

étterem lesz a helyén. (Mint később megtudtam, állítólag nem fenyegeti ilyen veszély a Mały, ezek szerint inkább csak egyfajta szorongás testesül meg így, a grund, a közös játszótér elvesztésének képében.) Ketten a társulatból ott voltak a színház alapításánál. Az egyikük akkor hippi volt, vállig érő hajjal, és mindig részeg – most tükörkopasz és józan. Helyben vagyunk, erről lesz szó ma este: józan számvetés a múlt idővel.

Elképesztő ereje van annak, ahogy a felnőtt férfiak minimalista eszközökkel, jelmez és gyakorlatilag díszlet nélkül felidéznek ezt az „ifjúsági” történetet hűségéről, önfeláldozásról, hazaszeretetről. A „felnőtt” színpadokról mára kikoptak az eszmék, jó adag iróniával és relativizálással semlegesítettük őket, hogy illeszkedjenek a világtapasztalásunkhoz, ám egy ilyen „ifjúsági darabban” még elfogadjuk a hősiességet. Az pedig, hogy életük delelőjén túl levő férfiak játsszák el régi önmagukat, mint akik még bíznak abban, hogy vár rájuk a felnőtt élet tiszta és nemes játéka, valamiféle fájdalmas líraisággal telíti a történetet.

A hét idős(ödő) színész mellett csak egyetlen fiatal játsszó van, Wojciech Solarz Nemeček szerepében. És bár már ő sem tinédzser, folyton mozgó hosszú kezeivel-lábaival, mindig mosolygós képével és hallatlan mozgásenergiájával a megtettesült gyermeki naivitás és lendület a lehiggadt emlékezők között. A többiek komolyan játszanak vele, mint apa a gyerekével, néha lelkesen, néha nyűgösen és ellustulva. De a legnagyobb hatást nem is a színjátékosi, hanem a civil személyiségük váltja ki a nézőből. Lazaság és elegancia,

figyelem és kedvesség, intelligencia és játékkedv, ha kell, infantilizmus, ha kell, érzelmesség. Hogy lehet ilyen szépen, ilyen méltósággal öregedni? A múlton merengve ezek a sármos öregurak nem panaszkodnak, hanem hódítanak. Talán csak Nemeček elvesztésekor hatódnak meg túlságosan maguktól, gitár peng, tábortűz ropog, „régibeszédek nem ismernek engem meg”, nagy lötytös lengyel romantika, ami picit túlzásnak tűnik ezen a tájon. A székszis és szarkazmus komoly sáncai mögül rosszállóan pillog rájuk a honi szakmai értelmiség. Jó, az már tényleg túlzás, amikor az előadás végén régi osztálytáblákat kezdenek diáról vetíteni, de szerencsére gyorsan felkapcsolódik a munkafény, a színészek szembefordulnak velünk, és derűsen meghajolnak. Odahívják a sűgólányt és a tolmácsfiút is a tapsrendbe (megérdemli, hiszen nemcsak fordítania kellett, egyszer-kétszer őt is belerántották az improvizációkba). És aztán jön a hosszas fürdőzés a megérdemelt sikerben.

Nem történt semmi eget rengető, csak éppen jó volt. Nem volt pöffeszkedő nagyotmondás, nem volt önreprezentatív célokból elkövetett hervadt polgárpukkasztás (hova pukkadjunk már? a rafinált polgár úgymis elkerüli a kísérleti színházakat, ahol abból élnek, hogy őt pukkasztják), csak játék volt, önfeléd játék egy jól ismert történettel. Mintha egy nyílt próbán lettünk volna. Másfél órás oldott együttlét nyolc kellemes emberrel. És bár csak szemelvényeket láttunk belőle, az a jóleső bizonyosság tölthetett el bennünket újra, hogy *A Pál utcai fiúk* nemcsak világhírű, de remekmű is. Világhírű magyar remekmű. Hogy van ilyen.

Koltai Tamás

Targowica és a grund

PÁL UTCAI FÉRFIAK ÉS NŐK

Látszólag nincs két előadás, amely távolabb esne egymástól, mint *A Pál utcai fiúk* Michał Zadara (varsói Kis Színház), illetve Tasnádi Csaba (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) rendezésében. Az utóbbi hagyományos, ódivatú regényadaptáció, amelyben egy régi konvenciónak megfelelően színésznők játszószák a gyerekszerepeket, az előbbi „posztmodern” színház, amelyben nem *előadják* a darabot (nincs is darab), hanem kommentálják, lábjegyzetelik, „dekonstruálják”, és a szereplői középkorú vagy idősebb férfiak.

Valójában mégsem akkora a különbség, sőt a két fölfogás szemléletileg hasonló, mindkettő reflektált viszonyba kerül a művel, mindkettő tagadja az illúzió-

színházat, és mindkettő használ elidegenítő elemeket. Tény, hogy más milyeneket.

Nyíregyházán maga a régiszínház-rekonstrukció működik stilizációként, és teszi idézőjelbe a följújtott hagyományt: a nadrágszerepet. Az idézőjel nem ironikus, szó sincs karikatúráról vagy paródiáról. De pszeudorealizmusról sem. Tasnádinál a színésznők nem akarják elhíttetni, hogy azonosak a Pál utcai fiúkkal, inkább megmutatják, hogy milyenek *voltak* (a színházban), s erre a „szerepre” alkalmasabbak, mint a gyerekszínészek, mert a mai gyerekek (fiúk) habitusa, gesztuskészlete, szóhasználata lényegesen eltér attól, ahogy Molnár ábrázolta az akkori gyerekeket. A történetben van valami időszerűtlen – az „ellenség” köl-



csönös tisztelete, a betyárbecsület, a gyengébb elleni erőszak megtorlása, az áruló megvetése, a vereség beismerése, a tévedések bevallása és így tovább –, aminek a mához szóló üzenetét egy másik, *színházi* anakronizmus, a színésznőkre ruházott gyerekszerep jobban tudja közvetíteni annál, mintha közvetlen azonosságot keresnének a múlt és a jelen között. A női szubsztancia a maga líraiságával, érzelmességével fölidézi a távolból azt, ami elmúlt (a regény világát), hasonlóan ahhoz, amikor régi fényképeket nézegetünk. Az idejétmúlt színházi elemek is nosztalgikusan működnek (vagy anakronisztikusan, azoknak, akik sohasem láttak ilyet), például a díszletszerű díszlet, a házak árnyképe a horizonton, a forgószínpad, a Fűvészkert és a grund fahasábjai mint szembeötlő kulisszák, a homokgombócot helyettesítő rongyabdák vagy a jelenetváltások közti színpadi mozgáspantomim: rendőr, zsonglőr, kifliárus, sétáló járókelők.

A tisztelet és az emlékezés jeleként a ruhák a néhai Schäffer Judit tervei alapján készültek, a díszlettervező Székely László is memorizál (nem biztos, hogy konkrét előadást idéz, de stílári utalásként mindenképp visszatekint). Tasnádi Csaba rendezői eszközei, az átkötő zongorafutamok, a jelenetvezés nyugodt ritmikái képletei (a mozgások épphogy elmozdítják a statikus helyzeteket) a retrospektív szemléletből eredeztethetők, de összességükben új stilizációhoz vezetnek. A színészi játék sokkal tárgyilagosabb, egyszerűbb, kevésbé melodramatikus, mint az eredeti minta szerint lennie kellene – ennyiben kötelezően érzékeli az eltelt időt –, és nem lép túl azon a határon, amelyet a nosztalgia kijelöl az irodalmi és színházi legenda újrahazsinosítására.

A lengyeleket nem köti a legenda, ők szabadon gazdálkodnak a regény szimbólumrendszerével. Nekik a grund nem „valóság” – telek a Pál utca és a Mária utca sarkán, egy darab régi Pest, Molnár Ferenc –, hanem metafora, és főleg lehetőség az önreflexióra. A díszlet nem „ábrázol” – a színpadot horizontálisan lezáró lé-

kerítés utal ugyan a helyszínre, a léceket a „harcban” kitépik és előredobálják –, színházban vagyunk, a színészek civilként viselkednek, jelenlétük laza és ritmustalan, magukról mesélnek, arról, hogy elveszik a színházukat, mint a Pál utcaiaktól a grundot. Gyanítható, hogy a vendéglátókba az otthoninál több elidegenítő elem került be, részint a kivetített fordítás miatt – amit egy szereplővé avatott magyar tolmács bevonásával időnként megdupláztak –, részint azoknak az improvizációknak a révén, amelyeket nyilván erre az alkalomra szántak. (Például a Keleti pályaudvaron működő egykori lengyel piacról.) Mindez nem borította föl az előadás dramaturgiáját, mivel az eredetileg is a negyedik fal lebontását tűzte ki célként. A színészek hol a nézőtéren, hol egy páholyszerű világítási fülkében tűntek föl, beszédbe elegyedtek velünk – legalábbis próbálkoztak, nem túl nagy sikerrel –, és a történet elmesélését folyamatosan összekötötték a saját személyes sorsukkal, illetve a lengyelségre történő utalásokkal. A grundszeretet finoman átjátszott a hazaszeretetbe, a Pál utcai zászlót a lengyel nemzeti színekkel helyettesítették – csak piros és fehér fonaluk volt, mondták –, és enyhe iróniába foglalták a lengyel nemzeti érzést. Például elmesélték, hogy a targowicai nemesi felkelésről készült festményen az egyik szereplő kitarja az ingét, és ha azóta a színpadon elhangzik, hogy „Targowica”, a színész pedig megismétli az ikonikus gesztust, a közönség mindig tapsban tör ki. Ezt el is játszották, sőt a meghajlaskor újra beidéztek.

Közben azért sort kerítettek az eredeti történetre is, többé-kevésbé követték a látványosabb eseményeket, a lejtős színpad tetején, a léckerítés előtt volt például egy vízesblokk, amelyben Nemecek többször elmerült, máskor pedig gumicsónakon közlekedtek benne. A szituációk nem akartak pseudorealitások lenni, a szereplők életkora miatt ez amúgy is lehetetlen lett volna, s ezt azzal tetézték, hogy többen több szerepet játszottak, részben ugyanazok voltak a Pál utcaiak és a vörösingések, sőt a tanárok is, továbbá Geréb apját



BALRA:
Jelenet a nyíregyházi előadásból
Balázs Attila felvétele

JOBBRA:
A varsói Teatr Mały előadása
Koncz Zsuzsa felvétele

inkább léteztek a színpadon. Ez másfajta létezés, mint amit a magyar színészet ismer, nálunk valószínűleg nem elégté- né ki sem a *művészeket*, sem a közönséget, hiszen le kell mon- dani az „alakításról”, a techni- ka csillogtatásáról, a *trouvaill-*okról, és egyfajta közvetlen, a fikciós áttételeket – „dara- bot”, szerepeket, díszletet és főleg a közös illúzió konvenci- óját – kiiktató *új megegyezést* kell kialakítani egymás között.

A varsóiakon kívül a Rimini Protokoll is ezt a színházi irányt erősítette a Tavaszi Fesztiválon. Ebből a fajtából erős hiány mutatkozik nálunk. Bár a magam részéről soha nem cserélném el egyiket sem azért a kivételes és totális színházi csodá- ért, amit – ugyanezen a fesztiválon – a Purcărete ren- dezte *Lulu* kínált.

ugyanaz a színész játszotta, aki Gerébet. A katonásko- dásnak lett egy kis ironikus éle, a gittegyletnek úgy- szintén, de nem azért, mert szándékosan ironizáltak, hanem mert a meglett férfiak megőrizték saját habi- tusukat, mindvégig kettős síkon, távolságtartással, önmagukat mintegy kívülről nézve játszottak, vagy

Protokoll is ezt a színházi irányt erősítette a Tavaszi Fesztiválon. Ebből a fajtából erős hiány mutatkozik nálunk. Bár a magam részéről soha nem cserélném el egyiket sem azért a kivételes és totális színházi csodá- ért, amit – ugyanezen a fesztiválon – a Purcărete ren- dezte *Lulu* kínált.

A rendező és a hajóskapitány

BESZÉLGETÉS MICHAŁ ZADARÁVAL

– A Pál utcai fiúk *budapesti vendégjátéka* kapcsán nem- csak a *produkcióról szeretnék beszélgetni veled, első kérdé- sem mégis erre a rendezésedre vonatkozik. Előadásaidra általában véve jellemző, hogy a szöveget „talált tárgyként” kezeled, az irodalmi művet nem értelmezed, hanem apro- póként, szűrőként használod. Hogyan alakult a szövegen végzett munka Molnár Ferenc regénye esetében?*

– Amikor a szöveggel dolgozom, két élesen ellenté- tes irányt követek: a komédiáit, illetve a tragédiáit. A tragédiái irányhoz a klasszikus szövegeken alapuló előadásaimat sorolom, ahol az irodalmi mű nem „ta- lált szöveg”, hanem „szent szöveg”. Olyan értelemben szent, mint a *Biblia*, vagyis amelynek minden betűje

szent, de nem feltétlenül tudjuk, mit jelent. Ezek a szövegek – akár csak a *Biblia* – végtelen interpretációs lehetőséget hordoznak magukban. A színésznek az ilyen jellegű szöveg minden egyes szótagját jól hallha- tóan és pontosan artikulálva kell elmondania, még akkor is, ha nem érti, miről beszél. Még akkor is, ha a ren- dező sem érti. Ezekben az előadásaimban (mint pél- dául a *Phaedra* vagy az *Iphigeneia*) kizárólag a színész és a szavak léteznek, s ezt a gondolatot erősíti a szín- padi esztétika – a fehér padló és az öltönyt viselő szín- észek – is. A komédiái irány esetében rendkívül sza- badon bánok a szöveggel, amelyet a legkisebb mérték- ben sem tekintek szentnek. Rengeteget változtatok