SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1982. AUGUSZTUS
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

82.1822 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Bessenyei Ferenc (Csörgheő Csuli), Kovács János (Borbíró), Mádi Szabó **Gábor** (zsellyei Balogh Ábel) és Huszár László (Malmossy) a Víg-színház Úri murijában (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Doina Levinta Bocaneti díszlete **az** Újvidéki Színház Ványa bácsi-előadásához

TARTALOM

játékszín

VINKÓ JÓZSEF
Halandzsák és álkonfliktusok (1)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Szimbólumkényszer (6)
SZÁNTÓ **PÉTER**
Gyorsjelentés a végveszélyről (8)
NÁDRA VALÉRIA
A vérrel összekent Menny-kő (12)
BALOGH TIBOR
A kizökkent menetrend (14)
KŐHÁTI **ZSOLT**
Vonó vagy kormánypálca? (17)
KOLTAI TAMÁS
Beugrás Goldoniba (19)
MIHÁLYI **GÁBOR**
Arisztophanészt játszani (21)

arcok és maszkok

GYÖRGY PÉTER
A komédiás diadala (25)
SZENTGYÖRGYI RITA
Kovács János három arca (27)

négyszemközt

CSÁKI JUDIT
Beszélgetések a profilról (28)

világszínház

NÁNAY ISTVÁN
Csehov-trilógia Újvidéken (30)
GEROLD LÁSZLÓ
Galopp és tangó, rendetlenség és rend (34)
VAJDA MIKLÓS
Telefoninterjú Sir Peter Hall-lal (37)
KISS IRÉN
Beszélgetés Dario Fóval (38)
ALEKSZANDR MINKIN A
királyfi (39)

színháztörténet

FÖLDES ANNA
Az aranykor fénye és árnyéka (41)
BÉRCZESSI B. **GYULA**
Egressy Béni és a Várszínház (46)

szemle

KELÉNYI ISTVÁN
Színháztörténet a cethal hátán (47)

drámamelléklet

SELMECZI TIBOR: <Csak úgy, mint otthon

játékszín

VINKÓ JÓZSEF

Halandzsák és álkonfliktusok

Új magyar drámákról

„Valami van, de nem az igazi!" - idézik Rajkin híressé vált mondatát Hernádi Gyula legújabb színdarabjában, s attól tartok, nem a magyar drámaírás gondjaira céloznak a színészek. Pedig talán semmi sem jellemzi tömörebben dráma-írásunk felemás helyzetét, mint ez a látszatra könnyedén odavetett - kabarékban elkoptatott - szlogen. A magyar drámaírás, amely a hatvanas évek vége felé hihetetlen fejlődésnek indult, s amelyet még a hetvenes évek közepén is gazdag spektrum jellemzett- színpadainkon egy-más mellett szerepeltek a hagyományosabb Németh László-i-illyési dramaturgia képviselői, a „középnemzedék" tagjai (Száraz György, Maróti Lajos, Kertész Ákos, Csurka István stb.) és a legfiatalabb generáció ígéretei (Beréményi Géza, Vámos Miklós stb.) -, a nyolcvanas évek elejére megtorpant. A „nagy öregek" nemzedéke, amely a klasszikus „ hagyományt leginkább „átmentette", erősen megfogyatkozott, a középnemzedék tagjainál bizonyos kifulladás, önismétlés tapasztalható (Csurka István: *Reciprok komédia,* Páskándi Géza: A *vadorzó,* Maróti Lajos: *A pályamódosítás* stb.), a legfiatalabb generáció írói pedig vagy nem kaptak kellő mértékben (és színvonalon) színpadot (például Spiró György, Nádas Péter stb.), vagy elfordultak a színháztól (Simonffy András, Beréményi Géza stb.). Előállt az a paradox helyzet - az általános ügybuzgalom közepette -, hogy az új magyar dráma egyre inkább műhelyviták és kimutatások tárgya lett, a közönségre gyakorolt hatása pedig (egy-két ritka kivételtől eltekintve) a művek számának növekedésével egyenes arányban csökkent. A kötelező drámabeszolgáltatás félkész műveket engedett a színpadokra, dramaturgiailag egyenetlen alkotásokat, és sokszor az epikus (vagy költői) mondanivalót is drámai formába kényszerítette, eleve lemondva a drámai konfliktusról, az egységes cselekményvezetésről. A kényszerű termelékenység megnövelte az adaptációk számát is, és létrehozott néhány műfajkeveredést. Az évad utolsó harmadában bemutatott új művek között a felsorolt dramaturgiai problémák mindegyikére találunk példát.

Melodráma a beatnemzedékről

„Az is van, aki csak lehetne."

(Csörsz István)

Tipikus álkonfliktusra épül Csörsz István első színpadra került játéka, a *Kék a tenger.* Zsolt, a beatnemzedék Thália stúdió-beli képviselője ötesztendei börtönbüntetés után váratlanul betoppan szülei la-kásába, tönkreteszi anyja szépen kitervelt karrierjét, megzavarja kishúga lelkivilágát, majd néhány generációs pofon el-csattanása után angolosan távozik. Csörsz, aki 1971-ben robbant be a magyar irodalomba *Sírig tartsd a pofád !* című riportregényével (s aki a fenti regényét többször is megkísérelte színpadra adaptálni, sikertelenül), a „csövesek", a „szakadtak", a hatvanas évek lázadóinak a szakértője. Könyve, amelyben „egy hosszú hajú társaság tagjait beszéltette hónapokon keresztül", megjelenése után néhány héttel bestseller lett. Akkoriban a „jóérzésű polgárok" élvezettel csemegézték Zord Khán bandájának történetét, s még a legmakacsabb nyárspolgári szemlélet is kénytelen volt tudomásul venni, hogy a regény cselekményének idején (1966-68 táján) az egész társadalomban egyfajta értékrendválság volt tapasztalható, amely különösen a fiatalokat érintette egzisztenciálisan. Ha Csörsz új színdarabja akkor kerül bemutatásra, valószínűleg (gyengéi ellenére is) az évad egyik eseménye lesz. Így azonban - tempora mutantur az egész olyan, mint egy retrospektív *Családi* körepizód: pedagógiai tanmese a nyárspolgár anya és a lázadó ifjú küzdelméről. Csörsz igazán a hatvanas évek végének fiatalságát ismeri; eszményeiket, életfelfogásukat több regényben kísérte figyelemmel *(Vastövis, Okos madár* stb.). Ma azonban 1982-t írunk. Az elmúlt másfél évtizedben a társadalmi szerkezet átrendeződött, a „hosszú haj, farmernadrág"-féle előítéletek átalakultak; az ifjú hős egy megváltozott társadalommal találja szembe magát, mindebből nem vesz észre semmit, csökönyösen hajtogatja el-avult nézeteit. Az író megkísérli feloldani ezt az ellentmondást: a történetet a hetvenes évek közepére helyezi, a fiút pedig öt évre börtönbe zárja. A hatvanas évek végének Zen-buddhista lázadása, tagadása, a „kispolgári" mentalitás elutasítása így konzerválódott, Zsolt ugyanott folytatja, ahol 1968-ban abbahagyta.

Megmosolyogtató ennek a „farmernadrágos Oresztésznek" a gondolkodásmódja. Világszemlélete lehangolóan primitív, egész lázadása kimerül a nyárspolgári lét tagadásában, a kispolgári életvitel elutasításában; megveti, lenézi az anyját, a fogyasztói társadalom előnyeit demagóg nagyképűséggel elutasítja, környezetével állandó erkölcsi fölényét érzékelteti. Lehet-e azonban bármiféle erkölcsi fölénye (bármilyen nyárspolgárral szemben) egy olyan fiatalembernek, aki (több társával együtt) brutálisan megerőszakolt egy tizennégy éves lányt, s ezért öt év börtönre ítélték ? Képviselhet-e - az új nemzedék nevében - erkölcsi többletet Zsolt? Bajosan. A helyzet úgy áll, mint-ha egy bérgyilkos előadását hallgatnánk két órán át a morális tartásról.

Így nem csoda, ha a főszereplő figurája hiteltelenné válik Geréb Attila igyekvő előadásában. Ez a dramaturgiai bukfenc ugyanis átjátszhatatlan. Ezt az ellentmondást semmiféle színészi hitel nem pótolhatja. Geréb szomorúsága és szenvedése, bűntudata (egy barátja tisztázatlan öngyilkossága miatt) ezért válik szenvelgéssé, pózolássá; s ezért rendeződik át a darab belső szerkezete. Mert látványosan átrendeződik. Csörsz a „kallódó nemzedék"(?) drámáját akarta megírni, s a főszereplő személyének tisztázatlansága miatt megírta Ágnes asszony melodrámáját. *A* lázadó fiú sorsa helyett a középkorú külkereskedelmi alkalmazott anya tragédiáját. A *Kék a tenger* ugyanis nem Zsoltról szól, hanem az édesanyjáról. Nem a beatnemzedékről, hanem az úgynevezett középgenerációról, amelynek tudatában a második világháború rettegése keveredik az ötvenes évek politikai jelszavaival és a fogyasztói társadalom reklámszövegeivel.

Ettől a színdarab (és az előadás) akár érdekfeszítőbbé is válhatott volna. Az író és a rendező azonban pedánsan félrerajzolja az anya alakját is. Csörsz nem elégszik meg azzal, hogy Ágnes - puszta jó szándékból - tönkreteszi családja éle-tét; fiát rendőrkézre juttatja, lánya mellől elmarja a barátokat, férjét szinte be-zárja a tenyérnyi cselédszobába; Ágnes asszonyban freudi komplexusok is dúlnak. Szalay elvtárs titkárnőjének tudatalattijában egy Klütaimnésztra rejtőzik, akinek anyja bordélyházat tartott fenn a háború alatt, s aki maga is gyanúsan alapozta meg későbbi egzisztenciáját: [1]944-ben különböző (általunk ismeretlen) manipulációk révén beköltözött egy deportált zsidói család lakásába, miközben

első férjét sorsára hagyta. Talán mondanunk sem kell, hogy Ágnes asszony két énjének a színpadon semmi köze egymáshoz, az anya mélylélektani (zeneileg dekoratívan aláfestett és démonian megvilágított) nagyjelenetének semmi köze a darab cselekményéhez; az önvallomás Hacser Józsa magánszáma marad.

Ez a két tisztázatlan figura csap össze a Thália Stúdió szobaszínpadán. Zsolt, aki gyanítja, hogy anyja jelentette fel, itt akar bizonyosságot szerezni. Mi is azt reméljük, hogy a dialógusok hevében megtudunk valami közelebbit a két főszereplőről. Miért erőszakolta meg Zsolt a lányt? Miért nem tud megbékélni a társadalommal? Miért jelentette fel az édesanyja? Milyen bűnöket rejtegetnek? stb. Csörsz közhelyekkel válaszol, Ágnes asszony frázisokat pufogtat hisztérikusan, a többi szereplő pedig asszisztál a produkcióhoz; Buss Gyula hiteles epizódszereplővé formálja az alkoholista zeneszerző férjet, akit szinte fizikai roszszullét környékez felesége stílustalan karrierizmusa, agresszivitása láttán; Jani Ildikó frusztrált diáklányt formál Kati papirosízű figurájából, Dimulász Miklós gügyére veszi a kádergyereket, S. Tóth József alamuszi morális hullára az egykori vagányt, aki beilleszkedett (tehát megvetendő), György László főkádere pedig a *Házszentelő-ből* pottyant ide: természetesen kötelezően korlátolt, kövér és kedélyeskedő, demizsont cipel, és külföldi kiküldetés várja.

Pedig Csörsz - a kispolgáriság unalmas bírálata helyett - megírhatta volna az 1980-as évek értékrendválságának drámáját. Hagyományos álgenerációs álfeszültségek helyett rátapinthatott volna a tudat és a létforma valódi dilemmái-ra; arra a gazdasági-politikai fejlődésre, amelyet a közfelfogás sokszor messze elmaradva tudott csak követni. És Zsolt alakjában megrajzolhatta volna az egykori „lézengő lázadó" kétségbeesett kísérletét, hogy beilleszkedjék a nyolcvanas évek valódi társadalmába, nem pedig egy frusztrált anya beltenyészetébe, ami-nek, valljuk meg nyíltan, semmi köze mai társadalmi szerkezetünkhöz.

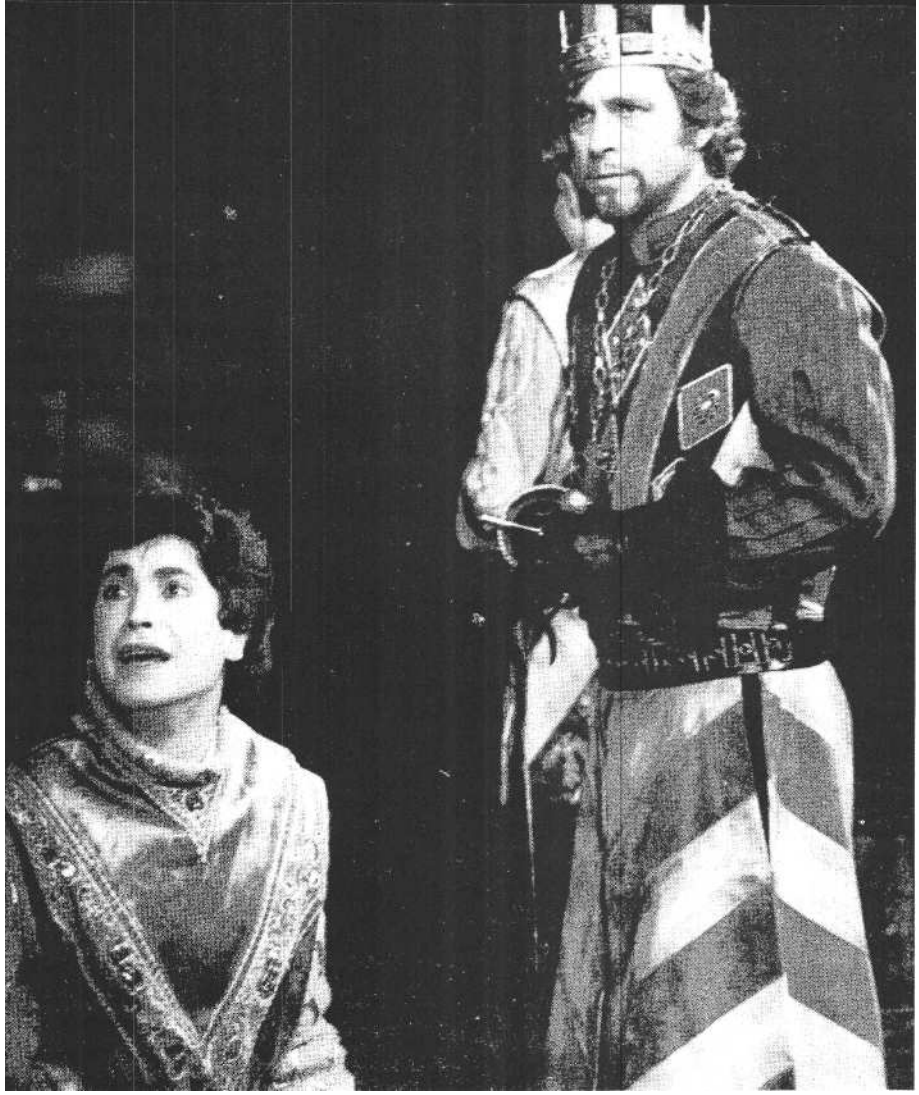
A darab dramaturgiai gyengéin nem javított az előadás. Sőt. Tolcsvay Béla dekoratív és fölösleges songjai időről időre leállították a döcögő cselekményt; az énekes egy árnyalatnyit nem tudott hozzáadni a darabhoz, költőietlen és semmitmondó „dalai" amolyan általános Bob Dylan-i hangulatot imitáltak; dramaturgiai funkciójuk talán annyi lehe tett (minta Che Guevara-portrénak), hogy felidézzék a hatvanas évek ideáit, amelyekbe Zsolt megkísérelt belekapaszkodni, s amelyek feltartóztathatatlanul eltűntek. Ez a megidézés azonban következetes logikátlansággal ismétlődött olyankor is, amikor Zsolt lelkivilágát nem kellett narrátorral megtámogatni. A rendező (Romhányi László) érezhetően nagy súlyt fektetett ezekre a tolcsvayádákra, miként az előadás egyéb külsőségeire is. A valódi drámaiságot fény- és hang-effektusokkal kívánta helyettesíteni, színészvezetése egyenetlen; az egész elő-adás olyan benyomást keltett, mintha egy rendezői szinopszist mutattak volna be. Sürgetően és ismét felmerül a kérdés: kezdő drámaíróknak (Csörsz Istvánt tehetséges és okosan gondolkodó írónak tartom) milyen esélyük lehet a szakma alapvető dramaturgiai és színpadi titkai-nak elsajátítására, ha (ritka kivételtől eltekintve) következetesen kidolgozatlan és felületes előadásokban kerülnek színre a darabjaik ? Hol van most már az a dramaturg vagy rendező, aki - ekkora fiaskó után - újra felcsiholja Csörsz drámaírói hevét ? Attól tartok (és ez korántsem csak a Thália Stúdió szimpatikus kudarcára vonatkozik), alaposabban tanulmányoznunk kellene azoknak a szerzőknek a dráma iránti affinitását, akik a magyar dráma oltárán - a kötelező ügybuzgalom közepette-az utóbbi években elvéreztek.

Temudzsin törvénye

> *„A két nagyhatalom szerint a magyar helyzet perifériális kérdés a világpolitikában."*
>
> (Szabó Magda)

Dramaturgiai problémákat vet fel Szabó Magda történelmi drámatrilógiájának középső harmada, *A csata* is. Igazi drámai konfliktus itt sincs (hacsak nem IV. Béla lelkében), a drámai cselekményt történelmi akciósor helyettesíti (csata a muhi pusztán, ármány Frigyes herceg udvarában, száműzetés Klissza várában), belső motívumok helyett az események irányítják a szereplőket. Az író-nő (aki *A meráni fiú* című műhelytanulmányában bevallja, hogy „sok hónapnyi töprengésébe telt", amíg rájött, hogy nem írhat *egy* darabot Béla királyról, mert legalább három Béla király van: „egy bosszúálló, rendteremtő, meránian pontos", „egy üldözött, ország nélküli menekülő" és egy, „aki felnő királyi koronájáig, és kezet nyújt mindenkinek, aki hajlandó együtt építeni vele az elpusztított országot"), szóval az írónő - a nagyszabású írói prekoncepció szorításában - külön drámát írt a fent említett három epizódból. Az új darab egy prológusból és egy epilógusból áll: *„ A meráni* fiú ismeretében már tudjuk, miért végződhetett csakis vereséggel a tatárok elleni harc", a klisszai száműzetés (a Magyarországra való visszatérés előkészítése) pedig azt hivatott előlegezni, hogyan lesz „a meráni fiúból a csapások súlya alatt felnőtt, nagy Árpád-házi király". Marad tehát Frigyes herceg ármánykodása Hainburg várában:; ez a szál azonban inkább csak előlegezi a drámai feszültséget, nincs dramaturgiailag kibontva. De talán mindez nem is érdekelte olyan nagyon Szabó Magdát. Ő lélektani drámát, fejlődésdrámát akart írni. Az az út izgatta, amit Gertrúd fia - a nemzeti tragédia hatására - a hiú királyi gőgtől az építés alázatos gesztusáig bejárt. Fent említett tanulmányában így ír: „Nem tudom érzékeltetni azt, akivé lett, anélkül, hogy meg ne mutassam, milyen volt, különben ábrázolhatatlan, hogyan lett a meráni nő fiából az egyik legnagyobb magyar király, akinek semmire sincs már szüksége ahhoz, hogy magát akár Isten, akár ember előtt igazolja." Igen, csakhogy ez meg már a drámatrilógia harmadik - ezután következő - fejezete. *A csatá-nak,* bárhogy is csűrjük-csavarjuk, nincs igazi konfliktusa, nincs valódi drámai feszültsége, jóllehet szereplői a poklok poklát megjárják, a fél ország elpusztul. A drámai konfliktus ereje - úgy tűnik - nincs arányban a halottak számával, és semmiféle külső kataklizma nem pótolhatja a korszerű belső drámaiságot.

Pedig nemzeti önismeretünk legkényesebb (legneurotikusabb) idegvégződéseit birizgálja Szabó Magda. *A csata* az elavult nemzeti gőgöt, az önáltatást, a délibábos csodaszarvasvárás korszerűtlenségét, a reális önértékelés hiányát veszi célba. Az írónő kitűnően ábrázolja fennhéjázó maradiságunkat, hihetetlen szűklátókörűségünket. A király (és a magyar urak többsége), jóllehet a hadtudományokhoz és a modern hadviseléshez alig konyít valamicskét, megfellebbezhetetlen konoksággal viszi pusztulásba az országot. Bács, a nikesi eunuchot majmoló piperkőc magyar udvaronc szerint „a csata illetlen dolog", a király (minden intelem ellenére) taktikailag rossz helyen építteti fel szekértáborát, vakító vitézi sátra szinte célpontul szolgál a tatár íjászok kedvtelésének. Az osztrák futárokat lenézzük, a tatárt (aki



Szabó Magda: A csata (Madách Színház). Lesznek Tibor (Bács) és Huszti Péter (IV. Béla)

ekkorára már feldúlta Oroszországot és Lengyelországot) elmaradt barbárnak tekintjük, akit a magyar virtus úgyis elsöpör, a hírszerzőknek nem hiszünk (egy magyar úrnak nincs szüksége alantas eszközökre), az orosz hadifogolynak, aki élete kockáztatásával hozza meg az éjjeli támadás hírét, a tudomására hozzuk a megingathatatlan magyar regulát, miszerint: „Várat támadunk éjszaka, de terepen megvárjuk a fényt!" Magára vessen a tatár, ha megszegi ezt az ősi hadviselési törvényt. Szinte hihetetlen az önáltatásnak és az országos süketségnek, a szűklátókörűségnek ez a foka. Hiszen, mint tudjuk, Béla király tisztában volt vele, hogy „emberi fantáziával már-már követhetetlen iszonyat közeledik", levelekben figyelmezteti is rá az európai uralkodókat. Julián barát réges-régen jelentette már az Urálon túli tatár pusztítást és hasonló híreket, adatokat hoztak a lengyel, az orosz és a kun menekültek is. Mire vártunk vajon? Mivel áltattuk önmagunkat? „Hát ennyire nem változtunk a második világháborúig ? - kérdezi *Kívül a körön* című esszékötetében az írónő. - Hülyeség az egész - nyilatkozik a tizenharmadik századbeli magyar -, a kormány új trükkje, esetleg egyházi ködösítés, a papok találták ki a sok rém-hírt, mert Rómába rendelték őket zsinatra, s unják a hosszú utat, nem akarnak elmenni, hát riogatják az embereket a tatárral... alap nemzeti képletünk ez, ez a hitetlenség, a rosszul informáltak komolytalan viccei, a balkezes kiválasztás, kinek higgyünk, kiben bízzunk, kiben nem. .

És ilyen értelemben nemzeti gőgünk megtöretésének tragédiája *A csata.* A felismerés drámája. IV. Bélának vélt és valódi bűneinkért kell meglakolnia s végigszenvednie a megaláztatás és a lelkiismeret-furdalás stációit. A hiú, hivalkodó meráni fiúnak, aki eleve győzelemre rendezkedik be, s az egész tatárjárást „tavaszi kirándulásnak" tekinti, súlyos árat kell fizetnie rövidlátásáért. Hiúságát és gőgjét felváltja a szégyen, s a megalázottságból lassan felnőtté válik, aki szem-beszegülve a „most *már* vesszen minden", „Hadd lám, Uram, mire megyünk ketten" ős-buta magyar mentalitással, rá-döbben, hogy kötelessége van népével szemben, *hogy* az országot - ami rész-ben az ő hibájából szűnt meg létezni - fel kell építeni, s hogy a békéhez legalább akkora tehetség kell (ha nem nagyobb), mint a háborúhoz. Ez a felisme-rés, ez a józan számvetés, ez a reális ön-értékelés, ez a reális egyensúly a felesleges magyaros hősködés és a pesszimista önalábecsülés között, ez a *fordulat a magyar* történelemben, ez teszi lehetővé, hogy IV. Bélából, az országvesztőből országépítő legyen. Szabó Magdát, az írónőt is ez a második (reális) államalapítás érdekelte. *A csata* ennek a szükségszerű nemzetikarakter-váltásnak a története: a kötelességérzet megszületésének a pillanatát igyekszik ábrázolni.

Talán felesleges bizonygatni, hogy régen nem a tatárjárásról beszélünk. Szabó Magda írói látomásában első nagy nemzeti tragédiánk összemosódik a soron következőkkel, a tatárdúlás azonossá válik a második világháborúval, hiszen a rossz helyezkedés, a nemzeti önáltatás, az esztelen hősködés („élni ezer évig nem tanultunk meg, de meghalni mindig úgy tudtunk, mintha szélesvásznú filmre rendeztek volna bennünket... ") végigkísérte történelmünket. Az írónő ezúttal is (akárcsak a sokat vitatott *A rnerání fiú* esetében) hangsúlyozottan archaizálatlanul beszélteti hőseit; nem retten vissza az anakronisztikusan aktualizált katonai és politikai kifejezésektől sem. Szabó Magda már megvédte álláspont-ját előző darabja kapcsán: véleményével egyetértek, sőt szeretném hozzátenni, hogy ez a nyelvhasználat érdekes feszültséget teremt, meghökkentő asszociációsort indít el az olvasóban és a nézőben, ráadásul humorforrásként is szolgál, hiszen nem lehet megállni mosoly nélkül, hogy Bács - a tatárdúlás előestéjén -- „üdítő italt" szolgál fel IV. Bélának, hogy Frigyes „lekvittel egy adósságot", hogy Béla katonái azért szöknek meg a klisszai táborból, mert „Stájerföld igen gazdag turisztikai lehetőségeket kínál" stb. A katonai kifejezések pedig („külön-leges osztag" „karikatív célok", „helyi háború" „lokális ügy" stb.) sokszor a zsurnalisztikai kifejezések szintjén, váratlanul kitágítják a szöveg „áthallását", és nagyon furcsa gondolatmenetet indítanak el a nézőben, aki 1241-ben azt hallja a pápa és a császár követétől, hogy „megbomlott a világban a hatalmi egyensúly", és amíg helyre nem áll, a magyar ügyet nem tudják támogatni.. .

Ez a nyelvi közeg még határozottabban aláhúzza Szabó Magda történelemszemléletének sajátos eredetiségét; az írónő számára a történelem élő folyamat, a jelen és a jövő szerves része, örökké élő, lüktető-alakuló tényező, ami folyon-

dárként indázza be életünket. Csak sajnálni lehet, hogy ez a korszerű történelemfelfogás nem tudta átitatni a drámát, nem tudott szerves egységet alkotni a cselekménylánccal - s így a darab, a szerző minden igyekezete ellenére, epikus történelmi kifestőkönyv maradt. Vázlat egy nagyszabású vállalkozáshoz.

Ezt a vázlatot játsszák el a Madách Színház színészei, Lengyel György kimérten mértéktartó, dekoratív rendezésében. Huszti Péter neurotikus IV. Bélája apátia és lelkesedés között ingadozik, szerepalakítása keveset árul el a királyban dúló irtóztató belső küzdelemből. Legjobb pillanata az, amikor - az Istentől kapott negatív válasz sokkhatása után - rádöbben feladatának nagyságára, s megérti, hogy „Temudzsin törvénye szerint addig nem tekinthető elfoglalt-nak az ország, amíg az uralkodóház élő és halott tagjait meg nem semmisítették". Az enervált uralkodó itt erőre kap, s a csapások súlya alatt átalakul felelősségtudó országvezetővé, aki azonosnak érzi magát minden megcsonkított, minden meggyalázott, minden haldokló, tatároktól megkínzott - de Magyarországon maradt - honfitársával. Ez a király már „elfélte félnivalóját" ráébredt küldetésére. Ez a kissé patetikus, ám meg-győző intenzitás azonban Huszti szerep-formálásának csak utolsó perceiben lelhető fel.

A többiek több-kevesebb sikerrel birkóznak a néhány alapvonásra redukált történelmi figurákkal. Sunyovszky Szilvia nehezen tudja életre kelteni a „magyar átoktól" megvert király bizánci gondolkodású feleségét; Lőte Attila kimérten ügyes politikai cselszövőt formál Frigyes alakjából; Juhász Jácint kissé vastagra rajzolja a homályos hírszerzői múlttal rendelkező Gerecsét, aki Bánk bán késői híveként először Frigyesnél keres menedéket, majd visszapártol IV. Bélához, s pályafutásának érezhetően még korántsem szakadt vége. Dunai Tamás (Teuton atya), Papp János (A fő-lovászmester), Pataky Jenő (Ugrin érsek) és Horesnyi László (Montroyal Jakab) szerepében néhány írói vonásból teremtenek eleven, hús-vér alakot, bár többre nem telik lehetőségük, mint hogy egy-egy jellegzetes magatartásforma alapvonásait felvázolják.

Az álmosan csörgedező játékba Cseke Péter temperamentumos, színes játéka hoz némi felfrissülést. A fiatal színész sokszínűen ábrázolja Kálmán herceg vi dám, okos és kedves figuráját, rövid jeleneteiben arra is telik erejéből, hogy másfajta gondolkodás, egy korszerűbb, európaibb vezetői stílus lehetőségét is felvillantsa. Sajnos ő a muhi csatában elesik, így marad a bóbiskoló várakozás a kliszszai várban. Az idő relativitását pedig - mint ez Beckett óta köztudott - leginkább a várakozás fejezi ki.

A hatalmas vezéri sátrat, amelynek kötelékeiben elbotlott a királyi hadsereg, és a méltóságteljesen forduló boltíveket Fehér Miklós tervezte, a ruhák Mialkovszky Erzsébet ízlését dicsérik.

Kiszera méra bávatag

„Ha ezt megcsináljuk, tudod, milyenek leszünk? Mint a kínai gyerekek. Ma-ócs-kák !"

(Hernádi Gyula)

Nemzeti és társadalmi önismeretünk bukfencei nem hiányozhatnak Hernádi Gyula legújabb darabjából, *a Drakulá*ból sem. Ha Szabó Magda a muhi csatavesztésről beszél, Hernádi és Jancsó a mohácsi vészt állítja az előadás középpontjába. Ott a csata a szünetben zajlik le, itt éppenséggel majdnem elmarad. A töröknek nincs hozzá kedve. Pedig minden készen áll. Nemzeti önsanyargatóink készen állnak, a nemzeti öntudatunkat önmarcangoló történészek kihegyezték pennájukat, költőink kórusban üvöltik, hogy „nekünk Mohács kell", pszichológusok bizonygatják, hogy ez „Mohácshoz szokott fajta"; kész skandalum, ha a mohácsi vész a törökök lustasága miatt elmarad. Ráadásul már IBUSZ-utat is szerveztünk a „hősvértől pirosult gyásztérre", s mindenütt transzparensek hirdetik: „Fél óra múlva kezdődik a mohácsi vész!" Nosza, nem hagyjuk, hogy a besnye kontyosok elsinkófálják nemzeti tragédiánkat, rábeszéljük a szultánt, hogy későbbi önbecsülésünk (és nem utolsósorban a történelemkönyvek) kedvéért produkáljon egy Baranya megyei vészt. Lehetőleg Mohács síkján, mert oda később emlékparkot tervezünk.

Talán emlékeznek még Karinthy Frigyes hírhedt *Doborzá-jára?* „Huj, kosz-mabég, huj karek! - Vatykos csihászok vereki ! - Dengelegi... ! - Ne mánd, ne mánd a vereszt!" Vagy Christian Morgenstern világhírű fonetikus rapszódiájára, *A nagy Lalulá-ra,* amit valamelyik „akasztófacimbora" őszinte szenvedélylyel és mély hazaffyas átéléssel előadott a müncheni sörkabarében: „Kroklovafci? Szemmelemmi! - Szejokronto-Paffriplo: - bifci, bafci; hulalemmi: - kvaszti, paszti, po... - Lalu lalu lalu lalu la!"

Nem is szólva a halandzsa nagymestereiről; Swiftről, aki liliputi nyelvet teremtett, Rabelais-ről, akinek filozófus hőse zagyvanyelven elmélkedik a létezés értelméről, vagy Ionescóról, akinek híres darabjában *(A kopasz* énekesnő-ben) a házaspárok csupa „k"-val kezdődő szóval sértegetik egymást? Hát a szürrealistákról, dadaistákról, patafizikusokról, a limerick, a nonszensz vers, a kancsal rím, a sírfeliratok szerzőiről ? Boris Vian, Raymond Queneau *(Stílusgyakorlatok,* című nyelvfacsaró játékát nemrég játszották a főiskolások), Edward Lear? A nyelv végtelen asszociációrendszere, a szavak hangalakjából és képzettársításából fakadó komikus ellentmondások mindenkit játékra ingereltek. Karinthy Frigyesnél az együgyű flamingó: maflamingó; a hanyatló értelmű tulok: butulok; a züllött medve: elvetemedve.

Miért ne halandzsázhatna - akár a mohácsi csatatér közvetlen szomszédságában - Hernádi Gyula és Jancsó Miklós ? Miért ne énekelhetnék a Drakulák (A-tól H-ig), mint valami MAFILM stúdiószínházi indulót, a halandzsa-dalt: „Jancso zsgyanesz nova - Ráz-nüj-rec-pec ... !" ? ! Miért ne nyaggathatnák, facsar-hatnák, téphetnék, hasfelmetszhetnéknyúzhatnák, hámozhatnák a szavakat Hernádiék ? Hátha csak ezért vannak a szavak? Miért ne lehetne az RH-pozitív „URH-pozitív"? És miért kellene a szuperblődlinek nevezett halandzsa-szöveg alól ezúttal is rejtett mondanivalót elő-kapirgálnunk ?

Aki a *Drakulá-t* mint színdarabot elemzi, feltehetően úgy jár, mint az a híres - alaposságáról közismert - német nyelvtanár, aki strukturalista tanulmányt írt - „tisztán lingvisztikai alapon" - *A nagy Lalulá-ról,* miközben a szerzők jókat röhögtek a markukba, és nagyképű nyilatkozataikkal még inkább félrevezették a jámbor nyelvészt és a tudományos világot. *A Drakula* ugyanis nem színdarab, nincs egységes cselekménye, se konfliktusa, nincsenek jelenetek, se jellemek, se szabályos dialógusok. Még csak nem is a vérszívó szörnyről szól (igaz, *a Mata Hari* sem a kémnőről szólt): *a Drakula* szabadasszociáció-halmaz, ötletfüzér, diáktréfa, halandzsa, ami akkor telik meg élettel, ha találkozik a közönséggel.

Hogyan határozhatnánk meg akkor a *Drakula* műfaját ? Tudománykabaré ? Antidarwinista blődli? Világvége-esztrádműsor? Esetleg Hernádi-Jancsó-önpa-

ródia? Hernádiék ugyanis (jóllehet több ízben céloztak rá, már a V. N. H. M. esetében is, hogy a magyar kabaré megújítására törekszenek) nem vállalják a kabarét mint műfaji megjelölést. Ők a blődlire hivatkoznak. Méghozzá szuperblődlire. És igazuk is van. *A Drakula* nem igazi kabaré. Nincs konferanszié, nincsenek villámtréfák, jelenetek, az előadás sem hasonlít a műfaj Magyarországon ismert válfajaihoz. Mi hát akkor *a Drakula*? Idétlen szellemeskedés ? Illogikus játszadozás a rímekkel és a szóviccekkel? Történelmi fintorvágás? Hülyéskedés? Rögtönzött magyar happening, ahol - parttalan képzettársítás ál-arca alatt megfricskázzuk az évtizedes tabu kat, történelmi és társadalmi előítéleteinket? Egyáltalán, mi az, hogy blődli?

A nyilatkozatokból kiderül, hogy a *Hernádi and Jancsó Co.* „a kabaré és a blődli közötti különbséget kísérli meg elmélyíteni", a blődli az ő felfogásukban: „célirányos kabaré", amelyben filozófiai gondolatok rejtőznek, s amelynek feszültségét a tartalom komolysága és a forma tiszteletlensége adja. Félek, ha komolyan veszem ezt a nyilatkozatot, magam is úgy járok, mint a fent említett jámbor német nyelvész. Mi az, hogy „célirányos kabaré"? A kabaré iránytalan? És mi az a „rejtett filozófiai üzenet"?

A Drakula elődjeihez (a *Hasfelmetsző Jack-hez,* a *Mata Hari-hoz, a V. N. H.* M.-hez) hasonlóan sokkal inkább egy szabadszájú diáktréfának, enyhe pornográfiával fűszerezett tiszteletlen blöffparádénak tűnik, mintsem misztikus-fantasztikus, „filozófiai gondolatokkal" terhelt műnek. Sokkal inkább hat egy filozófiai-történelmi-politikai gondolattöredékekre felfűzött szürrealista blöffnek, mint megszerkesztett gondolatátvitelnek. Bár a szerzők tudatos műfajteremtése nyilvánvaló. Jancsóék a kerek (színdarabszerű) történet felől haladtak a szuperblődli felé. *A Hasfelmetsző Jack* a stíluskeresés első állomása, felfejthető története van, konfliktusa, hősei stb. *A Mata Hari* már egyfajta történelmi show, kémhappening, amiben a gondolati mag blődliformában jelentkezik. *A V. N. H. M.* történelmi abszurd - blődliben előadva; bár valamiféle történet még itt is kibogozható. (A Gólem, amit a prágai Lőw rabbi gyúr sárgarépából és romlott marhahúsból, Horthy szüleivé alakul át.) A *Drakula* még inkább absztrahál: Hernádi-Jancsó sajátos látásmódja csak egyetlen jelenetben erő

Sáfár Anikó, **Borbáth** Ottilia, Borbély Vali, **Buza Andrea és Pethő** László a Drakulában

södik fel (a már említett Mohácstréfában), miként a világvége-víziónak (és egyéb, Hernádinál untig ismert tudományos-fantasztikus variációknak) sincs most meghatározó szerepük.

Az előadás három szálból szövődik: 1. Politikai-történelmi bemondások, a tarkónkat birizgáló politikai jelszavak (például: „Megvéd engem Trianon, Mohács, Muhi, - Meg a szoros gumibugyi!"; „Jobb tegnap egy mohácsi vész, mint ma egy adóbevallás!" stb.); 2. enyhe pornográfia, a „malacszínházak" modorában, fizikai bemutatóval párosítva (például: „Erről jut eszembe, hátulról teszem be!", „lmhol látom a vitézek seregét, számba veszem a legények elejét!" stb.); 3. tudományos-fantasztikus egyveleg, amely segítségével lassan kiderül (a sztorira éhező nézők számára), hogy a Drakulák valójában marslakók, akik a Föld kiürítéséről szeretnék meggyőzni a makacs (és talpalatnyi Földjükhöz ragaszkodó) embereket, mert közeledik a világvége; a Föld hamarosan kettéha sad, a levegő átalakul homokká, megszűnik a gravitáció, az emberekből öt kilométeres spagetti lesz, és a Földet elnyeli a Fekete Lyuk, amiről gyerekkorunkban annyi mesét hallhattunk.

Ezt a történetet - úgy vélem - nem lehet (és nem is kell) komolyan venni. *A Drakula* újdonságát a spontán rögtönzései: látszatával előadott, képzettársításra kényszerítő nyelvi játékok adják. Jancsó és Hernádi összehordott mindent, ami a IX X. század utolsó harmadának „nyelvi romhalmazából" a komikumot szolgálhatja. Dr. Tóth Tihamér *A tiszta férfiúság* című egyeseknél nyilván alapmunkaként számon tartott - pedagógiai fohásza keveredik itt félig elmormogott Ady-strófával, Biblia-idézet gyermek-kiszámolóval, közismert politikai jelmondat obszcén kiszólással, operettrészlet faviccel, slágertöredék untig elcsépelt káderszlenggel. A színészek elelhadarnak egy-egy, a közelmúltból jól ismert szállóigét, majd váratlanul egy máshonnan kapott idézettel fejezik be,

Ez a bakugrásos nyelvi játék hirtelen évtizedes tabukat pukkaszt ki, félve vagy suttogva kiejtett szólamokról kiderül, hogy valóságtartalmuk - az idők során - végérvényesen megszűnt; a meghökkenést ezért követi eleinte zavart, majd később felszabadult nevetés. A. viccek fele azonban ósdi, közismert, elcsépelt, az asszociációs játékra kevéssé alkalmas („teszt-test", „emberség-embersegg", „avar-zavar", „Dó-lá-re-lá-dó - Dollár eladó!" stb.), másik fele erőltetett („lép-cső-cső", „Nagy lesz majd a test öröm, itt van már a testőröm" stb.). Valódi hatást azok a szójátékok váltanak ki, amelyek mögött társadalmi töltet feszül, amelyeknek eredetije évtizedekig plakátokról vigyorgott ránk, s amelyeknek társítása bizonyos cinkos összenevetést eredményez („A dolgozó béget szolgálom!", „Gyaur-magyaur. Én magyaurnak születtem!", „Van magánál házkutatási narancs ?" stb.), vagy amelyek nyelvileg frissek, szellemesek és bizonyos színpadi szituációból fakadnak (például: „Ez az óalbán! Majd albánok én vele!", „Piperkőc, összekőcölted a hajam!" stb.).

Hasonló módszerrel készült a zenei összeállítás is. Van itt untig ismert butasanzon, western-melódia, cirkuszi induló, csárdás és néger tamtamdobszóló, felhangzik Kalaf áriája és a Gyászinduló, az Akácos út, a Teve van egypupú, a Bújj-bújj zöld ág, a Sunny boy, a Luxus-vonat stb. Maros Gábor még a Rohadt a nagyvilág című Victor Máté-Mészöly Dezső-dalt is elénekli a *Villon és a többiek* című rock-musicalből, annak idején ő énekelte a József Attila Színházban.

Hogy mindez - este tizenegykor, némi sznobériával fűszerezve - mire szolgál? Azt hiszem, hamis a kérdésfeltevés. Hernádi és Jancsó a nyelvöltögetést, a fenékre paskolást, ujjpattintást ezúttal is arra használja, hogy felborzolja kényelmesen beidegződött történelemszemléletünket, leleplezze előítéleteinket, s váratlan képzet- és gondolattársítással arra kényszerítsen, hogy újra felülvizsgáljunk néhány kényelmes meggyőződést. A meghökkentés (vagy a besulykolás) végett újra megjelennek a jól ismert rekvizitumok (úgy látszik, nemcsak a történelem ismétli önmagát!): a sztriptíz (ezúttal reneszánsz és késleltetett), a vámpírfog (zsebből kell az ínyre felhúzni), a szexuálismozgástanfolyam (fejlettebb változata Nyíregyházán is látható *a Szép magyar komédia* előadásán), a meztelen fiú (ezúttal tüllfüggöny mögé rejtőzve) stb.

És akiknek legelőször kellett levetkezniük (néha a szó szoros értelmében) előítéleteiket - a modern blődli oltárán -, azok a színészek, akik több-kevesebb meggyőződéssel rögtönöznek (láthatóan pontosan begyakorolt koreográfia szerint): Kovács István, aki tanáros narrátorpózban Apaként és elegáns Kívülállóként kommentálja az eseményeket; Maros Gábor, aki kedvére blődlizhet; Szolnoki Tibor, aki látható örömmel csillogtatja meg átlagon felüli (akrobatikus) tánctudását; Borbáth Ottilia és Sáfár Anikó, akik csábosan kölcsönzik leplekbe és flitterbe szorított testüket a Drakula-fogaknak és tenyereknek; vala-mint Pethő Tibor, aki mindent elkövet, hogy partnernője, Buza Andrea végre lepel nélkül is megjelenhessék, ami sikerül is, bár nem feltétlen Buza Andrea előnyére. És még egy meglepetés - akár-csak az Amanda Lear-koncerten -: napi vendégként megjelenik Zalatnay Sarolta is. Ő angolul (és hangosan), álprofi stílusban (ahogy Móricka elképzeli) előad egy számot, dekoratívan és feleslegesen. Alakításának előnyére válik, hogy éneklése rövid ideig tart és többnyire megismételhetetlen.

Csörsz István: Kék a tenger (Thália Stúdió)

Rendező: Romhányi László. *A rendező asszisztense:* Szabó Sipos Márta. *Irodalmi munkatárs:* Elbert Zsuzsa. *Zene:* Tolcsvay Béla. *Díszlet-jelmez:* Székely Piroska. *Zenei vezető:* Prokópius Imre.

Szereplők: Geréb Attila m. v., Hacser Józsa, Buss Gyula, Jani Ildiko, S. Tóth József, Dimulász Miklós, György László, Tolcsvay Béla.

Szabó Magda: A csata (Madách ,Színház)

Rendező: Lengyel György. *Zene:* Novák János. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.

Szereplők: Huszti Péter, Sunyovszky Szilvia, Cseke Péter, Lőte Attila, Papp János, Dunai Tamás, Juhász Jácint, Pataky Jenő, Horesnyi László, Gyabronka József, Lesznek Tibor, Tóth Tamás f. h., Kéry Gyula, Szerednyey Béla, Philippovics Tamás f. h., Bakay Lajos, valamint Artner Árpád, Kis Endre, Virágh Kiss Ferenc, Gulyás Zoltán, Forrai Miklós, Csekő Attila, Putnik Bálint.

Hernádi Gyula: Drakula (MAFILM Sútdió-színháza a Pesti Vigadó kamaratermében)

Rendező: Jancsó Miklós. *Zene:* Gyarmati István-Jávori Miklós. *Díszlet-jelmez:* Banovich Tamás. *Rendezőasszisztens:* Andai Tamás.

Szereplők: Kovács István, Maros Gábor, Szolnoki Tibor, Borbáth Ottilia, Sáfár Anikó, Buza Andrea, Pethő László. Napi vendég: Zalatnay Sarolta.

SZFKRÉNYESY JÚLIA

Szimbólumkényszer

Az Úri muri a Vígszínházban

„Most játsszák a Vígszínházban Móricz Zsigmond vígjátékát, az *Úri muri-t.* És most jelent meg a könyvpiacon az új Móricz Zsigmond-regény, az *Úri muri.* A két műnek tulajdonképpen csak a címe, a témája és a szereplői azonosak. Egyebekben egész különböző írás a kettő. Más az alapgondolatuk, más a megoldásuk. A darabban happy endbe enyhül a nagy feszültség, a regényben katasztrófában robban ki." Így kezdi cikkét 1928-ban Bálint György. A továbbiakban egyetlen szót sem veszteget a színpadi változatra, a regényt dicséri szinte himnikus hangon.

A regény azóta elfoglalta méltó helyét az irodalmi köztudatban, klasszikus könyv lett, sőt kötelező olvasmány. Ezzel szemben a színpadi változat még ma sem jutott nyugvópontra. Móricz sem tekintette véglegesnek az első megfogalmazást, visszaállította az eredeti tragikus befejezést, ezután soha többé senkinek nem jutott eszébe az *Úri muri* ilyen irányú szelídítése. Mai szemléletünk szerint az efféle vidám feloldás nemcsak hamisnak, de egyenesen képtelennek hat. Egyéb tekintetben viszont még ma sem kanonizált a színpadi mű szövege. Néhány éve például megfigyelhető az a tendencia, mely szerint a rendezők szívesen nyúl-nak vissza a regényhez, az epikából emel-nek be jellemzőnek vélt részleteket, motívumokat. Az egyik legutóbbi *Úri muri*-előadás - melyet Nyíregyházán láthattunk - színlapjára ez a műfaji megjelölés került: jelenetek Móricz Zsigmond regényéből. A legfrissebb vígszínházi előadás rendezője, Harag György viszont az eredeti színmű szövegéhez tér vissza, és a darab szándéka szerint nem színmű, nem életkép, hanem egyenesen sors-tragédia.

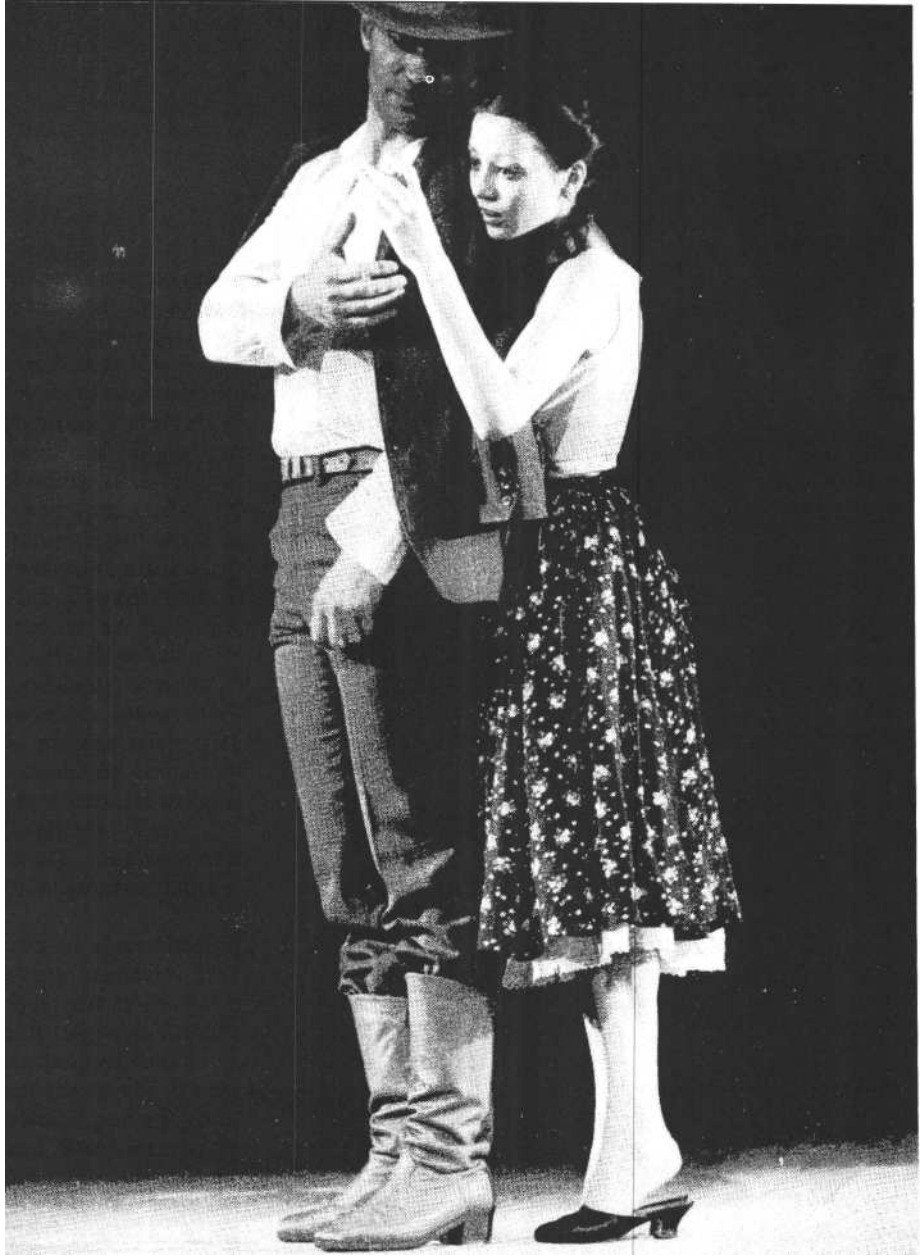
A darab sorsát egyéb is jellemzi: bemutatóit általában különleges figyelem, különleges várakozás kíséri. Színházaink rendszerint missziónak tekintik Móricz színre vitelét, de különösen az *Úri muri* súlyára, jelentőségére mutat az a tény, hogy sokáig sohasem hiányzik a repertoárból. Ennek több oka is van. Móricz tekintélyes klasszikus, még akkor is, ha

drámai művészetének nagyságrendje nem azonos az epikuséval. De hát nem bővelkedünk kitűnő színművekben. Ez nemcsak mennyiségi hiány. Kissé minőségi eltolódás is: fontos és izgalmas mondanivalókra mintha prózánk érzékenyebb lenne, mint drámaírásunk. Ezért aztán regényekből igyekszünk drámákat fabrikálni, vagy úgy, hogy prózaíróktól várunk tökéletes dramaturgiai készséget, vagy úgy, hogy regényeket alkalmazunk színpadra. Drámáink jelentős része készül így. Küzdelmes sors ez. Ez a dráma a színpadon kívül zajlik, de sokszor virulensebb, mint ami odabent történik.

Mindebből következik: sokkal érzékenyebbek vagyunk, amikor efféle vállalkozásokkal találkozunk. Az epika teljességét is elvárjuk, és a színházi művészetek tömörségét, sajátos feszültségét. Maximalista kívánság, melynek csak ritka történelmi pillanatokban lehet eleget tenni.

Az Úri muri 1982-es vígszínházi előadását Harag György rendezte. Ha ez egyáltalán lehetséges, ezt a produkciót még a szokásosnál is nagyobb várakozás előzte meg. Harag magyarországi vendégszereplései eseményszámba mennek, a Vígszínház társulatától pedig joggal remélhető optimálisan találó szereposztás. A bemutató ezzel szemben csalódást hozott. Nyilván túlzóak az első heves kritikusi kitörések. Valószínűleg a felfokozott várakozás szülöttei. Nem történt ugyanis semmi botrányos, semmi lélek-be markolóan bántó; csupán ennyi: ez az előadás sem kiemelkedő. I la mostohább körülmények között adatik elő a mű, netán valamelyik vidéki színházunkban, nyilván még dicséreteket is arat az előadás. Harag György munkáját, vagyis annak eredményét a kellemes középszer jellemzi. Sikerültek egyes részmegoldások, de a színpadi egész nem születik meg. A rendező sorstragédiát ígért, pontosabban: szándékai afelé mutatnak. A végső számadásban viszont ő sem ad többet, mint az Úri muri-val kísérletező elődei. Részletei magával ragadóak, olykor telitalálatok - csak éppen az áhított tragikus magaslat hiányzik. Harag törekvései a nyilazó kentauréra emlékeztetnek. Kötődik a földi valósághoz, miközben nyilával a Napot veszi célba. A cél nemes, de égi találat nincsen - miközben a földies vágyak tökéletes rajzolatát szemlélhetjük.

E jelenség egyik okát a jelképek színházi elhatalmasodásában kereshetjük. Néhány éve e sajátos képződmények önálló



Móricz: Úri muri (Vígszínház). Koncz Gábor (Szakhmáry Zoltán) és Pap Vera (Rozika)

életet élnek, sőt visszaélnek életre hívóik és alkalmazóik akaratával és szándékával. A rendezők szép szimbólumokat álmodtak meg, ezt élvezetesen megvalósították, de egy idő múltán már nem tudtak megszabadulni teremtményeiktől. Saját képeik rabjává váltak. Ezek a furcsa lények rátelepedtek a színpadképre, és lehetetlenné tettek minden eredeti rendezői gondolatot. Egy-egy érdekes tárgy, egy-egy meghökkentő díszletbeli konstelláció oly menetrendszerűvé vált, hogy mindezek az ötletek már a legkevésbé sem tűnnek érdekesnek, meghökkentőnek. Harag mostani *Úri* muri-rendezése jellemző példája e szimbólumkényszernek, mely szomorúságot áraszt magából, ürességet sugall, és az újrakezdés szükségességét hordozza magában. Ezt a mellényt most már nem csak illő, de kötelező újragombolni. Mert nemcsak a modorosság veszélye figyelmeztető, hanem az is, ami ennél is súlyosabb: a művészi szándék fordulhat az ellenkezőjére. Ne cifrázzuk a fogalmazást: az *Úri* muri-t tragédiának szeretné eljátszatni a rendező, ezzel szemben a néző kellemesen szórakozik. Élvezi a mulatós jeleneteket, kandi tekintettel követi a díszlet meglepő színváltozásait. Miért lóg csillár a gémeskút koloncáról, miért vált formát a színpadteret övező deszkafal, miért a rejtélyes lepel a tér közepén, miért a lepel mögötti sok bizományi áruházi tárgy és miért a szegényes tűzvész. A konzervatív színházi néző erre azt válaszolná: lám-lám, ez az átkozott nyakatekert modernség, a szép hagyományok lábbal tiprása, az értelmetlenség és anarchia eszeveszett diadala. Ha lehet, mindenkit óvunk ezen oktalan következtetésektől. Ezeknek a színpadi beállításoknak nem az a bajuk, hogy túlságosan bonyolultalt, netán modernek. Épp ellenkezőleg. Átlátszóan egyszerűek. Azért, mert a jelképből képlet lett, méghozzá elemista

A csugariak jelenete az Úri muriból (Reviczky Gábor, **Szombathy Gyula** és Gáspár Sándor) (Iklády László felvételei)

SZÁNTÓ PÉTER

Gyorsjelentés a végveszélyről

Az Angyalarcú Kecskeméten és a Radnóti Színpadon

fokú. Amit a színpadon látunk, az csupán a tragédia kelléktára, a látvány csupán arra törekszik, hogy belénk sulykoljon valamit, semmi és senki sem török-szik arra, hogy a történelmi-társadalmi valóság megértetésére vagy finomabb érzelmi mondanivalók megsejtésére ösztönözze a nézőt.

A mélyebb vonulatok tehát észrevétlenek maradnak. Ehhez hozzájárul a főszereplő viszonyainak kissé rövidre zárt ábrázolása. Szakhmáry Zoltán életének két jelentős női alakja mindig is próba-köve volt az *Úri* muri-előadásoknak. Egyik figura szerepét sem csökkenthetjük, sem abszolút értelemben, sem relatíve, tehát egymás rovására. A mostani előadás az eredeti drámai feldolgozás Rozikáját próbálja elénk állítani. Elképzelhető, hogy valamely mereven értelmezett dramaturgiai szabály vezetett ahhoz, hogy a drámában Rozika hirtelen jött szerelem, nem pedig régóta tartó szenvedés és nemi rabszolgaság, mint ahogy ez a regényben íratik. E drámai balfogás következtében a Rozika-szerelem a jelenlegi előadásban teljesen jelentéktelen kalandocskává törpül. Rozika ebben a változatban nem könnyűvérű, könnyelmű csupán, hanem súlytalan is. Díszítőeleme a történetnek, nem pedig egyik sarkalatos pontja. És a mérleg törvénye értelmében: ha a bűnös szerelem nem oly lélekrontó, a törvényes sem lehet oly felelősségre vonó. Ennek folyományaképpen Zoltán felesége sem több kellemetlen házisárkánynál.

Ami jól sikerült az előadásban: a részletek megrajzolása. Finom megérzésekre valló epizódokat láthatunk. Ezenkívül pedig ezúttal is igen jól megoldott mulatós jeleneteket. Már többször megfigyelhettük, hogy egyes Móricz-előadásokban a legnagyobb izgalmat a dzsentrik tivornyázása váltja ki. Hiába írták meg újságban, irodalomtörténeti elemzésben, harcos pamfletben, hogy ezek nemcsak az úri hanyatlás, hanem egyenest a bukás jelenetei - a néző mindig vad örömmel megtapsolja őket. Elméletileg kínos pil lanatok ezek. És tanulságosak. Mert vagy a közönséget kellene valamely hathatós szemináriumba beíratni, vagy pedig a Móricz-műveket kellene másként megrendezni - hogy a haláltáncot végre annak lássuk, ami. Mert jelenleg egyebet nem tapasztalhatunk, mint elemző-igénnyel megfogalmazott álló-, illetve életképeket - melyek némiképp unalmasak - és mulatságos, vérforraló mulatós jeleneteket.

A vígszínházi előadás tökéletes megvalósulása ennek a kissé elrajzolt vázlatnak. Mint általában, ezúttal is Csörgheő Csuli szerepe a leghálásabb, Bessenyei Ferenc személyes sikert arat szakszerű nótázásával és azzal a pillanatnyilag utolérhetetlennek látszó képességével, hogy teljes érthetőséggel tudja elmondani a szöveget. Meglehetősen lehangoló, hogy efféle alapvető mesterségbeli tudásért kell felfigyelnünk egy alakításra.

Szakhmáry Zoltán szerepét Szakácsi Sándor vette át Koncz Gábortól a bemutató után néhány nappal. Tiszteletre méltó a beugrás, és Szakácsi szépen és korrektül alakít Valószínűleg ő az egyik legfiatalabb Szakhmáry Zoltán, akit valaha is láthattunk. Egyéb alkati okok miatt is, nehezen illeszthető ebbe az *Úri* muri-világba. Annyira túlfinomult, annyira intellektuális, hogy alig képzelhető el gazdálkodónak, még ha a megírt figura okosabb is, modernebb is, mint maradi gondolkodású társai. Ez az eltérés pedig feltűnő ebben a darabban, amely mégiscsak realista fogantatású. A már ismertetett színpadi szimbólumok e tulajdonságán mit sem változtatnak, tehát nem lehet ennyire a szöveg ellen játszani.

A két asszonyt Szegedi Erika és Pap Vera alakítja. Egyikük sem végzetes, Szegedi Erika zsörtölődő, Pap Vera kacér: mindkettőjükből hiányzik a szenvedély, az elszántság és a kíméletlenség. Viszont kellemes néhány epizódszerep-lő: elsősorban Mádi Szabó Gábor, Tahi Tóth László és Huszár László.

Gelléri Andor Endre óta nem szólaltak meg úgynevezett „egyszerű" emberek ilyen hétköznapi, mégis emelkedett költőiséggel, mint Fejes Endre írásaiban. Hősei és antihősei olyan magától értetődő természetességgel mondanak csodákat, mint ahogy egy ménesből messziről kitűnik a - különben jeltelen - varázslatos, táltos paripa. Meg kell becsülni a hősök ezen képességét.

Ezért azután az első, amit följegyeztem magamnak *A Angyalarcú* Radnóti színpadi és kecskeméti előadásán: a beszédmód. Budapesten néhány idősebb, jól ismert színész már megszokott modorosságait hozta, a játék gerincét alkotó fiatalok viszont újmódi modorossággal ejtettek zavarba. Moravetz Levente, Görbe Nóra és a többiek alighanem ugyanazt a szónokiskolát járták, s nemcsak a jót tanulták meg: ritkán hallható ennyi erőltetetten kerek „ó", szakkönyvszerűen előírásos, nyomatékos distinkció az „a" és „ä" meg az „e" és „é" között - egyszóval affektáltan szép beszéd. Csakhogy - és ezúttal hadd lopjak Karinthy Frigyestől hasonlatot - ha a művész a széktorony tetején hegedül, már korántsem a vonótartás, a hegedűfogás biztonsága kell legyen az artisztikum, hanem az, hogy a veszedelmes magasságban éppen olyan tökéletesen szól a dal, mint a biztos anyaföldön. A mutatvány varázsát veszi el, ha odaföntről elfeledteti velünk, hogy odafönt van, és erővel arra figyelmeztet, milyen szilárdan fogja a hangszert, milyen biztos a technikája.

A kecskeméti Katona József Színház előadásának első perceiben viszont egy szakképzett logopédusnak telt volna különleges gyönyörűsége: egész demonstrációs órára való beszédhibát találhatott volna. Az igazán tehetséges Kovács Zsolt olyan orrhangon és ugyanakkor mélyen, torokból beszélt, hogy ez már önmagában hangképzési csoda (szerencsére, ahogy előrébb jutott az előadás, ő is belelendült); a képességeit épp ez idő tájt önálló esten bizonyított Kovács Titusz pedig puha mássalhangzókkal, majdnem pöszén, deklamálva-énekelve,

olyan lehetetlen hangsúlyokkal, mintha mondatai részeg kötéltáncosok lenné-nek.

Ez a tapasztalat önmagában is megadta volna a két előadás hangulatát. Fejes Endre drámája eleve a lehetetlent célozza meg, amikor valami olyasféle színházszerűtlen egyszemélyes színházat alkot, amely túlfűtött és költői, mint egy vers; a színházak pedig úgy küzdenek evvel a lehetetlen feladattal, mint a liba, ha repülni akar. A két viszonylat - a megvalósíthatatlan színpadi álom és az adott színházi képességek találkozása lehetetlen, és alighanem mind a két fél hibájából.

Fejes Endre drámáját - mint írott művet már elemezte Vinkó József e lap márciusi számában. Ehhez hozzátenni keveset lehet. Fejes diagnózisával egyet-érthetünk vagy vitatkozhatunk, ki-ki vérmérséklete, társadalomtudományi képzettsége, hite, meggyőződése alapján. E sorok írója nem ért egyet a darab sötét csengésével.

Az egyenlőség - amely valójában ilyen esetekben egyenlősdi vagy egyenlősítés - kétségkívül könnyebben létre-jön, ha mindenkinek egy nadrágja, egy pár cipője és napi három karéj zsíros kenyere van. A jövedelmek differenciálódása bizonyosan zavart okoz: van, aki nem tud mit kezdeni a nyakába szakadt gazdagsággal, van, aki meg éppen olyas-mihez kezd, ami joggal undorítja a közösséget. Jó példa híján sokan dzsentroid megnyilvánulásokat alkotnak újjá egy olyan korból, amikor be se léphettek volna abba a szálába, ahol Csörgheő Csuli mulatott. Mások olyan gusztustalan extravaganciákra fordítják jövedelmüket, mint Kleopátra, amikor naponta szamártejben fürdött. Nem kedvesebb az sem, amikor egyesek csöndben, diszk-réten tollasodnak, s hatalmas jövedelmeiket halkan költik félmilliós festményekre, műtárgyakra félig-meddig titokban tartott aukciókon.

Vasárnapi szónoklat

Temesvári Pelbárt hitszónok a magyar történelem legutóbbi félezer évének talán egyetlen rózsás korszakában, Hunyadi Mátyás uralkodása idején ostorozta vasárnapi szentbeszédeivel a budai előkelőségeket. Olyasmiket vágott a fejükhöz, amiket inkább egy korszakkal előtte vagy utána mondhatott volna el jogosan. Az ország épülése, növekedése, kulturálódása idején igazán szokatlan volt, hogy valaki vad hévvel a poklot idézi erre a borzadályos erkölcsi fertőre.

Fejes Endre valami hasonló hévvel zokog józsefvárosi hősei folyamatos lepusztulásán. Régi ismerősei - ismerőseink - mennek tönkre ebben a most meg-jelent regényben és az ezzel párhuzamosan készült drámában. Már nem sóherok, már nem egy forintra gyűjtenek. Zsebükből mókusfarkas slusszkulcs fityeg, ötszázasokat vágnak egymás arcába, mégis mindent elveszítettek.

Csakhogy ebben a képben nem annak kellene az ijesztőnek lennie, hogy ötszázasokkal van kitömve a bukszájuk, hanem hogy nem tudnak mihez kezdeni vele!

Fejes Endre vad dühvel - és akaratán, talán tudtán kívül politikai, társadalmi gondolkodók egy csoportjának szájíze szerint - támadja a jólétet, azért, mert korrumpál. Holott a jólét sosem bűn, az egy nadrágban, három karéj zsíros kenyérrel élés viszont lehet erény, ha az illető meg tudta közben őrizni emberségét, méltóságát, de követendő példa, újjászülendő lehetőség nem lehet. Ha visszasírjuk, vagy éppen hiányával okoljuk az erkölcsök mai hanyatlását, Temesvári Pelbárt látványosságával támadjuk a nem létező hibákat,

Olyan ez, mintha miután ismerősünk csavarhúzóval nyúlkált a konnektorban, s agyoncsapta az áram, mi pedig most hatalmasakat rúgnánk a villanyórába, a rohadtba! Nem az áram a katasztrófa oka, és persze nem önmagában az öngyilkos gesztus. Hanem mi ? Az, hogy olyan konnektorokat gyártunk, amelyekbe bele lehet nyúlni, olyan csavarhúzókat, amelyek belefférnek, hogy nem tanítjuk meg kellő eréllyel: konnektorba nem nyúlunk

Vagyis *Az Angyalarcú* problematikája vonatkozásában ezt: társadalmi-gazdasági szerkezetünk félig elkészültsége miatt még nem találtuk ki, hogyan lehet tisztességes munkával jól keresni, hogyan lehet megakadályozni, hogy kis vagy tisztességtelen munkával milliókat szerezzenek. Nem találtuk ki, mire költsük, amink van, hogyan éljünk, mit tegyünk a gazdagsággal?

A Bronzhajú, aki néhány csokiflippért eladja testét és álmait, az Őszhajú, aki Nyugaton már elsütött elméleti értekezéstől kezdve szűzlányig mindent vesz, a Szakállas, aki cinikusan kérődzik mások rágott eszméin, jólelkűségén és a kaviáros vajas kenyéren, a Főorvos, aki azt hiszi, hogy tekintélyt csak tévedhetetlenségen vagy pénzen lehet venni - mind-mind jelenség. Egy önmagát kissé elgaloppírozott társadalom gazdasági-kulturális tévedéseinek tünete. Amíg az író őket ostorozza jobb ügyhöz méltó buzgalommal, elkendőzi a jelenség mögött a lényeget.

Főorvos a kocsmában

A szerkezet dühössége a dráma egyenetlenségében is megmutatkozik. Dramaturgiai tévedések váltakoznak esszészerű betétekkel. Csak példálózva: a Főorvossal való jelenetsor izgalmas riport lehetne valamelyik országos napilapban, fölkavaró publicisztika hetilapjainkban. Az Angyalarcú-nak is az egyik legjobban meg-írt része, csak éppen nem szervesül, fölösleges kitérő, dráma a drámában, amely megakasztja a cselekmény menetét, ki-zökkent bennünket a folyamatból. Részletes eljátszása, lényegének kibontása fölösleges - vagy pedig erről kellett volna megírni *Az Angyalarcú* című háromfelvonásos drámát -, elég lenne, ha például valaki elmesélné. Hisz a lényeg mégis-csak az, aláveti-e magát Angyalarcú az etikai bizottság vizsgálatának, vállalja-e a tévedhetetlen orvos-establishment ítéletét, elfogadja-e, hogy megalkuvás árán „kimossák" a bajból, nem pedig az, hogy hányszor tépi össze ő és hányszor a főorvos a receptet, honnan szerez másikat, és hogy a Főorvos mennyit fizet a söréért Hajasbaba kocsmájában?

A két előadásról főleg a fővárosiról - számos bírálat jelent már meg; egy sem dicsérő. Nem értek egyet azokkal, akik eleve reménytelen kísérletnek tartják a Radnóti Színpad vállalkozását, és azokkal sem, akik a sikertelenséget kizárólag a két színház hibájául róják föl.

A budapesti színtér kicsinysége önmagában nem lehet kizáró oka a sikeres előadásnak, hiszen ugyanezen a színpadon fölépítették már a Bastille jelentős részét is. Gúnyos fogalmazásban elhangzott az is, hogy a színházak szereplőgárdája, képességeit tekintve, alkalmatlan e darab eljátszására. Szerintem *Az Angyalarcú* nem színész-zseniket, de sokkal inkább jó csapatjátékosokat igényel, talán az egy címszereplő kivételével. [la viszont őt nem sikerül megfelelően szín-padra hozni, azért a dráma megoldatlanságait, írói jellemzése következetlenségeit is okolhatjuk.

Mindezzel nem dicsérni akarom a dráma két előadását, csak leszögezni, hogy nem végzetszerűen lettek sikertelenek.

Budapesten a díszlettervező Gyulai

Moravetz Levente és Görbe Nóra Az Angyalarcúban (Radnóti Miklós Színpad) (Ilkády László **felv.)**

Líviusz és a rendező Gáspár János együttes hibájából lett mesterséges akadály, zavaró tényező a díszlet. Minden színváltozást vészjósló harangozás, dörömbözés vezetett be, teljes sötétségben, miközben *a néző* azon törhette a fejét, miért kell most a maga teljes naturalizmusában látnia a fodrászszalont (beleértve még a tükör fölé ragasztott, csábos nőkről készült fotókat is), mikor az imént az éjszakai, józsefvárosi utcát a színpad csupasz drapériái jelképezték.

Így már valóban zavaró lett a színpad kicsinysége, hiszen ha az alkotók ragaszkodtak a természethű díszletekhez, két-három színhely nem fért el egymás mellett a nyílt színen - ahogy például Kecskeméten elfért. Az állandó díszletcsere pedig - az őserdei sötétségben nyögdécselő, cipekedő munkásokkal - valósággal széttördelte a játékot, szükségtelenül hosszúra, csaknem négyórásra nyújtva azt.

Kecskeméten a vendég Csikós Attila sokkal könnyebben boldogult a nagyobb térrel. A horizont egy pontjába összefutó józsefvárosi utca málló házaival, bölcs ablakszemeivel igazi lelemény. Az előtérben fölállított presszó, fodrászat pedig zavarás nélkül illeszkedett eb-be az utcarészletbe, s a színváltozások kiküszöbölésével felgyorsította a cselekményt.

Érdekes, hogy a jelmezekkel fordított a helyzet (a jelmez szintén a két díszlettervező, Gyulai Líviusz és Csikós Attila munkája). A pesti ruhák hitelesebbek, ha úgy tetszik, gazdagabbak, „nagypolgáribbak" voltak. Az Angyalarcú zsebéből nyúl- vagy talán mókusfarok tartón fityegő slusszkulcs beszédes jelkép, ugyanúgy, mint az Újságárus lány színe változása: örökös, kopott farmerét levetve készül Klárika esküvőjére, s amikor divatos szoknyaruhát húz, mintha kicserélték volna. Hamupipőke hercegnővé válásának lehetünk tanúi.

A kecskeméti jelmezek zavaróan egyhangúak, jellegtelenek, az Angyalarcú farmerja és „népies" fehér blúza pedig már eleve jellemet sugall: mintha vala-melyik táncházi muzsikát játszó népi zenekarunk enyhén megszállott másod-hegedűse robogna a színre.

Egyformán zavarosnak mondható mindkét helyen a dramaturgi munka. Sipos Tamás (Radnóti Színpad) teljesen elhagyja a gödöllői úttörőtábor-béli jeleneteket, viszont az azokra utaló magnóhallgatási rész megmarad. Ugyanígy meghagyja, néhol tán erősíti is *a Hamlet*-reminiszcenciákat, hogy ezt a szálat később teljesen elvarratlanul hagyja. Sem ő, sem pedig a kecskeméti dramaturg - jelzés híján csak vélhetjük, hogy a rendező - nem talált kellő megoldást az olyan lényeges kérdésekre: miként képzeli a bérgyilkossá avanzsált Stiberinger, hogy az őt egyszer már alaposan megvető Angyalarcú majd szép szóra odaadja neki a drámai bűnjelet, a magnókazettát? Miért és hogyan képes kitűnő olasz rugós késével, melyet meglehetős biztonsággal forgat, önmagát hasba szúrni véletlenül, amikor hozzá sem érnek ? Egyáltalán: miért béreli föl a gyilkosságra Tinka, amikor a fia percekkel előbb közölte vele, hogy a kazetta sem nála, sem a kocsiban nincs? Ha tudta az Angyal-arcú, hogy apja a biztos halálba indul, miért nem akadályozta meg az utazásban, sőt: miért búját el előle? S ha ezt tette, miért akar emiatt másokat elpusztítani ?

A kérdések még sorolhatóak, hisz megoldatlanságuk számos fogyatékosságot eredményez az előadásban. Mert például Kecskeméten szerepelnek a gödöllői jelenetek, csakhogy az Angyalarcú látványos - Pesten darabzáró - öngyilkossága után. Ahelyett, hogy a néző a vele szembe rohanó, kivilágított mozdonytól, halálsikolyoktól sokkolva távozna a színházból, kénytelen még végigélvezni kisiskolások gödöllői vers-skandálását.

Játék ponttól pontig

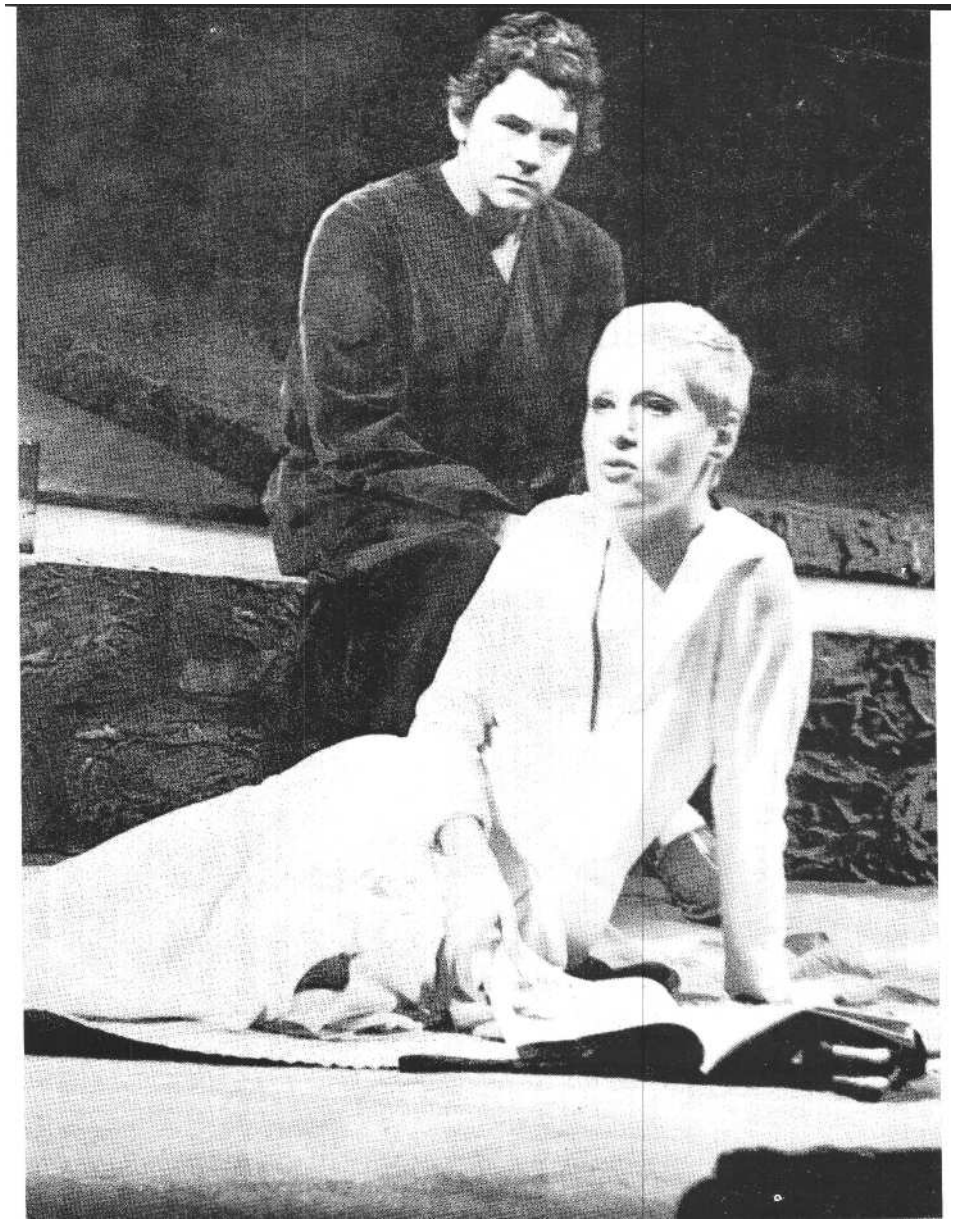
A két rendező szemlátomást nagy tisztelettel nyúlt a műhöz, talán túlságosan is naggyal. Gáspár János rendezése sok helyütt vizsgaelőadás-szerűvé vált ettől a megilletődöttségtől. Szőnyi G. Sándor jobban oldotta meg azt a feladatot, hogy jelentős számú szereplő mozgatásával elfedje a szöveg és az előadás unalmasabb részeit, elvezesse a játékot a következő drámai csomópontig. Ezeknél a pontoknál - például a Fodrász asztaltörő jelene-

ténél, vagy amikor az Angyalarcú gyertyákat gyújt a munkásosztályért - mind-két rendező hibátlanul dolgozott.

E részek között azonban a Radnóti Színpadon például a feszültséget és az izgalmat jelzendő, a főbb szereplők egyik Marlboróról gyújtják meg a másikat. Valóban nem a poén kedvéért mondom: már-már a színésszel való rablógazdálkodás egy előadáson húsz szál cigarettát elszívatni vele, hogy ilyen külsődlegesen jelezze akár jómódját, akár izgatottságát.

Moravetz Levente Angyalarcúját másokkal ellentétben nem tartom rossz alakításnak. Talán nem hasonlítható a Garas Dezső és mások által régebben megszemélyesített Fejes-hősökhöz, azonban az is biztos, hogy az Angyalarcút Garas sem tudná eljátszani, és nem csak az élet-kori hiteltelenség miatt. A huszonéves színésztől sem várhatunk teljes érettséget, befejezett, tökéletes színészi eszköztárt.

Ráadásul a nem régen, nem kis feltűnést keltve indult fiatal, tehetséges színésznek olyan szereppel kellett megküzdenie, amely alighanem eljátszhatatlan. Angyalarcú Hamlet-komplexustól gyötört fiatalember, akinek azonban szerző és dramaturgia nem engedi meg sem azt, hogy „hamletileg" végigvívódja a játékot, sem pedig azt, hogy hamleti bosszút álljon. Ehelyett magára kell öltenie még egy pozitív jellemű I11, Richárd nagykabátját is: mert rájön, hogy a világ romlottságán változtatni nem tud, elhatározza, hogy halálra szekál mindenkit, aki körülötte él és mozog - utóbb már a nézőt is.



Borbáth Ottilia és Maróti Gábor Fejes Endre drámájának kecskeméti előadásában (Karáth Imre felvételei)

Talán sarkított a fogalmazás, de másként alig magyarázható, hogy Angyalarcú lépten-nyomon beleköt a Fodrászba, Hajasbabába, Pislogóba, akik jámbor szeretettel fékezik, ahogy az elefánt csitítaná a bögölyt, a fiú viszont egyre jobban „pattog", valósággal halálba kergeti önmagát.

Amit már többször jeleztem ebben az írásban: tézist nem lehet színpadra vinni. Ha Angyalarcú elégedetlen a fogyasztói társadalommal, ez nem dráma. Ha elégedetlenségét színpadi kötekedéssel vezeti le, ez inkább komédia. De pozitív hős-ként eljátszani szinte lehetetlen!

Moravetz Levente, ahol lehet, igyekszik jól játszani. A „verekedős" jelenetekben igazi józsefvárosi *vagány*. Ami-kor higgadt halksággal közli: ütni pontosan kell, megáll a kés a levegőben. Amikor nyomozni, harcolni kell, jó, amikor arcán föltűnik a furcsa, csücsöri mosoly, jó. Amikor társadalomkritikát kell gyakorolnia - vergődik.

Kovács Zsolt sokkal izgágább. Amint *már* jelmeze is sugallja, ez az Angyal-arcú jól el van látva világmegváltó hajlamokkal. Ő kevésbé vészjósló, és sokkal tüzesebb, amikor mások bűneit ostorozza. Ilyenkor hitelesebb, mint Moravetz, *Az Angyalarcú* erőltetettebb részei viszont éppen ilyenkor hiteltelenebbek.

A Fodrászt akár Fekete Tiborra is írhatta volna a szerző. Ez a bővérű, virtuózan dühös, máskor meg fékezhetetlenül kacagó Fodrász valóban a József-város központja. Fekete olyan hatalmas vitalitással, jókedvvel játszik, hogy neki elhisszük: korpulens termete, középkorúsága ellenére ő a kerület Casanovája.

Budapesten Szabó Kálmán inkább a Fodrász démoniságát hangsúlyozza. Nem a kedélyes, hanem a vérfagyasztó gyilkosok fajtájából való. A darab eleji kitörése - a kecskeméti előadásból kimaradt az élei értelmén, gyötrődő szerelme Klárika, a manikűröslány iránt még félelmetesebbé teszik.

Diákok és székcsapkodók

A Radnóti Színpadon Tinkát Pécsi Ildikó alakítja. A kritikák elsősorban alkati nem egyezés miatt tartják rossznak. Azt hiszem, bonyolultabb dologról van szó, Tán épp ezt az alkati nem egyezést akarta rendező és színésznő sarkítani, amikor erős színekkel formálták meg az Angyal-arcú anyját. Tinka lila és bíbor diszkó-színekben pompázó, kurrogó, búgó, nyávogó halaskofa, akiről legföljebb azt tudjuk elhinni, hogy pénzért vásárolta meg Stiberingert. Ettől viszont az utóbbi magatartása válik érthetetlenné, hiszen a szövegből kiderül, hogy anyagilag igen jól elereszt-ve, meggyőződésből éli ezt az életformát, sőt: betegesen féltékeny az asszonyra. Vagyis szereti, De miért?

Kecskeméten egyszerűen alkalmazták

Kölgyesy György, Fekete Tibor és Kovács Zsolt Az Angyalarcú kecskeméti előadásában

azt, amit elsőként néhány esztendeje Ljubimov talált ki: sokkal érthetőbbé válik Hamlet gyűlölete, Claudius és Gertrúd fékezhetetlen, bűnös szerelme, ha Gertrúd korántsem elvirágzott, hanem szépsége teljében lévő harmincas nőszemély. Borbáth Ottilia ilyennek játssza Tinkát. Elegánsnál elegánsabb ruháiban végig-lejt a színpadon, gepárdszerűen puha mozdulatokkal érzékeltetve, hogy tökéletesen tisztában van önmaga értékével. Bűnei nem magyarázhatóak egy klimaxos, elhízott asszony kései fellobbanásának mindent elsöprő lázával - róla el-hisszük, amit az Angyalarcú gyanít: ez a nő mindent számításból, kimért gonoszsággal tesz, talán már házassága is az volt, talán Angyalarcú is kakukkfióka .. .

A népes szereplőgárdából még M. Horváth Józsefet emelném ki. Ő a szakállas rendezőjelölt, szinte szavak nélkül. Gyűlölködő szónoklata szerencsére kimaradt ebből a kecskeméti előadásból, mert tartalmát tekintve támadás a fiatal művésznemzedék egésze ellen (ismét egy pamflet a drámán belül). Így viszont cinikus, élősködő pofa marad, akinek egyetlen értékítélő szava a „szarság", egyetlen véleménye a legyintés. M. Horváth szinte némán játszik: csámcsogva, nyögve, két pofára zabál, s miközben szidják, gyalázzák, hatalmas kacajok bugyognak föl belőle. Ő szórakozik legjobban önmaga aljasságán, egy élősködő társadalmi réteg etikáján.

E néhány percben többet játszik el, mint amit a darab szónoklatokban kívánt elmondani e rétegről.

Összefoglalva mit mondhatnánk ? Egy válságban lévő vagy inkább morális okokból kétségbeesett író (aki épp attól elkeseredett, mert olyan feketén lát, hogy kiutat sem tud javasolni) papírra vetette kétségeit. Ez a darab éppoly zaklatott, éppoly egyenetlen, mint az író gondolatai. Hogy sok mindenben igaza van, az bizonyítja, hogy a Radnóti Színpad diákbérletes előadásán mérni lehetett az áhítatot, míg Kecskeméten széket csapkodva, dühös parfümfelhőben egyre-másra hagyták el a színházat Nagyestélyisék, nyomatékosan kifejezésre juttatva, milyen „shocking", ha Magyarországon ne-kik ilyesmiket lehet mutatni.

Hogy sok mindenben nincs igaza, azt elsősorban e megoldatlan darab két sikertelen előadása bizonyítja.

Fejes Endre: Az Angyalarcú (Radnóti Miklós Színpad)

Rendező: Gáspár János. *Dramaturg: S*ipos Tamás. *Díszlet és jelmez:* Gyulai Líviusz.

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

Fejes Endre: Az Angyalarcú (kecskeméti Katona József Színház)

Rendező: Szőnyi G. Sándor. *Díszlet jelmez:* Csikós Attila m. v.

Szereplők: Kovács Zsolt, Fekete Tibor, Borbáth Ottilia, Ribár Éva, Varga Katalin, Vadasi Tünde, Ábrahám Edit, Szennyai Mária, Maróti Gábor, Kölgyesi György, Lakky József, Budai László, Lengyel János, Juhász Tibor, Kovács Titusz, Gyulai Antal, Monyók Ildikó, Jablonkay Mária, Flórián Antal, Bácskai János, M. Horváth József, Horváth Ferenc, György János, Ragó Iván, Morva Ernő, Földvári Klára, Csengeri Erzsébet, Zsiba Ágnes, Korosa Tünde, Bujdosó Katalin.

NÁDRA VALÉRIA

A vérrel összekent Menny-kő

Minden jó színházi előadás lényegében hasonló: gondolatokat ébreszt, katarzist vált ki, maradandó vizuális élményt ad, sokáig emlékezhetünk a színészi alakításokra, a rendezői megoldásokra. Minden rossz előadás ezzel szemben a maga módján rossz (ahogy Tolsztoj szerint az elrontott házasságok). Vannak felháborítóan rossz előadások, és vannak izgalmasan elhibázottak. Vannak, amelyek dühödt ellenkezést váltanak ki belőlünk, és vannak unalmasak, elkedvetlenítően rosszak, olyanok is, amelyeket már jóformán alig tudunk produkciószámba venni.

Vajon kit lehet hibáztatni egy olyan színpadi képződményért, amely képződményben sem az előadás írott anyaga, sem a színpad adta játéktér, sem a rendezés, sem a színészek vagy a díszlet, a világítási effektusok terén nem kínálkozott semmiféle esélye annak, hogy a produkció ne legyen eleve bukásra ítélve?

Gondoljuk meg, a Radnóti Színpad bemutatójának drámai nyersanyaga Jaan Kross neves észt író *Menny-kő* című kisregénye volt. Olyan szerző műve, aki hozzánk, magyarokhoz is közel áll, hiszen ő fordította észtre A7 *ember tragédiá-ját,* s ez a fordítás tette lehetővé a tartuiak oly sikeres előadását. Kross lírikus-ként kezdte pályáját, később váltott át a prózára. A belső monológok váltogatott sorozatából álló, általa „miniregénynek" nevezett műformát különösen kedveli. Ezek a miniregények rendszerint vala-mely konkrét történelmi esemény egyik-másik kisebb mozzanata körül forognak, nyomoznak, kutatnak és indokolnak. *A Menny-kő* a XIX. század eleji Észtországban játszódik, az észt felvilágosodás idején. .A regény: három terjedelmes monológ. Az öregedő, félig német, félig észt Otto Masing esperesé, az észt nemzeti kultúra harcosáé. A következő mono-lóg Caráé, Masing ifjú, olasz származású, második feleségéé, a harmadik pedig Jaak Petersoné, a huszonegy éves, tüdő-beteg poétáé, aki a világon első ízben gondolt arra, hogy észt nyelven is lehet verseket írni. Ez a három monológ három önálló emberi sors, három külön-

álló történet, három egymástól eltérő szubjektív viszony a mindegyikőjük tudatában másként érzékelt történelemmel. A regény meglehetősen eseménytelen, ha a cselekvést mint aktív, kifelé irányuló aktust tekintjük. Jaan Krossnak, a prózaírónak azonban nem okozott különösebb gondot ez a fajta eseménytelenség, hiszen őt tudatosan is a lelki történések, az emberi viselkedésformák érdekelték mindenekelőtt.

Érdemes szemügyre vennünk ezeket a magatartástípusokat. Masing az észt felvilágosodás, az észt nacionalizmus eszméiért küzd - a maga módján. Felfogását mi, magyarok „fontolva haladás"-ként ismerjük. Ezt a taktikát a kisebb-nagyobb kompromisszumok jellemzik. Az esperes a családi életét pontosan úgy vezeti, ahogyan a politikai, kulturális életben viselkedik. Az anya nélkül maradt apró gyermekeihez felfogadott ne-velőnőt elveszi ugyan feleségül, de csak jó tízévi együtt élés után. Így válik lehetségessé, hogy még a gyerekek is lenézik mostohaanyjukat - az egy Anita kivételével. Történetünk idején Masing már hatvan körül jár, és rendkívül sok dologgal foglalkozik, a temészettudományoktól a nyelvészetig; a vulkáni kőzetek épp-úgy érdeklik, mint az észt ábécé. Polihisztori tevékenysége talán azért is annyira szerteágazó, mert igazán kiugró tehetsége semmihez sincs, csak a kicsiny, de hasznos és szükséges eredmények kiharcolásához ért. Nyugodt, kiegyensúlyozott életet él kiterjedt családja, barátai és „szellemi üzletfelei" körében - szükséget semmilyen anyagi természetű dologban nem szenved.

Cara fiatal és művelt, gyermeklányként maradt árván, később nevelőnőként kereste a kenyerét, és a történés jelenében, amikor az idős, köztiszteletben álló lelkész felesége, még mindig csak huszonhét-huszonnyolc éves. Jól tudja, hogy a legtöbb, amit ebben a társadalomban elérhet, ezeknek a kiegyensúlyozott, szürke hétköznapoknak a végtelen sora. Minden bizonnyal boldogabb lehetne, ha nem kellene nélkülöznie a szerelmet, de korábban túl sokat szenvedett már ahhoz, hogy nyugodt és biztos otthonát nagyra ne becsülje.

Ebbe a tisztes unalomba robban bele (Gosztonyi János színpadi változatának címe szerint *„mint a villámcsapás"*) Jaak Peterson, ez a minden tekintetben rendhagyó jelenség, a kötöttségeket nem tűrő, dacos, tehetséges, kompromisszumokra nem hajlamos ifjú költő, a maga zabolátlan természetével. Jaak nagyon is tisztában van nem mindennapi képességeivel, s ezt még minden lehetséges módon hangsúlyozni is szeretné; kihívó a ruházata, a beszédmodora, a hajviselete. Otthagyta az egyetemet, mondván, hogy nem elégítette ki szellemi igényeit, szeret a kelleténél több sört fogyasztani, mert a kellemes bódultság állapotában - úgy érzi - jobb verseket írhat. Mindeme dolgaival - ahogy az lenni szokott ki-hívja a tisztes polgárok ellenszenvét. Ezt a „kiküzdött" ellenszenvet azonban a paraszti származású Jaak nem egyszerűen eltűri, de büszkén viseli. Masinghoz segítségért fordul, hogy hamarabb megjelentethesse a verseit. Cara az első meg-pillantásakor beleszeret és megkívánja, de rögtön azt is tudja, hogy mindez reménytelen és hiábavaló. Jaak észreveszi az asszony szenvedélyes vonzalmát és - kitér előle. Részben tapasztalatlanságból, részben félelemből, részben tisztaságból, de főképp azért, mert egyebet úgysem tehet. Eközben Jaak és az idős mindentudó, Masing, politikai és vers-tani nézeteken összevesznek. Az ifjú költő éjnek évadján elhagyja a házat, tüdőbajos rohamával küszködve birkózik az északi táj és a zord éghajlat kegyet-len elemeivel. Cara még egyszer, utoljára találkozik vele, aztán Masingék életében minden ott folytatódik, ahol abbamaradt.

Arra volt már - sikeres - példa, hogy prózának szánt belső monológot, monodrámaként adjon elő valaki, sőt, esetleg némely részleteket képileg is megjelenítsen a rendező. *A Menny-kő* színpadra alkalmazója és rendezője, Gosztonyi János azonban (felhasználva Elbert János regényfordítását) három különálló belső monológból akart egyetlen drámát fala rikálni. Valószínűleg sikeresebb kísérlet lett volna, ha a három monológot mint három szubjektív ihletésű, látószögű történetkét egy-egy külön felvonássá alakítja. Gosztonyi ellenben igazi drámát akart létrehozni, s hogy ezt megtehesse, tárgyszerűsítenie kellett a szubjektívet, ezzel pedig meg kellett fosztania a művet saját legbelső lényegétől. Konfliktust és történést kellett gyártani ott, ahol ilyen nem volt, vagy ha volt is, nem színpadra kívánkozó. Gosztonyi János úgy tette túl magát ezen a nehézségen, hogy a szereplőket „átcsoportosította", és a három belső monológot az új elrendezés szerint „elosztotta" közöttük.

A regényben a belső monológok valóban belső monológok, lényegük az, hogy olyasmit közölnek, amit az emberek nem mondanak ki. A színpadi változatban mindez fennhangon kimondatik, sőt, a belső monológok tetemes része párbeszéddé alakítva hangzik el. Így aztán mindaz, ami Kross regényében visszafogott, finom líraiság, itt melodramatikus felhangot kap. A három főszereplő jellemét is megváltoztatja az, hogy beszélgetnek arról, amit az eredeti műben önmaguknak is alig mernek bevallani. A dialógusokat meg-megszakítják az állóképek, ahol a monológokat magnóról hallhatjuk. A színésznek ilyenkor alig marad más tennivalója. mint kifejezően meredni a partnerére.

Ami olvasva szép, az kimondva oly-kor elviselhetetlen. Hát még ha el is játsszák! Ilyen kifordult jelenetek egész sorát produkálja az előadás. A szomorú-játék, amikor eljut a drámai csúcsra, át-csap önmaga ellentétébe, mint például Jaak és Cara szerelmes nagyjelenetében. Hogyan is hagyhatta annyira cserben az átdolgozó-rendező Gosztonyi Jánost a dramaturgiai érzéke, hogy ne vegye észre, ebben a találkozásban éppen az a szívszorongató, hogy két hősünk sem-mit sem mondhat ki abból, amit gondol! Úgy hagyják el egymást, ahogyan találkoztak: szavak és magyarázkodás nélkül. A színpadon ehelyett szenvedélyes ölelkezést látunk, lírai igenek és nemek hangzanak el, önfeláldozásról, szerelemről esik szó, közben Peterson vért hány, és a jelenetnek csak az vet véget, hogy Cara elmegy konyhasóért. A rendező még azt sem tudta megállni, hogy a tüllfüggönyre ne vetítsen vérrel összekent sírkövet.

A Radnóti Színpad valószínűtlenül kicsi játékterét éppen ez a tüllfüggöny volna hivatott kitágítani. (Vajon miért elképzelhetetlen, hogy a rendező már egy-egy produkció megtervezése előtt számoljon azzal, mit nem enged meg, mit nem bír el egy ekkora színpad?) A *Mint a villámcsapás!* esetében a kegyetlen valóság - a kis méretű színpad - kétféle kényszermegoldás felé kényszerítette a rendező romantikus fantáziáját. Egy-részt arra, hogy a tényleges játékteret naturalista módon rendeztesse be, másrészt arra, hogy ezt a naturalizmust a tüllből készült előfüggöny és a vetített diaképek segítségével emelje át „lírai túlfűtöttségbe". A nézőtérre belépő közönséget vetített templombelső, a színes üvegablakok igencsak szűrt fényei fogadják (még a helyünket is nehéz megtalálnunk a nézőtéren), a tüllfüggöny mögött

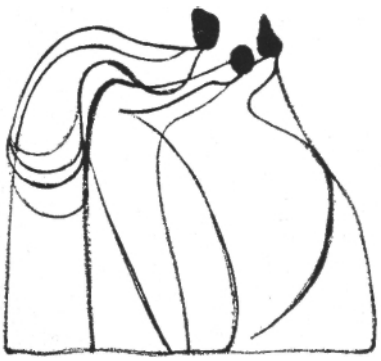
viszont ott a paplak, ahol minden tárgy túlságosan is valóságos, vaskos, és ez a szoba nemcsak háló, dolgozó, ebédlő, de a későbbiek során még egy falusi kocsma szerepét is be kell töltenie. Az előadás kezdetén a Jaakot játszó Moravetz Levente a fantasztikum határát súroló öltözékben ül a színpad bal sarkában, Rodin Gondolkodójának pózában, csak éppen a feje helyett egy hatalmas botot szorongat. Később aztán meglát-hatjuk a maga nyomasztó valóságában is, hogyan képzeli el a díszlet- és jelmeztervező Csikós Attila a paraszti származású észt költő öltözékét: csizma, bő fehér nadrág, ing, az ifjú nyakában piros pötytyös kendő! A haja vállig érő és platina-szőke, homlokán egy pánt szorítja össze a fürtöket.

Sokat gondolkoztam rajta: talán más szereposztásban elviselhetőbb volna-e a produkció? Rá kellett jönnöm, hogy valószínűleg nem. Kross „miniregényének" figurái nem élnek a színpadon. Egydimenziós emberek, akik csak egy-egy vonatkozásban léteznek. Megnyilatkozási formájuk is csak a lírai belső monológ lehet, ahogy szüntelenül figyelik a világot és önmagukat. Pécsi Ildikó mély átéléssel próbál életet lehelni Cara figurájába. Keres Emil is küszködik az idős, sokat tapasztalt, de gyávácska tudós alakjával, nemkülönben Moravetz Levente Jaak Petersonnal, a költővel. Mind-hárman már számos más előadásban bizonyították, hogy jó színészek. Méltánytalanság volna e produkció alapján bár-mit írni róluk.

Jaan Kross: Mint a villámcsapás! (Radnóti Miklós Színpad)

Fordította: Elbert János. *Színpadra alkalmazta és rendezte:* Gosztonyi János. *Dramaturg:* Gelléri Ágnes. *Díszlet, jelmez:* Csikós Attila m. *v. Zene:* Novák János.

Szereplők: Keres Emil, Pécsi Ildikó, Moravetz Levente, Herceg Csilla, Dankó Dalma, Benczik Judit, Simon Péter, Verdes Tamás, Rab Edit, Wohlmuth István f. h.



BALOGH TIBOR

A kizökkent menetrend

Sztratiev-bemutató Debrecenben

Azok, akik az utóbbi egy-két évben színházi utazóként fordultak meg Bulgáriában, nem kis örömmel tapasztalhatták, hogy a színházak műsorszerkezete és műsorpolitikája rendkívül nyitottá vált. Szinte mindenütt játszanak világ-irodalmi klasszikusokat - korszerű értelmezésben is -, játszanak nyugati divat-szerzőket és izgalmas közéleti problémákat feszegető kortárs szocialista darabokat. A leglátványosabb átalakuláson azonban maga a bolgár drámairodalom ment át. A nemzettudat formálására hivatott, hagyományos dramaturgiájú, történelmi tárgyú munkák mellett megjelentek a színpadon két szerző, Jordan Radicskov és Sztaniszlav Sztratiev drámái, amelyek mind témaválasztásukban, mind dramaturgiájukban merőben új színt képviselnek a bolgár nemzeti és színházi kultúrában.

Radicskov és Sztratiev nevét többnyire együtt szokták említeni, ha a bolgár drámairodalomról esik szó. S valóban, egy vonatkozásban közös jelenségnek mondható kettejük munkássága: abban, hogy a darabjaikat övező, világszerte megnövekedett érdeklődés nagyjából azonos forrásból táplálkozik. Az érdeklődésnek - a néző földrajzi vagy műveltségi származása szerint - három indítéka van: a távoli földrészek és a régóta civilizált körülmények között élő Európa publikuma a Balkán egzotikája iránti kíváncsiságát elégítheti ki Radicskov és Sztratiev művei által, a szomszédos államok színházlátogatója a közös szláv vagy a közös kelet-európai sorsot fedezheti föl bennük, a színházművészet ínyence pedig - a sikeres előadásokon - ráismerhet a keleti abszurd jellegzetes vonásaira. Nagyjából ennyiben tekinthető azonosnak a Radicskov-Sztratiev-jelenség. A művészi szemléletet, a stílust, drámáik értékét illetően azonban lényeges különbségek vannak. Bár valamilyen értelemben mindketten abszurd szituációkat teremtenek - olyan abszurd szituációkat, amelyek kifejtése műfaji konglutinációt (vásári komédia, tragikomédia, szatíra) és hangnemi sokféleséget (humor, irónia, pátosz) egyaránt lehetővé tesz -, a helyzetek megoldásában útjaik *lényegükben* térnek el. Míg Radicskov az abszurd alaphelyzetet a hősei iránti szeretet és szánalom, az azonosulás és a kívülállás elegyedéséből létrejövő, némiképp emelkedett, lírai groteszk szürrealizmusban oldja fel, addig Sztratiev ugyanezt a szituációt a társadalmi szatíra műfaji szabványa szerint kerekíti le. S ez a lekerekítés - kölcsönhatásba lépve az alaphelyzet sokkal bonyolultabb matériájával - még a szatírát is veszélyezteti : fenn-áll a lehetőség, hogy egy, akár a legcsekélyebb mértékig is avatatlan rendező keze munkája nyomán az abszurd expozíció a meghökkentés szimpla fogásává, a szatíra a tucatszerű kabarétréfák sorozatává válik. Ezért, igaz, látszólag hálás, valójában azonban igen nehéz feladat Sztratiev darabjait színpadra állítani.

Az, hogy a bevezetőben együtt említettem a két bolgár szerző nevét, nem annyira *közös jelenség* mivoltukkal magyarázható, mint inkább avval, hogy a debreceni színház két évadon belül tűzte egy-egy darabjukat műsorára: tavaly Radicskov *Repülési kísérlet-évél* szerepeltek nagy sikerrel otthoni és budapesti közönség előtt, idén pedig Sztratiev *Autóbusz* című drámájának magyarországi bemutatójára vállalkoztak. E vállalkozások egyik esetben sem a kortárs szocialista szerzők műveit színpadra váró országos mecénás pénztárcáját célozták, hanem nagy művészi kockázattal járó, valódi felfedező expedíciók voltak, amelyek mind a közönség, mind a társulat számára egy jelentékeny értékek-ben gazdag színházi kultúrát és egy számunkra teljesen szokatlan dramaturgiát tártak fel. S ráadásul a feltárás úgy történt, hogy a két rendezés (Gali László munkái) sok tekintetben egymásra épült, megkönnyítve ezáltal a rendszeresen színházba járó néző számára a ráhangolódást e különös világra.

A Repülési kísérlet és *az Autóbusz* dramaturgiája is *a kizökkenés* mozzanatán alapszik. *A Repülési kísérlet-ben* tizenegy avramovói paraszt „foglyul ejt" egy katonai zárólégömböt valamikor a II. világháború idején, s azon emelkedve a magasba, légi kirándulásra indul. Radicskov az antik mitológia és a bolgár folklór közötti korreláció megteremtésével zökkentve ki az időt, újrafogalmazza az Ikarosz-mítoszt. A technikai civilizáció titokzatos objektumának megjelené-

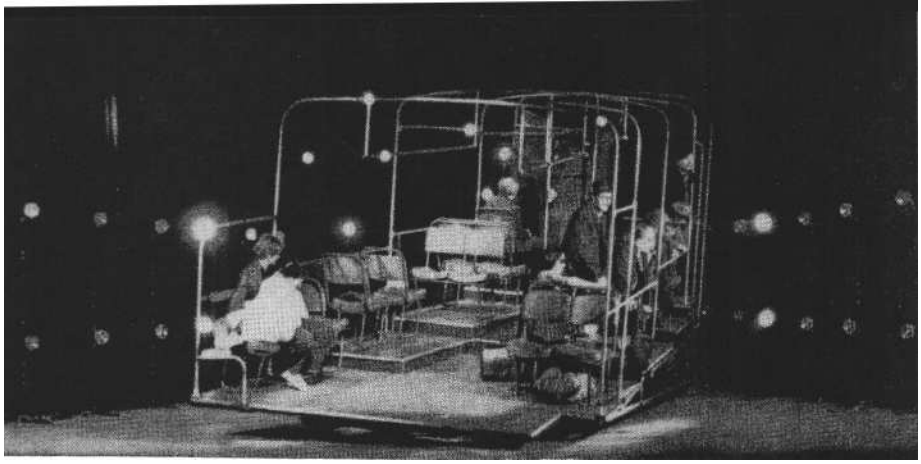
sét az ősi tudatlanságban élő hegyi faluban a népi alkotásmód törvényei szerint adja elő: a tizenegy avramovói muzsik röpölésének históriájából részleteiben szerteágazó történet szövődik: a kalandban részt vevők mindegyike a maga módján, a maga szemszögéből meséli el a közös élményt, s ebből a tizenegyféle variációból a színházi néző előtt áll össze, választódik ki az epizódok sokaságából *az* alaptörténet, születik újjá néhány ezredév múltán egy mítosz. A szituáció anakronizmusa természetesen lényegesen megváltoztatja a mítosz eredeti jelentését.

Az Autóbusz alaphelyzete: a menet-rend kizökkenése. Egy őszi, alkonyi órán ütöttkopott városi autóbusz várakozik végállomásán, valahol Szófia külvárosában. Egy darabig senki sem mutatkozik körülötte, aztán lassan kezd megtelni utasokkal. Felszáll egy jól öltözött, ötvenesforma férfi, a Tudálékos. \ második utas egy paraszt, az Aldomirovci, nagy zsákkal a kezében. Ot egy szerelmespár követi, egyszerre igyekezvén benyomakodni a busz szűk ajtaján. Mögöttük lihegve kapaszkodik föl egy középkorú utas viseltes ruhában, szatyrában két kenyérrel s egyéb élelmiszerekkel: ő a Felelőtlen. Felszáll még egy csellóművész, hangszertokjával a hóna alatt (a Virtuóz), egy férfi szerszámtáskával (az Oktondi), valamint a Nő és a Férfi, akik szemmel láthatóan értelmiségiek. Hosszas várakozás után végre felbúg a motor, becsukódik az ajtó, a sofőr gázt ad, a busz elindul. Néhány percnyi zötykölődés és kanyargás után azonban fel-tűnik az utasoknak, hogy a járat nem a szokott útvonalon halad. Nyugtalanság támad közöttük. Amikor végleg megbizonyosodnak felőle, hogy az autóbusz nem eredeti célja, a belváros felé tart, parlamentereket küldenek a vezetőhöz. Az első parlamentert, az Oktondit a vezető leüti a franciakulccsal, a másodiknak azonban elárulja: kenyérért megy. A busz végiglátogatja Szófia összes pékségét - eredménytelenül: az üzletek vagy bezártak, vagy a kenyér fogyott el. Az utasok egyszer csak arra eszmélnek, hogy szántóföldek suhannak el a szemük előtt, majd arra, hogy már a hegyek között kanyarognak. A korábban szerencsével járt parlamenter ismét missziót vállal, s két hírrel tér vissza: az első, hogy a busz Koprivsticába, a sofőr szülőfalujába tart. „Azt mondja - idézi a Felelőtlen a vezető szavait -, már úgysem talál nyitott pékséget, vagy ha talál is, ki tudja, milyen a kenyerük. Viszont Koprivsticában, azt mondja, »ott az anyám, milyen rég nem láttam... Dagaszt egy kenyeret. . . levág egy csirkét ... hoz egy kancsó bort az öt év előttiből. . . Tudod te - azt mondja -, milyen kenyeret süt az anyám?. . .«" Az elbeszélés emlékezésbe ringatja az utasokat: mindnyájan a szülőföldjükre, az apai házra gondolnak, s ebben a nosztalgikus-lírai pillanatban hangzik cl a második hír: a vezető részeg. S valóban, az autóbusz egyre vadabbul veszi a kanyarokat, egyre közelebb zúgnak el mellettük a szemben haladó autók, egyre fenyegetőbb a bőgő motor hangja. A veszélyhelyzetben az utasok megmutatják valódi atcukat: ki-tárulkozik önzésük, cselekvésképtelenségük, a sorsukkal szembeni tehetetlenségük. A közbelépést, amellyel esetleg véget vethetnének az ámokfutásnak, az áldozathozatalt, amely esetleg megbékíthetné a vezetőt, mindegyikük a másiktól várja, sőt elvárja. Amikor pedig bebizonyosodik, hogy képtelenek a közös fellépésre, tehetetlen dühükben csaknem agyonverik azt a társukat, aki kezdetben a vezető által követett útvonal helyességét hirdette. Ekkor az autóbusz hirtelen megáll, nagy csönd lesz. A vezető az utasokat nézi.

Itt, Európa közepén ma nyugalmas világban élünk. Nem hullanak a fejünkre bombák, nem sínylődnek ismeretlen pincék mélyén politikai foglyok, nem üzemelnek koncentrációs táborok, nem ismerjük az éhezést, sőt a szó abszolút értelmében vett munkanélküliséget sem: még talán irigyelt értelmiségi munkakörünkben is megkockáztathatjuk, hogy egyszer-kétszer lehülyézzük a főnökünket - ha rosszul tűri, legfeljebb átpártolunk a népgazdaság valamely prosperáló szektorába, s az elmaradó literatúrai babérokért anyagi javaink gyarapodásával kárpótoljuk magunkat. Abban a társadalmi közegben, amelyben az *Autóbusz* született - ha nem is szóról szóra azonosak , nagyjából hasonlóak a jelenkori életkörülmények: hiányoznak a konszolidált hétköznapokból az embert próbáló, végleges döntéseket követelő helyzetek. Tehát mi - nem kevesen -, az ifjabb nemzedék tagjai nem ismerhetjük azt az arcunkat, amely csak a közvetlen veszély pillanatában, a tétre menő játékokban mutatkozhat meg. A harmincnyolc éves Sztratiev, aki maga sem élt át személyesen történelmi megrázkódtatásokat, a menetrend kizökkentésével ilyen, tétre menő játékot indít el.

Az autóbusz eltérítése bravúros alapötlet, de legalább háromféle dráma lehetőségét hordozza magában: íródhat belőle klasszikus abszurd, éles társadalmi szatíra vagy egzisztencialista szellemű, hagyományos-naturalista, pszichológiai realista szerkezetű darab. Az író azonban, sajnos, nem tud választani a kínálkozó lehetőségek között, és a szélsőségesen különböző műfajok organikus egységét sem képes megteremteni. Az egyik síkon fölvonultatja a klasszikus abszurdhoz szükséges enigmatikus objektumokat: a sem személyében, sem hangjában meg nem jelenő vezetőt, az egyik utas lakhelyét, Aldomirovci falut, ahová sem a menetrend szerint, sem az elhajlított pályán nem fog menni a busz, s végül Koprivsticát, ahová a vezető vinni szándékozik utasait, de ahová mégsem jutnak el, mert valahol a cél közelében egyszer csak meggondolja ma-gát. A második síkon az autóbuszból afféle fordított Noé bárkáját rendez be az író: különféle foglalkozású, egzisztenciális és társadalmi státusú utasokat gyűjt egybe, akiknek a nevével is hang-súlyozza, hogy típusok, s hogy a saját kategóriájukban nem az optimális személyiségjegyeket viselik (az Oktondi, a Tudálékos, a Felelőtlen). A harmadik síkon - tizedik utasként - fölcsempészi Sztratiev az autóbuszra a szakadékok képében fenyegető halált.

Az enigmatikus objektumok egy szimbolikus-stilizált utazás lehetőségét hordozzák, amely során megérzékíthetné a szerző akár általánosan -- a kifürkészhetetlen kedélyű Végső Mozgató szeszélyes játékait a közös szituációba zárt halandók csoportjával, akár - konkrétan - a személytelen-arcnélküli hatalom és a neki kiszolgáltatott vezetettek viszonyát. A buszban összegyűjtött utasok fölvillantott egyéni sorsában, anekdotáiban ugyanakkor több miniatűr dráma (szatíra vagy groteszk komédia) csírája szunynyad: elhangzik egyebek között egy példázat az aldomirovci paraszt szájából az apai örökség elherdálásáról (generációs konfliktus), egy párbeszéd a pedagógus házaspár között, amelyből kiderül, hogy két lakásuk megtartása érdekében kellett névlegesen elválniuk (az emberi lakhatás sanyarú körülményeiből fakadó személyiségtorzulás drámája), és lejátszódik két jelenet, amely az autóbuszra tévedt csellóművész hányattatását beszéli el (a művészet és a tömegízlés, illetve a művészet *és* a Legmagasabb Műélvező Személy - a vezető - ízlése közötti ellentmondás).



Kasztner Péter díszlete Sztratiev: Autóbusz című játékának debreceni előadásához

Jelenet a debreceni Autóbuszból (Várady Magda felvételei)

A dráma tulajdonképpeni furcsasága: az író nem a szereplők személyiségének e motívumaira, a belülről támadó konfliktusok kifejtésére épít, hanem a láthatatlan vezető és az utasok kapcsolatára helyezi a hangsúlyt. Ezt azonban anélkül teszi, hogy az utasok dialógusai által markánsan megrajzolná a vezető arcát, s ennek hiányában a színpadon csak egyoldalú kommunikáció alakulhat ki. Pedig az alapötletben benne van az a lehetőség, hogy éppen a vezető személye fogja egységbe a drámai mozaikokból szerkesztett darabot. Ha a szereplők - ki-ki a maga tudati szintjén, a maga szituációjához kapcsoltan - eljátszhatnák a vezetővel való kapcsolatukat, akkor a hangnemi sokféleségen, a sorsok tarkaságán átsugározhatna egy közös élmény, a függés élménye - s általa a darab *a függés drámájá-vá* válhatna. Erre azonban az *Autóbusz* jelenlegi változatában nagyon kevés a szöveg.

A dramaturgiai fogyatékosságok ellenére Gali László rendező és társulata sikeres előadást tudott létrehozni. Azért, mert Gali alapvetően megváltoztatta a hangsúlyokat: nem kereste hiába *a vezető* arcát, nem erőltette, hogy színészei vele igyekezzenek kapcsolatot teremteni. Az alaphelyzetet a reális lét eredendő abszurditásának fogva föl, nem a stilizációra, nem a történések jelképességének fokozására törekedett, hanem a valóságos mozzanatokat kereste a mind képtelenebb szituációk mögött, tehát a kibontakozás korábban említett három lehetősége közül a harmadikat választotta. Színészeivel *az alkalmatlanság drámáját* játszatja el: azt a folyamatot követi nyomon, amely során - a veszély fokozódása közepette - az utasok szép csöndesen kivet-kőznek emberi mivoltukból. Vagyis azt a szerkezeti ívet engedi érvényesülni, amelyik a legtökéletesebb egészet alkotja: amikor még apró közjátéknak tűnik föl az autóbusz kitérője, könnyed kabarétréfák peregnek a színpadon; ami-kor elhagyják a várost, a napirendjükből kizökkentett állampolgárok egymás időzavarán derülhetnek, hogy aztán az életveszély felismerése pillanatában hirtelen lelki görcsbe merevedjenek, s ostoba és haszontalan áldozati gesztusaik révén - amelyekkel a vezetőt próbálják visszatérésre bírni - alázzák meg mindjobban egymást és önmagukat.

A hangsúlyok átrendezése nem ismeretlen fogás a darab bemutatóinak történetében. A szófiai szatíra színházbeli ősbemutatón a kiváló Mladen Kiszelov a komikus elemek arányát megnövelve, bagatellizálta el az alapkonfliktust, Pozsonyban helyi buszjáratokra adaptálták a történetet, így lett az előadásból szimpla közéleti kabaré. Ezeknél a megoldásoknál a Gali Lászlóé szerencsésebb, ám ugyanakkor együtt jár a tervezett kollektív játék igényének feladásával. A nagyjából azonos terjedelmű szerepek első látszatra azt a megoldást sugallnák, amelyet a *Repülési kísérlet* színre vitele alkalmával követtek, amikor is a város színjátszásának történetében csodának számító előadás zajlott: tizenkét főszereplő tartózkodott az első perctől az utolsóig a színpadon, s az egyenlő feltételeket biztosító kollektív játékban teljes fegyelmezettséggel vettek részt, de közben arra is képesek voltak, hogy egyéni figurákat teremtse-nek. A klausztrofóbia elhatalmasodásának pszichológiai realista megjelenítésére hangolt Autóbusz-előadás azonban a szerepek között eredetileg fennálló egyensúly megváltoztatását kívánja. Előtérbe kerül a Tudálékos (Sárközy Zoltán) figurája, akinek története mintegy keretbe foglalja - a debreceni változatban - a játékot. Sárközy a láthatatlan és minden-ható vezető utastéri helytartójaként lép a színpadra: rendíthetetlenül hiszi és fölényes magabiztossággal hirdeti a vezető által követett útvonal helyességét, majd megértéssel nyugtázza a kenyérszerzés érdekében tett „menetrenden kívüli" vargabetűket, s csak akkor retten meg, amikor a tudatára ébred, hogy az esztelen száguldás az ő bőrére is megy. Ettől fogva szerepet vált: biztosítja szolidaritásáról utastársait, s kezébe veszi a mentő-akciók irányítását: áldozatokra agitál, cselekvésre ösztönöz. De amidőn minden próbálkozás hiábavalónak bizonyul, ő az, akit az elérhetetlen vezető helyett a feldühödött utasok agyon akarnak verni. Sárközy megjelenése, maszkja, egész alakítása telitalálat. Nagyszerűen jeleníti meg azt a középkorú, feltehetően közép-vezetői beosztású polgárt, aki kiszolgálója, haszonélvezője, ám alkalmasint áldozata is a mindenkori hatalomnak.

A játékmesteri szerepkört betöltő Sárközynek két egyenrangú funkciójú partnere van a debreceni színpadon: a Felelőtlen (Kóti Árpád) és a Virtuóz (Korcs-

máros Jenő). A Felelőtlen szerepében Kóti Árpád járja be a legszélesebb érzel-mi tartományokat, de minden érzelmi megnyilatkozása őszinte - voltaképpen ő a pozitív hős. *Az író* meghatározta személyiségtípust jellemző viselkedési törvények szerint ugyanis vonzóan aktív: egyfelől „felelőtlen" nyíltsággal szembesíti utastársait a hazugságaikkal, másfelől „felelőtlen" vakmerőséggel teljesíti parlamenti misszióit a vezetőfülkében. Nagy fegyelmezettséggel, a kollektív játék eszméje iránti alázattal játszik - s mint már annyiszor -, a felületesen kidolgozott figurából ezúttal is jellemet formái. Korcsmáros Jenő Virtuózának intellektuális alkatából fakadó gyakorlatiatlansága, sutasága ellenpontja a Felelőtlen mindig lényeges jelenlétének. A nagy nemzetközi koncert - amelyen szólistaként lépne fel - veszedelmesen közeledő kezdési ideje állandó eksztázisban tartja, s ezt a felfokozott kedélyállapotot elmulasztja a színészi játék olykori visszafogásával nyomatékosabbá, érzékelhetőbbé tenni: az indulati töltés tar-tós azonossága monotóniát eredményez.

A többi szereplőnek valamivel kevesebb feladat jut. Simor Ottó (az Aldomirovci), keresvén a falujába induló járatot, időnként leszáll a buszról, majd vissza-tér. A szükségesnél többször ismétlődő visszatérő jelenetek ugyancsak ismétlődő poénjait azonban olyan páratlan leleménnyel variálja, hogy estéről estére ő vívja ki a közönség legnagyobb elismerését. Nem sok szövege van az Oktondinak sem (Sárosdy Rezső), akit a vezető már a legelső jelenetek egyikében leüt a franciakulccsal, s ettől kezdve csaknem az egész előadást végigalussza. Az ébren töltött percekben az Oktondit tüsténkedése, engedelmessége, alkalmazkodó igyekezete szánalomra s egyben szeretetre méltóvá teszi: Sárosdy egyszerű, de a legalkalmasabb eszközökkel formálja meg. A szerelmespár az előadás legnagyobb részében szintén némaságra - pontosabban: néma szerelmi mozdulatokra - van ítélve. A némajátékban Bajza Viktória és Rosta Sándor kevésbé törek-szik a gesztusok változatosságára. A második felvonásban, amikor a Szerelmes Lányt akarják felkínálni a vezetőnek, kettejük körül adódik az előadás egyik legdrámaibb pillanata. Rosta Szerelmes Fiúja rendkívül hitelesen felépített jelenetben veti le a nyegleség álarcát, s engedi át magát az othellói indulatoknak. Ugyanekkor Bajza Viktória adósunk marad némiképp: nem érzékelteti igazán, hogy a Szerelmes Lány ösztönei talán keresték ezt az áldozati kalandot. A Nő és a Férfi (Agárdy Ilona és Sárady Zoltán) története, amelyet a lakásínség-ről a darabba szőtt miniatűr dráma mond el, kevesebb hangsúlyt kap.

Kasztner Péter, a prágai főiskolán nemrég végzett fiatal tervező a szerzői utasítások szellemében - tehát értelemszerűen a szófiai ősbemutató színpadképét is követve - egy régi autóbusz vázát és kopott üléseit állította a színpadra. Nagy leleménye, hogy - a szófiai autó-busszal ellentétben - az ő konstrukciója egy gömbcsukló segítségével oldalirányban elforgatható, sőt billegtethető is. Ezáltal a rendező szükség szerint meg-teremtheti mind a zötykölődés, mind a kormánymozdulatokat kísérő irányváltoztatás illúzióját.

Sztratiev: Autóbusz (debreceni Csokonai Színház Hungária Kamaraszínháza)

Fordította: Csíkhelyi Lenke. *Rendezte:* Gali László. *Díszlet:* Kasztner Péter. *Jelmez:* Pilinyi Márta.

Szereplők: Sárközy Zoltán, Sárosdy Rezső, Kóti Árpád, Korcsmáros Jenő, Agárdy Ilona, Sárady Zoltán, Bajza Viktória, Rosta Sándor, Simor Ottó.

Következő számaink tartalmából:

Vámos László:
„Tudunk egymással beszélgetni"

Koltai Tamás:
Színházi találkozókra szükség van

Szinetár Miklós:
Az öntudatos sikerkeresés

Hermann István:
Nosztalgia - tudatosan

Pór Anna: Táncfórum
és színház

Csáki Judit:
Beszélgetések a profilról

Tatár Eszter:
Londoni színházi mozaik

KŐHÁTI ZSOLT

Vonó vagy kormánypálca?

Az Ármány **és szerelem Kecskeméten**

Negyedik előadását termi viszonylag rövid időn belül színházi életünk Schiller-reneszánsza: a *Haramiák, a Fiesco...* után az *Ármány és szerelem* került szín-padra, ezúttal Kecskeméten, nem sokkal követve a Népszínház produkcióját.

Újabb kori hagyománya is eleven Kecskeméten e darab előadásának. Az ötvenes évek első s második felében egyaránt játszották itt, Gábor Miklós és Ruttkai Éva is föllépett Kecskeméten 1959-ben, s az 1962/63-as évad előadásából - más szerepekben ugyan - Major Pál és Jánoky Sándor képviseli a folytonosságot 1982 tavaszán.

Beke Sándor rendező jól olvasta *újra* a darabot, amikor a mű címét mint választási lehetőséget értelmezte. Schiller - személyes élmények, hányattatások nyomán - valóban arról beszél e tragédiájában, hogy a fejedelmi udvar körül nincs létjogosultsága a tiszta érzelmeknek; a hatalom végsőkig züllött birtokosai elpusztítanak minden igazi értéket, még önmagukat is romlásba döntik. S mindez egy kispolgári család, a zenész Milleré, s az uborkafára aljas módon fölkapaszkodott von Walter kancellár környezetének ütköztetése révén tárul elénk, te-hát mintegy az osztályharc síkján; Miller Lujza és Ferdinand von Walter őrnagy szerelmének és halálának példázatszerű bemutatásával. Csakhogy Schillernél sincs megoldás: Lujza és Ferdinand szerelmét olyannyira megterhelik a konzervatív gondolkodás ballasztjai (féltékenység, az apajog már-már misztikus elfogadása stb.), hogy kibomló és áldozatokat is vállaló kapcsolatuk eleve pusztulásra van ítélve; becsületes lázadásuk a boldogságot szétzúzó osztálykülönbségek ellen erőtlen és következetlen, főként csak szép szólamokra korlátozódik. Schiller kettős megbocsátással zárja a darabot. Lujza megbocsát Ferdinandnak, amiért az igaz ok nélkül és az ő tudtán kívül vonta be a közös öngyilkosságba, Ferdinand megbocsát az apjának, amiért fia boldogságát hatalmi és családi érdekek oltárán áldozta föl.

A kecskeméti előadás művészet és ha-

Garay József, Balogh Rózsa, Lamanda László és Holl Zsuzsa Schiller: Ármány és szerelem című **tragédiájának kecskeméti előadásában** (Karáth Imre felv.)

talom szembenállására próbálja sarkítani a mondanivalót. A művész itt: maga Miller, a zenetanár, de Lujza is, aki dirigensként vezényli egy ízben a kamarazenekart. Sőt: Ferdinand kezében sem áll rosszul a vonó (bár az eredeti szöveg szerint fuvolaórákat vett Miller házában).

Nos, érdekes lehetett volna ennek a szembenállásnak a rajza, ha Beke Sándor következetesen végigviszi a zenei motívumot, aminek egyik kulcskérdése természetesen az: sikerül-e Ferdinandban a művésszé válás reális lehetőségeit fölmutatni?

Az előadás finom kamarazenéléssel indul (Maczelka Ferenc a zenei munkatárs, s maga is ott muzsikál a pódiumon), hogy aztán az élő koncertet hangszóróból ropogtatott katonai fúvószene nyom-ja el. Remek az ötlet, ám a második szünettől kezdve hiába keressük a zenekart; a pultok üresen maradnak, s a téglautánzatú díszlet előterében - mint valami sír-emléken - gazdátlanul hevernek a hangszerek is. Kiderül Ferdinandról időközben: rokonszenves dilettáns ő csupán, s a zeneóráknak egyetlen célja volt, hogy Lujza közelében lehessen a délceg fiatalember. A zene most már leginkább csak az átdíszletezés unalmának enyhítésére szolgál (mint korábban is: hangszóróból áradó katonazene), s csupán az előadás végén szólal meg a muzsika intimebb, művészie-sebb változata - nagy hangsúllyal - ismét hegedűn: Miller játszik a háttérben fájdalmasan, mialatt elöl végkifejletéhez érkezik a tragédia. Ez utóbbi hatáselem érdekében Beke Sándor átcsoportosítani kényszerül a szöveget: Millernétől halljuk férje szerepének befejező mondatait. Kétségtelen, hogy a szülői gyász megfogalmazására így is mód nyílik; ennek kifejezése végső soron ekképp is „a családban marad". Ferdinand ezen az előadáson nem bocsát meg az apjának.

A szonáták s a katonaindulók vetélkedése tehát végiggondolatlan és végig nem vitt mozzanata az előadásnak, és őszintén szólva, Beke nem képes meg-győzni a nézőt, hogy a zenei motívum következetes alkalmazása kulcsot adhat-e egyáltalán *az Ármány és szerelem* korszerű értelmezéséhez.

Beke Sándor olykor „megkeményítő" elemekkel próbál segíteni a koncepció folytonosságának hiányain. A kancellár férceket húzkod egy katona-egyenruhás próbabábu (élő szereplő) zubbonyából - talán épp egy új egyenruha tervezésén munkálkodik -; pózokat állít be, s végül - fasiszta köszöntésre lendítteti a bábu karját. Nem valami eredeti gondolat: aki német, s egyenruhát visel, ráadásul még ellenszenves is, az okvetlenül (pre)fasiszta, legyen bár a i 8. század végének polgára.

Ilyen „keménykedés" továbbá, ahogyan Beke „koszorúzási ünnepséget" rendez a darabbeli őrségváltás helyett. Csakhogy nem az üres protokoll kigúnyolása származik ebből, hanem valami céltalan, érthetetlen és indokolatlan szépelgés: a koszorút - gyászzene hangjaira - fátylas hölgy akasztja a háttér téglafalára, és oldalt fordulva, mesterkélt pózba merevül. Nem kevésbé különös, amikor a politikai jótétkedéseinek kudarcát ön-maga előtt végre beismerő s a városból mindörökre távozni készülő Lady Milfordot a betoppanó kancellár letartóztat-ja (miközben katonái a szolga száját tapasztják be). Schiller nem tudósít erről. Annál kevésbé, mivel Lady Milford - a darab egyik legfontosabb szereplője s egyik leghatásosabb szerepe -- a politikával való foglalatoskodás beszennyező voltát, teljes erkölcstelenségét tanulja meg a maga kárán; elmenekülésével a követendő utat jelöli. Azt az utat, mely Lujza és Ferdinand gondolatvilágában is fölkínálkozik, de amelynek végigjárásához nincs erejük, s nem is hisznek benne igazán.

Beke nagyot téved Lady Milford értelmezése kapcsán is. Rendkívül hatásos-nak tetsző jelenetben tárja őt elénk: éppen egy festőnek áll modellt, angyal-szárnyú, allegorikus mellékalak lesz tán a háttér óriás méretű, antikizáló egye-lőre még arctalan - herceg-ábrázolásához. S közben arról beszél, hogy miképpen rémül el a romlott udvari környezet az ő „egyetlen meleg, őszinte szavától". Lehetne persze mindez irónia is: a Lady történelmi főszereplőnek hiszi magát - mialatt egy tablóképhez statisztál. Ám akkor a dekoratív megjelenésű Réti Erikának ezt kellett volna eljátszania. (Meg-fosztotta őt az előadás az egykori Bajor Gizi-szerep emlékezetes-szép pillanataitól: a háza népétől való búcsú itt elmaradt)

Ötletek, gondolatok sorjázását - és megbicsaklását sugallja Rátkai Erzsébet díszlet- és jelmezvilága is. A háromszintes játéktér elvileg kitűnő terep lehetne egy szimbolikus játékstílushoz: az elő-adás kezdetén Beke érdekesen bontja meg a szöveget, s teremt szimultán jeleneteket (elöl a Miller házaspár veszek-szik, középen Lujza és Ferdinand idillje zajlik stb.), ám később ez a törekvés el-lanyhul, abbamarad. A díszletet sötét-ben, fúvószenére minduntalan átalakítják, a hátsó fronton pantomimszerű játék beiktatásával (randevúzó lánykák és katonák stb.), tehát ott vagyunk, ahová a hagyományos jelenetekkel is eljuthatnánk. A díszlet girlandjai nem többek puszta dekorációnál; sikeres megoldás azonban a középrész pódiumának helyére emelkedő roppant méretű kancellári asztal, majd a nem kevésbé lenyűgöző arányú heverő - Lady Milford státusára utalva -, a fölötte csüngő óriási tükör-rel. Valamiféle zavart jelez, hogy Lujza jelmeze - egyszerű, népies szabású fehér-zöld ruha, kék övvel - egy idő után szokványos jelképiségű fehérre cserélődik (vöröses árnyalatú kabátka járul ehhez olykor); Lady Milford változásainak ruhabemutató jellegére legalább van magyarázat.

Beke Sándor színháza: rendezői színház; színészei a rendezői elgondolás maradéktalan végrehajtására kell hogy vállalkozzanak. Ez Major Pálnak (von Walter első miniszter) sikerül is: az ő kan-

cellárja fölösleges gesztusok és hangemelések nélkül is félelemkeltő és gyáva egyszerre. Maga a megtestesült gonoszság és ravaszság. Beszélő nevéhez (féreg) illő figurát teremt Kiss Jenő mint Wurm, a miniszter magántitkára; olykor tagadhatatlanul a közönségnek játszik (mértéket tudva bár). A Miller házaspár alakítói közül Garay Józsefet kell kiemelnünk : csonkított szerepét úgy játszsza el, hogy ahol szükséges, hatásos és emlkedett tud lenni. Kisebb feladatok-nak tisztességgel tesz eleget Jánoky Sándor és Szalma Sándor.

Ferdinand alakítója, Lamanda László, maga is kiforratlan, mint a hős, akit megelevenítenie kell - s ez nincs is teljesítményének *nagy* kárára. Lujza - Holl Zsuzsa - kissé affektáló-nazális hanghordozással, bár az őszinteség igyekezetével próbál helytállni. Igazán megkapó pillanata csak a színpadi halál küszöbén van: amikor a végzetre kérdez rá („meghalok ?"). Réti Erika (Lady Milford) valódi könnyeit méltányolnunk kell. Nem ő tehet arról, hogy súlytalanabb az eljátszandó hősnőnél: operettdíva inkább, semmint kétkezi munka vállalására el-szánt, önmagát megbuktató kegyencnő. Németh László mint von Kalb udvar-nagy: szereposztási tévedés. Tehetségére és gyakorlottságára vall, hogy így is hatást tudott kicsiholni s nem a legolcsóbb eszközökkel - az 1982. május 15-i előadás közönségéből.

Sajnálatos, hogy egy sor izgalmas, mainak is elfogadtatható mozzanat hiányzott a kecskeméti előadásból, vagy lényegtelenné redukálódott. Háttérbe szorult a darab hősrendszerének *európai* és *globális* vonatkozása: az angol-francia, angol - német, amerikai- német feszültségre utaló részek jócskán megrövidültek ez alkalommal, mint ahogyan a hajós-motívum elhagyása (kalóz, vitorla, admirális) is szegényítette Miller alakítójának jellemábrázoló lehetőségeit. Vas István szép és pontos, hajlékony fordítása - alapanyag az előadáshoz - időálló-nak bizonyult.

Friedrich Schiller: Ármány és szerelem (kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Vas István. *Rendező:* Beke Sándor. *Díszlet-jelmez:* Rátkai Erzsébet.

Szereplők: Major Pál, Lamanda László, Németh László, Réti Erika, Kiss Jenő, Garay József, Balogh Rózsa, Holl Zsuzsa, Goda Márta, Jánoky Sándor, Szalma Sándor, Bakai László, Dinnyés István, Szijjártó Márta, Perényi László, Szakál Zoltán, Maczelka Ferenc.

KOLTAI TAMÁS

Beugrás Goldoniba

A Két úr szolgája Kaposváron

Nem tudom, föl lehet-e fogni úgy a *Két úr szolgájá-t,* mint a Traffaldinót játszó színész jutalomjátékát. Nyilvánvaló, hogy Goldoni komédiáját bármelyik színház eljátszhatja, ha Koltai Róbert a társulat tagjai között van. Truffaldino az ő szerepe. És Koltai jó is. Nem a commedia deli' artéból előbújt b*ravúrfigurára* teszi a hangsúlyt; nem próbál olaszos lenni, még kevésbé bergamói. Nincs meg játékának az a koreografikus térképe, amit ha máshol nem, a tálalási jelenetben különös gonddal szoktak megtervezni és kivitelezni a rendezők és a színészek. Egyetlen *lazzó-t,* azaz a cselekményhez illesztett ékítményt, játékdekorációt sem alkalmaz. Vagyis nem technikából „csinálja meg" Truffaldinót, hanem az *életből.*

Ez az egész előadás fő ismérve is egy-

Goldoni: Két úr szolgája (kaposvári **Csiky Gergely Színház). Lázár Kati (Smeraldina) és** Koltai Róbert (Truffaldino)

Csákányi Eszter (Clarice) és Bezerédy Zoltán (Silvio) a kaposvári Goldoni-vígjátékban (Fábián József felvételei)

ben. Ennél alig tudok többet mondani róla, épp ezért nem szeretném titkolni, hogy Ács János rendezése kielégítetlenül hagy. De örülök ennek a produkciónak, s nem rosszindulatból, kajánságból vagy perverzitásból, hanem mert olyan oldaláról mutatja meg a „Kaposvár-jelenséget", ahonnan mindeddig nem volt alkalmam szemlélni. Ez a nem igazán sikerült előadás - véleményem szerint a legkevésbé sikerült az elmúlt kaposvári évadban - pontosan azt mutatja meg a visszájáról, hogy mi teszi Kaposvárt Kaposvárrá. Mi az, ami ennek a színháznak az előadásaiban általában vonzó.

Ez a *Két úr szolgája az* ország legtöbb színházában jó előadásnak számítana. Kaposváron nem. Mert Kaposvártól elvárjuk, hogy jó színészek jó alakításain túl valami lényegeset fedezzen föl a számunkra. Á darabról. Á korról, amelyben a darab született. A korról, amelyben a darabot eljátsszák. Önmagunkról. A világról.

Kaposváron egy másik, el nem készült darab helyett mutatták be a *Két úr szolgáját,* és ez nem annyira az előadás szakmai minőségén látszik meg - egyébként azon is -, hanem *a szellemi koncepcióján.* Ebből világosan kitetszik, hogy a kaposvári színházban nem Midas királyok dolgoznak, akiknek a kezében minden automatikusan aranyá válik, hanem hosszú távra tervező, előadásaikat jó előre végiggondoló, a társulat profiljába illesztő, koncepciózus emberek. A koncepció pedig sohasem lehet rögtönzött. Rögtönzéssel, jó értelemben vett rutinnal ki lehet állítani egy színvonalas előadást, lehet szellemesen és igényesen szórakoztatni, el lehet játszani tananyagszerűen egy is mert klasszikust, közönségsikert lehet elérni - de nem lehet *színházat teremteni.*

Vagyis kiderült, hogy Kaposvár ereje nem a darabválasztásban, a rendezőkben, a színészekben, a műgondban, a stílusban van, hanem mindezekben együtt - és még valamiben, ami több, mint az iménti minőségek összege: nemcsak „darabnézet", hanem világnézet. Kiderült: a színházcsinálás nem egyenlő azzal, hogy „előveszünk egy darabot", és igyekszünk jól megcsinálni. Kiderült: a polgári színháznak az a régi gyakorlata, hogy X-nek és Y-nak keresünk szerepet, csak akkor telik meg tartalommal, ha a szerepre alkalmas színész maga is beleilleszkedik a drámai koncepció egészébe, mert a jutalomjáték önmagában már kevés. Kiderült továbbá, hogy Ács János sem a ruhaujjából rázta ki Gombrowicz *Esküvő-jét* vagy a *Marat halálá-t,* hanem vagy hosszabb ideig együtt élt a darabbal, vagy menetközben „megihletődött" általa.

A Két úr szolgája nem ihelette meg Ácsot. Ott kezdődik, hogy nem találta ki az előadás stílusát. *Realista éle/játékot* próbált rendezni, holott ebben a Goldoniban kevesebb az életanyag, mint *a Mi*randolináben vagy *A chioggiai csetepaté*ban (hogy csak a mostani Goldoni-reneszánsz példáit említsem). *Á Két úr szolgája* alakjai még közel állnak a commedia dell' arte *fix típusaihoz,* gesztusaikban - a pszichikai gesztusokban is - több a monotonitás, az azonos reakciók spontán ismétlődése. Ács megpróbálta a típusok harsányságát a mindennapi élet harsányságához közelíteni, de a kettő nem ugyanaz. Básti Juli például jól érzi, hogy Beatrice meghatározó tulajdonsága - vagy inkább helyzete - a „nadrágszerep", de ez még csak a magatartás alapszintje; a férfias viselkedés vastagon aláhúzott gesztusai akkor egyenlítődnének ki, ha egy pillanatban elementárisan törne ki alóluk a nő - ez a pillanat azonban elmarad. Pedig mintha Spindler Béla is tudná, hogy Beatrice férfiruhával takart nőiességét ellentétbe lehetne hozni Florindo enyhén feminin kedvességével, simaságával, kedélyes férfibájával. Néha el is indul abba az irányba, hogy kiaknázza ezt a humorforrást - de az ötlet, ha egyáltalán megszületett, kidolgozatlan marad.

Az ifjú szerelmeseket, Claricét és Silviót szemlátomást úgy kezeli a rendező, mintha Moliére-hősök volnának, és hogy ne legyenek túlságosan sótlanok, Csákányi Eszter és Bezerédy Zoltán inkább ijedtre formálja őket.

Csak Lázár Kati (Smeraldina) és Koltai Róbert vállalja teljes szívvel, hogy *tipi fissi* helyett valódi jellemet, „életes" alakot teremt. Lázár életerős szobalány, aki némi megvetéssel szemléli az egész sápkóros konfliktust, mindenről megvan a (magán)véleménye, és ezt sűrű ajkbiggyesztéseiből, modorának kontrollálatlan nyerseségéből láthatjuk is. Van benne valami józan paraszti ész, tenyerestalpassága szolid, súlyos, lefegyverző. Koltai Róbertben pedig, aki meglepetésünkre kevésbé mozgékony a szerepben, mint várnánk, valami belső mozgékonyság lakozik, és szinte sztoikus derű honol. Ez a Truffaldino nem lihegve - és főleg nem *túllihegve* - teljesíti két-kulacsos vállalásait. Míg a többiek siet-nek, enni-inni sem érnek rá, ő szép csendesen - éli az életét. *Megél.* Es ugyan-ilyen csöndesen választja ki Smeraldinát.

Úrias hajcihő és a szolgák józan, hétköznapi egymásra találása. Úgy tűnik, erről szólhatna az előadás. Nem tudom, eszébe jutott-e Ács Jánosnak. Nekem mindenesetre eszembe jutott, és mint-hogy az előadás láttán nagy a valószínűsége, hogy ennyi - *legalább* ennyi - mégis-csak van a *Két úr* szolgájá-ban Kaposváron.

MIHÁLYI GÁBOR

Arisztophanészt játszani

A Plutosz a győri Kisfaludy Színházban

Színházaink újra meg újra nekigyürkőznek az izmokat feszítő próbának, hogy Arisztophanész valamelyik komédiáját színpadra állítsák. Érthető az igyekvés, hiszen a több mint kétezer éves vígjátékok olyan nagy komikus metaforákra épülnek, amelyek máig megőrizték mély igazságukat és ellenállhatatlan nevettető hatásukat. Azonban, amennyire visszaemlékszem ezekre a hazai próbálkozásokra, egyiket sem éreztem igazán sikeresnek. Halott színház maradt még a legsikeresebb produkció is, Arisztophanész szellemét nem sikerült feltámasztani, nem jött létre az a színházi élmény, amelyben az ősbemutatók idején, az V. századi Athénban nézőnek, színjátszónak - gondolom - közösen része lehetett.

Mint ismeretes, a téli, januári Lénaia és a tavaszi, márciusi Dionüszia fesztiválon a színre kerülő darabokat mindössze egyszer játszották, igaz vagy tizennégyezer néző előtt. Reprízre csak más városok amfiteátrumaiban nyílt lehetőség. Azonban igazi rangot csak az athéni bemutató adott. A Dionüszia ünnepségeire egész Hellászból érkeztek a lelkes színházrajongók. Arisztophanész idejében már nemcsak a Lénaiákon, hanem a Dionüsziákon is játszottak komédiákat, de a nagyszámú külföldire való tekintettel elvárták a komédiaíróktól, hogy ez alkalommal mérsékeljék szatirikus bíráló kedvüket. Ennek a kívánalomnak a komédiaírók hol eleget tettek, hol nem - az athéni demokrácia változó tűrőképességétől s a maguk bátorságától függően. Arisztophanész maga attól sem riadt vissza, hogy név szerint kipellengérezze a város nevesebb alakjait, akik minden bizonnyal ott ültek a nézőtéren, s akik mit tehettek egyebet, jó képet vágtak a vaskos tréfákhoz, sőt ha elég bölcsek voltak - ezt népszerűségük jelének tekintették. Hiszen csak közismert embert volt érdemes a komédiákban név szerint is megnevezni, kinevettetni. Az érintettek néha fel is álltak, hogy megmutassák magukat a közönség-nek. A legenda szerint :A *felhőkben* ki-gúnyolt Szókratész is megtette ezt. Klé on, a város egyik vezetője először még megverette embereivel Arisztophanészt, amikor a komédiaíró első saját néven írt darabjában. *Az akharnaibeliekben* korlátolt, szájas, gőgös emberként jelenítette meg őt a színpadon. Arisztophanész azonban nem hagyta magát megfélemlíteni, a Kléonra tett gúnyos célzások a következő darabokból sem hiányoztak. A nevetők Arisztophanész pártjára álltak, s a komédiaírónak többé nem kel-lett panaszkodnia amiatt, hogy bárki is korlátozni merte volna kritikus megnyilatkozásait, az athéni politika legérzékenyebb pontjait érintő állásfoglalásait. Az athéni demokrácia fénykorában még az uralkodó néphangulattal is szembe mert fordulni. Következetesen békepárti-nak vallotta magát, a Spárta elleni testvérháború azonnali beszüntetése mellett kardoskodott komédiáiban, annak ellenére, hogy tudnia kellett: ebben a sorsdöntő kérdésben szemben találja magát a polisz háborús párti többségével.

Arisztophanész komédiáit többek között azért is nehéz feladat mai színpadon életre kelteni, mert szinte lehetetlen újrateremteni a mondanivalónak ezt az eleven, már-már naprakész aktualitását. Mégsem ebben látnánk az arisztophanészi komédiák mai színpadra vitelének legfőbb gátját. Az igazi nehézség e színművek struktúrájában rejlik. Ezek a darabok egy a maitól eltérő színház számára íródtak, s ennek megfelelően el-térő a szerkezetük és a játszásmódjuk is. A mai adaptációk megkísérlik a mai színház követelményeihez hozzáigazítani ezeket a komédiákat, de ebben a Prokrusztész-műveletben elvéreznek a darabok. Jellemzőnek érezzük a nemcsak kitűnő költő, de szakavatott klasszika-filológus Devecseri Gábor megállapításait, aki így indokolta a *Lüszisztraté* át-dolgozását a Néphadsereg (a mai Víg-színház) számára: „A Magyar Néphad-sereg Színházának előadása a komédiát

anélkül, hogy antik jellegétől megfosztotta volna a mai zenés vígjátékhoz közelítette ... A darab kiegészítései .. . a mai komédia, a mai színpadi mű *szerkezetéhez* igyekeztek ismét nem eltávolodva az eredeti mű cselekményétől, sőt éppen azt szolgálva - közelebb hozni *a Lüszisztratét.* Az ókomédiák cselekménye a darabok első felében többnyi-re lezárul, s a darabok második felét az úgyszólván cselekménytelen, s nem csattanóval egyszer, hanem csattanótlanul három-négyszer véget érő, ha egyáltalában véget érő felvonulás, vigadozás, lakoma tölti be. Nem kivétel ez alól a *Lüszisztraté* sem. Az előadásnak, amely nem színháztörténetet, hanem színházat kívánt adni, szüksége volt a hangsúlyozott és egyszeri befejezésre. De szükség volt arra is, hogy az egyes jelenetek kiélezettebbén érjenek véget, s ugyanakkor az egységes cselekménybe az eredetinél kevésbé lazán illeszkedjenek." A végeredmény az volt, hogy addig szabták, szerkesztették ezt a komédiát, amíg létre nem jött egy szabályszerű mai zenés vígjáték, amelynek a puszta cselek-ményen túl már vajmi kevés köze volt az eredetihez.

Persze nem mernénk állítani, hogy az efféle operációk eleve lehetetlenek. De úgy hisszük, járhatóbb út, ha azokat a mai színházi formákat, játékmódokat keressük meg, amelyek elősegítik azt, hogy a görög komédiákat szerkezetük, előadásmódjuk sérelme nélkül vigyük színre. Tehát a mai színházat kellene hozzáigazítani a görög komédiák előadásának követelményéhez. Nem történelmi rekonstrukcióra gondolok, ez lehetet-len, hanem arra, hogy megértve, elképzelve a korabeli előadásokat, napjaink rendezője találja meg azokat a korszerű színpadi formákat, amelyek többé-kevésbé megfelelnek a régi játékmódnak.

Az Arisztophanész-komédiák megértésénél, mai olvasásánál nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy ezeket a műveket a szabad ég alatti görög amfiteátrumokban való bemutatásra szánták, ahol a látványosság, a mulattatás megteremtése elsősorban a nagy létszámú szavaló, éneklő, táncoló karra hárult, amelynek az előadás közben az orkesztra hatalmas terét kellett jelenlétével betöltenie, bejátszania. A görög drámák bizonyos mértékig a mai musicalek elődei voltak, amelyeknek azonban csak a szövegkönyvét tartjuk kezünkben. A szöveg költőisége csapda, a filológus elemzők majd mindig elfelejtik, hogy a leírt szöveg az igazi élő darabnak csak egy része. A színpadi játék, a különféle, esetenként ellenpontozó gesztusok a mondanivalónak más, ellentétes értelmet is adhattak, vagy legalábbis módosíthatják az egyes jelenetek, mondatok, szavak hangsúlyát. Arisztophanész komédiáit is csak akkor érthetjük meg igazán, ha megpróbáljuk elképzelni, miképp is jelenhettek meg a korabeli nézőnek az Akropolisz aljában fekvő Dionüszosz színház porondján. Siegfried Melchinger német színháztörténész, *Die* Welt *als Tragődie (A* világ mint tragédia) című könyvében ezt kí-

sérelte meg az ókori tragédia triászának műveit értelmezve. Kíséreljük meg a nyomában Arisztophanész Plutosának, az ősbemutató előadásának ilyesfajta felidézését.

A Plutosz (A gazdagság) című komédia Arisztophanész utolsó műve volt. L e. 388-ban adták elő, hol, milyen körülmények között, nem tudjuk. De tételezzük fel, hogy a bemutató színhelye ezúttal is az athéni Dionüszosz színház volt a tavaszi ünnepségek idején. I. e. 388-ban, az elveszett peloponnészoszi háború után Athén már nem a régi nagyhatalom, de változatlanul a görögség, sőt az egész civilizált világ szellemi központja. Arisztophanész hatvannégy éves, életéből nem sok volt hátra. Az utolsó műve az írói fáradság bizonyos jeleit mutatja. Kevés a darabban az aktuális politikai célzás, a vezető politikusokat kritizáló nyelvöltögetés. Arisztophanész a szokásosnál kevesebb szöveget írt a kar számára, a jelek szerint megelégedett azzal, hogy ahol szükséges, már korábban betanult dalokkal, táncokkal jelezze a kar a jelenet-határokat. Hiányzik a komédia közepén előadott úgynevezett parabászisz, amely-nek során a kar kilépve darabbeli szerepéből tréfás formában közvetlenül tolmácsolta a közönségnek az író szavait.

Paradox módon éppen ennek az írói elfáradásnak köszönhette a *Plutosz,* hogy az elkövetkező századokban egyike volt a legtöbbet másolt és játszott Arisztophanész-komédiáknak. A darabnak százhúsz kéziratos másolata maradt fenn, míg a napjainkban népszerűbb *Lüszisztrate* szövegét mindössze tizenkét példány őrzi. Nem pusztán a hamar érvényüket vesztő aktuális célzások majd teljes hiánya könnyítette meg a *Plutosz* állandó műsoron tartását. A nép hangját megszólaltató kar háttérbe szorulása is elősegítette a komédia előadását olyan megváltozott szín-házi struktúrákban, amelyek a görög karral már nem tudtak mit kezdeni. A klaszszika-filológusok megítélése szerint a Plutosz már az átmenet terméke, előkészíti a közéleti kérdésektől elforduló, a családi élet konfliktusaira koncentráló „új komédiát".

Azonban időszámításunk előtt 388-ban a bemutató napján az egybegyűlt közönség csak a darab címét ismerhette. Úgy hisszük, Arisztophanész hírneve is elég lehetett ahhoz, hogy zsúfolásig megteljen a színház nézőtere.

Az orkesztrát lezáró épület, a szkéne falára feszített vászondíszlet egy mezei lakot ábrázol, amelynek ajtaján a főszereplő, Kremilosz földműves házába lehet belépni. A ház előtt országút, amely a jobb és bal oldali be- és kijáratot köti összse. Innen érkezik és erre távozik a darab legtöbb szereplője. A szkéne nem zárja le a játékteret, két palánkfal, az úgynevezett proszkénion takarja el a belátást a szín-pad mögé, hogy a színészek észrevétlenül cserélhessék jelmezeiket, s jelenhesse-nek meg változó szerepeikben. Az elő-adások versenyjellege is megkövetelte, hogy minden bemutatott darabot azonos számú, három vagy négy színész adjon elő. A színészek lényegében úgy voltak pro-fik, mint a mi „amatőr élsportolóink. Gyakorlatilag hivatásszerűen űzték mesterségüket, még ha nem ez képezte is megélhetésük egyetlen vagy fő forrását.

A közönség elnémul, kezdődik az előadás. A bal oldali bejárat felől három furcsa figura közeledik. Legelöl egy púpos, kopasz, fogatlan vak öregember halad, aki fehér botjával tapogatva keresi az utat. Ruhája alapján ítélve szegény koldusnak tűnik, de aki mögötte toporog, az se látszik sokkal jobb módúnak. Ahogy a maszkja elárulja, vénember az is. A harmadik fiatalabb. Rövidre vágott hajviselete és ruházata jelzi, rabszolga. A komikus maszkok gipsszel bevont vászonból készültek, és erősen karikírozott vonásokkal jelzik viselőjük nemét, korát, testi, érzelmi állapotát.

Miközben a három szereplő a játékrér közepe felé halad, a második öreg újta meg újra megpróbál a vak elé kerülni, hogy megszólíthassa. Nagy hajlongással igyekszik a vak figyelmét magára vonni, aki természetesen nem látja az előtte állót. Amikor azonban a vak belébotlik, karjával, botjával igyekszik elhessegetni. Ezt követően megpróbál kitérni előle, hogy a másik ne kerülhessen elébe. A szolga, egy hatalmas húsdarabot cipelve, lihegve, fejét csóválva követi a két vén-embert.

A helyzetkomikumra épülő némajátékot a Karion névre hallgató szolga szavai törik meg. Megtudjuk, hogy urával, Kremilosszal Delphoi jósdájában jártak, s most onnan hazatérőben a vak ember nyomába szegődtek. A kergetődzésben kimerült Kremilosz elmondja, azért járt Apollónál, *hogy* megkérdezze, vajon nem lenne okosabb, ha egyetlen fia gazemberré válna. Mert eddigi tapasztalatai, saját életének példája is azt tanúsítják, hogy csak a gazok, istentelenek boldogulnak. (5 maga dolgos, becsületes élete ellenére megmaradt szegény embernek.

Apolló isten azonban szokásához hí-veri ezúttal is rejtélyes választ adott. Azt javasolta, hogy az első embert, aki útjába akad, vigye a házába. Ez a vak volt az első ember, s ezért is követi őt.

A komikus effektusok sora fakad abból a helyzetből, hogy Kremilosznak nem egyszerűen követnie kell a vakot, hanem követve őt, arra kell ösztökélnie, hogy a maga háza felé terelje.

Az apollói jóslat megfejtéséhez szóra kellene bírni a vakot, ami Kremilosznak eddig nem sikerült. Karion. keményebb módszerhez folyamodik, torkon ragadja és addig fenyegeti, míg az elárulja, hogy ő valójában Plutosz, a gazdagság istene. Zeusz vakította meg, mert ifjúkorában „csak a szerény, bölcs és igaz halandókhoz" óhajtott betérni. Az isten azonban, aki „irigy a jókra", azt kívánta, hogy a rosszakat boldogítsa, gazdagítsa.

Amikor Plutosz kijelenti, hogy ha újra látna, megint csak a jókhoz pártolna, Kremilosz arra kéri, térjen be az ő házába. Hiszen megérdemli, nincs nála jámborabb ember. A gazdagság istenének azonban rosszak a tapasztalatai, ahová ő betér, onnan eltűnik az erkölcs. Itt jutunk el a komédia alapvető dilemmájához: mi az igazság: a szegény mindig jó ember, a gazdag pedig rossz, vagy fordítva: a jó ember szegény, a rossz pedig gazdag. Plutosz az előbbit vallja, Kremilosz érthetően az utóbbit. Az ő nézete szerint csak meg kellene fordítani a javak elosztását, a szegények legyenek gazdagok, a rosszak pedig szegények, s akkor minden rendbe jön.

Látjuk, Arisztophanész a görög tragédia egyik nagy alapkérdését feszegeti: miképp lehetséges, hogy az istenek igazságtalanok, hogy az életben a jó nem nyeri el szükségképp a jutalmát, hanem ellenkezőleg, a rossz diadalmaskodik. Az erkölcsi igazságszolgáltatás e botrányos kérdése a komédiában ugyan komikus formát kap, de a kérdésfeltevés legalább olyan éles és kíméleten, mint a tragédiában.

Az arisztophanészi komédia további kérdése: mi bizonyítja azt, hogy Kremilosz meg a szolgája valóban olyan jó és jámbor emberek, mint amilyeneknek vallják magukat. Vagyis általánosabban fogalmazva: van-e igazsága annak a tételnek, hogy a szegények szükségképp jók. Nyilvánvalóan ez sem igaz, és tovább menve, az is kérdés, mi a szegénység és jóság kritériuma.

Kremilosz nem teljesen szegény, hiszen földje és szolgái is vannak, és már azon töri a fejét, hogy fiát boldogulása

érdekében gazembernek nevelje. Ha igaz, hogy a vagyon megrontja a jellemet, akkor a derék földműves pénzéhsége, vágya, hogy Plutoszt házába hozza, már eleve jelzi, nem vehetjük készpénz-nek tisztességét, jámborságát bizonygató kijelentéseit. Kremilosz egyelőre azzal kívánja Plutosznak a maga jóságát bizonyítani, hogy felajánlja neki, ha betér házába, meggyógyíttatja, újra látóvá teszi. Plutosz vonakodik az ajánlatot elfogadni, fél Zeusz hatalmától, bosszújától. Azonban a derék athéni polgár és szolgája könnyűszerrel bizonyítják Plutosznak, nincs mit tartania a főistentől. Valójában ő, a gazdagság istene, a leghatalmasabb isten, mindenki a vagyonért, a pénzért töri magát, az egyszerű mester-embertől a perzsa királyig, és még Zeusz sem lehet meg a segítsége nélkül. *A Plutosz* komédia legfőbb mondanivalója ez: a pénz, a vagyon a legfőbb isten, ő mozgat, ő határoz meg mindent az életben.

Bizonygatva azt, hogy a pénz mindennél hatalmasabb, Kremilosz és Karion egymás szavába vágva újabb és újabb példákkal hozakodnak elő. Az athéni polgár a fennköltebb, a szolga az alantasabb érveket sorolja. Az aktuális célzásokkal megtűzdelt licitálás meggyőzik Plutoszt, és betér az athéni polgár házába.

Alig csukódik be a szkénébe vágott ajtó a két öreg mögött, a jobb oldali be-járaton át Karion vezetésével beront a kar, Kremilosz földműves barátai, társai. Az öregek lihegve, botladozva, egymást lökdösve, orra esve tántorognak be a színpadra. Amikor megtudják a jó hírt, hogy valamennyien gazdaggá lesznek, örömükben nagy gajdolás közepette táncra perdülnek. Egyre vadabb, szilajabb a táncot kísérő zene, s ennek meg-felelően egyre önfeledtebb és groteszkebb lesz a kar mozgása. Arisztophanész színpadán az *Odüsszeia* két ismert epizódjának paródiáját mutatják be. El-játsszák, eltáncolják, ahogy Odüsszeusz és társai megvakítják az emberevő fél-szemű óriást, Polüphémoszt. A kar juhokat, kecskéket táncolva *tör* rá *a* Küklopszot utánzó Karionra, majd Karion Kirké szerepében kelleti magát, a többiek pedig disznókká változva röfögnek körülötte, hogy aztán vadul rátámadjanak.

A vad kergetődzés addig tart, amíg a kar tagjai lihegve, kifáradva meg nem állnak. Karion bemegy a házba, és feltevésünk szerint a kar egy újabb dallal zár-ja e rész végét. Az Apollót dicsőítő ének már nem Arisztophanész műve, hanem közismert ünnepi dal. A néhány perces éneknek így elsősorban közönség- és színészpihentető funkciója van, meg jelzi, hogy új jelenet következik.

Alig ér véget az ének, kilép a házából Kremilosz, hogy üdvözölje földművestársait és segítségüket kérje a vak isten megoltalmazásában. A földműves társak véleményét azonban nem a kar, hanem egy új szereplő, Blepszimédosz fejti ki. Újítás ez, hiszen az eddigi gyakorlatnak megfelelően a szomszéd szavait az író a karvezető szájába is adhatta volna. Nyilvánvaló azonban, hogy színész ebből a szerepből többet tud „kihozni", mint az elsősorban énekre, táncra, szavalásra specializálódott karvezető.

Blepszimédosz nem érti, hogy gazdagodhatott meg barátja ily hirtelen, s meg is gyanúsítja, hogy tisztességtelen úton jutott a vagyonhoz. De felajánlja, hogy szerez hamis tanúkat, hogy megvédjék Kremiloszt a bíróság előtt, ha vizsgálni kezdik a pénz eredetét. Kremilosz már indulni készül, hogy a vak istent elvigye Aszklépiosz gyógytemplomába, amikor egy kolduskülsejű félelmetes nő érkezik, Penia, a szegénység istennője. Hármuk közt szabályos közgazdasági vita kezdődik. Kremilosz kifejti a maga utópikus tervét. Ha Plutosz látni fog, a jók meggazdagszanak, az istentelenek elszegényednek. A szegénységben azonban ők is megjavulnak, s így most már mindenki kiérdemli a gazdagságot. Egész Hellasz gazdag lesz. Az istennő joggal veti ellen, hogy az általános jómódnak ez az egyenlősdi terve csődbe viszi a gazdaságot. Hiszen ha a szükség nem kényszeríti az embereket munkára, senki sem fog dolgozni. Huszadik századi tapasztalataink alapján Peniának adnánk igazat, tudjuk, anyagi ösztönzés nélkül elakad a termelés. De a vének mérge is érthető, akik-nek elegük volt a szegénységből. A kar segítségével el is zavarják az istennőt. Az öregek elviszik Plutoszt a gyógyító istenhez.

A színpadon csak a kar marad, az előadás feléhez értünk. Egy mai színházban most szünet következne. Az itteni közönség viszont arra vár, hogy a kar egy parabászisszal szórakoztassa őket. Már említettük, a parabászisz ironikus, gunyoros tartalmú dal, amelyben a mű szerzője védőbeszédet tart maga mellett, aktuális visszásságokat tesz szóvá, epés bírálatokkal illeti kortársait. Ezúttal azonban elmarad a várt „politikai kabaré", úgy hisszük, a kar beérhette azzal, hogy népszerű dalokkal mulattassa az egybegyűlteket.

A második rész az exponált tézis bizonyítása. Annak megmutatása, miképpen alakul a világ, miután Plutosz visszanyerte szemevilágát, s most már valóban csak a jókat boldogítja. A jó hírrel Karion érkezik, és a kórusnak, valamint Kremilosz feleségének elmeséli a gyógyítás történetét. A görög drámák fontos mozzanata a hírnök érkezése, aki közli a színfalakon kívül történteket. A brechti epikus színház előzménye ez -- nagyszabású magánszám, amelyben a színész megcsillogtathatja minden tudását. A Kariont alakító színész feladata, hogy ne csak elbeszélje, de közben el is játssza, hogy vitték el Plutoszt a gyógyító isten templomába, hogy fektették le az oltár előtt a gyógyulást váró betegek közé. A virtuóz színészi játékot követelő beszámolóból megtudjuk, mi történt éjszaka, hogy tüntette el a pap az istennek szánt áldozati ajándékokat, hogy lopta el és zabálta meg Karion a pap példáján felbuzdulva egy alvó öregasszony fazék babját. Miképp szellentett akkorát, hogy Aszklepiosz lányai csak az orrukat befogva tudtak apjuknak gyógyítás köz-ben segíteni.

Úgy hisszük, bízvást feltételezhetjük, hogy a görög művészetnek ebben az aranykorában, a színészek játékának mesteri tökélye semmivel sem maradt el az építészek, szobrászok, vázakészítők csodálatos teljesítménye mögött. Való, hogy ebben a maszkos színházban a komédiák színészei elsősorban a helyzetkomikumra építettek, harsányabbak, trágárabbak voltak, mint ahogy azt a mai huszadik századi ízlésünk eltűri.

De ne feledjük, a színház akkoriban férfimulatság volt, a közönség jobbára férfiakból állt, és még a női szerepeket is férfiakra, fiatal fiúkra osztották. Ebben a környezetben a trágár szavak, gesztusok magától értetődően hatottak.

Plutosz hatalmas tömeg élén érkezik a hirtelen meggazdagodott szegények tarkabarka gyülekezetében. A kórus hozsánnaénekkel fogadja a feliratokat, táblákat, zászlókat lengető, az isten szobrait hozó menetet.

Valóban fordult a világ. Ezt bizonyítják a Plutoszt üdvözlő vagy elátkozó újabb szereplők. Először az „igaz ember" lép színre. *Az* ő igaz embersége sincs persze irónia híján. Nagylelkűen pénzt adott kölcsön link barátainak, akik aztán nem adták meg tartozásukat, s így ment tönkre. Most nagylelkűsége jutalmául

újra gazdag lett. Őt követi a szikofanta, közismertebb kifejezéssel a besúgó. Neki felkopik az álla az új rendben. Bonyolultabb megítélés alá esik a vénasszony panasza. Kitartott fiúja faképnél hagyta, hiszen fordult a kocka: ő lett gazdag és a vénasszony szegény. Kremilosz, minthogy maga sem fiatal, s érthető módon nem ellensége a fizetett szerelemnek - amennyiben az ifjú szerető nem kész-pénzt kér, hanem csak ajándékot kap - megsajnálja az öregasszonyt, és megígéri, közbenjár a fiúnál. Végül az istenek furfangos küldönce, Hermész, és a vallás papja jelentkezik, hogy az új főisten, Plutosz szolgálatába álljon. Az előadás a szereplők és a kar színpompás, látványos kivonulásával, exodoszával ér véget. Elöl megy az özvegy, áldozati kancsóval a fején, őt követi a két másik színész, Kremilosz és a pap, a házból kiáramló tömeg Plutosz hatalmas szobrát hozza magával, a menetet végül az éneklő, ujjongva táncoló kar zárja. Az előadás rendezője, aki elképzelhetően maga Arisztophanész volt, nyilvánvalóan mindent elkövetett, hogy ez a finálé minél látványosabb, mulatságosabb, hatásosabb legyen, hogy kellő tapsot arasson, és végérvényesen bebiztosítsa a maga számára a bírák szavazatait.

A győri Plutost, amelyet Katona Imre állított színpadra a társulat fiatal színészeivel, már jóval a bemutató után láttam a Kisfaludy Színház kamaraszínházában (a régi színházban). Hétköznap es-te volt, a terem csak félig telt meg, de úgy tűnt, igen fogékony közönséggel. Képviselve volt itt minden korosztály, a szokásos színházjárók majd minden rétege, értelmiségiek, tisztviselők, pedagógusok, diákok. Szomorúan tapasztaltam, hogy mint engem, úgy a nézők nagy többségét sem tudta az előadás lázba hozni. Sőt. Voltak, akik már a szünetben távoztak, s a végén a ruhatári sorbanállásnál jó né-hány ajkbiggyesztő megjegyzést hallottam.

Katona Imre - a már példaképp idézett Lüszisztraté-előadással ellentétben - nem a zenés vígjáték irányában „dolgozta át" az Arisztophanész-komédiát, hanem a maga amatőrszínházi tapasztalatait próbálta rendezésében hasznosítani.

A színrevitel nehézségei Arany János fordításával kezdődtek. Arany Arisztophanész-tolmácsolásai remeklések, csak éppen nem színpadi előadásra, hanem olvasásra készültek. Hozzájuk kell olvasni a mellékelt jegyzeteket, és még így is, néha kétszer is neki kell futni egy mon datnak, míg az ember megérti. Arany egy számunkra már régiesnek tetsző népi nyelven beszélteti Athén polgárait, amely majdnem olyan távol van tőlünk, mint egy mai görög olvasó, néző számára Arisztophanész archaikus görög nyelve.

A Plutosz szövege valójában nem követel különösebb átírást, kevés benne a csak lábjegyzettel érthető mitológiai utalás, illetve a konkrét politikai helyzet-re meg a korabeli személyekre vonatkozó csipkelődés. Ezek könnyen elhagyhatók. Ami azonban erőt meghaladó penzum: úgy lefordítani Arisztophanészt, hogy feltámadjon a beszéd közvetlen elevensége, hogy minden színében ragyogjon a dialógusok csillogó, szellemes humora, és a versben írt szöveg költészete se vesszen el. Ehhez legalább Devecseri vagy Mészöly tolla kellett volna. Katona Imre nem vállalkozhatott többre, mint hogy átfésüli Arany szövegét, hogy kiigazítja a legnehezebben érthető szövegrészeket. Ebben a munkában - el kell ismerni tapintatos dramaturgnak bizonyult. Ezzel azonban nem érhette be. Hogy hozzáigazítsa a *Plutoszt* a maga koncepciójához, a maga adott színpadi lehetőségeihez, más Arisztophanész komédiákból vett át egész részeket, s hogy az egészet egységbe forrassza, kénytelen volt maga is beleírni Arisztophanész szövegébe. Brecht kétségtelenül nem átallotta átírni a világirodalom klasszikusait, de amikor megkérdezték tőle, hogy szabad-e például átírni Shakespeare-t, azt felelte, annak szabad, aki tudja. Ő tudta.

A más darabokból vett betétek viszont azt a látszatot keltették, hogy Katona Imre nem bízik Arisztophanész komédia-írói képességeiben, hogy - nézete szerint - *a Plutosz*, úgy, ahogy azt a szerzője megírta, nem elég humoros, mulatságos, nem elég gondolatgazdag, és egy sikeres mai előadás érdekében kiegészítésre szorul. A gyakorlatban azonban ezek a betétek éppen ellenkező hatást értek el. Az előadás túlzsúfolttá vált, nem maradt idő az egyes jelenetekben rejlő komikum kijátszására.

Meller András játékterében könnyen mozgatható fapadlók borítják a színpadot, a háttérben pedig egy hajlított fém-keret jelzi a ház bejáratát s egy felaggatott rongydarab az ajtót. Az előadást egy Katona Imre által összeállított elő-játék vezeti be, amelynek tartalma, meg-vallom, nem vált teljesen világossá előttem. Úgy tűnik, egy amatőrtársulat fiataljai színházat akarnak játszani. Athéni polgárokká alakulnak át, megjelenik Euripidész, Agathon és Arisztophanész, hogy a városi elöljárótól a maguk darabjának a bemutatására kórust kérjenek. Az elöljáró úgy dönt, hogy a kórust Arisztophanész kapja, és ezek után megkezdődhet a *Plutosz* előadása. Az egésznek feltehetően az az értelme, hogy mindvégig szerepeltetni lehessen egy ballonkabátos, barna kalapos úriembert, aki játékmesteri és cenzori, ellenőrző funkciót is ellát a darab előadása folyamán. Néhányszor megállítja az elő-adást, és tiltakozik bizonyos neki merész-nek tetsző megállapítások elmondása ellen. Minthogy azonban a színpadon semmi olyan nem hangzik el, ami a cenzor fellépését indokolhatná, a barnakalapos tiltakozása fölösleges rendezői okvetetlenkedésnek tűnik.

Győrött a darab beéri annak közlésével, hogy napjainkban az eszmények helyébe a pénzimádat lépett, amikor a szegények meggazdagszanak, maguk is ugyanolyan ellenszenvessé válnak, mint a volt gazdagok. A látóvá tett Plutosz faképnél is hagyja őket. Láttuk, Arisztophanésznál nem redukálható ilyen fekete-fehérre, jórosszra a gazdagok és a szegények máig tartó antinómiája. Arisztophanész valóságos istenekkel hadakozik, akik igazságtalanul rendezték be a világot, Katona Imrénél ez az ellentmondás szimpla allegóriákra és leegyszerűsített képletekre redukálódik. A szegénység istennőjével folytatott nagy vitában Katona rendezésében egy üdvhadsereg tisztjének öltözött hisztériás ifjú hölgy üvöltözik az öregekkel, holott ha már mai ruhában jelennek meg az athéni polgárok, akkor sokkal inkább egy okos közgazdásznő-nek kellett volna Penia képében fellépnie, hogy világossá tegye: napjaink pénz-re orientált szemléletét nem lehet romantikus, diákos idealizmussal elvetni.

A Plutoszt 1976-ban már egyszer bemutatták Pécsett Katona Imre dramatizálásában és Karinthy Márton rendezésében. Ez az előadás viszonylag kedvező fogadtatásban részesült, és nem hiszem, hogy ez a mostani vállalkozás művészi megvalósulásában számottevően különbözne az előzőtől. Győrben talán világosabban érvényre jutott a rendezői szándék, egységesebb játékot láttunk, Pécsett azonban Kézdy György alakította Kremilosz szerepét, és még Najmányi László tervezte a díszleteket. Győrött viszont Uri István eleven Karion- és Csombor Teréz mulatságos özvegy alakítását lehet kiemelni.

arcok és maszkok

GYÖRGY PÉTER

A komédiás diadala

Major Tamás a Mirandolinában

Csányi Árpád díszletének a semmit idéző sötétjéből, nyíló lengőajtói közül lép újra és újra elő Forlipopoliként Major Tamás. Szemüvegét igazgatva, hatalmas kézelőit rángatva, görnyedten, mégis kamaszosan lépkedve, kabátját lengetvén értelmezhetetlennek tűnő, megfoghatatlan jelenség. Már-már látomás.

A komédiás belép - a hatás azonnal működni kezd, kezdetét veszi Major sugárzása, megfejtésre váró, értelmezést kívánó alakítása, magamutogatása.

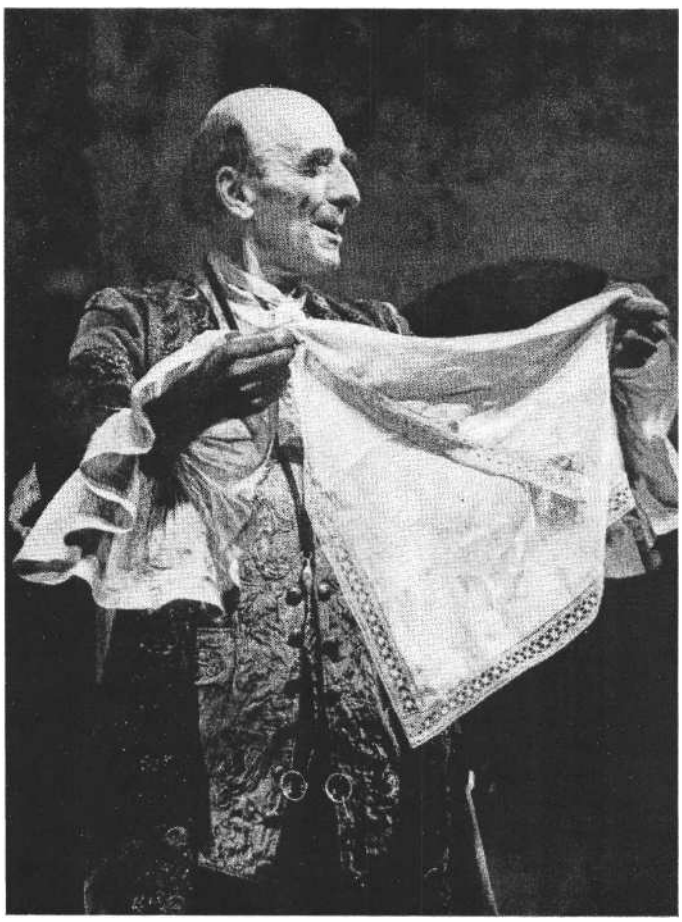
A Zsámbéki Gábor rendezte *Mirandolina* abszolút komédia: a nevettetés egyben színlelés, a mulatság tárgya a szereplők színlelése. A színészek eljátsszák, ahogy megjátsszák magukat, munkájuk elsősorban a színlelés, és majd a Ill. felvonásban ennek feladása, a brutálissá váló játék folyamán igaz alakok felmutatása.

A mesterségbeli tudás villogtatása, a színészi erények hosszú évtizedek alatt felhalmozott tárának felhasználása áll a centrumban : itt tettetőkkel van dolgunk, azaz mesterszínészekre van szükségünk. Forlipopoli például azt játssza, hogy ő őrgróf. Őrgrófsága ekkénti mivolta sérthetetlen és igaz. Ő az, aki mikor kétségbeesve felkiált: „vagyok, aki vagyok", akkor úgy tűnik, még mond valamit. Egyetlen reménye, hogy állítása több, mint önmaga.

De Forlipopoli valójában már senki, elhasznált és szegény öregember, aki *úgy* nevetséges, ahogy van, hát még mint udvarló, mint szerelmes! Nincsen semmije, sem pénze, sem presztízse, sem kardja, sem bátorsága. De el kell játszania, hogy ő Forlipopoli - és ez talán még jelent valamit.

Major halálosan magányos. Komédiázása mélyén a sértettség áll. Sértett, hiszen arra kényszerül, hogy eljátssza ma is érvényesként azt, ami valóban volt. Játszania kell az urat, holott az. Küzdenie, hogy akként fogadják el, ami volt, és aminek még ma is érzi magát. „Vagyok, aki vagyok" - emlegeti makacsul, a világot arra szándékozván megtanítani, hogy vele számolni kell udvarlóként és férfiként egyaránt. Ám helyzete eleve reménytelen. A három férfiú közül Forlipopolinak eleve nincsen esélye. A másik kettő gazdag, ők, ha kell, megvásárol-hatják Mirandolinát: és igaz az is, hogy számukra a vásárlás a szerelem jól bevált eszköze. A gróf mindent megvenne, a lovag még nő- és embergyűlölő, de ha kell, ha szüksége lesz rá, elég pénzzel bír ahhoz, hogy szerelmét ekként mutassa ki. Forlipopoli az ajándékozáskan is lemarad (azaz e szerelmi szimbolika szempontjából nézve impotens). O mindössze egy zsebkendőt vehet, és állandóan emleget-heti a dicső rongyot, nemességének és szerelmének e kínos zálogát. Az alap-

Forlipopoli őrgróf: Major **Tamás (Iklády László felvételei)**



helyzet komikuma tehát feloldhatatlan. A született nemesnek - önmaga érvényesítéséhez - hiányzik a pénze, azaz nem lehet önmaga. Ugyanakkor a dolgok még nem jutottak odáig, hogy ezt arcába is vágják. Mert az illem és rang árnyéka még kísért. A kortalan, semmiben lévő, fehér falakkal jelzett fogadó világában a született érdem, a születés rangját még nem törölték el, de a pénz nélkül már semmit sem ér. Úrnak lenni, ehhez már a pénz, a kapitalizmus szelleme is szükséges.

Így adódik egy játéklehetőség, illem és etikett olyan koreografált lehetősége, amelyben Major komédiázhat, hiszen nem vághatják a szemébe, hogy senki. Ezt tudja, és ezért élhet. Ezért csinálhat-ja, amit csinál, de már félnie kell. Egész alakjából árad a bizonytalanság, tudja, hogy közel az a perc, amikor a szegénység okán már nem úr többé. A lovag szolgája (Bubik István) az elveszett aranyszelencét keresi, és Majorral erről beszélvén egy perc alatt világossá teszi, hogy nem tart a lovagtól. A szolga számára ő már nem úr, pusztán a saját ura miatt illedelmes ezzel a vénemberrel, egyébként - minthogy szegény és nyomorult - számára senki. Illem és valóság e kényszeres játékterében Major lubickol. Játszik, cirkuszol, marháskodik (talán nincs jobb kifejezés). Kihasználja az úriság még létező illemét, udvarol Mirandolinának, aki a kódex szerint nem küldheti el, és illően kell hogy fogadja, hiszen csak fogadós. Udvaros Dorottya Mirandolinája világosan érti a helyzetet, csak nevet ezen az öregemberen, nem is veszi komolyan, rá egy pillanatra sem haragszik. A legvégén van egy pillanat, ahol egymásra néznek, és cinkosságuk egyértelmű. Major soha nem volt szerelmes ebbe a lányba. Ő mindössze saját etiketté degradált erkölcsét követte, ha az ember az, aki, úgy illő, hogy udvaroljon is. Valójában félti ezt a lányt, és szégyelli magát, semmit sem tehet érte, zavartan nézi végig, ahogy Ripafratta megalázza. Hiszen harcolni, a nemességet önmagához hűen képviselni - ehhez kard is kellene. De amikor Mirandolinát megalázzák, Major már csak izgatottan mocorog, megpróbálja nem észrevenni, ami történik. Kettétört kardjának csonkja világosan jelzi helyzetének nevetségességét.

Mindazt, amit a kritika ekként leír-hat, Major két lépésével világossá teszi. Magát az őrgrófságot, a rangot játssza el, mely kötelez, és számára szégyen az, hogy a kötelességének nem tehet eleget. Önmaga előtt szégyelli magát, hiszen mindaz, amit önmagáért és a világ számára tehet, az a komédiázás. A nemesség erkölcsiségéből, a hősi tettből annyi maradt, hogy két, grófnőnek nézett (jellemző tévedés!) színésznőtől visszaszerzi a nekik ajándékozott (talált) aranyszelencét. Amiről azt hitte, réz. Hiszen itt már semmi sem valódi, és ő is megtéved, az aranyat réznek, az alpáriságot valóság-nak nézi. Ez már őt magát is meglepi (Major felkapja a fejét, és rohanva távozik, lábait mint a gólya emelvén, kabát-ját hóna alá kapván), hihetetlen, de az arany valódi, és a grófnő színész. Ennyi tévedés már megalázó is lehetne, a világ-állapot kissé kizökken. Nem ismeri már ki magát ebben a világban, a dolgok rosszabbul állnak, mint hitte. Nemcsak ő játssza el itt önmagát, hazudik itt mindenki más is. S a komikum igaz forrása, hogy eközben ő még önmaga. Ezt is jól tudja, ezen is nevetnie kell. Körülötte mindenki hazudik, vagy fogcsikorgatva hallgat. Hiszen azt, hogy az erkölcs ideje mennyire a végét járja, mi sem mutatja jobban, mint Mirandolina kényszerű választása. A világ elleni védelmet már nem a nemesség oldalán keresi. Azokból elege van, pénzeszsákok, embergyűlölők vagy vénemberek. Major minden gesztusa kétértelmű, járása, hanghordozása, minden rezdülése ambivalenciájának kifejezése. „Vagyok, aki vagyok" - mondja, karját intően felemeli, a hang-súly drámaian emelt, a szemöldök össze-vont, de a mondat másik fele már üres, kiábrándult, tárgyilagos.

Ripafratta, a nőgyűlölő lovag Mirandolinával ebédel, így hát ő is beül közéjük. Az illem működik, nem lehet kidob-ni. Mirandolinához jött, látogatása célja a kötelező szerelmi féltékenység. Viszont éhes. És itt enni lehet. És ez legalább annyira fontos, mint a kötelező féltékenység. Így leül közéjük, és eljátssza - nekik - a féltékeny és szerelmes öregembert. Megitatja őket lőréjével, úgy-sem mernek visszapofázni. Nem lehet. Aztán ránéz a tálakra, és tempót vált. Az illemnek, a kimódolt mozdulatoknak vége. Feltűri ingét, és enni kezd. Egy perc alatt világos, azért jött, mert éhes. A jelenet egyik csúcspontja, ahogy eszik. Cuppog és nyammog, élvezkedik, ciceg. Olyan naturális, amennyire kell. Igyák a borát, ezzel betartotta az illemet, és nem érdekli, tudja, hogy gyalázatos az ital. Eljátszotta az illem kötelező játékát, féltékenykedett és kínált, most már ehet.

Nyomor és játék két szintje minden akciót áthat. Major tökéletessége azon alapszik, hogy mindezt egyszerre valósítja meg. Így válik alakja Don Quijote-szerűvé. Don Quijote lesz, amennyiben az egyetlen igazán fontos nyilvánosság a számára önmaga. Az igazi élet ott bent történik, a világ, a fogadó kényszer csupán. Keserűsége egyértelmű, életének e színtere nem túl emelkedett, más viszont már nem lesz. Az élete látszat szerint, de itt történik. Itt komédiázik, de kérdés, hogy van-e még más is a világon. Undorodik ezektől, pénzüktől és magabiztosságuktól, de belőlük él, és kardjuktól fél. Mindeközben megőriznie saját magát, ez a komédiázás lényege. Minden, amit tesz, végül is vérre megy. Ennél nem lesz jobb világ, így hát itt kell helytállnia. Más már nem lévén, itt kell zsebkendőt ajándékozni, és itt derül ki az is, hogy a kard eltörött. Mikor Benedek kirántja hüvelyéből az eltört pengét, Major azonnal kiszól a színpadról: „Eltört a kardom." Aztán helyesbít, valami régebbi ügyben tört el, és még nem volt időm.. . Azaz összehoz egy magyarázatot. Az a hangsúly, ahogy kiszól, a komédia egyik csúcsa. Mindaz a keserű elfojtás felvillan, amivel ez az élet jár. Amelyben nem lehet őszintén marháskodni, amelyben nincs mód játszani, mert állandóan komédiázni kell.

A közönség végtelenül hálás. Major visszatérése vitathatatlan esemény. Minden mozdulata, megszólalása bravúr. A közönség hálás és örül. Nevethet, élvezheti a színészét, és ez valóban ajándék. Major, miközben végtelenül élvezi a játékot, megtanítja őket az igazi szomorúságra. Megszeretteti magát, maga mellé állítja őket, lassan neki drukkol-nak, érte szurkolnak. Holott Forlipopoli már nem játszik itt döntőt, nem számít. Az a képesség, ahogy Major megszeretteti ezt az öregembert, az, ami példás.

Mert ezt az öregembert szeretni annyi, mint türelmet és megértést tanítani a komédiázás révén. A játék és a cirkusz lényege ez: bölcsesség és türelem. Amit lehet, hogy csak így lehet tanítani, mindenesetre így is lehet. Észrevétlenül és lopva, irgalmatlan alázattal és hallatlan játékszeretettel. Mert a szerep összetettségének megértetésén túl ez árad Majorból, az olthatatlan és töretlen szerelem.

A színpad iránt, ahol mindegy, hogy egyébként mi történik, ahol a tér varázslatos, a színész pedig az az ember, aki minden este eltekeri nézőinek fejét.

SZENTGYÖRGYI RITA

Kovács János három arca

Kovács János (Farkas Antallal) az Úri muri próbáján (Máriás Györgyné felv.)

Kovács János a kivárással dolgozó színészek sorába tartozik. Joviális arc, egyszerre nevetésre és sírásra kész száj, megállapodottságot tükröző tekintet, határozott taglejtések. Aktív készenléti állapotban vár olyan szerepre, amelyben jó ismerőssé válhat. Ha egyszer hatalmába keríti a figura, ínyenc módjára bánik vele: ízlelgeti, kiélvezi minden porcikáját, saját „zamatával" fűszerezi. Színész, aki nem kész receptek alapján dolgozik. A színészet számára olyan kellemetes fizikai és érzelmi állapot, amelyben az akciók nyelvén beszélhet. Kifinomult érzéke van ahhoz, hogy figyelőálláspontba helyezkedve kiélje kíváncsiságát. A kedélyesség nála alapfilozófia, kiindulópont, a játékba merülés természet adta eszköze. Ezért megnyerő Kovács szín-padi személyisége, ezért tűnik evidens-nek, hogy az általa érzékeltetett alakok a néző számára közeliek, ismerősek, és a déjá vu kellemes érzetét adják.

Kovács János a Vígszínház színpadán. Három szerep, három arc: Szász elvtárs *a* Házmestersirató-ban, Ross *az Elefántemberben* és Borbíró Gergely az *Úri* muri-ban. Testhez simuló figurák mind a hárman. Egyik sem főszerep. Ez a tény azért fontos, mert a folyamatos jelenlét helyett a színésznek apró jelenettöredékekből kell egységes szerepívet alkotnia. És ebben az esetben a jelenlétnek sok-szoros hangsúlyt kell adni. Kovács alap-vetően a saját déjá vu-érzéséből, élményanyagából építkezik, olyan színész módján, akinek érzéke *van az* intimitásokhoz. Egy adott rendezői koordináta-rendszeren belül, annak szolgálatában egyszersmind beavat minket egy karakter titkaiba, és amikor már túllép az érzel-mi motiváción, huncut kikacsintásokat enged meg magának. Csalafinta játékot űz, amikor az elefántember kórházi mecénásaként és vásári mutatványosaként egy személyben a tettek és a szavak emberét játssza el. Két végletet visz a szín-padra. Gáláns pártfogóként irigylésre méltóan eszköztelen, hisz a viktoriánus angol társadalom felsőbbrendűségének tudata motiválja kimért gesztusait. A nyúlfarknyi szerepből, amely mintegy az elefántember „karrier"-jének tényszerű konstatálását célozza, egy szándékaiban talpig becsületes üzletember racionalista szellemét emeli ki. Kimért, kizárólagosan a tényekre szorítkozó fellépésével az irányító szerepét úgy igazolja, hogy közben jóleső érzéssel tölti el pozíciójának biztos tudata. Ezt sugallja a visszafogottság egy laza kézmozdulatban vagy egy finom szivarra gyújtásban. Úriember, akire mindig lehet számítani, aki mindig felelősségérzettel jár el. A legmesszebbmenőkig tudatos és magabiztos. Ennek a precízen felépített karakternek a lényegre törő jellemvonását Kovács úgy adja meg, hogy az orvossal való megbeszéléseknél reagálások helyett végszóra vár. Ezzel talán a legfontosabb tulajdonságot emeli ki : az érzelmi mögöttes tökéletes hiányát, a dokumentatív információközlést. Mr. Gamm figurája mégsem válik pózzá, egysíkúvá. Valószínűleg azért, mert Kovácsnak érzéke van a váltásokhoz, a már említett belülről kikacsintáshoz. Ugyanis a jól kozmetikázott játszma során, amelynek kezdetén érdek nélküli célja volt - egy minden emberi normán kívül álló ember-torzó társadalomba illesztése --, Mr. Gamm is eljut annak felismeréséig, hogy valamennyien szolgák vagyunk. Mindezt Kovács cinkos lemondással játssza el, úgy, hogy intő kézmozdulatába némi önbírálat vegyül. De ez csak az érem egyik oldala, mert Mr. Gamm-mal szemben ott áll az ellenpont, Ross. Ő a nyers, brutális, alázatosan rámenős clown, aki a torzszülöttek vámszedője. Amennyiben Kovács felsőbbrendű üzletembere a civilizáció szűrőjén keresztül szól hozzánk, Rossként az alsóbbrendű ember-állat rikkancs-ripacs mivoltában „tündököl". Vasalt kalapban, rikító színű sálfoszlánnyal a nyaka körül, cúgos cipőben, lyukas zseb-bel, sikerre és pár garasra éhes szívvel vívja meg mindennapi harcát a mutatványosbódé előtt. „Nevem Ross" mondattal mutatkozik be az orvosnak. Bor-virágos orra majd szétreped a mutatvány vezénylésekor, kalapját magasba repíti, a szeme, mint a tűznyelőé. Hangja lejárt gramofonok recsegését idézi, darabos mozdulatai suták és brutálisak. A megfélemlített ember védekező gátlástalanságát, a haszonleső őslény leleményességét játssza el Kovács. Öreg cirkuszi bohócok taglejtésével, koncra leső kutyák szimatával közli védencével: „Ezeket meg kell fejnünk." Kovács egyszerre nagyít és szűkít a szerepen belül, ugyanis a kikiáltó nyilvános szereplésének magamutogató harsányságából a pillanatnyi érdekeknek megfelelően vált át hol hamis, hol megjátszás nélküli intimitásba. Az alkudozások és könyörgések egyszerre leplezett és leplezetlen tudatossága külön színt kap játékában. Amikor furfangos kezdeményezésről van szó (ott hagyja az elefántembert a pályaudvaron), a nevető arcú clown kerekedik felül,

amikor viszont a behízelgés, az állati ragaszkodás az életben maradás tétje, akkor a szomorú arcú clown sírása elnyomja, illetve mérsékli a harsány hangvételt.

Tudatosság és ösztönállapot kettős érzékeltetésén alapszik az *Úri muri* Borbírója, akinek kísérteties mása napjaink Szász elvtársa *(Házmestersirató).* Mindketten azon magyar férfiemberek díszpéldányai, akik az országért nem sírnak, csak saját vegetatív létük szemellenzőjén keresztül bámulnak a nagyvilágba. Az úri magyar virtus helyszíne a pajtából a bögrecsárda-lakásba tevődött át a *Házmestersirató-ban.* Az 1928-as és a fél évszázaddal későbbi társadalmi kórképben érdekes helyet foglal el e két alak. Szász elvtárs szerepében könnyebb dolga van Kovácsnak : részben cselekményindító, részben önkritikát gyakorló funkciója van. Borbíróként a nagy csend eljátszása, valamint a mulatás szűkszavú érzékeltetése a feladata. Kovácsnak érzéke van a csendhez. A rekkenő hőségben, a Csörghető Csuli vezényletével a kocsmába tömörült komák társaságában Borbíró Gergely hallgat. Időnként zseb-kendőjével törli 1e verítékét, majd megint csak hallgat. Izzad, szemét a söröskorsó-ra mereszti. Kovács dermedt mozdulatlanságban ül. Hirtelen vaskos tenyerét ütésre emeli, és diadalmas arccal ragadja meg a levegőben a láthatatlan legyet. Ettől kimelegszik, elfárad, hátradől. Néha-néha elvakkantja magát, de leginkább csak verítékét törli. Arca viszont beszédes. Csörghető Csuli végeláthatatlan adomázásba kezd Tisza Pistáról, Zoltán barátjáról, a többi komáról. De ezalatt is premier plánban marad Kovács arca. És későbbi közbeszólásaiból lassan kezd kialakulni a siratva mulató bornírt emberfajta karaktere. Már-már az abszurditásig fokozza annak ábrázolását, hogy miképp lehet nem gondolkodni, nem érzékelni, nem eszmélni. Ebben a fokozatosság elvével dolgozik. A II. felvonás végeláthatatlan murizásában a bornírtság a tetőfokára hág. Kovács a részegség külsődleges ábrázolása helyett hol neve-tő, hol elkomorult arccal egy felesleges ember erkölcsi pusztulását játssza el. A kocsmajelenetben felhalmozott fizikai erőt olyan ösztönlény módján adja ki magából, hogy abban az észérvekkel megközelíthetelen konokság dominál. Kovács árnyaltan elegyíti a kedélyességet, a bornírtságot és a figura veszélyességét. Ilyen árnyalt megformálásban tud egy epizódszerep figyelemre méltóvá válni egy előadás egészében.

CSÁKI JUDIT

Beszélgetések a profilról

Gyarmati Béla,
a miskolci Nemzeti Színház igazgatója

- Három évvel ezelőtt lett a miskolci Nemzeti Színház igazgatója. Ez alatt a három év alatt az ország színházai közül itt történt a legszembetűnőbb változás, a legnagyobb művészi fejlődés. Volt honnan emelkedni; a színházban - épp az Ön ide kerülése előtt - már-már botrányos volt a helyzet...

– Amikor én ide kerültem, néhány hónapja már itt dolgozott Csiszár Imre, aki ma is művészeti vezető. Előtte újságíróként, színikritikusként figyeltem a színházat, ami azért elég lassan jutott el arra a bizonyos [1]979-es mélypontra. Volt néhány év, amikor amolyan átlagos, egyenletes volt a színvonala, időnként egészen érdekes szellemi izgalmakkal, de sohasem tartozott a forradalmi újdonságot érlelő színházak közé. A mély-pont - aminek egyébként sok oka volt - abban nyilvánult meg, hogy tizenkét vezető művész itthagyta a színházat. Nem volt se igazgató, se művészeti vezető vagy főrendező, se igazi társulat. Ekkor került ide Csiszár Imre, aki hozott magával tizenhat színészt; s aztán jöttem ide én is.

– *Gyakorlatilag új színházat kellett teremteniük ?*

– Gyakorlatilag . . . Itt Csiszár Imrének olyan hatalmas áttörést kellett produkálni, amit csak így utólag lehet talán fölmérni. Hiszen a régi társulatnak nem a legjobb erői maradtak itt - hogy finoman fogalmazzak; nem volt egységes közösség. Ok arra számítottak, hogy miután az élvonal elment, most majd átveszik a vezető szerepeket. És akkor idejött ez a fiatalember, nyíltan vállalva, hogy egy teljesen más színházi arculatot kíván kialakítani. Színészeket is hozott - átrétegződött a még ki sem alakult társulat, aztán ez az átrétegződés még néhányszor megismétlődött az elmúlt három év alatt.

– *Csiszár Imrével kezdettől harmonikusan tudtak együtt dolgozni?*

– Igen, mert pontosan fölmértem - elfogadva Csiszár művészi törekvéseit -, hogy a régi miskolciak azt hitték, hogy valamiféle lokálpatrióta szemléletből esetleg másképp minősítem a dolgokat, és van lehetőség más törekvések kibontakoztatására. Hát nincs. . . Volt olyan is, aki megjósolta, hogy fél éven belül „kinyírjuk" egymást. Erre akkor azt feleltem, hogy aki ilyet mond, az nem bízik az intellektusunkban. Erről van szó. Soha nem tettünk egymásnak semmiféle hűségfogadalmat, de mégse lehet másként. Tudom, hogy ő olyan előadást teremt egy bizonyos társasággal, amelyben mindenki a legtöbbet kénytelen kihozni magából - ezt elismerem, vállalom, támogatom. Nekem pedig az a dolgom, hogy levegyem a válláról azokat a teendőket, melyek neki terhek, én meg tudom csinálni. Leülhetek tárgyalni mindenkivel mindenről, hogy elősegítsem a társulat alkotóállapotát. Ő viszont meg-csinálja a produkciókat, és szavatol is értük ... Olyan egyébként soha nem volt, hogy valakiről vagy valamiről szögesen ellentétes véleményünk lett volna. A modorunk, a vérmérsékletünk persze egészen más, ez még jó is, bár nem ez a lényeg.

- *Ha az elmúlt három év előadásait végignézzük, milyen „grafikont" tudna felvázolni ?*

– Az első szezonból *a Ház a város mellett, a Tartuffe, A szecsuáni jólélek* - ezek jók voltak. Bukott az *Irma, te édes,* sem-mi revelációt nem hozott az akkori operettünk, *a Dubarry...* Aztán a következő évben volt a *Lila akác, a Csárdás-királynő, a Lear király, az Egy szerelem három éjszakája, A tribádok éjszakája...*

- *Ez volt eddig a színház legjobb évadja, nem?*

– Kétségtelenül. Nézze, én nagyon óvakodom attól, hogy valamiféle összegezést csináljak a három évadról, hiszen ez nagyon kevés idő egy színház életében. Egy új színházvezetésnek is legalább négy-öt évre van szüksége ahhoz, hogy igazán megmutassa magát. De ha a már említettekhez hozzávesszük az újabb sikereket - *Most mind együtt, A chioggiai csetepaté, Angliai Erzsébet-*, akkor a három év alatt volt legalább hét-nyolc olyan produkció, ami - legalábbis ebben a színházban - revelációt jelentett. És ezekből észre lehet venni azokat a törekvéseket, amiket a Csiszár Imre szervezte-vezette színház képvisel. Emellett persze voltak nagyon közepes előadások, és bukások is.

– *A bukás itt mit jelent?*

– A közönség részleges vagy teljes érdektelenségét és a művész rossz közérzetét.

– *Ha megbukik valami, hányszor játszszák el?*

– Huszonkétszer mindenképpen, bérletben. Én - bármilyen furcsán hangzik

négyszemközt

- nem elsősorban a közönség miatt aggódom, ha bukik valami. Végül is van tizenkét bemutatónk összesen egy év-ben, ha ebből három bukik, az még természetes is, ilyen a színház. A közönség ilyenkor kicsit orrol ránk, aztán meg-békül. De a színésznek van hat-nyolc-tíz nagyon rossz hete, csalódik magában, a színházban, mindenben... Egy színházi embernek tudnia kell, hogy a színész hangulata gyorsan változik, jön egy új szerep, elmúlik a rossz közérzet, de addig is menteni kell mindent, ami menthető... Ez mind hozzátartozik egy szín-ház életéhez, csak amíg nem éltem ben-ne, én sem tudtam, hogy ennek milyen vetületei vannak.

És milyen vetületei vannak? Mit kell tenni ilyenkor az igazgatónak?

Tulajdonképpen semmi különöset; őszintén figyelni kell rájuk. Nagyjából ennyit adhatunk egymásnak; itt az emberek érzékenyebbek, igénylik és megérdemlik az őszinte figyelmet. Az anyagi lehetőségeink korlátozottak. De a figyelem azt is jelenti, hogy ha valaki valamit csinál, akkor annak anyagi vonatkozása is van, különböző nívódíjak, igazgatói jutalmak formájában. Minden beugrást külön és azonnal honorálok. Nézem, ott vagyok az előadáson, és a jutalmat magam adom át. Ez pénzben nem jelent vagyonokat, de nagyon nagy hatása van. A beugrás minősége nekünk erkölcsileg és anyagilag is nagyon fontos. Igyekszünk megértetni a színésszel, hogy mindig munkaképesnek kell lennie. Kondicionálnia kell magát, takarékosan kellene bánnia az életével, alkotóenergiáival, erejével, fizikumával. Ha erre nem képes, bármilyen tehetséges is, le kell mondanunk róla. Ilyen is volt.

Térjünk vissza az előadásokhoz! A sikeres bemutatók között, melyeket említett, magyar darab elég kevés van, új magyar darab pedig egy sincs. A jelenlegi színházi közhangulatot tekintve, ez hamarosan vádpont lehet - ha ugyan eddig még nem volt az. Mi a véleménye erről?

- Nézze, volt egy időszak a színház életében - az ötvenes években -, amikor rengeteg magyar darab volt, sok ősbemutató. Ezek közül ma már nem sokat tart számon a magyar drámairodalom. Lehet, hogy ez egy kissé mentegetőzés-nek hangzik, de csak azért, mert valami magyar, még nem akarunk gyenge bemutatót. Most is van nálunk néhány magyar dráma : drámakezdeményekkel, nem igazán sikerült darabokkal mi is ki tudnánk jönni. Munkácsi Miklós drámája, *A briliánsok szombatja* a mi megrendelésünkre készült. Többen elolvastuk, nem tetszett, nem tartottuk bemutatásra érdemesnek.

Hogyan dolgozik a színház dramaturgiája?

- A dramaturg Schwajda György. Ő a saját korosztályával és az eggyel-kettővel idősebb nemzedékkel is jóban van. Azt persze most nem mondhatom el, hogy kivel folynak tárgyalások, de folynak. Kiki a maga csatornáin dolgozik, Schwajda is, Csiszár is és én is dédelgetünk valakit és valakinek a munkáját. Új magyar drámát hozni nagyon nehéz. Aligha lehetséges, hogy lappang valahol egy remekmű, és mi akadunk rá. Talán inkább úgy van, hogy a nemzedéktársak régről ismerik egymást, aztán az egyikből rendező lesz, a másikból író, a harmadikból dramaturg... A hagyományosnak tekintett út alig járható; a kedves fiatal dramaturg elmegy a mesterhez azzal, hogy kaphatnék-e valamit. Mire a mester azt válaszolja, hogy a múltkor is elrontották a darabomat. . . Szerencsére vannak barátaink, írók, fordítók.. .

- A miskolci színháznál - néhány más vidéki színházhoz képest különösen - kevés a státusban lévő rendező, sok a vendég. Szándékosan alakult így, vagy kényszerhelyzetben vannak?

- Miután Csiszár idejött, együtt néztük meg Debrecenben *a Kazimir és Karolin-t,* Hegyi Árpád Jutocsa rendezésében. Tudtuk, hogy nekünk ez a rendező kell, és azt is, hogy ő is jól fogja itt érezni magát. Tudtuk azt is: nem könnyű vele együtt dolgozni - nagyon tehetséges ugyan, de abból a látomásos típusból való, akinek nehéz az elképzeléseit egy prózai, szigorú rendben, délelőtt a próbán megvalósítani...

Itt van Szűcs János is, és most szerződtettük Szőke Istvánt. Ez így már nem is olyan kevés. Meg akarjuk tartani azt a lehetőséget, hogy vendégrendezők jöhessenek, Major Tamás, Jancsó Miklós például. A színház is érdekesebb, izgalmasabb így, és gazdaságilag is jobb. A helyzet a következő: egy vendégrendezőnek - a kiemelteken kívül - húszezer forintot adunk. A saját rendezőnk évente két előadást rendez, és ezért persze nem negyvenezer forintot kap, hanem többet. Annyit, amennyiből négy vendégrendezőt, tehát négy előadást ki tudunk fizetni. A fő szempont persze nem ez, hanem azok a művészi értékek, színek, egyéniségek, akiknek így teret, lehetőséget tudunk adni. Csak vendégekkel termé

szetesen nem lehet dolgozni, mert akkor a színháznak nincs igazi karaktere, profilja. Vendégek nélkül viszont nagy a beltenyészet veszélye, bármily tehetségesek is az itt dolgozó rendezők.

A jelenlegi társulattal mennyire elégedett?

-- Azt szokták mondani, hogy egy társulat akkor jó, ha legalább három, de inkább négy nemzedék van jelen. Nálunk tulajdonképpen így van, a legidősebb tagunk hetvenéves, a legfiatalabb huszonéves. Huszonéves van körülbelül tizennyolc, harmincas ugyanennyi, a többi középkorosztály. Régebben ez egy kifejezetten elöregedett társulat volt, az el-múlt három évben harminc emberrel frissült. Nem gyarapodott ennyivel, ha-nem frissült, hiszen mentek is el közben. Az első évben - már említettem - Csiszárral jöttek tizenhatan, a második év-ben tizennyolcan, jórészt fiatalok, Major Tamás tanítványai. Tavaly csaknem hatvan színész volt, ez rengeteg; most ötvenegy *van,* és ez az országos viszonylatban még mindig nagy társulat.

- Az a szemléleti, művészeti változás, ami a színházban végbement eddig, hogyan hatott a miskolci közönségre? Hogyan sikerült megnyernie az új színházvezetésnek?

- Mondhatnám azt, hogy az apró lépések politikájával, bár ez nem fedi teljesen a valóságot. A műsortervekből is látszik, hogy mindig csinálunk igényesen létrehozott közönségdarabokat; ilyen volt a *Kaviár és lencse,* ilyen a *Vidám kísértet.* Ilyennek szántuk az *Irma, te édes-t, az Olasz szalmakalap-ot* is. De teljesen egyértelmű, hogy meg kellett csinálnunk *A tribádok éjszakája-t* is, mely a stúdióban, kis közönségnek, nyolcvanszor ment telt házzal. Egerben - ahol nagy-színpadon ment - fenntartással fogadták, de itt, Miskolcon a közönség bizonyos rétege nagyon fogékony az ilyen jellegű darabokra.

- A város életében milyen helyet foglal el a színház?

- Tizenháromezer bérlet van. Ha úgy vesszük, a kétszázezer lakosú városnak csak igen kis része jár színházba. De ez a város mégiscsak elbírna egyetlen időpontban egy gyerekelőadást - nyolcszáz nézővel -, egy operettet, egy drámát és még egy kamarát is. Ez mind kezdődhetne egyszerre. Ehhez persze nincsenek helyiségek. Igazi színházra csak a főépület alkalmas, amelynek az alapjait $^{1}8^{2}3$-ban rakták le. A kamara, ahol most játszunk, csak szükségmegoldás a maga kétszáz férőhelyével.

– *Diósgyőrben ott a vadonatúj művelődési központ. Miskolcon is akad színházteremmel rendelkező művelődési ház…*

- A művelődési házak őrzik a függetlenségüket. Néha - nagyon nagy pénzért - beengednek bennünket játszani. De hát a színház egyik titka az, hogy folyamatosan jelen legyen. A diósgyőri új művelődési házban, a Vasasban egyéb-ként játszottunk; próbánként három-ezer, előadásonként négyezer forintot fizettünk. A fél év mérlege háromszáz-ezer forint terembér volt, és százezernél alig több bevétel. A terembér hatalmas összegéből a rengeteg ott dolgozó nép-művelőt kellett kifizetni. A mi misszionárius-törekvéseink megfeneklettek.

- *Miskolc egyetemi város is. Érződik ez a színházban?*

- Az Egyetemvárosban háromezer ember él. Több mint kétezer hallgató. Ekkora területen, ennyi emberre már lehetne színházat telepíteni. Van ugyan egy bérletünk, de az egyetemisták jelen-léte, igénye nem érződik. És - ahogy a nézőtéren látom - az oktatók közül is kevesen és kevésszer fordulnak meg nálunk.

- *A városi, megyei vezetésnek milyen a kapcsolata a színházzal?*

- Járnak színházba. Ha beszélgetünk valamiről vagy valakiről, értik, tudják, miről, kiről van szó, tájékozottak. A lehetőségekhez mérten figyelnek ránk, ez mindenféle díjakban is kifejezésre jut. Naponta, minden formaságot, hivatalos utat mellőzve tudunk beszélgetni egymással. Minden évben kapunk egy-két lakást. Termet teremteni nemigen tud-nak, mert egyszerűen nincs.

- *A színház rendszeresen játszik Eger-ben. Tulajdonképpen ott is el kell látnia egy városi színház feladatkörét. Mennyire sikerül ez, és egyáltalán: mennyire reális, hogy egy színháznak két székhelye legyen? Az első felvetődő kérdés például az, vajon egyforma-e a két közönség?*

– Sokáig reméltem, hogy igen - és most se merném azt állítani, hogy egészen más. A baj az, hogy az egriek meg vannak sértve, mert nincs önálló szín-házuk. Ezt a sértődést én meg is értem. Az igény *egy* önálló színházra egyre erősebb, sokszor ér bennünket az a vád, hogy mi a színházat Miskolcon, Miskolc-nak csináljuk.

– *Vannak előadások, melyeknek ott van a premierje. Legutóbb például a* Zojka lakásának.

– Ezeket a törekvéseket nem értékelik igazán. Ez a szezon Egerben például a következőképpen festett. Bemutattuk repertoárként a *Lear király-t, a Lila akác-ot* - ez újjászületett előadás volt, Hegyi Árpád Jutocsa ott próbálta tíz napig -, a *Csárdáskirálynő-t, A sze csuáni jólélek-et.* Ottani premier volt az *Egy szerelem három éjszakája.* Ott készült a *Most mind együtt,* ott volta premier, a bankett, minden... Volt egy gyerekdarab, aztán *A tribádok, éjszakája,* a *Varsói melódia,* utána Csiky László *Álkulcsok* című darabja, ez utóbbi, mondjuk, „nem jött össze", ezt méltán kifogásolhatják az egriek. Es most volt a *Zojka.* Ez azért elég sok, nem? Az egriek tulajdonképpen azt már eleve kifogásolják, hogy a nagy-színházunkban kamaradarabot játszunk.

- *Miskolcnak Eger tájelőadás?*

– Nem, nem számít annak. Nekünk ötszázhúsz előadást kell tartani, ebből százhetvenet Egerben. Ez társszínház vagy közös igazgatású színház, de nem tájelőadás ... Több mint egymillió forintot fordítunk utazásra... És a színész-nek napi száznegyven kilométer, próbákon is, előadáson is nem kis tehertétel.

- *Mi lenne az ideális megoldás?*

– Mindenképpen meg kell ott teremteni egy önálló társulatot, mert ezt igényli a város.

- *A z itteniből?*

- Nem. Úgy, hogy ez a változás a mi személyi állományunkat ne érintse.

- *Ezt a színházat úgy hívják : Nemzeti Színház. Ön szerint - bár ez csak egy nemzeti a három vidékiből - jelent ez valami különleges feladatot?*

– Nos . . . Ez a színház nem vállalhatja fel valamelyik profiljának a kizárólagosságát. Amikor azt mondjuk, miskolci Nemzeti Színház, akkor nem emelkedünk hatalmas magasságokba, nem lábad könnybe a szemünk. Ez pusztán annyit jelent, hogy egy szükségképpen több profilú, korszerű eszközökkel és izgalmas, fontos társadalmi mondanivalóval megjelenő színház akarunk lenni. És ez az esetek egy részében sikerül is.

NÁNAY ISTVÁN

Csehov-trilógia Újvidéken

Harag György vállalkozása leginkább Horvai István következetes Csehov-repertoár-építésével rokonítható. Ugyanis Harag nem egészen négy év alatt - 1978 és 1981 között -Újvidéken három Csehov-drámát mutatott be - *Három nővér, Cseresnyéskert* és *Ványa bácsi* -, a színház azóta is műsoron tartja őket, s időnként egymás utáni napokon mint egy trilógiát játssza. Az egyes előadásokról közöltünk már kritikát (SZÍNHÁZ 1978/9., 1980/5., 1982/1.), és Gerold László a Híd című folyóirat 1981. november-decemberi számának különnyomataként közreadta az előadásoknak mint egy triptichon részeinek elemzését. Ám úgy hiszem, magáról a trilógiáról érdemes itt is különszólni, mivel a három mű egymásmellettisége, illetve egymásra hatása nemcsak az egyes előadások önmagukban való értékét módosítja, ha-nem árnyaltabban és élesebben rajzol-ja ki Harag György rendezői világképét is.

Az első, ami feltűnik, a darabok sorrendje. Milyen meggondolás szerint követik egymást a művek, hogyan épül egyik a másikra, van-e egyáltalán közöttük valami érzelmi, logikai vagy dramaturgiai-színházi egységes rendező elv? Ha a művek keletkezési idejét vesszük figyelembe, akkor kitűnik, hogy a három közül a leghamarább írt *Ványa bácsi* került a sorozat végére, tehát az előadások nem az író drámai életművének alakulását hivatottak illusztrálni.

Harag a *Ványa bácsi* bemutatója előtt adott nyilatkozatában ezt írta: „A három Csehov-darab közös vonása, hogy ugyanazon sorsokról, csak más szemszögből, ugyanarról a témáról beszél az író. *Az ugyanaz* és *a más* dialektikája lett a három előadás szervezőereje, a folyamatosságban, az ugyanazon sorsok felmutatásában kiütköző másság, az a különbözőség, ami *a Három nővér* drámai végkicsengésétől a *Cseresnyéskert* tragikomikus hangvételén át elvezet a *Ványa bácsi* groteszk felfogásáig. A trilógia nem idézi a múlt század végi Oroszországot, Haragtól idegen a Csehov-darabokkal össze-forrt bánatos múltidézés, nosztalgia, az

elmúlás szomorúsága, s mindaz a szín-padi „hagyomány", ami évtizedek alatt a Csehov-előadásokra rárakódott. Harag Csehov-előadásainak leglényegesebb közös vonása az a kíméletlenül szeretetteljes *(vagy* szeretetteljesen kíméletlen?) analízis, amellyel az emberi viszonyokat kutatja, s amelynek eredményeként aggó-dón és figyelmeztetve mutatja meg az értékek, mindenekelőtt az emberi értékek elkallódását, elherdálását. Ám ez az analízis és figyelmeztetés az egyes előadásokban más-más hangsúlyt kap, s nemcsak egymáshoz képest, hanem az egyes Csehov-művek alaphangulatához és alapgondolataihoz képest is.

Gerold László a már idézett tanulmányában ezt *így* foglalja össze: *A Három nővér* „nem az elvágyódásról, hanem *az* itt maradás nehézségéről", a *Cseresnyéskert* „nem az elvesztés tragikumáról, hanem a »pókhálós csipkefüggönyök, szétroncsolt bútorok között élők « illúziókereséséről, ábránd világáról", a V*ánya bácsi* pedig „a lelki provincializmusról szól, nem a megnyomorításról, ha-nem a tehetetlenségről". Az itt maradás nehézségei - az illúziókergetés - a lelki provincializmus hármasságához negyedikként társul a tehetetlenség ebben a felsorolásban, ám helyesebb lenne azt mondani, hogy ezt a hármasságot átszövi a különböző mértékű s egyre elviselhetetlenebb, egyre kilátástalanabb helyzet-be taszító tehetetlenség. Ez a Lehetet-lenség a trilógia során egyre intenzívebb mértékben, ugyanakkor egyre komikusabb, groteszkebb megnyilvánulási formában jelenik meg. Harag komolyan vette Csehovnak azt az elképzelését, mi-szerint a darabjai komédiák. De Harag felfogásában a komikum nem a Csehov elképzelte vaudeville, hanem a groteszk formájában testesül meg.

Á leginkább tragikusnak meghagyott *Három nővér-t* is átszínezik a groteszk epizódok (az első felvonás ideges, fojtott, várakozó légkörét Szoljonij által a társaság közé dobott élő ponttyal robbantja fel, vagy Tuzenbach négykézláb állva vall szerelmet Irinának és így tovább). *A Cseresnyéskert-ben* egy homok-futóval ide-oda botorkáló Trofimov vagy a bál kényszeredett jókedvében pénzét kereső Szimeon-Piscsik jelenetei
hogy csak a két legerősebbet említsem - már az előadás lényegét határozzák meg. A V*ánya bácsi-ban* pedig a groteszk fogalmazásmód uralkodóvá válik, hogy megint csak két példát említsek: a szolgáló csirkéket hívó kiáltásaira a fér-

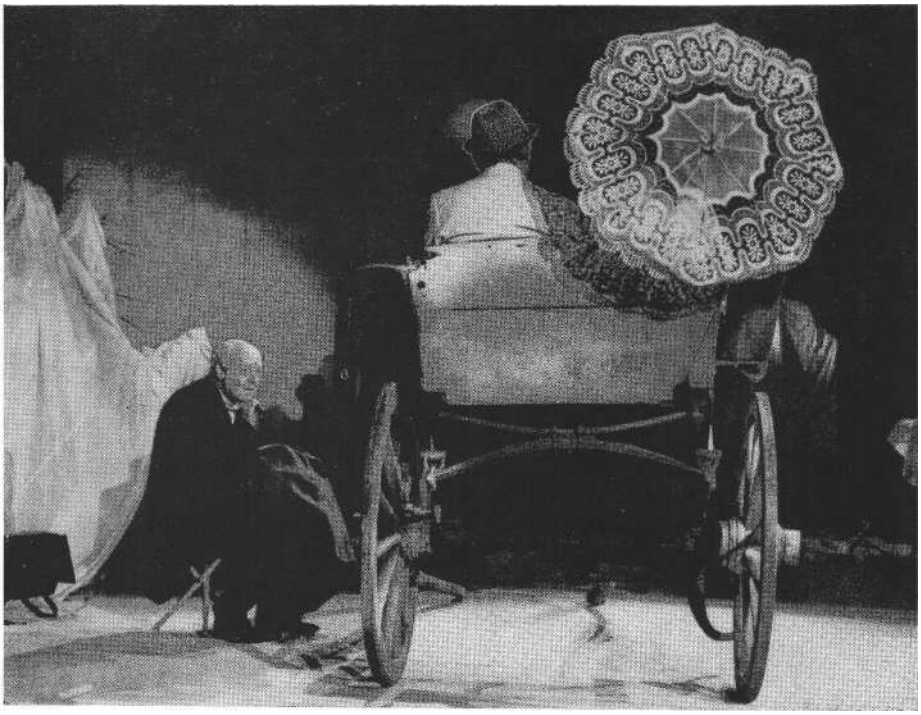
Tuzenbach szerelmet vall Irinának (Bicskei István és Bajza Viktória) az Újvidéki **Színház** Három nővér előadásában

fiak négykézlábra ereszkednek, és kutyákként ugatva vihráncolnak a Jelena jelenlétében elviselhetetlen feszültség feloldásául. Á harmadik felvonás kezdetekor Szonya és Jelena ruhákat próbálnak, s a megérkező Ványa is női ruhát teker magára. A nagy jókedvben Jelena és Ványa összeölelkeznek egy pillanatra, s ettől a helyzettől megszégyenülten kisomfordál a férfi.

A mondandó keserűbbé válásával, a groteszk túlsúlyba kerülésével együtt megváltozik a tér és a közönség viszonya. Harag György rendezéseinek meghatározó összetevője a tér mint ahogy a huszadik századi színház történetének minden jelentős alkotójánál, újítójánál is az. A tér több, mint a játék lebonyolításának célszerűen kialakított területe; alapvetően meghatározza a rendezői mondandót, a rendezői módszert, a színészi játékstílust; az előadás sugallta komplex művészi közlendő egyik legfontosabb és leginkább áttételesen ható komponense. Harag György szokatlan térben játszatja a *Három nővér-t és a Cseresnyéskert-et;* a közönség a színpadon van, s három oldalról körülüli a színpad közepén levő játékteret, amely részben magába foglalja a nézőteret is. A V*ánya* bácsi-ban hagyományos a nézőtér-színpad felosztás, de a szokatlanul nagy előszínpad itt is egészen közelre, premier plánba hozza a szereplőket.

\ színpadi ülőhelyekre a nézőknek a játéktéren keresztül kell eljutniuk, és saját maguknak kell tapasztalniuk, milyen talajon fognak játszania színészek. *A Három nővér* esetében hepehupásan felrakott vastag habszivacs szőnyegek borítják a színpadot, aminek a közepén egy mélyedés van, ebben fekszenek és napoznak a nővérek, amikor a közönség elfoglalja a helyét. A játéktérben egy álló ingaóra van, másutt egy hintaszék, illetve egy óriási ebédlőasztal, a színpad szélén, a nézőtér egyes pontjain magasra nőtt sás és nád. Ingoványos ez a fehér leplekkel borított talaj, alig lehet rajta rendesen járni, minduntalan elveszti az ember az egyensúlyát, miként a színészek is így tudnak csak mozogni a színpadon. Az a bizonytalanság, ami meghatározza a *Három nővér* szereplőinek életét, egymáshoz való viszonyát, leképeződik a mozgásukban. Ebben a csupa fehér térben nincs belső és külső tér, nincs szobabelső és kert. Itt elveszti jelentőségét az, hogy a darab mikor és hol játszódik, sokkal fontosabbá válik az, ami az emberek között zajlik.

A fehérség jellemzi a *Creresnyéskert* terét is - itt sem lehet tulajdonképpeni díszletről beszélni. Ám ezúttal szilárd talajon járhatunk mi is, a színészek is. Ezt a teret a fehér huzattal bevont bútorok és egy óriási batyuba összefogott játékok uralják egyfelől, és egy, a színpad szélén hagyott kétkerekű homokfutó másfelől. A nézőtéren, akárcsak a színpadi bútorok, fehér huzatban vannak a cseresnyéskert virágzó fái. A nézőtér közepén hátrafutó, a sötétbe vesző hosszú palló csatlakozik a színpadhoz, ezen



A Cseresnyéskert homokfutója. Stevan Salai (Firsz) és Fejes György (Gajev)

jönnek be és távoznak a szereplők. Ahogy a homályban felbukkannak az alakok, akikről kezdetben még azt sem lehet tudni, kicsodák, s ahogy a mindig lassan közeledő alakokat felismerjük, egyrészt állandó késleltetést ad a cselekménynek, másrészt különös feszültséget hoz létre a nézőben. A bál-jelenetben a színpad és a nézőtér közé fehér csipke-függönyt húznak, ez a függöny már kettéosztja a teret: külsőre és belsőre. Sőt, miután a színpadi vér közepén egy csomóba hordják a bútorokat, a kacatokat, s közéjük fekszik Firsz is, majd az egész halmot letakarják azzal a fehér lepellel, amely mint batyu foglalta magába a kezdőkép játékait, s eltávoznak a szereplők, leereszkedik a mozivászon is. Így amikor Firsz előkászálódik a bútorok közül, s elindul a cseresnyéskert felé, a függöny és a vászon kettős fehér falába ütközik.

A Ványa bácsi-ban *a* színpad, teljes mélységében, és a megnövelt előszínpad együttesen képezi a játék terét. A legtöbb jelenet az előszínpadon játszódik, amit időnként a tényleges színpadtól a *Cseresnyéskert-ben* látott fehér csipkefüggöny zár el. A színpadkép azt fejezi ki, hogy egy roskatag, omladozóban lévő házban vagyunk, mindenfelé gerendák dúcolják alá a mennyezetet. Ezek a dúcok labirintusszerűen osztják fel a szín-padot, s középen egy kis, négyzet alapú, kazettás mennyezettel lezárt teret vágnak ki az egészből. Ez a kis tér ugyanolyan függönyökkel határolható el, amilyen az előszínpadi nagy függöny. Ebben az előadásban a kint és a bent viszonya attól függően változik, hogy hogyan világítják meg a színpadot. Szimultán folyik a játék, a tényleges jelenetekkel párhuzamosan a függönyön átsejlik Szerebrjakov és Jelena sétája vagy egyéb ellenpontozó epizód látványa. (A szimultán jelenetezést a másik két előadásban is alkalmazza Harag, de ott a tér adottságai miatt ezek összesűrítve jelennek meg.) Az előadás befejezőjelenetében, amikor a professzorék és Asztrov is elhagyja a házat, Ványa bácsiék magukra maradnak, vissza kell süppedniük a régi, dolgos, falusi életbe. Mindenki a kis középső térben tartózkodik, és Szonya, monológja közben, sorra behúzza a függönyöket, s e függönyökön keresztül látjuk a maguk szűkös életformájába visszatemetkező szereplőket.

A Három nővér-ben a szereplőkkel egy térben van a néző is, de ez a tér a sötét nézőtér felé végig nyitott marad. A Cse*resnyéskert-ben ez a* közös tér bezárul, s a néző Firsszel együtt foglya marad a fehér színpadnak, s mindannak, amit ez a halott tér átvitt értelemben is jelent. Ah-hoz, hogy Harag az emberi értékek lepusztítását olyan szélsőségesen mutathassa meg, ahogy ezt a *Ványa bácsi-ban* tette, a nézőt és a színészt ismét szét kellett választania. Így a közönség az intim néző-játékos viszonyból fokozatosan egy kívülről szemlélő állapotába jut, de ezt a folyamatot a színházi fogalmazásmód sarkításával, felerősítésével ellensúlyozza a rendező.

Nemcsak a térélmény határozza meg Harag Csehov-előadásait, hanem azok az apró dramaturgiai, rendezői módosítások is, amelyek megváltoztatják egy-egy jelenet súlyát a darabon belül, miközben a szövegen, a szituációkon lényegében nem esik csorba. Ezek a módosítások egyrészt a figurák jellemzését teszik pontosabbá, másrészt a jelenetek tartalmát mélyítik el, vagy felerő-sítik a szituációk groteszkségét. *A Három nővér* utolsó felvonásában, amikor Andrej részegen jön haza, a rendező egészen szélsőséges eszközöket enged meg a színésznek, hogy kiemelje a jelentéktelenségről szóló monológot. Ugyancsak az utolsó felvonásban a három nő melankolikus búcsúja a katonáktól és az ábrándoktól nyers és durva hangszerelésű lesz azáltal, hogy a nővérek egymás szavába vágva, egyszerre mondják el búcsújukat, s ezt a hangzavart is elnyomja a katonazenekar fülsiketítő indulója. A Cseresnyéskert-ben *az* egyik legfontosabb változtatás csupán egy némajáték. Az előadást Firsz megjelenése vezeti be. Becsoszog a cseresnyéskerten át vezető hosszú úton, a nézőtéri pallón, s eltűnik a szobában. Egy messzelátót hoz magával, azzal kémleli a „fiatalúr", Gajev és a többiek megérkezését. Ám ezzel a némajátékkal keretet ad a rendező az egész előadásnak, hiszen a darab Firsz távozási kísérletével záródik. Ugyancsak az értelmezés pontosítását szolgálja az, ahogy az enyhén kapatos Lopahin beszámol az árverezés lefolyásáról, de mindenki kimegy a színről, csak a pénzhiányban szenvedő Szimeon-Piscsik hallgatja egy darabig a dicsekvő szavakat. Lopahin monológja nem talál meghallgatásra, ez az ember hiába szerezte meg a birtokot, ugyanolyan egyedülálló marad, mint volt.

A Ványa bácsi-ban hangsúlyos szerepe lett a táncnak. Az első felvonásban Asztrov, Ványa és Tyelegin kapaszkodik össze, később Ásztrov egyedül is táncra perdül, s a tánc minden esetben a keserűség, a kétségbeesés, a kiszolgáltatottság palástolására szolgál. Egy szituáció groteszkségének felerősítésére példa Tyelegin némajátéka, amikor Ványa és Jelena második felvonásbeli páros jelenete után Tyelegin odasettenkedik, ahol pár másodperce Ványa vallomása hangzott el, s leutánozza barátja suta kitárulkozását.

Az igazi értelmező-, teremtőmunkát természetesen nem a térkialakítás, nem a dramaturgiai beavatkozás, nem a metaforikus játékelemek megtalálása eredményezi, hanem a színészi-rendezői közös munka. Harag György nehéz helyzetben volt, amikor vállalkozott a Csehov-előadásokra, hiszen a színház rendkívül mostoha körülmények között dolgozik, s az állandó színészlétszám nem éri el a tízet. Igaz, az újvidéki rádió magyar

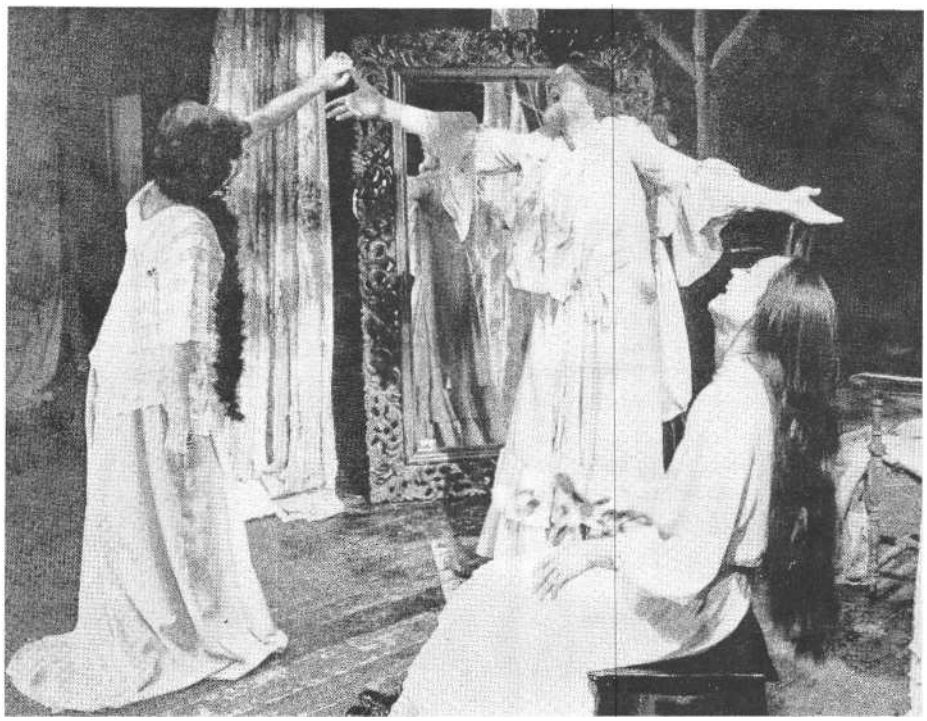
társulata rendszeresen fellép a színház d rabjaiban.

A darabok folyamatosságának, egymásra épülésének elve a színészi munkában, a szereposztásban is érvényesül, három színész mindhárom előadásban fontos szerepet játszik, s többen szerepelnek két-két produkcióban. Á szereplők közül Bicskei Istvánra hárul a legnagyobb teher, s ő válik leginkább hű kifejezőjévé a Harag-féle színháznak. Bicskei Tuzenbach, Trofimov és Vánva szerepét játssza. Azokat a figurákat, akik-ben leginkább él annak a tudata, hogy értékes emberek lehettek volna, ha más körülmények közé kerülnek, de nem lettek, nem lehettek azok. Bicskei mind-három figurájában van valami közös, a színész túlérzékeny, túlfeszített idegzetű embereknek mutatja őket, akik persze az apró életmegnyilvánulásaikban különböznek is egymástól. () az, aki a legkövetkezetesebben teremti meg a sérülékeny, kiszolgáltatott embereknek azt a kettősségét, ami a tragikus és komikus vonásaik elegyítéséből, állandó vibráló egymásba játszásából adódik.

Nagyszerű pillanatai vannak: ahogy Tuzenbachként négykézlábra ereszkedve vall szerelmet Irinának, ahogy rémülten, bábként lóg Ranyevszkaja karjaiban a Cseresnyéskert-ben, vagy ugyanebben az előadásban a homokfutóba ülteti Anyát, és a máskor mozdulatlan kocsit megpróbálja elvonszolni, de sem a hely nem elég ahhoz, hogy körbe tudjon menni vele, sem a figura ereje nem elegendő a jelképes tett végrehajtásához, így csak ide-oda tologatja tanácstalanul. Ványa bácsiként a fiatal színész helyenként túl-hangsúlyozza a szerepbeli korát kifejező eszközöket, ám ezt feledteti az, ahogy egyetlen töretlen ívben mutatja meg Ványa bácsi tragikomikus, sőt groteszk lényét.

A trilógia másik színészi erőssége Soltis Lajos, aki szintén mindhárom darab egy-egy főszerepét játssza: Andrejt, Lopahint és Asztrovot. Ez a három szerep - némiképpen más motivációból, de a Bicskei alakította figurákhoz hasonlóan - helyét kereső, befulladt vágyakkal teli, félresikerült életű ember. Mindhárom teszi a dolgát - hivatalnokoskodik, kupeckedik, gyógyít -, ki jobban, ki kevésbé van tudatában cselekedetei értékének és hasznának, de mind-annyian érzik, hogy elfecsérlődnek emberi energiáik a mindennapok taposó-malmában.

Soltis Lajos robusztus alkatú, nagy



Ruhapróba a Ványa bácsiban. Várady F. Hajnalka (Jelena Andrejevna), Bicskei István (Vojnyickij) és Daróczi Zsuzsa (Szonya) **az** Újvidéki Színház előadásában

indulatú, életszerető, robbanékony ember, első látásra nem a megszokott csehovi alak. Harag György viszont meg-látta a külső adottságok mögött azokat a belső energiákat és tartalmakat, amelyek alkalmassá teszik a színészt a Csehov-hősök eljátszására. Soltis a *Három* nővérben és *a Cseresnyéskert-ben* főleg súlyos csendjeivel, színészi intenzitásával van jelen, mindkét darabbeli szerepe olyan felépítésű, hogy hosszú, lefojtott indulatú szakaszt egy nagy kitörés zár le. Mivel a színész az előkészítő szakaszt rendkívül feszültté teszi, a kitörések robbanásszerűek, ami persze megfelel az előadások egyébként is a szokásosnál sokkal impulzívabb stílusának. Andrejként három felvonáson át alig szólal meg, vagy legalábbis megszólalásai korántsem olyan indulatosak, mint a negyedik felvonásbeli részeg kitörése, ami-kor a ruhát is letépi magáról, úgy üvölti a világba az emberi jelentéktelenségről szóló mondatait.

Cseresnyéskert Lopahinja találkozik leginkább Soltis „szerepkörével", ám a színész nem enged a csábításnak, és nem a durva, modortalan, nagyhangú, viselkedni nem tudó újgazdagot eleveníti meg. Ez a Lopahin tudatában van fizikai és testi erejének, éppen ezért nem kell minduntalan fitogtatnia azt. Csendes rezignációval veszi tudomásul, hogy nem számíthat semmiféle meglepetésre, az a világ, amelybe, mint valami álomvilágba, maga is tartozni szeretne, menthetet-lenül elpusztul, s e pusztulás oka tudva és akarva részben ő, s azt is tudja, hogy az általa kínált új világ sem lesz jobb, mint volt a régi. Lopahin elegáns, csöndes és konok. Szelíd, sürgető hangon

nógatja Ranyevszkaját a birtokparcellázásra. A második felvonásban, amikor Gajev és Ljubov Andrejevna beül a homokfutóba, nosztalgiájuk hintajába, Soltis egy mozdulattal pördíti meg a kocsit, és határozottan megismétli üzleti ajánlatát. Amikor visszatér a hírrel, hogy megvette a birtokot, mindenki otthagyja, s ő tehetetlenségében és fájdalmában egy széket kap marokra, és azzal hadonászva a feje fölött, kiáltja a cseresnyéskertet szimbolizáló sötét nézőtérnek: ,,Itt jön a cseresnyéskert új gazdája!"

A lánya b*ácsi-ban - az* előadás harsányabb fogalmazásmódjának megfelelően - Asztrov alakja is szélsőségesebb. Soltis két ellentétes érzelemvilág, a vad, hol túlhajtott, hol valami ellen védekező, tettetett komédiázás és a rezignáció éles váltásaival vagy egymásba elegyítésével rajzolja meg Asztrovot. Soha nem lehet tudni, a valódi arcát mutatja-e, vagy védőálarcot húz-e magára. Ez a kettősség ad különös feszültséget és szépséget az alakításnak, s az a mozdulat, ahogy orvosi táskáját a vállára veti, mint egy zsák-hordó munkás a zsákot, s úgy cipeli magát és táskáját az újabb páciensekhez.

Bicskei és Soltis eltérő alkatuk, mentalitásuk alapján ugyanannak a tehetetlenségbe torkolló helyzetnek és életérzésnek más-más megjelenési és megélési formáját testesítik meg. hozzájuk három színész alakítása mérhető. Pásthy Mátyás Szoljonijt, Jepihodovot és Tyelegint játssza, tehát ő a harmadik, aki mind-egyik darabban dolgozik. Harag György színházában - mint ahogy a korszerű színházban általában - a színészi jelenlét intenzitása és folyamatossága alapkérdés. Mint ahogy az is az, hogy a lehetősége-

ken belül nincs fő- és mellékszerep. Ahhoz, hogy az előadás minden részleté-ben igaz és élő legyen, az úgynevezett kisebb szerepeket is ugyanolyan intenzitással és szakmai felkészültséggel kell játszani, mint a vezetőszerepeket. Pásthy Mátyás színpadi jelenléte a bizonyság rá, hogyan lehet és kell a látszólag kis, de fontos szerepeket minden tolakodó színészi megnyilvánulás nélkül egy előadás egészébe illeszkedve megoldani.

Ferenczi Jenő két előadásban lép föl, *a Három nővér* Csebutikinját és a *Cseresnyéskert* Szimeon-Piscsikjét játssza. Egy olyan előadásban, amely felerősíti a darabban rejlő komikus momentumokat, mindkét szerep számos lehetőséget kínál az elrajzolásra. A színész azonban a nehezebb utat választja, realista eszközök-kel mutatja meg ezeknek a figuráknak a nevetséges bogarait, szokásait, ugyanakkor elnéző szeretettel tekint a lényük-re, megérezteti ezeknek az embereknek a fájdalmait, elesettségét, a nevetséges mögött a tragikumot. Minden komikuma ellenére torokszorító, ahogy Ferenczi mint Szimeon-Piscsik a táncolók között szegénységéről és a pénzről beszél.

Egészen különleges jelenség a színpadon Daróczi Zsuzsa, *a* Cseresnyéskert-ben Anyát, *a Ványa bácsi-ban* Szonyát játssza. Tiszta, eszköztelen játéka nem is játék, hanem lebegő létezés a színpadon. Mozgása puha, zajtalan, de mozdulataiban erő és keménység van, összeszorított szája akaratot és elszántságot fejez ki. Gyakran áll a *Ványa* bácsi-ban lehajtott fejjel, de ez a fejhajtás nem a gyengék, a meghunyászkodók mozdulata, hanem a tehetetlenség kényszerű beismerésének jelzése. Amikor nevet, szeméből akkor is szomorúság tükröződik. Máskor viszont a szeme árulja el, hogy a fegyelmezett testtartás mögött huncutság, játékosság rejlik, ahogy például ez Anya egy-egy színpadi pillanatában megtörténik. Ahogy a *Ványa bácsi* utolsó jelenetében önmagát és Ványát biztatja, s köz-ben behúzza maguk körül a függönyöket, az felejthetetlenül szép, felkavaró, és megadja az egész trilógia katarktikus végét.

Harag György Csehov-trilógiája több, mint egymás után eljátszott három Csehov-mű. Ez a trilógia a színház nyelvén - tehát verbálisan alig visszaadhatóan - megfogalmazott analízise viszonyainknak, itt, Közép-Európában. Ugyanakkor a magyar nyelvű színjátszás egyik fontos - sok szempontból talán vitatható - teljesítménye.

GEROLD LÁSZLÓ

Galopp és tangó, rendetlenség és rend

„Witkacy korán érkezett, Gombrovicz a nyomában. Mrożek az első, aki időben jelent meg."

(Jan Kott)

Kellemes rendetlenség és kellemetlen rend - erre a kétszeres paradoxonból adódó ellentmondásra építi *Tangó-ren*dezését Ljubomir Draškic az Újvidéki Színházban.

„A darab első felvonásában - nyilatkozta a bemutató előtt a rendező - az abszolút káoszt értelmezem. A nagy fel-fordulást, ahol mindenki úgy él, ahogy akar, amint kedve és felfogása diktálja.. . Ellentétben ezzel, az Artur puccsa után következő élet egyenlő a legnyersebb totalitással."

A kétféle világot az előadás két részének egymástól ellentétes intonációja, valamint a hozzá nem csak keretet adó, hanem az egész koncepció tartópilléréül szolgáló két színpadkép s a két rész ruhái fejezik ki.

Az első részben (három felvonás helyett, ugyancsak a rendezői alapelv szerint, kétrészesre módosították a művet) a tervező-rendező láthatóan az író utasításait követi: „A helyiségben elsősorban a következő tárgyak találhatók : nyolcszemélyes asztal a hozzá való székekkel. Fotelek. Nagy falitükör... Kerevet. Kis asztalkák. A bútorok aszimmetrikusan szanaszéjjel, mint közvetlenül költözés előtt vagy után. Összevisszaság. Azonkívül az egész színt drapériák tarkítják: a félig heverő, félig lecsüngő, félig összegöngyölt anyagok szétkent, elmosódott, körvonalazatlan jelleget adnak a helyiségnek. Egy helyen emelvényfélét, heverőt alkotnak a padlón. Ódivatú fekete gyerekkocsi, kerekei magasak és vékonyak; poros menyasszonyi ruha, keménykalap... Az asztal. . . megterített felén tányérok, csészék, kancsók, művirágok, ételmaradékok és néhány olyan tárgy, amelyek nem hozhatók egymással logikai kapcsolatba: egy nagy, üres, feneketlen madárkalitka, fél pár női cipő, egy lovaglónadrág..." Később az egyik függöny mögül „ravatal tűnik elő, porladó fekete posztóval fedve, körülötte halotti gyertyák...

Nem készítettem szövegkönyvvel a kezemben leltárt a színpadképről; egyáltalán nem lényeges, hogy minden, amit a szerző elképzelt, a színpadon legyen, ám az sem zavar - amint gyanítom -, ha az előadás játékterén több a kellék, mint az író utasításában. Az összevisszaság, a rendetlenség a fontos. Ez viszont Draškic színpadán kifogástalan és - láthatóan megszokható.

Ezzel szemben a második rész színpadképe csak alapelvében hű az író elképzeléséhez. „Ugyanaz a helyiség - áll *a Tangó* harmadik felvonását bevezető útmutatásban -, de nyoma sincs az előbbi zűrzavarnak. Eltűnt az elmosódottság, a körvonalazatlanság, a szétkentség." Á kellékek redukcióját talán Mrożeknél is szigorúbban végezte el a rendező. A színpadon a ravatalt, egy fehér vaságyat és egy csupasz asztalt meg két padot hagyott. Az egykor szeszélyesen redőzött drapéria is eltűnt. Látszik a stukatúr. Mintha átalakítás folyna. A padlón nylon-lepel és újságok, mint festéskor vagy renováláskor.

A szereplők sem szanaszét, ki-ki kedvenc zugában vagy az asztalnyi lámpaernyő alatt összeborulva, mint zsugázáskor, hanem megrettenve, szorosan egymás mellett, mint azok, akik tudják, mi vár rájuk, és ezért szorosan egymás mellé állnak, így remélve biztonságot és védelmet.

Öltözékük szintén lényegesen különbözik attól, amit az első részben viseltek. Ott rikító, egymással össze nem illő, komikus hatást kiváltó ruhadarabokat láttunk; az anya, Eleonóra, bakfisnak öltözött, a nagyanya, Eugénia, szintén egészen fiatalosan - „ruháján élénk színű, hatalmas virágokkal, fején zsokésapka, lábán fűzős teniszcipő" -, testvérén, Eugéniusz bácsin, „fekete szalonkabát, magas, merev gallér, széles nyakkendős ing-mell, térdig érő khakiszínű sort, skót zokni, repedezett lakkcipő, meztelen térd", az apa, Stomil, gombjaszakadt pizsamában. Kinek mi és hogyan tetszik, azt viselt. A kiürített és lecsupaszított második részben pedig a redukált lehetőségeknek megfelelően mindenki szürkében. Eleonórán egyszerű, testhez tapadó acélszürke kosztüm, fehér blúz. Eugénián hosszú piszkosszürke ruha, állig begombolva, kis fehér gallérral, felül horgolt, ugyancsak szürke mellény. Stomi-Ion fekete esküvői ruhája, a nadrág már rövid, a mellény szűk. Eugéniuszon sötétszürke - nem véletlenül jól, divatosan szabott - öltöny.

Az arcokról eltűnt a festék, a haj lenyalva.

A színpadkép és a ruhák többnyire az

Ljubomir **Draskic díszlete** a **Tangóhoz**

író utasításai szerint készültek, két esetben azonban ettől lényegesen eltérnek.

Mrożeknél Edeken, a házibarát-szolgán „csúnya kockás ing, bő, piszkos és gyűrött nadrág, élénksárga cipő, rikító tarka zokni" helyett később „lakájöltözet, fekete csíkos bordó mellény", Draš kiénál - a második részben drapp ing-blúz, felette hússzínű nagy műanyag kötény, két zsebbel, mint a mészárosoknak, Arturon, Stomil és Eleonóra egyetemista fián, a kis ideológuson, az író szerint „tetszetős... sötétkék öltöny, fehér ing, nyakkendő", majd nyitott felöltő van. Az előadásban Branka Petrović tervei szerint előbb szürke nadrág és katonablúzszerűen szabott kabát, állig begombolva, a második részben - nem-csak a gyengébbek kedvéért - erre hosszú katonaköpeny kerül.

Nem nehéz felismerni, hogy az eltérések nagyon is tudatos rendezői koncepció érdekében történtek. Az előadás lát-hatóan nem azzal a céllal készült, hogy Mrożeket szolgálja, bár amit sugall, az a műben is benne van, hanem hogy saját szolgálatába állítsa az írót.

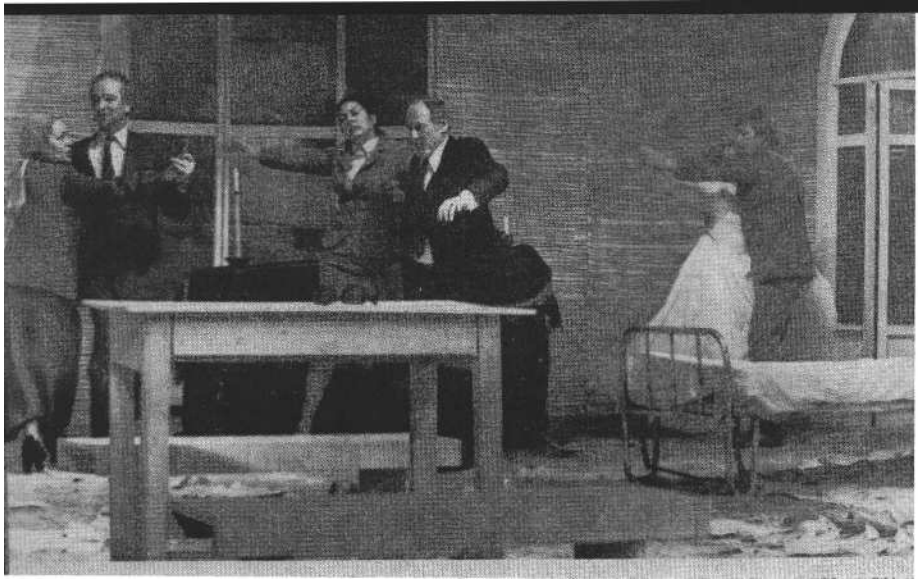
Á vizuális megoldások mellett ezt a célt szolgálja a játék és a mozgás is. Á kezdőjelenetben a lengyel dráma szereplői előgaloppoznak a drapériák mögül, a bútorlabirintusokból, a függönyökkel rejtett zugokból. A zárójelenetben viszont a tétovázó és - talán inkább saját ideológiai szómágiájától, mint az alkoholtól - megrészegült Arturtól a hatalmat átvevő, alkalmi szeretőből és kártyapartnerből „a" hatalommá előlépett Edek -- miközben szól a zene - pisztolylövésekkel „kéreti" a porondra a szereplőket, akik tangólépésben lejtenek a rivaldához, előbb az idomár felé hajolnak meg, majd pedig a közönség felé, hogy azután tánclépés-ben, mint a felhúzott bábok, lejtsék kűrjeiket a csupasz falak között. A gyereke sen önfeledt galoppozás és az irányított tangózás között történik a nagy átalakulás, jutnak el Draškić színészei a kellemes rendetlenségtől a kellemetlen rendig, lesznek szabad akaratuk szerint cselekvő, nemegyszer tévelygő emberekből szigorúan ellenőrzött, egyéniség nélküli bábokká.

Nyilvánvaló, hogy Mrożek drámája fontos, aktuális politikai többlettartalmat kap. Az abszurd dráma elvontsága, általánossága ebben az előadásban a cseppfolyós nyelvi játszadozásból izgalmas - egyszerre általános és aktuális érvényű mondanivalóvá keményedik.

Draškić rendezése nem a művészetről vagy az egykori lázadók - mint Stomil és Eleonóra kiégéséről, a művész-forradalmár agyalágyulásáról, az öncélúvá váló avantgardizmusról, a nonkonformizmus és konformizmus örökös körforgásáról szól, bár a *Tangó-ból* mindez kiolvas-ható, és célirányos koncepcióval, mint a bűvész cilinderéből a riadt, piros szemű, fehér szőrű nyuszi, elővarázsolható. Draškićot ezúttal a művészetnek mint olyannak a kérdése nem érdekelte különösképpen. Ezért kissé ejti Stomil és Artur konfliktusát. Főszereplői Ártur és Edek. Az ideológus és az erőszak embere. Az előbbi elhivatottságot érez, hogy rendet tegyen a káoszban, amelyben szülei és nagyszülei úgy lubickolnak, mint a halak a vízben. Neki elve, hogy meg kell változtatni a fellazult, parttalanná vált világot. Rendszabályozni akarja a szabadságot. De csak a változtatás igényét ismerte fel, anélkül hogy pontosan tudná, milyen is legyen az a másféle világ, a másféle életforma. Lázadása tehát látszatlázadás. Ideológiájának szilárdsága fölöttébb kérdéses, inkább fegyelmi rendszabályokkal, mint szélesen alapozott eszmeiséggel próbál rendet teremteni. Emberileg is gyenge, ami Mával, a csábító és vágyott rokon lánnyal való jelenetéből derül ki; zavarban van, mint egy gimnazista az első szerelmi vallomása előtt. Edeket más, keményebb fából faragták, Ő tud kivárni, tűrni, hogy kellő pillanatban szédületes biztonsággal magához ragadja az irányítást. Ekkor viszont nincs pardon. Bábokká ijeszti Stomilt és a többieket, kiszívja Artur vérét, majd, mint egy kupac hasznavehetetlen rongyot a talpával, látható undorral, odább löki. Eugéniusz bácsit pedig, aki előbb Artur, majd Edek segítőtársa - így próbálja megragadni a hatalom visszaszerzésének régen várt pillanatát -, a kezére húzott cipővel négylábúvá degradálja. Edek végzi be, amit Artur elkezdett. Artur viseli a mundért, de a katona mégis Edek.

Draškić Tangó-rendezésének koncepciója a második részben teljesedik ki, ekkor forrósodik fel a levegő, kapnak értelmet az abszurd párbeszédek. Nem véletlenül, bár igazságtalanul éri az előadás első részét a vád, hogy a súlyosabb folytatás ellenében túl játékos. A látszat azonban csal. Az első rész önmagában valóban már-már öncélú komédiázásnak tűnik, de csak ha külön, a folytatástól függetlenül nézzük. Ha viszont a másodikból tekintünk vissza az első részre, látjuk a szinte hatásvadászatig fokozott komikum jogosultságát is. „Csak a komédia lehetséges mondja a *Tangó* egyik szereplője; a terror bebizonyítja, *már a* komédia sem lehetséges. De kiderül az is, hogyan válhat az erőszak táptalajává a végletekig tágított szabadság. Hogy az első rész káosza mégis rokonszenvesebb, az nem belső értékeiből adódik, hanem kizárólag a második résszel történő összehasonlításból, a rendetlenség a rend felől nézve válik, ha nem is kellemessé, de mindenképpen emberszabásúbbá.

Ennyire tudatosan véghezvitt változ-



Jelenet Mrozek Tangójából az Újvidéki Színház előadásában

tatások a célirányosan vezetett koncepciót szolgálják. Ahogy a rendezői nyilatkozatban áll : „... felerősítettem azokat a fejezeteket, amelyekben az ideológia hangsúlyozása a cél." De - következhet jogosan a kérdés - mi a színészek dolga ebben az előadásban? Vajon csak feladatot teljesítenek vagy alakítanak is? Eszközök vagy emberek ? Többnyire eszközök, de ezt olyan ügyesen álcázzák, hogy hús-vér embereknek hisszük őket, legalábbis legtöbbjüket. Draškić ugyanis olyan rendező, aki állandóan az egész játékteret látja, és szüntelenül működteti a színpadot. Áttekinti az egész pályát, és sokmozgásos csapatjátékot kér - mondhatnánk sportzsargonban. A természetes mozgást végző színész pedig három- s nem kétdimenziós szereplőként áll előttünk.

A Tangó újvidéki szereplőgárdájából a leghálátlanabb feladat az Arturt tolmácsoló Bicskei Istváné. Az állandó okítás, fegyelmezés, eszmék kinyilatkoztatása eleve nem különösen színes és hálás színészi feladat. Draškić elképzelése szerint azonban Artur nemcsak ellenpont a káoszban, hanem önmagában is ellentmondásos. Rögeszméje a tiltakozás, a változtatás szüksége, de ezt az igényét nem irányítja határozott végcél - ezért kerekedhet Edek egyetlen pillanat alatt föléje -, holott Artur éppen határozottságával akar tüntetni. A látszatnak és a valóság-nak ezt a kettősségét Bicskei tragikomikus vonásokból szövi. Ha szónokol, annyira hangos, hogy üressége, hamissága egyből lelepleződik. Alával, aki a gyengéje, megpróbál fölényes és maga-biztos lenni, de esetlen és gyáva. Meg-annyi apró gesztusból formálja meg a kis ideológus komikus emberi hátterét. Eszközei, kezének szinte önkéntelen mozdulatai, félbemaradt gesztusai az ábrázolás kidolgozottságát mutatják; jellemteremtő és leleplező aprómunka Bicskei István Arturja. Ellenpont jellegét - a többiekkel szemben - színészi megoldásai is jelentik.

Ferenczi Jenő Eugéniusza azzal válik életessé, modell helyett eleven szereplővé, hogy jámborsága alól is elő-elővillan: ő kényszerből vállalja a pofozógép szerepét, megalázását átmeneti állapotnak tekinti. Amikor Artur az erőszak alkalmazása mellett dönt - „Senki sem megy ki innen, amíg meg nem találjuk az eszmét. Edek, ne engedj ki senkit" -, Ferenczi Eugéniusza félelmetes végrehajtóvá válik. Kegyetlenségét egykori megpróbáltatásai keményítik. De amilyen taktikus volt, amikor a fordulatra, a régi pozíciók visszaszerzésére várt, annyira meggondolatlanul bátor, maga-biztos most, amikor a stukker végre - és ismét - hozzákerült. Ekkor Ferenczi hangoskodása, határozott mozdulatai alapján arra lehetne következtetni, hogy játéka oktalanul egysíkúvá változott, holott erre szükség van, hogy az újabb fordulatkor, amikor kezére került Édek ronda sárga cipője, s az új főnök négylábúvá kényszerítve tangóztatja, komikusan nyomorgatva közben, akkor megsemmisülése teljes legyen, semmilyen szánalmat ne érezhessünk iránta.

Ha az első rész túlzottan komikusra hangoltnak tűnhetett, akkor ez mindenekelőtt Várady Hajnalka valóban mozgásötletet mozgásötletre halmozó teljesítményéből következhet. Eleonórája szeszélyeskedik, gügyög, kényeskedik, minden porcikája mesterkélt. De inkább tragikomikus, mint komikus. Ilyenné teszi az a meddő törekvés, hogy megállítsa az idő múlását, az egykori lendületes életforma átalakulását. Nála pótszer az örökös mozgás, a sok gimnasztika, a fiatalság megőrzésének emberfeletti igyekezetét példázza. Ezt a szövege és viselkedése közötti diszharmónia mellett a második részbeli visszafogottság, remekül hangsúlyozott poentírozás visszamenőleg is bizonyíthatja. Szinte ezzel azonos az a kettősség, ami Földi László két részbeli Edekjét jellemzi. Látszólag céltalan ténfergését, a sértések vastag bőrű eltűrését majd az erőszak gyakorlása szentesíti. Ennek ellenére az előadás Edekje mégis csak egy magatartásmodellt fejez ki, a szükségesnél kevesebb egyénítéssel. N. Kiss Júlia Eugéniája mindenekelőtt az első rész remek színfoltja. Gyerekes gesztusai komikusak. Annak a bizonyos csapatjátéknak ő a legpontosabb megvalósítója. Akkor is játszik, jelen van, kiesés, lazítás nélkül, amikor hosszú percekig egyetlen szót sem szól.

Számomra a legproblematikusabb Fejes György Stomilja. Azzal, hogy a hangsúlyok áthelyezésével az egykori lázadó avantgarde művész és problémája a második vonalba szorult, mintha Stomil szerepértelmezése szenvedett volna károsodást. Azon az előadáson, amit láttam, Fejes nem tudta kellően érzékeltetni, hogy Stomil kókler-e, aki mindig is csak ügyeskedett a művészetben, vagy valóban művész, aki felett eljárt az idő. A modern művész karikatúrája vagy tragikomikus eltorzulása-e? Kiürült vagy örökké üres volt? Arturral való párjelenete ezért kevésbé jelentős helye az első résznek, mint ahogy a rendezői hangsúlyok ellenére különben lehetne. Talán kissé Draškic is magára vagy legalábbis bizonytalanságban hagyta a színészt. Hasonló gondolatot ébreszt Czifra Erika Alája. Bár ez a szerep lényegesen egyszerűbb, mint Stomil. Ala a magát kellető nőstény; több, mint kacér. Czifra azonban még nem is kacér. Á második részben, amikor földig érő menyasszonyi ruhájában hosszú percekig mozdulatlanságra kárhoztatja a rendező, akkor mellőzése mintegy büntetése lehetne egykori gátlástalanságáért. Mivel azonban ebből az Alából nem érződik az ösztönlény célratörése, célbaérése sem részesül kellő elbánásban.

Kétségtelen, hogy Ljubomir Draškié Tangó-értelmezésének vannak esései, kevésbé sikerült részei, de koncepciójának határozottsága és az a tény, hogy a színháznak visszaadta azt a jogát, hogy aktuális gondolatokat ébresszen, az újvidéki előadást jó színházzá teszi.

Slawomir Mrożek: Tangó.
Fordította: Kerényi Grácia. *Rendező és díszlettervező:* Ljubornir Draškić. *Jelmeztervező:* Branka Petrović.
Szereplők: N. Kiss Júlia, Ferenczi Jenő, Fejes György, Várady Hajnalka, Bicskei István, Czifra Erika, Földi László.

VAJDA MIKLÓS

Telefoninterjú Sir Peter Hall-lal

- *Ön Európának jelenleg talán a leghíresebb nemzeti színházát vezeti. A mi Nemzeti Színhársunk régi ugyan, de az utóbbi húsz évben szinte állandó válságban volt. Ezért rend-kívül érdekel bennünket az ön koncepciója, és az, hogy az angol Nemzeti Színháznak mi a szerepe az angol színházi életben ?*

Azt hiszem, a minőség egyfajta gyűjtőhelye, annak kell lennie, az egész színházművészetben és szakmában. Arra kell törekednie, hogy az egész színházi életnek a központja legyen. Igen sokféle darabot kell bemutatnia. Három színházunk van itt, egy épületben. Bármely adott évben mintegy húsz darabot mutatunk be, ezekből három vagy négy egészen új, mai darab, talán fél tucat az angol klasszikus, három vagy négy az európai klasszikus, három vagy négy pedig e századi darabok felújítása. Szóval, a daraboknak igen színes egyvelegét igyekszünk adni, és úgy érezzük, a mi szerepünk e darabok bemutatásával az, hogy a társadalmunknak egyfajta képet és értelmezést adjunk önmagáról.

- *Ön egyszer azt mondta egy nyilatkozatában, hogy a Nemzeti Színház létrejötte megerősítette a szakmát, és fokozta a versenyt. Így van ez ma is ?*

- Igen, azt hiszem, így van.

Az lett a Nemzeti Színház, aminek ön akarta ?

Hát, soha semmi sem olyan, mint amilyennek az ember akarja. Nem, ezt nem merném állítani. De azt hiszem, a Nemzeti Színház olyan lehetőségeket biztosit színészeknek, rendezőknek, íróknak, amilyeneknél jobbat ma elképzelni sem lehet Angliában. És úgy gondolom, hogy a Nemzeti Színház létének abban is fontos szerepe van, hogy a tárriogató intézmények, elsősorban a kormány, továbbra is nagyon fontosnak tartják a színházat. Nemcsak a miénket, hanem az összes többi szubvencionált, vagyis anyagilag támogatott színházat is. És azt hiszem, hogy a kommersz, vagyis a szabad vállalkozáson alapuló színházra gyakorolt hatásunk is csak jónak mondható. A produkcióink, miután nálunk befejezték tervezett életüket a repertoárban, néha átkerülnek a londoni West End kommersz színházaiba. És persze a teherségek állandó csereforgalma is zajlik. A színészeink rendszeresen egy, másfél évig dolgoznak nálunk, aztán elmennek innen, a televízióban vagy a kommersz színházban dolgoznak, majd ismét visszajönnek hozzánk. Így a színészek élete a biztonság és a szabad vállalkozás kombinációja, és szerintem ez a művész számára nagyon egészséges dolog.

- *Hol jelölné ki pontosan a Nemzeti Színház helyét a* 11 *est End, vagyis a kommersz színház, és a fringe, azaz a nem kommersz, anyagilag nem támogatott, alternatív-nak is nevezett színház között ?*

- Nehéz erre válaszolni. Nekünk hatalmas közönségünk van, esténként körülbelül két és fél ezer embernek játszunk, televízión és rádión pedig évente mintegy huszonötmilliónak. Mi egy bizonyos fajta színháznak a középpontja vagyunk. Sok színészünk az alternatív színházból kerül hozzánk, majd oda is tér vissza. Ugyanez áll a drámaíróinkra is. Egy nagyszabású freskónak, a teljes brit színházi életnek vagyunk a része.

Szokott a Nemzeti Színház darabokat íratni ?

Ó, hogyne, állandóan.

Mi az álláspontjuk a rendezői szabadság és a klasszikus szövegek sérthetetlenségének sokat vitatott kérdésében ?

- A mi rendezői gárdánk nagyon különböző egyéniségekből álló társaság: Michael Rudman, John Schlesinger, Richard Eyre, I-farold Pinter, Michael Bogdanov, Peter Gill, Peter Wood, és én magam is, azt a nézetet valljuk, hogy a klasszikus szöveg nem a rendező szubjektív képzelgéseinek a kifejezésére való.

- *A színház társadalmi szerepéről egyszer azt mondta egy nyilatkozatában, hogy a színház nem más, mint „a társadalom vitája önmagával".*

- Igen, én ezt igaznak tartom, mert a modern életben kevés alkalom nyílik arra, hogy a közös élettapasztalat kifejezésre jusson, s a színházban éppen ez történik, mégpedig élőben, közvetlenül, s nem fölvételről, és nem is filmen. Nem sok értelme van klasszikusokat játszani, ha azok nem szólnak, nem beszélnek az élő közönséghez, ami annyit jelent, hogy a közönség a maga életét látja bennük. És abban is hiszek, hogy az ígazi mai darab fölkavarja és provokálja a közönség nézeteit és elképzeléseit.

- *Talán ezzel függ össze, hogy az ön Nemzeti Színháza nem csudán színhárs, hanem valamiféle eleven közösségi intézmény is, amelybe az ember szinte bármikor elmehet, mindig zajlik benne valami érdekes, valami nézni vagy hallgatni való. Kamarakoncert, versműsor, minidráma előadása az előcsarnokban vagy egy erkélyein, kiállítások, lehet enni, inni, beszélgetni, színházi tárgyú könyveket, drámaköteteket, plakátokat vásárolni és így tovább.*

- Igen. A színház egész nap nyitva áll, reggel tíztől éjjel egy óráig.

- *Utolsó kérdésem az* Amadeus *című Shaffer-darabra vonatkozik, amilyet nemrég martattak be Budapesten. Ön rendezte a londoni ősbemutatót, a darab első változatát, de a negyediket, a véglegeset is, amelyet nálunk is játszanak.* Megkérdeztem telefonon *Paul Scofieldot, aki az első változatban játszotta Sallerit, hogy érzett-e a darabban gyönge, átírásra szoruló pontokat ? Nemmel válaszolt. Ön szerint a negyedik változat a jobb, vagy ez már egy teljesen más, új darab ?*

- Szerintem ez jobb darab, de ugyanaz a darab, csak élesebbre van állítva a fókusza.

(Elhangzott a Magyar Rádióban, 1982. március 28-án.)

E számunk szerzői:

BALOGH TIBOR
a kecskeméti Katona József Színház dramaturgja
BÉRCZESSI B. GYULA színháztörténész
CSÁKI JUDIT újságíró,
a Népszava munkatársa
FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
GEROLD LÁSZLÓ újságíró,
az Újvidéki Magyar Szó munkatársa
GYÖRGY PETER
az ELTE Esztétika "fanszékének tanársegédje
KELÉNYI ISTVÁN
író, művészettörténész
KISS IRÉN költö
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZINHÁZ munkatársa
KŐHÁTI ZSOLT újságíró,
a Filmkultúra főszerkesztője
ALEKSZANDR MINKIN újságíró
MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovarvezetője
NÁDRA VALÉRIA újságíró,
a Magyar Televízió munkatársa
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZINHÁZ munkatársa
SZÁNTÓ PÉTER újságíró,
az Élet és Irodalom munkatársa
SZEKRÉNYESY JÚLIA újságíró, az, Élet és Irodalom munkatársa
SZENTGYÖRGYI RITA a Vígszínház dramaturgja
VAJDA MIKLÓS műfordító,
a New Hungarian Quarterly munkatársa
VINKÓ JÓZSEF
a Vidám Színpad dramaturgja

KISS IRÉN

Beszélgetés Dario Fóval

A római Teatro Tenda (= Sátorszínház) bejáratánál esténként, már két órával Dario Fo *Clacson, trombette e pernacchi* (Duda, játék trombiták és ajakropogtatások) című komédiájának előadása előtt hatalmas tömeg ácsorog: vacsorával és olvasnivalóval felszerelkezve várja a nézőtérre bocsáttatás boldog pillanatát. Az előnyösebb ülőhelyek ostroma után (a Sátorszínház egyszerre mintegy 1500 néző befogadására alkalmas) Dario Fo, a commedia dell'arte hagyományaira épülő és Brechttől is merítő mai olasz politikai komédia vezéralakja rajongói még körülbelül egy órát kénytelenek várakozni az előadás kezdetéig. Közben a Mester a díszletezők munkáját ellenőrzi, ifjú rajongóinak hódolatát fogadja a nézőtéren, drámaköteteit dedikálja. Az öltözőjében sem könnyű beszélgetni vele: alig húszéves fiatalok ülik körül, lépten-nyomon küldöncök kopogtatnak be hozzá, titokzatos missziók eredményéről értesítik.

Az előadandó komédia a következő ötletre épül: mi lett volna, ha a terroristák annak idején Aldo Moro helyett Gianni Agnellit rabolják el? A nézőtéren ülők zöme húsz év körüli fiatal, jórészt egyetemista, de az érdeklődők között szép számmal vannak 1968-as nosztalgiákat tápláló, immár középkorú, bal-oldali értelmiségiek, sőt, a puszta kíváncsiság által idevonzott középosztálybeliek is. A szerző kérdésünkre a következőképpen foglalja össze az előadással kapcsolatos alkotói szándékait:

- Komédiám a félelemkeltők és a porhintők ellen íródott. Olyan időszakban élünk, amelyben egyre inkább eluralkodik a kegyetlenség, az erőszak, kivesző-félben van a részvét és az iróniára való hajlam. Ez utóbbin a valóság kritikai szemléletének képességét értem, az észt, amely megtanulja képtelenre átfordítani a különböző helyzeteket, hogy azután megfelelően értelmezhesse őket, közel férkőzhessen a dolgok logikájához, rámutathasson a képtelenre, a szörnyűség-re és az őrületesre.

- *Ezeket a célkitűzéseket figyelembe véve,* **38** *milyen lehetőségei vannak az Ön színházának ?*

- Természetesen nem áll módomban közvetlenül befolyásolni az eseményeket, de egyéb rokon törekvésekkel együtt igyekszem felvenni a harcot, azaz igyekszem védekezni a Szörnyeteg megszületése ellen. Talán ismeri a gondolatot (Poe), hogy az ész álma szörnyeket szül. Ehhez hozzáfűzném, hogy az ironikus ész álma ostoba szörnyeket szül.

– *Az Ön magatartása lényegileg profétikusnak tűnik számomra, még akkor is, ha az irónia páncéljába öltözik…*

– Számomra az irónia a diadalmámor elkerülésére szolgál, arra, nehogy a legnagyobb gyalázatba keveredjem, miközben azzal áltatom magam, hogy teljes mértékben a jó szolgálatában állok. Azt hiszem, az olasz népet történelmének legnehezebb pillanataiban az irónia mentette meg: mindig hatékony fegyvernek bizonyult az abnormis, a túlzó, az öntelt imbecillitás és a dialektika hiányának leleplezésére. Nem véletlen, hogy az ironikus szemlélet soha nem állt távol mediterrán kultúrkörünk kiemelkedő gondolkodóitól - elég Rotterdami Erasmusra vagy Rabelais-re utalni, vagy éppen Dantéra. Dialektika és irónia mindig pompásan kiegészítették egymást.

– *Munkásságának bizonyos értékelői úgy vélik, hogy körülbelül tíz éve volt pályáján az a fordulópont, amióta közvetlenül elkötelezett komédiákat ír és rendez...*

- Nem értek egyet velük. Én itt semmi fordulópontot nem látok : minden nagyon következetes volt - bemutatóink már kezdetben is nagy zavart keltettek irányvonalukkal a színházigazgatók körében, és azóta a cenzúrával a nyakunkban járunk a világban. Volt idő, mikor a tévé is foglalkoztatott minket, de azután tizennégy évre eltiltottak a képernyőről. Volt, amikor nemcsak a kőszínházakat, hanem a köztereket is elvették tőlünk -- minisztériumi körökben egyetlen pártfogót sem találtunk. A minap egy gyermekműsor keretében mégis megjelenhettünk a tévé képernyőjén, de nem sokáig, mert mikor a RAI (Olasz Rádió és Televízió) vezérigazgatója megpillantott bennünket a monitoron, azonnal megszakíttatta az adást, és egy rajzfilmet vágatott be a műsorunk helyett.

– *Ezek szerint mégis volt valami váltás a pályáján...* - Volt, amennyiben egy idő után nem elégedtem meg azzal, hogy erős politikai tartalmú szövegeket írok, de ki akartam törni a hagyományos keretek közül, például a szokásosnál olcsóbb jegyeket akartam közönségem számára biztosítani. Ma már egységes helyáraink vannak, az előjegyzés megszűnt, a tízévesnél fiatalabb korú gyerkek számára ingyenes hozzánk a belépés. Mi magukból az emberekből merítjük az erőnket. Közönségünk magatartása érdekében, többek között, ötezer líráért biztosítunk az érdeklődőknek ülőhelyet, szemben a 7-8-10 ezer lírával, amit más színtársulatok kérnének el ugyanazért a helyért. A másik, amit garantálni tudunk közönségünk-nek: az esti előadás során biztosan szó esik a színpadon olyan dolgokról, amik-ről előzőleg a reggeli sajtó adott hírt. A szöveg tehát, bizonyos értelemben, folytonosan rögtönzött, élő: olykor fél órával az előadás kezdete előtt végbement eseményeket is kommentál. Természetesen a nézők legégetőbb gondjairól esik szó: az emberek a korról akarnak hallani, amelyben élünk, válságainkról, ezek okairól, általunk adott magyarázatáról - mindezt, persze, szórakoztató formában. Cselekménybe, helyzetekbe ágyazva, sok humorral, tréfával, paradoxszal, melyek egyfajta nagyító és torzító lencseként szolgálnak a valóság vizsgálatához. Különben szónoki beszédhez hasonlítana és ásításba fulladna

- *Nem fél, hogy ez az ennyire közvetlenül megnyilvánuló elkötelezettség az esztétikai minőség rovására megy?*

- Nem hinném, hogy ha valaki a hírekhez, a pillanatnyi valósághoz kötött színházat csinál, ezzel produkciója esztétikai értékét csökkentené. Elég például átgondolni, hogy miért éppen Moliére személye volt annak idején sokak szemében szálka, míg más korabeli komikusok zavartalanul léphettek fel a francia színpadokon, éppen mert híres pályatársukkal ellentétben nem kívántak koruk köz-napi valóságáról beszélni. Minden nagy művész a saját koráról akar beszélni, nem pedig a múltról. Ez az elkötelezettség nem zárta ki, hogy Moliére mellesleg kiváló stílust fejlesszen ki mondani-valója kifejezésére. Racine is akkor a legnagyobb, mikor a klasszikusok ürügyén kora időszerű gondjairól beszél.

- Komédiáinak nagy része valamely idő-szerű olasz belpolitikai kérdést feszeget; ez a körülmény nem jelent-e nehézséget a darabok külföldön történő bemutatásakor ?

- Ha például valamelyik drámámban rendőrségről, hatalmi erőszakról beszélek, ez gyakran más országok belpolitikai helyzetképének is megfelel. Angliai előadásokon az IRA-ra történtek nyílt utalások, németországi előadásokon az ottani terroristákra és rendőrségre. A német színészek olasz rendőröket játszottak, akik azonban egyidejűleg egy kissé német rendőröknek is hatottak. Természetesen vannak külföldi előadásokra alkalmasabb és kevésbé alkalmas műveim.

Úgy gondolom, az Ön által képviselt drámaírótípusnak, az Ön által megalkotott drámamodellnek az utóbbi, meglehetősen érték- és modellszegény években jelentősen megnőtt a szerepe és a felelőssége is. Hogy éli meg ezt a kivételezett helyzetét?

Köszönöm az elismerést, bár, őszintén szólva, nem vettem észre, hogy meg-nőtt volna a színházam jelentősége. Egyszerűen a hétköznapi történések közegében járok, ezektől a történésektől ihletetten dolgozom. Feleségem és pályatársam, Franca Rame például pillanatnyilag olyan személyekkel beszélget, akiknek a börtönnel kapcsolatban van-nak problémáik. Nemrég járt itt az öltözőmben egy kislány, aki a kábítószeresek gondjairól tájékoztatott. Franca a közeljövőben fog tárgyalni egy szenátorral, ugyanis felkereste két szülő, akik Fessombronéban fogva tartott gyermekük láthatási engedélyét szeretnék megszerezni. De frissen kilakoltatott emberek egy csoportján is szeretnénk segíteni, akár úgy is, hogy gondjukról szót ejtünk egy közeli színházi előadás keretében.

- Épp ezekre a vállalásokra való tekintettel állítottam az imént, hogy az Ön által ellátott feladat messze meghaladja egy átlagos színházi rendező funkcióját.

- Mint ahogy a színházunknak sincs semmi köze az átlagszínházhoz: a nézők aktív részvételére számító, közvélemény-formáló műhely vagyunk - azt szoktuk mondani, hogy a szövegeink égetnivalók (gyorsan elveszítik az aktualitásukat), de megsemmisítésükig égetnek is.

ALEKSZANDR MINKIN

A királyfi*

A három lehetséges állapot tárul elénk a kezdet kezdetén: holt bábuk, élő emberek és emelkedett, fényes szellem. A lélek.

Minden bábu groteszk, karikírozó, de tévedhetetlenül felismerhető. Bábu Ljubimov, bábu Valerij Zolotuhin, Leonyid Filatov, Borisz Hmelnyickij . . . Bábu Viszockij is, Fekete szvetter, mélyen a szemébe húzott sapka, szájában cigaretta, kezében gitár. Az előszínpadon álló színész „Viszockijra" tekint, mintha engedélyt kérne, s a bábu bólint: Rajta! S a színész csendesen szavalni kezdi Viszockij verseit, miközben olykor oda-odanéz, ahová alulról, a színpad mélyé-ről ferdén felfelé, a fejünk fölé egy vékony fénysugár irányul. A fény a teremnek a színpadtál távol eső felső sarkába világít, s onnan, ebből a fényfoltból többször is megrázóan fölhangzik Viszockij hangja. Egy dal, részlet egy monológból, válasz egy kérdésre. Nincs ebben semmi spiritizmus, legalábbis nem több mint Puskinnál:

„Egészen soha én meg nem halok .. .
glóriám őrzik dalaim ..."
(Szabó Lőrinc ford.)

Viszockij dalai, Viszockij versei és .. . replikák a Hamletből, melyek a királyfihoz vagy a királyfiról szólnak - Viszockijhoz és Viszockijról. Mert ezek a replikák megdöbbentenek a két figura - a dán királyfi és Viszockij -- hihetetlen hasonlatosságával. Igen, királyfi volt ő, a színház hercege, a művészet hercege, az alkotás hercege.

Gertrud-Gyemidova így fordul oda, ahol a fénysugár eltűnik: „Lelkem mélyébe fordítod szemem, hol több olyan folt látszik, mely soha ki nem mén." S valóban, Viszockij szenvedélyes, kegyetlen dalai sokakat kényszerítettek arra, hogy a saját lelkükbe nézzenek. S a királyfi válasza mintha mindnyájunk-hoz szólna:

* A cikk a Vladimir Viszockíj emlékére készült Taganka színházi előadásról szól (rendező: Ljubimov).

Hamlet-Viszockij : „Gyónj meg Istenednek, bánd meg a múltat, a jövőt kerüld!"

. Viszockij sírja élő virágokból rakott halom. Ősszel, télen, tavasszal, s most is, amikor ezeket a sorokat olvassák, egymást érik itt az emberek. Van, aki csak azért utazik Moszkvába. Érthető a király ingerültsége.

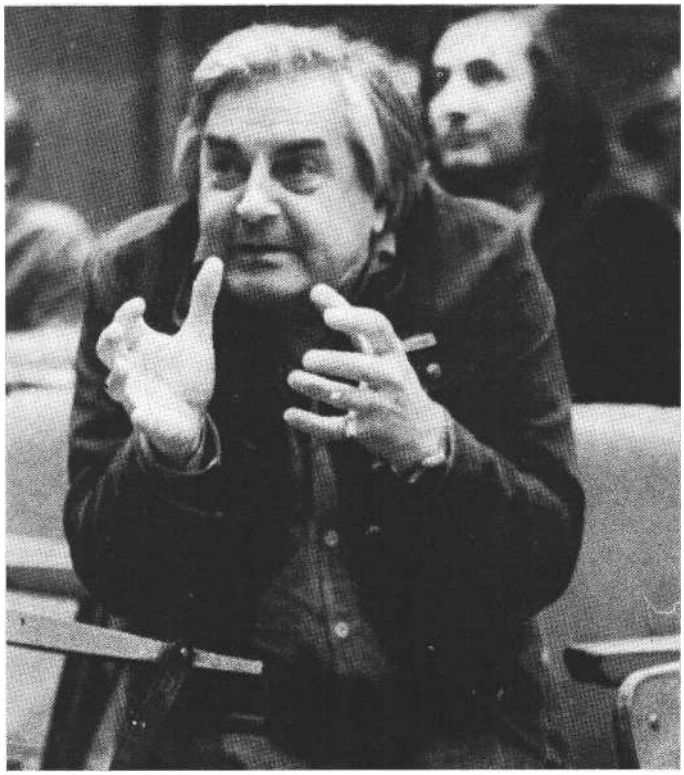
Király-Smehov: „Bár Hamlet, édes testvérünk, halála emléke még új . . de ... míg bölcs fájdalommal siratjuk őt, megemlékszünk magunkról."

Fentről libegve hull a színpadra egy papír, egy üzenet, amilyet garmadával kapott Viszockij a koncertjein. Egy színész felemeli, felolvassa a kérdést: Mi a legfőbb kívánsága?

Viszockij: Hogy emlékezzenek rám. S máris Ophélia-Szajko nyújtja nekünk szánalmas virágait:

„Itt egy rozmarinszál, az emlékezet-re . . . itt meg háromszín ibolya, ez való a gondolatra."

S mi gondolkodni kezdünk. Itt és most, amikor a színház légköre arra kényszerít bennünket, hogy figyelmesen hallgassuk s elgondolkozzunk dalainak és verseinek szövegén, Viszockij valóságos, gigászi méreteiben áll előttünk. Eddig leginkább magávalragadó temperamentumát, dühét, humorát, hülyéskedését vettük észre, de kevésbé figyeltünk verseinek gazdag filozófiai tartalmára. Ez nem a tudós, hanem a jós, az eret-nek filozófiája. Egyike ő azon kevesek-nek, akik az életet annak dinamikusan felfelé ívelő szakaszában hagyták el, s ki tudja, milyen magasságokra jutott volna még el. De amit el tudott végezni, az is megdöbbentő. S nem is a mennyiség a lényeg, bár ezer dal s a ragyogó szerepek a színházban és filmen, az is rengeteg. A fő a tartalom, a tartalom minősége. Ez az előadás azoknak, akik eddig ezt nem érthették, megmutatja, hogy a mese-, sport-, katonai és egyéb dalok szerzője állandóan és szenvedélyesen tanulmányozta a lélek és a létezés alapkérdéseit: igazság, hazugság, becsület, árulás, lelkiismeret, szerelem . . . élet és halál. Oly sokat és olyan erővel írt a halálról, hogy teljesen nyilvánvaló: a „lenni vagy nem lenni" az ő kérdése volt. Őt is, mint a királyfit, a közeli vég előérzete kínozta. De mit Hamlet! Utolsó éveiben Viszockij Hamlet alkotójával lett egyenértékűvé. Ez az állítás sokakat felháborít, sokakat elnéző mosoly-ra fakaszt. De nézzék csak, milyen szélesen öleli fel az élet minden aspektusát,



Ljubimov rendezés közben, és életnagyságú **bábuja a Viszockij emlékesten (Taganka Színház)**

milyen mélyre hatol be a dolgok lényegébe, milyen magasan szárnyalnak gondolatai, milyen abszolút módon bánik a szavakkal: a magasztos költészettől az utcai káromkodásig. A zseninek kolosszális hősiességre van szüksége, hogy méltó lehessen önmagához. S ha ez megvolt benne - márpedig megvolt -, akkor nem igazolható húzódozásunk, hogy őt méltóképpen elismerjük. Mellesleg, ahogy Viszockij énekelte:

Senki nem lehet próféta a hazájában, De más hazákban sem sűrűn.

Elhangzott az egyik mesedal, s hirtelen, mikrofonnal a kezében a „poéta" jelenik meg, s elkezdi kötetlenül és bután magyarázni a dalt. L. Filatov a koszorús költőket karikírozza gonoszul és pontosan másolva manírjaikat intonációjukat, lexikájukat. De az arckép pontossága ellenére, a „Bábu" a fontoskodás, az üresség és élettelenség megtestesítője.

... Bábu. Színész. Lélek. Mi a színészekkel együtt középen állunk a bábu és a költő lelke közt. Melyiket válaszszuk ? Úgy tűnik, ennél butább kérdést már nem lehet kitalálni, de . . . Újabb papír szállingózik : „Melyek a legfontosabb vonásai?"

Viszockij : Mások majd megmondják.

Próbáljuk meg kibogozni, melyek azok a vonásai, amelyek mindeddig útját állták annak, hogy a sajtó, a rádió és a televízió elismerje azt az embert, akinek híre és népszerűsége még életében s halála után is páratlan. Úgy tűnik, ez az egyet-len eset a világon, amikor a költő tízmilliós hallgatósághoz szól a tömegkommunikációs eszközök segítsége nélkül. (Pedig hát mi lenne „vezető" színészeink, énekeseink, költőink többségé-vet, ha fél évre, de akár csak egy hó-napra eltűnnének az újságok hasábjairól, a televízió képernyőjéről? Feledés.)

A „bábu" zavar - az a rengeteg pletyka és az a botrányhangulat, amelyek Viszockij életének kísérői voltak. És zavarták élni. Annyira, hogy néhány dühödt verset írt a pletykásokról és a rágalmazókról.

A Sírásó aljas pletykájára így válaszol Filatov-Horatio: „Az idiotizmus nem örök kísérője az igazságnak. Idővel mindent megtudsz." Idővel! Hát várjunk.

A botrány légköre furcsa dolog. Ha valakinek a népszerűsége kapcsolatos a botránnyal, az majdnem mindig felnagyítja az egyént; divatba jön, nagy hűhó van körülötte, a botrány ködében a figura óriásinak tűnik. Eloszlik a köd, s egy törpe áll előttünk. A botrány vége a dicsőség végét jelenti. De ritka, kivételes esetekben ez fordítva játszódik le. A botrány köde szép lassan eloszlik, s egy ti-tán áll előttünk. Viszockijjal ez történt!

Még egy vonás, ami zavar. Nem kell róla sokat beszélni, elég egy sor Viszockijtól:

Egy betűm sem hazug.

... Díszlet nincs. A színpadon a néző-tér egy része: tíz széksor, mindegyikben húsz-húsz hely. A színház díszlettervezője, David Borovszkij négy sarkánál fogva felfüggesztette ezt a szerkezetet, fölemelhető és leengedhető, különböző irányokban különböző szögekben megdönthető, a finálében pedig függőlegesen lóg, mint egy baljós függöny. A néző-tér, amely ledobta magáról a nézőket. Az előadás elején fehér huzatba takarja a zsöllyesorokat. Majd fölemelkednek - háztetővé lesznek. Majd terepszínű ponyvával borítják be, s felhangzanak Viszockij háborús dalai. Nehéz lenne a konstrukció minden átváltozását felsorolni.

Nem tartalmazza az előadás Viszockij életrajzának hétköznapi adatait. Az alkotó ember, a lélek életrajza bomlik ki előttünk. Egy olyan léleké, amely magasröptű volt akkor is, ha bűnözőkről vagy alkoholistákról szólt. De hát Shakespeare semmivel sem lesz kisebb a szemünkben attól, hogy darabjaiban se szeri, se száma a csavargóknak, áru-lóknak, iszákosoknak és erkölcstelen embereknek. Shakespeare becsületén nem ejt foltot Jago. Hamlet csak nagyobb és tisztább lesz attól, hogy Polonius, Claudius, Osrick veszi körül. Összeszorul a szívünk, amikor felhangzik Ophélia-Szajko szava:

Ó, mely dicső ész bomla össze itten!
Udvarfi, hős, tudós, szeme, kardja,
nyelve; E
szép hazánk reménye és virága.
Az ízlés tükre, minta egy szoborhoz,
Figyelme tárgya minden figyelőnek,
Oda van, im, oda!

Egy olyan vers hiánya, mint Lermontov „Egy költő halálára" című költeménye, arra kényszerít, hogy ezzel az idézettel zárjuk mondanivalónkat.

(Fordította : Szeredás Ágnes)

FÖLDES ANNA

Az aranykor fénye és árnyéka

A rendező rangja - közelkép Paulay Edéről

Szeretjük, mindig is szerettük az „aranykorokat". A Nemzeti Színház fémjelzett aranykora talán valamivel tartósabb is volt, mint a magyar film vagy futball fennen dicsért fénykora. Eredetileg az 1879-1894-ig tartó tizenöt esztendőt, Paulay Ede igazgatóságának korszakát nevezte így a sajtó. A színháztörténet egy idő óta - módosítva az éles cezúrát - már a Szigligeti Ede irányította társulat legjelentősebb előadásait is *az* aranykor termésének és bizonyságának értékeli, ugyanakkor kritikusabban tárgyalja Paulay utolsó éveinek színházát.

Paulay Ede személyét, rendezői és vezetői rátermettségét, másfél évtizedes eredményes munkálkodását mindenképpen megkülönböztetett hely illeti meg a Nemzeti Színház történetében. Az első, igazán koncepciózus magyar színházi szakember nemcsak egy jellegtelen, szűk pesti utcát, de legalább egy életművét méltóképpen mérlegelő monográfiát érdemelne az utókortól .. .

Egy esztendővel idősebb Paulay a Nemzeti Színháznál, huszonkettővel fiatalabb Szigligeti Edénél. 1836-ban született Tokajban. Szülei papnak szánták, de ő a „bölcsészeti osztály" elvégzése után, tizenhat éves korában színésznek áll Miskolcon. Fellépett Kassán, Szegeden, Debrecenben és Győrött is. Huszonnégy éves korában feleségül veszi az akkor már ismert, tehetséges tragikát, Gvozdanovics Júliát, akivel együtt játszik(a többi között *a Bánk bánban* is) Kolozsvárott, a Farkas utcai színházban. Budapesten egy vendégjáték alkalmával *a Hamlet* és *a Bánk bán* címszerepében mutatkozik be, és még ugyanabban az évben - 1863-ban - szerződteti is a Nemzeti Színház. Szak-mai érdeklődése akkor már túlnőtt a rá osztott szerepeken. A Nemzetiben Szigligeti mellett dolgozik, felismeri a rendezői munka örömét és rangját, és 1869-ben eléri, hogy átminősítik drámai rendezőnek. Színjátszó kedve később sem hagyja el. A legendák szerint igazgatókorában is örült, ha egy-egy színésze - betegség miatt -- nem jelent meg a próbán, és így, rendezőként is lehetősége nyílt a legkülönbözőbb szerepek eljátszására. Színházi és irodalmi jártassága, saját erőből szerzett, a kor színvonalán álló elméleti képzettsége alapján hívták meg a Színi Tanoda tanárának. (Elő-adásainak *anyaga az* 1871-ben kiadott *A színészet elmélete* című tankönyvben hozzáférhető.) Nyaranta Paulay Európa nagy színházaiban tanulmányozza az új drámai irányzatokat és színpadi lehető ségeket.

Azután 1874-ben történik valami, ami sehogy sem fér az életrajzba. A színház súgója egy napon izgatottan figyelmezteti a rendező urat, hogy siessen haza, mert a felesége nagyon rosszul van. Paulay - aki huszonnégy éves korától tisztességgel kitart húsz esztendővel idősebb felesége mellett -, telefon nem lé-vén, lóhalálában engedelmeskedik, és csak otthon fedezi fel, hogy a bolondját járatták vele. Dühében az ostoba tré-fáért tettlegesen szerez elégtételt. Csak-hogy a megvert súgó, aki egyébként azzal védekezik, hogy ily módon próbálta eltávolítani a színházból az ittas rendezőt, nem hagyja a dolgot annyiban, és Paulaynak, aki egyébként nem-igen nézett a pohár fenekére, s valószínűleg ebben az esetben is vétlen lehetett -, a szigorú színházi törvények szellemében le kell mondania az állásáról.

A Színi Tanoda aligazgatójaként, s mint a drámai elmélet tanszékének vezetője várja ki az időpontot, amikor Szigligeti visszahívja a társulathoz, most *már a* Nemzeti Színház főrendezőjének. De még mielőtt új állását elfoglalhatta volna - Szigligeti tragikus halálával megürült az igazgatói szoba. Mintha Szigligeti végakaratát teljesítette volna a színház intendánsa, amikor az elhunyt igazgató utódának közvetlen munka-társát, a kor legtapasztaltabb és legképzettebb színházi emberét, Paulay Edét nevezte ki.

Paulay igazgatóként nem nyitott új korszakot a Nemzeti Színházban. Pukánszkyné színháztörténetében meggyőzően elemzi, hogy valójában mindaz, amit megvalósított és elért - Szigligeti életművének betetőzése. Minek köszönhető, hogy Paulay kortársai, a kor színikritikusai mégis korszakhatárról beszéltek, és úgy érezték, hogy Paulay Ede új műsort és új társulatot hozott az épület renovált falai közé? Csathó Kálmán *A Nemzeti Színház és Paulay Ede* című tanulmányában egy a Paulay képviselte cezúrát hangsúlyozó hírlap-íróval polemizálva, tényekkel bizonyítja, hogy a repertoár Paulay hatalomátvételének első esztendeiben alig változott, sőt a társulat összetétele is lényegében azonos azzal, amit Szigligeti hagyott hátra. A korszakosnak tűnő változást valószínűleg az okozta, hogy Paulay fel-ismerte: a hiba nem a darabokban és nem a színészekben, hanem magukban az elő-adásokban van. Igazgatóként tehát azzal kezdte tevékenységét, hogy néhány próbával felfrissítette, a szó szoros értelmében -- megjavította az előadásokat. Észrevette és kiküszöbölte a színpadi megvalósítás hibáit, és ezáltal hirtelen felélénkültek a jelenetek: egy-két szerep-cserével új színt kapott a darab, és a nyilvánvaló eredmény kedvet, lelket öntött a színészekbe is. Ennek köszönhető, hogy pár hónap alatt valóban megváltozott a társulat művészi szelleme, majd ennek következtében a teljesítmény, a nemzeti színházi előadások színvonala is.

Kortársak és utódok megegyeznek abban, hogy Paulay mindenki másnál jobban értett a színészi tehetség megítéléséhez, a színésznevelés hez. Mivel jobbára színészekben gondolkodva építette, fejlesztette tovább a repertoárt, időről időre kedvezőbb feltételeket teremtett munkatársainak ahhoz, hogy tehetségük maximumát nyújthassák a színpadon.

Sokrétű tevékenységét a kései utód, Németh Antal így summázza: „Mint dramaturgot a magas irodalmi értékek tisztelete, mint rendezőt a gondos összjáték és a meiningenizmus elveinek kultusza, végül mint igazgatót a klaszszikus és akkor modern magyar dráma-irodalom ápolása mellett a görög, latin, spanyol és német klasszikusok műsoron tartása jellemezte . . . Az ő vezetése alatt bontakozott ki a Nemzeti Színház *igazi* programja és teljesedett be ..." (Németh Antal: Az ember tragédiája színpadon.)

Paulay kezdettől elsősorban az irodalmi értékek közvetítésében látta a Nemzeti Színház feladatát. Erre -- mivel a Népszínház különválása után már nem heti egy-két, hanem három-négy estén szerepelt *prózai* mű a Nemzeti műsor-tervében - elvben megnőttek az igazgató lehetőségei. A gyakorlatban azonban, ha nem akarta, hogy színészei üres ház előtt játsszanak, egyre inkább számolnia kellett a befogadók, a közönség igényével. A polgárosodó főváros szín-házba járó rétege akkoriban kezd kiábrándulni a nemzeti eszmék szolgálatában született, patetikus történelmi művekből, de kezd már belefáradni az ismert, de mindenkor megrendítő klasszikusok-

ba is. A színháznak, ha meg akarja hódítani és tartani ezt a polgári rétegekből való új közönséget, ki kell elégítenie a szórakozás korábban ismeretlen, elhanyagolt igényét, és tudomásul kell vennie, hogy a polgári néző már nem azonosítja magát a Nemzeti Színház korábbi, reprezentációs szerepével, viszont saját életének valóságos tükörképét kívánja látni a színpadon. De azt sem akár-hogyan, hanem úgy, hogy a kép, amely a ráismerés élményét kínálja, ne rontsa el a polgárnak - illetve a polgárságnak mint feltörő társadalmi rétegnek - ön-magáról táplált illúzióit. Ne legyen túl-ságosan kritikus, és ne is rendítsen meg; de minden körülmények között szórakoztasson.

Mindehhez Paulaynak új művekre és a korábbinál lényegesen tágabb repertoárra volt szüksége. Még élesebben vetődnek fel a műsorgondok a drámai színház és az opera végleges ketté-választása, az Állami Operaház megnyitása után, amikor a Nemzeti Színház drámai társulatának már minden nap meg kell harcolnia a maga közönségéért.

Paulay vállalja a kor és a közönség kihívását, de áldatlan helyzete következtében nagyon hamar szorítóba kerül: szíve szerint ragaszkodna az irodalmi értékekre alapozott repertoárhoz, sőt a korábbinál nagyobb figyelmet szentelne - szentel is! - a külföldi klasszikusok és a régi magyar drámai értékek felelevenítésére. Látóköre valóban európai: Euripidésztől Ibsenig felöleli a világirodalmat. A kritika mégis szemére veti, hogy múzeumot csinál a színházból. Mintha még a színházértő szakemberek sem értékelnék, hogy Paulay „lélegző múzeumában" megjelent az *Oidipusz Kolonosz-ban* és *az Elektra,* műsorán hétről hétre Shakespeare, Moliére, Racine, Calderón és Lessing darabjai láthatók. Ugyan-akkor a másik nagyhatalom, a közönség is elégedetlen. Paulay tehát kénytelen a kasszára is kacsintani, és saját jobb meg-győződése ellenére - leszállítja a mércét. Mivel még középfajú magyar darabokkal sem győzi a repertoárt, egyre több biztos sikert ígérő, népszerű, ám felettébb gyenge francia szalondráma és bohózat kerül előadásra. Az igazgató ugyan-is pontosan tudja - a közönséget nem lehet leváltani.

A Nemzeti Színház és a magyar dráma

A magyar drámának sem akadt Paulay Edénél lelkesebb, értőbb híve. Nevéhez fűződik drámairodalmunk klasszikus értékeinek, a *Csongor és Tündének* (1879) és *A ember* tragédiájának ősbemutatója (1883), sőt az első nemzeti színházi magyar ciklus is, 1881 nyarán. Csiky Gergely, aki már Szigligeti idejében is háziszerzője, később hivatásos dramaturgja volt a Nemzeti Színháznak, továbbra is rendszeresen szállítja különböző színvonalú regényes, színpadi műveit, a történelmi drámákat és sikert ígérő komédiákat. Ám az ő szerepe több és fontosabb ennél : korszakos érdeme a magyar társadalmi dráma megteremtése. Az 1880-ban bemutatott *Proletárok* (amelynek irodalomtörténeti jelentőségé-re ezúttal nem térhetünk ki), fordulatot hozott a magyar világ ábrázolásában. A társadalmi drámák előadása új színpadi követelményeket is támasztott a társulattal szemben. És Paulay Ede jól tudta, hogy azok a divatos francia sikerdarabok, amelyek előadásáért annyit szidták, átkozták, nemcsak közönségcsalogató szerepet töltöttek be: ezek segítették az igazgatót, a rendezőt és a színészeket is a korszerű színpadi követelmények és stíluselemek érvényre jut-tatásában. Mindaz, amit Paulay színészei a hétköznapoknak ebben a rutin-tevékenységében elsajátítottak - a magyar társadalmi drámák és klasszikusok előadásában vált valódi művészi értékké.

A sajtó, amellyel Paulay viszonya korántsem volt harmonikus, elsősorban a műsorterv felől, a műsorterv miatt támadta az igazgatót. Hiszen akármennyi-re átgondolt és értékcentrikus volt ez a program, a kompromisszumok mértéke és gyakorisága mindig vitatható. Elkerülhetetlenek a tévedések is, és Paulay színházpolitikájában az évek során meg is szaporodtak ezek a bizonyos, elkerülhetetlen tévedések. A Nemzeti Színház eklektikus és egyenetlen műsorterve, arányainak elemzése nyilvánvalóan meghaladja e tanulmány kereteit. De ha csak egyetlen évad keresztmetszetét tekintjük is át, máris következtethetünk a problémákra. Paulay első, 1879-80-as évadában a Nemzeti Színház (operákkal együtt) negyvenhárom bemutatót tartott. A legtöbbet játszott szerző Szigligeti Ede (négy bemutatóval), utána holtversenyben Shakespeare és Kisfaludy Károly következik (három-három bemutatóval). A magyar szerzők listáján - az előadások sorrendjében - megtalál-ható Jósika Kálmán, Szigeti József, Vörösmarty Mihály, Bartók Lajos, Toldy István, Jósika Miklós, Váradi Antal neve. Ez a névsor - talán Jókaival Rákosi Jenővel, Dóczyval és Herczeg Ferenccel kiegészítve - nagyjából reprezentálja a kor és Paulay színházának magyar szerzőgárdáját is. A bemutatott külföldi darabok írói között kisebbségben vannak a ma ismert vagy éppen elismert szerzők - Beaumarchais-tól Björnstonig, Dumas-tól Sardouig. Mások nevét viszont - mint James Robinson, Planche, Tom Taylor, Shirley Brooks, Daniel Darc, Paul Lindon - azóta feledésre ítélte az idő. Nem őrizték meg tiszavirág-életű színházi értéküket (Jókai kivételével) a Paulay irányításával készült regényadaptációk sem. Az utókor nevében (és helyzetében) persze könnyebb rostálni. Ám az elhamarkodott ítélethozataltól talán megóvhat bennünket a kortárs képzelet: elég, ha kísérletképpen belegondolunk, vajon milyen eredményt hozna száz év múlva a mai magyar színházak számszerűen jóval kisebb repertoárjának rostája .. .

Galamb Sándor, a magyar drámairodalomnak a korszakot (1867-1896) felölelő drámatörténetében (Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1937) határozottan leszögezi: remekírókat - Katonát, Madáchot, Vörösmartyt - nem adott ez a kor, de a magyar dráma átlagszín-vonala emelkedett. Az előző korokénál európaibb jellegű, fejlettebb írói, dramaturgiai eszköztárral készült darabok már egy differenciáltabb magyar társadalom tükrözésére törekedtek, s ez mindenképpen helyet biztosít részükre az irodalom- és színháztörténet vonulatában. Galamb Sándor nem ítélkezik alaptalanul. Mégsem érezhetjük kritikusi akadékoskodásnak a kortársak szigorát. A relatív mérce ugyanis az irodalomtörténet-ben alkalmas lehet a fejlődés regisztrálására, de a kritika és a közönség - abszolút mércével mér.

Salamon Ferenc józan megfontolással és felelősséggel veti fel dramaturgiai dolgozataiban, hogy ha nincs elég jeles mű, a színházvezetés jobban teszi, ha a világirodalomban tallózik. „Az eredeti gyenge dráma sokkal kártékonyabb, mint a gyenge vers vagy gyenge elbeszélő költemény , mert egy jó mű helyét, előd ásának lehetőségét veszi el. „Legtöbbet veszíthet pedig a színész a gyenge dráma előadása által ... ha nincs kilátása a sikerre, mert olyankor vagy mellékes, szerepéhez nem tartozó fogásokhoz folyamodik, vagy megmaradva szerepe mellett, bizonyos egyhangú sztereotip érzelemnyilatkozatokhoz szokik,

melyeket aztán valódi becsű műveknél sem bír elhagyni."

Gyulai Pál, a Nemzeti Színház műsoráról írott tanulmányában, még Salamon Ferencnél is radikálisabban köve-teli a szelekciót, és felemeli szavát a Paulay színházába beáramló selejt ellen. Az 1893-as esztendő műsorának mérlegelésekor megállapítja, hogy a forradalom utáni pár esztendőt kivéve ,soha annyi rossz eredeti színmű nem került színre, mint a közelebbi évtizedben, Paulay Ede igazgatósága alatt". A kifogásolt szerzők listáján a többi között Mérai-Horváth Kabos Ede, Szemere Attila, Tolnai Andor és Abonyi Árpád neve szerepel. Gyulai valószínűleg nem Paulay ízlésében, inkább koncepciójában kételkedik, amikor nem fogadja el, hogy a minél több eredeti új mű színrehozatala lenne a leghatásosabb módja az eredeti drámairodalom fejlesztésének. Érvekkel támasztja alá, hogy „a sok rossz eredeti új színmű árt a jobbak hitelének, *vagy* ha nem, megrontja a közönség ízlését". Nem vitatja, hogy a műsorrend összeállítójának választása mindig relatív, és az eredeti magyar dráma szempontjából is vannak termékenyebb és meddőbb esztendők. „De az olyanok minden időben mellőzendők, melyekben se drámai, se színi, se nyelvi tekintet-ben nincs valami figyelemreméltó, vagy éppen ízléstelen léhaságok" (Budapesti Szemle, 74. kötet 196.)

Salamonnal összhangban Gyulai is aggódik, hogy a rossz darab rossz hatással van a színészekre, akik a siker reményétől megfosztva nem sok gondot fordítanak a játékra.

Jászai Mari -
vagy a magyar dráma adóssága

Jászai Marit ettől a hanyag játéktól nem kell félteni: ő félgőzzel, félszívvel soha nem tudott játszani. De annál jobban megszenvedte, ha fércművekben osztottak rá szerepet. Márpedig a kora-beli repertoárban ez nagyon is gyakran előfordult. Direktorai gyakorta elvárták, hogy bukásra ítéltetett művekből sikert kovácsoljon, hogy alakításával fémjelezze, megnemesítse a gyengébb darabok félkész előadásait is. *A század* elején Jászai érthető, indokolt keserűséggel, szinte dühödten számol be arról, hogy „valami Vértesi" *A magyar* című darabját próbálja: „Miért ír mindenki, aki tud írni? Ez az írni tudó író is csengő-bongó nyelven zenél, csak nincs neki miről . . . És ilyen darabokban kell nekem játszani, aki arra hivattam cl, hogy az embereket a magasabb rendű lelki élet régióiba emeljem." Méltatlankodása nem a szeszélyes primadonna, hanem az értékismerő, értéktisztelő mű-vész lázadása.

Pedig a magyar dráma ügye Jászai Mari *számára* is -- lelkiismereti kérdés. Annak, hogy kortársai nem kényeztették el formátumához és tehetségéhez méltó szerepekkel, legfőbb oka a kor magyar drámairodalmának jellegében keresendő. Egy alapjában drámaiatlan korban csak darabok születtek nagy számban, nem pedig - Jászai testére szabott - *tragédiák.*

Rakodczay Pál kritikus, amikor Jászait Egressy Gáborhoz méri, az utóbbi ja-vára írja, hogy több-kevesebb sikerrel, szerencsével ösztönözte és ihlette kortársait - mindenekelőtt Szigligetit - új darabok és rászabott szerepek írására, míg Jászai ezzel adósa maradt a színháztörténetnek. Később Móricz Zsigmond is rezignált keserűséggel szól róla, hogy a kor legnagyobb színésznője és a kor-társ drámairodalom között nem jött lét-re a kívánatos, termékenyítő kapcsolat. Ebben azonban Móricz nem a tragikát, hanem egyértelműen a kort és annak drámaíróit hibáztatja. Jászai fél évszázados színpadi útjára visszatekintve meg-állapítja, hogy „a körülötte felsarjadt magyar drámairodalom, mely közelebb vont a korhoz, mint az esztétikai örök célokhoz, sosem tudta a magáénak mondani, kellően felhasználni és értékelni ezt a megdöbbentő nagyságot. Sem Szigligeti, sem Csiky Gergely nem írhatott neki méltó szerepet, s így Jászai Mati egyre mélyebbre szállott a heroikus színpadi dalok világába ..." (Pesti Nap-ló, 1922. III. 14.)

Sem Szigligeti, sem Csiky nem ír-hatott neki méltó szerepet - panaszolja az a Móricz, aki, bár színésznők testére szabta drámáinak legjobb szerepeit, még-sem találta meg kora színházával az igazi, alkotó kapcsolatot. Az ünnepi alkalom, a jubiláns Jászai köszöntése, nem teszi lehetővé számára, hogy tézisének okát, részletesebb magyarázatát adja, de a társadalmi és irodalmi összefüggések egyébként is eléggé nyilvánvalóak. Móricz pontosan látja, utal is rá, *hogy* a polgárság, a kor színházának feltörek-vő mecénása, igényeivel bizonyos mértékű realizmus felé sodorja a kor szín-padi íróit, de ez a realizmus nem lehet sem lázító, sem megrendítő, sem nyug talanító. Nem szárnyalhat a tragédiák magaslatára, de nem áshat le a társa-dalmi ellentmondások vagy az emberi lélek mélyrétegeibe sem. A józan közép-szerűség korlátozott realizmusa meg-újíthatta, sőt megteremthette a közép-fajú színmű műfaját - és ennyiben hozzájárulhatott a színházi élet és repertoár stabilizálásához, a magyar darabok elfogadtatásához. Ez a kompromisszum ihlette irodalmi irányzat azonban nem Jászai Mari világa.

Igaz, születtek a korban tragédiák is. Ám Galalmb Sándor említett összegezését olvasva, megint csak nyilvánvaló, hogy ezek a megkésett tragédiák sem lakathatják jól Jászai zsenijét. „Láttukra vagy olvastukra nem járja át csontunkat és velőnket a végzet orkánja, inkább a színpadi kulisszák mögött elhelyezett s a díszletező munkásoktól hajtott vihargép szelét érezzük. Az e kor-szakban keletkezett szomorújátékok legnagyobb részéről az a benyomása a szemlélőnek, hogy ezt a nagy múltú és magas rangú műfajt főképpen csak az iskolás hagyományok tartják életben, vagy pedig az elég sűrűn meghirdetett drámapályázatoknak - nemegyszer szégyenparagrafus útján - odaítélt aranyai."

A megkésett tragédiák szerepeinek szövege egyre kevésbé felelt meg a tragika mondanivalójának, formátumának, művészi igényének. Ennek tudatában (ászai a drámahagyományban kereste a tehetségéhez méltó feladatot, s *ez* a törekvés vezette el oda, hogy irodalmunk Racine-ját, Corneille-ét Vörösmartyban ismerje fel; hozzátéve, hogy a klasszicizmus e világszerte elismert nagyjainak drámáit Franciaországban sem tárgyáért, hanem nyelvezetéért játszszák. Nekünk Vörösmarty, Szigligeti, Kisfaludy, Jókai darabjainak előadásával kellene pallérozni a színészek és a közönség nyelvét - vallja „de nem harmadfél próbára szereptudatlan és rongyokban, mert csak magyar darabok, ha-nem szeretettel és áhítattal, mert magyarok".

Amikor Jászai azon kesereg, hogy „sutra vetjük saját szellemi zsengéinket", rögtön megtalálja a műsorpolitika betegségeinek kórokozóját is, a „francia bűn-virágok" mohó importjában. Szavaiból indulat és düh sugárzik: „Oh, ostoba, műveletlen rüpőkök és hazaárulók, akik egereknek és patkányoknak engedik oda *a hazai* kincset, és a nemzet pénzén, a nemzet oltárán idegen fércművekkel áldoznak, mert az behízelgő hangon

száll le közibük az utca nívójára." Jászai itt is, másutt is hasonlóképpen, sőt élesebben - saját gátlástalan stílusában - fogalmazta meg a népi nemzeti irányt tovább képviselő szellemi emberek, kritikusok véleményét, az indulatos konzervativizmust. Hiszen Paulay műsorpolitikai kompromisszumai látványos céltáblái lettek mindazoknak, akik a nemzeti jelleg és jellem védelmére való hivatkozással elzárkóztak a társadalomban, az új közönségrétegekben - értsd alatta a polgárságban - végbemenő ízlés-váltás elől is.

Az idők áramában

Paulaynak a kétfelől ránehezedő nyomás ellenére egy ideig még sikerült tartani a repertoár elfogadható egyensúlyát. Vezetése alatt a Nemzeti Színház társadalmi színezetű presztízse együtt jár a művészi ranggal. Három színésznemzedékből szervezett társulata sikerre viszi a magyar és a világirodalom klasszikusait is. Az igazgató műsorpolitikája, színházvezetői koncepciója, a realizmust megközelítő, pátoszmentes rendezői stílusa, minden nehézség ellenére, olyan színházi eredményeket, tapasztalatokat hozott, amiért érdemes - gondolatban - folyamatosan visszafordulni ihletért az aranykorba. Paulay alatt a magyar szín-ház (Rédey Tivadar szerint) bekerült „az idők áramába és Európa nagy hálózatába". Pataky József könyvében 1886-os európai lapvéleményekre hivatkozik, amelyek szerint, a budapesti Nemzeti Színház elérte a Théâtre Français és a bécsi Burgtheater művészi színvonalát. Jelképesnek mondhatnánk azt a prózai tényt, hogy 1883-ban a Paulay Ede vezette budapesti Nemzeti Színházban gyulladt ki először a villanyfény.

A nézőközönség, amelynek egy-egy (korabeli) veteránja annak idején még [e]len lehetett az olajmécsesekkel és gyertyákkal megvilágított Nemzeti Színház nyitóelőadásán is, már megszokta a kicsit áporodott, zöldes színű, savanyúkáposzta szagú gázvilágítást, megszokta a nézőtéri félhomályt, amelyben nyugodtan szemügyre vehette előadás közben a körülötte ülő hölgyek toalettjét is. A színház - már csak a légszeszvilágítás miatt is - még a mainál is tűzveszélyesebb üzemnek számított. Jókai Mór szín-házi emlékei között talán a legdrámaibb annak a néhány percnek története, ami-kor a színházi gázlámpa kiesett csövén keresztül hirtelen előtódult a gáz, és az író csodálatraméltó lélekjelenléttel, saját asztrahán kucsmájával oltotta el a végzetes színpadi lángot. A színészek - akiket leginkább sújtott, kínzott a színpad fárasztó, rossz levegője - játékukba belekalkulálták, hogy a színpadnak csak az előterében van igazán világos. De még ott sem annyira, hogy a játszóknak ne kellene túlhajtott gesztusokkal, stilizáltan széles mozdulatokkal felkelteni és fenntartani a nézőtér figyelmét.

A báró Podmaniczky intendáns kezdeményezésére bevezetett villanyvilágítást (amelynek kivitelezését a Ganz Rt. vállalta és végezte) még a színházon belül sem fogadta egyértelmű ujjongás. Voltak, akik attól tartottak, hogy a villanyvilágítás tönkreteszi vagy legalábbis erősen csökkenti az odáig sikeres jelenetek, jelmezek hatását. Az intendáns, jellemző módon, csak azzal tudta megnyugtatni az aggodalmaskodókat, hogy elárulta, azért nem lesz az a villanyfény annyira vakító, hogy minden kelléket ki kelljen cserélni. Sárgás színével nem is igen üt majd el a gázvilágítástól, viszont nem melegít, feleslegessé teszi a szellőzőgép használatát, kevésbé tűzveszélyes, és ami legalább olyan fontos, jóval olcsóbb amannál.

A villanyfénynek a színházi játékstílusra gyakorolt korszakos hatását 1884 februárjában, amikor a már kipróbált és bevált villanyvilágítás végleges jóváhagyását kérik az illetékesektől, valószínűleg még senki sem sejti.

A Nemzeti Színház bevételei a szín-ház alapítása óta az 1873-74-es idényben érték el a legmagasabb szintet. Pukánszkyné megemlíti, hogy 876-ban az előkelő Somoskeőy patríciuscsalád Podmaniczky intendánstól kért protekciót, hogy páholybérletet kaphasson. 1880-ban, egy külföldi vendégjáték alkalmából, a tolongók fékentartására rendőri készültséget kellett az elővételi pénztárhoz *vezé*nyelni. A színház bevétele Paulay alatt korábban nem remélt mértékben nőtt. A nézőtér biztonsága és az előadások kiviteli színvonalának emelése érdekében vállalt többletkiadások és befektetések - amilyen például az új vasfüggöny, a záporkészülék vagy a zsinórpadlás vas-szerkezetének beszerzése és üzemeltetése - viszonylag hamar megtérültek. A pestiek egyre több újdonságot akartak lát-ni, a vidékiek pedig jobbára csak elő-jegyzés útján juthattak színházjegyhez. Divatba jött színházba járni Budapesten! Először hangzott el az a kortársi fülnek is ismerős, kritikai megjegyzés, amely szerint a publikum nehezményezi a bér leti rendszert, mert ez az oka, hogy kevés a jegy a pénztárban.

Paulay előtt a magyar színház provincializmusát a nemzeti eszmények szolgálatának köpenye alá rejtette valamiféle túltengő öntudat. Paulay volt - Molnár György óta - az első olyan színidirektor, aki Pesten dolgozott, de Európában élt, és tudatosan magáévá tette azokat az új rendezői elveket, amelyek az európai színpadokon akkoriban kezdték átformálni a színjátszást. Nem tekintette ugyan mintának, követendő példának a bécsi Burgtheatert, mint Radnótfái Sámuel, de sokat tanult a vaskezű és az új tehetségek felfedezésében, fel-karolásában utolérhetetlen igazgatótól, Laubétól. Laube, aki igazgató, író és rendező is volt egy személyben, a szó színházának hirdetőjeként megvetette a bécsi színészek beszédművészetének alapjait, de ugyanakkor a valószerűség követelményeinek elfogadtatásával sokat tett az együttes játékstílusának korszerűsítéséért is. Paulay nemcsak a színpadon követte Laube példáját. Tőle tanulta azt is, hogy az igazgatónak küzdenie kell színészei társadalmi és anyagi helyzetének megváltoztatásáért, az együttes tagjainak létbiztonságáért, presztízséért is.

Paulay szemhatára tágabb volt annál, semminthogy megrekedjen a szomszédban. Nyári európai útjain megismerkedett a meiningeniek precízen realista, a korhűséget mindennél többre tartó látványszínházával és Dingelstedt pompakedvelő, vizionárius görögtüzes Shakespeare-színpadával is. Minden kortársi, művészi törekvésben azt vizsgálta, mi az, ami Budapesten alkalmazható, hasznosítható, ihlető lehet. Laube „Hörspielje" és az utód, Dingelstedt „Schauspielje" (szabad fordításban: a szó színháza és a látványszínház) egyaránt vonzotta, de egyik véglet mellett sem kötelezte el magát.

Három nemzedék együttese

Vezetése alatt először a társulat szerepe változott, azután a hangulata, majd fokozatosan annak összetétele is. A Nemzeti Színházban még mindig kísértett a virtuozitás szelleme. A klasszicizmus törés, váltás nélkül nőtt át a színpadon a romantikába, amelynek egyéniségkultusza a korszak klasszikus és romantikus előadásaira egyaránt jellemző. A Nemzetiben hagyományosan a legtöbb jó előadás - a főszereplő jutalomjátéka volt. Nem a dráma, a játék vonzotta a közön-

séget. A sztárszínháznak ezt a máig élő hagyományát robbantotta -- a maga diplomatikus módján - Paulay, amikor rendezői koncepciójának kidolgozása és a próbák során az együttes játékra helyez-te a hangsúlyt. Bár nagyra értékelte a vele dolgozó színészi tehetségeket, rendező-elődeinél nagyobb gondot fordított arra, hogy a darabok minden posztján megfelelő ember álljon, és színészei ne egymástól független, gyönyörködtető prózai áriákkal bűvöljék a közönséget. A szavaláshoz szokott színészektől is megkövetelte, hogy természetesebb, emberi hangon szóljanak, és ezzel megtette az első lépést a realista játékstílus felé.

Pataky József A magyar színészet történetében megállapítja, hogy az első nagyszabású magyar színpadi rendező legfőbb vagy talán egyetlen titka, hogy „a rendezői székben írónak és színésznek közvetítő művésztársa tudott lenni". Míg Molnár György csak rendezői tehetséggel megáldott kezdeményező volt, Paulay olyan nagyszabású rendezőegyéniség, akinek volt is ereje az érvénye-süléshez. Előtte a rendezés nálunk inkább csak „szcenáriális beállítás volt, amelynek keretében minden egyes szereplő úgy érvényesült, ahogy tudott, ahogy akart, néha bizony az előadott mű rovására is". Paulaynál viszont a rendező fő feladata, célja az előadandó mű érvényesítése s az ehhez szükséges összjáték létrehozása. Mindez összefügg Paulay irodalomtiszteletével és érték-tudatával. Az általa rendezett produkciók szereplőinek „már nemcsak a külső szcenáriális szerepbe kellett beilleszkedni, hanem az előadásnak abba a belső keretébe, melynek megállapítója és őre a rendező". Ebbe a drámát szolgáló rendbe illeszkedett be az addig néma és mozdulatlan statisztéria (az úgynevezett néma személyzet), ehhez alkalmazkodott a tömegmozgatás, de még a díszlet és a berendezés is.

A régi gárdának már akkor sem minden tagja vállalta azonos odaadással az új, reálisabb játékstílust. Az igazgató-nak nyilvánvalóan könnyebb dolga volt azokkal a fiatal színészekkel, akik tanítványaiként kerültek a Színi Tanodából a Nemzeti Színház színpadára. Csakhogy Paulay nem erre a különbségre, hanem az egymást követő nemzedékek kézfogására, a színház egész társulatára építette előadásait. (Ennek legnagyobbszabású bizonyítéka lesz a színészgárda három nemzedékét csatasorba állító Az *ember tragédiája-előadás,* amelyről külön fejezetben szólunk.)

Paulay, kortársai és beosztottjai szerint, színes egyéniségével, remek pszichológiai és taktikai érzékével valósággal fanatizálta művészeit. Nem az irodában, inkább a próbákon érte el, hogy a társulat tagjai hittek benne, és egyre inkább hittek egymásban is. A korábban elégségesnek tartott két-három próbához képest jelentős előrelépés volt, hogy Paulay már tíz-tizenöt próbával készítet-te elő a premiereket. A próbákon szigorú fegyelmet tartott, de csak a legszükségesebb instrukciókkal irányította a színészeket. Legfőbb becsvágya a társulat sikere volt, és ezt fáradhatatlan munkával és szerénységgel szolgálta. Erről tanúskodik, hogy rendezőként legtöbbször még a nevét sem íratta ki a plakát-ra, legfeljebb olyankor, amikor az elő-adandó mű adaptációját is maga készítette. Ez a színházi életben szokatlan szerénység jobbára a külsőségekre, a munka elismerésére, és nem magára a munkára vonatkozott. Hiszen ugyanakkor kiütköznek és a korabeli megnyilatkozásokból is kiderülnek Paulay egyszemélyes vezetési módszerének korlátai, hátrányai is.

A „1' etat c'est mois" után szabadon - „le théâtre c'est mois" - veti Paulay szemére Mihály József, Jászai ifjúkori rajongója, angoltanára, a későbbi színházi orvos és kritikus. Mihály, a Magyar Salonban megjelent cikkének tanúsága szerint, nem tartozik Paulay hívei közé, és nem titkolja a színház „igazán gyarló" műsorával szemben fenntartásait. A klasszikus előadások el-hanyagolásával, a középfajú drámák és vígjátékok előadásának gyengeségével, sőt könnyelműséggel is vádolja a szín-ház vezetőit, amiért sokszor egyetlen próbával színpadra engednek fiatalokat vagy olyanokat, akik már évek óta nem játszották szerepüket. Kifogásolja, hogy az előadások nem töltik be nevelési és oktatási feladataikat, s hogy tovább-ra is elavult, rossz fordításokat játszanak a Nemzeti Színházban. De mindez nem csoda - jegyzi meg a kritikus, nem is titkolt iróniával -, hiszen Paulay az összes feladatokat egymaga látja el. Egy személyben próbál helytállni az igazgató, a dramaturg, a drámabíráló főrendező, a segédrendező és a színésztanár posztján.

A bírálatban nyilvánvalóan van némi igazság. De ha nem is tudott minden poszton egyformán helytállni, a társulat irányításában és a vállalt feladatokra való mozgósításban Paulay utolérhetetlen volt. Rédey szerint „az egyéni becsvágyakat először fogta az együttes magasabb érdekeinek szolgálatába". Az ő személyes példája, szellemi kisugárzása megváltoztatta magukat a színészeket is. A legigényesebbek nyaranta már nemcsak jól-rosszul fizetett vendégjátékokra, hanem külföldi tanulmányutakra is készülnek. A legtehetségesebb tagok társadalmi megbecsülését jelzik a Paulay kezdeményezte címek, rangok, díjak is. Megszületik az örökös tagság intézménye, és 1880-ban osztják ki először a máig rangot adó Farkas-Ratkó-díjat. De ami talán még a szervezett társadalmi megbecsülésnél is lényegesebb: Paulay maga remekül értett az emberekhez, a színészekhez. Se szeri, se száma azoknak a történetekhek, anekdotáknak, amelyek vezetési módszerét és taktikáját őrzik.

Prielle Kornéliáról - a Szigligeti-korszak egyik legünnepeltebb primadonnájáról például közismert, hogy az évek múltával háttérbe szorult. Egyidőben vesztette el férjét - a tragikusan korán elhunyt Szerdahelyi Kálmánt -, a francia társalgási és szalondarabokban betöltött szerelmesszerepkörét és hajdan ellenáll-hatatlan női varázsát is. Paulay Ede, akit régi barátság fűzött a színésznőhöz, mindennek tudatában sem akarta a közönség egykori kedvencét leparancsolni a színpadról, sőt szerette volna megóvni a mellőzött primadonnák sérelmekkel teli sorsától is. Ezért azután valóságos diplomáciai bravúrral könnyíti meg Prielle Kornéliának a szerepkörváltást.

„Nem a háj, a fiatalság, a szerelem hagyták el Önt, kedves Barátnőm! Az ezüsthajú matrónák kívánják művészetét, s minthogy -- elismerem - mily nehéz egyszer az egyiknek, másszor a másiknak szolgálni ... rajta leszek, hogy összegyűjtsük azokat az ezüsthajúakat, melyek megérdemlik Önt személyesítőjöknek, hogy amazok hiányát észre ne vegye a közönség emezek ragyogásától" - írja a Nemzeti Színház első örökös tagjának gondos igazgatója. (1887. aug. 4., közli Pukánszkyné Iratok a Nemzeti Színház történetéhez, 204. sz.)

Újházy Ede visszaemlékezéseiben egyrészt azért lelkesedik Paulayért, mert „minden tehetségnek tudott tért adni", másrészt mert „az ő igazgatása alatt nem boldogulhatott a stréberség, csak a valódi tehetség becsületes törekvése érvényesülhetett". Paulay Ede társulatában valóban nem volt intrika, elégedetlenség; a Nemzeti Színház színészei összetartottak

és összeforrtak a közös cél szolgálatában. Ez az összetartás nem hangzatos jelszó volt, hanem hétköznapi gyakorlat. Paulay sem fennkölt intelmekkel, hanem okos intézkedésekkel, jóízű beszélgetésekkel és tapintatos taktikával erősítette ezt a szellemet. Újházy szerint: „Ha egy nagyobb színésszel el akart játszatni egy kis szerepet, felkérette magához és úgy vezette be a dolgot, hogy lehetet-len volt ellentmondani. Tanácsot kért az illető színésztől, hogy vajon kinek kellene adni azt a bár kis, de fontos szerepet, mert az előadás sikere ettől függ. Természetesen az illető azonnal jelentkezett a szerep eljátszására, és Paulay hálásan vette a szívességet, mely-re tulajdonképpen joga lett volna." (Újházy Ede: Régi idők.)

Az emberekkel való bánásnak ez a művészete Paulay és Jászai Mari esetében, kapcsolatában csak féleredményt hozott: együttműködésük termékeny volt, gyümölcsöző, de nem igazán harmonikus.

Érdektársak szövetsége

„Fölfelé hajlongó, lefelé durva és igazságtalan, befolyásolható, vastag, mozdulatlan szájszélű, szörnyen rövidlátó, bütyköslábú ember, aki vidéken csak súgóságig vitte, kis termete és rossz szemei miatt."

Ki hinné, hogy ez a Paulay-portré Jászai Mari kéziratos naplójának hetedik füzetéből való? Igaz, a gyűlölet, ami ezekből a méltán publikálatlan sorokból árad, valójában nem annyira Paulay Ede, mint első felesége ellen füstölög. Jászai, aki hol dühös patkánynak, hol személyes ellenségének, elegáns kurvának nevezi a szép Gvozdanovits Júliát, azt állítja, Paulayné nem tudta elviselni, hogy egy-két szerepét Jászai kapta meg, és ezért eszközökben nem válogatva üldözte, sőt „ő nevelt ellenséget" Fáy Szerénából is. A primadonnaféltékenység, amely Jászaiból néha vulkánszerűen tört ki, ebben az esetben nemcsak meg-alapozatlan volt, de veszélyes is. Annyi-ra elvakította Jászait, hogy néha már elhitte - Paulay Ede csak szép és tehetséges felesége révén került a Nemzeti Színházba, a legfőbb célja mindvégig igazgatói állásának megtartása maradt.

Amikor kezdőként Jászai abban a megtiszteltetésben részesült, hogy ráosztják a *Szentivánéji álom* Hyppolitáját, Kassai Vidorhoz írt levelében megjegyzi: „Paulay rettenetes udvariasan megkérdezte, hogy van-e szandálom, mert ha nincs, csináltat . . . Már kezd lejjebb szállni a *tökfej !"* (1873. II. 13.) Nem egészen két hónap múlva azután megfordulnak az indulatait korbácsoló szelek: még meg sem melegedett a Nemzeti Színházban, amikor egy másik levélben azzal dicsekszik férjének, hogy Paulay azt mondta: „rövid idő múlva nagy színésznőt csinál belőlem". (1872. április 6.)

Bár az igazgató valóra váltotta ezt az ígéretét, Jászai Mari - a színházi közvéleménnyel és a társulat tagjainak többségével ellentétben - később sem tette le egészen a fegyvert, amit Paulay ellen keze ügyében tartott. Sokszor idézett, keserves panaszát, amely szerint „Szigligeti óta az úristen egyre apróbb likú rostából potyogtatja az igazgatókat a nyomorult, árva Nemzeti Színházra" - Paulay Edére is értette.

Hálátlan lett volna, vagy általában csalhatatlan értéktudata bicsaklott volna meg? Valószínűbb - bár erre nincs írásos nyom, bizonyíték -, hogy megérez-te, bár Paulay szüntelenül foglalkoztatja őt, bízik benne, sőt épít is tehetségére, alapjában már egy más színházeszmény elkötelezettje. Kettejük kapcsolatában - talán felesleges is mondani - Paulay óriási intellektuális fölényben volt. Olyannyira, hogy azt is tudta, neki is szüksége van Jászai Marira.

Életének későbbi szakaszában Jászai, valahányszor felidézi Paulay igazgatóságának éveit, már úgy emlékezik vissza, hogy alapjában jó volt vele dolgozni.

Ebben a megállapításban a színésznő nem tévedett. Paulay átgondolt, nagyvonalú műsorpolitikájában mindvégig jelen volt a tudat, hogy a világirodalom legnagyobb hősnő szerepei Jászaira várnak. A tragika személyisége, színészi arculata befolyásolta, sőt részben meg is szabta a színház drámaműsorát, repertoárját. Paulayt nemcsak az irodalmi érték és a színpadi hatás újonnan felfedezett lehetősége vonzotta a görög drámákhoz, nemcsak ezért vállalkozott előadásukra, hanem azért is, mert felismerte, hogy Jászaiban jó szövetségest talál. Az ő kedvéért, egy-egy monumentális alakítás reményében vette elő Racine-t majd Grillparzer Medeiáját is. Felismerte, hogy a szereplési lehetőség, amit Jászainak kínál, valójában az egyetemes magyar színházkultúra érdekét szolgálja. A tragika pedig - akár jóban volt Paulayval, akár éppen acsarkodott rá - érett művészeté-nek minden eszközét latba vetve, sorra sikerre vitte a Paulay kezdeményezte és rendezte bemutatókat.

BÉRCZESSI B. GYULA

Egressy Béni és a Várszínház

Dr. Malonyay Dezső „Népszínház-Várszínház" című írását olvasva az I. kerületi Tanács „Várkerület" című időszaki lapjában, a következő szakasz különösképpen megragadta a figyelmemet.

„A magyar nyelvű színjátszás Kelemen László igazgató szorgalmazására és fáradhatatlan munkájával itt lelt helyet a Várszínházban. A pesti Nemzeti Szín-ház 1837-ben innen kapta legjobb erőit."

Nem vitatkozni akarok a szerzővel, mert a fenti két mondat így igaz szóról szóra, csupán kiegészíteni szeretném második mondatát azzal, hogy e „legjobb erőkkel" ment át a megnyitáskor még csak Pesti Magyar Színház, de 1840. augusztus 17-től már Nemzeti Színház ne-vet viselő intézményhez egy huszonegy éves fiatalember is, aki nem sokkal az-után aranybetűkkel írta be nevét nemzetünk színház- és zenetörténetébe.

Ez a fiatalember Egressy Béni volt.

Az az Egressy Béni, aki huszonkét pályázó közül elnyerte Vörösmarty *Szózat* című halhatatlan költeményének megzenésítésére kiírt húsz arany pályadíjat. Aki francia, olasz és német nyelvből nyolcvanegy színpadi művet fordított magyarra. Aki huszonhat színpadi műhöz írt zenét, illetve dalbetétet, többek között Szigligeti Ede, Jókai Mór, Vörösmarty Mihály, Szigeti József, Jósika Miklós, Dobsa Lajos, Jakab István, Haray Viktor, Vahot Imre egy-két jelesebb művéhez. Aki száznegyvenöt zenei művet komponált, részben Petőfi, Tompa, Vörösmarty, Czuczor, Gaál, Vahot és Erdélyi legszebb verseire, részben pedig
saját szövegére vagy szöveg nélkül. Aki egy népszínművet és négy operaszövegkönyvet írt, köztük Erkel legsikeresebb operáinak *Báthori Mária, Hunyadi László, Bánk bán* - szövegkönyvét, és közben életét kockáztatva az 1848-49-es szabadságharcban súlyosan megsebesült.

Rövid életének termékeny munkássá-gát itt nem részletezhetem, de hogy a tárgynál maradjunk, halálának 130. év-fordulója alkalmából az emlékezés virágaiként szolgáljon várszínházi működésé-nek rövid ismertetése.

Egressy Béni (1814-1851) kassai pályakezdése és rövid kolozsvári vendégszereplése után, 1835 tavaszán szerződött le a mai Várszínházhoz, és első színlapos szereplése a „Szabad királyi nemes Buda fővárosa színházában a Nemzeti Játékszínben" május z3-án, szombaton volt, St. Just-Boildeu kétfelvonásos daljátékában, a *Párisi* Jánosban, és az év végéig összesen huszonhárom új darabban, huszonhárom új alakítással lépett közönség elé. Nem nagy szerepek ezek, de valamennyi egy-egy kerék a gépezetben, hogy folyamatosan, zavartalanul működhessen. Daljáték és próza, vígjáték és dráma, sőt a *Kollin és Róza* című mulatságos balettben mint táncos - egy kassai táncjelenete után - másodszor mutathatta meg, hogy ezen a területen is használható.

A Félbeszakadt hangverseny című vígjátékkal elérkezik 25. jubiláris várszínházi szerepeinek alakításához, de hol van ez még a reá váró többitől. Abban az időben ugyanis a színházak nem voltak olyan szerencsés helyzetben - mint napjainkban - , hogy néhány új bemutatóval és az előző évek néhány siker-darabjával megoldhatták műsorgondjai-hat. Még nagyon alacsony volt a szín-házi közönség létszáma, a kövezetlen és meredek lejtésű utak pedig, melyek a színházhoz vezettek, esőben, sárban, téli fagyban, síkos időben még a budaiak számára is nehezen voltak megközelíthetők, nem beszélve a pesti polgárságról, akiknek még a Duna is keresztezte útjukat, és viharos, zajlási időszakban élet-veszélyes volt a ladikkal való átkelés.

Jól szemlélteti a helyzetet az 1836-os év, amikor kettőszázharminckét új darabot mutat be a Várszínház, melyből hatvanhat új darabban jut szerep Egressy Bénire. Ebben a gazdag repertoárban bőségesen adódik lehetőség bizonyításra, és ő bizonyít is. Az *Arany király* című darabban két személyt, *a Három század* és a *Lumpáci* Vagabundusban három-három személyt alakít, és ebben az esztendőben már beindul vele egy olyan patinás darab is, melynek egyik személyét élete végéig az ő nevével tüntetik fel a színlapok. Az pedig Weber: *Bűvös vadász* című dal-játéka, amelyben Ottokár csehországi herceget alakítja. Ám ebben az évben mutatkozik be élete legnagyobb szerepé-ben is, amikor Rossini: *Sevillai borbélyá*ban háromszor alakítja Figarót, és mind-három alkalommal kiemelten jelenik meg neve a színlapokon. Ugyancsak ebben az évben újabb megtiszteltetés éri. Egressy Béni, a huszonkét éves fiatalember, a Déryné részére rendezett jutalomjáték műsorának első részében Hérold: *Marie* című daljátékából az ünnepelt Dérynével párdalt énekel, majd a második részben Hérold: *Zampa* című daljátéka 3. felvonásának finaléját énekelheti ugyancsak Dérynével.

Á naptár lapjai azonban peregnek tovább, átlépünk az 1837-es évbe, és március 19-én a József főherceg névnapjára rendezett *Esti mulatság* című ünnepi műsorban a *.Sevillai* borbélyból Figaró magándalát énekli, majd Mehul: *József és testvérei* című darabjából Udvarhelyivel és Szathmáry Karolinával a hármasdalt adják elő.

Ebben az évben még újabb tizenhét darab bővíti szereprepertoárját, a *Celina* című drámával századik szerepét ünnepli, majd Gaál József: *A király Ludason* című vígjátékában, százhatodik szerepével pontot tesz várszínházi működésére, mert közben elkészül az új színház a pesti oldalon, és elkezdődnek a próbák a közelgő augusztus **22-i** kapunyitás-hoz.

KELÉNYI ISTVÁN

Színháztörténet a cethal hátán

Az elsüllyedt világok mindig érdeklik a történelem búvárlóit: felszínre lehet-e hozni maradványukat, s ezekből rekonstruálható-e a hajdani (az elmerült Cet hátán) teremtett-virágzott - jelen esetben *színházi - élet! A* régi magyar dráma föl-támasztására is született már több kísérlet, címhasználatunk is az egyiket, Hubay *Színház a cethal hátán* asszociációját érzékíti tovább, vagyis azt a törekvést, hogy a régi magyar drámatermésből egy-egy műnek feltámasztása lehetséges, de mellette még inkább szükséges a régen játszott színjátékok előadásmódjának, hogyanjának életre keltése! Ennek a buzgó szándéknak sikeres (és főként alapvető) eredménye *Kerényi Ferenc* színháztörténész kandidátus munkája. *A régi magyar színpadon (1790-1849)*

A színháztörténész mikrofilológiai búvárkodással színjátéktipológiai alapról indul, mely jelzi a *dráma és színjáték (az* irodalom és a játszott színház) kettősségéből a megkülönböztetés szándékát, a disztinkcióteremtés hangsúlyozását. Vagyis szemben a drámatörténeti gyakorlattal (kritikusok, esztéták, történészek gyakran), irodalmár-szemlélettel írnak a színházról), Kerényi *az élő színházra* ügyel, még akkor is, ha ez az „élő" a régmúltban élt a magyar színpadon. Nem a meg-jelent (csekély számú) irodalmi műveket vizsgálja, hanem a megmaradt „játszott" művek alapján következtet, rekonstruálja a régi magyar színpadot. *Székely György* munkája nyomán *(A színjátéktípusok, kutatásának módszeréről,* Bp., 1961) - mely a játszás helyének, alkalmának és befogadó rétegének, a közönségnek vizsgálatával - komplexitásra törekszik. S a színjátéktípusok hatásmechanizmusára is figyel, sőt a visszahatás tényezőire is. Mert nemcsak az érdekes, *mit,* hanem *hogyan* és *kinek,* mikor játszottak hajdanán!? Az irodalmár megközelítés mindig leszűkít, az írói művet misztifikálja, holott a színház esetében a többi összetevő is ízlésmutató, esztétikum-magyarázat. Ugyanis a mindenkori közönség érdeklődése határozta meg mindig is a színház létét, s akár a közönség „szórakozás"-igényének kiszolgálása (lásd Shakes-

peare!) is teremthet remekműveket, vagyis fontos: mikor, mire megy be a tisztelt nagyérdemű ! Kerényi ügyelvén az arányokra, a közönség műsoralakító szerepét is belekomponálja művének gondolatmenetébe, ahol lehet, ott adatokkal is alátámasztja következtetéseit. (Izgalmas konklúzió, hogy pl. az eladott jegyek, földszint-karzat-zártszék-páholy stb. megoszlásából kimutatható, hogy 1848. febr. z6-án a Nemzetiben Verdi Macbeth c. operájának sikerét a páholyok és a földszinti zártszék közönsége vívta ki! Vö. 402. old.) Igaz, akkoriban még volt ilyen, hogy közönség emelt fel vagy buktatott meg darabokat!

Kerényi módszerének lényege érzékelhető a fent említett ok-okozat összefüggés megkereséséből, ez történészi aspektusa. Igaz, ez az aprólékos kutatása nem népszerű a szakemberek körében sem, de megbízható, egzakt. Természetesen ez sem nélkülözheti az intuíciót. Az adatokra támaszkodó precíz filológusságot a fantázia segíti. A gondos és lelkes tudósnak beszédes lehet egy-egy pénztári adat, rendezői vagy súgópéldány bejegyzése, vagy éppígy a korabeli kritika utalása, melyből megszólal a kor színháza. A pillanat teremtette színházi légkör természetrajzát vázolja tehát Kerényi könyve, a nagyközönség ízlésfejlődését is megmutatva. Az 1848-as politikai belehallások esztétikai értelemben is alakító tényezők a mű hatáskutatásában, kortörténeti érvényességűek. Á könyv tehát közönségcentrikus lényeglátásával tér el az eddigi színháztörténetektől, s mintegy előlegezi Kerényi Ferenc további elmélyülésének irányát, feladatát. Az eltűnt magyar színjátszásból következtet az eltűnt magyar színjátéktípusokra is, s az eltűnt magyar közönséget is elénk varázsolja Prospero-pálcájával. Az elsüllyedt cethal ismét a felszínre bukkan segítségével - hátán ott a szín-ház, *a színész és a néző is.*

Kerényi fiatal színháztörténész létére (vagy tán éppen ezért, mert fiatal, bátor) ambiciózus lendülettel szegődik az „öreg" nagyok nyomába, összegez, s egyúttal új utakat is kezd. Személyében is hangsúlyozza, hogy felnőtt egy fiatal színháztörténész-nemzedék, aki majd folytatja méltóképp Pukánszkyné Kádár Jolán, Staud Géza, Mályuszné Császár Edit és mások jelentős életművét. S egyúttal példázza, a színháztörténet is nagykorúsodott immár, s ideje az irodalmár szűklátókörűségből a játszott művekre koncentrálni. Amelyekből a régi színházi élet valós világképe megszólaltatható. Ideje volt tehát tudomásul venni, hogy a színháztudomány nem az irodalomtörténeten belül létező - s főként nem csak annak eszközeit és módszereit használó tudományág. (Ezért jött létre éppen a közelmúltban az akadémiai szakbizottság is!) Kerényi a jelzettekből következtethetően - a *Hont Ferenc* bevezette „színjáték-típus" fogalmával él és alkotja meg tipológiai rendszerét, hasznosítva az említett Székely György módszertanát. Világosan megfogalmazza, hogy *a színjátéktípus nem azonos az irodalmi „műfajfogalommal",* sem *az* érzékenyjáték, az énekesjáték, quodlibet, krónikásdráma, de még a vígjáték vagy opera esetében sem. *A színjátéktípus a játszott művet jelen-ti,* minden összetevőjével együtt. A játszott műsorok rétegződésének és egységesülésének folyamatát járja be kíváncsi reflektorfényeivel, hogy világosságot teremtsen a jelzett kor színháztörténetében, a felvilágosodástól kezdődően a világosi sötétségig. Igényében a nagy szorgalmú *Bayer József* kései tanítványa, megbízható és teljességre törekvő vizsgálódó. Adatsora ennek ellenére nem lexikális adathalmaz-láncolat, hanem olyan Ariadne-fonál, melynek segítségével minden idők fölfedező kedvű kutatója, érdeklődője újra elindulhat a régi színházvilág kulisszái mögé, a titkok labirintusába. Sok új részletszépséggel és sok új adattal találkozhatunk útközben. Mikrofilológiai kutatómódszere, bár kiterjed a források körének bővítésére, de a régi átvételeknek is utánajár, pontosít, ellen-őriz, adatol. A könyv terjedelmi lehetőségei közt ezeket összefüggést teremtően a szövegbe építi és nem jegyzetként adja. Ezzel munkájának folyamatossága érvényesül, a szöveg olvashatósága is megnövekszik. Színházi (díszlet) bútorkönyv vagy színi-könyvtár gyarapodási jegyzéke, *vagy* akár a műsorrend rétegződése a színi hatás korabeli megjelenítését idézi, segíti. Értékes meglátásai vannak a színháztervezés (a vezetés és a pártolóréteg) kezdeteiről és a korai színházi gyakorlat és a színjátéktípusok kölcsön-hatását fölvillantva említi a színész-írók (Szigligeti Ede, Szigeti József) írói és fordítói tevékenységének színjátéktípus-alakító lehetőségét.

Egyúttal az ezzel összefüggő rögtönzés és vele kapcsolatban a rögtönzés rendszabályát szolgáló rendelkezések kialakulására is rámutat. *A színi hatás* tényezői közt tehát *a színész személyiségé-nek vizsgálata is* fontos szerepet kap nála, miként a közönségre tett hatásának elemzése is. Mert a színház Kerényi koncepciójában is a színész általi „korfoglalat". Ám a színész alkotás-pillanatainak megidézése a legnehezebb vállalkozás. Hisz a régmúltból felidézni akár csak a legnagyobbak alakításait is szinte reménytelennek tűnik. Miként játszhatott Kótsi Patkó János, Déryné, Egressy; Schodelné - a száraz följegyzések és személyes naplóvallomásokból kerekül egésszé az értő kutató tolla nyomán. A naplófeljegyzések, a szerzői, ügyelői, rendezői, súgópéldányok alapos áttanulmányozásával és nem a drámai hatás katarzis-elemzéseivel éri el, hogy a kor megszólal: színészei előttünk ágálnak, „játszó személyei" előttünk alakítanak. Á szín-házi szokások, a közönség vagy a színpad konvenciórendszere is kedvelt vizsgálódási területe a szerzőnek. A nagyobb összefüggés megmutatásával válik a *közönségtörténeti* vonala könyve gerincévé. A színház nézőtere az egyetlen demokratikus fórum - ekkor is -, ahol együtt lehetnek a nemzetté egységesülő reformkori Magyarország különböző osztályai és rétegei; a színházban *romantikus* életszínjátékként mintegy a szórakozás és politizálás alkalmát keresve. Ennek a demokratizálódási folyamat-nak *s a magyar színházkultúra kezdetének bemutatása ez* a kötet. Á dialektikusság jellemzi, a süllyedő régi és a felbukkanó új cethal képében: a kedvelt és együtt élő színjátéktípusok szinkron- és külön-külön megvizsgált jelenségében, magyarázataiban. *Az „országos műsorréteg"* fogalom bevezetésével jól körvonalazza a tipológiai eredőket és útmutatóként érvényesíti tanulmányírói terminológiájában. Kerényi Ferenc nemcsak sokoldalúsággal összegez, hanem akként is, hogy szcenikai (építészeti) és egyéb interdiszciplináris területek egybekapcsolásával mutatja meg a színház-világ összetevőit.

Kritikai éllel jegyezzük meg ugyanitt a kötetnek azt a hibáját, melyről legkevésbé a szerző tehet, sokkal inkább a rossz kiadói gyakorlat, hogy *nincs név-, tárgy-, szerző-műcím-mutatója !* Gyakran kapnak középszerű ismeretterjesztő művek ilyen függeléket, sokkal inkább el-várható egy tudományos kézikönyvként alapozó szakmunkánál. *Erénye* viszont, hogy bár tudományos publikáció, nem-csak a szakemberek érdeklődésére számíthat!

(Kerényi Ferenc: A régi magyar színpadon 1790-1849 - Magvető, Elvek és utak sorozat, 1981., 565. o.)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVAN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

József Vinkó:

Charabia et pseudo-conflits

Trois pièces hongroises ont été créées récemment: *La Mer est bleue* d'István Csörsz au Studio du Théâtre Thália, *La Bataille* de Magda Szabó au Théâtre Madách et le *Drakula* du couple Gyula Hernádi – Miklós Jancsó par le Théâtre-Studio de l'entreprise cinématographique MAFILM. A propos de ces nouveautés notre critique souligne un phénomène paradoxal: au milieu de tant d'efforts et de zèle la nouvelle littérature dramatique hongroise elle-même est en train de devenir l'objet de discussions intimes et de statistiques, tandis que – sans compter un ou deux cas – son effet exercé sur le public diminue en raison directe avec l'augmentation quantitative des premières.

Júlia Szekrényesy:

La contrainte des symboles

Le Théâtre de Comédie a repris *Une noce de seigneurs*, pièce de Zsigmond Móricz, le grand prosateur hongrois classique du XXème siècle. Les efforts du metteur en scène György Harag rappellent ceux du centaure mythologique: tandis qu'avec sa flèche il vise le soleil, il reste attaché à la terre. Le but est noble, mais tout en présentant fidèlement les désirs terrestres, le spectacle manque son cible céleste.

Péter Szántó:

Rapport-express sur la péril extrême

En annexe de notre numéro de mars nous avons publié la pièce *Le Garçon au visage d'ange* d'Endre Fejes qu'on peut voir actuellement dans deux théâtres: au Théâtre Radnóti Miklós de Budapest ainsi qu'au Théâtre Katona József de Kecskemét. En comparant et analysant les deux spectacles, notre critique arrive à la conclusion qu'aucun ne sut remédier essentiellement aux insuffisances du texte.

Valéria Nádra:

La tonnerre ensanglantée

Au Théâtre Radnóti Miklós on a présenté une adaptation du roman *Comme la foudre* de l'auteur estonien Jaan Kross mais les personnages intéressants du roman ne s'animent pas sur la scène.

Tibor Balogh:

L'horaire qui se déraille

En réalisant à Debrecen l'*Autobus* du Bulgare Stanislav Stratiev, László Gali a, dans une certaine mesure, réarrangé les accents de cette pièce grotesque. Ses modifications corrigent quelques faiblesses dramaturgiques du texte et aboutissent à un spectacle réussi et intéressant.

Zsolt Kőháti:

Archet ou sceptre?

La renaissance que connaît sur nos scènes le théâtre de Schiller a produit, dans un temps relativement court, un quatrième spectacle: c'est à Kecskemét qu'on put voir la tragédie *Intrigue et amour*. Beaucoup de moments de cette oeuvre pourraient éveiller des résonances actuelles – malheureusement la représentation ne profite pas de cette chance.

Tamás Koltai:

Le Serviteur de deux maîtres

La saison à Kaposvár prit fin également par une comédie populaire de Goldoni, *Le Serviteur de deux maîtres*. Fidèlement à son style particulier, János Ács un de nos jeunes metteurs en scène les plus doués, concentra ses efforts sur les acteurs qui offrent toute nne série d'interprétations admirables.

Gábor Mihályi:

Jouer Aristophane

A propos de la mise en scène assez peu réussie du *Plutos* d'Aristophane à Győr, notre critique résume le passé des comédies de cet auteur sur les scènes hongroises et évoque aussi nos connaissances scientifiques des spectacles de l'antiquité, tout cela pour esquisser des possibilités éventuelles d'un accès plus convaincant.

Péter György:

Le triomphe du comédien

Notre collaborateur analyse la superbe interprétation du comte Ripafratta par Tamás Major dans *La Locandiera*, comédie classique de Goldoni que vient de reprendre le Théâtre National.

Rita Szentgyörgyi:

Les trois visages de János Kovács

János Kovács, en tant que membre nouveau de l'ensemble du Théâtre de Comédie, y a débuté dans trois rôles. A propos de ses interprétations dans *Chant funebre pour les concierges*, *The Elephant Man* et *Une noce de seigneurs*, notre collaboratrice esquisse les traits caractéristiques de l'art de cet acteur.

Judit Csáki:

Conversations au sujet du profile

Dans la série de conversations poursuivies avec des directeurs de théâtre, nous pouvons lire, après les propos des animateurs de la capitale, ceux du directeur du Théâtre National de Miskolc: Béla Gyarmati fait le tour des résultats, des problemes et des aspirations artistiques de son établissement.

István Nánay:

Une trilogie de Tchékhov à Novi Sad

György Harag, le metteur en scène hongrois vivant en Roumanie, a réalisé, l'une après l'autre, trois pieces de Tchékhov au théâtre hongrois de Novi Sad: *La Cerisaie*, *Les Trois soeurs* et *L'Oncle Vania*. Grâce à sa lecture originale, il en résulte un cycle au véritable sens artistique du terme; le public peut goûter une chaîne de créations qui se complètent.

László Gerold:

Galop et tango, ordre et désordre

Un désordre plaisant confronté à un ordre désagréable – voilà le double paradoxe sur lequel Lubomir Draškié, metteur en scène de Belgrade fonde sa représentation du *Tango* de Mrozek, au théâtre hongrois de Novi Sad.

Miklós Vajda:

Interview téléphonique avec Sir Peter Hall

Nous publions le texte inaltéré d'un interview diffusé par la Radio Hongroise dans lequel le directeur du Théâtre National de Londres parle de l'activité de son établissement ainsi que de son propre travail comme metteur en scène.

Irén Kiss:

Une conversation avec Dario Fo

Notre collaboratrice l'écrivain Irén Kiss a visité à Rome Dario Fo, chef de file de la comédie politique italienne d'aujourd'hui qui s'inspire des traditions de la commedia dell'arte tout comme de l'héritage de Brecht. Dans ses réponses, Fo parle de son travail ainsi que de ses idéaux humains et théâtraux.

Alexandre Minkine:

Le prince

Le critique soviétique de renom célèbre dans cet article le souvenir de Vladimir Vissotzki, le grand acteur russe récemment décédé.

Anna Földes:

La lumière et les ombres de l'âge d'or

Mari Jászai était la grande actrice, la tragédienne par excellence de la fin du siècle dernier. Anna Földes est en train de lui consacrer un livre sous le titre *Mari Jászai et le théâtre hongrois*. Dans la partie que nous en publions l'auteur analyse les rapports entre la comédienne et le Théâtre National d'antan.

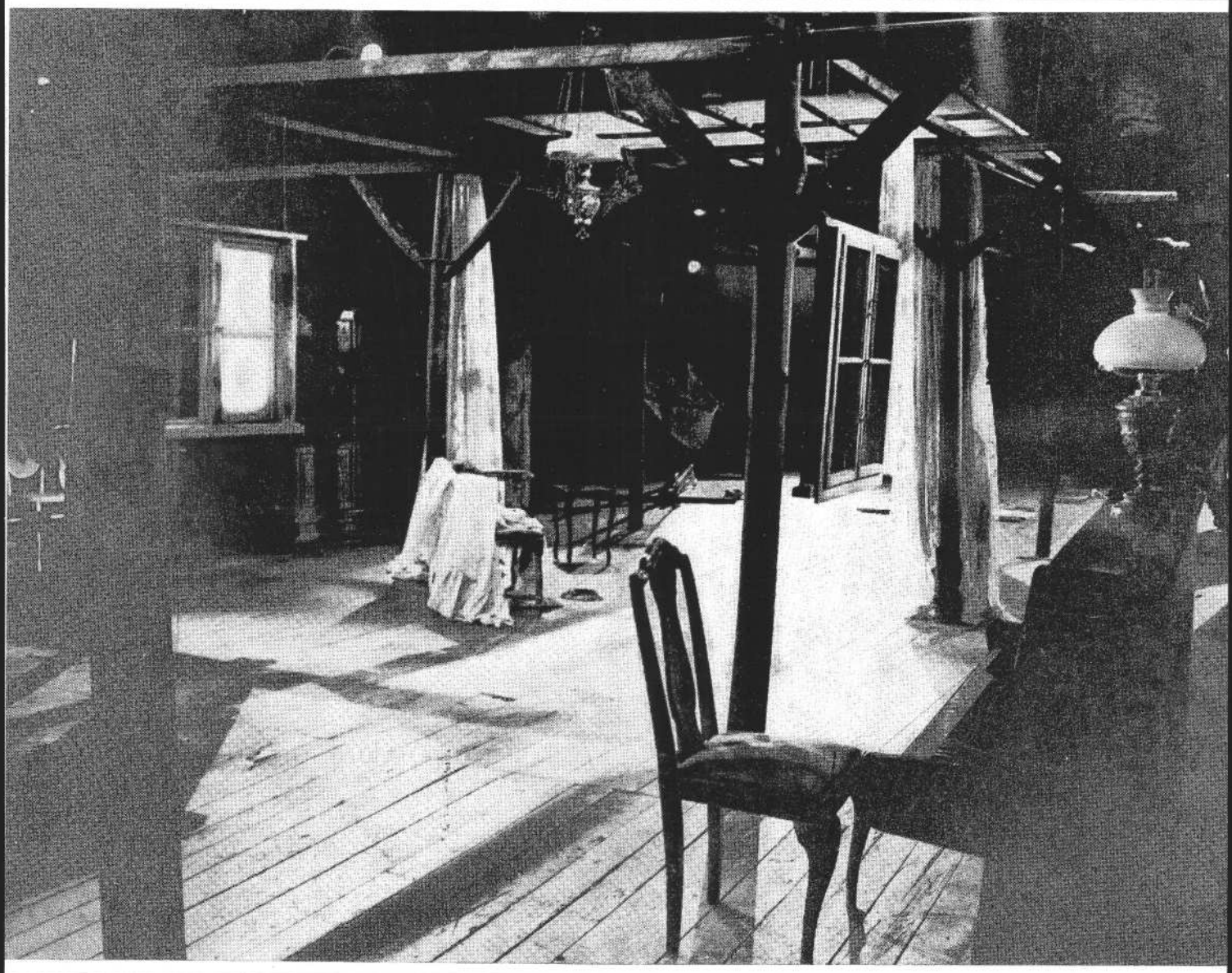
István Kelényi:

Une histoire de théâtre sur le dos de la baleine

La récension est consacrée à la monographie de l'historien de théâtre Ferenc Kerényi: *Sur les anciennes scènes hongroises, 1790–1849*. Selon le critique, la publication scientifique en question ne s'adresse pas qu'aux experts, mais intéressera aussi le public théâtrophile.

Gyula B. Bérczessi:

Béni Egressy et le Théâtre du Château

A l'occassion du 130ème anniversaire de la mort de Béni Egressy, auteur et compositeur, personnage important de notre théâtre au XIXème siécle, l'auteur de cet essai publie des données historiques intéressantes concernant les contacts entre Egressy et le Théâtre de Chateau de Buda.

Ára: 25,– Ft