SZÍNHÁZ

Nánay István: Háború kontra szerelem • Bajomi Lázár Endre: Camus-robbanás • Balogh Tibor: Schürzinger átgázol Schürzingeren • Dévényi Róbert: Hogyan lett az óriás ember? • Feuer Mária: Operaénekesnő a színpadon • Földes Anna: A Deficit két változatban

1980
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1980. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a hírlapkézbesitő postahivataloknál
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(postacím: Budapest V., József nádor tér 1. - 1900)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámlára
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

80.0130 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Ives magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-81361

A borítón:

Jelenet Ödön von Horváth Kazimir és
Karolin című darabjának debreceni előadásából
(Kalmár István felvétele)

A hátsó borítón:

Fehér Miklós díszlete Csurka Deficitjének
„sötét" változatához (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Háború kontra szerelem (1)

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Camus-robbanás (6)

BALOGH TIBOR
Schürzinger átgázol Schürzingeren (10)

SZÁNTÓ PÉTER
Ítéletidő (14)

DÉVÉNYI RÓBERT
Hogyan lett az óriás ember? (18)

SZÁNTÓ ERIKA
Equus a Pesti Színházban (22)

KROÓ ANDRÁS
Egy - kellemes - éj a kopár hegyen (25)

BÁNYAI GÁBOR
Mozart szellemében (26)

négyszemközt

FEUER MÁRIA
Operaénekesnő a színpadon (30)

FÖLDES ANNA
A Deficit két változatban (33)

UNGVÁRI TAMÁS
Kortársak Örkény Istvánról (38)

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN
„Equust adom néked" (45)

világszínház

PÁLYI ANDRÁS
Mephisto a Nap Színházában (46)

drámamelléklet

GYÁRFÁS MIKLÓS: **Játék a csillagokkal**

NÁNAY ISTVÁN

Háború kontra szerelem

A Troilus és Cressida a Nemzeti Színházban

A másfél évvel ezelőtt munkához látott művészeti vezetésnek szembe kellett néznie azzal a ténnyel, hogy a Nemzeti Színház műsora az előző esztendőkben meglehetősen eklektikus, ötletszerű volt. Ezért olyan hosszú távú programot kel-lett kidolgoznia, amelyben a Nemzeti Színház nevéhez és hagyományaihoz méltó széles skálájú repertoár kialakítása, a korszerű, mának szóló színházi fogalmazásmód és a társulatépítés egymást erősí-tő szoros egységbe fonódik. Érthető és elfogadható az a koncepció, miszerint - függetlenül a produkciók színvonalától - adottnak tekintendő a már meglevő s egy ideig még műsoron tartható előadások egy része, mindenekelőtt a magyar klasszikus drámairodalom darabjai, s ehhez kell kialakítani az új repertoárt.

Ha végigtekintünk másfél év bemutatóin, látjuk, a fehér foltok határozottan tünedezőben vannak. Moliére-, Ruzante-, Gorkij-, Büchner-, Mrożek-, Wesker-, Illyés-, Weöres-, Maróti-bemutatók után, valamint Németh László-, Gyurkó-és Osztrovszkij-premierek előtt most Shakespeare kapott színpadot: Székely Gábor rendezte meg a *Troilus és Cressidát.*

Miért éppen a Troilus...?

A Nemzeti Színház rendezőinek nyilatkozatai és eddigi munkássága alapján tudjuk, az általános repertoár- és társulatépítő szempontokon túl egy-egy darab kiválasztásakor mindenekelőtt az a szempont vezérli *őket,* hogy ne protokoll- vagy feladatletudó előadást készítsenek, hanem élő mondandójuk legyen a művekkel. Székely Gábort már régóta foglalkoztatja a *Troilus és Cressida,* ez a minden szempontból rendhagyó Shakespeare-mű, amelyet az elmúlt két évtizedben egyre-másra mutattak be a világ színpadai. Nálunk a közelmúltban két színház tűzte műsorára, Kecskeméten 1973-ban Ruszt József, 1977-ben Kaposvárott Babarczy László vitte színre. (A SZÍNHÁZ 1974/1., illetve 1977/5. számában található a méltatásuk.)

Miért e nagy érdeklődés a se nem komédia, se nem tragédia darab iránt, amely Heine szerint olyan, „mintha Melpomené egy grizett-bálon járna vad táncot, sápadt ajkán szemtelen mosoly s szívében a halál"? Alighanem e század történelmi tapasztalatai tették „aktuálissá" a művet és annak keserű filozófiáját.

A hét éve „egy bugyogóért" folyó görög-trójai háború mint modell láttatja a háborúk értelmetlenségét, hiábavalóságát, erkölcs- és értékpusztító hatását, embertelenségét. Shakespeare darabjában a háború következtében minden eszmény elárultatott, minden érték a visz-szájára fordult, nincs egyetlen tiszta, igaz ember a szereplők között, nincs senki, akihez ne tapadna árulás, gyávaság, önzés, hiú becsvágy. Egy ilyen világban, ilyen „hősök" között még a legszebb szerelem is törvényszerűen meg-hal, hát még a szerelméért semmit nem tevő Troilusé és a násza után nem sokkal már a görög Diomedesszel cicázó Cressidáé. Ez a szerelem olyan, amilyen a kor, amelyben született.

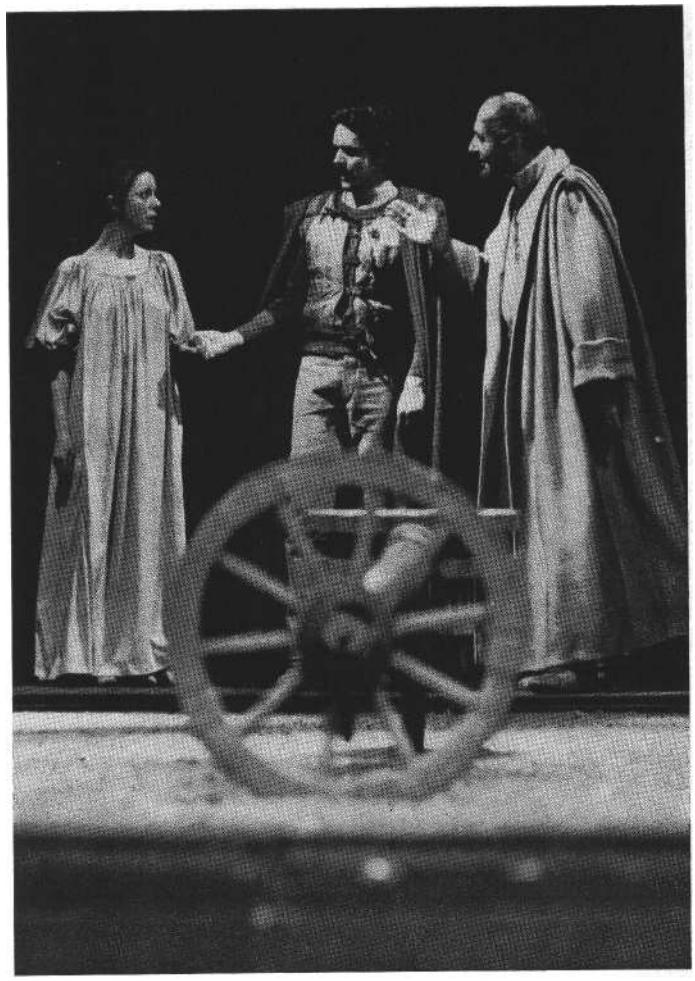
A darabot általában a napi aktualitások, a közelmúlt háborús emlékei felől szokták megközelíteni a rendezők. Ám nálunk Ruszt is, Babarczy is általános érvényű gondolatokat igyekezett kihámozni a műből. Más-más módon, de egyként elidegenítették a figurákat, ki-véve a rezonőrt, a mocskos szájú, nyomorék Thersitest, aki mindkét előadásban - az általános színi gyakorlatnak megfelelően - a nézők véleményét is képviselte kommentárjaiban.

Székely Gábor nem engedett sem a darab komikus színeinek, sem a kínálkozó elidegenítő vagy aktualizáló csábításnak. Ő a darabot minden részletében komolyan vette, sőt tragédiának látta. Erre utalnak a kitűnően szerkesztett műsorfüzet darabról szóló elemzésrészletei, mindenekelőtt Heine és jan Kott egymásnak némileg ellentmondó, még-is egymást kiegészítő műmegközelítése. Kott a tragikus münemen belül groteszk játéknak tekinti a darabot, azaz kegyetlenebbnek a tragédiánál, amely-ben „meghalnak a hősök, de az erkölcsi rend megmenekül. Haláluk igazolja az abszolútum létezését". De ebben a darabban „Troilus nem hal meg, s a hűtlen Cressidát sem öli meg. Nincs *katarzis*". Ezzel szemben Heine szerint „a szó meg-szokott értelmében se nem vígjáték, se nem szomorújáték" a dráma, de elemzésének végén mégis leginkább „sajátos tragédiának" látja. A tragikus megközelítést támasztja alá a szöveggondozás és a dramaturgiai változtatások módja és mélysége is.

Szabó Lőrinc költői fordítását Várady Szabolcs közreműködésével sok helyen keményebbé, maibbá, hétköznapian egy-értelműbbé tették. A darab szövegének jelentős részét mintegy negyedét-harmadát - kihúzták. A hosszú monológo-

A Troilus és Cressida címszereplői a nemzeti színházi előadásban: Balkay Géza és Csomós Mari

Dörner György (Patroclus), Cserhalmi György (Achilles) és Koltai Róbert (Thersites)



Csomós Mari (Cressida), Oszter Sándor (Diomedes) és Velenczey István (Agamemnon)

kat rendre megrövidítették, nyilvánvalóan azzal a szándékkal, hogy amennyire lehet, az akciók, a szituációk vegyék át a szöveg helyét. Duró Győző dramaturgiai segítségével a rendező a jeleneteket nyitottá tette, azaz a jelenetek végén található szentenciaszerű lezárásokat elhagyta, a jelenetek úgy maradtak félbe, hogy egy másik „tolakszik" a helyükbe, tehát sodró cselekményfolyamat rajzolódik ki. Ez a darab második felében fel is gyorsul. Ezt szolgálja többek között az ötödik felvonás harci epizódjainak összefogása: a széttördelt és egyazon szereplőkkel történő harci cselekményeket egy-egy koncentrált, jól illeszkedő, egymás hatását fokozó jelenetté szervezték. Így logikus és egyre vészterhesebb, komorabb s végzetszerűbb lett a háború kimenetelének bemutatása. Ugyancsak a darab ötödik felvonásában villanásnyi epizód Thersitesnek, a görög fattyúnak és a trójai Margarelonnak, Priamus király egyik fattyú fiának csatatéri találkozása. Thersites ismételten kitér a harc elől (először Hectorral szemben tette), mondván „medve nem esik medvének, miért tenné a fattyú". Ez a jelenet magyarázza meg Thersites háborúellenességét; míg Hectorral szembeni viselkedéséből főleg gyávaságára derül fény, itt magatartásának lényegét tárja föl érvelése: „Vigyázz, mireánk nagyon végzetes a háború, ha ringyóért harcol a ringyó fia, kihívja maga ellen az igazságot."

Ez a jelenet átalakul Székelyék koncepciójában. Nem egy epizód csupán a harcban, hanem jelképes erejű összefoglaló, amely sokkal inkább kötődik Hectorhoz, mint Thersiteshez. Összevontak két szerepet, Margarelonét és a név telen, díszes fegyverzetben Hector előtt megjelenő görög harcosét. Ez a harcos sejtelmes, titokzatos, már-már földön-túli lénynek tűnik az előadásban, olyan-nak, akinek nem csak a fegyverzete tetszik meg Hectornak, de lénye kihívást jelent a felvonás elején elhangzó baljós-latú jeleket (Andromache álma, Hekabé látomása, Cassandra jóslata) beteljesítő megmérkőzésre. Ez a díszes harcos először maga után csalja-vonzza a megpihenő Hectort, majd találkozván Thersitesszel, kiderül róla, hogy ő maga a Háború. Tehát a Háborúnak szólnak Thersites fattyúkról szóló szavai, ettől súlyosabb jelentést kap a szöveg is, a mocskos szájú is. Amikor Thersites távozik, a harcos leveti fegyverzetét, kitűnik: nem más, mint Ulysses bújt meg a páncélzatban. A visszatérő Hector a titokzatos harcos helyett csak a levetett páncélt találja meg, eközben megjelennek mögötte Achilles és Myrmidonjai, azaz Ulysses kelepcét állított neki.

Ez a jelenet pontosan jelzi: Székely Gábort a drámában nem elsősorban a háború borzalmai, szörnyűsége érdekel-te. Tehát szó sem lehet olyan direkt aktualizálásról, amelyet a világpolitika pillanatnyi eseményei válthatnának ki.

Természetesen aktuális asszociációkat is keltenek a darab egyes mondatai, epizódjai - ezért remekmű Shakespeare darabja, s ezért is jó alapjaiban az előadás. De Székely Gábort - akárcsak más előadásaiban is - az emberek és az életüket meghatározó, befolyásoló körülmények viszonya, az emberi értékek pusztulása, az emberi kiteljesedést gátló erők analízise érdekli. Az emberhez méltó élet lehetősége, ellehetetlenülése és csak azért is lehetővé tétele. Ezért nem lehet véletlen, hogy az *Athéni Timon* után most Shakespeare legkeserűbb darabjával is e problémákra keres választ, és hogy az előadás egyértelműen tragikus színezetű, hiszen számára az emberi értékek - s munkásságából kitűnik, hogy a szerelem egyike a legszentebb értékek-nek - megsemmisítése és bepiszkolása a legnagyobb bűnök közé tartozik, s ezt

csak így lehet (vagy számára csak így kézenfekvő) ábrázolni. Ebből az is érthető, miért válik az előadásban a háborúval egyenrangúan fontos szállá a szerelem.

Cirkusz a világ .. .

Ezzel az előadással sem lépett ki Székely Gábor abból a művészi-gondolati körből, amely őt minduntalan foglalkoztat-ja. Bizonyság erre többek között az elő-adás tere és díszlete. Székely László olyan teret komponált, amely egyfelől manézs, másfelől vizuális reminiszcenciarendszer, amelyben az *Athéni Timonra* éppúgy találunk utalást, mint a *Danton halálára* vagy az *Emigránsokra.* Á szín-pad közepén elhelyezkedő nagy, kör alakú, emelt és hátrafelé emelkedő játék-tér porond képzetét kelti, és semlegességénél fogva szinte minden jelenetnek megfelelő játéklehetőséget kínál. Á kör középpontja körül elforgatható és egy küllős kerékben végződő kocsirúd el-mozdulásakor kereplőszerű hangot ad, ez az átdíszletezéskor vagy a játék köz-ben baljóslatú, fenyegető hangulatot áraszt. Ez a szerkezet lehet ülőhely, a párviadaloknál akadály, amit át kell ugrani, arrébb kell lökni, át lehet esni rajta, és Hector lemészárlása után ez szolgál a holttest meggyalázásának eszközé-ül: erre helyezik fel Hector testét, ezt forgatják meg jó sebesen, miközben a felerősödő kereplés közepette Achilles kiadja a parancsot: „Lovam farkához most a tetemet! / Végigsöpröm vele a harcteret." A porond szélére a görög haditanács jeleneteiben fekete padok kerül-nek, amelyek a kör kerülete mentén el-csúsztathatók, ezáltal más és más térformát kapunk. Á színpadot amfiteátrumot idéző háttérdíszlet veszi körül, amely általában csak felsejlik, de bizonyos jeleneteknél fényt is kap - például Hector és a fényes fegyverzetű vitéz találkozásakor. Ez a semleges tér alkalmas a nagyjelenetek ábrázolására, valamint nem teszi szükségessé a konzekvens térbeli irányok kijelölését, azaz nem feltétlenül a „honnan jövök, hová megyek" elv szabja meg a szereplők be- és kilépését, hanem a manézs törvényszerűségei. Ám az intim jelenetek térbeli megoldása eb-ben a konstrukcióban kissé nehézkes. A teret két oldalról behajló ajtókkal, illetve egy leereszkedő híddal igyekeznek az előszínpadra szűkíteni. Az előszínpad hol a poronddal azonos minőségű tér-rész, tehát a porond és az előszínpad egyetlen összefüggő teret alkot, hol ettől eltérő minőségű. Ilyenkor a porondon és az előszínpadon folyó szimultán jelenetek különböző valós vagy irracionális térben játszódnak. Így Cressida és Diomedes enyelgése a porondon élesen megvilágítva látható, míg Ulysses, Troilus és Thersites az előszínpad két oldalán helyezkedik el részben szórt fénytől, részben fejgéppel megvilágítva; vagy Troilus és Cressida búcsúja előtt Troilus és Paris porondon lezajló párbeszéde közben Cressida az előszínpad jobb oldalán kuporog egy fejgéppel megvilágítva, ez a megoldás kiemeli azt az ellentétet, ahogyan tárgyalnak Cressidáról és ahogyan ezt szótlanul átéli a lány.

Zavar a színpadon

Az előadás színészi megvalósítása zavartkeltően ellentmondásos. Mintha nem háromhónapos próbamunka előzte volna meg a bemutatót, olyan sokféle színészi jelenléttel és jelen nem léttel, alázattal és egyénieskedéssel, együttes játékra való törekvéssel és áriázással találkozunk a színpadon. A színészi játékban megmutatkozó ellentétek helyen-ként az előadás egységét és értelmezését is veszélybe sodorják.

A legélesebben ez a görög és a trójai tábor eltérő színészi jellemzésében érhető tetten: a trójaiak csaknem pozitív hősök, a görögök nevetségesen elrajzolt figurák. Pedig Shakespeare szüntelenül hangsúlyozza, hogy mindkét fél egyformán nevetséges és felmenthetetlen eb-ben a viszályban, ő magát a háborút teszi gúny tárgyává. Az viszont tény, hogy a trójai sereg vezérei kevésbé egyénítettek, mint a görögökéi, így eleve fenn-áll annak a veszélye, hogy felbillen a két tábor közötti egyensúly.

Székely tragédiának látja a darabot, s tragikus hősöknek Troilust, Cressidát és Hectort. Bár Shakespeare ezeket a hősöket sem csak hősi jellemvonásokkal ruházta fel, a rendező ezeket erősí-tette föl. Bár Troilus félénk és gyámoltalan a szerelemben, de, ha kell, vitéz a fegyverforgatásban, s bár kísérletet sem tesz szerelmese megtartása érdekében, de Cressida hűtlenségét látva, s főleg Hector halála után tragikus hősként száll harcba a görögök ellen. Cressida valóban és igazán szereti Troilust, tehát számára vesszőfutás az, amikor a görög vezérek sorra végigcsókolják, s e trauma minden mindegy következménye a Diomedes-kaland. De még eközben is tiszta érzelmeket, hihető vívódást mutat, amikor Troilus kendőjéről szerelmese jut újra meg újra eszébe.

Hector jelleme a legösszetettebb. Egyrészt maga a megtestesült lovagi erény, aki az elbukót, a fegyvertelent, így a vert Ajaxot és Achillest futni hagyja, másrészt eszébe sem jut, hogy két tűz közé került öccsének, Troilusnak segítségére siessen. Mindenekelőtt vívódó hős Hector, akinek a józan ész parancsa - Helenát ki kell adni a görögöknek, és nem szabad háborúzni - és meggyőződése - végig kell vívni a harcot, mert csak így tartható fenn Trója, s mindaz, amiben a trójaiak hisznek - között kell választania; azaz Jan Kott szavaival: „Trója fizikai és erkölcsi pusztulása között." S Hector nem adja vissza Helenát. Tehát Hector annak ellenére, hogy családja nőtagjai baljós jeleket láttak, s hogy ő maga is érzi-tudja, számára végzetes lesz ez a harc, kiáll a viadalra.

E három szerep belső arányainak eltolása egyértelműen áthangolja a trójai tábor megítélését is. Ehhez hozzájárul még az, hogy horatiusi becsületességű és jellemű Aeneast állít színpadra Papp Zoltán is. Ezt a belső szimpátiaeltolódást nem tudja ellensúlyozni sem Lázár Kati és Helyey László színtelen, unalmas Helena-Paris kettőse, sem a többi trójai jobbára körvonalazatlan szerepét játszók.

Ezzel szemben a görögök tábora színészileg egyrészt hallatlanul súlytalan, másrészt könnyeden nevetséges. Ilyenformán nem egyenrangú ellenségek via-

Pandarus mint Prológ: Kállai Ferenc
(Iklády László felvételei)

daláról van szó az előadásban, s szinte érthetetlen, hogyan folyhatott már hét éve ez a háborúskodás két ilyen különböző erkölcsi súlycsoportba tartozó ellenfél között. A görög táborban ját-szódó jelenetek szétesnek, s ahány szereplő, annyiféleképpen játszik.

Ez a „stíluskülönbség" jóval nagyobb, mint ami a színészi egyéniségek eltéréséből vagy a más-más színházi iskolázottságból megmagyarázható volna. Ez alapvetően színházetikai probléma. De nem speciálisan nemzeti színházi gond. A magyar színházi élet egészére - talán csak azokat a színházi műhelyeket kivéve, ahonnan a Nemzeti Színház jelenlegi rendezői jöttek - jellemzők azok a jelenségek, mint hogy egyes színészek vészes „indiszponáltsága" miatt előadások kerülnek veszélybe, vagy hogy önkényes színészi „improvizációk" vagy fegyelmezetlenségek sora miatt egy-egy produkció a szériaelőadások közben nem kis mértékben megváltozik - nem érik, hanem fellazul.

A Troilus és Cressidában is a munkaerkölcsi, munkafegyelmi gondok, a művészi alázat hiánya, a nemzeti értéknek kezelt vagy kikiáltott színészek szuverenitásának mindenáron való önvédelme mint művészetellenes jelek bukkannak elő. Mert mi másnak lehet tekinteni azt, hogy a színészek jó néhánya láthatóan lazsál, s jó esetben azokra a jelenetekre szedi össze magát, amelyekben nagyobb szövege van, hogy egyesek előadásról előadásra ötletszerűen változtatják alakításukat, hogy néhányan a közös produkció helyett önmaguk nagyjeleneté-nek érvényesítésével vannak elfoglalva. Ezek a jelenségek egy rossz „hagyomány" részét képezik, de ez a tarthatatlan helyzet nyilvánvalóan csak szívós és hosszú munka során - s nem függet-lenül az általános magyar, illetve a szín-házi életben tapasztalt munkamorál alakulásától - változhat meg.

A színészi jelenlét formái

Kálmán György szerepformálása feltűnően egyenetlen. Kitűnő pillanatok megoldatlan epizódokkal váltakoznak. Ahogy Kálmán Ulyssese Achilles tudomására hozza, hogy „Trójával minden kapcsolatodat / oly pontosan tudjuk, mint te, uram", az félelmetes, összesűrűsödik a levegő, a színész legjobb alakításaira emlékeztet. A kétsornyi szövegből úgy képes a görög hatalmi mechanizmus lényegét felfedni, hogy mai tartalmakra is asszociáltat. Ugyanakkor általában megelégszik a rutinmegoldásokkal, adós marad Ulysses figurájának összetettségével, azzal a háttérből irányító szereppel, amelyet a görögök között betölt. Holott a rendező láthatóan különösen fontosnak tekintette Ulysses szerepét, nem véletlen, hogy a háborút megtestesítő s Hectort tőrbe csaló szerepet is vele játszatja. Ezt a fontos jelenetet Kálmán György jószerivel csak lejelzi.

Ugyancsak az egyenetlenség jellemzi Cserhalmi György Achilles-alakítását. Érthetetlen, miért csak pillanatokra izzik fel Cserhalmi szerepformálása. Akkor kitűnő, amikor a sértett, megalázott, hiú Achillest mutatja meg, különösen emlékezetesek a filmes finomságú reagálásai (amikor a görög vezérek tüntetően semmibe veszik, Hector megérkezésekor és kölcsönös bemutatkozásukkor, Ulysses őt kioktató beszédekor stb.), illetve gesztusai. Például Hector meg-ölése előtt a Myrmidonok a porond hátsó szélénél körbeveszik a színpad elején le-ülő Hectort, Achilles nesztelenül ellen-fele mögé surran, majd leül melléje. Tagoltan, alig hallhatóan bejelenti: mire a nap lemegy, „Hector élete lejár". Hiába próbál Hector kitörni a gyűrűből, nincs menekvés. Cserhalmi szenvtelen arccal, mereven előretekintve, egyik öklét puhán a másik tenyerébe csapkodva vár, majd a kellő lélektani pillanatban kiadja a parancsot:, „Rá, fiúk! Ot kerestük." Cserhalmi néhány másodpercbe sűrítve játssza el a figura összetett tragédiáját: a trójai Polyxénának tett ígéretét megszegte, így szerelmesét elvesztette, barátja, Patroclus halott, őt, a hadsereg első harcosát a görögök éppen úgy megszégyenítették, mint Hector, aki párviadalukban futni hagyta. Mindez bosszúért kiált, s ez a bosszú kíméletlen és cseppet sem fair play. Feszültség, dac, kímélet-lenség és cseppnyi szégyen bujkál Cser-halmi alig rezzenő arckifejezéseiben. Viszont azokban a jelenetekben, amelyek-ben az erős, a tekintélyes, a harcias Achilles kerül előtérbe, Cserhalmi - teljesen megmagyarázhatatlanul - külsődleges eszközökkel, illusztrált mozgással, feszített hanghordozással stb. próbálja megoldani feladatát, s ilyenkor többnyire csak a figura vázát tudja felmutatni.

A görög tábor egymástól alig megkülönböztethető, szürke szereplői közül a karikaturisztikus jellemzést következetesen - bár más-más eszközrendszerrel - végigvivő Sarlai Imre agg Nestora, aki maga a „jó öreg legenda", és Vajda László Ajaxa, aki a hústoronyba zárt megtestesült butaság, emelkedik ki. (Meg kell azonban jegyezni, hogy Vajda színészi eszközei - talán a sok hasonló jellegű feladatból is adódóan - kezdenek egysíkúvá válni!)

A legösszetettebb feladatot a Hectort és a szerelmeseket játszó színészeknek kellett megoldaniuk. Ám az ő alakításaik az előadás tragédiakoncepciójának bizonyos korlátaira utalnak. Avar István mackósra formált, a pozitív hőst már-már sematikus, de nem túlzásig fokozó jegyekkel jellemzett Hectora nem tudja - nem tudhatja - hitelesíteni a figura lovagi tisztaságát, becsületességét, mivel ehhez ugyan a szövegben van némi fogódzója, de szituációban alig.

Ahol feketén-fehéren kiderülhetne erkölcsi fölénye a többiekkel és ellenfeleivel szemben, azok a vívójelenetek, amelyek azonban - annak ellenére, hogy külön betanítójuk volt a mozgásoknak - a nevetségességig ügyetlenek. Ajax és Hector párbajában mindkét színész csak imitálja a küzdelmet. Az Achilles-Hector összecsapásban pedig kifejezetten diszszonáns az, hogy Cserhalmi esik, zuhan, bukfencezik és szaltózik, de Avar alig mozdul. A jelenet hazuggá válik, hiszen a látottak alapján nyilvánvaló, hogy *ezt* az Achillest nem győzheti le ez a Hector, tehát a trójai hős humánus elbocsátó gesztusa sem lehet igaz. Annak a vívódásnak az érzékeltetése, melynek eredményeképpen a baljóslatú jelek és rossz sejtelmei ellenére Hector mégis vállalja a görögök elleni harcot, illetve a számára végzetes vitézzel való találkozás jelentőségének érzékeltetése, valamint a halál elfogadásának már-már belenyugvó gesztusa jórészt kibontatlan marad Avar játékában.

Troilus és Cressida szerepértelmezése az előadás kulcskérdése. A szerepeket Balkay Géza és Csomós Mari játssza. Annak ellenére - vagy talán éppen azért - hogy szinte maradéktalanul megoldják a rendezői koncepcióból fakadó feladatukat, mindkét szerep egy-egy kritikus ponton megtörik, illogikussá válik. Balkay Géza hamleti színeket kölcsönöz Troilusnak, mozgása, alkata, deklamálása egyként segíti abban, hogy ideális hőst rajzoljon. Ám éppen hős mivoltával nehezen összeegyeztethető az a passzi-vitás, amellyel Cressida elvesztését, majd hűtlenségét fogadja. Ha Troilus oly szenvedélyesen érvel a harc folytatása és a becsület parancsa mellett, ha oly visszafoghatatlan lendülettel rohan szüntelen, ha oly igaz a szerelme, mint állítja

s mutatja, megfoghatatlan, mi tartja vissza, amikor meghallja, hogy a lány el-távozása Priamus és az államtanács határozata. Egyrészt a trójaiakat nem olyanoknak ismertük meg, mint akiket respektálnia kellene, másrészt ami elfogad-ható egy fiatal kora miatt a hierarchikus rend alacsonyabb fokán álló Troilustól, nehezen hihető egy lobogó hősnek jellemzett Troilusnak. Balkay tehát csak a szerep adta kereteken belül maradhat, s ez a keret szüntelenül szűknek bizonyul számára. Megrendítő erejű, ahogy Diomedes és Cressida találkozásának tanúja lesz. Kezdetben az előszínpadon, a nézőnek háttal térdepelve nézi a porondon zajló enyelgést, majd kifordul a közönség felé, és csupán a színész fejgéppel megvilágított arca fejezi ki azt a lelki folyamatot, amelyet Cressida minden szava Troilusban kivált. Fájdalom, hitetlenség és remény váltakozik ezen az arcon, s amikor Cressida és a görög el-távozik, Balkay a porondra rohan, és ahogy Troilusban tudatosodik Cressida hűtlensége, a színésznek elborul a tekintete, két kezét feje elé kapja, szemei kimerednek, az őrület szélére kerül; Troilust csak Aeneas jövetele zökkenti ki ebből az állapotból. Ezután logikus, hogy kérlel-hetetlen és vakmerő harcossá nő, aki akkor sem hagyhatja abba a harcot, amikor Hector meghal.

Ez az előadás elveti az eleve romlott Cressida-koncepciót. Csomós Mari Cressidája sok mindent tud a világról, a szerelemről, de még tiszta, érintetlen nő, amikor Troilusszal találkozik. Igaz érzelem fűzi Troilushoz, ebből következik, hogy számára alig felfogható szerelmesének passzivitása, amikor őt a görögökhöz viszik. Csomós erőltetett nevetése, motorikus mozgása, hirtelen váltásai burkot vonnak köréje, s ebből csak kivételesen, az őszinte érzelmek megmutatásának ritka pillanataiban bontakozik ki. Amikor a görög vezérek végigcsókolják, értetlenül, megrettenve, védekezőn és támadón fogadja a megalázó tor-túrát. De ebből a riadt magatartásból nehezen következhet a Diomedesszel szembeni viselkedése, Csomós alakításának itt megtörik az íve, még akkor is, ha a tettetést és az érzelmek őszinteségét kifejező eszközei továbbra is konzekvensen jelennek meg a Diomedesszel kacérkodó epizódokban, illetve a Troilus kendőjét sirató megtorpanásaiban.

Külön kell szólnunk a darab rezonőrfiguráiról. Kállai Ferenc játssza Pandarust, a kerítőt. Székely vele mondatja el a prológot is, ezáltal Pandarus az, aki mintegy keretezi az előadást, hiszen a darab az ő átkozódásaival fejeződik be. Ez a megoldás arra enged következtetni, hogy Székely számára Pandarus figurája több mint szimbolikus erejű, erre utal az is, hogy Kállai mint prológ sisakban, pajzzsal jelenik meg, ezt a sisakot ölti fel Ulysses mint a háború megtestesítője, majd Pandarus az előadás végén ugyan-ebben a sisakban masírozik ki a színpadról. Tehát Pandarus, a kerítő, az érzelmek kufára éppoly ellensége az emberi kiteljesedésnek, mint a háború; a pandarusi praktikák és a háború nyers valósága édestestvérek. Kállai a maga nemé-ben rendkívül hatásos és régebbi komikus szerepek emlékeiből kitűnően építkező alakítása elsöprő erejű, de nem szervül eléggé az előadásba. Oly mértékben válik jeleneteinek komikus közép-pontjává, hogy egyrészt - főleg az első részben - a többitől stilárisan és hangulatában elütő jelenetei megtörik az elő-adás ívét, de anélkül, hogy a görög-trójai háborús epizódok ellenpontjává válnának, másrészt ez a szerepformálás megnehezíti azt, hogy a szerelmesek el-szakításának hatására a figura keserűbbé, a valósággal reálisabban számot vetővé válhasson - bár mindent megtesz ennek érdekében a színész --, s érthető legyen az átmenet a fiatalokat összeboronáló, a kiábrándult epilógust elmondó s az új-ra munkához látó Pandarus-ének között.

A valódi rezonőr Thersites, a mocskos szájú és nyomorék görög, akit Őze Lajos és Koltai Róbert felváltva játszik. Székely ennek a szereplőnek sem bocsát meg, számára a thersitesi mentalitás amelynek lényege: túlélni bármi áron, még a megrugdosás, a megalázás, a leköpdösés árán is, de eközben fenntartani a mocskolódás szólásszabadságát - elfogadhatatlan. Ugyanakkor a figura igazságához tartozik, hogy vannak helyzetek - s a háború ilyen -, amikor alig van más eshetőség a megmaradásra. Az, hogy az előadás középpontjába nem elsősorban a görög-trójai háborúskodás került, némileg csökkenti Thersites jelentőségét, ugyanakkor megnőtt a szerepe a már többször felidézett jelenetben, a díszes páncélzatú vitéz és Thersites párbeszédében. A két színész közül Őze Lajos a hagyományosabb megközelítést választotta, az ő Thersitese valóban mocskos szájú, végletesen elkeseredett, süt belőle a gyűlölet, a megvetés, dől belőle az átok. Az előadástól független jeles kabinetalakítás, kár, hogy a szövegéből alig érteni valamit. (S ez nála már kóros jelenség!) Koltai Róbert Thersitese jól érzi magát a felvett mocskolódó szerepben, csaknem vidám s mindenekelőtt cinikus. Éppen ezért nagyon erősek azok a megnyilvánulásai, amelyek elárulják Thersites valódi, keserű vagy rettegő énjét. S míg a görög tábor belső viszálykodását vagy a háborúskodást mint egy hivatásos szpíker kommentálja, addig a Diomedes-Cressida-jelenetet őszinte és tehetetlen dühvel kíséri, s így az ő szóbeli reagálása kiegészíti Balkay néma szenvedését. A háborúval pörölő Thersites Koltai alakításában egy önmaga bátorságától meg-szeppenő, de hátrálni már nem tudó, hát egyre bátrabbá váló kisember, aki miközben a háborút pocskondiázza, önmagát is jellemzi. Ettől a parányi jelenet egy-szeriben nagyon jelentős lesz.

Végezetül egy a *Troilus és Cressida*-előadáson túlmutató gondolat. Tudjuk, a türelmetlenség - mint általában - ez esetben is mindennél károsabb lehet. Éppen ezért, amikor bizonyos, a pillanatnyi helyzetre figyelmeztető színházi-társulati szimptómákat is felidéztünk az előadás kapcsán, változatlanul abban bízunk, hogy mihamarább diadalmaskodik az a józan alkotó szellem, amely természetessé teszi azt az együttes játékot, ami nélkül alig képzelhető el valóban meg-érdemelt színházi siker.

Shakespeare: Troilus és Cressida (Nemzeti Színház)
Fordította: Szabó Lőrinc. *Rendezte:* Székely Gábor. *Dramaturg:* Duró *Győző. Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Zeneszerző:* Jency Zoltán. *A mozgások tervezője:* Dölle Zsolt. *Zenei munkatárs:* Simon Zoltán. *A rendező munkatársa:* Bodnár Sándor.
Szereplők: Gáti József, Avar István, Balkay Géza, Helyey László, Somogyvári Pál, Papp Zoltán, Raksányi Gellért, Kállai Ferenc, Velenczey István, Gelley Kornél, Cserhalmi György, Vajda László, Kálmán György, Sarlai Imre, Oszter Sándor, Dörner György, Oze Lajos, Koltai Róbert, Felföldy László, Tihanyi Péter f. h., Bognár Zsolt f. h., Lázár Kati, Kohut Magda, Pogány Judit, Csomós Mari.

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

Camus-robbanás

Vajon csak a véletlen műve volt, hogy 1979 decemberében valóságos Camus-robbanás következett be nálunk azzal, hogy két vidéki színházunk - az egyik harmincöt, a másik harmincéves késéssel - a francia irodalmi egzisztencializmus második számú nagyságának (Sartre lévén az első) *egy-egy* tragédiájával - mindkettő hazai ősbemutató - „örvendeztette meg" honi színházi életünket? Talán igen, de talán nem, s tán maga a kérdés is éppoly *képtelen,* mint maga a camus-i abszurdum. Az azonban tény, hogy a két mű, mely magán viseli a háború, a megszállás és az Ellenállás többé-kevésbé közvetlen hatását, olyan világ-történelmi pillanatban került hazai szín-re, midőn az egzisztencialisták bizonyos mértékig torzító tükrében felrémlő magán- és közárnyak bizony már-már az eredeti szülőlégkör szorongásos rémségének közepette kísértenek világszerte. Szóval, akár a véletlen jegyében történt ez az egybeesés, akár nem, való, hogy e sötét színpadi kísértetek lidérces felbukkanásához nagyon is véres valóság szolgáltatja a fenyegető fegyverek kísérőzenéjét. . . Ennek látszólag ellentmond az, hogy a drámaíró Camus tulajdonképpen már a háború előtt, 1937-ben megszületett, ekkor írta ugyanis a *Caligula* első változatát. S már az előző évben meg-alapította az algíri Munkásszínpadot, amely többek közt az 1935-ös spanyol bányászlázadásról szóló *(Lázadás Asturiában* - ezt az Egyetemi Színpad mutatta be 197o-ben) agitprop-darabot adta elő (a kollektív szerzőegyüttes egyik - vezető - tagja maga Camus volt, aki mellesleg az algíri rádió színtársulatában több klasszikus darab főszereplőjeként aratott sikert, és drámát írt Malraux leggyengébb regényéből, *A megvetés ideje*ből). Vagyis az az alapvető erkölcsi magatartás, amelyet Martin du Gard lapidáris tömörséggel így határozott meg: „Á lázadó keserűség állandó állapota", már a világháború előtt, a Nép-front kis ideig csupa remény, de nem-sokára már vészes felhőkkel árnyékolt légkörében kialakult lelkében. Ez a sűrű és keserű cocktail, amelybe Dosztojevszkij-, Nietzsche-, Malraux- és Gideízek keveredtek, lett kedves itala annak az ifjan súlyos betegséggel (tüdőbajjal) viaskodó félárva fiatalembernek, akinek mezőgazdasági munkás apja még 1914-ben elesett a marne-i csatában.

Büszkén valljuk, hogy nagy világ-irodalom-fogyasztók vagyunk, s hogy ma már majdnem minden jelentős mű olvasható vagy látható magyarul. Indokolt tehát, hogy a *Caligula* után most a „négydrámás" Camus két másik tragédiája is színre került, s talán egyszer valaki az *Ostromállapotra* is gondolni fog. Indokolt, mondom, még akkor is, ha a szerző elsősorban az esszében és a szép-prózában alkotott igazán nagyszerűt, nem pedig a drámában, amellyel gyorsan felhagyott, *hogy* dramaturgiai képességeit Lope de Vega, Calderón, Dosztojevszkij, Faulkner és Buzzati műveinek a szolgálatába állítsa. (Mellesleg: a szín-padi Camus-robbanást követhetné a könyvkiadás is, hiszen eddig csak a *Caligula* jelent meg, de ez is csak folyóiratban.)

A félreértés

1944. július elsején, egy hónappal a normandiai partraszállás után, az éhezve reménykedő, szirénabúgásos, túszgyilkos sortüzektől bosszúszomjas Párizsban mutatták be az előző évben könyv alakban megjelent drámát. A Mathurins Színházban vitte színre a Pitoëff-dinasztia nyomdokain járó Marcel Herrand, aki 1917-ben, húszéves korában debütált Apollinaire *Teirésziasz emlői* című szürrealista bohózatában, és később Copeau Vieux-Colombier Színházában nőtt nagy színész-rendezővé, s most Jant alakította. Kitűnő partnert talált az akkor huszonkét éves Maria Casarés személyében, aki Martha szerepében remekelt. A fasiszta kritikusok nyíltan hangoztatták: botrány, hogy amikor az „új Európa" harcosai a bolsevistákkal szövetkezett plutokrácia végső rohama ellen ontják vérüket, Párizsban ilyen „individualista, metafizikus és abszurd" mű kerül be-mutatásra.

A szerző a darabot, amelynek első címe *Budejovice, avagy Isten nem felel* volt, s amely - bár saját szavai szerint „a száműzetés szomorúsága árad belőle" - mégis „a lázadás drámája", 1942/3 telén írta egy napihírből, amelyről a Közönyben is szó esik: a fiatalon kivándorolt Jan húsz év múlva gazdagon tér vissza egy cseh faluba. Hogy meglepetést szerezzen anyjának és húgának, akiknek fogadójuk van a faluban, szobát bérel náluk, de nem fedi fel személyazonosságát. A két nő, mint általában a jómódú vendégek esetében tenni szokta, Jant is meggyilkolja, hogy kifoszthassa. Jan feleségével tért haza, aki kérleli, hogy ne játssza ezt a különös játékot, mondja meg, kicsoda, de Jan ragaszkodik felderítő tervéhez, s titkon reméli: az anyai szív nem tévedhet, végül is felismerik. A játékos ötlet azonban végzetes tragédiába sodorja. 0, aki azzal jön haza, hogy segít otthon-maradt anyján és húgán, szerettei áldozatává lesz. Elaltatják, a testét a folyóba lökik, kirabolják, s amikor az útlevélből kiderül, hogy ki volt, anyja összeroppan, követi fiát, és a folyóba öli magát. Másnap reggel a fiú felesége jelentkezik, keresi a férjét, és a sógornőjétől tudja meg a tragédiát, aki aztán szintén öngyilkos lesz, miután rádöbbent, hogy a közös bűn sem teremtett igazi kapcsolatot anyjával, nem oldotta fel magányát: anyja magára hagyta, mert a fiát jobban szerette. Martha, miután felismerte, hogy „sem az élet, sem a halál nem ad hazát és békét", szintén a halált választva tesz pontot ennek a szinte antik tragédiának a végére.

A miskolci műsorfüzet szerint a mű „izgalmas pszichológiai krimi". Vagyis *elvben* olyan kettősség feszül benne, mint a Camus csodálta Dosztojevszkij *Bűn és* bűnhődésében, amelynek szintén van detektívregény-olvasata. Sajnos, a párhuzam csak felszínes. A nagy orosz író regénye ugyanis „egyúttal olyan hű és aprólékos elemzése a gyilkos lelkiállapotainak, a tett elhatározásától kezdve a büntetés megkezdéséig, amilyen bizonynyal nincs több a világirodalomban" (Babits). Ezzel szemben francia tanítványánál éppen az alaphelyzet lenyűgöző dosztojevszkiji hitelessége hiányzik. A drámának „nincs húsa" írja Maurois, „a vázlatot mesterien tették helyére, de a gondolatok csak elvont makettek".

Robert de Luppé 1958-as monográfiájában szintén leszögezi: „Cette piéce se présente. . . comme une *démonstration"* - vagyis a darab egy tétel bizonyítása. És Jean-Claude Brisville 1959-es Camus-breviáriuma is bevallja, hogy „egy bizonyos sémaszerűség helyettesíti a jelenlévő erők szabad játékát". A sors vakságát, a szeretet csődjét illusztráló napihír mesterségesen dagad iránydrámává, bizonyítva, hogy a sematizmus nem csak szocreál sajátság lehet, hanem - bár lehet, hogy ifjabb olvasóimat ez meglepi - minden tantételnek, minden

irányzatnak megvan a maga sematizmusa. Az egzisztencializmusnak is. Az, hogy egy hasonló eset valóban megesett valahol Közép-Európában, nem javít a dolgon, hiszen a művészet örök *ars poeticája* szerint - Aranyhoz híven - „Nem a való: annak égi mássa / lesz, amitől függ az ének varázsa".

Ha ugyanis a fogadósné már a vendég érkezésekor egyetlen pillantást vet útlevelére, a tragédia nem következik be. A szerző írta a *Közönyben az* alapkonfliktust hordozó napihírről: „Ezt az egész históriát több ezerszer elolvastam. Egy-felől valószínűtlen volt. Másfelől egészen természetes. De mindenképpen úgy éreztem, az utas megérdemelte sorsát, mert sohasem kell játszani." Camus azonban mégis eljátszogatott ezzel az ötlettel, s bizony némiképp a hitelét is eljátszotta. Igy aztán ez a tulajdonképpeni népballadai motívum, amelyet több drámaíró feldolgozott (például a német Zacharias Werner 18o7-es, *Február 24.* című romantikus sorstragédiájában, de van lengyel feldolgozás is, és némi hasonlóság fedezhető fel Kesselring 1941-es remek bűnügyi bohózatában az *Arzén és levendulában* is), nem természetes, ha-nem szándékos, sőt kiagyalt félreértéssé változik.

A klasszikus francia tragédia hármas szabályát, a cselekmény, az idő és a hely egységét megtartó dráma igazi hőse nem a halványabban rajzolt fan, hanem az erőteljesebben ábrázolt Martha, bár sokszor ő is csak *a Sziszíphost mítoszát* mondja fel. Akárcsak Caligulára, őreá is - Illés Endre szavaival élve - „a boldogtalanság ábrázolását" bízta a szerző, „elszakíthatatlanul a boldogság vágyától". Talán egyetlen Camus-hős sem kiált ilyen pátosszal igazságért, nem gyűlöli ily mértékben önsorsát, egyiknek sem fordult szeretetvágya, illetve szerelem-szomja ilyen meredek gyűlöletté, egyik sem szeretne ilyen hévvel megszabadulni a szárazföldi sivárságtól, egyik sem vágyik ilyen szenvedélyesen a szabadságot jelképező tengerpartra. Könyörtelenül kergeti vissza a gyilkolás szokványos gyakorlatába a kínos „kötelességtől" menekülni óhajtó anyát, akiben pedig dereng némi sejtelem, hogy a vendég talán a fia. Martha Meursault alteregója, azé a leghíresebb camus-i hősé, aki „inkább elrettentő példa, s a szabadulás szükségét sugallja" (Gyergyai). Jan a vetélytársa, s ő irigyli a szürkeségből kitört fivérét, aki holtan is győz, mert elveszi a lány utolsó kincsét: az anyja szeretetét. Már-már hihetetlenül embertelen hős, talán még Caligulán is túltesz, hiszen beismeri, hogy akkor is megölte volna a testvérét, ha tudja, hogy kicsoda.

A tragédiává emelt napihír, Camus legkétségbeesettebb drámája, olyan mű, melynek színpadi megvalósítása ritka tehetséggel párosult roppant erőfeszítést igényel, ha az említett sémaszerűséget le akarjuk győzni. A miskolci Nemzeti Színház játékszín nevű kis kamaratermét Gergely István hitelesen képezte ki fagerendás egyszerűségében szürke fogadóvá. Ez a puritán játéktér valóban illik a darab csupaszságához. Akár Fekete Mária kopott jelmezei. Balázs Ádám f. h. rendezése tiszteletreméltóan tiszteli a művet, amelyre már-már vallásos respektussal tekint, elutasítva minden - ma oly divatos - eredetieskedést. Az előadást az anya szerepében a Jászai-díjas Demeter Hedvig dominálja, ami persze ellenkezik a szerző Marthát ki-emelő szándékával. Utóbbit tehetségesen képviseli Simon Éva, de a riadt gyűlölet húrjait csak finoman tépdesi. Maria, azaz a vendég-áldozat feleségének aránylag halványan felvázolt szerepében Péva Ibolya nem tud kitűnni. Jan veszélyes játékát Körtvélyessy Zsolt játssza, elég színtelenül. A sötét Végzet papucsában csoszogó s a néma istenség kegyetlen végszavát, a „nem!"-et kimondó Öreg szolga egyébként néma szerepében Szabados Ambrus remekel.

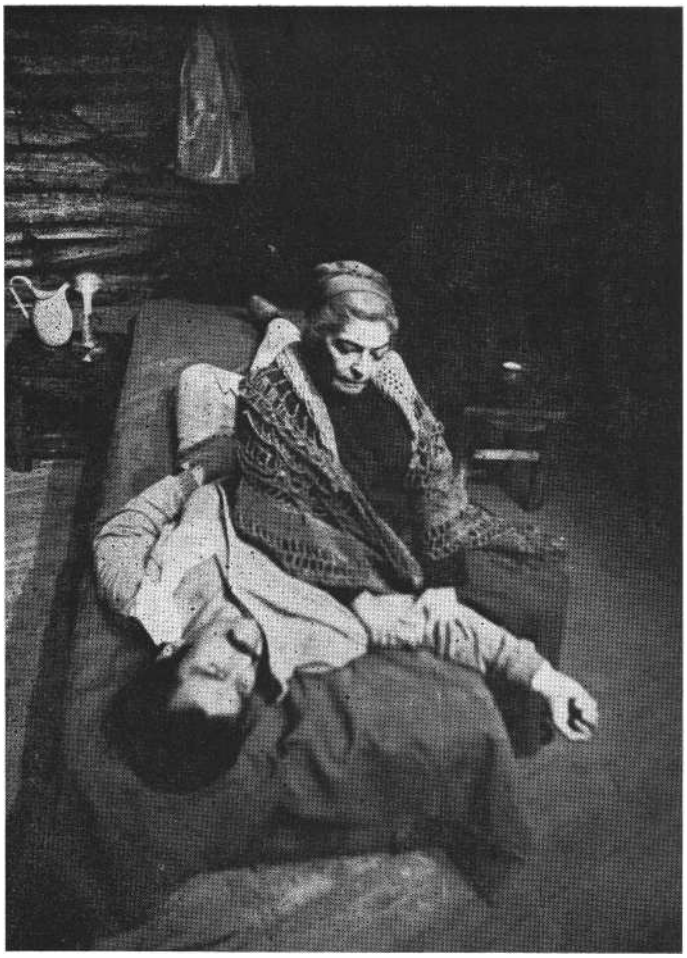
A miskolci ősbemutató egyúttal egy ifjú színpadi fordító bemutatkozása volt: Bognár Róbert, aki eddig inkább a bakafántos avantgarde szövegek átültetéséveI tűnt ki (Ajar!), most megmutatta, hogy Camus klasszikusan kristályos stílusát is magas szinten tudja tolmácsolni.

Az igazak

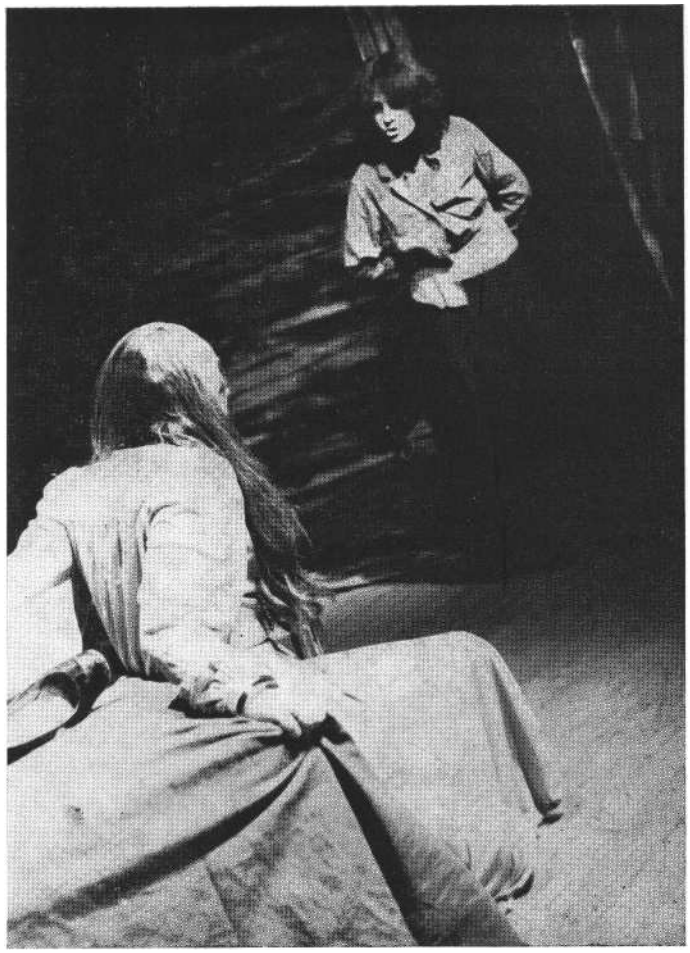
1949 decemberében, amikor már javában dúlt a hidegháború, mutatta be a párizsi Hébertot Színház, a *Caligula* 1945-ös sikere és az *Ostromállapot* 1948-as bukása után, Camus negyedik drámáját, amelynek a szerző először a *Kötél* címet akarta adni, de aztán inkább a biblikus „igazak"nál kötött ki, talán arra az értelemre gondolva, melyet Jób könyvében (17,8) olvashatunk: „Ám az igaz kitart az ő útján, és a tiszta kezű ember még erősebb lesz." A női főszerepet ismét Casarés kapta, míg az eszeseket -- a többi közt - a nálunk is ismert Serge Reggiani és Michel Bouquet (Kaljajev és Fjodorov) alakította.

Az orosz szociálforradalmárok látványos merényletei, tragikus sorsa sokat foglalkoztatta a francia értelmiségieket, akik személyes kapcsolatot is találhattak az eszerekkel, hiszen többen közülük francia földre' menekültek a cár, illetve később a bolsevikok elől. Az 1901 végén, a különféle narodnyik csoportokból alakult mozgalom felettébb eklektikus volt, s tagjaira nagy hatást tett a századvégi francia anarchista merényletsorozat. Ők is az egyéni terror útját választva hajtották végre az egész Európát izgalomba hozó merényleteiket. A több frakcióra bomló pártból került ki az 1917-es márciusi forradalom győzelme után maga Kerenszkij is (bukása után előbb ő is Párizsba emigrált). Egyik legismertebb vezetőjük az a Borisz Viktorovics Szavinkov volt, aki 1903 és 1905 között több merényletet szervezett a cári önkény ellen, s 1917-ben a hadügy-miniszter helyettese lett, de aki az októberi forradalom után emigrált, majd amikor 1924-ben illegálisan visszatért, elfogták, 1925-ben pedig a szovjet börtönben öngyilkos lett. A baloldali eszerek, A. M. Szpiridonova vezetésével, még 1918 nyarán is jelentős erőt képviseltek; III. pártkongresszusukat júliusban tartották, és 80000 taggal büszkélkedtek; a szovjetek V. összoroszországi kongresszusán 1164 küldött közül 353 került ki közülük, majdnem feleannyi, mint bolsevik (ők 773-an voltak). Dicsőn dalolták a régi eszerdalt: „Terror, terror ı Reátok, zsarnokot!" Katonai pucscsot kíséreltek meg, még a Kremlbe is behatoltak, elfogták magát Dzserzsinszkijt, a Cseka vezetőjét (leverésükben részt vettek Kun Béla internacionalistái is, egyikük - Horák Antal - el is esett). Később pártjuk egy része mégis beolvadt a bolsevik pártba.

Szavinkov *Egy terrorista visszaemlékezései* címmel megírta emlékeit. Ezekből merített Camus, aki tevékenyen részt vett az Ellenállásban, s akit már a háború alatt sokat gyötört a cél és eszköz nagy kérdése. Mindig húzódozott a vérontástól, irtózott az erőszaktól, de a sors úgy hozta, hogy neki is gyakorolnia kellett azt, amit elvben elítélt. A párizsi felkelés alatt írta: „Az igazságot ismét az emberek vérével kell megváltani." Amikor azonban a háború után szertefoszlott az igazi felszabadulás reménye, és az Ellenállás egysége is felbomlott, majd a belső bajokat a hidegháború tetézte, Camus egyre borúlátóbb lett, és ismét kínozni kezdte ez a nagy kérdés, amely sok más



Camus: A félreértés (miskolci Nemzeti Színház). Körtvélyessy Zsolt (Jan) és Demeter Hedvig (Az anya)



Péva Ibolya (Maria) és Simon Éva (Martha) (Veres Attila felvételei)

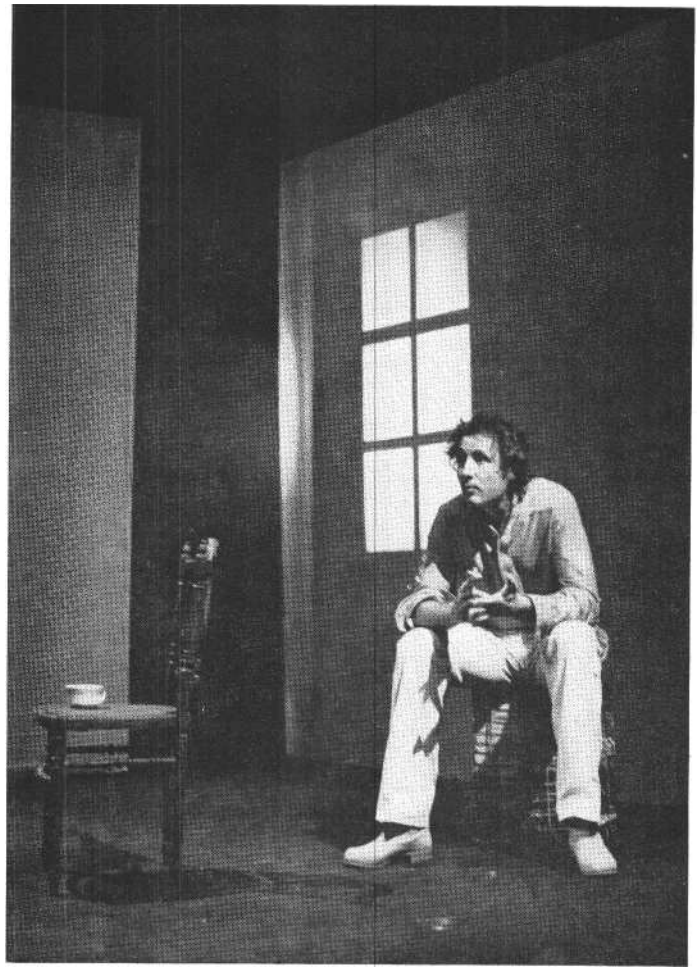
drámában is kikristályosodott. Ezt feszegette már Romain Rolland is az 1897-es Farkasokban, ez izgatta Károlyit az 1927-es *Ravelszkiben,* s erről írt Camus-nél kevésbé elvont drámákat egzisztencialista „kartársa", Sartre is (az 1948-as *Piszkos kezek,* de főleg a maradandó 1951-es *Az ördög és a jóisten).*

Míg *A félreértés* csupán a magánszféra területén játszódó metafizikus-morális talapzatra emelt napihír, *Az igazak* mag-ja történelmi esemény, éspedig az az 1905-ös merénylet, amelyet Ivan Kaljajev szervezett eszer társaival Szergej nagy-herceg ellen, de amely először meghiúsult, mert Kaljajev megpillantotta a hintóban ülő két gyermeket, akiknek megölésétől visszariadt. Második merénylete azonban sikerül, meggyilkolja a cár nagybátyját, de elfogják, és ő „boldogan" várja a bitót.. .

A cselekmény történelmi magja ellenére, s noha a szereplők - a „kemény" Sztyepan Fjodorov kivételével, akit a szerző tulajdonképpen az eszerálarc alatt szektás kommunistának ábrázol - valóban éltek, Camus - saját vallomása szerint - nem akart történelmi drámát írni. Művét példázatnak szánta, erkölcsi leckének, bebizonyítandó, hogy „a cselekvésnek megvannak a maga határai", és hogy „nincs tisztességes és igaz cse lekvés, amely nem ismeri el ezeket a határokat, és ha ezeket át kellene lépnie, legalább ne vállalná ennek fejében a halált". Nyilván azért választotta az eszereket, ezeket a „kényes gyilkosokat" (ahogyan *A lázadó ember* című híres tanulmányában nevezte őket), mert - mint szintén ő maga írta - „a történelem kevés példáját nyújtja az olyan gyakorlatnak, amelyet ennyi belső aggály kínozott volna". *A lázadó* emberben Rousseau-t idézi, azt az írót, akinek nevében Robespierre-ék a rémuralomhoz folyamodtak, de aki azt vallotta: „Semmi sem érdemli meg itt a földön, hogy embervérrel váltsuk meg", sőt Marxot is idézi („Az olyan cél, amelynek igaztalan eszközökre van szüksége, nem igaz cél."), s nyíltan hirdeti, hogy csodálja a „Költőnek" becézett Kaljajevet, aki tulajdonképpen önmagának a feláldozásával „szentesíti" a merénylet véres eszközét, s mint leszögezi, olyan típusú forradalmár, akinek az esetében „végső soron a gyilkosság azonosul az öngyilkossággal". Ezzel szemben a dráma egyetlen Camus teremtette alakja, Sztyepan, a szibériai száműzetés megpróbáltatásaiban és megaláztatásaiban acélkeményre edzett forradalmár, aki nem a költészettel, hanem a bombával „kacérkodik" („csak a bomba forradalmár"), azt vallja, hogy az az eszme, melyért nem vállaljuk esetleg az ártatlan gyermekek pusztulását, azt sem érdemli meg, hogy egy nagyherceget megöljünk érte. Sztyepan - Camus elrettentő antihőse - nyíltan hirdeti, hogy a forradalom diadalrajuttatására minden eszköz jó, hazugság, csalás, gyilkosság: („Mindenki hazudik. Jól hazudni - erre van szükségünk.") 'Tökéletes ellentéte Kaljajevnek, Camus mintahősé-nek, aki az életért harcol, úgymond, s azt vallja, hogy ha „a forradalom egyszer letér a tisztesség útjáról, én elfordulok tőle". Sztyepan viszont „dőreségnek" tartja bajtársa aggályait, s azt hirdeti: „nincsenek korlátok", „semmi sem tilos, ami ügyünket szolgálhatja".

Kaljajev méltó társa a szintén valódi személyről mintázott Dora (Duljebova a darabban, Brilliant az életben), akit Kaljajevhez hasonló aggályok mardos-nak, és akire - Szavinkov szerint - „a terror úgy nehezedett, mint valami súlyos kereszt" és aki - akár szerelme, Kaljajev „saját életét nyújtotta engesztelő áldozatnak, hogy megváltsa a gyilkolás szégyenét". A szerző az ő szájába adja az V. felvonásban a legnyíltabb célzást az 1917 utáni időkre: „Néha, Sztyepant hallgatva, elfog a félelem. Talán olyanok jönnek majd utánunk, akik reánk hivatkozva fognak ölni, de ők már nem fizet-

Camus: Az igazak (pécsi Nemzeti **Színház).** Koszta **Gabriella (Dora Duljehova) és Dávid Kiss Ferenc (Borisz Anyenkov)**



Vallai Péter (Ivan Kaljajev) (Keleti Éva felvételei)

nek életükkel." Dora nemcsak szerelmese (bár a szerelmi szál a darabban roppant vékony, s alig színezi imitt-amott az elvont sémákat), hanem minden tekintetben hűséges eszmetársa is Kaljajevnek, s csak az a különbség köztük, hogy a lány *már* túl van a kamaszkori rajongáson, tapasztaltabban tekint a terrorra. A lányt nagyon emberivé teszik kétségei. Ő az ötödik - s mellesleg eléggé feles-legesnek látszó - felvonás „sztárja". Lírai lendülettel kívánja a halálba követni a „Költőt" azzal, hogy a legközelebbi bombavetést magára vállalja, de nem a győzelem, hanem a felakasztott Kaljajevvel való egyesülés reményében, híven ahhoz a mottóhoz, amelyet a *szerző a Romeo és* Júliából választott a darabnak: *O love ! O life ! Not life but love in death.*

E három főhős köré kerekedik a dráma. A többiek eléggé vázlatos figurák. Anyenkov, a csoport vezetője emelkedik ki közülük, a Szervezet embere, aki igyekszik -- amolyan centrista módon - elsimítani a „jobboldali elhajló" (Kaljajev) és a „balos" Fjodorov viszályát. Egyébként erre a konfliktusra épül az egész tragédia, nem pedig a cári hatalom és a forradalom ellentétére. Ez csúcsosodik ki a dráma legszebb, a cselekmény izgalmát és az eszmék összecsapását illetően legizzóbb részében, a II. felvonásban, amikor a „Költő" meg Sztyepan majdnem ölre megy. Utóbbi így kiált fel: „Megesik, hogy hiába ölünk, ha nem ölünk eleget!" Ám Anyenkov megállapítja: „Sztyepan, itt senki sincs veled egy véleményen." Sztyepan - fegyelmezett harcos! - meghajlik a többség akarata előtt, de kimondja: „a terror nem a kényeseknek való".

Mint mondtuk, a három főhős mellett a többi szereplő vázlatosnak hat. Így például Alekszej Vojnov, a remegő kezű kis kamasz, aki bátran bevallja gyávaságát, és visszavonul a fegyveres akciócsoportból, hogy a neki inkább megfelelő propagandamunkát végezze, de akiről az V. felvonásban hirtelen kiderül, hogy Tifliszben mégis bombát dobott, s most, miután tudomást szerzett a „Költő" helytállásáról a bíróság előtt, illetve halálraítéléséről, ismét beáll a terroristák sorába.

Az ellenség táborából csak két figurát látunk. Szkuratov, a cinikus rendőr-főnök a börtönben kísérli meg árulásra bírni - a kegyelem ellenében - a halálraítéltet, de nehéz dolga van, hisz Kaljajev tisztességes harcos, sohasem árulná el bajtársait (bár, nem tudjuk, mit tenne a kínpadon - e tekintetben érdekes, hogy a kínvallatás kérdését Camus nem feszegeti, pedig három évvel korábban Sartre ezt oly remekül megtette a *Temetetlen* holtakban), arról nem is beszélve, hogy neki a halál a kegyelem ... Szkuratov kényszeríti az elítéltet a kínos szembesítésre a nagyherceg özvegyével, aki minden fájdalma ellenére nem boszszút lihegve, hanem a keresztényi megbocsátás jegyében közeledik a gyilkoshoz, sőt még azt is elárulja, hogy nem is nagyon szerette a nagyherceg hintójában ülő gyerekeket, akik miatt Kaljajev nem tudta elhajítani az első bombát. Még egy epizódszereplő tűnik fel a drámában: a Dosztojevszkij-emlékeket hordozó Foka, a börtönben gyilkosból hóhérrá lett muzsik, aki azoknak a bárgyú bambaságát jelképezi, akikért a Kaljajevek életüket áldozzák, de akik, ha kell, némi előnyért (Fokának minden akasztásért egy évet engednek el a húsz-évi fegyházból, s a „Költő" már a harmadik áldozata) szívesen kötnek ilyen „jó üzletet" (Foka szavai!).

Köpeczi Béla így állítja fel a darab végső mérlegét: „Filozofikus iránydráma ... *Az igazak,* elvont és vitatható tételeket illusztrál, de ezeket a klasszikus francia tragédiára jellemző tömörséggel és erővel mutatja be." Hozzátehetjük talán, hogy az anarchista terror, a nihilista egyéni akció és az eszerek mozgalmának ilyetén drámai kritikáját

kissé meghaladta az idő. Már akkor, amikor a Camus-darab született, tulajdonképpen a nemzetközi forradalmi gyakorlatban az volt az izgalmas, hogy a Sztyepanokat is pörbe fogták, s a cél és az eszköz valóban roppant kérdése, a történelemnek talán legpatetikusabb problémája immár, hatványozottabb erővel jelentkezett és tragikusabb tanulsággal szolgált.

A pécsi Nemzeti Színház kamatermében előadott drámát Katona Imre lelkes hódolattal rendezte meg. Munkája az immár méltán klasszikusnak tekintett Camus előtt tisztelgő és az írót jellemző puritán egyszerűségre törekvő hűségnyilatkozat. Katona nem hódolt az oly divatos rendezői aktualizálásnak - pedig a darab szinte tálcán kínálta föl a mai terrorizmusra történő kacsintásokat. Á sárgán derengő ablak, a csupasz és fehér fal akár egy Corneille-tragédia kerete is lehetne, melyben a becsület és a kötelesség nemes hősei mérkőznek, a feszes konfliktus pengeéles kétségei közt. Sajnos, a rendező nem maradt következetesen klasszikus: megengedte, hogy a díszlettervező Csányi Árpád a kopár forradalmárszoba közepére ionescós székhalmazt telepítsen, s ezek az ülőalkalmatosságok aztán fontos kellékekké válnak: a hősök le-leemelnek egyet, a földhöz vágják, ráülnek, majd megfordítva visszarakják a kupacra.

A rendező dicséretes hűségét említettem az imént. Vagyis - *A* székektől el-tekintve - odaadóan állt Camus szolgálatába, jól ütemezve a csöndet és izgalmat, helyesen kiemelve a darab drámai csomópontjait. Camus elképzeléseit a színészekkel együtt azzal a „jókedvű alázattal" igyekezett megvalósítani, mely-ről a szerző beszélt egy nyilatkozatában. Ez a mű azonban elsősorban könyvdráma. Színpadon a szöveggel áll vagy bukik. S itt, sajnos, a rendező nem mutatott elég erélyt. A színészek szöveg-mondása ugyanis tökéletlen: nagy lendülettel elkezdett mondatok maradtak a torkukban, jelzőket nyeltek le, és elharapták az állítmányt (tisztelet a kivétel-nek!). Pedig Camus kristályos stílusa (Czímer József tolmácsolásában) igazán színpadra termett, könnyen mondható szöveg.

A jól összeforrott együttesből (e sorok írója a kilencedik előadást látta) Vallai Péter izzó lelkű, az emberarcú forradalmiság lázában égő Kaljajevje emelkedik ki. Csíkos Gábor Sztyepanja nagyon erélyes és következetes, de, úgy érzem, Camus szektásabbra szabta. Koszta Gabriella Dorája szép és vonzó, de inkább Csehov, semmint a Camus imádta Dosztojevszkij hősnőit idézi. Dávid Kiss Ferenc pontos, ámbár halvány Anyenkov-alakításáért talán inkább maga a szerep felelős. Bán János - mint a szinte még kamasz Vojnov - jól játssza a megtorpanó hőst, nem az ő hibája, hogy végső helytállása nem kellő hitelű. Galambos György rendőrfőnöke nem elég simaszájú, s csak sápadtan cinikus. Paál László remekelhetett volna Fokának, a parlagi muzsiknak, ennek a jámbor hóhérnak a hálás szerepében. Bókai Mária csinos operett-nagyhercegnőjéről alig hihető, hogy valóban vallásos.

Albert Camus: A félreértés (miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Bognár Róbert. *Zene:* Mártha István. *Rendező:* Balázs Ádám f. h. *Díszlet:* Gergely István. *Jelmez:* Fekete Mária. *Rendezőasszisztens:* Kalapos László.
Szereplők: Demeter Hedvig, Körtvélyessy Zsolt, Simon Éva, Péva Ibolya, Szabados Ambrus.

Albert Camus: Az igazak (pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Czímer József. *Rendezte:* Katona Imre. *Díszlettervező:* Csányi Árpád m.v. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit m.v. *A rendező munkatársa:* Lizitzky Gizella.
Szereplők: Koszta Gabriella, Bókai Mária, Vallai Péter, Csíkos Gábor, Bán János, Dávid Kiss Ferenc, Galambos György, Paál László, Szivler József.

E számunk szerzői:

BAJOMI LÁZÁR ENDRE író, műfordító
BALOGH TIBOR a Színházművészeti Szövetség munkatársa
BANYAI GÁBOR újságíró, a Magyar Televízió munkatársa
DÉVÉNYI RÓBERT a Népművelési Propaganda Iroda irodalmi szerkesztője
FEUER MÁRIA a MUZSIKA főszerkesztője
FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője
KROÓ ANDRÁS újságíró
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
RÓNA KATALIN újságíró, a Hungarian Travel Magazine munkatársa
SZÁNTÓ ERIKA a Magyar Televízió dramaturgja
SZÁNTÓ PÉTER újságíró, a Népszava munkatársa
UNGVÁRI TAMÁS egyetemi tanár, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára

BALOGH TIBOR

Schürzinger átgázol Schürzingeren

Ödön von Horváth színjátéka Debrecenben

Kevés bizonytalanabb kimenetelűnek tetsző vállalkozást tudok elképzelni hirtelen, mint Hegyi Árpád Jutocsáét, aki főiskolai vizsgaelőadás gyanánt megrendezte Debrecenben Ödön von Horváth hosszú egyfelvonásosát. A vállalkozás reménytelenségének fő oka az, hogy a *Kazimir és Karolin* - akár Horváth többi darabja - eredendően közönségellenes mű. Fönnáll a veszély, hogy a publikum elméje és szíve nem fogadja be (nem tudja vagy nem akarja befogadni) a produkciót.

S ez nem véletlen. *A Kazimir és Karolin* alcíme szerint *népszínjáték*, a meghatározást azonban - félreérthetősége miatt - *közönséges színjátékra* változtatták a színpadra állítók, és ebben a kifejezésben csakugyan pontosabban tükröződik a darabbal kapcsolatos írói nyilatkozatban is megfogalmazott szándék: „Németország az összes európai államhoz hasonlóan kilencven százalékban tökéletes vagy szerencsétlen kispolgárból áll. Ha tehát a népet akarom ábrázolni, akkor nyilvánvalóan nem a maradék tíz százalékot szabad ábrázolnom, hanem, korom hű krónikásaként, a nagy tömeget ... Szememre hányják, hogy túl nyers vagyok, túl undorító, túl borzasztó, túl cinikus, meg még sok más derék tulajdonságot is - és közben nem veszik észre, hogy semmi mást nem akarok, mint hogy a világot olyannak mutassam be, amilyen." Akkor tehát, ha a nézőtéren ülők társa-dalmi tagozódás szerinti megoszlása semmiben sem különböznék az Ödön von Horváth ábrázolta világban érvényes volt arányoktól, a jelenlevők kilencven százaléka önmagára volna kénytelen ismerni a darabban: s ha, azt látván, hogy közönségesnek, undorítónak és torznak mutatja őket az eléjük tartott tükör, bizony nem tapsikolnának örömükben.

Feloldhatatlan térigény-paradoxon keletkeznék ezáltal: míg egyfelől a színpadot egy müncheni sörfesztivál monstre tömegjeleneteihez kellene kitágítani, addig a nézőteret a *maradék* tíz százalék számára volna szükséges zsugorítani ahhoz, hogy viharos taps tölthesse be a termet. Vagyis - első látszatra - egy stúdió-

nézőteret kívánó, nagyszínpadot igénylő előadás rendezésére vállalkozott Hegyi Árpád Jutocsa, alaposan föladva a leckét vizsgáztatóinak, közönségnek és tanár-nak egyaránt. A vizsga azonban sikeres. Az önkritikus, tárgyilagos önszemléletre kész néző tanulságokkal gazdagodva, saját satnya lénye ellen fölvértezve távozhat egy a szerző eredeti szándékához hűséges, gazdag fantáziával, invenciózusan megvalósított előadásról.

A Kazimir és Karolin cselekménye banálisan egyszerű, a darabban zajló események szinte lényegtelenek. Annál fontosabb a színpadi látvány és a párbeszédek egymásra hatása következtében kibontakozó három gondolati réteg. Közülük a *legfelszínibbnek a történelmi üzenet* síkja mondható. A darab az 1928-1931 közötti müncheni sörfesztiválok (népünnepségek) egyikén játszódik, vagyis a nagy konjunktúrát követő, a gazdasági válságot megelőző esztendők valamelyikében. A cselekmény időpontjában a látványosságok még nagy közönséget vonzanak, de a válság első áldozatai már ott téblábolnak a mulatók között: Kazimir, az állástalanná vált gépkocsi-vezető az ünnep forgatagában elveszíti szerelmesét, a hivatalviselők kasztjába tartozó, szilárd egzisztenciára vágyó Karolint. A lány először a feltörekvő Scbürzinger szabásszal ismerkedik meg, aki azonban felkínálja őt főnökének, Rauch kereskedelmi tanácsosnak. Karolin, miután csalódik Rauchban, Kazimir pedig már nem fogadja vissza, végül a szabász karjaiban „lel oltalmat". Á történelmi üzenet kulcsfigurája Schürzinger: a rafinált megalázkodással hatalmát építő, érzelemtakarékos, sőt az érzelmeket áruvá tenni kész, kegyetlenül logikus, gusztustalanul célszerű nyárs-polgár típusa; az a lény, aki majdan jellegzetes képviselője lesz a fasizmust ki-szolgálótámogató társadalmi rétegnek. Szívós kitartással, lépteit aprózva, de pillanatnyi megtorpanás nélkül törtet célja felé. Amidőn átengedi Rauch kereskedelmi tanácsosnak váratlan szerzett kincsét, Karolint, cinikus replikával idézi a XV. Lajos hadnagyáról szóló adomát:

„RAUCH: (..) XV. Lajos egy este a hadnagyával és annak menyasszonyával elment a lovardába, és ott az a had-nagy nagyon gyorsan elköszönt, mert rendkívüli módon megtisztelve érezte magát, hogy uralkodója valahogyan érdeklődött a menyasszonya iránt ... meg-tisztelve érezte magát, uram, megtisztelve!

SCHÜRZINGER: Igen, ez az adoma nem ismeretlen előttem. Aztán az illető hadnagyból nemsokára főhadnagy lett."

A második jelentéssík *a jelenkori analógiák,* a napjainkban sokasodó gazdasági-társadalmi válságtünetekre utaló képzettársítások rétege, amely réteg a kontextuson kívüli tényezőkkel való kölcsönhatásból keletkezik: a pillanatnyi társadalmi-politikai helyzet a darab színrevitelének időpontjában visszahat a szöveg értelmezésére. A jelenkori analógiák szférájának előterében Kazimir, Szemes Franz és az ő Ernájának alakja áll. Valamennyien a válsághelyzettel szemben kialakítható egy-egy jellegzetes magatartásformát képviselnek. Kazimir a kiúttalanság érzésétől pánikba zuhanó, magával bármit kezdeni képtelen, a törvényesség játékszabályait azonban mindvégig tiszteletben tartó áldozat. Szemes Franz, a besurranó tolvaj, egyszerű logikája szerint viszont az a törvény, amely nem képes megélhetést biztosítani becsületes szándékú állampolgárának, bátran áthágható. A harmadik nézetet Szemes Franz Ernája képviseli, aki - egy kőbányában agyonlőtt bátyját idézve - úgy véli, hogy az érvényben levő társadalmi rend megváltoztatása jelenti a válságból kivezető utat.

Egy sorsát elszenvedni kész kisember, egy köztörvényes bűnöző és egy politikai mártír képviseli tehát a létezés lehetőségeit 1930 körül. Á jelenkorra utaló motívumok természetesen nem primer analógiák, vagyis nem az akkori létesélyeket tükröző társadalmi képletre szült allegorikus képzettársítások, hanem összhatásukban idéznek valami vibráló szorongást, érzékeltetve az állampolgár önmaga erejébe és a társadalmi rendbe vetett, addig feltétlen volt hitének megrendülését.

A szerző figyelmét azonban a hősei helyzetét meghatározó külső viszonylatoknál sokkalta inkább azok a gesztusok és reflexek vonják magukra, amelyek mindig benne rejtőznek az emberi magatartásban, de amelyek a válságpillanat okozta értelmi és érzelmi elbizonytalanodás nyomán keletkező kiélezett szituációkban tárulkozhatnak föl a legkendőzetlenebbül.

A darab harmadik gondolati rétegé-nek végső célja, ennek megfelelően, a *tudat leleplezése,* a dialógusok révén. Az elhangzó szavak felszíni jelentésének, a mögülük elősejlő titkolt szándékoknak együttes bemutatására törekszik; nem avval az előfeltevéssel, hogy a két szint közül csak az egyik hordozhatja a közlemény igazi tartalmát: ellenkezőleg, a köznapi emberi érintkezés során elhangzó szavak s az azokat kísérő mozdulatok, metanyelvi eszközök jelentésambivalenciáját rögzíti drámájában.

A dialógusok és a gesztusok jelentéskettőssége a *Kazimir és* Karolinban elsősorban a kapcsolatteremtésekhez fűződő viselkedési paneleket vizsgálva fedezhető fel. A dráma cselekményi felszínén jószerével egyéb sem történik, mint néhány kapcsolatátrendeződés. Karolin elhagyja Kazimirt, megismerkedik a szabász Schürzingerrel, aki át akarja adni őt főnökének, Rauch kereskedelmi tanácsosnak. Karolin mindkettőjükben csalódik, szeretne visszatérni Kazimirhoz, ő azonban akkorra már a börtönbe került Szemes Franz Ernájával bonyolódik szerelembe, s visszautasítja menyasszonya közeledését. Karolin így Schürzinger oldalán találja meg a boldogságot. E kapcsolatátrendeződések motívumai, mozgató rugói a tudat mélyén lappanganak. Úgy hozza felszínre őket az író, hogy a cselekvések indítékát nyomban szembesíti a cselekvésben kifejezésre juttatni szándékozott gesztussal. Ezáltal rendre lelepleződik a szereplők magatartásának hamissága, a számításból vagy kényszerűségből létesített kapcsolatok valamennyi változata.

Erre a leleplezésre, a szerelem eszményének szétrombolására irányul voltaképpen a szerző igyekezete. Egyfelől bemutatja a köztudatban aforisztikus tételmondatokba, negédes slágerekbe foglaltan őrződő ideált, másfelől sejteni engedi a kapcsolatteremtések tényleges indítékát. Az eszmény és a szándék ütközése teremti a színpadi játékban föltárulkozó, ambivalens jelentéstartalmú valóságot. A valóság pedig - Ödön von Horváth szerint - kiábrándító: „az emberek érzésmegnyilvánulásai giccsessé váltak, hamisak, édeskések és mazochista módon sóvárognak a részvétre". Következésképpen ilyenek az eszmények is, hiszen a cselekvés zsinórmértéke mindenkor az eszmény. A darab szereplői ezért a legköznapibb érzelmi közhelyeket deklamálják, az egzisztenciavesztést automatikusan követő érzelmi elhidegülésről, az első látásra lobbanó szerelemről, a Göncöl-szekérről vagy az emberi magányról.

Horváthnál minden kapcsolatteremtés rögzített szabályok szerint folyó, kollektív társasjáték: bizonyos automatizmusok irányítják az érintkezést. A jellemző

Ödön von Horváth: Kazimir és Karolin **(debreceni Csokonai Színház).** Korcsmáros Jenő (Rauch), Takács Katalin (Karolin) és **Oláh György (Speer)**

magatartásformákat egyezményes szövegpanelek, beidegződött gesztusrendszerek közvetítik, amelyek egyaránt lehetnek hitelesek vagy hamisak, aszerint, hogy milyen felszíni és milyen hátsó szándékot takarnak. *A Kazimir és Karalinban* a gesztusok igazságtartalma mindig kettős fénytörésben mutatkozik meg. A legőszintébbnek tetsző szavak is lelepleződnek a rájuk következő tettek által, s a leghitványabb megnyilatkozás mögött is fölsejlik valami, ami részvétet parancsol az esendő sorsú ember iránt. Á szereplők csak banális tételigazságokat olvasnak egymásra, amelyekről nyomban kiderül, hogy az adott kontextusban nem érvényesek. A darab derekán például Kazimir részvétet sóvárgó, keserű indulattal vágja a világ szemébe: *„az ember meglehetősen egyedül van".* Csak-hogy magánya nem a szövegösszefüggésből kitetsző felszíni viszonylatokból fakad (abból, hogy munkanélkülivé válik és elhagyja Karolin), hanem eredendő önzéséből: csak a tulajdon érdekeivel képes törődni, környezetétől - első-sorban Karolintól - pedig elvárja, hogy a mulatság közepette az ő bajára figyel-jen. Az effajta, primer egoizmust azonban az állástalanság *nem szüli,* csupán *láthatóvá teszi.* Ugyanakkor a tény - tény mi-voltában - mégis igaz : Kazimir az októberi sörfesztivál forgatagában egyedül van, *s - ezért* - vergődése, helyzetével szembeni tehetetlensége részvétet kelt.

Ödön von Horváth többi hőse, hasonlóan Kazimirhoz, végtelen magányban él a színpadon. Replikáikban nem partnerükkel, nem a rájuk zuhanó történelemmel csatáznak: kizárólag önmagukkal vannak elfoglalva, a saját boldogságukat építik. Párhuzamosan futó monológjaik akkor válnak - csak pillanatokra - dialógusokká, amikor két (érzelmi vagy egzisztenciális) énérvényesítési érdek találkozik. *A Kazimir és Karolin* tehát nem egyszerűen egy szerelem ellobbanásának szomorú története. Másról is szól. Az író az önzés legközönségesebb változatait leplezi le az emberi kapcsolatteremtés gesztusai mögött. Ezáltal nagyrészt negligálja az ábrázolt kapcsolatok érté-két, kérdésessé teszi az érzelmek hitelességét, de nem egészen! A két szférát ugyanis - az érzelemkifejezés toposzaiét és a mögöttes szándékokét - mindig együttesen jeleníti meg, így alkotja újra - a látszat és a lényeg egységéből - a valóságot, *az ember természetrajzát,* amely azonban nem *a priori* kiábrándító, hanem akkor csak, ha az eszménnyel egybe-vetjük.

Márpedig az eszmény is humán produktum: megtörténhet tehát, hogy nem a cselekedetek, hanem az ideálok ellenkeznek az emberi természettel. Ez ad némi föloldást legvégül: talán nem az ember közönséges, hanem az eszményei gicscsesen szentimentálisak. Mert ha az ember nem tehet arról, hogy képtelen az ideáljai szerint élni, akkor csak abban vétkes, hogy nem önnön hasonlóságára álmodja meg eszményeit. Az író föloldozó gesztusa azt sugallja, az ember önmagában szemlélve se nem jó, se nem rossz; olyan, amilyen; csak az álmai megbocsáthatatlanok. Á debreceni elő-adás - sejtésem szerint - ezt az értelmezést követi.

Hegyi Árpád Jutocsa arra törekszik, hogy érzelmileg mindvégig távoltartsa a nézőt Kazimirtól és Karolintól, hogy elidegenítsen a melodrámától, amely a szöveg és a cselekmény felszíni rétegében kísért, és leleplezze a kapcsolatteremtés kodifikált hazugságainak tudomásulvételén alapuló kollektív társasjátékot. Célja elérése érdekében megváltoztatja az előtér- és háttéresemények eredeti arányát, az utóbbiak javára. A szerelmi történet helyett monstre sörfesztivál játszódik a színpadon: mielőtt felgördülne az áttetsző vászonból készült függöny, archív filmfelvételt imitáló árnyjáték gyanánt, felnagyítottan vetül ki rá a háttérben mulatozók nyüzsgése, az előtérben pedig nagy hasú polgár foglal helyet hokedlin, egy söröskorsóktól roskadozó asztal mellett, és virslit zabál, miközben a zenekar - ugyancsak a színpadon - a müncheni himnuszt játssza. Azután föl-emelkedik a függöny, s láthatóvá válik a mulatság, a korabeli, *„szívgyönyörködtető"* szenzációk fesztiválja: a nap folyamán háromszor húz el a város fölött a Zeppelin, a technika csodája, a szellem diadala, a földön, a mutatványosbódék körül pedig, sínen magasba lendíthető vaskecskén bizonyíthatja fizikai erejét az ember. Van hullámvasút és lovarda, van csapszék és fagylaltárus, van színtársulat, és vannak utcalányok: az érzéki örömökhöz segítő szolgáltatás teljes kel-léktára. Minden adottnak látszik ahhoz, hogy a polgár nagynak, erősnek, gondtalannak és boldognak hihesse magát e napon.

Ebből az egyenletes lüktetésű kavalkádot alkotó háttérből emeli ki a rendező olykor egy-egy szereplő szövegét, a mondatok jelentése azonban mélyen a háttérbe ágyazódik. A háttér minden esetben az elhangzó szó jelentésének egyik attitűdje, de rendszerint ellenpontja a szóban kifejeződő, valamely eszmény-konvencióhoz igazodó tartalomnak. Tömörebben szólva: a látvány többnyire ellentmond a verbális közlésnek. Amikor például Kazimir és Karolin az érzelmek tisztaságát, a lelki kötődést kéri számon egymástól, körülöttük a legleplezetlenebb formában dúl a szexualitás, fölvonultatva számtalan erotikus változatot, a szolidan szeméremsértő gesztusoktól kezdve a vaskos perverzitásig. Á két szféra, az eseményeket deklamáló dialógusok szintje és a megvalósulást tükröző látvány jelentésegysége groteszk-tragikus helyzeteket teremt: a város fölött átröpülő Zeppelin láttán *egy törpe* kiált fel örömittasan: *„Ha belegondolunk, milyen nagyra is vittük mi, emberek !"* Utóbb tudja meg a néző, hogy a törpe az

igazgatója annak a színtársulatnak, amely hol gnómok és emberszörnyek fölléptetésével szolgálja ki az alantas ösztönök vezérelte publikum igényeit, hol az érzékiséget fölkorbácsoló erotikus látványosságok révén csal ki nézőiből közönséges indulatokat. Hasonló kontraszt születik Kazimir patetikus kinyilatkoztatásából is: „Mindannyian csak emberek vagyunk. Főleg ma" -- mondja, majd néhány jelenettel később - egy tömegverekedés nyomán -- már mészárszék benyomását kelti a színpad.

A rendezés fő érdeme egyfelől az, hogy nagyobbrészt sikeresen építi be a háttérbe, s időnként jó érzékkel emeli ki onnan a főszereplők dialógusait, másfelől az, hogy kitűnően komponálja meg a látványt. A két dolog végeredményében egymás függvénye, egyaránt a játéktér megszervezésén, beosztásán múlik. Hegyi Árpád Jutocsa úgy kerüli el a szövegközpontú előadás veszélyét, hogy a tér „decentralizálásával" megosztja a néző figyelmét. A színpad legtávolabbi zugaiban szimultán zajlanak az események; a párbeszédek énekszó, zenélés, vigadók kurjongatásának zajába fulladnak, vagy ellenkezőleg: a háttérhangok hirtelen elnémulása által kapnak különleges nyomatékot. A több központú játéktér kialakítása nem funkciótlan: a megoldás kiválóan alkalmas arra, hogy egy népünnepély hangulatát, a közönség kegyeiért egymással versengő árusok és mutatványosok bódéinak hadirendjét emlékezetbe idézze.

Á szimultán események megkomponálása mellett, a csöndes folyású háttércselekmény következetes végigvezetésére is ügyel a rendező. A háttércselekmény egyik ága a szereplők lassú lerészegedése, amely folyamat a századik jelenet nagy tömegverekedésében éri el végpontját; másik ága a szemétképződés. A fesztivál résztvevői attól a pillanattól fogva, hogy kezdetét veszi a mulatság, szinte észrevétlenül szemetelnek: szétszórják a pattogatott kukoricát, kilötyögtetik a sört, papírokat hullatnak el, s az előadás végére a színpad szemétdombbá változik. Ami addig föl sem tűnt, az az utolsó jelenet-ben szimbolikussá válik. A szereplők, nagy jancsói vonulásokat *idéző* menet-ben - középen a diadalmaskodó Schürzinger -• keresztüllépnek Schürzinger szemétdombra került kosztüm-alteregóján, aki szintén Schürzinger volt valaha: a győztes nyárspolgár átgázol vesztes önmagán, és a fölgyülemlett szennyben

Cseke Péter (Kazimir), Kóti Árpád (Szemes Franz) és Markovits Bori (Szemes Franz Ernája) (Kalmár István felvételei)

állva kórusban énekli a szerelem himnuszát:

„Ha már virulnak a rózsák,
felzeng a szív szava,
hisz a rózsavirágzás
a szerelem évada.
Tavasz jő minden évben,
s a tél tovasuhan,
de az embernek csak
egy májusa van."

(A nyár utolsó rózsája)

Az előtérarány csökkentése és a háttéresemények súlyának növelése, illetve néhány kulcsmondat nyomatékosabbá tétele érdekében egyik-másik szereplő szövegét a kórussal mondatja olykor a rendező. A zárójelenetben például Ernának egyedül kellene *Az utolsó rózsát* énekelnie: ez így - a börtönbe hurcolt hitvest gyorsan feledő, a Kazimir oldalán hamar vigaszt találó asszony ajkáról hangoztatva - csupán egy volna a szerelmi eszmény leleplezésére hivatott kontrasztszituációk közül, a kórussal énekeltetve azonban, az egész mű, mindhárom jelentésréteg szimbolikus foglalatává válik: együtt menetelnek dalolva a fasisztoid lelkiség megtestesítői, a Schürzingerek, a kezdődő gazdasági válság első áldozatai, a Kazimirok és összességükben: a giccses eszményeikhez makacsul ragaszkodó, önmagukat gyarló emberi mivoltukban tudomásul venni képtelen polgárok.

A finálé nagy menetelése adja meg a publikumnak a végső döfést. A masírozás ritmusa, az éneklés dinamikája ugyan-is tapsot provokál, s a néző majd csak nagy sokára döbben rá, hogy a szemét-halmokon gázolás nem diadalmenet, hogy az a sörhasú polgár, aki ott lépked a sorban: ő maga. A közönség egy része e fölfedezéstől - hiszen végtére önmagával kell szembenéznie - megriad, és - természetes önvédelmi reflexszel - rögvest meggyűlöli az előadást.

Az ilyen néző a kegyetlenül nyílt és fölötte szarkasztikus bírálatért nem hajlandó fájdalomdíjul elfogadni még a profi sztriptízbári színvonalon előadott egzotikus szerelmi táncok, a fedetlen keblek s a pajzánul perverz mozdulatok kiváltotta érzéki izgalmak örömét sem.

Hegyi Árpád Jutocsa vizsgarendezéséhez a Csokonai Színház társulatában készséges partnerre talált. A színészek nagy odaadással teljesítik olykor nem is egészen az egyéniségükre szabott feladatukat. E megjegyzés különösképpen a Kazimir szerepét formáló Cseke Péterre vonatkozik, aki minden szakmai tudását latba vetve, hatalmas erőfeszítések árán tud csak megszabadulni rokonszenves karakterek meglényegítésére predesztinált egyéniségétől: szögletes és agresszív mozdulatokkal, motiválatlan érzelemkitörésekkel, nyers hanghordozással igyekszik elidegeníteni magától a közönséget. Eltorzíthatatlan külső személyiségjegyei, illetve a korábbi debreceni szerepalakításaiból szublimált nézői előítélet nagyon megnehezíti, hogy annyira közönségesnek hasson, amennyire azt Kazimir életrekeltésének feladata megkövetelné, és hogy annyira intellektusa alatt játszszék, amennyire az szükséges volna a helyzetével Szemben tehetetlen gépkocsivezető ostobaságának, lelki szegénységének elhitetéséhez. Fegyelmezettsége, amivel a számára szinte megoldhatatlan

feladat terhét viseli, minden elismerést megérdemel.

Takács Katalin helyzete, Karolin bőrében, kedvezőbb. Jóval életszerűbb, hitelesebb, munkanélküliségtől még nem fenyegetett eszünkkel is fölfogható, tehát általánosabban emberi szerepet kell eljátszania, s ezt óriási lelkesedéssel teszi. Három férfi között lavírozó, nem racionálisan, hanem ösztöneivel számító, ízig-vérig nőt alakít, a legapróbb részletekig kidolgozott, finom gesztusokkal. Vonzó böteségében, szoknyája esésé-ben, mimikájának visszafogott kacérságában valami örök felkínálkozás lappang, miközben öltözetének és viselkedésének felhámja korrekt polgári erkölcsöt mutat. Takács Katalin szerepében ölt a legszerencsésebben és a legteljesebben testet az írói-rendezői szándék: a szavak és a gesztusok jelentésambivalenciájának kifejezése.

Schürzinger alakját a történelmileg hírhedtté vált német polgármodellből építi föl Csíkos Sándor, jó arányérzékkel elegyítve az ingerlően ésszerű gondolkodás, az erkölcsi gátlástalanság, az elvont érzelmek szférájában mutatkozó végtelenül bugyuta szentimentalizmus és az érzéki kapcsolatteremtés során tanúsított balgaság jellemvonásait.

Lassan közhelynek számít a megállapítás, hogy Kóti Árpád ebben az évadban reneszánszát éli. *Az Élő holttestben, a Volponéban* nyújtott remeklések után, *a Kazimir és Karolin* Szemes Franzának életrekeltésével szakmailag talán még nehezebb feladatot old meg: egy kimunkálatlan jellemből maga alkot karakterszerepet: következetesen érvényesíti a megkérgesedett lelkű köztörvényes bűnöző életbölcsességét, ugyanakkor annak durvasága és eszménytelensége mögött látni engedi egy bizonyos, a termé-szettől származó, ősi, alanyi jóság és szeretet maradványait-csíráit.

Markovits Bori Szemes Franz Ernája szerepét játssza, az előadás kétharmadában a nevében kifejezett birtokviszony-hoz illő passzivitással. Igazi alakítása akkor kezdődik, amikor - Szemes Franz letartóztatását követően - fölszabadul: egyetlen pillanat alatt lerúgja magáról előző élete minden nyűgét, sőt, múltját visszamenőleg is átalakítja; telíti az új szerelmére előreutaló motívumokkal. Nagy hitető erővel jeleníti meg az érzelmeket önmagának és partnerének egyaránt hazudó asszonyt, de kitűnően motiválja az egyéniség hifitelen színeváltozását, az elfojtott női agresszivitás vulkanikus kitörését.

Rauch kereskedelmi tanácsos szerepében Korcsmáros Jenő, Speer esküdtszéki bíróéban Oláh György nyújt egyenletesen jó teljesítményt.

Külön említést érdemel a tánckari tagok és a csoportos színészek munkája, akik a cselekményi háttér jelentőségé-nek növelése következtében, gyakran főszereplővé lépnek elő. A felszabadult játék pillanataiban mozgáskultúrájuk és muzikális iskolázottságuk szinte meglepő. Nagy fegyelemmel valósítják meg az előadás bonyolult koreográfiáját, szövegmondásuk azonban nem kifogástalan. Khell Zsolt díszletei - híven a sátoros népünnepélyek hangulatához - a dezorganizált tér illúzióját keltik. A puha, könnyű anyagból készült, gyorsan mozgatható, cserélhető drapériák aszimmetrikus elrendezése, a keréken gördülő árus- és mutatványosbódék fölállítása nem holmi poroszos rendigényt sugall, hanem a vásár alkalmiságához igazodó, oldott esetlegességet. Ebben azonban nyoma sincs a szervezetlenségnek. A díszletek pontosan követik a több fókuszú játéktér kialakítására törekedő rendező elképzeléseit, egyszersmind alkalmazkodnak a Művelődési Központ színpadának szerény technikai adottságaihoz is.

Szabó Ágnes korhű, a bajor couleur locale-ból merített, a mai divattal *quasi* harmonizáló jelmezeket tervezett. Különösen jó ötletnek tetszik Cseke Péter drabálisra szabott, taszító színű, a figura lelki sivárságát kiemelő kabátja, hatásosak Karolin frivol érzékiséget árasztó ruhadarabjai, és pontosan jellemez Schürzinger ellenszenves-barna, bajor bricsesze.

Az előadás létrehozásával Hegyi Árpád Jutocsa bizonyította kivételes látványteremtő tehetségét, megmutatta gazdag képzelőerejét, a társulat pedig egy szokatlan színpadi stílus elsajátításával új fejezetet nyitott a debreceni színjátszás történetében. Ez akkor is örömre ad okot, ha gyanítjuk - és természetesnek is tartjuk -, hogy az új fejezet további lapjai lassabban telnek majd.

Ödön von Horváth: Kazimir és Karolin *(debreceni Csokonai Színház)*

Fordította: Gáli József. *Rendező:* Hegyi Árpád Jutocsa f. h. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Tanácsadó:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Szabó Ágnes.

Szereplők: Cseke Péter, Takács Katalin, Csíkos Sándor, Kóti Árpád, Markovits Bori, Korcsmáros Jenő, Oláh György, Horváth Kata, Boross Mari, Géczy József, Sz. Kovács Gyula, Sárady Zoltán.

SZÁNTÓ PETER

Ítéletidő

Száraz György drámája a József Attila Színházban

Száraz György *Ítéletidője* égető témáról jól szóló alkotás, amely torokszorítóan izgalmas ott, ahol a dermesztő tények, az évszázad múltán is dühítő szűklátókörűség sodorja magával a cselekményt - e tényeket azonban drámai arcélt nem hordozó papírmasé figurák akcióiból-dikcióiból ismerjük meg. A darab élvezetes színházi élmény is ott, ahol jól megírt, élettel telt alakok ütköznek szóban és tettben - de a történelmi tények ellen, az események bekövetkeztét késleltetve, mintegy történelmi lábjegyzetként mozognak a színpadon.

Kilenc bemutatott színdarab, számos tévéfilm után jól láthatóan kialakult a szerző drámai arcéle. De mintha az esszéista, a gondolkodó és a színpadi ember nem egy és ugyanazon személy lenne. Tartalmi különbség nincs, hisz gondolati vérvonala következetes, mindig utolérhető. A különbség szerkesztésbeli. Színdarabírás közben épp azok a tulajdonságai látszanak elhagyni őt, amelyek egyébként erősségei: a lényeges és lényegtelen jelek megbízható szétválasztása, a könnyed szellemesség, a nem erőltetett cselekményvezetés, a nem kézen-fekvő poénok és történések ábrázolása.

Melyek Száraz György pályaképének legfontosabb elemei ? Egyrészt az, hogy írói tudata történelmi. A história élő tényeit, adatösszefüggéseit rendkívül világosan látja, számára a történelem nem múlt, hanem olyannyira élő valami, amelyből napi ihletet lehet meríteni. Érthető tehát, ha drámai invenciója efféle tényen vagy fikción alapul, s hogy poros eseményekből, egykori, félrehajított kellékekből képes élő drámai ütközést létrehozni.

Másrészt a szerző sajátos közép-keleteurópai „jelenség". Olyan negyedkontinensnyi területen szókimondó, ahol ezredéves események pusztán történészi értékelése országos ribilliót, előítéleteket ébreszthet. Ilyen körülmények közepette Száraz György esszéiben, publicisztikájában, drámáiban csupa-csupa forró krumplit kapdos le a történelmi előítéletek tüzes kályhájáról, *hogy* azután

franciás eleganciával lehajazza ezeket a burgonyákat. Ez nagy érdem esszé-ben, de érdem-e a drámai műnemben? Ahol azért többnek kell történnie a szín-padon, mint hogy eldöntsünk egy történelmi vitát.

Végül is Száraz György sokféle módon, mégis kétféle drámát ír. Valós eseményekről szóló műveiben a tények naturalizmusa agyonnyomja a figurákat, a jellemek csak vázlatok, jellemnek is csak annyiban nevezhetők, amennyiben a színpadi oknyomozást elősegítik. Ilyen volt A *vezérkari főnök, a III. Béla* és a *Megoldás.* Más, történetiség nélküli műveiben viszont élő, igazi jellemek jó alaphelyzetben nem képesek cselekedni, mert az írónak az alaphelyzet történéses kibontásához nem maradt elég ereje. Ez utóbbira példa némileg a *Királycsel, Az élet vize.* Ezt a kettősséget csak máig legjobb darabjában, *A nagyszerű halálban* sikerült feloldania, ahol a történelem és a történet remekül harmonizálnak_

Amennyiben az említett kétféle dráma valamelyikébe tartozik az *Ítéletidő,* kérdés: melyikbe?

Történés, elmélkedni való esemény akad bőven: Ioan Dragos, Kossuth kormánybiztosa a kormányzó elvi támogatásával, de fegyverszüneti ígérete nélkül tárgyal a móc fölkelőkkel. Vezérük, Avram Iancu hajlana az egyezségre, alvezérei, a pánromán Axente és a császárhű Ioanovici azonban nem. Közben Hatvani őrnagy szabadcsapatai megszállják Abrudot, Iancuék visszaverik őket. Noha mindenki mindenkit meg akart érteni, végül lemészárolják egymást. Boeriu bíróék, a vendéglátók, valamint a náluk vendégeskedő (bujkáló), a román fölkelők zalatnai tömeggyilkosságát alig túlélő Holló házaspár menekülni kénytelen.

Már itt, a történet értékelésekor ketté kell választani a drámát és az előadást, mert mindkettő másként közelíti meg az alapproblémát.

A drámában minden valami sorsszerű következetességgel történik. Kossuth nem bízhatja meg Dragost úgy, hogy hivatalosan fegyverszünetet rendel el - rossz tapasztalatokat szerzett e tekintetben a délvidéken. Dragos ezt nem mondhatja meg tárgyalópartnereinek, hisz azok akkor azt a csöppnyi bizalmukat is elveszítik, ami még van. Hatvani őrnagy nem teheti meg, hogy ne foglalja el Abrudot, melyet a fölkelők „érthetetlenül" védetlen hagytak, s amelyre a leendő - s szerinte elkerülhetetlen - csatában okvetlenül szüksége van. Iancu -- és a nála vérgőzösebb Axente - nem teheti meg, hogy válaszul ne mészárolja le a magyarokat, akik hite szerint csellel akarták elejteni. Hatvani nem teheti meg, hogy ne gyilkolja meg az önkéntes tűszt, Dobrát, hisz úgy gondolja, a románoknak kellett volna az első lépést, lépéseket megtenniük a béke felé.

Még csak rosszindulatot sem találunk a főbb szereplőkben, mindegyik jót akar a maga módján. Az évszázados, csontokba ivódott nacionalizmusok, gyanakvások és gyűlöletek képezik azt a Sors-erőt, amely bennük cselekszik, s a rosszat cselekszi.

Világos az üzenet: román, magyar évszázadokig nem értette egymást, s nem is fogja, ha azt keresi, ki, mikor botlott, mekkorát, s melyik botlás volt előbb, melyik követte?

Szép, tiszta beszéd.

A cselekmény valóságalapja már kérdésesebb. Nagyon nehéz persze ítélni, hisz maga a téma is olyan, hogy elég csak nem egyértelmű módon köhinteni valamelyik szónál, s az éber gyanakvás máris az önnön fészkébe piszkító, mindig önmagát ostorozó Európa bűn-bakja vagy a bigott nacionalista, a románfaló bélyegét süti a köhintőre.

Jobb tehát, ha csak kérdezünk.

Mekkora esélye volt annak, hogy Kossuth a katonai helyzeten túl más szempontokat is figyelembe vegyen, mikor kelletlen békejobbot nyújtott a ro-

Száraz György: ítéletidő (József Attila Színház).
Horváth Sándor (Ioan Dragos) és Fülöp Zsigmond (Hatvani őrnagy)

mánoknak? Mekkora esélye volt, hogy az idealista Iancu valaha is kompromisszumra bírhatta volna az akkor már a magyarok ellen vadult népét? Miért van az, hogy ez a magyarokkal egyezni akaró hazafi később meg nem értetten, el-feledve, elborult elmével kóborolt a havasokban, pusztulásáig? Miért lettek vezértársaiból császárhű- előkelőségek vagy pánromán nacionalisták, olyannyi-ra, hogy Axente - a „kisenyedi mészáros" - egyenesen magyar királyi állam-nyugdíjat húzott mint „volt" magyar tisztviselő?

Végül is az írónak joga van a tényeket úgy fölfogni, ahogy drámai koncepciójához azok a legjobban illenek, s valóban létezik egy olyan - elfogadható - koncepció, amely azt mondja: a meg-egyezés szinte karnyújtásnyira volt.

Az ítéletidő előadásának alapvető hibája, hogy nem fogadja el a történtek sorsszerűségét. Helyette csak a magyar nacionalizmus vádbeszédét mondja el, kirúgva ezzel a dráma alól a széket.

De maga a „szövegkönyv", a dráma nem tartalmazott-e olyan félreérthető, nem egyértelmű vagy téves elemeket, melyek eleve megbontották ezt a sors-szerű, nacionalizmusok közti erőegyensúlyt?

Valószínűleg nem tudatos döntések, hanem dramaturgiai hibák eredményeként, de a súlypont elmozdult. Például azért, mert íráskor nem olyan nyilván-való, hogy a színpadi történésnek nagyobb súlya van, mint a szónak, az el-mesélt történésnek. Mármost látjuk a zalatnai mészárlás reszketeg túlélőit, részvétünk is övék, míg elmondják a történteket. De színpadon van a zalatnai és kisenyedi „akció" román parancsnoka is - két européer úriember, aki személy szerint és utólag mélyen sajnálja az elszabadult indulatokat - tehát az elmesélt Zalatna hitelét veszti. Azt viszont nyílt színen látjuk, hogyan gyalázzák, alázzák, hogyan végzik ki nevetségesen rögtönzött „koncepciós" per után a románokat a magyarok.

Vagy itt van Vasvári Pál, kinek polgári neve Fejér Pál volt, s alkalmasint e napokban hányatta kardélre Avram Iancu.

Egy bizonyos Fejér Pál szerepel a darabban. Annyit tudunk róla, hogy a Pilvax köréből jött a világszabadság eszméivel, s végül mégis egy más nép szabadsága ellen harcol. Nyomorultul pusztul el, fújó paripák, acéli zörej nélkül .. .

Hogy miféle okból nem akarta a szerző Fejért Vasvárinak nevezni, Vasvárinak ábrázolni, erről majd később. Azonban mert a román hazafiság, az erdélyi román forradalom vezérével, Iancuval szemben nem a Március tizenötödike második embere, igazi világforradalmár és magyar hazafi áll, hanem csak egy Fejér főhadnagy, az egyensúly ismét kétségbeejtően megbomlik.

A színházi előadás ezt a téves lehetőséget ad absurdum bontja ki a darabból, Berényi Gábor rendezésén a jellegzetes magyar értelmiségi betegség kórtünetei mutatkoznak: az ezredéves lelkiismeret-furdalásé, amely a Kárpát-medence minden bajáért összefüggéseiből kiragadva csak minket ostoroz. Ezzel ellentétbe kerül a darab igazi üzenetével, a végzetszerűséggel - hogy mind egyformán nyúltunk jóhoz, rosszhoz, ne méricskéljünk már, hanem próbáljunk tiszta lappal kezdeni -, melyet mindössze a két rész elején, a szoba fölött hullámzó, sikerületlen, piszkosszürke viharfelhők hordoznak. Igaz, ez viszont még az előadás koncepciójával is ellentétbe kerül, hisz ha nincs végzet, minek a végzetszerűség?

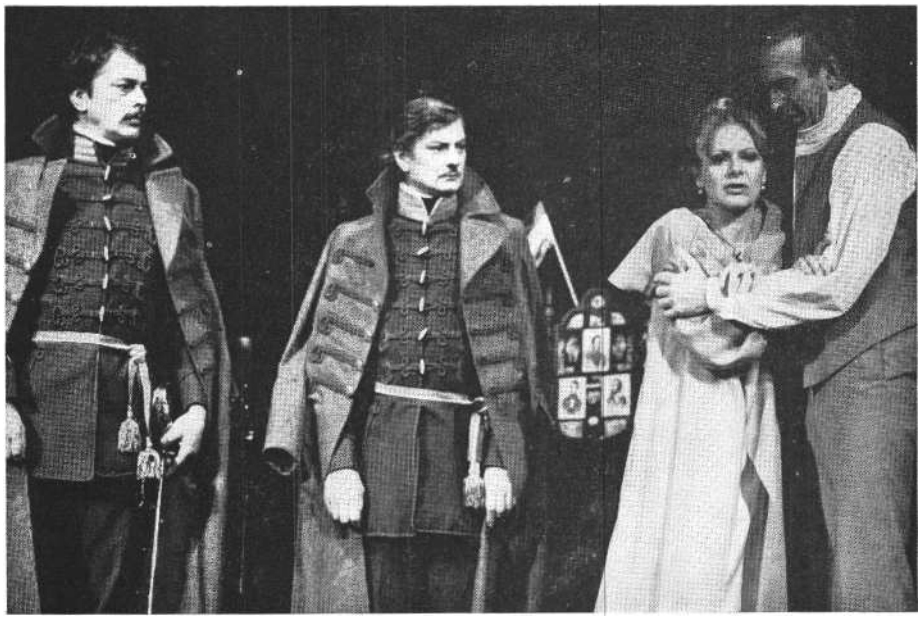
Itt ugyanis a történést a magyarok értetlensége, ostobasága, Hatvani *eseté*-ben gazembersége viszi előre, s ha ez így van, Dragos képviselő sem más, mint kétes célú, piszkos kis hazudozó.

Beszéljünk Hatvaniról, aki az előadás legnagyobb tévedése. A szövegben utalások hangzanak el arról, hogy ügyetlen örömkatona. A legsúlyosabb vita hevében azzal is megvádolják, hogy sikkasztott, s ezt akarja feledtetni hadi dicsőséggel. A rendezés mindezt készpénznek veszi, a színpadon Hatvani rossz katona, s ha ezzel froclizzák, bődülten rohan újabb ostobaságokba.

A történelmi tények : Hatvanira az utókor sütötte rá a sikkasztás bélyegét, noha az elmúlt százharmincegy évben igazán alapos, komoly bizonyíték erre nem merült föl. Egy biztos : ez a Hatvani Imre ugyanaz a Hatvani Imre, aki Világos után New Yorkba megy, majd Kossuth kérésére zokszó nélkül hazajön fölkelést szervezni, s mikor Nógrádban elfogják, a börtönben inkább a halálig tartó éhségsztrájkot választja, mintsem ţársait kivallja.

Fülöp Zsigmond Hatvanija - a rendezői elképzelés szerint - hiú, puhány jogász, őrnagyi zubbonyban. Mikor szemébe mondják a sikkasztás tényét, amely a darab kéziratában még csak a düh hevében elhangzott bizonyítatlan vád, az előadásban viszont már tény, zavarba jön, majd még megveszekedettebben követ el őrültségeket, nem ki-zárva a gyanút, hogy Dragost, a tanút akarja elveszejteni.

.Szabó Éva (Cornelia) és Solti Bertalan (Orlea)



Vogt Károly (Liptay százados), Fülöp Zsigmond (Hatvani őrnagy), **Borbás Gabi** (Júlia) és Kaló Flórián (Holló Samu) (MTI-fotó - **Benkő** Imre felvételei

A színészek általában híven igazodnak a rendezői felfogáshoz. Juhász Jácint markáns egyénisége Avram Iancuként betölti a színpadot; csak utólag döbbenünk rá, voltaképp milyen rövid ideig van színen, és milyen kevés szövege van - főszereplőnek érezzük. A megváltást a császár kezéből váró, alapvetően nem is magyar - hanem parasztellenes birtokost (Ioanovicit) és az irgalmatlan, nacionalista népvezért (Axentét) szikár, tiszteletre méltó elvi keménységgel játszsza el Bánffy György, illetve lángoló, forradalmár hévvel Gereb Attila.

Kránitz Lajos rezzenetlenül ül végig szinte egy egész felvonást Dobra alprefektusként, és kemény alakítása még hitelesebbé teszi az őt kivégzők hitványságát.

Ezzel szemben Horváth Sándor Dragos képviselője madárcsontú öregember, aki szemlátomást maga sem bízik ügye sikerében, csak hinni szeretne. Egy idő után az alak csöndes szerénysége unalmas egyhangúsággá válik. S mikor ugyanezzel a tolsztojánus alázattal fogadja a hazaárulási vádakat is, a néző-ben komoly gyanú ébred: lehet, hogy ez a Dragos tényleg szimpla kis nemzet-áruló? A tolsztojánus jelző arra is utal, hogy Horváth Sándortól túl sok ilyen bölcs öreget és túl sok ilyen becsületes kisembert láttunk már.

Tahi József éretlen, kissé beijedt ifjoncot formál Fejér főhadnagyból. Igy a színpadra betörő román fölkelők egy csapdába esett, ijedt kamaszt lőnek agyon, a magyar-román közös sors által eltiport, meghasonlott, az események-re értetlen szemmel rácsodálkozó nagy forradalmár - Vasvári Pál - helyett.

Naláczy nemzetőr százados szerepében Újréti László színpadilag hiteles alakot formái, de az előbb már említett, „magyaros" önvádtól gyötört formában, s így a rendezés malmára hajtja a vizet. Mi-kor megjelenik a színpadon és „római-nak" titulálja Dobrát, a nézőtéren fojtott nevetés vibrál. Ezért, ez ellen is meg kel-lett írni ezt a drámát. Aki soviniszta, annak tetszik ez a „szellemes" Naláczy. Akit az „internacionalista" önvád gyötör, az igazolást talál Naláczyban: no lám, a sovinizmus, nacionalizmus büntetése az, hogy ezt a jobb sorsra érdemes derék tisztet magának köszönhetően lepuffantják az erdő szélén.

Pedig valójában a százados az, aki sejtjeiben hordozza a végzetet, aki tudja, közelről ismeri a pusztulás, pusztítás ősokát, akarna is szabadulni tőle, de nem tud, érzelmei, végzete taszítják az önpusztító pusztítás felé. 0 hordozza igazán azt a közös sorsot, melynek gyilkos munkáját kellett volna Dragoséknak megakadályoznia. Minden, ami efölött van - jópofaság, melodráma a megesett kishúgról; s ez a szerző hibája is - nem volna szabad lényeggé válnia.

Visszatérve eredeti kérdésünkhöz: Száraz melyik drámatípusába tartozik az *Ítéletidő?*

Dokumentumdráma? Ahhoz egyrészt a dokumentumok nem elég bizonyítottak, nem is elég lényegesek és pontosak. Másrészt akkor hogy kerülnek bele olyan figurák, mint az idegbeteg Holló-né, a román-magyar gyermekét *váró* Cornelia, Orlea apó vagy a gyűlöletet a sejtjeiben hordozó Marioara, akik ön-magukban teljes értékűek ugyan, de melodramatikusak, gyakran a könnyzacskóinkat célozgatják.

(Marioarát Pálos Zsuzsa a darabba nem egészen illő naturalista eszközökkel játssza; Solti Bertalan Orleaként kimagaslóan jó derék öreg Tiborc, román kiadásban. Igaz, Száraz drámáiból általában hiányzik a nép, a cselekmény eldöntenivalóit a színpadon mindig központi alakok döntik el; ezúttal színpadra hozta a népet, nem sok sikerrel. Szabó Éva Corneliájának vannak nagyon hite-les pillanatai, kár, hogy nagy kirohanása mindenféle nacionalizmus ellen, vallomása a szíve alatt hordott gyermekről, előre kiszámítható. Borbás Gabi az idegbeteg Júlia jellemzése helyett a nyílt-színi hisztizés kétségkívül hatásos mód-szerét választotta.)

A mellékfigurák tehát nem szükségesek a darab dokumentációjához. Ha viszont mégsem eseménytörténeti darab az *Ítéletidő,* akkor nem egy forró pillanatban miért nyomja agyon az eseménytörténet, miért időzünk oly sokáig az akkori helyzet lehetséges rekonstrukciójánál, miért figyelünk arra a múltbeli alakoknál, hogy kinek van igaza közülük lexikálisan ma?!

A magyarázat többek között abban keresendő, amiért Vasvári nem lehet Vasvári Száraz színpadán. Mert ott és akkor nem volt, vagy nem bizonyíthatóan volt jelen, s Száraz mindig ragaszkodik a történelmi tények effajta couleur localejához.

Márpedig ez általában darabjai rovására szokott menni.

Talán túl sok ítélet hangzott el Száraz György darabjáról, s ez talán a közvélemény jóval pozitívabb álláspontjával sem találkozik, hisz a szellemes esszéista, a sziporkázó tévéjáték- és drámaíró rendkívül népszerű.

Ha elfogadnám, hogy Száraz György nem több, mint korunk úgynevezett hagyományos drámáinak, magasszintű ismeretterjesztésének, jól megírt lektűrjeinek kiváló mestere - nem lennék ilyen szigorú. Úgy vélem azonban: kilenc bemutatott darab, számtalan tévéjáték után eredeti, ígéretes drámairói tehetsége még mindig csak ébredezik, még mindig csak ígéri az igazi nagy drámát.

.Száraz György: Ítéletidő (József Attila Színház)

Rendező: Berényi Gábor. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Díszlet:* Vata Emil m. *v. Jelmez:* Kemenes Fanny. *Vívómester:* Pintér Tamás.

Szereplők: Láng József, Szabó Éva, Kaló Flórián, Borbás Gabi, Solti Bertalan, Pálos Zsuzsa, Horváth Sándor, juhász jácint m. v., Kránitz Lajos, Gereb Attila, Bánffy György, Fülöp Zsigmond, Vogt Károly, Újréti László, Tahi József, Németh László f. h.

DÉVÉNYI RÓBERT

Hogyan lett az óriás ember?

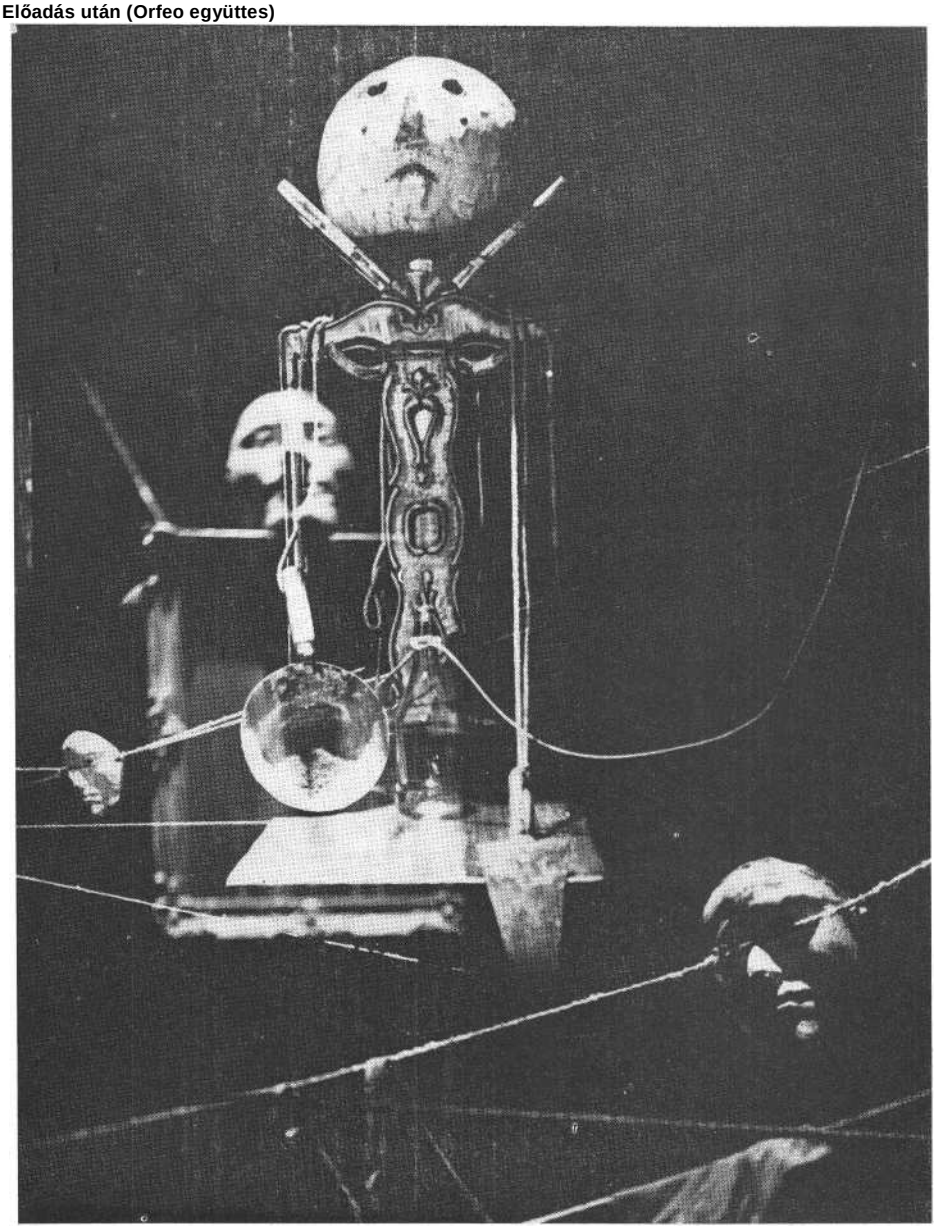
Nemzetközi felnőtt-bábfesztivál Pécsett

- És meg lehet ebből élni?
E kotnyeles kérdést egy éltes hölgy tette fel a közönség soraiból a nyugat-német Die Bühne társulat vezetőjének. Majd felment a színpadra, jó félméteres szaglószervével körülszimatolta az indignálódott Steinmann úr haskerületét, és csípősen állapította meg: - Úgy látszik, elég jól!

A „mostohagyerek"

E színpadi közjátékot - mert hiszen arról van szó - nem azért idéztem, mintha a bábművészet anyagi helyzetét szándékoznám bolygatni. De csakugyan elgondolkoztató, milyen rendezetlen státusa van e művészeti ágnak az egyetemes színházkultúrán belül. „Igazi", színházi üzemeltetésű társulatok javarészt a szocialista országokban működnek, de ezek sem érzik magukat egyenrangúaknak az élő színházakkal.

Előadás után (Orfeo együttes)



Bizonyos, hogy az intézményes falakon kívül ragadtak azok a vándortruppok, amelyeknek csak a motorizáció biztosít nagyobb életteret, mint vásározó elődeiknek. És mellettük még az amatőrcsoportok : amelyektől korántsem különülnek el olyan kasztszerűen a hivatásosok, mint az élő színház területén, tekintve, hogy az átmenetek sokkal árnyaltabbak. Igy aztán, ami mondjuk a filmes vagy élő színházi berkekben képtelenségnek tűnne: Pécsett egy gyékényen árulnak a bábművészek minden rendű és besorolású alkotói, és éppen ez *adja* a fesztivál érdekességét. Mert talán mondani sem kell: az intézményességi skatulyák nem jelentenek értékítéletet. Egy hivatásos színház is lehet bosszantóan poros és dilettáns, és fordítva; ügyes kézzel az amatőrök is megfoghatják az isten lábát, ha a paravánjukra lép.

Az összetartozás érzetét a felnőttproblematika még inkább felerősíti. Kétségtelen ugyanis, hogy a fellépő tizenkilenc bábtársulatot gyermekközönsége tartja el. Még a legjobban menő bábszínházak sem jelentenek kivételt: a felnőttprogram a teljes műsorrend töredéke, afféle melléküzemági tevékenység, így a bábművészetet a gyermekkultúra gettója fenyegeti, anélkül, hogy ezt - a felnőtt közönség értetlenségén túl - bármi is indokolná. A pécsi bemutatók izgalmához e közös emancipációs dinamizmus is hozzájárul.

A nagyszínházas produkciók, mint már említettem, a szocialista országokból érkeztek. Hármat kénytelenek vagyunk elemzésünk szempontjából félretolni, mert „bújtatott" gyermekelőadások, így témánkhoz legfeljebb azon indokkal kapcsolódhatnának, hogy módot teremtenek a gyermekek és a kísérő felnőttek együttes élményére is. Ilyen volt a gyulafehérvári román bábszínház, a Prichindel *Valahol a földön* című, képi megfogalmazásában is unalmasan konzervatív mesejátéka. Hasonlóan csak betévedt a fesztiválra a máskülönben tisztes *Nagy Iván* című mesedarab, amelyet Obrazcov repertoárjából vett át az eszéki Ognien Prica Gyermekszínház, és csak hellyel-közzel volt idevaló a mi Állami Bábszín-házunk *Háry Jánosa* is, különösen annak tudatában, hogy a társulat tarsolyában nem egy izgalmas felnőttműsor van.

Ami most már a kétségtelenül felnőtt előadásokat illeti: a moszkvai Állami Központi Bábszínház vendégjátéka nem valamiféle protokolláris okból kívánkozik a beszámoló élére. Igaz, a tisztelgés sem lenne indokolatlan, elvégre Obraz-

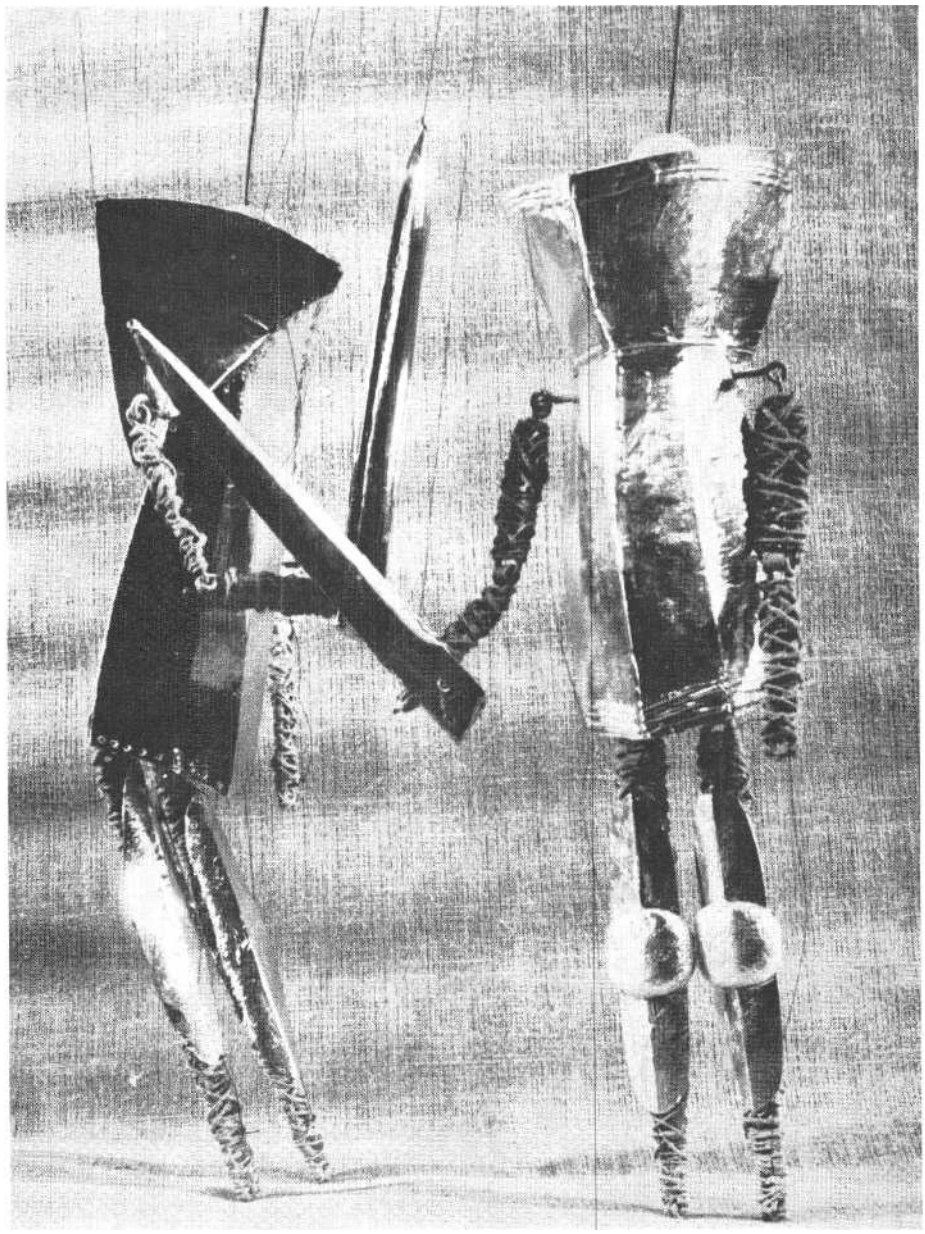
cov ma is a bábos *one man show* varázslatos mestere, számtalan világsikerű játék rendezője, a legnagyobb és leglátogatottabb európai bábszínház igazgatója. De a mi szemszögünkből most az a lényeges, hogy

Karinthy szavaival élve - „beléjárt a háború utáni szocialista bábművészet, és státusát, elismertetését nem kis részben az obrazcovi teremtő impulzusnak köszönheti. De vele kapta stiláris eszményeit, játékszabálykánonjait is. Ma már látjuk, hogy az obrazcovi iskola az egyik lehetséges út, aprólékos realizmusa szorosan kötődik egy korszak élő színházi követelményrendszeréhez. Krédója, hogy a bábszínház az élő színház kicsinyített, miniatürizált mása, a produkció színészcentrikus (értve ezen a bábot és mozgatóját egyaránt), és a vállalkozások is hasonlóak, minthogy drámairodalmi alkotásokat visznek adaptálnak - színpadra.

A Don Juan '79 - amelyet Obrazcov B. Kusovval közösen rendezett - ennek az irányzatnak reprezentatív képviselője. Az előadás elragadóan szórakoztató, nem csodáljuk, hogy immár harmadik éve tölti meg a színház nézőterét. (A bemutatón természetesen még 1976 díszelgett a pokol fortyogó serpenyőjén.) A revüdramaturgia valóságos terül j asztalkámként tálalja a pálcás bábozás, a *vayang* minden csemegéjét.

A történet csak ürügy: Don Juan napjainkban megszökik a földöntúli büntetésvégrehajtás kissé túltemperált helyszínéről, és végigszáguldván a földtekén, az újabb bejegyeznivalók garmadájával gyarapítja azt a bizonyos regiszterkönyvet. Kalandjai során elvetődik Itáliába éppen úgy, mint Amerikába, szédíti a szovjet fejőasszonybrigádot, de Hawaii rózsáját nemkülönben, hogy aztán a hölgyek hő imájától kísérve foglalja el helyét a mennyei szentek sorában. Minden kép egy-egy telibetalált idegenforgalmi prospektusillusztráció, minden figura egy-egy karikaturisztikus „nemzeti" karakter. És hozzá: zene, tánc, szex, pazar kiállítás!

Talán ez az „élő színházi" elragadtatás is érzékelteti, hogy a tökéletes színházszerűség ez esetben a színházi tökéletlenségek torztükre. A bravúros villámtréfafüzért összetartó eszmei habarcs a musical, szélesebben a könnyű múzsa paródiája. Azoké, akik csinálják, és természetesen azoké is, akik beveszik. Ellenállhatatlanul mulatságos például egy mikrofon, amely minduntalan a kottára haldoklók keze ügyébe kerül. És nem-csak egy műfaj, hanem a színházi hatás-



Liszt: Haláltánc (Asztra együttes)

keltés mechanizmusa kuncogtat a sajtárba csurgó kolhoztej valósághű zajain. *A Don Juan* mégis több, mint giccsparádé. A pluszt meglehetősen nehéz érzékeltetni. Obrazcovék iróniája - és öniróniája mélyebbre ás: tudják, hogy a színház festett világa a néző hiszékenységétől lesz igaz. Ha nagy a feje, csakugyan megrendítően búsulhat a ló - feltéve, hogy a magunk bánatát elegyítjük az övéhez. Obrazcov sohasem csúfolódik kisszerűen bábuin, sőt igazi emberi méltóságot kölcsönöz nekik. Ezért lesz a színház pamfletje, legalábbis emelkedett pillanataiban: például a már említett lójelenet mellett a kis gésa ön-gyilkos fájdalmának ábrázolásában, a színház apoteózisa is.

Kicsinyített színház

A miniatűrszínházi koncepciót a belga La Botroule társulat produkciója képviselte a maga vegytiszta eredetiségében. Az együttes a liége-i bábozás hagyományait élesztgeti. A belga kisvárosban a marionettszínház nápolyi iskolája, az úgynevezett fejmozgatású marionett honosodott meg szicíliai közvetítéssel a XIX. század elején, de középkori hagyományokra támaszkodva. A játékok becse muzeális hitelességükben keresendő. A repertoár zömét az élő színházi vallásos mirákulumok és történelmi krónikák bábadaptációi alkotják, de bemutatták már a *Trisztán és Izoldát, Gay Koldusopera* ját és *A leláncolt Übüt* is. Pécsett egy háromrészes ciklust láthattunk a középkori dramaturgiának megfelelően. Az első rész *a Merész Károly halála* című lovagtörténet. Ezt követi a liége-i *tipi fissik:* a szemtelen Tchantches és házsártos feleségének közjátéka (e két állandó figura rögtönzéseivel kötik az előadást olykor a jelenhez: Tchantches egy korábbi műsorukban Hitlerrel is találkozott). A zárójelenetben *Szent Antal megkísértetésén* épülünk.

Folklorisztikus érdekesség, hogy néhány középkori ábrázoláshoz hasonlóan a bábu nagyságát társadalmi rangja határozza meg. Vagyis Merész Károly fejjel kimagaslik lovagtársai közül, míg az ördögfiókák fürtökben csüngnek egyet-len mozgatózsinóron. Az előadás né-hány részletét a szemlélet naivitása vonzóvá teszi, de egészében rekonstrukció marad, nincs mit kezdenünk vele, különösen ha a lubliniak emlékezetes Ó*lengyel* triptichonjával állítjuk párhuzamba. Ha a belga produkció a kultúrtörténeti örökség címén, a ruszei bolgár bábszínház éppen időszerűségével igényli a felnőttek figyelmét. A bolgárok is szívesen támaszkodnak irodalmi anyagra, háziszerzőjük között találjuk a mai bolgár drámairodalom jeleseit, például Radicskovot is. Előadásuk mégsem szövegközpontú, mint a fentebb elemzett liége-ieké. Egy majakovszkijos indulatú közéleti bábkabarét mutattak be - halak főszereplésével. A hatás természetesen ezopuszi: mert van-e sűrítettebb képe a demagóg melldöngetésnek, mint ha egy rák vallja magát az előrehaladás bajnokának, vagy ha egy polip értekezik a karok hasznáról a sápok bezsebelésekor? A műsor nemcsak a halak köztudott némaságához képest elismerésre méltóan szókimondó, de hatásmechanizmusa is erőteljes. A mélytengeri világ sikamló szépsége minduntalan elandalít, hogy aztán a keményen intellektuális csattanókkal pofozzon józan eszméletre.

E produkciók színházi jellegét erősíti az illúzió teljességére való törekvés : a mozgatók éppen úgy rejtve maradtak a közönség elől, ahogy az élő színész sem mutatkozik civilben a kulisszák között. Ugyanakkor feltűnt, hogy az előadások többsége éppen az ellenkező-jével kívánta bizonyítani „nagykorúságát". A bábszínész maga is kilépett a világot jelentő deszkákra, és elperelte a hatás egy részét önnön teremtményétől. Hogy vajon ez a jelenség attributuma-e a modern felnőtt bábjátszásnak, arról megoszlanak a vélemények. Elképzelhető, hogy ez a gesztus az olcsó illúzió-keltésről való lemondást jelenti. (Elvégre tudjuk a bábtörténetből, hogy az indonéz vayangot csak a gyermekek és a nők nézik elölről, a férfiaknak mint beavatottaknak a paraván mögött van kijelölt helyük.) De lehet ez az élő színház piran-dellói paradoxonának bábos megfelelője, amely éppen a megkettőződés mozzanatát tartja a művészi hatás velejének. És azt sem szabad elfelejteni, hogy a mozgatóra vetődő rivaldafény a bábun is tükröződik! Ahogy a színpadon a király kilétét alattvalóinak kell eljátszani, ugyanígy a bábművész önkéntes alázata, tetten érhető figyelme, gyöngédsége megsokszorozhatja a bábu életerejét.

Színész és báb

A fesztiválon az ember-báb konfrontáció számos válfajával találkozhattunk. Az első stáció a takaróparaván mellőzése, amint azt a budapesti asztrásoktól láthattuk. A mozgatók önleleplezésének nincs határozott funkciója, de nem is zavaró. A nagy hírű amatőregyüttes egyébként korábbi útján halad tovább: új zenés marionett-pantomimjük Liszt: *Haláltánc* című zongoraversenyét választja programjának. A rendező, Vízvári László elképzeléseinek uralkodó vonása az allegóriaszerűség, aminek érdekében a közkeletű történeteket is átértelmezi, továbbsűríti. (Így lett legutóbb Don Quijote az Asztra színpadán egyben Ádám is.) A *Haláltánc* érezhetően ellenállt e törekvésnek. (Bár már itt meg kell jegyeznünk: az amatőrprodukciók - talán a kecskemétiek játékától eltekintve - egytől egyig kidolgozatlannak tűntek, jelezve, hogy amíg a hivatásosokat legsikeresebb, már szériák hosszú során beolajozódott előadásaikkal hívják meg Pécsre, az amatőrök itt kapnak lehetőséget az első bemutatkozásra!) Pedig az alapgondolat most is érdekes: a Halál maga az Idő, amelyet az ember csak alkotásaival tud kordában tartani. De hogy az idő végzetét legyőzze, kész elpusztítani társait, vagyis egyszerre ellenfele és cinkosa a halálnak. Ez a valódi ellentmondás jelenítődik meg a Holbein metszeteitől támogatott vízióban. Sajnos a produkció jelenlegi állapotában még tagolatlan, pontatlan, olykor még az alaptörténet szintjén sem követhető.

A másik országos hírű amatőregyüttes, a pécsi Bóbita műsora a konfrontáció egy másik lehetőségét példázza. *A Csak egy kis ember* című groteszkben a bábu nyíltszíni mozgatása hordozza a mondanivalót, lévén a manipuláció képi szinonimája. Kár, hogy a jó ötletet Koós Lajosék meglehetősen közhelyszerűen bontják ki. Nem az a legfőbb baj, hogy a csecsemőből ágyútöltelékké nevelt emberke kálváriájának láttán meglehetős *déjá* vu-érzésünk támad (Pécsett tavaly játszották kirobbanó sikerrel Déry Az *óriáscsecsemőjét),* de lehangoló, hogy a jelenetek nem mélyülnek túl a plakátszerűségen, monotonan ismételgetik az alaphelyzetet. És rejtély, miért történik mindez Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című zongoraművének egyes, mindenféle tematikai képzettársításra alkalmatlan tételeire.

A megkettőződés varázslata

Az élő színészi beavatkozás talán legizgalmasabb lehetőségeivel a wroclawi PTL bábszínház élt. A Pécsett másodszor vendégeskedő társulat ugyancsak irodalmi elkötelezettségű, amint ezt több korábbi reprezentáns előadás, a Ghelderode darabjából készült misztériumjáték, illetve Wyspiański *Legendája* világszerte bizonyította. A rendező, Wieslav Heino választása most Brecht *Koldusoperájára* esett.

A felnőtt bábművészet egyik útja kétségkívül a modern drámák adaptációja, tekintve, hogy a báb olykor alkalmasabb filozofikumuk érzékletes megjelenítésére, mint az élő színház. Milyen vonásait erősíti fel *a* Koldusoperának *az,* hogy Bicska Maxit és társait most fába faragva látjuk viszont? Mindenek-előtt pitavalszerűségét. Az előjátékban a századforduló utcai bábautomatáit tekergetik a színészek, alamizsnát kéregetve az ösztövér műélvezetért. Majd kezdetét veszi az előadás. Szembetűnő, hogy e marionettek közel sem olyan kikupáltak, mint Obrazcov vayangjai, sőt inkább nehézkesek, alig valamivel tudnak többet liége-i kollégáiknál. Épp ezért indokolt, hogy a mozgató színészek gesztusaikkal, mimikájukkal segítségükre siessenek. A wroclawiak színpadán csakugyan létrejön a megkettőződés varázslata, méghozzá Brecht szellemében: a demonstrátor és a demonstráció szétválik, a színészben illetve a bábuban tárgyiasul. Különösen termékenynek bizonyul ez a módszer a songokban, amelyeket nem a bábok, hanem a mozgatók énekelnek, megteremtve ezzel a látottak autonóm véleményezősíkját.

Végül ember és báb (pontosabban: tárgy) teljes egymás mellé rendeltsége nyilvánul meg a Népszínház Orfeo együttesének *Előadás után* című mozgás-és látványkompozíciójában. Az Orfeo idén debütált hivatásos társulatként. Az underground együttest soha nem béklyózta az üzemszerű színház kötelezően kommerciális szemlélete, és szerencse, hogy kísérletező kedvükből, avantgarde elkötelezettségükből hivatásosokként sem veszítettek jottányit sem. Malgot István „totális színháza" mintha Marcel Marceau felismerésén

alapulna. Ő hangoztatja, hogy a pantomimes művészete rokon a báboséval. Mindkettő stilizál, minthogy kénytelen elrugaszkodni a valóságtól. „A bábu önmagában véve mint figurális műtárgy sohasem naturális, mozdulatai szükségképpen merevek, ami olykor gépiesnek, elidegenítettnek tűnik. Ugyanígy távolodik el a valóságtól a pantomimes is, aki az alakításban idegeníti el magát, közeledve e ponton a bábművészethez." Az Orfeo közös nevezőre vonja e két művészeti ágat, megtetézve a zene és világítás rafinált hatáseszközeivel. Az így felkeltett *vízió* megdöbbentően alkalmasnak bizonyul a legkorszerűbb tartalmak szuggesztív közvetítésére.

Családi társulatok

Egy XVI. századbeli latin-angol szótár ekként definiálja *a gesticulator* kifejezést: „akrobata, avagy mimus, az, aki a bábukkal játszik". Azt hiszem, keresve sem találhatnánk beszédesebb bizonyítékot arra, hogy hányféle jártasságot kívánt hajdanán a hevenyében összeverbuválódott nagyérdemű a szórakoztatás vándorcéheseitől. Egykorú leírásokból azt is tudjuk, hogy ezek az „egyszemélyes" truppok két főből álltak: úgy mint a játékos, ennek szolgája (untermanja), valamint a kutyájuk. Nincs semmi különös abban, hogy a pécsi fesztivál eminensen *az* efféle *stagione,* tehát állandó színházzal nem rendelkező, többnyire családi vállalkozásokra gyakorolja a legnagyobb vonzerőt. Mozgékonyságuk, az intézményes színház kereteinek védelmét nélkülöző talpraesettségük, a legharmonikusabb élvezet forrása, elég talán a fesztivál közelmúltjából Yves Jolie vagy Ted Milton sikerére hivatkozni.

Idén is három tarkára pingált kempingbusz parkolt a színház előtt: egy francia, egy angol és egy nyugatnémet minitársulaté. A francia Monestier házaspár Brunoy városkából érkezett. Előadásaik zömét művelődési házakban tartják. Marionettszínházként indultak, de mintegy tíz éve kísérleteznek műfaji skatulyákba nem sorolható animációskreatív játékokkal. Így dolgozták tel többek között Sztravinszkij : *Egy katona történetét* és a Kerekasztal Lovagjainak mondakörét. A Pécsett bemutatott *A kis Gargantua* mintha e műfajváltás ars poeticáját fogalmazná meg - gyönyörűen.

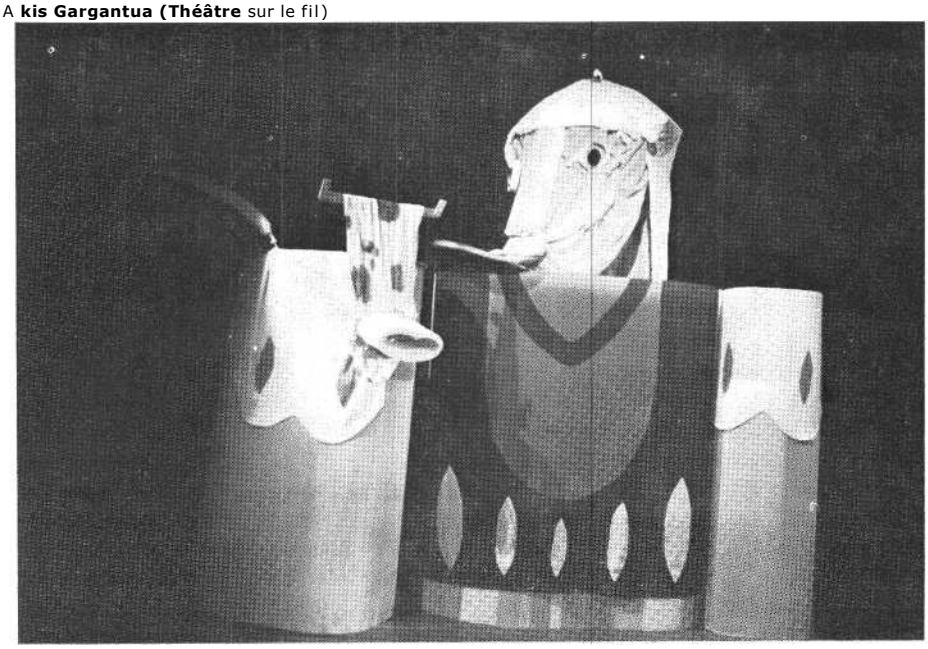
y keretjátékban Monestier úr hagyományos marionettelőadásra készül, de feleség-kisinasának már nem fűlik az efféléhez a foga. Egy irdatlan hullámpapírt - igen: közönséges papundeklit - cipel a színpadra, hogy ugyanazon játékkedvvel gyűrjön óriást belőle, amivel a gyerekek behemót méretű hóembereiket fabrikálják. Hihetetlen, hogy mit tud ez a böhöm papírbála: látjuk Gargantua gigászi felmenőinek teomachiájaként, elénk varázsolja az óriásszüléi *anya* vajúdását, majd az emeletnyi apróságot, amint a tej után a tehénnel csillapítja étvágyát. Milyen kifejező mimikára képes ez az esernyővázzal mozgatott papírléggömb-kobak ! Szemei magától értetődő biztonsággal sugározzák: az óriás is ember, ha extra méretű is. Hisz épp ezért peregnek le róla az incifinci hősködők packázásai! És amikor Monestier úr egy óvatlan gesztusával szétoszlatja az igézetet, mi, felnőttek semmivel sem könnyebben vigasztalódunk, mint a gyerekek.

A bevezetőben említett nyugatnémet Steinmann házaspár húsz éve alapította Die Bühne irodalmi bábszínházát Ők is - noha rendelkeznek egy ötvenszemélyes szobaszínházzal - többnyire művelődési központokban, ifjúsági klubokban, kiállítótermekben, de ha úgy adódik, az utcán ütik fel paravánjukat. Szórakoztató vegyes műsoruknak *a Kezek, bábuk. és zene* címet adták, őszintén utalva arra, hogy a kínálat egységét csak a bábtechnika sokoldalúságának demonstrálása biztosítja. Steinmannék csakugyan mindenre képzett gesztikulátorok. Fölényes szakmai tudással kezelik a pálcás, botos, kesztyűs, sík- és fejbáb megannyi válfa ját, de a puszta kezükkel is képesek Egy *kis dráma - ez* a kézetűd címe - megjelenítésére. Színes bábesztrádműsorukból a *Félelmetes találkozás a negyedik fajjal* című bábhorror tetszett legjobban. Az a bizonyos negyedik faj a szörnyetegek Brehmnél nem jegyzett osztálya, de ez nem akadályozza egyik ifjonc példányát, hogy megismerkedjen az emberfaj egy elmagányosodott képviselőjével, és kölcsönösen fel ne fedezzék a szeretetmegnyilvánulások szőrbizseregtető gyönyörűségeit. Az idillnek az Atyaszörny vet véget, aki nem tartja illendőnek, hogy ebadtája bratyizik az elfogyasztandó eleséggel.

Shakespeare és Beckett

A luganói Poletti házaspár színháza a hangzatos Antonin Artaud névvel fémjelzi produkcióit. *A Romeo ér Júlia '8o* című Shakespeare-iáda szellemes alaphelyzettel indul. A halhatatlan szerelmesek korunk hátrányos helyzetű fiataljai. A szülők elváltak. Montague Capuletnét veszi el, Capulet pedig Montague-né fejét köti be: magától értetődik, hogy gyermekeik csak tengenek-lengenek e zűrzavarós világban. Ráadásul Romeót áruházi csokoládélopáson érik, így indulnak el a nagyvárosi alvilág felé vezető lejtőn. *A* sztoriba mindent beleszuszakoltak, ami gengszternek, hippinek ingere, az előadás mégsem tud lekötni. A totális színház artaud-i követelményének a svájciak túlságosan is gépesítve tesz-nek eleget. A játékot elnyeli a technika: a

A **kis Gargantua (Théâtre** sur le fil)



diaporáma és filmbejátszás, a hang- és fényeffektusok diszkószintű kavalkádja. Legfeljebb azon álmélkodhatunk, hogy a szűkös kiszolgáló személyzet ilyen virtuózan kezeli a nyomógombokat. (Bár a technika ördöge elég sűrűn öltögette a nyelvét).

Az idei fesztiválon a legosztatlanabb elismerést Barry Smith londoni társulata aratta. Ha a nyugatnémetek boszorkányos virtuozitásukat a popularitás szolgálatába állították, a londoniak impozáns mesterségbeli tudása hamisítatlan unikumot, ínyencszínházat hozott létre.

Emberi változatok című műsoruk első része a japán bunraku stílus igézetében készült. A bunraku törvényei szerint a bábot hárman mozgatják, közülük egy, a főmozgató - akinek legalább tíz évig kell tanulnia a mesterségét! - látható, segítői viszont fátyolcsuklyás „fekete emberek". A ceremoniális regula azt is elő-írja, hogy melyikük mozgatja a bábu bal, illetve jobb végtagjait, kinek tiszte a figurát a magasba vagy éppen a mélybe lendíteni. De nemcsak a technika, maga *a Pierrot öt maszkban* című jelenet témája is a bunrakuból merít: minthogy e műfaj egyik hatáspatronja az átváltozás, az elvarázsolás megjelenítése. Ezt a mesebeli motívumot telítették meg mai líraisággal és gondolatokkal az angolok. A főszereplő Pierrot-nak nincs arca - üres ábrázatán egymás után helyezik el az apród, a Jancsi bohóc, az egzotikus varázsló, a diszkótáncos és a bűvész maszk-ját. Á maszk sorsszerűen határozza meg egyéniségüket. Elindulnak hát felfedezni önmagukat, a személyiségükre szabott mozgás örömét. Talán ennyi elég annak érzékeltetésére, milyen szerencsés természetességgel kapcsolódik így egybe a bábszerűség a filozofikummal.

És ha úgy vélnénk, hogy egy bábu annál érdekesebb, minél többet mozog, azonnal ránkcáfol *a Jöjj és menj* című Beckett-jelenet. Az öregség kínzó sztereotipiáit éppen a nyugvópontok, a három nyanya tűréshatárig feszített mozdulatlansága teszi lebilincselően szuggesztívvé. És persze groteszkké is. Mert már itt feltűnik, hogy Beckett végjáték-filozófiája, amely élő színházi előadásban gyakran lidércnyomásként nehezedik ránk, a bábuk tolmácsolásában izgalmas, költői távlatot kap. Ez az érzésünk csak fokozódott a *Némajáték I.* című eredetileg pantomimszüzsé bábadaptációja lát-tán. A kis remekművet a budapesti Állami Bábszínház ugyancsak repertoárján tartja, és semmiképp sem marad alul az összevetésben. De az angol változat talán kajánabb. Amíg Szőnyi Kató rendezésében az Ember az időtlenséget képviselő örök clown, brit sorstársa az idő kezdetén téblábló ősünk, aki le sem tagadhatná származását, hiszen nehéz töprengéseiben tíz körömmel vakaródzik. Es ez így megy azóta is! - sugallja az előadás. És mi megkönnyebbülünk. Miért? Alkalmasint fölényünk tudatában. Az apró báb reménytelenül vergődik a világ metafizikai talányainak hálójában, de mi csak játékból azonosulunk vele, nem vagyunk kényszerhelyzetben. Ahogy Max Frisch írja: a bábu törpesége elejét veszi, hogy váll a vállhoz méregessük magunkat. De éppen ezzel teszi lehetővé, hogy sorsunkat önmagunkon kívül helyezve szemlélhessük.

A program zárórésze már könnyedebb, így nem koronázza meg méltóan a briliáns előadást. De az élmény így is maradandó és elgondolkoztató, nem szorult-e a gesztikulátori tevékenység kissé hát-térbe nálunk, kihegyezetten fogalmazva: a nagyszínházi formák egyeduralma miatt. Legalábbis Pécsett csak Bölöni Kiss István bábművész Saint-Saëns *Állatok farsangjára* készült műsora „vet-te fel a kesztyűt", igaz, színvonalasan.

Válságtünetek?

E sorok írója harmadízben tudósítja a SZÍNHÁZ olvasóit a pécsi felnőtt-bábfesztivál eseményeiről. A korábbiakkal összehasonlítva örömmel mondhatjuk, hogy az idei program nem mutat hanyatlást sem az átlagszínvonal, sem a kiemelkedő produkciók száma tekintetében. Mégis akadnak, akik válságtüneteket emlegetnek. Ha ez úgy értendő, hogy a felnőtt közönség meghódításának gyökerében új megközelítéséről nem számolhatunk be - az állítás igaznak tűnik.

SZÁNTÓ ERIKA

Equus a Pesti Színházban

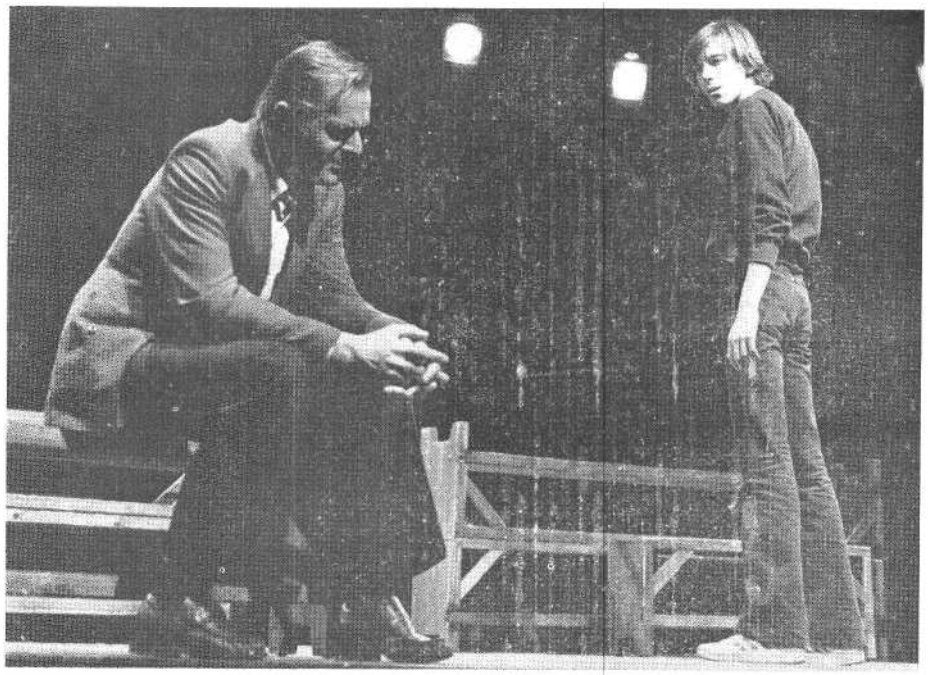
Peter Shaffer darabjának gondolati eszszenciája már jóval a mű születése előtt bejárta a közhelyek ismert útját, s szociográfiai tapasztalatból édeskeser slágerszöveg lett. A darab mélységei és magasságai olyan könnyen megmászhatóvá váltak, mint a hegyoldal meredélye, amelyet szerpentinekkel kocogópályává szelídítettek. A lovakban istenséget, a józan, praktikus élettel szembehelyezett, szenvedélyekkel és hittel teli, intenzívebb világot megsejtő, pontosabban megsejteni akaró kamaszfiú szenvedő alakja nagyon is alkalmas arra, hogy felmutassa és átélhetővé tegye azt a „hiánybetegséget", amelynek pusztítását a deviancia legkülönbözőbb, a divat szerint is gyakorta változó formái olyan szembetűnővé és letagadhatatlanná tesznek. A „fotografálható nyomor" helyett ez a „fotografálható deviancia" évtizedek óta témája a művészetnek és a szórakoztató-iparnak, amely a maga különös, rafinált módján egyszerre ábrázolja, szörnyülködik rajta, sokszorosítja, terjeszti is. A szemkápráztató bőség „ölében" megtermett toprongyosság, az ápoló- és illatszerek sokasága mellett bűzlő ápolatlanság legyintéssel elintézhető hóbortja mellett kikövetelték maguknak a figyelmet a bűnözés statisztikáinak felfelé szökő görbéi, a kábítószer-tragédiák kőkemény tényei; persze hogy sikert hozott író-teremtőjének az a szánandóan zavart fiú is, aki a való élettel találkozásának pillanatában nem bírja ki maga teremtette lóistenségeinek szigorú, teljes odaadást követelő tekintetét, s ezért - elveszítve a reális tájékozódás képességét, a valóság és irrealitás közti ide-oda közlekedés biztonságát - bestiális módon megvakítja isteneit.

Az Equus színpadi világsiker, és az ilyenkor elrendeltetésszerűen bekövetkező filmmegvalósítás után került a Pesti Színház színpadára. Esélyeit a világ-siker nem növelni, hanem csökkenteni látszott, hiszen a színpadjainkat körül-vevő s nem körülölelő szakmai és nem szakmai közvélemény amúgy is hajlamos a másodlagosság, az utánzás, a jól-rosszul megemésztett szellemi eledelen való

bizottság nyomaira gyanakodni. Nehezítette még Kapás Dezső rendezői helyzetét és a színház vállalkozását az is, hogy az író nagyon pontos színpadi-szcenikai elképzelés kíséretében bocsátotta útjára művét, s tény, hogy a londoni és párizsi bemutató híven követte is azt. Tudomásom szerint máshol is hasonlóképpen jártak el a rendezők, s ez a tény már önmagában elég indíték lett volna valamiféle görcsös igyekezetre, hogy a szcenika megújítása felől lehessen közeledni a darabhoz.

A darabhoz, amely mint ezt már próbáltam bizonygatni - közhelyekből gyúródott. De a világban helyet, értelmet nem lelő kamaszfiú, a puritán, a saját maga által emelt kőtáblák közül csak nagy néha, sunyítva kiszökő, lelki süketségben szenvedő apa, a maga érzékenységére, sértettségére a vallásban gyógyírt kereső és gyógyíthatatlanul semmit sem értő anya általánosságait egy drasztikusan különös *eset* fogja egybe. Tény, hogy a Peter Shaffer teremtette kamaszfiú nemcsak az őt körülvevő társadalommal szemben tanúsít deviáns magatartást, hanem színpadi ősei közt is devianciának minősül lázadásának *különössége*. Milyen egyszerűnek tűnik iszonyodva elzárkózni a vizsgálódás elől, ha egy hú bestiálisan megvakít egy istállónyi lovat, hiszen ez elmekórtani eset, kamaszkori szexuális zavar nyomában fellépő felbomlás s akkor ez a műveltebb, a választékosabb variáció; ami a könnyebben elérhető, kézenfekvőbbnek látszó, az a társadalmi és családi szigor hiánya miatt kitörő értelmetlen gazemberség, rombolásvágv és szadizmus. Milyen egyszerű a. recept, amely rendteremtést követel, rendet, bár-milyet, amely megvédi a normális polgárok virágoskertjeit, lóistállóit, könnyen megkerülhető tilalomfáit a lázadással szemben. A lázadással, amely *nem normális*, amely beteges, sőt. maga az elme-betegség.

Ha ezen a logikai soron haladunk végig, egyszerre más jelentést kap az alakok *általános* volta. Egyszerre össze-szikrázik a kér pólus: a figurák langyos átlagossága és *az eset* szélsőséges és ki-hívó különössége. Szándékosan használom ismételten az „eset" szót, hiszen Peter Shaffer a dráma erővonalait meg-próbálja elterelni. .Megkísérli a drámát nem a fiú és tette viszonyában keresni, nem az erre késznek tűnő eszközökből előcsiholni, hanem megteremteni. Igy próbálja meg a pszichiáter, Dysart doktor vállát odafeszítem a színpadi épít



Peter Shaffer: Equus (Pesti Színház). Darvas Iván (Dysart) és Gálffi László (Alan Strang)

mény alá, s ha ez nem is sikerül maradéktalanul, az építmény tartós stabilitása mégis növekszik. A doktor számára ugyanis csak egy ideig az a legfontosabb kérdés, hogy miképpen lehet a meg-magyarázhatatlannak látszó cselekedet magyarázatára rábukkanni. Amíg érdeklődése csak idáig terjed, inkább orvos, mint drámai hős. Tétje is orvosi tét, hiszen nem látszik kétségesnek, hogy azt teszi, amit tenni kell, s törekvéseinek végső kimenetelét csak orvosi tudása és a beteg állapota befolyásolja. Csakhogy Dysart doktor kérdése hamarosan át-alakul, hiszen megérti, hogy kamasza csak orvosi értelemben betegebb, mint ő, a kezelője. Megérti, hogy orvost és pácienst - s ez a viszony hirtelen olyan széles körűvé válik, hogy a társadalom, a maga sokaságával népesíti be a drámát --ugyanaz a kínzó „hiánybetegség" gyötör. Megérti, hogy hitek, eszmények, célok tőzsdekrachjában egy kamasz saját vergődő személyiségéből izzadta-kínlódta világra a maga lóistenségét, és ez a csődbe-rémtettbe vezető Equus-hit azt a szenvedélyt, értelmet hozta az életébe, amit egyébként összkomfortos világában, jólfésült, jóravaló szülei körében, megvehető, aztán elhajítliató tárgyakat ígérő sorsában nem talált. A pszichiáter tehát szembesül a drámai kérdéssel: mit adhat a világ a kórosan torz hit és cél-képzet helyébe ? Ez a már egyáltalán nem orvosi, sőt orvosilag nem is helytálló kérdés kizökkenti a művet a maga elemei által vájt mederből. Messzire űzi a közhelyeset értelmezett társadalmi felelősséget, amelyben minden bűnözőről kiderül, hogy sivár gyerekkora volt, és őt is érték sérelmek. Nem lehet eléggé érté-kelni, hogy annyi sebzett lelkű gyilkos és meg nem értett gazember után az író megpróbál másfelé kanyarodni. S ez annál is inkább eredmény, mivel a mű rész-elemei mintha ehhez gyűjtődtek volna egybe: az apa és az anya vonásai mintha egy silányabb műhöz lennének vázlatok.

Peter Shaffer felismer és felfed egy mélyebb, átfogóbb társadalmi felelősséget, ezért idejében visszakozik, mielőtt véglegesítené a bűnbakszerepkörben hőse szüleit. A Pesti Színház művészei - a rendező, Kapás Dezső, s a kiváló színészek. - az Equusnak *a* kor lényegét érintő művészi erejét erősítették fel.

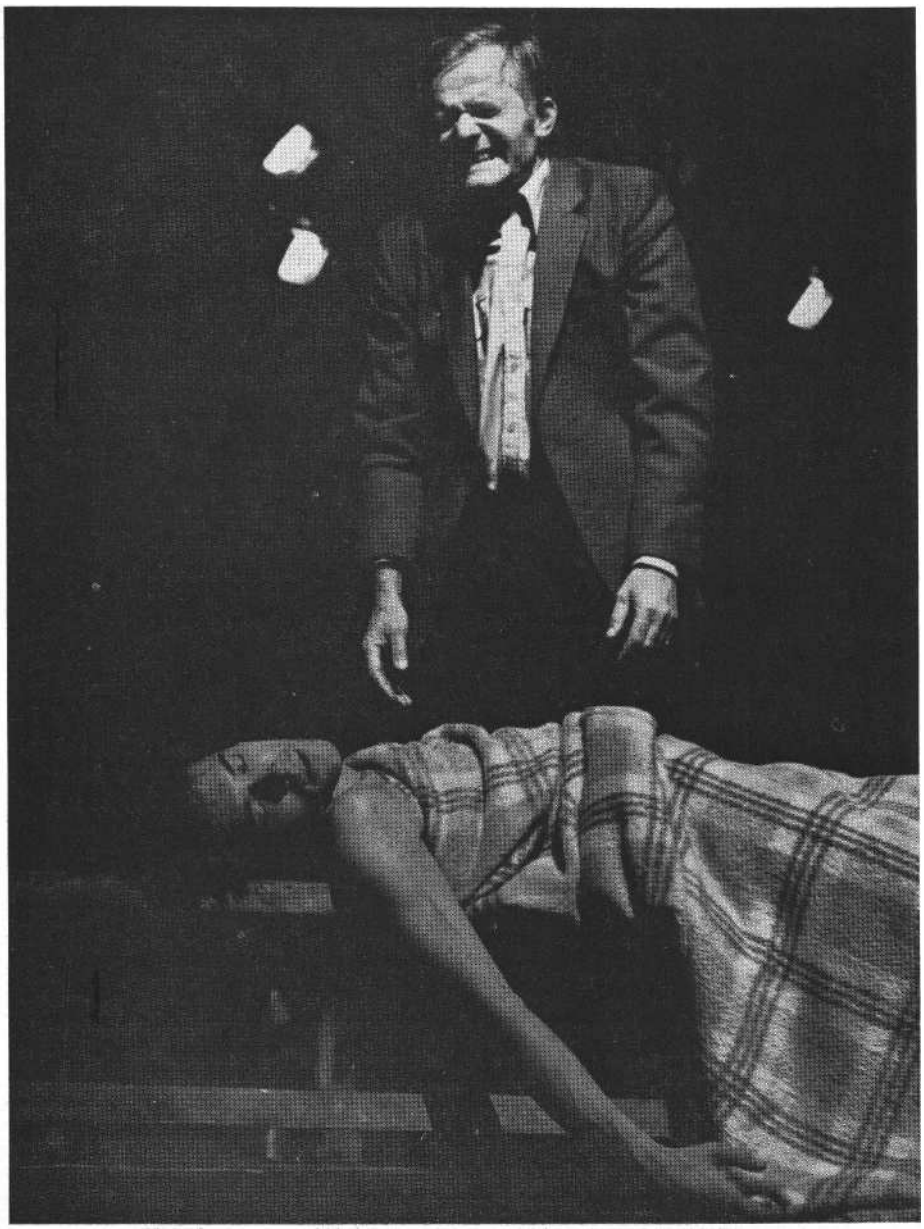
A színpad, a játéktér mértéktartóan látványos s józanul alkalmas. Látvány-beli izgalma addig terjedhet, ameddig nem akadályozza a színpadi cselekvést, a dráma lényegének kibontakozását, alkalmassága pedig nem teszi tönkre a látványt. A sötétlő fakorlátok mögött fel-fénylő és átlátszó lómaszkokkal a fejükön mindvégig éreztetik jelenlétüket a lovakat jelző s²ínészek. A színpadi tér egy-szerre nyújtja az istálló reális illúzióját,

s ugyanazok a fakorlátok felidézik a pszichiáter környezetét is. Mindkét realitás annyira csak utalásszerűen van jelen, hogy még egy tárgyalóterem asszociációjára is lehetőséget ad, éppen csak annyira, hogy a jelenetek „kihallgatásszerű" egymásra következését elfogadhassam. Mindez hibátlan, lényegében követi a darab korábbi előadásait.

A „történést" egy fiatal színész színpadi beteljesülése hordozza. Ez a beteljesülés olyan elementáris, hogy félresöpri szokásos „igen, de" elemzéseink rutinfordulatait. Gálffi László színpadi jelenléte valójában „újraírja" a művet.

Ez is elég lenne ahhoz, hogy örüljünk az előadásnak. Ámde *az Equus* nem egy magányos, nagy alakítást, ha-nem egy nagy erejű és zavartalan szín-padi „duót" eredményez: Darvas Iván pszichiátere és Gálffi kamasza úgy egyen-súlyoz végig a darabon, mint az egy kötélre fűzött hegymászók. Pedig letagad-hatatlanul két, merőben másfajta színészi lehetőség van jelen, s kár volna lehazudni hogy Darvas alakítása nem a színészi megújulás, a sosem hallott hangsúlyok, a sosem látott gesztusok meglepetésétől nagy erejű. (Megvallom, nem hiszek a rendezői munkától függetlenül létre-

Gálffi László és Darvas Iván az Equusban



jövő jó vagy rossz alakításokban. Meggyőződésem, hogy minden nagy színészt lehet olyan színpadi és pszichológiai helyzetbe hozni, amelyben nem születhet meg igazán jó alakítás.)

Próbáljuk meg ezúttal nem értelmezni,, hanem *leírni,* mit tesz a két színész a színpadon. Gálffi kamasza nem szavakból, hangsúlyokból születik meg elementáris erővel, hanem a *test* közléseiből. Amikor először belép a színpadra, mintha önmagába kapaszkodna. Hosszú kezei görcsösen összefűzve, s ez a különös, önmagát ölelő testhelyzet sokáig nem oldódik. Hátának íve, ahogy nekifeszül egy padnak, a visszafojtott feszültségtől rugószerűen pattanó megmoccanásai, összegömbölyödései, kuporgásai, amelyek mintha az anyaöl örökre elvesztett biztonságát sóvárognák vissza, állának előrefeszülő konoksága, ahogy a cigarettázás ismert gesztusával próbálkozik - számtalan, felsorolhatatlannak tűnő mozgásfázis, melynek mindegyike önálló s gazdag jelentéssel bír.

Azonnal hozzá szeretném tenni, *hogy* Gálffi példátlanul kifejező színpadi mozgásának semmi köze nincs ahhoz a gimnasztikai ügyességhez, amelyet annyian követelnek fiatal és kevésbé fiatal színészeinktől, abban a reményben, hogy ettől majd élőbb és dinamikusabb lesz a színház. Gálffi alakítása csupa mozgás, de ettől még ez a megrendítő tehetségű színész akár ügyetlen is lehet. Mozgásának egy része, talán nagyobbik része egyébként nem is látszik. Pontosabban nem mozgásként, hanem éppen ellenkezőleg - mozdulatlanságként látszik. Miről van szó? Alakításának lényege annak a feszültségtömegnek az áteresztése testén, idegrendszerén, amely lehetővé teszi, hogy színpadi jelenléte ne hulljon szét testhelyzetekre. Közeledése, távolodása a pszichiáter színpadi helyzetéhez képest, álldogálásai, leülései, végignyúlása a színpad szélén állandóan jelenlevő betegágyon, olyan pontosan megszólaló és egymással összefüggő belső tartalmakat hordoznak, olyan kikezdhetetlen igazságtartalommal rendelkeznek, hogy nyugodtan írom le: saját testével söpri el a darab kísértő közhelyeit. Megszólalásai, elhallgatásai, kiabáló kitörése vagy hirtelen elhalkulása - a beszéd és a hallgatás váltakozása - pontosan azt a belső készenlétet és dinamizmust hordozzák, mint a mozgás és mozdulatlanság. Egy színpadi folyamat kihagyás nélküli feszültségrendszerében él, és ez lenyűgözi nézőit, A szertartás nem

olcsó szemfényvesztés, megrendülésünknek a színész megadja az árát. Hit - s a rendezővel való együttes hit - kellett ahhoz, hogy ne egy hálás szerep hatásos kamaszklisékből való megfogalmazásával találkozzunk a színpadon, hanem valódi pokoljárással.

Mi az a nagy értékű, de tagadhatatlan „másság", amit Darvas Iván Dysart doktora képvisel ? S miért igazolódhat ez a *más* egyetlen előadáson belül? A pszichiáter szerepet tölt be, ez a szerep védi, mert nem azonos teljes személyiségével. Ha elbúcsúzik betegeitől, van számára egy másik, kevesebb vagy másfajta feszültségekkel teli élet. Páciense lerakhatatlanul hordozza önmagát, nincs módja egy pillanatra sem kilépni önmagából. A pszichiáter a darab elején kikezdhetetlenül magabiztos, „normális" ember. Pont olyan, mint mi a nézőtéren. Vannak kész válaszai és kész hangsúlyai, kipróbált gesztusai s mindig sikeres mosolya, szemvillanásai, feszültség szülte pózai. Minden mozdulata, minden gesz-tusa egyúttal vissza is vonható, csak addig kötelez, amíg az orvosszerepkör tart. Minden igaz és nem igaz, állítás és tagadás, őszinte odaadás és a „nem ér a nevem" menedéke.

Darvas Iván pszichiátere abból a mindenkire jellemző felületességből indítja el önmagát, amely lehetségessé teszi, hogy olyan hasonlatosnak érezzük hozzánk. Valamennyiünkhöz, akiket külső vagy belső kényszerhelyzetek még nem szorítottak be a színvallás kelepcéjébe. A kamaszfiú pózain áttűz az igazság pillanatának forrósága, a pszichiátert pózai még átsegítik a nehéz perceken.

De az előadás utolsó perceiben a színész szeméből már nem a rokonszenves együttérzés, egy jelentős és humanista művészegyéniség ismert kifejezése néz ránk, hanem igazi, megszenvedett rémület. Mikor történik valami a színházban? Ha valami történik velünk. Mit jelent ez? Valamit találnunk kell Equus-istenség helyett. Mindnyájunknak. Egy estére felismertük, hogy így kell lennie.

Peter Shaffer: Equus (Pesti Színház) Fordította: Göncz Árpád. *Rendező:* Kapás Dezső. *A rendező munkatársa:* Bőhm György. *Zenei összeállítás:* Zsedényi Erzsébet. *Dísz-let:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Fémmarszkok:* Stremeny Géza. *Világítás:* Eberwein Róbert. *Mozgás:* Szirmai Béla.
Szereplők: Darvas Iván, Gálffi László, Benkő Gyula, Tábori Nóra, Tanay Bella, Kútvölgyi Erzsébet, Prókai István, Kovács Nóra, Kelemen Csaba f. h,

KROÓ ANDRÁS

Egy - kellemes - éj a kopár hegyen

Manapság mintha a színházi irányzatok és felfogások virágkorukat élnék. Világszerte kiváló rendezők és színpadi teoretikusok sora bizonyítja saját felfogásának igazát. A modern színházi elméleteknek, egy-egy klasszikusnak számító rendező alkotóperiódusai szerint, már korszakai is vannak. Igen sokat beszélnek mostanában az úgynevezett látványszínház és gondolati színház ellentétéről is. Vannak, akik esküsznek rá, hogy a revü és showelemek leválnak, szükségszerűen leválnak majd a gondolatokat és érzelmeket elsődlegesen dialógusokon keresztül közvetítő színi produkciókról; mások, éppen ellenkezőleg, a vizualitás teljes győzelmére, a dráma képzőművészeti, társművészeti megnyilvánulásokban való feloldódására voksolnak. Mindeme viták közben és alatt azonban idestova négyszáz éve csendesen a színen haldoklik, illetve virul az opera, amely a maga számára már réges-rég szintézisben oldotta meg a prózai színház ezen ellentétét. Mert végül is mi más az opera „zenei része", ha nem a gondolatok és érzelmek egy speciális nyelven, a zene nyelvén elő-adott uralkodó összessége. Elvégre abban, hogy - ragadjuk ki találomra mondjuk a *Trisztánt*-- egy férfi és egy nő közel egy felvonáson keresztül egymással szemben áll és hevesen énekel, sok látványosság nincsen, hogy a zenekari árok mélyén láthatatlanul játszó hangszeres zenészek abszolút antilátványáról már ne is beszéljünk. Ugyanakkor mindaz, ami a zenei drámából lefordítható a gesztusok, a mozgás, a mimika nyelvére, ami kiegészíthető és fokozható a díszlettel, jelmezzel, a prózai színjátszás kifogyhatatlan kellékeivel - az látvány, sőt, nyugodtan mondhatjuk: látványosság. Vagyis az opera, ha nem is tett vagy tesz mindenkor eleget a XIX. századi G*esamtkkunstwerk* eszméjének, a gondolatok és a gondolatok képi megformálásának egységét tradicionálisan megvalósította.

Egy ilyen elméleti gondolatsornak látszólag vajmi kevés köze van egy konkrét színházi előadáshoz, mégis biztos vagyok benne, hogy a Népszínház operatársulatának vezetősége, kimondva vagy kimondatlanul, mindenkor ebből a komplex művészi, operai igényből indul ki. Nem is lehet ez másképp olyan zeneiszínházi csoportosulás esetében, amelynek nem csak művészi vezérmotívumként, de sokkal kézzelfoghatóbban, fizikai létezését tekintve is követelménye a zene és látvány egészséges egysége.

Az a kis csapat, amelyet a plakátok november 30-án is hirdettek, ma már sikerekben gazdag múltra tekint vissza. A Déryné Szúház állandó operaegyütteseként i 97o-béta alakult Nicolai : Windsori víg nőkjének színrevitele idején. Azóta Donizetti-, Rossini-, Mozart-operákkal, féltucatnyi vígoperával, daljátékkal lépett fel országszerte. 1978 a színház életében fordulópontot jelentett. Bele-olvadván a Népszínház konglomerátumába, az operatagozat zenekarának lét-száma ekkor emelkedett kilencről tizen-ötre, hogy aztán ebben az előadásban tizenhéttel el*é*rje eddigi maximumát. Muszorgszkij remek vígoperáját a társulat először 78 tavaszán mutatta be. Az előadásnak kiemelkedő zenetörténeti érdekessége az volt, hogy Magyarországon először vitte színre Muszorgszkij eredeti, utolsó elképzelései szerint a darabot.

Az Esték egy Grikanykai tanyán című Gogol-ciklus nyitó elbeszélésének szövege nyomán komponált *Szorocsinci vásár* világszerte játszott vígopera volt Cserepnyin átdolgozásában. Az azonban már csak az orosz Muszorgszkij-kutatások legutóbbi tíz 'évében derült ki, hogy a zeneköltő önálló, szimfonikus művét, *az Egy éj a kopár hegjent* drámai cselekménnyel látta' el, s így az a meglevő vígoperával és az eddigi gyakorlatban is befejezésként vele együtt játszott Gopákkal komplett zenei szövetet ad, nem igényli más zeneszerző kiegészítő munkáját.

A zenei koncepció a mostani felújításnál sem változott. De lényegében fejlődött tovább a színpadi elképzelés, a díszlet, sok apró részletében is tovább érett a produkció. A leglényegesebb változtatás a mostani verzióban az, hogy, míg régen a vásár első jelenetében, az ördög tűzpíros kaftánjának emlegetése közben lehullott a bódék mögül a kulissza, és félelmetesen felrémlett a kopár hegy árnya, most az árusok, kupecek jelenete végig teljes védettségben, sűrű napra-forgódíszlet előtt játszódik. (Gogolnál: „Könnyű rovarok smaragdja, topáza, rubinja libeg a délceg napraforgókkal árnyékolt tarka vetemények felett.") Ez a módosítás azért nagyon fontos, mert így *a Grickó álma* jelenetben, az Eg*y éj a*

Muszorgszkij: Egy éj a kopár **hegyen (Józsefvárosi Színház)** (MTI-fotó)

kopár hegyen boszorkányszombatja váratlanul, a baljósan komor csúcsok nyomasztó megjelenésével kezdődhet. Ezzel a fogással a forma szerkezetileg is, a látvány szempontjából is két részre tagolódik, a finálé vásárjelenete pedig prózai reprízként elevenítheti fel a békés falusi táj napraforgóit. Ezen kívül az ördög szerepébe további apró játékok kerültek, aktívabb lett a pópafi figurája, a szerep színészi gesztusokkal bővült, megerősödött a kórus, az első és utolsó szín hálódíszlete teljesen elmaradt. Vagyis, a vígopera előadásban leszűrtebb, ugyanakkor drámai pontjain feszültebb lett. Ám abban, amiben a legjobb volt, nem változott. Ami a színpadon történik, az most is pergő, és leköti a nézők figyelmét. Noha a színháznak adottságainál fogva be kell érnie az egyszerűbb és könnyen mozgatható díszletekkel, a látvány színpompás, a rendezés a kis színpadon, a kevés szereplővel is tud tumultuózusnak ható jeleneteket komponálni. Továbbra is a darab „lelke" a címadó drámai jelenet, amelynek profi kivitelezése nemcsak hogy kisvárosi színpadokon, de az Állami Operaházban is megállná a helyét. A felújításban ezt a részt fekete csuklyás színészek játsszák, a kezükben világító fátylakkal, pörgettyűkkel, gyertyákkal, egészen bábszínházi megoldásokhoz közelítve. Az ősi bacchanáliát idéző balettszámban, amely az évszázadok során boszorkánytánccá, sátánimádattá változott, a táncelemek végig meggyőzőek, sőt impresszívek.

Kicsiny, szellemes ötletek egész rajából építkezik az opera második felvonása is. Szerencsés találat például, hogy a titokban a pópafival légyottra készülő Hivria, a darabhoz képest hosszú áriája alatt a kisördög bohócos majomkodása tart egyensúlyt, kiváló az álmából lustán tápászkodó Cserevik és a meglepődött ördögfi néma kontrasztjelenete, de talán a legjobb az, amikor az egyébként kevés tárggyal igen sokatmondó szobadíszlet ablakát Hivria kitárja, és mintegy képkeretbe foglalva - feltűnnek a saját árnyékuktól is riadozó kozákok népi zsánerfejei.

Azt az élményt, amelyet az operai estén kapunk elsősorban Kertész László-nak és László Endrének köszönhetjük. László Endre a színház zenei vezetője hangszerelte a művet kamarazenekarra, Kertész László főrendező pedig rendez-te. De ismerve valamelyest a színház körülményeit, azt kell mondanunk, hogy nem is egyszerűen csak rendezte, hanem a részbeni fordításon kívül és kamaraszínpadra alkalmazáson túl - színpadra képzelte. Végül is magas színvonalú rendezői munkája, az általa megvalósított egészséges és helyenként sziporkázóan szellemes látványosságok sora teszi lehetővé, hogy Muszorgszkij eme újonnan is fölfedezett színpadi remeke a zenei kivitelezés viszonylag szerényebb színvonala mellett is kellemes élményt nyújtson.

Muszorgszkij: Egy éj a kopár hegyen (Józsefvárosi Színház)

Raics István *fordítása alapján kamaraszínpadra alkalmazta:* Csemer Géza és Kertész László. *Rendezte:* Kertész László. *A rendező munkatársai:* Labádi Lajos és Jankó Ágnes. *Kamarazenekarra hangszerelte:* László Endre. *Díszlettervező:* Sostarics Zsuzsa és Tarr Béla. *Jelmeztervező:* Rimanóczy Yvonne. *Tánctervező:* Barta Judit. *Zenei munkatárs:* Patai Kató és Mohai Mária. *Vezényel:* László Endre és Dömötör Zsuzsa.

Szereplők: Kálny Zsuzsa, Zöld Ildikó, Vajda Dezső, Bihari Tóth Zsuzsa, Szabó Zoltán, Keresztessy Pál, Iván József, Németh József, Bordás Dezső, Toldi Nagy Miklós, Nagy János, Virágh Rezső, Nemes Lajos, Szele Margit, Bognár Éva, Oláh László, Bognár András, Bagó Gizi, Bakonyi Ilona, Jászter Mari, Szatmáry Olga, Török Sarolta, Sass Júlia, Kárpáti Magdolna.

BÁNYAI GÁBOR

Mozart szellemében

Az Idomeneo az Operában

Részlet Leopold Mozart fiához írott leveléből: *„Ajánlom, hogy munkádnál ne kizárólag és egyedül a muzikális közönségre, hanem az amuzikális publikumra is gondolj. Tudod, hogy száz tudatlan akad tíz igazi zeneértő ellenében. Ne feledkezzél meg hát az úgynevezett népszerűről sem, ami a hosszú fülűeket is csiklandozza."* (Salzburg, 1780. december i i.)

Az Idomeneo szerzőjéhez intézett apai intelem jogosultságát kétszáz év után is bizonyította *a mű* mostani bemutatója körül fellángolt vita. Részt vettek benne a maguk sajátos lehetőségei és eszközei révén a hosszú fülűek csakúgy, mint a kritikai fegyverzet nélküli publikum. Az előbbiek jórészt az elutasítás, még inkább a kétség hangjait pedzegették. Az utóbbiak lassú, de bizonyossággá növő folyamat során adták le a mű és elő-adása mellett voksukat. Az első tábor az operai hagyományokat kérte számon. A második, leküzdve a kezdeti meglepődést és a szokatlantól való idegenkedést, a korszerű zenés színház partnerévé vált.

Opera vagy zenés színház: látszólag egymásnak ellentmondó fogalmak. Az utóbbi mintha fajsúlycsökkenést is jelentene. De a kettő szembeállítása lehet álvita is.

Vitatkozhatunk azon, vajon szabad-c az énekesnek, mondjuk, hanyatt fekve énekelni recitativóját. (Hogy lehet, azt sem az énekesek, sem a vezető kar-mester nem vitatja.) Vagy jó-e például egy kvartett közben nemcsak szituációba, de akcióba hozni az előadókat? (Hogy hatásos, azt a közönség tanúsítja.) Ezek a fel-felparázsló viták érintik is, meg is kerülik a lényegét" nevezetesen azt, hogy van-e mondandója, üzenete a mai kor nézője számára az operának mint színházi formának.

Úgy vélem, az Operaház *Idomeneo*-bemutatója éppen erre a kérdésre akar válaszolni azzal, hogy nem csupán magas színvonalú zenei élményt nyújt, hanem kísérletet tesz az opera mint színházi totalitás jogainak visszaállítására. Érzésem szerint - sikeres kísérletet.

A zenés színházban -- egy elterjedt

közhely szerint - akkor vált a próza zenébe, amikor a darab szövete olyan érzelmi hőfokot ér el, mely már szétfeszíti a próza lehetőségeit. A nagyobb teherbírású zene, az expresszivitás így simulna egymásba zökkenőmentesen az akciókat és információkat hordozó prózával. Ez az amúgy is sántító okfejtés az operai zenés színház esetében végképp tarthatatlan. Hiszen ezek szerint itt csakis a kifejezés érzelemgazdagságáról lehet szó, legfeljebb kevésbé vagy jobban sikerült librettókban elmondott történetekről - ám az információk és az akciók szükségképpen kívül rekesztődnének. És a hagyományos operajátszás ennek a téveszmének teljességében meg is felel. Lehetővé tesz bizonyos érzelmi azonosulást, miközben kizárja a látvánnyal és az akcióval megteremthető világnézeti, társadalmi, mondjuk realista azonosságot. Azaz kiküszöböli azt a lényeget, mely érthetővé tenné, hogy a pódiumon, oratorikus formában előadott, s így zeneileg akár kifogástalan operaelőadások mellett miért van mégis oly nagy igény az operák színszerű előadására.

Az operának ugyanis - és nem hiszem, hogy ezzel falrengető igazságot ismernék föl - elidegeníthetetlen része az, amit a színháztól kap és annak viszszaad. Hiszen épp ez a műfaj hordozza magában szinte a legteljesebben a totális színház eszményét. Az operában minden eszköz együtt van ehhez a színházhoz: akciók, szituációk, végletes és köznapi helyzetek, mozgás, tánc, zene, dekorativitás - és egy absztrakt, mégis félreért-hetetlen jelrendszerrel közölt világnézet, realitás és túlfűtöttség, érzelem és expresszivitás.

A mozarti opera ennek a totalitás-igénynek a jegyében született.

Amiről a zene szól

„Most pedig volna egy kérésem az abbé úrhoz. Ilia áriáját a második felvonás második jelenetében szeretném, ha úgy változtatná meg, ahogy szükségem van rá. »Se il padre perdei, in te lo ritrovo« - ez a versszak nem is lehetne jobb ! Utána azonban olyasmi következik, ami - legalábbis áriákban - mindig természetellenesnek tűnt előttem : tudniillik a »félre«-éneklés. Dialógusokban az ilyesmi egészen természetes (az ember gyorsan odavet néhány szót félre), de áriában, ahol a szöveg ismétlődik, rossz hatást tesz." (München, 1780. november 8.)

*„A második felvonás utolsó jelenetében a kórusok között egy áriája vagy inkább cava tinaféléje van Idomeneusnak. Itt jobb volna egyszerűen csak egy recitativo, amely alatt a kísérő hangszerek is derekasan tehetnék a magukét. Mert ebben a jelenetben, mely az egész operában a legszebb lesz, olyan zavar és sürgölődés lesz a színpadon, hogy aria rosszul hatna ezen a hegyyen. **S** emellett itt van a vihar is - s az csak nem fog szünetelni Raaff úr áriája kedvéért?'"* (München, 1780. november 15.)

„Minél gyakrabban képzelem el a kvartettet színpadon, annál hatásosabbnak tűnik előttem. S eddig mindenkinek tetszett, aki csak a szegényes hangzású zongorán hallotta is. Az egyetlen Raaff az, aki úgy vélekedik, hogy nem lesz hatása. Négyszemközt meg is mondta nekem: »non c'e spianar la voce«, túl szűk fekvésű ... Mintha egy kvartettben nem inkább beszélni, mint énekelni kellene !" (München, 1780. december 27.)

A fenti, találomra kiválasztott idézetek Mozart Idomeneo-leveleiből nyilvánvalóan mutatják a zeneszerző törekvését a valószerűségre, arra, hogy az opera egésze ne csupán zenei autentitásában hasson. Minden megjegyzése, zenei meg-oldása a színpadi helyzetek reálissá tételére irányul. A színház, a színpad tör-vényei éppúgy befolyásolják, mint a maga határozott zenei elképzelése.

Az Operaház előadása ebben a szellemben készült. Valamennyi most következő megjegyzés tehát egyszerre érinti a karmesteri és a rendezői munkát, mely egyetlen pillanatra sem különül el egymástól. Sőt: úgy tűnik, Fischer Iván Mozart-értelmezése volt az egyetlen kiindulási pont, ezt erősítették föl Aschcr Tamás megoldásai. Nem beszélhetünk tehát önmagában vett rendezői elképzelésről. Csak *egy* a zenei megoldással adekvát színreállításról.

Fischer értelmezése hallatlanul intenzív, dinamizmusa nyomán az a meggyőződés alakul ki az előadás nézőjében és hallgatójában, hogy valójában ez az egyetlen lehetséges megközelítési mód. Hajlandó ugyanis követni a zene valamennyi hangulatváltását, a teljességet fontosabbnak tartva az egyívű egyszerűsítésnél. Ebben a zenében, ebben a felfogásban megszólal az érseki hatalommal méltatlan harcot vívó, az apai tekintélyt a zseni magabiztosságával tépdeső Mozart csakúgy, mint a határozott világ-nézetű, a humort vonzó természetességgel használó, önmagában végtelenül biztos zeneszerző. A kisszerű gondokkal küzdő, a szerelemben *hivő,* a bizakodó és a kiábrándult. Fischer Mozart-zenéje nem a humanista, klasszikus héroszé, Hanem a végletes és köznapi helyzeteket végletesen vagy hétköznapian megélő emberé. És a paradoxon: Fischer értelmezése ezzel egyetlen pillanatra sem deheroizálja a zene tulajdonképpeni hősét, Mozartot, csak épp közelivé, tapinthatóvá, átélhetővé teszi a zseni szubjektumát. Minden jelenetben azt a hangulatot, lelkiállapotot, szituációt szólaltatja meg, mely annak zenei szövetében megnyilvánul. S éppen ezzel fogja egységbe a teljes operát.

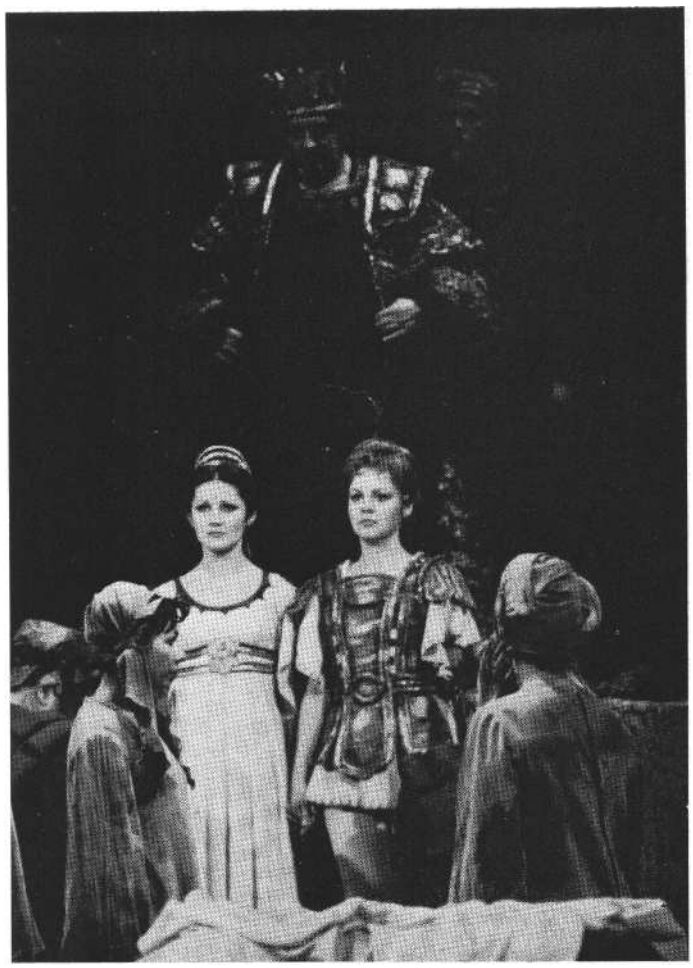
Ascher rendezése ennek a zenei koncepciónak rendeli alá magát. S mert Mozart zenéje a választott világ teljességét képes felmutatni, a rendező is kifejezheti világképét a maga teljességében. Ascher tehát Mozart szellemében rendezett: nem „bátornak", hanem értőnek bizonyult első operaházi kiruccanásakor.

A mitológiai fogantatású - bár nem mindig „hiteles" - operai történet szerint Kréta szigetének uralkodója, Idomeneo, csak azzal a feltétellel menekül meg a pusztító tengeri viharból, ha fel-áldozza Neptunusnak az első embert, akivel a parton találkozik. Tragédiája: éppen a fia az. A király húzza-halasztja a döntést, az áldozást, de sok szörnyűség után mégsem tud kitérni előle. Ám az utolsó pillanatban deus ex machina: égi szózat menti föl az ígéret alól, igaz, egyszersmind lemondatva őt trónjáról, hogy oda fia, Idamante kerüljön. Ez a történet még meg van fűszerezve egy szerelmi háromszöggel Idamante, a trójai rablány Ilia és a viszonzatlan szerelmű Elektra között.

A történet - értsd : a zene, az értelmezés, a karmesteri-rendezői elképzelés - nem allegóriaértékű, de szimbolikus jelentésűvé válik.

Ennek az előadásnak Krétáján a teret egy hatalmas istenszobor uralja, jelezve, hogy állandó a felügyelet. (Forray Gábor díszlete alkalmazkodik a zenei és rendezői elképzeléshez, habár anyagának természete szerint kissé szegényes-kopottas benyomást kelt.) Ezt a felügyeletet sokféleképpen lehet nevezni - sors, végzet, isten -, de nem kell behelyettesíteni. Anélkül is hat és tragédiákat okoz. ldomeneo fáradt, megtört, sokat tapasztalt ember, aki valójában tudja, hogy a végzettel nem lehet packázni, az istent megtéveszteni lehetetlen. Lázadása (legalábbis ezt sugallja a zene minden üteme) rezignált. Es ebben mindvégig következetes marad. Akkor is, amikor az isteni szózat megmenti őt az áldozástól. Elénekli ugyan, hogy végre minden jó és

Mozart: **Idomeneo (Operaház). Csengery** Adrienne (Idamante) és **Kukely Júlia (Elektra)**



Korondy György (Idomeneo), Pitti Katalin (Ilia) és Csengery Adrienne (Idamante)

minden szép, és hogy a legjobb a béke - de érzi, hogy ezzel ő megbukott, neki is vége. Soha ennél rezignáltabb, kiábrándultabb, szomorúbb hála- és békedalt! Mozart fantasztikus zenei felismerése ez a szomorúság, egy valóságos érzés beismerése azon a helyen, ahol hagyományosan a rézfúvósoknak kellene ragyogniok. És ha Fischer ezt húzza alá, Ascher is ezt emeli ki: Idomeneo a kórus mellett elsompolyogva szinte a portálban énekel, majd az utolsó „örömteli" szóval egyszerűen kioldalog a színpadról. Az operai konvenciók felrúgása? Az. És a mozarti „konvenció" felvállalása.

Utódját, fiát, Idamantét, bóklászó szerelmesként, éretlen ifjúként ismerjük meg, aki természetesen semmit nem ért a körülötte folyó dolgokból. Alig veszi észre, hogy Ilia viszonozza szerelmét, mindvégig nem észleli, hogy Elektra a gyűlöletig szerelmes belé, úgy véli, papája haragszik rá, természetes együgyűséggel indul el legyőzni az isteni büntetést hozó sárkányszörnyet. Naiv, éretlen tisztaságból és mamlaszságból szövődik ez a figura. Zeneileg ennek kifejezője az is, hogy Mozart szoprán szólamként írta meg szerepét, hiszen ez a hangfekvés remekül érzékelteti: Idamante - még? - nem férfi. Egykor a szerepet kasztráltak énekelték, ma általában tenor átvitelben éneklik. Amennyiben nő énekli, olyan énekesnőre van szükség, aki hangjával és alkatával éppen Idamante éretlen fiúságát tudja képviselni. Fischer és Ascher ezt a mozarti zenei jellemzést követve osztották énekesnőre a szerepet. (Az őket ezért elmarasztalók talán nem vették észre, hogy az opera zenei és drámai-dramaturgiai egyensúlya csak így érvényesülhet.) Idomeneo és Idamante szólama éppen ezzel az éles zenei szembeállítással képvisel egy általánosabb és pesszimista álláspontot: hogy tudniillik sem az apa rezignáltsága, sem a fiú naivitása nem ellenszer az embertelen „isteni" hatalom kisded játékaival szemben.

Ez a mozarti - és értsd: ascheri és fischeri - pesszimizmus olyankor érhető még inkább tetten, amikor a zenei humor is érvényesülhet. Amikor Idomeneo szerencsésen megérkezik, megmenekül, a nép - nem tudva semmiről - boldog. Következik ennek kifejezése egy közjátékban. Mozart ezzel az intermezzóval eleget tesz a kor konvencióinak, s még örül is, hogy a szokással ellentétben a betét ugyanattól a mestertől származik.. . Ez a zene dramaturgiailag valójában nem tartozik az operához: öröme, játé-kossága, iróniája csak kötelező feloldás a tragédia szünetében. A megszólaló Neptunus-kórus is csak laza asszociá ciókat keltő zeneszerzői lelemény. És mégis: mai tudatunk szorosan összekapcsolja a kétféle zenét, hangulatot - így teljes a tragédia. Ezért tűnik az egyik legjobb rendezői ötletnek az intermezzo játékba kapcsolása, ironikus pantomimmá változtatása. Ascher és Fischer egyfelől reális szituációt teremt, hiszen ekkor még nem történt tragédia, még jogos a vigalom; ám e kissé kopottas, szegé-nyes ceremónia jellemzi is a közeget. A szemtelen látvány azt is sugallja: aki nem tudja, mi vár rá, az még könnyen mulat. De min? Gyerekek érkeznek a színpad-ra, kezükben tábla, melyről leolvasható, hogy mely istent vagy félistent személyesítik meg. S aztán a zene ütemeire el-játsszák a mitológiai - operai - történetet - reálisan és mégis idézőjelbe is téve. Mondom, ez nem mozarti ötlet - bár a közjátékban esetlegesen gyerekek jelen-létére utal a partitúra szerint is a két kislány énekszólója: ez két mai fiatal művész politikusan szemtelén ötlete. De a zene nem áll ellen.

Ugyanez a látvány és logika tér vissza a szerencsés végkifejletkor, az előadást záró hálaadó kórus, a finálé alatt. Ekkor is gyerekek játsszák el a színpadon a boldog nászt, Ilia és Idamante végül is semmit sem megoldó egymásra találását, Ha Mozart zenéjében a deus ex

machinát szomorúság és kívülről szemlélt naivitás követi, melyet -- nem véletlen - csak a csalódott szerelem Elektra-áriája tör át (a zenekarban éppen ekkor fénylenek föl legteljesebben a réz-fúvósok) -- akkor Ascher a színpadi személyzet és látvány iróniájával húzza alá a megoldatlanság érzését.

A rendezői-karmesteri értelmezés tehát a Mozart-zene szellemét szolgálja. Merészsége éppen hűségében van: hogy föl meri vállalni e zene sokrétűségét. A küzdést a sorssal, az eleve elrendeltséggel, a hatalomnak való kiszolgáltatottsággal. (Csak két példa, megjegyzés. Gyakorta vitatják Idomeneo tanácsadójának, Arbacenak dramaturgiai szerepét - habár lemezeken különösen második áriája gyakran felhangzik. Ebben az előadásban Arbacenak sorsa van: annak az ember-nek a sorsa, aki egy kiszolgáló hatalom kiszolgálójává szegődött, s így azzal együtt bukik is. Remek szituáció, amikor az isteni beavatkozás következtében lemondó Idomeneo után a bizalmas is kikullog a színpadról - zeneileg egyébként nem lenne jelen: eddigi szólamának színpadi meghosszabbításáról van szó. A másik: Ascher sárkánykomplexusa. Talán véletlen, hogy egymás után kétszer viaskodott színpadon elvont, isteni hatalmakkal, akik sárkány képében pusztítottak. Talán véletlen, hogy a Nemzetiben is és az Operában is ironikusan szemlélte az elavult sárkányhitet. Talán véletlen, hogy a szabadító mindkétszer puhány és nőies volt. Talán véletlen, hogy Weöres után Mozart következett. Talán nem véletlen, hogy nagyon szomorúan tudott nevettetni mindkétszer. Talán nem véletlen Ascher sárkánykomplexusa.)

És persze még nagyon sok mindenről szól a zene és az előadás. Sok olyan megoldás van, mely külön elemzést igényelhetne - attól kezdve, hogy a tercettben miért hozza akcióba a rendező az énekeseket, miközben azok akciódús zenét énekelnek, s hogy a kvartettben miért beszélteti őket egymás mellett, miközben közös gondolatról énekelnek, egészen addig, hogy a szerelmi bódulatát a hajnali szellőnek megvalló Ilia miért fekszik először a földön, s nem a rivaldánál, a függöny szélét fogva áriázik. De talán a felsorolt példák már így is szemléletesek. Ascher és Fischer megbotránkoztató előadást hozott létre. Megbotránkoztatóan hűségeset: csak nem a klasszikus konvenciókhoz, hanem egy remekmű zenei szövetéhez, gondolataihoz, szellemiségéhez hűségeset.

És színészekre szükség van

a két jelenetet illeti, amelyeket le kell rövidíteni, nem az én javaslatomra, csak az, én hozzájárulásommal történt. ***S*** *amiért én is ugyanezen a véleményen voltam, az, hogy Raaff és dal Prato a recitativókat teljesen lélektelenül és egyhangúan éneklik, és a legpocsékabb színészek, akiket valaha színpad hordott a hátán."* (München, 1780. december 27.)

Szükség van-e az operában jó színészekre? Hiszen a zenének kell elsősorban megélnie. A lemezpiacokat elárasztó káprázatos operafelvételeken is a zenei élmény hat elsősorban, ott jóval kisebb a színészi játék lehetősége-szerepe - mégis óriási a sikerük! És itt ismét visszakanyarodhatunk oda, amit a műfaj sajátosságait említve érintettem már egyszer. Hogy tudniillik e műfaj elidegeníthetetlen része éppen színszerűsége. S korunkban az egyértelmű hatás érdekében még fokozottabban kell rá ügyelni, mint a zenei értelmezés kibontásának egyik fontos kellékére. Ez a színszerűség csak valódi, bejátszható térben és színészi kvalitású énekesekkel jöhet létre. Fischer és Ascher munkájának szellemiségét az is meghatározza, hogy az Állami Operaházban ritkán látható intenzitású színészi játékba is be tudták vonni az énekeseket. (Kevés törlesztés Mozartnak Raaff és dal Prato urakért...)

Többször láttam az *Idomeneót,* így megjegyzéseim talán túlmutathatnak a pillanatnyi diszpozíció okozta teljesítményen. Az ldomeneót éneklő-játszó Korondy György telt, férfias hangjával, utolérhetetlen pianóival remekül teremti meg a figura kettősségét: egyszerre utal arra, hogy ez a király valaha hősnek indult, ám az élettapasztalatok keserűsége után megcsendesedett, kiégett, megtörtté, rezignálttá vált. A fiával való első találkozás pillanatában még felragyog a valaha küzdő ember magabiztossága, hogy azután átadja helyét a megbölcsült meghunyászkodásnak.

Az opera legtalányosabb hőse Idamante Csengery Adrienne alakítása is ennek megfelelő indulatokat váltott ki. Ez az Idamante nem hős. Igaz ugyan, hogy a kasztrált-szoprán szólam Mozart korának konvenciói szerint hősszerepet jelentett, de éppen Mozart és éppen az Idomeneával már oly merészen töri át az opera seria műfajának kötöttségeit, korlátait, hogy minden belemagyarázás nélkül fölfedezhetjük Idamante szólamának lágyságában a zeneszerző konvencióellenes, politikai véleményét is. Gondoljuk csak meg: Idamante ebben az operában - zenében - szerelmes, apját szerető, aggódó, elkeseredett, majd váratlanul örömteli és király. Hol van itt hősiesség ? Megöli ugyan a büntető szörnyet, de zenében csak annyit tudunk

Ironikus közjáték az Idomeneóban (Pitti Katalin és Csengery Adrienne)
(Moldován Domokos felvételei)

meg, hogy elindul, majd később, hogy megölte. Hősi zene tehát nincs. Csengery azonban nemcsak azzal igazolja kvalitásait, hogy világossá teszi a karmester és a rendező koncepcióját. Alakításában Idamante fejlődő figura: először csak a naiv szerelmest látjuk - pantomimbetétként megjelenítve, amivel Ascher az első pillanatban eléri azt, hogy mindenkit ismerjünk, s ne kelljen állandóan az operaismertetőt böngészni -, majd később az apját szerető és ebben majdnem fel is növő fiút. Csengery kitűnő énekesi és színészi adottságokkal érzékelteti ennek a felnőtté válásnak az állomásait, majd azt is, hogyan zárul le ez a folyamat befejezetlenül, egy hamis illúzióval.

Az Iliát éneklő-játszó Pitti Katalin több szempontból is feltűnő alakítást produkált. Szépsége, színpadi hamvassága már nem meglepő. De ahogy használni tudja: az Idamantéval való duettjében a boldog, gyermeki egymásratalálás önfeledt báját olyan természetes játékossággal hiteti el - ez a beállítás és mozgássor egyébként szintén nagyon hatásosan konvencióromboló rendezői elképzelés -, mintha ez lenne a legtermészetesebb operai közeg. Hogy Pitti ilyen teljességgel tudja kibontani szólamának szinte az olasz operákat megelőlegező érzelmi túláradását - ez szituációteremtő készségének is bizonyítéka, nemcsak biztos énektudásának. (Bár több kritika kifogásolta szövegmondásának érthetőségét, én - úgy látszik, rosszabbhoz lévén szokva - egyet-len alkalommal sem éreztem e téren bajt: de a többiekre ez ugyanígy állt.) Pitti képes egyszerre vonzóvá és taszítóvá is tenni Ilia szerelmét: érzékeltetve annak elvont szépségét és puha-meleg álnyugalmát egyaránt.

Kukely Júlia Elektrájának intenzitása lenyűgöző. Elszabadult szenvedély, fékevesztett indulatok, rikító színek: mai és mitológiai értelemben együtt hiteles és vonzó „fúria". Színpadi megjelenései valódi jelenlétek, egy figura következetes építésének állomásai. Mozgáskultúrája a leginkább mentes mindenfajta rossz konvenciótól: macskaléptei, ruganyos szaladása, lépcsőn kúszása olyan természetességgel következnek szólamából, jelleméből, egyéniségéből, hogy nem is érünk rá azon gondolkodni, lehet-e így egyáltalán énekelni?! (Persze hogy lehet: hiszen halljuk, csak a beidegződések mondatják a butaságot!) Elektra az egyetlen az operában, akinek érzelmei nem kérdőjeleztetnek meg. Ennek köszönhetően övé a zeneileg is legrokon szenvesebb szólam - s ezért kerül végül is a pokolra. De valódi élet után 1

Fülöp Attila mindössze két zenei megjelenéssel is tökéletesen meg tudja teremteni a királyi bizalmas, Arbace jelentős figuráját. Az ő megformálásában Arbace : egy tehetségesnek indult, félig-meddig karriert csinált, mindent értő és semmit meg nem értő, „kispolgárrá" váló fiatalember.

„Túlságosan is szereti a metélt nudlit, és nem törődik a kifejezéssel" - írta Mozart egyik énekeséről, a már sokat emlegetett Raaffról. Ezen a színpadon, ebben az előadásban a kifejezés vette át a főszerepet - s úgy tűnt, a színészek nem sajnálták a metélt nudlit (értsd: a koloratúrékesítéseket, a fülkáprázta tó bravúrokat). A közönség - meggyőződésem - így járt jobban. Es Mozart, feltétlenül.

A Mihály András vezette új szellemű Állami Operaház egyre több és egyre merészebb kísérletet tesz az opera újra népszerűvé és korszerűvé tételének érdekében. Pedig ennek a szándéknak rengeteg konvencióval, elutasítással, házon belüli ellenzékkel kell megvívnia. Ezért is volt merész és jó választás ezúttal két vendéggel életre hívni egy ritkán játszott Mozart-remekművet. Mert ennek révén - talán - Mozart szelleme nemcsak ezt az egy előadást lesz képes áthatni.

Álljon hát itt befejezésül annak a levélnek egy részlete, melyet a cikk elején idézett apai intelemre küldött válaszul a zeneszerző Münchenből, 1780. december 16-án: *„Az úgynevezett népszerű miatt cseppet se aggódjék, mert operámban mindenfajta ember számára van zene - kivéve a hosszú fülűek számára ... "*

Az Idomeneo mostani bemutatója után mesélték: jó néhányan - tanácstalanul vagy felháborodva - elmennek a szünetekben.

Nem baj.

Ahhoz, hogy az új közönség be tudjon jönni, a réginek ki kell mennie.

Mozart: Idomeneo (Operaház)
Szövegét Giambattista Varesco *írta,* Fischer Sándor *fordította. Rendezte:* Ascher Tamás m. v. *Díszlet:* Forray Gábor. *Jelmez:* Makai Péter. *Karigazgató:* Nagy Ferenc. *Rendező-asszisztens:* Fehér András. *Zenei asszisztens:* Garam Zsuzsa. *Vezényel:* Fischer Iván m. v.

Szereplők: Korondy György, Csengery Adrienne, Pitti Katalin, Kukely Júlia, Fülöp Attila, Rózsa Sándor, Polgár László, Békés Janka, Keszthelyi Margit, Galambos László, Szécsi József, Horváth Zsuzsa, Sütő Ildikó.

FEUER MÁRIA

Operaénekesnő a színpadon

Beszélgetés Csengery Adrienne-nel

Az Idomeneo egyik előadásán hallottam, amint a közönség külföldi vendégei közül valaki Idamante alakítója után kérdezősködött. Amikor megtudta, hogy Csengery Adrienne énekli a szerepet, rábólintott: hát persze, a müncheni Operaház színpadáról emlékszik rá, s mostani alakításának perfekt nagyvonalúságát a müncheni gyakorlatnak tulajdonította.

Csengery Adrienne, az Állami Operaház fiatal lírai szopránja csakugyan pályája kezdete óta jelentős társulatoknál működhetett, jelentős muzsikusokkal és rendezőkkel dolgozhatott együtt, és rengeteget tanulhatott tőlük. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán 197o-ben diplomázott, utána azonnal az Operaház ösztöndíjasa, majd szerződtetett tagja lett. 1973-ban Hollandiában első díjat nyert egy énekversenyen, a rá következő évben, Párizsban pedig második lett. Külföldi pályafutása ekkor indult meg; rendszeresen szerepelt Münchenben, Amszterdamban, Londonban és a glyndebourne-i nyári operafesztiválokon. Elsősorban Mozart-alakokat kelt életre: Paminát a Varázsfuvolából, Susannát a *Figaro házasságából,* Fiordiligit a *Cosí fan* tuttéból, Zerlinát *a Don* Giovanniból, de nagy sikerű szerepei közé tartozik a *Traviata* és a *Lulu* főszerepe, Gluck Euridikéje is. Itthon, operaházi tagsága első éveiben - jó néhány ifjú pályatársával ellentétben - nem sorolták azonnal az „ügyeletes zsenik" közé, azt kell mondani: szerencséjére. Így ugyanis módja nyílt megtanulni, kitapasztalni a világ vezető színházaiban folyó munkát, még-hozzá nem alkalomszerű vendégszerep-lések formájában, hanem rendszeres kapcsolattal. Megismerkedett a hazai rendezők: Békés András, Mikó András, Szinetár Miklós, Vámos László módszerein kívül többek között Götz Friedrich, Michael Geliot, Peter Hall, Günther Rennert inszcenálásaival.

- *Ilyen előzmények után került most egy újabb Mozart-szereppel Ascher Tamás színpadára az* Idomeneóban. *Igaznak tartja-e a bevezetőmben idézett észrevételt: csak-ugyan előtanulmánynak tekinthetők-e kül-*

négyszemközt

földi szerződései, csakugyan ott tanulta-e meg *a színpadi mozgás perfekcióját*

- Az idézőjelbe tett előtanulmány legalábbis ami a gyakorlatot illeti - igaz, de az operai játékot, a színpadi mozgást itthon tanultam meg Keleti Istvántól, a Pinceszínház jelenlegi vezetőjétől. Gimnáziumi éveimben amatőr irodalmi színpadokra jártam, itt találkoztam Keletivel, s ő vezetett rá arra, hogy nem azt kell tenni a színpadon, amit *tud* az ember, hanem azt, amit akar: ekkor sajátítottam el a tudatos beszédet, mozgást, sőt azt is, hogy hangomat tudatosan használjam.

-- *Ezek* szerint nem *igaz, hogy az* énekes *szinészi tehetsége külön* istenadománya, és *nemigen lehet a* hiányát *számon kérni?*

Nem hiszek abban, hogy az eredetileg ügyetlen színpadi mozgáson ne lehetne segíteni. Igen kevés énekes büszkélkedhet vele született]játékkészséggel, de többségük nagyon is nevelhető e téren. Ex' éppen azt tanultam meg Keletitől, hogyan. fejleszthető e képesség. Mert a cél az, hogy mindent meg tudjak tenni a színpadon, amit csak kérnek tőlem - prekoncepciók nélkül.

Akkor is, *ha ez ellenkezik saját* szerepelképzelésével?

- Igen. Az énekes nem arra való, hogy a rendező helyett alakítsa ki a figurát, s nekem akkor is a kért alakot kell meg-formálnom, ha történetesen nem értek vele egyet. Sőt, annyira azonosulnom kell még az esetleg idegen elképzeléssel is, hogy mire a próbál; végére érünk, már el is hiszem az igazát.

Ha ennyire át tudja adni magát *a rendező kívánságainak, akkor képes-e ugyanazt a szerepet esetleg egy másik szellemben is megoldani?*

- Szerintem ez természetes. Ha megtanulta az ember, hogy valóban mindent megtegyen, amit kérnek tőle, akkor olyan. nyitott lesz, hogy képessé válik egy szerep többféle rendezői befogadására, akár párhuzamosan is. Igen jó példám van erre, ugyanis előfordult, hogy egyidőben négyféle Susannát alakítottam Friedrich, Rennert, Peter Hall és Békés rendezésében. Ez a négyféle rendezés összetévesztethetetlen számomra ; az alakítások elemei nem is keveredhetnek, hiszen tulajdonképpen ez négyféle szerep.

Mi volt az alapvető különbség a négy/ éle *rendezés* között ?

Friedrich korhoz kötött rendezésé-ben afféle plebejus Susannát játszottam. E rendezés lényege, hogy mindig mindenki jelen van, akkor is, amikor szerepe szerint kiment a színpadról. Susanna látható például a bezárt szobában, ahová Cherubin helyett lopódzott be, s amely előtt a gróf féltékenységi jelenete zajlik. Susanna eljátssza tehát azt a szituációt, amelyet -- elvben - a közönség nem lát-hat, amelyről sem a gróf, sem a grófnő nem tud. A rendezés egyébként úgy franciás, ahogyan a francia szellemet egy német elképzeli. A másik német rendező, Rennert viszont igazi francia atmoszférát teremtett, az ő színpadra állítása könnyed, csípős, szellemes, de sziporkázó ötletei elfedték a darab mélységeit, és senki nem vett komolyan semmit. Peter Hall ezzel szemben a zenéhez híven, tértől és időtől függetlenül rendezte meg a *Figarót;* itt minden az emberi kapcsolatokról szólt, mindenki élethalálharcot vívott - és én minden este igazi könnyeket sírtam. Békés rendezésének szelleme Halléhoz állt a legközelebb, de kevésbé konzekvensen valósította meg elképzelését.

Beszélgetésünk témája színházi jellegű, mégsem *hagyhatom el a közbevetett kérdést:* befolyásolja-e *a rendezés a* zenei formálás'?

- Természetesen az alakítással az ének-lés is változik, változnia kell, hiszen az. ének, a zenei kifejezés hozzátartozik a figurához, amely történetesen nem prózában, hanem a zene nyelvén fejezi ki gondolatait. A zene érzelmi többletet ad, s ez segít az ábrázolásban, ugyanakkor - színészi szempontból - korlátok közé szorít, hiszen a dinamika, a metrum kötött. A zenei formálás akkor ideális, ha a karmesterrel közös nevezőre jutunk. 1 add mondjak cl egy negatív példát ennek igazolására. Müncheni bemutatkozásomkor a *Fidelio* látványosan meg--bukott, mert Geliot nagyszerű színpadi próbái után valamennyien csak a fő-próbán találkoztunk a vezénylő Sawallisch-sal, s akkor derült ki, hogy kettőjük elképzelése nem fedi egymást. Számomra tanulság is adódott ebből az esetből: a főszereplő olyan riasztó sztárallűröket produkált, hogy elhatároztam, én minden erőmmel nyitottságra, mások elképzeléseinek megvalósítására törekszem.

- Lehet-e *a nyitottságot megtanulni?*

- A nyitottság igényével kell fellépni, s meg lehet tanulni az *én* feladását, saját szerepelképzelésem, egyéniségem háttér--be szorítását. Erre is van negatív példám: az itthoni *Koldusopera* előadásában csak néhány instrukciót kaptam, a figurát nekem kellett kitalálnom.

Ha ennyire fontosnak tartja *az én* feladását, *akkor hogyan bontakozik ki a színpadi* figura? Mi *a szerepfelépítés* útja? E*gyaltalán kialakult-e nálunk az* effajta *előkészítés módszere?*

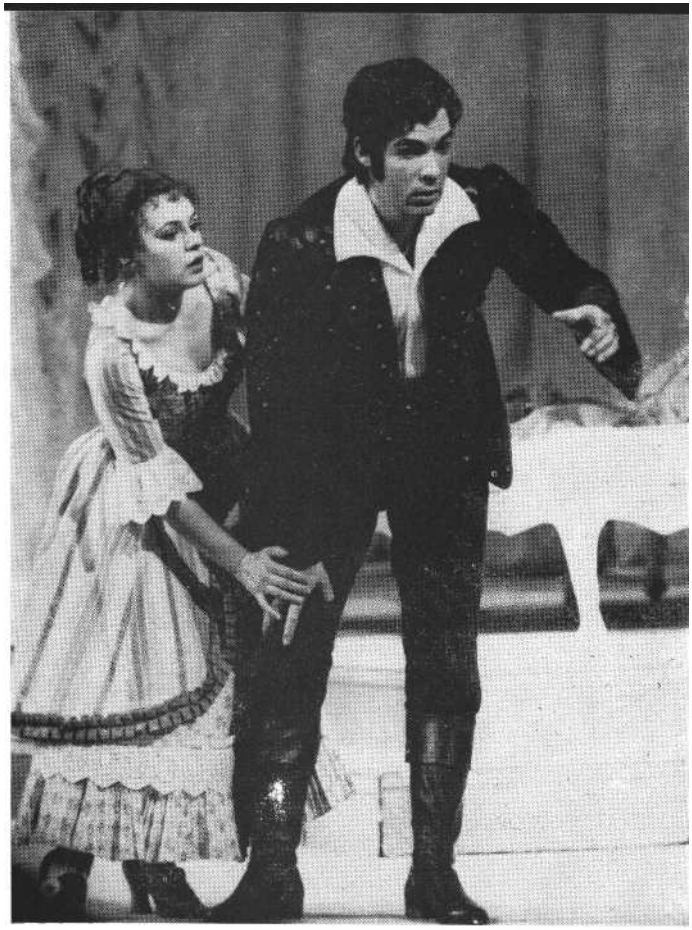
- Ideális esetben a szerep tanulása köz-ben tisztában vagyok már a rendező igényeivel. (Persze ritkán fordul elő, hogy a szerep is új, a rendező is előre közli szándékait.) Az *Ideomeneo* előkészítése ebből a szempontból optimálisnak mondható. De akkor is ismernem kellene jó előre a rendező kívánságait, s azt, hogy milyen jel-leget, karaktert kíván adni, milyen funkciót szán a figurának, ha már tudom a szerepet, mert a mozgást együttesen kell kialakítanunk. A próba a lehetőségek kipróbálására való. Úgy gondolom, *hogy* az előkészület első szakaszában számos improvizáció közül kell kiválasztani a megfelelőt, a második szakasz pedig a rögzítésre, minden mozdulat hajszálpontos kiszámítására való. (Improvizációra tehát szükség van, a baj csak az, hogy gyakran ennyiben is marad a dolog.) A tudatosság természetesen nem bábszerűen rutinos mozgást jelent, ha-nem tudatosan előidézett lelkiállapotot és az érzelmek kialakítását. (Ezért volt törvényszerű, hogy egyfajta, következetesen felépített rendezésben minden elő-adáson sírva fakadjak; az érzelmi hő-fokot nem lehet rögtönözni, csak tudatosan előidézni!)

- *Befolyásolhatja-e tudatosságát lámpaláz ?*

Nagyon lámpalázas alkat vagyok, de a drukk kétféle: én konstruktív és destruktív lámpaláznak nevezem. A konstruktív akkor jön létre, ha minden körülmény jól formálódott: sikerültek a próbák, egyetértés alakult ki a partnerek között, szeretem, tudom a művet. Ilyenkor úgy érzem, mintha egy picit ittam volna: minden felszabadulttá válik, és létre-jön a hőn óhajtott lazaság az agyamban is, a mozgásomban is. De ha csak vala-melyik tényező is zavarónak látszik, akkor fellép a rossz, a destruktív lámpa-láz, amelytől görcsös leszek.

– *A zavaró körülményeket nyilván próbák tömegével lehet eloszlatni, s erre a legtöbb operaházban* nincs *mód.*

– A színház munkájának lényege a próbákon zajlik. Szerencsére Mihály András is ezt az elvet képviseli. Ha a premier sokkal jobb, mint azt az előkészületek után várni lehet, akkor baj van, mert az eredményességet egyfajta „felsrófolás" idézte elő. Az igazán jó produkció a harmincadik előadáson is jó. (Persze természetes, hogy közben oly-kor kifárad, de egy kis hullámvölgy után újra a felszínre kormányozza magát.



Csengery Adrienne Susanna szerepében (Gáti Istvánnal) Békés András rendezésében .. .

... **és a müncheni Rennert-rendezésben (Lilian Sukissal)**

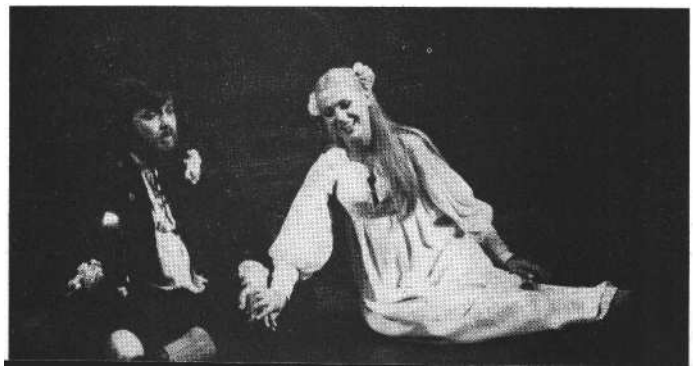
A glyndebourne-i fesztivál Peter Hall rendezte előadásának Susannája

Így volt most Idomeneo-szériánkkal is.) A profi művészt egyébként éppen az különbözteti meg az amatőrtől, hogy míg az amatőr csak egy-egy alkalomra képes átlagon felülit nyújtani, a profi mindig megbízhatót produkál.

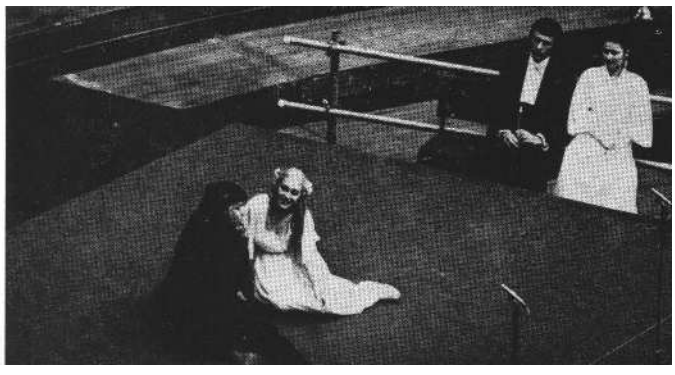
- A z imént említette, hogy riasztónak találja a sztárallűröket. Ezzel a véleményéve l nyilván összefügg az énekesek önálló szerep-alkotását illető ellenszenve, mivel ez is, az is a produkció szétesését eredményezheti. Ezek szerint az ensemble-kultúra híve. De - lévén az Operaház repertoárszínház - a mi körülményeink között vajon megvalósítható-e ez?

- A világ operaházai vagy együttes-kultúrára vagy sztárprodukciókra épülnek. Az utóbbiak is kétfélék lehetnek: jobbik esetben egy teljes *(vagy* majdnem teljes) szereplőgárdát szerződtetnek egy produkcióra. Ilyenkor a társaság együtt próbál mindvégig, tehát nagyjából úgy dolgoznak, mint az ensemble-munkára építő színházak. A sztárgyakorlat rosz szabbik formája az, hogy egy-egy kiemelkedő művészt vendégjátékra hívnak meg. Ez a felemelt helyárak ellenére sem hozhat jó eredményt, mivel a vendégnek nincs ideje, alkalma, módja valódi kapcsolatot teremteni partnereivel. Az efféle előadásokat nyugodtan nevezhetjük antioperáknak akkor is, ha az opera-házak többsége erre a módszerre rendezkedett be. Kérdésére válaszolva: nálunk is megvalósítható az összmunkán alapuló produkció - legalábbis *az Idomeneo so*rozata ezt bizonyította. Valójában az ensemble-munka eredményessége azon múlik, hogy sikerül-e a színpad és zene teljes egyensúlyát megteremteni. *Az Idomeneo* esetében hazai erőkből kovácsolt együttest a karmester és a rendező - s azt hiszem, hogy ezt máskor, más produkcióknál is el lehetne érni. Számomra az ensemble-gyakorlat ideális példája Glyndebourne, ahol minden darabra egyenként szerződtetik a legalkalmasabb-

Csengery Adrienne mint Zerlina (John Rawnsleyvel) Mozart Don Giovannijának Peter Hall rendezte előadásában a londoni Nemzeti Színház színpadán .. .



... **és a Royal Albert Hall pódiumán**



nak vélt szereplőket. S bár ez nálunk természetesen nem követhető, a munkamódszer azért elsajátítható. A karmester és a rendező együttműködése alapfeltétel, és ugyanennyire fontos, hogy ne csak a premierig tartson a közös munka, hanem az utolsó estéig. Glyndebourneben például minden előadáson megkaptam az előző fellépés hibajegyzékét (tapintatból, pszichológiai érzékről téve tanúságot: nem rögtön, hanem a következő alkalommal). Ez a hibajegyzék mindenre kiterjedt: színpadi viselkedés-re, zenei, intonációs, sőt nyelvi botlásokra is, és rendkívül ösztönzően hatott: mindenki boldog volt, ha az előadások előrehaladtával a hibák száma csökkent.

- *A z éneklés felszabadultsága kapcsolatba hozható a laza színpadi mozgással?*

- Feltétlenül.

- *És a szövegejtés? Mert ez is igen fontos eleme az alakításnak.*

- A szövegejtés egyszerűen énektechnika kérdése. Sokan nem fordítanak rá kellő figyelmet, mert egyszerűbb azt énekelni - Karinthyval szólva -, hogy „szaratnalak, da nam tadlak szaratna", mint vokálisokat formálni, s közben az éneklés szépségére is ügyelni. De a szövegejtés kapcsán meg kell mondanom, hogy az eredeti nyelvű előadások pártján állok, mert a legügyesebb fordítások is fontos részletekben - éppen a jól énekelhetőség miatt - eltérnek az eredeti mondanivalótól, s ezzel a zene gesztusainak, hangsúlyainak mondanak ellent. A közönség vagy ismeri *a* dara-bot, és nem okoz számára nehézséget az idegen nyelv, vagy kétnyelvű szöveg-könyvből tájékozódhat.

A glyndebourne-i fesztivál Hall rendezte Zerlinája (Moldován Domokos felvételei)

- *Hosszan beszéltünk színpadi mozgásról, játékról, de nem kérdeztem meg: tapasztalata szerint mennyire fontos a költséges díszlet, jelmez, kellék? Nálunk ugyanis - s ez köztudomású - a megromlott technikai körülmények miatt a szcenika okozza a legtöbb gondot.*

- Életem legnagyobb élménye volt, amikor Londonban az Albert Hall hatalmas, arénaszerű épületében díszlet, jelmez nélkül, mintegy pantomimikusan adtuk elő Peter Hall *Don Giovanni*-rendezését. Igaz, előtte tizenötször eljátszottuk Glyndebourne-ben díszletekben, kosztümben, kellékekkel; idegeinkben élt tehát minden mozdulat, mégis illúziót tudtunk kelteni hétezer ember előtt úgy, hogy mindössze egy sétabot, egy esernyő és egy zsámoly állt rendelkezésünkre. Mindenki szerepkarakterének megfelelő civil ruhát viselt, csak a Kormányzó és Don Giovanni énekelt frakkban. Magamban - a zsámoly miatt - sámliszínháznak nevezem ezt az előadást, amely bizonyítja, hogy ha van koncepciója a rendezőnek, akkor *színházat* csinálhat még a semmiből is. Őrzöm egyébként egy másik ilyen sajátságos előadás emlékét is: Matačić dirigálta Gluck *Orpheusát,* s a koncertpódiumon minden kellék nélkül, estélyi ruhában eljátszottuk az operát Matačić kívánalmai szerint. Díszlet és jelmez mindig a rendező elképzeléseit szolgálja, és a legkülönbözőbb megoldások, stílusok elfogadhatók *(vagy* elfogadhatatlanok) lehetnek, ha a koncepció igazolja (vagy cáfolja) őket. A fenti - elismerem, szélsőséges - példa mindenesetre azt igazolja, hogy nem kell okvetlenül költséges kerethez ragaszkodni.

Csengery Adrienne-nek hosszú idő után ez az első évadja, amikor nem vállalt külföldi szerződést. Úgy érzi, elegendő gyakorlatot szerzett már?

- Talán nem hangzik nagyképűen, ha azt mondom: életprogramom, hogy harcoljak az ösztönösség és görcsösség ellen, s ehhez mérhetetlenül sok munka és rutin kell. Eddig azért énekeltem annyit külföldön, mert az itthoni feladatok nem álltak összhangban munkavágyammal. Most viszont vonzó lehetőségeket kaptam: részt vehettem *az Idome*neóban, és készülök a *Rake's progressre.* A Fischer Ivánnal és Ascher Tamással eltöltött próbák és előadások sok örömet adtak. Mihály András személye pedig garantálja, hogy a Sztravinszkij-opera is elmélyült munkalehetőségeket nyújt majd.

FÖLDES ANNA

A Deficit két változatban

Beszélgetés és vita Horvai Istvánnal

Szokatlan szenzáció vagy felújított hagyomány? Egész színházi életünk szempontjából termékeny kísérlet vagy felesleges erőpazarlás? A Vígszínház évad eleji sajtótájékoztatója után a szakma és a közönség körében is megoszlottak a vélemények: érdemes-e *egy* szezonban, egy színházban *(egy* rendező vezetésével), *kétszer* bemutatni egy drámát? A kétely, hogy vajon Csurka *Deficitje* elég gazdag, elég sokrétű-e ahhoz, hogy ilyenfajta próbatétel anyaga, tárgya legyen, csak a bemutató *után* fogalmazódott meg. Azok, akik elfogadták, sokra tartották Szilágyi Tibor alakítását X. eredetileg Latinovits Zoltánra írott kulcsfigurájának szerepében, hirtelen félteni kezdték a színészt, a szerepet. A második premier, eredményeivel, fogyatékosságaival együtt, egy dologról mindenkit meggyőzött. A különbség nem a megvalósítás színvonalában, hanem a koncepcióban, a két előadás hangvételében, ha úgy tetszik, a mű lehetőségeinek feltérképezésében, értelmezésében és kiaknázásában mutatkozik. Kiderült, hogy már ma is, 1980-ban (legalább) kétféle *Deficit* létezik, és Horvai István az önismétlés csapdáját elkerülve mind a két Csurka-drámát színpadra állította.

Ezért tartotta a SZÍNHÁZ érdemes-nek, hogy a második bemutató után vállalkozása hátteréről, rendezői szándékáról és a megvalósítás gondjairól kérdezzük Horvai Istvánt.

- *A legelső, kézenfekvő kérdést akár egyetlen szóban sűríthetem: miért? Pontosabban : milyen rendezői szándék vezette, amikor már évad elején, a munka megkezdése előtt eldöntötte, hogy két különböző változatban állítja színpadra Csurka darabját?*

Elhatározásomnak megvolt az elvi és a praktikus indoka is. Kezdeném a ma már szinte színháztörténetnek nevezhető személyes tapasztalattal. Fiatal rendező koromban, az ötvenes években, a fénykorát élő Madách Színházban egy időben két szereposztásban mutattuk be Osztrovszkij *Farkasok és bárányok* című drámáját. Az ötletet akkor sem kizárólag a lehetőség, a rendelkezésre álló kiváló színészek nagy száma adta, hanem az a

reális helyzet, hogy Osztrovszkij drámáját egyeztetnünk kellett *egy Égő híd* című, azóta már régen elfelejtett, sok-szereplős szovjet dráma ünnepi előadásával. Az előkészületek majdnem egy időben folytak. Mivel kerülni akartuk a kompromisszumokat, és a társulat minden kiemelkedő tehetségének lehetőséget akartunk adni a neki való nagy szerep eljátszására, megszületett a két *egyenrangú* szereposztás. Bizonyítékul csak néhány név : Dayka Margit Gombaszögi Ellával osztozott a főszerepen. Az egykori színlapon egymás mellett szerepelt Greguss Zoltán és a vendégként meghívott Tímár József, Sennyei Vera és Tolnay Klári, Pécsi Sándor és Uray Tivadar, Bánki Zsuzsa és Váradi Hédi neve. A két névsor, az előadások rangja és a mi szakmánkban sokszorosan kötelező tapintat eleve lehetetlenné tette, hogy első és második szereposztásról essék szó. Ezért azután munka közben az egyik változatot Sztanyiszlavszkijnak, a másikat Nyemirovics-Dancsenkónak kereszteltük el .. .

- *Ha a történetet példabeszédnek szánja, fogadjuk* ***el, hogy valami*** *hasonló történt az idén a Vígszínházban is.*

- Tulajdonképpen igen. Mert Vampilov Vadkacsavadászatának előkészületei során szabad kezet biztosítottunk a vendégrendező Jefremovnak, hogy elképzelése szerint válassza ki a szereplőket a társulat tagjai közül. Ezzel már csak azért is tartoztunk neki, mert Moszkvában én is hasonló körülmények között dolgoztam: a Csurka-darab rendezésekor a Művész Színház minden színésze rendelkezésemre állt. Persze, a szerző és műve is kedves volt számomra, szerettem volna, ha a lehető legjobb előadás születik. *Á Deficit* rendezőjeként viszont számolnom kellett azzal, hogy Jefremov választása, a színészek megterhelése és az egyeztetési gondok következtében né-hány színészről, aki egyébként számításba jött volna a szereposztásnál, a felsorolt okok miatt le kell mondanom.

De a Madách színházi emlék ettől függetlenül is élt bennem. Évek óta foglalkozom Csehov huszonkét éves korában írott remekével, *a* Platonovval. *A* nagy szakmai visszhangot kiváltó fő-iskolai előadás számomra legalább olyan izgalmas stúdiumot jelentett, mint a diákoknak. A színpadi Júliák tudvalevőleg idősebbek Shakespeare hősénél. Ezúttal viszont az életkorbeli differencia éppen fordított volt: az osztály húsz év körüli tagjainak fel kellett nőniük a darabban ábrázolt huszonhét-huszonnyolc éves értelmiségiek szintjére. De mi lenne a helyzet *a* Platonovval a Vígszínházban? Mivel a közeljövőben szeretném itt is megrendezni a darabot, végiggondoltam, hogy két út áll előttem. Vagy a korábbi Csehov-előadásainkban bevált, nagy tapasztalatú, érett művészekre bízom a fő-szerepeket, akik már mind túl vannak a harmincon, vagy olyan technikailag gyengébb, rutintalan színészekkel dolgozom, akiknek az eszköztára valószínűleg nem olyan gazdag, mint a „nagyoké", viszont vérből játsszák, mert élik a szerepüket. Csak azért nem fogok még hozzá az előkészületekhez, mert úgy érzem, jobban hasznosíthatom a főiskolai előadás tapasztalatait, ha valamennyire eltávolodom a magam munkájától, ha kontrollálni tudom mostani szöveghúzásaimat, és már nem fenyeget az önismétlés veszélye. Mindenesetre Borovszkij már dolgozik *a Platonov* díszletein .. .

– *Egy nyilatkozatában azt olvastam, hogy Önt a Vígszínház tehetségekben gazdag gárdája, a lehetőség inspirálta a* Deficit *megkettőzésére. De ezek szerint többről van szó.*

– Ez a fogalmazás is több egyszerű udvariasságnál. Valóban az a meggyőződésem, hogy ha mi most a Vígszínházban Várkonyi Zoltán halála után, az ő szellemében, demokratikusan és a tehetségek megbecsülésének jegyében, jó alkotólégkörben akarjuk folytatni a munkát, akkor gondolnunk kell arra, hogy minden színész folyamatosan kapjon tehetségéhez mért feladatot. De ez csak a kérdés egyik oldala. A másik az, hogy Csurka ezt a darabot eredetileg a mi színházunk-nak, nekem írta, és 1967-ben teljesen nyilvánvaló volt, hogy X. Latinovits Zoltán szerepe. Az ő halála után a szerep sorsa már korántsem volt annyira egyértelmű. Tulajdonképpen hárman-négyen is szóba jöhettek volna. De mivel X. a kulcs-figura, eleve számoltam azzal, *hogy az* egész szereposztást, pontosan a másik három hős megjelenítését, hozzá kell alkalmazni, alakítani.

- *Magyarul: két X. - két előadás...*

- Pontosan. Ez a lényeg, ezért kellett párhuzamosan két gondolatkörben mozognom, és nem azért, mert a magam rendezői szkizofréniáját akarom így kiélni.

- *Ezzel senki sem vádolta.*

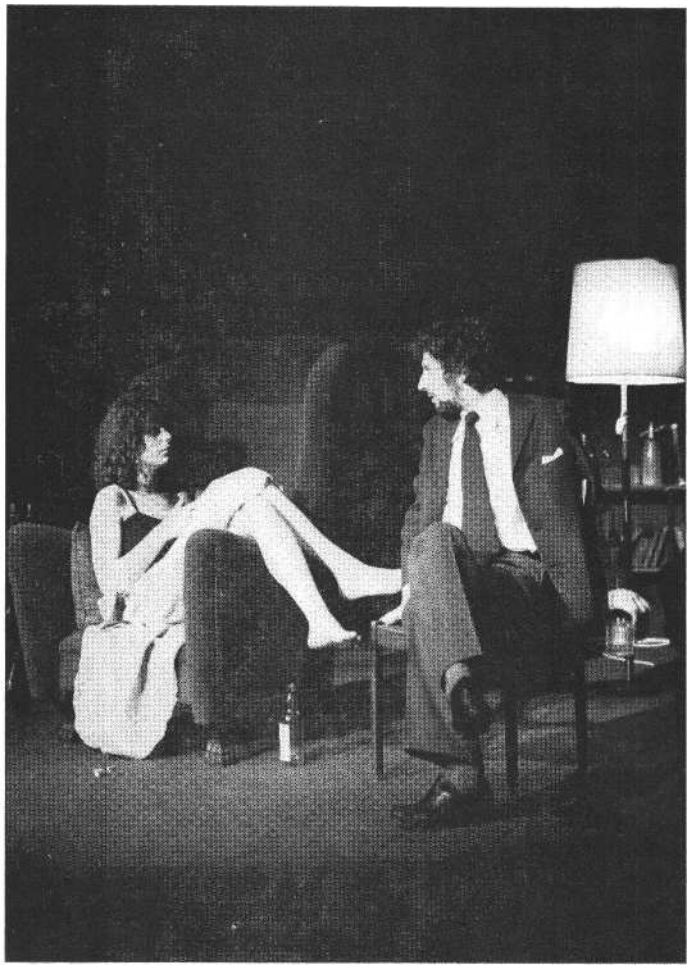
- Mégis, úgy érzem, felelnem kell a ki nem mondott kételyekre is. Ezért szeretném elmondani, hogy munka közben minden darabnál több variáns merül fel a rendezőben, amíg valamelyik mellé odaáll. És jó előadás csak akkor születik, ha ez az odaállás, vállalás egyértelmű. Ha a rendező habozik, ha ebből is, abból is be akar csempészni vala-mit az előadásba, akkor nyilvánvalóan bizonytalan, és ez a következetlenség a színpadon többnyire megbosszulja ma-gát. Ezt saját tapasztalatomból is állít-hatom. *A Deficit* esetében feltétlenül, minden körülmények között el akartam kerülni ezt a habozást. Amikor a két X.-et kiválasztottam, rögtön polarizálódtak a gondolataim is. Magamban a két változatot már a próbák megkezdése előtt *világos* és *sötét* variációnak neveztem. Az persze más kérdés, hogy sikerült-e ezt a két koncepciót a szín-padon egyértelművé tenni.

- *Nemcsak az én véleményem - de az enyém is -, hogy igen. Megvallom, több a fenntartásom a második változat színpadi megvalósítása, az egyes szerepek megoldása kapcsán. De a polarizálódás - hangvételben, stílusban, sőt az alapszituáció értelmezésé-ben is - megtörtént. További kérdéseim éppen erre a differenciált megvalósításra, a variációk tartalmára vonatkoznak.*

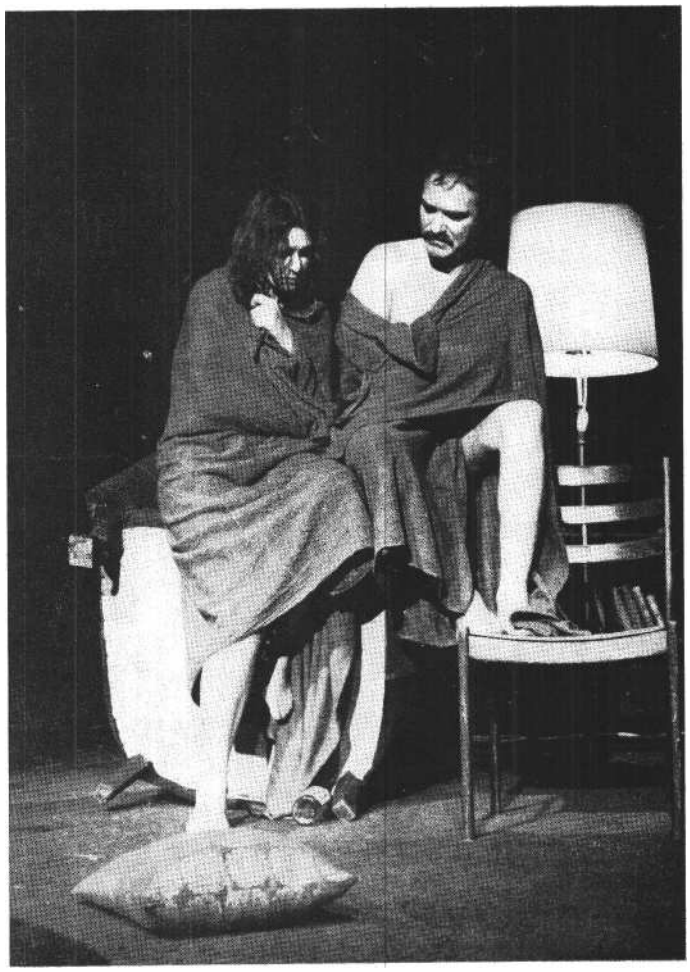
- Kezdem azzal, hogy Szilágyi Tibor korban nincs olyan nagyon távol Tordytól. Öt év a szó klasszikus értelmében nem jelent nemzedéki differenciát. Mégis, ebben az esetben lényeges, hogy Tordy Géza többet élt meg a múltból, a történelemből, keserűbb az élményanyaga, és mélyebb benne az X.-ével rokonítható kiábrándulás. Szilágyi korosztálya számára természetesebb a megkapható dolgok igénye, a hamis csillogás és a gazdagodás vágya és az első telítődésből eredő csömör. De mindennek következtében a harminchét évesek hajlamosabbak is az öniróniára, mint a negyvenen túliak. Végletesen fogalmazva: Tordyban több a múlt, Szilágyiban több a jelen.

- *Amikor másodszor láttam Csurka drámáját, akkor éreztem rá X. szerepének kulcsszavára: „Úgy döntöttem ..." Nem tudom, egyetért-e velem, de számomra egyszer csak ez a korábban észre sem vett III. Richárd-i szófordulat jelentette a figura mi-nősítését. De ugyanakkor itt hasított belé*[m] *a kétely is: hiszen X.-nek mégiscsak több köze van Oszlopos Simeonhoz, mint III. Richárdhoz !*

- Egyetértünk. Ehhez csak azt tenném hozzá, hogy Szilágyi Tibortól Oszlopos Simeon magatartása, nemzedéke is távolabb van, semmint hogy értelme lett volna ráerőltetni. Tordy, ha



Csurka Deficitjének „sötét" változata a Pesti **Színházban.** Y.: Hernádi Judit, Z.: Tahi Tóth László



W.: Szegedi Erika, **X.:** Tordy **Géza (Iklády László felvételei)**

nem is élte át személyesen az önpusztítás drámáját, mégis sokkal közelebbről ismeri. Egyébként a kérdés szerintem a drámában valóban richárdi, azzal az alapvető különbséggel, hogy X. nem hatalomra tör. X. eldöntötte ugyan, hogy valami szörnyű cselekedettel teszi próbára önmagát, de ez a tett közelebb áll az önmegsemmisítéshez. A richárdi kérdésre Sarkadi tézise, Oszlopos Simeon kétségbeesett elhatározása a válasz.

- *Mindebből következik, hogy a „sötét" előadásban, Tordy felfogásában, jóval fenyegetőbben hangzik ez a mondat.*

- Nyilván azért, mert Szilágyi felfogásában az önpusztítás szándéka is feloldódik az improvizációban. Az ő alakítása a rászakadó hiányérzetre, a felfedezett ürességre épül, s ez a felismerés a cselekmény menete során egyre mélyebbre taszítja, sodorja őt. Itt még a feleségcsere tervében is több a biologikum, az erotika, mint a filozófia. Tordy viszont egyértelműen úgy építi fel a szerepet, hogy a néző érezze: egy ördögi módon kiagyalt, előre kitervelt tett végrehajtásának lesz a tanúja. A mondat, az ige, amire az előbb utalt, az eldöntöttek nyomatékát, kell hogy megteremtse.

-*Ön szerint melyik elgondolás felel meg jobban a dráma szellemiségének, az írói szándéknak?*

- Őszinte leszek, ugyanezt magam is megkérdeztem Csurkától...

- *És a válasz?*

- Kitérő. Végül is Csurka ránk bízta, hogy döntsük el mi a színpadon. Én a magam részéről egyformán elfogadhatónak, sőt hitelesnek érzem mind a két változatot, Az viszont kétségtelen, hogy az eldöntött tettből minden másképpen következik, mint ha elfogadom, hogy az ágyforradalom a rájuk szakadó ürességből született hirtelen ötlet, a menekülők improvizációja.

- 71 *másik kulcsmotívum, ami Tordynál érzésem szerint nagyobb hangsúlyt kap, az a kérdés, hogy vajon lehet-e jó ügyért el-rohadni.*

- Az ok részben hasonló: Szilágyi nemzedéke számára a kérdés nem így vetődik fel. De legalább olyan fontos-nak érzem ezen a ponton a két színész eltérő alkatát, pszichológiai beállítottságát. A rendező akkor dolgozik jól, ha nem nyomja el, inkább felhasználja a színészek személyes adottságait.

Mostanáig gondolkodtam, hogy feltegyem-e önnek a kérdést a figurák pszichológiai felépítettségével kapcsolatban. Mert mind a ketten tudjuk, hogy Csurka mestere a figurateremtésnek., a jellemrajznak, de mintha a Deficitben nagyobb gondot fordítana a szerepekre, mint a jellemekre. Ez modern dráma esetében nem feltétlenül ellentmondás. Tény, hogy a Deficit *színpadán a modell a fontos,*

- Nyugodtan mondhatja, hogy a figurák alul vannak motiválva. Ebben egyetértünk, Világos, hogy Csurkát itt az adott helyzet izgatja, hogy mit éreznek hősei akkor, amikor a csalódottság és telítettség pillanatában felismerik a tett szükségességét, de tudják azt is, hogy képtelenek rá. Mi történik akkor, ha négyük közül a legerősebb egyéniségben megfogalmazódik, hogy a lehetséges tett, a mozdulatlanságot mozgásba hozó találmány - csak az önpusztítás lehet. A drámaépítésnek ezt a módját lehet helyeselni, szeretni vagy elutasítani, de mindenképpen számolni kell vele. És mivel én alapvetően realista, motiváló rendező-típus vagyok, nem tagadom, hogy a dráma több pontján küzdöttem is a meg-jelenítéssel. Előfordult, hogy a színészekkel együtt meg is kértem az írót, segítsen ki bennünket valamiféle motivációval. Csurka nem zárkózott el; Z. szerepébe például be is írt egy-egy mondatot társadalmi, pszichológiai fogódzó-nak Tahi Tóth és a néző számára, de hangsúlyozta, hogy őt ez itt és most nem érdekli, Számára mellékes, hogy Z.

történetesen tanár, hogy mi a viszonya a hivatásához vagy a városhoz. Mi a próbák során - munkahipotézisként - viszont egy-egy homályban hagyott ponton kiegészítettük a portrékat. W.-hez például hozzáképzeltük, hogy keramikus vagy bedolgozó iparművész lehet, tehát anyagilag nincs Z. tanári fizetésére utalva. Csurka számára azonban ez a színészi játékot segítő motiváció érdektelen. Őt a Deficitben kizárólag az izgatta, hogy X. hogyan tudja végrehajtani a maga tervét. Es mivel a mű ebben az értelemben valóban modelljellegű, bizonyára nagyon érdekes lenne - számomra is -, hogy hogyan alakulna a dráma egy előadásait modellekre építő rendező kezében.

- *Paál István, tudtommal, foglalkozott a darab megrendezésének tervével.*

- Látja, ő is modellekben gondolkozó rendező. Sajnálom, hogy ez az előadás nem született meg.

- *Akkor most nem két, hanem három* Deficitről *beszélhetnénk. Pedig még a két változatnak is több problémája nyitva maradt. Itt van mindjárt a legszembeötlőbb, a díszlet.*

- Első perctől evidens volt számomra, hogy a világos és a sötét drámaváltozat nem játszódhat azonos színpadon. Hogy a látványnak is alá kell támasztania az értelmezés, az atmoszféra különbségét. És ezt úgy érzem, lényegében sikerült is megvalósítanunk. Mégis az igazsághoz tartozik, hogy éppen az előadás látvány-elemeinél sor került bizonyos kompromisszumokra. Szilágyi szobájába eredetileg a hirtelen megkapott jólét igényét és nyomait akartam bevinni, Tordy drámájának hátteréül viszont egy bizarr gyertyafalat képzeltem. A könyvespolcon, a könyvek helyén, sok tucat gyertya égett volna, mintegy metaforikus sirató-falat alkotva. Amikor a tűzoltóság ezt a megoldást nem engedélyezte, megalkudtunk. Társbérletbe kerültek a könyvek és a gyertyák. Ezáltal a néző talán nem kapja meg azt az élményt, amit elképzeltem, de legalább a színészek tudatában benne maradt az eredeti elgondolás hangulata. Persze nem biztos, hogy ez a kompromisszum szerencsés volt: a rendező a munka során gyakran kerül szembe azzal, hogy egy-egy formai gondolata a megvalósítás során nem válik be vagy ellaposodik. A kompromisszum révén megvalósított maradék viszont nem biztos, hogy még magában hordozza az eredeti elképzelés tartalmát s így az elérni kívánt hatást.

Előfordult az is, hogy menet közben kellett lemondani egy eredetileg jónak, sőt trouvaille-nak vélt részletről, rendezői ötletről. Nekem például nagyon tetszett az a gondolat, hogy a *Deficit* X.-e egy fel-le húzható, fonott széken játssza a szerep egy részét, *s így* a színpad felett liftezve, libegve „leszól" a többiekhez. Meg is csináltattam ezt a kosárfotelt, kipróbáltuk, de nem vált be. Hiteltelen volt, és valahogy ütötte is a valóságos színpadi környezetet. Egy ideig azzal áltattam magam, hogy majd a *Deficit* másik változatába becsempészhetem, és itt már stilárisan is igazolni véltem az extravaganciát. Azután kiderült, hogy a lebegő trónus tartalmilag, hangulatilag kirívó, elvonja a figyelmet a lényegről. A nagy berger fotel - amelynek stílusa tudatosan üti a szobában levő szuszékot - Tordy ötlete volt, és a próbákon bevált. Mert valószínűleg éppen a stílusok és emlékek keveredése felel meg X. társadalmi hátterének, és azon kívül egy ekkora fotelbe nemcsak beleülni, de belemerülni is érdemes, Tordy szinte belesüllyed, amikor beszél.

– *A sötétebb változat tehát eleve kevésbé realista. Ez nyilvánvalóan nemcsak a díszletre, de a játékra is vonatkozik. Érzékelhetően sokkal több az előadásban az abszurd elem. Gondolok például X.-nek és Z.-nek a cirkuszi tréfák szélsőséges, tragikus humorát színpadra idéző bohócjelenetére. A stilizált mozgáselemekre. Akár arra is, ami a fotel mélyén, a fotel körül zajlik.*

- Az előadásnak ezekkel a stilizált mozzanataival, harsány színeivel azt szerettük volna minél magasabb fokon kifejezni, hogy van egy szituáció, amikor az elkeseredés már kifordítja az embert önmagából. Amikor a hülyéskedés valójában a sírásnak csak egy neme, az elkeseredés produktuma, amiből viszont elkerülhetetlenül következik valami véresen komoly dolog: az öngúny.

- *Ha elfogadom, hogy Ön a sötét változatban túllép az előző* Deficit *lélektani és színpadi realizmusán, akkor elkerülhetetlenül beleütközöm a már említett szuszékba. A hegedűtok szimbolikus motívuma ugyanis éppen ebben az előadásban kap konkrét és realista keretet. Sem a nyomtatott szövegben, sem az első változat színpadképében nem szerepel ez a látható, tapintható, a színpadi cselekvésbe bekapcsolt bútordarab.*

- A szuszéktól mi azt vártuk, hogy a megőrzött múlt felhalmozódásának jele, jelképe legyen a színpadon.

– *Vizuálisan érzékeltetett nosztalgia?* -

Több annál. A ládában együtt hever az, amit X. elrejtett - az ősök által megőrzött kegyeleti tárgyakkal. A gitár a 48-as mentével, a régi ekével...

– *Ezzel sem válaszolt a kiinduló kérdésemre: miért ragaszkodott rendezőként az absztraktabb előadásnak ebben a lényeges motívumában a felfokozott realitáshoz ? Nem tartott attól, hogy ily módon stílustörés jön létre a színpadon?*

– Hadd emlékeztessem arra, amit már említettem, s amit úgyis tud, hogy én rendezőként „sültnaturalista" vagyok, és a filozófiai gondolatok reális színpadi megfogalmazására törekszem. Az első változat szimbolikus tetőpontja nemcsak a kritikának, nekem is komoly problémákat okozott. Munka közben Szilágyi Tibor tette fel a kérdést: hogy lehet az, hogy ez az X. előkotorja, megtalálja, hazacipel valahonnan a nagymamától ezt a hegedűtokot, és mindvégig nem veszi észre, hogy milyen könnyű, hogy az idők folyamán szinte súlytalanná vált. Mert ha ezt észreveszi, akkor már korábban ki kell hogy nyissa, és akkor az egész vallomásjelenet motivációja megváltozik. Abban a pillanatban nem katartikus, hanem cinikus felhangot kap. Akkor a hegedűtok kinyitása, az üresség, már nem okozhat számára megrendülést. De egy szimbolikus hegedűtoknak sem tele, sem üresen nincs súlya. Kérdés csak az, hogy vajon összeegyeztethető-e ez a szimbolikus megoldás, a szimbólum elfogadása az előzményekkel? Végül is megtartottuk a jelenet pszichológiai motivációját: Szilágyi olyan erővel ragadja meg az üres tokot, mint akinek sejtelme sincs a történtekről. Úgy tűnik, *hogy a* közönség, amely az elmúlt években már rászokott a szimbólumra, nem akad fenn ezen a kettősségen. De meg kell vallanom, hogy a próbáknak az egyik legnehezebb mozzanata volt annak eldöntése, hogyan kell X.-nek behozni a hegedűtokot.

- *Nem tartozik szorosan a kétféle előadás rendezői koncepciójához, de mégsem mellékes… A darabról szólva már leírtam, hogy számomra a „gitár" és a Kiáltvány szimbiózisa korántsem olyan nyilvánvaló s talán nem is olyan elementáris, mint ahogy azt a szerző érzi.*

- Számomra ez az evidencia lefordítható: az elmélet és a gyakorlat egységé-ről van szó. Nem véletlenül szerepel a szövegben a kubai példa.

– *1967 és 79 között úgy látszik, túl hosszú idő telt el…*

– Éppen ezért helyes volt a darabot nem aktualizálni, a jelenhez kötni,

sem szövegben, sem látványban. Eleve eltökéltem, hogy szem előtt tartom a megírás időpontját, hogy korba helyezem a cselekményt. Hiszen ha másként képzeltem volna az előadást, át kellett volna írni a darabot! Ha a *Deficit* nem a hatvanas években játszódik, akkor sok minden másként van, de akkor az már egy másik darab. Joggal kérdezi, hogy mi következik ebből. Szerintem ez attól függ, hogy alkalmi jellegű, szorosan korhoz kötött darabbal vagy időálló, önmagán túlmutató művel állunk-e szem-ben. Rendelkezik-e a *Deficit* azokkal az erényekkel, amelyek révén a maga korába helyezve is túlmutat a színpadi konkrétumokon? Ha nem bíznék benne, hogy igen, akkor talán egyszer sem rendeztem volna meg. Vagy nem így rendeztem volna. Hiszem, hogy a *Deficit* túlmutat a hatvanas éveken.

- *Ebbe a vitába már csak azért sem akarok belemenni, mert az első változat bemutatásakor felvetettem ezzel kapcsolatos aggályaimat a .SZÍNHÁZ február; számában. Térjünk inkább vissza az elő-adásra. Mostanáig jobbára a két kulcsfiguráról, Szilágyi és Tordy X.-éről beszéltünk. Elfogadom, hogy itt valóban nem a színészi játék színvonala, hanem a koncepció az, ami eltér. Hasonló benyomásom volt Béres Ilona és Szegedi Erika W.-jéről.*

- Az ő alakításuk különbsége ugyan-úgy a rendezői koncepció és a színészi alkat eltéréséből ered. Béres Ilonában erősebb az uralkodnivágyás, Szegedi Erikára valószínűleg jobban hatnak a múltnyomok.

- *Szegedi Erika szerintem egyre érettebb, egyre jobb színész. Az ő W.-je is meggyőz és hiteles. De Hernádi Judit Y.-jával kapcsolatban sokkal több bennem a kétely. Őszintén szólva, egy pillanatra sem hittem el szerepének azt a kulcsmondatát, hogy Y.-nak mind ez ideig csak egyetlen férfi volt az életében. Nem mondom, jól megcsinálta a szerepét, de minden gesztusában érződött, hogy igyekszik, hogy megjátssza. Bánsági Ildikó viszont még azt is elmondta, érzékeltette Y.-ról, amit Csurka nem írt meg. Bevallom, nem is egészen értem, hogy miért éppen Hernádi Juditnak kellett ezt az alkatától idegen figurát eljátszania.*

- A magam részéről nagyon sokat várok Hernádi Judittól. Talán az egy-másra rímelő kurvaszerepek következtében némileg beskatulyáztuk, a színház nem adott neki lehetőséget színészi skálája szélesítésére. A *Vadkacsavadászat* volt az első ilyen kísérlet, Y. most a második. Lehet, hogy még nem nyújtotta azt, amit Bánsági, aki ma már érett színésznő és csodálatosan színes egyéniség. De én Hernádi őszinteségé-ben sem kételkedem.

- És *milyen kulcsot tud adni nekem Tahi Tóth László Z.-jelhez ? Előrebocsátom, bár Tahi Tóth Lászlót nagyon szeretem, szerintem ez az alakítása túlságosan közel maradt Vampilov hőséhez. Azt az alakítást pedig - nem is alaptalanul - a* Házmestersiratóban *játszott szerephez közelítette a kritika. Reviczky Z.-jében meg-alázottan is több volt az erő, a tartás, az emberi méltóság.*

– Ez pontosan az ellenkezője annak, amire törekedtünk. A pluszmondatok, amikkel Csurka kiegészítette a szerepet és a rendezői instrukciók a karakter erősítését szolgálták, és azt a célt, hogy a néző X. partnerének fogadja el a tanárt.

– *Ez a szándék a nézőtéren sajnos nem érvényesült. Meglehet, túlságosan mai volt ez a figura. Hiányzott az 1967-es hitele.*

– Biztosan tudja, hogy nálam a szí-nészek paróka nélkül játszanak. Tahi Tóthnak ez a bozontos frizurája-szakálla pontosan beleillik az előbb említett darabok világába, hiteles a *Vadkacsa-vadászat* és *a Házmestersirató* előadásában, itt viszont kénytelenek voltunk megalkudni. Egy időben csak egyféle civil maszkot viselhet a színész.

– *Lehet, hogy ez volt a baj? Nem hinném, hogy ezen múlna az alakítás hitele. De menjünk tovább. Mi a véleménye arról, hogy a világos képben meglepő módon élesebbek, a kontúrok, úgy tűnik, hogy jobban el-válik egymástól a két nő figurája is?*

– Ez lényegében megfelel a rendezői szándéknak. Mindkét házaspár esetében nagyobb hangsúlyt kapnak a belső hatalmi viszonyok, például a rabtartó asszony és az alárendelt férj kapcsolata. Mivel az első előadásban kisebb a szerepe a pszichológiai motivációnak, mo-dellszerűbb a figurák felállása. Az a tény, hogy a sötét változatban egy eldöntött kérdés realizálása zajlik, nézetem szerint gazdagabb motivációt követel. Ha viszont ezáltal csökkent volna a darab modellértéke, mindenképpen sajnálom ...

– *Nem hiszem, hogy létezik olyan kritikusi hőmérő, amely ezt fokokban képes mérni. Tény, hogy az eltérő koncepció következtében az azonos szituációk is másként hatnak. Gondolok például arra, amikor X. és W. együtt hallgatják a színpadi ajtók mögött zajló szerelmi jelenet, a házasság-törés neszeit.*

- Az első változatban többet bíztam a zenére. A másodikban először hiteles hangokat, zörejeket terveztem, de az-után rájöttünk, hogy ezek könnyen félre-vihetik a hangulatot. Elég egyetlen nézőtéri röhögés és a szereplőkével rezonáló sokkhatás megtörik. Ezért célszerűbbnek véltük a néző fantáziájára bízni az ajtó mögötti események akusztikus elemeit. A zajok valóságos, árulkodó ritmusánál hangosabbnak éreztük a színpadi cselekvést. Bizonyára megfigyelte, hogy az első döbbenet után W. kimegy a szobából, feltételezhetően, hogy ne is hallja, amit hall, hogy minél távolabb legyen megaláztatása színhelyétől, azután pillanatok múlva tehetetlenül visszajön. Ahogy ezek után ők ketten X.-szel némán önmagukba süllyednek, az nézetem szerint többet mond, mint a leghitelesebben kihallatszó lihegés.

- *Az előbb a nem kívánt nevetésre utalt. Ugyanakkor nem hiszem, hogy az előadás bármelyik változatában lemondhatnak Csurka humorának visszaigazolásáról.*

-- Az első változatban a vártnál is több a nevetés. Hiába szerepel a szín-lapon műfaji megjelölésként a dráma, a színpadra állított tragikomédiát a nézők egy része komédiának szeretné lát-ni.

- *Lehet, hogy a közönség a nevetéssel védekezik? Még ha így lenne, akkor sem érezném megnyugtatónak. Mindenesetre a színészek fegyelmén is múlik, hogy ne engedjék ki kezükből a színpadi hatás gyeplőjét. De vajon fennáll-e ugyanez a veszély a sötét változatban?*

- A nézőtéri hatás itt is borotvaélen mozog, de talán más irányban. Ez a koncepció feltétlenül drámai hangvételt követel, inkább arra kell vigyáznunk, nehogy az előadás elszaladjon a melo-dráma irányába. Mert a csalódás, az illúzióvesztés színpadi ábrázolásába könnyen belecsúszik az önsajnálat. Szerencsére Csurka dialógusai eléggé szarkasztikusak ahhoz, hogy ezt elkerüljük.

- Szeretném, ha azzal fejeznénk be ezt a beszélgetést, hogy elmondhatom: mindkét együttessel öröm volt dolgozni. És a kísérlet eredménye - ha van ilyen -, közös munkánk gyümölcse.

Csurka István: Deficit (Pesti Színház)
Rendező: Horvai István. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta.

Szereplők: Tordy Géza, Hernádi Judit, Tahi Tóth László, Szegedi Erika.

UNGVÁRI TAMÁS

Kortársak Örkény Istvánról

Beszélgetés a drámák születéséről

Másfél esztendővel a halála előtt egy-órás tévéműsor tervével kopogtattam Örkény Istvánnál. Szerkesztője, Virág Katalin lelkesen támogatta azt az ötletet, hogy esztendőnként négy kortárs drámaírót mutassunk be a képernyő közönségének. Talán nem kell magyaráznom, miért választottam Örkényt első-ül. Írtam műveiről néhány kritikát, véleményemet ezek őrzik. Sietni akartam a műsorral, ez is igaz. Már javában készülődtünk rá, éppen e tárgyban lett volna megbeszélésünk. Az amerikai *Macskajátékról* sikerült képmagnófelvételt szereznünk, ennek átírása filmre váratlan nehézségekbe ütközött. Déli egykor nyitottam be Örkényhez. Hónom alatt a filmtekercsek, indulnunk kellett volna. A nyitott ajtó mögött azonban egy beteg ember várt. Összefüggéstelenül buktak elő száján a szavak. Mentőért telefonáltam, majd az orvosának, dr. Halmos Tamásnak. Halmos nem vesztette el hidegvérét. Ne várjak a mentőre, úgy-sem jön. Próbáljam meg óvatosan be-hozni a kórházba. Mentő csakugyan nem érkezett vagy húsz percig, István egyre rosszabbul lett, ki-kihagyott a szíve. Megpróbáltam a hátamra venni. A tehetetlenségtől volt súlyos a teste. A cipője orrát lehorzsolta a kövezet. Leért a lába. Azután: fél kézzel próbáltam vezetni, a másikkal támasztottam a testét. Halmos doktor szobájában infúzió térítette magához. Kisvártatva a felesége, Zsuzsa érkezett meg. Tanácskozás az előszobában, mi a teendő. Örkény magához tért. Pillanatnyi vidámság futott át a szemén: - Nincsenek bent - mondta -, most adj egy cigarettát. - Majd utasított, hogy jelezzem azoknak, akik a tévéprodukció dolgában vártak, közbejött valami. A keze legyintésre indult, de az infúzió akadályozta. - Ebből a műsorból sem lesz semmi.

Ekkor még volt rendezője a produkciónak. Dömölky János ajánlkozott, hogy vállalja. Tárgyalt nemegyszer Örkénnyel Arról is szó volt, hogy élő riport színesíti majd az adást: egy Örkény-színmű után Vitray Tamás beszélget a színházból kijövő nézőkkel. Dömölky több produkciót szervezett ekkor, az Örkény-műsorra nem jutott ideje.

Örkény még maga javította ki a forgatókönyvet, ő jelölte ki, hogy kiket szólaltassunk meg drámaírói művészetéről. Várkonyi Zoltánhoz ragaszkodott. Várkonyi meghalt. Az eredeti gárdából maradt Kazimir Károly, a *Tóték* első rendezője, Törőcsik Mari, *a Kulcskere*sők egyik főszereplője, Székely Gábor, *a Macskajáték* első rendezője és Berend T. Iván, akinek nyílt levele Örkény Istvánhoz a *Pisti a vérzivatarban* 1978-as bemutatója után jelentős biztatást sugárzott.

A tévéműsor, melyet még Örkény gondozott, 1979 decemberében került forgatásra. Rendezője Radó Gyula. Az alábbi interjúkat természetesen teljes terjedelmükben nem fogadhatja magába az egyórás műsor. Szövegközlésüket ez is indokolja. Továbbá az a körülmény, hogy Örkény István művének jelentőségét véglegesítette a halála. Fontos, *hogy* kortársak tükrében is felvillanthassuk ezt az életművet.

Kazimir Károly

Ungvári: Örkény István drámaírói pályájának kapcsán nincs időnk másról beszélgetni, mint talán legnagyobb darabjáról, melynek létrejöttéhez hozzásegítette. *A* Tótékról van szó. Örkény nem volt drámaíró a *Tóték* előtt. Né-hány kísérlete emlékezetes ugyan: be-mutatták egy Gyárfás Miklóssal közös darabját, megírta a *Voronyezst,* a *Sötét galambot,* de ez - talán nem sértem meg az emlékét -, nem jelentékeny darab. *A Tótékat* valaki létrehozta az írón kívül, és ez a valaki te voltál. Most mi a részletekre vagyunk kíváncsiak, arra, amit nem ittál meg a könyveidben. Hogyan született a *Tóték* közös munkátokból?

Kazimir: Nem tudnám ezt pontosan megmondani. A *Tóték* nem egyszerre, egyik pillanatról a másikra jött létre. Örkény Istvánnal a kapcsolatom jóval régebbi keletű volt. t én mindig drámaírónak tartottam, ez furcsa dolog, tehát akkor is, amikor még a *Tótékat* nem írta meg. Dolgozott már a Thália Színháznak. Tersánszky darabját, *a Kakukk. Marcit* ő fejezte be. Folyton arról beszéltünk, hogy mikor hoz majd egy színdarabot, olyat, amit bemutatunk. Erről mindig szó volt köztünk. Egy-szer meghallottam azt, hogy filmet akarnak írni a kisregényéből, a *Tóték*ból.

U.: A Tóték először filmként, majd kisregényként született meg.

K.: Amikor nem színdarabról van szó, bennem mindig feltámad egy furcsa érzés. Engem gyakran azért szoktak támadni, hogy nem „kész" színdarabot viszek színpadra. *A Tóték* sem volt kész színdarab. Örkénnyel is ez került szóba először. Most mit csináljunk? Hiszen ez nem kész színdarab, ez kis-regény. Akkor az vetődött fel, hogy a színházunk stúdiójában mutassuk be a művet. Akkoriban kezdtük a stúdiót. Addig beszéltünk hát a darabról, amíg egyszer csak ott volt előttem a kézirat.

U.: Ez nem volt ilyen egyszerű. Örkény, amikor 1967-ben a *Tótékat* megírta a Thália Színház számára, nem volt az az Örkény István, akit ma ismerünk. Örkény akkor egy kevéssé becsült, többékevésbé félreállított, novellistaként is alig közölt író volt. *A Jeruzsálem Hercegnője* volt az egyetlen novellás kötete, amelyik tízesztendei félreállítottsága után megjelent. Kihívás volt az, hogy éppen Örkénytől képzelted megújítani a magyar drámairodalmat. Ez bizonyos merészségre vallott. Mi volt ez a merészség? Fölhívtad Örkényt, és mi történt, mit mondott?

K.: Semmiféle „merészséget" nem éreztem. Utólag hallok arról, hogy ez bátorság volt. Azt mondtam: Pista, írd meg ezt a színdarabot. Azt felelte: jó, megírja. Aztán nem írta meg. Én folyton kérdezgettem, miért nem hozod már azt a színdarabot? Azt felelte: előbb beszéljünk róla. Mondom, pincs mit beszélni, ezt mi be akarjuk mutatni. Kérdezte: mikor? Mondom, ekkor és ekkor. Azt mondja, jó, akkor holnapra hozom. Erre hozott egy harmincoldalas változatot. És akkor erről kezdtünk beszélni. Aztán Latinovits Zoltán keresett fel, hogy hallja, mire készülődünk, és ennek ő nagyon örül. A színészeim is mind olvasták a kisregényt. Aztán egyszerre csak elkezdtük próbálni a darabot. Ezzel egyidőben kezdtünk veszekedni. Örkény azt sugallta, hogy fekete paraván előtt játsszuk el a művet. Szerinte marionettszerűen kell ezeket a figurákat életre kelteni. Az én álláspontom az volt, hogy ezek valóságos helyzetek, miért kell más stílusban bemutatni őket? Jó, jó, felelte, de azért ő köti az ebet a karóhoz. Rólam elterjedt, hogy nem szeretem beengedni az írókat a próbára. Valóban így van. Örkényt is lebeszéltem a próbalátogatás-

ról. Azt kértem tőle: „Most várj egy kicsit, aztán majd szólunk, amikor majd megnézheted." Aztán rájöttem, hogy ez nem helyes így. Ezért esténként felhívtam telefonon, és beszámoltam róla, hogy mi történik a próbán. Ez tetszett neki. Van például a darabban egy jelenet. Megérkezik az Őrnagy. Itt kell az ideggyengeségét valahogy kifejezni. A próbán kitaláltuk azt, hogy Latinovits be-jön és megijed. Víziója van, földre vágja magát, majd elalszik. Felhívtam Örkényt. Elmeséltem a színpadi megoldást. Azt mondta, remek, remek ötlet! Aztán elővettük a kisregényt. A színészek az ilyen átdolgozásoknál mindig a hónuk alatt hordják a regényt. Jöttek a kérések: ennek a mondatnak is benne kell lennie, meg annak a mondatnak is benne kell lennie. Végül is bekerültek a kisregény legjobb jelenetei, kiegészítve azzal, amit a színpad mindig hozzáad, és a színész mindig hozzáad. Ez furcsa darab. Azok a konfliktusok, amelyek Örkény figurái között léteznek, egyszer csak a színészek között is kialakultak, Tehát a színészek megharagudtak az Őr-nagyra. Aztán az Őrnagy hatása alá került a család, azok meg kezdtek haragudni Tótra. Ezekről mindig tájékoztattam Örkényt, Egyszer csak meghallottam, hogy bent járt a próbán. Később felhívott. Elmondta, hogy benézett a próbára, és nagyon tetszett neki. Ezután többször is bejött. Akkor már nem beszéltünk a stílusról. A darab érni kezdett. Nem törtük már a fejünket azon, hogy most mit csinálunk, vagy, hogy most valami olyan előadást akarunk létre-hozni, ami megváltoztatja a világot. Ilyesmi nem jutott eszünkbe. A stúdió-bemutatót is elfelejtettük.

U.: Magától értetődött a nagyszínház?

K.: Magától értetődően élte a darab az életét.

U.: Jó. Utólag minden olyan egy-szerű. Bemutatták a *Tótékat,* s innen már természetesnek rémlik, hogy Örkény világhírű drámaíró. De én ott voltam a *Tóték* premierjén. Világhírű drámaíró? Akkor még kételkedéssel fogadták azt, *hogy* ezt a darabot egyáltalán bemutatták. Igyekszem felidézni az akkori feszültséget. Pereg a darab, és egyszer csak megjelenik a színpadon egy budi. Előtte bejött egy őrült, Latinovits remekül játszotta. Kezdett „dobozolni". A darab végén négyfelé vágnak egy embert. Ez azért nem lehetett olyan egy-szerű. Valakinek el kellett fogadnia, hogy ez a stílus egyáltalában létezik. Számodra olyan természetes volt? Akkor is már, vagy csak utólag?

K.: Számomra természetes volt. Bármilyen furcsa. A *Tóték* nekem munkafolyamat volt, benne ugyanazok a törvényszerűségek érvényesültek, mint más daraboknál, csak másként és más problémák körül. Az, hogy a színpadra odakerült az a bizonyos budi, meg „dobozolni" kellett, ezek számomra szakmai problémák voltak. Utólag persze az is kiderült, hogy Örkénynek a stílus kérdésében sok mindenben igaza volt. Többször rendeztem azóta ezt a darabot, Budapesten és Brüsszelben például, de figyelemmel kísértem a többi előadásokat is. Miben volt igaza Örkénynek ? Abban, hogy a *Tótékat* többféleképpen lehet előadni. A bemutató idején ezt nem tudtam, akkor azt hittem, hogy csak egy-féle, adott stílusban lehet ezt előadni. Például Tovsztonogovék is bemutatták a darabot. Kimaradt belőle többek között a „budijelenet". És arra számítottam, hogy Örkény felháborodik ezen. Ő viszont a változtatást természetesnek tekintette. Játékstílusban talán még jobban megközelítették az eredeti Örkény-elképzelést. Ez furcsa dolog. Ezt a darabot Washingtonban is nagyon jól megértették, pedig az elég távol van tőlünk. Viszont ismertem olyan előadást is, ahol pontosan az ellenkező mondanivalót hozták ki belőle, mint amit Örkény akart. Úgyhogy rendkívül tanulságos ennek a darabnak a sorsa, és utólag látva, valóban új fejezetet nyitott Örkény életében, de hát ezt az irodalom-történészek már megállapították. Én úgy érzem, hogy ez szerencsés találkozás volt író és rendező között. Nekem nagyon fájt a szívem, amikor Örkény el-vált a Thália Színháztól.

U.: Éppen azt akartam kérdezni: a te „kalitkádból" röppent ki az a madár, amelyik elrepült egészen Washingtonig. Milyen érzés volt: te mintegy „kitalál-tál" egy drámaírót, és aztán útjaitok szétválnak.

K.: Ezt természetesnek tekintettem, de természetesen fájt a dolog. A színháztörténet általában azt bizonyítja, hogy az író továbbmegy. Akkor már nem egyetlen színházé volt Örkény, hanem az egyetemes magyar kultúráé, sőt, a világszínházé. Ilyen helyzetben nem lehet kisszerűen nézni a hűséget vagy a barátságot. Örkénnyel való munkám különben is olyan időszak volt, amely a Thália Színház életét is hosszú ideig meghatározta. Amikor elment a Tháliá tól, nagyon szép levelet írt nekem és megindokolta döntését. Azt írta, *hogy* Latinovits átment a Vígszínházba, ahol az ő felesége, Radnóti Zsuzsa a dramaturg. Azt is írta, hogy én hiányoznék onnan, de olyan nagyszerű rendező-igazgató volt akkor ott, mint Várkonyi Zoltán, tehát a levélnek ez a része inkább baráti gesztus volt, és én annak is tekintettem. Közöttünk a kapcsolat mindvégig megmaradt, mert Örkény nemcsak drámaíró volt, hanem szín-házi ember is, sőt színházszervező típus. Megmarad az előadások emléke, megmarad a baráti kézfogások emléke, megmarad egy vicces, játékos album, amit nekem küldött a saját szél-jegyzeteivel, és megmarad annak az emléke, *hogy* volt egy periódusa az életünknek, mikor a mi külön utunk találkozott.

Törőcsik Mari

U.: Maga nem szeret nyilatkozni. De ez nem lesz nyilatkozat. Közös barátunkról beszélgetünk, a kortárs magyar dráma nagy alakjáról, Örkény Istvánról. Azt hiszem, maga tud valami olyat is Örkényről, amit senki más nem tud.

Törőcsik: Amikor először megkértek, hogy beszéljek róla, természetesen azonnal igent mondtam. Aztán egészen megrémültem. Rendkívül nehéznek érzem, hogy róla beszéljek. A mi kapcsolatunk nagyon különleges volt. Ők Örkényék egyszer jártak nálunk, hogy úgy mondjam vendégségben, és mi egyszer voltunk náluk. Néha találkoztunk társaságban, nagyon ritkán, valójában alig láttuk egymást. Es egyszer dolgoztam a darabjában.

U.: Ez volt a *Kulcskeresők?*

T.: Igen. De most nem rólam van szó. Azt kutattam magamban, hogy miért állt ő hozzám olyan nagyon közel. Ahhoz, hogy róla beszéljek mint íróról, se szókincsem, se fogalmazási készségem nincsen. Annyit tudok róla monda-ni, hogy nagyon szeretem és mindig nagyra becsültem. Ezért megpróbálok róla mint olyan emberről beszélni, aki engem megérintett, mert nagyon kevés ilyen ember van. Az első találkozásunk, amikor megismertem, úgy huszonnégy évvel ezelőtt, egy filmbemutatón történt. Legalább négy-öt író társaságában volt, és én őrületes lelkesedéssel beszéltem, hogy annál nagyobb dolgot én nem tudok elképzelni, mint hogy író valaki. Olyan írók is jelen voltak - köztük ő is -, akik még az általam nagyon tisz-

telt, de már halott írókról úgy beszéltek mint barátjukról, és ez elementárisan hatott rám. Ezért az írótiszteletért engem évekig kinevettek. Örkény volt az egyetlen, aki ebben valódi lelkesedést és nem lelkendezést vélt fölfedezni. Bár ő is viccelődött olykor velem, de egyedül ő volt az, aki ezt olyan szeretet-tel tudta csinálni, hogy soha nem alázott meg.

U.: Örkény tudta, hogy az író nem hal meg soha. Az igazi író mindig él.

T.: Ó, valami ennél többet is tudott, úgy érzem. Ő nem alázott meg soha senkit. Á műveiben sem. Rendkívül tisztelte az embert minden művében. Bárhogyan szemlélte és fogta föl, hogy milyen esendők vagyunk, néhol milyen nevetségesek vagyunk, ő ezt mindig olyan belső látásból tette, hogy szerette és megbecsülte a minimális emberséget is az emberben.

U.: Ezt az írót harminc évig mint cinikust rajzolták meg előttünk.

T.: Sajnos, nem eléggé követjük egymás életpályáját. Nem mintha neki arra lett volna szüksége, hogy mondjuk én kövessem, de talán mindenre szükség lehet. Neki elég későn érkezett meg az a megbecsülés és tisztelet, ami kijárt neki. Innen is fakadt persze egy másik nagy képessége. Nem beszélt róla soha, de biztosan nagyon nehéz éveket élt át, biztosan konfliktusba került, még a saját hitével, önmagával is. Egy alkotó embernél, bármilyen sokat ér, megőriz-ni a hitét önmagában, nagyon nehéz. Nagyon sokan belekeserednek, és teljesen közömbösökké válnak, sőt gyűlölködővé. Ő azon kevesek közé tartozott, aki a saját nehézségeit úgy tudta elviselni, hogy ebből rendkívül tisztán került ki.

U.: Mesélje el azt az alkalmat, amikor Örkényék maguknál jártak. Valaminek ott ki kellett csattannia, valaminek meg kellett érnie. Tudom, hogy magát nagyon szerette.

T.: Nézze, nem lehet egyetlen estéről beszélni. Az szép este volt. Mindig melegséget éreztem az ő társaságában, és mindig erőt kaptam az ő társaságában. Mindig valami finom öröm vette körül. Sose láttam őt olyan deprimált állapotban, ami engem deprimált volna. Mindig kaptam tőle, az állapotától kaptam, amilyen állapotban ő magát tartotta, még akkor is, ha valami éppen bántotta, vagy valami keserűsége volt, vagy én panaszkodtam neki. Az egész magatartását átszőtte valami olyan, hogy érdemes, érdemes, és nem tudom, hogy helyes-e, ha szóba hozom, mert ez a legsajátabb magánügyem. De én most elég régóta messze élek Pesttől, és a nyáron is lent töltöttük a heteket a vidéken levő házunkban, semmiről nem tudtam semmit. Föl kellett utaznom Pestre valamilyen ügyben egy fél napra. Be kellett mennem a Kútvölgyi kórházba, és ott véletlenül találkoztam Örkény feleségével. Ott tudtam meg, hogy beteg. Ez, mint kiderült, három-négy nappal a halála előtt történt. És én kérdeztem Zsuzsát, hogy őszintén mondja meg: véletlenül járunk itt, tudakolja meg, egyáltalán akar-e látni minket vagy fárasztaná-e a jelenlétünk? Ab-szolút nem sértene és nem bántana, ha nem. Ő látni akart minket. Bementünk a férjemmel. Én nem láttam őt súlyos betegnek, szóval valahogy úgy hatott rám, mint aki csak pihen. Egészen páratlan dolognak tartom, hogy ilyen friss, szellemileg ilyen kristálytiszta maradhatott az utolsó pillanatokig. Úgy lát-szik, mint kivételes ember, megérezte ezeknek a napoknak és óráknak a jelentőségét. Megengedhette magának, hogy páratlanul őszintén megnyilatkozzék. Erről én beszélni most nem is akarok, nem is tudok, arról viszont igen, hogy ez a beszélgetés is - ezt köszönöm neki - döntően befolyásolja az én mostani és hátralevő életemet.

Székely Gábor

U.: Székely Gábor a Nemzeti Színház főrendezője. Korántsem volt még az, amikor Örkény István *a Macskajáték* című, azóta az egész világot bejárt darabját átadta neki, hogy rendezze meg. Örkény tehetségéhez tartozott, hogy fiatalokat fedezett fel. Hogyan történt?

Székely: Mindenekelőtt azzal kezdeném, hogy én már jóval korábban, a Magyar Televízió kérésére vagy meg-keresésére, kapcsolatban álltam a szín-házi rovat szerkesztőségével. Arról volt szó, hogy egy Örkény-műsorban vegyek részt, ahol Örkény is köztünk ül, és köztünk ült volna még, riportalanyként, Várkonyi Zoltán is, aki művészi pályáján sokszor találkozott Örkénnyel. A találkozás. Hogy vannak sorsszerűségek vagy nincsenek sorsszerűségek, ezt nem tudja az ember, de néha mégis úgy érzi, hogy egy-egy pillanatot az élet valamilyen különleges mértékben meg-ragad a számára, fölnagyítja azt, amikor a jelentőségét, jóval később, megérzi. Nagyon szerettem Örkény István *Tóték* című darabját, és másodéves rendező koromban, tehát a főiskola utáni második évemben, megrendeztem Szolnokon. Nagyon szerettük a darabot mindanynyian, és valamit, azt hiszem, sikerült is megoldanunk. Talán sikerült is közel kerülni Örkény eredeti szándékához. Örkény megnézte az előadást, nagyon tetszett neki, és utána egy infernálisnak mondható hazautazás következett Szolnokról Budapestre. Ő autóval szállított engem, és beszélgetni kezdtünk. Talán az ismeretségünk, és később - ha mondhatom így, bár erről igazán ő vallhatott volna - a barátságunk itt kezdődött. Koromsötét éjszaka volt, az autó defektet kapott, egyikünk sem értett a szereléshez. Végül nekem, aki azt hiszem, a legjelentősebb technikai antitalentumok közé tartozom, tehát nekem kellett életemben először rájönni arra, hogy egy autó kerekét négy csavar tartja, mindezt valahol éjszaka, egy terelőúton, mert baleset volta főúton. Igy aztán óriási kerülővel, Jászberényt érintve, eltévedve, a magyar Alföldön át kerültünk vissza Budapestre. Beszélgettünk ebben a furcsa és nagyon sötét éjszakában a darabról. Örkény kérdezgetett. Azt próbálta kicsikarni belőlem, hogy miért szerettem a darabot. Erre evidens válaszok is voltak vagy lehettek volna a *Tóték ismeretében*. Ki-ki elmondhatja, hogy miért szereti ezt a darabot, és miért tartja fontosnak egy adott korban be-mutatni. Én azt hiszem, hogy erre a kérdésre nem is válaszoltam, mert tán nem is ez volt a kérdés lényege. Inkább apróságokat próbáltam idézni a darabból, ahol is ezek az apróságok nagyon-nagyon „találkoztak". Tehát nem lényegi, „átfogó", „koncepcionális" beszélgetés folyt az autóban. Hanem a részleteket idéztük. Például azt a buta, butának ható kis szójátékot, amikor a kislány rosszul hall egy szót, rosszul interpretál; *keléses segegűnek* mondja és nem *keléses seggűnek,* mert a szó eredeti értelmét még nem ismeri pontosan. Azóta is állandóan a fejemben jár ez a csodálatos szublimáció; miként lehet egy szóval vagy egy mondattal egy tökéletes, pontos társadalmi hátteret jellemezni. Párját ritkítja a világirodalomban is például, hogy amikor a Tót család találkozik az Ornagygyal, az már ismeri a környéket Tóték katonafiának elbeszéléséből. Tehát az Őrnagy mutatja be, hol a Bartalaposi völgy. Majd hátranéz és megkérdezi, hogy az ott mi, mire Tót közli, hogy az a volt Klein-féle sörkert. Nincs is többre

szükség. Egy pillanat alatt megérezhetjük az író totális, pontos, egyetlen ekszt-rémvariánssal behelyettesített korrajzát, aminél nem is kell tovább időzni, ami-ről nem is kell tovább beszélni, nem is kell többet megjeleníteni. Ott vagyunk *az* adott korban, *az* erőviszonyok már ebből következnek.

U.: Mint másodéve végzett rendező, nagyon jól vizsgáztál Örkénynél. Kedvenc mondása volt egy nagy német történésztől, hogy *Der liebe Gott wohnt im Detail*, tehát a jó Isten, az a részletekben lakik. Hogy került hozzád a Macskajáték?

Sz.: A barátságot az előbbi beszélgetés fonala szőtte. Otthon, ha a könyv-táramat nézem és azokat az értékeket, amelyeket tőle kaptam, megjelenésük sorrendjében, vagy pedig korábbi köteteit, amiket később dedikált, mindig el-gondolkodom. Ezekben az években Örkény nagyon rossz állapotban volt. Fáradt volt, fásult volt, félt valamitől, ami most nem olyan régen bekövetkezett. Óriási képességű ember, még ereje teljében, energiái birtokában. Abban kételkedett mégis, hogy vajon ezek az erők, ezek az energiák tudatosan a műve szolgálatába állíthatók-e. A könyvek be-jegyzései mind erről tanúskodnak. Csak azért mondom el, mert nemcsak azzal tisztelt meg, hogy sokszor beszélget-hettünk, és hogy új darabjait mindig ideadta elolvasni, hanem még abba is beavatott, hogy hol tart az életével, hol tart saját maga által megfogalmazott képességével, saját hangulatával, bizako-dásával vagy bizalmatlanságával. A *Macskajáték* nagyon-nagyon kerülő úton került hozzám. Először az igazat meg-vallva nem olvastam el megfelelő idő-ben a megjelent kisregényt. Nekünk a főiskolán, bár színházrendezők vagyunk, volt egy olyan szemeszterünk is, ami-kor filmrendezést tanított Makk Károly. A Hármashatár-hegyen, sörözés közben, elővette *a Macskajáték* forgató-könyvét, és azt kérte, hogy olvassuk el, beszélgessünk róla. Akkor elkezdtünk vitatkozni arról a forgatókönyvről, mely jóval később készült el, Tulajdonképpen itt találkoztam először a művel. Utána jött a kisregény elolvasása, és csak utána a darab egy bizonyos változatának elolvasása. Én azt hiszem, hogy minden a *Tótékra* vezethető vissza vagy talán még arra a bizonyos éjszakai autóútra. Azt mondtad a beszélgetés elején, hogy Örkény István nagyszerűen értett fiatal partnerei kiválasztásához, hasonlókép pen Várkonyi Zoltánhoz. Azt hiszem, hogy itt még motiválta valami a mi talál-kozásunkat, talán az is, hogy ő másutt bizonyos érdektelenségbe ütközött. De nem is ez volt talán a legdöntőbb, azt hiszem, inkább arról volt szó, hogy eb-ben az állapotában igényelt egy olyan embert, a meglevő és valódi baráti körén kívül, aki talán más aspektusból, más keménységgel s talán kevésbé bonyolult, áttételes módon, mint ahogy ő látja, mégis egy más korosztály szemével tudja magában átértékelni vagy egyáltalán értékelni és magába olvasztani mindazt, amit ő írt. Különböző furcsa, bonyolult utakon jutott el hozzám a darab. Tudomásom szerint a Huszonötödik Színház próbálkozott először a bemutatásával, aztán ki tudja, miért, végül is elálltak ettől. Azt hiszem, Horváth Jenő rendezte volna. Így került hozzám a darab. A nagy megtiszteltetésen túl - ez természetes -- nagyon meg-döbbentem: ez a darab öregekről szól. Akkor azt hiszem, huszonhat éves voltam vagy huszonöt, de lehet, hogy visszafiata-lítom magam, lehet, hogy huszonhét is voltam már, nem tudom, de mindeneset-re nem éltem meg még azokat a fájdalmakat, azokat a kínokat, amelyekről ez a darab szól. Hogy Örkény furcsa választása miért esett rám, ezen lehet gondolkodni. Bizonyosan oka volt rá. Végül is azonban az életanyag problémája és egy nemcsak eszközeiben kezdő rendező fiatalsága között óriási szakadék volt, rettenetes nagy szakadék.

U.: Ezt a szakadékot mivel hidaltad át? Volt merszed például azt mondani a szerzőnek, hogy most ezt kihúzzuk, most ezt nem így csináljuk, most tessék kérem, író úr . . . Hogyan szólítottad? Neki nyilván, ahogy mondod, valami kontroll kellett. Volt merszed ezt a kontrollt érvényesíteni?

Sz.: Ő tudta biztosan, hogy én még merem. Később, talán pár év múlva, majd csínján bánok ezzel a kontrollal. Akkor még mertem érvényesíteni. Lehet, hogy erre volt éppen szüksége. Ne hagyjuk ki persze a történetből a darab létrehozóit, akik a dramatizáció - bár ez nagyon csúnya szó - során végül is önálló darabot segítettek életre. Megemlítem elsősorban Radnóti Zsuzsát, másodsorban Geher Istvánt, aki akkor a szolnoki színház dramaturgja volt. Különböző összejöveteleken mi hárman konzultáltunk a darabról, és az-tán, néha kicsit ijedten, közvetítők útján próbáltuk eljuttatni gondolatainkat Pistához. Olykor pedig összeszedtük a bátorságunkat és szemtől szembe el-mondtuk a véleményünket, hogy mi itt a probléma szerintünk. Végül is aztán, hogy kinek mennyire lett igaza, ez már eldönthetetlen. Azt sem lehet már visszakeresni, hogy kinek a tanácsára vagy ötletére mennyi született a darabba. A kisregényben már lenyűgöző az, hogy ebből a monodrámától kezdve mindent lehet csinálni, mint ahogy hal-lom, hogy a legutóbbi szovjetunióbeli magyar drámák fesztiválján egy színésznő egyszemélyes monodrámát készített belőle a maga számára. A műben két ember irtózatos távolságból keresi egymást, furcsa módon végig dialógusokban. Telefonbeszélgetésekben, levél-váltásokban íródott meg a mű. Ez az alap volt a dramatikus vonal. A magyar színpadi gyakorlatnak akkor talán még el nem fogadott formája volt az, hogy kommunikálni lehet a közönség bevoná-sával úgy, hogy én a közönségnek be-szélek, és a közönségtől visszakapott válaszra felelek a színpad másik oldalán. Tehát, hogy a kommunikáció nemcsak szemtől szembe történhet, hanem akár belső monológban, akár egy levélben, akár párbeszéd formájában, sőt akár ellenkező előjelű cselekvések is lejátszódhatnak, mint amit az a bizonyos párbeszéd, telefonbeszélgetés kifejez.

U.: Örkény minden bemutatója egy-szersmind színházi forradalom is volt, *a Tóték* budijától kezdve a színpadi te-lefonbeszélgetésig. *A Macskajáték* máig is a rendezésedben megy a Pesti Színház színpadán. Milyen érzés kilenc évet megélni egy darabbal? A darab még mindig a tied, az előadás él.

Sz.: Hogyan került a darab a Pesti Színház színpadára? Először is megint vissza kell utalni Várkonyi Zoltánra. Arra a Várkonyi Zoltánra, akit - lám-lám, míg élt - kevesebbet tudtunk szemtől szembe dicsérni. Hogy ez szemérmesség kérdése volt-e, azt én nem tudom. Várkonyi Zoltán megjelent *a Macska-játék* szolnoki bemutató előadásán. És még aznap este közölte, hogy szeretné ezt a darabot eljátszani a Pesti Színházban, és szeretné, ha én rendezném. Egy második éve a szakmában dolgozó rendező számára ez óriási boldogság, óriási öröm. Én mégis *azt* válaszoltam, hogy természetesen *nem* fogom meg-rendezni a darabot a Pesti Színházban. Várkonyi elképedten kérdezte: - Hát teljesen megőrültél? Mondtam, hogy nem. A baj az, hogy nem lehet tudni,

nem lehet „copyright-olni", hogyan jött létre ez az előadás. Itt kitűnő színészek dolgoztak. Nem tudjuk szétválasztani, mennyit talált ki, mennyit érzett meg Örkényből például Hegedűs Ágnes. Nem tudjuk, hogy Koós Olga mennyit érzett meg Örkényből, és mi az a jogvédelem, ami tulajdonképpen kötelezően az ő nevüket védené. Ezért én semmiképpen sem rendezem meg Pesten az előadást.

U.: Mi volt a megoldás?

Sz.: A megoldás : a minden szilárd elhatározás utáni természetes pálfordulás. Hazamentem, és a feleségemmel megbeszéltük, hogy szerintünk ez így tisztességes. Nem lehet egy még ki sem hűlt előadást „eladni". Az még mozog, ott élnek benne a mozdulatok - a mai napig is élnek, a prágai Nemzeti Szín-ház Örkény-előadásában, a Pesti Szín-ház előadásában is. Ott élnek a mozdulatok, amelyek más ember testéből indultak meg. Újabb színész is megérezte, milyen találó ez a mozdulat, és szívesen átvette. Tehát végül ez is, mint minden színház, nem egy ember nevéhez, nem-csak és kizárólag az íróhoz vagy rendezőhöz fűződött. Ezért álvita a rendező-vagy színészcentrikus színházé. Emögött mindig idegen célok rejtőznek. A vita ostobaságát leleplezi, hogy a színész rátalálhat egy pillanatra, gesz-tusra, amit azután nemzedékek örököl-nek át. Pontosan emlékszem például, hogy Hegedűs Ági találta ki a következő gesztust. *A Macskajáték* egyik legszebb jelenete született belőle. Ami-kor az öregasszony beleteszi a pohárba az általa elképzelt mérget, és megkavarja az ujjával, majd utána lehajtja az egészet, megtörli a ruhájában a piszkos ujját, és valami rettentő torz fintort vág, hogy hát tulajdonképpen ez a halál valami egészen gusztustalan dolog, mert olyan keserű, vacak, hogy az rettenetes. És ez persze Örkény, máris Örkény, mert a halál pillanatáról mit lehet mondani? Hogy rohadt, keserű, vacak. Azt hiszem, szó szerint idézem az Örkény-szöveget. Mindezt a „copyright" problémájára mondtam el. Bevezetőjeként annak, hogy végül is miért mondtam a *Macskajáték* pesti rendezésére *nemet.* Várkonyi azonban ismét fölhívott és azt mondta, hogy ostoba vagy, fiam, itt most nem erről van szó, a színész ad, ez a világ törvénye, és ezek a színészek egy csöppet sem sértődnek meg, ha te másutt is megrendezed a művet. Ezután én ezt a gondomat megosztottam a kol légáimmal. Á szolnoki színház olyan színház volt, amelyben nagyon sokat beszélgettünk egymással. A színészektől kezdtem hallani ugyanazokat a mondatokat, amelyeket Várkonyitól, hogy ez aztán igazán ostobaság, erről aztán szó nem lehet, gyerünk menni, csinálni. Mi is részesei vagyunk a darabnak, épp ezért majd együtt fogunk örülni a sikerének. És ez így is lett. Ezt nem a pillanat lelkesedése mondatta velük, ha-nem ezt mindvégig így is érezték.

Hadd idézzem vissza most tanulságképpen *a Macskajáték* szolnoki bemutatójának főpróbáit. Csak az utolsó előtti főpróbára érkezett le Pista, olyan bizalommal volt hozzánk, hogy addig meg sem tekintette az előadást. Ez nem érdektelenség volt, hanem ő nagyon pontosan tudta: egy előadás megszületésének vannak olyan periódusai, amelyek nem árulhatják el az előadás végleges formáját. De akkor már nyilván ő is nagyon kíváncsi volt rá. Emlékszem, a Tisza szállóban laktak, onnan mentünk át megnézni a főpróbát. Ez már nyilvános főpróba volt, a kollégák, színészek, műszakiak, gazdasági dolgozók hozzátartozói töltötték meg a nézőteret. Köztük volt Kaszab Annuskának, a világ egyik legnagyszerűbb színésznőjének egyik ismerőse. Kaszab Anna játszotta a darabban Cs. Bruckner Adelaidát, utolérhetetlen nagyszerűséggel. Nos, ezúttal a házmesterének négyéves kislánya is ott ült a nézőtéren, s áhítattal figyelte az elő-adást. Igen ám, de amikor az előadás első részének közepe felé Giza egyik monológja kissé tragikussá fordult, és már némiképp erőteljesebb hangokat adott, és egyre jobban kezdett aggódni Erzsi sorsáért, akkor egyszerre csak a kislány megszólalt a nézőtéren, és elkezdett beszélgetni a színpaddal. Az addig „beinduló" hatás, ami egy darab, egy együttes, egy elképzelés egészét jelen-tette volna, egyetlen másodperc alatt darabokra tört, szilánkokká esett szét. A színészek megzavarodtak a színpadon, a kislány nem értette, miért nem beszélhet ő is, a házmester néni történetesen nagyothallott, ezért nem fogta fel, hogy neki pisszegnek; meg is kérdezte, hogy mit tetszenek kérdezni. Egyre nagyobb hangzavar támadt a néző-téren, a főpróba még mindig tartott, nem állt le, hosszas huzavona után végül is a néni a hangos párbeszédek során megértette, hogy neki ezzel a kisgyerek-kel el kell hagynia a nézőteret. Az első rész így fejeződött be. A második rész aztán borzasztó stressz állapotában, de elég jól sikerült. Pista, azt hiszem, akkor nagyon boldog volt. És mégis képes volt ebben az állapotban is okosan fogalmazni. Holott kétségbeesett volt és halotthalovány, érthetően, mert végül is az ő élete ott volt a színpadon. Azt mondta ekkor: ennél kiszolgáltatottabb műfaj, mint a színház, azt hiszem, nem létezik. Íróként, az íróasztalnál, sosem tudtam átélni ezt a kiszolgáltatottságot. A színház olyan, hogy mint egy kis fiaverebet, úgy kell őrizni, és úgy kell vigyázni rá, mert bármelyik pillanatban elrepülhet. A színház az emberi érzékenységgel dolgozik; ha ez az érzékenység bárhol megsérül, abban a pillanatban fölrobban minden, és a színház elveszítheti hitét, hatását, önmagát.

U.: Örkény minden darabját különböző stílusokban írta. Hozzád került az egyik, azt mondhatnám, legrejtélyesebb műve; a kulcsát azóta is keressük. A *Kulcskeresők. A* Kulcskeresőknek két változata van. Az egyiket te rendezted, a másik a Nemzeti Színház színpadán valósult meg. Mi a különbség a két *Kulcskeresők* között?

Sz.: A Nemzeti Színház előadását Major Tamás rendezte, nekem tanárom. Drukkerként ültem ott a többi főiskolással, akiket mind Major tanított, hogy kiváló előadás legyen. Az első rész azonban más átiratban jelent meg a színpadon, a második rész nagyjából azonos volt a korábbival. Emlékszem rá, hogyan mesélte el a történetet először Örkény. Roppant abszurd történet volt, melyet a megírás szelídebbé csiszolt. Örkény azt mondta, olyan dara-bot akar írni, melyben szerepel egy pilóta, aki egy rendes, menetrendszerű MALÉV-gépet vezet, majd egyszerre csak úgy érzi, hogy ott fönn valami csodálatos, eszményi szabadság érzetét éli át, és bár kötné a légifolyosók szabálya, neki most tovább kell repülnie. Különös vágy hajtja, ebben nem akadályoz-hatja meg senki. Később repülőgépével - amikor már leszállásra kényszerül - egy országúton landol, a letarolt paradicsomokat vérnek vélik ... nos ettől egy csöppet elkanyarodott a darab. Nagyszerű történet volt. Örkény, azt hiszem, az egyperceseit is néha úgy írta, hogy sztorikat mondott. Kitalált egy történetet, amelynek a magva tökéletesen igaz volt, de az ő elmesélésében kezdett terebélyesedni. Az egyperces szűk kereteihez képest az „elterebélyesedés" látszatra ellentmondás. Én a

szót más értelemben használom. Elbeszélés közben az Örkény-történet mindig *léptéket* változtatott. Mindenből rend-kívül humoros történetet tudott kibon-tani, tele képtelenséggel. Egy angol újságíró meglátogatta őt - mesélte például -, és megivott nála egy üveg whiskyt. Távozásakor taxit kellett hív-ni, besegítették a taxiba. A magas, nagy-darab újságírót azonban semmiképpen sem tudták betenni a taxiba. Nyomták az egyik oldalról, igen ám, de a másik oldalon állandóan kiesett az újságíró. Ezt a kis viccet csak azért mesélem el, mert az együtt dolgozásunkkor is, beszélgetések közben is majdnem mindig tettenérhető volt, hogy egyszer csak egy egészen különleges, nagyon szuverén és rendkívül izgalmas agyműködés váratlanul átértékel egy helyzetet a saját fantáziájában, és hirtelen más léptékben jelennek meg ezek a dolgok, némi távolságtartással. Amit elmesélt, azt rögtön már-már egy példázat szintjéig emelve tudta megjeleníteni.

U.: A Kulcskeresők változatairól kezdtünk beszélgetni. Hogyan alakult a munkafolyamat?

Sz.: A Kulcskeresőkkel való munka sokkal több fáradsággal és kevesebb örömmel járt, mert pontosan tudtuk, hogy Örkény a második részben hatalmas dolgokat tud megfogalmazni. Azt is tudtuk már kezdetben, hogy az első rész inkább külön darab, mintsem a második rész előkészítése. Örkény nagyon sok változatot készített hozzá. Azt hiszem, hat vagy hét változat készült el a darabból, míg végül is elnyerte azt a vég-leges formáját, amelyet mi mutattunk be. Örkény ezúttal is rendkívül türelmes és megértő volt az én konok, bulldogtermészetemmel, mert hisz én állandóan ösztökéltem, hogy igen, ez nagyszerű, nagyszerű, csak még itt próbáljunk ki valamit. . .

U.: De az, hogy a darab végén dörömbölnek, a szabadságukért. . . ?

S7.: Az megvolt, a vége az megvolt, és a leszállás is megvolt, és minden megvolt, az is, amikor együtt maradtak bezárva, de az, hogy hogyan jutunk el odáig, gond maradt. És akkor újabb konfliktus támadt: amikor Örkény a fő-próbát megnézte, kijelentette, hogy az egyik figurát alapvetően félreértettem, mégpedig a Bolyongó alakját. Papp Zoli játszotta a Bolyongót. Ő egy sokkal inkább idegen világból jövő fura alakot képzelt el. Nem is merem visszaadni Örkény véleményét, mert talán torzítom, és úgy rémlene, mintha ő rossz érvek-kel válaszolt volna nekem. Az érvei nagyon pontosak voltak, vagy nagyon igazak voltak, csak én akkor az ellenkezőjét éreztem. Vita, veszekedés ? Még ilyen is volt. Én kifejtettem, hogy engem ez érdekelt a darabból, hogy ez a Bolyongó nem egy idegen világból jött, ez közöttünk él, naponta találkozunk vele, vagy talán magunkban is találkozhatunk ezzel a Bolyongóval. Nem csodatevő ő, csak valami különleges érzéke van ahhoz, hogy ki mennyit bír el, és ezt az érzékét olyan finoman próbálja eszközzé formálni és gyakorolni, hogy ő az az ember, akin láthatatlanul is átgyalogolhatunk, akibe belerúghatunk, akit megpofozhatunk, s ettől még nem is lesz lelki-furdalásunk, és mégis, *ez az* ember nagyon pontosan tudja, hogy bennünk mi történik. Bennem tehát így élt ez a figura. Pista nagyon sok esetben kitűnő pedagógiával rendelkezett velem szem-ben. S ezért nem éppen az „elégtétel" kedvéért említem meg, de Örkény a premier után azt mondta, hogy rendben van, elfogadom ezt a Bolyongót. Nagyon boldogok voltunk Papp Zolival együtt, mert nagyon hittünk abban, hogy csak ilyen Bolyongó létezik. Egyébként mi a színházban abban hiszünk, hogy egy darabnak rengeteg értelmezési tartománya van, és nagyon sokféleképpen lehet azt megrendezni, elkészíteni, helyzettől, színészektől, rendezőtől függően, de mi akkor nagyon konokul azt éreztük, hogy ez a Bolyongó ilyen, s azóta is úgy vélem, hogy ez a Bolyongó ilyen húsból és ilyen lélekből gyúrt ember.

Berend T. Iván

U.: Ezt a műsort Örkény Istvánnal együtt készítettük elő. Amikor megkérdeztem tőle, ki legyen az, aki az ő drámaírói művészetéről beszél, akkor azt kérte, hogy Berend T. Iván akadémikus működjön közre. Engem ez meglepett. Végiggondoltam a kérés okát. Talán az, hogy Örkény drámaírói pályáján kezdett el foglalkozni azzal, ami az életműved közvetlen tárgya. Mi a kelet-európai történelem, mi a magyar történelem sajátossága? - Örkény István élete vége felé, utolsó drámáiban, ezzel foglalkozott.

Berend: Hadd kezdjem azzal, hogy utólag nagyon is megtisztelő hallani Örkény Istvánnak ezt a megjegyzését. Nagyon csodáltam az ő művészetét, talán pontosan azért, mert éppen a legutóbbi évek vagy az évtized Örkény-alkotásaiban nagyon sok olyan kérdéssel, sőt - nyu godtan használhatom ezt a szót - olyan elemzéssel találtam szembe magam, ami engem is foglalkoztatott. Ez különös, katartikus, megrázó erővel *a Pisti a vérzivatarban* című darabja kapcsán tudatosodott bennem, hiszen ő itt végiggondolta *azt a* történelmi korszakot, amellyel idestova negyedszázada magam is - különböző időmetszetekben - foglalkoztam. Engem két dolog ragadott meg és ragadott el Örkény szemléletében és művészetében. Az egyik - talán furcsa, hogy ezzel kezdem - nem tartalmi, hanem formai jellegűnek tűnhet: a látásmódja. Az a groteszk forma, amely tulajdonképpen a történelem groteszk valóságát realistán tükrözte, és az az ironikus szemlélet, amely annyira nem jellemző a mi történelemírásunkra vagy történelemszemléletünkre. Ezt mindig, kissé kötelezően, enyhe pátosz lengi körül, mintha ez lenne az elvárás, az igény a történeti munkákkal szemben a közönség részéről is. Úgy érzem, hogy Örkény látásmódjában bizonyos nagyon mély és nagyon magas kultúrpolitikai és történelemszemlélet érvényesül. Egyfelől emelkedettség, másfelől irónia. A jelenségek olyan visszájáról és színéről egyszerre láttatása és látása, ami bizonyos rokon szomszéd irodalmakban, főleg a csehben olykor megjelenik, de a miénkben ritkább. Ez önmagában is nagy jelentőségű.

U.: A Pisti a vérzivatarban néhány esztendőt - ha nem is az íróasztalban - pihent. Nyomtatásban valamennyien olvashattuk. Talán Várkonyi Zoltán géniuszára várt az, hogy megkísérelje színpadi megvalósítását. Bizonyos támadások is érték a darabot. Az *Élet és iro*dalomban épp a te cikked sietett Örkény művének védelmére.

B.: Engem meglepett, megdöbbentett és bizonyos értelemben felháborított a kritikák hangvétele, hozzá nem értő megállapításainak sora, értetlensége. Ezért életemben először írtam színházi témában, egy dráma kapcsán újságcikket.

U.: Ez nem volt pusztán színházi téma...

B.: Történelmi, politikai téma volt a színház ürügyén. Hangsúlyoztam is, hogy nem értek a drámához, nem is akartam abban a látszatban feltűnni, hogy értek hozzá. Az az értetlenség azonban bosszantó volt. A kritika jó része - megítélésem szerint - olyan elemi kérdéseket nem látott meg, nem értett meg a darabból, ami pedig a fő mondanivalója volt. Azt vetették Örkény szemére,

hogy összebékít, hogy tulajdonképpen nem sugall mást, mint hogy az ember vádlott is meg vádló is egy személy-ben; gyilkos is és áldozat - hogy tulajdonképpen az ember jó meg rossz. Te-hát, így egy nagy közhely marad a darab végén, és ezt már jól ismerjük stb. Ilyeneket is jócskán mondtak. És még azt is felemlítették, amire már céloztál, hogy a megírástól, ha jól emlékszem, tíz év telt el a színpadra kerülésig, és egyes kritikák azt mondták, hogy elporosodott a darab, hogy annak idején ez mondanivalót hordozott, de ma már, a bemutatáskor - egy kritika még ezt a fogalmat is használta, ha jól emlék-szem - kabarétréfák összeillesztésének minősíthető, olyan laza szerkezetű darabnak, ami nem hordoz sok újdonságot.

U.: Mindezt arról a darabról írták le, amelyik a magyar történelem legfontosabb gondjait tárgyalja, ha jól értelmeztem a cikkedet.

B.: Megtévesztő ez a darab, sok szempontból. Ha csupán felületes pillantást vetünk rá, akkor a sok beillesztett egyperces novella révén villámtréfák halmazának is felfogható. Felfogható úgy is, mint mulatságos poénok sora, és elsikkasztható a történelmi mondanivalója. Sőt: történelmi mondanivalóját egyenesen kérdésessé is lehet tenni. Itt van például az a nagyon sokat vitatott Duna-parti jelenet, ez váltotta ki a legnagyobb viharokat. 1944 telén játszódik. Á nyilas fegyveresek és a Duna-partra kivitt áldozatok, zsidók, egy katolikus pap és mások együttesen vitatják meg a teendőket. Még a nyilasok is „feszengenek" ebben a helyzetben. Ekkor a kivégző osztag parancsnoka beáll a sorba, hogy őt is lőjék le. Erre mondta a kritika, hogy a történelem nem ilyen volt. A ki-végző tisztek nem álltak be a kivégzendők közé. Az áldozatok nem tárgyalhattak a végrehajtás módjáról a pribékek-kel. Tehát nem ez a valóság. Nos, szerintem ebben a jelenetben igazi mélység-re vall a groteszk, ironikus, furcsa látásmód.

A mű szerkesztése is szokatlan. Mintha, mondjuk, az impresszionisztikus stílust követte volna. Pontokat rajzolt fel, különböző színű pontokat, mint ahogy volt is annak idején ilyen kísérlet a festészetben. A színskálát fölborítva pontokból rajzolták ki a képet. Örkény is egy sor különböző színfoltot rajzolt fel, s ebből állt össze a történelmi valóság. Nekem már a darab figyelése közben is Picasso jutott eszembe. A Guernica, melyet Picasso szinte Guernica bombázásának másnapján kezdett festeni. Abban a festményben is rengeteg groteszk van. A végtagok nem ott kezdődnek, ahol anatómiai helyük lenne, másutt a fül, az orr. Örkény darabjában is a legkülönbözőbb helyeken bukkannak fel a végtagok, az arc oldalából nőnek ki az orrok, de emögött mégis a nagyon mély analízis működik, és pontosan ennek a furcsa fölbontásnak, analízisnek a segítségével jut el egy olyan történelemképhez, mely - s ezt hozzá kell tennem - a történelemírásban sem mindig fedezhető fel, mert a történelemírást is gyakran jellemezte a múltban is, még a jelenben is az olyan historizálás, mely bizonyos koncepciók szerint fűz fel bizonyos történelmi eseményeket, tehát: vagy úgy látják a magyar történelem négyszáz évét, száz évét, ötven évét mint forradalmi, osztályharcos, nemzeti felszabadító küzdelmek sorozatát, vagy mint kudarcokét, árulásokét. Örkény viszont épp az együttes látással tudja tulajdonképpen megfogalmazni a történeti folyamat lényegét. A történetírásra sem mindig jellemző ugyanis, hogy a folyamatok egységét látja, tehát nem azt a rossz ízű historizálást követi, ami a magyar történelmet vagy a küzdelmek, függetlenségi harcok, osztályküzdelmek hősies sorozatának állítva be, vagy fordítva, kudarcok, vereségek, árulások sorozataként. Az örkényi módszer azonban úgy látja a történelmet, ahogy az valóban megtörtént. Volt igenis forradalom, a külső hódítók elleni harc, de utána megbicsaklás, vereség, ellenhatás. Az egyes korszakban élő emberek eligazodása bizony nem lehetett könnyű. Örkény ezt mutatja be annak a meggyötört falunak a népében, amelyiknek egyszer így kellett köszöntésre lendítenie a karját, hol pedig másként. A művészi kép ezzel is kifejezte, milyen bonyolult, nehéz viharokon ment át ez a nép az elmúlt fél évszázadban. Oly ellentmondásos volt a folyamatok-nak az emberekre gyakorolt hatása, hogy a történelem valójában közvetlenül produkálta azt a dialektikus egységet, hogy áldozat és bűnös között nagyon bonyolult viszony alakult ki. Én úgy érzem, hogy a *Pisti* nagy értéke, hogy kimondta: maga az áldozat is válhat bűnsegédi bűnrészessé, és bizonyos esetekben azzá is vált.

U.: Örkény darabjának tehát az az értéke, amit a hátrányának véltek. Kabarétréfák sorozata? Inkább döbbenetes leegyszerűsítés. Csontig, az igazságig.

B.: Annyira, hogy éppen erről beszélgettünk Örkénnyel a levélváltásunk kapcsán. Én elmondtam neki, hogy miben látom a darab értékeit. Azt válaszolta, hogy ő teljesen ösztönösen közelített a témához. Nem a történelem lapjairól, hanem saját élményein keresztül jutott el az emberi magatartások vizsgálatához. Á pszichológiai reagálások megfigyelésével ahhoz, amihez a történeti vizsgálat a maga módszereivel. Örkény annak örült, hogy a két gondolatrendszer vagy néző-pont- a történelmi és az írói - találkozott.

Engem visszamenőleg is megráz, hogy ő már megírta azóta ismert búcsú-leveleit, ezekben elköszönt mindenkitől, amikor elkérte azt a néhány évvel ez-előtt publikált, Közép- és Kelet-Európa gazdaságtörténetéről szóló, sok száz oldalas, Ránki Györggyel együtt írt könyvemet olvasni. Akkor még mindig dolgozott az utolsó drámáján. Ez kapcsolódik *a Pistihez,* hiszen annak egyik epizódja, az 50-es évek konstruált pereinek problémája lett utolsó drámájának fő témája. Vagyis Örkényt az egész szélesebb történelmi összefüggésrendszer izgatta, sokkal erősebben és jobban, mint saját egészségi állapota. A fizikai fájdalmat ezekben a hónapokban már nagyon-nagyon erősen érezte, de környezetének nem mutatta.

U.: Említetted: a magyar történelmet egyoldalúan szokták látni, hol a győzelmek, hol a kudarcok sorozatának. Örkény István életművének jellemzéséből kiderül, hogy a győzelmek és kudarcok az ő életében is csodálatos egységet alkottak. Ez az egység az életmű.

Következő számaink tartalmából:

Koltai Tamás:
A fiatal dráma esélyei

Nánay István:
Így elrontott majális

Almási Miklós:
Fej nélküli lovagok tornája

Pályi András:
A vígszínházi Kleist

Bajomi Lázár Endre:

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN

„Equust adom néked"

Alan Strang: Gálffi László

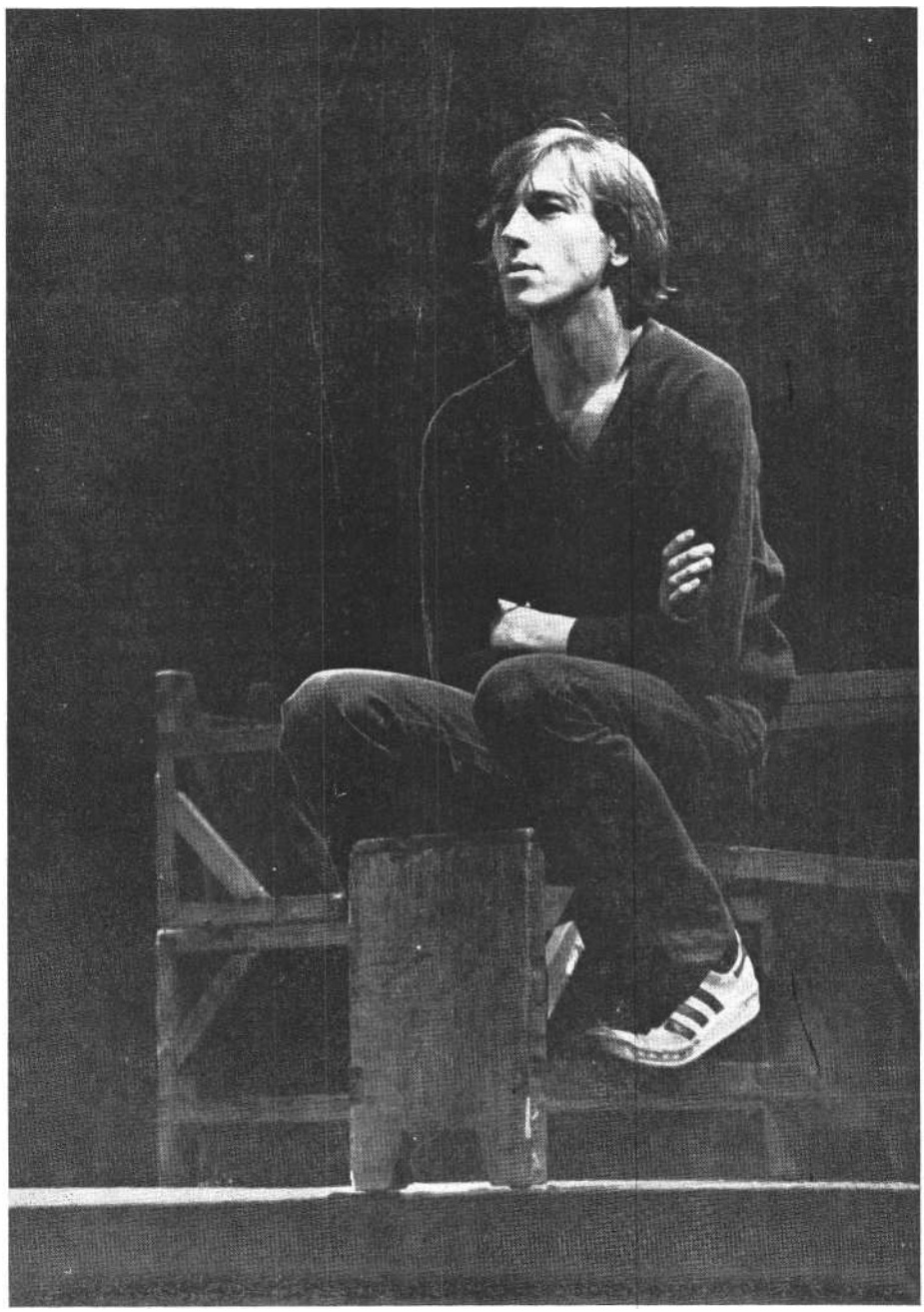
Kosztolányi Dezső írta a színészről : „ha képeslapokra kívánkozó cukros arca van, és harangszerűen cseng a hangja, és istenien áll combján a bricsesz, akkor könnyen primadonnává aljasul, és megveti az igazi művészek gyötrelmét". Valóban, nem egy színész vérzett el, önfegyelem híján, a jóképűség pályát módosító útján. Ám ha a sima arc, a hódító külső elcsábíthat, milyen önfegyelmet kíván egy túlságosan is karakterisztikus megjelenés? A hórihorgas termet, a mármár meggörnyedő hát-- csak hogy ne magasodjék ki a többiek közül; a nyakiglábakra jellemző hosszú karok, amelyekkel vajh' mit is lehet kezdeni; a fiatal, szinte kamaszos arc. Mire predesztinálhatják ezek a külső tulajdonságok a színészt? Nem nehéz megtalálni alkatára a skatulyát. Ez önmagában persze még nem jelentené azt, hogy az ilyen külsővel megáldott fiatal művész egy életre beszorul a vállvonogató nyeglék dobozába, és csak kíméletlen gyötrelmek árán bizonyíthatja szerepről szerepre, hogy többre képes, mint az alkatából egyenesen következtethető fickó megformálására. Hacsak .. . Hacsak nem olyan szerencsés a színész, hogy már pályája kezdetén, néhány valóban tehetségesen megformált szerep után találkozik a nagy lehetőséggel. A szereppel, amely feltételezi a jellegzetes alkatot, ugyanakkor olyan színészegyéniséget, olyan jellemformálást, olyan pszichológiai árnyaltságot kíván, s ezért cserébe olyan kiugró és egyértelmű sikert kínál, színész és szerep találkozásának olyan nagyszerű pillanatát ígéri, amely egy hosszú színészi pályán is ritkán adódik.

Ilyen ritka találkozás jött létre az *Equus* előadásán. Igy találkozott Alan Strang szerepe a színésszel, Gálffi Lászlóval.

Alan Strang alakja, a fiú drámája magában hordja egy érzékeny, fantáziagazdag kamaszfiú torzult személyiségfejlődésének leggyakrabban felismert motívumait: a kispolgári család hazug egyik oldalon vallásos, a másikon vakon ateista - nevelését, a gyermekkori lelki sérülést, az érzelmi elfojtások sorozatát, s végül a szerencsétlenül sikerült első nemi élményt. Gálffi László kivételes tehetséggel jeleníti meg ezt a képzelgéseivel, kudarcaival magára maradt Alan Stranget. Nem kísérletezik valamiféle látványos őrület ábrázolásával, megérti, s eszerint él a színpadon: ez a fiatalember nem tartozik az őrültek, az elmebetegek sorába. Szörnyű tettét azért követte el, hogy kiszabaduljon a világ - az általa ismert szűk világ - zsarnoki szorításából.

Amint a reflektor először rávilágít, szemközt áll Vasgyúróval, a lóval, összeborulnak, szinte egymáshoz simul-nak. Keze a ló fejét simogatja. E néma pillanatban Gálffi alakja csupa gyöngédség, szeretet. Összetartozik Vasgyúróval. Mindez egyetlen villanás. Amikor újra látjuk, Alan már Dysart, a pszichiáter előtt áll, szótlanul, összeszorított fogakkal, makacsul fölvetett fejjel. Aztán egyszerre csak, mintha ez lenne a világ legtermészetesebb dolga, reklámrigmu-

Alan Strang: Gálffi László (Ikládv László felvétele)



sokat kezd szavalni. Ütemesen, egyre hangosabban és egyre több ellenségességgel a hangjában. Még nem tudni, mit leplez, milyen szorongást, félelmet ezzel a kihívó hetykeséggel, de Gálffi úgy pörgeti a kis verseket egyre följebb, följebb, hogy éreznünk kell, valami nagy sértettség kíméletlen büszkesége rejtőzik mögöttük. A pszichiátert tágra nyílt szemmel, mereven figyeli - és tekintetéből kiolvasható : megértette, ez az ember tenni fog érte valamit, mert más, mint a többiek, akiket eddigi élete során megismert.

Alan furcsa játékot eszel ki: válaszol Dysart kérdéseire, ha a pszichiáter is felel az övéire. Keményen koppannak a kérdések, de a fiú gúnyosan kuncogva megpróbálja megkerülni az őszinte feleleteket. S amikor Dysart látszólag megunja a játékot, Gálffi Alanje egy darabig csalódottan toporog, majd vadul, ökölbe szorított kézzel támad a másikra, s csak mozgással, apró, ügyetlen, néha ügyefogyott, olykor erőt rejtő mozdulatokkal eljátssza a kamasz megdöbbenését és haragját, amikor rájön: valójában ő akar beszélni, neki fontos, hogy végre elmondhassa történetét. Ahogy kicsit mogorván, kicsit félszegen belekezd a régi mesébe, már csak az a fontos számára, hogy végre meghallgassák. Gálffi László feloldódott, derűs mosolya megéli a homokvárat építő kisfiú történetét, aki félénken, áhítattal nézi a fiatal lovast és lovát, aki féltő szeretettel simogatja meg a lovat, s boldogan kapaszkodik föl a lovas nyakába. Talán ez Alan életének egyetlen fölszabadult mozzanata. Gálffi Alanje, miután elmesélte lovaskaland-ját, újra megmerevedik, már megint nem néz a pszichiáter szemébe, és úgy veszi el a fölajánlott magnetofont, hogy szinte kikapva Dysart kezéből, ki is rohan a játéktérből.

Gálffi László pontosan találja meg az utat, ahogy érzékeltetni tudja a diadalmasságtól a bűntudatig eljutó gyerek érzelmeit, ahogyan magára veszi Equus kínjait, ahogy ostorozza magát, és ahogy a fölfedezéstől való rémületben abba-hagyja Equus imádását. Arcán furcsa zavart derű árad szét, amikor eljátssza a boldogságot: lovak közelébe kerülhet, s ezzel beteljesül minden vágya, bejut az istállóba. Elbűvölve figyeli a lányt. Először bizonytalanul, majd egyre bátrabban és egyre nagyobb csodálattal utánozza mozdulatait, s amint magára marad, szerelmes áhítattal simogatja Vas-gyúrót.

De ahogy magához tér az átélt emlékekből, újra támad: dühödten, föl s alá rohangálva próbálja faggatni a pszichiátert. Kirobbanó haragja mintha csak palástolni akarná az őszinteséget, hogy kiadta magát. Erőszakosan faggatja az orvost, mintha nyugalma, hite függne a válaszoktól.

Gálffi László úgy játssza el az Equus-szertartást, hogy mozdulataiban, tekintetében benne van Alan minden gyötrelme, fájdalma, kétségbeesése, ugyanakkor a szertartás ünnepélyes áhítata a hit bűvölete.

Ahogy a közlési vágy elhatalmasodik a fiún, egyre izgatottabb, egyre sürgetőbb lesz. A színész gesztusai fölgyorsulnak, hangja türelmetlen. Alan kínlódik, de ez a kín már közelebb visz az igazság kiteljesedéséhez, s vele együtt a fölszabaduláshoz. Sürgeti az orvost, és érezzük: tudja már, hogy meg kell szabadulnia a tehertől, be kell avatnia a pszichiátert történetébe. Alan levert, tétovázik, de mégis ott áll Dysart előtt az igazságszérumra várva. Aztán újra játszani kezd: megelevenedik suta, tapogatózó együttléte Jill-lel, megalázó találkozása apjával a pornómoziban, s aztán az őrült rohanás az istállóba a lánnyal, csúfos kudarca, az őrjöngő düh, a hisztérikus üvöltés és a föltámadó bűntudat.

Ezekben az utolsó jelenetekben derül ki igazán, hogy a színész mennyire ura mozgásának, hogyan használ fel minden gesztust, minden lépést, minden mozdulatot Alan Strang pontos ábrázolásához. Miközben valóban úgy tűnik, mestere a színjátszás külső kellékeivel való játéknak, úgy tud a tehetetlenség, a magány arcával nézni, hogy az már túl van az egyszerű arcjáték külsődleges eszközén. Nemcsak egy pillantás, nemcsak egy színész tekintete. Több annál, a figura lényéből áradó ijesztő titokzatosság. Gálffi lépésről lépésre vezet el idáig, ha játékát figyeljük, megértjük, Alan Stranget a félelem víziója, a lázálom, a titokzatosság mítosza kergeti őrült kalandokba. Miközben a színész arcán különös mosoly dereng, félelem torzítja el. Mindentől fél, emberektől, érzésektől, érzelmektől - fut az emberi világ elől, a lovak világába menekül. A döbbenet tekintetével néz, figyel. Gálffi László úgy éli meg Alan Strang fékevesztett, őrjöngésbe torkolló magatartását, ahogy az csak színész és szerep kivételes találkozásában teljesedhet ki.

PÁLYI ANDRÁS

Mephisto a Nap Színházában

Ariane Mnouchkine új előadása

A Théâtre du Soleil nemcsak a francia szellemi élet egyik mindig vitát, érdeklődést keltő, művészi rangot jelentő színházi műhelye, mely a Párizs melletti Cartoucherie-ban, egy hatalmas hangárban tartja előadásait, hanem világszín-házi mércével mérve is a legjobbak közé tartozik: Mnouchkine nagy előadásai olyan színházat teremtettek, melyekre méltán illik *a népszínház* kifejezés, hisz kitágította a nézőteret (hangárban és cirkuszi sátorban szeret játszani), és kitágította a színpadot, előadásai a történelemről szólnak. A magyar sajtóban is több beszámolót olvashattunk a Nap Színházáról, moziban láthattuk az 1*789* filmfelvételét, nem kell tehát bemutatnunk. Ariane Mnouchkine új előadása mégis meglepetés, úgy tűnik, a Nap Színháza a megújulás lehetőségét keresi. A *Mephisto* Klaus Mann regényéből készült (mely magyar fordításban nem jelent meg), s bár maga a mű többé-kevésbé kulcsregény a harmincas évek Németországáról, ami később különféle jogi bonyodalmakat okozott az írónak, de ez a Mnouchkine-előadás szempontjából kevéssé érdekes, mert a Théâtre du Soleil ürügynek használja a regény-beli történetet, ami kiderül az előadás alcíméből: *Egy karrier regénye Klaus Mann nyomán* (Le roman d'une carrriére d'aprés Klaus Mann). Egy német színész karrierje a Harmadik Birodalomban, egy színészé, aki a nagy ambíció és a nagy gyengeség között hányódik, s aki-nek a művészi sikerek a lassú morális hanyatlást hozzák: jó alkalom ez Mnouchkine-nak, hogy egyén és közösség történelmi felelősségén, a politikai aktivitás természetén tűnődjék. Mégis meg-lepően hat, hogy a Nap Színháza, mely az utóbbi években inkább a történelem-könyvek lapjairól és az együttes improvizációs fantáziájából „írta" előadásait, most regénydramatizálással jelentkezik.

A hangár, a játéktér rendhagyósága ismerősnek tetszik. A jobb oldali falfelületet hatalmas freskók borítják. Az első: győzelmi jelenet - a német hódítás, a hősök erejének és bátorságának apo-

teózisa. A másik: ringó búzatábla képe, mely a szülőföld természeti szépségét, a termékenységet és a föld megműveléséből eredő bőséget jelképezheti. „Blut und Boden" a nemzet elválaszthatatlansága a fajtól és a földtől - ez a náci ideológia veleje. A terem túloldalán titokzatos *no-man's land,* üres tér, melyet rács választ el tőlünk, s a rácsot mintegy kapocsként zárja le a nézőket elölről-hátulról körülvevő kettős színpad: ez a térszerkezet majd a játék végső értelmét világítja meg.

Előttünk és mögöttünk - a színház. Vagy inkább két színház, melyek mint-egy tükörben nézik egymást: a Művész Színház „hivatalos", klasszicizáló színpada stukkók és kariatídák arany kereté-ben, bíborszín függönnyel és a forradalmi kabaré, a „Viharmadár" népi-vásári színpada. E kettős színen a német színészek egy csoportjának „tudatdrámája" vagy inkább magatartásdrámája folyik, ám egyúttal a színházi életet is átható társadalmi-politikai és művészeti csoportosulások harca is: a német történelem egy fejezete elevenedik meg a müncheni puccstól az 1930-as választásokon át Hitler 1933-as hatalomra jutásáig és a Reichstag felgyújtásáig. De Mnouchkine korántsem avat be mind-járt a politikai események folyásába. Előbb életképeket kapunk a darabbeli vidéki társulat világából: egy hétköz-nap, melyet kitöltenek a próbák, a szak-mai intrikák, szerelmi konfliktusok, kulisszák mögötti pletykák, ambíciók, álmodozások, játékok - és egy ünnep, Caroli Martin, az elismert csillag diadalmas vendégfellépése.

Mindebben az a meglepő, hogy a Théâtre du Soleil új előadása egyelőre jobban hasonlít egy hagyományos polgári drámához, mint saját korábbi, commedia dell'arte hangütésű politikus előadásai-hoz. Csak később, talán túlságosan is lelassítva bontakozik előttünk az egyes figurák magatartásának és eszmeiségé-nek áttekinthető térképe. Hendrik Höfgen az a rutinos vidéki színész, aki nagy szerepekről és fővárosi hírnévről álmodik. Betegesen féltékeny a kollégák minden sikerére és minden szerepre, könynyen sodródik szélsőséges érzelmi állapotokba, a hisztériától a jeges közönyig, a démoni gúnyolódástól a gyermeki tanácstalanságig. Szívesen szerepel kommunista-szimpatizánsként, részben tekintettel kommunista barátjára, rész-ben hogy kollégái előtt a forradalmi világnézetű avantgardistát alakítsa. De va lójában gondosan elkerüli a politikai el-kötelezettség minden lehetőségét. Erika, Klaus és Nicoletta - liberális fiatalok, akik síkraszállnak a szervezkedési szabadságért és a világnézeti toleranciá-ért, ám eszméiket ifjúi naivitással saját szükségleteikhez igazítják. A merev er-kölcsi normák ellen lázadnak, és a szín-házat szép kalandnak s jó szórakozásnak tekintik. Mindössze két ember van az együttesben, aki konkrét politikai tevé-kenységet vállal. Hans Miklas és Otto Ulrich nagy ideológiai ellenfelek, s bár mindkettő vakon hisz az „ügyben" és harcol érte, ez a szó mégis egészen mást jelent az előbbinek, aki a náci párt tag-ja, mint az utóbbinak, aki kommunista. Miklas a nemzetiszocialista ideológia kritikátlan rajongója. Teljes odaadással hisz a Führerben és „szent" tanításában, mely a fajelméletre alapozza a kizsákmá-nyolás felszámolását és a németség elve-szített becsületét, nemzeti egységét hely-reállító idealista forradalmát. Meggyőző-dése, hogy a színházat a zsidók és a kom-munisták kaparintották hatalmukba, akik megakadályozzák, hogy ő politikai néze-tei miatt szerepet kapjon. Igy aztán leg-inkább a színházi portás, Knurr és a sú-gónő, Madame Efeu társaságában érzi jól magát, akikkel éjjel az elnéptelenedett épületben nyugodtan koccinthat a Führer egészségére és az új Németországra. Otto Ulrich meggyőződéses antifasiszta, aki hisz a kommunizmus németországi győzelmében, s gyermeki boldogsággal örül az 1930-as választási eredményeknek, melyek pártja erősödését mutatják. A színházat a politikai agitáció és propaganda fontos eszközének tartja, ezért mintegy mellékesen tesz eleget a burzsoá, „hivatalos" színházban rá osztott feladatoknak, energiáját inkább a politikai kabarénak szenteli.

Amíg a Művész Színház színpadán egyre erősebb befolyásra tesz szert a fasizmus, a terem túloldalán kivilágosodik a kabarészínpad: a politikai ellenállás és tiltakozás dobogója. Ettől kezdve a cselekmény a két színpadon felváltva folyik. A „hivatalos" színen Hendrik Höfgen uralkodik, s hatalma egyre nő, hisz ügyesen manőverezik, hogy min-denféle elkötelezettség, nyílt állásfoglalás elől kibújjon. Az a színész ő, aki elsősorban és mindenáron játszani akar. S amikor a politikai erőviszonyok alakulása úgy kívánja, egyből lemond korábban hangoztatott forradalmi nézetei-ről, megszakítja barátságát Ottóval, és felszámolja viszonyát félvér szeretőjével. Színésztársai, akik mind tisztábban érzik a fasizmus nyomasztó rémét, sor-ra átpártolnak a kabaréhoz. Ragyogó ka-barétréfák következnek, melyek valójában már nem tréfák, inkább egy álcázott politikai gyűlés jelszavai: politikai harc-ra és ellenállásra buzdítanak.

Az előadás második felében, mely 1930 és 33 között játszódik, felgyorsul az események tempója. A „hivatalos" színházat ellepik a barna egyenruhás ho-rogkeresztesek. Az új hatalom nem tűri a kritikát. Ottót letartóztatják, a zsidó

A „hivatalos" színház a Théâtre du Soleil a Mephisto című előadásában

Hitler-paródia a Viharmadár-kabaré színpadán a Mephisto-előadásban

származású színészeket kidobják a színházból, a kis Miklast, aki csalódik a Führerben, és ennek fennhangon kifejezést is ad, megölik. A szakadék, mely a két színpadot elválasztja, egyre mélyül. Az egyik oldalon: Hendrik Höfgen győzelmet arat Mefisztofelesz szerepében; a másikon: a kabaré megtalálja valódi ellenségét a hitleri rendszerben, melyet a commedia dell'arte teljes eszköztárával támad (s a Théâtre du Soleil együttese itt elemében van, sok improvizációval előadott, ragyogó jeleneteket látunk). 1933-at írunk azonban, Németország sorsa eldőlt. Semmi jó se születhet Hitler és az őt támogató nagytőke kifigurázásából, hisz a náci gépezet már működésben van: a kabarét bezárják. Akik még élnek, külföldre szöknek, hogy onnan figyeljék a kitörni készülő vihart. Mások, mint Magnus, az öngyilkosságot választják. Hendrik Höfgen pedig a fasiszta Németország első számú színésze lesz, kinevezik az állami színházak intendánsának, miniszteri tanácsosnak, szerátoknak. Egyik diadalittas fellépése után, kéretlenül is értesül róla, hogy egykori barátját, Ottót a hitleristák megölték; tanácstalanul a közönséghez fordul: „Mit akarnak ezek tőlem? Miért üldöz-nek? Miért oly irgalmatlanok velem? Hisz én csak egyszerű színész vagyok!" Höfgen utolsó szavai akár az előadás mottójául is szolgálhatnának: a következő pillanatban *a no-man's land* falat borító hatalmas vásznon dokumentumfel-vételek mutatják a koncentrációs tábort. Ez az epitáfium a fasizmus áldozatai-nak: művészeknek és minden gondolkodó embernek, aki a fanatizmussal szembeszegült.

A szándék jól kiolvasható az új Mnouchkine-előadásból. A Nap Színháza ezúttal sem egyszerűen politizálni akar a színpadon, számukra a politikai színház mindenekelőtt játék, a felfokozott teatralitás keresése, s ahogy a forradalomról szóló ragyogó produkcióikban a cartoucherie-i hangárban felállított dobogó valóban a történelem „színpada lett, úgy most is a „hivatalos" színház és a kabaré harcában, egymást tükröző-szembeállító-leleplező kettősségében a történelmet formáló eszmék antagonisztikus háborúját kívánják megeleveníteni - a színészek sorsában és a színház sorsában, egyén és kollektíva egymásra utaltságában. *A Mephisto* előadása egyúttal *szín-ház a színházról, s* pontosan ez az áttétel adja meg Mnouchkine-nak a lehetőséget, hogy miközben megfogalmazza *ars poeticá*ját, mely tagadja az apolitikus művészetet, beszélhessen az alkotói munka belső gyötrelmeiről, ám egy percre sem szakítva ki ezt a társadalmi összefüggésekből. Hendrik Höfgen ebben az értelmezésben félreérthetetlenül középszerű színész és középszerű ember, eszmei „semlegessége", saját gyengesége és a fasiszta hatalom növekvő politikai ereje közti hányódása pedig elsősorban a középszerűséget, a sehova se tartozást van hivatva leleplezni. Nem nehéz felfedezni ebben a gondolatban a mának, a mai francia valóságnak címzett művészi üzenetet, s nem véletlen, hogy Cartoucherie-ben a zsúfolt nézőtér igen élén-ken reagál a harmincas évek Németországát idéző Mnouchkine-előadásra, nyilvánvalóan olyan allúziókat fedezve fel, melyeknek esetleges napi politikai összefüggéseiben itt most nincs értelme elmerülnünk, de amelyek a Théâtre du Soleil hitvallása szerint a színház lényegéhez tartoznak.

A Mephisto mégis egyenetlen előadás. gondolati-politikai összetettség, a konfliktusok pontos kibontása ellenére épp művészi eszköztárát tekintve vitatható az új Mnouchkine-rendezés, s ez a stiláris bizonytalanság *a Mephisto* igazi meglepetése. Hisz eddig a társulat sikerszériái nyomán számtalanszor leírták róluk, hogy virtuóz szakmai ismerettel rendelkeznek, dicsérték akrobatikus tudásukat, pantomimikus felkészültségüket, sziporkázó rögtönzőképességüket stb., a Théâtre du Soleil úgy vonult be az újabb színháztörténetbe, mint amely valóban új életre támasztotta a commedia dell' arte műfaját. De ezúttal mintha ők maguk elégedetlenek lennének eddig elért eredményeikkel, kísérletet tesznek a „másik" színház, a korábban elhagyott, már-már megtagadott hagyomány, a polgári dráma kánonján felnőtt *lélektani szín-játszás* eszközeinek kamatoztatására. S a színészek, akik ragyogó mutatvánnyal kápráztattak el a commedia dell'arte szellemében, most többnyire korrektül feszengenek e „tradicionális" színpad kötöttségei közt, és igazán csak a „Viharmadár" kabaré deszkáin szabadulnak fel, élnek igazi életet, ami aztán ugyan-úgy magával ragad bennünket, mint a korábbi Mnouchkine-előadások. Gerard Hardy alakítását Höfgen szerepében mégis kiemelném, ő kapta a leghálásabb és legérdekesebb feladatot, hisz a figura, melynek karrierje az előadás magva, csupa átalakulás : a kispolgári középszerűség megannyi metamorfózisa az események pergőtüzében.

A kritikák többnyire szóvá teszik a *Mephisto* ritmustalanságát is, s valóban úgy tűnik, az alapos gonddal kidolgozott jelenetek feszes belső ritmusa nincs összhangban a teljes előadással, mely fárasztóan hosszúra nyúlik. Magam részé-ről elsősorban mégsem kompozíciós hibát fedeznék fel ebben, inkább úgy érzem, a félig-meddig sikerült stiláris meg-újulási kísérlet vet árnyat a produkció ritmusára is : ahogy múlnak az órák, a színészi jelenlét egyre kevésbé izzítja fel a színpadot, s a szuggesztív művészi látomásként indult előadás lassan veszít feszültségéből. S ez még az egyébként igen erőteljes utolsó képek hatásfokából is levesz. Mindazonáltal az előadás Párizs legrangosabb színházi estéi közé tartozik. A Nap Színháza ezúttal is igazi színházi műhelynek bizonyul, mely mer kockáztatni is : semmiképp sem akar saját játékstílusának kánonjában megmerevedni.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

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

Résumé

István Nánay:

La guerre contre l'amour

Depuis un certain temps déjá Shakespeare ne parait que rarement sur la scéne du Théâtre National. La présentation de T*roilus et Cressida* dans la mise en scéne de Gábor Székely vient de rompre ce silence. Le spectacle, tout en bannissant plusieurs conventions périmées de l'interprétation de Shakespeare, ne réussit pourtant pas á trouver un nouveau langage scénique absolument convaincant.

Endre Bajomi Lázár:

L'Explosion Camus

Aprés avoir évoqué la vocation et la carriére dramatiques d'Albert Camus, l'autsur de l'article analyse les deux piéces *(Le Malentendu* et *Les Justes)* présentée dans deux villes de province et aboutit á la conclusion que Camus dramaturge n'égale point Camus conteur: ses tragédies - comme l'a constaté André Maurois -- manquent de chair et les idées y demeurent á l'état de maquettes abstraites.

Tibor Balogh:

Schürzinger passe sur le corps de Schürzinger

A Debrecen on a pu voir *Casimir et Caroline* de Ödön von Horváth, dans la réalisation iritéressante et spirituelle du jeune Árpád jutocsa Hegyi, étudiant de mise en scéne.

Péter Szántó:

Le Temps de l'épouvante

La nouvelle piéce de György Száraz, créée au Théâtre József Attila, cherche de nouveau á dégager d'un sujet historique un message á résonance contemporaine. Pourtant, il s'agit d'un demí-succés assez typique: les faits sont passionnants á vous couper le spuffle mais les personnages qui en parlent sont fabriqués de carton-pâte.

Róbert Dévényi:

Comment le géant est-i/ devenu homme?

Le festival international des marionnettes á Pécs a abondé en spcctacles curieux et intéressants. A porpos de quelques représentations hongroises et étrangéres Róbert Dévényi examine la fonction des marionnettes dans le théâtre contemporain.

Erika Szántó:

« Equus » au Théâtre de Pest

La céléhre piéce de Peter Shaffer se compose d'autant de lieux communs et pourtant, il se passe quelque chose dans ce spectacle mis en scéne par Dezső Kapás: dans les derniéres minutes c'est la terreur vécue et ressentie qui nous regarde á travers les yeux du comédien.

András Kroó:

Une nuit agréable sur la montagne pelée

Dans cetre critique il s'agit de *La unit sor la montagne pelée,* opéra comique de Moussorgsky que joue actuellement le Théâtre de Peuple dans une représentation agréable et plaisante.

Gábor Bányai:

Dans l'esprit de Mozart

Invité par l'Opéra d'État, Tamás Ascher, un des personnages les plus intéressants de la génération de nos jeunes metteurs en scéne, v a réalisé un *ldomeneo* hors du commun. Procédant á une rupture radicale avec les traditions du théâtre lyrique il a suivi l'esprit de Mozart en soulignant surtout le conflit dramatique et son interprétat ion sur la scéne.

Mária Feuer:

Une cantatrice d'opéra sur la scéne

Dans la carriére de la jeune cantatrice Adrienne Csengery son rôle dans l'*Idomeneo* de Mozart marque une étape importante. A cette occasion la cantatrice résume, dans cet interview, ses expériences et ses projets.

Anna Földes:

Les deux versions du « Déficít»

Quelques semaines aprés la création du *Deficit* de István Csurka, István Horvai a procédé á faire une nouvelle mise en scéne de la méme piéce, avec des acteurs nouveaux, pour aboutir a un spectacle assez différent. Dans cet interview notre collaboratrice interroge le metteur en scéne au sujet de ce double travail extraordinaire et des leçons qu'on peut en tirer.

Tamás Ungvári:

István Örkény vu par quelques contemporains

István Örkény qui nous a quittés en 1979 est un des personnages les plus remarquables de la nouvelle littérature dramatique hongroise. Tamás Ungvári a voulu poursuivre une conversation pour la télévision avec l'auteur au sujet de ses expériences théâtrales mais la maladie de Örkény a empęchę la réalisation de ce projet. Ungvári, historien de littérature, rassemble maintenant quelques témoins: les metteurs en scéne Károly Kazimir et Gábor Székely, l'actrice Mari Törőcsik et l'historien Iván T. Berend pour évoquer, entre eux, quelques étapes marquantes de cette carriére.

Katalin Róna:

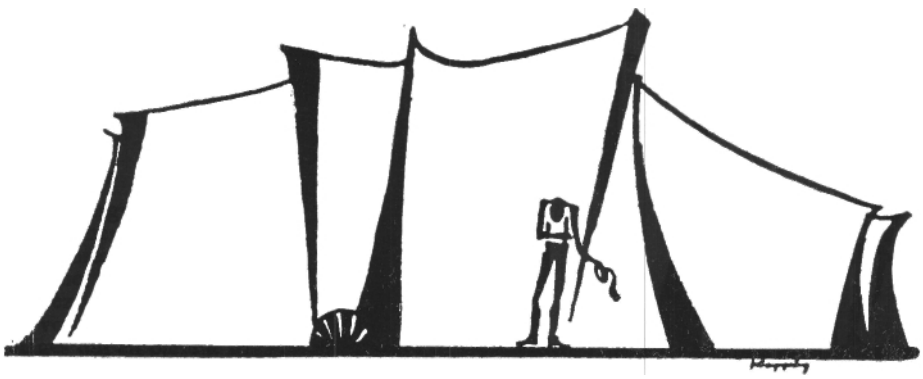
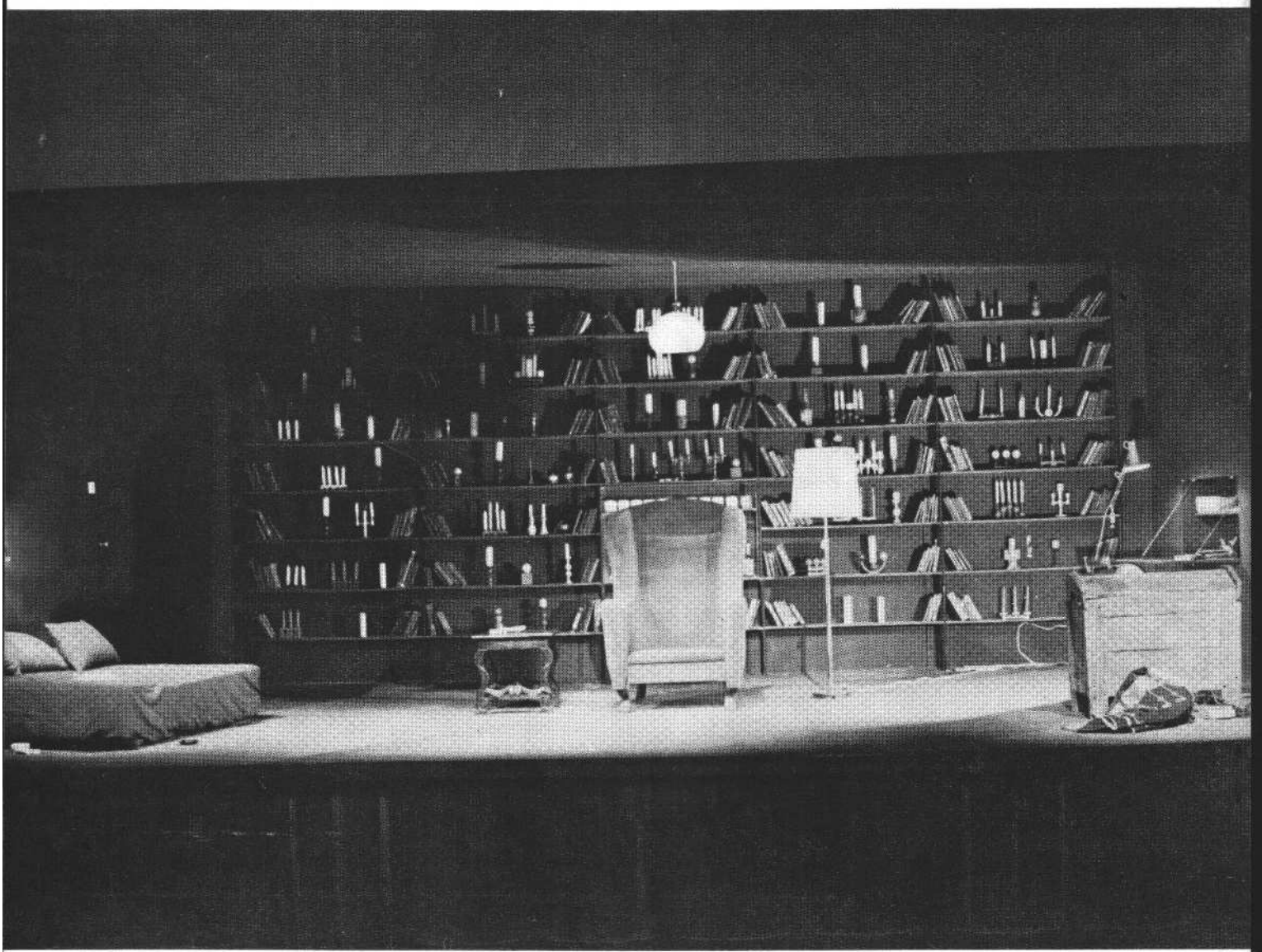
« Je te donne Equus ... »

Au Théâtre de Pest c'est le jeune László Gálffi qui interpréte Alan Strang, personnage principal de la piéce de Peter Shaffer. II s'agit lá d'une rencontre particuliérement heureuse entre rôle et acteur.

András Pályi:

Méphisto au Théâtre du Soleil

La nouvelle création du Théâtre du Soleil, *Méphisto,* adapté du roman de Klaus Mann démontre qu' Ariane :Mnouchkine ne veut nullement se faire emprisonner par le canon de son propre style et qu'elle ne recule pas devant les risques qui s'imposent. Cette fois-ci elle essaie de réaliser une synthése entre les traditions de la commedia dell'arte et de la piéce de conversation.



Ára: 20,– Ft