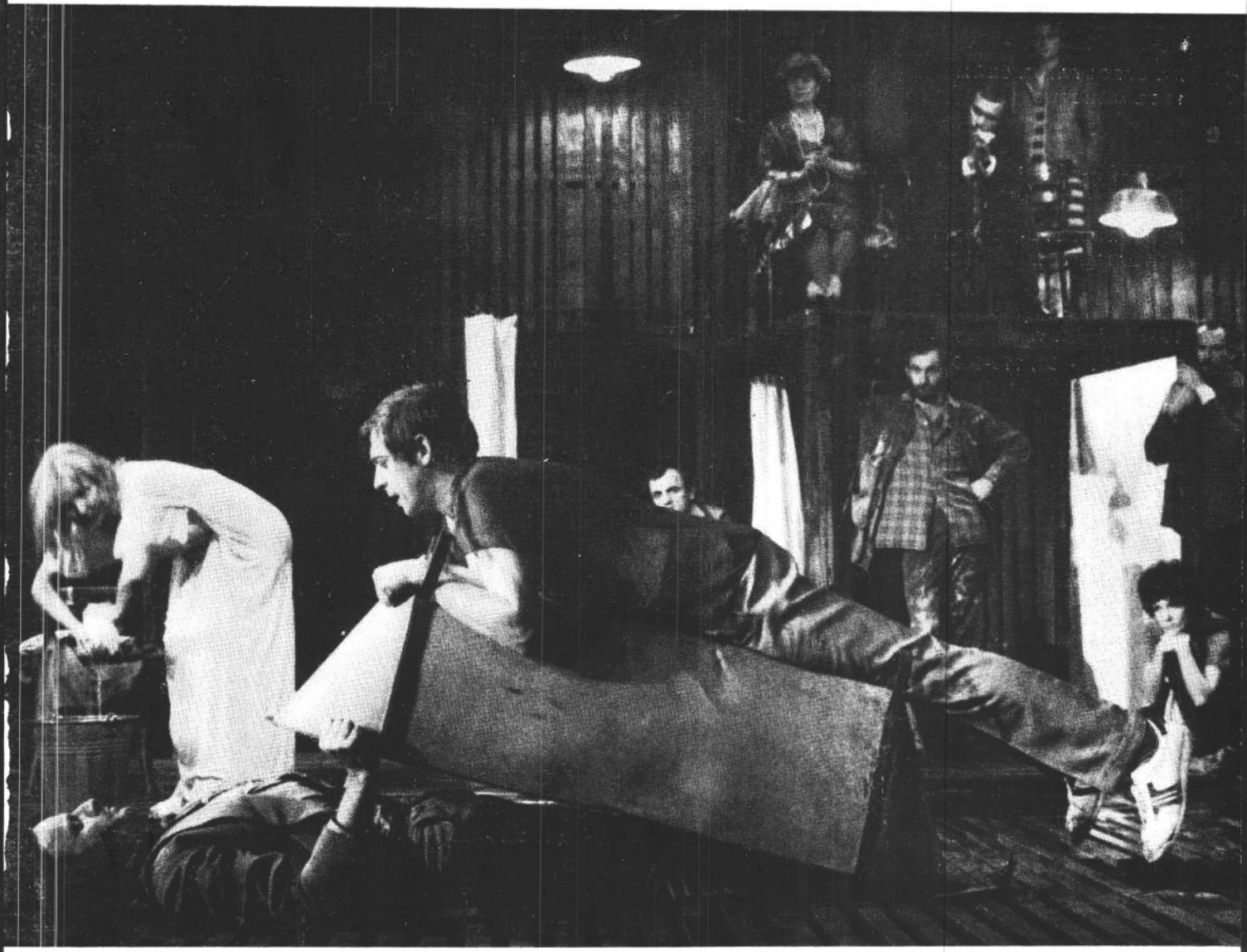
SZÍNHÁZ



Vinkó József: A megváltás elmarad • Tarján Tamás: Virágnak virága • Nánay István: A manipuláció csapdája György Péter: A változások ára • Ézsiás Erzsébet: Olasz komédiák • Pályi András: Napló színészekről • Fejes Endre: Az Angyalarcú (dráma)

1982
Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1982. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a 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

82.0211 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Jelenet Peter Weiss Marat-Sade-drámájának
kaposvári előadásából (Fábián József felv.)

A hátsó borítón:
Götz Béla díszlete a Csíksomlyói passió várszín-
házi előadásához (Ikládv László felv.)

TARTALOM

játékszín

VINKÓ JÓZSEF
A megváltás elmarad (1)
TARJÁN TAMÁS
Virágnak virága (9)
BÉCSY TAMÁS
A medikus áldilemmája (12)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
A regényíró visszatér (16)
NÁNAY ISTVÁN
A manipuláció csapdája (18)
GYÖRGY PÉTER
A változások ára (22)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Olasz komédiák (26)
BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Balek vagy Tökfilkó? (28)
SZÁNTÓ JUDIT
A miskolci rézfúvósok (32)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (35)

világszínház

NYERGES LÁSZLÓ
Milánói színházi esték (39)
BÁNYAI GÁBOR
Magatartásformák (42)
PÓR ANNA
Patrice Chéreau Peer Gyntje (46)

drámamelléklet

FEJES ENDRE Az Angyalarcú

VINKÓ JÓZSEF

A megváltás elmarad

Fejes Endre, Csiki László és Munkácsi Miklós színművei

Különös, mennyire összecseng ez a három színdarab. Mintha összebeszéltek volna a szerzők, elfeledve korosztályokat, országhatárokat, hogy közös memorandumot szerkesszenek társadalmunk közérzetéről. Pedig nincs sok közük egymáshoz. Munkácsi, a „polgárpukkasztó írófenegyerek" nehézsúlyú vagányokról, késdobálókról, önpusztító ámokfutókról írt ez idáig, műveiben elvétve ha megvillant a közösségért vállalt veszszőfutás gondolata. Csiki László, a fiatal romániai magyar író - novellákban és drámákban - a valóság „átrendezésé"-re tett kísérletet, s mint a francia „új regény" (azóta élemedett korú) kép-viselői, egyfajta robe-grillet-i stíluseszményt kísérelt meg kialakítani, amellyel a történetek „láthatatlan" dimenziói át-világíthatók. Fejes konok hűséggel veri bele a fejét a falba (igaz, Sartre tanításához híven mindig egy méterrel magasabban), s továbbra is a lényegről ír: eljátszott lehetőségeinket, satuba szorított álmainkat, szertefoszlott eszményeinket sorolja.

A három darabot a fojtogató közérzet közös élménye teszi rokonná. Mind-három társadalmunk egy-egy mikroszeletét (egy-egy család szétbomlását) ábrázoltja; szereplőik üresnek és kiszolgáltatottnak érzik magukat, az eszmék leértékelődtek, a régi erkölcsi normák kificamodtak, a vélt és a valódi érték fel-cserélődött - folyik a kiárusítás.

Közös a hősök indítéka is. A három fiú az önző-tespedő-böfögő-közömbös kispolgári tenyészetet akarja felrobbantani, a céltalan, befelé forduló vegetálást akarja megszüntetni, hogy ráébressze k örnyezetét valódi értékeire és valódi lehetőségeire. Így tesz Jozsó, amikor Munkácsi komédiájában, *A briliánsok szombatjában* hamis ékszerekkel aktivizálni igyekszik ernyedt családtagjait, hogy emberhez méltóbb életet éljenek, így az Idegen, midőn a *Nagypapa lát-ni akar* című Csiki-abszurdban szüleivé fogadja a kirakati próbababa-házaspárt, és felébreszti bennük a szeretetet. Végül ezt kísérli meg Fejes tragédiájában

z Angyalarcú is, amikor lázadásra inger li hátrányos helyzetű évfolyamtársait, az „agyonsegített", „agyontámogatott" munkásfiatalokat, akik képtelenek fölfogni, hogy „ez az ország az ő hazájuk is".. , ahol „mankó nélkül is tudnak járni, élni" mert „az egészséges, ép embereket gátolja, nem segíti a mankó".

Programjuk mottója is lehetne Jozsó kifakadása Munkácsi komédiájában: „Hát miért nem lógtok egy kicsit fejjel lefelé, hogy az agyatokba tóduló vér megértesse veletek, mi a dolgotok? .. . Szidalmazzátok a hatalmakat, mert azt hiszitek, hogy ki vagytok nekik szolgáltatva, hogy fenyegetve vagytok általuk. Egy frászt, kedveseim! ... Ha ez a gombóc radioaktív lesz, az csak a ti mulasztásaitok következménye , .. Hát nem értitek meg, hogy nincs más lehetőségetek ebben a nyomorult völgyben, mint érteni valamihez ?!!" ..

A három fiú tudja, mit akar. És tudják azt is, mi vár arra, aki rájött a szavak értelmére, és következetesen végiggondolja mindazt, amit felfedezett. Jozsó kimenekül a társadalomból, egészen az Északi-sarkig, ahol egy „ajtó nélküli kunyhóról" beszél egy „jégtábláról" mint egyetlen lehetőségről. Az idegent - midőn már-már célhoz ér - tébolydába hurcolják a Rend ellenőrei, az Angyalarcú, amikor minden bezárul körülötte, az egyetlen lehetséges vá-laszt adja a világnak : alámerül a mozdony kerekei közé.

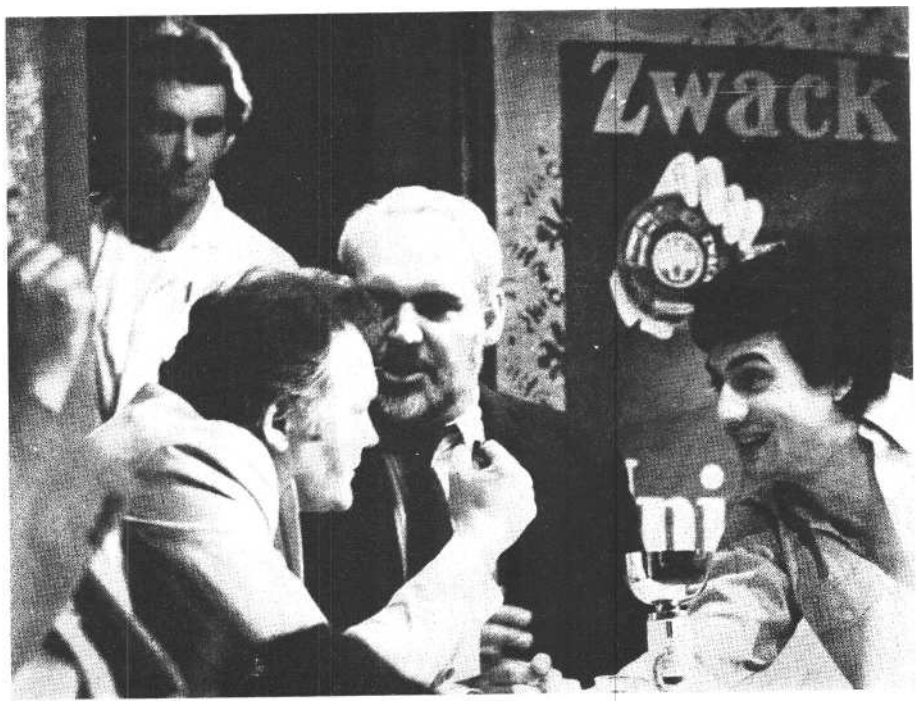
Látszatra mindhárman rosszul lázadnak. Türelmetlenek, dacosak, hazardíroznak. Valójában nincs választásuk, csupán sorsuk teljesedik be.

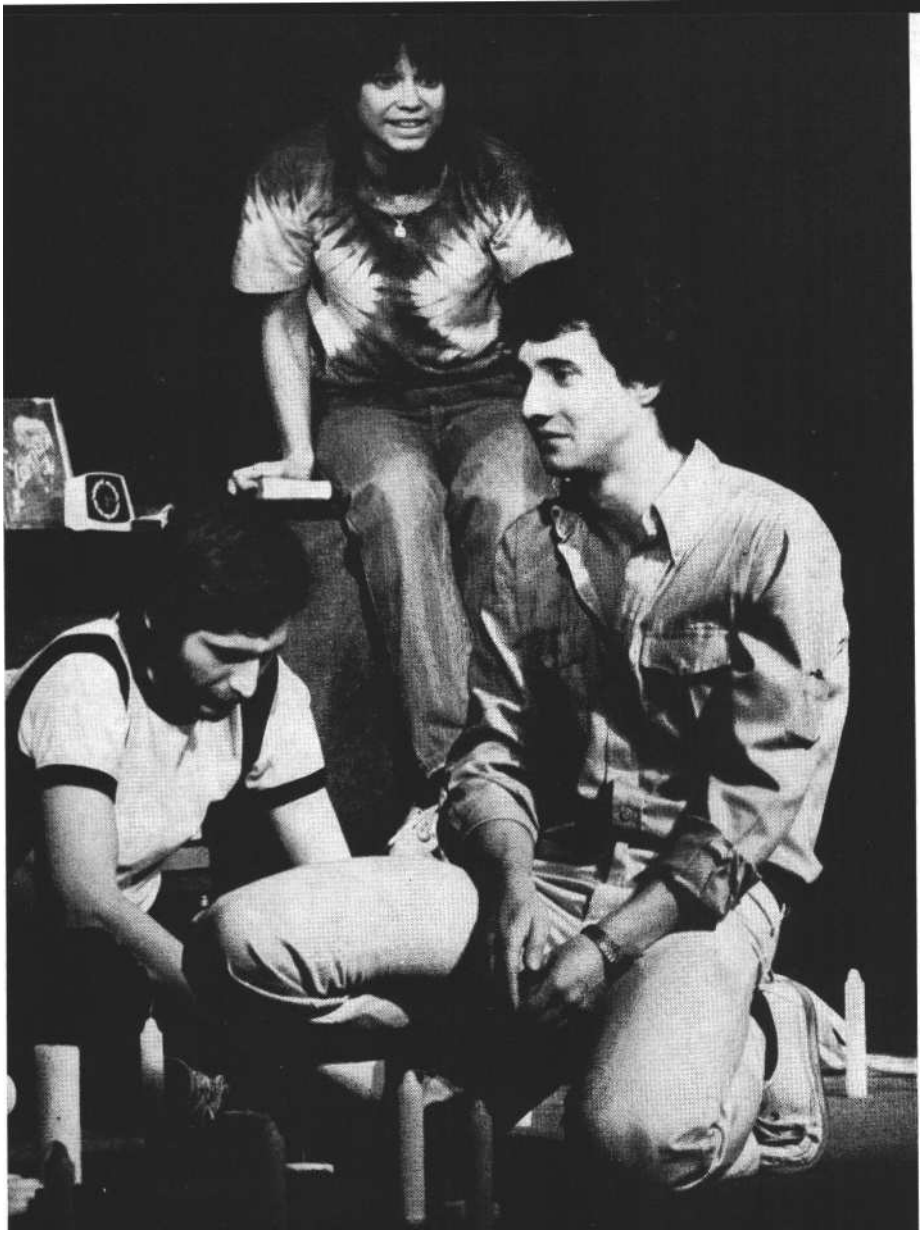
„Ütni pontosan kell!"

A legnagyobb vállalkozás Fejes Endréé, aki több mint tíz esztendő után jelentkezik ismét színdarabbal (a *Cserepes Margit házasságát,* 1969-ben írta). Fejes ritkán szól, a *Gondolta a fene (1977)* című pamflet óta még ritkábban,

Amit most mond: ismerős gondolat-sor. Ezzel zárta a *Rozsdatemetőt,* erről szóltak A *hazudós* novellái, ezt sugallta a *Mocorgó, a Vigyori, a Jó estét ..., a Cserepes...* Csak most másképp mondja. Keserűbben. Keményebben. Időközben eltelt néhány esztendő. A szereplők év-tizedeket öregedtek. Sok minden változott. A szifiliszes Bambó (igaz, a pengő idején) még tíz fillért kunyerált Mocorgótól, a Hazudós nyolcvan fillért pazarolt a csontgolyókra, Élő Klárát tíz forintért adta el a szőke futballista, Hábetler Jani ötszázast dobott oda az orvosoknak, hogy apját meggyógyítsák. Az új darab hőse ezreket kölcsönöz Pislogónak, ujjai között pörögnek a lilahasúak, zsebéből slusszkulcs fityeg, pedig még csak egyetemista. Igaz, nem munkásfiú, ügyvéd

Orosz István (Csapos), Szabó Kálmán (Fodrász), Huszár László (Hajasbaba) és Moravetz Levente (Angyalarcú) Fejes Endre drámájában





Fejes Endre: Az Angyalarcú (Radnóti Színpad). Simon Péter (Tatárarcú), Görbe Nóra (Újságárus) és Moravetz Levente (Angyalarcú)

csemete a Népszínház utcából, de - akárcsak apja - ő is a macskakövek közé eresztett gyökeret, a Nagyfuvaros utcai lakók életideálját testesíti meg.

És nemcsak a pénz inflálódott. A lélek is felhígult. A hajdani álmok is (handlésátor a Teleki téren, két deci kövidinka, rántott hal és családi békesség, szoba-konyha és koloniálbútor) megváltoztak, az Angyalarcú Marlborót kínál barátainak, a bronzhajú munkáslány hófehér Mercedesben furikázik Budapest és a Balaton között, a Hilton teraszán költi el villásreggelijét .. .

Ha Fejes a hatvanas évek elején arról írt, hogy az elmaradt kispolgári tudatról, mint falról a pingponglabda, sorra lepattannak a társadalom által felkínált lehetőségek, akkor most, a hetvenes évek fordulóján, a nyolcvanas évek elején a tudat és a létforma növekvő dilemmái kerültek előtérbe. Az új gazdaságirányítás, a nyitottabb társadalmi szerkezet, a szociális átrétegződés még feszültebbé tette a jövedelmi viszonyokban keletkezett egyenlőtlenségeket, s demoralizáló tényezőként jelentkezett a nagypolgári luxus, a társadalom egyes rétegei számára elérhetetlen - már-már szimbolikus fogalommá növekvő - balatoni vitorlás, halkan suhanó autócsoda, literszám fogyasztott whisky, fedettpályás teniszezés stb. Fejes itt olyasmit sugall, hogy nemcsak a személyi kultusz időszakának torzulásai fékezhetik a szocializmus fejlődését, hanem az egyre magasabb fokon újjátermelődő társadalmi egyenlőtlenségek is. A Fodrász - gúnyos elkeseredéssel - nyíltan meg is fogalmazza a véleményét: „Így van nekünk a zsuga leosztva, testvér! Autó, Marlboro, egyetem, bánat . . . Nyáron luxustoprongy, télen fehér irhabunda. Nem az indiai, az nem elég drága. Kicsit megnézzük Londont, kicsit Párizst. Néha az Északisarkot. Hazajövünk, jajgatunk. Gúnyolódunk. Ennek a csürhének a pénzén. Ennek a primitív bagázsnak a pénzén. Ennek a fáradt, kigúnyolt söpredéknek, az igavonó barmoknak a pénzén ... "

Fejes - indulatait követve - leegyszerűsíti mai társadalmi szerkezetünk képletét, s mint valami naiv és dühödt Savonarola, egyszerűen kettéosztja a világot korrupt ügyeskedőkre, „fent élő" ingyenélőkre s a világ és a társadalom vasmarkában vergődő „becsületesek"-re. Hogy az ellentét minél szembeszökőbb legyen, kénytelen néhány „valóságkorrekciót" eszközölni. Az Ügyvéd, aki felesége fényűzéséhez a pénzt szállítja, halálos beteg, így számára a vagyonnak (amellyel rendelkezik) nincs értéke. Hajasbabának, a Nagyfuvaros utcai kocsmárosnak (akinek csapszéke nyilván aranybánya) haldoklik a kislánya. Jövedelemkülönbségről az ő esetükben nem illik beszélni. Miként azt sem firtatjuk, hogyan és mennyit áldoz - sok más ismert személyiséggel együtt - a magyar lósport fejlesztésére Pislogó, a félmunkás, féllumpen, kedves csirkefogó. Fejesben él még az egységes munkásosztálynak (Zola *Germinal* című regényéből is ismert) romantikus felfogása, ami társadalmunk átrétegződésének mai ismeretében a problémakör leegyszerűsítésének tűnik.

Nyilvánvalóan tehát nem is annyira az életvitel, sokkal inkább a gondolkodásmód kritikája *A Angyalarcú.* Az eszmék, a hitek elrongyolódásáról, *az egy*séges erkölcsi világkép hiányáról, az értékek devalválódásáról lehet szó. A lelkek *rozsdásodásáról,* ami az utóbbi évek-ben felgyorsult. S ebből a szempontból vizsgálva a darab élesen kettéválik. Az egyik oldalon áll a Hilton, a Casanova-bár, a pasaréti luxusvilla, a Gellért-napozóban lustálkodó, évgyűrűit kendőző Tinka, Stiberinger, a strici, az unalmában a halakat pusztító Lány, a kisstílű és elvtelen Szakállas, a gátlástalan Őszhajú; a másikon a Nagyfuvaros utcai kocsma, a fodrászüzlet, az Újságárus-lány albérlete, a gödöllői tábor, az utcai pad, a Tatárarcú, Hajasbaba, a kocsmáros, a Fodrász, akinek neve van, Pislogó, aki pacikról álmodik, Klárika, a manikűröslány, s a Bronzhajú. Emitt generálunalom, generálközöny, amott dédelgetett álmok, tündérmesék. Tinka életfelfogása a közösségi gondolkodás elsorvadására épül, a példátlan közöny-re, amelyre számítani lehet, hiszen kor-társaink „hűtelenek ahhoz, amit szeret-nek, hogy szolidaritásukkal azt segítsék, amitől undorodnak". Hasonlóképp vélekedik az Őszhajú is, aki „a korlátlan lehetőségek megteremtésének" és ki-

Pécsi Ildikó (Tinka) és Sebestyén András (Stiberinger) (Iklády László felvételei)

használásának a módszereit fejtegeti az elámult-megszédült munkáslánynak. Ezzel szemben már-már megmosolyogtató korlátoltságnak hat Klárika és Bronz-hajú családeszménye, Klárika „templomba való" szűziessége, Tatárarcú kétség-beesett igyekezete, hogy eltartási szerződéssel lakrészhez jusson. A kétfajta világmézet társadalmi hatóerejére (és Fejesnek talán ez a legkeserűbb „újdonsága" ebben a darabban) mi sem jellemzőbb, mint hogy a királyfiról álmodozó Klárika a deres fejű Valentin Oszkár úrnak esküszik örök hűséget, a Bronz-hajú pedig néhány „csokiflippes" semmiségért szinte gondolkodás nélkül elárulja kedvesét, és - az Őszhajú szemtelen kérésére - lehúzza ujjáról a jegygyűrűt. A képlet világos: a Tinka-, Őszhajú-, Stiberinger-féle életvitel és -felfogás prosperál, a hagyományos erkölcsi értékeket megőrző pusztul. Talán Tatárarcúnak és az Újságáruslánynak ha sikerül talpon maradnia.

A két világot, a különböző helyszíneket Angyalarcú köti össze. Kétfajta gondolkodásmód, kétfajta életvitel ütközik benne, mindenütt szívesen látják, mindenütt meghallgatják, sehol sincs otthon. Folytonos vendég. Hiába kapkod, hiába igyekszik; ide nem akar, oda nem tud tartozni. Gyökértelensége óriási lelki sérüléssé fejlődik, átmeneti korban, legérzékenyebb korszakában kerül kiszolgáltatott állapotba. „Idegenek vagyunk mi itt, uram" - mondja a konyakos-üvegnek, amit kedvenc íróideáljának neve fémjelez. Camus azonban nem segíthet, sem cseppfolyós, sem szilárd állapotban. Marad tehát a provokáció. Attól a pillanattól kezdve, hogy Angyalarcú rádöbben a társadalmi manipulációra, saját cselekvésképtelenségére, a csapdahelyzetre, sorozatosan provokálja környezetét, beleköt barátaiba, mindenkibe, gyűjti ellenfeleit, sürgeti halálát. A Fodrász azonban az asztallapot hasítja ketté, Stiberinger rugóskése a strici hasába vágódik. Angyalarcú szemében Hábetler Jani sárgás tekintete lobog, keze a bokszert szorítja, mint Vitok Pál a kést, mosolya olyan, hogy aki nézi, sírni támad kedve.

Es Angyalarcú nem rak borogatást a szájára, hogy szebben szóljon. A „dicső munkásosztály dicsőséges ivadékainak" kegyetlenül a szemébe vágja véleményét, sérteget és vagdalkozik, közben majd szétfeszíti a keserűség. Emlékezzünk csak, miért üt Hábetler Jani, amikor Zentay a képébe vágja az elherdált lehetőségeket: „... ez a rendszer a ti homlokotokat csókolja, könyörög, hogy fáradjatok el az egyetemre, legyetek orvosok, mérnökök, bírók, főművezetők, főrendőrök, főkatonák, főistennyilák, és ti előbújtatok a barakkokból, éltek ugyanúgy, mint a hörcsögök. Dzsessz, tánc, hajrá, Fradi! Csak zabáltok, tömitek magatokat túrós csúszával, rántott hallal, böfögtök és ágyba bújtok, kedves Hábetler elvtárs ..."

És mit mond Angyalarcú? „Mit kell tennem, hogy fölfogják végre, ez az ország az ő hazájuk is. Nem szánalmas, elesett szerencsétlenek. Hol az a folyó, amelyben megmártsák magukat, hogy észrevegyék végre, mankó nélkül is tudnak járni, élni? Az egészséges, ép embereket gátolja, nem segíti a mankó . . ." Vagy még pontosabban: „...ha úgy véled, Bronzhajú, hogy a diktatúrában becsaptak, percig ne tétovázz. Dobd el a kutyabőröd. Egyszerű, csak korrigálni kell a szüleidet. Aztán sóhajtozhatsz te is, már nem hátrányos helyzetű ..."

Túl súlyos felismerések ezek egy kamasznak. Mert *Az Angyalarcú* („húszéves, kitűnően érettségizett, udvarias, mint egy lord") a kamaszkor végzetességének a tragédiája, és sokkal inkább Bereményi Géza hősének, Halminak a testvére, mintsem Hábetler Janié. Ha a Fejes-hősök közül valakihez rokonítható, akkor talán Vitok Pál, a tiszta kezű vagy a Hazudós neve merülhet fel, de inkább egyik sem. Fejes előző hőseinek ugyanis kivétel nélkül céljuk, életprogramjuk van, amit megpróbálnak dühödt kétségbeeséssel végrehajtani. Angyalarcú cél és eszmény nélkül menekül egyik helyszínről a másikra, miközben sorra bezárul körülötte minden, apja meghal, *anyja a* fia helyett a szeretőjét választja, az orvosi hivatásban egy hamis tekintélytiszteletért ölni képes orvos miatt - csalódik, az Újságáruslány szerelmét elfogadni képtelen: rohan a tragédiába.

Pedig valójában nem történik vele semmi. Még az élet sem történik meg vele. Csak felvillan előtte az a keret, amiben elkövetkezendő néhány évtizedét

le kellene élni; s ő rádöbben, hogy környezetében majdnem természetes állapot a hazugság, az elvtelenség, a becstelenség, a tehetetlenség, a megalázás. Túl korán csalódik. Kamaszfejének túl korai ez a felismerés. Ráadásul elkövet egy nagy hibát is, nem akadályozza meg az egyetlen számára lehetséges segítőtárs halálát, nem tartja vissza apját sem akkor, ami-kor anyja hamis meghívólevéllel Ausztráliába küldi, sem akkor, amikor a repülőtérre indulnak, és még nem volna késő. De késő. Angyalarcú későn döbben rá, hogy apjával kellett volna beszélnie, kérdései megválaszolatlanok maradnak, cselekvésképtelensége agresszióba fordul. Mert ütni nem „pontosan kell!" ismeri fel tragikus vétségét, hanem „ütni időben kell!". Különös, hogy ez az elkésettség, majdnem minden eddigi Fejes-hősre vonatkozhat.

A Radnóti Miklós Színpad a lehetetlennel kacérkodik, amikor ezt a keserűfanyar, torokszorítóan őszinte költői szomorújátékot a saját lehetőségeire és színvonalára „adaptálja". Heroikus és reménytelen vállalkozás. Fejes műve eredeti terjedelmében százhatvan oldal, közel negyven jelenet (bízvást írhatjuk: negyven kép), a színpadon harminc-egynéhány szereplő kavarog. Ráadásul az író az elbeszélésszerű, laza anyagot villanásszerű képek egymásutánjával szerkeszti egybe, a töredezettség lassan alakul át oksági viszonnyá; az egyik jelenet még „él", amikor a másik már elkezdődött, a fények, a hangok egymásba mosódnak, szimultán lüktetnek egymás mellett, hol fellobbannak, hol kialszanak, egy-egy szó, egy-egy hangsúly, egy-egy áthallás erejéig. Az állóképmontázshoz hasonló jelenetek között Angyalarcú a strukturális kapcsolat, ő a mágnes, amely az asszociációsorokat központi irányba vonzza, s a műnek egységes szerkezetet biztosít. Nem is annyira filmforgatókönyv-megoldás ez, sokkal inkább az élő színházzal való kísérlet. Nos, Fejest - e tekintetben legalábbis - üldözi az ördög. *A Rozsdatemető* legutóbbi előadásában - nyikorgó forgószínpadon - hokedliről hokedlire forogtak Hábetlerék, most kellemetlen csengettyűszó figyelmeztetése mellett naturalista és stilizált (festett és rajzolt) díszletelemek váltakoznak a sötétben. A szereplők hol aprólékos gond-dal preparált söntés, hol teljesen zárt fekete körfüggöny előtt játszanak, hol egyszerű fényváltás jelzi az új helyszínt, hol a fújtató díszletezőkért drukkolunk, nehogy összemenjenek a sötétben. Úgy látszik, a Radnóti Színpadon nem bíz-nak *a néző* fantáziájában, s elképzelni sem merik, hogy a magyar közönség pillanatok alatt képzelőereje szárnyára emelhet egy előadást. Persze érthető Gyulai Líviusz egyébként atmoszféra-teremtő igyekezete is, s ha a színpadon az összes helyszínt egyszerre együtt fel lehetett volna építeni, nyilván megéledt volna a koncepciója. De a Radnóti Mik-lós Színpad szűk színpadán néha még a szereplők sem férnek el, nemhogy a Nagyfuvaros utca.

Ugyanilyen következetlenséget mutat a dramaturgiai átigazítás is. Tudom, Fejessel nem könnyű alkudozni. Az előadás azonban hosszú. Nem azért hosszú, mert a hazai színházi konvenciók két-három órára taksálják a magyar néző türelmét *(ez az* előadás négy teljes óráig tart), hanem azért, mert túlírt. Igaz, fel-fedezhető az előadásban a dramaturgiai átfésülés bizonytalan-kapkodó nyoma (a gödöllői táborban játszódó jeleneteket következetesen kihagyták - miért éppen azt, amikor ez az ellenpont a tovább-élés egyetlen esélye?), de jelentős belső húzásokat nem eszközöltek, s a darab dramaturgiai gyengéit nem javították ki. (Számomra kissé melodramatikusnak tűnik Tinka magatartása, aki saját fia ellen uszítja Stiberingert: „Meg kell szerezned a felvételt. Bármi áron . . . Nem hittem volna, hogy ennyire megrémülsz egy idétlen kis játék bokszerétől. Te, avval a híres olasz rugóskéssel a zsebedben . . ." Ezek után Stiberinger véletlenül saját magát szúrja hasba.) Sipos Tamás m. v. dramaturg, azt hiszem, ugyan-úgy megilletődött a szöveg szépségétől, mint Gáspár János, a rendező. És kétségtelen, kevesen tudnak ma Magyar-országon olyan költői erejű dialógust ír-ni, mint Fejes. Az író egyszerű figurákat választ, hétköznapi típusokat, lumpeneket, kispolgárokat, de mielőtt meg-szólaltatná őket, ahogy Galsai Pongrác mondja, egy csillagot dug a zsebükbe, ami rögtön átvilágítja lényüket. „A melósok nem így beszélnek!" - vetette egyszer egy beszélgetésben az író szemére egyik rendezője. „De szeretné-nek" - válaszolta az író.

Nyilván nem a költői erejű szöveg az oka, hogy az előadás néhol szentimentálissá, szenvelgővé válik. Fejes realista költő, akinek megszenvedett és igaz mondatait még nagy felkészültségű színésznek is feladat elmondani. Kezdők-nek nem érdemes kísérletezni velük. A Gáspár János rendezte előadás némely je lenete szimpatikus vizsgaelőadássá alakul, ahol a színészek lépten-nyomon meghatódnak azon, amit mondanak, és borzasztóan sajnálják magukat. Ez meglepő újdonság a nyolcadik kerületben élők között. A mondatok egy része hiteltelenné válik, és nemcsak a szak-mai felkészültség hiánya miatt, hanem egyszerűen azért, mert nincs fedezet abban, aki kimondja. Pedig Herceg Csilla (Klárika), Lukácsy Katalin m. v. (Lány), Bojti Judit m. v. (Bronzhajú), rövid jelenetében Keres Emil (Ügyvéd) mindent elkövetnek, színészköltői zsinórírással pontosan idézik szövegeiket, Fenyő Ervinnek (Beteg) még a haját is bepúderozzák, az arcát is, hogy hitelesebb legyen. Nem segít ezen néhány szerep-osztási tévedés sem. Szabó Kálmánról nehéz elhinni, hogy ő a Nagyfuvaros utca szép fodrásza, a nők bálványa, Radovics János, akinek egyetlen pillantásától házasságtörésre gondol a Csinos nő (Liska Zsuzsa).

Vergődik szerepében (és vadítóan lila toalettjében) Pécsi Ildikó (Tinka) is, akiről - épp e hasábokon - írtuk le az *ünnepi ügyelet* kapcsán, hogy kivételes tehetségű, varázsos vonzású színésznő. Nos, a varázs ezúttal elszállt, maradt a szőke paróka, az ízléstelen klipszek csilingelése. Ebben a rendezői felfogásban Tinka figurája leegyszerűsödött, a rafinált és cinikus, még vonzó asszonyból alattomos-önző „vén kotlós" lett, akiről nehéz elhinni, hogy egy fiatal vagány beleszeret. (A darabban és az előadásban többször hangsúlyozzák, hogy Stiberinger egy nap alatt többet keres, mint egy végzett orvos, s Tinka ajándék kocsiját is megvehetné, ha akarná - nem egyszerű strici tehát.)

Az előadás egyértelmű nyeresége néhány alakítás. Somhegyi György kitűnő Pislogó. Zsebéből Turf lóg ki, ruhája elnyűtt, ha pislákol benne élet, az alkoholnak köszönhető, elgyötört arcán gyógyíthatatlan szenvedélye és gyógyíthatatlan jellemtelenségének tudata. Féllumpen balek, semmi sem sikerül neki, s ezt tudja is: „... ha bejön a csoda, azt is elrontom". Somhegyi játéka pontos, hiteles.

Rövid jeleneteiben meggyőző Sebestyén András m. v. Stiberingerje is. Fiatal színésztől rég láttam ilyen tudatosan felépített alakítást, Sebestyén elkerüli a figura sablonjait, egyszerre tud „veszett farkas" lenni és a lehetőségtől megszédült fiatal.

Csiki László: Nagypapa látni akar benneteket (kecskeméti Kelemen László Kamaraszínház). Borbáth Ottilia Balogh Tamás, Perényi László- Flórián Antal. Szakál Zoltán (Karáth Imre felv.)

Hajasbaba szerepében Huszár László állít elénk egy a fájdalomtól tompa, tehetetlen, megzavarodott kocsmárost, akiből, mint egy nagy ballonból, kiszökött minden levegő, s most ernyedten téblábol a' világban férfitehetetlenségé-nek minden dühítő és minden szánalmas vonásával.

Az Angyalarcú azonban nem róluk szók Hőse Moravetz Levente (akit csak néhány percre perzsel meg Görbe Nóra m. v. alakításában az Újságáruslány tiszta és természetes vonzalma), és ez a hős mindvégig magányos. Bizonytalan, álmai nincsenek, gondjait-kétségeit csak egy különös, szimbolikus nőalakkal, Borbálával meri megosztani. Moravetz nincs még birtokában azoknak a színészi eszközöknek, amelyekkel e rendkívül összetett figurát eljátszhatná, a fiatal színész olyan, mint a szél, csak mozgása van, formája még nincs. Ez a különös adottság azonban most előnyére válik. Tisztasága, fiatalsága, gesztusainak szertelensége mind szerepéhez idomul. Moravetz arcán fintorrá torzul a mosoly, ami mögé megpróbál elrejtőzni; lelki-állapota a megbántott és megzavarodott kamaszé, hangja mutál, egyre inkább tisztába kerül léte képtelen ellentmondásaival. úgy jár, mint Camus Kafka-tanulmányában az őrült halász: teljes komolysággal halászik a fürdőkádban, de tökéletes tudatában annak a ténynek, hogy kádban halat fogni nem lehet.

És Moravetz érzékelteti azt is, hogy az Angyalarcút nemcsak a társadalom kergeti öngyilkosságba. A „Fiú, akinek arca van" kezdettől „eljegyzett társa" a Halálnak, magában hordja a pusztulást, egzaltáltsága, érzékenysége nem e világra való. „Rájöttem valamire - súgja az Újságáruslánynak elfogadom, kell a marionettfigura, és az is kell, aki mozgatja. De összevonom a két szerepet. Ugrálok, ahogy a zsinór rángat, de magara rángatom a zsinórt."

Hábetler Jani véletlenül öl, Mocorgót egy eltévedt golyó találja homlokon

z Angyalarcú magával végez. Azok közé a fiatal hősök közé tartozik, akik úgy *érzik,* „vákuumba" kerültek, cselek-vési terük beszűkült, holt tér és holt idő - közöny és kisszerűség •- vattázza körül szívüket.

Nem véletlen, hogy rejtett gondolatait egyetlen nem evilági lénnyel osztja csak meg. Borbála, a Halál Angyala, kortalan, „csontsovány" nőalak, aki „év-ezredes lehetne", hóna alatt „koporsó formájú retikült" szorongat, neve „rusnya", „kabbalisztikus csontszínű csipkekendőt" vonszol maga után, amellyel a fiú holttestét letakarja majd. Fejes felfogása szerint ez az alak inkább groteszk, elvont bakfislány, fehér térdzoknit, új lakkcipőt visel, hol ide kuporodik, hol oda. Az előadásban reális nőalak jelenik meg estélyi ruhában, így a misztikus és a valódi sík közötti különbség elmosódik, Dőry Virág megjelenése inkább megakasztja, mintsem meglendíti a cselekményt, széttördeli az Angyalarc*ú* monológjait. Á szerep Fejesnél sem egyértelmű (Ki ez ? Az alteregó ? A Halál Szomorú Angyala ?A lelkiismeret? Az el-herdált szerelem? Talán az Élet, amit Angyalarcú visszautasít? Memento mori? Danse macabre?), az előadásban azonban még bizonytalanabb. A rendező (sok más mellett) ezt sem tudta eldönteni, mihez kezdjen Borbálával; kihúzni nem merte, átíratni nem akarta (vagy nem tudta meggyőzni az írót), a színésznőre bízta a szerepfelfogást. Dőry nem teljesen tudja, mit játszik, szomorú, könnytelen szerelmest, félelmetes monoton fenyegetést („Ha akarom, magasba emelem a tekintetemet, és a széttárt szárnyú sas a lábam elé bukik ..."), kicsit olyan, mintha a Chaillot bolondjából lépett volna elő, hol szomorú és erőtlen, hol erőtlen és szomorú. Pedig érdemes lett volna végiggondolni ezt a figurát, s a monoton ismétlődő intermezzókat valami belső logika szerint „meg-lódítani", akár küzdelem formájában (képtelenül érdekes helyzet: a halál akarja „lebeszélni" az öngyilkosságról a Fiút), akár belső vívódás formájában (az Én és a Másik Én) stb. Igy azonban az Angyalarcú és Borbála szép jelenetei nem forrósodnak föl, elvontak maradnak,

Félek, Fejes fölnéz az írásból, és azt mondja: „Gondolta a fene!" Majd pennát ragad, és bebizonyítja, nem értettem meg *Az „Angyalarcút.* Hogyan magyarázzam meg ? A *Angyalarcút* nagyon fontos írásnak tartom, kegyetlenül őszintének, aktuálisnak és korszerűnek. Érdemes lett volna dramaturgiailag átfésülni és színpadilag megvalósítani.

„Fogózzunk a karfába, nehogy mélyre süllyedjünk!"

Fenti mottó, akár a Szakállas jelmondata is lehetne a Fejes-drámában. De Csiki László darabjában hangzik el. A kolozsvári író mondandója - elvontabban és filozofikusabban - mégis erősen összecseng Angyalarcúéval.

A séma egyszerű: a kirakati lét, a báböntudat kedvelt témája a drámairodalomnak *(Próbababák bálja, Párizsi kirakat), az* életre kelt műanyaglények pedig *Hoffmann meséi óta* közkedveltek. Sőt, sikeresek! A kulcsra járó emberszerkezet, az antropomorfizált báb, Frankenstein, a szörny-robot, időről időre felbukkan filmen, színpadon. Csakhogy Csiki szakít a dramaturgiai hagyományokkal. Feladja az egységes cselekményt, a darabban csak cselekményimitációt kapunk, lemond a jellemrajzról, a figurák sztereotip képletek. Nem jelöli az életkort, sem a foglalkozást, instrukciói esetlegesek. Filozofikus parabolát ír egy bábkísérletről, ami, ha akarom, végig elvont játék, ha akarom, valóság.

Kirakatkalitkájában békésen vegetál - közszemlére állítva - két próbababa, a Férj és a Feleség. A kirakat típuskirakat, a bútorok típusbútorok, a berögzött pózokat végző próbababák típuspróbababák. A párnázott székeken, a kettős ágyon, a hármasszekrényen ott fityeg a felirat: „Eladó". Minden eladó. Ez így természetes. A próbababáknak lelkük van, a Férj mellőzött feltaláló, a Feleség zsörtölődik - kirakati idill. Velük

Gobbi Hilda (Emma) és Jobba Gabi (Lili) Munkácsi Miklós: A briliánsok szombatja című komédiájában (Józsefvárosi Színház)

szemben, körülöttük, a kirakaton kívül az utca forgataga, hobók, beatnikek, lárma, szemét, zenebona. Idebenn tisztaság, rend, kimért mozdulatok. Valószínűleg örökre így maradna minden, ha ma este nem ragadná el kicsit a rögtönzés a két próbababát. De ők újítanak kicsit a szövegen, merészebb pózokat választanak, s ez feltűnő. Észreveszi Róbert, a turista, akit elbűvöl a felébresztett reklám, azt hiszi, üzleti fogás. Csak később sejti meg, hogy rögtönzésről van szó, s figyelmezteti is a két kirakatbabát: „Ajánlok valamit: mondják csak azt a szöveget, amit ki-adtak maguknak, ne eredetieskedjenek. Rend a lelke mindennek ... Ezek a fickók, ahogy szóhoz jutnak, rögtön önmagukról kezdenek szavalni ..."

Talán nem véletlen, hogy nem sokkal később három feketébe öltözött férfi áll meg a kirakat előtt, s vezetőjük nem méltányolja a próbababák játékos kedvét, hanem váratlanul lakást ajánl fel nekik. Meg is indokolja, miért: „Kérem, itt az éjszaka folyamán, egy idegen jelenlétében olyan sajnálatos, sőt botrányosnak minősíthető események történtek, hogy nem halaszthatjuk tovább a költözést .. . Reggelre a kirakatnak üresnek kell lennie . .. Gyerünk, fiúk!" Es nagy csörömpöléssel betörik a kirakatot, megragadják a házaspárt és kihurcolják őket. Így kerül a második felvonásban valódi lakásba a Férj és a Feleség. A szín: „tömbházlakás," ugyanúgy berendezve, mint a kirakat". Azzal a különbséggel, hogy most már nem járókelők kandi szemei előtt. Róbert (feleségével együtt) természetesen házibarátként tűnik fel újra. S a kirakatélet zavartalanul folytatódhatna izoláltan, ha a külvilágot képviselő hobó-srác be nem törne az új otthonba. De az Idegen megkísérli felrázni a házaspárt, provokálja őket, ki akarja zökkenteni őket próbababa-kliséjükből, valami emberi reakciót vár. A Férj és a Feleség ezzel szemben megpróbálja betörni a fiút, megszelídíteni, magukhoz hasonítani.

A harmadik felvonás elején úgy tűnik, mindez sikerült, az Idegen vajas kenyeret zabál, kényelmes fotelben terpeszkedik, apusnak nevezi a Férjet, mamának a Feleséget. Családi idill. De csak látszatra. Az Idegen lázadása új formát ölt, színre lépteti a Nagyapát, azt a bizonyos címadó Nagyapát, aki látni akarja utódait és e célból le akarja fény-képezni őket vak szemével, hogy lássa, mivé lettek, és megőrizze arcukat az emlékezetében. A Férjet és a Feleséget páni félelemmel tölti el a rögzítés szándéka, nem tudják, arcuk mit mutat, nem ismerik magukat, félnek, kiderül, hogy nincsenek valódi érzéseik. Ám ekkor ismét betörnek a Rend képviselői, az Idegent tébolydába hurcolják, a Nagy-apa pedig meghal, anélkül, hogy a képet elkészíthette volna. A fotó azonban mégis elkészül: az Idegen és a Nagyapa távozása után a házaspár végképp belemerevedik a kirakatlétbe, a fogyasztói kocsonyába, miközben a záróképben a Nagyapa folyamatosan újra meg újra megöli magát, tanúságot téve, hogy ő az egyetlen, aki valóban él; hiszen képes újra és újra meghalni.

Furcsa játékot űz velünk a szerző. Felállít egy parabola-képrejtvényt, „öt centiméterrel a valóság fölött", ahogy a címlapon ígéri, s kíváncsian várja, mire jutunk a feladvánnyal. Ha értelemszerűen szeretnénk felfejteni a jelzésrendszert, hamarosan csődöt mondanánk. Adott egy Nagyapó, aki látni akar, holott vak, és nem is Nagyapó, hiszen az egyik fiatal színész játssza, azonnal felismerhető maszkban. Ráadásul fel is áll a tolószékből, rámutat hűlt helyére, és azt kiáltja: „Itt látható a vak Nagyapó!" A legkevesebb, amit felfedezhetünk, az a megkettőződés. A Nagyapó olyan személy, aki be tudja mutatni önmagát saját magának. A kirakat olyan átlátszó

fal, ahol hol mi nézzük a kirakatban élőket, hol azok néznek bennünket. Hol a Férj és a Feleség játssza „élő prübababa"-szerepét, hol mi végezzük ugyanolyan beidegzett mozdulatokkal „néző próbababa"-szerepünket. Mindig lehetséges ugyanis egy másik nézőpont is - figyelmeztet Csiki - ha valahová benézek, akkor egyszerre vagyok szemlélő, de egy új szemlélődés tárgya is. Mint amikor a tükörkép visszakacsint. Vagy az a bizonyos alma - visszahaharap. A jelenségnek ez a több szem-szögből való körbejárása a kolozsvári író novelláinak is sajátja. S talán ebből fakad különös ironikus szemléletmódja is és játékra való ingere, amely egy ponton kísértetiesen hasonlít .Az *Angyalarcú* marionettelméletéhez. Ott ő a bábu, akit rángatnak, és ő az, aki a zsineget mozgatja. Itt a narrátor-Nagyapó arra hívja fel a nézők figyelmét, hogy „Önmagunkkal fogunk játszani !".

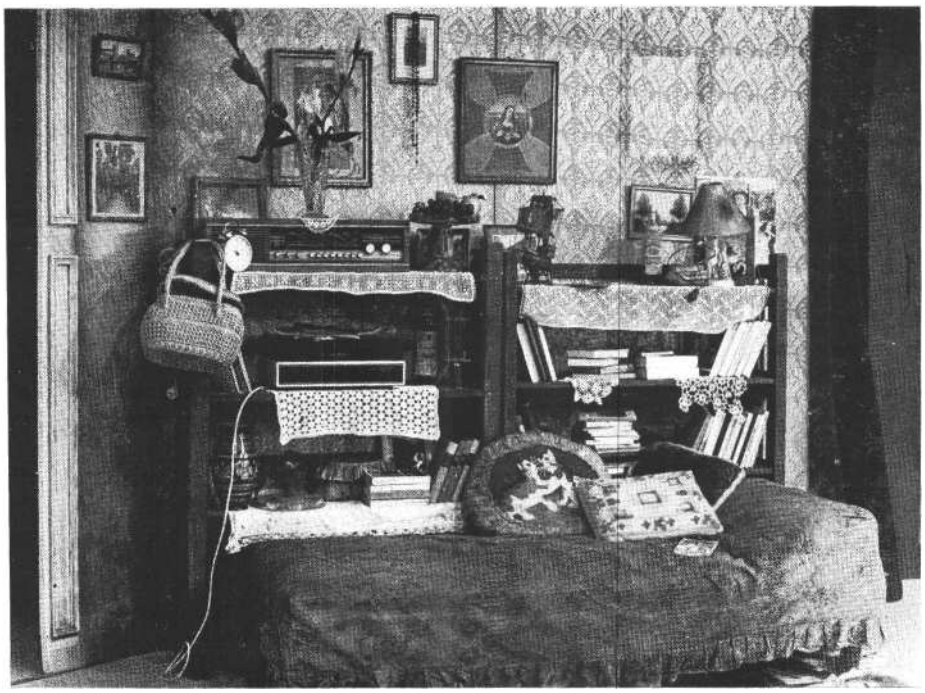
Talán bizonygatni sem kell, Csiki „játéka" sem nem vegytiszta abszurd, sem nem társadalmi dráma, sem nem generációs színmű, még csak nem is sorstragédia. Egy kicsit az egyik, egy kicsit a másik, hol túlbonyolított - *és* háromszor megismételt - egyfelvonásosnak tűnik, hol felvonásokra széteső társadalmi drámának. Az embernek időnként az az érzése támad, hogy a három rész nem egymásból, hanem csak egymás után következik, s a különböző jelenetek el-válnak egymástól, s talán atomjaikra is hullanának, ha a Nagyapó, a kikiáltó-játékmester szerepében - gondos narrátorként össze nem kötné őket. Néha a túlbonyolított rejtvényfejtéstől is el-megy a néző kedve, s ilyenkor az unalom elborítja az író túlsűrített gondolatait.

Tömöry Péter szerencsére meggyőző szellemi készenléttel fejtegeti fel a filozofikus játék burkait. Következetes és minden árnyalatra kiterjedő rendezői módszerét már Tolnai V*égeladásának* színre állítása is igazolta, s ezúttal is alkotótársként szegődik Csiki mellé. Rögtön, az előadás első pillanatában két-féle ritmust teremt. Egy pattogó, Bob Marley-féle reggae-ütemet, egy nyugtalanító, de pezsdítő utcai ritmust, a ki-rakatot körbevevő fiatalok ritmusát, és egy andalító, nosztalgikus kirakatzenét. Az Idegen ezt a buja és agresszív ritmust hozza magával a Férj és a Feleség lakásába, s mint a furulyás fiú, rákényszeríti ritmikus mozgását Évára (aki az utcai világból szakadt ki), majd a Feleségre is. De ennek a hobó-táncnak a torz változatát járják a Rend képviselői is (igaz, ők olyanok, mint a horogra akadt békacombok, hiányzik belőlük a harmónia). A kényelmes-tespedt kispolgári látszatvilág elleni támadás ez a zene, ami megzavarja a sablont, a sztereotip élethelyzeteket, s arra kényszeríti a házas-párt, hogy szembenézzen a Nagyapával, s rádöbbenjen, arctalan életet éltek, nem lehet lefényképezni őket. (Ugye, emlékeznek, Fejes azt az alcímet adta Az Angyalarcúnak: „Fiú, akinek arca volt".)

Tömöry - Probstner János díszlettervező és Poós Éva jelmeztervező segítségével -- tökéletes Csiki-Csukit varázsol a színpadra. Minden mondatot képekre bont, a képeket asszociációláncba állít-ja, és szimultán képsorokat teremt. (A háttérben a fiatalok a Nagyapát öltöztetik-avatják, az előtérben - neonfény-ben az I. Ember lapozza szenvtelen arccal a fiatalok személyi igazolványait stb.). Ez a montázstechnika nemcsak a jelenetekre jellemző. Hasonló módszerrel keverik a zenét, a hangeflekteket, a fényt. De ezt a módszert alkalmazza a rendező a színészek gesztusrendszerében, mozgásában is. Mindenkinek saját ritmusa, saját „hullámzása" van, ami különböző idegállapotokban felbomlik, megzavarodik, mint a felgyorsított vagy lelassított film, illetve hangszalag, s rögtön groteszk felhangot ad a figurának. Amikor aztán a szabályos ritmus helyreáll, Tömöry „be-bevágja" egy-egy pillanatra a már ismert zavarmozgást, ezzel különös lélektani hatást ér el. Az előadás egyébként is igen precízen kidolgozott, fegyelmezett, s néhol, főleg az első fel-vonásban, stílusbravúrnak tűnik. Főleg Borbáth Ottilia (Feleség) esetében, aki a bőre alatt érzi ezt az ellentmondásos, pillanatonként változó, ritmus- és ellen-ritmus hatáseszközeire épülő ábrázolást. Borbáth minden porcikájával úgy bánik, ahogy akar, olajozottan vált át próbababapózból alázatos-szerelmetes asszonykába, pimasz perszónából mintafeleségbe. Alakítása magyar színpadon ritkán látható összhangot teremt gesz-tus és szó között; minden mondatot lereagál, ha kell, játékának mégis szíve van, s a harmadik felvonásban még a tragédiát is éreztetni tudja -- iróniával fűszerezve.

A többiek, Balogh Tamás (Férj), Kiss Jenő (Róbert), Egyedi Klára (Éva) kissé darabosabbak, bár jól beépülnek így is az előadásba. Legnehezebb szerepe talán a kér hobó-fiatalnak, Ragó Ivánnak (Nagyapa) és Lamanda Lászlónak (Idegen) van, nekik egyszerre kell átélniük a kirakaton kívüli világot és a kalitka-létet, hol közönségpukkasztó narrátor-ként szerepelnek, hol katalizátorként. Alakításuk egyenetlen, bár ebben az író is ludas, hiszen az Idegen megváltó szerepe

Lovas Pál díszletének részlete A briliánsok szombatjához (Ikládv László felvételei)



nincs egyértelműen kibontva, a Nagyapa alakja pedig (az erkölcsi értéket őrző generációról) csak az utolsó pillanatban sejlik föl.

„Lélek, lélek, de miből élek?"

Csiki Férjéhez és Feleségéhez hasonlóan tespedt-tehetetlen tenyészetben, horgolt terítőkkel és mütyürök kel zsúfolt családi házban vegetálnak Munkácsi hősei is. A különbség csak annyi, hogy a kispolgári miliőbe egy kis lumpen-elem színeződik. Itt él Emma, a hatvan-éves lumpensatrafa, két gyermeke, a bizonytalan egzisztenciájú Jozsó és a titkárnőként tengődő Lili, itt dekkol --immár négy éve - Lili élettársa, a taxi-sofőr Flóri, Margó, az albérlő, ide robban be gumivíziló külsejű férjével Saci, a külföldre szakadt harmadik gyerek. Itt élnek együtt, s még csak nem is hasonlítanak egymásra, egyikük sem tudja, mikor született a másik, nincs névnap, nincs ünnep, egymásnak már a lélegzetét is utálják, Flórinak naponta be kell mutatkoznia. A beltenyészetet - amelynek az ismétlődő gyűlölködés a kohéziós ereje - a tehetetlenség tartja össze, Lili azért tűri évek óta anyja piszkálódásait, mert még arra is lusta, hogy szerezzen egy fotelt, és átmenjen a saját szobájába. Céltalan, hitek és feladatok nélküli életükben - úgy tűnik - a napról napra ismétlődő marakodás az egyetlen életprogram, e nélkül végleg elsivárodna minden - elpusztulnának az unalomtól.

Ezt a tenyészetpoklot akarja szétrobbantani Jozsó. Először anyjával szövetkezve, majd egyedül. Megrendezi *A briliánsok szombatját.* A terv valójában az előadás egyetlen motorja, s árnyalódásai-változásai szolgáltatják a cselekménypótlékot. Érdemes követni Munkácsi csavarintásait. Emma bejelenti, hogy a 45 utáni zavaros időkben a W. C.-tartályban egy horganydobozban kétszázmillió forint értékű briliánsékszert talált, és e kincs dédelgetett kedvencéé, Jozsóé lesz. **2.** Jozsó közli, amennyiben testvérei (és azok hozzátartozói) teljesítik feltételeit, és megváltoztatják életüket, le-mond az „örökségről", s megtalálja a módját, hogy Lili, Flóri, Saci és Günter fejenként huszonöt-huszonötmilliót kapjanak - legálisan. A feltételek: Lili végezze el az egyetemet, jelenjenek meg könyvei régi és elfelejtett kutatási területéről, a kínai misztikáról, tanuljon meg szanszkritül, kínaiul, angolul, írjon nagy-doktorit stb.: Günter tanuljon meg magyarul, tegyen szakmunkásvizsgát, s húskirály létére helyezkedjék el valamelyik magyar vágóhídon; Saci mondjon le bécsi úriasszony-szerepköréről, végezze el az egyetemet; Flóri is tanuljon, szakadjon ki alkoholista butaságából. A terv meggyorsítása érdekében Jozsó kilakoltatással fenyegeti családját, lakáscsere-szerződést mutat, amely szerint záros határidőn belül mindenkinek el kell hagynia e fejlődésükre káros és emberi életre alkalmatlan házat, ahová is a sokgyerekes Csizmadia család költözik. A család ámult döbbenettel hallgatja. 3. Jozsó lakáscsere-manipulációján felháborodva Emma eláll az eredeti kópéságtól, s közli, amennyiben Jozsó nem von-ja vissza kijelentéseit, elárulja a brillek rejtekhelyét. Teheti, hiszen ő tudja, hogy nincsenek briliánsok. 4. Jozsó közli: késő, új rejtekhelyre dugta a brilleket. 5. Emma dühében kipakol: nincsenek ékszerek, az egész mesét ő találta ki fiával együtt, hogy megpróbálják fel-rázni a többieket. 6. Jozsó megmutatja a brilleket a horganydobozban. 7. Meg-jelenik egy nyomozó, s (briliánsokkal együtt) elvezeti Jozsót. 8. A család azt hiszi, hogy Jozsó lopta a brilleket. 9. Jozsó hazajön, kiderül, a brillek hamisak voltak, a lakáscsere-szerződés sem valódi. Ő elmegy Margóval együtt, s minden maradhat a régiben.

Ennyi fordulat - azt hiszem - kissé túlbonyolítja a tréfát, s eltereli a figyelmet Munkácsi valódi szándékáról. Á novelláiból, regényeiből, film- és tévéjátékforgatókönyveiből jól ismert író, akinek hősei (Srenkes Api, a nagyvagány, Felicián, a bolyongó, Rozál, a vásári butikos, Simon József, a taxisofőr stb.) szinte kivétel nélkül mind elrontják életüket, elherdálják lehetőségeiket, arra figyelmeztet, hogy a fullasztó-céltalan semmittevésből csak önmagunk megváltása útján keveredhetünk ki, méghozzá úgy, hogy tudomásul vesszük rendeltetésünket, és értelmes eszményt, életprogramot teremtünk magunknak. A kívülről erőltetett megváltás képtelenségére döbben rá Jozsó is, ezért adja fel eredeti tervét, és tépi össze a lakásszerződést. Már csak azért is, mert mindaz, amit Luciferként kívülről összegabalyít és irányít, *az őrá* magára is vonatkozik. Jozsó, miközben alaposan felbolydítja testvérkéi nyugalmát (akár-csak Angyalarcú), reménytelenül keresi saját életformáját, saját cselekvési területét is, saját helyét a társadalomban.

S Munkácsi kisrealista komédiája itt elrugaszkodik a zuglói ebédlőből, s megpróbál néhány centiméterrel a szőnyeg fölé emelkedni. Többnyire sikertelenül. Ez a másik sík, Jozsó különös képessége (gondolatolvasó, aki mindent előre tud, háttal ülve pókerezik, mégis folyton nyer stb.) már-már Szakonyi *Adáshibá*ját juttatja eszünkbe. Igaz, Munkácsi nem annyira szigorú. Az ő hősei esettebbek, szerencsétlenebbek, nem anynyira korlátoltan buták és önzők, inkább erőtlenek. Nincs fogódzójuk, nincsenek kapcsolataik, barátaik, valahogy kimaradtak az életből, ott rekedtek a zuglói kültanyán. Margó és Jozsó költői dialógusában elkerülhetetlen tehát a melodramatikus íz, annyira nem ide való, annyira hiteltelen a költői nyelv (s ügyetlen a színpadi megvalósítás).

Karinthy Mártonnak egyébként sincs könnyű dolga. Meg-megkísérli kilopni az előadást a naturalizmus karmaiból, ehhez azonban túl aprólékos a díszlet, túl valódiak a figurák, túl reálisak a beköpések.

Marad a felhőtlen szórakozás és néhány kitűnő alakítás. Természetesen és elsősorban Gobbi Hilda. Könnyedén és bevált színészi eszközökkel állítja elénk a gyanakvó, zsugori, kellemetlen modorú, de szeretetre vágyó vénasszonyt, aki hol infarktusban tetszeleg, s toló-kocsin araszol előre, hol megnyalja a szája szélét (hóna alatt a spájz kulcsával), ha „lelök" egy kupica likőrt. Gobbinak saját vadászterülete van a lakásban, pillanatok alatt „belakja" az ebédlőt, meghitt viszonyba kerül a tárgyakkal, keresztrejtvények mögé barikádozza magát, s nyalogatja a tintaceruzát. Humora ellenállhatatlan, kinevetteti saját zsugoriságát, halálfélelmét, gúnyt űz mindenből, rikácsol, tréfálkozik, játssza a zsugori szipirtyót, közben egyre jobban sejtjük, hogy nagy szíve van, s szereti gyerekeit. Munkácsi szándéka az ő játékában teljesedik ki, itt döbben rá a néző arra, hogy ez a komédia nemcsak arra buzdít, változtassuk meg az életünket, ha-nem mást is kér; *A briliánsok szombatja:* könyörgés szeretetért.

S így a darab nemcsak az elvesztett lehetőségek, az elherdált évek tragikomédiája, hanem a elvesztett szereteté is. Ezt érti meg Lili (Jobba Gabi), aki miután kirúgta Flórit (Fülöp Zsigmond alakítja hiteles visszafogottsággal), egész elrontott életét elsiratja. Jobba érzékeltetni tudja Lili nevetségességét és tragédiáját, azt a lelki hínárt, amibe a te-

hetséges, erőtlen lány, aki idő előtt lefékezett, belegabalyodott; s jóllehet, alakítása erősen hullámzó - a naturalista színektől éppúgy nem retten vissza, mint a hajszálfinom jelzésektől - végig egységes és meggyőző marad.

A többiek veszkődnek szerepükkel. Dózsa László krisztusi pózba csomagol-ja Jozsót, Tóth Titusz kabarészámot formái a húsvéti tojásnak nevezett Günterből, Soproni Ági (Saci alakjába sűrítve) a valutaházasságok minden árnya-latár igyekszik eljátszani. A Rendőrség szerepében (kihajtott panama ingben, békebeli kedélyességgel) Nyerges Ferenc néhány mondatával még érthetetlenebbé és hiteltelenebbé teszi amúgy is érthetetlen és szervetlen szerepét, Peremartoni Krisztina pedig hallgat, hallgat, ahogy az író kívánja Margó szerepétől. Hogy mié^rt? Gyanítom, az író sem tudja.

A megváltás - akár az előző két darabban - ezúttal a zuglói ebédlőben is elmarad. A kedélyek lecsillapodnak, Emma tovább fejtegeti keresztrejtvényeit, Lilire gerincpuhító öregség vár. Nem úgy néz ki, mintha Jozsó távozása javított volna a helyzeten. De bizakodjunk. Mi mást tehetnénk?

Fejes Endre: Az Angyalarcú (Radnóti Miklós Szinpad)

Rendező: Gáspár János. *Dramaturg: Sipos* Tamás m. v. *Díszlet és jelmez:* Gyulai Líviusz. *Zenei vezető:* Novák János. *Szcenikus:* Schandl Gábor. *A rendező munkatársai:* Kun Magda és Tettinger Éva.

Szereplők: Moravetz Levente, Dőry Virág, Szabó Kálmán, Herceg Csilla, Thirring Viola, Huszár László, Görbe Nóra m. v., Sornhegyi György, Keres Emil, Pécsi Ildikó, Sebestyén András m. v., Orosz István, Lukácsy Katalin m. v., Simon Péter, Verdes Tamás, Perlaki István m. *v.*, Baracsi Ferenc, Bojti Judit m. *v.*, Fenyő Ervin, Korompai Vali, Liska Zsuzsa.

Csiki László: Nagypapa látni akar benneteket (Kelemen László Kamaraszínház, Kecskemét)

Rendezte: Tömöry Péter. *Dramaturg:* Tarján Tamás m. v., *Ügelő:* Soós Argentína. *Fény:* Gaál Ferenc. *Hang:* Balla Kálmán. *Koreográfia:* Horváth Ferenc. *Súgó:* Szalma Sándorné. *Zene, valamint a rendező munkatársa:* Tucsni András. *Díszlet:* Probstner János m. *v. Jelmez:* Poós Éva.

Szereplők: Ragó István, Balogh Tamás, Borbáth Ottilia, Kiss Jenő, Egyedi Klára, Lamanda László, Flórián Antal, Szakál Zoltán, Perényi László.

Munkácsi Miklós: A briliánsok szombatja (Józsefvárosi Színház)

Rendező: Karinthy Márton. *Díszlet:* Lovas Pál m. *v. Jelmez:* Rimanóczy Yvonne. *Dramaturg:* Márai Enikő. *A rendező munkatársa:* Gyarmati István.

Szereplők: Gobbi Hilda, Dózsa László, Jobba Gabi, Fülöp Zsigmond, Soproni Ági, Peremar^goni Krisztina, Tóth Titusz, Nyerges Ferenc.

TARJÁN TAMÁS

Virágnak virága

A Csíksomlyói passió a Várszínházban

1981. december 25-én megszületett a Jézuska. Nem csupán úgy, amiként évről évre karácsonykor szokott, a szeretet és béke jelképeként a jóakaratú emberek, családok, népek ünnepi hangulatában, hanem „valóságos" alakban is - a Várszínház színpadán. A *Csíksomlyói passió* Szűz Máriája ringatta féltőn a bölcsőül szolgáló fateknőt, benne gyermekével. A kisdedet talán kukorica csutkájából, bokrok gyöngyeiből, maradék posztóból formálhatták-pólyálhatták világra egykoron a ferences iskola diákjai vagy az Istenfia élettörténetét és halálát prezentáló székely parasztok; s mintha egyenesen közülük jöttek volna, oly szere-tettel és figyelemmel vették körül a mai játszó személyek.

De nemcsak Jézuska -- Jézus is „született" e karácsonyestén. Azaz, föloldva a képes beszédet: Ivánka Csaba ekkor vállalta át először a modern színjátékká lett archaikus-népi szenvedéstörténet Krisztusának szerepét a megbetegedett Iglódi Istvántól. A Várszínház hosszabb szünet után ezen az ünnepi napon ismét műsorra tűzhette a *pár* héttel korábban bemutatott darabot.

A Szolnoktól jött fiatal vendégművész az évad eddigi legkitűnőbb előadásainak egyikében vehetett át főszerepet. Balogh Elemér és a rendező, Kerényi Imre hibátlan érzékkel válogatta ki az évtizedek folyamán részletekben lejegyzett XVII-XVIII, századi passióciklusból azokat az epizódokat, amelyek elevenen hatnak a XX. század végének színpadán is. Az értő munkájuk nyomán keletkezett „új magyar dráma" megint élet-re támasztotta irodalmi örökségünk e lappangva megbúvó, szélesebb körben nem kellően ismert remekét. A katolikus scholák deákos szelleme és a közvetlenebb, vaskosabb paraszti szemlélet keveredik a barokk misztériumjáték szövegében: *a városi* és a *népi* elegyedik elválaszthatatlanul.

A passió - természeténél fogva - nem csupán, nem is elsősorban az irodalmi hagyománynak képezi részét, inkább a színi kultúra emlékeit őrzi. Az iskolai színjátszását és a népszokásokét. A legutóbbi években e kettőnek mindmáig friss ágait sok darabra és sok előadásra oltották rá írók, rendezők (Illyés Gyula *Bölcsek a fán* című komédiájának pesti és pécsi bemutatóit azért említem egyet-len példaként, mert azokban egyként jelen volt a két stílus). Maga a szenve-

Az aranyborjú-jelenet **a Csíksomlyói passióból (Várszínház)**

déstörténet is viszonylagos gyakorisággal kapott teret a színpadokon. Főképp az amatőr színjátszók körében, főként 197o táján. Bármelyik ismertebb elő-adást idézzük is föl (Ruszt Józsefét, Katona Imréét többek között, vagy akár a diákszínházi találkozókon Magyarországon vendégszerepelt lengyel csoportok produkcióit), szembetűnő a passió erős átpolitizáltsága. Krisztus keresztrefeszítése politikai tett volt részben a maga idején is - a hatvanas-hetvenes évek fordulójára viszont mintha kizárólagosan a koncepciós perek mechanizmusának bemutatására és kritikájára szolgált volna a szenvedéstörténet. Legalábbis Közép-Európában. Bármily nagy hatású volt is ez az értelmezés, a túlzott konkretizálás ártott a sokkalta gazdagabb szimbolikának.

Kerényi Imre rendezése az egyetemeset nem kényszeríti le az aktualitás valamely szintjére. Tisztában van azzal, hogy a Jót és a Rosszat megtestesítő figurák (a Deus Pater-Luciper, illetve a Jézus-Júdás szereplőpárok végletei között) *archetípusok,* amelyek ennek okán önmagukban is kellő erővel rendelkeznek ahhoz, hogy énjük mindig új funkcióval, jelen idejű érvénnyel telítődjék. Az eljátszott egyetlenegyben ezért szinte végtelenül sok további, ismerős történet pereg le: a Születés, Küzdés, Halál, Tisztesség, Árulás, Szeretet történetei, s ezeket ki-ki a maga élethelyzete, tapasztalata, kedve, hangulata szerint kódol-ja át a kisbetűs fogalmak hétköznapibb jelrendszerére. Á szimbolikus személyessé lesz, s az előadás többek között azért jó, mert ezen átlényegülés szabad útját erőszakolt koncepcióval nem torlaszolja el.

A Biblia, illetve a passió összeurópai kultúrkincs: a csekély számú alkotások egyike, amelyek relatíve egységes tudatot, élményt jelentenek a legtöbb nemzet számára. A szenvedéstörténet univerzalitásából is következik, hogy Jézus Krisztus élete és halála a szeretetelv nevében - hiú remény? - mintegy összefogja a kontinenst (illetve az egész keresztény világot). Á Biblia: világirodalom, ami azonban mindig a különböző népek és korok „egyéni" olvasatában elevenedik meg. *A Csíksomlyói passió* címében is fontos a lokális meghatározás. A várszínházi előadás a jelzett szóval *az egyetemesre,* a jelzővel *a magyarra* utal. Napjainkban, amikor a nemzettudat és a hazaszeretet végletes zavarai észlelhetők az oktatásban, kultúrában, közéletben, politikában, Kerényi tiszta és egyértelmű állásfoglalással mutatja föl a korszerűt. Minden „magyarkodástól" - vagy „székelykedéstől" - mentes a játék, de nem is szégyelli hangsúlyozni magyarságát. Götz Béla díszlete, az eredeti szerzői kívánalmak szerint emelt harangláb különböző szintjeivel, külsejével és belsejével tökéletes tere az előadásnak, de amily nyilvánvalóan szimbolizálja - formájával, anyagával, szerkezetével - az erdélyi magyar közösség a passiót ját-szók összetartozását, olyannyira elvont is, a mennytől a pokolig tagolva a mindenséget. Füzy Sári jelmezei formák és színek életteliségét viszik a díszlet puritán terébe, anélkül, hogy túlzott folklorikussággal viszolyogtatnának. A piros-fehér-zöld színek általában egymástól elszakított foltok, és a fehér kivételével nem is jellemzőek, uralkodóak. Á nemzetiszín csak egyszer, az előadás megrendítően komponált végpontján tűnik föl, ott is tolakodás nélkül. A díszletnek méltósága van - mint tetőzete az egymás mellé igazított zsindelyeket, úgy fogja, gyűjti össze a harangláb magába, maga köré az embereket -, de mulatságos, ijesztő, riadt, csodálkozó arcát is tudja mutatni ez a tornyocska. A jelmezeknek egyik legfontosabb jellemző eszköze az irónia: a harsány, vásári túl-karikírozástól a vidéki divat megcsipkedéséig számos jó ötlet szemtelenkedik az öltözékeken. Az ünnepi lelkületéhez ünnepi ruhát ölteni akaró szegényember könnyeztető-mosolyogtató igyekezetét is benne érezni egy-egy gúnyában, lábbeli-ben.

Kerényi Imre nem leplezett érzelmes szeretettel - és ritkán tapasztalt szigorral viszonyul a darab szövegéhez. Szigorúnak kell lennie; csak így lehet meggyőzően és átélhetően érzelmes. Süt az előadásból, hogy a rendező hosszú ideje formálja itt kifejtett gondolatait, régóta készülődik örömei és gondjai kimondására, s most a *Csíksomlyói* passióban *a* lehető legalkalmasabb tárgyat, anyagot lelte meg. Elegancia és tisztaság lengi be munkáját, bármi „éteri" nélkül. Á szép rend nem rideg, mert a természet rendjét idézi. Novák Ferenc koreográfus segítségével sikerült a szabályszerűt és a váratlant szerencsés arányba hozni: mint szőttesben az egyanyagú minta, úgy hullámoznak szemet gyönyörködtetően az előadás mozgásfolyamatai. Igen ötletes a térkihasználás is : pincétől a padlásig - a pokloktól a mennyekig szerepe van minden fokozatnak.

A produkció legfőbb értékhordozója nem a cselekmény, hanem a nyelvezet és a stílus. Végre egy olyan színházi este, ahol alig kell elnyelt hangok, hibás hangsúlyok, írásjel nélkül hagyott mondatok miatt mérgelődni. A régies szöveg, a passzusok szokatlan szépségű dallama a kivételes koncentráció feladatát rótta a színészekre. Mint a rendező, látnivalóan ők is megrendült örömmel fordultak az archaizáló magyar nyelv felé. Gonddal óvják - mégis a mai fülhöz igazítják a szavakat. A nyelvezet-nek „saját mondanivalója" van: az anyanyelv összetartó, formáló, értelmező, megőrző ereje pillanatok alatt évszázadok históriáján át utaztatja a jelenig a nézőt.

Stiláris vonatkozásokban a passiójáték oly nehéz leckét ad föl, hogy azzal csak részben sikerülhetett megbirkózni. A nagy időbeli különbség nemigen okozott gondot, frissen hat mindkét réteg : az is, amelyben játszódik a történet, s az is, amelyben játsszák. Az első és a második rész viszonya már nem ilyen harmonikus. Az ótestamentumi epizódok eleven életként hatnak; a naiv gyermeki s a másképpen naiv népi képzelet saját ismeretei szerint „antropomorfizálja", vonja a földre a Biblia verseit. Az ember Istent teremt a maga képére. Ez a tiszta mese, stílusosan tündérinek nevezhető rendezői és színészi ötletekkel.

A második, az új szövetségi rész - a passió - nem épül be ennyire a játszók életébe, mindennapjaiba, s a történet komorsága is távolabb tartja tőle az embereket. Ezt már nem élik: előadják. A közvetlen kapcsolat elvesztével elégikussá hangolódik a szenvedés és kínhalál misztériuma; az ábrázolás kénytelen illusztratívvá lenni.

Más szempontú, de szintén stiláris kérdés az is: miként viszonyulnak a színjátékhoz mint tevékenységhez a passió előadói? Kerényi koncepciója szerint a szereplők - mármint a székely parasztok halálos komolyan, felelősségük teljes tudatában, igyekezetük szerint azonosulva alakítják a figurákat; a Várszín-ház színészei pedig szeretetteli iróniával eljátsszák, hogy e derék emberek - kik szerszámnyélhez, nem költői sorokhoz szoktak - miként játszanak. Vagyis a kiszemelt szereplő - mondjuk - mindenáron az Atyaúristennek akar látszani; a színész viszont leleplezi az általa játszott személyt, kedves ügyetlenségét, ahogy állandóan kizökken szerepéből. Ez idáig rendben is van. Kisebb törés ott mutatkozik, ahol a színész által így játszott

játszó, a székely parasztember játssza el, hogy ő csupán játszik. Amilyen bonyolult a mondat, oly összetett volna a fel-adat is, ez a „játék a játékban" azonban meghaladja az egyébként jó stílus-érzékű közreműködők erejét. Mihály Pál ismerősen bumfordi Deus Patere például ott válik átmenetileg mesterkéltté, ahol azt kell jeleznie: titkolt másodpercekre félrehajol szerepéből, hogy meghúzza a butykost. A stílustörés itt abban áll, hogy *jelzi.*

Bármennyire egységessé kovácsolódott is a szereplőgárda a próbák folyamán, a játékstílus még egy stiláris problémát kiütköztet. A korábban az erdélyi magyar színházakban föllépő színészek ajkán természetesen másképp ízesebben, veretesebben -- formálódik a szó. A társulat új tagjai közül némelyek-nél még a társalgási drámák és komédiák iskolája érződik. Végül a harmadik laza csoport sem egyik, sem másik irányba nem húz. Ezt a nagyjából háromféle hangot nem ártott volna a lehetőségek szerint jobban egymáshoz simítani.

Bár a stílusgondok előtt nem lehet szemet hunyni, az előadás e kisebb hibák ellenére kitűnő, őszinte örömet és tanulságot szerző. Ebben a színészeknek is döntő érdemük van. Ivánka Csaba hirtelen vette át szerepeit (négy-öt, egymással rokon figura jut majdnem mindenkinek), s lélekben igencsak meszsziről érkezhetett, hiszen még nemrég is Lucifert formálta meg *Az ember tragédiá*jában, Szolnokon. Makacs, jellemes, gunyoros, az Úrral kitartóan vitázó Luciferje inkább körvonalaiban jelent meg a néző előtt, mintsem a részletek hibátlan teljességében, de Ivánka okos érzékenysége, az intellektualitásból fakadó, tehát csöndes dinamizmusa így is fel-tűnést keltett Paál István úttörő érdemű Tragédia-rendezésében. S mintha a tagadás ősi szellemének alakja most segítette volna hozzá a színészt, hogy a kevés beugrópróba ellenére is hitelesen jelenítse meg: a másokért küzdő és sorsát vállaló *ember* tulajdonságaival ruházza föl a Jézus-alakot. Testére szabott a szerep Ivánka Csabának, Ádámé még inkább. Ha majd Iglódi István is, remélhetőleg minél hamarabb, újra színpadra léphet, talán mód lesz egymás utáni estén nézni meg a két, bizonyára eltérő szerepépítést. Sejthető, hogy Iglódi, gyakorlatának megfelelően, ezúttal is a brechti indíttatású színjátszás stílusához közelítette a figurát, s bár ez nem teljesen

A Golgota-jelenet (**Iklády László** felvételei)

idegen Ivánkától, ő inkább a közvetettség nélküli, átéltebb vonásokat hangsúlyozza.

Kertész Péter tekintélyt parancsoló komolysága élő jellemmé avatta a leghálátlanabb szerepet, az eseményeket kommentáló Krónikát. A démonikus megjelenésű, erőszakosságával és gyávaságával is hátborzongató Luciper (Ferenczy Csongor) parancsára két, a ferences iskola valószínűleg leghátsó padjából elő-bújt ördög les: Plutó és Drumó, Kalocsay Miklós és Székhelyi József telivér alakításában. Főleg az újabb szerepeiben minden nyűgöt ledobó Székhelyi van elemében anélkül, hogy engedne az olcsóbb megoldások iránti vonzalmának. A négy sátány (és sidó ifjú, babilóniai, bélpoklos, vén, vénasszony, katona, eunuch, kengyelfutó): a mind magabiztosabb Katona János, a végre a Várszínházban is feladatokhoz jutott Botár Endre, a mindig megbízható Bősze György és a paródiához is értő Tahi József. Baranyi László és Czibulás Péter főként Annás és Kajafás hitvány jellemével emlékezetes. Papadimitriu Athina és Kubik Anna nőalakjai a leginkább biblikus ihletettségűek. Fonyó István szerepváltásai mögött az önmagát meg nem talált, bizonytalan egyéniségű szerepjátszó karaktere is kirajzolódik.

Hámori Hámori az utolsó percekben *az Ó-magyar Mária-siralom* eléneklésével koronázza meg teljesítményét. Szűz Máriájának állandó aggodalmában kez dettől ott a tragikus asszonyalak: a Pietá anyafigurája. Kézdy György, aki júdások egész sorát játszotta már el, most magát Júdást kapta szerepül. Szokásához híven az alak teljes sorsát érzékelteti, az előadás legfanyarabb és legönironikusabb gesztusaival.

Számos közreműködő és - Rossa László irányításával - népi hangszereket megszólaltató muzsikusok fáradoznak a sikerért. *A Csíksomlyói passió* - mint erre a korábbi kritikák már általában föl-hívták a figyelmet - mérföldkő *a* Vár-színház történetében: vele és általa szüle-tett meg valóban a ***népszínház.*** Ez az előadás azonban mint ahogy minden jó mű közvetlenül nem folytatható. Tematikában, stílusban, jellegben, színészi fölfogásban nem kötheti meg a szín-ház eljövendő terveit. Szellemiségével és színvonalával kell hatnia.

Csíksomlyói passió (Várszínház)

Rendez : Kerényi Imre. ***Színpadra alkalmazta:*** Balogh Elemér és Kerényi Imre. ***Dramaturg:*** Márai Enikő. ***Díszlet: Götz*** Béla m. *y. Jelmez:* Fűzy Sári m. *v. Koreográfus:* Novák Ferenc *m. v.* Zenéjét *összeállította:* Rossa László m. v.

Szereplők: Kertész Péter, Ferenczy Csongor, Kalocsay Miklós, Székhelyi József, Katona János, Botár Endre, Bösze György, Tahi József, Baranyi László, Czibulás Péter, Kézdy György, Ivánka Csaba m. v., Hámori Ildikó, Mihály Pál, hányó István, Papadimitriu Athina, Kubik Anna, Czibula Mária, Szunyogh Xavér, Szabó András, Kozák József, Bányavári Gábor, Konkoly Elemér, Rossa László.

BÉCSY TAMÁS

A medikus áldilemmája

Bródy-bemutató a Nemzetiben

Amikor *A medikust* 1911 januárjában bemutatták, Bródy Sándor már megízlel-te a színpadi sikert, és meg is szerette ízét. Az év, 1911, meglehetősen jelen-tős a magyar drámairodalom története-ben: több *A medikushoz* hasonló mű jelenik meg ekkor, amely a fiatal értelmiségiek „beilleszkedéséről" szól. (Például az egészen jó *Májusi fagy,* Lenkei Henrik és Szilágyi Géza munkája.)

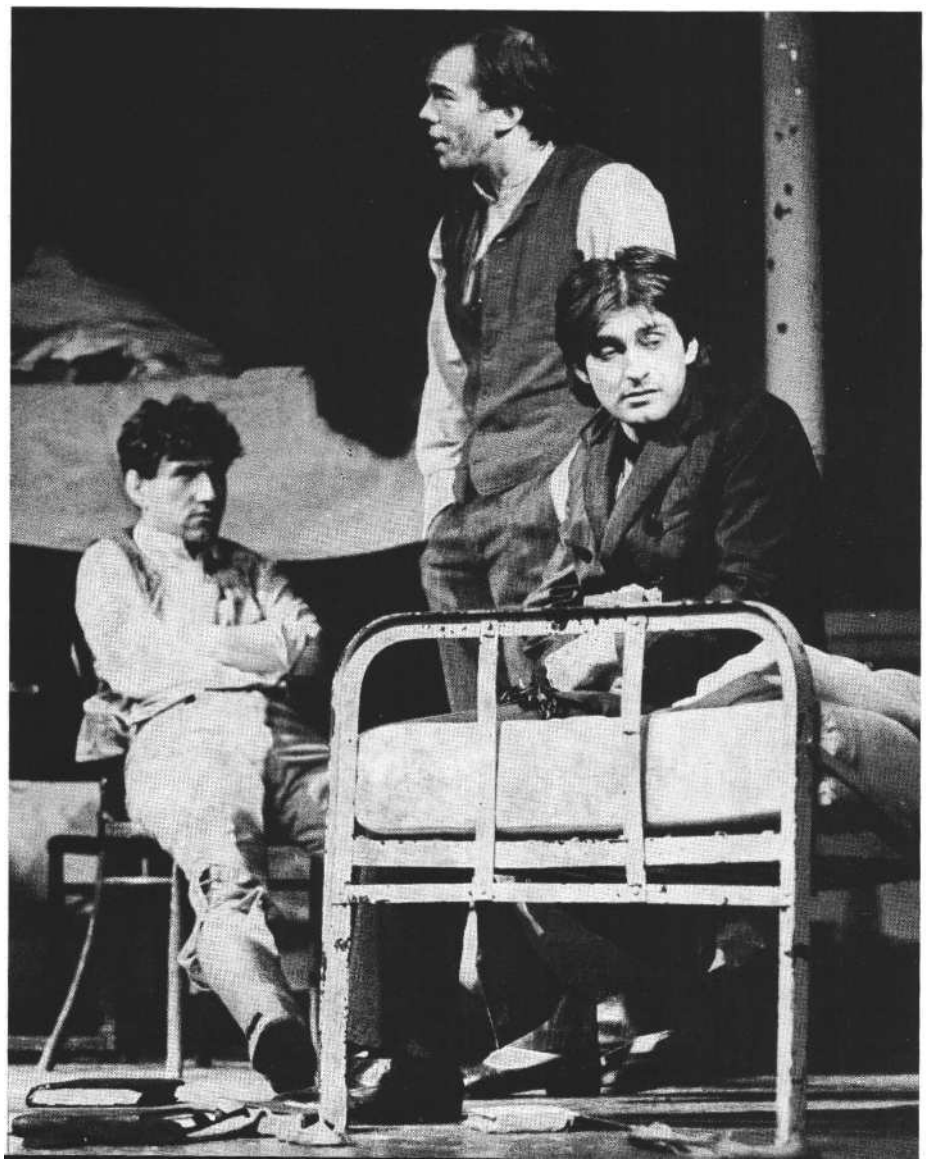
Közhely, hogy *A medikus* naturalista, sőt verista dráma. Fontos tehát benne a miliő, a környezet, a teljes életnek az az aspektusa, ami nem építhető igazán dialógusokká. A diáktanya színleírásában is olvashatunk olyan mondatokat, amelyek a fizikai környezeten túl az alakokra is vonatkoznak, de amelyek inkább csak nyelvjárásban lennének ábrázolhatóak; például: „Meg kell érezni a szobán, hogy nem pestiek lakják." Noha nagyon jól tudjuk, hogy a naturalizmus nem vagy nem csak annyi, hogy a dráma helyzetei, alakjai, dialógusai az élet-folyamatokhoz egészen közel állóak, mégis alapvető kérdése a naturalista drámának, hogy miként lehet általános érvényű műalkotássá formálni az egészen közelről látott élettényeket. Más szóval, hogyan emelhetők az általánosabb igazság, a lényeg szintjére a mindennapos élettények, elsősorban például a nyomor.

Hiszen az az élettény, amely a naturalista-verista szemszögből talán a legelőször feltűnik, a nyomor, a valódi, és nem csak annak minősített nyomor. Ám a valódi nyomor hitelesen sohasem jeleníthető meg emberek közti viszonyokban, amit a dráma csak dialógusokban megjelenő világa azonnal érvénybe léptet. Az élettény ugyanis a pénz hiányában, az éhségérzetben, a fázásban s esetleg már ezek következményeiben, a betegségben jelenik meg; illetve abban, hogy ki-ki mivel üti el az éhség, a fázás keserű-szörnyű érzéseit. Azonban ezeket az élettényeket csak egyszer lehet kimondani; minden következő kimondása már drámai tautológia. S a nyomor kimondása sem teremt viszonyokat. Például: „Huszonnégy éves vagyok, és megint vacsora nélkül fekszem le"; „Ez képes a holnapért ma éhezni"; „A pénzes postást várom", „Van vala-kinél tíz krajcár . . . cigarettára . . . Egy felnőtt embernek ne legyen tíz krajcárja ..."; „Én mégse tudok lemondani a reményről, hogy mi itt még ma vacsorálunk." Amikor a nyomor csak szóbeli kimondásban és annak variációiban jeleníthető meg, ugyanakkor csak általánosan, vagyis nem egyedi értelemben; a valódi nyomornak nincsenek egyénhez, egyedi jellemhez szabott megjelenésformái.

Ahhoz, hogy dráma jöhessen létre, a nyomorból származó, eredő élettényeket kell viszonyokba hozni. Nyilvánvaló, hogy olyanvalakivel hozzák viszonyba a nyomorgó embert, aki gazdag. Így máris olyan helyzet áll elő, amely-nek több, noha nem olyan sok variációja lehetséges. A viszonyok tartalma nem lehet nagyon más, mint hogy a gazdag megszereti a szegényt (a „gépíró-lány"-darabok); a gazdag kihasználja a szegény helyzetét, és becstelenségre akar-ja kényszeríteni (nem egy romantikus dráma); a szegény visszautasítja a gazdag becstelen ajánlatát vagy nem; a gazdag - elég ritka eset - önzetlenül segít a szegényen.

Bródy Sándor igaz írói látásmódját igazolja, hogy ebben a viszonyban talált egy noha nem tipikus, de lehetséges új változatot: a szegény és a gazdag megszereti egymást, de mivel a szegény tisztességes, nem akarja magát eladni, nem akarja, hogy azt higgyék, neki csak a gazdag pénze kell. Ám ez a

Bródy Sándor: A medikus (Nemzeti Színház). Eperjes Károly (Nagyfejeő), Bubik István (János) és Dörner György (Schwarz)



probléma így - ha az egyéni átéltség-ben esetleg hiteles is, mégis - álprobléma. Ugyanakkor ez önmagában véve elég kevés jelenetre elegendő; a jeleneteknek pusztán csak annyit kell bemutatniok, hogy a szegény szegény, a gazdag gazdag közben meg lehet mutat-ni, hogy szeretik egymást - s máris jöhet az egyetlen igazi jelenet, amelyben a szegény vagy a nyomorral, vagy a gazdaggal szakít. Ha az előzővel, akkor az sugalmazódik, hogy a szerelem mindent legyőz, ha az utóbbival, az, hogy fő a becsület.

Furcsa, de jellemző, hogy majdnem mindegyik naturalista dráma mélyén a kérdésnek „érzelmi" értékítélete talál-ható meg. Itt is: a szegénység nem tényszerűen, csak az érzelmekben érték. A szegénységnek érzelmi alapon való értékessé minősítése nem véletlenül történik a kapitalizmus kibontakozása ideién: sokan mások becsapásával, tönkretételével, elárulásával stb. szerezték vagyonukat. S ezekből a tényekből csúszott át az érzelmi alapú értékítélet a szegénységre: a szegénység egyenlő a becsületességgel.

Bródy Sándornak még arra is volt gondja, hogy alaphelyzete következményeinek társadalmi sarkítottságát letompítsa, amivel természetesen kétségessé tette a drámát és a történelmi-társadalmi lényeget. A gazdag itt semmiféle becstelenséget nem kér és nem követel a szegénytől. Rubin főorvosnak praktikus esze van, tudja, nem olyan szegény lányt kell elvenni, akit szeretünk, mert a szerelmi házasság a nyomort nem sokáig bírja, hanem gazdagot, még ha nem szeretjük is, hiszen a pénz sok mindenért kárpótol. Így a főhős, Arrak János nem kerülhet valódi drámai helyzetbe, csak álhelyzetbe; nem az áll előtte, hogy gazdaggá váljon-e, de becstelenséggel, vagy szegény, de becsületes maradjon. Pedig ez a dilemma bár-mennyire is lapos közhely manapság -, egy kapitalizálódó országban nagyon is valódi. E valódi drámai helyzet nélkül a főhős csak „érzelmi alapon" láthatja a nyomort egyenlőnek a becsületességgel, és árulásnak, ha elveszi a gazdag lányt.

Nyilván ezt Bródy Sándor is érezte, mert a drámába beiktatott egy mellékszálat, a medikus apját és annak sviháksságát. Az öreg Arraknak a fenti dilemma eszébe sem jut, ő úgy szerez pénzt, ahogyan csak tud. A polgári jólétben és életismeret nélkül felnőtt Rizától ki-csalja a lánya házasságához szükséges

János, **a medikus (Bubik István) és Riza (Udvaros Dorottya)**

négy darab ezrest. Sajnos Kátay Endre nem formál meg igazi link svihákot, hanem majdnem egy jószívű apát, akit csak az kényszerít ebbe a manőverbe, hogy segítsen lányán. Elmulaszt egy másik lehetőséget is : megmutatni a pénzkicsaló akciónak egy másik lehetséges változatát, a pitiáner valóságismeretet, a kisszerű, de vakságból fakadó önzést.

Az öreg Arrak alakja és a pénzki-csalás tehát nem kizárólag azért kell ide, hogy a csak kevés jelenetre elegendő alaptéma ezzel duzzadjon, hanem a pénzhez, a gazdagokhoz való másféle, az egyáltalán nem tisztességes viszony megmutatásához.

A drámába azonban beékelődik egy harmadik szál is. Ahogyan a naturalista drámákban majdnem mindig, a mellékszál elindítója itt is véletlenség. Arrak János még régebben, a falujában megszeretett egy lányt, akinek apját most váltóhamisításért - persze utalnak rá: ártatlan - becsukták, s a lány, magára maradva idejön hozzá. Meg is tartják az „eskü-vőt" annak a kispapnak a közreműködésével, aki Jánossal együtt itt nyomorog, s aki ezt a lányt szereti, s aki a mű végén valójában is elveszi, miután kiderül, a lány őt is szereti igazából. Ez a szál azonban már kizárólag azért kell, hogy az idős Arrak alakjával három felvonássá még mindig nem bővülő dráma háromfelvonásos lehessen. Piros csak az I. felvonás második részében és a Ill. felvonásban szerepel, ahol a medikus áldilemmája nem bonyolódik.

A naturalista látásmód alapján még azzal is hígítja Bródy Sándor a drámát, hogy a naturális élethűség kedvéért több alakot formál meg, mint amennyinek lényeges drámai dinamizmusokat tudna adni. A nvomorgó fiatalok hatan vannak, noha közülük a drámának csak Jánosra és Györgyre, a kispapra van szüksége; a többi csak az életkép hitelessé tételéhez szükséges. Lényegében ugyanazokat a mondatokat mondják, különböző variációkban; vagyis drámai tautológiák.

A dráma majd mindegyik kritikusa és elemzője *szóvá* tette a befejezést, mint olyan megoldást, amely feloldja az igazi tragédiát, és a közönség igényeihez igazodva boldog végbe juttatja a történetet. (Ez különösen hasonló témájú novelláinak ismeretében szembetűnő). Úgy gondoljuk azonban, hogy a boldog vég nem az eddigi irányvonalak eltérítése révén jön létre. Ha tetszik, még rosszabb történt itt: a dráma eleve ennek a befejezésnek a szemszögéből szerveződött. Legbiztosabb jele: György, akire csak a mű végén van szükség, már az I. felvonásban itt nyomorog a diákok között. Nélküle a boldog vég elképzelhetetlen. De ez a vég mással is elő van készítve: a szegénynek, de becsületesnek maradni, vagy gazdaggá, de becstelenné válni valódi dilemmájának áldilemmává feloldott voltában. Ez még külön hangsúlyt kap azzal, hogy János voltaképp szereti Rizát, a gazdag orvos lányát. S azzal együtt, hogy elveszi, semmi becstelenséget nem kívánnak tőle. Mivel

sem a „meggazdagodva becstelenné válni" motívum nincs jelen, sem az, hogy János Pirost, a szegény lányt szereti, de Rizát veszi el, Riza elvétele egyáltalán nem becstelenség, nem megalkuvás, nem önmaga eladása. Még csak Piros elárulása sem, hiszen kiderül az is, Piros sem szereti őt. Így a gazdag lány: szerencse. Az eddig kapott pénz az imént említett okok miatt valóban annak mi-nősül, aminek Rubin mondja: előleg a sajátjából. És innen nézve is beleütközünk abba, hogy a szegénység ebben a műben nem lehet más, mint az általánosan elterjedt, érzelmi alapú értékítélet szerint való becsületesség. Így a szegénynek gazdaggá lenni, csak ezen az érzelmi alapon, az egyéni átéltségben, minden objektív ténytől függetlenül látszhat árulásnak, becstelenségnek. A dilemmát hiába éli át - ha átéli - János, a drámai tények szerint csak áldilemma; sőt, ha tetszik, a legmélyén romantikus póz. Vagyis az történik itt, hogy a kapitalizmus kibontakozásának korában a valóságban nagyon is meg-levő, igaz drámai helyzet úgy prezentálódik, mintha valódi lenne, holott egyáltalán nem az. Vagyis a boldog vég lehetősége a dráma minden lényeges pontján szervesen benne van.

Mindezek alapjában persze egyetlen kérdést érintenek manapság: miért kellett ezt a művet előadni? Köztudott volt eddig is, hogy *A medikust* senki sem tartotta számon Bródy Sándor legjobb drámái között. Már abban a korszakában írta, amelyben - miként számos kor- és kartársa - alapos engedményeket tett a közönség ízlésének és igényé-nek. A magyar közönség mindig is szórakozni, kedves és vidám vagy keser-édes történeteket akart látni a színházban. Ez a magyar dráma- és színház-történetben máig meglevő kettősséget eredményez. A közönségnél mindig igényesebb igazgatók (leszámítva persze a „daliigazgatókat") és drámaírók, az élet, a társadalom lényeges igazságait tükröző és valódi megrázkódtatást okozó művek írásával és bemutatásával kezdték pályájukat, de már talán a második művel és előadással elindultak az engedmények útján: engedtek a sokkal felszínesebb igényű közönségnek. A magyar színháztörténet egésze során meg-található kettősség abból alakult ki, hogy a színházvezetők nem akartak le-mondani végképp - legalább vágyaikban - az élet mély igazságait közlő művek megrázó-felkavaró előadásáról, de min dig kényszerültek rá, hiszen másképp alig volt közönségük. Az pedig tudva-levő volt minden korban, hogy az üres színház nem színház. Így végső soron nem a szórakoztatást nyújtó darabokat és mozzanatokat csempészték be a műsortervbe vagy az előadásokba, hanem fordítva: a társadalmi lényeget. Itt már, *A dada* és a megváltoztatott végű *A tanítónő* után, Bródy is csak „be-csempész" egynémely társadalmi igazságot, a fiatal értelmiségiek nagy nyomorát. Ám ezt is úgy, hogy igazán senki se aggódhasson: ezek az ifjak végül valahogyan révbe érnek. A magyar szín-háztörténet tanúsága szerint a közönség csak igen ritka pillanatokban engedte színpadon megszólalni a mély és meg-rázó társadalmi igazságokat.

Hiszen ha az Arrak Jánosoktól netán „kézzelfogható" becstelenséget nem kívántak is, annyit mindenképp, hogy világszemléletükben alkalmazkodjanak azokhoz, akiknek pénzük és hatalmuk van. Ez persze *A medikus* című drámán *kívüli* történelmi-társadalmi tény; a drámában ez sem jelenik meg. A többi fiatal sorsa is megoldódik. Nagyfejeő vidékre megy, és a vármegye szolgálatába lép ; a Technikus bekopog a varrólányokhoz - akiket a Nemzeti Színház előadásában még néma szereplőkként sem lehet látni, mint a drámában -, György elnyeri Pirossal a boldogságot. Csak Majd, a zsidó orvosnövendék sorsa marad bizonytalanságban; ám ez a boldog vég általános hangulatában szinte észre sem vevődik.

A medikus mai előadása számára nyilván nem ezek a fontos dolgok, hanem, mit lehet vele a máról és a mának mondani. Ám az előzőek mégis érintik valahogyan ezt a kérdést, ha ugyanis 1911-ben, megírásának korában épp csak futólag érintett lényeges dolgokat, hogyan érinthet vagy fejezhet ki ma ilyet? Ha vannak is igen kevés pénzből élő egyetemisták, ez mégsem minősíthető nyomornak az Arrakékéhoz viszonyítva, s a kettő, a valódi és a minő-sített nyomor között voltaképpen áthidalhatatlan különbség van. Csak gondolati felületesség láthatja azonosnak. Es ha van is ma fiatal, aki „jó partinak" számító házasságot köt, ez voltaképp nem érinti a nyomort vagy gazdagságot, legfeljebb ismét csak minősített és nem tényszerű értelmében. És ugyan-akkor a kérdés korántsem olyan általános, mint Arrak Jánosék korában volt. Rubin doktorban pedig - a mai divat szerint - a „hatalmat" látni, aki megve szi a fiatalt, ugyancsak olyan képtelenség, amihez a legfelületesebb gondolati csúsztatással is alig-alig lehet elérkezni.

Á kritikus persze csak gyaníthatja a „miért előadni?" kérdésre a választ: nyilván foglalkoztatni kell a színház fiatal művészeit.

Á Nemzeti Színházban Szegvári Menyhért vendégként rendezte az előadást. Rendezői munkája legnagyobb hiányának azt tartjuk, hogy nem döntötte el: dilemmaként vagy áldilemmaként értelmezi Arrak problémáját. Egy kritikus sohasem beszélhet a művet létre-hozó szándékáról, nemcsak azért, mert nem ismerheti. Ha ismerné is, a kritikus dolga az eredményt nézni. Az pedig - minden művészeti ágban - előfordulhat, hogy a művészi jelek és megoldások következtében a szándék nem fordul át tartalmával megegyező tartalommá és/vagy jelentéssé. Bubik István, hatásában és eredményében, itt úgy játssza el Arrak Jánost, hogy lényegében ez a dilemma se nem valódi, se nem ál. Mindig az adott pillanatokban felvetődő érzés jelenik meg, amelyből néha az az érzésünk, hogy valódinak tekinti, más-kor, hogy nem. Hatásában és eredményében tehát nem dönthető el, milyen is az az Arrak János, akit Bubik István formál meg. Alakításának nincs íve, részletei elnagyoltak, az egész egysíkú.

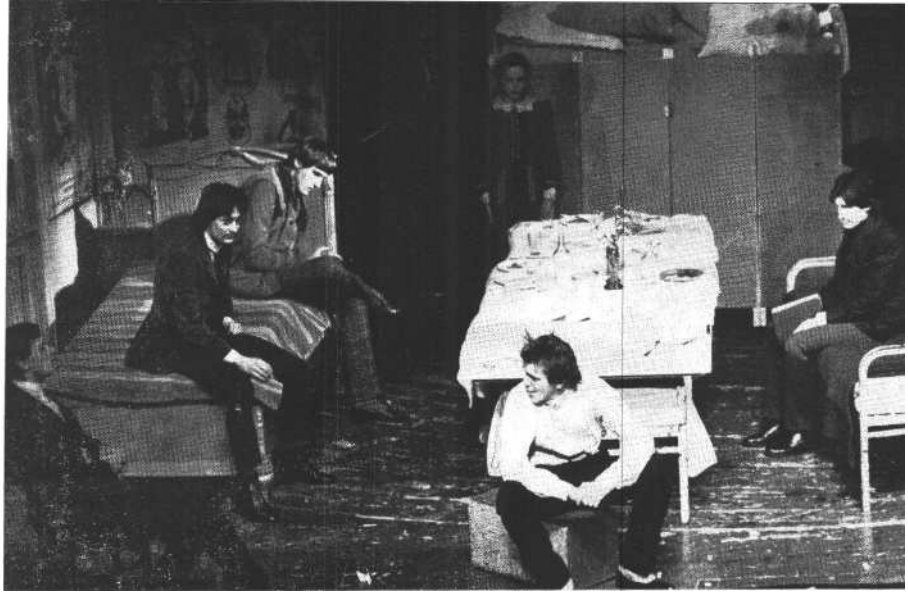
Azonban a színjáték-műalkotásban eredményként megjelenő gondolati tisztázatlanság ellepleződik egy nagy pozitívummal. Ez pedig az, hogy a színjátéknak a jellege és stílusa pontosan megegyezik az írott szöveg jellegével és stílusával. A mű dialógusai - művészi eszközökkel - nagyon hasonlítanak a valóság dialógusaira. Csak egyetlen példát említve: igen sok benne a félbehagyott mondat, gyakran olyan állítmány nélküli mondat, amelyet azonban a szövegösszefüggésből pontosan megértünk. Nos, a színészek beszéde, annak tónusa, ritmusa, jellege, de még fizikai mozgásaik is, mind az életszerűséget prezentálják; a beszédmodort és jelleget egészen közel viszik az élethez. Sajnos még abban is, hogy sok-sok mondat nem érthető-hallható. Ez nemcsak akkor fordul elő, amikor - s ez ugyancsak az életszerűséget növeli - két vagy három színész egy ideig egyszerre beszél, vagy akkor kezdi el a sajátját, amikor a másik még nem fejezte be az övét.

Ami a drámában áldilemmaként jelenik meg, azt Bubik István alakítása teljesen beleszövi a színpadi élet egé-

szébe, a naturálisan megjelenített jelenségekbe, a nyomor megérzékítésébe, a közben folytatott játékokba, elmélkedésekbe. A legnagyobb probléma éppen az, hogy az élet egyél) eseteibe belekevert volta miatt azt sem látjuk egyértelműen, hogy Bubik István Arrak Jánosának bensejében milyen is ez a dilemma: valódinak látja vagy tudja, hamisnak tartja, avagy úgy tesz, mintha valódi lenne, noha tudja, hogy nem az. Azonban alakításának ebben a kérdés-ben megmutatkozó bizonytalansága mással is, Riza külalakjával is összefüggés-ben van, amire azonnal rátérünk.

A rendezésnek az egyértelműen életszerű megoldásai különösen az 1. és a III. felvonásban jellemzőek; vagyis akkor, amikor sokan vannak a színen. Ezek a jelenetek „horizontálisan" kitűnőek, kidolgozottak, amin elsősorban azt értjük, hogy remekül megoldottak a ritmusváltások. Azonban a „vertikális" megmunkálás itt is hiányzik, hiszen -- Jánost és Györgyöt leszámítva - a négy éhező egyetemistának még az életképszerű vagyis nem a drámai - különbözősége sem válik nyilvánvalóvá. Különösen a Filozoptert alakító Németh János és a Technikust játszó Puskás Tamás alakítása jellegtelen. Az alakok megformáltságának a hiánya a színészeken is múlik, hiszen például Dörner György apró gesztusai, szünetek után elkezdett rövidke mondatai eléggé jól elénk állítják Majd orvosnövendék figuráját. Nagyfejeő alakjából Eperjes Károly mély hangon bőgő figurát formált, amivel nem a korabeli vagy későbbi nemesifjak és jogászok sajátságos magatartását állítja elénk. A vidéki dzsentri-jogászok sokkal veszedelmesebben voltak felszínesek és értéktelenek, az „úriemberségről" a „párbajról" vallott közhely nézeteikkel.

A színjáték világában is csak tényszerűsége és nem egyénileg megformált jelleme van Györgynek, a kispapnak, Balkay *Géza* alakításában. Ahogy említettük, a boldog vég megteremtéséhez van rá szükség; vagyis arra, hogy János semmiképp ne kényszerüljön Pirost komolyan elvenni, avagy, hogy az ő döntése Rita mellett Pirost ne vigye se tragédiába, se mélyebb válságba. Ezért Balkay Géza sem igen tud mást tenni, mint már az elején érzékeltetni Piros iránti szerelmét. Azonban az ennek a jelentésnek érvényre juttatására használt eszközökből csak az veszi ezt észre, aki ismeri a drámát. Egyébként csak azt jelenti, hogy tetszik neki a nő. Azt,



Diáktanya A medikusban (Iklády László felvételei)

hogy mennyire őszintén volt kispap, legfeljebb az alakításból érzékelhetnénk, a szövegből nem.

A boldog vég egyetlen alakban jelenik meg magyarázatlanul, ezért drámai töréssel: Piros alakjában, akit Szirtes Ágnes formái meg. egy lép be, mint aki szerelemmel jön Jánoshoz, a házasságot is „óhajtja", s utána „kisuramnak" szólítja Jánost. Az, hogy az „esküvő" után nem lesz nászéjszaka, máris a dráma bicsaklása, hiszen ekkor még sem János nem ébredt tudatára Riza iránti szerelmének, sem Piros György iránti szerelmének. A nászéjszaka elmaradásában tehát - a drámában meg nem mutatott, legfeljebb benne rejtőző módon - tudattalan tartalmak játszanak szerepet. A tudattalannak a korabeli művekben elég gyakran van jelentősége. A nász-éjszaka azonban minden valószínűség szerint a korabeli közönség „szemérem-érzetének" az alapos figyelembe vétele miatt maradt el. Manapság azonban a tudattalan tartalmaknak kellene vagy lehetne itt érvényre jutniok. Azonban ezt sem Bubik István, sem Szirtes Ágnes nem érzékelteti. Szirtes Ágnes úgy játszsza el ezt a jelenetet, hogy szorongó falusi ártatlanságot mutat meg, s nem Pirosnak azon benső tartalmait, hogy nem szereti igazán Jánost. A megírt alak megváltozása a Ill. felvonásban csak félszavakkal előkészített ha egyáltalán , s nem az ő benső világa révén. Igy már csak a boldog vég felé haladó út általános hangulata „igazolja", mikor váratlanul kijelenti, nem szereti Jánost. Szirtes Ágnes alakítása miatt az események megbicsaklása a színjáték világában is megmarad. Pedig a színjáték ön-álló művészeti ága, a színészi alkotó-munka éppen az ilyen, az írott drámában meg nem okolt esetek színészi megokolásában mutatható meg leginkább, vagyis a legfeltűnőbben. Úgy gondoljuk, a rendezőnek valamilyen módon - a szövegvilág adna helyet rá - alkalmat kellett volna találnia egy szavak nélküli jelenetre György és Piros között, melyből jobban megismerhettük volna az ő szerelmüket annál, amennyire azt csak a szövegek elénk állítják.

Avar István játssza a maga erejéből meggazdagodott Rubin főorvost. A dráma tehát még az ő hátterében sem érzékelteti, hogy meggazdagodni becstelenséggel jár. Avar István elsősorban Rubin alakjának a házassággal kapcsolatos összerű gondolatait hangsúlyozza. Magatartása, viselkedésmódja kevésbé juttatja érvényre a lánya iránti azon gyöngéd szeretetet, amelyre azok a szavak utalnak, miszerint ő vett János nevében ajándékokat és virágokat lányának, hogy azt higgye, János imádja. Finoman - és egyértelműen pozitívan értve -- nagy színészi tapasztalattal jeleníti meg a főorvos szívbaját.

Az előadás legjobb alakítása Udvaros Dorottyáé, Riza alakjában. Ha első belépése - a világtól elzárt lány be-toppanása az egyetemisták „barlangjába" - még nem teljesen meggyőző is, remek a II. felvonásban. A fiatal, rajongó, szerelmes lány benső tartalmainak a megformálása és megmutatása éppoly ki-tűnő, mint a fokozatos, de gyors össze-omlás, amikor megtudja, hogy nem János küldte az ajándékokat és a virágokat; amikor azt hiszi, arra jött rá, hogy János nem szereti. Az összeomlásban nincs semmi „drámai nagyjelenet", mégis tökéletesen érezni az érzések összeroppanását. Finom és elegáns, és mégis mély és nagy erejű alakítás.

Alakjával azonban mégis valami zavaró momentum jelenik meg a színjáték világában, amelyről sem Udvaros Dorottya, sem alakítása nem tehet. S ez a külleme. Többször elhangzik, hogy *Riza* csúnya és sánta. János békának is nevezi; sántaságát az ifjak még bicegő járással ki is

csúfolják. Udvaros Dorottya azonban nem béka, hanem nagyon szép, az a szépség, akinek ez a vonása elsősorban a színpadon érvényesül. Ugyanakkor jóformán csak egyetlenegyszer - igaz, kitűnően megválasztott pillanatban - biceg végig a színen, ám akkor is csak enyhén. Nos, a színésznő külleme, kinézése, amihez nyilván a színészi tehetség átütő fénye is hozzájárul, a színjáték világát a drámáéhoz viszonyítva egy kissé áthangolja, méghozzá épp az alapvető dilemmát illetően. Az első pillanatra úgy tűnhet, hogy a szép és nem béka és nem sánta Riza növelheti János azon belső vívódását, hogy „eladja" magát neki vagy ne. Ezért úgy tűnhetne, hogy szépsége növelheti a szegénység elárulásának a nagyságát, súlyát. Azonban Bródy Sándor azt kitűnő írói szemmel vette észre, hogy egy csúnya és sánta lány iránti szerelme *ebben* a helyzetben épp János *őszinte* szerelmét bizonyítja. Mivel János ebben a helyzetben nem pénzéért veszi el Rizát, s mivel a házasság fejében voltaképpen semmi becstelenséget nem kívánnak tőle, s mivel ezért végképp nem *eladja* magát, a dráma végső kicsengése, hogy a szerelem győz az akár valódi, akár áldilemmán. Mivel a színjáték világában nemcsak a kimondott szavak kerülnek egymással viszonyba, és nem-csak a gesztusok és színészi, magatartás-beli tartalmak, hanem a színészek külleme is, Udvaros Dorottya kinézése rá-hangolódik, sőt mintegy „befúródik" Bubik István alakításába, és lényegében érinti János jellemét, egyéniségét. Ha az ő dilemmája valódi lenne, a szép Riza csak növelhetné azt, hiszen ebben az eset-ben sokkal nehezebb lenne ragaszkodni a becsületes szegénységhez. Ám könnyű beleszeretni a szép és nem sánta Rizába, s így nem oly nehéz a szegénységgel szakítani. A szép Riza ezért a Bubik István által megmutatottnál sokkal komolyabban felfogott dilemmát igényelne, vagy egy kissé cinikusabb, az áldilemmán több nemtörődömséggel átsikló Jánost. A szép Rizával való házasságba belemenni még szerelmének őszinte voltát sem igazolja eléggé.

A rendezés, az említett gondolati bizonytalanságtól eltekintve, mint szakmai munka, határozottan jó, a megoldások élethűsége a nézőt megragadja. A szavakból felépülő világ és a színjáték eszközeivel felépülő világ stílusukban tökéletesen összeillenek. S ezt az azonosságot már régen láttuk magyar színpadon.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

A regényíró visszatér

Az Úri muri Nyíregyházán

Az utóbbi években érdekes kezdeményezést figyelhettünk meg Móricz Zsigmond műveinek előadási gyakorlatában. A rendezők egyre szívesebben nyúl-nak vissza a színművek alapjául szolgáló prózai művekhez. A legfrissebb, nyíregyházi *Úri* muri-előadás már nem is a „dráma" vagy a „színmű" műfaji megjelölést használja, hanem ezzel az alcímmel illeti a művet: jelenetek Móricz Zsigmond regényéből. A rendező, Nagy András László pedig egyben színpadra alkalmazóként is fémjelzi az előadást. Indokolt ez a törekvés. Hisz terjedelem-re jelentős drámai életművében nincs olyan, mely jelentősebb prózai műveivel művészileg egyenértékű lenne. Az Irodalmi Lexikon elég találóan fogalmaz: „Színpadi műveiben a lehetőség szerint szembeszegült a kor kötelező színpadi technikájával. Drámai elképzelései közt sok volt a téves, regényei drámaibb hatásúak, mint színművei, regényeiből készült színpadi műveiben a sorsok többnyire megszépülnek." Móricz Zsigmond par excellence epikus tehetség. Leírásai érzékletesek, kifejezőek, más helyeken pedig sodró erejűek, sőt drámaian feszültek, tömörek. Ez azonban megtévesztő lehet, ez a drámaiság ugyanis aligha azonos a színpadi drámaisággal. Ez a másság okozza, hogy a legjobb regények dramatizálásakor is mindig van valamiféle hiányérzetünk, az adaptáláskor mindig elvész valami az eredeti mű hömpölygéséből. Hiába terelődik szűkebb mederbe a mű, sodrása nemhogy erőteljesebb lenne, hanem épp ellenkezőleg, gyengébb. Ez többé-kevésbé ismert jelenség. Ennek ellenére a színház féktelen mohósággal fogyasztja a prózai műveket. Ennek oka sok egyéb mellett az is lehet, hogy a novellák és a regények olykor mélyebben és élesebben ragadják meg a kor jellegzetes figuráit, helyzeteit, egyéni és közösségi konfliktusait, mint az eredeti színművek. Ilyenformán drámaibban némely szín-darabkortársuknál. A szükségből csinálunk tehát igen gyakran erényt, amikor ezt a rendkívül kényes műveletet, a kockázatos kimenetelű műfaji átültetést elvégezzük. Jó néhány esetben tehát az átszabott epika azt a színműirodalmat kénytelen pótolni, mely nem mindig áll hivatása magaslatán. Elképzelhető, hogy ez a feladatkényszer is munkált - egyéb indítékok mellett természetesen - Móriczban, amikor újra és újra kísérletezett a színházzal. Ez a furcsaság sok tekintetben a mai helyzetre is jellemző, kivált akkor, ha oly művet keres a szín-ház, melynek segítségével a múlt és a jelen zegzugos átjáróit nyílik alkalom kutatni.

Mindezeknek a gondolatoknak a figyelembevételével, ha már például *Úri murit* játszunk, valóban az a legegészségesebb módszer, ha - amennyire csak lehet - visszatérünk az epikához. Helyesnek tarthatjuk a mostani előadás alcímét is - *Jelenetek Móric. Zsigmond regényéből -,* hisz a színmű ezzel pontosan jelzi azt, amire vállalkozhat, és azt is, amire nem. Kiemelhet részeket a regényből, hangsúlyozhat fő vonalakat, de végül az egész mű fejlődésrajzát, szélességét és teljességét nem adhatja vissza. Nem is ez a feladata, viszont egy-egy jelenetre imigyen élesebb fénycsóva vetül, mint ha a mű anyagától eleve idegen szerkezetet igyekeznénk ráerőszakolni.

Á nyíregyházi *Úri muri* színpada három részre tagolódik. A középső és legnagyobb helyet a mindenkori mulatozások színtere kapta. Először a Sárga rózsa étterem, majd Csuli tanyája, végül pedig Szakhmáry Zoltán ápolt tanyasi kertje, pázsittal és medencével. Ez az alkalmatosság rendeltetése szerint az a posvány, melyben az egész díszes úri társaság gázol, kivitelében viszont vala-mely uraságoktól levetett luxuscikkre emlékeztet. E helyszíneken játszódnak azok a jelenetek, melyek a főhős kapcsolatait, vívódásait, meddő küzdelmeit van-nak hivatva ábrázolni. A színpad két oldalán zajlanak Szakhmáry kitörési kísérletei. Az egyik oldalon a női nemmel harcol, a másikon pedig egy hasonlóképpen kérlelhetetlen ellenféllel, a pénzzel, az üzlettel. Királynői kevélységű felesége a fenevadak kegyetlenségével uralkodik rajta, míg szeretője, ez a rafinált kis mezei lotyó úgy játszik vele, mint macska az egérrel. E szerelmi hányat-tatások igen tragikusak. Hisz itt is, mint annyi móriczi műben, a nő a férfi sorsának eldöntő tényezője. Ezek a férfihősök szinte gyermeki naivitással hisz-nek a szerelem megváltó erejében, terveik, egyéniségük megvalósulását és kibontakozását szinte elképzelhetetlennek

tartják szerelmi boldogság nélkül. De mint oly sokszor, akármelyik típusú nőhöz menekül a hős, mindegyik csak hátramozdítja, kétségbeesésbe kergeti. Felesége, Rhédey Eszter, nemcsak szenvedélyes gőgjével, hanem azzal is, hogy szemébe vágja a minden érzelmi hidegségnél ridegebb közgazdasági igazságot: Szakhmáry Zoltán gazdasági, pénzügyi lehetőségei kevesek ahhoz, hogy szép és fellengzős terveit megvalósítsa. Rozika pedig azzal, hogy hősünk naiv reformterveit az érzelmi mezőkön is csődbe juttatja. Ezen a summás-lányon egy lelki mintagazdaság kísér-letét szeretné végrehajtani Szakhmáry, de a képzés eredménye: számító demimonde hölgyecske.

A szerelmi jelenetekkel átellenben játszódnak a hős okos beszélgetései Lefkoviccsal, az üzletemberrel. Szomorú diskurzusok ezek, a pénzember nem fukarkodik jó tanácsokkal, annál inkább a kölcsönökkel. A magyar földbirtokos-nak azonban nem efféle lelki klinikára lenne szüksége, hanem sokkal kézzelfoghatóbb segítségre. De miként Rhédey Eszter, Lefkovics sem tud és tán nem is akar bízni a modern gazdálkodás perspektívájában.

Ami e kétféle kínlódás között ábrázoltatik, az a regény színes, érzékletesen vad életképeinek színpadi sűrítménye. Ebben az előadásban is kísért az a sarkított, tehát kissé túlzó megállapítás, mely Komlós Aladártól származik: „A regény főhősének tragédiája szinte érdektelenné válik a magyar élet széles rajza mellett." Egy osztályt látunk itt, mely tivornyázva bukik el, a legkevesebb önsajnálat, érzelgés és finomkodás nélkül. Táncolva, dalolva megy a saját temetésére. Móricz kérlelhetetlen kritikával szemléli ezt a duhaj bukást, mégis mint-ha olykor szent borzalommal tekintene e haláltánc egy-egy jellegzetes figurájára. A pusztuló és pusztító ősbölény válthat ily döbbenetet, melyben a megvetés furcsán keveredik valamiféle szomorú csodálattal. Az író fájlalja az elpocsékolt erőket. Figuráit óriásinak ábrázolja, a lel-ki nagyság legkisebb jele nélkül. A kör teljesen és végérvényesen bezárult a mulató társaság körül. Mert feltehetjük a kérdést, mi lenne, ha például Csörgheö Csuli hatalmas energiáját nem borba fojtaná, hanem valami nemes cselekvésben élné ki. Sorsa nyilván ugyanaz lenne, mint az öngyilkos Szakhmáry Zoltáné. Ilyenformán az ő sorsa poláris ellentét-

Jelenet **az** Úri muri nyíregyházi előadásából (Keleti Éva felv.)

ként teljesedik be. Vérmesebb persze és ezért érdekesebb - főként azért, mert Csuli sokkal markánsabb karakter, mint Szakhmáry, aki végig céljai elfojtódásával küszködik. Reformtörekvései végül is felszínes eszmék. Gazdaságilag átgondolatlanok ezek a mintagazdasági tervek, lelke legmélyebb rétegeiben pedig oly erősen kötődik osztályának bűnösen elavult világ-, nemzet- és osztályszemléletéhez, a korszerűség rajta valóban csak máz, mely hamar lekopik. A mos-tani előadás erre utaló szövegrészeket is beemelt a regényből - helyesen, mert ezzel is a bomlás képének árnyalására törekedett. Az előadás teljes gátlástalanságában bontja ki Csuli féktelenségét, vérbő embertelenségét. Valószínűleg ebben rejlik a figura hatásának titka. Barbársága már-már lenyűgöző.

A rendezés nagy gonddal építi fel az egymást követő jeleneteket, aprólékos logikával készíti elő a végső bukást, az utolsó halálos tivornyát. A mozgások ízlésesen és szemléletesen komponáltak ez Holl István koreográfusi munkáját dicséri. Ebből a rendezésből kimaradt az *Úri* muri-előadások szokásos kelléke: a cigányzenekar. Ennek oka nyilvánvalóan az, hogy a rendező mindenféle hangulati eltolódást el akart kerülni. A kísérlet sikerült: bebizonyosodott, a darab nótázás nélkül is megáll a lábán. A színészi játék kidolgozása nem oly arányos, mint a jelenetek fel-építése. Ez természetesen visszahat a koncepció kivitelezésének színvonalára. Bárány Frigyes Szakhmáry Zoltánja jóval tehetetlenebb, halványabb a kelleténél. Így aztán végérvényes főszereplővé lép elő Csörgheö Csuli, akit Gerbár Tibor alakít kitűnően. Az egyensúly a két női főszereplő esetében is mintha billen-ne. Horineczky Erika Rozikájából nemcsak a báj hiányzik, de az odaadó nőstényiség is. Ez a leányalak csupán pökhendi kis ribanc. A híresen rideg Rhédey Eszter Jancsó Sarolta alakításában szinte tüzesebb Rozikánál. Ízléssel megformált epizódokkal járultak az előadáshoz Barbinek Péter, Szigeti András és Lengyel István.

Móricz Zsigmond: Úri muri (Nyíregyháza - Móricz Zsigmond Színház)

Színpadra alkalmazta és rendezte: Nagy András László. *Díszlet:* Baráth András. *Jelmez:* Kemenes Fanny m. v. *Koreográfus:* Holl István.

Szereplők: Bárány Frigyes, Gerbár Tibor m. v., Jancsó Sarolta, Horineczky Erika, Barbinek Péter, Györgyfalvay Péter, Lengyel István, Palotai István, Stettner Ottó, Fábián József, ifj. Tatár Endre, Szeli Ildikó, Barsy Géza, Kovács István, Katona Zoltán, Szigeti András, Horváth István, Varsa Mátyás, Lakatos István, Beratin Gábor, Berki Antal, Csorba Ilona, Kiss T. István, Ittes József.

NÁNAY ISTVÁN

A manipuláció csapdája

Hamlet - Szolnokon

Az előadás előkészületeiről szólva a rendező, Paál István kijelentette, hogy őt elsősorban nem az érdekli, amit a tudós szerzők írtak a világirodalom e remekművéről, hanem az, mit közölt tragédiájával Shakespeare. „El kell olvasni a művet, és az embernek saját vízióját kell kialakítania" - nyilatkozta. Milyen hát Paál István Shakespeare-olvasata-víziója ma, Szolnokon? Zavarba ejtő. Meghökkentően új nézőpontú, mai és mégis shakespeare-i az értelmezés, ugyanakkor ellentmondásos és következetlen a koncepció kibontása.

Akárcsak az egy évvel ezelőtt bemutatott *A 7 ember* tragédiájában, Paál a *Hamletben* is az egyén és az őt integrálni akaró társadalmi közeg konfliktusát vizsgálja. *Az ember* tragédiájában azt a folyamatot mutatta meg a rendező, ahogy az Úr az első emberpárt a meg-tévedéstől hol érzelmeikre, hol értelmük-re ható lélektani eszközökkel eljuttatja a behódolásig. *A Hamlet* bonyolultabb helyzetet és folyamatot jelenít meg, azt, hogy milyen módon próbálják magasabb érdekekre hivatkozva puszta eszközzé formálni az egyént, s milyen véletlennek ható, ám törvényszerű következményei lehetnek egy ilyen manővernek az egyénre, a struktúrára s a közösségre nézve egyaránt. A két előadás szoros kapcsolatban van egymással, az egyik a másikból nőtt ki, ugyanazt a problémakört más-más oldalról igyekszik körüljárni bennük a rendező.

Az előadások közötti rokonságot számos jelzéssel hangsúlyozza is Paál. Mindenekelőtt a színpadképpel, a választott térformával. *A Hamlet* színpada - szerkezetét tekintve - tipikus Shakespeare-színpad, ugyanakkor világos és félreérthetetlen: *a Hamlet* díszlete a *Tragédia* emelvénydíszletéből fejlődött ki. *Á Hamlet* színpadképének és terének két hangsúlyos pontja van: az előszínpad közepén az egész előadás alatt nyitottan tátongó sír, amelyet földhalom vesz körül, illetve a színpad közepén elhelyezkedő U alaprajzú, lábakon álló, rács-szerkezetű fémemelvény, amelyhez szimmetrikusan, elölről és hátulról, illetve jobbról és balról három-három lépcső vezet. A díszlet egyszerre tűnik áttetszőnek és átjárhatatlannak, ha Hamlet végigmegy rajta, csizmája fémesen kopog, ha megvilágítják az emelvényt, a rácsozat árnyéka felnagyítódik - azaz képben-hangban megelevenedik a shakespeare-i sor: „Dánia börtön!"

Az emelvény a királyi pár tartózkodási helye, illetve a várfokon játszódó epizódok színhelye. A lépcsők zegzugaiban meg lehet lapulni. A díszletet az emelvényre szerelt négy égbe nyúló, a legcsúfabb közvilágítási lámpákra emlékeztető kandeláber egészíti ki. (Ezek a lámpák a *Tragédia* díszletének oldalajtajai mögé helyezett reflektorokkal mutatnak rokonságot. Erőltetett, a játékot gúzsba kötő, rosszul funkcionáló megoldás volt ez, mert a *Tragédia* szereplői-nek térbeli helyzetét nem a szituációk erővonalai, hanem egy külső és idegen szempont határozta meg. Az, hogy éppen melyik ajtó nyílásából bevágó fénykévébe kell állnia a színésznek ahhoz, hogy egyáltalán látszódjék. Ugyanilyen szín-házidegen megoldás az, hogy ezúttal az egyes epizódokban a gyér fényű kandeláberek alá kell álljon a színész, ráadásul a lámpákat neki magának kell jelenete közben fel- és leoltania!)

Az előadás a vasfüggöny felhúzása után modern hangzású elektronikus zenével kezdődik. Egy fehér ruhás nő siet előre, belepillant a nyitott sírgödörbe, és éles sikoltással elrohan. Baloldalt hátul megjelenik Polonius, felmegy az emelvényre, körülnéz, meggyőződik arról, hogy semmi sem fenyegeti az elkövetkező eseményeket. (Újabb utalás a *Tragédiára:* Nagy Zoltán, aki ott az Urat játszotta, Poloniusként ugyanazzal a mozdulattal indítja itt az előadást, ahogy *a Tragédia* első színében megjelent.) Intésére sorra a sírhoz járulnak az udvar emberei, és egy-egy rögöt dobnak a halott után. Utolsónak érkezik Gertrud és Claudius, majd Hamlet.

Az udvariak hangsúlyozottan színpompás és kissé operai hatású jelmezeivel szemben (Vágó Nelly tervezte a ruhákat) a kopaszodó, hosszú hajú, szakállas, robusztus alkatú, negyvenes éveiben járó Hamlet keményen koppanó csizmát, durva posztónadrágot, kötött mellényt, kimustrált katonaköpenyre emlékeztető kabátot visel, a nyaka körül fekete kendő, a karján széles gyászszalag. Ez a Hamlet nem a szőke fürtös „intellektuális", tettre képtelen álmodozó; megjelenésében, érzékenységében, őszinteségében, minden megnyilatkozásában gyökeresen eltér az őt körülvevőktől, kilóg az átlagból.

A királyfi leroskad a sír széléhez, és magába zárkózva a friss földet morzsol-ja. A királyné és Claudius hosszan, jelentőségteljesen egymásra néznek, már-már együtt indulnának el, de aztán Claudius jobbra siet, Gertrud pedig hátul távozik. Mindenki elhagyja a szín-padot, s csak Hamlet sziluettje látszik a tér hátsó felét megvilágító fényben. Megjelenik négy udvari ember kíséreté-ben Polonius, Claudius és egy férfi, a későbbi színészkirály, aki kap egy szerepet, a szellem szerepét, s a biztos meg-értés kedvéért a tekercsről a király intésére fel is olvassa az első mondatot: „Én atyádnak szelleme vagyok ..." Mindenki távozik, a zene elhallgat, és ténylegesen, szöveg szerint is kezdődik az előadás. Az őrök természetesen ugyanazok, akik előbb, az előjátékban is jelen voltak a színész felbérelésekor, tehát az első jelenet nem a szellemtől való riadalmat mutatja be. A katonáknak Horatióval kell elhitetniük a szellem létezését, hogy aztán az ő segítségével Hamletet is lépre csalják.

Amikor eljön az idő, s Hamlet is találkozni akar atyja szellemével, a színész a katonák intésére indul szellemjáró körútjára, Bernardo, az egyik tiszt ellenőrzi, hogy valóban a kijelölt szöveget mond-ja-e föl, míg a többiek elállják Hamlet útját, nehogy találkozzék a színész-szellemmel. Hamletet Horatio és a tisztek egyike veszi közre, a tiszt észrevétlenül, Hamlet háta mögött ad jelt tiszt-társának a „színjáték" folytatására, s Horatio akaratlanul is cinkosa lesz a tiszteknek. Polonius csapdája hibátlanul működik. Hamlet minden további tettét az átértelmezett első jelenetek határozzák meg. A továbbiakban Paál lényegében híven követi a Shakespeare-dráma cselekményét, legföljebb bizonyos pontokon (mindenekelőtt az Egérfogó-jelenetben) és egyes szerepvonalak hangsúlyain változtat.

A dráma befejezése viszont ismét új elemekkel bővül. A párbaj jelenetben a négy tiszt alig leplezett közönnyel figyeli, hogyan ölik halomra egymást a királyi család tagjai. Négy fekete ruhás norvég katona és századosuk mély hangú dobszó közepette bevonul, fürge léptekkel követi őket a sáros köpenyébe burkolózott, féregszerű despota, Fortinbras. Minden szava a meghaltak, a dánok gyalázásává válik. A halottakat sorra a sírgödörbe

hajíttatja, s a dán tisztek - a mindenre kapható Osrick vezetésével engedelmesen végrehajtják a parancsot ahogy előtte Poloniusnak vagy Claudiusnak is gondolkodás nélkül engedelmeskedtek. Az eljárás ellen szót emelő Horatiót, aki a sír nézőtér felőli oldalán térdel, Fortinbras századosa szitává lövi, s a hű barát a sírba bukik. Végül a „Négy százados emelje Hamletet, mint katonát A ravatalra" - szavakra a dán tisztek a királyfit is a sírba taszítják, lábukkal a földkupacot a mélyedésbe tolják, és simára tapossák. A néző zsigereiben rezonál a kemény dobszó, előrejön az a fehér ruhás nő, aki mint a királyné kíséretének tagja némán s hű szemekkel kísérte végig Hamlet útját a sírig, s aki-nek a királyfi a víváskor átadta furulyájái. Letérdel a sírnál, s a hangszeren Hamlet kedves dallamát játssza. A dobszóban esik a dallam foszlányai hallatszanak. A vasfüggöny lemegy, csak a furulyázó nő-alak marad fényben, mint Ferenczy István Pásztorlányka-szobra vagy egy romantikus síremlék.

Ahogy Az *ember* tragédiájának a keret színeibe, a Hamletnél *az* elő- és utójátékba sűríti a rendező a darab értelmezéséhez kulcsot adó információkat. E szerint az értelmezés szerint Hamlet manipuláció áldozata és eszköze egy személy-ben. De miért van szükség a megrendezett komédiára, miért kell elhitetni Hamlettel, hogy apja halála úgy esett, ahogy azt előadták, s kinek mi célja van a bosszúra esketéssel? Vannak olyan elemzői az előadásnak, akik szerint Polonius a királyi család tagjai egy-másnak ugratásával akar Fortinbras szállascsinálója lenni. Ennek a feltételezés-nek az előadás számos lényeges epizódja ellentmond, ennél bonyolultabb dramaturgiai helyzetet körvonalaz Paál.

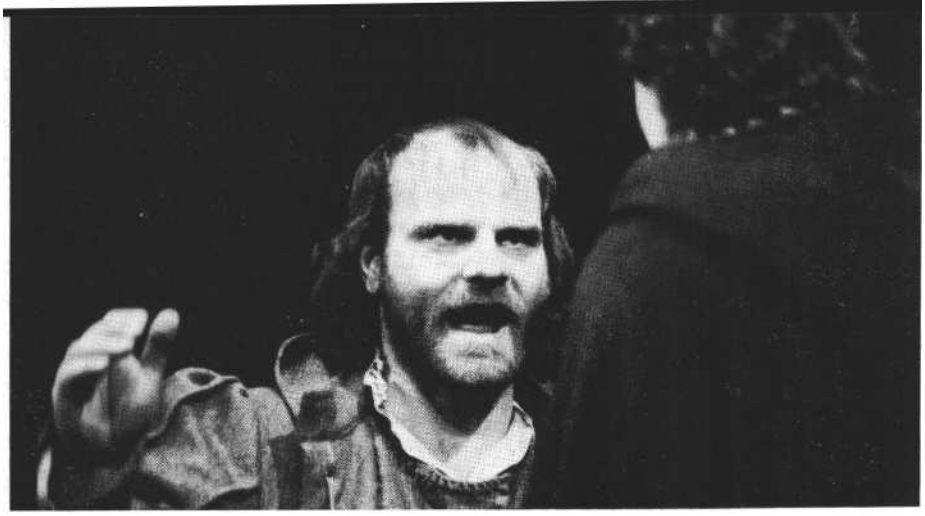
Az idős Hamlet meggyilkolása után Dánia egyfelől fegyverkezik az országot fenyegető norvégok ellen, másfelől fenn kívánja tartani az alkotmányos hatalom-árvétel, a konszolidáció látszatát. Ahhoz, hogy jól működjön a konszolidált ha-talmi rendszer, munkamegosztásra van szükség. Claudius akkor tud olyan kegyes, liberális uralkodó lenni és marad-ni, akit a nép is szeret, ha mellette áll egy erős ember, aki a színfalak mögött úgy intézi a dolgokat, hogy még a veszélyes ellenfelekkel való leszámolás is jogos önvédelemnek legyen feltüntethető. Gertrud ebben az előadásban akarat nélküli asszony, vele sok baja nem lehet a királynak, de annál több a királyfival. Nemcsak azért, mert jog és vér szerint őt illetné meg a korona, hanem azért is, mert az anyja és a nép szereti, tehát jelenléte állandó bizonytalansági, nyugtalanságot keltő tényező. S önmagában is lázító az az erkölcsi tartás, az az érzékenység és tisztaság, amelyet Hamlet képvisel. Tehát Hamlet Claudius ellenfele, s el kell távolítani az udvartól, de még az élők sorából is.

Ám egy modern, konszolidált állam-hatalomnak amely természetesen tart a népharagtól is a gyilkosságban is be kell tartania a játékszabályokat. Bár az öreg Hamlet halálának körülményeiről a valóságnak megfelelő leírást nem ka-punk lehet, hogy úgy történt, ahogy azt az ifjú Hamlettel közölték, de lehet az is, hogy a körülményeket a hatás kedvéért kiszínezték -, az biztos, hogy véletlen balesetnek tüntették fel a gyilkosságot. A királyfit sem lehet bérgyilkosokkal egyszerűen leöletni. A terv világos: olyan objektív helyzetbe kell hoz-ni Hamletet, hogy ő provokálja a királyt, s ezzel ürügyet szolgáltasson likvidálására. Erre szolgál a szellemjelenet. Hamlet számára a szellemjárás nem annyira a jelenség transzcendentális voltával sorsdöntő, inkább alkalom és konkrét késztetés arra, hogy saját erkölcsi parancsai szerint cselekedjék. (Mint ahogy egy dráma sem a hihető vagy hihetetlen meséjével hat elsősorban a nézőre, hanem a felkínált példa kiválthat-ja a katarzist, a magunkra ismerés és lelki megújulás lehetőségét.) Hamlet további cselekedetei szempontjából csak-nem mindegy, valódi szellemet látott-e avagy egy imitációt.

Hamlet érzi az integritását fenyegető csapda veszélyét - a szellem hírét hallva különös hangsúllyal ejti ki e mondatot Hamlet: „Rút cselt gyanítok!" -, és állandóan védekezik. Egyik fél sem játszik, játszhat nyílt sisakkal. A király nyájas, Hamlet „fölszéllel bolond". Kerülgetik csupán egymást az ellenfelek, az összecsapásnak nem jött még el az ideje. A kettejük közötti erőegyensúly akkor bomlik fel, amikor Hamlet meg-öli Poloniust, s ezzel a hatalmi rend-szerből kiesik az erős ember, a végre-hajtó. Ekkor a királynak már sürgős a leszámolás, elküldi Hamletet Angliába, illetve amikor a királyfi visszatér, kiprovokálja az ártatlannak látszó párbajt. A módosult erőviszonyok azonban új harcmodort kívánnának, de Claudiusnak sem ereje, sem kvalitásai nincsenek ehhez a változtatáshoz. A struktúrának törvény-szerűen meg kell semmisülnie, s a ro-mokon, a rokon- és testvérháború ha-lottainak tömegén magától értetődően jelenik meg az idegen önkény megtestesítője, Fortinbras. Ebben a drámafelfogásban az a legtragikusabb, hogy nem választható szét egyértelműen, ki a gaz-ember, és ki az áldozat, nem maradhat senki sem bűntelen. A beindított mechanizmus mindenkit felőröl, kivéve az arctalan tiszteket. Ebben a közegben még Hamlet sem tarthatja meg kívül- és felül-állását, akaratlanul is egyik előidézője és résztvevője lesz a végső tragédiának. Egy értelmiségi magatartás analízise, s egyben fájdalmas, figyelmeztető és óvó jajkiáltás rejlik ebben a koncepcióban, ugyanakkor ez az elképzelés csupán részlegesen, nem egyszer a rendezői szándékot gyengítve fogalmazódik meg u előadásban.

Paál nemcsak a főhős vívódásának lélektani megközelítését veti el, s nem csupán a mai ember társadalmi-politikai tapasztalatait, ismereteit vetíti bele a shakespeare-i helyzetekbe, hanem átértékeli a figurák szerepét, cselekedeteik látható és kikövetkeztethető motívumait, az epizódok egészen belüli dramaturgiai súlyát is. Hű marad a darab szövegéhez (talán túlzottan is; a húzások és az óhatatlanul szükséges apró igazítások alig haladják meg a ma szokásos és elkerülhetetlen szöveggondozás mértékét), tehát mindazt, ami a szövegértelmezés új nézőpontját hivatott érzékeltetni, a szövegen túli kifejezőeszközöknek kell hordozniuk. Ezért nő meg minden gesz-tus, hangsúly, szöveg, interakció, meta-kommunikációs jel szerepe.

És sokszorosára növekszenek a dramaturgiai-szövegkezelési-rendezői következetlenségek - akár az eredeti, akár az értelmezett szövegről legyen szó! -- hatásai is. Azok az apró figyelmetlenségek is zavaróak -- hogy csak egy példát említsek: Hamlet levelét olvasva a király kiemeli, hogy Hamlet meztelen, ám a királyfit ugyanabban a ruházatban látjuk viszont a sírásójelenetben, mint amiben az előadás kezdetekor megjelent -, amelyek könnyen kibúzhatok vagy úgy változtathatók meg, hogy a szöveg, illetve a színész alkata, ruházata, az adott helyszín, a helyzet ne kerüljön ellen-tétbe egymással. Még zavaróbb, ha egy-egy epizód értelme kérdőjeleződik meg. Shakespeare maga is nem egyszer következetlen. Hamlet például anyjának már akkor beszél Angliába küldéséről, amikor Claudius még nem is közölte vele a



Kovács Lajos (Hamlet) a szolnoki előadásban

döntését, bár az Egérfogó-jelenet előtt megbeszélte Poloniusszal, és e jelenet után közölte Rosencrantzcal és Guildensternnel. Ez a következetlenség egy lélektani drámának felfogott előadásban kevésbé zavaró, mint ebben a verzióban, amelyben a részletek ok-okozati összefüggése különösen fontossá válik.

A dramaturgiai és a rendezői következetlenségek összefonódásából adód-nak az értelmezési dilemmák. Példaként idézzük fel az első felvonás második színének eseményeit. Miután az őrségben álló tisztek beavatták „titkukba" Horatiót, kivilágosodik a színpad, bevonul az udvar, középen, fenn elfoglalja helyét a királyi pár, s a sírtól a trón felé megfordul ültében a földön Hamlet is. A király hivatalos hangon bejelenti a házasság tényét, a háborúskodással kapcsolatos intézkedéseket, majd Hamletet igyekszik magához édesgetni. Gertruddal együtt lemegy az emelvényről, s mindketten odaguggolnak Hamlet mellé. Claudius őszintén, barátian szól a királyfihoz, és feltűnő hangsúllyal elhangzik: „Hogy Wittenbergbe visszamenj tanulni, Ez óhajtásunk ellen van nagyon. Tégy is le, kérlek erről, és maradj." Anyja is kérleli, majd fenn az emelvényen előlép Ophelia, Hamlet rá-pillant, hosszan, csendben nézik egymást, végül Hamlet beleegyezik, hogy Helsingőrben maradjon.

Ez a jelenet egyfelől arra példa, hogy milyen sokrétű információt sűrít Paál egy-egy epizódba - ahogy a királyi pár Hamlet mellé guggolva kérleli a király-fit, az a három ember közötti kapcsolat lényegét sűríti egy térformába, vagy Ophelia és Hamlet kapcsolatát egy szótlan színészi akcióban pontosan exponálja -, ugyanakkor arra is, hogyan gyengíti a királyi udvarban marasztás a kísértetjárás ceremóniájának érvényességét. Ha ugyanis a királynak az a legfőbb szándéka, hogy feltűnés és bonyodalmak nél-kül eltávolítsa útjából Hamletet, akkor minden manipuláció nélkül hagynia kelle ne őt Wittenbergbe távozni. Ez az első látásra ugyan csak átmeneti megoldás, hiszen Hamlet bármikor visszatérhet. De ahogy minden gyanús személyt, főleg fiatalt figyeltetnek - Polonius még saját, Párizsban lévő fia után is kémleltet -, úgy Hamletre is ráállíthatnának valakiket, s hogy egy idegen országban kivel mi történik, az ellenőrizhetetlen .. . Tehát vagy a király kérlelését kellene kevésbé hangsúlyozni, esetleg el is hagy-ni, és csupán Gertrudét meghagyni, vagy éreztetnie kellene a rendezőnek és a színésznek, hogy Claudius szavai és szándékai között nincs összhang.

Ám a rendezés hosszan úgy tünteti fel Claudiust, mint aki minden hátsó gondolat nélkül, Polonius mesterkedéseiről tudomást sem véve viszonyul Hamlethez. Ebből további ellentmondások származnak. Polonius felfedezése, miszerint Hamlet őrületének Ophelia iránti viszonzatlan szerelme az oka, nem megnyugvást, hanem éppen nyugtalanságot kellene hogy kiváltson a királyból, mivel az a terve ellen hat, a szerelem késlelteti azt a provokatív tettet, amelyre mindenki vár. Ezzel szemben a királyi pár úgy tesz, ahogy az átértékeletlen Shakespeare-szöveg eljátszásakor logikusan tennie kell.

Elnagyolt Hamlet, Polonius és a Színészkirály közötti viszony ábrázolása is. A szövegből az derül ki, hogy Hamlet régről és jól ismeri a társulatot, s köztük a Színészkirályt, aki a szellemet is alakította. Találkozásuk tehát különböző lehetséges reakciókat válthat ki a szereplőkből. A Színészkirály joggal tarthat attól, hogy Hamlet felismeri őt, ugyanakkor fél Poloniustól. Hamletnek érzékeltetni kell, hogy nem gyanakszik, vagy hogy gyanút fogott, vagy hogy rájött az azonosságra. Poloniusnak másként kell viselkednie, ha előzetesen nem tudott a színészek érkezéséről - ami az adott struktúrában elképzelhetetlen -, s másként, ha azért engedi be Hamlethez a színészeket, hogy alkalmat adjon a királyfinak a szín-vallásra. Ám az előadásban sem a jelenet többrétegűsége, sem egyik vagy másik kitüntetett értelmezés nem érvényesül.

Az Egérfogó-jelenet viszont a legfrappánsabb része az előadásnak. Paál, anélkül, hogy megváltoztatná a jelenet szövegét, értelmét kifordítja. A Gonzago megöletésének előadása alatt a király látványosan unatkozik, a csapnivaló társulat csapnivaló előadását nézve baljában feltűnően himbál egy pénzeszacskót. A királyné kissé zavart. Amikor a fiatalabbik színész beleönti *a valódi* mérget a Színészkirály fülébe, Claudius feláll, lassan lemegy a porondra, átadja a pénzeszacskót a fiatalembernek, megveregeti a vállát és távozik. A Színészkirályt társa belöki a sírba, s partnernőjével elmegy. Hamlet és Horatio zavartan próbál felidézni valamit, ami megerősíthetné a király bűnösségéről kialakított feltevésüket. Claudius vállon veregető mozdulata arra az előjátékbeli intésre rímel, amelylyel a szellemszerepet átvevő Színész-király első mondatát beinti. S ezzel be-zárult a kör, a kelleténél többet tudó színészt eltették láb alól, s az eddig nyájasnak látszó királyról kétséget kizárólag kiderül, hogy valójában hidegvérű, tántoríthatatlan és cinikus.

Az előadás egyik problematikus része ez után a kitűnő jelenet után következik: a király imája, illetve Hamlet és Gertrud vitája. A zavart az okozza, hogy a térhasználat nem konzekvens. Általában azt tapasztaljuk, hogy az, aki az emelvény alatt vagy a lépcsők mögött tartózkodik, az hallgatózik, s tudomást szerez arról, ami fölötte vagy körülötte történik. Amikor a harmadik felvonás harmadik jelenete kezdődik, azaz Polonius bejelenti Claudiusnak, hogy Gertrudhoz megy hallgatózni, Hamlet egyedül-a király körül nincs őr! - áll alattuk, s a király monológja alatt végig ott marad, követi Claudius mozgását. Ha tehát hall-ja azt, ami fönn elhangzott, akkor egy-részt bizonyosságot kap a király bűnösségéről, másrészt tudomást szerez arról, ki az, aki anyjánál tartózkodik. Így természetesen később, Polonius meg-ölésekor nem csodálkozhatna azon, hogy nem a királyt találja el, sőt tette nem lenne véletlennek tekinthető - s ez nyilvánvalóan képtelenség. Ha viszont a szöveg logikája érvényesül, akkor ebben a jelenetben nem úgy használja a teret a rendező, ahogy más jelenetekben. Úgy tűnik, ez utóbbiról lehet szó, mivel más esetekben sem mindig következetes a térhasználat, hogy másra ne utal-

jak, a *sír* és környéke hol része *az* alap-ját ékszíntérnek, hol nem. A lépcső-rendszert hol valódi és a szituációkból következő mozgásirányok szerint használják, hol látszólag logikátlanul. (Hamlet nem a szellem után megy, hanem kikerüli őt!)

Egészen különleges metafora született viszont ennek a jelenetnek a végén Claudius és Hamlet között. A király az U alakú emelvény előrenyúló jobb oldali végén tartózkodik, amikor Hamlet, kilépve az emelvény alól, elmondja pár mondatát arról, miért nem ima közben öli meg Claudiust, majd szembefordul a királlyal. Markolattal felfelé fordítva felemeli tőrét s így kiált: „te díjad megkapod; E gyógyszer nyújtja csak beteg napod." A király, válaszul e szavakra, Hamlet felé fordulva felel: „Fölszárnyal a szó, eszme lenn marad: Szó eszme nélkül mennybe sose hat." A monológ-részleteket egyetlen tárgy, a tőr - amely a király szemében kereszt, Hamlet számára fegyver - köti össze nyíltan fenyegető párbeszéddé.

A játékszervezés döccenői is ellentmondásokat okoznak. Polonius megölése rácsokon keresztül, a király lábán történő megsebzése megmosolyogtató meg-oldás; Horatio érthetetlenül kerül olyan helyzetbe, hogy Laertesszel szemben fegyverrel védi Claudiust; nemcsak modoros, de didaktikus is a vasfüggöny „megszemélyesítése" a felvonászáró képekben: az első után Hamlet szavaira

. . a király, ha bűnös, fennakad", - a megindult vasfüggöny félúton „fenn-akad", a második végén Hamletet ön-vádoló monológja után csaknem össze-nyomja, de fölötte végül is megáll.

Ugyanakkor Paál rendkívül következetes abban, hogy a monológokat, a félre mondott szövegeket játékszituációba helyezi. Hamlet legtöbb monológját úgy állítja be a rendező, hogy azok ténylegesen vagy képletesen valakihez szólja-nak. Amikor a magánbeszéd féloldalas párbeszédként hangzik el, felerősödik a monológok tartalma, amikor viszont nem a szituációban ténylegesen részt vevő szereplőhöz intézi szavait, az kevésbé szerencsés. (Például az első felvonás második színének „Ó, hogy nem olvad, nem hígul s enyész . . ." kezdetű monológját annak az emelvény alatt a közönségnek háttal álló Horatiónak mond-ja, aki szerepe szerint csak a következő jelenetben lép be, s találkozik először Hamlettel.)

Claudius és Gertrud: Andorai Péter és **Margittay Ági (Szoboszlay Gábor felvételei)**

Az előadás legellentmondásosabb cselekménszála az Ophelia-Hamlet-Polonius kapcsolat. Ezt terhelte meg leginkább a rendezői koncepcióból adódó változtatás. A Hamlet és Ophelia közötti viszonyt sokkal bensőségesebbnek ábrázolják, mint amilyenre a darab szövegéből következtetni lehet. Ugyanakkor hangsúlyossá válik az is, hogy a lány hiába próbál szembeszegülni apjával, Polonius hatalma alatt áll, a főkamarás a lányát is felhasználja céljai eléréséhez. Hamletet Ophelia kérlelő pillantása tart-ja Dániában, Hamlet neki mondja egy forró ölelés közben azt a kulcsmondatot, hogy „Kizökkent az idő; - Ó, kár-hozat! Hogy én születtem helyretolni azt"; *az* ő ölébe hajtva fejét, vallomás-ként bukik ki belőle a „Lenni vagy nem lenni"-monológ s az „Erigy kolostorba !" (vagy bordélyba ?) kifakadások során történtekből kiderül, régi, szoros és szét-téphetetlen kapcsolat van köztük. Ophelia félreérthetetlenné teszi, hogy unja és utálja apját, de az atyai parancsokkal szemben tehetetlen, csupán arra futja erejéből, hogy hazugságokkal igyekezzen védeni Hamletet.

A kettős viselkedés jelzésére gyakorlatilag nincs megjeleníthető szituáció a darabban. Éppen ezért Ophelia ellentétes színekből összerakott figurája hallatlanul nehéz, szinte megoldhatatlan feladat elé állította a fiatal színésznőt, Fehér Annát.) Áthidalhatatlan távolság van Ophelia két egymás utáni pillanata között: az egyik pillanatban Hamlet karjaiban van, de a másikban önként kiszolgáltatja apjának Hamlet levelét; *vagy* szenvtelen arccal meghallgatja Hamlet monológját, de ezt követően atyja intésére visszaadja azt a levelet, amit előzőleg a királynak is felolvasott és így tovább. Végül is Ophelia nem apja halála, hanem Hamlet elvesztése miatt kerül zavart állapotba, s nem ön-gyilkos lesz, hanem a kezdetben Poloniuscsatlós, később Claudius hű kiszolgálója, Osrick végez vele (ennek jelzése a kelleténél kissé didaktikusabb is).

Ophelia szerepének megnövelésével nem egy magányos hős, hanem Ophelia-Hamlet-Horatio generációjának tragédiája kerül az előadás középpontjába.

A generáció reprezentánsa természetesen Hamlet. Kovács Lajos dán királyfija minden ízében és tökéletesen ellentéte mindannak, amit környezete megtestesít. Nemcsak szerepe szerint. Játékmódjában, a feladathoz való viszonyában is különbözik színésztársaitól. Míg azok szerepet játszanak, ő éli Hamlet éle-tét, estéről estére elégeti magát Hamlet szerepében. *A szó* szoros értelmében a rendező és a színész közös alkotása a szerep, még a külsőségek tekintetében is. Kovács Lajos kivételes emberi és színészi érzékenysége ellentétben van robusztus termetével, súlyos mozdulataival, rekedtes hangjával. Nem annyira az intellektuális figura hangsúlyozódik a szerepformálásában, mint inkább a nonkonformizmusa, a környezetétől való különbözősége, kívülállása és egyedülvalósága. Az az egyedülvalóság, amelyhez csak távolról közelíthetnek még azok is, akik a legközelebb állnak hozzá. Olyan felzaklató, a színpad kereteit szét-feszítő a színészi jelenléte, hogy a hatalmas szöveggel való birkózását, az alakítás közvetlenül észlelhető eszközeinek kiütközését is már-már felejtetni tudja. Megrendítő színházi pillanatokat tud teremteni Kovács Lajos, talán a legemlékezetesebb az, ahogy kifaggatja Horatiót az éjféli látomásról. A színész a színpad szélén ül, s közvetlenül a nézők előtt nemcsak a gyász, az öreg Hamletre való emlékezés tükröződik a szemén, hanem a magánember és a királyfi emlékei egymással keveredve tódulnak fel a színészben. Hamlet a világirodalom legfárasztóbb szerepe, Jean Vilar jellemzése szerint olyan, mint a futóknál a maratoni. Ahhoz, hogy a versenyző végig tudja futni a negyven kilométeres távot, nagyon be kell osztania fizikai és lelki erejét. Kovács Lajos és a rendező úgy gazdálkodott a színész energiáival, hogy

nem a szerep ívének, hanem a figura konstans magatartásformájának, a sajátos színészi létezésmód feltételeinek és körülményeinek megteremtését tekintették elsődlegesnek.

Az előadás legegységesebb és legkidolgozottabb színészi alakítása Nagy Zoltán Poloniusa. Ez a főkamarás nem locsi-fecsi vénember, hanem céltudatos, az eszközökben nem válogató, pontos, tévedhetetlen, bár nem túl koncepciózus politikus, az örökös végrehajtó, második ember. Merev tartás, takarékos mozgás, zajtalan, puha járás, fegyelmezett hanghordozás fejezi ki a figura egyszerre militáns és besúgó voltát. Nagy Zoltán az, aki mozgásával, gesztusaival, szüneteivel a leginkább képes átértelmezni a shakespeare-i szöveget. Ahogy Laertes elutazásakor intelmeit zsolozmázza, s közben a színpad előterében fel-alá járkál, óvó és magához láncoló mozdulattal kitárt karjai alatt gyerekeivel, az a szituáció groteszkségét és félelmetességét fejezi ki. Egyetlen mozdulatba tudja sűríteni a figura lényegét, amikor az olvasó Hamlettől megkérdi : „Mi az, amit olvas, fönséges úr?" Nagy Zoltán lassan Hamlethez lép, s jobb kezének mutatóujjával parancsol: ide azzal a gyanús irománnyal. Úgy is lapozza át, miközben Hamlet tagoltan, nagy szünetekkel válaszol: „Szó, szó, szó", mintha egy házkutatáson vagy kihallgatáson tiltott olvasmány után szimatolna. Polonius sajátos torz öntudatáról, rejtett, elfojtott vágyairól árulkodik az, ahogy Nagy Zoltán helyet foglal a királyi pár mellett, midőn bejelenti, hogy Hamlet megőrült. Egyenrangú harmadikként telepszik az emelvényen levő padra a királyné mellé, s agresszív tudálékosságával először a királyt, majd Gertrudot is előzi onnan. Egyedül maradva elterpeszkedik, mint aki tudatában van, s mások tudomására is kívánja hozni, hogy neki mint nélkülözhetetlennek, aki nélkül az uralkodó pár sem ülhetne a királyi székben, nem kevesebb joga van ehhez a helyhez, mint azoknak, akik bitorolják azt.

Andorai Péter Claudius szerepében a király cinikus simaságát hangsúlyozza - kitűnően, de jórészt az ő egysíkúbb szerepértelmezése, illetve Nagy Zoltán rendkívül erőteljes alakítása miatt borul fel a két figura közötti egyensúly, amely nem teszi könnyűvé a cselekményen belüli viszonyok pontos követését. Margittai Ági Gertrud figuráját főleg a Ham-lettel való páros jelenetében bontja ki, ám a színésznő és a rendező kevesebb figyelmet szentel annak tisztázására és megmutatására, milyen része van Gertrudnak a király és Polonius terveiben és azok realizálásában. Orbán Tibor és ifj. Kőmíves Sándor a főszerepekkel egyenrangúan fontossá teszi Rosencrantz és Guildenstern figuráját. Nemcsak azzal, hogy lényeges dramaturgiai funkciójuknak megfelelő súllyal vannak jelen az előadásban, hanem azzal is, hogy az azonos gyökerű, indíttatású értelmiségi lét Hamletétől, Laertesétől, Horatióétól eltérő, más kibontakozási útját mutatják meg. A szolnoki előadásban ez a két figura nem aljas gonosztevő, s nem eleve besúgó. Jóhiszeműen, annak őszinte tudatában, hogy jó ügyet szolgálnak, vállalkoznak mindarra, amit tesznek, s válnak azzá, amivé autonóm egyéniségük híján s a körülmények szorításában lesznek. Ezért fogadhatja őket Hamlet örömmel és barátsággal, s ezért kell változásukat látva egyre jobban bezárkóznia előttük.

Á Hamlet bemutatása nem mindennapi vállalkozás egy rendező, egy társulat életében. Különösen figyelemre méltó az, hogy a szolnoki színház, miközben társulatát építi, összeforrott, kiegyenlítettebb művészi erejű társulatokat is próbára tevő, hatalmas feladatokat tűz maga elé. Akárcsak *Az ember tragédiájá*nál, a Hamletnél is egy nagy formátumú rendezői elképzelés minden részletében adekvát művészi megjelenítésének lehetősége rejlik az előadásban, ám az eredmény mégis alatta marad e lehetőség-nek. Egy-egy ilyen előadás több, mint a vidéki színház programjának egy produkciója, ez az egyetemes magyar szín-házkultúra kiemelkedő eseménye. Éppen ezért több figyelem, idő, energia, felkészültség, a résztvevők együttes tevékenységének összehangolása szükségeltetik ahhoz, hogy egységesen magas színvonalú színpadi mű születhessen.

Shakespeare: Hamlet (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Arany János. *Dramaturg:* Kornis Mihály és Magyar Fruzsina. *Díszlet:* Paál István és Varga György. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Vívás:* Pinter Tamás. *Segédrendező:* Czeizcl Gábor. *Rendezte:* Paál István.

Szereplők: Andorai Péter m. *v.*, Kovács Lajos, Nagy Sándor Tamás, Nagy Zoltán, Nagy Gábor, Varga Károly, Jakab Csaba, Orbán Tibor, ifj. Kőmíves Sándor, Pogány György, Berta András, Téri Sándor, Somody Kálmán, Basilides Barna, Pákozdy János, Jeney István, Pusztay Péter, Takács Gyula, Margittai Ági, Fehér Anna, Veszeley Mária-Antal Anetta, Varga Tamás, Csankó Zoltán, Horváth László, Tóth Tibor, Váry Károly, Hullán Zsuzsa, Turza Irén.

GYÖRGY PÉTER

A változások ára

A Marat-Sade Kaposvárott

„A szívnek vannak érvei, miket nem ismer érvelő eszünk ..."
(Blaise Pascal)

Nézőpont keresése

Peter Weiss didaktikus, ezért problematikus, de mindezek ellenére alapvető fontosságú művét, a *Marat halálát* Ács János rendezésében mutatta be a kaposvári Csiky Gergely Színház. Az előadás több vonatkozásban példa és előzmény nélküli.

Weiss műve dialektikus szándékú és megvalósulásában tézisszerűen antagonisztikus. Fő kérdése a forradalom működésének vizsgálata, s centrumában a változás természetéről, minőségéről szóló dialógussorozat áll. Egyensúlya Sade és Marat megsemmisítő közös vereségén alapszik, harcuk kibékíthetetlen, megoldhatatlan ellentétén. Az elmegyógyintézet színhelyén a forradalom hősei kerül-nek szembe a restauráció történelmi hazugjaival, s ha Marat és Sade egymással nem is békülhet meg soha, egyformán ellenségei a mindkettejüket egyaránt elintéző Napóleonnak.

Weiss művében nincs megegyezés : a történelem megsemmisítő vagy épp fenntartó árama e kérdések közül nem old fel egyet sem, hiszen a tárgy épp a történelem. A restaurációnak éppúgy létében kell megtagadnia Marat-t, mint Sade-ot. Mindkettőt meg kell haladnia, mert ők ketten folyamatosan egymást tételezik. Egy radikális forradalom előbb-utóbb megszüli a „bujálkodalom" igényét, azaz a társadalmi változások óhatatlanul minőségi életváltást is köve-telnek. (Azaz minduntalan Sade kérdéseit teszik fel újult erővel.) És a pszichológiai forradalmak előbb-utóbb társadalmi konzekvenciákkal járnak. A restaurációk így Sade-ot pszichopatológiai esetnek, Marat-t kibírhatatlan túlzónak kell hogy tekintsék, mindkettejüket egyszerre kell határaikról eltávolítaniok. Ám ha eltekintünk a mindenkori restauráció hűvös kívülállásától, úgy meg kell próbálnunk belülről megérteni kettejük ellentétét, viszonyát. Látszatra három út áll a mindenkori rendező előtt. Dönthet-e két alak egyensúlya mellett, magára öltvén a szenvtelen kívülálló álarcát. Ebben az esetben a belső folyamatok, Sade és Marat összeütközésének fellobbanó ere-

je értelmezhetetlenné válik, és csak hazug lehet az a külső pont, amelyet feltételezve késeinek, a kérdést egybe-

bölcsnek láthatjuk önmagunkat. Á szenvtelenség álláspontja valójában Coulmier álláspontja, a problémával nem azonosuló rendezés így az igazgató nézőpontjával azonosulhat. A látszat-megoldások közé tartozhat Sade vagy Marat mellett dönteni. Azaz: Marat minden szenvedése, Sade ostromló erejű kérdései ellenére, automatikusan a forradalom feltétlen igazságát bemutatni, vagy durván kiemelni a szövegből Sade általános rezignációjának, szkepszisének politikai hangsúlyait, forradalomellenességét, s ekképp a konzervativizmus útjára lépni. *Úgy* tűnik tehát, hogy *a Marat halála* politikai hitvallások által befolyásolt vízválasztó, amelynek színpadra állítása döntésre kényszerít, állásfoglalásra a restauráció, a konzervativizmus vagy a forradalom melletti töretlen hit ügyében. Mindez nem kis részben Weiss számlájára írható, és maximálisan Ács érdeme, hogy kikerülte e politikai filozófia fogalmi rendszerében fogant csapdaszerű választásokat, és autonóm, művészileg hitelesített, ideológiai igazolásokra nem támaszkodó előadást hozott létre.

Túl a politika kizárólagosságán

Ács ugyanis tudja, hogy túllépve a politikai hitvallások csatamezőjén, a Sade és Marat közötti kérdés jóval bonyolultabb. A színpadon egyszerre kell mind-két álláspontot képviselni, nem kívül-állóként magávalsodróan és áradóan fel-mutatni Marat lendületét, rémes igazságának erejét, és éppoly erővel feltárni Sade konzekvenciáinak súlyát, elembertelenedett gondolkodásrendszerének jelentőségét. Marat és Sade ellentmondása végzetes konzekvenciájukból ered. Egyikük sem a kompromisszumok embere, mindketten saját állapotuk foglyai, értékfilozófiákat képviselnek, szélsőségesen és vadul. Az adott helyzet tragikuma, csapdája a forradalmi idő szituációjában rejlik. Ekkor a korszak mindenkit elkerülhetetlenül mérlegre tesz, ekkor középen állni és értékfilozófiát kép-viselni lehetetlen. Nem ez a bölcs szintézisek ideje. Á tragédia éppen az, hogy igaz tudásra, releváns ismeretre, valós értékek bizonyosságára máshonnan, mint szélső pozícióból szert tenni már nem lehetséges. Á tudás útja a szélsőséges értékképviseleté, de e két véglet, ha más-más előjelekkel is, egyformán kibírhatatlan. Ács mindkét álláspontot teljes ér-

Peter Weiss Marat-Sade-drámája Kaposvárott

tékűen, belülről képviselte, és ebből a döntésből ered az előadás ritka feszültsége, folyamatosan fenntartott magas hőfoka, a weissi szöveg antagonizmusainak igaz meghaladása. Ebből a meggyőződésből, a kettősség mind teljesebb megértésének igényéből fakadhatott a kifejezetten Weiss utasítása ellen való szereplőválasztás. Á korpulens, elhízott Sade felváltása egy meggyötört és karcsú, ifjúkora zenitjén álló intellektuelével, valamint Marat-val való hasonlóságának hangsúlyozása. (Marat és Sade stílusban, játékmódban, gesztusrendszerben és jelmezben eltérnek egymástól, de megejtően közeliek egymáshoz életkorban, alakban, külsőben egyaránt.)

Ács mindkét oldal igazságos feltárására tör, és csak ez után, a cselekmény folyamán tárta fel saját, jellegzetesen saját kérdését, amely utólag visszatekintve akár választást is jelent, pontosabban a rendezőnek Marat-tót való mind észrevehetőbb elhatárolódását. Ács az előadás folyamán - saját kérdéseit elemezvén közelebb jut Sade-hoz, de mindez nem jelenti azt, hogy vele azonosulna. Valójában Sade szövegeiben, az általa felvetett problémasorban vett észre egy olyan kérdéskört, amely már rég foglalkoztatja, amely eddigi rendezéseinek is integráns sajátja. Sade pozíciójában hangzanak el tragikus visszfénnyel övezetten azok a kérdések, amelyek Ács számára meghatározóak, döntőek.

Mielőtt kimondjuk .. .

E probléma az emberi természet vizsgálatának, az ismeretlen belső felfedezésének, a gnothi szeautonnak (ismerd meg tenmagadat) egzisztenciális igényű kérdése. Á *Tavasz ébredése,* az *t Átváltozások, a Szentiványéji álom* nem egy vonatkozásukban már e problémakör állomásai. Az önismeret (hiányának) tragikus bukta-tói, érzés és morál egyensúlyzavarai, értelmi és érzelmi életünk meghasonlottságának kérdései: ezek a visszatérő problémák, mert Ács világosan látja, hogy saját természetünknek való kiszolgáltatottságunk nagyobb, mintsem gondolnánk. A legkülönbözőbb morálok normativitásai eleve meghatározzák a bennünk rejlő minőségeket. Igy már későn, a világ mértéke által minősítve fedezzük fel a bennünk rejlőt, és lehetséges, hogy mindez jóvátehetetlen tragédiához vagy a teljes rezignációhoz vezet. *(Átváltozások* vagy épp a *Szentiványéji* álom.)

Ács humanizmusa rezzenéstelen, a szellemi becsületesség legsajátabb tulajdonsága. Igy tehát heroikusan elszánt magatartásával állandóan visszakérdez, választ követel. Nem érti, nem hajlandó megérteni, hogy a külső világ *a priori* normativitása miatt bűn lenne az eleve adott. Kérdése tehát egy ponton azonos Sade kérdésével:„Mielőtt kimondjuk, mi a jó, mi a rossz, meg kell ismernünk önmagunkat." Es e kérdés annak a Sadenak kérdése, aki legalább annyira tragikus hős, mint a nevével kapcsolatban rögzült „izmus" kimódolt perverzióin merengő aberrált gondolkodó. Sade a természet felismert és kibírhatatlan közönyével szembenéző filozófus, aki tudja, hogy a pascali dichotómia eleven: a természet éppúgy igazolja a jót, amint igazolhatja a rosszat is (épp ezért semmit sem indokolhat, és végső soron ezért gyűlöletes). Sade tudja, hogy mindenki a természetre hivatkozik, ő éppúgy, mint az, aki még az erkölcsit végső soron meghatározó érzületben hisz.

Ács színpadán Sade mindenkinél kétségbeesettebb, elhagyatottabb. Minden iszonyú kísérletében, így az önkorbácsoltatásban is, az istenkeresés paradoxiája sejlik fel, minden bűn egyben reménykedés, a büntetés vágya az erkölcséből fakad. Hiszen ha van büntetés, akkor a tett bűn volt, és ekkor létező az erkölcs is. Az önkorbácsoltatás erő-szakos jelenete Ács Sade-képének kulcs-pontja is. Sade a forradalom ellen van, hiszen a változás külső maradt, a boldogítás erőszakos, az autonómia helyén az egyenlőség üres, személytelen jelsza-

va áll. E forradalom elégtelen Sade számára, mert ha át is alakította a körülményeket, semmit se tett a kibírhatatlan ellentmondások feloldásáért, lényünk adottságának felismeréséért. Nem hisz az egyenlőségben: „Azt hiszed, boldoggá tudnád tenni őket, ha félútig mehetne csak mindegyik, orrát örökre az egyenlőség falába veri." Sade politikai filozófiája ízig-vérig modern, a demokrácia a kisebbség joga is, az autonómia éppoly lényeges, mint az egység, a különbö-zőség éppoly érdem, mint az egyenlőség - és nem a vagyonokról van szó. Sade Marat-ellenessége e ponton megtörhetetlen és kikezdhetetlen, amint Marat érvelése is eljut arra a pontra, hol meg-aláztatása és kétségektől kikezdett vergődése igazsága jogos érzületében véget ér. „Ne hagyjátok becsapni magatokat, amikor elfojtják forradalmunkat, és azt hajtogatják, hogy most már jobbak az állapotok . . ." Mindketten eljutnak önnön határukig, ahol dermedten állnak, saját elvakultságuk e pontján egyetlen társuk: ellenfelük. Ez elkerülhetetlen, mert mélyen közös alapon állanak. „Azt hittük mindketten, az lesz a jó, mit ő tanított, a nagy Rousseau. Mindketten vártuk a változást, de én mást és te megint csak mást ... Mindketten *vágy*tuk az újulást, . . .ma már tudom, hogy ránk mi vár, hogy testvériséged kész halál."

Sade és Marat egyaránt a radikális változás hívei, ugyanakkor tragikus áldozatai külső és belső végzetes eltávolodásának. Sade magába omlik, a természet közönyének felismerése, a töretlennek egyedül megmaradt tudásvágy abba az abszolút erejű individualitásba taszítja, amelytől mindenáron megszabadulna. Sade az érzékek pokoli vizsgálatát végzi el egy logikus konzekvencia nevében, Marat az egyenlő esélyekért indított küzdelem minden fokát küzdi végig - mindketten éppoly reménytelenül. Marat egyetlen emberben hihet - aki nem áruló -, önmagában, és árulás áldozata lesz. Sade magára marad, ő is egyetlen emberben bízik, pusztán önmagában. Viszont saját magától sem vár semmit, a természet áldozataként gyűlöl-ni a természet minden közönyét csak önmagán át képes. Ő hitre éhes, Marat hitehagyott. Marat-n átlépnek saját tettei, Sade-ot elborítják rémséges képzeletének képei. Olyan harcban, olyan küzdelemben vesztesek, amelyet nem lehetett nem elindítani, amelyben nem lehetett győzni, és amelyet nem lehetett abbahagyni. A forradalom elkerülhetetlen volt, *ezt* Sade sohasem vitatta.

Sade a felismerések áldozata: az individualitás abszolutizálására épülő értékek radikális vizsgálata gyors és elkerülhetetlen megsemmisülésükhöz vezet. A természet közönyével szemben nincs ellenállás, és ha morál nincs, úgy a kiszolgáltatottság végleges. Marat egy radikális történetfilozófia természetfilozófiává növelésének áldozata. Az ő áldozattá válásának tanúi a többiek. Marat a történelem nevében cselekszik, annak az igazságát keresi mindenáron. A forradalom a remény fellobbanása. Marat tragédiája a visszafordíthatatlanná fordult folyamatok árának felismerése és tehetetlen szemlélete. Marat tudja, hogy mit tesz, de semmi mást nem tehet. Az ő tetteit csak a jövő igazolhatja, a feltáruló remény. Ezért örök késésben van, és mindenkor a változás ideje felé halad, ahol a megfizettetett árak igazolást nyerhetnek. Marat-nak nem az emberélet ideje a mérték, számára a közelítő jövő gondolata mindent kitölt. A jelen idő mindössze leküzdendő akadály, minden ellenállás késlelteti a jövőt, amiképp minden megtört akarat a jövő felé mutat. Ez Marat bizonyossága. Aki megáll, az visszafordult, számára Sade magának a reménynek a gyilkosa. Sade viszont a jelenben követeli az ember boldogulását, a változást, számára a *most* egyben a *mindörökké. És* itt, Sade kérdése mélyén veszi észre Ács saját kérdését.

Mi lesz azokkal, akik nem elrendelik, hanem elszenvedik a változásokat ? Azokkal, akik épp akkor éltek és tévedtek el a világban, nem nyervén választ önnön mibenlétükre vonatkozó kérdésükre ? Mi történik azokkal, akiknek ideje nem Marat-é? Akik nem a jövő felé élnek, hanem mélyen a jelenben, az épp történőben. Akiknek nem vigasz a radikális forradalom, amely semmibe veszi a jelenben élők sorsproblémáit. Azokkal, akiknek a kizárólag szociálisan értelmezett változások minden pozitivitásuk ellenére öncsonkítások. Azokkal, akik számára a bennük levő a forradalom ellenére sem vallható be másként, mint negatívum, akik nem férnek hozzá a progresszív társadalomfilozófiához, csak a pöröly erejével lesújtó személyiségelmélet, morál radikális konzekvenciáit élik át. Mi legyen azokkal, akik nem pusztán adottságaik bírálatát, hanem lényük érvényesítését várták a forradalomtól, s akik kérdéseiket még fel sem tehették.

Épp ezt látja Ács, az ő Sade-Marat vitájában, értelmezésében az egyedi és kiszolgáltatott ember szólal meg. Számára e kérdés tragikus, jól tudja, hogy az ész érveit nem mindig értik a szív érzelmei, látja, hogy az igazi tragédia épp ebben áll, a világ meghódítása nem esett egybe az emberi belső felfedezésével, pontosabban e kettő tragikusan elválasztatott.

Erőszak, érzékiség, irónia

E színház, mint erre már utaltunk, a hazai színházi gyakorlatot figyelembe véve messzemenően autonóm, és Ács túl színészei kimagasló teljesítményén, végső soron önmagára, saját munkássága eddigi eredményeire támaszkodhatott. Egyrészt a darabválasztásban jelentkező kontinuitásról van szó, másrészt a módszerbeli azonosságok kérdéséről. Ez utóbbi, ha lehet, éppoly fontos, mint a tematikai konzekvencia. Ács korai szerepeinek egyike volt a Paál István által rendezett *Kőműves Kelemen a* JATE színpadán. Ennek a megdöbbentő, abszolút közösségi erejű előadásnak az elemei teljesedtek ki évekkel később, megváltozva és átalakítva, kihasználva a kőszínház minden erényét.

Ács ugyanis nem az egyéni teljesítményekre épít. Mind a huszonöt színé-szét egyenrangúnak és egyformán fontos-nak tekintette. Amint mindegyikük épp-oly fontos is volt, tehát nem pusztán pedagógiai fogásról van szó. Az előadás kizárólag a közösségi munka sikerén nyugszik, a színészek együttes, minden szinten összehangolt, eggyé vált munkáján. Minden perc, minden lépés megtervezett, koreografált, a csoport folyamatosan érzékelteti, önnön mozgásával mutatja fel a weissi kérdést: az individualizálódás gyötrelmeit és a közösségivé válás áhítatát. Órákon át váltják egy-mást a széjjelrobbanó és egybeolvadó alakzatok. Az egész színpadon mindvégig mozgás van. Szünet, leállás gyakorlatilag a songok alatt sincs, ezeket a perceket kitöltik a pantomimek vagy épp a menetelések. Zene, szöveg, mozgás, játékmód egyszerre hatnak, a teljesség, amelyet az előadás nyújt, ezen alapszik. Nincsenek üresjáratok, minthogy minden színész önnönmaga maximumát nyújthatja, nyújtja is, az egység, az érzéki és intellektuális színház összekapcsolódása megvalósulóban van. Ács oly módon és mértékben használja ki színészeit, ahogy *az* hazai színpadokon *ez* idő tájt nem szokás. Előadásával feloldja az

„agresszív rendező" színész álellentétét is. Ez az előadás maximálisan közösségi, és ugyanakkor egy ember víziója, amint nem is lehetne másképp. A néma-játékok, a csoportalakzatok vadonatúj minőséget teremtenek. Ács bízik a szóban, de sokkal jobban bízik a látvány-
ban, az érzéki evidencia drámai erejében.
Új ez a színház a színészek fizikai igénybevételének szempontjából is, amely szorosan összefügg a fentiekkel. Az ironikus-szimbolikus szövegek, a végtelen gazdagsággal állandóan jelen le-vő, írásban szinte felidézhetetlen pantomimek mellett sokszorozott erővel hat-nak az egyértelműen valóságos fizikai igénybevételt jelentő akciók, szóról szóra megvalósított írói-rendezői utasítások. Így például a darabban döntő szerepet játszó víz mennyiségét és brutalitását tekintve a néző rémületéig valóságos; vagy Corday „interruptus"-szal megállított mozdulatától eltekintve az akciók mind eredetiek, e színpadon szinte semmi sem mímelt. Ács színháza vitathatatlanul kegyetlen, és priméren érzéki, képeiben Artaud teóriája villan fel, az előadás éppolyan intellektuális, mint amilyen rémületes, ironikus és magával ragadó, fegyelmezettsége erővel párosul.

Sade ostorozási jelenete kiemelkedő precizitása és jelentésbeli gazdagsága révén az első rész egyik csúcspontja. Sade vallomása szorosan összefügg fizikai szenvedésével: „És ha eltűnök, szeretnék minden nyomot eltörölni magam mögött." Az individualitás poklába zárt lény számára a halál reménye a szabadságot villantja fel. Marat (Lukáts Andor) e jelenetben hanyatt fekszik, két karjával emelve a reáboruló kádat, amely-re rádől a félmeztelenre vetkőzött Sade (Jordán Tamás). Sade mindent Marat-nak mond, és Marat csak Sade-ot lát-hatja, a jelenet kettejük elválaszthatatlan közösségének és kibékíthetetlen idegenségének bizonyítéka. Corday (Pogány Judit) valóban hatalmas ütéseket mér --vizezett ruhával Sade hátára, s a döngő, zengő hangot adó kád minden egyes ütés zaját a kibírhatatlanságig fokozza. Sade egyre zaklatottabban, zihálva mondja monológját, ugyanakkor testsúlyát, az ütéseket tartania Marat-nak kell. E kettős -- Corday irgalmatlan ritmussal alázuhanó ütéseivel - az érzéki-intellektuális egység egyik legkövetkezetesebb végigvitele. Sade-ot ütik,

ő a halál kibírhatatlanságáról és bizonyító erejéről beszél annak a Marat-

Jelenet Peter Weiss drámájából (Fábián József felvételei)

nak, aki mindezt éppoly igazul, saját cselekedeteiből tudhatja, mint Sade. E kép vízióvá válik, talán ez a legtöbb, amit a rendezés tehet. De ugyancsak az érzéki evidencia erejének kihasználása Marat látomásainak sora. Az apa, az anya, a pap, a tanító elmondják és eljátsszák szerepüket. Kari Györgyi a szó szoros értelmében eljátssza Marat vészterhes születését, saját vajúdását. Marat üvöltve, rettegve ül, kiszakadva e világra, amelyről lassan mindenkinél jobban tudja, hogy kibírhatatlan és elviselhetetlen. Az egyre fokozódó tempójú előadás legzaklatottabb erejű képe a vég: a restauráció kibírhatatlan valóságának, az árulás képének a megvalósítása. Ekkor, a Napóleon-dal elhangzása után, a szereplők összeomlanak a színen, amint összeomlanak és ledőlnek a díszletfalak is, és majd minden fény kihuny a színpadon. (E ledőlt díszletek világok összeomlását allegorizáló ötlete párhuzamba hozható egy irodalmi, de jellegzetesen ide tartozó művel. Spiró György Ikszekjében a vilnai díszlet rombolása ugyancsak a végső búcsú kezdetét jelenti.)

A leomlott díszletek között a történelem kibírhatatlan ürességében ott áll a Kikiáltó, vállát rázza a zokogás, körülötte néma testek és tompa, szürke fél-homály. A Kikiáltó mindvégig kétértelműen visszafogott szerepértelmezésének diadala ez a jelenet. A részvéttel teli, direkt hangsúlyokat fenyegető mértéktartással használó, nem allegorikus, hanem egyértelműen kellemetlen figura ekkor vállalja egyértelműen először a közösséget a történtekkel. Ekkor mutat rá arra, hogy az ő nézőpontja, az ő világszemlélete valójában Ácsé, távolságtartása, rémülete, érdeklődése egyaránt a részvétet érző emberé, és nem az utókor képviselőjéé. A többi néma csend, a rendezés semmi mást nem tehet, mint így zárhatja le az előadást.

Végezetül a színészek munkájáról. Kötelességünk előrebocsátani, hogy az egész szereplőgárdát egyként igénybe vevő előadást láthattunk, amelyen minden szereplő a neki jutott mondatok, helyzetek maximális feldolgozását, teljes értékű alakítást nyújtott. Jordán Tamás fantasztikus mértéktartással, önerővel uralta szerepét, megszenvedett intellektusa hamisítatlan és átélt volt. Higgadtsága látszatát hamar felváltották mérhetetlen kétségbeeséséből származó ingerültségének felhangjai. Jordán egyértelműen kimutatta, hogy Sade *Igazságról* című versének vonatkozó részei nem cinizmusból, hanem szenvedésből, a pokolra szánt ember rémületének következményeiből származnak. Marat (Lukáts Andor) méltó partner volt, szintén visszafogott és mértéktartó. Jól tudta, hogy a külsődleges eljárás, a túl vad agresszivitás felborítaná az egyensúlyt. Épp ezért szoborszerű maradt, megközelíthetetlen és kikezdhetetlen, önmagán kívül csak Sade-ra figyelt. A halál jelenete, a kimerevített, némaságba dermedt másodpercek ismét a vízióvá változott képek sorába tartoznak. *Corday* (Pogány Judit), e vékony, törékeny színésznő kirobbanó, vad és elementáris. Énekhangja megdöbbentően erős, teljes, minden mozdulata eredeti, valóságosan megszenvedett.

Tulajdonképpen méltatnunk kellene az előadás valamennyi résztvevőjét, ezért az alábbi felsorolásnak külön jelentősége van.

Peter Weiss. *Marut üldöztetése és meggyilkolása ... (kaposvári Csiky Gergely Színház)*

Rendező: Ács János. *Díszlet: Szegő* György. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Fordította:* Görgey Gábor.

Szereplők: Jordán Tamás, Lukáts Andor, Csernák Árpád, Szegő Zsuzsa, Lukács Csilla, Pogány Judit, Lázár Kati, Bezerédy Zoltán, Karácsony Tamás, Csákányi Eszter, Gőz István, Czakó Klára, Gyuricza István, Máté Gábor, Kari Györgyi, Hunyadkürti György, Kisvárday Gyula, Tapodi Gabriella, Tóth Eleonóra, Vércse Bori, Serf Egyed, Kamondy Imre, Kaskó Erzsébet, Krum Ádám.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Olasz komédiák

Bibbiena és Goldoni

Az olasz reneszánsz drámatermésből vajmi keveset ismerünk Magyarországon. Ezt a korszakot mindössze egyetlen szerző képviseli nálunk: Ruzzante *A csapodár madárkával*. Ez az ismerethiány a későbbi korokat is jellemzi, hiszen az olasz irodalomból Goldoni az egyetlen, aki állandóan jelen van hazai színpadjainkon. Pedig az olasz reneszánsz drámairodalom rendkívül gazdag, a városállamoknak fejlett színházkultúrájuk volt. Á drámaírói iskolák is ezek köré épültek ki: Velencében Aretino, Pádovában Ruzzante, Nápolyban Gian Battista della Porta, Sienában Girolamo Bargagli, Firenzében Bibbiena.

Calandria

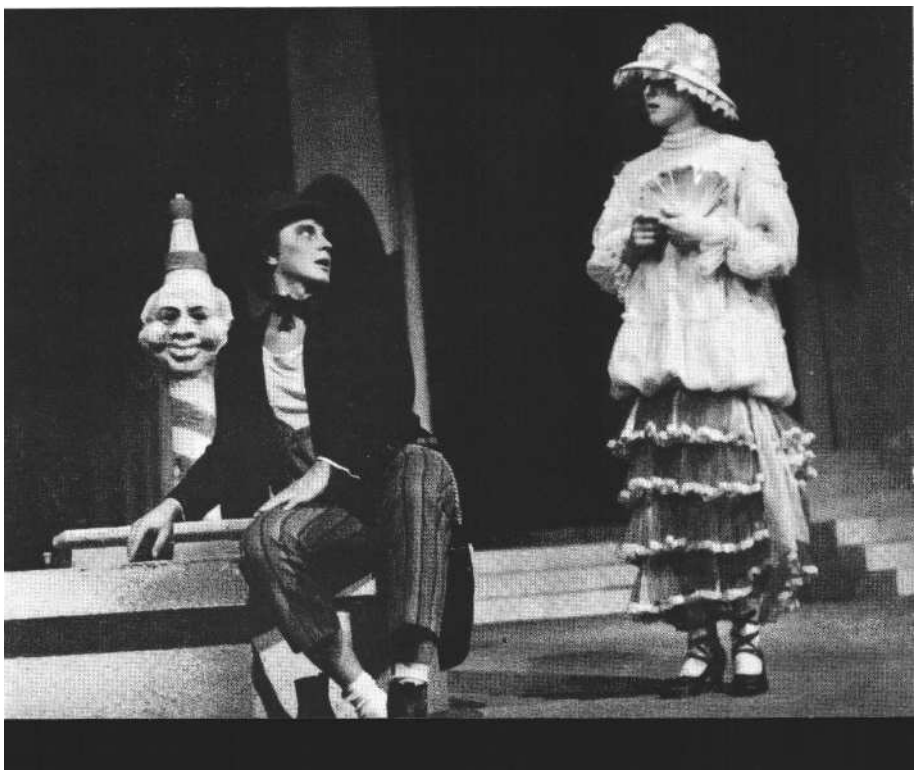
Bibbiena az első olyan reneszánsz szerző, akit egy vállalkozó kedvű magyar szín-ház - a szegedi - felfedezett. Az 1470-ben született Bernardo Dovizi korának jellegzetes képviselője: bíboros, diplomata, költő, esszéista. Személyében a reneszánsz ember sokoldalúsága, művészetpártolása, életszeretete ötvöződik. Művésznevét szülővárosáról, a Firenzétől hatvan kilométerre levő Bibbienáról kapta. (Olaszországban gyakori az ilyen ragadványnév.) Bibbiena Machiavelli kortársa volt: Firenze virágkorában élt, a Mediciek közvetlen környezetében: Piero fiának, Giovanninak volt a nevelője. Tanítványából i 513-ban X. Leó néven pápa lesz - Bibbienából pedig bíboros, pápai titkár és vatikáni tanácsadó. X. Leó igazi reneszánsz pápa: a vatikáni udvarban nagyszabású ünnepségek zajlanak (rendezőjük legtöbbször maga Bibbiena), amelyek keretében komédiákat is bemutatnak. Így kerülhet sor a *Calandria* bemutatójára is i 514-ben. (Ősbemutatóját 1513. február 6-án az urbinói udvarban tartották.) Jellemző adalék a korra: a pápának tetszik a rendkívül sikamlós, szabadszájú, bővérű komédia, kedvenc bíborosának alkotása. A darab felépítése, szerkezete, dialógusai profi íróra és nem műkedvelőre vallanak, ezért feltételezhetjük, hogy Bibbiena több darabot is írt, amelyek azonban nem maradtak ránk.

A Calandria jellegzetesen a kor terméke: a kortársak, a korabeli iskolák képviselői maguk is ilyen típusú műveket írtak. Közös bennük több alap-téma: a nemzedéki kérdés, apák és fiúk konfliktusa, az öreg férfi-fiatal nő párosítás, a házasságtörés, az öregek kicsú folása. Ezeket a témákat valójában mind Boccaccio népszerűsítette a *Dekameronban. A* másik jellegzetes motívum: ruhacserék, szerepcserék, a nemek cseréje (ezek erős Plautus-hatást mutatnak), és a népi hősök, a furfangos szolgák, akik túljárnak az urak eszén, és irányítják a cselekmény menetét. Csupa olyan motívum tehát, amelyet később Shakespeare, Moliére, Lope de Vega műveiben is megtalálunk. Itáliában ezeket a témákat kétszáz évvel később Goldoni újítja föl és viszi tovább - XVIII. századi körülmények között. Az olasz reneszánsz dráma tehát egyrészt kiinduló-pontja, megteremtője egy sajátos komédiatípusnak, másrészt továbbvivője, örököse az antik drámairodalom értékei-nek, és erjesztője a későbbi korok irodalmának is.

A Calandria legnagyobb értéke éppen az eredetisége. Á szegedi előadást nézve állandóan „déjá vu" érzése van az embernek: ismert színművek jutnak az eszébe. Fessenio, a ravasz és bajkeverő szolga saját bevallása szerint is két urat szolgál egyszerre (lásd Goldoni: *Két úr szolgája) ;* egy öreg férfi fiatal lányt szeret, és ezért pórul jár (Moliére *A nők iskolája);* Lidio, a görög ifjú és Santilla, az ikertestvére álruhában keresik egymást, és anélkül, hogy tudnák, egy városban szállnak meg *(Két úr szolgája* és Shakespeare: *Tévedések vígiátéka). A* bonyodalom fokozása érdekében a szereplők álruhát öltenek: a férfiak lányruhát, a nők férfiöltözetet (Shakespeare: *Ahogy tetszik)* Szegeden Bibbiena komédiája egy shakespeare-i epilógussal ér véget *az Ahogy* tetszikből. („Nem szokás, hogy a hősnő mondja az epilógust . . .") Talán nem véletlen, hogy ez a monológ szervesen illeszkedik az olasz komédiához. Shakespeare nemcsak ismerhette a korabeli olasz drámát, hanem minden korban népszerűek voltak bizonyos vándormotívumok, amelyeket számos nép irodalmában megtalálunk. (Ilyen például az ikertestvérek-motívum.) Az történik tehát - mint Brecht *Koldus-operája* esetében a Beggar's Oper -, hogy a Shakespeare- és Goldoni-vígjátékok ősművére ismerhetünk a Calandriában.

Egy öregedő, gazdag polgár, Calandro (róla kapta a darab a címét) beleszeret egy fiatal lányba, Santillába. Mindent megtesz, hogy megkaphassa, de Fessenio, a furfangos szolga túljár az eszén. Ő ugyanis tudja, hogy ura, Lidio női ruhában és Santilla néven él a városban. Ezzel a csellel akar bejutni Calandro

Fanio (Nádházy Péter) és Lidio (Forgács Péter) a szegedi Calandria-előadásban (Keleti Éva felv.)



kikapós feleségéhez, Fulviához. Az igazi bonyodalom akkor kezdődik, amikor ikertestvérét keresve a valódi Santilla is megjelenik férfiruhában. Szolgája a részeges Fanio. Szerepel még egy varázsló, Ruffo, aki a szerelmes Fulvia ösztönzésére különböző varázslásokat folytat olyan sikerrel, hogy nővé varázsolja Lidiót (azaz az álruhás Santillát), hogy megmentse a botránytól a kikapós menyecskét. A szereplők személyisége egy idő után követhetetlenné válik, már nem tudni, ki kicsoda a második rész egyéniségkereső kavalkádja szinte az abszurd drámákra emlékeztet. Ez ugyan már Halasi Imre rendező találmánya. A megvalósítás azonban el tudja fogadtatni azt a szürreális játékot, amely megemeli a művet a példázat maisága felé. Ezt a célt szolgálja a keretjáték: az előadás elején és végén valamennyi szereplő álarcban -- ebben Halasi Major tanítványa - jelenik meg; Lidia narrátorként maga vezeti be a történetet, és ugyancsak ő mondja az epilógust is. A darab az egymásra találás végső nagy panoptikumjátékával azt a mondanivalót erősíti fel, hogy „megtaláltad, akit kerestél, és közben elvesztetted saját magad". Talán ezért is érezzük olyan hallatlanul modernnek ezt a több száz éves komédiát.

Ezért nem hat zavaróan a modern jelmez sem (Vágvölgyi Ilona tervei), bár első pillanatban meglepődünk, hogy a szereplők nem reneszánsz, hanem e század eleji ruhákat viselnek; cilindert, frakkot, sétapálcát, zsirardit. De hát a szecesszió ismét divatban van --úgy látszik, a színpadon is. A jelmezek ezúttal fontos szerepet töltenek be: a ruhacserék zűrzavaros forgatagában gyakran csak róluk ismerünk rá a szereplőkre. A darab csúcspontján mindez azonban érvényét veszti, a második felvonás abszurd kavargásában ugyanis mindenki azonos színű (sárga) ruhát visel. Menczel Róbert díszletei nemcsak esztétikusak, hanem funkcionálisak is. Á fehér házak, árkádok, lépcsők, a színpad közepén álló pikáns szökőkút jellegzetes olasz kisvárost idéz. Az előadás hangvétele a díszleten is nyomot hagyott: a kapukon és ajtókban becsípett kezeket látunk, amelyeket a szereplők elegáns mozdulattal kilincsnek használnak.

Az előadás alaphangját a főiskolát most végzett színészek adják meg. Mindenekelőtt Nemcsak Károly a két úr szolgájának, Fesseniónak szerepében. Ördöngös temperamentummal, chaplini mozdulatokkal, ellenállhatatlan humorral és

Jelenet A **chioggiai** csetepaté kecskeméti előadásából **(Balogh** Rózsa, M. Horváth József, Varga Katalin és Borbáth Ottilia) (Karáth Imre felv.)

fáradhatatlanul komédiázza végig a két felvonást. Ellentéte a Faniót alakító Nádházy Péter, aki flegma gunyorossága-gával, lomhaságával nyújt kimagasló teljesítményt. Kellően komikus volt Császár Gyöngyi hebrencs szobalánya és Bognár Zsolt sarlatán varázslója is. A legnehezebb feladat - a kettős fiú-lány szerep - Forgács Péternek jutott. Becsületére legyen mondva, hogy sikerrel oldotta meg a szinte lehetetlen feladatot: különösen lánynak volt hiteles. Jó volt a két vámszedő - Quintus Konrád és Tóth István - epizódja is. A régi szegediek közül leginkább Mentes József Calandrója kapcsolódott az újfajta játékstílushoz, míg Egerváry Klára Fulviája túlságosan primadonnaszerű volt. A fordítás (Lajos Mari munkája) nem mindig állt a helyzet magaslatán, túlságosan ragaszkodott a mai nyelvhez és zsargonhoz.

Az elsőbbség érdeme tehát mindenképpen a szegedi Nemzeti Színházé. Egy megújuló fiatal társulat fiatal rendező - Halasi Imre - irányításával fedezett fel egy nálunk eddig ismeretlen művet. A bemutatóval kettős eredményt értek el: a színházi repertoár bővítését és azt a fajta színvonalas szórakoztatást, amely hazai színpadjainkról annyira hiányzik.

A chioggiai csetepaté

A chioggai csetepaté (Le baruffe chiozzotte) nálunk ritkábban játszott Goldoni-mű. A darab sajátos chioggiai dialektusban íródott, mivel szerzője hányatott élete során többek között Chioggiában is élt, ebben a jellegzetes olasz halászfaluban Velencétől délre. Ez a műve akárcsak a *Bugrisok* polgári vígjátékaival ellentétben a népi komédiát képviseli széles írói palettáján. Valójában népi életkép, amelyben a napi munkán, a halászaton, a perlekedésen, a pletykálkodáson és a szerelmek szövődésén kívül alig történik valami. Az ismerős motívumok itt is jelen vannak: fiatalok és öregek ellentéte, szerelmes cselszövések, furfangok és mindenekelőtt, a csetepaték (Révay József találó fordítása szerint). Titta Nane és Lucietta szeretik egymást, akárcsak Orsetta és Beppe. A bajkeverő Tolfolo azonban féltékenységet idéz elő a párok között: a nővérek, húgok és sógoraszszonyok egymásnak esnek, és a férfiakat is összeveszítik. Tulajdonképpen családi viszályok szemtanúi vagyunk, amelyekbe az egész falu bekapcsolódik, hiszen ilyen kis közösségben semmi sem maradhat titokban. A perpatvarok végül is hármas esküvővel végződnek, a szerelmespárokat a darab központi figurája, Isidoro, a bírósági jegyző hozza össze, aki maga is lefölözi az üzletből személyes hasznát. (Ez a figura önéletrajzi elemet is tartalmaz, hiszen Goldoni maga is dolgozott egy ideig Chioggiában jegyzőként!)

Á kecskeméti előadás képi világa olasz hangulatot áraszt. Rátkai Erzsébet díszlettervében a fehér sikátorok, száradó fehérneműk, a tengerpart homokja és a kék itáliai ég egyaránt helyet kapott. Ruhái az egyszerű halászok öltözetét idézik. Beke Sándor rendező célja az olasz temperamentum, a vaskos humor, az áradó életszeretet megjelenítése volt. Szakított a maszkos hagyományokkal: realista vígjátékot rendezett. Előadásának tempója felfokozott, dinamikus, mozgalmas, számos ötlettel, helyzet- és jellemkomikum- dúsítva. Célját mégsem sikerült egyértelműen megvalósítania - rendezői elképzelésében ugyanis nem társai a színészek. Nem először írjuk le, hogy a kecskeméti Katona József Színház társulata meggyengült az 19[78]-as változást követő években. A színészek közül alapvető típusok és korosztályok hiányzanak, és az utánpótlás sem biztosított Erre tanulságos példa a Goldoni-előadás, amelyben - a szegediekkel ellentétben - elég sok gyenge alakítást láthattunk. Pedig *A chiogg*$_a$*i csetepaté* remek színészdarab - ezt igazolja az egyetlen magas színvonalú alakítás: a bírósági jegyzőé. Kiss Jenő, akinek abszurd humorát a

Végeladásban ismerhettük meg, ezúttal az olasz komikum, a pajzán játékosság hiteles képviselője. Figurájához jól illeszkedik Balogh Tamás poroszlója. A lányok, ezek a tűzrőlpattant, lepcses szájú olasz parasztasszonyok - Borbáth Ottilia, Holl Zsuzsa, Vadasi Tünde alakításában - meglehetősen színtelenek. Nemcsak egyéni arculatuk nincs, hanem ami a legnagyobb baj: humoruk sem. A férfiak közül Major Pál dadogó halásza és Horváth József bajkeverő hajóslegénye hoz a színpadra némi komikumot. A kecskeméti előadás messze áll a commedia dell'arte hagyományaitól: nem a könnyed rögtönzés, hanem az erőltetett jókedv, a hamis harsányság jellemzi. Pedig Beke Sándor rendezőnek éppúgy érzéke van a nagyszabású látványos tömegjelenetekhez, mint az emberi viszonylatok és kapcsolatrendszerek elmélyült kidolgozásához. Goldoni vígjátéka mind a kettőre lehetőséget nyújtott volna.

Az olasz komédiákat - Goldonit ki-véve - alig ismerjük. Pedig mint a fenti példából is kiderült, a XVIII. századi nagymester rengeteget tanult elődeitől; szereplőket, konfliktusokat, ötleteket egyaránt átvett tőlük. Ezért lenne érdekes megismerni ezeket az ősműveket, amelyek egy nép kultúrájában, irodalmában a szellemi folyamatosságot képviselik. Á szegedi színház szándéka tehát mindenképpen tiszteletre méltó. És ezt a hiányt pótolja majd az Európa Kiadónál megjelenő gyűjteményes válogatás, amely tizenhárom olasz reneszánsz komédiát tartalmaz, többek között a *Calandriát* is (Kóczián Tamás fordításában). Ez a kötet első ízben ad átfogó képet az olasz reneszánsz drámairodalomról.

Bibbiena: Calandria (szegedi Nemzeti Színház)
Fordította: Lajos Mari. *Rendező:* Halasi Imre. *Dramaturg:* Böhm György. *Díszlet:* Menczel Róbert m. *v. Jelmez:* Vágvölgyi Ilona.
Szereplők: Mentes József, Egerváry Klára, Forgács Péter, Nemcsák Károly, Nádházy Péter, Császár Gyöngyi, Bognár Zsolt, Katona András, Süli Ildikó, Csoma Ferenc, Quintus Konrád, Tóth István.

Carlo Goldoni: A chioggiai csetepaté (kecskeméti Katona József Színház)
Fordította: Révay József. *Rendező:* Beke Sándor. *Dramaturg:* Nyerges László. *Díszlet-, jelmeztervező:* Rátkai Erzsébet.
Szereplők: Flórián Antal, Fabó Györgyi, Holl Zsuzsa, Maróti Gábor, Lamanda László, Major Pál, Balogh Rózsa, Borbáth Ottilia, Vadasi Tünde, Lengyel János, Horváth József, Kiss Jenő, Szalma Sándor, Balogh Tamás, Ragó Iván, Perényi László, Szakál Zoltán.

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

Balek vagy Tökfilkó?

Feydau-bemutató Pécsett és Kaposvárott

André Feydeau, a Comédie Franaise tehetséges tagja, a dicső nagyapjának az unokája örülhet: a francia Nemzeti Színház 1981 karácsonyán felújította (ki tudja, hányadszor?) az *Osztrigás Micit,* s külföldön is jól áll a modern Moliére szénája: a távoli kis Magyarországon az utóbbi tizenöt évben egyre-másra tűzik műsorra az ördöngös mester sikerdarabjait, színházban, tévében egyaránt. Azért említem ezt az unokát, aki hű maradt nagyapja színházi elhivatottságához, mert amikor tavaly márciusban találkoztam vele, egész jól tájékozott volt: tudta, hogy Kecskeméten is játszszák *a Micit,* s egyáltalán: számon tar-tani látszott az újjáéledt magyarországi Feydeau-kultuszt (persze, csak erkölcsileg, hiszen az 1921-ben elhunyt szerző örököseinek már nem jár jogdíj ...). Nem tudom: vajon most is értesült-e arról a nem mindennapi eseményről, hogy nagyapja *Le Dindon* című bohózatát egyszerre két vidéki színházunk is játssza? Ez, ha nem tévedek, annál is figyelemreméltóbb, mivel mindkét elő-adás ősbemutatónak számít: ez a bohózat eddig még nem került színre nálunk, s hazájában sem tartozik a sokszor újra elővett Feydeau-komédiák közé (tudtommal legutóbb az 1950/5 i-es idényben játszotta az Odéon, éspedig nagy kaszszasikerrel).

„A tréfa mámorgőze"

A vígjáték francia ősbemutatója 1896. február 8-án volt a Palais-Royal színpadán, vagyis a könnyű fajsúlyú, „zsíros malacságok" (Tóth Árpád) színházában, azokon a deszkákon, amelyeken a legfőbb kellék az ágy volt (ma is az!). Nagyon is kellett akkor a párizsiaknak a kikapcsolódás, „a tréfa mámorgőze", melyről Hankiss János beszélt Feydeauról írt cikkében a régi Világirodalmi Lexikonban. Az 1895 novemberétől hatalmon levő radikális párti kabinet, noha olyan minden hájjal megkent politikus állt az élén, mint Léon Bourgeois *(nomen est omen !),* s olyan tagjai voltak, mint az erélyes Cavaignac hadügyminiszter, a bőszen antiklerikális Combes közoktatásügyi miniszter vagy Berthelot külügyminiszter, az egyik legtehetségesebb francia külügyér, nagy nehézségekkel találta magát szemben, kivált amikor az 1932-ben köztársasági elnökként meggyilkolt Doumer beterjesztette adóreformját, s hozzá mert nyúlni a nagy vagyonokhoz. Ezek a radikálisok, akiknek akkor a később vad imperialistává vedlett „Tigris" (Clemenceau) volt a vezetője, mérsékelt reformokkal kívánták valamivel igazságosabbá tenni a III. Köztársaság társadalmi viszonyait, a dolgozók és kisemberek bajain akartak enyhíteni, és azt remélték, hogy szövetkezhetnek a munkásmozgalom szelídebb árnyalatú vezéreivel, például a reformista Millerand-nal. A kiábrándult tömegek azonban inkább az Ady által dicsőített volt kommünár Allemane osztályharcos elveit követték, vagy Pelloutier anarchoszindikalistáira hallgattak. Ezt a válsághangulatot csak elmérgesítette az *Affaire,* vagyis az a Dreyfus-ügy, amelynek szövevényes fordulatairól oly remek képet kaptunk a minap a tévében sugárzott *Zola, avagy az emberi lelkiismeret* című nagyszerű filmkrónikából. i 896-ban derült fény arra, hogy voltaképp nem a zsidó kapitány, hanem a magyar-francia-német főnemes, a minden aljasságra kapható, pénzéhes Esterhazy őrnagy a bűnös, ám az igazság diadalára még sok évig kellett várni.

Ami a színházat illeti, itt két fő irányzat állt harcban, vagy mondjuk szerényebben, vetélkedésben: a posztromantikus irányzat, amelyet Francois Coppée és Edmond Rostand fémjelez, és a realista fogantatású iskola, melyet Jules Lemaitre, Maurice Donnay, Marcel Prévost, Paul Hervieu vagy Eugéne Brieux neve tett némileg emlékezetessé (persze, ez a „realizmus" részben csak a polgári erkölcsök tanulmányozására szorítkozott). S ekkor kezdett kibontakozni - hála Lugné-Poe-nak - a szimbolista tendencia is a *Peer* Gynttel és a századvég legnagyobb színpadi botrányát kiváltó *Übü királlyal.* (Mellesleg megjegyzem: ebben az 1896-os évben jelent meg először franciául *Az ember tragédiája a* Mercure de France folyóirat hasábjain, de színpadra mindmáig nem került.)

Feydeau harmincnégy éves volt. Már néhány szép sikerre tekinthetett vissza (itt most nem térek ki részletesen a pályájára, mert ezt megtettem e folyó-irat 1981. júliusi számában); persze, első darabját nem 1873-ban mutatták be, mint azt a Világirodalmi Lexikon állít-

ja (ekkor tizenegy éves volt!), hanem 1883-ban, de az első igazi átütő sikert csak 1892-ben aratta *A férj vadászni jár* című vérbő, szatirikus vénáról tanúskodó komédiájával, bár nem elhanyagolható sikert ért el az 1888-ban műsorra tűzött Zsákbamacskával és az 1892-ben bemutatott *Le systéme Ribadier* című komédiájával (utóbbi ama ritka darabjainak egyike, melyeket a kor szokásaihoz híven nem egyedül írt: Maurice Hennequin volt a társszerzője; akkortájt a vígjátékiparosok általában másod-, sőt harmadmagukkal dolgoztak).

A Le Dindon nem tartozik az Ady szerint „zseniális" szerző olyan kitűnő komédiái közé, mint az *Osztrigás Mici* vagy a *Bolha a fülbe.* Feydeau kitűnő címadó volt: néhány darabcíme szinte szállóige lett, mint például *a Mais ne te proméne donc pas toute nue* (szívesen alkalmazta a felszólító módot máskor is : *Occupe-toi d'Amélie, Dormez, je le veux) ;* néhány címe egész mondat (mint az iméntiek, továbbá: *Hortense a dit: „Je m'en fous",* vagy *Je ne trompe pas mon mari) ;* a kurta címek is legalább két-három szavasak *(La main passe; On purge bébé; Chat en poche),* olykor Moliére-re kacsintanak: *Champignol malgré lui.* Jelen darabunk ama ritka művek egyike, melyek egyszavas címűek (a névelőt nem számítva). *A dindon a* francia fülnek sokatmondóan cseng, és persze a néző, aki jegyet vált a darabhoz, egy pillanatra sem gondol *a pulykakakas* szóra, s álmában sem jut eszébe, hogy a szó tulajdonképpen *indiai kakast is* jelent *(coq d'lnde* - „India" akkor, amikor ezt a baromfit Mexikóból behozták, Amerikát is illette!), hanem csak az átvitt értelme ugrik be neki, vagyis az, aki a francia szólásmondás szerint a kipécézett személy, *le dindon de la farce,* tehát ő az az oktondi fajankó, akit palira vesz-nek, rászednek, becsapnak, átejtenek, át-vernek.

Jelen esetben Édouard Pontagnac, a párizsi nőcsábász (sőt: aszfaltbetyár), a pórul járt szoknyapecér, akivel mindenki kibabrál, és aki hiába ácsingózik Crépin Vatelin ügyvéd nejére, a szép, de lényegében erényes Lucienne-re, sohasem érkezik révbe (s ha révet mondok, akkor nagyon finom vagyok . . .). Szegény Pontagnac maga foglalja össze szomorú sorsát a III. felvonás 8. jelenetében, ami-kor Lucienne, meggyőződyén férje hűtlenségéről, bosszút akar állni, felkeresi régi udvarlóját, Rédillon urat, hogy a karjába hulljon, de az őt hőn szerető

Lang Györgyi és Bánky Gábor A balek című Feydeau-bohózatban (pécsi Nemzeti színház) **(Keleti Éva felv.)**

Pontagnacba botlik, aki meg akarja akadályozni *ezt a* bosszút, mert ő maga kíván a bosszú eszköze lenni, szóval ami-kor őnagysága megkérdezi, minő jogon akarja megakadályozni, hogy Ernest Rédillon ágyába feküdjék, a peches pasas így szónokol:

„Hogy mi jogon? De hát azon a jogon, amit az a sok baj okoz nekem, ami tegnap óta rám zúdult! . . . A maga szép szerelméért szörnyű pácba kerültem .. . Két *in flagranti is* a nyakamba szakadt egyszerre! ... Két tettenérés, de egyik-ben sem vagyok vétkes! ... Rajtacsípett egy férj, akit nem is ismerek! Rajtacsípett a feleségem ugyanazzal az asszony-nyal, akit szintén nem ismerek! ...Váló-per vár rám! ... És válóper fenyegeti azt a nőt, akit nem ismerek, s aki elválik attól az úrtól, akit szintén nem is-merek, és amely perben én lennék a bűnbak! ... Összevesztem feleségem őnagyságával! A nő meg, akit nem is-merek, eljött hozzám ma reggel, hogy angol akcentussal »kórtérítést« köve-teljen tőlem! Azután rámrontott a férje, aki tettlegességre vetemedett, hol-ott nem is ismerem! Végezetül egy csomó bajt, pört, botrányt, ésatöbbit! . ésatöbbit! ... ésatöbbit! ... kellett el-viselnem, s mindezt azért, hogy kegyed végül egy másik férfi karjába vesse magát! . . . O arat le mindent, én meg hoppon maradok! ..." (Ez az utóbbi fordulat a címmé lett: *je serais le dindon,*

vagyis a pécsi „balek", illetve a kaposvári „tökfilkó".)

Feydeau sokszor megkönnyíti a dolgunkat az ilyen összefoglalókkal, amelyeknek hála megtakaríthatjuk a részletes (és szerfölött bonyodalmas) tartalomismertetést. A fenti *résumé is* világossá teszi, hogy a Lucienne-t egy hétig az utcán követő, majd utána a lakásába rontó Pontagnac a legképtelenebb kalandokba keveredik, és mint minden Feydeau-komédia főhőse, mindig azzal a személlyel kerül szembe a szerző arany-szabálya szerint, akivel a legkevésbé kel-lene találkoznia, illetve azzal, akivel a legveszedelmesebb összefutnia. A feydeau-i mérnöki mechanizmus ebben a pajzán bohózatban is sima, olajozott fogaskerekű pontossággal őröl. S ezt az „őrleményt" a szokásos helyzetkomikum élezi, továbbá néhány szokványos feydeau-i fogás fűszerezi: Pontagnac is nős, s miután azt hazudja, hogy neje reumáját kezelteti a Pireneusokban, nyomban befut makkegészséges felesége, Clotilde; Narcisse Soldignac, a marseille-i születésű (és a darabban egy ízes provanszál mondatot is elzengő), Angliában nevelkedett, erélyes üzletember és műkedvelő ökölvívó is megjelenik, pedig mit sem sejt Maggy nevű vérszomjasan hímhajhász és „civilben" szintén bokszoló neje kalandjáról Lucienne férjével, Crépin Vatelin ügyvéddel, aki egy londoni útja során „bűnös" szerelmi kapcsolatot léte-

Bezerédy Zoltán, Lázár Kati, Jordán Tamás és Spindler **Béla a** Tökfilkó című Feydeau-bohózatban **(kaposvári Csiky Gergely** Színház)

sített vele, özvegynek adta ki magát, de Párizsban már hallani sem akar a nagy lábú, kisportolt és őt öngyilkossággal zsaroló Maggyről. S Feydeau nem lenne Feydeau, ha a komédiában szereplő Pinchard lovassági orvosőrnagy felesége ne lenne töksüket, ami rengeteg bohókás lehetőséget rejt magában. Tegyük hozzá, hogy akár *a* Miciben a vallató-szék, itt is szerepel valamilyen modern szerkezet, éspedig két villanycsengő, melyek a II. felvonás hotelszobájában a főszerepet játszó dupla ágyba helyeztet-nek, hogy a tettenérésre alkalmas helyzetet jelezzék. A fő bonyodalmat természetesen ebben a vaudeville-ben is a párok kereszteződése, keresztül-kasul történő összefutása okozza, olyan komikusan pajzán helyzetekkel, hogy például a szerencsétlen Rédillont épp akkor akarja bosszúja kéjtárgyává tenni két megcsalt feleség, amikor képességeit az Armandine nevű pompás kéjleány teljesen kimerítette egy olyan kiadós éjszaka után, amelynek gerjedelmi kárait a készséges inas (Gérome) még zellerrel sem tudja orvosolni, lévén ez pillanatnyilag éppen hiánycikk a párizsi boltban .. .

Ez a komédia még nem olyan keserű, mint a későbbiek. Az urak, ezek a Pontagnacok és Soldignacok, már majdnem olyan cinikusak, mint az *Osztrigás Mici* vagy a *Mit jársz meztelenül?* című darabban szereplő, szilajul törtető, érdekükért mindenen átgázoló (főleg csinos hölgyeken ...) urak, de a nők itt még „finom úrinők". Még nem buktak el, bár folyton arról álmodoznak, hogy milyen is lehet egy rámenős szerető. Bájosak, bolondosak, szeszélyesek. Felvilágosultabbak és felszabadultabbak, mint Labiche hősnői, de meg-megtorpannak a „bűn" küszöbén. És minden jó, ha vége jó: Lucienne és Crépin kibékül, a rendőrkapitány eltépi a tettenérési jegyzőkönyvet, Rédillon már csak abban reménykedhet, hogy beválik a jós-nő Lucienne-nek mondott „távprognózisa": két kalandja lesz életében, az egyik a mostani, de ötvennyolc éves korában megint megeshet, hogy stb .. . (Kár, hogy a kaposvári előadásban ez a befejezés megcsonkult, elég édeskésen végződik a vígjáték a kibéküléssel, s elmarad ez a humoros befejezés, amelynek végszava nagyon fontos, hiszen Pontagnac mondja, s nem más, mint hogy „Meg volt írva, én vagyok *a dindon*".)

A pécsi Balek

A pécsi Nemzeti Színház immár nem csekély Feydeau-hagyományokkal rendelkezik: az 1977/78-as idényben színre vitte *Makrancos hölgyek,* címmel a szerző három egyfelvonásosát *(A nagy szülés, Ne mászkálj meztelenül, Őnagysága megboldogult),* majd az 1979-8o-as szezonban *a Tüll és bársony* című egyfelvonásos egyvelegben ismét egyet. Ezt *A baleket* - mint az előző Feydeau-darabokat - Nógrádi Róbert rendezte, rutinos respektussal. Nem kívánt beleesni a ma oly divatos és modoros aktualizálás hibájába. Igyekezett ifjú és tehetséges csapatát az önfeledt komédiázás kereteit megtartva mérsékletesen vezetni a vaudeville végkifejlete felé, mely szinte természetesen torkollik az operettes finálába (ami, persze, lenyűgözi a hazai publikumot, de a szerzőtől idegen elképzelés). Az előadás enyhén a musical felé hajlik (Papp Zoltán muzsikájának sugallatára), ami szintén kellemes közönséglegyezés (a nézőket egyébként meglepetés várja: a szünetekben a színház büféjében montmarte-i kabaréhangulatot talál, s egy-két színész pajzán párizsi dalokkal szórakoztatja). Az együttes, mint már mondottam, nagyon fiatal, s ezért is rokonszenves. Ez *az* ifjúság persze részben tapasztalatlanságot is jelent, és ezért támadhat az a benyomásunk, hogy a szereplők (kivált a lányok!) egymással fölcserélhetők. (Ez még mindig jobb talán, mint amit a polgárpukkasztó Roussillon csinál most a Comédie Francaise-ben • az *Osztrigás Mici* szerepeit a kontraszelekció szempontja szerint osztotta ki, de vállalkozása e tekintetben kudarcot vallott: Feydeau erősebbnek bizonyult ennél az elidegenítő szándéknál ...)

Lucienne-t a Szegeden, a budapesti Radnóti Színpadon és a múlt nyáron Székesfehérváron már megismert csinos Dobos Katalin játssza, a kelleténél talán kissé langyosabb bájjal. Clotilde (Pontagnacné) szerepében a kiváló drámai alkatú Koszta Gabriella eléggé feszeng. Armandine-t, a szerelemre termett kurtizánt, a szép Mátray Márta alakítja, aki Győr, Debrecen és Kecskemét után került Pécsre. Pinchard-né (Sólyom Katalin) és Clara, a szobalány (Unger Pálma) járul még hozzá a sikerhez a nőszereplők részéről, akik közül kiemelkedik a vadul szerelmes Madame Soldignac.Lang Györgyi egyáltalán nem angol hidegvérű Maggyt alakít, hanem bősz vérmérsékletével valósággal lehengerli a félszegen, bűntudatosan és sután védekező Vatelint. Emezt a fiatal Bánky Gábor alakítja, kissé sápadtan az erősebb egyéniséget képviselő, igazi latin temperamentumú Kulka János mellett (Pontagnac). A férfiak közül a kopasz Sipos László válik ki a ködös Albionba vetődött marseille-i üzletember (Soldignac) hálás szerepében. Pinchard ezredorvost Paál László vitézkötésesebben is megjeleníthetné. Érdemes megemlíteni még Faludy Lászlót, Rédillon (Vajek Róbert) családtagszámba menő inasát, aki ifjú gazdájáért aszottan is mindenre, még élemedett korát meghazudtoló szerelmi teljesítményre is képes ... lenne. Gyarmathy Ágnes díszlethátterét mindhárom fel-vonásban hatalmas szépiaképek egészítik ki, melyek Párizst és a századvég hangulatát hivatottak idézni. Huros Annamária jelmezei általában korhűek, Maggy esetében kihívóan ügyesek, de ami az ezredorvos urat illeti, sejtelmem sincs, miért adott erre a francia lovassági tiszt-re orosz egyenruhát?

Czímer József szövege éppoly rutinos, mint Nógrádi rendezése. Néhány tapadástól eltekintve („ügy" - *üzlet* helyett, „térdemre" - *ölembe* helyett, e hibába különben a másik fordító is beleesik), jól mondható, fordulatosan pergő szín-padi nyelv, melyben a számtalan Feydeau-szójáték egy része is átmentődik: Veréb - Véreb; Párizs - máris; háló - hal; szálfa - faszál stb. A szerző nyelvi leleményessége valóságos orgiát ül, amikor Maggyt beszélteti. A begerjedt és ütő-képes brit némbert természetesen a

francia színésznők angol kiejtéssel jársszak ; ezt itt a rendező úgy látszik, nem írta elő (pedig Lang Györgyi könnyedén megvalósíthatta volna), megelégedett a fordítás stilizált idegenszerűségével. A nagy probléma persze a cím! Ezt Czímer jól oldotta meg: *a dindon* szóra valóban a legjobb a *balek,* amely ellen csak azt az egyetlen kifogást lehetne felhozni, hogy nem egészen korhű.

Jordán Tamás és Básti Juli a Tökfilkóban (Fábián József felvételei)

A kaposvári Tökfilkó

A kaposvári Csiky Gergely Színházban, néhány héttel Pécs után, 1982. január 8 áh mutatták be a darabot, Koltai Róbert rendezésében. A színészként is jól ismert ifjú művész éppen egy nagy rádiódiadal után aratta itteni sikerét: évek óta nem tapasztaltam ilyen fergeteges tapsorkánnal záruló bemutatót, mint amikor a kaposvári Feydeau-szereplők Offenbachtól kölcsönzött kánkánszerűséggel végezték a pécsinél tempósabb, harsányabb, leleményesebb előadást (egyébként itt a muzsika csak a darab legvégén lépett akcióba). Koltai vakmerőnek bizonyult: olykor-olykor le mer-te állítani a vaudeville-t, és a szereplőket némajátékra bírta, ami „jól sült el", senki sem gondolt rá, hogy a színész elfelejtette a szövegét, s ezek a néma kontrapunktok szinte dialektikusan hangsúlyozzák a cselekmény egyébiránt
sebes tempóját. Koltai a kaposvári hagyományokhoz híven jobban kidomborította a darab (főleg a hölgyek alkati domborzataira gondolok) erotikus vonásait; balettszerűbben mozgatta a csoportokat (például a csengős jelenet végén). Szereposztása is sikeresnek bizonyult: Lázár Kati Lucienne-je finoman leplezi a disztingvált úriasszony elfojtott ösztöneit; Básti Juli Maggyje roppant eredetien rámenős alakítás; a süket Pinchard-nét Czakó Klára gondosan kidolgozott, hatásos eszközökkel jeleníti meg; Csákányi Eszter robbanékonyan bájdús Armandine; Rácz Kati Clotilde aránylag hálátlan szerepében nem tudott jobban kitűnni; Simány Andrea lenyűgözően kéjkeltő szobalány. A férfi szereplők mind karakterisztikus egyéniségek: Jordán Tamás rokonszenves tökfilkó; Spindler Béla nagy betyár (Pontagnac); Bezerédy Zoltán ügyes eszközökkel alakítja a szintén hoppon maradt Rédillont. A díszleteket és a jelmezeket Donáth Péter tervezte. Az L felvonáshoz Feydeau „elegáns szalont" ír elő. Nos, a kaposvári díszlet sokkal inkább a Józsefváros hajdani proli nyomorát idézi, semmint egy gazdag párizsi ügyvéd lakását. A II. felvonás szállodaszobája már inkább megfelelő, különösen az Ultimus hotel ágya pompás. A III. felvonásban Rédillon dohányzószobája ismét szegényesebb a kelleténél. A jelmezek részben Toulouse-Lautrec remek rajzait-képeit idézik, ami telitalálat. A tettenérést jegyzőkönyvező rendőrtisztek itt (ellentétben Péccsel) nem viselnek egyenruhát, ami hűtlenséget jelent a korabeli francia valóság-hoz (és Feydeau-hoz), de a mai magyar közönség úgyse nagyon érti ezt az *in flagranti* törvényt, amelyre több száz francia vaudeville épül. Pedig valóban így volt: a válóperhez rendőrhatóság által konstatált házasságtörés kellett!

A kaposvári színészgárdát külön dicséret illeti a szépen tagolt, érthetően ejtett, pergő beszédért, aminek annál nagyobb itt a jelentősége, mert a rengeteg nevetés miatt amúgy is sok szöveg elvész. Mélységes rosszallásomat vagyok bátor viszont kifejezni amiatt, hogy néhány művészünk sajnos itt is *franozik* (több glossza ítélte már el ezt az esztelen sznobizmust, de még mindig vannak színészek, akik a rádióban, a tévében és a világot jelentő deszkákon is ragaszkodnak hozzá; kérve kérem őket, vegyék tudomásul, hogy a francia pénznem magyarul *frank!),*

Aczél János szövege szintén jól mondható színpadi nyelven íródott. Sokszor azonban csak kivonatolja az eredetit, s bár el-eljátszik néhányszor a félreértésekkel (például Maggy esetében, aki *csévét* mond *csáva* helyett vagy fordított szórenddel beszél), a feydeau-i játékosság, szófacsarás, huncut célzások tekintetében általában nem nyújtja azt a szín-vonalat, amelyet a jobb magyar Feydeaufordítók (Heltai, Molnár, Mészöly) elértek. A kaposvári változat címe *(Tök-filkó)* nem egészen felel meg a szerző szándékának: ha Feydeau *tökfilkót* akart volna mondani, akkor elég nagy szó-készlet állt volna a rendelkezésére: *im bécile, obtus, sot, stupide, balourd, benęt, béta, niais, nigaud, béjaune, crétin* etc; ha tehát mégis a *dindont* választotta, nem viccből tette. Ő ugyanis tudta, mi fán terem a tréfa .. .

Georges Feydeau: A balek (pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Czimer József. *Rendező:* Nógrádi Róbert *Díszlet:* Gyarmathy Ágnes. *Jelmez:* Huros Annamária. *Zene:* Papp Zoltán,
Szereplők: Kulka János, Bánky Gábor, Vajek Róbert, Sipos László, Paál László, Faludy László, Vizi György, Szalma Lajos, Kovács Dénes, Dobos Katalin, Koszta Gabriella, Lang Györgyi, Sólyom Katalin, Mátray Márta, Unger Pálma.

Georges Feydeau: Tökfilkó (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Rendező: Koltai Róbert. *Fordította:* Aczél János. *Díszlet, jelmez:* Donáth Péter.
Szereplők: Jordán Tamás, Lázár Kati, Spindler Béla, Rácz Kati, Bezerédy Zoltán, Dánffy Sándor, Básti Juli, Csernák Árpád, Czakó Klára, Csákányi Eszter, Dunai Károly, Simány Andrea, Papp István, Galkó Bence, Krum Ádám, Radics Gyula, Hunyadkürti György, Komlós István.

A következő számaink tartalmából:

Földes Anna:
Egy társadalmi tudathasadás tragédiája

Pályi András:

Ami elmaradt

György Péter:

Hat díszlettervező keres egy rendezőt

Bécsy Tamás:

Alakítások naturalista drámákban

Koltai Tamás:

Izraeli színházi jegyzetek

Nánay István:
Mozgásszinház vagy színház?

SZÁNTÓ JUDIT

A miskolci rézfúvósok

Peter Buckman elsődarabos szerző -- az évente új tehetségeket elindító angol drámaírás 1980-as évjáratának terméke. Még bármi lehet belőle (drámaíró esetében a negyvenéves életkor legalább tíz évvel jelent kevesebbet) - a . . . *Most mind együtt !* még minden lehetőséget nyitva hagy (az elszürkülést vagy elhallgatást is beleértve). Jellegzetes ötletdarab, márpedig korunk nagy drámáit nem ötletekből írják, hanem világképekből (s hogy korunkban a nagy dráma egyre kevesebb, azt mutatja, hogy a világot egyre nehezebben lehet világképekkel átfogni). Az új angol drámaírók közül legközelebb Buckman Peter Nicholshoz és Trevor Griffiths-hez, *a Komédiások* szerzőjéhez áll, akik bár sokkal kiérleltebb és magasabb szakmai színvonalon, de ugyancsak ötletdrámákat írnak; világképe Harold Pinternek van, Edward Bondnak, David Storey-nak, szerényebb mértékben Tom Stoppardnak, Simon Graynek, Stephen Poliakoffnak.

A Buckman-féle ötlet maga kétségkívül ügyes. Nem titkot fecsegek ki, hiszen Csiszár Imre maga nyilatkozta a rádióban: őt is ez az ötlet ragadta meg, amikor egy szűk körű szakmai kiadványban a darab néhány soros ismertetésére bukkant; ennek nyomán hozatta meg, fordíttatta le és vitte színre a művet, elismerésre méltó frisseséggel, egy évvel a leicesteri ősbemutató után. Persze a kifejezés nem pontos: éppen Csiszárt, fiatal rendezőink közül az egyik legtudatosabb gondolkodót, nem az ötlet fogta meg, hanem amit ígért: a mikrokozmoszban a makrokozmoszt. A darab egy zárt közösségről, egy álmos - ráadásul nem gyermekien, hanem öregembermódra álmos, az enyészet felé bóbiskoló -- kisváros amatőr fúvószenekaráról szól, amely a maga derűsen vállalt dilettantizmusában, régen volt, talán sose volt dicsőségén kérődzve, remekül érzi magát, mígnem az új tag, James Turney betör közéjük a profizmus minden csábításával és egyben minden felfokozott követelményével, kemény vasfegyelmével, teljesítménycentrikusságával. A társaság, némi kezdeti berzenkedés után, behódol Turney-nak, hogy aztán, épp mikor már a siker küszöbén állnak, egyszer csak fellázadjanak a kedélyes és perspektívátlan amatőrlét védelmében; Turney távozni kényszerül.

Az ötlet egy válaszút előtt álló közösség modelldrámáját ígérte, amely napjaink számos és nálunk is aktuális kérdésére adhat választ. Az egyik ilyen kérdést a Times kritikusa fogalmazta meg, ekképpen: „... mekkora áldozatot vagyunk hajlandók hozni a teljesítményért ?" De szó lehet itt - ezzel összefüggésben - általában vezetők és vezetettek viszonyáról, a magasabb célok érdekében hozott népszerűtlen, de szükséges intézkedésekről, vagy épp ellenkezőleg, a vezetettektől való elszakadás veszélyeiről, amelyek a célt is kompromittálhatják; szó lehet a hagyományos értékek, az egyszerű emberi boldogság, a kis örömök védelméről, vagy épp ellenkezőleg, a közösségi perspektíváktól elzárkózó, földhözragadt kispolgári attitűd kritikájáról. Igen, ha már ötlet, az ötletet Peter Buckman valóban szerencsésen fogta meg. A csoportdráma keretei addig feszíthetők, amennyire tág az író világképe: belefér az *Emberek fehérben, a Tizenkét dühös ember, a Neveletlenek* épp úgy, mint a *Komédiások* vagy akár *A fizikusok.*

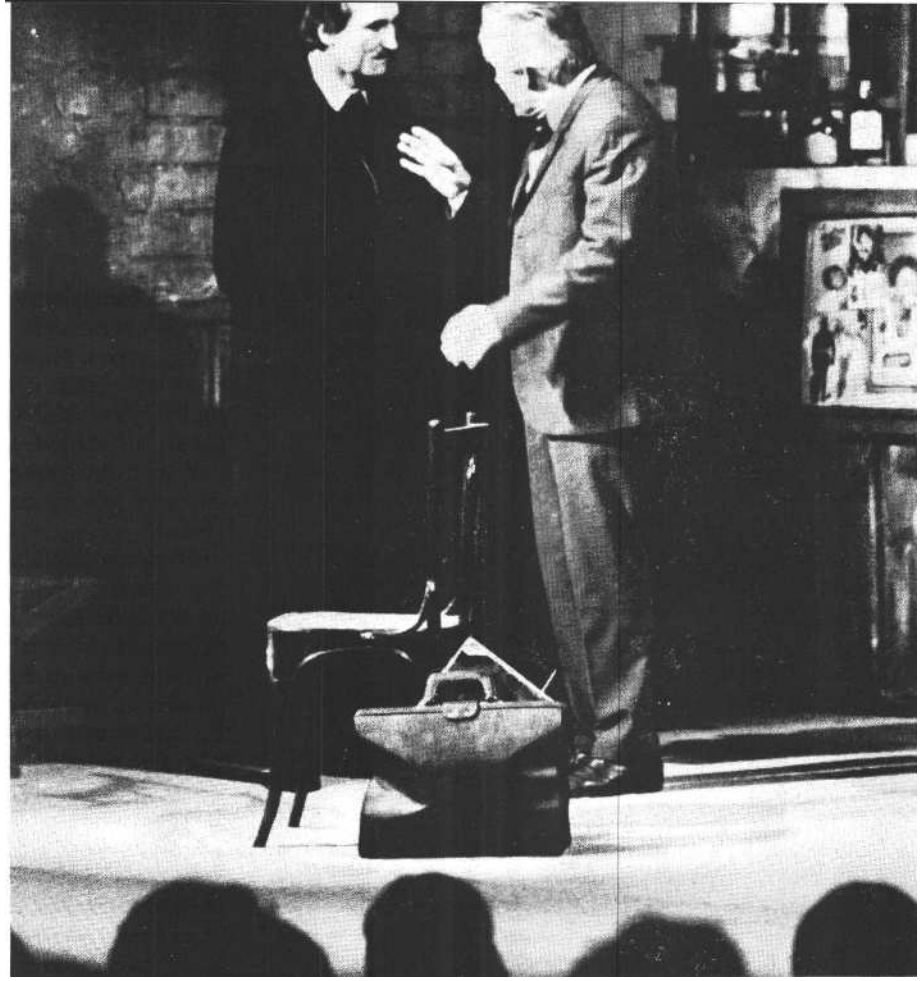
Azt már nem tudom, érzett-e csalódást Csiszár Imre, mikor aztán magát a művet elolvasta. Mert az bizony eléggé középszerű. Nemcsak abban az értelemben, hogy a szöveg - a mai angol dráma-írásra cseppet sem jellemzően - száraz, iskolás, naturalisztikusan fecsegő, híján mélységnek és drámai költőiségnek, de még a társalgási darabok színes-szellemes felületi rétegének is - s nem is csak a dramaturgiai ügyetlenségek miatt, noha ilyenek is szép számban akadnak. Az első részben például túl sok idő fecsérlődik a status quo exponálására, a zenekari tagok pepecselő, mégse igazán jellemző erejű bemutatására, s így a hangulat igazán csak a második részben forrósodik át. Ennél is nagyobb baj, hogy a fordulat - amikor is a zenekar tagjai leteszik tisztjéről az eddigi vezetőt, a közülük való, népszerű, kellemetesen laza Matthew-t, és helyébe James Turney-t választják karmesterré - a szünetben játszódik, s még a második részben se tudjuk meg, milyen körülmények között ment végbe ez a valóban sors-döntő aktus; a tagok minden jel szerint rég túl vannak rajta, akkor pedig miről szól a darab?

Igen, ez az igazi haj : Peter Buckman darabja lényegében nem szól többről, mint amiről szól. Árulkodón jelzi ezt az a fogyatékosság, hogy míg a legtöbb zenekari tagról egy-két jellemző apróságot, színes közhelyet azért megtudunk - Don, a postás vad dilettáns, de imád-ja a srácait, Hannah, Matthew nagynénje, szabadszájú, érett korában is élénk sze-

„Most mind együtt". Buckman darabjának miskolci zenekara

xuális fantáziával rendelkező dáma, Philip, a nyugdíjas hivatalnok, aki valaha Matthew előtt vezette a zenekart, öreg és pedáns, Keith, a diák, ifjú és karrierista, William, a hajdani színházi muzsikus, öntudatosan bohém és demagóg, James Turney-t pedig jellemzi, ha nem is egyénisége, mert az alig van, de legalábbis funkciója -, addig Matthew, a jelenlegi vezető ábrázolását az író egy-szerűen mellőzte. Van célszerű, a helyzethez adekvát, sőt a többiekhez képest mennyiségileg is jelentős szövege, amely azonban híján van minden információ-nak, minden mögöttes tartalomnak; egyetlen jelzőt sem tudunk találni jellemzésére, és ez nem véletlen. Ha ugyanis Matthew *valaki,* akkor közte és James Turney között konfliktusnak kellene ki-alakulnia, ha nem is hangos-látványos-nak, de mindenképp két szemléletmód, két magatartásforma, a vezetettekhez való kétféle viszonyrendszer kerülne szem-be egymással, s akkor Peter Buckman aligha kerülhetné el az állásfoglalást: egyiktől, másiktól, esetleg egyiktől se, másiktól se kaphat többet, értékesebbet a közösség.

Peter Buckman lényegében megtapad az anekdota felszínén, és az anekdota lehetővé teszi a dilettantizmus apológiáját: ha ezek az emberek olyan boldogok voltak, miért kellett, miért kellene őket a szürke hétköznapjaikat bearanyozó súlytalan idillből erőszakkal kiragadni ? És persze az anekdota szint-jén ennek az álláspontnak van is értelme, hiszen bár ismernék, megőrizhetnék, feltámaszthatnák a fogyasztás ördögmalmában körberohangáló társadalmak a tiszta amatőrizmus ártatlan, öncélú örömeit, a műszínköröktől a nem versenyszerű sportoláson át a különféle hobbiklubokig, bár ilyen közösségi tevékenységi formák töltenék ki a szabad időt a lázas mellékkereset-hajszolás vagy a passzív és magányos tévénézés helyett. Csakhogy ehhez az értelmezéshez az ötlet - semmi kétség - túl jó, túl erősen hordja magában a modell-dráma csíráját, és a néző óhatatlanul függetleníti is magát attól, hogy itt vég-eredményben konkrétan egy szabadidős hobbiról van szó - a Turney felvázolta célok valóban megérdemelnék az erőfeszítést, megvalósulásuk értelme-sebbé, tartalmasabbá tehetné a közösség életét, a zenekar tespedése pedig valóban túlontúl élesen rímel a város, az ország stagnálására. Vagyis, akár akarta ezt Buckman, csak nem tudta megvalósítani, akár nem is akarta, egy angol vidéki amatőr fúvószenekar viszontagságain túl itt egy emberi közösség társa-dalmi cselekvésének lehetőségéről és értelméről van szó, illetve kellene hogy szó legyen. Akkor azonban az írónak állást kellene foglalnia, és a darab nem csenghetne ki úgy, hogy James Turney jogosan bukott el, éljen a renyheség, a tehetségtelenség és a konzervativizmus.



Blaskó Péter és Simon György a ...Most mind együtt előadásában (Jármay György felvételei)

Ismétlem, nem tudom, felismerte-e Csiszár Imre a kitűnő alapötlet megvalósításának gyengeségeit és csak futott a pénze után, avagy eleve úgy olvasta-e a szöveget, hogy saját, alighanem már a kishír nyomán kialakult elképzelését olvasta bele. Mindenesetre a színpadon a darab hangsúlyai módosultak, s világossá vált, hogy a rendező igenis az író ellenében is ragaszkodni kíván a modell-drámához, és egy vezetői, vezetési válság kórképét kívánja egy adott közösségen belül megrajzolni. Kézenfekvő a feltételezés, hogy elsősorban a színház helyzete lebegett szeme előtt, általában, és ezen belül hazai, sőt, akár helyi viszonylatban, de aki ezt az atelier-vonatkozást nem ismerheti, annak számára is átélhető marad a konfliktus, hiszen a magyar munkahelyek jó részére ebben az értelmezésben legalább annyira vonatkoztatható, mint egy közép-angliai kisváros fúvószenekarára.

Az íróval ellentétben Csiszár nem óhajtja idealizálni a status quót. Az iránt semmi kétsége, hogy az érintettek remekül érzik magukat a langyos posványban, amelyben minden erőfeszítés nélkül lubickolhatnak, fröcskölhetnek, de ezt a szubjektív jó közérzetet erős kritikával, harsány, szatirikus színekkel közvetíti. Meri vállalni a helyzet ellentmondásait, azt például, hogy az önmagában rokonszenves demokratizmus szerves következménye az abszolút igénytelenségnek; ide Don nyugodtan behozhatja kisiskolás srácait, William tobzódhat individualizmusában, Hannah végigköhögheti, Albert, a kamionsofőr végighangoskodhatja a próbát, késhet, aki akar, s a hamis hangokat csak megmosolyogják; itt mindenki toleráns a másik hibái és alkalmatlanságai iránt, mert nincs olyan cél, amelynek megvalósulását ezek vagy bármi más zavaró tényező veszélyeztethetné. És ezt az ellentmondást bonyolítja tovább a soron következő, amely James Turney megjelenésével bontakozik ki. Mert Jamesnek igaza van: zenélni is csak jól érdemes, és ezért nem drága semmilyen áldozat. S emellett James nemcsak rámenősen szájal és szervez, de vérbeli, elkötelezett, kitűnő muzsikus is. Csakhogy a jól végzett munka önmagában nem boldogít, ha közben az embereket brutálisan megfosztják jó közér-

zetüktől, ha nem csak az alkalmatlanoktól szabadulnak meg, de a használhatók alól is kihúzzák a biztonságérzet és az önbizalom talaját, és nem győzik meg őket arról, ami hosszú távon valóban javukra válik. Így a második részben a „kisemberek" lázadása, ha nem is jogossá, de jogosulttá és érthetővé lesz.

Csiszár a darabot záró élőképben, amely mindenestül az ő leleménye, teljesíti ki mondanivalóját. Az addigi cselekmény értelmében a zenészek zöme kirohant a próbáról, otthagyta a zene-kart, utolsónak kiballagott, vereségét felismerve, maga James is. A záró-képben ismét „mind együtt". A félhomályba borult színpadon tétova várakozásban gyűlik egybe a zenekar, míg a két szélen a két levitézlett vezető, Matthew és James áll magányosan, cigarettáját szíva: Matthew rezignáltan, James háborogva. A közösség magára maradt. Új vezetőre vár, aki talán valóban tudja majd, mit kezdjen velük, és megvalósítja az oly nehezen megvalósíthatót: teljesítményközpontú, fegyelmezett csapatot, amelyben mégis mindenki megőrizheti önmagát és jó emberi közérzetét. Kitűnő kép volt, még akkor is, ha nem pótolhatta a darabot, amely a rendezői szándékkal időnként felesel, többnyire pedig nem támasztja alá kellő súllyal. Őszintén szólva nem is értem, miért hagyták el a budapesti vendégjátékon (és ebből következően talán már a megelőző otthoni előadásokon is). Ha szájbarágónak érezték - nem volt igazuk. Igy a befejezés - a nem elég indokoltan ottragadt töredéktagság tablója - nem elég hatásos (a nagyrészt vájtfülű szakmai közönség jó ideig nem is fogta fel, hogy a játéknak vége), amellett éppen *e7 a* darab igencsak rá-szorult volna *ennek a* rendezői értelmezésnek egy kemény, vizuálisan is frappáns summázatára. Es ha ezt egyszer meg-találták - kár volt lemondani róla.

A rendkívül határozott, tehetséges elgondolás kapcsán mellesleg ismét felvethető a divatos vitakérdés a rendező szabadságáról. Peter Buckman művét el lehetett volna játszani betű szerinti értelmében is, mondjuk, mint adalékot a „versenysport vagy tömegsport"-vitához, mint széplelkű, „humánus" agitációt a tiszta, érdekmentes emberi örömök védelmében. Csakhogy ez esetben furcsa győzelmet aratna a túl jó alap-ötlet: az ilyen interpretáció hatásában nemcsak a szabadidős tevékenységgel kapcsolatos igénytelenséget erősítené, amellett, hogy művészileg garantáltan izgalommentes lenne. Ezenkívül - viszsza lehetett volna az olvasópéldányt küldeni az ügynökségnek. A darabbal nem sokat vesztettünk volna - de szegényebbek lennénk egy érdekes és figyelemreméltó rendezői mondanivalóval, amely időnként olyan erővel és közvetlenséggel jut el hozzánk, hogy még az alapanyag gyengeségeit is semlegesíti.

Mint talán kitetszett, az előadást két-szer láttam, először Egerben, másodszor a pesti színházbeli vendégjátékon. Az első nem lehetett igazán mérvadó, a Matthew-t játszó Dégi István kísérteties indiszponáltsága miatt, amely kollégáit is mindvégig kínos helyzetbe hozta. Bár a színház azóta levonta az esetből a szükséges konzekvenciákat, felemlítésével mégis tartozom, hiszen az adott előadást rajtam kívül még néhány száz fizető néző is látta. De érdemes hivatkozni erre az előzményre azért is, mert akkor Dégi zilált mutatványainak tudtam be a szerep megoldatlanságát; lehetetlennek tartottam, hogy Csiszárnak épp az engedékeny, mindent elkenő-el-simító, igénytelen vezetőről ne lett volna saját mondanivalója. Nos, úgy tűnik, ezt a mondanivalót teljes mélységében már nem fogjuk megismerni, hiszen a szerepnek Simon Györgyre való átosztása nyilvánvalóan szükségmegoldás volt. Simon korrektül és szolidan oldja meg feladatát, ám a szerep koncepciója a könnyebb ellenállás irányába mutat: ez a lobogó sörényű múlt századi maestro, ez az ártalmatlanul pózoló ősz bohém, akinek zenei tehetségéről, a zene-kar tagjaival ellentétben, korántsem lehetünk meggyőződve, nem az a típusú vezető, aki a vezetési válság egyik pólusát ma érvényesen képviselhetné; a vezetői dilettantizmus ma nem ilyen mez-ben jelentkezik. Meg kell persze ismételnem, hogy Buckman elmulasztotta megírni a szerepet, de hiába: a csiszári modellszerkezet itt sokkal felismerhetőbb, a maga nemében veszélyesebb típus megteremtését kívánta volna.

Még az egri előadás tapintható rossz közérzetén belül is kitetszett - hiszen Csiszár színészei fegyelmezett profi „muzsikusok" -, hogy a többiek közül ki milyen súlyú és minőségű teljesítménynyel járul hozzá az összképhez, és ilyen értelemben elismerésnek is tekinthető, hogy az alakítások lényege azóta sem változott, legföljebb a jók még jobbak lettek, a Keithet játszó Gáspár Tibor játéka pedig éppenséggel ugrásszerűen feljavult. Nem sikerült viszont igazán megemelni a nagyszerű Blaskó Péter James-alakítását, ismét hangsúlyozva, hogy épp a két kulcsszerep írói meg-oldásában ütközik ki legjobban a darab középszerűsége, saját lehetőségei mögött való lemaradása. Blaskó, önmagában érthetően, addig próbál egyensúlyozni egy alapjában helyes programot képviselő, szenvedélyes és tehetséges vezető és egy dogmatikus, embertelen zsarnok (a „kis Hitler") között, amíg ez az egy lépést jobbra, egy lépést balra taktika végső soron elszürkíti játékát.

A darabban persze három kulesszerep van: a két vezető, valamint a zenekar, a maga egészében. Ezért fontos mindenekelőtt hangsúlyozni: mint közösség, a gárda jól funkcionál, pontosan azt közvetíti, amit Csiszár rájuk bízott. Ami ezen belül az egyes teljesítményeket illeti, azok dicsérhetők, akik felismerték, hogy itt az egyénítés minimumára van csak szükség (és lehetőség), de arra viszont feltétlenül szükség van. Mi több: saját emberi és színészi lényegüket kell elsősorban játékba hozni, hiszen a Csiszár elképzelte modellközösség pontosan ilyen, elütő, egymással feleselő s egymást kiegészítő típusokból tevődik össze. Ezért harmonikus, ezért tölti be a maga helyét hiánytalanul Sallós Gábor öregedő, rezignált, de hiú Geraldja, Kulcsár Imre csöndes, félszeg, megbíz-ható Geoffja, Matus György gátlásos, szorongó Richardja, Horváth Zsuzsa fanyar és korrekt Pauline-ja (kár, hogy nevét fonetikusan ejtik), és egy ígéretes főiskolás, Fráter Kata rebbenően riadt, minden felnőttől megtisztelt, mégis önállóan gondolkodó kis Jennyje. Harsányabb, de a szerep keretein belül, Körtvélyessy Zsolt exhibicionista, széllelbélelt Williamje és Gáspár Tibor Keithje, akinek kiemelt szerep jut az előadásban: a Jamesek korántsem ártatlanok abban, hogy működésük szabad teret ad a mohó, gátlástalan, sőt embertelen karrierizmus kibontakozásának.

Az említetteken kívül az egyik végleten vannak jellegtelenül szürkék, első-sorban Kuna Károly (Wayne) és Zsolnai Júlia (Maggie), de kiemeltebb szerepéhez képest a lehetőnél fakóbb Varga Gyula Donja is. A másik végleten vannak azok, akik túlszínezik szerepüket. Akárcsak Blaskó Péter esetében, Tímár Éva pályáján se jelent gazdagodást ez

az alakítás; meglepő, hogy ez az ízig-vérig modern színésznő Hannah szerepé-ben - talán mert életkorban is távol áll tőle - konvencionális komikai eszközökhöz folyamodik, mintha nemcsak alak-ját, hanem játékstílusát is „kitömte" volna. Hasonló konvencionális értelem-ben vett „kabinetalakítás" törekvései figyelhetők meg Polgár Géza (Albert) és Csapó János (Philip) esetében. Mind-amellett ismételten le kell szögezni: az együttes egészében így is jó formát mutatott, aligha van még egy vidéki szín-házunk, ahol tizenöt többé-kevésbé egyenrangú szerepet így, részben ki-fogástalanul, részben legalábbis megfelelően, ki tudnának osztani.

Végül emlékezzünk meg az előadás ritkán látható technikai bravúrjáról. A szereplők - mind a tizenöt rézfúvós - csak markírozzák a muzsikálást, de ezt a legapróbb részletekig végigpróbált szakmai tökéllyel, amely már-már igazabb a valódinál - s közben a színfalak mögött egy „igazi" fúvószenekar szolgál-tatja a hangokat, ugyancsak bravúros pontossággal követve leállásokat, gikszereket és sikerült zenei megoldásokat egyaránt. A példás műgond a legszebb művészeti eredményre vezet: eszünkkel felmérjük az előzetesen befektetett óriási munkát, de végtermékét teljesen spontán, sőt könnyed és játékos jelen idejű élményként érzékeljük.

A színpadi és a háttérbeli zenekar összehangoltsága, de persze elsősorban a színpadi zenekaré önmagában azt mutatja: a miskolciak most valóban „mind együtt" vannak, megtalálták azt a kar-mestert, akire - az eredeti előadás záró-képében - még mint afféle álombeli Godot-ra, csak várt a közösség. És ez a zenekar is nyert már díjakat, csakhogy nem a világháború előtt, hanem utoljára a tavalyi évadban, ugyanezzel a kar-mesterrel, aki most is impozánsan vezényelt egy középszerű partitúrát. Amely-nek szerzője nyilván őszintén meglepőd-ne, ha megtudná, mennyire nekünk szóló művet alkotott.

Peter Buckman: ...Most mind együtt! (miskolci Nemzeti .Színláz)

Fordította: Bátki Mihály. *Zenei vezető:* Kalmár Péter. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendező:* Csiszár Imre.

Szereplők: Blaskó Péter, Simon György, Tímár Éva, Varga Gyula, Fráter Kata f. h., Polgár *Géza,* Horváth Zsuzsa, Zsolnai Júlia, Kuna Károly, Sallós Gábor, Csapó János, Kulcsár Imre, Körtvélyessy Zsolt, Gáspár Tibor, Matus György.

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

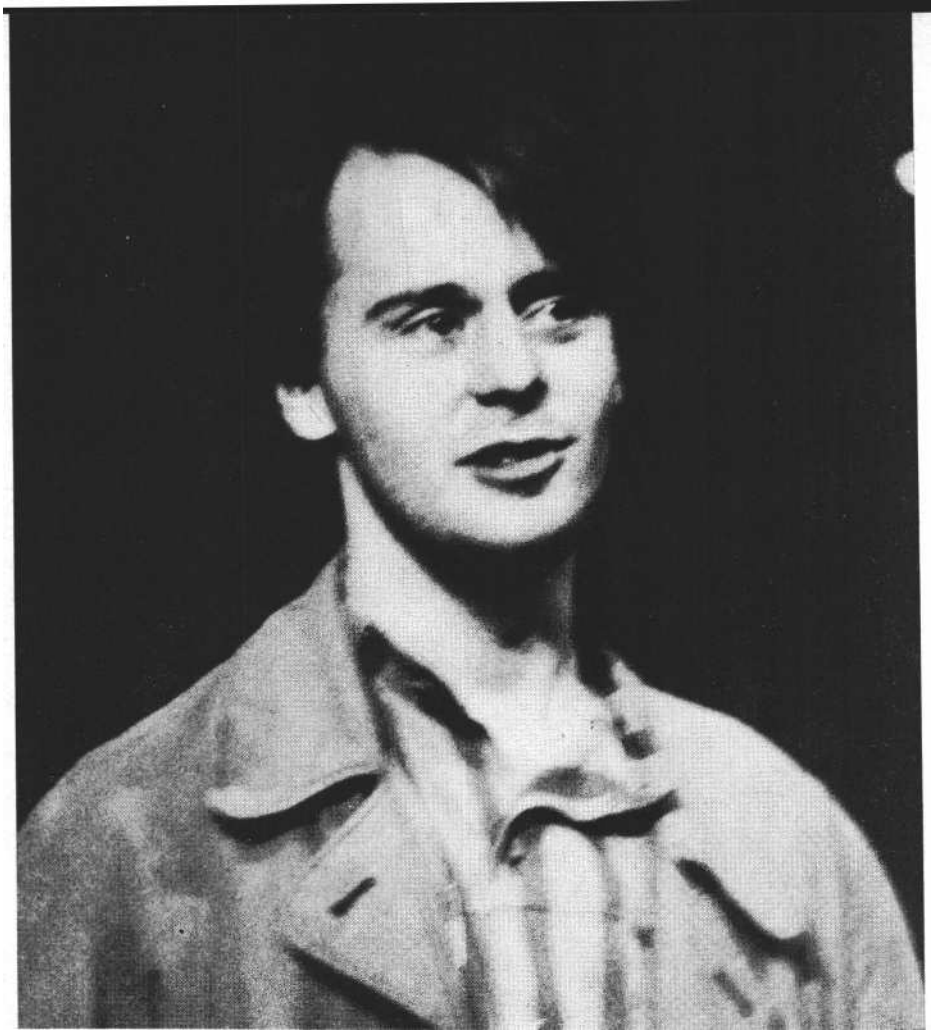
Abszurd színészet

Színjátszási kultúránkból lényegileg hiányzik az a fejezet, amit abszurd színháznak nevezünk. Ennek megvannak a maga többé-kevésbé közismert szín-háztörténeti okai. A második világháború utáni évtizedben, főleg az ötvenes évek végén, mikor az abszurd nyugaton tért hódított, a magyar színjátszás más iskolát járt: Sztanyiszlavszkij nagy-szerű, bár annak idején némileg sematizált módszerét igyekeztünk integrálni. Ami a színházi műsorpolitikát illeti, egyrészt az abszurddal szembeni „adósságunkat" úgy-ahogy törlesztettük, más-részt a világszínházi fejlődés is mintegy túllépett az abszurdon, ráadásul a hatvanas években megszületett az úgynevezett „magyar abszurd" is, ami azonban inkább a színpadi groteszk új változatát jelentette. Attól azonban, hogy Beckett egy-két darabját vagy az abszurd másod-vonalbeli néhány művét eljátszottuk, még nem született meg az a színpadi nyelv, az a színészi eszköztár, mely e darabok megszólaltatásához szükséges, s ez úgy-szólván minden itt említhető előadáson éreztette is hatását. Színjátszási kultúránk e hiányossága akkor válik különösen szembeötlővé, amikor olyan, a lélektani dráma és az abszurd színház hagyományait sajátosan ötvöző szerzők műveit játsszuk, mint Albee vagy Pinter. Ilyen-kor újra meg újra előtérbe kerül a szín-padi „hogyan" kérdése, s nemegyszer jóindulatú igyekezet és kitaláció helyet-tesíti az igazi színészi létezést. Ez a gond felmerülhet *Az amerikai álom* szolnoki szobaszínházi bemutatójával kapcsolatban is (egyébként a kettős Albee-bemutatóról, *Az amerikai* álomról és *A* homokládáról *a* SZÍNHÁZ előző számában külön kritikai elemzés jelent meg), de úgy tűnik, Győry Franciska a darab egyik legnehezebben megfejthető, „legabszurdabb" figurájának, Mrs. Barkernek megformálásakor valóban aranyat talált: meglelte annak a természe-tes színészi létezésnek a nyitját, mely elsősorban az ő maga személyes igazsága, mégis „megoldja" a szerepet.

Mrs. Barker: Győry Franciska

Ez az idézőjel, amelyben a „szerep-megoldást" említjük, a lényeget érinti. Győry Franciska láthatóan tisztában van azzal, mi az abszurd színház egyik legfontosabb jellemző vonása: ez a színház eleve lemond arról, hogy érvek-kel bizonyítsa az emberi állapot abszur-ditását, csupán bemutatni akarja azt „lé-tében, konkrét színpadi képek révén" (Martin Esslin). Mit jelent ez - a színész felől nézve? Mindenekelőtt azt, hogy ne akarja a „metafizikai szorongást" a ha-gyományos lélektani dráma motivációja szerint megfejteni. Ezt el kell fogadnia, sőt valamiféle létazonosságot kell vele vállalnia. Az, ahogy Mrs. Barker becsöp-pen Papi, Mami és Nagymama tipikus amerikai kispolgári miliőjébe, ahogy az első szóra kombinéra vetkőzik, mert így „otthonosabban érzi magát", a maga képtelenségében kézenfekvő nyilvánvaló-ság. I la a színész ezen a ponton vállalni tudja az azonosságot a szituációval, ha képes a maga sajátos élményeként elfo-gadni és a nézővel is elfogadtatni az alap-helyzetet, akkor meglelte a „metafizikai szorongás" egyedül lehetséges belső mo-tivációját - önmagában, önmaga szemé-lyes létében.

Az abszurd a személyesség, az indivi-duum drámája. Az individualizmus bár-minemű meghaladása az abszurd megha-ladását is jelenti. Az Albee-féle drama-turgia bizonyos mértékben vállalkozik c meghaladásra, de kiindulópontul az abszurditást teszi meg. Ha a színész egy Albee-darabban a kifejlet felől akarná megközelíteni a figurát, ami a mi szín-játszási hagyományaink szerint csábító lehet, könnyen tévútra siklana. Győrt'



Kikiáltó: Máté **Gábor (Fábián József felv.)**

Franciska Mrs. Barkerjéből, mikor végre Nagymamával kettesben marad, elementáris erővel szakad fel, amit Esslin „metafizikai szorongásnak" nevez. Tétován, tele belső kuszasággal, mégis megrázó hitelességgel ejti ki a szavakat: „Csak éppen . . . olyan zavarban vagyok ... Nem tudom, miért vagyok itt, és ráadásul azt mondják, hogy már jártam itt azelőtt is." Egyszerre olyannak mutatja magát, hogy eszünkbe jut Camus hasonlata *A .Sziszüphosz* mítoszából: „Egy ember üvegfal mögött telefonál
– a hangját nem halljuk, de látjuk triviális mozdulatait. Azt kérdezzük magunktól: miért is él ez az ember? Ez a rossz közérzet, amelyet az emberi embertelenség látványa kelt, ez a kiszámíthatatlan csalódottság, amely önnön ábrázatunkkal szembenézve eltölt, ez az »undor«, ahogy egy mai író nevezi
– igen, ez is az abszurdhoz tartozik." A mai író, akiről itt szó van, tudjuk, Sartre (*Az undor* című regénye magyarul is olvasható); *Az amerikai álom* Mrs. Barkerjéhez azonban csak kiindulópontot nyújt a Camus-Sartre-féle abszurditásélmény. S Győry Franciska, miután megtalálta ezt a pontot, el is tud rugaszkodni innen, tovább tud lépni.

Hisz Mrs. Barkerről hamarosan kiderül, hogy valószínűleg nagyon is tudja, miért jött látogatóba Papihoz és Mamihoz, valószínűleg tisztában van azzal is, milyen minőségben érkezett e házba, s bár sokféle társadalmi pozíciót betölt, e pozíciók valószínűleg ugyanazt jelentik: ő az, aki a nagybetűs Amerikai Alommal üzletel. Ő az, aki elhozza Papinak és Maminak az Amerikai Almot: az „áldomást", ahogy Nagymama nevezi, a tőrőlmetszett középnyugati farmerfiú típusú fiatalembert, hisz Papinak és Maminak - valószínűleg nem egészen tisztázható okokból - nem született gyereke. Ez a végső bizonytalanság, ez a mindent átható „valószínűleg" az Albee-féle dramaturgia leleménye: ennek éreztetése miatt van szüksége az írónak az abszurd-ra mint kiindulópontra. És ezért van szüksége a színésznek is e pont megtalálására. Hogy aztán akár hagyományosnak is nevezhető eszközökkel, lélektanilag is hitelesen megrajzolja azt a sztereotip amerikai „középosztálybeli" úrinőt, aki a Báj-Báj Örökbefogadási Szolgálatot vezeti. Mondhatnánk, a drámai kifejlet során már könnyebb dolga van, mint amikor színre lépett, mindenesetre színészileg ismerősebb talajon mozog. De Győry Franciska játékában épp az a nagyszerű, hogy amikor már rég tudja, hogy mit keres Papi és Mami házában, akkor is ott vibrál jelenlétében az eredeti „nem tudom", egy pillanatra se csúszik át az olcsó karakterizálásba. S így a nevetés, ami bennünk, nézőkben e sztereotip csodabogár láttán fakad, mindvégig kissé zavart, kissé keserű marad.

Egy nemzedék hangja

A „mai fiatalokat" szidni hovatovább a kabaréban is rossz viccnek számít. Ugyanígy csepülték őket száz vagy kétszáz évvel ezelőtt, sőt több ezer esztendős feljegyzések is vannak az akkori fiatalság romlottságáról. Es mégis mind-egyre szidjuk a mai fiatalokat. Ahogy gyorsul az idő, ahogy erőteljesebbek a társadalmi és életformabeli változások, úgy mélyül a szakadék nemcsak az idősek és az ifjak közt, de az egymást követő nemzedékek közt is. De hagyjuk az általános bölcselkedést: mai társadalmunknak arról a huszonéves nemzedéké-ről beszélek, mely most áll életpályája kezdetén, és se a világháború, se az ötvenes évek elejéről, se az 56-os kataklizmáról nincs személyes emléke. Olyas-miket szoktunk a szemükre vetni, hogy „beleszülettek a készbe", hogy nincs történelmi tudatuk stb. Ami kétségkívül szembeötlő a viselkedésükben, hogy tényleg más életérzés az övék, mint az akár tíz vagy húsz esztendővel idősebbeké. Cinikusabbak ? Érzékenyebbek ? Túl jó dolguk van? Túl nagy a hiány-érzetük ? Erről véget nem érő vitákat lehet folytatni. A színésznek, ha kellő invenciója, ereje, tehetsége van hozzá, s ehhez a nemzedékhez tartozik, az a dolga (többek közt), hogy a maga össze-tettségében vagy ellentmondásosságában érvényesen, minél hitelesebben megszólaltassa e nemzedék hangját. Máté Gábort ilyen színésznek érzem. Két éve végzett a főiskolán, s ilyennek mutatták eddigi alakításai, de színészi egyéniségének ez az aspektusa különös hang-súlyt kap a kaposváriak legutóbbi Weiss-bemutatójában. Mindjárt meg kell jegyeznem, hogy ez a kaposvári előadás, melyet a rövidség kedvéért *Marat halála* címmel említek, azon ritka színházi események közé tartozik, mikor a játék mind a két tucat résztvevője külön portrészerű méltatást érdemelne. Ha Máté Gábort (Kikiáltó) mégis kiemelem közülük, nem egyszerűen azért teszem, mert szövegének terjedelme és az elő-adás dramaturgiája szerint egyik főszereplőnek tekinthető, de inkább azért, mert amit *a Marat halálában* látunk tőle, talán minden korábbinál „árulko-

dóbb" ismertetőjegyeket tartalmaz a fentebb elmondottakat illetően.

Azt is megkockáztathatnám, hogy az előadás koncepcionális magva voltaképp az, *ahogy* Máté megszólal a színpadon. A kaposvári *Marat halála* meglehetősen a háttérbe tolja a Weiss-féle „színház a színházban" játékot; itt nem annyira arról van szó, hogy a charentoni elmegyógyintézet ápoltjai a napóleoni restauráció éveiben előadják az ugyancsak bebörtönzött Sade márki szkeptikus játékát a forradalomról, sokkal inkább kor-társaink ők, hisz mai, hétköznapi életünkből ismerős ruhákban járnak, és természetes mai hangon szólalnak meg. Akár meg is feledkezhetünk arról, hogy a darab szerint igazi őrülteket látunk: ők nem azok. Legfeljebb sokkállapotba hozza őket a történelmi múlt. Hogy miből ered ez a sokk? Túl egyszerű lenne azt mondani, hogy valamikor ők csinálták a történelmet, s most a cselekvés lehetőségét megvonták tőlük. A darab még csak-csak értelmezhető lehetne így is, de a kaposvári előadás nem. Es épp Máté Gábor Kikiáltója miatt nem: ez a Kikiáltó, miközben levezeti és néhány rigmussal kommentálja az eseményeket, jellegzetesen annak a nemzedéknek a hangját üti meg, mely „beleszületett a készbe", mely minden nagy történelmi felforduláshoz és fordulathoz képest utókornak számít, kívülállónak, rezonőrnek. Ez hol nyegleségnek hat, hol bölcsességnek. Az utókor mindenképp fölényben van a múlttal szemben, minthogy túlélte azt. Máté Kikiáltója nem élvezi ezt a fölényt, csupán magától értetődőnek veszi. A színészt nem a kommentálás hangneme, nem a játék levezetésének módja érdekli, hanem az *ember,* aki levezeti a játékot. Sorsot, rejtett motívumokat keres abban a figurában, aki a megírt színműben leginkább élő felkiáltójelnek számíthatott, akárha Brecht elidegenítő feliratainak megtestesült örököse lenne. Sokáig nem egészen értjük, mi ez a személyes dráma. Inkább csak érzéseink vannak. Talán szomorúság tölti el a megélt „történelmi háttér" hiánya miatt? Amikor az „ápoltaknak" egy-egy forró pillanatban mintegy a tudatalattijából feltör a forradalom, az akár nagybetűvel is írható Történelem, ő szolidaritást vállal velük. Mégis

az egyetlen, aki ha fel is emeli a hang-ját, mindvégig józan marad. C) az egyet-len, akit nem loccsantanak le vízzel, aki kívül marad e sajátos „vízterápián": az őselemmel való birkózáson is. Talán épp

Gautier Margit: Hernádi Judit **(Gábor Viktor felv.)**

ez a kívül maradás az ő drámája? Talán épp a hiányérzettel birkózik, belül magában? Miközben kifelé öntudatosnak, nyeglének, bölcsnek mutatja magát .. .

Weiss így írja le a Kikiáltót: „az intézeti ing fölött harlekinkabátot visel. Kettős végű sapkáját csengők és flitte-rek díszítik. Teleaggatta magát minden-féle hangszerrel, ezekkel szükség esetén nagy lármát csap. Kezében pántlikás bot". Ebből a bohócfigurából jószerivel semmi sincs Máté Kikiáltójában. Farmer-nadrágot, csíkos inget, közönséges fel-öltőt visel, amit hol szemérmesen öszszehúz, hol lezseren szétenged. A csupasz kezével, természetes gesztusaival többet tud elmondani mindenféle pántlikás pálcával vagy hangszerekkel való ügyködésnél. Szívügye, hogy a játék a maga rendje és módja szerint lemenjen. De miért, ha valóban nincs semmi köze a történelemhez? Mit jelent neki ez a játék, melyet az érzékiséget hang-súlyozó Sade márki és a forradalmár Marat vívnak meg egymással? Végül egyedül marad a színpadon, és elcsuklik a hangja. Egyszerre úgy érezzük, egész idő alatt a sírás szorongatta a torkát, s most különösen az „ápoltak" közösségi transza és elhullása után - végre felszakadhat belőle. Annál is inkább, mert ő is részt vett e transzban, s már akkor

kis híján sírásba fordult a forradalmi mámortól átittasult arca. Most végre maga van, s fájdalmasan rázkódik a teste. De a sírása most se tud felszabadult zokogássá válni, inkább szenvedéssel teli görcsös remegés, ami eltölti. A feloldozhatatlanság remegése. *Az ön*-maga sorsába zárt ember remegése. Ez a sírás juttatja el a nézőt a katarzishoz: egyszerre teljessé lesz az az emberi sors, amit a Kikiáltó megvallott, mégis mind-végig szemérmesen takargatott előttünk. Abban az alakban, akit Máté Gábor meg-formál a színpadon, valójában egész este ott volt ez az utolsó fájdalmas pillanat. De ahogy játékmesteri reflexióiban egyet-len percre se bizonyult érzéketlennek, úgy ebben a pillanatban se hat érzelgősnek. Épp attól katartikus a sírása, hogy nagyon is „kemény", hogy neki magának nem hozza meg a feloldozást. Csak a nézőknek.

A színészi tehetségben, akármeddig boncoljuk, mindig marad valami titok. Máté Gáborban ezt a titkot - kevésbé rejtélyes kifejezéssel akár típusteremtő erőnek is nevezhetném: amikor megszólal, sosem csak a saját nevében szól, hanem sokakról, akik olyanok, mint ő. Amikor némán figyel, amikor egyik lábáról a másikra áll, amikor felcsuklik belőle a sírás, akkor is sokak nevében teszi. És ennek ebben *a Marat halála-*

előadásban sajátos jelentése lesz. Mert nemcsak mesterségbelileg látunk nagyszerű ensemble-játékot, hanem szellemében is közösségi ez a színház. Egy közösség drámájáról szól. Akár a charentoni elmegyógyintézet ápoltjainak közössége ez, akár mi vagyunk ez a közösség: színészek és nézők, akik ezen az estén egymásra találunk. Máténak különös képessége van rá, hogy intermédium legyen ebben az egymásra találásban.

Az érzelmek logikája

Érdemes volt-e elővennie a Játékszínnek ifj. Dumas *A kaméliás hölgy* című színművét? Mit mondhat a mai néző-nek Gautier Margit szívfacsaró története? A kérdést feltette már a SZÍNHAZ 1982/z. számában megjelent kritika, s a „legnagyobb jóindulattal" Hernádi Judit színészi jutalomjátékának könyvelte el az előadást. *A kaméliás hölgy* persze mindig is színészi jutalomjátéknak számított, most is nevezhető annak, noha nemcsak ifj. Dumas darabja felett járt el kissé az idő, hanem a „színészi jutalomjáték" ki-fejezés felett is. Hernádi Judit alakításának, mely megéri, hogy még egyszer visszatérjünk rá, egyik fő erénye éppen az, hogy levonhatjuk e következtetést. Vagyis Hernádi nem annyira „jutalom-játéknak" fogja fel a szerepet, mint inkább feladatnak, mellyel nem is oly könnyű megbirkózni, mint első pillantásra tűnhetnék. *A kaméliás hölgy* a könnyebb fajsúlyú bestsellerek közé tartozik, s amennyire megkönnyíti a színész dolgát az ilyesféle bestseller-szerep, amíg az író által megénekelt közhelyek mint-egy „a levegőben vannak", annyira az idő és a közhelyigazságok aktualitásának múlásával meg is nehezíti a fel-adatát komolyan vevő színész munkáját. Hevesi Sándor mutatott rá, még a század elején, hogy „megérteni a régi és az új praxist: ez az igazi elméleti tudás, s így az elmélet teljesen összekapcsolódik a gyakorlattal". Hernádi Judit játékáról nem véletlenül jut eszembe ez a Hevesi-mondás; a színésznő láthatóan tisztában van azzal, hogy Gautier Margitot, a jobb sorsra érdemes, nemes lelkű, szenvedélyes szerelemre lobbanó, az élettől fiatalon búcsút vevő kurtizánt ma életre kelteni csak oly módon lehet, ha valamiféle belső, sajátos kapcsolatot sikerül lelnie a régi és az új színészi praxis közt, vagyis a között, ahogy Dumas korában játszottak, és a között, ahogy ma szokás.

Tegyük a hangsúlyt ezúttal a szokásra: hisz a bestseller fokozott mértékben hivatkozik a társadalmi konvenciókra, ami ez esetben a színpad és a nézőtér íratlan megegyezését is jelenti. A szakadék tehát, mely felett itt a színésznek hidat kell vernie, a hajdani közmegegyezés és a mai között tátong. Hernádi láthatóan tisztában van azzal, hogy a szerepet „lefordítani" valami egyértelműen mai dologra, valamiféle modern színészetet hozni a színpadra (s itt a „modern színészetet" minden pejoratív mellékzönge nélkül használom), nem bizonyulna járható útnak. Magyarán szólva, ez esetben az előtte álló feladattal nem sikerülne megbirkóznia, legfeljebb azt érné el, hogy bebizonyítsa, mennyire poros és dagályos ez az egykor oly népszerű színmű. De ezzel egyúttal mintegy ki is húzná a talajt a saját lába alól: legfeljebb annak ellenére fedezhetnénk fel tehetségét, amit a színpadon látunk. Számomra az a legizgalmasabb Hernádi Judit játékában, hogy eszébe se jut ezt a túlságosan is kézenfekvő, esetleg ironikusan is színezhető modern interpretációt hoznia a színpadra. S persze nem jut eszébe az sem, ami nem egy partnerét jellemzi, hogy afféle muzeális módon rekonstruálja az egykori színjátszást. Ez ugyanis lehetetlen. Ebből csak hamis pátosz, színfalhasogatás, modorosság születhetne. Vagyis kapcsolatot keres a régi és az új színészet közt. Azt szeretné, hogy egyszerre legyen Dumas egykori Gautier Margitja és ennek mai, hiteles megtestesítője. Ehhez pedig, ha igazat adunk Hevesinek, szüksége van a színésznek valamiféle „elméleti" alapállásra. Nem tudom, mennyire tudatos vagy ösztönös a játékban, amit Hernádi Judit *elméletének,* nevezek, de ha ez nem is annyira gondolati töprengésből-vívódásból, hanem esetleg a próbák gyakorlati küzdelméből született meg, akkor is megvan a maga elméleti jelentősége. Felfedezhető alakításában az az alapvetés, amire elkerülhetetlenül szüksége van e játékmódbeli szintézis megteremtéséhez. S ez nem egyéb, mint hogy „jutalomjátékát" az érzelmek logikájára építi.

Mit értek ezen? A kurtizánsors szép romantikája már valóban végleg a múlté. Sőt, többé-kevésbé már akkor is eljárt felette az idő, amikor Dumas a maga bestsellerjét megírta, illetve épp akkor kezdett e romantika devalválódni. Dumas ezt a pillanatot ragadta meg, s ezért tudott hatásos játékot kreálni a maga közhelyeiből. Olyan játékot, mely a mai nézőnek viszont afféle mosolyogniva ló dajkamese, még akkor is, ha a szerző a boldogtalan és szerelmes kurtizán történetét feltupírozza a tüdőbaj nyomorúságával és egyéb álságosan „sorsszerű" motívumokkal. Ahol nincs igazi emberi sors, csak annak a látszata, ott bajos dolog mélyre ásni: egyre nagyobb lesz az űr. Hernádi tehát nem annyira a figura „pszichológiája", mint inkább „szociológiája" felől közelíti meg feladatát. S ez az ő igazi találmánya. Nyilvánvaló, hogy minden kornak és minden közösségnek megvannak a maga Dumas-féle kurtizánjai: azok a megbélyegzettek és kivetettek, akiket a maguk társa-dalmi szerepével együtt látszólag hajlandó integrálni a közösség, de csak addig, amíg nem akarnak e társadalmi szerep-körből kitörni. Ha megkísérlik a kitörést, nyilvánosan is rájuk sütik a bélyeget. Hernádi a maga Gautier Margitjával azt mondja: aki egyszer elkezdett az érzelmeivel kereskedni, az nem engedheti meg magának, hogy valóban érezzen. Vagyis elkerülhetetlen a tragikus kifejlet. A színésznő a kaméliás hölgy történetének logikájára teszi a hangsúlyt.

És mindvégig következetesen ragaszkodik ehhez a logikához. Ez ad bizonyos mai interpretációt a szerepfelfogáshoz, de legalább annyira meg is nyi t-ja előtte a lehetőséget, hogy megtalálja magának a régi kaméliás hölgyet. Van valami mármár hidegségnek is nevezhető visszafogottság alakításában, mint-ha minden szavával és minden tettével elsősorban *érvelni* akarna a maga szerep szerinti igazsága mellett, mégis távol áll tőle az elidegenítés. Sőt, még a régi színjátszás közhelyeit is belophatja e mai módon „hűvös" játékba. Például amikor arról beszél, hogy az isten meg-bocsát, de a társadalom nem, akkor előbb az égre pillant, majd körbemutat: az isten az égben, a társadalom itt a földön, körötte. Ismét eszünkbe juthat Hevesi, aki a hamis patetizmus iskolapéldájaként említi a színészt, aki úgy imádkozik, hogy a magasba emeli tekintetét, s úgy átkozódik, hogy az ég felé rázza öklét. És Hernádi Judittól mégis mindezt elfogadjuk: elsősorban nem azért, mert igen visszafogottan gesztikulál, hanem mert itt is az érzelmek logikájáról van szó, Amit akár nagy színészi trouvaille-nak is nevezhetünk: a régi bestsellerről és a régi jutalomjátékról elhiteti, hogy mai. Többet aligha tehet. De ez, úgy tűnik, megér egy színházi estét. Színésznek, nézőnek egyaránt.

NYERGES LÁSZLÓ

Milánói színházi esték

\ milánói szezonkezdés alaphangját a múzsák kórusa adta meg, bár ezt a színes hangzást gyakran megzavarta az utcán kibontott szirénával száguldó rend-őrségi rohamkocsik, mentők vijjogása vagy egyes félreeső városrészekben a banditák fegyvereinek ropogása.

A hagyományoknak megfelelően a művészi élet nagyszabású rendezvényekkel mozgósította a közönséget, hívta fel a figyelmet a valóságos, egyetemes értékekre. llyenekkel találkozhatott a látogató a nyolcvannyolc esztendős katalán festő, *Miró* munkásságát megismertető kiállításokon - tizenkét helyszínen -ahol a képzőművészet csaknem minden műfajában kiemelkedőt alkotó mester festményein, grafikáin, kisplasztikáin, plakátjain kívül színpad számára készített díszletterveit is megismerhette. A programok magyar-jelenlétre is felhívták a figyelmet. A Scalában a zenei évad, Peskó Zoltán irányítása mellett *Berlioz* talán leginkább teátrálisnak tekintett zenedrámája, a *Faust elkárhása* bemutatásával vette kezdetét. A Cineteca ltalianában, a német Werner Herzognak dedikált filmszemlét követően a magyar filmbemutatókat Jancsó *Égi bárány c.* műve nyitotta meg, az Obraz Cinestudio programján pedig *Mészáros* Márta, Gyöngyössy Imre, Bacsó Péter filmjének vetítése szerepelt.

Az évadnyitó gazdag színházi programból többek között amerikai társulat vendégszereplését, szovjet szerző komédiájának bemutatóját, a Piccolo Teatro két nagy sikerű produkciójának felújítását - a korábban Strehler rendezésé-ben bemutatott Brecht *Jó embert keresünk* és Strindberg *Zivatar c.* előadásokra utalunk - Franca Rame monodrámáit az Odeonban, a Teatro Elfo *Szentiváněji* álomból készített rockmusicalját, a Teatro Filodrammaticiben Tolsztoj *Kreutzer szonátáját,* a Teatro dell' Artéban Speer V^{a}*dász jelenetek Alsó- Bajorországból* előadását érdemes itt megemlíteni.

Változatlanul szembetűnő azonban a modern olasz dráma, a jelen idejű problematika hiánya. Hogy a művészeti élet vezetői a kortárs színházat közelebb hozzák, kénytelenek voltak importálni. A nancy-i fesztivállal, Európa legrangosabb avantgarde színházi szemléjével kialakított együttműködés alapján, a franciaországi rendezvény zárása után, az ősz folyamán *Szinte emelkedés* (Riemersioni) címen, a milánoi Centro di Ricerca per il Teatróban a fesztivál csaknem teljes programját bemutatják, többek között olyan társulatok részvételével, minta New Orleans-i The Golden Eagles, a New York-i The F^{a}mily, a vermonti Bread anti Puppet.

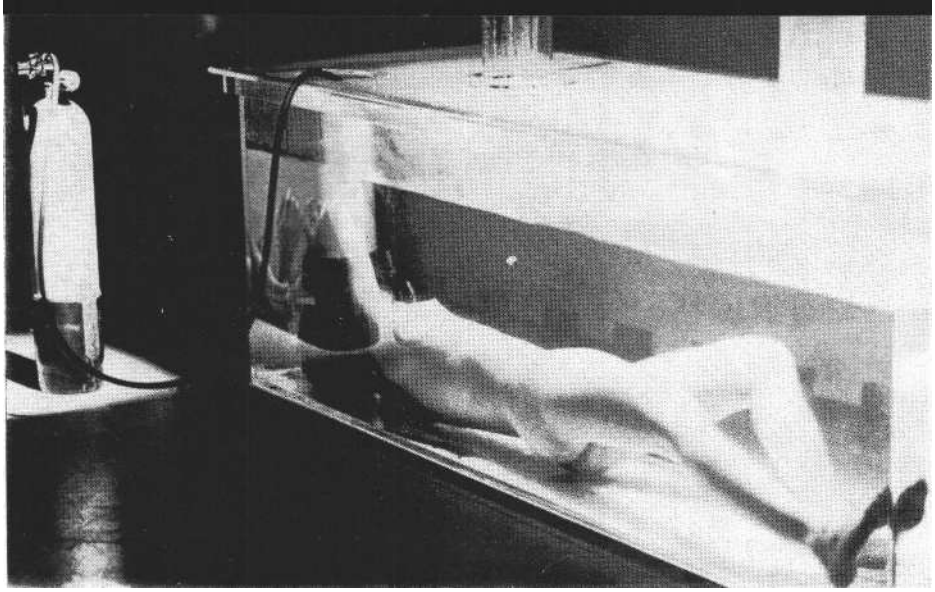
A milánói színházak közül a Teatro Gerolamo -a Scala és a Piccolo Teatro mellett a város harmadik, állandó társulattal rendelkező színházi intézménye

kötelezte el magát a kortárs drámák bemutatása mellett, ami akkor is kockázattal jár, ha kevéssé ismert, hazai szerző művének színrevitelét jelenti. A kockázat azonban megnő, ha a szín-ház Olaszországban eddig még nem játszott külföldi szerző komédiáját mutat-ja be, amint az Vaszilij Suksin *Változatok egy leánykérés témájára* című szatirikus komédiája esetében történt. A szovjet szerző *Álláspont* című novellájából készített színpadi adaptációnak már a műsorra tűzésével is polémiát váltott ki Umberto Simonetta, a színház igazgatója és a darab rendezője. Hogy kifogja a vihart kavaró szelet a színház vitorlájából, az előadást a nézőtérről „felszólaló" színészek közreműködésével, látszatvitával indítja, mely ironikus hangon éppen azoknak szól, akik a színháztól azt kérik számon, hogy orosz, helyesbítés után, szovjet szerző színművének bemutatása helyett miért nem milánói drámaíró alkotását mutatja be. A rendező nem magyarázkodik, hanem játékkal kezd, melybe a közönség jó kedvvel belemegy, a polémia így élét veszti.

És a játék két szimbolikus figura, a szürkeszöld megjelenésű pesszimista és a rózsaszínbe öltöztetett optimistavitájával folytatódik. Az első úgy vélekedik, hogy az életben minden rossz, közönséges és haszontalan, a másik szerint a valóságot úgy kell értelmezni, mint az ember szüntelen törekvését a jobbra, az igazabbra. Az okoskodó intellektuelekre jellemző, sémákkal és közhelyekkel telezsúfolt társalgásukat jó kedélyű mágus szakítja félbe, aki felajánlja a lehetőséget, hogy véleményük érvényességét az emberi viszonylatokat jól sűrítő családi esemény, egy leánykérés bonyodalmainak számbavételével ellenőrizhessék. Első esetben a zsúfolt, rideg, városi lakásban élő félproletár, alkoholizált, elhanyagolt külsejű figurák nyers durvaságán és korlátoltságán keresztül kap a néző nyomasztó képet egy opportunista mikrovilág öntudatlan tehetetlenségéről, az anyagcsereszinten kialakított életvitel szemléletesen bemutatott fonákságairól.

A második „demonstráció" az elsővel merőben ellentétes hangulatú. Az intim melegséggel berendezett színpadi környezetet a megjelenő, fehérbe öltöztetett, elegáns figurák kiegyensúlyozott nyugalma, a nők csilingelő nevetése otthonos derűvel tölti meg. Ebben az intellektuel családi körben kétszeresen hamisan hangzanak a lányos család és a kérő és apja konformista, üres frázisokkal tűzdelt nyilatkozatai, melyek a konzumálás kísértéseinek ellenálló új ember etikájáról, az egyénnek a közösségi sors iránti felelősségéről minden belső meggyőződés nélkül prédikálnak.

Franca Rame és Gerardo Amado Dario Fo darabjában



Jelenet a Renaissance Radar című színpadi panorámából

Miután a mágus próbálkozása is meghiúsul, hogy a maga változatával egy kompromisszumot jelentő harmadik változatot fogadtasson el, a finálában a rendező az alapjátékot megismételve, hatásos módon a szerepeket megkérdőjelezi és felcseréli: a szülők fiatalokat, a nők férfiakat játszanak. A figurák és szerepek színes zűrzavarában véglegesen nyilvánvalóvá válik, hogy az életet egysíkúan értelmezni nem lehet, a zöldesszürke vagy rózsaszínű szemüveg viselete helyett az élet gazdagságára figyelő nyitott szemekre, világos látásra van szükség.

A vállalkozás kockázatát az jelentette, hogyan sikerül a rendezőnek az időben és térben távoli, köznapi környezetbe ágyazott komédiát a mai milánói nézőhöz közel vinni. Simonetta feladatát úgy oldotta meg, hogy az intim kis színpadon a színészi játékot állította középpontba. A „moszkovita" hamis képmutatók és a közvéleményt olcsó eszközökkel manipuláló figurák jellemzéséhez és leleplezéséhez a commedia all'italiana erősebb színeit, harsányabb hangvételét alkalmazta - Marisa Minelli túláradóan buzgólkodó lányos mamáját és Gianpiero Bianchi megingathatatlan egykedvűséggel, rövidre nyesett, erélyes gesztusokkal megelevenített kérőjét említjük --, és ezzel a könnyűnek nem mondható átültetést sikerült stilisztikailag megoldania, sőt ha a nézőtéren jól szórakozó közönséget tekintjük, az előadást újabb értékkel gazdagítania.

Az olasz hétköznapi valóságból indul ki a Dario Fo-Franca Rame szerzőpár *Csak a lakás, az ágy és a templom* című monológgyűjteménye. A monológok alaptémája a női sors, a nő és a férfi ellentmondásos kapcsolata és ennek következményeként a nő társadalmi kirekesztettsége, amire olyan variációk épülnek, mint a nő bezártsága - akár az otthon, akár a börtön vagy az ideggyógyintézet falai közé - a szexualitás mint a női kiszolgáltatottság egyik változata, a külvilági előítéletek, melyek szerint a három műszak terhei a nő mindennapos életének természetes részét alkotják, a kitörés, a kétségbeesett lázadás az előre elrendelt sorssal szemben. - Az irodalmi alapanyag, pontosabban a szerzőpár által eleve színpadi előadás céljából megírt szöveg, az 1977-es ősbemutató óta gyarapodott, és az előadóesték programja azóta is időről-időre változik. A milánói Odeon színpadán, legfrissebb műsorában, Rame öt monológot ad elő. *A Magányos* asszonyban *a* kispolgári háziasszony prototípusaként jelenik meg, akit mint szexuális játékszert, a tulajdonát féltő férj lakása négy fala közé zárt be, gondjaira bízva a csecsemőt és nyomorék, de nyughatatlan kezű fivérét. A *Mindnyájunknak egy a története* allegorikus mese formában szól a jó partit jelentő házasságról, és ironizál a nőnek jutott erotikus-érzelmi szerepről, mely lényegében a férfinak való teljes alárendeltséget jelenti. A nő társadalmi kirekesztettségének ad hangot olykor groteszk, olykor tragikus tónusban az *Egy utcalány vallomása az ideggyógyintézet* című monológ.

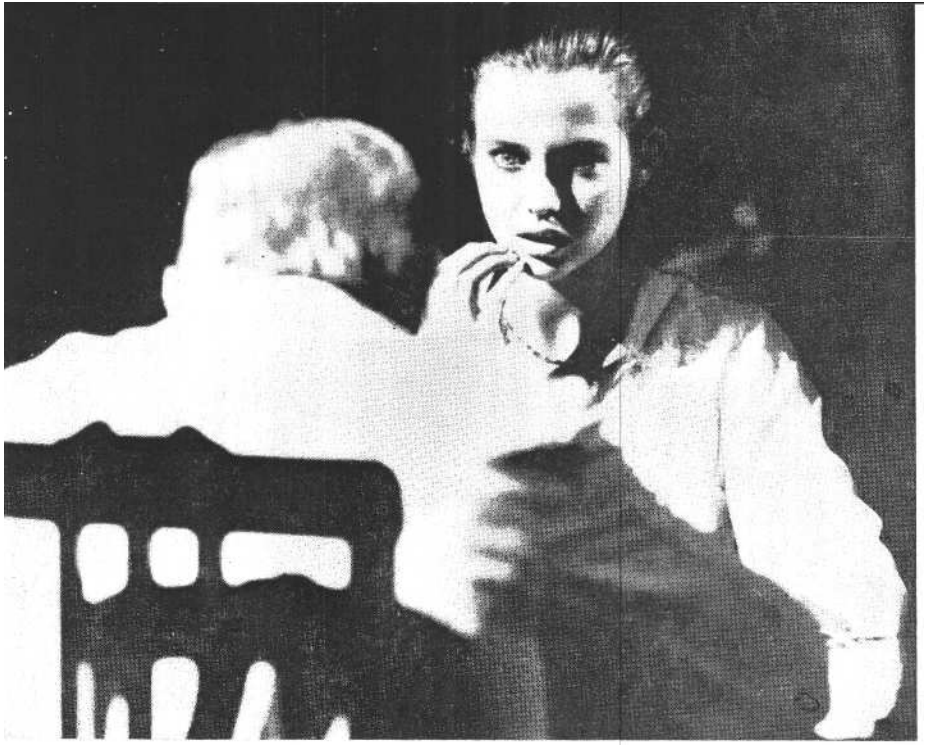
A középkori olasz színházban „contrasto" elnevezéssel ellentétes, allegorikus figurák színpadi beszélgetését jelölték. Ezt a formát eleveníti fel a *Kontraszt* című monológ. Bár a színen két szerelmest látunk, közülük csak a lány beszélhet, a fiú, lévén hogy éjnek idején lopózott a lány szobájába, hallgatni kénytelen, nehogy a házbeliek felfigyeljenek az idegen férfihangra.

Euripidész tragédiájából merít *a Medea* című monológ, mely az ősi umbriai-toszkán népi színjáték kifejezését eleveníti fel. Rame Medeája nem haragból vagy féltékenységből vetemedik gyermekgyilkosságra, hanem azért, mert az öntudatra ébredés következményeként a gyermekekben látja a koloncot, melyet a társadalom akasztott az asszony nyakába, hogy erejét minél jobban kihasználja, hogy sorsát minél inkább a férfi akaratának rendelje alá. A gyermekek-nek meg kell halniuk, hogy haláluk árán egy felszabadult, új típusú asszony szülessen.

Az est folyamán Rame csaknem minden regiszterben megszólal. Sokoldalú tehetsége képessé teszi arra, hogy csupán a legszükségesebb színpadi berendezéssel - egy asztal, egy dobogó, egy ágy - és kellékkel, egyszerű vonalú, fehér vagy fekete ruhában - a színek teljesen hiányoznak a színpadról - különböző korok női sorsát megjelenítse. Nem figurákat ábrázol, nem pszichologizál, hanem az emberi sors felmutatásával, a színpadot mintegy katedrának használva, az elkötelezett feminizmus hangján szól. Bár döbbenetes az az el-szántság, mellyel *a* Medeában *a* világgal, az asszonyokkal, férjével szembehelyezkedik, és ismeretes vonzódása a drámai szerepek iránt, igazi elhivatottságról Rame a komikus, groteszk jelenetekben tesz tanúbizonyságot. Családja régi vándorszínész família, melytől örökségként becses adományt kapott, a rögtönzés képességét , ami párosulva a természetes, spontán játékkal, mindig segítségére van abban, hogy a közönséggel néhány pillanat alatt közvetlen kapcsolatot teremtsen. Es erre különösen szüksége van mint olyan színésznőnek, aki a nevettetés, a színháztörténetben eddig a férfiak által gyakorolt művészet mellett kötelezte el magát. A komédia hagyományosan tekintélyt romboló műfaj, mely ős-idők óta hangot ad az elnyomottak, ki-rekesztettek szavának. Franca Rame azzal, hogy nevettet, hogy a női sors fonákságaira figyelmeztetve öntudatra ébreszt, egy kiszolgáltatott réteg helyzetének megváltoztatásáért, egy társadalmi igazságtalanság felszámolásáért küzd.

Az évadkezdés változást hozott a Piccolo Teatróban, Strindberg *Zivatar* című drámájának előadásában: a hűtlen feleség szerepét Francesca Benedettitől a társulathoz hosszabb távollét után visszatért Valentina Fortunato vette át, a házvezetőnő szerepében pedig az ismert filmszínész házaspár, Antonella Lualdi és Franco Interlenghi lánya, Antonella Interlenghi debütált. (A szerepet az elmúlt évadokban Pamela Villoresi játszotta, akire ebben az évadban, Gassman partnereként, Desdemona alakítása vár.) Bár a közönség Fortunato és Interlenghi alakítását fokozott figyelemmel kísérte, az előadás középpontjában változatlanul Tino Carraro idős úr figurája állt. Ennek

a megfoghatatlan és a szerző ábrázolásában zaklatottan ideges, a múlt árnyai és a jelen sejtései között ingadozó alak-nak bizonytalanságát és szorongását, elhatározott szándéka és emberi természete közötti összeütközést az eltávozott feleség váratlan feltűnése világítja meg. Az asszony visszatérése zivatar előtti villamossággal tölti meg a színpadot, és a felvillanó villámok fényében az idős urat egy sor felismerésig vezeti. Hiába próbált megszabadulni a társadalmi konvencióktól, hiába választotta a magányos öregséget, a keresett, békés megnyugvást nem találja. Ezért a végső elhatározás, hogy nem marad tovább, ebből a házból, melyben immáron a csend uralkodik, ő is eltávozik.



Antonella Interlenghi és Tino Carraro Strindberg Zivatar című drámájában (Piccolo Teatro)

A rendezői varázslat nyomán már az első pillanatokban létrejön a nézőtér és a színpad kapcsolata: a nézőtér sötétje csaknem észrevétlenül olvad bele a színpadon uralkodó homályba. A felvillanó külső fények élességét a házból kiszűrődő tompa fények ellensúlyozzák, és a múltbeli érzéseket felidéző zongorafutamokkal együtt érzékletes hatást keltenek.

Az előadásból hiányzik a totálvilágítás. A homályból felbukkanó figurák szinte a néző szeme láttára öltenek testet, de nem teljes alakot. A fehér kosztüm-ben mozgó figurákat az éles fény egyet-len oldalról éri, a fej, a törzs megvilágítása egy-egy jellemző arckifejezést, egy testtartást, egy mozdulatot tesz hangsúlyossá. A fénynek és árnynak ez a változatos játéka festői hatású, és a vissza-fogott ritmusú színészi játék drámaiságát, az előadás feszültségét fokozza.

A színházművészeti kísérletezés intézményes kereteken belül zajlik, és az újító tevékenység különböző területekre terjed ki. A milánói CRT (Színházi Kutatási Központ) a kísérleti színházi előadások, köztük külföldi csoportok megismertetése mellett, laboratóriumi munkát végez, film- és videovetítéseket rendez, a szín-házi előadásokat és a laboratóriumi munkát megörökítő, dokumentációs archívumot működtet,

Az idei évadban a központ vezetői az amerikai színház eredményeinek megismertetését tűzték ki célul. Mintegy előhírnökként, az évadkezdésre meg is érkezett Milánóba a San Franciscó-i Soon 3 csoport, melynek vezetője a festői és filmes iskolán felnőtt Alan Finneran, aki előadásában a reneszánsz Róma és az 1980-as Kalifornia szembesítéséből az erőszak motívumát emelte ki.

A Renaissance Radar címen bemutatott színpadi panoráma (performance landscape) a színházi látványt, a szereplők színpadi cselekvését filmes megoldásokkal és stílusos zenével egészíti ki. A tengerparti környezetet idéző színpadképben három vetítővásznat, öt parti világítótornyot, két piramisblokkot, áttetsző, plexiből készült kiegészítő tárgyakat lehet látni. A színpadról érkező erős reflektorozás, a világítótornyok forgódobjáról kivetődő fénynyalábok, a piramisok szélein futó színes világító füzér és dübörgő rockzene indítja az elő-adást, melynek első jelenetében már halk, reneszánsz lantmuzsikától kísérve, az 1474-beli Róma látható. A vetített képek tágas kastélyparkban sétáló, vörös kosztümbe öltözött három női figurát mutatnak, akik, miután a színpadon megjelennek, lassú, rituáléra emlékeztető, kitartott mozdulatokkal három, felnagyított szívmetszetet döfnek át. Az edény-be csorduló „vér" vörös színe megteremti az egész előadás alapmotívumához, az erőszakhoz illeszkedő látvány-hatást.

A reneszánsz formai eleganciáját érzékeltető képek után a kaliforniai tenger tűnik fel, parti szakaszán meztelen lány napozik. Ezüstösen fénylő munkaruhában egy másik lány furcsa, vezetékre felfűzött, alma nagyságú vörös gömböket szerel fel a napozó lány testére. Egyetlen kapcsolókar lehúzásával a vörös labdacsok szétpukkadnak, a fiatal lány teste vérben fürdik, a színpadi történést a vászonra vetített lövöldöző figura képe és felerősített gépfegyverropogás egészíti ki.

Újra a napozó lányt látjuk: a meztelen testből tőrben végződő műanyag csövek ágaznak ki. A piramisblokkok közepébe, melyekre testrészeket szemet, nyakat, szívtájat ábrázoló képeket vetítenek, két görkorcsolyás nő ceremoniális kimértséggel és ismétléssel vágja bele tőrét.

Végül ugyanazt a fiatal lányt áttetsző falú kádba fektetik, az asszisztensek a kádba vizet engednek és lefedik. Amint a vízszint emelkedik, a lány oxigénpalackhoz csatlakozó légzőkészüléket kap, Néhány pillanattal később a vetítővásznon egy gyilkos kéz látható, amint a palack csapját elzárja. A kádban úszó test először görcsbe rándul, a hangszóróból fuldokló öklendezést hallani, majd a test a víz színére emelkedve mozdulatlanná merevedik. A fentiek talán elegendőek annak megállapítására, hogy *a Renaissanee Radar* képi-látványbeli analízise azoknak a trükköknek, lélegzetelállító machinációknak, melyekkel a hollywoodi filmgyártók a közönséget manipulálják, ironikusan leleplező demonstrációja egy olyan folyamatnak, melyben az illúzióteremtés az erőszak, a gyilkosság hitelesítésére szolgál.

Ebben a folyamatban az emberi alak eldologiasodik, és pusztán látványelemekből álló mutatvány részévé válik, melyből hiányzik a valóságtartalom, az érzelmi-pszichológiai töltés, és hiányzik minden olyan gondolat, mely a színpadi tér keretein, a játék pillanatnyi jelen idején túlmutatna. Nincs nyoma dramaturgiai előkészítésnek, a színpadon felhangzó szövegnek csupán hangulati ereje van.

Kétségtelen érdekessége a produkciónak a sokféle vizuális és akusztikai elem felhasználása, a társművészetek - film, festészet, szobrászat és zene - kifejezési eszközeinek alkalmazása.

BÁNYAI GÁBOR

Magatartásformák

Jegyzetek moszkvai és prágai előadásokról

Egy lehetőség: a félelem

Miért követünk el árulásokat életünk során? Gyakran számításból, még gyakrabban egyszerű kényelmi szempontok miatt. Megkönnyíteni szeretnénk magunknak velük az életünket. Úgy, hogy közben sokszor végig sem gondoljuk: most éppen árulásra, önmagunk és mások fel-adására készülünk. Aztán eljön egy pillanat, az emlékezésé, a számvetésé, s magyarázkodni kényszerülünk. Főként magunk előtt.

A háború utáni szovjet irodalom és művészet egyik legfontosabb problematikája ez. A háborús nemzedék erkölcsi-etikai szempontból egyszerűbb helyzet-ben volt. Tiszta képletekben gondolkodhatott. Az építő, de átmeneti korszakok nem polarizálják egyértelművé a döntéseket. Nem kínálnak igazi magatartás-mintákat, s a napi döntések meghozatala nem oszlatja el a kétségeket. Élesen körvonalazott premisszák dilemmájában csak kétféle válasz lehetséges. De mi tör ténik, ha a premisszák is maszatosak, s a dilemma helyét is kusza problémarendszer váltja föl?

Ljubimov a Taganka téri színházban évek óta erre a kérdésre keresi a választ, évek óta magatartásminták után kutat. Es általában hősei harminc és negyven közöttiek. Mert ő is úgy tartja, ebben a korban legalább az átélt felismerésekig el kell jutnia mindenkinek. Ha megéri. Ljubimov barátai közül Viszockij a bölcsülés pillanatában halt meg, Trifonov a tudás keserűségét is megismerve már. Jobb-e a túlélőknek ? - kérdi Ljubimov teátrálisan. Ami nála őszinteséget jelent.

A Ház a rakparton című kisregény színpadra állítása volt Ljubimov utolsó közös munkája Trifonovval. Es Viszockij már nem élt akkor.

A Borovszkij tervezte színpad mintha egy lakóház metszete lenne. A színpad elején plexilap, a színpad aljától föl, egészen a zsinórpadlásig. Előtte talán félméternyi járás: a főszereplő mozgástere. Az üveg mögött lift, sejtszerű lakások - az élet, amellyel Gyima Glebov szembesül.

Egy véletlen találkozás és az emlékezés - csupán ennyi történik az előadásban. Akárcsak az előző Trifonov-előadásban, *a Cserében,* itt is a narrátor-főhős áll az előtérben, a többiek illusztrációként jelennek meg gondolatai-emlékei színpadán. De ezúttal még hangsúlyosabb ez a különállás. Glebov itt már jóformán be sem léphet az átélt realitások színterére, leválasztódik arról. Trifonovnál van már vagy ötvenéves : Ljubimovnak azonban Gyima még fiatalabb. Mert őt nemcsak egy elrontott élet, de a továbbélés lehetősége is izgatja.

Gyima mesélni kezd. A gyerekkoráról, a barátairól, a szerelmeiről, a karrierjéről. Gyima nem boldog, csak elégedett. És vannak pillanatok, amikor a kettő nem cserélhető fel. Ez a pillanat a szín-házi előadás ideje és tere. Az átélt idő persze jóval hosszabb. Egy fél ember-öltő. De a színpadon mindez egyszerre és párhuzamosan jelenik meg. Sokszor még egy-egy résztörténetet is nehéz épp ezért pontosan érteni. Hiszen nem ez a lényeg. Hanem Glebov apró árulásainak sorával megmutatni egy értelmesnek indult emberi élet széthullását.

Gyima vitatkozik, érvel, kiabál és panaszkodik - s a hátsó, az igazi színpadon megjelennek a barátai, a szerelmei, életének tanúi és szereplői. Gyima mindenkivel szemben a maga igazát akarja bizonyítani. Biztosan tudja, hogy neki mindig mindenben igaza van és volt. Hogy közben elárulta azt a családot, amely befogadta és elindította őt? Akkor olyan politikai időket éltünk - védekezik -, hogy jobb volt hallgatni vagy mást mondani, nehogy magunkat is bajba rántsuk, s akit kipécéztek, azon úgy-sem lehetett segíteni. Hogy ezért elárulta inkább a szerelmét is? Hát arról az-után igazán nem ő tehet, hogy valaki nem képes megérteni a cselekvési lehetőségeket; akinek a szabadság hősködést és romantikát, nem felismeréseket és józan észt jelent, az nem is lehet partner és társ.

Gyima válaszai nem hazugságok. Őszinte reakciók egy-egy szituációra. És így utólag is védhetők, magyarázhatók. Mert ez a fajta emberi emlékezet sajátosan működik. Ahogyan egyes történészek szívesen helyesbítik a történelmet, úgy helyesbíti a maga életrajzát Glebov is. Hogy ez minél impozánsabban és nemesebben nézzen ki, csodálatosan tudja áthelyezni a hangsúlyokat azokra a dolgokra, amikor kétségkívül neki volt igaza. Ez az igazságtudat persze ingerültséget szül benne az őt körülvevő emberek iránt, egyértelműen az ő hibáikat téve felelőssé mindenért. Áthárító típus. Ritka adomány, hogy valaki semmilyen legyen - jegyzik meg az előadásban vele kapcso-

A Divadlo na Zabradli Hamlet-előadása

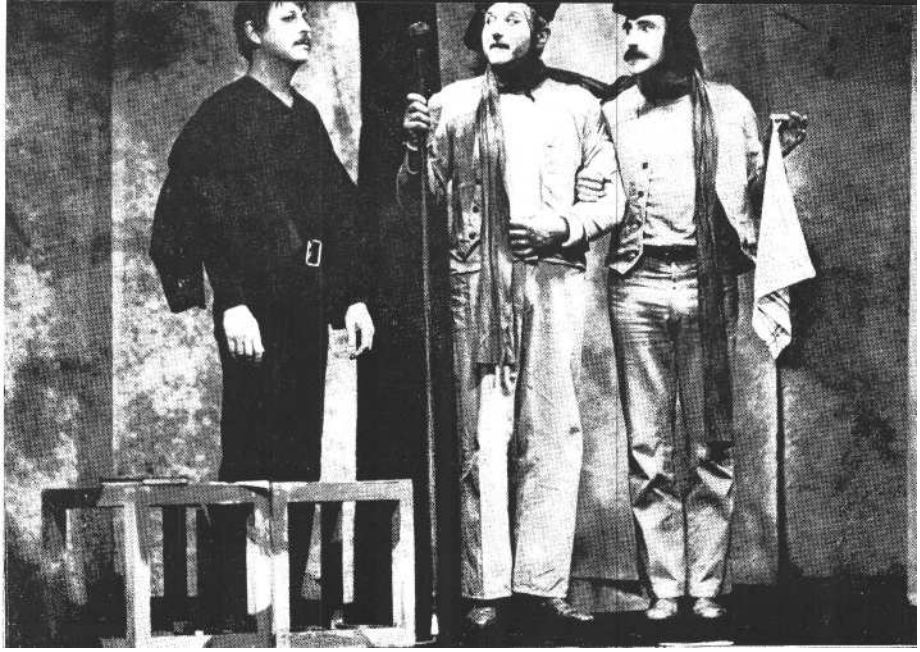
latban. De mi az, hogy semmilyen? Ha Glebov cselekedeteit, válaszait egy-más mellett szemléljük - ezért kitűnő színpadi megoldás a nem időrendi, ha-nem szimultán szembesítés -, akkor még csak egy következetes gyávaság képe sem rajzolódik ki elénk. A főhős maga idézi Puskin sorait, melyek gyerekkora óta kísértik : a *Vitéz a válaszúton* metaforája ez. Három út van, és választani kell. Dönteni. De minek az alapján? Erkölcsi tartás és morál vezérelhet -- de a világ, amelyben él, nem becsüli a morált, nem kedvez az erkölcsösnek - hát akkor miért erőltesse?! Ám nincs benne eleve elvetemültség, rosszindulat - tehát a rosszat sem tudja biztos és vállalt érzékkel választani. De dönteni kell. És Glebov próbálja mindig a legkisebb veszéllyel járó és igazolható, magyarázható meg-oldásokat választani. Félelemből, hogy nehogy rosszul válasszon. Annyira fél a rossz döntésektől, hogy általában nem kerülheti el őket.

Ljubimov legfőbb mondandója, hogy hiába tehetséges és általánosságban tisztességes valaki: félelemből hozott döntései árulásoknak minősülnek. Gyima látszólag mindvégig az igazságért küzd, s közben mind jobban belebonyolódik a hazugságok láncolatába. Mindig igyekszik társadalmi elvárások nak megfelelni - s közben lemond önnön belső integritásáról.

Glebov a társadalomnak, úgymond, hasznos és megbecsült tagja. Épp ez a veszélyes. Ezért igyekszik Ljubimov pokoljárásra kényszeríteni. Berendezi körülötte a színpadot jó szándékú árulásának áldozataival. Nem, senkit nem adott föl a fasisztáknak - ma *már az* árulások is bonyolultabbak. Csak megroppantak, elárvultak, meghaltak mellette azok az emberek, akik szerették valaha. Ljubimov úgy jellemzi Glebovot, mint egy mai Raszkolnyikovot, mondván: a mai Raszkolnyikovok nem ölik meg fejszével az öregasszonyokat, más, kifinomultabb módszereik vannak.

A színpadi eszközök a megszokott ljubimoviak: a kísérteties megvilágítást adó zseblámpák az arcok alatt, a jókor meggyújtott nézőtéri lámpák, a közönség között zajló viták és párbeszédek, a nézőtéri járással keresztalakká bővített, bár színpadi részében leszűkített játéktér, az önálló létezésű tárgyak, most kiemelt szereppel egy ablak, egy lift és egy tolókocsi.

Ljubimov nem szereti a kérdőjeleket, a nyitva hagyott helyzeteket, az ő szín-



A színészjelenet a Hamletből

házából feloldozás nélkül nem lehet távozni. Glebov hát egyedül marad a színpad engedte piciny járáson. Becsukódnak mögötte az ablakok, a lift sem viszi tovább, már be sem lát az üvegen át. Lehet, hogy az életrajzát még tovább tudja módosítgatni, magyarázgatni - az életét már nem. Ljubimov nem hagy kétséget: Glebov magánya vagy a véghez, vagy a teljes őszinteséghez vezethet. Más megoldás nincs - figyelmezteti a már amúgy is érzelmi sokk alá vett nézőt.

És akkor és ott ezt cl is hisszük neki. Es várjuk az igazság pillanatát.

Egy másik lehetőség: a cinizmus

Úgy emlékszem, az 1962-es Gábor Miklós-féle *Hamlet* volt az első alkalom, hogy a dán királyfi történetével találkozhattam. Azóta se szeri, se száma a sokféle *Hamlet*-előadásnak, melyet módomban volt láthatni. A tisztaságnak és a kizökkent időnek sok variánsa képzelhető el: a szerepek fölcserélődésével azonban még nem találkoztam.

A prágai Divadlo na Zabradli (Szín-ház a Korláton) Evald Schorm rendezte Hamletjében mégis ez történt. Schorm *a Hamlet* 1603-as fakszimile kiadásának szövegét játszatja, valahogy úgy, ahogyan azt a cambridge-i vagy az oxfordi diákok előadhatták. Ebben a változatban Hamleten, Ophelián, Laertesen, az itt még Corambisnak nevezett Poloniuson, a Királyon, a Királynőn és Horatión kívül négy Színész alakítja az összes többi szerepet. Mint egy vásári színjátékban. Schorm, az egykori cseh filmes új hullám egyik legjelesebb alakja, ehhez az ősi színjátszási formához nyúl vissza - csak épp idegpályáiban ott van már Kafka, Hasek, Brecht és Camus élménye is.

Jan Dusek színpadát fehér gézcsíkok határolják. Ki-be lehet járni közöttük. Egyébként a színpad üres. Csak a zsinórpadlásról csüng alá, még éppen hogy kilátszva, egy rozsdás levelekkel átszőtt háló, kupolaként maga alá foglalva a piciny teret. Téren és időn kívül vagyunk - mégis első pillanattól valami fenyegető konkrétságot sugall a színpad. Akárcsak a ruhák: Hamlet fekete és az udvar drappos-khaki farmeröltözete.

A négy Színész előbb őrként jelenik meg. Jelentik Hamletnek, hogy látták apja szellemét. És máris az első meglepetés : maga Hamlet. Schorm színpadán nem egy tiszta, bár sokat tudó, mégis naiv, a cselekvésen innen létező Hamlet jelenik meg. Nem szőke, nem melankolikus, nem szenvedő. Ide egy negyven fele közeledő, pocakot eresztett, pökhendi Bicska Maxi toppan be (Oldrich Vlach káprázatos alakítása). Cinikus és gunyoros, úgy tűnik, sokkal többet tud mindenkinél.

Ez a Hamlet már túl *van* a cselekvéseken. És így: az illúziókon is. Egyetlen célja van az életének: élvezni a jó oldalát, bölcs cinizmussal. Már leszámolt azzal, hogy itt valamit is lehetne változtatni. Nem érdekli az udvar. Már az apja uralma alatt kiábrándult a társadalmi életből, meg se lepte, hogy ki-szorult az uralkodás - vagyis a tett - lehetőségéből. Könnyedén átadta a helyét a nála fiatalabb, új királynak. Ha Schorm színpadán is van nemzedéki ellentét a *Hamletben,* úgy az a cinikussá vált negyvenes hős és a még törekvő huszonéves Király között fordított viszonyban feszül. Hamlet a cinikus kívülálló szerepét választotta, legfeljebb a neki járó élvezetekhez ragaszkodik: a nem éppen érzelmi alapú viszonyhoz Opheliával, a cinikus szólásszabadsághoz. Mint-ha az egykori lelkes diák a cselekvés hiábavalóságát elfogadva a megváltoztat-

ni nem tudott társadalom haszonélvezője akarna csak lenni. Ez a Hamlet már kiábrándult szerepéből.

És ekkor jön ez az ostoba szellemhistória. A szellemet, nagyon is valóságos figuraként, az egyik Színész alakítja, zsákból előszedett ruhadarabokat magára öltvén. (Később ő lesz az egyik sírásó is.) Hogy ez csak játék? Próbatétel? Megpróbálni visszamozdítani Hamletet Hamlet szerepébe? De ki akarja ezt így? Nyitott kérdések. Mert Schorm számára az a fontos, hogy ezzel a kegyetlen játékkal állásfoglalásra kényszerítse az ő Hamletjét. Hamlet irtózatosan meglepődik. És kikéri magának az egészet. Már biztonságban érezte magát, azt hitte, már túl van mindenen - és akkor fel-szólítják egy bosszúra. Melyben nem is a bosszú - a beavatkozás ténye a szorító. Tudja, hogy kizökkent az idő, de esze ágában sincs helyretolni azt. És most mégsem térhet ki a feladat elől. És Bicska Maxi zavartan igyekszik Hamletté át-lényegülni. Visszaváltozni.

Ennek a lehetetlenségéről szól a döbbenetes erejű előadás. Mert itt Hamlet-nek kétszeres szerepjátszás jut osztályrészül. Önmagának el kell játssza Hamletet, és aztán az udvarnak, hogy ezt el is hitte. Ennek a dán udvarnak más a mechanizmusa, mint amit éppen például Ljubimov nagyszerű Hamletjében láthattunk. Ennek a közegnek szüksége van egy ellenállóra, akivel leszámolhat, akivel szemben érvényesülhet a hatalma. Ez a Király úgy érzi, hogy mindennek rendben kellene menni az ő udvarában - s ha mégsem megy, akkor meg kell teremtenünk azt a belső erőt, ha van, ha nincs, akit bűnbaknak lehet állítani mint a haladás gátját. Erre a szerepre a haszonélvező, cinikus és fölényes Hamlet nem alkalmas. Ehhez egy harcoló, tépelődő, nemes eszményekért lázadó hősre van szükség. Ellenfélre. Ezért az udvari mechanizmus megteremti újra Hamletet. Ha annak kényszer is ez a szerep.

Ennek a hierarchiának megfelelően strukturálódik az összes szereplő. Corambis (Polonius) szemüveges hivatalnok, aki az elvhű apparátus teljes jóhiszeműségével hajtja végre az utasításokat, sőt kezdeményezésre is hajlandó. Ophelia sem ártatlan leány. Egyszer régen még biztosan vágyott a tiszta szűz szerepére. Mára már kijózanodott belőle. Nem is annyira az őrület, inkább ez a felismerés viszi az önként vállalt halálba. Előbb még kipróbálja, hátha csak félreértésről volt szó - szinte fölajánlkozik a Királynak -, de aztán látva, hogy tényleg az erényes szűz szerepe jutott váratlanul neki, le-mond róla.

A Király a feltörekvő új nemzedék. Eszményei vannak. És ehhez az eszközökben nem óhajt válogatni. Felhasznál-ja a hatalom veteránjait, ha azok hajlandók együttműködni vele - Corambis és a Királynő is -, a számára kellemetleneket pedig elpusztítja. Orvul, mint Hamlet apját, és igen politikus morális aljassággal, ahogy arra Hamlet esetében készül. Pontosan tudja, hogy Hamlet cinizmusa mögött keserűség és tapasztalat van: legalább az indulatát szeretné kiugrasztani, hogy legyen ok a leszámolásra. És a Királynő későn kap észbe, hogy mi az ő szerepe mindebben. Nem az a baj, hogy lepaktált az új hatalommal. Hanem hogy nem veszi észre: ezért föl kell áldoznia bárkit, akire rámutatnak. Keserű világot mutat Schorm *Hamletje*.

Es most ugorjunk az előadás utolsó jeleneteihez. Azok konkrétsága visszamenőleg is igazolja ezt a kafkai-brechti látomást. A sírásójelenet. A két színész ennek előtte már játszott szellemet és Fortinbrast, részt vett az egérfogó-jelenetben is. Most szabályos fedezéket építenek kövekből. Egyformán vannak öltözve. Amolyan háborús, katonai hullaeltakarítónak. Fekete csizma, khakiszínű klottnadrág, meztelen felsőtestükön csak egy térdig leérő bőrkötény, fejükön katonasapka. Építgetnek és sörözgetnek. Aztán ijesztgetik egymást *egy* koponyával. Talán Yorické? Nagyon élvezik munkájukat. Végre két ember a színen, akik boldogok, kiegyensúlyozottak és mosolygósak. Igaz, ők nem tartoznak sehová. Hiszen lehetnének akár színészek, akár idegen uralkodók is. Most éppen sírások.

Jóízű vicceik és böffentgetéseik közepébe toppan Laertes és Hamlet. Az utóbbi már szeretne túl lenni az egészen, de fogalma sincs, hogyan. Laertes meg frissen kiművelt fővel nem érti, mit kell csinálnia. Aztán rájön: kiszolgálni a hatalmat. Nem annyira buzgón, mint az apja tette, de olyan morális kérdőjelek nélkül is, mint amibe húgocskája bele-pusztult. Első feltétel: igazolni a hűséget. Tehát eltenni a láb alól Hamletet. Aztán már megpróbálhat diktálni - gondolja magában az eszköz. És tudjuk: ha egy eszköz gondolkodni kezd, abból számára sem sülhet ki semmi jó. A Király ezt tudja Laertesről. De nem tudja magáról.

Az egyik sírásó elmegy, a másik gyorsan küzdőteret formál az eddig fedezék-ként-barikádként felrakott kövekből. És hirtelen ceremóniamesterré válik. A két küzdő fejére sapkát húz : sűrűn kötött, átlátszatlan sapkát, nyakig. És miután már nem látják egymást, a többieket sem, kezükbe adja a fegyvert. Föláll a legnagyobb kockára, és élvezi a képtelen párviadalt. A felek hang alapján próbálják megtalálni egymást, örökösen valaki más felé döfködve. Az eredmény: az eddig jóindulatúan lojális Horatio is meg-rémül. És a sírásónak nagyon tetszik a dolog. Irányít. Amikor a Király váratlanul megakadályozná, hogy a Királynő kiigya a méreggel teli poharat, a mi kedves kívülről jött irányítónk félrelöki. De a keze ügyébe adja a gyilkos párbajtőrt. Eredményesen. Laertes és Hamlet is halálosan sebesült. Erre a sírásó elkapja hátulról a Királyt és belelöki Hamlet kardjába. Aztán mosolyogva leül. Megjelenik a másik sírásó. Kezében ugyanaz a zsák, amiből egyszer már szellemnek beöltözött. Most Fortinbrasnak öltözik. És igét hirdet. Hamlet nagyságát. Horatio hisz neki és követi. Végül is mire mennénk lojalitás nélkül.

Újra feláll a mosolygós sírásó. Fütyörészni kezd, majd egy kupacba hordja a hullákat. A színfalak mögül becipeli a korábban elhunytakat - Poloniust, Opheliát -, őket a kupac tetejére rakja. Lehúzza a zsinórpadlásról a hálót - a portálokat fedő fehér gézlepleket harc közben már leszakították -, és dudorászva betakarja velük a hullagúlát. Köténye zsebéből egy zacskó sót vesz elő, és gondosan-vidáman besózza a tetemeket. Aztán előveszi zsebéből elemózsiáját és falatozni kezd. Sötét.

Elpusztult az erényéről lemondott és csak szerepként visszavállalt tisztaságú Hamlet. De a vele leszámolni akaró hatalom is : az eszközzé vált új nemzedék is. Horatio túlél, mint Ljubimov Glebovja.

A cinizmus nem vezet sehová. Mert kívülről mindig van valaki, aki utoljára nevet. Sőt, egyedül nevet.

Hit, árulások, félelmek, cinizmus - magatartásminták. És az előadásokban: mindennek a csődje.

Szívet facsaró, keserű iróniával, de ebben az előadásban is eljött az igazság pillanata.

Hát érdemes várni rá?!

És egy harmadik: a felelősség

Moszkvában, a Malaja Bronnaja utcai színházban Anatolij Efrosz színpadra

vitte Gogol *Holt lelkek* című regényé-nek drámává átgyúrt változatát. Címe: *Az út.*

De Efrosz nemcsak a *Holt lelkek jól* ismert első és kiadott részét állította színpadra, hanem beleolvasott a félbemaradt és alig olvasott második részbe, no meg Gogol leveleibe is. Es mind-ezekből együtt született meg a drámai mű, melyben minden szó Gogolé, és eredendően színpadi műnek tűnik. Látszatra, akár azt is mondhatnánk, hogy iroda-lomtörténeti perújrafelvételt kezdeményez a színház. Hiszen az irodalomtörténet mindmáig úgy magyarázza a *Holt lelkek* második részének félbemaradását, hogy a vallási miszticizmusba menekült szerző teljes kisiklásának kell tekintenünk, ekkorra már nyoma sincs a kritikai realista szemléletnek, humornak, iróniának csak a pravoszláv miszticizmusnak.

Nos, Efrosz úgy állítja színpadra *a Holt lelkek* első részét, hogy ezt a későbbi konfliktust is belekomponálja, feleletet igyekezvén adni arra, valójában mi okozhatta Gogol elméjének bizonyos fokig kétségtelen elborulását.

Úgy vélem, nemcsak az irodalomtörténet s nem is csak Gogol, a nagy orosz író kedvéért tette mindezt. Ennek az előadásnak a főhőse maga az író, aki karmesterként van jelen a saját játékában, értelmezi és megjegyzésekkel kíséri azt. Egyszemélyes bábszínházat csinál.

Az előadás első része már előlegezi, hogy nem csupán *a* Holt *lelkeket* fogjuk itt látni. Ennek a címe: *Az út.* A két első portálból egy-egy ló látszik ki - végig ott is maradnak -, a színpad közepén pedig egy kétszemélyes utazókocsi, elébe kötve egy harmadik ló, A szerző leteszi kezéből a kéziratát, köpenyt terít a hátára, és beül a kocsiba. Megjelenik Csicsikov és a kocsis, Szelifán. Elindul a batár.

Úgy szervezi meg a játékot Efrosz, hogy kétségeink legyenek : a szerző azért ül a bakon, hogy feljegyzéseket készítsen a valóságról, vagy már egy demonstráció részesei vagyunk, ahol a szerző elénk tárja tapasztalatait. Fontos dramaturgiailag ez a bizonytalanság: súlya van ugyan Gogol jelenlétének, de a főszereplő mégiscsak Csicsikov,

Ez az első, majd az ezt követő második rész (címe: *A vásár)* még nem nagyon különbözik egy megszokott regényadaptációtól. Azt az apróságot nem számítva, hogy nem érezzük az anyagot drámai

Efrosz Holt lelkek-rendezése a Malaja Bronnaján

atlannak vagy illusztratívnak, olyan mesterien van tömörítve. Például a holt lelkek vásárlásának üzleti akciója egyetlen jelenetté van sűrítve. A színpadon ekkor már egy nagy carousselt látunk. Mindegyik rekeszében ott ül egy-egy földbirtokos, akiket Csicsikov rá akar venni az üzletre. Ezek az eredetileg időben egymást követő jelenetek így szimultán eljátszva felpörgetik és tömörítik az eseményeket, olyan szituációkat hozva létre, melyek igazán színpadszerűek. Egymás után ezek a párbeszédek elsősorban mulatságosak, s csak később vesszük észre igazi jelentésüket. Így egymás mellett, sőt egymásba vágva rögtön ijesztővé válik a panoptikum. Efrosz nem hagy időt arra, hogy kimosolyogjuk, elcsodálkozzuk az egyes szörnyetegeket. Rögtön teljesen riasztó mivoltukban mutatja meg valamennyiüket

Csicsikov üzletei, és néha kisandít a szerzőre, aki a színpad széléről figyeli őt. Néha mintha bele akarna avatkozni, de legfeljebb csak indulatkitörésekig jut el. Vádol és figyelmeztet, föl akarja hív-ni a figyelmet arra a borzalomra, ami a színpadon történik. De a figyelmeztetés nemcsak nekünk, nézőknek szól, hanem a szereplőknek is. Azokat nem érdekli, mi, nézők, fölényesen mosolygunk. Hiszen tudjuk, hogy párhuzamos cselekvésekről van szó: azért született a *Holt lelkek,* mert más figyelmeztetés nem használt a társadalomnak. No meg azt is tudjuk, hogy a *Holt lelkeket* ma már nem lehet átírni, megváltoztatni.

Aztán a harmadik részben kezdünk zavarba jönni. Ez *A bál,* ahol előbb úgy tűnik, Csicsikov az abszolút nyertes, majd mintha lassan kezdene fény derül-ni a turpisságokra. Persze nem az a baj, hogy csalt -- hanem hogy többet csalt, mint a földbirtokosok tudtak. Ez pedig ugye társadalmi egyenlőtlenség. És a nagy vádaskodásban-kergetőzésben az író egyre inkább búskomorrá válik. Nyíl-tan szembefordul ezzel a világgal, elátkozza, értelmetlennek és kilátástalannak ítélve a helyzetet. Senki nem figyel rá. Pedig már sorskérdésekről beszél, Orosz-országot félti, mely lemarad Európától, ha ilyenek hazafiai, mint a maga terem-tette figurák. És erre most már fölfigyel-nek a szereplők is.

És kezdetét veszi az ördögi negyedik rész, *A bíróság.* Ahol a regény figurái hirtelen Gogol ellen fordulnak. Szemére vetik, hogy rossz színben tüntették föl őket, hogy erről csakis az író tehet, és csakis ő változtathat rajta. Hát ki a jó hazafi, ha nem mi? - háborognak. Talán az, aki összehord mindent holt lelkekről és korruptságokról, csakhogy a sárba rántsa az orosz föld tartópilléreit? (Így talán már érthető, mennyire nem

egyszerűen Gogol miszticizmusáról van szó *a Holt lelkek* második részében - sokkal inkább erről a dilemmáról: hogy igaz-e, amit leírt, pontosabban, hogy szabad volt-e leírni mindezeket!) Záporoz-nak a számon kérő kérdések - valamenynyit Gogol fogalmazta meg -, és az író védekezni kényszerül. Hátborzongató ez a színpadon megjelenített, valójában csak az író lelkiismeretében zajló számon kérő bírósági eljárás. Vádlottal, ügyésszel, a vád tanúival - bíró és védő nélkül. Hát védőnek maga csap föl a vádlott.

Efrosz színpadán nem az életművét lezárt író jelenik meg, hanem a folytatáson gondolkodó ember, aki a lehetőségeket mérlegeli. És dönt. A kell mellett. Kétségbeesve bizonygatja - ez is irodalomtörténeti tény -, hogy ő Puskinnak ígérte meg az igazság kimondását. Neki esküdött, hogy csak a valóságról ír majd. Nem tehet másként. Sem a halott Puskin, sem a még élő lelkiismerete előtt. A felismert bajt kimondani kötelesség - fogalmazza meg Efrosz hőse. És ezzel ez a színházi este a színházról is fontosat tud elmondani.

S egyben egy újabb lehetséges magatartásformát kínál. A felelősségvállalását. Hitből, s ha az fogyóban, hát dacból legalább. Mert még hátravan egy fél emberöltő. S aztán az utódoknak még nagyon sok. S legalább ennyit örökül kell tudni-tudnunk hagyni. Hogy fogyjon a félelem, szűnjék a cinizmus és az árulás. Meggyőző Efrosz színpadán a védőbeszéd. De katartikussá a feloldatlan vég teszi ezt az előadást. Elhangzott a védőbeszéd - de nincs döntőbíró. Érzelmeink vannak - és még sok minden: bitorolt és valódi hazafiság, nemzet, nép, politika. És bárki beszélhet a nevében vagy hivatkozva rá. De ki dönt, hogy megérte-e a felelősségvállalás? Hogy bár szebb gesztus, mint az árulás vagy a menekülés - hasznosabb is-é? Illetve: szükség van-e rá?

Gogol egyedül marad a színen, kicsiny kopott dolgozószobájában. Feleletre vár. Szereplői eltűntek, anélkül, hogy elismerték volna igazát. A nézőtéren sötét van. Egyedül marad. Harminc és negyven között félúton. Kétségekkel, kérdésekkel, egy számvetéssel a háta mögött. Hogyan fog dönteni? És engedik-e majd a döntésének megfelelően élni, alkotni, szidni, gyalázkodni, ironizálni, szenvedni? Boldogabbnak lenni ? És Gogol mintha várná a döntőbírót. Aztán megszólal az utazóbatár csengője. Hosszú még az út.

PÓR ANNA

Patrice Chéreau Peer Gyntje

Egy norvég legenda francia változatban

Ibsen *Peer Gyntjének* reneszánszát éljük. 1971-ben a diákmegmozdulásokat követő évek forrongó légkörében nagy visszhangot váltott ki Peter Stein híres berlini rendezésének kritikusan leleplező értelmezése.

De vajon tíz év múltán mi vonzotta Patrice Chéreau-t ehhez a műhöz, és mitől özönlik Franciaország fiatalsága a két napig tartó hosszadalmas előadásra, kérdeztem meglepetten, amikor megtudtam, hogy a számomra kissé elavultként elkönyvelt mű a 8i-es párizsi évadnyitás nagy színházi eseménye, amelyre a hetekkel előre megrohamozott pénztárakból elkelt minden jegy.

Chéreau ötéves szünet után (híres bayreuthi Ring-rendezése és filmezések után) a 8i elején Villeurbanne-ban a TNP-ben megrendezett *Peer* Gynt-clőadással tért vissza a prózai színpadhoz. Ő ma a nap embere a francia színházban. 198z októberétől önálló nagy szín-házi intézmény vezetésére kapott meg-bízatást Párizs elővárosában, Nanterreben. A párizsi Théâtre de la Ville-ben felújított *Peer Gynt* rendezése az évad-nyitás nagy eseménye.

Chéreau nyilatkozata, hogy miként fedezte fel a művet önmaga számára, első hallásra talán általánosnak is tűnik: „olyan volt ez, mint egy elvesztett égi-test vagy földrész, és a játszhatatlan tündérjátékról szóló hamis reputáció mögött elfedett emlékmű, mélyértelmű, ragyogó, nagy igényű és sugárzó szöveg rejtőzött." E vallomás, mint utóbb kiderül, szó szerint veendő és jellemző. Chéreau csakugyan elfogulatlanul „felfedezi" és a nézővel is felfedezteti sajátos *Peer Gyntjét.*

Világosan megfogalmazza, mit keresett benne: „Íme, most lépésről lépésre követjük a fiatal Ibsent, amikor bennünket és önmagát is ostorozva csodanagy szabad akaratunkról szól hozzánk, arról a szabadságunkról, amikor magunk választunk, hogy önmagunk, szentek vagy gonosztevők vagy éppen semmik legyünk . . . indulattal követeli tőlünk ön-magunk megismerését. »Önmagamba nézek - írja egy ízben -, itt van a harcmező, amelyen egyszer győztes, máskor legyőzött vagyok.«" Sok minden más mellett ez a morális, etikai kihívás is vonzotta a műhöz a mai fiatal rendezőt. „Ezzel a célkitűzéssel kell előrehaladni a műben, hogy végigkövethessük Peert sokféle világon áthatoló útján, családja és szülőföldje ifjúkori álmainak még ezernyi lehetőségre nyitott világán, a hegyi démonok, a trollok világán, akikben Ibsen önmagunk, förtelmességeink, önzéseink groteszk képét rajzolta meg; követjük majd, amint áthatol mind e szakadékokon, ahol meghajtja gerincét a nagy Alkalmazkodás és az általános, mindent átfogó nagy Gyávaság előtt."

Ebben a nyilatkozatban Chéreau egyé-ni látásmódja mögött benne rejlik a mai francia rendezőnemzedék egyik közös vonása is. Felfedező szenvedéllyel, mai látásmóddal kutatják régebbi művekben az író mélyebb, eddig rejtve maradt szándékát. Chéreau ezúttal nem Stein társadalmi analízisét, hanem a lírai Ibsent keresi. Peer csavargásaiban, a norvég Faust mítoszával a mai ember életérzését kutatja.

Megfogalmazza a belső megközelítést megvalósító rendezői módszereit, színpadi látomásait, amelyekben testet öltenek Ibsen gondolatai; „Az utazás leírása légies hősköltemény, a metafizika bohócos és törékeny lesz, a hegyek elrepül-nek és felhők lezuhannak, vízesések, tavak és ködök árasztják majd el a szín-padot, delíriumaink színterét".

Végül megmondja, hogy miről szól az előadás.

„Meg fogjuk mutatni az e falak közé zárt álmokat, a tájakat, a szegénységet, egy világot, amelyben nincsen sem isten, sem ördög, egy kemény és sötét világot, egy üres és jeges földet ahol a gyermek Peer elvész apró kicsiny voltában, és a férfi Peer összezúzott és meztelen lesz."

Valóban szó szerint ez valósul meg a színpadon. A rendezővel együtt lélegző festőművész-díszlettervező Richard Paduzzi és a világítást tervező André Diot közösen álmodják meg azt a sötét, hideg, fémesen szürke, kozmikus szorongást sugalló költői világot, amelyhez Grieg romantikus zenéje helyett puritán, modern disszonanciát vegyítő hangzások aláfestése járul. Ebben a közeg-ben keresi önmagát és az élet értelmét a XIX. század végére ért ember.

A sokrétűen gazdag színpadi játékban mitikus látomásokban és pszichológiailag megformált egyéni sorson keresztül rea-

lizálódik a költői gondolat. Az álmodozó és hazudozó Peer és anyja eleve kívülállóak, fantáziájuk, hazudozós mesevilláguk eltávolítja őket durván realista, kicsinyesen haszonleső falusi környezetüktől. A színpadkép tökéletesen sugallja ennek a rideg realitásnak és mitikus világnak kettősségét, állandóan váltakozó feszültségét.

A stabil állandó díszlet: kétoldalt magasba nyúló vastraverzszerű oszlopok, elöl jobboldalt félbehagyott építkezésre emlékeztető rézsútos palló, alatta homokrakás, a színpad mélyén sötét, titokzatos, hatalmas vasajtó (mintha zsilipzáró lenne), amelyik mögött, ha kinyílik, hol fémes hidegben világító, semmibe vesző irreális háttér, hol pedig a külvilág különböző tájai jelennek meg. Az első fel-vonás falusi lakodalmában zöldellő hegyi táj tűnik fel, majd kétfelől egymásba torlódó, vadul szakadozott, félelmetes, ködbe vesző sziklafalakat, fjordos szakadékokat tolnak be rajta. A marokkói tengerparti jelenetben hajót, a sivatagi jelenetben homokhegyeket, szfinxet, piramist látunk. A háttér nagy vasajtaja felett rolószerűen felhúzható lepedőszer-kezet nyúlik le, amely olykor az előtérig befedi a színpadot. Az Anitra-jelenetben vékony tüll, amely mögött ott sejtjük az oázist. Az V. felvonás hajótörésénél a fekete roló nagy robajjal - realisztikus dörgés, villámlás közepette -- rázuhan a hajóra, a vadul kavargó fekete hullámok elárasztják az egész színpadot, a víz tetején tűnik fel a felfordult kis lélek-vesztő, amelyen Peer el-elsüllyedve hadakozik, és groteszk bábjátékszerű jelenet-ben próbálja letaszítani a belé kapaszkodó szakácsot. A gyermek, siheder Peer első hazudozásainál ködgomolygás indul el a mélyből, ami leitmotívként tér majd mindig vissza, az álmokkal, hazugságokkal együtt.

Álom és realtiás végig szinte elválaszthatatlanul egymásba játszik. A ködből kibontakozó, fantázia szülte belső látomások és meghatározatlan irreális terek világában valóságos disznó és igazi szép fehér paripa *van* a színen komikus hatású szürrealisztikus vegyítéssel. A költői alaptónusú előadás általában nem szűkölködik kíméletlen groteszk humorban sem. Kivált a második rész visszataszítóan handabandázó, hazug frázisokat egymásra dobáló, harsogó pénzmágnás rabszolgakereskedővé züllött Peert leplezi le gyilkos indulattal a rendező. (A szélhámos „Próféta" Anitrája formátlanul elhízott húsdarab, hosszú, fekete csadorban táncot lejtő szexbomba, afrikai nőideál, aki majd valódi fehér lovon vágtat el. A majmokkal hadakozó Peer a fán függ ellenfényben, és a sötét színpadon a földre vetődő sziluettje éppen olyan, mint a vele szemben függő majomé.)

Az egész előadást egy nagy színészi alakítás, Gérard Desarthe Peerje fogja egységbe. Stein rendezésében négy különböző színész alakította Peer egymást követő korszakait. Valójában nem is volt Peer, csak különböző kalandokban kritikusan leleplezett társadalmi szituációk. Chéreau-t viszont az ember útja, útkeresése érdekli, a megálmodott és a valósággal ütköző belső és külső kalandok vonulatában.

Az első képben a különös megvilágítású, félig sötét, félig világos színpad-ra a rézsútos pallón csúszik le Peer és anyja egymást kergetve, zihálva, verekedve. „Peer, hazudsz!" „Nem hazudok !"

Erre az ibseni indításra, erre a mottóra épül Peer egész jelleme, sorsa Chéreau-Desarthe drámájában. A kis kamasz Peer csúnyasága, kitaszítottsága ellen képzelgésbe és nagyotmondásba menekül, maga is hisz hazugságaiban, ezekbe kapaszkodik, szinte idegesen rettegve.

Ez nem a hagyományos rendezések erőteljes parasztlegénye, hazudó, fantáziáló charmeurje (mint például hajdan Gellért Endre szép rendezésében Ladányi Ferenc). Desarthe Peerje a „részeges apa és beszámíthatatlan anya" féloldalt felhúzott vállú, suta járású, kissé deviáns gyereke. Mintegy belső bizonytalanságait túlharsogva, agresszív védekezéssel, képzelgéseivel önmagát biztatva hazudik, fantáziál. Ha anyja nem hisz neki, üvöltve és vinnyogva, sértődötten, kissé abnormális gyerek pózában kuporodik menedékébe a palló alá.

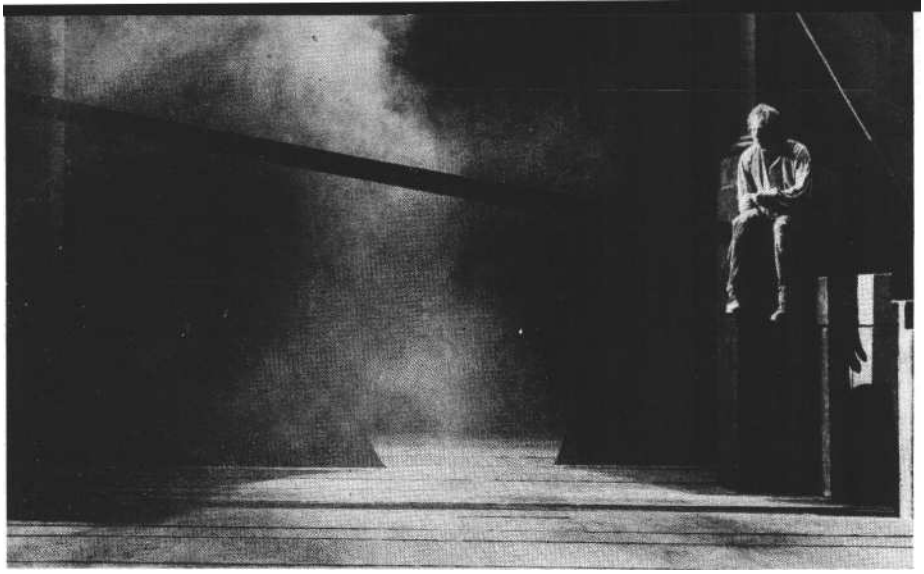
Ebből a pszichológiailag megindokolt magatartásból bomlik ki az egész alak későbbi életútja. Deviánsságát sorsként, megbélyegzettségként szenvedi el. A későbbi felnőtt Peer is akkor harsogó és magabiztos, ha hazudik önmagának és a világnak. Ha a valósággal ütközve szétpukkad a színes buborék, akkor vacog és retteg. Egész életútja a gyávaság és vakmerő kalandvágy költői szövevénye. De míg a beilleszkedni nem tudó, munkakerülő, ösztöneinek élő siheder gyermeki fantáziálásán érezni, hogy anyjával egyetemben a mostoha sors és társadalmi kitaszítottság ellen menekültek együtt a mesevilág és költői képzelet szigetére, addig a későbbiek során ez a magatartás egyre torzabb, visszataszítóbb formában jelenik meg, a skrupulus nélküli szélhámos alakjában. A ragyogó Marfia Casares különös, heves, fiatalos mozgású Aase anyója Peer tökéletes párja. Zsörtölődő szitkozódásaiban, vele való hadakozásaiban képzelgő, haszontalan gyermeke örök mentsvára, jobbik énje. A gyermek Peer hatalmas költői képzelgése, lázadó nagyravágyása még vonzó. Anyja halálánál vad, dermedt rettegés tör ki a Troll-kalandban megváltozott férfiból. Úgy rohan el, mint aki maga elől rohan. Valami végképp lezárul, az alak elvesztette költői varázsát.

Chéreau hangsúlyozza, hogy mindvégig szem előtt tartotta a darab morális magját. Mit teszünk saját életünk-kel, hogyan tudjuk elviselni legbelső erkölcsi gyávaságunkat? Legyen vagy ne legyen az ember ,troli"?

Az előadás összhatásából úgy érezzük, mintha a legmélyén nem is annyira a „troll"-komplexum, az individualizmus problematikája foglalkoztatta volna igazán a rendezőt, hanem egyfajta mikrokozmosz, a rimbaud-i *Részeg hajó* szín-padi megfogalmazása lebegett volna szeme előtt. Saját univerzumát, világ-képét vetíti ki a darabban. Ez fogja össze a hatalmas vállalkozást.

Chéreau rendezése híven követi, sőt egyes jeleneteiben kíméletlen sokkoló élességgel hangsúlyozza Ibsen morális ostorozásait, de a mai ember élet-érzésének didergő szorongásaival mutat-ja meg a kegyetlen, jegesen hideg univerzumban a köd és hazugság mentsváraiba menekülő gyenge, esendő embert, aki személyiségét feladva, ocsmány trollként jut el élete végső csődjéhez, megérett a Gomböntő kanalában való beolvasztásra, mégis háborogva tiltakozik, mert azt képzelte, hogy emberként élt, hogy „önmaga" maradt. Egy szimbolikus mai „akárkit mutat, aki se nem „nagy bűnös", se nem felmenthető, üdvözíthető.

Szembeállítja vele Solvejget, aki Cathrine Rétoré megjelenítésében nem naiv parasztlány, nem is sablonos Gretchen, hanem környezetéből kisugárzó, szembetűnő egyéniség: egyenes tartású, tiszta szemű, szép, sudár fiatal leány. Előbb hallgatag, őzszerűen visszahúzódó, zárkózott gyermeklány, majd a minden érzelmességtől mentes töretlen hit és emberi tartás megszemélyesítője. Ő az igazi „sorsválasztó" a darabban. Néhány



Patrice Chéreau Peer Gyntje

vonással megrajzolt alakja jellemzi az egész darab koncepcióját. Peter Stein szatirikus szemléletű rendezése keserű humorral, eltávolító értelmezéssel demonstrálta, hogy mivé lettek a XIX. századi álmok, utópiák; ennek szellemében kíméletlen groteszk brechti élveboncolással szedte darabokra az ocsmány karrierista Peer végső, megbocsátó idilljét egy Gretchen-Solvejg Pieta ölé-ben. Chéreau-nál a megvakult Solvejghez visszatérő összetöpörödött aggastyán Peer a földön ülő nő ölébe kuporodik, majd a bottal botorkáló asszony hátára veszi az öreget, mint hajdan Peer az anyját, és beviszi a kunyhójába. Ez a zárókép. Chéreau vállalja Ibsent; Griegzene és romantikus érzelmesség nélkül vállalja a végső, megkésett feloldozást.

Meg is indokolja, hogy miért nem húzott a darabból. Szerinte Stein nem bízott a mű hatásában, és ezért átírta az V. felvonást, ő bízott a műben, és szerinte csak azt lehet a darabbal elmondani, amit Ibsen beletett, és amit Ibsen akart, különben más művet kell keresni. Nem helyeselte, hogy a Schaubühne előadásában kihagyták a temetési jelenetet, amikor a Norvégiába hazatérő megtört Peer kívülállóként részt vesz egy falusi temetésen, és meghallgatja a pap engesztelő búcsúbeszédét a paraszt férfi felett, aki levágta az ujját, hogy ne sorozzák be katonának. Ezt Ibsen a *Brandban* is megírta, tehát fontosnak tartotta. Érezni, hogy a rendező szív-ügye volt ez az egyik legszebben megrendezett jelenet.

A meghalt férfi egyszerű, szerény, alázatos ember volt, mondja a lelkész, szégyellte a megcsonkított kezét. Vétett az állam törvénye ellen, mert látókörébe nem is fért bele a haza és nagyvilág távlata. De egy életen át törhetetlenül küzdött a zord hegyi tájban a természet erői ellen. Háromszor megsemmisült házát mindig újra építve, kegyetlen sorsában győztesen helytállva nevelte fel három fiát. Az ország törvénye szerint bűnös volt, de az isten földi képviselője, a falusi pap feloldozza, mert nem élt haszontalan életet. A mindent kigúnyoló Peer most arra vágyik, hogy felette is ilyen vigasztaló beszédet mondjon egy falusi lelkipásztor, mint az egyszerű ember felett, aki hű maradt önmagához.

A hideg szürke-barna világításban szétszórt csoport minden alakja élesen kirajzolódik, mint egy fehér-fekete grafikában vagy filmben; Peer távolabb, oldalt kívülállóként látszik. A pap szavai szorongó egzaltáltsággal, távolról jövő személytelenséggel hangzanak el. Itt-ott az emberek riadt tipegései kísérik. Szín, hang, ritmus és koreográfia hibátlan egysége. Archaikus primitívséggel megrajzolt, megrendítő jelenet. Utána szinte kikerülhetetlen pontként hangzik el Peer halk, didergő, befelé mormolt mondata. Ez a kép mint a mostoha norvég parasztsors költői himnusza, önálló balladaként is megállhatna.

Minden a helyén van ebben a rendezésben: festőiség, világítás, hanghordozás, zene, mozgás, ritmus feszültségeinek összjátéka, Chéreau költői univerzuma kerek egységes egész. A húzások nélküli előadás mégis fárasztó. A második részben (IV. V. felv.) az elviselhetetlenül elnyújtott őrültekházának naturalisztikus horrorjelenetei és más részek olykor irritálóan hosszadalmassá, bőbeszédűvé teszik az egyébként felejthetetlen szépségeket, gazdagságot felmutató második részt.

Ha most ezek után megpróbálunk választ adni a feltett kérdésre, hogy vajon mi is vonzotta a fiatal francia rendezőt ehhez a műhöz, akkor ugyan-csak meglepően időszerűnek tűnnek Szerb Antal majd fél évszázada kimondott megállapításai: „Általában mi a maradandó és mi az elavult Ibsen művé-ben? . . . Kétségtelen, hogy itt is bevált az irodalmi sors törvénye : ma az hat legkevésbé, ami legerősebben hatott a kortársakra; a probléma-darabok elavultak problémáikkal együtt. A színpadon éppen az a *Peer Gynt* él a legerősebben, melyet Ibsen egész kivételesen nem a színpad számára írt."

És valóban, ez a formai nyitottság (amelynek költői lehetőségeit majd az impresszionizmus színházában többek között a francia Claudel is továbbfejlesztette) teszi izgalmassá a mai rendező számára a darabot. „*Peer Gynt* óriási színpadi találmány papíron. Valószínű, hogy nem is színpadi előadásra íródott. Éppen ez az izgalmas számomra, mert az ember így mindent megengedhet magának" - vallja Chéreau.

„Talán azt lehetne mondani, hogy a lírai, az önmagáról valló Ibsen marad meg, míg a realista Ibsen az irodalomtörténeté . . ." mondja Szerb Antal. Ezúttal csakugyan nagy színházi kaland, a képzelet szabad szárnyalása mellett rejtve lappangó líra élteti Chéreau *Peer Gyntjét.*

„*A Peer Gyntben* Ibsen alkotó élete folyamán egyetlenegyszer elvesztette a gyeplőt ... a valóságból az álomvilágba olyan mosolygó eleganciával suhan át, amely egyenrangú Shakespeare költői képzeletével" - írja darab jeles norvég rendezője, H. J. Nilsen.

A kritika itt-ott (jobbára a határokon kívüli német és svájci lapok hasábjain) a produkció költői szépségének teljes elismerése mellett a mitikus-pszichologikus szövődmény mögött rejlő társadalmi hátteret, a mába mutató kritikai hangot hiányolja. Azt is megpendítik, hogy a rendező a kissé meghaladtnak elkönyvelt színpadi illúziók keltésétől és a „kukucskáló" színház módszereitől sem riad vissza, hogy antiromantikus felfogása mellett visszahozta az időtlenséget, és az érzelmet sem tagadja meg.

Mindezen természetesen lehet, vagy talán kell is vitatkozni, csak azon nem, hogy Chéreau és együttese megtalálta azt a „hullámhosszt", amely mágnesként vonzotta és euforikus tombolásra késztette a francia fiatalságot, és sokrétű, poétikus játékával a mai ember életérzését fogalmazta meg Ibsen költeményével. Vitathatatlan: Chéreau rendezése - hosszadalmasságaival együtt is - nagyszerű Színház. Ez a maga útját járó autodidakta nem zavartatja magát semmilyen előre megfontolt korszerűség elveitől. Bátran nyúl a pittoreszk, festői, akár operai színpadi fogásokhoz is, de semmi sem öncélú, minden az egységes költői értelmezés kedvéért történik.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

József Vinkó:

La rédemption n'a pas eu lieu

Trois nouvelles pièces hongroises ont été créées récemment: *Le Gars au visage angélique* d'Endre Fejes au Théâtre Miklós Radnóti, *Le Samedi des brillants* de Miklós Munkácsi au Théâtre de Józsefváros et *Grand-papa veut vous voir* au théâtre de Kecskemét. Selon notre critique on peut remarquer dans ces textes une consonance curieuse: comme si les auteurs, oublieux de frontières entre pays et entre générations, s'étaient réunis pour rédiger un mémorandum commun sur le climat moral de notre société.

Tamás Tarján:

La fleur des fleurs

Le Théâtre du Château ressuscita, dans la mise en scene d'Imre Kerényi un ancien texte dramatique populaire hongrois, sous le titre *La Passion de Csíksomlyó*. Notre critique qualifie le spectacle de borne dans l'histoire de ce théâtre car il incarne pour la première fois cet idéal de théâtre populaire que l'ensemble a choisi pour son programme.

Tamás Bécsy:

Le faux dilemme de' L'Étudiant en médecine'

L'Étudiant en médecine de Sándor Bródy est une piéce naturaliste ou même vériste, conçue au début du siecle. Quant à son fond philosophique, la reprise actuelle du Théâtre National se montre quelque peu incertaine, pourtant la mise en scène de Menyhért Szegvári accomplit un fait rare: elle réussit à créer l'identité entre le monde tu texte et celui de la structure scénique.

Júlia Szekrényesy:

Le retour du romancier

Zsigmond Móricz, le grand prosateur de l'entre – deux – guerres, avait lui-même adapté quelques-uns de ses romans pour la scène. En réalisant à Nyíregyháza son metteur en scène András László Nagy a employé une version nouvelle qui corrige l'adaptation de Móricz par le roman original, bien plus vigoureux.

István Nánay:

Hamlet – à Szolnok

Pareillement à son interprétation d'il y a un an de *La Tragédie de l'Homme*, ce classique de notre patrimoine, István Paál, metteur en scene en chef du théâtre de Szolnok, examine aussi á travers la tragédie shakespearienne le conflit entre l'individu et le milieu social tendant à l'intégrer. Cependant la réalisation artistique ne justifie qu'à moitié la conception téméraire et originale.

Péter György:

Le prix des changements

Le *Marat/Sade* de Peter Weiss est une des pièces-clef de la dramaturgie moderne. Dans cette pièce essentiellement didactique János Ács, le jeune metteur en scène de Kaposvár a découvert des corrélations psychologiques et historiques tellement complexes qu'on peut parler, à propos de son spectacle, d'une réinterprétation absolument inédite.

Erzsébet Ézsiás:

Comédies italiennes

L'ensemble rajeuni de Szeged, avec, à la tête, un metteur en scène également jeune, Imre Halasi, a révélé au public une pièce jusqu'a maintenant inconnue chez nous: la *Calandria* de Francesco Bibbiena. Par contre, la représentation à Kecskemét d'une autre comédie italienne, *Bagarre à Chioggia* de Goldoni, ne partage pas cette veine d'improvisation joyeuse mais souffre d'une gaîté assez laborieuse.

Endre Bajomi Lázár:

Une meme piece sous deux titres

Le Dindon, comédie rarement jouée de Georges Feydeau, vient d'être créée à Kaposvár et à Pécs presque simultanément, mais dans deux adaptations différant jusqu'à leur titre. En esquissant les marques principales de la dramaturgie de l'auteur, notre critique compare les deux adaptations tout comme les deux spectacles, dont celui de Kaposvár lui paraît plus fidèle à l'esprit français.

Judit Szántó:

La fanfare de Miskolc

La littérature dramatique anglaise nous surprend d'année en année par quelques nouveaux talents. La premiere piece de Peter Buckman, *All Together Now*, a été jouée à Miskolc, une année à peine après sa création en Grande-Bretagne. Le spectacle se distingue par un magnifique jeu d'ensemble et surtout par une actualité si poignante pour la société hongroise que l'auteur lui-même en serait probablement surpris.

András Pályi:

Journal sur acteurs

Notre collaborateur offre des refléxions subjectives à propos de trois interprétations remarquables du passé récent, données par Franciska Győry (Szolnok), Gábor Máté (Kaposvár) et Judit Hernádi (Scene, Budapest).

László Nyerges:

Soirées théâtrales á Milan

Conformément aux traditions, le début de saison a mobilisé le public milanais par des manifestations à grande envergure, pourtant, le manque des pièces italiennes modernes, l'absence des problèmes contemporains restent apparents.

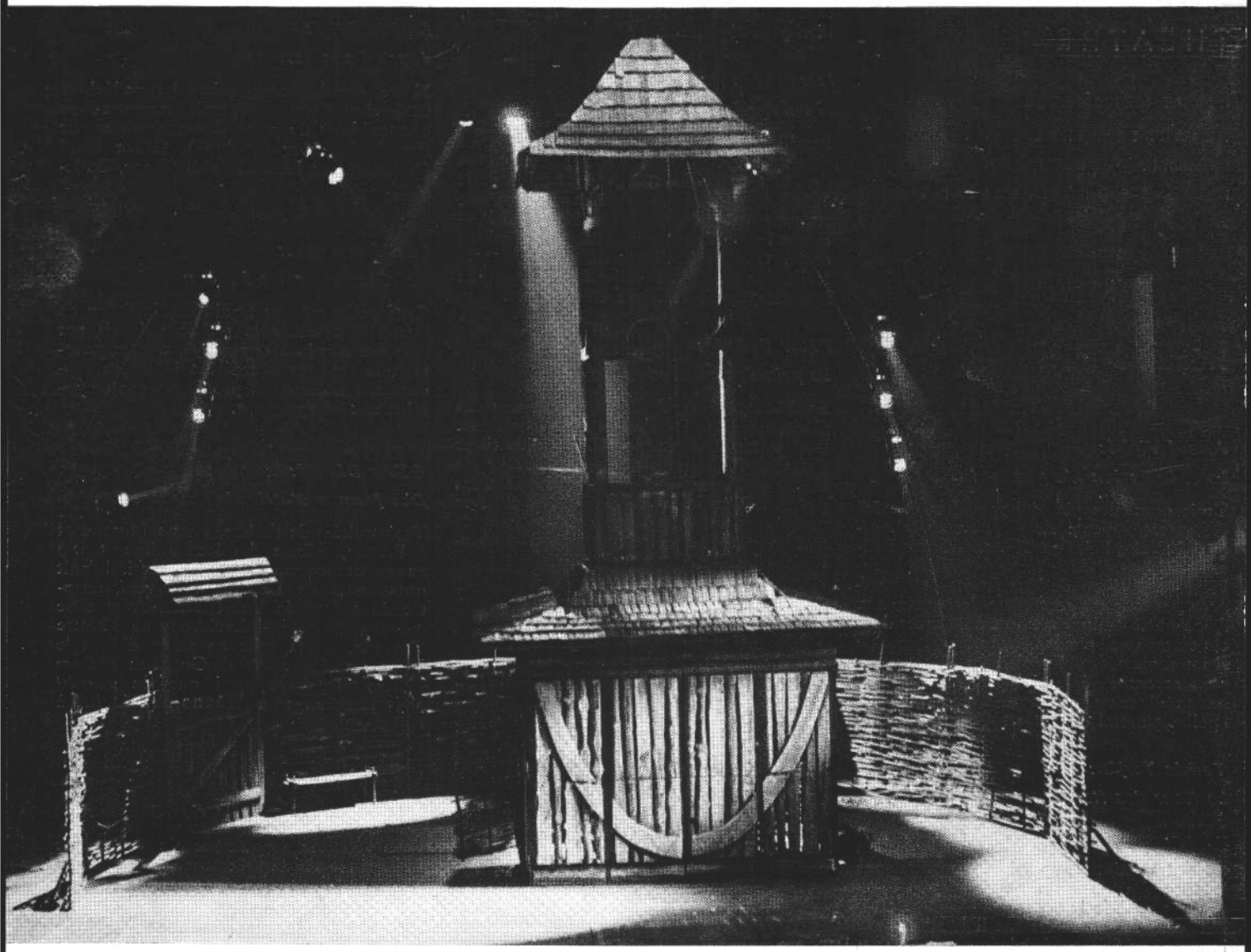
Gábor Bányai:

Des formes d'attitude

Trois soirées de théâtre, vues a Moscou et à Prague, offrent des lecons importantes au spectateur venu de létranger aussi. Il s'agit notamment de *La Maison au quai*, adaptée du roman de Youri Trifonov et mise en scène par Youri Lyubimov au Théâtre Taganka, de la mise en scène d'Anatole Efros des *Ames mortes* de Gogol au Théâtre Malaya Bronnaya ainsi que du *Hamlet* d'Evald Schorm au Divadlo na Zábradli à Prague.

Anna Pór:

Le «Peer Gynt» de Patrice Chéreau

Une véritable renaissance de ce poème dramatique de Henrik Ibsen se manifeste actuellement aux théâtres européens. C'est après un intervalle de cinq années que Patrice Chéreau revient au théâtre avec cette même pièce, en créant, au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, un spectacle d'une richesse exemplaire.

Ára: 25,– Ft