

Színház.net

„Mindent lehet, csak ne mondjon ellent az anyagnak, és ne hazudjunk, hogy nem magunkról vallunk.”

Berek Kati a *Színházban*



Születésnapjára elektronikus kötetben gyűjtöttük össze a *Színházban* megjelent, Berek Katiról szóló vagy őt említő írásokat.

Isten éltesse, Berek Kati!

Szerkesztette:
Kutszegi Csaba és Varga Kinga

Színház.net, 2013. október 7.

Tartalomjegyzék

Hermann István: Színház születik; Jegyzetek a Huszonötödik Színházról (Részlet)	4
Földes Anna: Koreográfusból rendező; Beszélgetés Szigeti Károllyal (Részlet)	7
Koltai Tamás: A valóság hatékony képmásai; Évadvégi jegyzetek (Részlet)	10
Pályi András: Színészek keresztútjában (Részlet)	12
Saad Katalin: A Tou O mozdulatvilága	14
Koltai Tamás: Önálló est – misztifikálás nélkül; Vita az előadóművészetről (Részlet)	17
Vágó Péter: Játítani is engedd! Zenés József Attila-est a Huszonötödik Színházban; Beszélgetés Berek Katalin és Sebő Ferencsel	18
Nánay István: A Huszonötödik Színház és a Szerelmem, Elektra	23
Hermann István: Kóborlovagi oroszlánszínház; Gyurkó László Don Quijotéja a Huszonötödik Színházban	27
Pályi András: Játék és szertartás	30
Pályi András: A színház szűzföldjén; A Huszonötödik Színházzal Baranyában	33
Saad Katalin: színház, Jancsóánál	38
Rigó László: Színházi fesztivál Bordeaux-ban; Rövid tudósítás a hazai lapokban (Részlet)	42
N[ánai] I[stván]: Nemzeti Színház; A gamma-sugarak hatása a százszorszépekre	47
Szűcs Miklós: Három Németh László-bemutató (Részlet)	48
Ézsiás Erzsébet: Egervári Esték	50
Króó András: A huszonegyedik évad; Az Egyetemi Színpad múltja és jelene (Részlet)	53
Ézsiás Erzsébet: Egervári Esték (Részlet)	55
Cserje Zsuzsa: Egervári színházi esték; A csodálatos vargáné (Részlet)	57
Iszlai Zoltán: Belharcmodor (Részlet)	59
Pályi András: Színháztörténet vagy apologetika? Néhány észrevétel a Huszonötödik Színház történetéhez	60
Pályi András: Dráma vagy apoteózis? István, a király a Városligetben (Részlet)	65

Ézsiás Erzsébet: Hősök és áldozatok; Görgey Gábor két új bemutatója (Részlet)	66
Vass Zsuzsa: Levonulás a színpadról; Monodrámaszemle Gyöngyösön (Részlet)	68
György Péter: Tartuffe, avagy az ifjúság édes varázsa (Részlet)	69
CS. I. Négy Németh László-bemutató (Részlet)	70
Csontos Sándor: A drámaíró Sarkadi; Beszélgetés Mészöly Dezsővel (Részlet)	71
P. Müller Péter: Tizenhatodik szín - a zenekari árokban; Az ember tragédiája Győrött	72
P. Müller Péter: A pseudo-lét valósága; Nádas Péter Takarításának két előadása (Részlet)	76
Csizner Ildikó: A kényszer állomásai; Dürrenmatt-bemutató Debrecenben (Részlet)	78
Csizner Ildikó: Kontyban; Két este Berek Katival	79
Csáki Judit: Kapolcs és környéke; A Karnyóné nyári előadásáról (Részlet)	83
Csáki Judit: A fotó nem kritika; Beszélgetés Korniss Péterrel (Részlet)	86
Kállai Katalin: Fehér telefon; Örkény István – Macskajáték	88
Sándor L. István: Belső dráma; Federico Garcia Lorca: Várnász (Részlet)	90
Márok Tamás: Sorsszerű hangok nélkül; Operabemutatók (Részlet)	92
A színikritikusok díja 1995/1996	93
Bakos Gyula: „A Nemzeti Színház komisszára voltam”; Színháztörténet 1960-1964 I. (Részlet)	94
Bakos Gyula: „A Nemzeti Színház komisszára voltam”; Színháztörténet 1960-1964 II. (Részlet)	96
Bakos Gyula: „A Nemzeti Színház komisszára voltam”; Színháztörténet 1960-1964 III. (Részlet)	97
Gervai András: Beszélgetés Máthé Erzsivel; A színház az életformám (Részlet)	98
Tarján Tamás: A víz az Úr Madách Imre: Az ember tragédiája (Részlet)	99

Hermann István: Színház születik Jegyzetek a Huszonötödik Színházról (Részlet)

Amikor valaki azzal kísérletezik, hogy az apát és az anyát látván megjósolja, milyen lesz a gyerek - legtöbbször nevetséges helyzetbe kerül. Ezt nem lehet kiszámítani. Gyereknél se - színháznál se. Mert ha a színház apjának Gyurkó Lászlót tekintem, és anyjának a színházban tervbe vett nyersanyagokat, akár a Németh Lászlói *Gyászról*, akár a platóni *Szókratész védőbeszédéről* van szó, egyszerűen minden jóslat és minden előzetes találgatás teljes mértékben kudarcot vall.

Mert mi a program? Az ezerszer elmondott és végeredményben nem is új, intellektuális göggel telített, de ugyanakkor nagyon is felelősségtudattal kimondott elv: aki ebbe a színházba belép, az hagyjon fel a szórakozás igényével, annak ott - ha akar, ha nem - gondolkoznia kell, sőt muszáj nagyon mélyen tenni ezt, és ha gondolkodik, akkor megfelelő nézőnek bizonyult. Ami pedig a darabokat illeti, kétségtelenül drámaiatlanok. Legalábbis a szokványos értelemben azok. Monológok, pódium-színpadra való, illetve pódiumra, nem nagyon tűrik az úgynevezett színi hatást, sem a teatralitást, sem pedig a színházi hagyomány értelmében. Egyszerűen aki a színház jelenlegi helyiségének, a Rottenbiller utcai nagyon intim hangulatot biztosító kis asyllumnak közelébe megy, még ha nem is hordoz magában olyan régi emlékeket, mint e sorok írója, aki itt egykoron *A mártír* címen Corneille *Polyeucte* című drámáját látta - kissé szorongva lép be a színház kapuján.

A színházról mindig, mint az emberi csodák egyik legnagyobbikáról gondolkodtam és írtam. S ez a csoda most is megtörtént. S nem is egyszer, hanem kétszer. Hogy ez minek köszönhető, azt szeretném taglalni a következőkben. A látszat ugyanis az, hogy két művész nagyságának tudható be, a valóság azonban ennél sokkal több. Mindenekelőtt minden élet, de a színházi élet is állandóan kitermel magából olyan tehetséges embereket, akik a normális életfolyamatban nem találják meg a tehetségüknek megfelelő feladatokat. Részben azért, mert magának a színházi életnek is létezik benső konzervativizmusa, vannak bérelt szerepkörök, sőt mi több, vannak időnként színpadi elképzelések, melyek a csupán már ismert és nagy teljesítményt nyújtó színházi alkotókra alapoznak. Így a fejlődés nagyon lassú. Nagyon fokozatosan érheti el egy rendező vagy színész, hogy a tehetségének megfelelő feladatot kapja. Ilyenkor mindig szükség van arra az újra, mely hirtelen kirobbanási lehetőséget biztosít egy-egy művész számára. Ezek a kirobbanási lehetőségek a Huszonötödik Színházban adva vannak. A színész - amennyiben igazán komoly művész - kézhez kap egy anyagot, és utána már csak egy feladata marad: betölteni vele egy színpadot, egy estét. S ne feledjük el, hogy a Huszonötödik Színház mellé és mögé felsorakoztak mindazok, akik eddig a színházi élet periferiáján mozogtak, lelkesen, néha gondolatokkal, néha elképzelésekkel és néha mindkettővel megáldottan, és valahogy nem találták az útjukat. Ezeknek az energiája is benne van - jöttek légyen az amatőr-színpadok vagy az Egyetemi Színpad tájáról - mindabban, amit az új színház produkál.

Az első produkció Németh László *Gyász* című regényének színpadi átirata volt. Mégpedig Berek Katalin. Németh László nyilván azért vonzotta a színházat, mert azok közül a magyar írók közül való, akiknél a gondolat dominál. A *Gyász* pszichológiai köntösbe öltöztetett társadalmi regény; vagy megfordítva, társadalmi köntösbe öltöztetett pszichológia. S telítve van olyan gondolatokkal, melyek a regény megjelenése idején is, de napjainkban is megdöbbennek az olvasót. Mert Kurátor Zsófi története nagyon egyszerű és statisztikailag is gyakran előforduló történet. Az, hogy egy fiatalasszony özvegyen marad, majd gyermeke is meghal, önmagában semmiféle különös érdeklődésre nem tarthat számot, legfeljebb az emberi részvétre. De a regénynek, melyben minden a szokásos módon történik -, hogy a fiatalasszonyhoz beköltözik egy idősebb asszony; szinte mindenki maximális szeretettel és

részvétellel van iránta - mégis valami egészen különleges légköre van. Azt bizonyítja, *hogy* egy adott társadalmi struktúrában belül nem jó- vagy rosszakaraton múlik az, hogy az ember börtönben érzi-e magát vagy sem. Egyszerűen a struktúra kérdése ez. Megöltek egy nőt. Nem fizikailag, hanem szellemileg, nem valóságosan, hanem igazában. Megöltek egy embert - mert hiszen itt a nő, vagyis Kurátor Zsófi szimbolikusan bárkit jelenthet - noha senki nem akarta megölni. Éppen úgy meghalt, mint Sanyika, a fia, akinek a haláláért szintén nem felelős senki. Belső világ ez. Áttörhetetlen, szétfeszíthetetlen, csupán analízisben létező, meg nem jelenő és zárt. Ennél drámaiatlanabb, helyesebben színpadiatlanabb világot nehéz elképzelni.

S itt következik az első csoda lényege. Berek Kati azzal indítja Kurátor Zsófi jellemzését, azon a színpadon, amelynek kellékvilága egyetlen ágyból és egy lámpából áll, hogy az előbb elmondottakat - hangsúlyozva, dacosan, szenvedélytől fűtötten, de mégis visszafogottan - egyszerűen közli a nézőkkel. S ezzel a zárt világ részéről el van intézve, s a többi nem más, mint az áttörhetetlen áttörése, a szétfeszíthetetlen szétfeszítése, az analízis félredobása - Kurátor Zsófi elkezd élni. Szigeti Károly rendező és Berek Kati jóvoltából Kurátor Zsófi nemcsak a múltját fedi fel, nemcsak a történetét mondja el, hanem előttünk áll mindaz, ami történhetett volna. Aminek meg kellett volna történnie. És ami abban az esetben meg is történik, ha Kurátor Zsófit nem zárja be a világ.

S nem Berek Kati egyes gesztusainak művészsége érdekes itt, nem az, hogy a sötétbe öltözött nő hófehér hálóingben lebeg néhány perc múlva a színpad, a nézőtér, sőt a világ felett. Nem is az, hogy Kurátor Zsófi pillanatnyilag átélt és elképzelt boldogságai valóban átélt boldogságok Berek Karinál, és a boldogság görcsös akarásán, tehát mindig valamiféle kollapszuson keresztül repül fel, változik mélyen tragikus hangja csilingelővé, *hogy* azután ismét meglelje a határpontot, ahol visszazuhan a mély tragikumába. Egyszóval nem ez az érdekes, mert ezek az eszközök. S még csak nem is a pantomimjáték, melynek stilizált szimbolikája inkább zavarja, mintsem elmélyítené akár az érzelmeket, akár a gondolatokat. A lényeg másutt van. Ott, hogy Berek Kati feszültséget teremt a lehetőség és valóság között. A valóság a börtön, a társadalmi lét és a pszichikum börtöne. A lehetőség a szabadság, amire Kurátor Zsófinak minden alapja megvan, hiszen használhatná összes testi és lelki képességeit, melyeket így soha nem használ.

S hirtelen színpadképessé válik az egész dráma. Az emberi lehetőségek és a sivár valóság viaskodnak egymással, s természetesen formálisan a sivár valóság győz. S nem azért győz, mert Kurátor Zsófi, illetve Berek Kati minden ízével beletartozik a falu világába, valójában, illetve formálisan nem is emelkedik ki onnan. Ahogyan kisfiáról beszél, úgy bárki beszélhetne; nem okosabb, nem szélesebb látókörű, mint bárki más a faluban. Csakhogy másfelől bölcs. Abban a pillanatban bölcsé válik, amint nem fogadja el a saját helyzetét. A lázadás bölcsé teszi. Még az a lázadás is, amit sohasem hajt végre. Az „intern forradalmár” is sokkal bölcsőbb, mint aki sohasem volt rebellis. Az intern forradalmár mindig tudja, hogy mit kellene tenni, és soha nem azt teszi. A különös a színpadi játékban az, hogy a színpadi játékban mégis kénytelen megtenni azt, amit a valóságban nem tesz meg. Ezzel Berek Kati többé válik, mint az általa ábrázolt figura. Noha ez nagyon paradoxul hangzik, mégiscsak annyit jelent, hogy Kurátor Zsófia valójában Berek Kati ábrázolásában teljesül ki.

Ez a kiteljesülés annak is az eredménye, hogy Berek Katinál Kurátor Zsófi nem csupán a testét akarja felszabadítani. A testét is. De nem a teste viszi magával a gondolatait és érzelmeit, hanem az érzelmei viszik magukkal testét, másszor gondolatai viszik magukkal érzelmeit, és csak határesetben viszi szexualitása a gondolatot és az érzelmeket. Ez a váltogatás, az életet átfogó mozzanatok állandó cserélődése árnyalja valóság és lehetőség küzdelmét, és így válik Berek Kati valóban mélyen szimbolikussá. Az ő alakítása talán nem is annyira gondolatilag, de feltétlenül gondolatra lefordíthatóan sugározza, hogy ma milyen hihetetlen feszültség van lehetőségek és valóságok között. Azt érzékelteti: nemegyszer megszokások és beidegzések béklyózzák le az embert abban, hogy kiteljesíthesse

lehetőségeit. S ezáltal nem utolsósorban ez az alakítás válik kiáltványává a Huszonötödik Színháznak is, hiszen ez a színház megpróbálja a színházi élet és a kulturális élet mechanizmusával szemben megmutatni: esetleg sokkal több lehetőség rejlik a színházban, mint amit kihasználunk belőle. De nemcsak az egyik vagy másik sugárzás itt a fontos. Hanem a sugárzások együttese. S ezért mikor a bemutatón Berek Kati szerényen köszönetet mondott a kollektívának és alázatosan, vagyis igazi művészi alázattal állt az író és munkatársai előtt, tulajdonképpen alázattal állt az előtt a csoda előtt, ami néhány perccel azelőtt a színpadon megjelent.

Meg kell vallani, hogy a bejelentett programmal ellentétesen hatott a *Gyász* előadása is, hiszen Berek Kati játéka nyomán az ember nemcsak gondolatokat, hanem feszültséget kapott, és ez a feszültség a közönséget nemcsak gondolatilag kötötte le, hanem szórakoztatta is. S ebben az értelemben még inkább fiaszó Platón *Szókratész védőbeszéde* című dialógusának előadása. Persze csak ebben az értelemben. Mert a színpadon ott ül Szókratész, vagyis Haumann Péter, ez a fiatal színész, akit egy Büchner-szerep után *az Arturo Ui*-ban láttam, és már e két szerepe alapján is kiemelkedő tehetségnek tartottam, s most egyszer csak ott ül, azt mondja magáról, hogy hetvenéves, az első mimikai mozzanatával telibe találja a Vatikán múzeumban található Szókratész-fej lényegét, és azt érzékelteti: ecce homo.

[...]

Az igazi kérdés a két előadás sugallatának kapcsolata: kihasználjuk-e lehetőségeinket, illetve nem megyünk-e el kegyetlenül, értetlenül, sőt ellenségesen azok mellett a gondolatok mellett, melyek mélyebbek, mint a valóság felszínéből közvetlenül adódó következtetések.

Az új színház nagyon is értelmesen és aktuálisan indít. Csupán egyet kell itt megjegyezni: ebben *a formában* folytathatatlan, noha *tartalmilag* folytatható indulás ez. Nem lehetséges minden produkciót úgy építeni egy művészre, hogy a többiek még csak nem is statiszták. A mellékszereplőknek nincs színpadi jogosultságuk. „Alájátszanak.” S ez a jobbik eset. Az eredeti platóni műben a dialógus mellékszereplői nem ilyen alárendelt szerepet játszanak, mint ezen a színpadon. A színpadi beállításból mindjárt az elején megkapjuk a végeredményt, holott a nézőt a végeredmény kifejelete érdekelné. Egyszóval a Huszonötödik Színháznak állandó önmegújulásra van szüksége, talán még inkább és még határozottabban, mint bármely más színháznak. S ha ez megtörténik, akkor a magyar színházi élet nemcsak értékes, hanem markánsan tartalmas színfolttal gyarapodik.

Németh László: *Gyász*. Huszonötödik Színház. Rendezte: Szigeti Károly; díszlet és jelmez: Csányi Árpád; zeneszerző: Simon Zoltán. Szereplők: Berek Kati, Császári Anikó, Cserje Zsuzsa, Foltin Jolán, Györgyfalvai Kati, Kiss Zsuzsa, Réti Gabi, Wéber Edit, Berger Gyula, Molnár Ernő, Molnár Lajos.

Platón: *Szókratész védőbeszéde*. Huszonötödik Színház. Fordította: Devecseri Gábor; rendezte: Horváth Jenő; díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Jánoskúti Márta. Szereplők: Haumann Péter, Verebes István, Szendrő Iván, Jordán Tamás

Színház, 1971. január

Földes Anna: Koreográfusból rendező
Beszélgetés Szigeti Károllyal
(Részlet)

[...]

- *Végül is teljesen elkanyarodtunk a színháztól. Holott korábban már említette a cselekmény nélküli, abszolút mozgáscentrikus táncprodukcióktól a táncjátékokhoz vezető utat.*

- Nem tudom, helyes-e ez a megnevezés. Mi valójában drámákat vittünk színpadra - a tánc eszközével. Az első vállalkozást a táncművészet terén is eluralkodó rutin és unalom elleni lázadás diktálta. Két *Lorca*-egyfelvonásosból - a *Don Cristobal*ból és a *Rosita*ból - komponáltam egy olyan színpadi, cirkuszi játékot, amelyben a gondolatok kifejezésének és a figurák jellemzésének legfőbb eszköze a tánc volt. Alkalmaztunk ugyan szöveget és bábjátékot is, de a koncepció lényege a tánc volt. Egyévi küzdelem és *erőfeszítés* után jutottunk el a bemutatóhoz. A siker azután felbátorított, és megcsináltam - most már nem kizárólag amatőrökkel - *Lorca* remekét, a *Vérnászt*. Ebben már - nemzeti színházi kapcsolataimnak hála - a maguk újat kereső művészi ambíciójától ösztönözve olyan prózai színészek támogattak, mint *Berek Kati* és *Iglódi István*. Mellékesen hadd jegyezzem meg, hogy *Iglódi* komoly tánckritikusok véleménye szerint jobban táncolt a táncosoknál. A kevés szöveget követelő táncos főszerepekre viszont hivatásos táncosokat kértünk fel.

- *Eddig a „múlt”. A válasz a szakma és a közönség kérdésére, hogy „ki is az a Szigeti”, a Huszonötödik Színház máris sikeres rendezője.*

- Helyesbíték! Nem vagyok a Huszonötödik Színház rendezője. Az új színháznak egyáltalában nincs státuszban levő rendezője.

- *Tehát akkor - a Gyász rendezője ...*

- Ne értsen félre, a világért sem határolom el magam az új színháztól. Sőt, ellenkezőleg, örülök neki, hogy a kezdet legkezdetétől részese lehettem nemcsak a munkának, hanem már a színház körüli álmodozásnak is. *Gyurkóval* és a többiekkel együtt beszélgettünk, tervezgettünk és barátságából, az ügy iránti szennvedélyből részt vettem még a darabkeresésben is. Amikor kikötöttünk a *Gyász*-nál, és *Berek Kati* belevágott a maga hihetetlenül nehéz feladatába - még nem a színészi, hanem a dramaturgiai munkára gondolok -, valahogy magától értetődött, hogy a darabot én fogom rendezni. Így azután, amikor megbíztak velem, már időm és okom sem volt csodálkozni.

- *Az előbb Berek Kati dramaturgiai munkájára utalt.*

- Nem véletlenül. Mert *Berek Kati* nem szívesen beszél róla, de szerintem nem lehet nem tudomásul venni, hogy az adaptáció munkájában is az övé az oroszlánrész

- *Hogyan is került végül ez a különös monodráma a színpadra?*

- A szövegnek is, színpadi megvalósításának is több változatát végiggondoltuk. Színház híján lakásban, presszóban és a *Vasas* helyiségében dolgoztunk. Ha ugyan a végtelenbe nyúló előzetes viták és fáradhatatlanul gyakorolt etűdök besorolhatók a szabályos színházi tevékenység, színházi munka formái közé.

- *Hogyan jutott el a néma kórus különlegesen érdekes megoldásához?*

- Úgy érzem, hogy ez nem saját lelemény, hanem kézenfekvő és majdnem kötelező dramaturgiai lehetőség volt. Nem szeretnék a *hagyományokra* utalni, olyan nyilvánvaló a görög kórus példája. Inkább csak *arra* a munkánkat meghatározó igazságra, hogy a monodráma nem tekinthető kamaramuzsikának, hogy zenei megfelelője inkább a zongoraverseny. A Németh László-i mű epikus jellege, mihelyt egy meghatározott asszociációs rendszerbe transzponálódott, szinte magától vetette ki a vállalt jelzésrendszertől *idegen* elemeket. Elsősorban a naturális motívumokat, azután például a színpadi kibemáskálást. Munka közben úgy éreztem, hogy ha egyszer felállítottuk a játékszabályokat, a továbbiakban már csak alkalmazkodni kell hozzá. Mint ahogy a költő számára, ha szonettet ír, szükségszerűen adott a négy-négy, három-három soros versképlet.

- *Nem érzem szerencsésnek a hasonlatot! A szonett-forma hagyományos és kötelező érvényű, mindenkori kötöttség. A Gyász színpadi megoldása viszont új és egyszeri.*

- Lehet, hogy igaza van. Ami a megoldás *egyszeriségét* illeti, bizonyosan. De én inkább azt akartam a hasonlattal érzékeltetni, hogy a kialakított elképzelés egyszerűen kirekesztette a játéktérről a felesleges elemeket. Hogyha rendezőként elfogadtam azt a koncepciót, hogy Berek Kati nem megszemélyesíti Kurátor Zsófit, hanem felmutatja a tragédiáját, akkor ez a majdnem templomi rítussal rokon koncepció megköveteli azt is, hogy a többiek - emberek és tárgyak - ministráljanak neki. A nők, az árnyak és a tárgyak is. A színpadképben, amit kialakítottunk, a vödörnek és a kötötűnek is játszania kell.

- *Gondolom, ennek az összhangnak a megteremtése volt a legnehezebb rendezői feladat. Hiszen ezen múlt az egész játék stílusa.*

- A stílus elvi alapja az a szándék volt, hogy ne „egy az egyben” paraszt-drámát ábrázoljunk. A realizálás során viszont a *Marat halála* előadásának az a törekvése és tapasztalata vezetett, hogy mindenképpen meg kell őrizni a szó, a mozdulat és a mozdulatlanág harmóniáját. Hogy ezt kell szolgálni a jelenetek szcenírozásával és montírozásával is. A játéktér állandósága is megkövetelte a színpadi hangsúlyok megkomponált változását. Enélkül menthetetlen unalomba fulladtunk volna. A monotonia elkerülésének legfőbb eszközét a színpadi elemek változó hangsúlyában láttam. Hogy az állandóan jelenlevő kórus a mű és a gondolat logikája szerint hol meghatározó színpadi erő, ha úgy tetszik, néma főszereplő legyen, máshol viszont szinte beolvadjon a háttérbe, és csak stilizált keretként szolgálja a főszereplőt. Rengeteg gondot okozott az is, hogy miként tudjuk szöveg nélkül, kizárólag a kórus tagjainak mozgása révén ábrázolni és érzékeltetni a falu Zsófitól való elidegenedését is. És miközben a művészi megoldásokkal kísérleteztünk, szüntelenül technikai problémákkal találtuk magunkat szemben. Hogyan lehet húsz darab ötszázás spotlámpát szerezni, ha egyszer nincs? Hogy győzi egy szem profi színpadi munkásunk ezt a nagyon is bonyolult scenikai munkát?

- *Milyen volt a koreográfus és a rendező Szigeti Károly „együttműködése” a próbák során?*

- Viharosabb, mint gondolná. Még jóval a bemutató előtt felvette a mű egyik jelenetét a tévé. Sikerült a drámában lényeges funkciót hordozó ágyjelenet köré egy, a képernyőn látványos, artisztikus táncot komponálnom, az öregasszonyok számára. A táncosokból lett kórustagok örültek, a tévében is mindenkinek tetszett. És nekem is fájt a szívem, amikor a későbbi színpadi próbákon mégis leállítottam ezt a motívumot, mert artisztikuma ellenére

betétszerűnek - tehát zavarónak, idegennek - éreztem. De a koreográfusnak ebben az esetben nem is a rendező, hanem a mű parancsolt!

- Most a Gyász után végre rendezőnek érzi magát vagy ma is inkább koreográfusnak?

- Szeretném, ha a jövőben sem kellene - egyre kevésbé kellene - a kettőt elválasztanom. Tulajdonképpen engem nem az eszköz izgat, hanem inkább a gondolat és maga a színház - mint korunk legkomplexebb művészete. Az a fajta modern színház, amelynek nemcsak nyugaton, de körülöttünk, a szomszédban is egyre több híve és mestere van. Tovsztonogov és Grotowski, Besson és Ljubimov színháza. És a sajátunk, amelynek az útját, profilját még csak most keressük. Bízom benne, *hog*y ebben a színházban megvan az én helyem is, hiszen a koreográfus - végeredményben - táncrendező. Én pedig akár rendezőnek vallom magam, akár koreográfusnak - szívem szerint -, színházi ember vagyok. Az újat kereső, modern színház szerelmese.

Színház, 1971. február

Koltai Tamás: A valóság hatékony képmásai
Évadvégi jegyzetek
(Részlet)

[...]

Alkotóműhely = Huszonötödik Színház

A Huszonötödik Színház még meg sem alakult, máris előítéletek és elő-ítéletek szövődtek köré. Színházi közéletünk olyan játszótér, amelyben a régiek úgy érzik, hogy bejátszották az összes fellelhető zugot, és nem szívesen fogadják maguk közé az újonnan érkezettet. A szakma képviselői közül igen sokan felszisszentek, amikor Gyurkó László meghirdette programját, és teljes elfordulást ígért a megszokott színházi gyakorlattól.

Lehet, hogy elhamarkodott volt a tökéletes „más”-ságot tűzni ki célul: berzenkedést váltott ki. De az is lehet, hogy az ebben való belső hit kellett az elrugaszkodáshoz. Ahhoz, hogy a Huszonötödik Színház *sok tekintetben* más legyen, mint a többi huszonégy.

Műhely és együttes - ez a két címszó adja az első évad varázsát. Három sikeres bemutatót tartott a színház: az összkép rendkívül vonzó. Már az egyéni teljesítmények összegezése is vonzóvá teszi. Németh László *Gyász* című regényének színpadra állítása mindenekelőtt Berek Kati színészi megújulását hozta. Játéka bensőségebb lett, lírai elemekkel gazdagodott. Színészpédagógusként és rendezőként is debütált: le sem tagadhatná, hogy Jobba Gabi Tou O-ja az ő teremtménye. Berek Kati nem erőszakolta rá egyéniségét tanítványára, de átsugározta intellektuális erejét és szenvedélyét, líráját és kemény konokságát. A sikerhez természetesen Jobba Gabi tehetsége kellett: ritkán látható stílusbiztonsággal mozog a „brechti” környezetben. Értelmezi is a mondott szöveget, éli is; belülről ábrázolja a játszott figurát és összefoglaló képet, „véleményt” is alkot róla. Elidegenít - anélkül, hogy lemondana az érzelmekről. Beleél - anélkül, hogy belefelejtkezne.

A *Szókratész védőbeszéde* Haumann Péter *one-man show*-ja. Haumann a „tisza értelem” színházát alkotta meg Platón intellektuális dialógusából vagy inkább monológjából. Az értelem ebben a vonatkozásban ráció és szenvedély, morális gondolkodás és cselekvés, logika és humanizmus egységét jelenti. A színész a Bach-fügák mintájára építette fel pusztá szavakból a mű gondolati építményét. A sallangtalanul tiszta, világos szerkezetű, arányos és harmonikus előadás a színészi ökonómia remeke.

Ha a három bemutató nem hozott volna mást, mint ezt a három alakítást (és ebből kettő a felfedezés erejével hatott), akkor is sokszorosán igazolná a Huszonötödik Színház vállalkozását. De jócskán kaptunk egyebet is. Műfaji kuriózumot: régi kínai drámát és monodrámát. A játéklehetőségek kitérítését: pantomimot, kórust, a zene, az ének és a tánc szerves beépítését az előadásba. A mesterség megbecsülését: Berek Kati, Jobba Gabi és Haumann Péter „mellesleg” a legmagasabb, profi-szinten üzik a színészetet. *Az együttes* gondolatának diadalát. És még sorolhatnánk.

De fontosabb ezeknél, hogy a három eltérő fogantatású, műfajú és hangvételű előadás azonos célról, arculatról, következetes színházszemléletről vall. S ebből mindjárt kitűnik, hogy a profil nem jelent sem műfaji, sem stíluséghangúságot.

A Huszonötödik Színház elutasítja a pszichológiai drámát, a zárt dramaturgiát, az irodalmi színházat.

A Huszonötödik Színház elkötelezett politikai színház.

A *Gyász* egyén és társadalom konfliktusának „volt-mítoszát” ábrázolja, a *Szókratész védőbeszéde* a morális ember, a *Tou O igaztalan halála* az embertől elidegenített társadalom modelljét alkotja meg. Gondolati összefüggés épít hidat köztük. Azt vizsgálják, hogy egyén és társadalom állandó kölcsönhatásában miként formálódik illetve deformálódik mindkettő. A

Gyász Kurátor Zsófia maga is „szörnyeteggé” válik az értetlen-embertelen középkori erkölcsiség szorításában. Szókratész (függetlenül az ókori gondolkodó társadalmi-történelmi szerepének objektív igazságától) maga a rendíthetetlen erkölcsiség. Nem ér föl hozzá semmi, ami a társadalomban ellentmond ennek az erkölcsiségének. Halálában is érinthetetlen és kimozdíthatatlan marad. Akárcsak Tou O. De az ő igaztalan halálával már „kizökken az idő”, felborul az erkölcsi világrend. Az athéni demokrácia még jóhiszeműen ítéltette el Szókratészban a politikai ellenfelet, Tou O azonban már manipuláció, konstruált vád áldozata. Az ő halála az elnyomó társadalmi rend apologetikája. Az ártatlanság ebben a mélyen társadalmi, „brechti” drámában önmagában nem katartikus, csak a világrend helyreállításával együtt válik azzá.

Minden meghirdetett programnál világosabban foglalja össze ez a három bemutató a Huszonötödik Színház törekvéseit. A mítoszokból kibontakozva meghatározni az ember valóságos helyét a társadalomban - erre tettek nagyon rokonszenves és máris sikeres kísérletet.

[...]

Színház, 1971. június

Pályi András: Színészek keresztútjában (Részlet)

Amióta rendező és színész van a színházban, konfliktus volt, van és lesz köztük. S kell is ez a konfliktus. De úgy és akkor, ha *értelmes*. Ahelyett tehát, hogy az egyik vagy a másik fél igazságát elemeznénk (mind a kettőnek megvan a magáé), hasznosabb, ha azt keressük, mi ad értelmet ennek az ellentétnek, hogyan válhat a rendező és a színész közti konfliktus az együttműködés *alkotó* feszültségévé. Más ugyanis a rendező és más a színész feladata. Az előbbi az egész előadást építi, az utóbbi egy részt; az előbbi az egyes alakítások és egyéb színpadi elemek egymásra hatásával, az utóbbi egyéni produkciójával küzd a néző kegyeiért. S ez gyakran két alapvetően eltérő utat jelent. Nem jó az a rendező, aki mindig egyetért a színészeivel, s nem jó az a színész, aki mindig egyetért a rendezővel - mondja Konrad Swinarski. Ennek az egyet nem értésnek azonban mégis az eredmény művészi rangja ad létjogosultságot. S így Swinarski szavaihoz mindjárt azt is hozzáfűzhetjük, hogy nem jó az a rendező, aki erőszakot akar tenni a színészen, s nem jó a színész, ha a rendező fejére akar nőni.

E rövid meditációhoz az évad derekán lezajlott néhány premier adta az alkalmat, melyek közös vonása, hogy karakterüket az új utat kereső rendezői kifejezés határozza meg. Ezek a rendezői útkeresések természetesen nem minden esetben igazolják magukat maradéktalanul, az említett konfliktus alkotó jellege tehát nem mindig nyilvánul meg az eredményekben. Hogy ez mennyiben múlik az egyes rendezőkön, s mennyiben a színészeken, arra megközelítőleg is csak több tényező részletes elemzésével felelhetünk. Nem biztos például, hogy ha egy rendező *újat* keres, az már kész *koncepció* is, s nem biztos, hogy a kidolgozott koncepció a kívánatos színészvezetéssel társul-e. Kérdéses továbbá, hogy melyik színész engedi magát vezetni, s ha engedi, *ki által*. Vagyis elfogadja-e a rendezőt a saját rendezőjének művészi értelemben is, s nemcsak hivatali főnökének tekinti, akinek utasításait végrehajtja? Ennek felvetése természetesen messzemenő következtetéseket von maga után a színházi alkotómunka feltételeit illetően is, amelyekre itt most nem kívánunk kitérni, csupán jelezzük, hogy jó színház véleményünk szerint nem születhet másképp, mint közös vagy rokon művészi hitvallású alkotók műhelyéből. S amikor a rendező-színész konfliktus természetlennek bizonyul, a mögött rendszerint mélyebb ellentétek húzódnak: ellenkező előjelű indulatok, kibékíthetetlenül eltérő művészi ideálok.

Az új és jó színház keresésében a színész feladata a nehezebb. Éppen mert részfeladatot old meg. Aligha születhet új típusú, korszerű színész - korszerű irányító-nevelő munka nélkül. S ha van ilyen kivétel, aligha teremthet egymaga korszerű színházat - a rendező ellenére. Legalábbis nem úgy, hogy annak ne az előadás vallja kárát. Másrészt, ha a színész meglepszik az olcsó sikerrel, a közönség tetszését igen könnyen megnyerheti. S ez nagy kísértés. Annál nagyobb, minél kevesebb művészi igényt támaszt a rendező a színésszel szemben. És ne áltassuk magunkat, még mindig túl sok az olyan előadás színházainkban, mely gyakorlatilag ráhagyatkozik a (nagy) színészek jól bevált eszközeire, s a legnagyobb színész is, ha magára hagyják, mind többször nyúl a rutinos megoldásokhoz (mit is tehetne más?), s mind modorosabb lesz.

A rendezőnek tehát, amikor friss, eleven színházat akar teremteni, mindeneke előtt ezzel a jelenséggel kell szembenéznie. Az már önmagában is öröndetes, hogy egyszerre több ilyen rendezői erőfeszítéssel is találkozhattunk; még akkor is, ha az eredmény nem mindig megnyugtató. A színész ugyanis, akitől eddig többnyire jó színpadi rutint vártak, egyszerre *keresztútjában* érzi magát. Vállalja-e a rendezőt, vagy ellenáll? Avagy elveszti tájékozódó képességét? Az alábbiakban néhány *pozitív* példát emelünk ki, sikeres, lényegében jól megoldott színészi alakításokat, az elért eredmények felől közelítve meg ezt az igen összetett kérdést.

Elidegenítés, illúzió

Jobba Gabi Tou O szerepében az évad egyik nagy meglepetése volt: a fiatal színésznő különlegesen szép, törékeny finomságú alakítással ajándékozott meg minket, nézőket. Az első hatást, a néző rokonszenvének megnyerését természetes bájának köszönheti. S könnyen hihetnénk, hogy ezek után már nincs is nehéz dolga: voltaképpen csak el kell *túrníe* a színpadon az ártatlan áldozat szerepét, megejtően kedves dallamok s költőien naiv mondatok segítségével. Holott épp ez a „túrás” a nehezebb: a látszólag passzív színészi állapot az átlagosnál jóval nagyobb aktivitást követel. S Jobba Gabi alakításának azok a legmegragadóbb percei, amikor megtalálja e belső aktivitás formáit.

A *Tou O igaztalan halálával* a Huszonötödik Színház láthatóan „kollektív színházat” kíván teremteni, olyan alkotóműhelyt, mely valóban *közösségi színházként* lép a közönség elé. Nemcsak arról van szó, hogy az előadást rendezőkollektíva - Berek Kati, Mezei Éva, Szigeti Károly - teremtette meg, hanem hogy a színpadon is színészi kollektíva áll, mely mintegy előad, bemutat egy történetet, megszemélyesítve az egyes alakokat. S ha ez így nem is valósul meg maradéktalanul, az elképzelés nyilvánvaló. Egyedül Tou O emelkedik ki a társulattól, ő az, *akiről szó van*, aki tehát nem egy az előadók közül, hanem aki maga a színpadon jelenlévő ártatlanság.

A többi szereplő és a statisztéria feladata, hogy *megmutassák* azt, ami Tou O körül és Tou O-val történik. Tehát *elidegenítenek*, ábrázolnak és megjelenítenek egy drámát. Más kérdés, hogy az egyes színészek megfelelnek-e s hogyan felelnek meg a feladatnak. Ami viszont számunkra érdekesebb, az Tou O szerepének értelmezése. Jobba Gabinak egyaránt megadatik az elidegenítés és az átélés lehetősége is. De ez a kettős lehetőség csapda is. Abban a pillanatban, ahogy komolyan veszi ártatlanságát, komolytalanná teszi a többiek játékát. A szerep megoldása tehát azon múlik, hogy Jobba megtalálja-e Tou O autentikus megjelenítésének módját.

Nehéz erről múlt időben beszélni. Jobba Gabi alakításának erénye is, hiányossága is, hogy *hangvétele* előadásról előadásra változik. Nem a konkrét gesztusok, mozdulatok, hangsúlyok, hanem a színész belső egyensúlya más. Ami egyrészt fiatalos rugalmasságot, másrészt bizonytalanságot jelez. Részt vettem a Tou O egyik próbáján, egy héttel a premier előtt. A próba során kétszer ment le a második felvonásbeli bábjáték. Egyszer kosztümben, másodszor civilben. Jobba Gabi (és nemcsak ő) a civil változatban összehasonlíthatatlanul nagyobb belső aktivitással játszott: pótolni akarta a ruha illúzióját is. S fordítva: az előadáson nemegyszer megfigyelhető, hogy az illúzióteremtést átengedi a ruhának, s egyszerűen beleéli magát az így meghatározott szerepbe, amivel paradox módon meg is kérdőjelezi magát az illúziót (leginkább abban a jelenetben, amikor kísértetként előadja atyja megöletésének történetét).

Amikor azonban mintegy elfelejti a látványt, amit pusztá jelenléte a színpadon nyújt, magával ragad ez az üde, játékos, minden naivitása ellenére is vibrálóan kedves, és minden vibrálása ellenére is belső keménységű alakítás. Abban, ahogy Csang Lü-er fondorlatának ellenáll, ahogy Caj asszony gyengesége sem ingatja meg, sőt még a benne ébredő félelem sem, valami egészen intim dráma rejlik; Tou O történetének ez a magja, *s ezzel* egészen mély, a külső szemlélő számára már megközelíthetetlen, csak a színészi impulzusok drámai erejével mérhető találkozása van Jobba Gabinak. S ez teszi oly bensőségessé, érzelmileg oly gazdaggá songjait is.

[...]

Színház, 1971. június

Saad Katalin: A Tou O mozdulatvilága

Nem maradt feljegyzés arról, vajon eredetileg is szerepeltek volna-e statiszták Kuan Han-Csing drámájának, *a Tou O igaztalan halálának* XIII. századi előadásain. De a Huszonötödik Színház rendező kollektíváját - Berek Katit, Mezei Évát és Szigeti Károlyt - rendezői koncepciója kialakításában érzékelhetően nem is az eredeti vagy egyáltalán: kínai - előadáshoz való formahűség vezette. Hacsak a módszerüket nem neveznénk a kínai színházhoz való hűségnek: szabadon, a játéknak alárendelten kezelték a szöveget, s a XIII. században keletkezett drámának a közbeékelten eljátszott, lerövidített klasszikus Krétakör-példázattal adtak nagyobb hangsúlyt.

A kínai színház hatóerejének jóformán egyetlen alapja a színész tevékenysége, amelynek pótolnia kell mindazt az illúziót a néző számára, amit az európai színház díszletekkel és hasonló effektusokkal ér el. Ez azonban az európaiktól merőben eltérő színészképzést igényelt. Igaz ugyan, hogy az újabb európai színház érdeklődéssel fordul az ázsiai színjátszás - ezen belül a kínai operadráma - felé, a keleti színészi technika gyakorlatilag mégsem jutott el Európába, legfeljebb egyes elemei. Nem is juthatott, hisz az eltérés nemcsak színpadi forma és színészi módszer kérdése, hanem a két különböző gondolkodási módot is tükrözi. Az európai színházaknak tehát nem is lehetnek „kínai” színészei, s így a Huszonötödik Színháznak sem. Nem is azért vette elő *a Tou O igaztalan halálát*, hanem azért, mert a mű sajátos lehetőséget kínált ennek a színházi alkotóműhelynek arra, hogy a „hagyományos” hatásközök alkalmazása helyett újabb lépést tegyen ensemble-stílusának kialakítása felé. Így kapott az előadásban jelentős feladatot a statisztéria, mely a színház amatőrstúdiójának fiataljaiból áll.

A színpadon az egyetlen díszletelem (Gombár Judit terve szerint) a színes fagolyókból fűzött, gyöngyfüggönyszerű háttér, melynek „gyöngysorai” komor hangon ütődnek össze, amikor a színészek és a statiszták kilépnek mögüle.

A Tou O igaztalan halála operadráma, de zenéjét egy fiatal zeneszerző, Sebő Ferenc komponálta, aki ezzel az előadással debütált. Maga a zeneszerző is aktív részese a játéknak, esténként ott ül a színpad bal elülső sarkában, hangszerei a dob, a gong és a cintányér. Zenéjétől a dráma súlyossága felenged, segíti a színészt abban, hogy a megformált figura bizonyos alapesztusait bemutathassa. Ebben a kínai, epikus szerkesztésű darabban, melyben minden szereplővel csak azután történhet meg bármi is, ha előbb bemutatkozott, s röviden elmondta addigi életét, a színésznek kézzelfogható, külső kifejezést kell találnia, hogy figurájának érzelmeit megmutassa, lehetőleg olyan cselekvést, mely elárulja és jellemzi a benne lezajló belső folyamatokat.

Ennek a fajta játéktílusnak a megfogását a mellékszereplők közül leginkább Jordán Tamás játékan érzékelhettük. Jordán pár megtalált gesztusából két különböző, erőteljes jellemet tudott faragni. Az elsőben szelíd, víg kedélyű, nyakigláb öregecske özvegyember, aki fia ötletére szívesen rááll, hogy megházasodjék. Láthatóan nem öreg, de egész testére át képes vinni a kortalan öregecskének suta, bájos mozdulatait. Oly mulatságosan karakterisztikus, hogy amikor kiissza a nem neki szánt, mérgezett levest, a színpad közepére tipeg, vigyázzba vágja magát és holtan elvágódik, nem tudunk nem nevetni, pedig ez a „véletlen” halál okozza majd Tou O igaztalan halálát.

A másik szerepe a Tou O kivégzésénél közreműködő tiszt. Öltözete az előbbi, de pelerint kap a vállára. Komoly, sudár termetű katona. Sajnálja a fiatalon halni kényszerülő Tou O-t, de egyszersmind tudatában van hivatali kötelességének. Néhány szimbolikus jelentőségű, stilizáló kézmozdulatból építi fel színpadi pár percének ideje alatt a tiszt figuráját. Széles gesztusok. Kitárt karjával jelzi, hogy senkit nem enged a csöcselék közül Tou O közelébe; mikor Tou O a kínzóeszköz súlyától földre hanyatlik, kézfejét odaérinti Tou O homlokához, mintha verejtékét akarná letörölni; s mikor Tou O a segítségét kéri: „Könnyítsd

meg halálom!” - fél kezét könnyedén a lány vállára teszi, mintha feltámoogatná - a lány erőt nyer tőle, és feláll.

Jordán Tamás jól érzékeli ezt a fajta szimbolikus jelzésvilágú játéktípust. De jó példaként kínálkozik erre a „szimbolizmusra” Jobba Gabi két kisebb jelentőségű, szépen megoldott gesztusa is. Az utált, „lánykérőbe” érkező férfi kezét, mikor az bizalmaskodón a vállára teszi, nem azonnali dühreakcióval söpri le, hanem egy olyan eltalált ritmusú jelzőmozdulattal, mely alig érinti meg a férfi kezét, de ebből a pontos mozdulatból kisüt az asszony halálra szánt szüziessége: mindhalálig őrizni akarja férje emlékét. A másik: a szellemjelenet. Mikor a bölcs bírót játszó Haumann Péter a valóságosan nem létező aktákat pantomimikus mozdulatokkal rakosgatja, s ugyanígy meggyújtogatja a valóságosan nem létező lámpákat: Jobba nem tesz úgy, mintha ő is effektíve megfogná az iratokat s újra visszatenné előző helyére. Mindössze két előrenyújtott, tenyerével lefelé fordított karját emeli meg kissé, jelezve, hogy a síkalakú papírok ismét felülre kerültek. Ezzel a szépen megformált, tiszta stílusú játékkal egyidejűen Haumann pantomimjátéka konvencionálisra sikerül. Amilyen telitalálat a vándorbottal járása a darab elején - pedig az is klasszikus mimelem -, itt ez a realiztikus, konkretizáló játék zavaróan stílusidegennek hat.

Általában az előadásnak azok a koreográfiai megoldásai a legszerencsésebbek, melyek elvontabbak, jelzésszerűbbek, stilizáltabbak. Például Andaházy Margit Caj asszonyának erdőbe menetelése, kézfejenek ritmikus mozgásai, a Krétakör-beli erotikus játéka stb.

Persze, ha ennek az előadásnak csak az eddig elemzett aspektusát tekintenénk, úgy vélhetnénk, hogy a Huszonötödik Színház *a Tou O igaztalan* halálának európaizált változatát hozta létre. Nem erről van szó, s hogy mennyire nem, azt a statisztéria bevonása mutatja, mint fentebb már említettük. A statiszták „hagyományos” szerepe az illúziókeltés volt. Az újabb színházi törekvések mélyebb, az előadás dramaturgiájával szervesen összefüggő szerepet juttatnak nekik, vagy egyszerűen kiiktatják őket a játékból. *A Tou O igaztalan halálának* rendező kollektívája viszont *behozta* a statisztériát egy olyan darab előadásába, melyben eredetileg nem volt szerepük. Véletlenül sem az illúziókeltés kedvéért. Olyan céllal, aminek itt a színházteremtés lényegéhez van köze.

Ebben a színházban, ahol a színész a színpadon nem változik át maradéktalanul az ábrázolandó figurává, ahol épp ezért az érzelmi elemeknek valamiképp külsőleg kell megnyilvánulniuk, ahol a színészek a darab epikus felépítésénél fogva statikus helyzetben kénytelenek maradni - ebben a színházban a statisztéria a dinamikus elemmé, az érzelmi megnyilvánulások hordozójává válik. A statisztériában, amelyet akár *kórusnak* is nevezhetünk (az előadáson belüli funkciója szerint ugyanis leginkább a görög tragédia előadások egykori karával rokonítható), egyrészt a közösségi magatartás, másrészt viszont az egyén belső világának érzelmi reakciói is megfogalmazódnak. Sőt még egy harmadik feladata is van ennek a „kórusnak”: egyidejűleg - hol közvetlenül, hol közvetve - díszlet- és kellékfunkciót is betölt.

A három „szerepkör” csak látszatra tűnik különbözőnek, a játék folyamán a „kórus” a legdrámaibb pillanatokban, jelenléte némaságával vagy kiáltásával, moccsatlanságával vagy heves megmozdulásával egyszerre több síkon is megjeleníti és magyarázza a tragikus játék konfliktusait. Tou O-t kényszeríteni akarják a házasságra: a „kórus” ék alakban kerülveszi. Védelmet az elhatároló ék, s egyszersmind kifejezi Tou O iszonyodását, félelmét. Bírói székül szolgál a „kórus” Tou O elítéltetésekor, kiszolgálón, rabszolga módra csúszik-mászik, idéltlen madárhangon csúfolódik a vádlotton, s engedelmesen ütleget a kínvallatáskor, de a „kórus” tagjai közül valók azok is, akik egymásnak adva, feltartják a testét, akik mintegy saját testükre veszik át testi szenvedését, akik magasba emelve felmagasztosítják. Akik nemet kiáltanak igaztalan halálára.

Mind a két részt a „kórus” exponálja: az elsőt a többiek közül kiváló, társait egyre riadtábban, egyre üldözöttebben körülfutó lány, a másodikat a sötétben maradt színpad szélére

térdelő „kórus” néma, ütemes dobolása. Ezzel kezdődik a szellemjelenet: amikor Tou O a fény-sávból a még mindig sötét színpadra lép, dobolásuk fokozottabb ritmusú lesz, s egyre nyugtalanítóbb. Aztán hirtelen abbamarad: a „kórus” feláll, hátravonul, leül a függöny mögött. Úgy, hogy továbbra is látható, továbbra is jelenlevő. Egész magatartásával a jelenlétére figyelmeztet. Hiszen minden szerepében részesévé vált a tragédiának.

A statisztéria szerepeltetésével tehát nemcsak művészi *eszközeiben* szélesedik ki az előadás, hanem *gondolatiságában* is: a „kórus” egy közösség drámájává teszi Tou O ártatlan szenvedését és halálát. Ez a gondolati többlet pedig fokozott jelentőséget ad az előadás mozdulatvilágának, különösen a statisztéria mozzgatásának.

Kuan Han-Csing: *Tou O igaztalan halála*. Huszonötödik Színház. Fordította: Tőkei Ferenc. A verseket Nagy László és Garai Gábor fordította. Kollektív rendezés: Berek Kati, Mezei Éva, Szigeti Károly; díszlet-jelmez Gombár Judit; zene: Sebő Ferenc. Szereplők: Jobba Gabi, Haumann Péter, Andaházy Margit, Jordán Tamás, Szendrő Iván, Verebes István, Jeney István, Répássy András, Bajcsay Mária, Iszlay Emese, Teszáry Judit. A stúdió tagjai: Cseke Péter, Frank Erika, Hodu József, Kim Borbála, Murgács Gábor, Rózsássy Gabi, Szigeti Sándor, Szili Zsuzsa, Szöllősy Irén, Terdik Irén.

Színház, 1971. június

Koltai Tamás: Önálló est – misztifikálás nélkül
Vita az előadóművészetről
(Részlet)

A versmondásnak régi és nemes hagyományai vannak Magyarországon. Hogy csak az elmúlt évtizedek és a jelen versmondóit említsük, Ascher Oszkár, Péchy Blanka, Horváth Ferenc, Berek Kati, Surányi Ibolya előadóestjeiről mindannyian őrzünk szép emlékeket.

[...]

Színház, 1971. október

Vágó Péter: Játszani is engedd!
Zenés József Attila-est a Huszonötödik Színházban
Beszélgetés Berek Katalin és Sebő Ferencsel

A Huszonötödik Színház irodalmi sorozatát Berek Katalin, Halmos Béla és Sebő Ferenc József Attila-estjével indította el. Előadóművészeink közül talán Berek Katalin neve fonódott össze legszorosabban József Attila költészetével. Energikus, az érzelmi fűtöttséget a racionalitás pántjai közé szorító előadómódja hiteles tolmácsa a költő világának. Ez az est azonban különbözött az eddigiektől. A Sebő-Halmos duó nem kísérője volt Berek Katalinnak - ahogy azt színházi hetilapunk kritikájában olvashatjuk -, hanem egyenrangú társa, a műsor alkotó részese. (A zenét Sebő Ferenc szerezte.) Hármójuk produkciójából: dalból, ritmusból, gondolatból, költészetből összegyúrt lüktető kompozíció született, amely a verseket a gondolat s a zene ritmusába foglalva közvetítette a hallgatóságnak. Berek szuggesztivitásából mit se vesztve, ugyanakkor felszabadultan és oldottan vett részt a közös játékban, verset mondott, dobolt, bőgőzött, énekelt, de ezek a szerepcserék mentesek voltak minden mesterkéeltségtől, minden „dobjuk meg valamivel”-féle kínmodernkedéstől. A fájdalmas játékossággal telített, csontkemény gondolati fegyelmezettséget és gyermeki szorongásokat magában foglaló József Attila-i költészet szólt ezen az estén, emberi hangszálak s hangszerek húrjai által életre keltve.

Az est létrejöttéről, előzményeiről s magáról a műsorról beszélgettem Berek Katalinnal és Sebő Ferencsel, az értelmi szerzőkkel, az alkotókkal. Először Berek Katalint kérdezem.

- Hogyan jött létre ez a társulás a két zenésszel?

- Én tulajdonképpen nem szeretem a megzenésített verseket. Amikor Sebőék felkerestek, idegenkedtem, ellenérzést váltott ki belőlem az ajánlat. Aztán, amikor meghallgattam őket, elbűvöltek a dalok, és legyőzték minden kételkedésemet.

- Mivel érték el ezt a hatást a megzenésített versek, mi volt az oka, hogy megváltoztatta a véleményét?

- Sebő úgy fogalmazta meg, hogy ezek énekelt versek. A vers természetében van a dal, éppen úgy, mint a gondolati sűrítés. Mire ez a jelenlegi műsor összeállt - ez már a harmadik változat -, addigra már szinte létszükségletnek éreztem, hogy ebben a műfajban dolgozzunk. Nem tartom egyedülinek, kizárólagosnak ezt a megközelítést ma sem, azt is el tudom képzelni, hogy valaki táncoljon a versekre. De most elhagyhatatlannak érzem a zenét. Ez a műsor hármunk mondandója ez idő szerint József Attiláról. Én József Attilának úgyszólván minden versét tudom. És mindig azokat a verseket választom ki, amelyek az adott pillanatban mondandómat és személyes vallomásomat is kifejezik. Az ő világa oly mértékben jelenvaló, tapintható, érzékelhető világ, hogy mindenki megtalálhatja benne a neki tetszőt, érettségi fokának megfelelőt.

- Hogy kerültek össze éppen ezek a versek?

- Többször nyúltunk a műsorhoz, mint mondtam, ez már a harmadik változat, és törekedtünk az ellenpontozásra.

- Nem eredményezett ez kezdetben mechanikus felelgetősdi?

- Azt nem, nem mondhatom. De más nehézség azért volt; először kronológiai sorrendben akartuk mondani a verseket, és rá kellett jönnünk, hogy ez rossz. „A líra logika, de nem tudomány” - írja József Attila. És semmilyen szerkesztés nem érhet el olyan hatást, mint ez a sor: „Irgalom, édesanyám! Mama nézd, jaj, kész ez a vers is!” Ezek a szavak számomra 'a legnagyobb döbbenetet jelentik, amit költészet nyújthat. József Attila önmagában hordja ellentéteit, nem kell azokat kierőszakolni belőle.

- *Ezek szerint a versek szinte önmagukat szólaltatták meg, nem szorultak értelmezésre?*

- Nem. Nem hiszek abban az előadóművészetben vagy művészen, aki nem önmagát akarja felmutatni. Mindent lehet, csak ne mondjon ellent az anyagnak, és ne hazudjunk, hogy nem magunkról vallunk. Ez vallomás és vállalás, a kettő együtt. Létre kell jöjjön egy állapot az ügyön, a költő verseinek közvetítésén belül, vagy a mellett; ezt az ember a saját személyiségében teremti meg; létre kell hozni a varázslatot. Ember szól emberekhez, a költő nagyságán túl tehát rendkívül fontos, hogy nekem mi fáj. Ha ez nem így lenne, tizenkét napon keresztül József Attila összes versét fel lehetne olvasni. Egy válogatás lényege mindig az önvallomás, illetve ez így nem egészen pontos, bármilyen profánul hangzik; én felhasználom ezt a zsenit, hogy magamat kifejezzem.

- *Térjünk vissza a zenére. Miért érzi, ahogy mondta, elhagyhatatlannak a zenét a versek mellől?*

- Az a hallatlan merészség, hogy Sebő József Attila-versekre írt zenét. S én úgy érzem, a költőnek kijárt volna - ahogy egy kolléganóm mondta, amikor meghallgatta a dalokat -, hogy hallja ezeket az énekelt verseket. Ez a zene nem idegen a vers testétől és szellemétől, gondolataitól. Nem zenei bravúr, nem trouvaille, de a maga fiatalságával - nem azért, mert Sebő fiatal, más is szokott fiatal lenni -, korunk tulajdonságainak feldolozásával közelíti meg a költő szellemét. És végtelenül bátor dolog, hogy *egy nagy* szellemiségű és nagy formai tudással rendelkező költővel teszi ezt. Ezért jók ezek a dalok.

- *Véleménye szerint milyen versek alkalmasak erre?*

- A költő játszott, amikor ezeket a dalokat írta. Sebő is játszik. De „a játék nehéz ajándék” - mondja Nagy László. Mint ahogy mi, színészek is, ahogy mondják, játszunk, nem dolgozunk, játszunk.

- *Lehetnek ezekből az énekelt versekből slágerek?*

- Hatalmas jelentősége van annak, hogy ily módon játszva tanulhat meg sok ember verseket. Szerintem itt valami elkezdődött, bizonyára nagy vargabetűk következnek majd, ahogy az már lenni szokott, de az indulás világos és célratörő volt.

- *Törekedtek-e az est összeállításában valamiféle kompozíció kialakítására?*

- Nem akartuk mechanikusan versre és zenére osztani a műsort. Ennek az ügynek csak úgy van értelme, ha ez a kettő egy test. Hogy hármunk s a költő együttes ügye legyen. Játék ez, jó játék. *S úgy jó* igazán, ha a többiek, akik jelen vannak, nem szemlélői, hanem a szónak majdnem szoros értelmében résztvevői is.

Sebő Ferencsel folytatom a beszélgetést.

- *A műsort hallgatva az volt az érzésem, hogy a verseknek nem a szokványos értelemben történő megzenésítéséről van szó. Tudtam, hogy műzene, amit hallok, azaz komponált zene, mégis úgy tűnt, mintha a versek szerves tartozéka, velejárója lenne.*

- Ezek nem megzenésített versek, ezek énekelt versek. Én így hívom ezt a műfajt.

- *Mi a különbség?*

- A megzenésítés általában vagy nem eléggé vagy túlságosan is aláztos a vershez. Nem az ún. Lied-műfajra gondolok most, az komolyzenei műfaj, ezt zárjuk ki. Amit én csinállok, az popzene, a népzenehez közelálló popzene.

- *Hogyan sikerült létrehozni a költeménynek s a zenének azt az egységét, amelyben sem a vers nem vált szöveggé, sem a zene kíséretté?*

- A vers mindig énekelt műfaj volt. Én nem tettem mást, mint visszahelyeztem a verset abba a közegbe, amelyben azelőtt is volt, amely tehát természetes közege lehet ma is.

- *Ezért fordult a népzenehez?*

- Nem vagyok népzeneész. Popzenét csinállok, de azt az előadásmódot, amelynek a megismerésére feltétlenül szükségem volt, csak a paraszténekeseknél találtam meg. A parasztasszonyok teljesen fegyelmezetten éneklék a dallamot, nem dramatizálnak. Ebben az a ráció, hogy a dallam, amely csökönyösen ismétlődik, a szöveg hordozójává válik. A vers áthelyeződik egy másik síkra, a jó előadás feltétele tehát ennek a síknak, ennek a közegnek a megteremtése. Itt találkozunk ez az ügy a népzenevel, annak ízlésvilágával. Nincs dinamika, monotonitás van, amely lehetővé teszi, hogy a versre, az énekelt versre figyeljenek.

- *Milyen versek alkalmasak rá, hogy énekelt versekké alakuljanak?*

- A dalok. Már csak ezért sem akarom összehasonlítani ezt a zenei megközelítést másokkal. Itt nem minőségi, hanem műfajbeli különbségről van szó.

- *Ezek szerint csak bizonyos József Attila-versek jöhettek szóba?*

- Csak a dalok. Csokonai még megjelölte, hogy erre és erre a nótára írta a verset - „ad notam”. József Attilánál ez ugyan nincs, de annyira érezhető verseiben ez a hagyomány - akár tudta, akár csak érezte -, hogy én magam is József Attila miatt kezdtem a folklórt tanulmányozni.

- *Említette a monotóniát. Mit jelent ez technikailag, hogyan érik el, hogyan biztosítják ezt?*

- Merev gégefővel történő éneklés ez, melizmás, hajlításos előadásmód. Mind az énekre, mind a hangszeres zenére vonatkozik, a kettő tökéletes egységben van. És ez kizárja a dramatizált előadásmódot.

- *Ez az előadóművészre is vonatkozik?*

- Persze, ezért tudunk Berecz Katival együtt dolgozni.

- *Mit ért dramatizált előadásmódon?*

- Amikor az előadóban zajlik le a dráma, ahelyett, hogy a közönségben történne ugyanez.
- *Visszatérve egy már korábban érintett kérdésre, milyen zenei anyagot használ?*
- A zenei anyag, az én kompozícióm, popzene. Nem azért érdekel engem a parasztzene, mert régi, hanem mert a mi ízlésvilágunkkal, törekvésünkkel azonos. Most én is visszatérnék ahhoz, amit az előbb elkezdtem, az előadásmóddhoz. Meggyőződésem, hogy a játékosság sokkal többet bír el, mint a görcsös odafigyelés. Sokkal jobban felszabadítja az embert, sokkal inkább oda tudja adni magát az ügynek az előadó és a néző is.
- *Ahhoz, hogy ez a műfaj meghonosodjék, költők kellenek.*
- Igen. A paraszti élet szövegei természetesen nem alkalmasak korszerű tartalmak kifejezésére. A költőket kell megszólaltatni.
- *Gondoltak arra, hogy ilyen módon olyanokhoz is eljuthat a vers, akik nem olvasnak egyébként?*
- Így, konkrétan nem. De azt tapasztaljuk, hogy van igény erre. Így egyébként nemcsak sláger születhetik, hanem vers is. Csokonait már említettem; a költő dallamra is írhat verset. Az biztos, hogy a vers csak hasznát látja, ha éneklük - persze, ha énekelhető versről van szó -, hiszen a zene a legközvetlenebbül és ugyanakkor a legelvontabban érinti az embereket.
- *Gitárt, tekerőlantot, hegedűt és bőgőt használnak. Ezek a hangszerek adottak voltak, vagy kiválasztották őket a versekhez?*
- A hangszeres zene és az ének tökéletesen összefügg egymással, ugyanazt a stílust játsszuk és énekeljük egyenes, merev hanggal és hajlításokkal. Ezek a hangszerek ennek az előadásnak a legmegfelelőbb eszközei.
- *Az összeállítást lehet-e kompozíciónak tekinteni? Hogyan állt össze műsor?*
- Először nem volt különösebb kompozíció, versek voltak és dalok. Az biztos, hogy mindenképpen el akartuk kerülni vers és zene mechanikus váltogatását, ahol a zene csak a lazítást szolgálja. A kettő összegyúrásából lett az, amit akartunk.
- *Végül is milyen jellegű a kompozíció?*
- A ritmus hozta egymás mellé a verseket, a legkülönbébb alkotói korszakokból szerepelnek versek egymás mellett. Azt komponáltuk meg, hogy hogyan legyen dekomponált a műsor, hogy helye legyen benne az esetlegességeknek is, kisebb változtatásoknak. Ez technikai szinten azt jelenti, hogy ne jöjjünk zavarba, ha valami esetleg elcsúszik; általában, *hogy* ne programot hajtsunk végre, hogy élő legyen az előadás.
- *Ebben a tekintetben tehát egy zenemű szerkezetéhez hasonlít?*
- Ebben a tekintetben igen. Kötött keretek között, de ott, a helyszínen születik a vers, a zene.
- *Hasonlóan az improvizációhoz?*

- A paraszténekes, noha minden *szakaszt* ugyanarra a dallamra énekel, mégis folyton változtat rajta. Ezért panaszkodott Bartók, hogy nincs elég hengere a fonográfjához, nem tud minden szakaszt felvenni. Ugyanilyen módon alkalmazkodik a dallam nálunk is a szöveghez. Ezért fontos a jó zenei partner - Halmos Béla -, mert a változásokat alkotó módon kell követni mindkettőnknek.

- *Hogyan alkalmazkodnak a vers különböző rétegeihez?*

- Ezekhez nem nekünk kell alkalmazkodnunk. A vers maga fejezi ki magát. Nem a rétegeket kell kifejtetni, hanem fel kell szabadítani, szolgálni kell a verset, közeget kell a számára teremteni.

- *Milyen eszközökkel?*

- A már említett monotonitás, az ismétlések stb. segítenek hozzá, hogy a különböző rétegek érvényre jussanak. A gondolatrítmus is ősi műfaj, méghozzá az éneklésből fakadó műfaj. Az ismétlés ma ugyan már tiszta esztétikum, de eredetileg egyszerűen praktikus célt, a memorizálás és megértés megkönnyítését szolgálta.

A színház folytatja irodalmi sorozatát. Mire ez a beszélgetés eljut az olvasóhoz, már bemutatták *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című új műsorukat. Szerző Sebő Ferenc, s a közreműködők között a színház valamennyi művészeinek nevét ott találjuk.

Színház, 1972. július

Nánay István: A Huszonötödik Színház és a Szerelmem, Elektra

Egy színház életében két évad nem sok idő. Egy „pályakezdő” színházéban azonban már jelentős lehet, és elegendő arra, hogy körvonalazódjék célja, törekvése, kirajzolódjék művészi arculata.

A Huszonötödik Színház esetében a fennálásuk óta eltelt két év tulajdonképpen nem is jelent tényleges két évadot. Az első időszakban az átmeneti helyiség-gond, a társulatkialakítás meghatározta a produkciókat, s azok művészi megvalósulását. A második szezont már az új, végleges színháztermükben kezdhették, s ez az évad minden tekintetben alapja lehet annak, hogy számba vegyük az indulás óta eltelt idő eredményeit, s levonjunk néhány következtetést az eddigi előadások tapasztalataiból.

A Huszonötödik Színház indulásakor határozott programmal lépett fel. Gondolati színházat kívánt teremteni, amely a nézők szellemi aktivitására, közéleti magatartására számít. Politikai elkötelezettséggel, a modern színházi nyelv meghonosításával a színházat együttgondolkodtató fórummá akarták tenni.

Eddigi hat bemutatójuk - melyekhez az irodalmi műsorokat is odasorolhatjuk - akár ciklust is alkothatna, az előadások szándékuk, tematikájuk szerint külön-külön s együttesen a körvonalazott célt szolgálják. A színház művészei más-más formában és megközelítésben mindig azt kutatják, keresik, mi az egyén helye, szerepe, lehetősége a történelem, a társadalom kritikus szituációiban, hogyan lehet tisztességgel helytállni ezekben a helyzetekben, mit jelent ezek alapján az emberi, a forradalmi magatartás.

A témakörök önmagukban is hallatlanul izgalmasak, élők, aktuálisak (a fogalmazódó válaszok ellentmondásossága ellenére is azok!), nem véletlen, hogy az előadások törzsközönsége fiatalokból tevődik össze.

De ennél még érdekesebb, s megkülönböztetett figyelmet érdemel az a színházi forma, amelyben ezek a kérdések megjelennek. Ugyanis a színház arra törekszik, hogy gondolatait ne a megmerevedett formák segítségével fejezze ki, hanem a színházi nyelv fejlődésére nyitottan, új és új, a darabok mondandójának megfelelő eszközöket keressen, hogy ne csak a szöveg hordozza a gondolatokat, hanem a színpad egésze, a színészek meggyőző emberi lénye, sőt, a nézőknek a játékban való részvétele is.

A gondolatformáló program s az ennek megfelelő művészi megvalósítás, vagy esetleg csak az erre való törekvés megkülönböztetett szerepet és rangot biztosít az együttesnek a magyar színházi életben. Hazánkban szinte egyedülállóan határozott eszmei és művészi profiljuk van, melynek kifejezettebb, egyértelműbb érvényre jutását azonban néhány momentum még zavarja.

A színház tagjai vallják a közösségi munka erejét, a közönségre kisugárzó hatását. Éppen ezért a közösségi munka több rétegben is megjelenik: a próbafolyamat irányításában - lásd a *Tou O igaztalan halála* kollektív rendezését az öt színész és a saját nevelésű stúdiótagok, amatőrök együttes színpadi tevékenységében, az előadásokon a színészek és a nézők közös szellemi produkciójában s végül a Huszonötödik Színház Baráti Köreinek vitáiban.

Részben a közösségi jellegből - hogy a közönség-színész kapcsolat a lehető legintenzívebb legyen -, részben a parányi színházteremből adódóan a magyar színházi gyakorlatban ritka színpadi térformákkal kísérleteznek. A körszínházi forma különböző változatai az uralkodóak, de mivel általában a nézőtéri járásokat is bevonják a játéktérbe, gyakorlatilag az egész terem színtér.

Ez kettős következménnyel jár. Egyrészt meghatározza a játékstílust, másrészt új helyzet elé állítja a nézőket.

Abban a szituációban, amelyben a néző karnyújtásnyira ül a színésztől, a hagyományos játékelemek, műfogások nem használhatók többé. Nem lehet markírozni vagy „szívet-lelket

kitéve” színészkedni, nem lehet „kinézni a szerepből”. Állandó premier planban él a színész, így minden hamis hang, mozdulat, privát megnyilvánulás felnagyítva érzékelhető, s egy-egy ilyen mozzanat tönkreteszi az egész előadást, a néző minden egyes esetben kiesik a darabból, és kénytelen újból és újból bekapcsolódni.

Ez azt is jelenti, hogy az előadások igazságában a szereplőknek feltétlenül hinniük kell. Csak akkor képesek végig a darabban maradni. *A Hőség hava* előadása ebből a szempontból igen tanulságos. Láthatóan sem a darab mondandójában, sem a figurákban, az előadás állandó váltásokra készítő stílusában nem hittek a színészek. Így következett be a szétesettség, a kétségbeesett igyekezet, hogy az alakok megformálásának a látszatát megőrizték, s ebből következően a rossztélmű „alakítások” egész sora, ami egyenlő a produkció hiteltelenségével.

De az olyan előadásokban, ahol sok szereplő van egyszerre a színen, ott is kiválaszt a néző minden pillanatban valakit, aki éppen a természetes látóterébe kerül, s ha az éppen unatkozik, mint például *a Fényes szelek* vagy *a Tou O igaztalan halála* előadásán jó néhány statisztá, akkor megszakad a kapcsolat az ugyanakkor folyó lényeges történéssel is.

Látszólagos ellentmondás érezhető az intim tér megkívánta gesztustalan játéktípus és az előszeretettel használt vad, fergeteges vagy nagy területet átfogó mozgáskompozíciók között. A *Tou O* kivégzésekor beözönlő, láncokkal, botokkal, kereplőkkel éktelen zajt csapó tömeg vagy *a Fényes szelekben* összefogódzó fiatalok vissza-visszatérő berohanása kétségkívül lehengető hatású. De ezt - a közvetlen értelmükön, szerepükön túl - legtöbbször olyan ellenpontosító hatással alkalmazzák, amely az előtte vagy utána következő játékmozzanatokat lényegesebbé, hatásosabbá teszi, tehát minden felfokozottság ellenére pontosan és jól funkcionálnak, indokoltak.

A mozgásra minden eddiginél jobban érvényes, hogy csak akkor fogadható el, ha szerepén túl, a megvalósítás is őszinte, természetes. A kimódolt koreográfia ebben a közegben elviselhetetlen, példa erre a *Tou O*-ban a kórusnak csak dramaturgiai indokoltaságú (helyszín- és hangulatjelzés céljára szolgáló) mozgatása vagy a *Tou O* szellemét megtestesítő színésznő balett-pantomim-mozgásművészeti elemekből megvalósított táncos mozgása.

Nem vitatható azonban, hogy a színház egyik legnagyobb erénye a színészi mozgás, a gondolat kifejező mozgáskompozíciók rangjának visszaállítása, gondoljunk csak a *Fényes szelek* francia négyesére vagy menyasszony-öltöztetési jelenetére, az előadást záró körbejárás gazdag asszociációs tartalmú megoldására.

Az előadások szándéka, formai megvalósítása tehát rendkívül pozitívnak tűnik. A nézők mégis kissé becsapottnak érezhetik magukat. A produkciókban ugyanis a forma a tartalom elé tolakszik. Úgy tűnik, hogy a frappáns vagy sokkoló formai megoldások fontosabbak számukra, mint mindaz, amire az egész előadás törekszik, s hogy néhány kifejezetten formai ötlet miatt a mondandó szenved csorbát.

A néző jogosan elvárja, hogy nagykorúnak tekintsék. Ehhez, sok egyéb mellett, az is hozzátartozik, hogy a színház, ha felkínálja a játékszabályokat, akkor azokat tartsa is be. A *Fényes szelekben* három kérdést tesznek fel a színészek - a közönségnek. De választ nem várnak. Sőt, a legnagyobb bajban lennének, ha valaki felelne. Akkor miért a nézőkhöz intézik a kérdéseket, s miért nem egymáshoz, bevallva és vállalva, hogy nem egy új, hanem a hagyományos dramaturgia szerint építkeznek abban a jelenetben?

Ha öt fiatalember „itt és most” vitázik a ma forradalmáról, és nézeteikhez bizonyítékul visszanyúlnak és felelevenítik a francia forradalom egynémely eseményét, akkor istenigazából vitázzanak, s ne azt játsszák el, hogy vitáztatnak. Mert így az illusztráció és a vita között nincs távolság, a szerepváltások erőltetettek, az egész ügy végső soron érdektelen. A *Szókratész védőbeszédének* gondolati-szellemi síkon aktivizáló, tökéletes előadásától és részben a *Fényes szelek* egészen különös, a tér és a mozgás, a dal és a tánc nyelvén megszólaló színpadi produkciójától eltekintve, minden előadásukra érvényes a művek

dramaturgiai szerkesztetlensége, tisztázatlansága, túlbonyolítása, s ebből adódóan - de más okokból is - a rendezés ellentmondásossága, a részek és az egész összhangjának hiánya, a dramaturgiai üresjáratok formai bravúrral történő kasírozása.

Példa erre a *Tou O* befejező, igazságtevő része, amely íróilag, dramaturgiailag nincs készen. S így a rendező sem tud vele mást kezdeni, mint hogy a közönséggel szembeültetett szereplők között deklamáltatja apa és leánya már többször elhangzott életrajzi adatait.

De ugyanígy a *Hőség havának* minden jelenetét említhetnénk. Legkivált az zavaró, hogy a fiatalok vitájakor egyetlen esetben sem történik olyan fordulat, a vitázók soha nem csapnak úgy össze, hogy az indokolná a történelmi jelenetek felidézését.

Mindaz, ami az első öt bemutatóra érvényes, sűrítetten igaz a legutóbbira, Gyurkó László *Szerelmem, Elektrájára*. Vajon mi indokolja e mű felújítását? Van-e olyan mondandója ennek az előadásnak, ami más, több mint a négy évvel ezelőtti? Nemigen. Az akkori és a mai történelmi-társadalmi szituáció nem azonos minden elemében, így a változatlan drámai szöveget - mely az eredeti helyzetben is belső részellentmondásokat tartalmazott - a megváltozott játéktípus nem tudja, nem is tudhatja ellensúlyozni.

Az alakok, törekvéseik, a tendenciák pontosabb, egyértelműbb kidolgozása, s részben a módosult „külső” szituáció, részben az új színházi megvalósítás érdekében végzendő írói beavatkozás hiányzott ahhoz, hogy a mű valóban a máról és a mához szóljon.

A drámában - főleg gyakorlati szempontból, nem pedig a mű egészének érdekében - végrehajtott egyetlen írói változás (Klütaimnésztra alakja kimaradt, illetve összegegyűródott Khrüszothémisszel) furcsa eredménnyel járt. A kispolgári elvek megtestesítője, Khrüszothémisz ugyanis az egyetlen, aki a színház konzekvens játéktípusában hiteles és igaz hangon szólalhat és szólal meg, ettől az ő véleménye - úgy kell élni, ahogy lehet, és ilyen körülmények között kell megtalálni a boldogságot, még a hazugság árán is - válik igazsággá, s ha ezt a jó tanácsot kapja útravalóul a néző, akkor kérdésünk többszörösen indokolt.

Ennek ellenére nem vitatható, hogy számos elemében érdekes, hatásos előadást láthatunk.

A nézőtér olyan, mint egy négylevelű lóhere. A terem falai mentén járás van, s a nézőtér szektorai is utakkal vannak egymástól elválasztva. A nézők előtt, mögött, mellett folyik a játék, az események mintegy bekerítik őket. Óriási közönségpszichológiai hatása lehetne ennek, ha bátrabban kihasználnák a tér lehetőségeit, s nemcsak néhány kitétetett pontja lenne e furcsa játéktérnek, ha a kéttagú bohóckórus jobban élne a közönség közönség-közüliség adottságaival, s a figyelemfelhívás mellett előbb kapcsolatot teremtene az akciók és a nézők között, ha a Nép nemcsak járkálna a nézők között, mögött, hanem szervezettebb része lenne a közönségnek.

A Nép megszemélyesítői zömmel görög táncosok. Dob és síp hangjaira járnak a kólót, vagy teljesítik jelenetátkötő funkcióikat, vagy lesznek falhoz állított megfélemlítettekké. Arcnélküliek és fegyelmezettek. Jól megbújik köztük és egyé válik velük Aigiszthosz, s magukkal hozzák, elvegyülhet köztük Oresztész is. Aigiszthosz megölése után, az Örömnépen - az előadás koreográfiájának legfélelmetesebb, legremekebb, ugyanakkor leggyengébb pillanatában - szinte az eksztázisig vadak, amikor Aigiszthosz holttestével mint rongybábuval járnak az örömtáncot, ugyanakkor megadóan statisztálnak Elektra örömtánc helyett előadott mozdulatművészeti betétszámához.

Az előadás egyik nagy ötlete a történeteket kommentáló, az eseményekben csetlő-botlón, kívülálló módjára részt vevő kéttagú bohóckórus. Mégsem funkcionálnak igazán jól. Az eredetileg egyszemélyes kórus mondatait megosztották, megkettőzték, de ez nem elegendő ahhoz, hogy élővé, valódi párbeszéddé váljon a bohócok szövege. Hiányzott pontos funkciójuk meghatározása a darabban, a közös írói, dramaturgiai, rendezői elképzelés. Kommentálnak, magyaráznak, részt vesznek a cselekményben, vagy a nézők szószólói - mindez együtt, s így egyik feladatukban sem konzekvensek.

Majd' minden darabjuknál, ebben az előadásban különösen, fellelhető két jellemző: a tempótlan beszédstílus, az ebből is adódó ritmustalanság és a l'art pour l'art dekorativitás. Bántó modorossággá és kifejezéstelenné válik a minden szótagot hangsúlyozó, modulálatlan, fortékat és pianókat váltakoztató, azonos sebességű szövegmondás, ami a színház csaknem minden művészeire jellemző. Másfelől pedig a funkciótlan, „szép” mozdulatok, beállítások kínosan hamisak. Ilyen például a darab befejező képe: az Elektra holtteste fölött kesergő Oresztész köré sereglik a Nép. Majd az elsötétülő teremben az emberek szétrebbennek, és ott áll a két testvér, s összekulcsolt kezükre sugázzik a leszűkített reflektor fénye. Szinte giccs.

A Huszonötödik Színház határozott profillal rendelkező, a színházművészet új lehetőségeivel élő, aktuális társadalmi kérdéseket boncolgató színház. Minden tekintetben az évad legizgalmasabb előadásait produkálják. Megjegyzéseink a maguk szabta mércéhez mérendők.

Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra* (Huszonötödik Színház). Rendezte: Szigeti Károly, díszlet és jelmez: Csikós Attila, koreográfia: Kricskovics Antal. Szereplők: Berek Kati, Jeney István f. h., Zala Márk, Jobba Gabi, Kristóf Tibor, Jordán Tamás, Koltay Gergely, Floros Anastasis.

Színház, 1972. augusztus

Hermann István: Kóborlovagi oroszlánszínház Gyurkó László Don Quijotéja a Huszonötödik Színházban

Szókratész védőbeszédével indult a színház, egy ellentmondásokkal kikövezett úton. Értelmiségi színház akart lenni és népszínház. Értelmiségi színház lett, népszínház még nem. De folyton vágyik a népszínházi szerepkörre. A meg nem értéket akarta elosztatni, és általában meg nem értett maradt. De ez utóbbi is összefügg a népszínházi pátosz problematikájával. Vagy mai darabokat játszik vagy kétezer évnél idősebbeket, a hagyományos dramaturgiával nem törődik, inkább brechtizál, de azt sem következetesen. Az értelmet állítja középpontba, de főként érzelmi hatást produkál. Többi színházunkkal ellentétben nem hajlandó kommerszet vállalni, de vállalja a bukást; a halál órája előtt álló embereket ábrázol, nosztalgikus visszaemlékezésekkel; forradalmat ábrázol a forradalom után; Kurátor Zsófit hozza színpadra, remek koreográfiával; és minden részletmozzanat művészi, szinte cizelláltan művészi, miközben elég sokat dolgozik amatőrökkel. De még a külsőségekben is megmutatkozik ez az ellentmondás. Zsebszínház öblös karosszékekkel, fiatal segédszínészek a jegyszédők, és a negyvenes generáció a bemutatóközönség. Azután jönnek a fiatalok, akik megtöltik a foteleket, és valamit látnak a színházban, amitől azt várják, hogy az övék legyen, majd kikerülvén a színházi közegből, talán némileg csalódtak.

S ezt nem azért írtam le, mert a színház történetét, pikáns sikereiben és pikantéria nélküli bukásokban gazdag rövid történetét össze akarom foglalni. Nem, hiszen ebben az esetben meg kellett volna említeni, hogy a *Fényes szelek* színpadon még idegenforgalmi látványosság is volt, hogy a színház népszerűvé tesz olyan színészeket, mint Haumann, sőt az amatőrök közül Jordán Tamás, és hogy a színház művészi vezetésében ott van a maga profétikus hangulatával Berek Kati, és hogy Jobba Gabi mindig élmény. De nem az összefoglalás a szándékom. Mindezt csupán azért említem meg, mert érzésem szerint Gyurkó Don Quijote-drámája erről a színházról szól. S éppen ez az érdekessége a pikantériája.

A gondolati Don Quijote

A Don Quijotét sokszor próbálták színpadra állítani, de mindig csak ültetni sikerült. (Legutóbb nálunk Vészi Don Quijote-drámája tartozott az érdekesebb, értékebb kísérletek közé.) Don Quijotét Cervantes szellemében azért nehéz színpadra vinni, mert Don Quijote világa igazán epikai világ. Emellett Cervantes valami olyan mélyenszántóan bölcs, hogy nagyon nehéz megközelíteni az ő színvonalát. Drámában pedig vele kell felvenni a versenyt. Mert nézzük csak, mit mond egyszer Sancho Pansa: „Amennyid van, annyit érsz, amennyit érsz, annyid, van. Öreganyám is azt tartotta, csak két család van a világon: a » Van neki« meg a »Nincs neki« ; ő pedig a » Van neki« család pártján állott. Manapság is, jó uram, nagyobb becsülete van a hozománynak, mint a tudománynak, szebbet mutat az arannyal megterhelt számár, mint a fölnyergelt paripa.” Ez a rövidegében is nagyon aktuális fogalmazás érzékelteti: nehéz versenyt futni Cervantesszel. Gyurkó nem is ezt akarja. Gyurkó csupán egy-egy epizódot emel ki, átfogalmazza, tömöríti, hogy előttünk álljon a Búsképű lovag, aki az igazságot akarja, aki igazán kóbor lovag, és aki vonzást gyakorol Sanchóra is, a közönségre is ezzel a bús merészséggel. Ebből áll az egész darab gondolati magva, s most csak az a feladatunk, hogy ezt a gondolati tartalmat értelmezzük. Miért? Azért, mert a darab lemond a szokásos drámai feszültségről, inkább csak példalózik, lemond a jellemfejlődésről, és lemond a valóságos közeggel való konfrontálásra is. Tulajdonképpen ez is monodráma, reflexiókkal.

Következésképpen semmi más nem marad a drámából, mint az, hogy önmagukban a dialógusok nagyon érdekesen és finoman íródnak meg. Az egyes dialógusszerkesztések egy bizonyos pontig megfelelnek a jelenetszerkesztés dramaturgiai szabályainak, majd ahol a dialógus kifulladás, átmeleg a pantomimba. Vagyis dramaturgiai szempontból elég keveset lehet

elmondani Gyurkó *Don Quijotéj*áról. Gondolatilag azonban sokkal többet, mert a megjelenítésnek ez a formája mintegy tömöríti a színház létében és talán nemcsak a színházében rejlő ellentmondásokat.

A kóbor lovag magatartása

Program-e az igazság? Gyurkó értelmezésében igenis program. Továbbá megfelelő magatartás-e a kóbor lovagé? Gyurkó szerint, ha nem is megfelelő, de szükséges magatartás. Mert vannak olyan időszakok, amikor egy kóbor lovag mondhatja csak ki azt az igazságot, amelynek pillanatnyilag nem is lehet érvényt szerezni, sőt, a kóbor lovag nevetségessé válik általa, de ami mégiscsak megragadja valami furcsa sajnálattal Sanchót és a nézőt is. A kóborlovagi attitűd tehát a színház sajátos attitűdje, mármint a Huszonötödik Színházé. Igaz, hogy nincs igazság téren és időn kívül - ezt Gyurkó éppen olyan jól tudja, mint mindenki. A kóbor lovagok igazsága azonban mégis a maga absztraktságában tartalmazza a konkrét igazság egy elemét is. Ha meg fogjuk tiltani, hogy legyenek kóbor lovagok, akkor elveszíthetjük ezt a pirinyó igazságot is. S még nagyobb veszély is fennáll. A kóbor lovagok helyét Fekete lovagok foglalják el, akik csak önvitézségüket akarják bizonyítani, tartalom nélkül.

Mint látható, ezúttal Gyurkó darabja a darab egész menetében nem mond ki nagy igazságokat. De a darab hangulatában mégiscsak ott van az az igazság, mely a kommercializálódással szemben jelentőségében önmagánál sokkal több. És a darabot kísérő songok szintén csak ezt a hangulati elemet húzzák alá, hiszen a hold úgy jelenik meg, mint nagy egyenlősítő, nivelláló, mely mindent ezüstre fest, Sebő Ferenc zenéje pedig - talán a legjobb songzene, amit az utóbbi időben hallottam - elmélyíti ezt a hangulatot. Szinte filmetűdként hat az egész és rekviemként a búsképő lovagság felett.

Az általam tárgyalt gondolat átütő erejéről lehet vitatkozni. Nagyon könnyen fel lehet vetni azt a kérdést, hogy vajon mi történik akkor, ha nem teljesen elvont igazságok hangzanak el, hanem konkrétabbak, és azokat szembesítik a valóság menetével. Azután az is lehetséges - az igazi nagy drámában meg is történik -, hogy konkrét igazságok konkrét igazságokkal küzdenek, és mind a két típus magából a valóságból nő ki. Mindez lehetséges, és mindez jobb is, mint Gyurkó *Don Quijotéja*. De számomra mégis van valami rokonszenves abban, hogyha valaki a lovagságot, a kóborlovagi eszményeket egy adott szituációban fontosnak tartja. Cervantes sokkal kevésbé tartotta fontosnak, mert Cervantesnél *Don Quijote* nemcsak kóbor lovag, hanem egyúttal bölcs is volt. Gyurkónál csupán bölcselkedő. Cervantesnél *Don Quijote* néhány erkölcsi eszményén túlmenően beletartozott a valóságba, és a maga részéről és objektíve is jogerős ítéleteket mondott. Gyurkónál csak az eszmény marad meg. Gyurkónál tehát *Don Quijote* egysíkú, Cervantesnél sokoldalú.

S ennek ellenére Gyurkó *Don Quijotéjában* egy másféle valóság jelenik meg. Annak a nemzedéknek és annak a felfogásnak a valósága, amely *Don Quijote* volt, illetve *ilyen* *Don Quijote* volt, és ma is az. Tudniillik kóbor lovagként hirdeti a maga igazságát, ami senkinek sem kell, de azért mégis megérint az emberekben egy húrt. Védelmére akar kelni az árváknak, a kifosztottaknak, de előfeltevései következtében, absztraktsága következtében képtelen rá, és ezért vesszőfutás a megérdemelt osztályrésze, és kénytelen saját ideáljainak vesszőfutását is végignézni. Sose tudja, hogy gyaloghintóban viszik-e vagy ketrecben, sose tudja, hogy szemben áll-e az oroszlánnal, vagy az oroszlán is elunta magát, és nem hajlandó vele fölvenni a harcot. Búsképű lovagból oroszlánlovaggá vedlik, mert azt hiszi, hogy az oroszlán megadta magát, holott a valóságban az oroszlán nem törődött vele. Így jött létre a kóborlovagi oroszlánszínház, melyet eredetileg Huszonötödik Színháznak kereszteltek, s amelyben megmaradt a hajlandóság küzdeni az oroszlánnal, csupán az oroszlánban nem maradt meg a hajlandóság küzdeni a színházzal.

Díszlet és koreográfia

Korántsem a szöveg érdeme, hogy minderre egy színházi estén fény derül. Hozzájárul ehhez egy olyan díszlet, amely egy betlehemes játék hangulatával egyúttal előlegezi az összes történéseket, majd ismét összefoglalja azokat. És Koós Iván díszlete olyannyira egyszerű és modern, hogy elemeit szinte játékboltokban lehetne árulni, s mégis archaizáló - játékarchaizáló -, mert a játékló és a játékszámár inkább arra emlékeztet, ahogyan háromszáz évvel ezelőtt a paraszt apa kifaragta a hintalovat gyerekének. S ez az ügyes megoldás egyúttal nem csupán keretet teremt, hanem hangulatot is, amit a zenén kívül Szigeti Károly ismét kiváló koreográfiája is intonál. S noha Szigeti bűvészkedni tud a koreográfiával, itt egy mozzanattal se lépi túl a szükséges mozdulatokat. Végül - de nem utolsósorban - Berek Kati rendezéséből nemcsak a szakmai tudás, hanem az elhivatottság érzése is árad. A rendezés sajátja az, hogy egyáltalán nem súlypontos. A két rész egyenértékű, kétszeres megfűtása ugyanannak az útnak, mely egyszer fogsággal, másszor halállal végződik. S külön bravúr, ahogyan betlehemes-díszletszerűen sikerül „bekereteznie” az előadást. Jobba Gabi clownja az érdeklődéssel, az érdeklődés felkeltésével, vagyis az evokációval, valamint az őszinte sajnálattal játszik, és mindig vonz. Alig lehet róla levenni a szemünket. Jordán Tamás és Zala Márk kettőse pedig elsősorban azt nyújtja, hogy azzal a meggyőződéssel távozzunk: Don Quijote zseniális ember volt. Ez a szövegből nem derül ki, a játékból azonban igen. Jordán Tamás úgy rajzolja meg a büsképű lovagot, mint akiben megtestesül a lovagi gondolkodás minden finomsága és reális tartalma az irreális szférán belül. S inkább Jordán játéka érteti meg, mintsem a dialógus, hogy egy semmivel sem törődő kurtanemes először semmittevő életforma lehetőségnek tekinti a kóbor lovagságot, majd beleszeret a lovagság eszményeibe. Turgenyev valaha egy esszét írt arról, hogy a XIX. század Oroszországa habozó és tépelődő-gondolkodó Hamleteket, valamint szélmalomokkal harcoló fantaszta Don Quijotékat termelt. A drámában csak a Hamlet szellemi profiljával mérkőző Don Quijote és a Don Quijote akaratával felruházott Hamlet áll meg. De ez a tanulság mégis annak az eredménye, hogy a Huszonötödik Színház színre hozta *A büsképű lovag, Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörűsége halála* című színpadi alkotást. S ehhez azt is hozzá kell tenni, hogy a színház tartja a formáját, meg tudott újulni, sőt, éppen formájában, a játéktípust tekintve mást, játékosabbat hozott, mint eddig. A gondolkodás, a gondolkodtatás igényét megőrizve, az önfeledtség, a humor oldottabb perceit is megszerzi, anélkül, hogy engedne abból a közéleti felelősségből, amely miatt eddig érdemes volt, és úgy látszik, továbbra is érdemes lesz eljárni a Huszonötödik Színházba.

Gyurkó László: *A büsképű lovag* (Huszonötödik Színház) Rendezte: Berek Kati, díszlet, jelmez és báb: Koós Iván, zene: Sebő Ferenc, koreográfus: Szigeti Károly. Szereplők: Jobba Gabi, Jordán Tamás, Zala Márk, Kristóf Tibor, Jeney István, Bajcsay Mária, Thirring Viola, Pelsőczy László, Répássy András, Galkó Balázs, Eszes Sándor, Iszlay Emese, Tóth Éva, Halmos Béla, Koltay Gergely, Sebő Ferenc.

Színház, 1973. áprili

Pályi András: Játék és szertartás

Ikonokkal zsúfolt szárnyasoltárra és játékokkal teli gyerekszobára emlékeztet a színpad. Ebből az ikonosztázból, varázsos játékszobából gördül-csúszik elő Don Quijote és húséges fegyverhordozója, Sancho Pansa, a történet elején csakúgy, mint a végén; mégis mást-mást jelent ez a majdnem-ugyanaz útnakindulás: más *a tartalma* is, más *a stílusértéke* is az előadás elején és végén. „Ne bógj. Hisz ez csak játék. Színjáték. Az életben minden másképp van” - mondja a búsképű lovag, s elkezdődik a naiv-bájos *komédia*; s ezek utolsó szavai is, de ekkor már a színházi szertartás elbocsátó fohászaként hangzanak. A Huszonötödik Színház előadása *játék és szertartás*. Gyurkó László írói vallomása tisztán, szépen szól az előadásban: a dráma Don Quijote elpusztíthatatlansága mellett tesz hitet. S ha a darab, *A búsképű lovag, Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörű szép halála*, melyet korábban már az Új Írásban olvashattunk, úgy érezzük, egy hangszeren szólaltatja meg ezt a sok érzelemmel és sok iróniával szőtt vallomást, úgy az előadás gazdag, csupa-vibrálás és csupa-líra hangszerelésben teszi ezt, igen harmonikusan, az eredeti „dallam” megannyi variációját, színét, ízét megcsendítve. Most erről a „hangszerelésről” szeretnék szólni, a dráma színpadi életéről; nem annyira a mű gondolati ívéről tehát, inkább *a stílus ívéről*, az ironikus népi komédiától - a színházi szertartásig.

Az irodalmi alkotást és a színházi előadást ez esetben különösen nehéz elválasztani. A dráma színházi műhelyben született és formálódott, tisztult a próbák alatt is (amit nem nehéz kideríteni, ha összevetjük a nyomtatásban megjelent szöveget az előadással), annak ellenére, hogy eredetileg is, tagadhatatlanul, úgyszólván minden játéklehetőség megvolt a darabban. Minthogy Gyurkó egyúttal a színházi együttes vezetője is, voltaképp megállapíthatatlan, mennyi része volt magában a „hangszerelésben”; ez nem is lényeges. A Huszonötödik Színház tavalyi külföldi vendégjátékainak kritikusai előszeretettel használták az együttes jellemzésére a *kollektív színház* divatos, bár korántsem a legszabatosabb (s eléggé sokféleképpen érthető) kifejezését; annyi azonban bizonyos, hogy kevés előadásunk van, mely ennyire árulkodna *a színházi kollektíva* közös alkotómunkájáról.

Az írók és a színházak konfliktusa nemcsak nálunk gond, mondhatnánk, világjelenség. Meggyőződésem, hogy amíg az írók a színházi műhelyektől függetlenül írják darabjaikat, s legjobb esetben is előkelő idegeneknek számítanak Thália szentélyeiben, addig a legügyesebb színházi csodadoktorok is legfeljebb enyhíthetik a kórt, de felszámolni aligha tudják. A Huszonötödik Színházban most végre olyan előadás született, mely a szó legjobb értelmében kollektív színháznak nevezhető, hisz az író ugyanúgy tagja a színházi kollektívának, mint a rendező Berek Kati, a koreográfus Szigeti Károly, a díszlet-, jelmez- és bábtervező Koós Iván, a zenész Sebő Ferenc és társai vagy a játék bármelyik résztvevője. A három főszerepet alakító Jobba Gabi, Jordán Tamás és Zala Márk mellett az együttes tagjai több szerepet is játszanak, s ugyanazzal a lelkesedéssel, odaadással „statisztálnak”, mint amivel a „hálás” epizódokat életre keltik. (Csak zárójelben: az előadás első recenzensei ezt nemigen vették észre, és a használatos kritikai receptek szerint egy-egy hatásos epizódért dicsérték a játék „második vonalában” fellépő színészeket. Íme a példa, hogyan ösztönözheti rossz irányba a kritika a rokonszenves, korszerű játéktípust kereső együttes tagjait.)

Don Quijote avagy Vitéz László

Don Quijote alakja sokszor sokféleképp életre kelt már a színpadon, magyar színpadon is; a Huszonötödik Színház most felfedezte Don Quijote és Vitéz László rokonságát. Egyesek szerint Vitéz László, a magyar bábjáték főhőse, Hanswurstja, Guignolja, Kasperléje a Jagellóházi királyok idején, a XV-XVI. században született (Ulászló, Dobzse László), s a daliás és regényes lengyel-magyar idők katonás virtusát örzi; mások a múlt századra teszik

keletkezését. Annyi azonban bizonyos, hogy míg a francia Guignol szellemes, vidor, gunyoros, szemtelen dél-francia parasztfiú, a német Kasperle ravasz és kedélyes népi figura, addig Vitéz László lovagias, vakmerő, virtuosus, jószívű és gyöngéd, kötéllel fogott katona, akit üldöz a szolgabíró és a zsandár, aki megvédi a gyöngébbet, és elveri a hatalmasabbat. Gyurkó drámájának már alaphelyzete is (az, ahogy a Csendőr, a Pap és a Szende hűg újra s újra csapdát állítanak a Lovagnak) a Vitéz László-történeteket juttatja eszünkbe, s Berek Kati rendezése szellemesen, sok ötlettel ebben a rokonságban találja meg a játék stílusát, jól egyesítve a népi bábszínházból merített ihletet a brechti fogantatású ensemble-játékkal.

De folytathatnánk tovább is a párhuzamot. Gyurkó darabjából nem hiányoznak gyermekkori Don Quijote-émlékeink legnépszerűbb, legkedvesebb elemei: a szélmalomharc, a repülés az egy helyben álló faparipán, az összezúzott bábszínház stb. Az irodalomtörténészek óva intenek, hogy nem ezek a burleszkelemek a legfontosabbak Cervantes Don Quijotéjában, a világirodalom első realista igénnyel megírt regényében. Aligha véletlen, hogy Gyurkó mégis elsősorban ezekből az elemekből építi fel a drámát, s aligha kell emlékeztetnünk arra, hogy Vitéz László bábszínházi történeteiben is sok a burleszk elem. Ez a párhuzam azért érdekes, mert az előadásra távolról sem illik a burleszk jelző; épp ellenkezőleg, nagyon is gondolati dráma *A búsképű lovag...*, szabatosabban szólva etikai-lelkiismereti dráma, az író és a színházat a forradalmi magatartás etikája érdekli, csakúgy, mint a *Szerelmem, Elektrában*. A Don Quijote-dráma bizonyos értelemben ellenképe az Elektra-drámának: Elektra mindenkit meg akart büntetni, Don Quijote mindenkivel igazságot akar tenni. A szélsőséges igazságkeresés és a valóság konfliktusa tehát a lényeg. Mit adhat ehhez a Vitéz László-féle bábjáték, a burleszk, a commedia dell'arte?

A játékot. Koós Iván, mint jeleztük, valóságos *játékszobát* rendez be a színpadon Don Quijoténak. A rekeszes színpadról Rosinante, Don Quijote falova és Sancho szürke szamara után sorra eltűnnek, elkelnek a kellékek, a nászkoszorú, a pántlikás kalapok, a hatvég fénylő selyem stb., majd visszaöltözik a színpad eredeti díszébe; de minél inkább hangsúlyozza az előadás a Don Quijote-i igazságkeresés *naiv kulisszáit*, annál jobban odafigyelünk a gondolatra, az etikai konfliktusokra. Előbb úgy tűnik, a játék, a kedves, megkapó *szórakozás* a lényeg, s minden más mellékes; utóbb döbbenünk csak rá, hogy minden komédia a gondolatért volt: a játék varázslat, kaland, beavatás, alkalom a szép és megtisztító szellemi kirándulásra, az önvizsgálatra. S amikor az előadás végén Don Quijote kardként forgatott acélrúdja tűzi s a magasba emeli báb-Rosinantéját, Sancho nyakába veszi szürke szamarát, akkor értjük meg, hogy észrevétlenül is ünnepi szertartás részesei voltunk: Don Quijote újabb útnak indulása már himnusz. Groteszk, de fennkölt himnusz.

A színházi ünnepről

Don Quijote története *közismert legenda*, s Gyurkó a történet legnépszerűbb motívumaiból teremti meg a dráma csomópontjait. A Huszonötödik Színház az igazi népszínház, a *közösségi színház* lehetőségét keresi, újra s újra a régi görögök példájára tekint: arra a színházra, melyben az előadott mitikus történetet mindenki jól ismerte, s épp ezáltal jutott el az előadás gondolati lényege, kérdésfeltevése oly irigylésre méltó intenzitással a közönséghez. E Don Quijote-bemutatóban az a legcsodálatosabb, hogy ez az útkeresés, mely annyi színházi alkotót foglalkoztat manapság, a lehető legtermészetesebben szólal meg, s noha a feladat nem könnyű, sőt majdnem képtelen, távolról sem kísért a színpadi csinálmány, az erőltettség veszélye. Nemcsak a történet „legendás”, hanem a stílus is: ezért jó lelemény a színháztól a vitézlászlós hangvétel.

Percig sem kétséges azonban, hogy mindez csak a „mítosz”, a nyersanyag, a kiindulópont. Könnyen mondhatjuk, elég különös kiindulópont ahhoz, hogy etikai kérdéseket vizsgáló színházi szertartás, közösségi ünnep váljék belőle. Egyúttal ez az eredeti és

megkapóan új az előadásban. A stílus ívéről szoltunk fentebb, s ha azt mondjuk, kivételesen *szép élmény ez az este* a Huszonötödik Színházban, ennek magyarázata a játék és a gondolat különleges harmóniájában, egymásból sarjadásában és egymásra utaltságában keresendő. A bonyolult etikai kérdéseket a játék egyszerű és naiv konfliktusai rajzolják meg, s ez az etikai hangsúly emeli a *commedia dell'arte* és a ligeti bábszínház eszközeivel élő játékot himnikus magasba. A „burleszk” az első perctől kezdve igen halk és szerény e színpadi költeményben; halk és szerény a himnusz is. Az előadás „erőpróbája” az az ív, mely az egyiktől a másikhoz vezet.

A hosszadalmas elemzés helyett csak néhány példát emelek ki. Don Quijote lándzsaként forgatott acélrúdján „mellékesen” kis piros szalagból kötött masni szerénykedik. Előbb talán észre sem vesszük, s utóbb sem történik egyetlen utalás sem erre a masnira, erre a szerény forradalmi jelképre, s amikor a játék végén ezzel a rúddal emeli Don Quijote a magasba Rosinantét, a „himnusz” perceiben is a rúd alján marad a szalag *észrevétlenül*. De hisz lehetetlen nem észrevennünk! Mint ahogy lehetetlen meg nem hallanunk *a Mi harcolunk az igazságért* refrénnel visszatérő dal ritmusában az *utalást a* mozgalmi indulókra. Sebő Ferenc folklorisztikus ihletettséggű zenét írt, s ez a dal sem mozgalmi induló, távolról sem az; ugyanúgy erőltetett belemagyarázás lenne túlzott jelentőséget tulajdonítani ennek, mint a Don Quijote lándzsájára kötött piros masninak. Játék ez csupán, színjáték, mint maga Don Quijote figyelmeztet minket, az életben minden másképp van. Ezek a játékos elemek, bár egyrészt közvetlenül kapcsolódnak a vitézlászlós bábszínházi hangvételhez, már nagyon is gondolati elemek. S ezáltal az is átlényegül, ami eredetileg „burleszk” volt, minden kellék és minden mozdulat költészetté emelkedik. A darabon belüli bábszínházi jelenetben mindez egészen nyilvánvalóvá válik. Itt a színház már odáig „merészkedik” - s nagyszerű stíluslelemény, hogy ezt megteszi! -, hogy a burleszk görbe tükrében is megmutatja Don Quijote igazságkereső kalandját, azt a Don Quijotét, akit a játék minden ironikus hangvétele ellenére, vagy éppen azáltal, már költői és jelképes magaslatba emelt. S ez a túlzott stilizálás veszélyétől is megóvjá az előadást.

Abban azonban, *hogy a* stilizálás mindig realista színház marad, Szigeti Károly koreográfiájának van a legjelentősebb szerepe. Minden mozdulat pontos és drámai. Az együttes odaadással és imponáló technikai felkészültséggel valósítja meg Szigeti mozdulatterveit, s ez nemcsak a táncokat, a szélmalomharc szuggesztív, poétikus megkomponálását, a lakodalmi jelenet fergeteges drámai vízióját illeti, hanem az ún. prózai jeleneteket is. Említhetnénk a gyásznép kezdeti némajátékától Don Quijote és Sancho Pansa fájdalmas földön kúszásáig, a Lantos clown-járásáig, gesztusaiig az előadás úgyszólván valamennyi epizódját: ez a mozdulatkompozíció szervesen kapcsolódik a népi játékokból táplálkozó stílushoz, része és váza annak, új és új impulzusokat ad a játéknak - a naiv-humoros ötletektől a színházi szertartás legünnepélyesebb pillanataiig.

Színház, 1973. április

Pályi András: A színház szűzföldjén A Huszonötödik Színházzal Baranyában

Rendhagyó körülmények közt tartotta a Huszonötödik Színház évadnyitó előadását. Magyaregregyén, ebben az alig több mint ezer lakosú, mecseki faluban a kisasszony napi búcsú reggelén egy megrakodott pótkocsis teherautó hívta fel magára a figyelmet, mely az eszpresszóval szemben, a patakparti szabad füves réten állt meg. A Huszonötödik Színház műszakja itt építette fel azt a viszonylag könnyen szétszerelhető ácsolt színpadot, melyet külön e Baranya megyei turné alkalmából készítettek Gyurkó László *Don Quijote* drámájához, s mely ezután még jó néhány közeli falut végigjárt.

A Huszonötödik Színház társulata régóta készült már erre a falujárásra, ki akarván törni a Népköztársaság útján álló MUOSZ-székház második emeleti, alig száz személyes színháztermének - a szó nemcsak szó szerinti, de átvitt értelmében is - szűk keretei közül; ezért is tartottak már több előadást Budapest munkáskerületeiben, elsősorban Csepelen és Angyalföldön, s ezért készültek olyan falvakat felkeresni, ahol alig vagy még egyáltalán nem járt élő színház. E tervet különösen aktuálissá tette Gyurkó László új drámájának, *A búsképű lovag, Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjainak és gyönyörű szép halálának* huszonötödik színházbeli bemutatója; Berek Kati rendezése, a commedia dell'arte sok elemét, eszközt felhasználva, a naiv népi játékok hangnemében szólaltatta meg a drámát; különösen érdekes szakmai „tanulmányútnak” ígérkezett tehát épp ezt az előadást elvinni annak a közönségnek, mely nemigen látott színházat, s megfigyelni, mi jut el a társulat sajátos stíluskereséséből és az előadás szellemiségéből azokhoz a nézőkhöz, akik meglehetősen más beállítottsággal, más igényekkel ülnek be a nézőtérre, mint azok, akiket a színház fővárosi székhelyén, esténként fogad.

A falujárás lebonyolítása, már csak az anyagi feltételek biztosítása és a szervezési gondok miatt is, összetettebb feladat, mint mondjuk egy-egy peremkerületi vendéjáték; nagyobb áldozatot vállalt vele a társulat is, melynek tagjai több filmszinkron- vagy televízióbeli feladatot mondtak le 31,- Ft-os napidíjuk fejében. Itt most mégsem elsősorban a Huszonötödik Színház színészeinek áldozatvállalását hangsúlyoznám, noha erről kisebb vita alakult ki a baranyai körút után tartott sajtótájékoztatón; az egyik felszólaló ugyanis megjegyezte, hogy a vidéki színházak tagjai ugyanígy 31,- Ft-os napidíjért tájolólnak - egész esztendőben, míg a Huszonötödik a szezonban egyszer tett nyolcnapos „tájoló” körutat. A vita persze szélsőségesen felfokozható és végső soron eldönthetetlen. Ha a vidéki színházakra hivatkozunk, másrésztől említhetjük, hogy a Huszonötödik mellett egyetlen fővárosi színház sem vállalkozott még hasonló jellegű turnéra, melynek körülményei bizonyos értelemben mostohábbak voltak az átlagos tájolási körülményeknél (például abban a szigetvári szállodában, mely nyolc napon át a társulat otthona volt, átépítési munkálatok miatt nem volt folyóvíz, míg az egyes fellépések színhelyén – iskola- és kastélyudvaron, nemegyszer rosszul felszerelt kultúrházban - szintén nem jutottak a színészek normális mosdási lehetőséghez). Nem is beszélve arról, hogy a napi előadások mellett öt községi iskolában tartottak a társulat tagjai zenés irodalmi délelőtti, az előadás után több alkalommal - szervezett vagy spontán formában - közönségtalálkozó jött létre; azt nem is említve, hogy maga az összesen mintegy 1500 kilométernyi utazás is nagy megterhelést jelentett, hogy a műszaki gárda igénybevétele maximális volt, sokszor 14-16 órát dolgoztak naponta.

Mégsem az áldozatvállalást hangsúlyoznám, éspedig azért nem, mert a turné alkalmával jelentősebb időt tölthettem a társulattal, s egyik élményem épp az volt, hogy a baranyai falujárás alatt senkinek sem jutott eszébe áldozatról beszélni: a társulat magától értetődő természetességgel vállalta a feladatot, a fokozottabb megterhelést; aligha túlzás azt mondanom, mindenki tudta, érezte, miről is van szó, mindenkit az új közönséggel való találkozás élménye izgatótt, az a közművelődési küldetés, vagy ha úgy tetszik, művészi

misszió, ami alkalmasint a mostoha körülmények vállalásának is értelmet adott. S ez már önmagában is bizonyos *szellemi portrét* kínált az együttesről, arról, hogy ez a fiatal társulat nemcsak hivatalos programjában, hanem a hétköznapi gyakorlatában is mit ért a színháznak való elkötelezettségen és a színház társadalmi elkötelezettségén. S nem hangsúlyoznám az áldozatvállalást azért sem, mert úgy érzem, elsősorban nem ezen fordul meg, hogy a fővárosi színházak közül egyelőre csak ez a színház vállalkozott rá, hogy színházatlan falvakban *megkeresse a maga közönségét*, s folytatását is egyedül a Huszonötödik Színház tervezi. A vállalkozás mozgó ereje alighanem mindenekelőtt a színház művészi útkereséséből, stíluskísérletéből, legfőképpen pedig világnézeti *ars poeticájából* fakad.

Műfajról, stílusról, közönségről

A számok keveset árulnak el. Az eredeti program szerint a Huszonötödik Színház nyolc baranyai helységben készült előadást tartani: Zádorban, Csányosztrón, Harkányban, Mozsgón, Szigetváron, Szentlőrincen, Ibaán és Görcsönyben. Ezek közül a harkányfürdői szabadtéri színpadon tervezett előadás vihar miatt elmaradt, beiktatódott viszont - csaknem teljesen rögtönzésszerűen - egy „rendkívüli” előadás a magyaregregyi búcsúban, vasárnap délelőtt, a zádori esti fellépés napján. Az előadásokat összesen mintegy két és fél ezer néző látta.

Abból ugyan mit árulnak el a számok, hogy Harkányban néhány néző már kéthárom órával az előadás kezdete előtt elfoglalta a helyét, s volt köztük olyan, aki a szakadó eső ellenére is mindaddig kitartott, amíg el nem indult a színházi autóbusz, vissza Szigetvár felé. Vagy abból, hogy az említett magyaregregyi búcsú alkalmilag toborzott közönsége 30-35 fokos déli napsütésben, végigállta, ágaskodta, esetleg a fűben ülve nézte a kétórás előadást, alkalmasint a vasárnapi ebédet is jelző déli harangszóra sem ügyelve. Vagy abból, hogy két nap múlva, a csányosztrói iskolaudvaron mintegy négyszáz ember padokon, székeken, kerítésen, háztetőn, teherautón ülve, dermesztő esti hidegben mozdulatlanul, nagy figyelemmel nézte végig az előadást. És folytathatnánk a sort. E csányosztrói estén kiderült például, hogy a szomszédos Sellye községből mintegy két tucat fiatal átgyalogolt az előadásra, s a baranyai falujárás egyik kedves, szabálytalan közönségtalálkozója volt, amikor a színház az amúgy is teli autóbuszra felvette a lelkes sellyei fiatalokat, s a néhány kilométeres úton együtt daloltak, gitároztak a színészek és a közönség. S lehet-e meghatódottság nélkül visszaemlékezni a kicsiny, mindössze 280 lakosú Ibaa kultúrtermére, melyben csaknem a falu egész lakossága - több, mint kétszáz ember - préselődött össze?

Természetes, hogy ezek az élmények sokban hozzájárulhattak a Huszonötödik Színház kollektívájának kialakításához, jobb összekovácsolásához; természetes, hogy ezekben a percekben mindenki világosan érezte, hogy *el kellett jönni Baranyába*, s nemcsak azért, mert ez következik a színház művészi-politikai hitvallásából, hanem azért is, mert ezek nélkül az élmények nélkül a színész, az író, a rendező egyaránt szegényebb lett volna, s mert e néhány nap hatalmas érzelmi tartalékot, munkakedvet halmozhatott fel a társulat valamennyi tagjában.

Amikor azonban szakmai „tanulmányútnak” is neveztem a Huszonötödik Színház baranyai falujárását, nem csupán erre, a végső soron csak általánosságokban megfogalmazható, kibekiben egyéni adottságai, gondolkodása, ambíciói szerint továbbgyűrűző élményvilágra gondoltam; voltak ennek az útnak a szó szorosabb értelmében vett szakmai tapasztalatai is.

A *búsképű lovag* pesti bemutatója után megjelent kritikák előszeretettel használták a „naiv népi játék” kifejezést, többen hivatkoztak a *commedia dell'arte* hagyományainak, egyes elemeinek az alkalmazására. Berek Kati rendezésének igazi próbája azonban nem is a Népköztársaság útjai kis színházteremben, sokkal inkább itt, a baranyai falvakban volt: s kivételes élményt jelentett azt figyelni, hogy az egyes előadások közönsége mire hogyan

reagál, hogyan azonosul Don Quijote alakjával, sorsával, s miközben a „mesére” figyel, mi és hogyan érinti meg az előadás gondolatiságából, aktualitásából. Persze az előre megszervezett és a spontán közönségtalálkozók, beszélgetések mindannyiszor ugyanabban a körben mozogtak, újra és újra arról esett szó, hogy szükség van-e ma is, nálunk is a búsképű lovag konokságára, hogy van-e időszerűsége ma, a mi körülményeink között szélmalomharcról, donquijoteizmusról beszélni?

Holott az egyes előadások ugyancsak különböztek egymástól. A legklasszikusabb kőszínházban is közhelynek számít, hogy nincs két egyforma este, nincs két egyforma közönség; nos, a Huszonötödik Színház baranyai körútja e tekintetben valóságos *stílustanulmányra* kínált lehetőséget a színház művészeinek. Volt, ahol főleg gyerekek töltötték meg a nézőteret, másutt a szociális otthon öregei, több helyütt a falu felnőtt lakossága, de ennél talán fontosabb, hogy mind a nyolc település társadalmi, nemzetiségi, gazdasági és művelődési szempontjából igen eltért egymástól (Magyaregregyen például a közönség leghűségesebb és legodaadóbb része a búcsúba érkező cigányokból került ki); s ha e nagyon különböző összetételű közönségre az előadás többé-kevésbé hasonló hatással volt, ez azt is jelenti, hogy az együttes mindannyiszor igen érzékenyen figyelembe vette az adott körülményeket. Ez pedig korántsem csak a technikai feltételek vonatkozásában értendő - bár kétségkívül abban is! -, hanem a közönség pszichikuma, beállítottsága iránti fogékonyságot is jelenti, ami egyszerűen elképzelhetetlen a nélkül az intenzív színész-néző viszony nélkül, melynek kialakítására a Huszonötödik Színház programszerűen törekszik.

Érdekes még egyszer visszatérnünk a többször említett magyaregregyi esetre, hisz ez a vendéjáték egyik ritka élményét kínálta. A magyaregregyi kirándulás ötlete valóban a turné előestéjén született, a búcsúbeli fellépés rögtönzösszerűsége azonban nemcsak az idő sürgetéséből fakadt, hanem stílusbeli, mondhatnánk, műfaji meggondolásból is: másképp aligha lett volna ennek értelme, mint annak a régi, mára sajnos elhalványult szokásnak a felidézésével, amikor a búcsúban még feltűntek a vásári komédiások is. Voltak ennek az előadásnak más kulisszatitkai is, például, hogy több szereplő megváltozása miatt valósággal újra kellett tanulnia az együttesnek a produkciót, hogy például Iglódi István, a társulat új tagja alig egy héttel a fellépés előtt vette át a darab szövegileg is, hangsúlyában is egyik legsúlyosabb szerepét (Sancho Pansa), s az elindulás előtt jószerivel arra se volt lehetősége, hogy az „új” előadásból főpróbát tartsanak; a magyaregregyi, tűző napon előadott produkció így egyúttal főpróba és évadnyitó előadás is volt. Lényegesebb azonban, hogy az együttes - Berek Kati rendező irányításával - jelentős mértékben változtatott a játék stílusán, tudatos felkészültséggel, ám mégis az alkalom kínálta és diktálta lehetőségek kihasználásával.

Kora délelőtt, amikor a falu főutcája megtelt ünneplőbe öltözött emberekkel, akik zömmel az évszázados gesztenyefák alatt álló kis Mária-kegytemplom felé igyekeztek, a nagymisére, darabbéli maskarájukba bújt színészek, hamisítatlan vásári kikiáltók jelentek meg köztük, felhívva figyelmüket, hogy egy óra múlva színi előadás tanúi lehetnek. Ehhez az előjátékhoz igazodott a játék stílusa is, melyben magától értetődően szünetet nem lehetett tartani, bizonyos mondatokat, jeleneteket el kellett hagyni, s főként harsányabbra, vásári hangvétellre kellett hangszerelni az egész produkciót, olyanra, ami a szeptemberi nyárian erős napsütésben, vasárnap délben megfogja az emberek figyelmét, s nemcsak megfogja, hanem azokra a motívumokra, azokra a gondolatokra irányítja, amelyek valóban lényegesek.

Hogy ez mennyire sikerült? Erről pontos mércével nem lehet számot adni; a sikert mégis elsősorban nem is a taps, talán nem is annyira a nézők kitartása bizonyította, hanem azok a beszélgetések, amikor az előadás után „leszólították”, faggatták a községi tanácsban berendezett „öltöző” felé tartó színészeket. És persze itt nem a színészi játék méltatásáról, nem stíluskérdésekről esett szó, hanem az előadásbeli konfliktusok, felvetett emberi kérdések megválaszolásáról; de ha úgy tetszik, épp ez volt *a stílus vizsgálója*, az előadás művészi próbatétele is.

A példák ismét csak vég nélkül sorolhatók: még az utolsó este is tartogatott nem egy *dramaturgiai tanulságot*, bár alkalomra alakult, formálódott az előadás, minden este újabb és újabb szempontokat kínált a színésznek, rendezőnek, írónak, a felhasznált színpadi elemek hatásfokát, minőségét illetően.

A találkozás mélysége

A baranyai vendégszínház tapasztalatait, élményeit, értelmét összegezni, épp ezek gazdagsága miatt, alighanem reménytelen vállalkozás lenne; de ha csak valamit is jelezni akarunk ebből, nem szorítkozhatunk csupán az előadások említésére. Bár kétségkívül az esti előadások összegezése a könnyebb feladat. Ki követhette azonban teljes figyelemmel az előadások vagy az irodalmi délelőtti körüli egyéni vagy csoportos beszélgetéseket, a kultúrházban, egy-egy magánháznál, az utcán vagy a vendéglőben folytatott alkalmi eszmecsereket, ahol a színház küldetéséről ugyanúgy szó esett, mint a világ más dolgairól; holott nemegyszer épp ezek az alkalom szülte találkozások, néha csak egy-két perces beszélgetések is ritka élményt jelentettek, sok mindent megvilágítottak, amit az esti előadások, a közönség reagálása alapján legfeljebb sejteni lehetett. S főként szorosra fűzték a kapcsolatot színész és közönsége között, szerencsés esetben mintegy előkészítve a talajt az előadás aktívabb, mélyebb befogadásához.

A Péctől 20 kilométerre fekvő Szentlőrincen például, ahol mintegy 150 diáknak van bérlete a Pécsi Nemzeti Színház előadásaira, s ahonnan a felnőttek nagy része is Pécsre jár dolgozni, az előzetes szervezés ellenére a Huszonötödik Színház vendégszínházának napjaig mindössze 50 jegy kelt el az előadásra. Délelőtt azonban a társulat néhány színésze itt is felkereste az iskolát: oktatási időben szervezett zenés-irodalmi fellépésük szerencsésen illeszkedett az ország egyik kísérleti iskolájának „profiljába”. Az iskola egyebek közt a komplex művészeti oktatás megvalósításával próbálkozik, arra törekedve, hogy a közös játék élményén át juttassa el a diákokat a művészetek intenzív értéséhez, élvezetéhez. E zenés-irodalmi délelőtti sikerét ezúttal is a tények igazolták: estére zsúfolásig megtelt a művelődési otthon, a pedagógusok és a diákok mellett ott voltak a szülők, a felnőttek is.

Hasonló eset történt Csányoszrón, bár e nem egészen ezres lélekszámú községben jó előre elkelt mind a kétszáz jegy, ahány széket az iskolaudvaron el lehetett helyezni. A társulat délelőtti iskolalátogatásának hatására azonban valósággal megkétszereződött az érdeklődés, s még az alkalmi „kakasülök”, a háztetők, kerítések is megteltek nézőkkel.

Mi is volt hát e találkozás titka? Csányoszrón például még sosem járt színház; az iskola növendékei tehát érthető izgalommal várták *a pesti színészeket*, mindnyájan ünnepőbe öltöztek, fehér ingben, fehér blúzban, piros és kék nyakkendőben zsbongtak az iskolaudvaron, amikor a kapu előtt megállt a színházi busz. Talán félhettünk volna, hogy a találkozó - odabent felmuskátlizott tantermek vártak - az iskolai ünnepek feszességébe fullad; ám a társulat zenészei, még le se szálltak a busz lépcsőjéről, máris „dalra gyújtottak”, a gyerekek hamarosan a színészek, zenészek köré verődtek, beszélgetni kezdtek, s alig volt szükség egy-két percre, hogy Weöres Sándor egyik gyermekversében egymásra találjanak. Aztán már magától adódott az alkalom, hogyan szövődjék szorosabbra e barátság: a színészek verseket tanítottak a gyerekeknek, s a gyerekek úgyszintén versre, dalra tanították a színészeket. Rövid idő alatt kiderült, hogy *ezt a találkozást* nem lehet félbeszakítani, hogy a rendhagyó magyarórából valóban rendhagyó iskolai elfoglaltság lett.

Azt hiszem, legmaradandóbb baranyai élményem ez a csányoszrói délelőtti: Jobba Gabi állt a kör középpontjában, s különös áramkör vibrált körülötte. Aligha csak a sosem látott - illetve csak a képernyőről ismert - pesti színészeknek szólt ez a bámulat (ami persze nem is bámulat volt, inkább elragadtatás, felszabadulás a játékban, az élményben), s aligha csak Jobba Gabi előadói szuggesztivitásán múlt ez a nem mindennapi siker. Annál kevésbé, mert

Jobba egyáltalán nem vett magára előadói pózt, jószerivel nem is akart szerepelni; úgy éreztem, inkább a lehető legnagyobb teljességgel *átadta magát a találkozásnak*, ami a színésznek - itt, a sóderes iskolaudvaron született alkalmi színházban - ugyanolyan gazdagságot jelenthetett, mint a diákoknak, mert hisz minden azon a kapcsolaton múlt, ami színész és közönsége közt, a maga nemében megismételhetetlenül, kialakult. *A megismételhetetlenségnek* ez a szívszorító élménye, mely voltaképp nem volt más, mint hogy elhangzott néhány vers, felcsendült néhány dal, de ami mégis mindannyiunknak olyasfélért tartogatott, amit az igazi katartikus színházi pillanatok rejtenek magukban, egyszerre megértette velem azt, amit a legnehezebb elmondani ebből a baranyai vendégjátékból, s amitől az „előadás” végén mindnyájan hunyorogva álltunk az akkor már bágyadt fényel sütő szeptemberi napban. Aki végigjárta e baranyai találkozások útját, vagy legalább egy részükénél jelen lehetett, már feltétlen tudja, hogy *érdemes a színháznak megkeresnie a maga közönségét*.

Rendhagyó körülmények közt tartotta a Huszonötödik Színház évadnyitó előadását - ezzel a mondattal kezdtem az élmények gazdagságától kicsit talán csapongó beszámolómat. Közismert, hogy társulat jövőre és azt követőleg is folytatni kívánja idei vállalkozását. S ha hamarosan a fenti mondatból el kell hagynunk a *rendhagyó* jelzöt, az újabb tanúsága lesz annak, hogy legifjabb színházunk következetesen járja azt az utat, melyet megalakulásakor vállalt: a szó legnemesebb értelmében vett népszínházi küldetését.

Színház, 1974. január

Saad Katalin: színház, Jancsónál

Sokaknak nem tetszik, jócskán vannak, akiket felháborít Jancsó-Hernádi és a Huszonötödik Színház társulatának alkotása, a *Vörös zsoltár*, de olyan (a bemutató óta lezajlott előadások közönségvisszhangja mutatja) nem akadt, akit ne érintett volna elemi erővel a mű. Több alkalommal szerveztek beszélgetést a közönséggel az előadást követően, különösen, amikor homogénebb nézőtábor alakult ki - például iskola vagy üzem vette meg az előadást -, s e beszélgetések feldolgozása majd egy másik cikk anyagául fog szolgálni; most azt szeretnénk megvizsgálni, milyen hatóelemei vannak ennek az előadásnak, hogy általuk szükségszerűen sodródunk hadiállapotba magunkkal vagy az előadással.

Két pólus között

A nézők az előtérben gyülekeznek, s itt kezdődik el az előadás is. Az „előjátéknak” bizonyos hangulat megteremtése a célja, a sarokban felállított kis fadóbagó körül fehér vászonöltözetben, mezítláb néhány szereplő, zenész, s különböző nemzetiségű, századvégi anarchista dalokat hallunk, Berek Kati felolvassa Engels 1894. május 15-én kelt levelét, melyet a Magyarországi Szociáldemokrata Párt elnökségének küldött a hódmezővásárhelyi agrárszocialista mozgolódásokat üdvözlendő. Még halljuk a trombitán a Warsawianka hangjait, az ügyelő a színháztermet elzáró függöny előtt kihúz egy nemzetiszínű szalagot, egy szőke artista lány - talmi csillogású öltözékben: használt fekete trikó, ócska gyakorlócipő, de trikója elöl csillogó flitterrel díszítve, s nyakában három színes karika - ünnepélyes lassúsággal széthúzza a függönyt. A bejáratban a piros selyem gúnyájú zenész - akár a legelegánsabb étterem cigányprimása lenne - a tiszt ruhás búsmagyar (Iglódi István) csettintését várja: rázendítenek az irredenta Krasznahorkára. A búsmagyar fájdalomú úr kezében pisztoly, a falat támasztja, és magyarságát siratja. Az ügyelő kioldja a szalagot, az artista lány a belső függönyt is széthúzza: a T-alakú színpad háttérfüggönye előtt szorosán egymás mellett fehérruhások, övükben vörös kendő, kezükben gyertya. A termet az ő fényük világítja meg: gyerekkorunk karácsonyi áhítata vár bent. Kikerüljük a színpadfeljáró palló tövében álló artista lányt, elhelyezkedünk a mozdulatlan lények körül, még mindig halljuk az édes-bús Krasznahorkát.

Iglódi-tiszt is bejön a terembe, most a Rákócziak soha vissza nem térő dicső korát siratja hegedűkísérettel, szertartásos táncot lejt, „Édes hazám, isten veled”, szívszorítóan szépen csinálja; látjuk Berek Katit, a színpad egy szögletében ül, lehajtott fejjel, előtte gitár; ő lesz majd a karvezető, a szertartásmester, a közvetítő, ő lesz, akire nem foghatnak fegyvert, akinek köze van a feltámadáshoz és az újrakezdéshez, ő „a szegény ember nem egyszer hal meg, de százszor” játszma tudója. A szertartás *a végén* kezdődik: a visszavonás litániájával. Kristóf Tibor kiválik a sorból, előrejön, a többiek az ő elhagyott helyéről kiindulva, sorra eloltják gyertyáikat, befordulnak, fél térdre ereszkednek a sötét függöny előtt. Az artista lány kétszer végigmegy a színpadon, dobálja a karikáit, s eltűnik, Cseh Tamás elhozza a gitárt Berek Kati elől, leteszi a színpad közepére, s mögé térdel, Kristóf legurítja gyertyáját a pallón, visszavonja a szocialista tanokat, elénekel egy szomorú népdalt („Hej, búra termett idő”), a tiszt közben ütemesen járkál, majd lelövi. Kristóf végigzuhan a pallón, Cseh Tamás felveszi a gitárt, a húr egy-egy pendítésére a kórus egy-egy tagja feláll, s újabb húrpendülésre sorra eredeti helyzetükbe fordulnak, Cseh Tamás énekelni kezdi a *Vörös zsoltárt* („És puskatussal”), a tiszt megvilágítva hever a színpad előtérben, Kristóf még mindig holtan fekszik a pallón, két lány jön (Bajcsay Mária és Marsek Gabi), átlépnek rajta, táncot lejtének az énekes körül, majd beállnak a sorba. „Három szabálya van a halálnak” - Iglódi háromszor rálő az énekesre; a halál szertartása, a forradalmi menet hang- és mozgás kompozíciója, lövések, elbukás, feltűnik az artista lány a karikáival, a tiszt kétszer átmege az elterült

testeken. Ahogy óvatosan, mintegy csizmája talpára koncentrálva, kitapogatja a testek, talpának biztonságot nyújtó domborulatait, szeretnénk félrefordítani a fejünket, hogy ne váljunk tanúivá e kínos látványnak. Vajmi kevés szöveg hangzott el eddig, de a dráma két pólusa között ki vagyunk feszítve, s nem tudjuk, hogyan történt. Lehet, hogy nem fogadjuk el e szertartás sajátos belső törvényeit, lehet, hogy elszántan kívül maradunk, és komikusnak találjuk a látottakat, de ez mindegy is; maradhatunk végig hidegfejűek és hidegszívűek, a játszóknak nem is akarnak játékba vonni minket. *A Fényes* szelekben a színészek első pillanattól keresték velünk, nézőkkel a kapcsolatot, igényelték a részvételünket és építettek rá. *A Vörös zsoltár* számára elég a jelenlétünk: a dráma végbemegy.

Népi és műkultúránk

A *Vörös zsoltár* színpadi történéseiben nem fogalmazódik meg szóban a drámai konfliktus, pontosabban nem a verbális szférában fogalmazódik meg. Jancsó a *forradalmi magatartás* mellett akar hitet tenni, de a forradalmisággal kapcsolatos szavaink elkoptak, s sztereotip beidegződéseink szerint reagálunk rájuk. Nem is beszélve most arról a folyamatról, amit általában a szavak devalválódásaként szokás manapság emlegetni. Ezzel szemben a hiteles gesztusmegnyilvánulások alkalmasak lehetnek arra, hogy „kommunikatív rezonanciát” váltsanak ki. Ez nem azt jelenti, mintha a gesztusok nem devalválódhatnának. Hiszen a közhelynek jól körvonalazható magatartástartalma is van. A funkcióját veszített mozdulat rutinossá válik, s a taglejtés, a hanghordozás ugyanúgy közhelyélményt nyújt, mint a szóban kifejezésre jutó sztereotípiák. Egy „jó technikájú”, képzett balett- vagy pantomimegyüttes műsora vagy egy roppant avantgarde színház szélsőséges, vad ötletekből építkező előadása is lehet közhelyszerű, tehát kommersz, konzervatív. Hiszen a második félórán is csak abból az eleve szűk és statikus ötletkelléktárból meríthet, amelyből már az elsőben is. Ennek következtében a néző a produkció előállítóinak sztereotip képzettársításait kénytelen követni, mi mást tehetne.

Egy jó dráma a történések alternatívái közül a szükségszerűt mutatja fel - s ha hiteles, hatni képes (tehát nem sztereotip) kifejezőeszközeivel sikerül „átélelnie” is velünk e választás feszültségét, akkor a szükségszerű felismerése megrázó drámai élményt nyújt. E dráma a világról való ismereteinkre és felismeréseinkre épít, s ennek következtében a tudatunkban zajlik le. *A Vörös zsoltár* továbblép: nem ismereteinkre, hanem közös *elemi tudattartalmainkra* épít, ennek következtében a drámai konfliktus a tudatalattinkban is végbemegy. Jancsó mintegy a „közös mítosz” helyét betöltő elemi tudattartalomként hivatkozik a bennünk élő, illetve belénk ivódott *kultúrákra*, s az előadás során ezeket ütközteti meg. Ebben az ütközetben, pontosabban ennek az ütközetnek a kimenetelében látja mondanivalójának megvalósulását. Visszatérve előbbi megállapításunkra, hogy a hiteles gesztusmegnyilvánulások alkalmasak a kommunikatív rezonancia kiváltására: az előadás során a bennünk élő zenei és mozdulat- illetve magatartási képletek jelennek meg művészi jelképekké átlényegítve. Két kultúra zenei és mozgásanyaga kerül ellentétbe egymással, az ősi, kelet-európai folklórkincs és a még inkább „közkincsünkké” idegződött műkultúra. Alapképletben megfogalmazva tehát: az előadás a búsmagyarkodó, kuruckodó világ devalválta, romlott „értékeit” állítja szembe a tiszta paraszti kultúrával. *Zenei anyagában* a krasznahorkás nacionalista-sovinisza műzenét s a gotterhaltés hangulatú osztrák indulóritmust a népzenevel. (Zenében már akkor is kontrasztot észlelünk, ha azonos rétegben, például a folklórban pentaton gyerekdalt és friss csárdást hallunk szorosán egymást követően. Jancsó gyakran él műveiben ilyenféle hatáselemmel.) Ebben a zenei világban a népdal mellett, vele szinkronjelenségként csendülnek fel a századeleji különböző nemzetiségű, például olasz, amerikai anarchista dallamok (esetleg új, Hernádi-szöveggel), de ugyanabban a

minőségben, mint a folklór: a legmagyarabb folklór hirtelen abbamarad, s belevág egy vidám, más nemzetiségű táncritmus. A korabeli európai egyidejűségben a szükségszerű villan fel.

Mozgásanyagban a magyarosított folklórelemek: a dzsentrí csárdás, a romantikus verbunk bálitánc, a magamutogató dzsentrí-mozgás kerül ellentétbe a folklórral. Iglódi három szerepében az adott műkultúra három magatartásformáját jeleníti meg. A pap sztereotíp gesztusokat használ, a tiszt és a tisztartó figuráját viszont érdekes összevetni: a tiszt romantikus verbunkot jár, a népáruló tisztartó viszont azt az újkeletű ugrós táncípust mutatja be, mely Európában a baszk népi táncból terjedt el. Népi mozgásanyagot képvisel tehát, de a kontraszt létrejön, a gesztus és a szöveg közt ugyanis. Mert ekkor igényel nőt a gróf számára, ekkor alázza meg a lányát odaadni nem akaró apát (Galkó Balázs) a békaügetés-büntetéssel.

A *Vörös zsoldár* közönsége a parasztok világába, a rezervátumba úgy jut be, hogy el kell vágni előtte egy nemzetiszínű szalagot, s keresztül kell préselnie magát a nagyon ismerős krasznahorkás világon, elhaladni az artista lány mellett. Az artista lány megjelenése kizárólag Iglódi személyéhez, illetve az általa megjelenített világhoz kapcsolódik. Figurája a próbák során a ragyogó „műlovarnő”-jelenségből fokozatosan szegényedett el, s nyerte el pontos helyét, előadásbeli dramaturgiai funkcióját: kulturális képlet, a tisztfigura társadalmi rétegenek fogyasztói kulturáját, közhelyművészetét képviseli.

E krasznahorkás, dzsentrí-cigányos műkultúra ismerősebb, inkább közkincsünk, mint ami bent vár. Megnyilvánulásaira idegeink egyből „ráállnak”, kellemesen hat, mintha izmainkat masszíroznák. „Közhelykultúra”, de ma is hat ránk valami módon; hosszabb életű az őt létre hívó társadalmi konstellációnál. Amikor ebben az érzelmi beállítódottságunkban megtámad az előadás, a tabu, „megsértésének” ősi rítusát idézi fel.

De más, így a proletkulttal kapcsolatos beidegződéseinkben is „megsért”. Nemzeti érzelmeinkben is. Devalválódik-e azonban a Szózat azáltal, hogy táncolnak dallamára? A színpadon magukba forduló, szertartásosan mozgó színészeket látunk: mozgásanyaguk a ma még elérhető legősibb elemeket tartalmazza. A ma elérhető táncok általában már produkciórendbe illesztett táncfolyamatok, a Szózatra táncolt tánc viszont ma is teljesen *amorf*, nem igazodik semmihez; Erdélyben, zárt közösségben még fellelhető, s mint legősibb réteg, természetes rokonságot mutat a ma már tetten nem érhető hajdúk táncával. E paraszti szertartás tehát nem devalválhatja, hanem épp ellenkezőleg, eszményi magasba emeli a Szózatot. A Szózat szövegátírata is épp ezt célozza. Megszokott érzéseink és gondolataink rendülnek meg itt.

Valóban. Öt-hat héttel a bemutató után újra láttam az előadást. A közönség letaglózva ülve maradt a helyén, nem csapta össze beidegződötten a tenyerét. Azt lehetne gondolni, „fejlődött” a közönség. Pedig az előadás jutott el arra a szintre, hogy törekvésének megfelelően tudott hatni is. Igazságtalan lenne egymás elé helyezve kiemelni egyes színészek nevét. Ezért a koncentrált jelenlétért, egyenként és közösségükben, méltán illeti a társulatot dicséret. Az előadásban nincs „stilizált” mozgás. A mozdulatoknak, gesztusoknak, a mimikátlanságnak is immanens ereje van, nem képviselik, hanem megjelenítik a valóságot.

Jancsó-jelképek a színpadon

Jancsó öntörvényű szimbólumvilágában más és más műből egymásra utaló szituációkkal, azonos alapjelentést hordozó jelképekkel találkozunk. Mi sem természetesebb tehát, hogy az előadás alapjául szolgáló film, a *Még kér a nép* alaphelyzeteinek, jelképeinek színházi kifejezési formáit is megkereste a rendező. Külön tanulmány anyagát képezhetné az a jelképekben testet öltött Jancsó-világkép, mely itt színházzá átlényegítve jelenik meg; egy-két motívumot szeretnék csupán kiemelni. A filmbeli elnyomók *cirkáló járkálása* jelenik meg Iglódi ütemes lépéseiben, mielőtt áldozatára rálőne, s e mozgásmodell egészen színházi

kifejező eszközzé tétele, átértelmezése az a mozdulatsor, mellyel Iglódi a fekvő emberi testeken kétszer végigmegy. Sőt, úgy tűnik, az artista lány mozgásában is ez a modell villan fel: de ellentétben a testeken járás idegborzoló konkrétságával, ez elvonatkoztatja, absztrahálja a „modellt”. Ugyanakkor a kórus *körré zárulásának* képe (szeretkezés) a közösségvállalást, összetartozást jelképezi.

A kellékek is - megjelenési formájukban, funkciójukban dramaturgiai összeütközés hordozói: egészen szembeötlő például a népi kellékek s a három színes karika kontrasztja. A kórus alapkelléke *a vörös kendő; a vörös szegélyű fehér kendő* viszont felfokozott drámaiságú szerephez jut, a szüzesség-komplexussal kerül játékba. Az apa ezzel köti be a szemét, mikor szűz lányát a gróf elé viszi. Mégsem adják oda a lányt szűzen, s a csodálatosan szép lemeztelenedés és szeretkezés záróakkordjaként Berek a lányra (Tóth Éva) borítja a kendőt, s mindannyian esküt tesznek ártatlanságára. Később a kivégzetteket is megérinti e kendővel, majd a férfiak lábfejét is megtörli, mintegy szertartást celebrálva.

A hatalom itt a színházi előadásban egyetlen színészben ölt testet: három alakban, háromféle megjelenésben. Az alapképlet valósul meg itt is: a színész = *az a világ*. A filmbeli fiatal gróf nem is jelenik meg, s így az, akinek nevében történnek a gyilkosságok, elvontabbá, félelmetesebbé válik. A filmben a három figura „naturálisan” pusztul el. A színpadon a fegyverátvétel szertartásában. Iglódi utoljára tisztként jelenik meg, behozza a puskát, a kórossal szemben megállva, sztereotip katonai gesztussal „letámaszt”. Elhangzik: „A forradalom végső soron vagy megadásra kényszeríti vagy megsemmisíti az uralkodó osztályt. Világ proletárjai egyesüljete!” Iglódi a puskát csövével lefelé fordítja: az eddig stabil fegyver labilissá válik. Nem kurucdalra, nem verbunkosra, hanem egy háromnegyedes báli táncra (keringőre vagy mazurkára emlékeztető dallamra) ellejt egy táncot (nem dzsentri-táncot) a fegyver körül, a fegyvert épp csak ujjával érintve. Majd karjára véve a puskát, békaügetésbe megy át (erre kényszerítette a játék elején a népet is), s most ezzel a *kényszerselekvéssel* lép le a történelem és Jancsó színpadáról. A háromnegyedes ütemű tánc, mely idegen mozgásanyag, azt jelöli, hogy mire ez a réteg eltűnik, már semmi köze a magyarsághoz. Sem ideológiájában, sem kultúrájában.

A színészek nem rohannak a fegyverhez. Bajcsay a tömeg közepéből jön előre, fizikailag is erőlködve, a nézők idegeit igénybe vevő lassúsággal, s majd csak Berek érintésére gyorsít valamelyest. Felemeli a fegyvert, hozzáfogva vörös kendőjét, s viszi a tömegnek. Ketten eléje szaladnak, s most már szinte bevágódnak megszerzett kincsükkel a többiek közé. A parasztfelkelések egy epizódja ürügyén, egy egész történelmi folyamat, hatalomátvétel játszódik le. Íme a következő jelenet képe: szertartásosan feltartott *puska*, csövén vörös kendővel átkötve. Szertartásosan szín-padra hozott zöldmázás boroskancsó és barnára sült magyar *kenyér*. „Munkástársak! Töltsük ki gyötrelmeinkből sajtolt borunkat, mert ez a mi vérünk. Vegyétek a mi testünket, és igyátok a mi vérünket.”

A zárókép a nyitóképre felel, de a kórus gyertyáival most ék alakban előrejön, szinte közénk ékelődik. Eközben éneklik el (Jobba Gabi és a kórus) a megváltoztatott szövegű Szózatot. Csak most „vonnak be” minket, nézőket a játékba: „Eltársak! Emlékezzetek! Ne felejtsetek el a múltat, apáitok, nagyapáitok életét és halálát. Csak az ember, aki nem felejt.” A távolságtartó, különös szertartás végére Berek tesz pontot: megszólít minket, hogy maradjunk még egy kicsit. Borral kínálnak. *A pohár bor* a filmnek is többször visszatérő motívuma - itt bizonyos értelemben megváltozik a funkciója. A pohár bor transzponálódott, a mise szertartását idézi: borral kínálják *a színházi* közönséget. S mi a gyertyafényben, a feloldódott feszültségben, meg zavarunkban is, kiisszuk poharunkat, „múltunkra és jövőnkre”. S ebben a felengedett légkörben hangzik el a játék hitvallása „vándorló szép hitünkről”. A színészek kimennek.

Színház, 1974. február

Rigó László: Színházi fesztivál Bordeaux-ban
Rövid tudósítás a hazai lapokban
(Részlet)

„Az Aquitániai Intéző Bizottság megbízásából Jean-Louis Barrault színházi fesztivált rendezett Bordeaux-ban, 1973. október 8-tól 30-ig. A fesztiválon öt társulat vett részt. A La Compagnie Renaud-Barrault (Párizs) Colin Higgins: *Harold et Maud* című színművét adta elő, J. C. Carrière adaptációjában, Barrault rendezésében, Madeleine Renaud-val és Daniel Rivière-rel a főszerepekben. A Teatro la Maschera (Róma) Mémé Perlini: *Pirandello? Chi ?*, a Teatro di Marigliano (Nápoly) Leo de Berardinis és Perla Peregallo: *King lacreme Lear napoletane* című darabját mutatta be, a szerzők rendezésében. Két társulat produkciójának tárgya az Elektra-mítosz volt: a La Mama Experimental Theater (New York) Szophoklész *Elektráját* állította színpadra, a rendező: Andrei Serban. A Huszonötödik Színház Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra* című drámáját mutatta be, négy estén (október 21-24-én), Szigeti Károly rendezésében, Berek Katalin, Iglódi Istvánnal, Jobba Gabival, Kristóf Tiborral, Jordán Tamással és Répássy Andrással a főszerepekben. A *Szerelmem, Elektra* nagy szakmai és közönségsikert aratott; a négy előadást mintegy 2000 néző tekintette meg. Jean-Louis Barrault ismét meghívta a társulatot a *Szerelmem, Elektra*-val, ezúttal Párizsba, öt előadásra, 1974 első negyedében.” - Ennyi a rövid, lakonikus hírlapi tudósítás. Pontos, de mily száraz, szegényes. S mennyi, de mennyi munkát, kétséget és reményt, feszültséget és örömteli oldódást, boldogító sikert és izgalmas élményt jelentett, s jelent még ma is számomra ez a városnév: Bordeaux.

Bordeaux

A méreteivel, milliónyi fényével lenyűgöző Orly repülőtere és Bordeaux között mintegy 500 km a távolság; repülőgéppel majd egy órányi az út. A kényelmes Caravelle fedélzetén elcsöndesül kicsiny társulatunk. Elnézegetem a társulat tagjait: az arcokon a fáradtság és elégedettség, a töprengő várakozás és felajzott elszántság furcsa keveréke. Visszagondolva az elmúlt két hónapra, nagyon is értem és természetesnek érzem ezt az állapotot. Az évadkezdés kálváriája, a fárasztó baranyai út, a *Vörös zsoltár* hallatlanul intenzív próbaidőszaka, a Bordeaux-ra való felkészülés alaposan próbára tette mindannyiunk fizikai-szellemi teherbíró képességét. Ugyanakkor úrrá tudtunk lenni az évadkezdés váratlan nehézségein, a baranyai vállalkozás nagyszerűen sikerült, a *Zsoltárt* időben bemutattuk, s a bordeaux-i vendégszereplés sikere érdekében is mindent megtettünk. Talán nem hivalkodó ennyi büszkeség, elégedettségérzet.

Nézem az arcokat, s jólesően látom rajtuk is, most is, amit én is érzek, s ami nyilván az én arcomon is ott ül: a fokozott felelősségtudatot. Meghívásunk óta, s különösképp a munka kurta szüneteiben vissza-visszatérő beszédtema volt közöttünk, hogy mi vagyunk az első magyar prózai színház, amelyet az elmúlt huszonöt év alatt Franciaországba hívtak. S hogy nem is akármilyen fesztiválra hívtak meg, hanem világhírű társulatokkal szereplünk majd együtt. S hogy nem is akárki küldte a meghívót, hanem az egyetemes színházi élet egyik nagy alakja, Jean-Louis Barrault. Sokat töprengtünk, vajon miért éppen minket hívott meg, amikor a világ bármely más társulata is örömmel tett volna eleget Barrault invitálásának? A válasz, melyet ezekre a kérdésekre adni tudtunk magunknak (Barrault megbízottja látta előadásunkat, s nagyon tetszett neki; Barrault két Elektra-produkciót akar bemutatni Bordeaux-ban, s Serban rendezése mellé választotta a miénket; régóta tervezi magyar színház meghívását stb.), kézzelfogható volt ugyan, de nem elégített ki bennünket, s nem tagadom, néhányan valamiféle sorsszerűséget vagy a véletlen kezét sejtettük a meghívás tényében. Az efféle töprengéseket mindig azzal zártuk, hogy a meghívással nagy megtiszteltetés érte fiatal színházunkat. Ez a

megtiszteltetés pedig kötelez is, s felelősségünket, elszánásunkat növeli. Szinte önmagunkba sulykoltuk, hogy szorgalmas, szívós munkánknak eredményt kell hoznia, vendégszereplésünknek sikerülnie kell, mindenképp helyt kell állnunk a rangos nemzetközi mezőnyben.

Feltűnnek Bordeaux esti fényei - a város fölé érkezünk. Leszállunk; puritán fogadtatás, autóbusszal be a városba, játékhelyszemle, majd irány a szállásunk, Talence, Bordeaux egyik elővárosában. A suhanó autóbusból a pazarul kivilágított utcákat figyelem, s eszembe jut az otthon hallott, baráti vagy kaján figyelmeztetés: Bordeaux igen gazdag, közvetlen környékével együtt félmillió, procc nagyváros, kulturális és különösképp színházi szempontból igen nehéz terep. A premierünk előtt - amikor csak időm engedi - járom, figyelem a várost. Őszintén szólva, számomra nem különösebben rokonszenves: műemlékei szépek ugyan, útjai, parkjai valóban imponálóak, kávéházai és üzletei is fényűzőek - de hivalkodóan patinásnak, túlzottan nagypolgárinak tűnik itt nekem minden. Valahogy úgy érzem, ez a város állandóan zsírban és vörösborban fő. Csak a Garonne-parton, a forgalmas kikötőben vagy a játékhelyünk melletti, mindig nyüzsgő életű vurstliban találok helyem, itt minden emberszabásúbbnak tűnik. Olykor el is fog a kétely: nem vállalkozunk mi megoldhatatlan feladatra, ha ebben a városban akarunk sikert aratni Elektránkkal? De elhessentem magamtól a kételyt: Elektránknak provokálnia kell, majd meg kell hódítania Bordeaux színházi közönségét.

Szerelmem, Elektra!

[...]

Szeretem Szigeti Károly *Elektra*-rendezését. (Most is vallom, színikritikánk méltánytalan volt a színházhoz és rendezőjéhez, s önmagát is szegényítette, amikor nem fordított kellő időt és terjedelmet e rendezés elemzésére.) Szigeti, ritka rendezői találattal, egy barbár népnünp keretében játszhatja le a tragédiát. Drámaértelmezése pontos és világos, a koreográfia rendkívül dinamikus; a gondolati és formai elemek, a mozgás- és hangeffektusok, a gesztusok szerves, egymást erősítő-motiváló egységet adnak.

Elektránk Bordeaux-ban

Szigeti eredetileg nagy térre komponálta *az Elektrát*, aztán - kényszerűségből - kicsiny padlásszínházunkba kellett beszorítania. Most itt Bordeaux-ban, a mi terveink alapján, a régi fűszerraktár középső hajójában hatalmas amfiteátrális nézőteret építettek nekünk, középen emelvényrendszerrel. Mintegy 500 főnyi közönség ülheti körül a dobogót, kb. 80-100 néző pedig az osztott emelvényrendszer négy belső rekeszében, tehát részben a játéktéren belül foglalhat helyet. A rendező végre a megálmodott térben, optimális körülmények és feltételek között dolgozhat, és eredeti elképzeléseit valósíthatja meg.

A sürgető idő és a bizonyításra ösztönző alkalom s lehetőség kettős szorításában aztán lázas munkába kezd, szinte kigyúl a társulat: rendező, színészek és műszakiak egyaránt. A próbák kezdete és a premier között mindössze másfél nap áll rendelkezésünkre s ennyi idő alatt produkciókat (a főszereplők kulcsjeleneteit, a tánckar alakzatait és mozgását, a zenei és hangeffektusokat stb.) mégiscsak egy új tér követelményeihez, adottságaihoz kell idomítanunk. Szinte embertelen a feladat; a próbák öldöklő iramban, de hallatlan fegyelemmel folynak, kudarc és eredmény, letörtség és ujjongás sűrűn váltogatják egymást.

Nem vagyok művész, meg aztán a hivatalos teendők gyakran el is szólítanak a nézőtérrel - bizonyára ezért nem érzékelem a részpróbákon a tér fokozatos birtokbavételét, a

produkciónak újjászületésének folyamatát. Igazán csak a forró hangulatú premier végére (ahol, elvegyülve a tömegben, egy oszlophoz bújva figyelem az előadást, teljes idegfeszültségben) tudatosul bennem, hogy egy sok tekintetben új *Szerelmem, Elektra* született Bordeaux-ban. Az ideális térben valóban érvényre jut a dráma gondolati dialektikája, a racionális és szenvedélyelemek összhangja. A produkció szerkezetileg szilárdabb, belső arányai finomabbak. Az otthon is fontosnak vélt, de valahogyan mégsem eléggé hatékony jelenetek, gesztusok stb. itt a kívánt reakciókat váltják ki a nézőkből. Az is kiderül, hogy egyes apróbb szövegrészek, részjelenetek feleslegessé váltak s kimaradtak, helyenként viszont új mozgásformák, effektusok beiktatása bizonyult szükségesnek. Végre kibontakozhat a tragédiaközeg, a barbár ünnep vad szépsége. A népet megtettesítő tánckar is a funkciójának megfelelőbb teret kap: futásai, táncai lendületesebbek, játékalakzatai hatásosabbak, s mintegy felerősítik a mű gondolati, érzelmi sugárzását.

De a legizgalmasabb, a reveláló élményt mégis vezető színészeink játéka adja. Lenyűgözve figyelem Berek Kati Elektráját. E színésznőnek otthon sokan csak a „manírijait” emlegetik, a tehetségét hajlamosak beskatulyázni; sőt, a színházi szakma mintha már-már „leírni” akarná. Pedig talán épp padlásszínpadunk mostoha adottságai korlátozzák színészi képességeinek kibontakoztatásában, gyakorlásában. Itt Bordeaux-ban szinte uralja a színpadot. E térben önmagára talál, kvalitásai (mozgáskultúrája, térérzéke, beszédkézsége, zengő hangja) nagy színészi alakításhoz segítik. Konok keménysége, szenvedélyessége, lírai ellágyulásai egyaránt hitelesek. Érzem, jó néhány jelenete (vonzalmának feltámadása az idegen, a még fel nem ismert Oresztész iránt az I. részben, végzetes kimenetelű összecsapása Oresztésszel a II. részben) sokáig feledhetetlen marad számomra. S Bereknek méltó társai a többiek. Iglódi sokoldalúsága (intellektualitása, testkultúrája, kirobbanó temperamentuma stb.)! remekül érvényesül Oresztész jellemének felépítésében. A II. rész zárójelenete, Oresztész tánca mesteralakítás, az előadás egyik összetetten nagy és hatásos pillanata: Elektra teteme felett, a személyében már új uralkodóját ünneplő népe körében, mélyen tragikus hangulatú táncával még elsiratja elveszejtett társát-szerelmét, de egyben tudomásul is veszi az élet könyörtelen folytonosságának parancsát, s már uralkodására készül. Jobba Gabi artisztikusan mozgó és lueszélő Krizothemisze tökéletes alakítás, a konformista magatartás kidolgozott, anatómikus pontosságú alakítása. Kristóf Tibor Egisztosza is hiteles: először hiszem el erről az Egisztoszról, hogy a tehetséges, nagyformátumú zsarnok típusa, akinek kegyetlensége, gonoszsága kétségtelen uralkodói tartással párosul. Kristóf az én szememben itt, ezen a premieren ért jelentős színésszé.

Élmények a sikerről

Elhallgat a tolmácskészülékek duruzsoló zaja, szűkül-tompul a halott Elektrát és a felette halotti táncát járó Oresztészt megvilágító fénynyaláb, majd lassan kialszik a fény a hatalmas arénában. A tragédia végkifejletének torokszorító döbbenete mély csendet parancsol - utána azonban felcsattan a taps, a vastaps, és sűrűn „bravó” kiáltások hallatszanak. Bennem is oldódik a feszültség, s egyre boldogabban figyelem a forró hangulatú nézőteret, élvezem a kétségtelen sikert. A sikert, melynek értékét növeli a szememben, hogy valóban eléggé zárkózott, nehezen oldódó közönséget sikerült felrázni s megnyerni magunknak. Elsősorban a fiatal nézők szétszórt csoportjai ünneplik lelkesen a produkciót: látszik, ők értik és igenlik igazán szándékainkat, a mű mondandóját, s megragadta őket a játék temperamentuma, dinamikája.

Elvegyülök az igen lassan oszló, beszélgető közönségcsoportok között, s kíváncsian gyűjtöm a produkciónkról elhangzó véleményeket. Az egyik sarokban hevesen gesztikuláló fiatalok egymás szavába vágva vitatkoznak a darab jelentéséről, és egyöntetűen dicsérik a rendezést, a koreográfiát; mint kiderül, párizsi színifőiskolások. Az irodahelyiségek előtt

elegáns hölgyek és urak csoportja beszélget a látottakról. A középben álló, ismerősnek tűnő férfi, akinek már a tartása, a pillantása is tekintélyt sugároz, néhány lakonikusan elismerő mondatot mond a produkciónkról; társasága helyeslően bólogat. Később tudom meg: Chaban-Delmas, a volt miniszterelnök, jelenleg Bordeaux főpolgármestere, a gaullista párt egyik vezetője, s a francia államelnöki szék várományosa.

Az öltözők környékén a szakmabeliek, a francia és más kollégák (akik az emelvényrendszer belső rekeszeiből nézték az előadást) gratulálnak az írónak, rendezőnek, színészeknek. Társulatunk tagjainak gyűrűjében látom Barrault örömteli arcát, Madeleine Renaud kedves-törékeny alakját, a Récamier Színház néhány színészét, az egyik olasz színház rendezőjét és színészeit. Később a La Mama együttes rendezője, A. Serban és színészei is elismerésüket fejezik ki színházunknak. Megnyerő arcú, középkorú hölgy siet végig a folyosón: a francia rádió munkatársa, s interjút beszél meg Gyurkó Lászlóval. A siker megannyi apróbb-nagyobb momentumát látom, tapasztalom mindenütt - s ennél örömtelibb állapot aligha lehet. Ezen az éjszakán - hetek óta először - végre jól alszom. Az egész társulat türelmetlenül várja előadásunk sajtóvisszhangját. De hát hamarosan kiderül, hogy a színházi kritika szempontjából sem kifejezetten „színházi” város Bordeaux. Minden produkcióról voltaképp csak egyetlen kritika jelenik meg: ugyanis minden lapba ugyanaz a kritikus, Jean-Gérard Maingot helyezi el ugyanazt a mélyenszántónak nem nevezhető írását. *A Szerelmem, Elektráról* írott, igen elismerő kritikáját mindjárt a premier másnapján, október 22-én közlik a lapok. Maingot előbb dicsérően ismerteti, elemzi a dráma koncepcionális eredetiségét s az ő szavaival, „vad szépségét”, majd az előadásról ír. Ízelítőül idézem a kritika néhány megállapítását: „A magyar színészek előadása... plasztikai szempontból nagyon sikeres volt... Ki kell emelnünk az Elektrát játszó színész nő lendületes és erőteljes játékát, akinek a hangjában a tragédia - görög vagy magyar, mindegy - lényegét fedezzük fel... Említésre méltók még a népitáncbetétek, a színpadi játék hallatlan egyszerűsége, az összecsapások hevessege. És néhány nagyon szép, érzelemtől vibráló pillanat.”

Nos, ennél az írásnál lényegesen többet jelent számunkra, hogy a párizsi rádió mintegy 20-25 perces riportot sugároz a bordeaux-i fesztiválról: kellemes női hang dicséri produkciónkat, részletek hangzanak el előadásunkból, Gyurkó nyilatkozik drámájáról, Barrault beszél meleg elismeréssel Elektránkról. Boldog elégedettséggel hallgatom az adást.

Barrault - és ismét Barrault

Megérkezésünk estéjén az első utunk előadásaink színhelyére vezet. S miközben örömmel próbáljuk ki az emelvényrendszert és dicsérijük a francia műszakiak kitűnő munkáját, kivágódik az utcai kapu, s szinte berobban a hatalmas helyiségbe ifjúságunk egyik színészbálványa, a mai egyetemes színházi élet legendás alakja, Jean-Louis Barrault. Előrehaladott kora ellenére meglepően fiatalos, még mindig remek testi felépítésű ember. Őszesen göndör haja kócos, mozgása higanyszerű, arcának bőrén a ráncok hamiskás-gunyoros táncot járnak, mélyen ülő szeme melegen csillog - s mindez valamiféle csibészes jelleget kölcsönöz neki. Munkatársai nagy ovációval fogadják, ő pedig sorra kezét fog velük. Aztán hozzánk lép, magyarul köszön, és mindannyiunkat megölel. Utunkról érdeklődik, véleményünket kéri a dobogóról és nézőtérrel, további igényeinket tudakolja, dicsérve és korholva ellenőrzi embereinek munkáját. Kitűnő ételekkel, jóféle bordeaux-i vörösborral kínál, előzékeny vendéglátó. Rendkívül közvetlen, tréfálkozó - de sohasem fecseg, nagyon is ökonomikusan beszél, határozott és igen célratörő ember. Az első estén meghódít valamennyiünket.

A premieren a dobogórendszer egyik rekeszében ül, feleségével, Madeleine Renaud-val, színészeivel, művészbarátaival. Gyakran ránézek, figyelem arckifejezésének változásait, testének reagálásait. Örömmel látom, tetszik neki az előadás: egyre feszültebben figyel, és

határozottan „szurkol nekünk. Az előadás végén felugrik, tapsol, „bravót” kiált, a hozzáfutó Berek Katit megcsókolja - majd élvezzi a közönség tetszésnyilvánításait. Aztán elsőként rohan végig az öltözőkön, mindenkit megölel, mindenkire van egy-két elismerő szava. Minden megnyilatkozásában, gesztusában nagyformátumú művészember, színházvezető.

Premierünk másnapjának délutánján érdekes vitát rendez a fesztiváligazgatóság, mintegy két-háromszáz érdeklődő részvételével. Barrault „Az Oreszteia technikai problémái”, Vidal-Naquet „Az Oreszteia politikai problémái” címmel tart előadást. Az előadásokat vita követi, melyben részt vesz a magyar társulat is, s Barrault, Vidal-Naquet, és a nézők különböző kérdéseire a társulat részéről Gyurkó válaszol. Barrault az előadásában, majd a vita során kifejti véleményét a produkciónkról: pontosan érti az *Elektra* mondanivalóját, s helyesli is; dicséri az előadás gondolatgazdagságát, igazságkereső szenvedélyét, politikai elkötelezettségét; elismerően szól a logikus és formagazdag rendezésről, koreográfiáról; elemzi a színészi játék tiszta egyszerűségét, Berek Kati alakítását, a tánckar teljesítményét. Engem egyszerűen bámolatba ejt az, amit Barrault ott a dobogón állva, kezében a mikrofonnal produkál. Véleményét, érveit, megállapításait ugyanis nemcsak elmondja, kifejti, hanem szinte el is játssza: darabunk gondolati lényegét sajátos mozgásfajták, mozdulatok sorával is kifejezi, az egyes magatartástípusokat testtartásának és arckifejezésének változataival is megjeleníti. Egy lenyűgözően nagy színész, nagy clown amint vitadélután vezet!

Az egész fesztivál alatt szüntelenül érezteti velünk, hogy nagyon örül fiatal együttesünk közönségsikerének. S ebben az örömrészében, a művészi tényezőkön túl, nyilvánvalóan szerepet játszik még egy szempont. Gondoljuk meg: a progresszív gondolkodású, a jelen kulturális kormányzat szemében fekete báránynak számító Barrault fesztiváligazgatást vállal Bordeaux-ban, Franciaország hagyományosan reakciós és színházi vonatkozásban sem éppen ideális nagyvárosában. Négy neves együttest hív meg fesztiváljára, s hozzájuk egy jóformán ismeretlen, fiatal magyar társulatot. Saját szakmai rangja és színházpolitikai céljai szempontjából egyaránt nagyot kockáztat tehát, és örömmel nyugtázzhatja: ismét nyert. Nemcsak nagy művész, hanem nagy játékos is Barrault!

Barrault és társulatunk között bensőséges, szinte baráti kapcsolat alakul ki. Soha nem felejttem el búcsúzásunkat. Indulásra kész autóbuszunk előtt sorra megölel bennünket, elköszön tőlünk: „Viszontlátásra Párizsban.” Már elhelyezkedtünk a buszon, amikor Barrault felrohan hozzánk, hogy még egyszer „isten velük”-et mondhasson. Aztán leugrik, és egyedül elindul a ködös rakparton, a belváros felé. Autóbuszunk a következő piros forgalmi jelzésnél megáll, beérjük Barrault-t; ő észrevesz minket, hosszasan, mosolyogva integet.

[...]

Befejezés helyett

Visszafelé a repülőgépen egy kissé fáradt, de boldog társulat tagjai beszélgetnek a végzett munkáról, a sikerről, elevenítik fel a bordeaux-i élményeket. A szerteágazó, csapongó beszélgetés alatt több gondolat fogalmazódik meg bennem. A bordeaux-i siker nem eredményezhet elbizakodottságot egyikünkben sem, ellenkezőleg: még többre, még jobb művészi teljesítményre kell hogy ösztönözzön valamennyiünket. Bordeaux mérce is: amit ott nyújtottunk, annál alább már nem adhatjuk, azt csak túlszárnyalhatjuk a jövőben. S amit Bordeaux-ban láttunk, abból tanulnunk is kell: a művészi, műszaki, szervezési tapasztalatok arra köteleznek, hogy a javát saját munkánkban is hasznosítsuk.

Színház, 1974. március

N[ánai] I[stván]: Nemzeti Színház A gamma-sugarak hatása a százszorszépekre

Paul Zindel darabja közhelyek, konyhafilozófia, felhígított tudományos nézetek gyűjteménye. Egyetlen pozitívuma van: négy jó színésznői alakításra nyújt lehetőséget. Beatrice - a korábbi évek alakításaira emlékezve - nem Berek Kati szerepe. Ám a színésznő rácáfol az előítéletekre. Mintha nem ugyanazt a Berek Katit látnánk, mint két-három éve. Önfeledten játszik, élvezi a színpadi szituációkat, tudja és meri pillanatonként váltani a legvégletesebb érzelmi állapotokat. Kamaszosan kacér és közönségesen férfiéhes, átgondolatlanul terveket szövő és helyzetébe belefásult, a jelent utáló és múltjából táplálkozó, lányait hol babusgatja, hol kiebrudalja, szórakozott és felfortyanó, de mindenekelőtt végzetesen kiszolgáltató. Ő a családi börtön legreménytelenebb, legtöbb szeretetet áhító tagja, a féléletet élő, „félcédulás” Betty. Berek Kati sohasem elégszik meg a szituációk elsődleges jelentésének bemutatásával. Vidámságában ott bújkál a keserűség, dühkitöréseiből egy perc alatt kikökhenthető, s amikor a legkiábrándultabb, akkor is van valami feloldó, reményt sugalló vagy csak megmosolyogni való gesztusa, vonása. Berek alakításában egy szemernyi szentimentalizmus sincs, pedig a darab és maga a szerep is igencsak kínálja erre az alkalmat. Még az olyan jelenetben is, mint amikor az őt előzőleg vérig sértő idegbajos lányát, Ruthot csillapítja le, megtalálja a legegyszerűbb s éppen ezért sokat mondó megoldást. A csapkodó, életét, családját utáló anya rutinmozdulatokkal készíti el a fekvőhelyét, és nyújtja karját Ruthnak, aki addig harapja, amíg a görcs alábbhagy, és a lány megnyugszik. Közben Berek arcán semmi fájdalom, semmi ellágyulás, semmi önfeláldozás. Itt felcsillan a régi keménység, de új minőségben. Berek Kati szinte a darab jócskán meglevő fogyatékoságait is feledtetni tudja. De időnként azért felvetődik bennünk: miért éppen ezt az amerikai színművet kellett bemutatni? Miért éppen a Nemzeti Színház vállalkozik erre a bemutatóra? S végül: nem túl könnyed feladat ez a Beatrice a Nemzeti Színházban hosszú idő után ismét bemutatkozó Berek Kati számára? A kérdések kapcsán úgy tűnik: néha pazarlóan bánunk a művészi, szellemi, anyagi értékekkel, lehetőségekkel.

Színház, 1976. augusztus

Szűcs Miklós: Három Németh László-bemutató (Részlet)

[...]

Erzsébet-nap

A Nemzeti Színház második bemutatóját tartotta ideiglenes kamaraszínházában, a Fővárosi Művelődési Házban. Móricz Zsigmond *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című színműve után most Németh László 1940-46-ban írt társadalmi drámáját, az *Erzsébet-napot* mutatták be.

Az író az *Erzsébet-napban* egy módos parasztcsalád válságát, belső bomlását ábrázolja. A pár évtizede még nagy erejű, feltörekvő, polgári felemelkedés útjára lépett Varga család a dráma keletkezésének időpontjában hanyatlóban van, végleges széthullás előtt áll.

Németh László az *Erzsébet-napban* az elvesztett illúziók, a megsemmisülő remények drámáját írta meg: utópia foszlik itt szét, a „paraszti polgárosodás” ábrándja. Első népi drámájához, a *Bodnárnéhoz* hasonlóan az *Erzsébet-nap* is módos gazdák világában játszódik, de itt az ellenkező utat rajzolja meg az író: azt, hogy mit eredményez, ha az új falusi generáció nem léphet a tanulás útjára, ha az apai „falucentrizmus” győz.

Azt a történelmi pillanatot ábrázolja az író, amikor ez a réteg elvesztette gazdasági energiáit, s jólétében fuldokolva, dekadenssé válik: erkölcsében és szokásaiban már csak „kiüresedett”, megmerevedett társadalmi formációt képvisel. Németh László mikroszkopikus pontossággal tárja fel e réteg megtorpanásának tüneteit. Reális ez a társadalomrajz, tökéletes a jellemzés, a pszichológiai indoklás, művészi a kidolgozás. A végső konklúzióval az író mégis adós marad, az okokat ugyanis inkább csak megsejti, megérzi, mintsem következetesen feltárja. Az ábrázolt folyamatnak ugyanis nemcsak szubjektív, etikai okai voltak; az okok a társadalmi struktúra objektív törvényszerűségeiben keresendők: a dráma hőseit az adott társadalmi rendszer zárja be a műben tökéletesen feltárt paraszti világba.

A dráma történelmi és társadalmi problematikája felett eljárt ugyan az idő, de emberi vonatkozásai ma is érvényesek.

A népes Varga család tagjai egy ideje ritkán találkoznak. Féltekenység, anyagi ellentétek, juss-viták és asszonyi torzsalkodások mérgeztették el a korábbi jó viszonyt. A drámai szerkezet mozgatója Jóska bácsi, az anya idős nyugdíjas tanár testvére, aki *Erzsébet-napra* érkezik a városból Vargáékhoz, és kívülállóként megpróbálja legalább egy estére - a névnap ürügyén - összebékíteni a családot, visszahozni a régi, messzire tűnt idillt. Nagy erőfeszítések árán sikerül is az egész családot az ünnepi asztal köré gyűjtenie, hogy felköszöntsék a nagybeteg Varga nénit. Jóska bácsi erőszakolt közösségteremtése, jó szándéka, törvényszerűen lesz a tragédia kirobbantója, hiszen a történelem kerekét nem lehet visszaforgatni, s hamis illúziók keltésével sem lehet végzetessé vált hibákat semmissé tenni.

A feszülő régi ellentétek - a vagyonszétválás, a kapzsi ösztönök, az egymásra lesés, a kölcsönös gyűlölködés, acsarkodás - újból előkerülnek, és drámai fordulattal vetnek véget az ünneplésnek. A menyek és testvérek addig-addig piszkálják, sértegetik egymást, míg az elfojtott indulatok fellobbannak: a két Varga fivér összeszóvalalkozik, előbb szóval, majd késsel támadnak egymásra. A nagybeteg *Erzsébet* asszony nem éli túl az izgalmakat.

Németh László e művének az a sajátossága, hogy szemben legtöbb drámájával, itt nem annyira gondolatok csapnak össze, mint inkább rendkívül erős és kegyetlen szenvedélyek. Az *Erzsébet-napban* megrajzolt kép a görög dráma hatásán kívül García Lorca falusi világára is emlékeztet.

Bodnár Sándor, az előadás rendezője stiláris hűséggel, a szerzői utasításokat megtartva, az írói szándékot tisztelve állította színpadra a drámát. Átgondolt, pontosan értelmezett, apró

részleteiben is hiteles a rendezés. Az egész előadás feszes, szerkezete zárt, a produkció drámailag, érzelmileg telített.

Varga Mátyás szép díszletei pontosan követik a szerzői utasításokat. Vágó Nelly jelmezei sokat segítenek a jellemelek tisztázásában.

A dráma bemutatását már az is igazolhatná, hogy Gobbi Hildának alkalmat adott Vargáné szerepének eljátszására. Emlékezetes, szép alakításában Gobbi Hilda sok színből, apró részletmegfigyelésből építette fel az öreg, beteg parasztasszony figuráját. Megrendítő bensőségességgel egyszerre tudta érzékelteni az egykori családteremtő s a későbbi kilátástalan küzdelembe belerokkant anya tragikumát. A második felvonásnak azokban a jeleneteiben a legmeggyőzőbb, ott nyújtja a legtöbbet, ahol a felbomló családjáért aggódó édesanyját, a halálra készülő öregasszonyt állítja elének.

Sinkovits Imre kivételes jellemábrázoló művészetéből ad ízelítőt a családi békét helyreállítani akaró, de a végső tragédiát éppen ezzel kiváltó Jóska bácsi szerepében. Nagyszerűen rajzolja meg a tudást, emberséget, bölcsességet, tiszta hitet képviselő nyugdíjas tanár alakját. Óriási színészi gyakorlata, rutinja elegánsan segítette át azon, hogy nemegyszer terjedelmes tanáros bölcsességeket kell elmondania.

Horváth József a testvérkéselő Varga Pali néhány szavas szerepében remekel. A részeges, italtól szétronsolt öntudatlanság kórképét ábrázolja. Néma arcjátéka, mozdulatai, gesztusai - ahogy ül az asztal szélén, ahogy tölt magának, ahogy anyja halálos ágya szélén tétován áll - minden szónál többet árulnak el helyzetéről, sorsáról.

Berek Kati játéka Paliné szerepében lélektani remeklés. Indulat, sértettség, gyűlölet sugárzik villogó szeméből. Az író szerint „tüskés a szíve, de meleg”. A színésznő ezt a kettősséget nagyszerűen elegyíti játékában. Agárdi Gábor a tolószékbe kényszerült béna, legidősebb Varga fiú szerepében félelmetes lélektani mélységeket mutat meg; nemcsak egy torzult lélek vádjait halljuk, hanem a drámában ábrázolt benuult világ tökéletes diagnózisát is megfogalmazza. Kegyetlen szókimondással vágja mindenkinek a szemébe az igazságot.

Pápai Erzszi a grófi sofőrnévé lett Varga Bözsi szerepében mértéktartó humorral remek rajzát adja a nagyzolásnak, a kicsinyes úrhatnámságnak.

Feltétlenül szólnunk kell Császár Angéla gögös, hisztérikus, sértődékeny Birikéjéről, Bodnár Erika pózmentes, riadt Julcsájáról, Kohut Magda szerény, kedves özvegyasszonyáról, Horkai János kicsit nagyképű, fontoskodó Varga Lajosáról és Győrffy György lelkiismeretes doktoráról.

[...]

Németh László: *Erzsébet-nap* (Fővárosi Művelődési Ház) Rendezte: Bodnár Sándor, díszlet: Varga Mátyás, jelmez: Vágó Nelly. Szereplők: Gobbi Hilda, Horkai János, Horváth József, Agárdi Gábor, Császár Angéla, Berek Kati, Kohut Magda, Bodnár Erika, Pápai Erzszi, Sinkovits Imre, Győrffy György, Balogh Károly, Csellós Réka, Kósa Ivett.

Színház, 1978. július

Ézsiás Erzsébet: Egervári Esték

Mire lehet használni manapság egy műemlék kastélyt? Göcsej szívében, Zalaegerszegtől mindössze néhány kilométerre áll a Nádasdyak hajdani lakhelye. A tömzsi udvarház a történelem során volt végvár, stratégiai pont, védelmi erőd és békés vidéki kúria. Mai formájában helyreállított, hangulatos, vonzó idegenforgalmi nevezetesség. A zalaegerszegi tanács jól gazdálkodott az értékes műemlékkel: Egervár reneszánsz várudvarán nyári színházat hozott létre. Az eredmény kettős: nyári szabadtéri helyszín jött létre a Balaton nyugati sarkától mintegy ötven kilométerre, üdülőszezonban, és színházat, legalább idény-jellegűt kapott a színházi ellátottságban mostoha Zala megye.

A vállalkozáshoz találtak egy tapasztalt művészeti vezetőt, *Sándor Jánost, aki* nem először bábáskodik nyári szabadtéri játékok születésénél. A négy évvel ezelőtt indult és két éve önálló műsorral rendelkező *Egervári Esték* rendezvénysorozat úgy tűnik, megtalálta sajátos egyéni profilját: a népi komédiák zalai ihletésű feldolgozását.

Két népi komédiát mutattak be tavaly egy előadásban. Mindkettő a XVIII. századi iskoladrámák populárisabb változatai közül való. Mindkettő a magyar paraszti furfang leleménye, a népi bohózat jellegzetes típusa. Mindkettő vaskos példázat a férjhez menni kívánó vénlányokról. *A Borka asszony és György deák* eszközeiben külsőségebb, harsányabb, közelebbi rokonságot tart a vásári komédiákkal. *A Kocsonya Mihály házassága* a magyar népi humor gyöngyszeme. Az elszegényedett kisnemes anakronisztikus életformáját, kutyabőr imádatát és hozományvadász házasságát teszi nevetség tárgyává. Cselekménymenetében, humorában a paraszti realitás, nyelvében és stiláris eszközeiben erőteljes népi ízek dominálnak. A fennmaradt csekély számú magyar népi komédiák egyik legértékesebb darabja.

Sándor János rendező fő erénye, hogy kitűnő társulatot tömörített maga köré az egervári nyárra. Az idén felújított két darabban fergeteges jókedvvel komédiázik két kitűnő drámai színészünk, akinek humorérzékét mindeddig nem vagy alig használták ki színházaink: Berek Kati és Szilágyi Tibor. Palackból elszabaduló szellemként kel életre kettőjük temperamentuma, harsány vidámsága, színvonalas mókázása. A közsínházi kötöttségekből kiszabadult színész öröme ez a játék, amely ellenállhatatlanul magával ragadja a közönséget (akik között sok a helybeli, de még több a turista, nyaraló, a véletlenül bevetődött látogató). Jól teljesíti feladatát az előadás többi szereplője is: Andresz Katalin, Kovács Lajos, Lengyel János. A göcseji környezetbe (Langmár András díszletterve) hangulatosan illeszkedik a tájegység folklórját képviselő Zalaegerszegi Kiszöv Táncegyüttes fegyelmezett, ízléses munkája.

A tavalyi sikerhez idén új bemutató társult: két egyfelvonásos egy előadásban. Az újonnan bemutatott komédiák szerzői nem ismeretlenek, ám e szerzők munkásságának elsődleges forrásai a népköltészet, a paraszti humor és a népi komédiák. Bartsai László *A jártos-költés* völegényében szinte az első magyar nyelvű színpadi művet üdvözölhetjük, amelyet Kelemen László felkérésére és társulata számára írt a szerző. A mű sok helyzet- és jellemkomikummal a magyar nemes sajátos típusát gúnyolja ki: az idegenmajmoló, külföldbarát, hazafiatlan, félművelt világfit. Aki affektált akcentussal beszéli anyanyelvét, párizsi módi szerint öltözik, és a francia konyha mintájára étkezik. A külföldmajmoló divat korabeli elterjedtségét az e korszakban keletkezett művek hasonló hősei igazolják: Bessenyei György *Filozófusának* szereplői, Csokonai *Tempefői* és *Az özvegy Karnyóné* című darabjainak jellegzetes figurái. Az idegenbarát főurakkal szemben a haladó nemesi hagyományokat azok képviselik, akik megmaradtak a magyar viselet, nyelv, szokások mellett. Ezt a típust képviseli a darabban az apa, aki házassági ígérete ellenére sem adja lányát egy piperkőc, magyartalan nemeshez, a „jártos-költés völegényhez”. A darab központi alakja, a cselekmény mozgatója egy új típusú nőalak: a felvilágosult, talpraesett, önálló nemes lány, aki maga veszi kezébe

sorsának irányítását. Ennyi egészséges életrevalósággal, női furfanggal és gyakorlati érzéssel csak Molière szobalányai és Goldoni fogadósnéi rendelkeznek. Magyar színpadon mindenesetre úttörő jelenség az önálló nőtípus, akit érett asszonyi szépséggel, imponáló realitásérzékkel és pajzán humorral formál meg Pécsi Ildikó. Alakításában ez az asszony valóban mindent tud: szálakat bogozni, szerelmeket szőni, sorsokat irányítani, jókat jutalmazni, rosszakat csúffá tenni.

Hálás szerep Szilágyi Tibor „jártosköltés vőlegénye”, az álfranciás műveltségű, álpárizsi ficsúr. Bumfordi bájjal, egy cseppet önironikus humorral oldja meg feladatát a színész, anélkül, hogy engedne a szerep kínálta olcsóbb fogásoknak. Üdék és kedvesek passzív szerepükben a fiatalok: Katona János, Andresz Kati, Szirmai Péter. Csak Lengyel János alakítása egysíkú, harsány és fegyelmeztelen.

A sok helyzet- és jellemkomikumra épülő egyfelvonásost Sándor János jó ritmusú, szellemes, igényes rendezésében láthattuk. A bemutatót rendkívül megnehezítette a váratlan zápor. A szünni nem akaró eső próbára tette a nézők és szereplők türelmét. Ám a közönség példátlan kitartással, a színpadon játszókat pedig hallatlan erőfeszítéssel legyőzték a nyári időjárás viszontagságait.

A második darab már szerencsésebb körülmények között került bemutatásra. Szegényes magyar drámairodalmi emlékeink kiemelkedő vígjátéki remeke *Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak*. Csokonai csurgói tanár korából valószínűleg jól ismerte a korabeli református, katolikus iskoladramákat és a vaskosabb humorú vásári komédiákat is. Valódi ihletői ez utóbbiak lehettek. (*A Karnyónét* először saját diákjai adták elő.)

A Karnyóné bővelkedik népi farce-elemekben: túlkarikírozott figurákban, otromba, váratlan helyzetekben, amelyek számtalan rögtönzésre, commedia dell'arte játéktílusra adnak lehetőséget. Az alapszituáció groteszk, de nagyon valóságos: egy gazdag vénasszony körül fiatal emberek legyeskednek. Az özvegy eszét és gyakorlati érzékét úgy elvette a késői szerelem, hogy világ csúffjává válik. Emberi méltóságát csak az öngyilkosság adhatná vissza. Mindettől *a Karnyóné* még tragédia is lehetne. (És nem is áll messze tőle!) Ám a groteszk szerelmi történet szereplői harsány karikatúrák. Egy madárijesztő külsejű vénasszony ágál és siránkozik a színpadon, izlésficamodott áldivatfik udvarolnak körülötte (Lipitloty, Tiptopp), idétlen, hibbant kisfiú sertepertél (Samuka) és félnótás falusi filozófus teszvesz a boltban (Lázár). Egész gyűjteménye az emberi gyengeségnek és butaságnak. *A Karnyóné* valamennyi figurája vígjátékírói telitalálat.

Hálás és hálátlan feladat e komédia színpadra fogalmazása. Hálás a színész számára, akinek kitűnő szereplehetőség. Hálátlan a rendező számára, akinek össze kell fognia a darabot, nehogy szerepeire essen szét. Sándor János pergő rendezése ezt nagyrészt megvalósította. Az előadásnak feszes szerkezete és kohéziós ereje van: nem esik szét parádés színészi magánszámokra. Csak az előadás utolsó harmadát bontja meg Lengyel János súlytalan, külsődleges alakítása.

Berek Kati Karnyónéja emberi tragédiát sejtet, felfogásában ez a kiszáradt, epekedő vénasszony nagyon is hétköznapi drámát él át: a csalódását és megcsalattatását. Alakításának pszichikai motívuma a kontroll-nélküliség. Ez teszi ezt a Karnyónét egyszerre nevetségessé és szánandóvá is. Játékának intenzitása, alakításának sokszínűsége emlékezetes élmény. Aprólékosan kidolgozott, remek karikatúra Benedek Miklós Kuruzs Pétere. Ennek a fiatal színésznek ellenállhatatlanul fanyar humora van, amely egészen egyéni ízt ad Csokonai ismert figurájának. A főiskolát most végzett Katona János Samukája meglepetés. Az ifjú színész alkati adottságai ellenére (magas, kisportolt atléta) kóréletteni pontossággal felépített imbecillis gyereket visz a színpadra. Kedvesen komikus a két léhűtő megformálója: Szilágyi Tibor és Kovács Lajos. Harmatos-bájos Andresz Katalin Boris szolgálója. Szirmai Péter Lázár alakításával csak szövegérhetőségi problémák vannak. Valószínűleg a figura tótos beszédmódja *zavarta* meg, amit nem sikerült hitelesen visszaadnia. Félreértett és az előadás

egészéhez méltatlan Lengyel János öreg Karnyó alakítása. Ez a figura nem térhet vissza délcegen és pirospozsgásan a fogságból, hiszen a szöveg szerint a tulajdon háznépe sem ismer rá.

Jól bejátszható Csányi Árpád színpadtere, amelybe szervesen beépülnek a várkastély boltíves folyosói, ablakai, a négyszögletű udvar, a várkapu bolthajtása. A játék nem korlátozódik a színpadra, hanem autentikusan igazodik a várudvar adottságaihoz.

Az *Egervári Esték* rendezvénysorozatát zenei események és előadók egészítették ki. Berek Kati József Attila estjét és Pécsi Ildikó mai magyar költők verseiből válogatott önálló estjét nagy érdeklődés kísérte. A Várszínpadon fővárosi művészek közreműködésével két vígoperát is bemutattak, az egervári műemléktemplomban különböző hangversenyeket tartottak. A társművészeteket kortárs magyar képzőművészeti, népi iparművészeti tárlat és Zalaegerszeget bemutató fotókiállítás képviselte.

A gazdag kulturális program és a színházi bemutatók igényes művészi munkája is igazolja, hogy az *Egervári Esték* rendezvénye megérdemli az országos figyelmet és a nagyobb anyagi támogatást. Zala megye gazdagabb lett - legalább a nyári évadban egy színházi eseménnyel. Színházi életünk gazdagabb lett egy nyári szabadtéri játékkal.

Bartsai László: *A jártos-költés vőlegény* (Egervári esték) Csokonai Viitéz Mihály: *Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak* Díszlet: Csányi Árpád. Rendezte: Sándor János. Szereplők: Berek Katalin, Pécsi Ildikó, Andresz Katalin, Lengyel János, Benedek Miklós, Szilágyi Tibor, Kovács Lajos, Katona János.

Színház, 1978. október

Kroó András: A huszonegyedik évad
Az Egyetemi Színpad múltja és jelene
(Részlet)

[...]

Volt-e az Egyetemi Színpadnak úgynevezett „műsorpolitikája”, és ha igen, mi volt ez? - címezzük [...] a kérdést Petur Istvánhoz. (Petur István a Magyar Rádió Ifjúsági Főosztályának helyettes vezetője, aki 1958-tól 1966-ig volt az Egyetemi Színpad igazgatója.)

- Nyilván nem véletlenül fogalmazott úgy, hogy *úgynevezett*, és nem véletlenül tette idézőjelbe a *műsorpolitika* kifejezést! Mint minden valamirevaló intézménynél, az Egyetemi Színpadnál is először öntörvényű fejlődés indult meg. Ha létrejön egy kulturális intézmény, adott esetben az Egyetemi Színpad, elkezdődik bizonyos mozgás, kialakulnak elképzelések, műfajok születnek. Amikor pedig ezek találkoznak a közönség, nálunk az egyetemi hallgatóság igényeivel, akkor kölcsönhatás lép fel közöttük, és az állandó információ visszajelzés nyomán kialakul a *műsorpolitika*. Erről azonban a Színpadnál azért különösen nehéz beszélni, mert az nem színház, noha kicsit az is, hanem összetett művelődési intézmény. Neve is - kifelé sokáig, talán még ma is jól hangzó név - gyűjtőfogalom, amely mögött a valóságban adminisztratív szerv rejtőzik. Ezt annak idején úgy hívták: az Eötvös Loránd Tudományegyetem Kulturális Titkársága, majd később úgy, hogy az ELTE Kulturális Osztálya, és égisze alatt az egyetemi művészegyüttesek működtek. E társulatok sok területen dolgoztak, így a Színpad műsorában benne lehetett a színház, a szavalás, a zene (ami kórust, zenekart, szimfonikus zenekart, tánckart jelentett), a film, időnként a képzőművészet, de beépült programjainkba a zenei, képzőművészeti ismeretterjesztő előadások egész hálózata is. Sőt, azt kell mondanunk, az Egyetemi Színpad munkája többszörösen összefonódott összefonódott a KISZ kulturális életével is, hiszen az alkalmi együttműködésekén kívül a Színpad rendszeresen helyet biztosított a különböző évfolyamok, alapszervek előadásainak is. Ez a sokoldalúság biztosította azt, hogy a Színpad betöltötte funkcióját, azaz átfogta az egyetem egész kulturális életét.

Az oktatómunka kiegészítését szolgáló műsorpolitika meghatározó jegyeit viszont elsősorban a *közeg* adta, amiben dolgoztunk. Az Egyetemi Színpad nyilvánvalóan jellegzetes értelmiségi intézmény volt, jellegzetes értelmiségi műsorpolitikával. Ez a tény magyarázta, hogy kulturális csemegéket kellett keresnünk ahhoz, hogy lekössük közönségünket. Az pedig szinte természetesen következik mindebből, hogy amikor ezekre rátaláltunk - nem egyszer magyar ösbemutatók formájában-, amikor olyan előadóesteket kezdeményeztünk, mint például Mensáros Lászlóé, amely azóta is, 17 éve óriási sikerrel van műsoron, amikor kialakítottunk olyan, azóta jól bevált „szolgáltatásokat”, mint a premier előtti magyar filmek rendszeres vetítése, és sorolhatnám még a példákat, akkor az intézmény egyszerre csak belekerült a főváros kulturális életének vérkeringésébe is, megszűnt kizárólagos egyetemi érdekeltsége, anélkül azonban - és ezt hangsúlyozom -, hogy megfeledeztünk volna eredeti célkitűzéseinkről. Vagyis: az egyetemi jellegből adódó különleges feladat találkozott a fővárosi értelmiség speciális érdeklődésével.

- *Milyen terv vagy elv szerint válogatta Ön meg a Színpad irodalmi estjeinek anyagát? -* kérdezzük Surányi Ibolyától, aki a Színpadon jelenleg a Szavalókör műsorait vezeti.

- Elsősorban a közönség igénye szerint. A nézőtérén középiskolás diákok, egyetemisták, jövődi tanárok ültek. Azt szerettem volna, hogy azok a költők, akiket az egyetem második, harmadik, negyedik emeletén irodalomtörténeti személyekként tárgyaltak, élményszerűen is

megmaradjanak a számukra. Éppen ezért egy-egy költői *életutat* mutattam be, a magyar és a világirodalom klasszikus alakjainak pályáját, de úgy, hogy az irodalmi est egyúttal dráma is legyen. Nem egyszerűen csak verseket válogattam egymás mellé, hanem minden alkalommal kikerestem azokat a dokumentumokat, leveleket, amelyekből, a versek mellett, össze lehetett állítani a költő életútját. De a klasszikus szerzők műsorra tűzésén túl szerettem volna, ha a diákok figyelmét fel tudjuk kelteni a kortárs költészet alkotásai iránt is. Semmiképpen nem akartam tehát konzervatív irodalmi sorozatot tartani.

- *Volt-e ennek a kísérlet jellegű irodalmi est sorozatnak valami egyedi profilja?* - faggatjuk tovább Surányi Ibolyát.

- Nézze, az avantgarde jelenségei akkor még nem rendeződtek olyan világosan, mint ma. Akkor csak felfigyelni lehetett bizonyos költőkre, irányzatokra. De felfigyelni ugyanúgy lehetett a félmúlt kevésbé homloktérbe állított nagy alkotóira is. Mi rendeztünk például elsőnek Kassák-estet a felszabadulás után Budapesten. Ezek a műsorok módot adtak a diákoknak arra, hogy olyan költőkkel is találkozzanak, akikkel a tankönyvekben nem. Sokat meghívtunk azok közül, akiktől szavaltunk. A legidősebbektől, Áprily Lajostól, Illyés Gyulától kezdve egészen az akkor fiatal Nagy Lászlóig, Orbán Ottóig, Juhász Ferencig, eljöttek hozzánk a költők és válaszoltak a közönség kérdéseire. De az már külön az én versmondás iránti mániámból eredt - és talán azért is, mert ebben a világban a legelső között járunk, mert a magyar versmondók olyan jelentős életműveket produkáltak -, hogy bemutattam az idős, nagy előadóművészeket, hogy megrendeztem Ascher Oszkár, Gáti József, Horváth Ferenc, a középgenerációból: Bánki Zsuzsa, Jancsó Adrienne, Berek Kati, Mensáros László, Latinovits Zoltán előadóestjeit - hogy csak egy pár nevet említsek.

[...]

Színház, 1979. január

Ézsiás Erzsébet: Egervári Esték (Részlet)

[...]

A Két nő között című komédiát Berek Kati, az Egervári Esték egyik alapítótagja állította színpadra.

Marivaux érdemtelenül népszerűtlen szerző Magyarországon. Művei a pajzán francia szellem jellegzetes termékei. Mély emberismerettel és páratlan iróniával átszőtt társalgási darabjainak témája az emberi természet, különös tekintettel a férfi-nő kapcsolatokra. Darabjai tökéletes dramaturgiájú, nyelvi leleményekben pompázó színpadi alkotások. (Ezúttal Kolozsvári Grandpierre Emil hajlékony, nehézséget nem ismerő fordításában gyönyörködhattünk!) A nagyszerű szituációérzéssel megírt művek hálás szerepekre adnak lehetőséget. *A Két nő között* is elsősorban színészdarab. Ezt használta ki jó érzékkel a színészrendező Berek Kati. Szereposztása első pillanatban szokatlan, ám a bemutató sikere őt igazolta. Mind az öt szerep - színészi telitalálat.

A Lovag kettős, férfinadrágba bújtatott női szerepét Bodnár Erika játssza. (Ez volt Berek Kati hajdani szerepe a Nemzeti Színház előadásában.) Bodnár külsejében illúziót keltő rokokó gavallér, kecses, bájos, törékeny, tökéletes francia apród, „búbajos kis férfifele”, ahogy a darabban mondják róla. Játéka jól simul szerepének kettősségéhez. Fölényesen „hozza” a fiút, lovagként szenvedélyes, rokokó módra túlzó és affektált. Lányként talpraesett, cserfes, józan és természetes. Nehéz szerepében nagyszerű váltásokkal dolgozik, mindvégig elevenen tartja a pajzán libikókajátékot.

Lélio, nemesúr - Bálint András. Könnyeden, bájos romlottsággal formálja meg a párizsi ficsúrt, osztályának és nemzedékének tipikus képviselőjét. Lélio életformája a nők, pénz, hozomány, párbaj, cselszövés. Céljai érdekében bájos és gátlástalan, megnyerő és aljas egyszerre. Ezt az összetett, igazi marivaux-i figurát Bálint András felszabadultan, pikáns humorral, áradó komédiázókedvvel teszi ellenállhatatlanná. Groteszkül komikus fintorai, sután kamaszos bája, egyenletes ívű szerepformálása ritka - és kihasználatlan! - jellemábrázoló képességéről tanúskodik. Színészi palettáján is új szint jelent ez a szerep.

Meglepetés volt Lázár Kata grófnője. Szereposztási és színészi meglepetés. A szerep szerinti kecses rokokó dámát ez az alt hangú, sűrű temperamentumú, erőteljesen sex appeal-es színésznő játssza. Ettől a figura, sőt az egész darab pikáns humort kap. Ez a francia grófnőbe bújtatott markotányosnő ugyanis csak imitálja a finomkodó nemes hölgyet, a rokokó külső mögött valójában a nőtény buja vágyai lapulnak. Lázár sokszínűen bontja ki ezt a harsány ellentétet, alakítása nagyszerű paródiája a végzet asszonyának, a „femme fatale”-nak.

A darab népi humorát a két inas figurája képviseli: Arlequin és Trivelin. Jordán Tamásról ismét kiderül, hogy született clown, akivel tévedésből mindig hősi karaktereket játszatnak. Az ő igazi világa Arlequin, a tragikus bohóc, akit nem lehet sírás és nevetés nélkül nézni. Mozgékony gumiarcán az eredendő szomorúságtól a kínos vigyoron át a fenséges groteszkig számtalan árnyalatot tud felvillantani. Egységes és harmonikus alakításának csúcsa az az egyperces monológ, amelyben egy egész bohóctragédiát játszik el. Szerelemről és pénzről álmodozik, arról, hogy az „ő szíve is legyen teli varázslattal és az ő zsebe is lajosaranyakkal”. Ám mindig rosszkor jön, és mindig bakot lő. Az örök kismizettek, a jó szándékú együgyűek, a tragikus álmodozók nagyjelenetét adja elő Jordán. Az örök bohóctragédiát, amelyen a közönség - a bohócsors törvénye szerint - jót mulat.

Trivelin szerepében Kristóf Tiborról derül ki ismét, hogy ellenállhatatlan komikus színész. Pontos építkezésű, tökéletes karaktert formál. Fontosak játékának külső kellékei: a közepén elválasztott Jean-frizura, a piros vándor-kalap, az óriási bukszusnyíró olló stb. Alakításában mindenekelőtt kitűnő mozgása és páratlan arcjátéka érvényesül. Mindent képes

sugározni ez az arc: gőgöt, alázatot, ravaszságot, pimaszságot, kaján humort. Beaumarchais óta Figaro e mindenkori vígjátéki inasok őse, aki cselszövényeivel, talpraesettségével, leleményes paraszti eszével viszi előre a színpadi cselekményt. Kristóf Tibor ideális Figaro-alkat, és mindent tud, ami ezt a figurát sikerre viszi.

Berek Katié az érdem, hogy mindenki a helyén van ebben az előadásban, és az utóbbi évek legjobb formáját adja. (A színészsors furcsa paradoxonja, hogy erre kis nyilvánosság előtt, mindössze két estén kerül sor!) Berek Kati színészrendező, pedagógus, díszlettervező, játékmester egyszemélyben. Kitűnő ritmusérzékkel, áradó lendülettel viszi sikerre a játékot. A várudvar adottságait jól kamatoztató puritán díszletben (egy ötletesen használható keresztforgó) és a korhű jelmezekben (Gombár Judit munkája) elbűvölő könnyedséggel pereg a borotvaélen táncoló, pontos játék, hűen a francia mester szelleméhez. A sikeres produkció legfőbb érdeme, hogy - ellentétben a nyári játékok általános tendenciájával s a már említett másik egervári produkcióval - nélkülöz minden hakni-jelleget. S a magasra tett művészi mérce követelménye újíthatja meg az Egervári Esték rendezvényeit is.

[...]

Marivaux: *Két nő között* (Egervári Esték) Fordító: Kolozsvári Grandpierre Emil. Szereplők: Bodnár Erika, Lázár Kata, Bálint András, Jordán Tamás, Kristóf Tibor. A játékot vezeti: Berek Katalin.

Színház, 1979. október

Cserje Zsuzsa: Egervári színházi esték
A csodálatos vargáné
(Részlet)

Egy képzelt pillangót kerget hosszú perceken át a csillagos nyári estén Venczel Vera és egy kisfiú. A fantáziapillangó el-elröppen, de ők ketten a gyermekek vadászó kedvével üldözik, míg csak szert nem tesznek a zsákmányra. Ezt a láthatatlan pillangót plasztikusan varázsolja elének a kivételes színházi pillanat: költészet lebegett az egervári játék felett, amelynek „nemzője fecskeröptű képzelet”, s mint García Lorca darabjának prologusában írja: ahol „nem ámulnak el az emberek, ha például a fa füstgomollyá oszlik, vagy ha három halból egyetlen szóra, kézmozdulatra millió lesz, és egészsokaság éhét csillapítja”.

Az asszony, aki egyetlen barátjával, a kisfiúval a képzelt pillangót üldözi, nem egyszerű vargáné, hanem a költő drámai műzsája, akit ebben a darabban egy öregedő varga fiatal feleségének öltöztetett be. Nagy belső energiáktól duzzadó lényé előlegezi Lorca későbbi drámáinak csodálatos nőalakjait.

A csodálatos vargáné, amely sorrendben a második (korai) darabja, tökéletesen megformált vígjáték, „szilaj bohózat”, ahogy műfaji meghatározása jelöli. E spanyol népi hagyományokon nyugvó remekmű a balladai elbeszélésmód, a meseszerűség, a vérbő realizmus és a költői stilizálás olyan szintézise, amely egyedülállóan a García Lorca-i drámaköltészet sajátja.

[...]

Berek Kati ezúttal úgy érezte, *A csodálatos vargáné* a nehezen révbe jutó, félreértéseken alapuló, megszenvedett szerelemről szól. „Nem ismertelek első látásra, csak másodsorra...” - szól a dal, s García Lorca előadásba simuló megzenésített költeménye is e mondandót erősíti. Az előadás fókuszában hangzik fel a gyötrelmes felkiáltás Venczel Vera szájából: „Énbennem a szerelem meg a tisztesség tartja a lelket!” - ez a gondolat szövi át az előadást. Itt kezdettől fogva két - egymást nem igazán ismerő - szerelmes ember veszekedése zajlik. A korkülönbség csak elmélyíti a félreértéseket. *Ez* az asszony, aki tizennyolc évesen lett felesége a már öregedő, ötvenéves vargának, szinte szégyelli szerelmét ura előtt, s ezt örökös perpatvarral palástolja. Amikor zsémbelődik a férjével, s azt kiabálja, mennyire bánja, hogy hozzáment, érezzük (s látjuk is), hogy csak az állandóan leselkedő falunak játssza a sértettet: hadd higgyék, hogy ők folyton veszekednek. Hiszen a rosszindulatú környezet el sem tudja képzelni, hogy e korban nem egymáshoz illő két ember szeretheti egymást. Felbujtó megjegyzéseivel, cselszövényeivel mindent megtesz, hogy szétdúlja e kapcsolatot. A vargáné ennek a kegyetlen környezeti „elvárásnak” tesz eleget akkor is, amikor látványosan kacérkodik a falu fiatal legényeivel, miközben csúfosan ki is kosarazza őket. A hiszékeny férjnek pedig alapot ad a féltékenységre.

Pedig e pörlekedő asszonyka egy-egy lágy mozdulata az éppen oda nem figyelő férj felé, gyengédségről árulkodik. A naiv, könnyen csapdába eső varga hisz a látszatnak, mégis érezzük (Dunai Tamás alakításának jóvoltából), nem lehet igaz, hogy komolyan bánja e házasságot, amelyre állítólag nagynénje kényszerítette. Hiszen felesége imádnivaló gyöngyszem, s talán szerénysége vagy éppen az önbizalom hiánya okozhatja, hogy nem meri elhinni: viszontszeretik. Így aztán minden veszekedésükbe csak belehergelik magukat, erőltetve az okokat, s a hangos szóváltás titkos meleg nézéseket, szemérmes érzéseket takar.

Ennek a vargának azonban nem mindegy, hogy mit mondanak róla, a világ véleménye igencsak befolyásolja, nem válhat nevetségessé, s ha következetes akar maradni, el kell mennie. Így aztán (fájó szívvel bár) elhagyja asszonyát. Az egyedül maradt feleség pedig, aki magányában megerősödött, időnként nosztalgikus és meleg pillantásokkal simogatja

vargájának elárvult munkapadját, szerszámain. Amikor az álruhában hazatérő férj leleplezi magát, felismervén, hogy otthon a helye, az egymásra találás mámorában a vargáné így kiált fel: „Jaj, hogy megvert az Úristen!” Ez a heves érzelemkitörés az újra kezdődő veszekedések nyitánya is lehetne, ám Venczel Vera hangján az újjongó boldogság kifejezésévé válik, s azt jelenti: boldog vagyok, mert megáldott veled az Úristen!

Bár az előadásban a líra dominál, helyet kap a vaskos népi humor is. Kackiás bajszu, temperamentumos bíró teszi a szépet, mozgása bikaviadort idéz, megvadul a szépséges piros ruhás vargánétól, s „o la la” felkiáltással veszi üldözőbe (Kristóf Tibor pompás megformálásában), bugyuta, reménykedő legény udvarol, majd részeg tántorgással támológ kifelé a kocsmából a kirúgott (és berúgott) borissza, a közönség harsány kacaja közepette. Népmeseien gonosz piros, lila, fekete, sárga, kék, zöld szomszédasszonyok, ájtatos nénikék károgznak, pletykálnak a színpadon; s maga a megelevenedett rosszindulat: Zolnay Zsuzsa Piros Szomszédasszonya, aki kígyóként surran be a varga tisztességes házába, hogy sziszegésével megmételje a levegőt. Bolondos boszorkányok keselyűkként vijjognak, létrákon magasba kúsznak, hogy belenézzenek a tiszta otthonokba, vájkáljanak mások életében, és szószátyár híreikkel körbesurrogják a falut. Balladai levegőt áraszt az irigység és gonoszság e dögcsapata, míg végül az első felvonás végén visító haláltáncukkal szinte megfojtják a kör közepén vergődő, kitörni vágyó kicsiny vargánét. E színes népi had a stilizálás remeke, plasztikus mozgásuk (Dölle Zsolt tehetségének eredményeként) drámabeli szerepüket nyilvánvalóvá teszi.

Székely László díszlete ragyogóan használja ki a vár adottságait, mély barnáival és villogó fehérségével andalúz tájak melegét és ridegét árasztja, s ideális keretet biztosít a játéknak. A zene is funkcionális. A dalok, amelyeket Sebő Ferenc zenésített, García Lorca költészetének gyöngyszemei, finoman idomulnak az előadáshoz, néhol hangulati aláfestésként, máskor mondandót erősítendő.

S még egyszer a vargáméről. Talán a *Bernarda Alba háza* Adelájának is köszönhető, hogy Venczel Vera oly otthonosan mozog García Lorca világában. Hangja, orgánuma, amely az elmúlt években még zárt színpadon is időnként erőtlennek bizonyult, most szárnyalással tölti be a szabad teret, lényének tiszta bája, kecsesen spanyolos mozgása, nyíló-rózsa-temperamentuma, finom humora elragadja a nézőt. Alakítása a rendezőt is dicséri, aki szerencsésen találta meg éppen benne az ideális címszereplőt.

Egyébként Berek Kati nem csupán alkalmi nyári rendezést vállalt, amikor színpadra állította *A csodálatos vargánét*. Izgalmas folyamatosságot sugall életműve. Két évtizede immár, hogy maga is nagy sikerrel alakította *A csodálatos vargáné* címszerepét, azóta színésznőként, előadóművészként egyaránt maradandót alkotott. Lényéből, lényegéből adódik tehát, hogy mint a költészet avatott értője, rendezőként is remekelhesen. Érett szakmai fegyvertárral, s ami még fontosabb, egységes és tiszta mondandóval állt a közönség elé. Jelen van itt minden, ami a manapság oly sokféleképpen értelmezett „népszínház”-fogalmunkat egyértelműbbé teszi. A történet közérthetősége magas színvonalú megvalósítással párosul. Lélektani hitelesség a színészi játékban, amely szerencsésen ötvöződik a stilizálással, pergő ritmus, a humor és a líra pontos adagolása.

[...]

Színház, 1980. október

Iszlai Zoltán: Belharcmodor
(Részlet)

[...]

Vajda László Raszplujeve éppoly kézenfekvő választás, mint amilyen szerencsésen „felülosztottnak” bizonyult Berek Kati színreléptetése Mavrusaként, Olsavszky Évée pedig Brandahlisztovaként.

[...]

Alekszandr Syrihovo-Kabilin: *Tarelkin halála* (Nemzeti Színház) Fordította: Elbert János. Rendező: Székely Gábor. A rendező munkatársa: Tatár Eszter. Dramaturg: Duró Győző. Zenei vezető: Simon Zoltán. Díslettervező: Székely László. Jelmeztervező: Vágó Nelly. Mozgástervező: Dölle Zsolt. Szereplők: Kun Vilmos, Benedek Miklós, Gelley Kornél, Vajda László, Papp Zoltán, Sinkó László, Kátay Endre, Sarlay Imre, Olsavszky Éva, Berek Kati, Csurka László, Patkó István, Horkai János, Izsóf Vilmos, Szokolay Ottó, Dezsényi Péter f. h.

Színház, 1981. május

Pályi András: Színháztörténet vagy apologetika? Néhány észrevétel a Huszonötödik Színház történetéhez

„A történet legalább annyira valószerűtlen, mint az egyetemes színházművészet megannyi, újíto szándékú vállalkozásának története” - írja Majoros József Valóság 1981/3. számában *Volt egyszer egy Huszonötödik Színház* című cikkében. A történet azonban, melynek elmondásával mellesleg a cikk *lényegileg* adós marad, nem tűnik különösebben valószerűtlennek, annál *fantasztikusabbnak* nevezhető viszont az a módszer, mellyel a szerző érvel, mondhatnánk, klasszikus (marxi) értelemben vett *fantasztikumnak*: miután a Huszonötödik Színházat létrehívó színházi eszme az adott körülmények közt nem találta reális megvalósulásának lehetőségét, Majoros most kísérletet tesz ugyanezen eszme *fantasztikus* megvalósítására, aminek első árulkodó jele - mindjárt írása idézett kezdő mondatában -, hogy a Huszonötödik Színház nem egészen egy évtizedes történetét csupán *az egyetemes színházművészet* keretei közt hajlandó tárgyalni, mert - mint a továbbiakban aztán kiderül - a magyar színházművészet erre méltatlan fórum lenne. Igaz, a maga mentségére „szükségesnek érzi jó előre tisztázni, hogy meglehetősen szubjektív véleménye van a Huszonötödik Színházról, mégpedig olyan értelemben, hogy tevékenységét élenjárónak, kiemelkedőnek tartja szocialista színházkultúránkban”, majd hozzáfűzi, hogy „makacsul hisz abban, hogy a Huszonötödik Színház történetének *tényszerű* föllevenítésével sikerül szélesebb körben is elfogadtatnia a maga szubjektív álláspontját”. Ez utóbbi kiemelés Majoros Józseftől, de lehetne akár tőlem is: maradjunk tehát egyelőre a *tényszerűség*nél.

Milyen tényeket sorol Majoros? Beszél arról a pezsgésről, mely 56 után a magyar színházi életet jellemzi, megállapítja, hogy a hatvanas évek első fele „a lélektani realizmus kései virágkora színjátszásunkban”, de határozott profillal ekkor is csak a Thália (korábban Jókai) Színház rendelkezik, ám Kazimir Károlyt „1963-ban megválasztják a Színházművészeti Szövetség főtitkárának, s a dinamikus színházreformer színházdiplomataként nem egyszer opportunizmusra hajlik, retrográd álláspontot képvisel”, a többi színházban legfeljebb „bravúros színészi szólókat” láthatunk, a magyar színjátszás „alig tart kapcsolatot a világ alakulásával”, miközben kulturális-művészeti életünk egyéb területein „korszakos eredmények” születnek (*Rozsdatemető, Hús óra, Hideg napok*, az első Jancsó-filmek, Pécsi Balett stb.). És ekkor: „Egy harmincnyolc éves író, egyebek közt két esszékötet és egy dráma szerzője, külföldi színházélmények hatására megbizonyosodik arról, hogy korábbi sejtései a magyar színjátszás általános elmaradottságát, szemléleti-művészeti konzervativizmusát illetően helytállóak. Egyszeriben személyes ügyének tekinti színházművészetünk problémáit.” Gyurkó Lászlóról van szó, akinek vállalkozása lényegét Majoros most így összegezi: „Programja markánsan egyértelmű: *világnézeti színházat* akar, amely a kortársi magyar dráma középpontba állításával, kizárólag szocialista szellemiségű műveket mutat be, amely nem gondúzó kikapcsolódásra, de felelős együttgondolkodásra invitálja közönségét: *közösségi színházat* akar, olyan emberek társulását, akik azonosan gondolkodnak a világban s a társadalomban lejátszódó folyamatokról s a szocialista színház hivatásáról: *népszínházat* akar, amely mondanivalóját a színpadi kifejezőeszközök széles skáláján fogalmazza élményszerűvé, amely élő, közvetlen kapcsolatot kezdeményez a közönséggel...”

A színházi helyzet és a Gyurkó-féle színházi program illetően poentírozásával csak nem azt akarja Majoros sugallni, hogy ez idő tájt a magyar színházművészetben teljesen nyoma veszett a színházak politikai-világnézeti elkötelezettségének, hogy egyetlen magyar színházban se játszottak volna „szocialista szellemiségű műveket”, hogy nem akadt volna egyetlen olyan előadás sem, mely a tartalmatlan, üres szórakozás helyett együttgondolkodásra invitálta volna a közönséget, hogy ne született volna meg a népszínházi gondolat Gyurkó László előtt más színházi elmékben is? Nem, szó sincs róla, szerzőnk „*tényszerűen*” utal

nemcsak Kazimirra, de Major Tamásra, majd egy-két amatőr-együttes „izgalmasan érdekes előadásaira”, a kaposvári és szolnoki színházra is. De amiképp a Thália Színházat sietve megfosztotta az „egységes világnézeti-művészeti elvekre” épülő színház nimbuszától, úgy Major Tamásról is mindjárt megjegyzi, hogy munkássága „elszigetelt maradt”, továbbá az amatőr mozgalmat is, a kaposváriakat, a szolnokiakat is elintézi egy-egy sommás félmondatban. Igaz, nyilván ténszerűségét hangsúlyozandó, azt is leírja, hogy a Huszonötödik Színház tevékenysége sem volt mentes a „vadhajtásoktól”. De hisz épp itt érhető tetten Majoros *fantasztikus* színháztörténeti módszere: végül is az események ilyen tálalásával egyértelműen azt sugallja, hogy a Huszonötödik volt a korszak (netán az egész felszabadulás utáni időszak?) egyetlen igazi politikai színháza. Hogy miért? Mert íme, programjában ezt vallotta. Csak míg a többi színházi törekvés esetében természetesen felvetődik a meghirdetett program és a napi színházi gyakorlat, az elért eredmények közti különbség, addig ez a Huszonötödik vonatkozásában fel se merülhet.

Hogyan is van ez? A Huszonötödik Színház esetében minden épp fordítva érvényes? Majorosnak a pusztán program elegendő ahhoz, hogy az együttes történetét a magyar talajról, melyen született (ezt azért elismeri), mindjárt átemelje az egyetemes színháztörténetbe, annál is inkább, mert megállapítja, hogy míg a hazai színházi szakma képviselőit alig lehetett látni a Huszonötödik Színház nézőterén, addig Ljubimovot, Bessont, Wajdát, Tovsztonogovot és másokat annál inkább. Mindezek után úgy érzi, *föl se kell vetnie a kérdést*, milyenek voltak, mit értek a színház egyes előadásai. Olvashatunk viszont „Jancsó Miklós művészetéről”, „Szigeti Károly gondolati plaszticitást és képi fantáziát egyesítő munkáiról”, „Iglódi István rendezői eszköztárának színpompás gazdagságáról”, „Györgyfalvi Katalinnak a néptánc folklorisztikájából merítő munkásságáról”, a „nagy tapasztalatokkal rendelkező” Mezei Éva színészstúdiójáról, Jobba Gabi „szuggesztív színészetében megnyilvánuló „protestáló hit» félelmetes energiáiról” stb. Amiből is annyi nyilvánvalóan kitűnik, hogy a Huszonötödik Színház törzsgárdáját csupán hódolat illeti, s nem bírálat; az azonban aligha derülhet ki, hogyan lett Jobba Gabi a *Tou O igaztalan* halálában még oly lenyűgöző színészi szenvedélyességéből, melyről a szovjet M. Krimova is elragadtatással írt (*A remek színészek hazájában*, SZÍNHÁZ 1972/2.), a hetvenes évek végére már-már merő modorosság, hogy Iglódi István huszonötödikbeli rendezései - talán *Cserepes Margit házassága* kivételével - miért maradtak el korábbi, nemzeti színházi munkái mögött, hogy Szigeti Károly miért bizonyult mindvégig sokkal erőteljesebb koreográfusnak, semmint színházi rendezőnek, hogy Gyurkó Lászlónak „a forradalmi cselekvés katartikus válaszútjait” vizsgáló darabjai korántsem remekművek, s a *Don Quijote* is, mely egyedül bizonyult igazi művészi és közönségsikernek, nagymértékben Berek Katalin rendezői leleményességének, ironikus-játékos interpretációjának köszönhető erejét.

És folytathatnánk a sort. De hisz mi itt most *nem a Huszonötödik Színház történetét* írjuk, ezt Majoros állította magáról, ám írása enyhén szólva is messze kanyarodott a proklamált ténszerűségtől. Sokkal inkább a fel nem ismert színházi megváltó esetét látja a Huszonötödikben, melynek mindenek felett való kiválóságát mintegy hittételként kezeli, s apologetikus érvelésében csak annyiban érdeklik a korszak tágabb társadalmi és kulturális összefüggései, amennyiben azok a Huszonötödik Színház megszületéséhez vezettek.

A legkirívóbban a színikritika szerepének megítélésében látható ez. A Huszonötödik Színház létrejöttét megelőzően még jut bizonyos pozitív szerep a kritikusoknak, megállapítja például, hogy a hatvanas évek közepén, mikor „színházművészetünk súlyos válságba kerül”, „néhány kritikus” „idejekorán észleli a problémákat”. Később azonban a kritika nem ismeri fel a Huszonötödik igazi jelentőségét. Az „irodalomcertrikusok” kezdettől fenntartásokkal élnek, az „élcsapat”, mely „az időszak színházi vitáiban élesen bírálta színjátszásunk fogyatékoságait, s amely a hetvenes évek elején a színházi megújulás egyik jelentős tényezőjét látta a Huszonötödik Színházban”, a *Vörös zsoldárt* követően fokozatosan

„elpártol” a színháztól. A „fordulat” akkor válik nyilvánvalóvá - írja Majoros -, amikor a Szőke István rendezte *Raszplujev nagy napját* „öles dolgozatokban” méltatják, míg Gyurkó *Kőműves Kelemenné balladája* című művének Szigeti rendezte előadását elutasítják, illetve szóra sem méltatják. Ezt olvashatjuk továbbá: „Amikor ez a kritika »gyanakvóvá« válik a Huszonötödik Színház világnézeti programját illetően, s színpadi kísérleteit kiüresedni látja - ellenben föltétel nélkül odacsatlakozik egynémely vidéki színházhoz, illetve az amatőr együttesekhez: akkor világossá válik ideológiai, eszmei »labilitása«, értékkategóriáinak steril, olykor nivótlan eszteticizmusa” (amit egyébként, mint a cikk korábbi fejtegetéseiből kiderül, már a hatvanas évek közepén kirobbant színházi viták idején sejteni lehetett, de csak itt vált nyilvánvalóvá).

Talán illetlenségnek tűnik, de mégiscsak fel kell tenni a kérdést: nem lehetséges-e, hogy a hetvenes évek közepére a Huszonötödik Színház egyre kevesebb művészi intenzitással fogalmazta meg „világnézeti programját”, nem lehetséges-e, hogy e „színpadi kísérletek” valóban kiüresedtek vagy legalább is ennek veszélye kísértett, nem lehetséges-e, hogy a *Raszplujev nagy napjáról* azért jelentek meg „öles dolgozatok” - nevezetesen a SZÍNHÁZ 1975/5. számában -, mert valóban kitűnő előadás volt, s a *Kőműves Kelemenné* balladájáról azért nem, mert az rossz volt (mint ahogy a *Don Quijotéről* szintén Gyurkó-darab! -annak idején ugyancsak „öles dolgozatok” jelentek meg a SZÍNHÁZ 1973/4. számában), nem lehetséges-e, hogy a cikkben említett vidéki színházakban (Kaposvárton és Szolnokon) valóban érdemleges eredmények születtek ez idő tájt, melyek színházművészetünk kívánatos megújulása felé mutattak? Végül: nem lehetséges-e, hogy a kritika manipuláltsága helyett inkább Majoros József manipuláltságáról kellene beszélnünk, aki valódi összefüggéseiből kiszakítva az egykori eseményeket, azt *a látszatot* igyekszik kelteni, mintha a színikritika és a szakma „bizonyos” erői a hetvenes évek közepén összefogtak volna a Huszonötödik ellen?

Példaként idézi Mihályi Gábornak *Grotowski és a magyar „szegény színház”* című tanulmányát, melyben Mihályi többek közt rokonságot fedez fel Jancsó *Vörös zoltára* és a Grotowski-féle színház közt, ami csak „a tartalmi kérdések mellőzésével, illetve »elszínezésével« sikerül”. Mihályi véleményéről lehet vitatkozni, szerintem is *lényegi* különbség van Jancsó és Grotowski színházi működése közt, ám Majorosnak ez az idézet sem az érdemleges vita miatt fontos, hanem hogy Mihályi „jó szándékú” törekvése mellett, aki „baloldali radikalizmussal” gyanúsította a Huszonötödiket, leírhatta a következőket: „a széles kritikai és szakmai közvélemény szerint Gyurkó színháza »baloldali opportunistának« számít, amely mindamelllett a korszerűség fogalmát összetéveszti a »mindenáron különbözni akarás« attitűdjével”. Hol, mikor és ki írt ilyesmit? Itt már rég nem arról van szó, amit Majoros a cikk bevezetőjében említ, tudniillik hogy a kortársi színháztörténet írója mindenképp bizonyos elfogultsággal adja elő a tényeket, itt egyszerűen nyoma vész a tényeknek. Már önmagában az is különös „színháztörténeti” munkamódszer, hogy míg Gyurkó László idézett megnyilvánulásainak pontos forráshelyét megadja (Esti Hírlap 1970. augusztus 26., Valóság 1974/4., Inostrannaja Lityeratura 1976/ 6. stb.), addig egyetlen idézett kritikát, lapot sem jelöl meg filológiaiilag, nem is beszélve a „célozgatás” és a „beszúrás” zsurnalisztikailag talán hálás, ám érdemi polémiában igen kétes értékű alkalmazásáról.

Azt hiszem, végre le kell írjam, hogy a hetvenes évek első felében magam is a Huszonötödik Színház lelkes hívei közé tartoztam, a SZÍNHÁZ-ban több „öles dolgozatban” méltattam egy-egy bemutatójukat, a napi sajtóban számtalan kritikát, publicisztikát, riportot közöltem a színházról. Elkísértem az együttest több falujáró útján, részt vettem a főváros peremkerületeiben, különböző munkásszállásokon tartott huszonötödik színházi előadásokon, ott voltam a belgrádi BITEF-en, mikor a *Fényes szeleket*, illetve a *M--AD- A-C-H-ot* játszották. Igaz, Majoros Józseffel egyszer sem találkoztam e helyeken. Azt sem tudhatom, olvasta-e, amit írtam. De biztosíthatom róla, hogy ha a Huszonötödik nem kapott volna több figyelmet és támogatást a kritika részéről, mint a magam több tucat írása, az se lenne kevés.

(Ugyanebben az időben például a kaposvári *Ahogy tetszik*kel, mely a születőben levő „új színház” egyik legmarkánsabb előadása volt, mindössze két kritika foglalkozott!) De ennél sokkal több történt. Elegendő-e talán, ha e helyütt a SZÍNHÁZ 1971/1., 2., 6., 1972/2., 8.,

12., 1973/1., 4., 8., 11., 1974/1., 2., 9., 1975/4., 5., 1976/2., 9., 1977/11., 6. és 1978/6. számaira hívom fel a figyelmét? Vagy idézzem az „irodalomcentrikus” Hermann Istvánt, aki így „bíralja” a Huszonötödik első bemutatóját: „Meg kell vallani, hogy a bejelentett programmal ellentétesen hatott a *Gyász* előadása is, hiszen Berek Kati játéka nyomán az ember nemcsak gondolatokat, hanem feszültséget kapott, és ez a feszültség a közönséget nemcsak gondolatilag kötötte le, hanem szórakoztatta is”? (*Színház születik*, SZÍNHÁZ 1971/1.) Vagy üssem föl Nánay István kritikáját a *Szerelmem, Elektráról*, mely az előadás számos rendezői és színésztechnikai fogyatékoságát kiemeli, de ugyanakkor megállapítja: „A Huszonötödik Színház határozott profillal rendelkező, a színházművészet új lehetőségeivel élő, aktuális társadalmi kérdéseket boncolgató színház. Minden tekintetben az évad legizgalmasabb előadásait produkálják. Megjegyzéseink a maguk szabta mércéhez mérendők”? (*A Huszonötödik Színház és a Szerelmem, Elektra*, SZÍNHÁZ 1972/8.)

De a szinte vég nélkül folytatható idézgetések helyett maradjunk meg *a tényeknél*. Tény, hogy a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején, részben az amatőr mozgalom hatására, új törekvések jelentek meg válságos időkben élő színházművészetünkben. Ebben a mozgásban, mely a hetvenes évek végére valósággal átrajzolta színházművészetünk térképét, szerepe volt néhány már „beérkezett” művész megújulást kereső vállalkozásának (Major Tamás előadásaira, Latinovits Zoltán két veszprémi rendezésére gondolok), szerepe volt a főiskoláról akkor kikerült több tehetséges rendezőnek és színésznek (Kaposvár és Szolnok), s igen fontos szerepe volt a Huszonötödik Színháznak is, mely nemcsak „szakmai” körökből, hanem a színház peremvidékeiről is toborozta erőit. Tény, hogy e törekvések legfőbb közös jegye, hogy új, korszerűbb színpadi nyelvet kerestek, a világ változásaira érzékenyebben reagáló színjátszást. Tény, hogy a kaposváriak és a szolnokiak elsősorban a klasszikusok újraolvasására helyezték az idő tájt a hangsúlyt, Gyurkóék viszont a közvetlenül politikus, közéleti színházat vallották magukénak. Tény, hogy az előbbieket a szakma felől, a „profizmus” felől indultak, hogy megkeressék a színpadi hitelesség, a színészi természetesség lehetőségeit, míg a Huszonötödik a legjobb értelemben vett amatőrizmustól indult el, hogy megőrizve „az autonóm művész amatőrizmusát” (Almási Miklós), szert tegyen a szükséges szakmai biztonságra. Tény az is, hogy épp ebből eredően a hetvenes évek közepén a Huszonötödik Színház bizonyos alkotói válságba kerültek. Nyilvánvalóvá vált, hogy az együttesnek legfőbb művészi érdeke integrálni a „profi” szakma néhány olyan „autonóm művészt”, akik Almási kifejezésével élve megőrizték alkotói „amatőrizmusukat”. A nyitás megtörtént, így kerültek többek közt Szőke István, Keserű Ilona és mások a színházhoz; az integráció azonban elmaradt. Sőt, időközben Berek Katalin is megvált a társulattól (amiről Majoros hallgat), s voltaképp csak ekkor derült ki, milyen fontos szerepe volt Bereknek abban, hogy a Huszonötödik kezdettől *színházi* vállalkozásnak bizonyult. A Huszonötödik Színház, mely igaz, igen mostoha, már-már lehetetlen körülmények közt dolgozott, ettől kezdve egészen a Déryné Színházzal való egyesüléséig nem tudott igazán jelentős, színházművészetünk egésze szempontjából fontos előadást produkálni. (*A Cserepes Margitot* említhetnénk kivételként, de ezt is inkább két ragyogó színészi alakítás, Töröcsik Marié és Garas Dezsőé tette nevezetessé, mindketten vendégként léptek fel benne.) A kritika érzékenyen jelezte, hogy baj van a Huszonötödik szellemi hatókörének intenzitásával, hitelességével. Nem egyes kritikákról és kritikusról beszélek, hisz az egyes véleményekben lehetett ideológiai „labilitás” is, nívótlan „eszteticizmus” is. Ha azonban a kritika mint olyan „elpártolt” a színháztól, ahogy Majoros állítja, akkor feltételezhetően nem csupán a kritikásokban keresendő a hiba.

Nem arról van tehát szó, hogy a kritika a Huszonötödik Színház programját támadta volna, s a jelen cikknek sem ez a célja. De a kritikának nem lehet feladata színházi programok

méltatása, s különösen nem, ha a jól hangzó program művészileg kétes értékű eredményekkel társul. Magam is Gyurkó Lászlóval együtt vallom, hogy a színházban „minden mindennel összefügg”, s hogy az elkötelezett színháznak nem kiszolgálnia, hanem szolgálnia kell a közönséget (Valóság 1974/4.). Mindebből az is nyilvánvaló, hogy művészi fogyatékoságokat nem lehet a közművelődési feladatok hangsúlyozásával eltussolni. A Huszonötödik Színház igen rokonszenves programmal indult s igen jelentős szerepet játszott a hetvenes évek magyar színházkultúrájában. Sokkal jelentősebbet, semhogy olyasféle apologetikus védőbeszédre lenne szüksége, mint amire Majoros József vállalkozott. Majoros cikke végén a lábjegyzet arról tudósít, hogy a jelen publikáció „részlet egy színház-monográfiából”. Nem tudni, ez a monográfia a hetvenes évek magyar színházával vagy kimondottan a Huszonötödikkel kíván-e foglalkozni; mindenesetre jó lenne, ha nem apologetikus röpirat lenne, hanem - minden kortársi szubjektivitásával együtt - tényszerű, színháztörténeti munka.

Színház, 1981. június

Pályi András: Dráma vagy apoteózis?
István, a király a Városligetben
(Részlet)

[...]

A szereposztás legnagyobb trouvaille-ja, hogy napjaink népszerű rocksztárjai alkatukra, előadói modorukra szabott s így hitelesen prezentált figurákat formálnak meg a játékban: Vikidál Gyula Koppány, Nagy „Feró” Laborca igaz és karakteres, Deák „Bill” Gyula Torda táltosa valóságos remeklés. Talán nem is annyira színészi, mint előadóművészileg. Mert igazán színészi feladat itt csak a Sur, Solt, Bese főurakat, e kisszerű és nagyszájú karrieristákat alakító Szakácsi Sándornak, Sörös Sándornak és Balázs Péternek jutott, valamint egy jelenet erejéig Koppány feleségeinek (közülük elsősorban Hűvösvölgyi Ildikót kell kiemelnünk). Berek Kati (Sarolt) és Sára Bernadette (Gizella) kisebb cselekvési teret kapott, de elég fajsúlyosak tudtak lenni.

[...]

Szörényi Levente-Bródy János: *István, a király* (Városliget) Boldizsár Miklós: Ezredforduló című drámájának felhasználásával. Rendezte: Koltay Gábor, díszlet: Götz Béla, jelmez: Csengey Emőke, a rendező munkatársai: Bozsogi János és Sárdi Mihály, zenei munkatárs: Maklári László, koreográfus: Novák Ferenc. Szereplők: Pelsőczy László (énekhangja: Varga Miklós), Berek Kati, Sára Bernadette, Victor Máté, Juhász Jácint, Balázsovits Lajos, Kovács Titusz, Halmágyi Sándor, Vikidál Gyula, Deák „Bill” Gyula, Nagy „Feró”, Kovács Ottilia, Nyertes Zsuzsa, Hűvösvölgyi Ildikó, Tóth Enikő, Szakácsi Sándor, Sörös Sándor, Balázs Péter, Andresz Kati, Basa Annamária, Buday László, Cserhalmi Erzs, ifj. Csoóri Sándor, Deseő Csaba, Derzsi János, Hunyadkürthy István, Jakab Csaba, Körtvélyessy Zsolt, Marton Kati, Molnár Ildikó, Rák Kati, Rimóczy Márta, Schuster Lóránt, Szilágyi István, Újlaky László, az Illés együttes, a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének tánckara, a Népszínház tánckara.

Színház, 1983. november

Ézsiás Erzsébet: Hősök és áldozatok Görgey Gábor két új bemutatója (Részlet)

Görgey Gábor akkor kezdett abszurdot írni, amikor idehaza még alig ismertük Beckett, Ionesco, Gombrowicz, Mrožek műveit. Ezért drámái a hatvanas évek közepén új hangot képviseltek a hazai színpadon. Első bemutatója, az 1967-es kaposvári *Rokokó háború* óta irigylésre méltó termékenységgel ontja rendhagyó színpadi műveit. Tizenegy vidéki és jónéhány pesti bemutatóval a háta mögött - a leggyakrabban játszott magyar szerzők egyike. Egy hónap leforgása alatt legutóbb is két premierje volt: a *Galopp a Vérmezőn* a Madách Kamarában, a *Fejek Ferdinándnak* Szegeden. Még azt a szokatlan színházi jelenséget is megérhette, hogy művei az ősbmutatók után sem merülnek feledésbe. Ez történt a *Fejek Ferdinándnak* című darabbal, amely ezúttal harmadszor kerül színre.

Fejek Ferdinándnak

Az a ritka eset történt, hogy egy író - a bemutató és a kritikák hatására - átdolgozta művét, és jobb, egységesebb, sikeresebb változat született. A Gyulai Várszínház 1975-ös *Törököt fogtunk* című drámájával szemben a *Fejek Ferdinándnak*, amelyet 1979-ben a debreceni színház mutatott be, tulajdonképpen új darab. A kettő között bár az alapötlet azonos - lényeges különbség van.

Gyapjas jelentéktelen végvár a török időkben, amelyet még az ellenség is elkerül. Ez komoly egzisztenciális gondot okoz a védőknek. A szorongató helyzetet a várispán leleményes ötlete oldja meg: üzletet köt az ellenséggel, hogy a feleslegessé és politikailag terhessé vált, likvidálandó törököket a várba küldik. A magyarok minden török fejért egy tallért kapnak a királyi biztostól. Az üzlet fellendül, a nyomorgó várba beköszönt a jólét, és ezzel együtt a morális züllés. Gyapjas, ez a szimbolikus magyar végvár a társadalom görbe tükre: van költője (Fekete Demeter), gazdasági szakembere (Jónapot Mihály), hazafias érzelmű katonája (Vastag Balázs), becsületes vezére (Füleki Ádám) és annak nagyravágyó felesége (Zsuzsa asszony), idegenbe szakadt hazánkfia (Kucug effendi) stb.

Az ősváltozat abszurd stílusát megtörte a befejezés drámaisága: a hősi halál, amely ebben az új darabban már csak megvalósíthatatlan álmoként szerepel. Görgey tehát az eredeti darab befejezését álmjelenetként beépítette az újba, és ezáltal mindjárt meg is kérdőjelezte annak lehetőségét. Az új változat azért egységesebb, mert mindvégig megtartja az abszurd hangvételt. Nem „zrinyis kirohanás” a vége, hanem a török fejes üzletnek megfelelő vígjátéki ötlet: a dekonjunktúra beálltával a magyarok zöldségeskertet létesítenek és káposztafejekkel üzletelnek. A *Fejek Ferdinándnak* így válik a béke és háború, morál és jólét és emberi tisztesség abszurd parabolájává. A konszolidáció komédiájában napjaink nem egy ellentmondására ismerhetünk. Görgey szatírába mártott tollal pellengérezzi ki az anyagi fellendüléssel párhuzamos erkölcsi torzulásokat, mindennapi életünk elüzletiesedését, a szellem manipulálhatóságát, világunk eldologiasodását.

Görgey Gábor történelmi abszurdot ír, ezt a jellegzetesen közép-kelet-európai műfajt, amely nálunk az utóbbi évtizedben vált ismertté. A magyar történelemnek ez a korszaka, a XVI. század, a három részre szakadt ország abszurd valósága több kortárs drámairót is foglalkoztatott. Páskándi Géza *Távollevők* című darabja szintén ebben a korszakban és egy magyar végvárban játszódik, kiegészítve a „közös várfok” szimbolikájával: az ő török és magyar védője inkább a várfok magányát és tisztaságát választja a táborok anyagi jóléte és morális züllése helyett. Spiró Györgynél Szatmár vára a három részre szakadt ország kicsinyített modellje, és Balassi Menyhárt az áruló tipikus példája. E történelmi parabolák közös jellemzője a naprakész aktualitás, a hetvenes-nyolcvanas évek magyar társadalmának

szatirikus ábrázolása. Görgeynél a mai áthallásokat a nyelv is segíti; szándékosan használja a pesti viccet, kabarépoénokat és napjaink zsargonkifejezéseit (likvidál, gönc, snitt, lebukik, sveifolt, skrupulus).

Az írónak szerencséje van, hogy darabjai színrevitelénél leggyakrabban ugyanaz a rendező bábáskodik. A *Fejek Ferdinándnak* mindhárom változatát Sándor János állította színpadra, de ezen kívül is számos Görgey-művet rendezett (legutóbb 1980-ban a *Bulvárt* Kecskeméten). Közös munkájuk egyike a példaként emlegetett, sikeres és eredményes művészkapcsolatoknak. Sándor János pontosan érti és elemzi Görgey Gábor világát. Mostani szegedi rendezésének akusztikájában még az a tízéves különbség is benne van, ami a darab keletkezése óta eltelt. Görgey maga is módosított művén: sarkítottabb, keményebb, élesebb lett a társadalomkritikája. Hiszen az a jelenség, amit ő tíz évvel ezelőtt megragadott és ábrázolt, azóta általánossá vált. Darabjának abszurd humora ezért elevenbe vág, és talán nagyobb hatású, mint néhány évvel ezelőtt volt. Ez a szegedi előadás legfontosabb újdonsága a korábbiakkal szemben.

Molnár Zsuzsa díszletében egy játék vár apró bástyái sorakoznak a zenekari árok körül. (Ezek közül visz el egyet emlékebe Fekete Demeter.) A színpadtér tagoltsága több szinten is lehetőséget biztosít a játékokra. Az előadás egyenletes ívét és morbid humorát csak a lírai dalbetétek törik meg. A szatíra ugyanis nem bírja el az érzelmeket, az abszurd humor még kevésbé. Ez legalább annyira írói, mint rendezői probléma. A befejezés John Lennon-száma sem illik igazán a darabhoz, inkább azt mutatja, hogy Görgey még mindig nem egészen elégedett a mű végével.

Szerencsés viszont a szegedi előadás szereposztása. Görgey remek társadalmi karikatúráit kitűnő színészek keltik életre. Mindenekelőtt a vendég Berek Kati, akit öröm annyi év után ismét méltó helyén, a színpadon látni. Kitűnően ismeri ezt az abszurd stílust, noha Görgey-műben most játszik először. Várkapitánynéja napjainkból ismerős típus: erőszakos, hatalomvágyó káderfeleség, aki mindig a „menőkhöz” méri magát, legalábbis egy Dobó Katica szeretne lenni, akár az ura hősi halála árán is. Nem válogat az eszközökben: a költővel megénekelgeti magát, a várispánnal összejátsszik, az urát szerencsétlen baleknak tartja, és amikor süllyed a hajó, ő elmenekül. Berek Kati lubickol e vígjátéki szerepben: minden mozdulata, gesztusa, hangsúlya komikus, anélkül hogy karikatúra jellegű volna. Szerepformálását pontos arányérzék és áradó, temperamentumos komédiázó kedv hitelesíti.

[...]

Görgey Gábor: *Fejek Ferdinándnak* (szegedi Nemzeti Színház) Díszlet-jelmez: Molnár Zsuzsa. Rendező: Sándor János. Szereplők: Mentés József, Berek Katalin, Király Levente, Vass Gábor, Szirmai Péter, Dobos Kati, Kovács Zsolt, Galkó Bence, Flórián Antal, Ragó Iván.

Színház, 1984. március

Vass Zsuzsa: Levonulás a színpadról
Monodrámaszemle Gyöngyösön
(Részlet)

Idén májusban Országos Monodrámaszemlét rendeztek Gyöngyösön, immár a másodikát. A szemle ténye bizonyítéka annak, hogy Magyarországon a monodráma-előadások bizonyos fokú jelentőségre tettek szert. Az igény minden valószínűség szerint a színészek részéről a legnagyobb, lévén e műfaj - jó esetben - színészi indíttatású.

[...]

Tény, hogy a beilleszkedni nem hajlandó vagy mellőzött színész önkifejezési eszközévé vált a monodráma, és ha dátumhoz kellene kötnöm, hogy ez a folyamat a színésztársadalomban mikor indult el, akkor - tapogatózva bár - a hetvenes évek elejéig nyúlnék vissza, mégpedig Berek Kati átszerződéséig a Huszonötödik Színházba, ahol a színésznő is szárnyakat kapott, és igazi személyiségdráma-remeket produkált - egyébként általában többszemélyes darabokban, és színészi sértettségét becsülendő módon színészileg aknázta ki, hiteles emberi sorsokká gyúrta. Mindenesetre a színésznőnek ez a számomra pozitív művészi megnyilatkozása nem jelenti azt, hogy ebben a dologban színészpárti lennék. Egy időn túl én is negatívnak tartom az ilyen sértettségi kiruccanásokat, függetlenül attól, kinek van igaza: számomra ugyanis egy drámai előadás idegeket emésztő önmarcangolás helyett valódi színpadi küzdelem, mely nemcsak színészi többes számot igényel, de jó, ha a nézőhöz is köze van, azzal is felel.

[...]

Színház, 1984. szeptember

György Péter: Tartuffe, avagy az ifjúság édes varázsa (Részlet)

Hadd kezdjük kivételesen a végén, hiszen Szinetár Miklós rendezése a Várszínházban az utolsó jelenetre van kiélezve, s elsősorban ez, a végső poénra kihegyezett értelmezés az, amely valóban egyénivé, emlékezetessé teszi az előadást. Szinetár értelmezése, a végjáték új megoldása egyszerű és önmagában véve feltétlen hatásos is. Tartuffe-öt itt nem éri utol igazán a végzet. A király a Rendőr hadnagy képében - talán azt is mondhatjuk: még - megóvja ugyan Orgont, hiszen hű és kellőképp szervilis szolga ő, de a rettenet alól épp hogy felocsúdó férfiúnak látnia kell, amint a király emberei hosszasan s békésen poharazgatnak a leleplezettel. A Lojális úr, a Rendőrhadnagy és Tartuffe által előadott hármás némajáték pillanatról pillanatra alakul, minden másodpercében kidolgozott, s végül egyértelmű: Tartuffe előbb megalázottan kushad, hízelkedik, utóbb pedig már egyre magabiztosabban, a nyomás alól szabadultan emelgeti poharát, s csapkodja társai vállát, amint ők az övét. Hiszen - sugallja a jelenet - a király óvatos, s nem óhajtana ilyen jóképű s jó képességű gazemberekről lemondani, végre is a képesség azé, akit szolgál. Ne legyen illúziónk: a hatalom szempontjából nincsenek felhasználhatatlan emberek. Valamire mindenki jó. S Tartuffe *nem is akar*ki. Így, az elmaradt igazságtételt látván, talán meg kellene hogy keseredjék a szánk íze, hiszen ezt, a realitás ismerős ízét akarta Szinetár felidézni, mondván: ne áltassuk magunkat a kellesténél jobban, az igazságosztás nem elsődleges szempont e világban.

[...]

Dorine magabiztos és hangos, holott a végén kiderül, ő éppúgy nem ismeri ki magát már a jelenben, mint Pernelle asszony, akivel egyébként oly hevesen vitatkoznak. Hámori Dorine-jának hevült becsületessége, életereje vákuumba kerül, időnként riasztóan hangossá, zavaróvá is lesz ebben a közegben. Ritka tévedés - ezért is szorulna korrekcióra - a jelmeze, hiszen e kedélyes osztrák dirndli egyszerű stílusvétel. Nagyban akadályozhatja viszont a színésznőt, s elősegítheti a létrejött eredményt: a népszínműbeli álnaivitást, túlzott energikusságot. Az ő alakításánál is világosan érezhető volt a már említett zavar: egyértelműbben formálta szerepét, mint sem azt kellett volna talán. Ugyanígy járt Berek Kati is, ám szerepéből következően ez nem volt feltűnő. Pernelle asszony kívül áll a valóságon, az általa mondottak itt már semmilyen realitást nem érzékelnek, nem érintenek.

[...]

Molière: *Tartuffe* (Várszínház) Fordította: Vas István. Rendező: Szinetár Miklós m. v. Díszlet: Csányi Árpád. Jelmez: Vágó Nelly. A rendező munkatársa: Báthory Zsuzsanna. Dramaturg: Emődi Natália. Szereplők: Berek Kati, Kállai Ferenc, Béres Ilona, Rubold Ödön, Kováts Adél, Mácsai Pál, Szokolay Ottó, Bubik István, Hámori Ildikó, Dózsa László, Szersén Gyula, Segesvári Gabriella f. h.

Színház, 1985. március

CS. I. Négy Németh László-bemutatóró (Részlet)

Németh László harminc drámát írt, s ezeknek döntő többsége kisebb-nagyobb késéssel, de színpadra is került. Németh Antal Nemzeti Színháza volt az első felkaroló, mely a megírást követő második évben, 1938-ban műsorára tűzte a *Villámfénynél* című darabot. Ezt a *VII. Gergely, a Papucshős, a Cseresnyés* ösbemutatója követte. Majd hosszú csend. A politikai meghurcolások és a vásárhelyi száműzetés feltöltődési-alkotó időszaka után 1956. október 20-án hosszú huzavona eredményeként került színpadra a Gallel-dráma. Tíz előadást élt meg csupán, aztán levették a műsorról.

A hatvanas évek színpada azonban Németh Lászlóé. A nagy sorozat 1961-ben a Katona József Színház *A két Bolyai*-bemutatójával indul (Bolyai Farkas szerepében Básti Lajos, János fiáéban pedig Kálmán György), s ezt követően még újabb öt Németh László-mű ösbemutatója következik. Adám Ottó a Madách Színházban az indításhoz hasonló nagy Németh-ciklust tart. A *Széchenyi, Az áruló, a Mathiász panzió, a Papucshős* mellett 1971-ben Kiss Manyi címszereplésével először kerül színpadra az író első vállalt drámája - mint ahogy azt a *Szerettem az igazságot* előszavában írta -, a *Bodnárné*. Ehhez hasonló a veszprémi Petőfi Színház többéves Németh Lászlós-orozata, mely 1964-ben a *Nagy család* első részének bemutatásával indul. És jubiláló, tizedik darabjaként 1981-ben Horvai István viszi színre a *Harc a jólét ellen* című szatírát. Németh László művei tehát rövidebb-hosszabb megszakításokkal, de mindig jelen vannak a színpadjainkon.

[...]

[...] Németh László drámái javarészt gondolati drámák, melyeket a papírszínházból fel kell emelni, hihetővé, elfogadhatóvá, zárt logikai rendbe illeszkedővé kell tenni, különös érzelmi reakcióinak életeret kell biztosítani. Ehhez pedig jó, sőt kiemelkedően jó színészi teljesítményekre van szükség. Mint amilyen például Győrben (A *Bodnárné* előadása a győri Kisfaludy Színházban) Berek Katié. A színésznő a Németh László-regényekből ismert keménységűvé formálja anyaalakját. Egyetlen hangos szó nélkül teremt olyan matriarchát, aki egész családja felett uralkodik, s akinek mindenki előtt tekintélye van. Babusgató anyai szeretettel veszi körül a kisebbik fiát, s közben szinte észrevétlenül taszítja el magától a másikat. Egyetlen fültépő sikolya jelzi azt a fájdalmat, mely Péter elvesztését kíséri, és azt a tudatába hasító felismerést, hogy most már az egyetlenért kell harcolnia. A színésznő ezt a harcot az anyafarkasok elszántságával vívja meg. Elnyom magában minden természetes emberi reakciót, hogy minden erejét és gondolatát János megmentésének szentelhesse. Megrebben minden árulkodó jelre, félelme egészen az örület határáig sodorja, hogy aztán pillanatok alatt összeszedje magát, és újra határozottan hajtogassa hazugságait. De szeretete kései, szavait pedig éppen a fia leplezi le. Az anyai szeretetből kitalált János, akit Lamanda László Bodnárnéhoz hasonlatos keménységgel formál meg. Legalábbis külső tartása ugyanolyan szikár, kemény, mint az anyjéé. Csak a lelkét faragták finomabb anyagból. A színész hosszú csendjeivel, állandó figyelőállásba helyezkedésével, gyors visszaszúrásra felkészített szavaival pontosan megragadja azt a szeretet után áhító, de folyton-folyvást kielégítetlenül hagyott állapotot, mely egy indulattal teli pillanatban a végzetes baltacsapáshoz vezet. S ez a baltacsapás belülről is kérgessé teszi. Kettejük lelki tusáját jól egészíti ki Patassy Tibor higgadt, csendes, alig megszólaló apaalakítása. Igazság után kutató, mélyen emberséges, de minduntalan lehurrogott szavaival azt érzékelteti, hogy a Bodnár-házban ő legalább annyira elnyomott, mint János fia. [...]

Színház, 1987. május

Csontos Sándor: A drámaíró Sarkadi
Beszélgetés Mészöly Dezsővel
(Részlet)

[...]

- *Kiírtam, milyen darabokat játszott a Madách Színház 1951-től, s a lista önmagáért beszél. Az 1951/1952-es szezonban az első premier az Égő híd volt, Romasov műve. Eztán került színre Osztrovszkij Farkasok és bárányok című drámája.*

-Erre nagyon jól emlékszem, van ebben egy öregasszonyszerep, amit Dajka Margit játszott, illetve Lázár Mária. Ezenkívül volt egy kitűnő epizódalakítása Darvas Ivánnak.

- *Folytatom a felsorolást, hogy lássuk, milyen környezete volt az Út a tanyákról. Howard Fast Harminc ezüstpénze előzte meg még Sarkadi drámáját.*

- Pártos Géza rendezte Darvas Ivánnal együtt, Bárdy György és Tolnay Klári játszotta a két főszerepet.

- Az Út a tanyákról után következett egy Szurov-darab: Hajnal Moszkva felett. Ez gyöngé dráma volt, kevésszer ment, ebben kapott viszont először jelentős szerepet mint főiskolás Berek Kati.

[...]

Színház, 1987. december

P. Müller Péter: Tizenhatodik szín - a zenekari árokban Az ember tragédiája Győrött

Miután Ádám I. a *Tragédia* tizenötödik színében - kiábrándulván a végigálmódott történelemből - le akarja vetni magát a zenekari árokba, az Úr biztatására, Lucifer gúnyos mosolya és Éva I. kíséretében, lesétál az odavezető lépcsősoron.

Ez, a színpad teljes szélességében végighúzódo lépcsősor már a nyitójelenetben is jelentős szerepet játszik: ezen áll - két sorban, a közönségnek háttal - az angyalok kara. Az összkar helyett itt egy szólista adja elő az Urat dicsőítő köszöntőt. Balra, a lépcsősor tetején áll a fiúangyal, és mint arra érdemes kispajtás, aki a kongresszust elnökségben ülő bácsikat vagy az Erzsébet-napozó néniket szokta köszönteni, spontán elszavalja az alkalomhoz illő verset. A hálaadó rituáléban az elnökség tagjai következnek: a középutt vörösben trónoló Úrtól jobbra és balra Gábor, Mihály és Ráfael. Amikor a szárnytámlájú székekről sorra fölálló vezetőségben Luciferre kerül a sor, ő úgy viselkedik, mint aki nem ismeri a konszolidált közmegegyezést: elrontja az ünnepi hangulatot. Ennek a hangulatrontásnak nem oka és nem is magyarázata, hogy Lucifer ez alkalommal: nő. A szereposztási ötletnek, mely a tagadás szellemének szerepét színésznőre, itt Berek Katalinra osztja, a győri előadásban semmiféle koncepcionális hozzáéka, következménye nincsen. A megoldás egyébként nem zavaró, és a színészi alakítás hitelesíti a megvalósítást - mint szerepet. Az előadás egészében ugyanakkor nem kap értelmet az alak nemének kérdése - csupán magyarázatot kap a rendezői és művészi nyilatkozatokban.

A feminizált Lucifer ötletéhez egy másik - szintén indokolatlan és legfeljebb megmagyarázott - tényező társul: Ádám és Éva szerepének megkettőzése. De nem abban az értelemben, ahogyan Ruszt József zalaegerszegi rendezésében Ádám „megsokasodott”, hanem egy mechanikus megoldás formájában. Ádám I. és Éva I. a fiatalok, Ádám II. és Éva II. az öregek. A konstantinápolyi szín végén (melynek Győrött bizánci szín a neve) a fiatal párt, Lamanda Lászlót és Nyakó Júliát fölváltja Patassy Tibor és Baranyai Ibolya. Lehet, hogy a rendezőnek azért jutott eszébe megkettőzni a szerepet, mert Madách instrukciója szerint Ádám a londoni színben „mint élemedett férfiú”, az úrbeli színben „mint öreg”, az eszkimószínben pedig „mint egészen megtört aggastyán” jelenik meg - Ádám öregedését azonban folyamatként kellene megjeleníteni, nem pedig váratlan fordulatként, egyik színről a másikra. Ádám öregedésének a mechanikus kifejezésén túl súlyosabb következménye van annak a beavatkozásnak, hogy Éva szerepe is megkettőződik. A *Tragédia* Évája ugyanis időtlen alak, semmi esetre sem öregszik, csak színenként más és más konkrét személy alakjában jelenik meg. A győri előadásban a prágai színtől Baranyai Ibolya játssza a középkorú Évát. De már a következő, párizsi színben mindkét Éva jelen van. A londoni színben pedig meglehetősen bizarr látvány, hogy amikor a fiatal kisasszonyról szól a szöveg, a színpadon a középkorú Éva szerepel.

E „koncepcionálisnak” tetsző szereposztási változtatások közé tartozik az Úr szerepének kiterjesztése. A teremtő nemcsak a keretszínekben jelenik meg (mint Madáchnál), hanem két további képben: Rómában Péter apostolként (vagy helyett), az úrbéli színben pedig a Föld szelleme helyett. Ez a leginkább indokolható és logikusan összefüggő szerepösszevonás, mely az előadásnak a keretszínekben megjelenő profanizált jellegéhez is kapcsolódik.

A dramaturgiai beavatkozások zöme a szöveget érintő közvetlen változtatás. A legszembetűnőbb azonban egy nagyobb léptékű módosítás: az úrbeli és a falanszterbeli szín sorrendjének a felcserélése. Megmagyarázni ezt a lépést is lehet, megindokolni azonban aligha. A szöveg logikája ugyanis az eredeti sorrendben hitelesíti - többek között éppen Ádám öregedésével is összefüggésben. A szövegváltoztatások magyarázata természetesen a mű gondolatiságához való ragaszkodás. Ahogy a műsorfüzetben nyilatkozta Z. Szabó László: „úgy nyúltunk hozzá a *Tragédiához*, hogy annak madáchi szellemisége tisztán és torzítatlanul

megmaradjon. Sajátos apológia, hogy amikor valaki beleavatkozik egy szövegbe, akkor a betűje helyett a szelleméhez vél ragaszkodni. A győri előadás dramaturgiájának „közreműködése” nyomán olyan szellemes megoldásokkal találkozhatunk, hogy ami Madáchnál szellemember, az nála szellemi ember, ami az eredetiben költői kép, az az előadásban képzavar. Mindennek persze annyi köze van a mű eredeti szelleméhez, mint a szereposztási *trouville*-oknak. Hiszen ha már színésznővel játszatják Lucifert, és a nyilatkozók teológiai fejtegetésekbe bocsátkoznak az angyalok nemnélküliségére vonatkozóan, akkor legalább a szöveg azon részeit tennék az előadásban zárójelbe, amelyekben Lucifer egyértelműen *férfi*. Mint a római színben, ahol a szerelmeskedő párok láttán *Lucifer mint Milo* így szól: „S mi, Hippia, / Követjük-ó szintén példájukat?”, s akinek férfiasága a jelenet további részében szóba kerül. Ha valaki a *Tragédia* szövegében nyúlkal, az ezt legalább az előadással összefüggésben tegye.

A zenekari árok, mint az egész produkciót megalapozó és színvonalát pontosan kifejező helyszín, meghatározó szerepet játszik az előadásban. Pontos utalásmezejét azonban nem sikerült megfejtenem. Mert ha az angyalok a zenekari árokból jönnek fel az első szín előtt (s arra is távoznak), akkor a fiatalabbik emberpár vajon hova távozik e lépcsőkön az előadás végén? A mennyekbe, a földre vagy a pokolba? Egyiptomban az egyetlen trónszékkal bedíszlevezett színpadra innen rohan föl artikulálatlan üvöltéssel a rabszolga, meztelen hátára festett piros csíkokkal, és azonnal kimúlik. (Madáchnál még volt egy jelenete, de itt a szerepet alakító Kun Károlynak ezzel az ordítással kell a szövegtelenített figurát a maga teljességében kifejeznie.) Az athéni színben a lépcsősor vélhetőleg az (al)templomba vezet, mert ide húzódik az üres színpadon Éva (mint Lucia) és kisfia (Kimón) az ellenséges tömeg elől. A prágai színben a zenekari árok rejti a titkos találkahelyet, a lugast, ahova Éva az egyik udvaronccal randevút beszél meg. A londoni színben pedig ide sétálnak le egyenként az epizodisták - kezükben egy-egy égő gyertyával, amit kétsoros szövegüket elmondván elfújnak, és leballagnak a mélybe. Madáchnál itt haláltáncról és sírgödörbe ugrásról van szó, de ez bizonyára részletkérdés, és a *Tragédia* szelleme jobban érvényesül, ha kedélyes álldogálás és lépdelés pótolja a forgatagot és a látomást. Ebből a néhány példából is látható, hogy a zenekari árok a győri előadásban akkora szerepet játszik, ami felér egy önálló színnel, az egész darabot megalapozó és övező szcénával: a nulladikkal vagy a tizenhatodikkal.

Tovább csemegézve immár a részletekben nézzük meg egy-két példaértékű jelenet színpadi megvalósításának néhány elemét - a teljesség igénye nélkül. Véges memóriám ugyanis megfosztja az olvasót attól, hogy minden delikát részletet felidézzek. A győri színpad tágas terébe Gombár Judit díszlet- (és jelmez-) tervező egy ellipszis alakú dobogót helyezett. A kamara- és a tömegjelenetekben egyaránt ezen a dobogón folyik a játék - csak a legritkább esetben történik valami a színpad tágabb terében. Az egyiptomi színben négy szereplő jelenik meg összesen, a rabszolgák és a felügyelők tömegéről egyszerűbb, ha csak beszélnek. Így nem kell nekik átöltözni az athéni színhez, ahol egyetlen lepelből dugják ki valamennyien mint athéni polgárok és rongyos nép a fejüket. Akik Madáchnál egymással ellentétes nézeteket valló és egymástól térben is elkülönülő csoportokat alkotnak, azokat az előadás együvé tartozónak ábrázolja. Ebben a közös lebernyegben mozognak - minő stilizáció! - jobbra-balra a csoportos szereplők, és így vitatkoznak egymással. E közös rongyba burkolózás okát a néző hamar észreveszi, mert a toprongy alól kivillannak a római szín előkelő jelmezei. Amikor megjön Ádám (Miltiadész) s - a szöveg szerint - vele a fegyveresei, akkor az egyik belső takarófüggöny mögül, jobbról behozzák a fegyvereseket jelző kelléket: négy-öt egymás mellé rögzített ember nagyságú pajzsot és rajta a sisakot. Ezek szembenéznek a közönséggel. Amikor Ádám rövidesen így szól: „Ím elbocsátlak, bajnok társaim, / Kérdemlétek a háztűz nyugalomát”, akkor a bal szélső pajzs mögött álló kellékes megemeli a pajzsot, és - takarásban levő - társával kitolják a velünk szembenező masékat a színpadról. Épületes látvány, ahogy a kelléket felemelik. Következik Róma: jókedv, móka, kacagás. Néhányan

lézengenek a színpadi dobogón. A dőzsölésnek, kéjelgésnek olyan aszkézisét láthatjuk itt, hogy teljesen oktalannak tűnik Péter apostol (illetve itt az Úr) kifakadása. A tánc s az ének még egy Ki mit tud kerületi selejtezőjére való bejutáshoz is kevés volna, itt azonban ez a mérce.

Néhány szint átugorva, nézzük Londont! Itt mutatkozik meg legjobban az előadás tömegjeleneteinek, a statisztéria mozgatójának a kidolgozatlansága. Amit filmszerűen, színpadi kavalkádként, polifon cselekvéssorként lehetne ábrázolni, az itt oratorikus mozgékonyással jelenik meg. Mintha egy szavalókör adná elő a polgári világról alkotott madáchi víziót. A színtér egyetlen díszleteleme egy fekete talapzaton álló ikon, balra, a színpad előterében. A jelenet egész időtartama alatt semmilyen szerepe nincsen, csak amikor a szerzői instrukció a Tower fülkéjében álló szentkép átváltozásáról beszél, akkor lép működésbe a színpadi pirotechnika, és az ikon - villanás, robbanás és füst kíséretében - megfordul: most kígyót látunk a keretben. Az úrban Ádám és az Úr (mint már írtam, itt ő a Föld szelleme) - Lucifer társaságában - a kilenc bolygó előtt lengőhintázik, a (diák)közönség nem kis derűtségére. A falanszter múzeuma teljesen eredeti módon jelenik meg a győri előadásban. Az ezüstszerű kulisszák és a szétszórt műanyag fóliák által határolt térben egy a színpad közepén látható „kapuszerű” nyílás fölött található a múzeum tárgyai. Ráragasztva egy ezüstlapra, sorra, a szövegben említett tárgyak: egy rózsaszál, egy könyv, egy ágyúcső, egy kard, a Mona Lisa. Amikor a tudós Ádámot és Lucifert végigkalauzolja a múzeumon, az állapotpreparátumokkal nincsen baj. Amikor a tárgyakra kerül a sor, melyek a szövegszituáció szerint kéznél, testközvetben vannak, akkor a nézők láthatják a belógatott demonstrációt, a szereplők azonban nem tudnak velük kapcsolatba kerülni - ahhoz létra kellene. Vagy az a kabin, ami a zsinórpaddláról a falanszter számozott lakóit lehozza a játéktérre.

Ezek után az Illés István által jegyzett előadás rendezéséről külön nem szükséges szólnunk. Ami a színészi alakításokat illeti, Berek Katalin Lucifer szerepében megteszi azt, amit profi színésznőként e figura megformálásában megtehet. Eszköztárát azonban az előadás közvetlenül is korlátozza, amikor olyan köntösben kénytelen játszani, amely alól a kezét nem tudja elővenni, s így gesztusokkal nem operálhat. Az arcára felvitt fehérmaszk pedig a mimikus eszközök lehetőségeit csökkenti. Az ily módon elsősorban a szövegmondásra korlátozott és csak bizonyos térbeli mozgásokkal és testtartással kifejezhető alakítás még így is az előadás legjobbjá, a leginkább felelősséggel és következetességgel végiggondolt és megvalósított szerepformálás. Nyakó Júlia a fiatal Éva alakjában szereposztásbeli tévedés. Alkatas és orgánuma teljesen idegen Madách Évájától. A szerepben használt eszköztára lényegében kimerül egy emelt, kérlelő intonációjú hanghordozásban, mely sem az alak naivitásának, sem sokszínű gazdagságának felmutatásához nem elegendő. Baranyai Ibolya - az érettebb Évaként - beleolvad az előadásba, jelenléte sem jó, sem rossz értelemben nem kelt figyelmet. Lamanda László, az ifjú Ádám, rajongó és csodálkozó statisztá Lucifer mellett. A színpadon mindig csak akkor játszik, amikor szövege van. Patassy Tibor, az idősb Ádám, megfontolt és rezignált. Ő az egyetlen, aki a néző számára is átélhető jellemet formál meg. Noha a közeg alakításának erejét elveszi, a szerep arculatából valami mégis megmarad. Az Úr szerepében Áts Gyula bölcs és higgadt, olyan fontolva haladó, aki a küzdést határozottan, a bizakodást már kételkedve tanácsolja Ádámnak.

Az 1988. január 29-én Győrött bemutatott *Az ember tragédiája*-előadás szomorú jele annak, hogy mi történhet egy drámai költeménnyel a színpadon. Annak is kiábrándító tanúságtétele ez a produkció, hogy - noha a rendező a műsorfüzetben hivatkozik ezekre az interpretációkra - az 1980-as szolnoki (Paál István), az 1983-as zalaegerszegi (Ruszt József) és az 1984-es miskolci (Csizsár Imre) rendezések után még mindig készülnek ilyen *Tragédia*-bemutatók. S ebben a helyzetben még az sem vigasz, hogy - az itt említett három előadással szemben, amelyeket nemcsak a színháztörténet, hanem a néző is megőriz emlékezetében - ez

a győri produkció eltűnik a színháztörténet és a nézői emlékezet süllyesztőjében. Illetve, hogy az előadásnak megfelelően fogalmazzunk: eltűnik a zenekari árokban.

Madách Imre: *Az ember tragédiája* (győri Kisfaludy Színház) Dramaturg: Z. Szabó László. Díszlet- és jelmeztervező: Gombár Judit. Zene: Váradi László. Rendező: Illés István. Szereplők: Áts Gyula, Berek Katalin, Lamanda László, Patassy Tibor, Nyakó Júlia, Baranyai Ibolya, Maszlay István, Simon Géza, Paláncz Ferenc, Kuna Károly, Práts Sándor, Horváth Gergő, Török András, Rékai Nándor, Ballai István, Tunyogi István, Buday István, Szűcs István, Zakar Ági, Bács Kati, Jáky György, Kocsis Mária, Guttin András, Gardi Tamás, Bicskei Kiss László, Csehi Katalin, Török Katalin, Ajtay Julianna, Brancsik Vilmos, Némedi Árpád, Károly Szabolcs, Bende Ildikó, Hosztafi József, Koppány Zoltán.

Színház, 1988. május

P. Müller Péter: A pszeudo-lét valósága
Nádas Péter Takarításának két előadása
(Részlet)

Nádas Péter *Takarítás* című drámáját 1977-ben írta. A következő évben jelent meg először nyomtatásban, a *Fiatalok rivaldája* című drámaantológiában. A darabról az első részletezőbb elemzések azonban nem ekkor, hanem az 1980 novemberében megtartott győri ősbemutató után jelentek meg. A kritikák újabb hulláma Nádas 1982-es *Szintér* című drámakötetéhez kapcsolódott. Legutóbb az egi Gárdonyi Géza Színházban 1987 októberében megtartott premier irányította a figyelmet a műre. Az idei Budapesti Tavasz Fesztiválon ez a produkció is szerepelt (a III. Országos Kamaraszínházi Találkozó keretében), s ugyanezen a rendezvényen mutatta be a római Teatro Trianon is a *Takarítást*. (Az egiiek az Almássy téri szabadidőközpontban, a rómaiak a Radnóti Színpadon játszottak.)

[...]

Az egi Gárdonyi Géza Színház 1987 októberében stúdió-előadásként mutatta be a darabot, Elek Judit rendezésében. Ez a produkció idén márciusban szerepelt a Budapesti Tavasz Fesztiválon. A vendéjáték az utolsó pillanatban a Radnóti Színpadról az Almássy térre került át. Ez a helyszínváltatás a szintér szempontjából bizonyára hasznos volt, a nézőtér szempontjából azonban nem bizonyult szerencsés megoldásnak. A dobogókból feltornyozott emelvényre ültetett közönség (mely alig-alig fért be a terembe) nem minden nézőtéri helyről *láthatta az* előadást, különösen ami a padló síkján játszódó jeleneteket illeti. Ez azonban nem a produkció, hanem a szervezés hibája.

Mivel a Nádas-darab életkordráma, az első rendezői feladat (és szabadság) a megfelelő szereposztás kialakítása. Az előadásban a darab által rögzített életkorú és alkatú személyeknek kell(ene) megjelenniük. A szereplők viszonylatában a generációs elrendezettség mellett igen lényeges az a párhuzamosság is, hogy Zsuzsának a harminc évvel ezelőtti Klárát, Jóskának pedig az életnagyságú fényképen látható Andrást kellene formáznia. Az egi előadásban ezek a mozzanatok nem kapnak szerepet. Ahogy a színészek láthatóan nem olyan korúak, mint a szerepeik, úgy nem is törekszenek a drámában rögzített életkorok eljátszására, megjelenítésére. Berek Kati és Román Judit fiatalabbak a szerepüknél, kettejük alkata különböző. A férfiaknál az életkori megfelelés és azonosság hihető, alkatuk azonban ugyancsak eltér egymástól. Mindez azonban még csak feltétel, és nem maga az előadás.

Menczel Róbert díszlete a szerzői elképzelést követi. A játék kezdetén a színpadnyílást fehér muszlinfüggöny takarja. Amikor a játék elkezdődik, Jóska behoz egy mennyezetig érő létrát, és leveszi a karnisról a függönyt, miközben Zsuzsa a létrát támasztja, és elveszi a fiútól a habos drapériát. A fehér szoba öbölszerű terében balra rézsút egy hármás ablak, alatta radiátor. Szemközt, középen a harmonikaszerűen nyitható szárnyas üvegajtó, mögötte a kipakolt bútorok. Jobbra, a túloldali ablakkal egyező pozícióban András egész alakos, barnított fotója. A parketta fényes, a falak koszosak. Jól láthatók a leakasztott (és a takarítás végén visszakerülő) képek helye körül a koszcsíkok. Az ablak mögött dús lombozat látható, éles fényben, a szárnyas ajtó mögötti ablak leengedett rolóján sárgás fény szűrődik át.

Szakács Györgyi jelmezei a hétköznapiakból ismert ruhadarabok. Jóskán fakó trikó, térd fölött levágott szárú farmernadrág (nadrágtartóval megfogva) és tépőzárás sportcipő. Zsuzsán rövid otthonka, piros alapon fehér pöttyökkel, lábán barna dorkó (mezítláb van.) Haja befőttesgumival lófarkba fogva. Klárán fekete köntös, melynek hátát aranypáva díszíti, fején sötétbarna konty-paróka, lábán teletalpas, puha papucs.

Ebben az előadásban sokat füttyülnek: Jóska és a madarak. A fiú már első megjelenésekor is füttyszóval lép be, a „Lent, hol a tölgyek őrzik a völgyet...” kezdetű

mozgalmi dalt intonálja. Később, amikor Klára a politikai múltjáról beszél, Jóska a „Rontása tört ránk a dúló viharok...” kezdetű dalt füttyüli. Az üvegpucolásakor a szerző által előírt füttyimprovizáció is elhangzik - míg Zsuzsa egy rögtönzött dallamot dúdol. A madárdal is többször felcsendül az előadásban, mintegy behallatszik a kertből (így a játék kezdetén, a „Készen vagyunk” mondat után, majd a „szünetben” is.) Az előadásban ez a zenei réteg többféle szerepet is betölt. Hangulatteremtő funkciója mellett azzal a hatással is jár, hogy a látható tér két irányban is kitágul. Egyrészt érzékelhető lesz, hogy a színtér egy tágabb akusztikai tér része: a takarításnak természeti közege van. Másrészt felsejlik a múlt tágabb tere, mint amely felől ez a világ meghatározott. A zeneiség ilyenén figyelembevételével az előadás hangzó rétegében összekapcsolódik a színpadi mozgások zenei szervezettségével. Noha nem feltűnően, de érzékelhetően, a takarítás helyzetei és mozdulatai koreografikusan kidolgozottak. Ez a koreográfia (Csetneki Gáboré) kiemeli a testek közötti viszonyok erotikáját. Ez az erotika azonban nemcsak az emberi viszonylatokban, hanem a tárgyhasználatban is jelen van, ami a figurák autoerotikus vonásait fejezi ki. Már a nyitójelenetben is így szorítja a combja közé Zsuzsa a hosszú nyelvű partvist.

Elek Judit rendezésében az apró mozzanatoknak is döntő jelentősége van. Így a kellékek megválasztásában annak, hogy a három szereplő háromféle vödört használ a padlómosáshoz: Klára alumíniumot, Zsuzsa barna műanyagot, Jóska fehér zománcosat. Ilyen apró, de jelentőségteljes mozzanat például a lábbelik levetése és felhúzása, mely a szereplő szituációbeli pozíciójával függ össze. Klára a „viselkedése kifinomult” mondat után lép ki a papucsából, majd amikor egy későbbi jelenetben pofont kap Jóskától, akkor lép bele vissza. Vagy Zsuzsa, aki a frissen felmosott padlót borító újságlapokra meztláb lép (írói utasítás), akkor húzza újra a lábára a dorkót, amikor Jóska kikapcsolja a magnót. Ugyancsak ilyen jelentőségteljes apróság Zsuzsa hajának kibontása-leengedése (ami szintén erotikus tartalmú gesztus is egyben). Először akkor engedi le a haját, amikor azt mondja: „Én mindenütt jól tudom érezni magam”, s akkor húzza bele újra a befőttesgumit, amikor - az előbb említett jelenetben - Jóska a magnót kikapcsolja. Az előadás végén Zsuzsa még egyszer kibontja a haját (Klára ekkor már kopasz!), végigdől a kanapén (a szövegben fotelba ül), és ebben az erotikus-kitárulkozó pózban fogadja magába Jóska (illetve eredetileg András) pisztolygolyóját.

A részmozzanatok további sorolása helyett összegzésül azt állapíthatjuk meg, hogy a szereposztás keretein belül a rendezés a lehető legárnyaltabb és pontosabb világalkotásra törekszik. Ez a törekvés sikerrel jár a jelenetek koreográfiájának megszervezésében, a színpadi mozgások és viszonylatok kialakításában, de nem valósul meg a színészi alakítások közegében. Nem történik meg a színészi „lemeztelenedés”, a szereplők egyike sem hatol le egészen az emóciók mélyére, és még inkább adósak maradnak a figurák politikai összefüggéseinek ábrázolásával. Az előadásban (a rendezés által több helyütt kifejezetten fölerősített megoldások ellenére is) a dráma privatizálódik, és a mű történelmi-társadalmi utalásköre a szükségesnél halványabban sejlík föl.

[...]

Nádas Péter: Takarítás (*egri Gárdonyi Géza Színház*) Díszlet: Menczel Róbert m. v. Jelmez: Szakács Györgyi m. v. Asszisztens: Csetneki Gábor. Rendező: Elek Judit m. v. Szereplők: Berek Kati m. v., Román Judit, Epres Attila, Herédi Győző.

[...]

Színház, 1988. július

Csizner Ildikó: A kényszer állomásai
Dürrenmatt-bemutató Debrecenben
(Részlet)

Egy darabról, mely harminckét szereplőt nevez meg, felelőtlenség azt állítani, hogy egyetlen színészre épül. Mégis - ha csak az 1956-os zürichi ősbemutatót követő magyarországi előadásokon tekintünk végig - azt láthatjuk, hogy *Az öreg hölgy látogatását* színházaink akkor tűzték műsorukra, ha rendelkeztek egy olyan színésznővel, akit „pofon csapott” Claire Zachanassian szerepe. Így volt ez már a Magyar Néphadsereg Színháza 1959-es, Kazán István rendezte előadásában is, ahol a milliomosnő szerepét Sulyok Mária alakította. Az első debreceni öreghölgy Lontay Margit volt 1967-ben, s ugyanebben az évben Kaposváron Laczina László rendezésében Demeter Hedvig játszotta el a szerepet. Tizenegy éves pauza után ismét két színház tűzte műsorára egymás után a darabot. A miskolciak és az egriek közös produkciójában Máthé Éva, míg a Paál István rendezte szolnokiban Temessy Hédi volt Claire. 1985 végén a győri Kisfaludy Színházban Emőd György rendezésében, Berek Kati címszereplésével került színre a mű, néhány hónappal később pedig Gothár Péter a Vígszínházban Ruttkai Évára bízta az öreg hölgy megformálását. Bizonyára a Csokonai Színház is azért vette elő Dürrenmatt drámáját, mert van egy olyan színésznője, aki külsejével képes felidézni a hajdanvolt szépséget, ugyanakkor van benne annyi keménység és tartás, hogy Claire Zachanassian ördögi ajánlatát hitelesítse.

Mert van ebben valami bizarrság: egy ember vagyona folytán olyan hatalommal rendelkezik, hogy elszegényíthet egy várost csak azért, hogy később megvásárolhassa. S az alku tárgya sem mindennapi: egykori szerelmesének, Alfred Illnek az élete. Dürrenmattnál voltaképpen a múlt ismétli önmagát. Negyvenöt évvel ezelőtt Ill azért hagyta el Claire-t, hogy beházasodjék Blumhardék vegyeskereskedésébe, most a milliomosnő házasodik, immáron hetedik-kilencedik férjeit fogyasztja. Ill egykor egy üveg pálinkával megvesztegetett két tanút, akik a bíróságon Claire ellen vallottak, most Claire vásárolja meg az egész igazságszolgáltatást. Hajdan közvetve Ill okozta közös gyermekük halálát, most Claire végez közvetve Ill-lel. Akkor Claire-t bélyegezte meg a város, most Ill-re kerül Güllen bélyege. Bűn bűnre, pénz pénzre felel tehát a drámában; Claire minden cselekedetének megtalálható a múltban gyökerező oka, csak épp minden hatványozottan adatik vissza. Mégsem fogható fel egyszerű bosszúdrámaként *Az öreg hölgy...*, hiszen a „tündérboszorka” távozása óta több mint negyven év telt el, s ennyi idő alatt a legádázabb gyűlöletnek is csitulnia kellene. Ezért hát a színpadra állítónak Claire elhatározását a múlt mellett a jelennel is motiválnia kell. Emőd győri rendezésében a milliomosnő ellágyuló pillanataiban határozottan tetten érhető volt, hogy még mindig életének első férfiát szereti. Ennek az örök és szent érzésnek a benyomását erősítette a rendező azzal a *Romeó és Júlia* erkélyjelenetét idéző részlettel, mely csak a német nyelvű kiadásokban lelhető fel, és amelyet a Dürrenmatt rendezte 1959-es berni előadásban el is játszottak.

[...]

Színház, 1989. január

Csizner Ildikó: Kontyban Két este Berek Katiival

Jó, ha egy színész mindent játszik. Berek Kati hosszú évekig veretes drámák amazonszerepeit alakította. Egy-egy komédia szereposztásakor a neve - ki tudja, miért - fel sem merült. Aztán fordult a színház. Ma már kevesebb a műsorra tűzött klasszikus darab, jó, ha egy-egy befér a könnyedebb, sekélyesebb, zenésebb darabok közé. S ez a váltás a színésznőre vetítve kialakította az optimális arányt. A *Bodnárné* hajlíthatatlan parasztasszonya és a *Kaviár és lencse* néni; *Az ember tragédiája* Luciferje és a *Kakukk Marci* káráló cigányasszonya. Egy fajsúlyos drámai főszerep és egy könnyedebb karakter. Egy mélyre ásós, „belehalós” feladat és egy olyan, amelyben a színésznő komédiázó kedvét teheti próbára. Így kerültek párba az elmúlt két évadban Berek Kati szerepei a győri Kisfaludy Színházban. Idén O' Neillből és Hunyady Sándorból állt össze a szerzőpáros. A *Hosszú út az éjszakába* című műre hajdanán azt mondták, hogy ízig-vérig Amerika, míg Hunyady Sándor a *Három sárkányban* a magyar valóságból merít. A két győri előadást egymás mellé helyezve, úgy tűnik, megfordult a világ. 1912 közelebb került, mint 1935, a nyírborzatői falusi kúria messzebb sodródott, mint az észak-amerikai farm. Illés István rendezésében érzékenyen tapintott rá azokra a neuralgikus pontokra, melyeken keresztül megteremthető a kapcsolat a mai Magyarország és a tegnapelőtti Amerika között. Bor József viszont érezhetően a tegnapi Magyarország kiszínezett képének felidézésére törekedett. Egy kis úri muri, sok zene és még ennél is több könnyedség. Hiába esik oly sokszor szó a darabban a pénzzavarról, a szegénységről, a kuporgatásról, mégis megmarad a távolság. De mindkét előadásban feltűnik egy kontyos nő. Jól szituált ötvenes az egyik. Marynek hívják. Tisztes háztartásbeli, aki kábítószerrel feledi a múltját. Kedves sárkány a másik, hatvanéves aggszűz, Juli a neve. Berek Kati kelti életre mindkettőt.

Hosszú út az éjszakába

Árulkodó az előadás záróképe. Mint egy fotón, úgy merevülnek ki az arcok. Három férfi vesz körül egy karosszékben ülő, tébolyult tekintetű asszonyt. Kezüket a nő vállán pihentetik, tekintetük a távolba mered. Hiába vannak egymás mellett, nincs köztük kapcsolat. O'Neill Tyrone családja beteg. James Tyrone, a családfő a letűnt színpadi sztár pózában tetszeleg, miközben a betevő falatért küszködve ostoba ügyleteket köt, és kínos spórolásával betegíti a körülötte élőket. Áts Gyula az alak nyers vonásait, ír temperamentumát már az első előadásokra hozza, de Tyrone kisstílűségbe bújtatott megkeseredettségével, valamint annak a személyiségbomlasztó dilemmájának a kivetítésével, amelyet felesége iránti szeretete, illetve tehetetlen megvetése okoz, csak később készül el. S ettől kezdve van küzdelmének igazi tétje s épp ezért ereje a családon belül. Halmágyi Sándor Jamie-je egyszerre kópés és mérhetetlenül keserű. A színész úgy játssza el a fiú alkoholizmusát, hogy annak nem látványos külső jegyeit villantja fel, hanem a belső leépülésnek ad hitelt. Fekete humorral, kívülről szemléli családja vergődését és önmagát, de közben megéreztetni azt is, hogy a változtatáshoz ő maga milyen kevés. Lamanda László pályájának egyik legőszintébb, legmélyebbről fakadó alakítását nyújtva formálja meg a kisebbik fiút, Edmundot. Egy pontig hősiesen viseli tuberkulózisát, s játssza a család mintagyerekét, hogy aztán annál nagyobb erővel szakadjon fel belőle a vád. Emellett a meghatóan szép színpadi pillanatokban tárja fel az anyjához való ragaszkodásának okait is.

Illés Mary Tyrone köré komponálja meg a színpadi helyzeteket. Az ő reakciói indítanak meg egy-egy kifakadást, bontanak meg egy már-már kialakuló, meghittebb kapcsolatot, robbantanak ki indulatokat, vagy teszik nyilvánvalóvá a család kiúttalanságát. De Mary

múltjából eredeztethető fiainak és férjének jelene is. Ugyanúgy meghatározója „betegségük” kialakulásának, mint jelenlegi állapotuknak.

Berek Kati úgy játssza el a meghatározóvá emelkedett szerepet, hogy nemcsak a családban elfoglalt helyét, a férfiakhoz való kapcsolatát teszi teljessé, hanem közben megvívja saját belső harcát is. S ebben a küzdelemben alulmarad. A színésznő az első lépést azzal teszi meg Mary felé, hogy énidegen külsőt ölt magára. A kontyba összefogott hajkorona, a műszempillával kikerekített szem, a festett arc segítségével az asszonyhoz gyengíti magát. E külső változás azért is lényeges, mert a színésznő a megjelenéséből is építkezhet, és Mary zavarának leplezéséhez is – O’Neill elgondolásához híven - jó fogódzót kap. Ha hosszabban időzik rajta fiai vagy férje tekintete, izgatottan igazgatja a haját, és monomániásan érdeklődik frizurájáról. De a színésznő kidolgoz még néhány további mozzanatot, melynek segítségével elültetheti a „valami baj van” érzetét. Felgyorsított, kapkodó mozdulatokkal rendezkedik a szobában, kényszeredett mosolyt erőltet az arcára, amikor valaki belép, erőltetetten nevet Edmund feszültséget oldó történetén, majd hirtelen váltással ujjait tördeli, és szeretetével szinte agyonnyomja a családot.

Berek Kati mozdulataiból, szavaiból az érződik: az asszony valamit nagyon el akar kendőzni, s ettől válik minden indulata, érzelemmegnyilvánulása hamissá, túlzottá. Ha egyedül marad, magára erőltetett rendezettsége szinte teljesen szétesik, nyughatatlanul járkál a szobában, tekintetéből félelem olvasható ki.

Erre az alapállapotra építi fel a színésznő a gyógyszerelés következő stádiumát. Retteg az egyedülléttől, ugyanakkor fellélegzik, ha nem kell tovább a család előtt szerepet játszania.

De Berek Kati a kábítószeréhség erősödése mellett eljátssza a családról való leszakadás folyamatát is. Jamie tekintete elől szinte a kezdetektől menekül, hiszen ez a fiú veszi leghamarabb észre, hogy anyja ismét kábítja magát. Edmuddal szemben viszont a végsőig igyekszik fenntartani a látszatot. Csitítja, pátyolgatja, valódi és megjátszott aggodalmat mutat iránta, miközben igyekszik elnyomni magában azt az élményt, hogy a fiú születése után kezdte gyógyszerelni magát, s egy olyan hazug, hamis boldogságvilágot tár elé, amelyről mindketten tudják, hogy soha nem lehet részük benne. Férjével szemben csupa vádaskodás; de mégis ő az, akinek egy bizonytalan félmondattal („annyira akartam”), feltárja titkát. Sírva borul a vállára, hogy a következő pillanatban erőt vegyen magán, és törölve az előző képet, visszavonja beismerő vallomását. Mintha később függöny hullana a való világ és a múlt közé, Mary olyannyira belefeledkezik az emlékeibe. Berek Kati úgy kapja el ezt az állapotot, hogy közben eljátssza azt is, hogy az asszony „itt van és még sincs sehol”. Hallja férje szavait, de nem akar (vagy nem tud) reagálni rájuk. Az emlékek asszociációs folyamatot indítanak el benne, s ebben eluralkodik a vád és a büntudat. Aztán bekattan a jelen, és az asszony ismét makacsul tagad. A színésznő váltásaiban benne van az a kétségbeesés is, hogy retteg a vádló tekintetektől, ugyanakkor fél a teljes magára maradástól is, de megoldást nem tud. Ekkor még Mary képes hideg fejjel értékelni a helyzetét. Amikor családjá bemegegy a városba, és ő egyedül marad, eltűnik arcáról az útra bocsátó mosoly, vonásai megkeményednek, és hideg, tárgyilagos hangon szembesíti magát önbecsapásával. „Olyan elhagyatottnak érzem magamat. Megint hazudsz magadnak. Te akartál szabadulni tőlük, nem kellemes társaság a megvetésük, az undoruk. Örülsz, hogy elmentek. Akkor hát, Szűzanyám, miért vagyok elhagyatott?” Berek Kati érezteti, ez Mary utolsó tiszta pillanata.

Mert Cathleennel, a konyhalánnyal már begyógyszerezett állapotában cseveg. Berek Kati minden ízében éli a múltat, hogy ebből a feldobott állapotból hirtelen kedélyváltással visszazuhanjon a jelenbe, amikor újra egyedül marad. Arca megmerevedik férje hangjának hallatán, s úgy kuporodik a kanapé mögé, mint egy számonkéréstől rettegő gyerek. Imádkozik, arcán angyali mosoly. „Boldog vagyok” - rebege, s ebben a pillanatban a mindent gyógyító szer hatása alatt el is hiszi ezt.

Nehezen merít bátorságot és erőt, hogy újra szembenézzon szereteteivel. Beszédében zavarosan keveredik az elérzékenyült hangnem az útszéli stílussal, a bocsánatkérés a vádaskodással. Keresi a szavakat, okol és menteget, s közben nemcsak a jelen, de a múlt is összezavarodik benne. Újra a hintaszékben kucorog, amikor esküvőjüket idézi vissza. Úgy beszél menyasszonyi ruhájáról, mint valami ereklyéről. Olyan láttató ereje van szavainak, hogy szinte megjelenik a csupa csipke ruhaköltemény. Ebből a már-már idilli pillanatból zökken vissza a jelenbe. Hangja az örület határát súrolja, üvölt és nyöszörög, megvallja, hogy morfinista, s most már hiába keres zokogva menedéket Tyrone vállán, nem nyer megnyugvást. S mint akinek egyetlen gondolatra szűkül be az agya, úgy vált hangot megint, halkká, kimértté válnak a szavai, s elvonul, hogy újabb morfiumadaggal csillapítsa kínjait.

Végül mint „tébolyult kísértet” jelenik meg az éjszakai utazás utolsó állomásaként Edmund, Jamie és James előtt, az idő megtépzta esküvői ruhában. Ez már a túladagolás állapota, amikor már nemcsak idézi a múltat, de éli is, visszafiatalítja magát. Elveszett álmok, megghiúsult remények, ritkán érzett boldogság, félelemmentes élet után kutat. Letérdel, imádkozik, szeméhez kapkod, mintha a zavaró képeket akarná elhessegetni. Aztán tekintete üvegessé válik, összekulcsolt kézzel várja az apácarend esti ájtatosságát. Fadarabként irányítja a család a karosszék felé, de kezük hiába pihen a vállán, Mary egész más tájakon utazik. S Berek Katinak ehhez a végállapothoz is olyan színészi eszközei vannak, melyekkel a szavakon túl, minden szentimentalizmustól mentesen, akár egy jó pszichoanalitikus, elemzi ki és jeleníti meg - a ténnyt.

Három sárkány

Sokkal kedélyesebben néz szembe egy család fenyegető széthullásával Hunyady Sándor. Művében egy megcsontosodott hétszilvafás világ szembesül a modernebb, városiasabb étellel, s az utóbbi kisebb konfliktusok után teljes diadalt arat. A csinos pesti színésznő nemcsak a nyíregyházi színház közönségét hódítja meg, de ujjá köré csavarja idősebb és ifjabb Csohalyi Balázst, és ami még ennél is nagyobb szó, a három sárkánynak titulált, élemedett korú Csohalyi lányokat is megnyeri. Berek Kati a legidősebbet, a pártában maradt Julit alakítja. Őszbe hajló kontya, szolid öltözéke, tollas kis kalapja, időnként orrára illesztett lornyonja adja meg azt a külsőt, melyből a sárkányság kibontható lenne. A színésznő azonban nem ebbe az irányba indul el. Kedélyes öregasszonyt játszik, aki inkább csak lánytestvéreinek házsártosságából meríti erejét. Ha közösen kell kárálniuk, vagy a család jó hírnevét védeniük, egy tömbbé válnak. Ősidők óta ismerik egymás szokásait, nézeteit, és épp ezért pillanatok alatt létrehozzák szövetségüket. Összenézéseikkel, azonos gesztusaikkal vagy hanghordozásukkal érzékeltetik együvé tartozásukat. A három színésznő - Berek Kati mellett Bessenyei Zsófia és Baranyai Ibolya - finom iróniával játssza el, hogy ezek a nők milyen begyepesedettek. Külön tanulmány, ahogy megvitatják a család ügyes-bajos dolgait, ahogy szavaik összecsengenek, és ahogy görög szavalókórusként együtt hirdetik ki álláspontjukat. De Berek Kati el is különíti magát a másik két Csohalyi lánytól azzal, hogy Julit karakteres egyéni vonásokkal ruházza fel. Abból a többször elhangzó véleményből indul ki, miszerint ez a vénkisasszony a legkedvesebb, leglágyszívűbb Csohalyi lány. Apró rezdülésekbe bújtatottan vagy széles mozdulatokba foglalva játssza el azt a „lelki traumát”, melyet a nőtanács egy-egy szigorúbb határozata kivált belőle. Elbizonytalanodik, szélvészsebesen megteszi ellenlépéseit (pénzt dug az öccse markába, vagy keblére öleli a nemkívánatosnak nyilvánított pesti művésznőt), majd bátorságába belepirul, és kamasz lányos zavarral kiszalad a szobából. Szemérmes vihogásával vagy vágyczó tekintetével hitelt ad azoknak a szituációnak is, melyek vénlánysága miatt szokatlanok a számára.

Talán életében először hagyja el szűkebb környezetét, amikor húgaival együtt az elveszett hímnemű Csohalyiak felkutatására Pestre érkezik. S ekkor Juli rácsodálkozik a

világra. Unokaöccse legénylakásában úgy szimatol az árulkodó nyomok után, hogy Miss Marple is megirigyelhetné. Kétségbeesetten fedezi fel felbontatlan leveleiket, és rosszállásának hangot adva foglalja le a kicsapongó életről árulkodó kártyacsomagot. Azt a látványt pedig, amely a szekrény ajtajának belső felén elé tárul, ártatlan lelke már nem tudja elviselni. A fotókat megpillantva levegő után kapkod, és ájultan esik testvérei karjába. Ám alig eszmél, máris kezébe kapja az első lyukas zoknit, s miután némi segédlettel a cérna a tübe talál, sebesen stoppolni kezd, és rögtön otthon érzi magát.

A színésznő panorámás rózsadombi villájában az „ilyen is van?” hitetlenségével ámuldozik, hogy az „elrabolt” idősebb és ifjabb Csohalyi Balázs visszaszerzése érdekében érkeztek látogatóba. Minden tárgyat aprólékosan szemügyre vesz, és úgy simítja meg a kanapé kárpitját, mint valami csodát. Látható érdeklődéssel mustrálja a színésznőt, s közben nem tudja elleplezni, hogy finomsága elbűvöli. Észre sem veszi testvérei rosszálló pillantásait, mosolygó tereferébe kezd, ellágyul, és szemmel láthatóan jól érzi magát.

A falusi kisasszonyok szertartásosságával csókolja meg két oldalról az új barátnő arcát, annak rendje-módja szerint tegezést ajánl fel, majd hirtelen megfélekedve a jó modorról, megpaskolja a hátsó felét. Ezek az egymással felelő mozdulatok Csohalyi Juli habókosságára utalnak, s ezt a színésznő egy-egy újabb ellentétpár bevetésével tovább erősíti. De gazdagodik a szerep attól is, hogy ez a Juli soha nem esik ki a családi eseményekből, mindenre figyel, és mindenhez élénk gesztikulációval kísért kommentárt fűz. Nemcsak a saját, de mások életét is éli, s olyan kedvesen teszi ezt, hogy már hiányzik, ha nincs jelen.

De a rendezés nem biztosít számára hosszú életet. Még önfeledt körtáncot lejt révbe ért családtagjaival, s aztán mozgása - csakúgy, mint a többieké - lelassul, kimerevedik. Közbeszól a világháború. eltűnik a Csohalyiak világa s benne Juli. Pedig Berek Kati játéka alapján akár örök életet is megszavaztunk volna neki.

Színház, 1989. június

Csáki Judit: Kapolcs és környéke
A Karyóné nyári előadásáról
(Részlet)

Ha mindössze annyiról lenne szó, hogy felfedeztetett egy újabb nyári színházi játszási hely az országban - akkor is *muszáj* lenne írni a Kapolcson bemutatott Karyónéről. Más kérdés, hogy ennyi indok - vagy ez az indok - nem lelkesítené a kritikust akkor, amikor minden (mű) várfal tövében, minden patakparton kétes, kulturálisnak álcázott, színházi *típusú* vállalkozások ütik föl a fejüket, miközben az igazi nyári színház mennyiségben is, minőségben is egyre fogyatkozik.

Kapolcson azonban nem egy új nyári színház nyitotta meg természet adta kapuit, hanem egy egész fesztivál, igaz, csak négynapos. E rendezvénytípusból is bőséges a termés látszólag, akár tényleg fesztiválnak, akár művészeti napoknak becézik. S még az sem ritka, hogy egy ilyen eseménysor magánkezdeményezésre jön létre, mint ez a kapolcsi is. (Az már elég ritka, hogy a magánkezdeményezést az MTA-Soros-alapítvány, az Eötvös-alapítvány, az ÁISH és a Veszprém Megyei Tanács művelődési osztálya támogatja némi pénzzel.)

Az pedig már - némi eufemizmussal - kifejezetten atipikus, hogy a művészeti álca mögül ne tűnjön elő azonnal a korunk vállalkozásait jellemző üzleti karakter, amely bizonyos reklámhordozók szerepeltetésétől a leplezetlenebb formákig - lángossütő, műanyagfigura-árus, még-ki-nem-talált-tuti-üzlet - futja ki magát.

Ez a kapolcsi ügy - és erről igazán bőségesen írt már a mi szaklapunknál gyorsabb napi-és hetisajtó - nemcsak azért más, mert Márta István zeneszerző nem ért az üzlethez, még kevésbé a fröccsöntéshez. Azt mondják, Márta István felkent álmodozó, aki igazán önzetlenül akart néhány kellemes napot szerezni a nemrégiben megszeretett kis falunak, meg másoknak is, akik egy kis játszásért, együttlétért és közös élményért elrándulnak a Balaton-felvidékre. Azt is mondják, hogy mint a felkent álmodozóknak, Márta Istvánnak is jutott elég pofon a szervezés, kilincselés, könyvelés és pénzüsszekoldulás során; elég ahhoz, hogy ez az első alkalom mindjárt az utolsó is legyen.

Nekem úgy tűnt, hogy Márta István, a Kapolcsi Művészeti Napok főszervezője elsősorban profi; egyszerre tekintett tartalomra és formára, s nem hanyagolta el a munkafolyamat földhözragadt, ám elengedhetetlenül szükséges részleteit sem. A Kapolcsi Művészeti Napokat megelőzte egy nem is oly hatalmas, ám jól szervezett s még jobban időzített, azaz nagyon hatékony reklámhadjárat, a helyszínen profi tájékoztatás, térkép és információ várta a távolabbról érkezőket, sajtócédula az újságírókat meg a fotókat. Meg egy lelkes, nagyon is eleven falu, melynek apraja-nagyja az utcán mozgott a helyszínek között, érdeklődve és segítőkészen. Ennyit a körítésről, melynek szerepe nem oly csekély, mint amatőr szervezők hinni szeretnék: mindent eldöntő.

A program gerincét egy színielőadás adta - és az ürügyet is arra, hogy ilyenformán lapunk foglalkozhasson az egészszel -; Csokonai Vitéz Mihály: *Özvegy Karyóné s az két szeleburdiak* című művét adta elő egy alkalmi társulás Csiszár Imre rendezésében.

[...]

Mind elfért persze szép kényelmesen abban a kis völgyben, amely a Magtár Színpad parkolójául szolgált. A Magtár Színpad pedig ügyesen beékelődött egy várfalszerű építmény (valójában magtár) tövébe, a „fapados” és tetszés szerint bővíthető nézőtérrel pedig nemcsak a színpadra, hanem a szomszédos dombokra is pazar kilátás nyílt. Azt valószínűleg túlzás lenne állítani, hogy *a Karyónét* az isten is ide teremtette; de ha már színházat játszanak itt, hát a *Karyóné* éppen megteszi. Ez a drámai opusz ugyanis nélkülözi a tekintélyes művészeti ág tekintélyének súlyát.

Lehet persze magvas üzeneteket magyarázni Csokonai Vitéz Mihály komédiája mögé - belé aligha. A költő életművében még a versekhez képest természetesen sokkal ritkábban felemlegetett színművek közt is mintegy mellékesen szokták kezelni a *Karnyóné* című szatírárt. Ha Csokonai és színdarab - *Méla Tempefői*; ha Csokonai és szatíra - akkor *Dorottya*, a vígeposz.

[...]

A *Karnyóné* *harsány* opusz, s talán ez a veszélyesnek is mondható jellegzetesség tartja távol tőle a profi színházakat, míg máig kedvelt anyaga az iskolai színjátszóköroeknek.

A kapolcsi domboldalon elfér a harsányság. Az intenzív képi és stílári hatásokat kedvelő Csiszár Imrének ugyan nem igazán sajátja, viszont - tán éppen ezért - mutatkozik némi garancia arra, hogy a harsánysággal szinte mindig együtt járó közönségesség nem férközik be a hatáselemek közé.

A rendező mintha a magyar népszínművek előzményét vélné felfedezni a műben - nem is alaptalanul. Innen viszont alig egy ugrás a népszínmű szatirikus stilizációja, elsősorban a figurák és stílusaik révén. E felfogás következtében viszonylag egyértelmű „használati utasítás” áll a színészek rendelkezésére, amelyet biztonságosan és elegánsan követnek is.

A másik döntő momentum az előadásban - a környezet. Részint a szabad égbolt, részint a táj, a közönség, az alkalom együttes atmoszférája. A diákszínjátszásból ugyesen „nyári színháziasított” Samu például nem elsősorban *Karnyóné* fiát, hanem a falu (Csurgó és Kapolcs) kedves bolondját adja, a szerepet játszó Hunyadkürti István minduntalan kiszökik a történetből, közvetlenül és intenzív kapcsolatot tart a közönséggel, mintegy előkészíti, majd pedig ébren tartja bennük a megfelelő, komédiai befogadást. Szóval: nevetet.

Nevetetnek persze a többiek is, bár nem spontán viccekkel és clownos tréfákkal, hanem a stílparódiával. Tiptopp és Lipittlotty, az a bizonyos két szeleburdi, aki jól felfogott anyagi érdekből a férfira éhes *Karnyóné* körül legyeskedik, a korabeli társadalom jellegzetes figuráinak keserűen mulatságos jellemrajza mellett helyzetkomikumok egész sorát vezeteli elő. Bregyán Péter és Nemcsák Károly (ez utóbbi bőségesen meríti a Radnóti Színház *Kísértetcsárdás* című előadásának általa játszott búsmagyarjából) a népies-diákos színjátszás hagyományát felelevenítve élnek a rögtönzés eszközével is - ezen aztán velünk együtt ők is remekül szórakoznak.

Karnyóné, a címszerep - vígeposzi figura, tehát alapvetően epikus, bár azon belül kétségtelenül komikus. Akció nem jut neki, hiszen az akció az ő valamilyensége körül folyik, ezért aztán neki ezt a bizonyos valamilyenséget kell játszania, szüntelenül. Berek Kati sok apró poénnal, mozgással és mimikával igyekszik színpadiasítani ezt az alapjában szánalomra méltó s csak utána kacagni való öregedő asszonyt.

Kubik Anna Boris szobaleánya már egy „tisztá” népszínműből pattant erre az alkalmi színpadra, és egyszerre könnyed és fegyelmezett koreográfiával életre is kel. Kubik jó komika - s ebben az előadásban még az is belefért a képbe, hogy e képessége hatását a kollégákon mérje le. Ez a törekvés egyébként kölcsönös volt.

Kerekes József Lázárt, *Karnyóné* boltoslegényét játszotta. Sok tennivaló neki se jut - leginkább egyengeti a soványka cselekményt -, de karakterábrázolása pontos és hatásos.

Miként nemcsak egyes figurák, hanem egyes kiemelt jelenetek is azok. *Karnyóné* teátrális öngyilkossága például; vagy a polihisztor Kuruzs nagyjelenete, melyben egy univerzális kabát belsejében hordozza a számtalan foglalkozás kellékeit, s éppen a megfelelő pillanatban, egy megfelelő dalocska keretében mutatkozik meg a maga teljességében. Végh Péter tulajdonképpen komoly játékkal ér el komikus hatást.

A zenei effekteket a színpad szélén üldögélő Gryllus Vilmos adja - az előadás hangvételénél csöppet kevésbé harsányan, de ironikusan.

Mint tudjuk, az özvegy Karnyóné nem is özvegy, csak azt hiszi. A hosszú időre eltűnt Karnyó ugyanis egyszer csak hazatoppan - leginkább azért, hogy előadhassa epikus történetét kalandjairól, valamint meghallgassa a többiekét. Az általam látott előadásban egy igen makacs szamarat hozta volna haza a Pathó István által játszott öreg Karnyót - a helyzet azonban úgy hozta, hogy inkább Karnyó próbálta hazavonszolni (azaz a színpadra behúzni) a szamarat. A szamarat mellett voltak egyébként más állatfélések is - a nyári színház örök poénjai.

A Csokonai által kitalált tündéri vég - osztrák import egyébként - ezúttal azért lehetett az előadás szerves része, mert az emelőszerkezet néhányszor megtréfálta a színészeket. A kollektív bajuszragasztás - közvetlenül a taps előtt - Csiszár Imre finom és hatásos leleménye; gyengéden emlékeztet bennünket a tényre, hogy egykoron alighanem minden szerepet fiú játszhatott, hála az egynemű iskoláknak.

Négy előadásra született ez a kapolcsi nyári színházi produkció. S mert jól sikerült az ember hajlamos sajnálni, hogy csak ennyit ért meg. Pedig valószínűleg éppen azért volt jó és sikeres, mert valóban oda, arra a színpadra készült, nem egy hosszabb szériára tartalékolva, hanem teljes odafigyeléssel. Ezen *a Karnyónén* - ez az egy bőr volt.

Csokonai Vitéz Mihály: *Az özvegy Karnyóné és az két szeleburdiak* (Kapolcsi Nyári Színház)
Díszlet-jelmez: Vayer Tamás. Zene: Gryllus Vilmos. A rendező munkatársa: Mixtay Péter.
Rendező: Csiszár Imre. Szereplők: Berek Kati, Pathó István, Hunyadkürti István, Kubik Anna, Kerekes József, Bregyán Péter, Nemcsák Károly, Végh Péter, Pelsőczy Réka, Fráter Kata.

Színház, 1989. november

Csáki Judit: A fotó nem kritika
Beszélgetés Korniss Péterrel
(Részlet)

[...]

- *Beszéljünk a színházról. Gondolom, a Huszonötödikről.*

- Mielőtt erről beszélnék, mondanék valamit általában. A színházi fotó, az más. Abban is benne vagyok, de az nem rólam szól. A színházi fotózásban alázatosnak kell lenni; mindent beleadni, persze, de nem tolamakodni.

- *Milyen kép készüljön egy rossz vagy unalmas előadásról?*

- Értem, mi van a kérdése mögött. Ne számítson arra, hogy egy előadás unalmasságát a kritika helyett a fotó fogja leleplezni. A fotó legyen mindig izgalmas, érdekes. A fotó nem kritika. Aki egy unalmas előadásról unalmas képet csinál, az egy jó előadásról is unalmas képet fog csinálni.

- *Erre a Huszonötödik Színháznál jött rá?*

- Én a Huszonötödik Színházban nem a színházhoz, hanem a közösséghez kötődtem. Eleinte legalábbis; később már úgysem lehetett vagy kellett szétválasztani a kettőt. A színház ötlete talán a Vasas Művészegyüttes vezető koreográfusának, Szigeti Károlynak egy előadása után merült fel. Egy Lorca-darab volt ez, a *Don Cristobal* a Vígszínházban. Azután - de hadd tegyek itt egy kis kitérőt. Akkoriban a néptánc kifejezetten városi s kifejezetten progresszív mozgalom volt, progresszív művészekkel, Szigetitől Györgyfalvay Katiig, Novák Feriig. Nagyon jó lenne ezt legalább ma, utólag tudomásul venni. Szigeti és Györgyfalvay még a néptáncon belül is az avantgárdot képviselte - ha lehet ilyet mondani. Komoly értelmiségi ügy volt ez; Novák Feri és Szigeti produkcióit nézte például Csoóri, Eörsi, Gyurkó, Jancsó. Azután jött egy újabb Lorca-produkció, a *Vérnász*; ebben Berek Kati és Iglódi Pista is részt vett. Ekkor már közéjük tartoztam, edzőtáboroztam velük, „belebeszéltem” a dolgaikba, a premier után engem is feldobáltak a levegőbe.

- [...] *maga többek közt azt írja, hogy a feladatok választották ki magát. A Huszonötödik esetében is így volt?*

- Nem tudom. Álmodozással kezdődött. Berek Kati, Szigeti Karcsi, Györgyfalvay, Gyurkó... Lázból, óriási hitből, az együttjátszás örömeiből született meg a Huszonötödik Színház, ahol Gyurkó László lett az igazgató, Szigeti a főrendező. Elsőként a *Gyászt* mutattuk be, s amikor a színházterem elkészült, akkor jött a *Fényes szelek*. Mindkettő siker volt. Nagyjából a *Fényes szelekkel* egy időben összeállt a színház alaptársulata, amelyhez később még sokan odacsapódtak: például Keserű Ilona, Vidovszky, Selmeczi György. És jött játszani Iglódi, Törőcsik, Garas.

- *A Huszonötödik Színház életét belülről élte végig, de azért le is fényképezte.*

- Persze. És azt is tudtam, hogy emellett nekem meg kell csinálnom a magam könyveit, a magam munkáját, mert a Huszonötödik képei nem rólam szólnak, hanem róluk. Ezekhez erőt, inspirációt kaptam tőlük. Ilyesmi ma már szinte elképzelhetetlen: a beszélgetések, a mély

kapcsolatok, az egymásban való feltétlen bizalom. Olyan emberek között volt ez mind meg akkor, akik - ha még élnek - ma tán szóba se állnak egymással. Életem nagy szerencséjének tartom, hogy nekem ezek a kapcsolatok, barátságok, ügyek még megadattak. Élni tudtam velük, és fényképeztem őket. Nem csináltam én semmi trükköt meg kunsztstiklit, valami mégis létrejött.

- *Például magának egy nemzetközi méretben is rangos karrier.*

- Az is, igen. Felkérések külföldről, World Press, zsűriek, versenyek, bizottságok. De a munka mindig az maradt, hogy fényképeztem.

- *A Huszonötödik Színház története - furcsa történet. Amikor vége lett, s ahogyan vége lett - elnyelte egy nagy, profi intézmény -, mintegy „felőtt” visszafelé.*

- Igen. De ennek a felnövésnek megvolt az alapja. Gondolja végig, miknek és kiknek adott otthont a Huszonötödik! Játszotta, ugye, a maga darabjait, amelyek többnyire különbségek voltak, ezen kívül otthont adott Sebőéknek, a József Attila-műsornak, Sándor Györgynek, Cseh Tamás Bereményi-dalainak. Valamint remek közönsége volt, rengeteg fiatal ember, diák.

- *És ha nem jön a Népszínház, mint új intézmény...*

- Akkor is vége. Egy ilyen kicsi színház nem maradhat meg sokáig. Betöltötte a hivatását. Nem lehet a végtelenségig felfelé ívelni. A végén már érződött, hogy ez a formáció felélte azokat a hittartalékait, amelyekből táplálkozott. Kezdt elfáradni. Erősödtek a problémák, ezt éreztem én is, noha az előadásokon ez még nem feltétlenül látszott. Gondoljon a *Cserepes Margit házasságára*, ez az utolsó előtti évben született, aztán átkerült a Várszínházba. Tehát a Huszonötödik Színház még az utolsó években is tudott hozni valamit, de már tudtuk, hogy ez nem az, ami volt. A problémák előtt a színház vezetői megpróbálták előre menekülni. Nem sikerült.

- *Hogyan vált meg tőlük?*

- Egy évig még velük voltam a Népszínháznál, s aztán azt mondtam, köszönöm.

- *Ez azt is jelentette, hogy a színházból is elég volt?*

- Nem szoktam ilyen kategorikusan dönteni.

- *És utána várta itthon a következő csapatot?*

- Már nincsenek csapatok.

- *Készülni kezdett újabb magányos munkákra?*

- Igen.

[...]

Színház, 1992. január

Kállai Katalin: Fehér telefon
Örkény István - Macskajáték

Ö. I.- jelöljük közismert monogramjával a szerzőt - hajlamából adódóan tartózkodott a pátosztól. Mi sem állt tőle távolabb, mint úgymond fölmutatni az úgymond emberi nagyságot. Fölmutatás helyett inkább szétterpesztett lábai közé hajolt, onnan szemlélte a világot és benne az embert: kicsinységét és kicsinyességét, gyarlóságát és esendőségét. Hogy megfigyelései végeredményben nem vitatják el fajunktól (úgy mint: ember) a grandiozitást? Amellett, hogy ez rá és ránk nézve egyaránt roppant hízelgő, még nem jelenti azt, hogy műveit, példának okáért a *Macskajátékot* - akárcsak részben is - megfoszthatjuk a fanyar grimaszoktól.

Ezzel korántsem szeretném állítani, hogy a kecskeméti előadás híján van a fanyarságnak. Micsoda savanyú grimasz például az az ágavesztett, vörös színű neonszobor, amely rozogán lóg a bal oldalon - hol másutt lógna?! - egy asztali Lenin-szobor távoli társaságában. Illés István rendezésének revelatív mozzanata lehetne, hogy e csillag felől figyeli a dráma jelenét, azaz a hatvanas éveket. De nem az. Az említett ötágú ugyanis nem kap más szerepet, mint hogy ellenpontozza azt a polgári miliőt, amely Orbánné otthonában uralkodik - feszülettel, régi kalapdobozzal, miegyébbel kiegészítve -, a játék, az előttünk zajló történet már alig törődik vele. Ott van vagy nincs - végső soron egyre megy.

A tárgyak nagy többségének hasonlóképp dekorációs szerepe van az előadásban. Nincs titkuk, nem kelnek életre, a kutya se használja őket. Egymásra hányt bőröndök a szekrény tetején, szomorú üvegben árválkodó befőttek szoronganak idegenül a térben, amely leginkább Orbánné budai társbérletét mutatja, de presszó, művház, München melletti otthon is egyszerre. Vagy inkább egyik se. E tárgyak, amelyek egy letűnt világ - a háború előtti - rekvizitumai a drámai jelenben, jelzésértéküket tekintve abnormálisan fölértékelődnek, miközben használati eszközként nincs semmi funkciójuk. Mintha megelégednének annak sugalmazásával, hogy Orbánné, a volt Szkalla lány, emberi nagysága-nagyszerűsége kizárólag ama bizonyos letűnt kor, a „boldog békeidők” értékeinek átmentéséből ered. S ha ez így van, az meglehetősen sarkított, ám korántsem vitathatatlan ítélet.

Özv. Orbán Béláné egyetlen tárggyal kerül igazán organikus kapcsolatba az előadás során, ez pedig a telefon. A telefon, amely az emberi civilizáció egyik legfurcsább terméke. Élettelen létére élőként viselkedik: meghallgat és válaszol. Vagyis groteszk helyzetek sokaságát hozhatja létre például azáltal, hogy alkalomadtán vad indulatokat üvöltöztünk bele. Berek Katalin, aki a darab rendezőjével osztotva inkább vonzódik a nosztalgikus pátoszhoz, mint a választott darab szerzője, ezekben a jelenetekben meggyőző példát mutat a másutt elsinkófált szikár groteszkségre. (Így a távirat föladata, illetve lemondása körüli hercehurcában.) Nem látszik szerencsés megoldásnak azonban, hogy kései szenvedélyét épp abba a bizonyos fehér telefonba sírja, neveti, hadarja bele, amelybe belehadarja. Egyrészt, mert ilyen akkor még nem nagyon létezett (ez a kisebb baj az amúgy is elég eklektikus képi világú előadásban), másrészt, mert a fehér telefon aránylag közismert szimbóluma a polgári jólétnek és luxusnak. Igaz, még ez sem volna túl nagy baj, ha valamiképpen megindokolná önmagát. De nem teszi. Csak van. Mint annyi minden ebben az előadásban.

Egyebek között arra sem kapunk megnyugtató magyarázatot, hogy Cs. Bruckner Adelaidát miért éppen Kovács Gyula játssza, ámbár igen impozáns a megjelenése, és nem kell szégyenkeznie az eddig látott Cs. Bruckner Adelaidák sorában. Azt is érdekes lenne megtudni, hogy a szöveg szerint finom eleganciájú Giza, miért lett Lőrinczy Éva megformálásában tornyosra púpozott parókájú, szemöldökig kékre mázolt, selyembe-csipkébe bugyolált, smukkoktól roskadozó viaszfigura, s miért visszafogott és arisztokratikus modorú Patassy Tibor az eredetileg meglehetősen gusztustalan, főként testi funkcióinak élő Csermlényi szerepében.

Az ily módon fölborult drámai egyensúly (ki a fene adna egy percig is igazat a taszító Gizának a finom Csermlényivel szemben?) a legérzékenyebben Berek Katit érinti, aki egyébként is szívesebben mutatja a mogyorószín dzsörzés, körömcipős Orbánnét, mint a fűzős cipős, heveskedő tramplit. A karaktereknek hálásabb a feladatuk, s ezzel többnyire élnek is, jóllehet Réti Erika adekvátan közönséges Paulájának koncert alatti ásítózása és Ambrus Asma kitűnően nyávogó Egérkéjének éppen groteszkségében szívszorongató levélmonológja önmagában kevés helyrebillenteni az elmozdult egyensúlyt. Olyan ez az egész, mintha Illés István merő jószándékból megkocogtatta volna a szerzőt: ugyan már egyenesedjék föl, és nyújtóztassa ki a tagjait. Erről hosszan elbeszélgettek, majd Ö. I. maradt. Jobb ez így. Neki is. Nekünk is.

Örkény István: *Macskajáték* (kecskeméti Katona József Színház) Díszlet és jelmez: Mira János. Rendezte: Illés István. Szereplők: Berek Katalin, Lőrinczy Éva, Réti Erika, Ambrus Asma, Borbáth Ottilia, Kovács Gyula, Patassy Tibor, Horváth Károly, Zelei Gábor.

Színház, 1992. február

Sándor L. István: Belső dráma
 Federico Garcia Lorca: Vérnász
 (Részlet)

Gyönyörű előadást láttam az Új Színházban. Átgondoltat, pontosat, színészileg magas színvonalút. Az évad egyik legszebb produkcióját. Mégis némi hiányérzettel távoztam a bemutatóról. Azóta is keresem ennek magyarázatát.

[...]

Azt hiszem, leginkább a „dráma” hiányzik az előadásból. Az, hogy a felgyülemelő feszültségek, a lefojtott, de eltitkolhatatlan szenvedélyek robbanó erejű pillanatok, nyílt összecsapásokat gerjessenek. Mintha Novák Eszter rendezése megkerülné ezeket a „robbanópontokat”. Ezzel más szintre helyezi, más dimenzióba emeli a „drámát”. A lélek mélyére zárja, drámai töltetű lírává oldja. Mintha a küzdelem nem a szereplők között, hanem bennük zajlana. Amikor hadra kelnek egymással, akkor is magukkal hadakoznak.

[...]

Abból, hogy a döntő fordulatok mintegy a szereplőkön belül mennek végbe, nem az következik, hogy az emberi viszonyok nem fontosak az előadásban. Inkább az, hogy nem ezek döntik el az egyes figurák sorsát. Ebben a világban mindenki magányos. Mindenkire a maga sorsa van kimérve, még a bánatot, bukást, gyászt sem lehet közösen megszenvedni. Hiába érkezik a zárójelenetben a Menyasszony az Anyához, hogy közös szenvedésként élje meg vele azt a fájdalmat, amelyhez gyökeresen más sorsfordulatok után érkeztek el; mindketten a maguk fájdalmával vannak eltelve. De mindannyiuk számára végső fázis ez az élettelen, komor bánat - nemcsak nekik kettőjüknek, hanem valamennyi nőnek, aki a színen van.

A záróképben a fájdalom hierarchiája, a meddő női sors vészterhes szoboralakzata válik láthatóvá. Gyötrelmét méltósággal viselve ül a széken a Szomszédasszony (Berek Kati). Szemben vele, a merev falnál az Anya áll az előtérben. A másik oldalon az Anyós (Koós Olga). Középen a két friss gyászú fiatalasszony, a Menyasszony és Leonardo felesége. Az előtérben állóknak már régen, nekik épp most zárult le az életük. Nincs más hátra, mint megadással viselni a rájuk váró üres, örömtelen napokat. Hátul csüggeteg pózokban a három fiatal nő (Kisfalvi Krisztina, Prókai Annamária, Szalay Mariann) áll. Még az életet áhítják, de mindegyre csak a gyással találják magukat szemben. Feltűnő, hogy az előadás nem egyenrangú viszonyokat ábrázol. A megjelenített világot egyértelműen a nők uralják. Hozzájuk igazodnak, a velük való viszonyukban értelmeződnek a férfiak.

[...]

Berek Kati megrendítő Szomszédasszonya azt a végállapotot érzékelteti, ahová az Anya talán most érkezik el: amikor az átokból megszületik a csend, a gyűlöletből a megértés, amikor a testet-lelket uraló fájdalom a hiábavalósággal való megbékélésbe fordul.

[...]

Federico Garcia Lorca: *Vérnász* (Új Színház) Fordította: Veress Miklós (vers) és Gajdos Zsuzsa (próza). Díszlezttervező: Árvai György m. v. Jelmeztervező: Zeke Edit m. v. Zene: Kiss Ferenc. Dramaturg: Kárpáti Péter. A rendező munkatársai: Beftán Katalin, Rovó Rézi, Sütő Anikó, Demarcsek György, Demarcsek Zsuzsa. Rendező: Novák Eszter. Szereplők:

Csomós Mari, Tóth Ildikó, Koós Olga, Marozsán Erika, Lázár Kati, Berek Kati, Takács Katalin, Kisfalvi Krisztina, Prókai Annamária, Szalay Mariann, Kóbor Gabriella, Mihályfi Balázs, Schneider Zoltán, Dengyel Iván, Horváth Virgil, Fazekas István, Magyar Attila, Székely B. Miklós. Zenészek: Kamondy Ágnes, Temesvári Balázs, Kisvárday Gyula, Papp István, Vavrincez András.

Színház, 1996. június

Márok Tamás: Sorsszerű hangok nélkül
Operabemutatók
(Részlet)

[...]

Az eleve több volt bizonyosságnál, hogy Galgóczy Judit nem a hagyományos édes-bús tónusban állítja majd színre az *Angelica nővért*. Az előadás szikár, kemény. Ismét csak látszólag jó ötlet, hogy ezt a női darabot nő rendezze: Galgóczy ugyanis elég különös nő. Valahogy úgy áll vele a helyzet, mint amikor Lucifert Berek Katira osztották. Az ötlet lényege nem az volt, hogy Lucifer nő, hanem hogy Berek Kati. Nos, Galgóczyt is egészen más érdekli a darabban, mint egy „tipikus” nőt. (Ha ugyan van ilyen.)

[...]

Színház, 1996. augusztus

A színikritikusok díja 1995/1996

[...]

Magyar Judit Katalin

[...] megrendítően szép volt Berek Kati újra színpadon látni.

[...]

Nánay István - Színház

A színészek közül a legemlékezetesebb alakításokat számomra Molnár Piroska (*Édes Anna; Az öreg hölgy látogatása*, Kaposvár), Majzik Edit (*Fesd feketére!; A félkegyelmű; Pericles*, Debrecen), Naszlady Eva és Bíró Kriszta (*Ahogy teszik; Chioggiai csetepaté*, Kecskemét), Vári Éva (*Tóték*, Pécsi Harmadik Színház), Lázár Kati (*Vérnász; Ivanov*, Új Színház), Berek Kati (*Vérnász*, Új Színház), Sebestyén Eva (*Osztrigás Mici*, Szolnok), Varga Klári (*Nem félünk a farkastól*, Veszprém), a Csákányi Eszter, Pogány Judit és Szirtes Ági trió (*Elnöknők*, Kamra), illetve Ács Alajos (*Caligula helytartója*, Debrecen és *Csalóka szivárvány*, Szatmárnémeti), Czintos József (*Csalóka szivárvány; A gondnok*, Szatmárnémeti), Huny di László (*Éjjeli menedékhely*, Temesvár), Szalma Tamás (*Caligula helytartója*, Debrecen), Bertók Lajos (*Fesd feketére!; A félkegyelmű; Pericles*, Debrecen), Kovács Zsolt (*Az öreg hölgy látogatása*, Kaposvár és *Macbeth*, Györi Padlás Színház - Kecskemét), Bezerédi Zoltán (*Az öreg hölgy látogatása*, Kaposvár), Kamarás Iván (*Othello; Hajlam*, Budapesti Kamaraszínház), Csendes László (*Villámfényénél*, Nemzeti Színház), Bálint András (*Nem félünk a farkastól*, Radnóti Színház- Dunaújváros), Gáspár Sándor (*Redl*, Thália Stúdió), Holl István (*Merlin; Ivanov*, Új Színház), Gáti Oszkár (*Szerelem*, Radnóti Színház - Sopron), Csankó Zoltán (*Nem félünk a farkastól*, Radnóti Színház - Dunaújváros), Bubik István (*Redl*, Thália Stúdió), Méhes László (*A dzsungel könyve*, Pesti Színház) nyújtotta.

Szűcs Katalin - Criticai Lapok

[...]

[...] az Új Színház Novák Eszter rendezte *Vérnásza*, olyan kitűnő színészi alakításokra adva lehetőséget, mint Csomós Marié, Lázár Katié, Tóth Ildikóé (Berek Kati esetében egyáltalán színészi alakításra ad lehetőséget!) - kár, hogy a dráma szürreális síkjá, a Halál és a Hold jelenléte nem igazán megoldott rendezőileg.

[...]

Színház, 1996. október

Bakos Gyula: „A Nemzeti Színház komisszárja voltam”
Színháztörténet 1960-1964 I.
(Részlet)

[...]

A nagy együttes

Megismerve a társulat tagjait, *a Nagy Művészeket*, magam is kissé megijedtem, hogyan lehetek én ilyen társulat párttikára. Hogyan fogok én szót érteni e Nagyokkal? A teljesség igénye nélkül álljon itt egy csonka névsor: Balázs Samu, Barsi Béla, Básti Lajos, Bessenyei Ferenc, Bihari József, Gózon Gyula, Kemény László, Ladányi Ferenc, Major Tamás, Maklári Zoltán, Mányai Lajos, Rajz János, Raksányi Gellért, Siménfalvy Sándor, Tompa Sándor, Ungvári László. Mellettük ott voltak a fiatalabbak: Bitskey Tibor, Fülöp Zsigmond, Gelley Kornél, Garas Dezső, Horváth József, Kállai Ferenc, Kálmán György, Őze Lajos, Suka Sándor, Szirtes Ádám, Tarsoly Elemér, Tyll Attila stb. A színésznői front is erős: Fónay Márta, Ladomerszky Margit, Lukács Margit, Makay Margit, Mészáros Ági, Olty Magda, Somogyi Erzszi, Tőkés Anna stb., s a fiatalabb nemzedék: Berek Kati, Csernus Mariann, Kohut Magda, Máthé Erzszi, Pápay Erzszi, Töröcsik Mari, Zolnay Zsuzsa stb. Major Tamás és Marton Endre főrendező, Várkonyi Zoltán színész-rendező, Varga Mátyás díszlettervező, Nagyajtay Teréz jelmeztervező neve is jól ismert, jól cseng.

[...]

Cseng a telefon. Kis Dezső, a Budapesti PB első titkára szeretne velem beszélni. Tessék. Azt kéri, hogy szeretne találkozni néhány párttag és pártonkívüli színésszel. Kikkel, mikor, megállapodtunk. A megadott időben a titkár elvtárs szobájában volt: Berek Kati és Szirtes Ádám párttag, Kállai Ferenc és Kálmán György pártonkívüliek és én. Kis elvtárs azzal kezdte, hogy az ő eredeti foglalkozása lakatos, ő nem ért a művészethez, de szereti a művészetet. Szeretné hallani a színészek véleményét, mivel tudja, hogy problémák vannak a Nemzeti Színházban. Természetesen volt fekete, konyak, a nyelvek hamar megoldódtak. Mindannyian szókimondóak voltak. Közben a pártonkívüli Kálmán György megjegyzi, hogy nem hagyjuk bántani a párttitkárunkat. Ki bántotta? - kérdezi Kis elvtárs. Aczél elvtárs támadta egy nemrég tartott értekezleten. A jövő héten lesz a Budapesti PB kulturális tanácskozása, ott majd válaszolok Aczél elvtársnak - mondta Kis elvtárs. (A tanácskozáson én is részt vettem, de Kis elvtárs csak hallgatott, lapított Aczél elvtárs mellett, szót sem ejtett az ügyről.) A beszélgetés akkor fejeződött be, amikor a színészeknek már menni kellett a színházba, az esti előadásra. Kis elvtárs felajánlotta, hogy gépkocsival elviszi a társaságot. Beszálltunk egy Csajkába, a volán mögé Kis elvtárs ült, maga vezette a kocsit. Igaz, nem volt messze a Nemzeti Színház, de a színészek fennhangon dicsérték, hogy milyen jól vezeti Kis elvtárs a gépkocsit.

Cseng a telefon. Kis elvtárs szeretne velem beszélni a Budapesti PB-ről. Hallgatom. Eltelt pár hónap - mondja Kis elvtárs -, beléptek-e már a pártba a pártonkívüliek? A válasz: nem, ez nem ilyen egyszerű, egyszeri találkozáson nincs ilyen hatása. Szomorú tudomásulvétel. Azóta ismert Kálmán György életútja és Kállai Ferenc vezetői funkciókban végzett munkája. Nem kell ahhoz pártagnak lenni, hogy valaki sokat dolgozzon a közért. Ilyen és ehhez hasonló telefonbeszélgetéseim voltak.

Negyven művész az MM-ben

Aczél György elvtárshoz minden hír eljutott. A feszült helyzetben úgy döntött, hogy meghív negyven művészt a minisztériumba tanácskozásra. Igen, de ki legyen benne abban a negyvenben? Ugyanis a Nemzetiben nem negyven művész van, hanem sokkal több. Kinek kell feltétlenül ott lennie, kit ne sértsünk meg?! Végül is részt vettek a vezető színészek, idősebbek és fiatalok, párttagok és pártönkízüliek egyaránt, tehát egy erős csapat. Felfokozott volt a várakozás, hogyan fogadja a minisztériumban a kulturális élet vezetője a társulat képviselőit. Azt vártuk, hogy a tények ismeretében tájékoztatást kapunk a vezetők elképzeléseiről. A szokásos üdvözlés után azonban Aczél elvtárs azt javasolta, hogy beszéljünk. Ezt már ismerjük. A csalódottság ellenére megoldódtak a nyelvek. A művészek, Berek Katitól Tompa Pufiig, beszéltek, sok minden elhangzott. A miniszter első felettese nemigen örült az elhangzott véleményeknek. Bíralt bennünket, hogy nem tudjuk leszerelni az éles hangokat. Majd *nyomatékosan, háromszor elismételte, hogy Major Tamást majd felmentik a Nemzeti Színház igazgatói tisztségéből, de addig az, aki Major elvtárral szemben fellép, az a Magyar Népköztársaság kormányával kerül szembe!!!* Ugyanis őt a Minisztertanács nevezte ki. A találkozó nagy felzúdulást váltott ki, hetekig kellett csillapítani a társulat tagjait. No de mindig tanul az ember.

[...]

Színház, 1999. augusztus

Bakos Gyula: „A Nemzeti Színház komisszárja voltam”
Színháztörténet 1960-1964 II.
(Részlet)

[...]

TSZ-látogatóban

A színház vezetősége elfogadta bemutatásra Darvas József *Hajnali tűz* című drámáját. A próbák alatt felmerült, hogy jó volna ellátogatni a helyszínre. Kapcsolatba léptem régi iskolatársammal, Blaskovics Jánosné Klapof Máriával, aki a Pest megyei Pártbizottságon dolgozott; őt kértem meg, hogy segítsen egy tsz-látogatás megszervezésében. A pártbizottság a turai Galgamenti tsz-t jelölte meg. Felkerestük a tsz elnökét, aki mint afféle ravasz paraszt, közölte: szívesen látnak, lesz ital is, de ennivalóról nem tudnak gondoskodni. Vettünk jó néhány rúd téliszalámit, kenyeret, és útra keltünk. Az egyik kocsiban Major Tamás, a darab rendezője, Ladomerszky Margit, Szirtes Ádám és Laczkovich Piroska utazott, a másikban Bessenyei Ferenc, Ladányi Ferenc, Berek Kati és jómagam.

A tsz-ben Kelemen József agrónómus fogadta a vendégeket. Legelőször is megmutatta gazdaságukat: a dohánysimítót, tehenészetet, a kertészetet, a lóistállót. Minderről tájékoztatást kaptunk, és közben beszélgettünk, Szirtes Ádám például egy lovással. Utána a KISZ-klubba mentünk. Az asztalokra bort hozott Kuti András bácsi, a pincemester. A téliszalámi mellé a főkönyvelő asszony pogácsáról is gondoskodott. Gyülekeztek a tsz-tagok. Major Tamás elmondta: azért jöttünk, hogy a főszereplők megismerkedjenek azokkal a gondolatokkal és érzésekkel, amelyek az embereket a tsz-ben foglalkoztatják. Az emberek felálltak, beszéltek. Őszintén szóltak a nehézségekről, gondokról is. Izgalmas találkozó volt. Szép volt az őszinteség. A beszélgetés során kiderült, hogy a *Hajnali tűz* minden szereplőjének megvan a megfelelője. A jó hangulatban sikerült rávenni művészeinket, hogy a tsz-tagoknak adjanak elő egy verset vagy egy jó sztorit.

[...]

Színház, 1999. szeptember

Bakos Gyula: „A Nemzeti Színház komisszárja voltam”
 Színháztörténet 1960-1964 III.
 (Részlet)

[...]

Voltunk Pécsen, ahol az előadás szünetében összetalálkoztam Rapai Gyula elvtárral, a megyei pártbizottság első titkárával, aki az én Tolna megyei MINSZ-titkárságom idején a megyei pártbizottság osztályvezetője volt. Kicsi a világ. Így könnyen akadt beszédtema. Ellátogattunk Szolnokra is. A színházlátogatások eredményeként került a Nemzeti Színházba Sztankay István, Domján Edit, Gelley Kornél, Tyll Attila. Meghívtunk fiatal rendezőket vendégrendezésre: Pethes Györgyöt, Léner Pétert, Lengyel Györgyöt. Ez pezsgést hozott a rendezői fronton. A Nemzetibe került a tapasztalt idősebb színész-rendező, Szendrő József is. Az egyik rendezésének folyamatáról érdekes, tartalmas naplót vezetett, ami újdonságnak számított, s erre büszke is volt. A fiatalok és idősebbek összebarátkozása, a kollektívaépítés céljából hajókirándulást szerveztünk. Kibéreltünk egy hajót, és felmentünk a Dunakanyarba. Itt mindenki bemutatkozhatott, szabadon szerepelhetett, bohóckodhatott. Az egyik brigád az igazgató beszédeiből összevágott egy olyan szöveget, amelyet így Meruk Vilmos természetesen sohasem mondott el, sőt inkább az ellenkezőjét. Mindenki dőlt a röhögéstől, jól szórakoztunk. Néhányan elvégezték a Marxista-leninista Esti Egyetemet. Vitán felül állt, hogy szükség van a művészek körében az ideológiai színvonal emelésére. Igen, de hogyan?

Tájékozódunk a művészek között, érdeklődés van, de... Jól ismertem Móró István elvtársat, a budapesti MLEE igazgatóját. Felkerestem, és javasoltam, hogy a színház speciális helyzetére, a színészek nagy elfoglaltságára való tekintettel a színházban tartsuk meg a művésztagozat óráit, foglalkozásait. Az igazgató elvtárs beleegyezett a kihelyezett tagozatba. 1963 szeptemberében beindult az oktatás, amelyre jelentkezett Barsi Béla, Básti Lajos, Bitskey Tibor, Csurka László, Gelley Kornél, Csernus Mariann, Fülöp Zsigmond, Horkai János, Horváth József, Kohut Magda, Berek Kati, Kállai Ferenc, Kálmán György, Mányai Lajos, Léner Péter, Pásztor János, Sándor Géza, Suka Sándor, Szakács Sándor, Szirtes Ádám, Tarsoly Elemér, Töröcsik Mari, Olty Magda, Ungvári László, Verebély Iván, Zolnay Zsuzsa, Tompa Sándor, Tyll Attila. A tanulás a MLEE Művésztagozatának programja, irodalomjegyzéke alapján történt. Beszereztük a szükséges tankönyveket. A foglalkozásokat a havonta biztosított próbamentes napon tartották, bent a színház épületében. A MLEE igazgatója Pándi Pált, az ELTE tanárát, az ismert újságírót kérte fel a foglalkozások vezetésére. Pándi elvtárs elmondta, hogy szívesen vállalta a feladatot, bár kissé izgul, és úgy gondolja, hogy itt ő is sokat fog tanulni. A foglalkozásokon Meruk Vilmos igazgató mellett én is többször részt vettem;

[...]

Színház, 1999. november

Gervai András: Beszélgetés Máthé Erzsivel
A színház az életformám
(Részlet)

[...]

- *Hogyan alakult a pályája a Nemzetiben?*

- Nagy szerepeket játszottam, jól éreztem magam. A rendezőim tehetségesnek tartottak, lehetőséget adtak nekem. Anyagilag is megbecsültek. Kezdetből remek fizetést kaptam, s lépten-nyomon prémiumokkal jutalmaztak. Több kollégámmal, Berek Kátival, CsernusMariann-nal, Ferrari Violettaival baráti volt a kapcsolatam. Nagyon szerettem Gobbit is. A Nemzetiben nőttem fel, onnan hoztam az igényességemet.

[...]

- *Verset sohasem akart mondani?*

- Nem, de szeretem a verseket. Fiatal színésznőként a Nemzetiben engem is forszíroztak, s Kálmán Gyurival, Berek Kátival, Csernus Mariann-nal néhányszor fel is léptem. De hamar abbahagytam, mert egyszer egy Ady-versben bakiztam.

[...]

Színház, 2000. július

Tarján Tamás: A víz az Úr

Madách Imre: Az ember tragédiája

(Részlet)

Egy színháznyitó előadás elsődleges funkciója a színháznyitás: pusztán ünnepi aktusként a színház megnyitottságának - tényleges társadalmi-művészeti eseményként a színház nyitottságának deklarálása. A magyar színháznyitások és (rekonstrukció utáni) - újranýtások története nem bővelkedik jelentékeny művészi produktumot az utókorra örökítő alkalmakban. Máig jogfolytonos színházaink közül a XIX. században a Pesti Magyar Színház és a Vígszínház, a XX. század közepén a Madách Színház megnyitása, később például a Győri Nemzeti (akkor még: Kisfaludy) Színház újonnan emelt épületének átadása historikusan megörökített, de érdektelen vagy bukott előadásokkal történt, s ez ismétlődött sok újjáépített színház avatásakor is.

Részleges kivételként talán a Huszonötödik Színház indulása, a közelmúltból esetleg az önmaga létének igényét nulladik előadásával bejelentő Bárka Színház szabálytalan genezise említhető. Egy-egy ténylegesen vagy formálisan új színház legitimálása, a művészeti élet és a közgondolkodás egészébe való beiktatása rengeteg olyan ideológiai és ceremoniális kötelemmel jár, amely - a mozzanat és a folyamat viszonyának tisztázatlansága, összevetése miatt is - súlyosan béklyózza a nyitó produkciót, sőt: szinte lehetetlenné teszi annak tárgyilagos megítélését. Meglehet, ezek az anomáliák a magyar színház történetben még sosem sűrűsödtek úgy fel - még a Pesti Magyar Színház 1837-es kapunyitására sem -, mint a rosszmájúak szerint a ferencvárosi prérin, hivatalos címe szerint a Bajor Gizi park 1. szám alatt álló (új) Nemzeti Színház esetében. Érdem tehát, hogy az utolsó próbanapokban még a hirtelen kötelezővé lett élő televíziós közvetítés kényszerétől is meghurkolt Az ember tragédiája, a Szikora János rendezte színháznyitó előadás tisztességes szakmai színvonalon megnyitotta - ha a szó sokszólamú, konszenzusteremtő értelmében nyitottá nem is tette, nem is tehette - a Nemzeti Színházat.

A legfrissebb Madách-interpretáció szembeszökő vonása az eklektikusság. A néha üdítő, néha letaglózó elegyesség nem vezethető le közvetlenül a sokat vitatott építmény arctalan és kortalan architektúrális összevisszaságából, de nem is függetleníthető tőle. Szikora - bár munkája során, a feladat elvállalásának pillanatától kezdve rendre ráébredt a megrendelők kimondott és kimondatlan kívánalmainak helyességére (például a kezdeti megütközés után „rendkívül demokratikus és természetes gondolatnak” találta a tévésugárzást) - állta a szavát, és nem politikai irányultságú, hanem „a művészethez tartozó” portékát hozott létre alkotótársaival. Elképzeléseiben - s különösen a látványtervező Milorad Krstić elképzeléseiben - éppenséggel fontos szerep jutott a legutóbbi harminc év művészeti tendenciái által amúgy is preferált eklektikusságnak. A Nemzeti Tragédiájának nem az vethető ellene, hogy „nem oldotta meg” a Madách-mű az egyszerű cselekményszinttől a műfaji problémán át a bölcséleti szintig rétegzett rejtélyeit és ellentmondásait (ezt még senki nem tette meg - talán nem is fogja megtenni senki, s ez talán jó is; és talán e drámai költemény akaratlanul is úgy van kódolva, hogy „megoldott” kérdései helyén új kérdéseket képezzen): fő buktatói nem a szöveghez való viszonyulásában, hanem a saját magához mint színházi műegészhez való viszonyulásában keresendők. Pazar ötletek végig nem vitt

intencióit, a színek összehangolatlanóságát, a logikátlan elkönnyítések és átugrások garmadáját kell számon kérnünk ezen az organikusvá válni képtelen előadáson.

Fel kell tételeznünk, hogy a rendező szabadon választotta meg színészeit a koncepciójához. Ez a szabadság nem hozott meggyőző teljesítményeket, a színészgárda egésze a magyar színésztársadalom előnytelen reprezentációja. Természetesen méltányolható, hogy ebben az együttesben helyet kaptak „a régi Nemzeti” (a volt Népszínház) színpadán majdnem negyven esztendeje felhangzott utolsó előadás, a Lear király ma is aktív résztvevői (például Berek Kati), a „nemzeti színházi gondolat” megszakítatlanságát szuggeráló nagy nevek (például a protestálásba bele nem fáradó Raksányi Gellért vagy a hajdani Leart alakító Básti Lajos nagyszerű művésznek tudott leánya, Básti Juli - aki valószínűleg majd a Nemzeti feminizált Learjének egyik főszereplője lesz), a sziszüphoszi követ a nemzet első színházától messze görgető markáns egyéniségek (például Bodrogi Gyula), a mai színészi középmezőny fiatalabb és érett generációjának a fővárosi és a vidéki társulatok tömkelege nevében megszólaló képviselői (például Hirtling István, Székelyi József), a határainkon túli magyar színjátszás tekintélyei (például Demeter András), a nemzet színész napszamosai (például Hógye Zsuzsanna), a nagy magányosok (például - netán egyedül? - Kovács Lajos), a színházi alternatívással is kapcsolatot tartó legfiatalabbak (például Gryllus Ábris), Schwajda György volt szolnoki csapatának (csapatainak) hírmondói (például Sztárek Andrea) - és sokan mások. Egyik-másik színész akár három-négy kategóriába is beleillhet; s ez a színészpanoráma ebben a formában lehet délibábos is. Az általános benyomás azonban az - hiába látogattak el a művészek ráhangolódásként még az alsósztrigovai Madách-kastélyba is-, hogy (s a három főszereplőről egyelőre ne beszéljünk) ez a trupp szinte bármiféle játékmódbeli kontaktusra képtelen.

[...]

Az eklektikus előadás eklektikus díszlete vonzóan egységes és letisztult, ha a giccsszelence külsejű, halászbástya belsejű (a megnyitásra még Magyarország összes sárga virágával is felcícomázott) épületben végre el akar nyugodni a szem. Milorad Krstić bevallottan a plázaérdekességet akarta színre vinni. Bár tette volna következetesebben! A két prágai szín csillagvizsgálóját ósdisága miatt már egy 1930 körüli előadás rendezője is visszadobta volna; a falanszterkép dögunalmát bármely internetes kávézó tüzetesebb meg szemlézése eloszlathatta volna. Persze nem csupa volna adja ki az előadás részsikereihez sokban hozzájáruló Krstić ténykedésének leltárát. Az egyiptomi színben óriási kötömbök függőleges síkjából kinyúló karok és lábak expresszív rovarvégtag-vonaglása hajtja a piramisépítkezést - Prágában a zöld sövényből a szerelmeskedők türemkednek ki ugyanígy. Van még hasonló szép díszletrím. Van két jelenet közti kitűnő díszletvágás - Párizsból vissza Prágába: Ádám feje előbb a nyaktiló alatt, villanás múlva már a kijózanító vizű vödör fölött -, van újdonságérvénnyel alkalmazott toposz - a Jégvidék mint technicizált szeméttelép -, van tervezői tétovaság - a levegő, a légtér éppúgy nem mozgatta meg Krstić fantáziáját, ahogy (Szikorával együtt) a Föld mélyét is Tresz Zsuzsanna jelmezkreátorra, Berek Kati (A Föld szelleme) csimbókos sötét cafrangjaira hagyta -, s van (akárki találta is) a hatalmas buborék, a műanyag gömblak, a Bosch képeiről „lenézett” réműletes-szép sejt, Ádám és Éva óvó-átlátszó ösfészke, melynek méhéből a Fényhozó kicsalogatja az első emberpárt.

[...]

Madách Imre: Az ember tragédiája (Nemzeti Színház); látvány: Milorad Krstić; jelmez: Tresz Zsuzsanna; animáció: Roczkov Stúdió; zene: Márta István; dramaturg: Telihay Péter; koreográfus: Juronics Tamás; akciórendező: Pintér Tamás; rendező: Szikora János; szereplők: Szarvas József, Pap Vera, Alföldi Róbert, Raksányi Gellért, Bodrogi Gyula, Bitskey Tibor, Berek Kati, Hirtling István, Kőszegi Ákos, Demeter András, Székhelyi József, Varga József, Kiss Jenő, Kovács Lajos, Mészáros Tamás, Kristán Attila, Barabás Botond, Básti Juli, Gubik Ági, Sztárek Andrea, Hőgye Zsuzsanna, Czeglédi Eszter, Orosz Barbara, Gryllus Ábris;

a Szegedi Kortárs Balett, a Budapesti Énekes Iskola tanulói - művészeti vezető: Bubnó Tamás

Színház, 2002. május