

hér maszkok takarják el az arcokat is. Az első felvonás túlhajtott, üres affektációban megjelenő individualizmusából arctalanság született. A szereplők egységese a divatbemutató során feltáruuló jelmezekben is megkülönböztethetetlen marad. (Hasonló jelzésértéke van annak is, hogy Charme és Firulet a második és harmadik részben teljesen nőforma öltözéket visel: vetélkedésük közben egymás tükörképeivé váltak, s bárgyú operettalakokból az előadás végére bánavatos bohóccá vedlenek.)

Végül lekerülnek ugyanis a jelmezekről a zsákok, s a múltat meg a jövőt egyaránt megidéző felvonulás kezdődik. Az egyiptomi fáraó után két ruhás görög nőalak lépdel, majd egy pap következik, aki a kereszt jelét mutatja egy eretnek asszonynak. Kimért polgár előtt koldusasszony hajlong. Aztán mai ruhák jönnek, majd a lehetséges jövő kreációi. Madách szellemét idézi ekkor a Gombrovicz-előadás: mintha a Tragédia történelmi színei elevenednének meg.

Igaza van Pinczésnek, amikor az Operett színpadi jelzésrendszerét a magyar színházi hagyományhoz igazítja. Ugyanis nálunk jószerével ismeretlen a darabba foglalt színházi hagyomány, Wyspiański és Witkiewicz irodalmi inspirációja. Ezért a mű megjelenítéséhez a rendezőnek olyan viszonyítási pontot kell választania, amely a mi színpadainkon jelenlévő konvenciók alapján is értelmezhetővé teszi a darabot. Így válik - az operettmodor felidézése után - Madách az előadás fő hivatkozási pontjává. A történetfilozófiai problémák művészi feldolgozásához nálunk ő szolgáltatja az alapot. Ő idézi majd a zárófelvonás haláltáncjelenete is. A második rész vége ezt előlegezi: előlép egy Hitler- és egy Sztálin-maszkos alak, az atomkatasztrófa fenyegetését érzékelteti egy Kadhafi- vagy Szaddám Husszeinszerű Elnök. Fő rémületen figyel, ahogy a történelmi jelmezekből újra meg újra előszabadul az erőszak. Határozott jelzések ezek, de - a Gombrovicz-mű utalásait követve - inkább csak allegorikus képekhez, semmint rémisztő látomásokhoz vezetnek.

Ezért kelt bennem hiányérzetet a katasztrófa utáni világot megjelenítő harmadik felvonás is. Talán erőteljesebb lenne a zárórész, ha merészebben szakadna el Gombroviczról, ha még messzebb távolodna a napjaink magyar színjátékát meghatározó színházi hagyománytól. A színészek a fájdalom, a szorongás kifejezésének hiteles hangjait keresik. A stilizációtól visszatérnek a realisztikusabb beszédmódhoz. Pedig talán expresszívabb lenne, ha a formák felbontását követve a hangzórtege is kiszámíthatatlanabbá válnék. (Ezt bizonyítja az előadás legkifejezőbb részlete is: az emelvény tetején siratóéneket dalol egy asszony, két, lent álló nő-alak pedig operettfragmentumokat énekel rá a dallamra, miközben a szereplők visszhangosí-

tott, kicsit elemelt szövegmondását is halljuk. A kimért, szimmetrikus tablók némileg statikussá teszik a zárórész, holott az előadás formai logikájából inkább következhetne „formátlanság”, víziószerűség, mint ez a némileg klassziczizáló játékmódor.)

A színpadkép is a pusztítás nyomait viseli: a lépcsőnek csak középső, vörös részlete maradt érintetlen, a többi része szétverve, oldalára fordítva hever. A zsinórpadról letépett végtagok makettjei lógnak alá. A hajdani hercegek, hercegnők mimikrizálnak: asztalnak, lámpának öltözve álcázzák magukat. A zenészek is átvedlettek koldusokká, alkalmi rezesbandává, cirkuszi mutatványosokká. A zenekari árok immár üresen, afféle sirként tátong a színpad előtt. A szereplők megállnak a peremén, később bele is lépnek. Aztán koporsót is helyeznek ide. Mellette, a zenekari árokban a hajdani úri társaság tagjai állnak. Talmi kincseiket, hivalkodó emblémáikat - vélt önmaguk érvénytelen rekvizitumait teszik le a ravatal mellé. A semminek adják át levedlett szerepeiket - és sejtelmük sincs róla, hogy ebben a hirtelen támadt úrben meztelen arcukra forraszt-e majd újabb maszkokat a képlekeny idő. Rövid, keserű, létösszegző mondataik a londoni színvégét idézik. (Az utalásnak két különböző jelenetben való megismétlése nem erősíti a hatást.) A meztelen Albertinka is úgy lépdel fölé a lépcsőn, mint Éva, amikor érintetlenül átlépi a sírvermet. A többiek utánafordulnak. Fellépnek a színpadra, s miután ledobtak egy-egy ruhadara-

bot, karjukat az ég felé emelve hozsannát énekelnek a szent meztelenségről.

Olyan ez, mint egy rockopera fináléja. A banalitás - amelytől a történelemfaggató játék elszakadt - végül a banalitáshoz talál vissza. Egy mai üres, bombasztikus formához, amely éppúgy alkalmatlan a történelem illúziótlan tudomásulvételére, mint kiinduló változata, az operett. Egy felszínes nyugalmat áhító korszak, a látszatok kultuszában újból megnyugvást kereső világ ismét elszalasztja a történelem trónfosztását. A debreceni előadás nyugtalanító konklúziója szerint uralkodik rajtunk továbbra is. Fenyegyet mind-nyájunkat, mint az a felderítetlen felete lyuk, amely végül magába nyelhet majd mindent.

Witold Gombrovicz: Operett (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Eörsi István és Pályi András. Díszlet-jelmez: Gyarmathy Ágnes. Zeneszerző: Horváth Károly. Koreográfus: Nagy György. Zenei vezető: Takács Krisztián. Játékmester: Porcsin László. Karigazgató: Gulyás Lajos. Rendezőasszisztens: Sóvágó Csaba. Világítás: Dombrády Csaba. Mai színpadra alkalmazta és rendezte: Pinczés István.

Szereplők: Csikos Sándor, Daniély Zsolt, Oláh Zsuzsa, Jantyik Csaba, Várnai Szilárd, Haffner Anikó f. h., Krizsik Alfonz, Jámbor József, Porcsin László, Szinovál Gyula, Dóka Andrea, Tóth Zoltán, Matkó Sándor, Somos Mónika, Diószeghy Iván, Hencz József, Urszuly Edit, Hajdú Péter, Karl József, Gál Irén, Koncz Erika, Takács Krisztián, Gáspár János, Jóna Szabolcs, Koncz Lóránt, ifj. Kovács Gyula, Pömecci Attila, Sarkadi Gyula, Schild Jenő.

MIKITA GÁBOR SIKKASZTÁSOK DÜRRENMATT: ÖTÖDIK FRANK

A cím királydrámát sejtet. A bevezető veres, shakespeare-i hősokeket ígér; Frank és hit- vese kétségtelenül a Macbeth házaspár reinkarnációja is lehetne. A darabbeli pénz utáni hajsztát a tragédiák hatalomért folytatott küzdelmeinek mechanizmusa működteti. Mégis, III. Richárd helyett Bicska Maxi az, aki zavartalanul átsétálhatna a svájci író drámájába: a Shakespeare-re történő hivatkozás ellenére Brecht inspirálta a *Koldusopera* alvilágát idéző művet.

A példázat középpontjában a Frank család magánbankja áll: a „busásan jövedelmező és velejéig tisztességesnek” tartott pénzintézet valójában bünszövetkezet, melynek tagjai arra

büszkék, hogy a cég fennállása óta még egyetlen tisztességes üzletet sem bonyolítottak le. A „gyilkolunk és síbolunk” jelszavára folyik a sikkasztás, váltóhamisítás, zsarolás, s a történet végére a bank számláján több a hullá, mint a pénz. A bankárdinasztia ötödik tagjának gyengekezűsége miatt azonban az üzlet megindul a lejtőn, s a tagok a cég likvidálása mellett döntenek. A tervek szerint Franknak, majd feleségének megrendezett temetése után nyomtalanul eltűnne a bank „személyzete” meg a vagyona is. Az államügyészre az adósság rendezése, a bandatagokra a gondtalan, tisztességes élet várna. Csak hogy Frankék titokban, álnéven nevelt gyermekei rájönnek szüleik kiletére, s ezzel



új irányt vesznek az események: a fiú megszarolja a bankot, majd apját a trezorba zárva átveszi az irányítást, húga pedig a prostitúcióra is építő intézmény „banki szajhájának” jelentkezik. Frankné, aki minden bűnét csak azért követte el, hogy gyermekei „jók és boldogok legyenek”, s „maradjanak tiszták Isten és ember előtt”, törekvései hiábavalóságával szembesülve feladja magát. Az államelnök azonban - lásd a *Koldusopera* királynői kegyelmét - államhittel fedezi a bűnt, s megkegyelmez az asszonynak: „Ha néhány százmillióval kevesebb adósságod volna, és két tucat gyilkossággal kevesebb terhelné a lelkiismeretedet, szigorúan eljárnék feletted... De így? Meg kellene bolygatnom egész világunk rendjét.” A bank működik tovább, kezdetét veszi a legnagyobb gátlástalanság: a „brutális becstelenség”.

A pénzügyi gengsztervilág e kegyetlen szatírája kétségtelenül a *Koldusopera* nyomdokain halad, mintha csak annak problematikáját gondolná újra: „Minket, polgári kisiparosokat, akik derék feszítővasainkkal a kis boltosok nikkelkasszáit dolgozzuk meg, elnyelnek a nagyvállalkozók, akik mögött ott állnak a bankok. Mit számít egy tolvaj-kulcs egy részvényvel szemben? Mit számít egy bankrablás egy bankalapítással szemben?” -

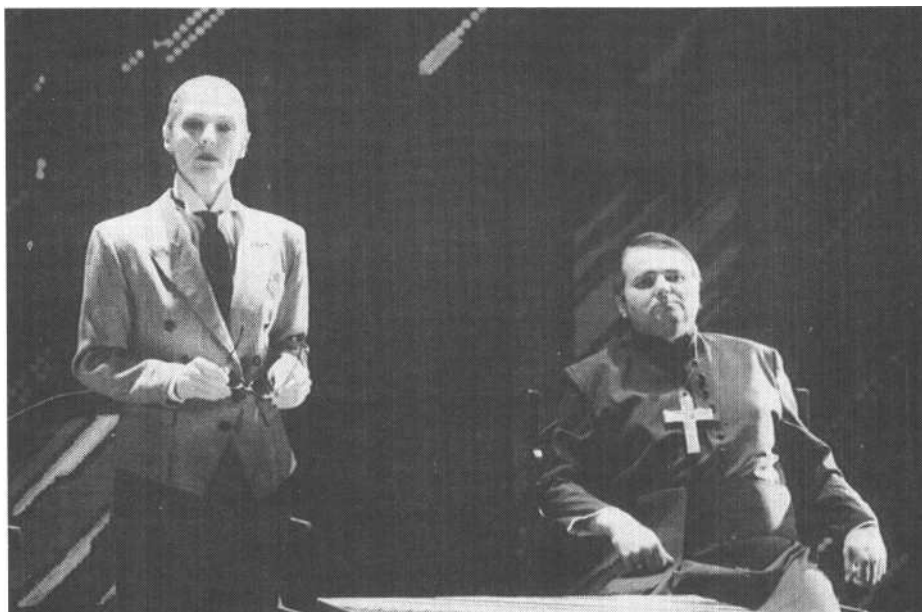
Jelenet az előadásból

Brecht szóközi kérdését harminc év múltán Dürrenmatt is felteszi, s még elődjénél is célratörőbb didaktikával, csöppnyi érzelmi eltévlyedést sem engedve, ismétli meg a brechti diagnózist is egy morálját vesztett, látszatra és korrupcióra épülő, önmaga ellentétébe forduló világról, ahol a rend alapja a bűnözés s a tisztas kispolgári jólét csak amorális úton teremthető meg, és amelyben „az igazság nem rentábilis”.

Míg a szatíra 1963-as magyarországi ősbemutatója a Petőfi Színházban valószínűleg a kapitalizmus elrettentő példázatának számíthatott, a mostani nyíregyházi felújítás a hazai pénzügyi manipulációk, csalások híreivel való szembesülés élményét is kínálhatja a nézőnek - az egy mást követő bankbotrányok napi frissességet kölcsönöznek az 1960-ban keletkezett drámának. Bagó Bertalan rendezése azonban nem kívánja meglovagolni a botrányok kapcsán kialakult közhangulatot. A rendező ellenáll az aktualizálás csábításának, csak hogy olyannyira tartózkodik a mű napjainkra vonatkoztatásától, hogy az előadásban elsikkad: a történet immár rólunk is szól, a tanulságok bennünket figyelmeztetnek.

A darab hatástalanításához vezet a tandráma didaktikájának szándékos mérséklése is; a rendezés elsikkasztja a könyörtelen dürrenmatti iróniát, a provokatív társadalomkritikát, s így kicsorbul a dráma szatirikus éle, elvesz a parabola. Alig marad több a pusztán történetnél, amely viszont bűnügyi vígjátéknak szűkös és nem túl szórakoztató - annak ellenére, hogy a felütés komor narrációja és az elégikus kórus záróképe között a rendezés jórészt elkedélyeskedik a darabot. Ágy alá bújásokkal tarkított, olcsó bohózatba illő jelenet például a cégvezető meggyilkolása; a bank pincéjében zajló végső leszámolás kegyetlenül burleszk képe zseblámpákkal való gyerekes játszadozássá egyszerűsödik.

A darab stilizációs követelményeinek megkerüléséről árulkodik a műfajváltás is: a rendezés eltüntetette a zenés mű operapersziflázs-jellegét. Mellőzte Dürrenmatt és Burkhard operaszervezetét, helyette a cselekményt néhány ponton dalbetétekkel megszakító zenés vígjáték szerkesztésmódját alkalmazza (zenei konzultáns: Dékány Endre, zenei vezető: Kazár Pál). A felhasznált zenei anyag eklektikus: elsőként rap szól, később hallhatunk komolyzenei bejátszást is, a számok többsége pedig a hatvanas-hetvenes évek esztrádműsorainak hangulatát idézi.



Csoma Judit (Ottília) és Gados Béla (Ötödik Frank) (Csutkai Csaba felvételei)

Sem a hangszerelés, sem a színészi játék nem tesz rá kísérletet, hogy a dalok - például a kedélyesség túlsordításával - ironikus kommentárokként hassanak. De nem válik stílusreemtő erővé a marionettszínházat idéző stilizált mozgás sem. A föl-le sétálgató statisztéria lassított mozgásából és a főszereplők esetenként bábszerű mozdulataiból nem születnek hatásos, gesztusértékű képek. Atlasz Gábor ötletlen koreográfiája csak a jelképesre való törekvés szándékáról árulkodik.

Stiláris zavarok jellemzik a kellékhasználatot is: miközben a szereplők egy része valódi kávécsészét tart a kezében, addig a többiek mutatóujjukkal a semmit kavargatják üres markukban - nyilván nem volt több csésze a kelléktárban. A fehér géppapírok hol sirálycsapatként, hol bankjegyekként vagy részvényekként funkcionálnak.

Ebben az ellentmondásos közegben nehezen találják helyüket a színészek, akiknek egyébként sincs könnyű dolguk, hiszen nem hús-vér, élő embereket kell megjeleníteniük, hanem a szereplők társadalmi szerepváltásait kell demonstrálniuk: mindegyik figurának megvan a banki hierarchiában betöltött tisztviselői posztjához illeszkedő karaktere, amely mögött egy-egy alvilági feladatkörhöz tartozó habitus rejtőzik, s e mögül bukkan elő időnként a kispolgári mentalitás, a tetteket motiváló s a hagyományos polgári értékrendhez igazodó vágyakkal. Ugyanígy ambivalens a gyerekek és az üzletfelek életvitele is. A színészi játék savát-borsát a szerepváltások izgalmas megrajzolása adhatná: annak felmutatása, hogy miképpen rakódnak egymásra, ho-

gyan keverednek a különböző társadalmi státusokhoz kötődő magatartásminták; mindezen túl pedig jelezni kellene, hogy a maszkok mögül hiányoznak az igazi személyiségek.

A szerepjátások színváltásait egyedül a bankárnét alakító Csoma Judit játékában figyelhetjük meg, a többiek beérik egyetlenegy színnel, gesztussal. A címszereplő Gados Béla csupán a bankigazgató tehetetlenségét érzékelteti. A Frank gyerekek, Kövér Judit és Mészáros Árpád megformálásában, infantilis, elkényeztetett tinédzserparódiaként hatnak, ami kétségessé

teszi, hogy valóban képesek leleplezni és lekörözni szüleik bünszövetkezetét. A „személyzet” tagjai közül Felhőfi-Kiss László a cégvezető szerepében Frankék legjobb - mégis félrevezetett - barátja helyett beijedt kistisztviselőt formál meg. Kerekes László rezzenéstelen tekintetű, komor személyzeti főnöke nyugodtabb a kelleténél - akár-csak a többiek. Alig-alig érzékeltetik a végnapjait élő intézmény vészhelyzetéből fakadó riadalmat, a még megmaradt koncert és az életben maradáért folytatott harc növekvő feszültségét, a lebukástól való félelmet. Egyre élesedő játszmák, fokozódó tempó helyett ritmuszavarokkal küzdő, ki-mért, komótos játékot láthatunk. A szöveg erőteljes meghúzásának köszönhető, hogy a kétfelvonásos produkció este kilencre véget ér.

Így hazaérve a néző még kényelmesen meghallgathatja a késő esti híradásokat - meglehet, hogy a mellbevágó pénzügyi hírek, a behízelt modorú bankreklámok hatása nagyobb lesz, mint a színházban töltött estéé...

Dürrenmatt: Ötödik Frank (nyíregyházi Mórincz Zsigmond Színház)

Fordította: Gera György és Görgey Gábor. Diszlettervező: Pauer Gyula m. v. *Jelmeztervező:* Vereczkey Rita m. v. *Mozgástervező:* Atlasz Gábor m. v. *Zenei konzultáns:* Dékány Endre m. v. *Zenei vezető:* Kazár Pál. *Rendező:* Bagó Bertalan m. v.

Szereplők: Gados Béla, Csoma Judit, Mészáros Árpád e. k., Kövér Judit e. k., Felhőfi-Kiss László, Kerekes László, Réti Szilvia, Avass Attila, Kocsis Antal, Gedai Mária, Tóth Károly, Bede-Fazekas Szabolcs, Róbert Gábor, Gyuris Tibor e. k., Petneházy Attila, Tóth Tibor, Pipó László e. k.

ZALA SZILÁRD ZOLTÁN ÖRDÖGIDÉZÉS - ZENÉVEL TÁNC CAL GARCÍA LORCA: BERNARDA ALBA HÁZA

A démonról van szó, akivel a nő - a műsorfüzetbeli Hamvas Béla-idézet szerint - „belső közelségben” él. A Szegedi Nemzeti Színház Kamaraszínházának Lorca-előadásában nők játszanak, nő a rendező, a jelmeztervező, a dramaturg... És az előadás nem ördögüzés. Gaál Erzsébet rendező nem megszakadítani, megtisztítani kívánja a vele szemben helyet foglaló embert, a nézőt, hanem - ez személyes tapasztalatom - felvilágosítani. Ő maga pedig egyszerűen csak el akar igazodni. Bármilyen tisztán akar látni egy olyan területen, amelyről csak férfi gyártotta ideológiák révén szoktunk információkat kapni. Gaál

pedig - nő. Most is nőkről szól, csak nőkről, mint nem először életében.

Az, hogy a *Bernarda Alba* házának színpadán csak nők játszanak, természetesen következik a darabból. Van viszont egyetlen férfiárnypé, amely a darab csúcspontján hatalmasan betölti az egész horizontot, ám ennek a sziluettnak nincs feje. Legalábbis számomra, aki a tizenhetedik sorban feszengek férfiként, kritikusként egyaránt. Hisz olyan intim ez az egész történet Bernarda Albával és a lányaival, Hársing Hilda és a rendező „mai színpadra alkalmazásában”, hogy szinte zavarba jövök. Kívülállóként, kukkolóként figyelem az eseményeket, amelyekhez