SZÍNHÁZ

Pályi András: „Hol is vagyunk tulajdonképpen?" • Nánay István: Egy közülünk való Félkegyelmű • Szántó Judit: Királyi mulatság • Koltai Tamás : Kivetkőzött értelmiségiek • Szakolczay Lajos: Gion Nándor-bemutató Újvidéken
Kincses Elemér: Ég a Nap Seneca felett (Dráma)

1979
Május

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLET
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XII. ÉVFOLYAM 5. SZÁM

1979. MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN FŐSZERKESZTŐ-

HELYETTES:

CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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

79.0369 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-81361

A borítón:

Lukáts Andor (Részeg), Tóth Éva (Mania), Balkay Géza (Henryk) és Kiss Jenő (Kancellár) Gombrowicz Esküvőjének kaposvári előadásában (Fábián József felvétele)

A hátsó borítón:

Otto Sujan díszlete Dosztojevszkij: A félkegyelmű kecskeméti előadásához (Iklády László felvétele)

TARTALOM

játékszín

PÁLYI **ANDRÁS**

„Hol is vagyunk tulajdonképpen?" (1)

NÁNAY ISTVÁN

Egy közülünk való Félkegyelmű (8)

SZÁNTÓ JUDIT

Királyi mulatság (13)

Sz-y

Macbeth, a „véres költő"-Szolnokon és Veszprémben (18)

arcok és maszkok

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Az apa: Rajhona Ádám (21)

fórum

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Az avantgarde székecskéi (22)

négyszemközt

SAÁD KATALIN

Személyes vallomás helyett (25)

ZÉTÉNYI LILI

Beszélgetés új színházi vezetőkkel (32)

CSÍK ISTVÁN

A szükségesnél is kevesebb! (34)

MÉSZÁROS TAMÁS

Minden csak próba (36)

DURÓ GYŐZŐ

A mozgások tervezője: Dölle Zsolt (39)

világszínház

KOLTAI TAMÁS

Kivetkőzött értelmiségiek (42)

SZAKOLCZAY LAJOS

Gion Nándor-bemutató Újvidéken (44)

drámamelléklet

KINCSES ELEMÉR Ég a Nap Seneca felett

PÁLYI ANDRÁS

„Hol is vagyunk tulajdonképpen?"

Gombrowicz Esküvője Kaposvárott

Witold Gombrowicz, a század lengyel irodalmának e rendhagyó és világszerte ismert alakja késve jutott cl hozzánk. A magyar közönség valójában az *Operett* vígszínházi bemutatójával ismerte meg, melyről a SZÍNHÁZ idei februári számában Kerényi Grácia írt, röviden áttekintve az író hányatott életútját. Erre most csak utalni szeretnék. Gombrowicz 19o4-ben született, már jónevű író volt, amikor 1939-ben a Lengyel Tengerhajózási Vállalat meghívására Dél-Amerikába ment, itt érte a második világháború ki-törésének híre, s többé nem tért vissza hazájába. Sokáig Buenos Airesben élt, majd Európába költözött, 1969-ben Dél-Franciaországban halt meg. Írói munkássága tehát hazájától távol teljesedett ki, mégis szervesen (bár ellentmondásosan) kapcsolódik nemcsak a hagyományhoz, hanem a lengyel irodalom és színház jelenéhez is. A lengyel irodalmi köztudatban elfoglalt paradox helyzetét egy apró filológiai adat jól jellemezheti: miközben az író több, nyugaton keletkezett művét 1956-58 között hazájában is kiadták, a Doroszewski-féle lexikon 1958-as kiadásában azt olvashatjuk, hogy Gombrowicz 1943-bari Buenos Airesben meghalt. Darabjait ma Lengyelországszerte repertoáron tartják a színházak, s a külföldi Gombrowicz-bemutatók nemegyszer lengyel vendégrendező irányítása alatt készülnek. (Elegendő talán épp az *Esküvő* nagy visszhangot kiváltó 1972-es zürichi premierjére utalnom, mely Jerzy Jarocki nevéhez fűződik.)

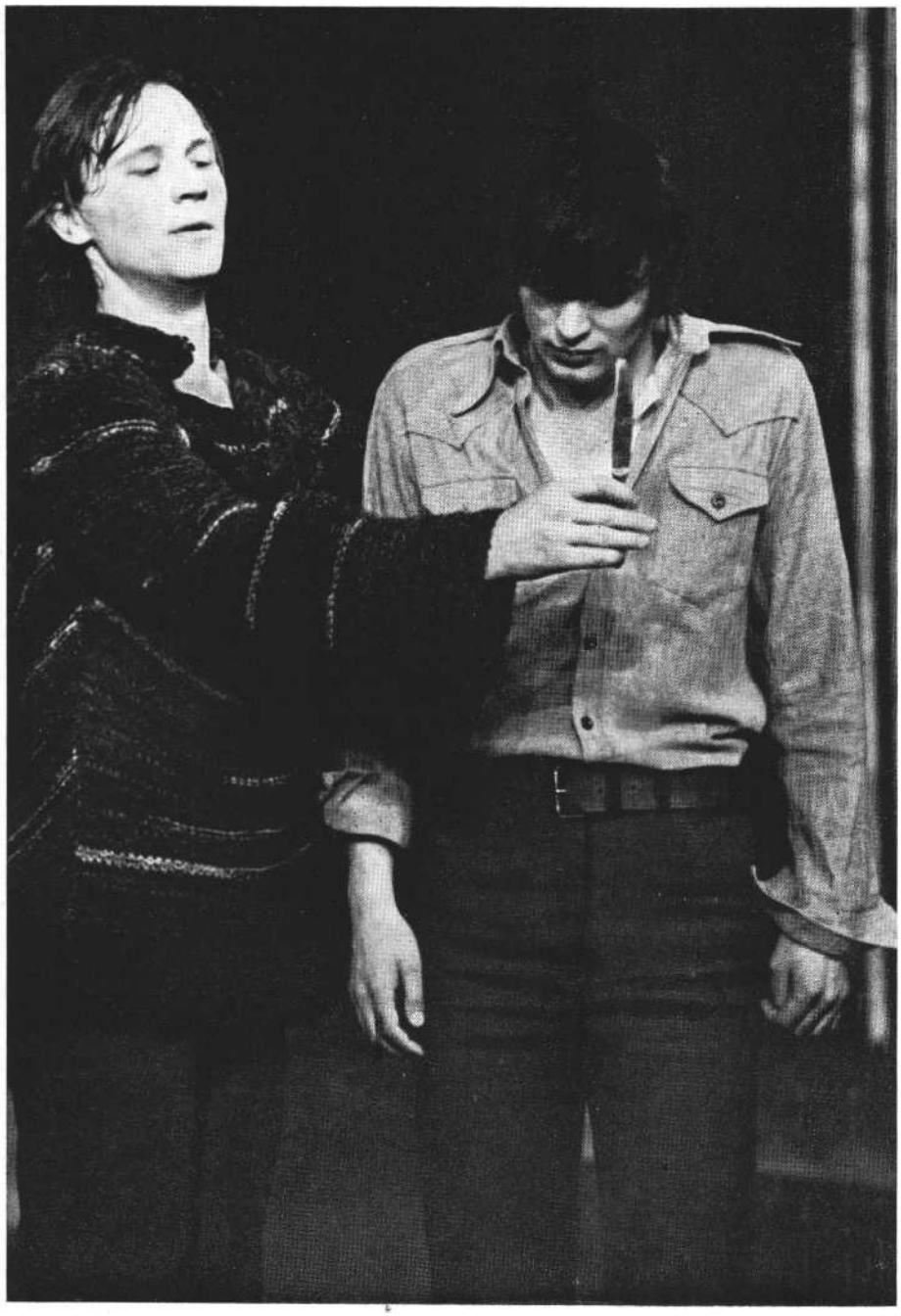
Gombrowicz filozófiája és közönsége

Gombrowicz számára a mű befogadójának - az olvasónak vagy a nézőnek - különös jelentősége van, legfőbb fórumnak tekinti. Jól látható ez már a pályakezdő író első regényében, a *Ferdydurké*ben, melyben kiderül, hogy a narratív elbeszélőmód Gombrowicz stílusának alapvető ismertetőjele. Semmi sem áll oly távol tőle, mint az irodalmi akadémizmus vagy az élet naturalista másolása; az irodalom igazi értékét magában az *irodalmiságban* keresi. S ebben az összefüggésben a narrátor és az olvasó kapcsolata sajátos jelentést kap: „Gombrowicz irodalomkoncepciójában ugyanaz a hely jut az olvasónak, mint a világról alkotott elképzelésében a másiknak (az embernek): az irodalom csak az olvasó által létezik, ahogy az ember is csak a másik ember által létezik" - állapítja meg a jugoszláv Zdravko Malié Gombrowicz-monográfiájában.

Az, hogy Gombrowicz kezdettől fokozott érdeklődést tanúsított a narrátor és közönsége közti sajátos kapcsolat iránt, nagymértékben meghatározta írói fejlődését, ami a műfaj megválasztásában is tükröződik. Korai, történelmi témájú novelláiban a narrátor a XX. század gyermeke, regényeiben, a *Fer*dydurkében és a *Trans-Atlantykban a* narrátor egyre inkább azonosul a szer*zővel,* akit viszont erősen foglalkoztat az olvasó történelmi meghatározottsága. A szociológiailag motivált regényektől logikusan vezetett az út a színpadhoz, ami ezúttal a leglényegesebb számunkra (hisz a dráma csak a nézőtéren helyet foglaló közönség által születik meg), végül pedig az irodalmi napló-hoz, melyben a fikciót felváltja a gondola-tok közvetlen leírása (Gombrowicz szavával: a „jegyzőkönyv", ezt a terminust már a *Ferdydurkében* is használja). A narrátor-közönség kapcsolat e fenomenológiai felfogása olyan feszültségeket rejt magában, melyek megszabják Gombrowicz munkásságát (az irodalom mint lázadás), meghatározzák stiláris karakterét (retorika) és belső struktúráját (drámaiság).

A fentieket röviden vázolni kellett ahhoz, hogy megértsük Gombrowicz hőseinek alapvető, belső szükségletből fakad ó igyekezetét : *mindenáron meg akarják találni egymást.* Ez a világlátás új vonással gazdagodik *az Esküvőben,* mely a hazájától távolra szakadt Henryk vágyódását szólaltatja meg - Lengyelország, az otthon és a család után. *Az Esküvő* 1946-ban született, s az írót, akinek minden alkotói gondolata kezdettől fogva erősen kapcsolódott közönségéhez, ebben az időben igen intenzíven foglalkoztatta, hogy földrajzilag is, történelmileg is elszakadt természetes közegétől. A magány és a nosztalgia meghatározza az *Esküvő* atmoszféráját az első pillanattól a darabot záró gyászmenetig. A Gombrowicz-alakok a „beavatatlan" néző számára szokatlan, kölcsönös vonzással hatnak egymásra, aminek kifejezetten atavisztikus jellege van: mintha az ősök szólalnának meg bennük. A korai művekben is megjelenik ez az atavisztikus vonás, de ott a hősök még gyermekded makacssággal, rosszmájú cinizmussal elleneszegülnek, vagy kéjes örömöt keresnek benne. *Az* Esküvőben *a* hősök egymásra találási vágya megtelik nosztalgiával, amiben ott visszhangzik az a történelmi kataklizma, melyen

Jelenet Gombrowicz Esküvő című darabjából



Balkay Géza (Henryk) és Mihályi Győző (Wladzio)

Gombrowicz is, hősei is átestek. Ez a kölcsönös vonzás, amire az *Esküvő* „pszichológiája" épül, nagyon is mélyértelmű párhuzamba állítható azzal az eszmével, amit Gombrowicznak a közönség jelent. „Szükségem van az emberekre, az olvasóra ... - írja később *Naplójában.* - Nem azért, hogy szót értsek velük. Csupán azért, hogy életjelt adjanak." Mint ahogy az *Esküvő* hősei sem értenek szót, nem is képesek rá, csupán „életjelt" adnak egymásnak. Így válik Gombrowicz filozófiája a darabban dramaturgiává, így lesz az életről-gondolkodásból drámai látomás.

Az Esküvő azok közé a Gombrowicz-művek közé tartozik, melyekben igen tisztán megjelenik az író filozófiai alapállása. Ha önmagukba zárt hőseire és a kapcsolatteremtés viszonylagosságára utalunk, könnyen találunk címkét is ehhez a filozófiához, s ez az egzisztencializmus. Gombrowiczot életrajzírói és méltatói egyértelműen ebben a szellemi áramlatban helyezik el. Mégis nagyon lengyel egzisztencializmus a Gombrowiczé, melyben fontos szerep jut a nemzeti múltnak, a történelemnek (amit jellemzően ő szeretett nagy T-vel írni). *Az Esküvő* pedig arra is példa, hogyan feszíti szét a drámai anyag az írói világ-képet, s hogyan válik univerzálisabb értékké, mint a szerző filozófiája.

A romantikától az antiszínházig

Mickiewicz emigrációja más volt, mint Gombrowiczé. Elsősorban nem is politikai színezete miatt, ami pedig szembetűnő (hisz Mickiewiczet forradalmi eszméi miatt és cárellenes szervezkedés vádjával száműzték szülőföldjéről), hanem mert a romantika századában Lengyelország nem létezett Európa térképén, háromfelé tagoltan háromféle idegen igát nyögött: a cárét, a porosz birodalomét és a Habsburg-dinasztiáét. Mickiewicz a haza feltámadásáról álmodott, nemzeti mitológiát formált a kereszténységből, úgy vélte, a lengyelség szenvedése, „kereszthalála" majd megváltja az emberiséget; egy pogány eredetű népi szertartás felélesztésében megidézte az ősöket, s monumentális drámai víziójában, mely az *Ősök* címet kapta, mítoszt teremtett. Később a történelem, mely akár Mickiewicznek is nagybetűs szava lehetett volna, ironikus fényt vetett e messianizmusra, különösen a századforduló nagy festő-költője, Wyspiański, a nemzeti tunyaság ostorozója visszhangozza erős szarkazmussal a mickiewiczi mítoszt, a nagy romantikus vízió mégis tovább él Wyspiański színpadán (gondoljunk csak a filmváltozat alapján nálunk is ismert *Menyegző** lidérces álomjelenetére), de ettől kezdve a pátosz és a nemzeti önirónia elválaszthatatlan a lengyel irodalomban.

Mintha csak Gombrowiczot hallanánk, aki az Operettben saját szaVai szerint „az operett monumentális idiotizmusát" kívánta párosítani „a Történelem monumentális pátoszával". De idézhetnénk az *Esküvő* Henrykjét is a harmadik felvonás lakodalmas jelenetéből: „Ó, deklamátorok! - Dühvel ejtsük e szót, szarkasztikusan" vagy néhány perccel később:

> Értelme nincs, de fő a rím,
> Bájédes káprázat a szín, A rímtől
> szűnjék a kín, Szakadjon táncba
> minden ín .. .

S itt már a versforma, a ritmus, a csengőbongó rímekre való „ráhagyatkozás" is Wyspiańskié; játék ez Wyspiańskival, aki maga is játszott, hisz eredetileg a *Menyegző* is paródia volt, míg be nem került a nemzeti irodalom pantheonjába, játék a formával, melynek nem sokkal Wyspiański után Witkiewicz, a „tiszta forma" teoretikusa kerített mítoszt, de játék Mickiewiczcsel, akinek halott-idéző „szeánsza" nélkül sosem születik meg az *Esküvő,* ez az atavisztikus, múltba forduló álomszínház. Csak épp Gombrowiczból hiányzik az a nemzetteremtő

*A színművet a SZÍNHÁZ egyik legközelebbi számában darabmellékletként közli.

erő és hit, mely Mickiewiczet prófétává, „lángoszloppá" tette. Gombrowicz, amikor álmot lát, valójában a fal túloldalán ébred feL a formák kiüresedve mutatják magukat neki. *Az Esküvő* írója besorol-ható az antiszínház szerzői közé, rokonságban áll Beckett-tel, Ionescoval, Genet-vel. De Gombrowicz esetében másról is szó van. Lehet, hogy ez a *más a* fontosabb.

Az Esküvő „fordított" Menyegzőnek is olvasható. *A* Menyegzőben *a* falusi ház, a mitizált népi „otthon", ahol a városi urak fennhangon barátkoznak a nép egyszerű gyermekeivel, a lakodalmi hejehujában kocsmává züllik, az *Esküvőben* az útszéli kocsmáról derül ki, hogy valójában Henryk szülőotthona; *a* Men*yegzőben az* urak lerészegednek, és közönséges disznókká válnak, az *Esküvő*-ben a kocsmába berontó részegek, akiknek eredeti szókincse alig terjed túl a „disznó" kifejezésen, felkent pappá és „méltóságos árulókká" lesznek; *a* Men*yegzőben* a feudális Lengyelország képe lidérces álommá alakul, *az* Esküvőben a lidérces álomból kibontakoznak a feudális múlt képei. „Lengyelhon hol van ?" - visszhangzik a kérdés *a Menyegzőben;* „Hol is vagyunk tulajdonképpen?" - tűnődik Henryk *az Esküvő* elején. Wyspiański odahaza, a nem létező, földarabolt Lengyelországban tette fel a kérdést, Gombrowicz a távolban, elszakadva, de elszakadni mégsem tudva a létező Lengyelországtól.

Wyspiański után megnőtt a periferikus alkotások szerepe a lengyel irodalomban. (És nem csupán a lengyeleknél, és nem csupán az irodalomban: a század művészete számos analógiát kínál.) Witkiewicz és Gombrowicz között sokan sokféle kapcsolatot fedeztek fel. Lehet eszmei rokonságról beszélni, hisz Witkiewicz „katasztrofizmusában" az egzisztencialista világkép sajátosan lengyel előképe rajzolódik ki; nem kevésbé érdekes e szempontból Witkiewicz formalizmuselmélete, hisz Gombrowicznál is a „tiszta forma" működik. De találóan jegyzi meg az imént már idézett Zdravko Malié, hogy a witkiewiczi „tiszta forma" követelményeinek minden nehézség nélkül megfelelnek más szerzők is Gide-től és Pirandellótól Sartre-ig, Camus-ig vagy Nathalie Sarraute-ig, mind-azok, akiknek darabjaiban mellékessé válik a mimézis, és döntő szerephez jut az intellektuális struktúra. Sokkal lényegesebb, hogy Witkiewicz is, Gombrowicz is a lengyel irodalom perifériáján helyezkedik el. Érdemes hivatkozni Witkiewicz „tudományos szín művének", a *Suszterekneк* egyik sokszor idézett replikájára: „Irina Vszjevolodovna, önnek Chwistek megtiltotta, hogy a lengyel irodalomban tartózkodjék. Ezért kell értelmetlen darabokban bolyongania, melyek kívül esnek az irodalmon, olyan darabokban, melyeket senki sem fog játszani." Gombrowicz is a perifériáról (a távolból) üzen, de amit üzen, azt elsősorban haza üzeni: megmaradt lengyel írónak, míg Beckett elvesztette Írországot, Ionesco Romániát.

Witkiewicz jóslata pedig túl borúlátónak bizonyult: ezeket a darabokat ma nemcsak hogy repertoáron tartják Lengyelországban, hanem a periferikus alkotások mintegy beleépültek a lengyel irodalom folyamatosságába: nélkülük nem születik meg Gałczyński *Zöld liba* kabaréja, se Białoszewski költői színháza, se Mrožek és Różewicz darabjai, de ez utóbbiak minden jel szerint vissza is hatottak Gombrowicz kései munkásságára.

Kettős metamorfózis

Az Esküvő alaphelyzetét az író maga így foglalja össze: „Henryknek, akit katonaként Franciaországba vetett a legutóbbi háború, álmában megjelenik lengyelországi otthona és szülei." Henryket felfedezhetően a fentebb már említett írói nosztalgia készteti erre az álombeli hazatérésre. A konfliktus lényege, hogy a hazatérés valóságosan nem történik meg, Henryk állandóan zavarban van, ami nemcsak pszichológiai szinten érdekes, hanem mitológiailag is (hisz a családhoz való kötődésünk, mint Francis Fergusson írja, „hagyományos kultúránk-nak a racionális motivációt megelőző alapja"), ám ez a mitológiai „zavarodottság" a Gombrowicz-darabban történelmi-szociológiai aspektussal bővül: Henryknek *úgy* jelenik meg álmában a család, mint a lengyel feudális hierarchia szimbóluma. Az apa királlyá változik, a családi otthon feudális kastéllyá. Ez a metamorfózis részben már ismerős Gombrowicz korábbi darabjából, az *Yvonne, burgundi* hercegnőből; az *Esküvő*-ben azonban újdonságnak számít a darab „vallásos" rétege. Henryk apjából nemcsak király lesz, hanem isten is („az Atya"), a dráma celebrálása egyházi szertartáshoz hasonlít, mintha egy katolikus mise szemtanúi lennénk. „Hol is vagyunk tulajdonképpen ?" Gombrowicz - mintegy Witkiewicz és Wyspiański feje fölött - visszanyúl Mickiewiczhez.

Henryk már átlényegült „Henryk herceggé", sőt szembe is szegült apjával, az uralkodóval, de ez az egyszeri metamorfózis kielégületlenül hagyja:

HENRYK Mégis, hogyha minden
Ennyire egyszerű, mitől van az,

Tóth **Éva (Mania) és Balkay Géza (Henryk) Gombrowicz darabjában**

Hogy úgy érzem, magasztos,
ünnepélyes
Misét celebrálok?
RÉSZEG Misét?
HENRYK Misét.
RÉSZEG Misét?
HENRYK Misét.

Nagyon fontos ez a második rákérdezés. A Részeg felszámolja vele Henryk szavainak metaforikus jelentését, a hasonlat valósággá válik. Henryk tépelődése nem oldható meg másképp, csak ha a Részeg (itt pappá lesz) visszahelyezi az álom kvázi-valóságát eredeti állapotába :

Miközöttünk
Az Isten születik, belőlünk
Pedig a Templom, nem égi, de
földi,
Vallás, de nem fölülről, de alulról,
Magunk teremtjük Istent, így fogan
Az emberi mise, mely bizalom,
Sötétség, vakság, földiség, vadon,
Melynek a papja én vagyok!

Itt rajzolódik ki a legtisztábban, mit ért Gombrowicz *az isten* fogalmán. Ha az isten az emberek között születik, ha két ember elegendő, hogy templomot emeljen, akkor az egyház - a szervezet - is „emberközi" hatalom. És az állam is, Gombrowicz „valláselméletének" politikai jelentése van : nem egyéb ez, mint a forma elmélete, mely Gombrowicz egész munkásságán végigvonul. Jan Błoński írja Gombrowicz-tanulmányában: „A vallásos terminológia az *Esküvő*-ben a haladás drámáját fogalmazza meg, mely elválaszthatatlan az emberi jelenségtől. Az anarchikus változtatási ösztön, mely a nevetésről ismerszik meg, harcol itt azzal a mélyről fakadó vággyal, hogy megállítsuk a világ folyását és istenné váljunk." Ugyanarról van szó, amit K. A. Jeleński a Gombrowicz-életmű alapvető konfliktusának érez „aközött, ami arra tör az emberben, hogy végül alakot, formát öltsön, és aközött, ami ellenszegül a formának. nem akar alakot felvenni".

Az író ekképp vélekedik a *Naplóban:* „Nincs értelme istenről mint a magasságban trónoló abszolútumról álmodozni . . . De lehetséges istenről beszélni mint segédeszközről, mint útról-hídról, mely az emberhez visz . . . Az ember az emberért van. Az ember az ember *által* van. Az abszolút isten mítosza azért jöhetett létre, mert megkönnyítette az embernek, hogy a másik ember előtt feltárulkozzék, közeledjék hozzá, egyesüljön vele." *Az Esküvőben* Gombrowicz formaelmélete vallásos köntöst ölt. A darabban lezajló kettős metamorfózis a forma elméletéből születik : Gombrowicz szerint akkor jutunk el a valósághoz, amikor megtaláltuk a formát. De a fentiekből az is nyilvánvaló, hogy a gombrowiczi elméletnek mély humanista töltete van. S ez egyúttal bizonyos gondolati nyitottságot jelent: lehetővé válik, hogy a mű szétfeszítse az írói elméletet. *Az Esküvő* esetében ez a feszítő erő nem más, mint a nosztalgia.

Szómágia és teatralitás

Mielőtt kitérnék rá, hogyan működik ez a szerkezet a kaposvári előadásban, röviden szemügyre kell venni a Gombrowicz-darab sajátos teatralitását. *Az Esküvő* valójában Henryk dramatizált belső monológja. Henryk valahol egy észak-franciaországi harctéren (sebesülten?) fekszik, és lázálmot lát. Tehát ő ötli ki az egész színpadi cselekményt, s az, ahogy kiötli, voltaképp az alkotói fantázia ismertetőjegyeit viseli magán : „Henryk inkább az ihlet állapotában levő művészhez hasonlít, semmint ah-hoz az emberhez, aki álmodik" - írja Gombrowicz a darab előszavában. Błoński pedig egyenesen „a művészi alkotás teóriájának" nevezi az *Esküvőt.* Azt mondhatjuk tehát, hogy Gombrowicz darabja *in statu nascendi* irodalmi mű, hogy maga az alkotói aktus e mű mozgató ereje, belső feszültsége. *Az Esküvő* ugyanis a szó hatalmának színpadi demonstrációja. A cselekményszövés kifejezetten irodalmi benne, de épp ellentétes értelemben, mint a hagyományos drámában. A szavak *az* Esküvőben nem az eseményeket követik, nem a történés járulékos elemei, hanem fordítva: az események követik a szavakat, a drámai történet valójában kommentár a szavakhoz. „*Az Esküvő* meséje a mű-vészi alkotás nyelvi folyamatát utánozza: a szavak testet öltenek, realizálódnak, igazolódnak, megszentelődnek benne" - jegyzi meg Malié, s csak ha így fogjuk fel az *Esküvőt,* akkor van értelme a dráma befejezésének: Henryk szavainak alátámasztására Władzio megöli magát, a szó tetté válik. „Ha itt fogtak el engem, ott, arra, messze emelkedjék föl cselekedetem" - mondja Henryk, s magasba emelik Władzio tetemét.

Gombrowicz színpada „nyitottnak" nevezhető, abban az értelemben, ahogy ezt a kifejezést Roman Ingarden használja *Az irodalmi műalkotás* című poétikai munkájában: azaz ellentétes a „zárt" színpad naturalista mimetikus alapelvével, ahol az előadás az *in flaranti* elkapott élet benyomását kelti, mintha a valóságos szoba négy fala közül az egyik átlátszó lenne. *Az Esküvő nézőjé*nek nem adatik meg az indiszkrét les-kelődés öröme, nem adhatja át magát a színpadi illúziónak, hanem kénytelen részt venni az előadásban, úgy élve át a színházat, mint bizonyos konvencióktól megszabott mulatságot, mint meg-határozott fantasztikumot, melynek gazdagsága mindenekelőtt magában a konvenció gazdagságában és annak következetes kibontásában rejlik. Gombrowicz színháza fölé odaírhatnánk mottóul a figyelmeztetést: „kihajolni veszélyes", mert ha „kihajolnánk", azaz kilépnénk a körből, óhatatlanul megsértenénk az elfogadott színpadi konvenciót, s értelmét vesztené a játék.

Az Esküvőnek ez a sajátos teatralitása jól érzékelhető a nyelvi rétegben : a darab prózában és versben (kötött és szabad versben) íródott. Mit jelent ez a már-már giccsesnek tűnő nyelvi vegyület ? A nyelvi csináltság első benyomásra megüti fülünket. Látszólag ide kínálkozik Eliot drámaesztétikai elve, mely szerint a színpadon a prózának ugyanolyan mesterségesnek kell lennie, mint a versnek, mert a színpad nyelve eleve távol esik a néző hétköznapi nyelvétől. Eliot azonban tagadja a próza és a vers vegyíthetőségét egyazon művön belül, minthogy „minden ilyen átmenet megrázkódtatást okoz a nézőnek". Csakhogy Gombrowiczot, amikor szembefordul ezzel a konvencióval, épp a néző tudati „megrázkódtatása" érdekli. Az is bizonyos konvenció, amit ő teremt, de sokkal kockázatosabb: „Egyedül annak van értelme - írja -, ha a költészet behatol abba a világba, melyben a nézők élnek, és amelybe a színház elhagyása után visszatérnek, nem pedig annak, hogy a közönséget átemeljük valamilyen mágikus világba, mely teljesen eltér a mienktől, teljesen valószerűtlen, s ezért eltűrhető benne a költészet." A szó mágiája, akárcsak a vallási szertartás mint „tiszta forma ", nem önmagáért érdekes, hanem a szere p által, amit az életben betölt: Gombrowicz formaelméletének semmi köze *a l'art pour l'art-hoz.*

Annál több köze van Witkiewiczhez, ahogy erről már *az Esküvő* drámatörténeti helyével kapcsolatban szó volt

Witkiewicz színházi *ars poeticája* jól illik az *Esküvőre:* „Amikor az ember kilép a színházból, olyan érzése kell legyen, mintha furcsa álomból ébredt volna, melyben a legközönségesebb dolgoknak is különös, megfejthetetlen varázsa van, ami az álmot jellemzi, és semmivel sem hasonlítható össze." Így az *Esküvő,* azaz maga a darab, noha velejéig át-hatja az irodalmiság, és mintegy főszereplővé válik benne a forma (a struktúra) és a nyelv, elsősorban mégsem irodalmi alkotás, sokkal inkább forgatókönyv az előadáshoz. Maga a szerző is utal erre bevezetőjében, de jól látható az instrukciókból is, melyek mindenekelőtt a szövegmondás módját jelölik, inkább a stílusát, semmint pszichológiai karakterét. Így az előadásnak végül is a szöveg zenei „témáit" kell megszólaltatnia. (Az érdekesség kedvéért megemlítem, hogy Zdravko Malié figyelemre méltó párhuzamot von a „hangszerelés" és a „motivációs technika" tekintetében az *Esküvő* és Sztravinszkij *A katona története* című oratóriuma közt.)

Nem volt tehát könnyű dolga Spiró Györgynek, aki a gombrowiczi szó-mágia magyarítására vállalkozott. Spiró jól érezte, hogy Gombrowicz darabját nem lefordítani kell, hanem új nyelvet kell hozzá költeni; nem a gombrowiczi szójátékok tolmácsolására kell törekednie, hanem nyomon követni a nyelvi fantáziát, melynek a drámában teremtő (cselekvő) ereje van. A vállalkozás magában rejti kockázatát, de a filológiai szőrszálhasogatás messzire vezetne. Nincs is értelme: a magyar *Esküvő* nyelvi lendületessége, zenéje, színpadi mondhatósága mindvégig jót-áll önmagáért. A dráma és az előadás hitelessége múlik ezen. Ha mégis felvetem, hogy a patriarkális családi jelenetekben talán túl archaikus kifejezéseket is használ, mindjárt hozzá kell fűznöm, hogy a darab *más* rétegeiben - így a királyi udvar nyelvi világának megteremtésében, - virtuóz fordítói bravúrokra képes.

Lukáts Andor (Részeg), Mihályi Győző (Wladzio) és Tóth **Éva (Mania) az Esküvő kaposvári előadásában**

A kaposvári Gombrowicz

Belépünk a nézőtérre, a függöny még leeresztve. A függöny alól középütt egy fekvő alak feje bukkan elő. Szeme lehunyva, semleges, de sokatmondó arc. Alomszerűen titokzatos kifejezés. Rövidesen megtudjuk, hogy nem más, mint Henryk. A franciaországi csatatéren fekszik és álmodik. Derengő homály, ahogy Gombrowicz az instrukcióban megadta. A szín lassan világosodik, de a „formátlan templom részleteinek" nyomát se látjuk, amiről pedig az író ugyan-csak beszél. Donáth Péter játékterében súlyos bordó bársonyfüggönyök uralkodnak. A színpad mélye kissé megemelkedik: ez a nyomasztó, reménytelen táj. Innen kecmeredik föl Władzio, aki úgy társul Henrykhez e különös álom-kalandban, mint Hamlethez Horatio. Baloldalt bútorok, egy halomban: szekrény, asztal, az asztalra ráfordítva a székek. Ez lesz az útszéli kocsma - a szülői otthon - a feudális kastély. Kezdődik a játék.

Ács János, aki vendégként (és fő-iskolai hallgatóként) rendezte meg az *Esküvőt* Kaposvárott, igen figyelmesen olvasta a darabot. Gombrowicz elő-szeretettel tesz ilyesféle kijelentéseket: „színházam maga választja meg útját, önmagát formálja"; ám az előzékeny gesztus, amit az író e szavakkal a színháznak tesz, csalókának bizonyulhat. A legfőbb csapdát alighanem a műben rejlő kettős metamorfózis rejti: akit csak felszínesen érint meg az *Esküvő* vallásos-egyházi nyelvi rétege, könnyen valamiféle látványos „liturgikus" színházat lát bele a szövegbe. A királyi udvar és a templom mint helyszín kiváló apropót szolgáltathat különféle színpompás egyházi körmenetek s egyéb látványosságok tobzódására. Ez a teatralitás azonban távol áll Gombrowicztól, mégis ott kísért az *Esküvő* színpadi pályafutásában. Ács János, úgy tűnik, a darab lehető legpuritánabb előadását rendezte meg, melynek gazdagsága nem a külcsínben keresendő, hanem belül: a mű struktúrájában, a gombrowiczi szómá-

gia vállalásában. Még a formátlan templom részleteire sincs szüksége, Henryk szavai hitelesebben teremtik meg az „idétlen mennyezetet", a „furcsa boltívet". Pandulf püspök (Stella Attila) is inkább álomszerű maskara, semmint díszes egyházi méltóság. Baldachin helyett puszta esernyővázat tart a saját feje fölé. Mindebből következik, hogy Ácsot a darab nyelvi zeneisége sem hajtja az operásításra. Zene kevés van (Mártha István nevéhez fűződik), a kaposvári *Esküvő a* színészi hangnem tónusváltásaira van komponálva. Egyedül a királyi udvar „monumentális idiotizmusát" illusztrálja kis táncos-énekes betét, ez sem több, mint könnyed-groteszk libbenés : egy szín az álomkompozícióban. A bordó bársonyfüggönyök viszont mindvégig ott súlyosodnak a színpadon : a darab legmélyebb rétegére, az atavisztikus múltba fordulásra utalnak.

A kaposvári előadás éltető eleme a nosztalgia. Nem úgy értem ezt, hogy Ács János valamiféle különös aktualitást tulajdonítana a hazájától elszakadt író (vagy hőse, azaz Henryk) honvágyának, inkább úgy, hogy fölfedezi azt az érzelmi töltést a darabban, ami sajátos helyet biztosít az Esküvőnek Gombrowicz életművében. Fölfedezi magát az írót Henrykben. Nincs ebben semmi erőltetettség, hisz Gombrowicz darabja végső soron személyes vallomás. Az impozáns ebben az előadásban nem is az önéletrajzi jelleg meglelése (hisz egy az egyben ez ki sem derül), hanem hogy a dráma egymásra épülő rétegei oly áttetszővé válnak, hogy minden nehézség nélkül eljutunk ehhez a személyes-emocionális maghoz. S ez már több is, mint impozáns: amit látunk, úgy érint meg, mint élet. Amennyiben az álom maga is élet. A kaposvári előadásnak van tehát egy „rejtett" síkja, mely túlnő a gombrowiczi színházeszményen: több, mint bizonyos konvencióktól megszabott mulatság.

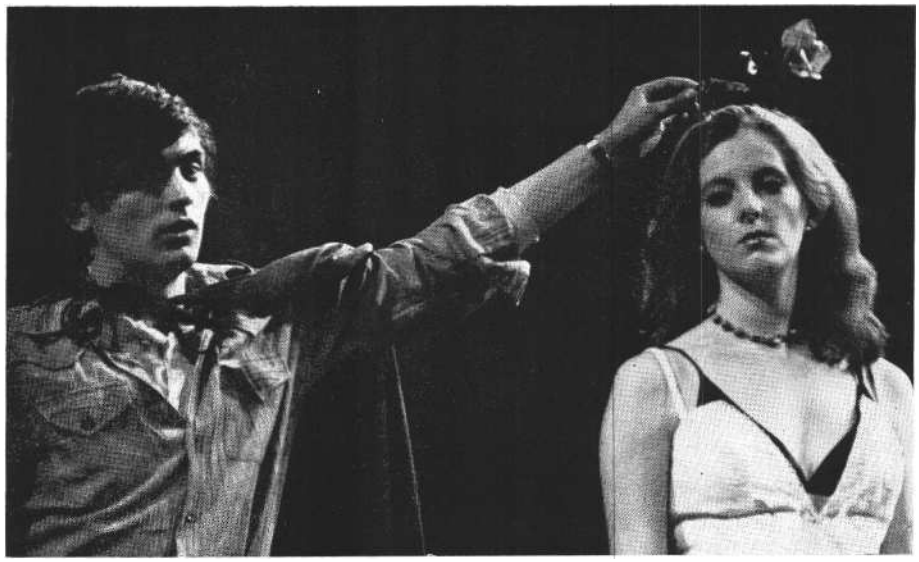
Mindazonáltal Ács János tisztában van vele, hogy a gombrowiczi konvenciókból „kihajolni veszélyes". Nem is teszi. Szigorú logikával vezet végig a történeten. Természetesen nem az ébrenlét, hanem az álom logikájával. Ahol a szó válik tetté, s nem a tett szóvá. A kaposvári *Esküvő* lélektani magva, melyből a mű kettős metamorfózisa ki-nő, az a jelenet, mikor Henryk otthonába beront a Részeg, nyomában ugyan-csak ittas társasága. Hol is vagyunk tulajdonképpen? A szülői ház bontakozott-e ki Henryk álmában egy út-széli kocsma képéből, vagy a háború valóban kocsmává züllesztette az ott-hont? Ács rendezésében itt világosodik ki teljesen a színpad, mintha a részegek hoznák be a napfényt Henryk víziójába. S egyszerre megmásíthatatlanul lelepleződik a szülők gyalázatos és megalázó helyzete. Az Apa többé nem „atya", ha-nem kocsmáros, az Anya kerítőnő, Henryk jegyese, Mania pedig közönséges kurva. A két színésznek, aki az Anya és az Apa szerepét alakítja, sajátos erőpróba és különös lehetőség e színpadi metamorfózis. Czakó Klárát az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* Antónia nővére óta nem láttuk ilyen erőteljesnek. Slampos léptekkel, zavart, gyanakvó, sanda nézéssel kerül elő. Nem sok jót vár a kocsmába betévedt két katonától Henryktől és Władziótól -, amikor aztán kiderül, hogy a fia tért haza, megnyugszik, végre oda is pillant rá, mesterkélt-szertartásos anyáskodással elaltatja magában a kocsmárosné-kerítőnőt. Ahogy a részegek betörnek a színre, minden fölborul: újra ugyanaz a zavart, rosszindulatú nézés, melytől a homlokára hulló rendetlen, fakó hajszálak is külön jelentést kapnak. Rajhona Ádám, aki az Apát játssza, alighanem a kaposvári társulat egyik legtudatosabb színésze. Pontosan érti, mi történik a figurával. Az Apát, akit ilyesféle szóhasználat jellemez: „tartóztasd meg magad, fiam, a kanáltól, mert a te atyád még nem emelé szájához az ő kanalát", a Részeg (Lukáts Andor) a lehető legvégső határig megalázza és azon a ponton találja el, ami számára a legszentebb: emberi méltóságában, melyet beteges makacssággal véd fiával szem-ben is. „Mert én, a sérthetetlen, sérthetetlen vagyok" - kiáltozza, mikor a részegek körülveszik. Azok pedig meg-semmisítő gúnnyal, kórusban: „Hohohó, király, király, a sérthetetlen!" A szó elhangzott, tetté válik. A jelenet ugyan Henryk szavára megdermed, de hamarosan fölkerül a karosszék az asztal tetejére, s az Apa onnan ismételgeti patriarkális szólamait, ez a királyi trónus : a formák kiüresedve mutatják magukat - Henryknek. Hisz mindez Henryk álmában történik. Rajhona Apa-figurája a leglidércesebb kép ebben az álomban.

A rendezés, mint említettem, nem „hajol ki" Henryk pszichikumából: ez a valódi játéktér. Henryk álmából mindvégig nem tűnik el annak nyoma, hogy egy útszéli kocsmában lelt rá családjára és kedvesére. Az egész darabon végigvonul az elveszített menyasszony motívuma. Tóth Éva Mania-alakításához érdemes föllapozni Gombrowicz *Naplóját* azon a helyen, ahol az író Lefebvre Kierkegaard-könyvéhez fűz megjegyzéseket. Lefebvre szerint Kierkegaard a múlt megismétlődésére vágyik, hogy ugyanolyannak kapja vissza Reginát, amilyen a jegyesség idején volt. Gombrowicz valósággal fölkiált: „Milyen hasonló is ez az *Esküvőhöz!* Csakhogy Henryk nem fordul istenhez. Megfosztja a tróntól apját, a királyt, majd kikiáltja magát király-nak, hogy az emberek segítségével visszaszerezze a múltat, az emberekből és az emberek által teremtse meg a valóságot. Isteni mágia és emberi mágia." Tóth Évának sikerül a legnehezebb dolgot megoldania: Henryk álomszínpadán ő a szavak múltat idéző mágikus szer-tartásának főszereplője, de mindvégig médium, azaz passzivitásra van kényszerítve. Kocsmabeli kurva, cselédlány és - hercegnő. Átváltozásai oly pontosak, mintha maga válna Henryk „partitúrájává": elég egyetlen rebbenés, látszólag apró váltás a szeme fényében, a tiszta menyasszonyból máris előkacsint a közönségesség, s Henryknek ugyanazzal az „árulással" kell szembenéznie, mint Kierkegaard-nak, aki hasztalan vágyódott ártatlan jegyese után.

Jól látható ez a kaposvári előadás másik „kulcsjelenetében", mikor a Részeg, akit halálra ítéltek, utolsó kívánságaként azt kéri, hogy Władzio hadd tartson Mania feje fölé egy virágot. Władzio (Mihályi Győző) fogja a virágot, odaáll Mania mellé. Megmerevednek, mintha fénykép készülne róluk. A Részeg elveszi Władziótól a rózsát, Henryk barátja és kedvese fényképpózban marad. És máris milyen kétértelmű a mennyasszony ártatlansága! Mintha esküvői kép lenne, de nem Henrykről, ha-nem Władziótól és Maniáról! Az „árulást" a Részeg gesztusa teljesíti be. Lukáts Andor Részeg-alakításának ez a leghangsúlyosabb pillanata. Itt a legnagyobb a tét: az életéről van szó. A borostás, rekedtes, dúlt hajú Részeg valóban „a föld papjává" válik; csak az mentheti meg, ha szétzúzza Henryk ábrándját. Egy percre az álmodó és az álomkép egyenrangú ellenféllé válnak. Nem mintha Lukáts Andor kibillentené az eredeti „felállást", tudniillik, hogy őt Henryk álmodja. Az ő ereje maga a forma: a gesztus, mellyel a kvázi-valóságot valósággá teszi. Henryk fölkiált: „Disznó! ...Összekapcsoltad őket ala-

csonyabb rendű esküvővel!" Lukáts Andor Részege szörnyű sebet ütött a Henrykben élő nosztalgián. A kaposvári nézőtér pedig lélegzet-visszafojtva figyeli a „disznó pap" szertartását: ennél többet színészi gesztus erejéről nem lehet mondani.

Władziónak a többi szereptől lényegesen eltérő funkció jut a darabban. Ő Henryk bajtársa a harctéren, s lényegüljön a szín kocsmává, szülői otthonná, királyi udvarrá vagy épp templommá, minden jelenetben -- a játék minden rétegében - jelen van. Mégsem álomkép. „Te legalább hús-vér pasas vagy" - mondja Henryk az álom, azaz a darab első jelenetében. De ez a jelenlét egyre súlyosabb, egyre nyomasztóbb Henryk számára: épp hús-vér mivoltából következik Władzio idegensége. Mihályi Győző Władziója igen szerencsésen könnyed játékossággal hidalja át ezt az idegenséget: mint aki bolondos komédiának nézi barátja álmát. Szervesen épül a darabba ez a színészi hangütés, hisz Władzio tragédiája épp játékosságában rejlik. Amikor a Részeg végrehajtja a maga szertartását, Władziónak törvény-szerűen el kell pusztulnia, minthogy léte az álom előtti valóságot idézi, s kérdésessé tenné az egész színpadi metamorfózist. Henryk képtelen elviselni, hogy „abban a pózban" látta barátját meny-asszonyával, felajánlja hát Władziónak, hogy legyen öngyilkos. Mihályi nyílt, vidám nézése elborul, zavarodott lesz, Władziója jól ismeri a játék szabályait, melyben eddig részt vett. A szó elhangzott, és tett követi. Władzio „elsúlyosodását" Mihályi Győző alakításában jó-szerivel csak ez a zavart pillantás jelzi, ami pontos, jól illik az előadás álom-dramaturgiájába, mégis kevésnek érezzük, hiányérzetet hagy bennünk.



Mihályi Győző és Tóth Éva Gombrowicz darabjában (Fábián József felvételei)

Alkalmazott színészet

Mindebből azt hiszem, kiderül, hogy a Gombrowicz-féle teatralitás olyan színészi játék módot igényel, mely magyar színpadon kevéssé ismerős. Nem arra gondolok, amit ensemble-stílusnak szoktunk nevezni, hisz az ensemble-stílus inkább sorolható a mimézis körébe, mintsem Gombrowicz „nyitott" színpadának eszközei közé. Az eddig elmondottakból az is nyilvánvaló, hogy Gombrowicz retorikája nem teszi a költő szószékévé a színházat, és nem degradálja a színész feladatát pusztán a szép szövegmondásra. Ha az *Esküvő* valójában Henryk belső monológja, akkor világos, hogy a Gombrowicz-féle dialógus nem hagyományos színpadi párbeszéd. Nem a kommunikáció a lényege, nem a társalgás, nem a vita, nem a gondolatok és érzések cseréje. A Gombrowicz-dialógust bizonyos automatizmus irányítja, ezért oly fontos benne a zene és a ritmika. A cselekmény és az alakok a nyelvből születnek, a szavak által élnek és egymásba fonódnak. Akár az álomban. A legszívesebben azt mondanám, valamiféle *alkalmazott színészetre* van itt szükség: hogy a színész részese legyen a dráma (az álom) teremtő automatizmusának, s onnan „belülről" kezdjen élni. Teljes életet, teljes egyéniséggel, de nem az ébrenlét lélektani motivációja szerint, hanem az álom „mélylélek-tanával".

Balkay Gézának, aki Kaposvárott Henryket alakítja, úgy látszik, különös képessége van erre. Már fizikai adottságainál fogva is: oly képlékeny arc az övé, mely a legfurcsább és legváratlanabb metamorfózisra is képes. Nem-csak az általa álmodott alakoknak jut a szó hagyományos színházi értelmében passzív szerep, hanem neki magának is. Balkay Henrykje érzékenyen követi a gombrowiczi mágiát: kiejti a szót, és a szó átformálja. Nincs ebben semmi szemfényvesztés : egy színész él a színpadon. Magával ragadó alakításának „nyitja" nem egyéb, mint hogy „belülről" indult el, s fölfedezi a Gombrowicz-féle teatralitás egész gazdagságát. „Bocsáss meg, valahogy olyan mesterkélten beszélek . . . Nem tudok természetesen megnyilvánulni ..." - mondja a darab elején Władziónak, mikor a harctéri ébrenlétből „fölébred" a színpadi álomban. Meglepődik, de mindjárt továbbmegy: belép a nyelvbe, s vállalja a képzelet automatizmusát. Éli a múltat (a Történelmet), és szét is zúzza azt. Amit Gombrowicz „a forma drámájának" nevez, vagyis az istenné válás vágya és az alaktalansághoz húzó ösztön konfliktusa - nála személyes drámává lesz. Az isteni és apai tekintélyen alapuló világ metamorfózisából, mely az ő saját valóságává transzformálódik, megteremti az önállóság és a saját akarat mítoszát. A forma azonban, melynek „pap-ja" lett, erősebbnek bizonyul nála. Władzio öngyilkossága miatt nem kerülhet sor az áhított esküvőre, a lakodalmas menet gyászmenetté alakul. Balkay Henrykjében az a lenyűgöző, hogy mindez egyetlen pillanatra sem tétel vagy filozófia, hanem játék, igazi színház, elvarázsoltság.

Mégis a legfontosabb a nosztalgia ebben a kaposvári Henrykben. Mindenesetre ez a legszemélyesebb. Ez *az az* érzelmi talaj, melyről Balkay e tőlünk sok tekintetben távol eső hőse elindul, s mely mindvégig vonatkozási viszony, sajátos intimitás marad színész és közönsége között. Így a nosztalgia, mely első-sorban személyes vallomás (az íróé, de a színészé is, akinek alkotói közeget jelent), szervesen beleépül a Gombrowiez-féle mitológiába: Balkay Henrykje valójában mindent, ami isteni, abszolút és nem valóságos, emberivé, viszonylagossá és valóságossá változtat. Úgy is mondhatnám: a családi otthonba, az elveszített kedveshez való visszatérés viszonylagos realitását emberi sorssá teszi, *humanizálja:* az isteni abszolútumot az ember abszolútuma váltja föl. Erről szól a darab.

Hol is vagyunk tulajdonképpen?

Kaposvárott, ahol ezúttal is jó együttest látunk a színpadon, s igazi színházi esemény tanúi lehetünk. Sőt, ennél több is történik. Sikerült egy első benyomásra talán furcsának és távolinak tűnő, rendhagyó írói-színházi világot eljuttatni a magyar nézőhöz. Utólag elmondható: *az Esküvő* műsorra tűzése kockázatos vállalkozás volt. De meg-érte.

NÁNAY ISTVÁN

Egy közülünk való Félkegyelmű

Dosztojevszkij-adaptáció a kecskeméti Katona József Színházban

A kecskeméti Miskin herceg nem bolond, nem Krisztus és nem Don Quijote. Egyszerűen más, mint a többiek. Az önzés, a kufárkodás, a humanista értékek devalválódásának közegében az általános magatartásnormákkal ellentétben megmaradt gyerekembernek. Azaz Embernek. Ettől a többiek szemében kissé bolondos, szent és különc. Azaz félkegyelmű. Úgy, ahogy Dosztojevszkij megírta. Vagy legalábbis csaknem úgy.

A dramatizálás buktatói

Dosztojevszkij minden művét - *A Karamazov testvérek* kivételével - az elképzelései és képességei közötti megalkuvás termékének tekintette. Hogy ezt a szigorú önmegméretést mennyire igazolta az utókor ítélete, az más kérdés, ám az irodalomkritikusok szinte egybe-hangzó véleménye szerint *A félkegyelmű* kompozíciós szempontból valóban nem a legtökéletesebb regénye az írónak. Az első kötet izzó drámaiságával szemben a további három kötet látszólag szertelenül bőbeszédű. Mégis az európai irodalom és gondolkodás fejlődését kétségtelenül befolyásoló mű *A félkegyelmű*. Azzá teszi a három főszereplő - Miskin herceg, Rogozsin és Nasztaszja Filippovna - végzetes szerelmi története, az őket körülvevő új Oroszország kapitalizálódó világának kíméletlen erkölcsi rajza és az a gondolati rendszer, amely egy átmeneti korban a különböző etikai alapokon álló emberek, csoportok közötti konfrontációban alakul ki, s amelynek lényege Miskin herceg alakjában, magatartásában összpontosul. Fehér Ferenc szerint a herceg a szeretet-etika passzív-misztikus formájának testet öltött csődje. E szeretetetika lényege : a Ne ítélj !-elv. Mivel a herceg nem ítél, s mivel előre megbocsátja a meg sem bánt tettet, jó lelkiismeretet teremt a következő gazsághoz. Sőt, közvetve vagy közvetlenül részese, előidézője a gazságoknak. Miskin csak az igazi élet vágyát tudja az emberekben felkelteni, beteljesülésének megvalósításához vagy elősegítéséhez nincsenek erői. Azaz a passzív jóság, megbocsátás, a kívülállás sem pozitív példává, sem másokat megváltoztató tetté nem válik. Így önmagának, s az általa képviselt elveknek, magatartásformáknak életidegenségénél fogva - el kell pusztulnia.

Dosztojevszkij ebben a regényében máig érvényes módon a legsúlyosabb emberi kérdésekkel nézett szembe, nevezetesen az önmegvalósítás, az ember és ember közötti tiszta kapcsolatok lehetőségének, az egyén és a közösség viszonyának kérdéseivel. Az elmúlt száz évben semmilyen filozófiai irányzat, iskola nem tudta ezeket a kérdéseket megkerülni, s ebből következően magával a dosztojevszkiji életművel való szembenézést sem. Talán ez lehet az egyik magyarázata annak is, hogy Dosztojevszkij műveiből oly sok film és színházi adaptáció készült, hiszen a társművészetek alkotói sem vonhatták ki magukat a művek és filozófiájuk hatása alól.

A Dosztojevszkij-adaptációk kulcsproblémája a művek sokrétűségének visszaadhatósága. Irodalomtörténészek, kritikusok kimutatták, hogy e művek külső és belső szerkezeti sajátságaik folytán szinte kínálják magukat a dramatizálásra, ugyanakkor csaknem megoldhatatlan dramatizálási feladatot jelentenek. Tíz évvel ezelőtt *A félkegyelmű* Tovsztonogov-féle átdolgozásának nemzeti színházi bemutatójáról írva Létay Vera (az ÉS-ben, illetve *az Igent és nemet* mondani-kötetben megjelent kritikájában) és Majoros József (a SZÍNHÁZ 1969. 7. számában megjelent írásában) egy-mást kiegészítve fejtette ki e dramaturgiai csapda lényegét. A regény átdolgozásakor magától értetődően a Miskin - Rogozsin-Nasztaszja szerelmi tragédia lesz a drámai mag. Am ha ezt a szálat kiemelik a regényből, ez csupán egy érdekes, lélektanilag kitűnően felépített egyedi tragédia, de elveszti az epika adta beágyazottságát, és ezáltal az általános emberi szféráját. Dosztojevszkij tökéletes lélektani elemzésének köszönhető, hogy még így, csonkán dramatizálva is áttűnik, helyenként átsüt az általános emberi tartalom, de természetesen a maga komplexitásában nem jelenik meg. Éppen ezért a dramatizálások hatásfoka alapvetően attól függ, mennyire sikerül a regény mellékszereplőit ténylegesen, nem statisztaszerepre kárhoztatva átmenteni, s ezáltal mennyire sikerül a három ember szerelmi drámájának társadalmi és gondolati hátterét megteremteni.

Tovsztonogov és Száraz György

Annak idején a Tovsztonogov-féle átdolgozás pozitív kritikai visszhangot váltott ki. Általában elismerték, hogy a rendező-átdolgozó roppant gondosan, értőn és az író iránti tisztelettől vezérelve választotta ki a drámai csomó-pontokat, ugyanakkor jócskán akadtak olyanok is, akik hiányolták vagy kevesellték a főszereplőket körülvevő társaság szerepét, súlyát. Az adaptációban a regény társadalmi körképéből csupán egy kis szelet jelent meg: Jepancsin és Ivolgin tábornokok családja és köre, illetve Rogozsin és haszonlesője, Lebegyev, mivel a tovsztonogovi dramatizálás csak a három főszereplő viszonyának alakulását kísérte végig. Az epikai alap hangsúlyozására a darab a helyre, időpontra, előzményre utaló információkat narratív módon közölte. Jó pár szituációba helyezhető epizódról csupán mesélnek a szereplők, ezáltal a nagy, zárt jelenetek legtöbbje kissé hosszadalmassá, drámailag erőtlenné vált. Találóan jegyzi meg Létay Vera a már említett kritikájában : „a cselek*mény* összhatása valami múlt századi romantikus opera szövegkönyvét idézi."

Kecskeméten Száraz György adaptációját játsszák, de pontosabban fogalmazunk, ha azt mondjuk, hogy Száraz György és a rendező, Beke Sándor közös színházi munkájából született meg a drámai verzió.

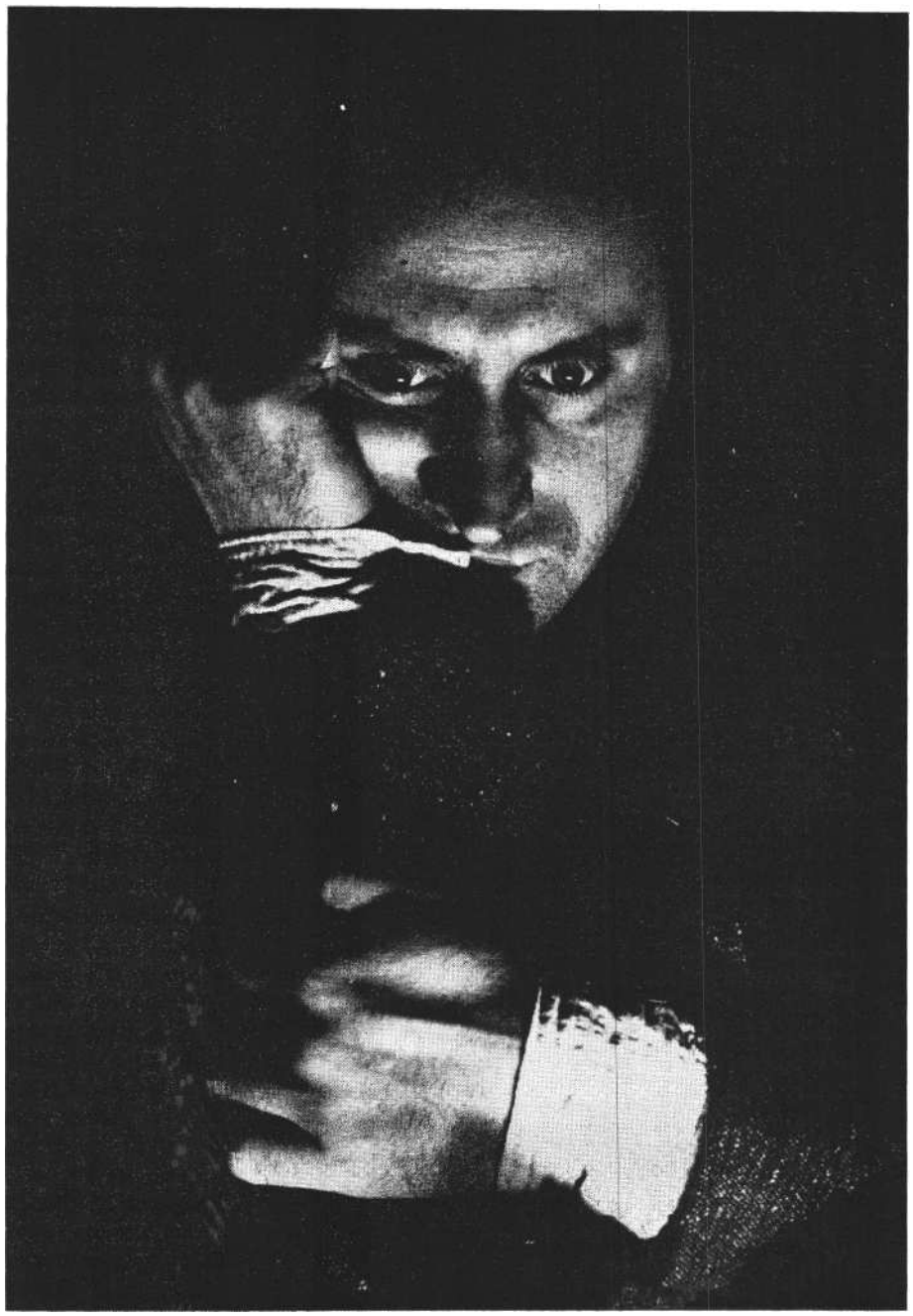
Száraz György megtartotta a tovsztonogovi dramatizálás struktúráját, jelenetezését, azok a jelenetek, amelyek abban szerepeltek, nála is helyet kaptak. Am ez a jelenetsor jóval sűrítettebb, mint Tovsztonogové, ráadásul ezt kiegészíti, szétszabdalja sok apró jelenet, amely előre és visszamenőleg értelmezi, árnyalja, ellenpontozza vagy kiegészíti a fő cselekményt. Ennek következtében megváltoznak az eredeti jelenetsor belső erővonalai. Száraz György dramaturgiailag következetesen és precízen megvalósítja azt a műszervező lényeget, miszerint Miskin herceg csupán a többiek viszonylatában létezik. Miskin nem cselekvő ember, ám puszta jelen-léte átrendezi az emberi erőviszonyokat. Ez az átrendeződés a drámában úgy jelenik meg, hogy Miskin herceg kettős konfliktusgyűrű szorításában, középpontjában áll. Egy szűkebb körben található Rogozsin, Nasztaszja Filippovna, a főszereplővé tett Aglaja és Ippolit, a tüdőbajos diák. Miskin csodálja Nasztaszját, tiszteli Agláját, testvéréül fogadja

Rogozsint, megértőn közeledik Ippolithoz, de ez a szeretetközpontú maga-tartás a legvégletesebb reakciókat váltja ki belőlük: a szeretet és a csodálat a gyűlölettel és megvetéssel párosul, az egyes emberben az ellentétes érzések állandó gyürkőzése adja a legfőbb drámai feszültséget, s az érzések és indulatok pillanatnyi jó vagy rossz konstellációja okozza a még jóvátehető vagy már végzetes tragédiákat. De ezeket a tragédiákat nemcsak Miskin lénye, sugárzó tisztasága váltja ki, hanem a külső kört alkotó, a herceget s a belső kört képező szereplőket egyaránt meghatározó társa-dalmi közeg, a többiek. Az ő önzésük, kapzsiságuk, kereskedőmentalitásuk, pénzimádatuk, kisszerűségük, érzelem- és gondolatszegénységük, értetlenségük az, ami a herceget félkegyelműnek láttatja, s ez az, amitől szabadulnának a herceg vonzásába kerülők, ha tudnának, s ha Miskin reális alternatívát kínálna nekik.

Ez a szigorú belső konstrukció nem kevésbé szigorúan felépített külső szerkezetben jelenik meg. Ez a szerkezet jelzi az események lefolyásának tragikus elkerülhetetlenségét, és felvillantja a motiváló tényezőket is. Ez a hatás, vala-mint a már jelzett sok apró jelenet szaggatottá, kissé sejtelmessé, rejtélyessé teszi a művet. Számos olyan epizód van a darabban, amely önmagában nem kap értelmet, csak a többi viszonylatában válik hangsúlyossá, avagy hangulati elő-készítése vagy levezetése egy másik, a cselekmény kimenetelében döntő jelenetnek.

Nézzük meg, hogyan érvényesül ez az első kilenc jelenetben. A darab elején fehér ruhás kislányok fehér koporsót hoznak be, virágszirmokat szórnak rá, megjelenik Miskin útipoggyásszal, elbúcsúzik a kislányoktól, és megvallja: őket, a gyerekeket szereti igazán, a fel-nőttek világában idegen, úgy érzi, maga is gyerek maradt. Aztán Miskin egy vonatfülkében ül, egyedül. A háttérben egy férfit valami ékszerhistória miatt egy idősebb ember, feltehetően az apja ver. Ismét a vonat. Miskin felidézi egyik élményét, egy kivégzést. Majd Nasztaszja és kitartója, Tockij, alkusznak : hetven-ötezer rubelért a nő ahhoz megy férjhez, akit a férfi számára kiszemelt, ezzel a viszonyuknak vége. Ismét a vonaton: Rogozsin és a hozzá csatlakozó Lebegyev megismerkedik Miskin herceggel, megkezdődik a tulajdonképpeni expozíció, megismerjük a szereplőket, világossá válik, ki és miért verte meg Rogozsint, ki az a Nasztaszja Filippovna stb. Megérkeznek az állomásra. Egy részeg katona ezüstként egy önkeresztet sóz Miskinre, ami aztán a második részben kap fontos funkciót, amikor a két férfi testvérül fogadja egymást. Egy nihilista a modern civilizáció borzalmairól szónokol, Ippolit mindenkit meg-hív a temetésére. Ez a kép fogadja Miskint a hazájában. S arra a felkiáltásra, hogy „Íme, ez Oroszország", Miskinnek ez a kulcsfontosságú mondat a válasza: „Nem tudom. Én nem ítélhetek ..." Jepancsinékhoz, távoli rokonaihoz érkezve, Miskin félszegen viselkedik a női társaságban; élményeiről mesél, a baseli szamárkiáltásról, ismét a kivégzésről, majd egy boldog pillanatáról, arról a svájci szerencsétlen lányról, akit a faluja kitagadott, de az ő szeretete, megértése, s ennek következtében a köréje gyűlt gyerekek szeretete a lány életének utolsó napjait széppé tette. Emlékezzünk : a lány temetési epizódjával kezdődött a darab! Az emlék felidézésével felerősödik az expozícióban megfogalmazott, Miskin gyermeki elfogulatlanságának, tisztaságának motívuma. Ebből az alapállásból fejti ki a herceg azt, hogy Aglaja csaknem olyan szép, mint Nasztaszja Filippovna, s ezzel indítja el a tragédiák sorát. Ugyancsak ebben a jelenetben hangzik el a dosztojevszkiji etika egyik lényeges mondata: „A szépség - hatalom."

Így fonódnak össze az epizódok az egész darabban. Így válnak Ippolit villanásnyi megjelenései, keserű megállapításai a herceg viselkedésének kritikájává. Amikor Miskin megakadályozza Gányát



Miskin herceg: Reviczky Gábor

abban, hogy megüsse nővérét, Ippolit megkérdezi tőle: „Ön hisz az Ördögben? Az önpusztítás törvénye és az önfenntartás egyformán erős az emberben. Az ördög is uralkodik a világon..." Erre rímel Rogozsin kérdése, amikor keresztet cserélnek: „Mondd csak, hiszel te Istenben?" A regényben erre bonyolult válasz következik, a darabban tétova válaszkísérlet. A jelenet és Mis-kin rosszulléte után Ippolit elmeséli, hogy néz ki egy Holbein-kép megfeszített Krisztusa. A megkínzott, felpuffadt, csupa seb arc látványának hatására kérdi: „Hogy hihették a tanítványai egy ilyen hulla láttán, hogy feltámad ?" Ezek az apró villanások a dramatizálás szelekciós elve miatt sokkal nagyobb súlyúvá válnak, mint a regénybeli helyükön. Így értelmeződik Miskin messianizmusa, illetve annak kritikája.

Az értelmezés és a kiemelés sajátos példája az a darab tengelyébe állított vallomás, amit Lebegyev Miskin herceg rosszulléte után tesz. Ez egyrészt pontosan megfogalmazza azokat az ambivalens érzéseket, amelyeket Miskin előhív a környezetéből, másrészt azzal, hogy éppen Lebegyev, a minden haszonért csúszómászóvá váló emberroncs mondja ki a „Nálam a szó is, a tett is, a hazugság is, az igazság is mind-mind együtt teljesen őszinte - szavakat, Miskin herceg közvetlen felelősségét exponálja.

A darab végkifejlete ezt a közvetlen felelősségérzetet teljesíti ki. Azt ugyanis, hogy nem választható szét - s korunkban különösen nem - a tettek végrehajtójának és közvetett vagy közvetlen sugalmazójának felelőssége. Nem kisebb, de nem is nagyobb bűnös Rogozsin, mint Miskin herceg, pedig ő nem tett semmit, és nem ő bujtotta fel Rogozsint. Mégis, mivel miatta, a passzivitása miatt történt meg a gyilkosság, nem lehet őt sem felmenteni. Erre a fel-menthetetlenségre utal Ippolitnak a második részben elhangzó csaknem vala-mennyi megjegyzése és tragikomikus, ugyanakkor jelképes öngyilkossága is. Ezt tetézi be a darabzáró monológ, amikor Nasztaszja holttesténél valóban testvérként kucorog Rogozsin és Miskin, és együtt várják a tett felfedezését. Eközben, szinte önmagának mondja Miskin a darabon végighúzódó kivégzésmotívum lezárásaként a következőket: „A legnagyobb, a legerősebb fájdalmat az okozza, hogy biztosan tudod: egy óra múlva, aztán tíz perc múlva, aztán fél perc múlva, aztán már mindjárt, már most kirepül testedből a lelked, nem leszel többé ember, ez már most egészen biztos. Itt ítélet van, és épp abban rejlik a legszörnyűbb kín, hogy biztosan nem menekülsz meg, ez a leggyötrőbb kín a világon ..."

Reviczky Gábor (Miskin) és Szirtes Ágnes (Aglaja) A félkegyelmű kecskeméti előadásában

Az előadás

Az előadás pontosan megvalósítja a dramaturgiai modellt, az egyik a másikból következik, sőt láthatóan számos dramaturgiai megoldás a választott színpadi stílusból következik. Különösen akkor érezhető ez, amikor a regényben vagy a Tovsztonogov-féle adaptációban csupán említett vagy elmesélt epizódok itt színpadi szituációba kerülnek. A második rész például egy némajelenettel kezdődik. Egyházi zenére bejön egy pópa, valamint menyasszony-vőlegényként Nasztaszja és Rogozsin. De Nasztaszja kitépi kezét Rogozsinéból, és elrohan. Ez megismétlődik a darab végén, a gyilkosság előtt, ám ekkor Mis-kin herceg a vőlegény, és a háttérben Rogozsin ugrásra készen várja Nasztaszját. Az ismétlődésből, valamint a két jelenet között lejátszódott eseményekből mindenki számára világos, hogy ez a viszony megoldhatatlan, Nasztaszja nem tud választani a két férfi között, az esküvők nem oldanak meg semmit, nem marad más hátra, radikális módon kell lezárni a konfliktust.

Az előadás egyik leglényegesebb formai problémája a tér megkomponálása. Lukács György 1951-es Dosztojevszkij-tanulmányában írja: „»Mindannyian mintha vasútállomáson lennénk « - mondja egy mellékszereplő az emberek-ről. Ez a kép Dosztojevszkij világának életérzését egészen általános érvénnyel fejezi ki. Az emberek tulajdonképpen nem a jelenben élnek, hanem a döntő, nagy fordulatra való feszült várakozásban. Am ha ez a változás megtörténik, a lelki élet szerkezetében akkor sem áll be lényeges módosulás. Az egyik álom a valóság érintésétől szétszakad, meg-semmisül, és új álom keletkezik a várva várt fordulatból. Az egyik vonat elhagyta a pályaudvart, várjuk a következőt, de a pályaudvar marad : átmeneti állapot." Ugyanerről Tovsztonogov így ír: „A regény olvasása közben felfigyeltem arra, hogy sok esemény, beszélgetés útközben történik ... De hogyan fejezhető ez ki a színpad nyelvén ? Az első ösztönös gondolat: forgószínpad segítségével! Am ekkor a külső dinamika ellent-mondásba került volna Dosztojevszkij hőseinek feszült lelki életével, s a meg-oldás túl nehézkes lett volna. Ehelyett a mozdulatlan színpad keretein belül, a szakadatlan mozgásban levő szereplőkre épülő képek között hoztam létre kapcsolatot: három mozgó függöny és ajtó jelezte mindig a cselekmények helyét,

s mintegy Miskint kísérve léptünk át a képekből a közjátékokba s onnan a következő jelenetekbe."

Beke Sándor és a vendégként a színpadteret tervező Otto Sujan, a pozsonyi Új Színpad szcenikusa a tovsztonogovi koncepciót tette magáévá. Fekete tónusú, mélységben és magasságban tagolt, többszintes, ugyanakkor üres teret képeztek. Az előszínpad dobogója a vonat és a vallomásértékű megnyilatkozások színtere. A színpadot egy magasban húzódó, fekete, lábakon álló járda-folyosó keretezi, amely elöl, jobbról és balról lépcsővel záródik. Ezen jelenik meg Nasztaszja, amikor Aglájához írt leveleit mondja cl, itt zajlik le Ippolit „öngyilkossága". A hídszerkezet alatt, hátul, a színpad mélyén, az elöl folyó cselekménnyel szimultán játszatja a rendező Nasztaszja és Miskin első találkozását, itt húzódik meg Rogozsin bandája, itt verik meg a darab elején Rogozsint stb. Ebben a vasszerkezetben van valami a Lukács György által elemzett állomáshangulatból meg a tovsztonogovi folyosó-lépcsőház labirintusból is. Az előadás nagy része egy-egy bútor segítségével az előszínpadhoz képest emelt középső téren játszódik. A térkonstrukciótól idegenek azonban a stilizált-kasírozott, hálóval bevont fák, vagy a festett háttérdíszlet.

Miskin - akárcsak Tovsztonogovnál - szinte soha nem hagyja el a színpadot, a jelenetek folyamatosan mintegy áttűnve követik egymást. A váltásokat a rendező a kísérőzenére bízza. Selmeczy György instrumentális és elektronikus effektusokból építkező mai hangvételű zenéje kétségkívül hatásos, profi munka. Am stílusa, intenzitása elüt az előadás hangvételétől, néha már-már önálló életet él a zene, és elnyomja a jeleneteket. Az előadás egészének visszafogottságához képest ez az effektus teátrális. Csak-úgy, mint az előadás jó néhány szcenikai megoldása, a jelenetek sokszor öncélúan szép világítása, illetve az előadás befejezése: a fémhídon ismét megjelennek a kislányok - most fekete ruhában -, és a színpad közepén fekvő Nasztaszja holttestére virágszirmokat hullajtanak.

Ugyancsak sikerületlen az általam külső körnek nevezett környezet ábrázolása. Nem kapjuk meg az egyes figurák egyénített rajzát, a színészek csupán staffázst alkotnak, emiatt légüres térben mozog a cselekmény, s magára marad a Miskint játszó színész. Ebben szereposztási gondok éppenúgy közrejátszhattak, mint az,

Szakács Eszter (Nasztaszja Filippovna) és Blaskó Péter (Rogozsin) a **Dosztojevszkij-adaptációban**

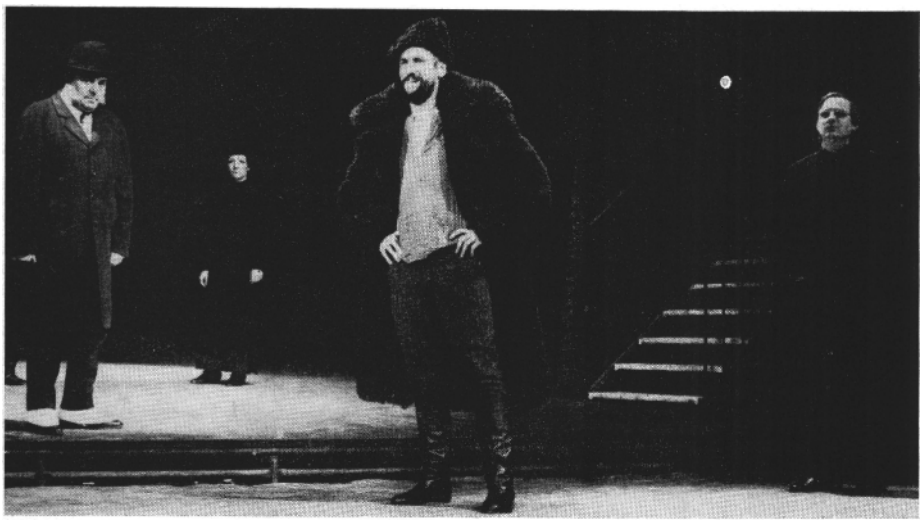
hogy a társulat egésze nemigen beszéli azt a színházi nyelvet, amit a főszereplőkkel együtt a rendező. Ebből részint stíluszavar, részint erőtlen megoldások születnek. Például Lengyel János (Lebegyev) és Major Pál (Ivolgin tábornok) az erőteljes, harsány, szinte karikírozó ábrázolásmód eszközeivel él. Ez ebben az előadásban határozott stílustörést jelent, ám elképzelhető egy olyan megközelítés is, amelyben a társadalmi közeget ebben a stílusban ábrázolják. Ez azonban nincs eldöntve.

A színészi alkotómunka

Az előadás egyik legnehezebben megközelíthető figurája Ippolit. Ugyanis ez valójában nem hús-vér ember, sokkal inkább Miskin herceg szellemi-gondolati ellenpontja, s mint ilyen nem kerül drámai szituációba, rezonőrré válik. Jeney István azonban félelmetes, titokzatos, keserű, kikezdhetetlen logikájú alakká gyúrta Ippolitot. Magasan gombolt, hosszú, fekete, testhez simuló kabátban tűnik fel, követi Miskint, keze a zsebében, kimért, nyugodt a mozgása, akárcsak száraz beszéde, csillogó szem-üvege mögül izzó a tekintete. Kimértségében is fröcsköl az indulat, amikor Miskinről beszél: „Az ingatag erkölcsi alapon álló emberbarát az emberiség kannibálja. Gyűlölöm, mindenkinél jobban gyűlölöm, maga szirupos, jezsuita lélek, félkegyelmű emberbarát."

Jeney ugyanakkor megpróbálja eljátszani azt a fiatalembert is, aki a herceg hatására rájön, hogy még a betegsége miatt megrövidült életet is képtelen le-élni a hazug és kibírhatatlan társadalmi közegben. Ezért határozza el az öngyilkosságot. „Az öngyilkosság az egyetlen, amit még a magam akaratából megtehetek. Élni akarok a tett utolsó lehetőségével! A tiltakozás néha nem csekély dolog . . ." E vallomás a konkrét színpadi szituáción túl, jelképes tartalmúvá válik. Nem kevésbé az öngyilkosság végrehajtásának módja. A hídon egy pillanatra tűnik csak föl Ippolit, pisztolyát homlokához emeli, összeesik, ám a pisztoly nem dörren. A fény kialszik. Megtörtént az öngyilkosság vagy nem? Játék, újabb kacérkodás volt ez a halállal vagy balsiker? Avagy a miskini szeretetelv leszerelő hatásának kivetülése? A pillanatnyi epizódban számos kérdés sűrűsödik.

A dramatizálás megnövesztette Aglaja szerepét, ezzel egyrészt Nasztaszja igazi vetélytársává vált a figura, másrészt kiegyenlítettebbé, kibogozhatatlanabbá alakult a Miskin herceg köré fonódó konfliktuskör. Mindkét nő szereti Mis-kin herceget, ám ő egyikük szeretetét sem tudja úgy viszonozni, ahogy elvárnák. Szirtes Áginak kétszeresen nehéz helyzete van. Egyrészt hosszú ideig csak a jelenlétével, mozdulataival s nem szöveggel kell súlyt adnia szerepének, s később is csupán a direkt érzelmek - veszekedések, gúnyolás - mögött érzékelteti valódi vonzalmát, másrészt Szakács Eszternek kell egyenrangú partnerévé válnia. A színésznő dicséretére legyen mondva, jórészt győzi erővel a kettős feladatot. Érdekes, hogy éppen a nehezebbnek tűnő első részben erőteljesebb. Ahogy Miskinre néz, miközben az a kivégzésről beszél, tekintete későbbi magatartását is előlegezi. Ez a nézés visszatér a csúfosan végződő leánykérési jelenetben, ám ekkor már a vesztes pillantása is benne van. A rapszodikus leányalak váltásait többnyire pontosan, de jobbára még csak külsődlegesen tudta megoldani a színésznő.



Jelenet Dosztojevszkij: A félkegyelmű című drámából (Iklády László felvételei)

Szakács Eszter Nasztaszja Filippovnája közönséges és fenséges, kiismer-hetetlen és gyermeki, kiszolgáltatott és mindenkit a kezében tartó, büszke és megalázott egyszerre. Sistereg körülötte minden, amikor a színen van, s ha nincs, nyomasztóan hiányzik a démonikus szépsége. Ebben az adaptációban értelemszerűen visszafogott Nasztaszja szerepe, Szakács ennek megfelelően illeszkedik az előadásba. Soha nem tolakszik az előtérbe, mégis ő az, aki irányítja az eseményeket. Elhisszük neki, hogy Nasztaszja olyan vonzerővel rendelkezik, amely nemcsak a környezetébe kerülő férfiakat forgatja ki önmagukból, de Miskin hercegben is gyökeres lélektani változást idéz elő. Tökéletes érzelmi ellen-pontja Miskinnek. Ha Miskin sorsa a jóság életképtelenségét példázza, úgy Nasztaszjáé „A szépség - hatalom" gondolatét. Szakács tökéletesen ábrázolja Nasztaszja hányódását, vívódásait, kettős természetét, azt, hogy ő nemcsak áldozata ennek a tragédiának, de rész-ben okozója is.

Blaskó Pétert sem alkata, sem eddigi szerepei alapján nem vélnénk a regénybeli Rogozsinnak. Mégis megtestesíti a rogozsinizmus lényegét. Az első jelenetben még hatalmas bundában jelenik meg, ezzel teremti meg a figura robusztusságát. Később már nem kell a bunda; fenntartások nélkül elhisszük neki Rogozsint. Blaskó főleg a figura érzelmi kiszolgáltatottságát hangsúlyozza, azt, hogy hol Miskin, hol Nasztaszja hatása alá kerül. Blaskó Rogozsinja Miskinnel való első találkozásakor csaknem olyan nyíltszívű, mint a herceg. Nem véletlen, hogy rögtön megszeretik egymást, és megérkezésükkor már felmerül bennük a testvérré fogadás gondolata. Rogozsin egyre inkább eltávolodik a hercegtől, szabadulni azonban nem tud tőle. Közös jeleneteikben Blaskó mindig fentről indít, mintha ő lenne fölényben a herceggel szemben, a jelenetek végére azonban lecsendesedik, Rogozsin újra meg újra hatása alá kerül Miskin lényének. Ebből a szempontból a már többször említett keresztcsere-jelenet Blaskó alakításának csúcspontja. Más a viszonya Rogozsinnak Nasztaszjához. Blaskó rajongva csüng Nasztaszján, az a mohó bírnivágyás hajtja Rogozsinját, amelyben egyenlőségjel kerül a nő és a százezer rubel közé. Kezdetben magabiztos ez a Blaskó-Rogozsin, bár Nasztaszja egy-egy rendreutasítására úgy hunyászkodik meg, mint egy kutya. Később ebből a kutyahűségből csak a tekintet marad meg. Ahogy átcsapnak a figura feje fölött az események hullámai, Blaskó mind hátrább szorul a térben is, mindinkább a sarokból, a fémszerkezet „barlangjából" követi, figyeli Nasztaszja mozgását, ám ha kell - mint például a Miskinnel való esküvőkor - kéz-nél van. A sötétben, a félhomályban meghúzódó színésznek sokszor csak a szeme világít, tekintetében a változatlan rajongás, ám az egyre fogyó remény is kifejeződik.

Miskin herceg: Reviczky Gábor. Három Miskin-kép van előttem. Gérard Philipe alig huszonnégy évesen egyik nap Camus Caliguláját, a másik nap Miskin herceget játszotta. Miskinje gyér szakállú, zavart tekintetű, bizonytalan ember. Iglódi István tíz évvel ezelőtti képén szinte csak a szemek látszanak, csupa csodálkozás, értetlenség ez a tekintet. Szmoktunovszkij képe merő átszellemültség. S végül negyediknek Reviczkyé. Az ő Miskinjének a tekintete tiszta. Gyermekien tiszta. És szomorú. És megértően okos. Mozdulatai viszont kissé tétovák. Mint a kamaszokéi. Zavarja a teste, a keze, a lába. Csak olyankor lesz határozott a mozdulata, amikor cselekednie kell. Ezt oly magától értetődően teszi, amilyen bávatagon létezik máskülönben. Amikor le akarja fogni Gánya vagy Radomszkij ütésre lendülő kezét, semmi teátrális gesztus nincs a mozdulatban. Megszólalásai is kissé bizonytalanok. Amikor beszél, nem lehet nem rá figyelni. Igaza van Jepancsinának, amikor lányait feddve kijelenti: „A herceg élvezetesen ad elő." Mégis mintha nehezére esne megszólal-ni, mintha félne, hogy megszólalásai újabb félreértésekre adhatnak alkalmat. Nem ok nélkül fakad ki Aglaja kezének megkérésekor: „Én a társaságban fölösleges ember vagyok!" Ám a meg-szólalásnak is lehet tettértéke. Ilyen az, amikor Nasztaszja őrjöngve kérdi az őt körülvevő férfiaktól, hogy ki venné el őt feleségül, a kitartott, feslett életű, rossz hírű- nőt. Mindenki elhúzódik tő-le. Reviczky valahol a többiek háta mögül, félig takarva nagyon halkan, de roppant belső intenzitással tudja kimondani a jelenet hangulatát megfordító szót: „Én." Ez a szó éppen olyan, mint az előbbi kézlefogások. A ritkán bekövetkező aktív pillanatokat leszámítva Reviczky figurája csupa belső remegés, ahogy történnek körülötte az események, úgy válik egyre bezárultabbá, védtelenebbé.

Miskin herceg csak a többiek viszonyrendszerében létezhet, tehát olyan mértékben bontakozhat ki a figura, amilyen mértékben a többi szereplő erre lehetőséget teremt. Ugyanakkor Miskin herceg nélkül minden másképpen zajlana, tehát potenciálisan ő az események szervezője is. Ezt a kettősséget, hogy a herceg egyszerre létrehozója és elszenvedője a szituációknak, mesterien, tettenérhetetlen színészi eszközökkel oldja meg Reviczky. Végső soron rajta áll vagy bukik az előadás. Hiába a precízen felépített mű, hiába a koncepciózus rendezés, mindezek kibomlása, valóraváltása a Miskint játszó színésztől függ. Reviczky az előadás nagyon kényes, kiegyensúlyozott mechanizmusát gondo-

latilag és művészileg tökéletesen és biztonságosan „irányítja".

Miskin finoman, de határozottan ki-kéri magának azt, hogy Gánya félkegyelműnek tartsa. Reviczky alakításában Miskin valóban nem félkegyelmű. Olyan ember, akinek másként jár az esze, mint a többieké, aki más következtetéseket von le a jelenségekből, mint mások, akinek a kanonizálttól el-térő etikai normái vannak, aki a legjobb szándék mellett sem képes eligazodni a számára felfoghatatlan világban. Ennek a magatartásnak az életképtelenségét, ugyanakkor vitathatatlan szépségét mutatja meg a színész.

Az előadás legmegrázóbb jelenete a befejezés, amikor a két férfi, Rogozsin és Miskin, Nasztaszja holttesténél *gyer*mekként egymáshoz bújva végleg egymásra talál. Nem lehet tudni, ki a nagyobb beteg, Blaskó Rogozsinja vagy Reviczky Miskinje. Egyformán gyámolításra szorulna mind a kettő. Rogozsin a tette után megnyugodott, vége a bizonytalanságnak, a kétségeknek, a szenvedésnek. Ami ezután jön, az már megfoghatóbb, fizikailag átélhető. Ezért tud ő gondoskodni a hercegről. Blaskó és Reviczky összebújnak, egyik a másiknál keres védelmet, ebben az egymásrautaltságban eggyé válik a két ember, Rogozsin és Miskin együtt kénytelen vállalni a bűnt és a következményeket. Testvérek ők, akár egy személy két fele is lehetnének.

A kecskeméti Katona József Színházban bemutatott adaptáció egy gondolatilag, dramaturgiailag determinált folyamatot mutat be. A színpadilag megoldatlan részletek ellenére is hatásos, erőteljes előadás gondolati szembesítés a művel, Miskin herceggel, eszméivel, magatartásával, amelynek során a néző eldöntheti: vajon tényleg félkegyelmű-e a Félkegyelmű?

Dosztojevszkij: A félkegyelmű (kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Makai Imre. *Színpadra alkalmazta:* Száraz György. *Díszlet:* Otto Sijan m. *v. Jelmez:* Rátkai Erzsébet m. v. *Zene:* Selmeczy György. *Rendezte:* Beke Sándor.

Szereplők: Szakács Eszter m. v., Reviczky Gábor, Blaskó Péter, Forgács Tibor, Fekete Tibor, Gurnik Ilona, Mátray Márta, Andresz Katalin, Szirtes Ágnes, Lengyel János, Major Pál, Gyólay Viktória, Blaskó Balázs, Szennyai Mária, Jeney István, Hunyadkürti István, Szirmai Péter, Gyulai Antal, Botos Klára, Fraknói Sári, Ribár Éva, Jánoky Sándor, Bölcsics Ágota, Jablonkay Mária, Szalma Sándor, Egyedi Klára, Csengeri Erzsébet, Ragó Iván, Szikszai Gyula, id. Mózes István.

SZÁNTÓ JUDIT

Királyi mulatság

A Hasfelmetsző Jack a Várszínházban

Mikor a *Hasfelmetsző Jack* előadása után felálltam helyemről, megvallom, legfőbb, minden mást elnyomó érzésem a harag volt. Méghozzá Jancsó Miklósra haragudtam, amiért Viktória királynővel egyetemben ő is rendezett magának egy királyi mulatságot, nem törődve egy - akkori hitem szerint - jobb, pontosabban: más, egyenrangú, adekvát bánás-módot igénylő drámai alapanyaggal. Ismertem Hernádi Gyula egyéb drámáit, burjánzó ötletgazdagságukat, egyenetlen színvonalú, helyenként elnagyolt, másutt azonban csillogó dialógusaikat, mohó, ha nem is mindig kellően válogatós filozófiai étvágyukat; láttam előadásokat, Sík Ferenc, Marton László, Szinetár Miklós rendezéseit, melyek a maguk szuverén teátrális látomásrend-szerével megemelték az adott művek értékeit és elfedték hiányosságaikat; és

Jobba Gabi (Viktória királynő) Hernádi **Gyula: Hasfelmetsző Jack népszínházi előadásában**

Jelenet a Hasfelmetsző Jackből (Középen: Marsek Gabi)

nem utolsósorban olvastam előzetes nyilatkozatokat a darabról, amelyek ismét ígéretes, igazi hernádis ötletről tanúskodtak. Viktória királynő, a brit impérium e szimbolikus agg nemtője, fia, az árnyékhatalmán borongó idősecske bonviván walesi herceg és egyidejűleg a hírhedett „Jack the Ripper" amúgy is divatban vannak; Edward Bond például egyik darabjában a szent királynőt és a szent ápolónőt, Florence Nightingale-t leszbikus partnerekké avatta, Graham Greene legújabb bűnügyi vígjátékában lépteti fel fontos epizodistaként a türelmetlenségében dorbézoló majdani VII. Edwardot, a Hasfelmetszőről pedig az utóbbi években két új darabot is játszottak Londonban. (Az egyik homályosan utalt is a tömeggyilkos felső körökhöz fűződő kapcsolatára.) Mindez ugyan azt mutatja, hogy inkább angol belügyről van itt szó, a viktoriánus korszakkal leszámolnivalója igazából a „Good Old Queen Vickie" ma élő honfitársainak akad, s ha nekünk bajunk van a saját viktorianizmusunkkal, közelebb is találhatni prototípusokat, mondjuk, a mi boldog békeéveink egynémely nevezetes és nem kevésbé leleplező bűn-ügyének szereplőit, no de Hernádi áttételeit már megszoktuk, és megfejtésük, vonatkoztatásuk kacskaringós útjai hozzátartoznak a művei gerjesztette szellemi izgalomhoz.

Indulatomat kivált az utolsó jelenet fokozta fel (mármint a szöveg szerinti és nem a jancsói koreográfia szerinti), amikor VII. Edward fordított II. Józsefként már trónra lépésekor visszavonja ki sem bocsátott reformjait, mondván, hogy a liberalizálás, a Hasfelmetsző újabb jelentkezése, esetleg a zsidók aknamunkája avagy az osztályharc ál-

landó éleződése miatt, egyelőre nem aktuális. Hiszen eszerint ez rendkívül izgalmas darab lehetett, gondoltam, nekünk szóló, meghosszabbításokban gazdag. Hogyan tűrhette író, dramaturgia, színház, hogy Jancsó ezt az anyagot eltemesse a maga nem túl újszerű és viszonylagos sokkhatását is gyorsan ki-merítő és elnyűvő ötletparádéja alá? Igen, hittem a drámában, ami ez esetben megbocsátható, mivel a szövegből vajmi keveset lehetett érteni, részben a szövegmondás okán, részben azért, mert a szavakat gyakran túlharsogták az egyéb akusztikai effektusok, részben pedig azért, mert a néző, sőt, még a kritikus is ember, és ha egy dialógus alatt figyelmét elsősorban a beszélőknek a szövegtől független fizikai és fiziológiai különcködéseivel kötik le, akkor koncentráló képessége bizony elernyed. További mentségül szolgálhat a nézőnek, illetve a kritikusnak az a beidegzett hite, hogy e fizikai cselekvések valamiképp mégis a darabbal függnek össze, a szöveg rejtett implikációit vetítik ki, s míg az ember e feltételezett összefüggéseken töri a fejét, egy ideig még vájtfülűnek, beavatottnak is képzeli magát. Időbe telik, míg rájön: beidegzettségeit sutba dobhajta, ezek a játékok csak Jancsó királyi mulatságával állnak összefüggés-ben. Bármily rossz véleménnyel van is a szerző Viktória királynő erkölcséről (két viszonnyal meg is terheli számláját), annak, hogy a trónátadásról folyó vita közben fia combjai közé bújva izgatottan szaglássza körül annak nemi szervét, Hernádi Gyula koordináta-rendszerében éppúgy semmi alapja, mint Matthews belügyminiszter pofozóbábukként, majd ily módon kellően előkészített szexuális partnerként való szerepel-

tetésének. Mire azonban ez a következtetés feldereng, már oda a lehetőség a szöveg követésére és értelmezésére, és így magam, a fentebb felsorolt okok miatt, Hernádi javára voltam részrehajló; esküdni mertem volna rá, hogy ez a produkció elsősorban őellene követett el merényletet.

*

Ha azonban a kritikus nemcsak néz, hanem ír is, nem érheti be efféle megbízhatónak látszó, de mégis megalapozatlan feltételezésekkel. Így hát elolvastam a szöveget, és meghökkenve tapasztaltam: az elsődleges felelősség nem Jancsó Miklóst illeti. Hernádi Gyula rossz darabot írt, eddigi pályájának aligha-nem legrosszabb darabját, amellyel rendező csak kettőt tehet: vagy nem vállalja, vagy ürügyül használja a saját show-jához. Jancsó a maga területén valóban király; és a királynak is joga lehet hozzá, hogy az uralkodás fáradalmait félretolva egyszer-egyszer mulasson is egyet.

Hernádi ötletgazdagsága, öntörvényű képzelete drámairodalmunkban egyedülálló jelenség; ezért keltett a maga idején olyan szenzációt a *Falanszter*, amely egy csapásra létrehozta Hernádi, a dráma-író híveinek táborát. De az első meg-lepetés, az első öröm elültével, és a bámulatos termékenységgel szaporodó oeuvre további hajtásai láttán az őszinte lelkesedőknek is rá kellett döbbenniök: ez a különleges, merész írói fantázia nem eléggé drámai, mert nem eléggé ökonomikus. A témák, az ötletek sokszor egymás sarkára hágnak, egymás elől szívják el a levegőt, és csak a rendezőknek sikerült egyszer-egyszer, némi drámai fegyelem látszatát keltve, hierarchiába fogni őket. A legkevésbé sikerülhetett ez az eddigi legkuszább Hernádi-darabban, a Csillagszóróban, ahol legalább három darab problematikája csavarodott fojtogatón az adott mű testére. A legjobban, mint köztudott, a *Királyi vadás*zatban, ahol természetesen már az előzetes dramaturgiai munka is megtisztította a talajt az előadás számára. Mindamellett igaza volt Almási Miklósnak, aki épp e legsikeresebb, mind közt legnépszerűbb Hernádi-mű kapcsán állapította meg: az író „legjobb és egyben legüresebb" darabjáról van szó. Hernádi itt hajlandó volt lemondani az első képekről és az utójátékról, melyeket ez esetben igen könnyen lehetett lemetszeni a mű testéről, ám nyilvánvaló,

hogy mind a brutális hadi játék, mind a boldoggá avatási per eredetileg része volt mondanivalójának. Elképzelhető lett volna egy olyan dramaturgiai beavatkozás is, amely az e részekben rejlő mondanivaló-elemeket építi bele szervesebben a műbe, ám ez roppant bonyolult és bizonytalan kimenetelű vállalkozás lett volna. Sokkal inkább kínálkozott a garantáltan szövődménymentes műtét: a két rész egyszerű leoperálása. Ily módon, igaz, a tartalom szegényítése árán, sikerült feloldani a Hernádi-darabok legnagyobb paradoxonát: hogy tudni-illik itt *olyan modelldrámákról van szó, melyekben többnyire épp a modell zavaros, logikai konstrukciókról, melyekben épp a logika billen fel minduntalan, egyébként minden bizonnyal azért, mert a modell, a konstrukció, illetve a valóság összefüggései többnyire lazák és esetlegesek. A Királyi vadászat* esetében maradt egy kevéssé eredeti és e feldolgozásban meglehetős absztrakt, viszont hézagtalan következetességgel végigvitt tétel a szerep mindenhatóságáról, amely nem véletlenül juttatta a kritikusok eszébe az *Egy, kettő, három* Molnár Ferencét. Az asszociációt elősegítette a Hernádinál ritka töretlen ívű bonyolítás, néhány jelenet virtuóz felépítése és a szellemes, könnyen érthető s ugyanakkor mégis intellektuális örömet nyújtó dialógus. Hernádi egy produkció erejéig a parabola Molnárja lett - de mint ahogy bizonyos, hogy ez a minősítés egyetlen korábbi drámájára sem húzható rá, úgy igencsak kérdéses, megerősíti-e majd bármelyik későbbi. Hiszen már az sem bizonyos, hogy ő maga beérné-e ezzel a ranggal, vagy inkább csak a kellemes és nagyon is gyümölcsöző kaland ragadta el, egyetlen alkalomra. Úgy tűnik, alkatilag inkább ellenáll e lehetőségnek, és erősen kétséges, hogy a jövőben enged-e a kalandra csábító dramaturgi szónak. (A „kaland" szó persze fordított előjellel értendő, hiszen e kalandos képzeletű író számára a legkalandosabb vállalkozás éppen az lehet, hogy fegyelemre hagyja csábítani magát.)

Mindenesetre a két következő mű: *a Bajcsy-Zsilinszky Endre* csakúgy, mint *a Hasfelmetsző Jack* mintha Hernádi bosszúja lenne - mintha fügét akarna mutatni a *Királyi vadászat* bábáinak és híveinek: no látjátok, jól rászedtelek benneteket; azt hittétek, a kedvetekért kibújtam a bőrömből, de íme, semmilyen siker érdekében sem leszek hűtlen önmagamhoz! Ez a fordulat tulajdonképpen illik Hernádi imponálóan ma-kacs, szuverén írói magatartásához csak-úgy, mint írói és emberi alkatának örök-ifjú, virgonc játékosságához, és semmi kifogást nem is lehetne emelni ellene, ha a tromf, mondjuk, a *Falanszter* vagy *a Vérkeresztség* magasságában pattanna a képünkbe. Csakhogy mindkét esetben steril, hevenyészve elgondolt és még hevenyészettebben kivitelezett művekről van szó. A Bajcsy-Zsilinszky-drámának külön tehertétele a hazai miliő; a valamennyiünk által ismert és részben átélt magyar közelmúlt tűri legkevésbé, hogy önkényes írói játékok ugródeszkájául szolgáljon. Az ötletpetárdák pukkanása szóhoz sem engedi jutni azt a példaszerű hőst, akinek nevét ez az absztrakt metamorfózis-koncepció lényegében csak ürügyként használja. Hernádi itt egy brechti ízű képletet vezet le, de Brecht nem véletlenül óvakodott tőle, hogy hasonló típusú demonstrációit - az *Egy fő az egy* főtől *A szecsuáni jólélekig* - konkrét, ismert személyiségekhez kapcsolja, sőt, igyekezett hőseit minél távolibb, minél semlegesebb közegbe helyezni. Egy másik esetben Hernádi is ráérzett a veszélyre: *a Szép magyar* tragédiában *a* magyar szabadság álmának tévelygő megszállottjává fiktív személyt tett meg, és ez a Niklay István drámai értelemben bizony sokkal elevenebb a néven nevezett, de drámailag valójában nem létező Bajcsy-Zsilinszky Endrénél. Hernádi képletébe itt kizárólag a „blickfangos" ötletek lehelnek némi látszatéletet, a konkrét utalások csak külsőségesek és a lényeget illetően félrevezetőek.

Míg azonban az eddigi Hernádi-darabok - a Bajcsy-drámát is beleértve - közös hibája az ötletek túlburjánzása, összefüggésrendszerük ingatagsága volt, *a Hasfelmetsző jack* merőben új problémát vet fel: itt ugyanis az ötlet megmarad ötletnek, kifejtetlenül villan fel itt-ott a darab masszájában, és nem hatja át a cselekményt. Teljesen új jelenség ez Hernádi pályáján, és okai előtt, bevallom, értetlenül állok. Ha a darab dramaturgja lettem volna, mindenesetre magatartást kellett volna cserélnem. Ha addig nemegyszer azt tanácsoltam volna: rendezze át világosabban drámájának erővonalait, teremtsen szervesebb rendet ötletei és mondanivalói között, ezúttal azt mondom: írja hát meg *az* ötletét, tegyen róla, hogy a darab szóljon valamiről, ha úgy tetszik, arról, amit ígér, esetleg másról, de valamiről mindenképpen.

Az ideális persze mégis az lett volna, ha a darab arról szól, amit az előzetes nyilatkozatok alapján várni lehetett volna: hogy tudniillik Viktória királynő maga volt Hasfelmetsző jack. *E. azonban nem elsőrendűen erkölcsi, hanem politikai természetű konfliktus,* és ezt Hernádinak, a politikai tematika megszállottjának

Viktória **királynő: Jobba Gabi és Edward: Madaras József a Body-Building-esekkel**

kellett volna legjobban tudnia. Ha csak arról van szó, hogy egy, a világ előtt feddhetetlen erkölcsöt mutató, ádázul puritán királyi dáma második, Mr. Hyde-i életében szadista kéjgyilkos - ez nem több pszichopatológiai anekdotánál. A szövegben, deklaratíven legalább-is, elhangzik ugyan a valóságos motiváció : hogy tudniillik az impériumot csak vasfegyelemmel, terrorral, gátlástalanul reakciós, ultrakonzervatív politikával lehet összetartani, és az egyre hangosabb reformkövetelések elleni panaceát találja fel Viktória és házi politikusa, Gladstone, amidőn megteremtik a Hasfelmetsző rémalakját és egész Angliát rettegésben tartó mítoszát. Ez a tétel azonban akkor is igaz lenne (sőt, azt gyanítom, sokkal igazabb és drámailag erőteljesebb), ha a magánerkölcs terén a királynő valóban zord erénycsősz lenne, és a kéjgyilkosságok nem perverz pszichológiai alkatából, hanem kizárólag józan, hidegfejű politikai megfontolásból következnének. Hernádinak még legjobb drámáira is jellemző volt, hogy a túlburjánzó motivációk végső soron nem erősítik, hanem gyengítik egymást; gondoljunk például egyik legrokonszenvesebb hősére, a *Falanszter* Peter Considérant-jára, aki egy logikai játék kedvéért két ártatlan ember, s mi több: két szövetséges vérével mocskolja be kezét, holott a múlt századi anarchistákra, e „tiszta kezű gyilkosokra" a szövetségesek irtása éppenséggel nem volt jellemző. Nos, e motivációzavar itt határesetig fajul: a *Hasfelmetsző* Jackben épp az a motiváció harsog túl és semlegesít minden egyéb gondolatot, amelynek az alap-ötlethez, a mondanivalóhoz jóformán semmi köze. Hernádit alighanem elragadta a hálásnak látszó színpadi lehetőség: a szentéletű idős hölgyet a birodalom első számú hetérájává avatni. Az eredmény azonban az, hogy minél beljebb hatolunk a műbe, a jelenetek annál egyértelműbben válnak le az alap-ötletről.

A nyitó jelenet - amely nem véletlenül maradt ki a várszínházi előadásból - még megüti a legjava Hernádi-darabok hangját, és vérbeli politikai-bűnügyi játékot ígér: a londoni utcajelenet a két, majdnem egyidejű gyilkossággal és Sherlock Holmes szellemes és ökonomikus exponálásával, a darab legjobb része. Még a királynő minisztertanácsa is megfelelő expozíciója lehetne az eredetileg ígért drámának, és a néző kezébe adná az események majdani felgöngyölítéséhez szükséges logikai fonalat. A 3. jelenettől, Viktória és fia első dialógusától kezdve siklik a dráma vakvágányra. Itt terelődik a hangsúly a királynő privát erkölcsi habitusára; amellett a walesi herceg alakja csak akkor kapna drámai funkciót, csak akkor válnék ellenféllé - és a befejezés kísérteties kicsengése is csak akkor szervülne a dráma anyagához -, ha Edward nem egy-szerűen az uralkodói Torschluss-pánik izgága és hígagyú megszállottja volna, hanem elsősorban politikai programot képviselne, és hite szerint országa érdekében is sürgetné a trónváltozást. A 4. jeleneten is elhatalmasodnak a funkciótlan, öncélú ötletek, Lily Langtry pepecselő bemutatásától a transzvesztita inas leleplezéséig. Ugyanilyen fölösleges sziporkák töltik ki az 5. jelenetet, Sherlock Holmes és Watson dialógusát. A nyomozás hipotéziseinek és zsákutcáinak részletező ábrázolása csak akkor lehetne indokolt, ha valamilyen közvetett, áttételes, esetleg még csak a néző számára felfogható módon az igazság felé mutatnának. Egyébként is Hernádi túl kiadósan és egyre kisebb hatásfokkal persziflálja Sherlock Holmes nyomozói specialitását, hogy tudniillik tévedhetetlenül találja el szarva közt a tőgyét, amely tőgyről viszont az égvilágon mindent tud, legföljebb azt nem, hogy tej csorog belőle. Holmes és Watson szemre egy ideig mutatós, de drámailag abszolút mellőzhető kapcsolatának csúcs-pontja a 7. jelenet, Watson halálával, amelynek semmi köze még a Hernádi megírta „másoddrámához" sem; az ember szinte úgy érzi, az írónak már ekkor is az előadásbeli betétszám lebegett a szeme előtt: itt majd a szép Tordai Teri mint agonizáló idős brit orvos és segéddetektív eltáncolja a hattyú halálát. A 6. jelenet ismét látszólag hálás teátrális effektusra épül: az imént még fel-adata magaslatán fungáló főudvarmesternő meggyilkolására. Arról azonban Hernádi nem világosít fel, hogy miért kellett volna Viktóriának és Gladstonenak épp a rájuk nézve legveszélyesebb helyre, az udvarba áttenniök baljós működésük színhelyét, s mi volt az a nyomós ok, amelynek hatására ezúttal nem prostituáltat mészárolnak le. Hallunk egy rövid párbeszédet is a királynő és a politikus között, amelynek legalább utalnia kellene az ügy valóságos hátterére, a dialógus azonban legkevésbé sincs megcsavarva; Viktória és Gladstone között pontosan azok a szavak hangzanak el, amelyeket két megdöbbent és felháborodott outsider ilyen körülmények között válthat.

A 8. jelenet - Edward és Sherlock Holmes újabb találkozása - sem a szereplők jellemzése, sem az igazi cselekmény előrelendítése terén nem hoz újat. Végre, a 9. jelenetben kerül sor rá, hogy a detektív Viktória szemébe mondja az igazság egy részét, amelyet aztán a 10. jelenet, Edward és anyja végső konfrontációja, sok bőbeszédű ismétléssel, kiegészít, megtoldva egy újabb pikáns szenzációval: az idős királynő és agg politikai tanácsadója szerelmi viszonyának leleplezésével. Itt azonban a dráma mégiscsak elkezd arról szólni, amiről szólnia kellene (az egyetlen fölösleges ciradát, Vilmos császár felléptetését Jancsó jó érzékkel iktatta ki), s a két rövid záróképben végre megvilágosodik az olvasó előtt a dráma igazi értelme.

Ha azonban egy dráma javarésze elhajlik önmagától, ez számos következménnyel jár. Az ötletek fiókötleteket, a töltelékanyagok további töltelékanyagokat szülnek, amelyeknek már a „másoddrámához" sincs közük. Bőséggel idézhetnénk az efféle szerzői magánszámokat, a recehártyára vetülő gyilkosképtől Watson cipőméretének megvitatásáig, melyet maga Sherlock Holmes vág el végül a nagyon is helyénvaló figyelmeztetéssel: „Ne fecsegjünk", mert az idő szalad. De az ötletek egyre kényszeredettebb hajszolása mintha az írói erőt is sorvasztaná; Hernádi legüresebb dialógusai, legközhelyesebb fordulatai, legolcsóbb kiszólásai ebben a szövegben találhatók, és talán az első jelenet kivételével egyetlen részlet sem mutatja fel Hernádi legjobb vagy akár csak jó írói formáját. Igaz, a cél itt eleve is különbözött például a *Királyi* vadászatétól, amely az arisztokrata figurákat belülről, indirekten kívánja leleplezni, tehát attitűdjüket, beszédmodorukat viszonylagos hűséggel ábrázolva éppen így mutat rá formalizmusukra, belső ürességükre, züllöttségükre. Ez a módszer egyébként írói bravúrt kíván, és Hernádi ott meg is oldotta; mint ahogy, másfelől, bravúrt kíván az a fajta paródia is, amely groteszkségében valóban szellemes és irodalmi színvonalú. Valószínű, hogy Hernádi a *Hasfelmetsző* Jackben erre a második típusú bravúrra törekedett, ám megoldani éppúgy nem tudta, mint a *Szép magyar tragédia* Napóleon-képében, ahol azonban Szinetár Miklós és színészei mégis be tudták ráncigálni ezt

a jelenetet is az egységesen magas színvonalú előadásba. A paródia jogosult írói módszer, de a szereptől és szituációtól független trivialitás éppen nem tartozik eszközei közé. Hasonlóképpen vonzó, sőt, merészen újszerű műfajnak tűnhet a bohóctréfa-sorozat is, ha meg tud győzni róla, hogy a fölvetett témának valóban legmegfelelőbb feldolgozási mód. Egyszóval : meglehet, hogy *a Has-felmetsző Jack* című Hernádi-drámával vitánk lenne. De ehhez az kellene, hogy Hernádi Gyula megírja ezt a drámát.

E rész befejezéséül ismét Almási Miklóst idézném, aki az író válogatott drámakötetéről így írt: „Száraz ez a színes világ, a végső ízek hiányoznak még belőle. Amiből az is kiderül, hogy Hernádi még mindig befelé halad saját stílusába, formarendjébe, problémáiba. Mondhatnám úgy is, hogy ez az öt darab egy kísérleti fázis lezárása - a felsőfokú tanulóévek kora."

A kötet óta elkészült drámák cáfolják Almási előlegezett optimizmusát: ez a fázis még korántsem zárult le, sőt, Hernádi egyre mélyebben nyomul befelé a maga erdejébe, amely a *Hasfelmetsző* Jackben már az úttalan dzsungel képét mutatja. Ha ez a tény nyilvánvalóvá válnék, nem utolsósorban maga az író előtt - akkor zárulhatnának valóban a tanulóévek.

*

Jancsó Miklós tehát ezt az alapanyagot kapta kézhez, és kitűnő érzékkel ismerte fel: a tömeggyilkost politikai megfontolásból kitaláló és megszemélyesítő uralkodó drámáját itt nem lehet eljátszani, minthogy az nincs megírva. Itt van viszont az alkalom egy pompás művészi tornához: írói szövegtől alig gátoltan szabad asszociációkat szőni Jancsó Miklós néhány kedvelt motívuma köré, illetve e motívumokat, a filmjei-ben mindig adott konkrét tartalmaktól megfosztva, ad absurdum vinni. Most meg lehet mutatni, hogy cselekvéseink, szavaink egy az egyben vett jelentése csak virtuális, közös lényegük a fizikai helyváltoztatás kényszere, az egymással szembeni erőszak, valamint a szexualitás valamennyi formája. Minisztertanács folyik sorsdöntő kérdésekről? Ez csak a látszat; a miniszterek igazából csak *kény*szermozgásokat végeznek, hogy egymást elgázolják, és aki bírja, marja alapon megtapossák a leggyengébbet; a király-nőt pedig mindeközben csak az izgatja, hogy ezúttal melyik miniszterét vigye

Major Tamás: Sherlock Holmes, Madaras József: Edward, Marsek Gabi: Lady Curson és Iglódi István: Selborn Hernádi Gyula népszínházi darabjában (Ikládv László felvételei)

sebtiben ágyba. A walesi herceg várja azt az embert, aki esetleg trónhoz segít-heti? Fontosabb számára, hogy közben homo- és biszexuális, szadomazochisztikus játékait űzze. És folytathatnánk a példákat, hiszen Jancsó variációs képessége kiapadhatatlan; a lényeg, hogy minden emberi megnyilatkozás a legelemibb fizikai és fiziológiai nevezőre redukálódjék.

Nem hiszem, hogy Jancsó szerint a „cirkusz az egész világ" agyonkoptatott színpadi metaforája megérne egy estét; *nem a világ cirkuszáról van itt szó, hanem személyesen Jancsó Miklóséról, aki ez-úttal saját motívumait tette meg artistáknak, hogy egymás után porondra léptesse őket.* Rendezése tulajdonképpen minden kritikánál lesújtóbb véleményt nyilvánít a kezére adott írói alapanyagról: egyetlen percre sem volt hajlandó komolyan venni.

Az anyag viszont a maga módján bosszút állt: elemei ólomgolyóként akaszkodtak az artistákként pörgő Jancsó-témák lábára, és folyvást visszahúzták őket egy drámai mű előadásának talajára. Ez a meccs eleinte még kecsegtetett némi izgalommal, azt ígérte, hogy a küzdő felek között feszültség gerjed, de igen hamar kiderült, hogy az eredmény óhatatlanul döntetlen lesz, és a néző figyelme ettől kezdve ellankadt. Ha az artikulálatlanul visító, piros ruhás, ám fehérmájú ifjú hetéra perverz szexuális játékait figyelve hirtelen eszünkbe juttatták, hogy ő másfelől Viktória, az idős angol királynő, egyszer csak már egyik minőségében sem tudott érdekelni; ha belemerültünk a dekadens transzvesztita lankadt erotikájának szemlélésébe, egyszer csak valaki tapintatlanul dr. Watson-nak nevezte, és máris oda a varázs! *A Hasfelmetsző Jack az* eddig harmonikusan működő alkotó partnereket, Jancsó Miklóst és Hernádi Gyulát ádáz ellenfelekké változtatta, és a dologban a legszomorúbb, hogy a jelek szerint ezt ők maguk nem ismerték fel. Ha felismerik: még lehetett volna a játéknak tétje, ha annak nem is lett volna köze a szóban forgó színdarab drámai tétjéhez. Így viszont, mialatt a színpadot egy közös, nagyratörő és hipermodern művészi vállalkozás létrehozásának idilli illúziója lengte be, a nézőtéren a kezdeti érdeklődés először legalább némi aktivitásról tanúskodó ingerültségre váltott, majd ez is belesüppedt a már mit sem remélő unalomba.

Befejezésül szólnom kell azokról, akik ellen ez a produkció a legsúlyosabban vét: a színészekről. *(A* vétség, a mostani alkotóktól függetlenül, objektíve annál nagyobb, mivel típusát tekintve ebben a színházban nem az első, és már tendenciának mutatkozik.) *A* társulat részben neves, kiváló képességű művészekből áll, részben arc nél-

küli kezdőkből és amatőrökből - de aki ezt eleve nem tudja, az az előadás alapján nem láthat köztük különbséget. Mit kezdjen ebben a produkcióban emberábrázoló képességével, erős intellektusával Kézdy György vagy Iglódi István, mit groteszk lírájával Jobba Gabi, mit perzselő, konok intenzitásával a vendég Madaras József? Csak azt, amit azok a társaik, akik ilyen adottságokkal még nem rendelkeznek (és e metódus szerint nevelve nem is fognak) : nem használják őket. Professzionista színészek helyett amatőr akrobaták erőlködnek a színpadon, akik a néző elidegenítését újjáértelmezve a legjobb esetben a néző idegesítését valósítják meg. Legföljebb a másik vendég, Major Tamás tudja megőrizni művészi szuverenitását: „pókerképpel" (ha már ez a szép anglicizmus külpolitikai újságírásunkban meghonosodott) tart bemutatót korábbi alakításaiból, elsősorban *A komédiás* Archie Rice-éből; ha a rendező megtehette ugyanezt, tőle miért vennők rossz néven?

Az eddigiekből bizonyára kitűnt: Jancsó Miklós filmművészeti tevékeny égére még csak utalni sem kívánok, e részt mert nem vagyok filmes szakember, és elemzési próbálkozásaim méltatlanok lennének hozzá, másrészt, mert úgy érzem, egymástól abszolút független minőségekről van szó: a Jancsó-filmekben a király uralkodik, ezen a színpadon viszont csak szórakozik. Mindenesetre: se a Jancsó-filmeknek, se Jancsó korábbi színházi rendezéseinek semmi lényegbeli köze ahhoz, ami a *Hasfelmetsző Jack* színpadán történik, és ezért hajlok rá, hogy az egész előadást egyszeri epizódnak fogjam fel, amely tartalmát tekintve valóban nem több, mint fejedelmi móka, királyi mulatság.

Megállapításomhoz legföljebb egyet még hozzásóhajtok: bár Jancsóval együtt mi is mulathattunk volna!

Hernádi Gyula: Hasfelmetsző Jack (Népszínház-Várszínház)
Rendező: Jancsó Miklós. *Díszlet:* Banovits Tamás. *Jelmez:* ifj. Banovits Tamás. ***Zene:*** Bágya András. *A* ***rendező munkatársa:*** Kutschera Éva. *Mozgás:* Pintér Tamás. *Tánc:* Barta Judit. *Hangtecbnika:* Pintér György. ***Zenei vezető:*** Rossa László.

Szereplők: Jobba Gabi, Madaras József m. v., Major Tamás m. *v.,* Tordai Teri, Marsek Gabi, Kézdy György, Bősze György, Iglódi István, Nemes Kálmán, Vándorfi László, Borbély Vali, Fási Attila, Fuglovics Róbert és a Népszínház stúdiójának tagjai és az Artistaképző Intézet növendékei.

Macbeth, a „véres költő" - Szolnokon és Veszprémben

Korszerűsítési szenvedélyünk legtisztelete reméltóbb indítéka a régi nagy mesterek megértésének olthatatlan vágya. Minél távolibb, különösebb a mű, annál inkább izgatja fantáziáinkat, annál inkább szeretnénk birtokolni a művet. Mi-nél kevésbé értjük a múltat, annál elszántabban aktualizáljuk. A shakespeare-i életművel évszázadok óta tartó, kemény menetekben folytatjuk a befogadásnak ezt a hősi birkózását. Koronként győztesnek kiáltjuk ki magunkat, harciasan megbélyegezzük elődeinket, mondván, Shakespeare csak a miénk, csak mi értjük, csak mihozzánk szól, a korábbi századok salabakterei csupán tönkretették, meghamisították a műveket, amelyeket atyjuk kizárólag azért nemzett, hogy a mi modern érzeményeinket ki-fejezze és igazolja. Kérdés persze, unokáink nem fognak-e bennünket is leszamarazni, s nem idézik-e fejünkre William Hazlitt híres esszéjének csattanóját: „Ha meg akarjuk ismerni az emberi géniusz erejét, olvassuk Shakespeare-t. Ha viszont az emberi tudás jelentéktelenségét akarjuk látni, tanulmányozzuk Shakespeare kommentátorait."

A Hazlitt-megállapítást persze nem azért idézzük, hogy segítségével lebunkózzuk a tegnapi és a mai Shakespeare-kommentátorokat és velük együtt önmagunkat is. Az efféle megleckéztetés teljesen haszontalan, terméketlen a gyakorlatban és az elméletben egyaránt. Az értelmezések mindig érdekesek, jellemzőek, s többek között azért is figyelemreméltóak, mert sohasem az abszolút igazságot hordozzák. Ha ezt tennék egyébként, nyilván végtelenül unalmasak és dogmatikusak lennének, talán agyon is csapnák Shakespeare művésze-tét. Esetleg korrekt szerzőt faragnának belőle - s ezzel többet ártanának neki, mint az időnkénti szélsőséges magyarázatokkal.

Őrjöngő Shakespeare-hasonítási mániánkat azonban olykor nem árt a távolságtartás józanságával ellensúlyoznunk. Az Erzsébet-kor és Shakespeare egyéb kincseket is tartogathat számunkra, nemcsak a hasonításból eredő önszeretetet. Többek között annak a lehetőségével is kecsegtet: végre bevallhatjuk, hogy mai szemmel nézve mily borzongatóan idegen ez a kor és művészete. A másság ingere legalább oly jelentős vonzerő e művekben, mint a rokongondolatok felismerése. Mai tudásunk szerint például *a Macbeth* című tragédia szinte megközelíthetetlen. A mű érintetlen és érthetetlen : a magyarázó hódítók eddig még nem tudták leigázni, kezessé szelídíteni ezt a vad tragédiát. Tegyük le tehát a fegyvert? Futamodjunk meg? Vagy jelentsük ki rezignált népi bölcsességgel: ilyen tragédia nincs is. Erről természetesen szó sem lehet. *A Macbeth* megértésének, bemutatásának kísérlete önmagában is mindig becsülendő, sőt hősies tett.

Shakespeare itt azért adott fel nehéz leckét az utókornak, mert drámája megírásakor - sajátos módon - nem vette figyelembe a későbbi korok zsarnokábrázolásait. Ezúttal valahogy nem volt hajlandó megelőzni saját korát. Sőt még azzal sem könnyítette meg dolgunkat, hogy modell után írjon. Ezzel ugyanis saját dolgát nehezítette volna meg. Mivel lojális művész volt, hőse egyik Tudor vagy Stuart uralkodóra sem hasonlt. Királyhűségében még ennél is tovább ment: a vészbanyákkal igen kedvező és szép dolgokat üzen a közepes képességű, hiú és zsarnoki természetű Stuart Jakabnak. Manapság, amikor az ellenzékiség afféle gesztusművészetté vált, ez az apró adat némiképp megszeplősíti Shakespeare-képünket, elemzői éppen ezért olykor a szerecsenmosdatási kísérletektől sem riadtak vissza. Pedig az esztétikai tanulság mindennél sokkal érdekesebb, megszívlelendőbb. Talán jobban értenénk *a Macbeth-figurát,* ha logikus és természethű zsarnokábrázolat lenne, de minden bizonnyal kevesebbet tépelődnénk eme tucatzsarnok lelkiségén. Ha egyáltalán bírna effélével ez a történelmi átlag-Erzsébet vagy átlag-Jakab. Szerzőnk ezzel szemben egy teljesen valószínűtlen diktátort állít elénk. Nemcsak azért, mert történelmi tapasztalataink szerint a lelkiismeret-furdalás érzése nem terem meg a vérengző vezetők szívében, hanem azért is, mert a mi logikánk szerint a gyilkosok sohasem beszélnek ily csodálatos poétai ihlettel. Kosztolányi Nerója ugyan formailag egyesíti magában a két szakmát, a lírikusét és a zsarnokét, de gátlástalan lelkületű uralkodó és rossz költő egy személyben, Sade márki hősei pedig, akik nemcsak

vérben és kéjben, de stilisztikai gyönyörökben is tobzódtak, nélkülöznek mindennemű önmarcangolást. Macbeth te-hát csak nagyon kevéssé rokonítható a mindennapi tapasztalattal vagy más művészi ábrázolásokkal. Olyan, mintha a költő véres álma lenne a zsarnokságról, furcsa lírai révület, mely a színpadon egy reneszánsz akarnok alakját öltötte magára. Shakespeare sohasem takarékoskodott fantáziájával, amikor szereplőit megszólaltatta, *a* Macbethben azonban mintha már saját mértékét is túlhaladná. Erre a tragédiára szinte a szóképek rémuralma jellemző. Shakespeare mintha saját fékevesztett költői fantáziáját játszatná el figuráival. Mintha a versnek kevés lenne a papír, drámai hőssé akar válni - cselekvő lénnyé, zsarnokká, mert emlékezik hajdani nagy hatalmára, amikor a költői szóval varázsolni, életet adni és gyilkolni lehetett. Shakespeare drámáiban tehát a felfokozott költőiség éppenhogy nem lírai, nem képletes, ha-nem nagyon is kézzelfogható: mindig a tettlegesség esetét súrolja.

*

E különös mű megközelítésére két színházunk is vállalkozott ebben az évadban. Eltérő eredménnyel és eltérő tanulságokkal. A szolnoki Szigligeti Színház előadását Csiszár Imre rendezte. A vállalkozás merészségével tüntet. Csiszár sohasem szerette a túl könnyű megoldásokat, biztonsági játékra eddig még sohasem törekedett, a fontolva haladás, a kényelmes középszer nem az ő világa. De kezdjük az elején, a külsőségekkel: Csiszár Imre technikailag olyan igényes előadást tervezett és rendezett, melynek megvalósítása hazai színházi körülményeink között szinte áthághatatlan akadályokba ütközik. Elsősorban azért, mert az efféle előadások kidolgozása sokkal több időt és energiát igényel, mint amennyi nálunk erre a célra rendelkezésre áll. A szöveg ily módon kissé háttérbe szorul, hisz a színész díszletre, kellékre figyel, mert ezekkel igen sok tennivalója akad. És ezért az sem kárpótol, hogy ez a színpadkép voltaképp a macbethi stílus világát óhajtja megjeleníteni, még-pedig nagyon érzékletesen, kézzelfogható formában.

Jan Kott többek között a következőket írja a darabról: „A történelem a Macbethben sűrű és ragadós, mint a pép és a vér . . . Vérbe merül itt mindenki: a gyilkosok és az áldozatok egyaránt.

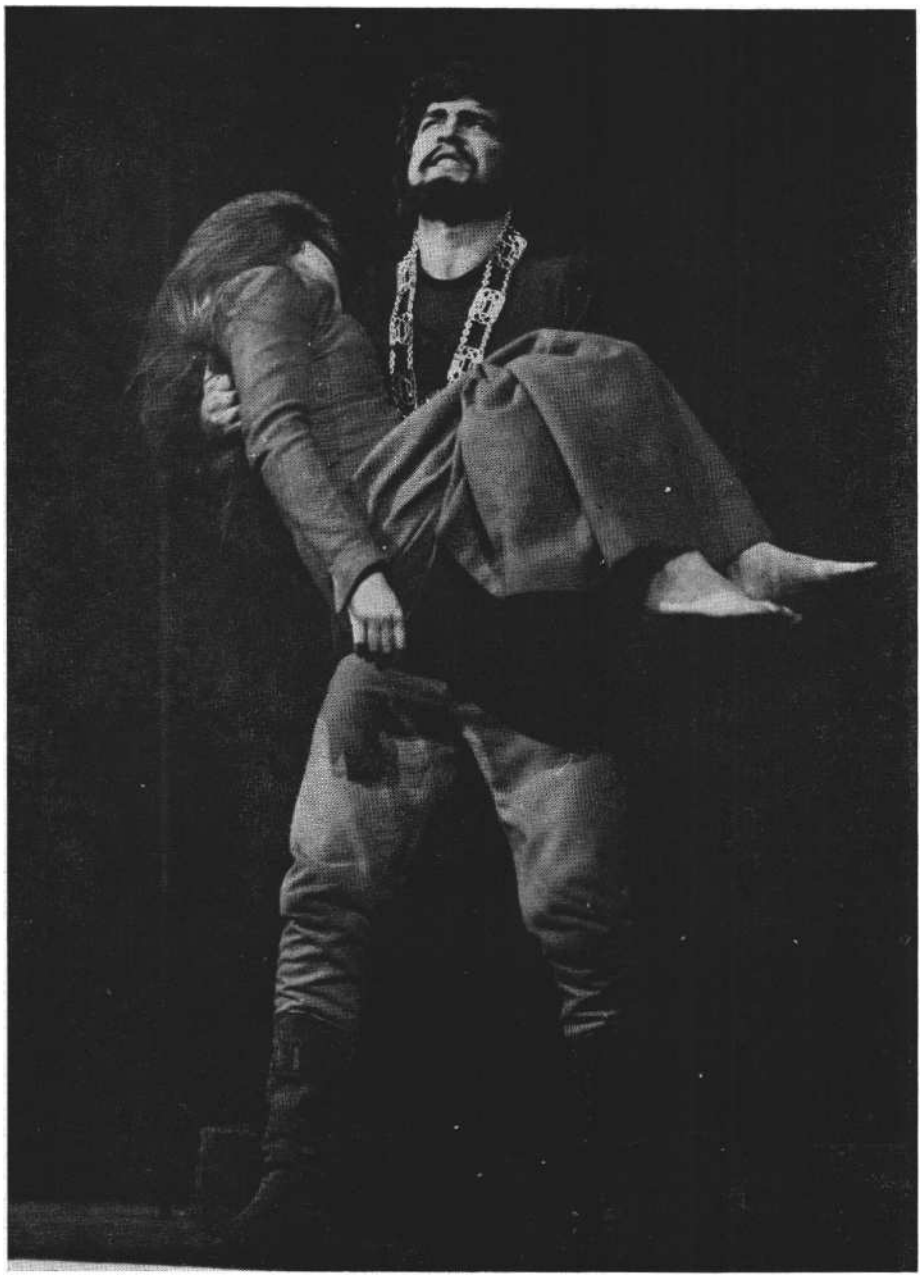
Tímár Éva (Lady Macbeth) és Halmágyi **Sándor (Macbeth)** a **Macbeth szolnoki előadásában**

Vérbe merül a világ ... A vér *a Macbethben* nemcsak metafora, hanem anyagi és fizikai valóság, a megöltek testéből folyik. Rátapad a kezekre és az arcokra, a tőrökre és a kardokra."

Csiszár Imre ebben az értelmezésben használható színházi ötletet látott, melyet a lehető legnagyobb következetességgel igyekezett kivitelezni. A vércsuszamos világot még egy fokkal undorítóbbá tette. Nem vért és sarat jól imitáló anyagokat alkalmaz, hanem valami gusztustalan, nyálkás műanyagot. A rendező tervezte játéktér közepén olyan manézs helyezkedik el, melyben fűrészpor helyett az előbb említett természetellenes viselkedésű trutymó terpeszkedik. Ebből emelkednek ki a vészbanyák, ebben gázolnak, ebben hemperegnek a jók és a rosszak, s végezetül ebben merül el a legyőzött Macbeth. Furcsa műanyagvilágban játszódik tehát a dráma. Ez a világ egyrészt nyúlós és csillogó, másrészt pedig merev és barátságtalan. Szakács Györgyi jelmezei kevés kivétellel testnek ellenálló, kemény hullású műanyagokból készültek. Ebből következően a szolnoki *Macbeth* valamiféle modern alvilági hangulatot áraszt. Érzéki és rideg, aljas és fenséges egyszerre - az előadás legjobb pillanataiban így azt is hajlandók vagyunk elfeledni, hogy a színészek és a közönség jobban figyel a trutymóra, mint a szövegre és a cselekményre.

Csiszár Imre felhasználja Kott gondo-

A sáros Macbeth (Ikládv László felvételei)



Jelenet Shakespeare Macbethjének veszprémi előadásából (MTI fotó - Tóth Gyula felv.)

latait, de sohasem válik e könyörtelen teoretikus engedelmes rabszolgájává. Remek színházi érzéke megóvja attól, hogy a történelmet és a darabot a Kott hirdette Nagy Mechanizmussá egyszerűsítse. Izgatja *a* Macbeth-rejtély, de megfejteni sajnos ő sem tudja. Egy-egy vetület ábrázolása sikerül csupán. Persze nem: ő az első rendező, aki éles szemmel kipécéz egy-egy érdekes mozzanatot, azt uralkodóvá teszi, míg a teljes színképet elhanyagolja. Jó megfigyelés az, hogy Macbeth befolyásolható és nyegle. És minthogy ez leginkább a huszonévesekre jellemző, Csiszár az ifjú Halmágyi Sándorra osztja a szerepet. Ebből az is logikusan következik, hogy a felbujtó, a Lady, ebben a felállásban érett és erőszakos asszony, aki hol afféle nőnemű Svengáliként, hol pedig mint pofozkodó iskolamesternő viszi a bűnbe kamasz férjét. Hitelesnek tűnik ez az ábrázolás, hisz az Erzsébet-kori hősök szélsőséges szenvedélyessége ma már nem illik meglett férfiakhoz. Ilyen dübörgő szív korunkban legfeljebb ha húszéves mihasznák keblében dobog. Emez indulatok pedig ideális katalizátorra találnak a mindenre elszánt középkorú Ladyben. Mindez azonban csak egyik fele a drámának. Igazán shakespeare-ivé akkor válna az előadás és az alakítások sora, ha ennek az ellenpontját is eljátszanák a művészek. A két főszereplő, Tímár Éva és Halmágyi Sándor kitűnő a mű első felében, meggyőzően tárják fel a bűnös és a felbujtó viszonyát. A megtorpanás a második részben következik be, ami-kor a darab szerint a tanítvány túlnő mesterén, amikor megszűnik Macbeth lelkiismeret-furdalása, démonikus és egyetemes gyilkossá növekszik, miközben a Lady veszi át férje korábbi gondjait. Összeomlik, megőrül, mintha a királyból eltávozott lelkiismeret beléje szállna. De a szolnoki előadásban nem sikerült igazán jól az őrülési jelenet, Halmágyi Macbethje is elgyengül a végső jelenetekben.

Pedig itt lelhetnénk meg drámai esélyünket arra, hogy felismerjük a modern zsarnok nyomait. Macbeth ily Lear királyi magaslatokról szól hozzánk:

> Dőlne már romba az egész világ!
> Zúgj, szél! Jöjj, romlás!

Ezen a ponton vagy elfogadjuk őt mint egy huszadik századi dráma antihősét, vagy pedig felismerjük benne a diktátorok örökzöld demagógiáját, amely szerint a zsarnok mindig azonosítja magát a világgal. Tehát ha én pusztulok, velem pusztul mindenki. Az egyéni bukás ily módon valamely vélt világégéssel azonosul. A modern drámák sajnos nem erről és nem az efféle hősökről szólnak. Hanem inkább azokról, akik be-dőlnek ennek a szónoki fogásnak, s kétségbeesésükben valóban felégetik otthonukat - mint eme zseniális manipuláció áldozatai és boldogtalan katonái. Többek között ezért is születnek manapság tragikomédiák a tragédiák helyett.

Az előadás többi szereplője egyszerűbb feladatot kapott. Részben ennek köszönhető, hogy alakításaik is kiegyensúlyozottabbak. Polgár Géza méltóságteljes Banquo, még némi emberi melegséget is becsempész ebbe az unalmas pozitív hősbe. Újlaki Dénes férfias, nyugodt és rettenthetetlen Macduff - jó ellentéte a vékonydongájú, hisztérikus Macbethnek. Meggyőzőek az epizódszereplők, elsősorban Pákozdy János, Radó Béla és Hollósi Frigyes. Végezetül szólnunk kell a boszorkányokról. Ábrázolásuk ezúttal is megoldatlan. Néha már joggal gondolhatjuk : Shakespeare csak azért alkalmazott efféle szemtelenül szabálytalan, sőt törvénytelen dramaturgiai fogásokat, hogy borsot törjön a színházi utódai orra alá.

*

A veszprémi Petőfi Színház *Macbeth*je a szolnokinál jóval szelídebb, nyugodtabb előadás. Habár van azért egy rend-kívül érdekes értelmezési vagy adottságbeli hasonlóság a két produkció között. *Macbeth* Veszprémben sem reneszánsz keménységben tobzódó férfiú. Papp János alakítása a pipogyaság megjelenítésében a legmegrendítőbb. A Lady

itt is ütlegeli vérontásra rest élete párját. Dobos Ildikó olyan vasakaratú asszonyt formált meg, aki mintha még a tébollyal is dacolna. Nem csodálkoznánk, ha az egyik boszorkány is ő volna. De bár-mennyire hatásos is Dobos Ildikó Lady-je, mégis kevés vigaszt nyújt. Az egyet-len szuggesztív színészi alakítás neki köszönhető, s ez egy viszonylag sok szereplős Shakespeare-előadásban majdhogy-nem megbocsáthatatlan. Különösen akkor, amikor a rendezés - Pethes György munkája - sem törekszik többre a hagyományok és a legkézenfekvőbb újítások korrekt elegyítésénél. Az elmaradt drámai izgalomért legalább a veretes stílusú színészi játék kárpótolhatna. Sajnos itt ebben sincs részünk. A szereplők oly ernyedten teszik a dolgukat a szín-padon, mintha nem tragédiáról, hanem holmi bágyadt pásztorjátékról lenne szó. A költői szöveg üresen kong, legjobb esetben szép szavalatnak hat. A boszorkányok illedelmesek - szinte csinosak katonai sátorlapból készült elegáns köpönyegükben Macbeth fáradt, sőt enervált, ellenfele, Macduff pedig egy jó tanuló kötelességtudásával hajtja vég-re bosszúját. Aki a veszprémi Macbeth-előadáson találkozik először Shakespeare-rel, az nehezen fogja megérteni, miért ez az évszázados szellemi izgalom a szerző körül.*S z - y*

Shakespeare: Macbeth (vesz prémi Petőfi Színház)

Fordította: Szabó Lőrinc. *Díszlettervező:* Fehér Miklós m. v. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Rendező:* Pethes György.

Szereplők: Tánczos Tibor, Sárvári Győző, Papp János, Horváth László, Dobos Ildikó, Vitay András, Tóth Titusz, Emőd György, Dévai Péter, Árva László, Három-széki Péter, Czeglédy Sándor, Molnár Zsuzsa, Takács Katalin, Losonczy Ariel, Szoboszlay Sándor, Saárossy Kinga, Környei Oszkár, Eltes Kond, Pergel János, Vadasi Tünde.

Shakespeare: Macbeth (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Szabó Lőrinc. *Játéktér: Csi*szár Imre. *Kísérőzene:* Mártha István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *A mozgások tervezője:* Dölle Zsolt. *Zenei munkatárs:* Nádor László. *Dramaturg:* Duró Győző. *Rendezte:* Csiszár Imre.

Szereplők: Halmágyi Sándor, Tímár Éva, Polgár *G é z a ,* Pákozdy János, Ujlaky László, Vass Gábor, Radó Béla, Pusztay Péter, Balázsi Gyula, Varsa Mátyás, Udvaros Dorottya, Czibulás Péter, Marczisovszky László, Hollósi Frigyes, Koós Olga, Csák György, Varga Tamás, Galkó Balázs, id. 'Tatár Endre, Palotai István, Veszely Mária, Szakál Zoltán, Morvay Imre, Horváth Gábor.

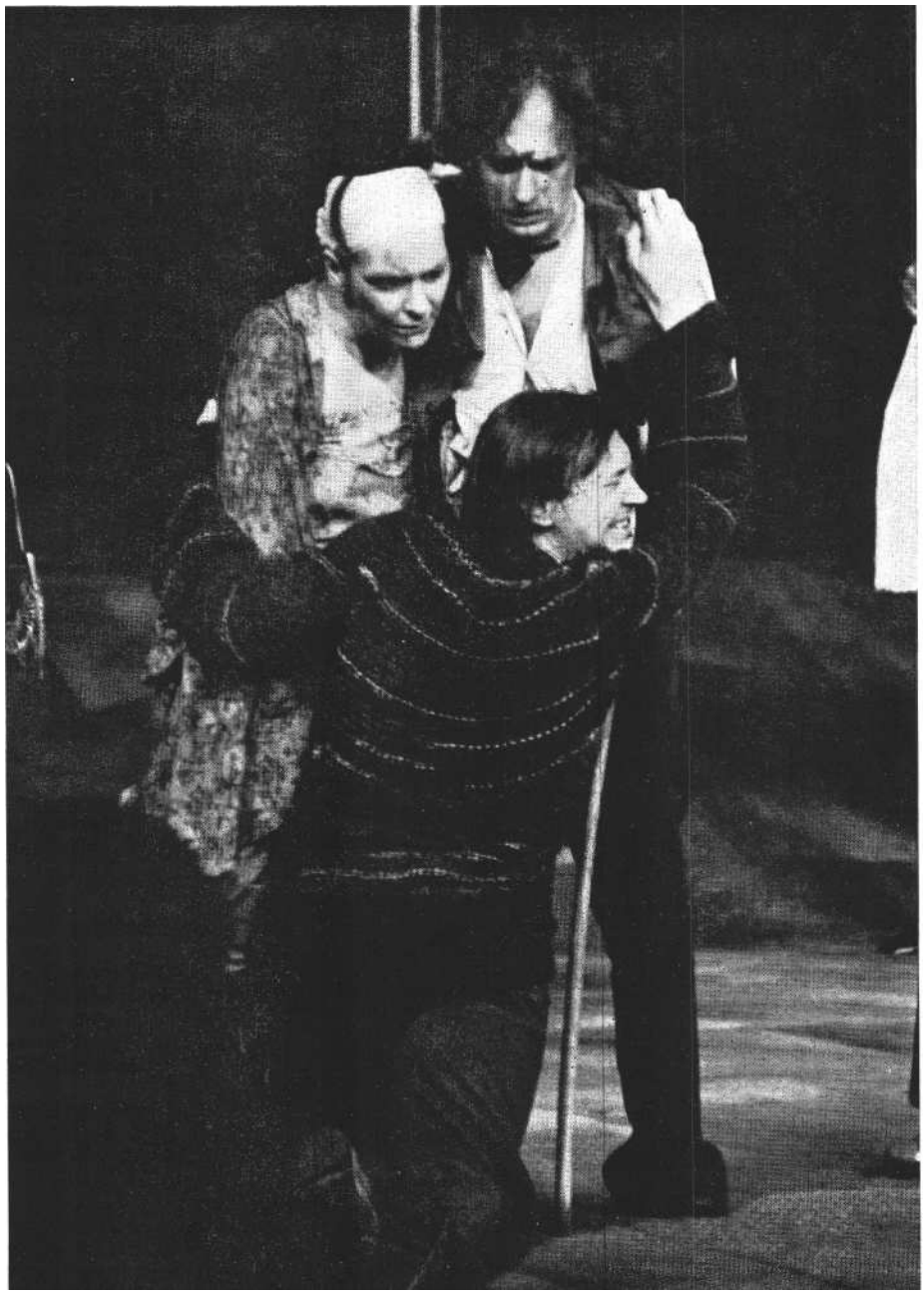
ÉZSIÁS ERZSÉBET

Az apa: Rajhona Ádám

Kettős szerep a realista színjátszásban színészi jutalomjátéknak számít. Lehetőséget ad az ellentétek kibontására, a sokszínűség felvillantására. Ugyanez a vállalkozás egy abszurddal rokon szürrealista műben életveszélyesen nehéz. Hajszálon múlik a hihető és a hihetetlen, a valóságos és az irracionális, az elfogadható és az elfogadhatatlan aránya. Ezen a szűk határon egyensúlyozva kell a színésznek hiteles figurát teremtenie.

Rajhona Ádám alakítása Gombrowicz *Esküvő* című drámájának kaposvári előadásában azért telitalálat, mert töké-

Rajhona Ádám Gombrowicz Esküvőjének Ignacy-szerepében Balkay Gézával (Henryk) és Czakó Klárával (Katarzyna) (Fábián József felv.)



letesen érzékeli e borotvaél-pontosságú játék szabályait.

A darab egy németek ellen harcoló lengyel katona álma - valahol Franciaországban és valahol a II. világháborúban. Ebbe az álomba betüremkedik a gyerekkori élményektől kezdve a háború okozta szorongásokon keresztül a lét alapvető bizonytalanságáig az emberi kapcsolatok minden relációja és e kapcsolatok csődje. A fiú apja - álom és valóság sajátos gombrowiczi keverékében - kettős szerepet játszik: Kocsmáros és Király egyszerre.

Kocsmárosként a sunyi bizalmatlanság Rajhona legfőbb tulajdonsága. Meggörnyedt testtartás, összeráncolt homlok, ívbe görbülő szemöldök, lebiggyedt száj, bárgyú és bizalmatlan tekintet jellemzi külsőleg Rajhona kisstílű kocsmárosát. Ez az Apa a kispolgári életideál mintapéldánya. Élete a konvenciók automatizmusába, a tekintélyelv tiszteletébe és a formák kultuszába merevedett. Fiát is ebben a szellemben tanítja; a családi asztalnál megköveteli, hogy a gyermek csak apja után emelje „ennen szájához ennen kanalát". Morálja nem akadályozza meg abban, hogy gátlástalanul kocsmai ringyóvá züllessze fia menyasszonyát. Ezt a polgári életideált a megfelelési kény-szer tökéletesíti. Nem a belső erkölcsi törvényeknek, hanem a világ elvárásainak, a társadalom kívánta külső látszatnak kell megfelelni. Így válik a hazug, hamis, álszent szemlélet tartalom nélküli üres Formává. Ez ellen a Forma ellen lázad Henryk, a fiú, és lázad minden darabjában Gombrowicz, az író.

Rajhona királyként is a Forma bűvöletének rabja. Fenséges és méltóságos, parancsoló és megbocsátó. Dereka kiegyenesedik, homloka kisimul, tekintete gőgössé, mozdulatai magabiztossá válnak. Köténye fölé boruló bíborköpenyben pompázik, és görbe botját jogarként forgatja. Egy szempillantás alatt alakul át; egyetlen szó teszi uralkodóvá: „érinthetetlen". Királyként maga mellé emeli asszonyát, és elrendeli fia esküvőjét Maniával, a cselédlánnyal. Tábornokokat és követeket fogad, hallgatja a panoptikumszerű udvar hajbókolását. Egyetlen mozzanat zökkenti csak ki fenséges szerepéből: a Részeg felfelé mutató ujja, amely a valóságra figyelmezteti őt. A valóság pedig a kocsmárosság. És ezekben a pillanatokban a Forma megbomlik : Rajhona királyként is kocsmárossá vedlik, közönséges, rettegő, nyüszítő, bizonytalan sorsú kisemberré.

A kettős szerep másképp is visszájára fordul a darab egyik drámai jelenetében. Henryk letaszítja apját a trónról, és győzelmet ül a polgári morál fölött. Arra kényszeríti kiszolgáltatott, összekötözött kezű apját, hogy szájával és fogaival széket hordozzon. Ebben az álomvízióban az Apa kocsmárosként is olyan fenséges, mint egy király: élő, meggyötört, néma felkiáltójel. Rajhona szerepépítkezésének drámai csúcspontja ez a jelenet. Egyetlen szó nélkül, pusztán mozdulatokra és mimikára korlátozva fejezi ki az Apa életének legnagyobb tragédiáját: nevelési elveinek, családkultuszának és kispolgári életszemléletének csődjét. És ezen a ponton a két szerep egyesül: mindegy, hogy királyként vagy kocsmárosként - Apaként éli át a formák hiábavalóságát.

Látszatra ez a szerepelemzés a realista játékstílus jegyeit mutatja. Csakhogy Gombrowicznak, a lengyel avantgarde mesterének darabja a főhős álmában játszódik. A fiú szorongásainak, vágyainak, félelmeinek kivetülése a dráma egész cselekménye. És ez „megfejeli" Raj-hona egész játékát. Egész lényén érződik az irracionálisnak, a sejtelmesnek, a bizonytalannak valami furcsa keveréke. Az a sajátos szorongásérzet, tudat-alatti vágy, amelyet a hős úgy fogalmaz meg : „Tudom, hogy ha felébredek, valamennyien eltűntök."

Rajhona kitűnően érti Gombrowicz stílusát. Tökéletesen „beszéli" a gombrowiczi nyelvet, amely öntörvényűen ékeli az értelmes közé az értelmetlent, a kimondható helyére a kimondhatatlant.

Rajhona alakítása a kaposváriak nagyszerű előadásában a bizarrnak, az abszurdnak és a reálisnak egyéni ötvözete. Játékában az irracionális lebegéstől a földhözragadt tenyeres-talpasságig a színskála teljes spektrumát kapjuk. Pontosan érzi és érzékelteti azt az atmoszférát, amely Gombrowiczot minden nyugati abszurd írótársától megkülönbözteti: a lengyel lélek, habitus és gondolkodásmód jelenlétét. Alakítása sajátosan lengyel és kelet-európai.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Az avantgarde székecskéi

Gombrowicz Operettjének ürügyén

„Ah! - szólt megértően az öreg hölgy - Futurizmus !" Ez az önkényesen kiszakított mondat nem holmi ironikusan vagdalkozó pampfletből való, hanem egy amerikai szobrász tíz éve New Yorkban megjelent, avantgarde színházi törekvéseket elemző tanulmánykötetéből. Michael Kirby e kis kötetében részint elméleti kérdésekkel foglalkozik, részint pedig képzőművészeti és színházi munkájáról, tapasztalatairól számol be.

A kötet egyik tanulmánya szerint egy 1964-es happeningszerű előadáshoz állatokra volt szükségük a rendezőknek. Valaki leszaladt tehát az utcára, és az első kutyasétáltató hölgyet meghívta a happeningre. A hölgy akkor ejtette ki a bevezetésként idézett mondatot, amikor meghallotta Stockhausen konkrét zenéjét, a hol ordítozó, hol suttogó színészeket, akik fel és alá mászkáltak egy bonyolult fémállványzaton, meglátta a tükörfalas, szeszélyesen világított helyiségben szabálytalanul csoportosuló embereket, akik közül néhányan vetkőztek, míg mások halat etettek.

Később kiderült: a kutyás hölgy annak idején Milánóban tapasztalt hasonlót, a futuristák koncertjein. Kirby, mint lelkes avantgarde művész vad kíváncsisággal fordult a nagy idők eme nagy tanújához, aki azonban közönyös maradt. A produkcióban viszont - a beszámoló szerint - kitűnően szerepelt.

E véletlenszerű eset természetesen nem hordoz különleges tanulságot. Inkább csak hangulatában érzékelhető valami távoli hasonlóság; valami, ami halványan emlékeztet az avantgarde-hoz fűződő viszonyunkra. Ez a kapcsolat bizony nem nélkülözi a happening elemeit. Ezért persze aligha lehetne okunk panaszra. Hisz az öröm forrása - régi bölcselők némelyike is így tartotta - gyakorta éppen az esetlegesség. Boldogok a manipulálatlanok, de náluk már csak azok boldogabbak, akiket rendszertelenül manipulálnak. Ok ugyanis sohasem unatkoznak. Kissé hasonlatosak a példatörténetben szereplő hölgyhöz. Újra meg újra képesek meglepődni - természetesen a történelmi dialektika diktálta józansá-

got sem feledve -, tehát az újszülöttekre jellemző oktalan rajongás nélkül.

A magyarországi színháznéző, illetve könyvolvasó jócskán megedződhetett az utóbbi évtizedek során. Szeszélyekben bőven lehetett része. Éppen ezért indokolt, hogy megedződésének történetét elsősorban mint szubjektív csapongást próbáljam érzékeltetni.

Az első nehézség, mellyel nehezen birkózik a modernség afféle sekély értelmű szemlélője, az irodalomtörténeti idősíkok gátlástalan egymásra tolódása. Az időbeli lemaradás a művészetben is behozhatatlan, ezt helyesebb tudomásul venni, ugyanis a mulasztás következményei csak súlyosbodhatnak azáltal, ha eme történelmi tényből ideológiai erényt óhajtunk kovácsolni. A fentebb idézett tanulmányíró, Kirby még csak olyan tízegynéhány éves színházi kísérletekről tudósít, melyeket Budapesten éppen most kezdünk csodálni, illetve megvetni. Valószínűleg a nyolcvanas években jutunk el odáig, hogy kénytelen-kelletlen szembenézünk majd a tizenévesek agresszív kérdésével: mi az, nálunk *még mindig* nincs happening? Miért? Pár év múlva, tehát a nyolcvanas években bonyolult feladat lesz annak megmagyarázása, hová lett az akkor már jócskán túlhaladott, elavult, több mint húszéves színházi stílus. Pedig ez a képzeletbeli két évtized úgyszólván semmiség - hisz gyorsuló időben élünk - ahhoz a késéshez képest, melyet a korábbi nemzedékek voltak kénytelenek eltűr-ni. Hogy csak a legismertebb példákat említsem: *az Übü királynak* több mint nyolcvan évet kellett várnia magyarországi bemutatójára, az *Ulysses* első magyar fordítása huszonöt év múltán követte az eredeti művet, a következő kiadás, illetve az új fordítás további huszonhét év múltán látott napvilágot. Musil, Beckett, Pinter,Camus, Mrožek és Handke az előbbiekhez képest biztatóan keveset előszobázotta magyarirodalomban. A protokolláris jelenlét persze nem azonos a befogadással: erre tanít többek között Bond és Arrabal példája.

De tegyük túl magunkat a világirodalmi példákon, ne legyünk külföldimádók, hisz jó néhány nemzet sokáig és jól megélt drámaimport nélkül. Legyünk önérzetesek, nézzünk körül saját kamránk rejtekeiben, ott is találunk elkallódott értékeket. Ezeket sem részesítettük több megbecsülésben, mint híres külföldi rokonaikat. A magyar avantgarde művei az ősi kövületekhez hasonlítanak - bár alig néhány évtizednyi az életkoruk -, úgy kerülnek az olvasó, illetve a néző elé, mintha a művészet történelem előtti időszakában születtek volna. Az irodalomtörténészek a régészek buzgalmával rekonstruálják azt, aminek eleven hagyománynak kellene lennie. E téren színházi memóriánk is sajátosan kanyargós: a magyar avantgarde dráma egyik megteremtőjét és élharcosát, Déry Tibort a közelmúltban éveken át prózai műveinek színművesítésére késztette a műsorpolitika, s szinte feledésbe merült az, hogy a szerző eredeti drámákat is írt, melyek előadatlanul heverve, évtizedeken át könyvtárak rezervátumában gyakorolták a túlélés egyáltalán nem könnyű irodalmi és színháztörténeti mesterségét. A pécsi Nemzeti Színház - a hivatásos együttesek közül elsőnek - ötvenkét évvel a legjobb Déry-dráma, *Az óriáscsecsemő* meg-írása után, kitűnő előadással szépített ugyan a szomorú helyzeten, de vállalkozása éppúgy a partizánakciók légkörét árasztja, mint a szolnoki Szigligeti Szín-ház Füst Milán-repríze : a huszadik századi modern magyar dráma kuriózum maradt. Nálunk tehát *ma* az avantgarde-ot a jó szándékok ellenére - továbbra is a későn jött forradalmárok tragikomikus végzete jellemzi.

A művészetek szemlélőjének lelkében mégsem ez kelti a legnagyobb zavart. A logika akkor kezd csődöt mondani, amikor az avantgarde és a modern kifejezés minősítő jelzővé válik. Ez a szerep idegen e fogalmak természetétől. De ez még csak kisebb, elméleti bajokat okoz, sokkal kártékonyabb az új használat némely gyakorlati folyománya. A modernség kategóriája ugyanis itt már nemcsak esetleges, már nemcsak happeningszerűen szeszélyes, hanem ellenőrizhetetlen, te-hát életveszélyes. Van olyan válságos történelmi-társadalmi pillanat, amikor e fogalom a divatdiktátorok, a féltehetségek, a neuraszténiások, valamint az önsorsrontók játékszerévé, illetve menedékévé válik. Az esztétikai értékmérők eme teljes elbizonytalanodásának eredményeképpen olykor művek és művészek lesznek sorsüldözöttek - érdemtelenül persze -, máskor viszont sztárokká lépnek elő - nem kevésbé érdemtelenül. Manapság abban a szerencsés és békeséges fázisban élünk, amikor a légköri viszonyok kedveznek az avantgarde-nak, illetve nagy általánosságban annak, amit a kategórián értünk. Ez - mindenek ellenére - örvendetes. Csak a művészet ború-látó jósai mormolhatják maguk elé: most már szabad, ez jó, csak el ne bízzuk magunkat, ha így megy tovább, egy napon tán még kötelezővé is tehetik. Hogy e veszély mennyire reális, arra a jelen személyes indíttatású jegyzet nem térhet ki, legfeljebb az avantgarde mozgalom egyes érdekes életkori sajátosságaira utalhat.

Ezek egyikét konszolidációnak is nevezhetjük. Ez a sok tekintetben előnyös folyamat a művészetben maga után vonhatja a teljesítmények középszerűvé válását, a fölényes rutinjátékot, az önelégült semmitmondást, valamint a katekizmussá rendeződő forradalmiságot. A szürrealisták, a futuristák, az expresszionisták, az első nagy antiregényírók, az abszurd drámaírók egyes fogásai, formai megoldásai éppúgy elleshetők, mint például az egykori klasszikus mesterek ecsetkezelésének furfangjai. Ma már körzővel és vonalzóval bárki lehet absztrakt festőmester. Joyce és Woolf írástechnikáját ma már a csipogó leányregények írói is elsajátították. Eluard és József Attila szóképeit fűzfapoéták utánozzák boszorkányos ügyességgel s közölhető módon. Az avantgarde színház vívmányai pedig már nálunk is olykor mint színpadtechnikai hősködések jelennek meg. A tény önmagában nem elítélendő. A baj csupán az, hogy igen gyakran a technika kísérletezik a rendezővel, s nem fordítva, ahogy az azért mégiscsak kívánatos lenne. A fejlődés ütemét ez is lassítja. Más „haladottabb" országokban ugyanis az avantgarde formai felfedezéseit ma már a bulvárszínpadokon, sőt a mulatókban is kamatoztatják. Iskolagyakorlat az, amit minálunk még csak most óhajtanak esetleg meg-álmodni. Holott ennek a folyamatnak szokványosnak és viszonylag tempósnak kellene lennie. A ritmustévesztés előbb-utóbb nehezen behozható eszmei hátránnyá válik. Az újítások hamari lezüllésénél, kommercializálódásánál ugyanis sokkal felháborítóbb az, ha a forradalmian új stílus odafent, a magasztos művészet berkeiben öregszik meg, válik unalmas rutinná. És e minőségromlás észrevétlen marad: a robbanékony újdonságként importált stílus ifjúi hím-porát elve^s^zítve, a kompromisszumok oltárán áldoz - s még így is hódítani akar.

Az avantgarde így alakulhat át kéretlen apologetikává, a gondolatnélküliség, az üresség tetszetős fedőszervévé. E jelenség a költészetben, a képzőművészetben és a színházban világszerte tapasztalható. Ha a kötelezőség elvéhez még nem is jutottunk el, azt már ma is észlelhet-

jük, hogy adott esetben a szerkesztőségekben és a dramaturgiákon nagyobb az esélye egy formabontó, ide-oda csapkodó, pufogtató, de végül a levegőbe lődöző műnek, mint egy egyszerűbb, érthetőbb, érdekesebb - tehát sokkal inkább egyértelmű műalkotásnak. A modern vers, a modern színdarab külsőségei elég könnyen megteremthetők; és a mondanivaló hiánya még hasznos is lehet, a művecske így könnyebben emészthető, hamar és szívesen elfogadtatik. Régi igazság: könnyebb epatirozni a polgári íz-lést, mint a polgári hatalmat. A zeneszerző a közönség szeme láttára megeszi a zongora húrjait, a képzőművész nem a mosodába küldi a gatyáit, hanem a vernisszázsra, a színészek fejtetőre állva mondják a szerző szövegét, miközben papírgalacsinokat dobálnak az elkényelmesedett nézőre, s erre mindenki aléltan így kiált: piha! És egyezményesen kikiáltják a nonkonformizmus köztársaságát. Pedig semmi figyelemreméltó nem történt. Mert az efféle előadások során akár az egész színházépületet is felforgathattuk, a színészek akár szuperszonikus szimbólumoknak is maszkírozhatják magukat, mindezzel még a legkonzervatívabb nézőnénikéket is csak ideig-óráig sikerül meghatni. Az avantgarde is lehet kulináris művészet: amelynek törvényei szerint előbb-utóbb unalmassá, divatja-múlttá válik. Delektálni csak nagyon változatosan lehet: az elandalítás nem is olyan könnyű mesterség. Ilyenkor természetesen a színház lélektani műszerei is pontosan jelzik: a társadalombírálat veszélye ezúttal sem fenyeget. A konformizmus illata rendkívül átható. A különbség csupán ennyi: van, aki bódító parfümnek véli, van, aki fullasztó gázszagnak. A lázítás és a kellemesség kategóriáját egyeztetni próbáló előadások persze előbb-utóbb megkapják az őket megillető támogatást. Egy kis csipkelődő bírálat, egy kis bizsergető forradalmiság, némi haladó szellemű szólam - mindez fűszerezve csipetnyi iróniával, na meg a fennálló rendelkezésekhez igazodó merészséggel: meztelenséggel, pikantériával - és már kész is a szép avantgarde sütemény. Melynek ízlelésekor a modern széplelkek - mert ugyebár ők is fejlődtek, nem maradnak örökké XIX. századiak - kéjesen sóhajtanak fel: oh, az avantgarde székecskéi!

Gombrowicz *Operett* című darabjában ugyan a velszi herceg székecskéitől ájuldoznak az úri társaság tagjai, de ez esetben talán megengedhető az aktualizáló parafrázis : hisz Gombrowicz is azok közé a művészek közé tartozik, akik meglehetős késéssel érkeztek el hozzánk. Operettjének bemutatója ráadásul a boldogtalan találkozások szimptomatikus eseteként is minősíthető. Legendája és mondanivalója ugyanis engedelmesen lapult palacsintává a mesterfokon lojális és a hazai viszonyokhoz képest kihívóan pompőz, továbbá méltóságteljesen fárasztó előadás súlya alatt.

A modernség félreértéséből olyan sajátos stílusú színház is születhet, melyet részint a túláradó markírozás, részint a kemény és elszánt küzdelem hősi pátosza jellemez. A drámaíró és a rendező hatalmas tézisapparátussal bizonyítja a közhelyeket, elképesztő hévvel és energiával döngeti az elemi igazságok nyitott kapuit. Ez a veszély - ha nyomokban is - nálunk is érezhető, illetve érezhető volt némelykor. A hősök rituális árnyékbokszolást vívnak, miközben újra meg újra lesújtanak az átkos naturalizmusra. Ez a régi, kiérdemesült színházi stílus tehát a lábunk előtt hever a porban, és ünneprontó az, aki diszkréten elrebegi: örömünk azért mégsem teljes, ez a győzelem is lehet pirrhuszi. Mert a fennhéjázó mámorban könnyen elsorvadhat az emberábrázolás, átadva helyét a különböző szín-padi trükköknek, a katarzis pedig már szinte ismeretlen fogalom, logikusan, hisz a dráma már jó ideje alapfokú szemináriumi passzusok fölösleges bizonylatává sematizálódott. Lábjegyzetként még az is idekívánkozik, hogy amikor a naturalizmus ellen hadakozunk, olykor teljesen megfeledkezünk arról, hogy ez az irányzat mily hatalmas szakmai eredményeket hozott a maga idejében. Am a cikkírók feledékenysége a kisebbik baj, a helyzet akkor válik elkeserítővé, amikor a színházi gyakorlatban is elenyésznek eme kiharcolt eredmények. Ebben a párhuzamban a naturalizmus a fürdővíz, a gyerek pedig a szuggesztív színészi játék - amely a mi kis comme il faut avantgardeunkban maradéktalanul kiöntetett.

A jelenség természetesen nem hazai specialitás: Brook egyik, jó két éve megjelent interjújában többek között a kísérletezés árnyoldalairól is beszél. Szerinte e törekvések olykor katasztrofálisan rossz színészi játékot eredményeznek - ennek példáit világszerte láthatjuk -, ha búcsút mondunk a naturalizmusnak, a drámai, színházi mértékegységet is elveszíthetjük. Ezt mondja Brook, s neki talán hihetünk, hisz ő aztán nem holmi ósdi salabakter: azt, hogy irtózna az újí tástól, a változtatástól, talán még a legfölületesebb pesti avantgarde-protokoll sem foghatja rá.

A hazai avantgarde ezenfelül eszmei veszélyeket is rejt magában. Az évek során kiderült ugyanis - elsősorban Hernádi Gyula drámáiból -, hogy a haladó ideológiából is készíthetők primitív szerkezetű színházi panelek. A mutatvány sikerült. A Hernádi-drámák legnagyobb részében a sokszorosítható hivatali formulává züllesztett eszme, a forradalmiság túlságosan jól eltalált karikatúrája figyelmeztet mindannyiunkat: miért juthattunk el odáig, hogy mindez lehetségessé váljék.

E furcsaságok felsorolása nem azt kívánja sugallni, hogy lám-lám, milyen vészes eredményekhez vezethet a kísérletezés, térjünk hát szépen vissza a megszokott régihez. Ez nemcsak hogy opportunus nem lenne, de lehetségesnek sem mondható. A művészet kerekét sem lehet visszafelé forgatni. Az összkép különben sem ennyire sötét, hosszasan sorolhatnám az ellenpéldákat. Olyan előadásokat, melyek tehetséggel, leleménnyel használták, illetve hasznosították és fejlesztették tovább azokat a vívmányokat, melyeket a legutóbbi évtizedek színházi áramlatai hoztak. Mintegy igazolásául annak, hogy ma a gondolat és a szenvedély merészsége a legkihívóbb avantgarde program. Mert nemcsak két rossz, a kiüresedett régi és a tévútra siklott új között választhatunk. Van harmadik út is, csak persze ez az előbbi kettőnél sokkal göröngyösebb. Az előre gyártott igazságok, a kipróbált és megunt színházi trükkök segítségével aligha lehet a felszín alá hatolni. A szalonavantgarde ezzel a képtelenséggel kísérletezett - korántsem a formák megújításával -, és éppen ezzel vált hasonlatossá az idők folyamán felületessé züllött naturalizmushoz, melyet meghaladni kívánt - sikertelenül.

négyszemközt

Személyes vallomás helyett

Szőke Istvánnal beszélget Saád Katalin

Azt a feladatot kaptam a SZÍNHÁZ szerkesztőségétől, hogy készítsek interjút Szőke Istvánnal, aki jelenleg a kecskeméti Katona József Színház rendezője. Ez abszurd vállalkozásnak tetszett, s csak kísérletképpen vágtam bele; úgy véltem, nagyon is belülről ismerem Szőke színházát - tehát Szőkét is, mivel négy rendezésénél működtem közre segédrendezőként Kaposvárott. Es csak mihaszna interjú kerekedhet az olyan szereposztásból, ahol a kérdezőnek csupa olyan kérdés jut az eszébe, melyre ó' maga a másik nevében egyúttal meg is adhatná a választ. A beszélgetés mégis meglepetést okozott mindkettőnknek: talán attól, hogy nem folytathattunk magánjellegű csevegést - ünnepi feszültség teremtődött közöttünk, holott régóta ismerjük egymást. Mégpedig nem felületesen: munkatársak módjára. Mert Szőke mellett ez a segédrendezőség lassan valóban munkatársi rangra emelkedett, noha az ilyesmi nem magától értetődő folyamat. Egyrészt attól függ, egyáltalán milyen mérvű, milyen jellegű segédrendezői közreműködésre van igénye az adott rendezőnek, és hogy ez az igény végül is mire teszi képessé a munkatárs-jelöltet. Másrészt pedig függ egy nagyon fontos, mégis teljesen véletlenszerű körülménytől: alkatuk, adottságaik alapján valóban társai lehetnek-e egymásnak.

Beszélgetésünkből - miként ez előre vár-ható volt - nem interjú lett. Kaposvárott, amíg együtt dolgoztunk (Diák szerelem, Erdő, Piros bugyelláris, Cyrano), *maguk a próbák olyan evidens kommunikációt terem-tettek közöttünk, hogy nem kellett megbeszélnünk, de még kimondanunk sem, amit a szín-házról gondoltunk. Jelen beszélgetésünknek tehát akkor van értelme, hogyha - most először - sikerült tisztáznunk a közös munkánk kapcsán fölmerült problémákat és meg fogalmaznunk az eredményeket. Eredményen itt nem a siker által bizonyított jelenségeket értem, hanem azokat, amelyek szín-házról való sejtéseinkben megerősítettek, vagy valamely meghatározott irányba tereltek.*

Az írott anyag

Szőke István Marosvásárhelyen színészdiplomát szerzett, majd a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán rendezést tanult. 1973-ban végzett. A végzős évben rendezte meg Marosvásárhelyen Heinrich von Kleist Amphytrionját, *a Főiskolán Georg Büchner* Leonce és Lénáját, *Kaposvárott Katajev A* műveltség netovábbja *című darabját. Egy évet Kecskeméten töltött (Jovan Hristić:* Savonarola, *Lehár:* Luxemburg grófja, *Kleist:* Heilbronni Katica), *majd két évadon keresztül a Huszonötödik Színház tagja volt. Itt csak a Szuhovo-Kobilin* Raszpljujev nagy napja *címen játszott* Tarelkin halálát *rendezte. Vendégrendezőként színpadra vitte eközben Kaposvárott a* Diákszerelem *című musicalt (szerzők Ray Henderson-Schzvab-Sylva), valamint a Plautus művei alapján készített* Őrület vagy más *című zenés komédiát (szerzők Gelbart-Shevelove-Sondheim) . Az 1976/77 és 1977/78-as évadokat Kaposvárott töltötte. Munkái : Osztrovszkij:* Erdő, *Csepreghy:* Piros bugyelláris, *Rostand:* Cyrano, *Szirmai:* Mágnás Miska, *Moliére:* Képzelt beteg. *A jelenlegi 1978/79-es évadra ismét Kecskemétre szerződött, bemutatta Labiche :* Az olasz szalmakalap *című komédiáját, vendégrendezett a Nemzeti Színház fővárosi művelődési házbeli kamaratermében (Ruzante:* A csapodár madárka). *Most Csepreghy* Sztrogoff *Mihályára készül, melyet írója az ismert Verne-regényből magyarított.*

SK: A felsorolt tizenhét műnek csaknem a fele ún. „nagy irodalom". Mégis az a közvélemény alakult ki rólad, hogy különös vonzalmat érzel az ön-álló esztétikai értékkel nem vagy csak kevéssé rendelkező művek színpadi megvalósítása iránt. Sőt akadnak, akik a különböző könnyebb műfajok, mindenekelőtt az operett megmentőjévé léptetnek elő - hol pozitív, hol negatív felhanggal.

Szl: Mert ezek az operett vagy a népszínmű terén végzett ún. „tettek" annyira elsodorták a figyelmet a nem látványos remekművekről, hogy most úgy tűnik, mintha többnyire ilyenekkel foglalkoztam volna. De engem valóban nem érdekel, hogy egy anyagnak milyen a minősítése; nem is érdekelhet. Naivitásnak érzem, ha azzal vádolnak egy színházi rendezőt, hogy ugyanolyan igénnyel közelít egy *Cyranóhoz,* mint egy *Hamlethez* - hogy épp két prózai művet említsek. Nem hiszem, hogy a színháznak az adott mű általunk feltételezett vagy bizonyos kategóriába sorolt szintjét kellene megvalósítania; szerintem annak *legjobb formáját* kell megteremtenie. Minden szerzőnek van egy vonzási köre, vagy ha nem olyan remekíróról van szó, mint Moliére vagy Shakespeare, akkor egy bizonyos vonzási körbe tartozik. Tehát a *Cyrano* is...

SK: Mit értesz vonzási körön?

SzI: Hát ha Moliére-t remekírónak tartjuk, olyannak, akit nagyon sok szerző vallott mesterének, sokan vallották magukat követőjének - akkor az ő „kosarába" Labiche-tól Rostand-ig és Ionesco-ig, azt hiszem, nagyon sok szerző bele-

A Diákszerelem próbáján (Szőke István és **Molnár Piroska)**

Önfeledt finálé (Diákszerelem)

tartozik. Azt már kevesebben állítják, hogy Labiche-nak ekkora vonzási köre lenne. Tehát egy Rostand-műnél szerintem nem azt kell néznünk, mi a műből kihozható maximum, hanem a létező legjobbhoz kell igazítanunk a da-rabot, ahhoz, amihez nyilvánvalóan Rostand is igazította a munkáját, az éle-tét, egyáltalán: az igényeit. Shakespeare szerint az ember nem olyan anyagból van, mint *amilyen,* hanem amilyenek az *álmai.* Akkor pedig engem az álmai jobban érdekelnek, mint az, miként is játszották a darabját legutoljára valamelyik színházban, akár magyarban, akár franciában. De eszünkbe juthat az egyik legrégibb színházi forma, *a nó is,* mely ugyancsak nem a művet, hanem a *megvalósítás értékét* tartotta szem előtt. Következésképp, ha ez ügyben marasztalnak el egy színházi rendezőt - akkor azért marasztalják el, amiért dicsérniök kellene.

Zenés színház

Operettben nem dolgoztunk együtt; a Diákszerelem *című musical azonban, emlékszem, egészen váratlanul, a* valóságos színpadi létezés lehetőségét *teremtette meg. Miközben e könnyű amerikai musicalecske helyzetkomikumaival, sztereotip színpadi fordulataival bajlódtunk, a színészek élni kezdtek a színpadon, a saját belső törvényeik, vagyis az igazi élet törvényei szerint mozogtak, viselkedtek. Sablondialógusokat folytattak, és az ének együgyű dalszövegekben volt kénytelen kiszakadni belőlük - de kiszakadt ! Vagyis a színész eljutott abba a valóságos állapotba, melyben ellenállhatatlanul énekelnie és táncolnia kellett.*

SK: Az operett is alkalmas arra, hogy ez megessék a színésszel?

SzI: Azt hiszem, az operett alkalmasabb. Igen, hiszen a musical nem vált otthonossá Magyarországon, és nem is lesz soha. Mert nálunk a budapesti, a bécsi és a német operettnek vannak tradíciói. Például az *Egy szerelem három éjszakája* óta milyen azóta is játszott nagy sikerű magyar musicalt tudnánk megemlíteni? Pedig az Operettszínház igen nagy erőfeszítéseket tett a musical meghonosításáért. Tulajdonképpen abból a hitből fakadt ez a törekvése, hogy a musical korszerűbb, tartalmasabb, mint az operett.

SK: De operettet sem írtak azóta. Így ez azt jelentené, hogy kihal a zenés színház? Vagyis, hogy csak a régivel számolhatunk, az operettel?

Szl: Az operettben nem a librettó a fontos, hanem a zene. A zenés színházat, még a musicalt is, a zene törvényszerűsége élteti, *a zene dramaturgiája.* A zene dramaturgiáját kell alapul venni, s nem a librettó dramaturgiáját. Egy zenés előadás komplexebb színházi igényt támaszt, mint egy prózai. Más dimenziójú igényt. Tévedés egy operett-vagy musicallibrettót megismerve - hacsak az nem egy Shakespeare-darab nyomán készült -, a mű dramaturgiai gyengéit, fogyatékosságait, bugyutaságait felhánytorgatni, amikor Lehár, Kálmán vagy Szirmai muzsikája szól mellette. Nem azért nem írnak ma operettet, mintha nem tudnának olyan librettót írni, mint a *Luxemburg grófja,* hanem, mert nem él Lehár Ferenc. Ennek a klasszikus magyar operettnek a világon mindenütt nagyobb a rangja, mint Magyarországon. Valószínűleg egyfajta sznobériából vagy kishitűségből nem tekintjük olyan jelentős szerzőnek Lehárt, Kálmánt, Kacsóh Pongráczot, Szirmait, mint ezt a világ nagyon sok táján teszik. A zenés színház igényeinek nehezebb megfelelni, sőt azt is megkockáztatom, azért, mert ez egy magasabb rendű igény, mivel a zene más dimenzió, mint a próza, s talán bizonyos plusz érzékenységet, hozzáértést követel, mint a tisztán prózai mű. Másik oldalról viszont: a prózai remekművek megvalósításának is egyik alapja a zene. A zene, illetve a ritmus. Ilyen értelemben egy zenés játék - most szándékosan nem nevezem operettnek vagy musicalnek, mert ha egy produkción dolgozom, mindegy, minek nevezzük - olyan *anyag,* amiben zene, próza, tánc, ritmus együtt szerepel, együtt van jelen. Ha most ez jó, és jó a vers is: mondjuk Gábor Andor írta, akkor a prózai rész zenei igényét, valamint a zenei anyag alapvetően megnyilatkozó zenei igényét kell figyelembe venni; ezenkívül pedig akrobatikus elemeket, mondjuk a táncot. Ezt a hármat kell a csúcsszinten egyeztetni. Tehát, ha most nem nevezem operettnek és musicalnek, hanem zenés játéknak - akkor ez a kérdés egyidős a színházzal.

SK: Ha ennyire a zene dramaturgiája érdekel, akkor föltétlenül meg kellene próbálkoznod az operával. Ott viszont nem színészekkel dolgoznál. Peter Stein színpadra állított egy Wagner-operát Párizsban, és elég nagy bukás volt. Nyilvánvaló, hogy az operaénekesek nem voltak hajlandók színházat játszani.

SzI: Nem láttam kiváló rendezők operaelőadásait, de tény, hogy világszerte a legnevesebb rendezők visznek színpadra operákat. Mint ezt ki lehet következtetni, ott lesz nagy sikerük ezeknek a bemutatóknak, ahol az adott rendező tudomásul veszi, hogy zenés színházat csinál, s nem a prózai színház követelményeit helyezi túlsúlyba, nem a zene dramaturgiájának rovására akar szín-házi helyzetet vagy játékot kérni az operaénekestől.

Shakespeare-t rendezni

SK: Egyszer megkérdeztem, nem akarsz-e Shakespeare-t rendezni. Azt mondtad, arra még várni kell.

SzI: Igen, de bizonyára van annak már vagy két éve. Most miről jutott eszedbe?

SK: Arról, hogy szorosan ide tartozik. Egy Shakespeare-mű, még ha gyengébb, akkor is remekmű. Mi hát a viszonyod a Shakespeare-darabokhoz, mi az, ami visszatart tőlük; mellesleg ez tetszik nekem. Vannak fiatal rendezők, akik abszolút magabiztossággal lépnek ki a tojásból: rögvest Shakespeare-be kapnak.

SzI: Sokáig vártam Shakespeare-re, talán még jövőre is várni fogok. Bár, amennyiben lesznek rá színészek, szeretnék rendezni végre egyet. Föl sem vetődik, hogy a festőnek ne a festék legyen az alapanyaga, a szobrásznak ne a kő, a fa, a gipsz. A zenésznek a hang-szere. Sokat beszélünk a rendező művészetéről, ahelyett, hogy elsősorban a színészetről beszélnénk. Én ha valamit - és amennyit - tudok a színházról, azt *a színészektől tanultam.* Meg abból, hogy magam is tanultam színészetet. Az, hogy rossz színész voltam, előbbi megállapításomon mit se változtat.

SK: Nemcsak titkot nem csináltál belőle, hogy „mindent a színészektől tudsz", hanem kifejezetten elvként hirdetted. Ahányszor csak kérdezett vala-mit egy színész, mindig azt felelted: „Én nem tudom, te tudod."

SzI: Azt hiszem, a színház lényege, lényegi alkotórésze, *alap-alkotórésze a* színész. A színészt a legnagyobb próba-tétel elé a zenés játék állítja. Ha az újkori magyar színház történetét végignézzük, láthatjuk, hogy legnagyobb színészeink naturburschok, táncoskomikusok, primadonnák voltak, hogy ilyen szép színészkategóriákat említsek. De ezen többnyire csak akkor mosolyodik el az ember, ha nem tudja, hogy Mejerhold is ilyen kategóriákba osztotta a színészeket, alkat, testmagasság, testsúly és karakter szerint. Ezeket a legkorszerűbb színházi törekvések sem tudják megkerülni, még akkor sem, ha épp az a divat, hogy a színésznek minden poszton játszania kell. Megfigyelésem szerint tehát: legnagyobb színészeink zenés játékon tanult, nevelkedett színészek voltak, s ha elfogadom a magyar szín-háztörténetet, ezt is el kell fogadjam. Azt hiszem, rengeteget lehet tanul-ni azzal -- hogy csak egy példát említsek -, ha egy színésznek el kell énekelnie egy nagyoperett igen nehéz áriáját, vagy egy táncoskomikusnak egy fergeteges énekszámot kell előadnia, s közben vagy utána táncolnia is kell, majd utána úgy megszólalnia, hogy egyáltalán szóhoz jusson, ne lihegjen, és el tudja mondani a szövegét. Ez komplex tudást vagy felkészültséget igényel, tehát beszédtechnikát, mozgáskultúrát és énektudást együtt. Aki ezt tudja, az a szakma megtanulható részéből valamit mindenféleképp tud.

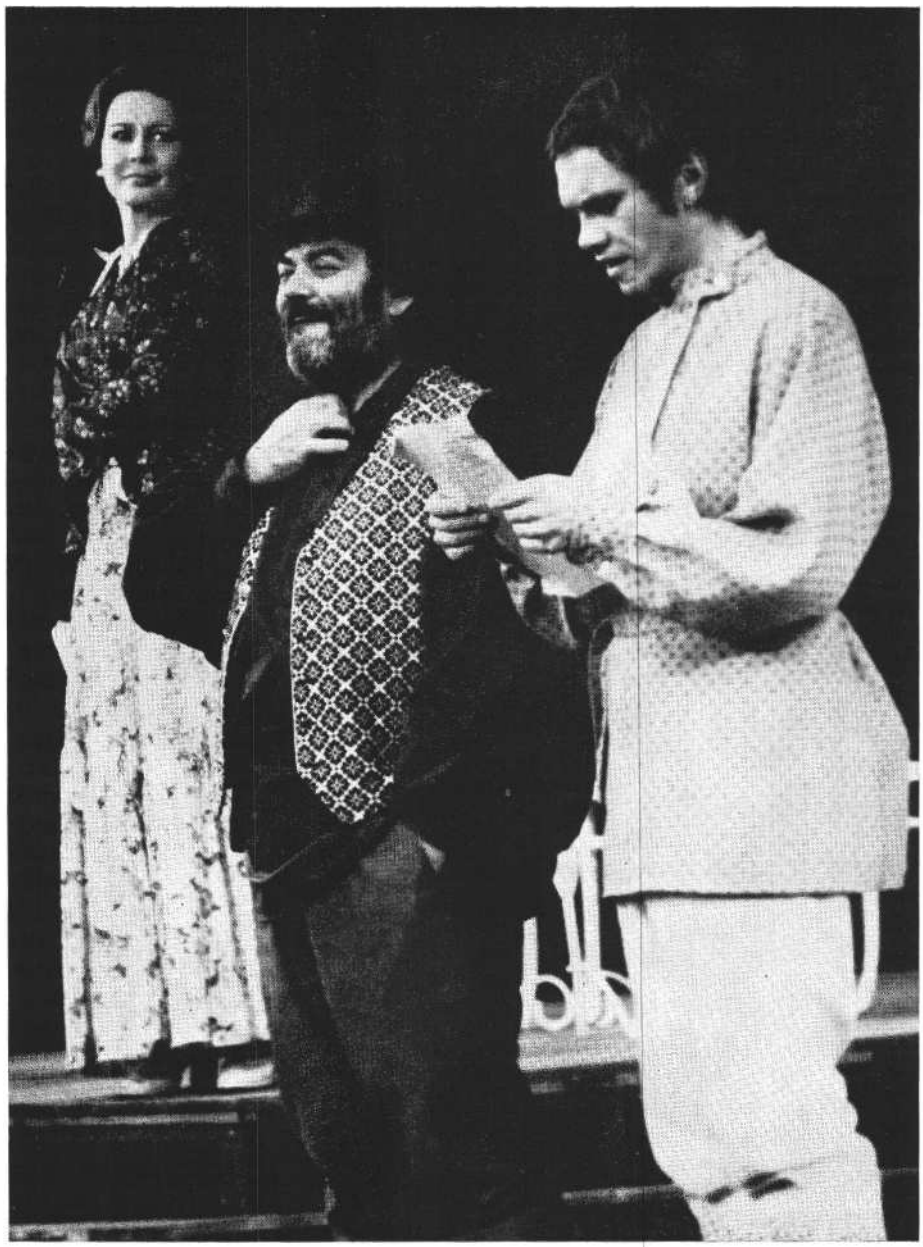
SK: Hogyan függ ez össze a Shakespeare-problémával?

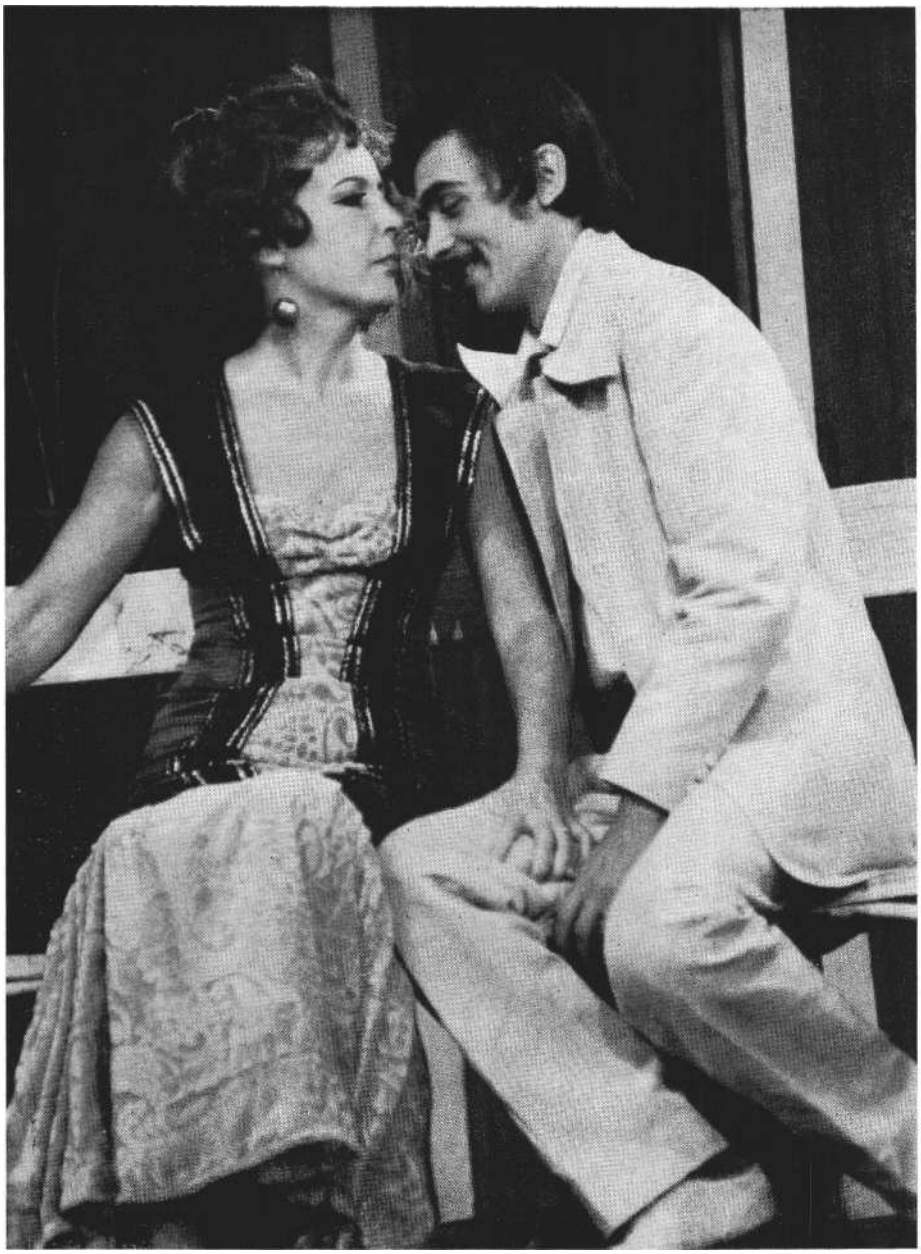
SzI: Úgy, hogy én koncepcionális úton nem tudok megközelíteni egy darabot. Elsősorban arra van szükségem, hogy a színészekről minél többet megtudjak, minél többet megismerjek belőlük. Egy Shakespeare-mű maga az emberábrázolás tökélye. Ha most ezt a szerzőt - aki maga is közvetlen színházcsináló volt, igazgató, rendező, színházi kifutó, szín-házi mindenes - nem a *színészek felől* közelíteném meg - nem tudnék eredményre jutni. (Az egyébként köztudott, hogy Shakespeare minden darabjában körülbelül azonos számú szereplő van, tehát Lady Macbethet és Jágót nyilván ugyanaz a szép, lányos fiú játszotta. Ezek szerint a szerepsztereotipiák Shakespearenél is érvényesültek.) Most, hogy eltelt néhány év, s úgy érzem, elég sokat tanultam el a színészektől - ha ezt az „eltanulást" egyáltalán be lehet fejezni -, most tehát megpróbálnám, hogy a legnehezebb anyagban birkózzunk meg egymással.

Szerepjátszás és színjátszás

Az Erdő *próbái és előadásai kiváló alkalmat kínáltak mindnyájunk számára, hogy a színészet mibenlétét s a szerepjátszás ter-*

Gurmizsszkaja és **a fakereskedő megpróbálnak** túljárni egymás eszén **(Olsavszky** Éva, Dánffy Sándor és ifj. Mucsi **Sándor** Osztrovszkij Erdőjében)





A korosodó szépasszony megszerzi magának a fiatalembert (Erdő; Olsavszky Éva és Mihályi Győző)

mészetét megfigyeljük. Szó van benne egy korosodó szépasszonyról, aki szenvedélyes érzékiségét és pénzimádatát jámbor látszat mögé rejti; Olsavszky Éva-Gurmizsszkajából azonban a különféle helyzetek egy-egy pillanatra előcsalják az elrejtett természetet. (Az író ad is hozzá megfelelő instrukciót: „Az ember színészkedik, színészkedik, az-tán egyszer csak kiesik a szerepből.") A fenn-költ mézesmázosságból kibukik egy ingerült és közönséges felhangú félmondat: a finom-lelkű úriasszony profi szinten, a ripacséria széles skáláján küzd erdeje jobb eladási áráért, és közben jó ízeseket köpköd dühé-ben; unokaöccse ráfogott (üres) színházi pisztolyától rettegve a legkomikusabb pózokban fetreng a földön, mígnem megjelenik a lakáj, s Olsavszky a presztízsőrző mozdulatok közt keresgélve tápászkodik föl a földről.

Másrészt viszont szó van a darabban két színészről, kiknek tehát épp a foglalkozásuk az alakoskodás. És nem is igen tudnak „nem alakoskodni". Mert minden érzelmi közlendőjük valamelyik eljátszott szerepük beidegződött gesztusaiban jut csak kifejezésre, alig is képesek nem valamilyen szerepfordulatból megszólalni. Különösképpen Szomorov, a tragikus színész. Színház számukra a köznapi élet porondja is: „Hát képzeld azt, pajtás, hogy te is színpadon játszol !" - biztatja Vigovot, a komikus színészt a tragikus, minthogy ez nemigen akarja mellette az inast alakítani Gurmizsszkaja előkelő házában. A két színész figura mögött azonban igazi élettartalom van. A mi két színészünknek tehát - Vajdának és Koltainak - Szomorov és Vigov igazságát kel-lett megtalálnia és feltárnia. Egy alkalommal kettejük próbáját figyelve, Szőke ekképp bírálta meg Koltait: „Te valódi vagy, Vajda az igaz. Tökéletes volt, amit csináltál, de nem igaz. Játszottál - de itt nem lehet játszani."

SK: Észrevettem, az egyetlen dolog, amit mindig kérlelhetetlenül megköveteltél: *az igaz* jusson érvényre a valódi val szemben. A *Piros bugyelláris* próbáján bejöttek a huszárok, és úgy csináltak, ahogy a huszárok csinálnak - s ez se igazi színház, se igazi élet nem volt. Hanem valamiféle mimikri. Ennélfogva máris köze lett a családhoz meg a hazugsághoz s ahhoz a fajta színjátszáshoz, amit az életben is űzünk.

SzI: Igen, látszólag nem sok választja el az igazat a valóditól. A valódi olyan, *mintha* igaz volna. Tulajdonképpen, ha egy színházi anyagban, egynémely ponton maga az igazság nem jelenik meg, akkor nincs viszonyítási alap.

SK: Miért, mi a viszonyítási alap?

SzI: Egy színházi anyagban többnyire - lévén, hogy általában több színésszel játsszuk, több munkatárs részvételével, a társművészeteknek nem is beavatkozásával, hanem együtt munkálkodásával -, az igazság nem egyszerre bontakozik ki minden ponton. Hogy hol sikerül először megteremteni - ez akár teljesen a véletlen műve is lehet. Annyi tudatosság mégis érvényesülhet benne, hogy a munkatársaknak érezniök kell, melyik az a legfontosabb pont, amit tisztázni szükséges, s akkor ehhez viszonyítani lehet a többit; ennek húzóereje van.

SK: Hogyan viszonyul ehhez a „szerepjátszás" ?

SzI: Az életben is játszunk, a színpadon is játszunk. Mi a különbség a kettő közt? Az életben sem mindig átlátszóan játszunk, nem mindig lehet könnyen leleplezni bennünket. *Az Erdőben,* mondjuk, Gurmizsszkaja, a fakereskedő és a két színész játékát az különbözteti meg, hogy Gurmizsszkaja-Olsavszky Éva és a fakereskedő-Dánffy Sándor meghatározott érdekből, pénzért játszanak szerepet, maguknak is, egymásnak is - a két színész pedig *érdek nélkül* játszik. Még mindig van egy harmadik játszási kérdés ebben az anyagban : milyen színész is a két színész. Azt ugyanis nem tudjuk. Én azt hiszem, jó színészek. A Tragikusnak és a Komikusnak nevezte el őket Osztrovszkij, tehát két ellentétes kategóriát jelölnek. Van ugyan egy leírás, amit Arkaska mond el, hogy miként is játszott egy jelenetet a Tragikus, de én úgy vélem, abból nem az derül ki, hogy a Tragikus rossz színész volna; egy nagyon ironikus anekdota ez a kor színházáról, színjátszási módjáról. Ha a Tragikust jó színész játssza - hát rossz színésznek nagyon nehéz odaadni a szerepet -, akkor ez a színész mindig előlegezi, hogy jó kellett hogy legyen, vagy éppenséggel teljesen kizárja azt a

lehetőséget, hogy ez a Tragikus rossz színész lehetett volna. Ugyanis ennyi emberi tartalommal, ilyen magasrendű erkölcsi tartással, valamint a színpadon ennyire tökéletesen kivitelezett szerepjátszással - most már nem a színész játékáról beszélek, hanem a Gurmizsszkaja „játszására" felelő szín játszásról - egyszerűen nem lehetett rossz színész. De persze ez mind feltételezés, ha úgy tetszik, egyféle értelmezés, mert erről a da-rabban voltaképp nincsen szó.

SK: És a mi köznapi szerepjátszásaink?

SzI: Azok valójában ébredéstől álomba zuhanásig tartanak, s a nap folyamán magunkkal szemben, mindenkivel szemben mások és mások. Többnyire valamilyen érdek fűti őket. Ez lehet *anyagi* érdek vagy szubjektív érdek is. A szubjektív érdeket úgy értem, hogy ilyen vagy olyan módon tetszeni akarunk, szeretnénk, ha valaki úgy hallaná a hangunkat, így látná a hajunkat, szemünket, s mindig másképp és másképp köszönünk is. Arnyalatnyi lehet a különbség, s ha az ember nem hivatásszerűen foglalkozik ennek megfigyelésével, akkor talán észre sem veszi, hogy mennyi különbség van két „jó napot" és két „szerbusz" között. Ettől még nem vagyunk színészek. Egy dolog világos: a mimézisre nemcsak hajlama van az embernek, az emberiségnek, hanem *lételeme* a mimézisre való kényszer. Ez viszont még nem jelenti azt, hogy mindenki tudatosan fel is tudja kelteni ezt magában, egy meghatározott időben, mondjuk egy próbaidőszakban vagy egy esti időszakban. Attól, hogy a színész képes erre - attól színész. Az biztos: a színész, a színészettel hivatásszerűen foglalkozó színész, képessége vagy színészete az emberiség nagy mimézisre való hajlamából, illetve kényszeréből táplálkozik. Szerintem az a színház, amelyikhez mind a ketten vonzódunk, szintén nem zárhatja ki ezt a tényezőt; de hogy a mimézisben milyen mélységekig, milyen rétegekig hatol le - ebben lehet a különbség. Shakespeare és Moliére nem apellál a megírt színpadi alakok jellemző gesztusaira, tartására, hang-hordozására. Úgy gondolom, ezek a jellemző gesztusok vagy testtartások vagy hangszínek egyszerűen megnyilatkoznak, ha a színész tökéletesen ki tudja magából vetítetni - a legmélyebb rétegeiből - azokat a mondandókat, melyek egy III. Richárd, Hamlet vagy Cressida kapcsán *kikényszerülnek* belőle. A kikényszerítés - hát benne van a „kényszer" szó - tulajdonképpen nemcsak a rendező, hanem valamennyi munkatárs feladata, s a színpadi tér, a jelmez is tökéletesen hozzátartozik. Nem szeretem, ha a színészek *alakítanak.*

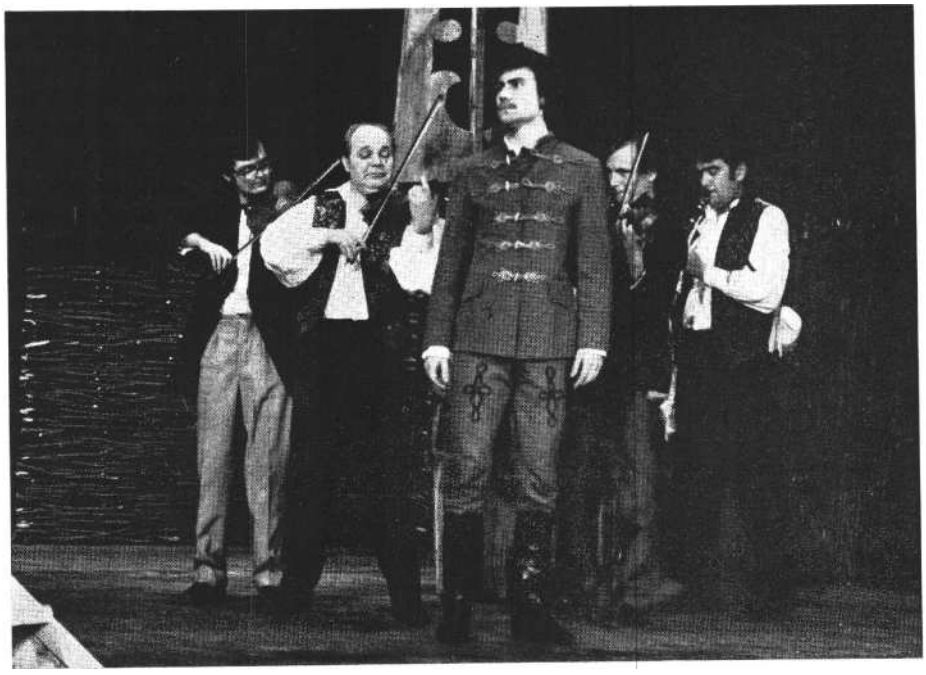
SK: Akkor most mit értesz alakításon?

SzI: Amikor játszanak és nem él-nek a színpadon. Tudom, hogy ez általánosság, de hát a legnagyobb szerzők szinte minden alakja archetípus vagy archetipizált alak. Sem Jacques-ot, sem Valeriót, sem a Tragikust, sem Harpagon-Gurmizsszkaját nem lehet életből ellesett alakokból életre kelteni. Nem tudom azt mondani a színésznek: „láttam egy fösvény embert, s az körülbelül így csinált és akkor ..." De lévén, hogy mindnyájan mindenfélék vagyunk, és mindenfélét magunkban hordozunk, szépséget, ocsmányságot s valóban mindenfajta hajlamot, melyet persze ösztönéletünk, környezetünk beszabályoz - ezeket kell a színésznek feltárnia magából. Hajlamainkkal nem mindig élhetünk - nem is mindig érdemes. A színész viszont a színpadon többszörösen komplex helyzetben van, mert annak ál-arcában, hogy ez csak játék, ez egy produkció, ez héttől tízig van - megteheti. Tehát, hogy Olsavszky Éva mennyire szereti a pénzt, vagy mennyire *szeretné* szeretni - és itt nincs különbség -, az az Erdőből derült ki. Ugyanígy Dánffy Sanyiról onnan tudtuk meg, hogy mennyire szeretné *nem szeretni a* pénzt, ahogyan képes volt visszadobni; hogy a gyakran megalázott ember mennyire vágyódik egy kézfogásra, nyilvánvalóvá vált, amikor Vajdával kezet fogott. Úgy látszik, hogy mind a kettőre való hajlam megvan bennünk.

A személyes vallomás

Olsavszky Évával ez idő tájt sokat, vagy hogy pontosabb legyek : igen intenzíven beszélgettünk. Szőke számomra mind ez ideig egyedül kivehető „rendezői módszere", hogy biológiai jelenlétével, *tehát fizikai és pszichikai megnyilvánulásaival* peremhelyzetbe *sodorja a színészt. Erre mondjuk: „ fölszabadítja". Olsavszky Éva a legoda-adóbb színész akit valaha ismertem, és készségesen engedte át magát ennek a sodrás-nak. Ennélfogva nem volt abban a helyzetben, hogy „kívülről" nézhesse, voltaképpen mi megy benne végbe. Egy jel, a próba után hazafele menet, megemlítettem Grotowskinak egy ideillő gondolatát: a legfőbb alkotói gesztusnak a fölszabadítás gesztusát ajánlja, „mely felfedi az emberben, ami* állandó *és* közös, *tehát átadható". Olsavszky e föl-szabadító próbák segítségével tátalált magában Gurmizsszkajára, kinek pedig majd valamennyi tulajdonságát - önmagáról való tapasztalatai alapján teljes joggal* - idegennek *érezte. Es talán életében először került olyan (alkotói) állapotba, hogy saját maga előtt is ismeretlen titkokat volt kénytelen fő/tárni önmagából.*

„Fekete szem éjszakája" - Bregyán Péter és a cigányok a Piros bugyellárisban



SzI: *A színésznek nem* kell gyilkos *ösztönű* embernek lennie, mint III. Richárdnak, de ha *nem saját* ilyen *irányú* vágyaiból építkezik ... egyszóval *engem a színész* részéről *nem a reflexmeg*oldások *vagy a* sztereotipiák érdekel*nek, hanem azok a* megnyilvánulások, melyek *az* ösztönélet legmélyéről *törnek fel.* Nem kell megijedni, egyáltalán *nem arra* gondolok, *hogy az* ember-*nek* föltétlenül *gyilkossági* vágyakkal kell rendelkeznie; következésképpen *a* gondolatban elkövetett *gyilkosságot is annak* kell tartanom. De *hát* egy katica-bogarat *is úgy* el lehet *nyomni* .. .

SK: Ugyanazzal *a* gesztussal.

SzI: Ugyanazzal *a* gesztussal *lehet el-nyomni. S ha már a* gesztusnál tartunk - *mely másik* lényeges kérdése *a szín*-háznak -, Dullin *írja le, azt hiszem, ami*-kor *a* bali színjátszók párizsi bemutatkozását ismerteti, *hogy* gyilkosság *tör*tént *a* színpadon, *s ez nem* attól következett be, *hogy a színész* belemártotta a kardját a partner testébe, hanem, mi-után belemártotta, *egy* kicsit *mozdított* rajta. *Akkor* benne volt *a* kard. Ez *a* különbség tulajdonképpen a gesztus és a mozdulat között. *Maga a* gyilkosság *vagy* tőrbeszúrás lenne *a* mozdulat. Valójában azzal válik gesztussá, *hogy kicsit* mozdít *rajta. A* példa mindenre *ér-vényes, s* annál inkább lehet élni vele, mert nagyjából minden, színházzal *fog*lalkozó ember *ismeri. Így végre* most eljutunk *oda,* hogy nagyjából *összegez*hessük: azokban a *színházi* előadásokban, melyeket együtt csináltunk, közös célunk *az* volt, *hogy a színész legszemélyesebb* életéből, *ösztöne* legmélyéről táplálkozzék, miáltal alakítása (zárójelbe *teszem: az a* színpadi megnyilatkozás, amelynek *tanúi* vagyunk), *az* esetek *nagy* többségében fantasztikus *hatóerő*vel, hatóényezővel bír, mert végtelenül személyes. *Na* most, *ami a* legszemélyesebb és *a* legigazabban személyes, az tart-*hat* igényt *a* legnagyobb általánosságra, annak a legnagyobb az általánosító ereje (lásd archetípusok, archetipizált *ala*kok). De *hát, hogy ez* bekövetkezzék, *az* nemcsak *nagyon* széles, *nagyon* mély, *egyáltalán szinte* feneketlen emberi *tartal*makat *vagy a* világról való tudást, *át*-élést, megélést tételez *fel, hanem, hogy ez* megjelenhessék, *az a színészet* birtoklását *vagy tudását is.*

A z Erdő *próbáin még egy, talán még az Olsavszkyénál is megrendítőbb folyamatnak is tanúi lehettünk. Molnár Piroska első perc-től kezdve iszonyodott a szerepétől, úgy érezte, semmi köZe Ulitához, s azt akarta, hogy ne is* legyen. *Noha fegyelmezett színész - rend-kívüli belső ellenállást tanúsított a munka első szakaszában, mintegy akaratlanul. A szered rettenetes áldozatot kívánt tőle: arra kény-szerítette, hogy az önmagáról alkotott képet föladja. És láthattam, miként történt ez meg. Amikor fölszakadtak belőle az elrejtett és elfojtott titkai, úgy éreztem, ez gyónás, vagy talán : a lélek terápiája. És rám is vonatkozik, értem is történik, hiszen jelen vagyok. Azóta tudom: ez az a fajta színház, mely engem mindenekfölött vonz.*

A z Erdő *előadása tehát sokrétű válasz volt a színjátszás mibenlétének kérdésére. Vajda és Koltai játékának üzenete termé-szetesen egyértelműbb. De Olsavszky Éva és Molnár Piroska, miközben elénk tárták mindennapi szerepjátszásaink sajátosságait - lényük legmélyéről tettek vallomást.*

A provokáció

SK: *Hogy* gondolsz *vissza a Piros bugyelláris színházon* belüli fogadtatásá*ra?*

SzI: Azt hiszem, amire te célzol, *az már* inkább anekdota.

SK: Részben. Mert *a* konzekvencia *nem* válik anekdotává. Mialatt *a* premier-*közönség* tombolt - *a* legintelligensebb, *a* legkulturáltabb, a legintellektuálisabb kollégákból végletesen *viharos* ellen-*érzést* váltott *ki az* előadás, *s* mindenek-előtt *is* annak zenei anyaga, a *magyar nóta. Hogy miféle tabukat sértettünk is meg itt* akaratlanul - erről *Balassa Péter* tudományos *elemzése a* SZÍNHÁZ 1977/6. számában részletesen beszámol. De *ha már* megsértettük, *fölmerül a kér-*dés: *vajon az efféle* „tabukat" *margón* kívül kell-e helyezni - *avagy* szembe kell *nézni* velük? Szerinted levonhatja egy *művész azt a következtetést:* „Nos, *ha ez* ennyire neuralgikus pont - akkor *hagyjuk* békében!"

Szl: *Hát* tényszerűen ... tényszerűen levonhatja... De *nem ez a* feladat...

Szőke a Piros bugyelláris *olvasópróbáján a „nótakérdéshez" mindössze ennyit fűzött: ,,Az ember szégyenkezve viszonyul hozzá." Belőlem mindig inkább valami csömörhöz hasonlítható érzést váltott ki, valahányszor csak cigányzenét vagy nótázást hallottam; most azt gondoltam, talán igaza van Szőké-nek : valójában ez szégyenkezés. Feszült kíváncsisággal és nagy adag szkepszissel néztem a dolog elébe. Azzal én is föltétlenül egyetértettem, hogy nem tehetünk népdalt a nóta helyébe, ha egyszer az író magyar nótát énekeltet hőseivel. (Pedig a fölöttünk lebegő kultúrbotrány ezzel a kis kultúrcsalással minden bizonnyal elhárítható lett volna. Meg kell jegyeznem, az, hogy „fölöttünk lebegett" - utólagos következtetés. Mert vagy valóban egész idő alatt a teljes bizalom légkörében dolgoztunk - vagy azért nem észleltük a gyanakvást, mert kizárólag a Piros* bugyelláris *világában éltünk.)*

Számomra a döntő fordulatot egy próba-termi esti próba jelentette. A zenészek - a „cigányok" - húzták, s Bregyán Péter-Csillag Pali képtelen volt elénekelni a Fekete *szem éjszakáját. Nem találta a módját. Végtelennek tetsző ideig ment ez így, míg-nem Bregyán kétségbeesésében egyszer csak szét-roppantotta markával a borospoharat, a vér végigcsorgott a kezén, ettől az egész helyzet Molnár Piroskástul lángra* **lobbant,** *Bregyán éneke minden volt, csak dallam nem, vinnya-gás, sírás, dadogás, per és harag, számon-kérés és kérlelés. Valami, ami* elementáris, *valami, ami Bregyán legmélyéről tört utat magának. Nem tudtam elviselni a másfél-méteres közelségét, féltem bennmaradni az elő-varázsolt ördögi körben, elmentem a terem legtávolabbi sarkába, hogy a megrázkódtatás élménye után a megfigyelésnek vessem alá magam és a többieket.*

SK: *Itt* döbbentem rá, hogy bármilyen legyen is, mindenesetre *nem közömbös a viszonyunk a magyar nótához, s ezért* szenteltem *a* kérdés vizsgálatának *a mű*-sorfüzetet *is.*

SzI: *Újat a* nótakérdéshez *nem* tudok *mondani, néhány anyagot* szállítottam *hozzá, Kosztolányié volt* belőle *az érde*kes; de *a* többit, *Sárosi* Bálintot, Szabol*csit, Ábrányit,* Bartókot, Kodályt - *te* tártad föl.

Megkérdeztem *az* előadás *után* pél*dául* Fodor *Gézát, aki színházértő, szín*-házzal foglalkozó, *igen-igen* kulturált ember: „Véleményed *szerint* szeretem *én a magyar nótát?" Azt* mondta, *hogy nem tudja. Jobb választ nem is* hallhattam volna, *mert a Piros bugyellárisban a nóta úgy* szólalt *meg, hogy* mindig olyan volt, amilyen *az a szituáció,* amely-*ben meg* kellett szólalnia, *s* amilyenek *azok* voltak, *akik* énekelték. Másképp, amikor *a* falu *népe,* másképp, amikor *a Hájas, a* Pennás *vagy a* Bíró, *s a szere*lembe, megaláztatásba, félelembe bele-döglő katonaviselt baka *szintén* másképp*pen* énekelte.

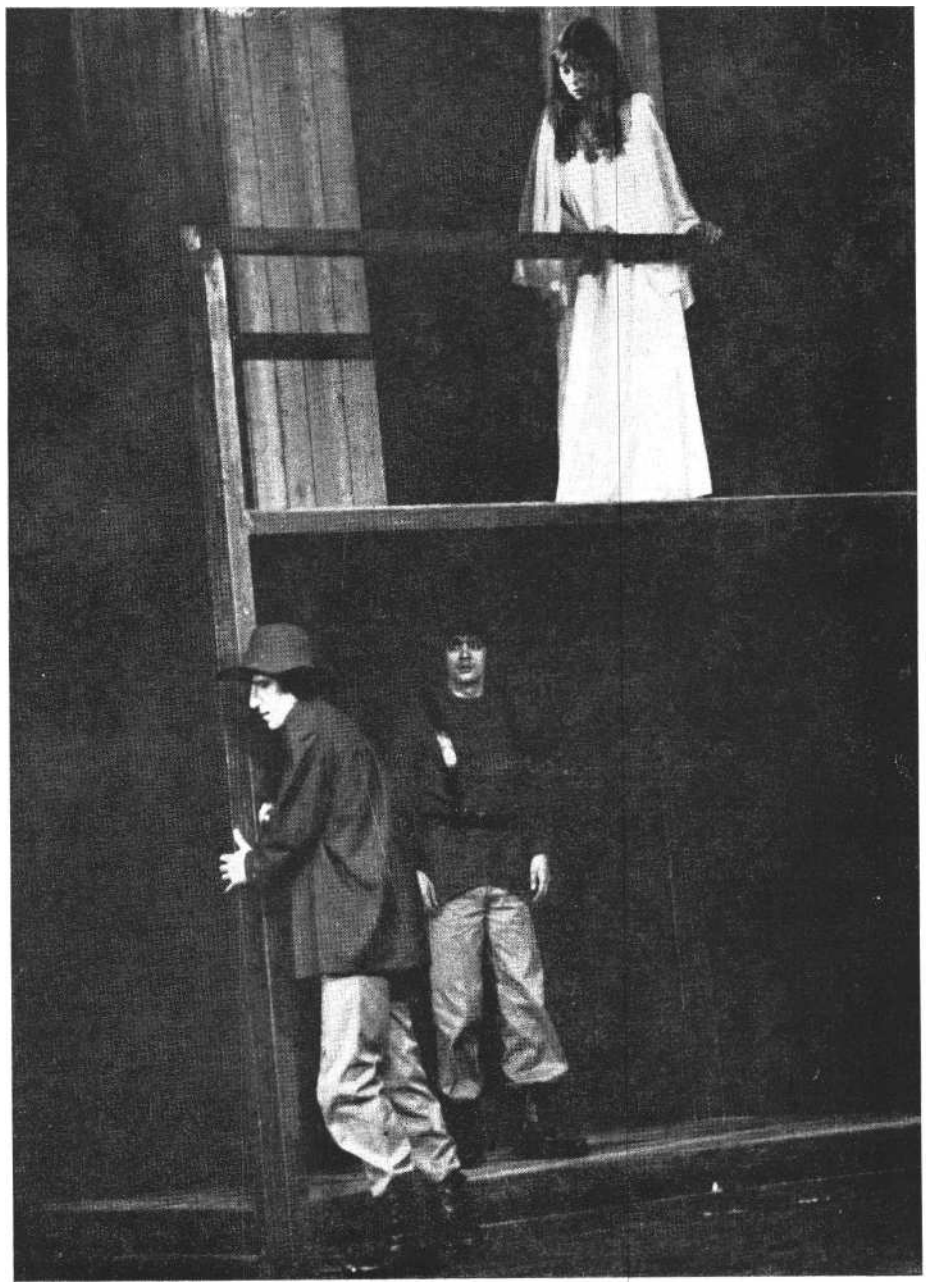
SK: De *az óta a* bizonyos próba *óta nem hagy* nyugodni *a* gondolat *(s a viharos* fogadtatás *csak még* inkább *meg*-erősített feltételezésemben): *a „nótához"* mélyebb közünk *van,* mint *ahogy* bevalljuk, *vagy* amennyit tudunk erről *a* dologról. *Ezt* olyan szavakkal, mint

„szeretem" vagy „utálom" - nem lehet kifejezni. Mindenképp köze kell hogy legyen a tudatalattinkhoz, az ösztönéletünkhöz, különben nem egy ilyen megrázkódtatás sokkhatása kellett volna ahhoz, hogy végtére is drámai hitellel bukjanak ki Bregyán száján az énekhangok.

SzI: Jó is a kérdés, meg azért kutakodni is lehet körülötte, hogy Bregyán Péter végül is megszerette, nem szerette, mert az aktust kifejezetten egy színházi munkafolyamatnak vagy pedig egy színházi anyagra ismerő-ébredő pillanatnak tekintem. Szóval, inkább ehhez hasonlít, mint ahhoz, hogy a „nóta mindnyájunkban benne van", csak ez a fiatalember, aki még nem nótázott, vagy ezeket a dalokat nem is igen ismerte, most hirtelen találkozik velük, mert talán a génjeiben vagy a sejtjeiben hordozza. Bár még ebben is lehet valami. Hogy Nádasdy Kálmánra hivatkozzak, ő hívta fel a figyelmünket arra a furcsa dologra, hogy nézete szerint a magyar darabok nagy többsége a magyar nóta dramaturgiáját követi, az pedig körülbelül abból áll, hogy kulminációs pontok váltják egy-mást, ez fokozott érzelmi-indulati hullámzást ad a darabnak, miként a nótának is, majd pedig, ahogyan a nótának is, van egy csúcspontja - ez a kisülési pillanat -, hogy utána szépen megnyugodjék, és hát vége legyen. Tulajdonképpen az nem foglalkoztatott, hogy a nótáról mi a vélemény vagy mi nem. Én sem-miféle kivetnivalót vagy rosszat nem láttam a nótában, ami miatt ezt, egy olyan helyen, ahová a szerző beírta, meg ne lehetne szólaltatni. Valamilyen okból Csepreghy is beleírta, bár már egy másik darabjában a *Befordultam a konyhába* című Petőfi-dalt találjuk, és nem a *Fekete szem szakáját.* Tehát inkább az foglalkoztatott, hogy *mitől* szólaltathatja meg őket. Annyira érdekelt, hogy el-mentem a darab történési helyére, Tölgyesre.

SK: Mikor?

SzI: Most a nyáron, amikor Erdélyben jártam. Ott voltam egy napig. A falu - akkor érti meg az ember, mit jelent az, hogy „alsó falu" meg „felső falu" - huszonnégy kilométer hosszú, és két sor házból áll. Egy kis folyócska partján, a tölgyesi szorosban. Az alsó faluba sikeredett bemennem, és magyarok, románok, örmények, zsidók lakják a falut .. . Először románokkal ismerkedtem meg, roppantul csodálkoztak az autón, látták, hogy magyarországi rendszám, mondtam, olvastam Tölgyesről, „színdarab, amelyik Tölgyesen játszódik - álmélkodtak -, olyan színdarab hogy létezik?". Borzasztóan érdekes falu. Mindenik említett nációnak megvan még most is a vallási gyűjtőhelye, temploma. Teljesen elzárt hely, még jó út sincs, földes-köves úton kellett fölmenni. A darab megtörténhet ott. Tehát már a darabválasztás színhelye is oly mérvű tudatosságot igényelt, hogy világos lett számomra, az író szándékosan keresett olyan helyet, ahol több náció él együtt. Így nyilvánvalóan mindenik náció tovább éltette a maga dalait. És minthogy ebben a darabban többnyire magyarok játszanak, magyarokról írta Csepreghy, hát természetesen magyar műdalok szólalnak meg benne. S ha elfogadjuk, hogy vannak magyar vagy cigány nóták - akkor most nézzük: hol lehet a probléma? Ne legyenek ? Vagy miért vannak ?



Roxannak ketten vallanak szerelmet. Réti Erika, Helyey László és Mihályi Győző a kaposvári Cyrano **előadásában** (Fábián József felvételei)

Ősélmény

Peter Brook a Holt Színház *rendezőjének egyik legfőbb ismérvéül azt a tulajdonságát említi, hogy „nem provokálja a feltételes reflexeket". Ez irányból Szőkét semmiképp nem fenyegeti veszély. Szüntelenül elvárásrendszerekbe botlik, beidegződéseket sért meg, kopószimattal tapintja ki a neuralgikus gócokat. Mindebben nincs semmi kiszámítottság. Szőke provokatív lény, és azt is mondanám: olyasvalaki, aki örökösen* hatásokat *kénytelen kiváltani. Azért ilyen, mert így tud kapcsolatot teremteni, ez a kommunikáció útja, az emberi érintkezés esélye számára. S minthogy nem válik élesen ketté benne az, ami színház, a többitől, ami tehát „nem színház" - ennélfogva nincs két külön viselkedési formája az egyikre és a másikra. A színház szemében nem az a hely, ahol az ember színházművészetet csinál, ha-nem egyfajta felfokozott helyszín, ahol ő,*

a rendező, abban tudja segíteni a színészeket, hogy emberi alaphelyzetekbe kerüljenek.

SzI: Azt hiszem, hogy a színház hatékonyságát nagymértékben befolyásolja a kultúrkurvaság és a kultúrsznobéria. Általában az a hiedelem, hogy a színházban valami okosat vagy intellektuálisat kell mondani, holott az igazán alapdarabokban - mint amilyen például *a Perzsák, a Romeo és Júlia, a Képzelt beteg* vagy a *Cyrano* - semmiféle filozófia, semmiféle intellektualitás avagy tézisek - nincsenek. A való élet nagyon kimetszett darabjai, azt is mondhatjuk, absztrakciói. Elég csak eljátszani. A bennük levő intellektuális hordalékok - azok későbbi dolgok. A közönség arra hajlamos részére, kritikusokra, igazából a színházzal elméleti téren vagy elméleti téren is foglalkozó színházi emberekre tartozik. A színésszel - köztudott - nem lehet eljátszatni egy elméletet, sem egy filozófiai tézist *vagy* valamilyen filozófia illusztrálását. ...A *Cyranót* és *a Hamletet* nagyon sokan nem olvasták, és nagyon sokan ismerik. Vagy előadásból, vagy pedig mert annyira benne él a köztudatban, mint egy világsláger. Mindenki dúdol belőle valamit. Márpedig ugye, aki egy részét vagy két sorát eldúdolja a *Sok idegen jár az éjszakában*-nak - az már tudja a dalt, mint ahogy az is, aki azt mondja: „a többi néma csend" - már ismeri a *Hamletet,* s hason-lóképpen, aki fölmondja az orrmonológot, azt hiszi, hogy elsajátította a *Cyranót.* A darab számomra mindig annyi, amennyit nekem mond, vagy amennyit bennem mozgósít. Borzalmas volna, ha aszerint kellene megcsinálnom, hogy melyek az általános elvárások az ilyes-fajta anyaggal szemben, mint amilyen például a *Cyrano;* nem is tudnám. Így aztán ez a könnyebbik - s egyszersmind az egyedül lehetséges megoldás. Van, aki azt tekinti a színház feladatának, hogy darabokat reprodukáljon, van, aki azt, hogy a darabok kapcsán a lehetséges, az életben előforduló *sarkított helyzeteket* vagy *alapélethelyzeteket* fel-tárja. Ilyenek a halál, szerelem, házasság, elválás - tehát az archetipizált helyzetek. *A Cyrano* tökéletesen lehetőséget ad az ilyen irányú megoldásra is; akkor miért ne ez lenne az igazi? Vagy miért ne ez lenne az egyetlen?

Cyrano-előadásunk, anélkül, hogy ez rendezői koncepcióból következett volna, nem követte a Cyrano *játszás hagyományait: a Cyranót játszó színész nem volt az előadás sztárja. S ha egyáltalán létezett valamilyen* ***koncepció,*** *úgy az,* *amit inkább a munka kiindulópontjaként érdemes* ***számon*** *tartanunk : Helyey László Cyranója nem ragasztott pótorrot. Ez az eltökéltségünk - amit természetesen Helyey színészi alkata és arcberendezése lehetővé tett -, meghatározta egész munkamódszerünket. Helyeynek önmagában kellett megtalálnia a titokzatos nagyorrú poétahőst, az ősalakot, kinek „csúfsága nagy teher". Rostand műítészektől és irodalmi ízlésükre kényes színházi emberektől gyakran körülfintorgott műve - minden várakozásunkat fölülmúló módon engedett bennünket leásni az emberi mélyrétegekbe. A három színész - Réti Erika, Helyey László és Mihályi Győző - az emberi meghasonlottságnak olyangyötrelmesen igaz relációit fedte föl s hozta felszínre, melyeket legföljebb lidércálmainkból ismerünk.*

Azoknak persze, akik jól lezárt elvárási rendszerük kalodájából figyelték végig a színpadi eseményeket - mindez bizarr élményt kellett hagy jelentsen. Leginkább Mihályi Christiania. Mihályi magára vállalta a pszichikai kaland ijesztő kockázatát: testileglelkileg beleolvadt egy másik férfialakba, föladott magából mindent, ami „Christian", hogy a Janus-arcú, kéttestű, de egylényegű Cyrano-szimbiózis részeként futhassa le szerelemtől és haláltól megpecsételt üstökös-pályáját. Helyey Cyranója is visszavonhatatlanul kettéhasadt, amikor szerelmi és költői tébolyában szellemét egy idegen férfitest szövetségesévé forrasztotta. S íme a közösen imádott lény, Roxan : Réti Erika a meghasonlottság harmadik, legsúlyosabb fázisában egy megbocsáthatatlan bűn elítélje. „Jaj neked, lélek, ki arra sem vagy jó, hogy megismerd a saját kedvesed" - mondja Kleist az Amphytrionban *ugyanerre a bűnre. Réti, aki számára ez a szerep kivételes színészi lehetőséget biztosított, az elvakult, végletekben élő asszonyszenvedélynek döbbenetes jelenségeit hasította föl magából.*

Olykor megadatik, hogy a színházban a színészek fizikai jelenlétének, testi és pszichikai történéseinek olyan mágikus kisugárzása *legyen, hagy mindaz, ami velük és közöttük estéről estére megtörténik* - megtörténjék a nézőben is. *Úgy hiszem,* Cyrano-*előadásunknak megvolt ez a katartikus képessége. És biztos vagyok benne, hogy minden este bent ült a közönség sorai közt néhány néző, kinek tudatalattijából fölmerült a színpadi történés hatására egy őskép, melyre most ráismert.*

Az őskép, az ősélmény, az tehát, amelyről Grotowski úgy vélekedik, hogy állandó és közös, tehát átadható.

ZÉTÉNYI LILI

Beszélgetés új színházi vezetőkkel

Debrecen

Idézet a SZÍNHÁZ 1978. októberi számából: „Debrecenben az elmúlt hat év alatt három igazgató és három főrendező váltotta egymást, s ezek a változások sohasem történtek párhuzamosan. A következő évadnak is nagyon változásszaga van, pedig Bényei József igazgató és Sándor János főrendező közt nincsenek nézeteltérések." 1979. január elsejével kezdődően Gali Lászlót a debreceni Csokonai Színház igazgatójává, Lengyel Györgyöt, a Madách Színház rendezőjét, a debreceni Csokonai Színház művészeti vezetőjévé nevezték ki.

A legendás kulturális hagyományokkal rendelkező Debrecen színházi életé-nek mélypontját élte az elmúlt hónapokban: 1978 júliusában bezárt a színház, rekonstrukciója halaszthatatlanná vált, a Kulturális Központ színházterme viszont nem készült el az ígért 1978. november 7-i határidőre. Minden produkciót, operát, operettet, prózát a Hungária Kamaraszínházban adott elő a társulat. S ha már a társulatnál tartunk: ***az*** is nagyon meggyengült erre az évadra, hiszen tavaly tizennégyen szerződtek el a színháztól, az ottmaradottak közt pedig nagy volt a széthúzás. Ilyen állapotban találta a színházat Lengyel György és Gali László. De vállalták a debreceni színházi szellem felélesztésének nagyon nehéz feladatát, hiszen mindkettejük számára szívügy a debreceni Csokonai Színház.

Lengyel György: Debrecenhez fűződő kapcsolatom 1961-ben kezdődött. Itt rendeztem meg diplomamunkámat, *Az ész bajjal jár* című darabot. Ezután a Csokonai Színházhoz szerződtem. Már főrendező voltam, amikor 1966-ban a Madách Színház hívott. Soha nem múló szeretettel, sőt talán nem szerénytelenség, ha azt mondom, hogy büszkeséggel emlékszem azokra az évekre. Kedvenc rendezéseim? Hosszú a sor: Csehov *Sirálya* Nagy Annával, Dési Istvánnal, Sinkó Lászlóval, Brecht *Kaukázusi krétaköre* szintén Nagy Annával és Linka Györggyel, *A szecsuáni jólélek* Béres Ilonával, Shakespeare *Vízkeresztje* Latinovits Zoltánnal, *az* ***Ahogy***

tetszik Tóth Judittal és Kézdy Györggyel a *III. Richárd* és *a Peer Gynt* megint csak Linka Györggyel.

Gali László: 1976-ban kaptam diplomát, az én vizsgarendezésem is Debrecenhez fűződik, *az Énekes madarat* rendeztem Reviczky Gáborral, Novák Istvánnal, Kóti Arpáddal. Két évig voltam a debreceni színház rendezője, utána Pécsre, illetve ezzel párhuzamosan a tele-vízióba, majd pedig Kecskemétre kerültem. Örömmel tértem most vissza Debrecenbe, s külön öröm, hogy Lengyel Györggyel dolgozhatom együtt.

Lengyel György: Én is nagyon fontos-nak tartom, hogy hasonlóan gondolkodó emberek közös szellemi fórumává váljék a színház, ezért tartom nagy nyereségnek, hogy sikerült megnyernünk dramaturgnak Osztovits Leventét. Nagy segítségünkre volt műsortervünk össze-állításában.

- *Műsorterv színházépület nélkül ?*

Lengyel György: Az igaz, hogy a nagy-színház rekonstrukciója még csak döcög, de megígérték, hogy 1981-ben készen lesz. Működik a négyszáznegyven férőhelyes Hungária Kamaraszínház, és márciusban átadták a Művelődési Központ négyszáz személyes, gyönyörű színháztermét.

– *Milyen lesz a színpadi gépezet ?*

Lengyel György: Forgószínpad és trégerek sajnos nem lesznek, a színházi tér viszont nagyon szép. Alkalmazkodnunk kell majd az adottságokhoz. Lesz a Művelődési Központ épületében egy száz férőhelyes stúdiószínházunk is. Szeretnénk egyébként a Művelődési Központot Horváth Árpádról elnevezni, mert úgy érezzük, hogy annak a három évnek, amíg ő Debrecenben dolgozott, színházi eredményei számunkra is művészi alapul szolgálhatnak.

– *A három hely három profilt is képvisel majd ?*

Gali László: Régi vita, hogy nép-színház kell-e Debrecenben, amolyan „urambátyámozó" stílusban vagy nem. Mi erre a kérdésre úgy válaszolunk, hogy a francia értelemben vett nép-színházra van szüksége a városnak, de népieskedő színházra semmiképpen. Ebben a kétszázezer lakosú városban elég jelentős munkásréteg él, viszonylag széles és igényes értelmiségi rétege van, s vannak még az úgynevezett „cívisek". Egyikről sem szabad lemondanunk, ezért nem vihetjük el kizárólagosan egy irányba a színház profilját. Ez az út a közönség elvesztéséhez vezetett a múltban is. Úgy tervezzük, hogy a Hungáriában adjuk elő a zenés darabokat, az igényesebb próza és opera kap helyet a Művelődési Központ színháztermében, a stúdióban pedig modern, kísérleti darabokat mutatunk be.

- *Ezt a színházi hullámvölgyet nyilván a közönség sínylette meg leginkább. Hogyan kárpótolja Debrecen közönségét az új vezetés ?*

Lengyel György: Kevésbé szépen fogalmazva ez azt jelenti, hogy a közönség bizony „kiszokott" a színházból. Ezért évadvégi darabválasztásaink elsősorban a visszaszoktatást célozzák. Két, jövőre diplomázó főiskolás - Ádám Ottó növendékei - rendezte a Művelődési Központ színháztermének nyitó előadásait. Hegyi Árpád Jutocsa Barta Lajos *Sötét ház,* Balogh Gábor Nagy Lajos *Új vendég érkezett* című egyfelvonásosát állította színpadra. Jelképnek szánjuk azt, hogy két pályakezdő fiatal mutatkozik be elsőként az új színházteremben. Én Szabó Magda *Régimódi történet* című darabját rendeztem meg, a Madách szín-házi bemutatótól kissé eltérő felfogásban. Gali László Ben Jonson *Volponéját* viszi színre. A stúdióban a két fiatal, Hegyi és Balogh terveznek bemutatókat.

- *Műsorpolitikájuk azonban csak a következő évadban bontakozhat ki.*

Gali László: A Művelődési Központban jövőre operát is bemutatunk : Verdi *Aidáját* és Offenbach *Hoffmann meséit.* Lengyel György Schiller *Fiesco* című drámáját rendezi.

Lengyel György: Nagyon keményen politizáló darab ez, a Tartuffe-vonal folytatását érzem morális és politikai kérdésfelvetéseiben. Gali László a *Csendes Don* Tovsztonogov-féle dramatizálását állítja színpadra, vagy Dvoreckij *Veranda az erdőben* című darabját, a szovjet dekád keretében. Ő rendezi majd Tamási Aron *Ördögölő Józsiás* című művét is. Hegyi. Árpád Jutocsa vizsgarendezése Ödön von Horváth *A végítélet napja,* Balogh Gáboré Ghelderode *Barabbás* című da-rabja lesz. Foglalkozunk Hubay Miklós két darabjával, a *Tüzet viszek* új változatával és *a Szophoklésszel is.* A Hungária Kamaraszínházban mutatjuk be Heltai Jenő és Novák János musicaljét, a *Lumpacius Vagabundust,* és a gyermekév alkalmából a *Légy jó mindhaláligot. A* stúdióban Szikora János rendezi vendég-ként annak az Ungvárnémeti Tóth Lászlónak *a Narcissusát,* akit számunkra Weöres Sándor fedezett föl a *Psyché* című könyvében. Tervezünk a stúdióban Sarkadit, Kocsis Istvánt, három Frisch-egyfelvonásost, Beckettet, Pintert és Albee-t. Kiírtunk egy meghívásos drámapályázatot, két „kategóriában", külön a már ismert, neves drámaíróknak, s külön a pályakezdőknek. Ebben is segítségünkre volt Osztovits Levente.

- *A szegnövekvő feladatokhoz erősebb társulatra is szükség lesz?!*

Lengyel György: A társulatfejlesztés egyik legfőbb gondunk és dolgunk. Különösen a fiatal színészek és a színésznők számítanak nálunk hiánycikknek. Most hozzánk szerződik Spányik Éva, Bajza Viktória, Téri Sándor, Zsolnay András és Görbe Nóra, de természetesen számítunk vendégekre is, akik megoldják gondjainkat. Egy újabb év múlva az ígéretek szerint nyolc színészstátust kapunk, ezekre a helyekre elsősorban frissen végzett főiskolásokat fogunk szerződtetni.

– *Ezek tervek : de mikorra érhetnek be ?*

Lengyel György: Úgy érzem, olyan ütőképes műsort állítottunk össze, melylyel nyernünk kell - már jövőre.

Játékszín

Amikor az egykori Kamara Varieté helyén megnyílt a Játékszínnek elkeresztelt kis befogadó színház, mindenki más elképzelésekkel és elvárásokkal fogadta. De mindenki örömmel is, mely öröm az új lehetőségnek szólt. Lassan eltelt egy évad, s még mindig csak a lehetőség ténye okozhat örömöt, a megvalósulás, a színházi vérkeringésbe való tényleges bekapcsolódás várat magára. Az évad közben ide művészeti igazgatónak kinevezett Giricz Mátyásra tehát legalább olyan nehéz munka vár, mint a színházcsináló debreceniekre.

– Nekem valójában nem is kell új elképzeléseket megvalósítanom, csak az eredeti célt, mely engem lényegében lelkesít. Számomra az a fogalom, hogy befogadószínház, a következőket jelenti: felkutatni azokat az érdekes és sajátos írói, rendezői és színészi elképzeléseket, melyek megvalósítása más színházban akadályokba ütközik. Mindez persze kockázatvállalást is kell jelentsen - a befogadószínház szerintem akkor érdekes, ha a kockázatok színháza -, hiszen csak így hathat serkentőleg az egész magyar színházi életre. Legfőbb feladatomnak azt érzem, hogy bábaként színpadra segítsem a lekülönfélébb elképzeléseket. fontos tehát, hogy én nem elsősorban rendezőként vagyok itt jelen.

- *Milyen prodúkciók kerülhetnek a Játék.-színbe ?*

- Csak a színvonalasak. Ezen kívül semmilyen más mesterséges korlátot nem állítunk fel kritériumként: nem számít a korosztály, befutottak és pálya-kezdők előtt egyaránt nyitva a kapu, sőt, műfaji kötöttségek sincsenek. Az adott színházi térben elképzelhető balettől a bábozásig bármit meg lehet csinálni. Szívesen látjuk a profi színvonalat elérő műkedvelő együtteseket is.

– Teret adnak tehát a legjobb amatőröknek?

– Én a Játékszín alá legszívesebben azt írnám oda: Lehetőségszínház. Ezt a lehetőséget pedig minden tehetséges embernek meg kell kapnia. Különösen nagy figyelmet kell fordítani a pályakezdőkre a tehetséges szárnybontogatókra. Ennek a színháznak nincsenek saját művészei, ezért egy-egy előadáshoz olyan társulatot kell verbuválni, melyben mindenki azonos művészi nyelvet akar és tud beszélni. Lehet, hogy mint rendező én is beszállok majd ebbe a munkába, de nem feladatom, hogy főrendező-ként a magam arcára formáljam ezt a színházat.

- Ha ez a „lehetőség"- elképzelés a programban is megnyilvánul majd, a színházra is ***jobban*** *odafigyel a szakma és a közönség?*

- Amióta működik a Játékszín, a rengeteg nehézség ellenére is bebizonyította létjogosultságát. Nincsen baj a színház látogatottságával, bevételi tervünket túl is teljesítjük. Ez csak fokozza felelősségünket egy jobb program kialakításában. Legfontosabb feladatunk a saját bemutatók számának növelése, hiszen nem az átvétel a játékszín célja. Ehhez azonban egy létszámban és tudatban egyaránt ütőképes apparátusra van szükség, mely virtuózan tud alkalmazkodni a gyakran, produkciónként változó feltételekhez. Pár nap alatt kell tudni áthangolódni: ennek megteremtését tekintem elsőrendű dolgomnak. A saját bemutatók mellett természetesen továbbra is helyt adunk az adaptációknak, de ezeket a saját igényeinkhez és lehetőségeinkhez kell alakítani. Külföldi és hazai együttesek vendégjátékára is sor kerülhet, de csak akkor, ha ezek adott hibáinkból - a színpad mérete, a kukucskálószínpad-jelleg, a hiányos felszereltség, a zsinórpadlás és a forgó-színpad hiánya, a technikai bravúrok keresztülvihetetlensége, a jelzésszerű díszletek - erényt képesek kovácsolni. Legközvetlenebb feladatunk a mostani évad tisztességes befejezése: májusban szeretnénk bemutatni Székely Gábor rendezésében Mrožek *Emigránsok* című darabját, s ezt a produkciót a következő évadra is átvisszük. Babarczy László Pirandello-egyfelvonásosokat rendezett Kaposvárott, ezeket csakúgy, minta debreceniek Barta Lajos- és Nagy Lajos-bemutatóját, vendégül látjuk.

– A további eredmények eléréséhez azonban a színház felsőbb irányításának kérdését is meg kell oldani.

– Ez a kérdés bizony még tisztázásra vár. Jelenleg kettős irányítás alatt élünk. A színházat művészi szempontból közvetlenül a Kulturális Minisztérium irányítja, ugyanakkor szervezetileg a Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat egyik üzemegysége vagyunk. Úgy hiszem, nem kell különösebben ecsetelnem az ebből eredő ellentmondásokat: a színházaknak mint intézmények nek megvan a maguk bevált struktúrája, mely erősen különbözik egy vállalat felépítésétől. Keressük a megoldás lehetőségeit, de még nagy gondot jelent az üzemelés módozatainak megtalálása.

Az egyes produkciók sikere nagy részben függ az egyeztetéstől is. Nem könnyű probléma, de az eddigi gyakorlat igazolta, hogy megoldható. Szeretnénk kialakítani az egyes előadásokban egyfajta produceri-szervezői rendszert. Ilyenkor egy-egy művész vállalná magára a produceri tevékenységet, aki szívügyének tekinti az egész előadást. Ezzel is próbálkozunk, de még nem sikerült. Például idő hiányában Garas Dezső nem tudta az idén producerként irányítani a tervezett Csurka-bemutatót.

- Ezzel megint a tervekhez és a jövő évadhoz érkeztünk.

– A következő évadra öt saját bemutatót tervezünk, de most még nem tudok címekkel szolgálni. Szeretnénk mi is részt venni a moszkvai drámai fesztiválon, bár még nem tudjuk, milyen előadással.

– Kiket hív meg tehát a Játékszínbe?

- Amikor ezt a színházat létrehozták, az alapítók felajánlottak egy kitűnő lehetőséget: felhívtak mindenkit, hogy pályázzon egy-egy előadásra - ám sajnos az érdeklődés nem volt megfelelő, tehát tovább kell kutatnunk tehetséges emberek és együttesek, alkalmi társulások után. Mindenkit szívesen látunk itt a Játékszínben. Jöjjenek filmrendezők, akik szeretik a színházat, írók, akik saját maguk szeretnék egyszer színpadra állítani saját művüket, és jöjjenek színészek, akikben él a rendezői ambíció. Örülnék, ha Darvas Ivánt, a rendezőt, éppen a Játékszín avathatná föl.

CSÍK ISTVÁN

A szükségesnél is kevesebb!

Beszélgetés Donáth Péterrel

A kaposvári Csiky Gergely Színház plakátjain, közel két esztendeje, egyre gyakrabban tűnik fel egy név, Donáth Péter neve. Első munkáját a televízió jóvoltából nagyon sokan láthatták: ő tervezte Okudzsava regénye, *a Merszi, avagy Sipov kalandjai* színpadi változatának díszletét. De az őáltala kialakított színpadi térben játszották Shakespeare *Szeget szeggel* című művét is. Pirandello két egyfelvonásosához, *az Alom (de talán mégsem)* és a *Férfi, aki virágot hord a szájában* című darabokhoz, amelyekkel Agrigentóban, a decemberi Pirandello-fesztiválon vendégszerepelt a színház, ugyancsak ő készítette a terveket; legutóbbi, jelentős munkája Gombrowicz *Esküvő* című művének díszlete volt.

Donáth Péter képzőművész; a különböző kiállításokon bemutatott képei olyan alkotónak mutatták, aki egyre inkább törekszik a tér birtokbavételére.

– Hogyan jutott el végül a színházi térformáláshoz?

– Nagyon egyszerűen. A Balázs Béla Stúdió vetítésén ültem; két film között odaült mellém Asher Tamás, és megkérdezte, nincs-e kedvem díszletet tervezni. Én meg azt mondtam, hogy van. Az első, közös munka után valahogy ottragadtam a színháznál.

- A Sipov kalandjairól *volt szó?*

– Igen. Először azt hittem, valamelyik közös ismerősünk adta neki az ötletet, hogy velem próbálkozzék, esetleg a filmesek közül valaki; de azután kiderült, hogy egészen másról van szó. Annak idején én terveztem a regény borítóját, és ennek alapján gondolta, hogy a dísz-lettel is megbirkózom valahogy.

- Ezt megelőzően semmiféle kapcsolata nem volta hivatásos színházzal?

– Semmi, ha csak azt nem tekintjük kapcsolatnak, hogy eleve averzióval viseltettem iránta. Meg a film iránt is. Azok a színházi előadások, amelyekre nagy néha betévedtem, csak megerősítettek a hitemben : fárasztónak, semmitmondónak, unalmasnak találtam őket. Talán éppen ezeknek az ellenérzéseknek köszönhető, hogy az amatőr, avantgarde színházzal viszont igen szoros kap-

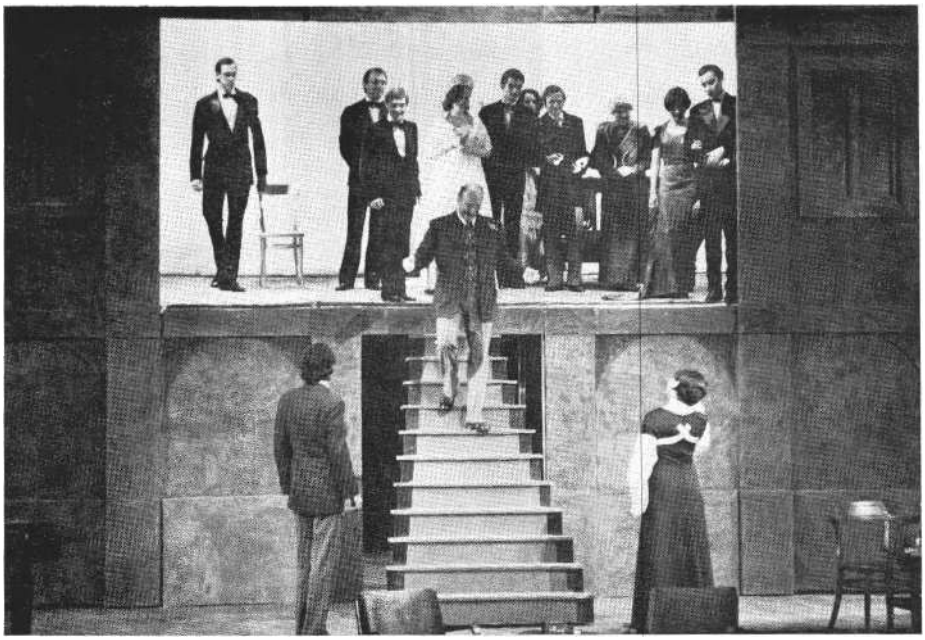
csolatba kerültem. Bálint Istvánnal közösen írt játékunkat az Universitas Együttes mutatta be, és azt követőleg is szoros baráti szálak fűztek az Universitasból kiszakadt, egyetlen magyarországi avantgarde társulathoz. A velük töltött évek döntően befolyásolták „a" színházról kialakított elképzeléseimet; de lényegében akkor is csak a képzőművészet vonzott, és még azon belül sem a térformáló művészetek.

– Azután mégis megpróbálkozott a filmmel is, a színházzal is.

– Először a filmmel. Megpróbálkoztam, de meg nem barátkoztam vele. Annak ellenére, hogy magát a munkát nagyon élveztem, és jó érzés volt tudni, hogy Dobos Gábor barátommal együtt kézben tartjuk a produkciót, nem hiszem, hogy valaha is még egyszer filmet csinálnék. A színház valahogy más. Pedig lényegében a film áll hozzám közelebb: individuálisabb művészet a szín-háznál. A képzőművészből lett tervezők közül Pauer Gyula, azt hiszem, éppen ennek a lapnak adott interjújában beszélt arról az óriási konfliktusról, amelyet benne, az alapvetően individuális alkotóban a színházi munka kollektív jellege okoz; én is hasonló gondokkal küszködöm. A film esetében, bármennyire is kollektív munka, végső soron az alkotó - vagy, mint a mi esetünkben, az alkotó páros - kezében összpontosul minden, aki a befejezett művet minden részletével együtt a sajátjának érezheti. A színház-ban végzett munkám lényegében különbözik ettől!

– Végül mégis színházi ember, színházi tervező lett ...

– Kaposvári tervező! Nem a színház varázsa érintett meg, hanem a kaposvári színház varázsa... Más társulatnál, más közegben valószínűleg nem tudnék dolgozni. Lehet, hogy most önmagammal kerülök ellentmondásba, mégis azt kell mondanom, hogy a kollektíva tartott Kaposváron: a közösség, amelyben mindenki a közös cél megvalósításán fáradozik. Az együttes munka során előfordult, hogy egy-egy díszlet-elemet a rendező talált ki, néha én is adtam neki ötleteket; de ami ennél is lényegesebb: itt nem csak elfogadják egy-más ötleteit az emberek, de el is várják, hogy a produkció minden résztvevője az előadás egészében gondolkozzék! Sőt! Például a Gombrowicz-műhöz készült díszletemet a világítás élteti, és a világítás kialakításában óriási segítséget kaptam Gazdag Gyulától. Attól a Gazdag Gyulától, akinek, formailag, nem volt köze a produkcióhoz .. .



Estély a **Szentkálnay-villában.** Donáth Péter **díszlete Móricz Zsigmond: Rokonok előadásához**

– Ezek szerint ideális körülmények kö-Zött dolgozik ?

- Ezt azért nem mondanám. Ezek szubjektív tényezők, és vannak objektív feltételek is: például az idő és a pénz. Ami az időt illeti, alighanem az a legnagyobb ellenfél. Csak a saját tapasztalataimat idézem: volt, amikor a végleges díszlet csak egy-két nappal a bemutató előtt készült el, s még arra is alig tudtunk lehetőséget teremteni, hogy a színészek megismerkedhessenek vele. A hátralevő időben csak azon dolgoztunk, hogy a jelzett díszletek között kialakított járásokat, játékokat a valóságos színpadi térhez igazítsuk; ez azután érezhető volt az első három-négy előadáson is.

– Véleménye szerint minden előadás időzavarral küszködik ?

-- Ha figyelembe vesszük, hogy az én elképzeléseim szerint már a rendelkező-próbákat a kész díszletben kellene elkezdeni, akkor feltétlenül. De tudomásul kell venni az adott lehetőségeket!

- Legutóbb Gombrowicz Esküvő *című művéhez tervezett díszletet.*

- Igen. A darab számomra reveláció volt: ugyanolyan felfedezés, mint két évtizeddel ezelőtt Kafka művészete. Még soha nem örültem ennyire színházi feladatnak, és boldog vagyok, hogy egy ilyen jelentős előadás részese lehettem.

- Hogyan született meg a végleges díszlet?

- Nagyon sokat veszekedtünk a munka során, de ez kellett ahhoz, hogy egy mindannyiunk számára előnyös kompromisszum születhessen.

- Honnan kerültek elő a színpadon látható bútorok?

- A szekrényt és az asztalt csináltattam, a székeket bútorosunk, Papp Mari válogatta össze a bútorraktárból, saját, nagyszerű invenciója alapján.

– Rendkívül szerencsésnek éreztem az alapszőnyeg festését; a világítási effektusok hatására fel tudta idézni a terepszínt ugyanúgy, mint a márványpadlózatot.

– Ez elsősorban annak köszönhető, hogy a megfestett alapszőnyegen próbálhattunk, és utána újra megfestethettem a százhúsz négyzetméteres felületet. Aki ismerős a műhelyek gyakorlatában, tudja, hogy ez milyen nagy dolog! És aki megfestette, Gáspár Bandi, tökéletesen megvalósította mind-azt, ami a próbák során mint követelmény az alapszőnyeggel kapcsolatban felmerült.

– A legtöbb tervező számára nagy gondot okoz, hogy a színházi műhelyekben évről évre kevesebb a színházat szerető, képzett szakember. Erről mi a véle/nénje? Mert az eddig elmondottakból úgy tűnik, elégedett a műhelyek munkájával.

– Elégedett vagyok ! Természetesen azzal a fenntartással, hogy tudomásul veszem: a műhelyekben dolgozó szakemberek is emberek. Szakmájuk mesterei, esetenként művészei, akiknek saját ízlésviláguk, saját stílusuk van. Ami közelebb áll hozzájuk, azt - érthető módon -, jobban, szebben tudják megvalósítani, mint a tőlük idegen vagy számukra ellenszenves elképzeléseket. Előfordul, hogy nem értünk egyet valamiben, felülbírálják a terveket, megpróbálják a díszlet végső formájába a saját elképzeléseiket is „belecsempészni"; olyankor vitatkozunk, de lényegében mindenben segítenek. Alighanem szerencsés vagyok, mert a kaposvári színháznál igen jó mű-szak dolgozik.

- A másik probléma a pénz. A díszletek, jelmezek elkészítéséhez rengeteg anyag kell, s a vas, a fa, a bőr, a textília, de a papír ára

Okudzsava: Merszi, avagy Sipov kalandjai című előadás díszlete (Fábián József felvételei)

is jobban emelkedett az elmúlt években, mint ahogy azt a színházak költségvetése tudomásul vehette. Nem kényszeríti ez a tény kompromisszumokra?

– Nem. Mert eleve a lehetőségekből indulok ki; csak a legszükségesebbeket teszem a színpadra. Vagy még annál is kevesebbet! A bútorokat például valósággal gyűlölöm: széket, ha egy mód van rá, nem állítok a játéktérbe. Asztalt sem. Csak azt, ami nélkülözhetetlen!

- *Így hiánytalanul érvényesítheti az elképzeléseit?*

- Mondjuk, hetven százalékban... Ez színházi viszonylatban csodálatos arány! Persze tisztában vagyok azzal, hogy önmagamat csapom be: azért, hogy ne munka közben kelljen megalkudnom, eleve megalkuszom. Azt is tudom, hogy ha nem lennék tekintettel az adott körülményekre, talán többet is kipréselhetnék a lehetőségekből, mint amenynyit így kipréselek; számomra mégis ez a megoldás látszik kézenfekvőnek. Alkatilag is ilyen vagyok.

– *A színészek általában jobban szeretik az olyan díszleteket, amelyek sok apró zugot kínálnak, afféle kapaszkodót, leszűkített teret a térben, segítséget a játékhoz .. .*

– És szeretik a játszó kellékeket is, amelyekkel kapcsolatot lehet teremteni, s a tárgyakhoz való viszony segítségével jellemezni a megformált figurát! Tudom. Rendkívül sokra becsülöm a színészi munkát. Szeretem a színészeket; egy kicsit csodálom is őket. A bátorságukért. Végső soron ők azok, akik estéről estére vásárra viszik a bőrüket: a színházban csak a színész bukhat meg igazán. Ő bukik meg helyettünk is. Ezért azután igyekszem mindent megtenni, amit kérnek tőlem - egy bizonyos határon belül .. .

– *Tervezéseinek jelentős részében nem csak a díszletek, hanem a jelmezek megalkotása is a feladata volt. Melyik megoldást érzi szerencsésebbnek : ha más tervezi a díszleteket és a ruhákat, vagy ha ugyanaz az alkotó?*

– Őszintén szólva, nekem óriási könnyebbség, ha csak a színpadi tér megtervezése a feladatom. Nincs türelmem az apró részletekhez, és ez elsősorban a ruhák terveinél üthet vissza. Ennek ellenére biztos vagyok abban, hogy az a szerencsés megoldás, ha egy kézben van a tervezés, mert ez biztosítja az egységes látványt, a színek és formák összhangját a színpadkép változásaiban is.

– *Véleménye szerint mikor kell a tervezőnek az előadás megteremtésének munkájába bekapcsolódnia?*

- A kezdet kezdetén!

– *Tehát már a darabot is a rendezővel egyidejűleg olvassa el?*

- A magam részéről jobban szeretem, ha előbb a rendező elképzeléseivel ismerkedhetem meg, ha ő mondja el, hogy mit lát a darabban. Nem szeretek darabot olvasni. A rendező viszont akkor mondja el a darabbal kapcsolatos gondolatait, amikor még nem merevedtek meg, nem váltak véglegessé az elképzelései; amikor már a lényeg megvan, de minden más képlékeny, cseppfolyós! Ezt nevezem én a kezdet kezdetének ... Azután, amint már mondtam, egy olyan munkafázis következik, amelyben mindenki minden kérdésről elmondja a véleményét, s mindenhez hozzáadja a saját elképzeléseit. Természetesen ez a gyakorlat csak akkor állja meg a helyét, ha van kivel és van miről vitatkozni. Ilyen szempontból én nagyon szerencsés helyzetben vagyok : Kaposváron jó rendezőkkel beszélhetek meg jó gondolatokat.

– *Befejezésül egy provokatív kérdés: azóta, hogy színházban dolgozik, színpadi terveket készít, gyakrabban megfordul a színházak nézőterén is?*

- Valamivel gyakrabban ... A saját előadásainkat például mindig megnézem. Van úgy, hogy többször is.

MÉSZÁROS TAMÁS

Minden csak próba

Beszélgetés Bereményi Gézával

- *Ön elsősorban prózaíróként él az irodalmi köztudatban, és általában úgy tartják,* ***hogy*** *első drámája, a* Légköbméter, *amelyet nemrég mutatott be a Pesti Színház. Holott majd tíz évvel ezelőtt már együttműködött amatőr társulatokkal.*

- Igen, annak idején véletlenül találkoztam Lengyel Pállal, a miskolci Manézs vezetőjével, aki megkérdezte, volna-e kedvem darabot írni. Nemsokára leutaztam Miskolcra, és beállítottam Lengyelhez, legnagyobb meglepetésére. Ott laktam nála, s miközben dolgozott, én az üres lakásában három vagy négy nap alatt írtam egy darabot. Ezalatt ő fedezte az élelmezésemet. Félórás előadás született ebből az anyagból - *A korába helyezett Csokonai Vitéz Mihály* - és iszonyatos bukás lett. Szerepelt benne Szilágyi Erzsébet, amint vérben fürdik, Zrínyi Miklós, a költő, Bartók Béla, valamint természetesen Csokonai Vitéz Mihály, a főszereplő. Egy csoport pedig időnként föl-alá rohangált. Azóta sem tudom eldönteni, mit csináltam voltaképp. Az tény, hogy az előadás valóban rosszul sikerült. Azt hiszem, egyetlen kritika jelent meg róla: „Bereményi Géza egészen zavaros filozófiáját formátlan formába önti." Mindenesetre Lengyelt a város illetékesei felszólították, hogy hagyja abba a további munkát ezzel a szerzővel. Így hát következő közös produkciónkról levettük a nevemet, s csak akkor vallottuk be, hogy én írtam, amikor az együttes megnyert vele egy országos pályázatot. Ez volt a *Sámánének.* Utána *Olálá* címmel elkészítettünk egy operettet. Cseh Tamás szerzett hozzá zenét, így lett nagyoperett. Illetve operettparódia, persziflázs, nem tudom, minek nevezzem. Viszonylag jól sikerült előadás volt, a szereplők sokat dolgoztak rajta. Kevéssel ezután a Manézs társulata önként feloszlott, mert világosan lehetett látni, hogy az ilyen-olyan módszerekkel felszámolandó együttesek sorában ők következnek. Akkor én összehoztam őket a kaposváriakkal, és így majd mindenkit sikerült átemelni a Csiky Gergely Színházba. Zsámbékiékkal az idő tájt már jó

kapcsolatom volt, kértek, hogy írjak nekik darabot, csak aztán valahogy sose jött össze a dolog. Közben Cseh Tamás már a Huszonötödik Színházban énekelt, és amikor Iglódi István oda-került, megismerkedtünk ; azt mondta, hogy velem akar dolgozni. Először megírtam az *Orr* című darabot, Gogol után szabadon, főként versben. Ez egy hatalmas, kazalnyi anyag lett, megállás nélkül írtam egy hétig, túl hamar is sikerült, és Iglódi megijedt tőle. Amikor Hernádi Gyula a színházhoz szerződött dramaturgnak, elolvasta a darabot, és kijelentette, hogy nagyon jó. Tovább biztatott, így írtam meg a *Kutyákat.** Végül aztán nem is dramaturgiai, hanem szemléleti okokra hivatkozva utasította el a Huszonötödik Színház. Ekkor keresett fel Radnóti Zsuzsa a Vígszín-házból, hogy segítsek a *Harmincéves vagyok* dokumentumanyagának feldolgozásában. Ő egyébként már korábban is kapacitált, de a *Kutyák* nekik sem kel-lett. Pedig éreztem, hogy vannak bizonyos színházi tapasztalataim, noha magamnak sem tudom pontosan megfogalmazni. Nem értettem és ma sem értek a színházhoz, elméleti kijelentésekre sem vállalkoztam soha. Csak személyes tanulságaim vannak, túl különösek ahhoz, hogy teoretikusak legyenek.

– Pedig voltaképp nem is annyira különös ez a pálya. Megpróbált amatőr együttesekkel dolgozni, mert feltehetően az vonzotta a színházhoz, ami a dolog lényege: a kollektivitás. Író és társulat kapcsolatát valaha magától értetődően ez határozta meg.

– Bennem nagyon erősen élt a vágy a közösség, a barátok iránt. És ezt az amatőrök között kielégíthettem. Az-után, hogy a *Kutyák* már készen volt, még írtam Fodor Tamáséknak, akkor még Orfeo-együttesnek *Poremba* címen egy darabot. Elő is adták, de két elő-adás után levették a műsorról, és megcsinálták *a Woyzecket.*

- Ebben az amatőridőszakban nem is gondolt arra, hogy a drámaírással pénzt lehet keresni?

– Eszembe sem jutott, hogy írásból meg lehet élni. Abban a közegben, amelyben léteztem, természetes volt, hogy az ember hivatásos színházzal nem kezd.

- Ismerte a hazai színházi életet? Járt színházba?

- Nem.

– Tehát nem voltak tapasztalatai a magyar sZínházról; elfogadott egy tézist.

- Igen, de most, hogy már el-eljárok előadásokra, úgy látom, nem maradtam le semmiről. Pápán voltam gimnazista, és Pápán a veszprémi színház Németh László-bemutatóit láttam. Nem volt róluk se jó, se rossz véleményem, inkább nem érdekelt, de még ez sem fogalmazódott meg bennem. Amikor már Pesten jártam egyetemre, egy idős, nyugdíjas ismerősöm az összes pesti színházba vett magának jegyet, és megkért, hogy kísérjem el. Jóformán egyetlen előadásra sem emlékszem.

- M i lehetett az oka már-már valószerűt-len közönyének?

– Az ember szellemi érdeklődését fiatal korában az eredeti jelenségek vonzzák. Engem a barátaim érdekeltek és a velük kapcsolatos dolgok. Akkoriban úgy tűnt, hogy nagyon határozottan két-felé ágazott a kultúra. Egy hivatalos művészetre, meg egy „magunkfajta" művészetre, azokéra, akik akkoriban fedezték fel a fiatalságukat. Én nagyon erő-sen belegyökereztem ebbe az úgynevezett ifjúsági rétegkultúrába, és tökéletesen figyelmetlenül viseltettem mindenféle „hivatalos" megnyilvánulás iránt. Valószínűleg eléggé vaskalapos voltam, és ez egyfajta bezárkózottságot is jelentett. Számomra akkoriban minden próba volt, az amatőr színház is. Próbálgattam magam. Írtam egy novellás kötetet, dalszövegeket Cseh Tamásnak, verseket, és közben szinkrondramaturgként dolgoztam a Pannónia Filmstúdióban.

- Hogyan jutott el végül is a Légköbméterhez ?

- Radnóti Zsuzsa egyszerűen nem tágított tőlem. Amatőr társulat már se égen, se földön nem volt, minden dacosságom alól kihúzták a szőnyeget. Nem hittem, hogy a Légköbméterből előadás lesz, csak kíváncsi voltam, végig tudom-e csinálni, és milyen lesz. Hályogkovács módjára dolgoztam. Azt mondják, a darabírás szakma. Én még most sem tudom a fogásait, de azért az idők folyamán kialakultak bizonyos el-képzeléseim arról, hogy mi hatásos, mi nem. Nem a közönségre vagy az elő-adásra gondolok írás közben, hanem a helyzetre. Es a figurákra. A hatásmechanizmus tulajdonképpen nem érdekel. Vagyis nem próbálok felidézni színpadi élményeket, emlékeket magamban.

- Ha színpadi előképei nem is, drámairodalmiak bizonyára voltak.

– Egyetlenegyről tudok. Véletlenül kezembe kerültek Witkiewicz drámái, és egyszerűen nem tudtam letenni a kötetet. Ez a bohóckodó stíljáték, ez a kamaszhülyéskedés borzasztóan lekötött, és nagyon jól szórakoztam. Az, hogy Witkiewicznél bejön a színpadra egy ember, elmondja, hogy kicsoda, majd rátér, hogy most fáj a feje - szóval a szemtelenségnek ez a teteje nagyon tetszett nekem. Es persze Beckettet olvastam még.

– A Manézsnak írt egykori darabjaira Witkievicz *még nem hathatott; a magyar kiadás későbbi keltezésű.*

- Igen? Hát, lehetséges .. .

– De „lengyeles" dramaturgiával valóban gyanúsítható. Es talán a cseh filmes újhullám hatásával is.

– Nincs még akkora drámai életművem, hogy érdemes lenne ezeket a hatásokat boncolgatni; annyi bizonyos, hogy a cseh filmek legalapvetőbb élményeim közé tartoznak. Es mivel színházi emlékeket nem használtam, elméleti ismereteim pedig nem voltak, végül is marad a film és az irodalom. Egyébként úgy érzem, hogy például a *Légköbméter* dramaturgiája meglehetősen gyermeteg és átlátszó, mondhatni szimpla .. .

- A kiskatona manapság szokatlanul akaraterős drámai figura. Hős, aki különös elszántsággal küzd - néhány szabad légköbméterért. Mintha eleve erre a dramaturgiai iróniára épülne a darab.

– Legfőbb szándékom az irónia volt. Mindennel szemben. Az irónia tulajdonképp távolságtartás, de ugyanakkor nagy erőt is ad. Mint kés a vajban, úgy megy át a legveszélyesebb terepeken. Az én hályogkovácsmódszeremhez nagyon sokat segít az irónia pofátlansága és rajtakaphatatlansága. Nem kiravaszkodni akartam magam azokból a dramaturgiai problémákból, figuraformálási nehézségekből, amelyek az írás közben felvetődtek, egyszerűen éreztem, hogy csak így tudom látni, így tudom szeretni vagy utálni a szereplőimet. Valamennyiüket általam ismert élő személyhez viszonyítottam, de szinte automatikusan, természetes módon, minden igyekezet nélkül. Végül is - bár tudtam, többre vagyok feljogosítva, mint egy rendes, normális szerző, akinek már tapasztalatai vannak a színházban - rá-jöttem, hogy nem csináltam semmi ki-rívót, semmi újításfélét...

* Lásd a SZÍNHÁZ 1979. márciusi darabmellékletét.

- *A kritikák többsége hiányolta a* Légköbméterből az *úgynevezett mélyebbre jutást, mondván, hogy egy lakás mégsem elegendő szimbólumként. En azt hiszem, ez a lakás valóban nem jelkép; pusztán az, ami: egy lakás. Mert lakni kell.*

- Engem egy gondolkodásmód érdekelt. „Észrevettem , hogy az emberek saját sikereikből és kudarcaikból messzemenő következtetéseket vonnak le. Hogy most ilyen meg olyan a világ. *A* Légköbméterben mindenki folytonosan következtet. Az idősebbek a paranoiájuk miatt, de a Kiskatona is rög-eszmésen konzekvenciákat von le. Abból például, hogy három vagy négy lakásba nem sikerül bejutnia, úgy ítél, ez olyan időszak, amikor várni kell. Vagyis megváltozik a világképe. Az én fejem is így jár. Képességünk, hogy közvetlen tapasztalatainkat történelmi tapasztalatokká tudjuk tenni.

– *Úgy vélem, a* Légköbméterben *nem a lakás a drámai tét, hanem az, hogy beépül-e a Kiskatona, vagy nem. Elfogadja-e Fás-kertiék normáit, elfogadja-e, hogy a legaljasabb tettnek sem kell feltétlenül következménnyel járnia, ha egy bizonyos közmegegyezéshez tartják magukat az emberek. A darab végén nyitott kérdés marad, vissza-tér-e majd Siposékhoz a Kiskatona. Az író valóban nem tudja a választ?*

– A Kiskatona elfogadja a játékszabályokat. Arra volt predesztinálva, hogy elfogadja. Én egy percig sem izgultam, hogy bemocskolódik-e. Ki volt szabva az útja. Elszánt és vakmerő, közbe akar avatkozni, jelen akar lenni, csak történjen valami. Igaza van Fáskertinek, aki azt mondja, hogy ennek a fiúnak minden csak próba.

- *Áldozat a Kiskatona? Vagy volna más választása is, mint ez a szüntelen, hebehurgya próbálkozás?*

– Volna más választása is. De a színpadról nem lehet kimenni. És ez a Kiskatona itt akar, és így akar. Persze lehetséges, hogy már az elhatározásában van valami téves.

– *Végül is a* Légköbméter *konszolidálta mint drámaírót, beemelte a hivatásos színházba? Másképp : elfogadott bizonyos normákat, és Önből is elfogadtak bizonyos adottságokat?*

- Nagyon figyeltem, vajon mikor történik olyasmi, ami az elevenembe vág, és a darabot másfelé viszi, mint amerre én akarom. De csalódnom kellett. Radnóti Zsuzsa átcsoportosított jeleneteket, és gyakran kifogásolta a bőbeszédűségemet. Alapvető vitáink azonban nem voltak. Azt hiszem, elfogadtak, úgy, ahogy vagyok.

- *Ha már a bőbeszédűséget említi: a* Légköbméterben *meglepően jól gazdálkodik a dialógusokkal. Rábízza a színészre, hogy két mondat között eljátsszon egy harmadikat.*

– Akkor ez valóban Radnóti Zsuzsa érdeme, mert én végig azt a Witkiewicz-módszert követtem, hogy minden-ki mindent kilocsog. Ez egy kifejezetten locsogós darabnak indult, mert én korábban is arról írtam a darabjaimat, hogy az emberek fecsegnek, mellébeszélnek. *A Légköbméter* végig úgy készült, hogy közben mondtam magamban a szöveget, és aszerint húztam ki vagy tettem be például a kötőszavakat. Mindenképpen azt akartam, hogy élőbeszédszerűek legyenek a dialógok. Amikor befejeztem, a színházzal megbeszéltük a húzásokat. Mindenesetre ma sem tartom a darabot szűkszavúnak. Ha mégis fel-fedezhető benne némi „gazdaságosság", akkor az talán még a Cseh Tamás-dalok tapasztalataiból is származik. Azokon a szövegeken mindig úgy dolgoztunk, hogy figyeltük a közönség reakcióit, és annak megfelelően formáltuk tovább. Szinte hajhásztuk a hatást, az azonnali visszajelzést.

– *Most a Pesti Színházban elért sikerrel a háta mögött úgy érzi, ígéretes drámaíróvá lépett elő?*

– Nem tudom, mi a siker. A siker hozzám nem jut el. Eddig még csak a bérletes előadások futottak. A kritikák nem adnak választ a kérdéseimre. Egyetlen visszajelzés sem olyan, hogy érezném a jelentőségét. Egyet tudok; kedvem van darabot írni. Kíváncsi vagyok, mert úgy érzem, hogy a játszma még nem dőlt el, nem tudom, hogy valójában milyenek a képességeim.

– *Es az sem mérvadó, hogy a színészek láthatóan szeretik játszani a szerepeket?*

– Úgy láttam, hogy a színészeknek nehézségeik voltak a darabommal, mert ahány próbán csak bent jártam, mindig idegességet tapasztaltam. Lehet, hogy csak egy átlagos próbafolyamatból következtetek, de tény, hogy a színészek vacilláltak. Tordy Géza például megjósolta nekem, hogy ez a darab nem lesz siker. A premier után azt mondta, belátja, tévedett. Mindenesetre kockázat volt ez a bemutató, csak Radnóti Zsuzsa és Marton László erőltették, különben senki sem rajongott érte.

– *Valószínűleg ez is magyarázza, hogy az előadás játékmódja, hangvétele könnyedebb, felületesebb, „biztonságibb", mint a darabból következne .. .*

– Kétségtelen, feketébb előadást képzeltem el, nyomasztóbbat, lidércnyomásosabbat. Radnóti Zsuzsa meg is kérdezte az előadás után, hogy van-e valami alapvető kifogásom. Azt hiszem, attól tartott, hogy összeomlottam. Azt feleltem, hogy másképp képzeltem, de tulajdonképpen elégedett lehetek. Ő pedig biztatott, hogy most már a színészek hozzászoktak a stílusomhoz, el-múlt a kezdeti bizalmatlanságuk, a következő darabot könnyebb lesz elfogadtatni.

– *Az imént azt mondta, hogy saját megítélése szerint semmi szokatlant, újat nem hozott a* Légköbméterrel. *Mennyiben befolyásolják a munkában formai meggondolások?*

- Mindeddig sokkal jobban érdekelt a téma, mint a megformálás. Egyetlen stiláris szempontom, hogy játék legyen, hogy különös legyen. De én elsősorban *valamiről* szeretnék drámát írni, formai prekoncepcióm nincs. Indulás közben engem is lenyűgözött az a világszerte tapasztalható formai vajúdás, amelyen nálunk csak az amatőr színpadok estek át. Most úgy látom, már mindenkit inkább az érdekel, hogy *mit* csinál. Brook is visszszatért az *Orghast* fiktív nyelvet használó kísérletéből, mégpedig Az ikekkel, amely már szólt valamiről. Visszafanyalodtunk arra, hogy megkérdezzük, mi-ről beszélünk.

- *Ha annak idején nem az amatőrökön keresztül ertőzi meg a színház, ha nem vesz részt a Manézs és az Orfeó „edzőtáborában", mi történt volna a továbbiakban?*

– Akkor ma nem írnék darabot. Radnóti Zsuzsa minden bizonnyal akkor is felkeresett volna, én pedig valószínűleg képtelenségnek tartottam volna az egészet.

A következő számaink tartalmából:

Tarján Tamás:
„Mi, sileneiek"

Szántó Judit :
Moszkvai japán szalon

Szekrényesy Júlia:
En nem élek, de túlélek

Almási Miklós :
Kellemes kegyetlenségek

Hermann István :
Valami hiányzik

DURÓ GYŐZŐ

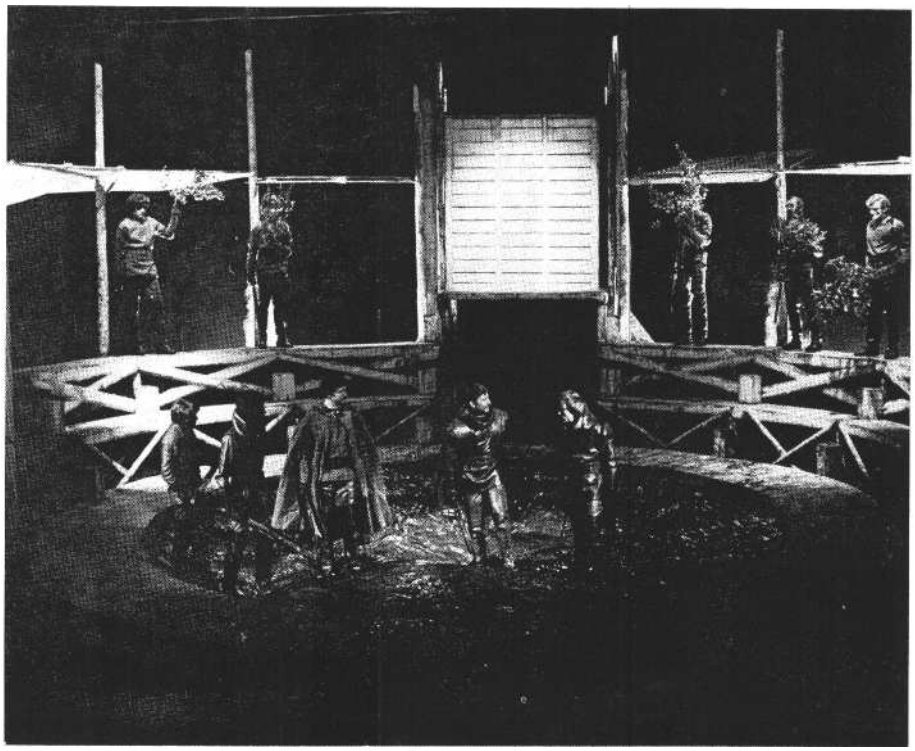
A mozgások tervezője: Dölle Zsolt

„.Szent meggyőződésem, hogy a dráma legtisztább eszköze a mozgás."
(Jean-Louis Barrault)

Majakovszkij *Gőzfürdő* című darabjának győri előadásán (rendezte: Paál István) Perpetuumov-Mobilin, a fel-találó - miközben találmányának jelen-tőségét magyarázta - szó szerint bele-gyalogolt a levegőbe. Tehette, hiszen figyelmes barátja a kellő pillanatban mindig egy széket tartott a talpa alá, s azt a rálépő mérnökkel együtt óvatosan a földre helyezte. A főhős mereven horizont fölé függesztett tekintete és soha talajt nem érő lába a „légbenjárás" illúzióját keltette. A második rész „szín-ház a színházban"-játékában a szereplők látványos betétszámokkal szórakoztatták a nézőtérre beült darabbéli funkcionáriusokat, mint például „nem létező szén fejtése nem létező csákányokkal", „virágfüzérek fonása a munkásosztály dicső homlokára"; majd a kommunizmus szimbolizálására pillanatok alatt impozáns gúlát alkottak, amelynek csúcsán Vera Muhina jelképpé vált szobra, *a Munkás és kolhoz parasztlány* című kompozíciója sejlett fel.

Szolnokon *a Legenda a lóról* előadásában (rendező: Kerényi Imre) tizenkét szereplőnek egy egész ménest kellett életre keltenie. A paripákat játszó színészeket az emberszerepek alakítóitól rendszerbe foglalt, a lovakra jellemző testtartásokat felvillantó és bizonyos „lói magatartást" is tükröző mozgás különböztette meg. A Ménes mozgásától élesen elkülönült a „lóhőst" megszemélyesítő Pákozdy János mozgásvilága, amellyel egyaránt érzékeltette Holsztomernek, a foltos ménnek a Ménesből való kitaszítottságát és az emberekhez fűződő rokonszenvét, *azaz* hogy „mind-két nyelven ért".

Örkény István *Vérrokonok* című komédiájának egyik groteszk jelenetében Bokor Pál egy vasrudat szeretne átadni Veronkának. Ez *az* egyszerű művelet azonban sehogy sem akar sikerül-ni, mert Veronka keveri a „húzás" és a „tolás" fogalmakat. E mulatságos huzavona bohóctréfát is megszégyenítő játékossággal és humorral zajlott le a szolnoki színpadon. Ez az előadás - Csiszár Imre rendezése - zenés finálé val fejeződött be. Éneklése közben a szereplők olyan mozgássorozatokat végeztek, amelyek rendkívül dekoratívan egy mozdony metamorfózisát - szétesését és újraépítését -- érzékeltették.



Birkózás a sárral **a szolnoki Macbethben (Ikládv** László felv.)

A győri Kisfaludy Színházban játszották Jevgenyij Svarc *A sárkány* című színművét (Vas-Zoltán Iván rendezésében), amelynek komplex mozgásanyagában egyformán fontos helyet foglalt el a zene- és énekszámok alatti játék koreográfiája, az állatok megszemélyesítése és Lancelot figurájának - fegyver nélkül is felfegyverzettség érzetét keltő - főleg karatemozdulatokra komponált mozgása.

Shakespeare Macbethjének ugyancsak Csiszár Imre rendezte szolnoki előadásán egy kör alakú játéktérben sárszerű, csúszós anyag volt szétterítve. A csúszós réteg és az alatta levő vastag laticelpárnázat nagyon megnehezítette a járást; ezt a sártengert elöl lépcsőzetes, hátul lejtős emelvényrendszer fogta körül, melyen eléggé fárasztó és veszélyes volt a közlekedés. Ennek ellenére a produkció mozgásrendszere erőteljes, lendületes és széles mozdulatok sorozatára épült, a férfiak által alakított boszorkányok pedig vad és érzékletes koreográfiára lejtették táncukat. A játék minden színpadra lépőtől koncentrált szellemi és fizikai jelenlétet igényelt. A stilizált színpadtérben megelevenedő csata épp-úgy a mozdulatok igazságával hatott, mint a párbajjelenetek. Különösen Macbeth és Macduff végső összecsapása volt lélegzetelállító: a színészek éles bárdokkal és nehéz pajzsokkal nemcsak darabbeli életükért vívtak, hanem testi épségüket tették kockára, hiszen a nehéz talajon a legkisebb tévesztés *vagy* megingás is végzetes lehetett volna.

A felsorolt előadásokra többek közt karakterisztikus mozgásviláguk volt jellemző, amelynek kialakítása alaposan átgondolt, komplex és egységes formában, rendszeralkotási szándékkal történt. A rendezők a produkciók szerves és fontos részévé emelték a mozgások megkomponálását, és saját ötletszerű elképzeléseik továbbformálására és kivitelezésére külön szakembert alkalmaztak. Mind *az* öt előadás mozgását *Dölle Zsolt* pantomimművész tervezte.

Dölle Zsolt 1946-ban született Budapesten. Volt a Magyar Rádió Gyermekkórusának tagja, játszott a Nemzeti Színházban mint gyermekszínész. Húszéves korában került kapcsolatba a pantomimmal. Egy stúdiócsoport tagja-ként ismerkedett meg a szakma alapjaival. Csoportos szereplések eredménye-ként 1970-ben előadóművészi működési engedélyt kapott. Ezzel egyidejűleg megvált együttesétől, és három évig saját szólóműsora kialakításán dolgozott. 1973 tavaszán mutatta be *Maszk nélkül* című hetvenperces önálló műsorát, amelyben azzal váltott ki széles körű vitát és elismerést, hogy előadását találkozásként fogta fel, nem riadva vissza attól sem, hogy estjét beszélgetésben oldott szakmai ismertetéssel kezdje, kiszakítva ezzel műsorát a műfaj hagyományos arisztokratikus csendjéből. S mivel etűdjeiben nem alkalmazott sem zenét, sem szöveget, a bevezető közvetlen beszélgetés még átélhetőbbé tette az immár beavatottá vált nézők számára „a csend művészetét". A hivatásos színházak 1978 tavasza óta veszik igénybe Dölle Zsolt munkáját.

Dölle Zsolt bemutat egy mozgásformát (Novák Károly felvételei)

A korszerű színházművészetben mind gyakrabban s egyre erőteljesebben jelentkező igény, hogy az előadások képi világának a díszlet, a jelmezek és a világítás mellett a megkomponált színpadi mozgás is jellemző és nélkülözhetetlen része legyen. Am míg színházaink struktúrájában külön funkciókat találunk az előadások eszmei-gondolati (szerző), szövegi és szerkezeti (dramaturg), tér-, idő- és szituációbeli (rendező), látványbeli (díszlet- és jelmeztervező, fővilágosító), akusztikai (karmester, hangtechnikus) és játékbeli (színészek) rendszerének megteremtésére, addig a mozgások megkomponálását ritka kivételektől eltekintve csak a tánc esetében végzi szakember: a koreográfus. Pedig bizonyos darabok színpadra állítása lehetetlen szereplőik konzekvens mozgásrendszerének értő kialakítása nélkül. A következőkben - Dölle Zsolt - segítségével megpróbálom körüljárni és értelmezni a „mozgástervező" funkcióját és feladatait.

- *Miben különbözik az Ön munkája a koreográfusétól?*

- Mindenekelőtt abban, hogy én nem táncokat tervezek és tanítok be, és főleg nem betétszámokat. Az én feladatom egy produkció teljes - a legnaturálisabb mozdulatoktól a legelvontabbakig terjedő - mozgásvilágának megalkotása, és ez a mozgásvilág éppoly szerves része kell legyen az előadásnak, mint a szöveg, a látvány, a zene, az eszmeiség és a színészek személyisége.

- *Miért szükséges a leghétköznapibb mozgásokat is gondosan megformálni a színpadon?*

- A színpad exponált világ, amelyben a legkisebb mozzanat igazságértékének is teljesnek kell lennie. Az életben természetesnek vélt mozdulat a színpad sűrített terében és idejében könnyen mesterkéltnek tűnhet, és ez fordítva is igaz. Tapasztalatom, hogy a színészek nagy része abban a hitben él, hogy természetesen mozog, a főiskolai képzés mozgásórái és a színpadi gyakorlat pedig mozdulatainak kellő plaszticitását is biztosítják. Holott a szituációk mozgásszempontú elemzése és felépítése mind a főiskolai oktatás menetéből, mind az átlagos színpadi munka folyamatából kimarad, tehát a színpadi helyzetek mozgásrendszere gyakorta átgondolatlan, így hazug. Mint ahogy vannak bizonyos élethelyzetekben, illetve lelki-vagy fizikai állapotokban kimondhatatlan szavak vagy kibocsáthatatlan hangok, ugyanígy léteznek megtehetetlen mozdulatok vagy elkövethetetlen cselevések is. Gyakran adódnak olyan esetek, amikor a színész és az általa meg-személyesített szerep fizikális állapota nem egyezik. Vegyük például III. Richárd figuráját. III. Richárd indulatait, szándékait, cselekedeteit nagymértékben befolyásolja az a kisebbrendűségi érzés, amely nyomorék voltából következik. Nem lehet tehát hibátlan test alkatú emberként bemutatni, de hiteltelen marad a rongypúppal játszó színész alakítása is, ha mozdulatai egészséges szervezetre vallanak. Jó színésznek meg kell tudnia jeleníteni testén bármely külsőséges jelzés nélkül az el-ferdült gerincet. Magának a testtartásnak beállítására a legtöbb színész képes, de a figura alkati megformálása nem merülhet ki ennyiben. A testtartás az emberi karakter fizikai és pszichikai megfelelője, pontos képi megjelenítése kell hogy legyen, mert meghatározza a legapróbb mozdulatoktól kezdve a szereplő térérzékelésén és térbiztonságán túl a legszélesebb mozgásokat. Épp-olyan tudatos kialakítást, megkomponálást és következetes végigvitelt követel, mint a színpadi tárgykezelés. Hiszen mindenki megmosolyogja, ha a színész, aki szerepe szerint egy mesterség művelője, ügyetlenül bánik a szerszámokkal. A színpadi mozgás képzésé-

vel, hitelének és kifejezőerejének megteremtésével, a mozgásszituációk vizsgálatával a modern színésztréning *pszichotechnikai* gyakorlata foglalkozik. Ennek lényegét úgy tudnám megfogalmazni, hogy a valóságos és a színpadi mozgás indítékainak elemzését jelenti. A mindennapi életben ugyanis „elhisszük" cselekvéseink kiváltó okát, s így tetteinket spontán módon és igazságértékükről meggyőződve hajtjuk végre. Persze ez könnyű az élet valódi szituációiban, de rendkívül nehéz a színpadi lét mesterséges helyzeteiben. Saját cselekvéseink kiváltó oka adott és természetes számunkra, a színpadon a szereplők azonban nem magánéletük, hanem az író által megírt sorsuk oksági rendszere szerint hajtják végre tetteiket. Az előírt mozgás kialakításánál nem elegendő annak tökéletes lebonyolítása, ügyelni kell arra is, hogy az adott mozgást egyáltalán megengedje az adott szituáció, mert csak akkor tudjuk elhitetni másokkal a mozgás valószerűségét, ha mi magunk feltétlenül hisszük : igaz, amit csinálunk.

– *Eddig azokról az esetekről beszéltünk, amelyekben a színész valós, esetleg reálszituációban embert jelenített meg. Mi a helyzet az elvont témájú mozgásokkal, nevezetesen az állatfigurák mozgásával ?*

– Az elvont témájú mozgások vagy a fantázia szüleményei, és akkor plasztikus megformálásukra, illetve a naturálistól való elkülönítésükre kell ügyelnünk, vagy pedig antropomorfizált mozgások, amelyek kialakításánál pszicho-technikára is szükség van. Utóbbiakra az állatszereplők megszemélyesítése kézenfekvő példa. Én magam a *Legenda a lóról* című darabban találkoztam ilyen feladattal, ahol egy ménes mozgásának illúzióját kellett kelteniük a színészeknek. Mindenekelőtt arra törekedtem, hogy a lovak természetéről áruljon el minél többet a Ménes mozgásvilága: a mozdulatokban egyaránt tükröződnie kellett a lovak vibráló nyugtalanságának, büszke és nemes belső feszültségének és feszítettségének, ugyanakkor mozgásuk harmóniájának is. *A* nyugtalanság, a büszkeség és a nemes indulat az ember által is (akár szimultán) átélhető érzelmek, így csak ezek felidézésével kaptak értelmet a lovakra jellemző testtartásokat idéző pózok: például a kar és a kéz-fej állása, a fej és a nyak tartása, melyben a lónyak ívelése, valamint a homorítás, amelyben a lóhát formája jelent meg.

- *Minden mozgás egyik alapfeltétele a mozgást végző térbiztonsága. Milyen külön feladatokat jelent, fia a színpadon a térbiztonság rovására a mozgást gátló anyagok vagy objektumok vannak ?*

Alakul a Ménes mozgása

– Minden anyagnak megvannak a maga mozgást akadályozó vagy segítő törvényei. *A Macbeth* szolnoki előadásán sár uralta a színpadot. A színészeknek - azon túl, hogy a sárban egyszerű járás esetén is magasabbra kellett emelniük a lábukat, és fokozottabban kellett egyen-súlyozniuk, hogy el ne essenek - mindenekelőtt szituációként, a színpadi világ alapvető megjelenési formájaként is el kellett fogadniuk a sarat, így mozgásukban a sárhoz, a világhoz való viszonyukat is kifejezhették.

– *Milyen mértékben szokta viszontlátni elképzeléseit, terveit az elkészült előadásban a színészek mozgásán ?*

– A kész produkcióban körülbelül egynegyede valósulhat meg mindannak, amit a mozgásrendszer bennem élő ideális elképzelésének nevezhetnék - tekintetbe véve a gátló körülményeket: rövid próbaidő, szövegcentrikus törekvések, mozgásképzetlenség, a kényelmességen alapuló ellenérzés, a végleges játéktér és a jelmezek utolsó pillanatban való elkészülése. Ideális elképzelésen a következő értendő: a (fizikai-pszichotechnikai) próbafolyamatok során - te-hát nem időhöz kötve! - alakul ki végül is az eredeti gondolat színpadi meg-jelenési formája. Fizikai próbákra azért van szükség, hogy a színpadon eljátszandó szituációban begyakorolva - készségszinten - jelentkezzen az adott mozgási feladat. Tehát úgy, mintha a mindennapi életünket élnénk. Ezekhez a begyakorolt mozgásokhoz természetesen a velük járó indulatoknak, érzéseknek is begyakoroltaknak kell lenniük. Tulajdonképpen az a pszichotechnika lényege, hogy a színész az alapvető érzelmi állapotokat adott szituációtól függetlenül, művi úton is létre tudja hozni, s folyamatos tréning segítségével ezek az. emóciók állandó készenlétben álljanak nála. Ám ahogy a mozgástréning sem arra való, hogy a színész automatikusan előhívhasson a színpadon bizonyos mozgásokat, úgy a pszichotechnikai gyakorlatoknak sem mechanikus lelki eszköztár létrehozása a célja, hanem mindkét esetben az így felhalmozódó mobilizálható készségvilág kifejlesztése a lényeg.

– *Ön pantomimművész. Mennyire látja szervesnek a színház és a pantomimművészet kapcsolatát ?*

– Induljunk ki a pantomim szó jelentéséből. *Panto* görögül annyit tesz: *mindent, a mímelni* igenevet magyarul is igen gyakran használjuk *etánozni* értelemben, tehát *a pantomim* szó jelentése: *mindent utánzó. A* színész voltaképpen ugyanezt teszi, hiszen mindig más és más szituációban „utánoz" különböző személyiségeket - saját alkotói rendszerén átszűrve. Mint az annyiszor bebizonyosodott, a színházművészetből minden más elhagyható, csak a színész pszichikai és fizikai jelenléte nem. Innen ered a színház és a pantomimművészet „kapcsolata", hiszen - a kifejezési formák minimális különbségeitől eltekintve - mind-kettő ugyanarról szól. Franciaországban pantomimszínésznek titulálják azt, akit nálunk pantomimesként emlegetnek. Ugyanakkor a francia és más modern színházakban a színpadon *színész-pantomimesek* játszanak. A pantomimikus mozgás és a színpadi mozgás voltaképpen egylényegű, a kettő közti megjelenésbeli különbség pedig a tiszta pantomim (a „mime pur") általános stilizációjában jelölhető meg: stilizáltak a helyzetek, nincs ún. reálszituáció, a partnerek is fiktívek. Végletesen stilizált a tér és az idő: a térben nincs semmi, csak a mozgó

ember, az idő tömörített. Stilizált a testtartás, a mozdulat, a mozgás. Mindez sarkított, pontos gondolatközlést eredményez. Elvont témájú mozgások szerepeltetésével a színház egyértelműen a pantomim felé közelít, míg a némajátékelemeket (színészi karakterben végzett helyváltoztató mozgásokat) felhasználó pantomim is könnyen a színházi kifejezés közelébe kerülhet. A két művészeti ág szétválasztása erőszak olt, hiszen egy szakmailag felkészült színésznek ugyanolyan mértékben van szüksége fizikumának és pszichikumának tökéletes ismeretére és uralására, mint amennyire elvárják tőle, hogy beszélni és énekelni tudjon.

- A magyar színészek jelentős hányadáról nem mondhatjuk el, hogy „fizikumát és pszichikumát tökéletesen ismeri és uralja". Mit lehetne tenni ennek megváltoztatása érdekében?

- Feltétlenül biztosítani kellene az egyes színházakban a színészek állandó továbbképzésének lehetőségét. A lelkiismeretesebbek rendszerint végeznek beszéd- és énekgyakorlatokat, erőnléti és kondícióedzéseket. Ez azonban kevés : speciális színpadi mozgásórákra is szükségük lenne, hiszen ezen a téren a legtöbb a pótolnivaló. Minden színházban mozgáspróbákat kellene tartani hetente többször. Az erre a célra más próbáktól elvont idő rövid távon megtérülne az egyes produkciók mozgásrendszerének fejlődésében és a társulat összekovácsolódásában. Az egymás iránti fizikai bizalom elengedhetetlen feltétele az együttes játéknak.

- Az Ön mozgásrendszere milyen alapokon nyugszik?

- A legjelesebb pantomim-teoretikusok: Soubeyran, Bossu és Chalagnier, Bertrand és Dumont, Marceau, Decroux, Barrault munkáit olvasva és értelmezve próbáltam egységes gondolat-menetet kialakítani. Így létrehozott rend-szerem az összes testkulturális irányzatot alkalmazza. *A sport* eszköztárából az állóképességi és gimnasztikai gyakorlatok mellett főleg azokat a dinamikus gyakorlatokat vettem át, amelyek az erőt és a gyorsaságot fejlesztik. *A jógá*ban igen fontosak az élettani szempontból különleges jelentőségű fordított testhelyzetű, valamint az egyensúlyi gyakorlatok, illetve azok a statikus gyakorlatok, amelyek a figyelem koncentrációját serkentik, erősítik az ízületeket vagy éppen lazító jellegűek - ezeket is mind felhasználom. *A klasszikus balett, a megelőző (preventív) torna, a zeneoktatásból ismert ritmuskép%és* egyaránt alkotó-eleme rendszeremnek. Pedagógiai módszereimben a modern színészpedagógusok: Sztanyiszlavszkij, Grotowski, Barba útmutatásait követem.

- Mi a teendő addig is, amíg színházainknak megfelelő számú mozgástervező nem áll a rendelkezésére?

- Elsősorban alapvető szemléletváltozásra lenne szükség, hogy az egyes produkciók komplex mozgásrendszerének kialakítására irányuló törekvések ne elszigetelt vállalkozások maradjanak. A szemléletváltozás azt jelenti, hogy a szövegcentrikusságból adódó viszonylag erőteljesebb beszédtechnikai képzést (bár ez még mindig kevés) egyen-súlyba kellene hozni a mozgásképzéssel. A külön-külön végzett speciális gyakorlatok mellett a kétfajta képzést az alapoktól kezdve egyszerre, egyidőben, kombinálva kellene tartani. Ezeknek a foglalkozásoknak *ugyanakkora* jelentőséget kellene tulajdonítani, mint a próbáknak. Kötelezővé kellene tenni a próbaidő terhére (minimálisan heti két alkalommal a reggeli próbakezdésnél) minden színpadon megjelenő szereplő számára, hogy *szakember vezetésével* alakítsa ki, illetve fejlessze testtudatát. Ameddig pedig a megfelelő szakemberek „kitermelődnek", addig is testnevelőtanárt kellene szerződtetni, aki a foglalkozásokat vezetné, szakmailag ellenőrizné és speciális gyakorlatsorokat tudna személyekre lebontva kialakítani, illetve tanácsolni. A ritmus-képzést (a mozgásritmust is) pedig zenei munkatársra kellene bízni, aki mindenütt található. Remélem, hogy minden színházban minél hamarabb lesznek megfelelő képzettségű színházi szakemberek, akik ilyen jellegű mozgásstúdiumokat vezethetnek.

(Zárójelben csak annyit: A produkciók komplex mozgásvilágának megteremtésére színházaink jelenleg nem tudnak státust biztosítani. Gondot okoz a megfelelő szakemberek kiválasztása is, tehát egy-egy úgynevezett „mozgástervező" elismertetéséért valamely színháznak példát kellene statuálnia az illető állandó alkalmazásával. Mozgástervező szerződtetésével lehetőség nyílna a színpadi mozgás tanítására és fejlesztésére az adott színházon belül, különösen hasznos lehetne tevékenysége a segédszínészek kiválasztására létesítendő stúdiók működésében. Ez pedig színházművészetünk fejlődését szolgálná.)

KOLTAI TAMÁS

Kivetkőzött értelmiségiek

Jerzy Jarocki Lear királya

Az úton játszódik a *Lear király* Jerzy Jarocki rendezésében, a varsói Teatr Dramatyczny színpadán. Ha akarom, akkor ez Beckett *Godot-jának* kereszt-útja. Üres tér, és fölötte üres az ég is. Kazimierz Wisniak díszlete mindössze egy lejtős platóból áll, amely föntről, oldalirányból indul, átlósan keresztül-szeli a teret, majd hurkot vet, középre fordul, és meredek kaptatóval újra föl-kapaszkodik, hogy azután elnyelje a fenékszínpad. A végtelenség érzetét kelti ez az út, metaforikusan pedig azt az utat jelzi, amelyet Lear király jár be gőgös döntésétől az emberi szenvedés megismeréséig, s amelyet az eddigi interpretációk közül talán Kozincev filmje ábrázolt a legmegrázóbban.

Jarocki, akinek híres rendezései századunk drámairodalmához, közelebbről az elmúlt ötven év alkotásaihoz kapcsolódnak, eddig három Shakespeare-művet állított színpadra: a *Cymbeline-t, a* IV. *Henriket* és *a Minden jó, ha vége jót.* A kritikák tanúsága szerint nem teljes sikerrel. Új vállalkozása már azért is különleges figyelmet keltett, mert meglepő módon a *Lear király a* drámaköltő kevésbé népszerű darabjai közé tartozik Lengyelországban. Leon Schiller rendezése óta - amely pontosan negyven évvel előzte meg Jarockiét - a lengyel színháztörténet egyetlen jelentős elő-adást sem tart számon. Viszont nem sokkal a Teatr Dramatyczny bemutatója előtt láthatták a nézők a televízióban a Peter Brook rendezte filmváltozatot. Furcsa paradoxon, hogy ebből a Lengyelországban mostoha színpadi sorsú tragédiából ugyanolyan sok fordítás készült, mint a Hamletből vagy *a* Macbethből, és több, minta *Romeo és* Júliából, *A vihar*ból, az Othellóból vagy a szintén sokkal népszerűbb krónikás drámákból. Szán szerint tizennégy, s közülük négy az elmúlt húsz évben. (Elgondolkodtató adatok. Arra serkentenek, hogy mi is átgondoljuk néhány, hamis kegyeletbő tabunak ítélt Shakespeare-fordítás szín házi szempontú fölülvizsgálatának és
darab esetleges újrafordíttatásának ügyét Egyébként a Teatr Dramatycznyben

játszott Maciej Słomczynski-fordítás vadonatúj; a színház megrendelésére készült.)

Ha Jarocki rendezését a külső, formai jegyek felől tekintjük -- amelyek egy ponton minden esetben törvényszerűen *tartalmi* jegyekké válnak -, akkor a tisz-ta, nagy formákat és a színészre épülő előadásszerkezetet említhetjük elsőként. Az utóbbival kezdve, szembetűnő, hogy a színpadon csak *a néven nevezett* szereplők vannak jelen; nincsenek tömegjelenetek, nem jönnek be Lear kíséretének tagjai, az előadás az óriási térben is kamarajellegű - ebben a tekintet-ben hasonlít Strehler *Learjére*. A teret a színésznek kell betöltenie, a maga szellemi és fizikai képességeivel. Aki azt hinné, hogy ez a színészszínház létre-jöhet a rendező szupremációja nélkül, az alaposan téved. Ennek a tévedésnek számos áldozata van, a legutóbbiak egyike éppen a *Lear király* magyar tévé-változata.

Jarocki *Lear királya* öt férfiról szól. Learről (Gustaw Holoubek), Gloster-ről (Józef Nowak), Kentről (Zbigniew Zapasiewicz), Edgarról (Marek Walczewski) és a Bolondról (Piotr Fronczewski). Nem tudni, hogy azért szól-e róluk, mert a rendezőt mindenekelőtt ennek az öt szereplőnek a szellemi arculata érdekli, vagy azért, mert ez az öt színész mutat olyan markáns szellemi arculatot, amely a nézőkben érdeklődést kelt. Az eredmény szempontjából ez mindegy. Az előadás mint gondolati és színházi egész mindenesetre az ő szellemi összehangolódásukból sugárzik le a nézőtérre.

Úgy kezdődik, mintha egy mesét bontanának ki a színpad fekete dobozából. A vékony, fekete előfüggönyt két díszletmunkás az emeleti proszcéniumokból húzza föl zsinóron, majd szakavatott mozdulatokal beburkolja vele a két páholyt. Mindenütt ezzel a fekete drapériával van kibélelve a színpad. Fekete az ég is, amelyre az udvar bevonulásakor fölhúzzák a csillagokat. Mesei bejöve-tel következik harsonaszóra. Csillogó, különböző színekben pompázó palástok, vörös bársonnyal leterített trónszék, aranykoronák, nemcsak a királyon, ha-nem a két idősebb lányon is. Egyedül Cordelia rontja el az udvari protokollt: késve érkezik. Holoubek arcáról nem olvasható le bosszúság, de az a pillanatnyi szünet, amely az elkésett legkisebb lány érkezését megelőzte, nem hagy kétséget afelől, hogy itt szigorúan veszik a formákat, a külsőségeket, a hivatalos aktusokat. A király félrehajtott fejjel vár, kétségtelen, *hogy* Cordelia máris rossz pontot szerzett.

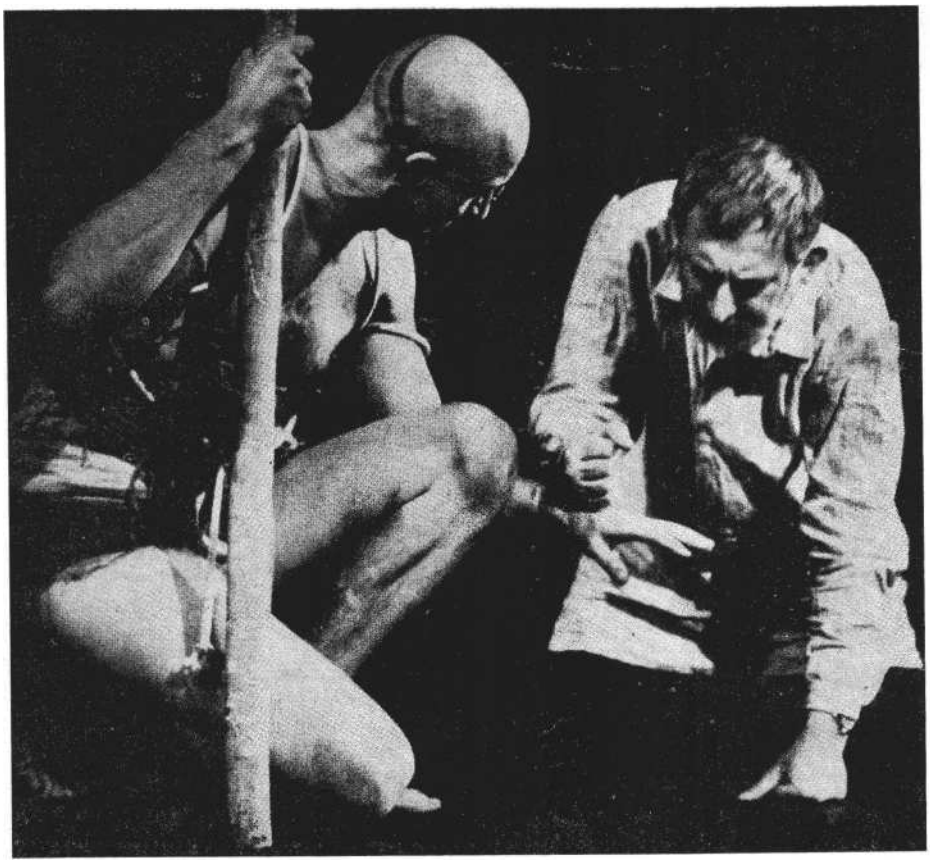
A jelenet további része is a hivatalos formaságok rendje szerint, szenvtelenül zajlik. A birodalom felosztása közönséges napirendi pont. A lányoknak nem szeretetüket, hanem e szeretet *ki-nyilvánítása* által lojalitásukat kell bizonyítaniuk. Lear maga Cordeliát szereti legjobban, de ilyen dolgokban nincs helye érzelmeknek. A kitagadás nem a bőszült apa átka, hanem az uralkodó tárgyilagos retorziója az engedetlen alattvaló megbüntetésére. Kent szemrehányó szavai alatt Holoubek lehajtott fejjel áll. Már tudja, hogy hibázott. De nincs visszaút. S nincs kivétel sem; távoznia kell az ellenvéleményt bejelentő Kent-nek is. A hivatalos aktus végeztével a szereplőkről lekerülnek a díszes palás-tok. Nincs már király, nincsenek király-lányok, udvari címek és rangok. A formaruhák alól előtűnik *az ember*. Szám-űzöttek és akik száműzik őket. Ettől kezdve ők játsszák végig a drámát.

Holoubek Learje nem megtört agg, nem üstökét rázó őrült szenvedő, és nem lányaiban csalódott apa, aki körülhordozza világfájdalmát. A színész alkata ebben az esetben ugyanúgy meghatározza a szerepet, mint például akkor, amikor nálunk Gábor Miklós játszik klasszikust. Holoubekben is az intellektus dominál; meztelen arccal, rövidre nyírt ősz hajával ötvenes értelmiségit formáz. Tekintete kissé ravaszkás, tartása hajlott, bal kezét a köpeny alatt gyakran teszi csípőre - egész megjelenésében van valami fürkésző-megfigyelő jelleg. Ez *az* ember uralkodóból egy-szerre kitaszítottá válik. S ami a legérdekesebb: a magatartása alig változik. Mintha fölkészülten érné a találkozás az élet perifériájával - és mélységeivel. Vagy inkább védekezik. Egyik kritikusa maszknak nevezte az őrültséget, amit egyszerűen fölhúz magára. En inkább úgy éreztem, hogy ellenkezőleg : leveszi *(vagy kénytelen* levenni) az uralkodói maszkot, amit eddig viselt, s láthatóvá válik alatta az érzékeny, sérülékeny emberi arc. Az biztos, hogy ez a Lear nem őrült, legalábbis konvencionális értelemben. Fölindult inkább vagy mélységesen megbántott, s nem a maga sorsa, hanem a világ valódi állapotának fölismerése, az ember megcsúfolásának számtalan lehetősége és gyakorlati meg-valósulása miatt. Útja az uralkodó magasából az élet valóságos és szimbolikus mélységei felé azt a tragikus s egyben kényszerű fölismerést példázza, hogy csak az emberiség szenvedéseit fölvállalva lehet önmaga; és *valódi* lojalitással, *valódi* szeretettel, *valódi* humánummal is csak ezen az úton találkozhat.

A találkozás a hozzá hasonló sorsúakkal - ez ennek az előadásnak a legnagyobb élménye, nem Holoubek játéka, amelynél (számos erénye ellenére) sokkal megrázóbb alakítások vannak jarocki rendezésében. De ezek sem külön-külön érvényesülnek, hanem kölcsönös összefüggésükben; abban a szoros kapcsolatrendszerben, amelyet a közös száműzöttség hoz létre. S itt már lényegtelen, hogy ki kit száműz: Lear és az általa elcsapott, majd szolga-ként visszafogadott Kent ugyanannak az állapotnak a részesei; s a Királyhoz kötött Bolond éppúgy rászorul védelmezőjére, mint a megvakított Gloster a ki-tagadott Edgarra.

Kent itt főszereplő. Pontosabban a kenti magatartás. Zbigniew Zapasiewicz Kentje az integer személyiséget képviseli, akit nem lehet taktikai célok vagy politikai manipulációk szolgálatába állítani. Még sohasem láttam némaságában hozzá hasonlóan súlyos Kentet, aki alig vesz részt a cselekményben, de jelenléte minden más magatartás mércéje lesz, ő maga valóságos erkölcsi imperatívuszszá válik. Zapasiewicz világossá teszi, hogy a száműző Lear ellen föl kell lépni, de a száműzött Lear mellé oda kell állni. Ez a Kent elhatározott szándékkal választja a kitaszított Leart, nem valami amorf érzelemtől, holmi szánalomtól vagy szeretettől vezérelve. S ez adott esetben sokkal több.

Kent tökéletes ellentéte a Bolond, aki Piotr Franczewski alakításában az est legnagyobb színészi élménye. Ez a Bolond a gyermeki elveszettség jelképe. Nem kaján és nem gunyoros, dalocskáiban nincs egy csöppnyi él sem, csak fájdalom és félelem. Bohócra csupán buggyos posztónadrágja emlékeztet, sipkája inkább a motorosok fülre hajtható bőrsapkáját juttatja eszünkbe. Henger alakúra összegöngyölt-összeszíjazott„ utazóplédje" állandóan a keze ügyében van (csak egyszer teríti ki) ; hol a király feje alá csúsztatja, hol maga ül vagy térdel rá, de mindig úgy, hogy a lehető legkisebbre görnyed, törökülésbe, guggolásba vagy fél térdre ereszkedve keres oltalmat gazdája mellett. Káprázatos ennek a kiváló színésznek a mozgástechnikája;



Marek Walczewski (Edgar) és Gustaw Holoubek (Lear) a Jerzy Jarocki rendezte Lear királyban (varsói Teatr Dramatyczny)

látványos flikflakjai, szapora-aprózó fölfutásai a lejtőn, lendületből való megtorpanásai, szoborszerű leülései, lassított felvételként ható helyváltoztatásai egyik ültéből a másikba. Mindehhez a csaknem mozdulatlan arc rezzenetlen bánata s a rákövesedett „történelmi" megnyomorítottság hozzáteszi az üldözöttsors, az állandó útra készültség jellegzetes kézjegyét.

Gloster - Józef Nowak valamivel szürkébb alakításában - Holoubek Learjének sorsát ismétli, a szellemi öntudat alacsonyabb fokán. Marek Walczewski Edgarja újra hallatlanul izgalmas. Az ebben a szerepben többször megfogalmazott életidegen intellektuel itt minden rájátszás nélkül kényszerül valamiféle értelmiségi-golgotajárásra egy erőszakra épülő világban. Walczewski Edgarja Szegény Tamásként a krisztusi fölfeszítettségre emlékeztetően hordozza a maga értelmiségi keresztjét: egy jókora furkósbotot, amelyet átvet a vállán, és szétterjesztett karjaival átfog. Am ezzel a furkóval ölni is lehet, ha kell. A színész kopasz, szemüveges, hórihorgas alakja kezdetben szánalmasan ügyetlenül fest. De azután Edgar megtanul ölni. Nem elegánsan és nem szabadítóként. Párbaja Edmunddal nem vértbe öltözött daliák nemes küzdelme. Két rossz kinézetű suhanc verekszik valami harisnyaszerűen fejre húzott maszkban, alantas eszközökkel.

Van ennek az előadásnak sok erénye és néhány megoldatlan része. Az utóbbiak közé tartozik mindenekelőtt a három lány alakítója, bár ez valószínűleg nem színésznői kérdés, hanem a rendezői koncepcióból fakad. Eddig még említetlen erényei közé tartozik viszont hallatlanul rafinált teátrális egyszerűsége - csak ezzel a többszörös paradoxonnal tudom kifejezni a világítással, lényegretörően gazdaságos mozgással és gesztusokkal látványossá gazdagított kamarajáték artisztikus szépségét. A kanyargó út szakaszos megvilágítása, a szereplők vándorlásának fényorgona-kísérete, áttűnésük a hátsó színpadról a sötét semmibe, nehezen felejthető pillanatokat fényképez a néző emlékezetébe. Az alig megemelt hang, amely mégis kifejezte a szenvedés önpusztítóan száraz lobogását, mi tagadás, rápirított a mi üvöltöző televíziós Learünkre.

Az igazi nagy reveláció, amiért érdemes színházi előadást létrehozni, mégis az udvari formájukból kivetkőzött „értelmiségiek" megrázó találkozása volt az „úton": a maguk közös szellemi platformján. Ez a találkozás adja vissza Learnek a protokolláris formáktól megszabadított valódi értékrendet. Az előadás kódájában így találkozhat újra Cordeliával. Előbb eltemeti, földet szór rá, azután újra kiássa, és elindul vele.

Jarocki és Holoubek Learje *útközben* hal meg.

SZAKOLCZAY LAJOS

Gion Nándor-bemutató Újvidéken

A jugoszláviai magyar dráma örvendetes gazdagodásának vagyunk tanúi. Az önkifejezését jobbára színpadi művekben megtaláló Deák Ferenc mellett - a magyar írók közül csupán neki jelent meg önálló drámakötete: a *Tor* (1972) - eddig szinte alig tudtunk olyan írót említeni, aki a színpadon is sikert aratott volna. Szerencsére - legalábbis az Újvidéki Színház igazgatójának, Németh P. Istvánnak egyik nyilatkozatából úgy tűnik - változóban a helyzet, előrelépés történt. A színház műsorterve szerint az évi öt-hat bemutatóból kettő (!) jugoszláviai magyar író lesz. Kis és nagy színpad, pódium és kísérleti szín-ház bizonyíthatná csak be, hogy Tolnai Ottó *Divatbemutatója, A tűzálló esernyője,* Domonkos István *Hondája,* Bognár Antal drámája, az *Európa szépe* (de több név is idekívánkozna, Tóth Ferenctől Kopeczky Lászlóig, Varga Zoltántól a festő Sáfrány Imréig) mit és mennyit ér, hiszen a könyvben és folyóiratoldalakon megbúvó dráma (szöveg), noha olvasmánynak sem utolsó, „halott betű". Az Újvidéki Színház meghívásos pályázata, úgy hírlik, a korábbi toborzókhoz képest jól sikerült. Tolnai Ottó *Végeladása* mellett bemutatásra kerül Gobby Fehér Gyula monodrámája, és már elő-készületben van egy Kopeczky-darab is. Gion Nándor színpadra hívása is ennek a tudatos szervezőmunkának az eredménye.

Hősök átváltozása - kísérlet az összevonásra

Gion Nándor - bizonyítják eddigi könyvei, regényei, novellái - sikeres próza-író. Hogy sikerének mi a titka, azon már többször eltűnődtem, eltűnődtünk. Szinte mindig „egyetlen" történetet ír, a Szenteleky Kornél *couleur* locale-elméletéhez is kapcsolható, a nemzetiségi sors kohójában alakuló, forrongó valóságot; és egy másikat - szinte ezen előbbi valóság különleges rétegződéseként -: a kisemberek, az elesettek, a történelem és saját szerencsétlenségüknél-tehetetlenségüknél fogva megnyomorítottak álmait. Gion rea-

lizmusfölfogásával tehát csak kiinduló alapnak veszi a vajdasági - ide került és innen elkerült - emberek küszködését. Külső cselekedeteiket, valódi megnyilatkozásaikat is csak adaléknak vagy legalábbis járulékos résznek tekinti, ahhoz a bensőben játszódó hatalmas forradalomhoz, amely érzelemviharaiban ugyan gyakran különcségnek hat, de csupán ezáltal érthető az alakok mítoszi ereje, sorsukkal való szembehelyezkedése. E különös emberek esztétikai renddé szerveződött életnapjait legjobban az *Ezen az oldalon* című, novella-füzérből összeállt regény reprezentálja.

Az Ezen az oldalon már címében föladja a rejtvényt: hol van a másik oldal? S miben különböznek egymástól? Az író mesterien szerkesztett, mértani pontosságú műben adja meg - próbálja megadni - a feleletet. A könyvnek mind a hat fejezetében négy-négy történet van, s minden fejezet egy „régi, megható történettel" záródik. Ezek a „mesék" Romodáról, az ácsmesterről, a hallga-tag Váryról és feleségéről, Kordovánról, a késdobáló művészről, Adamkóról, a téglagyári munkásról, a minden-kiért dolgozó s végül öregkorára magára maradt jegyzőről, Madzsgájról és a félhülye Sebestyén gyerekről szólnak. Érzelmesen líraian, kissé gúnyosan, de mindig megértő hangon. Gion Nándor a pályákat, sorsokat, helyzeteket le-záró elbeszéléseknek összefoglaló jelleget szánt. Ezekkel magyarázza, bár áttéte-lesen, a főszereplő viszonyát a többi, kevésbé furcsa emberhez.

Már maga a terep is különös, ahol ezek a mesék születnek vagy elhangzanak : a Romoda háza előtti találkozó-hely egy félszárnyú utca - szemben a folyó! - kiemelt pontja, ahová, ha a " helyzet úgy kívánja, bátran lehet padnak megtett sírkövet is hozni a közeli, düledező temetőből. Senki nem botránkozik meg ezen a cselekedeten, mint ahogyan a készülő híd fölgyújtása, az ígéretét be nem tartó feltaláló, Berger fölakasztása is a világ legtermészetesebb dolgának számít.

Szorultságukban, kikopottságukban *játszanak* Gion emberei. Élettel, halállal egyformán, talán csak a pillanatnyi helyzettől vagy a bandavezérnek számító Romoda gyors kedélyváltozásaitól függ, hogy mikor melyik kerül előtérbe. Nyálat és mérget termelnek, s ahogyan a velük szemben álló Adamkó mondja, ezt köpködik a világra. Pótcselekvésük e fura kisközösségben valódinak látszik, önértékelésük szerint szinte „forradalminak".

Valójában kívülrekedtek mindannyian.

Romoda valaha dolgozott, de most már csak időszaki munkákból él, Opana nyugdíjas zsákoló, Szent János, a méhész az imádsággal és méheivel van elfoglalva. A tragikus életvitelű Váryné (idősebb férje egy kuplerájból vette ki, s mikor nem akart lefeküdni egy ráismerő „kuncsafttal", az bosszúból az út menti csárdájukat rájuk gyújtotta) pedig a falu jóvoltából kosztot és lakást ad a közösség két eltartottjának: a valaha mindenkinek segítő Madzsgájnak és a falu régi, első számú korhelyének, Rozmaring Bandinak. A félhülye Sebestyén éppoly álomvilágban él, mint a méltóbb emberi életre vágyó s ezt az utazásban, állandó helyváltoztatásban meglelő késdobáló művész, Kordován. Az előbbi cselekedeteit „nehézfejűsége" magyarázza, az utóbbi pózai az elképzelt cirkuszi világ fényességéből vétetnek. A részeges Kiss Kurányi durvaságát, le-alacsonyodását egy „légnemű" alak: a több gyermekes feltaláló, Berger ellen-pontozza. Szent Erzsébet, a méhész lánya, most kamaszodik. Szinte gyerek még, akit a játék, hancúrozás, a baba vonz, de éjjelenként már szeretőjével ő is megfordul Váryné könnyű légyottokra még ma is alkalmas házában.

Fölfordult, feje tetejére állított világ, melyben az író mintha nem is akarna rendet tenni. Ábrázolásával, alakjainak megértésével oly közel kerül „félbevágott" hőseinek eszményéhez stílusbravúrja, a lektűr határáig merészkedő „érzelmes történetek" hangja is ezt bizonyítja -, hogy azt hihetnők, a „tolsztoji szenvedés" megmutatása csak így lehetséges. De ebben az érzelmes, ugyanakkor érzelgőssé sehol nem váló stílusban nem csupán a megértés, a sokoldalú körül-járás dominál. Gion az *ezen az oldalon* élők világával szemben egy másik - talán velük közös sorsú, de a társadalom törvényeit hamarabb fölismerő s így „föl-világosultabb" - hőst is kitalált magának : Adamkót. A lelkes Adamkót, aki a munka, az újjáépítés megszállottja - né-melykor őrültje! -, aki lelkesítő kiáltásával („Miénk a gyár!") szinte egymaga képes hegyeket megmozgatni. S aligha tévedünk, ha úgy véljük: a több ember munkáját végző, esőt, kemencemeleget, sarat, hirtelen hőmérsékletváltozást el-viselő, megszenvedő ember ilyen be-mutatása nemcsak azt tükrözi, hogy az író szereti hősét, hanem azt is, hogy kissé megveti.

E „kettős" látás az az érzékeny mű-szer, amely megóvja a szerzőt a túl éles kontúrok használatától. Romoda kegyetlensége és sokszor állati megnyilvánulása (ő akarja „behajtani" mielőbb Berger fölakasztását, a kútba leengedett Kordovánnal is kegyetlen) csak akkor érthető igazán, ha tudjuk „jó" oldalait is. A kezét törő Kordovánnak, noha csak pár napot dolgozott, ki akarja fizetni kétheti bérét; az elkeseredésében lerészegedett Adamkót megvédi Kordován gyilkos késétől. E rejtélyes „bandavezér" pszichológiai rajzát, mérhetetlen elkeseredését, világon kívüliségét az magyarázza, hogy frissen épült, hideg falú házában megbetegedett és meghalt fiatal felesége.

Gion Nándor történetei láthatóan rémtörténetek, melyekben a feszültséget nem csupán az alakok pszichológiai rajza, az okosan megválasztott írói nézőpont adja, hanem a legtöbb esetben a hétköznapok fölfrissítése kuriózumokkal, vagy még inkább: az extrémitást mint műszervező erőt nagy leleménnyel valóságnak láttató írói módszer is. Az író novellafüzérében nagy biztonsággal egyensúlyoz. Olyannyira, hogy a nyilvánvalóan csak „töltelékanyag-ként" jelenlevő, különálló egységek is *(A kutyát váryné Takács Szilviának hívták, Földre szórták a virágokat, A kutyát Adamkónak hívták)* belesimulnak, beleépülnek a szerkezetbe. A tablójelleg tökéletes regénykonstrukciót sejtet, melynek drámaisága a hősök életének drámaiságában, az elbeszélt, „el-mesélt", egymással sokszor az áttételesen vitatkozó helyzetekben van.

Hogyan lesz ebből színpadon eljátszható dráma?

A hősök átváltozásával, egy-egy alak összevonásával, a helyzetek még jobb kiélezésével - vélhetnénk, az epikus anyag ismeretében. Csakhogy ez nem ennyire egyszerű. A történetekben föl-idézett emlék -- kétszeres múlt - drámai helyzetbe hozása, az elbeszélő jelleg mindenkori átváltása gyorsan pörgő párbeszédekké, Gionnak is föladta a leckét. Egyrészt a „regény" sokfelé indázó szálaiból kellett lefaragni, hogy létrejöhessen egy tömörebb, a központi alakkal, Romodával összefüggésbe hozható eseménysor, másrészt alakokat kel-lett elhagyni, illetve összevonni.

Az író - hogy segített-e ebben a korábbi rádióváltozat, nem tudjuk - nagy

biztonsággal kezelte „metszőkését". A regényből teljesen kiesett Váryék esete : nem tudunk a gyújtogatásról, a Kordovánnal menekülési kísérletnek megjátszott szerelmi kalandról, a falu két fura figurájáról, Rozmaring Bandiról, illetve az öreg Madzsgájról. (Az utóbbinak nagyszerű tettét - a meg-szállás alatt, egyetlen pisztolyával ember-tömeget szabadított ki a községháza pincéjéből - a drámában még pozitívabb figurává növő Adamkó „veszi" át.) Teljesen fölöslegessé vált a kisebb figurák szerepeltetése. Kordován „cselekedetei", noha a drámaváltozatban, második hangként, állandóan jelen van, megrövidültek; ezáltal rejtélyesebbé vált a figura. Most már nem vele történnek a dolgok, hanem ő igyekszik akaratát a körülötte levőkre, leginkább a főszereplővé előlépett Szent Erzsébetre és a sokkal nagyobb súlyt kapó Sebestyénre ráerőszakolni.

Romoda és Adamkó is érthetően megváltozott. Az ácsmester nem vállal kalandozásokat - drámai szerepe nem is engedné! - szinte a dráma teljes ideje alatt jelen van a színen. Még akkor is, amikor a vele történteket, emlékföl-idézésként, más játssza. (Az ilyen visszaemlékezésekkor - egy külső, mágikus hang, Kordován sugallatára - Szent Erzsébet és Sebestyén élő bábukká merevednek, s a kezükön levő bábukkal folytatják a játékot.) Adamkó pedig - korábbi, regénybeli szerepével ellentétben - szűkszavúbb lett, megszenvedettebb. Alakja amennyit veszített a már említett téglagyári munkajelenet elhagyásával, gazdagodott is: Madzsgáj jegyző hőstette, a valamikori „néphősi" fölszabadító szerep neki jobban áll, pontosabban: az egyetlen pozitív figurához jobban illik.

E felé a pozitív alakteremtés felé visz a regényhős arculatát, cselekedetét megváltoztató több szál is. Elég, ha csak Adamkó brutális kivetkőzésének történetét említjük, amely a drámából elmaradt. (Egy rosszabb pillanatában a gyár - hajdani „hőstetteinek" szín-helye - fölmondott neki, mert már nem bírta úgy a munkát - leütötte a fél-hülye Sebestyént, mikor az a „Miénk a gyár!" fölkiáltással sokadszorra is csúfolta.) Gion Nándor tehát az ezen az oldalon levők kétes igazságával Adamkó egyértelmű igazságát állította szem-be.

A hősteremtés ilyen mozzanatai - összevonások, egy-egy arc markánsabbá tétele - azonban még nem jelentették, nem jelenthették azt, hogy a színpad felé törekvő író legyőzött minden nehézséget. Ehhez olyan dramaturgiai lelemény kellett, amely a régmúlt fölemlegetésével minduntalan előtérbe kerülő „holt" - legalábbis a színpad számára holt - anyagot aktívabbá igyekszik tenni.

Visszaemlékezések, emlékképek

Annál is nagyobb szükség volt erre, mert a két felvonásnyi „cselekmény": a Romoda háza köré gyűlt alakok anekdotaszerű mesélgetése, nagyjából az epika lassú hömpölygését követi. Opana a zsákolók életmódjáról értekezik, Szent János hümmögetése és bólogatása, a mindenfajta történést - kivétel csupán az akasztás! - szinte belenyugvással szemlélő „szent" ember beletörődéséből fakad. Kurányi sötét és erkölcsileg romlott alakja is csupán az erő, a főnök Romoda védőbástyája mögött mer megnyilatkozni; akkor is csak félmondatokban: Gyújtsuk föl a hidat, akasszuk föl Bergert, ne kegyelmezzünk Adamkónak!... Sebestyén, Szent Erzsébet és az ő „értelmező" játékukat irányító Kordován gyorsítja föl a cselekményt: állásfoglalásra és vitára késztet. Igazából ők helyezkednek szembe - természetesen a *túlsó* oldallal szorosabban érintkező Adamkó mellett - Romodával, noha bizonyos segítséget tőle is el-fogadnak.

A feltaláló Berger sírós, esettségében tragikomikus ember. A drámai csomópontot tulajdonképp az ő ezermesteri megbukása jelenti: nem tud melegítőgépet eszkábálni Romodának, s így bűnrészessé lesz Romoda feleségének halálában.

Elmosódó, szánalmasan gyönge, megbukott és megbuktatott alakok él-nek a „félszárnyú" utca házaiban: a túlsó partról szembejövő fényt is torzító üvegen keresztül nézik. A világ furcsaságaival lebeg körülöttük, s ők - különleges érzékkel! - megtalálják mindig azt a nézőpontot, ahonnan a nagy törvények morzsaigazságából nekik is jut valami. Kiszolgáltatottságukat, mely nem föltétlen a társadalom torzulásaiból ered, szépen jellemzi a meseéhség. Nem a kontúrjaiban erős valóság vonzza őket, hanem inkább valami enyhén szürreális világ. Ahogyan a többször is föl-hangzó, rögtönzött énekük mondja:

Bodzafa puskával lőtték a fejét
A kócból még maradt a fehér fogán
Aztán ha mégis kinyitja a szemét
Puha kócgolyót lát a homlokán

Radoslav Dorić, a belgrádi vendégrendező, sűrűn eltöprenghetett a dal értelmén; nemcsak ezén, hanem ama másikén is, amely az alacsonyan szálló denevérekről szól, és többek közt azt énekli: sírból kifordult csontot adnak a kutyának - ezen az oldalon... Rendezői töprengése azt is fölvillantja, mit is látott eme furcsa földrészen. „A háttér-ben temetőt. Romoda feleségének halálát láttam. Láttam Bergert, aki annak ellenére, hogy szeretne, mégsem segít senkinek, láttam az embereket körülötte, akik a halálát várják, akik őt meg-idézik - akik őt megölik. Azután ismét Romodát láttam, amint Berger számára elkészíti a koporsót. Kordovánt is láttam késsel a kezében. Kurányit is láttam, amint Adamkót fel akarja akasztani a saját háza előtt. *Egy ilyen kis térségen egyszerre ennyi halál !* Láttam, hogy ezek az emberek egészen jól érzik magukat a halál közelében, olyannyira, mint a szépség közelében; nevetnek. Láttam, hogy Szent Erzsébet elmegy ebből a gonosz világból ... majd visszajön .. . *És azt* is láttam, hogy egyedül a bolondos Sebestyén tud mindent."

És amit a rendezői olvasat nem mond ki ilyen nyíltsággal: Dorié azt is látta, hogy a Keglovics utcai történet egy fokkal mindig a valóság fölött járó alakjai statikusak, hisz a legnagyobb összeütközések (Adamkó „megszakadása", összetűzése a községházát bitorló s majdnem másfélszáz embert fogva tartó banditákkal, Romoda és a fiatal feleség hideg elleni gyilkos „haláltánca", Berger korai, rideg hangú megleckéztetése) a jelen színpadán csak mint emlékképek jöhetnek elő. Az író ezek megjelenítésére egy játéksort talált ki, amelyet legtöbbször Kordovánnal ellenőriztet. A mutatványok kivitelében két furcsa alak segédkezik: Szent Erzsébet és Sebestyén. (Dorié, az író émlékező képsorát - mikor egyetlen személy, mondjuk Kordován, két hanggal idézi meg a szereplőket -, meg is toldja: nála a két hang két személy!)

A visszaemlékező jelenetek egymás után: Romoda és feleségének „téli tánca", Romoda és Berger beszélgetése, Adamkó és a községházán tanyázó Bandavezér replikája, Romoda és az őt friss háza elhagyására kérlelő Szent János vitája. Ezek a visszaemlékező részek hoznak tulajdonképpen mozgal-

masságot a színpadra Adamkó és a fegyveresek csatája a legnagyobb drámát is! -, e jelenetek fölidézésekor lesz alkalma Doriénak élő bábmozgásokra és pantomimra.

Gion fájdalmas őszi mélabújába - kisemberei, ha tehetnék, holdfényben járnának legszívesebben - ez a tánccal kierőszakolt váltás hasít bele. Amelyet ugyan segített kifejteni az emlékezésnek nagy szerepet szánó írói szöveg is, de még inkább Dorié könyörtelen „játéka". A két réteg lassan így válik el egy-mástól, talán egy kis túlzással azt is mondhatnók: a régmúltból mába vissza-hozott s a színpadon drámaiságuknál fogva a jelen idejű cselekvésnél nagyobb súlyt kapó történésekben van a tragédia igazi magva. S hogy ezt így érezzük, a rendező Dorié látomásának köszönhető.

Már a különféle pólusok megcserélése és egymással szembeállítása is rendezői lelemény. Dorié a könnyűt, a sejtelmesen légneműt erősnek, vaskosnak láttatja. S ebben van egy kis elidegenítő hajlam is: Szent Erzsébet, kezén a Romoda-maszkkal, legtöbbször a pipáját a csizmasarkához ütögető ácsmestert személyesíti meg. (Vaskossága mellett ugyanakkor kívánni való, gyöngéd nő marad.) A színen majdnem mindig jelenlevő Romoda így szembesül valahai énjével. Amit ő még a tragédia után is szépnek lát, az valójában csúf, kiszolgáltatott helyzetek következménye. Alomvilágban él mindig, és nehezen akarja elhinni, hogy ez az álomvilág - a fizikai törvények semmibevétele - oltotta ki fiatal feleségének életét. Még-sem tűri az igazság kimondását; különösen akkor nem, ha az olyan bolondos figura szájából hangzik el, mint a nehéz-fejű Sebestyén fiú.

Dorié mikor furcsa táncmozgással, egy női alakot formázó bábu ide-oda vonszolásával, a fogaskerekek egymásba kapaszkodását imitáló mozgássorral fölbolydítja a kvaterkázásokban, heccelődésekben megtestesülő Szent Tamás-i álomvilágot, a legnagyobbat teszi: látni tanít. Különösen a képi megoldásokban gazdag Romoda-Szent János jelenete találó. A rendező az emlékezést vissza-pörgető részben Romoda alteregójának Sebestyént, Szent Jánosénak pedig Kordovánt teszi meg. S a hátuknál össze-forrasztott „sziámi ikrek" - fogaskerék gyanánt - forgásukban mindig találkoznak; vagy legalábbis egyik részük a má-

Jelenet Gion Nándor: Ezen az **oldalon** című **drámájának újvidéki előadásából (Dormán László felvétele)**

sikával mindig érintkezik. (A szöveget a két alteregó mondja, Romoda és Szent János csak gesztikulációjával és néma szájmozgásával „kíséri" a jelenetet.)

A rendező a szöveginspiráció alapján egyes dolgokat kiemel, értelmez. Két ilyen nagy jelenetét érdemes itt is megemlíteni. Az egyik Adamkó hőstettét játssza el, a másik pedig az ennél valamivel halványabb kivitelezésű, de jelképes tartalmánál fogva semmivel sem kisebb, az előbb már említett „fogaskerék-emberek" egymásba kapaszkodásáról, néha megnyilatkozó ellentéteik mellett is összetartozásukról be-szél.

Amikor Adamkó megérkezik a háborúból, községében zűrzavart, fejetlenséget és embereket megfélemlítő, gyorsan ítélkező terrort talál. Azonnal - egy szál pisztolyával! - szembeszáll a különítmény vezetőjével. (Hogy Romodát is így szabadította ki, arra - anélkül, hogy a kiszabadított is emlékezetében tartaná - a félhülye Sebestyén figyelmeztet.) A bandavezér a begyűjtött emberek és egyéb javak (például rádiók) mellett, a zűrös időkben elmaradt szórakozását némiképp pótolandó, őrizetbe vett egy gyönyörű lányt is. Külön szobába záratta, s a védőőrizetet az udvaron egy hatalmas véreb jelenlétével tette félelmetessé. Dorié a jelenet színpadi újra-költésében nem csupán az agressziót figurázza ki s szolgáltat igazságot az akaratuk ellenére fogva tartottaknak, ha-nem, zseniális összevonással, a jelenet értékét is megnöveli.

Mint már a „visszaemlékezések" során annyiszor, Kordován intésére elevenedik meg a helyzet. A hatalmas álarc mögé bújt, hosszú bőrkabátjában a fiatal Adamkót megszemélyesítő Sebestyén - emlékezzünk csak a rendező nyilatkozatára: egyedül a félbolond tudja, hogy mi történik körülötte! - kezéből formált pisztollyal leckézteti a banda-vezér szerepét játszó Kordovánt. Pattogó kérdései nem hagynak válaszszünetet: számon kérnek és elítélnek. S az igazi meglepetés akkor éri a nézőt, amikor a Szent Erzsébet formázta rabnő alakja megjelenik. Elölről gyönyörű szőke nő, könnyed, ringatódzó járással, dizőzmosollyal, hátulról pedig (a bokáig érő sötét ruha és a tarkóra ragasztott állat-maszk segít ebben!) félelmetes kutya, vicsorító véreb. S mikor a jelképes Adamkó kezének pisztolyformájával és a szájából gunyorosra sikeredett pukkanó hanggal „agyonlövi" a kutyát, mert az szinte a fölismerhetetlenségig összemarta a szökni készülő lányt, a „kutya" lehanyatlik és megmarad - itt képileg is fölülkerekedik - a Szépség.

A Dorié kínálta jelképek arra mindenesetre jók, hogy elgondolkozzunk: a folyónak van egy másik partja is, a játékkal-könyörtelenséggel megidézett halállal szemben pedig ott van az élet! Szent János Romodát kérlelő szava - hagyja ott fiatal feleségével a frissen vakolt házat! - csak így érthető. Forghat unos-untalan a „játékmalom" - láthattuk: a szöveget, egymástól körkörösen elforogva, majd találkozva, mindig Sebestyén és Kordován mondja, a való-di szereplők (Romoda, illetve Szent János) csak száj- és kézmozgásukkal kísérik a beszédet, alakítják hajdanvolt magukat -, de minden szereplőnek biztonságot adhat az Adamkó ígérte tisztaság utáni vágy. Akárcsak a halaknak a hínárral ellentétben, a tiszta mély víz.

„Tündéri realizmus" - pantomimmal, bábokkal

Gion Nándor kissé megemelt, némileg Gelléri Andor Endrére emlékeztető világát a „tündéri realizmus" jellemzi. A novellahősök színpadra irányítása semmit sem változtatott ezen. A Romodát körülvevő mesevilág tünékeny, látszatértéke van; s ez az érték azért önmagában megnyilatkozó, összetevőit felfedő, mert az író egyetlen pontra, egy zárt közösségen belüli indulatra figyel. Koncentráltan, az elítélve megbocsátás szándékával. Rikító színei azért torzítanak, hogy így még jobban láthatóvá váljék: ebben a világból kiszakadt maroknyi közösségben a tettnek és az indulatnak is más ereje van, mint normális körülmények között. Természetesen így más arculata van az életnek és halálnak - s evvel együtt a szabadságfölfogás-nak is. Ez utóbbinak, bármily körülmények közt is, szimbólumereje van.

E furcsa alakok életfölfogásából következő logikát tette meg Radoslav Dorić rendezőelvnek. Gion Nándor hőseit elfogadta olyannak, amilyenek, s az íróilag kész anyagból indította a különc hősöket különc világban megszólaltató látomását. Rendezőileg pontosan végiggondolt és végigvitt - tudatosan fölfejlesztett - motívumok sorát alkotta meg így. Aki figyelt ezen apró rendezői fogásokra, azt is észrevehette, hogy - noha egy-két helyen megkérdőjelezhető (például a rikító színeinek túlharsogása még rikítóbb színekkel) - kitűzési pontjait egy geodéta pontosságával mérte be, és céljának tudatában haladt pontról pontra. Hogy Romodának végül is a megszökött s majd újra visszatérő Szent Erzsébettel kellett találkoznia, s hogy az csak az ő házában nyerhet - de nyerhet-e - nyugalmat, az már a kezdeti „képjátékban" megfogalmazódott, amikor az üres képkeretben először Romodát takarva, majd mellette elhelyezkedve föltűnt Szent Erzsébet. Ilyen találat volt az, hogy a temetőből hozott (végül is Romoda tiltására ülésre föl nem használt) emlékmű sírkőfotóján Szent Erzsébet arcvonásait is megmutatja. Ebből az apró ötletből következett a lányba szerelmes, félhülye Sebestyén megannyi játéka.

És még bőven idézhetnénk Dorić színpadi leleményeiből, invenciózus rendezéséből. „Mozgószínpadának" hát-terét nagyon sokszor nem a túl „festőire" sikeredett díszletek (Vlajko Vukosav munkája), a festéktől „duzzadó" fatörzsek jelentették, hanem a színpad első részére komponált cselekmény mögötti „játékok", mozgássorok: az egy-mással és bábukkal játszó Szent Erzsébet és Sebestyén kitörési kísérletei, és a rejtélyesen mozgó, itt-ott föltűnő, kóklerségét komolyan vevő késdobálóművész, a mindig sötét ruhában „tiszta" Kordován grimaszai.

Mert Kordován izgékonyságában, handabandázásában a művészélet utáni vágyon kívül a világot fölülről néző gúnyos kívülálló megvetése is tükröződik. Vencel Valentin késdobálója szerepét tragikusan éli meg : külsejéhez méltó, kimért mozgással közlekedik a színpadon, fehér Harlekin-arca mögött érzelmi viharok rejlenek. Többször arra kényszerül(ne), hogy késével védje meg az igazságot: például akkor, amikor a részeges Kurányi meg akarja gyalázni azt a rongybábut, mely Sebestyénnek Szent Erzsébetet, a szerelmet jelenti. Tulajdonképp az ő szellemi hatalmát, igazságszolgáltatásának végrehajtóit jelképezi a regényhez képest szerepben nagyon megnövekvő két figura: Sebestyén és Szent Erzsébet, Bicskei István és Daróczi Zsuzsa alakításában.

Bicskei Sebestyénje (a rendezői fölfogás is ezt követelte) nehézfejű ugyan, de a darab minden szereplője közül ő látja talán legjobban, hogy evvel a haláljátékkal: gyújtogatással, akasztással semmire sem lehet menni. Bicskei esettségében, világértelmezésének szomorúságában tragikus hős : méltó párja a „bábbá" lett szerelemnek. Sokáig emlékezetes az a felhőtlen örömtánca, amelyet az ajándékba kapott denevérrel s rongydarabokból készült babájával lejt: egy fél arasszal mindig a valóság, a megtörtént, a megtörténhető fölött lakik figurája.

Az előadás legnagyobb alakítását a főszereplővé előlépett Daróczi Zsuzsa nyújtotta. Alkata, kitűnő énekhangja, mozgáskultúrája, érzelmeset is, groteszket is, durvát is, szürkét is megszólalásig visszaadó beleérzőképessége segítette Szent Erzsébet figurájának a megfogalmazásában. Daróczi Zsuzsa képes elhitetni a férfiak közt egyetlen (utca)lány gyerekvoltát, fölserdülésének, szereleméhségének különböző fokozatait - és végül: megvertségét, józan realitását; azt a beismerő vereséget, amelyet e világból való kiszakadása után a vissza-térés jelentett. Amint már az előzőekben említettem: Daróczi Zsuzsa szépséges hölgye és kutyája - az egy testben megbúvó kettős arc - nagymértékben segítette a rendezői értelmezést: gyöngéd volt és brutális, aszerint, hogy mikor mit követelt a szerep.

Ferenczi Jenő megszenvedett Adamkója humánus, bölcs, realitások közt élő ember. Ferenczinek különösképp nehéz volt a dolga: amíg a többiek különcségeikkel, hóbortjaikkal álomfiguraként voltak a színpadon, neki - kevés szóval, inkább belülről jövő sugárzással - az előrevivő, a túlsó part másságát is hirdető örök optimistát kellett eljátszania. Ez remekül sikerült. Volt valami félelmetes abban, ahogy szembenézett az őt akasztani kezdő csőcselékkel, s ahogy a testi fölényben levő Romoda szemébe vágta a Romodát és barátait megbélyegző igazságot. De leginkább „elmenései" emlékezetesek : ahogyan - mindig a néző-tér, sohasem a színpad felé! - távozik, ahogyan csöndes karikajárását erősítendő, fütyörész, ahogyan kivonul, hogy hoz-hassa az evezőlapátot a lassan túlsó part-ra is elkívánkozóknak.

Az optimista befejezést - Szent Erzébet és Romoda útra készen állnak, s akkor nyomja kezükbe Adamkó az evezőt - többen, köztük az újvidéki *Magyar Szó* kritikusa, Gerold László is, előkészítetlennek, oda nem illőnek találták. Több próbát és két előadást végignézve nem éreztem ezt a zavart. Dorić, a rendező, oly halovány utalással tette ezt a másik parthoz való közeledés jelképét érthetővé, hogy - szerintem - nem esett csorba Gion Nándor drámájának igazságán.

Viszont két alakításon én is fennakadtam: Pásthy Mátyás csak külsőségekben - akkor is túlkarikírozva - fogja Kurányi figuráját, szövegbizonytalansága is zavaró. Soltis Lajos Romodájával más a baj : a szerep, aligha tévedek, idősebb színészt kívánna. Ha az író (és a rendező) túlságosan nem is hangsúlyozta a legnagyobb dráma Romodában megy végbe : erős is akar lenni, amikor gyönge, jó akar lenni, amikor neki a ki; „társadalom" törvényei szerint csak ke gyetlenség adatott. Soltis e nagyon bo nyolult figura alakváltozásait, belső rez düléseit nem mindig tudja követni Romoda tulajdonképpen akkor vesztett el a csatát, amikor a halk szavú Adamkó meghátrálásra késztette, s így elmarad az akasztás. Adamkó győzelme az veresége, s ennek gondolati megmutat sára csak nagy színész lehet képes.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

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

Résumé

András Pályi:

« Où en sommes-nous, en vérité? »

A l'occasion de la fête du théâtre polonais nos théâtres découvrent enfin, avec un retard considérable, l'oeuvre de Witold Gombrowicz. Après l'*Opérette* au Théâtre de Comédie de Budapest, on peut voir maintenant *Le Mariage* à Kaposvár. Notre ciritique analyse la dramaturgie particulière de l'auteur, en soulignant surtout la théâtralité découlant de sa magie verbale. Dans la mise en scène d'un réalisateur débutant, János Ács, *Le Mariage* est devenu un véritable évènement de la saison.

István Nánay:

Un Idiot familier

L'Idiot de Dostoiévski a déjà plusieurs fois été sur l'affiche de nos théâtres, récemment surtout dans la version théâtrale de G. Tovstonogov que notre critique compare ici avec la présente adaptation, signée par l'auteur dramatique György Száraz. Il relève les qualités de la mise en scène spectaculaire de Sándor Beke et surtout le brillant prince Michkine de Gábor Reviczky.

Judit Szántó:

Un divertissement de roi

A propos de la pièce *Jack l'Éventreur* de Gyula Hernádi, Miklós Jancsó s'est procuré un divertissement de roi au Théâtre de Chateau. Se souciant fort peu du texte proprement dit, il a préféré de tisser des associations libres autour de quelques-uns de ses motifs favoris. Sa mise en scène – comme le pense notre collaboratrice – n'a aucun rapport essentiel ni avec son oeuvre cinématographique ni même avec ses réalisations théâtrales antérieures.

Sz–y:

Macbeth, le poète sanglant

La tragédie shakespearienne a été créée presque simultanément par deux théâtres de province: celui de Szolnok et celui de Veszprém. Des deux c'est la mise en scène fort originale d'Imre Csiszár à Szolnok qui retient l'attention.

Erzsébet Ézsiás:

Le Père: Ádám Rajhona

L'article analyse l'interprétation que donne Ádám Rajhona du Père, personnage du *Mariage* de Gombrowicz, à Kaposvár.

Júlia Szekrényesy:

Les petites chaises de l'avant-garde

Cet article polémique traite, à propos de la création hongroise de L'*Opérette* de Witold Gombrowicz, des mythes et des malentendus qui accompagnent chez nous les manifestations de l'avant-garde. Selon l'auteur ces confusions sont en rapport direct avec le fait que l'avant-garde théâtrale ne possède en Hongrie que des traditions trop fragmentaires.

Katalin Saád:

Au lieu d'une confession personnelle . . .

István Szőke est parmi les membres de la jeune génération de nos metteurs en scène un des personnages les plus doués et en même temps les plus discutés. Il a transformé des opérettes et des pièces musicales en spectacles frappant par leurs effets de choc, et ses mises en scène de pièces classiques se sont elles aussi distinguées par une lecture tout originale. Katalin Saád qui a travaillé plusieurs fois à ses côtés comme assistante de régie le fait parler ici sur les étapes du chemin qu'il a parcouru jusqu'ci.

Lili Zétényi:

Conversations avec quelquels animateurs nouveaux

A propos de quelques changements personnels survenus au cours de la saison, Lili Zétényi pose des questions concernant leurs idées et leurs projets à György Lengyel, chef artistique nouveau du Théâtre Csokonai de Debrecen ainsi qu'à deux directeurs nouveaux: László Gali (Debrecen) et Mátyás Giricz (« Játékszín », le seul théâtre du pays qui, ne disposant pas d'ensemble à lui, invite et accueille des spectacles extérieurs).

István Csík:

Avec moins même qu'il ne le faut . . .

A propos de la création du *Mariage* de Gombrowicz à Kaposvár, le scénographe Péter Donáth parle ici de son travail et de ses idées sur le théâtre.

Tamás Mészáros:

On ne fait jamais que chercher . . .

Géza Bereményi, un des personnages les plus intéressants de la jeune génération de nos auteurs, a parcouru un chemin irrégulier pour arriver au théâtre: ayant travaillé pendant longtemps avec des groupes du théâtre amateur, il n'a montré aucun intérêt pour le théâtre professionnel où il n'a débuté qu'au cours de la saison actuelle. Dans cet inrerview il parle des rapports étroits entre la recherche théâtrale et la recherche de soi-même.

Győző Duró:

Zsolt Dölle – créateur des mouvements

Après des débuts de mime, Zsolt Dölle travaille récemment aussi pour le théâtre professionnel où, pour certains spectacles, il imagine et réalise un langage complexe du mouvement corporel. Cette activité qui diffère de celle du chorégraphe traditionnel compte dans notre théâtre pour un fait inédit. Dans l'interview il décrit ses problèmes et ses expériences professionnelles.

Tamás Koltai:

Des intellectuels défroqués

Le critique rend compte d'un spectacle extraordinaire vu au Teatr Dramaticzny de Varsovie, notamment du *Roi Lear* mis en scène par Jerzy Jarocki qui trouve un chemin de transposition tout particulier pour exprimer ses vues concernant l'intelligentsia de nos jours.

Lajos Szakolczay:

Nándor Gion: De ce côté-ci

Dans le théâtre de langue hongroise de Novi Sad c'est un artiste de Belgrade, Radoslav Doric qui a signé la mise en scène de la nouvelle pièce de Nándor Gion, un des chefs de file des lettres hongroises en Yougoslavie. La représentation compte pour un évènement remarquable du théâtre hongrois de ce pays.

Ferenczi Jenő (Adamkó) és Soltis Lajos (Romoda) a Gion-darabban (Gavrilo Grujic felvétele)

Ára : 20,– Ft