzetbe kerítő kapcsolat, baljóslatú, megsemmisítő ultimátum. A szabad állampolgár kiegyensúlyozott magabiztosságától az elbizonytalanított lét fokozatai, helyzetei jelennek meg a megalázhatóságig, az elemi jogoktól, az élettől megfoszthatóságig. Az alig kiszámítható történelem során lehetséges és egymásba átváltható szélsőséges állapotaink; múltunk során, őseinkben már végigborzongott rémületek, helyzetcserek, szerepek, kiszolgáltatottságok szédületes változatain szánkázik végig, mint hátunkon a hideg. S mindezt olyan elragadó humorral idézi meg, hogy a csendes derű, habzó kacaj, kirobbanó hahotázás szívárvány-változatosságú árnyalatain át jutunk ezekhez a felismerésekhez.

Ez a szám önmagában is megérdemelné, hogy miatta zárandokoljon a Mikroszkóp Színpadhoz mindenki, aki nem



Sándor György (Matz Károly felv.)

akar elmulasztani egy különleges élményt. De nem áll önmagában. A tenyérjósítás remeklését hasonlóan kiemelhetném, vagy a késdobáló meglevenítésének mindig új alakban visszatérő változatait. Ugyanakkor már a kiemelés gondolata is ide nem illő. Hiszen az említettek, éppúgy, mint a Cipolla-mutatvány, olyan sorozatban helyezkednek el, amelynek minden részecskéje kitűnően és sokféleképpen ízesül egymáshoz, s az egész est érzelmi, játékosági gazdagságához. Egységes folyamatot alkotnak, mesterei fokozással, S ugyanakkor nemcsak ezen a műsoron belül bizonyulnak ilyen szerves alkotórésznek, hanem egyúttal Sándor György egész eddigi működésének, estjeinek egészén belül is. (Érdekes tanulmány lenne például összevetni a régi, híres Szalay Károly által külön méltatott - „sámlí”-számot az egész *Mágirakással*. Mennyire ott rejlettek már az itt tovább érlelődött megoldások: a semmiből, a felajzott várakozásból megteremtett humor, a közönséggel összekacsintás, együttműködés egyéni varázsa.) S ez a műsor, éppúgy, mint az előzőek, saját történelmi korszakainkban, helyzeteinkben is pontos helyet foglal el, S éppen ezekkel az egyre tágabb háttérrel válik még beszédesebbé.

Igy a játék során díszletek, helyszínek változatos sokasága ereszkedik a kopár színpadra, illuzionistához méltón, cirkuszi porondtól, a késdobáló palánkjától mindennapi életünk színtereig. A magunkban hordozott múlt súlyos képeitől a ködös, rejtélyes utópiáig, jövőnk, bolygónk jövője rébuszáig. Láthatatlan kulisszái így magának a történelemnek színpalái, korlátai, rettenetei és esélyei. De Sándor György legfőbb színpada a jelenlevő embereken, belül teremtmények: a fejekben, emlékezetekben, képzetekben, Ott, amit a régiek szívnek hívtak, S mindez a kedélyen keresztül történik. Mert először és végtére is -

mint a legvalódibb, legmagasabb szintű bohócok - igazi, vérbeli mulattató, a szívbeli nevetetés titkát ismeri.

Az juthat eszünkbe: vajon nem volt ő mindig is kitűnő hipnotizőr? A Cipollaszám vajon nem azért is olyan magával ragadó, mert önmagunkat s önmagát is különös tükörben láttatja? Igen, azzal az igen fontos módosítással, hogy ő egy fordított Cipolla. Nem elkábit, hanem feleszméltet. Nem szemfényvesztő, hanem szemfényhez segítő, Nem látható díszleteinek gazdagságát csak nem látható személyeinek sokasága múlja felül. Többször méltányolták, egymagában hányfajta emberi magatartást, típust tud megidézni, alig észrevehető, apró eszközökkel. Eközben önnön életkoraink, állapotaink lépcsőit is végigjárjuk vele. Szikrázó humora önfeledt nevetésre ingerlésében gyermekké válunk, majd zöldfűlű kamasszá, tapasztalt aggastyánná.

A *Mágirakás* Sándor György eddigi estjeinek szerves folytatása, egyben speciális sűrítménye is kivételes képességeivel megteremtett egyéni leleményei-nek. Színházi síkváltásnak is nevezhetnénk (Hankiss költői síkváltása nyomán) azt, amit ő láthatatlan színpalaival, szereplőtársaival véghezvisz. Most saját „mágiájával”, ellenmágusként lép fel. A tömegek lázadásával szemben az egyén lázadása mellett áll ki. Ortega, Le Bon, Aldous Huxley „modern csöcselék”-veszélyével szemben nem egyszerűen fellebbez vagy hitet tesz, hanem élő példát mutat fel: a nézőtér arctalan masszájából az arcokat hívja elő. Bizarr, művészi happeningként a személyes reagálást. Tüntetés is ez, minden színházi és történelmi monstre produkció ellen; az ember, az emberi háttérbe szorítása, az esz-közök előtérbe állítása ellen. Tisztelgés az ember előtt, a felfedező, eszméltető erejű szóval, játékkal. Olyan látványosság, ahol a reflektorfény mindig az emberre, a nincs-két-egyforma arcra esik.

BOJÁR IVÁN

Példabeszéd kritikáról, színházról

Tegnap megint a szokásos cirkusz. A Madách Színház egy erdélyi magyar író színdarabját mutatta be. Kritika az előadásról, amelyet a napi sajtóban egyébként meglehetősen lehanyagolt műfaj egyik kivételesen jó szemű képviselője írt. Az észrevétel rövid lényege: a színház olyan darabot választott, amely kialakított darab- és játéktílusától távol áll. Ennek megfelelően az előadás egésze s ezen belül a színészek játéka teljességgel elüt a színdarab kívánalmaitól.

Á. felhívta I.-t, a darab főszereplőjét, aki nyomban az iránt érdeklődött, volt-e az előadásnak a sajtóban már valamilyen visszhangja. Á. felolvasta. Csúpan az egyik beszélgetőfelet hallhattam, de a kép így is kikerekedett.

– Persze, megint szar az egész, de te ne is törődj vele. Igaza volt H.-nak, ami-kor azt mondta, hogy ő el sem olvassa a kritikákat. ... Laurence Olivier is hasonló véleménnyel volt, mondván: mindenféle bírálat csak megzavarná, ő pedig a maga belső törvényei és elképzelése szerint fejleszti önmagát.

A válasz bizonyára egyetértő lehetett.

– Nem, a kritika nem kreatív alkotás, valóban csak az impotensek műfaja, azoké, akik mert nem tudnak alkotni, elmennek kritikusként, hogy az ilyenfajta destrukcióval találjanak területet és szerezenek érvényt önmaguknak.

A beszélgetés azután már Á. és köztem folytatódott.

– Őcsi nagyon kíváncsi a véleményedre, bár már előre tart attól, hogy - mint mindig - most is a kritikusokkal fújsz majd egy követ.

– Valóban, bár nem láttam az előadást, és így csak elvileg és általánosságban mondhatok bármit. Az a gyanúm, hogy M. T.-nak igaza lehet, hiszen a szóban forgó színdarab szellemi és nyelvi szerkezete megegyezik egy korábban bemutatott színdarabéval, amelyben ugyan-ilyen problémák merültek fel. Az az előadás is valami rosszul értelmezett operaszerűsége törekedett, és jól el tudom képzelni a befejezés hamis teatralitását, nevezetesen azt, ahogy a főszereplő, akinek a barátjával lenne búcsúpárbeszéde, a

rivaldánál állva kvázi-szózatként a közönséghez intézi a szavait a sötét színpadról, míg őt a színpad háttéréből kiemelve egyetlen fejpép világítja meg hatáson. Nem véletlen, hogy illusztrációként a kritikus ezt a momentumot emelte ki; számomra ez visszamenőleg is jelzi az egész előadás stílusát.

– Nem gondolod, hogy igazságtalan vagy, s ha történt is hiba, az nem a színészek képességén, hanem a rendező fel fogásán múlott?

– Valóban, ezt M. T. világosabban körvonalazhatta volna. Egy jó színész tehetségesen rossz, egy tehetségtelen színész pedig tehetségtelenül. Annak, hogy egy szerep megvalósulása milyen, és milyen intenzitású, az a színészen rejlik képességeken, a színész intelligenciáján, netán műveltségén múlik, s adott esetben lehet, hogy ezek érvényesülése elé emel gátat a rendező. Persze fordítva is elképzelhető. Talán jó a rendezői elgondolás, csúpan a színész nem képes megvalósítani. Itt azonban eleve feltételezhető a rendezői alapállás tévedése. Ez a színdarab ugyanis, akárcsak a már említett előző, szikár gondolatok csatája.

– De a barátnőmnak és a férjének nagyon tetszett Őcsi és még egy másik színész, ámbár ők is azt mondták, hogy a rendezői munka gyenge volt, csak a díszlet volt szép.

– Máris tiltakozom: a díszlet feladata nem az, hogy szép, hanem hogy kifejező és alkalmas legyen, jelen esetben vonuljon annyira a háttérbe, hogy az írói gondolat kerüljön az előtérbe. Vagyis a gondolat játssza a főszerepet, s még a színészek is csak annyiban és csak úgy legyenek főszereplők meg szereplők, amennyiben a gondolatot szolgálják.

– De egy színmű nemcsak gondolatokból áll.

– Természetesen, hiszen ha a szerep nem lenne egyéb, mint a gondolat bábja, akkor a dráma semmisülne meg. Legyen bármilyen műfajról is szó, a szerep: sors, mégpedig emberi sors, és a gondolatnak is csak akkor és úgy van drámai ereje, ha az szituációkba ágyazott emberi sor-sokon keresztül nyilvánul meg. Csak így, ebben a komplexitásban képes valóban megrendítő hatást kiváltani, ellenkező esetben marad a gondolatfelolvasás, a „kotta leéneklése”, ami távolról sem azonos a zenével, még akkor sem, ha felolvasás helyett „áriázással” válik. De kétségtelen, ha a gondolat az emberen keresztül nem válik -- jelen esetben a színész hordozta - sorssá, akkor hiába min

den. Egyébként mindenkinek a gondolatát indulatok is táplálják, és fordítva is igaz: az indulat gondolatot szül, s ha ezek nem csapnak össze pengeként, pontos értelmezésben, akkor nem marad egyéb, mint a szépen elzengett szavak meddő párhuzama.

– De hiszen olyan szépen mondták ezt az iszonyúan nehéz szöveget.

– Már megint a szépen !! Orgánus és zengés. Meg egy fölvetett magatartás, hogy ez a szerep, hogy ez a figura! Csakhogy nem létezik a szerep. Még a gondolati drámában is emberi jellemek és sorsok vannak, amelyek fejlődnek a cselekmény során. És nemcsak a cselekmény során. Amikor az egyik drámai alak reagál a másik drámai alak szövegére, akkor a maga szövegrészén belül még az egyes mondatoknak vagy szavaknak is más-más hangsúlyuk kell hogy legyen. Elvben mondom: elképzelhető, hogy ugyan-abbán a szövegben ez az ismétlődő felkiáltás „Az isten verjen meg!”, a szöveg elején még harsány kiáltás, de ahogy a színész befelé gondolkozva - mintegy megértve ellenfelének a szavait, magában végigkövetve annak gondolatait - lereagálja a másik szövegét és a maga szövegének végén esetleg megismétlődő átkot, „Az isten verjen meg” mondatot már csak nagyon halkán, mintegy önmaga ellen fordítva ismétli meg. Ehhez azonban nagyon világos rendezői szövegértelmezés és színészvezetés szükséges. Nem elegendő a kényelmes rendezői „látomás” az egészről, hanem éppenséggel a részeknek az egészen belüli pontos helyét kell kidolgoznia. Vagyis éppenséggel a részek és az egész aránya adhatja meg azt az egységet, amelyből a jó dráma áll, és amelynek a színpadon át a közönséghez kell eljutnia.

– De a kritika ehhez már mit sem tehet hozzá.

– Nemcsak a kritikus „kritikus”. Kritikus, azaz ítél és válogat a színház igazgatója s a darab rendezője is, amikor kijelöli az eljátszandó színművet. Új dráma esetében kritikus a színház dramaturgia, aki esetleg hónapokat tölt - a közönséget kizárva - a születő mű megformálásával: a cselekményvonal belső logikájának elrendezésével, esetleg fölöslegesnek tetsző szereplők kiiktatásával, máskor új szereplők írói megformál-tatásával stb. Lehet, hogy a szerzőt ezen-közben megüti a guta (de alig várja a honoráriumot), lehet, hogy olyan szem-pontok világosodnak meg előtte, amelyekre nem is gondolt. Végso soron még

az sem kizárt, hogy a rossz dramaturgiai beavatkozás tönkretétel egy zseniális alkotást. Egyik sem zárja ki azonban azt, hogy erre a belső kritikusi munkára, a dramaturgéra, szükség van. Akár így, akár úgy, a szerző riadtan lesheti a próbák során, hogy elgondolt gondolatai, megálmodott szereplői miként öltenek testet a színészekben, s még mindig módosíthat (ha úgy látja szükségesnek) a szövegen. S mindezt mindenki természetesnek tartja. Ezzel látszólag befejeződött a színházi munka. Legalábbis a rendező és színészei így vélik. Csakhogy a színház színpadból és nézőtérből áll, s a színpad értelmét az szabja meg, hogy nézőtér létezik. Napi közönséggel és a sorokban ülő kritikusokkal, akiknek immár semmi közük ahhoz, hogy miféle (és az oly sokszor hangoztatott *mekkora*!) munka áll az általa látható jelenség, látvány hátterében. Ez a „mekkora” - ami mennyiséget jelent - a kritikussal egyetemben teljesen közömbös a nézőtérnek; mindannyiukat a *minőség* érdekli, a *megvalósult minőség*, mert csakis ehhez van közük. Nem mentség és nem dicsőség a nagy energiával létrehozott semmi. Kinek mi köze a vajdó hegyekhez, ha egeret szülnek? Kétségtelen, hogy a színház és a kritikus helyzete más, mint a megelőző „kritikusoké” volt; ők a „végtermék” látják, és azt illetik megjegyzéseikkel. A végtermék, ha úgy tetszik, végeredmény reprezentánsa és a kritikáktól felmagasztosult vagy szenvedő hőse immár a színész, akinek nyersanyaga és alkotása egyaránt a saját teste, fizikai léte, a maga - szereptől függetlenül - emberi sorsa. Persze hogy érzékeny. Ez azonban állapot, s nem indok arra, hogy a kritikusi vélemény elől, ha nem is a homokba, de öltözői sminkkendőjébe rejtse a fejét. Mert nem igaz, hogy az előadások során, menet közben ne lehetne változtatni, igazítani a részleteken, hacsak a teljes előadás, a teljes rendezői koncepció nem úgy rossz, ahogy van. Ehhez azonban meg kellene szokni, hogy a színház és a kritika *párbeszédet* folytasson. Nem egy periódusa volt a magyar színházi életnek, amikor a teljes színházi élet valamennyi szereplője együtt művelte azt, amit színházi kultúrának nevezhetünk, és amelynek minden résztvevője, az igazgatótól a színészen át a kritikussig, közös célt szolgált. Sajátos magyar betegség egyébként, hogy önnön nagyságát, jelentőségét, érdemeit ki-ki nem pusztán a saját, *önmaga* által kontrollált teljesítményével méri, hanem azzal kívánja

emelni dicsőséget, hogy a másakra mutogat: „nézd, hogy az mekkora hülye”. Illa pedig a másik hülye, akkor egyértelműen nekem van igazam.

- A színészt mégiscsak bántja, sőt legbensőbb létében rombolja a kritika, hiszen sokszor úgy érzi, hogy őt teszik felelőssé azért, aminek maga is áldozata. Ezért legszívesebben azt szeretnék, ha egyszerűen kiiktatnák a kritikát.

Ez volt az a pont, amikor éreztem, hogy fékezniem kell magam, mert dühbe fogok gurulni. Az egész eddigi beszélgetés ugyanis tünetszerű: partnerem részéről mintha arra irányult volna, hogy iktassuk ki a közéletből legalábbis a művészeti közéletből az egyik tényezőt, oly módon bontva meg az egyensúlyt, hogy az egyik oldalon „védtetten” állhassanak egyesek, a lehetőség szerint kössék be a szájukat azoknak, akik a „védeteket” *veszélyeztetik*. Csakhogy ez a képlet nagyon is ismerős, végeredményében messze túlmutat a színház falain. A kritika vágyott kiiktatása ugyanis nem jelentene mást, mint a monopolhelyzet biztosítását, a verseny megszüntetését, illetve eleve megakadályozását. De maradjunk még a színháznál.

Kétségtelen, a színházi struktúra a maga társulati státusrendszerével egzisztenciális védeltséget biztosít a színész számára, olyannyira, hogy bizonyos leltöltött időn túl, illetve bizonyos elismerések-díjak birtokában még felmondani is alig-alig lehet neki. Ez a „védőernyő” azonban másrészt azzal jár, hogy a színházak úgy váltak üzemmé, mintha konfekciórúhát vagy konzervet termelnének, meghatározott bértömeggel, dotációval és gázszintekkel. (Szélsőséges példa: a besorolástól függően egy színész rádiós honoráriuma néhány oldal felolvasásáért ugyanannyi lehet, mint azé, aki a szöveget írta, nem szólván arról a szerencsétlen esetről, ha az író netán költő.) Ennek megfelelően a színházak létszámkeretét is valahonnét kívülről határozták meg. Arról már ne is beszéljünk, hogy manapság miként viszonylik egymáshoz a tényleges színházteremtő és a különböző gazdasági emberek, illetve adminisztrátorok létszáma. De az egész tünetkomplexumnak tulajdonképpen ez a legelhangyagolhatóbb része. Az üzemszerűség veszélyei ennél fenyegetőbbek. A színész ugyanis ezáltal csak korlátozott alkotó lehet, hiszen elsődlegesen üzemi alkalmazott, ennek minden védeltségi előnyével és minden művészeti hátrányával egyetemben.

Ebből az üzemszerűségből az következik, hogy sem az igazgatók, sem a rendezők, sem pedig a színészek nincsenek abban a helyzetben, hogy egy-egy közös ívű, azonos lendületű, közös célkitűzésből létrehozandó produkcióra álljanak össze, olyanra, amelynek intenzitása, minősége a szabad elhatározásból létrejövő csoportmunka eredményét biztosítaná. Ez ugyanis az üzemszínház helyett vállalkozói színházat kívánna, aminek kétségkívül kettős a kockázata.

A kockázat egyrészt *művészi* - vajon csakugyan sikert hoz-e, elismerést arat-e a produkció-, másrészt pedig *gazdasági* - vajon a ráfordítás megtérül-e, illetve tud-e megfelelő jövedelmet biztosítani? A jövedelemre való törekvés ismét újabb, most már kulturális kockázatot jelent: nem kényszerül-e az alkalmi társulás a jövedelem biztosítása céljából az igénytelenebb, silányabb, de a szélesebb és alacsonyabb műveltségű, fizetőképes közönség kiszolgálására?

Míg egyfelől ezek a - kettős irányú tényezők a színészt is arra indítják, hogy fenntartani igyekezzék a jelenlegi védeltségi állapotot, az üzemszerű státusrendszer a színházak vezetését pedig arra, hogy fenntartsa - a rendelkezésükre álló „munkaerőállomány” összetételét figyelembe véve - a repertoár-színházat, addig a másik oldalon nemcsak a színházon belüli, pusztán feltételezés-szerű üzemi demokráciának a kérdése merül fel, hanem egyáltalán a társadalmi demokrácia hiányának a problémaköre, Amelyben maga a színházi élet és így a kritikához való viszony is csupán tünet.

A színházi élet mint részstruktúra az egész társadalom strukturális problémáit tükrözi.

A demokrácia és így a színházi élet egészének demokratizmusa szempontjából elengedhetetlen az ellenőrző-bíráló funkció. Ez elvben elismert, olyannyira, hogy még a bírósági gyakorlat is védi a bírálathoz és a publikációhoz való jogot. Ugyanezt a jogot azonban - lett legyen bármiféle üzembről szó - a mindennapos társadalmi gyakorlat rendre megkérdőjelezi vagy elutasítja.

Nem elegendő a hatalomhoz intézett fohász: „ugyan tessék már számunkra demokráciát biztosítani”, hanem szükséges, hogy az egyenként és együtt dolgozók maguk teremtsék meg ezt a demokráciát: a sokféleségek egységét. Itt kell hallgatnia mindenféle egyrészt-másrészt-ámbár-noha szemléletnek. Marad a vagy-vagy.

színháztörténet

BÖGEL JÓZSEF

A magyar scenográfia törtnete a felszabadulás után IV.

A nyolcvanas évek elején

A magyar scenográfia korszerűsödése kétségtelenül a hetvenes években vett erőteljesebb fordulatot a sok impulzust mintegy összefoglaló reteatralizáció révén. Az eredmény még részben viszonylagos, noha eligazítók az évtized során elért igen jelentékeny nemzetközi szerep-lések, sikerek is. Egy jól képzett, több generációból álló gárda érte el a fénykorát, egy s más tekintetben bátoritanul, megterhelve az utánpótlás bizonytalanságaival. Közben már jelentkeztek az új csoportok, társulások, sőt, egyes tendenciák, szindrómák megkérdőjelezték az egész fejlődés néhány tartalmi-eszközbeli összetevőjét is. Az évtizedváltáskor, a nyolcvanas évek elején egyre jobban megfigyelhetővé váltak egy új korszak egyes jelei. Természetesen ez megint összefüggött sok társadalmi és kulturális, ezen belül színházpolitikai tendenciával. Világpolitikai és világgazdasági válságoktól kísérten, az ezektől is meg-megroggyanó, de újult erővel előrehaladó gazdasági, politikai reformtendenciák szárnyain könnyebb és jobb volt szín-házat csinálni, meg nehezebb is. Tágult a színházi struktúra, új színházak jöttek létre (a Katona József Színház Budapesten, önálló színház Nyíregyházán és Zalaegerszegen - többnyire sajátos és jelentékeny szcenikai és a két szélső esetben scenográfusi kultúrával), új színházi formák (bemutató, befogadó, kisszövetkezeti, egyesületi színházak, illetve kisvállalkozások) alakultak vagy bontakoztak tovább; ez utóbbiak a dolgok lényegéből következőn (állami támogatást nem vagy alig, esetleg áttételesen kaptak csak) ritkán tudtak scenográfiai szempontból jelentékeny szerepet játszani. Oldottabbá, nyitottabbá, kötetlenebbé váltak a színházi tevékenység, működés gazdasági, jogi, munkaügyi feltételei, szabályai, de mivel az egész művészeti ágra fordított támogatás lényegében nem lett több, előtérbe kerültek a gazdaságosság elvi és gyakorlati követelményei.

A díszlet- és jelmeztervező-művészet vegyesen reagált minderre. Miközben ro-

hamosan romlottak egyes gazdasági és műszaki-technikai (személyi és dologi) feltételek, jogos igények kielégítéséért is harcoltak, de gyakran megmaradtak egy korábbi és ekkor már nem korszerű meg nem is olcsó technikai szinten. Feszültség, sőt konfliktussorozat támadt abból, hogy az előző korszakban kivívott hely és megbecsülés ezúttal kevésbé párosult, kapcsolódott össze a váltás gazdasági, politikai és színházpolitikai nyitottságával, legkiváltképp pedig egy nagyvonalú pénzügyi és műszaki felfutással. Igaz, egyes színházi rekonstrukciók (budapesti Katona József Színház, Madách Kamaraszínház, Operaház, különböző fővárosi szabadtéri színpadok, a debreceni, nyíregyházi, zalaegerszegi és egri színház-épületek) révén gyarapodott, fejlődött a színházművészet építészeti, műszaki-technikai bázisa, felszerelése, ezek az eredmények azonban az előző korszak lendülete, lehetőségei és tervei, igényei következtében jöttek létre, s az általános helyzet messze nem volt ebből a szempontból biztató. Egyes kísérletektől (Lézerszínház) és tapasztalatszerzésektől, meghonosításoktól eltekintve (ebben nagy szerepük volt az újabban egyre nagyobb számban vendégtervező szovjet, cseh, szlovák és román művészeknek) a legmodernebb szcenikai-világítástechnikai és díszlet- valamint jelmezkészítési eszközök, eljárások, anyagok átvétele vagy a velük való kísérletezés nem történt kellő hatékonysággal és tempóban. Ugyanakkor a korábban kibontakozott elméleti és demonstrációs tevékenység lendülete nem hagyott alább; szép és kiemelkedően jelentős példája, eseménye volt ennek az 1983-ban a Műcsarnokban megrendezett, újszerű kiállítási gyakorlatot, mód-szert is tükröző Dráma és Tér című ki-állítás, a magyar scenográfia példátlan arányú és hatású jelentkezése, a nagy erkölcsi sikert hozó, PQ 83-on történt szereplés és a Novi Sad-i Triennálén (1984) ezüstéremmel jutalmazott kaposvári-szolnoki-miskolci „team” (Antal, Donáth, El Kazovszkij, Szakács, Szilávik, Szegő) újszerű, minden részletében megkomponált összeállítása. A scenográfia egyes tendenciái tovább éltek, fejlődtek, de közben elszaporodtak azok a produkciók is, amelyeknél a rendezők kívánsága szerinti egyszerű (?) berendezésekről, felöltöztetésekről volt szó. Ez két gyökérből táplálkozott: több színházban egy-szerűen tovább virágzott vagy újból erő-re kapott (közönségfogási okokból is) a szépszínházi vagy az irodalomcentrikus,

a pusztán interpretálási funkciót valló eszmény és gyakorlat, másoknál pedig - ettől egészen eltérő elvek és praxis alapján - vagy egy felhígult „pseudo” scenográfia volt kialakulóban, vagy már egy új naturalizmus, a „csontig” lemeztelenítés és „göncökbe való bújtatás”, a hiánnyal, az „alig valamivel történő” jellemzés, a való életben használt darabokkal (ruhákkal) operáló gyakorlat kezdett diadalmaskodni. A képet még gazdagította vagy szegényítette is a különböző nosztalgiahullámok scenográfiai vetülete (szecesszió, cirkuszzínház vagy cirkusz a színházban, expresszionizmus, a két világháború közötti színházművészet reprodukálása), s így összességében a magyar scenográfia a posztmodern törekvésekkel, a bujkáló vagy napfényre (színpadra) kerülő neoavantgarde-dal nagyon vegyes hatású és értékű, több tekintetben stagnáló (vagy éppen leszálló) fázisban van. Az említésre méltó csúcscok ott vannak, ahol valamiféle szintézis jött létre egy egész színházi műhely és a tervezőművész régi vagy újfajta tudása, képessége között, vagy ahol és amikor újszerű feladatok elvégzése, új technikák, alkotótársak (filmművészek: rendezők és tervezők) beáramlása történt magas fokú koncentrációval. Csányi Árpád például *A szuszai menyegző* (Nemzeti Színház, 1981) és *A rovarok élete* (Székesfehérvári Nyári Színház, 1980) színpadképének megtervezésével bizonyította be mindkét „kiugrási” lehetőséget: az előbbi zordon és pontosan szerkesztett csapdaszerűségével, az utóbbi pedig monumentális szürrealista víziójával hatott. Csikós Attila a szegedi Nemzeti Színháznak készített Cymbeline-tervével (1981) olvasztotta egybe nagy szcenikai tudását egy ugyancsak szürrealista-toprongy látomással. Az oly sokszor megcsodált építkezési és alkalmazkodási készség Fehér Miklósnál ezúttal a *Vak Béla* (Pesti Színház, 1982) expresszív, iszonyú feszültséget sugárzó szigorú színpadkonstrukciójában, a *Kőműves Kelemen* (1982) vonalcsőszerkezetében és a *Szentivánéji álom* (1983) többszintűségében, modern kopárságában és tárgyiasságában revelálódott, szoros összefüggésben egy-egy rendkívül érdekes mű vagy következetes rendezői koncepció meglétével. Forray Gábor a *Parsifal* (Erkel Színház, 1983) makettjeiben és tervein összegezte az itteni „nyomor” keltette ötleteket, eszközfelújításokat (feszített-lógatott vásznak, kulisszák), s bizonyította be, hogy a lélek wagneri drámája és megdicsőülése így

módon is visszatükrözhető. A Gyulai Várszínház egyik legszebb scenográfusi teljesítménye volt a Gyarmathy Agnes által mindkét vonatkozásban megtervezett *Tűsz-szedők* (1981) pop-artos, szürnaturalista, sokfelé asszociáltató és több kort szintetizáló eszköz-, kellék- és ruha-világa. Makai Péter is erre felé kalandozott a Madách Színház számára kialakított A fősvény-színpadképpel, hozzávegyítve az ottani szépszínházi eszmény gyakorlatának egyes elemeit (1981).

Az úgynevezett televíziós színházi scenográfia ritka szép teljesítménye, két tervezőművész egymást kiegészítő együttműködésének gyümölcse az *Alkalm szüli a tolvajt* (MTV, 198a) szilárd szerkezetű, modern anyagokat felhasználó, áradóan könnyű színpadi tere (Mátay Livia munkája) és e térben Wieber Mariann egyszerre kifejező erejű és sejtelmes-játékos jelmezsorozata. Ugyanitt hasonló csúcsteljesítménye a filmes Bach-mann Gábor fémes csillogású-hatású, modern anyagokat, trükköket felhasználó, a korábban használt stíuselemektől teljesen elszabaduló zenedramai tere és a különben ekkor is sokfelé és pazarló bőséggel dolgozó Schäffer Judit textil-, bőr- és ötvösművészeti elemeket ötvöző ruhavíziója *A kékszakállú herceg várához* (1980). Szinte Gábor egy nagyon jelentékeny modern magyar darab újrafelfedezésekor jut el a dráma szerkezetét felfedő szilárd konstrukcióig, a találékony színhelycseréig (*Isten, császár, paraszt*, Madách Színház, 1983). A gondolatú anyag és a cselekmény anatómiáját megadó erőteljes, expresszív rendezői és térszervezői koncepció és gyakorlat szorításában jut el Vágó Nelly annyi pompás karaktertanulmány után odáig, hogy a *Koldusopera* (Nemzeti Színház, 1981) jelmezeivel a lélek és a test mélységeibe láttasson, elkerülve minden dekorativitást.

A nyolcvanas évek elején többen hazajöttek a külföldi stúdiók bevégeztével, s elkezdték az integrálódást a hazai színházi életbe, hasonlóképpen az egyre nagyobb számban itthon végzetek kel. Az első évadokban még csak bizonyítaniuk lehetett és kellett; küszködtek a színházi működés különböző hazai adottságaival e korszakelő sajátos nehézségeivel, kisebb vagy nagyobb rendezői egyéniségekkel. Közülük kettőt lehet ebből a kényszerítő átlagból kiemelni: a pozsonyi képzés legjobb eredményeit magával hozó Rátkai Erzsébetet, aki Kecskeméten több levegős-leples, elvont helyeket kép

ző drámai terével és szlovákos színház-kultúrájú, erőteljesen kifejező jelmezsorozatával tűnt ki (*Fehér házasság*, 1980, *Ármány és szerelem*, 1982), valamint a tragikus körülmények között a pálya elején elhunyt ifj. Rajkai Györgyöt, a tervezőművész apa nyomán is jól építő tervező scenográfust (*Pesti emberek*, Thália Színház, 1981).

E felemás adottságokkal és tendenciákkal, tulajdonságokkal rendelkező korszak néhány nagyívű pályaszakaszt is produkált egyes tervezőművészek esetében. Götz Béla a korábbi jó, főleg világítás-technikai indítás után a nyolcvanas évek elejének egyik legfoglalkoztatottabb díszlettervezője lett. A színházakon, rendezőegyeniségeken, kőszínházi és szabadtéri előadásokon átívelő gazdag munkásság egyik titka az alapos scenikai tudással párosult hajlékonyság, kísérletezőkedv. A *Csíkсомlyói passió* (Várszínház, 1981) drámai tere is világsiker lett a produkció egyéb összetevőjével együtt; jól egyesítette az építészeti folklórelemeket, a naiv bájta a több szintes térképzéssel. A Madách színházbeli *Sorsválasztók* (1981) játsszái tere modern szimultán szín-pad volt, kapcsolódva a mű mondani-valójához, az egymástól elúszó vagy kontamináló tudattartalmak problematikájához. A legnagyobb és legsikeresebb kísérletezés az *István, a király* magyar rock-opera (musical?) budapesti szabadtéri előadásának (Városliget, Királydomb, 1983) „berendezése” volt. Götz itt a hagyományos nézőtér- színpad szerkezettől eltérő monumentális, emelkedő színterű drámai téren dolgozott, jól tagolta a szimultán játsszái helyeket, kitűnően választott ki és teremtett meg egy sokfelé asszociáltató központi díszletelemet, s mindezzel együtt részesevé vált a rendkívüli sikernek. Jó példa volt teljesítménye a színházi és filmes tervezés és kivitelezés helyes egységének a megteremtésére. Hasonló művészeti együttműködés még nem jött eddig létre Magyarországon, s nem véletlen, hogy éppen egy szuper-produkció kapcsán valósult meg.

Páratlanul sokat foglalkoztatták ebben az időszakban a vidéki és a fővárosi színházak a jelmeztervező Szakács Györgyöt. Nála - erőltettség nélkül - a ruhaépítő, a „ruhával építő” jelző a leg-jobban helyénvaló kifejezés. Szinte korlátlan hajlékonysága, nyitottsága, ront bolni, lebontani és építkezni tudása, hiányokkal is karakterizáló képessége hozta létre az olyan remek kollekciókat, mint a miskolci *A zecezuáni jó lélek* (1980),

Angliai Erzsébet (1982), még előbb a *Lear király* (1981), a kaposvári *Marat/Sade* (1981), a pesti színházi *Farsang* (1984) előadások ruhasorozatai. Az első például a modern nagyvárosok perifériáinak sivár tárgyiasságát idézte, a második a pompás és füledt barokkot, a harmadik egy cirkusszal keveredett cirkuszi világot, a *Marat/Sade* jelmezei pedig döbbenetesen „leépített” ruhák voltak, a *Farsangéi* egy másik világban - ugyanúgy. Gyakran társul vele a szovjet iskolázottságú, szintén páratlanul sikeres díszlettervezőművész, Szilávik István. Az előbb említett *Lear király*-előadás díszlete a világos szerkesztésnek, a sokfelé asszociáltatásnak, egy bizonyos posztmodern szürnaturalizmusnak jó példája. Az ugyancsak említett *Angliai Erzsébeté* a szimultán, több szintű játék pompás színtere, minden részletező pepecselés nélkül, célratörő expresszivitással *A III. Richárd* (József Attila Színház, 1984) makettje és megvalósítása a szó legteljesebb értelmében drámai tér formálását jelenti; ugyanúgy fejlődik, változik, alakul lapjaival, oldalelemeivel, fedőhálóival ez a tér, ahogyan a címszereplő hatalmi manipulációja, tébolya.

Ügyszólván maximális a foglalkoztatottsága - igaz, egy műhelyen belül, a fokozatosan európai hírűvé vált Győri Balett díszlet- és jelmeztervezőjeként - Gombár Juditnak. Markó Iván alkotó-társaként egymás után „jönnek ki a keze alól” *Az igazság pillanata* (1980), a *Nyugtalan látomások* (1981), a *Don Juan árnyéka rajtunk* (1982), a *Haydn gelantz* (1982), a *Tabuk és fétisek* (1982) táncdrámai terei és az emberi testet most is szépen öltöztető, kifejezőerejét fokozó jelmezei. Megújult és egyetemessé váló tervezőművészetének, a táncművészeti alkotótárral való összeforrottságnak, egy műhely serkentő, a kifejezés teljességére szorító szerepének kiváló példája az 1983-as év egyik szuperprodukciója, a Budapest Sportcsarnokban létrehozott *Izzó planéták* előadása, az ehhez komponált monumentális, a középkori misztériumjátékok szimultán színpadrendszerét idéző játéktere és az ebbe illő, felfokozott kifejezőerejű jelmezvilága. Hallatlanul letisztult Gombár Judit tervezőművészete emez újfajta műhelymunka kapcsán. „Ha valami túlzottan be van építve - nyilatkozta éppen az *Izzó planéták* előadása után (Színháztechnikai Fórum, 1983/4. sz.), akkor egy idő után meghatározóvá, unalmassá válik. Azt szeretem, ha varázsolni lehet... az embereknek a fantáziáját

igénybe veszem. A néző képzelje oda, hogy mit lát, én csak megpendítetek valamit, amit ő továbbgondolni kényszerül." Egyszerre „ars scenographica”-ja ez a néhány mondat a korszerű színpadi és monumentális színterű drámai térépítkezésnek.

Az ellentmondásos képből az eszközök tekintetében megújulók, a szintézist létrehozók, a sikeres kezdők és a szinte példátlanul kifutók mellett leginkább említésre méltók (akár mint alkotók, akár mint tendenciák) egy-egy jelentősebb színházi műhely scenográfuskörei. A nyolcvanas évek első felének magyar színházművészetére az is jellemző, hogy a nagy eklektikában, ellentmondásosságban, olykor szürkeségben vagy közepszerűségben erős, példamutató szigetként ott van a kaposvári, a szolnoki, a miskolci vagy a fővárosban a Katona József színházbeli együttes, amelyekhez többnyire a modern színpadi tervezőművészeti életben jól tájékozott, olykor avantgarde törekvésű és kiváló képességű tervezőművészek kapcsolódtak. Ez a kapcsolódás nem egy esetben már korábban elkezdődött, s most csak az újabb kibontakozásról van szó. Arra is van példa (Szlávik, Szakács), hogy a csatlakozás több műhelynek szól, illetve a kiemelkedő képesség és nagy alkalmazkodóképesség szétárasztja a scenográfusi tevékenységet a színházi élet majd-nem egészére. Mindenesetre a műhelyek szerinti „felmutatás” új fókuszba állít műveket, csoportokat, gazdagabbá teszi az elemzett korszak képét.

A kaposváriak már az előző korszakokban is kitűntek sajátos scenográfiai kultúrájukkal, s e színházművészeti műhelyben korábban is megfordult a modern magyar scenográfusi gárda színe-java. A nyolcvanas évek elején elért újabb csúcs most már nagyjából Donáth Péter és Szegő György nevéhez és tervezőművészetéhez fűződik, de visszavisszatér Pauer Gyula is. Erőltetett lenne bármiféle kaposvári vizuális stílusról beszélni, egyszerűen arról van szó, hogy e színház eszményeihez, rendezői és színészi kultúrájához híven a gondolatok, az érzelmek és a cselekmény „anatómiáját” adják. Szegő György például a méltán világsiker aratott Marat/Sade-előadáshoz (1981) pusztítóan kietlen, világos szerkezetű teret alakított ki. *A Werther már megírták* díszlete pedig (1983) méltó háttérül szolgált egy embertelen politikai tendencia kibontakozásához. Bámulatosan „belebújik” egy-egy dráma gondo

lat- és cselekményvilágába az érett művésszé vált Donáth Péter: *Az eltört korsó* (1980) a „német nyomorúságot”, a Tök-

(1982) a francia polgári világ bujaságát, a *Liliom* (1983) a szegénységet, a favázás-bódés álomvilágot sugározza, fejezte ki vizuális eszközökkel. Figyelemre méltó, hogy a film- és színházi rendezőként kiváló Gothár Péter itt rendkívül eredeti, többfelé asszociáltató, egy nyomasztó légkört, roppant tudatbeli elmaradottságot, ijesztő szolgai alávetettséget kifejező Revizor-díszletet (1982) készített, s így - mint „szakmán kívüli” -- jól példázta a kaposvári műhely scenikai hagyományainak, kultúrájának és egy másfajta szemléletnek, művészeti világ-nak összeolvadási lehetőségeit. (Gothár bravúros térformálással hívta fel magára a figyelmet a Pesti Színház Farsang-előadásának [1984] díszlettervezésénél is: szellemi-kulturális tunyaságot, totális leépülést, korokon és országokon átívelő közép-kelet-európai provincializmust egyaránt kifejezett a kis színpadon felépített, világos szerkezetű díszlet.)

A szolnoki Szigligeti Színház ekkori magas scenográfiai színvonala sem előzmény nélküli; kiváló elődök eredményes munkássága után jött a nyolcvanas évek elejére megépített és kifejlesztett úgynevezett szobaszínház nagyszerű kísérletezései, térformálási sorozata. Az együtteshez csatlakozó tervezőművészeknek módjukban volt az itt legtovább élő avantgarde rendezői törekvéseket is szolgálni. A korábbi időszakból ismert Antal Csaba tevékenysége szintetikus és empátikus jelleggel szökken virágba. A *Ványa bácsi* (1982) színpadának lepel-tüll építkezése még keveredett egy posztmodern (naturalista) elemmel (színpadra „beépített” fák) a *Vonó Ignác* (1983) színpadképe azonban már egységes stílusú, kifejezőeszközű, minden ízében jól funkcionáló „anatómiai” drámai tér volt, társulva egy meghökkentő tárgyiassággal, a natúra elemeinek és a „rátelepített” gondolatoknak magas szintű egységével. A szobaszínházi *Emigránsok* (1983) és a *Meier* (1982) játsszói terei pedig azért voltak megdöbbentően jók, mert a nézők ott lehettek a cselekmény, a vívódások színterén, s a legvalóságosabb elemekből, kellékekből stb. felépített tér ugyanakkor tökéletesen kifejezte, sugallta a darab gondolati és cselekménystruktúráját. Az új főiskolai képzés neveltje, Kálmán László többször tűnt fel merész színpadi konstrukcióival s igen szép, modern koloritú, faktúrájú jelmezeivel

is (*Az apa*, 1983, *Anatol*, 1984). Több más színház mellett a szolnokiak adtak kísérletezési lehetőséget El Kazovszkij színpadi víziói számára; a *Figaro házasága* (1984) díszletei és jelmezei teljesen eredeti stílusban, eszközökkel monumentális folytatását képezik a művésznő elveszett ünnepeket sirató-felmutató „panoptikumainak”, s a magyar színpadon ritkán látott egységbe foglaltan bontakoztatnak ki egy újfajta fény-szín-tér komponensrendszerét.

A miskolci műhely scenográfusi erőnyeiről már Szlávik István és Szakács Györgyi kapcsán is volt szó, de figyelemre méltó még itt az erőteljes rendező-egyénségek erre a színházművészeti komponensre is kisugárzó hatása. Ez Szőke István rendező esetében itt és most azt is jelentette, hogy szövetségesévé tette (korábban Kecskeméten is) a magyar városépítészeti egyik nagy egyéniségét, Kerényi Józsefet, aki jól megszerkesztett drámai tereket épített fel a szó szoros értelmében is rendezőtársa koncepciójának kiszolgálására (*Mindenkit megnyúzunk*, 1982, *Villon és a többiek*, 1982, *Daliás idők*, 1983). Ezek között a Boris Vian-színkép sajátos módon úgy adott otthont ennek a világpolitikai „örületnek”, hogy egyúttal valósággal egy naturális környezetben kibontott „boncasztra” is helyezte. Ritka szép találkozás volt ez egy robbanó-feszülő játéktílusnak és a konstruktív-építészeti scenográfusi szemléletnek, gyakorlatnak. Míg Szőke itt nem, a művészeti vezető-rendező Csizsár Imre - több kiváló és már említett színpadkép ihletésén kívül - folytatta korábban megfigyelhető gyakorlatát, s maga is tervezett - újból - drámai tereket. Ezek közül a *Lulu* (1983) szimulán, változtatott, a közönséget mindig vándoroltató színterei a cselekmény középpontjaiba helyezték a publikumot, miközben valósággal naturalista módon pontos képet is adtak a lélek, a polgári világ borzalmairól és fülledt erotikájáról; a némiképpen erőszakolt effektusai miatt „hírhedt” vált *Tragédia*-színpadkép (1984) pedig világosan fejezte ki e klasszikus mű színrevitelei történetének egyik legeredetibb koncepcióját, átvéve a „színház a színházban” és a marionettjátás évszázados ötleteit. Rendezőtársuk, Szikora János tervezőként egészen ellentétes célkitűzésű bravúrokra volt képes: *az Agóniát* (1983), ezt a történelmi-társadalmi és lélektani drámát mintegy visszahelyezte az író korábbi, expresszionista korszakába, elvont, a fénynek, színeknek felfokozott szerepet

szánó drámai terével, míg a *Romeo és Júliához* (1984) olyan színteret tervezett, amely egyszerre keltette az érzelmes-romantikus olajnyomatok, preraffaelita képek, metszetek és egy hipernaturalista environnment benyomását, hatását.

Előzőleg ugyancsak Szikora János nevéhez és tevékenységéhez kapcsolódott egy minden szempontból elvetélt, bár sok értéket is felmutató műhelykísérlet Győrött, a Kisfaludy Színház új épületében. A kísérlet scenográfiai vonatkozásban is értendő, mert az új épülethez és főleg annak színpadi méreteihez, technikai lehetőségeihez meg kellett teremteni egy új scenikai-térformáló szemléletet és apparátust, ezen belül egy tervezőgárdát is. Míg ez a fentebb - Gombár Judittal kapcsolatban - említett módon és értékekkel a Győri Balett esetében sikerült, az operatársulatnál pedig (jórészt Vata Emilnek köszönhetően) megindult, a prózai társulatnál csak monumentális kísérletekre futotta, elvi és gyakorlati okokból való serszaladásokkal, kudarccal. A filmművészet területéről átrándult Bachmann Gábor például kritikus- és nézőpukkasztó koponyaszínteret formált valódi és műszörmékből, műanyagokból, elektro-mos huzalokból a Bódy Gábor és Szikora által „vezérelt” *Hamlet* (1981) számára, ám e sajátos elgondolású díszlettorzó a szó valóságos értelmében is elhamvadt a rendezői, színészi és műszaki-technikai felkészületlenségek ösztüzén. Bachmann vezérletével egy egész kollektíva (Erdélyi Miklós, Pauer Gyula, Rajk László, Szegő György és Haraszty István, Nagy Bálint scenikus) készítette el a *Bambini di Praga* (1980) díszletét, a jelmeztervező pedig az itt is fel-felbukkanó El Kazovszkij volt. Az eredmény - jóllehet e vállalkozásnak, megint a szó szoros értelmében, el kellett buknia, elvi, anyagi és technikai okok következtében, színházon belüli és kívüli erők hatására - mindenképpen monumentális, a modern magyar scenográfia egyik csúcsteljesítménye: minden részletében és eszközével „anatómiai vázat” adott, betöltötte a hatalmas játékeret, kitűnő fényeffektusokkal dolgozott, szupernaturalista vagy pop-artos volt, ha kellett, natúra- és műanyag elemekkel operált, szimultán felépítésű volt, intim és monumentális volt egyszerre (hatásában), jelképes elemeket pedig pszeudo-építményekkel is gazdagította.

Közben két fővárosi műhely pedig ott folytatta, ahol abbahagyta, így a Nemzeti Színházból kivált Katona József Színház és az Állami Bábszínház. Az előbbinél

meg kell említeni a „hagyaték.” 'néhány értékes darabját: Pauer Gyulának még a Nemzeti Színház színpadára. készített *Oresztész-* (1982) díszletét, e pszeudo antik vár- és modern barikádötvetet, Székely László ugyanide formált *Tarelkin halála* (1981) expresszív naturalista építményét, Ugyanők ugyanazon művészeti vezetéssel, rendezőtársakkal a Katona József Színházban mintha küszködne olykor a rekonstruált, de műszakilag (mégis) egy s más tekintetben hiányos, kisebb alapterületű színpad és a nagyvonalú, megalkuvás nélküli színházeszmény és gyakorlat ellentmondásaival. E küzdelemnek azonban olyan eredményei is vannak, mint Pauer világos szerkezetű, pszeudo-naturalista Manó-színpadképe (1982), kopár-rideg nagyvárosi lakásbel-sője (*Hazatérés*, 1983), Székely László pontosan működő, a szupernaturalistából az elvont drámai térig ívelő *Menekülés-*kompozíciósorozata (1984). Az Állami Bábszínházban az elődök, a nagy-szerű kortársak, alkotótársak eredményeit folytatja Ambrus Imre. A *Pedro mester bábszínháza* (1982) jól egyesíti a különböző bábszínházi technikák elemeit egy erkölcsdráma (színház és valóság szorongó egysége, ellentmondásokkal terhelten) szolgálatában. Koós Iván több ember-színházi kirándulás mellett újból a magyarság-népiség és európaiság (korszerűség) egységének jegyében alkot nagyszerűket (*Cantata profana*, 1981). A közben „államosított” és a pécsi Nemzeti Színházba integrált Bóbita Együttes Kós Lajos tervezőművésze révén egy másik műhelyt képez már,

Egy korszakelő jellegzetességeinek felvázolása végén - mintegy epilógusként - álljon itt egy teljesen új, hagyományok, előzmények nélkül kifejlődő scenográfusi műhely, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház tervezőművészetének képe. A meghatározó személyiség az újkori magyar színházművészet egyik legizgalmasabb, legjelentékenyebb rendező-színházat animáló egyénisége, Ruszt József, aki - főképpen szertartás-színházi rendezései során (korábban főleg Kecskeméten) - maga is „tervezőként, dolgozott, azaz vagy maga tervezett egy sajátos dobogórendszert és jel-képes jelmezvilágot, vagy sugalmazott ilyeneket. Zalai színházteremtő lázában szerencsésen vonzott oda új és régi scenográfus tehetségeket. Schaffer Judit és Csányi Árpád itt is jól illeszkedik művészetük érett jegyeit az ekkor legfiatalabb magyar színház modern látványvilágába.

A pécsi indítású Menczel Róbert rövid idő alatt Ruszt József újabb térszínházi törekvéseinek. szinte egyenrangú scenográfusi társa lesz (*Az ember tragédiája*, 1983, *Húsvét*, 1984): racionálisan építi be a tereket, próbál szinte minden nézőszögből háromdimenziós színpadképet teremteni. A. régebben más színházaknál (Szeged stb.) „alázatosan szolgáló” Vág-völgyi Ilona szinte újjászületik: a koncepciókhoz igazodva ezúttal is jól vegyít hol „toprongyszínházi”, hol szertartás-színházi, hol historizáló elemeket (*Tragédia*, *Húsvét*). Mellette ott van már a happeningek és pseudók világából érkezett Laczó Henriette, sajátos expreszív eszközzeivel, „térbeli” jelmezeivel.

E számunk szerzői:

BERKES ERZSÉBET újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa
BÉCSY TAMÁS,
az ELTE Világirodalom Tanszékének
egyetemi tanára
BÉRCZES LÁSZLÓ újságíró,
a Film Színház Művészetek munkatársa
BOJÁR IVÁN művészettörténész
BÖGEL JÓZSEF,
a Művelődési Minisztérium főmunkatársa
CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
CZIZNER ILDIKÓ,
a Közgazdasági és Jogi Könyvtár
szerkesztője
GYÁRFÁS MIKLÓS író
KÁPOLNAI MOLNÁR ILONA
könyvtáros
KOVÁCS DEZSŐ újságíró, a Kritika
rovatvezetője
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
PÓR ANNA irodalomtörténész
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
SZELES KLÁRA irodalomtörténész
SZÜCS KATALIN újságíró, a Kritika
rovatvezetője
TAKÁCS ISTVÁN újságíró, a Népszava
munkatársa
TARJÁN TAMÁS,
az ELTE XX. századi Magyar Tanszék
adjunktusa



KÁPOLNAI MOLNÁR ILONA

Metz, a színházi kommunikáció városa

„Új szerző nélkül nincs igazi színházi élet. . .” - nyilatkozta Henri Kubnick, a Színházi Szerzők és Zeneszerzők Egyesületének alelnöke. Rendezők és színházigazgatók így sóhajtának fel: Nincs szerző! Ezzel igazolják magukat, hogy csak a „biztos értékekben” - Aiszkhülosztól Brechtig és Moliére-től Feydeau-ig - bíznak, és nem mernek új darabokat színre vinni. Persze klasszikusokra is szükség van, de ez nem elég ... „Ha egy jó regényt olvasok, nincs kedvem adaptálni” - mondja Didier Augustin, a fiatal metzi rendező. „Pedig sokan ezt csinálják. Amikor egy művet adaptálnak, erőszakosan meghamisítják a szerzőt. Azonkívül a regénybeli és drámai atmoszféra nem ugyanaz. Meg-vetem azt a rendezőt, aki a mindenható és egyetlen alkotó szerepében tetszeleg ilyenkor. Olyan színház kell, amely szinkronban van korával, erkölcsi és emberi értéke van. Tegyük valamit a színházért és a nézőkért. Vállaljuk a kockázatot. Tegyük valamit a kortárs szerzőkért. Mert léteznek, csak találkozni kell velük.”

Didier Augustin lehetőséget adott a szerzőknek, hogy bemutatkozzanak. Alkalmat adott a hivatásos és amatőr színjátszócsoporthoz repertoárjának gazdagítására, alkalmat a rendezőknek, hogy új darabokat mutathassanak be.

1982-ben indította el Didier Augustin az Egyfelvonásosok első országos versenyt. Elbizakodott és vakmerő kalandor módjára indult a verseny, elégtelen pénzügyi lehetőségekkel. Később kapott állami támogatást, és a városi polgármesteri hivatal is nyújtott anyagi segítséget.

Hogy miért az egyfelvonásosok versenye ez? A harminc-hatvanperces daraboknak az a magyarázata, hogy szeretnék visszaadni ennek a műfajnak azt az öt megillető helyét, amelyet a század elejéig betöltött. A színházi est mindig egy rövid darabbal kezdődött, mely módot adott egy fiatal szerzőnek, hogy bemutatkozhasson, vagy egy beérkezett szerzőnek néhány olyan pompás jelenet és téma bemutatására, amely három-öt

felvonásra szétbontva elvesztené erejét és ízét. (Manapság kezdenek visszatérni az egyfelvonásosokhoz. Divatos lett a „café-théâtre”).

Az évenként meghirdetett verseny a beérkezett - mintegy százötven-kétszáz - darab közül a tíz legjobbat mutatja be az egyik legjobb francia színházban, a metzi Saint-Martin aux Champs történelmi falai között. A verseny kiterjed valamennyi francophone területre: Belgiumra, Kanadára, Svájcra, Luxemburgra. A beérkezett művekből a zsűri kiválasztja a tíz legjobbat, melyeket az ország különböző részeiből érkezett hivatásos és amatőr színjátszócsoporthoz adnak elő. Így ez a verseny nemcsak a színpadi szerzőket, hanem a színjátszó-csoporthoz is mozgósította. A zsűri tagjai között találjuk a Színházi Szerzők és Zeneszerzők Egyesületének alelnökét (aki egyben a zsűri elnöke), a Színházi Kritikusok Szövetségének, a Francia Rádió és Televízió (mely a legjobb darabokra szerződést köt), Metz városának és néhány színháznak a képviselőjét.

*

1984 márciusában megnyílt az első színházi könyvtár, a Lorraine-i Színházi Téka. Alapítója és igazgatója ugyancsak Didier Augustin. A Téka induláskor mintegy 2500 színművet tartalmazott, kizárólag mai szerzők egyfelvonásosait. Színészek és rendezők megtalálják itt az új, gyakran kiadatlan darabokat is. Az említett színház falai között ingyenes próbaterem és nyugodt dolgozószoba áll rendelkezésre.

Ez az egyedülálló kezdeményezés ösztönzi a szerzőket újabb darabok megírására, és lerövidíti az utat a szerző, rendező és színész között ...

1985 áprilisától a Lorraine-i Színházi Téka video-feldolgozásra, -tárolásra került, ez a „MIRABEL 2000” (vagy MIRABEL-ACTE), az első francia nyelvű színházi adatbank - s tegyük hozzá, az első nemzetközi távadatszolgáltató adatbank alapja, mert a MIRABELACTE, azaz a MIRABEL-EGYFELVONÁSOS-ADATTÁR nemzetközi szinten is kiépül. Hasonló jellegű színházi adatbank létesült Londonban is.

A MIRABEL 2000 célja: megismertetni, terjesztetni a színházi alkotásokat, megpezsztíteni a színházi életet Franciaországban, a francia nyelvű területeken és ezen keresztül külföldön is.

Az első video-elektronikus adatbankhoz televíziós képűség is kapcsolható a színházi információ és kritika számára.

1979-ben fektették le az első kábelhálózatot. Ebbe a televíziós-információs hálózatba ötvenegy francia várost kapcsolnak be eddig. A MIRABEL működéséhez egy kis televíziós készüléket és telefont feltételez. A megfelelő szám hívása után a kért mű adatai megjelennek a képernyőn: bibliográfiai adatok, rövid kivonat, szereplők száma, időtartam stb. A „tovább” gombot lenyomva kedvűnkre válogathatunk a színművek között.

Hívószáma: T. (3) 614.91.66

(⁶) 73 6 34 35

*

Az 1985-ös szeptemberi egyfelvonásos-verseny négy napon keresztül zajlott, amelyen pauri, bayonne-i, roueni, parizi, montpellier-i és lyoni hivatásos színjátszócsoporthoz adtak elő darabokat. Ezúttal tíz újabb művel egészült ki a kiemelt darabok sora, az úgynevezett „lectures publiques”-kel, amelyek előadásra nem alkalmasak, a Rádió válogat majd közülük. Ezeket nyilvános előadás keretében felolvassák. Ez az 1985-ös „Egyfelvonásosok Metzben” azért is érdekes volt, mert vele egyidőben zajlott le az Első Nemzetközi Színházi Kollokvium: Színházi Alkotás és új terjesztési technológiák címmel. Ezen a kollokviumon hat ország képviseltette magát (Magyarország nem volt jelen).

*

Az idén októberben tartandó fesztivál már az ötödik évfordulót jelzi. Egyidejűleg egy „kulturális fórum” színhelye is lesz Metz, Kultúra és kommunikáció címmel, amelyen ezer színházi, tánc-, marionett- és zenei csoport vesz részt a helyszínen kínálva darabokat.

A Lorraine-i Színházi Téka konferenciasorozatot indított ebben az évben a XX. század színházi élete címmel.

Az idei fesztiválon Didier Augustin érdekes irodalmi versenykísérletet is kezdeményez: irodalmi alkotóműhely nyílik tizenöt résztvevővel, akik egy hétig „bezárva” egy nyugodt, félreeső helyen az egyfelvonásos művek skáláját gazdagítják.

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Katalin Szűcs:**« Une intention pure de faire de l'ordre »**

Dans le legs d'István Gáll, une personnalité importante de nos lettres d'après 1945, on vient de retrouver une pièce de théâtre, *Une femme au boulevard*, écrite et située dans l'époque traumatique d'après 1956. Le mérite de ce début théâtral posthume revient au metteur en scène Péter Léner qui, au théâtre de Nyíregyháza, sut découvrir et exprimer l'attraction spirituelle du texte.

Dezső Kovács:**Début et fin de la tragédie**

Mihály Kornis, un des membres les plus passionnants de la nouvelle génération d'auteurs dramatiques, a placé *Kozma*, sa pièce la plus récente, sous le signe du catastrophisme. Pourtant, malgré quelques interprétations excellentes, le spectacle au théâtre de Kaposvár ne réussit pas à déchiffrer les métaphores complexes du texte.

Tamás Tarján:**Un putsch fini non pas en bière mais en eau de boudin**

La satire grotesque de László Fábán – *Pucerons au gibet* – est par endroit spirituel ou même pertinent. Avec moins de charges violentes, la mise en scène d'ailleurs correcte d'István Szőke aurait pu en faire ressortir des couches de signification plus variées.

Anna Pór:**Passions selon la musique de Liszt**

A Zalaegerszeg József Ruszt a eu recours à deux oeuvres de Ferenc Liszt – *Requiem* et *Via Crucis* – qu'il réunissait pour suggérer la vie et la carrière du compositeur et pour déchiffrer, par là, les secrets de la création et même pour fournir une interprétation

philosophique personnelle de l'oeuvre. De son côté Iván Markó, l'animateur du Ballet de Győr, a utilisé la musique de Liszt et de Chostakovitch pour réaliser un ballet intense et suggestif qui, sous le titre de *Jésus, le Fils de l'Homme*, parle directement de l'amour et de l'humanisme.

István Nánay:**Le Marchand de Venise**

Affaire manquée, la représentation du Théâtre National veut parer certaines préconceptions, au lieu de se pencher sur les conflits proprement dits de la pièce shakespearienne qui, par conséquent, donne lieu à un pur théâtre de divertissement.

Tamás Bécsy:**Les conséquences d'une usurpation**

Dans son nouveau cycle des pièces historiques de Shakespeare, le Théâtre National offre maintenant *Henri IV*, contracté en une seule soirée. C'est dommage qu'à cause des solutions artistiques contradictoires le message de l'oeuvre ne parvienne pas jusqu'au spectateur.

István Takács:**Coup portant en plein et malentendu**

Il y a justement sept ans que le théâtre de Szeged devait fermer ses portes; depuis ce temps l'ensemble est contraint de ne jouer que dans son studio ou dans des maisons de culture. Les deux spectacles récents sont également marqués par ces conditions de travail impossibles. *Hair*, mis en scène par János Sándor, pourrait facilement être un coup portant en plein, tandis que *Le Désir sous les ormes* d'O'Neill, réalisé par Géza Bodolay, repose plutôt sur un malentendu – mais ils sont surtout déterminés tous les deux par les compromis qui s'imposent.

László Bérczes:**Pluie de mai**

Somme toute, à Békéscsaba on a droit à un spectacle fort honnête. En réalisant *Le Faiseur de pluie* de N. Richard Nash, le metteur en scène Mátyás Gircz connaît au juste les qualités et les fautes du texte mais malgré les conditions défavorables il a créé un spectacle expressif.

Judit Szántó:**Un miracle qui s'effile**

L'adaptation du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry au Théâtre József Attila déçoit ceux qui ont espéré de retrouver le conte qui leur était si cher. Le théâtre a voulu venir à bout du miracle mais en cours de route celui-ci s'effiloche.

Judit Csáki:**Un succès instructif**

En présentant une nouvelle adaptation du célèbre roman d'Erich Kästner, *Emil et les détectives*, le Théâtre Arany János, se re-

nouvelant sous sa nouvelle direction, tient à juste titre notre attention. Dans son spectacle spirituel et leste István Keleti a, en plus, découvert, en la personne de László Görög, un élève du Conservatoire fort doué.

Ildikó Csizner:**Un tableau de Moscou**

Le « Studio Tabakov », c'est-à-dire le studio d'acteurs du Théâtre Sovrémennik de Moscou que dirige Oleg Tabakov, a débuté devant le public de Budapest avec quatre spectacles, dans la salle du théâtre du Conservatoire. Pourtant, l'importance de la visite a débordé le cadre d'un simple échange entre conservatoires pour devenir un événement passionnant de toute notre vie théâtrale.

Erzsébet Berkes:**Böbe ou la fin des illusions**

Dans la représentation de *Kozma* de Mihály Kornis à Kaposvár c'est le personnage de Böbe, interprétée par Piroska Molnár qui retient le plus notre intérêt. L'actrice réussit à charger ce rôle de leçons graves et valables qui transcendent les limites de la réalité quotidienne.

Klára Széles:**Un cercle magique – sans magie**

Le nouvel one man-show de György Sándor est un spectacle qui éclaire d'un bout à l'autre l'homme au visage toujours changeant.

Iván Bojár:**Parabole sur la critique et le théâtre**

En examinant les rapports contradictoires et chargés de tension du théâtre et de la critique, l'auteur aboutit à la nécessité impérieuse de la démocratie dont l'élargissement ne doit pas être refilé au pouvoir – c'est nous-mêmes qui devons la créer.

József Bögel:**La scénographie hongroise après la libération – IV.**

L'étude volumineuse de l'auteur donne un aperçu de l'évolution de la scénographie hongroise d'après 1945, allant de pair avec les changements de style de notre théâtre. Dans cette dernière partie l'auteur traite des caractéristiques de la scénographie au cours des années quatre-vingt.

Ilona Kápolnai Molnár:**Metz, ville de la communication théâtrale**

Au cours des années récentes le centre du théâtre français s'est transféré à cette jolie ville en Lorraine. C'est ici qu'on a organisé le concours national des pièces en un acte, accompagné d'un colloque intitulé *La création théâtrale et les nouvelles technologies de transmission*.

Ára: 30,— Ft

