SZÍNHÁZ

Nánay István: Az Ördög tragédiája avagy az Ember komédiája? • Tarján Tamás: Hugenották helyett – Protestánsok • Szántó Judit: Meier, az ember • Földes Anna: A beamter bűne és bűnhődése • Bécsy Tamás: Az ellentmondások előadása • Pályi András: Egy érzéki színház Vinkó József: Kutya élet

1981
Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIV. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1981. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906 Postafiók 223.
A kiadásért felel
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25, - Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

81.0105 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Ives magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:

Kútvölgyi Erzsébet (Miranda) és Kalocsay Miklós (Ferdinánd) A vihar várszínházi előadásában

A hátsó borítón:

Götz Béla színpadképe A végítélet napja című Ödön von Horváth-darabhoz (Várszínház) (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Az Ördög tragédiája avagy az Ember komédiája? (1)

TARJÁN TAMÁS
Hugenották helyett - Protestánsok (5)

SZÁNTÓ JUDIT
Meier, az ember (8)

FÖLDES ANNA
A beamter bűne és bűnhődése (1?)

KATONA ZSUZSANNA
Mennyiben népszínház a Népszínház? (15)

GYÖRGY PÉTER
Fehér házasság (18)

SZÁNTÓ ERIKA
A vihar hullámverései (21)

RÓNA KATALIN
Egy dráma és a megszépítő valóság (25)

ESZTERÁG ILDIKÓ
A Kispolgárok Miskolcon (27)

FORRAY KATALIN
Dr. Dolittle és a Zöld lovag (29)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Mit bír az operett? (31)

fórum

KOLTAI TAMÁS
Vita a Takarításról (33)

BÉCSY TAMÁS
Az ellentmondások előadása (34)

PÁLYI ANDRÁS
Egy érzéki színház (41)

négyszemközt

VINKÓ JÓZSEF
Kutya élet (44)

drámamelléklet

LÁSZLÓ ANNA: Asszonyok estéi vágyakkal és refrénekkel

NÁNAY ISTVÁN

Az Ördög tragédiája avagy az Ember komédiája?

Madách-bemutató
a **Madách Színházban**

Mindenki előtt nyilvánvaló, hogy ez a cím -- kompiláció. *Az* első fele Erdélyi Jánostól, *Az ember* tragédiájának egyik első bírálójától, a második fele Babits Mihálytó] való. Erdélyi a művel szembe-ni súlyos kifogásainak summázataként jelenti ki, hogy ez a cím inkább illene a drámához, Babits viszont az írói géniusz elismeréseként említi, hogy Madáchnak sikerült fenségessé tennie a mű szerkezetéből, belső tendenciáiból adódó nevetségességet, és elkerülnie, hogy a darab az Ember komédiájává váljon. Hogy kerül együvé e két, időben, világ-nézeti alapjaiban oly különböző ítélet? Úgy, hogy a Lengyel György által rendezett legújabb *Az ember* tragédiája-elő-adás középpontjába valóban Lucifer került, s részben emiatt legyengült, már-már a komikumig lefokozódott vagy elveszett az Ember tragikuma.

Ez - a látszattal ellentétben - nem a produkciót mindenestül elitélő kijelentés. Csupán a tények, valamint annak jelzése, hogy a Madách Színház előadása - megítélésem szerint - felemás. Egy gondos, a mű gazdag előéletének lényeges mozzanataira tekintettel levő elemzés gondolati végeredményét kapjuk, amelyhez azonban egy kevéssé meggyőző szín-padi megjelenítés párosul.

Lucifer az Úrnak ellenében

Lengyel György nem először találkozik *Az ember* tragédiájával. 1954-ben már a Madách Gimnázium diákjaként megrendezte iskolájában, abban az időben, amikor hosszú, hétéves kényszerű hallgatásra ítélte a kultúrpolitika a rég halott, mégis úgy látszik nagyon is élő szerzőt. Ma olvasva a dráma 1962-es Magyar Helikon-kiadásának utószavát - amelyet a mű sorsát egy időre megpecsételő Révay József írt -, talán néhol nevetséges, de egészében félelmetes kép rajzolódik ki az ötvenes évekről és az 1955-ös nemzeti színházi bemutatót, sőt az 1956-os eseményeket is jócskán túlélő ideológiai csatározásokról. Tehát Lengyel György akkori bemutatóját a körülmények több mint színháztörténeti tetté minősítették.

A mostani Tragédia-bemutató is egy hosszabb szünet után következett; a Nemzeti Színház legutóbbi előadásszériájának kifutása óta ismét körülbelül hé év telt el. Ezúttal természetesen nem voltak az előzőekhez hasonló súlyos okai a hallgatásnak. Időnként azonban min-de klasszikusnak szüksége van arra, hogy pihentessék és újjászülessen. Ez a szünet - amely azonban nem volt abszolút pauza, hiszen jó néhány vidéki színház műsorán szerepelt a *Tragédia* - alighanem arra kellett, hogy egy új műmegközelítési szempontrendszer kristály lyosodjon ki. Gondoljunk arra, hogy milyen mértékben szakított a hagyományos műértelmezéssel a szolnoki Szig-

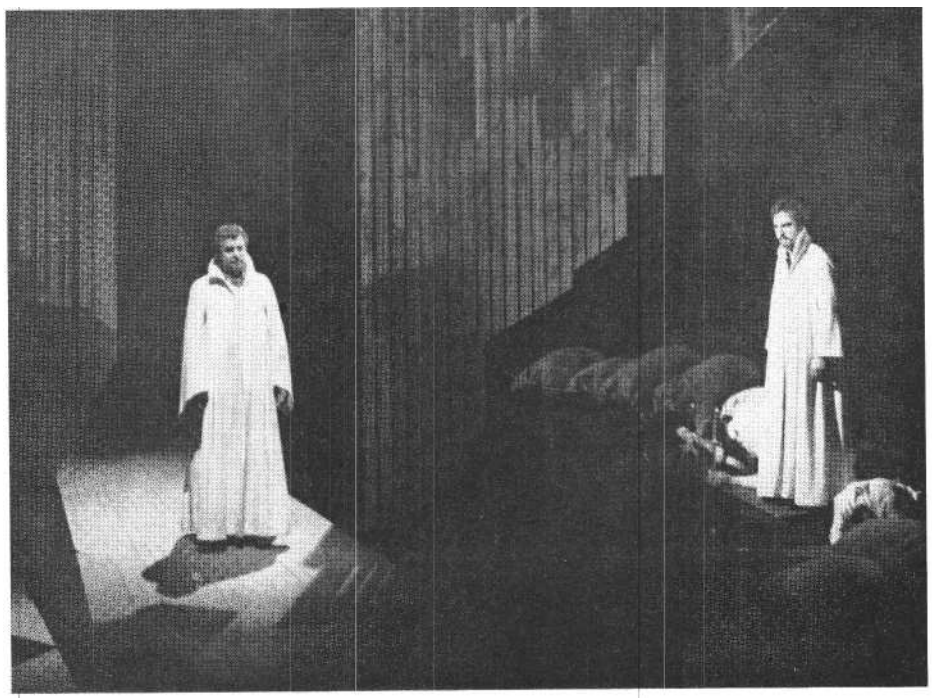
eti Színház őszi bemutatója, hogy eh-h z milyen lényeges pontokon közelít a Madách színházi koncepció, s az előzetes nyilatkozatok alapján a tervezett pécsi Tragédia-elképzelés. Lengyel György egyike tehát azoknak, akik szakítottak *az* eddigi Tragédia-felfogások-k 1, valamint a sok évtizedes tradíciót megtörve a Nemzeti Színházon kívül mutatta be Budapesten Madách drámai költeményét.

A dráma megírása óta eltelt százhúsz é\ alatt sok tucat értelmező, magyarázó variáns látott napvilágot, s az értelmezők egyértelműen vallották és vallják, hogy *ember tragédiája* minden más műnél tökéletesebben ,ötvözi az egyetemest és a magyart, a múlt század ötvenes évei-nek hazai valóságát és az általános emberi kérdések tablóját. Éppen ezért azt is állítják, hogy a mű tulajdonképpen megfejthetetlen a 48-as szabadságharc, az utána következő illúzióvesztés, az egymásnak feszülő gondolkodási modellek, a „romantikus liberális történet-filozófiák szabadságeszméje és a pozitivizmus természettudományos gépies determinációtana" (Németh G. Béla), és általában az akkori európai és magyar valóságnak és szellemiségnek beható ismerete nélküli.

Ez azonban csak az irodalomtörténészek szempontja lehet, a színház nem adhat lábjegyzeteket a szituációk-hoz. A nézőt nem a tudomány, hanem az itt és most átélhető, őt megérintő igazságok érdeklik az *ember tragédiájá*ban is. A színház művészeinek természetesen tisztában kell lenniök a kutatások eredményeivel, de ezeket úgy kell szintetizálniuk művészetükben, hogy a végeredmény ne múzeumi műtárgy, ha-nem élő, aktuális színházi műalkotás legyen. Ehhez újra és újra meg kell találni azokat a rugókat, amelyek az adott eset-ben éppen megmozdítják, életre keltik a költői szöveget.

Az ember trágédiája esetében ezek a rugók elsősorban a főkonfliktusok kijelölé-

Az ember tragédiája a Madách Színházban. Az Úr: Papp János, Lucifer: Huszti Péter



sében keresendők. A mű rendkívüli gondolati, filozofikus bonyolultságának megfelelő a dramaturgiai ellentétek hálója is, az Úr, Lucifer, Adám és Éva közötti konfliktuslehetőségek mindegyike valamilyen súllyal részt vesz a dráma erőterének kialakításában. Am hogy ezek közül mely vagy melyek lesznek dominánsak, az egyrészt értelmezés kérdése, másrészt a mindenkori külső körülmények függvénye.

A legtöbb irodalmár egyetért abban, hogy az Adám-Lucifer, a Lucifer--Éva s az Adám-Éva ellentétek együttes meg-léte mellett az alapvető konfliktus Lucifer és az Úr között alakul ki. De vannak, akik más konfliktuslehetőségre helyezik a hangsúlyt, így az Éva--Lucifer ellentét-re (Sőtér István) vagy az Ádám és Éva közöttire (Szerb Antal), s emlékezzünk vissza az elmúlt évtizedek nemzeti színházi előadásaira, amelyekben az Ádám-Lucifer-konfliktus határozta meg a koncepciót, mondván, a *Tragédia* nem más, mint az ember hivő és kétkedő, igenlő és tagadó énjének párharca.

A legáltalánosabban elfogadott konfliktuslehetőség az, amely a Madách Színház előadásában megtestesül. Ám ez a konfliktuslehetőség egy súlyos, megnyugtató módon máig nem megoldott dramaturgiai ellentmondást tartalmaz. Azt ugyanis, hogy az Úr és Lucifer közötti ellentét ugyan gondolatilag átszövi az egész darabot, de ténylegesen csupán a keretjátékban jelenik meg. A történelmi színekben Lucifer Ádámmal kerül konfliktusba, és csak közvetve, Ádámon keresztül, utalásszerűen érzékeltethető az Úrral való harca. Azokban az előadásokban különösen hangsúlyos ez a belső, dramaturgiai ellentmondás, amelyekben az Úrnak csupán a hangja szólal meg. 'Ekkor ugyanis teljes mértékben absztrahálódik az Úrral való konfliktus, míg az Adám-Lucifer viszony élő kapcsolat, így az elméleti, gondolati konstrukció óhatatlanul gyöngébb lesz, mint a színpadi élet valósága.

Ez a dramaturgiai ellentmondás mindaddig feloldhatatlannak tűnt, míg a darabot fejlődéstörténetnek tekintették, amolyan színes bibliai, történelmi képeskönyvnek. Az utóbbi időben azonban egyre több elemző és rendező próbálkozik azzal, hogy a struktúrája felől közelítse meg a művet, azaz ne az emberiség történetének valamiféle kivonata-ként értelmezze a *Tragédiát,* hanem szüntelenül változó, de állandó lényegi jegyekkel bíró konfliktusszituációk sorakként. E szituációsor olyan örökké élő és megoldandó problémák körül sűrűsödik, mint a szabadság, az egyéni és a közösségi lét, a szerelem, a férfi és nő kapcsolata, az eszmék és a gyakorlat ellentéte, az eszmék túlélése, a haza és az emberiség közös sorsa és így tovább. Ezek egyikére sem adható végérvényes és megnyugtató válasz. Madách a *Tragédia* színeinek külön-külön megfogalmazható s a mű végső, a részfeleletek összegénél minőségileg mást és többet jelentő válaszaiban nem is törekszik erre. Kíméletlen következetességgel felállítja a konfliktusszituációkat, s önmagában már ezzel ismétlődő kérdések sokaságát teszi fel és téteti fel. Ezáltal nemhogy lezárná, inkább nyitottá teszi a darabot. Az evolúcióillusztrálás egyenes vonalúságával szemben a strukturális műmegközelítés mindenekelőtt az egymásmellettiségre és a körkörösségre épül, azaz természetesen terjeszthető ki a mű gondolatisága térben és időben. Ez egyben azt is jelenti, hogy azok a kérdések, hogy pesszimista vagy optimista mű-e a *Tragédia,* vagy reakciós-e a nép, illetve a Falanszter ábrázolása, ebben a formában fel sem tehetők, mert ezeknek csak akkor volna értelmük, ha Ádám útja valóban az emberiség útjának leképzése volna. Ám erről szó sincsen!

Maga Madách Erdélyi Jánoshoz írt híres levelében sem azt állítja, hogy ő hiteles történelmet akart felidézni, ha-nem azt, hogy „a szabadság, kereszténység, tudomány, szabadverseny, szocializmus és (más) eszmék" azért lettek e munka tárgyai, mert ezeket az „emberiség fejlődésének főmomentumaiul néztem". Azaz pontosan azt fogalmazza meg, hogy a történelmi fejlődés nem tárgya a cselekménynek, hanem ürügy a fenti problémacsoportok körbejárásához. (Arról nem is beszélve, hogy ma, a tudományos-technikai forradalom, a tömegfogyasztás, a tömegtájékoztatás térhódításának korában a sokat bírált falanszterkép még egy evolúciós sorban sem a szorosan vett szocializmusról, vagy pláne nem annak torzképéről szól; a huszadik században ez ennél sokkal egyetemesebb érvényű lett!)

Borul az egyensúly!

Mindez azzal a dramaturgiai következménnyel jár, hogy az egyes színek hasonló konfliktusszituációiban megjelenő azonosságok sokféleképpen juttathatók érvényre, többek között úgy is, hogy az Urat megfosztják miszticizmusától és személytelenségétől, s a struktúrák egyik aktív alakítójaként léptetik színre. S mivel az azonosságok szereptípusokban is megjelennek (a mindenkori politikai túlzó, forradalmár, idealista önfeláldozó -ahogy a legfőbbeket például Lengyel György meghatározta), az Úr is több olyan szerepben léphet föl, amelynek közös vonása a hatalom birtoklása. Ezzel egyszeriben felerősödik, élővé válik és dramaturgiai folytonosságot kap az Úr, illetve Lucifer képviselte tendenciák közötti összeütközés. Elég, ha a minszki vagy a grozniji Tragédia-előadásoknak *a* SZÍNHÁZ-ban is méltatott koncepciójára (1979/II és 1980/7) vagy Paál István szolnoki rendezésére (198o/12) gondolunk.

Ebbe a sorba illeszthető Lengyel György elképzelése is. Nála ráadásul az Úr fiatal, ereje teljében levő ember, akárcsak Lucifer, tehát nem egy fiatal lázadó és egy teljhatalommal bíró idős zsarnok között alakul ki a viszály, ha-nem két teremtő, alkotó ember között. Az Úr egy eszmét képvisel, amelyet megkérdőjelez Lucifer, s éppen ez a megkérdőjelezés az a továbbvivő erő, amely képessé teszi az Urat az eszme fejlesztésére, azaz az alkotásra. Az Úr és Lucifer összetartozása a sem egymással, sem egymás nélkül dialektikájának tipikus példája. Ezt a viszonyt kitűnően exponálja, - és ezáltal a Madách színházi előadás egyik kulcspillanatává válik - az első színnek az alkotás dialektikáját feltáró replikája.

Az Urat alakító Papp János olyan szereppárokat is eljátszik, mint Péter apostolt és a Pátriárkát, illetve Saint Justöt és az Aggastyánt. Ezáltal nem-csak mint egy hatalmi pozícióban levő egyén jelenik meg. Az általa képviselt eszmék változásának, degradálásának folyamatát is éreztetni akarja a rendező és a színész. (Ha csak a hatalom képviselője lenne a megsokszorozott szerepű Úr, akkor például Rudolf császárt is el kellene játszania! A jelenlegi változatban viszont nem eléggé differenciált a különböző figurák logikai egymáshoz tartozása, ez azonban a megvalósítás gyengeségein is múlik!)

Míg az Úr szerepét a rendező megnövesztette, addig Luciferét - a belső egyensúly érdekében is - megrövidítette. Lucifer szövegéből minden csodás, irracionális, az ördögire utaló elemet kihúztak, s elsősorban ez jellemzi a darab egészének rövidítési szempontját is. Így Lucifer hétköznapibbá, emberszabásúbbá vált, ugyanakkor kissé szürkévé

is, míg az előadás szövege még gondolatcentrikusabb lett.

Ez a módosítás felveti *Az ember tragédiájának* egyik előadási alapproblémáját, a gondolatiság és a látványosság ellentétét, illetve helyes arányainak kér dését. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a gondolatokra lecsupaszított előadás éppúgy szélsőséget jelent, mint a látványos revü-ként előadott történelemillusztráció. Á még oly jó és korszerű gondolati koncepció sem nélkülözi a megfelelő, látványt is nyújtó színpadi keretet. Az arányok kikeverése azonban az egyik legnehezebb rendezői feladat, mert itt különösen ezen áll vagy bukik a befogadás, a megértés mértéke.

A Madách Színház előadásának az egyik legfőbb hibája éppen ennek az aránynak az eltolódása. Lengyel György koncepcióját már-már elfedi egyfelől a hagyományos történelmi revü elemeivel élő, másfelől az expresszionista színház hagyományaiból táplálkozó látványosság. De nemcsak a gondolati mag és a látványos megjelenítés közötti egyen-súly billent meg, hanem a négy főszereplő közötti lényegi egyensúly is. Mint-ha az alkotók művészi energiájának túlontúl nagy részét kötötte volna le a *Tragédia* szcenikai és látványkeretének megteremtése, és a kelleténél kevesebb maradt a koncepcióból adódó bonyolult és kényes gondolati egyensúly létrehozására.

Lengyel György nyilatkozata szerint *Az ember tragédiája „a* küzdés, az élet-ben maradás drámája". Ugyanakkor az előadás főszereplőjévé elsősorban Lucifert és mellette az Urat teszi, Ádám és Éva ebben a koncepcióban elerőtlenített figurák ;Ádámmal inkább megtörtén-nek az események, semmint ő lenne aktív részese, megújuló hitével alakítója a cselekménynek, Így hát felmerül a kérdés: kinek a küzdésének, életben maradásának drámája ez a *Tragédia? Á* darab logikája szerint Ádámé - természetesen ő mondja el a XIII színben a Lengyel György által is deklaráltan kulcsfontosságú mondatokat:

". . . A cél voltaképp mi is?
A cél, megszünte a dicső csatának, A
cél halál, az élet küzdelem,
S az ember célja c küzdés maga." -

Az előadás logikája szerint viszont Lucifer drámája ez. Á két logika perlekedik egymással az előadásban; ahelyett, hogy erősítenék egymást, kioltódnak.

Egyiptomi szín. Éva: Almás Éva. Ádám: Juhász Jácint, Lucifer: Huszti Péter

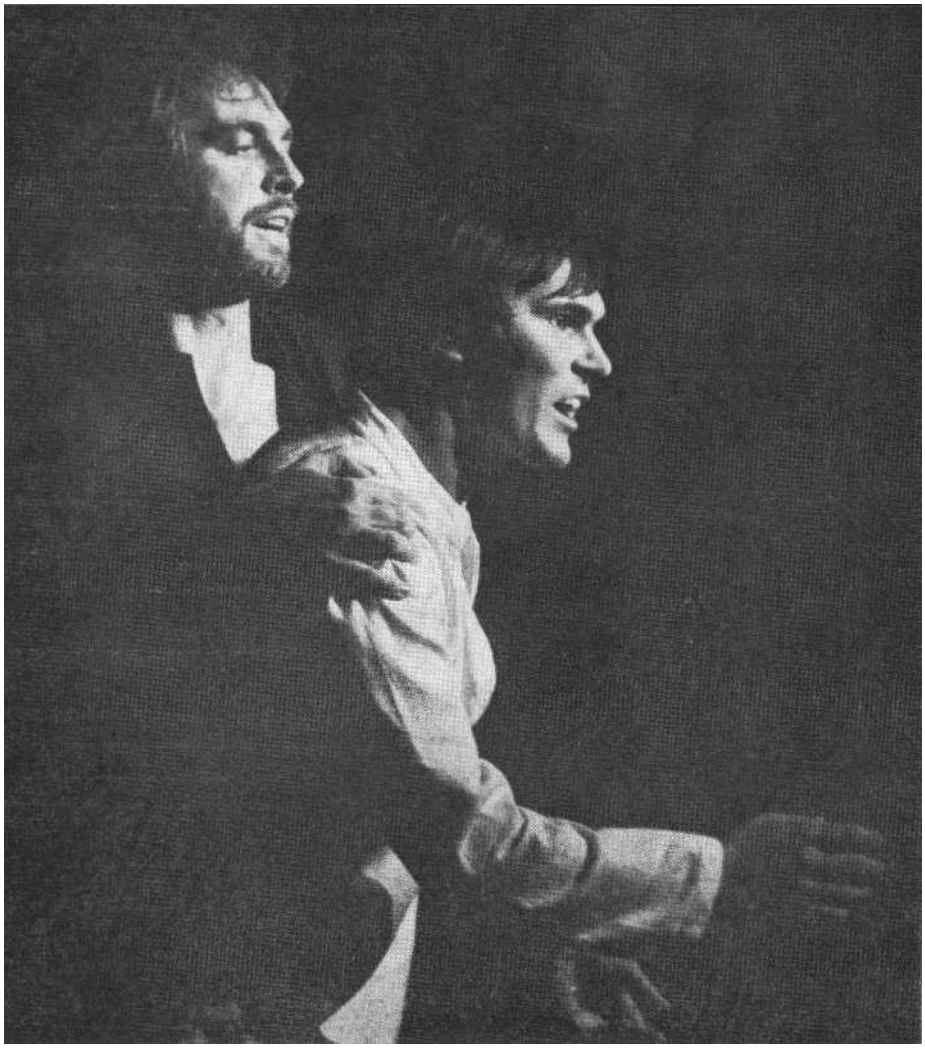
Pedig tudjuk és érezzük, a rendező é a színészek kérdésfelvetése általánosabb; nem egy-egy személyhez, szerep-h z köthető egyedi drámáról van szó, h nem egy absztrahált, egyetemessé váló tragédiáról, melyet minden főszereplő együttesen hordoz és alakít. Ha úgy tetszik, mindnyájunk drá^{g}ájáról, amelynek egyszerre vagyunk alakítói és elszenvedői. Végül is nem bontakozik ki , a küzdés és életben maradás drámája", s ennek nemcsak az az oka, hogy Madách szövege, szituációi, cselekmény-vezetése nem mindig alkalmazkodik ehhez az elképzeléshez, hanem az is, hogy sem a szereposztás, sem a szituációk kidolgozottsága nem tekinthet maradéktalanul ideálisnak.

Az Úr, Lucifer, Éva és...?

A színház láthatóan kiemelkedően fontos ügynek tekinti a Madách-mű színre vitelét. Erre utal az előadás nagyvonalú kiállítása, illetve a közreműködők és alkotótársak - Petrovics Emil, Fehér Miklós, Mialkovszky Erzsébet, Angelus Iván, Keleti Éva, Götz Béla, Bajkai István személye és munkássága.

Lengyel György vonzódása a húszas évek mára már klasszikussá vált színházi avantgarde-ja, illetve az expresszionista színház iránt eddigi munkásságában és most is tetten érhető. Á díszlet, a jelmezek rendje és funkciója, a tömeg mozgatása, a világítás, az előadás indítása mind-mind innen eredeztethető.

Fehér Miklós szimmetrikus díszletének alapeleme a színpad középvonalában hátulról lendületesen előreívelő, perspektivikusan szerkesztett híd, amit ezzel párhuzamosan egy-egy olyan dobogó-lépcső kombináció fog közre, amely az oldalsó járások felől indul és a zenekari árokba vezet. A színpadmélység körülbelüli felezővonalában a híd mentén két oszlop áll, amelynek síkjában az egyes színeknél különböző alakú, az anyagszerűséget hangsúlyozó deszkaidomok ereszkednek le. Ezekre helyszíneket, eseményeket, illetve hangulatokat fel-



Huszti Péter (Lucifer) és Juhász Jácint (Ádám) az Ür-jelenetben (Ikládv László felvételei)

idéző közismert képeket vetítenek. Az oszlopok és a térben eltolt, részben egymás mögött levő deszkaidomok elsősorban a tér függőleges tagolásának egyik módozatául szolgálnak, de egy-egy jól kivehető alakzatot is képeznek - például az Éden tiltott gyümölcsű fáit, torz perspektívájú görög oszlopot és így tovább - valahogy úgy, ahogy Henry Moore különálló darabokból szerkesztett szobrai hatnak a messziről szemlélőnek.

A képek többnyire illusztrálnak, egyes esetekben viszont dramatikus funkciójuk is van; a legkifejezőbb a római és a bizánci kép átkötése: Péter apostol megjelenésekor az addig látható pompeji Villa dei Misteri egyik híres freskórészletére rákopírozódik és egyre erősebb lesz egy fiatal Krisztus-ikon. A jelenet-váltáskor a deszkák elmozdulnak, s az eddig egyetlen deszkára vetített, tehát egybefüggő és éles kép ezután az egy-más mögött elhelyezkedő felületekre vetül, azaz széttöredezik és óriásira növekszik (ez képileg előre elmondja a cselekményt!).

A középső híd mint egy út valahonnan a színpadon túli sötétségből, a végtelenből indul és mintegy a nézőtéren folytatódik. Ennek kiszélesedő, színpadeleji területén a minimálisnál is kevesebb kellékkel és szcenikai jelzéssel játszódik a legtöbb jelenet, s nem kell hozzá különös képzelőerő, hogy a térkompozíció jelképes tartalmát megfejtsük.

A színház színház voltának hangsúlyozását nemcsak az jelenti, hogy a díszlet alkotóelemei vállaltan és leplezetlenül, minden kasírozás nélküli színpadi elemek, hanem az is, ahogy - Mejerhold módján, hogy más elődöket ne említsünk - az előadás elején a szereplők stilizált fehér munkaegyenruhában bejön-nek a színpadra, felveszik az előre elhelyezett kellékeiket és távoznak. Ez a fehér öltözet a szereplők alapruhája - csak Lucifer van feketében -, s erre kerülnek rá azok a kiegészítő jelzések, díszítések, amelyek megadják az egyes jeleneteknek megfelelő jelmezeket (Mialkovszky Erzsébet a koncepciót pontosan követő, stílusos munkája).

Az első színben a dobogórendszer négy pontján tömörülnek a főangyalok köré gyűlt angyalok, s a színpad közepén áll a többiekhez hasonló alapruhában, de sima, egyszerű nyers színű köpenyben az Úr - Papp János. A felpergetettdicsőítés után lelassul a jelenet tempója, az Úr és Lucifer szópárbaja csendésen, a fölösleges indulatkitöréseket mellőzve, tárgyaló modorban hangzik el. Lucifer - Huszti Péter - az Úr balján, az oldalsó emelvényen áll, s csak akkor kerül tér-ben is - a középső híd alján, a színpad széléig előrehúzódva - szembe ellenfelével, amikor kijelenti: „Együtt teremtén : osztályrészemet/Követelem."

Kettejük párbeszéde az egyenrangúak közötti vita hangnemében zajlik, s ez jellemzi végig az Úr és Lucifer kapcsolatát.

Papp János az Úr szerepében a leghitelesebb, itt ugyanis kerül minden túlzást. A többi, analóg szerepben már előfordulnak erőltetett színészi megoldások is, s ez alighanem azzal az ellentmondással függ össze, amelyre számos kritikus és irodalmár felhívta a figyelmet a főszereplők alakváltoztatásával kapcsolatban. Adám, Éva és Lucifer, miközben korról korra vándorol és egyik történelmi szerep bőréből a másikba bújik, mindig megtartja saját eredeti alakját is, de nem mindegy e kettős én belső aránya. Papp János is szembekerült ezzel a problémával, és az Úr alapmagatartásának megőrzése mellett az egyes figurákat egyéniteni igyekezett, ám az arányokkal neki is baja volt időnként. Ez annál inkább feltűnt, mivel a többi főszereplőnél az alap-magatartás hangsúlyozása volt az uralkodó.

Huszti Péter végig megtartotta azt a hangütést, amely az első megszólalását jellemezte. Cseppet sem harcos, de nem is cinikus Lucifert ábrázolt (hogy csak a két leggyakoribb szerepfelfogás-sztereotipiára utaljunk!), inkább egy meditatív, sem kétkedéseiben, sem együtt-érző tanácsaiban nem túlzó, bölcs és nyugodt értelmiségi volt. Ezzel ismét szaporította eggyel az elegáns intellektuelszerepeinek sorát.

Részben a rendezői koncepció, illetve belső színházi kényszerűség áldozata Juhász Jácint Ádám szerepében (ismeretes, hogy a szerepet a próbafolyamat közben vette át a feladatot nem vállaló Sztankay Istvántól). Elsősorban Ádám figurája sínylette meg azt, hogy az előadás tengelyébe az r és Lucifer konfliktusa került. De ezt a lefokozott szerepű Ádámot sem sikerült Juhász Jácintnak élettel megtöltenie. Csodálkozó kisfiú-ként sodortatja magát egyik színről a másikra, végzetesen súlytalanná téve a figurát. A jelentéktelen Ádám értelmetlenné teszi az alapkonfliktust is, hiszen egy tehetetlen, üresen ágáló Ádám lenne az Úr és Lucifer küzdelmének a tétje? Visszájára fordul tehát a rendezői elképzelés, de nemcsak a szereplővá-

lasztás miatt, hanem a viszonyuk, az erővonalak nem kellő rendezői kidolgozása miatt is. Persze kényes egyensúlyi helyzetet kellene kialakítani, hiszen ha egy erős, aktív Ádám járja végig az álombeli utat, akkor is felborul az eredeti koncepció.

A legkevésbé Éva figuráját érintette a T*ragédia* dramaturgiai átértelmezése. Almási Éva alakításában harmonizált legtisztábban a mindig változatlan Éva és a színenként új és új alakban megjelenő hősnők magatartása. Alig tetten érhető apró gesztusokkal, jelzésszerűen ad egyéni arcot figuráinak, mintha csak egy-egy újabb álarcot rakna Éva arca elé. Almási Évája hol segítője, hol ellen-fele Huszti Luciferének, s ez újabb sajátos erőviszony-átcsoportosulást eredményez: még inkább egyedül marad Juhász Jácint Adámja.

Hideg elegancia

A*z* előadás néhol ingatag konstrukcióján belül néhány reveláló erejű részlet született. Például természetesek és magától értődőek az álom és a nem álom, illetve az álom és az álom az álomban állapotok közötti átmenetek. Ez semmiképpen nem szcenikai kérdés, hanem a rendezői értelmezés eredménye. Azzal, hogy eleve és szüntelenül éreztették a színház színház jellegét - anélkül, hogy elidegenítettek volna! - minden valamiféle nem valós síkba helyeződött, amelyben csak fokozati különbség lehet az álom, a nem álom vagy az álom az álomban között. A harmadik szín végén, az előadás egyik nagyon fontos, hangsúlyos pontján, amikor Lucifer az emberpárnak biztatóul egy sugárt ad, a reményt - újabb bizonyságát adva annak, hogy Lucifer nem az ember ellen, hanem az emberért és az emberrel akarja céljait megvalósítani -, a három színész egy-más mellett térdel. Középen Huszti, jobbján Almási, balján Juhász. Az utolsó mondatok alatt Huszti a homlokához húzza, oda szorítja partnereinek felé eső kezét, s mintegy magába vonja Ádámot és Évát, miközben lassan elsötétedik körülöttük a színpad.

A befejező kép különben az előadás értelmezése szempontjából külön is említendő. A színpad közepén áll az Úr, előtte térdel Ádám és Éva, a balján - de most már az első színnel ellentétben egészen közel hozzá -, a híd szélén ül Lucifer. Az Úr először az emberpárhoz szól, és kijelöli számukra jövőjüket. Majd Luciferhez fordul, és most ő mondja ki de még mint utasítast azt, amit az első színben Lucifer vágott az ő szemébe, s amiért e harc tulajdonképpen ki'leződött, hogy ugyanis

„Hideg tudásod, dőre tagadásod
Lesz az élesztő, mely forrásba hoz ..." Papp János minden pátosz nélkül, nagyon emberi hangon beszél, s Luciferrel szemben egyszerre érezteti a győztes és a vesztes pozícióját. Iluszti Lucifere viszont a veszteseként is győztes nyugodt öntudatával fogadja az Úr vallomásnak is beillő parancsát. Az angyalok dalát csak Adám és Éva hallja. Amikor el hangzik a dráma zárósora, s Papp az egymás kezét fogó Ádám és Évára néz, Huszti tágra nyílt szemekkel, csodálkozva és csöppnyi elégtétellel, cinkos mosollyal tekint föl az Úrra. Bosszú idő után találkozik Papp és Iluszti pillantása: értik egymást. Papp megfordul és la san, fáradtan kimegy. 1 luszti együttérző és biztató mosollyal hosszan nézi a n it sem sejtő emberpárt.

Az előadás egészét a korrektség és az elegancia jellemzi. Pontosak a sokszor bonyolult koreográfiájú mozgások, a jelenetváltások, a színpadi apparátus összehangolása. Kitűnő Petrovics Emil főleg ütőhangszerekre komponált, s n m a környezetek hangulatfestésére, illusztrálására szolgáló, hanem önálló, dramatikus funkciójú zenéje. Szép, funkcionális és szinte zeneileg megkomponált a világítás - amely egyértelműen expreszszionista „örökség".

Mégis valami hidegség, unalom és érdektelenség sugárzik az előadásból. Olyan az egész, mint egy szavalat, amelyben minden szó tökéletesen érthető, de mert minden szón hangsúly van, el-vesznek a versnek a hangsúlyai,

Madách Imre: Az ember tragédiája (Madách Színház)

Rendezte: Lengyel György. *Zeneszerző:* Petrovics Emil. *Díszlettervezd:* Fehér Miklós. *Jelmeztervező:* Mialkovszky Erzsébet. Mozgás: Angelus Iván. *Szcenodia:* Keleti Eva. *Világítás:* Götz Béla. Maszk: Bajkai István.

Szereplők: Juhász Jácint Almási Éva, Huszti Péter, Papp János, Tímár Béla, Horesnyi László, Cs. Németh Lajos, Némethy Ferenc, Kéry Gyula, Dunai Tamás, Gyabronka József, Gáti Oszkár, Vándor József, Sárvári Győző, Fillár István, Bencze Ilona, Kiss Mari, Lelkes Ágnes, Bálint György, Kiss Endre, Bakay Lajos, Kádár Flóra, Szokol Péter, valamint Rubold Ödön, Tóth Tamás, Borbiczky Ferenc, Sreregnyey Béla, Karczag Ferenc, Philippovich Tamás, Fésűs Tamás, Lukácsi József Karsai István, Hirling Judit, Pregitzer Fruzsina, Fráter Eszter, Oláh Zsuzsa, Csumadia Gabi főiskolai hallgatók.

TARJÁN TAMÁS

Hugenották helyett - Protestánsok

Székely János drámája a Pesti Színházban

Nyáron a Gyulai Várszínház színpadán szólaltak meg a három Grénier testvér szavai, a júliusi éjszaka csillagai alatt vívták elvi vitájukat a *hugenották* Annak az előadásnak igazi díszlete nem a tégla-vár volt, nem a vastag falak, a lépcsők, a vaskapu, hanem az égboltozat: a fizikai fogvatartottságot, a szereplők két éve tartó rabéletének keserűségét azonnal ellenpontozta a szellem beböntönözhetetlensége. A tágasság uralkodott a bezártságon; a tömlöc is a szabadság része lett.

Az eredeti terveknek megfelelően a hét színész s vélük az előadás évad elején átköltözött a Pesti Színházba. A kezdettől ide szánt produkció a sajátos gyulai „próbaszakasz" után elfoglalta végleges helyét. Menet közben a címe is megváltozott: most *Protestánsokként* játsszák. Székely János drámakötetében, a *Képes* krónikában *is* így szerepel. Az új cím bizonyára azt is nyomatékosítja, hogy új, más előadásról van *szó*. A nyomasztóan zárt színpadra beszorított dráma valóban már puszta megjelenésében is erősen eltér a korábbi változattól. Am - természetesen szem előtt tartva az önálló meg-ítélés követelményét - a gyulai bemutató kapcsán a SZÍNHAZ-ba írott kritikám egyes passzusait idézve igyekszem véleményt formálni. Nem az összehasonlítás igényével, inkább azt vizsgálva, mi-ben változott a rendezői felfogás, a színészi játék. (Az említett kritika az 1980. októberi számban jelent meg, *Erős várunk a tömlöc* címmel, a *Tüzek Gyulán című* nagyobb beszámoló részeként.)

,,Annyi a látottak alapján is bizonyos, hogy a Hugenották *bemutatójával gazdagodni fog a magyar színházi repertoár ... Székely János veretes jambusaiban szép és meggondolkodtató eszmék kelnek szárnyra hitről, istenhitről, európaiságról, barbárságról, a szellem nagyszerűségéről és hitványságáról, reményről és reménytelenségről, hősiességről és gyávaságról ám ha röptük íve kecses, iramuk gyors is, eddig ismeretlen magasságokba nem jutnak. A dráma filozófia, erkölcs, kultúrtörténet és história elegye: ismert gondolatok megfogalmazása új színekkel, új változítban.''."*

A Pesti Színházban a fából ácsolt díszlet zárt, bunkerszerű helyiségbe préseli a figurákat. A Grénier fivérek börtönét egyetlen hasadék köti össze a külvilággal. Fehér Miklós színpada frappánsan, már-már túlhangsúlyozott egyértelműséggel adja a néző tudtára, hogy a reménytelenség, a kiúttalanság drámája lesz a *Protestánsok.* Az a kontra-dikció, amit Gyulán a csillagoktól kép-viselt univerzum a föllobbanó máglyával, a testvérek mártírhalálával is szembeszegezett, itt elmarad - de el, a darabhoz híven, a kivégzés sejtetése is. A díszlet - matt barna színével, durva bútordarabjaival -- jó és kifejező tere a drámának (bár - elnyomhatatlan az érzés - némi turistaház-jellege van).

Ebben a közegben megnövekedett a lírai fűtöttségű és filozofikus mélységű szöveg intenzitása. Sokkal előnyösebb oldaláról mutatkozik a darab - lebilincselni azonban most sem tud, mert a XX. század drámairodalmában csak valamelyest is tájékozott, a hatalommal és az erkölccsel kapcsolatos alapvető koncepciókat körvonalaiban ismerő néző új eszmerendszerrel, új fölfogással nem találkozik. „Ó, ez az egész l Emberi faj, hogy örökkön-örökké / Lázálmokért kell hadakoznia! . . . / Holott az egyik olyan, mint a másik" - idézhetjük újra a drámából Gérard szavait Székely János szemléletének jellemzéséül. Egyet kell értenünk Márkus Béla nemrégiben megjelent, okos, szellemes, bár érzelmesen túlbecsülő tanulmányának észrevételével: a francia egzisztencialisták, közelebbről Camus hatása kétségtelen (nem az „átvétel", hanem a „termékenyítő hatás" és az „életérzés azonossága"). Még akkor is, ha Camus és mások nevét hiába keresnénk Székely elmélkedő műveiben is (a Camus Caligulájának és Székely János *Caligula helytartója* című darabjának párhuzama sem föltétlen közvetlenül bizonyít). Márkus ebben a fiktív beszélgetésben *(Az irgalmatlan sorsszerűség.* Tiszatáj, 198o. november) jó érzékkel ragadja ki az író *Soó Péter bánata* című regényéből ezeket a sorokat: „Mit számít aztán, hogy valódiak-e ezek az akadályok vagy pedig koholtak? A célok és eszmények amúgy is jönnek és mennek ..., de maga az erőpróba, az emberi teljesítmény megmarad; ez ad értelmet és tartalmat az élet bolondériájának, ez, csakis ez emel föl és ragyog tovább az időben." Most a *Protestánsok* is a „heroikus pesszimizmust" láttatja elsősorban, de belőle inkább a heroikus-ra figyelve.

„A dráma szerkezete kivételesen tiszta, áttekinthetősége a gondolatok áttekinthetőségét szolgálja. Három testvér áll szemben egymással viszont szövetségesekként, egyet-len testvéri ölelésbe zártan hallgatják az egy-más után hozzájuk forduló három papot .. . A szereplők rendszerét tehát két, nagyjából szimmetrikus - de dinamikus belső életet élő - csoport határozza meg. A három pap célja a három fiú kimentése a börtönből - de másként és másért."

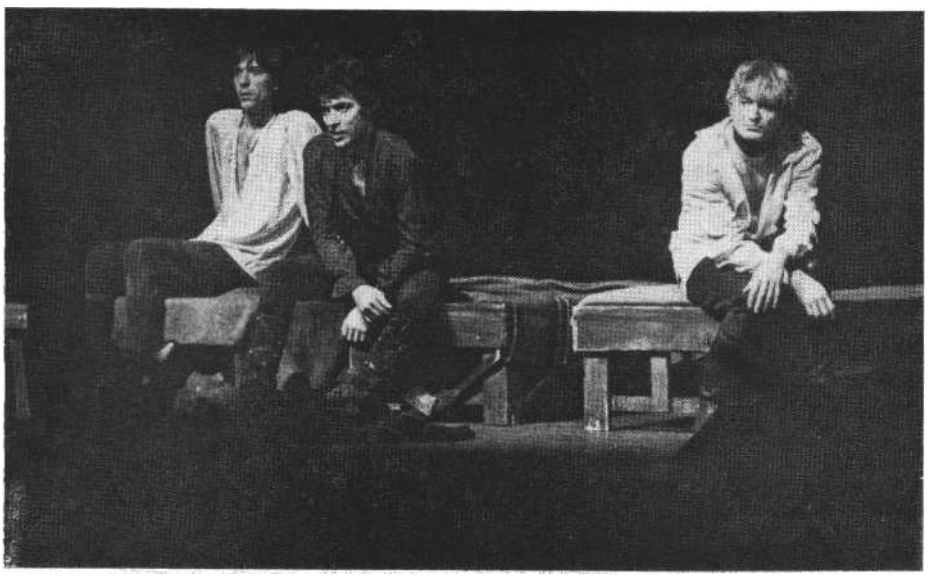
A három Grénier fivér hitéért szenved kínzást, börtönt a XVIII. század protestánsüldöző Franciaországában. 176z januárjának első napja - az újév - több-féle szabadulással kecsegteti a három különböző jellemű fiút. A velük együtt raboskodó Rochette a pap és a barát hitével akarná megnyugtatni háborgó lelküket, noha maga is segítő szóra szorul. A börtönbe lopódzó protestáns prédikátor, a nagy tekintélyű Rabaut, majd az ugyancsak megérkező jezsuita páter, Charnay ádáz hitbéli egyezkedése ténylegesen is megnyithatná a börtönkaput.

A Pesti Színház előadása megőrzi a már Gyulán kimunkált erővonalakat: a három pap egymással is küzd, de mind-hárman a fivérekért küzdenek ; a testvérek egymással is csatáznak, de mindhárman a hitüket keresik. E mellé új, meghatározóbb viszony is beépült a két hármas csoport szellemi viadalába. A papok: befejezett emberek, a végérvényesség megtestesítői, hitük tántoríthatatlan képviselői (Charnay a katolikus vallás sötét angyala, Rabaut erős hugenotta markát szorítaná meg minden nem hugenotta nyakon, Rochette ugyancsak e hit remegőbb kezű, zaklatottabb papja) - a Grénier testvérek: nyitott fiatalemberek, folytonos vívódásban-változásban élők, hitük fáradhatatlan keresői (Gérard jellemét a tomboló kételkedés, Albertét a szélsőségeket váltogató fanatizmus, Jánosét a hazardírozásig játékos filozofálás határozza meg). A dráma dinamizmusát és eleven hitelét az adja, hogy miként a Grénier-k nem hibátlanok, úgy a papok sem csupán ellenszenvesek. Hatan hatféle hitelv képviseletében állnak ki: hárman vonzó szuverenitással, hárman a dogmatizmusig makacs merevséggel.

Székely kultúrpesszimizmusa mindnyájuk életét a hetedik szereplő, a Börtönőr kezébe teszi. Ez a jótékony szerepben tetszelgő, hamisan atyáskodó öregember a primitív fiziológiai lét, az erkölcsösnek láttatott erkölcstelenség, az elvinek tetsző elvtelenség ördöge - s mégis maga is „szegény ördög".

Az értelem mindenkor kiszolgáltatott a másik értelemnek, s minden értelem kiszolgáltatott a nyers erőnek -- ez a *Protestánsok* képlete az első szinten. A másodikon, magasabbon viszont az, hogy az értelem vereségében is monumentális, a nyers erő fölényében is vesztes. A harmadik, legmagasabb szint pedig azt foglalja össze: a szellem annál lenyűgözőbb és alkotóbb, minél inkább meg tudja őrizni hajlékonyságát, fogékonyságát, nyitottságát. S ez végső soron már a

A Grenier fivérek **Székely** János Protestánsok
című tragédiájában (Gálffi László, Lukács Sándor és **Hegedűs D. Géza)**



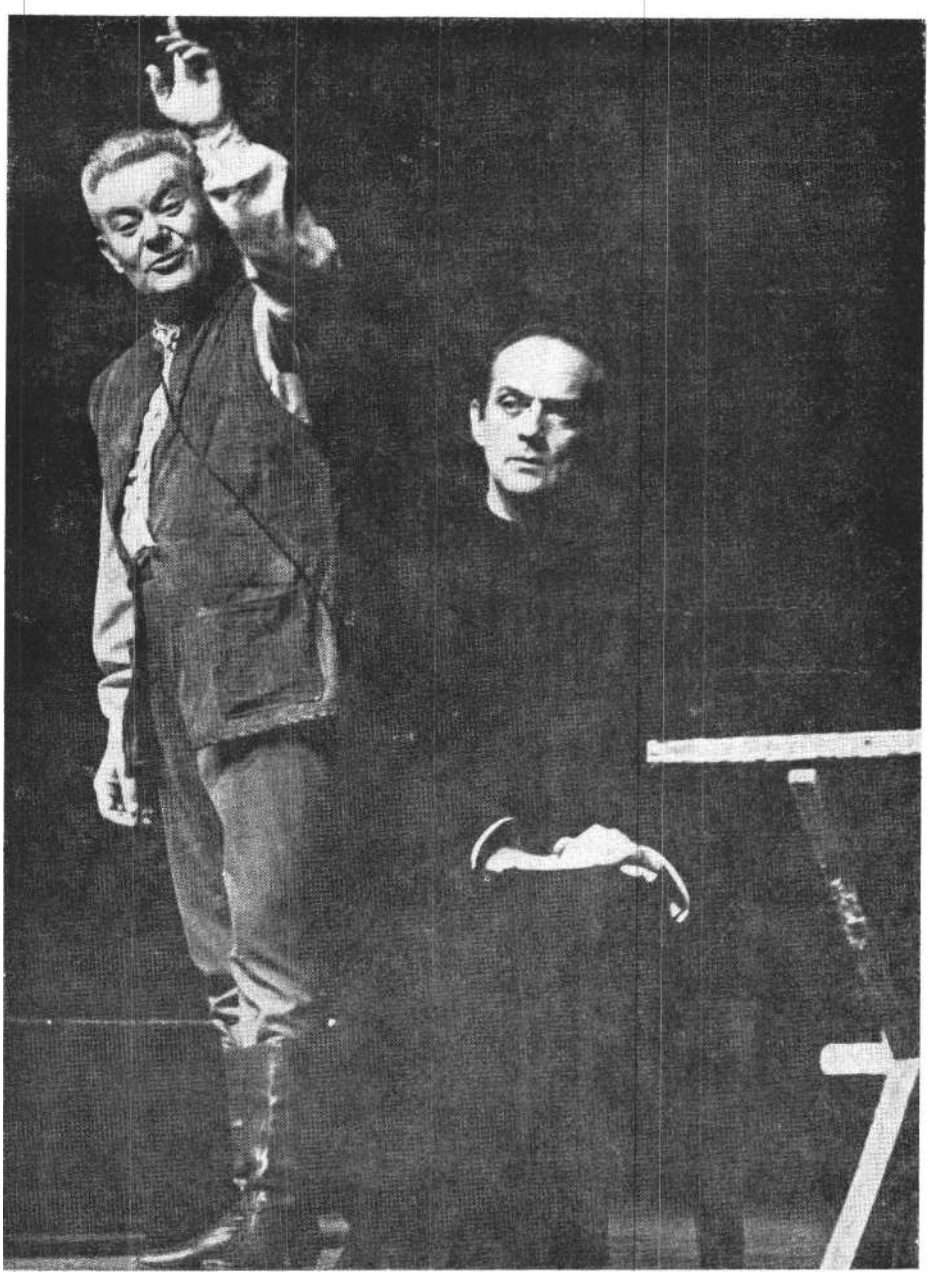
szabadság kérdése: a gondolat csakis önmagának lehet elkötelezve, egyetlen erőterét csakis önmaga képezheti.

A valóság természetesen nem engedi meg soha, hogy ez a vegytiszta, ideálisnak tűnő állapot létrejöjjön. A *Protestánsok* azért fojthatja el a Székely János jellegzetesen értelmiségi, a történelmi díszletek ellenére is történelmietlen fölfogásával való vitát, mert itt a haladásellenes, erőszakos hatalom veri bilincsbe a gondolat szabadságát, veti - vagy űzi, viszi - a börtönbe azokat, akik gondolkodnak. A különállás, az elvonulás, a szellemi bezárkózás ebben a viszonyrendszerben pozitív magatartás, de mint az emberi lét, a gondolkodó élet örök és elkerülhetetlen feltétele így már az értelem esélyeit lefokozó tévesztés, az öncélúság kultiválása. (Székely *Képes krónikája* átfogóbb nézetrendszert rajzol ki, mint egy-egy darabja. A sorozatból az derül ki, hogy a szellem csak akkor tarthatja meg önmagát, ha önmagán kívül semmi másra nem figyel, önmagáról más véleményét nem fogadja el. A szuverenitásnak ez a minden érintkezést, kapcsolatot elutasító, a gondolati találkozástól idegenkedő - mert azt lehetetlennek ítélő - túlhajtása egyszemélyes gondolkodó műhelyekbe izolálja mindazokat, akik gondolkodnak.)

Az „erőpróba", az „emberi teljesítmény" nagysága rangsorolja a *Protestán*sok szereplőit. Önmaguk helyzetét valamilyen - jobb vagy rosszabb: de nem egyértelműen jó és nem egyértelműen rossz -formában mindnyájan megoldják, a helyzetet azonban képtelenek megoldani. Az eszmék helyébe teljességgel véletlenül lép a tett: az idegesen vibráló János akaratlanul gyilkosa lesz Charnav-nek. Jellemző, hogy a cselekvés csupán esetlegesen kaphat helyet ezen a színpadon. Ezért megbocsátható az is, hogy a Börtönőr szép hosszú késeket szervíroz nyilván napról napra a fiúk falatozásához. A három Grénier nem fog a kések után kapni.

Szinetár Miklós egyelőre egyetlen de jelentős rendezői érdeme, hogy a dráma szerkezetét, a jellemek, a szereplők rendszerét .. . aprólékos gonddal, pszichikai érzékenységgel elemezte, s e szerkezetet, a figurák rendszerét vizuálisan is érzékeltette ..."

Ez az érdem érdem maradt: ha a változott színpadon nem is olyan könnyű észrevenni, mértaniasan tiszta látványban, koreográfiában elevenedik meg ez a szomorú okossággal kiszámított, az érzelmi kitöréseket is a biztosan kezelt



Mádi Szabó Gábor (Rabaut) és Bács Ferenc (Charnay) a Protestánsok pesti színházi előadásában (Ikládv László felvételei)

jambikus forma monotóniájával lehigasztó dráma. Szinetár értelmezése a két csoport viszonyának föltárásában szerencsésen mélyült, színészvezetése pedig a korábbinál jóval több erélyt és több

agy intenzívebben kihasznált - ráfordított időt, próbát sejtet. Azt azonban most sem tudta elérni, hogy az akciókban szegény bár mögöttes akcióígéretekkel, lehetséges akciókkal bíró - gondolati ráma helyenként ne legyen unalmas. Az általában sok különféle eszközt egységbe komponáltan fölhasználó, változatos effektusokkal élő Szinetár számára való színűleg jó és tanulságos erőpróba volt olyan művet színpadra állítani, amely legföljebb intellektualitásában áll közel hozzá (vagy legalábbis utóbbi munkái-

ikoz) de az előadás mégsem arról tanúsodik, hogy az író és a rendező az író és a rendező szeméyében rokon alkotók találkoztak volna.

egyelőre nem dicsérhető ... további erő/estéssel jó esélye van ... a előadás erőssége ... jól rajzolja meg ... darabbeli jelentőségére emelni nem tudja ..."

A gyulai bemutatón a színészi játék nagyon vegyes benyomást keltett most egységesebb és sokkalta jobb a művészi teljesítmény. A három Grénier fiú immár dicsérhető, sőt dicsérendő. Lukács Sándor (Gérard) a külsőségek felől az átélt belső ábrázolás felé terelte az alakformálást. Mozgásában, gesztusaiban, dikciójában érezhető a koncentráltság; így sikerül a legidősebb fiút az egész dráma szellemi hierarchiájában a legmagasabb pontra emelnie. Hegedűs D. Géza (Albert) leküzdötte játékának aritmiáját. most már sokkal jobban súlypontozza a szerepet. Lukács és Hegedűs alakításában rokon vonások is megjelentek : végre nem két idegennek, hanem valóban testvéreknek látjuk Gérard-n és öccsét. Gálffi László korábbi szerepeiből ötvöz-

te, a maga képére" formálta az *Equus* Alan Strangjét, méltán váltva ki nagy vishangot - érthető tehát; hogy János éretlenségét is ebből az irányból alapozza; a pimaszságot és az üldözöttség-érzetet úgy mentve át, hogy e vonások mégis új figura jellemébe épüljenek.

Tahi Tóth László meggyőző mint Rochette, változatlanul ő a legmaibb figura: biztos szellemi támaszt hajszoló, idégérzékeny XX. századi fiatalember. Arra a további erőfeszítésre azonban nem volt hajlandó, ami legutóbbi szerepei fölé emelte volna ezt a karaktert.

Bács Ferencről továbbra is csak a legjobbakat mondhatni: a Gyulán is teljeset most tökéletessé lényegítette át. Charnay inkvizítora hallgatásaival okos taktikusnak, legjobb pillanatban lecsapó érveivel veszedelmes stratégának bizonyul. Az elegáns politikai gazság nem kaphatott volna hitelesebb megtestesítőt a fölé-nyes és rezzenetlen, mégis a vita sodrával együtt remegő arckifejezésű színész-nél. Mádi Szabó Gábor most is jól rajzolja meg Rabaut-t, de megelégszik a pontos kontúrokkal. Kozák László Börtönőre mesterkélten sertepertélő maradt: nem kellően jelentős alak.

„A Grénier testvérek a lángok felé lép-nek, de halálba indulásuk éppen azt nem tudja bizonyítani, amit egész vitájukkal próbáltak : hogy Gérard-nak nincs igaza."

Gyulán, a szabadtéri szcenírozásban a fivérek máglyára indulása azt kellett volna sugallja, hogy - ellentétben a legidősebb szavaival - az emberi faj nem láz-álmokért küzd, s egyik eszme nem olyan, mint a másik. Ha így van, nem hihető s nem érthető, hogy miért vállalja mind-három testvér a máglyahalált (amely a gyilkosság után már aligha is vállalás kérdése). Gyulán tehát Gérard-nak igaza volt - s ez volt az előadás gyengéje. A Pesti Színházban Gérard-nak igaza van - és ezért sokkal jobb és meggyőzőbb a mű. Az utolsó szavak után a börtön sötétje borul a szereplőkre - nem adatik meg a máglya pátosza és színi pompája. Ez a felfogás közelebb áll Székely János darabjához, s bár ellene lehet mondani, legalább belülről nem ellentmondásos.

Székely János: Protestánsok (Pesti Színház) Rendező: Szinetár Miklós m. v. *Szcenikus:* Eberwein Róbert. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *A rendező munkatársa:* Dobák Lívia.

Szereplők: Lukács Sándor, Hegedűs D. Géza, Gálffi László, Tahi Tóth László, Mádi Szabó Gábor, Bács Ferenc, Kozák László.

SZÁNTÓ JUDIT

Meier, az ember

Tulajdonképpen improvizálok. Van egy meggyőződésem: az első *hazai* színpadi Kroetz-bemutató, *a Meierék* nem sikerült. Az okok elemzésének azonban ezúttal el kellene vezetnie egy mércéhez, egy-másfajta, általam megfelelőbbnek vélt előadási stílus felvázolásához. Ez nem minden esetben szükséges; olyan szerzőnél vagy olyan műnél, amelynek megvannak a maga színpadi hagyományai, említés nélkül is kézenfekvő lehet, mihez képest minősíti az ember az épp tárgyalt produkciót. Az a stílus azonban, amelyet Kroetz képvisel - méghozzá szinte egymaga, leszármazási tabellája (Ödön von Horváth, Marieluise Fleisser) épp oly közvetett lévén, mint rokonsága (elsősorban a *Kinn vagyunk a vízből* Edward Bondja) -, magyar színpadon merőben újszerűnek számít, tehát illenék, hogy a kritikus előtt ott lebegjen egy általa eszményinek tartott megközelítési mód. Sajnos azonban idegenben még soha nem láttam Kroetz-előadást, és hiába böngésztem át lelkiismeretesen a külföldi visszhangot: a nyugatnémet kritika olyan irodalom-, illetve szövegközpontú, mint volt a hetvenes évekig a miénk, az NSZK-n kívüli produkciók sajtója pedig ugyanolyan meglepett, mint ez esetben, egy-két kivételtől eltekintve, a hazai: megragad az ámuló deskripciónál.

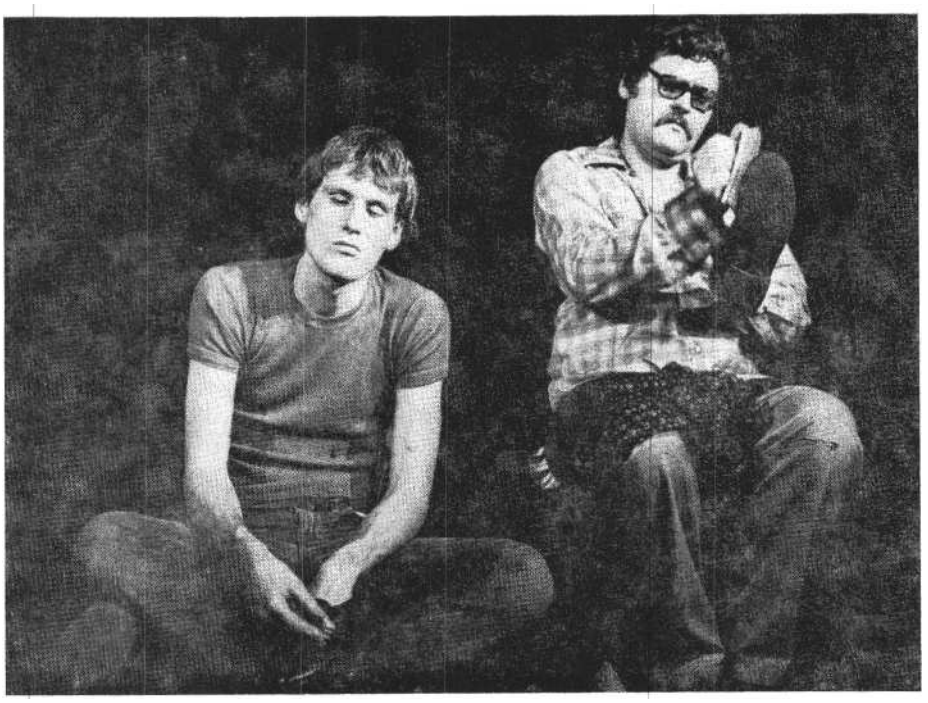
Ascher Tamást kiemelkedő rendezői egyéniségnek tartom, és a Játékszín nézőterére úgy ültem be, hogy kész voltam átengedni magam művészi látomásának. Úgy gondolom, csalódásom a legfőbb jogcím rá, hogy okait felfejtve a magam színpadi Kroetzéről elmélkedhessem.

Kroetz elemzői - és a műalkotás nem mindig szavahihető tanúja, azaz maga az alkotó is - túl nagy hangsúlyt helyeznek a kommunikációképtelenségre, a társadalom margójára szorított figurák csökevényes szókincsére, amelyet az író, állítólag, fotografikus pontossággal ad vissza. Gerhart Hauptmann óta legalább annyiszor estek már bele a csapdába a kommentátorok, ahányszor meg is cáfolták őket: a naturalizmus legalább olyan gondosan válogat, mint bármely más irodalmi irányzat - csak más, sajátos szempontok szerint. Kroetz naturalizmusa meg éppen messzemenően stilizált - a figurák aszerint nem tudnak beszélni, illetve aszerint tudják időnként villámfényszerű élességgel kifejezni magukat, ahogy az írói mondanivaló kívánja. Ez a stilizált dialógustechnika nagyon pontosan megfelel az egész kroetzi dramaturgiának, amely többnyire hétköznapinak korántsem mondható, a bűnügyi krónikákból átemelt extremitásokra van kihegyezve: gyermek- és szülőgyilkosságokra, öngyilkosságokra, a tabletta korában ritkaságszámba menő házi abortuszokra s más váratlan erőszakcselekményekre. Ám ezek sem értelmezhetők a tény naturális jelentése szerint, mert akkor valóban csak perifériküs jelentésű és jelentőségű művekről lenne szó. A klasszikus naturalizmus korában a Kroetz által ábrázolt életforma a nagy átlagot képviselte - művészi ábrázolása ezért akkoriban úgyszólván spontán termelte ki magából a tipikusságot. A második világháború utáni Európában azonban ez az életforma már sehol nem tipikus, és így Kroetz világa látszólag a kivétel, az egzotikum, a nagy átlagon kívül rekedtek szomorú, de elszigetelt kórlelete. Hasonló elszigetelt beltenyészeteket nálunk is bőséggel mutatnak fel riportok, interjúk vagy szociográfikus-dokumentatív műalkotások, de ezek egyértelműen jelzik, hogy bennük végeredmény-ben kivételekről, bárha természetesen indokolt kivételekről van szó, a korhoz képest nem adekvát, hosszabb távlatból nézve kihalásra ítélt jelenségekről, amelyeket a társadalom konkrét intézkedésekkel s ami még fontosabb: éppen saját törvényszerűségének fokozott érvényesítésével előbb-utóbb meg tud szüntetni.

Kroetznél, akárcsak Bondnál, nem erről van szó; legalábbis a szándék, a tendencia más, ha a megvalósítás nem is mindig hibátlanul meggyőző. Az itt ábrázolt jelenségek, bár extrém formában, de a társadalmi fejlődés lényegi tendenciáit képviselik; a figurák és körülményeik nem egy távoli, még le nem küzdött múlt maradványai, hanem a jelenlegi rend által tudatosan manipulált formációk, s fennmaradásuk éppenséggel nem fékezője, hanem feltétele az adott rend stabilitásának. Kroetz nem rezervátumokat kíván felmutatni; drámái akkor érnék el maximális hatásfokukat, ha az ábrázolt figuráknál sokkal magasabb anyagi és szellemi szinten élő nézők is felismernék életükben azokat a tényezőket, tudatukban azokat a torzulásokat,

amelyek kevésbé látványosan, de épp oly nyilvánvalóan hasonló mechanizmus alapján vezérlődnek; ha rájönnének, hogy magasabb élet- és tudati színvonalukat ugyanaz a társadalmi szereposztás teszi lehetővé, amely persze bő teret enged a születés, a körülmények, sőt, az egyéni akarat véletlenszerű tényezői-nek is, de joggal bízik a nagy számok törvényében: a rétegződés végső soron megmarad, ki-ki a maga helyére rázódik, a lent és lentebb, a fent és fentebb kategóriái mindig megmaradnak a fő az, hogy kit ilyen, kit olyan szinten, mindenkit manipulálni lehessen. Ezek az azonosulási lehetőségek másfelől nálunk is megvannak, hiszen a fogyasztói maga-tartás nálunk is egyre elterjedtebb, és a legkülönfélébb tudati szinteken a legkülönfélébb torzulásokhoz vezet; sőt, még azt se mondhatjuk, hogy e tendenciákban nem érhető tetten szubjektíve esetleg jó szándékú manipuláció. Elvégre nálunk íródott meg az *Adás-hiba,* egészen más hangvételben, de hasonló jelenségek ellen; az *Adáshiba* pedig, ellentétben például *az Ezer ér*vel vagy a Kiáltással, nem szociográfikus dokumentumdráma.

Mindez nem azt jelenti, hogy Kroetz drámáit megfosszuk a maguk szociográfikus izgalmától és sokkhatásától, hiszen e művek esztétikai vonzereje is erősen kötődik a bennük ábrázolt lényeg-beli „csúnyasághoz". Am az előadások-nak egyben túl is kell lépniük ezen a hatásszférán, mert különben az író naiv reformistának tűnik. Hogy triviális példát válasszak: *a Stallerhof* majdnem félkegyelmű parasztlányát a vásári szellemvasút kiváltotta izgalom hatása alatt sikerül elcsábítani; de ugyanez a mechanizmus lép működésbe akkor, ha a művelt diáklányt, mondjuk, egy kábító-szeres happeningre vagy a polgáraszszonykát egy tóparti luxushotelbe invitálják, s a *Felső-Ausztria* „kicsi vagy kocsi"-dilemmája sem változik meg alapvetően attól, hogy itt kocsi helyett már-már az emberinek mondható lét az alternatíva. Kroetz mondanivalója csak a hasonlóság és különbözőség nagyon finom dialektikáján ár érvényesül, és épp itt oldódik fel az az ellentmondás, amelyet a nyugatnémet kritikusok elő-szeretettel hangsúlyoznak, hogy ti. Kroetz műveit soha nem azok nézik meg, akikről szól, mert azok vagy nem jutnak el színházba, vagy ha igen, akkor a Víg *özvegyet* részesítik előnyben. Ilyen értelemben: bár persze jó lenne, ha meg-



Kroetz: Meierék (Játékszín). Puskás Tamás f. h. **és Vajda László**

néznék, nem alapvetően fontos, hogy ők nézzék meg, mert nemcsak róluk szól. Sőt, talán több haszon remélhető abból, ha e művek sajátos tükrében azok ismernek magukra, akik magasabb szinten vannak manipulálva, mert tőlük nagyobb hatósugarú felismerés és reakció várható.

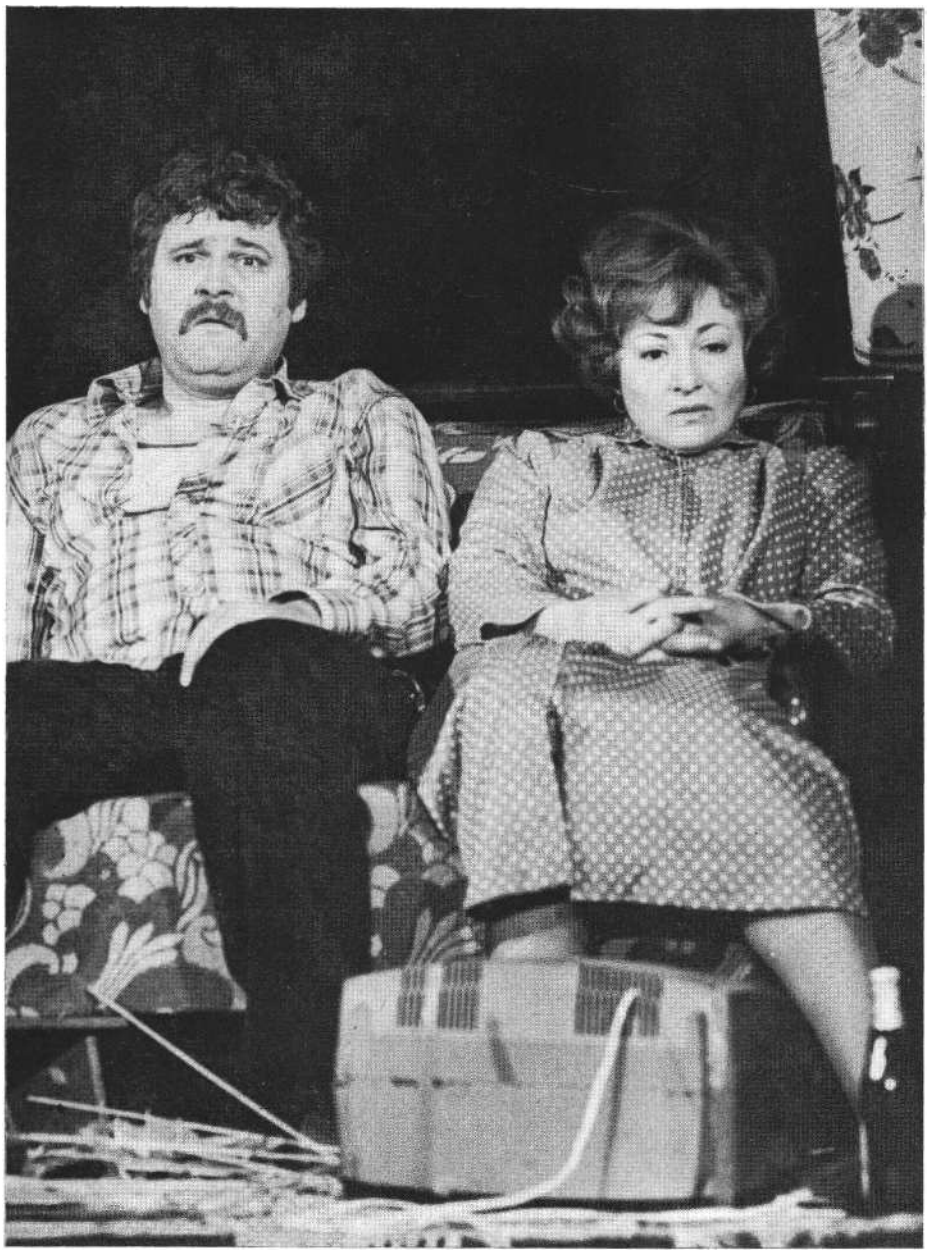
Ezzel kapcsolatban felmerülhet a kérdés: ha mindez valóban így van, akkor Kroetz miért nem tágít tematikáján, hogy a közönség elhatárolódását megnehezítse, önfelismerését megkönnyít-s ? Nos, pályája első szakaszában még igen erősen munkált benne a szociográfikus indulat, az együttérzés és düh konkrét jelenségekhez kötődő keveréke (bár akkor sem volt kizárólagosan meg-határozó). Aztán meg kétségtelen, hogy a perifériára szorult emberek, a leplezet-len és egyértelmű nyomor ábrázolása látványos lehetőségeket kínál, és itt a legkiáltóbb az ellentét a manipulatív szlogenek és a tényleges életminőség között. Később azonban Kroetz is rájött, hogy mondanivalója éppen ennek az e lentétnek a gyengítésén át válhat még erőteljesebbé s főleg általánosabb érdekűvé. A *Felső-Ausztriában,* a *Fészek-*

ben, de épp *a Meierékben* is már sokkal közelebb áll egymáshoz a tömegkommunikáció és a reklám sugallta eszményi életstílus és a szereplők tényleges életmódja - és épp az ilyen körülmények között felbukkanó konfliktusok teszik igazán kérdésessé az eszmény értékét. Itt válik világossá, hogy ezeken az embereken nem az elegánsabb márkájú ,utó, a drágább szabadidőruha vagy a spanyolországi nyaralás segíthet; őket csak az válthatná meg, ha a társadalmi rend lehetővé tenné s egyben igényelné, hogy tagjai egyéniségre, emberi méltóságra, tudatos helyzetfelismerési képességre tegyenek szert.

Ezzel összefüggésben e darabok szereplői lépéseket is tesznek személyiségük felfedezésére és érvényesítésére.

Meierékben például a család mindhárom tagja a maga módján fellázad az adott keretek ellen; az apa hobbyjával és erőszakkitöréseivel, az anya és a fiú azzal, hogy kilép a családi kötelékből, s a maga lábára próbál állni. A darab persze mégsem zárul happy enddel; a szereplőknek oly kevéssé volt módjuk életük során önmagukkal tisztába jönni, hogy reagálásaik őket magukat is meglepik. Rosszul érzik magukat az önállóságban, de homályosan sejtik, hogy nem vagy legalábbis még nem - adhatják fel a harcot, mert az újbóli együttélés azokkal, akik pedig a legközelebb áll-nak hozzájuk, akikhez a világon egyedül van közük, ismét beszorítaná őket az értelmetlen, tompult automatizmusba.

Mindamellett valószínű, hogy a kroetzi dramaturgia ennél radikálisabb átalakulásra szorul. A pálya eddigi szakasza vagy máris lezárult, vagy csak önismét-lés árán folytatható. (A jelek szerencsésen inkább az első lehetőségre utalnak.) Kroetz eddigi, mennyiségileg is impozáns életműve rendkívül érdekes fejezete a kortársi drámaírásnak, de a valósághoz való viszonya működésének első évtizede alatt lényegileg nem fejlődött, és dramaturgiája lassan sablonok gyűjteményévé merevedett. (Persze nagy minőségi különbség, hogy ezek mindenesetre a saját sablonjai!) Csak a kritikákból ítélve gyanítom: ebben a színházi gyakorlat is ludas, amely rövid életű szenzációk sorozataként zsákmányolta ki drámáit,



A Meier házaspár: Vajda László és Molnár Piroska (Iklády László felvételei)

és a túl mohó műveléssel hamar kimerítette táptalajukat. Az író maga is sérelmezte a vele kapcsolatos „ősbemutatómázát" (mintha magyar szerzőktől is hallottunk volna hasonló panaszt!); azt szerette volna, ha művei bekerülnek a rendes színházi vérkeringésbe, repertoárdarabokká válnak, ahelyett, hogy avantgarde vállalkozásként nagyobb port verjenek fel a sajtóban, mint a közönség tudatában. Minden bizonnyal e helyzet folyománya, hogy a produkciók a drámák anekdotikus magvára koncentráltak, a bűnügyi és szexuális sokkhatásokat aknázták ki, ahelyett, hogy egy velük való folyamatosabb együttélésben kitapogassák a mondanivaló lényegének megfelelő stílusvilágot. Egy ilyen gyakorlat bizonyára hamarabb lendíthette volna át a szerzőt a holtponton.

Es most itt az ideje, hogy rátérjünk a Játékszín előadására, amelynek legkönnyebben észlelhető negatív tünete a viszonylagos hatástalanság. Ascher Tamás, nyilván tudatos döntés eredményeként, nem nyúlt vissza korábbi rendezéseiben már kimunkált eredményekhez, melyeket most tovább lehetett volna építeni - gondolok itt elsősorban a *Mesél a bécsi erdő* és *a Gyöngyélet*, de akár *a Patika* színrevitelére is. Ehelyett - legalábbis kénytelen vagyok ezt feltételezni, holott a szóban forgó szándék igencsak messze esik Ascher művészi alkatától - megpróbálkozott azzal a reménytelen és művészileg sem kifizetődő domesztikálással, amelyet Kroetz egy jónevű elődje esetében némiképp eufemisztikusan a „magyar" Brecht megteremtésének neveztek. Ez a fajta háziasítás, vagyis a hazai átlagízléstől távoli jegyek semlegesítése ugyanis határozott arcélű szerző esetében soha nem vezethet a „nekünk szóló" mondanivaló kiemelésére, hanem a formával együtt óhatatlanul a tartalmat is elszürkíti vagy épp feloldja.

Mindenesetre: Kroetz stilizált neonaturalizmusa a színpadon egy jól ismert átlagrealizmusra szelídült, minek következtében *a Meierék* úgy fest, mint egy átlagdarab a magyar néző átlagétlapjáról, csak épp a gyengébbek, vázlatosabbak, erőtlenebbek közül. Végtére realista drámát Miller, Albee vagy Wesker igazán jobbat, húsosabbat írt Kroetznél. Tükrözi ezt a döntést már az eléggé érdektelen, átlagos-realista színpadkép is; még a Játékszín tágasnak igazán nem mondható tere is üresnek hat, holott a kroetzi világ kísértetiességét épp a tárgyak zsúfoltságának és a belső világ ürességének kontrasztja adja; a neonaturalista részletgazdagság, a telítettségben megnyilvánuló sivárság itt helyénvaló lehetett volna, s a jól megválasztott tárgyak sokasága érzékletessé tehette volna mind a velük szembeni kiszolgáltatottságot, mind azt a tényt, hogy az egyéniség érvényesítését Meierék számára az egyforma tucatárukon belüli „szabad" választás jelenti. Úgy gondolom: a kroetzi világ mágiája és költészete a neonaturalizmusból hajthatna ki, amely jól eltalálva szinte automatikusan stilizálná önmagát. Ehelyett Ascher színészei is realista szerepépítés-ben jeleskednek, átélnek, gondosan dolgoznak ki szituációkat és lelkiállapotokat, és ily módon jelenetről jelenetre kompromittálják a drámát, amely az ilyen játék anyagaként szegényes, sőt, közhelyszerű. A jelenetek jól megoldott helyzetgyakorlatok ra emlékeztetnek, ahelyett, hogy önmaguk mitikus felfokozásaiként egy nagyon mai mondává állnának össze, úgy, ahogy arra a cím is utal: *Mensch Meier* - *a* huszadik század végének szomorú kis Everymanje. Azt hiszem, fölösleges részletezni, hogy míg a realista kezelés a darab egzotikumát

juttatja érvényre, és a cselekményt sivár magánüggyé vékonyítja, a mágikus naturalizmus vagy a naturalisztikus rituálészínház az általános érvényt emelné ki. (A részletezés már csak azért is fölösleges, mert hiszen az utóbbi lehetőség a *Gyöngyéletben* már megvalósult.) Vagy-is: a Kroetz-darabok természete olyan, hogy csak a minél nagyobb eltávolítás közelíthet, a hasonlóság a különbözőség minél élesebb kiemelésén át érvényesül.

Legkevésbé vonatkoznak az elmondottak a nagyszerű főiskolai férfiszínész-termés legújabb példányára, Puskás Tamásra, akinek (még?) a vérében *van a* megfelelő stílusérzékenység. O valóban nem pepecsel: rendkívül finoman és nagyvonalúan mutat be egy magatartást, a kényszerű lázadásig korbácsolt közönyt, amely oly jellemző a fiatalokra. Pontosan annyit mutat meg az ifjú Meierből, amennyi Kroetz mondani-valója szempontjából lényeges, nem próbálja meg értelmezni a lázadás értékét, nem akar körüljárható realista figurát teremteni, nem bíbelődik motivációkkal ; játékának legnagyobb ereje a mód, ahogy a színpadon létezik. Molnár Piroska a tőle megszokott magas színvonalon alakítja egy realista dráma Meiernéjét, így aztán a darab feléig hiteles, ha különösebben érdekesnek nem is mondható; utána viszont a nézőt nem hagyja nyugodni a kérdés, hogyan is szánhatta rá magát ez a sótlan, pedáns kispolgárasszony a kitörésre és az önálló életre. Igaz, Meierné jellemfejlődését, elhatározásának indokoltságát külföldi és magyar kritikusok egyaránt vitatták, s a megvalósítás terén valóban vannak is problémák, az írói elgondolást azonban meggyőzőnek érzem. Meierné, ápoltsága, relatív civilizáltsága ellenére, nem különbözik alapvetően a többi Kroetz-figurától, akiket közérzetüknek számuk-ra is érthetetlen változása valamilyen erőszakos megnyilvánulásra késztet. Ez az asszony addig hiszi magát egyensúlyban, amíg otthonában a szó minden értelmében rendet lát; amikor férje ezt a rendet felborítja, az otthon szó elveszti számára tartalmát, és nem lát más lehetőséget, mint kilépni belőle. Kroetz Meiernéje más, mint amit Molnár Piroska bensőséges realista játékával megmutat-hat: tompább, primitívebb, tehát ki-számíthatatlanabb s ugyanakkor nyugtalanabb, bizonytalanabb közérzetű

csakhogy ezt a vonalat (részben az író hibájából is) pusztán a jelenetek betű szerinti értelméből nem lehet sem kiele-

ezni, sem eljátszani. Viszont csakis y ilyen ábrázolás alapozhatná meg a távozás hitelét, amelyet a férj dührohama é' a fiú ellen elkövetett brutális akciója önmagában valóban nem motivál.

A legproblematikusabb azonban Vajd László alakítása. Sajnos, az utóbbi évek tapasztalata alapján úgy tűnik, ajda nemigen tud saját színészi figuráján kívül mást játszani (igaz, ilyen értelemben is foglalkoztatják) : megmarad a jó szándékú, bumfordi, tohonya mac-kónak. Ebből a „buta melós" érzékeltetésére futja is, de "Meier, az ember"

e nél sokkal több. Vajda színészi matériájából például nem futja a lappangó b utalitásnak, a társadalom által bele-

s sulykolt családfőszerep gőgjének érzékelte- tésére, és így nagy kitörése nem több a mumus handabandázásánál; valóban nehéz elhinni, hogy ez az ember képes lenne szétrobbantani a családot, ahelyett, hogy anya és fia összekacsintanáak és jót nevetnének rajta. A későbbiekben épp így nem tudja eljátszani a

felsőbbrendű szerepétől váratlanul meg-f)sztott ember döbbent értetlenségét,

t ljes céltalanságát és tragikomikus, meieri szinten már-már leari magányát; siránkozása inkább tisztán komikus hat'st kelt.

Az előadás egy ponton idegenít cl, s .pp ott, ahol ez így fölösleges: a szöveggel. Megértem a magyar Kroetz-fordító, Oravecz Imre döntését, amikor

inden magyar fordító rémét, a dialektust argóval akarja pótolni, de ez magyar zínpadon mindig kockázatos vállalkozás: nálunk ugyanis nemcsak dialektusok nincsenek, de széleskörűen elterj dt, tehát természetesnek ható réteg-t yelvek és argóvariánsok sem, s ezért

inden ilyen kísérlet a színpadi nyelvet iemelt, hangsúlyos dramaturgiai funkcióval ruházza fel, ellentétben az író eredeti szándékával, amely a dialektus vagy a szleng alkalmazásával éppenséggel a mindennapiság, a természetesség benyomását akarta fokozni. Akármelyik „arabban hasonlítjuk össze Oravecz szöegét az eredetivel, kiderül, hogy mind-z, amire a magyar néző felkapja a fejét, mi számára szokatlanul, idegenszerűen, ikítóan hangzik, az merő fordítói kitaálás. Kroetz szereplői kajálás helyett -sznek, dumálás helyett beszélnek, sku izás helyett néznek, figyuzás helyett -gyelnek, frankó helyett jónak találják a dolgokat, tökziher helyett természetesnek, a „túrót" még csak szolidabb változatban sem fordul elő náluk. Vagy

két, komplettebb példa, történetesen a *Felső-Ausztriából:* „jugó takarító csaj" helyett ott bizony egyszerűen „jugoszláv takarítóidőről" esik szó, és ha a magyar Anni azt mondja: „De nem cikizel le", az eredetiben pusztán, szürkén és civilizáltan, ezt közli férjével: „De nem szabad megsértődnöd."

Nem a fordítói szabadság, a fordítói lelemény létjogosultságát vitatom; például elképzelhető a fiatalok beszédének ilyen értelmű színezése, sőt, egyes fordulatok más szereplők nél is növelhetnék a hazai hitelt. Viszont ha középkorú, családos emberek mindvégig csak ezen a szinten társalognak, ez az egzotikum szűk kalickájába zárja a figurákat. Kroetznél a nyelvhasználat, a dialektust is bele-értve, abszolút természetes (elvégre bajor földön mi lehetne természetesebb a bajor dialektusnál); a lelki elsivárosodást nála nem az alkalmazott nyelvi fordulatok abszolút értéke fémjelzi, hanem relatív minőségük, vagyis az, hogy a szereplők szókincse félelmetesen szürke és gyér, alkalmazása pedig az adott helyzetekhez képest drámaian, helyenként tragikusan nem adekvát. Ezt pedig még egy tükörfordítás is érzékletesebben adná vissza, mint Oravecz egzotikus és látványos nyelvhasználata.

Azt lehetne mondani: Kroetz nem olyan jelentős író, hogy érdemes lenne hozzá megfelelő nyelvet és megfelelő játékstílust kitalálni. A mondat első felében van igazság; Kroetz eddigi élet-műve inkább izgalmas és jelentékeny kísérlet, mint nagyszabású beteljesülés. Ám az úton, amelyet választott, feltét-lenül érdemes elkísérni, s ha már erre elszántuk magunkat, érdemes a szóban forgó utat pontosan feltérképezni. Annál is inkább, mert nincs is szó holmi vadonatúj eszközökről; többen, köztük maga Ascher is, már forgatták őket. Tudom, hogy a rendező mostani döntése tudatos volt, csak tudomásul venni nem tudom; s remélem, *hogy* improvizált megfejtési kísérletemet további hazai előadások igazolni fogják.

Kroetz: Meierék (Játékszín)
Fordította: Oravecz Imre. *Rendező:* Ascher Tamás. *Jelmez-tervező:* Scháffer Judit. *Dísz-/eltervező:* Székely László.
Szereplők: Molnár Piroska, Vajda László, Puskás Tamás f, h.

FÖLDES ANNA

A beamter bűne és bűnhődése

„Nem írok senki ellen, csak megmutatom ... mindenesetre, senki mellett sem írok, és fennáll a lehetőség, hogy mindjárt úgy hat, mintha valaki »ellen« volna. Csak két dolog van, ami ellen írok, ez az ostobaság és a hazugság. És kettő, amiért kiállok, az értelem és az őszinteség.

(Ödön von Horváth)

Ödön von Horváth születésétől tragikus haláláig nem telt el annyi idő (harminc-hat és fél év), mint *A végítélet napja* 1937. december 11-i, csehországi ősbemutató-jától a dráma első magyarországi elő-adásáig. Germanistáink számára bizonyára megtiszteltetést jelentett, hogy az elmúlt évben Budapesten került sor a nemzetközi Ödön von Horváth-szimpozion megrendezésére, de ez az elismerés valószínűleg *nem* színházkultúránkat illeti.

Igaz, hogy annak idején a Brecht-reneszánszról is lekéstünk, és az abszurd dráma nagy hullámának csak a leszálló ága gyűrűzött be valamennyire dramaturgiai állóvizeinkbe. Az avantgarde műveknek kijáró enyhe borzongással követeltük, vitattuk Beckettet, akkor, amikor a világ színházaiban rendező-nemzedékek felhalmozott tapasztalatainak birtokában - már korunk (egyik) klasszikusaként játszották a *Godal-t.* Ödön von Horváth reneszánsza német nyelvterületen szökkent virágba. Magyarországon gondos filológusok ifjú-kori életrajzi adalék okkal, a pozsonyi diákévek hatásával, Ady-versek élményével, Horváth Dósa-drámájával bizonyítják a fiumei születésű író magyar kötöttségét, kétgyökerűségét de életművének a magyar színházkultúrába való integrálásáért édeskevés történt.

Miközben Ausztriában, az NSZK-ban, Svájcban Ödön von Horváth lénye-gében folyamatosan jelen van a színpadon - amikor legutóbb Bécsben jártam, egyszerre három színház is játszotta műveit -, nálunk továbbra is ritka, alkalmi vendég. A drámai életműnek mint-egy harmadát tartalmazó, magyar nyelvű Horváth-kötet kínálatát sem merítette még ki a hazai színház. A tartózkodást nagyjából ugyanazok az okok, érvek magyarázhatják, mint a hazai Brecht-hagyomány gyökértelenségét. Egyik oldalon a drámák politikumára kevéssé fogékony közönség, másikon az expresszionizmus iskolájából évtizedekkel ezelőtt eltanácsolt (mulasztását azóta is csak alkalomszerűen pótolgató) magyar színjátszás.

A tartózkodás harmadik, inkább csak sejthető, mint bizonyítható oka Horváth életművének nemzeti tartalmában és nemzetfelettiségében rejlik. Konvenció-rendszerünkbe tökéletesen beleférnek a „nemzeti" és a „külföldi" szerzők, de kívülre szorul a szinte mindenfajta nemzeti identitást nélkülöző író, akinek világa nem magyar és csak részben - a Volksstück hagyományainak követésé-ben - osztrák, leginkább az Osztrák-Magyar Monarchia társadalmi hierarchiájához, atmoszférájához, szellemiségéhez kötődik. Méghozzá minden kurucos, 48-as lázadás nélkül: nem a nemzeti, ha-nem az emberi sérelmek nevében és következtében lázadva. Nálunk a hitelesen osztrák népi környezetre aligha lehet színházi-nézőtéri affinitás - ez legfeljebb német nyelvterületen vonz. Számunkra több lehetőséget ígér Horváthnak az a magyar irodalomban hagyomány nélkül való nagyobb távlata, amely (ha meg-nehezíti is a befogadást) valójában az életmű reneszánszának egyik magyarázata: az író egyéniségének és drámáinak *közép-európai* jellege, ami új hidat teremthet az egyetemesség és partikularitás között.

Kétségtelen, hogy Ödön von Horváth darabjainak előadása sajátos követelmé-nyeket támaszt minden színházzal szem-ben. A nálunk hagyományos korrekt, realista tolmácsolás révén legjobb da-rabjainak is nyakát szegi a társulat. Emlé-kezzünk csak *a Mesél a bécsi erdő* víg-színházi bemutatójára: a nézőteret langyos unalom lengte be, és akiket nem háborított fel a történet, azok a mű pszichológiai hitelét vitatták. Marianne regényének melodramatikus színpadi fordulatait még azok sem tudták elfogadni, akik elvben helyet követeltek Ödön von Horváthnak a magyar színpadon. Ascher Tamás kaposvári rendezése nyomán az-után egyszer csak evidenssé lett az, amit előtte (hazai színházainkban) senki sem mert végiggondolni: hogy Ödön von Horváthot csak az veszi igazán komolyan, aki vele együtt képes nevetni az általa ábrázolt tragédiákon. Az emberi jellemek és magatartások miniciózus elemzése helyett fel kell vállalni a széles színpadi ecsetkezelést, a pszichologizálás helyett a stilizálást. Es ha a szöveget librettóként kezeli a rendező, ha idéző-jelbe meri tenni, amit megidéz - mind-járt nem lesz sem hiteltelen, sem unalmas a dráma.

Csakhogy Ödön von Horváth többek között azért olyan érdekes figurája a közép-európai drámairodalomnak, mert szinte minden darabja más, pontosabban

Ödön von Horváth: A végítélet napja (Várszínház). Bősze György (Ügynök), Mihály Pál (Favágó) és Szakács Eszter (Leimgruberné)

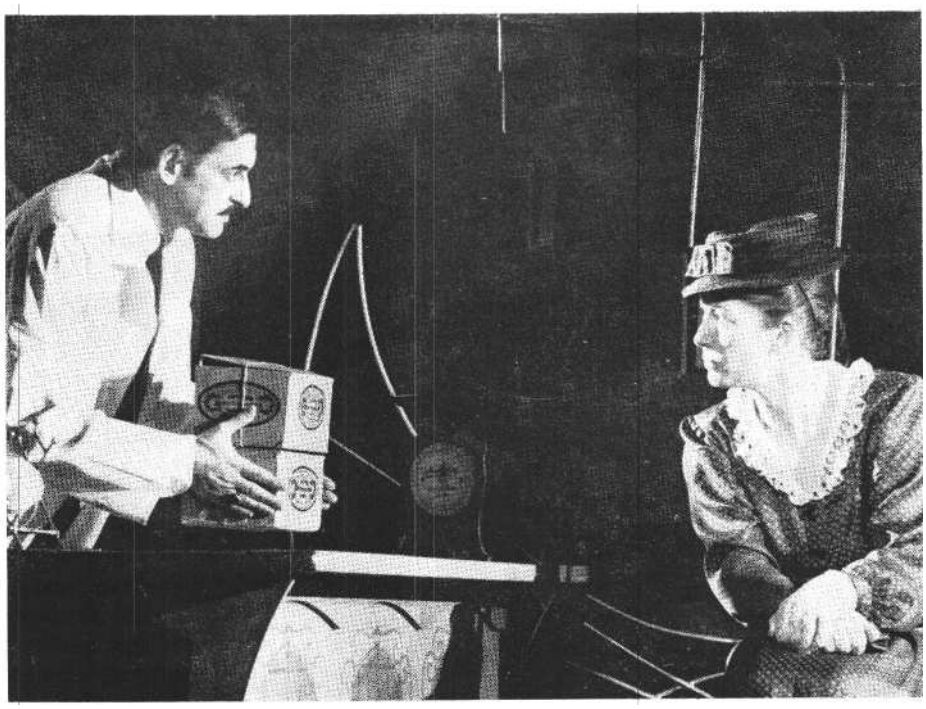
másfajta követelményeket is támaszt az előadásra vállalkozó társulattal szemben, és mert egy darabon belül is több húron játszik. Shakespeare szélsőségeit valamiféle merész, modernül groteszk változatban próbálja folytatni, követni.

Helyes a Népszínház választása: lehet, hogy *A végítélet napja* nem a legjobb Ödön von Horváth-dráma - ennek megítélése egyébként is részben szubjektív tényezők függvénye de cselekményessége, lélektani motiváltsága és folytonosan ébren tartott, felcsigázott feszültsége folytán talán a legalkalmasabb arra, hogy utat törjön a szerzőnek a közönséghez. Ez a dráma, amely Ödön von Horváth szerint „napjainkban" (a harmincas évek végén) játszódik, térben és időben is tág, mozgatható érvény-nyel rendelkezik. A történet, szinte minden változtatás nélkül, ugyanezekkel a hősökkel, lejátszódhatott volna Horthy Magyarországán, de a mai Ausztriában is. Érvénye azonban a jelenbe is átsugárzik: Hudetz tragédiája mindaddig elképzelhető fenyegető valóság, amíg az érzelmek szabadsága és az emberi autonómia csak vágykép. Nem lehet véletlen, hogy a háború után Bécsben is ennek a drámának a Josefstádter Theaterban tartott ősbemutatója (Steinboeck csak szuperlativuszokkal értékelt rendezése) indította el a llorváth-kultuszt. Münchenben (1947-ben) hasonlóképpen ez a dráma volt a faltörő.

A végítélet napja az író utolsó alkotó korszakából való, már Hitler hatalomra jutása után, 1936-37-ben született. Irodalomtörténészek szerint ez az a periódus, amikorra Horváth tehetsége be-érett, írásművészete a csúcsra ért. A *Délszaki éj* vagy *a Mesél a bécsi erdő* ismeretében logikus feltételezés, hogy antifasizmusa itt jelenik meg a legfélreérthetetlenebbül, a legtökéletesebb művészi intenzitással. Hogy emigrációban született drámáiban az író a korábbinál is nyíltabban, szenvedélyesebben politizál.

A valóság ezzel szemben az, hogy Horváthot a történelmi élmény nem a barikádokra, hanem az emberi nyomorúság poklának belső bugyraiba kergeti. Késői drámája a bűn és bűnhődés elválaszthatatlan logikai és pszichológiai kapcsolatát, az életben megosztott felelősség egyénenként teljes, összességében pedig megsokszorozódó terhét vizsgálja.

Talán még vannak, akik emlékeznek egy végzetes hazai vasúti szerencsétlenség irodalmi, sajtóbeli visszhangjára. Az



Alfons, a patikus (Kézdy György) és Leimgruberné (Szakács Eszter)

egész országot megrendítette a tényállásnak az a paradoxona, hogy a tragéiát okozó, idősebb vasutas már korában jelezte, képtelen alkalmazni a korszerű balesetelhárító technikát, az integra ominót, de felettesei - a munkaerőhiányra való tekintettel helyén hagyták, egészen a katasztrófáig. A jogi -lelősség, a vasutas bűnössége sors szerűen tragikus evidencia volt. A politikus közvéleményt viszont inkább az foglalkoztatta, hogy vajon mekkora rész illeti az illetékeseket legalább az erkölcsi telelősségből.

A végítélet napjának középpontjában is gy emberi mulasztás folytán bekövetkezett vasúti katasztrófa áll. Az expozícióra az író - látszólag nagyobb gondot fordít, mint a drámai robbanásra: a onatra várakozók komótos beszélgetéséből mindent megtudunk, amit tudnunk kell. Hogy a falunak 2364 lakosa van, s az expressz itt nem áll meg. hogy endszeresen késnek a vonatok, és hogy

népeket bosszantja, irritálja az örökös racionalizálás. A hagyományos drámai szerkezet parancsa szerint megismerjük

darab két hősét is, mielőtt színpadra lépnek. Hudetz, az állomásfőnök, a falubeli Leimgruberné szerint „belevaló gy ember, művelt, udvarias, szorgal-mas, jellemes, ritka stramm férfi", aki „nem restelli a munkát, egyedül hordja

kofferokat, szögezi a ládákat, állítja

szemaforokat, beül a pénztárba, telegrafál és telefonál, egyes-egyedül", s mindezért kriminálisan rosszul fizetik. De sorsának nem ez a neheze. Társadalmi és anyagi helyzetéért még irigylik is.

gyvalamiért viszont senki sem irigyli z állomásfőnököt: a házasságáért. Tizenhárom évvel idősebb, hisztériás fele sége valóságos rabságban tartja, féltékenységével gyötri, újabban már a kocsmába sem engedi. A másik hős -- akinek alakjára Hudetztől teljesen függetlenül vetül *az* elbeszélés fénye - Anna, a kocsmáros menyasszony lánya, aki akármilyen fiatalka - „már van egy és más a füle mögött".

A dráma kettőjük találkozásakor robban. Amikor a temperamentumos, kacér leányzó, váratlanul, tréfából - az állomásfőnök elképesztésére, utált felesége bosszantására - szájon csókolja Hudetzet. Action *gratuite? - szó* sincs róla. Anna játéka mögött nagyon is reális lélektani motívumok rejlenek: mintha csak saját csáberejét kívánná kipróbálni, s ezzel együtt a jóképű férfi szerelmére méltatlannak ítélt asszony felett bosszút állni. Ezen a tréfán- ha következményei nem ilyen végzetesek - csak egy-két szenteskedő öregasszony botránkozik meg, a többiek jól szórakoztak volna. A házasemberként is nő nélkül tengődő, fiatal férfiban a meglepetéssel együtt fellobban a szenvedély: nem a szerelem, hanem a megalázottság és a hirtelen egész sértett lényét betöltő bírvágy okozza kötelességtudásának egyetlen percig tartó rövidzárlatát. De ennyi elég, hogy az állomásfőnök lekésse a jelző átállításának sorsdöntő pillanatát. Mulasztásának tizennyolc emberélet az ára.

Ki felelős az összeütközésért, a bekövetkezett tragédiáért? Jog szerint természetesen az állomásfőnök, aki azonban képtelen tudomásul venni saját mulasztásának konzekvenciáit, a tett és a tragédia kapcsolatát, és azt, hogy mindez megeshetett vele; vele, aki pedig egész életében a kötelességtudó beamterek példája volt. Morálisan persze Anna is

Hudetz állomásfőnök (Ferenczy Csongor és Anna (Kubik Anna f. h.) (Ikládv László felvételei)

felelős, aki ártatlannak álcázott, gyilkos tréfájával elindította az események lavináját. A vizsgálat folyamán a vádlott és a koronatanú igazsága keresztezi egy-mást: a lelkiismeret-furdalás által meg-gyötört leány vállalja, hogy vallomásával igazolja az állomásfőnököt. A boszszúálló feleség ellenséges indulatból fakadó, de korántsem koholt vádjával szemben Anna eskü alatt vallja, hogy Hudetz még időben állította pirosra a szemafort. Az állomásfőnök öt négyhónapi vizsgálati fogság után felmentik: a közösség, amely kiveti magából a bosszúálló feleséget, tárt karokkal várja vissza meghurcolt fiát.

Csak két embert nem tesz boldoggá a felmentés. Anna, a koronatanú továbbra sem tud szabadulni a baleset áldozatainak néma vádjától, saját lelkiismeret-furdalásától, és Hudetztől vár oltalmat, feloldozást, talán még szerelmet is. Az állomásfőnök pedig már nemcsak az igazságtól, de a leánytól is retteg, aki tudtára adja, hogy bármelyik pillanatban visszavonhatná vallomását. Végül is nem gyűlöletből, félelmében öli meg Annát, aki pedig kizárólagos társa lehetne a morális terhek elviselésében és talán az életben is. Tette ugyanakkor: a bűnbeesés meg-torlása is. Nem a fenyegetést, hanem a végzetes csókot bosszulja meg vele.

Elképzelhető, hogy erőteljesebb és hatásosabb lenne a dráma, ha a továbbiakban Ödön von Horváth nem a baleset színpadra idézett (halott) áldozataival, hanem önmagával szembesítené a gyilkos állomásfőnököt, de az események kimenetele mindenképpen szükségszerű. A saját felelőssége és tettének következményei elől bujkáló Hudetz végül is maga jelentkezik a hatóságoknál.

A drámáról szóló elemzések a mű kulcsmondatát az itt következőkben - Hudetz, a szerzői utasítás szerint mosolyogva közölt szentenciájában - vélik megtalálni: „A fő dolog, hogy az ember ne maga ítélje el és ne maga mentse fel önmagát." Véleményem szerint, ez az a pont, ahol a cselekmény némiképpen ellentmondásba kerül a jellemmel, az eseménysor „az utolsó ítélettel". Hiszen Hudetz, akinek beamter jelleméből, alattvaló-mentalitásából valójában logikusan következik *ez az* emberi autonómiát elutasító, a felelősséget elhárító szentencia, az öngyilkosságról való lemondása ellenére is - jelentkezésével - végül szigorúan ítélkezik önmaga felett. Ítélkezik azzal, hogy a törvényes következmények vállalására ítéli önmagát.

Ezt az ellentmondást Kerényi Imre nem is próbálja feloldani. Tény, hogy a mű - éppen, mert Hudetz második, tragikus vétsége a színfalak mögött követtetik el - többféleképpen is értelmezhető. Az állomásfőnök gyilkosságát egyaránt motiválhatja a félelem, a szerelem és a bosszú, és a rendezői beállításon, a figuráról alkotott jellemképén múlik, hogy milyen szerepe van benne a rációnak vagy az elszabadult indulatoknak, akár az őrületnek is. De a többféle lehetőség, a drámának ez a nyitottsága nem menti fel az értelmezőt a választás kötelezettsége alól. Kerényit rendezésében Hudetz legalább annyira ellenszenves, mint amennyire szánalmas, és így az előadás „a lelkiismeret drámája felől" a bűnhődésnek a külső tényezők által determinált históriája felé közelít. Ennek a vitatható tendenciának a gyökere feltehetően abban rejlik, hogy Kerényit elsősorban Ödön von Horváth társadalombírálata, a fasizmus lélekromboló hatásának bizonyítása érdekelte, nem pedig a tágabb érvényű, egyetemesebb gondolat, a mélypszichológiai analízis kísérlete.

Valószínűleg ez magyarázza, hogy az előadásnak a falu társadalmát, kispolgárpanoptikumát bemutató jelenetei a legsikerültebbek. Ezért érezzük jogosult-nak, hogy a szereplők dramaturgiai rangsorát megfordítva, kritikánkban is elsőnek a mellékalakokról szóljunk. Igaz, Hudetzné testvére, Alfons nem epizodista. A dráma kezdetétől kíséri, követi és meg is ítéli a fejleményeket. Kézdy György megjelenésében, gesztusaiban, hanghordozásában szinte félelmetesen hiteles, de a valószerű nüanszok összegezve, mégis jelképi erejűvé növelik a figurát. Van egy jelenete, amikor boltjában árut - alighanem Flóra-szappant - csomagol egy vevőnek, s közben eszmét cserél vele Anna temetéséről és mindarról, ami felbolygatta a falu nyugalmát. A kiszolgálás megszokott, hétköznapi rutingesztusai és a közvéleménnyel is dacoló kisember abszolút tisztességére alapozott morális krédója már a dialógusban megütközik, de a szöveg mögött Kézdy a köteles *testvéri* és az Alfons lényéből fakadó *emberi* szolidaritás konfrontálódását, a saját korlátait átlépni képtelen kisember társadalmi és lélektani vesszőfutását is érzékelteti. Ebben az irrealitás határait súrolóan groteszk játékban Kézdy méltó partnere a Leimgrubernét játszó Szakács Eszter, aki ugyancsak nagyon pontosan ráérez a realitás és stilizáció kettős követelményrendszerére, és úgy komikus, hogy alakítása mégsem válik karikatúrává. Megóvja ettől, hogy megértő emberséggel érzékelteti az asszony külső és belső torzulását (feltételezhetően) megelőző, kisszerű emberi tragédiák végtelen sorát. Nem tudom, felépítette-e magában pontosan, Sztanyiszlavszkij tanítása szerint, vagy ösztönösen a figura múltját, jövőtlen jövőjét, elképzelte-e környezetét, de hogy mindezt koncentráltan eljátszotta, az egészen bizonyos. Szakács Eszter Leimgrubernéjét látva, felötlött bennem a kritikus hatáskörét túllépő gondolat is: milyen remek és milyen szokatlan Öreg hölgy lenne ez az alkotó ereje és nőisége teljében levő színésznő Dürrenmatt darabjában!

A többi szereplő a realizmus határát szétfeszítő dráma hangvételének sokszólamúságát nem tudta érzékeltetni. Ferenczy Csongor szépen beszél, illúziót keltő, korrekt alakítást is nyújtott, de

mintha (csak) olyannak látta volna Hudetzet, mint Leimgruberné: kezdet-ben stramrn, vonzó, belevaló férfi, akinek megkülönböztetett szerepe van a falusi hierarchiában, azután emberségéből kivetkőzött, aljas csábító, közmegvetésre érdemes gyilkos, akiről az is elhihető, hogy eleve meg akarta erőszakolni Annát. A figurának ezzel a végletes leleplezésével Ferenczy Csongor állást foglal ugyan, és közöl is valami lényegeset a nézőkkel a fasizmus pszichológiai hatásáról, csak éppen eltávolodik *az író H*udetzétől, és elhalványítja, le-tompítja a bűnbeesés belső lelkiismereti drámáját.

Merész vállalkozás volt Kerényi Imre részéről Kubik Anna főiskolai hallgatóval játszatni a női főszerepet; ennek a figurának a színpadi sorsa a kezdet kezdetén, az állomáson kipattantott botránnyal pecsételődik meg. Kubik Anna viszont bájos, törékeny naivát játszik - nem is rosszul -, akiről azonban nehezen hihető cl ez a provokatív, erotikus fűtöttséget árasztó tréfa, a kezdeményezés bátorsága, az a diabolikus játék, amely még a viaduktnál zajló, szerelmet ígérő esti találkozás drámájában is kísért.

A többi szerepben valójában annyi van, amennyit a rendező és a színész kihoznak belőle. Emlékszünk még, hogy Ascher Tamás sorra „kitalálta szuverén módon stilizálta a figurákat, és ezáltal elementáris erejűvé növesztette a *Mesél a bécsi erdő* groteszk világát. Kerényi színpadán a falubeliek néha kissé túl-komédiázzák a szerepüket, de általában különösebb ízlésficamok nélkül, korrektül eljátsszák, ami a szövegben van.

Csak éppen a mű fontosabb, szöveg alatti értelmével maradnak adósak.

Őszintén szólva, attól tartok, hogy ezzel az elvárással - a szöveg vízióvá emelésének igényével túlságosan magas-ra emelem a mércét: a Népszínház legutóbbi előadásai után *(A vihar, Bűn-tény a Kecskeszigeten) A végítélet napja* átgondolt vállalkozás - elfogadható eredmény. A premierközönség reakciója - a nézőtér fojtott csendje, az előadás feszültsége - az eljövendő Ödön von Horváth-bemutatók szempontjából is biztató. De éppen ez a remény, a szerző reneszánszának igénye késztet arra, hogy tovább keressük az Ödön von Horváth dramaturgiai szerkezeteit kitöltő és éltető
színpadi eszközöket. A svájci sajtó annak idején azzal bírálta A *végítélet napja* luzerni előadását, hogy inkább Gerhart Hauptmann, mint Ödön von Horváth. Ez a negatívum tulajdonkép-p n alkalmas kiindulópont: jelzi azt is, hogy milyen irányból kell elindulnunk, mitől kell eltávolodnunk, ha Ödön von Horváth drámáinak adekvát stílusát kuta tjuk. De továbbra is nyitva marad a
drámák lebegő szürrealizmusának és a je jellemábrázolás vaskosabb groteszkségének színpadi összekapcsolása. A Nép-színház előadásában erre Baranyi László
a megboldogult mozdonyvezető szerepében - tett értékelhető kísérletet. A pszichológiai hitelesség fejében, ellené-
n, az író és néző azt várja a rendezőtől, hogy *a szó* legszorosabb értelmében megteremtse az írói vázlatok nyomán a színpadi figurákat, kitalálja szellemi lé ezésüket; a színészektől pedig, hogy gondosan, pontosan megtervezett, kifejező gesztusokkal, fizikai módon is k töltsék e figurák kereteit. Nem tudom, Besson rendezett-e valaha Ödön von 1 orváthot, de az ő színpadán mind-a nyiszor lenyűgözött a játék maximális telítettsége. Az emberi kapcsolatoknak
apróbb gesztusokkal, akciókkal való
egjelenítése, a lelki folyamatok szín-p don érvényes, vizuális érzékeltetése. Ezt a kimunkált, gondolatokban és szín-p di magatartásban egyaránt komplex, telített játékot éreztük Kézdy György é. Szakács Eszter kettősében, és lényegé-
b n ezt hiányoltuk a többieknél.

Kitűnőnek éreztem viszont Götz
Béla stilizált színpadképét. Az állomás, viadukt, étterem és drogéria funkcióit
e yszerre ellátó, szecessziós motívumokkal is dekorált térben félelmetes, jelképes erejű a mozdony tömege. Götz ilyen
módon nemcsak koncentrált, jó játékteret teremtett, de a drámai helyzet fenyegetését is állandóan érzékelteti, és a valóság szörnyűsége mellett a hősök lidérces álmait is megidézte, megjelenítette. A
ászlet által sugárzott lélektani és történelmi végzet erőteljesen és a dráma stílusában hirdeti Ödön von Horváth
ondolatainak érvényét, igazságát.

Ödön von Horváth: A végítélet napja (Népszínház Fordította: Thurzó Gábor. *Kendező:* Kerényi Imre. *A rendező munkatársa:* Kutschcra Éva *Zeneszerző:* Döme Zsolt. *Díszlet:* Götz Béla m. *v. Jelmez:* Füzi Sári m. *v. Hangeffektus:* Zsedényi Erzsébet.

Szereplők: Ferenczy Csongor, *Vass* Éva, Kézdy György, Hetényi Pál, Kubik Anna . h., Dózsa László, Sára Bernadette, Szakács Eszter, Mihály Pál, Bősze György, Bubik István f. h., Árva János, Fülöp Zsigmond, Dombóvári Ferenc, Galán Géza, Lendvai Gyula, Baranyi László, Bihari Zoltán.

KATONA ZSUZSANNA

Mennyiben népszínház a Népszínház?

Idén ősszel harmadik évadját kezdte meg az ország legnagyobb, hisz legnépesebb és legtöbb feladattal rendelkező színháza, a Népszínház. Az 1978. januári megnyitás óta sokan és sok szempontból vitáztak - többek között e lap hasábjain is - az új színház célkitűzéseiről, feladatköréről, művészi színvonaláról. Az Allami Déryné Színházat és a Huszonötödik Színházat szervezetileg és művészileg is eggyé kovácsolni szándékozó, új létesítmény körüli problémafelvetések nagy része (pl. Nánay István, SZÍNHÁZ, 1978. 6/1 p., Szántó Péter, SZÍNHÁZ 1980. 839 p. stb.) arra a kérdésre irányult: vajon sikerül-e c két, célkitűzéseiben hasonló, de mind a népszínházi elvet megvalósító gyakorlatuk, mind színészállományuk, művészi és anyagi lehetőségeik tekintetében eltérő együttesből önálló, sajátos és egységes arculatú színházat kialakítani ? Gyurkó László, a Népszínház előző igazgatója többször és nagyon következetesen hangsúlyozta a színház népszínházi jellegét, amely épp az egység megteremtésének elsődleges alapelvéül szolgál. Amely, Gyurkót idézve: „világnézeti indítású, társadalmi célú, művészi eszközökkel dolgozó színház", ahol megpróbálnak „egy olyan együttest létrehozni, amelynek tagjai hol Budapesten játszanak, hol vidéken, attól függően, hogy mi a feladatuk", ahol a színház közművelődési funkciója a lehető legszélesebb értelemben fogalmazódik meg, s ennek jegyében „a színház új műfaji formáit" keresik, például könyvtár-színház, előadóestek, rendhagyó irodalomórák stb.

Mindez rendkívül igényes és következetes program volt, az idő azonban (és a mindig emlegetett körülmények) azt mutatták meg, hogy egyben utópikus is. (Ezzel kapcsolatban hadd utaljak egy nemrégiben a televízióban - egy más aspektusból elhangzott - Gyurkó-Hernádi beszélgetésre, melyben kimondatik: az utópia tételezése nélkül lehetetlen annak megvalósulása.)

A Népszínház vezetősége az eltelt bárom év alatt elég sűrűn változott. jelenleg a színház igazgatója Malonyai Dezső, főrendezője Vámos László. A „népszín-

ház" megjelölés maradt, de talán az elv is és főleg a gyakorlat megváltozott. Most a Népszínház vezetésének egyik legfőbb törekvése az, hogy éles határt húzzon az utazó társulatok és a Buda-pesten dolgozó társulat közé, hisz „szem-fényvesztés volna egyenlőségjelet tenni színész és színész közé" - nyilatkozta több helyen is Malonyai Dezső. A Gyurkó László vezette színház elsősorban a Huszonötödik Színház újszerű, modern, politikailag is elkötelezett törekvéseit próbálta egyeztetni a Déryné Színház népszerű, hiánypótló, de művészileg általában alacsonyabb színvonalú munkájával. Az új vezetőség célkitűzései között első helyen az igényes szórakoztatás, a sikerdarabok műsorpolitikája, a tehetséges, már jócskán bizonyított színészek szerződtetésével is segített, jó értelemben vett hagyományos, realista színjátszás áll. Mindkét színházi programtervben közös a népszerű és magas művészi színvonalú előadásokat létrehozó szín-háztípus megfogalmazása.

Amikor az új színház létrejött, a program megfogalmazásának legkényesebb, máig hatóan legneuralgikusabb pontja az utazó részleg feladatkörének kijelölése volt. Hogy Budapesten - ahol a szín-házi ellátottság a hazai viszonylatokat tekintve jónak mondható - milyen új kezdeményezéseket valósít meg a Népszínház, nem volt olyan égető gond, mint az utazó társulatok kialakításánál, akik színházi szempontból „fehér folt"-ként jelzett vidékeken is fontos közművelődési feladatokat látnak el. Lényegesebb volt a vidéki, úgynevezett tájoló elő-adások problémája, mert itt gyökeres változásoknak kellett bekövetkezniük, hiszen az Állami Déryné Színház sem szervezetileg, sem színészanyaggal, sem a művészi igényesség szempontjából nem bírta már a versenyt a korszerűbb és nagyobb elvárásokat támasztó televízió és az állandó vidéki társulatok (Szolnok, Kaposvár, Miskolc) népszerűségével. Mivel a színház műfaja - noha a televízió és általában a képi kultúrák világát éljük - megőrizte azt a többi művészeti ághoz képest egyedüli specifikumát, hogy közvtlen emberi kommunikációra képes, nem a rossz gyakorlattal rendelkező műfaj leépítése, hanem egy új színházi formanyelv kialakítása volt az elsődleges cél a Népszínház utazó társulatainak tekintetében is. Gyurkó Lászlóék ez irányban tettek is jelentős lépéseket, mikor olyan előadásokat vittek „tájolni", mint a csöppet sem hagyományos *Vörös Zsoltár,* vagy *az* ügyesen aktualizáló *Zsugori uram,* és a tények bizonyítják, hogy a siker nem is maradt el. Ezenkívül több helyen bevált az egyéb, nem kifejezetten színházi műfaj alkalmazása is. (Például a már említett rendhagyó irodalomórák stb.) A közművelődési célok szervesen kapcsolódtak itt össze egy újfajta, korszerű színjátszási törekvéssel.

Sajnos azonban számos, a „tájolás" műfajával szorosan összefüggő probléma ismét felmerült, illetve megoldatlan maradt. A vidéket járó színház munkája a színésztől minden szempontból a maximumot kívánja. Maximálisan jó teljesítményhez azonban megfelelő körülmények, feltételek is kellenek. Az állandó utazgatás, a sok helyen fűtetlen öltözők, a technikailag használhatatlan színpad (vagy még az sem), a közönségszervezés csődje: a „minden jegy elkelt" hamis illúziója és a széksorokban a 30-40 néző, mindez érthetővé teszi, miért olyan hálátlan dolog igazi népszínházat csinálni ma Magyarországon. Tisztelet azoknak, akik ennek ellenére vállalják. A színház érdeke is azt kívánná, hogy színészei szakmailag fejlődhessenek, továbbképezhessék magukat. A színész azonban csak úgy tud fejlődni, ha jó darabokban, koncepciózus rendezővel és jó partnerekkel játszhat, s ha tehetségét máshol is próbára teheti: legyen az film, rádió, tele-vízió vagy bármi más. Szükséges és természetes volt tehát az a kompromisszum, amit az új színházvezetés megvalósított: kevesebb vidéki előadás (ezáltal több szabad idő a színész feltöltődésére) és jó darabok kiválasztása.

Kérdés azonban, hogy az utazó társulatok előadásainak legfontosabb problémáját, a magas művészi színvonal elérését is elősegítette-e a más szempontból helyénvaló döntés? A népszínháznak mint műfajnak ugyanis közművelődési funkcióját tekintve több fontos feladata is lenne. Csak fölsorolásszerűen (hisz a gyurkói koncepcióban mindez már benne volt): aktuálisnak, népszerűnek, elgondolkodtatónak, társadalom-politikailag elkötelezettnek kellene lennie, és magas fokon támogatnia kellene azt a törekvést, amit a pedagógiában esztétikai nevelésnek nevezünk.

Vámos László egy beszélgetés során azt mondta: „Szerintem kétféle színház létezik: népszínház és rossz színház." Igazat adhatunk ennek a kijelentésnek, ha úgy értjük: ezek szerint a népszínház-nak is, mint minden színháznak, legfontosabb kritériuma, hogy funkcióit tö kéletesen betöltve, *jó* színház legyen. S nem hiszem, hogy túlzás, ha azt mondjuk, az utazó társulatok esetében százszorosan fontos követelmény ez. Talán sehol sem nyerhet vagy veszíthet annyit a szín-házművészet ügye, mint éppen itt. (Természetesen legalább ekkora a felelősség a gyermekszínházak, gyermekelőadások esetében is.)

Mi a helyzet jelenleg? Mennyiben tölti be a Népszínház ilyen értelemben vett funkcióját?

A színház „tájoló" előadásai közül kettőt szeretnék szemügyre venni. Mind-kettő (Moliére: *Dandin György és* Hasek-Burian: *Svejk)* az új műsorpolitika jegyé-ben került kiválasztásra. A színházvezetés meggondolási szempontja, a klasszikusok, mint mindenképpen sikerre számot tartó darabok műsorra tűzése, érthető és elfogadható műsorpolitika. Mindkét darabbal megvan a lehetőség a közönség vissza- illetve megnyerésére. Moliére és Hasek is olyan szerző, akiknek mindig akad aktuális és fontos mondanivalójuk az emberről, tehát rólunk. Remek alapanyagul szolgálhatnak színésznek és rendezőnek egyaránt, hogy méltóképp valósíthassák meg a Népszínház egyik fő célkitűzését, a korszerű és igényes művészi színvonalú színjátszást.

Hasek Svejkjének történetét talán nem kell részletesen elmondani, hisz a regény bejárta a világot, és a színpadi adaptációt is többször előadták Magyarországon. (Hogy csak az utóbbi évek bemutatóit említsük: Veszprém, *1971;* József Attila Színház, *1971;* Kecskemét, 1972; és a legutóbbi, nagy sikerű - bár nem Burian-adaptációban játszott előadás: Szolnok *1980.* március.)

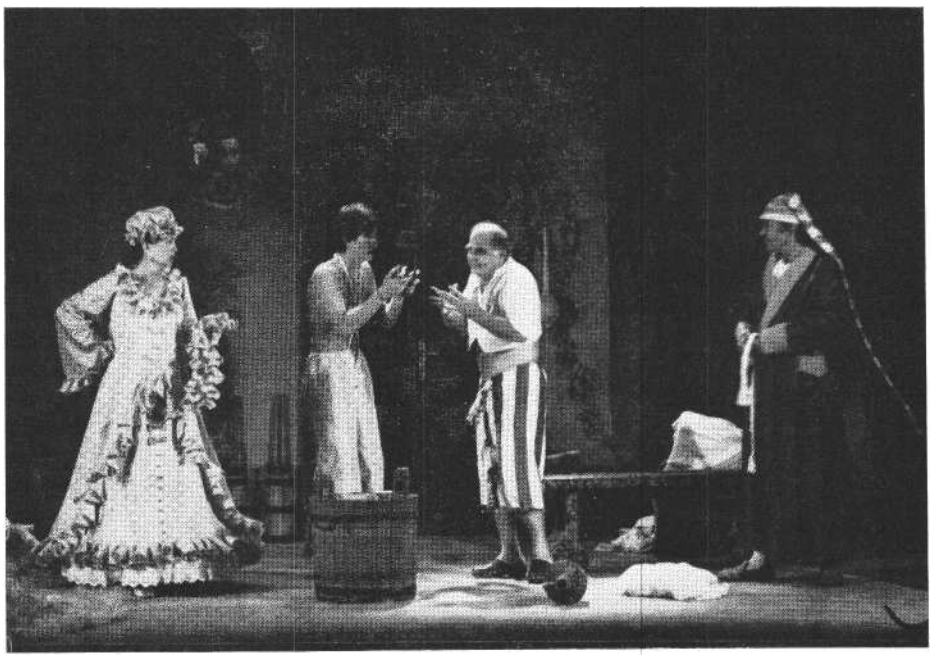
Az első világháború vérzivatarában csetlő-botló Svejk együgyűségéből vagy éppen nagyon is fondorlatos gondolkodásából adódóan számtalan mulatságos galibát csinál. A Burian-féle feldolgozás ott indítja a cselekményt, ahol Hasek, a békebeli Prága Kehelyhez címzett kiskocsmájában. Svejket egy könnyelmű kijelentése, miszerint rövidesen háború lesz, bajba sodorja: felfigyel rá a Hatalom. Látszólag hősünk megúszhatná a háborút, hisz már a második képben ki-derül: intézményesen elismert, azaz orvosilag igazolt hülyeség miatt egyszer már kiszuperálták a hadseregből, mégis eléri „végzete": megkapja a behívót. Ám Svejk csak ekkor kezd igazán élni. Azzal válik egyéniséggé, hogy ő lesz a minta-katona. Engedelmeskedik, minden parancsot tökéletesen végrehajt, hogy el-

kerülje, amit végül éppen ezért nem tud elkerülni: a háborút, ahova őt is szabályszerűen bevagonírozzák.

Burian Svejk-adaptációja eddig tart, és mint minden regényadaptáció, ez sem képes az eredeti mű teljes mélységét, gazdagságát megragadni. Epizódokat látunk Svejk kalandjaiból, viszonylag egységes láncra fűzve. Tény tehát, hogy nem drámával, hanem jelenetfüzér-rel van dolgunk, amely megnehezítheti a rendező - ez esetben Csongrádi Mária - munkáját, de nem zárná ki, *hogy jó* előadást kapjunk.

A Népszínház produkciójának legfőbb problémája az, hogy a láncszerűen egymás mellé illeszkedő jelenetsor nem válik szerves, azaz valamilyen egységes gondolatot kifejező egésszé. Történetecskéket, kabarétréfát, olcsó poénkodást kapunk, és a kalandok tengerében elúszik a darab lényege. Nem titok: ez a lényeg a főhős magatartása körül keresendő. Ezért már a legelején fontos lett volna eldönteni: ki ez a Svejk, mit akar, hogyan viszonyul a világhoz ő, és hogyan viszonyul az őhozzá?

Az előadás első részében egy okos Svejket látunk, aki tudja: az őt körül-vevő világ értelmetlen, nevetséges és abszurd, ahol a bolondokházában van a legnagyobb rend és demokrácia, a hatalom képviselői pojácák. A túlkarikírozott mellékszereplők is azt sugallják (a rendőrtiszt, az orvos, Müllerné), aminek szövegszerűen épp az ellentéte derül ki: nem Svejk a hülye, hanem a világ, amely körülveszi. A haseki kettős irónia (mi-szerint a szerző nyitva hagyja a kérdés eldöntését: Svejk, a hatalmat tökéletesen kiszolgáló kisember megalkuvó-e vagy a maga módján lázadó?) az előadás első részében többé-kevésbé határozott értelmezést nyer. Ez, azt hiszem, elsődlegesen a Svejket játszó színész érdeme. De már itt előtérbe kerül az egész produkcióra jellemző, rossz értelemben vett komédiázás is. A haseki történetben és természetesen a főhős jellemében fellelhető humoros vonások túlhajtására gondolok. A köztudatban kétségtelenül élőbb az együgyű, jószándékúan ostoba kisember képe, aki áldozatul esik a hatalmi önkénynek. Nem lenne baj, ha legalább ezt a gondolatot következetesen végigvinné az előadás. De a második részben már Svejk csak esetlen és ügyefogyott hülye, aki mindent félreért és elhibáz. Külsőségeiben is az idióta benyomását kelti: sapkájának ellenzője félreáll, zubbonya rendezetlen, cipőfűzője lóg. Szó sincs



Jelenet a Népszínház Dandin György című Moliére-előadásából
(MTI fotó - **Ruzsonyi Gábor felvétele)**

már a haseki figura eredendő ambivalenciájáról, pláne a világ abszurditásáról, Svejk csak a jól előkészített poénok ra teszi fel a koronát egy-egy idétlen fejbólintással, bárgyú félmosollyal, és a közönség hahotázik, élvezi a mókát. Természetesen a humor nagyon fontos összetevője a darabnak, de csak eszköze s nem tartalma kellene hogy legyen. Sajnálatos módon a rendezés a könnyebbik végén fogta meg a dolgot, és engedett a könnyű, ön-feledt kabarézásnak. Ennek lesz az eredménye, hogy az előadás végére teljesen eltörpül a darab egyik fontos aktualitása: a militarizmus embert lealacsonyító és pusztító veszélye elleni lázadás.

Mindez kihat az előadás látványára, színpadi megoldásaira is. A színpadkép semmitmondó, a tüllfüggönyök borította prágai látkép semmilyen szerves kapcsolatban nincs a játékkal, hacsak nem a korhűséget igyekezett biztosítani, bár ebből a szempontból sem érte el a célját, mivel a világítás miatt igen nehezen lehetett kivenni, mit is ábrázolnak a letakart díszletek. Az egymás mellett futó jeleneteket az első részben a rikkancs, a másodikban a verklis öreg figurája kötötte össze. Ez egyszer-kétszer jó volt, üdítően hatott, de mikor tizenötödször-re „változott" a színpadkép és a nézők „tizenötödszörre" hallgatták és nézték végig ugyanazt a jelenetet, unalmassá és feleslegessé lett. Azért tettem idézőjelbe a változott szót, mert éppen *az az* érdekes, hogy noha a színtér elsötétült és mindenki izgatottan várta: vajon milyen új díszletet fog látni, kiderült, hogy csak az egyik széket tették ár a másik oldalra, vagy behoztak egy spanyolfalat, letakartak egy asztalt. Nem tudom, érdemes volt-e ennyiszer megszakítani a játékot e funkciótlan és jelentéktelen díszletezés miatt. Ez is erősítette ugyanis a már említett széttöredezettséget. A színészek többsége jól komédiázott, jellemformálásra azonban nem futotta sem erejükből, sem az időből, ezért jelzésszerű és főleg külsődleges eszközökkel megrajzolt figurákat kapunk. Például Katz, udvari páter alakjában Koldus Nagy László - noha ez a szerep is lehetőséget adott volna egy gazdagabb jellem kibontására - a cinikus, mindenből kiábrándult, minden értelem-ben hitehagyott lelkész alakjából a leglátványosabb vonást, az idült alkoholizmus tüneteit láttatta csupán. A rendőr-bíró és az ezredes szerepében Sebestyén András legalább következetesen karikírozott, bár ebben az előadásban ez is túl harsányra sikerült. A főszereplő Nyerges Ferenc talán többet meg tudott volna mutatni Svejk figurájából, ha ezt az elő-adás egésze és főleg egy átgondolt rendezői koncepció engedte volna.

Moliére *Dandin Györgyét* Ruszt József állította színpadra. Moliére vígjátékát a *Sve*jkhez hasonlóan joggal tarthatjuk sikerdarabnak. Egyik legemlékezetesebb előadása az 1942-es városligeti produkció

volt, Major Tamással a címszerepben, de a Déryné Színház is jó néhányszor műsorra 'tűzte már (1955; 1968 Iglódi István rendezése; 198o - Tanya színház). A klasszikus népi komédia a felszarvazott „úrhatnám" parasztról mindig magas hőfokú bemutatót eredményezett. A Népszínház új vezetése hangsúlyozottan nagy fontosságot tulajdonít az igényes rendezői munkának. Legalábbis ez tűnik ki az igazgató arra vonatkozólag tett nyilatkozatából, miszerint az utazó társulatok művészi színvonalának biztosítását többek között attól várják, hogy a szín-ház elismerten jó rendezői is (Vámos, Ruszt, Iglódi) rendeznek egy-egy előadást

Kétségtelen tény: az előadáson látszik, hogy rendezője érti a mesterségét. Technikailag kifogástalan produkciót rendezett. A képmutatásáról híres, arisztokratákhoz dörgölődző Dandin György megcsúfoltatásának komédiája vérbő humorral, ügyes színpadi ötletekkel, viszonylag jó alakításokkal adatik elő. Itt nem beszélhetünk olyan értelemben vett széttöredezettségről éskoncepciótlanságról, mint a *Svejk* esetében, ám a sikerről, valljuk be: inkább Moliére mester gondoskodik. A színpadkép ügyesen ötvözi a falusi parasztgazdára és a felkapaszkodott polgárra jellemző környezetet, jó mozgásteret biztosítva a sokszálú cselekménynek. A hangszóróból kakas kukorékol, tehén bőg, a színpadon háttal nekünk Miki, Dandin legénye végzi reggeli szükségét: indul az előadás, még Moliére nélkül. Ez a kis jelenet megadja az egész játék alaphangulatát és jellegét, mely a vásári komédiák eszköztárára épül s épít.

Nem idegen ez a játékmód a szerzőtől, bár ez a műfaj is, minta Svejknél a kabaré, hajlamos elmosni a rejtettebb gondolatot, a komédia leplébe burkolt igazi írói üzenetet.

A cselekmény lényegében egy dolog körül forog: be tudja-e bizonyítani Dandin az apósáéknak, hogy lányuk, az elkényeztetett úrikisasszony fűvel-fával megcsalja? Angyalka természetesen még nem csalta meg urát, ám az állandó féltékenykedés és Dandin durva ostobasága oda vezet, hogy végül is megpróbálja. A felszarvazott férj saját maga hívja ki a végzetet önmaga ellen, és a saját maga által ásott verembe esik. A darab a helyzetkomikumok sokaságát kínálja, és a rendezés él is vele. Igy élvezetes perceket szereznek a „lepedős jelenetek, a sötétben botorkálás ötletei stb.

A humor itt is az egyik legerősebb pontja az előadásnak, mégis ötletesebben, látványosabban és a figurákra jellemzőbben valósul meg a színpadon. Természetesen itt sem minden a komikum, de ebben az előadásban legalább érvényesül egy átgondoltabb egységre való törekvés: hangsúlyozottan Dandin ostobaságát, szűklátókörűségét, otromba modorát karikírozza ki Ruszt rendezése. Nem érthetünk ugyan egyet az olyan didaktikus módszerekkel, mint a főhős minden kudarchelyzetében megszólaló tehénbőgés, mégis a színészvezetésben jól érvényesül a rendezői cél: mindenki furfangosabb és ügyesebb, szeretetre méltóbb és szimpatikusabb, mint Dandin, ez az ostoba, felfuvalkodott hólyag.

Sajnos a színészek többsége többnyire a megszokott sémákat rajzolja elénk: a cserfes szobalányt, a raccsolóan arisztokrata arisztokratát, a lornyonjával és csipkés zsebkendőjével egyaránt unalomig ismert finnyás grófnőt stb. Három alakítás az, amely egyéni ízt lop a szerepbe: ez a Dandint játszó Siménfalvy Lajos, a Csikaszt alakító Újvári Sándor és majdnem néma szerepében, mint Miki: Quintus Konrád. Végeredményben itt is inkább szórakozunk, mint elmélkedünk, de a körülményekhez képest színvonalas előadást látunk.

Hogyan foglalhatnánk immár össze: mennyiben népszínház a Népszínház? Egy biztos: nemcsak jó darabok kellenek *a jó* előadáshoz, hanem jó rendezők és jó színészek is. Azt hiszem, a Népszínház nincs híján egyiknek sem, csak valahogy rosszul „osztja meg magát". Nem hiszem, hogy helyes lenne éles határt húzni tájoló színész és pesti színész közé, mert ezzel néző és néző között is határt kellene szabni, mégpedig valamelyik rovására, és ez nem egyeztethető össze a Népszín-ház vállalt közművelődési feladataival.

Nehéz örökséget, sok vitás és megoldatlan problémát kellett átvennie a színház új vezetőségének, érthető, hogy jelenleg is sok a gond. Reméljük azonban, hogy az igényes szórakoztatás mellett igényes gondolatébresztő előadásokat is tervbe vettek, s egy igényes, minden értelemben modern színházat fognak kialakítani. Természetesen ehhez előbb valamelyest egységes formanyelvre van szükség. Gábor Miklós 1978-as szavai továbbra is érvényesek maradnak: „Kétségtelenül nehéz munka lesz megtalálni a közös formanyelvet, de hiába: ennek a társulatnak még meg kell szülnie önmagát."

GYÖRGY PÉTER

Fehér házasság

Rózewicz drámája Kecskeméten

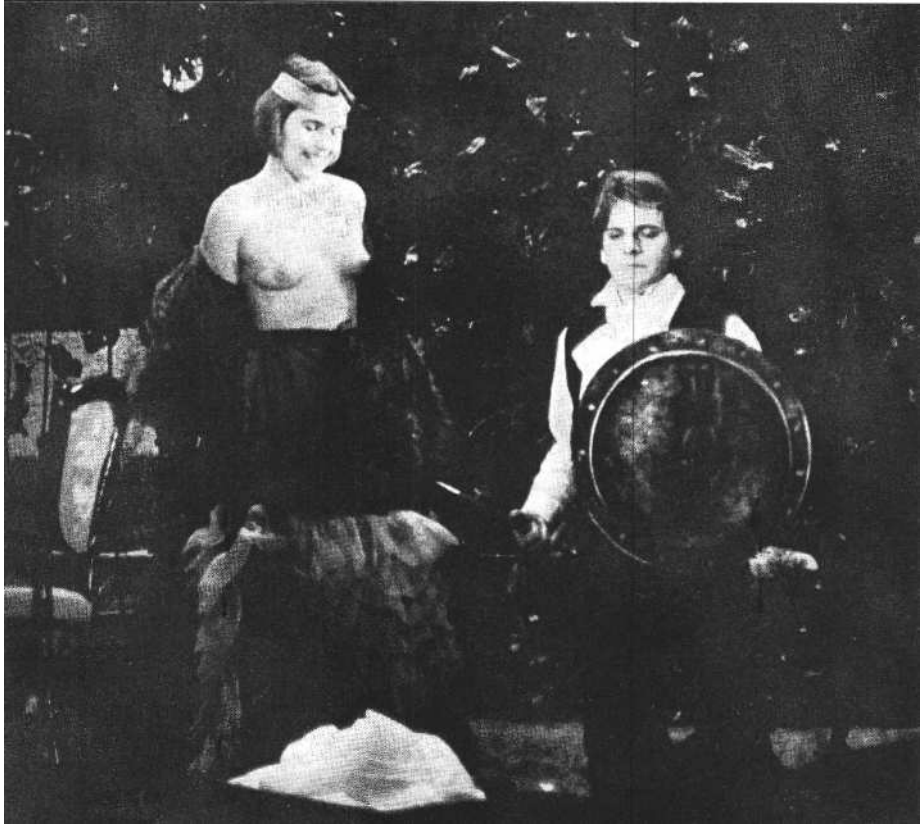
> ‚Folytonosan boncolok; ez mulattat, és ha fölfedeztem végre a rothadást abban, amit tisztának hisznek, és az üszkösödést abban, ami szép, felemelem a fejem és nevetek.
> Flaubert E. Chevalier-nek 1838 decemberében

Ma már látható, hogy a fiatal Lukács *A modern dráma fejlődésének története* című könyvében tévedett, amikor a modern dráma lehetőségeit sorra véve, a folytatást, a nagy lehetőséget, a tragikum fenntartásában, a szükségszerűség mindenáron való létrehívásában vélte fel-lelni, amikor - épp a fentiek okán - érdemén felül ítélte meg Hebbelt, s mindennek megfelelően minden meg-becsülése ellenére is értetlenül tekintett Csehovra, kinek művét így nem tekintette alternatívának, további útnak.

Márpedig szemben a szükségszerűség látszatát agresszíven őrző, a hagyományt már-már üres konvencióvá merevítő hebbeli tragédiával, épp Csehov vált a modern dráma egyik alaplehetőségévé, majd hagyományává. Csehov tárgyilagossága és megvesztegethetetlen józansága distanciát eredményezett, a szerző *részvétele* saját színpadán, alapvetően új alapokra helyeztetett. Csehové a pontos, így elkerülhetetlenül kegyetlen felismerés, hogy nem bizonyosak az élettények összefüggései, az élettörténetek egymásra hatása nem evidens, alapvető kvalitások maradhatnak örökre összefüggéstelenek, a párbeszéd ember és ember között folyamatossága ellenére csak látszat, meglehet, hogy az ember bezártsága és félbemaradtsága végleges. Csehov örököse e tekintetben bizonyosan Beckett, s mindkettejüket mesteré-nek vallja Rózewicz, akinek *Fehér hátasságát* Balogh Géza fordításában, Beke Sándor rendezésében játsszák a Kelemen László Kamaraszínházban Kecskeméten.

Tadeusz Rózewicz már nem hiszi, hogy a színpadon jellem-szituáció-sors reprezentatív összefüggései ábrázolhatóak lennének, a történelem alkotta embernek, a szükségszerűség lovagjának tragédiáját nála felváltotta a történelem által megnyomorított emberi lény saját személyiségéért folytatott harca. Azok a problémák, melyekre Rózewicz választ keres, nem történelmiek, hőseit mélyebb,

helyenként pszichológiai, nagyobbrészt mitológiai mechanizmusok mozgatják, amelyek konkrét időben és helyzetben kell hogy kibontakozzanak. *A Fehér házasság* a boldog, állandóan vissza-idézett századvégen játszódik. Rózewicz kihasználja s megvilágítja egyben azt a nosztalgiát, amit a hetvenes és, *úgy* tűnik, a nyolcvanas évek egyaránt érez-nek a szecesszió iránt. Épít arra a narcisztikus voyerizmusra, amellyel a jelen figyeli önnön romlottságának hajnalát. Mert a szecesszió roppant népszerű, hiszen megfigyelésre érdemes a korszak, amikor már minden sejthetővé vált, de még semmi sem volt explicit a szellem azon elriasztó tapasztalatai közül, amelyekkel azóta is viaskodik. Mikor még ártatlannak látszott minden. A világ tudottan rohadt, de bejárt is, ismerős is volt, és épp ez az ismerősség, otthonosság hiányzik a mai napon,
s ezért fordul a divat újra és újra a szecesszió felé.



Rózewicz: Fehér házasság (kecskeméti Katona József Színház). Varga Katalin és Tóth Máté

Rózewicz világa valóban flaubert-i. Ott rohadt, ahol megérintjük; elhülyült, kiürült, szellemtelenített világ ez. El-múlt és elmúlásukban tudomásul nem vett dolgok helyén, *hiányukban* felsejlik a semmi, az értelmetlenség egész világa, mely ellen Rózewicz hőseinek szembeszállni nincs erejük.

itt, e világban, mint látni fogjuk, Erosz a főszereplő, a konfliktus a testtől való iszonyat, lélek és test kettéválásában, *egységének* megszűnésében áll. A darab puszta története egy mondat. Paulina rettegése a szüzesség elvesztésétől, iszonyata a másik nemtől. A polgár-család, amelyben Rózewicz története végbemegy, alapjában kettéoszlik. A színpadon két világ jelenik meg, láthatóvá lesz a felnőttek ostoba és terrorisztikus, és a lányok, a két testvér, álom és valóság határán tántorgó, rémületet és csodát egyaránt magába foglaló világa. Maga a felosztás is modern, újkori jelenség, a generációk által felosztott világ épp a századvég egyik terméke. Rózewicz kamaszai kései leszármazottai Musil, Wedekind majd Cocteau és Gide kamaszainak, a modernség első, hátborzongató hőseinek. A generációk között észlelt és visszavonhatatlannak vélt szakadék valójában sokkal mélyebb, igazabb szakadékokra mutat, a kamaszok iszonyata, világrémülete s undora reális, normális, emberhez méltó álláspont.

Jogos a kamaszok iszonyata, mert (Rózewicznél) a felnőttek tényleg infantilisek, tűrhetetlenül ostobák, a legelkés pesztőbbek. Nem mondhatjuk, hogy Jarry alakjaira emlékeztetnek, mert Jarry ironikusan túlzott egy kicsit. Rózewicz nem. Hősei abszolút egyértelműen reális, életből vett alakok, más kérdés az, hogy ijesztő tudomásul vennünk : ilyen a világ, és ilyenek az ő felnőttjei.

Mert Apa elhülyült és otromba kan, Nagyapus kéjleső incestussal kacérkodó fetisiszta (sic!), Anya az élő szerencsétlenség maga, a Néni merő kielégítetlenség. Világuk úgy, ahogy van: csőd. Nyomorult, degenerált lények, egy közös vonásuk van : Eroszhoz való torz - vagy hipertrófiásan túlburjánzó, vagy semmilyenné redukálódott viszonyuk. Eroszról bőven lesz még szó, hisz az egész előadás lihegés, ölelkezésre tett kísérletek, kihívások és visszautasítások, nárcisztikus felvillanások, fetisiszta örömkeresések tárháza. Próbáljuk meg e helyzet jellemzése előtt megragadni azt a pár vonást, amellyel Rózewicz a felnőtteket jellemzi, s kíséreljük meg ezek értelmezését. Mindaz a kevés, amelylyel Rózewicz jelöli figuráit, szimbolikussá válik. Apa - Anyával kö: bemutatkozó jelenetükben újsággal a kezében a legnagyobb lengyel balneológus halálán sopánkodik, közben nyög, fújtat, tejszínhabot nyal. Mindez együtt elég érthető. Rózewicz egyértelműen tudtunkra adja: akit látunk: senki. Elfelejtett, lényegtelen, esetleges akárki.

Anya Bianka kelengyéjének felsorolásával van elfoglalva, hosszan számlálgatja a csészék, poharak árait, miközben merő szenvedés és szomorúság. Mindketten már-már a képtelenség határáig bárgyúak, épp hogy elhihető személyek. Olvasgatják lányuk Paulina erotikus vágyakkal teli verseit, és képtelenebb a helyzet, mint eddig. Apa csak a disznóságokra reagál. Anya pedig csak azt veszi észre, itt is arról van szó, amitől ő retteg.

Náluk csak Nagyapus különb, ő a felnőttek világának legelkeserítőbb alakja. Vén szoknyavadász, és szeretne már leszokni a kandúrkodásról de képtelen, mert tudja, látnia kell, azzal sem változna semmi. Öreg lett, de látja, hogy egy cseppet sem bölcs. Tudja magáról, hogy mi: szolgálólánykákat hajkurászó, unokája fehérneműjét vásárló fetisiszta. Éppoly mocskos, mint amilyen szerencsétlen. Nagyapus világosan lát.
Egész elhibázott életében arra vágyott, hogy beköszöntsön az öregség, a vágyak kihunyjanak, s elérkezzen a tisztesség. (Az, hogy az erotika Rózewicznél főszereplő, s több is önmagánál, itt érhető a leginkább tetten.) Az öregség nem nemes, nem bölcs, a vágyak nem múltak el, mindössze kínosabb lett az élet. Attól ugyanis, hogy elmúltak az évek, semmi sem változott minőségében, a világban szerzett tapasztalatok, melyekre Nagyapus az érettség reményét alapozhatta, megöregedvén semmit sem érnek. Ő maga sem hisz érvényességükben, ő maga sem hisz értékükben. Marad tehát az erotika: danse macabre-szerű mozdulatokkal lihegni, kergetni a lányokat, beismerni teljes tehetetlenségét.

Nincs ellenérve a világnak, amely megállíthatná Nagyapust a kandúrkodásban. Ad analogiam nincs érv, ami Apát a bikaéletben vagy bármi más gaztettben feltartóztathatná. A világuk

Varga Katalin és Holl Zsuzsa a Fehér házasságban

üres és elhülyült, magukra maradtak kibírhatatlan tetteikkel. Nagyapus a nemzet pantheonjába vágyott, ezért leszokna a szoknyavadászatról. De látnia kell. A vágyott nemzet: nincs. Vagy ha van: hát így is befogadja. Mert hasonlókból áll.

Nagyapus alakja tehát a legösszetettebb, utalásokkal leggazdagabban át-szőtt figura az egész felnőtt világban.

A felnőttek ilyen világával áll szemben Paulina és Bianka lányszobája. Életük alapkérdése Eroszhoz való vonzódásuk és rettegésük. A főszereplők kamaszok, kiket a világ titka vonz és taszít, akik Eroszon kívül e világban semmi másra nem lelhettek. Bár Eroszt mindenhol megtagadják, hiszen a századvégen vagyunk, Erosz mindenhol felüti a fejét, mindenben jelenlevő. Letagadott, így mindenki őelőtte hódol, Erosz a világ titka, ő az, akivel Paulina és Bianka vágyakozva, kényszerűen szembenéznek. Rózewicz kamaszai régi ismerősök. Túl a fentieken ott bolyongtak már Szerb Antal Ulpius házának éjjelében is, és ha már nem is olyan veszélyesek, mint például a *Rettenetes gyerekek,* hősei, még mindig létezőek, élőek.

Mindenki és minden Erosztól függ, végső soron ő mozgatja a szereplőket. Vele száll szembe Bianka, amikor szüzességéhez ragaszkodik. Mert Rózewicz alapkérdése a szüzesség. Annak kérdése, hogy mit *jelenthet* Bianka nőiessége, iszonyata a színpadon mindenütt megjelenő, agresszíven szimbolizált falloszoktól - Beke színpada kellő iróniával és distanciával jelenítette ezeket meg. Mit jelent rettenete a közösüléstől, iszonyata a másik embertől, leszbikus vonzódása Paulinához. Mit jelent a félelem minden mástól, mit a rémülettel telt csodálkozás saját testére, túl a pszichologizáláson mit jelent Bianka alakja.

Számára a nőisége a priori *védtelenséget* jelent, kiszolgáltatottságot egy elviselhetetlen, Apákkal és Nagyapusokkal tarkított világnak. A szüzesség védelem, fal, amely megálljt parancsol a világnak.

Bianka alakját tekintve egyfelől bizonyosan szó van a pszichológiai jelentésről is, a felnőtté válás általános gyötrelmeiről, a kamaszlélek rejtelmeiről stb. De Rózewicz számára nem ez volt a döntő, amint Beke Sándor sem a „tavasz ébredésének" kérdését állította rendezésének centrumába. A szüzességhez való ragaszkodás mélyebb értelméről, fontosabb jelentéséről van szó, ennek költészetéről, amint azt a második rész végén Holl Zsuzsa érzékeltette volt. Mert a szüzesség elvesztése végső soron az integritás feladását jelenti. Hasonulást ahhoz a világhoz, amelyhez nem érdemes hasonulni, a szüzességet elveszteni annyit jelent, mint elveszteni önmagunkat, és összetéveszthetővé válni.

Bianka nem akarja feladni szüzességét, nem akar akarata ellenére hasonulni egy kibírhatatlan világhoz, amely rég kifordult önmagából, melyhez ha közeledik, úgy önmagát veszíti el. A szüzesség elvesztésével végleg be kellene ismernie, hogy része ennek a világnak, hozzá tartozik, holott ő épp ezt akarja a legkevésbé. Be kellene látnia, hogy függetlensége álom, hogy a világ duális szerkezetének elfogadása elkerülhetetlen. Hiszen monizmusa csak a szüzesség állapotában tartható, ennek elvesztésével a függetlenség hitét nem feladni naivitás. Márpedig ehhez Bianka módfelett ragaszkodik: mert a világ mocskos. Olyan, mint Apa élete, így tehát nem szabad, hogy köze legyen mindehhez. Nem szabad szüzességét elvesztenie, még ha szerelmes is Benjáminba. Mert az alacsonyrendű szerves élet borítja el ezt a világot, tűnik fel Rózewicz színpadán. Bianka nem győz hova lépni, kikerülendő a gombafalloszokat, nem tud hova nézni a mindenütt ágaskodó nemi szervektől, számára a világ merő iszony.

Egyetlen kiút lehetséges, a megvalósíthatatlan örök szüzesség, amely a romlatlanságot, a tisztaságot, az örökkévalóságot jelenti. Ezért is oly fontos Bianka nárcizmusa, komolyan, mélyen értett önszerelme, melyet oly remekül valósított meg Holl Zsuzsa.

Bianka, mielőtt lefekszik Benjámin mellé nászi ágyára, megáll tükre előtt. Lassan levetkőzik, s hirtelen menekülő mozdulattal megnyitja a tükröt, s két lapja (a patak vize) közé lép. Percnyi menekülése önmaga felé, tükörletébe - utolsó kísérlete, reményvesztett gesz-tusa, mielőtt odaadná önmagát a szó lehető legmélyebb, teljesebb értelmé-ben.

A narcisztikus vonzalom elsősorban nem pszichológiailag, hanem mitikusan érthető. A narcisztikus szerelemben ugyanis fenntartható aktivitás és paszszivitás egyensúlya, akció és reakció egysége, exhibicionizmus és voyeurizmus azonossága, a világ még személybe zárt és teljes.

De Bianka számára más, mint férje, mint a heteroszexuális valóság nem adatott. Hiába lenne személyisége megőrzésének egyetlen útja ennek elkerülése, a lehetőség ebben a világban nem adatott. Az egészség ebben a világban a heteroszexualitás - a világállapot teljes romlásának, kiteljesedett bűnösségének okán - tragédiát jelent. És ez Rózewicz valóban roppant modern, korszerű észrevétele. Nem szeretném, ha félreérthető lenne mindez. Nem a szexuális perverziók éltetéséről van szó. Arról viszont igen, hogy nem világos a per-verzió fogalma, s arról is, hogy a homoszexuális szerelem értelmének, jelentésének meg nem értése szellemi vakság.

Bianka ellentéte testvére, Paulina, akinek éppúgy gyanús a világ, csak ő részese akar lenni a nagy titoknak: bármi áron is. Az ő jelenetei még rémületesebbek, ártatlanság és romlottság széjjelbonthatatlan számára. Éppúgy évődik Nagyapussal, ahogy Benjáminnal, mikor levetkőzik előtte. O maga döbben meg a legjobban Benjámin reakcióján, aki nem malackodás nak és nem évődésnek tekinti mindezt, hanem túl komolyan veszi, rémületében visszavonul. Mert Bianka vőlegénye szintén eltévedt, magába roskadt ember. Nem érti világosan Bianka rémületét, de tiszteli, és érzi, hogy mindennek köze van ahhoz,

amit szeret Biankában, az ártatlanság - meglehet maga a lényeg. De Benjámin nem tudja, hogy valójában már milyen kiélezett a helyzet, nem látja át Bianka alapvető kérdését. Szereti, így magáévá akarja tenni feleségét, s nem látja, hogy épp így veszi el azt, amit ő szeretett Biankában. Nem veheti észre, hogy Erosz e világban többet jelent önmagánál. Nem láthatja, hogy Bianka szüzessége egyben Bianka személyiségé-nek záloga. Ezért bűnhődnie kell, és bűnhődése lényege nem áll másban, mint-Bianka elnyerésében.

Benjámin Eroszt szolgálja, nem tudja, nem látja, hogy Erosz nagyobb urak, nagyobb hatalmak szolgálójává lett. Nem látja, hogy ebben a világban az önfeledtség, a leigázott józanság, az elbágyasztott lélek és test, mindaz, mit Erosz ígér és beteljesít, kifordult önmagából, épp az ember ellen való. Csak Bianka éli át ezt, ezért ragaszkodik a szüzességhez, ezért nézi önmagát narcisztikus vonzalommal, el akarja kerülni Benjámint, el akarja kerülni Eroszt mert az a világhoz vezet. Vele szemben bármi önmaga megőrzését segíti: ami nem a másik, ami nem férfi.

Rózewicz nem beszél arról, hogy mi történt ebben a világban, mitől lett ilyen, minden világok legbárgyúbbja a felnőttek világa. Az analízis nem érdekli, nem lát más lehetőséget, mint a következmények feltárását, kíméletlen meg-mutatását mindannak, ami az emberrel történt. Hősei nem értik, mi történt velük, csak látják, hogy valami rettenetes zajlik velük, bennük, nélkülük. Ővelük történik meg minden, anélkül, hogy értenék, mit is cselekszenek, mire is jutnak valójában. Es ez drámai, ha lehet: költői.

Beke Sándor helyes érzékkel a lányok világát állította a darab centrumába, ennek megfelelően alakította a színpadképet, formálta az előadás arányait. Az előtér, a színpad nagyobbik fele, a lányszobát mutató hatalmas ágyból áll. A felnőttek világának tere az ágy mögé szorul, de ez az arány nem válik az előadás hátrányává. A nem realista Rózewicz hangvételének érzékeltetésére ugyanis a felnőtteket alakító színészek nagy része sajnos képtelennek bizonyult. Kivétel talán Szalma Sándor, aki Nagyapusként jól érezte, milyen játék-módot követel realitásnak és víziónak rózewiczi kettőssége. Apa, Anya és a Néni alakja sajnos zavaróan harsánynyá vált az egyik, és érthetetlenül dur vává a másik oldalon. juhász Tibor ;Apaként sajnos tévedett: nem realista, pszichologizáló társalgási drámában játszott, az átmentett eszközök itt, ebben a légkörben majdnem használhatatlanok maradtak. Ugyancsak baj, hogy Gumi]: Ilona Anyaként Csehovot játszik, s ha ez távolról emlékeztet is a *Fehér házasság* lehetséges hangvételére, mégsem ide--illő.

Balogh Rózsa Nénije szinte egyértelműen a prostituált felé hajlott, de ez már rendezési kérdés is. A Néni szerintem nem az alpáriságot, nem az olcsóságot, hanem sokkal inkább a kielégítetlenség szerencsétlenségét hivatott kifejezni.

Kiváló volt viszont a két lány, Hull Zsuzsa és Varga Katalin. Holl Zsuzsa Biankaként szinte minimális eszköz-tárral élt, de egyszerre volt űzött, értet-len kamasz, és megrettent, félő ember. Kellően visszafogta a kínálkozó teátrális lehetőségeket (hisztéria stb.), így a második rész végén valóban joggal emelte meg az előadás hangvételét. Az említett tükör-ágyjelenetben, a darab végpontján magával ragadó volt, a lehetetlenségig mezítelen és kiszolgáltatott. Amint lefekszik Benjámin mellé: percnyi kétséget sem hagy afelől, hogy nászi ágyuk, közös életük első színtere, ravataluk is lehetne már.

Kiemelkedő volt Varga Katalin Paulinája is. O volt a könnyebb helyzetben: övé volt a karakter. A fékezhetetlen, vad, éjjel csatangoló, ágyába gyümölcsöket és édességeket cipelő, mindenkivel kikezdő, leselkedő kamaszlánykát alakította, kellő humorral, vitalitással. Biankával közös jelenetük, hatalmas ágyukban való beszélgetéseik, éjszakai életük megvalósítása az előadás legnagyobb érdeme.

Beke Sándor merész rendezésének díszleteit-jelmezeit Rátkai Erzsébet tervezte. Ha a díszlet helyenként még zavaróan túldíszített is, alapjában és döntően kiváló játéktérül szolgált, bátor és nagyvonalú megoldása, kiváltképp a gyerekszobát illetően, az előadás egyik legnagyobb hozadéka.

Tadeusz Rózewicz: Fehér házasság (kecskeméti Kelemen László Kamaraszínház)

Fordította: Balogh Géza. *Rendező* Beke Sándor. *Díszlet és jelmeztervező:* Rátkai Erzsébet.

Szereplők: Holl Zsuzsa, Varga Katalin, Juhász Tibor, Gurnik Ilona, Szalma Sándor, Balogh Rózsa, Egyedi Klára, Lamanda László, Tóth Máté, Kovács Zsolt, *Mézes* Violetta, Goda Márta, Perényi László,

SZÁNTÓ ERIKA

A vihar hullámverései

Shakespeare műve, A v*ihar* előbb tűnt fel hamisítványként Magyarországon, minthogy eredetije felkavarhatta volna a XIX. századi kedélyeket. *Tengeri szélv*ész címenném^etből magyarítva azonnal eltemetődött egy fél évszázadra. Azóta is bár értelmezéséről már elméletek is kerültek forgalomba keveset játszották. Igaz, rendezte Hevesi Sándor, Nagy Adorján és két évtizede már egyszer Vámos László is; ismert szerepeiben olyan művészek mutatkoztak meg, mint Ódry Árpád, 'Sugár Károly, Bajor Gizi, Uray Tivadar, Major Tamás - felfelvillantak v^aló dráma valódi mélységei, s nyilvánvalóvá vált a benne rejlő színészi-rendezői erőpróba lehetősége.

A várszínházbeli bemutató másképpmáshogyan is erőpróbának ígérkezett. Ez a színház rövid életében már nem kevés hányattatást megért, nekiindult, nagyot akart, zátonyra futott és újra kezdett, s Vámos László rendezői színházvezcetői megjelenése ismét életre hívta a sorsával kapcsolatos jogos reményeket. Tanulságos lenne egyszer egy esettanulmány tárgyilagosságával szemügyre venni ennek a színháznak a születését (s itt nemcsak a társulatnak, hanem magának az épületnek, ennek a hivalkodó, csillogó-villogó üvegcsillárokkal feldíszített, márványcsarnokokban és bársonyban bővelkedő s mégis „színházszerűtlen" színháznak a létrejöttére gondolok), azt a különös tényt, hogy kapunyitása óta egyszerre és egy időben cl kényeztették, megalapozatlanul nagy reményeket fűztek működéséhez, és - mivel a reményeket nem tudta beváltani - el is parentálták. Ebben a patinás környezetbe helyezett vadonatúj színházban, ahol több helyet foglal el a kihasználhatatlan, mint a hasznos tér, s a nézőtér tizedik sorában már nem hallani, a jól beszélő színész szavát sem, ahol nem ment ritkaságszámba, hogy egy szakmailag jó színvonalú előadáson többen voltak a színpadon, mint a nézőtéren - s előfordult, hogy a kudarc kulcsa egy páncélszekrényben pihent, ottfelejtett jegycsomó formájában -, szóval ahol sok minden megtörtént,

Gábor Miklós mint **Prospero a Várszínház Shakespeare-előadásában**

s legfőképpen: túl sok minden történt fennállásának időtartamához képest.

Mindennek látszólag semmi köze nincs ahhoz az objektíve eldönthető kérdéshez, hogy milyen a Várszínház A vihar-előadása. Mint ahogy - ugyancsak látszólag - Gábor Miklós Prospero-alakításának ereje és értéke csak oly módon mérendő, hogy igyekszünk tárgyilagosan rögzíteni, hogy mi történt I980. november tizennegyedikén este héttől tízig. Azt állítanám, hogy ez így inkább hasonlatos egy kriminalisztikai esethez, amelyben alibit kell bizonyítani, ha nem tudnám a tévétől mértéken felül kiművelődve, hogy egy jobb detektív a személyiség egészét teszi mérlegre, mielőtt megkísérli értékelni a tényeket.

Meg kell hát vallanom, hogy ami mondanivalóm van a Vámos László rendezte *A* vihar-előadásról, a színészi alakításokról, az nem kizárólagosan a bemutatón látottakból táplálkozik. S nemcsak azért, mert az első, a második és a huszadik előadás együttes élményére épül. Előrebocsátom, hogy engem erősen befolyásolt, amit erről a viharos múltú ifjú színházról tudok: például feltételezem, hogy az előadás koncepciójának kialakításában Vámos László nem hagyhatta figyelmen kívül, hogy hol és milyen előzmények után akarja színre vinni a művet.

S még mindig a bevallani valókról: mindvégig - az előadások alatt és ezeknek a soroknak a megírására túl soká is készülve - nem tudtam függetlenedni az élménytől, érzéstől és gondolattól, hogy Gábor Miklós küzdelme a szereppel olyan viaskodás, melynek sem a kezdete, sem a végkimenetele nem rögzíthető egyetlen este héttől tízig terjedő idejéhez. Elismerem, hogy nem szerencsés, nem szabályos, s tán nem is ideális, hogy a bemutatón Gábor Miklós Prosperójából még igen kevés volt látható. Nem írhatom, hogy „végső alakjából" még kevés volt látható, mert a későbbiek inkább azt látszottak bizonyítani, hogy ez az alakítás mozgásban marad, s tán nincs is végső alakja. Lehet, hogy ezt a természetesnek ható tényt én is csak azért „fedeztem fel", mert többet hangoztatjuk, hogy a színésznek rutin, manírok és általánosságok felmutatása helyett egész személyiségét, belső lelki tartalékait, érzékeny idegrendszerét mozgosítva kellene színpadjainkon esténként megjelennie, minthogy igazán végiggondolnánk, mit is jelent ez.

A bemutató után hamarosan megjelentek a kritikák. Az előadást általában eklektikusnak, technikai ügyeskedésben elveszőnek, romantikusnak, édeskésnek. Gábor Miklós Prosperóját kedvetlen-nek, statikusnak minősítették. Feltehetően vagy legalábbis valószínűleg a bemutatón látottak alapján. Tény, hogy egy színházi előadás, különösen Shakespeare: *A viharja* - legyen bármennyire is élő, mozgó valami - a lényeges vonásait meg kell hogy mutassa akkor, ami-kor először közönség elé kerül. Állandó a díszlet, a ruhák, a világítás, a mozgások, általában a szereposztás, de mind-ezeknél véglegesebb és az előadás élete során nem egykönnyen visszavonható - a koncepció. Mi változhatott *A vihar* várszínházbeli életében novembertől januárig? Látszólag nem sok. És mégis .. .

Tegyünk kísérletet a nehezen megfogalmazható „mégis" megragadására. Kíséreljük meg szemügyre venni az előadás vitathatatlanul állandó „tárgyi" elemeit! A díszlet - Jánosa Lajos munkája - többrétegű. Alapként szolgál a - szinte a nullpontig lecsupaszított - színpadi tér, a fekete textillel bevont, vagy ilyen hatást keltően lefestett oldal- és háttér-falak, a semlegesen ható padlószőnyeg. Ezt a kietlen kopárságot emeli, „bolondítja meg" kissé, hogy odafentről sosem-volt óriásgyümölcsök csüngenek, de ezek sem egy színpompás sziget szemgyönyörködtető vegetációjára utalnak, ellenkezőleg ... Inkább figyelmeztet-nek a majdnem lakatlan sziget nem emberi mértékeire. Túlságosan nagyok, sötéten, fémesen fénylők ahhoz, hogy egy pillanatra is idillt sejthetnénk. Ilyen tehát a sziget, ahol majd Prosperót és leányát, Mirandát megpillanthatjuk. De előbb az előadás első ténye: a hajótörés. Élménynek szánva hullámzik a fényes-fekete nylon fólia a színpadon, sejtelmes megvilágításban, a „megszólalásig" hasonlítva az igazán hullámzó, igazi éjszakai tengerhez, ahogy a színpad hátterében is illúziókat kelteni akaró igyekezet-tel hánykolódik egy építmény, kötélhágcsókon mászkálnak, s alig érthetően kiáltozik Gonzalo, Alonso s ki tudja, ki még. Hogy mit is szolgál az a nem kis erőfeszítés, amely ezt a kétes értékű látványt létrehozta, azon - hiszen a jelenet szövegét lehetetlen érteni-követni - legfeljebb eltűnődhetünk.

Telt ház volt, zsúfolt nézőtér akkor is, amikor újra láttam az előadást. De a bemutató szakmai közönsége helyett fiatalokkal telt meg a színház. Olyanokkal, akik minden valószínűség szerint először látják *A vihart.* Olyanokkal, akikre en-

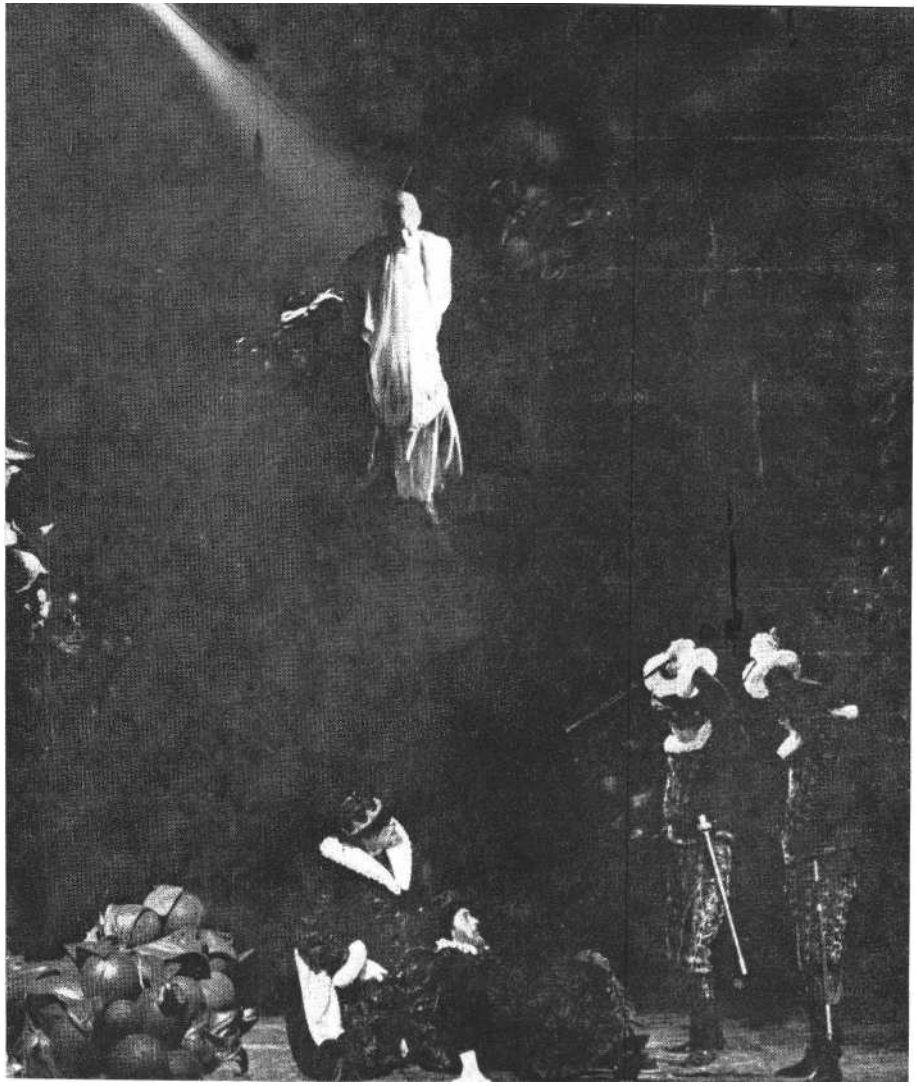
nek a „rosszul bejáratott" színháznak építenie kell, hiszen új, fiatal színház lévén, kikre is építhetne, ha nem rájuk ?! Ez a közönség még nem tudja előre, amikor beül a nézőtérre, hogy Shakespeare utolsó, tán legmélyebb, filozofikus és keserű színművét fogja látni. *Egy A* vihar című Shakespeare-darabra jönnek, amelyről semmit vagy keveset tudnak. A „keveset" sokan a Lamb-féle Shakespeare-mesekönyvből tudják, te-hát nézik és élvezik a mesebeli óperen-cián vergődő mesebeli hajót. Ügyet sem vetnek arra, hogy ezen az „illúzió színpadon" fedetlen vastraverzek és reflektorok is vannak, látványéhségüktől irányított szemük csak az illúziót erősíti fel, s nem az azokat gyengítő dolgokat veszi észre. Nem figyelnek az egyébként kopár színpad sötét előterében félig ülő, félig fekvő Prosperóra sem, akinek varázspálcája a vihart felidézte. Még nem figyelnek a drámára, csak a látványra. De vajon nem előfeltétele-e ez annak, hogy majd a drámára is figyeljenek ?

Én úgy hiszem, igen. Az a hatáselem, amelyet Vámos László az előadás elején használ, segít annak a közönségnek a mű befogadásában, amelyet nem szoktak értőnek nevezni. S ez a tény (amelyet fiatalokkal teli nézőtéren tapasztaltam meg) súlyos érvvé vált a szememben, igazolta ezt a megoldást, még ha stilárisan le is válik a későbbiekről.

Elismerem, hogy már itt, ezen a ponton sem elég „tárgyszerű" az értékítéletem, nemcsak azzal foglalkozik, ami a színpadon történik, hanem azzal is, ami a nézőtéren.

De nem kell-e, nem szükséges-e a színpadon és a nézőtéren történteket együttesen figyelembe venni? Mi más értelme lehetne a színpadi történéseknek, mint hogy a nézőtéren történjen valami? Aki ezek után úgy gondolja, hogy valamiféle „közönségpárti" demagógia alapján kívánok mindent igazolni Vámos rendezői elképzelésében - téved. A hajó-törés színpadi megítélésében perdöntő az a tény, hogy az előadás első perceiben vagyunk: ha a mesétől a valóságig, az illúziótól a gondolatig akarunk eljutni, a kiindulópont megteremtésére is szükség van.

Ha valami beismerendő, akkor az, hogy nem sikerül elég tökéletesre a látvány, nem hiánytalan az illúzió. Érezteti jelenlétét a színház, a színpad építészeti elképzelésének felemás jellege - hiszem én, de lehet, hogy más okok is rontják



Farády István, **A vihar Arielje (Iklády László felvételei)**

a látványt. A továbbiakban már nincs szó színpadi illúzióról: a néző be van csalogatva a dráma világába, s ettől kezdve a majdnem kopár deszkákon a színészeknek és a közönségnek kell „csodát tenni". „Minden kellék fakó a szöveg mellett" írta Kosztolányi Dezső lelkesedvén az 1920-as Hevesi Sándor által rendezett előadásért. (...) „nem cirkusznak, csiricsáré látványosságnak rendezte meg, hanem jelképes játéknak, mely értékével hat" - állapította meg, de én nem vagyok meggyőződve arról, hogy csak így lehet fel-állítani az ellentétpárt. Miért barna fel-tétlenül az értékek, a gondolat, a jelképes értelem érvényesülése ellen - a látvány?

Miért, hogy a kritikák szinte egybehangzóan többnyire elmarasztalóan - látványosságra való törekvést emlegetnek az előadással kapcsolatban, én meg kopár vagy legalábbis egyszerű, fekete színpadi térről írok ? Mert igaz ez is, az is. Gábor Miklós és Kútvölgyi Erzsébet miféle látványvilágban élik meg apa és lánya túlcsorduló érzelmekkel fűtött nagyjelenetét? A stilizált gyümölcsökkel a fejük felett a puszta térben. Az üres színpad előterében. Egy homokóra a jobb sarokban. Ez lenne a tobzódó látvány, a „revü"?

Csakhogy az előadásban Iris, Ceres és Juno óriásasszonnyá növesztve, fényesre aranyozva, fedetlen keblekkel gördül be a színpadra. Nimfák, aratók táncolnak, és Hieronymus Bosch világlátomásának torzalakjai népesítik be a színpadot. Látványosság? Az. Csakhogy ez nem egy túldíszített színpadkép, díszlet vagy jelmez, amely állandó jelenlétével a gondolatok, a színészek elől szívja el a levegőt. Nem arról van szó, hogy Prosperónak, Mirandának a látványosságtól kell visszaperelnie az érzelmeket, az intimítást, a gondolatokat, vagy hogy Trinculo és Stephano tragikomikus humora belevész egy rossz operaszínpadi látványerdőbe.

Vámos - nekem legalábbis így tűnt - elhatározottan kettősséget vállal: látványt nyújtó A vihar-előadást akar, amelyben ez a látvány az ő varázspálcájának engedelmeskedve hol előtérbe kerül, hol háttérbe húzódik. Elképzelésének elvitathatatlan támpontot ad a mű, s már keletkezésének körülményeivel is. Hiszen Shakespeare Erzsébet angol királynő esküvőjére írta, tehát feltételezhetően a lakodalmi mulatságnak a színpadi látványosság is része volt. S miért ne feltételezhetnénk, hogy ez a tán leginkább „vallomásos" mű, amely összegzi, amit a mű-

vész a világról mondani akar, egyúttal kielégítette a „megrendelő elvárásait" is? Ennyit erről. De abban sem vagyok egészen biztos, hogy Ceres vagy Juno meghökkentően látványos megjelenése vagy a nimfák tánca árt a filozófiának. Mindenesetre mintha túlságosan is hozzászoktunk volna ahhoz a gondolathoz, hogy a jó színház csak elhagyott tűzoltószertár „látványvilágában" képzelhető el .. .

Mi „árthat" a gondolatnak? Mi árthat a filozófiának? Art-e, hogy az Arielt alakító Farády István színpadi munkája nyolcvan százalékát fellógatva végzi? Hiszen Ariel végtére is légi szellem, szállnia kéne a színen, de hát szállni nem tud. Tehetnék most egy kecses kitérőt, melyben a magyar színészeket hiányos testkultúrájuk, nem kielégítő fizikai erőn-létük miatt ostorozom, de hát ezt már annyian megtették előttem. Inkább rögzíteni próbálom, hogy mivel maradt adós Farády István a bemutatón, és mivel rendített meg a huszadik előadáson. Mert bár mindkét alkalommal „lógott a szeren", alakítása mégis döntő módon megváltozott. A bemutatón - őszintén bevallom - sokáig tűnődtem azon, milyen szépen is lóg . . . s hogy ennek ellenére, milyen szépen, tisztán beszél... hogy nagyon artisztikusan mozog odafönn, miközben lóg ... Az-tán bejött a színre, s nekem az volt az első gondolatom, hogy már nem lóg, de még mindig szépen beszél és mozog. Bocsánat az ironizálásnak tűnő, de valójában pontosan rögzített önmegfigyelésért. A huszadik előadáson már nem az foglalkoztatott, hogyan húzzák a csigák, csigarendszerek Arielt, csak az, hogy ebben az Arielnek nevezett túlfinomult és érzékeny lényben mint születik, mint nő a lázadás. Miként fordul az engedelmes, a hűséges, a hálára kötelezett szolga a valaha rajongással körülvett, bálványozott hatalom ellen. Csalódása, lázadása és félelme mint válik megvetéssé, ez hogyan teszi magányossá, s a magány végül miként fosztja meg még a régen vágyott szabadságot is értékétől. Pedig Ariel éppúgy lógott a levegőben, látványosan lebegő, kékeszöld muszlinruhában. S mégis emberi lénnyé vált a légi szellem, s Prosperóhoz fűződő viszonya is ellentmondásokkal teli, szeretetből és gyűlöletből, hűségből és félelemből gyúrt emberviszony. Mégis kérdéses, hogy kellett-e ezen a ponton is illúzióra törekedni, kellett-e Ariel színpadi megjelenítésében látványosságra törekedni? Hiszen az emberek többsége csak egyszer nézi meg *A vihart, s* nekem úgy tűnik, Farády István nincs túlságosan könnyű helyzetben a „szeren lógva". Azt hiszem, a rendezői ötletek egyik próbája az, hogy optimális helyzetet teremtenek-e a színész számára belső tartalékai-nak mozgósítására. Elismerem, van ami-kor ez az optimum épp valamely helyzet megnehezítésében rejlik, de azért úgy hiszem, természetesebben állt volna a szilárd talajon.

Amiről biztosan hiszem, hogy ártott az előadásnak, amiben bemutatótól a huszadik előadásig el nem múló vitám van rendezőjével, az Caliban értelmezése. „Elfeledtem Calibant, a barmot" - mondja Prospero, de miről szól viszonya Calibanhoz, ha az valóban „baromállat"? Meg kell jegyeznem - bár Babits Mihály és Mészöly Dezső fordításának összevetését, összehasonlítását fel nem vállalom -, hogy árulkodóan más hangszerelésű a mondat a Babits-fordításban: „Meglátogatjuk szolgám, Calibant, Azt a gorombát." Hangsúlyozom, nem fordítási, hanem rendezői, szerepértelmezési kérdés, hogy Caliban primitivitása, tudatlansága és tökéletes kiszolgáltatottsága együtt járhat-e szinte állati lénnyé süllyesztésével. Hetényi Pál rézbőrűvé suvickolva, lifegőkkel, fejdísszel, csimbókokkal beborítva jelenik meg a színen, s ez a rendezői koncepció szerinti bennszülött-vadember jelenség csak a jelmezt hordhatja ide-oda a színen, nem tud igazán jelenlevővé válni. S ettől valóban felbillen a dráma, melynek szólnia kellene arról is, miként kényszerül Prospero szolgaként meg-taposni, megfélemlíteni, állatként „használni" Calibant, kihasználni, becsapni, hitegetni Arielt, ahhoz, hogy létezhessen a szigeten, s Mirandát idilli boldogságban felnevelhesse. Prospero keserűségéhez ez is hozzátartozik, de mit érdekel minket egy állat állattá aljasítása? Miről szól Caliban játéka a koronával és a tükörrel, borból táplálkozó lázadása, mámora, majd Stephanónak, az új „hatalmasságnak" való behódolása, ha nem döbbenhetünk rá, hogy egy élő-érző emberi lény csúszik-mászik előttünk a porban?

A műsorfüzetben Jan Kott tanulmánya hivatott igazolni, hogy a mű jogosan kapcsolatba hozható az angol flotta 1609. évi expedíciójával, amely a lakatlan bermudai szigetekre is elvetődött, s igazán nem kell filológusnak lenni, hogy a Caliban nevet „beszélő névként" kezelve a kannibál szóval hozzuk összefüggésbe, de semmilyen filológia nem igazolhatja, ha egy emberi tartalmakat nem hordozó figura jelenik meg a színpadon. Caliban alakjából igazán nem a tollas fejdísz a lényeges, vagy a festőien rongyos ágyékkötő, hanem hogy ő van legalul abban a hatalmi hierarchiában, amelyet Prospero annyira meggyűlölt a milánói hercegségből kicsöppenve, s amelyet a szigeten mégis ő maga is létrehozott. Caliban primitív, állatihoz valóban közeleső léte akkor drámai tény, ha kiérezzük alig tagolt szavaiból a szenvedő, de még a szenvedések megéléséhez szükséges érzelmektől is megfosztott embert. Caliban figurájának drámai izgalma abban rejlik, hogy végső megalázkodásaiban, tökéletes meghunyászkodásában állandóan jelenlevőnek kellene éreznünk a lázadás fenyegetését, az értelem által nem ellenőrzött gyűlöletet.

Caliban a „boldogság szigetén" az állandóan figyelmeztető, bűntudatot ébresztő fenyegetés. C) a jólét ára, ahogy Ariel szomorú csodatevései is szüntelenül emlékeztetnek arra, hogy mire menne csodák nélkül Prospero. Ebből a drámából semmit sem hoz a színpadra a Várszínházban látott előadás.

A mű „szerelmi kettőse" nem azonos erővel szólal meg. Kútvölgyi Erzsébet az első előadás óta egyre mélyülő őszinteséggel hívja elő magából a világtól elzárva élő lány apjához fűződő, egyetlen tárgyat találó, túlcsorduló érzelmeit. Gábor Miklóssal való első jelenetében a meséhez kuporodó gyermek önfeledt mozdulatait, boldog biztonságérzetét, világtól még meg nem zavart egyszerű boldogságát költői szépséggel és erőteljesen „fordítja le" színpadi helyzetté.

A szerelem születésének pillanatában is hitelesen „szólózik": a naiv önfeledtség lírája, a világ konvencióit nem ismerő gátlástalanság humoros ízei és a hirtelen rázúduló élmény ösztönöket fel-kavaró drámája egyszerre jelenik meg alakításában. Ha a későbbiekben elfárad, úgy tűnik, azért, mert Kalocsay Miklós Ferdinándja túlságosan laza körvonalakkal rajzolt ahhoz, hogy bele lehessen kapaszkodni. Egy ifjú szerelmes általános vonásait hordozza, akinek arcáról lefelejtették a különös ismertetőjegyeket. Még arról is megfeledkezni látszanak, hogy Miranda mozdulatait, gesztusait nem szabályozhatja annak a világnak az illemkódexe, ahonnét Ferdinánd érkezett. Szerelmüket nem csak a

kritikák által szóvá tett, enyelgés közben is Ferdinánd vállán hordott fagerenda teszi hiteltelenné. A hitelesség hiánya nem a tárgyi világgal való kapcsolatból ered, hanem a szerelem tárgyával való igazi kapcsolat hiányából.

Tahi József Trinculója alaposan kihasználja a komédiázás lehetőségeit, és Dózsa László részeg Stephanója sem riad vissza a vaskosabb tréfáktól, de jeleneteik a bohócjelmez ellenére - mégsem egyszerűen bohóctréfák. Világossá válik, hogy kapcsolatukban Caliban megjelenésével felborul az egyen-súly. Caliban zsarnokot keres, s Stephanóban megleli, akire szüksége van. Az ő „világrendje" helyreáll. Csakhogy ezzel Stephano alkalmatlanná válik az egyenlőségen alapuló emberi kapcsolatokra: Trinculót is szolgává teszi. A létrejött hierarchiában Caliban áll legalul, ezért a Trinculo arcán elcsattanó pofonnak az ő fenéken rúgása a természetes folytatása.

Azzal kezdtem, hogy a Vámos László rendezte *A vihar* Gábor Miklós színészi-emberi küzdelmének is dokumentuma. Koltai Tamás *Színház faggató* című könyvében így idézi őt: „Éljük a saját sorsunkat, a színészsorsot, ami abból áll, hogy mások sorsát éljük át." Ez az 1968-as rádiónyilátkozat-részlet mit jelenthet egy 198o-as bemutató után? Gábor hosszú utat bejárt a Vámossal való utolsó közös munka óta. El kellett távolodnia attól a sebezhető, érzékeny, cselekedni nem tudó Hamlettől, akit megteremtett, el kellett távolodnia sikereinek színházától, ahol épp a Vámos László rendezte *A mizantróp-előadásban* tette meg az első lépéseket Alceste alakjában változó önmaga felé.

Mi az, amit az elmúlt esztendők eredményeképpen felmutat Prospero alakjában ? Mindenekelőtt egy embert, aki a világgal való szembesülés után önmagával is szembesül. Aki a világ meg-ismerése után önmaga megismerésére is kényszerül. Kevés gesztusos, alig mozgásos alakítása a bemutató bénultságának elmúltával korántsem statikus. A darab kezdetén Mirandához egy a világot, az embereket tisztán látó Prospero szól, aki ugyan túl van már a másoktól való megcsalatás fájdalmán, de még nem tud mindent önmagáról. Konfliktusa merőben külső: a vétkes többiekkel áll szembe megbocsátó önmaga. Egy magabiztos, kikezdhetetlen erejű ember magasodik Miranda fölé, egy ember, aki minden ármány és balszerencse ellenére él, s önbecsülésében megerősödve került ki a megpróbáltatásokból, s most még a szerencse is segítségére siet, hogy valamikori ellenségei, a pusztulásra török előtt triumfálhasson.

„Különös véletlenből a Szerencse,
Ma már jó úrnőm, ellenségimet
E partra hozta mind és jós-szemem
Látja, hogy olyan sorsos csillagom
Ml zeniten ma ..." - mondja nevelői magasságból, mint aki tudja, hogy a szerencse nagyon is megérdemelten vált „jó úrnőjévé".

Az ötödik felvonás Prosperója már felismerte önmagában is a zsarnokot. Gábor Miklós elsősorban Ariellel való viszonyában talál rá a korlátozatlan hatalom gesztusaira. A szabadságra vágyó légi szellem egyre erősödő kiábrándultsága, kíméletlen tekintete kezdetben csak az indulatot növeszti benne, de végül kijózanítja hatalmi tombolásából. „Ha volna bennem emberszív, szánnám én is" - mondja vádlón Ariel, s a közéjük feszülő csendben Prospero önmagával vívja harcát.

Gábor Miklós kicsit csodálkozva, meredt mozdulatlanságban áll a színpadon. Büntetést osztó mámora elszállt, rádöbbent, hogy az emberélet nemcsak a külvilággal vívott harc, s a tökéletes védettségnek, a sebezhetetlenségnek belső következményei vannak. Konfliktusa külsőből bensővé vált. Amikor eltöri varázspálcáját, visszahelyezi magát az emberi világba. A korlátlan hatalom védettsége helyett az egyenlő feltételek melletti küzdelmet vállalja. Ez a vállalás győzelem önmaga felett. Mégis ott a keserűség, a fáradtság arcvonásaiban, testtartásában. Ez azonban csak a tisztánlátás megtakaríthatatlan ára. Megviselte az út, amit bejárt, de megy tovább...

Shakespeare: A vihar (Népszínház) Fordította: Mészöly Dezső. *Zeneszerző: Kurtág* György. *Rendező:* Vámos László. *A rendező munkatársai:* Kutschera Éva, ifj. Tasnádi Márton f. h. *Díszlet:* Jánosa Lajos m. v. *Jelmez: Schaffer* Judit m. v. *Mozgástervező:* Szigeti Károly. *Zenei munkatárs, valamint az Istennő-tercett zenéjét írta: Szu*nyogh Balázs.

Szereplők: Ferenczy Csongor, Fülöp Zsigmond, Gábor Miklós, Árva János, Kalocsay Miklós, Kézdy György, Pelsőczy László, Vándorfi László, Hetényi Pál, Tahi *József,* Dózsa László, Mihály Pál, Botár Endre, Kútvölgyi Erzsébet m. v., Papadimitriu Athina, Farády István, Marsek Gabi, Kubik Anna f. h., Balogh Emese.

RÓNA KATALIN

Egy dráma és a megszépítő valóság

A Bűntény **a Kecskeszigeten a Józsefvárosi Színházban**

Megsárgult régi fényképek egykori ideálokat mutatnak a maguk leleplező valóságában. Megsárgult könyvoldalakról egykori irodalmi, színházi emlékek kerülnek elő. S ez az egykor, sok esetben nem is oly régmúlt világ. Két-három évtized távola a történelemben csak egy lépésnek tűnik, ám irodalmi gondolkodásunkban, szemléletünkben olykor legendákat hamisít, cáfol meg.

Ugo Betti nem tartozik a magyar színpad közismert, sokat játszott szerzői közé. A hatvanas évek végéig nem kapott színpadot, nálunk, holott az olasz drámának a húszas évek végétől az ötvenes évek elejéig jelentős egyénisége volt. Utóbb is csak elvétve találkozhattunk nevével színházaink műsorán. Annál nagyobb volt a híre. Ahogy az gyakorta megesik, kialakult a Betti-legenda. Izgalmas időszerűséget kölcsönzött az írónak a nálunk még alig - esetleg csak könyvoldalakról - ismert filozófiája, drámaépítkezése, mely korát megelőzte. Ma már tudjuk, mindez nem volt több, mint saját világának törvényszerű kifejezése. A századunk derekán érthetően fölerősödött talányos, szorongásokkal teli, fojtott, feszültségektől terhes hang szükségszerű volt különösen hazájában, s gondoljuk csak el, hogy nálunk az ötvenes évek végéig még szinte az ismeretlenség homálya fedte a színpad-művészet új irányzatait; távoliak, idegenek voltak a modern dráma törekvései; alig lehetett valamit tudni az egzisztencializmus filozófiájáról. Talán ezért erősítette föl a szakmai idegrend-szer érzékenysége, gazdagította különös jelentésekkel Ugo Betti drámáinak, elsősorban épp a *Bűntény a Kecskeszigeten* címűnek, lehetséges, esetleges - hisz nem játszották - hatását. Elképzelhető, hogy annak idején színpadművészeti változást hozhattak volna a Betti-drámák a tehetséges, gondolkodó művészek kezében.

Mindez persze csak feltételezés. Megsárgult emlékkép. Vajon az újdonság, a felizzító időszerűség kihunytával is megmaradt-e olyan fontos műnek a *Bűntény a Kecskeszigeten,* mint amilyenné

a legendát szülő emlékezés fölfokozta? A Józsefvárosi Színház előadása nyugtalanító, kijózanító választ ad.

Ugo Betti drámája életszerű, valóságos vizsgálati anyagból indul ki. A történet néhány mondatban elhangzik már Betti egy korábbi drámájában, *A vizsg*álatban. Andrea, a kitelepített ügyvéd saját életét, sorsát hasonlítja egy meg-esett bűnügyhöz: „Egy magányos házba, valahol a hegyek között, ahol csak egy anya és lánya élnek, betoppan egy idegen, rövid idő alatt mindkettőjüket meg-bódítja, s voltaképpen a ház ura lesz. Amikor aztán egy napon leszáll a kútba, hogy kitisztítsa, kötele, ravasz számítás folytán, leszakad, s ő lenn marad. Napokon keresztül üvölt, és szeretőit nevükön szólongatja, azok azonban nem felelnek."

Ez a helyzet jelenik meg újra *a Bűn-tény a Kecskeszigeten* cselekményeként. A professzor özvegye, leánya és a sógor-nő, a professzor húga él összezárva a Kecskeszigeten. Ők viaskodnak életre-halálra az ismeretlen fiatalemberért, aki az egykori férj harctéri bajtársának adva ki magát, bizalmukba férkőzik, házukba telepszik, hogy kihasználva a férfinélküliséget, behálózza, elcsábítsa mindhármójukat. Ám az asszonyi féltékenység valamennyi nőben erősebb, mint a szerelem vagy akár csak az elvágyódás is. Nem riadnak vissza még a legbrutálisabb eszközöktől sem, csak hogy a másik se lehessen boldog.

Ennyi a történet, a dráma. Mi marad meg a rendező számára, ha - a Betti-legendát lebontva - dolgozni kezd a színpadra állításon, a néző számára, ha a nézőtéren ülve, az előadást figyelve szembesül az emlékképpel? Alig valami. Bettinek legtöbb drámája azonos szerkezeti vonásokat mutat: a környezet szinte szigetszerűen fojtott mozdulatlanságában váratlanul felbukkan egy ismeretlen alak, és forrásba hozza a zárt világot, hogy a halál fenyegető árnyékába vigye a történetet. Ha nem is szabálynak, de szinte szabályosnak tekinthető nála e drámaépítési struktúra. Így van ez a *Bűntény a Kecskeszigeten* esetében is.

Amíg az író a három nő féltékenységéről ad pontos, tárgyilagos, aprólékos lélektani elemzést, még érdemes figyelni. Eleinte úgy tetszik, az asszonyok izzó, kegyetlen szenvedélyében, érzékiségében valódi emberi drámák izzanak. Ám a magány, a szorongás motívumai, látnunk kell, már itt sem újkeletűek, s valójában Betti ennél nem tud többet mondani. Ezért, ahogy egyre inkább elhatalmasodik az őrjöngő grand-guignol, úgy fogy el a pszichológiai motiváció.

Mai szemmel nézve úgy tetszik, több az álmélység, a lélektani látszatmisztikum, a gondosan kifundált helyzet, mint az igazi. Az ítélkező moralista, az író pedig beérte banális erkölcsi. ítéletekkel.

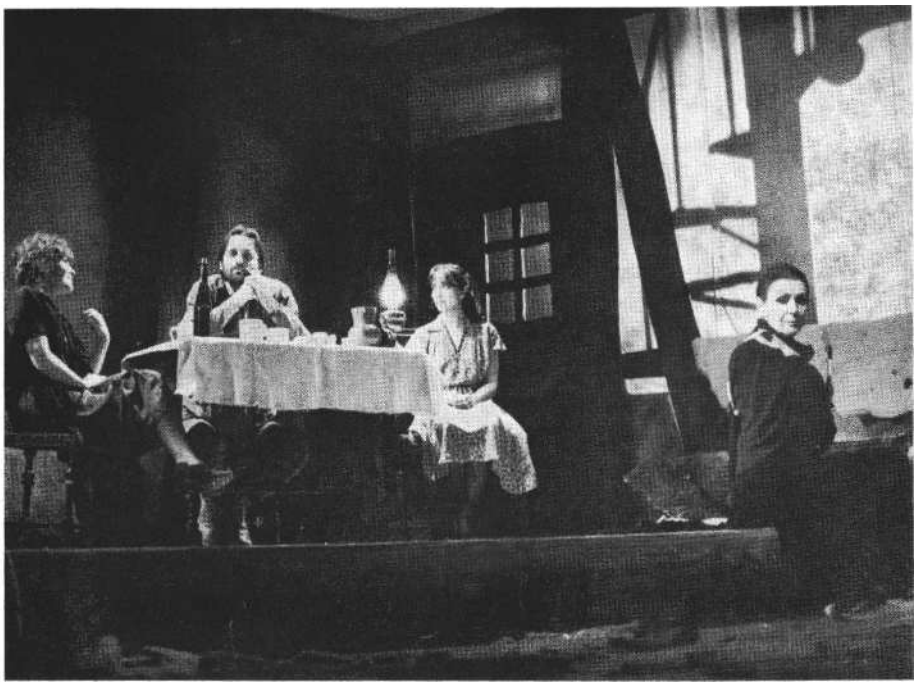
Hogy egy dráma fölött eljárt az idő, az kiderülhet az újraolvasáskor is. Nem szégyen, be lehet ismerni. Ebben az esetben egyszerű a megoldás, nem kell a darabot műsorra tűzni. Egyébként azt kell hinnünk, hogy a rendező, aki úgy döntött, hogy bemutatja a darabot, vala-milyen okból magáénak érezte, fontos-nak tartotta a művet. Bizonyára mondanivalója volt vele. Am legyen. A szomorú csak az, amikor egyszerre derül ki, hogy a dráma avítt, ásatag, és a rendezés a továbblépésnek még a látszatát is elkerüli.

Ruszt József úgy állította színpadra Ugo Betti drámáját, hogy megmaradt benne a sorstragédia látszata, bár színészei igazi, emberi, drámai összecsapások helyett legföljebb egymás melletti sorsokat rajzolhatnak meg, azt is csak váz latosan, felületesen. Megtartotta, ha lehet, még föl is erősítette a balladai homályt, így aztán, mintha nem is a délolasz forróság fülledtségében élné-nek Ugo Betti magányos asszonyai, hanem valamiféle jeges északi hideg fagyasztaná meg az emberi kapcsolatokat. Ez Ruszt egyetlen rendezői leleménye a Józsefvárosi Színház előadásában. Mást, újat, egyénit nehéz fölfedezni ezen a színpadon. Am a kétes értékű ötletért, hogy Ibsen világához közelíti Bettit, kár volt bemutatni a darabot. Többet ártott, mint használt Ugo Betti amúgy is gyér magyar színpadi jelenlétének, hír-nevének.

S nemcsak a szerző hírnevéről van szó. A drámai világ öntörvénye sem engedi az efféle változtatást. Ezek az asszonyok éppen nem hidegek, nem fölényesen magukbazárkózottak, nem tudnak fölvetett fővel némán vergődni. Nem lehet tőlük lehetetlent kívánni. Ok ízig-vérig délolasz nők: hangosak, forrók, szenvedélyesek, az őrjöngésig tudnak izzani. Nem szabad beléjük ölni túlfűtött énjüket. Mert így még az a lélek titokzatos mélyéről szóló üzenet is kivész az előadásból, amelyért esetleg érdemes e ma már melodramatikusan ható drámai emlékképet fölidézni.

Ruszt József lehalkított előadásában a színészektől sem lehet csodát várni. Ha egy másik darabban éri el a rendező, hogy Psota Irén ennyire visszafogott, halk, egyszerű, tompa legyen, bizonyára

Ugo Betti Bűntény **a Kecskeszigeten** (Józsefvárosi **Színház) Jobba Gabi (Pia), Trokán Péter (Angelo), Soproni Ági (Silvia)** és **Psota** Irén **(Agata)**



Psota Irén mint Agata Ugo Betti darabjában (Iklády László felvételei)

örömmel tapsolunk. Hisz mintha azt a szuggesztív, fájdalmas, tiszta hangú alakot vette volna magára ismét, amelyben sokszor nagy sikert aratott, s amely pályájának egy szakaszán a legfontosabb alakításokhoz segítette. Ruszt ezt a Psota Irént igyekezett visszaadni a színpadnak. Csakhogy Betti Agatája nem ilyen asszony. Sokkal több benne a vadság, az elvakult szenvedély, a kegyetlen, megfontolt gyűlölet, több az őrületig fokozott sikoly.

jobba Gabi megpróbál eljátszani Pia figurájával. Megpróbál nő lenni, a szó igazi értelmében. Vonzó és kacér, hogy kiszabaduljon e sivár világból. Az ő manírjai azonban már - úgy tűnik - állandósultak.

Soproni Agi Silviája jelentéktelenül csetlik-botlik Betti színházában. Maga sem tudja, mit kellene eljátszania, hogyan teremthetne emberi figurát szerepéből.

Angelót Trokán Péter játssza. Leírhatjuk: a tőle megszokott színvonalon. Am nagy kérdés, nincs-e itt az ideje, hogy túllépjen a „megszokott" jó színvonalon? 'Módot ad-e színháza, hogy bizonyíthassa, mást is, többet is tud, mint a mintaszerűen jót.

Csikós Attila úgy tervezte meg, valószínűleg a rendezői instrukció szerint, a jelmezeket és a díszleteket, hogy azok akárhol lehetnének, délen, északon, ebben a drámai világban vagy egy teljesen másfajtában egyaránt.

Betti kétségtelenül a huszadik századi olasz dráma kiemelkedő egyénisége volt. Darabjai meghatározóak a modern olasz dráma történetében. De egy adott időszak megújító szelleme nem azonos az örökkévalósággal. Betti drámaépítési technikája ma már megszokott, filozófiáját túlszárnyalták kortársai. A korszak drámatermésének ismeretében nem egy fontosnak vélt gondolat közhellyé hígult. Ezt tudomásul kell venni.

Ugo Betti: Bűntény a Kecskeszigeten (Józsefvárosi Színház)

Fordíotta: Ispánki János. *Rendező: Ruszt* József. *A rendező munkatársa: Vági* Ferenc *Dramaturg:* Forgách András. Díszletjelmez: Csikós Attila.

,Szerep/ők: Psota Irén, Soproni Ági, Jobba Gabi, Trokán Péter, Hajdú Endre.

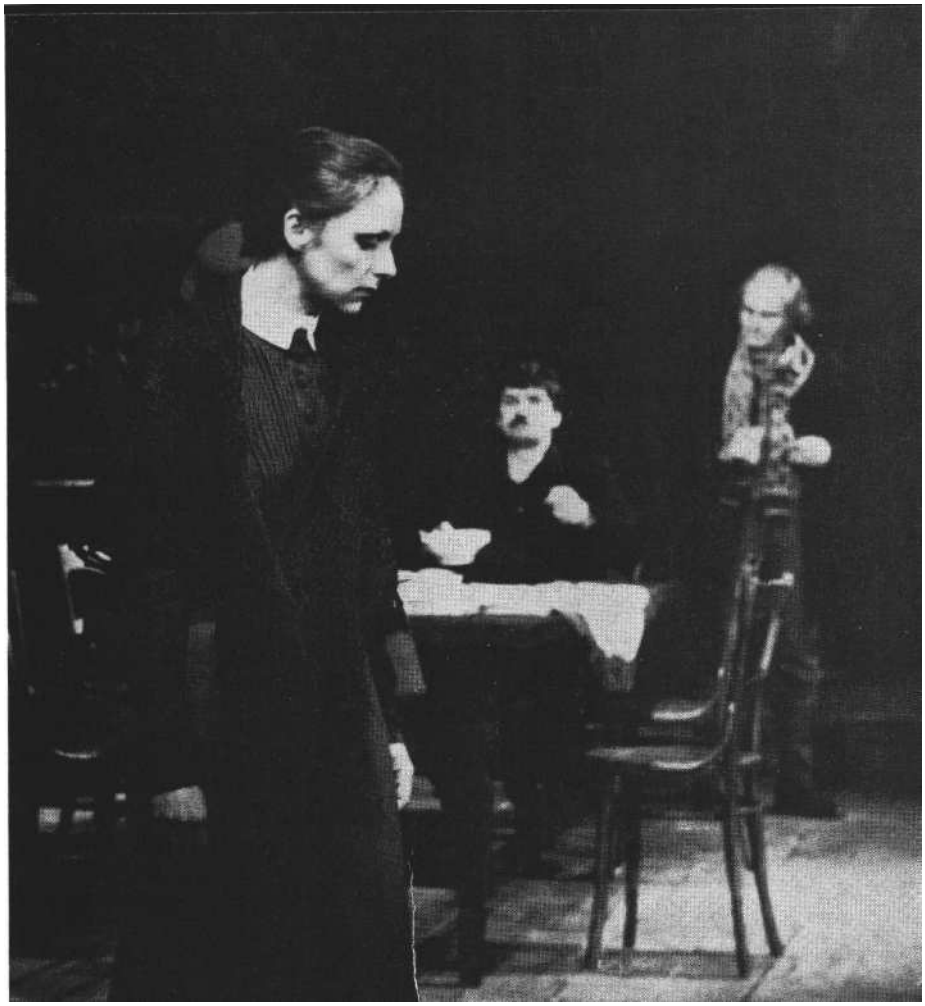
ESZTERÁG ILDIKÓ

A Kispolgárok Miskolcon

Tovsztonogov és a leningrádi Gorkij Akadémiai Drámai Nagyszínház magyarországi vendégjátéka a Kispolgárokkal megváltoztatta a darab hazai értelmezését s. „Mi az a kispolgáriság? . . . A kispolgár kategóriája társadalmilag veszélyes. Bizonyos fajta gondolkozást, világnézetet, emberi pszichikumot jelent. Miben ejlik a veszély lényege ? ...Abban, hogy az emberek fétiseket alkotnak maguknak,

vakon hisznek azok megingathatatlanságában, nem látják a körülhatárolt fogalmak mögött a való, reális életet. Az önkéntes rabság pedig korlátolttá teszi az embert, hatalmába kerítik a holt sémák és kánonok, amelyek saját maradiságának keretei közé falazzák be." Tovsztonogov (az idézet is tőle való) ezt az állandót kereste a darabban, a mait, az időtlenül aktuálisat. Szükségszerűen változtak tehát a hangsúlyok az előadásban. Az akkori kritikák mint a megrázó reménytelenség megtestesülését emlegetik, ahol a színészi játékot a fölényesen eltávolító gúny jellemzi, nevetségessé válnak a kisszerű szenvedések, s ahol Nyil, az addig mint a jövő embereként megjelenő heroizált alak is kilép patetikus mezéből, abból a mármár sematikussá váló pózból, aminek az addigi előadások mutatták. Addig ő volt a kispolgári léttel, gondolkodásmóddal szemben álló, magatartásával azt tagadó, a jövő egészséges, tiszta, haladó céljaiért küzdő alak. Egyértelműen pozitív figura, aki egyenrangú ellenpontja Besszemenovék beszűkült, megrögzött szokásainak, céljainak, ingerlően kicsinyes létének. Tovsztonogovnál árnyaltabbá vált a figura, kiütközött vonásainak kétarcúsága, jövendő „kispolgáriságának" körvonalai. A játék elején és végén megjelenő családi tablóba való beillesztése is ezt akarta hangsúlyozni. A november közepén bemutatott miskolci előadás alapjaiban vette át a tovsztonogovi koncepciót, mint ahogy az 1969 óta sorra került magyarországi bemutatóknak szinte mindegyike hasznosította a szovjet rendező eredményeit.

Úgy tűnik, hogy a rendező, Szűcs }á.nos, alaposan végiggondolt, következetes, egységes előadást hozott létre. Nem



Molnár Zsuzsa (Tatjana), Újlaky Dénes (Nyil) és Polgár Géza (Tyetyerev) a Kispolgárok miskolci előadásában (Veres T. Attila **felvétele)**

zökkent ki a tragikomikus alaphangvétel. Megmaradt a kettősség: a kispolgári lét alapvetően terméketlen, önpusztító, boldogtalan voltának bemutatása, de egyben elutasítása, megvetése, fölényes bírálata is. Jól sikerült megragadnia a darab „mai" gondolatait, célba vennie kicsinyességeinket, korlátainkat, reménytelennek tűnő kiúttalanságunkat. Az 1902-ben megjelent dráma történeti vonatkozásai ennek megfelelően háttérbe szorultak, az orosz társadalom akkori állapotának jelenségei némileg átértékelt, megváltozott formában kerültek színpadra. A problémák centrumában már nem a Nyil és Polja személyében hangsúlyozódó eszményi, tiszta, nagyszerű jövő előképeinek és a kizárólag maradiságot képviselő kispolgárnak a konfliktusa áll. Ez az ellentét ilyen formában nincs jelen. Léteznek összeütközések, tanúi vagyunk végeérhetetlen vitáknak, de ezek nem mint két egymással szemben álló világ kibékíthetetlen ellentétei vannak jelen, hanem sokkal inkább egy világ belső feszültségeiként, egyéneinek személyes problémáiként.

A fő hangsúly az előadásban az apa szerepén van, mint a kispolgári lét legfőbb hordozóján, annak leghűségesebb kiszolgálóján. Teljes értetlenséggel, merev elzárkózással áll környezete más szempontjaival szemben, a megértésre képtelenség egész fegyvertárával. Számára egyetlen igazság létezik: az övé, amit megkövetel környezetétől is. Gyakorlatilag ez a merev magatartás kergeti az állandóan ismétlődő vitákba, makacs és kérlelhetetlen ellenállást váltva ki a családtagokból, kíméletlen bírálatot környezete más tagjaiból.

Somló Ferenc igen szemléletesen érzékelteti Besszemenov tulajdonságait. Remekül játszik. Minden gesztusa, beszédének, hangjának kitűnő illeszkedése a szerephez élményt nyújtott. Ízig-vérig kispolgár volt, élő, eleven figura, aki a látszatok szerint él (lánya öngyilkossági kísérlete főleg ezért izgatja), zsugori (de a presztízsért hajlandó költségeket vállalni), akit semmilyen tőle távol álló, általa be nem vett gondolat meg nem érint. Somló Ferenc tudott olyan légkört teremteni maga körül játékával, amitől hitelessé lettek a többi szereplő akciói; Tatjana és Pjotr hisztériái, Akulina Ivanovna örökös félelmei, Tyetyerev határtalan cinizmusa, Nyil nemtörődömsége és ellenállása. Valóságos méreg környezete számára, hol kegyetlen, hol megalázkodó, büszke, de tele van kisebbségi érzéssel, aki szerencsétlen és szánalmas, de részvétre nem méltó.

Besszemenovfiáról, Pjotrról a játék végén Tyetyerev joggal állapítja meg, hogy minden jel szerint olyan lesz, mint az apja. Hiába tűnik úgy, hogy Jelena, az özvegy, könnyelmű életű asszony útján sikerült megszabadulnia az otthoni élet gyötrelmeitől. Nem egyéb ő, mint egy végletesen akaratgyenge, öncélúan lázadozó, a konvencionális hivatalnokéletforma után vágyódó kicsapott egyetemista. Se fantáziája, se ereje nincs ahhoz, hogy maga változtasson sorsán, nem látja lehetőségeit. Ő nem választ, őt kiválasztják. Kuna Károlynak sikerült valamit megragadnia a szerep lényegéből, de ez csak egysíkú játékra volt elég. Mindvégig hisztériás kamasz volt és maradt, sokszor ezt a pózt is túljátszva. Kimaradt annak bemutatása, hogy valójában apja fia - vagyis nemcsak a vagyonban, de státusban, létformában is méltó örököse. E nélkül ugyanis a kántor „jóslata" légből kapott ideának bizonyul.

Tatjána, a másik gyermek - tanítónő, vénlány. Mindenből kiábrándult, fásult, unott. Egyetlen célja, vágya, hogy Nyil felesége legyen, hogy *feleség* legyen. Fél, hogy elmulasztja az életet, s közben kikerüli a lehetőségeket, nem látva meg saját életében azt, ami fontos lehetne. Nyil közömbössége, természetszerű csalódása még fokozza reménytelenségét. Öngyilkossági kísérlete azonban áttetszően silány, nevetséges, depresszióra való hajlandóságának tünete, de nem megoldás, mint ahogy nem megoldás az alkohol sem, legfeljebb lehetséges út, amit a rendező végül is Tatjana sorsának szánt. Világos következménye annak a magatartásformának, aminek legfőbb sajátja, hogy nem tud célt adni saját életének. Ez a kilépés a drámából nyilvánvaló asszociáció napjaink felé, jól választott ötlet, létező, konkrét probléma. Molnár Zsuzsa telibe találta Tatjana egyéniségét: sovány, nyúlánk alkat, hajlott tartás, szürke, kopottas ruha, hátrafésült, lesimított haj. Oly hitető erővel tudott és mert hisztériázni és lehiggadni, csügged-ni, idegesen, feszülten mozdulni, fölényesen nyilatkozni vagy akár csak jelen-tősen egy helyben állni!

Tyetyerev, a kántor a legfeltűnőbben csehovi figura a darabban. S ha párhuzamok vonhatók, akkor leginkább Csehov orvoshőseinek a párja, azok közül is Csebutikiné, *a Három nővér* katonaorvosáé. Nem újdonság Csehov és Gorkij között hasonlóságot keresni és találni. Az előbbi említett műve az utolsó drámai alkotások közé tartozik, Gorkij *a* Kispolgárokkal kezdte színműírói tevékenységét, s a kettő között mindössze egy év az időbeli különbség. A világ szinte változatlan,

az élményanyag talaja közös. Természetesek tehát a találkozási pontok, még akkor is, ha a gorkiji életmű más irányú fejlődést, más íróegyéniséget mutat. Ennek példája a *Kispolgárok* Nyilje is, aki a szocialista eszmék híve, a szabad, független, egészséges élet mintaképe volt a maga idejében - a szocialista realista irodalom hőseinek előfutára. S mint már szó volt róla, nagyon sokáig a színpadon is ilyen alakjában jelent meg. Szó volt már ennek az álláspontnak megváltozásáról is. A miskolci előadás megpróbált ez utóbbi szerint véleményt alkotni, de némileg „semlegesítette" is a figurát. Nyil nem lett sem forradalmár, sem mások felett akaratát könyörtelenül érvényesítő funk cionárius. Szűcs János embert faragott belőle, aki szereti az életet, Polját, a ha sát, szeret szabad lenni, függetlenül dönteni, de aki mégis benne él a kispolgári világban, s attól függetleníteni magát teljesen nem tudja. Újlaki Dénes ilyennek játszotta cl Nyilt, derűsen, robusztusan, természetesen, s ha kellett, hangos méltatlankodással.

Tyetyerev tehát beillenék a csehovi hősök sorába. Ő is amolyan „bölcs igazságmondó", akit azonban tönkretett az alkohol. Némileg párja lehetne reménytelenségben Tatjanának (hisz Poljában nem sikerül megkapaszkodnia), de szemléletmódban lényegesen különbözik tőle. Fölötte áll bírálatában, hideg, józan ítéletében a kispolgári világnak, de nem tartozik sehova. Elvan a világban, de értelmetlenül. Polgár Géza játssza a szerepet, jól, bár olykor kissé túl zajosan, túl „alkoholosan".

A darab legkevésbé jól kiválasztott szereplője a Polját játszó Sándor Erzsi volt. Az egyszerű, szerény, természetes eszű és viselkedésű szerepbeli egyéniséggel nemigen egyezett a színésznő személyisége, alkata, megjelenése, s ezen játékával sem tudott változtatni.

Igen élvezetes színfoltjai voltak az előadásnak Perecsihinnek (Csapó János), a madarásznak megjelenései. A Jelenát játszó Polyák Zsuzsa sokszor erőltetett, középszerű teljesítményt nyújtott.

Az egész előadás összhatása igen megnyerő, pozitív képet mutat. A rendezés egységén kívül a társulat összefogottsága, együttes játéka is örömet, okozott, valamint Gergely István remekbe szabott, a funkciónak tökéletesen megfelelő díszletei, melyek lehetővé tették egymástól elkülönült helyszínek és cselekvések egyszerre láttatását.

FORRAY KATALIN

Dr. Dolittle és a Zöld lovag

Gyerekelőadások Miskolcon és Kaposváron

Miskolcon és Kaposváron ígéretes anyagot választottak az új gyerekelőadásokhoz. Más-más szempontból ugyan, de mindkettő rendkívül sok lehetőséget teremt a gyerekek fantáziájának megragadására, bőséges alkalmat ad a szórakoztatva neveléshez. Egyszóval távoli tájak, izgalmas emberek, fordulatos sorsok sorakoztak mesés keretek-ben, leplezetten vagy leplezetlenül azzal a céllal is, hogy színházba szelídítsék a zajongó gyerekeket. Bizonyára elfogult vagyok, mert mindkét irodalmi mű ifjúkorom nagy élménye volt, de mindenesetre őszintén hiszem, hogy a kedves állattörténetek és a naiv egyszerűséggel megjelenített lovagtörténet akkoriban sokunkban sokkal mélyebb viharokat kavart, mint az olyannyira kedvelt Grimm- vagy Andersen-mesék. Ugyan-is lehetőséget adott belekapcsolódni egy olyan tiszta és színlelésmentes világba, amely épp e két tulajdonsága révén vált mesévé. Vagyis nem azért éreztük mesének Hugh Lofting *Dr. Dolittle és az álla*tok című meseregényét, mert az egy álla-tokkal csevegő doktorról vagy az ember-módra cselekvő állatokról szólt, hanem mert kapcsolatuk őszintesége, egymás iránt érzett szeretetük tisztasága, romlatlansága vágyódást keltett ez iránt. Az Arthur-mondakör lovaghőse, Sir Gawain, rettenthetetlenségében is emberi volt, s mert tiszta erkölcsű ember, erejével magasan felette állt minden varázslatos erőnek. Volt tehát miért - ha másért nem, nosztalgiából a gyerekekkel együtt izgulva beülni a nézőtérre és várni *a mesét.*

Dr. Dolittle Miskolcon

Dab-Dab, Dzsip, Polinézia, Göb-Göb, Csi-Csi - azaz a Puddlebv-on-the-Marshban élő doktor állatseregletének derékhada - sutaságukkal pillanatok alatt a gyerekek szívébe lopja magát, így nem csoda, hogy a nézőtér lelkesen és kórusban ad hangot helyeslésének, mikor a doktor inkább kedvenceit választja, mintsem akkurátus és humortalan nővérét, Sárát. Ettől kezdve közösen látják el a ház körüli teendőket, és mi is elkísérhetjük őket tengeri útjukra, majd Afrikába, ahol megmentik a majmok életét. Körülbelül ennyi maradt az eredeti regény szerteágazó történetéből, s talán még ennyi sem abból a harmonikus élet-nek leírásából, amelyben minden állat ön-álló, rendkívül pontosan kidolgozott jellem volt. Nincs jogom számon kérni kimaradt epizódokat, szereplőket. Viszont okkal kérdezhetem meg, ha már alapanyagul választotta az árdolgozó-rendező Schwajda György Lofting rendkívül terjedelmes, magyarul csak részben hozzáférhető mesefüzérét, miért irtotta ki a gyerekelőadásnak kifejezetten kínálkozó, emberpalánta-nevelő, -formáló, mélységesen humánus „tanításokat"? Talán mert nem kívánta didaktikus osztályfőnöki órává egyszerűsíteni az ember-állat kapcsolat megannyi momentumát? Inkább játékosabb, „viccesebb" megközelítésben próbálta tálalni rendezői téziseit, miszerint: A jó mindig segít a rászorulókon! A jó elnyeri a többiek tiszteletét! stb. Ha ez utóbbiak voltak céljai, ezt tökéletesen elérte. Az más kérdés, hogy az ifjú nézők ilyenformán már kora gyermekkorukban is ezt szajkózzák, és valami mást, rendszerint többet várnak mondjuk egy színházi ellőadástól.

Kiaknázatlan lehetőségnek maradt többek között a legfontosabb gondolat-és asszociációs sor, melyben az állatok a doktorra ruházzák nyelvük megértésének képességét. Ez nem azt jelenti, mint azt először Dr. Dolittle is hiszi, hogy röfögni vagy csivitelni kell, hanem egyszerűen a gondolatok közvetlen áramába tud belakapcsolódni. Ehhez nem kell más, mondják az állatok, mint szeretet, jóság, bizalom, hozzáértés, azaz semmi különleges. Vagy talán mégis ritka az ilyen, ugyanis a doktor az első ember, aki ilyen képesség birtokába jutott. Ebből a központi jelenetből kiindulva a rendezés semmit sem tesz az ember és az őt körülvevő állatok egymás mellett élésének, barátságuk, hűségük, egymásra utaltságuk legalább olyan mértékű megjelenítésére, mint azt az irodalmi műben olvashattuk. Pedig a nézőknek, akik rendkívül hamar szívükbe zárták a szereplőket, többet kellett volna adni a gyorsan pergő, bár nem mindig izgalmas események egymásutániságánál, azoknál a döntő érzelmeknél, amelyek az érdek nélküli szeretetet, a gondoskodást, a törődést s felelősségérzetet hangsúlyozták volna - a mese keretein belül.

Kétségtelenül nyilvánvaló viszont az átdolgozás-szerkesztés második részének

rendezői koncepciója. A. börtönbe jutott állatok, hogy visszanyerjék szabadságukat, rögtönöznek egy színielőadást, majd a doktor (a társulat igazgatója-narrátora) megkéri a gyerekeket, járjanak színházba. A gyerekeket színházba szoktatni, csábítani újabb élmények megtekintésére üdvözlendő célkitűzés. Az eszközöket azonban itt, ilyen helyzetben gondosabban kellene megválogatni, mint máskor. Tény, hogy a gyerekek érdeklődését fel-kelteni könnyebb, mint megtartani, de a nézőcsalogatás nem mehet az igényesség rovására, különösen olyan módon nem, mint azt ebben az előadásban láthattuk. Nem valószínű, hogy a gyerekek maradéktalanul élvezték a Moliére-Goldoni ötletekből épült *Két-három úr szolgája-szerű* commedia dell'artét (köz-ben Weöres-verssel), mert nem érezhették stílusát, nem tudták mihez kötni vagy éppen mitől megkülönböztetni, ugyanis nem volt stílusa. Nem volt a rossz műkedvelő színjátszás paródiája sem, bár még akkor sem lett volna itt a helye.

A gyerekek aktivizálása a közbekérdezésekkel teljesen feleslegesnek tűnt. Ami á színpadon látható, elképzelhető, elgondolkoztató volt, azt ők maguktól is megtették. Figyelmük nem lankadt, sőt igen érzékenyen reagáltak a szótévesztésektől kezdve a díszlet változásáig mindenre. Fantáziájuknak serkentőként elég volt a kötelekből font díszletjelzés (Gecser Lujza munkája), de azt már nemigen értettük, miért reflektoroznak háncsszoknyás, maszkos afrikai bennszülöttek...

A mesejátékban azonban, minden ellentmondás ellenére, egy új mese is született, a Göb-Göböt, a malacot alakító Szirtes Gábor jóvoltából. Pompás karikírozóképességgel, „emberséggel" keltette életre a konyha-, szerencse- és tengerimalacot, úgy, hogy annak kedves jóindulatával, ügyetlenségével, készségességével egy másik Malackát is elénk idézett.

Figyelemfelkeltő volt az állatokat megszemélyesítő színészek jelmeze (Fekete Mária tervezte), valamint mozgásuk tipikus jegyeinek megragadása, de ennek ellenére sem sikerült egyedi tulajdonságokat felfedezni bennük.

A kaposvári Sir Gawain

Az angol középkor legfontosabb mondaköre Arthur (Artus) brit király V-Vl. századbeli angolszászok elleni harcának megörökítéséből nőtt ki, s elsősorban francia közvetítéssel (Chrestien de Troyes) terjedt cl a kontinensen, s vált a feudalizmus kiváltságos osztályának esztétikai és erkölcsi mércéjévé. A XII. század elejére Arthur király születésének, harcának elbeszélése mellett feltűntek a lovag fegyvertársak is, köztük Kay, Bedwyr és Sir Gawain. Nem sokkal a Kerek-asztal Lovagjainak mondakörbe fonódása után elszakadt a történet történeti és nemzeti talajától, s gyűjtőhelyévé vált a nemzetközi mondakincsnek. A változatos leírások sorából kiemelkedik *Sir Gawain és a Zöld lovag* mondája.

Arthur király udvarában egy ismeret-len zöld ruhás vendég javaslatára különös lovagi játék kezdődik. A Zöld lovag megengedi leendő ellenfelének, hogy lefejezze őt, s azt állítja, hogy egy éven belül ő is lesújt a másik bajnokra, ha az felkeresi. A párviadalt a király helyett Sir Gawain vállalja magára. Levágja kihívója fejét, majd annak távozása után el-indul megkeresni a Zöld lovag várát. Egy évi út végén kimerülten érkezik Bercilak várához, ahol tisztelettel és le-nyűgöző figyelmességgel fogadják; első-sorban a ház gyönyörű úrnője kíséri gonddal minden lépését. Látva a társaságbeli hölgyek kitüntető rokonszenvét, Bercilak azt ajánlja, amíg ő három nap egymás után vadászni megy, a vendég maradjon otthon, s este adják egymás-nak azt, amit meg tudtak szerezni. Első nap - miközben férje őzre vadászik - Alison úrnő belopódzik Sir Gawain szobájába, és szerelmét kínálja a lovagnak. Ez szabadkozik, de mégis kénytelen beszámolni este vendéglátójának, hogy az őz helyébe egy homlokra kapott csókot tud felajánlani. Másnap egy vadkan és két könnyed, arcra lehelt csók, harmad-nap egy róka és egy szerelmes csók cserél gazdát. Ugyanakkor Sir Gawain nem tesz említést egy ajándékként elfogadott övről, majd útra kel. Hamar célhoz ér, de a Zöld lovag nem veszi el életét, csak megsebzi. Leveti zöld páncélját, ruháját, és Bercilakként szól elismeréssel Gawain lovagi tulajdonságairól, erényé-ről, melyen épp csak annyi folt esett, mint Sir Gawain vére az elfogadott öv áraként.

Nem feltételezem, hogy a nézőtérre beülő kisiskolások közül sokan olvasták volna a magyarul (gyerekeknek is) több helyütt fellelhető mondakör e darabját. Az sem valószínű, hogy az iskolából részletes filológiai, irodalomtörténeti ismeretekkel indították volna őket szín-házba. Mégis, a nézők ösztönösen, meg a színpadi látvány és jelenlét rendkívül erőteljes hatására szinte kivétel nélkül felfedezték a lovagtörténet egyedi irodalomtörténeti értékeit és erkölcsi tanításait. Pedig nem könnyű ez abban az esetben, ha a rendezés arra törekszik, hogy színházat is lássanak, tanuljanak, szokjanak a gyerekek. Sokszor szinte kiszámíthatatlan, meddig képesek vagy hajlandók cinkosan elfogadni jelzéseket valódi megjelenítés helyett, s mikor fordulnak szembe az előadással, hogy csak a történet szemszögéből vizsgálják azt. Igy aztán nem csoda, hogy az értetlen kuncogást megelőzendő, a gyerekelőadások többnyire kiiktatják a nehezen emészthetőnek vélt - bár a darab logikájából következő - színpadi megoldásokat, és e helyett a közbekérdezésekkel próbálják kiépíteni a kontaktust, fenntartani a figyelmet. Kaposváron azonban *Sir Gawain és a Zöld lovag* története művészi igényességét és darabválasztását tekintve (bár nem szívesen írom minősítőként ezt a szót) felnőttelőadás volt.

A gyerekek előtt ismeretlen vagy még nem igazi tartalommal telített fogalmak gyűrűztek, különös, borzongató események zajlottak a színpadon, egy azonban pillanatok alatt egyértelművé vált számukra: az a bizonyos lovagi életszemlélet, az erény, a becsület, a hűség, a bátorság van olyan hatalmas erő, mint Merlin varázsló bűvös-bájossága vagy a lefejezett lovag földöntúli ereje. Így tehát figyelmük maradéktalanul koncentrálhatott Sir Gawain lelkének háborgására, arra az erőfeszítésre, mellyel ellenállt a csábításnak.

Kiemelkedő vonulata az előadásnak Sir Gawain alakjának emberivé formálása, heroikus felhangoktól mentes, állhatatosságában is esendő lénye. Ez részint a rendezői beállítás, a hangsúlyok elosztásának eredménye (Lengyel Pál érdeme), részint Jordán Tamás szerepfelfogási telitalálatának gyümölcse. Jordán Tamás törékeny, riadt, szíve szerint inkább gyöngédségre, mintsem egyél) lovagi babérokra vágyó antihősként ábrázolta Sir Gawaint, s ezzel részint rendkívül hatásosan erősítette a darabban központi szerephez jutó csábítási-vadászási jelenet párhuzamában jelentkező gyöngeséget, kiszolgáltatottságot, részint oly mértékben vált a fiatal nézők kedve szerinti hőssé, hogy a nézőtér halálosan feszült izgalommal szurkolt neki, sikerüljön ellenállnia a csábításnak.

Alison (Tarján Györgyi) és Sir Gawain jelenetei közben a vadászat képei, a meghajszolt állat szinte reménytelen küzdel-

me valóban élet-halál kérdéssé tették a nézők számára a lovag állhatatosságát, Gőz [István (Oz, Vadkan, Róka) alakítása nyomán.

Bár az epizódok önmagukban is eligazították a gyerekeket, Merlin, a varázsló (Bezerédy Zoltán) egy személyben narrátor is volt. Szerepe szerint azonban inkább előkészítette a csodát - az előadást.

Szívesen elhittük, hogy a világítás vagy egy selyemfüggöny a várárokból hálótermet, erdőrészletet, folyópartot varázsolhat, azonban zavaró volt a díszletátrendezés feltűnően sok hibája. Sajnos rendkívül illúzióromboló volt az általam látott előadáson a lefejezési jelenet. Hiába volt ötletesen kitalálva, ha hántóan ügyetlenül valósították meg. Korabeli hangulatot keltett Sáry László zenéje, bár talán nem kellett volna erőltetni az éneklést olyanokkal is, akik színészként jól helytálltak, énekesként viszont kevéssé.

Az előadás értékei, a jó darabválasztás, az illúziókeltő díszlet (Szegő György) és az intenzív színészi játék ezen a délutánon is sok új nézőt nyert Kaposváron a színháznak.

Lofting-Schavajda: Dr. Dolittle és az állatok (miskolci Nemzeti Színház)

Díszlettervező: Gecser Lujza m. v. *Zene:* Mártha István. *Jelmeztervező:* Fekete Mária. *A mozgások tervezője:* Somoss Zsuzsa. *Rendezőassziszten:* Balogh Erzsébet. *Rendező:* Schwajda György.

Szereplők: Sallós Gábor, Horváth Zsuzsa, Szirtes Gábor, Gáspár Tibor, Rudas István, Tardy Balázs, Máhr Ági, Bánó Pál, Somló István, Krivjánszky István, Agárdi László, Major Zsolt, Mátyás Jenő, Zoltán Sára.

Dennis Scott: Sir Gawain és a Zöld lovag (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Forgách András. *Zenéjét szerezte:* Sáry László. *Zenei vezető:* Fuchs László. *Díszlet-jelmez:* Szegő György. *Szcenika:* É. Kiss Piroska. *A rendező munkatársa:* Csóka Zoltán. *Rendező:* Lengyel Pál.

Szereplők: Jordán Tamás, Máté Gábor, Bezerédy Zoltán, Tarján Györgyi, Galkó Bence, Lukács Csilla, Bal József, Gőz István, Stettner Ottó, Krum Ádám, Kamondy Imre, Kristóf Kata, Cselényi Nóra, Dunai Károly.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Mit bír az operett?

Csárdáskirálynő Miskolcon

„Ne felejtsük el: Magyarországon az utóbbi ötven évben két színházi produkció pénztárához kellett kivezényelni a lovasrendőrséget a tömeg ostroma ellen. Ez a kettő: Az *ember tragédiája* és a *Csárdáskirálynő!* Bíztató jel!" E sajátos megállapítás Vekerdy Tamástól származik. (A színészi hatás eszközei - Zeami mester művei szerint. Magvető, 1974. p. 261.) E vaktában kiragadott mondat azonban mégsem indít arra, hogy meszszemenő következtetéseket vonjunk le belőle. Például azt, hogy Kálmán Imre műve ugyanarra a magasztos polcra helyezendő, mint nemzeti tragédiánk. Vekerdy párhuzama korántsem szentségtörő, csupán arra utal, hogy a közönség vágyik a színházszerű színházra. A mozgás, a zene és a szöveg együttesére, a totális érzéki élményre. Ha ezt nem kapja meg magas szinten, akkor megelégszik a leromlott, sőt lerobbant változatokkal is. Több évtizedes népmű-velői és közművelői csőd bizonyítja: e téren nem változtat a bűnbakkeresés. Hiába gyalázzák az operettet, a zenés férmcműveket, hiába próbálják nevelni a haszontalan közönséget, az ördögűzés ezúttal sem segít. Ha a kulturális babonák a magasból hullanak a fejünkre, akkor bizonyosak lehetünk, hogy még a giccsadót is lent kell megfizetnünk. Idézett munkájában ezt is mondja Vekerdy „A közönség - éppúgy, mint a gyerek - nem tudja pontosan meg-mondani, *mi* kell neki, de egészségesen jelzi annak a számára, aki ismeri életének törvényszerűségeit." M Mindettől persze még rendkívül messze vagyunk. Egye-lőre ott tartunk, hogy kevesebbet tudunk a közönség természetrajzáról, mint a legtávolibb csillagképekről. Éppen ezért felelőtlenség lenne bármi-nemű szentenciát megkockáztatni e témában. Csupán felszínes megfigyeléseinkre szorítkozhatunk, melyek arra figyelmeztetnek, hogy egyes művek, mint például a *Csárdáskirálynő* mindig és mindenütt tetszik a nézőnek. E mű azok közé az alkotások közé tartozik, melyeket talán nem lehet elrontani, még készakarva sem. E tekintetben az ókori tragédiákhoz illetve Shakespeare művei - hez hasonlítható.

Persze számunkra ez a kis idő - alig másfél évszázad legalább annyira tanulságos, mint a tragédia évezredei. Először azért, mert szellemileg oly beképzelt, dölyfös korunk semmit sem kedvelt tán oly kitartóan, oly megkapó állandósággal, mint éppen az operettet. Amióta feltalálták a múlt századi Franciaországban, ahol is a bukásra álló harmadik császárság vezető műfaja lett, minden korszak rendre megörökli ezt az egyre züllő, de mégis elnyűhetetlen műfajt. Szerette az Osztrák-Magyar Monarchia, a két világháború közötti Magyarország, trónra ültették a személyi kultusz éveiben, majd néhány éves büszke és duzzogó elzárkozás után, a hetvenes évek közepétől ismét felfedeződött az operett. Azok a művek, melyekről néhány éve még mint közművelődési bányarémekről emlékeztek meg a harcos publicisták, s bemutatásukat szégyellték szegény vidéki színházaink, ma országos eseményekké váltak. Néhány éve, ha például valaki valamely művelt fővárosi társaságban csak kiejtette volna a száján azt, hogy *Marica grófnő* vagy *Mágnás Miska,* valószínűleg nemcsak hogy mélyen megvetették volna, de oda teára soha többé nem hívták volna meg. Ma ugyanennek az előkelő társaságnak a tagjai valószínűleg versengenek azért, hogy minél okosabbakat mondjanak a kaposvári *Marica* grófnőről vagy a miskolci Csárdáskirálynőről. Ismét divatba jött tehát az operett. Sőt, mi több, meg-indult a kulturális emelkedés útján. Úgy járt, mint a lenézett, megvetett utcalány, akit egyszer csak felszednek a lámpa alól, ahol eddig sétálgatott a köznép örömé-re, hogy most aztán úri dámát csinálnak belőle. Az operett karrierje eddig szédületes. Ma már mondanivalója mélyére néznek, megfosztják kedvesen üdítő ürességétől, keserű életigazságokat bányásznak ki belőle, átdolgozzák, átigazítják - történelmi, társadalmi példázattá formálják. Ha nem vigyázunk, egy nap a drámai világegyetemet fedezik fel az operettben. Kérdés persze, ki bírja jobban a természetellenes természetátalakítást: e bohókás zenés műfaj vagy mi.

Alig egy év leforgása alatt immár a negyedik Csárdáskirálynő-bemutatót érjük meg. Pécs, Kaposvár és Budapest után most Miskolc lett klasszikus nagy-operettünk újabb sikerének színtere. Ez utóbbi bemutató egyébként minőségileg is újat ad, hisz az utóbbi évek egyik

legmerészebb darabátszabási kísérletét is ígéri. Ez a műfaj persze korántsem oly kényes erre, mint az előkelőbb rokonság. Egyetlen filológust sem láttunk még lángpallossal őrködni a *Csárdáskirálynő* szövegkönyve mellett, s a rajongó közönség is játszva elfogadta például a *Mágnás Miska* változó végkifejletét vagy a Kálmán-művek többféle változatát. Minden kor hozzáteszi e művekhez a maga csacskaságait - ezt hívják mesének vagy összekötő szövegnek -, csak a zene s a dalszövegek maradandóak. Érdekes, Kálmán Imre muzsikáját vagy Gábor Andor verseit még senkinek sem jutott eszébe modernizálni, mi több, átigazítani. Illetve a legújabb, a miskolci *Csárdáskirálynő,* mely Hernádi Gyula munkája, kismértékben ugyan, de ezzel is kacérkodik. Persze csak néhány vers-sor erejéig, de azért a pontosság kedvéért ezt sem árt megjegyeznünk.

Egyéb is történt e miskolci előadáson: *Csárdáskirálynőnk* minden valószínűség szerint elérte azt a magaslatot, elnyerte azt a rangot, melyről még a legvérmesebb monarchikus időkben sem ábrándozhatott. Annak idején a természetüknél fogva naiv operett-szövegírók a tudásuk szerinti legmagasabb pontra lőtték fel kedves sanzonettjüket: herceg-nőt csináltak belőle. Ma viszont olyasmi valósult meg, mely messze túlszárnyalja oktalan szövegírók, nagyravágyó orfeumtündérek legmerészebb, legmonarchikusabb álmait is. Nem kisebb személyiségek, mint Hernádi Gyula és Jancsó Miklós nyúltak hozzá a *Csárdás-királynőhöz.* Ez ma nagyobb rang, mint-ha ama feudálkapitalista időkben példának okáért az orfeum leglengébb táncosnőjét egyik pillanatról a másikra csillagkeresztes hölggyé tették volna. Jelenkori sznobériánk semmivel sem jobb, és semmivel sem rosszabb, mint a századeleji. A különbség csupán árnyalatnyi. Akkoriban a császári ház tagjai szálltak alá a kulturálisan alantas mulatóhelyek-re, manapság viszont - minthogy nincs se királyi, se császári ház - e demokratikusan bombasztikus feladat az úgy-nevezett magas irodalom és művészet képviselőire vár. Egykor főhercegek epatírozták boldogtalanul sápítozó fenséges családtagjaikat, ma, haladottabb korunkban, előkelő helyzetű művészek izgatják és botránkoztatják a jámbor közízlést illetve a türelmes és családias kultúrpolitikát. Hernádi Gyula és Jancsó Miklós a renitens Edvin herceg hű követőiként követik szívük szavát, vagyis azt a valamit, ami belsejükből vezérli őket. A régi kiváltságosok orfeumi hölgyeket vettek nőül, a maiak már fejlettebbek: nem az orfeumot akarják beépíteni a családba, hanem éppen fordítva, a családról, tehát a közösségről óhajtják bebizonyítani, hogy nem más, mint orfeum. Tetszetősen szép lázadási képlet. Egyetlen hibája van: nagyon elkésett. Nyilván azért, mert messziről jött. De ez csupán magyarázat, a tényeken nem változtat. Sejtésünk egyre erősebb: mi lesz velünk, ha a polgári csökevények látszatát sem lehet fenntartani? Mi ellen fogunk *akkor* lázadni ? Mi lesz, ha menthetetlenül elpusztul múltunk lombikbébije? Vajon meddig lehet még életben tartani e mesterséges szülöttet? Mikor döbbenünk rá arra, hogy nem az a művészi bátorság non plus ultrája, ha valaki a huszadik század végén jól elveri a port Viktória királynőn, Ferenc Józsefen és úgy általában az Osztrák-Magyar Monarchián. A kancsal mészáros persze mindig magabiztos : minden rossz ütése felér egy dogmával. Számítása csupán egy dologban pontos: néha az, egészséges szeműek éreznek zavart. Egyes korokban épp normális voltuk miatt.

A miskolci *Csárdáskirálynő* újdonsága a korábbi felújításokkal szemben az, hogy sok év után Hernádi Gyula az első, aki az eredeti szövegkönyvhöz nyúl vissza. Pécsett, Kaposváron és nemrég Budapesten a jól ismert ötvenes évekbeli változatot játszották. Hernádi viszont Stein és Jenbach nyomán teljesen újjá-fogalmazta szeretett nagyoperettünket. Az átdolgozás igen provokatív kíván lenni. A véresen ironikus történelmet óhajtja elegyíteni az operett cukros-mézes világával. Az ötlet kézenfekvő. Az első világháború szörnyű évei hemzsegtek a jobbnál jobb operettbemutatóktól. Miközben a katonák szurony-rohamra indultak, izzadtak, véreztek, sebesedtek, meghaltak, miközben a szegény hátország éhezett, fázott, az úri közönség a színházban andalító szerelmeken, buta intrikákon, korhelységre buzdító dallamokon szórakozott. Ez igencsak törvényszerű. A végveszélyt sugalló komor drámák rendszerint a viszonylagosan békés, nyugalmas, bőséges időkben születnek. Mivel a fenyegetettséget ilyenkor sokkalta jobban átérezzük, mint akkor, amikor már dúl a harc. Ekkor ugyanis már nincs vesztenivalónk. Kacagunk tehát. Ha nem is mindig oly mélyértelműen, mint ahogy arra a legnagyobb szatirikus-tragikus művészek tanítottak. Némelykor inkább csak nevetgélünk, annyira, amenynyire erőnkből és tehetségünkből telik. Az emberiség e tekintetben rendkívül tökéletlen: kis tételben játszik még akkor is, amikor a legtöbbről van szó.

Ezt a maga tartást a művész leggyakrabban hallatlan dühvel szemléli, minden lehető eszközzel ostorozza. Ilyesféléről számol be a SZÍNHÁZ 1969. augusztusi számában Molnár Gál Péter. *Grizettek srapneltűzben* című cikkében a következőket írja: „Amikor öt évvel ezelőtt a belga közönség összeverekedett a *Víg özvegy* premierjén, és Lehár lágy melódiái közben felháborodásukban összetörték a brüsszeli Operaház székeit, a zenés műfaj történetének fontos és jellemző pillanatához érkeztünk el. Maurice Béjart rendezte ezt az emlékezetes *Víg özvegyet,* szándékosan provokálva méla közönségét. A frakkos nagyestélyis történet színpadi elbeszélésében Glavari Hanna és Daniló duettje hirtelen megszakadt, helyette srapneltűz és gépfegyverropogás hallatszott, a hát-térből az első világháború belga katonái szuronyrohamot intéztek a nézőtér el-len, és a Chez Maxim' díszletei körül egy 1917-es páncélos tört elő, az előkelő vendégek helyett pedig véres kötésekkel ellátott, halálhörgést hallató ágyútöltelékek jelentek meg."

Mindehhez képest a magyarországi operettrevízió persze hogy csak gyermekjáték. Hernádi Gyula és Jancsó Miklós nem tesz többet, mint megfejeli az eredeti cukros történetet egy másik érzelgős regénnyel. Az ő megfogalmazásukban Edvin és Szilvia szerelmi története párhuzamos Ferenc Ferdinánd és Kotek grófnő morganatikus házasságának érzékeny regényével. Az átdolgozó és a rendező persze nem csúfítja el Kálmán Imre operettjét a valóságos, véres végkifejlettel. Kicsit kirándulnak a történelembe, aztán teljes szívvel megcsinálják az orfeumi befejezést. Izgalomról tehát alig van szó, csak viccel a bácsi, ahogy mondani szoktuk. Csak egy kicsit elvertük a port a Monarchián, a régieket új faviccekkel cseréltük ki, végül is ez a világ sora. Kálmán Imre dallamait ezúttal is szívesen hallgatjuk. Közben elmélkedhetünk: az orfeum és az uralkodóház között tán soha nem volt ily kicsiny a távolság, mint éppen a mi korunkban. Hernádinak és Jancsónak voltaképp teljesen igaza van: győzött a forradalom, nincsen többé hierarchia. Legalábbis ami az értékeket illeti. Csak hát erre nem kell annyira büszkének lennünk.

fórum

KOLTAI TAMÁS

Vita a Takarításról

A Színházművészeti Szövetség kritikus tagozata szakmai vitát rendezett Nádas Péter *Takarítás* című drámájának győri bemutatójáról. A vitán - a megjelent kritikusokon kívül - részt vett Szikora János, az előadás rendezője, a szereplők közül Olsavszky *Éva és* Bán János, valamint írók, filmrendezők, dramaturgok, zeneszerzők és néhány egyetemista.

Hasonló ankétokat más darabokról és más előadásokról is gyakran rendeztek korábban. Ezek célja minden esetben a közvetlen eszmecsere: *párbeszéd a* színházi előadás létrehozói, illetve befogadói között Ezt az alkalmat az különböztette meg a többitől, hogy Nádas Péter darabjának megjelenése óta, de különösen a bemutató után sokakat elfogott a szokásos elemzőmódszerek alkalmatlanságának érzése. Kevéssé a megszokott-nál is kevésbé - bizonyult célravezetőnek a dráma és az előadás elemzésének különválasztása, minthogy maga a mű egyfajta értelemben „félkész terméknek" látszott, olyan *színpadi szövegnek,* amely az előadás révén válik teljessé. Ez lényegében minden színpadra szánt mű esetében érvényes, a *Takarítás* azonban szinte „palackba zártan" rejti szövegében az előadást, mintha csak „ki kellene szabadítani" a sorokba kódolt teátrumot. Talán ezért mutatkozott ellenállónak a konkrét elemzéssel szemben. Világos volt viszont, hogy nem szabad engedni „a titkok fölfejthetetlenségéről" a „színház misztikus varázsáról" szóló babonáknak, mert meglehet, hogy *értelmezés* híján Nádas darabja akkor is kisiklik a kezünkből, ha *az érzéki élményt* bevalljuk.

Ez az összefoglalás nem elemzés, nem is a vita ismertetése. Csupán arra vállalkozik, hogy némi rendbe rakja a beszélgetés során megfogalmazódott legfontosabb gondolatokat, megkeresse a polemikus nézetek ütközőpontjait, vázlatos képet adva ezáltal a *Takarítás* néhány lehetséges megközelítési módjáról.

Vitaindító előadásában Balassa Péter tiltakozott az ellen, hogy Nádas darabjait az avantgarde körébe utalják. Bizonyítékul megkísérelte kijelölni a *Takarítás* helyét a magyar és a világirodalmi hagyományban, az előbbiben Füst Milán *Boldogtalanok* című drámáját nevezte meg közvetlen elődjeként, az utóbbiban a csehovi-becketti, illetve a genet-i drámatípussal rokonítva, bizonyos utalással a shakespeare-i dramaturgia egyik motívumára, nevezetesen a szabadítóként érkező Richnlond-Malcolm-féle figurákra. (Lásd András kilépése a falból.) Az előadás hangulatilag főként a csehovi mintára épített. Az írói instrukció szerint „a szöveg kifejezetten zenei szervezettségű". Ebben az összefüggésben is fontos, hogy csak a látszat szerint van szó egymás mellett futó monológokról, valójában három szereplőből kettő mindig dialógusszerűen kapcsolódik egymáshoz. (Egy hozzászóló szerint mindig az a szereplő lendíti előre a történést, az „lép előre", akinek az adott pillanatban a legnagyobb *az érzelmi* töltése.)

A vita lényegében a három szereplő kapcsolatáról, e kapcsolat tartalmáról, „megfejtéséről" folyt. A szélső póluson fölvetődött a darab *megfejthetetlenségének* kérdése. Az egyik hozzászóló, elismerve az előadás részleteitől kapott élményt, azt állította, hogy mindvégig nem tudta meg, „miről szól" a dráma. A vitaindító szerint a darab világa hazugságvilág, pontosabban nem létező világ, a három szereplő megszólalásai meg nem történt dolgok, viszonyok lenyomatai, amelyek alapján nem ismerjük meg valódi énjüket; valójában ez az „én" nem létezik, egyedül Jóska törekszik arra, hogy ,megvalósuljon". Aki ténylegesen létezik, az András, a darabban kizárólag ő „történik meg", az ő egyetlen mondata valóságos.

Ezzel kapcsolatban lényeges az a *folyamat - a* takarítás --, amely elvezet András mondatához és akciójához, valamint Jóska „megszületéséhez". Ilyen értelem-ben a takarítás mint reális, sőt naturális cselekmény, egyben metaforikus jelentést is kap. A következő vitakérdés az előadást illetően *a takarítás rendezői fölfogása* volt. Egyes vélemények szerint a rendezés stilizáltan jelezte a takarítást, a szereplők valójában a *tiszta* deszkapad-lót súrolták föl, *a tiszta* tükröt törölgették, holott valódi piszokra lett volna szükség akár „porcicákra" és pókhálókra is. A rendező ezzel ellentétben kifejtette, hogy a színpad a maga realista valóságában piszkos - ellenőrizhető a fölmosóvíz szennyezettségén -, vagyis az lett volna a „naturalista stilizálás", ha mesterségesen bepiszkítják. Másrészt -- ugyancsak a darab naturalista alapszintjére hivat kozva néhányan fölvetették, hogy a játék és ennek megfelelően a beszéd tempója túlságosan gyors. A takarítás „szer tartásának" sokkal hosszabb ideig kel-lene tartania, így az előadás időtartama is meghosszabbodna, akár három-négy órára, ezzel bizonyos „szenvedésre" kényszerítve a nézőt.

Ezen a ponton fölvetődött a „szobaszínház" alkalmassága, illetve alkalmatlansága a darab előadására. Szikora János elmondta, hogy most harmadízben került szembe a Takarítással. Először rádiójátékként rendezte meg; egyedül itt ragaszkodott tökéletesen a szerző által a szerepek alakítóira előírt hangfekvésekhez, és itt sikerült a szöveg zeneiségét összhangba hoznia a takarítás hangeffektusként létrehozott zörejeivel. Másodszor a csak részben elkészült pécsi „dobozszínpadi" előadásban - eleve tartott a kétféle követelmény összeegyeztethetetlenségétől: attól, hogy a takarítás „naturalista" mozgásrendszere és hanghatása megzavarja a mondatok ritmusát és az áriákból, duettekből, tercettekből álló „operai" mintát. Most, Győrött bebizonyosodott, hogy a darabot nem lehet a szerző instrukciói szerint megrendezni, csak ebben a gyorsabb, elstilizáltnak *látszó* formában. Egy ellenvélemény szerint a rendezőnek arra kellett volna törekednie, hogy egy reálisabban átélhető alapszituációból indítsa cl a játékot, mintegy megnyerve magának a nézőt, és csak ezután, fokozatosan érkeznie cl a darab „emeltebb", metaforikus közegébe.

Folytatva a tartalmi elemzést, a *Takarítás* „megfejtői" egy történelmi magyarázat (vagy a történetiség számonkérése) és egy szélsőségesen elvont magyarázat végletei között mozogtak. Az előbbiek néhány történelmileg konkrétan értelmezhető mondatra, illetve Nádas egy korábbi, több mint tíz évvel ezelőtti novellájára, a *Klára asszony házára* hivatkoztak. (A novellának ugyanazok a szereplői, mint a Takarításnak, de lényeges különbség, hogy a szereplők mögött konkrét társadalmi háttér rajzolódik ki.) Az utóbbiak azt fejtegették, hogy Nádas aligha bátortalanság miatt nem nevezi „konkrétan" a nevükön a szereplőket, itt ugyanis a legkevésbé sem történelmi drámáról van szó, inkább „a létező világ keresztény kritikájáról". (E kritika „keresztény" jellegét az egyik *hozzászóló* vitatta.)

A látszólag kibékíthetetlenül ellentétes vélemények közös pontja, hogy a *Takart/ás* végső soron minden bizonnyal a

nem-valóságos létezésről vagy a nem-létezésről szól. Nádas drámatrilógiájának, a „három T"-nek is ez a témája: a második darab, a *Találkozás* női főszerepét, Máriát - úgymond - nem lehet el-játszani, a *Temetés* pedig arról szól, hogy *egyáltalán* nem lehet játszani. Tudni vélik: Nádas ezt a konzekvenciát azzal is le-vonta, hogy nem kíván több darabot írni.

A vita, amelynek legalább érzékeltetni akartam szerteágazó gazdagságát, kétségtelenül bizonyos ellentmondáshoz vezetett. A történetiség és a gondolati absztrakció, illetve a naturalista és a metaforikus ábrázolás ellentétpárjai abba a végső paradoxonba torkollanak, hogy a *Takarítás* egy nemlétező világ érzéki ábrázolása; vagyis arról beszél, ami nem létezik, de ezt egy nagyon is valóságosan létező, az adott pillanatban a részvételünkkel megszülető művészi forma, a színház révén mondja el. *Azaz* a színjáték éppen önmaga által szünteti meg --„naturálisan" és „metaforikusan" - a saját tartalmát, a nem-létezést.

Szikora János azzal vágta el a gordiuszi csomót, hogy őt ezek a fogalmak nem érdeklik; számára a színházban csak az létezik valóságosan - „naturálisan" ami megtörténik a szereplők között. A *Takarítás* megrendezésével azt vizsgálta, hogy meddig lehet „megidézni az ördögöt": meddig lehet a színészt, anélkül, hogy személyiségében károsodna, rávenni a drámabeli szereplők kínzó kapcsolatainak megélésére.

A vita ugyanazzal zárult, mint ez a rövid emlékeztető. A polémikus álláspontok aligha feledtethetik, hogy nem egy átlagelőadásról vitáztunk. Győrött mindannyiunk számára szokatlan, sikeres vállalkozás tanúi lehettünk, egy jelentős új magyar drámának és az együttes magasfokú művészi teljesítményének köszönhetően.

BÉCSY TAMÁS

Az ellentmondások előadása

Nádas Péter Takarítás című drámájának stúdióelőadása Győrött

Nádas Péter *Takarítás* című darabja elsősorban nem a magyar irodalmi hagyományból nő ki. Drámairodalmunk -- de epikánk is - lényegében elkerülte a tudatalatti megjelenítését, ábrázolását.

A mű előzményei közé a tudatalatti tartalmakat objektiváló nyugat-európai drámák tartoznak, elsősorban Jean Genet művei, közülük is a *Cselédek;* a kelet-európai hagyományból pedig elsősorban a század lengyel drámái, Witkiewicztől Mrozekig. Csakhogy azokban erőteljesebbek azok a vonatkozások, amelyek az ember benső világának ezt a kétség-kívül meglevő részét a társadalmisággal összeköttetésbe hozzák.

A darab „fizikai" alaphelyzete: a hatvankét éves Klára lakását takarítja, ő maga, illetve a harminckét éves Zsuzsa és a húszéves Jóska. A takarítás zömmel a szoba felsúrolása. A hármójuk között levő alapdinamizmus pedig az, hogy mindegyik meg akarja akadályoz-ni, hogy a másik kettő bensőségesebben szeresse egymást, s így ő, a harmadik egyedül maradjon. A háromszög mind-három sarka között vannak tehát irányulások. A legkevésbé hangsúlyos a Klára és Zsuzsa közötti, vagyis a leszbikus kapcsolat. A mű végén Klára „meghal", vagy elfelejtődik a másik kettő részéről, aminek következtében felszakadhat a Zsuzsában élő erős szexuális vágy Jóska iránt: vetkőzik és vetkőztetni kezdi a fiút. Jóska azonban elhúz egy nagy függönyt, „amely most eltakarja, de ugyanakkor sejteni is engedi a színpadot", azért „hogy mögötte bontakozhassék ki teljes pompájában a szemérmes végzet" - miként Nádas Péter írja a darab előszavában. (Fiatalok rivaldája, Magvető kiadó, 1978.) Ekkor Jóska pisztollyal lelövi Zsuzsát, ami után életnagyságú fényképéből kilép a negyedik alak, András. Egyetlen mondatot mond Jóskának - „Adj egy tiszta törölközőt" -, gondosan megtörölközik, jól megnézi Jóskát, a dívány alatt fekvő Klárát, és kimegy.

Kicsoda András, és milyen kapcsolata van a többiekkel ? Nem más, mint Klára már halott, volt szerelmének a megjelenése, megelevenedése. A fénykép, amelyből kilép „pontosan életnagyságúra nagyított és barnított amatőr felvétel", amely „egy szép fiatal férfit ábrázol fürdődresszben, amint valami folyóból kijön", s amelyet a takarítás elején a szobából kivisznek. A kivitelt Jóska kezdeményezi : „Nem kéne levenni András bácsi képét ?" Andrásról Jóska azt mond-ja: Klára férje volt. Klára szerint nem volt a férje. A felvételről Klára egyszer azt állítja, hogy „azon a délutánon készült, amikor megismerkedtünk Gödön"; máskor ezt: amikor „hozzájuk álltam be cselédnek".

A darab egészen különböző pontjain elhangzott mondatokból a következő háttértörténeteket és tartalmakat állíthatjuk össze:

Klára eredetileg úrilánynak született, családjuknál „nagyon sok cseléd volt, akik mind loptak", majd „kurva lettem", „polgári kanca voltam". Aztán „cseléd-nek mentem", majd röplapokat osztó „terrorista" lett, aki felrobbantott egy vonatot, és aki „igyekeztem minden elvtársamnak a nyakába fűzni a combomat". Klára a kegyelmes asszonyéknál volt cseléd, akinek férje is meg-meglátogatta a cselédszobában, de erről fiuk, András nem tudott. „A tisztaság kurvája voltam" - mondja ezzel kapcsolatban. András forradalmár lett, s egy alkalommal alig tudott egy akcióból elmenekül-ni; nyomát nem vesztették el, s ezért „az ügy elveszett", mármint András számára. Az anyja elküldte a háztól, de András utolsó kívánságként Klára szerelmét kérte. Ekkor fogant meg fiuk, akit ugyancsak Andrásnak hívnak, s aki torz-szülött lett, s a diliházban tartják. Andrást később vagy a detektívek lőtték le, vagy ő önmagát.

A képen látható Andrással a múltban tehát csak Kláránnak volt kapcsolata. A darabban Jóska kétszer is utal Andrásra, a mű vége előtti jelenetekben. Először a Klára és a közte kialakuló egyik bensőséges helyzetben, amikor Klára hozza szóba, de Jóska így reagál: „Róla ne beszéljünk." Még ennek a jelenetnek a végén Jóska azt vágja Klára fejéhez, hogy András az őáltala szerzett pisztollyal ölte meg magát, s ha Klára nem lett volna gyáva Andrást szeretni, akkor ő még most is élne. Ezek a mondatok azonban nem Jóska és András, hanem Jóska és Klára viszonyát jelenítik meg. Másodszor akkor, amikor elmond-ja, hogy ha Klára meghalna, s ő ide költözne, a képet a padlásra vinné,

„s akkor teljesen olyan lenne, mintha nem történt volna semmi sem. (...) Úgy gondolnék rá, mint az apámra. Te voltál az anyám." A képhez, illetve Andráshoz az utolsó mozzanatig ezeken kívül éppen úgy nincs semmi köze, mint ahogyan Zsuzsának egyáltalán és semmi-féle köze nincsen.

Jóska és András kapcsolatának hiánya miatt meglehetősen váratlan és előkészítetlen a mű végén András kilépése a fényképből.

De nézzük Jóska és Zsuzsa tartalmait.

Jóska születésénél Klára jelen volt, ő tépte el a köldökzsinórt, aztán valahogyan magához vette, avagy valamilyen módon igen sokszor találkoztak. Mintha ő is nevelte volna Jóskát, akit mindig a tükör elé állított, hogy nézze önmagát. Klára egyszer azt mondja, hogy értelmessé, okossá formálta Jóskát, majd máskor azt, hogy ő tartotta - tudatosan - anális szinten. A fiú neki mesélte el álmait, aztán a szeretője lett. Jóskában az egyik jelenetben kibomlik egy vágy-vagy álomkép, amint a tenger színén fekszik, s majd amint fürdés után egy barna, szőrtelen fiú megfogja a csuklóit és kitapintja a pulzusát. Mikor ezt elmondja, Klárában az az emlék támad föl, amikor András azon a bizonyos napon bement hozzá a cselédszobába. Jóska most olyan, mint annak idején András volt. Igy tehát ez az emlék- vagy vágykép is vonatkozhat Andrásra, de ebben András és Klára viszonya jelenik meg elsősorban. Jóskát Klárához fűző szerelme egyszerre undorítja és vonzza: „Ronda vagy, öreg vagy. Nincs hajad, nincs fogad. Utállak.", és máskor: „Szerelmes vagyok beléd.", „Nagyon kívánlak. Te vagy az egyetlen, akit szeretnék." Am lehet, hogy ez utóbbi mondatokat most már csak alakilag mondja Klárának, lényegileg Zsuzsának.

Zsuzsáról azt tudjuk meg, hogy gyűlöli a piszkot, a port, a szennyet. Falusi lány volt, törvénytelen gyermekét - nem tudja, ki az apja - otthon a tehén-istállóban szülte meg. A már nagyfiúvá nőtt gyermek most is szüleinél él, ő igen ritkán látja. Havonta ötszáz forintot küld nekik, de ha hazamenne, a fia nem ismerné meg. Azután tíz öreget gondozott, feltehetően lakásért, és valószínűleg hiába. „Nem voltam kurva - mond-ja , csak szerettem, ha a nyomomba szegődnek, mint a kutyák, s ha a lábam elfáradt, jó volt elheverni a bokor alatt." Níostanában „Ötszáz forintért minden hónapban eladom magam. Nem vagyok válogatós." Jóskától kéri: „Légy szerelmes belém!", de kéri, ne haragudjon, hogy ő lesz az egyetlen férfi, akinek nem fogja a testét odaadni. A végén azonban - mikor Klára már meg nem szólaló alakká, esetleg halottá vált -, ő kezd vetkőzni Jóskának, és vetkőztetni kezdi a fiút. Viszonyukhoz hozzátartozik még, hogy elképzelik, összeházasodnak, Zsuzsa a fiát magához veszi, s akkor hogyan fognak élni. Az erre vonatkozó dialógusrész azzal fejeződik be, hogy Jóska ezt mondja: „Rajtakapnál, amint megcicerézem a szép, erős fiad." Zsuzsa ezt nem hagyná: „Akkor a böllérkést szúrnám beléd."

Klára és Zsuzsa között is kialakul két bensőséges pillanat. Az első, a sikálás ritmusától kiváltódott szexuális vágy közben. Zsuzsa ezt mondja: „Este kilestelek a fürdőszobában.", mire Klára: „Ha tudtam volna, nem hagyom úgy cl magam." A második egy későbbi jelenetben, amikor az instrukció szerint „hosszan egymásra néznek, Zsuzsa finoman megérinti az ajkával Klárát", mire ő kijelenti: Nem csókolták harminc éve már." Klára fejét az ölébe veszi, s ezt suttogja neki: „Én majd életet ölök beléd, ne félj."

E leszbikus pillanatok mellett az önkielégítés pillanatai is elénk kerülnek Klára és Jóska részéről. Jóska erre vonatkozóan ezt mondja: „Én csak önmagammal tudnám kielégíteni önmagam."; Klára pedig a földön fekve, összehúzódzkodva: „Kislány korunkban az örömöt a combunk közül piszkáljuk ki. (. . .) De hiába kábít el az ájulat, ha az mindig kinn marad, ami benn lehetne. Most bennem vagyok."

Mindebből az első lépésben két dolgot kell elmondanunk. Az egyik nem derülhet ki az eddigiekből: ezek a tartalmak és múltbeli történetek csak a mi fogalmazásunkban váltak egységesítetté. A darab igen-igen sok helyén, szótszórva jelennek meg, s az egyszeri olvasás során nem állnak össze részleteikben is ilyen egységessé. A háttérben, a múltban levő események előkerülése tehát nem követ logikai vagy időbeli rendet. Mozaikokként épülnek a darabba, amely mozaikok közé számtalan más probléma, eset, gondolat és érzés iktatódik; először is a szoba felsúrolására vonatkozó igen sok szöveg. Azután például olyanok, amikor Klára az úrinőt jeleníti meg, elsősorban Zsuzsával szemben, máskor épp az ellenkezőjét. Szó kerül arról, hogy Jóska, illetve Zsuzsa a lakást meg akarja örökölni, s hogy mit tesznek majd akkor stb, A múltbeli események mozaikdarabjai közé valamelyikük hangulatának, önmaga és helyzete elemzésének, értékelésének az elmondásai is beiktatódnak. A széttöredezettséget eredményezi még, hogy ha egy kérdésről beszélni kezdenek, ezt abbahagyják, a dialógusok a közbeiktatott dolgok elmondásával folytatódnak egy darabig, majd tíz-tizenöt megnyilatkozás után az eredetihez térnek vissza; akkor tehát, amikor a befogadó figyelmét már más kötötte le. Vagyis sem maguk a háttértörténetek, sem elmondási módjuk nem folyamatos, hanem megszakítottan, diszkontinuusan kerül a befogadó elé.

Az eddigiekből másodszor - talán az is kitűnhetett, hogy egy-egy alaknak egymással lényegében ellentétes tartalmai is vannak; olyannyira ellentétesek, amelyek együttesen elképzelhetetlenek egy valódi, jellemként értelmezett emberben. Mindezek olyan világot, olyan világ-szerűséget képeznek és építenek föl, amelyben bizonyos esetek, helyzetek, élmények és alakok egymásra ráhangolódnak, egymásba áthatolnak. (Ez az időre is érvényes; nem tudni, bizonyos esetek. érzések, vágyak stb. mikor él-nek valakiben: a múltban vagy a jelen-ben vagy mindkettőben.) Ezek azt eredményezik, hogy minden bizonytalanná, körvonaltalanná válik; ők megszűnnek hús-vér emberek lenni, megszűnnek egyértelműen csak önmaguk lenni, s át-alakulnak az ember benső világában élő komplexusok metaforáivá. Igy a meg-jelenő világ összemosódott, egymásba áthatoló, körvonaltalan világ, amely leginkább az ember benső világát idézi fel.

Ezt Klára „halálai" is elősegítik. Első „halála" után „feltámad", megszólal és *hozzá* is beszélnek; a második után már nem; Zsuzsa és Jóska a dívány alá görgetik. Ám e két „meghalás" okai vagy külső körülményei között nincsen különbség, s így nem valódi halálról van itt szó, hanem vagy az elfelejtéssel vagy a komplexus megszűnésével azonosított halálról. Ez csak a benső világban és a metafora-Klára esetében lehetséges, hiszen az a Klára, aki így „hal meg", jelen van, márpedig a hús-vér alakként jelenlevő Klára így nem halhat meg. A mű végén Zsuzsa is meghal, s az ő esetében is valószínűleg idézőjelbe kellene tennünk a szót. Egyfelől pisztolylövéstől hal meg, másfelől azonban a

már lefüggönyözött drámai térben, amelyben még az eddigiekhez képest is más törvényszerűségekkel rendelkező világ tárul föl: itt lép ki a képből az eleven András. Igy Zsuzsa „halála" is bizonytalan.

Mivel a szövegek széttöredezettek, mivel a történeteket nem folyamatosan kapjuk meg, mivel az alakok, helyzetek és élmények egymásba áthatolnak, megjelenik az a következmény, hogy mindent, a maga teljességében, csak vissza-felé érthetünk meg: vagyis bárminek a teljes megértése a már régen-régebben elhangzottak nélkül lehetetlen. Ez azonban sem a darab egyszeri elolvasása, sem az előadás egyszeri megtekintése során nem valósulhat meg.

A rejtvény megfejtéséhez tudnunk kell vagy kellene, kicsoda András; és nemcsak „adatait" kell ismernünk, ha-nem elsősorban a jelentését. Láthattuk, abban a drámai térben jelenik meg, kilépve a képből, amelyet már elfüggönyöztek, s ahol „a szemérmes végzet" a maga teljes pompájában kibontakozhat. Az írott darabban egyedül Jóska függönyzi el a teret (az előadásban Zsuzsával, s ennek ugyan van jelentése, de elhanyagolható, mert technikai okokból történik így), s ez a fizikai akció azt jelent-heti, hogy a tér immáron egyértelműen Jóska benső világa. Így a „szemérmes végzet" az ő számára bontakozik ki; s ez egyrészt Zsuzsa „lelövésében", másrészt András megjelenésében realizálódik.

E két mozzanat a darab végén történik, ide futnak az összes szálak, így hát ezeknek nagyon is jelentéstelinek kell lenniök. A legfontosabb nyilván András jelentése Jóska számára. Ez a jelentés azonban nem kapható meg, ha kizárólag az utolsó mozzanatból próbáljuk kialakítani, hiszen ez - András kilépése, s „Adj egy tiszta törölközőt" mondata - ehhez nagyon kevés. Így voltaképp András jelentését, ami Jóska hozzá való viszonyának a tartalmából derülhet ki, kizárólag Jóskának Klárához és Zsuzsához való viszonya tartalmából kaphatjuk meg.

Jóska alapviszonya Klárához az anya-és Ödipusz-komplexus, s gesztusrend-szerük is ezt nyilvánítja ki. Klára anya és szerető egyszerre, Jóska hozzá gyermekien és szexuálisan kötődik, amely a fiúban utálkozó, de mégis meglevő szerelemmel él. Ezen belül mindkettejük részéről az önkielégítés motívuma is fel-merül. (Klárában is, a már említetten kívül ugyanúgy, mint Jóskában: „Semmiféle vágyamat nem tudhatta más kielégíteni soha.") Ezen kívül Jóskában a homoszexualitás is felvetődik; a már említett tengerparti vágy- vagy képzelet-jelenetben, amelyben a fiatal fiú fürdés után megtapintja csuklóján az ütőeret.

Jóska alapviszonya Zsuzsához a nyers szexualitás, a „kurvakomplexus". Eb-ben is megjelenik a homoszexualitás; a Zsuzsával való együttélés elképzelésében, Zsuzsa fiával kapcsolatban.

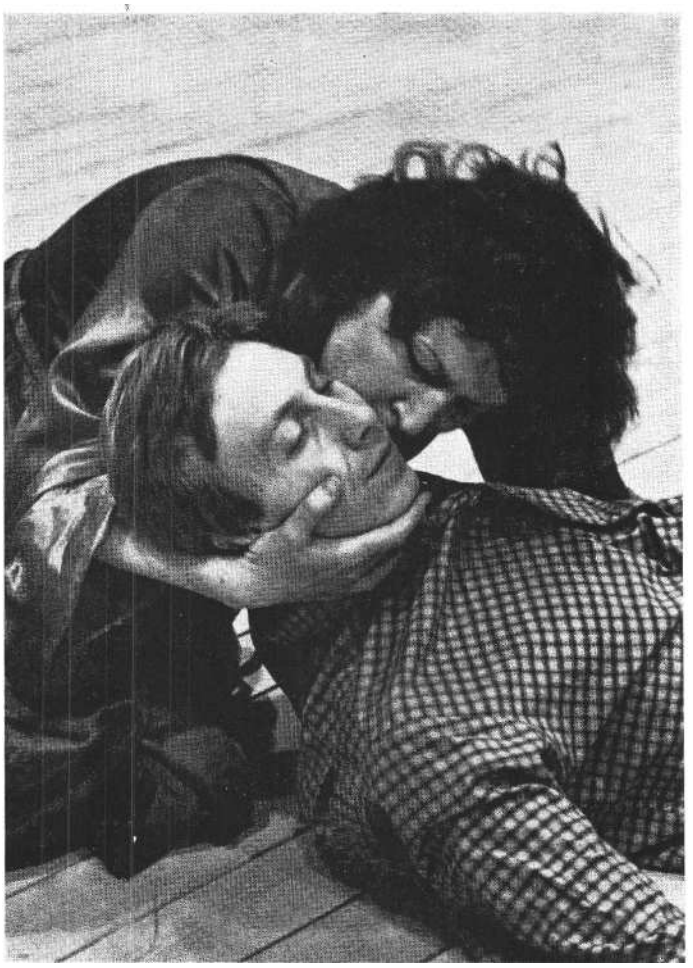
Mindkét viszonynak és ezek tartalmának-jelentésének Jóskából el kell tűnnie, neki ezektől meg kell szabadulnia, hogy András megjelenhessen. Előbb Klára „hal meg"; mindketten elfelejtik, aztán, immáron mint a „szemérmes végzet" első megnyilatkozása, Zsuzsát is „lelövi" Jóska. Ha a Klárához és a Zsuzsához való, és a drámában megjelenített alapviszonyok jelentését vesszük figyelembe, akkor az anya- és Ödipusz, illetve a kurvakomplexusnak kell eltűnnie, hogy András megjelenhessen. Ez pedig egyértelműen homoszexuális kapcsolattá teszi Jóska és András viszonyát. Így a „takarítás", Jóskára vonatkoztatva, benső világa komplexusainak „kitakarítása", eltüntetése, hogy nem nyíltan, de szemérmesen András az említett jelentésében megjelenhessen.

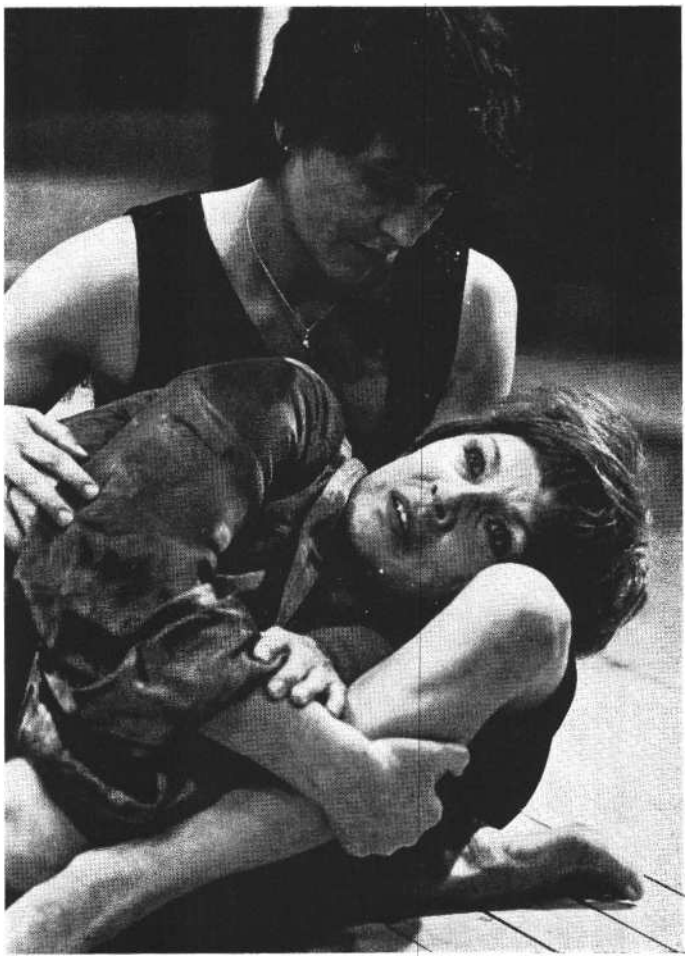
Láttuk, mindhárom alak körvonala éppúgy bizonytalan, mint ön- és helyzetértékeléseiké, mint a mindhármójuk által elmondott múltbeli eseményeiké és problémáiké, amelyek rejtvénnyé teszik a darabot. A rejtvény önmagában talán még nem volna baj: azzá csak akkor válik, ha megfejtettük, s az eredményre vonatkozóan feltesszük a kérdést: elegendő-e egy mű mondanivalójául annyi, hogy miként tűnhetnek el valakinek a benső világából a homoszexualitás kibomlását akadályozó komplexusok?

Am vizsgáljuk meg: lehetséges-e, hogy más közlés, más mondanivaló is megjelenhessen?

Mielőtt erre rátérnénk, hadd utaljunk arra, hogy egy dráma közlése, mondanivalója és világképe igazán, valójában, határozottan érvényre jutó módon mindig az, ami az alakok alapviszonyába van beépítve, s ami így, ezeknek a jelentéséből bomlik ki. Ami nem az alakok viszonyait hordozó dialógusokban jelenik meg, az csak differenciálja, „árnyalja" az alapjelentést; vagyis az életben meg-levő bonyolultságot kinyilvánító-meg-mutató részlete lehet a műnek. Ezért tehát az alapviszonyoktól független részek mellőzhetetlenül fontosak, de önállóan, önmagukban a mondanivalót, a közlést, a világképet nem hordozhatják: avagy, ha mégis ezekben jutna ér-vényre, az elsikkad. Ez azért van így, mert a dráma csak dialógusokból fel-épülő világában nem a dialógusok viszonyoktól független tartalma, hanem az alakok közötti viszonyok jelentik a tényeket, persze mindig a jelentésekkel átitatott tényeket.

András egy másik lehetséges jelentésének a felépülése elvben a Klára által közölt „adatokból" indulhat ki: forradalmár, aki aktívan vett részt az ellenállási mozgalomban. A mi mai valóságunkban, amelyet minden befogadó szükségképpen magával visz a befogadás aktusába, egy forradalmár képviselheti az eszményt, az élet- és embereszményt. Klára idézi Andrásnak egypár gondola-tát is: „Azt mondta, boldogok, akik nem látnak és hisznek." Ezt András magára vonatkoztathatta, hiszen szemüveges volt, s anélkül az orránál sem látott tovább, de nyilván metaforikus jelentése is van, mint a Bibliában. András még „Azt is mondta, bőven elegendő, ha a dolgok körvonalait érzékeljük pontosan. Ha egyszer túl sok részletet érzékelünk, akkor ez megakadályozza, hogy bármit is tegyünk. Ha pedig semmit nem teszünk, akkor lehetetlenné válik, hogy a dolgokat olyan véglegesre, befejezettre és tökéletesre formáljuk át, amit már látni érdemes." Ezek a mondatok nem tartalmazzák és nem jelenthetik azt, hogy Jóska számára András az eszményien tiszta ember, a forradalmár, aki éppen ezen mivolta miatt szükségszerűen a mocsoktól, szennytől, hazugságoktól mentes élet eszményét képviselné a számára. Hangsúlyozni szeretnénk, hogy a Jóska és Klára közötti azon jelenet, amelyben ezek elhangzanak, a kettejük közötti szexualitás Klára részéről történő megnyilvánításával fejeződik be, úgy, hogy felvetődik benne az Andrással való szerelmének az a helyzete és pillanata, amikor és amelyben a fiuk megfogant; Klára most is szeretné érvényre juttatni szexuális vágyait. Tehát ennek a jelenetnek az alapviszonya is a szexualitás, és az ezzel kapcsolatos komplexusokat jeleníti meg. Jóskának az Andráshoz fűződő viszonyait illetően idéztük már ezt a mondatát: „Úgy gondolnék rá, mint az apámra. Te voltál az anyám."; vagyis, amelyben halványan apakomplexusa jelenik meg. Ezeken kívül nem hangzanak el olyan mondatok, amelyek Andrást mint a Jóska számára





Kapcsolatok: Klára (Olsavszky Éva) és **Jóska (Bán** János), **valamint Zsuzsa (Bajcsay Mária) és Klára** között

az eszményt jelentő képmást építhetnék föl.

Klára idézett mondatainak tartalma, amelyben András gondolatait, véleményét idézi, végül is tehát nem Jóska benső világának tartalmaira vonatkoznak. E mondatoknak csak „általános" jelentésük lehet, vagyis fölfoghatók, mint a darab viszonyaitól és az alakok tartalmaitól teljesen függetlenül kinyilvánított írói vélemény. Lehet azonban magának a darabnak az ars poeticája. (Noha: itt nincsenek körvonalak.) Mivel András és Jóska viszonyára vonatkozóan a darabban több utalás nem történik, e kapcsolatnak a homoszexualitáson kívül más jelentése - még a viszonyoktól függetlenül elmondott szavakból sem derülhet ki.

Felépülhet azonban egy másféle jelentés, ha az egyes eseményrészleteket igen igen nagy mértékben elabsztraháljuk.

A darabban van egy részlet, amikor a szobát már teljesen felsúrolták ami egybeesik azzal, hogy már mindent elmondtak múltjukkal, vágyaikkal, komplexusaikkal stb. kapcsolatban. „Milyen üres lett" ti. a szoba, mondja Klára, majd később hozzáteszi: „Könnyűnek érzem magam. Mint aki megszabadult." A jelenet végén pedig ezt mondja: „Éppen attól érzem olyan tisztának és könnyűnek magam, mert nincsenek titkaink. Mindent tudunk." Zsuzsának is hasonló gondolatai vannak: „Imádom az üres szobákat,"; „Nekem meg olyan, mintha egy nagy erdőben lennék. Megfürödtünk a patakban, és most a tisztás közepén szárítkozunk." (Zsuzsának ez a szövege utalhat Andrásnak a folyóból való kilépésére is, ami az áthatolásokat, az egymásra való rájátszásokat bizonyítaná.) Jóska nem ezt érzi: „Most már csak festeni kéne. (...) A falak mocskosak." E jelenet és a megnyilvánulások jelentése nyilván az, hogy az eddigiek során nemcsak a szoba, hanem benső világuk is megtisztult a mocsoktól, a portól, a szennytől. A takarítás ilyen értelemben a múlt és a komplexusok kitakarítása.

I la az eddig megjelenített alapviszonyok megjelenített tartalmaitól eltekintünk, olyannyira eltekintünk, hogy el is felejtjük, avagy ha azt mondjuk, nem érdekelnek a bemutatott alapviszonyok tartalmai, akkor amit látunk a nagyon elabsztrahált jelentésszinten, a konkrétum nélküli mocsoktól, szennytől való megtisztulást is jelentheti; ha András alakját nem a darab világában megjelenített viszonyokból építjük föl, hanem csak abból az „adatból", hogy ő forra dalmár volt, s ehhez hozzávesszük a forradalmárokhoz való, de nem a dráma által kialakított viszonyainkat akkor és ebben az esetben András jelentheti a konkrét tartalom nélküli tisztaságnak, eszménynek, ideálnak a megjelenését is. De csak és kizárólag abban az esetben, ha a dráma tényeitől eltekintünk.

Azonban ezt az értelmezést, még ezen a nem konkrét, teljesen absztrakt szinten is, végtelenül nehézzé teszik a dráma ezután következő tényei.

A következő eseménysorban Zsuzsa elképzeli, hogy „húsom a föld", és hogy „mindent magamba fogadtam", és hogy „rögtön mindent megszülök". Ezzel párhuzamosan pedig Klára azt képzeli cl, „amint lassan mindent elfelejtek", s visszafelé megy ilyenformán az időben, amíg képzeletben kislánnyá változik, illetve hogy a szexuális variációk szaporodjanak - kisfiúvá. Jóska pedig, ugyancsak ezekkel párhuzamosan azt mondja: „Az ember csak úgy van, de azt képzelheti, amit akar.", és: „Én pedig azt képzelemi, hogy magamban táncolok." E „szülés" és „kislánnyá való visszaváltozás" következménye Klára első halála; vagyis a magas absztrakciós szinten maradva, és nyersen Jóska számára Zsuzsa szülte meg Klára halálát. Ezután ők ketten újra bebútorozzák a szobát - mintha most már maguknak bútoroznák be , miközben, az instrukcióból tudjuk, Klára olyan összegömbölyödötten fekszik, mint egy embrió, majd pedig újra megszólal. Vagyis Zsuzsa mégsem tudta

megszülni Klára halálát. Ez pedig lehetetlenné teszi, hogy Zsuzsa a „kurva-komplexuson" kívüli más jelentést kapjon: ugyancsak a magas absztrakciós szinten, lévén, hogy minden mocskot gyűlöl, minden pókot meg akar ölni: a minden konkrétum nélküli „takarító", a „mocsok megszüntetője" jelentést.

Klára „halálához" az kell, hogy - Jóska ötletére - eljátsszák Jóska és Klára „esküvőjét", amelynek során lekapják az öregasszony parókáját, groteszk lakodalmas táncszókat kiabálnak, s így megalázzák.

Klára „feltámadása" és az ezt követő „esküvő" a darab legérthetetlenebb jelenete. Illetve teljesen önmagában véve, minden eddigit ismét elfelejtve, teljesen mellőzve megkísérelhetünk olyan értelmezést, miszerint András és Klára annak idején elmaradt esküvője most már Jóska és az „újjászületett" Klára között sem történhet meg, mert Jóska számára a mocsok kitakarítása után sem jelentheti Klára azt az eszményi tisztaságot, amit majd „András" jelenthet; vagyis ekkor András megjelenése ismét megkaphatja azt a jelentést, hogy az eszmény, a tisztaság jelent meg vele és általa. Azonban ezt megint csak megzavarja, hogy Zsuzsa Klára „halála" után vetkőzni kezd Jóskának, majd Jóskát is vetkőztetni kezdi, s határozott szexualitással közeledik feléje. Jóska ezt nem akarja, erre Zsuzsa elbizonytalanodik. Jóska elfüggönyzi a teret, majd „lelövi" Zsuzsát, és akkor megjelenik András. Ez a jelenetsor ismét azt az alapviszonyt hordozza, amelynek jelentése: Jóska Zsuzsában a „kurva-komplexust", a „nőstényt" lövi le, tehát a saját magában levő komplexust és nem azt, aki neki a Klára-komplexus megszüntetésében segített, aki segített a tisztaság, az eszmény létrejövésében, lévén, hogy ő a „takarító".

Mindezekből teljesen nyilvánvaló, hogy ennek a darabnak a problematikája lényegében teljesen a privát - értve: partikuláris -, vagy finomabban, a magánélet szférájában élő-létező problematika, amely néha és némiképp, de ekkor is privát-partikuláris módon érintkezik a társadalommal, Klára és Zsuzsa elbeszéléseiben.

Kétségkívül vannak az életben olyan emberek, akiknek életét a szexualitás, illetve ennek különböző variációi uralják; s kétségkívül az ilyen embereket is lehet egy-egy drámai alakban metafora-ként és a problémakört a benső világban megjeleníteni. Azonban csak a jelenség, a látszat szintjén van, mert valójában nincs olyan ember, akinek életét, még a legszemélyesebb, legegyénibb kérdésekben is a lényeges társadalmi problémák ne érintenék meg, méghozzá nem kis mértékben. Az ember nem képes, léténél fogva nem képes magát a társa-dalomtól függetleníteni, még a legszubjektívebb problémákban sem, még legszemélyesebb komplexusainak esetében sem, mint ahogy Jóska esetében azt lát-hatjuk, hogy ezek nem érintkeznek a társadalommal. Ezért az az ember, akinek életét kizárólag a privát-partikuláris dinamizmusok és ezen belül is a szexuális komplexusok teszik ki úgy, hogy ezeknek sincs semmi kapcsolatuk, közük a társadalmisággal: képtelenség. Éppen ezért nem volt még soha jelentős mű, még a látszólag legpartikulárisabb tartalmakat elénk állító ún. „dekadens" művek között sem, amely kizárólag az ember privát tartalmait jelenítette volna meg, ahol a társadalmiság bármely aspektusa csak a műtől függetlenül *hozzá*-asszociálható módon jelent volna meg. Mivel ezen tartalmak nélkül, ezektől függetlenül vagy ezeken kívül élő ember nincs, alapvetően hibás az az emberkép, amelyben csak a partikuláris tartalmak láthatók.

Olyan ember természetesen sok van, aki nem emelte önmaga tudatossági szintjére a valóságban és önmaga benső tartalmaiban levő, működő és érvényesülő társadalmi dinamizmusokat. Ha viszont ezek így élnek az adott emberben, hát akkor ilyennek kell ezeket bemutatni, megjeleníteni. Az embernek a metaforikus, a lírai szóképekhez, hasonló képmásalakszerű ábrázolása - épp az ábrázolásmód eme jellege miatt - különösen arra kínál lehetőséget, hogy megmutathatók legyenek az emberben nem tudatosan, sejtelemszerűen élő, benső világának a tudatos tartalmaira csak rá-hangolódott, azokkal egymásba játszóan élő nem tudatos tartalmai.

Manapság, ha egy-egy művel kapcsolatban a partikularitást, vagy - különösen lírai művel kapcsolatban - a privatizálást emlegeti valaki, jogtalannak minősítik megjegyzéseit. Gyakran azon az alapon, hogy az író nem is akart mást megjeleníteni. Márpedig jogtalan és alaptalan számon kérni olyasmit, amit ő nem akart. Az ellenvetésben ugyancsak a világ „privát szemlélete" kap hangot. Az írói szándék és akarat korántsem esztétikai vagy kritikai érv; még bizonyító ereje sincs. Van hibás, félresikerült, elégtelen stb. szándék is. Szándék szerint csak egy mű van: lényeges dolgokat tartalmazó remekmű.

Végül mindig a végeredmény számít, ez pedig ennek a műnek az esetében a szexualitás különböző variációi komplexusainak, benső tartalmainak, ezek gomolygásainak, feszítő erőinek és az ebből eredő kínoknak a 'megmutatása, és lényegében semmi más. Ebben az esetben pedig a végeredmény helyességét és a valóságnak megfelelő érvényességét vonjuk kétségbe: csak ezen partikuláris tartalmakkal nem lehet hiteles, érvényes emberképet megformálni, lé-vén, hogy ezek is bőven át vannak itatva a társadalmisággal.

A győri Kisfaludy Színház előadása nagyon lényeges elvi kérdést vet fel. Mielőtt erről vázlatosan szólnánk, utalnunk kell arra, hogy az előadás Klára-Jóska-Zsuzsa közötti szexuális kapcsolatokat és ezek komplexusait erősíti fel; s ebből következően Jóska és András viszonyában is ez jelenik meg.

Klára, Jóska, Zsuzsa között ezeket elsősorban az teszi határozottá, hogy a gesztusrendszerben is láthatóvá válnak. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy nagyon ízlésesen, ami ebben az esetben a művészit jelenti. Ugyanakkor az elfüggönyözött térben játszódó utolsó rész sem változtat András és Jóska említett viszonyán; sőt ezt is határozottá teszi.

Az előadásban Zsuzsa szexuális követelőzése a függöny mögötti világban is folytatódik; az írott drámában erről ekkor már nincs szó. Jóska a színjátékban őt ezen akciói közben lövi le. Mivel ez az akció egyértelműen az említett komplexustól való megszabadulást jelenti, az előadás a Jóska és András közötti viszony tartalmává is a homoszexuális kapcsolatot helyezi. Andrásban Jóska számára a „szemérmes végzet" csak így és ezzel a jelentéssel jelenik meg. Itt András nemcsak a fényképből lép ki, hanem a fényképet tartó falból is. Igen nagy erejű színházi pillanatot teremtve a fal hatalmas robajjal eldől, mintha valóban nagy és eddig áttörhetetlen benső fal, benső gát és akadály omlana le Jóskában, Zsuzsa „lelövése" következményeként. András kinézése és egyetlen mondata a darab instrukcióihoz igazodik. Ezután azonban eltérő befejezés következik. András a törölközés után nem megy ki, hanem lefekszik a leomlott téglákra, mintha napozni feküdne le a

sziklákon. Jóska kimegy a szobából, de azonnal vissza is jön két üveg sörrel. Leveti ingét és farmernadrágját, kinyitja a söröket, az egyiket Andrásnak adja, s napszemüveggel, mintha ő is napozni akarna, lefekszik András mellé. Ezeket a cselekvéseket látszólag megnyugodva, nagy kataklizma utáni feszültségmentességgel é^s feloldottsággal hajtja végre. Vagyis a rendezői és a színészi eszközök itt sem utalnak András eszmény voltára: Jóska fizikai cselekvései, benső magatartása éppúgy nem építi Andrásba az eszménytartalmat, mint ahogy András önmagában sem jelenik meg ekként.

Elméletileg számunkra igen nagy problémát a takarítás fizikai cselekvései jelentenek, az előadás stílusára, illetve e stílusból kibomló világ jellegére vonatkozóan. Persze nem a takarítás önmagá ban vett cselekvései, hanem a színjátékműalkotásban való jelentéseikkel.

Az előzőekben csak egyszer említettük, hogy az írott szövegben igen sok dialógusrész vonatkozik a szoba szó szerint értett takarítására, felsúrolására. Még több ezzel kapcsolatos mozgást jelenítenek meg az ún. szerzői instrukciók. Az írott drámában ez utóbbiak szükségképpen nem válnak soha eluralkodóvá, de „mélyértelmű" szimbólummá sem.

Az előadásban sem válnak rosszértelműen szimbolikussá. Sőt, mivel valódi vízzel a lehető legvalódibb súrolás folyik, a probléma éppen az ellenkező oldalról vetődik fel.

Szikora János rendezésének alig van olyan pillanata, amikor megszűnnének a takarítás vagy az ezzel szorosan összefüggő fizikai cselekvéssorok. (A pihenés és evés pillanatai is ehhez tartoznak.) Most tekintsünk cl attól, hogy az állandó mozgás igen sok esetben a szövegről magára vonja a figyelmet, ami által annak részleteit az egyszeri megnézés során még nehezebb felfogni, megérteni.

A probléma abból bontakozik ki, hogy a takarítómozgások a lehető legvalóságosabbak, pontosak és precízek. De nemcsak ezek, hanem az alakok egy-mást megérintő mozdulatai, a közeledés, a megölelés, a csók, de az evés, a ki- és bejövetel stb. mozdulatai, gesztusai is a lehető legéletszerűbbek. Ezekhez teljesen hasonló a színészek által megjelenített és megformált három benső maga-tartás.

Klára, Jóska és Zsuzsa - Olsavszky Éva, Bán János és Bajcsay Mária megformálásában olyan valódi hús-vér embe rekké váltak, akik viszont olyan szövegeket mondanak, és a szövegekből olyan világot építenek föl, amelyeket hús-vér emberek nem mondhatnak, és nem építhetnek föl; csak metaforaalakok. A teljesen valósághű színészi eszközök és megoldások által felépített színpadi alak beszéde és beszédéből kialakuló tartalmai, valamint minden egyéb szegmentuma között - magatartása, cselekvései, gesztusai stb. - tehát erősen érezhető meg nem felelés alakul ki. Ez a meg nem felelés egyfelől kitűnő eredményt hoz: elképesztően ócska lenne, ha a szöveghez és világához valami „mélylélek-tani" pihegéseket és nyavalygásokat kapcsolnának. A kérdés azonban az, hogy csak ilyennel vagy valami hasonló más rosszal lehetne-e az összeillőséget megteremteni? Mert másrészt a meg nem felelés kielégítetlenséget eredményez. A meg nem felelésből eredő hiány-érzetet még akkor is le kell írnunk, ha egyáltalán nem tudjuk megmondani, hogy az ilyen metaforaalakokat és az egymásba áthatoló, egymásra tartalmilag ráhangolódó összetevőkkel rendelkező világot hogyan lehetne a színjátékműalkotásban az írott alakokhoz és világukhoz adekvátan, azzal összeillően megformálni és megjeleníteni. De ez talán nem is az elemző dolga.

A kérdés azért is vetődik fel, mert a győri előadásban három kitűnő színészi alakítást láthatunk, ha az említett diszkre panciától eltekintünk. De eltekinthetünk-e?

Miben volt ez a három alakítás igen jó? Abban, ahogyan olyan hús-vér embereket formáltak meg, akik kizárólag az említett viszonyokban, problémákban élnek, és az említett komplexusokat hordozzák. Róluk az alakítások révén sem tudunk meg többet, mint az írott szövegből, s más viszonylataik sem érzékelhetők. Azonban azáltal, hogy maradéktalanul megvalósították a takarító-súroló ember pontos és hiteles gesztusait és tökéletesen átélték-felmutatták a fizikailag takarító ember helyzetét, olyan mindennaposan egyszerűvé és mindennaposan természetessé váltak, akik ugyanakkor a megírt módon nem beszélhetnek a valóságos másikkal is ilyen metaforajelleggel.

Az előadásban Klára Jóska Zsuzsa közötti viszonyok és azok tartalmai, azután a mindhármójukból előtörő monológok, amelyekben életük múltbeli eseményei stb. mellett benső világuk intimitásai is előkerülnek, az élő színházi jelenlét és a mindent teljesen élethűvé tevő megformálás miatt elvesztik azt a jelleget, hogy ezek valamiféle általános értelmű benső világban, mindhármójuk összemosódott benső metaforavilágában hangzanak cl, ahol is hitelesek. Ezek a tartalmak és viszonyok így három ember valóságos helyzeteiben valóságosan objektiválódnak, vagyis ők nem maradnak meg metaforáknak, világuk metaforavilágnak, hanem minden teljesen objektívvé válik. És ezt az objektív-reális világot reális alakokkal kitűnően formálják meg. De jó-e itt ez a fajta kitűnő megoldás ? A magunk részéről úgy gondoljuk, hogy a diszkrepancia csak ellepleződik, s egy sajátos látszatot teremt.

Ez úgy alakul ki, hogy mindhárom színész megteremti önmagában egyrészt a takarítás fizikai helyzetének pontos és reális belső állapotát; másrészt még azt is megvalósítják, hogy múltbéli eseményeik, intimitásaik, a komplexusok, egy-szóval minden tartalom kimondása mögé olyan benső állapotokat, benső magatartásokat helyeznek, amelyek reális, hús-vér emberekben lehetségesek. Ennek következtében a színészek és a rendezés által megjelenített alakok és világ közötti diszkrepancia eltűnik. Am ennek eltűnése azt a látszatot alakítja ki, hogy (i) az említett igen nagy ellentétes tulajdonságok, életvitelek, élethez való viszonyok reális alakokban is együtt és egymással élhetnek-létezhetnek egyetlen-egy valakiben; valamint azt a látszatot, hogy *(2)* mindazok, amik itt történnek, a maguk összes részletével együtt objektív-reális-valóságos és teljesen konkrét helyzetekben is megtörténhetnek; vagy-is az a látszat alakul ki, hogy „ilyen a világ".

Ugyanakkor az alakok eljátszásának módja és az ezen a réven felépült világ nem engedi kibontakozni a maga teljességében és a maga természete szerint még az itt és hiányosan és metaforákkal-metaforákként megjelenített problémákat, a komplexusokat sem.

Természetesen nem akarjuk, korántsem, azt mondani, hogy az előadás nem jó. Sőt: *önmagában,* ha a megírt világ és a megjelenített alakok jellegétől ismét teljesen eltekintünk: lenyűgözően jó, pontos és hiteles, mint a szó elsődleges értelmében értett reális világ. Mivel azonban a szöveg által nem ilyen világ jelenik meg, a szövegben megjelenített komplexusok és a melléjük rendelt problémák nem bontakozhatnak ki a maguk természetének megfelelően. A takarítás

Az extázis pillanati Jóskánál és Zsuzsánál (Töröcsik Júlia felvételei)

fizikai cselekvéseire vonatkozó mondatok, ezeknek az instrukciókban olvas-ható leírásai *az írott drámában* azt az eredményt érik el - azon túl, hogy a szöveg nem lesz ócskán szimbolikus

-

hogy a benső metaforavilágot az objek tív világhoz hozzákötik, oda „lehorgonyozzák". Mivel a szerzői instrukciók *sohasem szerves részei a dráma* szövegének, nem is válnak olyan fontossá, és nem is hordozzák azt a jelentést, hogy a benső komplexusok megnyilvánítása és a három alak közötti ezen viszonyok az objektív valóságban valóban, objektíve is ezen a módon, ebben a formában meg is történhető megtörténések. Az írott szövegben minden megmarad a benső világ megtörténéseinek. Így persze - noha az emberkép hiányosan hamis - a drámában az említett diszkrepancia egyáltalán nem jön létre. Mivel azonban - ha a szerzői instrukciókat meg is valósítják - az azokban leírtak *a színházi előadás szerves részeivé válnak,* itt, ebben a jelrendszerben egészen más funkciót kapnak. Nevezetesen azt, hogy általuk minden megtörténés azt a jelentést hordozza, hogy az objektív, a teljesen reális valóságban nemcsak megtörténnek így ezen a módon, ebben a formában, de hogy meg is történhetnek. Ez pedig csak látszat; a dráma szövegében megjelenő megtörténések csak a benső világban történhetnek meg.

Mivel a takarítás fizikai cselekvései a színjátékban az írott drámához viszonyítva ezt a teljesen más funkciót és jelentést kapják meg a más jelrendszer életbelépésének következtében, az említett „önmagában vett jó megformálásokat" mégsem minősíthetjük egyértelműen jónak. Még akkor sem, ha a gyakorlatilag nagyon is elképzelhető és lehetséges rossz vagy nagyon rossz megoldások helyett kapjuk ezt a megoldást. Csak annak lehet nagyon örülni, hogy a rossz megoldások közül egyiket sem lát-hatjuk.

Ezzel kapcsolatban még két kérdésre szeretnénk utalni. Az egyik : úgy gondoljuk, az említettekkel szemben jogosan nem vethető szembe, hogy vannak az életben súlyos komplexusokat hordozó, és a világra csak ráhangolódással élő, a világot teljesen bizonytalannak és körvonaltalannak látó emberek, akik ugyanakkor képesek mindenre való tekintet nélkül az összes, gyötrő benső komplexust és intimitást és sejtelemszerű tartalmakat egészen természetes, egészen mindennapos benső magatartással kibeszélni, kimondani és az ebből eredő cselekvéseiket kinyilvánítani, *ami az* életben - hiszen ott minden! - esetleg előfordulhat. Ez azért nem vethető fel jogosan, mert a valóságos életben mindez mégsem lehetséges; másrészt azonban a színjáték-műalkotás nem valódi élet, hanem műalkotás, a benne levő világ a műalkotás-létben létezik, amelyben az élet törvényei mellett a műalkotás-lét törvényszerűségei is megjelennek és alapvetően érvényesülnek. Ez utóbbiak egyáltalán nem csak a nézőre hatást kiváltó törvényszerűségek; ehhez tartoznak azok is, amelyek azt a homogenitást és egységességet megteremtik, amely nélkül - végső soron - igazi, jó műalkotás nem létezhet.

A másik kérdés, sokkal fontosabb, hogy a megfelelő játékstílus hiánya - amely miatt a diszkrepancia és a látszat megjelenik - egyáltalán nem a győri színészek és a rendező problematikája, hanem egész színházművészetünké. Nálunk, de - talán a lengyelekét kivéve - Európában sincsenek sehol kidolgozva a nem határozott körvonalakkal rendelkező, nem jellemként megírt alakok, és az így felépült világ színházi megjelenítésé-nek eszközei, módszerei, törvényszerűségei stb.; csak azok, amelyek a valóságos életben élő emberek művészi megformálására, megjelenítésére szolgálnak. Viszont nálunk is játszanak olyan drámákat - A. Jarryétól a lengyel drámaírókon át, ha tetszik Nádas Péteréig -, amelyek alakjainak megfelelő színházi-színészi megformálásához más eszközök, más módszerek, más törvény-szerűségek szükségeltetnek, s amelyek másként képesek a valóság lényegét színjáték-műalkotássá formálni. Mivel ezek nincsenek meg, az elemző bizonytalan, hogy mikor mondható a Klárát, Jóskát, Zsuzsát megformáló színészi alakítás jónak? - ha mit? és azt ha hogyan állítja elénk ?

A három alakítás közül ezért mégis emeljük ki Olsavszky Éváét. Nem azért, mert a benső világ mikrohelyzeteit a legpontosabban ő formálta meg; ezt Bajcsay Mária és Bán János is megtették. 01-savszky Éva alakítása azért emelkedik ki, mert az írott szöveg adta konkréciókon túl is megteremtett valamit Klárában: öregségének nagy és keserű fájdalmát. Bán János alakítása, Jóskának általa megformált magatartása viszont igen jól elénk állította a fiúnak Klárával és Zsuzsával kapcsolatos komplexusait. Bajcsat` Mária különösen Zsuzsának a fiához való viszonyát formálta meg mélységé-ben. Jóska iránti szexualitása erőteljes, de kissé szokványosan megjelenített volt.

Nádas Péter darabja az emberképet illetően hiányos-hibás. Szikora János rendezése a diszkrepanciát illetően ellentmondásos - de éppen ezért, ha ilyen len-ne művészi közéletünk, mindenkibe beolthatná azt a vágyat vagy törekvést, hogy a felvetődő elvi problémákat közösen tisztázzuk.

Nádas Péter: Takarítás (Kisfaludy győri Színház)

Rendező: Szikora János. *Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Díszlet:* Rajk László m. v. *Asszisztens:* Mózes István. *Jelmez:* Tordai Hajnal.

Szereplők: Olsavszky Éva m. v., Bajcsay Mária, Bán János, Angster László.

PÁLYI ANDRÁS

Egy érzéki színház

Széljegyzetek Bajcsay Mária játékához

1.

A győri színház stúdiójában kétoldalt lépcsőzetes emelvény a nézőknek, középütt a játéktér: egy szoba - *ez a Takarítás* helyszíne. Elfoglalom a helyem a közönségnek emelt dobogón. Az elő-adás első felében nem történik (bennem) semmi különös. Azon kívül, hogy nézem: *egy* játék folyik karnyújtásnyira tőlem, mely rejtélyesnek, már-már megfejthetetlennek mutatja magát, tehát akár unatkozhatnék is, ha nem ejtene foglyul a delejesség, *ami a* színről árad. Van valami ebben a produkcióban, ami nem engedi, hogy kikerüljek a hatása alól, hirtelenében nem is tudnék ehhez hasonlítható élményt felidézni magamban, csak amikor Robert Wilson fantasztikus látvány-, hang- és gesztuskompozíciói-nak nézőterén ültem; egyrészt tudatosan kívül maradok azon, amit látok, s egyelő-re ha akarnám, se oldódhatnék fel, hisz magi a történés az, ami kirekeszt, más-részt érzékeimet „észrevétlenül" lefoglalja, lebilincseli, sőt szinte első perctől beavatja a „megfejthetetlenbe" ugyanez a történés, s oly elemien, hogy ettől, ha szeretném, se tudnék szabadulni. De a varázslat ezúttal nem a látvány s a kompozíció irreális szépségében keresendő, mint a Wilson-féle totális és monumentális színházban, hanem - bármilyen furcsa - abban, hogy minden naturálisan valódi és intim. A tárgyi világ önmagát mutatja, s ezt megsemmisítő erővel teszi: e térben (játéktér helyett már szívesebben mondanék mágneses teret) érvényét veszti a mintha-színészet, az imitáció, az eljátszás, a mutatvány. Itt „csak" létezni lehet.

Ebben az előadásban nemcsak a színész, hanem a tárgyi világ is mintegy belülről átfényesül: minden, ami karnyújtásnyira van tőlem, a szemlélődés „távlatába" kerül. És így veszítem el tudatos kívülállásomat: többé nem megfejteni akarom a történést, inkább a színészi impulzusok láthatatlan partitúráját követem, az akció-reakció kompozíciót. Úgy tűnik, a győri *Takarítás a* színház (hagyományosnak nevezhető) tematikus modellje helyett a „zenei modellt" pre zentálja, abban az értelemben használva ezt a kifejezést, ahogy Kandinszkij alkalmazta az új festészetre. Azt is mondhatnám tehát, hogy n*onfiguratív színház*,, ám ezzel (látszólagos ?) paradoxonhoz j u-tok, hisz e nonfiguráció elképzelhetetlen élő emberi figurák nélkül, sőt épp ez az élő jelenlét a lényege, bár igaz, elveti az általánosan elfogadott színészi figuráciát (alakítást).

A Takarítás különös színházi esemény. Több szempontból is szokatlan. Már maga a darab is az, melyet nehéz lenne közvetlenül a hazai drámai hagyományhoz kötni, több köze van Genet vagy Pinter dramaturgiájához. Nádas Péter, aki ugyanezt az írói élményanyagot jó évtizeddel korábban megírta kisregény formájában (a realista elbeszélés modellje szerint) *Klára asszony háza* címmel, darabjában mintegy e nagyon is valóságos emberi kapcsolatok drámájának „zenei modelljét" teremtette meg. Ebben a drámában minden, ami metaforikus, egy-úttal naturális is. Vagy inkább fordítva: a kiemelt valóságelemek a maguk naturalitásában (kommentáló értelmezés nélkül) válnak metaforikussá. Ezzel Nádas újfajta, nálunk szokatlan színpadi nyelvet javasolt. Ennél is szokatlanabb, hogy Szikora János, amikor színre vitte a *Takarítást,* ezt a propozíciót kiolvasta a darabból és megvalósította. Még szokatlanabb, hogy színészei pontosan értik ezt az új színpadi kifejezésmódot. Ritkaságnak számít, hogy az író *par excellence* színházi (a színjátszás mikéntjét érintő) ajánlatot tegyen drámájával a színháznak, s nem kevésbé ritkaság, hogy a színház ezt a propozíciót megérti, elfogadja és él vele.

Így felettébb igazságtalannak tűnik egy színészt kiemelni az előadásból, ha mégis ezt teszem, annak az az oka, hogy Bajcsay Mária színi jelenlétében érhető tetten a legtisztábban az, amit az előadás legfőbb értékének tartok.

2.

Mi az, hogy e térben érvényét veszti az imitáció? Lehetséges-e színjáték játék nélkül? Ha lehetséges is (?), ennek kifejtésére nem a *Takarítás a* legjobb példa. Mert ebben az előadásban igenis minden játék. Szó sincs amatőrizmusról ha az „amatőr" és a „profi" közt úgy húzzuk meg a határvonalat, hogy az előbbi önmagát hozza, az utóbbi viszont képes színpadi illúziót teremteni. A „színpadi illúzió" kifejezés mégsem illik ide. Elsősorban nem is azért, mert ahogyan a szó hagyományos értelmében véve nincs színpad, úgy nincs a szó hagyományos értelmében vett illúzió sem. Pontosabban inkább beszélhetnénk „nézőtéri illúzióról", mint színpadiról. Azt hiszem, az előadás hatásmechanizmusának lélektani kulcsa ez: abban a pillanatban, amikor elhiszem hogy mégis valóságos történet szemtanúja vagyok, elveszítem azt a tudatos kívülállást, amivel az imént még a produkciót néztem.

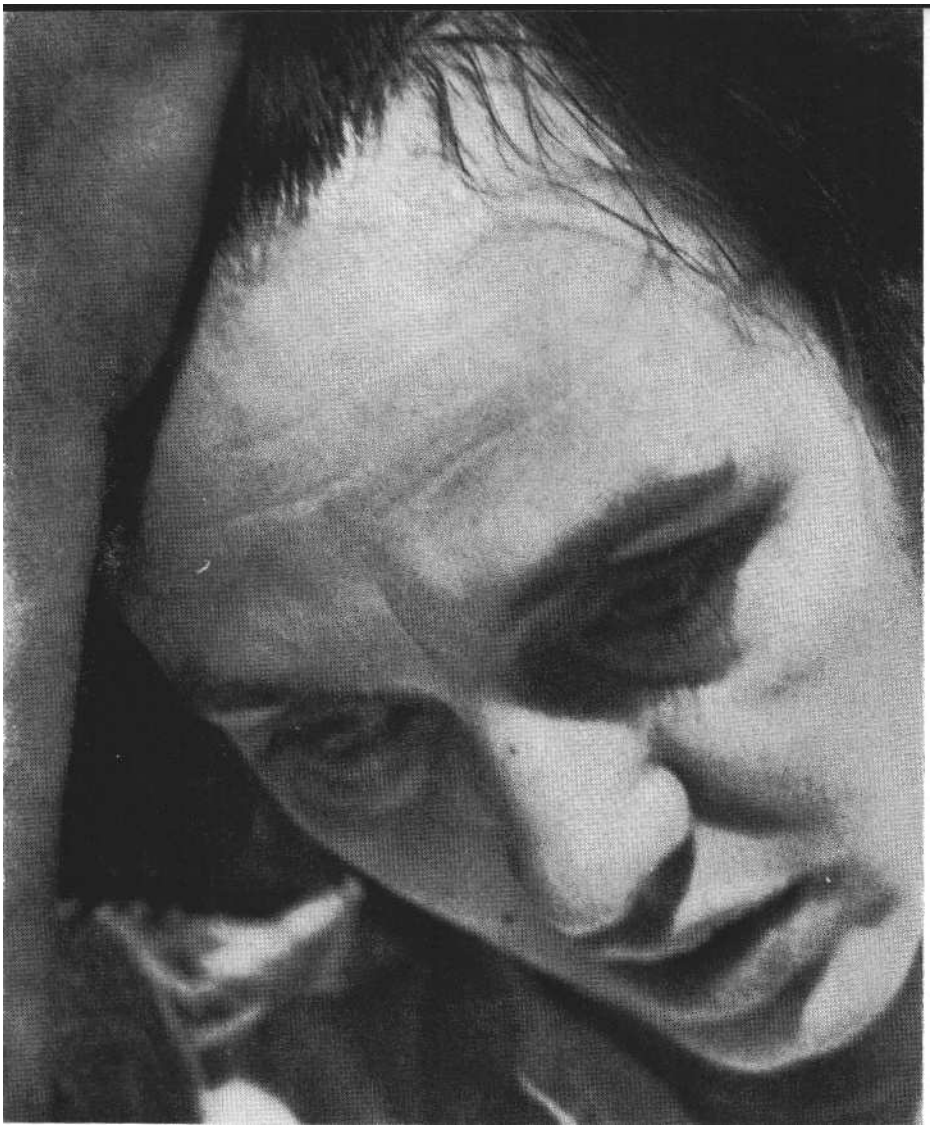
Természetesen szokványosabb kérdésekből is kiindulhatnánk. Kérdhetnénk: ki ez a Zsuzsa a *Takarításban,* akit Bajcsay Mária kelt életre? Falusi lány? Cseléd Klára asszonynál? Allandó háztartási alkalmazott vagy alkalmilag munkát vállaló takarítónő? Tényleg van egy kisfia, vagy csak képzeli? És egyáltalán hány éves? Stb. stb.

Az egyetlen, amit az író szükségesnek talált hőseiről pontosan elmondani, az az életkoruk. A *Takarítás* életkor-dráma: a drámai viszonylatok a felhalmozódott vagy hiányzó élettapasztalatok viszonylatai. Zsuzsa: harminckét éves.

Lehetne harminc vagy harmincöt. De akkor éppen ánnyinak kellene lennie. Kibogozhatnánk a szövegből egyéb rá vonatkozó adatokat is (különösen, ha az említett kisregényt is fellapozzuk, ahol még Jucikának hívják), ám épp az a lenyűgöző Bajcsay *játékában,* hogy erre nincs szükség: első perctől nyilván-való az azonossága. A játék itt épp abban áll, hogy elhiszem: nem Bajcsay Máriát látom, hanem Zsuzsát. Holott tudom, hogy a színész az színész. Ráadásul nem történt itt semmiféle látványos vagy titokzatos átlényegülés. Még csak játéktechnika sincs. Vagy ha van, hát észrevétlenné válik. És akkor már inkább így nevezném: létezési technika.

Bajcsay Mária Zsuzsaként létezik a győri stúdióban.

Még mielőtt a voltaképpeni (a meg-írt) dráma elkezdődne, a játékteret és a közönséget kétoldalt elválasztó sűrű függöny mögött Zsuzsa és Jóska kihordják: a szoba bútorait a konyhába. Klára egy széken ül, képeslapot nézeget. Zsuzsa munka közben félhangosan ejtett, nyilván improvizált, mert az írott szövegben nem olvasható szavai ugyanolyan természetesen, magától értetődően hangzanak, mint későbbi - szerepbeli - mondatai. Itt persze még akár azt is hihetem, hogy a színész „civil" énjét, napi természetességét *hozza, s* majd épp az lesz a játék (az alakítás!), ahogy átvált a szerepbe. De amikor széthúzzák a füg-



Aki Zsuzsa életét éli: Bajcsay Mária

gönyt, s a bútorcipelés gyerekes kergetőzésbe csap, majd beleütközve a szoba közepén téblábolo Klára asszonyba, mindketten hirtelen megtorpannak, s Zsuzsa gyors váltással - Klára háta mögül - Jóskára pillant, már félreérthetetlen, hogy ez maga a dráma. Zsuzsa drámája Bajcsay reflexeiben van megírva: ezt értem azonosságon.

3.

A naturalizmus és a szimbolizmus testvérek. Ha nem is ugyanabban a pillanatban születtek, de együtt nőttek fel századunk irodalmi-művészi-színházi kultúrájában, s voltaképp mindig is feltételezték egymást. A naturalizmus, amikor szó szerint veszi és részletezi a valóság elemeit, metaforikussá is teszi - és a szimbolizmus mi másból teremtené meg a maga jelképeit, ha nem a kiemelt valóságelemekből? Erről az összefüggésről sokan sokfélét írtak, még színházi vonatkozásban is, de kevésbé a *színészet* vonatkozásában. Miért töri össze a színpadi illúziót egy deszkareccsenés vagy a zsinórpadlásról alászálló pihe? Pilinszky egyik színházi írásában szellemesen ezen a példán mutatja meg a mimikriszínház jelenlétvesztését. Azt mondja: ami valóságos (a deszkareccsenés) sokkal inkább jelenvaló, mint ami imitáció.

Ez a példa jut eszembe, amikor Zsuzsa partvissal a kezében pókhálózza a falat, s egyszerre alászáll egy pihe. Természetesen véletlenről van szó, ám az illúzió nem törik össze, sőt inkább felerősödik. Mármint a „nézőtéri" illúzió: a szemlélt valóság valóságosabb lesz - saját nézői valóságom illuzórikusabb. Ebben a színházban, úgy tűnik, ismeretlen az, amit a tárgyak bosszújának szoktak nevezni. A tárgyak valóságossága (naturalizmusa) a kiindulópont, ez mintegy eleve adva van. A színészet abban áll, hogy a naturális tárgyat szimbolikussá teszi. Bajcsaynak erre különös képessége van. Ha a konyhában (a játéktér harmadában felépített téglafal mögött) felemeli a tűzhelyen álló dézsa fedelét, ha összesöpri a szobában a szemetet, ami végül is nem több, mint egy apró papírgalacsin, ha kissé feltűri, combja közé fogja a szoknyáját, letérdel, a padlót sikálja, ha cigarettára gyújt és a tenyerébe veri a hamut stb., mindannyiszor ez a képessége működik.

A tárgyakat csak a színész fényesítheti át belülről. Ha kézbe veszi, ha ránéz, ha beszél róla. Azáltal, hogy önmagáról beszél. Hogy önmagát nyitja fel előttünk. A tárgyat nézzük és az embert látjuk. Bajcsaynak minden tárgy a megismerés kalandját jelenti. Ha *azt* fecsegi el, hogyan szokta felmérni a mocskot egy-egy lakásban, amikor munkát vállal, akkor is valójában a megismerés kalandjáról beszél: „Én meg, ha valami gyanúsat észlelek, akkor csak azt suttogom, hogy jaj, de érdekes, még egyáltalán nem láttam ilyen vécédeszkát sehol, és fölemelem. És kész. Már láttam is. Már tudom." Mert nemcsak azt mondja el, amit elmond. Ott van benne a takarítónői szakismeret. És mint minden szakismeretben, ebben is ott az életismeret, amitől minden érzékelhetővé válik. Az is, amit a kezében tart - és az is, amiről beszél.

A lényeg a kézzelfoghatóság: itt egyetlen metafora se él meg, ami nem tárgyi valóság.

4.

Túlzás nélkül leírható, hogy a színház eleve az érzékiség helye. Minden színdarab, amíg csak megírták s nem adták elő, merő absztrakció, ha színre kerül, testet ölt, kézzelfoghatóvá lesz. Úgy tűnik, a Takarítás-előadás ars poeticája a színház és az érzékiség eredendő összefüggéséből olvasható ki. Az absztrakció itt inkább a nézőtéri illúzió része, a játék érzéki tapasztalatokat kínál, *azaz* az érzékszerveinkre kíván hatni, lehetőleg valamennyire egyszerre. Az érzéki élmény többféleképpen magyarázható-értelmezhető, de minden kommentálás töredékes marad. Noha dialógus dialógust követ, a párbeszédek és reflexiók egymásba fonódnak, voltaképp *nonverbális* színházzal van dolgunk. A közlendő nem a szavakban rejlik, hanem a szavak segítségével felidézett érzéki tartalomban. Az emberi viszonyok érzéki vetületükben jelennek meg. A gondolati-logikai értelmezés úgyszólván teljesen a nézőre bízatik. Ha a néző egyenlőségjelet tesz az érzékiség és a szexualitás közé, biztosan eltéved. A *Takarítás* konfliktusainak szexuális aspektusa korántsem a legfontosabb az előadásban. Pontosabban mindaz, amit a szexusról mond ez a színházi este, csak az érzéki tapasztalat más vonatkozásaival együtt érvényes. Az érzékiségnek a játékon belüli primátusa, úgy tetszik, mindenekelőtt arra akar kényszeríteni, hogy előbb *érzékeljük* a valóságot, s csak aztán *értelmezzük.*

Megrázóan erős intim pillanat **Zsuzsa (** Bajcsay Mária) és Klára (Olsavszky Éva) között (Törőcsik Júlia felvételei)

Bajcsay ezt is világosan érti, s a „legkényesebb" jelenetekben se téveszt. Amit fentebb színész és tárgy viszonyáról mondtam, az is ide tartozik: ez az érzékiség legkézenfekvőbb s így legegyszerűbbnek nevezhető aspektusa. Ahogy a két nő egymás mellett sikál, s arról beszélnek, hogy „sikálás közben jobban érezni a mellet, mint bármikor", az legalább annyira a fizikai munka érzéki gyönyörét mondja el, mint az erotikus örömöt. S ha Zsuzsa kileste a fürdőszobában Klárát, az sem valamiféle leszbikus vonzalom, hanem mindenekelőtt azért, hogy utána megkérdezhesse, szült-e gyereket. Mint ahogy a saját „kisfia" is, mely minden jel szerint ugyanolyan képzelt gyermek, akár Albee *Nem félünk a farkastóljában,* ugyancsak érzéki kalandként fontos számára, ahogy egyébként Albee hőseinek is. Megölni se lehet másképp ezt a kisfiút, csak teljesen érzéki módon: Jóska és Klára fröcsögve mondják cl hétpróbás gazembernek, fekete, szőrös hátú, ragyás rablónak, gyilkos-nak, bűzlő börtöntölteléknek a fiúcskát. Zsuzsa áll, kezében a víztől csöpögő felmosórongy, hallgatja az átokzuhatagot, s amikor vége, kicsavarja a rongyot, s azt mondja: „Készen vagyunk." Valóban, ekkor végeznek a takarítással.

Zsuzsa és Jóska a teljes falat beborító tükör előtt, egymás mellett állnak. Gyors, ritmikus tőmondat okban, mintegy egymás szavába vágva eltervezik a jövőt, egyre érzékibben, eksztatikusan, kéjjel. Ott van ebben szinte minden lehetséges érzékiség: egymás megkívánásától a nárcizmusig, a kisfiú „megcicerézésétől" a legbűnösebbig, a gyilkosság kívánásáig. Klára nem bírja tovább, elvágódik a földön, s arccal a padlónak hoszszú monológba kezd arról, hogy olyan „mintha meghaltam volna már", ami végül kéjes fetrengésbe torkollik. Eközben Zsuzsa és Jóska, az iménti, tükör előtti érzékiségjáték alakítói már lassú, rituális mozdulattal egymás mellé terítik felmosórongyaikat, érzéssel és szertartásosan törlik a padlót. Később Zsuzsa azt mondja az öregasszonynak: „Szeretném megcsókolni a kezed." De nem a kezét csókolja meg, hanem az ajkát. Alig érinti. S közben is a szemét kell figyelnünk: tekintetében különös, bensőséges fény gyúl, míg kiejti a következő mondatot: „Én majd életet ölök beléd, ne félj." Hogy ez a bensőséges fény valójában az önszeretet fénye, ekkor még nem tudhatjuk. De hamarosan világos lesz. „Addig élek, amíg valakit életben tudok tartani" - mondja.

A csókban nem a csók a lényeg, hanem hogy Klára ajkát harminc éve nem csókolták: maga az érintés. Amikor a felszáradt parketten, az üres szoba kellős közepén sült csirkét falnak és bort isznak, abban az ösztönök kultikus felszabadítását élik meg. Ebben *az érzéki színhában* különös jelentőség jut a színészi gesztusnak: minden érzéki pillanat annyit ér, amennyi a valóságos emberi tartalom benne. A legkisebb kisiklás, túlhangsúlyozás, rájátszás elviselhetetlen lenne: a játék önmaga karikatúrájává válna. Bajcsay az érzékiségben belső felismerések vonalát húzza meg, s az ő takarítónőjének maradéktalanul elhisszük, amit mellékes köznapi tanulság-ként megállapít: „már nagyon régóta egyáltalán nem vagyok ott, ahol vagyok". Mert ő nemcsak saját maga, hanem a másik tükörképe is. S amikor végképp elveszíti magát, amikor csak tükör lesz, akkor meg kell halnia.

5.

A pisztoly, amivel majd Jóska lelövi Zsuzsát, eredetileg Andrásé volt, akinek képe ott lóg a szobában: ő Klára ifjúkori szerelme. András mindössze egy lövést adott le ezzel a pisztollyal, a tükörbe lőtt, s abban a pillanatban szíven lőtték. „Képzelje cl, milyen szép halál, abban a pillanatban hunyhatta le a szemét, amikor a tükörképe csörömpölve összetört!" - mondja Klára még a darab elején. Es ebben a drámában valóban mindenki mindenkinek a tükörképe is. Az az „én" akinek Zsuzsa tudja magát, s az, akinek a másik, kivel épp szemben áll, látja őt, állandóan egymásba játszik. Ezért mellékes, hogy az, ami történik, „valóságosan" történik-e, vagy csupán "képzeletben". Itt a képzelet síkja a valóság, a személyiségek megtöbbszöröződnek, a halottak élnek, és az élők halottak, akár Witkacy színházában. És természetesen minden összekuszálódik és bizonytalanná válik, ahogy nem hiszünk a közvetlen érzéki tapasztalatnak.

Valóban lelövi-e Jóska Zsuzsát? Valóban megölik-e előbb ketten Klárát? *Azt* hiszem, ezek a kérdések ugyanolyan feleslegesek, mint a bevezetőül feltett kérdőjelek. De a teljesség kedvéért Bajcsay Mária két pillanatát még fel kell idéznem. Az egyik: a padlón lakomázás utolsó perce, amikor az „orgia" kétségbeesett egymásért-kapkodásba fordul, mintha valamennyien fuldokolnának az üres szobában. „Segítsetek!" üvölti Zsuzsa, hasra vágja magát, velőtrázóan sikít, vörös a nyaka, szoknyája felcsúszik, egész teste rázkódik, közben még szól a zene a táskarádióból. A játék szereplői közül senki se figyel rá. A nézőt azonban valósággal arcul üti végső és végérvényes magánya.

A másik: az a pillanat, mikor Jóskával halálba táncoltatták az öregasszonyt. Zsuzsa kezében ott a horgolt asztalterítő, Klára bábuként Jóska karjába zuhan, aki lassan kibomlik a tehetetlen ölelésből, Zsuzsa rádobja a halottra a terítőt, s Jóskával egymásra néznek. Remeg a szája, elszánt és kiszolgáltatott. Mi történt itt? Megtörtént-e, ami történt? Ki a gyilkos? Ki az áldozat? Ki az ártatlan? Ebben a fél perc némaságban a sorsának kiszolgáltatott embert látom Zsuzsában. Erről vall ez az új színpadi nyelven szóló, végig hideg fényben játszódó, mégis; bensőséges és szenvedélyes színház: az emberről, aki gyilkos is, áldozat is.

négyszemközt

VINKÓ JÓZSEF

Kutya élet

Beszélgetés Raksányi Gellérttel

Renitens, rabiátus, zabolátlan. A középső ujjával szétroppantott egy ceruzát, nyelés nélkül ledöntött fél üveg kisüstit, kézen állt a Nemzeti Színház korlátján, a negyedik emeleten. Le is zuhant. De talpra ugrott, és ököllel betört harminchét ruhásszekrényt. A szakma áhítattal csüngött a bicepszén. Erre megkergette az igazgatót, és kirámolt egy bisztrót. Anyaszült meztelen átúszta a Köröst, de határincidensei támadtak. Rumlizott. Bemondásai közszájon forogtak. Ugratásaiért rendszeresen megbüntették. Felfújta a mellét, mint egy csaposlegény. Közben majdnem szétnyomta a keserűség. Elbújt egy maszk mögé, a jópofa Kutya-mítosz mögé, és a hamis álarc egy életre ráégett a bőrére. Csapdába került. Az érzékeny, tiszta és felelősségteljes művésznek tovább kellett játszania az érzéketlen hőbörgőt. Sokan ismerni vélték. Azok, akik valóban szerették, alig várták, hogy odaszaladjon a falhoz és felkiáltson: „Ipicsapacs! Nem ér a nevem!" Sosem szaladt oda.

– *Tényleg leköptél egy újságírót?*

– Le. De az nyolc napon belül gyógyul.

- *És miért?*

– Nem bírom elviselni, ha olyanok kritizálják a kazánkovácsot, akik soha életükben még kazánt sem láttak.

- *És az interjú?*

- Röstellem az önmutogatást, irtózom a katedrális kijelentésektől, és félek, hogy akaratlanul is megbántok valakit. Több mint három évtized élményeinek, csalódásainak fojtott gőze sűrűsödött föl bennem.

– *Félsz?*

- Én?! Ez jó. Igen sokba van nekem a szájam.

– *Ez is a legendáid közé tartozik, ez a fene nagy szókimondás. A színészetedet sokan nem is ismerik, csak a Kutyát, a botrányhőst. Az erőművészt. A nekivadult hordómosót. Hol ragadt a hátadra a Kutya-címke?*

– Megszolgáltam, mert kutya élet ez. S a legendákat nehezebb agyonütni, mint a kutyát. Főleg a negatív legendákat. Szerencsére a kutya olyan állat, akinek meg lehet bocsátani, mert nem gyárt atombombát, csak ugat feleslegesen, mint most én. A nevet hazulról örököltem, de a tábori színházban ragadt rám, a háború alatt, ahová színakadémistaként vezényeltek. Kaptam egy tábori levlapot: „Drága Kiskutyám!" A postát pechemre Inke Laci vette át, akinek a csergéje alatt hárman aludtunk, az enyémet ellopták, a Szatyiét (polgári ne-vén Szatmári István) elittuk, maradt a Lacié, mert ha az is lemegy a torkunkon, megfagyunk. Őskommunizmusban éltünk, tán csak a testhez érő fehérnemű volt magántulajdon, de étel, ital, pokróc közös. Amikor hakniztunk a háború után, cserélgettük a zakónkat, úgy szavaltunk. A néző azt hihette, egyenruha. Itt ragadt rám a Kutya név. Végleg. Nem tiltakoztam ellene.

– *Nyilván nem is lehet valakit egy életen át Kutyának hívni, ha nincsenek kutyaadottságai. Ráadásul neked imponált a szerepkör. Tetszett a fenegyerekpóz. Szinte észre sem vetted, hogy a szerep a bőröd alá ivódott; hogy kötelezővé vált, hogy nem szabadulhatsz tőle. Játszanod kell, ha tetszik, ha nem. Miért nem szabadultál meg a kénytelen kutyaságtól?*

– Ez a pálya az előítéletek pályája. És a színészt az előítéletei elkísérik a sírig. „Ilyennek *láttam* őket" - mondja Csathó Kálmán is. Ok pedig olyannak *akartak* látni. Nem amilyen a valóságban voltam. Hát kutyásra fordítottam a megnyilvánulásaimat, jól felfogott érdekemben. Ha Bánhidi kollégámról kiderül, hogy antialkoholista, Mensárosról, hogy durva verekedő, Bárdiról, hogy nem kedveli a nőket, és én nem bontok állandóan szerződést, nem vagyok elég „kutyás", talán lemostak volna bennünket a pályáról. Most, hogy pár éve nem iszom, sokan nem tudnak mit kezdeni velem. Hamlet is azt mondja: „... úgy látom, ildomos lesz / Ezentúl furcsa álcát ölte-nem". Nos, furcsa álcát öltöttem én is. Az ész bajjal jár, mint tudjuk, és éngem, a Kutyát nem szívesen láttak két lábon. Bohócsipkát húztam tehát. Amellett ki-elégíthetetlen vágy tombolt bennem játszani. A tenniakarás üvöltött belül, mint a farkas, iszonyatosan elszánt és vakmerő voltam. De nemcsak én. Az egész generációmra elmondható ez. Sokszor, ha visszagondolok néhányunkra, nem is értem, hogyan maradtunk életben. Hogy-hogy nem bolondultunk meg?

- *Főleg, mert a Kutya sokat szomjazott ?*

– Mértéktelenül. Ha erőm és rangom alatti szerepeket kaptam, mindig megfogtam a poharat. De megfogtam a rendkívüli társulati ülések után is. Amikor megbélyegeztük Rajk Lászlót, érdemes kolléginám buzdítása közepette, aki néhány hónappal azelőtt még ajándékgyűrűre gyűjtött neki. Amikor egyhangúan kizártuk Tímár Józsefet. Az alkohol semmi ahhoz képest, ahogy a kor félelme átitatta az idegrendszerünket. Ittam a felszabadulás előtt, ittam 49-ben, 5 6-ban. Az édes-marha piás szerepét választottam, nehogy beletapossanak a földbe. Én a nyilasok alatt nem ellenálltam, hanem ellenittam. És ellenittam a személyi kultusz éveiben is, mert csak átinni lehetett az esetleges kitelepítést vagy a még súlyosabb következményeket. Ittam. És úgy éreztem magamat, mint az a harcos, aki véletlenül a saját csapatainak a pergőtüzébe került. Hiszen nemcsak a számmal, az indulataimmal, a fegyelmezetlenségemmel volt baj, de a családommal is. Jóllehet az apám orvos volt, mégis méltóságosnak, vitéz-nak számított. A bátyám 1945-47-ben nemzetgyűlési titkár. Hamis rágalomhadjárat indult ellene. Kellett a pia. De akkor, amikor átléptem az ártalomküszöböt és embertelennek hazudtam magamat, másnap mindig úgy éreztem, mintha egy gyilkossal volnék összezárva. Szégyelltem a gyávaságomat. Rohadtabb érzést elképzelni sem tudok. Es ittam, mert szerettem. Nagyon.

– *Hol ittál?*

– A Csekőben, a régi színházzal szemben, oda jártam a leggyakrabban. Ma Nemzeti Étteremre hallgat. Egyik kollégámnak a papája volt a csapos. Oda-adtam a szódásblokkot, kiadta rá a fél-deci fehér pálinkát. Ha jókedve támadt, adott két decit is. Hú, de gyönyörű volt! Amolyan Rejtő Jenő-féle kricsmi volt ez, nagyon rendes hely. Egy-két pofon persze elcsattant. Egyszer valaki-nek kiütötték az üvegszemét. Emlék-szem, ahogy kerestük. Itt ittam. Amikor berúgtam, visszamentem a színházba és beadtam a felmondásomat.

- *Hányszor bontottál szerződést?*

- Nem emlékszem. Hússzor biztosan. -

Akkor hogy maradhattál mégis harmincnégy évig a Nemzeti tagja?

- Bonyolult dolog. A kutya hűséges fajta, csak akkor marja meg a gazdáját, ha érzi, hogy csapdába került a lába. Ha én balhét csaptam, abban mindig volt valami szívfacsaróan mérlegelendő. Amellett Major Tamás, aki tizenöt esztendeig volt a direktorom, tudta, hogy

az igazi támadás az sunyin, titokban és hátulról érkezik, nem ilyen nyíltan. Aki szembe támad, mint én, az ártalmatlan, humoros csacsi. Az igazi - hatalmi - harcot ők másutt vívták. *Én* csipetnyi bors voltam, ami belement a szemébe. Arra volt jó, hogy érezze, kellemetlen lehet az, ha valaki szám szerint és terjedelemben is több beugrásra kényszerül, mint amennyi eredeti szerepet kapott. Nem bontottunk tehát szerződést. Sőt! Néha arra gondolok, talán imponált is neki az én veszekedett őszinteségem. De azért most azt üzenem neki: se élni, se meghalni nem hagyott.

- *Más direktor alatt azonban, azokban az időkben biztosan elvéreztél volna. O mentett meg akkor is, amikor különböltő balhék miatt egész Budapest területéről kitiltottak. vagy nem?*

Őt *meg* kitiltották a főváros összes gőzfürdőjéből, mert hajnalban elaludt a víz alatt és féltek, legközelebb meg-fullad. Ott állt kötényben az úszómester, körülötte a kabinosok: „Na kérem, ez az ember, *akit* többet nem szabad beengedni!" Szóval a is megitta a magáét Tímárral, Juhász Józseffel együtt. Történetek garmadája kering rólunk, túlnyomó többségük a képzelet szüleménye. De azért bosszantottuk is egymást eleget. Én többször meg akartam verni, ő meg beugratott, megtanultatta velem viccből Margit királynő szerepét a III. Richárdból. Azt mondta, újfajta koncepció. De a szerződést nem bontottuk fel, sőt amikor egyszer azt válaszoltam, holnap nem jövök be, közölte, hogy szabotázsnak tekinti. Akkortájt az nem volt tréfadolog.

Milyen volt ez a három évtized

Szörnyű, csodálatos, kegyetlen, elviselhetetlen. Az én életem szórakoztató lehet annak, aki végignézte, de nekem, aki átéltem ... Másnak láttak, mint amilyen voltam. Amilyen vagyok. Más-féle szerepeket kellett volna eljátszanom, nem a Kutya-figurát. A nappali szerep egy életre beskatulyázott. Beláthatatlan időre az intrikus színészek sorába kerültem, nyilas őrmesterek, keretlegények, pökhendi csendőrök, kápófelügyelők ruháiban megjártam az ország valamennyi börtönét. Ha valakit le kellett ütni, mindig éngem hívattak. „Pityu! Bántották az anyádat!" - ma is hallom az instrukciót. Kidobólegény lettem. Gorilla.

Biberach a Bánk *bánból, Bakos főjegyző Németh László színművéből, a* Villámfénynélből, *Orestes királyfi a* Magyar Elektrából, *Leone kapitány a* Volponéból *vagy Zemljanyika a Tovsztongor rendezte* A revizorból? *Nem futhattad ki magad?*

- Igen, néha, hébe-hóba kaptam *egy*-egy szerepet, ahol megmutatkozhattam, de többnyire a kispadon ültem mint örökös tartalék. A válogatottba ritkán kerültem be. Nekem nagyon, de nagyon keveset húzták a lobogót és énekelték a himnuszt. Akkor is inkább vendég-ként. Csehov *Medvéjét* játszottam az Irodalmi Színpadon, az Orvost W¹ttIinger darabjában, *-Az ismeri a te/utat?* címűben Dunaújvárosban, Pisze Matyit a televízióban.

És a többi harmadfélszáz szerep? Suhajda, áruló, Bolond bujdosó csendőr, Kozsehuba, a tót kocsmáros, Liszi ügyvéd, Homérosz Medvegyev,, *Robespierre,* Volszkusz *szenátor, Vukovics Sebő, Aslak a kovács, az Úri muri Kudorája, Lénárt fűhadnagy, Ul[d]szló Lojális úr és a többi és a többi?*

- Több mint a felük szerepátvétel vagy beugrás. A Galileiben, Németh László színművében a főszerepen kívül minden férfiszerepet eljátszottam. Lassan a *Bánk* bánbál is csak a női szerepek következhetnek. Volt olyan évad, amikor 366 alkalommal álltam a közönség elé. Pendliztem. Néha naponta négy helyen. Tuli nélkül. A régi Magyar Színházban, az Ódry Színpadon, a Nemzetiben és a Katona József Színházban. *A Ljubov*

Raksányi Gellért **az Androklész és az oroszlán 1947-es előadásában.** Rátkay Mártonnal

Mint Pityu, **a kidobóember a Felfelé a lejtőn című filmben, Peti Sándorral (1950)**

Jarovájában kivégeztek mint anarchistát, utána a házi főpróbán eljátszottam *a Med*vét, amit tudtomon kívül élőben közvetített a televízió, majd átügettem énekel-ni *a Lyuk az életrajzon* című bohóságba. Kétszázötven szerep! Pyrrhusi győzelem. Órákig sorolhatnám a szerepeket, amiket nem jegyeztek meg a nézők. Sokszor még a színlap sem tüntetett fel. I. koldus, I. népbeli, I. kordés, I. demagóg, I. néptribun, I. SS-tiszt, III. felkelő, I. őr, I. gyaloghintós, I. munkanélküli, II. segédorvos. Soroljam? Ez az igazi titokban dolgozás. Meg a beugrás. A sajtó nem írja meg, az utókor az eredeti szereplőt jegyzi fel, fizetésemelést is ő kap. Sokszor huszonötször is eljátszottam egy-egy szerepet, amit aztán a televíziós közvetítéskor visszavettek tőlem. És a beugrások terjedelme és színvonala mindig nagyobb volt, mint az eredeti szerepek. Hát az valahol sántít, nem, hogy valaki két nap alatt sorozatosan alkalmas igen nehéz szerepek megoldására, de két hónap alatt nem ...

- *Nincs kis szerep, mondta Sztanyiszlavszkij* .. .

– Csak ha prémiumot osztanak vagy konyakot ajándékoz a szerző.

– *A z epizodistának nincs becsülete?*

- Nem szeretnék kijelentéseket tenni, de errefelé rőffel mérik a szerepeket. Előre tudjuk, melyik szerep kiváló, melyik érdemes. Hát ki akar itt sprinter lenni? Mindenki a hosszútávfutó gazdagságát keresi, százon indulni szégyen. Lesajnálnivaló. Én nem szégyenlem az epizódmunkát, itt nincs lehetőség a javításra, egyetlen hangsúlyban, egyetlen gesztusban kell rögzíteni egy teljes életet. Néha belesápadok, ha azt hallom: „epizodista". Úgy tudják kiejteni, hogy ökölbe szorul az ember keze. Hát régen ilyet nem mondtak! Nem mondta Makláry Uray Tivadarnak: „Gyere ide, te vezető színész!" Ő meg: „Megyek, te epizodista!" Ilyet nem hallottam. Még gázsiban sem volt különbség. Legalábbis nem akkora, mint manapság.

- *Rengeteg maradékszerepet kényszerítettek rád. Hajósokat, gépészeket, becsípett férjeket, egy-két mondatos orvosokat, osztály-vezetőket -- névteleneket. Visszaéltek a szín-házszereteteddel?*

- Ez a pálya a meghiúsulások tengeréből áll. Nemcsak az el nem játszott szerepek miatt. Sokszor a várt siker is elmarad. Beleadunk apait-anyait, és marad a fáradtság meg a szégyen. Mint a lóversenypályán, ahol még ma is utánam kiáltják: „Pityu! Sértődj meg! Megbántották az anyád!" Almomban Shakespeare számon kéri az el nem játszott szerepeket. Mentegetőzöm, hogy a szereposztás adott és nem választott körülmény. Hogy éngem soha, még egyetlenegyszer sem kérdeztek meg. Hogy lassan álmomban is Major szavait hallom: „Kutya, vezess!" Ez a taps-rendet jelenti, ahol mindig a legkisebb szereplő hajol meg elsőnek. Hát vezettem. Rengeteget.

- *A te generációdat, a Somlay-osztály növendékeit alaposan megtáncoltatta a történelem. Nemcsak a társadalmi változások, de a különböző stílustörekvések és rendezői módszerek is. Ennyi szemléleti, világnézeti és stílusbeli pálfordulás közepette hogyan őrizheti meg a személyiségét egy színész, a legkiszolgáltatottabb lények egyike?*

- Az én generációm iszonyatos forgószélbe kényszerült bele. Megtanultunk ravaszkodni, hazudozni. Körmönfont alakoskodásra volt szükség, hogy talpon maradhassunk. Lehet, ahogy állítod, hogy erőnk és tehetségünk jó része felőrlődött a küzdelemben. De hogyne őrlődött volna fel! A háború alatta színiakadémián a figurális megjelenítés, a tiszta beszéd, az átélés magas hőfoka, ezek voltak az alapkövetelmények. Klasszikus repertoár, jó orgánum, feszes tartás, ki-tűnő beszédtechnika. Amikor én a pályámat kezdtem, még divatban voltak az olyan instrukciók, mint: „kis kiutasítás", „nagy kiutasítás". Az első azt a gesztust jelentette: „Legyen szíves, fáradjon ki", a második: „Mars ki!" A koturnuszos stílustól, a szavalástól igen nehezen szabadultam meg a háború után, jóllehet már a főiskolán beszélt Sztanyiszlavszkij módszeréről Nagy Adorján, Abonyi Géza, Hegedűs Tibor, Somlay pedig kifejezetten megkövetelte az eszköztelenebb, sallangmentes, őszinte érési folyamatot. Iszonyú erővel verte le rólunk a ránk ragadt pátoszt és sablonokat. De az átéléshez ő is ragaszkodott. Erről később, az „elidegenedés" divatja idején kellett volna lemondanunk. Talán ma már humorosan hat, ha az ötvenes évek pusztító stílusirányairól beszélek. A háborús darabok tucatjában például az alábbi három nőalak szerepelt: egy anya sirat, egy másik megtalálja a párját, egyet megerőszakolnak (gyakran én). Eközben harminc harcos (és féltucat tiszt) rázza a géppisztolyt a közönség bosszantására. Legjobban a kolléganőimet sajnáltam, ők többet szenvedtek, mint mi, hallgattak *vagy* kiöregedtek.

- *És Alszegi Lajos, Rozsos István, Juhász József, Benedek Tibor?*

- Egytől egyig mind a barátaim voltak. Mind tragikus sorsú színész. Különböző okok miatt mind öngyilkos lett. És elgondolkoztató, hogy folytathatnán a névsort. Kárpáthy Zoltán, Rajczy Lajos. Nagyon fáj, hogy ma már nem emlékeznek rájuk.

- *Hogyan védekeztetek a lélekgyilkosság ellen?*

- Úgy tettünk, mint a szobrászok, akik beküldték a zsüribe a megrendelt szobrot, de odahaza csináltak egy másikat is. Titokban mi is legyártottuk az igazit. Egyszer megkérdezték Makláry Jánostól: „Hogyan kell ma játszani?" „Úgy, amiért régen felbontották volna a szerződést!" - válaszolta.

- *A Nemzetiben oroszlánként mutatkoztál be,* az Androklész és az oroszlán *című Shaw-vígjátékban. Hány kilót nyomott a jelmez ?*

- Nyolcat. De az izzadságtól megdagadt, s ilyenkor igen nehéz volt le-és főleg visszahúzni. Előadásonként

másfél kilót leadtam. Néha úgy szédültem, azt hittem, nem bírom. De mindig megcsináltuk. Hőskorszak volt ez. A legendás hármas öltözőben öltöztem, mindenki odajárt traccsolni. Gózon Gyula és Mányai Lajos adták a legtöbb lelkifröccsöt, főleg az ital miatt. Bihari József olyan barátsággal tisztelt meg, ami csak a mesékben létezik. Nem csak az igazgatóság, a hármas öltöző is nagyhatalomnak számított a nem hivatalos, kialakult bírálatával. Borzalmasan sajnálom ezt a színházat. Előadás után mindig beültünk valahová, a Keszeibe, a Salgószobába, a Hullamosóba. Sokat kujtorogtam Básti Lajossal, aki egyszer megmentett. A Dob utca körül csavarogtam, fröccsre várva, amikor egy boszszútól libegő banda elkapott. Hajnali kettő is elmúlt már. Közülük az egyiket pár nappal azelőtt megdorgáltam, mert mindig megitta a pulton a fröccsömet. Ezt nem szerettem. Meglestek. Először egy csajt küldtek rám, hátha kéglire csal, de nem álltam kötélnek, éreztem a büdöset. De ekkorára már meg is jelent az egyik: „Mi van, nem kell a menyaszszonyom ?", és belém rúgott. A kapu alatt még ketten vártak rám. Szemközt egy vendéglőben takarítottak, gondoltam, beugrom az üvegen keresztül, más esélyem nincs. Ahogy sodródtam a fény felé, egyszer csak egy zengő bariton szólalt meg a hátam mögött: „Mi van itt, kérem?!" Majd rám mutatott: „Rég keresem magát, na jöjjön csak! Majd megnézzük az Andrássy út hatvanban!" Döbbent csönd lett. Básti karon fogott és azt súgta: „Most aztán fussunk az Arányiig, papa, mert, ha ezek felocsúdnak, végünk." Vad korszak volt ez. Amikor felrobbantották a Nemzeti épületét, sokáig nem találtam a helyemet. Később a barátaimat sem. Bihari Józsefet például, akinek talán a legtöbbet köszönhetem. o érezte át legmélyebben, hogy kipányvázták a lelkemet, mert ficánkol a csikói tűzben. Kiállt értem, áldozatokat hozott. Tőle tanultam a kellék kiválasztásának a titkát. A fegyelmezettséget. A szereppel való együttélés képességét. El sem hiszem, hogy ma már nyolcvan éves. Hogy tizenöt éve visszavonult. Engem nagyon megrázott az ő távozása. Éreztem, az ő önkéntes nyugdíjba vonulásával megindul egy feltartóztathatatlan folyamat.

- Úgy érezted nem tudsz újból és újból alkalmazkodni?

- Hogyan magyarázzam én ezt? A szakma az elmúlt évtizedben annyira

Csehov **A medve című** egyfelvonásosában. **Váradi Hédivel (1959)**

összekuszálódott, hogy sokan meg sem értik, amit mondanak. És én sem értem néha, amit mások mondanak. Különböző nyelven beszélünk. Es folyvást félreértjük egymást. Pedig hat meg hat az tizenkettő. De aki csak tízig tud számolni, az ezt nem érti. Régen megvoltak a mércél:. Hivatalos és nem hivatalos. A kollégák, a szakmabeliek, de még a műszakiak szemében is kialakult a rangsor. És ez sokkal jobban egyezett, mint a hivatalos. Ma ez az egymás közötti mérce egyre jobban kopik. Bizonytalan. Régen voltak játékszabályok, amiket mindenkinek be kellett tartani. Ma a lóval is úgy lehet lépni, mint a bástyával, és az övön aluli ütés már fel sem tűnik. A *színjáték* *színmunka* lett.

- De hát a magyar színház a forrás állapotában van. valódi, korszerű törekvés, a megújulási szándék ritka, mint a fehér holló. Nem lehet, hogy a színészek közül sokan képtelenek a megújulásra ?

Nem hiszek a „betokosodott" színészben. Csak a jó és a rossz színészben. Igen, bizalmatlanok lettünk, néhányan. De folyvást védekeznünk kellett. Mindig egy kis játékért könyörögtünk. I la összegezni akarnám a rendezői instrukciókat, amit az utóbbi évtizedben kaptam, körülbelül így szólna: „Érvelj! Figyelj! Válaszolj! Ne kezdd elölről, vidd tovább! Ne lágyan, keményen, mert, ha szomorú és szentimentális, elalszunk!" Iszonyú nehéz annak, aki-nek kedélyes az alaptermészete. Latabár Kálmánnak egyszer azt mondták: „Ne latyizz!" Hogyhogy ne latyizzak - kérdezte. Hát én vagyok a Latyi!" Nem jó, ha a színészt megbénítják, ha folyton attól retteg, hogy lefújják, mert lesem áll.

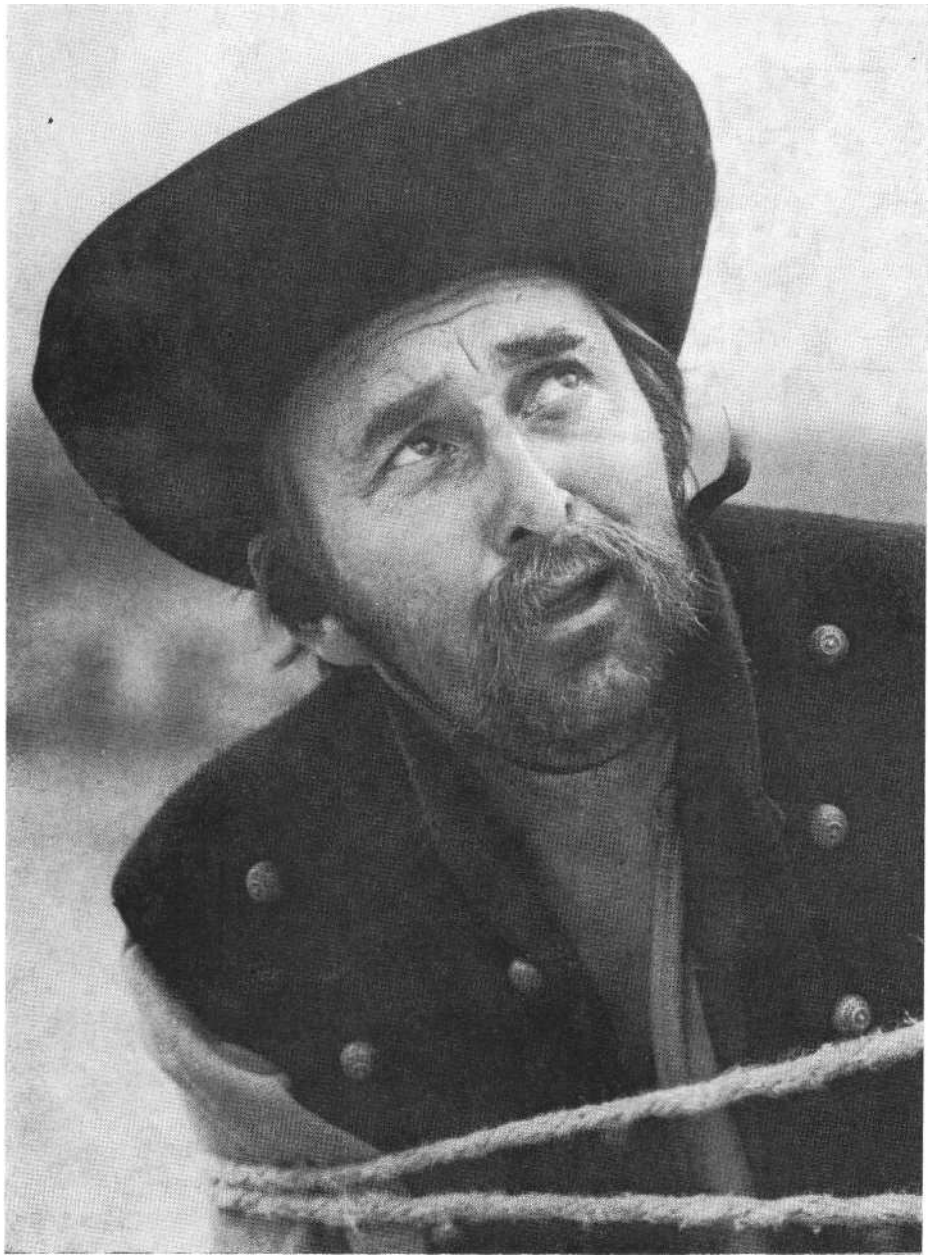
- Félted az egyéniségedet az úgynevezet t rendezői terrortól

Nem szeretem a dolgozó rendezőt szolgálni a kínokat jelentő deszkán. Én nem a modern felfogás, a korszerű játékstílus ellen beszélek ! Nekem például a IV.

Henrik nagyon tetszett, jó, ötletgazdag előadásnak tartom. Arról beszélek, hogy nincs elég lehetőség arra, hogy közösen megálmodjuk a szerepeinket. Olykor készen hozzák a gipszmintát és belepréselnek. De van, aki nem passzol bele! Az ostoros ösztönzés nem minden versenylónak jó, vannak olyan négylábúak, akiknek nem szabad nyüstölni a szívét, mert elreped. En is ezek közé tartozom. Nekem fáj, hogy szürkész lett a színész. A szorongás nem ad szárnyakat. Parancsára nehéz játszani. A színészek elképzeléseinek meghallgatásával való rendezés nemesebb, mint az idomári munka. Szeretném, ha több játékot talál-hatnánk fel. Major annak idején a legnagyobb sikereit térden állva rendezte, Nádasdynál az ember úgy érezte, még azt is ő találta ki, amit instrukcióba kapott. Apáthi, Gellért, Szinetár is elfogadta az ötleteket, ha beleillett az egészbe.

Nosztalgia?

Igen, az! Kiveszett a kuplé, a sanzon, kicsit a szatíra, az elégia, amiről gyermekkoromban azt tanultam, hogy a mélabús lelkialkat költői megnyilatkozása. Sőt a műfaj még üldözött is. Kiveszett a nézőre ható könnyzacskó is, hamarosan talán még a méla Tempefőit is harsányra változtatjuk. No, én nem akarom, hogy legyen úgy, mint régen volt, egész eddigi létem hazudtolnám meg, de azért nagy nosztalgiával néztem Góton Gyula bácsi sírján a lezuhant



Pisze Matyi, filmgyártásunk leghosszabb epizódszerepe a Rózsa Sándorból

függönyt a temetőben. Ott láttam utoljára függönyt, ránk már nem megy le akkor se, ha kell.

- *Szereted a csattanókat. Miért hajtasz mindig poénra?*

- Nálam a poén tudatos lázadás. Ha az ember elveszti humorérzékét, önma-gát veszti el. Uniformizálódik, kaszárnyaszagú lesz. Olyan lesz, mint egyik barátomnak a vizslája, amelyik folyton marakodott a kerítés mellett a szomszéd farkaskutyával. Egyik éjjel a munkások felszedték a kerítés egy darabját. A két állat szokás szerint acsarogva loholt végig a drót mellett. Egyszer csak a kerítés elfogyott. Döbbenten álltak egymással szemben. Hát erről nem volt szó! Visszafordultak és tovább csaholtak a kerítés mellett. Csak az tud poénra hajtani, aki szellemes, válaszra kész. Aki alapvetően játékos. Aki folyton éleslövészetre készül, az nem nevet.

- *Ha ilyen könnyed poéngyáros vagy, miért nem írsz reklámfilmet?*

- *A Rózsa Sándor* forgatása közben felkértek egyszer hogy Pisze Matyi-ruhában bűvöljem a Glóbus-borsót. Mit kell tenni? - kérdeztem. - Semmit - válaszolták. Jó, mondom, de csak akkor vállalom, ha a többi betyárral együtt marakodva vágtázunk, majd a végén megbirkózunk a borsóért. De abba is belemegyek, hogy professzormaszkban kiszállok a repülőből, és egymást gyilkolva lohol felém Vitray, Vértesi és Kovalik mikrofonnal a kezükben. Tört magyarsággal közlöm, hogy a kongresszus, amire érkeztem az csak ürügy, engem valójában a Glóbus-borsó érdekel. Más-nap a Mátyás Pincében szomorkodom, mert nincs borsó. Meghozzák, felderülök; csürdöngölő, kokárda, népdal stb. A többi külföldi is sebtiben Glóbus-borsót rendel. De eljátszom egy szovjet tábornokot is, aki az épp nálunk vendégeskedő sorhajó fedélzetén vacsorázik, amikor Benedek Arpád és Darvas Iván oroszul jelenteni akarnak. „Sztoj kiáltom -, nem látják az elvtársak, hogy Glóbus-borsót eszem?!" Sajnos, az ötleteimet nem fogadták el.

- *Az a fáma járja, megváltoztál. Nem iszol, nem rumlizol, megjavultál. Tapasztaltad az előnyét?*

- Valóban nem ' iszom. Mostanában nem érzem, hogy valamit át kellene innom. Ezer éve nem fordult elő, hogy valami miatt nem kell félni, és talán ezért is hatok kiegyensúlyozottnak. De meg kell mondanom, rendkívüli indulatokat váltott ki a megváltozásom; sokan hiányolják, hogy nem iszom, és nem olvasok be. Én meg azt mondom, juszt se, hadd mérgelődjenek. Mindenesetre furcsa, hogy „megjavulásomat" sokan ellenszenvvel fogadták. Bosszantotta őket. Hogy jön ahhoz a Kutya, hogy ne négykézláb járjon? Ha nem mesél-hetik kompromittáló történeteimet, nem tudnak kézből etetni, mint valami házi-állatot. Így saját kisebbségi érzésüket, tehetségtelenségüket, gyávaságukat sem leplezhetik olyan könnyedén. Vannak rendezők, akik azóta nem hívnak. Józanul nekik nem kellek. Számukra a részeg színész zseninek tűnik, mert iszonyúan felszabadult, gátlástalan, egyéni koreográfiájával elüt, nem a kiírt játékot követi, kimarad az intellektuális önkontroll stb. Az azonban tagadhatatlan, hogy ha a mérgek rendszeres fogyasztása átalakítja a személyiséget, akkor ezek elvonása is megváltoztatott engem. Nem az vagyok, aki voltam. És szeretném meg-jegyezni, örülök, hogy érdemesnek találtam letenni a poharat. Amikor Mészöly Dezső egyszer bejött az öltözőmbe, így gratulált: *„Légy jó* mindhalálig." Nem kis igény. Talán még néha sikerül.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur : IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay:

La Tragédie du Diable ou La Comédie de l'Homme

Le chef-d'oeuvre classique de notre dramaturgie, *La Tragédie de l'Homme* de Imre Madách, appartenant traditionnellement au répertoire du Théâtre National, vient d'être mis à l'affiche par le théâtre portant le nom de l'auteur, le Théâtre Madách. La mise en scène de György Lengyel éveille des impressions mixtes: une analyse précise et soignée, s'étendant à chaque moment essentiel du texte s'associe à une incarnation théatrale pas toujours convaincante.

Tamás Tarján:

Protestants au lieu de Huguenots

En été, dans la cour du château de Gyula, on avait déjà présenté *Les Huguenots* de János Székely, auteur hongrois vivant en Roumanie. Maintenant le même metteur en scène – Miklós Szinetár – a recréé la pièce avec le même ensemble, au Théâtre de Pest, sous le titre *Les Protestants*. Au delà des similitudes formelles il s'agit, selon notre critique, d'un spectacle nouveau et il analyse en détail les traits identiques et différents des deux versions.

Judit Szántó:

L'homme Meier

Mensch Meier, la première pièce de Franz Xaver Kroetz créée en Hongrie, dans la version qu'en offrent les artistes du Théâtre National à la Scène, ne peut pas être qualifié de réussite. La critique se demande, quels moyens artistiques faudrait-il trouver, quelles traditions déjà acquises faudrait-il mobiliser pour établir un langage scénique, un style adéquats au monde kroetzien? En même temps notre collaboratrice estime que dans le cas de Kroetz il s'agit jusqu'ici plutôt d'un expériment passionnant et important que d'un accomplissement de grande portée.

Anna Földes:

Le crime et le châtiment du fonctionnaire

Bien que *Le Dernier jugement* ne soit pas la première pièce de Ödön von Horváth qu'on joue en Hongrie, l'auteur fait toujours partie des grandes dettes de notre théâtre. Aussi dans la représentation du Théâtre de Château, mise en scène par Imre Kerényi, seulement deux acteurs, incarnant des rôles épisodiques, réussissent à trouver le ton convenant au texte.

Zsuzsanna Katona:

En quoi le Théâtre du Peuple est-il un théâtre du peuple?

L'article examine l'activité des troupes ambulantes du Théâtre du Peuple, des classes de littérature irrégulières jusqu'aux spectacles théâtraux atteignant les parties différentes du pays, comme l'étaient récemment le *George Dandin* et le *Svejk*.

Péter György:

Mariage blanc

Le Mariage blanc de Tadeusz Różewicz, créé à Kecskemét, est une pièce mal accessible pour notre théâtre. En évaluant l'entreprise remarquable, le critique esquisse surtout la place que prend l'auteur polonais dans l'évolution de la littérature dramatique moderne.

Erika Szántó:

La marée de la Tempête

La Tempête de Shakespeare, réalisée par László Vámos au Théâtre de Château dans une lecture nouvelle et avec pas mal de trouvailles inédites, a soulevé de discussions violentes, contestant, pour la plupart, la validité de la mise en scène. Notre collaboratrice, examinant aussi les effets du spectacle déclenchés dans la salle, prend ici le parti de la réalisation.

Katalin Róna:

Un drame et la réalite qui embellit

Au Théâtre du Józsefváros on joue *Un crime à l'île des chèvres* de Ugo Betti. Selon notre critique, le texte ne peut plus nourrir une soirée théâtrale: la dramaturgie de Betti paraît conventionnelle, et sa philosophie a été surpassée par ses contemporains.

Ildikó Eszterág:

Les Petits bourgeois a Miskolc

Mise en scène par Iános Szűcs, la pièce de Gorki, jouée à Miskolc, constitue une soirée intéressante et d'impression homogène.

Katalin Forray:

Le Dr. Dolittle et le Cavalier vert

L'article analyse deux spectacles conçus pour les jeunes. A Miskolc on a présenté une adaptation du conte de Hugh Lofting sous le titre *Le Dr. Dolittle et les animaux*, tandis que le théâtre de Kaposvár joue *Sir Gawain et le Cavalier vert* de Dennis Scott. Dans les deux cas il s'agitt d'une matière littéraire de qualité, mais quant à la réalisation, celle de Miskolc équivait à un échec, qui se compense un peu par la réussite de l'ensemble de Kaposvár.

Júlia Szekrényesy:

Que supporte l'opérette?

A Miskolc la fameuse *Reine du Tchardash* est reprise dans une version de Gyula Hernádi, mise en scène par Miklós Jancsó. Est-ce que les idées bizarres du couple Hernádi–Jancsó réussissent à élargir la perspective de l'opérette dans le sens de l'histoire ou bien c'est le genre classique de l'opérette qui triomphe de tous les efforts – voilà la question que se pose notre collaboratrice.

Tamás Koltai:

Une discursion a propos du «Nettoyage»

La section critique de l'Associatoin de l'Art du Théatre organisé une discursion au sujet de la représentation a Győr de la piece Nettoyage de Péter Nádas. Notre collaborateur résume les opinies les plus importantes formulées au cors du débat.

Tamás Bécsy:

Un spectacle des contradictions

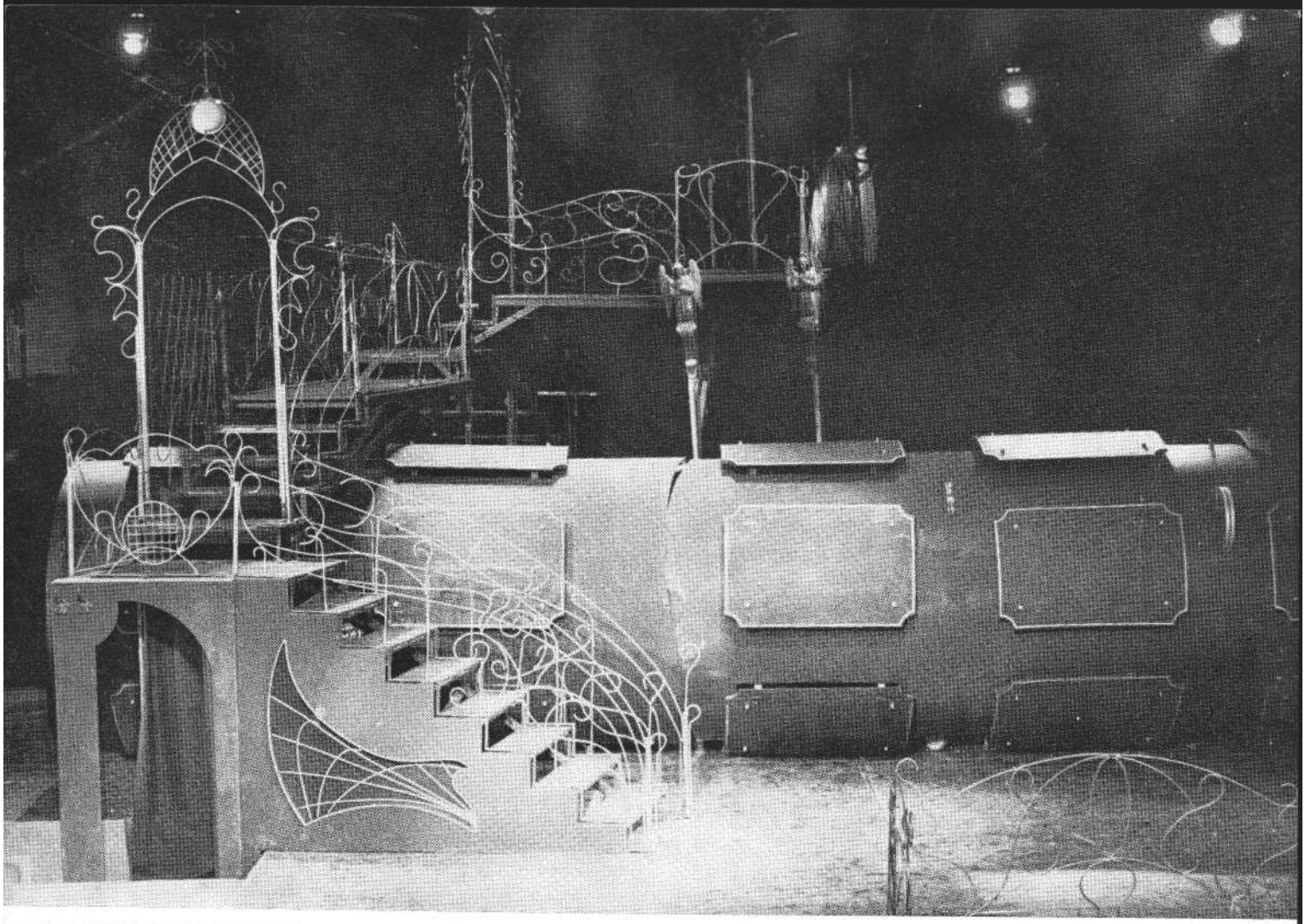
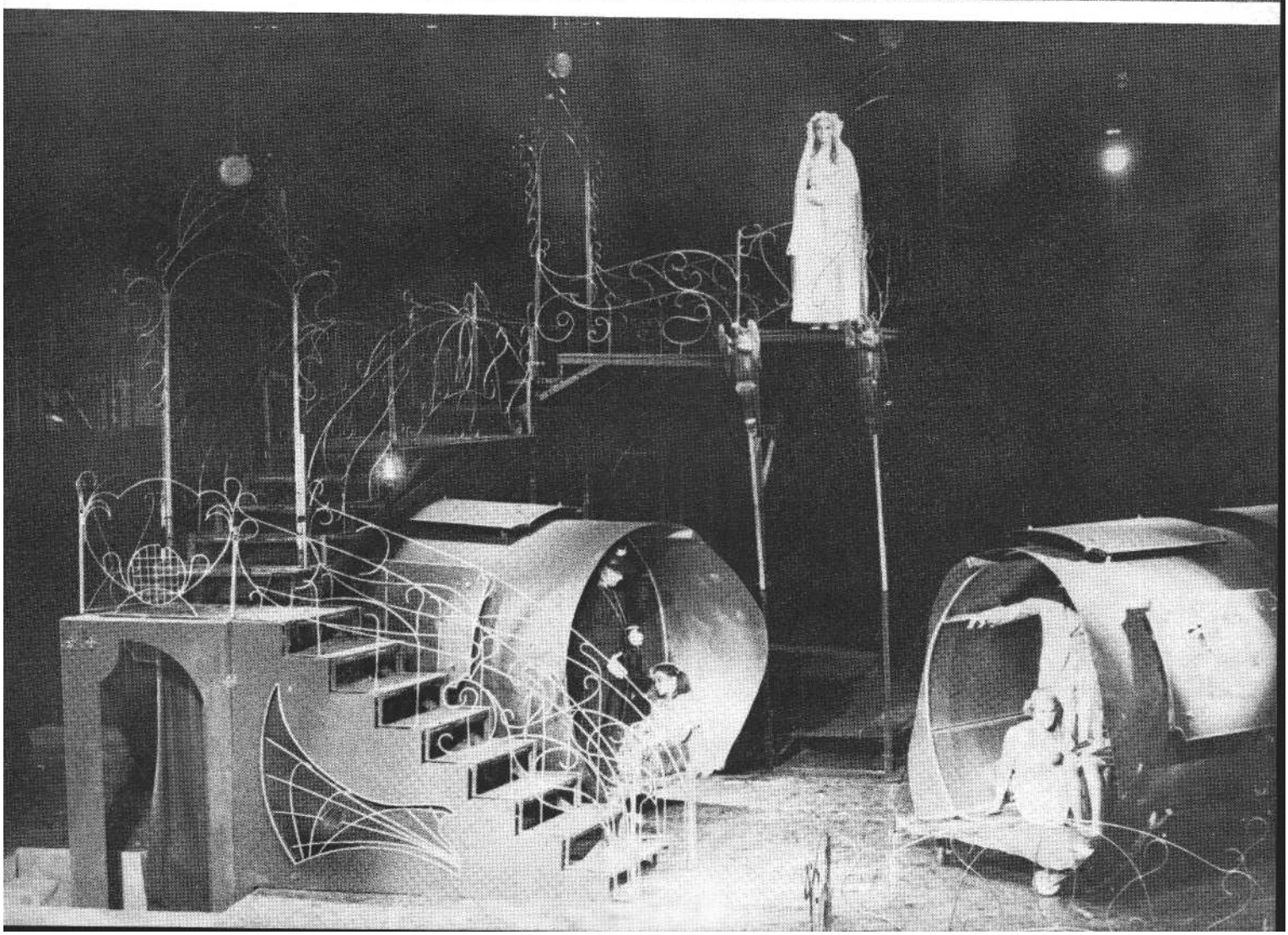
Le Nettoyage du jeune auteur Péter Nádas est une pièce de type inconnu en Hongrie qu'il paraît plus facile d'approcher à travers Jean Genet ou les absurdistes polonais qu'à travers les traditions nationales. Le critique analyse minutieusement le texte qu'il considère de haute importance mais estime que les effets naturalistes du spectacle qu'a mis en scène à Győr János Szikora ne conviennent point aux valeurs particulières de la pièce.

András Pályi:

Un théâtre sensuel

Dans la représentation du *Nettoyage* a Győr c'est Mária Bajcsay qui incarne le rôle de la jeune femme. Selon notre collaborateur cette interprétation de haute qualité correspond absolument aux valeurs nouvelles du texte.

József Vinkó:

Cette chienne de vie

Dans l'interview c'est Gellért Raksányi, acteur bien connu du Théâtre National qui parle de sa vie, de sa carrière et de ses projets.