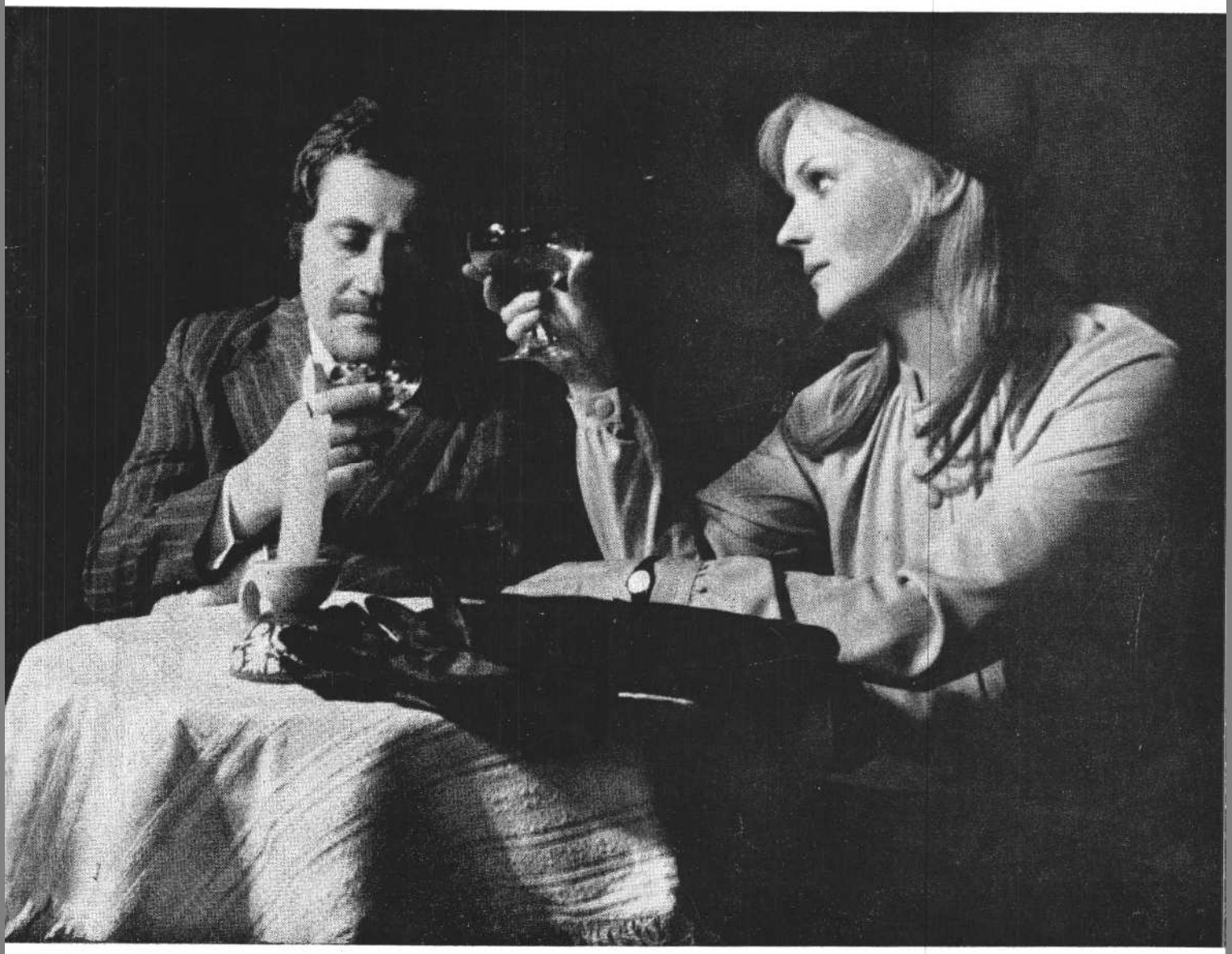
SZÍNHÁZ



Földes Anna: Sorsválasztók • Vinkó József: Balekok és lázadók • György Péter: Az eltévedt bohóc • Iszlai Zoltán: Belharcmodor • Nádra Valéria: Baleset a biztonsági színházban • Nánay István: Komédiások a Játékszínben • Szántó Judit: Melegház, langyosan • Pályi András: Pogány–Koltai színház

1981
Május

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT XIV.
ÉVFOLYAM 5. SZÁM 1981.
MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA
Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10.
Telefon: 316-308,116-650

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

Indexszám: 25.797

81.0504 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Ives magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:

Koltai Róbert és Pogány Judit a kaposvári Varsói melódiában (Fábián József felvétele)

A hátsó borítón:

Székely László díszlete a Tarelkin halálához (Nemzeti Színház) (Iklády László felvétele)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
Sorsválasztók (1)

VINKÓ **JÓZSEF**
Balekok és lázadók (6)

GYÖRGY PÉTER
Az eltévedt bohóc (12)

ISZLAI ZOLTÁN
Belharcmodor (15)

NÁDRA VALÉRIA
Baleset a biztonsági színházban (21)

RÓNA KATALIN
Bolond vasárnap (23)

NÁNAY **ISTVÁN**
Komédiások a Játékszínben (25)

MIHÁLYI GÁBOR
Szolnoki színházi levél (27)

SZÁNTÓ JUDIT
Melegház, langyosan (32)

FORRAY KATALIN
A Broadwaytól Békéscsabáig (35)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Pogány-Koltai színház (37)

DOBÁK LÍVIA
Az eszköztelenség eszközei (38)

CSERJE ZSUZSA
A drogériatulajdonos: Kézdy György (42)

világszínház

TATÁR **ESZTER**
Színházi esték Dániában (43)

drámamelléklet

SPIRÓ GYÖRGY: A békecsászár

FÖLDES ANNA

Sorsválasztók

„Az a rongy (vagy az a kitüntetés) lekerül egykettőre a ruháról. Tudom, hogy helyén seb fog *maradni és csak akkor fáj majd: mélyéig kitárul."* (Szégyen-bélyeg)

, Rangrejtve", bujkálás közben írta lllyés Gyula a *Rangrejtve* című ciklust, amiből ezek a sorok valók. Nem a jóvá-tétel, hanem a szolidaritás jegyében, a megszenvedett jelen időben, még 1944-ben. A vers marokba szorított, keserű próféciájára - „csak akkor fáj majd ..." - a feloldás szándékával felesel a záró-sor: „De lesz gyógyulás és lesz pihenés."

Vajon gondolta-e akkor a költő, hogy a két sor, a két jóslat közt feszülő ellentmondás oldására évekre, évtizedekre, talán egész történelmi korszakokra van szükség? Hogy a felszabadulás harmincadik évfordulóján még mindig élő kérdésként szegezhetik szegezik - mellé-nek a kérdést, hogy vajon hogyan látja az antiszemitizmus problémáját korunkban és a mai magyar társadalomban? Amikor erre sor került, a költő válaszában fel merte vetni a magyar irodalom felelősségét is: „Nem vagyok megelégedve távolról sem azzal, amit a magyar szellemi élet és elsősorban a magyar irodalom ezen a téren tett. Sokkal többet kellett volna csinálnia, sokkal bátrabban kellett volna a fogalmakat tisztázni ..." (Zsadányi Oszkár interjúja Illyés Gyulával, Új Élet, 1975/3.)

A fogalmak tisztázása természetesen nem egy író, de még csak nem is az irodalom feladata. Nem Illyés Gyula és nem is néhány írástudó felelős azért, hogy a sebek lassabban gyógyultak, mint ahogy hittük, vártuk. A folyamat elhúzódásához alighanem hozzájárult a rosszul értelmezett tapintat is. Hogy amikor a szégyen-bélyeg - ami Illyést versre ihlette, és ami annak idején forró szégyenfoltot égetett az azzal tanúként szembenéző költő homlokára - végérvényesen a történelem szemétdombjára került, egyszer csak kimondhatatlanná lett az azt egykor viselők közös jelzője is. A magyar zsidóság, amelynek tagjai számarányukat meghaladó mértékben vettek részt 1848-49-ben a nemzetőrségben, a század elején a magyar progresszió harcaiban, a felszabadulás előtt elvárta, hogy izraelitaként tüntessék fel a hivatalos nyilvántartásokban; a felszabadulás után pedig talán maga is ragaszkodott az együttérzésre, részvétre apelláló, eufémisztikus „üldözött" szóhoz.

A hatszázezer emberéletet követelő történelmi tragédiát, a magyar történelem hamuszínű lapjait először az Apokalipszist megjárt túlélők maguk tárták a világ elé. A kitörülhetetlen szenvedések mulandó dokumentumai, riportok, naplók között kivétel volt egy-egy irodalmi igényű és értékű számadás - Déry Tibor *Tansúkja,* Keszi Imre *Elysumja.* A hetvenes évek fordulóján a téma reneszánsza következett be, az üldöztetés ténye, tragédiája és traumája, az antiszemitizmus anatómiája legalább a legjobb művekben - az egyetemesség szintjére nőtt. Sorra születtek azok az alkotások, amelyek írói a gyerekkori élmények indíttatásától eljutottak oda, hogy már nem saját sorsukat, nem „a" zsidókérdést, hanem a magyar történelem egy gyötrelmes korszakát vizsgálták. Az irodalom - Illyés igényeinek szellemében - lassanként eljutott a fogalmak tisztázásához. Csakhogy ezek a történelmi művek, ha a megkülönböztetés, a kiközösítés egyetemes problémájáról szóltak is, mindig szigorúan múlt időben íródtak. A begyógyult sebet, bár-milyen szörnyű a forradás, egyszerűbb vizsgálni, mint azt, amelyik már nem életveszélyes, de még mindig gennyesen lüktet .. .

Tételes törvények soha nem mondták tabunak a témát. Ellenkezőleg: az alkotmány betűje is, szelleme is az előítéletekkel való szembefordulásra, végleges leszámolásra buzdít. Miért, hogy mégis ekkora bátorság kellett *hozzá?* Talán, mert a jelenség maga paradox: az előítéletek legáltalánosabbika napjainkban az, hogy már nincsenek előítéletek ...

De vajon valóban csak a bátorság hiányzott mostanáig a téma jelen idejű feldolgozásához? Ha így lenne, akkor is megkülönböztetett tisztelettel kellene szólnunk arról, hogy a nagy öregek korába érkezett poéta, Illyés Gyula vállalta magára azt, ami elől a nála fiatalabbak kitértek, hogy Szent Györgyként meg-vív a társadalmunk egységét megbontani képtelen, de kikezdeni még mindig elég erős sárkánnyal ... Csakhogy a problémát több oldalról is éles reflektorfénybe állító, a felelősséget komplex módon taglaló Sors-választók megírásához (és bemutatásához) nemcsak erkölcsi bátorságra volt szükség. Kellett hozzá az a meggyőződés, hogy „növeli, ki elfödi a bajt". És az a „mesterségbeli önnóga tás", amiről a szerző a műsorfüzetben szól, hogy zeneszerszámával olyan hangokat is kifogjon a levegőből, amiket a társadalom más antennái alig képesek kellő árnyalattal megszólaltatni. Az antennák érzékenysége tehát a következő feltétel . . . De a „kifogott hangokból" dallamot teremteni mindennél nehezebb. Hőst választani, történetet találni

ez az író mindenkori feladata. De a hangokból csak olyan módon lehet zeneművet komponálni, hogy a megtalált motívum szervesen kapcsolódjék a zenekari mű egész kompozíciójába. Illyés a *Sorsválasztók* kommentárjában nagy hangsúllyal figyelmezteti a nézőt: „Ez a dráma érinti, éspedig szándékosan azt, amit világszerte ma is zsidókérdésnek neveznek, de magva nem az."

Ha nem válna a színpadi hősök polémiájában - szerencsére - félreérthetetlenné, hogy az író mindenfajta emberi - faji, nemzeti, kisebbségi -- megkülönböztetés ellen, és az egyén identitásának védelmében, az élethazugságok leleplezésére és a sorsválasztás jogáért rántja ki drámai kardját.

„Én a század egyik legnagyobb átkának és a legnagyobb szégyenének látom, hogy a közösségek türelmetlensége egy-más iránt elképzelhetetlen mértékben elfajult. Hogy ez a múltban hova vezetett, arra a legszomorúbb példa a náci koncentrációs táborok voltak" mondotta Illyés, korábban már idézett, 1975-ös nyilatkozatában. *Az* elfajult türelmetlenség bírálatának szándéka vezette Illyést, amikor ugyanezt a példát - az antiszemitizmusét állította színpadi reflektorfénybe, most már jelen időben.

A Sorsválasztók, amikor a példához kötődik, megint csak példát teremt. Nem olyan tragikusat, nem olyan végzeteset, de társadalmi jelenléte és jelentése következtében mégis felzaklatót. Illyés történelmi drámáival kapcsolatban közhellyé lett a megállapítás, hogy minden darabja -- szolgálat. A nemzet elmulasztott történelmi lehetőségeinek számonkérése, a közösségi feladatok megoldására mozgósító színpadi programbeszéd. A jelen idejű *.Sorsválasztókban* is ez a kettős szolgálat vezeti tollát: a nemzeti egység hiányát és megteremtésének szükségességét hirdeti, nem publicisztikus, de költői hevülettel. Erre vonatkozóan hadd idézzem a szerző engedelme nélkül, de, talán nem akarata ellenére, amit a bemutató szünetében egy beszélgetésben mondott: *A Sorsválasztók* megírásakor az a felismerés vezette, hogy

á magyar progresszió egykor (a századforduló idején és a tízes években) töret-len egysége, ami az ellenforradalom és a fasizmus idején végzetesen széttört, megbomlott, azóta sem állt tökéletesen helyre. Ő maga erkölcsi (és generációs) kötelességének érzi, hogy ennek a nemzet szempontjából is létfontosságú egységnek a helyreállításán munkálkodjon, és ezt szolgálja *a Sorsválasztók* is.

Illyés nem egyszerűsíti le hősei gond-ját a kisebbségi jogok elismerésének jogi, politikai aspektusára. Amikor hősei egymással és önmagukkal viaskodnak, a választott és a végzet által rájuk méretett sorsot szembesítik, az integráció és a megőrzött identitás etikai, magatartás-beli következményeit kutatják. A kérdésfeltevés, ami annak idején a *Tiszták*ban egy más népcsoport aspektusából közelítette meg a kis és nagy közösségek egymásra gyakorolt hatását is, mára a baszkok, írek és székelyek válaszával együtt már elhallgattathatatlan korkérdés, több fókuszban és variációban lüktető neuralgiája. Válasznak tekinthető a testvérháború, az emigráció, az önfel-adás, sőt a gyökerek felkutatása is. Illyés drámájában - amely mint műegész ugyancsak válasz a kornak erre a kihívására - a hősök saját múltjuk, karakterük, helyzetük sugallata szerint válaszolnak és választanak.

A szorosra zárt, hatszereplős kamaradráma elsősorban a főhős, Gábor válaszára épül. Gábor fiatal kora ellenére ismert, sőt elismert színész. Az abszolút igazságok fékezhetetlen bajnoka, latinovitsi alkat Sinkovits szerepkörében. Érzékeny, tépett idegzetű, szélsőséges. Zaklatott és szertelen: kiszámíthatatlan reakciói - kiszámíthatóan szélsőségesek.

Az expozícióban szeretőjével és pályatársával - a Fruskának becézett Fruzsinával - éppen turnéra készülnek: azt tervezik, hogy a tisztes mellékkeresetet biztosító nyári hakniból megalapozhatják jövendő otthonukat. A műsor nem éppen tipikus: Gábor és Fruska Racine *Berenice-ének* egy jelenetét próbálják a színész rendező barátjának, Tibornak lakásán. Gábor tehetséges és lelkes, Fruska viszont bizonytalan, és nemcsak saját tehetségében. Az antik témát is túlhaladottnak érzi, és feszeng a poros-nak tudott, klasszikus sorokban. Kit érdekel ma már az, hogy a vezér idegen asszonyt hoz az ágyába vagy akár a trón-ra . . . A néző tudatában is csak jóval később, a konfliktus kirobbanása után kerül helyére a példázat.

Amikor kiderül, hogy a Tibor lakásába berobbanó vendég, a külföldi film-producer feleségeként hazánkba - hazájába - látogató Kati, nemcsak kül-földi turnéra csábítja Gáborékat, de már az expozíciót megelőzően - a szín-falak mögött -- akarva-akaratlanul fel is borította az életüket. Elfecsegte Gábornak *azt a* titkot, amivel a saját eredetét, múltját kutató Oidipusz útjára kényszerítette ... A történet, amit el-mesélt, valószínűtlen, de nem hihetetlen. Megtudjuk, hogy Kati, akit [1]944-ben csecsemőként egy a Duna-parti halál-menetben őrjöngő asszony karjából, a biztos pusztulásból mentett ki későbbi nevelőanyja, nemcsak gyerekkori barátja, de sorstársa is Gábornak. Mert a nemzet ünnepelt hősszínésze ugyan-úgy nem édes gyermeke szüleinek, mint Kati; őt is a halál torkából ragadta ki 1944-ben az a jólelkű asszony, akit eszmélése óta édesanyjának tud és szeret; őt is megmentői nevelték fel, természetesen már a maguk nevén és a maguk hitében.

A színész a legelső percben nevetéssel, kézlegyintéssel próbálja elhessegetni magától az elképesztőnek érzett information, de a következőben már meg-rendül. Elveszti biztonságérzetét, és felfoghatatlan csapásnak érzi, hogy ereiben zsidó vér folyhat. Belegondol, hogyha a történet hiteles, akkor az igazság felismerése által másodszor vesztette el szüleit. Zaklatottságában attól tart, hogy jóvátehetetlenül, összebogozhatatlanul kettészakadt életének fonala, hiszen ha nem az, akinek hitte magát, akkor múltját és önmagát is elvesztette. Így érzi, hogy a kapott információ által megváltozott a helye a társadalomban, a maga szűkebb és tágabb közösségében, környezetében is.

Létérdeke lenne, hogy ne higgyen Katinak. Hogy elfogadja Fruska megnyugtató szavait és visszautasítsa a „rágalmakat". De önmagához, szélsőségekben lobogó énjéhez válna hűtlenné, ha nem venné fel a sors felé hajított kesztyűjét, ha nem törekedne teljes szenvedéllyel az igazság felderítésére. Rettegve, de elszántan indul el a titok nyomában, hogy megfejtse származása titkát. Élete perében az első tanú az anya, aki vallomásában vér szerinti gyermekének vallja Gábort, és ezzel legalábbis megingatja Kati történetének hitelét. De a színészt most már gyötri a kétely és a váratlanul rászakadt két sorscsapás: zsidó volta és árvasága.

Nem egyszerűen s talán nem is elsősorban a világra (a jelenkorra), de Gábor mentalitására jellemző, hogy ezek hatására egész gondolkodásmódja megváltozik. Származásának felfedett titka vér szerinti anyjától, egész harmonikus múlt-jától, problémátlanul vállalt személyiségétől is megfosztja. És Illyés drámai ítélete szerint ez az utóbbi a legsúlyosabb: talajvesztéséért Gábor önmaga is felelősséggel tartozik.

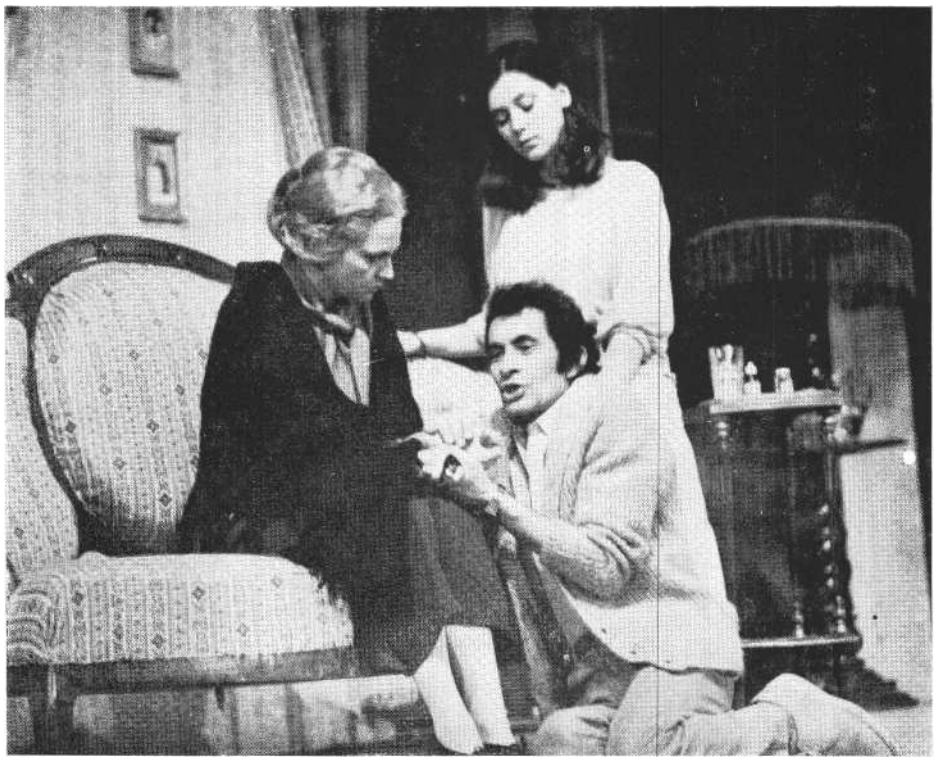
Bűne, hogy eltűrte és elfogadta a környezetének szemléletébe beépült előítéleteket: mielőtt tudatát felbolygatta a rejtély, még ő is hajlandó volt „megmagyarázni", megideologizálni Katinak a hazai közéletben létező, lappangó származási előítéleteket. Valójában éppen ezzel - a diszkrimináció tudomásulvételével - hívta ki maga ellen a Kati szavában megnyilatkozó sorsot is. Saját korábbi nézeteivel - akarva-akaratlanul - szentesíti szakmai környezetének megváltozott magatartását is. Tudomásul veszi, elfogadja, hogy származásának „titka" valamiféle új helyzetet teremtett körülötte. Hogy irigyei most könnyűszerrel letaszíthatják arról a piedesztálról, amelyre mint a nemzeti hősök és nemzeti karakterek kiváló alakítója került. Ezzel a hősére szakadó, többszörös teherrel motiválja Illyés Gábor igazságkutató ámokfutását. Megértjük, hogy anyja vallomása után is tovább nyomoz, a könyvtárban írott bizonyítékra vagy cáfolatra vadászik, és hiába vonja vissza Kati később - részben az igazság ütötte seb láttán, barátságból, részben Fruska kérésére - az elmondottakat, Gábornak most már minden áron teljes bizonyság kell.

Saját Oidipusz-sorsával viaskodva hamleti csapdát állít: az apjával, az öreg Gáborral elhiteti, hogy „mindent" tud, és ily módon kiprovokálja, hogy az apa saját gyanútlanságával egyértelműen igazolja a talált, illetve megmentett gyerek felemelő históriáját. Nem tiltakozik az ellen, amit Gábor állít, hogy sajátjukként nevelve az árvát, másodszor is kimentették őt a bélyegesek seregéből. Ez a megnyugtató, nyugtalanító bizonyság véglegesen letéríti Gábort korábbi útjáról: sértettségében úgy érzi, le kell vonnia a rászakadt igazság konzekvenciáit. Származásának látványos demonstrálására - és a külvilágból feléje áramló, valóságos és képzelt támadások, sértések és provokációk már-már groteszk ellenhatásaként - széles karimájú fekete kalapot ölt, (képzelt) zsidó jel-

mezbe öltözik, nem létező pajeszát csavargatja, hogy ezzel is megtagadja korábbi lényét, múltját, önmagát. A fordulat ugyanolyan túlzott, aránytalan, mint az azt kiváltó társadalmi reakciók szövevénye. Hiteltelen is, ha a bennünket körülvevő, valóságos világ megtapasztalt tényeihez mérjük. Csakhogy a valószínűt-lenül eltúlzott gesztusban Gábor szerepjátszásának kritikája is érződik. (Csak egy színész reagálhat így: aki nem éli, ha-nem *játssza* azt, hogy zsidó . . .) A komikum határát súroló külsőségeknél lényegesebb, hogy Gábor identitásával együtt korábbi biztonságérzetét is el-veszti. De ennek már - a darab cselekménye szerint - objektív okai is vannak. Hiszen valóban kihúzzák a kitüntetendők listájáról, elveszik tőle legkedvesebb szerepét. Környezetének bosszúja odáig fajul, hogy postájába kóser éttermi étlapot, héber nyelvű izraeli prospektust csempésznek. Ezek szerint nem csoda, hogy kiközösítettnek érzi magát -- mikor valóban ki is közösítik. Való igaz, hogy ezen a ponton a dráma szövege nem nyújt támpontot, nem érzékelteti félreérthetetlenül, hogy vajon milyen arányban keveredik ebben a hecc-kampányban a személyes ellenszenv, a zseni szerepében tetszelgő sikerember iránti irigység, Gábor túlérzékenysége és a tényleges antiszemitizmus. De Illyést nyilvánvalóan a diszkrimináció megjelenése, elfajulása és a jelenség virulens társadalmi gyökerei izgatják: ezért vállalja az arányok elrajzolását is.

Sem a hős, sem a probléma nem mérhető a hitelesség hétköznapi mértékével. El kell fogadnunk őket - Illyés szavával élve - a maguk nagyító, „fény-sűrítő" léte szerint, a vonásaik végletességéből következő, szélsőséges színpadi szituációkban éppen azért, hogy eltúlzott magatartásuk igazibb legyen a kis-realizmus ismerős, köznapi igazságánál. A „sűrített" ábrázolás általában mélyebb társadalmi és lélektani törvényszerűségekre ébreszt bennünket, mint a valóság szolgai másolása. Miért várnánk el Illyéstől, hogy a tényekhez tapadva, szociografikus hitelességgel szóljon drámájában a reflektorfénybe állított társadalmi kórokozókról és az általa kipellengérezett magatartásról? A Sorsválasztóknak nem gyengesége, hanem erénye, hogy az író a konfrontáció mindkét oldalán megidézett erők felnagyításával maximálisra

mementóvá! - fokozza a hős és a környezetének összeütközését. Más kérdés, hogy Illyés még a darab metafori



Gyöngyössy Katalin, Csíkos Gábor és Leviczky Klára Illyés Gyula Sorsválasztók című drámájában **(pécsi Nemzeti Színház)**

kus motivációját is megtámasztja és realisztikus elemekkel hitelesíti: Gábor kiközösítettségét pl. olyan köznapian paradox reflexiókkal is jelzi, színezi, mint hogy mostanában „a liftkezelő is másképp szalutál, de melyik oldalról ?".

Gábornak a származás titkára adott válasza - hogy megtagadja korábbi eszményeit, a közösséget, amely felnevelte, a kultúrát, amelyet magába szívott, és hogy a zsidóságot választva, kivándorló-útlevelet is kér Izraelbe, egy helytelen vagy legalábbis számunkra teljességgel elfogadhatatlan logikai sor végeredménye. Csakis a hős szélsőségekre, szertelenségekre hajlamos jellemével, fanatizmusával pszichológiai összhangban le-vő, morálisan alátámasztott döntés. Ami-kor Gábor azt mondja, hogy „Oda-állok eleve a kiközösítettek közé" - Illyés írói intencióinak szellemében a társadalom és önmaga felett is ítélkezik.

A dráma gondolati csúcspontja - a kisebbségi létben gyökerező két lehetséges életelv és magatartás konfrontációja - Gábor döntése után következik be, amikor Tibor, a színész zsidó barátja és rendezője, számon kéri tőle az új helyzetből levont konzekvenciákat. Tibor az asszimiláns magyar zsidóság évszázados, választott útját járja: Balázs Béla és Lukács György útját. Nem tagadja meg zsidó vallású őseit, de magától értetődő természetességgel és világnézete által alátámasztott tudatossággal vállalja a közösséget azzal a néppel, amelynek hazája az ő hazája is, nyelve az ő anyanyelve, s amelyet tudásával, művészetével szolgál. Gábor, amikor zsidó

származására hivatkozva mindezt megtagadja, Tibor eszményeit, kettőjük egyenjogú barátságát is elárulja. Kár, hogy Tibor alakját, sorsát Illyés nem növelte meg, nem teljesítette ki eléggé ahhoz, hogy Gábor dramaturgiai szempontból is egyenrangú partnere, ellenjátékosa lehessen. Az összecsapás után úgy tűnik, hogy Gábor és Tibor útja végletesen és véglegesen szétválik. A „különféle téglákból" - ahogy Illyés mondja ily módon nem épül, nem épülhet közös ház. Ám ez a következtetés vagy tragédiába torkollik, vagy visszájára fordíthatja lllyés mondandóját.

Ennek elkerülésére, a szakítás kulminációs pontján váratlan fordulat - az író új titokba avatja hősét: Vilma asszony, az anya, mielőtt fiát elvesztené, nagy lélegzettel és visszafogott pátosszal világgá vallja az igazságot. Kiderül, hogy Kati „titka" csak az igazi, a bevallhatatlan titok elkendőzésére szolgált évtizedeken át, és most le kell végre hullania a hetedik fátyolnak. Lelepleződik, hogy Gábor nem a halál előszobájából kimentett zsidógyerek, hanem a halk szavú, fegyelmezett úriasszony egyetlen lázas és tiszta lánykori szerelmének, botlásának, a frontról szabadságra érkező ludovikás vőlegény szerelmes sürgetésének gyümölcse. A hadiözvegy menyasszonysorsot követő, titkolt anyaságból, az eltitkolt múlt terhével keserített házasságból Vilma asszony hirtelen felismert - sőt a történelem által kínált! - kiútja a legendateremtés volt. Az önnön fiáért rettegő anya szomszédasszony„ ának hőstettéből Kati megmentésé-

ből - ötletet és erőt merített: 1944 egy vészterhes napján hazalopta vidéken rejtegetett másfél éves magzatát. Azóta titkolta férje, fia és a világ előtt a teljes igazságot. A vallomás, amellyel az anya most saját szobrát is ledönti, súlyosabb és fájdalmasabb számára, semmint hogy el tudná viselni. Fiát ugyan megmenti a beismerés által a tudatát megroppantó töréstől, a gyanakvástól és a vélt gyökértelenségtől, de egyeneslelkű, derék férje előtt - úgy érzi - örökre eljátszotta b^e^csületét. Ennek tudatában, élete hazugságvárának romjai alá temetkezve, a dráma végén halálra ítéli saját magát. Áldozatos életének méltó, de valójában értelmetlen és szörnyűségében is groteszk befejezése ez az utolsó áldozat. Gábor maga is rádöbben felelősségére. Megérti, hogy az ő eredendő bűne társadalmi jellegű: a körülötte kialakult konvenciók elfogadása. Ezért már a zsidósors képzeletbeli átélésekor meg-bűnhődik. A második drámai vétsége (amelyért végül is édesanyja fizet) az igazság mindenáron való akarása volt. De vajon bűn-e végigjárni az igazsághoz vezető utat?

Illyés drámájának katartikus záróakkordja is félreérthetetlen: Oidipusznál Iokaszté bűnösebb, Gábor vétkénél nagyo$_b$b az ártatlan anyáé, aki hazugságban élte le az életét. De a legsúlyosabb bűn a kort, az anya társadalmi osztályát terheli, amely a maga úri konvenciórend-szerével előbb szégyenbe, azután egy látszatélet vállalásába kergette a lányt, az anyát, és még a következő nemzedék válláról sem képes levenni a hazugságok terhét. A „szétszakadás pokla" ez, ami-ről Illyés szól. A gyűlölködés, a más anyától születettek, más fajhoz, néphez, valláshoz tartozók diszkriminációja, ki-közösítése, a valóságos és képletes kút-mérgezés bűne alól a költő senkinek sem ad felmentést.

Meggyőződésem, hogy Ambrus Zoltán nem véletlenül, nem kényelemből időzött a megbírált drámák cselekményénél. Illyés kortársi Oidipusz-drámájának eseménysora is magában hordja a mű lényeges értékeit, és érzékelteti a művészi megoldás problémáit is.

Realista írók mai témájú, cselekményes darabjainál hajlamosak vagyunk egy az egyben olvasni, látni az elénk táruló világot. Illyés drámája azonban logikusan felépített, valószerűen motivált cselekménye ellenére sem tekinthető realista drámának: a történetnél lényegesebb a példázat. A mű megemelt költői nyelve, vállaltan stilizált vitastílusa is ezt húzza alá. Az expozícióban próbált Racine-jelenet szövege szinte alig válik el Illyésétől. De nem azért, mintha Illyés nem tudná (vagy legalábbis ne érezné), hogyan beszél a jelenkor és a legközelebbi múlt ifjúsága. Hanem azért, mert ő nem a jelenség, hanem a lényeg szintjén, az egyetemesség igényével, a mának és a holnapnak is szól a problémáról. Történelmi drámáinak félig archaizált, eleven veretességét itt a mai köznyelv költői szintre emelése pótolja Illyés hősei saját végletesen felfokozott érzelmeiket, gondolataikat majd-nem oratorikus versprózában tolmácsolják.

A példázat szabadsága: törvények közé szorított szabadság. Illyésnek gondja van rá, hogy a történet szempontjából lényeges fordulópontokat lélektanilag is hitelesítse. (Ilyen például a Katiból ki-szakadó „igazság", amit talán soha nem fecsegett volna ki, ha nem képeszti el, nem háborítja fel Gábor bűne: a társa-dalmi megkülönböztetésnek mint korjelenségnek a tudomásul vétele, megideologizálása.) A probléma csak ott van, hogy az író hősével azonosulva, a nézőtől várja el a szubjektív reakciók objektív minősítését, és ehhez nem mindig ad elég támaszt.

Az anya regényét Illyés egy a miénket megelőző kor hétköznapi mitológiájából merítette: a történet hitelessége tipikus voltában rejlik. Mégis: a cselekmény íve ezen a ponton megtörik. Az anya titka túlságosan romantikus, köz-helyszerű ahhoz, hogy elfogadjuk, s hogy a történet a tényeken túl bármilyen jelentéssel rendelkezzen. A cselekmény sodrában ezt a történetet Illyés nem jeleníti meg, csak felidézi. Á. Vilma asszony monológjában - az elő-adásmód által - a szöveg még szorosabban tapad az unalomig ismert társadalmi és érzelmi sztereotipiákhoz. Az anya létében, szemléletében anakronisztikus figura, aki szinte az általa olvasott regények szintjén ismeri önnön titkát is, és még öregkorában is a belénevelt erkölcsi normák és illemszabályok szerint ítéli meg saját múltját, és eszerint viselkedik. Ennek következtében a dráma mai nézője az azonosulást követelő csúcsponton még jobban elidegenedik tőle, és ez a katarzis rovására válik.

Illyés drámáinak többnyire inkább eszmeisége, költői megvalósítása az erőssége, nem a jellemrajz. *A Sorsválasztók,* ebből a szempontból is előrelépés. Gábor szertelensége, önzése, fanatizmusa, érzékenysége - a látszólag össze nem illő, egyedi vonások - révén mint individuum hiteles és ismerős, de egyben saját maga, sorsa jelképe is. Minden ízében színész - a színészlét tipikus képviselője. Magatartásában, a magatartásbeli szélsőségek feltétel nélküli vállalásában Diderot *Színészparadoxon*jának igazságát is érezzük: a színész nem játszhatja büntetlenül a Shakespeare-hősök, bűnös királyok, végzetek és végletek között vergődő lelkek sorát, a szerepek jellemképlete gyakran civil magatartására is visszahat. Diderot még a nevetségesség árnyát is felfedezi az ilyen magatartáson. Illyés portréja idáig nem megy el, de a mai, főként a fiatal néző, ennek felismerésében alighanem túllép a szövegen, és talán a meg sem valósított írói szándékhoz közelít.

Fruskával, úgy érzem, túlságosan bőkezűen bánt a szerző. Nemcsak talpig szerelembe, hűségbe öltöztette, de megajándékozta őt Vilma asszony titkának tudásával is. Visszamenőleg ez magyarázza meg -- és nem a kezdetben érzékelhető asszonyi féltés és féltékenység -, hogy Gábor szeretője egyetlen percig sem hitt Katinak. Csakhogy a tudásnak ezt az állítólagos otthonról, a gyerek-korból magával hozott terhét Fruska aligha lenne képes végig egyedül cipel-ni. Nehéz elképzelni, hogy a leendő anyós iránti szeretet, tisztelet vagy a női szolidaritás az utolsó percig visszatarthatta volna a lányt az igazság kimondásától, különösen amikor szerelmese boldogsága és saját jövője forog kockán.

Őszinte együttérzéssel és lírával mintázta az író az apa árnyékban hagyott, de sugárzó emberségével mégis példa-adó alakját is. Nem bölcsességének és naivitásának sajátos társulása, inkább a szövegben felvillantott és elhallgatott titkainak jelenléte zavar. A dráma zárt szerkezete valóban nem kívánja öreg Gábor választott remeteéletének, visszahúzódásának indoklását. Az ezzel kapcsolatos szövegbéli utalások azonban - főként egy titokfejtő, a múltat nyomozó cselekménysorban - olyan várakozásokat keltenek a nézőben, aminek később a dráma nem felel meg.

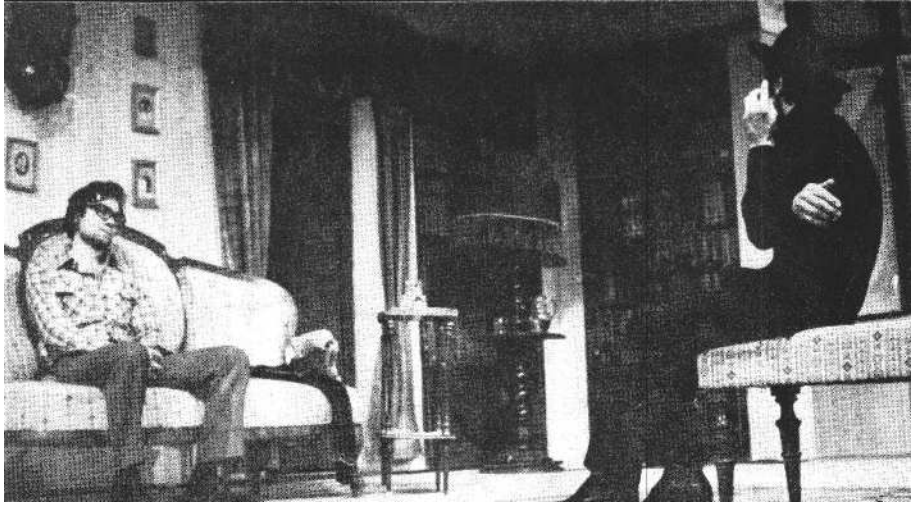
Ezek a mű margójára rajzolt kérdő-jelek természetesen nem halványítják azt a nagy-nagy tiszteletet, amit *a Sorsválasztók* megírásának bátorsága, tisztessége ébreszt a kritikusban, és nem gyengítik lényegesen a színpadot és a nézőteret mindvégig összekapcsoló drá-

mai áramkör feszültségét sem. A hatvanas-hetvenes években mintha egy sajátos munkamegosztás alakult volna ki a drámairodalomban: a jelenben játszó-dó drámák a mikroközösségek kis gondjait, a magánélet és az életforma kérdéseit járták körül, a nagy társadalmi, nemzeti problémák felvetését meghagyták a történelmi keretben, archaikus kulisszák között játszódó színműveknek, a hatalom kritikájára vállalkozó paraboláknak. Illyés *Sorsválasztókja* történelmi jelen időben, kortárs környezetben, új, mostanáig csak lappangó kérdésekre keresi a választ. Drámaiságát nyíltsága is erősíti. Végre egy mai dráma, amely új sorskérdésekről szól: közéleti töltése, tétje van. Ezért meggyőződésem, hogy nem a polémia, nem a jelentéktelen dramaturgiai döccenők számonkérése, ha-nem a mű irodalom- és társadalomtörténeti jelentőségének felmutatása a kritika elsőrendű feladata.

A Sorsválasztók, mint ezt a pécsi Nemzeti Színház műsorfüzete is jogos büszkeséggel hirdeti, a tizedik Pécsett bemutatott. Illyés-dráma. A színház nagy, közösségi műhelyén belül létrejött két-személyes műhely - Illyés Gyula és Czímer József dramaturg alkotó együttműködése ma már irodalom- és szín-háztörténeti példa. Nem arról van szó, hogy Illyés Czímer rendelésére írta drámáit, az ő „megrendelője" mindenkor a társadalom. *A Sorsválasztók* témáját is a kor saját lelkiismerete kényszerítette rá. De valószínű, hogy a színház baráti ösztönzésének, sürgető várakozásának, az együttműködés korábbi tapasztalatának is része van benne, hogy a ma gondjaira változatlanul, sőt fokozottan fogékony hetvennyolc éves költő vállalta a *Sorsválasztók* megírásának (nemcsak művészi) kockázatát.

Sík Ferenc tiszteletreméltó alázattal vállalkozott a dráma színpadra állítására. A mű sokirányú érzékenységet horzsoló témaválasztása, a szöveg közlését *megelőző* ősbemutató eleve kizárta a rendező önmutogatásának lehetőségét. Hiszen ezúttal végképp nem támaszkodhatott a rendező a közönség korábbi vagy olvasmányélményére, viszont tudnia kellett, hogy a vita egyetlen érve, a monológok egyetlen mondata, a színészek egyetlen szava sem sikkadhat el. Az önkifejezés, a rendezői vallomás, a drámaértelmezés itt kizárólag az író mondanivalójával való azonosulás alapján születhetett. Ezért is hivatkoztam

elismerően - a rendezői alázatra.



Bregyán Péter és Csíkos Gábor a **Sorsválasztókban (Keleti Éva felvételei)**

Az előadás kulcskérdése, Gábor alakjának méltó megjelenítésén túl, a dráma társadalmi-lélektani hitelének és a valóság kereteit kitágító metafora jellegé-nek, megemelt stílusának megfelelő szintézise. Erre érzett rá Sík Ferenc és a díszlettervező Selmeczi György, amikor kettős keretbe foglalták a játékot. A szoba (Tibor, illetve a szülők otthona) a hétköznapok naturális környezeteként jelenik meg, de a színpadot kitágító két szárnyfalon elvontabb vizuális effektusok, jelképek érzékeltetik a mű távlatait. Az egyik oldalon a fóliába burkolt, kötéllel megkötözött testek és testrészek a lengyel Szajna *Apokalipsis* vízioit idézik. Az ősi héber betűkkel és alig ki-vehető tervrajzokkal dekorált óriás poszterportré bennem semmilyen határozott asszociációt nem keltett. Ha csak nem az ősi és a modern zsidó lét kettősségére kívánt a díszlettervező figyelmeztetni. Kár, hogy a kétszintű meg-jelenítésnek ez a koncepciója az elő-adás gyakorlatában nem funkcionált: a játék egy lényegében realista keretben, környezetben zajlott, és az elvontabb díszletelemeknek kizárólag dekoratív szerep jutott. Tibor modern és nagy-vonalú otthonára a nyolcágú gyertya-tartó fénye és a Calder-mobilokra emlékeztető tárgyak látványos eleganciája, a hagyomány és a modernség együttes kultusza nyomta rá bélyegét, és ez a kicsit stilizált, esztétikus színpadkép legalább összhangban marad a szöveggel. A szülők otthonába bebólogató virágzó ág kulisszaköltészete és a kékes hold-fény már-már giccses effektusa ezzel szemben túlságosan Vilma asszony íz-lése szerint való, s ezzel majdnem kontrakarírozza a mű szikárabb igazságát.

Ha sor kerül - és remélem, sor kerül - a *Sorsválasztók* budapesti bemutatójára, talán lehetőség nyílik rá, hogy megbizonyosodjunk róla, mennyiben szolgál-hatja egy jóval elvontabb játéktér a dráma tágabb értelmezésének lehetőségét.

Az előadás legerőteljesebb vizuális effektusa a játékteret keretező, gazdátlanná lett, levetett cipők szomorú sora: ezt a Duna-parti gyilkosságok tragikumát kifejező, irodalmi-filmi-képzőművészeti idézetet voltaképpen sem-milyen fizikai aktus, konkrét utalás nem köti-kapcsolja a színpadi játékhoz, és ennyiben öncélúnak tekinthető. A látvány jelértéke azonban önmagában is eléggé közismert és eléggé kifejező ahhoz, hogy mementónak tekintsük, s ezáltal egy képre fordított siratóének szuggesztivitásával kísérje és kövesse a színpadi történést 1944-től -- Kati valóságos és Gábor vélt végzetétől - a jövendő elkerülhető tragédiáiig.

A dráma és az előadás terheinek legnagyobb részét Csíkos Gábor hordja a vállán, olyan nagyvonalú eleganciával és olyan magas hőfokú belső izzással, ahogy Latinovits Zoltánon kívül talán egyetlen magyar színész sem játszhatta volna el ezt a figurát. A tökéletes azonosulás, amely alakítására jellemző, egyáltalában nem gátolja meg abban, hogy a megfelelő szituációkban (például nem létező pajeszát pödörgetve) egy árnyalatnyi iróniával is fűszerezze a jellemrajzot, megkönnyítve ezzel a néző állásfoglalását is.

Hálátlanabb, de majdnem ugyan-ennyire lényeges, gondolatébresztő szerep jutott Bregyán Péternek (Tibor), aki főként kettőjük nagyjelenetében borotva-élen táncol. Mértéktartásának is köszönhető, hogy az elvek megfogalmazására szorítkozó szerepben, érvek tolmácsaként, a maga szócső voltában is - hús-vér ember maradt a drámai cselekmény sodrában.

Gyöngyössy Katalint az anya szerepében tulajdonképpen csak akkor tudjuk elfogadni, ha eleve eltekintünk az élet-kori realitásoktól. A színésznő - aki nyilvánvalóan túl fiatal ahhoz, hogy a hős sokat szenvedett édesanyját hitelesen eljátszhassa - nem maszkkal, ha-nem belülről kifelé sugárzó tudással, magatartásával hidalta át ezt a problémát, és azzal, hogy a társadalmi hazugságok egyéni hazugságra kényszerített áldozatának szerepében - lényegében kortalan, de nagyon is plasztikus figurát

teremtett. A szerep és Gyöngyössy Katalin alakításának kulcsa az az átalakulás, amely a szemünk láttára megy végbe, amikor Vilma asszony kilép a színjátékon belül vállalt (életbeli) színjátékból, kilép a magára vállalt szerepből, és ahogy lehull arcáról a rákövült maszk - egyszer csak védtelenné válik. Nem Gyöngyössy jellemábrázoló ere-jén, színészi érzékenységén múlt, hogy Vilma asszony melodramatikus monológja az ő mértéktartó előadásában is melodramatikus maradt.

Vallai Péter (Apa) és Hartmann Teréz (Kati) pontosan éreztek az általuk játszott figurák lelki habitusára, Leviczky Klára viszont üresebbnek, súlytalanabb-nak és hisztérikusabbnak is ábrázolta Fruskát, mint Illyés. Az asszonyi szenvedély és a férfival való azonosulás tirádái az ő szájából egy karrierista színésznőcske betanult, megjátszott szövegeként hatnak, és ez nyilván ellentétben van az írói szándékkal. Az, hogy a szereplőgárda egységét a premierig Sík Ferencnek nem sikerült teljesen meg-teremtenie, részben Fruska harsány játékstílusán múlik. Csíkos Gábor - játékának intenzitásával - az előadás egyed-uralkodójává válik. S a rendező ennek tudatában tudatosan is neki rendelte alá a produkció egészét. Ezt azért is helyes döntésnek érzem, mert a szereplők közül egyedül Csíkos tudta megvalósítani az extremitásában ismerős konkrét kor-társfigura és az egyetemes érvényű, nemzeti sorskérdésekkel viaskodó, modern Oidipusz egységében az egyszeri és az általános színpadi szintézisét. Ehhez hozzájárult az is, hogy szebben, emelkedettebben is beszél, mint (Gyöngyössy Katalinon kívül) a többiek. Ez a meg-emelt, stilizált játékmód el is idegeníthetett volna bennünket a mű jelen idejű igazságától. Ám Csíkosnak az egész szín-padot betöltő szenvedélye, szuggesztivitása egyszerre és egyformán jól szolgálta a színpadi játék feszültségét és a költői mű gondolatainak messze sugárzó érvényét.

Illyés Gyula: Sorsválasztók (pécsi Nemzeti Színház)

Díszlettervező: Selmeczi György m. v. *Játékmester:* Vitai András. *Jelmeztervező:* Vágvölgyi Ilona m. v. *A rendező munkatársa:* Kmetz Éva *és* Molnár István. *Zenéjét összeállította:* Simon Zoltán m. v. *Maszkmester:* Léka László. *Rendező:* Sík Ferenc.

Szereplők: Csíkos Gábor, Leviczky Klára, Gyöngyössy Katalin, Vallai Péter, Bregyán Péter, Hartmann Teréz.

VINKÓ JÓZSEF

Balekok és lázadók

Divatba jöttek a balekok. Fölfigyeltek rájuk, a hónuk alá nyúltak, és most a színház is felkarolta őket. Ivan Antonovot, a szófiai tanárt, aki selejtes zakójáért nemhogy kártalanítást nem kap, ha-nem még ő fizet birkaadót. A Félszeg Pistit, Goldnágel Efráimot, a sanda bohócot, aki kétszeres balek, hiszen látszatra mindenkinek az eszén túljár, ugyanakkor mégis egy életen át kergeti Aglája szűzleányt. Nem is szólva a két legfiatalabb ősbalekról, Józsiról és Béluciról. Ok már a balekség minden szimptómáját magukon viselik. Folyvást hálálkodnak, miközben kibabrálnak velük.

A himnuszos Józsi

Ő a szívgárdisták áldozata. Minden éjfélkor felkelti a feleségét, Arankát és három apró gyermekét, elénekelteti velük a Himnuszt, mindenkinek boldog jó napot kíván, majd nyugovóra tér a szenesládában. Ez az élet rendje. Egyébként pontos, becsületes munkásember, vekkertől vekkerig él, a maga módján szereti a családját. De a társadalom nem tűri a rendbontást. Keményen meg-torolja szerény kicsapongásait: *felkarolja a* családot. A segítség abszurd intézkedések sorában ölt testet. Polgárné (Thirring Viola) és a Tanácsi dolgozó (Korompay Vali) „elintézik", hogy az amúgy is a létminimum határán vegetáló munkást megbírságolják, pellengérre állítsák, gyerekeit állami gondozásba vegyék. A tévések elrettentő filmet készítenek róla, kollégái, az Április 4. brigád tagjai „önkéntes" tetvetlenítésre érkeznek a parányi szoba-konyhába, a kandi kíváncsiság, a nyárspolgári álsajnálkozás benyálazza életüket.

Iszonytató Józsiék megalázása. Ijesztő a napi gondok csapdája is, amiből nem szabadulhatnak, de rémisztő az az ál-szent „gondoskodás", az az önelégült „humanizmus" is, amellyel sorsukon változtatni akarnak.

Schwajda a komédia miskolci változatát gyúrta át a Radnóti Miklós Szín-padra: a teljes estét betöltő anyagot egy felvonásnyira tömörítette, a több mint húsz szerepet nyolcra csökkentette. A darab szűkszavúsága, koncentráltsága miatt drámaibb, lényegretörőbb lett. Szó sincs itt nyüzsgő televízió-stábról, vöröskeresztesről és gyámügyi előadóról, Kisjózsiról, Kisjancsiról, Kis-arankáról, mindezekről a történésekről a furcsa hajnali párbeszédek tudósítanak. *A Himnusznak,* szemben a korábbi változattal, éppen az a nagy előnye, hogy dramaturgiailag kiemelte a két főszereplőt, s lehetőséget teremtett, hogy Schwajda különös dialógustechnikája - az információk groteszk késleltetése - érvényesülhessen. Ez a látszatra bakugrásos, néhol az abszurd dráma módszereire emlékeztető mondatszerkesztés, amely az absztinenssé váló családfő hajnali másnaposságait is érzékelteti, különös feszültséget, váratlan izgalmat ad a darabnak. Ráadásul Schwajda ebben sziporkázóan szellemes. Ezért érthetetlen, miért torpant meg félúton, és miért nem írt egy kétszemélyes abszurd kamaradarabot ? Miért kellett a szűk szín-padra zsúfolni a csonka szocialista brigádot? Ezzel nem színesebbé, lendületesebbé tette a játékot, pusztán elkabarésította. A szocialista brigád perszíflázsa elcsépelt, untig ismert klisé, a brigád-naplóba való beíráson gúnyolódni nem vall különös eredetiségre.

Az átdolgozás persze így is összehasonlíthatatlanul jobb, mint a hajdani változat. Schwajda kegyetlenebb és durvább, nem enged semmi reménysugarat, az ősváltozat idillikusan idióta happy endjét elsöpörte a haragja. Itt nincs boldog egymásratalálás, itt minden rohan a tragédiába.

Nyilván felvetődik majd, nem torz-e a munkásosztály egyik rétegének ilyen hátborzongató ábrázolása? Tipikus-e a lumpenlét határára sodródott munkás esete? A csonkítatlan valóság tükröződik-e darabjában?

Hivatkozzunk a *Ro.rdatemető* vitájára? Schwajda, akárcsak annak idején Fejes, nem törekszik totális társadalmi helyzet ábrázolására, nem latolgat, nem mutatja sorra a valóság minden oldalát: dühét és felháborodását kiáltja világgá. Elgondolkodtatni, felrázni, felkavarni akar. Provokál. Közben szorong ő maga is. A sorok közül harag és meleg líra árad. Schwajda szereti Józsit. Átérzi a kiúttalanság tehetetlenségét. Legszívesebben rákiáltana hősére: ne legyen már ilyen balek, miért hallgat, miért tűri mindezt, miért nem csap az asztalra? Miért nem lázad fel? A kérdésre nincs megnyugtató válasz, mert Aranka és

Józsi védtelen. Önmaguk, környezetük, a segítség ellen. Hiszen minden az ő érdekükben történik.

Tordy Géza torokszorító egyszerűséggel játssza el Józsit. Nem hőbörög, nem dülöngél, nem sír, nem hangoskodik. De fülét tépi a vekker fülsiketítő csőrömpölése. Arcizma sem rándul. A bögrét a két tenyere közé fogja. És nem veszi észre, hogy csorba. Az aktatáskába ősszegyűjti a szemetet, hogy a kocsmáros keselyűje felzabálja, és ő két deci pálinkát kapjon érte, s teljesen természetesnek veszi, hogy a tízóraija is ugyanabba a táskába kerül. Nincs egyetlen felesleges gesztusa, egyetlen felesleges szava sem. De izmai pattanásig feszül-nek. Bensejében egy atombomba készülődik.

Dőry Virág olyan mellette, mint egy törékeny játékszer. Szemünk láttára tőpörödik össze, sóhajok és modorosságok nélkül, fejét egyre nehezebben tart-ja, teste mind vékonyabb, úgy csuklik össze a konyhaasztal mellett, mint egy elhasznált esernyő.

Kétségtelen: a Himnusz nem tartozik megszokott, megnyugtató világképünkhöz. Kellemetlen. Olyan, mint egy sáros kutya a szalonban. Mint egy tetőtől talpig sáros kutya. Annál rosszabb azoknak, akik nem ismerik sem a sarat, sem a kutyát.

Tordy Géza és Dőry Virág Schwajda György Himnusz című egyfelvonásosában **(Radnóti Színpad)**

Kalmárbéla

Hogy a másik balek, Kalmárbéla mit ismer és mit nem, az hamar kiderül. Semmit. Az élet még nem történt meg vele, gondolatai kiforratlanok, ha Józsit értelmetlen vegetálással vádoltuk, őrá sem mondhatunk jobbat. A különbség annyi, hogy vidámabb színeket képvisel, Spiró inkább humorosnak tartja ezt a figurát, mintsem ijesztőnek.

„Legszívesebben kabarészerző lennék ... hetente összecsapnék egy-egy bohózatot, de hát ez nem megy, így aztán komoly vagyok, olykor unalmasan komoly" -- írja egy helyütt Spiró. Majd másutt: „Magyarországon két hagyomány él még valamennyire, az egyik az operett . . . a másik pedig a naturalizmus." „ilyen körülmények között egyáltalán nem gondolok színházalapításra, de nagyon szívesen rendeznék. Csakhogy nincs rendezői diplomám, s így a dolog teljesen elképzelhetetlen: nálunk a papír számít."

Mindig az a fránya papír. Józsinak alá kell írnia a brigádnaplóban, hogy tetvetlenítették, Kalmárbélának az íven, hogy támogatták mint árvát. Spirónalz meg rendezői papiros kell. Es most a saját bohózatát rendezi a Játékszínben. Mintha csak rá akarna cáfolni a nyilatkozatára. Vagy ekkorát változott volna a magyar színházi gyakorlat ? Mostantól az írók kedvükre kísérletezhetnek ? És nemcsak a rendezőt mesterségesen megtermékenyítve, hanem nyíltan is? Ne legyünk optimisták mondaná Spiró. Itt csak a régi népi bölcsesség igazolódott be (ami úgy látszik színházra is vonatkozik, nemcsak baromfiudvarra): vak drámaíró is talál szemet.

Csak Kalmárbéla nem talál semmit. O még Spirónál is szerencsétlenebb. Ámul ás bámul, teng és leng, sodródik és bukdácsol. Általában mindenben megbotlik. Lépcsőben, kilométerkőben, a saját lábában. Nem érti az egészet. Miféle „lelki tőke" ő? Miért hurcolják országon és történelmen át? Miért áldozzák rá hétvégéjüket hivatali kollégái? Miért akarják őt mindenáron szórakoztatni? Beavatni az élet rejtelmeibe? És kicsoda ő valójában, akinek még a nevét is egybeírják?

Csekély erőfeszítéssel felfejthető, hogy Spiró újkori történelmünk stációin hajszolja át hőseit. A kollégák; Szőrösskovács, Laposkovács, Mancika mindent eljátszanak, ami itt az elmúlt négy évtizedben megtörtént. Kivégzősdi, reményesdi, felvonulósdi, disszidálósdi, konszolidációsdi. Még valamilyen szelekről is szó esik. Csakhogy Spirónál a szél mindig szembefúj. Akármerre fordulunk is, ez a közép-európai széljárás, itt a Visztula és a Vaskapu között csak a szélkakasoknak kedvez. A Kalmárbéláknak nem. Nekik elfújja az életüket. Ellopja hitüket, szeretetüket. Sem-mi sem úgy alakul, ahogy ők várják. Furán alakul. „Iskolába jártam. Az el-vette minden időmet. Háború Háború. Az is elvette minden időmet. *Aztán* jött az újjáépítés. A politika ... És elvette minden időmet. Én fejlődtem! Tanultam! Tudatosodtam! Én egy új embertípus lettem, kollégák ... Én már tudom, kik azok az empiriokriticisták! Én becsülettel dolgoztam, én szorgalmasan nélkülöztem, és azt hittem, elég, ha van egy anyósom. Mert lett egy anyósom. Ok utalták ki. Igy ment ez sokáig. Mind a mai napig. Elüldögélek a gangon ... nézek lefelé, mert nálunk lichthof is van, és gondolkozom: mitől van itt ez a lichthof? Nézek fölfelé, mert tőlünk a gangról ki lehet látni az égre, nem nagy darab ég, de valódi, nézek fölfelé, és gondolkodom: mitől van az ott fenn? Időnként leesik egy darab vakolat. A helyén ábrák vannak. Szépek. Hunyorítok, nézem. Mindig másmilyenek az ábrák. Attól függ, hogyan hunyorítok. Es azt gondolom magamban: jó ez így. Elüldögélhet az ember munka után a gangon, és hunyoroghat. Nem tiltja senki. Annyit hunyorog, amennyit akar. És ez jó... De ma eljöttek hozzám a kollégák ... és most valami kételkedés van bennem . . . Kollégák! Mondják meg őszintén: nem így kellett volna?"

Bizony nem. Ez a lépcsőház, amit Kalmárbéláék használnak, nem vezet sehová. Ide nem süt be a nap, ez a másfél személyes konyhaszobát: világa. Az ár$_t$ vakampányoké és a családprogramoké, ahol a „Felvállaljuk!" és a „Minden erőnket latba vetjük!" bölcsessége virágzik. Mint a salétrom a tűzfalon, amit Béluci naphosszat vizsgálgat.

Spiró kegyetlen tükröt tart elénk. Bohóckodik. Fintorokat vág. Blődlizik. Közben majdnem szétszakad a keserűségtől. A történelem kényszerítő dialektikája ugyanis nem ismer kíméletet. Kiábrándulás és hit, hősiesség és gyávaság, álom és vaskos realitás követik egymást. Mindenki egyszerre valóságos személy, és egyszerre különböző alakokban

Spiró György: Kalmárbéla (Játékszín). Székhelyi József, Tábori Nóra, Raksányi Gellért, Dancsházy Hajnal, Paudits Béla és Hunyadkürthy István

is megjelenik, mindenki behelyettesíthető, felcserélhető, talán az egyetlen Kalmárbélát kivéve. Ő az állandó balek. Mindenki Bélucija. A kartársak egyszerre kollégák és szomszédok, hóhérok és áldozatok, csak a kiszolgáltatottságuk. megalázottságuk közös. Kaméleonálarc mögött Spiró minden hőse sebeket rejteget. „Félresikerült harmadik házasság, napi két óra a tömött buszon, sorbanállás az üzletben, a fordász, aki leégeti a hullámot, a mama, aki elhúzza fejét a szárnyaló fejsze elől, a büdös kölök, aki tanul, nem tanul, disszidál, nem ad haza pénzt, elmegy a hatodik hónapban, a Fradi, amelyik kikap, Tomori vezér, aki Mohácsnál, a krumpli, amit elver a jég, a szomszéd, aki feljelent, aki bőgeti a motort . . . az orvos, aki bent hagyja a szikét . . . a hamis családi ékszer, a hitel, a gömbvas, a hiánycikk, a vekker, a vekker, a vekker, az eldugult lefolyó, a feljebbviteli bíróság . . ." Korunk megannyi frusztrációja. A már-már észrevétlenül életformánkká ivódott örökös nyüzsgés, feszítés, könyökölés. És az észrevétlen elsuhanó élet.

S ilyen értelemben a *Kalmárbéla* minden, csak nem bohózat. Történelmi fintorhalmaz. Históriai kabaré. Laza bohóctréfák sorozata. Igen. Egységes dramaturgia nélküli csapongás, ahol minden „egyperces"-nek saját belső logikája, saját hangulata van. *Örökváltozó,* ha akarom. Ráadásul örökké változó szín-vonalon. Spiró hetyke fintorral vállalja a megíratlanság ódiumát. És nem ez a legfőbb hibája. Sőt, talán még vonzó is ez a laza kanavász. *A Kalmárbéla* akkor válik zavarossá, érthetetlenné, amikor az ad abszurdumig vitt és kesztyűként kifordított jelenet valóságtartalma nem ismerhető föl egyértelműen. Amikor nem tudjuk, hol járunk az időben, mire céloz az író, melyik korszak kerül pellengérre. A poénok ilyenkor akadoznak. És ilyenkor tehetetlen a rendező is. Amit az író nem tisztázott világosan, azt ő sem értheti. Csak reménykedhet. Bízhat a színház varázsában. Es a színészek rutinjában, akik megvédik a darabot - ellene. Talán nem furcsa, hogy a színház visszafizeti ezt a bizalmat. Kalmárbéla némely pillanata a Fehér bohóc holdvilágos vígságára emlékeztet. Bukdácsolása torokszorító. Igyekezete, hogy felfogjon valamit a világból, siralmas és mulatságos. Mint minden csetlő-botló figuráé, akit előbb-utóbb megsajnálunk, ha túl sokszor rúgják fenékbe.

És hogy közben akadozik a világítás? Hogy a rendezőnek halvány fogalma sincs az akusztikáról? Hogy az előadás olyan, mint egy fehér papírlapra csöppentett és gondosan szétkent tinta-pacni? Kit érdekel? Ha egyszer Spiró költészetet csempész a színpadra, és a hézagos lépcsőház mélyéből Chagall törött hegedűjét halljuk megszólalni?

Igaz, ehhez a hegedűhöz értő zenészeket talált Spiró. Kalandos kedvű komédiásokat. Tábori Nórát, aki maga a megtestesült gonoszság egyszemélyben. Mirigy és Vinczéné. Toprongy-boszorka és Übü mama. C) az, aki folyvást, minden alakban megalázza, megkínozza Kalmárbélát. A gonoszság archetípusa. Utálja az életet, a legszívesebben agyontaposna, bemocskolna mindent, feketére festené az eget. Tábori olyan hisztérikusan ős-rém-gonosz, hogy akaratlanul is felmerül a kérdés, nem karikatúrát látunk-e? Felvizezett rutinrajzot? Egy tehetséges színésznő mindig készenlét-ben álló patronjait? Ügyes magánszámot? De nem, mert a különböző figurák maszkja mögül folyvást ugyanaz a rettentő primitív rosszakarat kandikál elő, s a több álorca itt csak arra szolgál, hogy a Giziség ezernyi jelentkezését felvillantsa. Minden arc mélyén ugyanis ugyan-az a megnyomorított agresszivitás rejtőzik, amely önnön képmására szeretné torzítani a világot.

Méltó társa a céltalan gonoszságban a másik „átváltozó", Székhelyi József. O a viceházmester, lakótömbi minihitler, ahányszor lepottyan valaki a misztikus lépcsőházban, ő megnyalja az ujjait, mielőtt eltakarítaná a maradékot. Igazi agyatlanító, agyvelőkihuzigáló, fülkitépő Übü papa. Még akkor is, ha Székhelyi nem is annyira egyéni figurákat, mint inkább típusokat, torzképeket varázsol elénk : főrendezőt, pincért, portást, határőrt - Daumier modorában. S mindezt ezerszer bevált eszközökkel, régről ismert poénokkal. Fapofája Buster Keatoné, bamba vigyora Stan Laurelé, ügye-fogyott testtartását Max Lindertől tanulta, pingvineskedése Charlie Chaplin. Mégis: mindez a sok elem váratlanul Székhelyivé válik. S ez már nem a film-komikumból ismert gag-elem, ez már a bárgyú Székhelyi-vigyor, debil rossz-indulat, ütődött, alamuszi bérgyilkos-pofa.

„E kor nekünk szülőnk és megölőnk" - idézhetnénk Örkényt, jelezve, hogy a sokarcúság a bennünk rejlő összes különböző ént jelenti, a szőröskovácsságot éppúgy, mint a Mancika-létet vagy a Laposkovács-filozófiát. Ezt az összetettséget érzékelteti Raksányi Gellért is. Az ő Szőröskovácsa egyszerre alattomos és nagylelkű, gyáva és kötekedő, sunyi és nyíltszívű, ugyanazzal a könnyedséggel pipáztatja a békákat és nyiszálná el Kalmárbéla nyakát, mint amivel megkönnyezi emlékeit, egy időben megbélyegző és megbélyegzett, gyilkos és áldozat.

A többiek (Hunyadkürthy István és Dancsházy Hajnal) mind az ő alteregói, ugyanazokkal az elfojtott vágyakkal küszködnek, ugyanazokkal a szorongásokkal. Csak ők nem vállalják a balekszerepet. Nem hisznek semmiben, gondolataik hamisak, pontosabban sosem merik bevallani, mi is jár a fejükben.

Spiró előadásának talán az a legnagyobb érdeme, hogy a Karinthy Frigyes, Örkény, Gyurkovics által megkezdett groteszkszomorú nemzeti önvizsgálat folytatására tett kísérletet, s olyan modernebb dramaturgiát választott, amely számos buktatója ellenére közönségsikerre számíthat.

Ünnepi ügyelet

Ha Kalmárbéla és Józsi kollégáira azt mondtuk, hogy aláírást hajszolnak bizonyíték gyanánt, az Orvost és Angelika nővért épp az ellenkezője jellemzi. Görgey hősei még leírni is szégyenlik a

nevüket, nemhogy kölcsönadhatnák valamely jótékony akcióhoz. Találgathatunk kedvünkre, kiről is szól az *Ünnepi ügyelet.*

Ki lehet a titokzatos inspekciós nővér, a hajdani arisztokrata leány? Festetics? Eszterházy? Kit rejt a fityula? És a labilis idegzetű fiatal Orvos? Péter tábor-ivadék? És mit jelent ez a szivmeleg egymásratalálás a kórházi heverőn? Két pulykacsont között, amit a karácsonyi zabálók torkából emelnek ki.

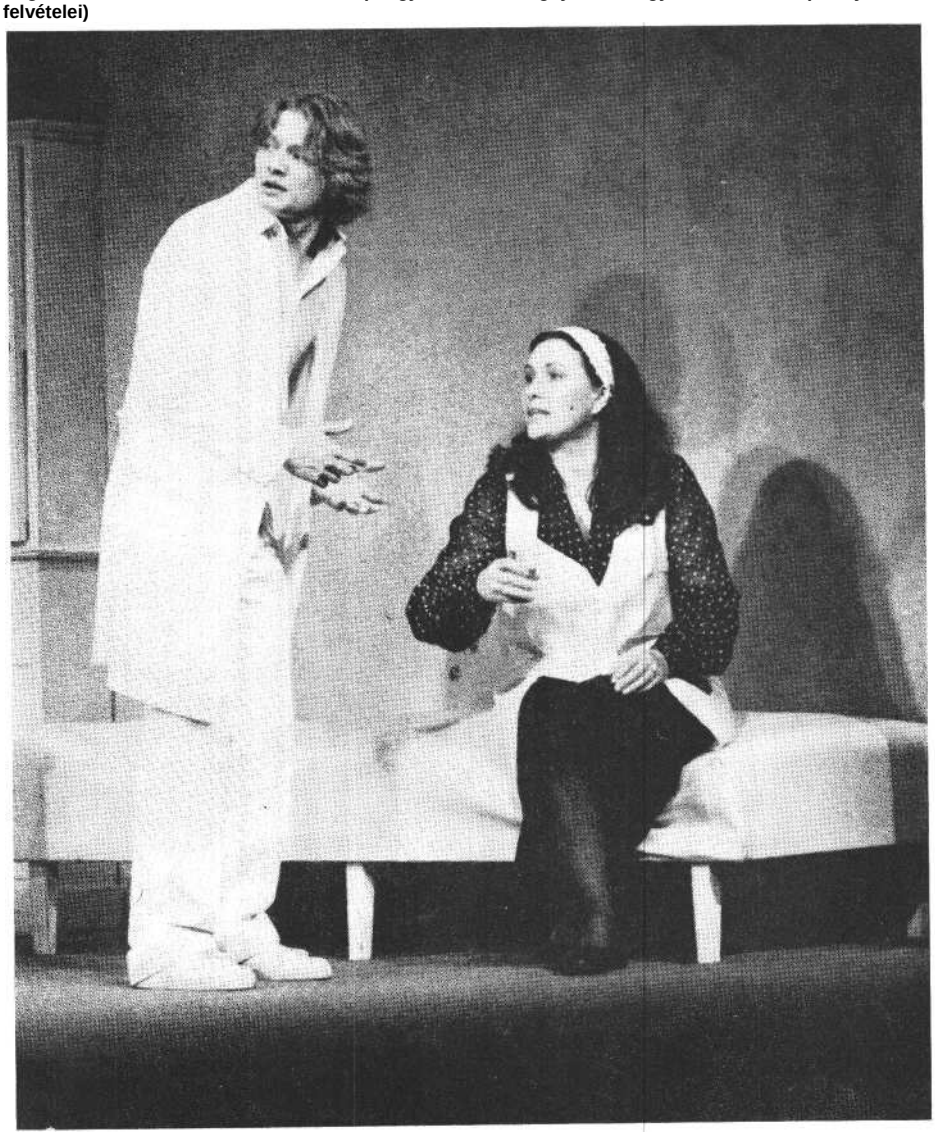
Imponáló Görgey csökönyössége. Új-ra és újra visszatér kedvenc témájához: a lelkekben lapuló történelmi-társadalmi kataklizmák ellentmondásaihoz. A tarkónk mögött feszülő közelmúlthoz. A világunt káderű és a tenyeres-talpas gróf-kisasszony politikai csókváltásában ugyanaz a történelmi fintor izgatja, mint *a* Bulvárban, ahol a szereplők (a konszolidáció langyos parancsa szerint) meg-tanulnak együtt élni az örökölt bűn-tudattal, ami vagy saját (vagy szüleik) múltja miatt nyomja lelküket.

S ezen a ponton az *Ünnepi ügyelet a* Kalmárbélával és *a Himnusz* szal is rokonságot tart. Görgeyt ugyanaz a kesernyés történelmi önvizsgálat jellemzi, mint Spirót vagy Schwajdát. A történelemnek (a közelmúltnak) rosszul használt vagy tudatosan félreértett fogalmai.

Az Orvos irtózik a karácsonytól. Nem bírja a fenyőillatot, az arany-szalaggal átkötött ajándékok álszent ragyogását, a fagyújtások áhítatos békéjét. Menekül. Inkább évről évre vállalja az ügyeletet a kórházban, csak ne kelljen elviselnie az évente egyszeri össznemzeti jóságkitörést. A sors (azaz: ügyelet) összehozza Angelika nővérrel. A közös várakozás, a közös szomorúság egymás-hoz sodorja a két végletesen különböző embert, a hervadó, sokat szenvedett asszonyt és a szeretetre vágyó, sértett és magányos doktort. A darab az ő ismerkedésük, múltszaglászásuk története, finom késleltetésekkel felépített dialóg, amit rendre megtör az érkező karácsonyi zabálók intermezzója. Az Orvos jól ismeri már a menetrendet: előbb jön-nek azok, akik halszálkát vagy pulykacsontot nyeltek, majd a gégeödémások és az orrvérzésesek, végül az öngyilkosok. Karácsony alulnézetből, ahogy a doki mondaná.

Az Ünnepi ügyelet alapötlete tárcaként jelent meg a Magyar Nemzetben, majd később a *Találkozás a félkutyával* című kötetben. Görgey biztos szakmai tudás sal alakította színdarabbá a pindurka tárcát, a Radnóti Színpadon játszott egyfelvonásos virtuóz ujjgyakorlat, kitűnően megszerkesztett írás. Hogy mégis kettős képet mutat, abban az előadás a ludas. A kórház mint kabaré öröktől hálás téma Moliére-től az angol filmvígjátéksorozatokig. Már a szakkifejezések is a grand-guignol röhögtető ijedtségére emlékeztetnek: purgálás, érvágás, idegentest-fogó. A két főszereplő visszafogott kettősét harsány kabarébetétként vágják ketté a kovácsok, tóthok és molnárok, fuldoklók és mákosguba-fogyasztók. Érzi ezt Thirring Viola is, és melodrámát formál a magányos tanítónő alakjából. Az orvos és a nővér jótékonyan eltűr mindent. Tehetik, mert velük együtt mi is azt várjuk, bárcsak magukra maradhatnának. Igaz, ez a kontraszt (a rendező, Gáspár János nyilvánvaló szándéka) még bensőségesebbé teszi játékukat. Az előadás végig az ellentétek különös feszültségéből épül fel. A két remekbe talált színész már a színrelépés-kor ellene mond minden klisének. Hegedűs D. Géza inkább tűnik finom, enervált, életunt arisztokrata származék-nak, mint káderfiúnak. Ellentéte, Pécsi Ildikó inkább parasztlány, mint várkis-asszony. Legalábbis ahogy közhelyeink ránk erőszakolták. Mert emögött a tenyeres-talpasság mögött báj, elegancia és finomság rejtőzik. Tartózkodó nyitottság. Természetes derű és józanság. Sokan leírták már, megismétlem: Pécsi egyike legjobb színésznőinknek. Sugárzása van. Asszonyi bűvköre, vonzása, amelyből

Hegedűs D. Géza és Pécsi Ildikó az ünnepi ügyelet című Görgey Gábor-egyfelvonásosban (Iklády László felvételei)



a néző ugyanúgy nem szabadulhat, mint Hegedűs D. Géza. Pécsi telitalálat. A szerep minden árnyalatát felfedezi, egyszerre nyitott és zárkózott, megbántott és vigasztaló, az önvédelemből magára erőltetett „asszonymaszk" mögött iszonyú szerelemvágy tombol.

Hegedűs érzékeny, sejtjei mélyéig keserű, afrikai lepratelepre vágyik (mint oly sokan a Görgey-hősök közül). Magányosságát cinizmus, sérülékenységét agresszivitás mögé rejti, valójában kamaszosan tiszta. Angelika hamar kiismeri, s úgy tűnik, megbocsát az elvesz-tett évekért. Azokért az évekért, amelyeket nem lehet érvekkel megmagyaráz-ni, nem lehet visszaforgatni. Azokért az évekért, amikor a lélek kerül holt térbe, lett légyen arisztokrata vagy proletár.

Ilyen hangelnyelő holt térről kell beszélni Mészöly Miklós drámája, a *Bunker* ürügyén.

Bunker

Mikor születik meg egy dráma? Amikor megírják vagy amikor előadják? *A Bunker* esetében 1959-ben Buda-pesten vagy 1981-ben Békéscsabán? Es milyen szemmel írjak most a *Bunker*-ről? Beckett, Boris Vian, Genet és Pinter szemszögéből ? A békéscsabai néző-nek nem súghatják a fülébe a színészek, hogy színháztörténeti ereklyét látnak. Bizony, nincs alattomosabb ellensége az élő színháznak, mint az eltünt(etett) idő.

Megszületése pillanatában a *Bunker* rokontalannak tetszett a hazai színmű-írói gyakorlatban. A plakátok Németh László, Illyés, Dobozy, Darvas József nevét hirdették. A naturalista és a realista drámát. Es ez alól még Sarkadi sem volt kivétel. Mészöly ezzel szemben a magyar drámaírás határainak kitágítására tett kísérletet, irreális, abszurd elemekhez nyúlt, és így sokkal inkább a két világ-háború közti avantgarde drámakísérletekkel tartott rokonságot, mintsem a kortárs drámával. Sovány vigasz ma már eljátszadozni a gondolattal, hogyan fejlődött volna a magyar színház, ha *ott* és *akkor* felfedezhette volna magának Mészölyt. De nem volt sem idő, sem tér. Csak holt tér. Hangelnyelő holt tér, amely Mészöly bátortalan hangját ugyan-úgy felszívta, mint Déryét, Remenyikét vagy Füst Milánét, és ugyanazt a konklúziót sugallta neki is, mint a *Boldogtalanok* írójának: „ ...no, mindegy, akár hogy volt is, én már régen bele-nyugodtam sorsomba. El is határoztam, hogy bár kétségtelenül drámai te hetségnek kell tartanom magamat, nem egyhamar fogok megint drámát írni".

Mészöly soha többé nem írt. És nem furcsa, hogy Spiró ugyanúgy a „színháztalan drámaíró" hazai tradícióira hivatkozik ?

Mi a különös tehát a *Bunkerben? A* téma? A háború mint megrendítő erkölcsi élmény? A drill, amelyben fulladozik a lélek, mint „egér a fedő alatt"? Nem valószínű. Hiszen annyi könyv íródott már Mars játékairól, annyi pszicho-dráma, annyi forgatókönyv. Amellett abban sem vagyok biztos, hogy *a Bimker a* háborúról szól. Mintha Mészöly (aki alaposan kivette részét a katonaságból, a büntetőszázadból és a hadifogságból) ellenkezőleg, épp szabadulni akarna a háborús klisétől. *A Bunker* sokkal inkább egy háború előtti pillanatot ábrázol. Egy újabb háború előttit. Innen a feszültsége. De ez sem olyan különleges.

Talán a történet újszerű? De hiszen alig történik valami. A tíz méter mélyen földbe ásott bunkerbe - egy lány és két paraszt személyében - betör a külvilág. *A Nő a barakkban* untig ismert tétele. A női jelenlét, a hús, a vér, a pórusok, a puha föld emléke, amit a lány mezítelen talpa érintett, mindez összezavarja a katonákat. Elfelejtett édes-bús emlékeket, zamatos ízeket ébreszt bennük. Ember mivoltukra figyelmeztet. És íme, az élet diadalmaskodik a vakfegyelmen. Ez a történet. Csakhogy a sztori érdektelen, figyelmeztet az író. *A darab többet bíz rá az atmoszférára, mint a cselekvésre.* A történet semmi. „Ha a pantomimelemek kifejezőbbnek bizonyulnak a játék során egyes szövegrészeknél - írja előszavában - , akkor a mozgást, a mozdulatot kell a rendezés hangsúlyaival előnyben részesíteni: a csendet a hanggal szemben." Az atmoszférát s a játék mikrorealizmusát. Csakhogy az atmoszféra - töpreng tovább *a Naplójegyzeteiben* - „túl van a tárgyias rögzíthetőség határán". Hogyan lehet életre kelteni? A bunkerlét apró neszekből, hangsúlyokból, rezdülésekből felépülő feszültségével? Mi az atmoszféra? Légkör? Hangulat? Környezet?

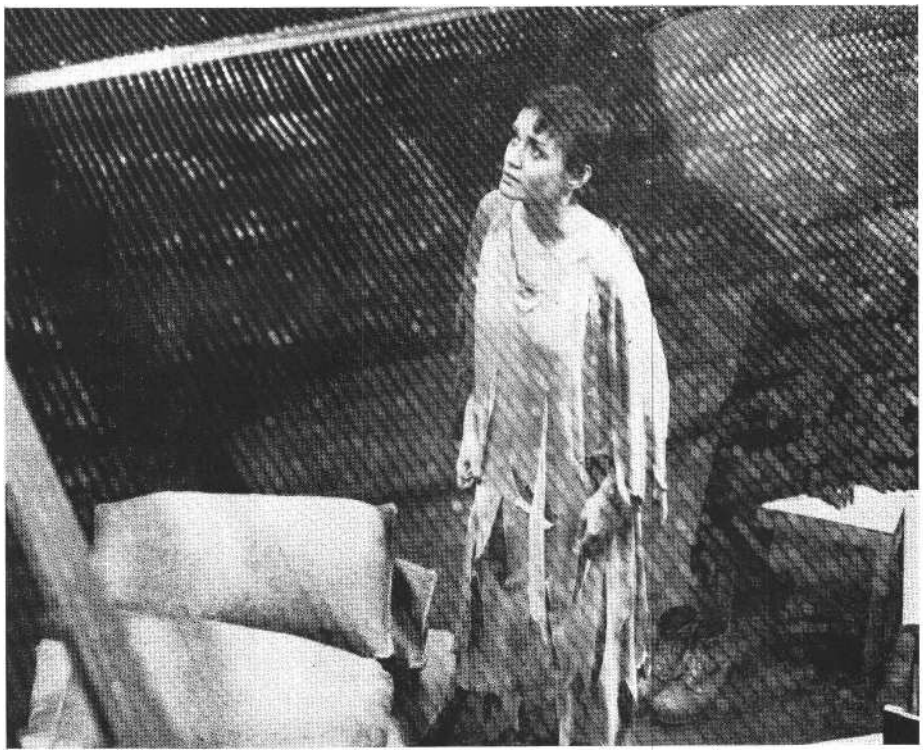
Mészöly a tárgyszerű, pontos írás-mód híve. Instrukciói szárazak, a dialógusok reálisak. Nincs itt semmi sejtelem, semmi ezotéria. Négy katona hét-köznapi, megszokott cselekedeteit végzi: étkezik, takarít, tisztálkodik. A levegő mégis irrealitástól vibrál. A zajok fel-erősödnek, fülhártyánkon dobolnak, a kézmosás és a söprés távoli rítusra emlékeztet, az álom és a valóság mint a finom cigaretták füstje összemosódik. Ez lenne az az atmoszféra, amiről Mészöly beszél? Vagy túlfeszült idegeink játszanak velünk ? Ha végiglapozzuk a darabot, mindössze egyetlenegy homályos, szimbolikus utalást találunk, a lány ruháját, amit hiába tép le a hadnagy. Alatta ugyanolyan a ruha. És hiába tépi le azt is. Meg a következőt is. „Hány bőrt akarsz még levedleni?" - kiált fel kétségbeesetten. Ezt a pillanatot kivéve minden reális. És mégis, mintha búvópatak módjára hálózná át az élet kibogozhatatlan misztikuma a darabot. A célratörően egyvonalú történet villámgyorsan több jelentésű szövevénnyé változik. A legegyszerűbb cselekvés is metafizikus értelmet nyer.

Honnan ez a lebegés? Talán az idő és a tér különös kezeléséből. Mészöly ugyanis semmilyen támpontot nem ad. Nem tudjuk, mikor játszódik a történet, nem tudjuk, hol, nem tudjuk, milyen évszak van, azt sem, kik ellen harcolnak a katonák. A történet időben és térben nem körülhatárolható. A hősök idő nélküli közegben préselődnek egy-más mellé, s az idő múlását a maga legtisztább, leginkább ijesztő formájában, a várakozásban érzékeljük. Ez az ideg-tépő várakozás a feszültség egyik oka. A másik: a félelem. A félelem az Ismeretlentől. S az idő múlásával mindez csak fokozódik. Csoda-e, ha a külvilág szabályos periódusaihoz, a nappalok és éjszakák váltakozásához szokott test megzavarodik a betonbunker monoton ritmusától?

„Az a világ - mondja Camus *a Szüszifosz* mítoszában-, amelyet érveléssel megmagyarázhatunk, bármilyen legyen is az érvelés, ismerős világ. Ám egy olyan univerzumban, amelyből hirtelen kivesznek az illúziók és a világosság, az ember idegennek érzi magát. Jóvátehetetlenül száműzötté lesz, mert megfosztották egy elveszett haza emlékétől, az eljövendő ígéret földjének reményét pedig nélkülözi. Ez a szakadék ember és élete, színész és díszlete között kelti valójában az abszurditás érzetét."

És ez az az összhang, ember és világ között, ami Mészöly hőseinél is hiányzik. Fulladoznak a levegőtlen helyiség-ben, a külvilág fenyegető bilincskén fogja össze a föld alá ásott támaszpontot, s nemcsak a falait, de a bennlakók koponyáját is összeroppantja.

Mészöly itt (a francia „Új regény"



Bökönyi Laura, Mészöly Miklós Bunker című **drámájában (Békés megyei** Jókai **Színház)** (Demény Gyula felv.)

képviselőihez hasonlóan) arra tesz kísérletet, hogy az időt térszerűen ábrázolja, s a szereplőit nem az időben, ha-nem a térben jelenítse meg. A tárgyak-nak ezért nagyobb a jelentőségük, mint a napoknak. A középkori kínai kínzó-módszerre hasonlít az idő ilyetén keze-lése, a percek úgy hullanak az áldozat tarkójára, mint a pontosan beállított jéghideg vízcseppecske.

Nem csoda, ha sérült, már-már az őrület peremén egyensúlyozó figurákat találunk itt. Monomániás, szétesett katonákat, akik ijedten ragaszkodnak apró rögeszméikhez, ismétlődő cselekedeteikhez, amelyekkel az időtlenség puhán rájuk fonódó karjaiból még ép ésszel menekülhetnek. A Tizedes (Basa István) kockázik. De ez a kockázás nem játék már, a számoknak misztikus jelentésük van, az életet és a halált képviselik. Az Őrmester (Gálfy László) és a Közlegény (Nagyidai István) kidolgozott koreográfláva] küzdenek a tétlenség ellen. El-játsszák az apát és a fiút, a parancsnokot és a beosztottat, a szeretetet és a haragot, a takarítást és a piszkítást, az emlékezést és a felejtést. Játékuk azonban egyre feszültebb, ingerlékenységük mind jobban növekszik, lihegésük két robbanásig hevített kazán.

A morális és létfilozófiai kérdéseket feszegető drámából láthatóan a meg-bomló idegek rajza izgatta legjobban a magyarországi bemutató rendezőjét, Giricz Mátyást. A lázadás természetrajza. Az a folyamat, amelynek a végére a *Bunker* hősei eljutnak az alternatíva nélküli lét tagadásához - a lázadáshoz. Giricz aprólékos gonddal teremti meg a bunkerbörtönt, amibe nézők és szereplők egyformán bezáratnak. Az előadás kezdetekor hatalmas vasajtók dörren-nek, fejünk fölött acélháló, géppisztoly-állás, örökké vibráló mennyezeti lámpa. Fémes, hátborzongató légópincéhez hasonló Gyarmathy Ágnes díszlete. Érezzük: innen nincs menekülés, az akna-záron lehetetlen kijutni. Tudják ezt a szereplők is. Már régen elfelejtették, milyen magasabb eszményért harcolnak, létük halálközeli lét, egy világkatasztrófa utáni (és egy világkatasztrófa előtti) állapot, kopár, kietlen világban, ahol talán már alig van élőlény rajtuk kívül.

Ide, az idegek patkányfogójába robban be a Lány (Bökönyi Laura) és a két paraszt személyében a külvilág. Éheznek, fáznak, nem tehetnek róla, hogy élet-ben maradtak. Egy hordó zsírt szeretnének kiásni az aknák közül. Ehhez kell a Hadnagy (Kárpáti Tibor) engedélye. Es ezen az apróságon fogalmazódik meg a katonák agyában a felismerés. A Lány jelenléte egész létük reménytelenségére döbbenti rá a katonákat. Egész elrontott életükre. Megtagadott, eltitkolt múltjukra. Mindnyájan szeretnék meg-ölelni, megvigasztalni, de a simogatásból ütés lesz, a szerelmes suttogásból artikulátlan üvöltés. Egész gyávaságuk ez a lány. Anya, testvér, feleség egy személyben. Lehet, hogy nem is létezik. Alom. Csak felbukkan a tudatukban, és szertefoszlik, mint vízcsepp a forró vas-kályhán.

Basa István Tizedese a szétbomlás előtti utolsó görcsös pillanatokat éli. Szeme merev, visszafojtott sírással küszködik, mozdulatainak nem tud parancsolni. Gálfy agresszivitás, hangoskodás mögé rejtené növekvő szorongását s a közlegény iránt érzett szeretetét. Nagyidai kissé megilletődötten játssza el a fiatal katonát, eszközei még szegényesek, s így a darab legszebb pillanata, a Lány-nyal való együttléte nem forrósodik költészetté. Bökönyi ártatlan, de nagyon testi (az író kívánsága szerint) riadtsága kitűnő, nem az ő hibája, hogy legfontosabb jelenetében a Hadnaggyal hatástalan marad, hiszen a róla lefejtett ruhának elvész a bőrfunkciója, a mítosza, mert nem ruha, hanem rongy. Pedig a lázadást épp ez a három letépett ruha robbantja ki, amit az Őrmester előhúz a priccs alól. Ez az utolsó tárgyi bizonyíték a Lány létéről, akit a Hadnagy kísérő nélkül az aknazárra küldött. A Tizedes és a többiek ekkor dobják a földre derék-szíjukat, ekkor tépik le vállpántjaikat.

Ez *az* előadás talán legfontosabb pillanata. Érzi ezt a rendező is, és felpergeti az eleddig kissé megilletődötten csordogáló játékot. Az ajtó felpattan, szemünk-be vág a kinti fény. A Hadnagy hiába állja el a kijáratot, nincs hatalom, amely a három férfit megállítaná. Mert a szabadság utáni vágy minden halálfélelemnél erősebb - sugallja a befejezés. A szabadság ugyanis életfeltétel. Létszükséglet.

Schwajda György: Himnusz (Radnóti Miklós .Színpad)

Rendező: Gáspár János. *Díszlet:* Csikós Attila. *Zene:* Novák János. *Jelmez:* Meluzsin Mária. *Rendezőasszisztens:* fettinger Éva.

Szereplők,: Dőry Virág, Tordy Géza m. v., Szigeti András, Fenyő Ervin, Szitás László, Mózes József, Thirring Viola, Korompay Vali.

Görgey Gábor: Ünnepi ügyelet (Radnóti Miklós Színpad)

Szereplők: Pécsi Ildikó, Hegedűs D. Géza, Somhegyi György, Liska Zsuzsa, Szitás László, Thirring Viola, Szabó Kálmán, Szigeti András, Rab Edit, Korompay Vali, Pertozsényi Eszter.

Spiró György: Kalmárbéla (Játékszín) Rendező: Spiró György. *Díszlet- és jel-meztervező:* Gyarmathy Ágnes. *Zene:* Simon Zoltán. *Rendezőassziszstens:* Szepesi Gábor.

Szereplők: Várhegyi Teréz, Tábori Nóra, Paudits Béla, Hunyadkürthy István, Dancs*házy* Hajnal, Raksányi Gellért, Székhelyi József.

Mészöly Miklós: Bunker (Jókai Színház, Békéscsaba)

Rendező: Giricz Mátyás m. *v. Díszlet- és jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes m. v.

.Szereplők: Basa István, Béres Károly, Bökönyi Laura, Gálfy László, Kárpáti Tibor, Kátó Sándor, Nagyidai István.

GYÖRGY PÉTER

Az eltévedt bohóc

Füst Milán-bemutató a Vígszínházban

„S feljött a nap, kongott a láthatár,
majd megrepedt.
Es jobbról is, meg balfelől
A hiábavalóság dalát zengték
a kórusok."
(Füst Milán: Emlékezetül)

A pazarlás a túláradó életerő: a fölösleg bizonyítéka. Felesleges dolgokat az cselekedhet, akinek van még a szükségen is túl ereje; akinek a szükséglet nem a legfelsőbb parancs. A „lángeszű bakugrások", a felesleges dolgok iránti olthatatlan rajongás áll *A sanda bohóc* történetének centrumában, ezekért rajong a hős, Füst Milán Goldnágel Efráimja, akit Valló Péter állított a Vígszínház színpadára.

E bohócnak van ereje az életerő csorbítatlan, túláradó meglétének bizonyítására, ezért cselekszik felesleges, tehát „fölséges" dolgokat. Eléri mindazt, ami-re semmi szüksége, mindazért szenved és tűr, ami nem kell, ami számára feles-leges. Elindul a dicsőség megszerzésé-nek útján, hogy elnyerje a hideg szűz, Aglája kezét, és útjának minden egyes kalandjában a világ egy-egy aspektusa merül fel. Kiteszi lelkét, összetöreti testét, ám a végén, összetörten, de ereje teljében, áhított jutalmát visszautasítván, kétszer is (!) átugorja Agláját, aki kis híján meghal, de legalábbis megpukkad mérgében.

Goldnágel *bohóc,* ezért számára csak a mutatvány lényeges, a következmények érdektelenek, ezért is érik állandóan meglepetések. Számára a „lángeszű bakugrások" imádata az egyetlen, a végső dolog, és minden dolgok hiábavalóságának felismeréséből következően már magát a feleslegességet választja. A teleológia abszolútumától sújtotta életben a bukfenc, a holdszemlélés, a bohóctréfa bármi áron is történjenek: az ünnepek. A bohócnak egy szót sem kell szólnia, a világ állapota általa nyilvánvalóvá változik. Ő a mindenkori életkritika legradikálisabbikát gyakorolja: úgy teszi nyilvánvalóvá a világ lényegét, hogy nem válik hozzá hasonlatossá.

Goldnágelt, a bohócot elküldik a cirkuszból, és nagysága abban áll, hogy azt mégis mindenhova magával viszi. Ahol ő van, ott a világ átalakul és vala-miképp cirkusszá változik.

De mit jelent Goldnágel *bohóc* mivolta, miben áll világszemléletének lényege, mi a mindig vesztes, mindig széjjelvert és kiirthatatlan alak sajátossága? A bohóc Füst Milánnál elsősorban abszolút erejű magatartást, cselekvési és beszéd-módot jelent, melyet valamennyire meg kell határoznunk, ha világosan érzékeltetni akarjuk, miben is áll problémánk Valló Péter koncepciójával, mi az eltérés álláspontjaink között.

A kritikus számára a bohóc nem történetfilozófiailag leírható hős, nem tekinthető a világszellem harcosának, nem reprezentatív hőse korának, nem fejlődik, nem változik, a bohóc a hűség maga. Nem szenvedője kora „baromi" történelmének, még ha épp ketté is törik: mindvégig felette lebeg. A chagalli utalás érthető, elkerülhetetlen és jogos: a Hegedűs introvertált mosolyában a „bohóc megközelíthetetlensége kísért. Ő az immanencia lovagja: számára az önmagával való azonosság mindennél fontosabb: ez az alak marionett, fajankó. Nem látja a világ meghasadt mivoltát, nem érzékeli a realitásnak azt a mezőjét, amelyben a civilek, a mindenkori főkapitányok és főorvosok, igazgatók és kritikusok élnek, s amelyet mindennél komolyabban vesznek.

A bohóc átmegy a porondon (Goldnágel Efráim átsétál a világon), és el-botlik a nyilvánvalóan számára odakészített tárgyban. Hasraesésnek és puffanásnak - már-már kínos - látható elkerülhetetlensége és ijesztő biztonsága, amivel cselekszik, az, ami szorongató és rémületes, elviselhetetlen és nélkülözhetetlen egyszerre.

A bohóc, a fajankó nem ember, viszont egyrészt kicsit Isten, másrészt kicsit élet előtti lény is. Olyan emotív konstrukció tehát, amely megmutatja azt a világhoz való lehetetlenül abszurd viszonyt, amelyet nem lehet gyakorolni, de amely nélkül élni lehetetlen.

A világon áthaladó, de ahhoz nem kötődő bohóc egyetlen tette sem fordítható le, a bohóctréfa - a szemlélet megnyilvánulása - magyarázhatatlan, lefordíthatatlan, allegorizálhatatlan. Egyetlen tette sem feleltethető meg politikai, történeti fogalmakkal, a bohóc útja nem politikai, még ha végig abban történik is.

A bohóc szövegei abszolút egységesek, nincs két beszédmódja, tehát teljességgel megvesztegethetetlen. Nem lehetséges másként megérteni, mint szemléletének, magatartásának mind tel jesebb megismerésével, átélésével. Dolgunk tehát „mindössze" annyi, hogy a világ lehetséges szemléletei közül belássuk az övét, és épp oda álljunk, arra a nézőpontra, ahol ő áll.

Mert a bohóc nem szereplője csupán a darabnak, hanem nézőpontja is. Ahonnan ő nézheti a világot, onnan nézve áll össze formává, egységgé az epizódok laza sorozata, az amorf és minőség nélküli világ. Mindez: költészet. A szín-ház a bohóc útjának bemütatásakor költői feladatra vállalkozik, nem kevesebbre, mint az életerők áradásának, a kedélynek, a bőségnek gyakorlattá, elő-adássá változtatására. Nem kevesebbről, mint egy szélsőségesen monologikus szellemi kérdés vízióvá változtatásáról van tehát szó. Ami viszont mindezzel együtt jár, a költői feladat, a költészet lényegkénti színtérre állítása: hatalmas szabadságot is jelent a rendező számára. Ebben az esetben a rendező annyira magára, saját intuícióira utalt, hogy a feladata már a „teremtésnek" felel meg. Mindebből beláthatóan következik, hogy percig sem viselkedhet másként, mint választott hőse, éppoly könnyedén és semmitől vissza nem rettenve kell hogy történjen minden az előadásért, mint ahogy történnie kell - szöveg szerint az előadáson.

A választott hőshöz való viszony, az azonossá, itt érzéki kérdés.

Fogalmazzunk a lehető legélesebben: a színház egy pszichológián túli, tehát emberen inneni történet bemutatására vállalkozott, olyan előadásra, amely vagy *egyetlen (!) ívű bohóctréfa,* ezer részletből összetett, órákat igénybe vevő, de egy végső formává alakuló akció, vagy széjjeltört epizódok sorozata, amelyeket összekötni csak a lényegi koncepción *kívüli* eszközökkel lehetséges.

A sanda bohóc minden szereplőjének egy-egy aspektus, világszemléleti rész érzéki megjelenítőjének kell lennie: sem többnek, sem kevesebbnek. Bábuk kellenek e színpadra, tört és merev mozdulatokkal, amint a nyitókép és finálé idézi is ezt. A mindenkori látványnak tehát kulcsszerepe van, színházban vagyunk, de cirkuszt látunk. Minden gesztus, díszlet, mosoly, fényvillanás, jelmez tökéletes kell hogy legyen, mert nem pusztán részletek, gyakorlati kérdések: hanem e látványsorozat, a felület: már maga a mű, maga az egész.

Az egész előadás alapkérdését - szoros összefüggésben a fentiekkel - első-sorban a két rész alaphangjának durva,

Füst Milán: **A sanda bohóc (Vígszínház). Miklósy György, Farkas Antal Kern András, Sörös Sándor és Bárdy György**

Kern András mint **Goldnágel Efráim, a sanda bohóc**

éles eltérésében látom. Az első részben még a látvány a döntő: a ritka bonyolult szervezettségű előadáson mindent láthattunk, ami a néző figyelmének ébrenéberen tartásához kell: van e szín-padon minden: majmok és vadak, tánc és ének (az előbbi sokkal gyengébb a kelleténél, s ami a kórusokat illeti, az utóbbi minősége is hagy maga után kívánnivalót), forgószínpad, rohanó díszletek stb. Valló Péter - nem először - jelesre vizsgázott rendszerszervezésből, látványtervezésből. Díszlet, koreográfia, zene, világítás : minden egy-szerre mozog, lendül, a nyitóképben még hatalmas a lendület, a profi maga-biztossága, a varázsló higgadt nyugalma. *A szándék, a* rendezői akarat világosan követhető: számára a látvány egésszé, formává nemesítése a cél, mindennek egyetlen vízióba, képbe sűrítése. Cirkusz és világ, cirkusz és színház egységéről, széjjelválaszthatatlanságáról van szó.

S ezzel a gondolattal, ezzel a - Valló eddigi munkásságát tekintve - nem mai koncepcióval nincs is semmi baj. Csak lassan válik érezhetővé, mitől is akadozik a gépezet, mitől nem áll össze, nem válik új minőséggé a részletek halmaza : *az* egész *előadás túl steril.* Túl profi és túlságosan csak pontos, rutin-szerűen végiggondolt: egyetlen pontján sem üt át az igazi szenvedély, valódi rémület és ábránd, ami a cirkusz lényege és elvitathatatlan sajátja. Így az előadás nem marad egyben, laza epizódok sorozatává esik szét, zsurnalisztikus poénok, politikai villámtréfák tárházává válik. Minél kevésbé bízik Valló a láthatóvá tett költészet látványának erejében, azaz minél szétszórtabb az előadás, annál jobban erőlteti a külsődleges megoldásokat, a durva és durvaságukban nem cirkuszi poénokat, vicceket.

A bohóc költői útja apró epizódokra esett szét, az összefüggések nem láthatóak, az újabb és újabb kalandok véletlenszerűen követik egymást. Valló egyszerre akarta megtartani és megértetni például a mennyországról szóló beszélgetés jelentőségét, azaz a bohóc metafizikáját és a cirkusz látványát, mozgalmasságát, még ha e két törekvés két különböző játékmódot, stílust követel is. A különböző szintek egybelátásáért, stílusban tartásáért így nagy árat fizet: egyetlen lehetőség sem bontakozik ki, mivel egyetlen szintről, lehetőségről sem mond le, egy rosszul, külsődlegesen értelmezett totalitás nevében.

A túl sok igény összeegyeztetésének, túl sok gazda szolgálatának áldozata Presser Gábor önmagában profi és is-merten jó zenéje is. A probléma tehát nem az, hogy Füst Milán szövegei nem férnek össze Presser zenéjével, hanem az, hogy *ugyanannak* a zenének több, egymásnak ellentmondó, zeneileg eltérő igényt kell kiszolgálnia. Presser ugyan-akkor ír dallamot Füst Milán Motettájára, és négervagy majomtáncokhoz talpalávalót, akkor kell komolynak és igényesnek lennie, amikor a legközönségesebb slágerszerűséget is elvárják tőle. És mindkettőt jól csinálja, de mindkettőt ő csinálja, így elkerülhetetlenül hitelét veszíti, ugyanott, ugyanakkor nem lehet egyszerre komolynak és emelkedettnek, könnyednek és szándékoltan blődnek lennie. Más kérdés, és ez, azt hiszem, már-már meghaladja a kritikus kompetenciáját, hogy feleslegesnek tűnik Kern András énekstílusát Presseréhez közelíteni. Ami Pressernek igen, neki nem áll jól, a színpadon viszont ő az abszolút főszereplő.

Presser egyébként jó, profi, mint mindig. Kiváló, érzelmes pszeudo-hegedűszólókat írt Kernnek, de említésre méltó indulója is, amely már a második rész hangulatát, alaphangját szolgálja.

És ez, a második rész, az előadás alapvető, döntő kérdése, olyan hangváltás, amit nem hevernek ki a színészek, de a látványról eddig gondoskodó díszletek, mozgások, színpadkép látványa sem. Ekkorra ugyanis Goldnágel Efráim kalandjai során visszatér a városba, s elkezdődik a politikai szféra indokolatlan centrummá avatása. Valló túlságosan kihasználja Füst Milán szövegének *egyes(!* vonatkozásait, egyértelműsíti és finom, lebegő iróniájától fosztja meg azt. A repkedés, a chagalli utalások, az egzotikum véget ér. Belerobogunk a történelembe, először Horthy Magyarországába, majd onnan egyenesen az ötvenes évekbe

Szombathy Gyula és Kern András A sanda bohócban (Ikládv László felvételei)

érkezünk. A váltás a nyílt színen történik: Bárdy György Horthy tébolyult egyenruháját levetvén, egyenesen Farkas Mihályét (de más is elképzelhető) ölti fel. E koncepcióváltás pedig döntő. Valló eltörli az eddigi kérdést: bohóc és élet viszonyát, helyére bohóc és hatalom kérdése lép. Füst Milán iróniával, distanciával teli politikai utalásai durván és változott formában jelennek meg, végképp nincs szó többet Goldnágel, a bohóc nézőpontjáról. Elveszettségét egyébként érzi Kern is, játéka egyre többször bizonytalan, zavart. A második rész tizedik percére a színpadot az egyértelműen szemponttalan, lényegtelen politikai komédiázás, nevezzük így: „bátorkodás" uralja. Farkas Mihályt pár percen belül követi ura, a színpad - s az idők - mélyéből előtűnik Rákosi mint király, a szürrealisztikusan finom, ironizáló Füst Milán-i történet egyértelműsödik, és ez az előadás rovására megy.

Rákosit a miniszterré kinevezett Efráim köpni tanítja, a ballonkabátos, az „édes pribékek" is megjelennek a színen, szellemtelen viccek hangzanak el, a nagyérdemű közönség közbetapsol-hat, jobb napokon kiabálhat is akár örömében.

Ne essék félreértés. Nem az a baj, ha a Vígszínház színpadán 1981 tavaszán szó esik az ötvenes évekről. Nem hiszem, hogy elég már az a bírálat, őszinte (!) tisztázás, vélemény, ami e korszakot illeti. Nem probléma az sem, ha Rákosi Mátyás színpadra kerül, ám lássuk, mit tud. Csakhogy Valló Rákosija semmit sem tud: pontosabban egyetlenegyet, különbséget tenni saját gyengeelméjűsége és hülyesége között. S az, hogy Rákosi figurája már-már infantilis, az súlyos, koncepcióbeli tévedésre vall. Az ötvenes évek összes - színpadon megjeleníthető - kérdése közül Rákosi - eset-leges - hülyesége a *leglényegtelenebb.* Ha történelmi (!) alakját, tevékenységét vizsgáljuk, rajzoljuk fel, akkor mindez csak mellékes, csak esetleges körülmény, jellemvonás lehet. Mert nem hiszem, hogy érdemes lenne az ötvenes évekről mint *az egyszerű* infantilitás koráról beszélni. Akármi történt is akkoriban - és majdnem minden megtörtént -, fenyegető, rémületes, *történelmien véres volt,* a szó szoros értelmében halálosan komoly. Ha végre nekilátunk tehát, hogy ezeket az éveket végleg múltnak tekintve nevessünk rajtuk - és az sem bizonyos, hogy ennek már itt az ideje -, úgy tanácsosabbnak látszik azt épp ezek-nek az éveknek súlyához mérten, megfelelő módon tennünk. A korszak e szinten való elintézése (a nézővel való álságos összekacsintás) az ötvenes évek történelmi súlyának lebecsülését jelenti, ezt viszont Valló sem akarhatta komolyan, kiváltképp nem akarhatta épp Füst Milán feldolgozásakor.

Mert Füst Milán egyébként a maga módján politizált. 1923-ban megírta az *Adventet,* voltak évek, amikor inkább nem publikált, és írt például *Jelenés* címen egy verset, amelyben másképp viszonyult a történelemhez, mint ez az előadás. Azt hiszem, mindez lényeges, mert Füst Milán számára a politika nem önálló, hanem részletkérdés volt: általános, emberi magatartásának kérdése - mindez oly világos, hogy felesleges magyarázni. Valló felmondta azt a distanciát politika és művészet között, amit Füst Milán egy életen át (!) gondosan be-tartott, és ez nem vált az előadás javára. Füst Milán szövegei, kimunkált mondatai különösen hatottak az egyre idegenebbé váló, egyre külsődlegesebb meg-oldásokra épülő közegben.

Az egész előadás egyértelműen Kern András szerepformálásán nyugszik, akit viszont láthatóan és érthetően nyomasztott a felelősség. Marionettet, bábot kellett alakítania, inkább látszania, mint-sem játszania kellett volna, de erre nem volt képes. Időről időre - amint megérzi, hogy szituációba került, emberi relációk érzékeltetésére nyílik lehetősége - stílust vált, s bábu helyett útszéli bölcset, érzelmes csavargót vagy épp ravasz, kaján férfit alakít. Ezekben a percekben jó igazán, ilyenkor izzik fel, bontakozik ki humora: grimaszol, egész testével ját-szik, percekre uralja a játékot.

Tudjuk, hogy Kern olyan komédiás-képességekkel bír, mint talán nemzedékéből senki; Úristen és a színház egyaránt neki teremtették ezt a szerepet. Látszatra semmi más dolga nincs, mint - végre - eljátszania önmagát. S ha ezt tehetné, ha nem kellene rejtenie saját alakját saját jeleneteiben, akkor valószínűleg bátrabb, merészebb lenne. Nem az ő hibája, hogy nem válik megfoghatóbbá, személyessé. Mindössze Kern is-merhető fel, ez viszont nem elegendő. De mindenképp elismeréssel kell adóznunk munkája előtt, mely fizikailag valóban komolyan megterhelő, s amely során eljátssza (sajnos, mindkét értelemben) éle-te egyik leginkább reá szabott szerepét.

A fentiek után beláthatóan nehéz fel-adat a színészek munkájának méltatása, értékelése: ugyanis nem színészi, ha-nem festői, látványszintű feladatokat kell megoldaniuk. Mindannyian egy-egy színt jelentenek a palettán, egyetlen vonással megrajzolt alakok, az egész szerepük egyetlen karakter. Nincs módjuk szerepformálásra, valóban bábok, amint teljesítik feladatukat, eltűnnek a színről, egy-egy negyed, fél órára is. Zakó Benedek (Balázs Péter) meggyőzően kövér - ráadásul beleszereltek vala-mi haspuffasztó szerkezetet, amivel lát-hatóan több a gond, mint az öröm -, igyekszik mindent elkövetni, hogy életet leheljen a figurába, próbál nem semleges lenni. Kicsit jobban járt Szombathy Gyula - Tarbusik Nándor Eleonóra fő-orvos szerepében. Ő legalább énekelhet, figurája - az aljas és sötét, intrikus pasas - bír a karakterizálhatóság némely belső elemével is, amelyeket Szombathy remekül ki is használ. Bárdy György igyekezett gazdagon eljátszani tábornoki szerepét, s ezt kell elmondanunk Miklósy Györgyről, Sörös Sándorról, Far-kas Antalról, Szakácsi Sándorról egyaránt. Igyekeztek felismerhetővé, nél-külözhetetlenné válni, maximális erővel törtek feladatuk teljesítésére, játszották szerep nélküli szerepeiket.

Valamennyire, bár nem lényegesen, más a női szereplők helyzete. Hernádi Judit (Aglájaként) méltósággal tűrte, hogy át-

ugorják, akár kétszer is, és elég jó színésznő ahhoz, hogy ezt is jól viselje. Kovács Nóra kicsit túl sokat, túl hangosan sivalkodott, de Angéla Baba szerepé-nek létrehozásához lehet, hogy nem talált más kapaszkodót. Kútvölgyi Erzsébet volt a legnehezebb helyzetben a nők közül. Egyrészt éppolyan marionetté kellett válnia, mint a többieknek, és ezt maximálisan végre is hajtotta.

Másrészt mégiscsak ő a darabban az a nő, akit Efráim a végén elvesz feleségül: és ezt a viszonyt *is* el kellett játszania: s e két réteg más-más játékmódot, más viselkedést követelt. O leginkább marionett maradt, ami az *egész* előadás szem-pontjából, a látványt illetően hasznos, hálás választás volt, de ezzel végleg el-veszett kettejük külön, emberi történetének lehetősége.

Mindent megpróbált lehetetlen szerepével Kovács István és Nagy Gábor is, rajtuk semmi sem múlott. Pár külön szót kell ejtenünk viszont Bilicsi Tivadarról, Sajt Hugó, az öreg bölcs megformálójáról. Vele kapcsolatban azt kell megjegyeznünk: úgy tűnik, van a színészetnek, a szakmának egy foka, ahol mindegy, hogy mit kell játszania, mi a szerep. Bilicsi a tisztázatlan és kétértelműségében lehetetlen szerepet tökéletesen, tévedhetetlenül játssza el.

A sanda bohóc látványos, helyenként kétes értékű iróniára utaló díszleteit Fehér Miklós tervezte nem kevés bravúrról tévén tanúbizonyságot. János-kúti Márta díszletei megfeleltek az egész előadás szellemének: gazdagok, cirkusziak, csillogóak, feleslegesek voltak. A koreográfiát Szirmai Béla tervezte, és meg kell mondanom, hogy az előadás legproblematikusabb részeit épp a táncok, az őserdei egzotikum megjelenítésére szolgáló percek jelentették. De, mint annyi más, többek között ez is rendezés kérdése.

Füst Milán: A sanda bohóc (Vígszínház) Színpadra alkalmazta és rendezte: Valló Péter. *Zenéjét szerezte:* Presser Gábor. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *Szcenikus:* Eberwein Róbert. *Jelmeztervező:* Jánoskúti Márta. *Díszlettervező:* Fehér Miklós. *Maszktervező:* Hidegföldi József. *Koreográfus:* Szirmai Béla. *Zenei munkatárs:* Komlósi Zsuzsa. *Asszisztensek:* Dobák Lívia *és* Kertes Zsuzsa. *Hangmérnök:* Nemes László.

Szereplők: Kern András, Balázs Péter, Szombathy Gyula, Bárdy György, Bilicsi Tivadar, Szatmári István, Miklósy *György,* Sörös Sándor, Farkas Antal, Szakácsi Sándor, Nagy Gábor, Kovács István, Hernádi Judit, Kútvölgyi Erzsébet, Kovács Nóra, Tóth Éva.

ISZLAI ZOLTÁN

Belharcmodor

A Tarelkin halála rendezőinek a darab állandó újraértelmezését az először szín-re vívó Mejerhold megoldása egyáltalán nem könnyíti meg. Az előző előadásoktól függetlenül, mindig szembe kell nézniük azzal az alapvető kérdéssel, hogy mi volt a viszonya a mélységesen arisztokrata és fensőbbségesen burzsoáellenes írónak a valósághoz, és (ebből következően) realista életképként, esetleg teátrális riportázsként vagy metaforikus példázatként közeledjenek a „képtelen komédiához".

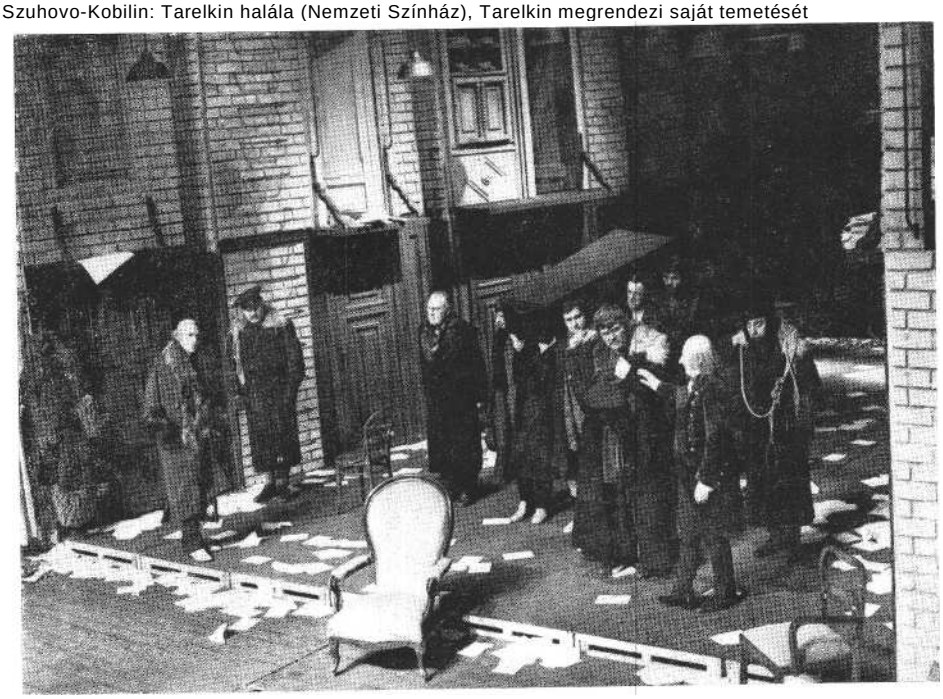
Az értelmezési dilemmában természetesen „benne van" az *az* általános irodalomtörténeti kérdés, hogy egy író „mennyire előzi meg a korát". Na tudjuk - vagy elhisszük és bemagyarázzuk magunknak -, hogy az alkotó nagyjából-pontosan *mennyivel* járt műfajeszmény és életábrázolási felfogás dolgában a kor „saját stílben" dolgozó (s ebből a szempontból hozzá képest gyanútlan és sejtelmetlen, „főirányú") pálya-társai előtt, akkor biztonságosabban jár-hatunk el a mindenkori újjárendezések alkalmával. Hiszen tudjuk, hogy (most a rendezési stílus adott főáramlatához viszonyítva) milyen distanciát tartsunk, illetve milyen közösséget vállaljunk előadásunk „alapanyagával". Vagyis a műben foglalt írói szemlélettel, jellemekbe-cselekményekbe átvitt (és belecsempészett) világmegéléssel, humán tapasztalattal.

Hangsúlyozottan „költői", lírailag általánosító műveknél - gondoljunk csak (szeszélyesen) egy *Peer Gyntre,* egy *Kék madárra, egy Csongor és Tündére,* egy *Kaukázusi krétakörre - ez* a rendezői döntés aránylag kötetlen lehet. Bizonyos határok között itt az értelmezés szabadsága, az aktualizálás lehetősége, a komplex gondolati tartalom kiválasztott részének előtérbe helyezése szinte csak szakmai-technikai korlátokba ütközik.

A dühödt tudatossággal, egy trilógia betetőzéseként elkészült *Tarelkin* azonban már első pillanatra fogósabb darab. Ezért a mindenkori rendezőnek nem árt, ha újra és újra átgondolja vele kapcsolatban, amit Alexander Blolc mondott - s ami paradox módon a századunk hatvanas-hetvenes éveiben keletkezett Szuhovo-Kobilin-irodalom egyik szövegelemzési és szándékértékelési vita-pontja lett.

Legrészletesebben Anatolij Gorelov (1976-OS nagy tanulmányában) foglalkozik ezzel *A drámáról* szóló Blok-el-

Szuhovo-Kobilin: Tarelkin halála (Nemzeti Színház), Tarelkin megrendezi saját temetését



mélkedésben megtalálható kitétellel:

.. *a Tarelkin halála* című szatirikus farceban megjelennek a szimbolikus dráma régi vonásai." A „régi vonások" alatt a költő nyilvánvalóan a hazai szimbolisták vizionáriusságát, „egzaltáltságát", életfelettiségét értette. Azt a vallásbölcseleti nézetekkel összeszövődött áttételes ábrázolásmódot, melyben (szintén Blok szerint) „a világ lényege kívül esik téren és időn; hogy másodszor is megszülethetünk, és ledobhatjuk magunkról láncainkat ...".

Ebben az értelmezésben a *Tarelkin* jócskán idő- és térfeletti irodalmi mű lenne. Bemutatásánál egyáltalán nem kelene figyelmi korhozkötöttségre. Csakis az - irreálisban vagy a valóságfölötti-ben gyökerező - öntörvényeire és arra, hogy ezek plaszticitása maradéktalanul érvényre jusson a színpadon. Ezenfelül úgy is lehet hozzá közelíteni, mint vala-mi abszurd darabhoz, Jarryéhoz, Ionescoéhoz, Beckettéhez például.

Bármennyire misztikusnak (ördögi színjátéknak), esetleg fantasztikusnak tetszett is azonban a kései orosz kortárs számára ez a (M. Zlobina megfogalmazásával) „dédapáknak írt, de a dédunokáknak való" mű, törekvéseiben írójának kevés köze volt a szimbolistákhoz vagy a korábbi Lermontov-féle romantikus démonisághoz. Jóllehet, az élő halottak Gogolnál, Tolsztojnál világirodalomba emelkedő témáját éppen Lermontov pendítette meg először messzehangzóan Oroszországban. Emellett éppen a *Tarelkin* kétségkívül őrületig fokozott, pontosabban eszelőssé ironizált vámpír-motívumában könnyű fölismerni a népi hiedelemvilághoz való kapcsolódást is, amely „modernül" továbbgondolva természetesen a kelet-európai népi szürrealizmus látomásos lírai és drámateljesítményeit juttathatja eszünkbe, ám a lényegbevágó megértés csekélyebb lehetőségével. Hiszen ez a fogalom jobbára a huszadik század második harmadától hatott termékenyítőleg mindkét mű-fajra. Közben a Szuhovo-Kobilin-mű keletkezési éve megdöbbentően 1868; s ez a naturalista és a bulvárszínművek európai virágzásának évtizede.

Első színdarabjával, *a Krecsinszkij* házasságával mellesleg még a szerzőnk is rászolgált a hellyel-közzel neki juttatott „orosz Scribe" névre.

Népi eredetét el nem tagadó, vásári színezetű *groteszknek* elfogadni a darabot - a szimbolizmushoz vagy az ütemelő szürrealizmushoz sorolás helyett - szerencsésebb rendezői közmegegyezés, helyesebben közös kiindulópont lenne. S mivel a színháztörténeti közhelymemóriában akarva-akaratlanul az 1922-es kísérleti Mejerhold-előadás foglalja el a meghatározó helyet, egyáltalán nem volna csodálatos, ha a Tarelkin-felújítások többsége a groteszk színjátszáson *belüli* megoldásokat részesítené előnyben, világszerte.

Mint ahogy alighanem tudatosan erre ment vissza a Huszonötödik Színház határozott szakmai sikert aratott 1975-ös, második magyarországi bemutatója is, melynek szcenikai tanulságairól olyan mélyenszántó elemzést közölt Böszörményi Katalin, a szituációk körforgására alapozott s az akusztikai hatások agysokkoló jellegére (mint az utólagos gondolatbaejtés eszközére) építő rendezéséről pedig Szeredás András.

Ám épp a groteszknél érdemes - száztizenhárom éves darabnál az értelmezés érthető kanyargóinak bejárásakor - felfigyelni Sztanyiszlavszkij idevágó megjegyzésére: „A groteszk nem lehet érthetetlen, kérdőjeles. A groteszk a pimaszságig világos és határozott"- mondta a Művész Színház szélsőségeket kiegyenlítő atyamestere. (Zárójelben megjegyezve: a századvégi szimbolikus dráma egyik gyakorlati szószólója és zászlóvivője.) S ha a Szuhovo-Kobilin-i trilógiát egyáltalán jogos - azaz: nem anakronizmus - groteszk árnyalatúnak „saccolni", akkor a leginkább groteszk „érintettségű" *Tarelkint* ebbe a „pimaszságig világos" alkategóriába és válfajhoz volna helyes skatulyázni. Hogy mi „világosodik meg" *az így* (is) felfog-ható elő-groteszkben igazából, arra most már vargabetűk és műfajelméleti paripatetiák nélkül muszáj egyszerű választ adni: a mindenkori, de itt, konkrétan az I. Miklós cári orosz elembertelenedett társadalom.

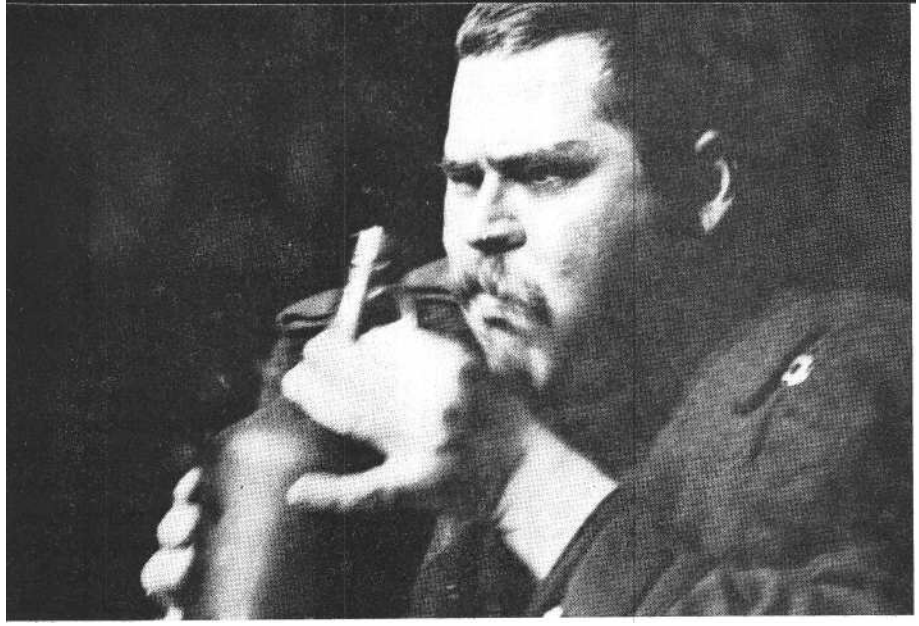
Nyíltan irányzatos és agitációs „jel-legű" darabként kell tehát a legáltalánosabban és lapidárisan értelmezni a rendezőnek a cenzúra kijátszása érdeké-ben *Nagy* napnak, *Raszplujevi műszak*nak (mechanika), *Raszplujev szép napjai*-nak, később *víg napjainak* átkeresztelgetett művet, ha újabb igényes bemutatására készül, amikor „színreolvassa"? Mert (megint csak) Mejerhold 1921-es (türelmetlenül) sommázó - de a budapesti Nemzeti Színház kitűnő műsor-füzetében jó helyen idézett - megállapításában „Arisztophanész, Moliere, Shakespeare (!), Az *ész bajjal jár, a Revizor*, aztán Ibsen, Oscar Wilde (!!), Csehov" mellett vita nélkül irányzatosnak nevezi.

A válasz e kérdésre még bizonytalanul hangzó igen; tekintettel az „irányzatos" szó részint didaktikus unalmat árasztó, részint (a szocialista színház-történet állóvíz-idejéből szerzett rossz tapasztalatok miatt) sematikus illúziókat keltő fogalmi holdudvarára.

Mégis, ha arra a visszahozhatatlan, valóban történelmi pillanatra gondolunk, amiről (O. Maljutyin emlékiratai nyomán) K. Rudnickij tudósít a *Trilógia* utószavában, igenlésünk egyre erősebbé válik. „Szuhovo-Kobilin darabjának premierjét (Mejerhold első rendezése-ben, az Alekszandrovszkij Színházban) 1917. október 23-án tartották; hatalmas sikert aratott. A Nagy Októberi Forradalom előestéjén a nézők magasra érté-kelték az előadást, melyben óriási szenvedéllyel és mélységgel kacagta ki az író a plutokrácia átkozott uralmát."

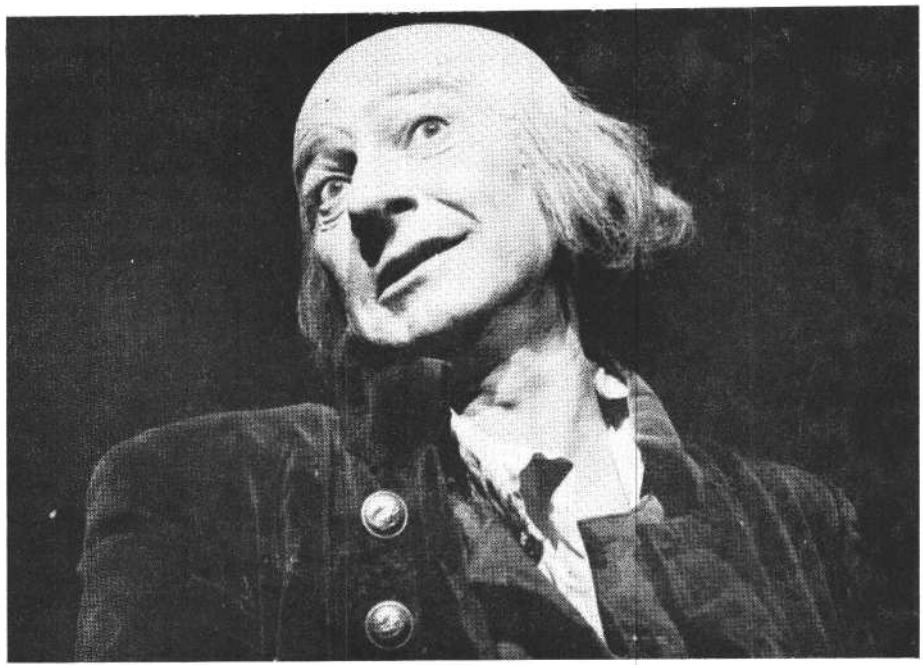
Zlobina 1967-es, a Novij Mir 9. számában közreadott tanulmánya magát Lenint hívja tanúul e siker - társadalmi szenvedésekre visszavezethető - okára és magyarázatára: „Egyetlen országban sincs a csinovnyikoknak akkora sokasága, mint Oroszországban. És ezek a csinovnyikok úgy állnak a hangtalan nép felett, mint a sötét erdő . . . A csinovnyikok hadserege, amelyet a nép nem választott, és amely nincs kötelezve arra, hogy a népnek felelős választ adjon, megszőtte sűrű pókhálóját, s ebben a pókhálóban az emberek úgy vergődnek, mint a legyek."

Ha az érzékletes - az orosz élet mély elemzéséből adódó lenini - pókhálóhasonlathoz még hozzátesszük, hogy a hálóban persze nemcsak a legyek, de a pókok is jelen kell hogy legyenek, igazat kell adnunk Zlobinának, aki úgy véli, hogy a teljes Szuhovo-Kobilin-i trilógiának ez az aktív pókokat és passzív legyeket kívánó vergődés a főtémája; az ezt egyedülállóan és jövőbelátóan drámákba foglaló író pedig - közhasznú terminussal: kritikai realista. Ha ehhez a stiláris *és* módszertani szempontból diakronikus következtetéshez még hozzátesszük Gorelov figyelmeztetését arról, hogy a művekben megjelenő irracionalitás nemcsak a művészi fantáziából származik, hanem legalább annyira az élet folyománya, még közelebb kerültünk ahhoz a színpadi nyelvre leghasznosabban átfordítható komplex értelmezéshez, hogy ezek a darabok, de különösen a nagyobbrészt hivatalnoki

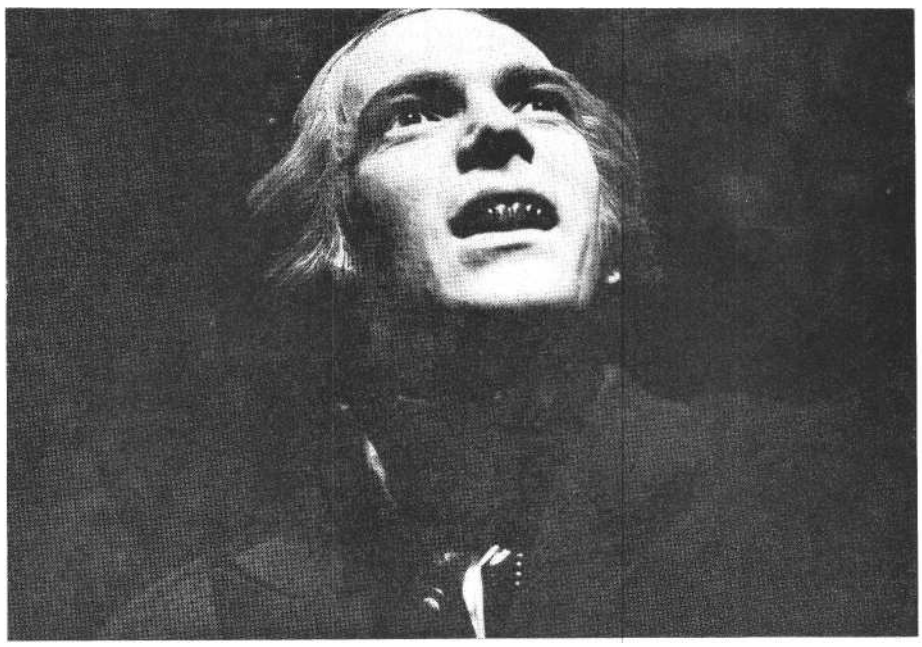


Raszplujev: Vajda László

Tarelkin: Kun Vilmos



Varravin tábornok: Benedek Miklós



környezetben játszódó egy „légy" tökéletes elemésztését ábrázoló - Az ügy és a - szipolyozók belharcával foglalkozó - *Tarelkin halála* a racionális ítéletű, bár osztálygyűlölettől fűtött kritikai realista író valóságra reflektáló szatírája.

Ez a szenvedélyes gyűlölettől izzó ítélkezés misztikussá, szimbolikussá, valóságfelettivé, képzelgéssé, fantasztikus groteszkké, parabolává, majakovszkijos buffóvá, brechtes példázattá csak akkor „fordul", ha a rendező értelmező-közvetítés helyett stiláris ürügynek használja. Ha arra esküszik, hogy a realista szatíra teljességét rendezési koncepcióval, ellenkritikával kezelje, szubjektíven leszűkítse, célirányosan hatálytalanítsa vagy (ami ennél a „rajtakaphatatlanul" avantgarde műnél főbenjáró szcenírozási baklövés) stíluskorszakhoz kösse, illetve divatáramlathoz idomítsa.

Ami a rendezői beavatkozást vagy félreértelmezést illeti, az 1817-től 1903-ig élő írónak sem Az *ügy,* sem a *Tarelkin halála* esetében nem kellett sokat bosszankodnia, Még 1899-ben, nyolcvankét éves korában sem teljesült az „utolsó kívánsága". Nevezetesen az, hogy az egész trilógiát színpadon lássa.

A Krecsinszkij házassága megírásától (1854 októberétől) bemutatójáig (1856 májusáig) még csak két esztendőt kel-lett várnia. Igaz, hogy az orosz szélhámos típusát leleplező címszerepet az alakító óvatosságból már akkor lengyel akcentussal játszotta. (Ezért is figyelmeztette egy érzékeny kritikus, név szerint Mihail Alekszandrovics Scsepkin, hogy a darab ideáját helytelenül értelmezte.) *Az ügy* elkészülte és - moszkvai, kis színházbeli - premierje között huszonegy évre - 1861-től 1882-ig -- nőtt az időbeli különbség. Csupán hat esztendővel -- 185 5-1881-ig - tartott tovább a jobbágyrendszert eltörlő, a kapitalista fejlődésnek (a Szuhovo-Kobilinhoz hasonló ókonzervatívok helytelenítése mellett) utat nyitó II. Sándor cár uralkodása. Az elkeseredetten forradalomellenes III. Sándor pedig - afféle „tarelkinos", tótágaslogikával kifejezve - II. Miklóssal együtt sem érhette meg, hogy a csudajó szemű Valujev cenzor által 1883-ban „szplosnaja revoljucijának", totális forradalomnak bélyegzett *Tarelkint* teljes szöveggel netán színpadon élvezhesse. Szerzője csonkította formájában is harmincegy évet várt, amíg fel-jutott - afféle esztelen, felelőtlen tréfálkozásként - A. Sz. Szuvorin színházának színpadára.

Mejerhold forradalom előtti hangulatú bemutatója után öt évvel vállalkozott kísérleti színházában a „régi rend" akrobatikus-cirkuszos kinevettetésére. Ez az agyoncitált, húsdarálós-díszletű előadás a húszas években se találkozott egyhangú helyeslással; a nyugtalanító, „konvulzív" külsőségektől a kritikusok már-már nem látták a lenini „erdőt". Vulgárisabban kifejezve: a társadalomkritikailag a közelmúltra vonatkozó, maradandóan megsemmisítő célzatú mondanivalót, amely a hatalmi szervezetek általános érvényű leleplezése, az érdekszentség szertartásainak celebrálása, az erkölcsi nihil tartós állapotának felmutatása, az embertelenség működésének demitizálása és dramatizálása s végül az önmagáért való mechanizmus közömbösen pusztító gépezeté-nek nyíltszíni működtetése.

A Szovjetunióban 1936-tól 1956-ig nem játszott darabot Magyarországon először a kaposváriak mutatták be 1974-ben, a nagy tapasztalatú Komor István élete utolsó rendezéseként. Ekkor fedezték föl Elbert János (nyomtatásban 1963-tól ismert) eleven nyelvezetű, át-ültetési telitalálatoktól nyüzsgő, valóban színházi érdekű műfordításában az orosz irodalomnak ezt a Gogol *Revizora* és Majakovszkij *Gőzfürdője* közötti űrt betöltő íróját, aki - Geszti Pál filozofikus megfogalmazásával - felismerte a nagybetűs Gonoszt, és akit a Népszabadság kritikusa, Molnár Gál Péter szerint a „szörnyűségesen mulatságos és mulattatóan iszonyú dráma" szerzőjeként úgy vezetett elő az első hazai rendező, hogy darabjával figyelmeztetett: „a fantasztikum és realizmus koránt sincs annyira távol egymástól, mint hinni szeretjük". Ki-tűnt az előadásból emberség és törvényesség viszonyának eltorzulása, érvényesült benne az önfeledt szadizmus kipellengérezése, a jellemek emberbőrbe bújó állatiassága, s megmutatkozott a cselekmény önmagában fortyogó, kiúttalan manézsszerűsége.

Végül - egyfajta revelációként - itt ment végbe egy színész és egy szerep - Vajda László és Raszplujev - valóságos szimbiózissá szerveződő nagy összetalálkozása. A gondolatébresztő előadás általában sokat bízott a színészekre, kevesebbet adott a járulékos külsőségekre. Így a díszletek alaposan megérdemelték az egyöntetű bírálatot. A mejerholdi szellemű és - amennyire ezt leírásokból következtetni lehet - azonos bioritmusú, emellett rendkívül egyéni, sőt helyen-ként egyénieskedésig merészkedő, de kikerülhetetlenül emlékezetbe vésődő, a nézőt szabadulni nem engedő huszonötödik színházi előadásnak - Szőke István invenciózus rendezésének - inkább a csökönyös konzekvenssége, „rendezői színházsága" került előtérbe, mintsem a törekvés a mű valamennyi motívumának kibontására.

Szőkénél minden tudatosan hatás-keltő volt; a díszletek, a jelmezek, az (ál)öltözetek és a sejtetően irritáló akusztika végeredményben mind-mind Raszplujev nagy napjának felvirradtát ábrázolta. És azt, hogy milyenek is a brutalitás változataiból összeszövődő hétköznapok, a raszplujevek hatalmába került (kis)ember számára. Az állandósított rögtönzések, a merész szerepösszevonások, vala-mint az ösztönéleti szféra, főként a szexualitás előtérbe helyezése végtére érdekes diszharmóniává olvadt össze; kissé feledtetve Szuhovo-Kobilin szerzői megjegyzéseit, aki pedig nyomatékosan leszögezi, hogy jóllehet „a darabot tré-fás jellegének megfelelően, elevenen, vidáman, harsányan, avec entrain kell játszani, kiváltképp a szöveget kell pontosan megtanulni, s világosan, *plasztikusan* mondani. Ellenkező esetben a szereplők sok bonyolult mozgása mellett a néző számára elsikkadna a mondandó vagyis éppen a lényeg, s így a valóságos élet helyett afféle kavarodást látna". Részben az egyenetlen színvonalú színészi teljesítmények miatt, részben az ezerfelé célozgatás és a bravúroskodás miatt a Huszonötödik Színház egyik igényes előadása akarva-akaratlanul belecsúszott *„a kavarodás"-ba;* attól függetlenül, hogy a néző számára mégiscsak „iszonyatosan mulatságos és mulattatóan szörnyű"

olt, ami a mellett a bizonyos „mondandó" mellett a *Tarelkin* belső, formaalkotó sajátossága.

Egy elsőre jól elkapott (és kedvező konstellációban született), egy roppant egyénien célirányossá kihegyezett és értelmezett előadás meg a nem rosszul sikerült, bár megkurtított teljes trilógia televíziós feldolgozása után - ahol Tarelkint Sinkó László játszotta -, 1981 februárjában Székely Gábor vállalkozott arra, hogy a *Tarelkin halálát a* Nemzeti Színházban bemutassa.

Darabválasztása indokát közelebbről nem ismerem. Annyit azonban - 1976-os, szolnoki *Athéni* Timon-rendezésére utalva

megkockáztatok, hogy a hivatalnoki mentalitás elemzéséhez megvan a kellő jártassága. Biztatónak éreztem felfogását a groteszkről is az előadás koncepciója szempontjából; nem tarthattam véletlennek, hogy épp a legbensőségesebb és legéletesebb Örkény-művet, *a Macskajátékot* vitte ősbemutatóján diadalra.

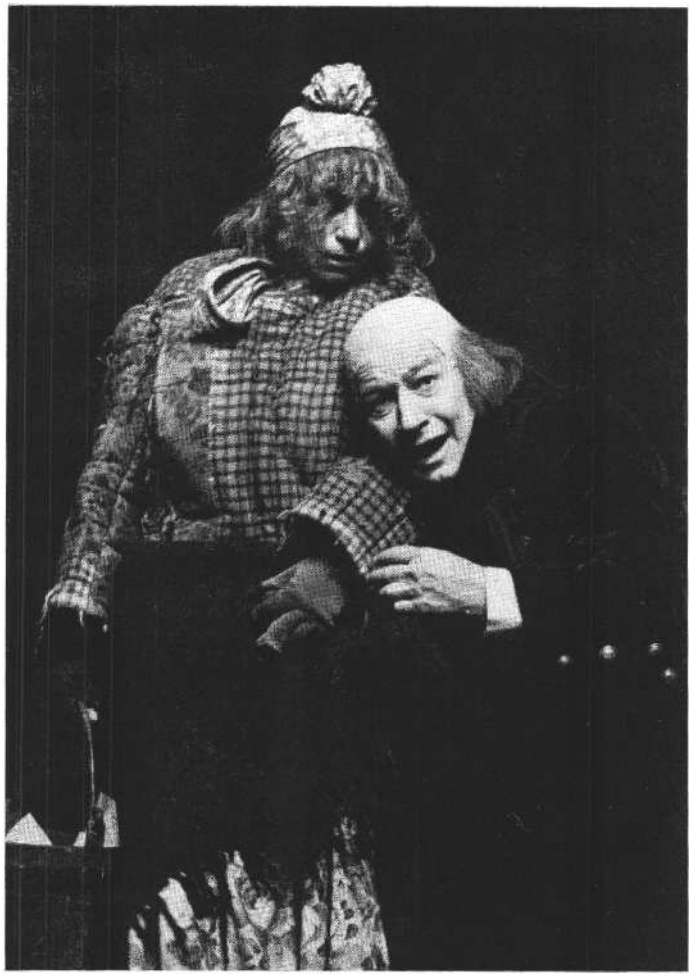
Hogy „a groteszk az igazságot, az álgroteszk viszont csak az érdekességet jeleníti meg", ugyan nem ő mondta, hanem Latinovits, de arról, hogy meghal az a színház, ahol „az ötlet mögött nin-csen gondolat", és hogy számára nem színész a színész, aki a maga személyes sikerét érzi fontosabbnak a kifejezni-valónál, fiatal rendezőink közül nála kevesen beszéltek felelősségteljesebben. Ahogy egy interjújában oly plasztikusan kifejezte, őnála egy színésznő se mond-hatná, hogy „Évának érzem ó Adám magam". A korszerű színházban szerinte a színész „magatartást játszik, nem egy figurát, *egy* gondolatot képvisel és nem egy szerepet". És valószínűleg csupán ezen az alapon lehet egy korát messze megelőző, de már klasszicizálódó, az egyetemes drámatörténetbe lassan „betagozódó" darabot korszerűen és jelenhez szólóan megrendezni.

Amikor a barnára festett vasfüggöny felmegy, disszonánsan „oroszos" zene hallatszik, és Chiricós ihletésű színpadképet látunk, Székely László mélységet és távlatot érzékeltető, de a szűkösséget, börtönszerűséget, bezártságot is nyomasztóan hangsúlyozó, szürkére festett, fegyház menti téglafalai keretében. A falakba narancsszínű vashágók vannak beleépítve, hogy a játék folyamán sorozatosan csalóka menedéket kínáljanak az éppen csávába került szereplőknek.

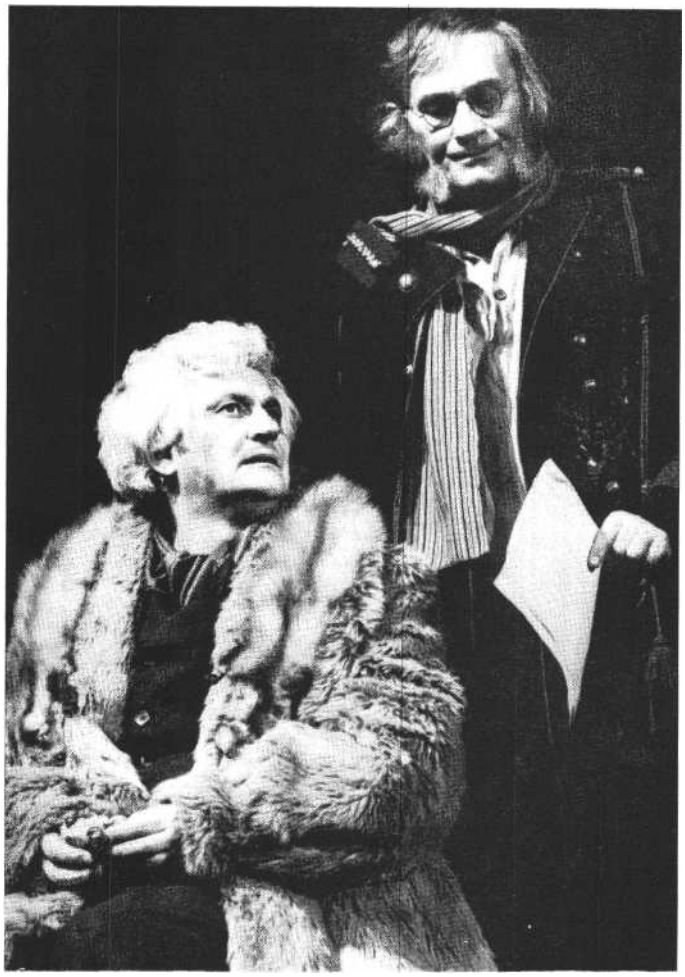
A díszlet végig játszik, funkciókat teljesít, de nem válik ötödik főszereplővé, csupán használják és fölhasználják a cselekménybonyolítás különféle céljai-ra. Elsősorban Székely Gábor talán vitatható, ám a támadásra mégsem rászolgáló - túlértelmezésének színpadi megjelenítésére.

Túlértelmezésnek azt tartom, hogy a rendező kiegészíti az élesen reális síkon tartott előadást egy szimbolikus (hipernaturális ?) toldalékkal. Odafesti a félelmetes, történésnélküliségben is feszítően dinamikus „sztori hátterébe a tizenkilencedik századi orosz história irodalmi rekvizitumait, a hóesést, a végtelenbe vetettséget, a gogoli, dosztojevszkiji, csehovi reminiszcenciákat.

Mintha attól tartana, hogy ha ezt nem teszi meg, a mű kevésbé hat súlyosnak,



Berek Kati (Mavrusa) és Kun Vilmos (Tarelkin) Szuhovo-Kobilin drámájában



Sinkó László (Svankin) és **Gelley** Kornél (Óh)

nem áll helyt önmagáért, veszít a rangjából. Holott - szintén vitatható - meggyőződésem szerint a zárt, monológtól monológig „körbeérő" *Tarelkán halála* nem kíván panorámikus hátteret. Kamarább színjáték, mint amilyennek a rendező megítéli. (Ugyanakkor elismerem: két oldalról beszűkített színpada paradox módon mégis tudomásunk ra hozza e kamara-jelleget!) A jelképes távlatosság talán egy másik indokolt elképzelésből került ide. Jelesül egy olyan elképzelésből, hol Az ügy és *a Tarelkin* (mely - az író tanúsítja - belőle nőtt ki) egymás után kerül közönség elé valamilyen nagyratörő bemutatásban. Az az előadás már igenis játszód-hatna valamiféle végtelen, de azért szűkösen orosz térségeken...

Székely Gábor is tudja, hogy felsértette a kamaramű tojáshéját. De ha már elkezdte a felbontást, követte ennek logikáját. A darabot mindkét „kinyitott" végén átalakította, „bestoppolta". Az elejét - szövegben - *Az* ügy végével kezdte. A végét konzekvensen valóságot meghazudtoló, szuperrealista záradék kal fejelte meg: Tarelkin - a cinkos cinizmust tükröző írói megoldással ellentét-ben - belehal a kínzásokba, csak mint imaginárius veszedelem, mint fantáziált vámpír üldözi továbbra is főnökét, Varravint, kivel az életben - a harácsolásban és az alávetettek szipolyozásában - hivatalilag vannak összekötve.

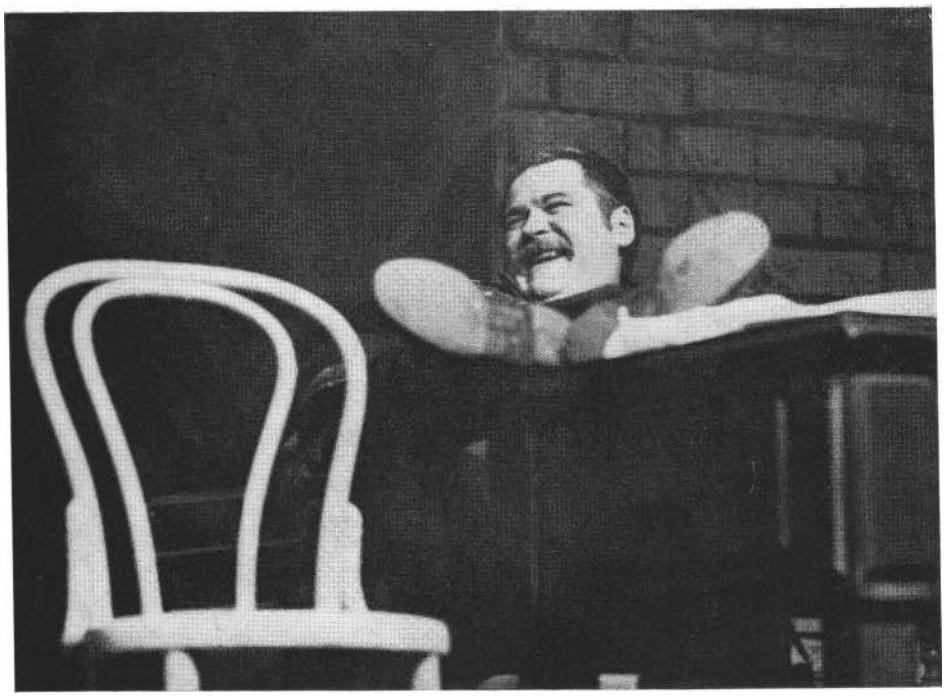
A rendezőnek ez az önmagában véve ésszerű darabbolygatása teszi végül is T*arelkint* kevésbé félelmetessé és undorítóvá, mint amilyen drámai valójában lehetne. Az olyan bajkeverő tudniillik, aki csak a saját halála árán, misztikus föltámadása révén, babonás kísértő formájában tud bosszút állni Varravinon, veszteseként hagyja el a színpadot. Sőt, malgré lui osztozik az orosz irodalom nagy kisembereinek, odúlakóinak sorsában. Az eredeti műnek azonban Tarelkin nem vesztese, csak játszmavesztője, mert amennyire ő függ főnökétől, éppen annyira hozzá van Varravin is kötve.

Az eredetinek éppen az a máig sem avuló egyik fő társadalomkritikai felfedezése, hogy a parazita hivatalnoki mentalitás kifejlődésének táptalaja a hierarchiával determinált érdekvédelmi összeszövődöttség. Azaz: a közös és aljas érdekek könyörtelen érvényesítéséhez kevés egy-egy személy bármiféle gátlástalansága, elszántsága. Az érdekközösségen belül persze tombol az érdekellentétek harca; a résztvevőknek ehhez, mint egy falat kenyérre, mint egy (seribe-i, tarelkini) pohár vízre, úgy van szükségük egymásra.

Ugyanez az érdekközösség fűzi össze a kétségtelenül „intelligensebb" Óh rendőrkapitányt a kalibáni indulatú csatornatöltelékkel, Raszplujev körzeti rendőrbiztossal, az életévező szadistával. Holott a tempóit, a baromságát, az „instrumentumát" e kapitány részint ki nem állhatja, részint pánikos, rettegéssel vegyes undorral szemléli; szenvedőlegesen.

I la a hivatalnoki-rendőri garnitúra megbonthatatlan egységét nem is, erejét Székely Gábor bámulatosan érzékelteti. A belőle áradó fenyegetést, taposni vágyó önkényt, ütésre kész ököljogi gyakorlatot még a jelképes toldalékokba is belekomponálja.

Az elején a hivatalnoksor görnyedtsége, alávetettsége, a végén a hóba ki-lökött kisemberek dermesztően megalázó „látványossága" mutatja: aki ebbe a gépezetbe kerül, az menthetetlenül „léggyé" válik, a kisebb-nagyobb hatalmasok előtt nem áll meg, neki semmiben sincs igaza. Tekintet nélkül arra, hogy a hatalomnak az a bizonyos képviselője mindent elhisz neki (mint Raszplujev, és ezzel együtt veri ki fogait) vagy egy szavát se fogadja el valóságnak (mert - miként (Óh tartja - a rendőrség előtt mindenki hazudik, bár az igazság bevallása se könnyíti meg a helyzetét, egy jottányival sem). *Az ügyben* a herceg is ilyesféleképp vélekedik: „Csak az ártatlan ember tisz-



Raszplujev rendőrbiztos (Vajda László) a helyzet magaslatán (Iklády László felvételei)

tázhatja magát", s közben hozzájárul a darab egyetlen ártatlanjának pusztulásához.

Az erő és önkény demonstrálására az író is nagyon ügyelt. Ezért - és nem bohózatos betétnek - írta bele darabjába előbb Varravin sajátos jótékonysági jelenetét, később a közhellyé vált raszplujevi fejbeverési mechanizációt, melynek során a gyanúsítottból „úgy röpül ki a felelet, mint a puskagolyó".

Székely Gábor tehetségét dicséri, hogy még néhány általa megszervezett csoportjelenettel ezt a két kis szcénát belesimította az előadás folyamatába. Szinte megfoghatatlan - és Sinkó László kongeniális, rezdülésekből felépített *maga*tartásábrázolása nélkül talán nem is realizálható - borzalom lengi be a színpadot Svankin földbirtokos és a mellék-szereplő rendőrök (a darabban kevésbé kiugró) összeütközésében.

Ahogy itt Svankin minden különösebb szóváltás nélkül - a jelentőségteljes csoportmozgásból - rádöbben: jó lesz, ha hátrább vonul az agarakkal (és hogy már ez a rádöbbenése is túlontúl késő) az felér egy harmadik „mechanizációval". Amikor újra bejön, a rendőrcsoport ütéskészségét jeleznie sem kell a rendezőnek. Elég, ha a visszatérésekor még briliánsabban alakító Sinkóra bízza: játszd el azt is, hogy a színpadon kívül, a fáskamraszerű zárkák egyikében mi történt veled Satala és Kacsala közbiztosok társaságában.

Svankin megalázásának kiscsoportos foglalkozásán túl más „összeröffenéseket" is kidolgoz a - moliére-i cirkuszolások megszervezésében járatos - rendező. Helyesen köpdösik egymást szemen a Tarelkin álhalála hírére becsődülő hitelezők (ugyanők játsszák az egymásnak kölcsönös gazdasági segélyt nyújtó hivatalnokokat). Jól húzzák-vonják a vámpírnak hitt Tarelkin pányváit a rendőrségiek, miközben Varravin őrjöngve szítja bevodkázott elszántságukat. Ijesztőgunyoros tornász-élőképpé merevedik a Papp Zoltán alakította Popugajcsikov kereskedőt fenyegető „dehogyis múlt el a mi időnk" vezérszavú, felvonásvégi hármasszövetkezés. (A Popugajcsikov név Berezeldit vagy Beszarit jelent; Elbert véletlenül külsőségesen fordította *Papagájcsikonnak,* noha a kereskedő fő tulajdonsága a darabban éppen a kedélyes berezeltség s a csúszó-mászó baksisozás hajlongó hajlandósága...)

Csupán a Kopilov-Tarelkin iszonyú szemtelenségét és kisszerű machiavellizmusát bebizonyító (íróilag nagyszerűen tálalt, hisz az antoniusi álságosságra utaló) sírbeszéd csoportreakcióját és Tarelkin üldöző-vámpírrá válásának jelenetét nem tudta eléggé áttekinthetővé, beláthatóvá tenni - a szó szoros értelmében. Ebben persze megint a szürrealisztikus ráfejelés a hibás; a köznapian logikus realizmus és a literátus álmodozás asszociációira bazírozott, Holt lelkes, Anna Kareninás, sőt talán még Okudzsava Szegény Avroszimovjára is odavissza utaló szimbólumrendszer egymás ellen játszik. Hol az egyikre, hol a másikra kalandozik el a néző figyelme.

Remekül manipulál viszont a kellékekkel és bútorokkal a rendezés. A feszült figyelmű, tudatos fegyelmű színészek példásan követik az utasításait. Különösen figyelemreméltóak a messziről indított, soklépéses kellékcselek. Törvényszerűvé, valóságlátszatúvá teszik a színpadi véletleneket.

A Kopilovvá változott Tarelkin parókáját tartalmazó - korai lelepleződéssel fenyegető - bőrtáska a hideg-forró játszadozás során majdhogynem több izgalmat tartogat, mint az, hogy vajon Varravin rájön-e Kopilov vakmerő célzásaiból a titkos iratokat rejtő bőrzacskó nyomára. A kapitány törülközőbe bugyolált fején elcsattanó zöld vodkásflaskó (minden előadásra kell belőle egy) szintén a darabból következő játékmesteri ötlet; a másnaposságát nedves törülközővel gyógyítgató Óh színrelépésétől kezdve a fejbecsapási poénig számtalan apróság készíti elő.

Konzekvensen vonul végig az előadáson a puha szövetdarabok, ingek, kabátok, sálak, kendők nyomorgatása és csavargatása. Harmonikus összhangban a mű fontos motívumával, a vallomás kipréselésének képzetével. Rongy-ügyben a csattanót a földbirtokos-jelenetnél helyezi el a rendező. A puhára vert Sinkó-Svankin utolérhetetlen fin-torral csavarja ki a vizes kendőt, amivel fájósan borogatta kékre-zöldre öklözött szemét.

A színészválasztásban az előadás diktálta szerepkiosztás eljárását követte Székely Gábor. Nem a félelmetesebb, nagyobb formátumú Sinkóra (a tévés Tarelkinre) hanem a Scapines, Leporellós habitusú Kun Vilmosra osztotta Tarelkin-Kopilov szerepét. Azért, mert az ő felfogásában a középrangú hivatalnok áldozattá válik. Ehhez kellett neki a ki-tűnő, Kaposvárról szerződött színész alkatából jobban kihozható balekség. (Érdekes meggondolás: vajon mit fejtett volna ki a szerepből a mindenre képes Szacsvay László, ha ő kapja meg?) Varravinra egyértelmű vámpírt keresett a Nemzeti társulatából a színre hozó. Nem volt nehéz megtalálnia az igazit: Benedek Miklóst. Láttára maga a „Né-hány megjegyzést" író Szuhovo-Kobilin is kifejezhette volna - a túlvilágról - az elégedett elismerését. Gelley Kornél-nak Óh kapitány hallatlanul fontos alakítása jutott. Mintha ráöntötték volna a figurát. Vajda László Raszplujeve éppoly kézenfekvő választás, mint amilyen szerencsésen „felülosztottnak" bizonyult Berek Kati színreléptetése Mavrusaként, Olsavszky Éváé pedig Brandahlisztovaként. Satala és Kacsala Pathó István és Csurka László lett; ideális választások.

Kun Vilmos - az instrukciók szellemé-ben - a reménytelen vállalkozásba fogni kényszerült, a megszokott hatalmassá-

gokkal kelletlenül szembeszegülő, ügyében eleitől fogva bizonytalan, kisstílű szélhámost játszotta. Jól kitervelt nagy merénye sikerültében egy percig sem hisz. Nem a Hlesztakovok és Csicsikovok nemzetségéből elfajzottnak bizonyult, inkább a csehovi Cservjakovval *vagy* Okudzsava Sipovával tartotta a szellemi (kísérleti) rokonságot. Hanghordozását panaszosra vette. Bolondos dia-dalma perceiben, pimasz célozgatásainak csúcsán is maradt, aki volt: Varravin talpnyalója, alávetettje, nyomasztó titkainak rettegő titoknoka. Elfogása után testnedveivel együtt minden tartás el-párolgott belőle. Amikor kiszomjaztatva Varravin elé kerül és (Popriscsin kínjaira emlékeztető) sivatagi szenvedését abszolválja, már éppúgy nem ellen-fél, mint Kátay Endre (kifejezéstelen) házmestere, aki a körzeti rendőrbiztos-nak azt vall be, amit csak kívánnak tőle. Egy realista Tarelkinnel - akit Kun épp-úgy el tudott volna játszani - négy-pólusúakká váltak volna az erőviszonyok; élesedett volna a vérszopók háborúja.

Benedek nagy színész lett; borzalmas bádogfogával széles e hazában ő a Varravinok Varravinja, „a vérszipoly, a fordult farkas, a szopórém" és a hegyilakókon diadalmaskodó kalózkapitány; suhogva és csörömpölve hozza magával a lermontovi démonfát, a hamincas évek német filmes vámpírhistóriáit, a Bram Stoker-i késő gótikus rémregény hangulatát, a hoffmanni Dappertuttók károgását, „vagy amit akartok", Másodmagával képviseli az eredeti mű hangulatát. De úgy, hogy játéka a rendezői átalakításokhoz is illik.

A másik nagy hangulatkeltő nem Vajda, hanem Gelley, azaz: Antyioh Jelpigyiforovics kerületi rendőrkapitány. Ő a bizonytalan, alkoholista élősködő, akarnoki belső energiákkal és kinyilvánításukra alkalmatlan fizikummal Hányásmaradványokat őrző, tépett váll-lapú egyenruhája Vágó Nelly jelmeztervező leleménye; a hányingerrel küszködő, rutinosan aljas, osztrák-magyar monarchiabeli árnyalatú rendőrfőnököt az egyenruha gombjához azonban Gelleynek kellett hozzáfércelnie. Mintaszerű jellemvarrónak képezte ki és adta elő magát.

Vajda László nagyon jó; itt is, akár Kaposvárott, a közönség kedvence, a mackós kedvesség a vérében van, jól-lehet már oroszlánként küzd ellene.

A földbuta ember gyanakvását, az ösztönlény undorító kiszámíthatatlanságát az első részben nem eléggé „domborítja". Arcmimikája sem fenyegető ehhez a lelkiállapothoz. A nehézkességért nem küzd meg külön. Két nagy-jelenetét, az instrumentumáról szóló el-beszélést és a mechanizáció szervezését mindemellett remekül építi fel. Az élő-képben is borzadva hisszük cl neki, hogy még mindig nem múlott el - helye-sebben: visszatérhet - az „ő ideje". Viszonyát feljebbvalójához dölyfössége ha-tározza meg. Ha több félelmet mutatna iránta, Gelley finom karakterszínészi eszközei a kölcsönösség révén százszázalékosan érvényesülnének.

Befejezésül - hisz mégis jócskán tizenkilencedik századi műről van szó - talán nem szentségtörés feltenni az iskolás kérdést: „kijön-e" valamiféle - akár műfaji, akár történelmi - tanulság ebből a, bízvást mondhatni, mindeddig legkiegyensúlyozottabb, legjobban proporcionált, minden öncélú bohóckodástól, külsőségtől mentes, a szó nemes értelmében felnőtt előadásból? Van-e *itt* morálja a *Tarelkin* halálának?

A válasz egyszerű. A címszereplő áldozattá változtatása ellenére sincsen. Hacsak az nem, hogy „legyek" híján a hálóba bonyolódott pókok végül egymásnak esnek. Belharcukból azonban ekkorra *már* eltűnik az erkölcsi hivatkozás utolsó lehetősége. Ahol pedig nihil az erkölcs, ott élő és halott, hazug és őszinte, áldozat és hóhér személye föl-cserélhető.

Mejerhold tudta ezt. Azért mondta a szörnnyé változott kisemberről (Raszplujevről), hogy nem szánandó, nem nevetséges, de rettentő. *A Tarelkin halálában* már a kafkai *Kastély* urai tevékenykednek. Modoruk, igaz, még pórias, és a módszereik ildomtalanok.

Alekszandr Syrihovo-Kabilin : arelkin halála (Nemzeti .Színhdz)

Fordította: Elbert János. R*endező:* Székely Gábor. *A rendező munkatársa:* Tatár Eszter. *Dramaturg:* Duró *Győző. Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Díszlettervező: Szé*kely László. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Mozgástervező:* Dölle Zsolt.

Szereplők: Kun Vilmos, Benedek Miklós, Gelley Kornél, Vajda László, Papp Zoltán, Sinkó László, Kátay Endre, Sarlay Imre, Olsavszky Éva, Berek Kati, Csurka László, Patkó István, Horkai János, Izsóf Vilmos, Szokolay Ottó, Dezsényi Péter f. h.

NÁDRA VALÉRIA

Baleset a biztonsági színházban

Dürrenmatt az ötvenes években már olvasni tudó és a náluk idősebb nemzedékek számára valószínűleg végérvényesen a „nagy áttörés" egyik felejthetetlen írója marad. S mint ilyen, nekünk (nekik) mindig izgalmas, mert műveik olvashatásához a kitágult világ élménye párosult. Dürrenmatt munkáit akkor kezdték nálunk fordítani, kiadni, amikor rövid idő alatt kellett pótolni azt a hiányt, amely az előző évek kultúrpolitikája következtében keletkezett a tájékozódásban. Milyen izgalommal vártuk a Nagyvilág megjelenését, pedig akkor sem született több remekmű, mint ma-napság, csak majdnem egy évtized világ-irodalmi termésének legjavát kellett e folyóiratnak néhány év alatt tolmácsolnia. Volt miből válogatnia. Az 1956-os ellenforradalom és *az azt* követő „nyitás Nyugat felé" különleges fénytörésben világította meg Dürrenmatt (és persze mások) műveit is. Ha ma akarjuk értékelni Dürrenmatt eddigi munkásságát, számolnunk kell ezzel a csalóka élménnyel is.

A mi esetünkben: *A baleset* 1956-ban íródott, nálunk 1958-ban jelent meg a Magvető gondozásában, így szükségszerűen belekapcsolódott azon művek sorába, amelyeket olvasva, feldolgozva ismét a világirodalom vérkeringéséhez kapcsolódott a magyar kultúra. *A bal-eset,* mint annyi más - valójában közepes vagy annál alig jobb mű - a reveláció élményével hatott az egzisztencializmussal, Kafkával, Saxtre-ral, Beckett-tel, Ionescóval ismerkedő nagyközönség számára. A legtöbbünknek ilyen élménye maradt a kisregényről. Azóta huszonhárom év telt el. Pótoltuk a hiányokat, megismerkedtünk az említett szerzők műveivel és rajtuk kívül másokkal is. Az eltelt majdnem negyed század távlatában higgadtabban tudunk értékelni, többek között azért is, mert több mű ismeretében *valóságosabb* a képünk. A „kollektív bűnösség", az „egyéni cselekedet mint vallásos teljesítmény", az „istentől el-hagyatott világ", az „üres ég alatt esetlegesen csetlő-botló, becsapott ember", a „végzete felé véletlen-mégis-sorsszerűen rohanó emberiség" gondolata,

Dürrenmatt: A baleset (Madách Színház). Márkus László, Haumann Péter, Lesznek Tibor f. h. **és Gombos Katalin (Iklády László felv.)**

képe más művekből is ismerős, és hadd mondjam ki végre, nagyobb formátumú és hatású alkotásokban is megjelent, mint a Dürrenmattéi.

A baleset minden valószínűség szerint nem remekmű, egyszerűen jó kisregény. Pontosabban fogalmazva: kisregénynek jó. Minden igazán jó mű valójában egyetlen formát bír el, amelyben íródott, az eredeti élmény, más műfajt választva, teljes egészében visszaadhatatlan. *A baleset*ből már készült film, tévéjáték és sajnos dráma is. *A baleset* ugyanis az eredeti mondandójával, komponáltságával csakis kisregényben jeleníthető meg. Ezt annál inkább kellett volna tudnia Dürrenmattnak, mert kiváló drámákat is írt. Az író által láttatni akart világ *A nagy Romulusban, Az öreg hölgy látogatásában* vagy még az ezeknél gyengébb *Fizikusokban* is sokkal-sokkal irracionálisabb, félelmetesebb, hátborzongatóbb és groteszkebben komikus.

A kisregényben *a modell* még elfogadható, a drámában ordítóan művi, kiagyalt, következésképpen érdektelen. Ezen kívül van még két súlyos ok, amiért ez a kisregény akár filmre, akár televízióra alkalmazható ugyan, de színpadra nem. Gondoljunk *a leírt* kerti idillre, ami filmszalagon képileg megjeleníthető, színpadon visszaadhatatlan. Pedig ez az *atmoszféra* adja a groteszk egyik pólusát - - az idillben megjelenő komikusan morbidot.

A kisregény cselekménye, kompozíciója egy drámára kevés, illetve egy felvonásnyira elegendő. Hogy az író maga is mennyire érzi ezt, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy megtoldja a művet egy groteszknek szánt bevezetővel, egy nimfomániás unokahúggal - ezt szereppé formálni az eredeti elbeszélés zártsága miatt már nem tudja, majd hozzáír egy minden felelősséget az istenekre hárító utójátékot. Mindettől a kis-regény műfaján belüli eredeti feszessége felhígul, a befejezéstől tekintve pedig komolytalanná, azaz nem komolyan vehetővé válik. I la a kollektív bűnösség az istenektől van, akkor ártatlanok vagyunk - nem kell végignéznünk ezt a darabot se, hogy megtisztuljunk.

Dürrenmatt a drámában a cselekményt a csattanóig „hömpölyögteti". A színpad azonban a csattanóra alkalmatlan, ide bármilyen, de végkifejlet szükségeltetik. Végkifejlet viszont csak akkor van, ha a színpadi mű legalább kétszólamú, azaz: minimum egy tézis és egy antitézis vagy legalább egy *másik* tézis van benne. Kivel, mivel áll szemben Traps úr a drámában? Ha jól meggondoljuk, senkivel, semmivel. Vacsorapartnerei pontosan olyan részesei a kollektív bűnnek, mint amennyire Traps úr. Egy-más mellé kerülhetnek a bűnben, egymással szembe soha. Önmagával, a lelkiismeretével sem kerülhet szembe Traps úr, mert ahhoz a vacsora folyamán tragikus alkattá kellene emelkednie. Traps úr pedig minden egyéni teljesítményre, a klasszikus értelemben vett bűnre, de a bűnhődésre is képtelen. Hogy bűnhődhessék, ahhoz kellene léteznie egy *valóságos* igazságszolgáltatásnak vagy igazságnak az ábrázolt világban. Itt még isteni igazságszolgáltatás sincs, mert az ég üres, vagy jobb esetben csaló istenekkel van teli. A tükröt, amelyben a kereskedelmi utazó meglátja önmagát, Traps úr a régi szemével nézi, ez nem is lehet másként, mert akik kényszerítik, hogy belenézzen ebbe a tükörbe, azok is Traps urak, valamivel cinikusabb kiadásban.

Ezek szerint a csattanóhoz, hogy ugyanis a főszereplő mégis meghal, drámai módon nem juthatunk el. Még látszatkonfliktus sincs, nem marad más hátra, mint „hömpölyögtetni" az eseményeket. Ez a maximum, amit ezzel a művel csinálni lehet színpadon. A szín-padon a hömpölyögtetés viszont olyan mértékű unalmat kelt, amely megszünteti a színház kollektív műfaját. A néző kezdettől fogva kívül marad a látottakon, a hömpölyögtetés folyamán unalma fokozódik, majd felháborodásba csap át. Igen ám, de ez a felháborodás nem katartikus élményből, hanem a becsapottság élményéből fakad; hogy mire áldozott időt, pénzt, energiát.. .

Hagyjuk a klasszikus dramaturgiát, közelítsünk ezúttal az előadás felől: ha valaki azt mondja nekem, hogy olyan színészekkel, mint Haumann Péter, Körmendi János, Márkus László, nem lehet bármilyen darabot sikerre vinni, nem hiszem el. *A baleset* bemutatóján alig hittem a szememnek, hogy a Gyermekszínházban vendégeskedő Madách Színház előadásaként azt látom, ami a színpadon történik.

Színpadkép: hat bordó paplan csüng a földig, s hátul középütt egy fehér, stilizált római kapu, valamint egy hatalmas csillár teszi még meghökkentőbbé a „puritán" színpadot. Az előtérben egy asztal, ekörül bohóckodik öt jobb sorsra érdemes, kitűnő színész, és egyetlen sikerült gesztusuk, hihető szavuk, szórakoztató vagy eltalált pillanatuk nincs. Igazságtalan vagyok: amikor az előjátékban Haumann Péter kipattan a koporsóból, még reménykedtem. Aztán rá kellett jönnöm, hogy ennél végiggondolatlanabb rendezést - Szirtes Tamás munkája - még sohasem láttam.

A szituáció a kisregényből ismert. Alfredo Traps, a felkapaszkodott, pénzt és hatalmat szerzett kereskedelmi utazó egy nálánál cseppet sem különb társaságba kerül: egy aggastyánkorú hajdani bíró, egy ügyész, egy ügyvéd, valamint egy ítéletvégrehajtó közé. Hogy az öregurak ne unatkozzanak a nyugdíjazásuk és az elhalálozásuk közötti időben, szórakozásképp jó emésztést, hosszú életet lehetővé tevő hobbit találnak ki maguknak. Törvényt ülnek azok felett, akik a hajdani bíró házába tévednek. Így kerül sor sok más után Trapsra is. Ebből az alaphelyzetből kellene ki-derülnie a mély igazságok nak, amelyek sajnálatos módon mégse derülnek ki. A betoldott szerepet, a nimfomániás unokát Sunyovszky Szilvia alakítja. Fehér rózsáival, csábos gyászfátyolában kecsesen ül egy koporsón. A későbbiekben egyre többet sejtető toalettekben libeg-lobog a színpadon, vagy éppen csak álldogál manekeni pózokban. Hogy valaki mégis díszletnek ne nézze, néha meg is szólal. Ez a rosszabb. Amint fentebb szó volt róla, se szerepe, se dramaturgiai funkciója nincsen. A színház dramaturgjának vagy ki kellett volna operálnia a színpadi változatból, vagy ha már

benne hagyták, talán a rendező gondoskodhatott volna a számára valami „eljátszanivalóról". S mivel a Madách Színházban sem az egyik, sem a másik nem történt meg, Sunyovszky Szilvia kénytelen egy kétségtelenül nagyon dekoratív díszletelemként jelen lenni a színpadon. A darab egy vacsorán játszódik, székek is kellenek. Hogy legyen hova leülni. Két és fél órán át (eddig tart az előadás) nem lehet ácsorogni. A színészek időn-ként fel is állnak a székekre, máskor meg leesnek róluk, ugyanilyen játéklehetőséget ad az asztal is, fokozandó a feszültséget vagy a burleszkjelleget. A kerti jelenetek díszletei sokkal izgalmasabbak. Talpig feketébe öltözött színpadi munkások tartják fehér kesztyűs kezükben a bokrokat jelképező egy vagy két szál rózsát, néha Sunyovszky Szilviát, olykor egy kerti padot.

A játékban az említetteken kívül Koltai János, Lőte Attila és Ilosvay Katalin is részt vesz. Időnként felveszik fehér maszkjukat, és festői csoportozatokba rendeződnek, máskor leveszik, és felaggatják a bordó paplanok egyikéremásikára. Mindez a hercehurca az elidegenítés végett találtatik fel. S hogy az előadás tempója ne csökkenjen, mintegy tízpercenként ivási rituálé következik : kortyolás, nyelés, vedelés. E műveletet megafonban felerősített szürcsölés és nyeldeklés hangjai kísérik. Aki még ettől sem érzi, hogy fergeteges komédiát lát, az magára vessen. De ne gondoljuk, hogy Szirtes Tamás ilyen egysíkúra rendezte ezt a mélyértelmű darabot. Nem. Helyenként félelmetessé akarja tenni. Erre példa Lőte Attila (Pilet, a hóhér) szerepének két mondata közül az egyik. Vagy más alkalommal: Pilet hatalmas, vörös, krumpliorrú arca elkomolyodik, rettenetes lesz, s fenyegetően meg-ragadja Traps úr karját. A félelmetességet fokozandók még: a villa celláiról szóló párbeszédek, artikulálatlan üvöltések. A legfélelmetesebb mégis a végső dördülés. A társaság Traps úr kivételével vaktölténnyel lövöldöz a csillagokra, az istenekre, miközben elmondják, mit kell tanulnunk a darabból. Elhangzik az utolsó dördülés. Traps úr pisztolya „élesre" volt töltve. Annyira élesre, hogy nemcsak hogy megölte szegény gyilkos-áldozat urat, de fellőtte a csillár tetejére. Felfoghatatlan, milyen rendezői meggondolásból kellett a boldogtalan és nyomorult kereskedelmi utazónak a csilláron végeznie. Bár nem ez az egyet-len felfoghatatlan ezen a színházi estén.

Felfoghatatlan, hogy egy előadás, mint ez, ne szóljon semmiről. Legvégül pedig felfoghatatlan, hogy amennyiben Szirtes Tamás nem tudott ezzel a minden kétséget kizáróan rossz darabbal mit kezdeni, miért mutatta be a Madách Színház?

Egyetlen gondolat a nem Dürrenmattra és nem pusztán a rendezőre hárít-ható felelősségről. A Madách Színház utóbbi évadainak bemutatóit tek intve, vajon milyen koncepciót, milyen művészeti ízlést tükröz a darabválasztás? Központi vezérlő elv csakis a *biztonság* lehet. Legyünk jóindulatúak; kezdjük a művészeti biztonsággal: klasszikusok egy-szerű - új rendezői elgondolás nélküli --színpadra állításából nagy baj nem lehet. Legfeljebb néhány fanyalgó kritika. A törzsközönség és a kötelező olvasmányként éppen ezeket olvasó diákok egy része úgyis bejön. A gazdaságilag esetleg jelentkező hiányt könnyű pótolni a közönség érdeklődését legprimérebben kielégítő darabok kiváló színészekkel történő színpadra állításával. Hosszú évekre szóló biztos közönségsiker. Az abszolút sikerdarabok viszont erősebb kritikai elmarasztalást vonnak maguk után. A kritikai elmarasztalás vitorlájából pedig olyan módon kell kifogni a szelet, hogy neves író még be nem mutatott, közepes vagy annál rosszabb darabját mint „modernet", „szűkebb közönségréteghez szólót", előadják. Vajon nem jellemző-e, hogy ilyenkor mindig biztos kézzel választják a rosszat?

Ebben a mechanizmusban sem művészileg, sem gazdaságilag nem lehet tönkremenni. Budapesten több színház van, akinek ez nem tetszik, elmegy máshová. A Madách Színháznak van törzsközönsége, amelyre számíthat. Rendezőnek is könnyebb színházat változtatnia. Aki biztosan tönkremegy, az a színész. A dolog pikantériájához tartozik, hogy kitűnő színészek játszanak eb-ben a színházban. *A* halesetben: Traps - Haumann Péter, a bíró - Márkus László, az ügyész - Körmendi János, az ügyvéd - Koltai János.

Friedriech Dürrenmatt: A baleset (a Madách Színház vendégjátéka a budapesti Gyermekszínházban)

Fordította: Ungvári Tamás. *Rendező:* Szirtes Tamás. *Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez:* Vágó Nelly.

.Szereplők: Haumann Péter, Márkus László, Körmendi János, Koltai János, Lőte Attila, Sunyovszky Szilvia, Ilosvay Katalin, Gombos Katalin, Újlaky László, Bay Gyula, Lesznek Tibor f, h,

RÓNA KATALIN

Bolond vasárnap

Katajev a Józsefvárosi Színházban

Amikor egy színház úgy érzi, hogy a közönség érdeklődésére aligha számíthat, a biztos sikerhez folyamodik, és elő-kerül a zenés játék. Színház még soha-sem fizetett rá a régi, kipróbált mód-szerre. A közönség szeret szórakozni, szeret önfeledten kacagni, szeret a zene ütemére tapsolni. A közönség szava, a közönség hangulata döntött a József-városi Színházban is. S ez nem is haj. Csak az a kérdés, miféle az a vígjáték, milyen színvonalú az az előadás, amely a színháznak segítségére sietett.

Bohózat vagy szatíra

A híres Napraforgó Szálloda vendégei ismert, befolyásos személyiségek. Pihenni, kikapcsolódni járnak ide. Gyógyfürdő és terápia segíti a teljes felüdülést. ltt mindenki nagy ember, s ennek megfelelő elbánásban részesül. Ám betoppan a kis anyagbeszerző, Oszkár Zürecsev. Nincs más kívánsága, mint egy aláírás a hétvégét itt töltő egyik igazgatótól. Egy aláírás, bármi áron is. S ettől a pillanattól kezdve minden a feje tetejére áll, mígnem a bohózat aranyszabályai szerint az összebogozott szálak végül rendeződnek.

Ennyi a történet. Könnyed szórakoztatás, a bohózat klasszikus sémája, pontos receptje szerint. A darab bohózati szerkesztése a helyzetkomikum, a naiv félreértések gyermekien egyszerű dramaturgiájára épül. Sikamlós szerelmi motívumokkal, bujkálásokkal, rejtegetésekkel, véletlen találkozásokkal, mulatságos félreértésekkel teli habkönnyű komédia. Talán még kellemes szórakozás lehet-ne, ha lemondana arról, hogy a szatíra felé kacsingasson. A förgeteges komédia ugyanis legföljebb csak tetszeleg a szatíra látszatában. Talán csak egy-egy röpke utalás képes a valóságos irónia, a metsző gúny hangján megszólalni. A többi szólam a komédiáé, a bohózaté.

Katajev játékához, amelyet Barta András fordításában játszanak, Aldobolyi Nagy György komponált muzsikát, Romhányi József verseire. Ezúttal a zenésítés nem vált a komédia előnyére. A zenei jelenetek, amelyek vígoperai hatást

Katajev: Bolond vasárnap (Józsefvárosi **Színház).** Sára **Bernadette (Sura),** Hámori Ildikó (Heléna **Dundina) és Kézdy György (Zürcsev)**

Székhelyi József (Bujkálov) és Hámori Ildikó **(Heléna Dundina) (Ikládv** László felvételei)

keresve végigvonulnak a játékon, lelassítják a történetet. A cselekmény leáll csak azért, hogy a szereplők dalra fakadjanak, táncra perdüljenek, de ezek a jelenetek betétek maradnak, önálló életet élnek. Inkább széthúzzák mintsem összetartják a darabot.

Rendezői felfogás dolga, hogy mit hoz a néző elé Katajev játékából. A förgeteges bohózatot hangsúlyozza, vagy inkább megpróbálja a szatirikus hangot fölerősíteni. A történet paródiáját játszatja el, vagy egészen egyszerűen hagyja, hogy öntörvényű életüket élve kitombolják magukat a mulatságosan el-rajzolt vonású figurák. Bodrogi Gyula, aki ezúttal vendégként a rendező szerepét vállalta, nem tudta igazán eldönteni, mihez is ragaszkodik igazán a *Bolond vasárnap* játékából. Több irányba indult, több lehetőséget is kitalált. Az ötletektől sziporkázik az előadás, csak ezek egységét nem tudta igazán létrehozni. Így aztán van itt minden: bohóctréfa, felszabadult mókázás, szatíra és groteszk. Csupán a határozott stílus hiányzik.

Színészek - stílusok

A színészek komédiáznak, ki-ki a maga módján. S a pergő ritmusú előadásban tehetsége szerint mindenki elfoglal magának egy helyet. Es mert a rendező semmiképpen sem akarta korlátozni alkotótársai víg mókázó kedvét, az együttes minden tagja kihasználja az alkalmat, hogy megmutassa, a komédia is ad lehetőséget az emberábrázolásra, a jellemrajzra. Nemcsak a helyzetkomikummal, a jellemkomikummal is élni lehet a szórakoztatás kedvéért. Mindez valóban így is van, csupán annyit kel-lett volna elérnie a rendezőnek, annyit kellett volna megérteniök a színészek-nek, hogy bármily különbözőek is a jellemek magatartásban, életszemléletben, egy előadásban mégsem lehet egymástól ennyire független stílusban, már-már magánszámként, szerepet formálni. Bár-mily jók is az egyes alakítások, ha egy-mástól függetlenül jók, nem teremtenek igazi színpadi egységet.

Szakács Eszter Vera Sznobkó szerepét kivételes komikai adottságokkal építi föl. Eleven humor árad gesztusaiból, hangsúlyaiból. Ő a szálloda igazgatónője, ő vigyáz a jeles személyiségek nyugalmára. Egyszerre céltudatos és bűbájos, kemény és értetlen, fensőbbséges és leereszkedő. Mindent eljátszik a rafinált szépelgéstől a hideg kiszámítottságig.

Dr. Lina Sokkova, az orvosnő szere-

pében Marsek Gabi remekelne egy másik előadásban. Ő a groteszk hangot választotta, és célját sokszínűen teljesíti. Ezzel a stílussal azonban egyedül marad *a Bolond vasárnap* színpadán.

Hámori Ildikó a csapodár, túlfinomult nagyvilági dámát izgatott hisztériával játssza. Alakításának lényege a karikírozás, s mert maga sem tudja, hogy szerepfelfogása mennyire illeszkedik az előadásba, inkább a túlkarikírozás jellemzi Heléna Dundina figuráját.

Sára Bernadette Olgát ravasz bájjal igyekszik megformálni. Várady Vali Róza Zürcsevája igazi komikai alak, a szónak a leghagyományosabb értelmé-ben. Soproni Ági és Kalocsay Miklós fiatalos ártatlansággal, türelmetlen mohósággal keresi a helyét az általa elképzelt és megvalósult Napraforgó-világban.

Kézdy és Székhelyi

A Józsefvárosi Színház stíluskavalkádjából két színészi alakítás emelkedik ki. Kézdy György Oszkár Zürcsevet, Székhelyi József Leo Bujkálovot játssza. Ok ketten olyan groteszkbe hajló, mégis ellenállhatatlanul komikus, kacagásra csábító, másutt komolyságra késztető alakot teremtenek, amely megmutatja, milyen lehetne *a Bolond vasárnap* egységes stílusa. Katajev bohózati szerkesztésében, a bolondos jókedvvel szőtt bonyodalmakat, még ha azok ki-kitekingetnek is a társadalmi szatíra felé, csak mosolygó iróniával lehet tudomásul venni. Kézdy és Székhelyi alakítása azért teljes, mert miközben szerepfelfogásuk végletesen komikus, a hitelesség választóvonalát egy pillanatra sem lépik át. Karikatúraalakok ugyan, de a groteszk fintor magában hordja a valóságos embert is.

Kézdy György, amint aktatáskával a kezében, gondterhelt arccal szinte beperdül a forgóajtón a színre, az örök slemil figurájaként áll előttünk. A színész már megjelenésével jellemez. Az első köszönő szóban benne van a tisztelet, a rácsodálkozás a számára ismeretlen, elérhetetlen világra. Izgatottan keresi a nagy embert, az igazgatót, akitől az aláírást szeretné megszerezni. Komikus és groteszk, ahogy táskáját egyik kezéből a másikba teszi, félszeg mosollyal, erősen gesztikulálva magyaráz. Aztán amikor újra megjelenik a nagy ötlettől fűtve, és kivágja, hogy ő a jeles sportolónő férje, éreznünk kell, az ő életformájában, szürke hétköznapjaiban ennek a lehetőségnek már a gondolata is nagy dolog. De amint már kénytelen-kelletlen belülről szemlélheti az egyszerű ember számára távoli, irigyelt világot, egyre szívesebben fordulna vissza a csetlő-botló kisember normális életébe.

Kézdy György egy önmagába forduló körrel teremti meg alakítása teljességét, ahogy a játék végén, amikor kiderül az igazság, boldog megkönnyebbüléssel válik újra kis, szürke anyagbeszerzővé.

Székhelyi József Leo Bujkálovja, mintha csak Chaplin valamelyik filmjéből érkezett volna a Józsefvárosi Színház színpadára. Rövid, csíkos nadrágban, pizsamakabátban, kis bajusszal jelenik meg, önmaga nagyságának tudatával a tekintetében, mozgásában. Friss és elégedett. De amint megtudja, hogy veszély fenyegeti, hogy óvakodnia kell a felszarvazottnak vélt férjtől, máris oda a diadalmámor, a férfiúi büszkeség. Odalett a világfi. Székhelyi Bujkálovja ijedt lesz, szinte magyarázkodó, már legszívesebben összehúzná magát, hogy csak akkora legyen, mint egy kisegér. Ellenállhatatlanul humoros, amint riadtan szaladgál föl s alá, saját árnyékától is megijed. Székhelyi pontosan egyensúlyoz a burleszk tréfái és a harsány túljátszás között. Egy pillanatra sem billen meg, színpadi arányérzéke nem engedi megbotlani. Egy villanással is új színt, új hangulatot hoz, ezzel megteremtve egy lehetséges előadás légkörét, stílusát. Székhelyi Leo Bujkálov szerepében megmutatja, hogy ez a komédiázás, amely egyben bemutatkozása is ebben az együttesben, nem lazítás számára. A komoly szerepek sorában is egyenértékű színpadi jelenlét.

Katajev: Bolond vasárnap (Népszínház-józsef"árosi Színház)

Fordította: Barta András. *Rendező:* Bodrogi Gyula m. *v. Dramaturg:* Mláray Enikő. *Zene:* Áldobolyi Nagy György. *Dalszöveg:* Romhányi József. *Koreográfia:* Széky József *m. v. Asszisztens:* Gyarmati István. *Díszlet:* Langmár András m. *v. Jelmez:* Tóth Barna m. *v.*

Szereplők: Kézdy György, Hámori Ildikó, Székhelyi József, Soproni Ági, Kalocsay Miklós, Szakács Eszter, Nlarsek Gabi, Baranyi László, Sára Bernadette, Várady Vali, Nemes Kálmán.

NÁNAY ISTVÁN

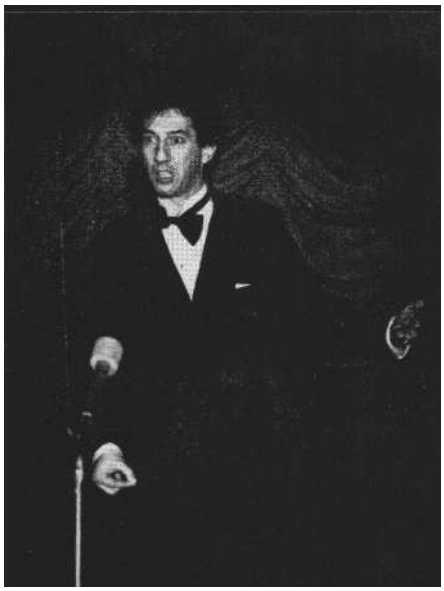
Komédiások a Játékszínben

Igazi sikerdarab Trevor Griffiths *Komédiásokja.* Minden közönségréteg megtalálhatja benne a maga szórakozását. Aki a sikamlós vicceket, a direkt komikumot kedveli, az is, aki az áttételesebb, intellektuális humort, az is. Aki a művészet világának atelier-történeteire kíváncsi, éppúgy kedvét lelheti a darabban, mint aki filozofikusabb gondolatokra áhítozik. A darab azonban nem remekmű, így a különböző rétegigények nek igen-csak felszínesen tud eleget tenni. Legalábbis az írói szöveg szintjén. Igazából azért válhat sikerré *a Komédiások,* mert a szerző igen sok lehetőséget ad a rendező és főleg a színészek alkotó-teremtő munkájához, az íróilag alig több mint kanavászt nekik kell feldúsítaniuk, élővé tenniük.

A Nemzeti Színház darabválasztásában ez a színészi iskolázás-jutalomjáték-esély éppen úgy szerepet játszhatott, mint az, hogy a foglalkoztatási gondokon némileg enyhíthet ez a tizenegy férfi színész-nek egyenrangúan jó szerepet kínáló darab.

A mű közege egyszerre lehet ismerős és ismeretlen a magyar közönségnek. A művészet belvilága, a kabaré természetesen ismerős, de a speciálisan angolszász varieté alighanem távolinak, némileg idegen-nek tűnik.

Griffiths darabja egy komikusokat képező esti tanfolyamon játszódik. Egy régi, híres komikus a különböző társadalmi rétegekből kitörni vágyó, sikerre szomjazó komikusjelölteket tanítja a szakma fogásaira, a komikusi hivatás lényegére. S mindenekelőtt egy elvont humanitás nevében emberséget igyekszik beléjük plántálni. A darab konfliktusa abból adódik, hogy a tanfolyam végén sorra kerülő szakmai megméretés, amely egyben a szerződtetésekről is dönt, választút elé állítja a hallgatókat. Vagy tartják magukat mesterük tanításaihoz, de akkor a vizsgáztató - akinek ízlése, világfelfogása, művészi etikája szöges ellentéte a tanárának - nem szerződteti őket, vagy megtagadják mindazt, amit tanultak, és az olcsó szórakoztatás útját választják. Ki így, ki úgy dönt, van,



Griffiths: Komédiások (Nemzeti **Színház** a Játékszínben). **Mick** Connor: Márton András

George McBrain: Szersén Gyula

Sammy Samuels: Helyey László

akinek bejön a számítása, a többség azonban elbukik a szakmai és erkölcsi vizsgán. Van azonban még egy lényeges konfliktus a darabban, amely két mű-vészgeneráció közötti tisztességes pár-beszéd lehetőségét keresve a tanár és a legjobb tanítványa, Gethin Price között alakul ki.

A darab tehát lényegében véve három részre szakad: a vizsgára készülődés realista-naturalista stílusú jeleneteire, a bemutatkozás show-műsorára, illetve a két főhős zárt jelenetű magánkonfliktusára - azaz a darab dramaturgiailag és stilárisan nem egységes. Ráadásul színészileg van egy roppant nehézsége is, ugyanis a varietészámokban mindenki-nek el kellene játszania azt a belső konfliktust, amely a kétféle értékrendhez való egyidejű igazodás folytán kialakul a szereplőkben, ennek megfelelően a számoknak tükrözniök kellene azt a folyamatot, ahogy ki-ki eljut vagy nem jut el az eredeti mutatványszámtól a konformista variációig, ahogy feladja művészi elképzeléseit, és maszkja mögül előbújik a valódi egyénisége. Ehhez az író nem sok fogódzót ad, ezeket az előadás egészét nem szétrobbantó bravúrszámokat a színészeknek jórészt önmagukból felépítve kell megteremteniök.

A munkásszármazású Griffithst maga és méltatói politikus és morális írónak tartják, részben joggal, hiszen darabjai - ahogy *a Komédiások* is - bizonyos társadalmi kérdéseket, mindenekelőtt az egyén és a társadalom viszonyát érintő kérdéseket kerülget indulattal, némi radikalizmussal, de többnyire didaktikusan és szólamszerűen. Számunkra a *Komédiásoknak* ez a rétege felszínessége miatt csaknem érdektelen. Mint ahogy kissé szokatlan és némileg idegen az a varietékomikum is, amely a vizsgázók produkcióit jellemzi, a szexközpontúság, a faji előítéletekre épülő alpári viccelődés. Nyilván közelebb lehetett volna hozni a magyar nézőhöz a darab varietékomikumát, ha a hazai kabaréhumor hasonlóan bornírt és olcsó viccelődésére fordítják le a számokat, és így a nézők már jól bejáratott nevetési ingereit hívják elő. Szerencsére az előadás alkotói a nehezebb, az áttételesen ható utat választották.

Az előadás középpontjába ugyanakkor nem a vizsgaszituációt és -konfliktust állították. A vendégrendező, Ács János egyértelműen a tanár és legtehetségesebb tanítványa közötti viszonyt tekintette az előadás egészét meghatározó konfliktusnak, rendezőileg és színészileg ez a vonal van legalaposabban kidolgozva, s e köré szerveződik a játék minden más mozzanata is.

Ács már az előadás első harmadában, ahol a darab logikája szerint Price csupán egy hallgató a többi között -- még akkor is, ha időnként furcsa megnyilvánulásai vannak; de hiszen a többiek sem kevésbé furcsán viselkednek -, kiemeli a többiek közül, hangsúlyosabbá teszi a többieknél ezt a figurát. Nemcsak azzal, hogy a színpadtér közepén helyezi el őt, hanem mindenekelőtt a mindenkitől gyökeresen különbözés, különállás nagyon erős hangsúlyozásával. A második részben, a bemutatkozásban Price jelenete csaknem annyi időt kap, mint a többi négy szám együttvéve. Az angliai-amerikai előadásokról szóló beszámolók tanúsága szerint Price száma általában egy Grock modorában előadott bohócszám, cseppnyi agresszív felhanggal. Ácsnál megcserélődnek az arányok; egy lázadó, láthatatlan kötelékeitől szabadulni akaró, elkeseredett, már-már az anarchiával kacérkodó ember kitörési kísérletéhez párosul *egy* csöppnyi bohóc-művészet. S végül a harmadik részben, a nagy szócsatában Price agresszivitása mint álarc mögül kibukik a végtelenül kiszolgáltatott, szeretetre, megértésre, meghallgatásra vágyó ember képe, azé az emberé, aki valaha - mielőtt Auschwitz és a többi történelmi és társadalmi megrázkódtatás ki nem ölte belőle a lobogást, és el nem uralkodott benne a tehetetlenség érzete - a tanár is lehetett, s aki kétségbeesve és konokul próbál önmaga maradni - nem sok eséllyel.

A tanár ugyancsak központi helyet kap Ácsnál. Az első részben a komikus hivatásáról szóló magyarázata, illetve a Price-szal való első összecsapása a felvonás lényeges csúcspontjává válik, a második részben - lényegében néma szereplőként - is állandóan ráirányul a figyelem, a tanár reakcióján mérhető le ugyanis leginkább a tanítványok etikai devalválódása. A harmadik részben pedig, amikor feltárja életét, művészi és emberi válságát, ugyanolyan kiszolgáltatottá válik, mint tanítványa, az előadás végére nem két különböző generáció a világról értelemszerűen ellentétesen vagy legalábbis eltérően vélekedő egyéne áll egymással szemben, ők együtt kerültek szembe az impresszárió Bert Challenorok és a hozzájuk igazodó középszerűek világával. Az előadás túlmutat a darabon, s a szín-házi életen belül és kívül egyaránt érvényesen többet, maibbat, hozzánk és rólunk szólóbbat tud közvetíteni.

Ehhez természetesen alkotótársak kellettek, s a színészek majd mindegyike jó, egyike-másika kitűnő társnak bizonyul. Mindegyikőjükről elmondható, hogy - sportnyelven szólva - legjobb formájukat hozzák, legtöbben régen látott vagy új színészi ragyogással élvezik a kitűnő szereplehetőségeket. Raksányi Gellért a nagy epizodisták ökonómiájával jeleníti meg és emeli meg a pedellus szerepét. Velenczey István megannyi intrikus-szerepének skatulyájából kilépve, emberileg súlytalan, de társadalmi szerepéből adódóan nagyon is súlyos figurának ábrázolja az impresszáriót.

A tanítványok közül Szacsvay Lászlónak nincs szerencséje Felföldy Lászlóval, amikor párba kényszerült vele. Szacsvay clownfigurái egyre elmélyültebbek, sokszínűbbek lettek az elmúlt időben, s erről ez alkalommal is tanúbizonyságot tesz

Gethin Price: Dörner György

Eddie Waters a tanár: Őze Lajos (Ikládv László **felvételei)**

mindannyiszor, amikor egyedül nyilatkozhat meg. De Felföldy kiábrándító invenciótlansága és felkészületlensége az előadás nagy részében őrá is bénítóan hat. Ez az oka annak, hogy a varieté-számuk, amelynek a legpregnánsabban kellene a művészi kompromisszumok lehetetlenségéről szólnia, semmiről sem szól. Felföldy szerepeltetése súlyos szereposztási tévedés!

Helyey László alakításában a pökhendiség, a magabiztosság és a riadt kisfiússág szerencsésen keveredik, minden ízében gyenge figurát állít színpadra. Szersén Gyula vagánysága, felszabadult komédiázása, a finom distanciával ábrázolt ripacsériája telitalálat. Ám ők ketten is jórészt adósak maradnak a varieté-számok belső rétegének kimunkálásával.

Márton András ír hallgatója viszont éppen ezt a belső folyamatot jeleníti meg kitűnően, azt, ami a szám közben ebben a riadt, mindenhol csak a diszkriminációval találkozó kisemberben le-zajlik. Ahogy egy-egy lázadásnak szánt mondatot harciasan kibök, ahogy közelebb megy, mintegy erőt merítve a mikrofonhoz, s utána szinte bocsánatkérőn azonnal vissza is hátrál, ahogy maga sem bízik abban, hogy ő, az ír Angliában labdába rúghat, de mégis, csak azért is végigcsinálja a szereplést - kitűnő színészi tanulmány.

A két főszereplő, Őze Lajos és Dörner György külön-külön megszolalásai is jelentősek, de alakításuk értékei igazából a páros jeleneteikben bontakoznak ki. Őze Lajos alakításában nyoma sincs a máskor gyakran kísértő, megszokott-bevált színészi megoldásoknak. Letisztult eszközökkel, nagyon mélyről és hitelesen tárja fel Eddie Waters tragédiáját, reménytelen küzdelmét az igazért, a mű-vészi szépért és jóért. Á második részbeli néma jelenléte, a látványos eszközöket nélkülöző, mikrogesztusokra és a belső tartásra hagyatkozó együttlélegzése a játékkal - ritka ökonomikus színészi remeklés. Á szerep egyik kényes pillanata az, amikor az auschwitzi élmények hatására elhallgató művész sorsáról beszél. Ez a monológ, ahogy Griffiths ezt meg-írta, túl egyszerű, sematikus. Ám Őze ezt is hitelesíteni tudja, s az előadás egyik emlékezetes epizódjává nemesíti az íróilag sikerületlen részletet.

Dörner György valósággal azonosul Gethin Price figurájával. Aprólékos gonddal, részletezőn indítja az alak éle-tét, amikor a tanteremben borotválkozik, s ügyet sem vet a többiek ugratásaira. Különcködése mögött már ekkor valami fenyegető különállás és erő érződik. A vizsgadrukkot kompenzáló általános idétlenkedés közben egyre vadabb lesz, egyre inkább közeledik a lefojtott emóciók kirobbanása, amely egy durva slogan kikiabálásakor meg is történik. Ekkor csap össze először Price és Waters. Dörner üres hangoskodásával, vagdalkozásával jelzi, hogy ő, aki talán a legmélyebbről jött, mindenkinél védtelenebb, neki van szüksége a legriasztóbb védekező álarcra. Varietészáma borzongató. Amit icipici hegedűjével csinál, az szép zenebohóc-teljesítmény. De ami-kor eltöri a vonóját, és leteszi a földre a hegedűjét, megcsapja a nézőt valami furcsa kellemetlen érzés, ami csak fokozódik, amikor két ízléstelen bábut hoz be, és azokkal kezd játszani, azokat mint a társadalom megbecsült polgárainak jelképét kezdi provokálni. A bábuk egykedvűen vigyorognak, Price cselekedeteire, kommunikációt kereső igyekezetére - akárcsak az életben - semmi válasz sem érkezik. A harmadik rész Őze és Dörner mesterjátéka. A feszültségteremtés, az egyensúlyhelyzetek felborítása és helyreállítása, a replikák és a mögöttes tartalmak felmutatása nagyon pontosan és következetesen felépített rendezői és színészi elemzés és munka eredménye.

A Nemzeti Színház - *az Emigránsokat* követően újabb százas sikerszériának nézhet elébe a Játékszínben.

MIHÁLYI GÁBOR

Szolnoki színházi levél

Bíborsziget másodszor

A véletlen kényszerének és nem az előre megfontolt színházvezetői koncepciónak köszönhette Babarczy László, hogy Kaposvár után Szolnokon is megrendezhette Mihail Bulgakov *Bíborsziget* című darabját. Ennek ellenére érdemes néhány szót vesztegetni arra, vajon van-e értelme, jogosultsága az ilyesfajta ismétléseknek. Tény, hogy a *Bíborsziget* kaposvári bemutatója 1979 májusában az akkori évad egyik legjobb produkciója volt, az *a* fajta igazi népszínház, amelyet a vájtfülű értelmiségi és a *szé*lesebb közönség egyaránt élvezni tud, amely egyaránt nyújt mindkét rétegnek intellektuális és érzelmi élményt. Azt is el kell mondani, hogy a *Bíborsziget* önmagában nem olyan jó darab, mint amilyenné Babarczy rendezői kezében vált. Babarczy a komédiában rejlő politikai szatíra látens lehetőségeit is felszínre hozta, úgy tudta átértelmezni a harmincas években íródott szatírát, hogy az a világról alkotott mai tapasztalatainkat is kifejezze.

Bulgakov darabjának elemzésére ezúttal nem kívánok visszatérni, ami mondanivalóm volt erről, azt a kaposvári bemutató alkalmából már megírtam korábban, ugyancsak e lap hasábjain. (i979. 8. szám.) Csak önmagamat ismételném. Inkább arról szeretnék beszámolni, hogy miben különbözött egymástól a kaposvári és szolnoki előadás. Mindenekelőtt a színházigazgató alakjának értelmezésében és megjelenítésében. Kaposvárott Babarczy megkerülte azt a nehézséget, hogy nincs erre a szerepre megfelelő színésze. A kaposvári előadásban a diletáns író Vaszilij Dimogackij alias Verne Gyula egy valaha ugyan jobb napokat látott, de addigra már lerobbant, ócska vidéki színházba hozza el kéziratát, s ennek a teátrumnak az igazgatója nem valami-féle nagy ember, hanem egy kisszerű, gerincetört, ügyeskedő, hivatásának kufárlelkű féltehetsége. Kiss Jenő ugyan „megjátssza" a nagy művész allűrjeit, de egy pillanatnyi kétséget sem hagy afelől, hogy ezeket a gesztusait, kitöréseit nem szabad másnak venni, mint ami,

Jelenet Bulgakov Bíborszigetéből (szolnoki Szigligeti Színház) (Szoboszlai Gábor felv.)

reménytelen, groteszk kísérletnek arra, hogy fenntartsa tekintélyét, s valamiféle rendet tartson ebben a lezüllött társulatban. Á rendezői szándéknak megfelelően Szegő György díszletei és jelmezei is a hajdani eleganciáról és a mai kopottságról, szegénységről árulkodtak. Szolnokon nagyjából azonos díszlet-kép fogadott bennünket, a jelmezek is azonosak voltak, azonban itt a hajdani, az elszegényedés, lerobbanás előtti állapotában láthattuk Panfilovics színházát. Á díszletek, jelmezek azt sugallták, a történet egy nagy fővárosi színházban játszódik, amely lehetne a hajdani moszkvai Művész Színház is. Á revideált elképzelésnek megfelelően Hollósi Frigyesnek el kellett volna játszania a nagy formátumú színházi embert. Ezt a szerepet azonban nem az ő testére szabták, így nem is birkózott meg vele. Csak egy pöffeszkedő, nagy művészt utánzó pitiánert tudott a színpadra idézni. Ánnál jobb és meggyőzőbb volt viszont Hollósi az előadáson belüli szerepében, ahol a Verne Gyula-hőst, az előkelő angol Lord Glenervant kellett alakítania. Hollósi itt már elemében volt, még azt a színház a színházon belüli játékot is pontosan érzékeltette, amikor a féltékeny színigazgatóként kiesik a betétdarabbeli szerepéből, és meg akarja akadályozni kikapós feleségének nyílt színen zajló, az adott jelenet lehetőségeivel visszaélő flörtjét az ifjú drámaíróval.

Kiss István, amikor Kaposvárott ráosztották Dimogackij író szerepét, már a halál kísértő árnyaival viaskodott, játékán érződött, hogy szinte csak kötelességszerűen van jelen, és végzi a feladatát a tőle telhető legjobb tudással. Csak a dráma utolsó pillanatában élt igazán a színpadon, de akkor felejthetetlenül, szívbemarkolóan. Ebben a jelenetben a sikertelen, pénz nélküli író-művész keserveit panaszolhatta el néhány mondatban. Szavai nagyon mélyről törtek fel, és hidegrázóan fájdalmasak voltak. Kiss a maga sértettségeit, sérelmeit bányászta elő. Á színpadi hatás szempontjából természetesen közömbös volt, hogy a színész fájdalmai mennyiben voltak jogosultak vagy jogosulatlanok.

Kiss István tragikus halála után szerepét a fiatal Máté Gábor vette át. Meghívott vendégként Szolnokon is ő alakította Dimogackijt, és a betétdarabban Kuku-Rikut. Máté Gábort nem nekem kell felfedeznem, a nagy ígéretek közé tartozik. Játékskálája máris meglepően széles, a romantikus, tragikus hősszerelmestől az esetlen Buster Keaton-i bohócfiguráig terjed. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne lenne még mit tanulnia és főleg mélyítenie játékában. Szerepének groteszk, humoros effektusait szépen, finoman aknázta ki, játékával az előadás fölé is nőtt, csak éppen az előadás utolsó monológjában volt halványabb, legalábbis azok számára, akik emlékezhettek arra, hogy ezt a jelenetet Kiss István milyen megrázó módon bontotta ki a színpadon.

Lidia Ivanovna és Lady Glenervan szerepét Szolnokon Falvay Klári alakította. Kaposvárott a vendégként meghívott Sára Bernadette fiatalsága, szépsége elhihetővé tette, hogy a fiatal író nem tud ellenállni a primadonna csábításainak, Szolnokon a megváltozott helyzetben Máté azt játszotta el, hogy kezdő íróként nem engedheti meg magának, hogy ne hagyja magát elcsábítani az igazgató hervadó szépségű feleségétől, és ugyanezt a viszonyt teremtette meg a betétdarabban a bennszülött és a Lady kapcsolatában. Ez a groteszk helyzet azonban nemcsak Máténak, de a mind kitűnőbb Falvaynak is sok lehetőséget adott a nevettetésre. A népes szolnoki szereplőgárdából még Csák Györgyöt említeném. Metyelkin ügyelő, a beszélő papagáj és Passepartout szerepében egy némileg hajlott hátú, kissé csúf figurát jelenített meg, egy sürgő-forgó, mindenütt jelenlevő, szolgálatkész gonosz szellemet, aki ki tudja, mit gondol magában, és egyszer még mire lesz képes. Epizódszerepében Csák félelmetesen jelen volt a színpadon. Végül szólni kell a kiküldött minisztériumi férfiút, Szavva Lukicsot színpadra idéző Kristóf Tibor sikeréről. A darab egyik leghálásabb szerepét groteszk hitelességgel és nagy sikerrel alakítja.

Troilus és Cressida

Jan Kott tanulmánya nyomán az el-múlt évtizedekben a világ színházai új-ra felfedezték Shakespeare e keserű, kiábrándult színművét. Á hazai „felfedezés" érdeme Ruszt Józsefé, aki 1973-ban mutatta be a drámát a kecskeméti Katona József Színházban. Ruszt nagy feltűnést keltett sikeres rendezését követte négy évvel később a kaposvári elő-adás, Babarczy László munkája. Legutóbb pedig a Nemzeti Színház tűzte műsorára a *Troilus és Cressidát*. Székely Gábor rendezői koncepcióját ugyan lehet vitatni, a pesti előadásnak is van-nak gyenge, megoldatlan pontjai - a produkció egésze azonban annál magasabb színvonalon mozog, mintsem hogy azt egy vidéki színház adottságai és munkafeltételei között felül lehetne múlni.

Sem elvben, sem gyakorlatban ugyan nincs kizárva, hogy egy vidéki színház ma izgalmasabb és jelentősebb előadással álljon elő, mint bármelyik pesti színház. Legutóbb erre a szolnoki szín-ház is szolgált példával. Paál István *Az ember* tragédiája-rendezése valóban izgalmasabbnak, jelentősebbnek bizonyult a Madách Színház konvencionális előadásánál, pedig Paál is eleve azzal a hátránnyal indult a versenyben, hogy kevesebb próbaidővel és gyengébb színészanyaggal kell bizonyítania a maga koncepciójának helyességét. De Paál nemcsak a drámát értelmezte újszerűen, bátran, eredetien, hanem olyan játékmódot is talált, amely beépítette a szolnoki társulat hátrányos körülményeit az előadás koncepciójába. Á színpadi játék eleve arra épült, hogy a *Tragédiát* fiatal, tapasztalatlan színészek mutatják be. Paál azzal az elképzelésével, hogy a mai fiatalok szemszögéből, érzésvilágából láttatja Madách művét, úgy, hogy azt a fiatalok, akár amatőr fiatalok ma eljút-

szanák, eleve kivédte a kritikának azt a szemrehányását, hogy a szolnoki produkció nem éri el a Nemzeti Színház régi nagy Tragédia-előadásainak színvonalát. Ez ugyan nem zárja ki, hogy e koncepción belül egyik-másik fiatal színész ne lehetett volna jobb is. Paál rendezői ravaszsága azonban éppen abban rejlett, hogy a színészek halványabb teljesítménye sem zavarhatta meg az előadás egészének szuggesztív hatását.

Horváth Jenőnek azonban a *Troilus és Cressidát* rendezve nem sikerült ilyen eredeti, izgalmas, a színház adottságaihoz alkalmazkodó koncepciót találnia.

Úgy tudjuk, a *Troilus és Cressidát* Horváth Jenő választotta. Nyugdíjba vonulása alkalmából ezzel a rendezésével kívánt búcsúzni. (Őszintén reméljük, hogy nem a művészi pályától, hanem csak az aktív rendezői állástól.) Sajnos nem a legszerencsésebb gondolat volt erre a célra Shakespeare-drámát választani, amit egy vidéki színház körülményei között mindig nehéz megnyugtatóan színpadra állítani, s még kevésbé bizonyult jó választásnak éppen a *Troilus és Cressida.* Valójában már Rusztnak és Babarczynak sem sikerült egy minden szempontból kielégítő előadást produkálnia. A rend-kívül munkaigényes és sok jó színészt kívánó feladathoz nekik sem volt elég idejük, és ők sem tudtak minden szerepet kellően kiosztani. Akkoriban azonban már annak is örültünk, ami a színház-újító szándékból meg tudott valósulni. Ruszt és Babarczy úttörő munkái előre-lépést jelentettek, s e törekvések betetőzését kaptuk a Nemzeti Színház elő-adásában. Ezekhez az eredményekhez képest Horváth rendezése visszalépés, és ő már nem mutathatja fel a megvalósítás művészi fogyatékosságainak védelmében az újító gondolat, a megújító formai kísérlet mentségét. Ezzel szem-ben kitette a szolnoki társulat tehetséges művészeit egy számukra óhatatlanul kedvezőtlen összehasonlításnak. Buda-pest a mai autósvilágban nincs olyan messze, hogy a színházjáró helybeli közönség számottevő hangadó részének ne lenne módja a fővárosi és szolnoki rendezés összevetésére. A kritika pedig nem is tud eltekinteni ettől a szembesítéstől.

Mindenekelőtt Horváth rendezői koncepciójával van vitánk.

Elismerem, érdem, hogy Horváth elképzelései félreérthetetlenül megjelennek a színpadon. Hány olyan előadást látunk színpadjainkon, ahol ez sem sikerül.

A trójaiak és görögök viaskodásában Szolnokon Horváth értelmezésében nem egy igazi nagy véres háború epizódjait látjuk. A harcosok itt úgy indul-nak a csatatérre, mint ahogy manapság nálunk a dolgozók mennek a munka-helyükre, hogy megvívják a maguk kis harcát az ellenklikk táborával. (Ez a munkahely lehet hivatal, gyári iroda vagy éppen színház.) Andromaché úgy próbálja visszatartani Hektort a csatától, ahogy egy derék falusi asszony igyekszik lebeszélni a férjét, hogy az-nap ne menjen a kocsmába, mert azt álmodta, hogy az ivóban verekedés készül, és most fél, hogy az ő drága urát leszúrja egy bicskás.

Shakespeare drámája azonban nagyon nehezen tűri ezt a rendezői koncepciót, amely eleve kiiktat belőle minden emberi értéket. Egy kocsmai csetepaté paródiájának szintjére leszállított *Troilus és* Cressida-dráma menthetetlenül érdektelenné válik. A szolnoki jelentéktelen Troilusért, Jakab Csabáért Cressidábak valóban nem érdemes sírig hűségesnek maradnia. Udvaros Dorottya Cressidában egy nyitott szemű fiatalt alakít, aki tudja, milyen világban él és mit várhat tőle. Ennek megfelelően már nem is döbben meg különösebben azon, hogy Troilus jó katona módjára szó nélkül engedelmeskedik a felsőbb parancsnak, és engedi, hogy elvigyék szerelmét a görög táborba. Ezen az érzelemsivár szinten azonban nemcsak hogy tragédia nin-csen, de még a helyzet drámaisága is el-sikkad.

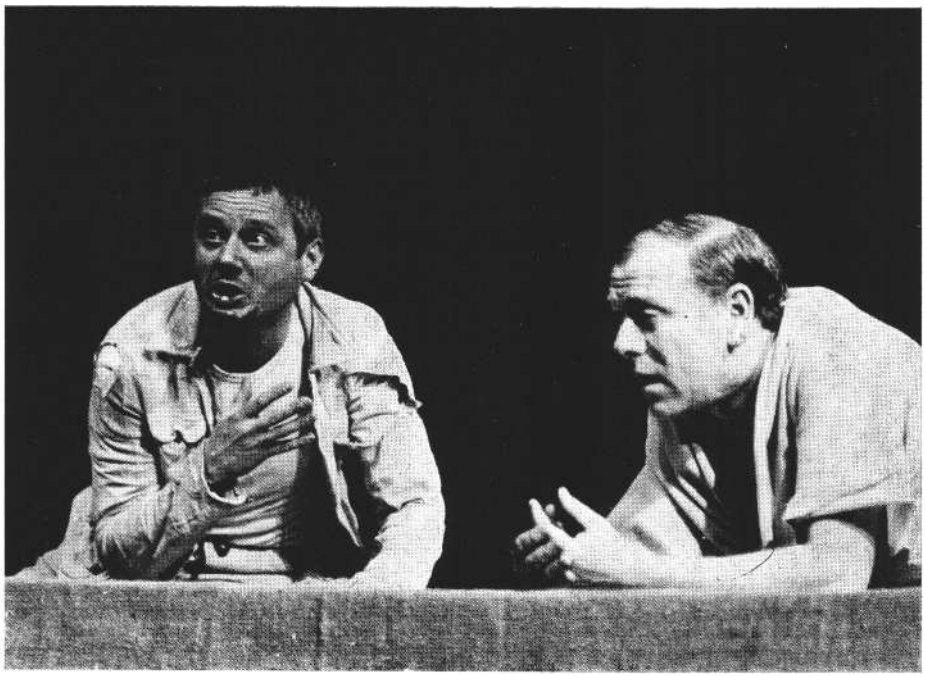
Valójában Kott is ezt magyarázza jelentős esszéjében - *a Troilus és* Cressida-dráma lényege az, hogy *vannak* értékek, csak ezek az abszurddá vált világban, a tökéletesen oktalan háborúban menthetetlenül elpusztulnak. Shakespeare drámájának csak akkor van értelme és művészi hatása, ha Hektor igazi hős és Troilus igazi szerelmes, ha az elő-adás arról szól, hogy ez a világ hogy gyaláz meg, tesz tönkre minden igazi emberi érzelmet, értéket, hősiességet, bátorságot, szerelmet, barátságot.

A szolnoki előadás egyik kritikusa brechti előadást említ. Azonban Brecht drámáiban is igazi nagy érzelmekkel találkozunk, s az elidegenítési effektus csak arra szolgál, hogy ezeket az érzelmeket bizonyos távolságtartással, kritikusan szemléljük, *és se a* dráma cselekvő személyeként, se nézőként ne hagyjuk magunkat ezektől a nagy, szép, igazi érzelmektől elragadtatni. Brecht nem akarja tagadni ezeknek az érzelmeknek értékes voltát, jelentőségét, csak arra figyelmeztet, hogy az élet bonyolultabb, gonoszabb annál, mintsem hogy szabadon átengedhessük magunkat érzelmeink parancsának. Brecht nem az érzelmeket, hanem a világot bírálja, amely-ben az ember szükségszerűen elbukik, ha nem az értelmére, hanem az érzelmeire hallgat.

Zavaró az is, hogy Horváth a maga rendezésében összemossa a két tábor közti különbséget. Számára az egyik kutya, a másik eb. Holott Shakespeare szövegéből és Kott kommentárjaiból is ki-tetszik, hogy a harcoló felek nagyon is eltérő meggondolásokból és módszerek-kel folytatják a sok áldozatot követelő öldöklő háborút. A trójaiak még a lovagvilág romantikus eszményvilágában élnek. Csak ebben az eszmekontextusban lehet hitele Troilus fogadkozásának és szerelmi csalódásának, csak ez teszi érthetővé Hektor nagyvonalú lovagi párbaját Ajaxszal, és későbbi pusztulását is, miután a lovagiasság szabályait követve kiengedte kezéből a biztos győzelmet Achilles felett. A trójaiak későbbi vereségét is előre vetíti, hogy a kegyetlen harc realitásai közepette ezeket az eszményeket már nem lenne szabad követniök. Eszményeik képtelenségét mi sem jelzi jobban Shakespeare drámájában, mint hogy Helenát nem adják vissza a görögöknek, azonban habozás nélkül kiadják egyik hadvezérükért cserébe Troilus szerelmét, Cressidát. A valamennyiüknél világosabban látó Hektor a dráma egy pontján fel is ismeri, és ki is mondja, hogy az általuk követett lovagi eszmények milyen ellent-mondásos és értelmetlen helyzetbe sodorták őket. Hiszen a lovagi eszmények a házasság szentségét is védelmezik, és ezen az alapon valójában vissza kellene szolgáltatniok Helenát.

A görögök ugyanennek a feudális világnak egy kulturáltabb, civilizáltabb, elegánsabb, kifinomultabb, fejlettebb változatát képviselik. Ennek megfelelően tökéletesen cinikusak, pontosan tudják, hogy a számukra is kötelező lovagi eszmények magatartáskódexét értelmetlenség valóban követni, bőven elég a lovagiasság külszínét megőrizni, megjátszani.

Ez a különbségtétel eléggé lényeges, mert enélkül nem lehet kellően motivál-



Thersites (Jeney István) és Achilles (Fonyó István) **a szolnoki Troilus és Cressida előadásban (MTI-foto Ilovszky Béla felvétele)**

ni a dráma főbb szereplőinek cselekedeteit. Cressida hűtlenségének például egyik, igaz, nem a leglényegesebb rugója, hogy a görög táborba érkezve úgy érezheti magát, mint egy vidéki kislány, aki egyszerre csak eljutott a világ fővárosába, ahol elkápráztatják őt a kirakatok csodái, a járókelők eleganciája, az óriási autóforgalom. Az üres világfi Diomedes a görög civilizációnak ezzel a talmi fényével veszi le a lábáról Cressidát. Míg Troilusszal szemben a lány van fölényben, a görög fiúba szeretve Cressida kerül érzelmi kiszolgáltatottságba.

Shakespeare drámája sok plasztikusan megformálható, hatásos szerepet kínál. Ezzel a lehetőséggel azonban - rész-ben a rendezői koncepció korlátai következtében - csak kevesen tudtak élni, és még az ő alakításukban is lenne mit elmélyíteni. E kevesek közt dicsérhetjük - a szereplista sorrendjét követve - Pogány György vonzó Parisát, Kristóf Tibor jót akaró, rezignált bölcs Fandarusát, Udvaros Dorottya fanyar Cressidáját, Györgyfalvay Péter öntelt, ostoba díjbirkózó Ajaxát, és az angolok szavával élve, utoljára, de nem utolsó-sorban Jeney István eredeti Thersitesalakítását. Á megszokott, idős, csúf, koldusbölccsel szemben Jeney egy rokonszenves, eszes, kiábrándult kamaszt hoz a színpadra, aki átkozódásaival, maró csúfolódó szavaival próbál reménytelenül fölébe kerekedni a nála erősebb hivatásos verekedőknek. Á többi szereplő érdeméül kell betudnunk, hogy csak színtelenek, de legalább hamis hangokkal, melléfogásokkal nem bontják meg az előadás egységét. Sajnos, ugyanez a színtelenség, ötlettelenség jellemzi Bertalan Tivadar célirányos dísz-letét és Mialkovszky Erzsébet szerephez illő jelmezeit.

Á méltányosság kedvéért el kell mondanunk, hogy bírálatunkban elsősorban aggályainknak, kifogásainknak adtunk hangot. Ha nem a szolnoki színház igen magasra emelt mércéjéhez viszonyítjuk ezt az előadást, hanem ahhoz a sok gyenge, bosszantó, unalmas produkcióhoz, amit a kritikus látni kénytelen, akkor ugyanezekre a következtetésekre jutva a dicséreteket állíthattuk volna elő-térbe. Hiszen végül is Szolnokon a vitatható koncepció ellenére is egy önmagában következetes, dinamikusan pergő, az érdeklődést mindvégig ébren tartó előadás jött létre, amelyet a szolnoki szín-ház bízvást vállalhat magáénak, még ha az a munka nem éri is el az ottani legjobb bemutatók szintjét.

Pablito nővérei

Nicola Manzari olasz írónak ezt a nem különösebben jelentős művét a szolnoki szobaszínházban mutatták be egy nappal a *Troilus és Cressida* premierjét követően.

Ezt a haladó katolikus szellemiségtől áthatott politikai parabolát gondolom nálunk kevesen olvasták. Á tartalma röviden a következő: 1939-ben a spanyol polgárháború leverésének napjaiban egy apácazárda főnökasszonya örömmel veszi tudomásul, hogy Franco győzelmével elmúlt rendháza feloszlatásának veszélye, s bízhat abban, hogy élete nagy műve, az általa vezetett szerzetesrend végül kiterebélyesedhet Spanyolországban. Még a polgárháború évei alatt, egy alkalommal a csőcselék megrohamozta a kolostort, s a pusztulástól csak az egyik fiatal nővér önfeláldozó gesztusa mentette meg őket. Hogy mi is volt ez az önfel-áldozó tett, erről nem esik szó a drámában, legfeljebb csak sejthetjük. Tény az, hogy a fiatal Mária nővér beleőrült ebbe az „önfeláldozásba". Á meglepő csak az, hogy a szegény teremtés mind-ezek ellenére a köztársaságpártiak lelkes híve marad.

Á zárdabeliek nem élvezhetik a helyreállt béke nyugalmát. Egy köztársaság-párti fiatal költőt, népszerű versek, dalok szerzőjét, Pablitót, a francóista pribékek a zárda kapuja előtt végeznek ki. Haldokolva azonban még Mária nővér kezébe ad egy kötet írást, amely nemcsak verseket, de egy hosszú címlistát is tartalmaz a rejtőzködő köztársaságpártiak nevével. Á hatóságok a lista kiadását kérik. Á főnökasszonyt helyettese, Giovanna nővér arra beszéli rá, hogy ne engedelmeskedjen a világi és egyházi felsőbbség utasításainak, hanem a cselekvő szeretet parancsát követve tagadja meg a névsor kiadását, amellyel egy sereg embert juttatna a biztos halálba. Inkább vállalja, hogy ezzel a nagy művet, a nehezen megvédett apácarendet is tönkreteszi. Á szegény Mária meghal, és a kézirat a főnökasszonyhoz kerül, aki miután belepillant, elégeti az egészet. Ezzel azonban megpecsételi az apácazárda sorsát. Az engedelmesség megtagadásának büntetéseként a zárdát feloszlatják, és a nővéreket nemcsak eltiltják minden szentség felvételétől, hanem őket egyenként különböző rend-házakba száműzik.

Á drámában már az elégetést követő pillanatokban a főnökasszony meg-vallja Giovanna nővérnek, hogy a kéz-irat valójában csak verseket tartalmazott. Az áldozatot azért hozza, mert fel-ismerte, hogy a szerzetesrend elterjesztése helyett nagyobb tett, ha ők a nép szívében élnek tovább, mint Pablito nővérei, ha a „nagy mű" továbbélését a mítosszá válás ténye biztosítja majd.

Más kérdés, hogy elég nehéz elhinni a főnökasszonynak ezt a világnézeti fordulatát. Eddig lelkes francóista volt. most pedig a köztársaságpártiakkal rokonszenvező nép lelkében akarja felépíteni a maga művét. El kell azonban fogadnunk, a főnökasszony olyannyira megszállott hivő, hogy a cselekvő szere,et eszméje fontosabb számára a földi egyház parancsainál és az egyes emberek sorsánál.

Árkosi Árpád rendezésében Giovanna csak az előadás utolsó percében, a rend feloszlatása után tudja meg, hogy az iratköteg nem tartalmazott neveket, és hogy áldozatuk így valójában indokolatlan. Giovanna ezt a manipulációt nem bocsátja meg, és haragjában, felindulásában megfojtja a főnökasszonyt.

Megvallom, nem tudom, mit szól a némileg valószínűtlen, de színpadi megjelenítésében kétségtelenül hatásosnak tetsző katolikus tézisdrámához a szolnoki néző, aki nincs és nem is lehet beavatva az előadás mögöttes mondanivalójába. Ami nem is tartozik rá. Én viszont, aki elég közelről figyeltem annak idején a Szegedi Egyetemi Színpad munkáját, s vezetőjének, Paál Istvánnak rendezéseit, sőt a társulat belső életének alapkonfliktusait is ismertem, ettől a tudástól már nem függetleníthettem magam. Számomra világossá vált, hogy Arkosi Ár-pádnak ezt a rendezését milyen szálak kötik a szegedi előzményekhez. Arkosi akkoriban a Szegedi Egyetemi Színpad egyik vezető színésze és rendezője volt, s Paál távozása után rámaradt a társulat vezetése. Innen jött el Paál hívására a szolnoki színházba rendezőnek.

A. *Pablito nővérei* Paál utolsó amatőr rendezéséhez a *Kőműves Kelemenéhez* kapcsolódik, az ott felvetett gondolatokat folytatja némileg eltérő megközelítésben. Á Sarkadi-dráma Paál István-féle adaptációjában is az életmű áráról volt szó, de az építő, az alkotó szem-szögéből. Paál adaptációjában Déva vára ugyan felépül, csak éppen kétséges marad, *hogy* a vállalkozás sikere arányban van-e a meghozott áldozattal. A „mű"-ért Kőműves Kelemen feláldozza a feleségét, egyéni boldogságát, és még a ki-közösítést is vállalnia kell, az övéi, a falubeliek megtagadják őt. Az áldozat keresztjét is egyedül őneki kell viselnie, a többi kőműves megkapja bérét, a tíz véka aranyat és a tíz véka ezüstöt, s békében hazatérhet építeni a maga kis házát, boldogságát.

Paál rendezésében természetesen nemcsak az ő és a maga színházának és társulatának privát ügyéről volt szó, ha-nem tágasabb értelemben a szocializmust belső meggyőződéssel építő minden ember, művész drámájáról is. Sőt, első-sorban erről szólt az előadás, és csak másodsorban a társulat és vezetőjének konfliktusáról.

A Pablito nővérerben Árkosi ugyanezt a konfliktust most Giovanna nővér, a helyettes szemszögéből exponálja, aki tudja, hogy az eszme, a mítosz, a mű megvalósításának árát elsősorban a kis nővéreknek kell majd megfizetniök. A főnökasszony műve tovább él majd Pablito nővéreinek legendájában, a kis nővérek boldog közösségét azonban fel kell áldozni az eszme, a mű oltárán. És megérte-e vajon ez a „mű", a létrejött mítosz, az érte hozott áldozatot? Giovanna nővér válasza, hogy nem, ezért is öli meg Manzari szövegétől eltérően a főnökasszonyt.

E két dráma értelmezésében természetesen nem szabad szem elől tévesztenünk valóság és művészet bonyolult és ellentmondásos kapcsolatát. Az élet mindig gazdagabb és ellentmondásosabb, mint az absztrakciókra hajló művészet. A művészet azonban, az élettel ellentétben, úgy vihet végig egy gondolatot annak végső logikájáig, hogy nem kell megfizetnie a csak képzeletben végrehajtott tettek árát, nem kell megszenvedni azok következményeit. A gondolatok nak, érzelmek nek olyan kiélését engedi meg, amelyet az életben többnyire okosabb elkerülni. E kissé körülményes magyarázkodással azt akarom mondani, hogy a két előadás mögött nem szabad közvetlen megfeleléseket keresni, a művészet igazsága mindig általánosabb, átfogóbb, mint az élet konkrét története.

A Kőműves Kelemenéhez hasonlóan a *Pablito nővérei* sem kínál plasztikusan megformálható szerepeket. A szerepformálás sokrétűségét itt a játék intenzitása, a belső átélés szenvedélye pótolja. Árkosi a vallásos témához is illően egy szertartásjátékot élet át színészeivel, akik ezt a feladatot maximális módon teljesítik. Az együttesből a két főszereplői, Koós Olgát (a főnökasszony) és Pásztor Erzsit (Giovanna nővér, a helyettes) emelhetnénk ki, valamint az elmeháborodott Máriát alakító Csonka Ibolya főiskolai hallgatót és Jutkovics Krisztinát Celeste szerepében, egyszerűen csak azért, mert az adott előadáson belül nekik jut a legtöbb játszási, szereplési lehetőség.

Antal Csaba díszlete, jobban mondva térbeosztása, amely arra kényszeríti a közönséget, hogy emelkedő padsorokról nézze az előtte zajló cselekményt, nem a legszerencsésebb. Á kis tér ellenére vagy még inkább következtében a nézőtéri emelvény hátsó soraiból már nem látni, ami lent a padlón történik. Ezért az ember hajlongani, ágaskodni. forgolódni kénytelen, s ez minduntalan kizökkentheti a nézőt az elvárt átélés, azonosulás hangulatából. Holott az elő-adás hatása csak akkor jön létre, ha a színpadi játék úgy tud magával ragadni, hogy nincs módunk, időnk a parabola-történet kisebb-nagyobb következetlenségein töprengeni. Az már beletartozik az előadás felvállalt hatásmechanizmusába, hogy a színházból távozva még órákig vitatkozzunk a darabról, a darab mondanivalójáról, a mondanivaló ellentmondásairól, vitatható pontjairól. Ahogy ezt mi is tettük a bemutatót követően.

Mihail Bulgakov: Bíborsziget (szolnoki Szigli-geti Színház)

Fordította: Elbert János. *Zenéjét szerezte és összeállította:* Hevesi András. *Dalszöveg:* Várady Szabolcs. *Díszlet-jeImez: Szegő* György. *Karmester:* Nádor László. *Koreugráfus* Széke József. *Rendező:* Babareze László.

*Szereplők: H*ollósi Frigyes, Má'é Gábor, m. v., Falvay Klári, Somody Kálmán, Győrgyfalvay Péter, Nagy Sándor Tamás, Takács Gyula, Téri Sándor, Basilides Barna, Varga Tamás, Fehér Ildikó, Varga Károly, Csák György, Berta András, Nádor László, Veszeley Mária, Albert Éva, Kristóf Tibor.

Shakespeare: Troilus és Cressida
Fordította: Szabó Lőrinc. *Rendező:* Horváth Jenő. *A rendező munkatársa:* Magyar Fruzsina. *Díszlet:* Bertalan Tivadar. *Jel-mez: M*ialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Czibulás Péter, Jakab Csaba, Katona János, Pogány György, Féri Sándor, Kriştof Tibor, Udvaros Dorottya, Szoboszlay Éva, Bárdos Margit, Egri Kati, Pákozdy János, Pusztay Péter, Ivánka Csaba, Kovács Lajos, Gyürgyfalvay Péter, Fonyó István, Varga Károly, Nagy Sándor Tamás, Jency István, Somody Kálmán, Varga Tamás.

Nicola Manzari: Pablito nővérei Fordította: Tavaszy Sándor. *Rendezte: Á*rkosi Árpád.
Dísztet és jelmez: Antal Csaba.

Szereplők: Koós Olga, Pásztor Erzsi, Csonka Ibolya f. h., Győry Franciska, Jutkovics Krisztina, Fehér Ildikó, Antal Anetta, Szendrey Ilona, Hanga Erika, Szeli Ildikó, Turza trén.

SZÁNTÓ JUDIT

Melegház, langyosan

Pinter-bemutató Kaposvárott

Huszonkét évvel megírása után, 1980-ban Londonban bemutatásra került egy vadonatújnak számító, a legbuzgóbb pinterológusok előtt is ismeretlen Pinterdarab, A *melegház,* hogy nem egész egy évvel később már Magyarországon is megjelenjen, abban a Csiky Gergely Színházban, amely nemcsak felfedező és vállalkozó kedvéről, de ezen belül is kivált a mai angol dráma iránti termékeny érdeklődéséről ismert. z amúgy örvendetes eseményben első hallásra csak egy a meggondolkodtató : érdemes-e rá *A melegház,* hogy megelőzze az olyan, nálunk még ismeretlen Pinter-klaszszikusokat, minta *Régi idők, a Senki földje* vagy a csak néhány előadást látott Hazatérés? Joggal feltételezhető, hogy éppen a kaposvári társulatot nem a mű viszonylag könnyebb megközelíthetősége vonzotta (ami a szóban forgó szerző esetében egyben azt is jelenti, hogy még nem igazán kiforrott, jellegzetes Pinter-darabról van szó), hanem inkább valamiféle éppen ehhez a szöveghez kapcsolódó vagy kapcsolható saját mondanivaló. Erről azonban az előadás-nak kellene meggyőznie; elvégre még az is elképzelhető lenne, hogy *egy* országban, ahol a nagy Shakespeare-tragédiák még bemutatatlanok, egy színház, helyettük, épp a *Titus Andronicust* tűzné műsorára, és meg tud győzni választása indokoltságáról. Csakhogy a kaposvári előadásból nem világlik elő a választásnak ez a feltétlen belső kényszere, és így az ember óhatatlanul a darabot kezdi boncolgatni, holott az felemásságában is jeles írás, és mindenképp meg-győzőbb produkciót ihlethetett volna.

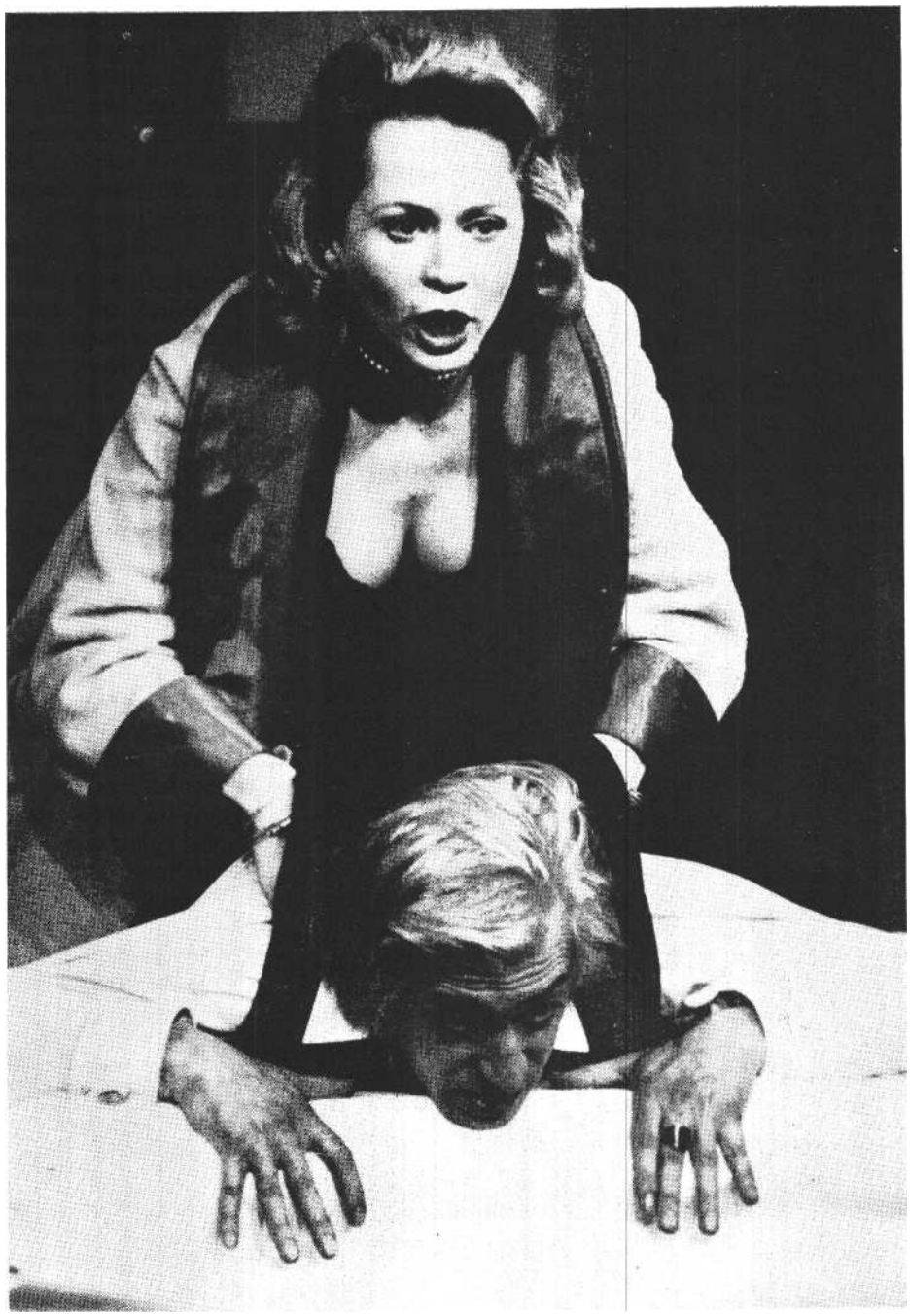
Ha keletkezése idején valamely forrás csak a témát ismerteti, el se hinnők, hogy *A melegház* Harold Pinter műhelyé-ben született. 1958-ban még java kivirágzásában volt a dühös fiatalok egész nemzedéke - a témát sokuk nevéhez inkább társíthatnánk, mint ahhoz az íróhoz, aki épp ugyanazon esztendő-ben szignálta *A születésnapot,* ezt a már ízig-vérig pinteri, sőt az író első korszaka reprezentáns alkotásának tekinthető darabot. Elképzelhető-e bármelyik egykorú vagy későbbi Pinter-drámában egy minisztériumi iroda, vagyis a hatalomnak ilyen mértékben konkrét nevesítése? *A melegházban* pedig, miután sűrűn hivatkoznak rá, az utolsó jelenet-ben a maga teljes szürke mindenhatóságában ott az az íróasztal, ahonnan a címszereplő intézmény zsinórjait rángatják, mögötte Mr. Lobb-bal, a főtiszt-viselővel, aki további íróasztalok további gazdáinak utasításait közvetíti. Intézményrendszerről van szó nyilván-valóan, vagyis mechanizmusról, mert a melegházat nem egymaga Mr. Lobb találta ki, és ugyancsak őt legkevésbé sem érdekli, hogy a melegházat ezentúl Mr. Roote helyett Mr. Gibbs igazgatja; a kis helyi hatalmi villongásokban az érintettek szabad kezet kapnak, a lényeg csak az, hogy aki felülkerekedik, az meghajoljon Mr. Lobb előtt, mint ahogy Mr. Lobb is csak egy funkció fölöttesei szemében. (Szellemesen, bár sajnos a magyar néző számára nem érzékelhetően közvetítik ezt az anonimitást a Pinter választotta banális, személytelenül koppanó, egyszótagú nevek, melyek-ben még a négy ízben is visszatérő meg-kettőzött b, illetve t betűk - Gibbs, Tubb, Lobb, Cutts - hatása is kiszámított.)

Szemünk előtt ugyanis egy hatalmi intrika játszódik le, olyan, amely bár-mely szabványos társadalomkritikai dráma cselekményéül is beválnék. Á meleg-ház fontos állami intézmény, amely ugyan elmegyógyintézetnek van álcázva, de az álcázás, ha gerjeszt is feszültséget, sokkal kevésbé rejtelmes annál, mint amit Pintertől megszoktunk, és amire Pinter - lásd *A szobát* vagy *A születés-napot* - már ekkor is képes volt. Á fenn-álló rendszer számára kényelmetlen, a társadalom vérkeringéséből kirekesztendő egyéneknek tartatik fenn ez az intézmény, ami nem zárja ki, hogy a ha-tóság szemében e renitens elemek ne tűnjenek többé-kevésbé valóban abnormálisnak. Igaz, betegeknek titulálják őket, ám az intézmény igazgatója egy-kori ezredes, a vezető tisztviselők sem orvosok, s mind az elnyomó intézkedések nyílt brutalitása, mind a külvilágtól, a hozzátartozóktól való tökéletes elszigetelés világosan mutatja: itt nem az a cél, hogy a „betegek" valaha is meggyógyuljanak és visszatérjenek a társadalomba. Mármost adva van Gibbs, a második ember, ez a mintaszerű végre-hajtó, akinek nem lebecsülendő saját képességei, intelligenciája, kezdeménye zőkészsége kizárólag a föntről jövő utasítások minél hézagtalanabb megvalósítását - no meg saját karrierjét szolgálják. Persze Gibbs az a fajta, aki képes magával elhitetni : ha ő vezető pozícióba kerül, azzal elsősorban az ügy *győz.* Kivált, ha való igaz, hogy fölöttese, az első ember alkalmatlan funkciójának ellátására. Ezért Gibbs ördögi intrikát sző. z intézmény foglalkoztat egy zárellenőrt, aki félóránként felügyel kapuk és ajtók tökéletes csukódására: ezt a Lambet kell kikapcsolni, és a többit csak rá kell bízni az ápoltakra. (Itt ad támpontot a magyarul megint csak nem elég kifejező eredeti cím: a melegház ugyanis angolul Hothouse vagyis Forró-ház, a „forró" pedig az angolban forrongót, lázadót is jelent - lásd Hővért vagyis Hotspurt.) Kapóra jön Gibbsnek, hogy fölöttese, Roote éppen bűn-bakhiányban szenved; kell valaki, akire rá lehetne varrni saját művét, az egyik női ápolt teherbe ejtését. Ily módon Gibbs Roote amúgy is hézagos éberségét is elaltathatja, amikor elektrosokkal megbénítja a gyanútlan Lambet, azt hozván fel ürügyül, hogy az apaság felől vallatta ki, méghozzá sikerrel. Á terv beválik: a nyitva hagyott ajtók egyhamar felpattannak, az ápoltak bosszúja elemi erővel tör ki, a vezető tisztségviselőket, Roote-tal az élen, lemészárolják, és az igazgatói poszt úgyszólván magától hullik az egyetlen túlélő: Gibbs ölébe. És ben-ne bízhatunk: itt többé nem lesz fógolylázadás; a kísérlet elfojtása után az elnyomóapparátus feladata magaslatára hág.

Persze, aki nem éri be a témával, hanem csak egy lapot is elolvas a szövegből, az rögtön rájön: ezt a darabot nem írhatta hagyományos „social realist" szerző, ez kétségkívül Pinter műve. z övé a dialógustechnika, s övé a cselek-vések részleges motiválatlansága, az emberi magatartásokban rejlő immanens kiszámíthatatlanság is, bár ez utóbbi sokkal töredékesebben lelhető fel, mint más Pinter-darabokban; Gibbs, de akár Lamb vagy Roote is, Pinter jellemgalériájának minden bizonnyal legegyértelműbb, leginkább körüljárható tagjai. Homályosabb, villódzóbb Miss Cutts alakja, aki sajátosan kombinálja a női kiszolgáltatottságot, sőt önkéntes kiszolgáltatottságot a kápói ridegséggel, a csapkodó hisztériát a céltudatossággal; és Lushé, a másik vezető tisztviselőé, aki a szolgalelkű hízelgést minden látható taktikai megfontolás nélkül keveri a nyelvelő pimaszkodással. Á legkevésbé

meggyőzően sajnos épp Roote alakja sikerült. Lényegében megfelel egy realista szatíra korrupt, impotens és ráadásul ostoba főtisztviselőjének, mondjuk, a *Revizor* polgármesterének, de Pinter ezzel nem érheti be, és belesző ábrázolásába egy-egy kiismerhetetlen, több értelmű mozzanatot, csakhogy ezek nem szervülnek az alak összképébe.

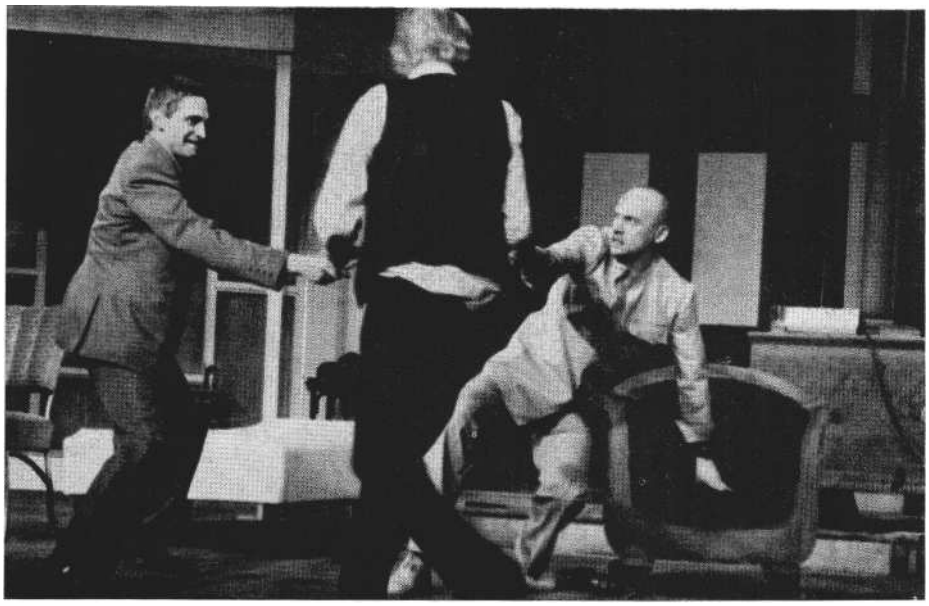
Annak idején Pinter nem egyszerűen íróasztalsírba zárta a darabot, hanem közvetettebb, de még negatívabb kritikát is gyakorolt fölötte: tematikáját, dramaturgiáját egyszerűen nem folytatta tovább, *A melegház* utáni évben *Az ételift,* a rákövetkező évben pedig *A gondnok* következett. z író nyilván felismerte, hogy amivel *A* melegházban próbálkozott, azt mások nem egyszerűen jobban tudják, hanem sajátabb területükként művelik : az összefüggések ilyen áttekinthető közvetlensége, a tettesek és felelősök ennyire konkrét meghatározása, a majdhogynem egyenes vonalú krimiizgalom nem tartozik az igazi „Pinterland"-hez. Aminek megvannak a maga művészi következményei is. *A melegházból* például hiányzik az a nehezen ki-elemezhető költőiség, amely oly utánoz-hatatlanul lebegővé teszi, úgy elemeli a földtől Pinter sajátos naturalizmusát; hiányzik *az a* metaforikus képi mag, amelyet első korszakára nézve ő maga úgy ha-tározott meg, mint „egy szobát s benne két embert". Itt egy szabályszerű történet van elmondva, persze megcsavartan, persze igazán csak utólag érthetően, de így is szárazabban, prózaibban már-már azt írnám: didaktikusan --, mint azt a tipikus Pinter-drámákban meg-szoktuk. Találóan írja Pinter-tanulmányában Osztovits Levente: „Az író tekintetének, érdeklődésének sugara az angol élet és társadalom apró egységeire összpontosul, s ezeknek a mikrostruktúráknak a vizsgálatát kiszakítva, a nagy egész bonyolult rendszeréből kiemelve végzi el." Nos, *A melegház:* az egyetlen kísérlet egy makrostruktúra ábrázolására, s ezért maradt meg a rendkívül tudatos író laboratóriumában egyszeri kísérletnek. Hiszen Pinter már 1958-ban is tudta: a létbizonytalanság, a veszély, a fenyegetettség élménye az ő számára sokkal általánosabb és megfoghatatlanabb, mint azt *A meleghársban* felvázolta, s ahhoz, hogy élményét közönsége is az ő szintjén élje át, más eszközöket kell alkalmaznia (melyeknek, mint már rámutattunk, már akkor is birtokában volt). *A meleghárs* viszonylag áttekint-



Pinter: **A** melegház **(kaposvári** Csiky Gergely Színház). Tarján **Györgyi** és Jordán Tamás

hető motiváltsága, már-már a realizmust súroló jellemábrázolása természetszerűleg *azt az* illúziót kelti, hogy az emberi sors áttekinthető és megváltoztatható. Á két póluson az ápoltak, illetve Gibbs státusa megnyugtatóan pontos és meghatározott, Gibbs pedig valóban tökéletesen ura sorsának; mintha saját koncepciójával vitázna Pinter, mikor soron következő darabjában, *Az ételliftben* megteremti a két bérgyilkos alakját, akik közül bármelyikből bármikor lehet áldozat is, anélkül, hogy ebbe beleszólása lenne.

Mindebből következően *A meleghárs* hibrid mű, amelyben keverednek a realista és a sajátosan pinteri látásmód elemei. Ez a keveredés persze nagy íróról lévén *szó* vonzó is lehet, mert szabad választásit enged a rendezőnek: hangsúlyozza-e az egyik elemet, játszassa-e őket egymásba, vagy engedje a maga



Spindler Béla, Rajhona Ádám és Jordán Tamás **a Pinter-előadásban (Fábián József felvételei)**

helyén szabadon érvényesülni mindkettőt? Gazdag Gyula rendezése mintha az utóbbi lehetőség mellett döntött volna, csak épp e döntés tudatossága nem érződik belőle; úgy tetszik, mintha letenné a fegyvert az író előtt, s hagyná, hogy az diktáljon, ehhez pedig a szöveg még-sem elég szuverén. Nem ártott volna a melegház-metaforát a néző számára valamivel érthetőbbé tenni - épp ennél a Pinter-darabnál ez igazán megengedhető. z ápoltak mögöttes jelenlétét érzékel-tető titokzatos, visszatérő zajt például Gazdag egyértelműen tébolydára hang-szereli, eszelős sikolyokat montírozva egymásba, holott az érlelődő lázadás nem elmebetegek akciója. Peter Weiss a Marat/Sade-ban megengedhetett magának ilyesmit, de ő módot adott rá, hogy a betegek a színpadon tisztázhassák kórjuk összetett eredetét. Azt pedig végképp nem értem, hogy a lázadás kitörésekor a hátul megnyíló folyosón és a színpadon magán miért futkároznak civil díszítők - ahhoz, hogy ők legyenek a betegek, nem játszanak elég jól. Célszerűbb lett volna a lázadás érzékeltetését a sorra megnyíló ajtókra s a fenyegető némaságra bízni.

Hiba van a színészvezetésben is, amelynek erélytelenségét igazából csak a Gibbset játszó Spindler Béla tudta kiegyensúlyozni; az ő művészi döntése egyszerre egyértelmű és alkotó jellegű. Spindler az alak realista fogantatását helyezi előtérbe, akárha egy mai magyar szatíra ravasz, sima és veszedelmes karrieristáját ábrázolná, és kiváló arányérzékkel pontosan annyi többértelműséget kever játékába, hogy érződjék: mégis pinteri figurát játszik. Mellette Tarján Györgyi dicsérhető, aki meg-kísérli rendre felmutatni Miss Cutts alakjának említett ellentmondásait, egyben az egészre valami rejtelmes fátylat vonva; kár, hogy ez az igen intelligens alakítás nem elég elegáns, inkább görcsösen szaggatott és mechanikus, mintha a *Hoffmann* meséinek Olympiája táncolna cl egy Pinter-darabot. Rajhona Ádám igazán jó színész, de ezúttal áldozatul esett a rendezőnek, aki a pinteri motiválatlanság minden terhét az ő vállára akarta rakni. Teljesen indokolatlannak érzem, hogy Rajhona külső megjelenésében, képtelen jelmezében, csakúgy, mint az őrültek magatartását sablonszinten tükröző váratlan felbukkanásaiban, sőt egész játékában, váltásaiban, mozgásában, mimikájában egymaga képviselje, vezető tisztségviselő létére, azokat az őrülteket, akik ráadásul korántsem egyértelműen őrültek. Rajhona tehetségesen és mulatságosan játssza az őrültet - de mit keres Lush szerepében egy őrült a színpadon? Az ő túl radikálisan átértelmezett figurájával szemben Tóth Béla mint Tubb és Dánffy Sándor mint Lobb szabályos realista epizódalakokat testesít meg, ezen belül megbízhatóan, csak épp tovább növelve a stílusok zavarát.

z előadás legkiábrándítóbb mozzanata azonban Jordán Tamás játéka, Roote szerepében. Elöljáróban hadd mondom el: először csak zavart, hogy egy máskülönben korrekt kiejtéssel élő előadásban őt következetesen Róténak ejtik. Később nem kevésbé zavart, de legalább rájöttem: a rendező nyilván a nézőtéri derültségtől tartott, ha a szabályszerű kiejtést követve Mr. Rútról esnék szó. De Magyarországon, a félre nem érthető hangzás okán, már lett Peacock Peachumből; inkább változtatták volna az igazgató nevét, mondjuk, Boote-ra, Foote-ra vagy Loote-ra (ejtsd: Bút, Fút, Lút), mintsem hogy a színpadról adjanak példát az idegen nevek fonetikus ejtésére.

De ettől merőben függetlenül: a szellemesen egyéni figurateremtéséről is-mert Jordán Tamást soha még ilyen vértelenül, savanyúan unalmasnak nem láttam - nem is hittem, hogy valaha látom. Igaz, szó esett róla, hogy Roote alakja a dráma leggyengébb pontja, mert se realisztikus, se pinteri aspektusból nem fogható át, egyszerűen megoldatlan, elnagyolt írói munka -, de ez nem mentesíthette volna sem a rendezőt, sem a színészt attól, hogy valamelyik vonásánál mégis megragadják, ahelyett, hogy mondatról mondatra értelmezgessék, méghozzá fáradtan és ötlettelenül. Való-színű, hogy a rendezői értelmezés tétovasága is ebben a szerepértelmezésben csapódik le elsősorban; elvégre ha más nem, az meghatározhatta volna a figurát, hogy mit igazgat és miért.

Így aztán Harold Pinter drámáját Kaposvárott Spindler Béla játssza el nekünk, igaz, nem olyan gazdagon és változatosan, mint amilyen - legalábbis potenciálisan - maga a teljes darab, de legalább következetesen és hatásosan. Ennek következtében az előadás hangsúlya az intézményről, a mechanizmusról, a mechanizmuson belüli intrikákra tevődik át, de szerencsétlenségünkre a pozícióintrikákról is épp elég élményünk van ahhoz, hogy Spindler játéka visszhangra késztesse idegzetünk húrjait. Mindamellett a dráma - ha már művészileg kiérleltebb utódai helyett éppen mellette döntöttek -, többet érdemelt volna .. .

Harold Pinter: A melegház (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Bátki Mihály. *Rendező:* Gazdag Gyula. *A rendező munkatársa:* Lehoczky Orsolya és Csóka Zoltán. *Díszlet:* Antal Csaba m. v. *Szcenika: É. Kiss* Piroska. *Jel-mez:* Szakács Györgyi m. v.

Szereplők: Jordán Tamás, Rajhona Ádám, Spindler Béla, Bezerédy Zoltán, Tarján Györgyi, Tóth Béla, Dánffy Sándor.

FORRAY KATALIN

A Broadwaytól Békéscsabáig

Slade Jutalomjátéka a Jókai Színházban

Bernard Slade *Jutalomjáték* című drámája százas szériát futott a Broadwayn. Ez persze sem érv, sem ellenérv nem lehet a magyarországi ősbemutató kapcsán, de mindenesetre nem véletlen, hogy éppen Békéscsabán vették elő a darabot Á színház nézőcsalogatónak szánta az előadást, az író, Slade - a Madách Színházban nagy közönségsikert aratott *jövőre veled, ugyanitt!* szerzője

biztosítéknak ígérkezett erre. Á bemutató azonban nem győzött meg újabb drámájának kimagasló értékeiről, így az előadás sem tudta maradéktalanul kielégíteni az önfeledt szórakozásra vágyó nézők igényeit.

Á téma - a gyógyíthatatlan betegség miként tör gyanútlan áldozatára - kétségtelenül és sajnos aktuális. z élet (mármint a mi hétköznapi életünk) ugyan már jószerivel kiirtotta belőlünk gyanútlanságunkat, mégis ilyen veszélyhelyzetekben reflexszerűen első kérdésünk a „miért éppen én", „miért éppen most". Á halál s főként a szenvedés hirtelen jelentkezése természetesen sokkot idéz elő az egyes emberben és a társa-dalomban, különösen, ha az szinte járványszerűen szedi áldozatait. Nem véletlen tehát e téma divatja a színpadon.

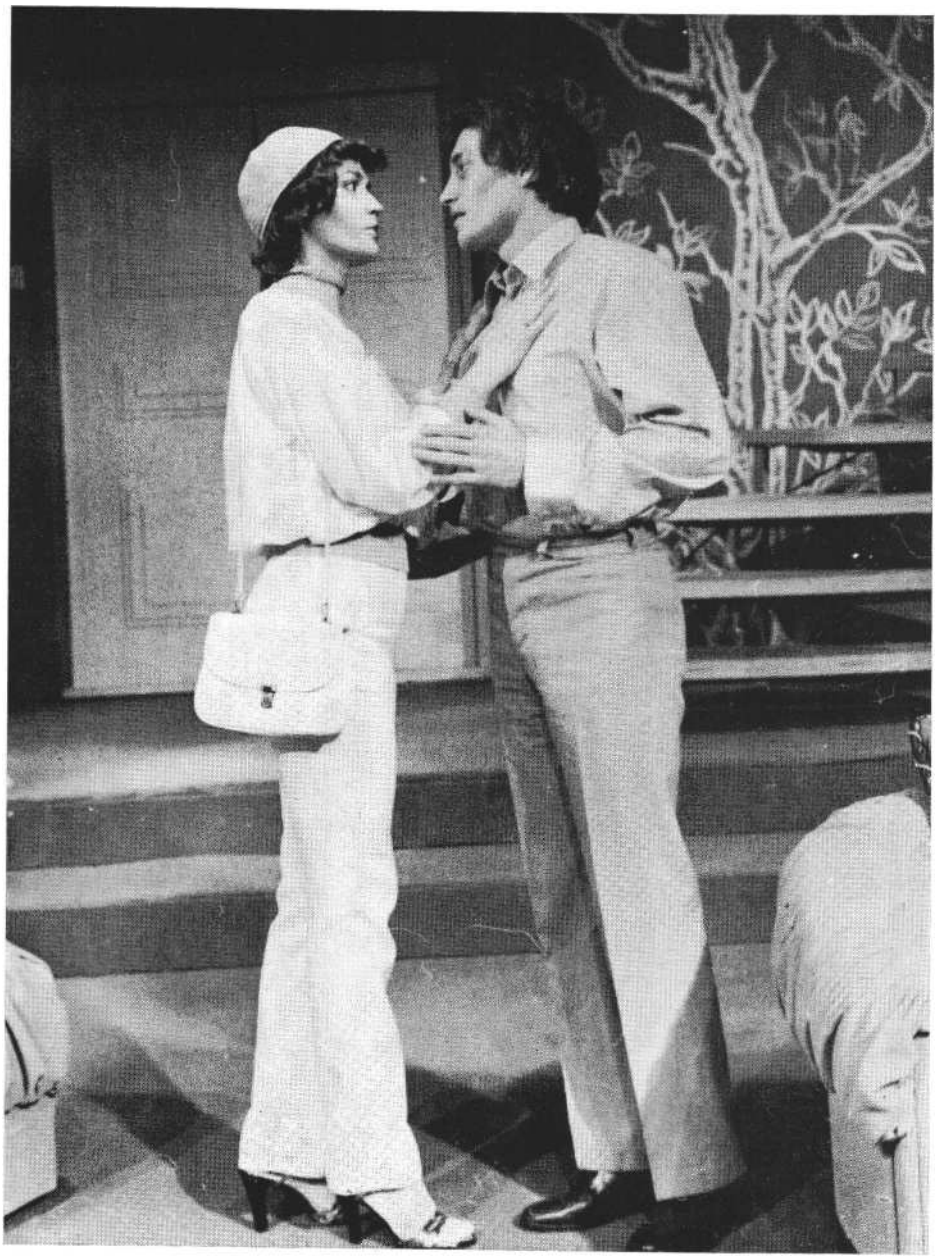
Á Jutalomjáték megdöbbent főhőse szinte kilátástalannak tűnő harcot indít saját létéért, meg azért is, hogy rendezze kapcsolatát környezetével, amit eddig elmulasztott, elszalasztott. Régi sérelmeket akar feledtetni, sebeket gyógyítani, remélve ezzel lelki békéjének megszerzését, ha már testi nyugalmát nem biztosíthatja. Igy betegségén kívül emberi viszonyai miatt is konfliktusba kerül a világgal. z életért és a szeretetért folytatott küzdelem megrázó és fel-rázó színpadi szituációkat kínált mindig, s a történet ebben az esetben is rejt ilyen lehetőséget. De erőtlen konfliktusa nemhogy általános, társadalmi hatású kérdéseket boncolna (esetleg ezek-ben döntene), hanem még azt sem hiteti el, hogy a szereplőknek ezek a problémák a zavarnál többet jelentenének, azaz úgy döntenek: ezt ki lehet küszöbölni. De akkor hol marad a dráma?

Scottie Templeton már biztosan tud-ja, hogy fehérvérűség támadta meg szervezetét, amikor felkeresi őt régóta különváltan élő felesége és felnőtt fia, Jud. Cselekedeteiket ettől a pillanattól kezdve a harc jellemzi. Az apa küzd fiáért, az elmulasztott közös kalandok, mulatságok, élmények gyors pótlásáért, a fiú pedig szeretné megérteni apja eddigi céltalan életének okát, és szeret-né meggyőzni az enyhülést kínáló kór-házi kezelés szükségességéről. Természetesen sikerül mindkettőjük igyekezete, amit szinte az első szavak után már tud a néző. Á történet kerete ugyanis egy színházban játszódik, ahol az ismerősök Scottie Templeton fel-épülését és születésnapját ünneplik; régi anekdotákat, betegség alatti eseményeket elevenítenek fel. Ez a kerettörténet a jelen idejű folytonosságot adja, az éppen visszaemlékezők személyén keresztül kapcsolódik a múltbéli események láncolatához. Izgalomra tehát semmi okunk. Lehetne még esetleg a betegségtudat legyőzésének mechanizmusát drámai maggá sűríteni, de ez szinte csak a szín-padon kívül zajlik, csupán eredményével találkozunk.

Mi a helyzet ez esetben a bulvárdarabok nál oly gyakran emlegetett formai tökéletességgel? Szemlátomást arányos szerkezetű dráma, frappáns dialógusokkal, könnyen követhető meseszövéssel, színes és érdekes jellemek ígéretével. Csak éppen a szellemes párbeszédek, a könnyen emészthető szituációk elfeledkeznek összeütköztetni véleményeket, a lényegest kiemelni a hatásos megragadása helyett.

A kínzó konfliktusnélküliség szép lassan kételyt ébreszt a nézőben a jellemekkel kapcsolatban is. Nincsenek olyan szituációk (pontosabban hiteles helyzetek), amelyekben jellemek tárulkozhatnának ki, fejlődésükről nem is beszélve. Á darab logikáját követve így ugyancsak meglepőnek kellene lennie apa és fiú egymásra találásának, érzéseik és gondolatvilláguk közelítésének. Ugyanis motiválóként csupán a dac, a szinte kötelezőnek beállított szülő-gyermek szeretet jelentkezik. Ez pedig nem elegendő indok egy ember kialakult énjének megváltoztatására. Ezekből következik, hogy az események (a dráma) alakulásában a többi szereplő is csupán illusztráció és nem kezdeményező. A dráma hőseinek általában egy embertípus közös vonásait kellene reprezentálniuk, ehelyett *a* Jutalomjátékban néhány tipikus jeggyel felruházott (némi túlzással) személyiség vergődik választott sorsának buktatói között. Mint a bulvár-írók általában, Slade is nyíltan vállalja, hogy témáját exkluzív környezetben, fontos vagy mindenesetre nem hétköz-napi emberek problémái között keresi, hogy már önmagában is figyelmet és izgalmat keltsen a nézőkben. Adott egy érdeklődést felkeltő téma és miliő; egy érdekes és gyakran sziporkázó fő-hős - nem mindennapi életvitelével; egy jól követhető és arányos szerkezet; az élvezetes stílus (Ungvári Tamás fordítása) - azaz sok elem, amiből jó dráma születhetne. De *a Jutalomjáték* pusztán bulvárdarab lett, ami igazán nem lenne baj, hisz szerzője annak szánta, ezért választotta bemutatásra a színház. Á gond ott kezdődik, hogy nem azt kapta a néző, amit egy jó bulvárdarabtól várni lehet, és ez nem a társulat vagy a rendezés hibája elsősorban, hanem az írott szövegé. Érthetetlenek a reagálások, kiszámíthatatlanok a cselekedetek, illetve mindezeket olyan napszemüveggel kellene néznünk, melynek üvege az életet szűri ki, mint bántó sugarakat. Egyszerűen annyira felszínes, hogy még saját belső logikáját sem követi, gyakran hagyatkozik „drámai" szükségszerűség-ként a véletlenekre. A történet és a szituációk jelentőségének látszatát fenntartani a főszereplőn kívül senki sem képes, és ő is csak úgy, hogy szemmel lát-ható rokonszenvet tanúsít iránta a szerző. Mással nem magyarázható, miért kerül ki győztesen, eddigi életmódjának igazába vetett rendíthetetlen hitével az apa fiával szemben, aki a tanulást, a szellemi gyönyöröket többre vagy legalább egyformán fontosnak tartja a mulatókkal és szép lányokkal. Mert az apán legalább látszik, élvezte életét, míg Jud nem jelzi, hogy különösebb örömet okoznának neki az intellektuális élvezetek.

Az előadás, a szerző szándékának megfelelően, elsősorban szórakoztatni akar, másodsorban szívesen hozná felszínre a sorok mögött meghúzódó emberi kapcsolatok rejtélyeit. De ami nincs, azt nemigen lehet kibányászni. Ezért azt az utat választja, melyen nyomatékot ad minden fellelhető, megjeleníthető érzelemnek, és hangsúlyozza ezek őszinteségét. Ezek a legjobb pillanatok, hitelessé teszik a gyakran inkább megmosolyogtató, mintsem megdöbbentő érzelmi ki-



Slade: Jutalomjáték (Békés megyei Jókai Színház). Bökönyi Laura és Imre István (Demény Gyula felv.)

töréseket. Felkai Eszter (az elvált feleség) elegánsan, Imre István (Jud) szerte-lenül szereti Scottie Templetont (Forgács Tibor), akinek szerepe szerint szíve mélyén rendkívül fontos ez a ragaszkodás, de szavai lezser nemtörődömséget mutatnak.

A társulat értékesebb érzelmi viszonyrendszert játszik el a leírtaknál, de szinte lebénul a mesterkélt, kiagyalt váratlan fordulatokban. z apa és fia közötti szóváltást (színvallást) előkészítő jelenetsorban, a szalonban eltöltött szerelmes éjszaka után, az anya áttéblából a lakáson, hogy az emeleti hálószobában magára vegye, amit a földszinten levetett. Miközben tudják, bármelyik pillanatban hazajöhet a fiuk. Miközben jut idejük az eseményeket értékelni. Miközben mindketten gyerekük illúzióinak megóvását kívánják. Nem csoda, hogy ennyi idő alatt van ideje váratlanul betoppannia és megdöbbennie Judnak, elsősorban azon, hogy anyja (ismét a földszinten) ruháját keresi. z ilyen és hasonló váratlanok, véletlenek (ezek sorozata) egyaránt kizökkentik a nézőt és a színészt.

z erőtlen drámai akciók, a felszíne sen körvonalazott jellemek nem adtak igazi támpontot az alakítások kidolgozásához, így maradhatott a színészi munka jóformán egyedüli eszközének a kedvesség, a könnyed derű. Á színpadon csak rokonszenves embereket láthatunk, ami kétségtelenül szemet és szívet gyönyörködtető, de kizárja, hogy kedves mosolyuk vagy aggódó pillantásuk mögé nézhessünk. Miután a rendezés (Rencz Antal munkája) következetesen végigviszi ezt a stílust, az előadás lassú, és a szereplők egymás közti kontaktusának hiánya miatt több helyütt vontatottá válik. Ez a vontatottság ugyan szipogást is eredményez a nézőtéren (tehát a közönség hosszan kiérlelt megrázó pillanatoknak érzi), de mivel ez egyáltalán nem indokolt (vagyis a szöveg nem elég tartalmas ehhez), inkább a szellemes, ironikus pontokat kellett volna felerősíteni a darabból, és ilyen játékstílust választani a társulat számára. Felkai Eszter és Imre István említett őszinte érzelem megnyilvánulása mellett Forgács Ti-bor (Scottie Templeton) volt még jó azokban a jelenetekben, ahol kicsit messziről szemlélte a darabot, az általa játszott figurát, és önironikus tudott lenni. Ez a fanyar szellemesség sajnos nem kísérte végig alakítását, főként az életet végigszínészkedő bonviván életre keltése kötötte le energiáját.

Gyurcsek Sándor a barát, Dénes Piroska a házsártos, katonás, de anyáskodó doktornő, Bökönyi Laura a kacér, ám szívjóval teli széplány, Vajda Márta a tisztalelkű utcalányból lett üzletasszony szerepében csak statisztáltak. Nem jutottak lényegesebben szóhoz a függöny-re vetített diaképeknél, amelyek külön-ben bizonyára szépek, de rendkívül zavaróak voltak.

Egedi Edit jelmeztervező és Suki Antal díszlettervező a körülményekhez képest fényűzőnek szánt módon öltöztette fel a szereplőket, rendezte be a színpadot, de ez pontosan olyan felemásul sikerült, mint a szerző környezet- és jellemrajza Scottie Templeton világáról.

Bernard Slade: Jutalomjáték (Békés megyei Jókai Színház)

Fordította: Ungvári Tamás. *Rendezte:* Rencz Antal. *Díszlettervező:* Suki Antal. *Jelmeztervező:* Egedi Edit. *Zenei betét: Vic-*tor Máté.

Szereplők: Gyurcsek Sándor, Dénes Piroska, Forgács Tibor, Bökönyi Laura, Felkai Eszter, Imre István, Vajda Márta.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Pogány-Koltai színház

A kaposvári Varsói melódiáról

Nem játékstílus kérdése, hanem szív kérdése ez." A legszívesebben mottóul választanám ezt a mondatot, mely nem *a Varsói metódia,* hanem egy esztendők-kel ezelőtti másik kaposvári előadás, *Mesél a bécsi erdő* dunaújvárosi közönségtalálkozóján hangzott el a rendező (Ascher Tamás) részéről. *A Mesél a bécsi erdő* még a „régi" kaposvári színház egyik kiemelkedő produkciója volt, s az említett ankét résztvevői olyasmit feszegettek kérdéseikkel, amit abban az időben már-már divat volt a színházi életünk élvonalába került együttes egy-egy sikeres bemutatója után feltenni: voltaképp mi is a „kaposvári játék-stílus" titka? Mitől van, hogy a sokféle tónust, színészi hangnemet megütő, különféle egyéniségek mégis közös nyel-vet beszélnek, egységes játékstílusban szólalnak meg? Ascher Tamás válasza alighanem a lényeget fogalmazta meg; arra utalt, hogy az igazi színpadi titok nem a szakmában keresendő, hanem az emberben. Á stílus, ha „külső" kombi-náció (akár a rendezőtől ered, akár a színésztől), bármilyen mutatós és impozáns, bármennyi tudás és szakmai hozzáértés rejlik benne, önmagában még érdektelen; a színpadon - s persze nemcsak a színpadon, de talán itt mutatkozik ez meg a legkönyörtelenebbül -- egyedül az érdekes, aminek emberi tartalma van. Azaz a stílus maga az ember. S a közös színpadi nyelv nem a hasonló szakmai fogásokat vagy rutint jelenti, hanem a színészi létezés mélyebb tartományait, melyeket nehezebb körülírni, de amelyek mégis minden néző számára kézzel-foghatóvá válnak egy-egy olyan előadás-ban, melynek varázsa a „szívben" rejlik. Igy a kaposvári stúdióban most - Babarczy László rendezésében - szín-re vitt *Varsói* melódiában is.

Pogány Judit és Koltai Róbert össze-tartoznak. Az, hogy nemcsak a szín-padon, hanem a magánéletben is, inkább csak életrajzi adatként fontos, Nyilván szerepe van ennek abban, hogy együtt lettek a hetvenes évek kaposvári színházának népszerű egyéniségei (már-már azt mondanám, sztárjai, ha az a bizonyos kaposvári játékstílus nem e ki-fejezés használatát tette volna a leginkább kétségessé), a Nemzeti Színház át-szervezésekor együtt jöttek Pestre, a jelen évadtól együtt tértek vissza Kaposvárra, s érdekes módon, bár ez lehet közönséges véletlen, mióta visszaszerződtek, csak együtt láttuk őket színpadon. Előbb a *Marica grófnőben,* majd *A7 eltört* korsóban, végül *a Varsói meló-diában,* mely kétszemélyes darab, megint csak nem egészen ideillő szóval úgy is nevezhetnénk, hogy jutalom-játék. De mondjuk inkább így: igazi Pogány-Koltai színház; egymásnak és egymásból élnek, egymásból, egymás-nak kell mindent megteremteniök.

Ami igazán érdekes ebben *a Varsói* melódiában, az Pogány Judit és Koltai Róbert színészi összetartozása. Ha *visz*szalapozzuk az elmúlt évtized színi-kritikáit, vagy ha visszajátsszuk emlé-kezetünkben korábbi alakításaikat, első pillantásra nem is magától értetődő ez az összetartozás. Sőt, akár szembe is állíthatnánk őket, s volt is kritikus, aki - az ördögök kapcsán - ezt tette. Ilyenkor persze inkább a „külső" jegyekről, az alkatról, a szakmai „hogyan"-ról, a munkamódszerről van szó. Ha úgy tetszik, a stílusról, a szó fel-színibb értelmében. De ez sem lényegtelen. Á *Varsói melódia* most jó alkalom nekik arra, hogy megmutassák, össze-tartozásuknak mennyire fontos eleme a különbözőségük. Úgy tűnik, mindket-ten a legesendőbb pillanatában érik tetten a hőst, akit megjelenítenek, azon a ponton, ahol az emberi mivoltában tel-jesen lemeztelenedik, kiszolgáltatottá válik. Ez a pillanat bármennyire is gro-teszk (mert minden esendőség az), mintegy kihívja, kiprovokálja a szeretet-et. Előbb a színészből, majd a színész által a nézőből. De ebben a szeretetben nyoma sincs az érzelgősségnek. Nagyon is *„száraz"* szeretet ez, sokkal inkább látás, mint elérzékenyülés, mond-hatnánk, *lelki technika* a színpadi figura (a megírt vagy megálmodott alak) meg-értéséhez, elfogadásához. Á teljes ön-átadáshoz. Pogány Juditnak ahhoz, hogy megtalálja ezt a pontot a *Varsói melódia* Helgájában, sarkított, szélsőséges lélek-tani szituációra, *drámai* pillanatra van szüksége. Koltai Róbert Viktor figuráját inkább *a groteszk* felől közelíti meg. De a Pogány-féle dráma épp sarkítottságából eredően állandóan groteszkbe játszik át, s a Koltai-féle groteszk, mely a hétköznapi kisszerűségben minduntalan az örök emberit csillantja meg, szív-szorító dráma. Ez a kettősség azonban nem csupán két színész különféle szakmai módszere, hanem két különböző emberi sors is. Helga az „ihletett", az „elhivatott", a „művész", aki legintimebb pillanataiban is kissé a rivalda fényében érzi és érzékeli magát. Viktor, ha kedvét leli is az élet által kínált szere-

Koltai Róbert és Pogány Judit a kaposvári Varsói melódiában (Fábián József felv.)

pek eljátszásában, ezt mindig „amatőr" módon teszi, elügyetlenkedi a tündöklést, s akkor tündököl, mikor nem akarja túlszárnyalni önmagát. Á stílus, ami maga az ember, a kaposvári *Varsói melódiában* maga a darab is: két maga-tartás konfliktusainak és egymást ki-egészítő hullámzásainak története.

Ehhez Zorin darabja is némi módosuláson ment át. Á második világháború utáni években Moszkvában énekesnőnek tanuló lengyel lány és a borászati technológiával foglalkozó orosz fiú beteljesületlenül maradó szerelme (hisz egy I947-eS keltezésű rendelet megtiltotta, hogy szovjet állampolgárok külföldiek-kel házasságot kössenek) hamisítatlan szentimentális történet, mely hatásos színpadi jelenetekben szól a nagy érzések fellobbanásáról és fájdalmas kihunyásáról. A kényszerű elválás után tíz esztendővel előbb Viktor vetődik el Varsóba egy borászati delegáció tagjaként, majd újabb tíz esztendő múltán Helga ad hangversenyt Moszkvában. S bár az író jól ismeri a szerelmi viharok hinta-palintájának lélektanát, találó és hiteles helyzetekben tudja felvillantani az érzések mulandóságának és maradandóságának megannyi életszerű paradoxonát, azt az anakronizmust, ami a későbbi, véletlenszerű találkozásokban szükségszerűen eltávolítja egymástól Helgát és Viktort, mai szemmel olvasva az eredeti *Varsói melódia* mégis túl patetikusnak tetszik. A mostani kaposvári változatban nem is az a lényeges módosulás, hogy Zorin hősei jelentősen szűkszavúbbak lettek, hogy itt több bízatik a színészi gesztusra és megjelenítő képességre, s kevesebb a fellengzős szavakra, mint az eredeti-ben, ennél fontosabb, hogy az egész elő-adás hangneme kevésbé teátrális, kevésbé tragikus, inkább tragikomédiának nevezhető, ám épp attól tud autentikusan drámai lenni, hogy groteszk, hogy Helga is, Viktor is a maga esendőségében kerül közel hozzánk. Elfogadjuk és megszeretjük, kortársainknak érezzük őket, itt és most; a történelem, a felidézett miliő mindehhez inkább csak kulissza, alkalom két színésznek, hogy az emberi sorsról valljanak.

Ha azt mondtam fentebb, a *Varsói melódia* igazi Pogány-Koltai színház, ez azt jelenti, többek közt arra jó nekik e darab, hogy olyasmit mutassanak meg magukból, ami eredendően a sajátjuk, színészetük lényege. Az eredetileg próba-teremül szolgáló kaposvári stúdió az ország legparányibb színháztermei közé tartozik, így a játéktér eleve „kényszerhelyzetet" is teremt: a természetes emberi gesztuson kívül itt más nem él meg. Nem is tehettek egyebet, mint amit valószínűleg egyébként is megtettek volna: le kellett „fordítaniuk" a nagy érzések színházát egyszerű hétköznapi történetre. Azaz nem a nagybetűs érzelem, nem a szerelmi romantika felől közelítik meg az embert, hanem az emberből, az emberben, akiben vágy és esendőség, szárnyalás és bukás, érzelmi odaadás és ellaposodás együtt van, felfedezik azt, ami a „szív kérdése", ami színház is, élet is, szerep is, szerep mögötti valóság is: a szerelmet, mely teljességnek mutatja magát, mégis tünékenynek bizonyul. z előadás egyik legmegkapóbb jelenetében Helga sírva bújik Viktorhoz, s arról be-szél, milyen szörnyű, hogy a vágyak, melyek nagyok és határtalanok, minduntalan korlátokba ütköznek. A kaposvári *Varsói* melódiában ezek a korlátok nem annyira a külső, objektív nehézségeket jelentik, inkább azokat a belső gátakat, amelyek magából az emberi természetből fakadnak. S így Helga és Viktor történetének érzelmi gazdagsága a Pogány-Koltai színházban épp „profanitásában" rejlik. Ebből születik meg az a bensőséges színész-néző viszony is, ami a legnemesebb színházi értékek közé tartozik: személyes ismerősként őrizzük meg magunkban őket.

E számunk szerzői.

CSERJE ZSUZSA
a Radnóti Miklós Színpad rendezőassziszlense
DOBÁK LÍVIA
a Vígszínház rendezőassziszlense
FORRAY KATALIN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tudományos ösztöndíjasa
ISZLAI ZOLTÁN újságíró,
az Élet és Irodalom rovatvezetője
MIHÁLYI GÁBOR újságíró,
a Nagyvilág rovatvezetője
NÁDRA VALÉRIA újságíró,
a Magyar Televízió munkatársa
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
RÓNA KATALIN újságíró,
a Hungarian Travel Magazine munkatársa
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Színházi Intézet főmunkatársa
TATÁR ESZTER
a Nemzeti Színház rendezője
VINKÓ JÓZSEF
a József Attila Színház dramaturgja

DOBÁK LÍVIA

Az eszköztelenség eszközei

Kállai Ferenc és Cserhalmi György a IV. Henrikben

Két felismerhetetlen alak fekszik elöl a színpad szélén, az utcai lefolyót jelképező rácstéglalap mellett. z előző éjszaka mámorosító részegsége nyugodttá, kiegyensúlyozottá teszi álmukat. Egyikük hason fekszik, „kabátját" fejére húzva, a másik féloldalt - a közönségnek háttal -, csak borzas szürkésfehér haját s kopaszodó feje búbját lehet látni. Utóbbi hangosan horkol, a megelégedett emberek kiegyensúlyozottságával. Horkolása nem direkt, tehát nem sértő, nem nevetésre vadászó: természetes.

Társa a hirtelenébredők rugalmasságával ugrik talpra, fel-alá járkál. Igyekszik összeragasztani a tegnapi eseményeket, összegezni a történteket, miközben konstatálja a másnapot. Csípőre teszi kezét, amikor a horkolóra téved a tekintete, majd felrugdossa az alvót.

Á másik - kettőjük közül az idősebb - abbahagyja a horkolást, morog, majd hirtelen felül. Á sokszor másnaposok és mindig ráérők nyugalmával tekint körül, homlokát összeráncolja, az előbbi álom édes zamata még ott fénylik z ajkán. z időn és térenkívüliségből most tér magához, elsimítja borzas ha-ját, ráhunyorog az előtte álló, nála jóval mozgékonyabb fiatalemberre, s a sehova sem sietők kíváncsiságával meg-kérdezi : „Mennyi az idő, kölyök ?"

E két férfi, Harry herceg és Falstaff. Harry, a trónörökös, aki a királyi udvar etikettszerű, zárt és hideg világát megunva, Falstaffhoz, az útonálló kompánia vezéréhez, a cinikus, dorbézoló kövér lovaghoz társult. Vas István Shakespeare-tanulmányában így ír kettőjük viszonyáról: „Amikor Falstaff »az éjszaka rendjének lovagjai« és a »hold kedvencei« kitüntető címével jellemzi rablóbandájukat, válaszában Harry így folytatja a szólamot: »mi holdemberek« igenis vállalva tehát a züllött lovag-rend közösségét. z egész első részből nyilvánvaló, hogy érdekli őt ez a holdélet, sőt élvezettel veszi ki belőle a részét." A két férfi kapcsolatának ez a legidillisztikusabb, legegyetértőbb jelenete, a darab további részében ez az elválasztthatatlannak tűnő barátság egyre inkább

lazul, a „tanítvány" először csak ugratja „tanárát", később játékosan bár, de hajthatatlan akarattal rákényszeríti hercegi szándékát (jelzi ezzel az uralkodó és az alattvaló kapcsolatát) egészen a régi barát végleges megtagadásáig.

E két szerepet játszó színész: Kállai Ferenc és Cserhalmi György a *IV.* Henrikben. Azt hiszem, nem szükséges rangsorolnunk, hogy kettőjük közül melyiket illeti meg az elsőbbség, mert mindketten talán pályájuknak legnagyobb alakításához érkeztek el. Annyira függnek egymástól, hogy munkájuk s ennek következményeként sikerük is közös és egyenrangú.

Jourdain úrtól Falstaffig

Utoljára az *Úrhatnám polgár* nemzetibeli előadásában láttam Kállait. Jourdain úrként a sziporkázó sokarcúság, a minden helyzetre külön-külön reagálás, a külsőséges harsány eszközök hajszálon múló precíz, ízléses használata jellemezte alakítását„ Egészen addig önfeledten nevettünk ostoba, felkapaszkodó, nemesi rangra áhítozó polgárán, amíg az egyre groteszkebbé, szívszorongatóbbá váló bohócálarc össze nem tört, s a maszk mögött megláttuk Jourdain úr igazi emberi arcát.

E kiváló alakításra emlékezve ültem be a Nemzetibe, bevallom őszintén, féltem, hogy óhatatlanul (a színész szán-dékán, akaratán kívüli objektív okok miatt) szembetalálkozom a tavalyi szerep mozaik darabjaival. Hiszen természetszerűen mindegyik színész hangja, mozdulata, reagálása, gesztusrendszere magával hordja előző szerepeit, s ezek bizonyos módosulással a későbbi szerepekben is megtalálhatók. Kállai Ferenc esetében azzal a csodával állunk szem-ben: Falstaff-alakítása gesztusrendszeré-ben egyáltalán nem hasonlít előző szerepeihez. Falstaff az ő alakításában szeretetreméltó lény, akinek minden, akár tettben, akár szóban elkövetett botlását, bűnét meg tudjuk bocsátani azért, mert önmagát és cselekedeteit is huncut kritikával képes szemlélni.

Kállai nemcsak mondja, de valójában is igazi lovag, tartásában van ugyanis egy bizonyos elegancia, amely kiemeli a többi tolvaj társaságából, s Harry világához közelíti egy kicsit. Az első jelenetben öltözetének rendetlensége a részegek másnapjának egyik sajátossága, nem pedig a figura jellegzetessége. Mind-ezt bizonyítja az is, hogy többi jeleneté-ben öltözéke kifogástalan, a kettős rab lás után sem tépi meg ruházatát, csupán kardját és lándzsáját csorbítja ki, a harc bizonyítékául. Amikor a király a csata előtt fogadja a lázadók követeit, az alul álló Falstaff tartása legalább annyira úri és elegáns, sőt elegánskodó, mint bármelyik nemes úré vagy akár a királyé. A darab során végig püffedt és dagadt fickóról beszélnek, pedig Kállai nem kövér, nem hájas, tehát külsőleg sem taszító figura, csupán pocakos. Gömbölyded alakjára, kövérségére, nehéz járására azonban mindig hivatkozik, ha ebből előnye származhat. Nem fizikai adottsága, hanem lustasága teszi gyaloglásra alkalmatlanná.

Felszínesen azt mondhatnánk erre az alakításra, mint ahogy Cserhalmiéra is, hogy eszköztelen. De hisz tudjuk, hogy a színész mindenképpen valamilyen eszközzel dolgozik. Kállai kedves, huncut, játékos, egyedülálló filozófiával és élnivágyással teli figurát ábrázol, aki nem is annyira részeges, korhely és csaló, mint amennyire állítják róla, s mint ahogy önmagát beállítja. Hazugságai is elsősorban játékosságából erednek, a dicsőséget hajszolása pedig inkább groteszk, mint ellenszenvesen törtető.

Szócsavaró öregember, aki úgy hazudik, hogy nem ellenfelét akarja meg-győzni, hanem egyrészt önmagával el-hitetni, igaznak tudni a hazugságot, más-részt pedig játékba, a hazugságot igaz-nak újraszülő játékba akarja bevonni partnereit, mert tudja: csak a játék, a játékosság feledteti el az élet nehezebb oldalát.

Filozófiája, életbölcselete monológjaiban nyilvánul meg a legegyértelműbben. Lenézi és szégyelli saját magát azért, mert hasznot húzott a háborúból, s csupa fizetésképtelen tesze-tosza frátert sorozott be, akikről az a véleménye, hogy a katonaságra, a harcra alkalmatlanok. „Emberi szem még nem látott ilyen madárijesztőket. Hogy én nem megyek velük végig Coventryn, az biztos."

Gyávasága nem teszi megvetésre méltóvá, inkább mosolyt csal ajkunkra. Ebben az alakításban Falstaff nem válik nevetségessé, noha Harry több ízben kifigurázza, mert ő az, aki saját magán a legjóízűbben nevet. Életfilozófiájának és a becsületről vallott véleményének megnyilvánulása az a monológ, amelyben erről beszél: „Mi a becsület? Egy szó. És mi ez a szó, ez a becsület? Levegő. Ez a tiszta számvetés! És kié a becsület? Aki szerdán meghalt. És érzi a becsületet? Nem. Hát hallja? Nem. Ak kor hát a becsület nemis érzékelhető ? .. . a becsület csak festett halotti címer; és ezzel véget ér az én katekizmusom."

Apró mozdulatokból, jellegzetes vissza-visszatérő gesztusokból épül fel ez a figura. Nem reagál minden mondatra külön-külön, nem tesz hangsúlyossá és nem választ el egymástól minden mondatot, mint ahogy az *Úrhatnám polgárban* tette, hanem az egyes szituációkra egyetlen gesztussal reagál. Ezek a gesztusok apróbbak, finomabbak, mint az *Úrhatnám* polgárban. Belül-ről, a figurából adódnak; ösztönös jelei gondolatainak. Legyintéssel reagál arra: mi lenne társaival, ha nélküle rabolnának a gadshilli országúton. Ebben a legyintésben benne van: az egész kaland nem érne semmit, ha ő nincs ott. Majdnem minden jelenetben legyintéssel reagál Sürge asszony jelenlétére. Ez nem *azt* jelenti, hogy konkrétan mindig kézmozdulatról van szó. A legyintés (eb-ben az értelemben) az öregasszonyról alkotott véleményének a jelzője, mely-nek kifejezőeszköze lehet maga a kézmozdulat, vagy egy pillantás, vagy csak annyi, hogy megvakarja a keze fejét, jelezve: Sürge asszonyt levegőnek nézi.

Cserhalmival ellentétben, általában keveset mozog, illetve helyváltoztatásai precízek, kiszámítottak. Ha dühös, mert felingerelték, vagy csak eljátssza a haragvót, hátrafont kézzel járkál, de mindig ugyanazt a távolságot járva be, ugyanazon a ponton fordulva. Csak a gadshilli kaland jelenetben és az első rész végén, a lázadók elleni harcban mozgékonyabb. z előbbi jelenetben felfokozott idegállapotának jellemzője: egy helyben ágál, dühöng, amikor rá-jön, hogy lovatlanná tették, és szintén egy helyben állva buzdítja társait a fosztogatásra. Amikor őt fosztja ki az álruhás Harry és Poins, akkor a menekülés jelzéseként egy-egy lépést tesz előre és hátra, szándéka ezzel az, hogy inkább vegyék el a pénzt, de fáradság és ütleg nélkül ússza meg a dolgot.

Hazugságai összefüggésben vannak gyávaságával. Hiszen azért hazudik, mert gyávasága lehetetlenné teszi, hogy egyenes úton legyen győztes. Hazugsággal igyekszik gyávaságát leplezni, úgy, hogy a vágyott eseményt igaznak, való-nak tünteti fel, s így azt hiszi, gyávaságától is megszabadult. Percyék lázadásának leverésekor azonban őt is meg-csapja a dicsőségre, a „babérra" vágyás szele. Önvédelemből, pontosabban: végső elkeseredésében fekszik le a földre,

az ellenség csapása elől, halottnak tettetve magát. A halálfélelem s a háború előnyeinek élvezete, a dicsőségre és jutalomra törő hiúsága juttatja el odáig, hogy a halott Percybe beledöf kardjával. Kállai Falstaffjának ezt a halott-gyalázást is meg tudjuk bocsátani, hiszen olyan komikus és egyben tragikus, ahogy a hátán cipelve ellenségét, jutalmat koldul, mialatt a király és kísérete észre sem veszik őt. Ennél a pillanatnál csak akkor szánandóbb, amikor Harryban, a tanítványában csalódik. z V. Henrikként nem akarja megismerni, s mint élete sötét múltját végleg eldobja magától. Falstaff örömtől ittasan nagy-képűen is viselkedett Harry megkoronázásának hírére, ígért barátainak állást, nemesi címet s főként tartozásainak visszafizetését. A váratlan hírre kiteljesedett, pirosabb lett az arca, hangja meg-változott, mozdulatai felgyorsultak. Ugyanilyen ütemben fagyott arcára a mosoly. A megtagadtatástól agya szinte megszűnt működni, mint egy süketnéma, úgy állt az események középpontjában. Karja, mely Harry köszöntésére emelkedett a magasba, ugyanebben a tartásban merevedett meg V. Henrik hangjára, majd lassan, mint akinek a reflexei letompultak, fordult Balgáék felé. Még egy utolsó hazugsággal akarva elhitetni, inkább csak saját magával : „ .. . majd titokban küldet értem, mert látod, így kellett alakoskodnia a világ előtt.

Ne féltsd, Balga úr, az előmenetelemet, én leszek az az ember, aki naggyá tesz téged."

Ha a Jourdain úrral kapcsolatban a mindenre külön-külön reagálásról beszéltünk, azaz a kiemelésről, itt feltétlenül meg kell említeni az eldobott monda-tok jelentőségét, melyek éppen ettől az eldobástól emelődtek ki, jelezve ezzel egy új gondolatsorra váltást.

Kállai első jelenetében ezt mondja Harrynak: „Abba kell hagynom ezt az életet, és abba is hagyom." Az első mondatrész után, amely a megvalósítandó célt tartalmazza, szünetet tart, majd hirtelen, más hangon és más beszédtempóban fejezi be mondanivalóját. Ez matematika. Következő mondata már jelzi: mindez úgysem fog sikerülni.

A walesi hercegtől V. Henrikig

„Ha levetem majd léhaságomat / S beváltom azt, amit meg sem ígértem, / Megcáfolom a világ véleményét / Azzal, hogy jobb leszek saját híremnél" - mondja Cserhalmi György a darab első jelenetében.

Erre a két mondatra építhető fel alakításának egésze. E kinyilatkoztatás jelzi egyrészt azt: a herceg tisztában van életmódjának helytelenségével, azaz cselekedeteit kívülről tudja szemlélni, helyzetét majdnem olyan reálisan látja, mint apja, a király.

Sőt, talán még reálisabban, hiszen egyben azt is tudja: ez a kicsapongó élet csak időleges lehet. Boldog ezek között a tolvajok között, élvezi az élet kellemes oldalait, az ivást, a nőket, egymás ugratását, sőt, még rablásba is belemegy, ha az egy nagyszerű ugratás része. Örül, ha a pincérek, a csaposfiúk ivócimborája lehet, ha saját nyelvükön beszélhet velük, de ha teheti, kifigurázza papagáj létüket. Viszont hercegi rangját latba veti, sőt, „rájátszik" arra, ha barátait veszély fenyegeti. Természetesen így is tisztelik benne a trónörököst, s még Falstaff is tart tőle.

„Harry, te tudod, hogy amennyiben férfi vagy, merek, de amennyiben herceg vagy, úgy félek tőled, mint az oroszlánkölykök ordításától." Cserhalmi mozgáscentrikus színész. Gesztusrendszere - Kállaival ellentétben - a mozgás totalitásából épül fel. z egyes szituációkra egész testével reagál. Eddigi pályájának azért ez a legkiemelkedőbb alakítása, mert most vált a legökonomikusabbá a gondolat és a mozgás viszonya. Rugalmas mozgása a játékosság, a játék élvezetének kifejezőeszköze. Harry fejlődésé-nek útja mérnökien precíz felépítésű. A darab indulásakor túlnyomó a játé-kos, az utánzó elem, később a hiúság, a férfibizonyítás és a hatalom vágya lép előtérbe, s ez határozza meg tetteit. „z ország ég, Percy magasan áll; / Vagy ő vagy én, de egyikünk leszáll."

z előadás legmulatságosabb és legjátékosabb jelenetei azok, amelyekben Falstaff és Harry együtt mulat, amelyekben a tanítvány túl akar tenni mesterén, annak gyengéit kifigurázva. Ezek közül is a legjobban megkomponált, a gadshilli kaland utáni találkozásuk a fogadóban. Miután a fogadós bejelentette Falstaff érkezését, Harry felkészül fogadására. A látvány azonban még az ő képzeletét is felülmúlja. Egymás mögött libasorban érkezik be a megvert had. Bardolf orra véres, a többiek ruházata megtépett, kardjuk kicsorbult. A gyász-menet végén Falstaff lépdel, nem néz körül, nem reagálja le a várakozók kíváncsi tekintetét, hanem megy előre, egyenesen karosszéke felé. Harryt észre sem veszi, egyetlen mondatot hajtogat, egyre dühösebben: „A nyavalya tör-jön ki minden gyávát."

Kállai dühöng, morog, fel-alá járkál, mint aki csak arra vár, hogy megkérdezzék : „Miről van szó ?" Harry kérdésére a nagyothallók lassúságával fordul a herceghez, s eljátssza: nem érti Harry kérdését, hiszen mindenki tudhatja,

Cserhalmi György és Kállai Ferenc a IV. Henrikben (középen Benedek Miklós)

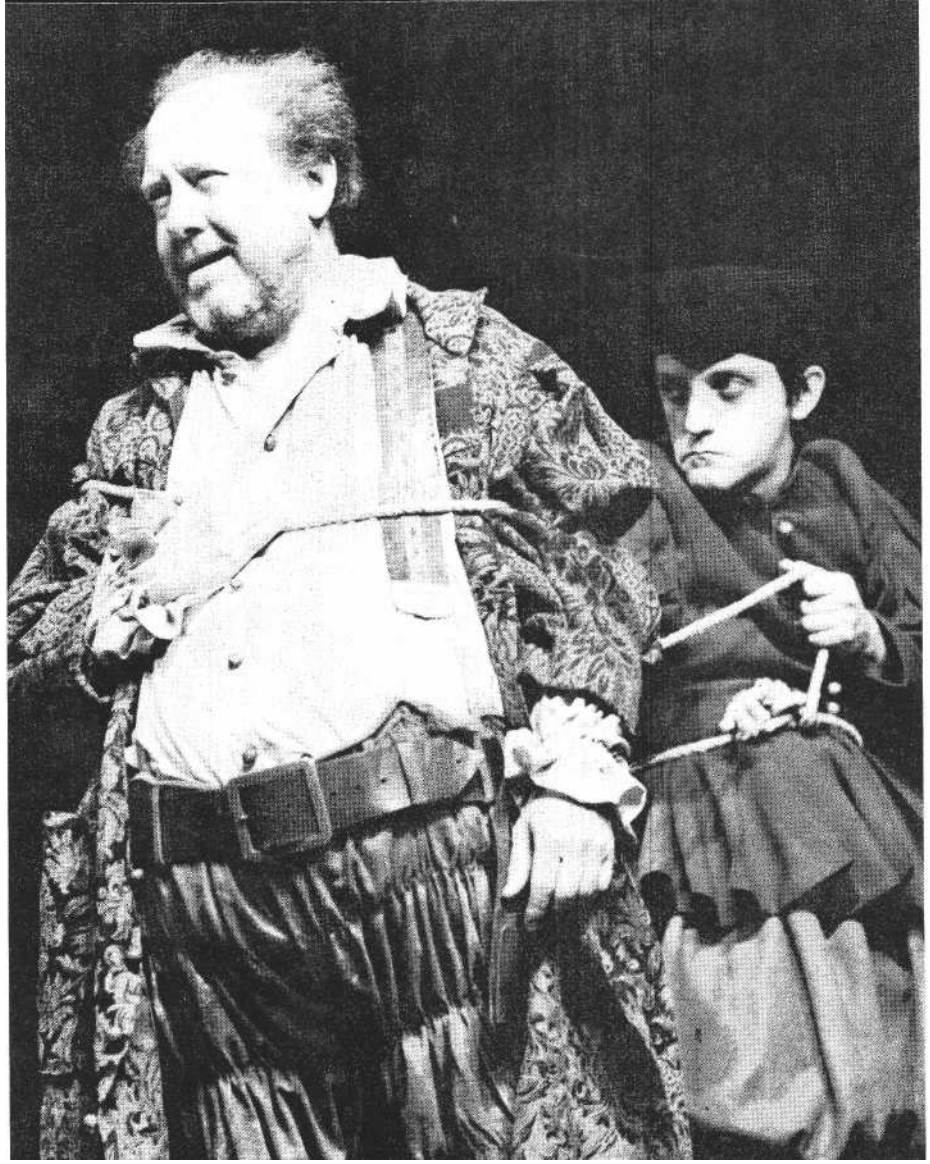
mi történt. S ekkor elindul a lavina; részletesen ecseteli hősiességét, bizonyítékul az asztalra tett kardot és lándzsát kimutatja, s nem veszi észre: mindezen Harry milyen jól mulat. Igaznak hiszi a hazugságot, egyre jobban belelovalja magát, s mikor Peto enyhítené, mozdulata megakad a levegőben, szeme ki-tágul, úgy tesz, mintha a becsületébe gázoltak volna. Összeszámolja: hány embert ölt meg (ez a szám minden mondat után nő), miközben mögötte nyíl-tan összenevet Harry és Poins.

A herceg rajtakapja a hazugságon, bizonyítékul bevallja: Poins és ő volt a két támadó a viaszosvászon öltözetben. Kállai mozdulata megmerevedik a levegőben, összehúzza szemét, szája nyitva van; azt hinnénk, most esik össze, ha-zugságát bevallva. Ehelyett a legtermészetesebb hangon közli: „Az Úristenre esküszöm, olyan pontosan rád ismertem, mint ahogy csak az ismerhetne meg, aki csinált."

Örvendezik, amikor kitalálja: csak ösztönösen volt gyáva. „játsszunk rögtönzött komédiát" javasolja Kállai, s ezzel fátylat boríttat a múltra.

Kállai-Cserhalmi nagy bohócszáma következik! Először Falstaff eljátssza a királyt (trónszéke karosszéke, fején a korona, párnája, amelyről nevetségesen lóg le a díszzsinór négy rojtja), Harry pedig önmagát alakítja. Majd szerep-csere következik. Cserhalmi felteszi a karosszéket az asztalra, ő IV. Henrik, de nem IV. Henriket, hanem a kollégát utánozza, nagyon ügyesen, ettől kacagtató a jelenet. Kállai pedig Harry, illetve Cserhalmi György. „Én meg itt állok" - mondja, s utánozza Cserhalmi jól ismert mozdulatát, egyik lábát előretéve, kezét csípőre szorítva. Kállai test-tartása, kézmozdulata és hangsúlya a régi Cserhalmit utánzó, hiszen ebben az előadásban Cserhalminak sikerült le-vetni mindazokat a megszokott mozdulatokat, hangsúlyokat, a hirtelen kitöréseket, amelyeket az elmúlt évek alatt túlságosan megszoktunk tőle. játékában az előbb említett mozgásigény maradt meg és gyors váltásai. Az előbbi később elcsendesedik, jellemének alakulásához idomul, kiszámítottabbá, egyre céltudatosabbá válik, ennek végső eredménye: az a lassú, királyi mozgás, ahogy utolsó jeleneteire bejön, illetve lejön a lépcsőn.

A falstaffi jelenetekben megszokott temperamentumos megjelenés, mozgás már az első rész végén, Percy legyőzésekor szűkebb mederbe terelődik. A két férfi viadala nem önmutogató, kaszkadőri ügyességet bizonyító, hanem a stilizált párbaj precíz végrehajtása. „A játsszunk rögtönzött komédiát" jelenettől kezdve egyre jobban eltávolodik Falstafftól, eddigi ugratása egyre komolyabbá válik, nehéz feladatokat bíz barátjára, olyanokat, amelyek szinte felülmúlják Falstaff erejét.



Falstaff: Kállai Ferenc (Szacsvay Lászlóval)(Iklády László felvételei)

Cserhalmi nem apja vádló szavaitól, hanem Percyvel szembeni bizonyításvágyától változik meg, végül pedig a hatalomért mond le régi életéről. jellemfejlődése szakaszos. Első jelenetében ő maga veszi el Falstaff kulacsát, hogy még egy kortyot igyon az előző napi részegségre. Később ő maga tartja, nyújtja a kancsót a szomjazó bandának. A harcban viszont korholja Falstaffot, amikor az az ütközet közepén kard helyett kulacsát nyújtja.

„Mély álom ez, oly álom, mely nem egy Angol királyt választott már cl ettől / Az aranykarikától, tőlem a / Bánat vér- s könnyadója jár neked / S a természet meg a fiúi hála I Most meg-fizeti bőven, jó apám / Nekem meg a királyi korona jár . .

Olyan gyengéden, féltve tartja kezében, mintha félne: elrepül kezéből a hatalmat jelképező tárgy. Óvatosan a fejére teszi. Azt hiszi, álmodja mindezt, gyerekes örömmel leveszi, nézegeti: „S ahogy tőled kaptam e kardot I Fiam-nak én is úgy adom tovább."

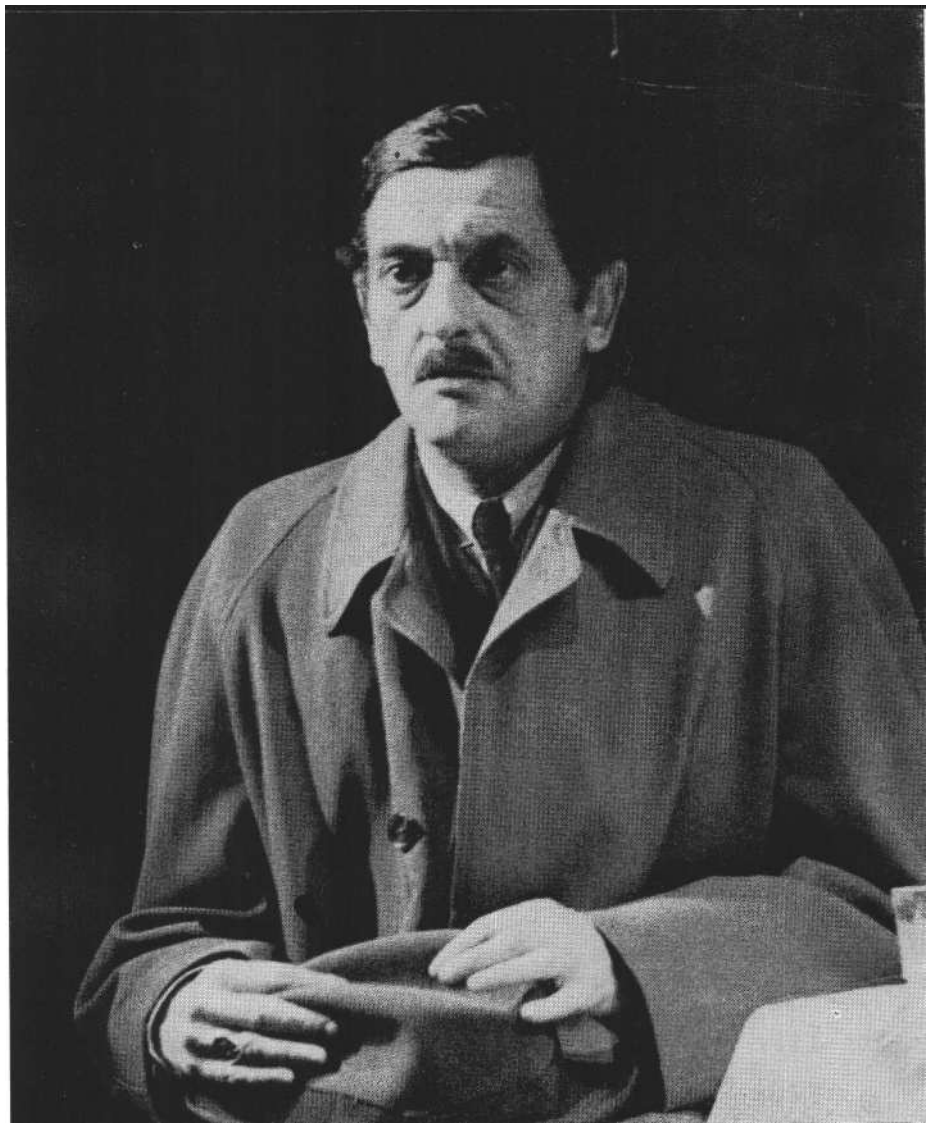
Mint egy szelíd kisgyermek, aki szégyelli tettét a felnőttek előtt, úgy lép be újra a színpadra, nem mer ránézni csalódott apjára, zavartan védekezik.

Az apai megbocsátás azonban újra erőssé és tudatossá teszi. Két izmos karját nyújtja apja felé, mintegy bizonyítékául annak, hogyha eljön az idő, s helyt kell állnia, az egész világ ellen megvédi örökségét.

Falstaff és Harry utolsó találkozása: „Ne hidd, hogy az vagyok még, aki voltam. Isten tudja, s hadd tudja a világ is, hogy elfordultam régi önmagamtól . . ." - mondja, s végképp hátat fordít Falstaffnak és vele régi életének. Cserhalmi útja a walesi hercegtől V. Henrikig ugyanolyan egyenletes, fegyelmezett, precízen kidolgozott, mint utol-só kivonulása a színpadról.

CSERJE ZSUZSA

A drogériatulajdonos: Kézdy György



Alfons, a drogériatulajdonos: Kézdy György (Ikládv László felv.)

Ödön von Horváth *A végítélet napja* című színjátékában egy szürke ballonos, kalapos férfi jelenik meg szinte észre-vétlenül a vasúti felüljáró félhomályos hátterében, a vasúti szolgálati lakás be-járata előtt. Alfons, a kisváros drogéria-tulajdonosa, az állomásfőnök, Hudetz sógora. Enyhén hajlott hát, kefebajusz, jellegzetes polgári kalap. Nagy barna szemével érzékenyen és mindent átlátóan figyel. Az állomásfőnök közeledtére örökké összekulcsolt kezei sietősen szétválnak, gyors kalapemelés . . . Néhány pillanat múlva megjelenik az ajtóban nő-vére, ez a szerencsétlen asszony, akit férje hosszú ideje hanyagol. Kézdy-Alfons első megszólalását bensőséges, meleg hang jellemzi, amely együttérző testvéri szeretetről árulkodik. Tekintete viszont nyugtalanító. Nővére meg is jegyzi: „Úgy tudsz nézni, hogy az ember szinte bűnösnek érzi magát." --Igen, Alfonsnak furcsa tekintete, átható pillantása és különös természete van .. .

Bár az asszony a vasúti katasztrófa után férje ellen vallott, a falu ártatlannak hiszi a közszeretetnek örvendő állomás-főnököt, így haragjuk, gyűlöletük (igaztalanul) az asszony és bátyja ellen fordul. Álfons elhiszi: nővére bosszúból vallott férjére, s elhatárolja magát az asszonytól. El is indul a kocsmába, hogy mindenkinek tudtára adja ezt. Leni, a pincér-lány figyelmezteti: vigyázzon magára, mert ha itt marad, ha meglátják, talán még agyon is verik, mielőtt tisztázhatná: nem akarja ismerni többé nővérét. Nem fél senkitől, semmitől, s hogy szavainak nyomatékot adjon, elszántan le-ül. Kézdy kissé meggörnyedt háttal ül a színpad előterében, egy ideig hallgatja a háttérben mulatozók dalolását, kezei izzadni kezdenek, elárulva rettegését. Idegesen veszi elő zsebkendőjét, fel-itatja izzadó tenyerét, majd óvatosan feláll, körülnéz, s mert úgysem látta meg még senki, eloldalog. De azonnal vissza is jön, s neve hallatára mint űzött vad fordul Hudetz felé. A gyűlölet elől hozzá menekülne, belé kapaszkodna védelemre várón. Kalapját le-véve esdeklő tekintettel várja a segítsé get, míg végül Hudetz egész testével eltakarva meg is védi őt. Alfons megalázkodásra, könyörgésre kényszerül. S mindezt bizonyos tartással, valami furcsa, megmagyarázhatatlan büszkeséggel teszi úgy, hogy már szinte nem is tűnik megalázkodásnak. Most, hogy a veszélyes helyzetből ép bőrrel menekült, megpróbál észrevétlenül eltűnni. Hiszen alapjában véve szégyelli magát, hogy megtagadta a hozzá legközelebb állót, s azért is, mert megizzadt. Nem, ő itt sem volt, hagyják békében elmenni. Leimgruberné háta mögött kell átevickélnie valahogy, de az komótosan terpeszkedik a korlátnak, így rettenetesen szűk a hely Kézdynek, hogy Alfonsként távozhasson. Ódalapul a korláthoz, összetöpörödik, nehogy meglökje az asszonyságot. Inkább eltűnik, felszívódik, semmivé válik. Csak a kezei világítanak, s benne az elmaradhatatlan kalap.

Legközelebb a drogériában látjuk viszont. Kuncsaftja az elviselhetetlenségig rosszindulatú Leimgruberné, számára pakol most Alfons fehér köpenyében, elmélyült figyelemmel mosószappanokat és kicsi, fehér, kerek dobozokat egy nagyobb dobozba. z asszony csak azért vásárolt ennyi mindent, hogy amíg a drogista csomagol, kénytelen legyen az ő fecsegését végighallgatni. Kézdy tud-ja: Álfons milyen nehezen viseli ezt a szörnyű szóáradatot, s azokat a goromba megjegyzéseket, célzásokat, amelyek-kel őt is sértegeti. Némán rakja a szappanokat a fehér dobozokba. Eleinte nem néz fel az asszonyra, elmélyülten rakodik, mozdulatai között ritmikusan ismétlődő szüneteket tart, ezek indulatai levezetésére szolgálnak. Igy szerzünk tudomást arról, milyen feszült figyelemmel hallgatja ezt az asszonyt. Később (a rutinos tevékenység közepette) alkalmanként fel-feltekint, ilyenkor hosszan függeszti vádló tekintetét Leimgruberné arcába. Zsinórt vág, olajozott mozdulatokkal átköti a dobozt, már nyújtaná is ... amikor elhangzik a nő oda-vetett megjegyzése, amely szerint ez a doboz túl nagy, lenne szíves talán kettőbe csomagolni. Alfons egy pillanatra megdermed, úgy néz, mint akit meg akarnak gyilkolni, vagy mint aki gyilkolni készül. Hajszál híja, hogy nem csapja az egész cuccot az asszony képébe. „Ahogy parancsolja" - a hang re-meg az idegességtől, a gyűlölettől, az elfojtott indulattól. Kissé rekedt is ez a hang, átizzik rajta a felháborodás mel-

világszínház

TATÁR ESZTER

Színházi esték Dániában

198o novemberében a Kulturális Minisztérium által meghirdetett kéthetes dániai színházi tanulmányútra indulhattam el. A dán Kulturális Minisztérium már megérkezésem estjére szervezett egy színházlátogatást a Betty Nansen Teatretbe, de az aznapi előadás, az egyik színész betegsége miatt elmaradt. A színház ügyelője azonban végigvezetett a színház műhelyein és a kicsiny, de modern színpadon.

Itt megállva említést tennék az általam látott tizenhárom színház műszaki felkészültségéről. Valamennyi színház, a leg kisebbtől, legszegényebbtől a kiemelkedőbben támogatott Det Kongelige Teatretig, állami dotációval, illetve segéllyel működik. A támogatás mértéke a színház nagyságától, látogatottságától s nem utolsósorban politikai elkötelezettségétől függ. Ennek megfelelően a kommunista Fiol Teatret természetesen kevesebb anyagi juttatásban részesül, mint a színházi nagyüzem, a Királyi Színház, amelynek két színházi épülete, opera- és balettegyüttese van. Vannak magánvállalkozások és színházi konszernek, köztük a legnagyobb az ABC, amelynek kilenc színházi épülete, produkciója közös művészeti és gazdasági irányítás alá tartozik, s még ilyen csoportosulások sem létezhetnek az igen jelentős állami segítség nélkül.

Mindegyik általam látott színház rendkívül jól felszerelt világítási és hangapparátussal dolgozik. Kitűnő, bár a dánok által állandóan panaszolt drága nyersanyagokból készítik díszleteiket, a bútorokat és a jelmezeket. A varrodák, cipészműhelyek, asztalos-, lakatosrészlegek, a kelléktárak és raktárak gépesítése a lehetőségekhez viszonyítottan igen modern. (Bár a negyedével rendelkeznénk itthon!) Technikai és manuális újításaikat szemügyre véve azonban el-csodálkoztam a mi kényelmességünkön. Többségüket egy kis agymunkával nálunk is meg lehetne valósítani.

A színházak műszaki gondjaira az anyagi természetűek a legjellemzőbbek. lépést kell tartaniuk az országot elárasztó színes, sokszor igen látványos és kvadrofon hangtechnikával felvett filmek özönével. Ugyanakkor a tévé két színes dán, két színes svéd és egy nyugatnémet csatorna műsorát közvetíti naponta. Nagyon sok a színházi közvetítés az említett országokból, és sok a show-műsor. Ezekkel a dán színházak nehezen tudnak versenyezni.

---

lett a méla undor is, amelyet az ostoba nyárspolgárasszony iránt érez. Uralkodva magán, mint egy rítust, kezdi elölről a csomagolást. Kirakodik a „túl nagy" dobozból, hogy pillanatok alatt két kisebbet teremtsen elő. Idegességét csak az olló túl erős csattogása jelzi. Most megprólbál egyáltalán nem odafigyelni a szövegáradatra, de nincs menekvés. Majd a meggyilkolt leány, Anna utolsó fényképe kerül az asztalra. A várt hatás elmarad, mert Alfons mélyen elmerül az átrakodásba. Végre elkészül a két kisebb dobozzal. Tartja őket a kezében, mint a döglött varangyokat. Am még meg kell hallgatnia Leimgruberné kérdéseit nővére hogylétéről, és válaszolgatnia is kell. Mialatt a nemrég megtagadott nővért most védelmébe veszi, érzi, hogy ismét izzad a keze. Zseb-kendő, törlés ... Közben Hudetzet is védi, felháborodik azon, hogy a tények ismerete nélkül megrágalmazhatják és bűnösnek tarthatják. Végre egyedül marad. Szemében ott a félelem, a rettegés a környezettől, a falu kiszámíthatatlan indulataitól. Megszólal a torony-óra. Minden idegszála megfeszül, minden ütésre megrezzen. Fáradtan megy a lavórhoz, kezet mos, arcot mos, hoszszan tartja arcát a vízben, hátha sikerül lemosni magáról a lidércnyomást. Lassan, komótosan megtörli a kezét ... meggyötört mozdulattal veszi le fehér köpenyét, felnéz, dermedten a semmibe mered. Furcsán fénylenek a megriadt szemek.

Vége a napnak, vacsorához készülődnek, nővére asztalt hoz, terítenek. Alfons előzékeny, tapintatosan, készségesen, szeretettel segít. Némi bűntudatról árulkodnak mozdulatai, hangja, hiszen ő is gonoszságot tételezett fel a szerencsétlen asszonyról. Nyakába teríti az asztalkendőt: ahogy az asztalnál ül lenyalt hajával, kissé lógó öltözéké-ben, nyakában partedlivel - szánjuk. Tele szájjal beszél, elmélkedik, bölcsességeket mond az ember bűnösségéről, de rosszindulat nélkül, inkább önmarcangoló hajlammal, mint aki tisztában van hibáival, esendőségével, s mégis mer ítélkezni mások felett. Kézdy itt kettős szerepet játszik. A szituációban teljesen feloldódva éli Alfons furcsa, ellentmondásos alakjának életét, de rezonőrként a színjáték többi szereplőjének viselkedését, életmódját, morálját is leleplezi.

Amikor a gyilkosként menekülő Hudetz náluk kér menedéket s egy civil öltönyt a szökéshez, Alfons megretten: most már majdnem nyilvánvaló, hogy Hudetz bűnös, ha pártfogolja, egy gyilkost véd, bár a tett körülményeit nem ismeri, mégis *győz* a jobbik énje. Most megint „humanista". Nővérét küldi a másik öltönyért. Zavarba jön, amikor a férfi felfedezi az asztalon a halott Anna képét. Izzad a tenyere . . . Eleinte nem érti, miért megy el a kért megkapott öltöny nélkül, majd mintha érteni kezdené ... Feltételezi, hogy Hudetz öngyilkosságra készül. Szeretné megmenteni, hiszen az „indítékot" nem ismerjük. Veszi a kabátját, kalapját és utánairamodik. Amikor találkozik a Hudetzet üldöző csendőrökkel, Kézdy félelmetes pontossággal ábrázolja azt az embert, aki maga is fél, üldözött, hiszen vétett a hatóságok ellen, de mégis védené is a másikat, a szerencsétlent. Buzgón beszámol a történtekről. Elmondja, hogy az üldözött náluk járt, öltönyt kért, majd anélkül távozott. Ahogy előadja gyanú-ját Hudetz esetleges öngyilkosságáról, érezzük: valóban szánja is, akit elárult. Félti és mentené is, ám ugyanakkor mentené (mentegetné) magát is. Félelmében mindennek és mindenkinek meg akar felelni: ő a jó polgár, aki segít a hatóságoknak, de ő a jó ember is, aki segít az üldözöttnek. Meg is védi őt, amikor az őzött vadként a csendőrök láttán hozzá rohan, védelmet keresőn. Ugyanazzal a mozdulattal áll elé védő-pajzsként egész testével, mint Hudetz őelé a darab elején, amikor megvédte a felbőszült emberektől. No persze, most megengedheti magának ezt a segítő gesztust, hiszen iménti árulásával már fedezve van. Amikor a foglyot elvi-szik, megint egyedül marad, lelkiismeretével, izzadó tenyerével, kezeit tördelve.

Az egy Det Kongelige Teatretet kivéve, valamennyi dán színház állandó műsorral játszik, nincs repertoár. Egy darab addig van műsoron, ameddig az gazdaságos. Ha megbukik, vagy betegség miatt nem kerülhet színpadra, nincs előadás. Nagy siker, ha egy produkció megéri a hetvenötös, százas szériát. A nagy munkanélküliség a színházakat is érinti. Sok a szerződés nélküli színész, sőt még a műszaki is. Mindenki igyekszik képességei maximumát nyújtani, hogy a szerződését megtarthassa. Allandó társulat - a mi megszokott színházi társulatainkat véve alapul - nincs. Nagy szó, ha egy színházban öt-hat fős törzs-gárda dolgozik, a többieket szerepre hívják. Maximálisan kétéves szerződést kaphatnak. (Kivétel a Fiol Teatret.) A próbára szánt idő, ha nincs előadás, napi kemény nyolc óra, esetleg még több is, a rendezőtől és a produkciótól függően. Az előadások este 8-kor kezdődnek, és általában két, két és fél óráig tartanak. Vasárnap csak egyetlen színház várja a nézőt, a Riddersalen Kabaré.

A jegyek ára a keresethez mérve nagyjából azonos az itthoniakkal: 30-80 korona. A mozijegy 20-35 korona. Ritka a telt ház. Csak igazán kiemelkedően jó vagy nagyon érdekes produkciók dicsekedhetnek ezzel, mint a méltán világ-hírű dán Királyi Balett csodás *Szentivánéji álom* című balettje, vagy a már említett Riddersalen politikai és társadalmi kabaré műsora vagy a kimagaslóan legjobb dán színházi előadás, az odensei Városi Színház *Banditák* című totális balladája. Többnyire háromnegyedes vagy félházas nézőtér előtt játszanak.

Nincs elhanyagolt színházi épület, nézőtér. Fantasztikus a tisztaság, nincs huzat, törött ablak, kopott szőnyeg, nyikorgó szék. A ruhatár önkiszolgáló és ingyenes. Csak egy kis ruhatárban kell fizetni, ha félti a néző a felsőkabátját, vagy az különösen értékes. A büfében kávé, üdítők, sörök és rövid italok. Külön büfénél a csokoládé, cukorka - nem zörgő csomagolásban. A jegyszedők csinos egyenruhában, kellemesen csendesek, felkészülten, tájékozottan beszélnek a darabról, amelyet szolgálnak, és a szín-ház egészéről. Ismerik a következő dara-bot, a próbákat, a szereplőket. Többnyire angolul és németül is beszélnek, mint majdnem mindenki Dániában. A közönséget nem kell figyelmeztetniök, az ifjúságit sem. z öltözködésre nem nagyon hederítenek. Ki-ki azt veszi fel, amit kedve szerint visel. Estélyi ruha és farmeröltözék egyaránt megtalálható a nézőtéren.

A koppenhágai színházak

Úgy tájékoztattak, hogy a több mint egymillió lakosú fővárosnak ötvenhét filmszínháza (az egyikben ottlétemkor egy hónapja futott az *Angi Vera)* és tizenöt kőszínháza van. Valamint számos úgynevezett „Group Teatret", melyek állandóan bomlanak és alakul-nak. A színházak majd' mindenütt rendelkeznek egy-egy utazó és egy gyermek- vagy ifjúsági produkcióval. Tájol-nak: ez jelentheti a szomszédos utca-sarkot vagy játszóteret is.

Café Teatret

Öt éve alakult egy régi irodaház földszinti kávézójában, befogadó színházként. Ma már elfoglalták az egész épületet, sőt az udvar hátsó részét, valamint egy szomszédos irodaház padlásterét is. Jelenleg három színpadi produkcióra alkalmas termük, szobájuk, pincéjük van. Csoportos látogatást és bérleteket szerveznek, kedvezményes áron. Külön ifjúsági csoportjuk van erre a célra. Műszakot, díszletet, helyiséget, világítást és jegyszervezést nyújtanak. Nem fizetnek a színészeknek, rendezőnek fellépti díjat, csak kivételesen nagy sikerű darabok bemutatása esetén. Ami megmarad a rezsi után, azt szétosztják. Hivatásos színészek és rendezők dolgoznak itt szabad idejükben, vagy éppen azért, mert csak szabad idejük van, szerződésük nincs. Innen viszont ki lehet ugrani.

Az újságok nagy figyelemmel kísérik a színházi eseményeket. Egy jó kritika itt segít szerződéshez jutni, egy rossz viszont az ellenkezőjét vonja maga után. A Café Teatret nem küzd műsor-vagy közönséggondokkal. Egyik sikert követi a másik. A nézők sorban állnak; a színészek is, hogy szerepelhessenek. Jelenleg Ionesco darabját, *a Kopasz énekesnőt* próbálják, láttam is. A második emeleten a színházteremben egy Jacques Prevert *„Cabaret"* est megy Nils Ferlin keretszövegével, négy énekesszínész és zenészek közreműködésével. z első emeleten franciául játsszák Moliere komédiáját, *a Kényeskedőket.* z alagsorban Stephen Poliakoff *Igen, te, szépségem* nálunk is ismert darabja fut, a Café teremben éjjel egy Jazz „Jam Session" ját-szik. Azonkívül előadnak *egy az* ifjúságnak írt dokumentumdrámát, amely a német fasizmus szörnyűségeit tárja fel az új generációnak. Erre külön ismeretterjesztő anyagot állítottak össze. Ezt elküldik a látogató iskolák pedagógusainak. A Café Teatret vezetőjével, Mr. Erling Larsennel beszélgetve kirajzolódott előttem egy haladó szellemű, határozott művészi elképzelésekkel rendelkező színház sikeres munkája. Nem csodálom, hogy annyi a jelentkező színész, rendező, sőt író. A Café Teatretben színészképző stúdió is működik. Nyolc fiatal ember tanul ingyen, persze ösztön-díj nélkül.

Betty Nansen Teatret

Tagja egy kilenc színházat magába ölelő konszernnek, ilyen tag még az Aveny, az ABC, a Scala, Det Ny Scala, Árte stb.

z első napomon elmaradt előadást, David Mammut *Színház az életünk* című kétszereplős darabját végül is láttam. A történet egy ifjú, kezdő és egy befutott középkorú színész színpadi életéről szóló vékonyka cselekményre épült. A két színész - állandó konfliktusban egymással, a nézővel, a rendezővel, a darabokkal - azt mutatja be, amit amúgy is tudunk, hogy a színész is ember. Becsületesen eljátszott, közepes előadás. A kritika sem vitte egekbe. Ez látszott az alig félháznyi nézőtér létszámán is. Állami támogatással éppen csak elkerülték a bukást.

Fiol Teatret

Viola Színház - hangzana magyarul. Arról az utcáról vette ugyanis a nevét, ahol ez a kommunista színház tizenöt évvel ezelőtt működését megkezdte. Ma a külvárosban, a nagyvágóhíd, a ki-kötő közelében, pornómozik és sex shopok környezetében dolgozik. Erre nincsenek fák, parkok, tenyérnyi szabad tér (szokatlan ez Koppenhágában). Egy magányos, pirosra festett épületben és egy lebontott ház helyén, az utcán is játszanak. Hivatástudattól égő emberek ezek, a társulat együtt él, küzd, lélegzik a színházért. A takarítónő és a színészek és a színházvezető feladatát ellátó fiatalember, Mr. Henrik Moltzen egyforma fizetést kapnak, mely alig több, mint a munkanélküli-segély. Küzdenek a közönnyel, a közönségért, az ifjúságért, a békéért, a kommunista eszmékért. Harcolnak a városi tanáccsal, a minisztériummal, de az is igaz, hogy az anyagi támogatás többségét éppen tőlük kapják. Ingyen játszanak a piactereken és iskolákban, van vidéket járó együttesük is. A *Chile asszonyai* című produkciójuk-

nak a főpróbáját láttam. A darabot egy újságírónő segítségével ők írták. A díszjelmezeket is maguk készítik el. Előadások után a közönséggel vitáznak, véleményüket kérik. Tüntetéseket vezettek az atomháború veszélye ellen. Hisznek ügyükben és egymásban - és tehetséges színházat csinálnak. Felhívtam figyelmüket az új magyar drámákra. Odaadtam a *Rivalda* legutóbbi magyar drámákat tartalmazó kötetét. Beszéltem a magyar színházakról. Ismertettem néhány magyar darab részletes tartalmát.

Folke Teatret

Népszínház. Itt is főpróbát láttam. Egy századvégi dán szerző karácsonyi, sűrűn felújított ifjúsági darabját. *Karácsonyi csoda* lehet a címe. Nem sok jót lehet róla elmondani. Gyermeteg darab, ön-célú előadás. Bájos színészi játékkal, lekacsingatva a közönségre. A díszlet és a jelmez is unalmas, kulisszák, festett vásznak, kis piros törpe mikulásokkal, manókkal. Az utcára kikerülve megnéztem a felnőtt darabok fényképeit. Ödön von Horváth *A végítélet napja* képei alapján]ehet, hogy nem a *Karácsonyi csoda* színvonala jellemző erre a szín-házra.

Nye Teaitret

Délutáni előadáson láttam itt Vaclav Ravel két egyfelvonásosát, az *Audencádt* és a Ve*rnissage-t* Eszterhás Péter rendezésében, Ősz Ilona díszleteiben. A két darab közös főhőse Frederik, akit hól a sörgyári személyzetis, hol sznob rokonai próbálnak elvei feladására kényszeríteni. Nagyon jó előadás volt. Elmélyült, gondos és tisztességes rendezésben, kitűnő díszletek kel az emeleti előcsarnokban. Rendkívül kevesen ültek a nézőtéren. Eszterhás Péter a dán I. T. I. vezetője volt az elmúlt hónapokig. Sokat rendez a dán tévében és más színházakban is, itthon is szívesen dolgozna.

Riddersalon

Lovagterem - mondja a név. Kétfajta színház működik itt. Az egyik a föld-szinti hatalmas teremben, amelynek tulajdonképpeni funkciója a vendéglátás és a szórakoztatás. Az épület több mint kétszáz éves, és ebben ezt a zenés, játé-kos, kabaré-, orfeumműfajt művelik az-óta is. A terem egyik végében van a nagy színpad. A nézők asztalsorok nál ülve, iszogatva-eszegetve mulatják, tapsolják

A Chile asszonyai a Fiol Teatretben

végig azt a produkciót, amelyet három énekes-zenés-táncos színész és egy színésznő ad elő. Remek színészek, ragyogó táncosok és fantasztikus zenészek ezek a fiatal emberek, akik a kétórás műsort adják. Politikai kabaré. Sajnos nem értettem azokat az aktuális tréfákat, amelyekkel az újságcikkeket kommentálták, vagy amikor vetített filmeken parodizáltak egy-egy társadalmi jelenséget, politikai problémát. Körülbelül ezerhétszáz ember zsúfolódott össze itt. Hónapokra nincs szabad asztal. A belépő nyolcvan korona személyenként, s ehhez jön még a fogyasztás, első osztályú árakkal, igaz, hogy a minőség is az.

A felső emeletre külön bejárat vezet a lampionos kertből. Falépcsőkön, régi faszobrok és alacsony gerendák között érkezik a látogató egy padlástérbe, amely egy kísérleti színháznak ad ott-hont. A színház vezetője híres dán színésznő, aki jelenleg egy gyerekek-nek írt monodrámával járja Dániát. A többiek egy kevés szereplős dán darab-bal ugyancsak turnén vannak. Az épület-ben így „színházi" előadás a szokványos értelemben véve nincs, ellenben van valami, ami mégis színház. Clifford Wright-nak, a Dániában élő amerikai festőnek -felesége Elsa Gres, az egyik legnevesebb dán író - több évtizedes munkásságából kiállítást rendezett a színház három fiatal technikusa. Ötszáz festmény Matisse hatásától Picassón keresztül, amíg a festő megtalálta sajátos, eredeti kifejezésmódját. Varázslatosan bevilágított különböző magasságú térelemeken foglalhat helyet a közönség, hallhatja a magnóról sugárzó zenét, majd emberi hangokat, amellyel a beszédhang orgánumán dallamosan vala-mi szürrealista verset, balladát adnak, énekelnek el. Ha elfáradt az üldögélésben, irányíthatja a forgó színkeverő reflektorszerkezetet, amely a tükrös menynyezetről visszaverődő prizmák segítségével mozgásba hozza a festmény mozdulatlan alakjait. Egy másik, mozdítható kis reflektor sugarával pedig válogathat a magas falra, talajtól az üvegmennyezetig felhalmozott portrék között. Ugyancsak mások, színeket keverhetnek egy kis apparátuson, amely-nek színes fényei nonfiguratív festmények színtónusait változtatják meg. A néző este héttől addig részese és nézője ennek a világnak, ameddig csak marad-ni akar. Még mindig vár rá újdonság. Magára öltheti a festő által tervezett és kivitelezett álarcokat, rémisztgetve-mulattatva a többieket. Felöltheti a kosztümöket; a kitont, tógát, palástot, köntöst, pongyolát, kabátot, kalapokat, csizmákat, kalocsnikat. Elmúlt és eddig még nem létezett korszakok jelmezeiben pompázhat. Ha más szórakozást kíván, akkor diafilmeken nézheti a színház vezető színésznőjének különböző próbafotóit, vagy derülhet társai önfeledt játékán, esetleg egy félreeső sarokban lapozhatja azt a furcsa, erre az alkalomra összeállított képes magazint, amelyben oldalanként új meg új téma, esemény rajzos, fotós montázsai, a ma és a múlt közös eseményei keveredenek, mutatva, hogy nem minden új a nap alatt. Angol nyelven írt szövegek tájékoztatják az olvasót, hallatlanul mulatságosan. És van még Laterna Magica is. Niesl Fly, a tárlat kigondolója elmondotta, hogy kéthetenként rendeznek valamilyen experimentális dolgot! Soha ennyi mosolygó, örömteli arcot nem láttam kiállításon. Minden rendű és korosztályú néző megfordult itt.

Erno Müller (Theseus) és Gnitta Nörby (Phaedra) a Pheadra című drámában

Lille Teatret

Kicsiny színház, kicsinyeknek, kicsiny színpadon, mini társulattal, de maximális igényességgel játszanak itt bábuk és eleven színészek, árnyjátékosok, marionettesek és kézjátékosok. Lewis Caroll *Alice a Csodaországban az* egyik nagy siker, Saint-Exupéry A *kis hercege* mellett. A művészeik maguk készítenek el minden bábut, díszletet.

Huset

Tulajdonképpen ifjúsági ház. Nagyon régi, kétszázötven éves épülettömböt foglal el ez a szervezet, amelyet „lluset"-nek, „háznak" neveznek, s amelyet az utcáról egy tíz méter széles lengő piros girardi kalap tesz azonnal felismerhetővé. A földszinten olcsó önkiszolgáló étterem van, az első emeleten színházterem, ahol a közönség középen, párnázott ládákon ülve nézi - olykor forogva - a terem négy sarkában elhelyezett színpadi emelvényeken folyó színészi játékot. A Huset is „befogadó színház", csak helyet, díszletet és technikai személyzetet ad egy-egy produkcióhoz. Legutóbb Csehov-novellák dramatizált változatait játszották a legnépszerűbb dán színészek. Most *Bytett* címmel egy gyarmatosítás ellen szóló darabot adnak elő szupernaturalista módon. Minden „igazi": a színpadok talaja homok, van sás, nád, mocsár és missziós telep. Tapintásra, szagra valódi. „Igazi" vér folyik, igazi tűzön igazi ételt főznek. z előadás ideje pontosan azonos azzal, amit az óra mutat. A történet arról szól, hogy a romlatlan, tiszta gyarmatvilágot hogyan teszi tönkre a civilizáció, a fehér ember, atom-kísérletek kel, kábítószerekkel, tévével és nemi betegségekkel. Mr. Ánders Peterson, a Huset egyik népművelő-vezetője elmondotta, hogy egy emelettel feljebb politikai plakátkiállítás készületei folynak. Előzőleg a palesztin kérdést dolgozták fel, most pedig Dél-Afrika a téma. A látogatottság egy-egy vasárnap ezer-ezerötszáz ember. A következő emeleten éppen egy zenés énekes műsor folyt gyermekek és kísérőik számára. Olyasmi, mint a mi Kaláka vagy Sebő együttesünk zenei összeállítása. Családi műsor. Ének és néptánc. A legfelső emelet ismét színházterem. Jelenleg egy fiatal zongoraművész koncertezik estén-ként. A Huset ezenkívül segít munkát keresni a munkanélküli fiataloknak, olcsó szállást szerez, családoknál helyezi el a vidékről feljött magányosokat, tájékoztatást nyújt az aktuális társadalmi és kulturális kérdésekről. A pincesörözőjük is furcsán érdekes hely. Mao és Che Guevara portréi, odébb Rosa Luxemburg és Angela Davis, majd Lenin, Marx, Trockij és Muhamed Ali. Úgy néz ki, mint egy titkos anarchista találkahely valamilyen régi filmen. Ez a lluset is állami támogatásból tartja fenn magát. Félmillió koronát kapnak egy évre. Ebből fedezik a rezsit, a díszleteket és a hetven főnyi személyzet fizetését. A többség heti harminc órát, a többi heti negyven órát dolgozik. Imponálóan kis létszám ehhez a fantasztikus iramú és terjedelmű munkához.

Det Kongeline Teatret

Ez a Királyi Színház tulajdonképpen egy állami színházkombinát, ahol két színházban két prózai, egy opera- és egy balett-társulat működik.

A Nye Scene (Új Színpad) a Királyi Színház modernebb részlege. Itt két előadást láttam. Az egyik mai dán szerző *Phaedra* című drámája. z ismert téma itt annyiban módosul, hogy a háború légköre fontos és meghatározó: a mocskos világban minden mocskossá válik. z egyetlen tiszta és ártatlan figura Hippolütosz, aki ártatlanul hal meg. Phaedra iszákos, ledér és nagyon magányos asszony, emberileg érthető az elvágyódása ebből a bezártságból, de miután rombol, nem kaphat kegyelmet. A darab elején és végén megjelenő, padlót sikáló házmester hiába próbál valami tisztaságot csempészni ebbe a kormos, megperzselt világba. Nagyszerű díszletben, pompás jelmezekben igazában tradicionális, langyos előadás. A főszereplő Gnitta Nörby érdes-érdekes egyénisége helyenként igazi élettel tölti meg a színpadot.

A Koldusoperát szintén a Nye Scenében játsszák. A román vendégrendező munkája nem különösebben érdekes. Mintha a tizennyolc év előtti Madách Színház stílusát láttam volna, de az akkori nagy egyéniségek szerepformálása nélkül. A darabot vígjátéknak rendezték; a közönség „vette a lapot". Minden viccnek nagy hatása volt, de a mondanivaló mellett elsiklott az előadás, „elidegenítésnek" nyoma sem volt.

Gamle Scene

A Királyi Színháznak a mi Operaházunkhoz hasonlatos épülete a Gamle, vagyis a Régi Színház. Itt Verdi *Macbeth*jét láttam, igen jó szcenírozásban, angol tenorista vendégszereplésével. z előadásban leginkább a sziklaromokból, üregekből felépített skót várrom érvényesült. z énekesek eleinte kissé elfogultan, fátyolosan intonáltak, de a második felvonástól kezdve a főszerep-lő elfoglalta méltó helyét az operában, bár színészileg eléggé ügyetlen benyomást keltett. Kitűnő volt a kórus mozgatása és részvétele.

Á Szentiványéji álom a méltán világhírű Dán Balett együttes csodálatos előacl(ísa volt. A jegyek minden estére hónapokkal előbb elkelnek. Jegyüzéreket nem láttam, mintha ezt a foglalkozást itt nem ismernék. Csak nagy utánjárással sikerült bejutnom a színházba, és láthattam életem egyik legmegragadóbb színházi produkcióját. Mendelssohn és Ligeti György zenéjére komponálta meg Shakespeare szövegének koreográfiáját a zseniális John Neumeier. Mendelssohn zenéje a kerettörténetet szolgálja, Ligeti elektronikus kompozíciója pedig a mesés vagyis inkább fantasztikus éj csodáit segíti. Kiváló táncosok klasszikus és egészen modern mozgásrendszerrel, kitűnő színészi érzékkel, remek humorral és szépséggel formálják szerepeiket. A kerettörténetet Mendelssohn korához, az erdei jeleneteket pedig egy időt-len Galaxis-korba helyezte a rendező-dramaturg-koreográfus Neumeier. Biedermeier kosztümös Theseus és Hyppolita, Helena és Hermia, Lysander és Demetrius.

z esküvői készülődés egy hatalmas menyasszonyi fátyol próbálgatásával in-

dul. A fátyol az egész színpadot betölti, körülötte apró öltésekkel varrónők dolgoznak. Erre megy fel a függöny. Theseus mindent elkövet, hogy az unott Hyppolitát jobb kedvre derítse. Ékszereket, virágkosarakat hozat, szebb-nél szebb ajándékokkal igyekszik Hyppolita kegyeit megnyerni - mindhiába. Ebbe a bevezető jelenetbe felsorakozik a mese valamennyi szereplője. Cselekvő részei Theseus vágyainak. Főleg a mester-emberek iparkodnak egy fantasztikus verkli (síp, dob és nádi hegedű, vala-mint kelléktár és zenegép) segítségével megnevettetni a fásult királynét. Mind-hiába! Ekkor valaki elejt a színen egy névtelen kedvesnek szóló, névtelen szerelmes levelet. Ezt így vagy úgy, valamennyi szerelmespár kézhez kapja, hogy aztán szellemesebbnél szellemesebb ötletek révén újból elveszítse, amíg mindenki, akinek az erdőben meg kell jelennie, el nem határozza, hogy randevúra, siet.

Puck egy kertészfiú aprócska szerepé-ben tűnik itt fel. Helena szemüveges, Demetrius nyalka katonatiszt, Lysander költői lelkű álmodozó, klermia pedig határozott, talpraesett és kissé frivol. Hyppolita természetesen azonos Titániával, Theseus pedig Óberonnal. A kertészlegénv átalakul Puckká. z erdei tündérek, tündérkirályok valamennyien szorosan a testre simuló ezüst trikókban, fejükön selyemsapkával jelennek meg. Krómozott ezüst fatörzseken smaragdzöld üveglevelű fák csúsznak be a fehér fátyolfelhőben *úszó* színpadra, gumikerekeken, a táncosok mozgatják őket. Ettől kezdve a táncosok teste és a fák együtt élnek és mozognak, új és új színteret alkotva a mesés történetnek. Csillagok gyúlnak és lehullanak, szín-csóvák repülnek az ég felé, mint egy Gordon Craig-színpadfestmény, de állandó mozgásban. A balett egységes színvilága a fehér, zöld és kék színek összecsengő harmóniája. Puck megtalál-ja a szerelmesét üldöző Helena szemüvegét, felpróbálja, magán felejti, s ez lesz a forrása minden baklövésének. Így téveszti össze a szerelmeseket, ezért potyog le majdnem, vaktában tapogatózva a bugyborékolva nevető nézők közé. Oberon egy pofonnal megdorgálja, s a végzetes szemüveg lehullik Puck orráról. Most már képes rendbe hoznia szerelmesek dolgát. Titániának pedig Oberon kegye megbocsát. z egész balett sugárzik a humortól és a humanizmustól.

Holberg, a dán Moliére (ahogy az irodalomtörténészek nevezik a színház-alapító tudós drámaírót) egyik komédiájának, az *Odysseus Ithakábannak* egyik fő-próbáját láttam a Det Kongelige Teatretben. Vándorszínjátszó-társulatról szól, akik mindent elkövetnek a közönség becsalogatására, nem sok sikerrel, úgy, hogy a Búcsú szimfóniához hasonlóan itt is egyre-másra tűnnek el a szereplők a színről, amíg csak egy komédiás marad a deszkákon, hogy végül keserű legyintéssel ő is társai után eredjen. Rengeteg ötlettel rendezte a Királyi Színház rendezője, Line Krogh. Jó lenne magyar színpadon is látni a *Furfangos csumadia* szerzőjének ezt a fergeteges komédiáját, ezekben a vígjáték-szegény években.

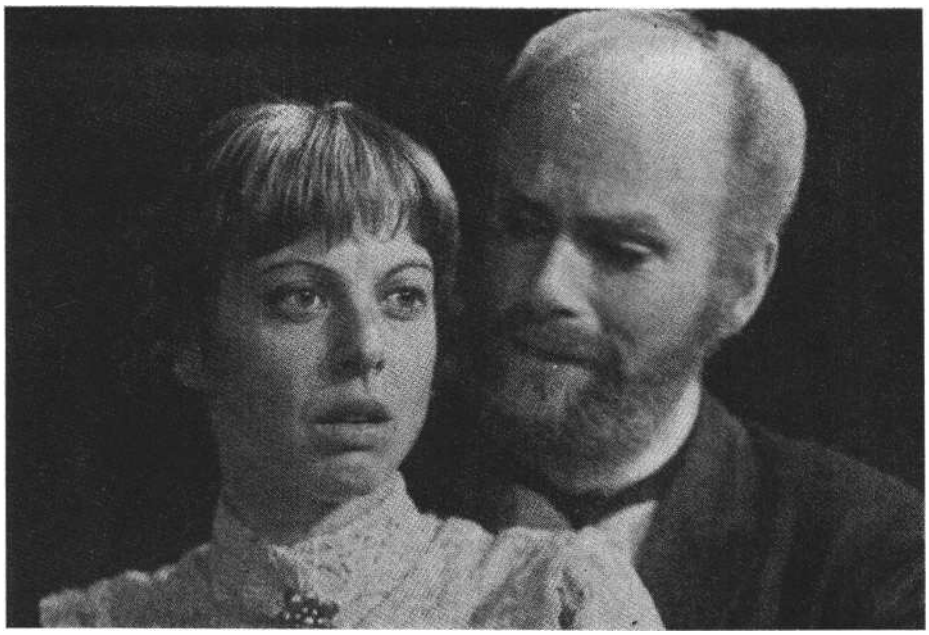
Odense, Városi Színház

Koppenhága után Odense volt a köve-tkező állomás. A Városi Színházban egy karácsonyi bemutató előkészületeit láttam, Bjaerne Reuter ifjúsági vígjátékát, *a Buster világát.* A darab főhőse egy tizen-két éves fiú és járáshibás nővére. A fiú a felnőttek világával szemben kialakítja a maga csupa varázs csodavilágát, amely-ben minden gonoszt legyőz, minden bal-szerencse felett úrrá lesz, mindenkinek az életét boldogabbá teszi. Ott, ahol sé-relmeket kapott, büntet, ahol szeretetet kapott, jutalmaz. Zenés vidám történet. A szerepeket bőven húszon felüli színészek játszották, egyáltalán nem illúziót keltően.

Pablo Neruda *Banditákját* az odensei színház a városi tanács hatalmas elő-csarnokában játssza. Ugyanis majdnem két évig tartott a színház épületének karbantartása, ezért a társulat kénytelen volt idegenben játszani. Így találták meg a városi tanács épületét. *A Banditák* produkciója már eleve ide készült. Most, hogy a színház ősszel megnyílt, a díszlet nem fért volna el a színpadon, ezért játsszák a darabot még most is a színházon kívül.

A darab nálunk is ismert, az 185o-es években a Californiába menekült chilei emigránsok sorsát mutatja be. Vezérük, Joachim Murano reménnyel indítja el népét az „ígéret földje" felé. Csakhamar rá kell azonban döbbennie, hogy Ameri-kában csak koszos bevándoroltaknak számítanak, akiket a Ku-Klux-Klan

A Dán Királyi Balett Szentivánéji **álom-előadása. Linda Hindberg** (Hippolyta) **és Johnny Eliasen (Theseus)**



Ulla Kaufmann és Lars Junggreen Ibsen A társadalom **támaszai című színművében** (aarhusi Városi Színház)

tűzzel-vassal üldöz, akiknek munkaerejét a bányák és őserdők felőrlik, s akik számára végül nem marad más kiút, mint a banditizmus. Így végül is szétszóródnak, Muranót elfogják és kivégzik. z amerikai fehérek hajtóvadászatot rendeznek a maradék chilei csoportok felkutatására és kiirtására. Totális színházi előadás ez, ahol chilei dalok, táncok, balladák szólalnak meg, az antik kórusok mintáját követve. Á jelen és a múlt történelmi kapcsolatai állandóan összefonódva jelennek meg. z előadás látványos, élvezetes, igen magasfokú színészi munkával gazdagított jó rendezésben, remek szcenírozásban. A hatszázötven főnyi zsúfolt nézőtér - Dániában szokatlanul - nyíltszíni tapsokkal, lelkes közbekiáltásokkal jutalmazta a résztvevők munkáját.

Aarhus, Városi Színház

Odensébel Jylland sziget legnagyobb városába, Áarhusba mentem. A Városi Színház szecessziós, nagy, kényelmes épület, régi színes ólomkeretes ablakokkal, jellegzetes Bauhaus-oszlopokkal. Ibsen *A társadalom támaszai* című drámáját láttam, majdnem telt ház előtt. Korrekt előadás, szépen beszélő, helyesen értelmezett alakításokkal színre lépő színészek a színpadon. Jól mozognak, stílusismeretük fölényes, de az előadás mintha idejét múlta volna. Vontatott cselekményvezetéssel, húzások nélkül játszottak. A szünetben egy másik aarhusi színház fiatal rendezőjével beszélgettem, aki *a Mégis, kinek az élete* című, nálunk éppen most futó darabot rendezte. zon töri a fejét, hogy a darabbal elmennek egy elmegyógyintézetbe vendégszerepelni.

Elutazásom délelőttjén még besiettem a színházba, mert megtudtam, hogy az egyik legtehetségesebb angol színházi rendező, Kevin Robinson vendégrendezésében Georg Frankgar *Aranyifjak* című restaurációs komédiáját próbálják. Rendkívül élvezetes volt az a vidám, laza légkör, amelyben ez a fiatalember dolgozik. Jó előadásnak ígérkezik a produkció. A próba végén a főügyelő végigkalauzolt a színház épületében. Itt is három színpadon tartanak esténként előadásokat. Az egyik a nagyszínpad; a másik az épület oldalszárnyában egy volt mozi nézőterét foglalja el, ahol egy formálható nézőterű, jobbára kísérleti színház működik. A harmadik pedig a színpad pincehelyisége, melyben egy román gyermekszínházi társulat, *a Dr. Dolittle és az állatok* című zenés darabot adta elő. Ebben a színházban is folyik színészoktatás, ugyanolyan alapon, mint a Koppenhágai Allami Iskolában.

Általános benyomásaim a színészi játékról

Tagadhatatlan, hogy olyan nagy színészegyéniségekkel, mint amilyenekkel a magyar színjátszás rendelkezik, Dániában nem találkoztam. De rosszul beszélő, mozgó, éneklő, táncoló, szerepüket elhanyagoló színészekkel sem. Rengeteg bennük a hivatástudat és ambíció. Nem kényezteti el őket a biztonságot jelentő szerződési rendszer, ezért aztán állandóan csúcsformában kell lenniök. A tévé segítségével könnyű a kiugrás, de egy színpadi bukás évekre visszavetheti (ha nincs elég anyagi kitartása) a színészt. Nincsenek agyonhajszolva, mert nagy a színészkínálat. Több a keresetük, de nem állandó. Szerények, ez látszik azon is, ahogyan a tapsot megköszönik. Együttes sikerük van, ha van. Nem akarnak a darab vagy a rendező fölé tolakodni. Igen nagy a próbafegyelem. Nincs annyi vita, beszélgetés, mint nálunk.

Színészképzés

Koppenhágában egy Állami Színiiskola működik, ezenkívül tanácsi iskolák vannak Odensében és Aarhusban. A növendékek csak színjátszásból kapnak diplomát. Ennek alapján majd a gyakorlat dönti el, kiből lesz színész, kiből rendező. Díszlettervezést, jelmeztervezést egy képzőművészeti főiskolán tanítanak. A növendékek három évig tanul-nak; rendkívül sok tantárgyuk van. Vizsgázniok nem kell. Nincsenek főiskolás színelőadások, mint nálunk. z utol-só évben statisztálhatnak, esetleg kisebb szerepeket kaphatnak az iskola anyaszínházában. Nem kapnak ösztöndíjat, de nem fizetnek tandíjat. Ha a szülők nem támogatják őket, bizony sokat szűkölködnek, csak éjjel vagy hajnalban tudnak dolgozni. A legtöbben a nyári három hónap szünet alatt kuporgatják össze az egész évre beosztásra kerülő összeget. Kérhetnek kölcsönt az állami banktól, de ennek havi összege nem lehet több, mint kétezer korona. (A munkanélküli-segély fele.) Ezt az összeget aztán a diploma megszerzését követő öt éven belül vissza kell fizetniök akkor is, ha abbahagyják a tanulást, ugyanis a munkabérből levonják az ösztöndíjat. A három év összes tanulólétszáma maximálisan harminc fő. z elhelyezkedésre nincs semmi biztosíték, nincs rostavizsga sem. Majdnem annyi a tanár, mint a tanuló, hiszen reggel nyolctól este tízig tanulnak. Többfajta mozgást, éneket, beszédtechnikát és művészi beszédet. Tanulnak dzsesszt és operát, népdalokat és songokat; ezek mind külön órák, külön tanárokkal. Tanulnak színpadi viselkedést, helyzetgyakorlatokat, csoportosan és egyénileg, valamint irodalmat, művészettörténetet stb. A legalaposabb és legjobban átgondolt tan-tervet az odensei Városi Színház színésziskolájában láttam.

Megismerhettem egy rendkívül vonzó ország színházi kultúrájának egy részét. Találkozhattam barátokkal, sikerült felkeltenem érdeklődésüket hazánk és a magyar drámairodalom iránt. Színházi gondjaink, problémáink javarészt közösek: nincs elegendő jó nemzeti dráma; sok a kommersz fércmű, *nagy a* nyugati befolyás (angol, amerikai). Drága a darabok kiállítási költsége: közönségszervezési gondjaik vannak. Mintha csak a saját színházam egyik értekezletén ültem volna, amikor dán barátaimat hallgattam ezekről a témákról panaszkodni.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Anna Földes:

Ceux qui choisissent leur destin

C'est déjà une tradition que notre grand poète Gyula Illyés donne ses nouvelles pièces au Théâtre National de Pécs. Dans cette histoire dramatique exemplaire qu'est *Ceux qui choisissent leur destin* il fait de nouveau preuve d'une sensibilité remarquable pour les problèmes sociaux et moraux de notre époque ainsi que du don d'une perspective historique pour les examiner. Notre critique analyse donc la nouvelle pièce dans le contexte de l'oeuvre entière.

József Vinkó:

Dupes et révoltés

Dans notre théâtre les dupes paraissent être devenus à la mode – voici que constate notre critique en commentant quelques nouvelles pièces hongroises. *Bélakalmár* de György Spiró est joué à la Scène, réalisé par l'auteur lui-même; *L'Hymne* de György Schwajda et *Permanence de Noël* de Gábor Görgey – tous les deux en un acte – ont été créés par le Théâtre Radnóti Miklós, tandis que *Bunker* de Miklós Mészöly peut être vu à Békéscsaba, plus que vingt ans après sa naissance et après plusieurs représentations à l'étranger.

Péter György:

Le clown qui a perdu son chemin

Malgré le fait que, dans les années vingt et trente, les pièces de Milán Füst aient indiqué un renouveau de la littérature dramatique hongroise, les théâtres ont montré peu d'égards pour lui. Le Théâtre de Comédie, voulant dans une certaine mesure racheter cette négligence, vient de créer une version musicale d'un roman de Füst, *Le Clown louche*, dans l'adaptation et la mise en scène de Péter Valló et avec la musique de Gábor Presser, mais le résultat reste indigne de l'héritage spirituel de l'auteur.

Zoltán Iszlai:

Une méthode du corps-à-corps

La pièce satirique *La Mort de Tarelkine* d' Alexandre Soukhovo-Kobiline appartient parmi les oeuvres les plus intéressantes et les plus dramatiques que la littérature classique russe ait consacrées au mythe du « tchinovnik ». Après avoir été jouée avec succès au 25ème Théâtre de Budapest et au Théâtre Csiky Gergely de Kaposvár, la pièce reparut maintenant au Théâtre National où la mise en scène fort originale de Gábor Székely se montre capable de l'enrichir de nouveaux accents.

Valéria Nádra:

Un accident au théâtre de la sécurité

L'Accident de Friedrich Dürrenmatt au Théâtre Madách peut être qualifié d'échec artistique – voici le verdict de notre collaboratrice qui, sur un plan plus général, commente aussi le répertoire et le style de ce théâtre misant avant tout sur la sécurité.

Katalin Róna:

Un dimanche fou

Un dimanche fou de Valentine Kataïev – qu'on a joué en France sous le titre *Je veux voir Mioussov* – vient d'être repris au Théâtre du VIIIe Arrondissement. Le spectacle retient l'attention surtout par la fougue et le visible plaisir de jouer dont font preuve les interprètes.

István Nánay:

Les Comédiens à la Scène

Les Comédiens de l'Anglais Trevor Griffiths, crée par l'ensemble du Théâtre National à la Scène, est une véritable pièce à succès. Malgré quelques problèmes de détail, la mise en scène de János Ács enrichit le texte d'accents qui touchent le spectateur plus directement, grâce aussi aux acteurs qui paraissent être dans leur meilleure forme.

Gábor Mihályi:

Chronique théâtrale de Szolnok

Le critique offre un tableau nuancé du travail du théâtre de Szolnok qui, au début de la nouvelle saison, a changé de dirigeants. Pour cela, il analyse trois représentations: celle, fort réussie, de *L'Ile pourpre* de Boulgakov, un *Troilus et Cresside* pas trop original et *Les Soeurs de Pablito*, parabole intéressante de Nicola Manzari.

Judit Szántó:

Une serre trop tiède

La Serre (Hothouse), pièce de jeunesse de Harold Pinter est une oeuvre hybride, dans laquelle se mêlent les éléments du réalisme et le ton plus particulièrement pinterien. Il y a des pièces plus mûres, pour ainsi dire, classiques du même auteur qui n'ont pas encore été jouées chez nous; mais malgré ses faiblesses, *La Serre* ne justifie point la tiédeur indécise de la représentation qu'en donne le théâtre de Kaposvár.

Katalin Forray:

Du Broadway à Békéscsaba

Représentation à bénéfice (Tribute) de Bernard Slade qui, jugeant sur sa renommée, promit un retentissant succès de boulevard, a déçu son public: le théâtre de Békéscsaba n'en sut révéler qu'une action sans force et des caractères faiblement esquissés.

András Pályi:

Le théâtre Pogány–Koltai

La Mélodie de Varsovie, pièce à deux personnages de Léonide Zorine qui avait déja conquis le public de Budapest, offre maintenant, au studio du théâtre de Kaposvár, une belle chance aux excellents acteurs que sont Judit Pogány et Róbert Koltai pour faire valoir de nouvelles couleurs de leur personnalité artistique.

Lívia Dobák:

Les ressorts cachés de la simplicité

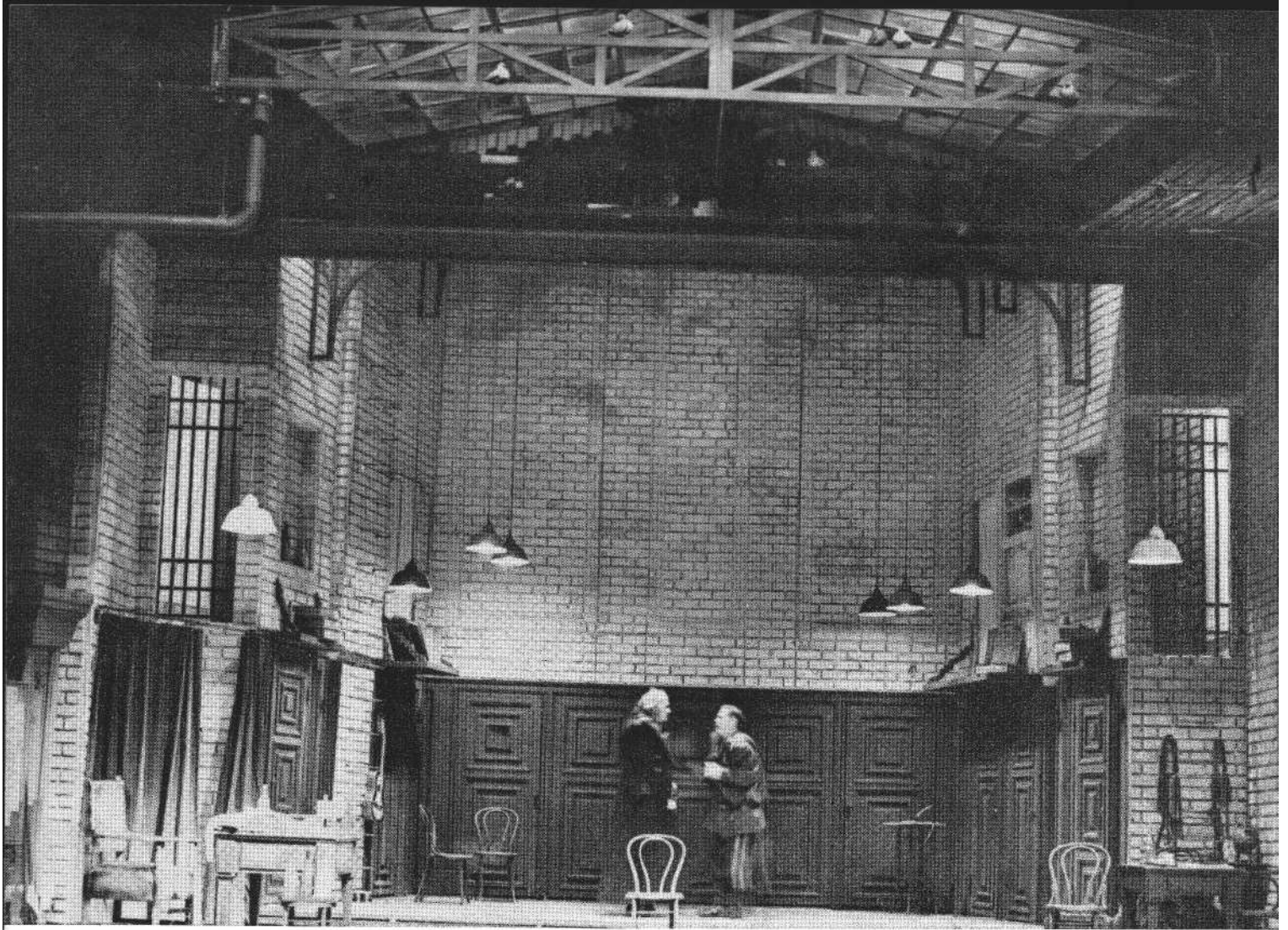
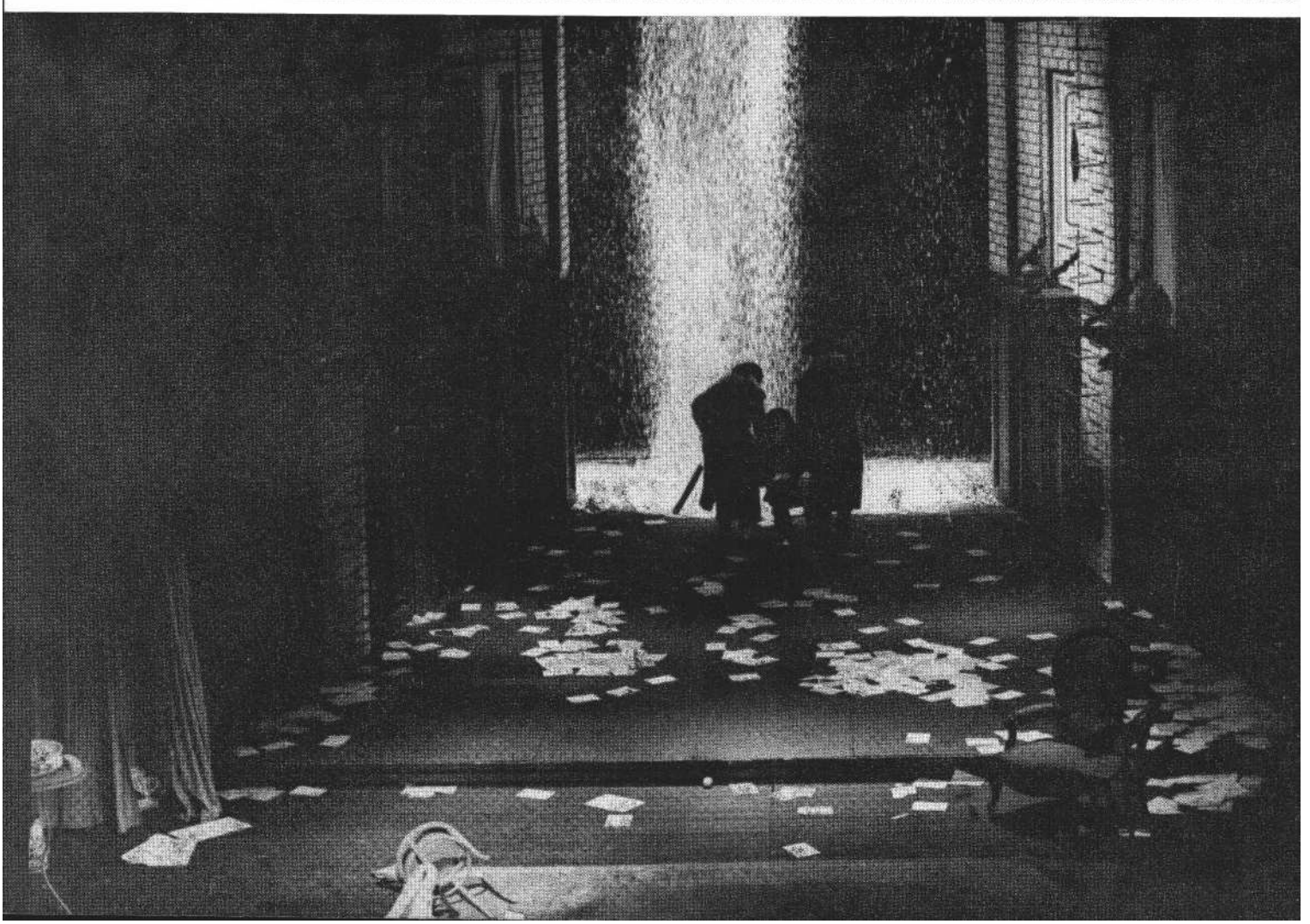
L'article analyse les excellentes interprétations des acteurs Ferenc Kállai et György Cserhalmi dans la représentation de *Henri IV* de Shakespeare au Théâtre National.

Zsuzsa Cserje:

Propriétaire de la parfumerie: György Kézdy

Dans la représentation du *Dernier jugement* de Ödön von Horváth au Théâtre du Château, c'est György Kézdy qui mérite la plus grande attention, dans un rôle de composition.

Eszter Tatár:

Soirées théâtrales au Danemark

Dans ce compte-rendu les observations professionnelles s'entremêlent heureusement avec celles de la touriste qui apporte une vision fraîche aux phénomènes de la vie culturelle de ce pays nordique. Eszter Tatár ne se contente pas de décrire quelques expériences théâtrales intéressantes mais cherche aussi à définir la fonction du théâtre dans la société danoise contemporaine.