





SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1989. AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levél cím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Németh Jenő vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest XIII., Lehel u. 10/a 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 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

907567 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Kútvolgyi Erzsébet (Nej) és Hegedűs D. Géza (Hős) Spiró György-Másik
János: Ahogy tesszük című dalművének vígszínházi előadásában

A hátsó borítón:
Khehl Csórsz díszlete a Katona József Színház Vízkerezt című előadásából
(Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN Ki vagyok én?	(1)
PÁLYI ANDRÁS „Amiről mindenki tudja, hogy igaz”	(5)
KOVÁCS DEZSŐ Szertertás, botrányos attrakció nélkül	(8)
ERDEI JÁNOS A színészvezetés hiányosságai	(10)
BÉCSY TAMÁS Csak esetek...	(14)
SZŰCS KATALIN Dalolva tönkremenni	(18)
PÓR ANNA Néptárc és szcenika	(21)
GÁBOR ISTVÁN Vidéki értékek	(24)
VASS ZSUZSA Új korszak kezdete?	(28)
CSIZNER ILDIKÓ Felelnék a klasszikusok	(35)

négy szemközt

SZÁNTÓ JUDIT Nem huszonöt direktor az áldozat	(40)
TOMPA GÁBOR A rendező négy tézise	(43)

világszínház

KALMÁR PÁL A várakozás méltósága	(43)
KMECZKÓ MIHÁLY Színházi békekaraván	(47)

drámamelléklet

FÜST MILÁN: A néma barát

NÁNAY ISTVÁN

Ki vagyok én?

A Vízkerezt Katona József
Színházban

Nem volt még példa arra, hogy rendezők nyilatkoztak volna munkájukról a Katona József Színház műsorfüzeteiben. A mindig igényes, a színház előadásainak magas színvonalához mérhető, tartalmilag és formailag sokszínű, az objektív tényközlést és az olvasmányosságot ütvöző műsorfüzetek számos, az adott produkcióra vonatkozó háttérinformáció, történelmi, esztétikai és politikai tudni-'aló mellett természetesen alkotói vallomásokot is tartalmaznak. De eddig írók, ordítók, dramaturgok beszéltek-írtak a darabokról, az előadások alkotói megközelítéséről. Rendezők nem. Ennek persze nem kell különösebb jelentőséget tulajdonítani, hiszen egyrészt lehet ez a véletlen műve, esetleg a rendezők háttérbe húzódásának elfogadható vágya, más--észt viszont egy olyan társulatban, mint a Katonáé, a nyilatkozó társalkotók véleményében áttételesen a rendezőé is ben-le foglaltatik.

Most a *Vízkerezt* műsorfüzete szinte egyetlen nagy műhelybeszélgetés: Zsámbéki Gábor beszél a mű értelmezéséről, a figurák karakteréről, a munka közben megvilágosodó részletek jelentőségéről stb. A *Vízkerezt* roppant gazdag irodai-na, számtalan értelmezési variációjának leírása bőséges anyagot szolgáltatott volna egy reprezentatív műsorfüzethez, s la most a szerkesztők Fodor Géza és Litvai Nelli - mégsem a „szokásos” megoldást választották, az nem lehet véletlen; ezúttal fontosnak tarthatta a színház rendezői meditáció közreadását.

Olcsó hírlapírói fogás lenne a nyilatkozat egyes passzusait összevetni a végerednénnyel, a megvalósult előadással. De egyben etikátlan is, hiszen nem ildomos

nincs is sok értelme - egy alkotó folyamat különböző fázisainak szellemi-művészi termékeit abszolút érvényességgel egymásra vonatkoztatni.

Ugyanakkor nem vonhatja ki magát az ember Zsámbéki gondolkodásmódjának, rendezői műmegközelítésének hatása alól. Az alól, ahogyan vizsgálódásának tárgyához viszonyul. Természetszerűleg idegen tőle a rendezői alapállás két leggyakoribb szélsősége: az egyes színpadi megoldások megfellebbezhetetlen igaz-ágként, egyedül üdvös elképzeléseként ,aló deklarálása, illetve a szövegtől független kitalációk megideologizálása. A

shakespeare-i mondatok, helyzetek és figurák analízise nála a mai ember viselkedés- és magatartásmódjának vizsgálatával párosul, a mű minden mozzanatának mai érvényességét kutatja. Nem leegyszerűsítve, nem közvetlen motívum-megtelettetésekkel, hanem a jelenségek lényegét keresve, nyitottan, a részletek közt csapongva, olykor szertelenül, mégis összefogottan. Nem arra törekszik, hogy a dráma kimeríthetetlen titkait, mint számtani feladványokat, egzakt módon, egyetlen megoldásra redukálva megfejtse; tudja, hogy minden megoldási kísérlet újabb tisztázandó kérdéseket szül, a titkok soha nem fejthetők meg tökéletesen.

S ezen a ponton mégis össze kell vet-

nem az interjúformában megfogalmazott előzetes rendezői elmélkedést a kész előadással; ugyanis az előadás ugyanazokkal a kulcsszavakkal jellemezhető, mint a nyilatkozat: a nyitottsággal, a befejezetlenséggel, a részletek kidolgozásával, a titkok tiszteletben tartásával...

Meghatározatlan, helytől és időtől elvonatkoztatott már maga a díszlet is. Khell Csörsz díszletében nincsenek külső és belső terek, az egész előadás egyetlen helyszínen játszódik. Ennek a térnek minden eleme valóságos és reális, az egész mégsem az. A hátrafelé erősen emelkedő és szűkülő színpadot kifeszített

Shakespeare: *Vízkerezt* (Katona József Színház). Olívia: Básti Juli





Vajda László (Böffen Tóbiás), Vajdai Vilmos (Nemes Keszeg András), Papp Zoltán (Fábián)

háttérfüggöny zárja le. A színpad bal oldala fehér fal, apró ablakokkal, beszögelésekkel - észak-afrikai egymásra épült házakat idéz a díszletnek ez az oldala. Jobboldalt viszont fonott nádfalak, halászhálók zárják le a teret. A színpad le van fedve, mint egy szoba, jobboldalt a nádpanelek fölött stukkómaradványok, egy díszes, de tönkrement terem falfestménynyomai láthatók. A színpad padozata hiányos, töredezett, kikopott kövezet, amit elől homok fed. Ajtó sehol sincs. Alig felfedezhető rések vannak a falakon, onnan tűnnek elő, vagy ott tűnnek el a szereplők. A hátsó, kék fényvel megvilágított háttérfüggöny olyan, mint a tengeri égbolt: nem lehet eldönteni, hol végződik a tenger, és hol kezdődik az ég. Az előadás kezdetekor, végén és bizonyos kitüntetett pillanataiban jobb elől a mennyezetbe fűrt lyukon keresztül - éles, sűrű fényvel megvilágítva - homokszemek peregnek, a Shakespeare-darabok örök időmetaforájának képi megjelenítéseként. A színpad szinte végig üres, csak néhány jelenetben hoznak be egy-egy karosszéket, sőt a nagy mulatóskor még egy zongoraszéket is. Egyszer bomlik csak még a tér leírt rendje: Viola és Sebastian találkozása előtt a bal hátsó díszletfalat kihajtják, s a hátsó fél színpadot így eltakaró fal ablakában pillanthatjuk meg a lány csodálkozó arcát, majd amikor a falat eredeti helyére visszahajtják, a színpadon lévő társaság feje fölött a jobb elől álló fiú és a bal hátul egyszer csak előbukkanó testvére között intenzív drámai-térbeli feszültség jön létre. (A scenikai megoldás mindazonáltal nem a díszletkonstrukcióból következik, épp ezért idegenül hat.)

A díszlethez hasonlóan a jelmezek is többféle kor és stílus lenyomatát ötvözik. Mária „négeresen”, vékony varkocsokba fonott haja, „benszület”-képzeteket keltő ruhája, vagy Feste, a bohóc fehér bő buggyos nadrágja a derekára tekert széles, sötét színű anyaggal ösi, forró égövi

kultúrák viseleteit idézi; Olívia nagyvilági, pompás ruhakölteményei XX. századiak, a ruhák színváltása beszédes: a gyász feketéjét a szerelem kigyúlása után égővörös váltja fel; Orsinót tökéletesen jellemzi öltözetének selymes, fényes anyaga, női szabású szandálja; Curio, a nemesúr fekete Pierrot-jelmezt visel, de lábán posztomamusz van. Malvolio hordja talán a leginkább „hagyományos” jelmezt: fekete térdnadrágot, harisnyát, mellényt, kabátot; Böffen Tóbiáson bő pantalló, mintás ing, nyűtt nyakkendő van, mindez akár mai viselet is lehetne, de sokszobos kabátja már némileg régimódiabb.

A jelmezek külön-külön a figurákat jellemzik, együttesük azonban nem képvisel egy meghatározható stílust. Azt sugallja ez a jelmezsokszínűség, amit az egész előadás is: nincs semmi, ami közös lehetne ebben a társaságban.

Shakespeare e darabja egyike a leginkább mozaikos szerkezetűeknek. E megállapításban nincs semmi meglepő, de az már kissé szokatlan, hogy Zsámbéki ezt a szerkezetet igen erősen hangsúlyozza. Általában ennek ellenkezőjére van példa, a rendezők igyekeznek kiegyenlíteni a szélsőségeket, egységes hangulatba ágyazni a herceg, Olívia, Viola, Malvolio, Sebastian és a kompánia igencsak eltérő jellegű jeleneteit. Zsámbéki-úgy tűnik - elsősorban a különböző hangulatú részletek, cselekményszálak kidolgozását végezte el. E részletekből persze összeáll az egész is, de mivel a részletek megoldása távolról sem egyforma mélységű és kidolgozottságú, az előadás egésze némi hiányérzetet kelt. Sok remek, sőt nemegyszer revelatív erejű jelenet születik, de elmarad a megrendítő csoda. Észleljük a téves önértékelések egyedi drámáit, az identitászavar kínjait, de mindez nem válik az előadást elejétől vé-

gíg átítató mély élménnyé; ez igazából csak a zárókép fájdalmasan poétikus megkomponálásából sugárzik elemi erővel.

Az előadás leginkább konvencionálisnak megmaradt vonulata a komikus szál Böffen Tóbiás, Keszeg András, Mária é Fábián jelenetei hibátlanul működnek de alig fedezhető fel e figurák sorsában többiekében oly érzékenyen kibontott többretegűség. Feltűnő, hogy a Böffer Tóbiás által vezényelt tréfák, ugratások hangsúlyozottan durvák. Ez a megközelítés pontosan megfelel mindennapi tapasztalatainknak, a következményekkel soha nem számoló, felelőtlen s többnyire ittasan elkövetett balhézasok riasztó elszaporodásának s e jelenség társadalmi eltűrésének. Vajda László a túlkoros bandavezért kitűnően, bár színészi eszközeit tekintve - különösen a részegség jelzésekor - meglehetősen manírosan jelelni meg.

Böffen magatartásának a többiekre nézve meghatározó következményekkel kell járnia. Mindenekelőtt Mária és Keszeg András figurája sínyli meg Tóbiás szerepének ártékelését. Az amúgy i motiválatlan Tóbiás-Mária kapcsolat alakulása így még előkészítetlenebbé válik, míg Keszeg András egyértelműen os tobbá degradálódik, hiányzik figurájaból az a tragikum, amely éppen a téve önértékelésből következne. Szirtes Ági Mária így aztán csak nagyhangú, közönségeskedő nőszemély, Vajdai Vilmos pedig csupán szerencsétlenkedő, bugyuta fráter.

Papp Zoltán viszont összetett figurát rajzol passzívabb szerepéből: az ő Fábiánja ugyan élvezzi a tréfákat, részt vesz bennük, sőt alkalomadtán a Tóbiásán nem kevésbé kegyetlen ötletei is vannak de ki is tud lépni ebből a világból, megvan a véleménye a cimboráiról.

Aki tisztelte szerint szintén a társasághoz tartozna, Feste, a bohóc, ebben az előadásban egyértelműen lenézi ezt a bandát. De nemcsak a lumpokkal, hanem a: egész világgal is hadilábon áll. Zsámbéki nagy leleménye, hogy a fiatal, még főiskolás Kaszás Gergővel játszatja a Bohócot. Így nem a Bohóc rezignált bölcs-bolondsága lesz hangsúlyos, hanem a fiataloknak a „normális” világgal való érzelmi szembehelyezkedése, duncássága, hangsúlyozott kívülrállása, fekete humorba öltötött kétségbeesése, kiábrándultsága

Kaszás Gergő többször a bal oldal

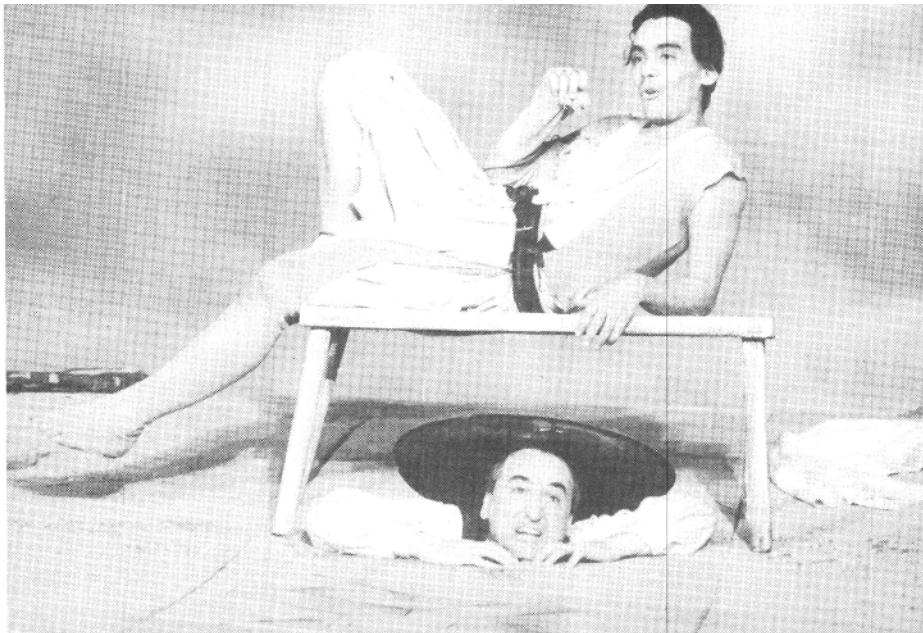
házfal egy zugába kucorodva húzódik meg, s póza tökéletesen kifejezi a Bohóc teljes magányosságát, másságát. A figura másságát hangsúlyozza a színész rendkívül impulzív, váratlan reakciókkal teli mozgásával, amely ellentétben áll a többiek kimértebb, takarékosabb mozdulataival. A színész mozgása, viselkedése ugyanakkor némileg modoros is, ami egyfelől egy körosztály jellegzetességeit hordozza, másfelől viszont nem független Kaszás főiskolai Rimbaud-sikerétől és felkapottságától.

Mindazonáltal az előadás két emlékezetes jelenete köszönhető alakításának. Amikor a bezárt Malvoliót Topáz tiszteletesként bolonddá teszi, egy résnyre kinyíló tetejű csatornanyíláson dugja ki tejét az udvarmester, s a fölötté álló Kaszás Gergő úgy mondja el a tiszteletes kenet teljes szövegét, hogy a tréfa megkeseredik, s érezteti: mindketten kimondhatatlanul méltatlan helyzetbe kerültek.

Az előadás egyik legszebb epizódja a III. felvonás I. jelenete, Viola és a Bohóc találkozása. Kaszás három pálcát szúr a földbe, láthatatlan zsineget teker a botokra, s az így kialakított, elkerített, kisajátított terület közepére ül. Jön Viola, s természetesen - nem látván a nem létező zsineget - megsérti a Bohóc területi függetlenségét. S miközben Feste a boldogság mibenlétéről filozofál, s védi terrénját, a lány is átveszi a játékszabályokat, s anélkül, hogy magyarázkodniuk kellene, azonos hullámhosszra kerülnek. Értik egymást, és csak ők ketten érthetik meg egymást.

\ viccek legtöbbjének céltáblája Malvolio, akit egyszerre kellene kinevetnünk és szánnunk, sőt félnünk is. Blaskó Péter ilyen figurát formái. Ráadásul úgy, hogy nem teszi eleve ellenszenvenné Malvoliót. Kezdetben az udvarmester pedantériáját, a szemét minden rajta tartó felügyelő mivoltát mutatja meg; de érezteti azt is, hogy ez a figura nehezen igazodik el a megszokott rendet felborító események között. Bravúros, ahogy ezt az állapotot a színész ábrázolja abban a jelenetben, amelyben Olíviának beszámol Viola külleméről: a szöveget illusztáló mozdulatai a szinkronban vannak a jelzőkkel, s például a fiatalember kicsiségét kör alakot mutató kézmozdulattal, vékonyságát a magasságot jelző karmozdulattal nyomatékosítja. Ezzel az alak tökéletes szétesettségét ábrázolja, miközben magatartása, viselkedése épp az ellenkezőjét, a szertartásosságot, a feladatnak való megfelelést sugallja.

A darab kétségkívül egyik leghatásos



A Bohóc (Kaszás Gergő f. h.) és Malvolio (Blaskó Péter) jelenete a Vízkeresztben

sabb és legfrappánsabb jelenetét, a levél-megfejtést Blaskó fölényes szakmai tudással, pontosan felépítve, nagyszerűen játssza el. Miközben végig megtartja a jelenet komikus alaphangját, egyre erősebbek azok a megnyilvánulások, amelyek Malvolio veszélyességéről, a többiek megleckéztetésének, a hosszúnak a vágyáról árulkodnak.

A szerep legnehezebb pillanata az utolsó megszólalás, amikor az általános boldogság légkörében mindenki megbo csátón és elnézőn derül az udvarmesterrel üzőt, ártatlannak távolról sem tekintethető tréfán. A megszégyenített, az érzéseit és indulatait állandóan visszafojtani kényszerülő Malvoliót játszó színésznek egyetlen mondatba kell sűrítene a figura valódi lényegét leplezetlenül kifejező indulatot: „Majd bosszút állok én ezen a csürhén!” Úgy kell ezt elmondania, hogy egy pillanatra megszakadjon a jókedv, s Blaskó megteremti ezt a boldogságot he felhőző atmoszférát.

Olíviát és Orsinót hálátlan szerepeknek tartják. A grófnőt általában hideg szépségnek szokták ábrázolni, aki egyszer csak lángra gyúl. Básti Juli Olíviája viszont maga a megtestesült érzékiség. Már első megjelenésekor, amikor kocsikerék nagyságú feketé kalapjáról felemeli fátylát, ez derül ki róla. Céltudatos és akadályt nem ismerő, elkényeztetett és el lentmondást nem tűrő személyiség a Básti Juli által alakított nő, akire Viola mássága, tőle teljesen különböző lényé hat. Tudat alatt megérzi a másikban az egészen másfajta nőiség varázsát, ettől elbizonytalanodik, még a szidást is elfogadja Violától, elgyöngül, érzelmes és kiszámíthatatlan lesz.

A herceget Benedek Miklós túlon túl kifinomult, a szenvedést is gyönyörként élvező, az életet művészetként átélő sugárzó személyiségnek mutatja. Orsino

egyik meghatározója a zenéhez való viszonya. Az előadás szinte minden zenei megszólalása az ő figurájához kapcsolódik, a jeleneteiben hátul megjelenő zongora, a háttérbe húzódó zenészek, a környezetében lévő pengetős hangszerek sokasága mind ezt a hatást erősítik. A figura másik sajátossága a túlcorduló érzelmi élet, amely bizonyos fókig nemektől függetlennek mutatkozik. Vágyik Olíviára, de a körülötte lévő nemesurak ugyanolyan áhítatos, vágyakozó tekintettel néznek rá, ahogy ő a képzeletében élő vágyképre. Hollósi Frigyes gyakorlatias mozdulatokkal, mint egy gazdaasszony sűrög-forog a herceg körül, a főiskolás Csányi János pedig szinte levegőbe emelkedve, öt centivel a föld fölött lebegve, átszellemülten félti-óvja, s követi minden mozdulatát; alakjában mintha a herceget körülvevő zene testesülne meg.

Az előadás nagy meglepetése a nagyszámú főiskolás szerepeltetése s mindennek előtt az, hogy az ikerpárt is fiatalok alakítják. Ez nemcsak praktikus okokból telitalálat - a húsz év körüliek hitelesíthetik leginkább a történetet-, hanem általánosabb és mélyebb szempontokból is. Az e fiatal színészek által is képviselt körosztály viselkedésére, mentalitására, öltözködésére egyaránt az uniszex a legjellemzőbb. A fiús lányok és a lányos fiúk tömeges jelenléte, a hagyományos nemi szerepek gyengülése, a társadalmi identitásavar ily módon is tetten érhető megtestesülése korjelenség. (Ezt a jelenséget nem minősítem, az okait sem részletezem, csak konstatalok.) Az, hogy Zsámbéki Söptei Andreát és Stohl Andrást választotta ki Viola és Sebastian szerepére, a tanítványaiba vetett művészi bizalomról épp úgy tanúskodik, mint arról, hogy ezzel a darab és korunk viszonyait pontosan és együttesen tükröző megoldásra talált rá.

Mindketten azt a nem könnyű feladatot oldják meg, hogy szerepjátzásuk úgy hat, mintha az a maguk mindennapi létezmódja lenne. A rendező és a színész Sebastiant sodródó, a helyzeteket elfogadó fiatalembernek mutatja, olyannak, aki Antonio hajóskapitány (Gazdag Tibor f. h. finoman kidolgozott epizódja) vonzalmát éppúgy természetesnek tartja, mint néhány óra elteltével Olívia rajongását.

Viola kulcsszerepét Söptei Andrea a világ legtermészetesebb módján éli. Mondhatnánk, nincsenek még elég érett színészi eszközei, ezért nem ábrázolja a figura kettősségét, hol női, hol felvett férfiúi vonásait stb. De nem erről van szó. A színésznőnek nincs szüksége a váltások külsődleges eszközökkel történő látványos bemutatására. Lényével, színpadi létezmódjával, magától értetődő viselkedésével hitelesíti a helyzeteit. Lehet, hogy nem olyan teátrálisak a megoldásai, viszont csaknem mindig igazak. Nem az az érdekes, hogy fiúként vagy lányként szereti-e meg Olívia és Orsino Violát, hanem az, hogy van valami a lényében, ami szeretetet vált ki a partnereiből.

A két testvér egymásra találása az előadás gyönyörű epizódja. A már említett kifeszített térbeli helyzetben látják meg egymást, a többiek álmélkodása, hitetlenkedése közepette közelednek egy-

máshoz, s amikor kiderül: semmi kétség, valóban testvérek, megszűnik körülöttük a világ, egymás arcát végigsimítva győződnek meg a valóságról, s csak beszélnek, beszélnek... Nem tudni, mit, csak sutyorognak, ömlik belőlük a szó, meg kell osztaniuk egymással azt a sok élményt, amit elválásuk óta átéltek. Hosszú, kitartott színpadi pillanat ez, sokkal több, mint egyszerű rendezői ötlet. Két ember mindennél szorosabb egymáshoz tartozásának kifejeződése, olyan kapcsolaté, amely a darab többi szereplője között soha nem jöhet létre.

Az előadás utolsó jelenete teljes összetettségében sűríti magába mindazt, ami-ről a részletek külön-külön szólnak. Összszerveződnek a párok, de boldogságuk nem teljes. Egy cseppnyi zavarodottság észlelhető. Olívia Violára pillant, aztán Sebastianra, majd ismét a lányra. Maga sem tudja, melyik áll hozzá közelebb. Persze hogy szereti Sebastiant, de még inkább Violát. Sebastianban a férfit, Violában a... mit is, kit is? Az egyik a beteljesedett, a másik a beteljesületlen, az elérhetetlen, éppen ezért talán a legigazibb szerelmet jelenti számára. S ugyanígy Orsino is zavart; kapott ugyan feleséget, de nem tudja, erre vágyott-e valójában.

Összezavarodtak a kapcsolatok, az érzelmek, senki nem tudja, ki is ő igazából, kihez tartozik, s ki tartozik hozzá. Elbizonytalanodnak: az, amit önmagukról hittek, igaz-e, s úgy látják-e őket a többiek, ahogy ők saját magukat?

Miután a Bohóc elmondja-elénekli a epilógust, a mellékszereplők távoznak, fények kihunynak, csak a háttér van megvilágítva. A szereplők ellenfénybe kerülnek. A helyüket keresik. Viola hol a herceg, hol a grófnő mellé kerül. Időnként Orsino és Olívia, illetve Viola és Sebastian talál egymásra. A gyengülő fényben már csak a sziluettek láthatók, s végképp nem tudni, ki kihez tartozik. A mozdulatok egyre tétovábbak. Es a többi: sötéttség.

Shakespeare: Vízkereszt vagy amit akartok (Katona József Színház)

Fordította: Radnóti Miklós és Róna György. Díszlet: Khell Csórsz. Jelmez: Szakács Györgyi. Zenei vezető: Simon Zoltán. Dramaturg: Fodor Géza. A rendező munkatársa: Litvai Nelli. Rendezte: Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Benedek Miklós, Stohl András f. h., Gazdag Tibor f. h., Varga Zoltán, Hollós Frigyes, Csányi János f. h., Vajda László, Vajdai Vilmos, Blaskó Péter, Papp Zoltán, Kaszás Gergő f. h., Básti Juli, Söptei Andrea f. h., Szirtes Ági, Csendes Olivér f. h., Tornyák Zoltán, Bertalan Ágnes f. h., Kun Vilmos.

Jelenet az előadásból. Az előtérben Benedek Miklós (Orsino) és Söptei Andrea f. h. (Viola) (Iklády László felvételei)



PÁLYI ANDRÁS

„Amiről mindenki tudja, hogy igaz”

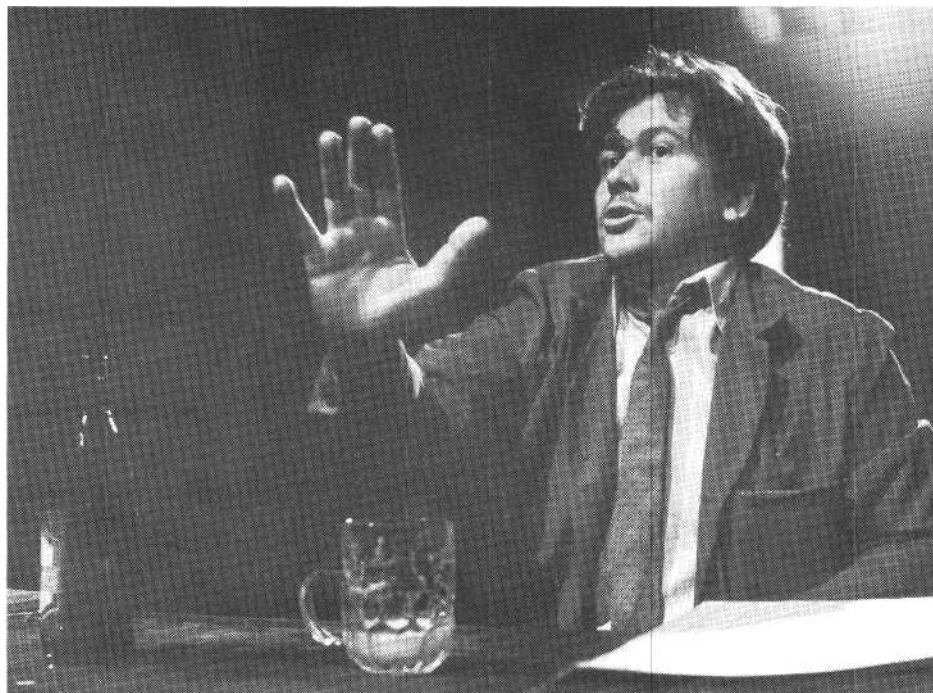
Havel két egyfelvonásosa kapcsán

„Disszidensnek lenni: ez bizonyos értelemben »body-art« is.”

Václav Havel

Kezdetben volt a *Kerti ünnepély*, amely az önálló életre kelő bürokratikus szólamok képtelen parádéjával a szó és a tett modern skizofréniájának történelmileg sajátos (értsd: a szocializmus viszonyai közt érvényes) válfaját prezentálta, ráadásul meghökkentően újszerű, spirálos dramaturgiával építkezve, ironikusan, leplezően, hátborzongatóan. Havel e fiatalkori darabja igen hamar színre került nálunk is, 1965-ben a Katona József Színházban, meg is bukott, hisz színházi hallásunk és eszköztárunk ugyanúgy nem volt hozzá, ahogy Mrožekhoz sem, aki ugyancsak ez idő tájt jutott először magyar színpadra, akárcsak maga Beckett a Thália Stúdióban a Godot-val. Ot egyébként mindjárt a „kelet-európai abszurd” valamiféle felettes instanciájának hittük, azaz szemünkben mintegy ő látta el megfelelő áruvédjeggyel az abszurd színház „keleti változatát”, s évtizedeknek kellett eltelniük - nem utolsósorban pedig színre kellett kerülnie nálunk is néhány Beckett-, Ionesco-, Mrožek- és immár Havel-darabnak is -, hogy rájőjjünk, ez az egész „kelet-európai abszurd” inkább csak a színházi esztétikát különbejáratú legendája volt. Olyasféle mutatós elmélet, amely egyrészt néhány felszíni (legfeljebb drámatechnikai) hasonlóságon, másrészt - főleg - a művek nem ismerésén vagy hírből ismerésén (tipikus tünet ezen az égtájon) alapult. Holott Beckett-nek és Havelnak megvan a maguk rokonsága, ez azonban csak jóval később derült ki, az abszurd színház iránt felébredő kelet-európai kíváncsiság idején még semmiképp sem; annál kevésbé, mert akkoriban még magukban az említett szerzőkben sem tudatosult ez. Mélyebb rokonságukat ugyanis inkább az írói magatartás tartalmazza, az a disszidencia (értve ezen a belső emigráció jellegű disszidens magatartást), amelyet Havel „body-art”-nak nevez.

De mi ez a „body-art”? Egyáltalán kit nevezünk disszidensnek? Havel szerint - ahogy egy híres „disszidens”-regény, Ludvík Vaculík *Cseh álmoskönyve* (1984) elé írt ajánló soraiban fogalmaz-



Havel: Audiencia (debreceni Csokonai Színház). Csúja Imre

a disszidens „nem több és nem kevesebb, mint az az ember, akit a sors, a véletlen, a tények logikája, a munkája és a jelleme logikája arra bírt, hogy hangosan kimondja azt, amiről mindenki tudja, hogy igaz, de aminek a hangos kimondásához a többieknek még sincs bátorsága. Bizonyos értelemben tehát a »disszidens« akármennyire is kellemetlen, sőt időnként elviselhetetlen számára ez a szerep, hogy a nemzet szószólója vagy lelkiismerete legyen mégiscsak azok helyett beszél, akik hallgatnak. Es vásárra viszi a bőrét ott, ahol mások ezt nem merik megtenni, vagy egyszerűen nincs rá lehetőségük, azaz mintegy helyettük is oda-tartja a nyakát”. A kérdés illetően felvetése elsősorban nem is politikai, hanem erkölcsi természetű; és Havel a mondottak-hoz siet is hozzáfűzni, hogy „ilyen értelemben valójában minden igazi művészet » disszidens

Ha valakire, hát Beckett-re bizonyosan áll ez. Egyébként élő tanúság rá *Katasztrófa* című darabja, amelyet ő maga a börtönben ülő Havelnak ajánlott, noha az Új Írás, leköszölve e miniatűr remeket 1985/12. számában, elhagyta az írói ajánlást - és mellesleg elhagyta Havel hasonlóan miniatűr „válaszdarabját” is, a *Tévedést*. (Holott a két egyfelvonásos együtt látott napvilágot a londoni Index on Censorship 1984/ I. számában, számos európai színházban együtt mutatták be őket, sőt magyarul is olvasható volt mindkét darab az Új Írás-beli közlés előtt, csak éppen a „második nyilvánosságban”, a Máshonnan Beszélő első számában, még 1985 elején.) Beckett *Katasztrófája* a részvétről és az emberi szenvedés megmutathatatlanságáról szól, egy színházi főpróbáról, ahol a főhős mindvégig lehajtott fejjel áll; Havel *Tévedése* jellemző módon a börtönben, ahol a régi zárkatársak „betörnek” az

újoncot, aki azonban az egészből egy kukkot sem ért - tudniillik külföldi. A Beckett-darab steril, akár egy laboratóriumi kísérlet, a Havel-darab valósággal búzlik az élettől, mégis mindkettő ugyanarról (is) beszél: az emberi együttérzés abszurdításáról”. De Havelnek van még egy hangsúlya, amellyel nyilvánvalóan azt mondja: mit tudsz te, Samuel Beckett, arról, miért nem szabad mindjárt a reggeli kübli ürítés után rágyújtani egy csikkre!...

Valóban, Beckett és Ionesco darabjai innen felőlünk nézve mindig kissé sterilnek tünnek, hisz a „nyugati abszurd” az emberi lét képtelenségéről értekezik, s a színpadon mindannyiszor egyfajta mikrokozmosz jelenik meg, míg a „keletiek” hozzájuk képest nagyon is életközeli: Mrožek, Havel és mások kezdettől mikrotársadalmakat írnak: a társadalmi létformák abszurdításáról vallanak. Első pillantásra ezért másodlagosa „keleti” abszurd a „nyugatihoz” képest, náluk tudniillik végtetesebb és sarkítottabb a kérdésfelvetés: mégsem másodlagosságról van szó, hanem másfajta látószögről. Mást jelent ott és mást itt a „body-art”: ott kilépést a politikai és közéleti szférából, ami számukra egyértelműen manipulációs közeg, itt éppenséggel intenzív politikai elkötelezettséget, sőt aktivitást. bizonyos szó szerintiiséget. Nem mintha mi nem ismernénk a politikai manipulációt, ellenkezőleg, nagyon is ismerjük: éppen arról van szó, hogy olyan fokon áthatja az életünket, hogy már szavakkal alig, inkább csak tettekkel bélyegezhető meg. Beckett is vásárra viszi a bőrét a „többiek” helyett, de Havelhoz hasonlóan ezt csupán „jelképesen” teszi, se szüksége, se lehetősége nincs másra. A cseh írónak viszont egészen gyakorlatias szempontjai vannak, például az - amint egy interjúbán megjegyezte-, hogy min-

dig legyen nála fogkefe egy váratlan le-
tartóztatás vagy őrizetbe vétel esetére. A
különbségük tehát mindenekelőtt a
helyzetükből és a környezetből fakad,
abból, ahogy az az erkölcsi indíttatású
disszidencia „body-art”-jára reagál.

Václav Havelnak most előkelő helye
van a politikai slágerlistán. Ot, aki a Car-
tha '77 egyik első szóvivője volt, aki 1979
és 1983 között négy évet töltött börtön-
ben, 1989 januárjában ismét lecsukták,
egy állítólagos virágcsokor miatt, ame-
lyet a húsz évvel ezelőtt önmagát elégető
diák, Jan Palach emlékére akart elhe-
lyezni a tett színhelyén, a prágai Vencel
téren. Ez az esemény ismét a nemzetközi
érdeklődés középpontjába állította alak-
ját: demonstrációk, tiltakozások, petíciók
sora követelte szabadon bocsátását.

Aláírásgyűjtés (nálunk is, másutt is), az-
zal a céllal, hogy Nobel-békedíjra java-
solják. Egy másik békedíjat már oda is
ítéltek neki: a nyugatnémet könyvkiadók
idei jubileumi (negyvenedik alkalommal
adományozott) díját, amelynek átnyújtá-
sa októberben, Frankfurtban esedékes.

Amikor e sorokat írom, az író már ismét
szabaddal van, hisz büntetése felét le-
töltve kiengedték. Szabadulása másnap-
ján a budapesti rádióknak adott telefon-
interjúban saját „ügye” kapcsán ismét az
erkölcsi szempontokról beszélt: „Mintha
egy új légkör lenne születőben, a közép-
európai együtvé tartozás új légköre” -
mondta, majd a hazájában megnyilvánult
szokatlan méretű szolidaritásról szólva
hozzáfűzte: „Ebben a majd húsz évig tel-
jesen demoralizált, atomizálódott társa-
dalomban kezd felgyülemelni az erkölcsi
tisztaság iránti igény.” Egy másik rá-

dióműsorban, amelynek szervezéséből a
Magyar Írók Szövetsége és a Kossuth
Klub is részt vállalt, drámarészletek
hangzottak el tőle, és a vele készített in-
terjúban a művek születéséről beszélt.
Audiencia című darabja megjelent a
Nagyvilág 1989/5. számában, *Largo de-
solato* című drámáját a hírek szerint a jövő
évadban műsorra tűzi a Vígszínház, és
hamarosan talán Havel-kötet is kerül a
könyvesboltokba. Az elsőbbség érdeme
azonban a debreceni Csokonai Színházé,
amely mindjárt a januári Havel-per után -
talán a Nyilvánosság Klub felhívására is
hallgatva - elővette két egyfelvonását,
az Audienciát és a *Vernisszást* (ez utóbbit
helyesebb „Lakásszentelő”-nek ma-
gyarítani, és nem „Kiállítás”-nak, mint a
debreceni műsorfűzetben közölt alcím
teszi), s minthogy a bemutató gesztusával
protestálva az író bebörtönzése ellen, a
politikai konjunktúrahelyzetet a drámaíró
javára fordította: a Havel-színházra
irányítandó figyelmünket, amelyet eddig
magyar változatban - eltekintve a *Kerti
ünnepély* hajdani bemutatójától - nem
élvezhettünk.

Igy van rendjén, hisz Václav Havel el-
sősorban mégiscsak drámaíró. Es nem is
akármilyen. Noha azok, akik ítélkezni
szoktak felette, a jól bevált recept szerint
többször is azzal vádolták, hogy írói si-
kertelenségét igyekszik politikai ba-
bérokkal kárpótolni. Ez az állítás termé-
szetesen csak addig terjeszthető róla, amíg
a művei nem jelenhetnek meg. Havel
éppen az az író, akinél a magatartás, a
cselekvés és az írás „hármassége”,
amit az erkölcs, a politika és a művészet
háromszögének is nevezhetnénk, olyan
szervességet jelent, hogy nehezen lehet

az „egyik” Havelről beszélni a „másik”
vagy a „harmadik” nélkül. Azt hiszem,
hogy ennek oka - túl az emberi tartáson és
az írói tehetségen - elsősorban bizonyos
önmagával szemben támasztott kö-
vetkezetességigényben keresendő, abban,
hogy a szeme valóban megakadt az
emberi együttélés amaz abszurditásain,
amelyeket a *Kerti ünnepélyben* már oly
keserű humorral regisztrált, s az, amit
meglátott, nem hagyta nyugodni. Havel
egész eddigi közéleti és írói életútját vol-
taképp szenvedélyes oknyomozásnak
láthatjuk, hogy ne mondjak egyenesen
„rejtvényfejtést”: annak a társadalmi
modellnek az analízise foglalkoztatja,
amelyet manapság általában „sztálinista
struktúrának” nevezünk. Es mint minden
igazán szenvedélyes igazságkereső, ő is
mindenekelőtt saját magát tekinti
„kísérleti nyúlknak”. Ha író, akkor a szavak
hitele érdekli; a szavak hitelét csak a
megfelelő erkölcsi tartás garantálja; az
erkölcsi tartás előbb-utóbb politikai ak-
cióvá válik, legalábbis ezen a struktúrán
belül.

Ezt fogalmazza meg - igen tisztán és
élesen - *A hatalom nélküliek hatalma* című
esszéjében, amely magyarul szintén csak
szamizdatban olvasható (Hírmondó,
1984/4. és 9. szám), kifejtve, hogy ha „az
ember kialakított és naponta alakít egy
öncélú rendszert, mely által saját maga-
t fosztja meg identitásától, az nem a
történelem felfoghatatlan tévedése”,
nyilvánvalóan van a modern emberben va-
lami, „ami megfelel ennek a rendszer-
nek”, „amivel az elidegenedett ember
alátámasztja ezt a rendszert mint saját
önkéntelen produktumát”, s így „a dik-
tatóra és a fogyasztói társadalom törté-
nelmi összetételéből” kinőtt élet-
közegben már „nem két identitás kon-
fliktusáról” van szó, hanem „maga a2
identitás van válságban” Havel tehát „a
hazugságban való élettel”, amely szerinte
„a poszttotalitárius rendszer” lényege, „az
igazságban élt élet” követelményét állítja
szembe, amelynek „nemcsak eg-
zisztenciális, ismeretelméleti és morális di-
menziója van (...) hanem látható politika:
dimenziója is”: az igazság itt „hatalmi fak-
tor, sőt nem kevesebb, mint politikai erő”.
Az ember ugyanis „csak azért idegenedhet
el önmagától, mert van mit elidegeníteni
benne: megerőszakolásának területe
autentikus egzisztenciája. »Az igazságban
élt élet« bele van szöve »a hazugságban
való életbe«, mint elfojtott alternatíva,
mint az az autentikus szándék, amely-re
«a hazugságban való élet» nem hiteles
választ ad”. Valójában ez „a hazugságban
való élet” értelme: hogy csupán
másik vonatkozásban létezik. Így „» a ha-

Havel: Vernisszázs (debreceni Csokonai Színház). Farády István és Benedek Gyula



zugságban való élet» rendezett felszíne alatt ott szunnyad az élet igazi intencióinak valódi szférája": „az igazságban élt élet” „különös, explozív és kiszámíthatatlan hatalma”.

Ha jól megfigyeljük Havel érvelésének logikáját, nem nehéz azonnal felfedezni a politikusból és az erkölcsi orákulumból a drámaíró, aki a „poszttotalitárius rendszerben” élő ember lelki színpadára figyel. Tulajdonképpen másra nem is, csak erre a színpadra. Sőt magát a társadalmat is innen nézi és ítéli meg, ezért mondhatja, hogy „amit a szó legtágabb értelmében »oppozíciónak«, nevezhetünk, annak legeredetibb háttere és kiindulópontja »az igazságban élt élet«”. Ez az *Audiencia* és a *Vernissázs* kiindulópontja: a börtönviselt Vanek (aki író, némiképp Havel alteregója, nem is drámai hős, mint maga a szerző mondta a rádióinterjúban, inkább katalizátorfigura) nyilvánvalóan „az igazságban élt élet” elkötelezettje, s éppen ebbeli minőségében kell szembenéznie azokkal, akik „a hazugságban való élet” szférájában tartózkodnak, ám épp ez „a hazugságban való élet” biztosítja számukra azt a rendezett felszínt, amivel a rebellis Vanek semmiképp sem dicsekedhet. Ő semmi más nem akar, csak kimondani azt, „amiről mindenki tudja, hogy igaz”, de hisz épp ezzel az ambíciójával lesz disszidenssé, kiszakadóvá és katasztrofális. A két darab (két egymással is párhuzamos egyfelvonásos) mégsem Vanek drámáját tartalmazza, minthogy neki nincs is drámája, legalábbis Havel számára nincs (minthogy megtalálta a maga identitását). Drámája az *Audiencia* Sörmesterének és a *Vernissázs* művészpárjának van: nekik kell - Vanekkel való konfrontálódásuk során - szembenézniük „az igazságban élt élet” kísértésével, ami természetesen az általuk képviselt értékek (a sörgyári számlárlétrán való előrejutás vagy a kiegyensúlyozott családi otthon ideája) nyilvánvaló kockáztatását jelentené.

A Havel-dramaturgia látszólag igen egyszerű erkölcsi tézisére épül, ami egyúttal az emberi kultúra legősibb tétje: a jó és a rossz közötti választás. De ez valóban csak a látszat, s e felszín mögött bomlik ki az igazi dráma. Az író korántsem ruházza fel erkölcsi glóriával alteregóját, a drámai Vaneket, noha erkölcsi erőt képviseltet vele. Két olyan helyzetben állítja elénk, ahol erkölcsi felbontásuk éppen kérdésessé válik, hisz „a nemzet lelkiismeretként” könnyen megfelekezhet(ne) arról, hogy minden hazug életben ott szunnyad az igaz élet szférája, és nem is csak a lehetőségeiben, hanem gyakran - töredékesen - a gyakorlatban



Benedek Gyula és Ferenczi Krisztina a Havel-egyfelvonásosban (Máthé András felvételei)

is. Havel épp e töredékigazságokat mutatja fel (sajnos, a debreceni előadásban a *Vernissázs* ezt az eredeti írói intenciót elsikkasztja, minthogy a darabbeli művészpárról csupán szellemes karikatúrát kapunk - drámai hősök helyett), s épp azért mutatja fel, hogy az általa ekképp drámailag megjelenített társadalmi modellt a maga ellentmondásosságában ábrázolja. A dráma két szinten zajlik: egy valóságos, rejtett dimenzióban, ahol olyan „konzervatív” értékek, mint az igazság, az identitás, az etikus magatartás stb. konfrontálódnak olyan „modern” normákkal, mint az anyagi biztonság, a rendezett élettorma, a karrier, az összeköttetés és ehhez hasonló. A játék, amennyiben játék, a felszínen folyik, amennyiben viszont társadalmi analízis, annyiban a rejtett, második szférában. Az egyfelvonásosok haveli dramaturgiájában az, ami játék, még viszarimel a korai „abszurd” darabokra, így a *Kerti ünnepélyre* is; de ami e „kései” Havel-színháznak a lényege, az mégis e réteg mögött történik. Ott ugyanis arról van szó, amiről az író még politikai-etikai esszéiben is ritkán beszél: nevezetesen, hogy a kevesek „igazságban élt élete” nem jelent se megoldást, se feloldozást még e keveseknek sem mindaddig, amíg „a hazugságban való élet” képes megtartani a maga pozícióit. Ettől oly keserű ez a két darab, miközben mégis olyan értékekre nyitja rá a szemünket, amelyekből perspektivikusan még a jövőbe vetett hitet, a hamisságszövevényből való kilábalás esélyét is kihallhatjuk.

A Sörmester, aki pechjére segéd munkásként felvette a gyárba a börtönviselt

író, s most állandóan jelentéseket kell írnia róla, ezen az „audiencián” arra akarja rávenni Vaneket, hogy írja meg maga a saját magáról szóló jelentéseket, természetesen „néger” munkában. Így segíthetné a Sör mestert, aki így segíthetné a „biztonságiakat”, akik ezt viszonzónak a Sörmesternek, aki ennek következtében pártfogolhatná Vaneket, aki ráadásul maga szabná meg, hogy mit tudjanak meg róla „azok”. A baj csak az, hogy Vanek ezt mégsem vállalhatja. „Csakhogy én, ne haragudjon, mégsem süghatom be saját magamat!” - mondja a Sörmesternek. Hogy érthetné meg ezt a Sörmester? Sehog. O legfeljebb annyit fog fel az egészről, hogy „nektek, értelmiségieknek” az elv fontosabb, mint az ember.

Es mégis. Az összecsapás lezajlott, a látszat és a valóság nevén nevezetett. A Sörmester tudatából, aki közben még le is itta magát, kihullhat a történet; erre utal a darab záróakkordja. A nézőből azonban nem. A debreceni stúdióban, az *Audiencia* végén úgy érzem, Václav Havel személyesen szólított meg, és könyörtelen, tiszta tekintetével a szemembe nézett. Ez a tekintet nem számonkérés és nem ítélet. Csak közönséges „body-art”. Helyettem és értem.

Václav Havel: *Audiencia* - *Vernissázs* (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Varga György Hap Béla. Díszlet-jelmez: Kastner Péter. Dramaturg: Dobák Livia. Rendezőasszisztens: Porcsin László. Rendezte: Pinczés István - Seregi László.

Szereplők: Csujá Imre, Benedek Gyula, Farád István, Ferenczi Krisztina.

KOVÁCS DEZSŐ

Szertartás, botrányos attrakció nélkül

A Büntetések Szegeden

A nyolcvanas évek magyar drámairodalmában jószerével egyedülálló mű Kornis Mihály *Büntetésekje*: az 1981-ben már nyomtatásban megjelent dráma több okból is az egyik legnagyobb kihívás és erőpróba a magyar színháznak (hosszú ideig nem is vállalkozott senki a színrevitelére). Nem elsősorban azért, mert a mű dialógusait Franz Kafka műveiből, nap-lójából, levelezéséből és a *Beszélgetések Kafkával* című Janouch-könyvből merítette az író, hanem mert Kornis e szövegekre adaptálva olyan különleges látványvilágot, gesztusrendszert és dramaturgiát hozott létre, amely tökéletesen ellentmond mindenféle hazai színházi konvenciónak. Ha e roppant gazdag aszszociációs mezőt teremtő s mégis egységes képi és logikai szerkezetet követő

dráma hazai és külhoni előképeit keressük, nem sok fogódzót találunk; talán még leginkább Pilinszky János oratórikus költői játékaival (az Előképekkel, a Gyermekek és katonákkal, a Síremlékkel) vagy éppen a Pilinszky által a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című könyvben leírt Robert Wilson-féle szertartásszínházi produkciókkal rokonítható a *Büntetések* drámaszerkezete, látás- és formálásmódja.

A hazai színházi szerkezet működéséből, úgy hiszem, szinte matematikai pontossággal következett, hogy e mű mind ez ideig nem került színre a hazai színpadokon, mert hiszen az üzemszerűen működő s nem egyszer éppen az üzembiztos működésre berendezkedett színházi struktúra mindenre inkább inspirálta a társulatokat s a rendezőket, mint „kísérleti” dramaturgiájú magyar (és nemcsak magyar) drámák megszólaltatására. A magyar színházi infrastruktúra és intézményrendszer megmerevedettségét és megcsontosodottságát mutatja, hogy az ilyen típusú, az alkotói és befogadói konvencióktól egyaránt eltérő drámák mellett - ugyan nem sok volt belőlük, mégis - rendre elment a nyolcvanas évek

magyar színháza, s ha született is egyszer-egyszer próbálkozás színrevitelükre, úgy-mond stúdiókeretek között, többnyire visszhangtalan, sikertelen maradt, illetve nem bizonyult alkalmasnak a kísérletinek vagy avantgárdnak kinevezett dráma színházi minőségének érzékeltetésére. (Emlékezzünk csak Nádas Péter *Találkozásának* pesti színházi előadására.)

Az elmúlt években-évtizedekben nem jöttek (vagy nem jöhettek) létre olyan kifejezetten kísérletező színházi műhelyek, amelyek teret s bázist adhattak volna a hazai játékkonvencióktól eltérő művek és dramaturgiák meghonosítására: az ilyen irányú rendezői vállalkozásoknak pedig szinte kivétel nélkül a hagyományos struktúrába ágyazottan kellett ki-vívniuk létjogosultságukat s megteremteni közönségüket. (S persze sosem rétegszínházi, hanem tömegszínházi nézői igényeket kielégítve.) Így aztán nem meglepő, hogy a magyar drámák azon vonulata, amely újfajta - többek között szertartásszínházi vagy a groteszkre alapozott - dramaturgiával készült, s másféle színjátékot követelt volna meg az együttesek-

Kornis Mihály: *Büntetések* (Szegedi Nemzeti Színház). Kaszás Géza és Juhász Károly; középen K.: Lipics Zsolt

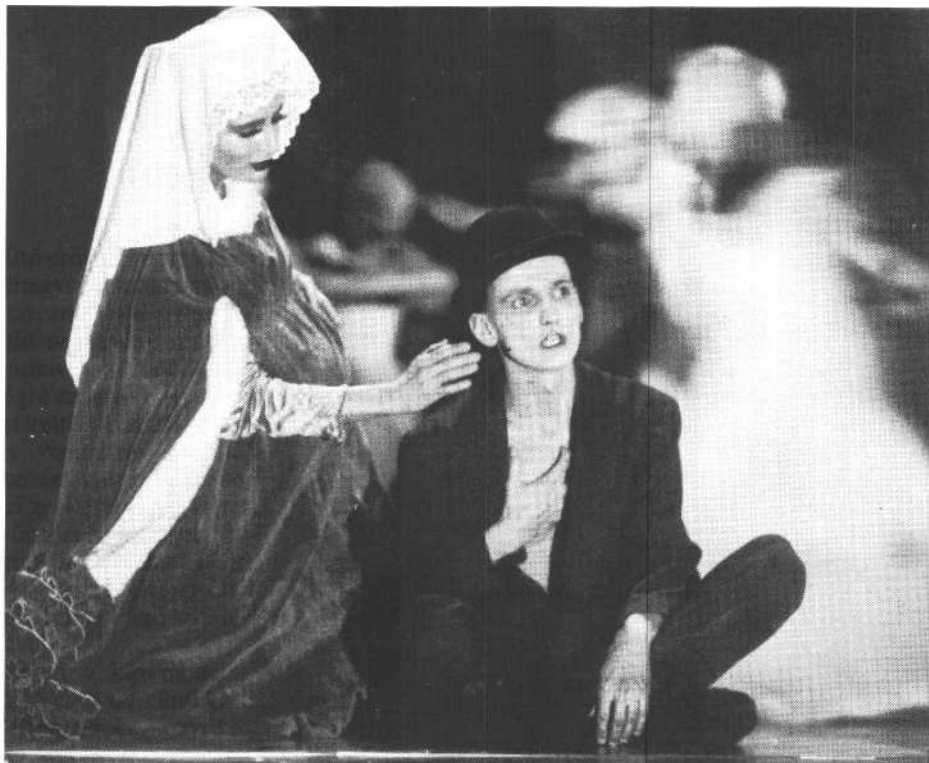


től, nem tudott átütő erővel megszólalni a nyolcvanas évek magyar színházában.

Az alkalom tehát, amikor is a *Büntetések*, e rendkívüli színjátszói-rendezői készségeket és rendkívüli nézői odaadást megkívánó mű végre színre került, kivételes és várakozást keltő. Annál is inkább az, mert Kornis vizionárius drámája olyan rendező kezén méretődik most meg az élő színházi gyakorlatban, aki maga is szuverén és öntörvényű formát hozott létre egykoron, s az önmaga által megteremtett szertartásszínházát próbálta meg most összebékíteni a mű különleges dramaturgiájával.

Akik annak idején e lap mellékleteként vagy az író *Ki vagy te?* című kötetében olvasták a *Büntetéseket*, emlékezhetnek rá: Kornis nemcsak egy furcsa, szürreális látomássorozatot mozaikszerűen felvonultató drámát írt meg a Kafka-szövegekre adaptálva, hanem egy aprólékosan kidolgozott, pontosan koreografált színházi előadást is. Ami nemcsak abban mutatkozik meg, hogy az író precíz instrukciókat fűzött a színpadi aktusok leírásához, s a színpadképeket is a lehető legnagyobb alapossággal meghatározta, hanem abban is - főleg abban -, hogy művébe szervesen belekomponálta az alkotó színészi jelenlétet, a mozgásokat, a gesztusok kombinációit. Tette mindezt úgy, hogy elegendő „kitöltetlen helyet” is hagyott a színészi munkára - erről az olyan instrukciók tanúskodnak, mint: „megírhatatlan, a színésznek kell improvizálnia”. Nem verbális színjátszásról van itt szó. természetesen: a színpadi akciók, a gesztusok, a testnyelv közel egyenrangú a beszéddel, sőt sokszor fölébe is nő a drámában a textusnak; a drámai szöveg nem feltétlenül akcióhordozó és szituációteremtő érvényű, hanem ornamentális vagy maga is akcióként ható a *Büntetéseken*.

Balassa Péter Kornis egész dráma művészetére érvényesen állapítja meg, hogy „világának egzisztenciális alaphelyzete az érvényesítés és énnyerés határán való képtelen egyensúlyozás, létünk gyalázatos akrobatikája. Maga is dramatikus szituáció, ráadásul benne »minden« egyszerűen jelentkezik, tehát karneváli is. Az »én« ezúttal sem lírai, magánjellegű alapegység, hanem az a közeg, ami/aki egy állandó metafizikai és transzcendens pörlekedés Jób-féle helyzetének a középpontja. Az én: dialógus, szituált térben történő szabadságtörekvés, harc a kitörésért, magány egy nem létező közösségben, pontosabban emlékezés valamely közös tudásra...” Továbbá arra is felhívja a figyelmet tanulmányában, hogy „a drámai forma termékeny megújítása



Olasz Ágnes és Lipics Zsolt a *Büntetéseken*

nak másik összetevője a mítoszok felhasználása, kezelése. A mitikus gondolkodásmód szerkezete önkéntelenül, formáját tekintve dramatikus szerkezet. Egy adott mitikus alak, történetköteg jelentésgészét megközelítéseinek, aspektusainak egymáshoz való viszonya, a különböző mítoszvariánsok dinamikája, ellentmondó különállásuk és paradox együttállásuk teljesíti ki; az Egészet, az Egyet a sokféleség révén azonosíthatjuk. Kornis ezt az archaikus gondolkodásbeli szerkezetet imitálja a késő modern világban, amelyet keresztez egy szintűgy elveszett, karnevalisztikus, népi, plebejus, parodizáló látásmóddal. Ilyen értelemben totalitásra törekszik, és ez az igény nem független a tragikum egyre gyorsuló felerősödésétől, a tragikus színház jogaiért való küzdelemtől...’ (Kortárs, 1987. 5. sz. 160. o.)

Ha hozzátesszük mindehhez, hogy a *Büntetések* kizárólag Kafka szövegeire építi föl drámai univerzumát, s a szorongást, mint a legáltalánosabb XX. századi létállapotot és létélményt az élet nagy fordulóira és léthelyzeteire - születésre, halálra, szerelemre, házasságra, egyebekre - adaptálva vetíti elénk úgy, hogy e léthelyzeteket főhősével, K.-val és megsokszorozott hasonmásaival életi végig, akkor talán némi képet kaphatunk a mű előadásának nehézségeiről. A darab mozaikszerű építkezésmódja és látomásos képszerkezete ugyanakkor kizár mindenféle hagyományos színpadi történetes-sort: a mű jelentésének a felvillanó képek s a gesztusok szintjén realizált kivetített benső életérzések sorozatából kell megteremtődnie. Mindehhez járul még, hogy a *Büntetések* hangsúlyosan épít az európai keresztény-zsidó kultúrkör mítoszai-

ra, a jelenetek füzérét a gyermek szakrális-mitologikus megjelenése fogja keretbe, mintha csak az egész játék az ő egyetlenegy mondatáról beszélne: „Számomra minden mindörökké megtörtént.”

Az előadás, Ruszt József rendezése nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy a rendező jól ismert és állandó hatáselemből építkező szertartásszínházát e különleges drámaszerkezetre adaptálja. Olykor nem is sikertelenül és nem is jogosulatlanul, mert a kornisi vízióban valóban ott vannak a Rusztéval érintkező szertartáselemek. A darabban a főszereplő, a kaffai alteregó, K. megsokszorozott mása éli-szenvedi végig a brutális akciókká transzponált léthelyzeteket, s a jelenetek többségében két démon, Artúr és Jeremiás jelenléte indukálja vagy ellenpontozza a lejátszódó aktusokat. Mintha csak Ruszt sokszor látott s a történelmi szükségszerűségeket brutálisan megtestesítő félmeztelen két pribékje lépett volna át a történelem valóságából az individuális létezés szorongásos régióiba. S mintha csak Ruszt vérvörös leplei jelennének meg a darabbeli imitált szülési jelenetben. Ám az érintkezések és egybe-csengések mégsem ilyen egyértelműek és leegyszerűsítettek: a kétféle színházi vízióban - legalábbis szerintem - több az el-térő, mint az egymásba kapcsolódó vagy kapcsolható mozzanat.

Kornis műfaji megjelölésként „botrányos attrakciónak” nevezi a „Franz Kafka emléke” alcímet viselő drámát. Ruszt-nál ez a botrányos attrakció valamiféle századfordulós, nosztalgikus-szellemidézéses táncjátékká szelődül. Az előadás ugyanis erőteljesen épít a koreográfiára, Krámer György alkotói jelenlétére és közreműködésére. Ami ugyan nem is

lenne baj, mert hiszen önmagukban látványos és szép táncszínházi jelenetek peregne le előttünk az előadásban, csak hát az a világkép, amit a produkció sugall, ekként elég távol kerül Kornis (és persze Kafka) víziójától. K. megsokszorozott énje, vagy ahogy a szereplők listáján áll, K. „tíz árnyéka” (K.-tól K.-ig) itt valamiféle népcsoportot, a tömeget, a népet szimbolizálja, holott a darabban, értelmezésem szerint legalábbis, mindegyikük a sokszorosan meghasadt én egy-egy arcát jeleníti meg.

Kornisnál a színjáték szabályos és pontosan koreografált színházi botrányval kezdődik; a nézőtérben különféle botrányos jelenetek játszódnak le, míg el tud kezdődni az úgynevezett előadás, majd a legelső jelenetben egy csillogó, pazarul berendezett bálterem „szép lassan önmagától összeomlik”, akárha földrengés sújtaná. Rusztnál monarchiabeli operettgálára emlékeztető nyitótáncsal kezdődik az előadás, ezt zavarnák meg a „botrányos jelenetek” a nézőtérben; de nem zavarják, mert részint erőtlenekek és súlytalanok, részint nem elég brutálisak. Ezt követően a kép kimerevedik, s a tér és az építmény totális összeomlását mindössze egy-két díszlettel említené jelei. (A tervező: Buruzs Csaba.) Totalitásra tör hát e játék, s éppen a totális hatással marad legtöbbször adós...

A dráma egyik jelenetében (*A látszat*) barokk csipkés, dúsan öltözött nő jelenik meg a színen. A keretjátékban is feltűnő gyermek most kicsi selyemporolóval porolni kezdi, hatalmas porfelhő száll a szoknyák közül, elborít mindent, már csak a nő fehér parókája látszik, aztán az is eltűnik, s a gyermek ijedten keresgéli a porfelhőben az előbb még testként létező látomást. Az előadás mindössze a jelenet groteszkumát aknázza ki: a gyermek kiporolja a nőt, akiből porfelhő száll (az is rendkívül hosszan), más nem történik.

Igazságtalan lennék persze, ha azt állítanám, hogy Ruszt József rendezésének nincsenek igazán sikerült és a dráma szellemiségét pontosan követő pillanatai. A Kafka-figurát szimbolizáló központi szereplőt, K.-t (Lipics Zsolt játssza, szerepe szerint riadt és merev ábrázattal) az egyik jelenetben gipszzel borítva kötik gúzsba. A fehér leplekbe csavart bábszerű figura ekkor, mint valami örökmozgó keljfeljancsi, ijedten kezd ugrálni, szökdelni a fenyegető fekete alakok gyűrűjében. Nagyszerű képpé transzponált, katartikus színházi pillanat: az „átváltozott” ember, amint már nem is emberi lény-ként, hanem elidegenedett, élettelen tárgyként vinnyogva próbál ellenállni a fenyegető tömeg szorításának. Ugyan-

csak szépen megoldott a zárókép szertartása, amikor is a gyermek szembenéz a közönséggel, áldozatot felmutatva. A rendezés persze kissé „átszabta” a drámát, jelenetek maradtak ki szép számmal, s megoldatlan maradt a mű állatszimbolikájának megvalósítása is - vajon lenne-e színház, amely vállalkozna rá, hogy színre vigye?

A *Büntetések* nem mindennapi színjáték-szói képességeket kíván meg a szereplőktől - olyan testnyelvet, amely akrobatikus ügyességet, cirkuszi zsonglőrmutatványokat és a testnek mint eszköznek a tökéletes birtoklását tenné szükségessé. Íme egy árulkodó részlet: „K. hasztalan igyekszik úrrá lenni két lába fölött, mert teste deréktól lefelé önálló életet él, például összeszorítja, de szétpattan a térde, lép, habár nem akar, fut akaratlan, irtózatossá nehéz megtorpannia, lába remeg, kalimpál, leülni nem tud, mert lábát fölemeli, mint keljfeljancsit a súlya, egy helyben táncolni kényszerül és a többi...”

Aligha lenne társulat Magyarországon, amely teljesíteni tudná mindenben a darab előírásait - a szegediek sem tudják. Helyette marad az olykor túlságosan is előtérbe tolatkó koreográfia, a gesztusok „táncszínháziasítása”, amiben tisztességgel helytállnak. Színészi alakításokról, a dolog természete szerint, a szó hagyományos értelmében nem lehet beszélni.

Paradox módon, mégis leginkább a kidolgozott szertartás hiánya kelt hiányérzetet e vállalkozásban: olyan virtuális nyelv, stilizált-felfokozott jelenlét megteremtése, amelyben a szavaknak, a csöndnek, a kitartott gesztusoknak, mozdulatoknak külön-külön megteremtődhetne a maga jelentése és drámai súlya. Amelyben a Kafka nyomán olyan plasztikusan megragadott szorongásélmény a maga testi valóságában és látványszerűen is megjelenhetne. Más kérdés, hogy akkor milyen arcát mutatná a nézőnek a *Büntetések*. Így és most színes, mozgalmas - és kevésbé szorongásos ábrázatát mutatta.

Kornis Mihály: *Büntetések* (Szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet: Buruzs Csaba. Jelmez: Molnár Zsuzsa. A rendező munkatársai: Kovács Kristóf, Telihay Péter. Rendezte: Ruszt József.

Szereplők: Lipics Zsolt, Kaszás Géza, Juhász Károly, Both András, Hegedűs Zoltán, Juronics Tamás, Király Attila, Kocsis Tamás, Németh Gábor, Pataki András, Ragó Iván, Sárközi Attila, Szervét Tibor, Fekete Hedvig, Kőszegi Katalin, Olasz Ágnes, Péntek Katalin, Prepeliczay Annamária, Zarnóczai Gizella.

ERDEI JÁNOS

A színészvezetés hiányosságai

A Kék angyal a Radnóti Színházban

A „nyersanyag”, Heinrich Mann regéje, mint tudjuk, kitűnő, Gosztonyi János pedig legalábbis rutinos szerző. A adaptáció - az előadhatóság szempontjából - legproblematisabb pontjának, címe bizonyult. A harmadik előadása megérkezve egy pillanatra azt hittem, el tévedtem. A József Attila, illetve a Jó zsefvárosi Színházban megszokott é onnan ismerős közönség gyülekezett Nagymező utcában. A cím vonzásának engedve az a réteg árasztotta el a nézőteret, amelyet Kornis Mihály a *Halálos tavaszról* írott nagy hatású kritikájában „házmester-magyar”-nak nevezett el.

ez a könnyes-tocsogós, alpári vágyait színpadon beteljesülni látni kívánó réteg bizony nem nagyon tudott mit kezdeni azzal az ironikus játékmóddal, mely Radnóti Színházban honos. Eleinte, ahol gyan „illik”, megtapsoltak ők minden dalt és minden abngant, de a taps egyre gyöngült, a cukorkás zacskók pedig egyre hangosabban zörögtek. Hiába sikerül tehát a darabválasztással egy újabb réteget becsalogatni ebbe a színházba, azok nemcsak hogy csalódottan távoztak, de ráadásul jól érzékelhetően fenyegetik az ebben a színházban még éppen csak körvonalazódó játéktípust. Ne kertet jünk leírni, Kerekes Éva bizony nekik (is) játszott. Játékából eltűntek azok a be mutatón állítólag még látható finom villanások, az az egy-két nagyon természetes és nagyon emberi gesztus, amelyek el hithették volna, hogy hatásukra egy megalázott és szinte az emberi lehetősé; végső határáig megnyomorodott lélek, Garas Dezső formálta Ronda tanár ú elömerészkedik karaktere páncélja mögött, s egy ugyan végletekig lealjasító, dl rendkívül gazdag és valóságos, hiszen minden sztereotípiától ment kapcsolatot létesít vele. De mi dolgunk lehet egyáltalán ezzel a kiszáradt, majd felajzódó ta nárszörnyeteggel éppen manapság é éppen a napi politika változásaira a utóbbi időben rendkívül érzékenyen reagáló Radnóti Színházban?

Az előadással ebből a szempontból nincs baj! A rendkívül hatásos záróképben a feleségével majdnem végző és Garas Dezső játékának köszönhetően démonikussá lényegülő zsarnok szörnyeteg az elsőtétülő színpadon bicegve tántorog az „utcaról” pedig a tömeg fenyegető

morajlása hallatszik, sőt betörnek egy ablak is. Végükhöz látszanak hát közelíteni a színpadon felidézett Ronda napok. Csakhogy ezt megelőzően a dráma világ egyetlen normális embere, a László Zsolt játszotta Lohmann az undortól sújtottan kitámolyog a színpadról, s maga a szín->ad is oly sötét, a lidérces kékre világított fehér függőnyt oly kísértetiesen rángatja a betört ablak előtt a szél, hogy a nézőben szemernyi kétség sem marad: ahhoz képest, ami most következik, Ronda tanár ír uralkodása kellemes menüettnék tűnhetnék, ha a lezuhanó függöny nem takarná el jótékonyan szemünk elől a látványt. A zárókép tehát rendkívül egyértelmű és roppant hatásos is, ám tapsolni még sincs túlságosan sok okunk.

Széteső részletek

A nyitójelenet íróilag, s dramaturgiaiilag s, rendkívül hatásos. A gimnáziumi illemhelyen cigarettázva a dolgukat végző diákok közé robban az egyik fülkéből a rettegett és gúnyolt tanár. László Zsolt, a szintén főiskolás Széles László, valamint Mészáros István játékában azonban sem a valódi riadalomnak, sem pedig a párbeszéd alatt a szorongásnak semmi nyoma nincs. Garas hallatlan intenzitással hozza a figurát, de szinte hiába: partnerei elnagyolt, felszínes játékának köszönhetően egy feszültségmentes kabaréjeleneten röhörészik a közönség. Mivel pedig az egész első rész cselekménye szinte másból sem áll, mint a diákoknak az őket a mulatóban tetten érni akaró tanárral való kergetőzéséből, alakításuk (pontosabban alakításuk hiányosságai) egészen az unalomig érdektelenítik az előadás el-ő felét.

Azonban ezen a ponton meg kell állni egy pillanatra. S nem csupán azért, mert László Zsolt már a főiskolán is bizonyította, hogy nemcsak tehetséges, de technikás színész is; főként azért kell megállni mert a második részben Mészáros István ugrásszerűen feljavul, Széles László s jobb lesz annál, mint amit már elfogadhatónak lehet nevezni, László Zsolt pedig az utolsó előtti jelenetben nem csupán méltó partnere Garas Dezsőnek, de már ezt megelőzően, Kerekes Évával való közös jelenetében is „megfogja” a kö-,önséget, alakítása nem csupán „átjön a rivaldán”, de a nézőtérén szinte megáll a levegő.

Ezekből a jelenetekből adódik a következtetés: a három fiatal színész valószínűleg a részpróbákban nem kapta meg a rendező Márton Andrástól azt a segítséget, amelyet másoknál a színpadon eltöltött évtizedek segítenek pótolni. S csak-



Kék angyal (Radnóti Miklós Színház). László Zsolt, Szeles László és Mészáros István

Kerekes Éva és Garas Dezső a Kék angyalban



ugyan az évtizedekről, ha úgy tetszik, a rutinról van szó, mert az első rész rendezőileg egyébként is elhibázott jeleneteibe csak akkor költözik némi élet, amikor Garas Dezső mellett Miklósy György s Gordon Zsuzsa is a színpadon van. Nem különösebben jók, csupán Gordon Zsuzsának van néhány nagyon eleven váltása, de „megcsinálják” a figurát.

Félreértés ne essék, nem a fiatalokat hibáztatom az első rész kudarcáért. Az első részben ugyanis Márton András olyan iskolás pedantériával ügyel arra, hogy mindig és szcenikailag is indokolja a dalbetétek elhangzását, hogy ez a színpadi színpad előtti, majd ismét amögötti forgolódás nemcsak a térvizonyokat kuszálja össze, de önmagában is szinte az élvezhetetlenségig „szétrázza” az előadást. S mindennek tetejébe a nézőtérre leültetett színészek közbekiabálásai is olyannyira a zenei szünetekre vannak időztetve, hogy az már-már mosolyt fakaszt. A szét-, mert technikailag túl-, színésziileg pedig alulrendezett első részben azért csak-csak elvergődik addig a cselekmény, hogy a megnyomorodott Ronda tanár úr elvegye Fröhlich Rózát, s ezáltal hozzáláthasson a még diákkorukban meggyűlölt hajdani tanítványai tönkretételéhez.

Csillogó közepes

Amikor a második rész elején szétmegy a függöny, mintha egy másik előadás venné kezdetét. A színpadon végre nemcsak nyomai tapasztalhatók az életnek, hanem szinte vibrál a feszültség. Schlanger And-

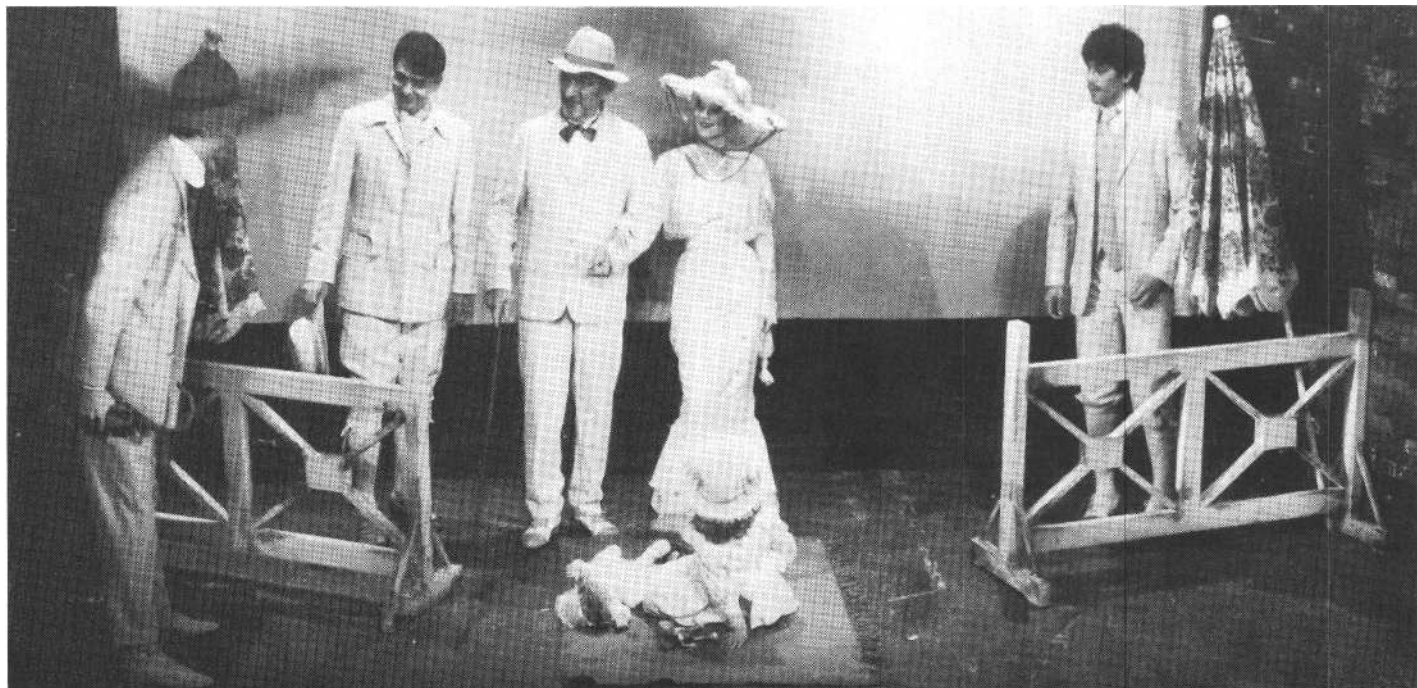
rás, Nagy Sándor Tamás és Nemcsák Károly, majd a Kerekes Évával a színpadra siető Garas Dezső és Mihályi Győző az öntelt butaság olyan sokszínű, ám egy mástól mégis jól elhatárolható változatait teremti meg, hogy pusztá jelenlétük, majd a következő jelenetekben is folytatódó vetélkedésük végre a Radnóti Színházban megszokott, fővárosi színházaink átlagával mérve magas színvonalon szórakoztatná a nézőket, ha azok igazán vennék a lapot. Ám az előadás egészével ekkor is bajok vannak. Felborult egyensúlyról árulkodik ugyanis, hogy miközben az előszínpadon tovább folydogál a cselekmény, a néző a színpad jobb hátsó sarkában zajló kártyapartira kényszerül figyelni. Mihályi a zene ütemére osztja a lapokat, félig tátott szájából nem esik ki a cigaretta, holott nem is ügyel rá, olyannyira a játékba feledkezik, Schlanger pedig egyre dermedtebb sápadtsággal, egy-re merevebben várja a tőle mind távolabb kerülő jó szerencsét. A színészi jelenlét Nemcsák által is sugárzott intenzitásával megteremtett kártyapartinak azután már Mészáros István is egyenrangú résztvevője. A néző végre szórakozhat tehát, csak éppen nem a darabon, hanem a színészi magánszámokon, melyek ugyan az előadást szolgálják, de csak áttételesen. A színésziileg változatlanul kidolgozatlan főcselekményt a részletek atmoszférája pótolja. Igaz, helyenként bravúrosan. Az ugrásszerűen feljavuló előadás színészi magánszámai közül is kiemelkedik Takács Kataliné. Nemcsak nagy biztonsággal hozza egy szakadt, de az úri társaság modorához alkalmazkodó prostituált

élettel telített kliséit, de alakítása végig ebből a kettősségből építkezik. Ezt technikailag úgy oldja meg a színésznő, hogy nevetése mintegy függetlenedik a társasági tónushoz lépésről lépésre alkalmazkodó beszéd intonációjától. Hedvigje a szó szoros értelmében - és a legváratlabb pillanatokban - ki-kiröhög a viselkedő úrinő lépésről lépésre felöltött maszkja mögül. Már-már lenyűgöző alakítás, ám mégis három megjegyzést kell hozzátenni. Először is, az előadás szempontjából, noha annak atmoszféráját igen nagy mértékben javítja, nem igazán szerencsés, mert - ha akaratlanul is, de - tovább hangsúlyozza a színészvezetés általános hiányosságait. Másodszor, Hedvigjét tulajdonképpen a Nórához kitalált eszközzel teszi érdekessé. Ott a boldognak mutatott hitves ordító boldogtalanságát árulta el a szituációtól egy-egy pillanatra elszakadó artikuláció váltásával (amikor pénzről vagy bonbonról beszél), itt az alak mélyén lakozó közönségességet jelzi újra és újra váratlan nevetéseivel. Félreértés ne essék, magam is természetesnek tartom, hogy a színész egy-egy szerepéhez kidolgozott eszközeit más szerepeknél is kamatoztatja. A problémát abban látom, hogy miközben Takács Katalin ezt a technikailag magas színvonalú effektust veti be, alakításának értékét változatlanul rongálja egy alapvető technikai fogyatékoság. A tartásáról van szó: a hátat is meggömböltető előreengedett nyak s a fölvetett fő. Ami a lassan meghasonló úrinő skizofréniájának hordozójaként még hihető volt, az itt szerep-idegenül groteszk. (A slamposság még el-megy, de honnan a gög?) Mindez ismét rendezői problémára is utal: kellő irányítás híján a színészek azt hozzák, amit pályájuk során teljesen esetlegesen megtanultak, s így technikai bravúrok keverednek alapvető technikai fogyatékoságokkal.

Általánosítva a látottakat, úgy tetszik: az elmélyült részpróbák kikristályosodó színészvezetés hiányát színészeink mintegy (általában vidéken eltöltött) bő tíz év során tanulják meg, úgy-ahogy, pótolni; ilyenkor már mintegy maguktól hozzák azt a karaktert, amelyet a rendező vezetésével a próbákon kellene kidolgozniok. Kézenfekvő, de rendkívül igazságtalan az e ponton kínálókozó ellenvetés: kivételes tehetségektől eltekintve szükség van erre a vidéken eltöltött több-kevesebb időre; a színész ugyanis akkor színész (akkor érett a fővárosi deszkákra), ha már mintegy magától „bekattan”, ha a szerephez való be- és átmelegítésével nem kell rendezőjének külön bajlódnia. Eltekintve attól, hogy a többé-kevésbé

Fröhlich Róza: Kerekes Éva





Jelenet az előadásból (Iklády László felvételei)

még mindig feje tetején álló színházi értékrendünkben az illetén felfogás szerint tanuló pályának tekintett vidéki színházak sokkal színvonalasabb munkát végeznek, mint jó néhány fővárosi társuk, az ellenvetés azért is végtelenen igazságtalan, mert a Radnóti Színházban is felsejlettek a rendezői munkát a színészekre hárító magatartás színészpusztító következményei. Az a fajta színészi készenlét ugyanis, mely felkészületlenebb rendezőinket hivatott kihúzni a kátyúból, nem szerepre s főként nem egy meghatározott szerepnek szól: rutinos általánosság (ha úgy tetszik, már bevált „kunsztok” újra-keverése), mely minden szerepében ugyanolyannak mutatja a színészt. Ezeket a szerepeket azután akár meglehetősen magas színvonalon is képes alakítani a színész, csak éppen skatulyába kerül. Nem a szerepkör szűkíti tehát be a színészt, hanem arról van szó, hogy elmélyült próbamunka híján bizonyos képességei a színpadon töltött évek jóvoltából teljesen esetlegesen bejáratódnak, s ezek különösebb erőfeszítés nélkül is (ki)használhatók bizonyos szerepkörökben. Félve írom le, de például Schlanger András Lorenzenje is inkább hasonlít régebbi alakításaira, semmint különböznék azoktól, s ugyanígy, bár remek villanás Gosztonyi János igazgatója, az emberrel aligha feledtetheti a *Johannában* látott hőhírját. Így azután valóságos csodának tetszhet, hogy azok, akiknek volt türelmük végig figyelni a színpadi eseményekre, egy kivételesen nagy alakításnak is tanúi lehettek.

A megnyomorodottság anatómiája

Garas Dezső a lélek torzulásának három fázisát teszi láthatóvá. Ha lenne értelme a kifejezésnek, hogy „test-színész”. úgy ezt a kifejezést kellene alkalmaznunk annak

a hallatlanul intenzív színészi jelenlétnek a megnevezésére, mellyel Garas az alakot indítja. Nem csupán a mereven a testhez tapadó kar, nem is csupán az egészen enyhén, de rendkívül mereven előre vetett nyak, hanem az egész test egyetlen görcsben van. Járása ugyanakkor maga a robbanó határozottság, s ez, az enyhén rikácsolóvá színezett, ám mégis gazdag intonációjú megszólalásokkal kiegészülve, arról árulkodik, hogy ez a görcsös testbe préselt lélek már nemcsak megszokta lakhelyét, de képzeletéről lemondva tökéletesen azonosult is vele. Az általam látott előadáson Garas a léleknek ebből a rendkívül torz lakhelyéből való kimozdulását László Zsolttal való közös jelenetében mutatja meg. A Kerekes Éva teljes szerepidegenségtől meghatározott színpadi helyzet egyszerűen nem teszi lehetővé, hogy az érzékiség fellobbanhasson, így azután Garas itt, rendkívül takarékosan adagolt eszközeivel, a lerészegedés útjának megmutatását választja. Az évtizedekig túlfegyelmezett lélek nem szétesik a szeszről, hanem az itt helyénvaló módon rendkívül takarékosan adagolt színészi eszközök jóvoltából elkábul. Valamelyest mintha oldódnék a test görcse, s a szögletes zöttyenések a szánandóság színeivel festik át a figurát. Ezt az árnyalatnyi változást véglegesítik Lohmann szavai, aki tanácsokat ad az immáron nemcsak nyomorult, de némiképp esendővé is lett tanárnak. Ez a Ronda tanár úr tehát, engedve Róza vonzerejének, nem beleszédül, hanem belehuppan a nő ágyába. A szexus keltette változást Garas az ülésmód megváltozásával jelzi. Enyhén természetellenes, mert tulajdonképpen kényelmetlen pózban ül határtalan természetességgel. A görcsként viselt, de nem görcsként reflektált lélektani szituáció váratlanul visszaigazolás' nyert, s Ronda tanár úr láthatóan királynak

(más kérdés, hogy Übü királynak) érzi magát.

A színészileg sokkalta erősebb második részben, ahol partnereitől jóval nagyobb segítséget kap, alakítása tanulmányértékűvé mélyül. Amikor a feleségére sóvárgó férfiakat markáns biztonsággal játszó Nemcsák Károly, Nagy Sándor Tamás és Schlanger András közé lép, az alattomosan vidám Mihályi Győző kíséretében, arca olyan korlátolt magabiztosságot áraszt, peckes tartása olyannyira az emberi lelkek legaljasabb indulatainak uralkodó királyé, hogy szavak nélkül is egyértelművé válik: létezik a megnyomorodásnak egy olyan foka, melyen a hirtelen jött szabadság sem segíthet. Ez a végletekig nyomorult lélek immáron nem fel, csupán elszabadul. Amikor még az első részben Kerekes Éva váratlanul-akaratlanul „Rondának” nevezi, szeme összeszeszűkül; s szinte az egész második részben őrzi ezt az alattomos-sunyi-sértett tekintetet. Az elszabadult, noha változatlanul szögletes mozgású test - mely mintegy az eredeti görcs kijelölte határok között vibrál immáron félig szabadon - s a mozgékonyvá változott arc kontrasztja élezi fenyegetővé tekintetét. Ez a hol erősebben, hol csak alig észrevehetően jelen levő fenyegetés robban azután az utolsó jelenetben. Felesége az általa leggyűlöltebb férfival, a valóban - és sajnos színpadilag túlságosan is - szabad lény-nyel: Lohmann-nal enyeleg. Először Garas félrebicsaklott feje jelenik meg egy oszlop mögül. S lassan a test is. Nemcsak hogy évtizedeket öregszik a színész ezekben az egészen ritkán látható pillanatokban, de „örössége” is visszatér - azonban nem az eredeti, az első részben látott, hanem egy még kicsavartabb, még groteszkebb, melyet csak az aggyastánokra jellemző vánszorgás tesz elfogadhatóvá. Kivételes technikai biztonsága s pompás

színpadi érke ezekben a hosszan kitartott pillanatokban Garast valóban az eljátszhatóság határán engedi - a szó legszorosabb értelmében, mert könnyedén - játszani. Ez az előtettenkedő aggastyán ugyanis már nem emberi lény, hanem maga az embertelenség, a pusztán testi funkciók gyakorlására korlátozódott animalitás. Aggastyáni mivoltának tökéletesen ellentmondó, de színpadilag abszolút hiteles módon oly ragadozó hirtelenséggel veti rá magát feleségére, hogy a döbbenettől a nézőkkel együtt megdermedő Lohmann csak egy, megfojtáshoz is elegendő idő eltelte után tud Róza segítségére sietni, majd a már említett módon kitántorogni a színpadról. S ezekben a befejező percekben (amelyek előtt ebben a minden erotikát nélkülöző előadásban Garas még azt is el tudja hitetni: annyira kívánja Lohmann, hogy szájon kell csókolnia) Garas Dezső oly mértékben uralja a színpadot, hogy hiába van ott más is, az valójában csak az övé - őt köszönti te-hát, és méltán, a felcsattanó taps.

Am hiába lehettünk tanúi e rendkívüli alakításnak, épp rendkívüliége tette elképzelhetővé, milyen is lehetne az az előadás, ahol érett színészeinknek nem maguknak kellene gondoskodniuk alakításuk színpadi hitelesítéséről, hanem társaiktól s elsősorban rendezőiktől ehhez segítséget kapva kimunkálhatnák és ki-bonthatnák részleteit is annak, ami így csak mintegy zseniális csempészárúként látható a színpadon. Sovány vigasz, hogy a látottak alapján Nagy Sándor Tamás-nak és Schlanger Andrásnak éppúgy, mint Nemcsák Károlynak és Mihályi Győzőnek, illetve Takács Katalinnak is jó esélye van rá, hogy újabb évtized múltán a most Garas Dezsőtől látotthoz hasonló jutalomjáték főszereplőivé legyenek.

Kék angyal. Heinrich Mann Ronda tanár úr című regényéből írta: Gosztonyi János (Radnóti Miklós Színház)

Versek: Várady Szabolcs. Zene: Darvas Ferenc. Díszlet: Menczel Róbert. Jelmez: Gyarmathy Agnes. Dramaturg: Zsótér Sándor. Koreográfus: Pártay Lilla. Rendezte: Márton András.

Szereplők: Garas Dezső m. v., Kerekes Éva, László Zsolt f. h., Széles László f. h., Mészáros István m. v., Miklósy György, Gordon Zsuzsa, Nagy Sándor Tamás, Nemcsák Károly, Schlanger András, Mihályi Győző, Takács Katalin, Ilyés Róbert f. h., Gosztonyi János, Berzsényi Zoltán.

BÉCSY TAMÁS

Csak esetek...

Moldova-bemutató a Madách Színházban

Moldova György *Malom a pokolban* című színművének története 1951-ben játszódik, s egy fiatalember vergődését helyezi a középpontba. Flandera János joghallgató érvényesülni akar, ezért Moszkvába szülő ösztöndíjat pályáz meg. Nála idősebb újságíró szeretője - hogy a fiúval való kapcsolata ne szakadjon meg - értesíti a bíráló bizottságot: Flandera bizonyos dolgokat eltitkolt, illetve módosított az önéletrajzában. Az ösztöndíjat persze nem kapja meg; sőt egy évre fizikai munkára küldik az egyetemről. Ám a feljelentés miatt szakít Ildikóval, az újságíró nővel. Új munkahelyén találkozik az ellenállási mozgalomban aktívan részt vett, majd Rákosi Mátyásnak állami funkciójában személyi titkáráként működött gróffal, Károlyival. A gróft már régebben fizikai munkára száműzték, most természetesen letartóztatják. A Katonai Bíróságon koncepció perben vádolják, s a bíró ugyanaz a személy - Altschuler -, aki az ösztöndíjakat elbíró bizottság elnöke is volt. Flandera tanúként nem vall Károlyi ellen, s ez egészen szokatlan következménnyel jár. Altschulernek még az emigráció során, a Szovjet-unióban született lánya, Nagyezsda végighallgatta a koncepció per, s tapasztalván Flandera becsületességét, beleszertet.

Közben elindult egy másik szál: Flandera szerelmi kapcsolatot kezdett egy faluról Budapestre került lánnyal, Erzsivel.

Altschuler megtiltja lányának, hogy a brigantinak minősített Flanderával találkozzon; sőt: a fiatalembert behívatja katonának. Nem elégszik meg azzal, hogy lányától így eltávolította; a laktanyában rettenetesen össze is vereti. Nagyezsda ezt megtudja, elmegy a fiúért, és saját házukba - természetesen a Rózsadombon van - hozza, és itt ápolja. A kapcsolatból házasság lesz, Altschuler legnagyobb dühére és ellenzésére.

Flandera megszakította Erzsivel a kapcsolatot, a lány azonban előzőleg teherbe esett. Flandera pénzt adott neki, hogy elvégeztethesse a küretet.

A történetbe újabb motívumok kapcsolódnak: Altschulert a pártban támadni kezdik; Károlyi kiszabadul, s Flandera egykori szeretője, Ildikó, Károlyihoz csapódik.

Flandera - apósa pozíciójának kihasználásával - oktatni akar a jogi karon, no-

ha nem végezte el az egyetemet. Végül azonban újságíró lesz a Károlyi gróf által szerkesztett lapnál. Erzsí mégis megtartotta a gyermeket, s a fiúcskát neveli. Altschuler pályájának íve hanyatlik; Ildikó segít Flanderának, hogy a terhessé váló családi kapcsolattól megszabadulhasson. Névtelen levelet ír Nagyezsának, felfedi férjének kapcsolatát Erzsivel, s azt is, fiuk van. Nagyezsda összeomlik, elvállik férjétől, és öngyilkos lesz. Az időközben nyugdíjazott Altschuler nyilvános helyen lelövi Flanderát.

A történet nyers elmondásából is lát-ható talán, hogy ez a legszabályosabb epikus történet olyan részhelyzetekkel, amelyek a valódi drámát az érzelmekre való hatásokkal, illetve epikus fordulatokkal keltett izgalmakkal pótolja. A valódi drámák a maguk világszerűségé-nek egészével hatnak és közölnek világ-képet. Itt, ebben a színműben olyan rész-helyzetek vannak, amelyeket nem a világkép fűz egésszé, s amelyekben csak a főhős azonossága jelent „egységet”.

A különböző jellegű és tartalmú izgalmakat kiváltó jelenetek a következők: Flandera az ösztöndíjbizottság előtt; ő Károlyiékna, amikor a gróft letartóztatják; Flandera a katonai törvényszék előtt Károlyi perében; Flandera és Altschuler vitája a fiú és Nagyezsda kapcsolatát illetően; majd a lelövés részhelyzete. Ez utóbbi különösképpen egyszerű izgalmat vált ki: Flandera Ildikóval könnyedén cseveg egy presszóban, mialatt Altschuler fekete kalapban, fekete kabátban várakozik a gyilkosság alkalmas pillanatára.

Az érzelmekre - különbözőképpen, de erősen - ható részhelyzetek: az Ildikóval való szakítás részeg állapotban, amelyben azonnal megjelenik a tiszta szívú Erzsí; Károlynak épp karácsonykor, a karácsonyi hangulatban való letartóztatása; Flandera összeverése; Nagyezsda és Erzsí találkozása a fiúcska kiságya fölött; Nagyezsda búcsúlevelének felmondása az öngyilkosság előtt stb.

Egy-egy részhelyzet között oksági magyarázatok is igyekeznek összeköttetést teremteni. Flandera bírósági vallomását egy jelenet előzi meg közte és a rektorhelyettes között. Erről a Németh-Noszterről Károlyi kompromittáló dolgokat tud, amiket el is mondott Flanderának. Nos, ennek a jelenetnek a felhangjai azt közlik, hogy a rektorhelyettes az egyetemre való visszavételt ajánlja fel Flanderának, ha róla nem mondja el azokat, amiket Károlyitól hallott. Vagyis mintha ez lenne a helytállás oka. Ez azonban nem bizonyos; a jelenet tartalmának semmiféle következménye nincs.

Hasonló bizonytalanságok adódnak az alakok bizonyos cselekvéseit előidéző mozgatórugókat illetően is. Nagyezsda maradéktalanul imádja apját, aki a Károlyi elleni koncepció perben vezet, és mégis beleszeret Flandera azért, mert nem vallott Károlyi ellen. Vagyis voltaképpen imádott apjával kapcsolatos érzelmei ellen cselekszik. Nagyezsda tudja, hogy apja verette össze szerelmesét, de soha nem vonja ezért felelősségre, nem is kérdez, nem is jegyez meg semmit. Nagyezsda elvégzi az egyetemet, s mivel mozgássérült, régóta az a vágya, hogy mozgássérülteket tanítson, hisz ott van rá igazán szükség. A Flanderával való kapcsolat megszakadása után teljesül ez az elképzelése és vágya; ám hivatástudata eszébe sem jut, mi-kor már végre taníthatja sorstársait; első munkahelyén lesz öngyilkos.

Flandera némely mondata azt sugallja, hogy ő okos karrierista; kijelenti például, azért akar Moszkvába menni, mert csak az csinál karriert, aki onnan jön vissza. Egyetemi oktatói tehetségesnek, értelmesnek tartják. Ugyanakkor a lehető legarrogánsabb módon viselkedik Altschulerrel. Ha valóban okos karrierista lenne, a legnagyobb erőfeszítéssel igyekezne önmagát jó színben feltüntetni apósa előtt. Erzsit éppúgy nem karrierföltésből hagyja el, ahogyan Nagyezsdát nem karriervágyból veszi el. Erzsivel azért szakít, mert egyszerűen unja; s a rózsadombi lakásba is azért költözik be, mert nincs máshol laknia; no meg nagy-fokú kényelemszeretetből. Az okos karrieristának látnia kellene, hogy Altschuler pályája hanyatlik; de ezt csak Ildikó veszi észre. Az újságíró nő segítségét, hogy megszabadítja Nagyezsdától, azért fogadja el, mert utálja és unja a lányt. Vagyis mert pillanatnyi jóérzése ezt kívánja. Teljesen érthetetlen, hogy tanítani akar az egyetemen, egyetemi végzettség nélkül. Nem azért érthetetlen, mert ez 1951-ben nem fordult elő. Ebben a szín-műben érthetetlen. A jelenetre csak azért van szükség, hogy el lehessen mondani, miszerint a politikai gazdaságtan oktatásához nincs szükség sem végzettségre, sem tudásra.

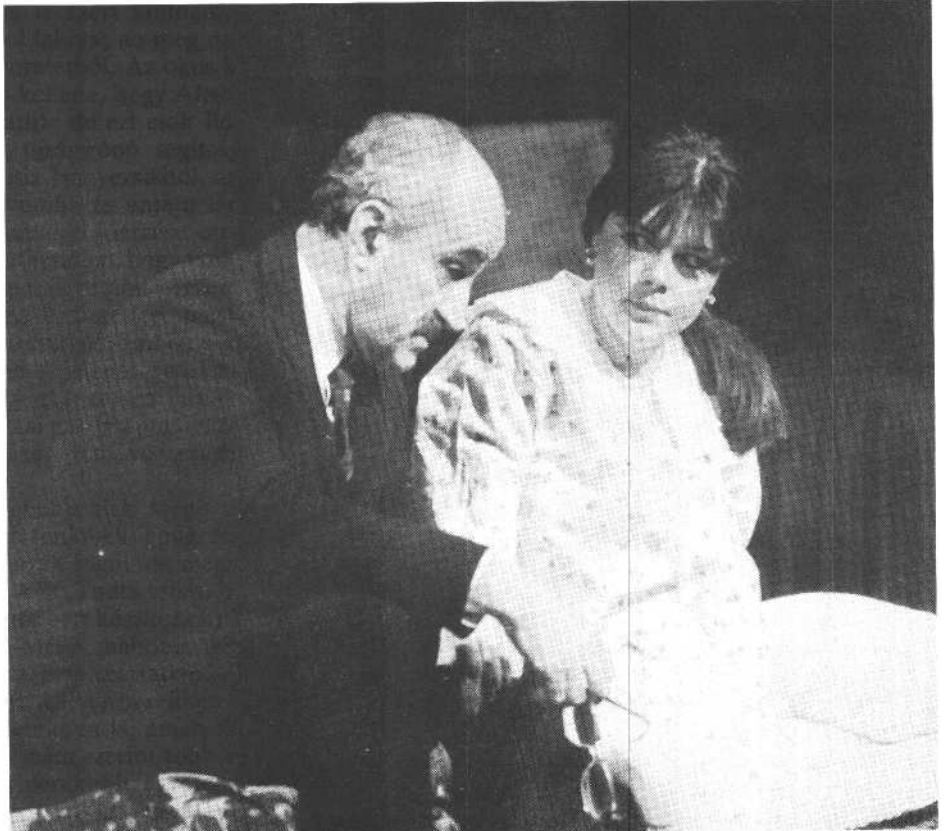
A legegzenetlenebb alak mégis Altschuler. A szovjetunióbeli emigrációja során őt is el akarták fogni, de megszökött, s évekig bujkált. Tudta tehát, hogy ellene is koncepció per készül, és hogy ő ártatlan. Mégis, habozás nélkül vezeti a koncepció perben az ártatlan Károlyi ellen. De nemcsak ilyen perekben ítélkezett. Olyan esetekben is, amelyekből abban az időben szám szerint több volt, mint koncepció perekből: egyetemről, állásból való koncepció kirúgásokban is.

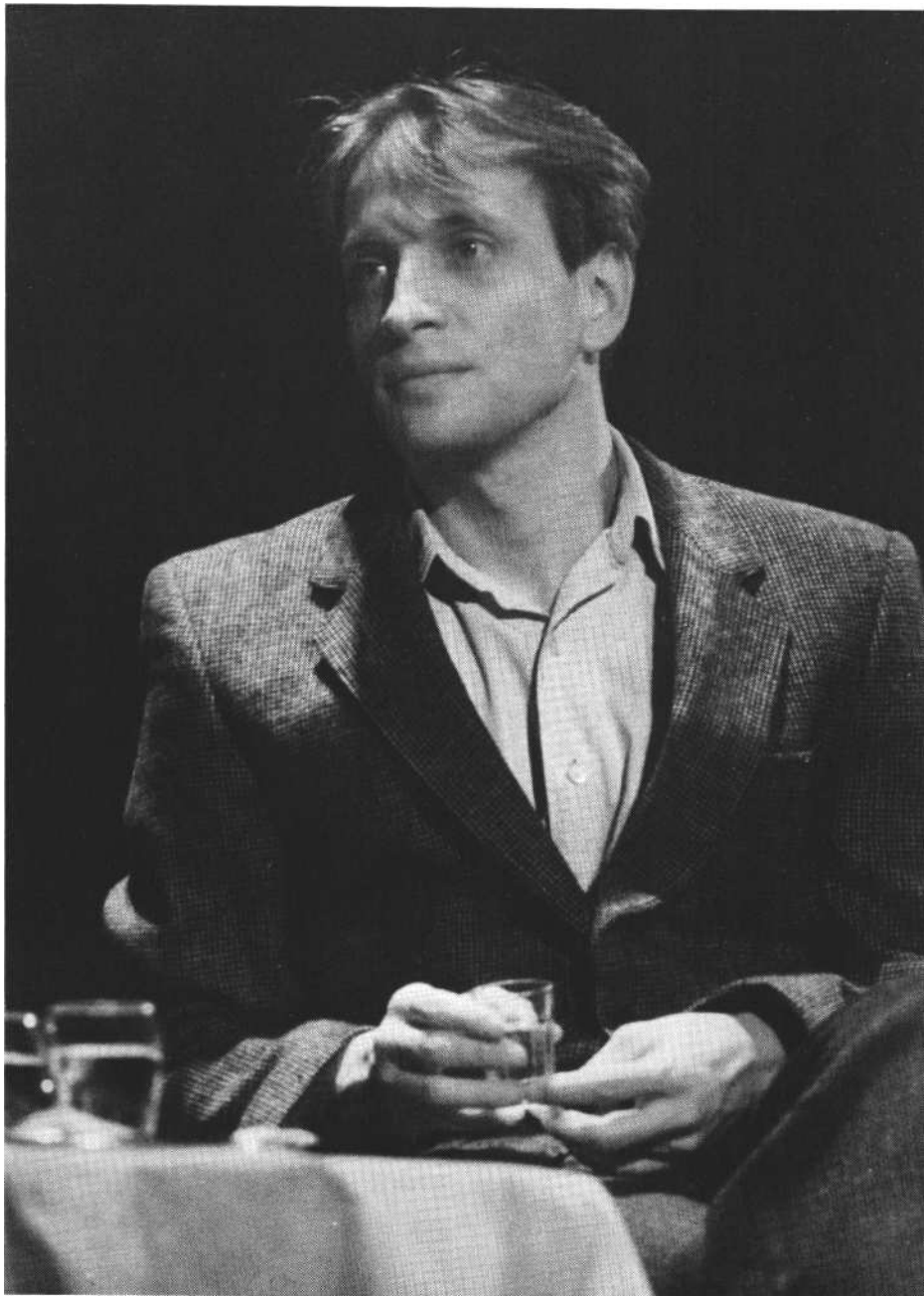
Lányát még a Szovjetunióban letartóztatták az ő szökése után, s összeveretéseéből következik, hogy mozgássérült lett. Altschulernek eszébe sem jut ez, Flanderát a börtönben összevereti. De Nagyezsda sem realizálja a helyzet hasonlóságát. Ugyanakkor Altschulerről pozitívum-ként jelenik meg, amit a darabban el-mondanak róla: azért nincs múltbeli súlyának megfelelő pozícióban, mert szem-beszállt Rákosi Mátyással. A Károlyi el-leni koncepció per után a pártközpontban listát adnak át neki; a rajta lévő el-leni ugyancsak koncepció per kellene indítani. Ezt azonban nem vállalja. Az ellentmondás - az egyiket igen, a másikat nem - érthetetlen. Nem világos Flandera elleni gyűlölete sem. A fiú bűne ugyanis pusztán annyi, hogy cipészsegédnek vallotta apját, noha segédekkel dolgozó cipésmester volt. De nem a belvárosban, hanem szegények közt, nyomortelepen. Ez a „bűn” elég volt az egyetemről való kirúgáshoz; de érthetetlen, hogy pusztán ennyi miatt gyűlöli Flanderát, különösképpen azután, hogy lánya már megszerette. A katonai bíró megírásának módja is ellentmondásos. Nagyezsda öngyilkossága után akként jelenítődik meg, mint akinek erkölcsi joga lenne lelőni azt, aki lányát halálba kergette; az viszont min-

denféle erkölcsi összefüggés nélkül marad, hogy a koncepció perben és a koncepció kirúgásokban bíró volt.

Mindezekből talán látható, hogy ennek a színműnek a története olyan rész-helyzetekre esik szét, és olyan egymásnak ellentmondó közlésegségei vannak, amelyekben az összefüggést a világkép összetartó ereje helyett csak a főalak azonosága jelenti. A rész-helyzetek az alakoknak nem a világképet, nem a világ-hoz való viszonyuknak más és más arculatát villantják föl, hanem tartalmilag és jelentésüket tekintve egymástól független tényezőket. Flandera egyszer karrierista, többször saját pszichikai és fizikai kényelmével törődő ifjú; máskor karakánul helytálló - a bíróságon is, az apósával szemben is -, noha mindkét esetben éppen a legnagyobb „kényelmetlenséget” szerezheti magának. Ugyanakkor fölényes és arrogáns; ismét máskor a saját pillanatnyi érzelmeitől vagy szeszélyétől vezéreltetve, hol gyengéd és megértő, hol kegyetlen és durva mind Erzsivel, mind Nagyezsdával szemben. Ismét máskor odaad a börtönből szabadult Károlyival kapcsolatban. Altschuler gyűlöli Flanderát, noha örülnie kellene lányával való kapcsolatának, hiszen ő akart vőlegényt lenni számára, s Flanderát csak az em-

Moldova György: Malom a pokolban (Madách Színház). Koltai János (Altschuler) és Györgyi Anna (Nagyezsda)





Flandera János: Mácsai Pál

lített önéletrajzbeli módosítás miatt gyűlöli, illetve mert a Nagyezsdával való kapcsolat előtt viszonya volt Erzsivel. Ot is ártatlanul üldözték; lányát, feleségét ártatlanul, helyette börtönözték be, s ő mégis, minden aggály nélkül vállalja a koncepciók kirúgást és a koncepciók pert. Nem tudható az sem, hogy miféle belső tartalom, lelki dinamizmus él benne Flandera lelövését illetően; hogy a megírás módján túl ő maga úgy gondolja-e, miszerint ehhez erkölcsi joga van.

Nos, az említett mozzanatok megjelenhetnének úgy is, mint akár az emberi benső világnak, akár a külső viszonyok bonyolultságának jelei; elvben jelenthetnék a valóság többféle rétegében meglévő összetettséget is. Itt azonban a múltban volt vagy a ma megjelenő mozgásirányok illusztrációjáról van szó. Mert kétségtelen, hogy az ötvenes években koncepciók kirúgások és koncepciók pe

rek bőven voltak, s olyanok is ítélezhettek, akikkel ugyanígy bántak el. Igen sok volt a karrierista, aki pártpotentátok családjába nősült be; s manapság tapasztalható, hogy vannak csak az önmaguk kényelmével és pillanatnyi jóérzésével törődő ifjak. Az ellenállási mozgalomban is részt vettek - az ötvenes évek szóhasználatával - osztályidegenek. Az úgynevezett „kádergyerekek” között is akadtak, akik szembefordultak apjuk politikai nézetével vagy tetteivel, és mégis szerették őket mint apjukat.

Az efféle diszkrepanciák hiteles bemutatásához azonban hiteles benső világokat kellene megformálni. Ebben a színdarabban jóformán senkinek sem jelenik meg a benső világa. Mindenki bármiféle belső, érzelmi, gondolati vagy etikai realizáció nélkül teszi és mondja az erős diszkrepanciákat; anélkül, hogy egyáltalán észrevenné, miszerint össze nem illő

ségek vannak benne. Ha ilyen az életben tapasztalható is, egy valódi drámában legalább a megírás módjának kellene határozottan sugalmaznia azt, hogy az alakok még csak nem is realizálják saját diszkrepanciáikat. Ennek hiányában mindazok, amiket itt az alakok mondanak vagy tesznek, megszűnnek társadalmi és/vagy szociológiai mozgásirányokat kifejezni, s ezek illusztrációivá lesznek.

Gyakori az is, hogy csak a mi életünkben kerengő vélemények szintjén jelennek meg bizonyos dolgok. Ildikó Károlyival létesít kapcsolatot, mert reméli, nagy karriert fut be kiszabadulása után. A grófról azonban kiderül - pontosabban: Ildikó elmondja róla -, hogy végül alkalmatlan erre. Ez azt a véleményt illusztrálja, miszerint lehet, hogy egy gróf ellenálló volt, de mégsem olyan értékes egyéniség, hogy valami lényegeset legyen képes tenni. Altschuler azt hiteti el magával, hogy Flandera azért azért rugatja ki az egyetemről, mert hazudott az önéletrajzában - vagyis: erkölcsi alapról -, illetve mert egy cipésmester fia nem munkásszármazású, vagyis: ideológiai alapról kiindulva. Ugyanakkor a lányát imádja, s lelővi azt, aki öngyilkosságba kergette. Az illusztrált vélemény: van erkölcsi és ideológiai tartás és van szív azokban, akik erkölcstelenséget és törvényteleniséget követtek el, s akik önbíráskodásból lelőnek egy embert.

Mindezek azért jelennek meg csak véleményeket illusztráló szinten, mert nem épülnek be az alakok benső világába, és így nincsenek az érzelem- és gondolatvilágban, a valósághoz való viszonyban egymással összefűzve. Összefűzve pedig azért nincsenek, mert - mint utaltunk rá - ezeket az ellentmondásokat az alakok nem is érzékelik. Különböző megnyilatkozásaik nem egy-egy benső világot nyilvánítanak ki; a diszkrepanciák és ellentmondások mögött nincs benső tartalom.

Mindezek azért igen sajnálatosak, mert a színdarab *szervezetisége* voltaképp megfelel annak, amellyel - ha egyáltalán lehet - a mai valóság drámában megformálható. Erre az úgynevezett kamardarab technikája nem alkalmas. Itt többszálú az eseményesor; több alak is megjelenik, akik hatnak egymás életére anélkül, hogy közvetlen kapcsolatban lennének; a történet apró mozaikjelenetekből tevődik össze. Ez a megformálásmód adna lehetőséget arra, hogy a valóság több rétege, szintje és a különböző rejtett, de élő-ható viszonylata megjelenhessen. Ebben a szerkezetiségben változatos és hiteles diszkrepanciákat is hordozhatna egy-egy alak; s egészen különböző benső dinamizmusok is működhetnének. Eb-

ben a színdarabban ez a lehetőség sajnos nem valósult meg az imént elmondottak miatt.

A Madách Színházban (rendezte Szirtes Tamás) a benső világokat, szellemi arculatokat nem teszik hitelessé a színészi alakítások sem, Mácsai Pál kivételével.

Koltai János Altschuler alakjához színészi eszközökkel sem teszi hozzá a bonyolultságot; az alak diszkrepanciái általa sem válnak hitelessé. Jobbára csak az ingerült, dühös és erőszakos embert látatja; ezt is csak konvencionális színészi eszközökkel. Lányával való kapcsolatából egy lényeges vonás hiányzik, iránta való szeretetét csak elmondja, korántsem érzékelteti. Mindenkivel szemben erősnek és rendíthetetlennek mutatkozik, és attitűdjének nincs olyan vonása, amelyből kiderülhetne, miért van olyan nagyon szüksége lányára. Ezt csak a helyzet értelmezi: felesége meghalt, csak lányával él. Ám a Koltai János által megmutatott erő és rendíthetlenségi sem az itt igazán hiteles fajtájú. Csak, pusztá erőszakosság ez, s nem a hatalomban abszolút biztosan ülő emberé, aki pontosan tudja, bármit csinálhat-összeverethet, lelőhet egy embert -, semmi komoly baja nem származhat. Pedig ez az attitűd igen markáns; példája bőven akad.

Az időnként egészen kiváló alakításokat produkáló Horesnyi László csak színészi konvencióit vonultatja föl a rektor-helyettes alakjában; a derékból enyhén előredőlő testtartást, a könyökből való gesztikulációkat stb. Altschulerrel szemben is a szokványos módon alázatos. Németh-Nosztér ennél sokkal ravaszabb és ügyesebb karrierista. Pedig az attitűd meglehetősen ismerős, azé az emberé, akinek a negyvenöt előtti időkből származó vaj volt a fején, s ezt kompenzálta.

Dunai Tamás alkalmazkodik a megírás módjához: azt a véleményt formálja Károlyi általános magatartásává, ami ma általában él olyan emberek között egy grófról, akik elevent még sosem láttak. Vagyis: fölényesen viseli el a megpróbáltatásokat: az őt letartóztató ávósokkal szemben is többet enged meg magának, mint más halandó. Ugyanakkor mégsem igazán mély és jelentős egyéniség. A szerző elmondhatja vele, hogy rokona a fél magyar történelem: ám Dunai Tamás grófjának attitűdjéből ebből alig látszik valami. Nem ez ad erőt és tartást, hanem valami egyszerű szellemesség. Mint ahogy az anyagi értelemben vett újjazdagot az jellemzi, miszerint nem szokta meg, hogy pénze van, s ezért mutogatja, a szellemi újjazdagot pedig az, miszerint nem szokta meg, hogy tud, s állandóan bizonygatja, akként van „történelmi új-

gazdag” is, akinek jellemzője, hogy nem szokta meg a hatalmat, s ezért állandóan érzékelteti és büszke rá. Nos, Dunai Tamás sokkal inkább „történelmi újjazdagot” formál meg még abban a helyzetben is, amelyben személv szerint már kiesett a hatalmi pozícióból: „leplezetten büszkélkedik” Flanderának, ki volt ő akkoriban

A színházművészet alapkérdéseinek egyikét tekintve is igen jellemző Mácsai Pál Flandera-alakítása. Egy megírt alaknak meg lehet mutatni az ideális, a szimbolikus vagy a korhoz kötött attitűdjét Mácsai Pál alakítása arra is bizonyíték, hogy ha egy színész ezek közül a korhoz kötött változatot akarja megvalósítani,

Mácsai Pál és Varga Mária (Erzsi)



Mácsai Pál és Dunai Tamás (Károlyi) a Madách Színház Moldova-előadásában (Iklády László felvételei)



csak az adott korban, a sajátjában élő attitűdből formálhatja meg. Aki felnőttként élt 1951-ben, tudhatja, hogy egy akkori ifjú egyszerűen nem csinálhatott karriert vagy akár csak nem is boldogulhatott, ha nem hangoztatta határozottan azokat a nézeteket, amelyeket hivatalosan vallottak és mindenkitől elvártak. Ezt a lehető legösszetettebbnek és legegyszerűbbnek ható általános magatartással kellett az illetőnek tennie; különösen a fokozott éberség időszakában. Még akkor is ezt kellett tennie, ha csak azért akart például „benőszülni a pártba”, hogy kényelmesen éljen. Azt kellett tehát mutatnia, hogy szolgálja az ügyet. Ehhez a magatartáshoz alapvetően kellett hogy hozzátartozzon a fegyelmezettség, sőt a kissé merev attitűd, amely az ügy iránti odaadottságot fejezte ki az élet minden pillanatában és helyzetében. Persze már az írott szövegben sem hiteles a korra vonatkozóan, hogy Flandera pimasz, sőt néha pökhendi Altschulerrel, hogy időnként „beolvasó” szövegei vannak. Szövegeinek ez a része, a Mácsai Pál által megmutatott általános attitűd is olyan, amilyennek az 1951-es év az 1980-as évekből látszik. Ez a Flandera egyértelműen mai és nem 1951-beli ifjú. Akár a cél érdekében való - és például nem alkatból fakadó - fegyelmezett összeszedettség helyett a lezserség jellemzi. Ami pedig a legmaibb és a legkevésbé 1951-beli, az az örömkönn, bajokon, kellemességeken és zűrökön való kívül lévőség; az élet legkülönbözőbb helyzeteiben nem a teljes beleszővődöttség és benne lévőség, hanem a kivüliség, az én kívülállósága. Mácsai Pál alakításának a nézőre tett hatása épp az, hogy minden környezeti dolgon - kapcsolaton, helyzeten stb. - majdnem mindig kívül van, és csak a saját és csak az adott pillanatra vonatkozó jóérzésével, kellemességérzetével van elfoglalva. Ez alól talán csak az újságíróval való szakítási jelenet a kivétel, s az, amelyben durván beleordítja Nagyvezda arcába, hogy undorodik tőle. Nos, a külső dolgoktól, a közvetlen környezettől való eltávolodottság, az ezeken való kívüllét az, ami a mai ifjak egy bizonyos csoportját jellemzi, s ami meghatározza Flandera alakját Mácsai Pál megformálásában. Ezt egyáltalán nem hibaként mondjuk, még akkor sem, ha ez az attitűd teljesen ismeretlen volt 1951-ben. Csak azt akartuk jelezni, hogy egy színész, ha az eljátszandó alaknak egy korszakra érvényes változatát formálja meg, azt csak a saját korszakában érvényes és hiteles attitűdökből építheti föl. S ezt a magatartást Mácsai Pál alakjának minden helyzetében végigviszi; mélyé és egységessé teszi az alakot is, az alakítást is.

A színdarab világszerűsége tele van tehát ellentmondásokkal, az alakok össze nem egyeztethető cselekvéseivel és mondataival.

A dráma műnemében a világszerűség egésze az alakok dialógusaiból épül föl. Az, hogy itt az írónak nincs módja a maga véleményét, nézetét, értékelését, továbbá az alakokról és a világról való tudását közvetlenül elmondani, azt a következményt is életbe lépteti, miszerint az alakoknak meglehetősen nagyfokú önismerettel kell rendelkezniük; önmaguk minémiségének eléggé komolyan kell tudatában lenniük. Hiszen csak kimondásokon keresztül jellemződhetnek, s ki-mondások révén nyílhat meg az élet mélye. Kimondani viszont csak azt lehet, amit valaki tud. Az író hiába tud esetleg többet róluk, mint ők önmagukról, ez a többlettudás csak bizonyos fókig jelenhet meg. Nem úgy, mint az epikus műben, ahol az író a maga többlettudását közvetlenül is elmondhatja. Ha a drámaíró épp azt akarja bemutatni, hogy alakjai mindenféle intellektualitás és önismeret híjával vannak, megteheti - mint például Kroetz bizonyos darabjaiban -, de akkor egyértelműen úgy kell őket megírni. Azokat az embereket, akik saját ellentmondó tetteiken nem gondolkodnak, akik szavaiknak-mondataiknak saját benső világukkal való összefüggéseit, sőt éppen önnön diszkrepanciáikat nem veszik észre, nem realizálják, nem lehet megformálni ugyanezen a módon. Ugyanazt ugyanazzal nem lehet visszaadni; az össze nem illő tetteket nem lehet össze nem illő tettekkel és ezt az össze nem illőséget nem is realizáló alakokkal visszaadni. Ha ez történik, egyfelől az alakok lesznek intellektualitás híjával, másfelől maga a mű nem ad művészileg hiteles és mély képet róluk.

Maradnak a pusztá esetek és megtörté-
nések.

Moldova György: Malom a pokolban (Mádách Színház)

Díszlet: Szilágyi István. Jelmez: Jánoskúti Márta. Rendezte: Szirtes Tamás.

Szereplők: Mácsai Pál, Koltai János, Györgyi Anna, Varga Mária, Dunai Tamás, Bencze Ilona, Horesnyi László, Zenthe Ferenc, Menszátor Magdolna, Gombos Katalin, Cs. Németh Lajos, Bodor Tibor, Dengyel Iván, Tóth Tamás, Kéry Gyula, Fillár István, Pádúa Ildikó, Lelkes Ágnes, Szilvássy Annamária, Bálint György, Balogh András f. h., Májer Zsigmond f. h.

SZÜCS KATALIN

Dalolva tönkremenni

Spiró György és Másik János dalműve a Vígszínházban

Már megint az ókori görögöket juttatja eszembe Spiró György új darabja, jóllehet most nem klasszikus formájú-szerkezetű tragédiát (lásd *Csirkefej*) írt, hanem librettót. Ám olyan librettót, amely - Arisztotelésszel szólva - nem azt ábrázolja feltétlenül, ami megtörtént, hanem ami *megtörténhetett volna*. Velem is megtörténhetett volna például mindaz, ami Hős és Nej életét tönkretette, szétzilálta - ha volna lakásom. Hogy nincs, az persze nem azt jelenti, hogy nem is lesz, hogy tehát nem vagyok magam is potenciális Nej vagy Hős - mert a szerepek azért tetszés és igazságérzet szerint fölcserélhetők -, bár hajlamos vagyok elhinni Spirónak a Kórus által előadott helyzetértékelését, miszerint „akinek eddig nincs lakása / annak már sose lesz lakása”. Arról nem beszélve, hogy a négyzetméter-árak a bemutató óta nyilván tovább emelkedtek, márpedig Spiró mára dalmű megírásakor tanúbizonyságát adta pontos tárgyismeretének, amennyiben a Hős szájába adva ekként saccolta a várható infláció mértékét: „fél éves külön munkám / egy vécét ma még megér talán / de mire a pénzt kézhez kapnám / csak a csészét ülőke nélkül azám”. Meglehet tehát, hogy én már csak egy potenciális ülőketulajdonos vagyok, mindenesetre mélyen át tudom érezni - gyanítom, nemzedéktársaimmal együtt - Hős és Nej lakáscentrikus életstratégiáját és annak teljes csődjét. Ennek elkerülésére egyetlen biztos megoldás lehetséges: nem kell lakni. Vagy csak olyanformán, ahogyan teszi azt a darab elején a Haver, akinek ars poeticája megegyezni látszik a Spiró egy nyilatkozatában mondottakkal: „Nem muszáj élni, haver. (...) Semmit se kell akarni, haver, ez a titka.” Igaz, Spiró csak a boldogság akarásáról beszélt abban a bizonyos interjúban, de ha végiggondoljuk... Az pedig már Spirónak a józansággal szembeni szkepszisét, egyszersmind életismeretét mutatja, hogy később a Haver ismét beszáll a mókuskerékbe, ismét ráhajt a lakászszerzésre.

Szóval erősen élmény- és lakáshelyzetfüggő a mű hatása - ennyiben bizonyára nem számíthat az örökkévalóságra (s gondolom, ezért az ambivalens kritikai fogadtatás). Ha megoldódik ugyanis az úgynevezett lakáskérdés, hamarosan a



Spiró György-Másik János: *Ahogy tesszük* (Vígshízház). Jelenet az előadásból

feledés homálya borul majd a darabra. Legfeljebb ha kordokumentumként tarthat érdeklődésre számot a továbbiakban. Ettől azonban egyelőre sem a szerzők-

nek, sem a Vígshízháznak nem kell tartaniuk.

Az élményfüggőségből adódik egyébként, hogy a dalmű úgy működik, akár

egy mese, már ami a befogadást illeti: a felismerésnek, a ráismerésnek ugyanazzal az örömevel, derűjével nyugtázza a néző az életből jól ismert helyzeteket,

Khell Csörsz díszlete





Hős: Hegedűs D. Géza (Iklády László felvételei)

ahogyan a gyerek várja az ismerős motívumokat, a már századszor hallott és kívülről tudott mese fordulatait. Nem kétséges, hogy az ilyenfajta közmegegyezéseknek - akár a harmadik, a legkisebb fiú szerencséjéről legyen szó, akár a buszon egymást tipró tömegben elhangzó közismert szlogenekről - általában közhelyesség az alapja. Nem hiszem azonban, hogy fel kellene róni ezt Spirónak. Nemcsak azért, mert az általa tudatosan választott műfajnak ez sajátja, mi több, *lényege* - még akkor is, ha adott esetben nem egy amerikai típusú musicalről van szó -, de azért sem, mert Spiró éppen ezt a lényegi sajátosságot *használta ki*, amikor mindennapi közhelyes megnyilvánulásainkat megint bravúros-játékos nyelvismerettel sűrítette-tömörítette azzá az egyetlen hatalmas közhellyé, ami az életünk, s amelyet mindennapi kis közhelyekből építünk. Ilyen kis közhely e harmincas-negyvenes generáció infantilizálódottsága - „önálló sose voltál - még gyermek vagy magad” -, vágya, készülődése az „igazi” életre, sőt az Életre, ami a nagy várakozás közepette fogja magát és ész-

revétlenül elmúlik, merthogy természetesen maga e várakozás-vágyakozás-készülődés az élet - „ott kívül van az élet - nagy és határtalan / élni akarok végre - merészen kalandosan”. Ilyen kis közhely továbbá a sorrendiség kérdése: mire megvan a lakás, már behozhatatlan a szakmai lemaradás, avagy mire elér az ember valamit a szakmájában, menthetetlenül a perifériára szorul anyagilag (és ebből következően társadalmi státusát tekintve is) - „Évekig gürcöltél, amíg meglett a lakás, nem? / Addig nem tudtál azzal foglalkozni, amivel szeretted volna” -; ilyen kis közhely a való értelmiségiek örökös nekibuzdulása: „Lehet ezt szépen méltósággal”, majd egymást kifosztása, gyilkos civakodása a Trabanton - feltehetően nem véletlen a márkegjelölés, hiszen Esterházy Péter jóvoltából egy nemzedékreteg fogyasztói létének vált jelképévé a Trabant -, de hát a méltóság is luxus, ahogyan a láthatatlanná válás képessége, a mások kíváncsiskodó tekintete elől való rejtőzködés lehetősége is - ezt viszont Spiró egy másik pályára és nemzedéktársától, Kornis Mihálytól hal-

lottam. És ilyen kis közbelycsokor a lakáscsere, amelynek vissza-visszatérő szlogenjeit, a cseretársak lélektanát a néhány szavas sztereotípiákra redukálva tökéletes felidéző erővel ragadja meg Spiró, nem beszélve a költőzködés procedúrájáról, avagy a hivatalnak és OTP-nek packázásairól.

A közhely tehát nem pusztán formája, eszköze, de *tárgya is* a darabnak, önmaga által kifaragva. Ahogy mi, nézők is önfegyverünkkel - önsajnálattal, netvetségesen tragikus létfelfogásunkkal - fegyvereztetünk le. Hősünk és a Nej heroizmusában, elementáris boldogtalanságában - már darabbéli megnevezésük is olyan általános érvényűen patetikus - van valami mulatságos. A darab és az előadás hangütését tekintve is kulcsjelenet a már említett Haveré; villany és víz nélküli odújában eldalolt slágerének szemlélete a mű egészére érvényes használati utasítás: „ez tragikus, de nem nagyon / ez komikus, de nem nagyon”. S ha ennek el-lenére bárkit - a Hóst, a Nejt, a nézőt, esetleg a szerzőt - magával ragadná a meghatottság, a saját sorsa feletti méla-bú, az önsajnálát, akkor egy-egy jól irányzott poénnal, elidegenítő effektussal mindjárt ki is jőzaníttatik. A legreménytelenebb pillanatban a Hős egyszer csak beint a zenekarnak, esetleg leszól a zenekari árokba: „nem fagott, fagitt” - merthogy félrehallás következtében szavaira megszólal a fagott, jöllehet egy lakás lakhatóvá tételéről van szó; mások mások vezényelnek a karmester helyett - a költőztető trógerék például -; aki viszont időnként fölkerül a színpadra zongorástul, mintha csak egy koncertterem-ben lenne. S amikor már éppen sírva fakadni készülnénk a bontóperek gyermekáldozatairól szónokoló Hóst hallgatva - hiszen *ez tényleg* borzasztó dolog -, a tárgyalás résztvevői, a bírónő s az ülnökök helyett egy-egy fúvós hangszer szólal meg. A közhelyek olyannyira közhelyek, hogy ki sem kell feltétlenül mondani őket, elég az ironikus, szellemes jelzés.

Másik János karcos, helyenként egyenesen csikorgó zenéje tökéletes összhangban van Spiró nyelvészhumorával, nyelvi leleményeivel - amelyek a kínrímek alkalmazásától a jelentéstani mutatóványokig terjednek -; s mindezzel tökéletes összhangban van Marton László rendezése, aki - munkatársaival együtt - pontosan, rendeltetésszerűen olvassa a partitúrát. A kerekeken gördülő, mozgatható, elforgatható házhomlokzat, illetve -keresztmetszet - Khell Csórsz díszlettervező „olvasata” -, a benne foglalt közhelylakásokkal és közhelyéletekkel, jól, szemléletesen működik, ahogy

Imre Zoltán groteszk-ironikus koreográfiaja is. Didaktikussá csupán két ponton válik a díszlet, pontosabban a darab: a fűrészelésjelenetben, amikor is osztozkodik a házaspár, osztozkodnak a házaspárok, mindenki osztozkodik, kettészél tévét, autót és gyereket; s a házat tartó kariatidák kidőlésekor a darab végén - akik természetesen nem mások, mint hőseink. Ám fonák módon e közhelymegoldások sem tekinthetők pusztán formának, de tartalomnak is, a leleplezendő közhelyegész részének. S ugyanezzel az ideológiával még azért is fel tudom menteni Marton Lászlót, hogy Cuncit, a Hős tönkrement életének egyik futó kalandját, Zsíros Ágnessel játszatja. aki szinte egy az egyben Kornis *Körmagyarjának* „édes kislányát” hozza. Annál inkább elképzelhető itt efféle szándékosság. mivel a Havert is egy ugyanilyen Cunci zökken-ti ki józan szépségéből, aki ráadásul megnevezésében s így indokoltan a szetreposztásban is egyazon figura - jöllehet a Hős idegenként mutatkozik be neki a lakásavató jelenetben -, hiszen itt pusztán hasonlóságról, lényegi azonosságról, nem személyazonosságról van szó.

Hogy stílusos legyenek, s egyben érzékeltessem, közhely és igazság mennyire nem egymást kizáró fogalmak, végezetül, de nem utolsósorban (jó kis közhely ez is!) közhelyszámba menő megjegyzést kell tennem: a leginkább zeneileg próbára tevő szerepekben a tőlük megszokott módon kitűnőek a színészek: Hegedűs D. Géza a Hős szerepében, a nem éppen szimpatikusra írott Nejként Kútvolgyi Erzsébet, Vallai Péter mint Haver s a Vígszínház zenés produkcióinak lassan már örökös tagjai, Méhes László és Pápai Erika.

Ami majd csak ezután, a remélhető ismétlődések során válhat közhellyé: káprázatos Sipos András, Seress Zoltán és Rácz Géza trógerhármasa a költőzködés epizódjában; zötyögést imitáló távozásuk a teherautó platójává hajtogatott díszletelemen az előadás legélvezetesebb pillanata.

Spiró György-Másik János: Ahogy tesszük (Vígszínház)

Díszlet: Khell Csörsz. *Jelmez:* Flesch Andrea. *Koreográfus:* Imre Zoltán. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *Szenikus:* Eberwein Róbert. *Vezényel:* Kocsák Tibor. *Rendezte:* Marton László.

Szereplők: Hegedűs D. Géza. Kútvolgyi Erzsébet, Méhes László, Vallai Péter, Földi Teri, Venczel Vera, Zsíros Ágnes, Cserna Antal, Korognai Károly, Kovács János, Pápai Erika, Rácz Géza, Seress Zoltán, Sipos András, Sörös Sándor, Tanay Bella, Martin Márta m. v., Bajka Pál, Hetés György.

PÓR ANNA

Néptánc és scenika

Novák Ferenc táncjátékáról

A Magyar Néphadsereg Művészegyüttetsének új műsora láttán úgy tűnik, hogy Novák Ferenc, a koreográfus és rendező az évek során begyűjtött színházi tapasztalatait most egyéni arculatú eszköztár-ként gyümölcsözteti ebben a személyes mondanivalót hordozó produkcióban. Götz Béla székelykapu-szerű háromajtós szárnyasoltár-díszlete meghatározó elemként fogja egységbe a két különböző táncművet.

Az utolsó leltár

Ezt a címet viseli A magyar nyelvterület táncai alcímű szvit (szerkesztő-koreográfus: Diószegi László), amelyhez áhítatos légkört, archaikus hangulatú, zárt foglalatot teremt a sötét színen gyertyák fényével megvilágosodó oltár. Ebben az oltárban állóképszerűen sorra megjelennek az eltérő viseletű tájak alakjai, majd miután a színpadot betöltve előadták táncaikat, dalaikat, itt is tűnnek el, miközben a kapuzatokban és fent a csúcson láthatóvá válnak a következő csoport szereplői, folyamatosan felváltva a sötét oltár mélyére visszahúzódó elődöket.

A megjelenítési mód egyértelműen sugallja az alkotók művészi hitvallását. „Határainkon kívül és belül még megtalálható kultúránk, zene- és táncagyományaink számbavétele ez a műsor... Ez a kultúra századunk megpróbáltatásai ellenére még él, és semmiképpen sem osztható föl... Egy magunkfajta, részben szórványokban élő nép nem végezhet öncsonkítást, csakis egységesnek tekintheti kultúráját” - vallja az alkotópáros.

Ezt a pátoszt sugározza a szertartásszetrű indítás. A középső kapu előterében gyertyát és színes kárpitot tartó leányok festői csoportozata térdepel. Ám nem öncélú dekorációról van szó, a színes szőnyeg lényeges funkciót tölt be a szertartás során: váratlan fordulattal sok színes kis kendővé bomlik, és szemünk láttára válik a különös varázslat Szlavóniai leánytánc bujkálásainak eszközévé. Az oltár gyertyáinak áhítatából természetes közvetlenséggel lépünk át az „Ablakodban gyűjts világot, még az éllel veled hálók” egyszerűségében klasszikus monumentalitást hordozó, hagyományos legényváró leánytánc világába. A kompozíció indítja

sa, első akkordjainak hangütése eleve jellemzi a megközelítés módját, azt az alkotói módszert, amellyel a táncszvit során ének, zene, tánc és színpadkép szerves egységbe olvad, és nem feldolgozandó nyersanyagként kezeli a népművészetet, hanem a szcenikai hatás eszközeivel fedeztetni fel velünk az alázatfal megközelített „talált tárgy” sajátos szépségét. A kompozíció csúcsait jelentik Szvorák Katalin népdal-interpretálásai. Látványos csoporttól keretезve vonul be szülőházájának, a Zobor-vidéknek lakodalmas dalaival, míg végül a moldvai csángó táncokban, a sötétben hagyott szín alig megvilágosodó szélén, néhány látomásszerűen lebegő táncospártól körülvéve teremt sejtelmes feszültséggel teli hangulatot.

Jobbára a szcenikailag finoman kimunkált lírai mozzanatok, a leánytáncok és -énekek teremtik meg a kompozíció költői pillanatait. A biztos keretbe foglalt gyönyörű leánytáncok stílusa, mértéktartása, a szépen csengő ének olykor csakugyan a népdalban megénekelte hagyományos magatartáseszményt sugározza: „büszke pedig annak a járása, lassan megyen, hogy mindenki lássa”.

A páros csoporttáncokat és férficsoportokat nem mindig sikerült ugyanilyen rangos szinten, a színpadi kerethez illő művészi megformálással, stílusos mértéktartással bemutatni. Az itt-ott túlhajtott tempók során néhol már-már elvész a táncok plasztikus látványa. Úgy látszik, rohanó világunkban a külvilág ilyen irányú hatásaitól a néptánc sem tudja mindenkor kellően függetleníteni magát. Igaz, a közkedvelt színpadi „virblik” behozzák a vastapsot, de igencsak más embereszményt sugároznak, mint amit az ebben a művészi keretben felmutatott táncagyomány hordozhat. Itt most már kötelezően a klasszikus szépségű magyar férfitáncot, Izsó Miklós szobrainak tiszta vonalú lendületét, a nemesen büszke tartásukban megfogalmazott erőt vagy akár Berzsenyi Dániel hajdani jellemzését várjuk:

„Ember, az, aki magyar tánchoz jól terme, örüljön!

Férfierő s lelkes szikra feszíti erét.”

Hogy a koreográfusban és a táncosokban megvan minden adottság az ilyen nemes veretű férfitáncok megfogalmazására, arról néhány remekbe szabott férfi-kettős, mint a Somogyi kanásztánc és a Beregi pásztorbotoló, biztos stílussal előadott szép koreográfiai tanúsokdtak. Az utóbb említett-a Kárpátalja ma már szabadabb megközelítésének köszönhetően -, legújabbban felfedezett s kecses előkelőséggel előadott férfitánc szinte azonos a híres Szatmárökrítői pásztortáncal.

Forrószegiek

Az oszthatatlan hagyomány értékeit bemutató szvit után a második részben látott *Forrószegiek, a Széki Rómeó és Júlia* századfordulós története az egyazon közösségek egymástól elkülönülő zárt közösségek szigorú rendjét áttörő fiatal szerelmesek tragédiáját meséli el. Bodor Pál bevezető szavait idézve „szerelemről, szeretetről... gyűlöletről beszélni... minden pillanatban végzetesen időszerű”. A széki utcák szerinti táncáznak a házasságot is elkülönülve szabályozó társadal-

mi választóvonalat jelentő évszázados hagyományát megszegő két fiatal szerelmes, a forrószegi Kali és a felszegei István tragikus drámájának sajátos színpadi hatását a balladás, primitív képmutogatásszerű megjelenítési mód adja meg. Novák Ferenc a „falusi *West Side Story*” reális, néprajzilag hiteles környezetbe helyezi, ugyanakkor balladás megközelítéssel, egy misztikus nőalak, a Sorsanya szerepeltetésével az eleve elrendeltség sejtelmes világába is emeli. Götz Béla már korábban megismert díszlete ezúttal is meghatározó módon, de az elő-

zótól eltérő funkcióval van jelen ebben a magyar Várnász-játékban; most nem áhítatot sugalló szárnyas oltár, hanem inkább valamilyen középkori eredetű vásári színházra, élőkép vagy képmutogatás keretétől szolgáló primitív építményre emlékeztet. Úgy működik, mint azok a bizonyos „kabin vagy fürdőfülke”-rendszere színpadok, amelyeket a XV. századi francia és olasz Terentius-kiadásokban láthatunk, ahol az elhúzzható függönyök mögött egy-egy kis helyiség volt, amely a függöny feletti feliratnak megfelelően egy-egy színdarab különböző személyeinek lakhelyéül szolgált. Ilyenformán most a jobb oldali fülke a felszegei István (Rómeó) szabály szerinti felszegei szeretőjének a lakhelye, míg a bal oldali mélyedés a tiltott szerelmesnek, Júliának, azaz a forrószegi Kalinak a háza. A középső nagy kapu viszont a magánszférán túllépő történeteknek, a templomkapunak vagy éppen a misztikus Sorsanya megjelenéseinek van fenntartva. A dráma egyes mozzanataiban ebben a tagolt keretben peregnek le előttünk.

A röviden exponált bevezető, a párkaszerű Sorsanya és a kétoldalt előlépő szerelmesek felvillantásával, a vásári képmutogató szokványos figyelemfelkeltő fogásával, mintegy előrevetíti a kiszemelt áldozatok elkerülhetetlen tragikus végét.

„Nézz e képre, halld meg dalom:

Szomorú történet esett,

- Kin sok jámbor szív megesett -

E szomorú időben” - mondta Arany János *A kép-mutogató* című énekes históriájában.

A táncjáték konfliktusa csakugyan ilyen tablószerű formák között bontakozik ki előttünk. A felszegei Istvánnak az esti sötétben két egyszerre megvilágosodó ablak között kell választania. A jobb oldali fülkében „hiteles” szeretőjének ablaka nyílik ki, míg a bal oldalon a tőle eltiltott Kali nyitott ablaka várja. Az el-utasított jobb oldali fény elsötétedik, és a másik ablak előtt kezdődik az életveszélyes falusi „erkélyjelenet”. Ugyanitt látjuk, amint a leány bátyja a kötelező rend nevében brutálisan felelősségre vonja hűgát, majd végzetet sejtető indulattal az ajtófélfába vágja kését.

„Első képem azt mutatja:

Grófkisasszonyt feddi atyja,

Mér fejére súlyos átkot,

Hogyha az írődeákat

Még tovább is szíveli” - meséli Arany János „énekes históriájának” szinte párhuzamos képe.

Igaz, hogy itt Novák a rusztikus környezetnek megfelelően a falusi vendetták szörnyű eszközét, a Federico García Lor-

Forrószegiek (a Magyar Néphadsereg Művészegyüttese). Sorsanya: Truppel Mariann és István: Szilvási Károly



a Várnászában is megénekelte végzetes kést exponálja. Az iménti keret láttatja a következő „stációt” is: a fiú halálhírével álnokul megrémisztett gyermekleány halálos elhatározását a mennyezetre mutató karral, himbálózó mozgással jelzi. Mi jöhet még? Arany János szerint:

„Még egy kép jön, az utolsó:
Márványkőből nagy koporsó.”

A két ellentétes fülke megvilágosodásával feltűnik a két ravatal, itt is, ott is a gyászoló rokonsággal, míg a magasban ott áll a koporsók felett, árvaságban a „kiszemelt” menyasszony és vőlegény.

A dráma néptáncos megvalósítása ezúttal szinte természetszerűen adott, mi-el a konfliktusok kirobbanása is jobbára táncházakhoz kötődik, amikor is a lázadó fiú és leány a közösség megütözését kiváltóan elfordul a neki szánt pártól. A balladai hangvétel mellett Novák Ferenc játékosabb, oldottabb táncos jeleneteken is fenn tudja tartani a feszültséget, és „zerencsés egyensúlyt” teremt misztérium 's realizmus között. Ilyen az a drámai csúcspont is, amikor a halálba kergetett leány holttestét karjában tartó Sorsanyától a szinte szoborrá dermedt István átveszi a halottat, és megindul vele a leszámolásra a forrészegi legények tanyájára. Ott halálra szánt nyugalommal kihúzza a kést, és a legények közé vetve magát, a leány bátyjára ront. Leszúrják.

A társadalmi korlátok által elválasztott szerelmesek tragédiája a népköltészetben és a műköltészetben fellelhető számtalan változatában mindenkor a korlátok ellen lázadó egyén bukásával végződik. Egyes megjelenési formáiban valamilyen misztérium lengi át a tragédiát: az elhalt, halálba üzött szerelmes néha maga után hívja életben maradt párját. Legismertebb változata talán az oltár felett találkozó *A két kápolna-virág* - népballadának vagy Arany János költői művének, a *Tengeri-hántásnak* a misztériuma, ami-kor a magára maradt fiú „Muzsikát hall agy-fenn messze, / Dalos Eszti hangja közte / ...Azt danolja: »gyere! jöszte!«”

Ebből a sejtelmes légkörből is sikerült valamit megragadnia a néhol már-már vaskos realitású táncjátéknak. Az egész mű megragadó drámai hatásához képest jobbára háttérbe szorulnak a darab bizonyos dramaturgiai gyengéi, mint például a hagyományos keszkenőszimbólum kissé követhetetlenül túlbonyolított szerepeltetése a dráma kifejlődésében.

Az egységes csapatmunkában mindkét szereposztás, a győri ősbemutaton, illetve a Thália színházi budapesti premieren látott gárda egyaránt meggyőző a maga módján. Az első markánsabb, érettebb, a második másfajta tragikai hatású, ham



Truppel Mariann, Kiss Andrea és Brunecz Ágnes Novák Ferenc koreográfussal (Kádár Kata felvételei)

vasabb, gyermetegebb *Rómeó és Júlia*-változatot mutatott be. A többi szereplő is bizonyos árnyalati változatokkal végső soron szépen kiegyensúlyozott összképet nyújtott mind a két estén.

Götz Bélának az előadás tartópilléreit jelentő díszletei között Imrik Zsuzsa jelmezei stílusosak, szép színharmoniaiik sohasem öncélúan dekoratívák vagy hivatkozók, tökéletesen illeszkednek a rendezői koncepcióba. A műsor zenei részét il

letően a folklórszvitben elhangzó népzenei dallamok válogatott szépsége Vavrinecz András hozzáértő, odaadó munkáját dicséri, míg a drámához Rossa László készített a rendezés szándékait híven megfogalmazó zenei kíséretet. A remekül muzsikáló Hegedős folkzenekar mindkét részben a koreográfus tökéletes partnere.

Határozott arculatú, meggyőző színházat láttunk.

GÁBOR ISTVÁN

Vidéki értékek

Operaelőadások Győrött,
Szegeden és Pécsen

Sok-sok éve mániákusan hajtogatom, hogy oda kell figyelni a Budapesten kívüli operaprodukciókra. Es ezt nem akkor kezdtem el mondani, amikor már divat lett egy-egy előadásért vidékre járni, hanem amidőn még a szakma elitje sem mutatott érdeklődést a produkciók iránt. Mára teljesen megváltozott a helyzet: egy-egy *Macbeth*, *A bolygó hollandi*, *Carmen*, *Don Carlos* miatt érdemes

kétszáz kilométereket is utazni, és fölfedezni olyan értékeket, amelyek Budapesten is elkelnének. Mi más lenne az oka annak, hogy a Szegedi Nemzeti Színház operatársulatából az évad végén többen is - a legjobbak - az Állami Operaházhoz szerződtek.

Don Carlos

Megítélésem szerint jelenleg a legnagyobb figyelmet a vidéki társulatok közül a győri Kisfaludy Színház érdemli meg. Itt az elmúlt egy évtized alatt kialakult egy olyan együttes, amely néhány produkciója alapján méltán tekinthető európai színvonalúnak. Ilyen előadás Verdi *Don Carlos*a is, amely Bor József rendezésében bárhol a világon megállná a he-

lyét. Itt nagy hangsúlyt szeretnék tenni a rendezésre, mert épp ennél a Verdi-operánál sok múlik a színpadra állításon.

Bizonyára nem a véletlen műve, hogy ezt az alkotást a vidéki társulatok is sorra színre viszik. Föltételezhetően az okok között szerepel az önmagában is értékes, számos áriája alapján ismert és népszerű zene, valamint az a tény, hogy ez az opera minden kényszer nélkül kínálja az időszívesítést. Ki ne gondolna a szent inkvizíció és a magánéleti történet közötti tragikus konfliktus láttán a közelmúlt eseményeire, amikor külső hatalom kérésére-utasítására az egykori barátot, kartársat kellett föláldozni a modern inkvizíció oltárán? Es ki ne döbbenne meg, amidőn a besúgók cselszövéseit látja megelevenedni Verdi színpadán? Én leszek az utolsó, aki túlmagyarázni, aktualizálni kívánom bármely régi színmű vagy opera cselekményét, de azért a *Don Carlos* mégis kínál lehetőséget érdekes, újszerű, az eddigieknél nyíltabban a mához szóló színrevitelekre.

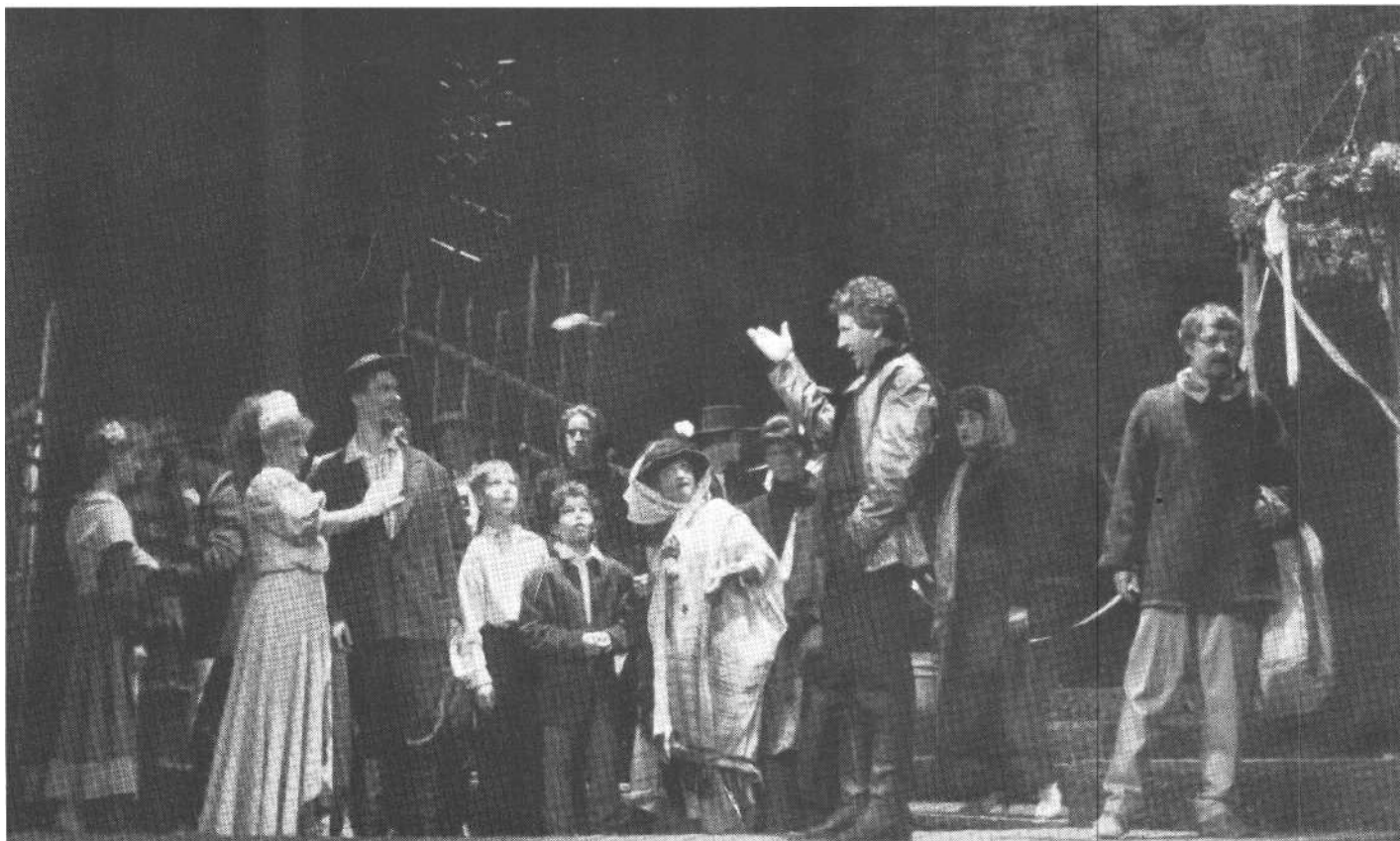
Bor József - aki az elmúlt évtizedben tizenhárom operát tűzött műsorra a győri Kisfaludy Színházban -, akárcsak korábban, most is azzal becsüli meg közönségét, hogy nem kíván didaktikus lenni. A kort, a XVI. század második felének bigott erkölcsű Spanyolországát jobbra a díszlettel jelzi. Vata Emil színpadképe két kereszt közé tömöríti a cselekményt. Az egyik felülről ereszkedik alá, és majd' agyonnyomja a hatalom, az inkvizíció, a megszállottság béklyójában szenvedőket; a másik kereszt a színpad alján látható. E kettő harapófogója között zajlik az előadás, itt sűrög-forog a besúgók hada - időnként, megítélésem szerint, talán olyankor is, amidőn ez nem volna indokolt vagy az udvar szigorú szabályai szerint elképzelhető - és itt gyűlnek a fellegek az áldozatra szánt Don Carlosnak, II. Fülöp fiának feje fölé.

Egy-egy szerencsés kézzel fölvezetett portré a magánélet és a katolikus egyház kettős szorításában senyedő királyról, Posa márkiról, a nemes lovagról, a becsületnek Verdinél mindig oly nagy szerepet játszó hősi áldozatáról híven szemlélteti azt a kort, amelyben a *Don Carlos* cselekménye játszódik. A rendezőnek bevált szokása, hogy bizonyos jelképekkel keretbe foglalja a játékot. A Bohéméletben például Mimi állandó didergését, a *Carmen*ben a kezdettől jelen lévő féltékenységi motívumot, itt pedig a gyertyák lángját éreztem ilyen szimbólumnak.

A gyertyáknak azért is van különleges dramaturgiai szerepük ebben az előadásban, mert a tűz nemcsak világít, nemcsak Fülöp hajnali áriájában hallható, hogy „a

Verdi: Don Carlos (győri Kisfaludy Színház). Gregor József (Fülöp király) és Bede Fazekas Csaba (Posa márk)





Don Giovanni (Szegedi Nemzeti Színház). Jelenet az előadásból (MTI-fotó - Illovszky Béla felvétele)

gyertyák tövig égtek", hanem láng pusztítja el az autodafé-jelenetben az eretnekeket is. Ez a sors várna Fülöp fiára is, ha a látott verzióban a szerzetes, azaz V. Károly nem mentené meg. Az excsászár Carlost az inkvizíció előtt a kriptába menekíti - e mozzanattal ér véget ez a változat.

A szereplőket Torday Hajnal öltöztet-te roppant díszes ruhákba, amelyek a XVI. századi spanyol udvar ellentéteit is hangsúlyozzák. A színpadkép mellett ez a látványos kivitel is nagymértékben hozzájárul ahhoz, hogy a Bor József rendezte *Don Carlos* megragadó szépséggel jelenjék meg a győri színpadon. Csala Benedek vezénylése fontos tényezője a sikernek: ez a mind nagyobb érzelmi gazdagodást mutató dirigens - ha zenekara néhány botlását és félrecsúszását, valamint a kórus egynémely hamis hangját nem tudta is meggátolni - avatott kézzel fogta egységbe a társulatot, ami ebben az esetben nem volt csekély feladat.

Itt szeretném megjegyezni - és ez a másik két előadásra is vonatkozik -, hogy kritikai megjegyzéseim kizárólag a látott estére érvényesek. A SZÍNHÁZ olvasóinak fölösleges - és talán sértő is - elmagyarázni, hogy az opera az a műfaj, amelyben a prózánál is sokkal több múlik az aznapi diszpozíción vagy indiszpozíción.

A biztonság és a megbízhatóság a *Don Carlos* győri előadásán mindenekelőtt Gregor Józsefet jellemzi. Alakításainak egyikével-másikával vitáztam már - és véleményem részbeni jogosultságát később maga a művész is elismerte-, de hu-

szonöt éves pályafutása alatt azt még soha nem tapasztaltam, hogy fölkészületlenül lépett volna a színpadra. Ha gyönyörű basszus hangon megszólaló énekén nincs is mit vitatnom, Fülöp-alakításának némely plebejus vonása - például első színre lépésekor vagy híres áriájának kezdetén-már nem látszik teljesen indokoltnak. Valószínűleg ez mind a rendezés, mind a művész részéről koncepció kérdése, de számomra nem teljesen elfogadható. Ez az egyetlen pont, ahol nem éreztem kellőképpen megalapozottnak az alakítást; másképpen föltétlenül méltányolható, sőt nagyon fontos, hogy a mostohaanyjába egykor szerelmes fiú és a vetélytársaként színre lépő apa között a megszokottnál kisebb a korkülönbség. Sőt, miután a látott előadáson Don Carlost a mackós mozgású és ezen az estén hangjának nem minden szépségét fölragyogtató Rózsa Sándor játszotta, a hangsúly - és az együttérzés - még inkább eltolódott a féltékeny apa felé.

Posa márkit a színészi készségei és kellemes baritonja alapján méltán becsült Bede Fazekas Csaba azzal a nemes párossal keltette életre, amely Verdi hőseihez megkívántatik, és azzal a jó hangbéli adottsággal, amelyet baritonénekeseitől a zeneszerző ugyancsak megkövetel. Főinkvizítorként Pintér Ferenc nem volt igazi partnere és méltó ellenfele a három főszereplőnek; a dramaturgiailag is nagyon fontos szerepnek inkább csak sematikus vázlatát mutatta be, megfelelő belső tartás, hatást keltő játék és az ehhez szükséges hangbéli adottságok nélkül.

A *Don Carlos*nak három fontos női

közreműködője van; közülük a legnagyobb figyelmet az Erzsébetként debütáló Jobbágy Mária érdemelte ki. Ez az alakítás a premieren ugyan nem mindig nőtt fel hangja mély drámaiságához és szépségéhez - különösen a második kolostorképbeli áriájában -, de ez nehezen is volna elvárható egy lényegében még kezdő művésztől; az indulás mindenképpen biztató. Tas Ildikó - és itt ismét kénytelen vagyok utalni a látott estére - eleinte azt az aggodalmat keltette, hogy nem fog tudni úgy helytállni, mint korábbi szerepeiben, például Carmenként. Ebolija az indításkor meglehetősen indiszponáltnak tűnt, ám a későbbiekben a hang és az előadás minősége erőteljesen javult. Ha játéka most sem elégitett ki maradéktalanul, a királynénak tett vallomása árulásáról már azzal az erővel szólalt meg, amelyet Tas Ildikó értékei között tartunk nyilván. Pirisi Editnek a rendezés a szokottnál nagyobb játékeret és mozgási lehetőséget biztosított; apródként a fátyoldalt nemcsak szépen, hanem jó játékkultúrával is adta elő. Ez utóbbi vonás pedig ebben a mozgalmasságot és állandó akciót kívánó operában elengedhetetlen feltétel.

Don Giovanni

A Don Juan-témának és ezen belül Mozart *Don Giovanni*jának mérhetetlenül nagy az irodalma; nem véletlen, hogy problémáinak gazdagságát tekintve például T. S. Eliot a Hamlettel rokonítja. Túl a mindmáig időszerű témán, maga a mozarti mű, amelyet E. T. A. Hoffmann az

operák operájának tartott, szinte keletkezés és 1787-es prágai bemutatója óta a viták keresztüztüében áll. Lényegében műfaji kérdésekről folyik a vita, de ez egyszersmind fölveti magának a Lorenzo da Ponte írta librettónak és nem utolsósorban a színrevitelnek a kérdéseit is. Nem csupán arról van szó, hogy e mű dramma giocoso vagy opera buffa-e, mert akár tragikus epizódokkal átszótt vígoperának, akár vidám zenés darabnak tekintjük, megítélését nehezíti, hogy eb-

ben a Mozart-operában lényegében jelen van a teljes élet. Szellemes Mozart-kalauzában Spike Hughes csokorba szedte az ábrázolt életjelenségeket, s megállapította: a gyermekszülésen és az alkoholizmuson kívül (bár az utóbbihoz e sorok írója hozzátehetné, hogy a bor dicsérete a címszereplő áriájában, ha nem is alkoholizmusra, ám mindenképpen az ital szeretetére utal) tengernyi érzés zenei formába öntése található meg a remekműben.

A két évszázados polémia a mű értéke-

léséről és a benne ábrázolt érzelmek minőségéről éppen olyan sokrétű és változatos, mint az a katalógus, amelyet Leporello, az ura zsarnoksága ellen időnként föllázadó szolga tár Donna Elvira elé. Az a hatszáznegyven nőszemély, akit Don Giovanni meghódított, legalább olyan szélsőséges típusokat képvisel, mint amilyen szélsőségesek az operában ábrázolt érzelmek.

A szolid és mértékertő rendezések mellett - ilyet láttam például 1987-ben, a Prágai Tavasz alkalmával, a Smetana Színházban, ahol a korszerűséget nem annyira az előadás képviselte (Leporellóként a már nem egészen ifjú, de még illúziót keltő Walter Berryvel!), mint inkább Josef Svoboda remek színpadképe - emlékeztet a Ljubimov rendezte *Don Giovanni* a budapesti Operaházban. Ez a produkció alaposan megosztotta a közönséget; az előadás megértő és rokonszenvező tábor mellett sok ellenlábas is akadt a szovjet rendezőnek, aki ezúttal is valami meghökkenőt, mondhatnám, polgárpukkasztót produkált. Bár Kerényi Miklós Gábor távolról sem olyan nagynevű művész, mint a Taganka igazgatói székébe visszatért szovjet kollégája, és Szeged nem is a világ közepe, *Don Giovanni*-rendezése mégis vitákat váltthatna ki. Főképpen, ha legalább annyian megnéznék, mint nevezetes *Macbeth*- és *A bolygó* hollandi-előadásait.

A rendező már az öltözetekben is a mához közelít. Ezek a ruházatok a latin mondást juttatják eszembe: mutato nomine, de te fabula narratur - azaz változtasd meg a nevet, és rólad szól a mese. Mert az tagadhatatlan, hogy a Da Ponte és Mozart ábrázolta világ nagyon közel áll hozzánk, s erre hívja föl a figyelmet a szegedi előadás is. A Kónya András tervezte, érdekesen elgondolt modern kosztümök mellett Makai Péter színpadképe rácsaival, ketreceivel, korlátaival, a színpad alján elhelyezett hatalmas kereszttel ugyancsak a mai időket idézi emlékeztünkbe. Azt azonban meg kell jegyezni: ahogy más rendezéseiben sem vált ez mindig Kerényi Miklós Gábor előnyére, itt is kissé túlságosan sokat mozgatja a statisztériát, és mintha erőszakoltan kívánná agyunkba vésni, amit szinte valamennyi szereplő úgyis elmond, ábrázol, hogy tudniillik Don Giovanni a nők fogóságában él, boldogul, ragyog-és szenved a kárhozatig. Ha ez a fajta játék erősíti is az ábrázolás hitelét, és jellemfestő erőt kölcsönöz a színpadnak, olykor a sok szaladgálás a zene rovására megy. Lehet, hogy maradi a fölfogásom, de engem zavar - és talán a nézőt is -, ha a legszebb áriák, gyors vagy lassú recitativók közben

Rossini: Hamupipőke (Pécsi Nemzeti Színház). Hamupipőke: Benei Katalin (Tér István felvétele)



futkározás tereli el az énekesekről a figyelmet. Ez ugyanúgy megítélés kérdése, mint annak a hatalmas, ördögi arcnak a szerepeltetése, amelynek kétségkívül van funkciója az előadásban, de számomra kissé naturalisztikusnak hatott. A túlságosan didaktikus rendezésnek és színpadképnek régóta nem vagyok híve, és különösen nem Mozartnál, akinél minden pontosan benne van a zenében. A muzsika nyeli el a Kormányzó személyé-ben Don Giovannit, és ezt nem kell külsődleges eszközökkel külön is hangsúlyozni.

Ha az imént zeneietlenségről szóltam, azt sem hagyhatom említés nélkül: kár, hogy a Kormányzó hangja meg az asztali muzsika Don Giovanni palotájában nem élöben, hanem magnetofonról szól. Az előbbire ugyan lehet magyarázat - a sátniságot a hangszalag fölerősíti -, de annak a muzsikának gépi előadását, amely-ben Mozart, Prága iránti hálája jeleként, felcsendíti a *Figaro* egyik dallamát is (Prágában aratott először igazi sikert Mozartnak ez az operája, a kedvezőtlen bécsi fogadtatás után), csak az erre a feladatra nem eléggé fölkészült zenekar indokolhatja.

Itt kénytelen vagyok ismét utalni rá, hogy megjegyzéseim csak a látott előadásra vonatkoznak. Ez pedig meglehetősen rossz körülmények között zajlott le, mert a számomra ma sem teljesen érthető okok miatt elmaradt bemutatót követően ez volt a második előadás, amely színházi szakemberek szerint mindig visszaesést hoz. Arról, hogy miért kellett hazaküldeni a premierről az odasereglett kritikusokat, különféle pletykák terjengenek. Annyi bizonyos, hogy a címszereplő berekedt, és kénytelen volt lemondani az előadást. Ott volt azonban a másik szereposztás Don Giovannija; ám ő a hírek szerint nem állt olyan biztosan alá-bán, hogy vállalni mert volna az elő-adást.

Ákárhogy történt is, az általam látott estén sem a zenekar, sem a karmester nem volt abban a biztos formájában, amelyet megszoktunk tőlük. Oberfrank Géza, aki jól énekelhető magyar nyelvre újra fordította az operát, ezúttal kissé szabadjára engedte együttesét, amely sem a zenélés fegyelmeiben, sem a hangszercsoportok szép megszólaltatásában nem állt a helyzet magaslatán. Ennyi pontatlanságot ritkán hallottam ebben a zenei múltjára oly büszke városban, s ebben föltehetően ludas volt a társulatnak Szegedről már távozni készülő főzeneigazgatója is.

Más lapra tartozik, bár természetesen az előadás szerves része, Németh József

kitűnően megformált Don Giovannija. Ebben a csapdába esett és pusztulásra ítélt hősben vagy antihősben művészi fokon egyesült mindaz, ami a szerepet élte-ti. A legnagyobb elődökhöz méltó ez az alakítás, játéktechnikájával, okosan végiggondolt szerepformálásával. Talán nem túlzás, ha azt írom: ez a Don Giovanni a világ számos pontján megállná a helyét.

Kevesebb jót mondhatok a többi férfi szereplőről. Kuncz László ezen az estén nagyon rossz formában lépett a színpadra; Leporellója sem hangban, sem alakításban nem elégitett ki. E figura pedig önként kínálja a hálásabbnál hálásabb megoldásokat, ám az énekes nagyon kevéssé élt ezekkel, még a szellemesen színpadra állított Regisztr-áriában sem. Vajk Lászlónak véleményem szerint nem való Don Ottavio lírai szerepe. Más esetekben előnyösebb oldaláról ismertem meg e tenoristát, és akkor zeneileg is biztonságosabban, mi több, a kottát pontosabban megszólaltatva énekelt. Annak ellenére, hogy Gurbán János a társulat egyik erőssége, ezen az estén ugyancsak rossz napot fogott ki; Masettója modoros, fakó és színtelen volt.

A Don Giovanninak olykor passzivitásra kárhoztatott női közreműködői sokkal több elismerést érdemelnek. Matkócsik Éva egy évvel korábbi operavizsgájához mérten nagy fejlődésről tett bizonyosságot: Donna Annájában a kiérlelt drámaiság szép példáját adja, hangja pedig a művész nő sokoldalúságáról tanúskodik. (A vizsgán ugyanis a *Tannhäuser* Erzsébetjéből énekelt részletet, valamint Mozart operájából Donna Elvira egyik áriáját adta elő, márpedig mindkét szerep más karaktert kíván, mint Donna Anna szólama.) Donna Elvirát e szegedi előadáson átélten, mély drámaisággal énekelte a kiváló Pelle Erzsébet. Az ő alakítása ugyanolyan biztonságos pontja volt az előadásnak, mint Vámosy Éva Zerlinája. E bájosan alakító művésznőt nem először nyílik alkalom megdicsérni kedves szerepformálásáért és csengő hangjának tisztaságáért.

Hamupipőke

A Pécsi Nemzeti Színház az utolérte a végzete: a debreceni, majd a szegedi színházépület bezárását követően itt is átépítik a teátrumot, így ez az ugyancsak többtagozatú színház is kényszermegoldásokra van kárhoztatva. Csakhogy míg a debreceniek és a szegediek olyan helyiségben játszhattak, ahol volt valamiféle, e célra létesített zenekari árok is, a jelenlegi pécsi „nagyteremben” még erre sincs

lehetőség. A muzikusokat úgy helyezik el, ahogyan tudják, és a karmester is - némileg illúzióromboló módon - a nézőtér felől jön be. A színpad technikai felszereltségéről kár is szót ejteni; ez csak a legszükségesebb jelzésekre szorítkozhat.

Ilyenformán Rossini *Hamupipőkéjének* előadását igazságtalanság volna azzal a mértékkel mérni, mint a sikeres 1965-ös, majd az 1981-ben felújított operaházi bemutatót, s a Szentendrei Teátrum 1986-os és 1987-es nyári előadásához sem hasonlítható. Szegvári Menyhért Pécssett e kamaraszínháznak is alig nevezhető teremben kénytelen volt megalkudni a körülményekkel, és a Huszár Klára pergő fordításában előadott vígoperából azokat az elemeket hozta a nézőkhöz közelebb - ami a közelséget illeti, ez ebben az esetben nem is eshetett nehezebbre -, amelyek nemcsak triviálisak, hanem jellemfestő erejűek is. Így került testközel-be Hamupipőke gonosz, intrikus mostohaapjának, Don Magnificónak mulatságos alakja; a szerepet Egri Sándor alakította és énekelte, kedvesen, eredeti humorral. Két lányát Csáky Ágnes és Sajdy Júlia megformálásában láthattam; mindketten hangban és játékban is tisztességgel helytálltak. A herceget Derecskei Zsolt némi beszédhibával, a hangokat olykor pöszén ejtve, de szépen énekelte. Nevelőjét Kuncz László, inasát, jó játékkészséggel, Vághelyi Gábor alakította.

Jóllehet, ebben az operaelőadásra semmiképpen sem megfelelő teremben sem a kamarazenekar, sem az énekesek teljesítményét nem lehet igazságosan megítélni, mégis föltűnt, hogy a szereplők ezen az estén nagyon sok zenei hibát vétettek. Ez különösen vonatkozik a címszereplő Binei Katalinra, aki különösen a második felvonásbeli áriájában nem-csak pontatlanul énekelt, hanem mintha hangja sem lett volna beszélni. Ez egyébként másokra is vonatkozott; és nincs olyan muzsikálásra alkalmas terem, amelyben ne lehetett volna észre-venni például Vághelyi Gábornak olykor falsra sikeredett énekét.

Ilyen körülmények között nehezen ítélné meg igazságosan Hirsch Bence vezénylese, bár az biztos, hogy az együttesek összefogásában, különösen a második felvonás fináléjában derekasán helytállt. Ennél több jó aligha mondható el tisztességgel e dirigensi munkáról. Az viszont mindenképpen az előadás javára írható, hogy a férfikórus például szépen énekelt, és Utrik Dóra koreográfiája, a csekély helyet kihasználva, ügyesen színezte az előadást, amelyet Huro Anna-mária takarékos díszleteiben és látványos jelmezeiben adtak elő a jobb sorsra méltó művészek.

VASS ZSUZSA

Új korszak kezdete?

A pécsi évadról

A Pécsi Nemzeti Színház idei évada nyugodtan tekinthető a színház sok éve sokak által várt vajúdo korszakának kezdeti stádiumaként. A színház eddig ugyanis hosszan tartó Csipkerózsika-álmát aludta. Ezt egyébként rajta kívül majd' mindenki tudta is. Es mivel újjászületni csak-is fájdalmas és gyakran sokáig elhúzódó vajúdasok árán lehet, úgy vélem, a színház idei, enyhén szólva és minden szempontból problematikus évadát - egy kevés jóindulattal, mely egyébként is megillet minden újszülöttet - akár egy új kor-szak kezdetének is nevezhetjük. Ezt mindenekelőtt a bizalom mondatja velem, az a bizalom, amely a jövőben gondolkodó, értelmes tolerancia részéről minden még ismeretlennek, újnak kijár.

Másfelől - úgy vélem - az effajta bizalmat mindenekelőtt a város vezetésének kellene példaadón képviselnie. Ha ugyanis ezt nem előlegezi meg saját színháza vezetőinek, úgy azok valóban leküzdhetetlen nehézségek elé kerülnek, mivel a színház sorsa ilyen kezdeti állapotban még majdnem kizárólag a külső megértéstől és figyelemtől függ. Az anyagi támogatás pedig nem csupán illendő, de természetes is kell hogy legyen.

A káosz, a zavarkeltés egyébként sem hathat termékenyítően egy város kultúrájára, ezért hasznosabb kívánni azt az egy-két évet, amíg kiderül a csecsemőről, hogy egyáltalán életképes-e. Egyes jelekből úgy tűnik, a színház az idei évben konfliktusba került a városi vezetéssel, és ehhez járult egy valódi katasztrófa: Sipos Lászlónak, a színház legizgalmasabb fiatal színészének, valamint Gúth Jánosnak, a fiatal dramaturgnak tragikus halála. E kettős katasztrófa még az egyébként sebtiben összeállított, felemás műsorrendet is teljesen szétzilálta. Le kellett venni a műsorról a frissen bemutatott s joggal nagy sikerre számító Brecht-darabot, az *Egy fő az egy főt*, és el kellett halasztani az évad utolsó bemutatóját, Ken Kesey *Kakukkfészekét*. Negyedszázados mozdulatlanság után tehát még a föld is megmozdult a színház alatt, s ezt a földrengéses évadot, ha becsületes akar lenni, a

A Pécsi Nemzeti Színház az évad elején viharos heteket élt át. Igazgatóváltás történt; s az évad műsorterve tulajdonképpen menet közben alakult ki, ugyanakkor az új igazgató, Lengyel György azzal a társulattal kezdte meg a munkát, amelyet még az előző vezetőség szerződöttetett. Így felemás évada volt a pécsi színháznak.

Mindazonáltal fontosnak tartjuk, hogy az újjáformálódó színház kezdeti lépéseit is figyelemmel kísérjük. Éppen ezért az egyes előadásokról eddig megjelent kritikáinkon túl egy összefoglaló jellegű értékelést is közlünk ezúttal, amelyben természetesen szerepelnek azoknak az előadásoknak az értékelései is, amelyekről már írtunk. Egyfelől a szerző sajátos szempontrendszere, másfelől a produkciók egymásra vonatkoztatása indokolja, hogy ilyen terjedelemben és részletességgel foglalkozzunk velük.

kritikának, e nem bennfentes hatalomnak is megértéssel kell kezelnie.

Az idei évadban a színház prózai tagozata tíz bemutatót tartott, melyekből magam nyolcat láttam. A tízes szám egyáltalán nem mondható nagynak, ha azt nézzük, hogy a színháznak három játszóhelye van, és ha figyelembe vesszük azt is, hogy e három helyiség közül egy sem alkalmas balett és opera előadására. Ezért érthető, hogy amíg a nagyszínház meg nem nyílik, a vezetés csak módjával veszi igénybe a két zenei tagozat munkáját, bár a kívülálló számára ez akár mellőzésnek is tűnhet. A kamaraszínház megnyitásának évében ugyan voltak kísérletek, hogy a játszóhelyek alakíthatóságát kamaraopérák bemutatására használják ki, ez az elképzelés azonban a kamaraművek csekély száma, az operajátszás nagy méretekhez szokott hagyománya miatt kivihetetlennek bizonyult. Egyébként a színház operatagozata sem áll azon a művészi és szakmai szinten, hogy az ilyenfajta nehézségekből erényt tudna kovácsolni. A balett elé pedig nyilvánvalóan megoldhatatlan feladatot állított az új szintér. Ismétlem: e problémákat figyelembe véve a tíz prózai bemutató elenyészőnek tűnik. Viszont némiképp érthetővé teszi ezt az alacsony számot a viszontagságos évadkezdés és a színészgárda kis létszáma. Nem kétlem, hogy vannak még hasonlóan kevés színésszel működő vidéki társulatok az országban, de azok egyrészt nem repertoárrendszer szerint játszanak, másrészt nézőterük jóval nagyobb, ugyanakkor maximum két színpaddal rendelkeznek. Egyszóval Pécsen idén az a fura helyzet állt elő, hogy egyszerűen nem tudták ellátni előadásokkal a három helyiséget és a nézőket.

Két zenés darabot mutattak be az idén a pécsiek: Strauss *Bécsi vérét* és az *Imádok férjhez menni* című zenés játékot. A külföldi klasszikusokat egy Brecht-, egy Shakespeare- és egy Albee-bemutató képviselte. Magyar klasszikust az idén nem mutattak be, sőt szokásuktól eltérően ösbemutatót sem tartottak (bár Mészöly Miklós *Ablakmosója* hazai be-

mutatónak számíthat, lévén hogy a miskolci premier után közvetlenül letiltották, és azóta sem játszhatták Magyarországon. A szokatlan, modern hangvételű és dramaturgiájú drámatípusokat Mészöly művén kívül még Nadas Péter *Találkozása* képviselte, és jutott még hely Szabó Magda történelmi játékának, az *Az a szép, fényes napnak* és a gyerekek számára Romhányi József *Csipkerózsikájának* is. Eklektikus program, nagy színvonalkülönbségekkel, már ami a darabokat illeti, és többnyire nem túl meggyőző előadások. Egyedüli kivétel mind rendezői, mind színészi szempontból Nadas Találkozásának végiggondolt előadása volt, ami azért érdekes, mert ez a mű a többihez képest, de általában is hallatlan energiát, szakmai felkészültséget, művészi ihletettséget és nem kis merészséget igényel a színre vívóktól.

Egy fő az egy fő

Az előadást a szakma egyértelműen az évad kimagasló produkciójának minősítette, és valószínű, hogy ha megéri, nagy tetszést aratott volna mind az igényesebb, mind a könnyű műfajokat preferáló közönség körében is. Sipos László tragikus halálának következtében azonban le kellett venni a műsorról, és így a pesti színházi találkozó sem vehet részt. Nagy kár, hiszen évek óta ez lett volna az egyetlen pécsi előadás, amely kivívhatta volna a főváros inyenecinek is a tetszését, és igazolhatta volna: a Pécsi Nemzeti Színház is képes színházi csemegéket prezentálni, ha olyan rendező kezébe kerül a társulat, aki alkalmazkodni tud annak jellegéhez, amellyel fel tudja kelteni a színészek fantáziáját.

Csiszár Imre tehát valamiféle csodát hozott létre e stagnáló, helyét már több éve nem találó közegben, annak ellenére, hogy tavalyi találkozója a társulattal még igencsak felemás eredményt hozott. Gogol *Háztűznézőjének* előadása számos színpadi ötlet ellenére sem sikerült; a társulattal való összhang hiánya nagyon is érezhető volt, és úgy tűnt, a rendező egy

idő után kiengedte a gyeplőt a kezéből. Maga a produkció egyébként - főként Gogolnak köszönhetően - néhol még élvezetes is volt, csak éppen érdektelen maradt. Nos, az idén Csiszár mára társulat jellegének megfelelően választott darabot és koncepciót, és láthatóan azt is nagyon jól tudta: mikor, hol, kikkel és mit kíván csinálni.

Brechtet választotta, azt a drámaíró, akít nálunk máig nem könnyű megszerettetni sem a színészekkel, sem pedig a közönséggel. Brecht ugyanis túl kemény és túl intellektuális szerzőnek számít a magyar színházak megszokott repertoárjában és a színi stílusok számára is. Az *Egy fő az egy fő* pedig még a brechti stílusú művek között is idegennek hat; érdemei ellenére erényeiről a rendezőknek ritkán sikerül számot adniuk, így hát elő sem veszik. Érdekes választás mindenesetre, ha még azt is figyelembe vesszük, hogy a pécsi színház ízlésétől és gyakorlatától a lehető legidegenebb. Csiszár azonban kompromisszumot kötött; egyfelől a darabbal egyezett ki, másfelől a színészekkel. Koncepcióját a következőképpen valósította meg: az egyébként a mű epilógusát képező kantinszínház-jelenetet az előadás keretévé tette, és beépítette a cselekménybe. Ezzel nem csupán nagyfokú profizmusról, de egyenesen dramaturgiai leleménnyel tett tanúbizonyságot, hiszen a megoldás annyira meggyőző volt, hogy a brechti epilógusszerkezetet egyenesen kérdésessé tette. A gyarmati katona, - [g itt tehát kezdettől fogva a kantinban üldögél, miközben maguk a katonák játszanak előttük egy mulattató katonasztorit egy emberről, akiből akarata ellenére, sőt egyenesen akaratszerűségének köszönhetően, katonát faragnak. Egy másik ember bőrébe bújtatják, hogy meglegyen a létszám. Az előadás végére hamisítatlan vérengző gépkatona, amolyan öldöklő automata válik belőle, és a keretnek köszönhetően e történet mindvégig arra szolgál, hogy a katonák a kantinban jól és hasznosan mulassanak. Hiszen számukra a történet haszna. tanulsága a katonáélet elsajátíthatóságának gyötrelmes, mindazonáltal már múlttá szépült, részleteiben elfelejtett, már-már nosztalgikus pátusza. Csiszárnak arra sincs szüksége, hogy a „valódi” nézőtől e „pátoszt” el-idegenítse, hiszen a brechti forma végig megteszi ezt helyette is. Így aztán az előadás végén a nézőtéri mennyezetről le-hulló röpcédulaeső *Az emberi és polgári jogok* nyilatkozatának szövegével sem pusztán dekoratív, modernkedő ötlet, hanem stílszerű ráadás, a kimondás brechti gesztusa lesz. Az már más kérdés, hogy a darab ennél némileg bonyolul



Tőrek Zsuzsa és Héjja Sándor az Antonius és Kleopátrában (Tér István felvétele)

tabb, bár - ez kétségtelen - jóval szárazabb is. Brecht érezhetően nem szereti a hőst. Ő nem a hatalmakat általában, hanem az embert, a világot alakító egyént teszi felelőssé az emberi elnyomódásért, vagy pontosabban azt is. Ettől politikai, aktív színház az övé, s a legkevésbé sem moralizál az elnyomottak érdekében. Egyébként Csiszár sem moralizálni akart: az előadás egésze arról tanúskodik, hogy a rendező, bár magas szakmai igényrel, egyszerűen csak szórakoztatni kívánta a közönséget. Rájött, hogy a brechti songok diszharmonikus csengésük ellenére is ma már igazi verbő melodíák (nem véletlenül került bele az előadásba Brecht összes ismert songja, leginkább természetesen a *Koldusopera*-ból), és óriási lehetőséget rejtenek magukban, ha táncra termett, kissé fanyar humorú, jól éneklő és komédiázni vágyó színészek veszik birtokukba őket. És az az igazság, hogy ez a fajta színjátszás a

pécsi prózai társulat erőssége, ha úgy tetszik, igazi karaktere. Főként mivel olyan nagyszerű szubrett a vezető egyéniség közöttük, mint Vári Éva. Sipos Lászlótól pedig Link Laja szerepében bravúros alakítást láthattunk: kerek képű, jól táplált, ártatlan gombszemekkel naivan a világra csodálkozó kis Pierrot-t formált, akiből a végére merev tekintetű katonaautomata lett. Alakítása lenyűgözően sokoldalú, ötletes és érzéketes volt, a Siposra mindig jellemző fizikai odaadással és szellemi rálátással. Sipos nagy ígéret volt - és mindössze harminchárom éves...

A pécsi *Egy fő az egy fő* a társulat legjobb erőit felmutató, élvezetes és szakmailag is kifogástalan előadás volt, de nem brechti színház. Ezt egyébként még ma is csak kevesen kérik tőle számon. Saját mércéjéhez képest egyetlen hibája, hogy sok helyütt kacérkodott a könnyű műfajjal. Ha Sipos alakítása nem lett vol-

na következetesen éles és végiggondolt, úgy talán az előadás még negédesen moralizáló is lett volna, így azonban ezt a buktatót sikerült elkerülnie. A másikat azonban nem: a közönség leginkább magas szinten előadott, látványos és jópofa musicalt láthatott, némi poroszos keménységgel meghintve.

Találkozás

Nádas drámájának bemutatása a színház műsorpolitikai lehetőségeinek szempontjából is üdvözlendő gesztus. Mindekelőtt azért, mert az alkotóknak nem kellett a társulat jelenlegi, labilis állapothoz és színvonalához alkalmazkodniuk, mivel a darab, ha a zenészeket nem számítjuk, mindössze két színészre épül. Másfelől a *Találkozás* a kamaraszínház körülményeinek is megfelelő kísérleti mű, amely nem igényel sem nagy közönséget, sem nagyszínházi méreteket. Azonkívül remekmű, bár nagy merészséget és művészi odaadást kíván az alkotóktól s nem kevesebb affinitást a befogadótól. Külön örülhetünk az új igazgató azon gesztusának, hogy Vincze János személyében beengedte színházába az úgynevezett Harmadik Színházat. A Harmadik Színház ugyanis annak idején - sejtésem szerint - éppen a Pécsi Nemzeti Színház ellenében, azzal keményen felelve jött létre. Az az igény születte, hogy a nagyszínháztól már évek óta elforduló pécsi értelmiség és diákság színházi igényeit kielégítse, hiszen a közönség évek óta tüntet azzal, hogy zárandokutakat tesz Kaposvárra, és nagy ívben elke-

rüli saját színházát. Ezekből a nézőkből soha nem veszett ki az az igencsak jogosnak tűnő igény, hogy ők is hassanak városuk színházi arculatára, és soha nem nyugodtak bele abba, hogy szeretett városukban közérdekű és színvonalas színjátszás helyett a művészi pangás és a provincializmus vált uralkodóvá. Vincze a Harmadik Színház tehetséges és ambiciózus rendezője, aki már több éve furcsa módon a Pécsi Nemzeti Színház művészeivel dolgozik együtt; azokkal, akikben eszerint ugyancsak megvan az igény és a készség közérdekű előadások létrehozására. Lengyel György tehát nyitott a nyitott színházi fórumok felé, és ezzel valószínűleg új korszak kezdődött a pécsi színházi élet történetében.

Maga az előadás annyira ihletett, érzékeny és a műnek megfelelő, olyan következetes módszerrel megteremtett, hogy egészen más problémákat vet fel, mint annak idején a vígszínházi *Találkozás*, amely olyannyira érzéketlen maradt a mű világával szemben, hogy a szakmát kizárólag a stílári, esztétikai és színház-történeti problémákra orientálta. A kritika tollát akkor egyes-egyedül a mű védelme vezette, mivel a színpadi meg nem valósulás a nézőt tökéletesen elzárta attól a világtól, amelyből és amelyért a mű egyáltalán létrejött és színpadra kívánczolt. Pécssett a mű életre kelt, így a néző felzárkózott a dráma valódi régióihoz, bebocsátást nyert a darab sajátos és közérdekű színpadi világába.

A pécsi *Találkozás* valódi találkozás két színpadi ember és a színpad élő lelkiismerete, a közönség történelmi lelkiis-

merete, a nyilvános lelkiismeret között. Egyáltalán nem az ötvenes évekről szól - annál ezerszer komolyabb és lelkiismeretesebb. Őszintébb és egyetemesebb is. Egy fiú, a Fiatalember keresi sorsát, önmagát. Múltja, amely jelene egyedüli kiindulópontja lehet, apja érintetlenül hagyott, bemocskolatlan fényképévé merevült, egy érthetetlen öngyilkos miatt. Az egyén számára a történet, a történelem mint önmegértés, mint személyiséget kibontakoztató csíra, mint hathatós szemlélet, csakis saját múltja, genetikai valója által építhető fel, ragadható meg. A Fiatalembertől ezt a sejtépző tudati orgánusnumot vette el a történelem drasztikus téblábolása, személyekre lebontott öncsonkítása. A szál szakadt meg, amellyel önmaga egyediségét mérheti, s mindez azért, azzal a praktikus célzattal történt, hogy ne ismerhesse fel önmaga torzképét, azt az arcélt, mely mindannyiunk arcát ékíti, ha nem is kell kontúrjával mindig farkasszemet néznünk. De az, akinek nem volt apja, az tudja, mit jelent e hiány, a bemocskolatlan közéleti apaság jelene, sőt akinek volt, az is tudja, érezte, legfeljebb öntudatlanul élte át mindannak rizikóját, amit megfoghatatlan felelősségnek nevezhetünk.

A nő oldaláról nézve a *Találkozás* egyszerű rémtörténet. De a másik oldal a beszédesebb, hiszen a nő története a fiú öncsonkításává lesz; számára a találkozás nem más, mint az általa meg nem történt, ugyanakkor kitörölhetetlenül és kegyetlenül elsajátított, csak emberfeletti erőfeszítések árán vállalható múlt megértése. Az egyedüli történet érintése folytatás és valódi kezdet, kegyelem nélkül.

A *Találkozás* nem két ember egymásra találásának története, hiszen a két sors nem találkozik egymással, hanem egyfelől önmagát idézi fel mint múltat, másfelől a történet, a felidézés a másik sors szembesüléséért történik. A másik ebből a múltból építené fel önmagát, ha képessé válna elfogadni, magába építeni, ön-maga számára termékennyé, elfogadható genezissé tenni az apa történetét. Rituálé zajlik előttünk: a még meg nem született jelen, ez egyszerű betöltetlen lét kiált a múltért, a test a lélekért, a kiszakíthatóság a folyamathoz, azért, hogy folytatás lehessen. A csecsemő üvöltése ez a keresztvízért, azzal a különbséggel, hogy az újszülött igényét a bizakodó öntudatlanság még könnyűvé és problémamentessé szublimálja. Nem véletlen, hogy Nádas darabját át- meg átszövik a keresztény szimbólumok, az érintés ismétlődő motívumától a megtisztulást és befogadást egyaránt jelentő lemosdatásig.

Törekly Zsuzsa és Nádaházi Péter Mészöly Miklós: Ablakmosó című drámájának pécsi előadásában (MTI-fotó)



Hogy mi történik a nő végső távozása után, azt Nádas természetesen a nézőre bízta. Hiszen a történet nem más, mint a saját történetünk, vagyis, mint minden rítus, mindig ismétlődő és elsajátítandó beépülés az itt és most állapotába, mintegy tudatossá, múlttal terhessé, öntudat-ra ébredővé emelve az öntudatlan jelent, a történetnélküliség és etikátlanság állapotát, azt az állapotot, amelyben a néző ideális esetben a nézőtérre belülni kényszerül.

Minderről a pécsi előadás győzött meg, így fel sem merülhettek bennem holmi dramaturgiai és stílusproblémák. Az előadás egyértelmű bizonyíték arra, hogy a szokatlan dramaturgia - mely egyébként sem annyira szokatlan, legfeljebb egy teljesen érzéketlen előadás mutathatja annak -, egyszóval Nádas drámakezelése csak addig nevezhető ezoterikusnak, amíg ihletetlen elő nem adják. Amennyiben ez megtörténik - íme, a példa -, nehezen emészthetősége kizárólag lelkiismereti kérdéssé válik. És valóban ez az előadás kevésbé titkolt célja: mindannyiunk történetének, sorsunk és mások sorsának bizonyos fordulóik, lelkiismereti kérdéssé kell válnia, egymás történetébe csak így épülhetünk hasznos építőkövekként. Ilyen hozzáállással kellene építenünk mindannyiunk történetét, történeteit, vagyis a történelmet - kegyetlen rituálék, szembesítések által.

Az ilyen típusú drámaépítkezés kizár mindenfajta megoldási maszlagot, nem a célból kíván színpadra kerülni, hogy feloldja a létező paradoxonokat, hanem hogy szembesítsen és a lehető legintenzívebb és leghatékonyabb lelki energiákat mozgósítsa. Mindenekelőtt a színészekben. De mielőtt az alkotó trió értékelésére kitérnék, néhány szót a zenei megvalósításáról. Nádas Vidovszky László zenéjével, hang- és zeneeffektusaival mintegy zenedrámává kívánta átműsíteni művét. Mindenesetre nem tagadható: a dráma önmagában annyira zárt, költői világ, hogy ez a fajta átminősítés egyrészt fölöslegesnek tűnik, másrészt nem is jöhet létre. A zene távolról sem képes a maga egyértelműségében drámai küzdelemre kiállni a darabbal. Ugyanakkor mint zenei effektek sora hallatlanul pontos és meggyőző, mondhatni, kongeniális. Pontos, feszes, kiemelő funkciójú.

A dráma jellegéből következően a színészi stílusgyakorlatozás nem lehet megfelelő hozzáállás. Nincs is értelme; az előadás koreográfiája tökéletesen adott, mint a szertartásoké általában, az ötletesség és a rafinált realizmus darabjaira szedné szét. Egy megoldás létezhet: az intenzív megélés, a szikár beilleszkedés e



Sebők Klára és Puskás Tamás Nádas Péter Találkozásában

két emberi kozmoszba, a tetemrehívás alkotói gesztusa. Önmagunkat kihívni, legmélyebb lelki rétegeinket előcsalogatni, mintegy a történet megkettőzött ütközőpontjaként. Sebők Klára és Puskás Tamás pontosan ezt teszik, olyan magától értetődő formában és létezésben, hogy „praktikaik” alig elemezhetőek.

Puskásnak a hallgatásai a legérzékletesebbek; magától értetődő találkozás ez a szereppel, hiszen Puskásnak eddig is színpadi hallgatásai voltak beszédesebbek megszólalásainál. Közvetlen akciói gyakran tanúskodtak sutaságról, gátlásokról. Viszont mélyértelműen tud figyelni, kimondottan intellektuálisak és főként jelenlevők a hallgatásai. Alakítása intenzív jelenlét, tele vibráló feszültséggel, mely ki is tör, mégpedig a legfájdalmasabb, már-már fizikai kinokat sejtető gesztusokban. Vannak pillanatok, amikor üvöltésre kényszeríti a helyzetet, van, amikor menekülésre, van úgy, hogy a kíváncsiság fájdalma tetőfokára nehezen hágó orgazmusként ömlik ki belőle; nem sorolom tovább: a megértés és megismerés kiönlési kíváncsi, de visszafogásra kényszerített fájdalma megszámlálhatatlan alkalommal járja át tagjait - és mégis mindig hiteles tud maradni.

Sebők Klárának egyrészt könnyebb, másrészt nehezebb helyzete van. A történet őt végül is beszélteti, a történet pedig önmaga is intenzív, költői jelenlét. Másrészt viszont ő alig mozoghat: a mű koreográfiája - néhány praktikus-rituális mozdulaton kívül - nem ad számára lehetőséget a fizikai cselekvésre, legalábbis a lemosdatási jelenetig nem. Egyenes, büszke tartás jellemzi, széken úgy ül mozdulatlanul, mint egy, a sorscsapások által megedzett, mindentudó, bölcs aszszony. Mint a múlt tudata, mint az éppen telítettsége által megmerevedett, az életől levált, anakronisztikus, fenséges idő. A múlt jelenléte, a mindenre magyarázatot kínáló, kitarulkozni akaró titok. Sorsként, fátumként van jelen, de csak azután, hogy a fiú megjelenik, csak a hozzá való viszonyában az, ami. Fensége a fiú jelenlétéből táru elénk. Amiről még szólni kell: gyönyörű beszédéről és éles, önmagába fordult, kitisztult pillantásáról. Beszédének fortéig hatoló és vissza-visszatérő színskálájából szépen, ízese formált szavakban, habozón, majd szilaj görgetéggént buggyan elő a múlt, önmagunk előtörténete, létünk értelme vagy értelmetlensége, az egyénre lobontott titkok titka. Személye, jelenléte a

múlt, a jelen s a jövő, és ez asszony-nak mi vagyunk mindannyian egyetlen ivadékai. Hogy ezt Sebők Klára el tudta hitetni velünk, nagy színészi és emberi tett.

Nyilvánvaló: következetes rendezői irányítás nélkül e két nagyszerű színészi teljesítmény nem jöhetett volna létre. Természetesen semmiféle látványos rendezői gesztus, semmi nagyképű előtérbe tolakodás nem segít - szerencsére - eligazodni abban, mennyire a rendezőé is az előadás. Annál beszédesebb bizonyíték maga a színészi jelenlét, és főként a két színész egymásra hangoltsága, a találkozás intenzitása. A többi, igazi rendezőhöz méltóan, a próbák titka maradt, és így vált az előadást formáló erővé.

Antonius és Kleopátra

Már harmadik éve Shakespeare a Pécsi Nemzeti Színház nagy mumusa. Ez persze egyáltalán nem kizárólag pécsi sajátosság; ritka eset, hogy egy Shakespeare-bemutató ne vezesse totális zsákutcába színházaink azon, egyébként becsülendő igyekezetét, hogy igényes korszerűséggel szövegezzék meg a nagy angol drámai költszetét. É bemutatók az esetek többségében csupán felnagyítani képesek színházaink színészi és egyéb alkotói gondjait, ugyanakkor a legtöbbször homályban hagyják azokat a törekvéseket, melyek a választást indokolhatnák. Ma már sokkal ritkábban fordulnak Shakespeare-hez a magyar rendezők; a magyar színház jelenlegi korszakában a művészi megmértetés igénye és az igényes gondolatosság inkább olyan művek révén kíván felszínre törni, melyek sok évig ki voltak tiltva a színpadról. Shakespeare-re addig „fanyalodtak” izgalmas világgéppel rendelkező rendezőink, amíg az úgynevezett avantgárd és az aktuálpolitikai színház egyaránt háttérbe szorult a kényszerűlt. A betilthatatlan klasszikusokkal, akiket bíráltni csak fordítói szempontból és hitviták formájában lehetett (mely utóbbiakban a mű eleve adott kánonként szerepelt), e parnasszusról letaszíthatatlan nagyságokkal ma már csínjában a színházi gyakorlat is (talán Molière-t kivéve, akit mindenkor lehetett rosszul vagy félkész állapotban is játszani). Kevés ma az a kvalitásos rendező, aki ne félne - egyébként joggal - Shakespeare-től; az ok, azt hiszem, nem szorul különösebb magyarázatra. Shakespeare színháza mai ezerszínű és sokoldalú színházi eszköztárunk ellenére is megközelíthetetlennek tűnik. Úgy vélem, az okok sokkal inkább világnézeti. Shakespeare költszetének, dramaturgiájának

egyetemessége, amely független a színház masinériaproblémáitól, mindennek előtt jelenünk következetes, őszinte, dialektikus szemléletét követelné meg. Válasz a további közhelyeket is, úgy vélem, Shakespeare drámáinak bemutatása valamiféle filozófiai (etikai-esztétikai) tisztálást, letisztulást igényel még a legnagyobb káosz idején, sőt épp akkor tehető igazán aktuálissá, érzékletessé a shakespeare-i művészet. És ez az az alapfeltétel, amely ma mérhetetlenül anakronisztikusnak tűnik; véleményem szerint ez korunk legszembevetőbb hiánybetegsége. Mi sem bizonyítja jobban e nagyképűnek minősíthető megállapításomat, mint azok az előadások, melyek kiváló stílusérzékkel játszadoznak el a shakespeare-i formával, anélkül hogy annak gondolatossága, drámaisága egy pillanatra is megérintené a játékosokat.

Lengyel György rendezése ugyan nem puffogat ríktó színházi sablonokat a levegőbe, ennek ellenére az ő értelmezése sem képes felszínre törni a pécsi *Antonius és Kleopátra* színpadán. Ennek következtében meg sem kísérelhetem annak elemzését. Az új igazgató érezhetően mindenekelőtt két új színésznőnek kívánt kiváló szereplehetőséget adni: a Harag György erdélyi társulatából áttelepült Héjja Sándornak és Sebők Klárának, akiknek kora és művészi érettsége orientálta nyilvánvalóan a rendezőt a dráma kiválasztásában is. É két jelentős színészegyéniségnek számunkra sajátos stílusa van, mely nem is annyira az erdélyi színjátszás erős hagyományaiból, hanem annak világnézeti jellegéből nőtt ki. Úgy vélem, ez a Magyarországon kissé idegennek ható színészi attitűd, e markánsan erdélyi világlátás és atmoszféra irányíthatta a rendezői koncepció alakulását a mű elemzésekor. Lengyel valószínűleg vonzódik ehhez az oxigéndús levegőt árasztó nagystílu hozzáálláshoz, a robusztus nagyságot teremteni hivatott játékszemeletéhez. Amely egyébként távolról sem mentes a dekadenciától, sőt annak színei át- és átjárják gondolatosságát. Ez a dekadencia azonban még mentes a szépség magába záruló bölcseletétől, innen eredeztethető nagystílu és vad dialektikája, hatalmas hangulati színkálaja. Akár ideális is lehetne a shakespeare-i létűnt, anakronisztikus hősiességideáljának és menthetelen elmúlásának megidézésében. E lehetséges rendezői logikának azonban két hátulütője, ha úgy tetszik, kerékkötője van: egyfelől a magyar színészet, másfelől a magyar közönség mássága, e szemlélettől való totális idegensége, mely eddig is mindössze érdekes egzotikumként kezelte e stílust. A pá

tosz, a közvetlen lelki kitérülködés ma már oly mértékben idegen lelki alkantunktól és gondolkodásunktól, hogy legszívesebben menekülnénk az effajta lelki kényszerűlt. Függetlenül attól, hogy természetszerűleg igényünk azért van rá; ez esetben meghallgatunk egy Mozart-áriát, avagy, akinek ez a gusztusa, megnézi, mondjuk, még egyszer *az István, a királyt*.

De visszatérve az előadáshoz: hacsak egy része is igaz annak, amit a rendező szándékáról elmondtam, úgy a dolog végül is a visszajára sült el. A két főszereplőn kívül a színészek a mű iránti teljes érintetlenségről tettek tanúbizonyságot. Így a néző még azt sem döntheti el, melyik tábor az, amelyik mellé esetleg odaállhatna. A dráma vad, rohanó, a nagyságokat maga alá temető cselekménye unalmas, érthetetlen, tét nélküli dialógokban olvad semmivé.

Nem félünk a farkastól

Albee négyszemélyes társalgási drámájának főhősei, Martha és George kegyetlen, az obszcenitást sem nélkülöző hangnemben, szelleműdű szavak által gyilkolja egymást házastársi és alkoholista minőségben. Mellettük pedig kis híján halálra issza magát két, hasonló sorsra hivatott kezdő, az ifjú feltörekvők, ugyancsak házastársi minőségben. Az idősebb pár kicsit szimpatikusabb, a fiatalabb kicsit ellenszenvesebb. Az előbbiektől szimpatikusabbak, hogy legalább őszinték.

Az író erőssége a szópárbaj, amelynek kezelésében látszólag kifogyhatatlan. Másrészt Albee hallatlanul ügyesen mozog abban a dramaturgiai közegben, amelyet ma leginkább Neil Simon képvisel. Távolról sem kívánom azt állítani, hogy annyira felületes is; Albee végül is érzékletes képet ad hazája jó módú, bár sokra nem jutott, perspektívtalan értelmiségének magánéleti nyomoráról. Ennek ellenére úgy vélem, Albee drámája addig volt számunkra igazán érdekes, amíg ki voltunk rekesztve az amerikai társadalom gondjainak és hétköznapijainak ismeretéből; pletykaigényeink kielégülése után már új áldozatokra vágyunk. A hasonlóan nyenyec falatokat egyszer is elég megrágni, ízei ugyanis kissé mesterkélték és túl könnyen emészthetők.

A *Nem félünk a farkastól* Lengyel György nosztalgia rendezése közé tartozik. A két bravúrszerepre két kiváló, rutinos színészt talált: Héjja Sándort és Vári Évát. Ha van szerep, amely Várinak fekszik, ez az. Szellemesen, érzékenyen formálja meg az egyébként fizikailag sem könnyű szerepet - persze a töle megszö-

kott könnyed, elegáns módon. De ez egyáltalán nem árt a szerepnek, a legkevésbé pedig a nézőnek. Mivel Albee darabja egyáltalán nem szívügyem, így a legkevésbé sem bosszantott az a kissé felszínes hozzáállás, amelyet szerepe iránt időnként mutatott - ellenkezőleg, egyenesen mulattatott. Héjját azonban csak tapasztaltsága mentette meg attól, hogy a színpadi világ elegáns dekadenciáját súlyosabb, érces egyénisége ne kontrakurírozza; nem elég elpuhult szerepéhez. A két halvány szerep halványabb megformálókra talált. Moravetz Levente jelenlegi hozzáállása szerepeihez halvány esélyt sem sejtet arra, hogy problémaérzékeny alakítást várhassunk tőle. Örömtelien és felelősség nélkül lubickol, magánszámokat lejt színpadi környezetében. Töreky Zsuzsa a leghalványabb szerepet kapta. Becsületesen, de eléggé érdektelenül játssza Honey színtelenül önző, kis szerepét.

Lengyel eddigi pécsi rendezői tevékenysége azt látszik bizonyítani, hogy elsősorban színészcentrikus színházra vágyik, pontosabban azt szereti mint rendező. Ugyanakkor ez irányú törekvéseit erősen korlátozza a pécsi társulat korántsem ideális összetétele. Ezt bizonyította mindenekelőtt az *Antonius és Kleopátra* érdektelenségbe való fulladása. De a mindössze négyszereplős Albee-darab sem tudta elrejtetni, hogy Pécsen hatalmas, kiterjedt színházi üzem működik, rosszul összeválogatott színészekkel. E siralmas helyzetet egyébként az új vezető elődjétől örökölte.

Ablakmosó

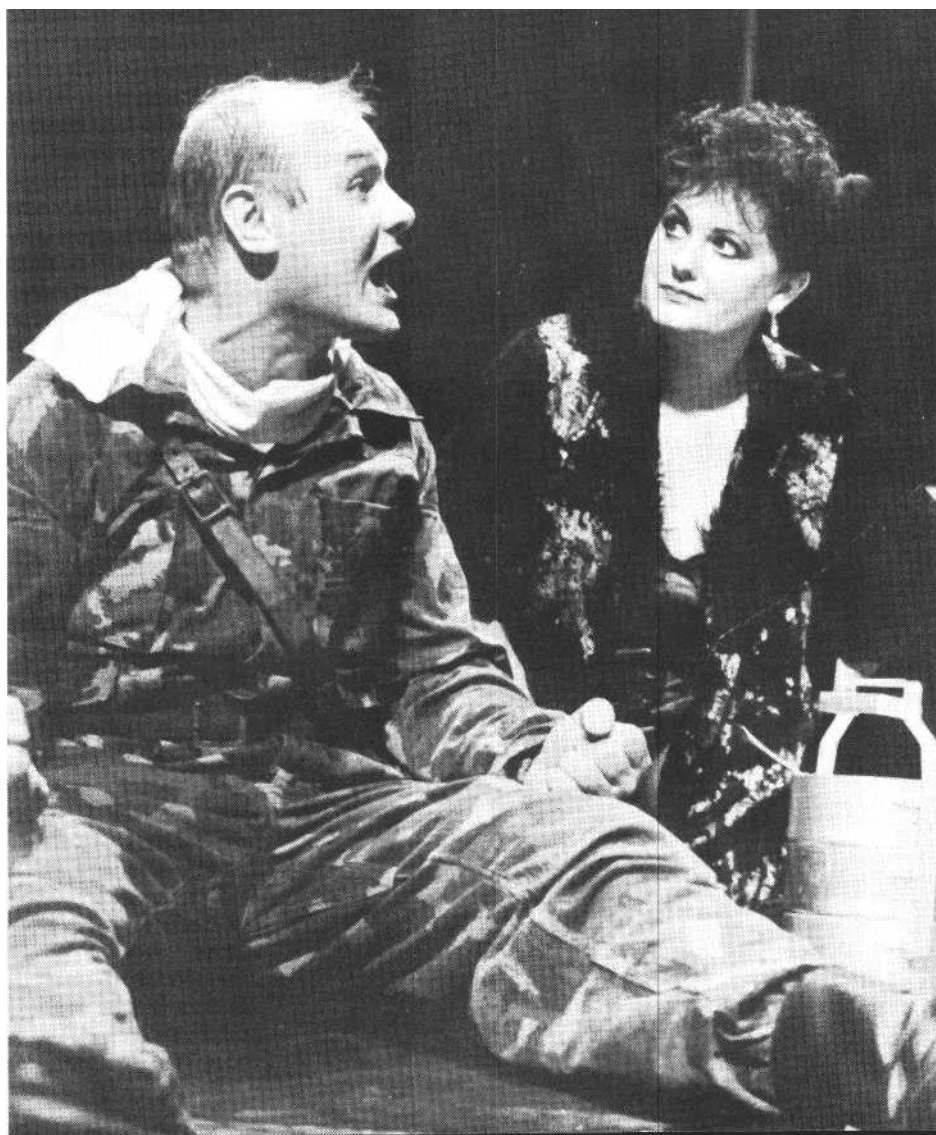
Mészöly darabja a hatalom természetéről szól. Annak a kornak utánérzeteként íródott, melyet sztálini korszaknak nevezünk. A hatalom egy szimpla ablakmosó személyében képviseltetik benne. Szimpasága egyébként csak látszat, hiszen ő szimbolizálja a mindnyájunk ablakán beleselkedő, először csak szelíden hogylétünk felől érdeklődő, majd egyre agresszívebben belénk hatolni akaró, szándékainkat a legkisebb szívlökésekig kifürkészni igyekvő kisstílű önkényt, a saját hangjuktól is megijedni képes, öncélú hatalmakat, melyek sűrűn tenyésznek reális politikai erők összecsapásainak előestéjén. A par excellence öncélú hatalomról van szó, amely csak saját álarcát képes elviselni mások tekintetében, mert valódi arca egyébként sincs; arculata ugyanis nem társadalmi célokból tevődik össze, hanem önmaga tömjénezésében oszlik semmivé, megfoghatatlanná. Ezért is épített magának annyi gigászi méretű

önportrét; mindenben önmagát akarja látni, s mivel ő maga ördögien torz ködkép, ezért összeharcsolja előző nagy korok stílusát, hogy azok felnagyított képei mögé rejthesse saját valódi jelentéktelenségét. Az Ablakmosó nem túl erős színpadi mű. Vannak ugyan mély költői-ségről tanúskodó, megkapó sorai, de mint dráma tulajdonképpen nem íródott meg. Például teljesen hiányzik az alakok emberi, az ablakmosó esetében pedig elvontabb, clownszerűen ördögi arcképe. Csúpan érveik vannak arra vonatkozóan, hogy mik ők, s mit akarnak. A mű nehezen adható elő, a pécsi változat pedig még a vártnál is egysíkúbb, ötletlenebb. Fogalmam sincs, miért választotta Bodolay Géza éppen ezt a darabot vendégrendezéséhez, mivel sem megfelelő színészeket nem lelt esetleges mondandójához, s az sem látható, hogy a dráma különösebben megmozgatta volna rendezői fantáziáját.

Nádházi Péter és Töreky Zsuzsa Tomi és Anni szerepében szimpatikus fiatal párt formál, még arra is képesek, hogy alakjaik félelmeit, kiszolgáltatottságát és tehetetlenségét több színben mutassák fel, de arra már kevésbé, hogy elemi erővel érzékeltessék azt a kegyetlen lelki folyamatot, az önmeghasonlást, a felnőtté válás keserű kínjait, amire az ablakmosó kényszeríti őket. Minderről persze nemigen tehetnek.

Bánky Gábor túlságosan egysíkú az ablakmosó szerepében, pedig neki van a legtöbb játéklehetősége, megkockáztatom, még bravúrozhatna is a szerep egy-szerre ördögi és clowns hangütéseiben. Mindezt azonban nem teszi, így játékában a hatalom mindössze unalmas fecsegés formájában asszisztál önmaga védelméhez. Paál László és Sólyom Katalin a Házmaster és a Házmasterné szerepében hatásos színészi sablonokba menekül-

Sipos László (Link Laja) és Vári Éva (Hocinesze Leokádia) Brecht: *Egy fő az egy fő* című művének pécsi előadásában



nek: Paál az élettől csak pofonokat kapó, megnyomorított kisember öreges, megtört sablonjaiba, Sólyom pedig ennek női változatába.

Az a szép, fényes nap

A Pécsi Nemzeti Színház nagyon szereti a történelmi példázatokot, legalábbis Nógrádi Róbert, a leköszönt igazgató biztosan, hiszen eddig majd' minden évben megrendezett egyet. Amíg a színháznak Illyéssel és Hernádival szerződése volt legújabb drámáik bemutatására, addig e két háziszíró szállította a társulat számára a magyar történelmi sorsfordulók etikai problémáitól terhes, néhol patetikus, gyakran azonban nem kevés iróniával átszőtt paraboláit, és a színháznak így módon gyakran évenként volt egy ösbemutatója.

Szabó Magda történelmi játékát, mely az I. István megkoronázása előtti napon játszódik, már 1976-ban bemutatta a Nemzeti Színház, elég szép sikerrel. Akkor még kimondottan újszerűnek hatott az a hang, melyet az író e jelentős magyar történelmi dátum megelevenítéséhez megütött, bár már akkor kijelentette: drámája elsősorban arról a szellemi-etikai problémakomplexumról, sőt komplexusról szól, amelyet a 45 utáni magyar társadalmi változás okozott az addig igencsak más álmokon nevelkedett magyarságban. Nyíltan szellemi-etikai megközelítésről van tehát szó, amely mélyen gyökerezik az író református gondolkodásában, és amelyről tanúbizonyságot

legérzékletesebben a mű nyelvezete ad. Ez a nyelv szinte provokálóan hemzseg a polgári diplomácia által alkotott, lelketlen politikai szótárszavaktól, melyek tömértelen kis elidegenítési effektusként működnek a replikákban. Az író nyíltan játszadozik e kifejezésekkel; célja nyilvánvalóan az, hogy az etika hálójában könyörtelenül megmértesse őket, illetve általuk a lelketlen diplomáciát, mely-ről azért kénytelen bevallani, hogy történelmileg megfellebbezhetetlen.

A pécsiek előadásában könnyedén gördül le előttünk a dráma, enyhe dohszagot árasztva magából. A rendezőt érezhetően vajmi kevésbé fogta meg a mű, és hogy ez se legyen elég a rosszból, szereposztásbeli tévedések sorozatát is elkövette. Egyetlen találat az az, hogy pedig Héjja Sándor Géza szerepében. Nála érzékenyebb, robusztusabb Gézát ma talán Magyarországon nem találhatott volna a rendező. Ő irányítja végig az előadást. Az ő Gézája, miközben halomra öldösi legodaadóbb pogány híveit, egy percig sem hagy kétséget afelől, hogy gyilkolásai lelkének folyamatos öncsonkításait is jelentik. Ez a Géza a nemzet nagy lehetősége elől eltávolítja ugyan az akadályokat - melyek a nemzet egyénekre lebontható szívében élnek, s a tőle teljesen idegen jövőt saját alkotásának romjain építi fia és népe számára -, de lelkét soha nem adja el az erősebbnek. S mikor fiában már nem képes ráismerni önműn arcképére - mert azzá lett, amivé válnia kellett, katolikussá, amivé válni Géza számára képtelenség - és kénytelen bele-

nyugodni abba a tudatba, hogy az ő nagysága számára még elviselhető és végigvihető paradoxonokat örököse már nem viheti tovább - nos, e Géza a darab végére mint az utolsó, fergetegeket még szítani képes nagyság távozik a politika színteréről. A bukott fenség képe ő, a kor utolsó hőse, szuverén személyiség, akin tovább nyargalt a kisstílusú diplomácia kényszere.

Két habkönnyű előadás

A színháznak idén két zenés produkcióra tellett, melyek közvetlenül az évad elején kerültek színre. Az első Strauss-mű volt, a *Bécsi vér*, mely mint színpadi mű nem is Strausstól származik; maga az operett a szerző halála után született, bár természetesen zenéje hamisítatlan straussi valcermuzsika. Minden bizonnyal azért készült el, hogy a keringők ne csak a báltermekben, de a színpadokon is megszólalhassanak. A *Bécsi vér* nem más, mint az egyik leghíresebb Strauss-keringő címe, és e cím alapján az alkotók bájos, kedélyes történetet formáltak, pontosan olyat, mint amilyen a darab szerint is, a bécsi vér, a bécsi nagyvilági stíl és habi-tus. A cselekmény pontosan olyan bugyuta, felszínesen kellemes és semmit-mondó, könnyű nyári fogyasztásra szánt, mint minden valamirevaló operetté, bár meg sem közelíti sem a *denevér*, sem a *Csárdáskirálynő* elevenségét, ötletességét és humorát. De ne legyünk maxi-malisták, e téma esetében ez teljesen fölösleges. Az előadás igen szegényes ah-hoz képest, hogy operetről, vagyis minden tekintetben nagyvonalúságot igénylő műfajról van szó. Egy ilyen sokszereplős, bonyodalomakkal, bállokkal, látványosságokkal telített művet csak luxuskörnyezetben volna szabad bemutatni, erre pedig a kamaraszínpad mérete nyilván nem ad lehetőséget. Csak egy példa: az utolsó felvonás kerthelyiség-jelenete inkább hasonlít egy fikarcnyi lyukba bezsúfolt tatár sáttáborra, mint a bál hangulatot továbbvivő kerti multság levegős, nagyúri környezetére. De ennél is nagyobb fogyatékosága az előadásnak az opera-operettgárda szintelen, erőltetett játéka és énekesi felkészületlensége. Mivel azonban az előadást több szereposztásban játsszák, lehet, hogy én éppen a halványabb változatot láttam. Mindenesetre úgy vélem, amennyiben a színház továbbra is építeni kíván operettrepertoárjára, úgy nem ártana mind színészileg, mind zeneileg felfrissítenie zenés társulatát. A közönség egyébként igen élvezte a produkciót, ami persze operett esetében nem sokat jelent.

Héjja Sándor (George) és Moravetz Levente (Nick) Albee: *Nem félünk a farkastól* című előadásában (Tér István felvételei)



Bizonyára sokan emlékeznek még a József Attila színházbeli W. S. Maugham-Nádas-Szenes: *Imádok férjhez menni* című darabjának nagy sikerű előadására. Húsz évvel ezelőtt Váradi Hédi, Darvas Iván és Bodrogi Gyula olyan magától értetődő természetességgel nevettek meg estéről estére a publikumot, mintha e bohóságot a szerzők egyenesen rájuk szabták volna. Mindhárom figura természetesen bravúrszerep, komikai véna, humor, báj és nagyvilági modor kell hozzájuk. Persze nem árt, ha a színészek emellett táncolni és énekelni is tudnak. De még ez a szakmai vértet sem teljesen nélkülözhetetlen. Ha egy zenés játékban ennyi báj van, úgy a szakmai gondok egy-szerűen a kicsattanó jókedv légkörével is megoldhatók. És ez hiányzik a pécsi elő-adásból. Amolyan nyögvenyelőre sikerült. Ezért aztán túljátszások, önmutogatások, magánszámok és szakmai kisiklások tették fűszeressé. Pedig Füst-Molnár Éva kitűnő szubrett-kvalitásokkal rendelkezik, Moravetz Levente pedig láthatóan ebben a műfajban érzi magát leginkább otthon.

Összegzés

Nyolc előadásból egy hallatlanul értékes és mély (*Találkozás*), egy mulatságosan sokszínű és helyénvaló (*Egy fő az egy fő*), négy sikertelen, bár egyik-másik tulajdonképpen jobb sorsra érdemes és kettő majdhogynem dilettáns. Összegezve így láttam a pécsi színház elmúlt évadát. Nem túl jó arány, bár nyilván a kritikus szubjektivitása is befolyásolja az értékelést. A múltban még ennél is sokkal kíméletlenebb voltam a pécsi színházi állapottal szemben, mivel a színház esetleges jobb jövőjét erősen megkérdőjelezte, sőt kilátástalanná tette az a határtalan nyugalom és mozdulatlanság, amellyel a színház vezetése társulatának művészi kisiklásait szemlélte. A pécsi színház folyamatosan, nagyobb kilengések, kitérések nélkül öregedett hozzá negyedszázados vezetéséhez (természetesen lelki öregedésre gondolok), amíg lassan és végérvényesen elhagyták jelentős művészi erői is. Azért bizakodom az új vezetésben, mert megmutatkoztak már az első jelek, hogy a színház beszűkültségén rés támadt, a kaposváriak hosszú évek utáni első vendég szereplésére gondolok például. A jelen évad után remélhetőleg kevesebb akadállyal tarkított évek következnek a színház életében; ehhez persze szükség van több szerencsére, tehetséges munkatársra, érzékeny közönségre és türelmes városi vezetőkre.

CSIZNER ILDIKÓ

Felelnek a klasszikusok

Egy évad Debrecenben

Állítják: a műsorterv azért van, hogy legyen mit megváltoztatni. Színházaink elképzeléseit a megvalósultakkal összevetve nem biztos, hogy alaptalan a megállapítás. A debreceni Csokonai Színházban sem valósult meg teljes egészében az a terv, melyről Pinczés István főrendező az elmúlt év nyarán beszélt. Részben kényszerű - Lengyel György pécsi kinevezése után lemondta Shakespeare *Troilus és Cressidájának* megrendezését, s ehelyett tüzték műsorra Szegvári Menyhért rendezésében Osztrovskij *Hozomány nélküli menyasszonyát* -, részben technikai - Mrožek *Nagykövet* című drámájának bemutatását egyeztetési gondok akadályozták -, részben generációs - a gyerekközönségre tekintettel később került a bemutatandó darabok közé Svarc *Hókirálynője* - okok miatt módosult az eredeti elképzelés. Ezekkel a módosításokkal együtt elmondható, hogy a színház nem inflálódott, hanem érzékenyen, klasszikusan és többnyire klasszikusokkal reagált a kor problémáira.

Az értelmiség csődjéről vallott Csurka István *Ki lesz a bálánya?* című drámájában Árkosi Árpád (a SZÍNHÁZ 1988/12. számában jelent meg az előadásról kritika), Pinczés István *A milliomosnő látogatása* című Dürrenmatt-dráma megrendezésével a pénz elnyomórító mindenhatóságáról beszélt (a SZÍNHÁZ 1989/1. száma foglalkozik az előadással), Füst Milán *Boldogtalanok* című művével - melyet szintén Árkosi Árpád rendezett - magánéleti kudarcok, fel nem oldható férfi-nő konfliktusok kerültek színpadra. Az operabemutatókon kívül ezekhez társultak a pénzt és közönséget hozó produkciók, Kálmán Imre *Csárdáskirálynője* és a Presser Gábor-Sztevanovity Dusan-Horváth Péter szerzőhármasság országhódító musicalje, *A padlás*.

Ezek között egy sem volt olyan, melyet a debreceni színház fedezett volna fel. Ennek egyik oka lehet, hogy a színház nem érzi magát olyan erősnek, nem tartja a közönséggel való kapcsolatát olyan megingathatatatlannak, hogy kísérletezhessen. Ehelyett inkább a biztosabb utat járja: megbízható és kipróbált alapanyagokból kiindulva keresi a korhoz kötő szinkronpontokat. Csak ez a megoldás azzal a veszéllyel jár, hogy ha a kapcsolat

dási pontok nem elég erőteljesek, ha nem elég izmos a rendezői elképzelés, vagy hiába csúszik a színészi megvalósításba, könnyebben mondja ki a néző a mi közöm hozzá elutasító ítéletét, mint tenné esetleg egy kortárs mű esetében. Az „utánjátszó” jelleg pedig alkalmatlan arra, hogy a debreceni színházban folyó munkára ráirányítsa a figyelmet.

Ezek a megállapítások részben módosultak a színház terven felüli, gyors elhatározással megvalósított utolsó bemutatóját követően. Václav Havel személyét kétségtelenül az utóbbi időben kifejtett politikai tevékenysége állította az érdeklődés középpontjába. Ére a figyelemre alapozva, kicsit a közhangulatot kihasználva, de mindenképpen mű- és írócentrikusan vitték színre két egyfelvonásosát, az *Audienciát* és a *Vernisszást*.

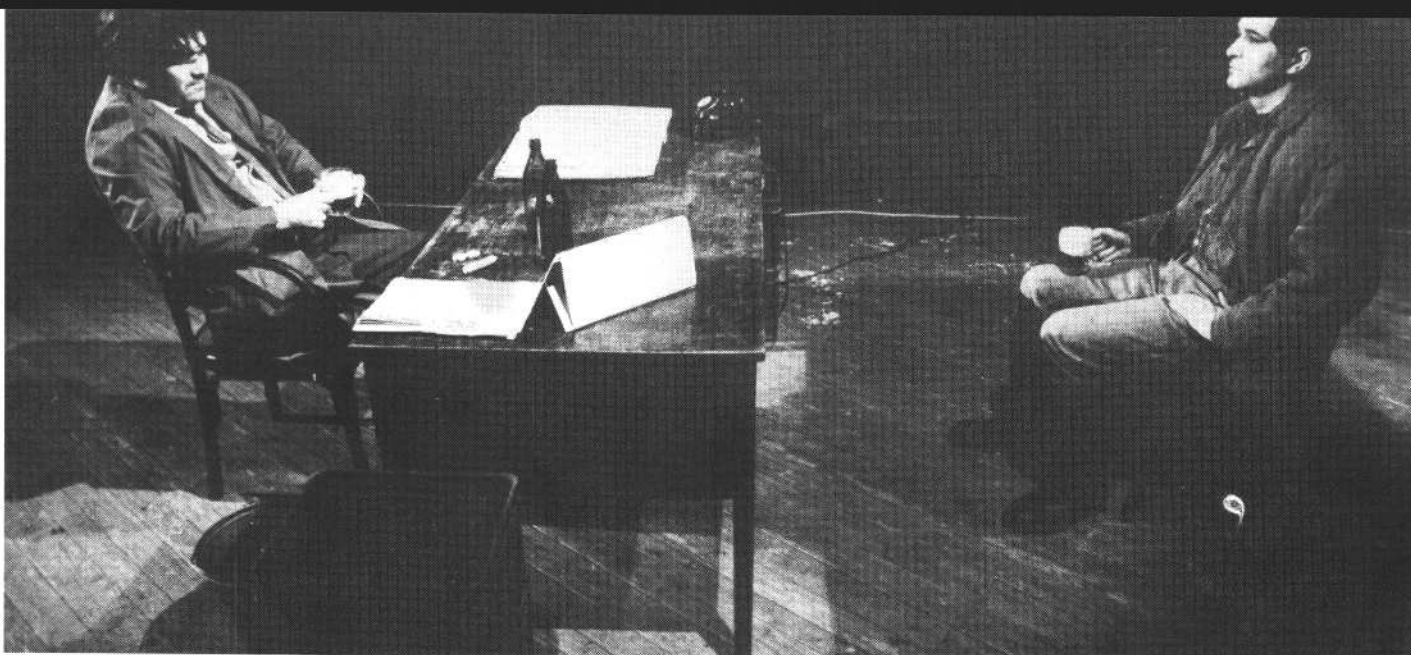
A darabválasztást befolyásolta a színészekben való gondolkodás is. Nem egy-szerűen az, hogy kiosztható legyen - s lehetőleg optimálisan - valamennyi szerep, hanem hogy a vezető művészek képességükhöz, alkathoz, művészi készenlétükhöz igazodó feladatokhoz jussanak. Abban az esetben, ha ez a színészi erő reális felmérésével párosult (mint például *A milliomosnő látogatásában*), értékes, nemcsak az előadás színvonalát, emelő, de a színészt is gazdagító produkció jött létre. Amikor ilyen vagy olyan oknál fogva rosszkor terheltek a színészt (mint a Boldogtalanokban), az a produkciót minden értéke ellenére félrevitte.

Ahogy jelen voltak a repertoárban a színészcentrikus darabok, olyannyira hiányoztak a hasonló nagyságú feladatokat kínáló, csapatmunkára épülő, a fiatalok tudását próbára tevő művek. Mondhatnák erre ellenérvként, hogy *A padlás* ilyen. Valóban, s ebben a darabban a fiatal művészek meg is valósítják azt, ami prózai szakon végzett színészekről egy musicalben elvárható. A prózai kipróbálás azonban másfajta, adekvátabb erőpróbát jelentene.

A rendező és a tér

Pinczés István mellett a színház egyetlen állandó rendezője, Árkosi Árpád három darabot állított színpadra, s mindegyiket a színház színpadánál jóval szélesebb játéktérű Kölcsey Művelődési Központban. 2:1 arányban a tér „diadalmaskodott”.

Jevgenyij Svarc *Hókirálynő* című mesejátékában segítette a rendezőt Kastner Péter szellemes, látványos, jól bejátszható és az egész színpadot betöltő díszlete. A Nagyanyó háza meleg fényeivel, télen nyíló virágaival maga a szeretet bi-



Havel: Audiencia. Csujá Imre és Benedek Gyula

rodalma. A Hókirálynő palotájának átetsző nejlonokkal borított jéghegyei csikorogtak a léptek alatt, a trónhoz vezető hosszú lépcsősor távolságot, embertelen ridegséget sejtetett. E méretekhez igazítottan tornyosult az emberek fölé a Hókirálynő többméteres alakja. Mozgatta a játékot az is, hogy a vándorjelenetek nagy része a függöny előtt játszódott, sőt sok esetben - színes előfüggöny alkalmazásával - a kartinát is a játék részévé tették. Átjátszotta a teret a Lendvay Kamilló által komponált zenére készített koreográfia is. Ezekhez a látványos elemekhez a rendező jó színészvezetése párosult. Ahol a történet engedte, ott a színész erősebb eszközökkel dolgozott. Így Dánielfy Zsolt felnagyíthatta a szívtelen király ostobasággal keveredő gonosz vonásait. Pálfi Zoltán pedig - akinek a gyerekközönséggel való kapcsolattartás is a feladatai közé tartozott a Tanácsos kinos precizitását hangsúlyozhatta. Ugyancsak karikatúráként jelenhetett meg a mindenről tudó, mindenhol ott lévő varjúházaspár Tóth Rita és Vízi György megformálásában. A gyerekeket játszó Varga Éva és Garay Nagy Tamás, valamint a rablógyereket megformáló Fekete Györgyi sokmozgásos, elevenség-gel átítatott szerepformálásába már beleférték a finomabb megoldások, s ezekben megvalósulhatott a szeretetmese lírai vonulata. A mesemondót alakító Jantyk Csabának azzal nyílt lehetősége a sokszínűsége, hogy hol a mese kommentálójaként, hol pedig a történetbe belépve, álruhát öltve vagy jó szándékú valóját mutatva befolyásolhatta az események alakulását. Így nemcsak gyerekszemmel nézve volt nívós Árkosi rendezése

Nem sikerült a megfelelő térbeli arányokat megtalálnia a felnőtt közönségnek készült két darabjában. Pedig mind Csurka *Ki lesz a bálánya?*, mind pedig Füst Milán *Boldogtalanok* című művéhez eredeti és a színpadhoz méretezett elképzeléssel állt elő. A Csurka-műhöz Wag-

ner Tamás olyan színpadképet tervezett, melyben négy értelmiségi ember játékba fojtott kínlódásánál több is elképzelhető. Az aládúcolt, beázó, kaszánya méretű lakásba hajnaltájt bevilágító vörös csillag több lehetett volna, mint egy ötlet. A darabot intim, rezdülésekre, szemvillanásokra épülő színészi játékkal kellett volna megeleveníteni. Ám ezek az eszközök nem jönnek le a színpadról. Így a huszonkettes csapdájába kerülő színészek többnyire külsődleges eszközökkel operálva távolodtak el az eredeti elképzeléstől, de közben a nézőhöz sem kerültek közel.

Füst Milán újsághírből írt, ma már klasszikusnak számító drámája játszható naturalista játékként, ahol testközelségben zajlik Huber Vilmos nyomdász és a vele együtt élő két nő, Gyarmaky Róza és Víg Vilma eltorzult élete, ahol kitapintható annak az érzelmi láncnak minden eleme, mely a két nő egymással kötött szövetségét magyarazza és a férfi ellen fordulását indokolja. Ilyen közelítésben a külvilág, a munka elől látszatbetegségbe menekülő anya, a prostitúált testvér, az időnként természetbeni juttatásokat követelő hentes háztulajdonos és a többi segítő szándékú ember csak háttér lehet, az áramkör a három ember körül záródik rövidre.

A debreceni előadás nem ilyen. Kitágul a mikrovilág, messzire kerülnek egymástól az emberek. Árkosi a felvonásvégeket a reálszituációkból megemeli, a lassú, szögletes mozdulatokkal táncba forduló alakok saját korábbi helyzetükből kikerülve azt demonstrálják, hogy mennyire nem urai önmaguknak, mennyire tehetetlenek. Bábként mozognak egy olyan makrovilágban, mely deformálja őket, és erkölcsi nihiljüket természetesként kezeli. Ezek az emberek nem a társadalmi lét periferiáján helyezkednek el, hiszen Huber Vilmos a nyomdában középvezetői állást tölt be, a két lányt sem *a nincs* köti hozzá: a ház tulajdonosa, Sirma már-már módosnak te

kinthető, s még özv. Huber Evermódnénak és Rózsának, a lányának is meglenne a lehetősége arra, hogy tisztességgel el-tartsa magát. Á fertő sokkal mélyebb erkölcsi nihilról árulkodik. Róza nem talál semmi megvetendőt abban, hogy barát-nőjét házhoz hozza, és vele próbálja megingott élettársi pozícióját erősíteni. Vilma is csak a kezdetekkor ódzkodik e hármaskapcsolattól, aztán minden szemérmességet elnyom benne a szerelem. É kétségbeesett társ utáni vágyban csak akkor érzik meg, hogy mennyire társtalannak, amikor már egyikük sem kell a férfinak. De társtalan a többi ember is. Huber Vilmos a leginkább. Tébbolyultan fut a nők után, de közben a meglévőkkel sem tud mit kezdeni, éppen azért, mert önmagával szemben is tanácstalan. A hentes néhány ajándékba küldött hússzelettel akar kapcsolatot vásárolni.

A nyomdász anyja öregkorára vágyja a családi együttlétet, de megelégedezik arról, hogy gyermekei kilátástalan helyzetének ő is az oka. Ebből a mindenkit körülvevő lehetetlen állapotból kiutat nem találva megtagadják a legalapvetőbb emberi normákat. Bűnöznek, lopnak, zsarolnak, gyilkosságra bujtanak, öngyilkosságot követnek el, és közben fel sem fogják bűnösségüket. Számukra így természetes.

S ezt Árkosi Árpád érzelmi viharokat felmutató, de állásfoglalástól mentes rendezése érzékelteti is. Nem kommentál, egyszerűen létállapotokat rögzít, és senkit sem tesz meg bűnbakul. Az okok valahol a falakon kívül kereshetők. A falakat Kastner Péter nem tapasztotta a földhöz, hanem a padlószint fölött rögzítette, kiegészítve ezzel azt a rendezői elgondolást, hogy nem realista játék részesei vagyunk. Az elemelést szolgálná Kamondy Agnes zenéje is.

Egészében nem fejt ki a várt hatást Árkosi Árpád rendezése. Nem találja meg azt az arányt, melyben a kiválasztott játéktípus maradéktalanul magvalósul

ugyan, a néző mégsem érzi azt, hogy ehhez a világhoz nincs semmi köze. A ritmustalan, szétmozgott, apró darabokra széteső jelenetek elvesztik a hatásukat. A rendező nem vállalja, hogy ha ezek az emberek valóban nem tartoznak össze, akkor testi közelségbe is csak érzelmileg indokolt szituációkban kerüljenek. Az új belépőt úgy próbálja helyzetbe hozni, hogy rögtön a többiek közé viszi, csak-hogy ehhez - a színpad méreteit figyelembe véve - idő kell. Ezért a fölösleges járással vagy a szavakat öli ki, vagy kíváratja, amíg a szereplő eljut a kívánt helyre, s ezzel fel is bontja a szituáció feszességét.

De széttöri az előadást Kovács Lajos alakítása is. Ő, aki félrecsúszott értelmiségiek egész sorát játszotta már színpadon, Huber Vilmoshoz nem találja a kulcsot, nem teszi egyértelművé, hogy itt és most ezt a szerepet miért neki kell játszania. Jószerivel csak a figura ürességét játssza el, a szegedi éveiből áthozott Oszlopos Simeon-i magatartást, a kiégett, minden érzést nélkülöző, félbemaradt embert. Csakhogy ezzel az erőszakossággal párosuló nihilizmussal éppen arra nem ad magyarázatot, hogy mivel láncolja magához a nőket, amikor egész lénye taszít. Egy olyan felállásban, ahol a többiek *élik* a szerepüket, különösen feltű-nő, ahogy Kovács Lajos *játssza*. Kívülről követi Huber Vilmost, s ami még ennél is rosszabb, a néző is látja ezt, tudja, hogy milyen mozdulatot mikor és miért tesz, sőt pontosan tudja a következőt is.

S ezzel a hozzáállással a többi szereplőt, elsősorban a vele egy háztartásban élőket játszó két színésznőt hozza nehéz helyzetbe. El kell hitetniük, ami nincs. Mindketten intelligensen igyekeznek függetleníteni magukat Huber Vilmos alakjától, s eljátsszák a saját sorsukat. Á főiskolás Majzik Edit finoman kidolgozott, őszinte eszközökkel hozza színpadra a romlatlan, tiszta szívű, rossz környezetbe kerülő Vilmát, aki megoldhatatlan dilemmái elől öngyilkosságba menekül. Csalódottságból, szégyenből indított állapotból futtatja fel érzelmeit az örület határáig, s ebben az esztét vesztett állapotban fordítja a pisztolyt Huber helyett önmagára. Varga Kata alakításában mindvégig jelen van az a keménység, mely hihetővé teszi, hogy önként hajlandó belemenni a hármasság kapcsolatba. De magában hordja Gyarmaky Róza megaláztatását is, melyből kibontható a bosszúvágy eluralkodása, s megragadható az a pillanat, melytől kezdve ez irányítja tetteit. Csak éppen eszelősségének oka marad titokban.

Falvay Klára özv. Huber Evermódné

szerepét a többiekétől eltérően, Füst Milán realizmusát, líráját és humorát egyesítve játssza el. Füllentései, szimulálása a figyelemfelhívás eszköze, s a színész nő nemcsak az öregasszony szere-tetet kívánó habókosságát mutatja meg, hanem kilátástalan emberi tragédiáját is.

Csujka Imre, a „böhönye” szerepek állandó tulajdonosa, most is pontos és megbízható. Hentesmesterében tartózkodást és erőszakot egyesít, s ezzel okát adja, miért kell áruért árut cserébe kérnie, miért kell egy nőért fizetnie.

Vendégrendezők

Az évadban három produkciót rendezett vendég, mert Debrecen sem kerülte el az egész országot sújtó krónikus rendezőhiány. A *Csárdáskirálynőt* Orosz György vitte színpadra egy jöttányival sem túlélve az operettrendezés hagyományain.

A papírforma szerinti előadásban legfeljebb az szembetűnő, hogy az operaszínpadhoz szokott énekesek mennyire nincsenek birtokában a színészi eszközöknek. S ez akkor látszik igazán, amikor színészekkel - Stázi szerepében Varga Éva, Bóni grófiban Vízi György - van-nak együtt a színpadon.

Prózai színészek játsszák az évad egyik legsikeresebb előadását, a Korcsmáros György rendezte *A padlás* című musicalt. „Utánjátszott” mű, annak minden hátrányával, pedig mind színészi, mind zenei megvalósításában állja az országos próbát. Á Csanádi Judit tervezte zug valóban olyan hermetikusan zárt, külön kis világ, ahol még lehet játszani, ahol helye van a szeretetnek, az odafigyelésnek. Korcsmáros György érezhetően odafigyelt a színészek ötleteire, s vevő volt minden színpadra vihetőre. Ettől az alkotókedvtől nincsenek az előadásban üresjáratok.

Füst Milán: Boldogtalanok. Falvay Klára és Benedek Gyula





Osztrovszkij: A hozomány nélküli menyasszony. Varga Kata és Farádý István

Attól kezdve, hogy a rendező egy város fölött átrepülő filmbejátszásképp segítségével elvezeti a nézőt az „ég és föld között” álló birodalomba, s a négy szellem birtokba veszi a Rádiós otthonát, kedves játék alakul ki földiek és földöntúliak között. Kihasznlják - de nem játsszák túl - azt a lehetőséget, hogy a „rosszemberek” előtt láthatatlanok, mozognak, sürgölődnek, pezsdítik a jeleneteket. Használhatóvá tesznek minden tárgyat, életre keltik a szilvásgombócot éppúgy, mint a visszavett fényben a nézők között pásztázó tükröt vagy a mindentudó varázskönyvet. Abból a különleges kézfogásból, mellyel egymást üdvözlnek, melegség árad és összetartozás. Egy vérből valóságukat úgy játsszák el, hogy közben minden szellem egyéniesített vonásokat kap. Varga Éva Kölyök alakja több száz éves naivságot hord magán, Lux Ádám merengő Hercegének lelke van, Vízi György Lámpása állandó zsörtölődésével válik külön, míg Meglőkö varázslatos erejével hívja fel magára a figyelmet. Az egykori gengszter bőrébe költözött ötödik szellemtársat, a Révész Horányi László a lélekuvándorlás szabályai szerint, a romlottságot tisztaságra váltva kelti többszöri életre. Nem egyszerűen gépként, hanem tudással, humorral és női hiúsággal kezeli Robinsont, a robotot Tóth Rita. A padlástulajdonos Rádióst megformáló Jan-

tyik Csaba játékoságban társa a szellemeknek, földi éneje pedig egy szórakozott tudóst takar. Iskolázott, széles skálán mozgó, szép énekhangja az előadás igazi főszereplőjévé teszi őt, de a többiek is bírják, éneklük és közben el is játsszák a dalokat. Süni-kedvességgel mozog a Rádiós körül Fekete Györgyi, és Balogh Zsuzsa Mamókájának is bája és szíve van. Inkább karikatúrát, mint karaktert formál Dánielfy Zsolt a házmester Témüllerből, s kétbalkeszességét hangsúlyozva Pálfi Zoltán Üteg rendőrből. Várday Zoltán főrendőrének tekintélye és önkritikája van.

Majoros István koreográfiája a tarantellától a szellemsöprésen keresztül a Révész italgözös táncáig úgy olvad be az előadásba, mint az egy musicalben elvárható, de egyáltalán nem mindennapos. S ettől izzik fel az előadás hangulata úgy, ahogy musicalekben sem mindennapos.

Szegvári Menyhért Osztrovszkij *Hozomány nélküli menyasszonyát* vitte színre. Ez az évadban a harmadik olyan dráma, amely a kiüresedett lelkek analízisével foglalkozik. Valószínűleg ez izgatta jobban, s nem Osztrovszkij realizmusa. Nem szól mélyről a lélek, egyszerűek az emberi kapcsolatok, nem fejlenek fel azok a titkok, melyekért a művet érdemes megrendezni. Inkább csak hangulatában - a jól megválogatott zenei betétekkel - kap-

ja el a Volga-parti kereskedők unaloműző mulatozását, s fergeteges cigánytáncokkal fokozza a dínomdánom amúgy is emelkedett légkörét. Ez a dráma egyik rétege. De ennél sokkal fontosabb, hogy az emberek a pénz bűvöletében élnek. Úgy alkuszak a nőre, mint a hajóra, s pénzért eladatik a becsület. Nem attól függ az ígélet, hogy megteszik, hanem hogy kinek. Ettől a háttértől válik érdekessé a hozomány nélküli Larisza Dmitrijevna és a kereskedő társaságából kirekesztett hivatalnok, Karandüsev kapcsolata. Ez is csak érdek, semmi más. A hivatalnok befogadását reméli a házasságtól, Larisza pedig az elsőkött vőlegények emlékéttől menekül a biztonságot adó, de érzelmileg számára semmit nem jelentő férfihoz. Ebbe gázol bele a régi szerelem, Paratov, akit viszont egy másik, milliókkal rendelkező nő választott ki magának. Larisza számára csak kedves búcsú a legényélettől, szép nyáresti kellemes időtöltés, nem egyéb.

Komoly konfliktusok feszülnek egymásnak, de Szegvári rendezése ellaposítja ezeket, csendes unalommal, kedélyeskedő csevegéssel lassítja a történetet. Jelentőségét veszti az, hogy Larisza tart a végzetettől, megpróbál menekülni előle, majd mikor belátja, hogy reménytelen, megadja magát, és beletörődve várja a halált. Nem vádolja Karandüsevet, magára vállalja a bűnt.

Bizonytalan, egyenetlen Szegvári színészvezetése is. Sok esetben nem derül ki, hogy a szerep színére vagy visszajára kíváncsi. Balogh Zsuzsa Larisza anyjaként harsány színeket használva játssza el a lányát áruló rafinált özeget, akinek teljesen mindegy, hogy ki veszti meg Lariszt, csak vigye. Csujá Imre a felkapaszkodni vágyó, de azért némi tartással rendelkező Karandüsevet ruházza fel ostobaságjegyekkel és pipogya külsővel. Féltekenységi rohamai olyanok, hogy azoktól senki sem ijedhet meg igazán. E karikírozó stílusban a legtisztább eszközökkel Horányi László dolgozik a színész Robinson szerepében. Olyan figurát játszik, akit csak a társaság szórakoztatására tűrnek meg. Ezt a pojácaszerepet minden túlzás nélkül hozza, s közben őrizi az alak kedves humorát is.

Köztes úton jár a két helybéli kereskedőt játszó Sárközy Zoltán és Lux Ádám. Sárközy Mokij Parmenics szerepében a tekintély megtestesítője, Lux Ádám az idősebb kereskedővel szemben kedélyeskedő, néha finom gúnyolódást is megenged, jelezve ezzel, hogy csak látszólag, harmonikus az együttlétük, a társaság többi tagjával szemben viszont elfoglalja az őt megillető helyet.

A realista vonulatot Farády István és Varga Kata kettőse képviseli. Farády Paratovja a lecsúszott úriember úri vonásaiban meggyőző, azt is elhiteti, hogy az aranyifjak legkedveltebbje ő, de a Lariszához fűződő kapcsolatából szinte semmit nem mutat meg.

Varga Kata Larisza alakjából naivát akar faragni, holott ez a lány sokat tapasztalt, megkeseredett és ezért tudatos kompromisszumra készül. Nem szenved, ahogy ezt a színésznő teszi, hanem választ és dönt. Alakításából hiányzik a szenvedély, a mindent elsőprő lángolás. Élettől való búcsúja az előadás legmegoldatlanabb jelenete.

Rádás

Jó időben mutatta be a színház Václav Havel két egyfelvonásosát. S nem azért, mert az író politikai reflektorfénybe került, hanem mert a politizáló Havel jó író. Úgy ismeri közép-kelet-európai nyavalyáinkat, mint aki maga is szenvedő részese. S úgy ír róla, olyan groteszk humorral, mint aki maga is benne van. Stílusa Hrabaléhoz áll közel, de a mesternél szikárabb, kegyetlenebbül boncoló, pesz-

szimistább a hangja. Íme, ami kis életünk - mondhatnánk Menzel után szabadon.

Az *Audiencia* és a *Vernisszázs* önéletrajzi ihletésű mű, egyik szereplője mindkettőnek egy író. Munkahelyén, a sörgyárban játszódik az egyik darab és a barátok lakásszentelőjén a másik. Két külön világ, melynek szereplői, a Sörmester és a felső tízezerhez tartozó házaspár, soha nem ülnek le egy társaságba.

A színpadra alkalmazók jó érzékkel helyezik egymás mellé a két művet, a sörgyári beszélgetés laza folytatásaként kezelik a *Vernisszázs* történetét. Az ikresítést erősítik azzal, hogy a rendezők - Pinczés István rendezte az első, Seregi László a második részt - Vaneknek, az íróknak a reakcióiban több hasonlóságot helyeznek el.

Pinczés István Karcl Gott énekével adja meg a jelet a beszélgetés kezdetére. S ez nemcsak hangulatilag jó indítás, hanem azt is jelzi, hogy a Sörmester számára a művészek - s élükön egy Bogdanova nevű színésznő - jelentik az elérhetetlen álomvilágot. Körtörösen visszakanyarodnak ehhez a témához, jelezve, hogy a Sörmester gondolatai mennyire egy helyben mozognak. Szépen végigvitt az a

vonulat, ahogy a Sörmester elhúzza az író előtt a mézesmadzagot, s a söröshordók „gurítása és görgetése” helyett raktárosi munkát ajánl. A pozícióban lévő ember kegyet gyakorol, és cserébe elvárja, hogy a beosztott hódoljon, sőt behódoljon. Mert az író nemkíváncsi személy. Figyeltetik, a Sörmesternek jelentéseket kell róla gyártania, ami nem is könnyű dolog. Az író meg hát úgyis ír, hiszen ez a szakmája. Írhatna ezentúl magáról is. S a kérés így találva nagyon is logikus.

Ezt az abszurd szituációt a rendezés reális élettérben - sörösládák között -, reálhelyzetekben játszatja el. Azzal tördeli meg az egyébként zárt beszélgetést, hogy a Sörmester - miután egymás után döntögeti magába a söröket - időnként kiszalad, hogy kiürítse magából a fölösleges folyadékmenyiséget. Ez a rövid idő lehetőséget nyújt az íróknak arra, hogy először félszegen, majd saját leleménységén felbuzdulva egyre bátrabban áttöltögesse a Sörmester korsójába a rátukmált italt. Ezeknek a szüneteknek a segítségével a beszélgetés is újra és újra visszakanyarodhat a már lerágott témához. Ezek a visszatérő írói és rendezői megoldások a helyzet monotonitását hang-

Presser Gábor-Sztevanovity Dusán: A padlás. Jelenet az előadásból (Máthé András felvételei)



négy szemközt

súlyozzák, és valószínűsítik, hogy hasonló diskurzus már többször lezajlott a két ember között. Mint ahogy ez a darab végén ki is derül. A telítődött Sörmester mély álomba szenderül. Amikor az író visszatér a szobába, mintha az előző órát törölte volna az emlékezet, újraindul a lejárt lemez.

Csujja Imre telibe találja a Sörmester figuráját. Úgy terpeszkedik az íróasztal mögött, mint aki tudatában van a hatalmának. Bratyizásba váltó szavai mögött ott lapul a valamit akarók szándéka. Pontosak a váltások, ahogy a részegedő ember ösztönös rohamra önsajnálata, majd hangos zokogásba megy át. A színész szépen dolgozza ki azt a jelenetet is, ahogy az íróba kapaszkodva szép lassan álomba issza magát.

Benedek Gyula egy pillanatra sem esik ki értelmiségi szerepéből. Intelligensen válaszol, és ugyanígy tér ki a kényelmetlen helyzetek elől. De eljuttassa azt is, hogy egy ostoba embernek kiszolgáltatott, tőle függ az állása, a fizetése, a jövője. Ezért apró kompromisszumokat kötve engedelmeskedik.

A Seregi László rendezte *Vernisszás*-ban is ez a feladata egy ideig. Elfogyasztja az elébe rakott extra ételeket, megissza a különleges italokat, csodálja a Svájc-ból hozott csodákat, hallgatja a zenélő órákat, elámul a csodacsalád csodagyerekének bámulatos kérdésein, lenyeli a kicsinyes életét illető kritikákat. Egy pontnál tovább azonban nem bírja. Megálljt parancsol, amikor az életét akarják átalakítani, amikor be akarják mutatni neki, hogyan kell szeretkeznie - Vera ekkor olyan hisztérikus rohamban tör ki, melyből az derül ki, hogy csakis az íróért történik minden, ő pedig hálátlanul mutatkozik. Vanek ekkor visszaül a helyére, s nézi a színjátékot tovább. Lezáratlan, állandóan ismétlődő helyzetet jelez ezzel a befejezéssel a rendező, csakúgy, mint az Audienciában. Ezek az emberek éppúgy nem változnak, mint a Sörmesterek.

Abszurditással teli ez a vendégség is, Seregi azonban megelégszik a vígjátéki helyzetekkel, a szituációk felső rétegének a felfejtésével. A jól megírt szöveg így is hat. S Ferenczi Krisztina és Farády István a sznobéria széles eszköztárának bevetésével eljuttassa Vera és Michal felsőbbrendűségét s azt a komikotragédiát, hogy vakon hisznek életük igazában.

Közöttük ott szorong az író, aki tudja, hogy a lenti és a fenti lét is hamis, mégis nap mint nap szembe kell kerülnie az ő kis életükkel.

A milliommónő látogatása és A padlás mellett ez az előadás a harmadik pillér, melyre bátran lehetne építeni.

SZÁNTÓ JUDIT

Nem huszonöt direktor az áldozat

Beszélgetés Léner Péterrel

Csúcson és élvonalban

- Önt, mint önmaga és munkássága hibátlan megfogalmazására képes „alanyt” a magyar rendezők és színházvezetők átlagánál sokkal sűrűbben keresik meg az újságírók. Különösen megszapordtak a Léner-interjúk 1987 derekán, mikor az ön által mindössze három éve, 1984 óta vezetett nyíregyházi színház az Országos Színházi Találkozón elnyerte az évad társulata kitüntető címet. Azóta két év telt el. Úgy érzi-e - például az idei Találkozó fényében, hogy sikerült megmaradniok a csúcson? A kérdés általánosabb vonatkozásban is felmerülhet; vajon meddig képes tartani egy vidéki színház az esetleg kivívott vezető pozíciót?

- Ha egy színház olyan, hivatalosan is rögzített sikert ér el, amelyent 1987-ben a Mórícz Zsigmond Színház, az, szerintem, az adott színházat vezérlő gondolkodásmód eredményességének elismerése. Vállalva a szerénytelenség látszatát, kijelentem: esetünkben ezt az elismerést megérdemeltnek tartom. Hogy mi történt azóta? A szerelem sem loboghat húsz éven át egyenletes hőfokon, s attól még szerelem marad. A szerelemhez hasonlóan a színház életének is megvan a maga bioritmusa. 1988-ban még jutott nekünk a Találkozó kitüntetéseiből (irodalmi tanácsadónk, Osztovits Levente díjazása révén), idén történetesen nem kaptunk díjat. De hiszen amikor például a Vígszínház vagy a Katona József Színház nem részesült díjazásban, akkor is tudta mindenki, hogy ott vannak az élvonalban, csak épp a csúcspontot nem érték el az adott évben. Szerintem ezt a kérdést nem szabad publicisztikusan értelmezni; magyar sajátosság, hogy Gyarmati Andrea ezüstérme nemzeti gyászának számít. Amikor a zsűri meghívta a Találkozóra a mi *Windsori víg* nők-előadásunkat, eleve közölték, hogy nem tartják hibátlanak, mégis úgy vélik: a színház ismert erényei fellelhetők benne. Én úgy érzem, ez elegendő. Az Oscar-díj mezőnye is sokkal szélesebb, mint végül a díjazottaké, de köztudott, hogy akik az adott évben lemaradtak a dobogóról, mégis egy bizonyos színvonal fölött vannak, s előbb-utóbb majd ismét visszakiúzdik magukat a dobogóra. Hozzáteszem még, hogy természetesen 1986/87-ben, a „csúcs” évében is voltak gyengébb előadásaink...

- Úgy érzi tehát, hogy a relatíve gyengébb eredmény csak belső bioritmusból ered, s nem mélyebb okokból, az elszerződésektől kezdve az országos bajokig?

- Igen, így érzem. Mindent a természetes mozgás határoz meg; egy társulat addig él, ameddig ez az élet szerves és természetes. Ha két-három ember távozik, annak nincs mélyebb jelentősége; az még maga az élet. Ha ma főzelekre támad gusztusom, attól még nem vagyok vegetáriánus, a dolognak nincs alapvető ét-rendi konzekvenciája. Tagadom, hogy minden mozzanatnak sorsszerű jelentősége lenne, s minden pillanat egyszerűsmind önmaga metaforája is...

- Való igaz, hogy tavaly is, idén is csak néhányan mentek el, de hát ezek épp a társulat erősségei voltak.

- Jó, akkor legyünk konkrétak. Idén elmegy Varjú Olga; ő hat éve van színházunknál, azóta él külön férjétől, aki kaposvári színész - végre egy színháznál akarnak dolgozni. Szalai Kriszta eleve egy évre jött; különben is, egy budapesti szerződés vonzásával vidéki színház nehezen mérközhet. Vannak aztán olyan távozók, akiktől, nem tagadom, többet vártam; azt hittem, vissza tudom adni a tehetségüket. De hát ez is a színházhoz tartozik. Nézze, ebben a szobában van például öt váza, és én minden reggel mind az ötte friss vizet töltök, mégsem gyarapszanak egyformán a virágok. Én a magam részéről mindent megteszek, hogy a színész holnap jobb legyen, mint ma. Aztán megcsúsz, hogy a dolog mégsem jön össze, hiszen itt már rengeteg múlik az egyes színészekben.

- Tavaly bizonyára Schlanger András volt a legnagyobb veszteség...

- Schlanger Budapestre hívták, de azóta is úgyszólván tiszteletbeli nyíregyházi maradt. Nagyon aktív kapcsolatban állunk, játszik a Hrabal-produkcióban, Diák-szerelm-rendezése műsoron van. De túl a személyi veszteségeken: sohasem szolgáltathatjuk ki magunkat egyeseknek, még vezető színészeknek sem; nem ezen múlik a dolog. Minden év, minden korszak szól valamiről, aztán az új korszak másról kezd szólni, s a változás megtermi a maga új mítoszait. Ez mind - az élet.

Persze Magyarországon mindezt nem olyan könnyű megemészteni. A mi színházi - és nemcsak színházi - közvéleményünk furcsán van megszerkesztve. Módot ad rá, hogy egy színház kitörjön, presztízt szerezzen, s ezt örömmel is nyugtazza - ezt a sorsot értük meg mi is. Csakhogy utána ugyanez a közvélemény gyakran megfordul, és azt sugallja, hogy

ez az állapot csak átmeneti, nem tarthat soká. Sújtotta ez a prekoncepció Kaposvárt is - szinte elvárták, hogy bukjon már meg végre. Erről nekem ugyanaz a véleményem, mint amire már utaltam: ha a felfutás szakmailag megalapozott, akkor a kisebb-nagyobb módosulásokat kizárólag az élet hullámmozgása vezérli.

- *Noha bizonyára ön is ismeri Peter Brook sokat citált mondanását, miszerint egy adott színházi alakulat virágkora nem tart, nem tarthat tovább hét-nyolc évnél.*

- Ez természetesen mélységesen igaz, de meghatározott időpontot azért nem mondanék. Amíg én érzelmileg diszponáltnak érzem magam, addig fenn tudom tartani a rám bízott színházat.

- *Önmagáról beszél, de azt hiszem, érthetem úgy, hogy ön egy adott formáció fennmaradását általában is a színházvezető diszpozíciójától teszi függővé.*

- Igen, ez elsősorban rajta múlik és nem a színészeken (eltekintve persze attól a különleges esettől, ha, valamely okból, egy egész társulat feloszlik). A formáció jellegét csakúgy, mint fennmaradását, a vezető aktivitása, akaratereje, szellemi frissessége határozza meg. A vezető például még manipulálhat is, sztárokat csinálhat - a színésznek erre nincs lehetősége...

- *Változatlan a helyi közeg is? A városi, a megyei szervek, a közönség sokat dicsért magatartása?*

- Szerencsére egyelőre változatlan; minden érintett szereti ezt a színházat. Persze ha az életszínvonal tovább romlik, adódhatnak problémák, bár én reménykedem, hogy a nézők még akkor is kitar-
tanak mellettünk.

- *Holott a helyi sajtóban önt néhány-szor megbírálták, mondván: nem biztos, hogy ami Budapestnek meg a szakmának tetszik, az kell Szabolcs-Szatmár megye népének. Természetesen épp azokról az igényes, különleges előadásokról volt szó, amelyeket mi tagadás - Budapest és a szakma valóban nagyra értékelt.*

Es amelyekről továbbra sem mondunk le. Kell, hogy legyenek ilyenek -

még hozzá nemcsak nekünk, hanem a közönségnek is kell, még akkor is, ha egy-egy ilyen produkció csak tizenötször

egy el, ellentétben, természetesen azt, a Fekete

éter (különb a maga nemében remek-
ű!) ötven előadásával. De tudja, 1983 ta, mióta én ennél a színháznál dolgozom, hatvannégy bemutatót tartottunk. Óriási szám, és ebbe sok mindennek bele kell férnie, miközben ugyanakkor fő irányoknak is ki kell rajzolódniuk. Szerintem a Mórincz Zsigmond Színháznak két 3 erénye van: műsorpolitikájának sokszínűsége, eredetisége és a belső atmosz

féra. Nálunk valamiféle átmenet uralkodik társulat és cserkészcsapat között, még akkor is, ha ezt nem mind a harmincöt színész érzi egyformán át. Viszont akiről már szó volt: Schlanger András például a mi csapatunk öregcserkésze maradt.

- *Végül is, ha általánosítani próbálunk, ön szerint nem dönthető el, meddig maradhat nálunk a csúcson egy vidéki színház.*

- Ki tudhatja, meddig tart egy szerelem? Hogy meddig maradhat fenn egy színházi korszak és hogyan ér véget, éles váltással-e, mint például annak idején Szolnok esetében, vagy egy másik korszakba való egyenletes átúszással, mint az Kaposvárott történt, ez szerintem prognosztizálhatatlan. Ami Nyíregyházát illeti, pillanatnyilag csak egyet tudok mondani: a társulatnak van egy magva, amellyel akár pályám végéig is szívesen maradok együtt.

A rendőrnek és az agysebésznek se könnyebb...

- *Úgy látom, ön változatlanul szerelmese a színházvezetésnek, annak, hogy - mint egy ízben nyilatkozta - "a színház egészét rendezze meg". Manapság azonban kevesen osztják ezt a szerelmét, legalábbis az ijesztő káderhiány erről tanúskodik. Beszélgessünk akkor most a színház vezetéséről. Ön tanít a főiskolán. Történik ott valami a színházi vezetőképzés terén?*

- Szerintem színházi vezetőket nem lehet képezni, mert az idea nem egzakt; nem lehet se tudni, se meghatározni, milyen a jó színházvezető. Shakespeare és Max Reinhardt, Várkonyi Zoltán, Radó Vilmos vagy Fényes Szabolcs - mind jó színházvezetők voltak. Tulajdonképpen a rendezőhallgatót is sok mindenre meg lehet tanítani, hogy jó rendező váljék belőle - mégis csak később dől el, hogy valóban az lesz-e. Igazgató sok mindenből lehet: színészből, rendezőből, íróból, kritikusból - mégis egyetlen dolog igazolja: ha jó színházat csinál.

- *Ám ez a mesterség manapság olyan hálát/annak tűnik, hogy akik alkalmas-nak látszanak, azok is húzódoznak tőle.*

- Ezt tagadom. Sőt. Szerintem mindenki igazgató akar lenni, de mert csak kevés ember lehet valóban azzá, a többieknek is kell valamit mondani; amellettsikk is panaszkodni, mind a jelöltek, mind a már kinevezettek körében. 1989-ben persze valóban nehéz dolog színigazgatónak lenni Magyarországon de hát rendőrnek vagy agysebésznek lenni talán könnyebb? Itt és ma magyarnak és embernek lenni nehéz, nem az a huszonöt

ember az egyedüli áldozat, akinek színházat muszáj igazgatnia.

Másfelől az igazgatásnak azért megvannak a speciális nehézségei, éppúgy, mint minden szakmának. Mi az, ami összeköthet egy társulatot? Elsősorban a közös eszme, amely mögé mozgósítani lehet egy társulatot. Es ilyen közös eszmét ma nem könnyű találni. És persze összekötő erő az egzisztenciális lehetőség -- nohát manapság ez se igen adott. Ilyen körülmények között én egyet ígérhetek a színésznek: folyamatos segítséget, hogy ebben a színházban jobb színész válhat belőle. Ha ezt meg tudom tartani, akkor oda tudom kötni a társulathoz. És ígérhetek egy biztonságot, kellemes emberi légkört is - ez se kevés. Az utóbbihoz persze a színésznek is adnia kell magából, az ő személyiségének is tartalmaznia kell a garanciát. Amikor szerződöttek, két szempontom van: a szakmai és az emberi, és higgye el, számomra a kettő egyenértékűen fontos. Irtózom az irányíthatatlan munkatársaktól, bár ilyen szerencsére kevés akadt praxisomban; ezen a téren nagy luxus a tévedés.

- *Es hol húzná meg a határt irányíthatatlanság, illetve új, netán az ön elképzelésétől eltérő utakra törekvő színés, szuverén művészegyeniség között?*

En ezt két teljesen különböző dolognak ítélem. E két fogalom nem egymás tagadása; az irányíthatatlannak az irányítható az ellentéte, a szuverén, saját útjait járó művész ellentéte pedig az egyéniség nélküli színházi ember - az ilyennek nincs helye a színházban, nemcsak színészi vagy rendezői minőségben, de akár kellékesként sem. Amikor irányíthatatlanságról beszélek, jószerivel nem is művészi kérdésekre, hanem emberiekre gondolok, a színházi munkában ugyanis rengeteg emberi helyzet van. Ami viszont a művészi eredetiséget illeti, épp ellenkezőleg, arra vágyom, hogy mi-nél több szuverén, ha úgy tetszik, nehéz embert tudjak magam körül.

- *Beavatom egy pletykába. Ön állítólag megpályázott vagy meg kíván pályázni Budapestben megürülő direktori posztot, egyesek szerint posztokat.*

- Hallottam róla. Nem igaz. Én ezt olyan gesztusnak érezném, mintha huszonkét évi házasság után a feleségem egyszer csak megtudná, hogy titkon böngészem a házassági hirdetőket, sőt már levelezek is. Így árulnám el a társulatomat is, ha kiderülne, hogy érzelmileg másfelekacsingatok.

- *Vagyis egész további pályáját Nyíregyházán kívánja tölteni?*

- Fogalmazzunk pontosan. Jelen pillanatban nem pályázom sehová. De el-

képzeltető majdan egy másik pillanat, amikor - valahogy úgy, ahogy Peter Brook utal rá - úgy érzem, hogy a nyír-egyházi korszaknak a magam és a társulat szempontjából egyaránt vége van. De akkor ezt majd nyíltan közlöm az érintettekkel, és utána pályázom.

- Mindebből az következne, hogy ön egyetért a pályázati szisztémával, netán az egész mai kiválasztási rendszerrel?

- Örülök, hogy ezt megkérdezte, mert erről az egész problémakörrel vannak gondolataim. Dosztojevszkij mondott A Karamazov testvérekben valami olyasmit, hogy egész Oroszország tele van fölfedezetlen zsenikkel. Én úgy érzem, ez kelet-európai jelenség. A terek, a kocsmák, a kávéházak teli vannak tehetséges emberekkel, akik aztán úgy maradnak. A mi országainkban nem jött létre olyan kiválasztási rendszer, mint a nagy nyugati civilizációkban; nálunk ez a rendszer zavartan, ellenőrizhetetlenül, manipuláltan, egyszóval tehetségtelenül működik - szerintem éppen ez ezeknek az országoknak a leglényegesebb hátránya. Es ha e téren nem fordul a helyzet, akkor nem jöhet létre olyan pluralizmus, nem alakulhat annyi párt, hogy itt valódi változásra kerüljön sor. Ez persze nem egyszerű; a jelenségnek olyan mély történelmi, társadalmi, politikai implikációi vannak, hogy ezeket én, kellő felkészültség híján, meg se tudom ragadni. De visszatérve a mi területünkre, annyi biztos: itt 1945 és még inkább 1948 után - igaz, 1945 előtt is - nemcsak azok igazgattak, akiknek kellett volna. A testület nagyon felhígult, konjunkturális, pillanatnyi, elsősorban politikai szempontok alapján, és sok hozzá nem értő dilettáns került pozícióba. Ugyanakkor jó néhány jelentékeny színházvezetői egyéniség csak rövid időkre jutott megfelelő pozícióba. Mindez nagyjából a mai helyzetre is érvényes. Irányító szerveink most azt mondják, oldjuk meg a kérdést mi magunk. Ez se ideális, bár még mindig jobb a korábbi állapotnál. De hát hol az a rendszer, hol az az eszményi komputer vagy, ha úgy tetszik, az egymás által ellenőrzött intézményeknek az a hálózata, amely a legkisebb hibaszálalékkal tudná kijelölni egy adott színház eszményi vezetőjét?

A pályázatoknak van egy előnyük: olyanokat is jelentkezésre inspirálnak, akik különben nem mozdulnának. De szerintem a pályázati rendszer igazából főleg kis színházaknál válhat be, ahol kisebb a kockázat, vagy vidéken, mert ott a helyi szerveknek, a tanácsoknak nincs megfelelő kapcsolatrendszerük az alkalmas emberek felkutatásához. A budapesti nagy színházaknál azonban a pályá-

zati rendszert nem érzem indokoltnak. Van például olyan színház, ahol a váltást belülről kell megoldani; a színház saját történetének, hagyományainak függvényében. Ezekben az esetekben én igenis azt tartanám jónak, ha az irányítóknak személyi, az adott színházra méretezett ötleteik volnának.

Utóhang az elődökről

- Részben az előző téma folytatásaként, s egyben befejezésül, felvetnék egy lírai színezetű kérdést. Ön több nyilatkozatában tisztelettel és emberi gyengésséggel emlékezett meg mesteréről, Marton Endréről, akit magam is nagyra tartottam, és mindig is fájlaltam menesztésének körülményeit, hozzá méltatlan utóéletét. Elfogadná az alkalmat, hogy valljon erről a kapcsolatról?

- Nagyon szívesen beszélek róla, talán szélesebb kitekintéssel is. A színházcsinálás ugyanolyan folyamat, mint az élet. Ha elnézem a tizenhét éves fiamat, döbbenet fedezem fel benne nemcsak a magam gesztusait, de az apáméit is. Van egy generációs folyamatosság, amit egyszerre kell felvállalni és tagadni is, művelten, harciasan és egyfajta eleganciával. Énnekem három színházi apám volt - önekik persze lehetett-lehet több fiuk is, törvényesek és törvénytelenek egyaránt. Marton Endre a tanárom, majd főrendezőm volt, tanársegédként is működtem mellette. Egri Istvánt gyerekkoromtól ismertem; amikor megjött Auschwitzból, nagyanyámhoz szaladt fel, hogy egy rántottát kérjen. Apai barátom volt és mes terem; bár soha nem dolgoztunk együtt, mégis nagyon sokat tanultam tőle, mivel született, szenvedélyes pedagógus volt; tanított mindenütt, a Zserbóban, a Dunaparton, a gőzfürdőben. S végül apám-nak tekintem Kazimir Károlyt is, akivel tíz színházi évet töltöttünk együtt, ellentmondásos, mégis erős, progresszív kapcsolatban. Nála értettem meg először, hogy a színház társadalmi intézmény, aktív résztvevője a kor társadalmi, politikai, sőt állami életének. De ő volt az is, aki odaszereződésem után az első héten bevitt egy nagy üres helyiségbe, és megkérdezte: nem akarod itt megcsinálni a Godot-t?

Szóval, én mindhármukat magamba építettem, s egyben megtagadtam őket, hiszen a magam művészi életét akartam élni; de akár a fiamon én,ők is mindhármam fölfedezhetnék bennem saját gesztusait, mondásaikat, vicceiket, még az idétlenségeiket is. Nyíregyházán boldog vagyok, mégis van valami hiányérzetem. Dolgoznak velem fiatal, tehetséges ren

dezők, Salamon Suba László vagy Csizmadia Tibor, s én megteszek mindent, hogy rendezői fejlődésüket segítsem, de hát itt egy igazgató már keveset tehet. A színházvezetés viszont elleshető, a gyakorlatban tanítható és tanulható, és én erről sokkal többet szeretnék nekik mondani, mint amennyit ők befogadni képesek. Lehet, hogy ez nemzedéki kérdés; én legalábbis fiatal koromban erre nyitottabb voltam. Nagyon szeretnék utódot kinevelni, és úgy érzem, e téren nem tudok igazi eredményt elérni.

Nagyon hiányoznak az apám, de hát tudom, hogy most már végérvényesen én lettem az apa, nekem kell pótolnom őket, mert hát felnőttem, nemcsak mint unoka és fiú, hanem mint tanítvány is. De azért úgy vagyok vele, mint valaha a család egy régi barátja, akit meghívtunk ebédre, de épp mikor a levest föltálaták, őt sürgős ügyben elhívták valahová - és egész életében azt panaszkolta, hogy az a tányér leves mennyire hiányzik neki.

- Szerencsére a hasonlat sántít, hiszen ön azt a három tányér levest mégiscsak ki-kanalazta.

- Csakhogy én úgy érzem: ebből a levestből soha nem lehet eleget meríteni...

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ELTE BTK Világirodalmi Tanszékének egyetemi tanára
CSIZNER ILDIKÓ
szerkesztő
ERDEI JÁNOS
esztéta
GÁBOR ISTVÁN újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa
KALMÁR PÁL
újságíró
KMECZKÓ MIHÁLY
a Komáromi Magyar Területi Színház dramaturgia
KOVÁCS DEZSŐ újságíró,
a Kritika rovatvezetője
NÁRAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
PÓR ANNA
táncszótára
SZÁNTÓ JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
SZÜCS KATALIN újságíró,
a Kritika rovatvezetője
TOMPA GÁBOR
rendező
VASS ZSUZSA
tudományos ösztöndíjas

TOMPA GÁBOR

A rendező négy tézise

A kolozsvári Állami Magyar Színház 1989 tavaszán mutatta be Kao Hszingcsien A *buszmegálló* című komikus lírai életképét egy részben. A darabot már játszották magyar nyelven: 1985-ben az Új-vidéki Színházban rendezte meg Harag György. A kolozsvári bemutató rendezője Tompa Gábor, akinek a dráma színre-vitele közbeni gondolatait a produkció műsorfűzete közli.

A *buszmegálló* a szó legszorosabb értelmében vett nyitott mű. Szerzője az alkotók elé bocsátja néhány megfontolás tárgyát képező javaslatát. Ami ezekből a javaslatokból mindjárt szembetűnik, az nem csupán a megközelítési, értelmezési lehetőségek sokfélesége, hanem az is, hogy akár keleti (kínai), akár európai értelemben véve: nem hagyományos művel van dolgunk. Hanem mondjuk ki diákos pironkodás nélkül: kísérletivel, amelynek megfejtése nagymértékben az alkotókra van bízva, de amelyhez az önzetlen szerző néhány megközelítési „kulcsot” kínál. Szerkezeti felépítését tekintve e mű hasonlatos egy zenei alkotáshoz, melynek szimultán hangszereléséből ki-hámozhatók a különböző motívumok. A darab (egyik) fő motívuma a várakozás, s ebben akár Beckett híres művével, a *Godot-ra várva* című abszurdal rokoníthatnánk. Ám itt a másik motívum, mely éppenséggel elhatárolja a színművet a godot-i végkifejlettől: a remény motívuma, a fokozatosan megszülető emberi szolidaritás. Ebben az értelemben igen fontos szerepet játszhat a közönség és a szín-játék közötti térbeli közelség. Ez a mű helyzetjelentés, ám egyben tiltakozás is mindenfajta emberi önzés ellen.

A Hallgatag férfi kulcsfigurája a darabnak. Megfejtendő rejtély, jobban mondva megfejtendő identitás. Harag Gyuri újvidéki előadásában például egyenruhás, csizmát viselő katona volt, talán az erőszak jelképe. Én erről másképp gondolkodom. Van a darabban egy, a Hallgatag férfi távozását követő motívum - a Hallgatag férfi zenéje. A szerző elképzelése szerint ez a zene egyre többször csendül fel, egyre átszellemültebben, talán egyre inkább a „megállóban” vára-

kozó szereplők belső, nélkülözhetetlen szükségleteként. Én a Hallgatag férfiban a művészet motívumát vélem fölfedezni. Művészet nélkül bármely szellemi térség halott. Ezért választottam egy kiváló zenészt, Demény Attilát erre a szerepre. Á Hallgatag férfi várakozása ily módon értelmessé válik. Éppen ezért távozása nem lehet más, csak ideiglenes.

Az Öregapó kulcsfigurának tűnik, de nem hinném, hogy kiemelt funkciója len-ne a darabban a többi szereplőhöz viszonyítva. Való igaz, hogy bizonyos momentumokban katalizátorrá válik az elmélet gyakorlatra fordításának szükségessége terén. Ezért szerepe bizonyos szempontból hídszerep is. Nekem inkább Stefan Zweig *Sakknovellájának* főhőse jut róla eszembe, mondjuk negatív analógiaként. Fontos, hogy ez a szereplő ízig-vérig mai alak legyen, mondhatni közülünk való, és az őt alakító színész fölhagyjon a hagyományos szerepmegformálás vagy az esetünkben oly teatrálisnak ható „alakítás” minden eszközével.

A *buszmegálló* maroknyi csapata bonyolult feladat előtt állt. Ez az előadás ugyanis messzemenően a színészi összjátékra és a játék *hitelességére* épít. Nem könnyű azonban megtalálni a mű által is kínált és az előadás sajátos követelményeinek megfelelő *stílust*. Karnyújtásnyi-ra a közönségtől félre kell dobni minden-fajta - talán a dobozszínpadon jó értelemben vett - teatralitást, ami itt „szerep-játszásnak”, vagyis hamisnak tűnhet. A színésznek sokkal inkább kell önmagát adnia, önmagát állítania a szituáció középpontjába, tehát lényé legmélyebb rétegéig ásnia, ami nem a legkényelmesebb, és talán nem is „kellemes”. Meg kell szenvedni érte, hogy igaz legyen, és sokkal nyugtalanítóbb, mint egy „színjáték”. A realista iskolához szokott (vagy szoktatott?) színészeink itt sokkal kevesebb „fogódzóra” számíthatnak. A mű „fejlődési görbéje” ugyanis egyre inkább eltávolodik a realistól a metaforikus felé, a konkrétól az elvont felé mutat. Egyfajta *költői színház* ez, amelyhez igyekeztünk közösen megtalálni a megfelelő színpadi nyelvet, és úgy érzem, jól dolgoztunk, bár nem mindenben értettünk egyet. Az a tény viszont, hogy e „csapatban” jelen van színházunk legidősebb és legfiatalabb művésze - Senkálzky Endre és Bács Miklós -, talán jelképes kézfogásnak is mondható.

KALMÁR PÁL

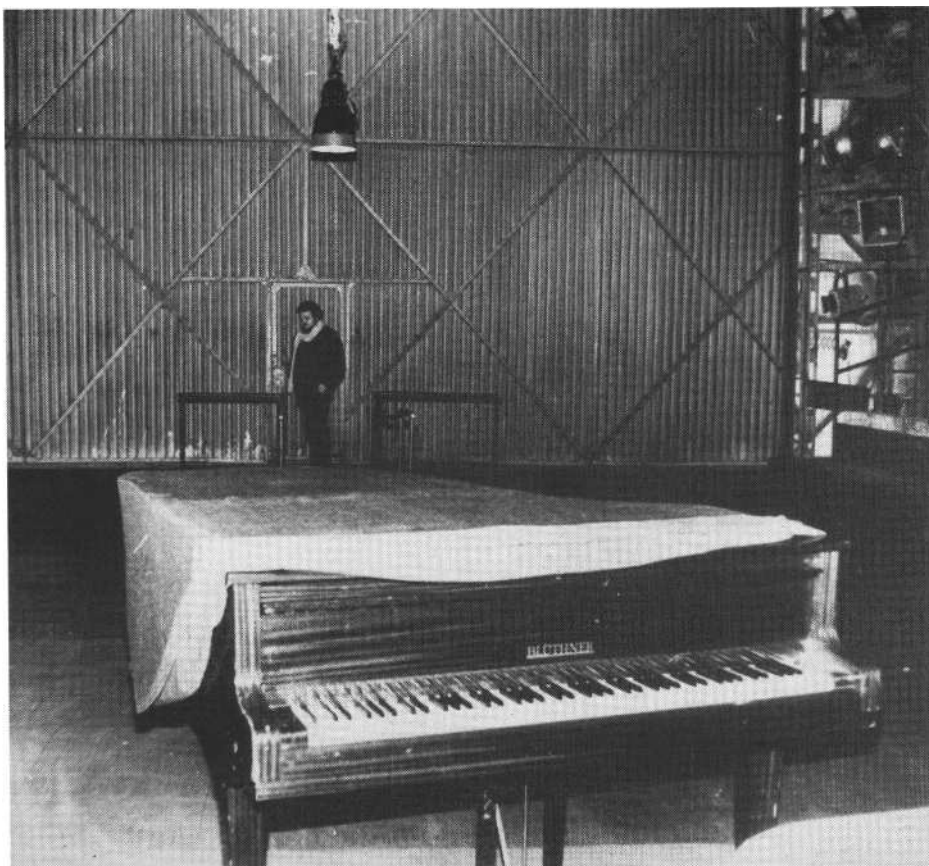
A várakozás méltósága

A buszmegálló Kolozsvárott

A térben egy férfi áll. Keze zsebében, nyakába vetve sál. Néz maga elé. Vár. Balra tőle két rövid párhuzamos korlát. Azon túl letakart zongora, fedele nyitva. A férfi jobbján leeresztett vasfüggöny. Színházban, színpadon vagyunk, zárt térben. Csend van, csak a nézők sustorgása hallik, amint tétován helyet keresnek, hogy aztán majd három oldalról körbeüljék ezt a szinte üres teret. A fények lassan kiallszanak, a férfi nagyon lassan elindul. A két korlát között egy pillanatra megáll, nem néz körül, indul tovább, tudja a dolgát, tudja a helyét. Leül a zongorához, csend. Aztán játszani kezd. Bach gyönyörű futamai lüktető improvizálásban. Az Öregapó lép be, ő is, szinte szertartásosan érintve azokat, végigmegy a korlátok között. Megszólítja a zongorázó Hallgatag férfit. „Már elment a busz?”

Es itt kitérőt kell tenni Kao Hszing-csien A *buszmegálló* című darabjának leírásakor, és idézni a szerző instrukcióját: „A Hallgatag férfi bólogat.” A kolozsvári színpadon nem ez történik, a férfi tovább zongorázik. Az Öregapó újabb és újabb megszólalásaira nem a megszokott és az író által jelzett módon válaszol. Ő zongorázik, az apó beszél hozzá. Beszélgetnek. Mondhatjuk, apró eltérés. De pontos felütése egy másfajta színháznak, amely azonban mindvégig az eredeti művel azonos hullámhosszon szólal meg. Tompa Gábor rendezése hűséges a műhöz - miközben egyszeri és kivételes minőségű produkciót eredményez-, hűséges ahhoz a gondolathoz, miszerint „ez a darab kísérlet a mai dráma és a mai költészet összeolvasztására”. A mondat Kao Hszingcsient idézi, akinek az előadáshoz szánt javaslatait - éppen az „egyszeri hűség” bizonyítására - célszerűnek látszik a későbbiekben is megemlíteni. Á Hallgatag férfi nála természetesen nem zongorázik, de alakját majd mindig a muzsika foszlányai hozzák vissza, hogy persze milyen ez a muzsika, az rendezői látomás kérdése is - Harag György újvidéki előadásában e szótlán szereplő a hatalom csizmájával csörtetett a színen.

A mi Hallgatag férfinak viszont tovább improvizálja Bachot, Chopint, és közben sorra érkeznek az újabb utasjelöltek, szaporodik a korlátok közé zárt sor. Érkezik a Lány, szótlán beáll az apó mögé, rebbe-nő finomsággal őrzi hamvas, ártatlan, tit-



Kao Hszing-csien: A buszmegálló (kolozsvári Állami Magyar Színház). A Hallgatag férfi: Demény Attila

kos magányát. Csendes elszánással készül a nagy útra, be a városba. Csak később, a várakozás reménytelenségében nyílik meg és derül ki: ennek az útnak téje van. Negyed nyolcra van megbeszélve találkája a városi park bejáratánál egy fiúval, akit nem is ismer, de aki végre talán társa lehetne oly hosszú egyedüllét után. Tétje van itt mindenki útjának. Akkor is, ha ez a mostani egyszeri tét látszólag apróságnak, életükből kihagyható epizódnak látszik is. Csak egy „Fehér galamb” márkájú biciklire támaszkodó ismeretlen fiúról van szó; csak egy sakkpartiról, amire apó évek óta készül, mert szeretné kihívni Li Mo-senget, a bajnokot; új megrendelések után megy a Mester, a műbútorasztalos - megélné ő a faluban is, de „a mesterség, a szakma kötelez” -; a Csáládányát a kis Pej-pej várja, aki szezám-maggal töltött újévi gombócot szeretne enni; angolul akar megtanulni a Szemüveges, aki itt a faluban nem jut ötről hatarra, hiába biftázza „dog, pig, desk... Rain is rain, snow is snow...”; Ma üzletvezető - aki pult alól árulja a Főkapu nevezetű cigarettát, és ezért abban bíz, hogy a sofőr neki külön kinyitja az első ajtót - egy vacsorára hivatalos; a kamasztürelmetlenségű, nyughatatlan Faragatlan fickó csupán aludtتهت akar inni. Sakkparti, vacsora, aludtتهت, szezám-maggal töltött gombóc... Mindez tét lenne? Tét, amiért érdemes lenne óráig, évekig a buszra várni? „Neked nem mindegy, hol lóbálsz a lábadd?” - kérdi dühösen a Szemüveges. „Nem. A városban például nem lóbálhatom” - üvölti vissza a kamasz. Epizód-

életünknek vannak-c nagyobb vágyai? Nem mindennapjaink, perceink apró vágytörmelékeiből áll-e össze életünk? Életünk hát a tét minden pillanatban, és ha vágyainkat meglopják - mert nem jön a busz, mert nem áll meg -, akkor a városban kapható aludtتهت életünk értelmévé válik. Miért is akar K. mindenáron bejutni a Kastélyba, miért görgeti felfelé leguruló szikláját újra és újra Sziszüphosz, mire is vár magától értetődő kitartással Estragon és Vladimir? „Vegyék tudomásul, ha beledöglök, akkor is be fogok menni!” - szakad ki egyikükből a mondat, mert ő igenis a városban akarja lóbálni a lábát.

Együtt az utazóközönség. Kicsi céljaik különböznek, de egyvalami közös. Ugyanabban a fókuszpontban találkoznak: a városban. Ott vár a fiú, ott él a sakkmester, ott van becsülete a műbútorasztalosnak... Oda kell eljutni. Állnak hát a megállóban, és várnak. Buszok jönnek és mennek, egyik sem áll meg. Állandó állapotá válik a várakozás. Mégpedig a közös várakozás. Egyedül érkeztek, s mint minden ember, egyszeri életük feloldhatatlan magányát cipelik. Egymás mellett kopogó monoton szavaik néha találkoznak, magányból szakadó tétova kéznýtátsaikk olykor érintésbe olvadnak, de az emberre mért világba kivettségük végleges. Egyedül indultak, és egyedül fognak megérkezni is. De ők ugyanabban a buszmegállóban várakoznak, ugyanarra a buszra várnak, és ugyanabba a városba igyekeznek.

Itt kell az újabb kitérőt tenni. A kivételesen jelentős műről, jelen esetben előadásról írni képtelenül nehéz feladat. Ha legapróbb elemekre szedjük is szét a művet, minden egyes részecske önmagában hordozza az egyedit és az egyetemeset. Tompa előadása ilyen. Ezen a helyen - a kolozsvári Állami Magyar Színház vasfüggönnyel zárt színpadán, ahol kényszerű összezártságban együtt lélegzik néző és színész - könnyű lett volna „Erdélyre hangszerelni” ezt a drámát. Csakhogy Tompa nagyon jól tudja: mindaz, amit érdektelennek találva lehasít az egyeteméből, hiányozni fog az aktuálisnak vélt egyediből is - hisz a kettő azonos. Az előadás elemzésekor az a félő, hogy a kritikus kénytelen külön-külön vizsgálni az egységet alkotó összetevőket - és közben kihull kezéből az egész. Az az egész, melyben az örök godot-i várakozás összefonódik minden egyes ember konkrét várakozásával. „Még mindig a buszra várnak?” - szólítja meg a nézőket Ma üzletvezető. Igen, aki itt most ezen a színpadon ül, a buszra vár. Ami lehet, hogy nem több, mint egy pohár aludtتهت, de igenis, őt megilleti. Lehet ez egy friss cipő, egy útlevel, olvasható sor az újságban, felszabadult, gyöngyöző nevetés, felemelt fejvel kimondott magyar szó, tiszta, bátorító, nyílt tekintet... Ami jár mindenkinek itt, a „faluban” is. „Mi nem vagyunk külföldön!” - szakad ki Öregapóból. Ez a mondat, mely mint ártatlanul bezárt rab dörömből az ajtókon, minden számkivettségben érvényes. Az egyes embert ért bármilyen jogtalanság „külföldre” taszítja őt. De Tompa rendezésében ott rejlik a megoldást nem ígérő kétely is. Mi lesz a friss cipő, a pohár aludtتهت után? Mi lesz, ha bemegyünk a városba? Lehet, hogy a „Fehér galamb” márkájú biciklire támaszkodó fiú mögött felvillan valaki más tekintete, és a Lány már az után indulna, Pej-pejnek talán elment a kedve az újévi gombóctól, és lehet, hogy nem is olyan érdekes a városi aszfaltot koptatni. Egyáltalán: van-e Város? Létezése a szereplők számára éppoly nyilvánvaló, mint amilyen a Zóna létezése Tarkovszkij hősei számára. De mi történik, amikor már ott vagyunk a küszöbön? Nézzünk magunk elé a monoton, permetező esőben, és családottság nélkül visszafordulunk. Mint teszi azt majd az előadásban - az eredeti drámában nem! - a Hallgatag férfi, aki talányos eltűnése után egyszer csak visszatér, és újra leül a zongorához. Talán maga az út a Város, vagy talán éppen itt van, ahol várakozunk, és ebben a közös várakozásban együtt és külön-külön kell azt megszűlnünk.

Az intenzív színészi jelenlét, a kristály-

tiszta rendezői látomás hitelesít minden pillanatot. Tompa felhasználja a színház minden érvényes területét. Felvállalja a kísérletet. A látványhoz tartozik az üres tér a zongorával és a korláttal, a fényhez az átellenben megvilágított néző, társam a sorsban, a magányosan fénylő zongoraszék és a hosszan kitartott teljes sötét, a ritmushoz a zene ideges lüktetése, a várakozók mozdulatlansága és remegő-ingerült mozgása, hozzá a hangzás, vele a felvállalt jelentéses csend - mindez zene, színházi gesztusok zenéje. („A dráma, lévén ugyancsak időbeli művészet, nyugodtan kölcsönveheti a különböző zenei formákat. Ez a mű a szokásos ibseni dramaturgia elvei helyett olykor a szonáta vagy a rondó építkezési formáit alkalmazza. A legjobb, ha a rendező a megfelelő részletekkel úgy bánt, mint a karmester, s figyelmét mindenekelőtt a darab egészének hangulatváltozására összpontosítja.” - Részlet a szerző javaslatából.) Ehhez a színházi kísérlethez teljességgel elképzelhetetlen lenne bármilyen megszokott „realista” díszlet, úttal, táblával, el-eltologatott festett buszokkal, sőt félrevezető lenne az elvontságot sugallni igyekvő kitaláció is. T. Th. Ciupe tökéletes összhangban dolgozik a rendezővel, ami nem csoda, hiszen ha vendégként is, de otthonosan mozog a kolozsvári színpadon. Bármennyire „szimpla” is ez a már leírt üres tér, tökéletesen megfelel a játéknak. Ciupe munkája bizonyítja: a díszlettervező dolga nem az, hogy dí-

szítse a játékot, hanem hogy teret adjon annak. O a jelmeztervező is. Ruhái mindenekelőtt visszafogottak. Halványan utalnak a karakterre (a Faragatlan fickó bőrruhája, magas szárú cipője, a Mester sapkája, melósnadrágja...), halványan őrzik a kínai jellegzetességeket (sötét-kék, nyakig gombolt posztókabát, zárt ingek, finom kis topánok...), de elsősorban kerülnek minden szélsőséget, figyelmet elterelő különcködést.

Tompa karmesteri munkája nyomán ötvöződik a valóságos idő - bő másfél óra - és a sajátos színpadi idő, amiben megállnak az órák, illetve a Szemüveges kvarcórája azt mutatja, hogy szereplőink már egy éve rostokolnak a megállóban. Konkrét és elvont állandó egységét a már említett eszközök - fény és sötét, csend és hangzás, mozgás és mozdulatlanság - pontosan szervezett ritmusa adja. Ebben a sajátos időben természetesnek veszünk azt, ami más előadásban elképzelhetetlen lenne: percekig ülünk a sötétben, csak várakozó társaink különböző irányokból érkező elszuttogott félszavaira figyelünk.

Es a sötét megszüli a csendet is. A lassan derengő fényben üresen csillog a zongoraszék, a Hallgatag férfi eltűnt. A többiek riadtan kérdezzetik egymást a néma zongora körül. Talán a városba ment volna? Telnek az évek, kettő, három, talán tíz év is eltelt már. A várakozás türelmetlensége újabb és újabb kérdéseket vet fel. Miért nem állnak meg a buszok? Hátha

nem jó helyen várakoznak. Mi lehetett írva, milyen üzenet a tábláról leszakadt papírfecni? Egyáltalán, nem kellene-e a zongorista után indulni, vagy feladni az egészet, és visszamenni a faluba? Hamleti sorskérdésként fogalmazódik meg egyikük kérdése: „Menni vagy nem menni?” Ez a kérdés, itt, a zárt kolozsvári színpadon mindenkiben ugyanazt a dilemmát visszhangozza. Erdemes-e még ebben a katasztrofális várni? Van-e mire? Vagy igaz lenne a Szemüveges halk-szomorú megjegyzése: „Minket az élet félredobott, mirőlunk megfedkezett a világ.” Ebben a közös sötétségben, melyben Öregapó reményt vesztetten tologatja a figurákat - „Ló 9-ről 8-ra lép, támad, Agyú 4-ről 3-ra hátrál...” -, a fiú gépiesen darálja az angol szavakat - „it is raining, it is snowing...” -, peregnék a halk mondatok, és az éjszaka totális magányában hozzájuk motyogjuk saját várakozásunkat, hogy aztán mindannyiunk fájdalmát sűrítve kiszakadjon a Lányból a sikoly: „Egy életet át?!”

Buszok jönnek-mennek. Szereplőink, mint fény fogságában vergődő lepkék, szállodnak szerte a térben, kapkodva in-tegetnek életük esélyei után. A távolról jövő monoton-kemény zongorahangok gyorsuló ritmusára gyorsul mozgásuk, hogy aztán lihegve, kimerülten csússzanak le valahol a földre. Türelmük fogytán, a kezdetben szertartásosan megérintett korlátot most már dühödten üti-veri Öregapó. Ma üzletvezető indul is vissza a

Jelenet A buszmegálló kolozsvári előadásából





Csiky András, Rekita Rozália, Orosz Lujza, Senkálscy Endre, Bíró József, Bács Miklós és Miske László a kolozsvári előadásban (Kántor László felvételei)

faluba, „Elfelejtettem bevenni a pálinkába áztatott formalinos nyugtató tápfőzetemet” - magyarázkodik kínjában, sőt idegességében el is zuhan, és közben karja a billentyűkre vágódik. A zongora felhangzó disszonáns jajkiáltása mindenkit a hangszer köré gyűjt. Egymás után - mintha csak várakozásuk értelmét, kérdéseik megfejtését próbálnák kicsalni a makacsul jelen lévő és hallgató fekete tárgyból - értelmetlen dallamokat kalapálnak. Aztán tehetetlenül oldalognak odébb.

Az eddig leírtak azt sugallhatják, hogy Tompa Gábor rendezése keserű helyzetjelentés a reménytelen várakozás állapotáról. De ahogyan az egyetemestől is idegenek a világot érteni igyekvő esendő ember „optimista” vagy „pesszimista” világmagyarázatai, úgy pereg le az előadásról is a pozitív vagy negatív előjelű leegyszerűsítés. A kolozsvári előadás az aktív maradás állapotát rajzolja meg költői erővel, azt a szemlélődő-várakozó-őríző állapotot, amiről Balassa Péter ír szépen, amikor az ország - a buszmegálló? - őrzéséről-kereséséről így fogalmaz: „Ha az ember pásztor és őr, akkor bárhol áll is, bárhol várakozik mozdulatlanul, mint a jó őríző, ott van az ország egyik, valamelyik bejárata, ott valami kapu áll. Mert az őr természetesen csakis kapuőr lehet, nem fegyőr. Ez emberi lény: a folytonos átlépés, kilépés, útonlét. Az őr bárki - egyszemélyes, hasonlíthatatlan is egyben: Ő a kapu, ő az őr: a Lét figyelme... Állni, várni, nem mozdulni (de meg sem merevedni mindebben). Örökös, őrzés:

szabad részesülés a határpontból, a határátlépés és -átkelés helyéből, ahol mindig vagyunk. Örnek lenni: helyben lenni, mindig a poszton maradni, betölteni a helyet.” (Részlet az Igen című lapban megjelent Az ország meg az őr című írásból.)

Hogy valaki ezt a helyet méltón betöltse, igazi őr, pásztor lehessen, arra van szükség, ami minden elhagyatottság és növekvő türelmetlenség ellenére végül a szereplőkben megszületik: *a várakozás méltóságára*. Ehhez egyéni és közösségi keresetül vezet az út. A személyiség önbecsülése, hite önmagában elengedhetetlen a hely betöltéséhez, a talpon maradáshoz. Gyönyörű példája ennek az a pillanat, amikor a kételkedéssel leginkább megvert hamleti figura, a Szemüveges felkapcsolja elemlámpáját, és ebben a közös éjszakában meg-megvilágít egy-egy arcot. Majd a teljes sötétben egyetlen arcot látni, az övét, amint minden kétely ellenére az angolul magoló szegényes tudásával határozottan kijelenti: „I am I. Én én vagyok.” Bíró József nagyszerű alakítása ez. Nem éri be a típussal, a gátlós szemüveges értelmiségi kliséjével. Pontosabban: évek hozta változást sűrít e rövid időbe. A szertelen és gyámoltalan ifjúból - aki még kakaskodik a szemtelen kamasszal, és tétován keresi a Lány kezét - helyzetét felvállaló érett férfi lesz. A Mester - Miske László - már meglett férfiként érkezik. Ezért is szól kevesebbet. Hallgatása bölcsességet és méltóságot rejt. A világ minden műbútorasztalosát képviseli ő, aki tiszteli és őrzi mesterségét. Miske kevés gesztussal egy súlyos és

gazdag személyiséget rajzol meg. Ez az erenye egyébként valamennyi alakításnak. Nem a rutinra hagyatkozó múlt idejű sémát hozzák, hanem az itt és most érvényes és igaz emberi megnyilvánulást keresik. Hiszen jelen idejű ez a várakozás. Öregapó - a hetvenöt éves Senkálscy Endre játssza - úgy várja a sakkpartit, mint akinek most kezdődik az élete. Az évek során beleégett keserű tapasztalatok ellenére hisz a várakozásban, hisz ebben a buszmegállóban és abban, hogy megjön az ő busza, és végre lejátszhatja élete partiját Li Mo-senggel, a bajnokkal. Végtelenül sok tapasztalat mondatná a *nemet* az asszonnyal is - Orosz Lujza -, de ő magától értetődő természetességgel várakozik. Tudja asszonyi dolgát - gyermekének újévi gombóc kell, ügyetlen férje pedig még csak ki sem tud mosni -, nyilvánvaló számára, hogy el kell jutni a városba. A színésznő halk, visszafogott eszközökkel mutatja fel egy asszony sorának minden fájdalmát. Sírva-nevetve mutatja haját a Lánynak: „Ugye, nekem rengeteg ősz hajszálam van, nézd csak, ugye, nekem már mákosodik a fejem?” A Lány mintha az asszony ifjúkori képmása lenne, igaz, egy-két ősz hajszála már neki is akad. Rekita Rozália nagyon finom, érzékeny alakítása egy szeretetétől, magánytól fuldokló embert állít elénk, aki miközben fejét zokogva hajtja az asszony ölébe, tudhatja, hogy elsikoltott kérdésére kijelentő mondatban a válasz: igen, ez így lesz most már, *egy életen át*. Dühében, türelmetlenségében sírva fakadna a legfiatalabb, a Faragatlan fickó

is. Bács Miklós csupa energia. Sírás helyett úzi, hajtja magát, hadonászik, kiabál, provokál, dörömböl a vasfüggönyön. Mindenki beletart, és mindenkit elutasít, pedig nem vágyik másra, mint egyetlen szerető tekintetre, elfogadó bizalomra. Ezért csillan szemében az öröm, amikor a Mester rábízta szerszámosládáját. Ezután talán már ez a heveskedő csikó-kamasz is mondhatja magáról: én én vagyok.

De mindez kevés. Az előadás arról is szól, hogy a várakozás méltóságát egyedül megszerezni nem lehet. Ma üzletvezető - Csiky András - addig-addig győz-ködi önmagát, hogy végül is elindul, vissza a faluba. Okoskodó, fontoskodó főnök ő, aki nem érti, hogy ebben a kölcsönös hazugságra, csalásra, lopásra alapozott országban, ahol ő maga teljesíti kötelességét, és pult alól árulja a cigarettát, miért nem nyitják ki neki a busz első ajtaját. A színész megmutatja azt is, hogy az ágáló magabiztosság mögött az árva egyedüllét húzódik. Es a faluba induló férfit visszahozza egy hirtelen zápor. A többiek egymásnak vetett háttal állnak a Mester ponyvája alatt. A fiú boldogan szorítja a Mester táskáját, az asszony önfelédten mesél az életről, Öregapó tologatja bábuját, a Lány vállán a Szemüveges kabátja, kezük összeér. Összeér akkor is, amikor a tiltakozás szolidaritásában kart karba öltve együtt állnak ki az országút-ra, hogy feltartóztassák a buszt. „Álljon meg, álljon meg!” - üvöltik, és az életosztón utolsó szikrájával szétrebbennek a könyörtelenül közjük robogó busz elől. Kéz kezét ér akkor is, amikor a Faragatlan fickót elrántják a busz elől. Neki még semmi sem drága, még nem tudja, hogy várakozni kell. Együtt. „Ha együtt marad velünk, most nem nézne ki úgy, mint egy ázott veréb” - szól ki valamelyikük a vászon alól, és Ma üzletvezető boldogan áll közük. Együtt vannak, együtt várakoznak... Aztán kisüt a nap is, és a zongoránál újra ott áll egy ember. A Hallgató férfi az - Demény Attila -, talán a városban járt. Visszajött. Kicsit szétárja kar-ját, aztán leül a helyére. Zongorázni kezd. Nem kell tovább kalapálni a billentyűket - megjött a művész, aki muzsikát tud belőlük kicsalni. Teljes a kép.

Ekkor lassan emelkedni kezd a vasfüggöny. Szereplőink a színpad szélére bal-lagnak, ott leülnek. Nekünk háttal, szemben az üres nézőtérrel. A férfi pedig csak játszik. Es már tudhatjuk, ez az az ország, ez az a színház, ez az a buszmegálló, amit őrizni kell. Ülünk és várakozunk. Aztán sötét.

KMECZKÓ MIHÁLY

Színházi békekaraván

**Nemzetközi vándorfesztivál
Moszkvától Párizsig**

Kezdetben volt a Nemzetek tavasza - mármint az a nemzetközi színházi fesztivál, amelyet Lengyelországban rendeztek 1978-ban (s amelynek e sorok írója is résztvevője, nézője lehetett megszállott magányos turistaként). Itt, a seregszemlére összegyűlt szakemberek körében vetődött fel a gondolat: az egy helyhez kötött találkozók helyett nemzetközi vándorfesztiválokra is szükség lenne. A másik igény az volt, hogy a színházi találkozónak ne legyen ünnepi jellege. Az egyes (külföldi) csoportoknak, együtteseknek, színházaknak olykor egymás produkcióját sincs módjuk megnézni, pedig hasznos lenne az aktív eszmecsere, s még inkább kíváncsi, hogy a különböző országok színészei munka közben is megismerkedjenek egymás munkamódszerivel, eszmei és esztétikai felfogásával stb. Egy szóval: a szakemberek számára legyen a nemzetközi seregszemle munka-jellegű!

Ezzel a jelszóval búcsúztak az 1978-as lengyelországi színházi fesztivál résztvevői. Annál is inkább, mivel e tárgyban megállapodás is született, melynek értelmében 1981-ben Lódzban (tehát újra Lengyelországban) rendezték volna meg az első munka jellegű, félig-meddig vándorfesztivált. Ez a találkozó azonban nem valósulhatott meg - az ismert lengyelországi politikai események miatt. 1982-ben Milánó következett volna a sorban, de végül ezt a fesztivált sem rendezték meg (részben pénzügyi, részben szervezési okok miatt), pedig a budapesti Dominó Együttes és a Tanulmány Színház is támogatta a rendezvény létrejöttét.

Végre 1983-ban Dánia fővárosában vált valóra a színháziak dédelgetett álma. Már 1978-ban, Lengyelországban felvetődött a kérdés: mi lehetne az a közös téma vagy színjáték, amely kölcsönösen inspirálni tudná a különböző gondolkodású, nézőpontú és nyelvű embereket - a színjáték létrehozói és nézői egyaránt. Csehslavák javaslatára, közös megegyezés alapján a pedagógia halhatatlan nemzetközi mesterének, Comeniusnak A világ útvesztője és a szív paradicsoma című alkotására esett a választás. A kedvezőtlen nemzetközi helyzet miatt azonban több együttes lemondta a részvételt, elsősorban a tengerentúlról, de Európából

(például Magyarországról) is. Ennek ellenére a találkozó megvolt, és igen eredményesnek bizonyult.

A nemzetközi gárda egy elhagyott, régi gyárépületben ült tanyát. Az anyanyelvén kívül általában mindenki ismert és beszélt még legalább egy nyelvet, így a kommunikációnak nem volt lényeges akadálya. Az érdemi munka a dramatizálással kapcsolatos véleménycserével kezdődött. Peter Scherhauser, a brnói Divadlo na Provazku agilis, inspiratív és kreatív rendezője előre elkészített egy „alapvető vázlatot”, amely végül is a munka alapjául szolgált. Elkezdődtek a próbák, amelyek a szó szoros értelmében „mindennek a próbái” voltak: a szöveg-nek, a szereposztásnak, a játéktérnek, a díszleteknek, a jelmezeknek, a kellékeknek, a stábnak, a próbaközönségnek, a türelemnek és a kitartásnak, az ellenérdekeknek és a barátságoknak, a szolidaritásnak és a többnyelvű partneri viszonyoknak, a többfajta játéktípus megmértetésének, a közös akarat szilárdságának, a részleteiben sokféle, de végül is közös mondanivalónak, az értelmes vitáknak és a közös cselekvésnek, az alkotó energiák kreatív hasznosításának s annak a bizalomkeltő érdek-összefonódásnak, amely garanciát nyújthatott arra, hogy ez az esemény nem marad „egyszeri furcsaság”...

Az így elkészült előadás végül rendkívüli sikert aratott. A produkció a régi gyár több helyiségében folyt, a jelenetek a különböző helyszíneken hol felváltva követték egymást, hol egyszerre zajlottak. A közönség az egyik helyről a másik-ra vándorolhatott, s az előadás nyújtotta élmény nyomán senkit sem zavart a nyelvi kavalkád.

Természetesen ezek után tovább kellett lépni. A dániai műhelymunka résztvevői elhatározták, hogy mivel a lengyel-országi célkitűzések egyik felét - a munkajelleget - sikerült megvalósítaniuk, a következőkben e mellett szorgalmazni fogják a fesztivál vándorjellegének kialakítását is.

A már említett Peter Scherhaufertől származott az az ötlet, hogy szervezzenek egy vándorfesztivált Skandináviától Görögorszáig, az európai kultúra bölcsőjéig, egészen pontosan Delphoiig, vagyis a Parnasszusig, amely az ókori mitológia szerint Apolló és a múzsák kedvenc tartózkodási helye. Az ötlet mindenkit fellelkesített. Úgy döntöttek, hogy hajóval teszik meg az utat a kontinens partjai mentén, s szinte minden számításba vehető országban kikötnek egy-egy állomáshelyen, ahol az oda sereglő színházakkal nagy utcaszínházi fesztiválokat

rendeznek. Minden állomáshelyen egy-egy újabb csoporttal gazdagodik az út kezdetén szerveződött „eredeti együttes”, s Delphoiban óriási nemzetközi színházi fesztivállal zárul a rendezvény.

Sajnos, a szervezési munkát már a kezdet kezdetén megghiúsította a pénzhiány. A hajóutas fesztivál költségeit ugyanis másfél millió dollárra taksálták a szakértők. Ennyi pénzt azonban - még nemzetközi szinten is - nehéz összekaparni a színház világában. Új szponzorok után kellett nézni. Időközben érdeklődést tanúsítottak az ügy iránt a franciák, a hollandok és a szovjetek is, de a hajóutat ők is megvalósíthatatlannak ítélték. Így a tengeri út tervéből lassan szárazföldi lett, s ezzel egy időben az észak-déli útirány kezdett kelet-nyugatira fordulni. Annál is inkább, mivel a franciák külsőségeiben és sokszínűségében minél emlékeztete-sebbé szeretnék tenni a nagy francia forradalom kétszázadik évfordulóját, s ez az akció jól illene ünnepi terveikbe.

A szovjeteknek viszont kikötéseik voltak: Moszkvában kezdődjék és egy szovjetunióbeli körúttal folytatódjék a munkajellegű vándorfesztivál, s annak résztvevői abban az évben ne vegyenek részt más nemzetközi színházi seregszemlén. Most már a franciák és a csehszlovákok mellett ők lettek az ügy legfőbb kezdeményezői. Tetemes mennyiségű pénzt sikerült felajánlaniuk, hogy ez a gigantikus méretű rendezvény létrejöjjön. Rövidesen kialakult a vándorfesztivál előzetesen tervezett útvonala: Moszkva - szovjetunióbeli körút - balti államok - Skandinávia - Északnyugat-Európa - Franciaország - Spanyolország - Olaszország. (Vagyis a körút ezúttal az európai kultúra második „bölcsőjében” ért volna véget.) A tervezett időpont: 1989. május közepétől október közepéig - úgy, hogy a francia forradalom évfordulós ünnepségeire Franciaországba érkezzen a karaván. Az önfinanszírozó csoportok száma országról országra egyre nőtt volna (persze egy előre meghatározott optimális kereten belül). Ezen kívül országhatártól országhatárig egy-egy nemzet kis-, zseb- és utcaszínházai csatlakoztak volna a karavánhoz. Ez a sokszínű színházi se-reg minden útjába eső városban utcaszínházi fesztivált rendezett volna, a végcél felé haladó derékhad (vagyis a kezdetektől gyarapodó központi mag) pedig rendszeresen próbált volna egy produkciót, amelynek előbb a párizsi ünnepségeken lett volna az ősbemutatója. Magyarországot a központi mag részeként a budapesti Szkéné Színház képviselte volna ezen a rendezvényen, amelynek végül is közös megegyezéssel - a Békekaraván

nevet adta a nemzetközi szervezőgárda. Csehszlovákia képviselője kezdettől fogva a brnói zsebszínház, a Divadlo na Provazku, a vándorfesztivál egyik mozgatója és főszervezője Peter Scherhauser volt.

A szponzorok megszerzése, az anyagi fedezet összegyűjtése, az autóúthoz szükséges eszközök biztosítása és a reklámgépezet beindítása elég sokáig tartott. Időközben több együttes vissza-mondta közreműködését, s néhány ország is elállt részvételi tervétől (így történt ez a Szkéné Színházzal, illetve Magyarországgal is). A rendezők azonban nem adták fel: újabb színházakkal teremtek kapcsolatot, s a régi álom testet öltött...

Az I. nemzetközi Békekaraván csehszlovák képviselője, a brnói színház május 11-én indult útnak, hogy Kassán, Lvovon, Kijeven keresztül megérkezzen Moszkvába, ahol a Frunze Kultúrpalotában kezdődtek a közös foglalkozások. A karaván törzsgárdáját nyolc színház alkotta. A csehszlovák résztvevőn kívül a Szovjetunióból a Licegyeju és a Szvoja Igra, Lengyelországból a Teatr Ósmego Dnia, Olaszországból a Teatro Nucleo, Franciaországból a Compagnie de Hasard, Angliából a Footsbarn Travelling Theatre és Spanyolországból a Circ Perillos vesz részt a hosszú út közös munkájában. A határtól határig kísérő színházakon kívül a Szovjetunióban a Pop mekhanika, Varsóban pedig az Akademia Ruchu segíti a karaván munkáját.

Az országokként kísérő együttesek saját produkcióin kívül a nyolc, (illetve két ízben kilenc) színházból álló karaván három színjátékot próbál és ad elő a vándorseregszemle során. Az egyik Brecht *Kispolgári nász* című darabja, a másik - az ügy kiöltője iránti tiszteletből - egy csehszlovákiai alkotás. Scherhauser, aki magyar szülőktől származó csehországi szlovák, úgy látta jónak, hogy ez az alkotás az ország egészét reprezentálja. Így nyúlt a cseh népmesék világához és Bozena Nemcová mindkét országrészben kedvelt meséjéhez. A meséből montázstechnikával dramatizált színművet a brnói Eta Thalská készítette *Az álmok világa* (Svet snu) címmel. A harmadik mű - stílusosan - az *Odüsszeia* '89 című produkció. A közös játékba minden újonnan érkező színház tagjai beilleszkednek, így a színrevitel országról országra módosul.

Moszkvában kétnapos közös próba után (az együttesek odahaza már foglalkoztak az elképzelt produkcióval) május 18-a és június 1-je között játszották a *Kispolgári nász*t és *Az álmok világát* (közben 30-án „pihenésképpen” a közönség meghallgathatta a Pop mekhanika

koncertjét). Leningrádban június 4-e és 11-e között az *Odüsszeia* '89-et próbálták a Kirov nevét viselő Központi Kultúrpalotában. Ennek a műnek a bemutatójára csak Nyugat-Berlinben került sor, ugyanis ez az első ötletektől a premierig közös alkotás eredményeképpen született meg, tehát több időre volt szükségük az alkotóknak. Június 12-e és 20-a között mutatták be Leningrádban a *Kispolgári nász*t és *Az álmok világát* (közben 17-én egy „esküvőakcióra” is sor került).

A következő állomás Varsó volt, ahol június 27-e és július 2-a között tekinthette meg a lengyel főváros közönsége a két darab előadásait. A Békekaraván július 4-én érkezett Csehszlovákiába, s 6-án, 7-én és 8-án három színjátéknak tapsolhatott a prágai közönség: a Brecht-darab és a cseh mesefűzér mellett Boleslav Polivka *Hajótörött* című előadásának. A nemzetközi vándorfesztivál július 10-én érkezett Nyugat-Berlinbe, ahol a hónap végéig maradt a karaván. 12-e és 29-e között minden este színre került a már eddig is többször előadott két darab. Közben 12-én és 13-án befejeződtek az *Odüsszeia* '89 próbái, és 15-én megtartották a bemutatót. A hónap utolsó napjai pihenéssel teltek, majd Kielen keresztül augusztus 2-án érkezett a vándorfesztivál Koppenhágába.

Dániában augusztus 3-tól 15-ig maradt a karaván tagjai, s játsszák a három darabot. Onnan Bazelbe, majd Lausanne-ba vándorolnak, s szeptember 5-én érkeznek Franciaországba.

A Békekaraván végállomása Blois. Ebben a városban - a nagy francia forradalom kétszázadik évfordulója tiszteletére-szeptember 8-a és 17-e között minden este színre viszik a három produkció valamelyikét.

18-a a búcsúzás napja. Ekkor szétszéled a Békekaraván, hogy legközelebb még nagyobb szabású vállalkozásba foghasson, a színház, a kultúra és a népek barátsága érdekében.

Tizenegy év kellett ahhoz, hogy a Békekaraván az ötlettől - különböző nehézségek legyűrészével - eljusson a megvalósulásig. Kár lenne, ha csupán érdekességként, egyedi furcsaságként kerülne be a színháztörténetbe.



SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: **IVÁN BOLDIZSÁR**

Redacteur-en-chef: **MÁRIA CSABAI-TÖRÖK**

Résumé

István Nánay: Qui suis-je?

Au Théâtre Katona József c'est Gábor Zsámbéki qui a porté à la scène *La Nuit des Rois* de Shakespeare. L'analyse des situations et des personnages shakespeariens s'associe chez lui à l'examen des attitudes et du comportement de l'homme d'aujourd'hui. Il recherche la validité contemporaine de chaque moment du drame, ce qui fait naître un théâtre spécifiquement ouvert. Les détails sont souvent splendides ou même révélateurs – mais le miracle de la totalité n'a pas eu lieu.

András Pályi: «Ce dont la vérité est connue à chacun»

A la liste des refrains politiques en vogue une place d'élite revient aujourd'hui à Václav Havel. Pourtant ce n'est pas cette célébrité qui justifie la création à Debrecen de deux de ses pièces en un acte, *Audience* et *Vernissage* mais plutôt le fait qu'après un long intervalle l'auteur tchèque est de retour sur les affiches des théâtres hongrois. L'événement démontre en même temps la place centrale qu'occupent chez Havel les «trois unités» de la morale, de la politique et de l'art.

Dezső Kovács: Rituel, sans attraction scandaleuse

Châtiments, cette pièce de Mihály Kornis lance un défi exceptionnel au théâtre hongrois contemporain: le monde visuel, le système de gestes et la dramaturgie créés par l'auteur sont en contradiction absolue avec nos traditions théâtrales. Au Théâtre National de Szeged on voit un spectacle mouvementé et varié qui rate cependant et ce monde de gestes et de moments visuels et, à plus forte raison, cette angoisse kafkaesque qui se trouve formulée dans le drame.

János Erdei: L'imperfection de la conduite des acteurs

La «matière brute», le roman de Heinrich Mann est excellente, l'adaptateur, János Gosztonyi est un auteur à routine consommée, Dezső Garas, le protagoniste est un personnage exceptionnel de notre théâtre – pourtant, *L'Ange bleu* ne remporte pas au Théâtre Radnóti le succès qu'on pouvait en espérer. La raison s'en trouve peut-être dans la composition défavorable d'un public trompé par le titre mais certainement aussi dans le travail peu approfondi de la mise en scène.

Tamás Bécsy: Ce ne sont que des cas...

Au Théâtre Madách on peut voir l'adaptation du *Moulin à l'enfer*, roman populaire de György Moldova. Bien que la version théâtrale assez faiblement construite ne relève du contexte du roman que des cas individuels et néglige l'évolution des caractères, le spectacle lui-même est intéressant et riche en couleurs et quelques acteurs réussissent même à créer une image homogène de leur personnage.

Katalin Szücs: Se détruire en chantant

Comme on le fait, le drame musical de György Spiró et János Mási au Théâtre de Comédie, évoque un des conflits «éternels» de nos jours: cette stratégie vitale centrée sur l'appartenance qui motive le «héros» d'aujourd'hui et l'échec complet de cette stratégie. L'oeuvre parvient jusqu'au public dans la mise en scène palpitante de László Marton.

Anna Pór: Danse folklorique et scénographie

Le nouveau programme de l'Ensemble Artistique de l'Armée Populaire Hongroise, intitulé *Le Dernier inventaire* est une suite dansée puisant dans les motifs folkloriques du territoire linguistique hongrois. Dans ce spectacle porteur d'un message personnel le chorégraphe-metteur en scène Ferenc Novák fait valoir ses expériences théâtrales ramassées pendant de longues années.

István Gábor: Valeurs régionales

Notre vision du théâtre lyrique en Hongrie reste toujours centrée sur la capitale. Pourtant quelques spectacles régionaux – le *Don Carlos* de Verdi à Győr, le *Don Giovanni* de Mozart à Szeged et la *Cendrillon* de Rossini à Pécs – prouvent que malgré certaines imperfections de l'exécution musicale ces ensembles sont eux aussi capables de productions de qualité.

Szuzsa Vass: Les débuts d'une ère nouvelle

La saison passée du Théâtre National de Pécs est certainement la phase initiale d'une nouvelle époque si longtemps attendue de cette maison. Les premiers efforts du nouveau di-

recteur György Lengyel témoignent de l'ambition d'un théâtre fondé sur les acteurs mais pour un épanouissement véritable on aurait besoin de la concurrence de plusieurs facteurs: collaborateurs de talent, un public ouvert et réceptif, la patience généreuse des autorités municipales et aussi la faveur de la chance.

Ildikó Csizner: Les classiques répondent

Ce sont surtout les premières classiques qui ont donné le ton de la saison passée à Debrecen. Le choix des textes est en même temps marqué par l'esprit de l'actualité: les animateurs sont visiblement conduits par l'espoir de trouver dans les oeuvres des classiques et des semi-classiques des réponses aux questions brûlantes de nos jours. En même temps on peut aussi observer l'attention dirigée vers les acteurs, même si les jeunes ne bénéficient pas toujours de la chance de mettre leur talent à l'épreuve.

Judit Szántó: «Les victimes, ce sont pas les vingt-cinq directeurs de théâtre»

Après une carrière assez mouvementée c'est en 1984 qu'on nomma le metteur en scène Péter Léner à la tête du théâtre relativement nouveau de Nyíregyháza et en 1987 sa troupe a déjà remporté le prix de «l'ensemble de la saison». Dans l'interview Léner, définissant son credo d'animateur, esquisse un portrait de sa troupe qui reste, après sa 64^{ème} première, un ensemble de qualité, ambitieux et dévoué, prometteur de succès futurs.

Gábor Tompa: Quatre thèses d' metteur en scène

A propos de la création de la pièce chinoise ci-dessus citée, c'est le metteur en scène lui-même qui expose son approche.

Pál Kalmár: La dignité de l'attente

Au Théâtre d'État Hongrois de Kolozsvár (Roumanie) c'est Gábor Tompa qui a mis en scène *L'Arrêt d'autobus* de Kao Hsing-Tchien. Le metteur en scène a réalisé sa lecture de la pièce, selon laquelle il s'y agit d'une tentative de faire fusionner le théâtre et la poésie contemporains. Le résultat, c'est un spectacle d'une qualité exceptionnelle qui est en même temps une profession de foi hautement personnelle, exprimant l'attitude d'une persévérance active, de la volonté de ne pas quitter le sol natal.

Mihály Kmeczkó: La caravane de paix du théâtre

Le dramaturge du théâtre d'expression hongroise de Komárom (Tchécoslovaquie) rend compte d'une manifestation théâtrale de haut intérêt. Il s'agit de cette caravane internationale de paix qui s'est déroulée de Moscou à Paris, avec la participation d'ensembles tchécoslovaque, soviétique, polonais, italien, français, anglais et espagnol.

Ára: 30 Ft

