SZÍNHÁZ

Bécsy Tamás: Magatartások Danton drámájában • Koltai Tamás: Faustus, a cinikus vezeklő • Nánay István: A per – idilli tájban • Kerényi Grácia: „Operett" a Vígszínházban Sziládi János: A lovat Holsztomernek hívták . . . • Szántó Judit: Szent Genet Édes Annája • Szekrényesy Júlia: Az odüsszeuszi szalmakalap • Peterdi Nagy László: Lengyel színház – magyar színház • Saád Katalin: Téli utazás az Olimpiai Stadionban

1979
Február

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1979. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél.
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149
Indexszám: 25.797

78.3730 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-81361

Borítón:
Bodnár Erika (Júlia), Kállai Ferenc (Danton) és Szacsvay László (Philippeau) Büchner: Danton halála című drámájának nemzeti színházi előadásában (Iklády László felvétele)

Hátsó borítón:

Füzy Sári jelmeztervei az Olasz szalmakalap kecskeméti előadásához

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN
Gongütés (1)

játékszín

BÉCSY TAMÁS
Magatartások Danton drámájában (2)

KOLTAI TAMÁS
Faustus, a cinikus vezeklő (9)

NÁNAY ISTVÁN
A per - idilli tájban (12)

KERÉNYI GRÁCIA
„Operett" a Vígszínházban (15)

SZILÁDI JÁNOS
A lovat Holsztomernek hívták . . (18)

SZÁNTÓ JUDIT
Szent Genet Édes Annái (21)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Az odüsszeuszi szalmakalap (25)

TARJÁN TAMÁS
Teret kérünk (28)

RÓNA KATALIN
A Házszentelő a Thália Színházban (31)

vendégeink

BŐGEL JÓZSEF
A Nottara Színház Budapesten (34)

DURÓ GYŐZŐ
Vendégjátékok után (37)

fórum

PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Lengyel színház - magyar színház (40)

világszínház

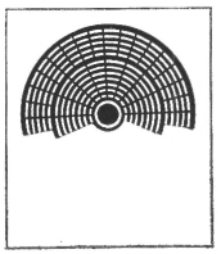
SAÁD KATALIN
Téli utazás az Olimpiai Stadionban (43)

szemle

FÖLDES ANNA
A nyertes adóssága (46)

BOLDIZSÁR IVÁN

Gongütés



A címbeli gongütést hallani nem lehet - vagy mégis? Azokról az el nem hangzó gongütésekről van szó, amelyek a SZÍNHÁZ most meginduló darabmellékletének függönyfellebbentését jelzik. Mert a mostani számtól kezdve minden hónapban színdarabot is mellékelünk a szó kézzelfogható értelmében is: külön íven, más papírra nyomják, akinek tetszik -- mert megtetszett - kiemeli, összegyűjtheti.

A nem hallható gongütéssel nem a valódit, a színpadit kívánjuk pótolni vagy helyettesíteni. Már csak azért sem, mert olyan színdarabot is közlünk, amelyet már bemutattak. Legtöbb dráma azonban az írói műhely melegéből kerül ki, a minden drámai alkotásnak valódi, új értelmet adó színpadi gongütésre várva. A SZÍNHÁZ szerkesztői azt képzelik - és remélik -, hogy évi tizenkét vagy talán még több színdarab megjelentetésével a magyar dráma ügyét, tehát színrehozatalát viszik előre. Szívesen mondanám: még előbbre, ha ez nem lenne szépítgetés.

Csábító dolog volna a tollam körül kacérkodó gondolatot gyorsan elkapni és a mai magyar dráma gondjaira írni. Van-e elég magyar színdarab? Ha van, elég jó-e? Ha elég jó, miért nem játsszák többet? Ha nem elég jó, miért nem segítik a színházi közös műhelyek az írói egyénieket? Ha segítik, miért hal hamvába nem egy kísérlet? Ha nem hal hamvába, miért születik olykor dramaturgiai bibircsók az orrán?

Más kérdést is mondhatnék: ha a sokat emlegetett - nem e lapban! - színházi válság mára megoldódott, vagy megoldóban van, miért nyilvánul meg az újulás és az újítás főképpen rendezésben, szerepalakításban, fényhatásokban, színpadi látványosságokban, zajban és kevésbé magában az írói műben, még kevésbé magyarban, legkevésbé mai magyarban?

A kacérkodó Melpomenét és Tháliát elhessegetve az istenért, a múzsáról van szó! - a mai magyar dráma gondjait ezúttal nem vitával, érvekkel, ellenérvekkel kívánjuk szolgálni, hanem magukkal a művekkel. Sokan, színházi barátaink, óvtak: Ne közöljetek darabot, letörlitek a hímporát, már nem lesz érdekes a közönségnek.

Azt hiszem, hogy ez a színházi beltenyészet egyik babonája. A közönséget jobban érdekli egy jó darab, ha már olvasva tetszett neki. Magam is közönség vagyok, onnan tudom, de mini-közvéleménykutatásunk az olvasók körében is megerősíti ezt. Ha pedig olvasva nem volt a darabbal egészen megelégedve, éppen érdekelheti, mivé változott a dráma második megszületésekor, a színpadon? De egyébként is: d SZÍNHÁZ alacsony példányszáma még akkor se befolyásolhatná a színházbajárók százezreit, ha a babonának volna valami valóságmagva.

Még egy babona ellen is donkihótoskodunk: ha a hímpor babona volt, ez szüzesség-balhit. Elterjedt szokás, hogy ha egy szerző benyújtja darabját X színházhoz és az ott nem tetszett vagy nem kellett, Y színházhoz már nem is igen meri benyújtani, mert tudja, hogy fanyalogva fogadják, ha egyáltalán fogadják. Ezt a jus primae noctis directoris-t - vagy akár csak az erről *szóló* író-bénító hiedelmet- talán segít eltüntetni a nyomtatásban megjelent darab. Ettől nem veszti el a szüzességét, mert hiszen elméletileg minden dramaturghoz benyújtatott.

Már most van szerkesztőségi tarsolyunkban elegendő számú darab. Hadd ne mondjam meg, egy évfolyamra elegendő-e, vagy ötre. Vannak köztük, és lesznek még, már játszott darabok, előadásra kitűzött művek, színházhoz már benyújtott vagy színháznál elfekvő színdarabok, ismert írók kiérett művei, ismert írók kísérletei, alig ismert vagy ismeretlen írók, esetleg nemcsak nyomda-kész, de színpadkész vagy legalábbis dramaturgiakész, vagy még sok további munkát kívánó, de érdekes kísérletei. A szerkesztőség azt reméli, hogy nevesektől és névtelenektől még sok kéziratot kap., (Talán nem értik félre, ha hozzáteszem: illő tiszteletdíja fizetünk ...)

Tisztában vagyunk mégis a nyomtatott közlés veszélyével Fórumot adunk, és ez a puszta tény enyhítheti a magyar drámaírói kísérletezésbe belefásult vagy nem eléggé fogékony színházi vezetők esetleges lelkiismeretfurdalását. A darab megjelent, elolvassa, aki akarja, mi visszatérünk látomásainkhoz. E mondattal félreértéseket kockáztatnék, ha a SZÍNHÁZ tíz évfolyama nem tanúskodna amellett, hogy a legelső szántól kezdve mindig a teljes színházért, e totális művészetért szálltunk síkra, és a rendező alkotói rangja, egyenjogúsága mellett rántottunk, rántunk ma is kardot. De hátha éppen egy új magyar darab ihlet új látomásokra ?I

Vagy akár nem magyar is. Közlünk - természetesen! -- külföldi darabot is. Azért természetesen, mert a mai magyar dráma ügyével együtt a mai magyar színpadot is szolgálni óhajtjuk, és azért még természetesebben, mert a magyar dráma, a hazai színházi művészet kezdettől fogva mind a mai napig közös vért keringető, szerves része a világ drámairodalmának s színpadi újrateremtésének. A magyar dráma azért nemzeti ügy, mert a szín-ház dolgaiban is internacionalisták vagyunk: egyszerre gondolkozunk magyar irodalomban és világszínpadban.

*

Hallják a gongütést? Foglaljanak helyet házi zsöllyéjükben. Megelevenedhet lelki színpadukon Maróti Lajos *Közéletrajza.* Aki már látta Szegeden, bizonyára szívesen el is olvassa. Aki nem látta, talán éppen e közlés nyomán más színpadon is újraélheti.

játékszín

BÉCSY TAMÁS

Magatartások Danton drámájában

Georg Büchner *Danton halála* című drámájának előadása a Nemzeti Színházban nézőre, elemzőre, kritikusra egyaránt rákényszeríti, hogy azzal mint színjátékkal foglalkozzon s ne mint az adott dráma színpadra állításával. A „kényszert" több tényező együttesen hozza létre. Először: viszonylag sok apró változtatás történt - s feltehetően nemcsak szűkebb „dramaturgiai" okokból - az Új Magyar Könyvkiadó által 195 5-ben, Kosztolányi Dezső fordításában kiadott szövegen. Továbbá: a színjátékban több alakot összevontak; minden valószínűség szerint nem a szereplők nagy számának csökkentésére, hanem bizonyos sorsvonalak markánsabbá tételére. Végül, de legfőképpen: a színjáték közlése, világképe, mondanivalója kényszeríti, hogy a színjátékot elemezzük, s ne a dráma színre állításának módjait, mikéntjeit. Ugyanakkor ennek a „kényszernek" mégsem lehet maradéktalanul eleget tenni. Hiszen a Büchner által megírt Dantont, Robespierre-t stb. látjuk, és azokban a helyzetekben, amelyeket Büchner írt meg, s lényegében, de nem maradéktalanul az általa kigondolt és megírt cselekménysort.

Minden színjátéknak kétségkívül csak egyik forrása az írott dráma. A másik, a nélkülözhetetlenül fontos: a színjáték kora. Az írott dráma jellemeinek általános magatartását, éppúgy, mint az adott jellemhez hozzátartozó gesztusrendszert a színjáték korának valóságából lehet művészileg megalkotni. Ugyanakkor a színjátékban létesített helyzetek azon szegmentumában, amely a testtel produkálható jelentések, megnyilatkozások szegmentuma - s nem a beszéd, a szöveg tartalmáé - olyan jelentést is lehet adni a helyzetnek, amely csak a beszéd, csak a szöveg által nem jelenhet meg. Mindezek akkor válhatnak igazi színjáték-műalkotássá, ha a választott dráma alakjai, helyzeteik és cselekedeteik már a szövegben olyan problémákat hordoznak, amelyek a színjáték korában is elevenek.

Büchner drámájában a Danton halálához elvezető cselekmény- és eseménysorok külső és belső, de *végső soron* megmagyarázhatatlan okokra vezethetők vissza. A belsőt ő hordozza magában, a külsőt leginkább Robespierre testesíti, eleveníti meg számára.

Danton és társai már a börtönben vannak, amikor Lacroix megjegyzi: „Helyesen kiáltottál, Danton. *(Ti. a Forradalmi Törvényszék előtt, a tárgyaláson. - 13. T.)* Ha azelőtt is így harcolsz az életedért, akkor most minden másképpen volna." De Danton nem harcolt. Ahelyett, hogy - amikor még lehetősége volt rá - a Konventben küzdött volna saját életéért és eszméinek érvényre jutásáért, sétált, a Palais Royal kurtizánjaihoz ment, a koratavaszt élvezte stb., vagyis egy életélvező magatartást látunk tőle. Mindezt ugyanakkor valami benső bénultságból is teszi, ami úgy jelenik meg, hogy kedvenc kifejezése a „Hát aztán?", hogy unja már az életet, hogy inkább őt fejezzék le, mint hogy ő fejeztessen le másokat stb. Ez a benső enerváltság csak a közélet szférájában érvényesül, pontosabban csak abban az irányban, hogy életben maradásáért harcoljon. Ennek okára Büchner drámájában nincs magyarázat, ez csak „van". (Drámai magyarázat alig-ha lehetne, inkább csak epikában vagy lírában kifejezhető magyarázat lehetséges.) Büchner drámája a Danton halálához vezető egyik sorserőről és szükségszerűségről épp azt mondja, hogy ez az életben meglevő, elevenen hatékony, de megmagyarázhatatlan törvényszerűség.

Ugyanígy megmagyarázhatatlan az a másik sorserő, ami ugyancsak benső Robespierre-ben, de ami Danton számára külsőként, őt kívülről elérő sorstényezőként jelenik meg. Robespierre tovább akarja vinni a forradalmat, az „erényt és a rémuralmat" akarja egybekovácsolni, a bűnt és bűnösöket eltörölni. De a drámában ennek további okára nincs magyarázat. További magyarázat az lenne, ha a Robespierre bensejéből objektiválódó, külsővé váló erő a dráma világában a forradalom céljait elősegítő objektív szükségszerűségként jelenne meg, vagyis mint olyan, amely nélkül a dráma világán belül a forradalom valóban elbukna, vagy amely nélkül a nép jóléte nem lenne elérhető. A drámában sok szöveg hangzik el arra vonatkozóan, hogy az éhezőnyomorgó nép sorsa nem lett attól könnyebb, hogy felkötötték az arisztokratákat, hogy sárba tiporták a Vétót, hogy leguiIlotinozták a girondistákat. Ugyanakkor arra sincs utalás, hogy Dantonék lefejeztetésével eltűnik valami olyan politikai erő, amely a nép jólétét vagy a forradalom kibontakozását gátolta. De Dantonék kivégzésére a drámában más, valami elvileg is más és objektív szükségszerűségként működő ok nincs, ilyen nem ábrázolódik. Danton és kivégzendő társai tehát nem tesznek semmi olyat, ami objektív szükségszerűségként indokolná kivégeztetésüket. Robespierre egyénisége és az erényt a rémuralommal összekötő magatartása is csak puszta adottság. Ha Danton szemszögéből nem szükséges is Robespierre elveire és főként magatartására további magyarázat - hiszen ez számára oly külső, ami sorsként jelenik meg -, a drámában szükség lenne c benső tartalmak objektiválódásának történelmileg objektív mivoltát és szükségszerűségét bizonyító magyarázatra. Mivel ilyen nincs, a Robespierre-ben jelentkező erőnek, dinamizmusnak és az „erény plusz rémuralom"-gondolkodásnak és az ezt kifejező-hordozó magatartásnak az oka *végső* ***soron*** ismét megmagyarázhatatlan, ez is ismeretlen. Így a dráma két fő szála két különböző szükségszerűség eleven meglétét, hatékony működését mutatja, ám ezeknek magyarázatát, okát végső soron nem adja meg.

Székely Gábor rendezése láthatóan arra törekedett, hogy a helyzetek sorát oly módon építse föl, amelyből a két emberi és forradalmármagatartás kap erős hangsúlyt. E kettő közül ábrázolni azonban csak a Robespierre által képviseltet lehet, az „aszketikus" forradalmárét, aki összeköti az erényt a rémuralommal. A másik magatartás ugyanis az lenne, amely alkalmas arra, hogy megteremtse, elmélyítse azt a helyzetet, miszerint: „A forradalom az újjászületés stádiumába jutott. A forradalomnak meg kell szűnnie, és el kell kezdődnie a köztársaságnak." (A dráma elején Hérault mondja ezt, a színjátékban viszont Lacroix-tól halljuk.) A forradalomnak ehhez a mostani szakaszához adekvát forradalmármagatartást azonban a dráma nem ábrázolja, de a színjáték egy ponton igyekszik megmutatni.

Kállai Ferenc nem Dantonnak a közéleti szférában érvényesülő enerváltságát, cselekvésképtelenségét állította elénk, hanem életélvezetét. Ezzel azonban - akaratlanul is - okot helyezett az írott mű egyik megmagyarázhatatlan szála mögé. Az írott drámában Danton passzivitásának nem oka az ő életélvezete; ott e kettő mintegy együtt él benne, ahogy említettük, minden külön ok és határozott magyarázat nélkül. A színjátékban Danton életélvezete mint mostani élet-

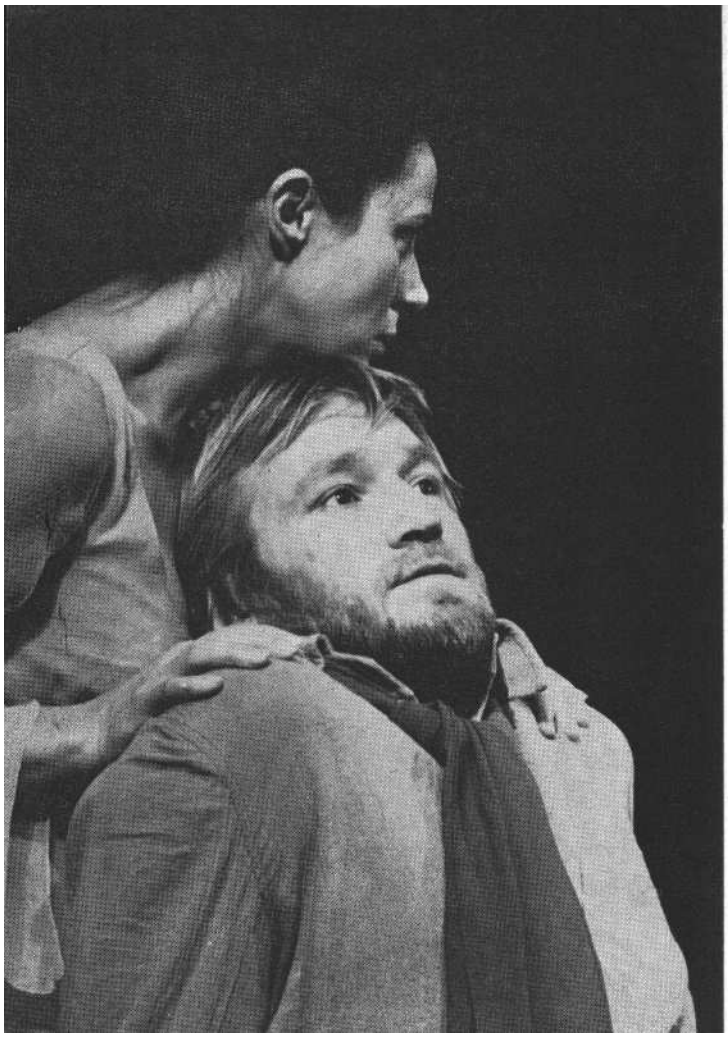
szakaszának fő mozgató ereje, legfőbb benső dinamizmusa jelenik meg. Kállai Ferenc ugyan láthatóan nem ebből vezeti le a benső bénultságot, de az életélvezet mégis a Robespierre elleni és saját életben maradása érdekében megteendő tettek elmaradásának okaként érvénye sül. Szó sincs arról - nagyon helyesen -, hogy alapmagatartásában fejezne ki vala-mi bágyadtságot vagy enerváltságot. Soha nincs „fáradt" gesztusa, magatartása stb. Az enerváltság egészen másként jelenik meg, mintegy elvileg vallott világhoz való viszonyként. A nyitó jelenetben elmondja, hogy úgy szereti feleségét, Júliát, mint a sírt. A sírban nyugalom van, s Júlia ölében is nyugalom van. Az életélvezet és halálvágy itt kapcsolódik először össze. Kállai Ferenc a szexualitást és a nyugalmat úgy ötvözi elvileg, mintha a görögök azon tételét vallaná, miszerint Erosz és Thanatosz testvérek. Az életélvezet és halálvágy még valamiféle „dekadens" vonással sem kapcsolódik össze az alakításban. Sőt, a szexualitás, az életélvezet valami felfokozott indulatiságot fakaszt, amely azonban csak a szavak kimondásában való indulatiság; de bénultságot eredményez abban a pillanatban, amikor tennie kel-lene akár azért, hogy az ő elvei érvénye-süljenek, akár azért, hogy elkerülje a le-tartóztatást. Elveit csak kimondani tudja, megharcolni, érvényre jutásukért küzdeni már nem. Robespierre-nek még elmondja a maga igazságait, és szembeállítja azokat RobesPierre teljes merevségével. De a Konventbe már nem megy el, s Kállai Ferenc alakítása azért jó, mert ez nem írott vagy elmondott - tehát nemcsak szavakban megjelenő - igazság marad, hanem az alakítás szerves része.

A szex és halál, valamint az életélvezet megszerzésére irányuló aktivitás és a közéleti bénultság talán abban a pompás jelenetben érezhető legjobban, amely a Palais Royal egyik hölgyénél, Marionnál tett látogatását ábrázolja. A jelenet helye is igen fontos: az imént láttuk a Jakobinus Klubot, ahol most hirdette meg Robespierre, hogy „A köztársaság fegyvere a rémuralom, a köztársaság ereje az erény." Az életveszély tehát megnőtt, s ezt barátai, köztük Lacroix, azonnal észreveszik. Ő jön ide figyelmeztetni Dantont, de ő ennek ellenére ittmarad. A jelenetben Danton passzív: Marion mesél neki, s ő majdnem végig -- minta sírban - fekve hallgatja. Mariont Lázár Kati alakítja, s a két főalak kivételével talán övé a legjobb alakítás. Annak a nőnek a

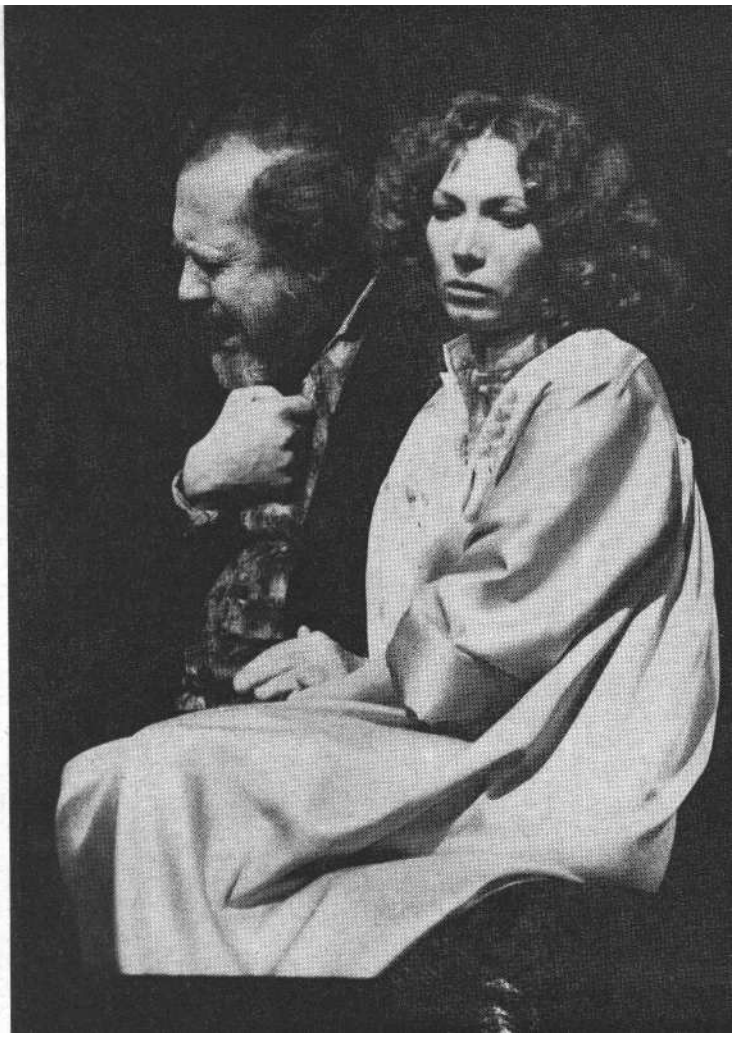
Robespierre: Kálmán György

benső világáról beszél, aki mindig „örökös vágy és örökös kívánság, örökös tűz és örök áradat", s aki épp ezzel ölte meg ifjúkori első szerelmét, belefúlt az „áradatba". Lázár Kati úgy adja elő ezt a hosszú történetet, hogy Dantonhoz fűződő kapcsolatának és mostani helyzetének szerves részévé teszi, az elmondottakat beépíti a kettejük közötti helyzetbe, s ezáltal az egész műbe; tehát nem önállóan, helyzettől függetlenül mondja el, nem mint merő önvallomást. Marion tartalmai ezért válhatnak Danton tartalmaivá: az itt felburjánzó igen magasrendű -- mert a teljes életet ebbe sűrítő - szexualitás annyira Danton tartalmává válik, hogy Erosz és Thanatosz ismét és végérvényesen testvérekké válnak: nem most, azonnal, amikor kellene, megy el életéért harcolni hanem csak holnap reggel. Föltehetőem ez volt az a rövid idő, amikor még esetleg eredményesen harcolhatott volna letartóztatása ellen.

A mai néző számára azonban nyilván a két forradalmi magatartás megmutatása és számunkra való jelentése az igazán lényeges. Dantonból sem az életet élvező szegmentum lenne a fontos - hiszen ez a valósághoz való viszony bőven megtalálható ma, s ez nem okvetlenül pozitív magatartás -, hanem az a forradalmár-magatartás, amely Danton sajátja. Am ez,

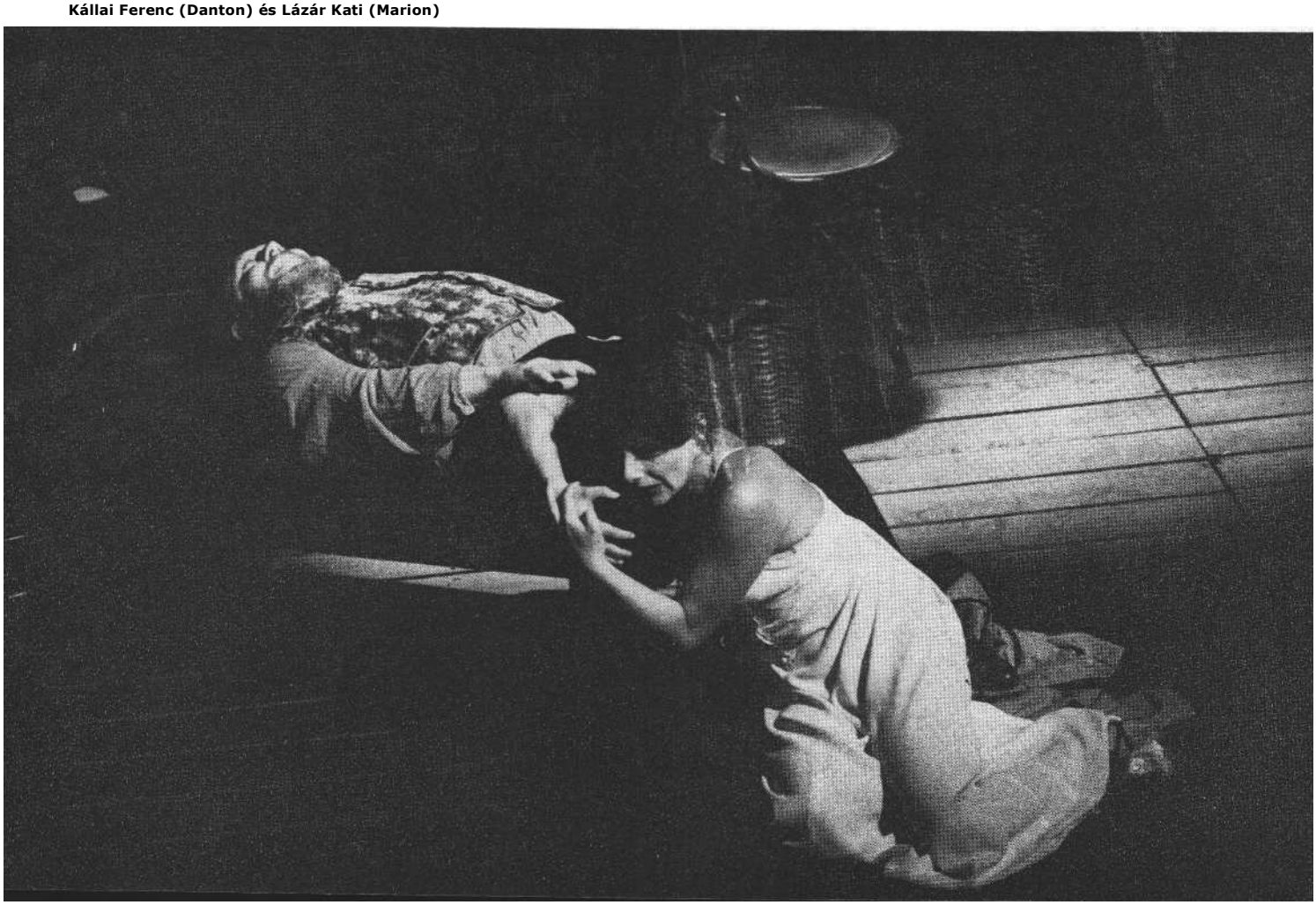


Büchner: Danton halála (Nemzeti Színház). Csomós Mari (Lucile) és Cserhalmi György (Camille)



Kállai Ferenc (Danton) és Bodnár Erika (Júlia)

Kállai Ferenc (Danton) és Lázár Kati (Marion)



ennek az ember egészén belüli helye és jellege kevésbé válik élessé és meghatározhatóvá önmagában. Nem a forradalmi akciókat végrehajtó Dantont látjuk, hanem azokat az élethelyzeteket, amelyek az ő halálához vezettek el. Így forradalmár-magatartása elsősorban a Robespierre által bemutatott és képviselt vonatkozásrendszer fényében, „tükrében" válik észrevehetővé. Ezért kell először róla beszélnünk.

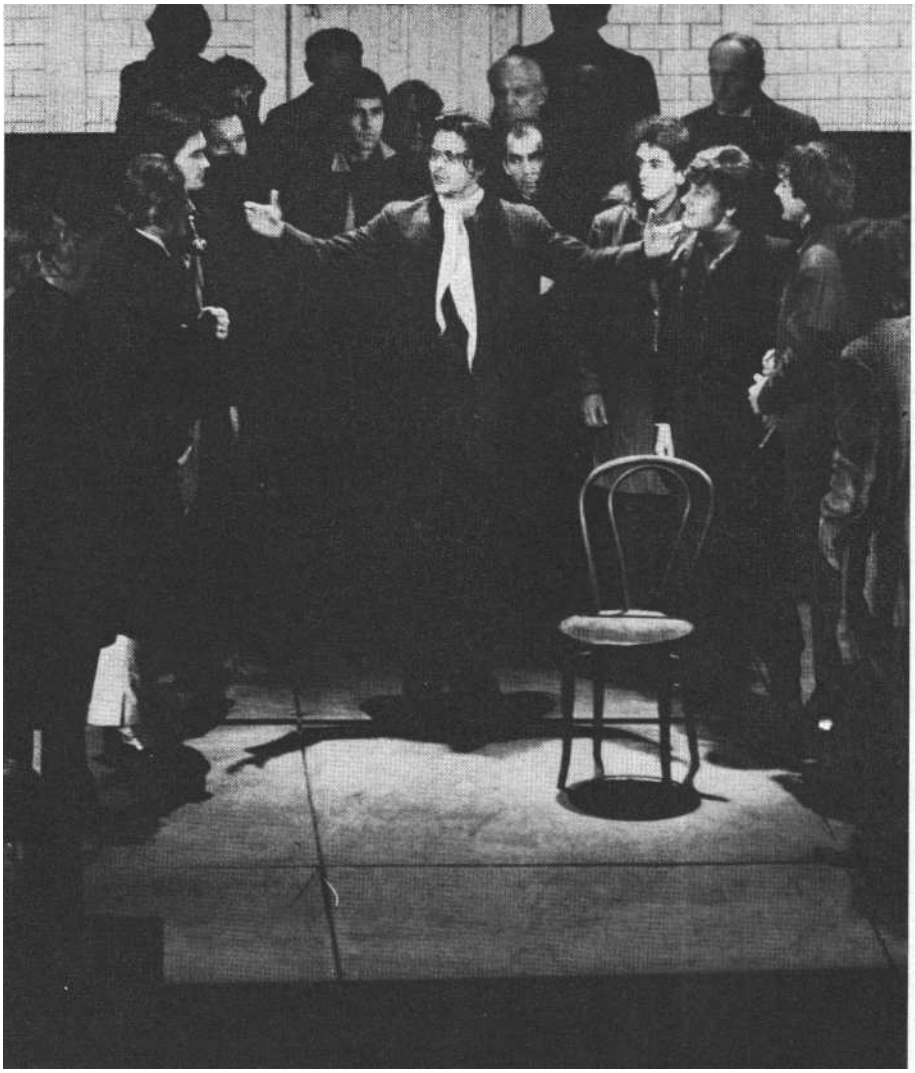
Kálmán György a hangjával lép a színjáték világába. A színtéren az éhező polgárok egy ártatlan embert készülnek felakasztani, s Kálmán György-Robespierre a nézők háta mögül szólal meg, hangosan kiáltva: „Mi van itt polgártársak?" A mai színházi jelrendszerben, ha egy színjátékbeli alak a nézőtérről szólal meg, s innen lép a játéktérbe, azt jelenti, hogy ő minket, mai nézőket képvisel. A jelenetben Robespierre fellépésére és az ő „Hagyjátok futni!" szavára engedik el az ártatlan embert. Büchner drámájában ez nem így történik; ott HANGOK mondják az iménti mondatot, s az ártatlan fiatalember már Robespierre megszólalása előtt elszalad, vagyis ott nem Robespierre menti meg az életét. Robespierre-rel való jelenetében Danton azt is állítja, hogy az ő „bűneiknek" - vagyis az életélvezetnek - az a haszna is meg-lesz, hogy „legalább nem fog többé ártatlan vér folyni". Erre válaszolja Robespierre: „Ki meri mondani, hogy ártatlan vér is folyt?" Az előző jelenettel való vonatkozásában RobesPierre joggal állítja, hogy nem folyt ártatlan vér, hiszen a szemünk láttára és bennünket képviselve mentett meg egy ártatlan embert. Így Robespierre áldozatai valóban bűnösökké válnak; legalábbis a szavak szintjén és a színjáték összefüggésrendszerében. Természetesen RobesPierre szemszögéből Danton is bűnös, de az ártatlan ember megmentésével ő az objektíve bűnösök ellen fellépő emberré válik. Dantonék tettei azonban semmiképp nem bűnös tettek, s ezért kivégzésük a színjátékban csak a Robespierre-ből és társaiból kiinduló egyéni gyűlölet következménye.

Robespierre-ről tehát ez az első benyomásunk, ami egyértelműen pozitív. A második az előbb említett utcai jelenetben egy kommentár révén ér minket. Robespierre a törvényt a nép akaratának nevezi, vagy fordítva, a nép akaratát törvénynek. Mikor ezt kimondja, igen hangsúlyos rendezői eszközökkel azonnal kétségbe vonja az állítás igazságát az utcai koldus: a beálló csöndben megpendít egy húrt hangszerén és felkacag. A harmadik benyomás: ugyanennek a jelenetnek a végén a népet a Jakobinus Klubba hívja, ám a tömeg teljesen magára hagyja, elfordulnak tőle, s Robespierre egyedül megy ki a színről, önmagának magyarázva. Ennek jelentése: az utcai nép nem követi őt.

Első benyomásaink tehát kissé ellentmondóak: hallgat rá a nép, itt ő az ártatlanok védelmezőjeként tűnik fel, „a nép akarata a törvény" kijelentését kétségbe vonják., és ugyanakkor a tömeg magára hagyja.

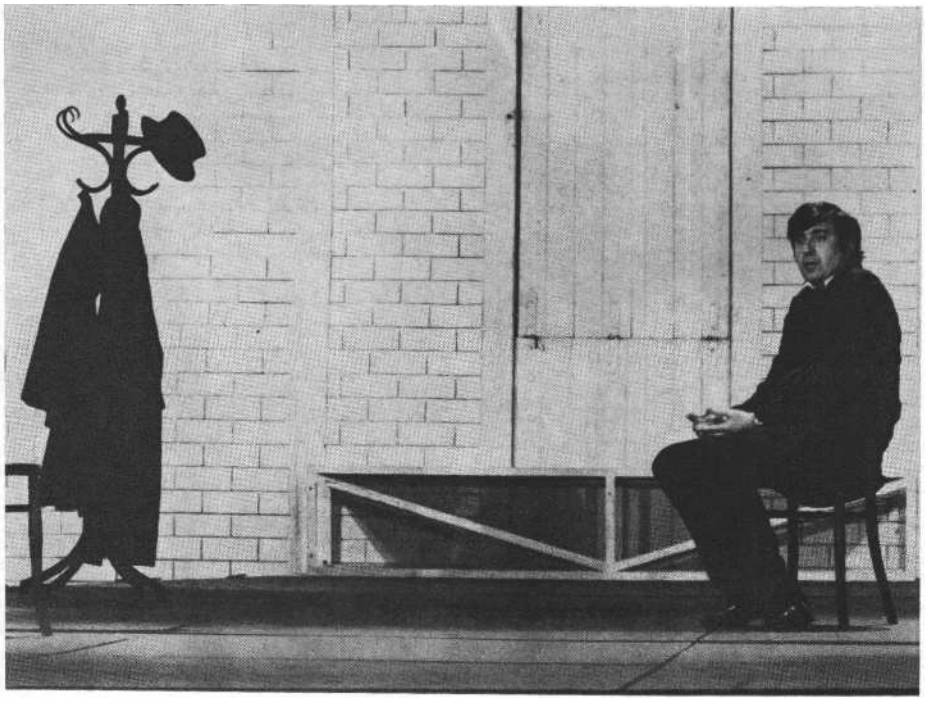
A színjátékbeli Robespierre ettől kezdve tiszta és egyenletes, ami nem jelenti, hogy egysíkú. Kálmán György öltözéke, a hosszú, fekete kabát éppúgy, mint benső magatartása, a rideg és merev, az élni és gondolkodni csak egyetlen síkon tudó emberé. Kálmán György az alak hiúságát és hideg gyűlöletét is megmutatja. A Jakobinus Klubban és a Konventben mereven, hidegen figyeli azokat a felszólalókat, akik nem az ő elképzelése szerint beszélnek. Kálmán György megérzékelteti, hogy ekkor a kezdeti hallgatás taktikai, s akkor szólal meg, amikor a hangulat már valamelyest kedvező lesz számára. Dantonnal való jelenetében is a jövendő áldozatot, az ő áldozatát figyeli hideg és kiszámíthatatlan arcvonásokkal. Ekkor Danton szavai pompásan jellemzik: semmi olyat nem tett, ami az élet élvezetéhez, sőt: az élet viszonylag teljesebb viteléhez okvetlenül szükséges, vagyis soha nem követett el semmiféle bűnt. Kálmán György úgy is viselkedik, mint ahogy az ilyen nagy szenvedélyű, de egyetlen irányba élő ember: Dantont mint bűnös és kártékony embert figyeli, minden érzelmi megrezdülés nélkül, hideg ellenségességgel. Itt azzal a vonással lehetne gazdagabbá tenni Robespierre-t, ha Kálmán György megérzékeltetné, amire később szövege is van: ez a nagy egyéniség megérinti, még ha nyomasztóan is. Mikor Danton elmegy, egy kissé lehull róla az álarc. De csak egy kissé, mert önmaga előtt is szerepet játszik, az „erényes hóhér" szerepét. A színjátékban meghúzták, s egy-egy lényeges rész-lettel megváltoztatták a monológ szövegét. A Büchner-drámában erőteljesebben jelenik meg Robespierre hiúsága s Danton elleni gyűlölete. Itt még *az az* elhatározás is elhangzik, hogy: „Neki pusztulni kell!", illetve: „Le kell vágnunk azokat, akik visszatartják *(ti. a forradalmat B. T.),* még ha foggal-körömmel kapaszkodnak belé." Ezek a mondatok a színjátékban nem hangzanak el. Ehelyett a „bűn és erény"-problematika jelenik meg, ezeket építették be ugyanis a monológba. A változtatás eredménye világos: az „erényt" képviselő és az élet több és szerves aspektusát „bűnnek" tekintő Robespierre veszejti el Dantont, s nem az, aki gyűlöli. Ez eltünteti Robespierre hiúságát és egyéni gyűlöletét, valamint hatalomvágyát is, mint a Dantonék kivégzésének benső okát, és *Robespierre magatartását elvibbé teszi;* Kálmán György így is jeleníti meg ezt a részletet. A Saint-Justtel való jelenet utáni monológban feltör az „aszkétikus" forradalmár benső gőgje, Krisztussál helyezi magát egy sorba, sőt saját szenvedéseit még Krisztusé fölé is emeli. Testtartása ekkor a keresztre feszített Megváltóé. Kálmán György azonban ebben a jelenetben visszafogottabban játszik, valahogy nem eléggé éles és pontos annak, a benső gőgnek a megmutatása, amely pedig egyértelműen jelen van ezekben a mondatokban: „0 a fájdalom gyönyörét élvezte, én a hóhér gyötrelmét. Ki tagadta meg inkább önmagát, ő vagy én?"

A rendezés megtétet Kálmán Györggyel több olyan gesztust, amellyel alakját a mi korunk számára még ismerősebbé teszi. A forradalom továbbvitelének vitájában, nagy beszéde közben jóindulatot mutatva fordul Legendre felé, karjait barátságosan paskolja, mosolyog arra az emberre, akit nem sokkal később mint foglyot látunk a börtönben. Legendre letartóztatása így közvetlenül neki tulajdonítható; az 50-es években bőven tapasztalhattunk hasonló magatartásokat és gesz-tusokat. Ugyanakkor Legendre „bűnét" sem látjuk. Ezt persze nem is lehet ábrázolni, hiszen a drámában őt nem is tartóztatják le. Legendre - Sinkó László alakítja - a színjátékban megkapja egy ellenforradalmár, Dillon tábornok szerepét is. Dillont tartóztatják le a drámában, s most helyette Legendre-t látjuk a börtönben. Az itt hallható mondatok enyhe zavart keltenek, mert nem nagyon illenek az eddig megismert Legendre szájába; s ezeket Sinkó László igen jó alakítása sem tudja szervessé tenni. Mivel azonban ő a Konventben Dantonért harcolt, s eközben mutatott barátságot iránta Robespierre, letartóztatásának kimondatlan oka tehát a Danton iránt tanúsított viselkedése. Sorsa ezért a mi 5o-es évekbeli időnket idézi, noha -- épp mert alakját egy valódi ellenforradalmáréval kapcsolták össze - a színjátékban



Konventjelenet a Danton halálában (középen: Oszter Sándor mint Saint-Just)

Szilágyi Tibor (Barére) a **Danton halálában (Iklády László felvételei)**



nem épp szerves eszközökkel, mert az ő alakjával kapcsolatban zavarba ejtően történik ez a felidézés.

Nos, ezen rideg, „aszketikus" forradalmár tükrében jelenik csak meg Danton forradalmi magatartása. Ettől a „tükör től" függetlenül az életélvező embert látjuk; azt, aki egykor, de nem a színjáték jelen idejében hajtott végre forradalmi tetteket. Egykori cselekvéseiről viszont itt olyan helyzetben emlékezik meg, amikor életéért harcol a Forradalmi Törvényszék előtt. Kállai Ferenc képes arra, hogy még egy ilyen helyzetben is elénk állítsa a Robespierre-nél teljesebb forradalmárt. Amikor ugyanis a királyság elleni felkelésről, a király lefejeztetéséről, s ezekben az ő szerepéről beszél, felmutatja azt a „nemzeti vakmerőséget", amely különbözik az „egyéni vakmerőségtől", és amellyel - saját szavaival - olyan sokszor küzdött a szabadságért. Ez az a pillanat, amelyben - nem a dráma - Kállai Ferenc alakítása megmutatja a másik forradalmármagatartást. Ezenkívül azonban az ő forradalmisága konkrét tartalommal nem jelentkezik, csak mint olyan, amely a Robespierre-étől *különböző.* Ez a különbözőség jelenik meg Robespierre „tükrében": a hidegnek, merevnek és aszketikusnak megismert Robespierre őt akarja „bűnei" miatt elveszejteni, s ezért lesz más, a Robespierre-étől *különböző;* de csak különbözőnek minősíthető, konkrét milyenségében meg nem határozható az ő forradalmi magatartása. Persze „bűneit" sem látjuk, amelyek egyébként sem egy forradalmár „bűnei" lennének, hanem az életélvező ember tettei. Ezek csak az „erényt" hirdető Robespierre szemében „bűnök", vagyis csak arról van szó, hogy Robespierre magatartása, világhoz való viszonya nem tudja elviselni a Danton által képviseltet.

A színjátékban Danton alakja és magatartása a pozitív. Ez azzal is hangsúlyozódik, hogy jól kiemelve, nagy nyomatékkal jelenik meg a Forradalmi Törvényszék törvénytiprása; az tudniillik, hogy sorsolás helyett kiválasztják az esküdteket, s olyanokat választanak, akik bizonyosan meghozzák a kívánt ítéletet. Gelley Kornél és Szersén Gyula még azzal is kiemeli ezt a jelenetet, hogy cinikusan és abszolút szolgálatkészen tervezik el a törvénysértést. A Jóléti Bizottság még a védekezés lehetőségét is megtagadja Dantonéktól. Amikor ezt kihirdetik, a tárgyalás nézőközönsége ütemes „Diktatúra! Diktatúra!"-kiáltásba tör ki. Ez a momentum nincs benne a drámában. A színjátékbeli jelentése kettős: egy-részt kifejezi a népnek a Jóléti Bizottsághoz és a Forradalmi Törvényszékhez való elítélő viszonyát, a befogadók előtt negatívvá teszi ezeket az intézményeket és Robespierre-t, valamint az 5o-es évek asszociációját is felkelti, mivel Dantonékat lényegében mindenféle bűn nélkül egy diktatúra ítéli el törvénytelen eszközökkel. Ezzel Danton és társai egyértelműen pozitívvá válnak.

Az a mód azonban, ahogyan Danton és társai pozitívvá válnak, elvileg eléggé vegyes hatású. Amit látunk, alapjaiban életélvező magatartás, amihez csak a Forradalmi Törvényszék előtt, a múlt eseményei elmondásának módjával, mikéntjével járul *egy*, a Robespierre-étől különböző forradalmi magatartás, Voltaképp tehát az életélvező magatartás válik pozitívvá, hiszen lényegében ezt látjuk, s ez az, amit Robespierre bűnnek kiált ki, s ez az, amiért - ha formailag nem is, de lényegében - elítélik őket.

A rendezői színházban a műalkotás totalitását azzal lehet megvalósítani, ha a színjáték összes figurájában korunknak azok a különböző magatartásai jelennek meg, amelyek a bemutatott alapmagatartásnak a variációi. Mivel itt a Danton körüli alakok mindegyike Dantonhoz hasonlóan az életet élvezi, s a forradalmat most már elmélyíteni és nem továbbvinni akarja -- legalábbis szavaikban ez jelenik meg -, azt várnánk, hogy ők a Danton-féle magatartás mai változatai, variációi legyenek. Úgy gondoljuk, ezt elsősorban Helyey Lászlónak sikerült megvalósítania. Ő Hérault-Sécbelles-t játssza, akinek az írott drámában egy-szerre több és egyszerre kevesebb szövege van. A dráma első jelenetében nem szerepel Lacroix, csak a színjátékban, s ekkor Hérault szövegei kerülnek át Lacroix-hoz. A börtönben viszont ő kapja meg a színjátékban nem is szereplő Payne mondatait. A változtatás igen szerencsés, és jelentésteli. Ezáltal Hérault lényeges erővonalat kapott, azt az életélvezőt, aki mindezt határozott ateizmusból teszi, illetve ezzel kapcsolja össze. De a változtatás által az életélvező ateista halállal szembeni magatartása is megmutatkozik. Helyey László kitűnően jeleníti meg egy ilyen ember benső állapotát, magatartását.

Kevésbé mondhatjuk ezt cl Szacsvay Lászlóról, aki Philippeau-t és Cserhalmi Györgyről, aki pedig egy nagyon fontos és jelentős alakot, Camille Desmoulins-t alakítja. Piróth Gyula sem tudott Lacroix alakjának igazán mai magatartást és mai benső állapotot adni; rá érvényesek talán a legjobban, hogy csak a szöveg nyújtotta lehetőségekkel élt, s nem a mai világunk, mai életünk által nyújtott lehetőségekkel.

Szacsvay László és különösen Cserhalmi György egészen furcsa módon hisztérikus alkatokat formáltak meg, de ez a vonás egyáltalán nem hiányzik Felföldy László Parisából sem. Ezzel az „ideges" vonással, úgy érezzük, nem maivá, hanem kissé érthetetlenné tették alakjaikat. Különösen kár, hogy ilyen Cserhalmi György alakítása. Pedig Camille alakjában nagyon is mód lett volna - és szükséges is lett volna a Danton-féle magatartás egyik alapváltozatát megformálni, aminek következtében az életnek is gazdagabb, összetettebb arculata tárult volna föl. Q ugyanis az életélvezetet nem az „összes" nő szerelmével s nem az „összes" nőre irányuló vággyal fejezi ki, hanem csak eggyel, csak egyetlen nőre irányulóan. Élethez és forradalomhoz való viszonyára alapvetően jellemzőek következő szavai: „Az államformának a nép testéhez simuló átlátszó ruhának kell lennie ...", illetve: „Szent Marat és Chalier helyett az isteni Epikur és a szépfarú Vénusz legyenek a köztársaság őrei!" Az ő alakjában is megjelenik tehát egy olyan ember, aki szerelmet-szexualitást, vagyis életélvezetet és közéletet, forradalmiságot valahogyan azonosnak és azonosan él meg. Am ez az életszeretet egyetlen nőre, csak a feleségére irányul. Így ő a Danton-féle széles, az egész világot horizontális élvezettel élni akaró magatartás helyett az egyben elmerülő, vertikális életélvezet megtestesítője. Cser-halmi György alakításából épp ez a lényeges vonás hiányzik. Lehetséges, hogy az ő idegesebb, hisztérikusabbra sikerült magatartása a kivégzés előtti félelmet van hivatva előkészíteni. *(A későbbi előadásokon Cserhalmi György játéka sokat egyszerűsödött; elhagyta a „hisztérikusság" túlzásait. - A Szerk. meg.)*

Az ideges, hisztériás félelem, a „halál verejtéke" a kivégzés előtti éjszakán alapvetően és nagyon is felfokozott módon lesz vonása mindegyiküknek. A síró, remegő, a halálfélelemtől gyötrődő forradalmárok jelenete nyilván szándékos válasz a sok-sok filmben stb. látható, a rezzenéstelen hősként meghaló forradalmáralakításokra. Ha a halálfélelmet s ennek megnyilvánulásait látjuk, nyilván igazabb, valódibb, életszerűbb a helyzet. Úgy érezzük azonban, hogy a félelem itt megmutatott foka, mértéke nem azért, mert forradalmárokról van szó egy kissé több a kelleténél. Mintha érvényes lenne a közhely: kevesebb több, igazabb lett volna.

A Robespierre körüli alakok közül Oszter Sándor formált meg valódi mai alakot. Az egyetlen célra törő s azt bármilyen eszközökkel elérni akaró magatartása variációja a Robespierre-félének. Oszter Sándor Saint-Justje ugyanis minden tettre gátlástalanul és okosan kész ifjú, aki egyfelől nagy benső hittel áll a terror mellett - és mintha ő még gyakorlati szükségességét is látná -, másrészt azonban teljesen természetesen agyalja ki és teljesen természetesnek tekinti a törvénysértéseket, mert így kívánja a cél.

A színjáték közlésében, világképében, mondanivalójában elég lényeges szerepet kapott az Őze Lajos által elénk állított, meglehetősen összetett figura. Ő a Büchner-dráma három alakjának összevonásából született. A színjáték elején a dráma részege, Simon nevű súgója, aki később forradalmárrá válik, s vezetője lesz azon nemztőrcsapatnak, amely Dantont letartóztatja. A drámában ettől kezdve Simon nem szerepel. Őze Lajos Simonjához azonban hozzáadták Dumasnak, a Forradalmi Törvényszék egyik elnökének a figuráját, s végül azon POLGÁRét, aki Lucile-t letartóztatja.

A rendezés több helyen él azzal az eszközzel, hogy egy-egy mondatot többször is változatlanul elmondat Amikor Simon Danton letartóztatására indul, többször elmondja: „Polgártársak! Utat vágunk a szabadságnak!" - ti. Danton letartóztatásával. Ez a mondat a drámában csak egyszer s nem is ily nagy hangsúllyal hangzik el. Őze Lajos ezt a jelenetet s ezt a mondatot azzal a magatartással játsza cl, ami a következőket jelenti: ez az alak a forradalmi terror idején lehetőséget kapott buta és fontoskodó alak, akit a lehetőség manipulált. Ez a buta, fontoskodó és manipulált magatartás jelentik meg abban a jelenetben is, amelyet Dumas-tól vett át. Itt egy lényeges mondatnak még a jelentése is alapvetően máS lesz. Az utcán egy polgár felháborodik Dantonék letartóztatása miatt, s ezt mondja: „Ez lehetetlen. Meghallgatás nélkül ennyi szerencsétlen embert halálra ítélni!" Az erre adott Dumas-válasz Simon Szájába adva és a fontoskodó, manipulált ember magatartásával elmondva mást devalvál, mint a drámában. A válasz ugyanis ez: „Ez neked még különös; csakhogy nekünk, forradalmároknak van egy ösztönünk, ami más embernél hiányzik, és ez az ösztön csalhatatlan." Az írott drámában ennek a mondatnak az a jelentése, hogy a Forradalmi Törvényszék egyik elnökének „forradalmi ösztönét" ítélje el, illetve az elítélést bevezesse, mert a Polgár válasza ez: „Igen, a tigris ösztöne." Igaz, a drámában csak ebben a jelenetben szerepel Dumas, s csak a „dramatis personae"-ból tudjuk, hogy ő a Forradalmi Tör-

vényszék egyik elnöke. A drámában a „forradalmár ösztöne" - épp Dumas-tól elmondva - a Polgár válaszával nem a forradalmár ösztönének devalválása, hanem a Forradalmi Törvényszék indulatainak minősítése „tigrisösztönné". Ha a színjátékban a fontoskodó, buta, részegesnek megismert és manipulált Simon büszke forradalmi ösztönére, akkor ez devalválódik, mint ahogy Simon alakjának megnövelésével egy kissé a „vörössipkás forradalmár" alakja is.

A színjátékban egészen kiváló alakítások építik föl az életélvező férfiúi magatartásokhoz tartozó-csatlakozó nőiasszonyi magatartásokat. Ok hárman - Marion, Júlia és Lucile - egy elvi „vonalat" futnak végig. Az életélvező férfi - Danton - az örökös vággyal és vágyban élő nőiség mellett találhatja meg a maga legmegfelelőbb női társát, és nem abban az asszonyban - feleségében, Júliában -, akiről nem tudja, hogy mi lakik agysejtjeiben. Júlia zárkózott, és Dantont csak félti, igaz, ezt nagy-nagy átéltséggel. Mint női-asszonyi társ azonban csak a halálba tudja követni férjét, az élet élvezeteiben és az ágyban nem. Júlia ezért hagyja magára utolsó éjszakájukon a halálfélelemmel először találkozó ;s félőreszkető Dantont. Ezért igen kitűnő a színjátéknak az a megoldása, hogy az ágyon gyötrődő Danton mellé nem helyezte az ágyra Júliát, ő egy másik szobából jött be, s oda is ment el.

Sajnos, ezzel teljesen el is tűnik a színjátékból. Nem látjuk öngyilkosságát sem, vagyis azt, hogy a halálba mégis - és csak oda - tudta követni férjét.

Pedig Júlia - Bodnár Erika játssza, igen jól - öngyilkosságával talán erőteljesebben - mert más viszonyban is meg-jelenő - jelentést kapott volna Lucilenek, Camille Desmoulins feleségének önkéntes halála. Mert ez az önkéntes halál más, mint Júliáé, aki csak pánikból, becsületből követi férjét. Említettük, hogy férje vele és általa sűrít minden élet-élvezetet, s Lucile ugyancsak az a ritka asszony, aki egyetlen férfire sűríti összes szerelmét. Férje lefejeztetésével ezért lesz élete maradéktalanul értelmetlen, s ezért az egyetlen hozzáillő halált választja: a királyt élteti, hogy letartóztassák, és lefejezzék, mint férjét. Csomós Mari kitűnően, igen pontos benső állapottal és magatartással állítja elénk s teszi igazán vonzóvá ezt az asszonyt, aki ugyan sok mindent lát és hall a körülötte levő világból, de mégsem éri el bensejét semmi más igazán, csak férjének szerelme.

A rendezői színháznak igen fontos eszköze a tömeg magatartásának, reagálásának, mozgásainak, indulatainak kifejezése és megkomponálása. Mindezekre itt igen nagy lehetőség van, hiszen az eseménysorok egy része az utcán, a Jakobinus Klubban, a Konventben és a Forradalmi Törvényszék előtt játszódik. Székely Gábor rendezésének, rendezői színházának legjobb részei talán épp a tömegek megjelenítése, ábrázolása. Az utcai jelenetek sohasem „naturálisak". Simon és Robespierre megjelenésének utcai környezete - nagyon jó ér-telemben véve - hatásos és valódi „szín-padi utca" : úgy ücsörögnek-álldogálnak, úgy kíváncsiskodnak az „ablakokban", egy nő azon a módon fésüli hosszú ha-ját, ahogyan a valódi utcán sohasem teszi senki. Ez a valódiság érvényesül a Jakobinus Klubban és a Konventben megjelenő tömeg ábrázolásában is. A tömeg mozog, jön-megy, ami ezeken a helyeken a légkör izgatott dinamizmusát jelöli. Mindenkiből ki-kicsap az indulat, s Székely Gábor nem akárhol iktat be az események menetébe egy gúnyos nevetést, felkiáltást vagy egy dinamikus közellépést, eltávolodást; ezeknek mindig jelentéseik vannak.

Nemcsak Legendre-t tartóztatják le, mert Danton mellett szólalt fel, hanem még egy pár képviselőt is. A nagy vita olyan légkör felidézésével indul, amelyben - látszólag! - még nem dőlt el Dantonék sorsa. Az őket támogató képviselőket a rendezés jól elkülöníti a többiektől, hogy jól megmutathassa habozásukat, gondolkodó töprengéseiket és félelmeiket. A közhangulatot ugyanis Robespierre, majd Saint-Just beszéde megváltoztatja, s mindenki a Marseillaise-t éneklő csoporthoz csatlakozik. Egyiküknek benső állapotát, habozását és félelmét igen jól mutatja meg Máté Gábor főiskolai hallgató. De Székely nem a lélekábrázolás kedvéért emelte ki ezt a csoportot ilyen erőteljesen. Hiába álltak ugyanis Robespierre-ék oldalára, a következőkben - nyilván kezdeti bizonytalankodásuk miatt - a börtönben látjuk mindegyiküket: a rendezés sorsukat ábrázolta.

Ugyanígy kitűnő a tömeg ábrázolása Dantonék pere során. Itt is folytatódik a színjáték elején elindított jelentés: a tömeg nem követi Robespierre-t és a forradalmi terrort. A hallgatóság a tárgyalás során egyértelműen Dantonék mellett áll, s a törvényszéki tárgyalás eljárását látván ők kiabálják ütemesen, hogy „Diktatúra! Diktatúra!", ami a mi számunkra azt is jelenti, hogy a tömeg egységesen elítéli a törvénytelenséget, a manipulációt, s hogy egységesen a Danton képviselte magatartást igenlik.

A tömegnek ez a magatartása alapvetően ellentétben van azzal, amelyet Dantonék kivégzésekor tanúsítanak. Itt - a drámában is - a tömeg negatív aspektusa jelenik meg; pontosabban itt olyan egyedekből áll, akik örömmel nézik a kivégzéseket, akik az elítélteken gúnyolódnak, s cinikusan szemlélik sorsukat.

Kissé egyszerű, egysíkú azonban a színjáték befejezése. Lucile több emberhez megy oda, s többször ismétli: „Éljen a király!" Említettük, ezt azért teszi, mert pontosan azon a módon akar meghalni, ahogyan férje. Mindenki tudja, hogy ezért a szövegért letartóztatás jár, s iszonyatos pánikban menekülnek Luciletől. De Simon, a vörössipkás forradalmár tehetetlenül és mozdulatlanul áll, s nem értjük, mi ennek az oka. Talán annak a jelentésnek a sugalmazásáért, hogy Lucile önként választja ezt az utat. Ez a rendezői megoldás azért egyszerű, mert egy kissé „szájbarágós": a puskát Lucile adja Simon kezébe, hogy tartóztassa végre már le. Ez a jelentés azonban az „Éljen a király!" többszöri elismétlése nélkül és Simon érthetetlen passzivitása nélkül is kiderülne.

Az újjászervezett Nemzeti Színháznak ez az első előadása. Székely Gábor rendezésének legfőbb érdeme, hogy végre gondolatok jelennek meg a színpadon, s világképet közvetít, hiszen éppen ezek azok, amelyek előadásainkból általában hiányzanak.

Georg Büchner: Danton halála (Nemzeti Színház)

Fordította: Kosztolányi Dezső. *Rendező:* Székely Gábor. *A rendező munkatársa:* Bodnár Sándor. *Zeneszerző:* Jeney Zoltán. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Díszlettervező:* Székely László m. v. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly.

Szereplők: Kállai Ferenc, Kálmán György, Benedek Miklós, Bodnár Erika, Császár Angéla, Cserhalmi György, Csomós Mari, Csurka László, Egri Katalin, Felföldy László, Gáti József, Gelley Kornél, Gyalog Ödön, Helyey László, Horváth József, Izsóf Vilmos, Károlyi Irén, Konrád Antal, Kun Tibor, Lázár Kati, Majláth Mária, Máthé Erzsi, Oszter Sándor, Öze Lajos, Papp Zoltán, Pathó István, Pásztor János, Piróth Gyula, Raksányi Gellért, Sinkó László, Somogyvári Pál, Szacsvay László, Szersén Gyula, Szilágyi Tibor, Tyll Attila, Vajda László, Velenczey István, Versényi László, Vörös Eszter és Bars József, Básti Juli, Bezerédi Zoltán, Eperjes Károly, Máté Gábor, Rosta Sándor, Sándor Erzsi, Szirtes Gábor főiskolai hallgatók.

KOLTAI TAMÁS

Faustus, a cinikus vezeklő

Marlowe tragédiája a Népszínházban

Christopher Marlowe *Doktor Faustusa* egyike a középkori német Faust-legenda legkorábbi reneszánsz földolgozásainak. Annak az Erzsébet-kornak a terméke, amelyből óriásként emelkedik ki Shakespeare, de körülötte a közvetlen elődök és a kortársak szintén jókötésű hada gyülekezik. A *Doktor Faustus* írása idején huszonöt éves ifjúnak talán nem ez a legjobb drámája, inkább a shakespeare-ibb *II. Edward,* amelynél már csak azért sem juthatott magasabbra, mert még a harmincadik születésnapja előtt megkéselték egy kocsmai verekedésben, meglehetősen tisztázatlan körülmények között.

Gábor Miklós Marlowe Doktor Faustusának címszerepében (Népszínház)

A Doktor Faustus sajátosan hibrid műalkotás. Egyfelől még őrzi a moralitások erkölcsi jóra és gonoszra egyszerűsí-tett sémáját, másfelől viszont az első tragédiák egyike, amely túllép az Erzsébet-kor konvencionális drámai eszméjén; azon tudniillik, amely a sötét tetteket törvényszerűen követő összeomlást ábrázolja. Marlowe Faustusa lázadó. A világ (vagy inkább a természet) tökéletes megértésére vágyik, s mert a tudományok nem elégítik ki a kíváncsiságát, „tudománytalan diszciplinához", a fekete mágiához folyamodik. Elhatározásában a legizgalmasabb a tudós elme hirtelen támadt féktelen szenvedélye a misztikus titkok iránt. S a legrejtélyesebb, hogy ez a szenvedély menet közben nemcsak lelohad, hanem el is torzul, méltatlan rosszcsontkodássá törpül. A birodalmak meghódítására *vágyó,* ambiciózus lázadó, miután lelkét eladva huszonnégy évre természetfölötti hatalmat nyer Mephistophilistől, megszerzett képességét arra tékozolja, hogy ellopja a pápai asztalról a szentatya ebédjét, szarvakat varázsol egy krakéler udvaronc fejére, és szalmacsutakká bűvöli a lócsiszárnak eladott lovat.

Túl nagy a távolság a tudós és a bohóc, a lét végső kérdésében az éggel perbe szálló gondolkodó és a válasz lehetőségét eljátszó vásott gyerek között. Nincs kellő magyarázat a drámában a két alappillért -- a mágiában választ kereső elhatározás kezdőmonológ-ját és az idő eljöttével üdvért könyörgő tárófohászt áthidaló közbülső cselekmény kisszerűségére; a széttöredezett dramaturgiai szerkezet s a későbbi kiadások nyomán valószínűsíthető tetemes szövegromlás mindenesetre nem tekinthető elegendőnek. Mindamellett Marlowe tragédiáját ezért a magyarázatért, e magyarázat számunkra is érvényes fölléléséért érdemes eljátszani.

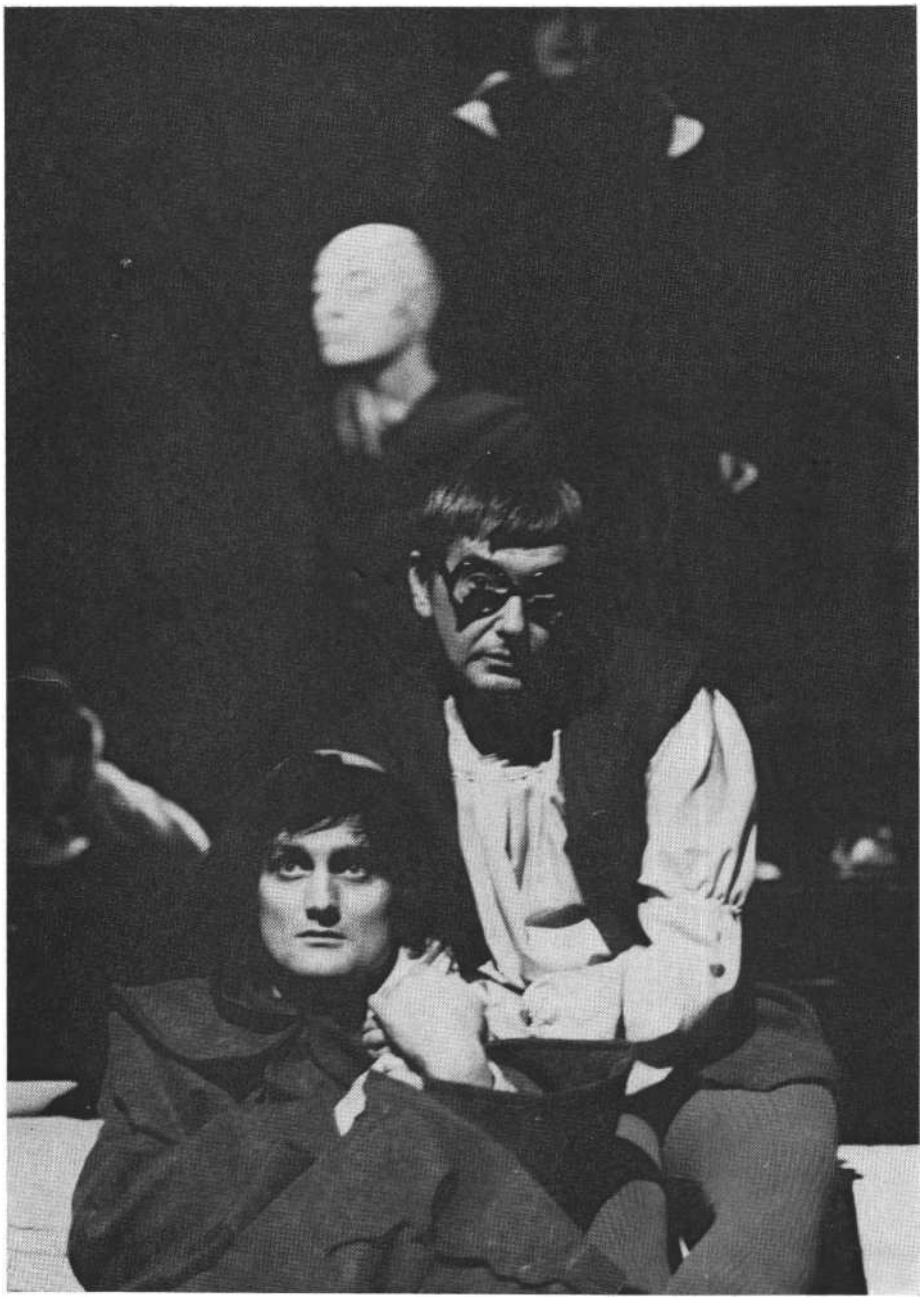
Ruszt józsef drámaértelmezésének alapvető mozzanata a szereplőválasztás. Gábor Miklós személyisége sok mindent eldönt. Intellektus és az alóla ki-kibukkanó infantilis gyerek: ez jellegzetes vonása Gábor színpadi figuráinak. (Elég, ha csak Füst Milán Henrikére gondolunk.) A másik adott tény: a színész életkora. Marlowe Faustusa kortalan. Ha mégis következtetünk a korára, inkább fiatalnak kell elképzelnünk, s nem azért, mert a megfiatalítás motívuma hiányzik a darabból, hanem mert ez a „második életét" szertelenül elpazarló *enfent terrible* jobban hasonlít magára a fenegyerek hírében álló szerzőre. A felelőtlen ifjú ujjai között inkább szétfolyik az ajándékba kapott idő (s a varázserő is); az évek tapasztalatával bölcsebbé vált, halálfélelemtől megkísértett, korosodó tudósról ez sokkal kevésbé föltételezhető.

Gábor azt írta egyszer valamelyik szerepével kapcsolatban, hogy nincs „koncepciója" - a koncepció ő maga: a színész, testi és szellemi mivoltában. Most ugyanez érvényes az egész elő-adásra. A koncepció: Gábor Miklós. Egy intellektuel - értelem barázdálta arccal, szemüveggel -, aki Faustus doktor szerepét játssza. Gábor színészi alkatában évek óta mindennél jobban dominál ez az „intellektuális image", ez a tévedhetetlenül és átmaszkírozhatatlanul XX. századi értelmiségi arcberendezés, ami klasszikus előadásban elidegenítő effektusként működik. (Sokkal inkább, mint a műsorfüzetben deklarált színpadi metafora, amely szerint' a darabot „»valóban« Nottingham gróf szolgái adják elő". Ha nem olvasom előzőleg, nem így értelmezem az :előjátékot, amelyben ezúttal több a modorosság, mint amennyi a *Pericles* hasonló járkálásaiban volt.)

„Nottingham gróf szolgái" helyett (más előadásokhoz hasonlóan) a Nép-színház színészeit látjuk Christopher Marlowe *Doktor Faustus* című tragédiájának szerepeiben - és Gábor Miklóst, aki akár daróc vézeklőcsuhában lép elő, mint a keretjátékban, akár a címszereplő jelmezét ölti magára, mindvégig megmarad Gábor Miklósnak; nem a „színésznek" és nem a „magánembernek", ha-nem annak az értelmiségi típusnak, aki egyetlen pillanatra sem hiteti el (föltehetően nem is akarja elhitetni), hogy klasszikus szerepet játszik.

De akkor mit?

A Doktor Faustus a Népszínházban *monológdáma,* abban *az* értelemben, hogy minden mozzanata kizárólag a Gábor játszotta címszerephez kapcsolódva nyer jelentést, és amikor ez a kapcsolat nem jön létre, akkor az előadás jelentés nélkülivé válik. Szerencsére Gábor sokat van a színen. Az ő Faustus doktora lehet XVI. századi értelemben polihisztor - - jogász, természettudós, orvos -, számunkra azonban inkább „doctor philosophiae", aki „mélyét kutatja annak, mit tudni szomjazik". A „színleg hit-tudós", aki az élet után az örök halált vágyik megismerni, Gábor megfogalmazásában mintha úgy módosulna, hogy azt, *ami a hiten túl van.* Ez eltér Marlowe-tól. *Az* ő hőse csak a *hittudománynak* mond búcsút, amikor a mágiát választja,



Trokán Péter (Mephistophilis) és Gábor Miklós (Faustus) Marlowe tragédiájában

nem magának a hitnek; az ördög és pokol megkísértése, „kipróbálása" még a hiten *belül* van, legföljebb arcátlan lázadás-nak számít, hiszen Faustus azt hívja ki, amitől félnie kellene. Lázadása abban áll, hogy legyőzi a félelmet, és nem riasztja vissza az elkárhozás fenyegetése. Gábor Faustusa tovább megy ennél: a hittudománnyal együtt magát a hitet is elveti. „Istentelenségének" nem az a bizonyítéka, hogy Isten helyett az Ördöghöz fordul, hanem hogy nem hisz többé se Istenben, se Ördögben. De mivel Gábor mégiscsak Marlowe Faustusát játssza, aki fekete mágiát űz, ezt csak úgy tudja érzékeltetni, hogy szinte szemlesütve húzza maga köré a kört, jelezve, hogy az egészet nem veszi komolyan; a papírt kissé eltartva magától, gépiesen darálja le a latin varázsigét, és szégyenkezve néz a válla fölött a közönségre, mintha azt mondaná, hogy ugyan kérem, hiszen ez butaság, a világért se gondolják, hogy egy meglett tudós tényleg hisz az ilyesmiben.

Így már az elején áttekinthetővé válik az előadás valódi metaforája. Nevezetesen az, hogy itt egy mindenféle hitekből kiábrándult, ötvenes intellektuelről van szó. Gábor mérsékelt csalódással veszi kézbe a megunt orvosi könyvet, a bőrbe kötött jogtudományt, Arisztotelész *Logikáját;* izgatott csak akkor lesz, amikor a hittudományt tartalmazó kötettől búcsúzik. Igaz, hogy túl van a hiten, de látjuk rajta, hogy ez volt életének meghatározó élménye, így a kiábrándulás is belőle a legfájdalmasabb. Nem viselhető el másképp, mint cinikus póz mögé rejtve. Mindenesetre egy cinikus Faustus indul el, megszabadulva a hit béklyóitól, kipróbálni, hogy mihez kezdhet a hatalommal, amit a hitetlenség szabad*ság* nyújt.

Gábor Faustusa (és a néző) számára talán az a legnagyobb meglepetés, hogy az Ördög, vagyis Mephistophilis - az előadásban Mefisztó - személyében egy hasonlóan kiábrándult, sőt sértett hitetlennel találkozik, aki ráadásul *beosztott,* tehát csak kelletlen kötelességből teljesíti feladatát, s egyáltalán nem szerez neki örömet egy lélek megszerzése. Trokán Péter mindvégig barátcsuhában megjelenő, majd az első adandó alkalommal unottan félrevonuló, sarokba kucorodó, slampos Mefisztója még többet tud, mint Faustus. Azt, hogy a lázadásnak sincs értelme (ő már megtette egyszer), nem lesz tőle se jobb, se rosszabb, egyáltalán semminek sincs valódi következménye, a pokol sem büntetés, hiszen „ahol mi vagyunk, ott van a pokol". Ez *emberien* hangzik. („A pokol a másik ember", mondja majd Sartre *az Huit clos*-ban, és anélkül, hogy Marlowe-t az egzisztencializmus előhírnökének tekintenénk, ez a mondat az előbbi hallatán azért eszünkbe jut.)

S mintha minderre visszacsengene az a kérdésbe rejtett válasz, amit Faustus ad a szerződés aláírásakor szeme előtt kirajzolódó fölszólításra („Homo fuge!") : „Hová lehetne futnom?"

Tudniillik a hit útján már nincs hová futni. Amikor az előadás Faustusa nem fut el a pokol *elől,* akkor ugyanazokra a régi kérdésekre keresi a választ, csupán a hit megkerülésével. Es Mefisztó válaszolgat is egy ideig. Am a legfontosabbra, az alapkérdésre, arra, hogy ki teremtette a világot (fordítsuk le ugyan-ezt így: mi a lét végső lényege?) Mefisztó sem adhat feleletet. Így tulajdonképpen aligha csodálkozhatunk azon, hogy Faustus legnagyobb személyes kérése ezek után - egy feleség.

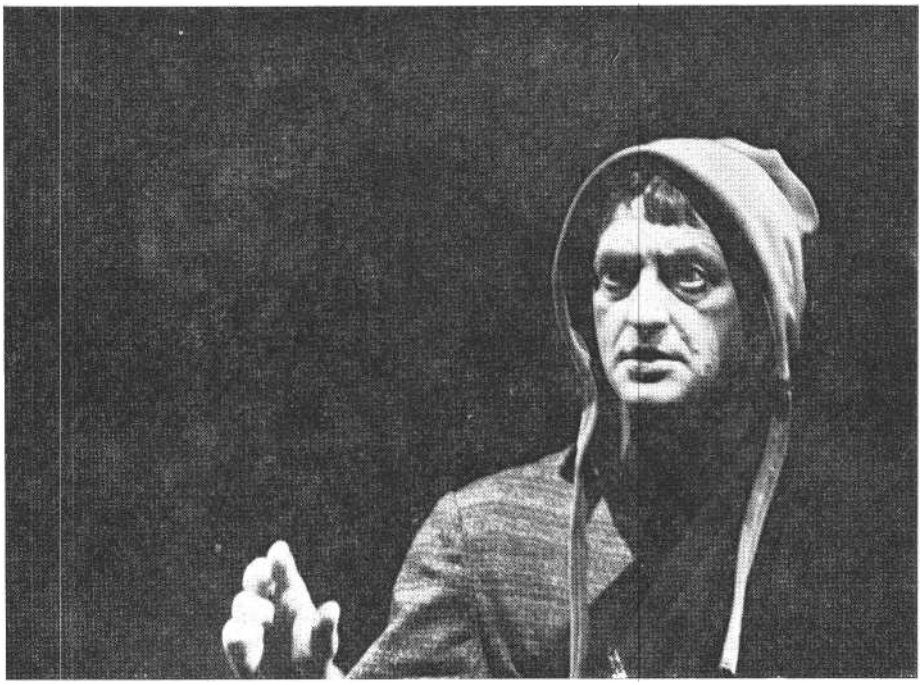
Talán nem tévedek, ha úgy vélem, hogy az előadás Faustusa meglehetősen hamar rájön: hitetlenséggel sem megy semmire, s lemond ama nagy dolgokról, amelyek szellemi és testi birtoklásáért először oly nagy elánnal fordult az Ördöghöz. *Nincs mit kérdezni, és nincs mit elérni.* Meglehet, hogy itt a rendező magyarázata a sátáni praktikával elő-állított, fölöttébb pitiáner varázslatokra. Nagy célok ? Nagy tettek ? Ugyan. Törpe kor, törpe emberek. A német császár megelégszik azzal, hogy visszamerenghessen régi kor árnya felé; leghőbb vágya, hogy láthassa Nagy Sándor földi porhüvelyét. Akkor miért ne lehetne lát-

hatatlanná válva ellopni a pápa orra elől a pecsenyét meg a bort, és szteppelni az asztalán? Gábor Faustusa kaján kedvvel ebadtáskodik pápával, lócsiszárral, császári Lovaggal; idétlen tréfákat űz, infantilis módon élvezi a hatást -- de ez az élvezet pillanatnyi. Addig tart, amíg maga a tréfa. Egy másodperc múlva már halálosan unatkozik. Ilyenkor. lehámlik róla a cinikus póz, s ottmarad a magányos, kiégett, megfáradt intellektuel. Akinek nincs hová futni.

Gábor lelkét eladó Faustusa végül is az üdvösségéit könyörög az Ördögtől kapott huszonnegyedik év utolsó napjának huzonnegyedik órájában. De a valódi üdvösség elveszett paradicsoma egy korábbi jelenetben fénylett föl előtte. Heléna megjelenése gyönyörű színpadi pillanat. Nemcsak a színésznő - Sára Bernadette-gyönyörű, hanem Helénája is mint jelenség. Mint jelenés. Földöntúli szépsége, testetlen átvonulása a színpadon, légiessége, sugárzása, átszellemültsége. Egyetlen pillanatra válik csak evilágivá: amikor megcsókolja Faustust. Utána az a kis távolság, amely egymás mellett ülve elválasztja őket, mérhetetlenné növekszik, hiszen Heléna ebben az értelmezés-ben nem valódi nő, árnykép csupán - még ha a legenda szerint utódot nemzett is Faustusszal. A sóvárgás Gábor Miklós Faustusának tekintetében a valódi üdv, a megtalált szerelem, az elérhetetlen boldogság után: az elszalasztott *egyetlen életlehetőség* megrendítő siratása. Talán ezért is vezekel daróccsuhában, miután cinikus bohócból a vég közeledtével megváltásért nyüszítő, nyomorult pária lesz egy monológ rövid tartamára.

A Heléna-jelenet szavak nélküli szépsége fölidézi Ruszt József lírai színházának teremtő szépségét. Van még egy ehhez hasonlóan megragadó kép: az anhalti hercegi pár Van Eyck Arnolfini házaspárjaként megjelenő festői kettőse. A képhez tapadó gondolat is egyértelmű: az állapotos fiatalasszony, aki Faustus varázshatalmát mindössze arra használja föl, hogy egy fürt szőlőt kérjen, a maga harmonikus nyugalmával rápirít az egész tébolyult korra. A szőlő-fürt nem kisszerű kérés, ellenkezőleg: a csöndes boldogságot, a kiegyensúlyozott magánélet békés derűjét hirdeti a világgal szemben. Ugyanazt a nosztalgiát, amit a Heléna-jelenet.

A képzőművészeti indíttatás ezúttal a szokottnál is erőteljesebb Ruszt rendezésében. Székely László faácsolatú, szikár deszkaszínpadának reneszánsz egyszerűségét Gombár Judit jelmezeinek pompája hivatott kiegészíteni. Nagyszerűen fest a jó és gonosz angyal templomi szentekre emlékeztető tömbje, és kitűnőek a luciferi, valamint pápai hatalmat barokkosan fölnagyított, szimbolikus formákkal jellemző öltözetek, amelyek önálló életet élnek, függetlenül a beléjük bújt testtől. (Ebből továbbfejlesztett, jó ötlet, hogy a pápát és a főördögeit ugyanaz a színész, Bősze György játssza; a szerep kivitelezése, akárcsak a jó és gonosz angyal - Jordán Tamás és Farády István - esetében, kevésbé szerencsés.)



Az Öregember: Kézdy György (Iklády László felvételei)

Az előadás egyenetlensége mindenekelőtt abból fakad, hogy alig sikerült a darab széttöredezett részleteit, különnemű elemeit egységbe (vigyázat: nem stílusegységbe, hanem gondolati egységbe!) foglalni. A Spies-féle Faustus-história töredékeinek beillesztése az amúgy is elaprózott jelenetek közé tovább fokozta. a játék mozaikosságát; az előbbiek moralitásjellege élesen elüt a rendezői alapkoncepció gondolati modernségétől; ezek a részek ráadásul egészen más nyelvi réteget képviselnek (a fordításban erősen archaikusak, szemben András T. László Marlowe-magyarításának mai köznyelvi fordulataival). Másrészt meg kell mondani, hogy a látvány kidolgozása önmagában is egyenetlen. A jelmezekről szólva már említett Lucifer- és pápajelenet barokk pompájához sehogyan sem illik a hét főbűn lenge ruhába öltözött leányalakjainak vizuális és koreográfiai szegényessége. Harmadszor Kézdy György megjelenésében-dikciójában súlyos Öregembere kivételével meglehetősein körvonalazatlanok az eddig említetlen) színészi alakítások.

A Iegtöbb 'kifogás mégis a Faustustörténettel párhuzamos egyéb jeleneteket érheti. A komikus mellékcselekménynyel az előadás láthatóan nem tudott mit kezdeni; sem a Wagner-motívummal, amely a főcselekmény kisszerűen groteszk megismétlése (pedig Zala Márk személyében igen alkalmas színész kapta a szerepet), sem a kocsmai clown-betétszámokkal (amelyeket megfelelő szereplők híján hiba vont ennyire elnyújtani).

Faustus doktor históriája azonban Ruszt és Gábor megfogalmazásában korunk cinikussá vált intellektueljének tragikomikus, fordított kálváriáját tárja elénk. Ez a fél történet szerencsére gondolati egész.

Christopher Marlowe: Doktor Faustus (Várszínház)

Fordította: András T. László. *Rendező:* Ruszt József.' A *rendező munkatársai: ifj.* Mózes István, Gyarmati István. *Díszlet:* Székely László) m. v. *Jelmez:* Gombár Judit. *láncbetét:* Szigeti Károly.

Szereplők: Gábor Miklós, Jordán Tamás, Farády István, Sára Bernadette, Tolnai Miklós, Hetényi Pál, Andorai Péter, Trokán Péter, Bősze György, Hável László, Mihály Pál, Teizi Gyula, Zala Márk, Nagy József, Kézdy György, Gieler Ferenc, Kozáry Ferenc, Tardy Balázs, Kis-Várday Gyula, Vándorffy László, Tóth József, Angster László, Hodu József, Marsek Gabi, Bor Adrienne, Császár Gyöngyi, Földessy Margit, Szűcs Ágnes, Fehér Ildikó, Némedi Márta.

NÁNAY ISTVÁN

A per - idilli tájban

Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban

Kafka: A per (Pécsi Nemzeti **Színház). Faluhelyi Magda** és ifj. Kőmives Sándor

Franz Kafka nyomasztó vízióinak színpadi megjelenítése csaknem lehetetlen vállalkozás. Hiszen Kafka regényeiben, novelláiban az emberek semmi különöset nem tesznek, és velük sem történik semmi különös. Éppen ebben a nem-történésben rejtőzik a „hősök" általános fenyegetettség-érzése, kiszolgáltatottsága. Márpedig a színpadi ábrázolás nehezen tűri el a cselekedetek, a történés hiányát.

Másfelől Kafka műveinek nyelvi struktúrája kivételes intenzitással testesíti meg a művek belső lényegét, a bizonytalanság, a körülhálózottság és a félelem komplexitását. Egy mű más műfajba transzponálásakor ennek a struktúrának a megbontása elengedhetetlen, de ezáltal éppen a lényeg vész el. Vegyünk egy látszólag formai példát. A *per* című regényben a párbeszédeknek tekinthető szórványos megszólalások szigorúan bele vannak ágyazva az elbeszélő mondatok folyondárjába, sem tipográfiailag-új bekezdés, gondolatjel stb. -, sem lényegét tekintve - hangsúlytalan a megszólalás - nem válnak el a főszereplővel, Jozef K.-val történő eseményeket, az ő állapotát leíró részektől. Ez mindenfajta dramatizálás esetében megváltozik, hiszen a megszólalásokat jelző mondatokból törvényszerűen párbeszédek lesznek, a leíró részek kis hányadából - jobb esetben - szerzői-dramaturgi instrukciók. De óhatatlanul elvész a mű szorongásos alaphangulata is, részben mert a Kafkára jellemző kezdete-vége nincs állapotrajz helyébe - a színpadi sajátságoknak megfelelően - lezártság-ra törekvő megoldás kerül (még akkor is, ha a nyitottság képzetét keltik), másrészt míg az epika képes egy-egy állapotnak a sűrűsödésével-sűrítésével feszültséget érzékeltetni, a színpadon ehhez általában fizikai akció szükséges. Tehát minden megoldás az eredeti művek belső intenzitásának rovására megy.

Ékes példa erre Peter Weiss *A per* dramatizálása, átírása. Weiss szigorúan ragaszkodott a kafkai szöveghez, szinte minden párbeszédre utaló mondatot átemelt a drámába, ám ezek a monda-tok csak vézna vázát alkották a regénynek. A regény nem kevés helyszínét bonyolult, háromszintes színpadi konstrukcióba foglalta, ami éppen azáltal vált Kafka-ellenessé, hogy megszüntette és más eszközzel nem pótolta az író egyik legfőbb stiláris erejét: az irracionalizmus mindig kínosan pontos és élet-hű realista részletekben jelenik meg. Végül a Jozef K.-t ért hatások egy-másba és egymásra épülésének intenzitás-növekedése helyett - a színpad általános törvényeinek engedve - drámai csomó-pontokat, *azaz* időben szétterített cselekményt alakított ki.

A Pécsi Nemzeti Színházban bemutatott *A per* esetében Szikora Jánosnak viszont csaknem sikerült a lehetetlen. Szikora tisztában volt a „lefordítás" lehetetlenségével, ezért nem ezzel próbálkozott. Olyan keretbe ágyazta és olyan tisztán színházi eszközökkel valósította meg Jozef K. felfoghatatlan procedúráját, hogy a rendező víziója, bár részleteiben eltér Kafka víziójától, végeredményét tekintve közel áll hozzá. Azaz ismét bebizonyosodott, hogy nem a szolgai hűség, hanem az új műfaj öntörvényeinek és az eredeti mű lényegének teljes is-

Faludy László, Kovács Dénes, **Sólyom** Kati, ifj. Kőmives Sándor és Paál László **A** per-ben

merete, átélése és a kettő ötvözése hozhat igazi művészi eredményt.

Hogy mégis csak majdnem sikerült megkísérteni a lehetetlent, azt nem is annyira az okozta, hogy Szikora sem kerülhette el a műfajtranszponálás legfőbb buktatóit - hiszen (Morcsányi Géza segítségével) neki is párbeszédesíteni kellett a regényt -, sokkal inkább az, hogy egy szép képzőművészeti keretben kissé szépelgővé vált az előadás, illetve a pécsi társulat jelentős részét foglalkoztató produkcióban a rendezőnek nem sikerült az ehhez a megközelítéshez elengedhetetlen ensemble játékstílust kialakítania.

De lássuk magát az előadást. Amikor a függöny felmegy, meghökkentő idilli táj képe tárul a néző elé. A sejtelmesen fehérre világított színpad fehér tüllel van keretezve, a színpadon zöld dimbecskék-dombocskák, kétoldalt, a teret hátrafelé szűkítve fenyőfák sűrű ligete. Szép ez a kép, akár egy impresszionista festmény. Közben Gustav Mahler fenségesen hömpölygő szimfóniarészletei szólnak (az előadáson végigvonulnak a Mahler-szimfóniák groteszken csúfondáros vagy drámai motívumai; a díszlet Rajk László, a zenei összeállítás Mártha István kitűnő munkája).

Amikor a néző kezd betelni a kezdő kép és zene hangulatával, feltűnik a színpad mélyén egy sziluett. Először csak a kalapját látni, aztán, ahogy hátulról föllép a dombra, egyre inkább az egész embert, aki kissé görnyedten, de laza tartással lép előre. Jobbról, majd balról és bal elölről kilép a fák közül egy-egy újabb fekete árnyalak, öltözetük nem fel-ismerhető, de sejtjük, valami egyenruha-féle. Mire a kalapos - Jozef K. a színpad elejére ér, a többiek csaknem körülfogják. Ekkor felkiált K.: A reggelimet! Kissé kivilágosodik a szín, s Jozef K.-nak nem Grubachné szolgálja fel a reggelit, ahogy ez eddig szokás volt, hanem két ismeretlen férfi. S miközben egy furcsa letartóztatás körüli vita zajlik, feltűnnek a színpadon K. alacsony be-osztású munkatársai, akik úgy viselkednek, mint az állatkerti majmok, és feltűnik a színpad mélyén két öregasszony meg egy öregúr, s mind közelebb nyomakodnak a látványhoz.

Ezzel a néhány mellékfigurával Szikora megteremtette a regény első fejezetének alaphangulatát. Hiszen K.-t nem is annyira a letartóztatás ténye zavarja, mint a körülötte nyüzsgő alakok és még ennél is jobban a szemközti ház ablakiból leselkedő öregek. Szikora felismerte: a színpadon nem elsősorban a panzió-szoba berendezésének élethűsége, a jelenet realista kidolgozása, hanem a mellékszereplők teremthetik meg a szituáció pregnáns hangulatát, s mivel a figurák pontosan a helyükön vannak, létrejön az a biztosan felépített alap, ami a továbbiakban is elfogadhatóvá teszi, hogy minimális jelzéssel a tisztás közepén játszódnak a zárt térben zsúfolódó epizódok.

jelenet befejezésekor a fényt lekeverik, csak a fehér derengés marad.]Ez a regényben oly sokszor emlegetett és oly sok epizódot sejtelmessé tevő holdfényre asszociál. A derengő fényben az első jelenet szereplői lelassult mozdulatokkal még tovább folytatják cselekvéseiket, a díszletezők tesznek-vesznek, és mára következő jelenet résztvevői is elkezdik - szintén lassú mozdulatokkal - színpadi létezésüket. *Ez az* átdíszletezési, jelenetátkötési mód a folyamatosság, a befejezetlenség és a már régen elkezdődött cselekvések érzetét sugallja.

A továbbiakban is a festői környezetben játszódik az a rejtélyes per, amely a békésen éldegélő, felelős hivatalt be-töltő banktisztviselő, Jozef K. ellen folyik, aki a per során elveszti, feladja egyéniségét, végül sorsa megpecsételődik. Nem lehet tudni, ki indította a vizsgálatot, azt sem, mivel vádolják K.-t, aki letartóztatása ellenére szabadon van, dolgozhat. Am az a tény, hogy Per folyik ellene, felőrli erejét. Megpróbálkozik a védekezéssel, de nincs hol, ki-nél, mi ellen védekezni. Beadványokat szerkeszt, ügyvédet keres fel, protekció után kutat és főleg a bíróságokkal kapcsolatban álló nők segítségét kéri. Mind-hiába. A megfoghatatlanság, a bizonytalanság úgy fellazítja egyéniségét, hogy végül szinte önként, segítőkészen hagy-ja, hogy megöljék.

Az előadásban Jozef K. stációinak sorát látjuk. A játéktérül szolgáló tisztáson egy-egy bútor, néhány vagy nagyon is sok tárgy, kacat jelzi az új és új helyszíneket, s miközben megmarad az alapkép impresszionisztikus tónusa, más és más képzőművészeti stílusjegy, idézet, utalás teszi kortalanná és korhoz kötötté, hangulatában konkréttá és megfoghatatlanná a jeleneteket. A Grubachné penziójában - ahol K. lakik - játszódó egyik jelenetben egy vas mosdó, lavórral, tükörrel áll a színpad jobb oldalán, baloldalt kacatok, csupaszra nyúzott állati koponya, agancs összevissza ságban; majd egy másik penzióbeli jelenetben a kacatok mellett aranyozott antik karosszékek és asztalka. A kacatok XVII. századi flamand csendéletet, egy penzióbeli kisasszony látogatása, vagy Grubachnéval való teázás ugyancsak XVII. századi flamand életképeket idéz. Amikor K.-t a törvényszolga végigvezeti az elítéltek között, úgy van a kép megkomponálva, hogy minden eleme más és más képzőművészeti utalást tartalmaz, mégis az egész egységes látvánnyá rendeződik. A dombos tér hátsó részén helyezkednek cl az elítéltek. Ketten szélesre kihajtott gallérú fehér ingben olyan pózban fekszenek, mint Manet *Reggeli a szabadban* képén a férfiak, egy úr a fák mellett prémes gallérban megtörten áll, mintha egy lengyel portréról lépett volna le, az egyik dombban kis, négyzet alakú ajtót nyitottak, azon át lép elő egy fél-meztelen figura, tartása, a nyílás, ahonnan előbújik Bosch képeit idézi, a látó-határ szélén, ahol a dombocska éles kontúrral válik el a háttértől, a domb vonalára támasztja nagy bajszos, kemény-kalapos fejét egy férfi - ez meg Dalira, a szürrealistákra emlékeztet. A második rész első jelenetében - amikor K. vidéki nagybácsija egy borbélyüzletben vonja felelősségre unokaöccsét a per miatt - baloldalt elöl egy majd két méter magas, díszes barokk keretben lévő tükör áll, egyik sarkán Jozef K. fekete kemény-kalapja, a jobb oldalon egy sorban nyolc férfi ül, nyakukban fehér kendővel, mögöttük másik nyolc férfi vágja a hajukat, s középen kis barna útitáskával a nagybácsi: mintha a peleskei nótárius tévedt volna a színpadra.

De szinte mindegyik jelenetet sorra vehetnénk, bármelyik, sőt, a jelenetek majd minden részlete ilyen aprólékosan, gondosan van megkomponálva. Éppen ezért különösen zavaró, ha ez a megkomponáltság - mindenekelőtt az olasz ügyféllel való tárgyalás, illetve a dóm-beli jelenetekben - nem koncepcionális okokból megbomlik. Suta beállítású az az epizód, amelyben K. nyakába sózzák a bank egyik ügyfelét (ezzel is jelezve, K.-ra már csak ilyen feladatok várhatnak). Az ügyfél olaszul halandzsázik, dalra fakad, előre jön a színpad széléig, a háta mögött lehull a függöny, egy ideig még „élvezhetjük" a nem éppen kellemes dalolást, aztán kibotorkál a színész a színpadról, felzendülnek a Mahler-dallamok, felmegy a függöny és a félhomályos színpad közepén ott áll egy léggömb, visszhangosítva lezajlik Jozef

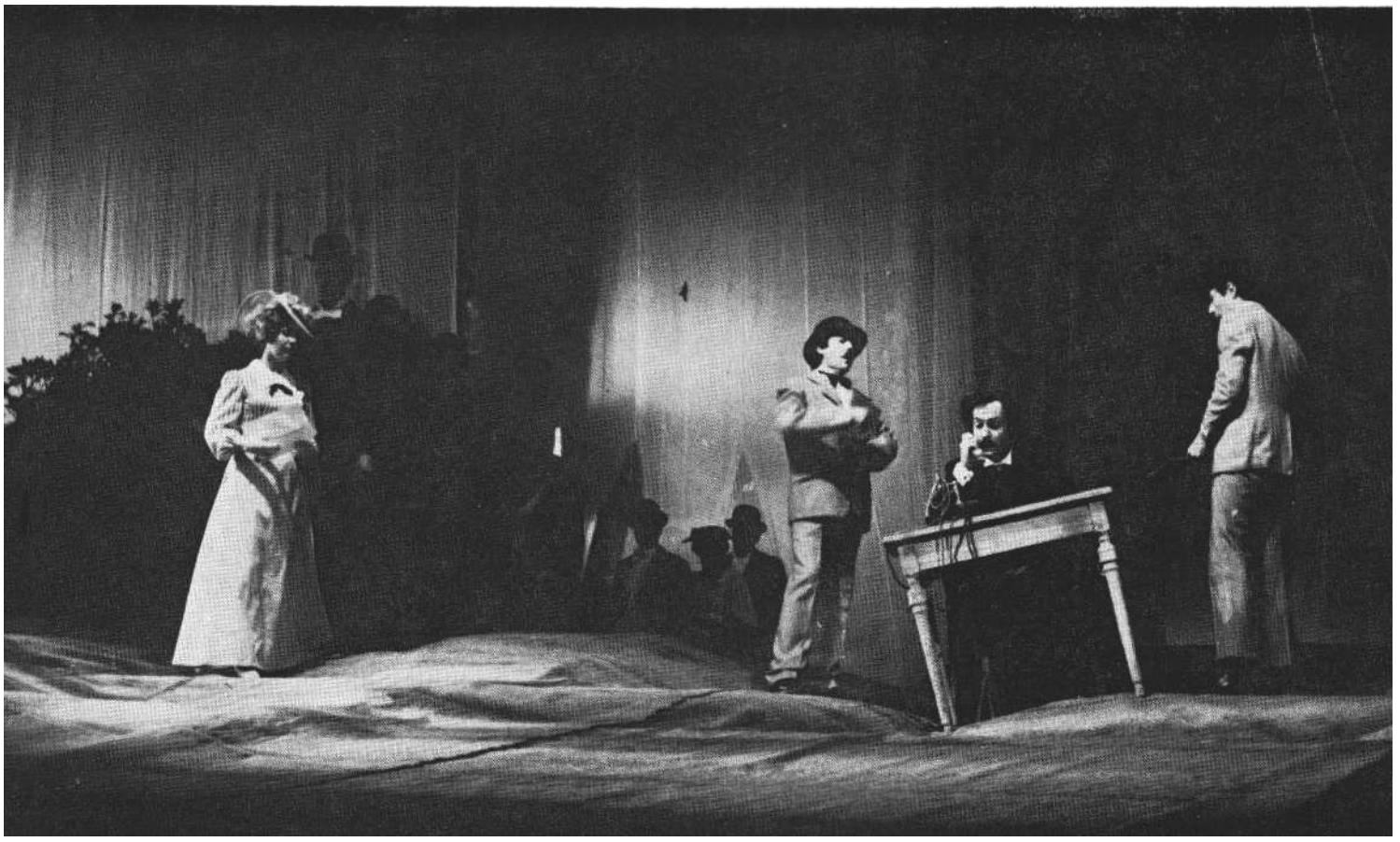
K. és a börtönkáplán közötti dialógus az elkerülhetetlenbe való beletörődés szükségességéről, végül a káplán beszáll a léggömbe, s az felemelkedik. A következő jelenetváltás már az előzőek szerint történik. A néző akár végignézi a léghajó színpadra helyezését, akár a függöny felmenetele után hirtelen pillantja meg a légi alkalmatosságot, pontosan tudja, hogy az a léghajó előbb-utóbb fel fog emelkedni. Ez a meglepetésre építő megoldás művészi kompromisszumokra kényszerítette a rendezőt: eltűrte a ripacskodás határán járó énekes magánszámot, és egy értelmetlen, funkciótlan ötletért feláldozta a mű stílus- és hangulati egységét.

Különben is az előadás második fele sokkal kevésbé tűnik megoldottnak. Nyilvánvaló a kontraszt - a rendező nyilatkozata, a műsorfüzet is ezt igazolja a természeti tájban, a harmonikus képzőművészeti és zenei keretben még erőteljesebben érvényesüljön a minden természetitől elidegenedett ember tipikusan XX. századi viselkedése, ahogy egymás életét mérgezzük, ahogy mások normális létezését lehetetlenné tesszük, ahogy értelmetlenné, felfoghatatlanná válnak a Jozef K.-k, a kisemberek, általában az emberek kapcsolatai, függőségei. Az első részben még csak furcsállja Jozef K. az ellene indított különös eljárást, idegenkedik tőle, de úgy érzi, még jó esélyei vannak a nyilvánvalóan félreértésen alapuló per semmissé tételére. Ebben a szakaszban a jelenetek külső és belső kompozíciójában az a bizonyos kontraszt is érvényesül, meg a harmónia is. (Ekkor egyértelműen jó ifj. Kőmives Sándor Jozef K.-ja is.) A második részben ez a harmónia felbomlik, Jozef K. egyéniségének teljes fellazulási folyamatát kellene végigkísérnünk, de ennek a folyamatnak az egyes epizódokban megmutatott lépcsőfokai között oly nagyok az ugrások, hogy ezt a színész alig tudja átkötni, a darab erőterét összefogó középponti szerepének, a teljes passzivitásra kényszerítettség miatt, alig tud eleget tenni.

Ahogy Bécsy Tamás drámamodell-elméletében az ilyen típusú drámákról kimutatta, a középpontos drámában minden akció, viszony egy centrumra - hős, magatartás, eszme stb. - irányul, a dráma minden részlete, figurája csak ebben a viszonyrendszerben érthető és ábrázolható. *A per* második részében Jozef K. elvesztette centrumjellegét, az események szinte a feje fölött zajlanak, mintha ő már nem is kellene ahhoz a mechanizmushoz, amivel egy ilyen eljárás jár. Ez a kafkai logika szerint rend-ben is lenne, ám a színpadon ez nem ilyen egyszerű. Ha az addig K.-ban megtestesült szervező centrum meg is szűnik, helyébe egy másik centrumnak - a személy hiányának, egy fiktív személynek vagy a személy által képviselt elvnek stb. - kellene kerülnie. S azt a folyamatot, ahogy az élő centrumból virtuális centrum válik, ábrázolni kell. Ez nemigen történik meg a pécsi előadásban. Helyette egy-egy színész hatásos epizódalakítására módot adó zárt jelenetek sorát kapjuk, és csak formailag marad meg - s mint láttuk, nem is következetesen - a jelenetek, filmes szóval, úsztatása.

Így aztán felemás hatású az előadás befejezése is. A dómbeli jelenet után kiürül a színpad, s akár az előadás kezdetekor, most is csak a derengő fény világít. Az első jelenethez hasonlóan hátulról bejön Jozef K., utána egy nagyon magas és egy nagyon kicsi férfi. A színpad elején, jobb oldalon megáll K., bal oldalon a férfiak, kezükben egy-egy fekete, összehúzható szájú zsák, K. szótlanul vetkőzni kezd, a férfiak akkurá-

Jelenet A per pécsi előadásából (MTI - fotó Ilovszky Béla felvételei)



tusan, mindent összehajtogatva, a páros holmikat összepárosítva a zsákba dugják K. ruhadarabjait, a zsákmányukat. K. ott áll egy szál alsóneműben, fázós rutinmozdulattal takargatja testét. A két férfi K.-t a földre fekteti, az egyik lefogja a kezét, a másik nagy késével szíven szúrja. K. néhányat rúg még, aztán meghal. A férfiak a kést megtörlik, zsákjukat magukhoz veszik és egymás mellett lépdelve lassan eltűnnek a színpad mélyén. A jelenet körvonalaiban iszonyúan groteszk. Minden eleme burleszkfilmbe való. De a kidolgozás, a mozdulatok koreográfiája és ritmusa pontatlan, eset-leges, nem éri el azt az ambivalens hatást, ami különben az egész előadásból is következne, hogy a procedúra miatt alap-vetően szánandó ember pusztulása ne váltson ki a nézőből szánakozást, csak egy gondolatsort indítson el.

Amikor a két férfi eltűnik a színpadról, egy rövid ideig - ami azonban elég hosszú ahhoz, hogy a néző tapsolni kezdjen - sötét van, majd a szín-pad közepéről, éles, szinte bántó fehér fénnyel megvilágított óriási szökőkút tör föl A vízoszlop csúcsa nem is látható, valahol a zsinórpadlás magasában lehet. Ez a szökőkút a maga mesterségességével és méreteivel széttöri, agyonnyomja az előadás „gyönyörű" keretét, amelybe most már az előtérben fekvő Jozef K. teste is beleépült - az idilli hangulatnak vége.

A csaknem harminc szereplős drámában igazi szerepek tulajdonképpen nincsenek, leszámítva Jozef K.-t. Legtöbb színésznek néhány mondatos szöveg, néhány perces jelenlét jut, mégis mindenkinek egységesen egyetlen célt kellene szolgálnia. Nagy alázat szükségeltetik ehhez, nagy fegyelem és nem kis felkészültség. A pécsi társulat jelentős része jól vizsgázott fegyelemből, ám a közösségi játék nem jött létre. Egyben voltak hasonlók az alakítások: a halkságban, vagy hogy képzőművészeti kifejezéssel éljünk : az alakítások és az egész előadás pasztell színű lett. Szép, lekerekített mozdulatok, indulatok nélküli, viszonylag tiszta artikulációval el-mondott szöveg, kecses tartás, de hiányzik a lényeg, amit a műsorfüzetben is idézett Robert Musil-mondat így fejez ki: „Arcvonás nem moccant odakünn, bent azonban talán egyetlen atom sem maradt a helyén."

Pedig ifj. Kőmives Sándor ideális Jozef K. Markáns hangja, megjelenése ellenére is arctalan, jellegtelen kisemberré tud válni. Van elég ereje ahhoz, hogy az előadás nagy részét egyénisége révén összefogja, az utolsó jelenetek azonban - a már említett dramaturgiai-rendezői problémák miatt is - kicsúsznak a kezéből. Néhány színész - Főleg Dávid Kiss Ferenc, Szívler József, Faludy László, Kovács Dénes - nem illeszkedik az előadás alapstílusához és régi szerepsablonjai alapján próbál hangsúlyt adni megjelenésének. Linka György a festő szerepéből az előadástól független, hatásos magánszámot kreál, akárcsak az olasz szerepéből Mester István. Paál László bár a modorosság nála is kísért - néma pillanataiban éppen úgy, mint K.-val való beszélgetéseiben egy erkölcsileg széthullt egyéniséget rajzol meg, olyan emberroncsot, akivé K. is válna, ha életben maradna. Sólyom Kati, Leni, az ügyvéd mindenese, minden perbe fogott istápolója, a bal keze két ujja között úszóhártyát viselő némber alakjában a figura titokzatosságát, groteszkségét, zönségességét és elesettségét egyszerre ábrázolja. Tomanek Gábornak alig van néhány mondata, mint vizsgálóbíró jobbára csak kártyázik. De a legnépesebb jelenetben is, a színpad szélén ülő szótlan Tomanekre oda kell figyelni, s ami-kor megszólal, valódi kafkai légkört áraszt.

Végül is *A per* előadása - megoldatlanságával együtt is - jelentős eredmény a Pécsi Nemzeti Színház életében, Szikora rendezői munkásságában és a Kafka-színreviteli próbálkozások sorában egyaránt.

Franz Kafka: A per (Pécsi Nemzeti Színház) Fordította: Szabó Ede. *Színpadi változat:* Szikora János és Morcsányi Géza. *Díszlet:* Rajk László m. *v. Jelmez:* Nagy Katalin m. v. *Zenei munkatárs:* Mártha István m. v. *Asszisztens:* Lisitzky Gizella. *Rendező: Szi*kora János.

Szereplők: ifj. Kőmives Sándor, Bókay Mária, Németh Nóra, Faluhelyi Magda, Győry Emil, N. Szabó Sándor, Lukács József, Vizi György, Katona János, Szalma Lajos, Dávid Kiss Ferenc, Galambos György, Tomanek Gábor, Szívler József, Péter Gizi és Krasznói Klári, Faludy László, Kovács Dénes, Paál László, Sólyom Kati, Linka György, Mester István, Garay *Ró*bert, Csutor Zsuzsa, Nagy Éva, Fekete András, Takács Gyula, Bercsi János, Kovács László, Mészáros Antal.

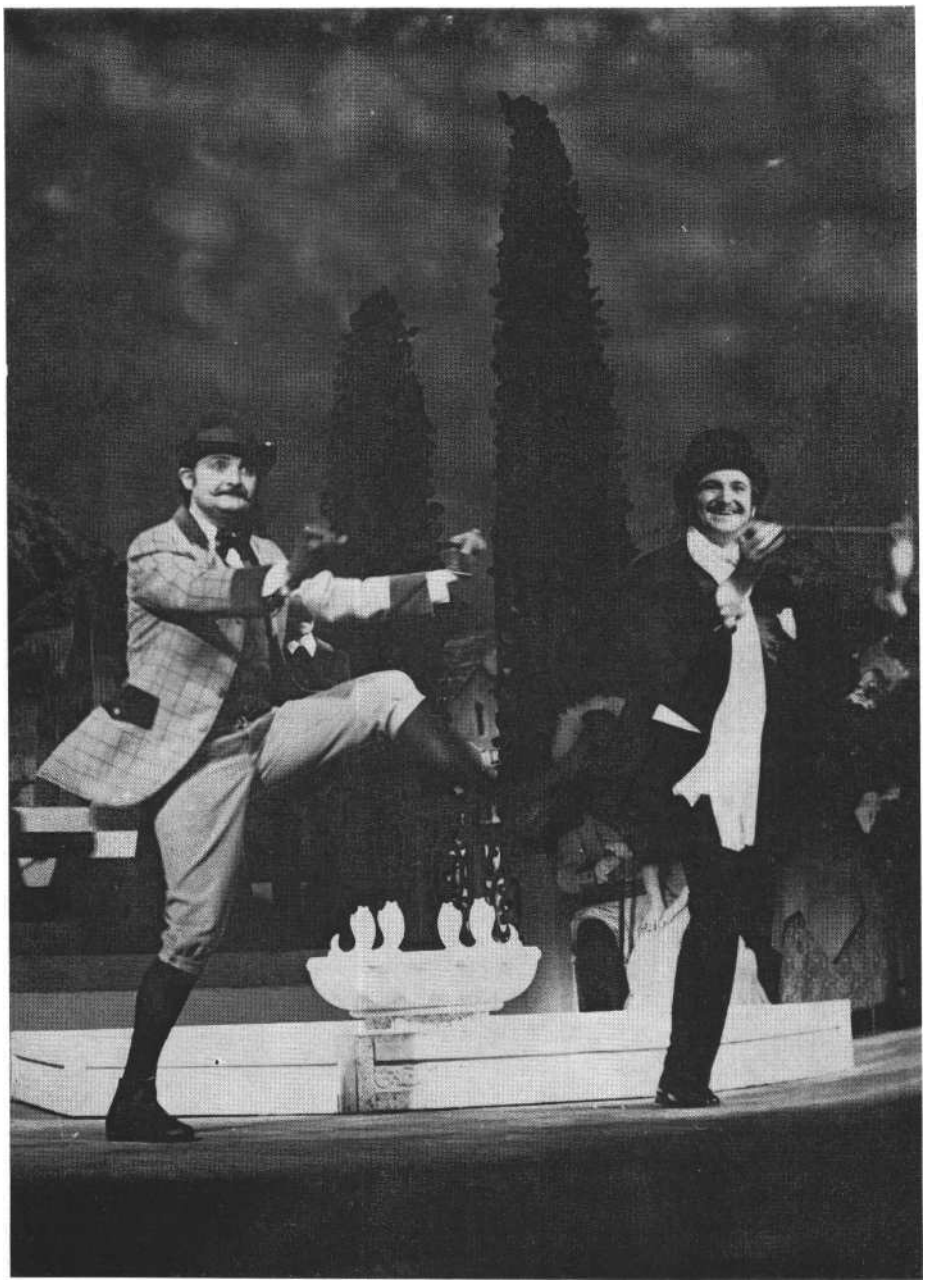
KERÉNYI GRÁCIA

„Operett" a Vígszínházban

Ez is bekövetkezett végre: a lengyel színház, a lengyel dráma ünnepe Magyarországon. Nem látszatünnep, formális hódolat, hanem mondhatni, erőteljes, többszólamú szezonkezdet: késő ősszel, tél elején a fővárosban és vidéken, országszerte és nemcsak egyetlen alkalomra: lengyel darabok, lengyel hatások, lengyel rendezők - és magyar rendezők, magyar értelmezések, megközelítések, a magyar színház lengyel megtermékenyítése. Szezonkezdet, de nem egy szín-házi szezon, színházi évad kezdete csupán: egy „nagy szezon" indítása, Bruno Schulz metaforájával élve. Ez a „nagy szezon", merjük remélni, a magyar szín-házi élet megújulása lesz.

Bruno Schulz egyik alakja volt a nagy lengyel háromságnak - mert hárman képviselték a lengyel irodalom nagy modern vonulatát századunk harmincas éveiben: Witkiewicz, Schulz és Gombrowicz. Gombrowicz jellemzése szerint: „Witkiewicz: a »tiszta forma« őrültségeit tudatosan igenlő - bosszúból, és hogy beteljesüljön a tragikus elrendelés -, kétségbeesett őrült. Schulz: beleveszés a formába, formába fulladt őrült. Én: a formán át saját énemhez és a valósághoz áttörni akaró, lázadó őrült." Hármuk közül Schulz festett, rajzolt és prózát írt, Witkiewicz-Witkacy festett, rajzolt és prózát, de elsősorban szín-műveket írt; Gombrowicz a prózájával tűnt fel a harmincas években Lengyelországban, s bár első darabja, az *Yvonne burgundi hercegnő* már 1935-ben megjelent lengyelül, csupán a hatvanas években, regényeinek világsikere után hodította meg színműveivel a világ színpadait.

Gombrowiczot a véletlen, illetve: a háború, illetve: a Történelem (a nagybetűs) vetette ki hazájától távoli partokra, a világhír felé irányítva további sorsát. 1939 augusztusában a Lengyel Tengerhajózási Vállalat meghívására indult a „Chrobry" óceánjárón Dél-Amerikába: a háború kitörésének híre Buenos Airesben érte, ottmaradt, az argentínai Lengyel Bankban vállalt állást, később a bank közlönyét szerkesztette,



Balázs Péter (Firulet báró) és Szombathy **Gyula** (Charme gróf)
Gombrowicz Operettjében (Vígszínház)

s emellett folytatta írói munkáját. Második regénye, a *Trans-Atlantyk* és második színműve, *az Esküvő* 1953-ban jelent meg lengyelül Párizsban, 1956-58 közt újra kiadták több művét Lengyelországban, s darabjai is színre kerültek. Közben regényei sorra megjelentek a világ számos nyelvén, s amikor 1963 tavaszán Ford-ösztöndíjjal visszatért Európába, már világhírű íróként kötött ki Barcelonában. 1967-ben *Kos-mos* című regényével nyert irodalmi díjat; rövid ideig élt Párizsban, majd Nyugat-Berlinben, végül a franciaországi Venceben telepedett le. Ott is halt meg, 1969. július 24-én.

Gombrowicz még Argentínában kezd-te írni *az Operettet, s* csupán másik két darabjának színpadi sikere után, 1966-ban vette ismét elő, hogy befejezze, vég-leges formába öntse. „Nagy meglepeté semre - írta - színdarabjaim, amiket Lavelli indított útjukra Párizsban, más színpadokra is átkerültek, és egészen jól megállták a helyüket. Ezért előszedtem *az Operett* piszkozatát, azét a darabét, amit akkor kezdtem írni, amikor még a bankban dolgoztam, és félredobtam, azután Tandilban ismét küszködtem vele, és ismét félretettem.

Erőfeszítéseim az operettstílus zátonyán szenvedtek hajótörést. Ez az istenien hülye és tökéletesen szklerotikus stílus, mint minden monumentális és kikristályosodott stílus, nem tűr el semmit, ami nem fér belé maradéktalanul. Az operettbe operettalakok kellenek, operettcselekmény, operettvilág, operettmítoszok; és én túl sokat akartam beletömni. Tehát csak mikor ezeket a tartalmakat szigorúan operettjellegű metaforákba foglaltam, az öltözet, a divatrevü metaforájába, akkor rendeződött zárt formába az egész."

Alkotó nehézségeiről 1966-ban ezt vallotta *Naplójában:* „Operett, mi van veled, mit tegyek hát, milyen módozatokat találjak ki, hogy zsákjaid a Történelem hangján szólaljanak meg? A zsákokba varrt történelem artikulálatlan hebegése - így látom ezt e pillanatban... Csalárd jószág a színház, tömörségével kísért; mennyivel könnyebb, úgy tűnik, egy darabnak a végére jutni, mint egy százkétszáz oldalas regénynek! De ha egyszer beleesel ennek az undorító - ügyetlen, merev, elavult - formának minden kelepcéjébe, ha képzeleted úgy érzi, agyonnyomja a színpadon mozgó emberek súlya, az »igazi« ember eset-lensége, amitől recsegnek-ropognak a padló deszkái... ha megérted, hogy ezt a súlyt szárnyakkal kell ellátnod, jellé kell változtatnod, mesévé, művészetté.. . akkor egyik változat a másik után vándorol papírkosárba, és a néhány felvonásos művecskét életed hónapjai degeszre tömik."

Miért éppen az *Operett* vígszínházi előadása nyitotta meg Budapesten a lengyel dráma *nagy* szezonját?

Hiszen Gombrowicz a látszatra legnehezebb színpadi szerzők egyike. Azok közé tartozik, akiknek áttétel- és jelrendszere legkevésbé kapcsolódik a hagyományos színház konvencióihoz; semmihez és senkihez sem hasonlít, s mégis, ugyanakkor oly mértékben épít a lengyel színház klasszikus és modern hagyományaira, hogy a polonista teatrológus kétkedve retten vissza megmagyarításának látszólag lehetetlen feladata elől.

Hiszen az alatt a csaknem negyed-század alatt, ami az *Operett* végleges megszületését első piszkozatának keletkezésétől elválasztotta, történt a világ dramaturgiájában mindaz, aminek Gombrowicz is előfutára volt: jutott diadalra az abszurd színház, bontakozott ki Beckett és Ionesco drámaírói művészete; történt a lengyel dramaturgiában és színházművészetben mindaz, ami a lengyel színház helyét és szerepét a világ színházművészetében is meghatározta. Amikor Gombrowicz újra elővette az *Operettet,* már ismerte Białoszewski szín-házának néhány darabját, amit a *Dialog* hasábjain olvashatott (föltétlenül nagy hatással volt rá a *Keresztes hadjáratok* nyelvezete, de *a Hat darab* hatásának nyomait is felfedezhetjük nála), minden bizonnyal olvasta Mrożeket - a *Rendőrség, A pulyka* és az egyfelvoná-

Fior mester: Tahi Tóth **László (Ikládv** László **felvételei)**

sosok után a *Tangó* is megjelent 1964-ben (bizonyára innen vette a cipőtisztítás-motívumot) - és újraolvasta, meg-szerette hajdan kevésre becsült, a hatvanas évek elején újra felfedezett avantgarde írótársát, Witkacyt.

Az Operett, filológus szemmel nézve, menthetetlenül lengyel darab, hisz érezni mögötte Słowackit és Wyspiańskit, Witkacyt és Białoszewskit... de az *Operett,* talán szerencséjére, nem-polonista fordító kezébe került nálunk, s ezért nem kötötték meg a lábjegyzetelendő vonatkozások a rendező kezét sem: a fordítást még inkább partitúrának tekinthette, mint az eredeti lengyel szöveget a darab lengyel rendezői.

Mert Gombrowicz határozottan leszögezte a darab bevezetésében: „A modern darab szövege egyre kevésbé olvasmány; egyre inkább partitúra, mely csak a színpadon, a játékban, az előadásban kel életre."

De ha már Wyspiańskinál tartunk : az a Krakkó, *ahol* Wyspiański *Menyegz*őjét a századfordulón bemutatták, nem csupán lengyel város volt, hanem az Osztrák Magyar Monarchia városa is.

S ez nem véletlen. Ahogy, egyes kutatók szerint, nem véletlen az sem, hogy a modern próza új útjainak három nagy képviselőjét, Kafkát, Musilt és Schulzot épp ez a földrajzi meghatározottságuk köti össze: hogy mindhárman a Monarchiában születtek.

Gombrowicz *Operettje a* szerző szándéka szerint kapcsolódik közvetlenül a bécsi operett klasszikus stílusához. Ezért nem véletlen, hogy a Vígszínház színpadképének ormán kétfejű sas díszeleg.

„Ma mentem el harmincnegyedszer a *Csárdáskirálynő* előadására" - meséli Gombrowicz egyik novellájának hőse. Akár Bereményi Géza egyik novella-vagy sanzonhőse is elmondhatná ugyan-ezt...

A Csárdáskirálynő 1954. novemberi felújítása a magyar kulturális élet jelentős eseménye volt: a szocreál kedélytelen évei után az olvadás langy szellői hozták meg ezt a bemutatót.

„*Az Operett* - írja Gombrowicz - fokozatosan bekerül a Történelem örvényébe... a vihar, a szélvész, a csapkodó villámok eleinte retorikus effektusok, de a második, s főleg a harmadik felvonásban valódi viharrá erősöd-nek. A harmadik felvonás shakespeare-i jelenetei legyenek patetikusak és tragikusak."

Az operett-műfaj hazája, Bécs után, mégiscsak Budapest. Ahol a legtarkább színekben pompázik a szecesszió... most, a hetvenes években újrafestve, az utcák homlokzatán, akár a Szent István körúton is.

Így a Vígszínház homlokzatán, és a színpadán is: az *Operett* előadásában. De Gombrowicz-féle áttételben. És Valló Péter rendező áttételében.

Valló Péter rendezői koncepciója mindig eleve fontosnak tartja a műalkotások határozott, követhető formáját. Ezért nem véletlen, hogy épp Gombrowicz darabját vette elő: azét a Gombrowiczét, aki szégyenkezve vallotta be élete vége felé: „Hova vezettek a forma elleni támadásaim? Épp a formához. Addig romboltam a formát, míg végül olyan íróvá lettem, akinek a forma a témája; így festek, így definiálnak engem."

És nem lényeges, hogy Valló Péter aligha ismeri a lengyel formizmus történetét és jelentőségét, nem tudhatja, hogy viszonyul a „Tiszta Forma" lengyel elmélete a század első harmadának más európait modernista elméleteihez... számára *a* hatvanas évek Gombrowicza, ennek a Gombrowicznak operettformába öntött műve az adott, a kiindulás és a partitúra, s ehhez választ, épít helyi, hazai s mégis, épp ezért, hiteles hátteret: a bécsi-budapesti oszt-rák-magyar operett világát.

„Az operettbe operettfigurák kellenek, operettcselekmény, operettvilág" idéztük fentebb Gombrowiczot. Ezt valósította meg a Vígszínház Gombrowicz-előadása: a rendező Valló Péter mellett a zeneszerző, Hidas Frigyes, a koreográfus, Szirmai Béla, a díszlet, jelmez és színpadkép megalkotói: Fehér Miklós, jánoskúti Márta és Éberwein Róbert - és a kitűnő színészgárda, élén Szombathy Gyulával és Balázs Péterrel, Peremartoni Krisztinával és Tahi Tóth Lászlóval, Halász Judittal és Bárdy Györggyel.

Operett ez Vagy operettpersziflázs? Egyszerre ez is, meg az is. A legnagyobb klasszikus művek viszonyulnak így egy-egy műfajhoz: ahogyan a *Don Quijote* a legjobb lovagregény.

„Az öltözetmeztelenség-ellentét-írta Gombrowicz az *Operett fő* cselekményszála. *Az Operett:* álom az ember meztelenségéről, aki a legbizarrabb és legborzalmasabb öltözetek rabja..."

És itt súlyosodik a látszatra könnyed *Operett* igazi drámává. Gombrowicz, aki a maga által posztulált kíméletlen távlatból jól látja, hogy a túlélt formák, divatjamúlt öltözékek feudális világának szükséges tartozéka a lakájvilág, s a kettő nem élhet egymás nélkül: a feudális világ lerombolása akkor válik teljessé, ha a lakájok világa is felszámolódik
bár az operettstílus formanyelvén öltözetekről, divatrevüről beszél, a Divaton a Történelmet érti, azonosítja e kettőt. Ennek a Történelemnek, amit századunk első hét évtizedében élt át a lengyel író - bár az utolsó harminc esztendőben hazájától távol, de nemzetével együtt -, bizarr és borzalmas öltözékei ellen lázad, a hazug maszkok és a gyilkolást szentesítő egyenruhák ellen, hősével, Fior divatmesterrel. Aki tudatosan szakít a múltjával, hivatásával: a meztelenség híve lesz.

Az Operett vígszínházi előadásának plakátján a törött hajasbaba, az előadás végén alászállingózó szappanbuborékok: elvesztett illúziók és születő utópiák képi jelei. A kislány, aki az első felvo-

nás elején és az utolsó felvonás vége felé átbiciklizik a színen, maga az értet-len csodálkozás: talán a fentebb már említett Bereményi szövegét idézhetné, Antoine és Désiré egyik párbeszédét: „Azt mondd meg, Antoine, mi az, hogy változás" - „Várjál csak, Désiré! Egy-fajta tyúktojás" - „Azt mondd meg, Antoine, mi az: Történelem" - „Valami tantárgy lesz, ha jól emlékezem." Ez a párbeszéd végül éppoly értelmetlen halandzsába torkollik, mint Gombrowicz zsákos maszkjainak beszéde, mert „Úr-isten, Antoine, mi bizonyos szavakat nem tudunk" - tehát : „ding-deng-dong, ding-deng-dong..." Az előző két nemzedék, Gombrowicz és az én nemzedékem tapasztalatában a Történelem devalválta a szavakat és fogalmakat - a következő nemzedék számára már ez a természetes nyelv, a szavak és fogalmak helyébe lépő hebegés-makogás; a történelem legföljebb valami tantárgy, miután megszűnt divat - megint Bereményi szerint: „sárga karmazsin, díszes baldachin, bársony tafota, tedd ide-oda" - lenni... Nálunk ugyanúgy, mint bárhol másutt Európában, a második világháborút követő boldog békevilág negyedik évtizedében.

Gombrowicz álma - Albertynka álma - az ember meztelenségének utópiája nem a János Vitéz Tündérországát, nem Csongor és Tünde gyönyörűséges csend-ligetét idézi, nem szűkíti le a boldog, beteljesült szerelem ábrándjára az ember vágyainak körét. Inkább a klasszikus irodalom aranykormítoszainak nyomába lép : igaz, tiszta emberséget kíván. Mindenkinek.

Witold Gombrowicz : Operett (Vígszínház) Fordította: Balogh Géza. *Bende ő:* Valló Péter. *A rendező munkatársai:* Böhm György, Ács János f. h. *Zeneszerző:* Hidas Frigyes. ***Zenei** munkatárs:* Komlósi Zsuzsa. *Koreográfus:* Szirmai Béla. *A koreográfus munkatársa:* Somogyi Tibor. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Szcenikus:* Eberwein Róbert.

Szereplők: Tahi Tóth László, Bárdy György, Halász Judit, Szombathy Gyula, Balázs Péter, Mádi Szabó Gábor, Hegedűs D. Géza, Peremartoni Krisztina, Gáspár Sándor f. h., Gáspár Tibor f. h., Miklóssy György, Fonyó József, Farkas Antal, Egri Márta, Maszlay István, Vincze István, Nagy Gábor, Tóth Imre, Szatmári Liza, Basa István, Bán János f. h., Imre István f. h., Jakab Csaba f. h., Koszó István, Márton József, Péter János, Ágh Éva, Bánfalvi Ilona, Borbély Vali, Bökönyi Laura, Deák Éva, Kováts Krisztina f. h., Marton Kati, Tárkányi Adrien, Auer Pál, Földi László f. h., Ludaics István, Mellár László, Mráz József, Orosz Péter.

SZILÁDI JÁNOS

A lovat HOlsztomernek hívták .. .

A Legenda a lóról Szolnokon

1.

Divatba jöttek a lovak? Sohase mentek ki a divatból ?

Lehet mélázni a kérdésen, sorakoztatni érvet, ellenérvet. Mondhatjuk, hűséges állat, az ember ősi barátja, segítője, harcostársa... És tehetjük mindjárt hozzá: vesztésre áll ez a barátság, romlik, roncsolódik az évezredes kapcsolat. A kor, s amit a kor technikában az ember elé tár, átrendezi az életet, ki-forgatja a régi kapcsolatot. A gépek feles-legessé tették a lovakat (mondják, ha nem vigyázunk, azzá teszik majd magát az embert is). És amikor ez bekövetkezett, amikor a folyamat nemcsak felismerhetővé vált, de a visszafordíthatatlanság tudatában döbbenetté is sűrűsödött, elkezdődött a lovak siratása.

Csak a lovaké?

Vajon *az Elégia*- Huszárik Zoltán emlékezetes filmje - csak a lovakat siratta?

Vajon *az Equus* - Peter Shaffer világ-hírű drámája - egyedül a túlzásban rajzolja meg a határt, ahol ember és ló kapcsolata természetellenessé válik, vagy ott, ahol a gépkorszak szemlélete eleve gyanúsnak, mi több, kórosnak látja ember és állat barátságát?

Siratjuk a lovakat.

És a lovakkal együtt egy új minőségű korszak küszöbén egy régi barátság szét-hullását, egy régi társ elvesztését.

Lev Tolsztoj persze még nem ebből az élményből merítve írta meg *Holsztomer* című elbeszélését. Ő még a romlatlanság állapotában élte meg ember és ló összetartozását. És épp ezt az összetartozást használta fel arra, hogy egy ló történetén keresztül emberek történetét mondja el.

„Hatalmas állat volt, legalább tizenhat markos. Színe szerint sötéttarka; legalábbis régen az lehetett, mert fekete foltjai most piszkos sötétbarna színűvé fakultak. Testét három fehér folt tarkázta."

„Förtelmesen rút öregsége ellenére az ember gondolkodóba esett, ha erre a lóra nézett, szakértő pedig azonnal megállapította volna, hogy nagyszerű paripa lehetett a maga idején."

„Csakugyan volt valami magasztos a vén paripa megjelenésében, abban, ahogy ijesztő módon egyesültek benne az aggság visszataszító tünetei, szőrének tarkasága, meg az öntudatos szépség és erő, nyugodt, büszke modora és fel-lépése."

„Mint élő rom, állt egyedül a harmatos réten; nem messze tőle a legelésző ménes lármája, prüszkölése, fiatal nyerítése és nyihogása hallatszott."

Szőllősy Klára fordítását idéztük, a gondos és pompázatos leírások töredékét, amelyben Tolsztoj megfesti a vén ló alakját, hogy aztán innen röppentve fel magát a történetet, az esti, éjszakai mesélésekben elmondja - elmondassa - Holsztomer történetét.

Azt a történetet, melyet M. Rozovszkij fedezett fel a színpad számára, és amelyet - az ő alkotói közreműködésével - G. Tovsztonogov rendezésében mutatott be a leningrádi Gorkij Színház.

De előbb ,még valamit.

Azt mondtuk, Tolsztoj még a természetesség állapotában élte, látta ember és ló kapcsolatát, e kapcsolat ellentmondásait, és így is írta meg: tükörként fordítva a ló sorsát az ember elé. Ez igaz. Mint ahogy az is igaz, hogy e százados kapcsolat átváltozása, már-már megbomlása tehette - és tette - a színház számára izgalmassá Holsztomer történetét.

A világ legelőkelőbb származású lova volt Holsztomer. Ménesek dicsősége lehetett volna, de tarkának született. A tarka pedig nem kellett. Hiába volt erős, izmos, különb a legkülönbnél - tarka volt. A tábornok a főlovásznak adta, a főlovász pedig, amikor kiderült, hogy gyorsabb a ménes leggyorsabb lovánál, egy kupecnek, az pedig egy katonatisztnek, Szerpuhovszkoj hercegnek. Az ő szolgálatában élte meg Holsztomer élete legnagyobb sikerét: az ügetőn a herceg beállítja a versenybe, és ő legyőzi a híres versenylovakat.

Tobzódó, léha és értelmetlen életet élt Szerpuhovszkoj. Elherdálta vagyonát, emberségét, mindenét ... Tolsztoj mintegy párhuzamba állítja a két sorsot, összeméri azt, ami Holsztomerrel és ami Szerpuhovszkojjal történt, hogy Holsztomer kimúlása után összegezzen: „Szerpuhovszkoj élő teteme még sokáig járkált szerte a világban, evett és ivott; csak sokkal később tették a földbe. Sem bőre, sem húsa, sem csontja nem kellett senkinek. Húsz éve már mindenkinek csak terhére volt földön járó holtteste; temetése is csupán fölösleges gondot okozott embertársainak."

2.

Milyen az ember, ha ló?

John Dexter, Peter Shaffer *Equus* című drámájának rendezője a londoni Albery Theaterben barna bársonynadrágot, fekete garbót ad a szereplőkre, cipőjükre fémvázas magasítót - patkó-szimbólum? -, fejükre fémcsövekből formált lófej-imitációt szereltet.

Az Egy ló története leningrádi előadásában - az eredeti elbeszélés alcíme volt ez - a színészek zsákvászonból készült öltözéket viselnek, rajta kantárt, gyeplőt jelző bőrszíjak; kezükben lófarok.

Mindkét megközelítésben, megvalósításban (pedig *az Equus* dráma, *az Egy ló története* musical) a színészi mozgás, a testtartás koreografikus megkomponáltsága a „lóság" legfőbb érzékeltetője.

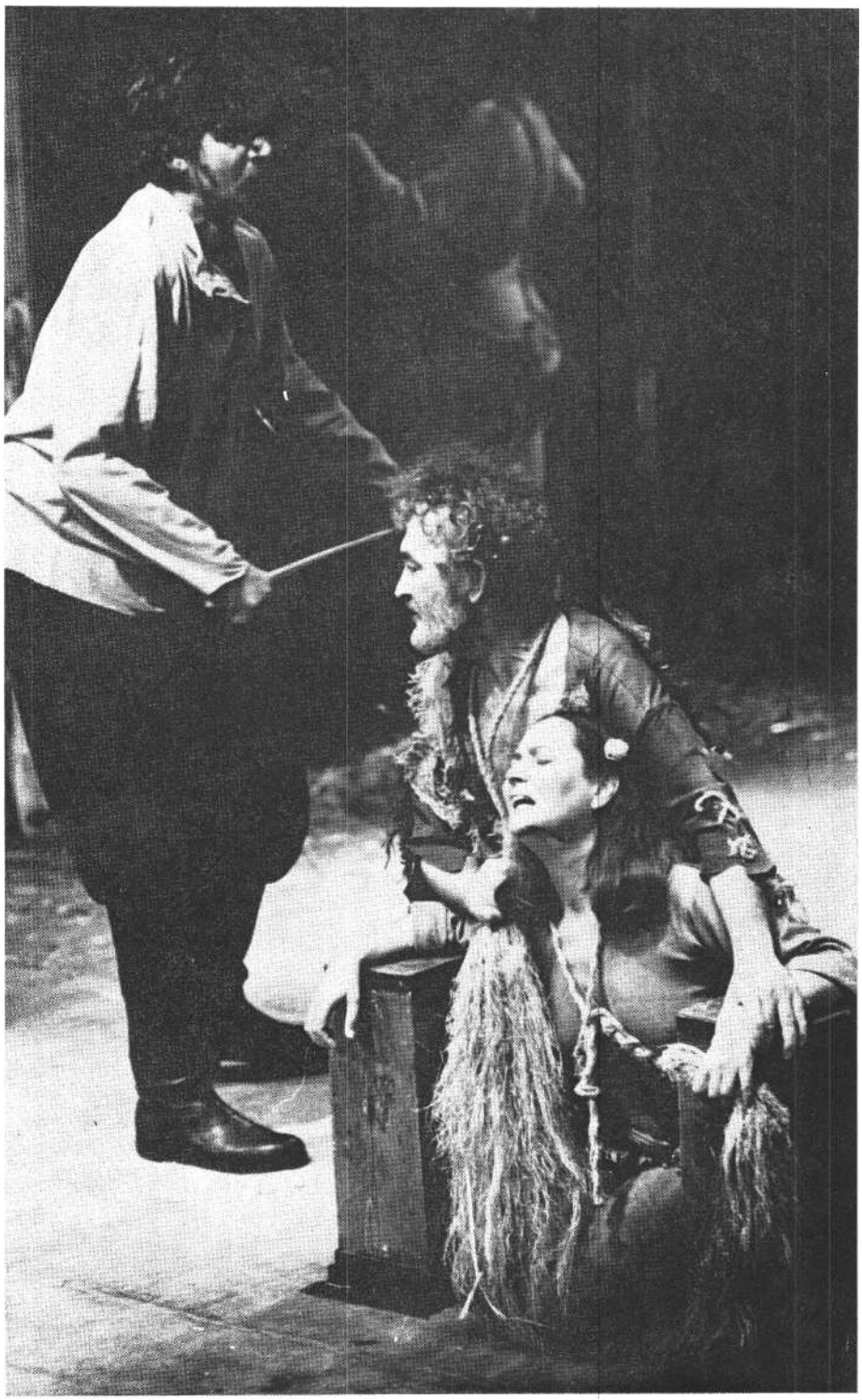
Ezt látjuk Kerényi Imre rendezésében is, nem az utánzás, hanem az azonos gondolkodás, az azonos megítélés jegyében. Dölle Zsolt tervezte az előadás mozgáskoreográfiáját, ő alakította ki a test szépségét kiemelő büszke tartást, a fiatal test toporzékoló türelmetlenségét mozgásban bemutató, érzékeltető koreográfiát. És ő tervezte a vén ló, Holsztomer más ritmusú mozgásrendszerét is. Látványos és hatásos koreográfia ez, a ménes együttes futása, nyargalása és a szólószámok, az egyéni megmutatkozások jól poentírozott váltakozása.

És erre az alapra épül rá a történet, maga a színpadi játék. Kerényi Imre rendezése nemcsak megtartja M. Rozovszkij és Sz. Vetkin zenéjét, de Szörényi Levente és Bródy János számaival erősíti, dúsítja is.

A pergő ritmus, a feszes, sodró előadástempó Kerényi Imre rendezéseinek erénye, előnye - maradéktalanul érvényesül. És nagyvonalú a rendezői térkezelés is: Kerényi Szlávik István látványként is hatásos díszletének minden négyzetcentiméterét kihasználja, bejátszatja.

Mennyire ember a ló - és mennyire ló az ember? Arány és mérték kérdése ez, eldöntése a produkció stiláris, hangulati világának meghatározását jelenti. Kerényi a hangeffektusokban, a mozgásban --a jellemzés és a jelzés szintjén - meg-teremti a „lóság" különlegességét, hogy aztán ebben a különlegességben mindent emberi léptékűre szabjon. A fiatal paripák tudatlan gőgösségét a vén Holsztomer iránt csakúgy, mint Holsztomer egész történetét.

És ez szép is, hatásos is, jó is.



Tolsztoj: Legenda a lóról **(Szolnoki Szigligeti Színház). Czibulás Péter, Pákozdy János és Szabó Ildikó**

Ahol kevesebb drámaiságot tud meggyűrűztetni a produkció, az az emberek világa. S ezt már Mialkovszky Erzsébet jelmezei is jelzik. Az „ember is, ló is" - kettősséget a jelmezek szép puritánságában érzékeltetni tudó Mialkovszky Erzsébet a „csak" emberek jelmezeit színkompozícióban és díszítettségben is túlmozgatta: a musical általános műfaja szerint ítélte meg.

És valahogy ilyenné épült a produkciónak ez a vonulata is. Igaz, hatásosan,

látványosan, de mert igazi belső erő híjával, a lehetségesnél és a szükségesnél halványabbra, erőtlenebbre rajzolja azt a párhuzamot, amit Tolsztoj Holsztomer és egykori gazdája, Szerpuhovszkoj - a ló és az ember - között vont.

3.

Holsztomert, akit a Szigligeti Színház színpadán Rőfösnek hívnak, Pákozdy János játssza. Hajtott fejű, lassú mozgású, a hangjával is takarékosan bánó vén ló Pákozdy János Rőföse. Túl van már mindenen, öreg is, magányos is, kitaszított is. Megszenvedte az embereket, akik tarkaságát látták, nem erejét, ügyességét. Elviseli a ménes bántását, a fiatal paripák ostoba, tudatlan ellene fordulását, csak azért, mert ő öreg. Nem szólna magáról semmit, de egy nap Szilfavirág, társa a csikókorban, felismeri. És akkor emlékezik, mesél...

Kevés mozdulat, kevés gesztus, néhány jellegzetes hanghatás, a láb földet horzsoló lendítése - tulajdonképpen ennyi az, amiből Pákozdy János a „lóságot" építi. A többi, az emlékezés az életére, a szenvedéseire, kurta boldogságára már az ember vallomása, a „megtörtént ez is" szép szavú, meleg líraiságú előadása...

Szilfavirág alakítója Szabó Ildikó. A mozdulat, a tartás kecses mívességével teremti meg ő is a „lóságot", az egykor fiatal kanca viruló szépségét. Egymásra találásuk, emlékezésük az előadás egyik legszebb jelenete.

Szerpuhovszkoj herceg: Körtvélyessy Zsolt. Nyalka tiszt, felelőtlen, tékozló úri bitang ez a herceg. Szórja, herdálja a pénzt. A figurának ezt az arcát, ezt a korszakát Körtvélyessy Zsolt jól is építi fel. Az öreg, az elszegényedett, az úri koldus Szerpuhovszkojt azonban túlzottan egyszínűre szűkíti.

Feofan kocsis és Fritz inas megszemélyesítője Hollósi Frigyes. Kellemes, élvezetes játék Hollósié, egy mind érettebb, mind sokszínűbb színészegyéniség újabb meggyőző tanúbizonysága.

Az est többi szereplője közül Polgár Géza kettős szerepalakítását, Jutkovics Krisztina, Halmágyi Sándor, Újlaki Dénes, Csák György, Vass Gábor és Medgyessy Pál játékát említjük még.

Valamint Gálvölgyi Judit jó fordítói munkáját és a színház előcsarnokában rendezett Lelkes István-kiállítást. Rajzokat nézhetnek itt a nézők, lovakat sok-sok alakban, délceg paripát, nyúzott, hajszolt, megkínzott öreg gebét, földre rogyót és páráját kiadót. . . Holsztomer rokonai fogadják a nézőket: nézzetek minket, emlékezzetek a lovakra, önmaga-tokra, s ha már tanyát üt bennetek az emlékezés, gyertek be a terembe, és elmondjuk nektek Holsztomer történetét…

Tolsztoj: Legenda a lóról (szolnoki Szigligeti Színház).

Lev Tolsztoj Holsztomer című elbeszélését *színpadra alkalmazta: M.* Rozovszkij. *Fordította:* Gálvölgyi Judit. *Zenéjét szerezte:* M. Rozovszkij és Sz. Vetkin. J. Rjosencev verseit Párnitzky Mihály magyarította. A Prológdalt és a Farkasok-férgek fohászát Szörényi Levente és Bródy János szerezte. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Zenei vezető:* Maklári László és Nádor László. *A mozgások tervezője:* Dölle Zsolt. *Képzőművészeti munkatárs:* Huros Annamária. *Rendezte:* Kerényi Imre.

Szereplők: Pákozdy János, Körtvélyessy Zsolt, Polgár Géza, Újlaki Dénes, Szabó Ildikó, Hollósi Frigyes, Halmágyi Sándor, Csák György, Vass Gábor, Jutkovics Krisztina, Egerszegi Judit, Hanga Erika, Nagy Mária, Szeli Ildikó, Kovács Béla, Varga Tamás, Marczisovszky László, Lendvai Imre, Horváth Gábor, Teszáry László.

Jelenet a Legenda a lóról **szolnoki** előadásából (középen **a Holsztomert játszó Pákozdy János). (Ikládv László felvételei)**

SZÁNTÓ JUDIT

Szent Genet Édes Annái

Neugebauer bandukol...

Neugebauer ácsorog a tanári előtt. Eljátssza magában, nem is egyszer, hogyan beszél majd a rettegett férfiúval, aki számára a Hatalmat testesíti meg. Felelősségre vonja, kioktatja, aztán megegyeznek, „mint férfi a férfival". Végre kilép az ajtón a Nagy Ember és a bukott férfi kalimpáló szívvel caplat utána. Lesi az alkalmas percet -- de bárcsak ne jönne el! Hiába, ha most nem szólal meg, oda az alkalom. Ütött a cselekvés órája - ám a bukott férfi ajkán csak riadt, könyörgő dadogás tör át. A tanár leereszkedőn, érinthetetlen hatalma teljes tudatában gyorsan lerázza és a bukott férfi csak hajlongani tud. A reális cselekvési lehetőség - ha ugyan valaha is megvolt - tovatűnt. Marad a fantázia, az extatikus pótcselekvés: a rituálévá szervezett nagy zabálás. A bukott férfi végigfalja a hazavezető utat, de ez a szertartás sem hoz megbékélést: Neugebauer hányingerrel küszködve kaptat a hosszú Nefelejcs utcán és „valami jajongó, egyforma hang kíséri, végtelenül, makacsul, lerázhatatlanul... jajongó, pokoli gyötrelemmel".

Azt szokták mondani, Karinthyban ott bujkál a fél Ionesco. Úgy tetszik, megelőlegezte Genet-t is.

Genet-képek pozitívban és negatívban

Kritikusoknak és színházművészeknek egyaránt a legnagyobb fejtörést azok a szerzők okozzák, akik súlyos és valódi társadalmi problémákból indulnak ki, de ezeket egy, a hétköznapitól merőben eltérő, irreális látomásrendszerbe tagolják bele. Az utóbbi időben sokat foglalkoztam Michel de Ghelderode-dal; ő e tekintetben Genet legközelebbi rokona. Mindketten a nyilvánosságtól elvonulva élték más-más módon, de egyaránt furcsa, excentrikus életüket s miközben a legnyilvánosabb műfaj számára alkottak, soha nem váltak „szerzőkké", közismert, a színház tájékán bennfentesen mozgó köz-életi szereplőkké. Őrizték magányukat, titokzatosságukat és személyük köré hamarosan áthatolhatatlannak tűnő csipkerózsika-bozótot fontak a legendák. A legendák és a velük együtt elburjánzó értelmezési kísérletek.

Ghelderode-ot is, Genet-t is először a polgári esztétika sajátította ki, amely életművüket kizárólag öntörvényű, szuverén látomásrendszerként értelmezi. Martin Esslinnek magyarul is megjelent abszurd színházi bibliája épp a Cselédekből is kitagad minden „osztályharcos" elemet: „A cselédek lázadása uraik ellen
mondja - nem társadalmi gesztus és nem forradalmi cselekvés : nosztalgia és vágyakozás színezi át, akár a Sátánnak„ a bukott angyalnak lázadását a fény világa ellen, melyből mindörökre kitiltatott.. . Ezért van az, hogy ez a lázadás nem a tiltakozásban, hanem a rituálében találja meg kifejezését. . . A jellemek is csak látszólagosak, valójában puszta szimbólumok, tükörképek, álmok az álomban.. . A rituális cselekvés fogalma, a realitástól megfosztott cselekvés mágikus ismétlése - ez a kulcs Genet színházának megértéséhez." Magam nemrég ültem végig egy nemzetközi Ghelderode-kongresszust, ahol az előadók többsége hasonló aspektusból közelítette meg a belga mester életművét.

A paradox helyzet viszont az, hogy Ghelderode jó néhány reprezentatív műve Genet-nél pedig elenyésző kivétellel az egész életmű valóságos enciklopédiája az elsőrendűen társadalmi töltetű konfliktusoknak. Tudják ezt persze az esztétizáló magyarázók is, ha nem is szívesen beszélnek róla: általában azzal intézik el az ellentmondást, hogy bár ezek az írók időtlen jelenségek és nekik maguknak nem is lenne szükségük rá, hogy vízióikat valamilyen konkrét, felismerhető konfliktushoz horgonyozzák, ám a kortársi nézőknek mégis kénytelenek annyi engedményt tenni, hogy egy-egy egyezményes valóságmozzanatot mintegy trambulinként használjanak, hogy a közönség onnan velük együtt ugorhasson fejest egy immár merőben szubjektív, a kortársi valóság összefüggésrendszerétől teljesen független világba.

Genet esetében csak később, Ghelderode-nál pedig még egyáltalán nem bontakozott ki a haladó esztétika ellentámadása. Ennek során könnyű átcsapni az ellenkező végletbe, amely legutóbb a mostani előadás egyik szereplőjének előzetes nyilatkozatában nyilvánult meg: Tordai Teri „reálkrimit", sőt „francia Édes Annát" ígért (ami aligha fordulhatott meg a rendező fejében) és saját feladatát mint „pszichológiailag elemezhető" modern drámai szerepet határozta meg (amiről, szerencsére, a színpadon megfeledkezett - ha szabad Genet kapcsán ezt a kifejezést használni, munkájában bekövetkezett a realizmus győzelme). Az értelmezési szélsőségek a mű előadástörténetén is végigvonulnak: a *Cselédek* volt már perverz-erotikus rituálé, duplán csavart leszbikus show, transzvesztita férfi szereplőkkel, volt klasszicizáló pszichológiai dráma és volt naturalista cselédtragédia, egy esetben, ugyancsak dupla csavarral, néger cselédeket konfrontálva fehér úrnővel. A pesti előadás sajtófogadtatása is nyújt példát a végletes értelmezésekre. Az egyik kritikus szerint (és Martin Esslin helyett akár őt is idézhettem volna, bár az ő hangsúlya inkább pejoratív) Genet műve semmi mást nem tartalmaz, mint egyneműek összezárásának laboratóriumi kísérletét, melynek egyetlen eredménye az érzelmeikbe belebukó homoszexuálisok tragédiája: egy másik bíráló viszont valóban Édes Anna-variánst lát a darabban, és ezen az alapon tartja elavultnak, lévén, hogy ez a típusú úrnő-cseléd-kapcsolat kiveszőben van és cselédek különben sem szoktak ilyen fennkölt nyelven társalogni. Ez a kritika egy haladó, osztályharcos szerzőt bírál meg elavultságáért azt a jean Genet-t, akit a Kanadai Magyar Munkás című lap ugyanezen az alapon régebben feldicsért: „Nem vitás, hogy Genet a Cselédekben hatásosan beszél és harcias osztálytudattal lép fel."

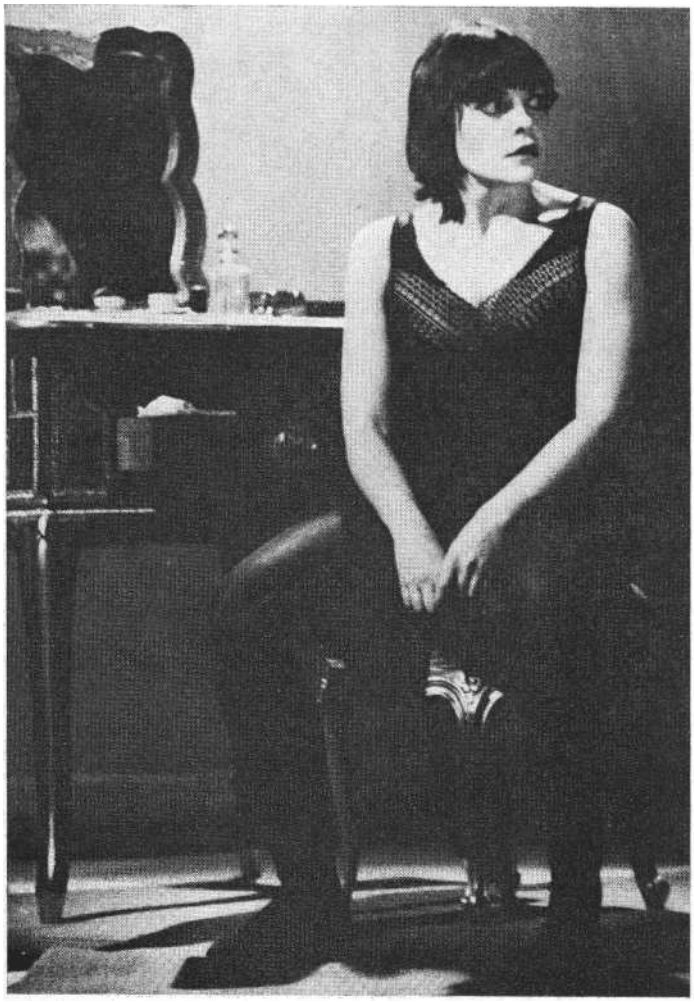
Genet nyomában, útvesztők útjain

Az igazság, mondhatnánk, középen van ha egy amorf, szabálytalan konstrukciónak lenne középpontja. Ezért inkább azt mondanám: az igazság Karinthynál van. A hatalom mindenkori birtokosa és a mindenkori kiszolgáltatott viszonya a történelem folyamán számtalan variáción ment keresztül és hogy a mai napig is fennáll, azt közvetett és közvetlen tapasztalataink sokasága bizonyítja. A cselédek és az úrnő relációja csak egyik megnyilatkozási formája e kapcsolatnak, melynek természetéről ugyancsak számtalan tapasztalattal rendelkezünk. Tudjuk például, hogy mindkét félre torzító hatást gyakorol és jellemvonásaikat valamiképp maga alá rendeli. Tudjuk, hogy együtt jár az ítélőképesség megbillentésével: a hatalmon lévő stabilabbnak érzi pozícióját, ha önmagát eleve, természettől fogva is felsőbbrendűnek képzeli, alárendeltjeit pedig eleve, természettől fogva szolgalelkű, alacsony-

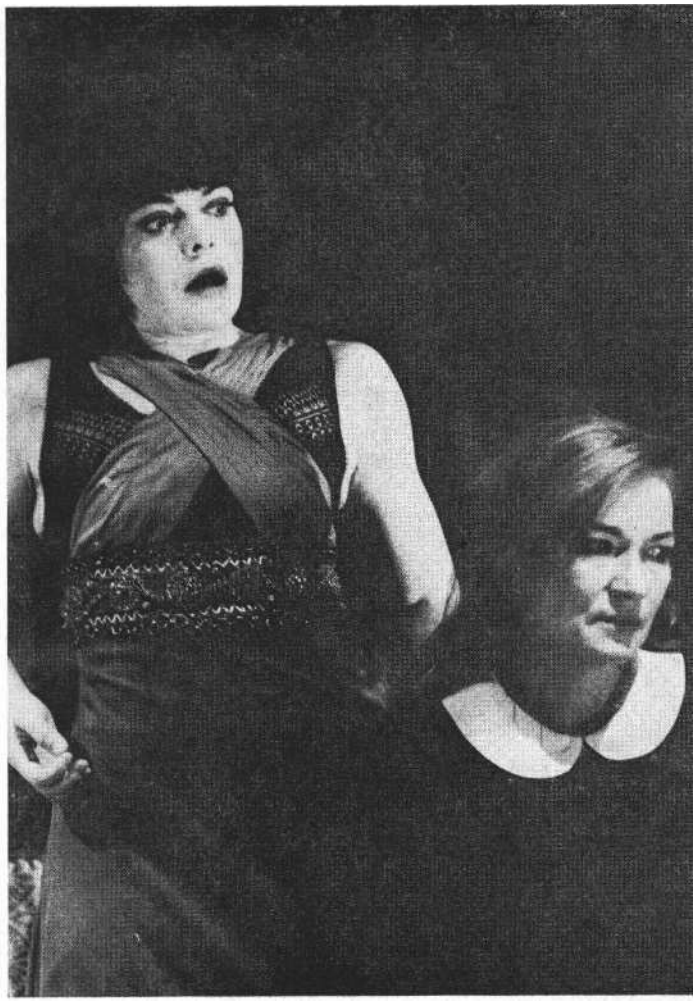
rendű lényeknek, a hozzájuk való viszonyát pedig hol patriarkális idillnek képzeli, hol permanens halálos fenyegetettségnek. Másfelől a kiszolgáltatott hajlamos rá, hogy zsarnokát vagy az ab-szolút gonosznak, vagy hozzáférhetetlen, isteni bálványnak képzelje, önmaga lehetőségeiről pedig hol a valóságosnál sokkal reménytelenebb, hol, ellenkezőleg, irreálisan felnagyított képet alkosson. (Neugebauer, néhány oldalon, mindkét változatot megéli.) Azt is tudjuk, hogy a torzulások, tévképzetek, perspektívatévesztések és vesztések annál mélyebbé, már-már áttekinthetetlenekké válnak, minél állandóbbnak, szubjektíve már-már sorsszerűnek tűnnek a szóban forgó viszonylatok. Mindezek közismert dolgok és diákként, beosztott-ként, ilyen vagy olyan okból üldözött, mellőzött állampolgárként, a privát szférákban esetleg pácienskénti vagy szerelmesként mindnyájan átéltük e jelenségek valamilyen formáját. *A Cselédek* azért nevezhető a modern dráma egyik alapművének, mert ezt a rendkívül bonyolult kapcsolatrendszert úgyszólván klasszikus érvénnyel fogalmazza meg: titokzatossága, irrealitása, a Martin Esslin által tükörlabirintus-rendszernek nevezett illúzióhálózata egy vérre menő társadalmi társasjáték szabályrendszerét rögzíti. A *Cselédekben* - hasonlóan Genet más drámáihoz - a politikai és a rituális dimenzió egyidejűleg, egymást átfedve létezik, éppen azért, mert a politikai-társadalmi ellentmondások végletes megélése a szereplőket szükségképp irreális képzetekbe és cselekvésekbe taszítja, amelyek Genet-nél kemény és pontos szertartássá, úgyszólván az elidegenedés rituáléjává szerveződnek.

Claire és Solange számára kiszolgáltatottságuk sorsszerűnek, áttörhetetlennek látszik (és a viszony társadalmi determináltsága valóban kétségtelen). Ezért tévednek el a tükörlabirintusban: immár sem önmagukat, sem az úrnőt nem tudják reálisan látni. A Madame, ez az átlagos, öregedő, nagyon is sebezhető szépasszony démonná, lidérccé, végzetistennővé, önmaga sérthetetlen kvintesszenciájává válik szemükben; önmagukat pedig felváltva látják eltiprásra ítélt hangyának és fenyegető, monumentális bosszúszellemnek. És mivel a valóság a két tévképzet közül inkább az előbbit látszik igazolni, és az a körülmény, hogy a Madame újra meg újra kicsúszik bosszúálló kezük közül, előbb-utóbb ugyancsak végzetszerűnek tetszik előttük, önmaguk skizofrén szemlélete kiköveteli a tragédiát: ha se hasonulni nem tudnak a Madame-hoz, se leszámolni nem képesek vele, a status quo viszont, amely idáig sodorta őket, immár elviselhetetlenné vált - egyetlen megoldás marad csak: a halál (Claire

Genet: Cselédek (Józsefvárosi Színház). Jobba Gabi (Claire szerepében)



Jobba Gabi (Claire) és Vass Éva (Solange)



számára), illetve az emberi társadalomból való kivonulás (Solange esetében; a fegyenc Genet számára a börtön egyébként is egyfajta szabadságszimbólum). Hogy Claire halála szimbolikusan a Madame halálaként megy végbe, ez az előzményekből tökéletesen érthető és úgyszólván meg is illeti az áldozatot, aki helyzetéből a maga módján kész levonni a végső következtetéseket. Ha a Madame-ot csak úgy tudja megölni, hogy önmagát pusztítja el - Claire vállalja ezt az áldozatot. A gyilkosság sikerült - a ravatalon szimbolikusan valóban a Madame fekszik. Egy későbbi dráma, *a Négerek* aspektusából vissza-tekintve: ez a mágikus behelyettesítő aktus csak előzménye annak, hogy valamikor majd valóban a Madame-ot lehessen a ravatalra fektetni.

Nem Édes Annákat ábrázolt tehát Jean Genet, Sartre Szent Genet-je, a „mártír és komédiás", hanem minden édesannai szituáció tömény, totális meg-élésének jelképes erejű hordozóit, minden édesannák legtudatosabbjait, amihez, adott esetben, szervesen hozzátartozik, hogy épp a legteljesebb tudatosság jár együtt a legszélsőségesebb tévképzetekkel. (A homoszexualitás árnyalata pedig - a homoszexuális írótól éppenséggel meglepő tartózkodással - csak annyiban jut szerephez, amennyiben ez összezárt, egymásnak önmagukat és a társadalmat egyaránt jelentő egynemű lények esetében úgyszólván „normálisnak" minősíthető.)

Mielőtt magam is az osztályharcos Genet-nek faragnék szobrot, gyorsan tovább kell lépnem a genet-i világkép egy másik sarkalatos téziséhez: a szerepek felcserélhetőségéhez. Genet pesszimizmusa ugyanis abból fakad, hogy úgy véli: ha Claire és Solang e valaha Madame-ok lesznek, uralmuk semmivel sem lesz szelídebb, emberségesebb, rokonszenvesebb, mint elődjüké. E szerepcseréket ugyancsak ismeri a mindennapi tapasztalat: hányszor képzeljük mi is magunkat a velünk szemben pozícióban lévők helyébe, töprengünk el rajta, hogy az ő helyükben mi miképp döntenénk, például a magunk sorsáról, vagy játszunk el a gondolattal: mi miképpen élnénk az ő lehetőségeikkel. Genet ezt a reális mozzanatot abszolutizálja, nem véve tudomást arról, hogy az emberiség történelmének legfényesebb fejezetei mégis azt példázzák: nem minden áldozat hajlandó azonosulni hóhérjával, s az uralomra került egykori kizsákmányoltak „hibái" is más minőséget képviselnek kizsákmányolóikhoz képest.

Genet drámáiban mindig hatalmon lévők és kiszolgáltatottak vívják élet-halál harcukat: úrnő és szolgálói a *Cselédekben,* négerek és fehérek *a Négerekben,* gyarmatosítók és gyarmatosítottak a *Spanyolfalakban,* forradalmárok és ellenforradalmárok *a Balkonban* - nem, valóban nem véletlen, hogy Genet a kortársi napilapok címoldaláról választja témáit. Rokonszenve mindig a kiszolgáltatottaké - de ugyanakkor az egész darab szövetét átjárja keserű meggyőződése, hogy győzelmük esetében ugyanazt az ördögi kört lendítik forgásba, csak immár az ellentétes szerepben. Két drámában is - *a Négerek*-ben és *a* Spanyolfalakban - a felszabadító mozgalom *győz;* ám ez a győzelem együtt jár azzal, hogy a győztesek mint-egy beleköltöznek a legyőzöttek bőrébe és átveszik funkcióikat. *A Cselédek* talán azért is klasszikus műve s mindmáig legtöbbet játszott, legmaradandóbbnak tetsző alkotása az írónak, mert a maga kemény, ökonomikus kamarajáték-jellegében viszonylag lezárt és körülhatárolt, és befejezése nem követeli ki a kozmikus és kozmikusan pesszimista meghosszabbítást; Genet itt nem ad rá módot, hogy végigkísérhessük képzeletben Solange és Claire diadalát és számára törvényszerű elbukásukat a diadalban. Az alaphelyzet, a figurák itt konkrétabbak, mint Genet más drámáiban; úgy tetszik, csak hősnői sorsát zárja le és nem az emberiségét.

Érzem, hogy elragad a hév: követni Jean Genet-t világának minden zugába. Egy idő után azonban ez a törekvés meddővé válik. Az írás egyidejűsége sajnos még megoldatlan; az egyik be-kezdés azt sugallja, hogy Genet ilyen, a másik azt, hogy Genet olyan. Holott: egyidejűleg és egymástól cl nem választhatóan ilyen is meg olyan is; lényege épp ebben a többértelműségben van. És épp ez teszi drámái színpadi megvalósítását pokolian nehéz és pokolian csábító feladattá.

Genet a Józsefvárosban

A modern színháznak ezt az egyik legbonyolultabb, legkegyetlenebb, legkevésbé „kulináris" szerzőjét Budapesten lényegében először épp a színházi szempontból periférikus Józsefvárosban nagyközönség elé vinni - Genet-hez méltó perverzitás.

Ennél nagyobb perverzitásnak már csak az számítana, ha az előadás, a genius locin felülemelkedve, maradéktalan élményt nyújtana. De hát perverzitásban se legyünk telhetetlenek - ez azért nem sikerült.

Az okokat nehéz kibogozni. Iglódi Istvánról mindenképp feltételezhető, hogy érti Genet-t és tudja, miről szól a dráma. A feltételezésen túl erre tárgyi bizonyítékok is vannak, elsősorban Jobba Gabi játékában és a Tordai Teri játé-kán röntgenképszerűen áttetsző rendezői utasításokban. Az adott társulat összetételét ismerve az is érthető, hogy elfogadta a rendelkezésére bocsátott három művésznőt - a társulat vezető erőit, és ami dráma és játékhely ellent-mondásos viszonyát tekintve komoly ütőkártya, feltétlenül közönségvonzó neveket. Félbehagyni a próbákat akkor, ha kiderül, hogy a három szereplő között nem sikerül stílus- és felfogásbeli egységet teremteni - ez a színházi gyakorlatban úgyszólván lehetetlen. Való-színűnek tartanám tehát, hogy Iglódi István maga is tisztában van a felemás eredménnyel, ha nem szólna ellene Stefanovits Péter színpadképe, melyet módjában lett volna nem elfogadni. A Cse*lédek* sokfajta színpadképben elképzelhető. Lehet komolyan venni az író utasítását és XV. Lajos korabeli bútorokkal, csipkékkel teremteni buján fény-űző, művi enteriőrt (egy angol előadás például hófehér kagylóba helyezte a játékot, melyen belül az egyes bútorok is kagylókat vagy virágkelyheket formáztak; Wilfried Minks nyugat-berlini díszlete viszont ravatalt utánzott, zöldeskék fényű muranói csillárokkal, páva formájú állólámpával, nehéz, fekete bútorokkal és rengeteg rózsaszínű gladiolusszal. Lehet, másfelől, elvont, jelképes tartalmú játékteret konstruálni, mint Victor Garcia híres, 45 fokban meg-döntött lejtős színpada volt, az egy-mást tükröző genet-i tükrökkel. Elképzelhető továbbá minden, ami csak egy Genet-t értő szcenográfus képzeletében megterem, de ez a jellegtelen, semleges, naturalisztikus tér, köznapi áru-házi bútoraival, sivár bolti művirágaival, amelyben legföljebb a takarékosság stilizál, semmit nem ad hozzá a játék atmoszférájához; egy jó előadás csak vele szemben, ellenállását legyőzve arat-hatna itt diadalt.

Az előadás egészében a rendezői szándékot meglehetősen nehéz nyomon követni, mert ha három szereplő ját-szik három *(Vagy* mondjuk inkább, két

Tordai Teri (Madame) és Vass Éva (Solange) a Cselédekben (Iklády László felvételei)

és fél) stílusban, az rosszabb, mint ha tizenketten tennék ugyanezt. Nem mondható, hogy Jobba Gabi a legjobb formáját hozza; talán ha partnercitől több inspirációt kapna, kiteljesíthette volna a színészi feladattal alapvetően harmonizáló képességeit. Így is ő az, aki testével és intellektusával egyaránt érti a játék stílusát, aki őszinte - de soha nem pszichológiailag részletezett - szenvedélyből vált át finom, de markáns átmenetekkel általános közlendőket sugárzó stilizált magatartásformákba, akinek artisztikus, kecses mozgása helyenként megvalósítja Genet híres álmát a haldoklás kifinomult rituáléjáról („. . . Ha az ember úgy döntött, hogy önmaga pompázatos haldoklásának szemtanúja lesz, akkor a temetés szimbólumait szigorú gonddal kell kiválasztania és elrendeznie...") Jobba Gabi játékában időnként megjelenik „politika és rituálé" egymásba mosódó egyidejűsége.

Jobba, bár feladata ebből a szempontból könnyebb, meggyőzően oldja meg a szerepváltást is: hiteles mint Claire és hiteles mint Claire, aki a Madame-ot játssza, vagy ha úgy tetszik, mint a Madame, ahogy Claire elképzeli. Solange alakítója itt nehezebb helyzetbe kerül. Genet ugyanis, ragyogó írói érzékkel, a szerepjátszáson még egyet csavar; nem éri be azzal, hogy az egyik nővér az úrnőt játssza, a másik pedig önmagát - nem, a mindenkori cselédszerepben az egyik nővérnek mindig a másikat kell megjelenítenie, Claire-nek a cseléd Solange-ot (amire azonban a játékon belül nem kerül sor), Solange-nak pedig a cseléd Claire-t. Így igazi a szerepjáték, így sikerülhet a megnyomorítottaknak elszakadni egyszeri, túl konkrét énjüktől és a szerep, a cselédi létezés lényegéig hatolni. Mivel másfelől pszichológiai realizmussal felépített teljes portrékról nem beszélhetünk, tehát Solange nem játszhat el *egy* pontosan meghatározott, színesen egyénített Claire-t, ez a feladat nyilvánvalóan roppant bonyolult lenne - ám Vass Éva kísérletet sem tesz megoldására. Ő mind-végig egyetlen, meghatározott alakot ábrázol, egy érett korú, okos, megkeseredett és gyűlölködő szolgálót, egy realista dráma eszközeivel és a szerepjátszás nála körülbelül annyit jelent, mint-ha Solange Lemercier kisasszony a ház-tartási alkalmazottak színjátszó körében próbálná levezetni frusztrációit. Az igaz, hogy egy ilyen színkörben ez a Solange hamar sztár lenne és egy arra tévedő jó szimatú színházi ember minden bizonnyal kiemelné realista miliőjű drámák főszerepeinek eljátszására. Vass Éva számára Genet világa, intellektuálisan meglehet, átélhető, de színészileg nem tudja birtokba venni; kiforrott, markáns iskolázottságú művész lévén, nem tudja átugrani saját árnyékát. (Ugyanebben a szerepben néhány évvel ezelőtt a méltán világhírű Glenda Jacksonnak sem sikerült ez a mutatvány.)

Tordai Teri viszont pontosan érti és lelkiismeretesen meg is valósítja Iglódi elgondolását. Káprázatos és ugyan-akkor a figura kezdődő hervadását is finoman érzékeltető, excentrikus meg-jelenése, lebegő-sikló mozdulatai, egész színpadi lényének tudatosan pontatlan-meghatározatlan jellege jól fejezi ki az alak kettősségét: egyszerre konkrét úri-asszony ő és ugyanakkor elvont lény, aki mind önmaga, mind alárendeltjei számára szimbolikus, bár merőben ellen-tétes tartalmakat hordoz. A rendkívül fegyelmezett munkában csak helyenként érezni, hogy a színésznő még túl könnyű a figurához, hogy pontosan be-tartott intonációi mögött nincs meg a jelentős egyéniség fedezete, hogy egy-egy hangsúly vagy játék inkább illenék szalonvígjáték vagy operett előadásába, mint Genet színpadára. Mindamellett ez a produkció is azt bizonyítja, hogy egy szokatlan világú dráma színrevitelénél, rá hangolt nagy egyéniségek híján, a rendező könnyebben boldogul a képlékeny, nyitott kezdőkkel (hiszen Tordai Teri, változatos és hosszú színészi múltja ellenére, egy modern magyar prózai színházban még kezdőnek számít), mint azokkal a más iskolázottságú, jelentős művészekkel, akiknek színészi alkata és eszköztára már ki-forrt és megállapodott.

A zavaróan semmitmondó színpadképben, egy vérbő realista alakítás sodró áramlata ellen úszva csak töredékesen valósul meg jobba Gabi átélt és Tordai Teri ambiciózus erőfeszítései révén a dráma. Így is öröm, hogy a bemutató után harmincegy évvel színházunk a modern drámaírás egy újabb alapművét mondhatja immár magáénak, de Iglódi Istvánnak mégis azt kívánnám: ne nyugodjék mindaddig, amíg három Genet-re hangolt színésznővel közösen indulhat felfedező expedícióra az író világába, amelyet akkor lehet meghódítani, ha nem logikus konstrukcióként, hanem útvesztőként térképezzük fel.

Genet: Cselédek (Józsefvárosi Színház)
Fordította: Nagy Péter. *Rendező:* Iglódi István. *A rendező munkatársai:* Kutschera Éva és Balázs Ádám f. h. *Zene:* Selmeczi György. *Díszlet:* Stefanovits Péter. *Jel-mez:* Justin Júlia.

Szereplők: Tordai Teri, Vass Éva, Jobba Gabi.

Reviczky Gábor **mint Fadinard az Olasz szalmakalapban**

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Az odüsszeuszi szalmakalap

La Rochefoucauld szerint az igaz szerelem olyan, mint az éjféli kísértet: mindenki beszél róla, de kevesen találkoznak vele. Ez a megállapítás korunkban egyre inkább a jó humorra érvé-nyes. Ma már több nevetéselmélet születik, mint amennyi vígjáték. Úrrá lett rajtunk a melankólia, annak ellenére, hogy a komikum az évszázadok során szédületes karriert futott be. Vajon e rangemelkedés nem rejti-e magában az előkelő besavanyodás veszélyét is? Vajon helyettesítheti-e a kecses fogpiszkáló a maga kedvére nőtt fatörzset, vagy mutatis mutandis a jólnevelt hercigeskedés a rusztikus és gátlástalan kacajt? Egyáltalán mennyire vagyunk még fogékonyak az erőteljes, de kevésbé cizellált humorra abban a korban, amely lassanként a bohóctréfát is akadémikus műfajjá teszi? A komikumról manapság csak komoran illik szólni: a nevetéshez szinte kötelező epiteton ornansként csatlakozik ez a szó: filozofikus. Ennek az intellektuális kényeskedésnek persze színházi következményei is vannak. Ahogyan a régi mondás szerint nincs darab nő nélkül, úgy ma azt parancsolja az íratlan színházi törvény: nincs víg-játék világfájdalom, keserűség nélkül. Ha pedig a rendező a netán mégiscsak megszülető komédiába valami jó, gusztusos szorongást, sőt történelmi frusztrációt is be tud préselni - akkor nagyobb kritikai sikert arat, mintha fel-találta volna a tejszínhabízű kolbászt.

Jeles élményben van részünk tehát, ha mellék-, illetve hátsó gondolat nélküli komédiát láthatunk a színpadon. Ez történt a kecskeméti Katona József Színházban, ahol Eugéne Labiche és Marc Michel *Olasz szalmakalap* című komédiáját mutatták be. (Fordította: Stella Adorján.) A rendezőt, Szőke Istvánt amint ezt már korábbi munkáiban is tapasztalhattuk - nem rontották meg az utóbbi évek babonái. Szőke soha nem akarja szalonképessé tenni az előadásra kiválasztott régi csacska színdarabot. A népszínmű, az operett, a vaudeville nem azért érdekes számára, mert addig lehet csűrni-csavarni, amíg afféle modern színházi lombikbébi válik belőle. Nem brechtesíti, beckettesíti ezeket a műveket, apasági vagy nagyapasági keresettel sem üldözi tiszteletreméltó színházi elődeit. Pedig - tapasztalatból tudjuk - nem kell különösebb fáradság vagy elmeél annak bizonyításához, hogy például valamely felújított régi szerző ennek meg ennek a modern irányzatnak az őse. Ezek az irodalomtörténeti erőszaktételek rendszerint abból a jóindulatú téveszméből származnak, hogy a múlt így eladhatóbb, emészthetőbb. Aki keres, az talál, ez a mondás kevés dologra igaz annyira, mint az irodalmi, színházi rokonság-kutatásra.

Az efféle felszínes aktualizálás különösen olyan szerző esetében lenne értelmetlen, mint amilyen Labiche. Komédiája olyan, mint egy kihalófélben levő népszokás töredékes leírása. Ez a szép és vonzó benne. Stílszerűnek érezzük azt a korabeli történetet is, mely a színház és közönség viszonyának ma már mesebelinek tűnő intenzitásáról tudósít. E feljegyzés szerint a bemutató olyan fergeteges sikerű volt, hogy az egyik néző gutaütést kapott a sok nevetéstől. Labiche célja a kacagtatás : nála itt kezdődik és itt végződik a mélyebb értelem. Öncélú mulattató, és ezt még csak nem is szégyelli. A kecskeméti előadás következetesen vállalja ezt az örökséget, s tán éppen ezért jut messzebbre esztétikailag, mintha tudálékos célozgatásokkal tűzdelné meg f darabot.

A rendező tehát kitűnő tüzér. Irányzéka pontos, és a keze sem remeg. Az *Olasz szalmakalap* előadása - akárcsak Szőke némely korábbi rendezése - a római szaturnáliákat juttatja eszünkbe, illetve olvasmányaink alapján eme ünnepségek hangulatát olyannak képzeljük el, mint amilyenek Szőke István szín-padi játékai. A szaturnáliák, valamint később a karneválok, bolondünnepek, szamárünnepek mind különleges helyet foglaltak el a közösség életében. A nevetés ünnepei voltak, olyan kivételes alkalmak, melyek - ha öntudatlanul is - a szabadság és a szabadosság találkozását választották eszményül. (Hogy az idők folyamán e találkozás gyakran elmaradt, s a kettőből csak az egyik, a szabadosság jutott érvényre, az más elemzés tárgya lehetne.) A komikum egyik forrásánál vagyunk tehát: a mindennapi, illetve a hivatalos élet normái, kötöttségei megszűnnek, az ünnepség idejére az ember kilép) megszokott keretei közül.

Labiche vígjátékában sajátosan - mondhatni paradox módon - valósul meg e komikus kivetkőzés. A szerző örömteli nonchalance-szal mutatja meg azt a francia polgárt, aki fesztelenül veti 1c történelmi tekintélyét, boldogan tárja fel jellembeli, eszmei, lelki ürességét. Ritka történelmi-társadalmi pillanatban születtek ezek a Labiche-komédiák: a hangulat kissé hasonlít ahhoz a ragyogó illúzióhoz, mely például Neil Simon vígjátékait sikerre vitte. Az 185o-es évek francia polgárától nem vár-hatunk lelkiismeret-vizsgálatot, sem tra-

gikus életérzést. A kor drámairodalmát voltaképp igazi pszichológiai realizmus jellemezte: nem szült sem racine-i tragédiákat, sem moliére-i komédiákat. Ez a kiváltságos osztály ugyanis felhőtlenül és felszínesen látta a világot, a karnevál rövid éveit élte - luxushumort termelt, melynek egyik forrása természetesen bűnös történelmi és társadalmi rövidlátása volt. A francia polgárság nem volt hajlandó sötét és komor színekben látni a világot, a történelem páholyában érezte magát. Olyannyira, hogy saját butaságának ábrázolásától sem riadt vissza. Megengedte kedvencének, Labiche-nak, hogy olyanak fesse le, amilyen. E vígjátékok születési körülményei persze csak másodsorban érdekesek. Számunkra az eredmény fontosabb. Labiche darabjai, a francia polgár nagy őszinteségi rohamának e furcsa termékei igen bravúrosan elkészített komikai vegyületek : ennek köszönhetik, hogy túlélték saját korukat. Labiche humora felszabadult, nincs benne sem keserűség, sem méreg - ennek ellenére a szerző a másik végletet is tündökletes ügyességgel kerüli el, humora nem vész el az önszeretet szirupos levében. Nem bírál szatirikus dühvel, de kicsinyes apologetának sem mondható. Ebben a komédiában nem is ez a kettőség a fő szempont. Az író ugyan híven ábrázolja a társadalom kiválasztott szeletét, de komédiájának mégsem ez a szervező elve. Labiche darabjának elsődleges strukturáló eleme a nevetés: a francia polgár számára csupán a bohóc és a bolond egyik lehetséges megjelenési formája.

Szőke Istvánt ez a különös és szerencsés vígjátéki szerkezet ejti rabul. A humor és a játék lehetőségei vonzzák. Nem veti meg hőseit - itt persze inkább csak hősök, jellemek sziluettjeiről beszélhetünk - azért, mert egy olasz szalmakalap után vándorolnak három felvonáson keresztül. Ez a bohócodüsszeia éppúgy valóság, mint annak idején az volt a karneválok hétköznapoktól eltérő nevetésszertartása.

Új törvények érvénye

sek tehát, és ezt a rendező már a kezdet kezdetén hangsúlyozza. Csigalassúsággal megy fel a függöny: nemcsak azért, hogy tekintetünket szelíd, de kitartó erőszakkal a látványra szögezze, hanem azért is, hogy a nézőt a színházi élmény által újjászületésre ösztökélje. A komikus szerzők - legyenek akár bohócok, akár fennkölt indulatú szatirikusok - mindig nagyon sokat bajlódnak az eleven élet és a gépies kényszermozgás ellentétével. A nevetés mindig e tragikus ellentmondás felismerésében gyökeredzik. A humoros vagy szatirikus szerző tűrhetetlennek tartja azt a társadalmi tendenciát, mely az emberi természet automatizálását tűzi ki célul. Ez a felismerés persze a komikumban nagyon sokféleképpen ábrázoltatik. Röhögünk a gépiesen mozgó figurán, rezignáltan mosolygunk a tévelygőkön, ördögi kacajjal büntetjük a teremtés műhibáit. Mindezzel - ideiglenesen bár - mégiscsak leromboljuk a gátló, gúzsbakötő szabályzatokat, a terrorisztikus illemszabályokat, nevetéssel óhajt-

Jelenet Labiche: Olasz szalmakalap című komédiájának kecskeméti előadásából

juk pokolra küldeni - emlékezve a szatíra valamikori mágikus hatalmára - a tartalmukat veszített szertartásokat. De a vidámsággal védeni, sőt építeni is tudunk: a komikumban helyreállítjuk - ha ezúttal is csak ideiglenesen - a testi-lelki integritás szempontjából nélkülözhetetlen ünnepélyességet. Az *Olasz szalmakalap* előadásán a humor sokféle változata jelenik meg. A kalap utáni hajsza egyszerre gúnyolja ki a protokollá züllött burzsoá életvitelt, s ugyanakkor felfedezhetjük ebben a játékban az ember természetes hajlamainak megfelelő szertartásokat is. Szőke István rendezése bemutatja a szellem jóindulatú fölényét, de ezzel együtt rendkívül plasztikusan ábrázolja a testi-anyagi világ, a hús örökzöld szabadságharcát is. Nagy érdeme, hogy e kettőt sohasem állítja szembe egymással. Ez túl olcsó megoldás lenne. Ha Szőke István jelenetépítkezését óhajtanánk leírni - némi egyszerűsítéssel persze - a következő modellhez jutnánk el: a jelenet első felében finom intellektuális humorral leplezi le az élet hazug és merev skatulyáit, majd e ketreceket szétrombolva, szereplőit az önfeledt érzékiség birodalmába vezeti át. A szexuális szabadság - e kifejezést sajnos a művelt középosztály üres szólamai jócskán lejáratták -- az ő rendezéseiben egyáltalán nem hasonlít a polgári és értelmiségi szalonlázadások sápkóros és gusztustalan szexnyöszörgéseire, színpadán a testiség az, ami, s éppen ezért válhat esztétikai kategóriává. Veszélyes mezsgyéhez értünk persze, hisz Szőke itt könnyen a divatos szexhullám csapdájába is eshetne. Amely divatos hullám pedig nem több, mint a régi szomorú és képmutató polgári morálnak az ügyes és szemfényvesztő kifordítása. Ráadásul eme jól ismert szabászati műveletet még csak nem is valamely első osztályú mű-helyben végezték: a szegénységet leplezni kívánó dicső munka vidéki foltozó-szabók igyekezetét dicséri. Szőke Istvánnak semmi köze sincs ehhez a modern és fantáziátlan válsággazdálkodáshoz. Az ő színpadi játékaiban a szellemeskedés nem a fásult észlényeket óhajtja delektálni, mint ahogy hőseinek erotikus kitörései sem az eltompult ösztönű lények felcsigázását akarják elősegíteni. Az erotika itt sohasem terápiás végcél, hanem eszköz a természetes és teljes, a reálisat és az ideálisat a korábbinál harmonikusabban egyesítő életforma megteremtéséhez, illetve szerényebben szólva, e vágyott cél színpadi előképének vázolása.

Major Pál, Reviczky Gábor, Jeney István és Szirtes Ági az Olasz szalmakalapban **(Ikládv László felvételei)**

A jó színház ezért ünnep, akárcsak az ősi szaturnáliák: a játék humánus-érzéki mivolta olyan sajátos típusú közösséget alakíthat ki a színpadon és a reménybeli nézőtéren, mely a gyakran hamisan és mechanikusan hierarchizált köznapi életben egyelőre csak ábránd.

Másféle nosztalgiát is képes felébreszteni az *Olasz szalmakalap* előadása. Szőke István ebben a rendezésében is meggyőzően oldja fel *azt az* ellentétet, mely rég keseríti a közművelődés apostolainak életét. Ebben az előadásban az úgynevezett igényes művészet és az oly sokat gyalázott szórakoztatás is megüli boldog és örömteli nászát. „Biológiailag releváns igényt jelez a közönség operettéhsége-szomjúsága" - írja Vekerdy Tamás a színészi hatásról szóló könyvében. Ősi színházat őriz az operett - ha a forma és a tartalom az idők folyamán súlyos minőségi romlásokat szenvedett is -, mint ahogy ez a Labiche-komédia is. Ez *az* elméletíró indoklása, melyhez a következő megjegyzést fűzi: „A közönség - éppúgy mint a gyerek - nem tudja pontosan megmondani, mi kell neki, de egészségesen jelzi annak a számára, aki ismeri életének törvényszerűségeit." *A piros bugyelláris, a Mágnás Miska* és az *Olasz szalmakalap* sikere után megkockáztathatjuk a tanulságot: Szőke Istvánnak elég pontos ismeretei lehetnek ezekről a bizonyos törvényszerűségekről. A tudás előzményei között nyilvánvalóan fellelhető az arisztokratikus és a művelt polgári előítéletek teljes hiánya. Az unalmas, a szépelgő színház, valamint a szegényes humorú, olcsó és alantas kényszerröhögtetés jórészt ennek az előítéletnek

a következménye. A köznek kultúrát szállító felsőbb művelt rétegek ugyanis rendszerint kisigényűnek és bárdolatlannak tartják a közönséget - pusztán azért, mert annak kívánságai nem azonosak az övéivel. Az ízlésbeli munkamegosztásnak ez a téveszméje a mai napig kísért a színházban és a kultúra egyéb területein. Ezért hallunk oly gyakran intellektuális előadásról, másfelől pedig közönségelőadásról. Megfeledkezünk arról, hogy ez a megkülönböztetés mélyen antidemokratikus és hamis. E tényen még az sem változtat, ha e bántó és a valóságot egyáltalán nem tükröző ítélet a közművelődés ízlésfejlesztő tanterveinek álcájában jelenik meg. A dogmatizmus nemcsak a művészettel szemben hibás álláspont, hanem a közönséggel szemben is. A nézők kívánságai elvben egészségesek - más kérdés, hogy a természetes ízlést gyakran elrontják -: a közönség karneváli ünnepséget akar, olyan művészetet, melyben a dicsőítés és a kinevetés egyenlő joggal lép színre. Nem szereti viszont a szenvtelen tan-órává sorvasztott magas művészetet. A kecskeméti színházban az előbbit kapta meg: mámoros és mámorító játékot.

Az Olasz szalmakalap eredeti műfaji meghatározása szerint komédia dalbetétekkel. Örvendetes, hogy a kecskemétiek nem faragtak a darabból musicalt, még a versikékről sem fújták le a port. Igazuk volt: szépen szólnak azok így porosan is. Ehhez persze jócskán hozzá-járult Darvas Ferenc ötletes zenéje, amely nagyrészt komolyzenei, elsősorban operai idézetekből áll. Ezek a perszíflált trillák hangulati vezérmotívum-ként vonulnak végig az előadáson. A Füzy Sári tervezte szép jelmezekbe öltözött szereplőgárda két telitalálatot is elért ebben a produkcióban. Tökéletes az összjáték, és jó egyéni teljesítmények is születtek. Ebben a darabban nincsenek megszokott értelemben vett jellemek, még csak általános típusok sem. Labiche alakjairól aligha lehetne hosszas személyiségelemzést adni. Még rövidet sem. Legfeljebb így jellemezhetnénk őket: az egyik süket, a másik egy cserép mirtusszal rohangál, a harmadiknak gombostű szúrja az oldalát, a negyedik pedig lábat áztat. Ilyenformán a színészeknek csak helyzeteik vannak: és ez megszámlálhatatlanul sok játéklehetőséget rejt magában. Minden egyes szereplő számára: legyen bár főszereplő vagy a násznép névtelen tagja.

A legjobb alakítás Reviczky Gábor Fadinard-ja. Ő a vezérkos ebben a hosszú menetelésben. Boldog vőlegény, majd ifjú férj, aki a sors és egy éhes ló kifürkészhetetlen akarata folytán fut a szalmakalap után, a násznép pedig utána. A színész legszembeszökőbb erénye csodálatos hajlékonysága. A figurát mozgással teremti meg, mozdulatokból rakja össze. Gesztusok egész arzenáljában tobzódik. Illetve dehogyis tobzódik: ritkán láthatni ily szerényen előadott bohócremeklést. Harsányság és hivalkodás nélkül játszik: nem emeli oltárra saját kitűnő képességeit. Játéka élvezetes, üdítő és példamutató. Reviczky tüneményes eleganciával ábrázolt peches fajankója a darab középpontja, és mint ilyen, bizonyos mértékig kívülállónak is tekinthető. Körötte bohókásan együgyű alakok rajzanak. Lengyel János egy széplelkű masztodon körvonalait jelzi, Major Pál a közismert marha férj labiche-i árnyképét mutatja meg, Kölgyesi György meggyőzően bamba áldozat, Jeney István pedig jó komikusi érzékkel formál meg egy buta és buja ifjút. Lakky József kapta az egyik klasszikus bohózati szerepet, legnagyobb érdeme, hogy az egyet-len tulajdonsággal, a süketséggel jellemzett figura érdekességét három felvonáson át meg tudja őrizni. Flórián Antal afrikai hadnagya riasztóan nevetséges, Horváth József pedig mindkét szerepé-ben kedvesen mulatságos. A női szereplők is sok vidám dolgot művelnek a színpadon, mégsem ez a fő hivatásuk ebben a darabban. A komédia végül is körülöttük forog: a szalmakalap utáni hajsza voltaképp ügyes dramaturgiai ki-fejezése a nőiesség konfliktuskeltő erejének. Szirtes Ági, Monyók Ildikó és Szennyai Mária központi jelentőségük teljes tudatában alakítják szerepeiket

E. Labiche-M. Michel: Olasz szalmakalap (kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Stella Adorján. *Zene:* Darvas Ferenc. *Játéktér:* Szőke István. *Jelmeztervező:* Füzy Sári m. v. *Rendezőasszisztens:* Tucsni András. *Karmester:* Fuchs László. *Rendező:* Szőke István.

Szereplők: Reviczky Gábor, Lengyel János, Major Pál, Lakky József, Kölgyesi György, Jeney István, Flórián Antal, Horváth József, Szirtes Ágnes, Monyók Ildikó, Balogh Rózsa, Simon Éva, Szennyai Mária, Jablonkay Mária, Budai László, Szalma Sándor, Botos Klári, Bölcsics Ágota, Csengery Erzsébet, Egyedi Klára, Oravetz Mária, Rácz Kati, Gyulai Antal, Dengi István, György János, Mózes István, Ragó Iván, Szénási Pál, Szikszai Gyula.

TARJÁN TAMÁS

Teret kérünk

Bereményi Géza Légköbméter című drámája a Pesti Színházban

Magyarország kilencvenháromezer négyzetkilométeren fekszik. De hány légköbméter fekszik Magyarországon ? Lakható lakások falai közé zárva mindenesetre kevés. Szűken vagyunk. A lakáskérdés korunk egyik égető gondja, megoldásán az úgynevezett lakásépítési programmal fáradozunk.

A lakáshiány természetszerűen elsősorban a fiatal felnőtteket sújtja, a légköbméterhiány főleg a húsz és harminc (valahány) közöttieket fulladoztatja - mert ők élik meg levegőhiányként. *A tér* hiányaként.

Azok a - pályájukon egy-másfél évtizede indult - írók, akik maguk is e fiatalabb nemzedékhez tartoznak, gyakran építik műveik alapszituációját és cselekményét a lakáskérdésből eredő konfliktusokra. Nyilvánvaló azonban, hogy a lakásügy csupán kerete lehet az irodalmi alkotásnak; önmagában nem több gazdasági, tervezési vagy szociológiai problémánál. *Az otthontalanság-érzet* akkor válik igazán érdekessé, ha nem pusztán a lakástalanság szomorú állapotából következik, hanem a társadalmi otthontalanságból. „Albérleti nemzedék" a ma harminc körüliek generációja: a kielégítő életkörülményekhez - lakáshoz - általában csak késve jut el, s cselekvési igényeiben, lehetőségeiben is kiszorítottnak érzi magát. Okkal vagy ok nélkül, de annak. (*A Harmincéves vagyok* több epizódja szól erről; s a Vígszínházban bemutatott zenés darab egyik társszerzője épp Bereményi Géza.) Lakteret és cselekvési teret egyszerre kér, követel a fiatal generáció.

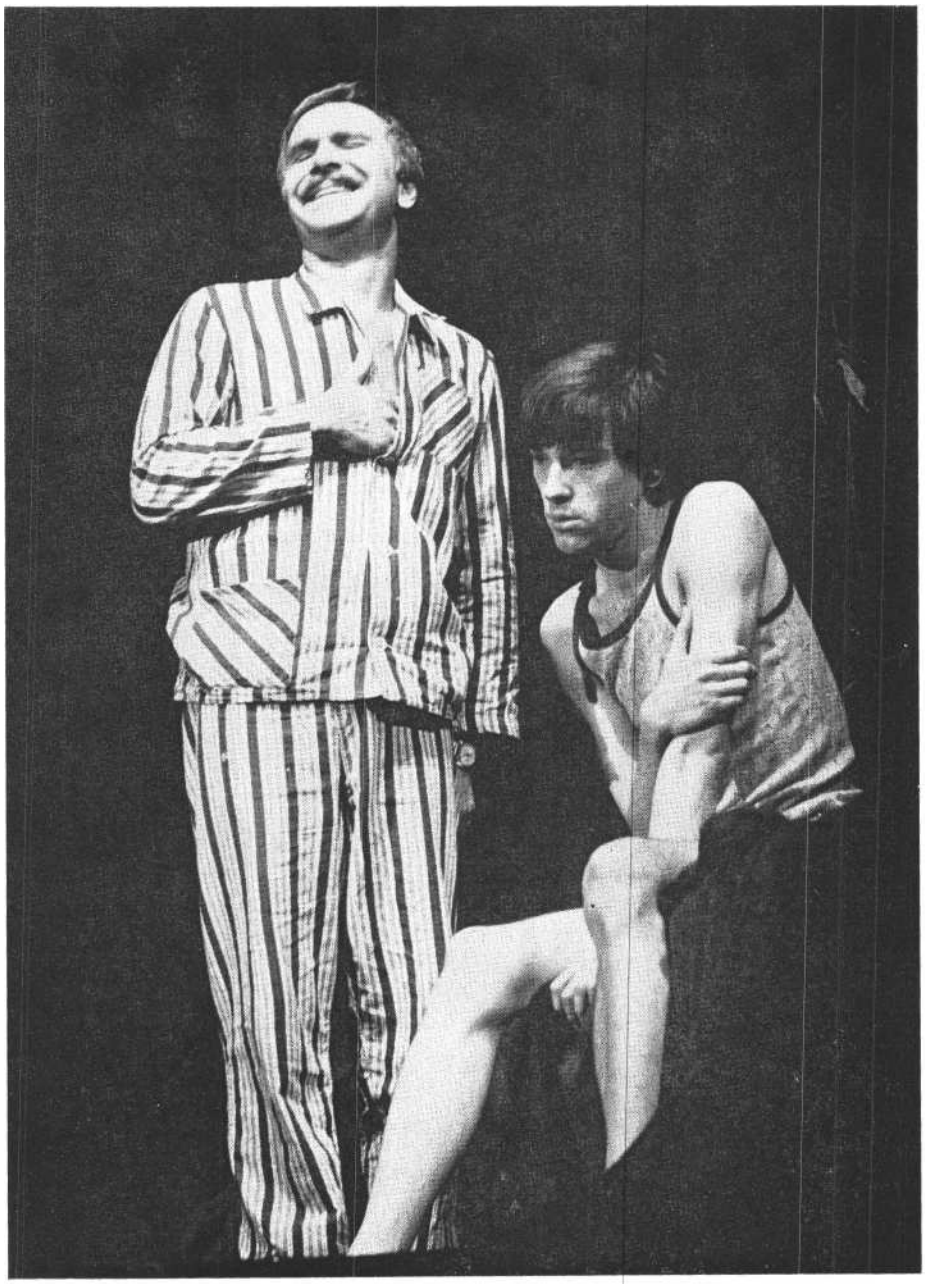
A Pesti Színházban bemutatott Bereményi-dráma, *a Légköbméter* első látszatra másról sem szól, mint a lakáskérdésről. Ráadásul a premierrel egy időben több újságcikk adta tudtul, hogy film készül Bereményi legújabb forgatókönyvéből, s a helyszín az író egykori sivár albérlete. Íme, élet és irodalom összefonódása. Ha azt is idevesszük, hogy a szerző - Cseh Tamásnak írott - dalaiban is folytonosan visszatér a lakáskérdés, s hogy nagysikerű regényének, *a* Legendáriumnak né-hány hőse is lakásgondokkal küszködik, akkor már aggódhatunk is: nem húz-e

le túlontúl sok bőrt ugyanarról a rókáról Bereményi? Az aggodalmat a *Léköbméter* alapos elemzése oszlathatja el - kiderül ugyanis, hogy ez *nem ugyanaz a róka.*

A darab főhőse, a Kiskatona leszerelés előtti utolsó szabadságára érkezik haza, s a hajnal és a dél közé szorított szűk fél napban a mesehősök naivitásával és elszántságával szeretné megoldani huszonkét éves életének súlyos kérdését: lakást akar szerezni menyasszonyának és magának. Lakást, akármilyet. *Minden lehetőség érdekel* -- adhatná föl apróhirdetését; de akinek „Azonnal!" a jeligéje, annak nincs ideje ilyesmire, az maga kezd akcióba.

Énnek az akciónak a *groteszk heroizmusa* önmagában is jó drámateremtő erő, hiszen a hős teljességgel reális igényt akar kielégíteni teljességgel irreális fel-tételek között; módszere pedig abszolút szokatlan és ütődöttségre valló, de ha jobban belegondolunk, abszolút kézen-fekvő és természetes. A fiú becsönget, betoppan, s udvariasan otthont albérletet, szobát, lakrészt, lakást - kér mind-azoktól, akiknek a szükségesnél több a légköbméterük. Az expozícióból nyilvánvaló, hogy a Kiskatona ajtóról ajtóra jár majd szerencsét próbálni. Így adva van a sok helyszínes, lényege szerint mégis egy térben játszódó, epizodikus szerkesztésű dráma típusa. Ennek érdekessége, de egyben veszélye is, hogy lényegében ugyanazt a szituációt mindig új és új módon világítja meg - szándéka szerint tehát fokoz és előrehalad, de könnyen vontatottá-ismétlővé is válhat; sőt széthullhat, ha a szereplők és helyzetek között nem sikerül szerves és állandó összefüggést, kapcsolatokat találni.

A Pesti Színházban már a színpadkép *kijátssza e* drámatípus számos kitűnő lehetőségét; s rögtön *el is játssza* a lehetőségek egy részét. Fehér Miklós díszlete ügyesen sűríti a szűk térre a helyszíneket - lakásokat -, de túlzottan szét is darabolja a színpadot. Anyagokkal és színekkel jól jellemzi a lakások gazdáit - s e lakások mégis jellegtelennek tűnnek, üresnek. A logikusnak, jelentésgazdagnak ígérkező elképzelés „nem bírja el" az előadás egészét: a díszlet *kifárad.* Kispolgárék környezete, tárgyai például szürkék, szürke ruhákba-pizsamákba is bújtatta őket Jánoskúti Márta; de a kispolgár = szürkeség-képlet csak pillanatokra elégít ki. Ugyanígy nehézkessé, jelentés nélkülivé válik például a zongoristanő rózsaszín leple; Doskocil nagymamára pedig másfél órán át várakozik a színpad közepére épített, ravatalszerű fekete ágy.



Tordy Géza (Fáskerti) és Gálffi László (Péter) Bereményi Géza: Légköbméter című drámájában (Pesti Színház)

Mire a nagymama belefekszik, már rengeteget tudunk róla: a díszlet fecseg.

Igazságtalanság volna azonban a tervezőt kárhoztatni egy alapvetően jó és ígéretes színdarab gyengéiért. Egyszerűen arról van szó, hogy a színdarabot eltervező, kitaláló Bereményi Gézához képest az építő-kivitelező Bereményi ügyetlenebb, s a mű fogyatékosságaiból szinte egyenesen következik a színpadra állítás néhány fogyatékossága - de nem mindegyik.

Az epizodikus szerkezetű első részben ragyogó jelenetek követik egymást, *önmagában* szinte valamennyin igen jól szórakozunk - de a műegészbe nem mindegyik képes 'beilleszkedni, s egyik-másik figura kihullik a darabból. Fáskerti elvtárs ha Például csak azért szerepel, hogy történelemkönyvéből kihulljon egy meztelen nő fényképe, a nemi érés s egyben a nemi felvilágosítás nehézségeit mulatságosan bizonyítandó; s hogy a kissé rongált idegzetű apa szózatot intézhessen a fiúhoz, miszerint a diáknak mindig csak az legyen szabadságharc, amit éppen ta-

nul. A kabarépoénokkal sem takarékoskodó betéten nem segít, hogy a trikóragatyára vetkőztetett Gálffi László, a fiú alakítója - kitűnően kihasználva nyakigláb, kedvesen esetlen termetét, suta mozgását - jó, pontos jellemképét adja a kamasznak.

A Fáskerti gyerekkel, Péterrel nincs lényeges, közvetlen találkozása a nála négy-öt évvel idősebb főszereplőnek, hiszen lakást csak önmagánál nemzedékkel idősebbektől remélhet. Am ketten e lehetséges lakásadók közül is mintegy kiszorulnak a darabból. Baranya Mária, a zongoristanő az egyik, Bíró Márton, az Amerika Hangja mellett üldögélő nyugdíjas a másik. Bereményi két - kitűnő megfigyeléseken és emberismereten alapuló - *novellát* szőtt a drámába, önmagukban zárt egységeket, de később e két főbérlővel nem tud mit kezdeni. Az ugyan-is nagyon kevés, hogy a zongoristanő Fáskerti elvtárs szeretője, Bíró Márton-nak pedig a menyasszony családja főz. Sikerületlen a szereposztás is: Földi Teri korrektül játszik ugyan, de alkatától idegen a darab groteszk hangvétele, s hiányzik belőle az az érzéki sugárzás, amely a menyasszonyába fülig szerelmes Kiskatonát is elkapja. Bilicsi Tivadar pedig csupán a figurában rejlő komikus vonásokat hangsúlyozza, a tragikusakat nem. Hogy Bíró Márton reakciós, azon nevet-ni lehet csak; *a miként lett azzá* tragikuma elsikkad, holott az írói szándék szerint ez lett volna a lényeges.

A dráma első - lényegében csak párbeszédekből álló - része tehát szerkezetileg nem hibátlan; ráadásul kár volt „levágni" és a második rész elejére helyezni az addigiakkal hasonló funkciójú és karakterű Doskocil-jelenetet - ám ezzel együtt is bizonyos, hogy jelentékeny tehetségű szerző színpadi bemutatkozása a *Légköbméter. A* feszültebb, ritmusosabb második rész pedig, amelyben már kevesebb az „aprózás" - valóban érett munka. Tárgynak és formának itt egyértelműen és meghatározóan urává lesz *az író szemlélete.*

Bereményi Géza valamennyi alakja *történetileg meghatározott személy:* sorsuk és cselekedeteik mögött fölismerjük az elmúlt évtizedeket. Feri, a Kiskatona éppen azért meri kétség nélkül elszánni magát lakásszerző akciójára, mert a hetvenes évek Magyarországán lett felnőtté. Ha más fajták biztosan vannak is - olyan élményei semmi esetre nincsenek, mint a negyven-ötven között járó Fáskerti elv-társnak, vagy a menyasszony apjának, Siposnak, akik távoli zongorahangokra vagy az éjszaka neszeire fölriadva mind-járt személyük elleni támadást, merényletet, összeesküvést szimatolnak. Állandó üldözöttségét mindkettő - noha más-más módon és szinten - mások állandó üldözésével kompenzálja. Ha Sipost zajok verik föl álmából, azt ordítja: Mindenkit följelentek! (kivéve Fáskerti elvtársat, aki „nagy ember", s akit korábban már úgyis följelentett) ; Fáskerti pedig mindig mindenkit le akar leplezni, s agresszív titkolódzásával hat környezetére. Az öreg Bíró Mártonban az ötvenes évek élményei munkálnak, még távolabb az időben pedig ifjúkora, amikor is föltehetőleg a jobboldalt erősítette.

Az agresszivitás - a személyes helyzet szorongatása elleni védekezésként - nemcsak Fáskertinek: majdnem minden szereplőnek alapvonása. A Kiskatona kedves, céltudatos és lerázhatatlan; Fáskerti leigázza a fiát, a szeretőjét, mindenkit; Sipos hülyének neveli a fiát, s elüldözi a lakásból az egy főre eső légköbméter-átlagot saját lélegzésével, valamint gyerekszüléseivel rontó menyét; Doskocil nagymami pokollá teszi unokája életét, az viszont a nagymamát pusztítja a szeretet agressziójával. Nagymama fogta unoka, unoka fogta nagymama. S hason-lóképpen vergődnek egymás fogságában még az egymást szerető emberek is - mivel életviszonyaik nem kielégítőek.

A történelmi élmény, a személyes cél, a habitus és az erkölcsiség a dráma egyik partjára a Kiskatonát, a másikra az összes többi szereplőt állítja (kivétel itt Emese, a menyasszony húga, aki az író által kedvtelve megformált koravén gyermek: ő szentenciázik, leplet ránt Ie, konspirál és jellemzi a helyzetet). Természetes, hogy a „pozitív hős" és a „negatív hősök" *nem érthetik meg egymás szavát.* Ez a szó szoros értelmében is így van, azaz a szereplők állandóan félreértik a Kiskatonát: ő lakásról beszél, a lakástulajdonosok viszont mindenre gondolnak, csak a lakásra nem. Ez a félreértés-sorozat hűséges kifejezője Bereményi szemléletének, s ugyanakkor ötletgazdag verbális humor forrása is. Az író más műveiben is kiválóan alkalmazta a közhelyeket mint többszörös stílusértékű, sajátszerű nyelvi elemeket. Az állandósult szókapcsolatok, a jelentésüket vesztett kifejezések szövegkörnyezetükben mulattatóak, jellemzőek.

A darab hosszas, epizodikus előkészítése a második részben, a Sipos család reggelijének és ebédjének jelenetében érik be. A lakáskérdést itt már szinte elfelejtjük - noha élesebben és nyilvánvalóbban esik szó róla, mint eddig bármi-kor. Most már azonban nem egy lakás, hanem - Bereményi *Legendáriumából* kölcsönözve a szót - „a Magyarország tulajdonnevű terület" a színhely. A Kiskatona

Jelenet a Légköbméter pesti színházi előadásából (Iklády László felvételei)

lakásszerző kísérlete társadalmi kérdéssé és erkölcsi kérdéssé lényegül; s épp így kísérletének visszhangja, fogadtatása is. A főhős, miután eszközök nélkül vagy jó eszközökkel nem tudta elérni a jó célt, rossz eszközökhöz folyamodik. A dráma zárójelenetében gyors egymásutánban leplezi le a Sipos házaspár kis-polgári, számító aljasságát, a megcsalt Sipos fiú gyáva önszédítését, a Doskocil unoka élvhajhász, ravaszdi jellemtelenségét, Fáskerti idegbajjal határos tisztességtelenségét. A Kiskatona kétségbeesetten erkölcstelen tette -- a zongoristanő elcsábítása - és a nagy leleplezés után, logikus gondolkodás szerint, legalább két-három lakáshoz kellene jutnia hősünknek. De a dráma által ábrázolt társadalmi cselekvéstérben a tetteknek nincs következményük (épp itt tér el teljességgel ez a mű Bereményi novelláitól, regényétől és eddigi filmforgatókönyveitől: ott éppenséggel mindennek következménye volt, szinte már a determináltság érzetét keltve). „Nincs következményük": ez azt is jelenti, hogy nem az következik az egyes eseményekből, mint aminek következnie kellene.

A darab végső gondolatát egyértelműen erkölcsileg alapozza meg Bereményi: ha valaki, akár kényszerből is, etikájában idomul környezetéhez -- akkor lakásviszonyaikhoz is idomulnia kell. Groteszk fintor: a bérház valamennyi lakásában lenne hely Kiskatonáéknak, de - a főbérlők szempontjából persze érthetően sehol sem fogadják be őket; Siposék túlzsúfolt lakásában egy talpa-latnyi hely sincs - ide fognak költözni.

Marton László rendező épp a jobb és súlyosabb második részre fordította a kevesebb gondot és figyelmet. Az első rész páros jeleneteit alaposabban, kerekdedebben dolgozta ki, biztosan aknázva ki a gyors siker lehetőségeit (főleg a Fáskerti és fia jelenetben). A későbbiekben azonban bosszantóvá lesz Marton rendezéseinek gyakori hibája: rengeteg jó ötlete van, biztos kézzel és nagy vonalakkal dolgozik - de az ötletek szertelenek, nem képeznek egységet, elütnek egymástól, s határozott körvonalakon belül már sok a zavaró, az elmázolt folt. A *Légköbméter* előadásában keveredik az aprólékos naturalizmus és az imitáció; a helyszíneket hol komolyan veszik, hol nem; a fölöslegessé vált szereplők olykor távoznak a színről, máskor elüldögélnek egy darabig; általában s sok henye, tisztátalan, sallangos részlet marad a produkcióban. Martonnál erősebb és gyakoribb a sziporka, a látványosság, az ötlet, mint a következetesség, fegyelem, folyamatos kidolgozás.

Változatosak a színészi teljesítmények is. A vendég Pártos Erzsinek idegen Doskocil nagymama, Balázsovits Lajosnak is az unoka. A többiek különösen Szatmári István egy albérlő szerepében - már jobban érzik Bereményi groteszkjének lényegét. Hárman pedig nagyszerűen beszélik ezt a nyelvet. Kern András - aki *a Harmincéves* vagyokban írótársa volt Bereményinek, színészként pedig a Bereményi Géza kezenyomát legvilágosabban mutató epizódok kiváló játékmestere - a Kiskatona egyéniségének és vállalkozásának líraiságát és a figura kétségbeesett erkölcsiségét hangsúlyozza igen jól. Nem egészen azt nyújtja, amit a közönség vár tőle, de ez szerencse: a Bereményi-darab nem az a közeg, ahol a parodista, a mulattató Kernnek kellene megszólalnia. Égy-egy poén hányavetibb módon való elsütésének még így sem tud ellenállni a színész. Kozák Lászlót nem szokta szerepei kapcsán hosszabban emlegetni a kritika, holott színészi munkája az utóbbi években már megérdemelné az elemzést. A szolgaszellemben és a zsarnokságban is túlbuzgó Sipos alakját Kozák rengeteg ötlettel rajzolja meg, játékának olyan erős, szuggesztív a sugárzása, hogy még a harmadik vagy a tizedik sorban ülő néző is tartani kezd attól: ez a Sipos előbb-utóbb őt is följelenti, mivelhogy éppen a harmadik vagy a tizedik sorban ül. Fáskerti elvtárs: Tordy Géza. Az előadás legjobb alakítása, pillanatnyi kihagyás nélküli, precízen fölépített jellemrajz. Bérházdiktátor, pizsamában. Tordy úgy ábrázolja a fizikai, szellemi, erkölcsi széthullást, hogy a három nem válik el egymástól, s a figura sem lesz orvosi és társadalomkórtani tanpéldánnyá. Mindezt rezzenés nélkül - azaz úgy, hogy a színésznek van ereje mindvégig, „kikacsintás" nélkül, a figurán belül maradni.

Bereményi Géza azt nyilatkozta, hogy a drámaírástól most már semmi sem veheti el a kedvét. Ne is vegye!

Bereményi Géza: Légköbméter (Pesti Színház Rendező: Marton László. *A rendező munkatársa:* Deák Rózsa. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *Zenei összeállítás:* Mártha István.

Szereplők: Kern András, Tordy Géza, Földi Teri, Kovács Nóra, Gálffi László, Kozák László, Győry Ilona m. v., Sörös Sándor, Pártos Erzsi *m. v.*, Balázsovits Lajos, Bilicsi Tivadar, Szatmári István, Leviczky Klári f. h., Csellár Réka.

RÓNA KATALIN

A Házszentelő a Thália Színházban

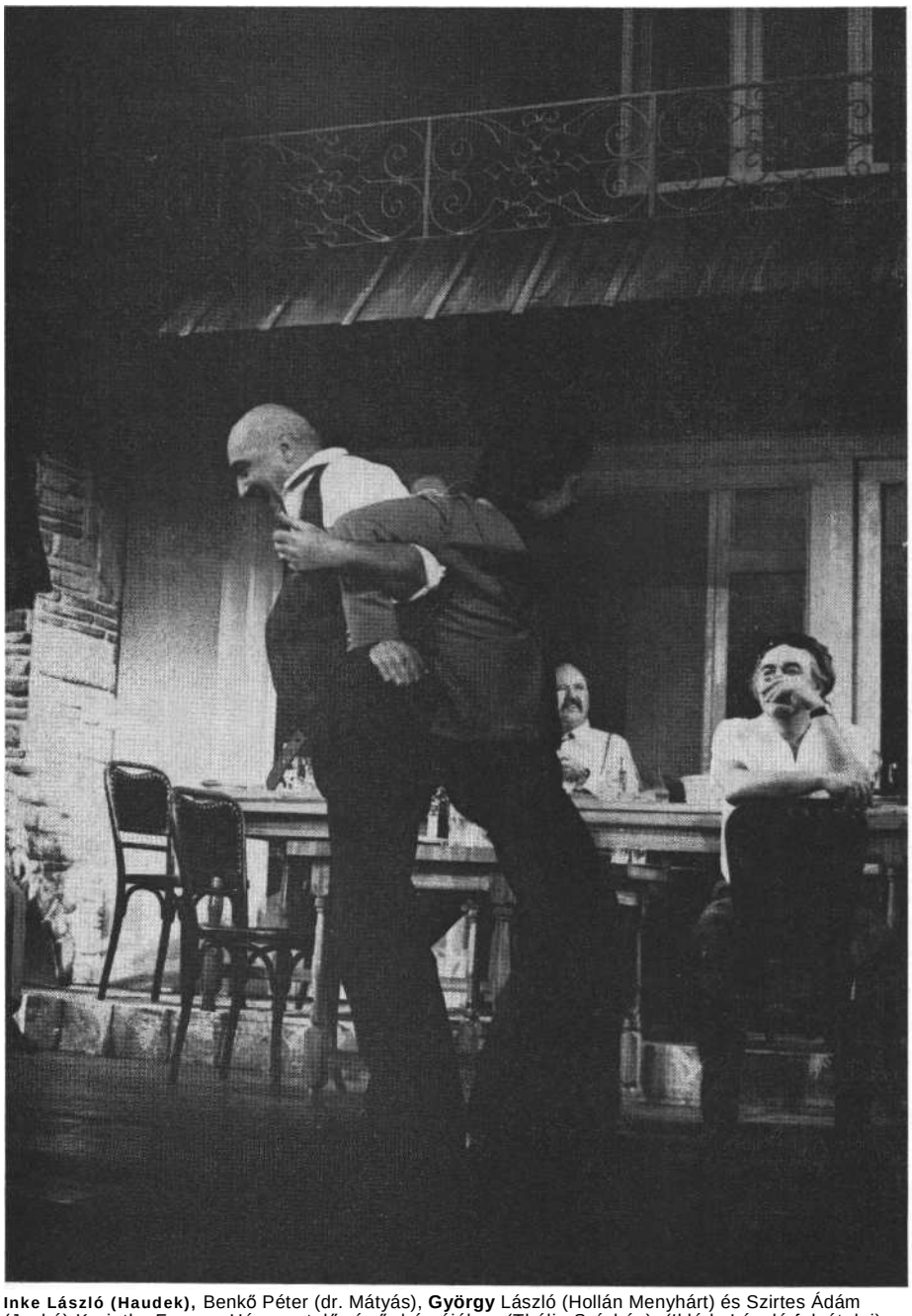
1.

Nincs olyan törvény, amely kimondaná, hogy regény *vagy* novella színpadi átiratából nem születhet igazi dráma. Olyan színházi szabály azonban van, hogy attól még nem dráma egy epikus műben mégoly drámaian csengő belső monológ vagy akár dialógus, hogy szín-padon mondják el. Attól még nem lesz darab egy elbeszélő műfajú alkotásból, ha leíró részeit szinte szó szerint pár-beszéddé alakítják, a történetet pedig felvonásokra osztják. S ha valóban csak arra vállalkozik a színpadra alkalmazó - legyen az maga az író -, hogy dialóggá formálja az eredeti művet, az új, saját belső igazságot-törvényszerűséget hordozó dráma helyett megszületik az epikus illusztráció, a megelevenedő képregény.

Mindennek ellenére színházaink szeretik a színpadi átdolgozásokat. Vállalják - talán kényelemből, talán megszokásból - az epikus színpad veszélyét, a drámai gondolat és forma egységének hiányát. A jelenség az évek során általánossá vált, és ha lehet e tekintetben a „kiemelkedő?" szót használni, a Thália Színház megérdemli azt.

2.

Két évvel ezelőtt a Kortárs hasábjain jelent meg Karinthy Ferenc nagy vitát kavart, *Házszentelő* című kétrészes kisregénye, amely az elmúlt esztendőben a *Harminchárom* című kötet mozaikszerű ciklusának részeként látott ismét napvilágot. E kötet darabjai szervesen illeszkednek egymáshoz, összefüggnek, visszatérő alakjaik egy korszakot hordoznak. Harminchárom esztendőt foglalnak egységbe. A magyar társadalom sorsdöntő változását, a végbe-ment átalakulásokat, a történelmi próbákat s a felelősség kérdését fogalmazzák meg, járják körbe az egységet alkotó, de önállóan is életképes novellák. Határozott írói magatartásról tanúskodnak ezek az írások. Bár az író anekdotázó' részletekkel tarkítva pergeti az eseményeket, egy pillanatra sem feledhetjük, hogy az írói szándék ko-



Inke László (Haudek), Benkő Péter (dr. Mátyás), **György** László (Hollán Menyhárt) és Szirtes Ádám (Jackó) Karinthy Ferenc: Házszentelő című drámájában (Thália Színház). (Iklády László felvételei)

moly: alapvető kérdésekről felelősséggel szólni.

Az eredetileg a Kortársban publikált kisregény, illetve *a Harminchárom* láncolatából kiemelt két részlet az alapja a Thália Színházban bemutatott darabnak, *a Házszentelőnek.* Írója, ha úgy tetszik, színpadra alkalmazója maga Karinthy Ferenc.

A kisregény élvezetes, érzékletes, különösen első felében tömör olvasmány, amelyet helyenként megszakít az író anekdotázó kedve. Napjainkról, környezetünkről, világunkról szól. Színtere egy elképzelt, lehetséges város, alakjai a kiélezett szituációkban is lehetséges emberek. Konfliktusát is az adott környezet meghatározottságában jeleníti meg. A bűnügyi történet köré olyan emberi viszonylatokat épít föl, amelyek nemcsak az egyén, de a közösség életében is meghatározók lehetnek. A szereplők helyzetei drámai színteret, összecsapásaik drámai szituációt sejtettek.

Mindez lehetőség, amely akkor teljesedhetett volna ki, ha Karinthy Ferenc hajlandó lett volna valóban drámát írni kisregényéből ; ha nem elégszik meg pusztán azzal, hogy az amúgy is párbeszédben gazdag epikába még több dialógust sző, a szereplők benső énjében megfogalmazódó gondolatokat monológgá alakítja, mit sem törődve a jellemek mélyítésével, a figurák emberi tartalmának kibontásával, a cselekvési formák elrendezésével.

3.

A kisregényben az író a történetet két részre bontotta. Az első: a László-napi házszentelő, a megye vezetőinek férfimurija, a dáridó a luxuspresházban. Víg kedvükben tréfálkoznak, mesélnek, mintha nem is a mából, inkább a múltból csengő történetekkel szórakoztatnák egymást. Csak egyetlen halkszavú ember lóg ki a társaságból: Bíró László, egy nagyüzem igazgatója, aki munkaidő után nem veszi igénybe a hivatali kocsit, aki még itt is, a zajos társaságban a környezetvédelemről beszél, a munkások életkörülményeiről elmélkedik. Bíró, aki nem tart igényt „parcellabulikra". S ez a Bíró, aki az urizáló, mulatozó társaság legtisztességesebb tagja, sértett apai hiúságában, érzelmeiben megbántva, tán nagyságát-fölényét bizonyítandó, rálő lánya udvarlójára, mint egy menekülő kutyára. Eddig az első rész a kisregényben.

A második rész szervezője a fiatal újságírónő, Péteri Luca, aki valami-féle véletlen folytán fölfedezi a balul végződött úri murit, és nyomozni kezd. Megsejti, hogy Haudek, az Erdészeti Tröszt vezérigazgatója csak felvállalta a bűntényt. Az események kibogozhatatlannak látszanak, csakhogy a fiú ön-gyilkossága mégis arra készteti Bírót, az alapjában etikus embert, hogy végül vállalja tettét, s egy fölemelő-megtisztító levélben leírja-bevallja a teljes igazságot. Bíró hirtelen vallomása a kisregényben sem eléggé indokolt, logikus; íróilag előkészítetlen, nem következik az előzőkből, de egy emberi magatartás megerősítéseként, kiteljesedéseként az epikus műfajban még lehetséges.

Hogyan alakult a kisregény drámai változata?

Az eredetileg kettéváló történetet a darab megpróbálta egységbe illeszteni, elsősorban azzal, hogy az újságírónő figuráját már az első részben a színre hozza: a László-napi ünnepségre berob-

banva keresi főszerkesztőjét, Hollánt, valami fontoskodó hírrel-kérdéssel. Nem nagyon valószerű, de végül is lehetséges, hogy a fiatal újságírónő buzgalmában főnöke után fusson a nőket kizáró férfi-muriba, de akkor viszont lehetetlen és dramaturgiailag sem alátámasztott, hogy később, amikor nyomozásba kezd, egyáltalán ne emlékezzék a Haudek házra és a dáridóra. Sajnos oly sok még a véletlenül feledésbe merült esemény ebben a darabban, hogy ez szinte apróság. Hisz a továbbiakban Péteri Luca csupán azt a csekélységet feledi el, hogy az ideggyógyintézetbe zárt fiatalember feleségét értesítse, üzenetét továbbítsa. De sebaj, a darab végére eszébe jut, és egyébként maga a feleség is elfelejtette fölkeresni férjét. Ezek azok a véletlenek, amelyekre nem lehet színjátékot építeni. Az emberi feledékenység semmit sem indokol, semmit sem hitelesít. A dráma művészetében természetesen van szerepe a véletlennek, még tragikus vétséget is előkészíthet, de véletlenre-feledékenységre hivatkozni egy ilyen izgatott nyomozásban naivitás,

A Házszentelő drámakent két felvonásra tagolódik. Eltérően a kisregénytől nem a László-napi ünnepséget lezáró lövésnél ér véget az első rész. Továbbmegy, eljátssza még, hogy Haudek magára vállalja a történteket, sőt még a bírósági ügy lezárása is az első részbe kerül. Ez az oka aztán, hogy az ünnepi vigasság eseményeit háromszor, három változatban kell megnéznünk. Elég lenne egyszer is, a többi a vallomásokból amúgy is kiderül. Valami keveset akár a néző fantáziájára is lehet bízni, s akkor talán nem válna az egyébként izgalmasnak ígérkező nyomozás unalmassá.

Valójában mindez drámaszerkesztési kérdés éppúgy, mint Bíró László figurája. A kisregényben az epika szabályai következtében még elfogadható volt a váratlan pálfordulás. Am az élő szín-pad a legcsekélyebb mértékben sem viseli cl a meghatározatlan jellemeket. Különösképpen akkor nem, ha a drámai helyzet kulcsfigurája körvonalazatlan. *A Házszentelő* „nacsalnik"-áról csak annyit tudunk, hogy más, mint a többiek, nem hajlandó élvezni az életet, s ha részt is vesz efféle murikban, a tisztesség nevében mélyen megveti társait. Ha pedig Bíró már az elején ennyire eltér jellemében társaitól, bármilyen gyűlölet lobog is szívében, nem indokolt a szeszélyes úri kedv diktálta tett: lelőni lánya udvarlóját. Még kevésbé, hogy nem vállalja tettét, hagyja, hogy helyette más álljon a bíróság elé. Ha tisztessége viszont mégiscsak máz, miért a pálfordulás ? Megfogalmazott jellemfejlődés nélkül a fiú váratlan öngyilkossága nem támasztja alá a hirtelen elhatározást, amellyel az igazságot vállalja.

Ki ez a Bíró valójában? Nem tudjuk meg biztosan. És ez mindennek a kulcsa *a Házszentelőben.* Jellemek nélkül nem lehet igazi dráma egyetlen színpadi mű sem. Meghatározatlan, körvonalazatlan, felszínes közhelyemberekre nem lehet drámát építeni.

Ki a hőse *a Házszentelőnek? A* lényegében homályba vesző Bíró László? Az ő alakját az író a kisregényhez képest a drámában mellékszereplővé fokozta le. S ráadásul olyan közhely-ként, rossz publicisztikaként ható szövegeket ad a szájába, amelyeket színész legyen a talpán, aki cl tud mondani.

Talán Péteri Luca, az izgatottan szaladgáló, inkább hebrencsnek, mint komolynak tűnő újságírónő? Ez az összevissza nyomozgató, kissé feledékeny, de mindenesetre az igazság bajnokaként feltűnni vágyó ifjú hölgy ebben a műben a legkevésbé sem alkalmas a drámai hősnők szerepére. Legfeljebb arra, hogy az elődökkel szembehelyezkedő ifjúság, a sürgetett nemzedékváltás kérdését hordozza. Éppúgy, ahogy a fiatalok - Bíró Adrienne és Váradi Róbert - sem. Bíró Adrienne-t az író - nyilván, mert nem tud mit kezdeni vele - egyszerűen kifelejti a történetből, és mintha korábban nemis lett volna, csak egy rövid jelenetre hozza vissza a dráma végén, hogy bejelentse: Váradi Róbert öngyilkos lett. A fiúról csak annyit tudunk meg, hogy lázad a névnapon egybegyűltek ellen. Am *az* író és az előadás olyan ellenszenvesen zavaros agyúnak ábrázolja, hogy egyszerűen elképzelhetetlen: a lázadáson túl valami komoly szándék is vezérelhetné.

Ki hát a drámai hős? Haudek, aki magára vállalja Bíró László bűnét, hogy eltussolja a véres eseményt? Egyébként ő az egyetlen valóságosan embernek tűnő figura, aki egyszerre elfoglalt, fontos, nagyszerűen szervező vezérigazgató, és az élet poharát fenékig ürítő férfi, ahogyan azt Péteri Luca fejéhez vágja: „Hát én nem szégyellem, hogy vastagon szeretem az életet, s esetleg többet markolok ki magamnak, mint más, abból a nagy közös fazékból, amiből valahá nyan falunk, na és?... egy aszkéta hasznos és mozgósító lehet a forradalomban, vagy a frontvonalban. De békében, hétköznapokon építeni csak az fog, aki igényes, termelőnek és fogyasztónak is, éhes és szomjas és örömre vágyó... Hát ezért nem kesergek, nem nyivákolok én a többiekkel, és nincs lelkifurdalásom az életszínvonalamért, és érzem úgy, hogy jogom van rá: én vagyok az új osztály, mit szól hozzá, most meg-találta!" Talán ebben a figurában fogalmazódik meg az írói mondanivaló? E határozottan' megrajzolt alak valóban lehetne egy igazi dráma főszereplője. Egy drámáé, amely még inkább róla szólna, s nem akarna a körötte keringő anekdotaszereplő határozatlanok drámája lenni.

4.

A Thália Színház, illetve Kazimir Károly sem tudott mit kezdeni a szerkezetileg széteső publicisztikus szöveggel, az egymás mellé sorakozó anekdotákból építkező drámával, nem tudott egységet teremteni a kisebb és nagyobb szereplők összezavarodó történetei között. így inkább arra vállalkozott, hogy lehetőség szerint érdekessé tegye a történetet, a nyomozást. Ebben a rendezői felfogásban két emberre figyelt: Haudekre és Péteri Lucára. Haudek jelleme így valóban kibontakozott, és Inke László eljátszotta a drámát az előadás helyett. Am Péteri Luca Drahota Andrea megformálásában nem több, mint egy kotnyeles, összekuszálódott életű nő. S amikor a nyakába akasztott ébresztő-óra már harmadszor-negyedszer szólal meg, úgy érezzük, talán a rendezőt kel-lett volna figyelmeztetnie egy belső ébresztőórának, arra, hogy zajos külsőségekből nem lehet előadást létrehozni.

Így vált anekdotává az anekdotákkal tarkított kombly társadalmi indíttatású kisregény átiratában Karinthy Ferenc színpadi a Thália Színház előadásában.

Karinthy Ferenc: Házszentelő ((Thália Színház)
Rendező: Kazimir Károly. *A rendező munkatársa:* Romhányi László. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *Díszlet:* Rajkai György. *Jelmez:* Székely Piroska m. *v.*
Szereplők: Drahota Andrea, Szabó Gyula, Zsurzs Kati, Inke László, Dimulász Miklós, Rátonyi Róbert, Mécs Károly, György László, Szirtes Ádám, Kautzky József, Benkő Péter, Buss Gyula, Nagy Áttila, Verebes Károly, Kollár Béla, Kánya Kata, S. Tóth József.

vendégeink

BŐGEL JÓZSEF

A Nottara Színház Budapesten

Mai román gondolatok - korszerűen, profi módon

Elmúltak már azok az idők, amikor minden külföldi színház honi vendégszereplését revelációként üdvözöltük. Értékítéletünk eszmei és élményalapja kitágult, egy-két lépést magunk is tettünk a korszerűbb színjátszás megteremtése érdekében, s ma már eljött - eljöhetett - az objektív, józan értékelés lehetősége és korszaka, még a külföldiek vendégszereplése - tegyük hozzá, a környező baráti országokból jöttek tekintetében is. Nincs hazai szükséglet a hozsannázásra, de nincs a bezárkózásra, önelégült vállveregetésre sem.

A mai román színjátszásnak egyre több ismerője, barátja van hazánkban. Lassanként másfél évtizede jönnek a szóbeli és írásbeli híradások a román rendezői kultúra, tervezőművészet korszerűségéről, túlzás nélkül: európai híréről, megbecsüléséről, a sok-sok tehetséges román színész sajátos játékmódjáról, erő-teljes, gondolatteli színpadi jelenlétéről. Kiváltképpen élen jár a felsorolt erények birtokában a főváros - Bukarest - színházi élete. Igazában az a négy-öt prózai színház - a Nemzeti Színház, a Bulandra, a Teatrul de Comedie, a Nottara és a Giulesti Színház -, amelyek közül mindegyik rendelkezett s rendelkezik ma is nevezetes rendezőkkel, tervezőkkel, kiváló színészekkel, s amelyek (az együttesek), s akik (a vezető művészek) járják a világot, olykor irigylésre méltó számban és energiával. A közelmúltban a dániai Aarhusban magam is öt jeles román színművésszel - rendezővel, tervezővel -, illetve produkciójával találkoztam. Ezek tények, elemzésük objektív hangvételt igényel.

Kissé közhelyes megállapítás, hogy e színjátszás komoly rangjának mintegy megalapozója az izgalmas gondolatiság, amely egyetemes és hazai (román) egyszerre. A Horia Lovinescu által immáron tizennégy éve igazgatott Nottara Színház „csak" egyike a már említett bukaresti „ötösfogat"-nak, de ez a gondolatiság ugyanúgy jellemző működésére, mint a többiére. Mellesleg meg-jegyezve ez azért is lehetséges, mert a bukaresti színházak között természetes a rendező és színészcsere. *Az Athéni Timont* rendező D. Cernescu tulajdonképpen a Giulesti Színház vezető művésze, s miközben tevékenységét már külföldön is megismerték, magától értetődő, hogy a Nottarában is rendez. Tanúja lehettem a közelmúltban annak, hogy a Nemzeti Színház egyik kiváló színésze három nap alatt három különböző színházban játszhatott főszerepet, s igazán nem látszott rajta kiégettség, de stíluszavar sem. A Nottara „történetírói" legalább három korszakot különböztetnek meg e színház tevékenységében (Lovinescu igazgatása alatt), s ha a hangsúly tekintetében vannak is különbségek az egyes szakaszok műsorpolitikájában, az erőfeszítés a korszerű gondolatiság kibontására mindegyikben megfigyelhető.

Mi most a legújabb korszakból kaptunk ízelítőt, bár a direktor-szerző darab-ja és előadása a hetvenes évek elejéről keltezett. Némi melankóliával állapíthattuk meg, hogy a Nottara profi módon állította össze négy produkcióból álló magyarországi műsorát, már ami e művek és színpadi tolmácsolásuk gondolatait illeti. Imponáló, hogy e blokk határozott eszmei vonulatot alkot: érték és valóság konfliktusa, értékek és magatartások ijesztő devalválódása a mondanivaló és téma az *Athéni* Timonban, *az Én is voltam Árkádiában* című Lovinescu-drámában, a *Tótékban* és Radu Dumitru költői játékában. Frázis nélkül: közös tudatformáló munkánk egyik központi célkitűzése éppen a közösségi társadalom erkölcsi kultúrájának, az igazi értékek felmutatásának és megvalósításának gazdagítása, illetve kibontakoztatása. Értékes hozzájárulás ehhez a Nottara Színház említett négy előadása. Mi ezt a kérdéscsoportot a „hogyan éljünk ma?" címkével látjuk el, azaz többnyire egységes problematikaként látjuk és láttatjuk jelen évtizedünk gazdasági-társadalmi valóságához való kapcsolódásunk gondjait. A román színház vendégszereplése mélyebb, filozofikusabb disztinkciókat sugall.

Shakespeare Athéni Timonja **a bukaresti Nottara Színház előadásában**

Timon - a harmincas évekből?

Tanulságos megnézni, hogy ez a legtöbb szocialista országban - sőt azon túl is - aktuális gondolatvilág miképpen bontakozik ki az egyes produkciókban, mi módon válik igazán dialektikus gondolkodásbeli tejesítménnyé, miközben a rendezés, a szcenikai megoldás, a színészi játék szembesül a mai román valósággal is. D. Cernescu a harmincas évek román társadalmába transzponálja az *Athéni Timon* cselekményét, szereplő-gárdáját. Tudja jól, hogy egy frakkos Timon még nem újítás, illetve már nem az, ilyesfajta előadást sokan rendeztek már. Am a Marx által is kiemelt gondo-

latok, ábrázolásbeli erények így sajátos, konkrét megfogalmazást, formálást kapnak, a színpadkép és a jelmezek, sőt színészi magatartások látszólagos elvontsága ellenére is. Világos, hogy az említett korszak kisszerű, provinciális, mohó félfeudális, félpolgári román társadalmában, köreiben a szokottnál is erőteljesebben jelentkeztek a barátság, az igazi emberi kapcsolatok, értékek devalválódásának tendenciái, a shakespeare-i szándék tehát különleges fényt, alá-húzást kapott.

Nem zavaró, s nem is stílustörés, hogy Cernescu - D. Sbiera és M. Stoenescu tervezőművészek fantáziájának, lényegretörő szcenikai kultúrájának segítségével - a második részben a mába ugrik át. Igazában egy fogyasztói társadalmi környezetbe, sivár, kietlen világba, kannák, ládák, dobozok, papírszemét halmazába, amelyben az előbbi kisszerűségek, provinciális viselkedési normák még ijesztőbbek, s a végén legijesztőbb a századunkban már - sajnos - többször tapasztalt perspektíva, a szoldateszka, a nagy ember piedesztálra állítása tudatban és valóságban egyaránt. Ezzel a végső perdítéssel Cernescu tanújelét adta filozófiai-politikai érzékenységének, elsősorban pedig annak, hogy az *Athéni* Timon színre vitele akár legizgalmasabb mai problémáink hordozója is lehet.

Jelenet Örkény Tótékjából (Nottara Színház, Bukarest)

Népfrontos Tóték

Kellemes meglepetés volt számunkra Örkény *Tótékjának* előadása. A szerző eme darabja sok európai és óceánon túli színpadon szerepelt már, s alapjelentésén túl különböző - az adott ország hagyományaihoz, jelenlegi fejlődési szakaszához is kötődő - asszociációs vonulatokat eredményezett. Nyilvánvaló, hogy lehetséges egy speciális román értelmezése is. Izgultunk, hogy ez az értelmezés miképpen ugrik át tudatbeli akadályokat, nem lesznek-e a szituációk, figurák elrajzoltak, egyes mozzanatokban akár még bántóak is. Nos, a fiatalabb rendezőgárdához tartozó Valeriu Paraschiv elegánsan vette az akadályokat, s újfajta megoldásokkal, gondolatokkal gazdagította a darab pályafutását. Nem véletlen ez sem., hiszen ma már két Örkénymű fut nagy sikerrel Bukarest színpadain: a Nottara *Tótékján* kívül a Taub János által a Bulandrában szín-padra állított, kitűnő *Macskajáték.*

A Tóték eddigi értelmezései mindenekelőtt az értékek hihetetlen devalválódását, eltorzulását, az egyéni és talán össznépi tudat nagyfokú elmaradottságát hangsúlyozták egy bizonyos történelmi helyzetben, vagy akár elvontan is. Hangsúlyokat tettek egyes rendezők a fasizmust jelképező őrnagy démonikus voltára, vagy - visszavéve sok mindent e figurából (lásd a *Tóték* legutóbbi, Thália színházi előadását) - Tót ellenkezésére, tudatosodó alakjára. Nem hiányoztak olykor allúziók a „dobozolás" más körülmények közötti újjáéledésére sem. Paraschiv számára az őrnagy egy megmerevedett, változtatásra képtelen, a szükségszerűséget is sokszorosan meghaladott rend képviselője, emberileg már szánandó is, Horatiu Máláele szuggesztív, kidolgozott alakításában. Ebből az aspektusból igazán nem zavaró és semmiképpen nem naturalista megoldás, hogy a kiváló fiatal művész egyúttal kórképet is ad, idegbeteg figurát visz a színpadra; a történelem szemétdombjára kerülés, a hatványozottan jelentkező elkésettség, feleslegesség jól kapcsolódhat össze az idegek felbomlásával és e folyamat ábrázolásával.

Máláele őrnagya egyúttal Közép-Európa jellegzetes figurája is a negyvenes évek első feléből, pontosabban az itt élő népek felszabadulás előtti társadalmából, korszakából. Magyar, román, horvát, szlovák stb. fasiszta vezérek az utolsó években, hónapokban kétségbeesetten és groteszkül ágáló politikusok, népbolondítók, az elmebetegség szélén álló megszállottak „mintája" ő, s így konkrétabbá is válik számunkra, újabb jeleként a román rendezők dialektikus gondolkodásának. Valentin Teodosiu vele szemben mackós nehézségű, mormogású Tót, aki a presszionálási folyamat során visszakapdosó, tettre ingerelt, igazságot tevő medvévé válik, környezetének kispolgári csacskaságai vagy tehetetlenségbe fulladó torz teoretizmusa (Cipriani professzor!) ellenére. Paraschiv mélységesen sajnálja a meghosszabbodott butaság áldozatait, mindenekelőtt a Tót családot, de igazában magát az egész népet, hősi halottaival, tudatbeli elmaradottságával együtt. E sajnálatnak két rendezői ötlettel ad különösebb nyomatékot. A postás szerepét nővel (Anda Caropol) játszatja, s a jeles képességű színésznő képes - felrajzolás, hatásvadászat nélkül emlékezetes népi figurává válni. Az első részben egy külön komponált jelenetben, vízióban utal arra, hogy a felszabadulás már másutt meg-történt, illetve a közép-európai világban is voltak kísérletek, tettek, csak e kis faluban üli tovább farsangját a fasizmus...

Az őrnagy egyenruhája nem magyar katonatiszti mundér; Lidia Radian általában ügyel arra, hogy a falu lakói amolyan közép-európai viseletekben járjanak, kifejezve ezzel is a drámai történés általános és mégis konkrét jellegét. Megtalálható persze e kavalkádban a református tiszteletes ruhája éppúgy, mint Tót jellegzetesen román tűzoltóegyenruhája is, s ezekkel az ötletekkel a cselekmény Közép-Európa konkrétabban meghatározott területeire, országaiba helyeződik, de csak finoman, túlzások, sanda szándékok nélkül. Amolyan népfrontos szemléletű produkció ez a rendező szándéka szerint, a felszabadulás utáni egymásra találások szellemét, gyakorlatát idézve. Ezt tudtuk látni Paraschiv rendezésében; sem többet, sem kevesebbet. Tiszteletet érdemel

színészeivel, tervezőivel együtt (Dorina Sortan helyszíneire ugyanezen gondolatiság jellemző) -- e gondosan kimunkált, gyakorlatilag tiszta, zavaró mozzanatoktól teljesen mentes teljesítmény.

Filozófiai dráma és drámai oratórium

Az értékeket Lovinescu darabjában, *az Árkádiában éltem én is* (magyarítsuk így a címet) elnevezésű filozófiai drámában is helyükre kell tenni, a két másik produkcióval szemben azonban kifejezetten az emberi lélek, tudat legmélyén. Egy krízisnek vagyunk a tanúi: Hans, a matematikusnak mondott-ábrázolt főhős élete végén felteszi magának a szokványos kérdést: miért születni, miért élni? Miért lehet igazán önérzetes az ember élete során, s mit kell - mint értéktelent - elvetnie ? Mi az érték szerelemben, barátságban, nőben, férfiban egyaránt? Az igazi értékek megtalálása érdekében „dob be" a szerző elvont gondolkodást, monológot, párbeszédet, megtalált naplót, száraz, szigorú feleséget, emberi, meleg hangú üzenetet a naplópostából, kisszerű figurákat, hogy aztán a realizmus határán libegő, fantasztikus elemekkel is átszőtt filozófiai játék eljusson a főhős, a néző tudatának gazdagodásáig, a cél, a küzdelem értelmének megtalálásáig. Amolyan vonzások és választások-dráma ez, filozófiai pingpongjáték, értéke nem a cselekményben, a jellemek rendszerében van, hanem a tézis-antitézis-szintézis vonulat végső csúcsaiban található, mintegy a mű második, harmadik asszociációs rétegeiben.

Dan Nasta rendező (akit Cipriani professzor szerepében is megcsodálhattunk) L. Constantinescu és V. Tráilescu díszletei segítségével valósággal hold-beli tájra vezet bennünket, hogy a gondolatok jobban fekszikrázzanak. Ez a kietlennek tűnő színpadkép mégis alkalmas arra, hogy kékes tónusával szituációknak, cselekedeteknek adjon hűségesen szolgáló, olykor meleg, puha hátteret. Szépen úsztatja be mindehhez egy Webern-kvartett elgondolkoztató zenei motívumait, s így az előadásnak e műhöz illő, sajátos effektusrendszere van. Az egyszerre erőteljes és lírai Alexandru Repan, a rokonszenvesen földön járó narrátor Dorin Varga, a női szerepeket jól megformáló Gilda Marinescu, Lucia Muresan, Anda Caropol jól hordozzák a szerzői és rendezői gondolatokat az egyéni tudat színpadán.

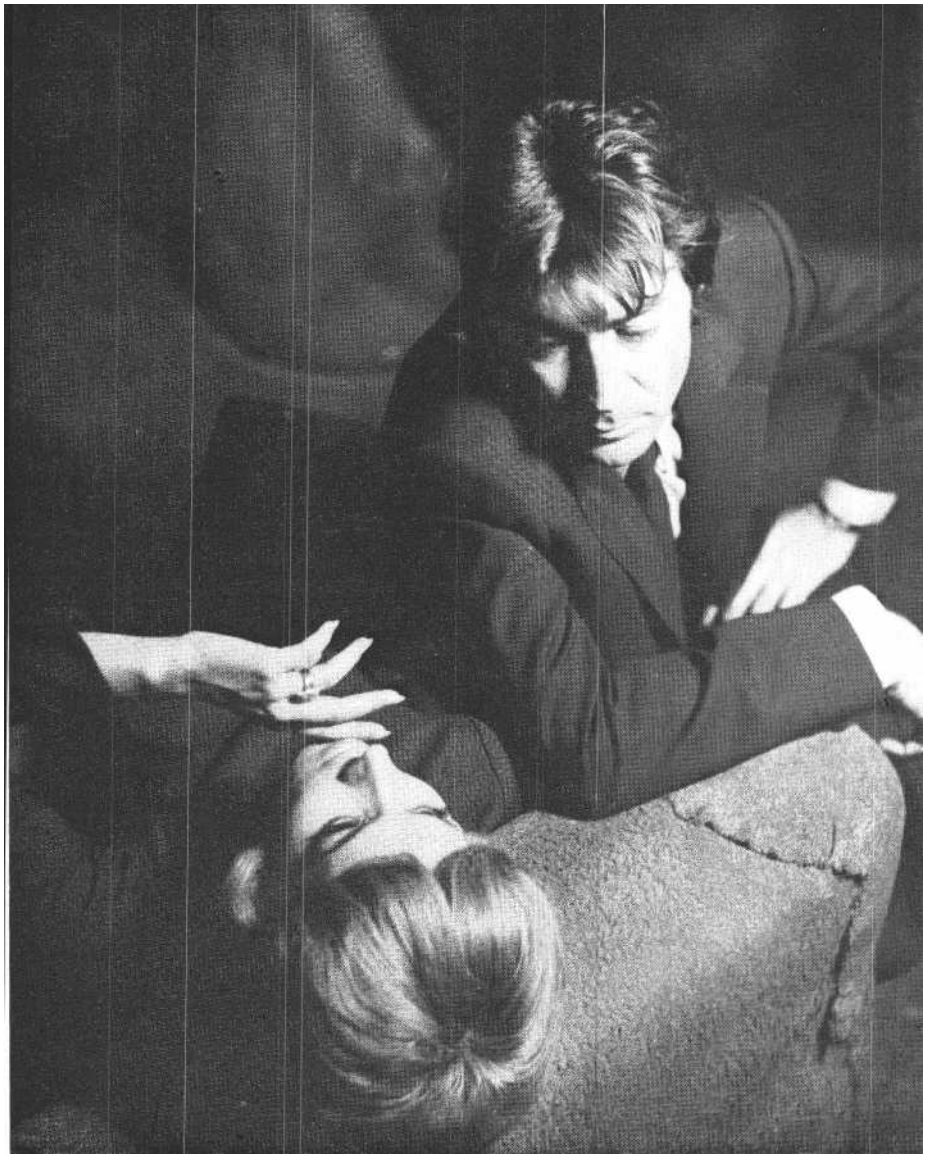
Radu Dumitrut láthatóan az izgatja *A nyolcadik nap hajnalán* című drámai oratóriumában, hogy miképpen kerülhet igazán a helyére - frázis nélkül - a legfőbb érték, az ember. Az ember, aki napjainkban is gyakran önző, figyelmetlen, elszigetelt, egymástól elidegenedett, s ilyenkor nem tud nemes, lelkes, tiszta szenvedélyektől hajtott lenni. De hisz a jövőben, az ember erejében, amely „semmihez sem hasonlíthatóan nagy, hatalmas, s amely voltaképpen maga a természet, maga a világegyetem". A színészként is kiváló George Constantin rendezése egyszerű, sallangtalan, s kissé olyasmikre emlékeztet, amilyen produkciókat az amatőr színjátszás legjobbjai hoztak létre szerte a világon a hetvenes évek első felében (így nálunk még valamivel korábban is): a társulat legjobb színészeiből álló kis együttes oratorikus pódiumjátékot produkált, sok mozgással, kevés jelzéssel, jelzésszerű kellékkel, szinte mértanian megkomponált térformákkal, járásokkal. S közben szépen, kifejezően szólt a szöveg, a mozgáshoz, járáshoz, térformákhoz igazítva. Nem idegenkedtek bizonyos szimbolikus eszközök felhasználásától sem, mint például a léggömb vagy a dob, de ezek nem nyomták cl a szót és a cselekvést. Tiszteletreméltó kollektivitás jellemezte az előadást, a gondolatok, tézisek itt is pingpongjátékhoz hasonlóan bontakoztak ki, jól megkomponált ívben. A fegyelmezetten, erőteljesen „dolgozó" együttesből emlékezetesen emelkedett ki Gilda Marinescu a léggömböket árusító asszony szerepének megformálásával: szenvedélyes játéka, szuggesztív és tiszta szövegmondása, érzékletes figurát formázó színpadi jelenléte megsokszorozta a rövid időtartamú előadás hatóerejét.

Szcenika és a színészek

A Nottara így jutott el a történelmileg konkrét koroktól és társadalmaktól a „csillagokig", a közösségi tudat alkotóelemeitől az egyéni tudat mélyéig, *hogy* ez utóbbit is az egyetemes érdekűbe vonzza R. Dumitru végső gondolataival. Eme átgondolt vendégjátéki filozofikumhoz jól társultak a rendezés, a tervezés már részben jellemzett eszközei, törekvései, a színészi játék értékei és sajátosságai. S itt újból hangsúlyoznunk kell a sajátosságot. Nehéz blöffölés nél-kül egy vendégjáték, egy együttes, egy színház stílusát a felsorolt színjátéki összetevőkben megtalálni és leírni. Am az minden bizonnyal megállapítható - a közelmúltban szerzett bukaresti tapasztalatok is bizonyíthatják -, hogy az újabb román rendezői gárda egyre jobban elszakad a natúrától, nem követi az új-naturalizmus szabályait sem, s ebben élen járnak a Nottara Színház saját vagy meg-hívott rendezői is. D. Cernescu - társaihoz hasonlóan - legfőbb rendezői eszközeként a világítást használja. Színpada csupasz, még akkor is, ha látszólag sok mindennel teleszórja. E kopárság összhangban van az *Athéni Timon* szikár gondolatiságával, célratörő játékával, s a rendező a fénynyalábok gondos elrendezésével, beállításával megoszt, elhatárol, szereplőket választ el egymástól, csoportosít. Igy a színpadkép mégis gazdagabb, valósággal plasztikus lesz. Cernescu a legelvontabb eszközzel tesz sok mindent érthetőbbé, konkrétabbá. Kitűnő érzéke van a csoportok, figurák mozgatásához, s a fényhatásokkal együtt ez a tulajdonsága is a gondolatok kibontását, dialektikus szembeállítását, továbbfejlesztését szolgálja.

Jól bánik a fénnyel Paraschiv is, emlékezetesen használ bonyolult *fényár*nyék hatásokat a *Tóték* vízió-jeleneteiben. Am nála a tér már beépítettebb, bár korántsem annyira, s olyan naturálisan, mint ahogy ezt már jó néhány hazai interpretációban láttuk. Igy válik az előadás mindazon gondolatok hordozó*jává,* amelyekről az előbb szóltunk. Dan Nasta sem zsúfolja tele a színpadteret, bár ez a hetvenes évek elején létrejött produkció - Lovinescu darabjának elő-adása - régebbi törekvéseket is tükröz, szürrealista-szimbolista elemeket hoz. G. Constantin már mindent a színészre és a színészek kollektív játékára bíz, s így talán valamennyiükre jellemző a szikár intellektualizmus, az ember (színész) középpontúság. Tudjuk milyen fejlődési szakaszokon ment át a román (a bukaresti) színjátszás a korszerűség megvalósítását célzó úton. Imponáló, hogy eljutottak a lényegig, a leglényegesebbig: a színészi játék fontosságának felismeréséig. S a fényig is persze, az egyszerű térformákig.

Színészeik között sok a jó adottságú, markáns egyéniség. Tudatosak és fegyelmezettek, sok gondolatot, érzelmet hordoznak, láthatóan ki is hordják, kínlódják ezeket. Játékuk - általában a román színészeké - mediterrán jellegű, gyorsabb, kirobbanóbb a mienknél. Villámgyorsan mennek át fortéből pianóba, olykor átmenet nélkül, kevesebb modulációs készséggel. A legszélesebb skálán talán a Timont alakító Constantin játszott, a nagy formátumú egyéniséget, modulációs képességet nála éreztük a legjobban. Kiváló érzékük van a groteszkhez, a démonikushoz; mindkettőre jó példa a már említett Horatiu Máláele Őrnagy-alakítása, de költőként is emlékezetes *az Athéni Timonban.*



Dorin Varga és Lucia **Muresan Lovinescu: Árkádiában éltem én is** című drámájában

Gondolat vagy szituációk?

Gondolati és stílusbeli egység, bizonyos egyéni törekvések felmutatása, s mindebben még egy külön figyelmesség: megmutatni, hogy miképpen játszanak ők - román színművészek - mai magyar darabot: mindez elegáns és átgondolt terítés egy vendégjáték alkalmával önmagukról. Jó, korszerű és profi színházról, nemzeti színekkel is rendelkező színjátszásról tettek tanúbizonyságot. Érdemes ehhez még egy általánosabb viszonyítást is megtenni, már csak azért is, mert az elemzés, az értékek jelzése teljességre kötelez. A gondolatiság olykor nem párosul a szituációk, a jellemek rendszerének plaszticitásával. R. Dumitru drámai poémáját ugyan annak vettük, ami: szép oratorikus játéknak, de nem hallgathatjuk el, hogy a túlságosan szikár konstrukció, a fordításon is átsütő költőiség ellenére, helyenként közhelyeket eredményez, s így inkább előjátéknak látszik egy mélyebb, részletesebben, plasztikusabban kibontott drámai történethez. Lovinescut már több előadott művéből ismeri a magyar közönség és a szakma. Az *Én is éltem Árkádiában* valószínűleg csak egy érdekes nyitány az újabb fejlődési szakaszhoz, s minden bizonnyal ezért volt igen érdekes (hét éve nagy érdeklődés mellett játsszák Bukarestben) a román közönségnek és még nekünk is, noha közhelyek itt is kísértenek. Cernescu rendezői művészete nagyon modern és erőteljes, de - más rendezését is látva már - a kompozícióért olykor feláldozza az emberi lét totalitását kibontó részleteket, s színészei néha monumentális marionett-játék bábuiként mozognak. Nem véletlen és legfőképpen nem figyelmetlenség, hogy az *Athéni Timon* színészi teljesítményeiről viszonylag kevesebbet szólhattunk. Nem csalfaságból írjuk le, hogy a leggazdagabb emberábrázolást Örkény Tótékjának előadásakor láthattuk a Nottara színpadán, nem függetlenül a kiváló rendezői-színészi és az írói kvalitásoktól. A színészi teljesítmények színvonala ugyan átlagosan jó, ám Bukarestben
más színházakban - talán több a felejthetetlenül markáns színészegyéniség és teljesítmény.

DURÓ GYŐZŐ

Vendégjátékok után

Mindig nagy érdeklődés kíséri a külföldi színházak vendégszereplését. így reményteljes várakozás előzte meg az 1978 őszére hirdetett három vendégjátékot is: a világhírű prágai pantomimszínház, a nálunk teljesen ismeretlen manchesteri társulat szereplését, amelyekre a Fővárosi Operettszínház színpadán került sor, valamint a „Szófia" Drámai Színház bemutatkozását.

Színház a Korláton

Magyar néző számára bizonyára különleges csemegét jelent, ha pantomimot láthat. Ez az Étienne Decroux és tanítványai által föltámasztott ősi színházi műfaj hazánkban nem tudott meghonosodni. Négy-öt elszigetelt, egymással is szakmai ellentétben álló művelője van csupán, s körülbelül ennyire tehető az általuk vezetett amatőr stúdiók száma. Mivel ezek viszonylag ritkán kapnak alkalmat a bemutatkozásra a szélesebb körű nyilvánosság és szakmai figyelem inkább a külföldi művészek vendégjátékait kíséri. Elég, ha Marcel Marceau vagy Tomaszewski wroclawi együttesének fellépéseit említjük.

pantomim háttérbe szorítottsága nem sajátosan magyar jelenség. Elgondolkoztató, hogy a színjátszást - az emberi kapcsolatok ábrázolására közvetlen és konkrét lehetőségeket kínáló művészetet - egész Európában mennyire a verbális kifejezés uralja. Pedig a modern kommunikáció-elméleti kutatások eredményei szerint az emberek közötti érintkezés jelrendszerében mintegy harmincöt százalék csak a beszédelem, a többi nemverbális jel. Az európai színházi kultúrában viszont egy átlagosnak minősíthető színházi előadás közlésrendszere nyolcvan-kilencven százalékában a verbális sávot veszi igénybe. A keleti színházi kultúrákban ezzel szemben kifejezetten a nemverbális formák uralkodnak. A színházi, illetve színészi kifejezés határainak tágítása, a színházi közlés komplexebbé tételének igénye késztette Étienne Decroux-t és tanítványait, például jean-Louis Barrault-t, Marcel Marceau-t, Jean Soubeyrant arra, hogy 1931-ben

hozzálássanak egy újfajta testbeszéd: a „mime pur" kidolgozásához. Munkájukkal nemcsak egy nagy hagyományú, de régóta méltatlanul porladó műfajt kel-tettek merőben megújított formában élet-re, de hozzájárultak egy új színészeszmény kialakulásához is. Ennek az „új színésznek" nem a színpadi beszéd jelenti a közönségre való hatás legfőbb lehetőségét. Kifejezési eszközéül egész testét használja, annak összes képességeivel, amelyeket tökéletesen ural és irányít, s amelyek között csak az egyik fontos, de nem kizárólagos helyet elfoglaló a beszéd. Decroux aszketikus, a színpadról is lemondó, az új formanyelv sűrített lényegét megteremteni kívánó iskolájának eredményei, aztán főleg Marceau (a Bip figura megteremtője) és Barrault nyitottabb, gyakorlatiasabb, populárisabb felfogása és tolmácsolása révén találtak utat a széles közönségrétegekhez.

Csehszlovákiában a pantomim szinte összeforrt ottani kezdeményezőjének és megteremtőjének, Ladislav Fialkának a nevével. Amint az általa alapított Divadlo na Zabradli, azaz Színház a Korláton elnevezésű együttes történetének rövid krónikájából kitűnik, a prágai konzervatórium tánctagozatán pantomimot oktató Fialka tanítványaiból toborozta első társulatát. A csoport 1959-ben bemutatott első produkciójáról nyerte elnevezését. Kezdetben - mintegy az európai hagyományokat és a modern törekvéseket föltérképezendő - a műfajban szokásos etűdsorozatokból építették föl előadásaikat. Ekkor alakult ki működési gyakorlatuk is, amely szerint forgatókönyv, koreográfia, rendezés és szcenika egyetlen ember, a művészeti vezető funkcióját betöltő Fialka munkájának eredménye. A társulat tagjai csupán az előadás „megtestesítésében" vesznek részt. Ez az egy személyre koncentrált kollektív kifejezés egyrészt egységes közlési koncepciót és megjelenítési stílust eredményez, másrészt nosztalgikusan őriz valamit a pantomim alapvetően személyes jellegéből.

Megfogalmazni a kimondhatatlant, az elbeszélhetetlent - ez minden pantomimus legbensőbb vágya és törekvése. Mivel gondolkodásunk eszköze a nyelv, racionális természetű közléseink legcélszerűbb kifejtési területe a beszéd vagy az írás, a gondolati úton megközelíthetetlen, emocionális alapú üzenetek köz-vetítése metakommunikációs jelekkel, nemverbális közlések révén történik. Ha az emberek közti érintkezés időbeli és kauzális folyamattá, történéssé, történetté fejlődik, a szituációk, indítékok és tettek hálózata racionális úton nagyrészt felfejthetővé válik. Történetek megjelenítésénél tehát a pantomimikus ábrázolás könnyen egy folyamat szegényes jelzésévé vagy dekoratív illusztrálásává válhat, azok elemző kifejtésével, racionális összefüggéseinek feltárásával adós marad. (Ezért okozott számomra a várakozás-hoz mérten csalódást annak idején Tomaszewski nagy testkultúrájú, szuggesztív ábrázolóerejű társulatának plasztikusan megformált, látványosan kiállított *Tvardowski mester élete* című produkciója.)

A Funambules '77 című produkció Jan Kaspar Debureau (1796-1846), a klaszszikus pantomim cseh származású, legendás hírű művésze emlékének szentelt előadás. Debureau húsz évig alakította Pierrot-t, a fehér arcú bohócot a pá-rizsi Théátre des Funambules - Bolondságok Színháza - elnevezésű, XIX. századi kabaré pódiumán. Debureau nem ismeretlen a magyar művészetkedvelő közönség előtt, hiszen a nálunk is bemutatott *Szerelmek városa* című francia film főszerepében Jean-Louis Barrault kel-tette életre a mitikus mestert. Sőt 1953-ban Marcel Marceau is készített egy etűdöt, *Egy este a Funambules-ben* címmel, amelyben halhatatlan figurája, Bip azt álmodja, hogy egy este ő játszhatja Pierrot-t a Bolondságok Színházában. Fialka „fennmaradt kéziratok, sajtóbeszámolók és kortársak emlékiratai alapján" rekonstruálta és részben újjáteremtette Debureau pantomimjátékait. A kétrészes elő-adás négy pantomimdrámát tartalmaz (pantomimdrámákkal a Divadlo na Zabradli 1962-ben kezdett foglalkozni) és öt kisebb etűdöt. A pantomimdrámák főhőse a commedia dell'arte egyik legnépszerűbb maszkját jelentő Pierrot, azaz a Fehérbohóc, míg az etűdök főszereplője maga a szürke frakkba és cilinderbe öltözött Debureau.

A Prológ címet viselő etűd egy gyanútlanul sétáló kis embert mutat be, akire összes létező támadásával és ártalmaival egyszercsak rázuhan a világ. Eztán föntről fehér Pierrot-jelmez ereszkedik alá sejtelmesen, amelyet Debureau-Fialka tisztelettel felölt. S ezzel kezdetét veszi *a Komédia* című klasszikus pantomim Loillet zenéjére. A nyilvánvalóan commedia dell'arte alapokra visszanyúló, sok táncelemet is tartalmazó játék egy zordon atyával súlyosbított szerelmi három-szög története, amelynek természetesen Pierrot a kárvallott hőse. *Az utca* című közjátékban a műfaj szabályaival ellenkező éneklő és beszélő leány szereplőt alkalmaz Fialka, hogy a biztos azonosítás végett kimondathassa vele Debureau nevét. A közjáték végén a magára maradt Debureau a félelmetes külsejű Kísértővel (Ivan Lukeš lenyűgöző erejű alakítása) találkozik. Ez a fekete ruhás, vörös hajú nő, az Érzékiség képében kísérti meg a művészt, aki nem egyesülhet vele, de nem is árthat neki. *Az ezer frankos bankjegy* címmel francia népdalokra komponált népi némajáték következik, melyben Pierrot mint rongyszedő konfliktusba keveredik a tolvajok királyával és bandájával. A humoros pantomim-dráma után következik az egész előadás csúcspontját jelentő *Komédiások* című második közjáték, melynek végén a magányos Debureau-nek ismét megjelenik a Kísértő. Ezúttal markáns arcú, sátáni mosolyú, delejes személyiségű, fekete ruhás férfi alakjában, aki a mozgás határtalan lehetőségeit, a test végtelen képességeit villantja föl a pantomimus előtt, de kettejük érintkezését ismét megakadályozza. Az első rész utolsó produkciója a *Pierrot Afrikában* című, Cherubini és Adam zenéjére játszott egzotikus katona-pantomim, amely Napóleon katonájaként a sivatagban masírozó Fehérbohóc és az arabok mulatságos története (ez a bemutató leghígabb mondandójú, művészileg legfajsúlytalanabb része). A szünet után következő tragikus pantomim *A rongyszedő* címet viseli, és Mozart zenéje szól alatta. Romantikus rém-dráma az elérhetetlen szerelme miatt gyilkossá váló, majd lelkiismeret-furdalástól gyötrődő Pierrot-ról, egy-két bámulatos ügyességgel és ellenállhatatlan humorral megoldott részlettel, mint amilyen például a kártyázási jelenet és a részeg tábornok csetlése-botlása. A rá következő *Találkozás* című harmadik közjátékban beteljesedik Debureau és a Kísértő párharca. A Kísértő megfosztja arcától a pantomimust, elrabolva ezzel egyik fő kifejező eszközét, személyiségét, életét. A műsorzáró *Epilógusban* Debureau-Fialka elbúcsúzik a mágikus Pierrot-jelmeztől, amely a magasba emelkedik.

„A pantomim nem a szépségre, hanem az igazságra törekszik" - írta legfontosabb téziseként jean Soubeyran, pantomimtankönyve bevezetőjében. Úgy tűnik, Fialka színháza időnként figyelmen kívül hagyja a műfajnak ezt az alapkövetelményét.

Az etűdök, a pantomimdrámák helyzetei, szituációi mindenekelőtt esztétikai

szépségükkel és nem emberi igazságtartalmukkal hatnak. Formai szempontból ez azt jelenti, hogy a mozgások jellege a táncéhoz közelít. A szépség megfogalmazása közben nem ritkán szépelgés az eredmény. Erősségük az egészséges humor, ám itt is nem egyszer a könnyű siker érdekében művészi engedményeket tesznek.

The Royal Exchange Theatre Company

A manchesteri Királyi Tőzsde Színházi Társulat bevallottan európai körútja számára vitte színre Shakespeare *Téli* rege (The Winter's Tale) című kései színművét. A produkciót székhelyükön, a hárommilliós angol gyárváros hipermodern körszínházában be sem mutatták, hiszen az európai színházak doboz-színpadaira készítették. S úgy tűnik, hogy a hagyományos színpadok technikai feltételeinek figyelembevételével párhuzamosan valamiféle - szerintük a kontinensen uralkodó - konvencionális Shakespeare-fölfogásnak is meg akartak felelni. Nem az angol színjátszás revelatív erejű Shakespeare-színreviteleit tekintették példának, hanem egy vélt „el-várások" alapján kialakított ódon, unalmas, akadémikus stílusú koncepciót szembesítettek velünk.

Ez *az* előadás nem mondott semmit és nem akart semmit. Braham Murray rendezése mint valami leckét, úgy mondta föl a darabot. Jellegtelen, bármilyen méretű színpadra beférő, igénytelenségükben mármár hazug díszletek között, gazdag, csillogó ruhákban, plasztikusnak szánt, ám modorosan vagy nevetségesen ható, tartalmatlan gesztusokkal illusztráló színészi játékkal körített, szép, maradéktalanul élvezhető, Shakespeare-szövegmondást kaptunk. amely a be-hunyt szemmel hallgató nézőnek igazán kellemes színházi estét biztosított. Csupán az Autolycus szerepét játszó Harry Landis eleven és természetes személyisége, aktív színpadi létezése vonta magára figyelmünket a második részben, úgy éreztük, megelevenedett színházi múzeumot szemlélünk.

Hogy Shakespeare e sokat vitatott, 1610-1611 körül íródott darabja az író szemléletváltozásának beteljesedését, a történelem folytonosságába, az élet, az idő minden viszályt és ellentétet elsimító erejébe vetett hitének megszilárdulását dokumentálja: hogy a műből pontosan érzékelhető az a szakadás, amely a Shakespeare korabeli angol társadalomban a fővárosi udvari és a vidéki paraszti életforma közt végérvényesen létrejött;

Jelenet Fialka pantomimjából (Divadlo na Zabradli, Prága)

hogy a darabban kibontott nemzedéki ellentét és a zsarnokság kemény vonásokkal felvázolt természetrajza is benne rejlik... - mindez érintetlenül hagyta a rendezőt és a színészeket. Hogy a dráma „titkairól": Leontes hirtelen támadt féltékenységéről, Hermione tizenhat évig tartó álhaláláról ne is beszéljünk .. .

„Szófia" Drámai Színház

Az 1969-ben alakult színház már a Budapesti Művészeti Hetek elmúltával látogatott el hozzánk, s két-két előadással

Ivan Radoev: *Az emberevő nő* és Tadeusz Różewicz: *Kartoték* - szerepelt a budapesti Madách Színházban és a szolnoki Szigligeti Színházban.

Ivan Radoevet már ismerheti a budapesti közönség: 1969-ben a József Attila Színház mutatta be két egyfelvonásosát. A most látott darabja - a cím sugallata ellenére - nem a hosszú neve folytán tévesen kannibálnak minősített bájos, sötétbőrű hölgyről szól (hiszen annak semmiféle dramaturgiai funkciója nincs, csupán néhányszor végigsétál a színen), hanem egy hajdan volt funkcionáriusról.

Georgi Nozsarov szürkén-fehéren derengő díszlete egy álomvilágot idéz: az aggok házában vagyunk, ahol mindenki megpróbálja legalább képzeletben megélni azt, amiről az eddigi évtizedek során lemaradt. Békés, nosztalgikus világ ez, amelynek csendes, derűs egét csak a rabiátus gondnok jelenléte felhőzi be. Pánik tör ki a lakók közt és zűrzavar, amikor a szociális otthonba egy „koncepciózus" ember kerül: Topuzov, az egykori „felelős személy", aki kiöregedett a hatalomból, de nem tud megbékélni helyzetével. Az igazgatónő és a gondnok segítségével „szerkezetet" teremt az otthon egyszerű és amorf mikrotársadalmában, célokat tűz ki, feladatokat jelöl ki, folyamatokat indít el, szunnyadó erőket szabadít fel, hierarchiát alakít ki a lakók között. Egy olyan öregember, akit még aktív életének lendülete visz, megpróbál más öregembereket lendületbe hozni, de ezeknek nincs már energiatartalékuk. A groteszk szituáció groteszk fordulattal „oldódik meg": a helyzetet rosszul mégítélő, visszavonulni nem tudó „örök kádert" egy olyan puska teríti le, amely már régóta működésképtelen. Ám a folyamat megállíthatatlanul megy tovább: Topuzov helyére új házi zsarnok lép: akik egyszer terrorizálhatók, azokat többé nem kerüli el egyetlen irányítani, parancsolni vágyó sem.

Radoev darabja izgalmas cselekménybonyolítású, bár az egyes szálak talán túlságosan is kuszán szövődnek egybe. Valamennyi figurája jól megírt, egyéni ízeket és színeket felvillantó alak. Mladen Kiszelov rendekése is inkább színészvezetésben, az egyes szereplők jellemének árnyalt ábrázolásában eredményes, mintsem a játszó személyek közötti viszony- és cselekményrendszer bonyolításában. Igy a magyar néző pergő, kedves, de a tolmácsszöveg ellenére is nehezen követhető kavalkádot szemlélhetett, amelyet hol váratlan fordulatok, hol költői vagy éppen magyarázó betétszámok tarkítottak. Az árnyalatgazdag, ugyanakkor bátran karikírozó színészi játékban világosan érződött az ensemble-jelleg. (Az együttes játékot egyébként a két rész elején a szereplők kollektív felvonulása is hangsúlyozta.) Kiemelkedő teljesítményt nyújtotta Topuzovot megformáló Todor Kolev.

Érdektelen, ugyanakkor sziporkázóan érdekes volt a *Kartoték* bemutatója. Różewicz 1958-59-ben írta ezt a darabját,

megteremtve ezzel saját - egyértelműen lírai hangulatú és szerkesztésmódú - színházát. A „Szófia" Színház előadását lengyel vendégművész, Kazimierz Braun rendezte.

A Kartoték alighanem a „leglengyelebb" dráma. Ebben a műben utalások sűrű szövevénye hálózza a közönség köré a lengyelek nemzeti múltját és kultúráját. Helyes volt tehát lengyel vendégrendezőre bízni a mű bulgáriai színpadra állítását, hiszen a dráma hivatkozásrendszerének felfejtése így biztosítva volt. Braun azzal is tisztában volt, hogy némiképp egy nemzetközi változatot kell létrehoznia.

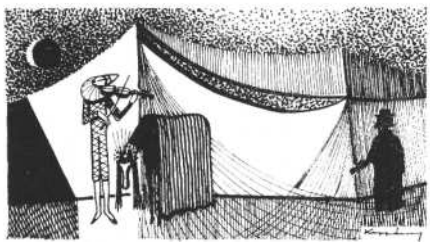
Mindenekelőtt a darab alapszituáció-ját változtatták meg. Jan Kott annak-idején a Hős fekvő helyzetében látta a darab legfőbb nemzeti sajátosságát: „A Hős fekszik, és átéli saját tragédiáját. A tragédia - Andrzej Wirth meghatározása szerint - fekvő helyzetben a legsúlyosabb."

A bolgár előadás Hősének azonban nem lényegi létezésmódja a fekvés, ha-nem csak egy állapota a sok közül. Ez a Hős kifejezetten aktív, mondhatnám mozgásmániákus. Ágya sem egy olyan szobában áll, amelyen „mintha egy utca menne át", hanem egy többé-kevésbé naturalisztikusan megformált utca kellős közepén, amelyet nemcsak a nézőtér, hanem a színpad mélye felől is a közönség sorai szegélyeznek. (A produkció díszletét és jelmezeit szintén lengyel vendégművészek, Wojtek Jantkowiak és Michal Jedrzejewski tervezték.)

A Hős alaphelyzetének megváltoztatásával együtt egyes motívumok is kiestek vagy éppen újak kerültek a helyük-be. Például egy Gyermekkori barát és az Újságírónő beiktatása a magánéleti szféra, a Varjú nevű partizán szerepeltetése a háborús emlékek fölerősítését szolgálta. S a „lengyelség" külsődleges jelzéséül *az* első rész végén fölhangzik *az* egyértelműen Mrožek *Tangójára* asszociáltató „La Cumparsita" is, amely az aggastyánok meggyilkolásához szolgál alófestésül.

Az előadás legnagyobb hibája, hogy elemeire esik szét, csupán a főszereplő, Koszta Conev szenvedélyes, sok színt felvillantó játéka kelt a nézőben némi folytonosságérzetet. Az a bizonyos „fekvő helyzet" az eredeti darabban világnézetet, magatartásformát, jellemet, történelmi hátteret adott a Hősnek, és lírai szerkezetet a drámának. A bolgár produkció nem tudott hasonló élethelyzetet és vonatkozásokat nyújtani. Egyúttal a darab világa, hangulata is megváltozott: a Różewicz által hangsúlyozott realizmus helyébe művi natura-]izmus került, a költőiség csupán érdekességgé változott.

A vendégjátékoknak az előadásokon túlmutató, általánosabb tanulságai is vannak. A Budapesti Művészeti Hetek két vendégegyüttesének általam látott előadásán például a közönség soraiból jócskán távoztak el a szünetben, a végén mégis vastaps és ünneplés jutalmazta a produkciókat. Pedig semmivel nem lettünk gazdagabbak. Ellenkezőleg! Különösen, ha meggondoljuk, hogy ezen a pénzen hány olyan előadást lehetett volna meg-hívni, amelynek színvonalát az alkotók hírneve és a kritikák elismerése egyaránt garantálja, s amely meghatározó jelentőségű a világszínházi fejlődésben. Nem jutott el hozzánk Eugénio Barba, Giorgio Strehler, Anatolij Efrosz, Roger Planchon, Ottomar Krejča, Peter Stein, Liviu Ciulei, Tadeusz Kantor vagy Peter Brook párizsi korszakának egyetlen rendezése sem. A magyar közönségnek nem adatott meg, hogy Jerzy Grotowski valamelyik rendezését láthassa. Nem éltünk azzal a lehetőséggel, hogy 1975-ben, a varsói Világszínházi Találkozón tucatnyi kiváló produkció volt „karnyújtásnyi közelségben"; sem azzal, hogy évente Belgrádban a BITEF-en mindig akad néhány olyan importálható előadás, amely megpezsdíthetné színházművészetünket. (Az idén Belgrádban - és Újvidéken is - szerepelt a łódži Teatr Nowy Gombrowicz Operettjének Kazimierz Dejmek rendezte előadásával. Nagy élmény, kiváló összehasonlítási alkalom lehetett volna a łódži színház vendégjátéka - és alighanem az országunkon való átutazásuk következtében viszonylag könnyen meg is lehetett volna szervezni.) Helyettük viszont becsületes szándékú, de művészileg közömbös vagy vitatható értékű produkció jött. De miért?



PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Lengyel színház - magyar színház*

A színház helye, szerepe a társadalom életében Lengyelországban és Magyarországon történelmileg másként alakult. Mégis egyforma érzékenyen reagálunk ennek a helyzetnek a legcsekélyebb változására is: közös hobbynk, szenvedélyünk, komplexusunk a színház.

A múlt század nagy lengyel drámaírójának, Słowackinak a munkásságát elemezve jegyzi meg az írótárs, Norwid : „A dráma nem pattanhat ki a semmiből, mint Minerva Jupiter fejéből. Létre kell jönnie a megfelelő formáknak ahhoz, hogy segítségükkel az élet önmagába tekinthessen. Az idő kell megteremtse az alapot hozzá, hogy ez a társadalmi önvizsgálat morálisan általánosítható eredményekre vezessen." Egy más helyen ezt írja: „A görögöknek megvolt a drámához az alapjuk, a bacchusi »tragos«. Calderonnak és Shakespeare-nek ott voltak a keresztény misztériumok. Ott azonban, ahol a színháznak nincsenek meg a maga igazi gyökerei, ott mindig másra van utalva, mindig máshonnan vár valamit vagy valakit ..."

Tudjuk, Norwid keserű megjegyzését nem a gyökerek hiánya, inkább az ezektől való kényszerű elszakítottság, a párizsi emigráció magyarázza. Hiszen, miközben az 1830-as felkelés vérbe fojtása után Párizsban élt s alkotott, a lengyel drámaírók java: Mickiewicz, Slowacki a cári csapatok által megszállt Varsóban - a bebörtönzés és a száműzetés kockázatát vállalva - lengyel nyelvű színielőadásokat tartottak. Sőt, éppen ekkor lett a színház a lengyelek nemzeti, népi művészete, a nemzettudat kifejezője és ébren tartója - mindmáig. Enélkül a szín-ház nélkül pedig a költők tollán született lengyel romantikus dráma aligha tölthette volna be azt a hatalmas szerepet az ország szellemi s társadalmi életében, amelyet betöltött és betölt.

Mickiewicz költői látomásszerűen megírt négyrészes misztériumjátékának, az Ősöknek az 1848-as bemutató óta ötvenhét önálló interpretációja született

* A lengyel színházi napok alkalmából elhangzott előadás rövidített szövege.

eddig Lengyelországban. Ha csak a két legutóbbira, Dejmek 1968-as varsói, vagy Swinarski 1973-as krakkói rendezésére emlékezünk, megállapítható, hogy a Norwid által említett társadalmi önvizsgálat egy-egy fázisának mély gondolati és művészi összefoglalása volt mindegyik előadás. S akkor még csak a színháziak munkáját említettük. Pedig a magyar látogató számára a legnagyobb élményt az jelenti, ahogyan maga a közönség részt vesz ezekben a- gyakran 7-8 órát is igénybe *vevő* - előadásokban. A mű négy részét gyakran. különböző épületekben nézik végig, mint elődeik egyik templomból a másikba vándorolva követték a misztérium cselekményét. Nem iparengedélyes sznobok, még csak nem is az úgynevezett kísérleti művészet „dísztoprongyba" öltözött, francia konyak és kölniszagot árasztó képviselői szoronganak ezeken az előadásokon, hanem ünneplőruhás egyszerű lengyelek, akik másnap hajnalban munkába indulnak.

Ha nem is illenek hát a lengyel színházra a múlt századi költő keserű szavai, mi magyarok jól értjük őt. A színházból, a nemzeti dráma fórumáról való kizártság érzését, amelyet Norwid Párizsban élt meg, a mi irodalmunk legjobbjai *idehaza* érezhették. Mikolaj Rej csípős reneszánsz szatíráihoz hasonló művekhez a török dúlta, nagyurak szaggatta Magyarországon egyszerűen nem volt közönség. Tinódi Sebestyén fájdalmas szavú lantja, Sztárai Mihály zsoltárai, Balassi Bálint os-torozó versei tragikus magányban, vissz-hang nélkül hangzottak el. Míg a Poniatowskiak felvilágosult udvarában a szín-ház a köznemesség nemzeti szellemű nevelésének iskolája (Bogusławski, Niemcewicz, Zablocki), nálunk sem Bessenyei György magyarosított klasszikus hősei, sem Kazinczy *Hamletje* nem jutott közönség elé. Mint ahogyan nem jutottak sokáig Vörösmarty és Petőfi drámái sem, Arany János pedig csupán varázslatos Shakespeare-fordításaiban és a Nagykőrösön rendezett diákelőadásokban élhette ki nagyszerű színházi képességeit. Katona és Madách sors. közismert. S ki tudja meddig folytathatnánk még a sort, a-titkos és elvetélt drámai életművek sorát. Mindennek következménye, hogy a színház nem tudott nálunk igazán nemzeti, népi művészetté válni: az a társadalmi réteg pedig, amely kisajátította, éppen az alapvető kérdésekkel foglalkozó, nagy nemzeti drámával nem tudott mit kezdeni.

Óvatosabbnak kellene lennünk azonban mégis a lengyelekkel való szüntelen összehasonlításokban. A két társadalom és kultúra fejlődésvonala valóban több ponton is találkozik. Mivel azonban az út egyes szakaszait különböző időben jártuk meg - egyiket-másikat ki is hagyva -, megtévesztők is lehetnek az egybevetések.

Gyakran említjük például a fájdalmas tényt, hogy a századforduló nagy irodalmi nekilendülésének: *a Nyugat* mozgalmának, *A hét* körének a drámában nin-csen méltó nyoma, tükröződése. Andrzej Wajda nagyszerű filmje, majd a Teatr Narodowy vendégjátéka után ezért is fedeztük fel magunknak olyan örömmel például Wyspiański *Mennyegzőjét* mint olyan művet, amelynek világa annyira hasonlónak tűnik a miénkhez. Ezt akár Ady is írhatta volna, ha egy olyan színház áll rendelkezésére, mint amilyen a krakkói volt - mondtuk. A behatóbb vizsgálat, a mű magyar fordításának előkészítése során kiderült azonban, hogy nemcsak a színházi inspirációról van itt szó. *A Mennyegző* (mint megelőzőleg a *Felszabadulás* is) nemcsak a maga világából meríti ihletét: tulajdonképp egy előző korszak, a Mickiewicz-féle messianizmus paródiája, felhívás egy történelmileg konkrétabb és tevékenyebb nemzeti önmegvalósításra. Innét van benne annyi gúny, irónia és önirónia, amelyet Ady-nál hiába keresnénk. Nem azért persze, mintha művészileg nem lett volna rá képes. Hanem mert - sajnos - nem volt mit gúnyolnia. A magyar fejlődésből a kiegyezés kiiktatta egy magas szellemi szinten folyó, tartós nemzeti ellenállás korszakát, amelynek figuráira, jelképrendszerére - akár mint meghaladott példára - Wyspianski támaszkodhatott.

Említhetjük Gombrowicz Operettjének példáját is. A mű groteszk történelmi látomásához - ha úgy tetszik: a huszadik század paródiájához - a szerző igen találó és szellemes formát talált: „az operett monumentális idiotizmusa kart karba öltve a történelem monumentális pátoszával; operettmaszk, amely mögött fájdalomtól eltorzult emberi arc vérzik....". A Vígszínház előadása az igen tehetséges Valló Péter rendezésének minden szakmai eredménye és a színészi sikerek mellett is azt bizonyítja azonban, hogy ezt a szerzői kommentárt sem lehet szó szerint magyarra fordítani. Látnivaló, hogy Gombrowicz valami egészen mást ért operetten, mint a Vígszín-ház közönsége. Erre utal már a „maszk" szó használata is, amely inkább a vaudeville-re vagy egyenesen a farce-ra, a vásári komédiára jellemző, s főleg hogy az eredeti szövegben a „fájdalomtól el-torzult emberi arcnak" még egy jelzője van: „nevetséges". Mit jelent ez? Szentséggyalázás, fekete humor, egy abszurd ötlet? Akármi is, ez nem a bécsi és nem a pesti operett világa. Mint ahogy nem férnek bele ebbe a bárgyú boldogságot sugárzó flitteres világba Witkacy abszurd darabjainak magyar operett reminiszcenciái még az Ősbudavár mulatóval, Sylviával meg az összes félhülye báróval és gróffal együtt sem. Csehov vidám komédiának nevezte a *Cseresznyéskertet,* Shaw pedig *a Megtört szívek házát,* amely annyira hasonlít az *Operettre.* De egyiket sem sikerült még így eljátszani. Bármit mond is a szerző, hogy egy fájdalomtól eltorzult, vérző emberi arc s egy egész vérben ázó, őrült század nevetséges lehet - ez egyszerűen nem jeleníthető meg a bécsi operett kellékéivel. Még a paródiájával sem. Ehhez új eszközök kellenének.

A lengyeleltől tanulni csak igaz szellemi-művészi találkozások révén tudunk. Ne áltassuk magunkat: az ilyen még kevés. De ilye volt mégis talán Dosztojevszkij: *Ördögök* című regénye színpadi változatának krakkói és kaposvári előadása. A Teatr Staryban Andrzej Wajda állította színpadra a művet, interpretációja érezhetően hatott a magyar előadásra is. Értelmezésében Sztavrogin (Jan Nowicki játszotta) szép és mély-lelkű úrifiú, aki magánéleti problémái elől menekül az anarchisták közé. Pusztulása mégis az egész mozgalom tragédiáját jelenti. A háttérfüggöny előtti vetítővásznon a rendező felvillantja ugyan kétszer is a megoldás, vagy legalábbis egy új, tágabb dimenzió lehetőségét: egycsodálatos Rjepin-képet, amely a végtelen sztyeppét ábrázolja és azt a csodálatos mély égboltot, amelyet a *Háború és békében* a sebesült Andrej herceg pillant meg maga felett. De nincsen segítség: az előadást záró sátáni kacaj az „ördögök" győzelmét, az ember megmenthetetlenségét hirdeti.

Az AsherTamás rendezte kaposvári előadásban (díszlet: Pauer Gyula) Sztavrogin halála nem váltott ki ilyen hatást. Reviczky Gábor száraz és szögletes, egzaltált és beteg Sztavrogint alakított, aki végül önhittségi pózaiért fizet.

A két előadást látszólag csak a Dosztojevszkij-évforduló kapcsolja egybe. A közös élmény valójában persze az előző évek európai diákmegmozdulásai voltak. Mást jelentett ez Krakkóban, mást

Kaposváron. A két rendező szenvedélyes érdeklődése és felelősségvállalása volt a közös. Ez tette lehetővé a színházi üzenetváltást.

Érdekes találkozások születtek most a Teatr Powszechny vendégjátéka alkalmából is. Pár éve a heveskedő, de valóságos forradalmi tettekre alkalmatlan ifjú Sztavrogin és a kiöregedett liberális narodnyik, Sztyepan Trofimovics konfliktusa nyújtott alkalmat a színházi eszmecserére. Újabban ennek a mai asszociációkkal terhes konfliktusnak a súlyát Danton és Robespierre alakja veszi át.

A francia forradalom mint modell egyszerre három fővárosban is foglalkoztatja most a színházat: Varsóban Przybyszewska: *Danton* ügyével, Bukarestben Peprescu: Dantonjával, a Budapesti Nemzeti Színházban Büchner: *Danton halála* című művével fogalmazzák meg az alkotók véleményüket a ma kérdéseiről.

Az előadások voltaképpen két mai típust vizsgáztatnak a modellnek vett történelmi pillanatban. A forradalmat az összeomlás fenyegeti. A külső ellenség mellett a fő veszély a belső szét-húzás, az anarchia. A Konvent azonban mindaddig nem tud fellépni ellene, míg tekintélyét a Danton vezette elzsírosodott, érdemdús forradalmárok demagógiával leplezett mohósága kompromittálja.

A lengyel írónő s a varsói előadás rendezője, Wajda álláspontja szerint ebben a helyzetben indokolt - a náluk kissé fennköltt, idealizált - Robespierre tette : nem törődve vele, hogy Danton forradalmi múltja, temperamentuma, egész plebejusra emlékeztető figurája ma is népszerű az irányvesztett, egymásnak homlokegyenest ellentmondó jelszavakat harsogó tömegben, feláldozza őt a forradalom érdekében és maga ragadja kezébe az abszolút hatalmat.

A pompás koreográfiájú bukaresti előadásban - amelyben Robespierre szerepét a Teatrul Nationale igazgatója, Radu Beligan játssza - megérezzük ennek a döntésnek a tragikumát. A tömegek előtt mindig a dantonok lesznek nép-szerűek - vallja a két előadás. A történelmi szükségszerűséget képviselő, igazi vezetőknek mindig a többség akarata ellenében, magánosan kell tehát cselekedniök.

A mi Nemzeti Színházunk fiatal főrendezője, Székely Gábor a szintén nagyon fiatal Büchner drámáját választotta segítőtársul mondanivalójának megfogalmazásához. A főszereplő itt valóban Danton, aki Kállai Ferenc alakításában elköveti itt is mindazokat a bűnöket, amelyekkel a másik két előadásban vádolják. Mégsem ez az igazi drámai vétke, hanem a passzivitása. Az a hiú önzés, amellyel - a sértett nagy-ember pózát választva - megfosztja ön-magát a forradalmi cselekvés lehetőségétől.

A rendező érzékeltetni képes, hogy tekintélye és fiatal híveinek segítségével Danton - akár halálával is - még nagy tetteket vihetne végbe. Azonban hiába követelik tőle fiatal párthívei egyre sürgetőbben, már szinte hisztériásan a konkrét helyzetelemzést, s mindenekfölött - tetteket, tetteket. Danton elkésik a védekezéssel, s éppen ezzel igazolja az ellene felhozott vádakat. 0 is felelős érte, hogy bekövetkezik Robespierre - a baloldalt is könyörtelenül elnyomó - lelketlen, ma talán úgy mondanánk „technokrata" uralma.

A Powszechny másik előadása, a három Mrozek-egyfelvonásos *(Sztriptíz, Károly, A nyílt tengeren)* szintén elevenünkbe talált. Ezt a két utóbbi darabot tizenegynéhány éve a Tháliában mi szolid kispolgárellenes szatíraként ismertük meg. Csak hallottunk egy másik, egy haragosabb és pesszimistább Mrožekről, aki - úgy tudtuk - nálunk épp ezért nem lehet időszerű. Nos, az eltelt idő mintha közelebb hozott volna bennünket egymáshoz. Mrožek nem változott. De a varsóiak játéka azt is bizonyította, hogy szükségtelen annyira félnünk humanista pesszimizmusától. A közönség pontosan felismerte a nálunk is érvényes helyzeteket és típusokat, de egyáltalán nem sietett végletes következtetéseket levonni. A Nemzeti kicsiny emeleti társalgójában későéjszaka tartott előadásról legalábbis - ha egyszer már bejutott - mindenki épségben ért haza.

És született végre egy magyar Mrožek-előadás is, a szolnoki *Tangó,* amely egy sor egyéb kérdésünkre is egyszerre fényt derített. Miért nem lehetett mind-eddig eljátszani ezt az évek óta kerülgetett darabot Magyarországon? A dráma-és színháztörténészek még évtizedeken át törhették volna ezen a fejüket. Úgyszintén azon, hogy most egyszerre miért játszhatjuk, s hogy miért éppen a fiatal Paál Istvánnak kellett megrendeznie. Mert fiatal, szakállt visel és szívesen jár farmerruhában? Mert nem végezte el a Színházművészeti Főiskolát, hanem másutt folytatott kitartó irodalmi és művészettörténeti tanulmányokat? Mert többek között gyakori látogatója a varsói, krakkói, wroclawi színházaknak ?

Mindezért, s - egyikért sem. Hanem azért, mert alighanem ő az első közöttünk, akinek alkalma volt már végigjárni gondolatilag és művészileg egyaránt a neoavantgardból való kiábrándulásnak azt az útját, amelyet a szerző másfél év-tizede megjárt - amelyről ez a darab szól.

Hogy a *Tangó* lenyalt hajú Edekje voltaképpen egy neofasiszta, azt eddig is tudtuk. Sőt még azt is, hogy a fasizmusnak viszont a kispolgáriság a legjobb melegágya. No de hát a kispolgárokat mi eddig csak fűszeresnek *vagy* cipésznek tudtuk elképzelni. Hogy ilyen lotty családfő, ilyen betojt kispolgár lehessen egy, a szüntelen kísérletezés hevében égő, nagyvonalú, sőt bohém művész, mint itt ez a Stomil, arra gondolni sem mertünk volna. Amíg csak meg nem jelent nálunk is, meg nem szedte, s aztán el nem kezdte nyilvánosan sajnáltatni magát ez a típus. Paál István a résztvevő indulatával fogalmazza az előadásba az eltelt két évtized társa-dalmi tapasztalatait. S kiderül, hogy ez a darab nyitja. Edek az igazi, klasszikus kispolgárokkal ugyanis valószínűleg nem bírna már el. A felelőtlenségnek, a belső szétesésnek ez a foka kell ahhoz, hogy magához tudja kaparintani a fegyvert. Nem is akar talán mégsem olyan nagyon rosszat nekünk Mrozek, mikor erre felhívja a figyelmünket.

Persze fél még egy kicsit a rendező is a szerző józan és kegyetlen igazságaitól: egy elő- s egy utójátékkal „magyarázza meg" az előadást. De nem felejti el közben eljátszani a darabot is, méghozzá kiválóan - s az önmagáért beszél.

Meglehet, jellemző még ma is valamelyest színházainkra az annak idején Norwid által leírt csodavárás. Szeretnénk azért mégis, ha a lengyel színházművészettel való kapcsolatunk nemcsak legendákból és évfordulókból állna. Minél több személyes találkozásra, kölcsönös vendégjátékra és rendezésekre van szükség. S természetesen arra, hogy a meghívott művészek előadásai hosszú időn át műsoron is maradjanak, hogy természetesen illeszkedjenek abba a nagy munkába, amely most mindkét országban folyik, az új színház építésébe.

Az asztalt most ünnephez terítettük. De ami rajta van - az a mindennapi kenyerünk.

SAAD KATALIN

Téli utazás az Olimpiai Stadionba

A nyugat-berlini Schaubühne Hölderlin-bemutatója

Klaus Michael Grüber jelenleg aligha-nem a legrejtélyesebb színházi tehetség a Német Szövetségi Köztársaságban. Harminchét éves. Nagyon-német rendező de Párizsban és Rómában lakik. Ő az az alkat, kire azt szokás mondani: rabelais-i, mert az életet, lerí róla, jó nagy kanállal eszi. Művészetében viszont kíméletlen, számonkérő és aszketikusan tiszta. Tisztán mindenekelőtt azt értem, hogy maradéktalanul elkötelezte magát a morálnak (politikai) gondolkodásában és (művészi) magatartásában. És azt is értem rajta, hogy színházában nem fordul elő fölösleges elem. *Grüber,* vallják róla legjobb elemzői, nem annyira színpadi *cselekvéseket,* mint inkább *színházi asszociációkat visz* színpadra. (Színpadképtervezői a spanyol Eduardo Arroyo, a francia Guilles Aillaud és az olasz Antonio Recalcati. Az Olimpiai Stadion játékterét ez utóbbi képzőmíívész készítette.) A színpadképek azonban egyetlen pillanatra sem billennek ki egyensúlyukból, azaz nem válnak az előadás illusztráló vagy aláfestő mozzanataivá. Grübcr színházában burjánzanak az asszociatív elemek -- de egy szigorúan végiggondolt teória szolgálatában. Keveset rendez. S egyre kevésbé vonzzák a színházépületek. A nyugat-berlini Schaubühne am Halleschen Ufer színészeivel (a társulat munkájáról a SZÍNHÁZ 1978/12. számában *Egy másképp működő színház,* címmel közöltünk cikket) 1974-ben egy nyugat-berlini vásárcsarnokban mutatta be Euripidésztől a *Bakkhánsnőket,* egy évvel később, francia színészekkel egy párizsi templomban Goethe Falut*ját.* Egyéb rendezései a Schaubühnén: 1972-ben *Ödön von* Horváth ***Mesél a bécsi erdő,*** 1975-ben ***Empedokles - Hölderlin lesen.) A*** legutóbbi Grüber-rendezést a Schaubühnc az Olimpiai Stadionban mutatta be 1977 decemberében. A. Hölderlin *Hyperion* című regényének szövegtöredékeiből készült előadás címe W*interreise,* azaz *Téli utazás.* Összesen nyolc előadást tartottak, valamennyit decemberben. Mikor a zsüri az évente május hóban megrendezésre kerülő nyugat-berlini Színházi Találkozóra kiválasztotta az előadást, *Grüber* és a Schaubühne-színészek nem fogadták el a „mohívást", minthogy *Hyperionjunk* nélkülözhetetlen feltétele *a tél. A Winterreise* egyébként Schubert egyik dalciklusának a címe, ezenfelül *ez* volt a *beceneve* a Német Szövetségi Köztársaság első nagyobb szabású terroristaellenes rendőrakciójának. Annak magyarázatául, milyen konkrét motívumok késztették Grübert és a Schaubühne-színészeket ennek a különös előadásnak a létrehozására - mielőtt az előadást ismertetnénk - közzéteszünk né-hány részletet a rendezői expozéból.

Hyperion, az utazó (rendezői expozé)

„Semmi sem fenyegeti úgy a rendet, a rend valamennyi válfaját, mint az utazó mozgékonysága, gyorsasága és konoksága.

Ez nem földrajzi, hanem stratégiai és taktikai - tehát politikai kérdés. Nyilvánvaló: olyan világban, melyben a helyváltoztatás lehetőségei naponta növekszenek, valamennyi hatalom összefog, hogy e fizikai és szellemi utazások egyre szembeszökőbb veszélyét elhárítsa. Es annál inkább összefognak a hatalmak, minél rendíthetetlenebb eltökéltséggel vállalkoznak az emberek, egyedi és autonóm döntéseik eredményeképpen, az utazásra.

...A társadalmi erők szembenállnak az utazóval. Ezeknek az erőknek az ellentmondásos érdekei végül is mindig kiegyenlítődnek a stabil helyzet iránti közös vágyban, abban a vigasztaló illúzióban, hogy a történelem végre elérkezett természetes céljához, az emberek végre kipihenhetik magukat, s egy kis lélegzethez juthatnak. S ekkor az utazó határozottan kinyilvánítja azt, amit lába, puszta ereje és lelkének feszültsége mond neki: biztos forrásból tudja, hogy a nyugalom órája még nem jött cl. Ha egyáltalán eljön valaha. Ez azt jelenti tehát, hogy tessék továbbcsinálni, továbbmenni, tehát: tessék harcolni.

Aki azonban... abban az illúzióban ringatja magát, hogy Hyperiont álma az idillbe és a költészetbe kalauzolja, távol a politikától, az csupán arról győz meg, hogy nem képes megérteni az igazi utazást, azt, mely Hölderlint Zimmer asztalos tornyába vezeti. Mert Hölderlin görögországi kerülőútjának értelme maradéktalanul politikai. Hyperion utolsó előtti levele félreérthetetlenül megmagyarázza nekünk ennek az utazásnak az okát: hadat üzen az élés vagy túlélés ama pimasz rendszerének, mely német kultúrának és politikának nevezi magát. A kérdés így hangzik: miért ne lehetne újra megtalálni azt, ami egykor a görög ég alatt virult? Ahhoz, hogy ilyes-féle kérdéseket tehessünk föl, legalább egyszer a saját szemünk kel látnunk kell ezt. Ha az álom nem valósul meg, akkor legalább minden rendelkezésünkre álló eszközzel életre kell keltenünk egy-szer. A végén a józan eszétől meg-fosztott utazónak még mindig joga lesz arra, hogy Mindenről lemondjon, ön-maga kivételével. Es helytállásának, »tébolyának« rejtélyét fölkínálhatja azoknak a kíváncsi fiataloknak, akiket vonzanak az utak, veszélyek és kalandok. És ahogy Görögország romjai szakadatlanul belenyúlnak a német történelem kétes egébe, melyet híres holtak és korai megsemmisülés szegélyez (Hölderlin, Kleist, Novalis, Büchner, Nietzsche és sokan mások), így kel a szemünk előtt életre az öreg Hölderlin-Hyperion a tornyában, és ebben a mozdulatlanságban a mozgás a szembeszökő: ahogy az eltávolíthatatlan határkő, melyen két alig kibe-tűzhető név áll, az utazó szellemét a távolba űzi.

…Miért az Olimpiai Stadion? Egyszerűen azért, mert ez bármely más helynél inkább Megfelel történelmi és politikai szándékunknak, mely egyben a *Hyperioné* is. Fölösleges arra emlékeztetni, milyen körülmények közt s mely célra épült ez a stadion. Különleges funkciót töltött be a náci „dramaturgia" egészében: az 1936-os olimpiai játékok a maguk módján felhasználták azt a régi görög álmot, mely végigkísértett a német történelmen. Ez egyébként ugyan-abban a pillanatban történt, amikor azon iparkodtak, hogy Hölderlin művét nacionalista jellegű politikai-katonai célokra kisajátítsák. Egy és ugyanazon gesz-tussal helyezték Hölderlinre a hazafias és harcias forradalmár maszkját, és építették fel a hatalmas színpadot, melyet arra a célra 'szántak, hogy a német faj abszolút fennsőbbségét atlétái személyében megdicsőítsék. A német sportolóra az a történelmi, hivatalos feladat hárult, hogy egyszerre váljék übermenschsé, újgöröggé és újnémetté. Az 1936-os olimpiai játékok mutatják a legvilágosabban, milyen perverzül használta fel a Harmadik Birodalom a klasszikus, sőt a német kultúrát is. Amikor mi az 1936-os stadiont Hyperionunk színhelyévé teszszük, akkor ezáltal perverz módon torzít-

Jelenet a Téli **utazásból: Hyperion futballozik az ivócimborákkal**

juk el ezt a perverziót, erre a perverzióra egy másikkal felelünk. És mivel ehelyütt a győzedelmes »übermensch« lépett színre, az csak kézenfekvő, hogy az untermenscheknek, az utazóknak, a nomádoknak, az »alsóbbrendű fajoknak«, a »fölforgató elemeknek«, az »álcázott terroristáknak« és a hontalanoknak is meg kell adni az esélyt erre a történelmi revansra. Emlékezzünk csak: magas árat fizetett ez az embertömeg, s az 1936-os olimpiai játékokat az ő hullahalmaikon rendezték meg. Arról van tehát szó, hogy visszaadjuk a stadiont a történelemnek azáltal, hogy a visszájukra fordítjuk azokat az értékeket, amelyek a történelem hivatalos funkcióját meghatározták, s azáltal, hogy azoknak az oldalára állunk, kiket a történelem egy pillanatra legyőzött, vagyis azok mellé, akiket a hatalom birtokosai még ma is üldöznek.

.. .Ne felejtsük: bár a sportversenyek közönsége a stadion lelátóin általában véve becsületbeli kérdést csinál abból, hogy a lehető legtökéletesebben elfelejtse a történelmet, mégis elég gyakran fordul elő, hogy a történelem betör az emlékezetünkbe, és egyik napról a másikra a stadionokat börtönökké, a közönséget pedig áldozattá változtatja: ez történt tegnap Santiago de Chilében, ma Bogotában, és holnap? Akármelyik oldalról nézzük is, nyilván-való, hogy a sportlétesítmények architektúrája különös rokonságban áll a fasiszta politikával. S e helyszínek, melyeket alapjában véve az élet túláradásának szenteltek, nagyon könnyen válnak az önkényes halál előcsarnokaivá. Tudatában vagyunk természetesen azok-nak a gyakorlati következményeknek, melyek abból erednek, hogy az Olimpiai Stadionra esett a választásunk: »színjátékot« bemutatni a szabadtéren, december-ben, a kétségtelenül kemény hidegben, ostoba fogadásnak vagy mihaszna provokációnak tetszhet. De ilyesmire nem törekszünk. Minden lehetőt megteszünk, hogy a dolog se a színészek, se a közönség számára ne legyen teljesen elviselhetetlen. Csupán azt kell látni, hogy nem véletlenségből és nem is szadizmusból mutatjuk be ilyen időjárási feltételek között ezt *a Hyperiont.* Hölderlin *Hyperionja* mint azon idők valamennyi görög álma, fáradhatatlan himnusz a naphoz... A dél távollétét és a kiáltást egy másik világ után, a szabad emberek világa után, akik meztelenül élnek az antik nap alatt, hol lehetne jobban érzékeltetni, mint Berlinben, egy zord decemberi éjszakán? Ezen a halálos éjszakán, mely áthatolhatatlan, akár egy fal, széttörik a vándor-Hölderlin, miután ily messzire eljutott.

... Egyrészt a szöveg legagreszszívebb és legfölforgatóbb részét akartuk fölhasználni, másrészt nem Hölderlin *Hyperionját,* hanem a mi Hölderlin-Hyperionunkat akartuk a közönségnek bemutatni, mindazzal egyetemben, ami benne töredékes, hiányos vagy akár elfogult, mert mi ezen a módon maradunk hűek Hölderlin emlékéhez. Ezt nagyon világos döntésnek tartjuk: szerintünk az akadémiai szöveghűség, a teljességre való törekvés a megelevenítés során, még ha ez becses elméleti, történelmi vagy filológiai értelmen alapul is, ma az árulás legmagasabb szintű és legrafináltabb formája. Gondosan ápolt árulás ez, valóban semmi közös vonása nincs az utazóval, akinek csupán az aznapi élelemre van szüksége, a fölöslegest elhárítja magától, s megy a saját útján.

...Olyan korszakban, amelyben minden végtermék, föltéve, hogy korrektül állították elő, megtalálja a maga vevőjét, s ezért senkit sem nyugtalanít többé, mi egy brutálisabb, kevésbé kitenyészett, mozgékonyabb és kétségtelenül kockázatosabb működés politikai erényeit akarjuk kifejezni: mert jelen vannak a politikai kényszerek, a maguk veszélyeivel és követelményeivel és bizonyos veszélyekkel szemben jobb mozgékonynak lenni."

Színjáték a stadionban

Az éjszaka és a hideg rátelepszik a lelátókra. A mintegy ezer főnyi közönség a stadion egyik oldalán foglal helyet, a szemközti lelátón félig kész temető, néhány ciprussal. Balra, a maratoni kapu fölött hatásos, impozáns romtelep közepén lobog az olimpiai láng, a lim-lomok egészen a gyepig lefolynak. A maratoni kapu előtt egy félig elégett, papírból és fémből kasírozott ló, pontosan a stadion hossztengelyében áll, felénk fordulva. Az Olimpiai Stadion előtti tér lovasszobrának rekonstrukciójára utal. Jobbra, a futballkapu helyén pedig az Anhalter pályaudvar romjának másolata. (A rom eredetije a Schaubühne színházépülete mögött könnyen megtalálható. Ez a Kreuz-Berg városrész ma Nyugat-Berlin talán legnyomorúságosabb vidéke. Itt telepszenek le a vendégmunkások, mert itt legolcsóbb a lakbér.) A hatalmas romkapu mellett imbiszbódé. A kapu fölött az eredmény-mutató táblán fénybetűk ismétlik meg az előadás kiemelésre szánt gondolatait. A gyep közepén, a futballjáték fehérrel megrajzolt kezdőkörében sátortábor terebélyeskedik. A más-más méretű sátrak laza rendjéből sajátos módon az alapos megszervezettség légköre árad. A gyep szélén, a salakpályán mindazok a szükséges berendezésekés sporteszközök, melyek a magasugráshoz, rúdugráshoz, diszkoszvetéshez kellenek, gátak az akadály- és vizesárok-futáshoz, rajtgépek a futószámokhoz, a stafétához. A szokásos stadionvilágítás ellenfényében fölragyog a köd, fölötte a gyepen, s a stadionban mindenfelé újságok, mocskos, össze-gyűrt papírcafatok szálldosnak, mintha madarak volnának, s hangtalanul eltűnnek a sötét sarkokban. A százféle különböző zajt a nyugtalanság, a tomboló hideg szél fölkorbácsolja.

Minden nézőhely önálló világ; a közönséget azonban, túl a stadion architektonikus egységén, bizonyos fajta titkos meghittség fűzi össze, hálózsákokba, pokrócokba burkolózva dacolunk a hideggel, gőzölgő italokat kortyolgatunk, hogy két órán át kitarthassunk amellett, ami a gyepen lezajlik. Mintha

hallgatólagos szolidaritás kötne egybe minket. Furcsa, csak épp a stadion hivatásos használói, a sportolók keltik azt a benyomást, hogy idegen testként vannak itt jelen. Meglehetősen abszurd, hogy e hideg éjszakán is vállaljuk erőpróbáikat. Futnak, ugranak, diszkoszt hajigálnak egész idő alatt.

Az előadás elején Hyperion a nagy ló hasában tartózkodik. Afféle „trójai ló" ez, rejtekhely Hyperion számára, ki, mint néhányan mások is, ide rejtőzik, ha komolyan fenyegetve érzi magát. A papírtó szemmel láthatóan jórészt elégett, fémszerkezete felismerhető. Az egyik szereplő egész idő alatt javítgatja a lovat: enyves papírral tömködi be a lyukakat. Nyugodtan, folyamatosan dolgozik, nem hagyja zavartatni magát, noha létráját újra és újra igénybe veszik azok, akik időn-ként a ló tátongó hasüregébe menekül-nek. A ló az üldözöttek utolsó menedéke: miként a tübingiai asztalosmester, Zimmer „tornya" menedéket kínált Hölderlinnek negyven éven át tartó „tébolya" alatt; az állhatatosan, ki-egyensúlyozottan dolgozó munkás pedig, miként az egykori asztalos: az utazó Hyperion hűséges barátja. Hyperion elindul, s hamarosan a rövidtávfutókhoz csatlakozik, de épp ily hamar ki is áll közülük, elhagyja a salakpályát. Am a lendület adva van már, Hyperion saját röppályájára került, éretten a véletlen találkozásokra, beszélgetésekre, arra, hogy szótlanul, a hozzá hasonlókkal együtt fogyassza el az imbiszbódé egysíkú kolbászmenüit, éretten a szenvedélyekre, melyek váratlanul elhalnak, éretten a véletlenek gyanúsan heves eszmefuttatásaira, melyet az ember idegenekkel folytat, kik valamilyen más nyelvet bebeszélnek, és éretten a következő távokra is, melyek majd meg-megtörnek.

Az első pálya után keveredik Hyperion a „pályaudvarra". Noha ez az épület önmagában véve rom, mégis minden adva van ahhoz, hogy olyan legyen, mintha működne. Átjáróhely a kor nélküli emberiség számára. Utasai ki-be jár-nak a kapuján, s letelepszenek szögleteiben. Az innenső sarkon búvóhelyet keresve a jeges szél ellen, öreg cipőket próbál eladni egy férfi, s kipakolja őket maga elé a kiterített újságpapírra.

Téves lenne azt hinni, hogy e pályaudvari „clochard-ok" tönkrement s magatehetetlen lények; egyszerűen munkanélküliek, s inkább vannak jelen a jövőben, mint abban a bizonytalan helyzetben, melyben ténylegesen élnek. Messziről valók, messzire igyekeznek, s pillanatnyilag itt időznek. Nem adtak föl magukból semmit, s érezni bennük a megingathatatlan elszántságot, hogy szabad emberekként akarnak élni, s ahhoz, hogy a maguk közül valókkal kommunikáljanak, kevés szóra és mozdulatra van szükségük; bizonyos kódrendszer segíti őket, melynek árnyalatait a „tisztességes emberek" mégoly kíváncsi, fürkésző tekintete sem fogja föl. A normális társadalom peremén élnek, a munka peremén, a biztonság peremén, egyik-másikuk még a törvény peremén is (kisebb lopások; olyan emberek, kik könnyen kapnak a kés után stb.). E peremember-ekhez jön Hyperion, hogy beszámoljon nekik kudarcairól, leégett egzisztenciája emlékeiről - még mindig nehezére esik végiggondolnia -, ki akarja üvölteni őrjítő fájdalma nyomait, magába mar, amiért még mindig hajlik ehhez a világhoz, hiába küzd is kitartóan betegítő vonzalma ellen. Itt végre fülre talál, amely meghallja kiáltásait. Fülre, mely nem „el-néző" (mindenki élt és szenvedett önmagáért eleget), de nem is közömbös vagy részvétlen (ismerik társaik halálfélelmét).

Olykor lehajol egy férfi, s a pályaudvaron a kapu alatt szanaszét heverő öreg kofferok alól fölemel egy levelezőlapot vagy levelet; a címzést az cső elmosta, s hogy könnyebben megértse, hangosan olvassa föl. Az előadás során gyakran tér vissza ez a motívum: hol itt, hol ott olvasnak föl különböző leveleket, képeslapokat, röpcédulákat, hadijelentéseket.

A pályaudvar három kapualjában külföldről, meleg országokból érkezett asszonyok üldögélnek, rossz, szegényes bőröndökkel, spárgával átkötött papundekli dobozokkal. Tarka vállkendőket, sálat, köténytt viselnek szoknyájuk, ütött-kopott kabátjuk fölött. A hideg mégis áthatol öltözékükön. Hazájukból jöttek, talán Anatóliából vagy Peloponnészoszból, az imént szálltak ki a vonatból és várják, hogy értük jöjjön az uruk. Ülnek szótlanul, szemüket tágra nyitják, s megpróbálják fölfogni a titokzatos dolgokat körülöttük, az új, hideg éjszakai világ misztériumát, melynek nyomorúsága olyannyival idegenebb az otthon megszokottnál.

Első pályaudvari látogatása után Hyperion zavartan és magányosan a gyep közepe felé bolyong, a sátortábor irányába. A sátrak közt érzékelhetően bizonyos meg nem engedett tevékenység folyik. A légkör titokzatos. A sátorlapokon áttetszik a sápadt, ideiglenesen beszerelt villanyvilágítás. Zajok is hall-hatók belülről: egy írógép hangja, mely időnként abbámarad, majd újból fel-hangzik; a másik sátorból valamilyen sokszorosítógép állandó zúgása vehető ki és az éjszakában gyorsan félbeszakadó suttogás. Úgy tűnik, eleven élet vibrál a sátrak közt, árnyak surrannak egyik sátortól a másikhoz. Férfiak papírlappal a kezükben, férfiak újsággal vagy röplapokkal, melyeket szétosztanak vagy összegyűjtenek. Sajátos hurcolkodás rajzolódik ki: időnként elhagyja egy koffer az egyik sátrát, kézről kézre jár s így érkezik meg a pályaudvarra. Itt eltűnik, valaki őrizetébe veszi. Másvalaki időnként az imbiszbódéhoz lép, bekap néhány falatot, forró italt önt utána, elindul a sátrak felé, mély hangon beszél valakihez, s miután a nála levő tárgyakat leadta, visszamegy a pályaudvarra. Időn-ként néhányan együtt hagyják el a tábort, óvatos körjáratra indulnak a stadionban; úgy látszik, szemmel tartják a bejáratokat, őrködnek. Majd mindnyájan egyszerre térnek vissza, s eltűnnek a legnagyobb sátor mélyén. Mindez titokzatosan történik, a veszély légkörében. Olykor egy férfi, hogy küldetésére felkészítse magát, bizonyos tornagyakorlatokat tréningszerűen elvégez, majd üzenetével elindul a külvilágba.

A sátortábor a bosszúszövetség helye. Vezérkarféleség rendezkedett be itt, a városi dzsungel mellett. Katonai döntéseket hoznak, politikai szervezkedéseket bonyolítanak le, megvitatják a a stratégiát. Miként a vezérkarok Liba-non és Jordánia barakknegyedeiben. A vezérkar egyik tagjával, Alabandával Hyperion nyomban heves politikai vitába keveredik. Alabanda a bosszúszövetség befolyásos tagja, és miután alaposan körülfürkészte az idegent, úgy véli, fegyvertársára lelt benne, legalábbis lehetséges fegyvertársára. Közösen fogják majd lázas terveiket kidolgozni, terveket a forradalomról, az elnyomott testvéri népek fölszabadításáról A politikai idill nem tart soká: a komolyan és szenvedélyesen lezajló politikai vita után Hyperion hirtelen fölismeri a politikai harc realitását: azt, hogy mindezt a kétes hírű szövetségesek, a locsogó propagandisták, az értelmetlenség fanatikusai, a hatalom urai bonyolítják. Újra útnak indul. Búcsút vesz Alabandától és nagyságról meg szabadságról szőtt álmaitól, és most megint a maga útját járja. Lába a böcklini hangulatú temető közelébe

A Stadion játéktere a Téli utazás előadásán

Egy színész fölolvas a Hyperionból

viszi. Ez itt végre Görögország, gondolja, az a hely Görögországban, melyet ismert és szeretett. Beszél, emlékezik, elragadtatja magát, tele van energiával, aztán hirtelen halálos fáradtság zuhan rá.

Hyperion útját egy asszony keresztezi, cigányasszonyféle. Már nem fiatal, tarokkkártyából, tenyérből és arcból olvas. Megszólítja Hyperiont; mindent tud róla, és titkos egyetértéssel beszél vele. Hyperiont újra megkísérti a vágy, hogy belekapaszkodjék valamiféle bizonyosságba, letelepedjék egy másik ember mellett. Az asszony azonban, látnoki módon, kilátástalan és mégis elkerülhetetlen útjára noszogatja. Hyperion tébolyult rohanásba kezd, a zuhanás, a szédülés, az ájulás felé. Eközben a stadion eredményközlő tábláin fénybetűs üzeneteket olvashatunk csatáról, győzelemről, bukásról, megsebesülésről.

Hyperiont az egzaltáció elragadta, és halálos fáradtsággal taglózta le, de erejét megfeszítve tovább bolyong, mint olyasvalaki, aki mindennek ellenére sem tekinti legyőzöttnek magát. De ha már a világ oly abszurd, hogy kompromisszum-kínálatai elfogadhatatlanok, végső lehetőségként ott a buffóműfaj, s Hyperion provokatív bohócként énekli utolsó énekét. Piruettjei a salakpálya széléhez röpítik, pontosabban a temetőhöz. Képzeletét a ciprusok ragadják meg. Az elő-adás kezdetétől itt tevékenykedő sírásó a virágokat rendezgeti a sírokon, úgy tűnik, csupasz keze jól tűri a hideget. Időnként felkeresik a pályaudvarról vagy Alabanda táborából; az illető né-hány sorra mutat az újságban, amit a sírásó elolvas, majd összedugják a fejüket, sugdolóznak, a sírásó bever egy újabb keresztet a temetőföldbe - így lesz a temető mind terebélyesebb.

Hyperion bámészkodik, nézi a tevékeny sírásót. Most a sírok közül elő-lép egy asszony. Törékeny jelenség, világos öltözete nyárba illő, s a hideg nem árt neki. A ciprusok fekete árnyékában oly fehér, mint az élő görög föld a halottak között. Hyperion meghalt szerelme ő, Diotima, ki fölbukkan az emlékezés talajából, s a szépség e fantomjának láttán Hyperionból föltör a kiáltás, embertelen hangon, mintha kóbor kutya vonítana. De az éjszakában felkerekedik egy tiszta hang is, és be-tölti a stadiont; hangszórók mondják el az átélt, a visszavonhatatlan történések keménységével Diotima történetét: hogyan vágyott élni, és hogyan vágyott meghalni. Halálos zűrzavar tölti el Hyperiont, és ide-oda tébolyog az asszony tündöklő sziluettje és e síron túli hang hidege között.

A krízis csúcspontjához ért. Hyperion vágtat a pályán. Semmi nem tartóztatja föl többé. Találkozik néha emberekkel, de e találkozások halálra vannak ítélve. Hyperion mindenütt idegen, s az is akar lenni. Belebotlik az emigráns asszonyok néma kórusába, kik jéggé dermedve még mindig várakoznak kofferjaikon az éjszakában; Hyperion hosszú előadást tart előttük arról, mily képtelenség élni ebben az országban. Az utazó utolsó ereje erre az árulásra irányul, gyanakvásra biztat, úgy véli, nem annyira a görög földet, mint inkább Németországot kellene a halál erőitől megszabadítani. S ugyan miként tanúsít-hatná jobban az emberiség iránti szeretetét, mint azzal, hogy figyelmezteti az újonnan érkezetteket: ebben az országban a pestis uralkodik.

Az asszonyok nyilván nem értették a hosszú beszéd egyetlen szavát sem, hisz nem beszélik az itteni nyelvet. Látták azonban a mozdulatokat, és felfogták, hogy nagy veszély fenyegeti őket. És érzik a kívülről is, belülről is rájuk támadó hideget. Hyperion otthagyja a pályaudvart, a ló felé tart. Végső, nevetséges futásra ragadtatja magát a távollevő Nap felé, a tovatűnt erdők és források felé. Táskájába markol, keze tele van fűvel, utazása alatt tépdeste a gyepről; a lóban menedéket talál. Zimmer is majdnem elvégezte javító munkálatait. Hyperion most aggasztóan nyugodt hangon fölmondja *Kenyér és bor* című versének kezdősorait, aztán elhallgat. Mára fölhagyott a szavakkal.

A halál ráfúj a stadionra. A szél otthonosan bolyong a romok közt, s a zajokból világvégi muzsika támad. Eltűntek a sportolók. A sírásó még mindig dolgozik a fehér keresztek széles mezejében. Két katonai dzsip gurul elő - nem tudni, honnan -, lassan halad-nak a salakpályán, átkutatják a terepet. Férfiak szállnak ki, s magukkal visz-nek mindent, ami csak él és mozog. A férfiakat és nőket egyaránt föltuszkolják a dzsipekre. A lovat is körülfogják: Hyperion s a többiek kénytelenek elhagyni a ló belsejét. A dzsipesek fölgyújtják a menedékparipát. Szikrázva ég, pernyéit a hideg szélbe röpíti. Mögötte ott lobog az olimpiai láng: érzéketlenül, rendíthetetlenül, meg nem zavarhatóan. Nagyon is szabály-szerűen.

A játéktér üres. Csak az éjszaka s a tüzekkel átlyuggatott köd remeg fölötte-Nincs tovább, hazamehetünk.

Következő számaink tartalmából:

Koltai Tamás:
A Szeget szeggel Kaposvárott
Nánay István: Erdélyi színházakban
Tarján Tamás:
A drámaíró Szakonyi Károly
Földes Anna:
A Házmestersirató a Vígszínházban

FÖLDES ANNA

A nyertes adóssága

Csurka István új drámakötetéről

Csurka drámaírói termékenysége egy ország nyilvánossága előtt cáfol rá valamennyi saját lustaságáról terjesztett álhírre. Első drámakötetének *(Ki lesz a bálanya?;* 1970) megjelenése óta újabb *két* kötetre való termés gyűlt össze az íróasztalában. Ennek a termésnek egyik fele három színmű, öt hangjáték és egy tévéjáték most az Am*erikai cigaretta* című kötetben olvasható. Másik felét az író részben feltehetően maga rostálta ki a kötetből, mert úgy ítélte meg, hogy a könnyű kézzel írott *Szék, ágy, szauna, a Csirkefigók és* a *Nagytakarítás* nem érdemlik meg az újabb nyomtatott - nyilvánosságot. Nyilatkozatokból tudjuk, hogy az elkészült Csurka-drámák listája még a felsoroltakkal sem teljes. A kötetben szereplő *Döglött aknák, Eredeti helyszín* és *Versenynap* című, szín-padon is látott darabokon kívül 1976 szeptemberében már elkészült *a Majális* és a *Fejcsikarás is.* Ezekről az íróasztalfiókban, pontosabban dramaturgi vagy hivatali dossziékban színpadra várakozó művekről persze a kritikus nem alkot-hat véleményt.

Az olvasottak, színpadon látottak alapján a kritikák és méltatások ugyancsak kötetnyire duzzadt kórusában a vezérszólam változatlanul a *Ki lesz a bálanyát* idézi. Az elismerő és polemizáló megállapítások hivatkozási alapja, a valóságábrázolás mércéje egyaránt a nagy feltűnést keltő pályakezdő dráma. Az örökös összehasonlítgatás, a dicsőséges múlt felemlegetése azonban legfeljebb a kritika tapintatlanságának tűnik, nem pedig igazságtalanságnak.

De vajon igazságosak vagyunk-e Csurkához, ha nem vesszük tekintetbe, hogy *a Bá/anya* egy rendkívüli történelmi pillanat terméke. Olyankor született, amikor még elég elementáris volt az értelmiségi fiatalságban, az alkotókban a kiábrándulás friss drámája, de már kialakulóban voltak a megrázkódtatás nyomait, s a krízis okait (legalább részben) felszámoló társadalmi körülmények is. Amikor a cselekvés lehetőségétől megfosztott fiatalemberek először néztek szembe azzal, hogy voltaképpen nemcsak a történelem sújtotta őket, de ők maguk is lemondtak a cselekvésről, s hogy egy nemzedék életében legfeljebb pótcselekvésre kínálkozik lehetőség, ám-de nincs pótvizsga. Csurka egy későbbi hangjátékában *(Út, a hideg vacsoráig)* a hős ki is mondja: az objektív akadályok ellenére kellett volna megváltania önmagát. Csakhogy ez a felismerés az egyébként érzékenyen írt, lírai hangjátékban csak szentencia marad, míg a *Ki lesz a bálanyában az* ebből eredő, levon-ható konzekvenciák drámájává tágul, és világosan kibontakozik az elmaradt önmegváltás korlátozott lehetősége is. Az újabban született Csurka-drámák már nem a katartikusan lezárt sorsú Czifráról, hanem a konzekvenciókat tudatuk peremére toló, életben maradt partnerekről szólnak.

Csurka műveit látni, hangjátékait hallani kell. Mert az író, nemhiába pecsétes papírral igazolt mestere a dramaturgia művészetének, minden műfajban tökéletesen beszéltet. Erényei közül talán a legsajátosabb, legfeltűnőbb, hogy minden dialógusának tanítható hitele, jellemfestő töltése, feszültsége, ritmusa van. De ami talán ennél is fontosabb: Csurka bravúrosan szinkronizálja saját hőseit. A köznapi, kisszerű szóváltások és csaták mögött mindvégig hallható a dialógusok mélyebb tartalma. Közhelyek mögött a közhelyek leleplezése. Igaz, a szavak és mondatok jellemfestő erejével és a színész által nvújtható többlettel minden valamirevaló színpadi szerző számol. De Csurkánál a szóhasználat közvetett vagy közvetlen eszköze a korrajznak is. Különösen a hangjátékokban tűnik fel néhány balladai tömörségű példa. (Amikor a hős felfedezi, hogy születése előtt a villamoson hadirokkant ülőhelyeket rezerváltak, mert úgy látszik, arra számítottak, hogy folyton lesznek hadirokkantak. Később az udvariasságra intő táblák kicserélődtek: „Én már a terhesanya-korban születtem, és mégis hadirokkantnak érzem magam.")

A tartalmát vesztett kommunikáció, a mondanivalót rejtő szóözön Csurkánál hol eszköz, hol téma. Az utóbbira jó példa a szövegében szellemes, de cselekménytelenségében széteső, keveset mondó, *Túrógombóc* című tévéjáték. A paneldiskurzus itt voltaképpen lonesco bravúrosan variált, kispolgári, csevegő üresjárataira emlékeztet, de sajátos színt, tartalmat kap azáltal, hogy itt gondolkodásra nevelő, hivatásos közművelő szereplők csépelik a szalmát.

Ha sorra vesszük Csurka komédiáit, feltűnik, hogy Szereplői többnyire valamilyen kényszerű vagy önként vállalt összezártságban, valamiféle periferikus színtéren - kórházban, lóversenypályán, filmforgatásnál találkoznak. Ezek a helyszínek azonban nyilvánvalóan nemcsak a világnak a színpadon látható, leszűkített csücskét jelentik, hanem annál valami sokkal fontosabbat: életünk versenypályáját, a beteg emberiség gyógyhelyét, mindennapjaink eredeti helyszínét. **A** kártyaparti az életünk. A lóversenypályán minden futam sorsunk küzdelme.

Mai témájú kertársi művek, különösen komédiák esetében visszatérő probléma a látszólagos időszerűség Amikor a jelen idejű jelmezek és divatos vonatkozási pontok között- ősi vagy ósdi, gyakran időtlen konfliktusok zajlanak. (I la zajlanak egyáltalán.) Hiába foglalkozik a főhős atom- vagy radarkutatással, ha a szövegbe iktatott utalások, reflexiók, a modern korra, technikára, életformára vonatkoztatott félmondatok kihúzásával a drámai téma vagy sztori akár a harmincas évekbe is átültethető.

Csurkánál ennek pontosan a fordítottja igaz. A pókerparti színpadi ritmusa és az azt kísérő, évődő leszámolás bármilyen korban, társadalmi közegben elképzelhető. De annak a szövegnek semmi köze sem lesz *a Ki lesz a bálanya?* lényegéhez. Mert ez a parti csak az ötvenes évek végén játszódhat. Ezt a kártyaadósságot az akkoriban felnövő nemzedéknek kell megtéríteni. A fizetésüket, egész életüket ellóversenyező félig-meddig alvilági figurák tragikomédiáját is meg lehetett volna írni akár a harmincas évek végén. Valószínűleg meg i írták. De a *Versenynap*ban éppen az - csak az? - bizonyult értékesnek, ami nem fért volna bele ebbe a tegnapelőtti változatba. És éppen azért hagyott az életműnek kikiáltott színpadi alkotás egészében kielégítetlenül, mert a szikrázó szöveg mögül lépten-nyomon kiütközik a téma, és az azt reprezentáló sorsklisék banalitása. A kortárscsoport igazi dilemmája, a szabadságpótlék játékkultusza plasztikus és izgalmas. De a többi nem éri el a jelenkor horizontját.

Csurka komédiairói ambícióira rendkívül jellemzőnek érzem, hogy a szatirikus látásmód csúcsának *A re*ᵛ*izort* és a *Holt lelkeket* tartja, mert „azokban a szatíra világképpé teljesedik". Kiemeli, hogy az író nem külön szatirizálja a rossz rendszert vagy rendszerrészeket, hanem valódi, életteli közegben mutatja be azo-

kat, akiket megnyomorított: az embereket.

A szatirikus ábrázolásmódnak ezt a komplexitását Csurkának legjobban az *Eredeti* helyszínben sikerült megközelítenie. Ez a mű a végzetes társadalmi kontraszelekció, az érdemtelen sikerembereket és peches áldozatokat szembesítő szituáció keserű komédiája, amely szinte csak a biztos kézzel bonyolított cselekmény, a jól felépített helyzetkomikum és a humorral telített dialógusok révén őrzi meg a maga vállalt műfaját. Problematikája és a felvonultatott jellemek voltaképpen egy tragikomédia, sőt tragédia kereteit is kitölthették volna.

Csurka komédiája attól jó, hogy megmarad a komédia szintjén, de nem sikkasztja el a benne lappangó tragédiát. Nem elégszik meg a hősök gyengeségeinek kipellengérezésével, nevetségessé tételével, nem reked meg e leleplező szatírák egyoldalú szenvedélyességében, de eljut ehhez a komplex szemlélethez is. A tragédia jellembeli bázisa éppen az aszszisztens veszendő tehetsége, a karrierért feláldozott emberi érték. De ott lap-pang, feszül a tragédia a könnyűszerrel szemétre dobott, odáig ünnepelt rendező eljövendő sorsában, Böröcker elvtárs követhetetlenül rugalmas követelmény-rendszerében, a készülő film esztétikai megítélésében, és az Örömanya szerepét játszó nagy színésznő végeredményben méltatlan (mert tartalmatlan) felmagasztalásában.

Am az *Eredeti helyszín* többek között attól is mai, hogy végül is csak felvillant-ja a tragédia lehetőségét, mert az író tisztában van azzal, hogy hősei méltatlanok - súlytalanok - a tragédiára. Hétköz-napjaink gazemberei között nincsenek eltökélt III. Richardok. A legtöbben nem határozták el, hogy gazemberek lesznek,. őket többnyire csak kinevezték, megtűrték, elrontották. Többnyire nem is jellemükön, hanem helyzetükön múlik, hogy nem közülük kerülnek ki az áldozatok. Akik viszont Csurka darabjaiban általában nem küzdenek, legfeljebb csak kapálóznak, árnyékbokszolásra vetemednek vagy a körülményekkel perlekednek. Test test ellen szinte kizárólag az intim szférában mérkőzik. (Valahogy úgy, mint *az Út a hideg vacsoráig* gyűlölködő, mégis egymáshoz tartozó házaspárja.) Az el nem játszott cselekmény - a lehetségest elkerülő, feltételezett vagy szükségszerűen bekövetkező - Csurka realizmusának különös alkotórésze. Az író, aki nemcsak nyilatkozataiban, de színpadi műveiben is elkötelezetten, szinte földhözragadtan realista, a novellák világát kitágító vízióit jobbára csak hangjátékokban engedi kibontakozni. A dramaturgia törvényeit tiszteletben tartó, zárt színpadi művekkel szemben itt a lehetőségek színpadának valóságos fesztiválja elevenedik meg. *(Mi van a háttérben ?)* Nemegyszer leállítja az emberi sorsok filmjét, hogy a hétköznapok során adódó válaszutakhoz érve felidézhesse a hős előtt álló másik alternatívát is. *A Minden perc csoda* szurokolvasztó Alija tudatosan talán fel sem éri, át sem éli az eléje tornyosuló választást. De az elszalasztott csoda, a magányos kofaaszonnyal való, folytatás nélkül maradt fővárosi találkozás érzékeltetésével Csurka ugyanúgy az élet elmulasztott lehetőségeire figyelmeztet, mint az egész estét betöltő színpadi művekben.

Valójában a Versenynapban sem a szenvedély panoptikuma tart - annyira, amennyire - izgalomban. Hanem a felismerés, hogy azok a játékosok, akiknek már az egész létezése egyetlen kényszeres pótcselekvésre csökevényesedett, a futamok, versenynapok sorozatában végérvényesen lemaradnak az élet versenyében. Elmulasztják az alkotást, a munkát, a szerelmet és a családot. Az író - hőseivel belülről azonosulva - beolvas a társadalomnak, amely megfosztotta ezeket az embereket munkájuk igazi értelmétől, s főként a döntés felelősségétől és kockázatától. Az egyes hősök objektív rajza, nemegyszer hatásos karikatúrája ugyanakkor a fogadók káros jellemgyengeségére is fényt derít. Mert a pótcselekvésnek is többféle szintje képzelhető el.

Az Amerikai cigaretta című kötetben közreadott három színmű nem ad lehetőséget az életmű egészére vonatkozó általánosításra. De ha van értelme annak, hogy a bemutató idején tüzetesen elemzett művekre a kötetbeli publikáció alkalmából visszatérjünk, azt mégis a rendelkezésünkre álló néhány éves távlat kínálja. Amikor az előadásban jól-rosszul értelmezett darabtól, a rendezés művészi többletet vagy alternatívát jelentő, meghatározó élményétől visszakanyarodunk az egyedül autentikus szöveghez.

Jól emlékszem, hogy a *Döglött aknák* bemutatása utána kritika két vonatkozási pont között kereste a darab helyét. Az első pólus a 12 évvel korábban írott, meggyőződésem szerint érdemtelenül rosszul fogadott kisregény, *a Moór és Paál* volt. A második maga az előadás, amelyre Major Tamás és Kállai Ferenc brilliáns színpadi kettőse olyan erőteljesen nyomta rá a bélyegét, hogy alig lehetett tőle elvonatkoztatni. Akadt kritikus, aki utalt is rá, hogy elsősorban az előadás bohózati hangvétele hibáztatható a tragikomikus történet áthangolásáért. Újraolvasva a szöveget úgy érzem, hogy az előadás legfeljebb továbbment azon az úton, amit Csurka a vérfagyasztó és szatirikus látásmódjában is mélyen realista kisregénytől, az ártatlan, veszélytelen komédia irányába tesz. A drámai szerkezet áramtalanítása - a társadalmi típusokként teremtett jellemek bohózati figurákká, veszélytelen törpékké silányítása - tudtommal a színdarabíró műve. Felfoghatnánk a dramatizálás, az átdolgozás kudarcának is, de nem az : Csurka - nyilatkozata szerint - szántszándékkal hőseinek nevetséges voltát állította előtérbe. Darabja címével is jelezni kívánta a megváltozott koncepciót, hogy tudniillik a társadalmi élet perifériájára szorult, döglött nézetek - aknák - lepleződnek csak le a kórházi ágyon.

Nem hallgatható el, hogy Csurka István színpadi műveiből - a *Ki lesz a bál-anya?* óta - szinte száműzte az igazán formátumos figurákat. Feltételezhetően ez az egyik oka annak, hogy drámáinak íve többnyire nem töretlen. Nemcsak Moórt és Paált fosztja meg az író korábbi (szubjektív) igazságuktól, cselekvéseik átgondolt, belső logikájától, de a *Versenynap* hőseit sem becsüli annyira, hogy vállukra tegye *egy* valódi dráma terhét. S ha egyik hőse valamilyen fatális véletlen folytán mégis meghasonlik és szembekerül a maga drámájával - mint az *Amerikai cigaretta* népi származású, babérral koszorúzott költője -, Csurkának gondja van rá, hogy hőse mégse járja végig a maga útját. Ebest, a költőt, is megkíméli a valóságos Canossa-járástól, az önmagával való szembenézéstől. Gyengébb szívű alkotónál a jellemeknek ez a degradálása elkerülhetetlen érdektelenségbe torkollhat. Csurkánál erről szó sincs; nála a személyiség nélküli figuráknak is van egyénisége, sorsa. Ha nem is olyan magávalragadó, eszméltető, mint az első dráma pókerjátékosainak.

Csurkának változatlanul remek a lapjárása: gondolat, életismeret, képzelet, ötlet, humor, nyelv és rutin, minden együtt van a kezében. Nem szólva a szín-padra született tehetség pótolhatatlan adujáról. Csurka minden szezonban, minden színpadon siker, Csurka ma már minden színházi partit megnyer. Éppen ezért, úgy érzem, ideje lenne emelni a tétet.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur : IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef : MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Iván Boldizsár:

Coup de gong

Les spectacles en Hongrie ne commencent pas par les traditionnels trois coups de bâton comme en France, mais par un coup de gong. C'est avec cette image que le directeur de notre revue annonce aux lecteurs qu'à partir de ce numéro le contenu sera enrichi, tous les mois, d'une pièce de théâtre. Par ce fait nous voudrions promouvoir la cause du drame hongrois et élargir la vue des gens de théâtre en publiant également quelques importantes pièces étrangères traduites.

Tamás Bécsy:

Attitudes différentes dans le drame de Danton

La première représentation de notre Théâtre National réorganisé a été *La Mort de Danton* de Georg Büchner. Le spectacle de Gábor Székely constitue, selon notre critique, une chronique monumentale du drame de la révolution française, centrée sur le contraste entre un Danton epicuréen et un Robespierre ascétique.

Tamás Koltai:

Faustus, le pénitent cynique

Dans le Théâtre de Château, le Théâtre du Peuple a présenté la tragédie *Le Docteur Faustus* de Christopher Marlowe, dans la mise en scène de József Ruszt. Selon Koltai, le grand acteur Miklós Gábor réussit à offrir, au rôle du protagoniste, un portrait excellent d'un intellectuel d'aujourd'hui, amer et désabusé, tandis que les épisodes comiques du spectacle style mystère sont bien moins convaincants.

István Nánay:

Le Procès – dans un paysage idyllique

C'est le jeune metteur en scène du spectacle, János Szikora qui a adapté pour le Théâtre National de Pécs le roman *Le Procès* de Franz Kafka. Sur la scène il a créé des paysages impressionistes et des compositions qui rappellent des styles picturaux différents et il réussit à les unir dans une vision homogène servant de cadre au procès inexplicable de Josef K. et a l'abandon de sa personnalité. Cependant la « beauté » du spectacle et de la musique et la « laideur » de l'action se contrastent d'une manière un peu inégale.

Grácia Kerényi:

« L'Opérette » au Théâtre de Comédie

A propos de la création en Hongrie de *L'Opérette* de Witold Gombrowicz, Grácia Kerényi, écrivain et traductrice polonaise bien connue, introduit le lecteur à l'auteur polonais et à sa vision théâtrale et résume l'importance du spectacle mis en scène par Péter Valló.

János Sziládi:

Le cheval s'appellait Holstomer . . .

C'est le nouveau directeur et metteur en scène en chef Imre Kerényi qui a signé la réalisation à Szolnok d'un passionnant spectacle musical, *L'Histoire du Cheval*, d'après la version de Tovstonogov qui a été basée sur le récit *Holstomer* de Léo Tolstoï. Le critique analyse les qualités exceptionnelles de la représentation.

Judit Szántó:

Les « Anna Édes » de Saint Genet

Les Bonnes de Jean Genet sont arrivées avec un retard considérable sur une scène hongroise professionnelle. La représentation du Théâtre du Peuple se caractérise cependant par un compromis. Le jeu de l'actrice incarnant le personnage de Claire démontre que le metteur en scène István Iglódi a compris la nécessité d'une balance délicate entre les dimensions « politiques » et les dimensions « rituelles » du jeu, mais ils ont été un peu trahis par l'interprétation trop naturaliste de l'actrice jouant Solange ainsi que par un décor neutre et dénué d'intéret.

Júlia Szekrényesy:

Le chapeau de paille ulysséen

Le vaudeville de Labiche a été présenté au Théâtre de Kecskemét, dans une mise en scène d'István Szőke. Du spectacle dynamique, notre critique relève surtout l'interprétation de Gábor Reviczky, au rôle de Fadinard.

Tamás Tarján:

Donnez-nous de l'espace

C'est au Théâtre de Pest qu'on peut voir la première pièce du jeune Géza Bereményi, la comédie satirique *Cube d'air*. Le protagoniste est un jeune homme qui, en voulant acquérir à tout prix un appartement, n'est pas difficile sur les moyens. Sous cette surface l'auteur s'intéresse surtout aux possibilités de l'adaptation sociale de notre jeunesse. Malgré certains défauts caractéristiques du débutant, il s'agit là d'une oeuvre forte et pleine de promesses.

Katalin Róna:

« On pend la crémaillère » au Théâtre Thália

Au moment de sa publication, le petit roman au même titre de Ferenc Karinthy a suscité un écho très vif, surtout à cause de son sujet éminemment politique, soulevant le problème des nouveaux riches dans notre société. L'adaptation théâtrale, signée par l'auteur lui-même, a gardé l'action mais a perdu beaucoup de la vitalité mordante et de la force critique de l'original.

József Bőgel:

Le Théâtre Nottara à Budapest

La visite du Théâtre Nottara de Bucharest a révelé, pour le public hongrois, un atelier théâtral remarquable où la vision particulière de la réalité contemporaine en Roumanie revêt sur la scène une forme moderne, hautement professionnelle.

Győző Duró:

Épilogue à deux visites

Au cours du Festival d'Automne de Budapest nous avons reçu la visite de trois ensembles étrangers. Notre collaborateur commente ici la tournée du Divadlo na Zábradli de Prague et de la Royal Exchange Théâtre Company de Manchesteret Dramatuque Théâtre „Sofia".

László Peterdi Nagy:

Théâtre polonais – théâtre hongrois

A l'occasion du Festival du Théâtre Polonais, organisé en Hongrie au début de décembre, les hommes de théâtre des deux pays se sont réunis pour discuter, pendant deux jours, des problèmes communs au théâtre des deux pays. László Peterdi Nagy, dont nous publions ici l'intervention sous une forme abrégée, essaye d'établir les conditions historiques qui motivent les traits communs et les différences marquantes du théâtre hongrois et du théâtre polonais et s'étend, à propos de la tournée en Hongrie de plusieurs théâtres polonais, à l'interaction fertile et aux possibilités ultérieures de l'échange culturel.

Katalin Saád:

Voyage hivernal au Stade Olympique

L'auteur rend compte d'un spectacle intéressant de la Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlin-Ouest. C'est au Stade Olympique qu'a mis en scène Klaus-Michael Grüber une adaptation du roman *Hyperion* de Hölderlin, sous le titre *Voyage hivernal*. Katalin Saád publie aussi certains extraits de l'exposé du metteur en scène.

Anna Földes:

Le dette du gagnant

Notre récension fait le bilan des pièces à grand succès d'István Csurka qui viennent d'être publiées sous le titre *Cigarette américaine*.

Ára: 20 Ft