SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ES KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVI. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1983 FEBRUÁR

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

82.3022 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Az őrültekháza-jelenet a helsinki Városi Színház Peer Gynt-előadásából

A hátsó borítón:
Eeva Eloranta (Solvejg) és Jukka-Pekka Palo (a fiatal Peer) Ibsen drámájának helsinki előadásában

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
Oszlopos Simeon **'82** (1)

RÓNA KATALIN
Ismét epika (7)

ISZLAI ZOLTÁN
Végeredménytelenségben (9)

SOMLYAI JÁNOS
Vigadni nincs okunk (12)

BÁNYAI **GÁBOR**
Egy magyar legenda (15)

SZÁNTÓ PÉTER
Partraszállás gyöpmesteréknél (19)

FORRAY KATALIN
Álruhában a Vízkereszt (23)

GYÖRGY PÉTER
A csodálatos Fábólfaragott (26)

VASS **ZSUZSA**
Schnitzler Körtánca Békéscsabán (28)

PÓR ANNA
„Haydn getanzt" Győrött (30)

BUDAI KATALIN
Makay Margit a Játékszínben (32)

fórum

MÉSZÁROS TAMÁS
Az ifjúság édes madara (33)

világszínház

KOLTAI TAMÁS
Rokonlelkek (35)

DÉVÉNYI RÓBERT
Elfásult bábok (39)

GEROLD LÁSZLÓ
A XVI. BITEF (44)

Szemle

RADICS VIKTÓRIA
A Marat/Sade jugoszláviai sajtóvisszhangjáról (47)

drámamelléklet

CZÉRE BÉLA: Négykezes két zongorára

FÖLDES ANNA

Oszlopos Simeon '82

Mérföldkövet jelentett-e az *Oszlopos Simeon a* modern dráma történetében, vagy csak Sarkadi Imre drámai életmű-vének csúcsa, alighanem az utókor fogja eldönteni, Hubay Miklós Sarkadi-tanulmányában azt fejti ki, hogy az *Oszlopos Simeon* nem egy évvel, hanem egy egész korszakkal jár előbbre Osborne drámatörténeti cezúraként nyilván-tartott *Nézz vissza haraggal* című darabjánál; mert míg a dühös ifjúság program-drámája szellemében a XIX. században gyökerezett, az *Oszlopos Simeon* jellegzetesen a XX. század derekáról való dráma, amely elsőnek vállalkozott azoknak az életérzéseknek a bemutatására - sőt az ilyen érzések genezisének kutatására -, amelyek analízise Európa-szerte jóval később jött divatba.

Növeli Sarkadi előnyét, ha tekintetbe vesszük, hogy az 1961-ben írott dráma alapgondolata jóval korábbról ered. B. Nagy László Sarkadi-tanulmányából tudjuk, hogy az írót már t947-ben foglalkoztatta a fordított aszkézis gondolata, és 1948-ban egy évvel az első novellák publikálása után - már belefogott Oszlopos Simeon regényébe. Az időpontra abból is következtethetünk, hogy Sarkadi eredetileg egy a Válaszban 1948 nyarán megjelent színibírálat hátlapjára kezdte el írni Oszlopos Simeon regényét. Igaz, az individualizmussal való leszámolásnak ez az első kísérlete - mert Sarkadi a második világháború, az átélt nemzeti katasztrófa és csőd hatása alatt ennek szánta művét - végül is fél-bemaradt, később szocialista realista író-ként pedig nyilvánvalóan folytathatatlannak érezte. Egy újabb történelmi megrázkódtatás és morális válság - 1956 traumája - kellett ahhoz, hogy Sarkadi újra szembenézzen a maga és nemzedéke világnézeti, emberi válságával, talajvesztettségével.

Oszlopos Simeon drámájának első felvonását Sarkadi (ugyancsak B. Nagy László visszaemlékezése szerint) 1961 januárjában kezdte el írni, de a végleges kézirat valószínűleg február-március hónapban, néhány héttel az író halála előtt készült el. Az olvasók *A szökevény* című 196 -ben megjelent posztumusz kötetben találkozhattak a drámával, de még további öt évig kellett várni az ősbemutatóra. (Így történt, hogy az *Oszlopos Simeon* végül tíz évvel *a Nézz vissza haraggal* után kapott csak színpadot.)

Az 1967-es premierre még nagy erővel vetődött rá az *író* tragédiájának árnyéka. A drámával kapcsolatos ellen-vélemények, amelyek az életmű utolsó szakaszának leértékelésével már megfogalmazódtak, mellékmondatokba szorultak. Ekkor már nyilvánvalóvá lett a dráma, illetve az előadás vízválasztó jellege. Ha másban nem, abban, hogy többen védelmükbe vették és ideológiailag alá-támasztották a színházi bemutató fél évtizedes késését, és az éjszakai stúdiószínházi előadás maximális exkluzivitását. „Így van rendjén: ennek a bemutató--nak, így, itt és most kellett, s csakis most lehetett megtörténnie." (Népszava, 1967. I. 18.) A Kritika kritikusa még tovább ment, amikor megállapította, hogy nagyobb nyilvánosságra ez a darab - jel-lege folytán - nem is tart igényt (Kritika, 1967/2,). Ezt a megállapítást az elmúlt két évtized színháztörténete nyilvánvalóan megcáfolta. Ezt a cáfolatot szeretném a következőkben a dráma színházi utóéletének tapasztalataival alátámasztani.

Sarkadi árnyékában

Az első, a szerző halála után megrendezett Sarkadi-bemutató az *Elveszett paradicsom* volt. A színpad és a nézőtér össze-forrott a gyászban. De a tragédia még *az Oszlopos Simeon* előadásakor is a színpadra vetette árnyékát. A Kis Jánost játszó színész - Gábor Miklós - az író utol-só fényképeit idéző maszkban, öltözék-ben lépett ki a Madách Színház stúdió-előadásának otthont adó próbaterem színpadára. Hubay Miklós említi meg, hogy annak idején Sarkadi az elsők közt viselte a világfiak későbbi egyenruháját, a farmer, magas nyakú pulóver, fagombos zeke, szandál és kötött sapka együtteséből létrejött, megkülönböztető jelmezt. Gábor Miklós a főhős szerepében tudva-tudatlanul és némileg meghatottan, az írónak még a gesztusait is idézte, és a nézőtéren ülők érzékenyen fogták antennáikon az 1956 megrázkódtatásaiból kigyógyulni képtelen, illúziótlan magyar értelmiség közérzeti válságát, értették és megértették reménytelen, önpusztító vívódását. A darab tartalmi elemzésének központi kérdésévé az író és a hős, Sarkadi Imre és Kis János viszonya lett. A nézők életrajzi és hangulati egyezések, bevallott kudarcok alapján érzelmileg akkor is azonosították Kis Jánost Sarkadival, ha százszor tudták, az Oszlopos Simeon szerepét magára vállaló festőnek csak intellektusa, végletes racionalizmusa, ördögi logikája bizonyíttatott, nem pedig alkotó tehetsége. Sarkadi már ebben - az életmű súlya által is különbözött Kis Jánostól. Nem is szólva arról, hogy az író éppen ezzel a drámával, az elementáris együttérzéssel, belülről ábrázolt hős felett következetesen gyakorolt kritikával el is határolja magát Oszlopos Si-

Gurnik Ilona és Gábor Miklós az **Oszlopos Simeon 1967-es előadásában (Madách Színház)** (MTI fotó - Keleti Éva felv.)

meontól, és a „nézzük, uramisten, mire megyünk ketten" filozófiától.

A végső állapotba jutott individualista embereszménnyel, a negatív életérzéssel való leszámolást állítja a dráma elő-terébe B. Nagy László. Pándi Pál, mi-közben azt fejtegeti, hogy Sarkadi, hol fölényes okossággal, szinte *kívülről* lát-tatja a festőt, hol igazolni vagy legalább megérteni igyekszik annak dekadenciáját, végül arra az azóta is igazolódott következtetésre jut, hogy a darab befejezését (nem segítek a rosszon, ha tovább rontom) jobban hitelesíti az író viszonya Oszlopos Simeonhoz, mint a festő jelleme. (Népszabadság, 1967. *X. 7.)*

A kritika általában (valószínűleg a mű és az előadás védelmében, Sarkadi Imre igazolására is!) nagy hangsúllyal szól a Pártos Géza rendezte előadás élet-igenlő kicsengéséről: arról, hogy Oszlopos Simeon, miután Vinczénével szövetségben lejutott a pokol legmélyebb bugyrába, leszáll magányossága oszlopáról, és talán megpróbál ismét az emberek között élni (Vajda György Mihály). Hogy sorsának elrettentő mélypontjáról is minden az élet felé mutat (Rajk András). Érdemes-e még Sarkadi önpusztítója a megváltásra? - teszi fel a kérdést Sándor Iván. És a válasz: Kis János nem rekesztette ki magát *végérvényesen* az emberi közösségből. Sarkadi, akinek a társadalom iránti felelősségtudatát az is bizonyítja, hogy az a bizonyos rossz, amit tovább kell rontani, az egyedi hősből, tehát belőle magából ered - nem magasztalja Kis János reményvesztettségét, tarthatatlan, elfogadhatatlan, antiszociális emberi magatartását, hanem küzd vele. Erre a küzdelemre alapozta rendezői koncepcióját Pártos Géza, ami-kor felmutatta a színpadon a Sarkadi teremtette elrettentő példaképet és az élet lehetséges útjainak legrosszabbikát: hogy mivé válhatunk, ha szembefordulunk mindazzal, ami emberi.

Kézenfekvő, és a korszak világszín-házi tendenciáinak fokozatos beszivárgásából is következik, hogy a bírálókat kezdettől foglalkoztatják a dráma abszurd elemei, pontosabban az a kérdés, hogy mi köze van Sarkadinak az abszurdokhoz. Vajda György Mihály szerint az *Oszlopos Simeon* „már-már" abszurd mű, de mégsem az : az irányzat jellegzetes darabjaitól megkülönbözteti szigorú erkölcse, s hogy Oszlopos Simeon nem tartja értelmetlennek az életet, drámája nem sugallja az ember tehetetlenségét. Ez az érvelés voltaképpen jellemzőbb a korszakra, mint Sarkadi művére. De konzekvenciáiban a bírálat szerzőjének igaza van: *az Oszlopos Simeon* annak ellenére, hogy módszeré-ben emlékeztet az abszurd drámákra, legalábbis az irányzat pinteri modelljére, és Sarkadi a magyar drámai hagyományokkal szembefordulva valóban letér a hősök pszichológiai ábrázolásának útjáról - mégsem abszurd dráma. Nem szakít a racionális megoldásokkal és a disz-kurzív gondolkodással. Ellenkezőleg: Sarkadi hőse a végletekig vitt ráció áldozata. Kolozsvári Grandpierre Emil drámaelemzése éppen ebben „a valóságtól elszakadt, az egyéntől eltávolodott, a gyakorlattól függetlenedett gondolkodásban" látja Kis János drámájának lényegét. (Kritika, 1968/8.)

Kis János sorsa már a függöny felgördülte előtt, illetve az expozíció sodrában megpecsételtetett. Mégpedig nem valamiféle metafizikai szorongás által, hanem mert élete fő művének hitt képét kizsürizték, alkotói válságba került, állását elveszíti, szerelme elhagyja. Nem a megfoghatatlan félelem telepszik lelkére, hanem a magatartása által is kiprovokált, szorongató körülmények reális nyomása. Abban, amit ezek után részben a történtek hatására tesz, van logika. „Csak" a józan ésszel, a belátással, a társadalmi együttélés normáival és Kis János saját érdekével ellenkezik. Míg az abszurd dráma egy megtébolyodott világ groteszk módon felfokozott és eltorzított képével szembesíti hősét (és a nézőt), Sarkadinál a hétköznapok tényleges válságélménye alkotja a hős poklát, és az élet által megnyomorított, a nihil ellen már nem is védekező ember az, aki a kudarcra groteszk módon felfokozott indulatokkal és eltorzult lélekkel reagál. Ez a tény eleve meggátolja a néző számára a hőssel való teljes azonosulást.

Amíg az abszurd dráma elvont létképletét a nézőnek kell a maga kisszerű tapasztalataival koordinálni, lebontani, hogy eljusson a katarzisig, Sarkadinál a konkrét történet mögöttes rétege tartalmazza az abszurd drámáétól nem sokban különböző, tágabb érvényű konklúziót. Ezt azonban az a közeg, amely-ben az ősbemutató lezajlott, még nyom-tatásban is nehezen tolerálta, nemhogy a színpadon.

Fel kell figyelnünk arra, hogy a konszolidáció e felfelé ívelő korszakában óriási előrelépést jelentett a megszenvedett válság nyílt kimondása és a drámai ábrázolásmódnak az a tágítása, amelyre *az Oszlopos Simeon* volt az első hazai példa. Sarkadi művének társadalmi és lélek-tani hatása lényegében megegyezett az abszurd drámák kiváltotta, modern katarzis lefolyásával: itt is a megfogalmazott szorongás szabadítja meg a nézőt a nyomástól, a tudatosítás a túllépés első feltétele.

A kritika és a közönség szinte fenntartás nélkül vállalta a Madách Színház úttörő vállalkozását, és hálás volt a közreműködőknek, Pártos Gézának, Gábor Miklósnak és a Vinczéné démoni alak-ját elementáris erővel megformáló, lélegzetelállítóan hiteles Kiss Manyinak a katartikus élményért.

Az első évtized

Az ősbemutató alkalmával a Sarkadi-tragédia közvetlen közelsége meghatározta, befolyásolta az előadás visszhangját is. Gábor Miklós tíz évvel később meg is vallja, hogy annak idején „kicsit meghatottan" közelített a figurához. Almási Miklós, aki néhány hónappal a premier számára is felkavaró, nyomasztó élménye után értékeli a Kortársban a drámát és az előadást, megjegyzi, hogy az élmény az idő sodrában vesztett intenzitásából, szürkébbre fakult.

A hetvenes években mintha újra kiéleződne a Sarkadi-vita, amelybe most már az irodalomtörténet is bekapcsolódik. Hajdú Ráfis Gábor, bár a válságon túllépni akaró írói szándék dokumentumának tekinti a drámát, nem tud belenyugodni abba, hogy a tagadó-tiltó morális gesztus mellől hiányzik az állítás, a perspektíva, a konkrét jövőtudat. Végül is tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy a bizonytalan művészi pozícióból elhangzó ítélet, „minden kritikai dicsőítés ellenére", esztétikai szem-pontból is problematikussá teszi a drámát. (Hajdú Ráfis Gábor: *Sarkadi Imre.* Akadémiai Kiadó, 1973.)

Ennek s az ehhez hasonló értékítéleteknek elsőrendű veszélye nem irodalomtörténeti jellegű. Már csak azért sem, mert a Sarkadi-életmű perújrafelvétele Hajdú könyvével korántsem zárult le. Kemény Gábor a Literatúrában közölt *Oszlopos* Simeon-drámaelemzése (Literatúra, 1974/3.) és Kónya Judit Sarkadi-könyve *(Arcok, vallomások)* már lényegesen toleránsabb és értéktisztelőbb. A fő kérdés a hetvenes évek dere-kán az volt, hogy vajon folytatódhat-e a Sarkadi-életmű vitája - a színpadon.

A választ erre az aggodalomra két, eléggé gyors egymásutánban megrendezett felújítás, *az Oszlopos Simeon* kaposvári és kecskeméti előadása adta meg. A maga nemében mindkét vállalkozás elismerésre méltó, színvonalas. Közös volt a szándék: a konkrét történelmi és nemzedéki koordinátákból kimozdítsa megkeresni és megtalálni a hetvenes évek Oszlopos Simeonjainak drámáját, fel-mutatni a szubjektív fogantatású, majd-nem kulcsdrámában - az általános

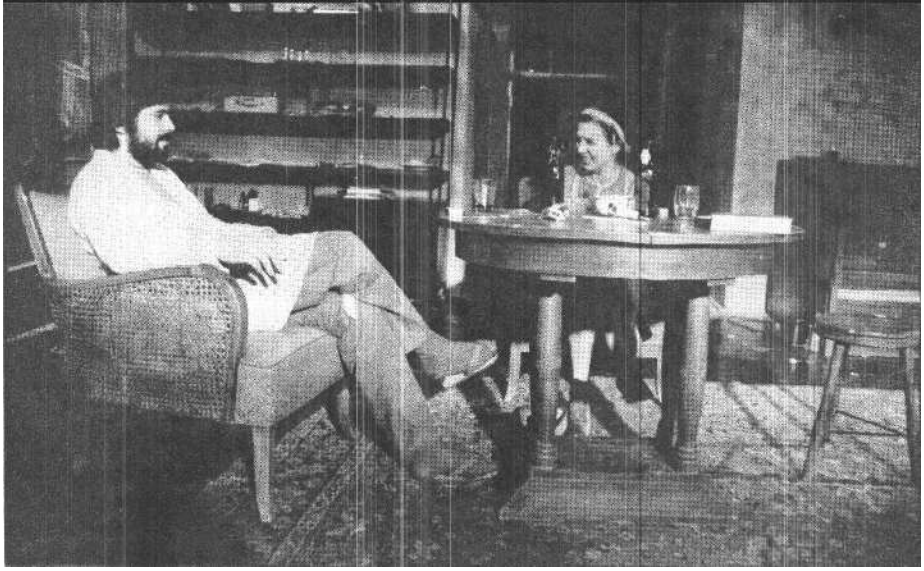
érvé- Gazdag Gyula, a kaposvári felújítás rendezője így nyilatkozott: „izgalmas feladatot jelentett ... a bennünket éppen csak megelőző korszak atmoszférájának megidézése, ennek a félmúltnak és a jelen idő igazságának összevetése." (Film, Színház, Muzsika, 1976. X. 16.)

Az előadás alapjaiban feleselt emlékeinkkel; elsősorban stílusában. Amíg a Madách Színház stúdiójában a nagyok a pszichológiai színjátszás legnemesebb eszközeivel jelenítették meg az abszurdhoz közel álló dráma hőseinek sorsát, a filmrendező Gazdag Gyula egy majdnem naturális - szalonképesen: újnaturalista

játékteret és játékstílust választott, és kiderült, hogy a mű tökéletesen elbírja ezt a megközelítésmódot is. (Nemcsak elbírta, a szöveg, minden változtatás nél-kül, adekváttá lényegült,)

A rendező és Antal Csaba díszlettervező a kaposvári szobaszínház sajátos adottságaiból indultak ki. Mintha csak megnyitották volna előttünk Kis János nyomasztóan rendetlen, sivár műteremlakását, A felaggatott tükörnek, az elöl hagyott tárgyaknak, a közszemlére bocsátott fürdőszoba-berendezésnek egy-szer csak pszichológiai funkciója lett: az előadás kezdetére mi nézők is be lettünk zárva, kerítve Kis János létének hétköznapi ketrecébe.

Az ősbemutató szereposztásánál majd' egy nemzedékkel fiatalabb szereplők nem eljátszották, hanem szinte megélték előttünk a drámát, A környezet ugyanarra inspirálta őket, mint a rendező: létezésükkel fejezzék ki, hogy mivé lesz, aki a kudarc kátyújában az önpusztításba menekül. Ez a csőd már nem történelmi, hanem személyes, individuális, de éppen ezzel jellemzi a kort is, amelyben gyökerezik. Sarkadi visszatérő problémája ilyen módon ível át a jelenbe, kifejezve egy későbbi kor ifjúságának fenyegető életérzését is. Sarkadi kortársai közül elsőnek élte át végzetes mélységekig a dilemmát, hogy vajon mi a helyesebb: művész-ként vállalni a kollektív és egyéni



Kiss István és Monori Lili az 1976-os kaposvári előadásban (Szirányi István felv.)

kompromisszumot, alkalmazkodni a hazug normákhoz vagy mindezt felrúgva marginalizálódni. Marginalizálódni akkor, amikor az Oszlopos Simeonok rég eljátszották a maguk erkölcsi fölényét, és útjuk most már feltartóztathatatlanul az örömtelen magányba, az értelmetlen nihilbe vezet.

A kaposvári előadás radikálisan megváltoztatta a dráma kicsengését. Először azzal, hogy az asszonyiságában kifosztott, megalázott társbérlő, Zsuzsi, egyetlen pillanatra sem csodálkozik, amikor keserves pásztorórája után férjén kívül Kis Jánost is ott találja a másik szobában. Ő már az aktus alatt rádöbbent arra, hogy csábítója, szeretője - a festő - aljas tréfát űzött vele, amikor eladta Müller úrnak, és már azzal lép ki a szobából, hogy tettéért felelősségre vonja, Ebben a lélektanilag és logikailag is reális szituációban az asszony nem késsel, hanem a darab légköréhez, naturalizmusához jobban illő köznapi szerszámmal az elöl hagyott vasalóval támad az áruló-ra. Ez a bosszú talán kevésbé teátrális - viszont kivédhetetlen. Gazdag Gyula ugyanis időközben kihúzta a szövegből a merényletet túlélő hős feleszmélését, a megtérés és az újrakezdés halvány lehetőségét felvillantó, utolsó monológot.

Ez a hűtlen hűség Zsuzsi magatartásának, tettének áthangolása révén egyrészt kiküszöbölte a dráma egyik zavaró pszichológiai botlását, másrészt viszont súlyosabbá, visszavonhatatlanabbá tette a Kis János-i mentalitás, felett kimondott ítéletet is. Ennek jogosságát Tarján Tamás bírálatában meggyőzően támasztotta alá, kifejtve, hogy mivel a kaposvári Kis János mögül hiányoznak az előző nemzedék történelmi tapasztalatai, tettét csak személyes sérelmek és a kordivat indokolják, s ezért nyilvánvalóan nem is érdemel kegyelmet. (Kritika, 1977/1.) A drámai kompromisszum elvetése tartalmilag, és a mű logikáját tekintve is, indokolt volt. Más kérdés, hogy

ezáltal a záróakkord dekórumától megfosztott drámastruktúra pőrén marad, és az előadás - mint azt Eörsi István a SZÍNHÁZ-ban írott bírálatában is szóvá tette -- végül is befejezetlennek hat.

Jellemző jegye volt a kaposvári előadásnak a szereplők új hierarchiája, A. Madách Színházban Gábor Miklós és Kiss Manyi -: egyenrangú művészpartnerek: Gábor; Miklós intellektualitásával Kiss Manyi démoni realizmusa állt szemben. A kaposvári előadás leggyengébb pontja a címszereplő volt. Kiss István többé-kevésbé elhitette a csődbe jutott alkoholista féltehetséget, megjelenítette a kiégett és kiszolgáltatott férfit, akinek már sem az élvezet, sem az aszkézis nem ad kielégülést. De képtelen volt elhitetni az élet kisszerűsége ellen önnön törvényei szerint lázadó művészt, az eltékozolt tehetség hajdani birtokosát, a kérlelhetetlen logikával rendelkező, parancsoló szellemet. Almási Miklós a Madách színházi előadást annak ide-jén - többek között - azért bírálta, mert a rendezés Sarkadi Imre személyéhez kötve adós maradt a drámán (és a hős sorsán) belül érzékeltetett, kétféle nagyságrend vitájának és feszültségének érzékeltetésével, Mert Gábor a kiégett, aszkéta művész *tragikus,* és az eltékozolt életű, nekikeseredett féltehetség *kisszerű* sorsának villódzása helyett, túlságosan egyértelműen, a nagyobb formátumú tragédiához kötötte a főhős alakját. Kiss Istvánnál ez a képlet a visszájára fordult, és ez - véleményem szerint - gyengítette a konfliktus erejét és a dráma katartikus hatását: is. Ha Kis János eleve súlytalan, kisszerű figura, akkor kudarcai jóval kevésbé rendítenek meg, és a csőd korántsem olyan vérlázító, mint amikor egy szuverén ember adja fel az élettel, a körülményekkel vívott harcot.

E mellett a gerince roppant Kis János mellett még nagyobbra nőttek a kaposvári előadás nőalakjai. Molnár Piroska alakításának hála, kiderült, hogy a

festőhöz tartozó asszony, Mária alakja - teljes értékű női főszerep. A cselekmény ívét lezáró feloldozó, megváltó sorait ugyan (az alapkoncepciónak megfelelően) kihúzta a rendező, de Mária magatartásának lélektani hitele ezzel is csak erősödött. Ami pedig Monori Lili revelációszámba menő Vinczénéjét illeti, méltánytalanság lenne Kiss Manyi remekléséhez hasonlítani. Monori egyszerűen *más* volt. Ványadt, kisszerű, kopott - és meghökkentően fiatal. A színész életkorából és személyes létezéséből eredően egy ocsmányságában is valódi, a festő számára majdhogynem delejesen vonzó nőt láttunk, aki az események előrehaladtával nemcsak Kis János, de az előadás felett is egyre jobban eluralkodott.

„Faust, Don Quijote, Raszkolnyikov és - Kis János"

A polemikus kaposvári előadás után nálunk szokatlan gyorsasággal került színpadra Gábor Miklós válasza: a harmadik *Oszlopos* Simeon-értelmezés. (Hiszen a kecskeméti előadást - bármilyen jó volt is Andorai Péter Kis Jánosa - mindenki Gábor Miklós Simeonjának tartotta, és nem is alaptalanul.)

A Népszabadság tudósítójának arra a kérdésére, hogy kinek ajánlja a rendező a drámát, illetve a kecskeméti előadást, Gábor Miklós váratlan választ adott. A dráma ismerőit nem az hökkentette meg, hogy az előadás „Emlékezés egy nemzedék életének sorsfordulójára, amikor nemcsak életünk, de hitünk és önmagunkba vetett hitünk forgott kockán". Nem is az, hogy Gábor ördögök és bohócok haláltáncát felmutató misztérium-játékot látott bele a darabba. Hanem, hogy Kis Jánost említve Faustot, Don Quijotét és Raszkolnyikovot idézte meg, és arra törekedett, hogy a néző végigjár-ja a megbotránkozástól a tisztaságig vezető utat, végül eljusson ahhoz a tisztasághoz, ami Sarkadiból sugárzik. (Nép-szabadság, *1977. X. 7.)*

A próbákról is meghökkentő hírek érkeztek. Gábor Miklós a dráma ördögi humorára épít, Kis Jánost bohócnak öltözteti, aki végül is üdvözül. Munka közben Gábor meg is fogalmazta: „a darab tisztasága, mélysége, az ördögi humor felszínre hozásával egyenes arányban növekszik." A hősök vergődése Gábort Bosch alvilági figuráinak mozgására emlékezteti. De legfőképpen: a darab, amit sokan közönségesnek, pesszimistának tartanak, számára felemelő.

A megvalósult előadás választ adott a kérdőjelekre. Először is, bebizonyította, amit egy korábbi kísérlet alapján sokan vitathatónak éreztek, hogy Gábor Mik-lós kitűnő rendező, aki képes a modern drámairodalom egyik legkomplexebb darabjának újraértelmezésére, saját művészi akaratának érvényesítésére is. Méghozzá oly módon, hogy közben a színész sem veszíti el saját arcát, éppen ellenkezőleg: Andorai Péter pályája csúcsára ért a festő szerepében, Vass Éva pedig minden várakozást túlszárnyalóan azonosult Vinczéné tőle minden vonatkozásban távol álló alakjával.

De bebizonyította az előadás azt is, hogy Sarkadi drámája mennyire nyitott, tíz év után is új tartalmakat kínáló alkotás, amely (a világirodalom maradandó drámáihoz hasonlóan) korszakonként a rendező belső tartalmaival szembesítve, új és tág lehetőségeket kínál az értelmezésre.

Öt év távlatából a legemlékezetesebb színpadi sziluett a bevezető: a műteremlakás áthatolhatatlan szürkeségében az ágaskodó, függeszkedő, szoborszerű oszlopszent, amely szinte csak a színpadi némajáték alig elviselhető feszültségének feloldása után alakul vissza húsból-vérből való emberré. De ez a Kis János, akinek léte ily módon szinte ránk tört a színpadról, emberi álarcában sem hasonlít a korábbi Kis Jánosokhoz. Rikítóan piros, bő pulóverje, piros kötött jambósapkája előbb idézte Lear király bolondjának kortársutódát, mint egy budapesti általános iskola (elcsapott) rajztanárát.

Gábor Miklós annak idején a szöveg támasza nélkül is elhitette, hogy egy nagy festő vagy legalábbis egy nagy tehetség végső csődjének, egy nagy szellem jóvátehetetlen kiürülésének, felbomlásának vagyunk tanúi. Kiss István viszont esélytelen Oszlopos Simeon volt, akinek el kellett kárhoznia ahhoz, hogy mi, nézők, higgyünk a bűn és bűnhődés logikai kapcsolatában, az értékek halálon túli értékállóságában, az erkölcs és a humánum győzelmének (elvont, elvi) lehetőségében. Andorai Péter lényébe, magatartásába olyan groteszk elemek, provokatív és ironikus felhangok keveredtek, hogy általuk az előadás hangulata valóban az abszurd drámákéhoz, az abszurd művek sokkhatásához közelített. De a legabszurdabbnak az tűnt, hogy végül is ez a torz, majdnem skizoid figura felülkerekedhet a világon: bukásával mintegy levonja tapasztalataiból a konzekvenciát, és ezzel szánalmat, sőt tiszteletet ébreszt maga iránt. Az előadás utolsó akkordjában a gyilkos és az áldozat egyaránt szánnivaló, esendő ember: ellenfelekből sorstársakká lettek.

Gábor Miklós *Társbérlet az oszlopon* című tanulmányában (Gábor Miklós: A *színész árnyéka.* Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972) verbálisan is megfogalmazza azt, amit az előadás sugall. Vitába száll azokkal, akik züllöttnek tartják, megvetik Kis Jánost, sőt azokkal is, akik részvéttel közelítenek hozzá. Koncepciója szerint a festő feláldozza és (bukásában) megtalálja önmagát. Kis János, amikor famulusává fogadja Vinczénét, vállalja a logikáját, és végig is járja vele a ráció útját. „Erkölcstelensége" abban áll, hogy nem óhajt különbözni a világtól, ellenkezőleg - felismeri, vállalja a megismert valóság megvalósításának kötelességét, és végül is azért áldozza fel életét, hogy legalább egy igazi értékrendszer létezésére hívja fel általa a figyelmet. „Világunkat, ezt a leszakadt liftű bérházat, valóban látni merte, és mégis feláldozta magát érte."

Ezzel Gábor Miklós, tíz év után, eljutott a festő fejére kimondott ítélettől Oszlopos Simeon hős voltának, krisztusi funkciójának felmutatásához, az elrettentéstől - az igazoláshoz.

Jeles utóvizsga a Játékszínben

Amikor *1982* júniusában Schmidt Zoltán, a leningrádi Állami Színház-, Zene- és Filmművészeti Főiskola hallgatója, diplomamunkaként színpadra állította Sarkadi Imre drámáját, az elő-adást általában a negyedik *Oszlopos* Simeonnak emlegettük. Valójában a Madách Színház stúdiójának ősbemutatóján, a kaposvári és kecskeméti felújításon kívül a dráma bemutatásra került (Balogh Géza rendezésében) Debrecen-ben is, sugározta a rádió (Bárdos Pál dramaturg közreműködésével, Barlay Gusztáv rendezésében) és a tévé. (Esztergályos Károly *Oszlopos Simeonját* elsősorban Gobbi Hilda Vinczénéje kedvé-ért őrizte meg a szakmai emlékezet.) Világ-sikerről a legjobb akarattal sem szólhatunk, de tény, hogy az archívumban egy lengyelországi, egy drezdai és egy bécsi előadás dokumentumai is megtalálhatók.

Az idei, játékszínbeli felújítás júniusban, mértékadó kritikusok megállapításai szerint még csak egy ösztöndíjas hallgató szabályos rendezői vizsgája volt. (Varjas Endre; Élet és Irodalom,

1982. VI. 18.) Szántó Judit már akkor is azt írta: „Az évad végén bemutatott produkciónak még van ideje összeérni, kiteljesedni, ősszel szívesen visszatérnénk rá." (Új Tükör, 1982. VI. 27.) Ezt a kritikus által jósolt folyamatot a Játékszín új igazgatója, Berényi Gábor, erőteljesen felgyorsította, felerősítette azzal, hogy Gábor Miklóst művészeti tanácsadóként szerződtette a produkció-hoz. Kevésbé dodonai módon ez azt jelentette, hogy az ősbemutató Kis jánosa és a kecskeméti előadás rendezője, aki tanulmányával is bizonyította a mű iránti elkötelezettségét - a legautentikusabbként - újra próbálta a darabot a Schmidt Zoltán által kiválasztott kiváló színészekkel.

Júniusban elmulasztottam az előadást, és így a változás lemérésére nem vagyok illetékes. De azért a színháztörténetből tudom, hogyan hozott létre cezúrát a Nemzeti Színház életében Paulay Ede azzal, hogy igazgatói kinevezése után nyomban „helyretette", helyrepofozta, korrigálta a színháznak a korábbi repertoáron szereplő előadásait. Hogyan sikerült Beöthy Lászlónak, legalábbis kezdetben, megnyernie a maga számára a nemzeti színházi társulat tagjainak rokonszenvét azzal, hogy kisebb módosításokkal, a hangsúlyok áthelyezésével felfrissítette és sikerre vitte a már kész produkciókat. Gábor Miklós, tudtommal, egyetlen színészt sem cserélt le, nem borította fel a kész előadást, de a megjelenített drámára - szerencsére - mégis sikerült rányomnia személyisége bélyegét.

Két évtized kritikus kor egy színpadi mű életében. Klasszikusnak, de még hagyománynak is fiatal, kortársi állásfoglalásnak gyakran szakállas. Különösen, ha már a színlapon is az szerepel: „történik manapság". Mégis az derült ki, hogy a cselekménynek szinte csak egyet-len lényeges momentuma (a társbérlők beutalása) korhoz kötött; a szövegnek ezen kívül néhány jelentéktelen mozzanata érzékelteti csak az idők múlását. A dráma nemcsak túlélte az esztendőket, de sajátos módon ki is tágult. Kis János útja, sorsa tovább absztrahálódott, és ezzel mára szorosabban kötődik egy tágabban értelmezett realitáshoz.

Strehler Cseresznyéskert-elemzésében *a* „három kínai szelence" példázatára hivatkozik: három doboz, szorosan egymásban, kicsi-középső-nagy. Az első a valóság szelencéje (a potenciális valóságé, ami a színházban maga a valóság)

Végvári Tamás Kiss János szerepében (Játékszín) **(Gábor** Viktor felv.)

- az érdekes emberi történet. A második - a történelem szelencéje, ahol a család története már a történelem szemszögéből tárul elénk. „Végül, a harmadik - az élet szelencéje - az emberi sorsé: az emberé, aki születik, felnő, él, szeret és gyűlöl, győz és veszít, aki megun dolgokat és értetlenül áll más dolgok előtt., majd elmúlik, meghal ..."

A továbbiakban az egyes szelencék arculatáról és színpadi veszélyéről elmélkedve jut el a rendező a Csehov-drámában szorosan egymásba illő „szelencék" egyidejű színpadi megvalósításának követelményéhez, illetve gyakorlatához. *Az Oszlopos Simeon* maradandóságának titkát kutatva, ennek a teóriának a kiindulópontja, az elemzési módszer az érdekes. Ennek szellemében, szorosan a Sarkadi-mű szövegéhez ragaszkodva megállapíthatjuk, hogy Kis János festő kudarcainak története - az első síkon önmagában is érdekes: a mű-vészi csőd és alkoholizmus, a kényszerű és egy aszociális magatartás által kicsi-kart *magány,* a csábítás diadalmas trükkje és az intrikussal való szövetség következménye akár be is tölthet egy színházi estét. De szorosan Kis János egyéni kudarcai mögött már megjelenik a történelem: az első regénytöredék születésekor a második világháború, az elkészült drámában 1956 illúziókat romboló, gerinctörő traumája. A Kis János képeinek útját elvágó zsüri talán a szocialista realizmus elvét hangoztatva tiltotta ki a festőt a kiállítóteremből. Vinczéné fiát ugyan rablógyilkosság miatt végezték ki, de a kivégzések poklához nálunk történelmi asszociációk is tapadnak. Mint ahogy a házmesterjellem, aminek Vinczéné démoni sűrítménye, ugyan-csak történelmi képződmény. De valljuk be, még abban is a történelem, a történelmi atmoszféra manifesztálódik, ahogyan Sarkadi mindezt - kortársként - tudatos homályban tartva érzékelteti.

Ez azonban, végső soron, a dráma hasznára vált. Tágabbra nyitotta Sarkadi előtt azt a bizonyos harmadik szelencét. Eljuttatta oda, ahova realista korszakában nem jutott el: a lét tragédiájához. Gábor Miklós egy írásban is rögzített rádióbeszélgetésben (Kritika, 1978/5.) elmondta, hagy tíz évvel a darab első, realista megközelítése után már másképpen látja a mű problematikáját. Nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy

Sarkadi drámájában élet-halál kérdés-ként vetődnek fel a napi ügyek, „lenni vagy nem lenni" szinten a házmester-problémák. Sarkadi, a maga kisszerű kor-társi világában körültekintve, olyan nagy kérdésekre keres választ, amelyek valaha a királydrámák szintjén kerültek szín padra, és olyan szinten teszi fel számunkra ezeket a sorskérdéseket, ahogy ezt a darab nézőinek többsége soha nem tudná feltenni.

Az Oszlopos Simeon általam felvázolt színpadi története azt bizonyítja, hogy Strehler hármas követelményének, a történet, a történelem és az élet megjelenítésének, maga a dráma hívebben megfelelt, mint az eddigi (önmagukban dicséretesen magas színvonalú) előadások sorozata. A Madách színházi ősbemutató Sarkadi árnyékában az emberi történetre koncentrált, és utólag megítélve, nem sikerült teljesen kivédenie a Strehler által jelzett „veszélyt", tudniillik, hogy megragadjon a puszta rekonstrukció, a kulcslyukon át való leselkedés szintjén. A kaposvári koncepcióban mintha a tegnap és a ma történelme került volna elő-térbe. A rendezés újnaturalista filmes stílusa és a konzekvens ítélkezés is a mű társadalomkritikai tendenciáinak erősítésére szolgált.

A kecskeméti előadást viszont Gábor Miklós teljes tudatossággal a harmadik sík szintjén komponálta meg. Hőse az a Don Quijote, akit Sancho Panzának sikerült meggyőznie. Az a Faust, akit Mephisto elcsábított és leigázott. Krisztus, aki hiába áldozta föl magát a menthetetlen emberiségért, de akinek gesztusában mégis felvillant a remény egy szikrája, legalább annyi, hogy tette nélkül még sivárabb lenne ez a világ. Gábor Miklós „optimizmusát" nem külső szempontok táplálják, hanem a drámában felfedezett belső ellentmondás. Az a tény, hogy Sarkadi *a Simeon* meg-írásával szembekerült művének a formák felbomlását, a művészet céltalanságát hirdető alapképletével. Aki ilyen erővel, ilyen írói átéléssel panaszolja fel a művészet céltalanságát, az a lelke mélyén mégis hisz abban, hogy a művészetnek hivatása van. Egyébként el-hallgathatna, és a nihilbe menekülne, mint Kis János tette, s ki tudja, talán a dráma megalkotása után az író is .. .

A Játékszínben meg- illetve átrendezett előadást is ez az indulat, ez a fel-színre hozott ellentmondás feszíti. A júniusi bemutató után Tarján Tamás a ádióban a rendező szemére vetette, hogy ha van is rendezése mögött személyes vagy olvasmányélmény, ezt az előadásban nem tudja átadni. Nem sikerül választ adnia arra, vajon mi az oka *Oszlopos Simeon* önpusztításának. Gábor Miklós (és Végvári Tamás) most olyan mély személyes indulattal élik át Oszlopos Simeon problémáját, hogy ezzel valósággal rávezetik a nézőt az általuk választott megoldáshoz. Az új előadás válasza: világunk züllesztette ilyenné *saját* megváltóját. Szántó Judit az Új Tükörben azt kifogásolta, hogy az elő-adásban csak Kis János, a sikertelen, alattomos, fárasztó figura kerekedik ki, aki inkább csak áldozatai iránt ébreszt rokonszenvet - nem pedig az az Oszlopos Simeon, aki a rossznak önmagát nem kímélő szentjévé lesz, és akinek lelkünk mélyén kívánnánk a megváltást.

Csak feltételezni tudom, hogy ez volt az archimedesi pont, ahonnan - vagy ahová? - Gábor Miklós kimozdította az előadást. Mert azon a megkésett, második októberi premieren, amikor én láttam az előadást, Végvári Tamás már egy teljes ívű drámai pályát járt be. A Vinczénével való szövetségben kiteljesedő démoniságot megelőzi az a reális, földi csodálkozás, hogy hogy lehet ilyen a világ, s milyen erők rontották ilyenné - őt magát? A kudarcok lamentációja mögött kirajzolódik a hős eredendő bűne : világában nem létezik más kiút, mint azonosulni a rosszal, még akkor is, ha ebből már semmilyen jó, sem-milyen öröm, beteljesülés nem származik. Nem elégszik meg Kis János csődjének, bukásának ábrázolásával, a küzdelem feladását követő negatív aszkézis felmutatásával, hanem az eddiginél is nagyobb hangsúlyt ad a Vinczéné sugallatára elkövetett, minden köznapi képzeletet felülmúlóan abszurd emberi aljasságok *sikerének.* A valóságnak ez a következetesen érvényesülő logikája (hogy nincs az a rossz, ami be ne teljesülhetne, nincs az az ocsmányság, amit végre ne lehetne hajtani), a kizökkent idő, az eltorzult valóság általánosított tükreként jelenik meg a történetben és a színpadon, és a kimondás erejével valóban katartikus hatást vált ki.

Kérdés csak az, hogy ez a következetesen felvállalt kísérlet, amelynek Kis János egyszerre végrehajtója és eszköze, milyen indulatból születik; érthető csupán, vagy indokolt, megbocsátható tiszteletet parancsoló? A tagadásnak' ez a cselekvő abszolutizálása előbbre vi szi-e az emberről való tudásunk vagy az emberiség ügyét? Valami különös, ironikus, kívülről való kajánsággal figyeli önmagát Végvári Tamás, annak az orvosnak a hidegvérével, aki számít rá, hogy nem éli túl az önmagán végzett kísérletet. Csakhogy a tudós nem öncélúan a tudomány kedvéért, hanem az emberiség *érdekében* - Kis János viszont a körülötte élő emberek, a megismert emberiség *ellenében* kísérletezik. Számomra itt válik kétségessé az a Gábor Miklós koncepciójában centrális krisztusi motívum, amit ebben az előadásban még a Mária megjelenését megkoronázó Piéta-szituáció is aláhúz. Minél többször olvasom, látom a darabot, annál jobban zavar a melodramatikus sugallatú véletlennek, az igaz szerelem megváltásának ez az írói, színpadi hangsúlya. Ez a motívum - Mária monológja - még akkor is megtöri a dráma ívét, ha az előadás, mint az, amit a Játékszínben láttunk, le-mond a gyógyulás ígéretét hordozó utolsó jelenetről, a mentők szerepeltetéséről, és vállalja a hős tragédiájának beteljesülését. Számomra nem Oszlopos Simeon felmentése, üdvözülése - és nem is Kis János életben tartása cáfolja a mű pesszimizmusával kapcsolatos ellenérzéseket. Nem mintha pesszimista alkotás nem lehetne remekmű, de *az Oszlopos Simeon* nem pesszimista. Éppen Kis János fizikai megsemmisülése, a megalázott áldozat végső, győztes bosszúja sugallja, hogy a Rossz mindvégig érvénye-sülő hatalma sem örökérvényű. A gyilkosság, amelyet Zsuzsi elkövet, nem is puszta bosszú, hanem - ítélet.

Elgondolkodtató, hogy az emberábrázolásnak az az elvontabb módszere, amit Sarkadi választ és a figura magatartását kísérő, groteszk felhangok sűrűsödése, amit Végvári Tamás is felvállal - következetesen gátolják és meg is akadályozzák azt a fajta azonosulást, amelyet a mű feloldozó, felmagasztaló kicsengése Gábor Miklós értelmezésében megkövetel.

Margittay Ági Vinczénéje, a Kiss Manyi felejthetetlen alakját, alakítását idéző, homlokába húzott svájcisapkában, a tréningnadrág fölé öltött, hangsúlyozottan hiteles, loncsos otthonkájában, közelebb áll az eredeti házmesterné-figurához, mint Monori Lili delejes démona. Margittay tökéletes tudatossággal építi fel, fejleszti ki a figurát: a reálisabb indítás, a lélektanilag motivált sértett, sebzett anyai magatartás jelenetről jelenetre válik mind szélsőségesebbé,

ahogy Kis Jánoshoz való viszonya átalakul, és az eredeti társadalmi alárendeltség átadja a helyét a mester és a tanítvány, Mephisto és a gonoszságára rácsodálkozó Faust viszonyának.

Érdekes, eredeti Zsuzsit láttunk Venczel Vera alakításában. Ez a fiatalasszony korántsem olyan naiv és ártatlan, ahogy a szerep korábbi alakítói látták. Ha ilyen lenne, valószínűleg nem is sikerült volna Kis Jánosnak olyan könnyen, gyorsan elcsábítania. Éppen ellenkezőleg, ez a Zsuzsi kíváncsi és kielégítetlen, maga is hajlik a konvenció szentesítette normák áthágására. Vonzza őt a festő mássága, és a csábítás tárgyából játszi könnyedséggel - csábítóvá válik. Ezt a váltást: hangsúlyozza a rendezés is, amikor a döntő pillanatban Zsuzsi ül át a fotelból az ágybetétre. Ez a váltás nyílt színen zajlik, és a látszólag jelentéktelen fizikai cselekvésben, a helyváltoztatásban manífesztálódik. A figura sorsdöntő fordulata azonban csak a dráma csúcspontján, a festő árulásának felismerésével következik be. Ezt a váltást Kaposvárott Gazdag Gyula a cselekmény logikájának, a figura lélektani hitelének érvényesítése érdeké-ben (dramaturgiailag helyesen) a háló-szobába száműzte, megfosztva ezzel *a* színészt a fordulat érzékeltetésének lehetőségétől. Venczel Vera alakításában. nyitva hagyja a kérdést, hogy mi történt addig, amíg Müllerrel volt össze-zárva. Felismerte-e meggyalázóját, vagy csak Kis Jánost .látva eszmél rá a valóságra. De színrelépése pillanatában még-is mesterien érzékelteti, hogy az utolsó percek tapasztalata alapjában megváltoztatta. Mire a szeretőjével való leszámolásra készül, már a bosszú démonának szerepében látjuk. Ugyanakkor., ez az cinmagából kivetkőzött Zsuzsi még-sem idegen, nem más ember; asszony, aki a megaláztatás által képes átlépni önnön határait, már nem is földi nő, hanem sértett angyal. A szörnyűséges Jó félelmetes képviselője, aki végső tettével Vinczéné méltó ellenfelévé nő.

Kézdy György szerelmet vásárló, magánura ítéltetett, markáns Müller úrját már a kecskeméti bemutató idején nagyra értékelte a kritika. Egyetlen jelenetében most is sikerült kifejezésre juttatnia ennek a mindenki által lenézett, gátlásos teremtménynek a szánalmasságát. Mesteri, ahogy a szerelmi mohóság és a rutinszerű üzletiesség villódzásával be-vezeti az eseményeket. Érdekes új szín-foltja az előadásnak Téri Sándor a szerzői utasítástól alkatilag is eltérő Bálintja. Zsuzsi férjének a festő feletti nyilvánvaló testi fölénye önmagában is megváltoztatja Bálint darabbeli pozícióját. Téri egyetlen pillanatra sem küzd ez ellen, sőt, inkább rá is játszik a nagy melák emberek naivitására, a birtokos férfi biztonságára és a vereség váratlanságára.

Kár, hogy a dráma két pontján úgyszólván csődöt mondott a szereposztás. Tolnai Miklós agresszíven hangos Jóbja nem elég vonzó és nem elég taszító, s mintha a figura cinizmusát összetévesztené az alakítás lélektelenségével. Pap Éva Máriája pedig szinte már a szerep karikatúrája. Erről a hamvavesztett, fáradt naiváról, akit Pap Éva játszik, még azt is nehéz elhinni, hogy valaha vonzotta, vállalta Kis Jánost, még kevésbé,. hogy hajdani, zaklatott élete után önmaga felemelkedésének reméli az elmulasztott kispolgári életformát. Az a Mária, akit Sarkadi megírt, nemcsak jóságos, de kemény ember is, aki a felismert szakadék szélén gondolkodás nélkül képes szerelmével is, reményeivel is szakítani.

A Játékszín előadásának legfőbb érdeme, hogy tizenöt évvel az őslemutató után, egy újabb színbázbajáró generációnak teszi lehetővé, hogy megismerje a modern magyar dráma egyik úttörő alkotását, és ugyanakkor újra, meggyőzően demonstrálja a műben rejlő, időtálló értékeket.

Meggyőződésem, hogy Oszlopos Simeon színpadi sorsa, vitája ezzel sem ért véget. Előbb-utóbb nyilván meg fog születni az az előadás, amelyben valóban szervesen egymásba illik a három „kínai szelence", és együttesen bontakozik. ki a történet, a történelem és az egyetemes élet perspektívája. Olyan komplex előadás, amelyben - Strehler szerint - „fiul a szív rezdülésére vagy egy kézmozdulatra figyelve elsősorban, hol a történetimet villantva fel szemünk előtt, hol pedig föltéve a kérdést: mi lesz a. sorsa az embernek, aki - akárhogyan is van születik, él és meghal."

Sahhadi Incre: Oszlopos Simeon (Játékszín)
Díszlet, jelmez: Fábián Gabriella. *Művészeti tanácsadó:* Gábor Miklós. *Rendező:* Schmidt Zoltán f.h.

Szereplők: Végvári Tamás, Pap Éva, Venczel Vera, Margittay Ági, Tolnai Miklós, Téri Sándor, Ruttkai Ottó, Bicskey Károly, kézdy György, Gonda György, Harkányi János, Maday Emőke.

RÓNA KATALIN

Ismét epika

Az Ősbemutató a debreceni Csokonai Szinházban

Az utóbbi évtizedben gyakran fölmerült téma az epika kérdése. a színházban. A színházak szívesen fordulnak a drámairodalom helyett' kisregényekhez, novellákhoz. A dramaturgiák keresik a folyóiratokban, a kötetekben megjelenő epikus alkotások között azokat, amelyek, úgy tűnnek, hogy színpadra igazíthatók. Az irodalom pedig nem ismer olyan törvényt, amely meghatározza, mit szabad színpadra alkalmazni és mit nem. Legföljebb az egyes irodalmi alkotások belső törvényei lehetnek mértékadók. Van, ami színpadra kívánkozik, és van, amit képtelenség színpadon elmondani. Rá-adásul a mai, nem mindig határozott formanyelv, netán a formabontás üdve amúgy is sok engedményre képes. Így mi sem természetesebb, mint hogy egy-mást követik színpadjainkon az epikus drámafeldolgozások. S valójában nem is ez a legnagyobb baj. Mert hiszen elképzelhető, elképzelhető lehetne, hogy az író, netán a dramaturg segítségével új, önálló drámát ír a már ismert témából. Ebben az esetben természetesen a meg-született. színpadi alkotás önmagában lehetne értékelhető, tudomásul véve, hogy egy történet új feldolgozásával találkoztunk. Ám általában, sajnos, nem így alakul. hanem ami párbeszéd volt az eredeti alkotásban, megőrződik párbeszédként, ami leírás, azt is igyekszik az író dialógussá formálni, S ha ez utóbbi végképp ellenáll, hát valamelyik. szereplő elmeséli. S marad az epika. A történet felvonásokra osztása - különösen a kétfelvonásos megoldásban - nagyobb gondot. nem okoz, és máris megszületett a színpadi játék. Tartalmában ugyan nem túlságosan drámai, formájában nem jellegzetesen színpadszerű, de mégiscsak eljátszható.

Különösen fájdalmas ez, ha olyan bemutató kapcsán kell leírni, amely minden szempontból színházszerű lehetett volna, amely nek már témája is színpadért kiált. *Az Ősbemutató* debreceni ősbemutatójáról van szó.

Néhány esztendeje jelent meg Karinthy Ferenc kisregénye, *az Ősbemutató.* Egy

drámaíró a hőse, akinek történelmi drámáját valamelyik vidéki színház tűzi először műsorára. A bemutató lázában égő író belecsöppen a kisvárosi művészvilágba, az intrikákba, a kisszerű ellenségeskedésekbe, a helyi művészetpolitika sekélyességébe, a bemutatót követő bankett egymást gyilkoló izgalmába és egy furcsa szerelembe. S mindabba, amit Karinthy egykor nyilván saját bőrén érez-betett egy vidéki színház életéből. És amit pontos, érzékletes, tömör, a végtelenségig komikus és mélyen elszomorító kitűnő kisregényben írt meg. Figurái olyannyira igazak és valódiak, hogy szinte lehetetlen nem fölismerni a modelleket. Ugyanakkor olyannyira tipikus volt még néhány esztendővel ezelőtt, talán egyes vonatkozásaiban ma is, hogy általánosíthatóságában jeles, élvezetes írói munka. Így aztán természetesen kívánkozik színpadra. Tulajdonképpen csak az a csoda, hogy mostanáig nem lelt rá egyetlen színház sem. Valószínűleg lehetett volna *az* Ősbemutatóból valódi drámát írni, ám ahhoz sokkal jobban el kel-lett volna rugaszkodni az epikától, s megteremteni azt a drámai keretet, amelyben életszerűen-színpadszerűen jelenhettek volna meg a kisváros művészvilágának, művészetpártoló közönségének és a hivatalos szerveknek a jellegzetes figurái. Sajnos Karinthy Ferenc lendülete ezúttal kisebb volt, mint a kisregény megírásakor. Elégségesnek vélte a meglehetősen egyszerű színpadi adaptációt.

Valójában mi is történt a színpadra alkalmazás során?

Á kisregény az író érkeztével kezdődik, amelyben csípős, leíró részek ecsetelik a helyi viszonyokat, a drámaíró fel-adatát: virágot küldeni, verseskötetet dedikálni és a többi. Mindezt a színpadon néhány szereplő indokolt és nem egy indokolatlan beléptével eljátszatják a szállodai szobában, majd a színpadi színház próbáján. Az indítással még nincs különösebb baj. Nem könnyű ugyan a gyors és szinte átmenet nélküli helyszínváltás, de végül is megoldható. Ám a próba váratlan jelzéssel csúszik át az esti bemutatóba. És elkezdődik egy hosszadalmas, bonyolultan részletező, ám megíratlan jelenet. Karinthy arra kényszeríti a szín-házat, hogy kettős játékba kezdjen. Játssza el a nehézkes drámarészleteket, hol szöveggel, hol csak mímelve-imitálva. És közben a színpadi színház köré fölépített páholyokban ülő író, igazgató, színésznő, kritikus, tanácsi tisztviselő, püspök, dramaturg elemezgesse a véleményeket, magyarázza a látottakat. S ez az, amivel *az Ősbemutató* szerzője lehetetlen helyzetbe hozza a színházat. Nemcsak azért, mert a játék a játékban színészei alig kapnak valami támpontot ágálásaikhoz. Olyan dramaturgiai helyzetekbe kerülnek, amelyekből csak a ripacskodás (tudjuk, hogy az író ezt akarja megmutatni, ám ennyire didaktikusan fölösleges) a kiút. Hanem azért is, mert a darabbéli író magyarázkodó szövege az epikából átemelve és nem színpadi szöveggé fogalmazva unalmas, szürke, sematikus elmélkedéssé válik. Így aztán a szavak önértékén túl semmiféle drámai helyzet nem jön létre. Marad a lanyha bemutatósdi, s támpontként még azt sem sejthetjük, hogy milyen is Tábori Titusz drámája.

A feszültség megteremtése Karinthy művében így az előadást követő bankettre vár. Ám eleinte itt is csak a monológok egymásutánisága határozza meg az eseményeket. Szóhoz jut a tanácsi tisztviselő, a püspök, az idősödő s az aligha-nem avítt ízlésű igazgató-rendező, az örökké sértett, az újért kiabáló dramaturg és a bánatos kritikus is. Őket azonban egyszerűen komikus mellékszereplővé sorvasztja a színpadi változat.

Némi drámai feszültség teremtődik az író és a kis színésznő szerelme kapcsán, valamint a dramaturg fölvetődő színházi előrelépésének lehetőségétől. Ám ebből sem lesz más, mint odavetett ötlet, s az utóbbit is többé-kevésbé semlegesíti az álnéven megjelenő lesújtó-ledorongoló kritika a helyi lapban. Valójában valamennyi szál laza eszmefuttatás a művészek életéről, a tehetségről és a tehetségtelenség-ről, a szerencséről, a vidékiességről. Ám a feszültségkeltő mondatokból nem áll össze valódi dráma, a gondolatsorok, a hosszú epikus boncolgatások minduntalan elnyomják a valódi drámai helyzeteket. A bonyolult szerkesztésmód, amely egyébként kizárólag az eredeti műhöz való hűségigényből következik, lehetetlenné teszi az igazi színpadszerűség kísérletét. S hiába a szellemesség, hiába a tipizálás, a komédiai hajlam, ha a végeredmény csupán elszalasztott drámai lehetőség.

Léner Péter rendezése igyekszik elfogadhatóan színpadszerűvé, játékossá tenni ezt az elbeszélő drámát. Lehetőségei szerint mindent megmutat. Ám ismerjük el, nem könnyű a szállodai szobából üres színpadot, majd jellegtelenül bejátszott színpadot varázsolni, úgy, hogy a valódi nézőteret még színpadi páholyok is tágítsák. Jánosa Lajos viszonylag jól mozgatható díszletében a túlnyújtott színpadi bemutató után pergő játékra, néhol túlkarikírozott szerepformálásokra készteti színészeit a rendező. Mintha anekdoták sorát látnánk a színpadon megelevenedni a színészi életformáról, az igazgatói önkényről, a színésznők kiszolgáltatottságáról, a drámaíró tévelygéséről, a kritikus sanyarú sorsáról és a művészi eszmény késztette különbözőségek belső harcairól. S hogy mindez nem áll össze egységes drámává, az nem elsősorban rendezői kérdés.

Á színészek közül Simor Ottó az egyetlen, aki teljes jellemet formál Farsang Oszkár színigazgató szerepéből. Á színházért, a színházban élő nagy vidéki igazgató alakját játssza jó komikai kedvvel. Évtizedes vidéki színházi léte határozott alapokat teremt kiváló szerepformálásához. Egy teljesen megíratlan figurával küzd Korcsmáros Jenő a színész Simonyi Kornél szerepében. A feltörekvő nemzedék színvonalas képviselője helyett jellegtelen mitugrászt játszik Károlyi Tibor dramaturgként Borbély Sándor. Nevéhez illően fanyar Czitrom Ervin kritikus Lipcsey Tibor. Magyarázkodó szerepében rokonszenves Csíkos Sándor Tábori Tituszként és Vándor Éva Máriavölgyi Tünde alakjában. Á vidéki színésznők különböző típusait jól mutatja Muszte Anna, Agárdy Ilona és Csáky Magda. Kállay Bori elegáns jelenség az igazgató mellett élő színésznő szerepében. Jellegzetes tanácsi főelőadónőt játszik Szabó Ibolya. Hatásos O. Szabó István alakítása, és nagyon pontos Sárady Zoltán emberábrázolása.

Jó lett volna a debreceni ősbemutatón igazi-eredeti Karinthy Ferenc-drámát köszönteni ahelyett, hogy az író színpadi fel-dolgozásainak számát gyarapította volna a színház.

Karinthy Ferenc: Ősbemutató (debreceni Csokonai Színház Kamaraszínháza)

Dramaturg: Osztovits Levente. *Díszlet:* Jánosa Lajos m. v. *Jelmez:* Szabó Ágnes. *Zenéjét összeállította:* Palásti Pál. *Rendezte:* Léner Péter.

Szereplők: Csíkos Sándor, Simor Ottó, Korcsmáros Jenő, O. Szabó István, Csáky Magda, Kállay Bori, Vándor Éva, Muszte Anna, Agárdy Ilona, Borbély Sándor, Lipcsey Tibor, Sárady Zoltán, Wellmann György, Sz. Kovács Gyula, Kiss László, Szabó Ibolya, Tikos Sári, Tóth József, Szarvas József, Bálint Mária, Geday Mária.

ISZLAI ZOLTÁN

Végeredmény-telenségben

Gorkij: Az öreg (József Attila Színház). Kovács Titusz (Jakov). Szabó Éva (A leány) és Horváth Sándor (Az öreg)

A dráma- és színháztörténetnek van némi mondanivalója *Az öregről,* Gorkijnak arról a baljós hangulatú színművéről, mely megírása után hatvanhét évvel érkezett el a megújulását előkészítő József Attila Színház színpadára, amit (újkeletű közlekedésnehezítési és munkaszervezetlenségi célokokból) eléggé oldalazva lehetett csak megközelíteni.

A harminckötetes szovjet összkiadás megfelelő tizenkettedik - darabjában olvashatjuk, hogy a darabot Gorkij 1915-ben írta. Először Berlinben jelent meg, Ladicsnyikov kiadásában. Az Októberi Forradalom előtt még nem, utána alig egy esztendővel bemutatták az Akadémiai Kis Színházban. Á realista hagyományokat *őrző* nagy színészegyéniségek otthona akkor még a Lenin kezdeményezte államosítás előtt állott. Előadásukat - miként ez Ni, Tolcsanovának a Teatralnaja Zsizny nyolcadik számába írt cikkéből kiderül - Krupszkaja és Le-nin megtekintette.

Gorkij ahogy ez többé-kevésbé köztudott az ismerők, érdeklődők kicsiny körében - saját drámáiról nem volt nagy véleménnyel. Halála előtt három évvel írta a God Sesztnadcati című almanachban, hogy közel húsz darabja „csupán szorosabban vagy lazábban összefüggő jelenetek sora, hiányzik belőlük a téma következetes kibontása, a jellemek pedig elnagyoltak, szürkék, sikerületlenek. A drámának minden részletében hatékonynak kell lennie, mert csak ebben az esetben képes aktuális érzelmeket ébreszteni, amelyekre most igen nagy szükség van: korunkban lángoló tüzes szavak kellenek, hogy kiégessék lelkünkből a polgári nézetek rozsdáját".

A cikk keletkezésének ideje: 1937; a sztálini kultúrpolitika követelményei ihletik vörösfarok fazonú - második mondatát.. Az érdekes számunkra az benne, hogy éppen *Az öreg* (eredeti címén *Sztarik,* későbbi címváltozatában: *Szud- ja,* azaz *A bíró)* az egyike azoknak a Gorkij-drámáknak, hol a kifejtendő gondolat, nyersebben szólva: a tézis, ha nem is rántja össze egyetlen nagy, mindent betöltő ütközéssé a drámát, de kitűnő alkalmat ad írójának arra, hogy legalább két-három jellemet éles kontúrokkal dolgozzon ki. Annál inkább meg kellett ezt tennie, mert ha túlzottan az önkifejletre hagyatkozik (s engedi sétafikálni a figuráit, mint ahogy *Az öreget* megelőző, vele érintkező témájú 1913-as *Hamis pénz* jeleneteiben engedte), akkor csakugyan nem fejthetné ki a nagy témát, ami a tízes évektől kezdve visszahatólag és visszatérően izgatta, s aminek életében és művében megvan a maga világirodalmi és ideológiai fontosságú előzménye.

1906-tól 1913-ig Gorkij nem járta cári Oroszországban. Letelepült Caprin hol rendkívüli módon foglalkoztatta a filozófia (s mellette az esztétika). „Filozófián" mindenekelőtt az istenépítés, istenkeresés bogdanovi tanát kell értenünk. Ennek nemcsak a szentpétervári Vallásfilozófiai Társaság (élén Merezskovszkijjal és Zinaida Gippiusszal) volt a melegágya az orosz polgári forradalomtól az első világháború kitöréséig. A capri vendégszerető remetére is hatással volt - részben Lunacsarszkij közvetítésével - Bogdanov tanítása, mely végső fokon egy szocialista vallás létrehozásának tüzet-vizet összebékíteni igyekvő utópista misztikumáig jutott; méghozzá Gorkij megfogalmazásában. (Végső elemzésben a mi Tóth Árpádunk. Vörös istenének is valahol itt kereshető az eredete.)

E Tolsztojhoz és Dosztojevszkijhez visszavezető szellemi áramlatnak legbensőbb tartalmai közül való a „tehetetlenség elismerésének", a minden bűnökért való általánosan kötelmező bűnhődésnek elfogadása. És *ez ellen* íródott Gorkíj három olyan darabja, mely művészi fogyatékosságai miatt (jelentős részértékei ellenére) ki nem teljesedhetett trilógiává: a *Hamis pénz* (Falsivaja moneta), a *Zikovék* s végül *Az öreg.* Az utóbbival kapcsolatosan a következő feljegyzést citálja az említett szovjet összkiadás utószava: „A *Sztarik* szorosan kötődik Gorkij 1913-ban írt publicisztikus cikkeihez *A karamazovizmusról és Még egyszer a karamazovizmusról."*

Az első cikkben (a Russzkoje Szlovo napilap szeptember 22-i számában) az író Nyemirovics Dancsenkót támadja a Művész Színház ördögök-előadása miatt. Az igazi tüzet mégis Dosztojevszkij eszmeiségére nyitja, mert: „Csodálatos, milyen mélyen érezte át és értette meg, s milyen gyönyörűséggel ábrázolta azt a két betegséget, amelyet torz történelme, nehéz és szomorú élete fejlesztett ki az orosz emberben: a mindenben csalódott nihilista szadista kegyetlenségét s ennek ellentétét, az elnyomott, megfélemlített lények mazochizmusát, akik élvezni tudják saját szenvedésüket, s nem minden káröröm nélkül kérkednek vele mások és önmaguk előtt."

Ezután kifejti, hogy a szadistát a Fjodor Karamazov típusú hősök, a mazochistát a Platon Karatajev szabású bele-nyugvók, „alig élők" képviselik a dosztojevszkiji univerzumban. Különösen színpadon érvényesül ez a kölcsönösség élesen, hol a zseniális árnyalatok, hajlítások, átmenetek szükségszerűen elmaradnak. Befejezésül a szociális pesszimizmus propagálásának nevezi e beteg kettősség elfogadását. Holott: „Lelki egészségre, frisseségre, az ész és az akarat alkotóerejébe vetett hitre van szükségünk - mondja - sokkal inkább, mint bárki másnak"

Az ellenújságcikkekre válaszolva második cikkében megmagyarázza íróik-nak: tiltakozása azért jogos a Dosztojevszkij-művek tendenciája ellen, szem-ben az abszolút bemutatási szabadság hirdetőivel, mert „az abszolút szabadság orosz értelmezése mögött csaknem min-

dig ilyesmi rejlik: menekülés a tevékenységtől a szemlélődésbe, a kultúrából a vadságba és a barbárságba". Márpedig, sűríti össze mondandója velejét a saját defetista és álforradalmi utópista eszmezűrzavarán túljutott Gorkij : „Elég legyen az önbecsmérlésből, amely nálunk az önbírálatot helyettesíti; meg a kölcsönös sértegetésből, a zagyva anarchizmusból és egyéb beteges megnyilvánulásokból."

Pontosan ugyanerre a beidegződésektől és az előítéletektől szabadító szándékára rímel *Az öreghez* írt saját értelmezése az 1924-es New York-i angol nyelvű kiadásban. „ . . . arra törekedtem, hogy megmutassam: milyen visszataszító az ember, ki beleszeret a saját szenvedésébe, mert úgy véli, ez jogot ad neki a bosszúra mindazért, amit el kell viselnie. Ha azonban az ember meg van győződve arról: szenvedése jogot ad arra, hogy magát kizárólagos személyiségnek tekintse, aki bosszút áll boldogtalanságáért másokon - az ilyen ember, véleményem szerint, nem tartozik azok közé, akik rászolgál-nak mások tiszteletére. Önök (mármint az amerikai olvasók) ezt úgy értik meg, ha elképzelnek maguknak *egy* olyan embert, aki csak azért gyújtja fel a házát meg a várost, mert fázik."

Hozzátartozik még a darab eszmei hátteréhez, ideológiai indítékaihoz, hogy az írót az istenkereséséért dorgáló Lenin most támogatta és megerősítette a „Dosztojevszkijért üvöltözők" elleni elvi állásfoglalásaiban. Egy 1914-es levelében lakonikusan úgy jellemzi a korabeli Dosztojevszkij-epigonokat, hogy aki *így* ír, az kisebbíti a szörnyűségeket, rémítgeti önmagát s az olvasót, intranzigenssé teszi, „eldugítja", kiúttalanná szuggerálja mind magát, mind másokat.

A gorkiji drámaművészet egyik ötvenes évekbeli értékelője, Jurij Juzovszkij szerint *Az öreg az* elerőtlenítők, a kilátástalanságot prédikálók, a változhatatlannal szélhámoskodók leleplezése. Egyúttal azt mutatja be, hogy az öncélú szenvedés apoteózisa és követelése nem más, mint a szenvedés okának fonákja, eltussolása. Olyan életfilozófia, melynek posztulátumaként a szenvedés alanya köteles zúgolódás nélkül gyötrődni. Kínzója viszont jogosult arra, hogy őt büntetés nélkül csigázza.

Juzovszkij ezután teoretizmusa ellenére mélyreható elemzéssel bebizonyítja, hogy ez az alapgondolat különböző formákban és alakváltozatokkal megtestesül Dosztojevszkijnél; *a Megalázottak és megszomorítottak* szelíd Izmenyev apójától kezdve *a Sztyepancsikovo falu* rettenetesen elszánt és önző Foma Opiszkijén át *a Bűn és bűnhődés* földi törvényt teljesítő Szonyájáig s a *Karamazovok* Zoszima sztarecéig, ki a legmagasabb, a krisztusi igazság nevében parancsol rá a maga börtönből szökött fegyencére, hogy fogadja el a szenvedést, lépjen a megváltozhatatlan sorsba beletörődők sorába.

És itt máris a Gorkij-darab izgatott párbeszédekre szétosztott kulcsmondatainál tartunk. Ezek a József Attila Színházban, az ősbemutatón, abban a jelenetben, amire a műsorfüzet egyik szovjet színész-megidézettje, P. Gajdeburov is utal, a következő, fokozódó sorrendben hangzanak el:

Az öreg, név szerint Anton Pityirim, a büntetését liliomtiprásért letöltött fegyenc, miután megtalálta Masztakov építési vállalkozót, a ráfogott gyilkosságért bűnhődni nem akaró, szökött hajdani társát, hogy zsarolja, végre hajlandónak mutatkozik a hosszasabb beszélgetésre (mindeddig kiismerhetetlen) szándékairól. - Mit kívánsz ? - kérdi Masztakov. - Még nem találtam ki. Légy türelemmel, apránként kigondolom . . . - feleli ingerkedve az öreg. Majd így folytatja: - Lám, Mitrics, mindketten bűnösek vagyunk, csakhogy én alázatosan megszenvedtem a bűneimért a törvény szerint, te pedig szöktél a szenvedés és a bűnhődés elől . . . Kíváncsi voltam arra a bátor emberre, aki áthágta a törvényt. Krisztus a más bűnéért szenvedett, te meg a sajátodért sem akartál.

Hiába figyelmezteti Masztakov, hogy őt tévedésből ítélték el, s hogy mindig becsületesen élt, dolgozott, üldözője letorkolja. „Ez törvénytiprás! Akkor ki fog szenvedni, mi ?" Később még nyíltabban tudtára adja kínzottjának, aki csak-csak nem akarja őt bírájául elfogad-ni: „Neked bárki a bírád lehet . . . Miért nem vállaltad a szenvedést? Masztakov: Élni akartam, dolgozni. Öreg: A szenvedés szebb a munkánál."

Ez a szadomazochista ördögi bugyrokból felénk süvítő, megfellebbezhetetlen, ám egyúttal önigazoló, kimondójának magasabb erkölcsiséget vindikáló szofizma, álbölcselkedés hozza ki úgy sodrából Masztakovot, hogy egészséges spontaneitással nekiugrik kínzójának. Ekkor lép közbe az ő józan felfogású, tapasztalt és segítőkész önkéntes menyasszonya, Szofja Markovna. Az öreg és a földbirtokosnő beszélgetésében kulminál a „szenvedés a szenvedésért" követelés abszurditása, s válik egyszersmind világossá a néző előtt, hogy a színen nem jelenlévő Masztakov vesztegetéssel, pénzzel azért nem szabadulhat „ádáz erünniszétől", mert annak a bűn és bűnhődés összefüggéséről eleve más a fölfogása, voluntarista a „beállása".

- Magát is kínozták, hát maga is kínoz-ni akar egy kicsit, ugye ? - kérdezi az asszony, ám az öreg hallgat. Csak mikor Markovna figyelmezteti, hogy nem azon áll bosszút, aki vétett ellene, válaszol. Undorító „filozófiája" alapján nagyon is érdemben: „De ha én úgy vélekedem, hogy mindnyájan vétettünk egymás el-len, akkor mi lesz?" Sőt - mert már az asszonnyal szemben is nyeregben érzi magát, noha Markovna nem „bűnös" - rögeszmés verdiktjét cinikusan megtoldja és elkanyarítja. „Öreg: Nem érek rá bűnösöket keresni ... Guszev pedig itt van a markomban, szorongatom, mint a verebet . . . Hogy bírája vagyok-e őneki ? Törvényes, irgalmatlan bírája."

Az Izmenyev apók, a Szonya előtt letérdelő Raszkolnyikovok, a Zoszimák kívánságát teljesítő bűntettesek s a végzetük kikerülhetetlenségét az ókori drámától Beckettig elfogadó szenvedésre kiválasztottak ilyenkor jutnak el mazochizmusuk csúcspontjáig - mondhatnánk kissé publicisztikus általánosítással. De Gorkijnak *az adott* (forradalmi fellendülést hozó) időszakban ez az öntelt zsaroló képében jelentkező törvényfelettiség egy nagy dramaturgiai lecke is az utolsó felvonásra magának föladott kérdésre. Miként kell a szemtelen kihívásra reagálni egy aktív hősnek?

Hiszen Masztakov, jelleme kidolgozatlansága ellenére is a mezítlábas korszak utáni Gorkij-hősök, a Gorgyejevek, a Nyilinek, az Artamonovok távoli rokona, a környék jótevője, két mostoha-gyerek nevelője, a munka megszállottja. Azonosulni csak vele lehet, még akkor is, ha most a téziskibogozás nem hús-vér embernek való csapdájába került. Üldözőjét, a piócaszimbiózisra spekuláló, hosszú gyötrésre berendezkedő Pityirimet csak megvetés és borzadály kísérheti.

A drámatörténet - a történelemhez hasonlóan - nemigen ismeri el a „mi lett volna, ha" felelőtlen és feltételes megoldásvariációit. *Az öreg* végkifejlete is csak az maradhat, amivel Gorkij a többször átdolgozott művet lezárta. A meg-kínzott átejti-átjátssza gyötrőjét. Ön-

gyilkos lesz. Vagyis: eltüntetve önmagát mint általánosított bűnöst, megszünteti a maga kiszolgáltatottságát, félelmét és jövőtlenségét. Másrészt ugyanezzel a mozdulattal (frivol vízipólósnyelven. mondhatnám: lövőcsellel) a szadizmus vámpír-megtestesítőjének kihúzza a szívófogát. Megszünteti lehetőségét arra, hogy a szenvedést eszközként használó hajdani fegyenc diadalmasan élősködjék rajta.

A kínozó demostratív eltávolítása, leküzdése (mert nem vitás, hogy a forradalmas-emberformáló programot komolyan vevő szerző számára ez a tét) jó néhány más úton-módon is elérhető lenne. A legkézenfekvőbb, ha Masztakov hirtelen felindulásában végez vele. Ez a megoldás nem gyümölcsöző: megduplázná bűnösségét, kételyt hagyva maga után abban a tekintetben, hogy vajon csakugyan véletlenül kapott-e pár évet azért a bizonyos halállal végződő verekedésért. Ösztönös cselekményként számba jöhetne a vidám, valamikor kikapós öregasszony, Zaharovna ötlete, az arzén bevétetése. (Amivel a Vassza Zseleznovában majd meg is étet egy rászolgáló szereplőt Makszim Gorkij.)

A legrafináltabb, de csak körvonalaiban felvázolódó terv a Masztakovot menteni igyekvő jövendőbeli és a zarándokkal járó együgyű lány sokat ígérő, de beváltatlan összebeszélése: jutalomért a lány tegye el láb alól Pityirimet, aki őt nem kevésbé kínozza és kihasználja. (Bár nem tudni: miért maradt akkor vele?) A totális győzelmet talán akkor aratná Masztakov, ha előbb „visszakínozná" valamiképp a gonosz zarándokot s aztán diadalmasan lemetszené mindkettőjüket sorsukról. Úgyis, minta bűn és bűnhődés ingájának tehetetlenül függeszkedő súlyait a nagy orosz szenvedés óraművé-nek tekerőláncáról

Persze a gorkiji elintézés mégsem nélkülözi a lélektani hitelt. A nagy sem-mi „marokbantartása", párosulva a le-bukás azonnali veszedelmével, a sokéves üldözési terv összeomlása, súlyosbítva a lány kétségbeesett lázadásával, Pityirim számára felér egy ellenségét vesztett, de zsákmány nélkül működésképtelenné vált hadvezér drámai vereségével. (El-végre a Napóleonok megállításának orosz módszere sem volt másféle ...)

Akárhogy forgatjuk azonban a drámaíró számításba vehető dolgait, a mindenkori előadások sikere két feltételtől függ. Először attól, hogy a drámába áttett (ideológiahordozó) élethelyzetnek az adott koron túl van-e kellő holdudvara, áthallása. Nyomelemei összeütköznek-e a nézők hidrafejéből felbolydított tapasztalat- és képzettársításokkal. Avittab b kifejezéssel: van-e mondanivalója. a mának", szépelgő szókapcsolattal: hordoz-é üzenetet ? Az előadások hatásreményének másik záloga (mert azért a mit neki Hekuba-effektus sok mindent igazol a színházban) az, hogy milyen hőfokúvá képes felizzítani a nem mai fogalmak ért küzdő jellemeket az indulatuk.

A nagyjából egyidejű, 1919-es kritika, miként ezt B. Bjalik, a drámaíró Gorkij másik kiváló szovjet ismerője (a műsorfüzetben is olvashatóan) felderítette, nem „fogta" a maga bonyolultságában az említett „üzenetet". A korabeli kritikusok egy része az öreget a Masztakov-féle kupec-kispolgárosodás elleni tiltakozás jelképének fogta fel. Az építő ember öngyilkosságát elítélendő menekülésnek bélyegezte. Közel ötven év múlva a Gorkij születésének századik évfordulóján megsokasodott felújítások hol a jezsuitizmussal párosult fasizmust jelenítették meg a színpadon, felmagasítva Masztakovot (Kis Színház, Satrin rendezése), hol az emberi és formális jogok absztrahálható összecsapásának tartották, s a fenyegetés-üldözés-tárgyalás-harc-katarzis struktúra világos kibontakoztatására ügyeltek (Leningrádban). Másutt (a Mosz-szovjet Színházban) mindenekelőtt Pityirim démoniájára összpontosított a rendezés és a főszereplő Carjev. Figyelemre méltó felfogást tükröz a Szovjet Hadsereg Központi Színházának friss előadása, melyben a szereplők egyszerűen már ellen sem állnak az öregnek; amúgy is a csőd szélén vannak, s helyzetük kilátástalanságára ráadás a bosszú kivénhedt angyalaként rikácsoló fegyházi filozófus felbukkanása. Magyarországon először a rádió Gorkij-ciklusában hangzott el a színmű. A lelepleződés végzetszerűségében a rendező Victor Hugo-i romantikát, Valjean-Thénardier párhuzamot fedezett fel.

A Benedek Árpád rendezte előadáson önálló, különleges, eredeti koncepciót kimutatni nehéz lenne. Úgy látszik, meglehetősen komplikált átrendezési feladvány lett volna számára napjaink rejtettebb szadomazochisztikájával társítani a meghatározott vallási és társadalmi viszonyokból fakadó önbíráskodási jog nyíltszíni tombolását. Mégis az a benyomásunk, hogy az időtlenségben hagyott darab valamelyik főszereplőjének (vélt vagy valódi) igaza mellett határozottabban üthetett volna pártot. Hiszen értelmezési szabadságot (mint fentebb láttuk) enged a szöveg. (Magyarra Gellért György fordította; nevéről a műsorfüzet udvariatlanul megfeledkezik.)

Benedek ismerős szokásához híven korrektül akarja lejátszani az alkotó iránti tiszteletből klasszikusnak nevezhető darabot, mint egy magnószalagra átvett, zörejektől megtisztított régi hanglemezt. E korrektség természetesen csak akkor nevezhető művészi súlypontozással párosítottnak, ha egyúttal nem jelenti az inaktív ráhagyatkozást, a rendezői be nem avatkozást. Itt ezt jelentette. Az elő-adás a széttartó szerepteljesítések gyűjtő-telepévé változott. Tegyük hozzá: legalább négy sokat próbált és egy határozatlanabb, de irányítva jelentős teljesítményre képes színész produkálja kissé egymásban bizakodva ezt a keservesen értékelhető végeredménytelenséget.

Önmagában végiggondolt - mi több, végigcsinált - alakítás Szabó *Éváé*. Ő a bajkeverő vénséghez csapódott, a jobb sorsra áhítozni alig merő, de azzal próbálkozó, primitíven számító és női szolgálattételekre hajlamos leány megformálója. A színésznő egyéni találmánya, hogy valódinak tettetett, egyben tettetetten valódivá fixált bambaságán átsüt az érdekleső, megalázottan-önérvényesítésben reménykedő, ugrásra kész vadállatértelem. Nyüszítve-félve latolgatja fennmaradása lehetőségeit. Mindent belesűrít nagy-nagy emberfélelme és bizonytalansága zsákban táncoltató imperatívuszába.

Hozzá képest Horváth Sándor kissé túl mozgékony, fenekedő zsarolónak bizonyul. Vészjósló zenemotívumára belépve még őrzi monolit méltóságát, komor fenyegetést sugároz. De aztán - ki-vált számos sátáni kacagása következtében, melyeket könyörtelenül hallat - né-ha amolyan körömmel elnyomható mitugrászképzetet kelt az emberben. Holott távolról sem lehet ez a célja. Liliomtipró és lánykíséretet igénylő múltját sem hordozza karakterében. Jóllehet, így érzékeltethetné aljas hipokrízisét. Diadalittas ravaszsága mindazonáltal a fölvázolt nagyjelenetben maradéktalanul érvényesül. Külsőlegesebben, erőtlenebbül markírozza előérzetektől rettegését a negyedik felvonásban. A menekülőjelenetben nem adagolja gazdaságosan bonyolult érzelemhullámzásait. Figurájának eddig titkolt brutalitását mégis cselekményhűen érvényesíti.

Nem eléggé ellenfele (pedig nagyon is

az kellene hogy legyen) a zarándok komplottjának az asszonyvirágzása teljében lévő, Szofja Markovnát játszó Káldi Nóra. Akkora erőt kellene sejtetnie, hogy a néző érezze: ő meg tudta volna harcolni a harcát a zarándokkal, ha Masztakov rá támaszkodik, sőt, ennek öngyilkossága dacára se törik majd össze. A belső tartás helyett ő is nagyokat kacag, furcsamód ironikusan, kívülállóan. Ezzel - és parádés vonulásaival - már-már azt éri el, hogy attitűdje olykor hasonlít a Masztakovékra semmiféle tekintettel nem lévő Pityirim-Horváthéra. Igen jó, okos, földön járó, sőt „fűalatti" alakítás Göndör Klára Zaharovnája. Nem csoda, hogy többszörös nézőtéri felhorkanásokat idéz elő. Neki aztán elhisszük, hogy a zarándokénál is erősebb, túlélőbb az egyénisége. Ha ráhagynák, az arzénját ügyesen bejuttatná az öreg vérébe. Egy kitűnő epizódban feltűnik Tyll Attila; idős kőművese körül sűrű a levegő színi tartózkodása néhány percében.

Ivan Vasziljevics Masztakov - valljuk be: nem igazán jó - szerepét Tolnai Miklós kapta. Nem tudja, miként kellene felépítenie, hogy elbukása katartikus vagy uram bocsá' időszerűen ironikus, esetleg provokatív legyen. Színtéri magatartásának fő hibája, hogy nem hiteti el magáról: mind a megfontolt szökéshez, mind az utána következő felemelkedéshez anno dacumál igenis lehetett benne merészség, kezdeményezőkészség, energia.

A felsoroltakon kívül jó pár figura járkál ki-be a cselekményben. Ma úgy tetszik: Gorkij átkötőszereplőknek szánta őket, ezért hagyta meg „csehovi ságukat". 1982 kritikusa mégis várná a rendezéstől, hogy tisztázza: *Az öreg* már semmiképp sem számítható publicisztikával toldott jelenetfüzérnek. A néző meg ha már „komoly témát" kap törzsszín-házától főszezonban, jobban bele óhajtana avatódni a drámai ütközések homályos előzményeibe s kiszámíthatatlan következményeibe. Hogy ettől félszűzen megy el, arról (még talán a világirodalom egyik legnagyobb íróját is beleértve) biztosan tehet vagy tehetett volna valaki.

Makszim Gorkij: Az öreg (József Attila Színház)

Fordította: Gellért György. *Díszlet, jel-mez:* Gyarmati Ágnes. *Rendezte:* Benedek Árpád.

Szereplők: Tolnai Miklós, Vass Péter, Málnai Zsuzsa, Göndör Klára, Geréb Attila, Káldi Nóra, Kránitz Lajos, Kovács Titusz, Tyll Attila, Horváth Sándor, Szabó Éva.

SOMLYAI JÁNOS

Vigadni nincs okunk

Bárhogyan elemezzük is Jiři Menzel: *De jó szeretni !* című komédiáját, különösen annak József Attila színházi előadását, a produkcióról sok jót nem tudunk elmondani. Ha kiindulási pontnak még elfogadjuk is - nem könnyű -, hogy a színreállítás célja csupán a „röhögtetés" volt, akkor sem adhatunk kedvezőbb képet a látottakról. Nem, mert a nevetések közti szünetek egyre hosszabbak lettek, s közben alkalmunk volt mérlegelni, mi a csodán is nevettünk addig? Nos, nem túl épületes dolgokon. Az előadás szakmai balsiker, még akkor is, ha van némi közönségsikere. Csakhogy - mint a későbbiekben látni fogjuk - a közönség elismerése sem mindig érdemi.

A kudarc gyökere épp az a vígjátéktípus, melybe a *De jó szeretni ! is* tartozik. Commedia dell'arte. Az elnevezés jelentései közül ezúttal csak a két leginkább jellemzőt emeljük ki: hivatásos, rögtönzött színjáték, színjátszás, ahol az irodalmi alapanyagnak csekély súlya van. Menzel darabja (mely egy eredeti canovaccio újra színpadra alkalmazása) példa- és szabályszerű. E „valódiságból" következik, hogy a szerző - jelen esetben inkább csak dialógusíró - szerepe viszonylag jelentéktelen, szinte minden a színészi játékon múlik.

Dőreség volna hát e komédia tartalmát, mondandóját elemezgetni. Nincs mit. A mű olvasva még arról is nehezen ad tájékoztatást, mi az, ami benne nevetésre okot adó. Eredeti szabályaihoz hűen nem jellemek, csak típusok cselek-szenek , rohangálnak, verekszenek. Álljon itt - ennek illusztrálására is - a *De jó szeretni !* cselekményvázlata.

Ubaldo (Soós Lajos) eladósorban lévő két lánya Ardélia és Lucinda (Borbás Gabi és Szerencsi Éva), valamint szolgálójuk Colombina (Martin Márta) hogy, hogy nem, de áldott állapotba kerültek. A korlátolt atya, aki mellesleg özvegyember, látva lányai ismeretlen eredetű „betegségét", előbb orvost, aztán kuruzslót, majd bábaasszonyt hív. Ez utóbbit sem azért, mert már tudná a nem kellő eréllyel őrzött lányok rendszeres rosszullétének okát. A nyavalyák gyógyítói jönnek is, de minden alkalommal hárman, pontosan az álruhába bújt „okok". Horatio és szolgája Zanni (Tóth Máté, Kovács István) s a harmadik, Ottavio (Tihanyi Péter). Az orvosok, kuruzslók, bábaasszonyok e népes serege azonban még rendre ki is egészül. Hiszen Capitano és inasa Cola (Újréti László és Józsa Imre) is ilyen csalárd módon igyekszik - ámbár hiábavalóan szerelmeik közelébe férkőzni. Sőt, orvosból még egy hatodik, az egyetlen valódi is megjelenik a színen (Turgonyi Pál). Végül a szerelmesek egymáséi lesznek, immár atyjuk illetve leendő apósuk tudtával és beleegyezésével. Capitano és Cola hoppon marad, csakúgy, mint Pandolfo (Makay Sándor), Horatio apja, aki fia közreműködéséről Lucinda „betegségében" mit sem sejtve, szívesen újrakezdte volna életét akár Lucinda, akár Ardélia oldalán. Ez és ennyi a színen látható, valamint Dzsivelegov: *Commedia dell'arte* című munkájában is olvasható canovaccio.

Annyi tehát bizonyos, Menzel nem vádolható sem erejét meghaladó munkával, sem azzal, hogy túl sok felelősséget vállalt volna magára. *A Szigorúan ellenőrzött vonatok, a Sörgyári capriccio* című filmek rendezője azért nem vonható felelősségre, mert most „csak" egy commedia dell'artét írt, dolgozott fel. Ez joga. Tekintheti, és felfoghatjuk mi is pusztán ujjgyakorlatnak. Nem követelhetünk tőle olyat, ami nem illik e vígjátéktípus keretei közé. A legtöbb, amit megtehetett - ha már ezt a fajta szórakoztatást tűzte ki céljául - a „becsületes iparos munka". Ezt teljesítette. Ha színpadjainkról nem száműzzük ezt a vígjáték-típust (miért is tennénk?), akkor ez a darab sem kerülhet indexre csupán mert szerzőjétől más művészi színvonalhoz, más gondolatokhoz vagyunk szokva. Cserébe viszont Menzel nem maradandó alkotásai egyikeként fogjuk elfelejteni ezt a művet. Ő pedig akár szerencséjének is tarthatja, hogy - az ilyen komédia sajátosságainak megfelelően - fokozottabb mértékben a színházé a dicsőség a sikerért, mint ahogy annak elmaradásáért is elsődlegesen magának tehet szemrehányást az együttes.

*

Mivel megnevezhető gondolati tartalommal nem rendelkezik a mű, a társulatnak nincs más lehetősége, mint hallatlanul gyors tempójú, bravúrok sorozatából álló előadással, sziporkázó, szellemes

Menzel: De jó szeretni! (József Attila Színház). Kovács István (Zanni). **Makay Sándor (Pandolfo)** és Tóth Máté **(Horatio)** (MTI fotó - Tóth István felv.)

játékkal altatni el „éberségünket", észrevétlenné tenni, hogy üres, tartalmatlan fordulatokon nevetünk. A játék jól indul. Kora reggel van, egy itáliai városka tere. Capitanót szolgája, Cola ébreszti. Capitano felébred, és magasztos lelkesültséggel kezdi mondani első érzéseit. Egyre pontosabban fogalmazva közli, mi az, ami őt reggelente szinte kibírhatatlanul "feszíti". Cola persze félreérti Capitanót, és úgy véli, urát ugyanaz az erő bántja, mely őt ma-gát is gyötri e korai órákon. Ám ellen-tétben Capitanóval, akit nemi vágyai nem hagynak élni, Colának egyszerűen W. C.-re kell mennie. Míg rájönnek, hogy két malomban őrölnek, sikerül a témát kellőképp körüljárniuk. E párbeszéd, tagadhatatlan, nem éppen irodalmi szalonokba való. Akár azt is mondhatjuk, „tizennyolc éven felülieknek szól". A jelenet elkerülte a gusztustalanság buktató-ját, jóllehet mondandója ettől nem esik messze. Rosszul előadva ez feltétlenül megmutatkozott volna. Újréti László és Józsa Imre dialógusában azonban szórakoztató volt s nem trágár. Capitano a minél előbbi kielégítést követelő nemi vágyairól elég nyíltan beszél. Ez azért nem ízlést sértő, mert nem bárgyúan, nem úgy teszi, mint aki nem tudja, miről beszél. Hangsúlya, hangszíne őszinte, ártatlan. Annál is inkább az, mert a dialógust még csak szerelmi érzései megfogalmazásával kezdi, s csak később kerül előtérbe a testiség. Nyíltság és őszinteség tekintetében Cola nem marad el mögötte. Mikor Capitano sehogy sem akarja megérteni, mi az, ami durranni is szokott nála, készséggel bemutatja azt a testtartást, melynél ez bekövetkezik. Capitano lassan rádöbben, hogy az ő nemes és fennköltt érzéseit szolgája csúnyán félreérti. Haragra gerjed és elveri.

Újréti nem nagy eszű, kissé öntelt, de jóindulatú, tettre kész, heveskedő Capitanóját jól egészíti ki a nála jóval alacsonyabb Józsa Imre Colája. Naivság felé hajló, megejtően szelíd közvetlenséggel párosuló ostobasága indokolatlanul bőszí tiurát. Lehetőségeiben - tudniillik, hogy ordinárévá válik - ez a jelenet rejtette magában a legtöbb buktatót, de mégis ez sikerült a legjobban. Pontosan kidolgozott, pergő ritmusú dialógusok, mozgások; egy pillanatra sincs időnk elmélázni. Végső soron elfogadhatóvá tesznek egy nagy adag igénytelenséget. A dialógusok kidolgozottsága, a „játékot" nélkülöző őszinte hangszín, a maga természetességével, a rögtönzést hiteti el. Nem játsszák túl, nem hangsúlyozzák felesleges azokat a szavakat, mondatokat sem, amelyek mindössze öncélú „szókimondással" hatnának. Újréti egyébként rögtönöz is, és jól. A harmadik előadáson, melyre egy igen kemény hangú („lehangolóan gusztustalan" dolgokról beszélő) kritika megjelenése után került sor, azzal utasítja rendre reggeli „szellemtési" problémáiról fecsegő szolgáját, hogy: nem szégyelled magad, ilyenekről beszélsz, aztán megint. írhat rólunk az Esti Újság. Ők ketten még akrobatikus képességeikről is meg tudnak győzni bennünket a jelenet végén. Colombina ekkor seprűvel kergeti ki a két jómadarat, s hol Capitano, hol Cola lába felé üt seprűjével; akit a soron következő ütés fenyeget, villámgyorsan a másik ölébe pattan, az pedig két karjában tartja, akár egy karon ülő gyermeket. Mindez pillanatonként ismétlődik, miközben kifelé hátrálnak. Őszintén szólva, Újrétinek nem okozhatott komoly fizikai megterhelést Józsát ölbe kapni, de fordítva már biztosan. Mégsem érezni erőlködőnek Józsát, sem pedig feleslegesnek ezt a tornamutatványt. Ha már az akrobatikánál tartunk: nélkülözhetetlen eleme a játéknak. Lendületessé, mozgalmassá, bohó kavarodássá teszi a jeleneteket. Sikerületlensége viszont annál bántóbb és feltűnőbb, hiszen itt minden mozdulat, szó csakis önmagáért van, kizárólag addig érvényes, míg látjuk, halljuk.

Borbás Gabi és Szerencsi Éva birkózós jelenete a rossz és felesleges mozgássorozatok egyike. Valamin hajba kaptak, egymásnak esnek, dulakodva hagyják el a színpadot. Kölcsönösen megfogják egymás bokáját, és egybefonódó bukfencekkel "kigurulnak" a jelenetből. Hol az egyik, hol a másik van felül. A meglehetősen valószerű dialógusok és mozgások közt ez verekedésnek kissé hihetetlen. További baj még, hogy lassú is. Nem tudni, hogy egymás testi épségére ügyelnek vagy a bukfencek szépségére ? Kettejükkel - valamint Martin Mártával - van azonban még más probléma is. Sajnos, kiirthatatlanul rögződött tudatunkban, hogy az olasz nők kiabálnak, veszekszenek, hevesek. Ha ehhez még hozzátesszük, hogy mindez komédiában történik, akkor nyugodtan fogalmazhatunk úgy, hogy ordítoznak, agyba-főbe verik egy-mást, őrültek. A commedia dell'artéban nem feltétlen üdvözítő ugyan az árnyalt szerepformálás, de annál a kidolgozatlan, egyhangú silkoltozásnál, amit főképp Borbás és Szerencsi - de Martin is - két órán keresztül (hangszálaik kímélése nélkül) véghezvisz, a kevesebb több lett volna. Ebből következett az is, hogy vágyaik ilyen hangos, heves megfogalmazása nem szerelmes, bár „bűnbe esett" lánykákat állít elénk, nem is kurvákat, csak unalmas, buta, riasztóan „falánk" nőket. Nem valószínű, hogy a darab végi kis dalocskát: ... de jó szeretni . . . , ők is így fogalmazták volna. Az általuk elkövetett hibák azzal lesznek teljessé, hogy kedveseik - miért, miért nem - mellettük halvérűek. Tihanyi Péter., úgy tűnik, alkatilag sem alkalmas egy gondolat nélküli komédiához. Komolyabb, mint kellene, minden pillanatban várható: otthagy-ja az ordítozó, követelődző Ardéliát (talán az előadást is), és haza megy olvasni.

Más a helyzet Szerencsi Éva párjával, Tóth Mátéval. Neki - függetlenül az eb-ben a komédiában nyújtott játékától - el kell gondolkodnia, hogy mire használja és hogyan alakítsa feltűnően jellegzetes hanghordozását. Ez a hanghordozás egy kissé már a cinizmussal kacérkodó emberé. Ez önmagában még nem volna baj. Egy komédiában segítség is lehet, bár csak olyan figura számára, akinek kárára történnek az események. Ennek megfe-

lelően, mikor apját (Pandolfót) Horatio gyermeki szeretetéről igyekszik meggyőzni, nem az vált ki derűt, ami ebbe a komédiába illene. Mintha csak a maga kedvére próbálná egyre merészebben, hogy melyik az a már éppen felfedezhetően hamis tónus, mely szándékolt komolyságával, megbántottságával humoros, de az öreg még éppen nem veszi ész-re. Ha pedig mégis megsejtene valamit atyja a hang álcsengéséből, meg tudja-e még tenni, hogy visszabújik a gyámoltalan gyermek szerepébe. Mindez egy értéktelen komédiában teljességgel feles-leges, és mert mindenki más egyszerűbb eszközökkel törekszik hatásra, Horatio is csak „furcsa" esetlenségével fakaszt mosolyt.

Ahogy haladunk előre a játékban, a jelenetek egyre sűrűbben „leülnek". A néző vár és szeretne tapsolni. Lehetőségei erre mind ritkábbak. Szaporodnak a komédiától idegen (bár sajnos nem egyszer bevált) megoldások. Turgonyi Pálnak a valódi doktor rövidke szerepében nem sok módja van a nevettetésre. Várakozó, csendes figyelem kíséri jelenetét. Azért, hogy mégse néma nézőtérről kelljen kivonulnia, a gyanakvó Ubaldónak azzal bizonyítja orvos voltát, hogy jól láthatóan felmutatja kombinált buszbérletét. Ez a végzettségét igazoló okirat. Az ötlet sajnos „bejött", a néző tapsol, hiszen percek óta várt valami nevetségesre. Pedig ez, még ebben a komédiában is arcpirítóan kevés.

Soós Lajost sem kényeztette el szerepe, de a kevéssel is rosszul gazdálkodik. Nála a humorforrás nem több, mint hogy jobb lába visszeres; ha erről megfeledkezve mérgében dobbant vele, nagy fájdalmában hirtelen szentségelni kezd. Szigorú koreográfia szerint ismétli ezt, noha már a második-harmadik dobbantást, szentségelést sem követi kirobbanó nevetés. Nem próbálkozik apró módosításokkal. Mikor egy hosszú és kellően érdektelen (Pandolfóval folytatott) dialógus után azzal vonul ki a színről - mentve a menthetőt -, hogy ő most a kuplerájba megy, az színvonalában és sajnos eredményében is éppen olyan csapnivaló, mint a doktor kombinált buszbérlete.

Makay Sándor sem úgy fog emlékez-ni erre a darabra, mint amiben jobbnál jobb lehetőségek kínálkoztak komédiázókedve kiélésére. Ennek ellenére jelen-léte itt-ott még mosolyt is eredményez. Miután megszerezte a nála két-három évvel fiatalabb Ubaldo kötelező erejű ígéretét arra, hogy annak valamelyik lányát feleségül veheti, úgy jár-kel a színpadon, mint akinek az itt folyó dolgok-hoz már semmi köze.

Kovács István (Zanni) hangjával egy együgyű, gondolatszegény fickót idézve játssza végig szerepét, a rafinált szolgát. E kettősség nem nagy ötlet, de ki lehet használni. Az első mondatok ezen az „iskolázatlan" hangon még hatnak; érezhető, hogy ez a Zanni egy csavaros eszű kópé. De csalódnunk kell. Hiába, hogy az álruhás akciók az ő nevéhez fűződnek, ha azok megszervezése egy-két észrevehetetlen mondat.

A commedia dell'artéban ma már csak maga a játék, a szünet nélküli komédiázás, ami élményt adhat. Hogy mennyire csak a színészi játékon múlik minden, bizonyítja például a díszlet és a jelmez viszonylag alárendelt szerepe is. A díszlet funkciója csak annyi, hogy valamilyen olasz kisváros terét jelezze, ahová jobbról is, balról is utcák torkollanak be. A játéknak legyen csak tere, s nem feltétlen szükséges apró részletezéssel pontosítani a hely hangulatát. Lássunk egy házat, egy emeleti erkélyt, ahol a lányok időnként megjelennek. Nem kell (káros is volna), hogy külső jegyeivel arról árulkodjék: itt Ubaldo lakik. Ennek a minimális játékszervező feladat-nak Szlávik István díszlete eleget tesz. Nem is vállalt többet. Ami azonban zavaró, az a házak rikító kék, sárga, piros egyenletes, vízszintes csíkozása. Fel-tehető ugyan, hogy ez a színorgia a nap-fényes Itáliát hivatott megidézni, de sajnos azokban a jelenetekben (van néhány), ahol figyelmünk elkalandoz-hat a játéktól, elmélkedni kezdünk: vajon nem egy túlbuzgó op-art festő megalomániáról árulkodó vásznait látjuk? Kemenes Fanny jelmezei attól jók, hogy nem akart velük semmi újdonságot be-mutatni. Olyanok, mint amilyennek már évszázadok óta a commedia dell'artéban lennie illik. A figurák hamar felismerhetőek, viselőjéről már a játék kezdetén megtudhatjuk, kicsoda, micsoda. A szereplőknél felsorolt hibák jó részéért a rendezők (Barlay Gusztáv, Iglódi István) a felelősek. Munkájukkal szemben a legkomolyabb kifogás, hogy nem tudták megteremteni a végig egyenletes, bolondulásig gyors ritmust, az egységes játékstílust. Nem egyszer túl-ságosan sok időt hagytak arra, hogy ki-derüljön a darabról: semmi értelme. Különösen zavaróak a régi rossz eszközök, slusszpoénok bevetése a taps, a nevetés kierőszakolására. Elkövették azt a hibát, hogy nem csak kevésre és olyanra vállalkoztak, melynek színvonalas megoldása - talán csak a gyakorlat híján - nem állt módjában a társulatnak, de a feladatot is alábecsülték.

Végezetül: felejtsük el - bár alig lehet -, hogy Moličre, Goldoni jobban szórakoztat; tekintsük elfogadhatónak - bármily nehéz is - a bemutató célját, az önmagáért való „röhögtetést". Másként alig is tehetünk, hisz megszűntek e vígjátéktípus kialakulásának, természetes létezésének okai. Azok, melyek a maguk idején egy Capitanóval, Pandolfóval, Colombinával, Zannival kapcsolatban feltétlen több - sőt egyáltalán - gondolatot, előadás után is megmaradó élményt, érzelmet váltottak ki. E komédiákból mára csak helyzetkomikumok, viccek sorozata maradt. (Mivel pedig csak ez, ezt bravúrosan kellene megoldani.) Ugyanakkor ahhoz kétség sem fér, hogy életünkben helye van a harsány nevetésnek. Legyen hát helye a színházban is. De milyen humorforrás eredményeképpen? Lehet-e „lehangolóan gusztustalan" dolgoknak fóruma a színház? Megfelel-e színházba járási szokásaink-nak egy ilyen - rögtönzéseket igénylő, nálunk komoly hagyománnyal nem rendelkező - komédia kőszínházi színrevitele? Körülményes, de nem is igen tanácsos éles határvonalat húznunk szín-darabok között aszerint, hogy mi való kőszínházba, és mi az, ami jobban „él" szabadtéren. Annyi azonban bizonyos, hogy a mondandóval nem rendelkező, de (természetesen elviselhető minőségű) ordináréságával mulattató, szakmailag tökéletesen kivitelezett komédiát szíve-sebben nézünk végig szabadtéren. (Ez persze nem azt jelenti, hogy szabadtéren csak ilyeneket lehet előadni.) A megannyi ellenpélda ellenére is igaz, hogy színházba kisebb-nagyobb megilletődöttséggel ülünk be. Várakozásaink között akkor is ott szerepel valami tartós élmény, elgondolkodtató ismeret iránti igény, ha vígjátékhoz váltottunk jegyet.

Jiří Menzel: De jó szeretni ! (József Attila Színház Kamaraszínpada)

Fordította: Bárkány Katalin. *Rendező:* Barlay Gusztáv, Iglódi István. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanny.

Szereplők: Újréti László, Józsa Imre, Martin Márta, Borbás Gabi, Szerencsi Éva, Kovács István, Tóth Máté, Makay Sándor, Soós Lajos, Tihanyi Péter, Turgonyi Pál.

BÁNYAI GÁBOR

Egy magyar legenda

A János vitéz Békéscsabán és Kaposvárott

Medgyessy Pál (Bagó) és Géczy József (János vitéz) Kacsóh Pongrác daljátékának békéscsabai előadásában (Somfay István fely.)

Úgy hiszem, sokunk számítja első színházi élményének Kacsóh Pongrác daljátékát. *A János vitéz* volt az első felnőtt-színházi előadás, mellyel még gyerekfejjel, hat-nyolc éves korom körül találkoztam. Két dologra emlékszem mind a mai napig. Az egyik, hogy az első fel-vonásban a bátor huszárok lovastul vonultak föl. Ezt olyan természetesnek éreztem, hogy sokáig nem értettem, más színházak miért nem élnek ezzel a remek és látványos lehetőséggel.

A másik dolog, ami megmaradt bennem, az értetlenség volt. Egyfelől ugyan én is hittem a piros rózsa meg az élet-tó csodájában, igazán vonzott a szőke Iluska, aki csak „mossa-mossa" - de azt egyáltalán nem értettem, hogy Jancsi, miután Jánossá avanzsált, s meg-kaphatná a fele francia királyságot, meg egy ugyancsak szemrevaló, szintén szőke, ám gazdag, a mosásba bele nem tört királykisasszonyt: miért mond nemet? Hogy lehet Iluskát meg a szegénységet választani inkább, mint a francia gazdagságot?

Lehet, hogy Udvaros Bélának és Ascher Tamásnak, a békéscsabai, illetve a kaposvári előadás rendezőjének is volt hasonló gyermekkori emléke. Udvaros mondai szépségű, nagy hitű választ adott. Ascher pesszimista, de nagyon felnőtt és nagyon magyar feleletet. Es bár mindkét helyen gyerekeknek is játsszák az előadást, nagykorú gondolatok szólalnak meg.

A rózsaszál és a hit

Majd nyolcvanéves pályafutása alatt a *János vitézt* is utolérte a szokásos végzet: alakították, javítgatták, átdolgozták. Hogy jobb lett-e, azt az aktuális nézők nehezen dönthették el, olyan kevesen ismerik már az eredetit. Békéscsabán is az átdolgozott változat mellett döntöttek. Heltai Jenő szövegeit Karinthy Ferenc fésülte át, Kacsóh zenéjét pedig Kenessey Jenő hangszerelte újra. Harsányabb és operettesebb ez a változat az eredetinél. Érezhette ezt a rendező, Udvaros Béla is, különösen a szöveg esetében, mert a legdrámaibb pontokon Petőfi szövegét építette az előadásba, sajátosan hiteles egyensúlyt akarva teremteni ezzel. Szellemében többnyire sikerrel.

Schéner Mihály színpadán két hatalmas, nyitott tenyér fordul a nézők felé, ez adja a játékteret. A jobb kéz hüvelykujján két bárány legelész, a mutatóujj elé piros tetős kis mesetemplomot lógatnak be. A bal tenyér előtt falusi pléh-Krisztus - csak épp a keresztfán egy birkát tartó pásztor alakja. Napraforgók hajladoznak, a kezek előtt kis kék patakocska. Vállaltan mesés és mesésen szép a kép. A kezdődő legendát mint kincset nyújtják át ezen az estén. Nyitott tenyérrel, bizalommal, hittel és mesével, őszintén.

És megkezdődik a látványos játék. Óriási erőket mozgatott meg az előadáshoz a békéscsabai színház. Kilenctagú zenekarukat a helyi szimfonikus zene-kar tagjai egészítik ki a telt hangzás érdekében, amatőr táncosok és kórusok dalolnak-táncolnak a tömegjelenetekben. A mesében nem ismertek tréfát. (Kár, hogy ismert pénzügyi gondok következtében nem minden előadásukon tudják működtetni-felléptetni a teljes apparátust. Pedig éppen például a lelkes gyereknézők megérdemelnék ezt a hangulatot és látványt - hiszen a gyerekelőadás másban nem tér el a felnőtt változattól. De erről nem a színház tehet.)

Nemcsak a díszlet és a jelmezek meseszerűek ebben az előadásban, hanem a játékstílus is. Ez leginkább a figurák egyjelentésű állandóságában testesül meg. A strázsamester és a huszárok elképzeléseink szerinti nyalka legények, akik közé nem beállni bizony vétek lenne. Nem is nagyon erősködnek az otthon maradó leányok, úgyis hiába. A fergeteges toborzó megteszi a hatását. Aztán a zászló pántlikázásakor megjelenik a gonosz mostoha: annyira koszos és félelmetes csak, hogy *azért* nevetni is tudjunk rajta - pontosabban: hogy kinevethető, tehát leküzdhető legyen. (Hidvégi Mária kópés bájjal formálja gonosszá a nem túl koros, szutykos mostohát.) Iluska nagyon szőke, s az árnyalatokkal nem sokat törődő mese szabályai szerint nem látszik olyan nagyon szegény-nek és rossz sorban levőnek. Legfeljebb ruhája egyszerűbb a többiekénél. (Csoma Mária, a kolozsvári Magyar Opera énekesnője zenei teljesítményében kiválót nyújt. Dalaiban az az Iluska, akit a gyermeki képzelet megteremthet és el-fogadhat. Ha sminkje nem lenne Wagner-hősnőhöz illő, s ha prózai szöveg-mondása színészileg hiteles volna, az illúzió teljesebb lehetne.)

Ennek a stílusnak megfelelően Bagó is snájdig, tiszta, helyre legény, aki érthető szerelmi bánatában issza le magát. (Sajnos, mégis éppen az ő figurája a legdisszonánsabb az előadásban, Medgyessy Pál minden mélységet, érzelmet nélkülöző játéka miatt. A. színész néha még a jelenléttel is adós marad: Tündérországban például, nemcsak János vitéz és Iluska, de a nézők is elfelejtik, hogy bizony szegény Bagó ott búslakodik a színpad csücskében.) Felhőtlen ez a világ, lám, Kukorica Jancsi. is milyen jókedvűen énekelget subával a vállán. (Géczy József hiteles, jó kiállású, szépen éneklő, ideális hőst formál. Alakításá-

János vitéz (Spindler Béla) és Bagó (Gyuricza István) a kaposvári János vitézben

nak legfőbb értéke egyszerűsége, letisztultsága. Azon viszont érdemes lett volna a rendezőnek elgondolkodnia, hogy ha már *Géczy* személyében nem igazán fiatal évjáratú János vitézt küld színpadra, ebből erényt kovácsoljon: hiszen elképzelhető, hogy egy ilyen, a többieknél idősebb és bölcsebb figura váljék népmeseien reális hőssé. Géczy József egy-egy jelenetben - például a Bagóval való találkozáskor - megpróbálja ezt érzékeltetni, de mert az egész előadásban nincs mindez végiggondolva, csak próbálkozás marad.)

Mivel Udvaros rendezése a hittel való próbát teszi meg előadása vezérmotívumának, a szerelmesek elválasztása és Jancsi kiűzetése szinte csak ürügy az igazi történethez. Nem tragikus súlyú így a felvonást záró látványos jelenet, inkább szomorú, s további kalandokat ígérő. A kiűzetés okai a gonosz emberek - Iluska mostohája és a falu csősze -, s a falu népe ebben nem nagyon foglal állást.

A francia király udvarában játszódó felvonás az egyik fontos próbaköve minden *János* vitéz-előadásnak. Itt csúszhat el ugyanis a mesei világ a legkönnyebben az operettesdi felé. Ebben az elő-adásban az egyik megtartó erő Schéner játéktere, mely itt csak annyiban változik, hogy a tenyerekben a királyi udvar rekvizitei, bútorai jelennek meg - kitű-nő ötlettel persze ezek is magyar népies ornamentikával. Másrészt köszönhető ez Gálfy László francia királyának, aki ugyan nem hagy ki egyetlen poénlehetőséget sem, de közben mindvégig őszinte: valóban gyáva, valóban unja az uralkodást, valóban szoknyalovag, valóban megosztaná a fele királyságát, de tán még az egészet is. (Kár, hogy Puszta-szeri Emília a francia királylány szerepében sem énektudásban, sem szerepformálásban nem emelkedik a kar átlaga fölé: így legföljebb szép ruhája révén lehetne ez a királylány vonzó János vitéz számára.) Amikor a huszárok győztesen visszatérnek az udvarba, s elkezdődik az alku Jancsi és a király, illetve a királylány között, az addigi felhőtlenebb hangvétel lassan változni kezd. Ez idáig semminek sem volt igazán tétje a szín-padon - most mesén túl is valóságos döntés előtt állunk.

Áll János vitéz. Egyedül - mert katonái ebben a jelenetben már nincsenek a színpadon. Hősünknek tehát egymagában kell megküzdenie az egész udvar csábításával. A magyar zászló sincs már a színpadon. De Jancsi erős marad. S amikor mégis félteni kezdenénk, megérkezik Bagó a szörnyű hírrel, hogy meghalt Iluska. S megmutatja a rózsát.

Itt lendül át a csabai előadás a legendák világába. Jancsiból itt azért lett János vitéz, mert hitt magában, hitt a szülőházájában, a szerelmében. S mikor minden veszni látszik, akkor a rózsa új-ra ráébreszti az egyedül fontosra, a hit-re. Úgy emeli ki Udavaros Béla a rózsa szerepét, mintha legalábbis a Grál kelyhéről esnék szó - s a maga értelmezésében igaza is van. Hiszen nem az a fontos, hogy mivel szimbolizáljuk a hitünket - csak az, hogy higgyünk. Ettől kezdve Géczy József János vitéze már nem komolyan vitatkozik a királylány-nyal, már nem is figyel oda saját érveire. Csak a rózsát nézi, neki énekel. Az lesz vezérlő csillaga. S ahelyett a franciák hiába adnának pénzt, rangot, lányt. Udvaros Béla tehát így válaszolja meg Jancsi választását: a hit nem pótolható, nem adható el, nem cserélhető fel legendával. Azért a dolog nem olyan egyszerű. Erről szól a Tündérország-fel-vonás.

Amíg tart a boszorkány hatalma, csak derengő fény van a színpadon, a két tenyeret sötét függönyök takarják.

De a rózsa csodája után fényesség támad, eltűnnek a tüllök - s Tündérország nem más, mint a két védtelen, csupasz tenyér, két őszinte kéz. Szép ismét a metafora, a színpadi látvány. De most jön az igazi megpróbáltatás, amikor már minden rendben levőnek tűnik. Bagó elkéri János vitéz furulyáját és hazaindul. Hiába most már a pompás tündérkirály-koronázás, hiába van meg a boldog Iluska, Jancsinak nem nagyon van maradása.

Es itt fordul Udvaros Béla ismét a legendához. A hit erejéhez. Tündérországban berendezi az egykori falut. A hazát. Visszatér az első felvonás színpadképe, majd szétnyílik a két tenyér, fehér szalag fut le az égről közöttük, azon indul János vitéz és Iluska a nap felé. Bagó pedig Petőfi *János vité*zének utolsó mondatait idézve nyugtat meg bennünket, hogy mily boldogan élnek ott Tündérországban. A rózsa, a hit tehát segített: de végül becsapással, varázslattal. János vitéz nem jut haza, nem hallja többé Bagó furulyáját, nem látja faluját sem: csak mindennek égi mását. Kettős tehát az előadás befejezése. Egyrészt egyetemes szinten teljesíti be a hős életét, a hit példázatát adva. Más-részt a legenda irreális magasságokba szökken, amit már nemigen lehet mesei realitásként megélni.

Keserédes előadás ez *a János vitéz*. Kár, hogy a színészek nem mindig teszik könnyen olvashatóvá Udvaros Béla szépen végiggondolt rózsameséjét, melyben a végén azért a haza kérdése is fölmerül. Hogy csak egy befejező fintor erejéig, s nem következetesen, az az alapvetően népies megközelítésből, a mese primátusából fakad.

Véget ért a rózsa legendája. S ha vala-ki nem hiszi ? Nos, Ascher Kaposvárott egyáltalán nem hisz a mesékben.

...nincsen számodra hely ..."

Ascher Tamás többedszerre nyúlt már a magyar városi folklór kimeríthetetlen és elévülhetetlen kincséhez, az operetthez, a daljátékhoz. Egyik legzajosabb sikerét is ilyennek, *az Állami* áruháznak „köszönheti". De már abban föltűnt, hogy nehéz utat választott: nem az operettet akarta parodizálni, hanem annak lényegét feltárva az abban ábrázolt világ elé tartott görbe tükröt. Az operett esz-közeit elfogadva azt igyekezett kideríteni, hogy ezek az eszközök milyen világképet takarnak. S mivel az ötvenes évek-kel például akkoriban komolyan még

nagyon keveset foglalkozott művészetünk, a takarásból előbúvó világképen önfeledten mertünk nevetni. Ascher azt mutatta meg az operettből, ami annak lényege, létrehozója és működtetője volt. A. kacagó félelmet: és bizonytalanságot.

A kaposvári operettelőadásokat két dolog működtette mindig (és sokszor nem különválaszthatóan): a történet és a zene lényegének, „mélyének", s ily módon eredőinek megmutatása, illetve egy olyan parodisztikus hangvétel, mely nem az operettre, legfeljebb egy operettországra irányulhatott.

Csonka Zsuzsa (Francia királylány). Koltai Róbert (Francia király) és Spindler Béla (János vitéz) Kaposváron (Fábián József felvételei)

A János vitéz még dal játékformában is hordozza a Petőfi által megálmodott igazságokat, őszinte érzéseket. Külsőségei is inkább innen vannak a később triumfáló magyar operett „díszletein". Nemzeti-népi jegyeket hordoz, ha csonkán, ha érzelgősen is. Különösen az eredeti változat, mely még nem akar jópofáskodni, harsány lenni. Ascher Tamás és Hevesi András éppen ezért támasztotta föl az eredeti művet, szövegével és hangszerelésével együtt. Visszaírták. Őszintébbre„ naivabbra, pasztellebbre. A zene érzelgőssége így elárulta igazi érzelmeit, a szöveg talán poros volta valódi költőiségét. Századelős hangulatú lett így újra a darab. Ady kortársa. Nem véletlenül.

Hiszen az előadás nemzeti áltudatunkat, hamis illúzióinkat veszi célba, teszi emberibbé vagy gúnyolja ki, hogy illúziókon túl az idetartozásról beszéljen.

A függöny népszínműszerű magyar tájra megy föl. Sárgállik a búzamező a délibábos alföldi ég alatt - a hangulatos, szupernaturalizmust és stíljátékot egyesítő háttérfüggönyök Gáspár Andrást dicsérik -, a színpadon is lengedezik néhány szál búzakalász, az előtérben kis patak, hogy Iluska majd moshassa; bal oldalon kutyaólra emlékeztető faluszéli kis kunyhó, melyet benőttek az évszázados papírmasé fák. Az alsó szuffitát mécsvilágok képviselik, mondjuk Kaposvár 1904.

Donáth Péter játékosan színházi díszletébe bevonulnak a huszárok. Búcsúzkodnak, toboroznak. Körülöttük össze-sereglik a falu szegénységének apraja-nagyja. Gyöngyösbokrétás tablóban folyik a jelenet. Aztán hozzák a zászlót, a nemzetiszínt, a pántlikáznivalót. Szólítják Iluskát, akit mostohája kilök a kutya-ól elé. Hűvösvölgyi Ildikó szőke parókája, mezítlábassága, egy szál kis szoknyája, földre esése majdnem kielégíti várakozásainkat. Igen, lluskát majdnem ilyennek szoktuk látni itt talán egy kicsit reálisabb a megszokottnál. (A másik szereposztásban Rockó Zsuzsa még vaskosabb realitású figura: rá nem illik az „a haja színarany, termete nádszál" jellemzés; de ez az ellentmondás a lelkes gyerek közönséget egyáltalán nem zavarta.)

Bagóról - az ő tanácsára kérik meg Iluskát, a falu legszebb lányát a pántlikázásra - viszont nem egészen olyan a képünk, mint Bezerédy Zoltán alakításában. Ez a Bagó nagyon szegény, nagyon rongyos, nagyon megalázottan részeg. És nemcsak a szerelemtől, a viszonzatlantól. Bagó nem találja a helyét, senkihez sincs köze. Nincs otthon sem a huszárok közt, sem a falujában. Még talán a hazájában sem. Ez a nagy idetartozása. (A másik szereposztásban Gyuricza István a meg-alázottság és a senkihez nem tartozás fájdalmát gőggel játssza: ez a tartásbeli többlet már előrevetíti Bagó szerepének, jelentőségének növekedését.)

Iluska tehát pántlikáz, beolvad az élőképbe - Bagó mindig kívül marad a tablókon. Azután huszárok el, Iluskára meg rátör bosszút forraló gonosz mostohája, Pogány Judit nagyon szórakoztató, konvencionális mostohát formál: ő az a mesebeli figura, akinek nincs fel-tétlenül oka a gonoszságra, de aki nél-kül nem indulhatna be a hősi cselekmény. A másik mostoha, Csákányi Eszter valódi motívumokból szövi a gonoszság hálóját: kielégítetlen nemiségből, megcsontosodott vénlányságból, boldogságirigységből - sajátos, hogy éppen ez a realista megközelítés emeli át Csákányi mostohafiguráját a szürreálisba, az ősibe, a mindig fellelhető alaptípusba. Pedig a színészeknek nincs könnyű dolguk: ebben az előadásban minden Jancsiról szól, csak ő változhat, fejlődhet. Keserű karriertörténete a buta tragikumtól, a semmit nem értés hősiességétől az illúzióvesztésig ível. Ily módon lépésről lépés-re az is kiderül, hogy Jancsit mi löki ki az operett-világból (országból), s aztán mi az, ami visszahúzza, ha a rosszabba, ha a halálba is.

Erre itt még csak idézőjelek, parodisztikus elemek, no meg Bagó képében már egy valódi rontott-rontó emberi sors utalnak. De a kép még vidám, amikor beköszön Kukorica Jancsi. Lengedezik tömött magyar bajsza, két orcája piros-lik, majd kicsattan. Hóna alatt egy bégető műbárány, vállára vetve a subája, jó a kedve, nincsen néki semmi baja. Kicsit túl egészséges és túl jókedvű - ezt itt még hajlamosak vagyunk parodisztikus beállításnak érezni; csak az előadás záróképében jöhetünk rá az el-rajzolás valódi okára. Spindler Béla színészileg tökéletes Jancsija ennek megfelelően énekben-szövegben-gesztusokban itt még operettfigura: ahogy a kezem-fejem színház, mintájára mindjárt meg is mutatja a „be-bejárok a faluba" - biccentés jobbra - „édes lluskámhoz" - kikacsintás balra, csak úgy a szemivel - szövegeket, amilyen peckesen jár, ahogy népies játékokkal szólítgatja Iluskáját - mindez ellenállhatatlanul kacagtató.

Aztán Iluska mossa-mossa, Jancsi meg meglepi. A lány szabódik egy kicsit, de azért belemegy, hogy előleget vegyenek a majdani boldogságból. Csak arra kéri Jancsit, vegye elő a kis furulyáját. Jancsi szemérmesen elővesszi, s a kettős közben a zsinórpadlásról nemzeti ma-darunk, a gólya száll alá - kissé tépetten, viharverten ugyan , hogy a szám végére eltűnjön ott, ahonnan érkezett. Közben elkódorog a szétugrasztott nyáj, s a falusiak bosszút állnak a szerelmese-ken. A tablóképeken ezúttal a falu nagy-gazdái jelennek meg, a zsírosparasztok. És itt már nem lehet igazán felszaba-

dultan kacagni. A két embert valóságos megaláztatás éri: a parasztok egyik csoportja Iluskát tartja, a másik Jancsit, csak egymás felé nyújtott kezük ér össze a kárörvendő röhögések közben. (Ebben az élőképekből építkező előadásban ismét megcsodálható a kaposvári „statisztéria" bámulatosan pontos és fegyelmezett összjátéka.) Jancsi békésen tűri a megszégyenítést, vállalja Bogáncs királyfi szerepét is, mint minden szerepet később - a hőstől a hűséges szerelmesig. Amíg be nem telik a pohár. Akkor ustorával szétugrasztja a gazdákat, s ne-ki a világnak. Ez az ő szerencséje (?), hogy ő legalább elmegy, ő legalább el-mehet. Á stíljáték kezd komolyabbra és valóságosabbra fordulni.

A francia király udvara éppen annyi-ra csillogó, meseszerű és operettes, ahogyan azt a hagyományok megkövetelik. De a benne élő emberek valóságosak. A királylány, akit udvarhölgyein túl két fiatal, lányképű fiú vesz körül, elfohászkodja önmegvalósításának dalát: „Ó, csak ne volnék gyönge leányka ..." (Csonka Zsuzsa nagyszerű énekesi teljesítményt produkál, s a tavalyi miskolci *Csárdáskirálynő* óta színészként is nagyot fejlődött.) Folyik a csata a franciák és a törökök közt. A király kétségbeesett és tehetetlen. Koltai Róbert, e műfajnak (is} mindentudója, nem elégszik meg csupán azzal, hogy komédiázzék. O egy elhibázott, kény-szerűen vakvágányra futott életutat is példázni akar. Második dala, mely a „királynak lenni nehéz" magvas igazságát fogalmazza meg, olyan kétségbeesetten őszinte bohóckodás, hogy Chicago-beli Mr. Celofán-alakítását idézi. Természetesen nem mond le Koltai. és Ascher arról a hagyományról sem, hogy a francia király szövege improvizációkkal tarkítható. De Koltai kiszólásai nem öncélúak. Amikor a huszároknak a csatához zászlót adna, s Jancsi visszautasítja, mondván: Van sajátunk - akkor, miközben szív-szaggató beállításban behozzák a magyar zászlót, Koltai csak úgy félre így szól: Hiába, van nekik sajátjuk. S bár ül a vicc, több annál. Egy újabb illúziót leplez le. Kiemeli a magyar huszároknak, jelen esetben a felfogadható zsoldosoknak a képtelen jelképekhez ragaszkodását, itt gyökértelen hazafiságát. (A gyerekelőadásban - mely Kaposvárott azt jelenti, hogy erősen meghúzva játsszák a darabot, az énekszámok felét éneklik csak el, jobban a gyerekek számára megélhető történetre fektetik a hangsúlyt - Dánffy Sándort láttam ebben a szerepben: ő szükségképpen a viccesebb megoldásokat keresi, jó ízléssel.)

Egyszóval Jancsiék megvívják a harcot a törökkel, s véresen, de győztesen térnek vissza. - Jönnek a vörös ördögök! - szól Bartolo. - Nem tudom, ki hogy van vele, de én még ezektől a magyaroktól is félek! - replikázza viccét Koltai. És tényleg fél. Ebből építi az egész további jelenetet. Melyben nem sikerül a János vitézzé átkeresztelt Jancsit maradásra bírni. (Spindler hosszan ki-tartott játékban dönti el, hogy fölvállalja-e az új nevet és az új szerepet, hiszen nem érti pontosan, mire *jó az* egész. De végül vállalja.)

Ennek a felvonásnak az alapszíne a kék: a díszlet, a világítás, a jelmezek hidegséget tükröznek. A háttér is kék eget mintáz. Délibáb nélkül. Ez elé állítja-térdelteti a hatalmas magyar lobogó köré a fáradt vörös huszárokat a rendező. Akik mint dróton rángatott bábuk mindig akkor és egyszerre néznek hátra, amikor Jancsi válaszol a marasztalásokra. Az előlegezett szemrehányás, a számonkérés, a kollektív nemzeti tudat jelenik meg tekintetükben - pontosabban festői, statikus beállításukban. A „nem eresztünk" kegyetlenségét látja bennük a néző - ám Jancsi a „közénk tartozol" illúzióját olvashatja ki. (Természetesen a kettő nincs messze egymástól.)

A legfőbb visszahúzó erő a szülőföld-re, melynek nem kellett János vitéz: Iluska, a szerelem. És akkor Bagó szét-tépi ezt az illúziót is. Bezerédy (illetve Gyuricza) nem elérzékenyülten énekli az Egy rózsaszál ... dallamát. Vádol. Vádolja az otthonlevőket, akik a halálba kergették Iluskát, de vádolja Jancsit is, szerelmi vetélytársát, mert nem vigyázott Iluskájára, inkább külföldön próbált szerencsét. Spindler János vitézé-ről itt lefoszlik eddigi magabiztossága. Nem játszhatja tovább eddigi szerepét. Bagónak sikerült elérnie, amit talán nem is tudatosan akart - felébresztette ben-ne a lelkiismeret-furdalást. És ez újabb illúziót szül. Spindler váltásaiból kiderül, hogy János vitézt ugyan Iluska kuti el a francia udvartól, de úgy gondol-ja, hogy a haza ott van, ahol Iluska - tehát nem biztos, hogy másutt nem lehet-ne magyar, csak az Alföldön. Ám a lelkiismeret-furdalás megtöri. Fölvállalt szerepe és illúziói szerint eddig mindenütt otthon levő hős magyar volt. Mostantól hazátlan, szerencsétlen, az otthonát és szeretteit cserbenhagyó magyarnak kell éreznie magát. Ez új szerep. El is vállalja, Iluska feltalálásának illúziójától vezéreltetve.

A műfaj szabályainak megfelelően Ascher érzelmi válaszokat fogalmaz az előadásban a nem maradás kérdésére. S ezek nem mondanak ellent a mű szellemének - csak épp megfordítják az utat. Az eredeti „operett" illúziókat táplál és avat szentséggé, álmagyar szimbólumokat teremt. Ascher mögéjük néz, bizonyítja álságukat, s egyre valódibb választások elé állítja főhősét. Ez is benne lehet *a János* vitében, bár hagyományaink - hogy egy újabb illúziót említsünk - nem ezt diktálnák. Bagó jelen-tőségének megnagyításával - tehát azzal, hogy Bagó az első pillanattól fogva kitaszított, csak azért is búsmagyar, rongyosan és vádlón -, Jancsi felelősségének kollektívvé tágításával a darab érzelgőssége helyett a realitások mellőzése derül ki. Ascher válasza arra a kérdésre, miért nem marad János vitéz a francia udvarban, becsületesen annyi: nem tudni pontosan, csak sejthető; lelkiismeret-furdalásból, nemzeti tudatból, elhivatottságból - illetve mindezek illúziójából. Vagyis ugyanazt a választ adja, amit a hagyomány diktál: hogy tudniillik szerelemből, meg egyszerűen azért, mert magyar.

Csak épp ez a válasz itt nem oly egyszerű és messzire vezet. De előbb függöny és a második szünet.

Tündérország sziklás, nem igazán vendégmarasztaló táj - a boszorkánymostoha levettetése előtt és után sem. Amolyan senki földje. Bagó és János vitéz összecsapása itt drámai konfliktus egy álomvilágon belül. Együttérzünk a mindenből kisemmizett Bagóval, tudjuk, neki Iluska sem hozhat megváltást - de azért fölmerül az is a szándékosan megkomolyított jelenetben: milyen jogon kéri ezt számon éppen János vitéztől, miért tesz mást felelőssé a maga el-rontott életéért? Elcsitul a viszály, a két hontalan magyar egymás karjaiban vigasztalódik. Aztán megtörténik a csoda, és megjelenik a mesebeli vár előtt tündérei közt a királynő, Iluska. (A jel-meztervező Szakács Györgyi bravúrjainak betetőzése ez a felvonás: ahogyan a magyar népviseletek sokféleségéhez, illetve a róluk élő kép hamisságához való hűséggel *vagy* elrajzolással szituálja a helyzeteket, ahogy a színvilággal otthont vagy otthontalanságot teremt, ahogy a tündéreket nem létezővé

és cseppet sem vonzóvá teszi furcsa öltözékükkel - az a rendezővel való együtt gondolkodásnak remek teljesítménye.)

Hűvösvölgyi Ildikó ebben a jelenetben halott lányt játszik. (A gyerekelőadásban Rockó Zsuzsa nagyon helyesen le-mond erről a felfogásról, hiszen az még a felnőtt nézők számára is nehezen megfejthető.) Ez a Tündérországbeli Iluska gépiesen mozog, nincs benne élet, a szövegét, az intelmeit, az örömét csak fel-mondja. Hogy Jancsija megtalálta, érzi, még nem jelent feloldozást. Pedig János vitéz, ha riadtan is, de beállna tündérkirálynak, hajlandó lenne, ha nehezen is, nem hátratekinteni többé, hanem ott meglelni a hazáját. Képes lenne ismét eljátszani egy szerepet, bár szerep-játszása öntudatlan.

De közbelép Bagó. Elkéri Jancsi furulyáját. Mert ő nem tartozik ide. Ide sem. Ő elindul haza. Ahová szintén nem tartozott. És amikor a királlyá avatás szertartása közben felhangzik a távolból Bagó furulyájának a hangja, Jancsi nem bírja tovább. Újra győz a lelkiismeret-furdalás, a honvágy. És ezzel meg-váltja Iluskát is. Ledobják magukról a díszmagyart Jancsi hátra se néz, Iluskája követi-e vajon! -, hogy új életre keljenek. Elindulnak haza, ahol senki nem várja őket, legfeljebb az egykori meg-kövezők. Akik közé tartoznak. Szól tovább a zene, a hazahívogató. A szín-ről eltűnik a tüllvár, minden tüllszikla, mögöttük felragyog az ég, de már nem a délibábos - sőt, gyanúsan hasonlít a francia égboltra! -, feltűnik egy gémes-kút, mellette egy életnagyságú, szupernaturalista tehén (igaz, két fajta jegyeit viseli színeiben és szarvformáján -- apró kis szándékos hiba, de ez is magyarságszimbólumaink pontatlanságára hívja fel a figyelmet), s a gémeskút-nak támaszkodva talán Bagó furulyázik. A sötét előtérben megjelenik Jancsi és Iluska. Pontosabban: János bácsi és Ilus néni, Összekapaszkodnak, hajlottan-öregen elindulnak a pusztába. Most érkeztek haza, Visszajöttek meghalni.

Happy end?

Mindenesetre függöny.

Az idézőjelekről

A békéscsabai és a kaposvári *János vitéz* egyaránt egy magyar legendának üzen hadat. A tisztánlátás reményében. Az előbbi kesernyés zamata abból adódik, hogy bár a hitet mutatja föl átélhetőnek és követendőnek, eredményként a mesé-ig jut csak el. Az utóbbi, a kaposvári már valóban keserű konklúziója, így két *magyar* állat, a gólya és a tehén által keretezetten. Stíljátékkal indul, hogy aztán egyre szomorúbb és sírnivalóbb legyen.

Egyértelműek az előadások szimbólumai és idézőjelei - bár teremtő színészi játéknak sajnos csak Kaposvárott vagyunk szemtanúi. A szimbólumokat föl-fejteni kényszerülő kritikus nehéz helyzetben van: hiszen szükségképp varázsuktól fosztja meg őket ezzel. De mit tegyünk?

A magam gondjaihoz közelebb álló és nívója miatt teljesebben átélhető kaposvári *János vitében* Ascher Tamás azt a kérdéskört feszegeti, mellyel - ne szépítsük - évszázados történelmünk során igen sok magyar szembesült már. A menni vagy maradni dilemmája ez - már túl az illúziókon. Az elvágyódásunkról szól, mely maradásra vagy visszatérésre késztet. Tehát az ambivalenciáról. És nem keres, nem is talál erre álmagyarázatokat. Csak felmutatja a valóságot, a kiűzettetést, a gyalázkodásokat, a hontalanságot, a gyökértele-nek, az önsorsrontók, a mit sem értők, a tragikus szerepjátszók és a hősök magyarságát. Példabeszéd lett a kaposvári *János vitéz*, mint a mesék általában. És így *van* közel a valósághoz is. S hogy Ascher Tamásék ezt az aktuális mondandót, ezt a gyötrődő idetartozást éppen Kacsóh-Bakonyi-Heltai *János vitézével* mondták el ? Ez ennek az előadásnak a legnagyobb idézőjele.

Kacsóh-Bakonyi-Heltai: János vitéz (Békés megyei Jókai Színház)
Hangszerelte: Kenessey Jenő. *Átdolgozta:* Karinthy Ferenc. *Díszlet és jelmez:* Schéner Mihály m. v. *Koreográfus:* Novák Ferenc m, v. *Vezényel:* Holpert János. *Rendező:* Udvaros Béla.
Szereplők: Géczy József, Csoma Mária, Hidvégi Mária, Medgyessy Pál, Széplaky Endre, Kalapos László, Gálfy László, Pusztaszeri Emília.

Kacsóh-Bakonyi-Heltai: János vitéz (kaposvári Csiky Gergely Színház)
Díszlet: Donáth Péter. *Háttérfestmények:* Gáspár András m. v. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Koreográfia:* Vidákovics Antal m,. *v. Karmester:* Hevesi András és Fuchs László. *Rendező:* Ascher Tamás.
Szereplők: Hűvösvölgyi Ildikó m. v. Rockó Zsuzsa m. v. Spindler Béla, Bezerédy Zoltán, Gyuricza István, Pogány Judit, Csákányi Eszter, Rózsa Tibor, Hunyadkürty György, Koltai Róbert, Dánffy Sándor, Csonka Zsuzsa, Komlós István, Kisvárday Gyula, Serf Egyed.

SZÁNTÓ PÉTER

Partraszállás gyöpmesteréknél

Boris Vian „börleszkje" a miskolci Nemzeti Színházban

„Meglepett, hogy a fantáziájukról leghíresebb rendezők gyakran félve fogadták a darabot. Hogy mást ne említsünk, Grenier és Hussenot két évet haboztak, mielőtt elszánták volna magukat... hogy ne mutassák be" - írta egy emberöltővel ezelőtt Boris Vian, a *Mindenkit megnyúzunk!* című darabja elő-adása elé. Talán csak ebből a szempontból nem furcsa, hogy a fantáziájáról leghíresebb Szőke István eddig nem rendezte a darabot. Most viszont, hogy megtette, mellékgondolatok és fenntartások nélkül szögezhetjük le: darab és rendező, szerepek és színészek rég várt és ritkán bekövetkező szerencsés találkozását láthattuk a miskolci Nemzeti Színház stúdiószínpadán.

Boris Vianról aligha kell szót ejtenünk, hiszen a *Tajtékos napok és a Pekingi ősz* című regényei régen hozzáférhetőek magyar nyelven, s Vinkó József fordítói, propagátori tevékenysége folytán a francia „patafizikus" immár színpadainkon is háziszerzővé lett. *A Birodalomépítők, avagy a Smürc* után, melyet Pécsett állított színpadra Szikora János, most más oldaláról ismerhetjük meg az abszurd drámairodalom birodalmának építőjét, Viant. Pontosabban az előadás egyben kísérlet: kísérlet arra, hogy a szövetében egységes viani életművet új oldalról ragadja meg, más színházi eszmény nevében fogja vallatóra. Szikora barokk katedrálist épített *a* Smürcből, az abszurd színház hagyományai és az - eddig inkább csak képzőművészetben létezett - *szürnaturalista* stílus jegyében formálta meg az előadást. Szőke István a maga jellegzetes, elemelt színházi stílusát ötvözi új - de szervesülő - elemekkel, hogy ugyanazt az életszeletet, hasonló drámai anyagot börleszkként állítsa színpadra.

Félkatonai vaudeville

A Mindenkit megnyúzunk! című börleszket (eredeti műnem-megjelölése szerint „félkatonai vaudeville egyetlen hosszú felvonásban") Vian 1946-ban írta, de a bemutatóra négy évig kellett várnia. Martin Esslin, az abszurd színház eszté-

tája szerint a darab „már a keserű, fekete humor mesterének mutatja a szerzőt, noha a mű, e tragikomikus farce még jól illik a hagyományos színház formáiba, annak ellenére, hogy például Jean Cocteau Apollinaire *Theiresziasz emlői* című és a saját, *Az Eiffel-torony házasai* című darabjaihoz hasonlítva üdvözli".

A vaudeville - Szőke színpadán „magyarosítva" börleszk - 1944 június 6-án, a szövetségesek partraszállásának napján játszódik Arromanches-ban. A helyi gyöpmester és családja békésen űzi az ipart: lovakat nyúznak. Közben készülnének az egyik Marie - két lányukat nevezték el így - esküvőjére egy Heinz nevű német katonával, a hullámzó front azonban minduntalan meg-akadályozza őket. Bánatukat keresetlen szavakkal az annalesek tudtára is adják. Hol franciák, hol németek, hol amerikaiak, néha amerikaiból lett németek és németté öltözött amerikaiak viharzanak át a szobán; egy japán harcos az emésztőgödör mellett szeppukut követ el, az égből, ejtőernyőn érkezik az amerikai Jacques és a szovjet Catherine, akik történetesen a család elszármazott gyermekei. A családi tanácskozást követő esküvői ebéden, mely előtt az esküvőt egy amerikai, összerakható főpapautomata celebrálná, ha az agnosztikus, materialista és antitrockista Catherine ezt hagyná; a család tagjain öngyilkossági járvány vesz erőt. A még megmaradtakat végül a Szabad Franciaország győztes katonái robbantják föl, hogy helyet teremtsenek az újjáépítés nagyszabású vállalkozásához.

A helyzetkomikummal és szófacsarással, kiforgatással, félreértelmezéssel bőven élő darabot Vinkó József kitűnően fordította le. Remekül oldott meg például olyan szofizmákkal bővelkedő jelenetet, mint amelyben a ház ura szám-szeríjjal eltrafál egy kémnek és álamerikainak vélt amerikait: - A sisakja volt, vagy a cserépharangok? - kérdi a szomszéd. - A sisakja - így a válasz, mire a megjegyzés: - Amerikai bóvli! - Amerikai? - hökken meg a ház ura -, de hiszen akkor nem kém! Még szerencse, hogy a harangokat találtam el!

Minden másképpen van

A Mindenkit megnyúzunk! Szőke rendezésében a minden másképpen van apoteózisa. A rendező gyakran hivatkozik arra a shakespeare-i tételre, hogy az ember álmai anyagából van szőve. Igy a darabnyitó, ötperces pantomim kóstolót ad egy sintér álmaiból. Míg az apa szerelmetes igyekezettel „lövi be" a nagyobbik, lónyúzó gyalut, bugyuta gyermeke, André kiöltött nyelvű áhítattal asszisztál ehhez a már-már éteri művelethez, hogy majd a darab egy későbbi pontján, a Gyertyafény-keringő édesbús dallamára atyjával és a nagy, lónyúzó gyaluval együtt táncra kerekedjék, elővéve a maga, gyermeki tisztelettel mért, kicsiny gyaluját.

Miközben ez a borzongató s a körülményekhez képest meglehetősen büdös világ egyre jobban kibontakozik előttünk, világossá válik hatalmi szerkeze-te, csúcson az apával, aki agresszivitással vagy tréfás-gyengéd diktátori tulajdonságokkal sakkban - néha satuban - tartja a famíliát. Ugyanakkor a rendező célja szerint ez a viszolyogtató világ mégis rokonszenvessé válik valamelyest, mert emberi. Mert jótettei és aljasságai méltóak sárgolyónkhoz, míg a „rendet és fegyelmet" hozó, a francia földet „védő" németek, a bárgyú, felszabadító amerikaiak, az „ellenállók", a ki tudja miért Arromanches-ban landolt, ám oda egyáltalán nem való japán egyre ellenszenvesebbek, egyre irtózatosabbak, míg végül a kimérten elegáns francia tisztecskék cigarettázva, a Marseillaise dallamára föl is robbantják ezt a világot.

Ugyanígy érvényesül a minden másképpen van rendezői szándéka a szereplők külső-belső fejlődésében is. Az agyonfrusztrált, csak nyikkanni merő Andrénak családi parancsra női ruhába kell öltöznie, hogy végre az merjen lenni, aki ; hogy végre öblös férfihangon szólaljon meg. Az apának heroikus megaláztatásokon kell átmennie, bajokat, törött tányérokat és gumikalapácsot kell saját fejére hoznia, hogy végül, családja javát elveszítve, valóban családfővé váljék. A szomszéd mindaddig nyápic belső ember, amíg szomszédi státusának kellékei, háza, pincéje léteznek. Mikor azonban házát bomba pusztítja el, tehát létét tekintve meg-szűnt szomszédnak lenni, azonmód emberivé, külső szemlélővé válik.

Ugyancsak a rendező javára írhatjuk, hogy nem élt vissza lehetőségeivel: eddigi rendezéseiben is a múlt századi realista komédiák vagy francia bohózatok erős, túlzásoktól sem mentes karaktereit vitte színpadra, hogy meg-valósíthassa egyedülálló színészvezetési stílusát; most végre olyan jellemeket kapott *a Mindenkit megnyúzunk-ban!* - amelyeket igazán a kulisszahasogatásig provokálhatott volna. Nem tette. A Szőke-rendezések mindig hangsúlyozzák: a színpad másfél méterrel magasabban van, mint a nézőtér, nem várható el tehát, hogy a szereplő szélsőséges stressz alatt állva úgy viselkedjék, mint aki egy pohár vizet kér. Ezért azután rendezéseiben a játszók kacagás helyett fetrengenek a nevetéstől, rekedtre ordítják magukat, és néha - amikor nem jön össze szöveg, szerep és színész - gyomorból induló nyögésekkel, hörögvevicsorogva, izzadva üvöltik, hogy „Engem Kovács Jánosnak hívnak, és jó es-tét kívánok!".

Satupad és lóforgács

A rendező természetesen most is ebben a stílusban játszatta a színészeket, de igen határozottan mértéket tartva. A túlfűtöttséget, az elemelt stílust ezúttal inkább a börleszkjelenetek adták, amelyek e komédiaműnem szerényebb színpadi és filmi gyakorlatának, bátran állítom, legkidolgozottabb, örökre emlékezetes jeleneteivel vetekedtek. Magyar színpadon ritkán látni ennyire pontosan megszerkesztett, összecsiszolt komédiát. Mire gondolok? Például arra a jelenetre, amelyben André képtelen meg-itatni az ugrálóköteles amerikait, míg-nem maga is bebújik a kötél ívébe, s vele ugrálva végre sikerül. Vagy arra, amely-ben kiderül, hogy az apa azért nem vonult be, mert nem bontotta föl a behívót. Jött ugyan valaki, de a gödörben végezte. S szemünk ekkor baljóslatúan rá-vetül a háttérben eddig békésen álldogáló emberi csontvázra, amelyre a szomszéd barátságosan ráterítette kabát-ját. Vagy a Marie klipsz-szerző buzgalmától magukat és váll-lapjaikat védő amerikaiak kitanult koreográfiájára, és sorolhatnám még.

A díszlet a vendég Kerényi József munkája. Az Ybl-díjas politikus-építészmérnök megoldotta a lehetetlent. A stúdiószínpad zsebkendőnyi háromszögén elhelyezett egy kéttagú zenekart, egy műhelyt és egy családi ebédlőt. A realisztikus díszlet (még faforgács is található a satupad mellett, bár igaz, hogy itt lovakat gyalulnak) és a piros-kék brokáthát-tér, amely semmiképp sem tartozik a szín-padi család berendezkedéséhez, jó ellen-tétet alkot egymással, kiemelve egyben a szereplők lábmagasságában, vagyis a nézők szemmagasságában elhelyezett tükröket, amelyekben, mi tagadás: saját

hökkent vagy vigyorgó képünkkel találkozunk, ha az előadást követjük.

jelmeztervező Fekete Mária bizonyára nem küzdött nehéz gondokkal, hiszen fő feladata az volt, hogy a szerző vagy a katonai szabályzatok előírásai-nak megfelelő ruhákat megalkossa. Érzésem szerint néha túl is ment a kötelesség-érzet maximumán, amikor Catherine-nek pontosan olyan ruhát tervezett, mint amilyet a francia bemutatón a lányt domborító Madame Campan viselt: gimnasztyorkát, a keblek hegyén vörös csillaggal, és bokorugró szoknyát. Egyszóval a többi jelmez realitásából értelmetlenül és indokolatlanul kirívó kosztümöt.

Catherine, a szovjet ejtőernyőslány kapcsán szólni kell a darab üzenetéről is. Talán legjellemzőbb erre a pókerjelenet, amelyben két német és két amerikai kártyacsatába kezd. Egy német csizma tíz dollár, egy amerikai surranó húsz márka. Rövid időn belül a németek amerikainak, az amerikaiak németnek öltözve, angolul, illetve németül beszélve, viselkedve hagyják el a helyiséget. E jelenet kétségkívül közhelyes, szájbarágó. Vian bízik azonban rendezőiben, színészeiben: azok majd élettel, valósághitellel töltik meg a jelenetet! I-la ez nem sikerül, hatalmasat bukhat az egész darab. Miskolcon ezúttal sikerült. A vaudeville förgetegében magától értetődőnek, természetesnek tekintettük, hogy a két-két profi, szakmai érdeklődésétől vezettetve, kipróbálja a másik Coltját vagy Lügerét, csizmáját, ruháját, s a gönccel együtt akár oldalt és meggyőződésnélküliséget is cserélhet. Márpedig a gyöpmestercsalád szempontjából végül is mindegy, ki milyen eszmei meggyőződéssel, szent vagy nemtelen céllal, keletről, távol-keletről, északról, délről, tengerentúlról jött s robbant be dörömbölve békés otthonukba.

Talán nem járunk messze Vian szándékától, ha a *Mindenkit megnyúzunk!* miskolci kavargásában, két nevetés között halványan arra is gondolunk, hogy mostanában milyen sokat hallani itt és ott, szervezett vagy parttalan békemozgalomról, igazságos és igazságtalan háborúkról, jó és rossz hidrogénbombákat hurcoló jó és rossz interkontinentális rakétákról...

Még valami, ami feltétlenül segített a rendezőnek: minden, nem hagyományos színházat csináló alkotónak szüksége van olyan társulatra, amely akarja és meg is tudja teremteni azt a színpadi világot, amelyet a rendező elképzelt. Szőke előadásaival eleddig sokszor az volt a

Matus György, Péva Ibolya. Tímár Éva és Igó Éva **a Mindenkit megnyúzunk! című Vian-előadásban (miskolci Nemzeti Színház)**

baj, hogy néhány nagyformátumú színészegyéniség árnyékában olyan jatszók téblábóltak, akik nem tudták *vagy* nem akarták érteni és megvalósítani elképzeléseit. igy sokszor az egyébként sikeres előadások egyes jelenetei is kettétörtek.

Ezúttal ilyen problémáról szó sem lehetett. A miskolci társulat fiatal és idősebb tagjai egyforma játékkedvvel, ér-tő nyíltsággal fogadták magukba és adták tovább a nézőnek Szőke elképelését Boris Vian darabjáról, s ehhez erejük, tehetségük is maradt, az utolsó pillanatig.

Az apa szerepében Matus György, mint már sokszor, ismét bizonyította kitűnő képességeit. Ez a szerep fizikailag is igénybe vevő, hiszen nemcsak hanggal kell bírnia a megerőltető mindvégig-jelenlevést, de ütik is: kézzel, tányérral, gumikalapáccsal, s ez más esetben mármár visszaélés volna a színész - testi épségével sem törődő - önfeláldozásával. Matus jól érzékelteti, hogy a családfői szerep az apa számára szerep, tanult viselkedés. Keze szinte mindig ökölbe szorítva; ha kell, ha nem, bömböl, hörög, ellilul a haragtól, ugyanakkor azonban, midőn ennek következményeként valóban kontaktusba kerülne a családtagokkal, nem tud mihez kezdeni. Az első jelenetek egyikében Andrét kergeti a gyalu-pad körül, és amikor a fiú végképp el-fárad, Matus jól láthatóan megtorpan, egérutat kínál a fiúnak, láthatólag megzavarodik a tett lehetőségétől. A külföldön lévő gyermekeknek szóló tavist esetben pedig, mikor bömbölve-vicsorgva parancsot ad Andrénak, hogy gondolja ki a szöveget (gombolja ki - értette André), megint csak az a vége, hogy az amúgy nyusziszelídségű fiú gumikalapáccsal püföli rettenetes apja fejét.

Az ember, ettől, a megfelelő pillanatokban ügyesen visszafogott energiától válik emberivé, hogy a második rész végére megbocsássuk neki a lovak és katonák gyalulását, az összes elkövetett agressziót, hiszen ez mégiscsak természetesebb és emberibb, mint a blazírtan cigarettázó katonák érdek- és értelemmentes agressziói.

Tímár Éva játszotta az anyát, rögvest káprázatos belépővel kezdve. Első színrelépčsekor dőlt el, hogy Cyprienne-Marie férjhez megy. A színésznő belép, a hír hallatán sírni kezd, a sírás egyre hangosabb és magasabb hangú lesz, míg végül valami üveghangokká alakul át. Ez a visszafogott hisztériából kialakuló földöntúliság az anya szerepének kulcsa. Tímár Éva végig a kirobbanás előtti feszültség szélső határán tartja az anyát, éppen ezért nagyon pontosan vigyáz arra, hogy ne legyen hangos - a mindenkori feszültséget mindig ezekben az üveghangokban vezeti le. Kétszer robban ki: első alkalommal, amikor a megetetett, megfejt, végül élére hajtogatott és kivasalt tehenek, a jól táplált csirkék után férje és parancsolója tréfálkozni méltóztat a nem létező, harmadik disznóval, Anya-Marie, a kötelességtudás mintaképe már rohanna is az ólba, mikor kiderül, nincs is harmadik disznó, Az apa ekkor kap

Jelenet a Vian-vígjáték előadásából (Jármay György felvételei)

egyet a gyomrába. Másodszor pedig, amikor minden eddigi csalódása, kielégítetlensége, frusztráltsága kirobban abban, hogy széttör egy tányért mit sem sejtő, sőt, egészen mást váró férje fején. Szinte természetes az a percnyi méla döbbenet, amellyel saját tettét fogadja, majd átcikázik agyán az egyetlen lehetséges megoldás ebben a helyzetben: az üveghangok mostani megfelelője. Furcsa, hökkent lóarcot vágva beugrik a gödörbe, sokak után és sokak előtt.

Klipszek, műmellek

Mihályi Győző Andrét játssza. Az első részben maga a megfékezett, elnyomott, derékba tört gyermekiség. Nincs egy fölszabadult pillanata, miközben ájult áhítattal nézi apja szakmai tevékenységét, keze akkor is reszket, félénken meggörbed, várja a hirtelen kiáltást, amely természetesen el is hangzik. Csak az idegenekkel szemben képes fölszabadulni, azokkal a katonákkal szemben, akik hite szerint, fegyverük ellenére, neki kevesebbet árthatnak, mint apja. Mihályi ilyenkor végtelenül felszabadult vigyort varázsol addig tátott szájú, eltorzított arcára.

A második részben pedig, mikor kénytelen női ruhát ölteni, végre megtalálja önmagát. Száját vastag rúzsréteg, szemét festék borítja, így arca maszk alá kerülvén, elidegenedhet önmagától. Végre föl meri fedezni önmaga testét, bár e test inkább a nylonharisnya, műkeblek és női ruhadarabok összessége. Hangja öblösen mély lesz, egyre inkább elfeledkezik a kötelező tiszteletről - Mihályi e hangváltozással kitűnően érzékelteti, ahogy André önmagává válik -, míg végül, utolsó mondatával fölszabadul. Azt hiszem - mondja -, mégiscsak elmegyek nadrágot venni. Itt már szó sincs javaslatról, engedélykérésről. Sőt, Mihályi oly nyomatékosan ejti az „azt hiszem"-et, hogy egyértelművé válik: André már nem kér és nem fogad el tanácsot, André állást foglal.

Külön említendő színész és rendező együttes leleménye, az öt percig tartó, lélegzetállító börleszkjelenet, amikor Mihályi újonnan szerzett, majd a könnyebbség kedvéért megtalpalt tűsarkú cipőiben végigbotorkál a színpadon.

Igó Évát sokszor láttam már kitűnő-nek, ilyen jónak azonban még soha: fölszabadultan komédiázott. Szerencsére nem a Vian szerinti legnagyobb poént játszotta föl, mármint hogy Marie nimfomán, hanem kialakított egy karaktert, Marie hajlott, egérszerű alakjában. Ez a beesett arcú, cingár leányzó, szürrealista szűz, folyvást indulni, lelkesedni kész, keze, lába percre sem marad mozdulatlan, ha mást nem tesz, hát idegesen vakaródzik. A tiszteket nem a szerelem miatt szerzi meg, hanem mert a „klipszekre", váll-lapjuk csillagaira vágyik, s hiába húz ágyába akárhány, a szobán átrohanó katonát, tekintete mindig éhes, kielégítetlen marad. Ezzel az aprósággal Igó Éva is megteremti azt a többletet, amitől Marie - apjához, anyjához és Andréhoz hasonlóan - emberivé válik.

Ami kevésbé sikerült Gáspár Tibor-nak és Máhr Áginak Jacques és Catherine szerepében. Hatalmas nehézséggel kellett megküzdeniök. A második részben léptek színre, amikor már kialakultak a színpadi erőviszonyok, amikor már jóformán nem is vártunk új embereket, s kétségkívül kissé fáradtak voltunk az addigiaktól. Ráadásul Vian jóformán csak *Üzenetet* bízott rájuk, nem pedig emberi sorsot. Jacques anyássága és Catherine tűzrőlpattantsága kevés volt jellem helyett, de - hangsúlyozom - a két színész jól illeszkedett az előadásba, előrevitte azt, legföljebb a többiekéhez hasonló szólózást hiányolhattuk.

A másik, a későbbiek során Cyprienne-Marie Péva Ibolya volt. Az első rész-ben alig jelent meg, rövid jelenlétei alkalmával hitelesen hozta ezt az álmos, macskaszerű teremtményt, akinek azért igazi, el nem árulható titka van. A második részben, különösen a csiklandozási jelenet után (kínzással majdnem egyenértékű csiklandozással akarták kivallatni, gyereket vár-e), Cyprienne-Marie megrendültté és megrendítővé válik. Ez azon kevés rendezői ötlet közé tartozik azonban, melyet a darab szövege nem nagyon erősít meg. Ezért azután Péva Ibolya nem is tudja végigvinni a porig alázottságot, összetörtséget, hiszen néhány perc múlva vidáman kell ülnie a lakodalmi asztalnál.

Bregyán Péter alakította a szomszédot. Szerepe számára nem találtak ki határozott karaktert, ráadásul a szöveg szerinti életkoránál is jóval fiatalabb. Ezzel együtt, főleg a második rész hegedűs-jelenetében főszereplővé vált, jó értelem-ben véve.

Külön kiemelendőnek tartom Somló Istvánt, aki a II. német, a német katona, Künsterlich és a francia kapitány szerepeiben nemcsak hihetetlen átöltözési gyorsaságáról, de jellemformáló készségéről is tanúságot tett. Jók voltak a többi hadfi megformálásában Mátyás Jenő, Teszáry László és Tardy Balázs is. Kuna Károly Heinzként keveset volt jelen, és - ez már a kritikusi memória rovására írható - néha mintha jeney István lett volna, Szőke valamelyik régi rendezésé-ben. Major Zsolt pantomimusi ügyességgel hozta színre a robotpapot.

Szőke István Miskolcon ismét bizonyította életműépítő kedvének töretlenségét, ráadásul rég választott ilyen jól, ennyire stílusához illő darabot.

Boris Vian: Mindenkit megnyúzunk! (miskolci Nemzeti Színház)

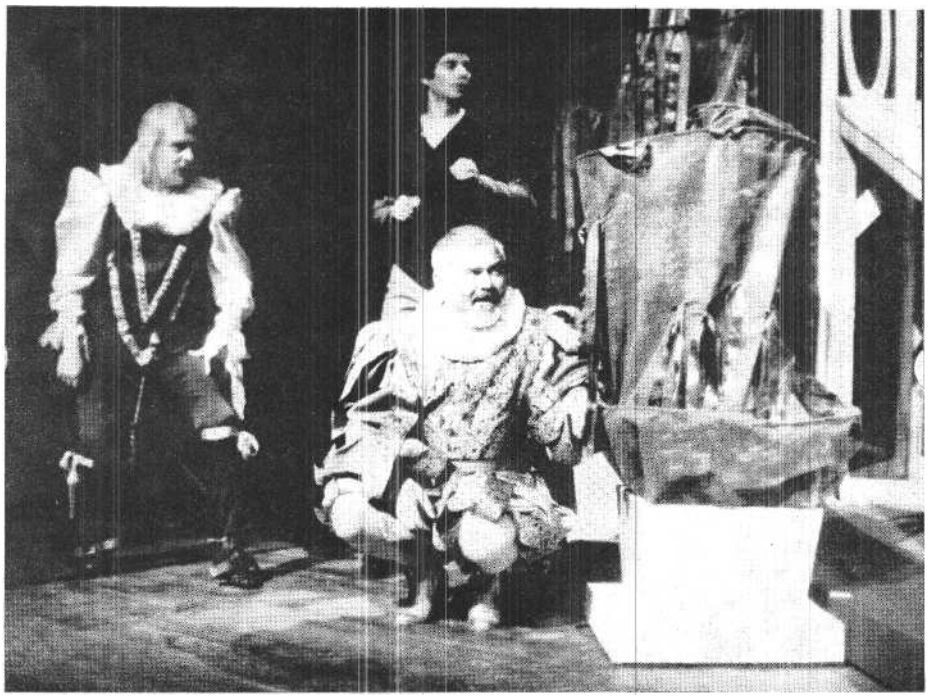
Fordította: Vinkó József. *Díszlet:* Kerényi József m. *v. Jelmez:* Fekete Mária. *Zenei munkatárs:* Kalmár Péter. *Rendezte:* Szőke István.

Szereplők: Matus György, Tímár Éva, Mihályi Győző, Igó Éva, Péva Ibolya, Gáspár Tibor, Máhr Ági, Bregyán Péter, Mátyás Jenő, Teszáry László, Somló István, Tardy Balázs, Kuna Károly, Körmöczy Tamás m.v., Major Zsolt, Bús Erika.

FORRAY KATALIN

Álruhában a Vízkereszt

Shakespeare-bemutató Győrött



Shakespeare: Vízkereszt (győri Kisfaludy Színház). **Sipka** László (Keszeg András), Garai Róbert (Fábián) és Áts Gyula (Böffen Tóbiás) (Mezei **Béla** felv.)

A Vízkereszt kézbe véve az olvasó az elvarázsolt kastély tükrei között érezheti magát. Minden pillanatban mozdul valami, változik, s bár jól tudja, hogy a tükörbe néző arc *ugyanaz*, mégis megannyi új vonást, tekintetet fedez fel. Könnyű bekapcsolódni a játékba, figyelni, hogyan lesz kövérből sovány, alacsonyból magas, hogyan tükröződik egyszer több vidámság, másszor több bánat a képmáson. Könnyű elfogadni, hogy mindez kicsit szemfényvesztés, de közben lehetetlen elfelejteni, a tükör előtt hús-vér alak áll. A *Vízkereszt* világa ettől a kettősségtől magával ragadó, a realitás és a mesék irrealitása, a látható és a láthatatlan én együttes jelenléte az emberi természet teljességét érzékelteti. Egyensúlyt teremt, harmóniára tör, s mindezt az állandó változás állapotában láttatja. Samuel Johnson, Shakespeare egyik legki-válóbb XVIII. századi magyarázója így fogalmazott: (Shakespeare darabjai) „A földi természet való állapotát tüntetik fel, amely jóból és rosszból, örömből és bánatból tevődik össze, s amely az arányok végtelen változataival s a kombinációk számtalan módjával keveredik."

Az arány és a kombináció kulcsszó Shakespeare darabjaihoz. Ha a *Vízker*esztből csak a legszembetűnőbb három értelmezési szintet emeljük ki, máris lát-ható lesz, hogy ezekben különkülön is és természetesen együtt is, az emberi természet és a társadalmi szokásrendszer átfogó képe mutatkozik meg. Minden egyes szinten újjárendeződnek a jellemek tulajdonságai, cselekedeteik más színezetet kapnak. Az olvasó - érzékenysége szerint - választhat, mit, mennyit és hogyan fogad be ebből a rendszerből, de az biztos, a legkisebb rész is önálló és helytálló egység, olyan, amelynek önmagában véve is értelme, funkciója van.

Ha az események sorát tekintjük, három szálból épül a dráma. Egy konvencionálisnak mondható szerelmi történetből, egy ikerpár kalandos és félreértésektől mozgalmas históriájából és egy mulattató „közjátékból". Illyria hercege, Orsino reménytelenül szerelmes Olíviába, a gazdag grófnőbe, aki apja és bátyja halála miatt elvonultan él. Violát és Sebastiant, az ikerpárt egy tengeri vihar elszakítja egymástól, s csak egy-egy jólelkű hajós segítségével érnek partot. Viola úgy dönt, férfiruhában szabadabban mozoghat a számára idegen környezetben, és így áll a herceg szolgálatába. Csakhamar annak legbizalmasabb embere lesz, és őt küldik követségbe Olíviához. A grófnő nem titkolt szerelemre gyullad iránta, miközben Violát érzései Orsinóhoz kötik. A váratlanul megjelenő Sebastian, kiben a grófnő Violát véli felfedezni, viszonozza Olívia érzelmeit, és házasságot kötnek. A félreértések mindaddig fokozódnak, míg egyszerre nem lesz látható az egymásra tökéletesen hasonlító ikerpár. Orsino könnyű szívvel mond le ekkor már Olíviáról, és fogadja el Viola kezét. Eközben Olívia udvarmesterét, Malvoliót megtréfálja a háznép. Malvolióval, a grófnő nagybátyja, Böffen Tóbiás, annak barátja, nemes Keszeg András és a komorna, Mária egy levél segítségével elhiteti : Olívia a felesége szeretne lenni. Malvolio az írásnak engedelmeskedve maskarába bújik, és nyíltan bizalmaskodni kezd úrnőjével. Később a levél titkára fény derül, de Malvolio veszteségként hagyja el a színpadot.

A bonyodalmak (a ruhacsere és az ikrek összetévesztése) ellenére könnyen követhető, egyszerű cselekménysorok futnak egymásba. A drámának ezen legfelső szintjén kétségtelenül a Malvolio-szál a legélvezetesebb és a leghangsúlyosabb. Malvolio-szálnak szokás nevezni, pedig az Olívia udvarában zajló „közjáték" jeleneteinek igazi értelmi szerzője, inspirálója nemes Böffen Tóbiás. Még Malvolio „nagyjelenetében" is (amelyben az udvarmester megtalálja a levelet, és rájön, hogy az hozzá szól) Böffen közbeszólásai fűszerezik a monológot, az ő vaskos jelenléte teszi igazán irreálissá Malvolio álmodozását. Kettősük mellett halványabb Orsino, Olívia és Viola reménytelen érzelmeinek története, csupán a másikiker, Sebastian színre lépése gyorsítja és pezsdíti az események menetét. Átrendeződnek *az* erővonalak *az* értelmezés második szintjén, ha megvizsgáljuk, milyen eszmék, célok, gondolatok képviselőjeként, szószólójaként állnak elénk a szereplők.

Ila a drámából csak Orsino szavait figyeljük, csakhamar lelepleződik a herceg. Nincs egyetlen mondata, gondolata sem, ami nem magáról a szerelemről, hanem vágyott Olíviájáról szólna. Olíviát jobban elképzelhetjük Viola, Böffen vagy a Bohóc szavaiból, mint a hercegéből. Egyetlen személyes utalást sem találunk, a grófnő nevét egyszer ejti ki. Azt viszont tökéletesen megtudjuk, mit tart Orsino általában a szerelemről és a nőkről. „... a szerelem oly változó, / Oly dús, hogy ő a képzelet maga" - véli a herceg a darab első felvonásának nyitó jelenetében. Későbbi szavai valóban azt támasztják alá: a képzelet játéka ragadta meg Orsinót, a szerelmet azért szereti, mert nagy érzésekről, szenvedélyről lehet elmélkedni, el lehet vonulni a lomb alá, ahol „burjánzik a szerelmes gondolat". A szerelem a „dús arany nyíl", amely elpusztít minden más érzést, nem *hagy* helyet Orsino szívében az ideál mellett egy valóságos Olíviának. (A darab végén a herceg könnyű szívvel cseréli föl a grófnőt Violával, számára nem a szeretett lény, hanem maga az érzés

fontos.) Orsino a szenvedő szerelmes szerepét választotta, hiszen tökéletes boldogságot még egy viszonzott vonzalom sem tudna neki nyújtani, ugyanis szerinte a nők nem képesek az övéhez mérhető szenvedélyre. „ ... az ő szerelmük ízlelés, / Nem májat tép, csak ínyük háborog / S lázat, csömört és émelygést ígér." „Ne mérd a nő / Irántam vélhető szerelmét ahhoz, / Mit én ma érzek." Valójában Orsinóból éppen a szenvedély hiányzik, fellángolásai mesterkéltek, talán egy letűnt lovagi eszmény maradványai.

Olívia legalább ennyire pózol, de őt igazi *vágy* keríti hatalmába, hirtelen gyúlt szerelme Viola iránt őszinteségre bírja. „ . . . mint a friss tavasz / Rózsája s hű erényem : úgy igaz, / Szeretlek - és hiába büszkeségem: / Elveszett érted a lelkem egészen." Olíviát váratlanul éri ez a szerelem, meglepi, de reménytelenségében is boldoggá teszi. Őszinte érzelmei mögött azonban halvány sejtelem-ként felmerül már Violával való megismerkedésük első pillanatában, hogy azt szeretné szeretni, ami és aki más, mint a herceg, vagyis a fennkölt, pátosszal teli, általánosságokat ismételgető vallomások helyett a forró szenvedélyt, a lázas szavakat, fogadkozásokat. Olívia rákérdez, hogyan tud szeretni a herceg, és hogyan tudná szeretni őt Viola. Az ellentét magáért beszél. Orsinóról nem tud újat mondani Viola: „Imád, és könnyben fürdik érted arca, / Sóvárog rád s forrón sóhajt feléd." Saját magáról így szól: „ ... megvetett szerelmemet dalba írnám, / S zengeném az éj csöndjén is hangosan, / Visszhangzó dombok közt zengeném neved, / S a pletyka szellők is kiáltanák: / Olívia!" Ez a temperamentum és természetesség ismeretlen a gróf-nő előtt, és vonzóbb, mint a herceg forró sóhaja. Ettől a pillanattól vállalja érzelmeit Olívia.

A harmadik „öncsaló", Malvolio a legellentmondásosabb egyéniség. Nemcsak a megírt figura, hanem környezetének róla alkotott véleménye sem egyértelmű. Olívia szerint Malvolio az „önszeretet betege", aki „rontott gyomorral íz-lel". A grófnő lesújtó jellemzése így folytatódik: „Aki nagylelkű, bűntelen és szabad, madársörtének nézi azt, amit te ágyúgolyónak." Vagyis a titkár-udvarmester kicsinyes, bűnös, szolgai, és ezen kívül van még egy tulajdonsága, amelyet Olívia nem ismer fel, és ami szó szerint nincs is benne Shakespeare szövegében: a karriervágy. Csakhogy ez a karrier nem egyszerűen anyagi előnyök, pozíció utáni vágy, hanem a társadalmi felemelkedésnek a lehetősége. Böffen Tóbiásék levélcsapdájukat régi sérelmeik bosszújaként állítják. Ebből derül ki, hogy ők, akik jól ismerik Malvoliót, tudják, a csalétek nála nem vagy nem elsősorban a pénz, a magasabb hivatal, hanem az arisztokráciához való tartozás igénye. A történelemben egy kicsit jártas olvasó tudja, hogy a puritánok a szükségszerű haladás képviselői voltak (Malvoliót a puritán jelzővel illették), mégis a darabból az érződik ki, a Malvolio-féle emberek csatlakozása az arisztokráciához, annak lezüllését jelentené. A Vízkereszt-beli arisztokrácia, a maga minden színlelésével még mindig rokonszenvesebb, mint Malvolio. Malvolio puritánságáról a második felvonás harmadik színében esik szó, itt is csak néhány mondat erejéig. Az első utalás Tóbiás szájából hangzik el: „Hát azt hiszed, mert te olyan nagyon erényes vagy, senkinek sem jut már se sör, se pogácsa ?" A sör-pogácsa szimbólum kettős jelentésű ebben a szövegkörnyezetben. Egyrészt utal az ünnepnapok hagyományos ételeire, másrészt az angolban jelentheti átvitt értelemben a jólétet is. Shakespeare és Böffen Tóbiás ez utóbbit féltette a puritánoktól, azt a jólétet, amelybe éppúgy beletartozik az étel, az ital, a mulatozás, mint a színházba járás. (És Shakespeare tudta a legjobban, hogy a puritánok támadásainak egyik célpontja éppen a színház.) Malvolióról Olívia szolgálója, Mária mondja ki: „néha olyan puritánféle", majd pontosítja véleményét: „ördögöt puritán ő, nincs benne egy fikarcnyi jellem; hajlik, amerre a szél fúj ; öntelt szamár, aki könyv nélkül tudja az illemet és nagy garral hirdeti azt." Mégis, Böffen Tóbiásék, nemes Keszeg Andrással ellentétben, nem puritánságáért akarják megleckéztetni, hanem jellemtelenségéért. Az udvarmester kegyetlen bukása azonban váratlanul új tulajdonságát mutatja meg. Szolgai viselkedéséből, jellemtelenségéből, törleszkednivágyásából arra lehetett volna következtetni, hogy megpróbál jó képet vágni a tréfához, csak maradhasson. Ám Malvolio ebben a pillanatban természetesen cselekszik, megalázottsága nagyobb, mint alakoskodása, és bosszút esküdve hagyja el a színpadot.

Viola központi szerepet tölt be a *Vízkeresztben.* Egyrészt ő köti össze az egyes cselekményszálakat, másrészt ő testesíti meg Shakespeare reneszánsz embereszményét. Viola nem hibátlan. Álöltözete miatt, ha csak kicsit is, mégis csaló, saját boldogulása érdekében még a szenvedő Olíviának sem fedi fel kilétét. Mégis, az író feléje fordítja rokonszenvünket, mert Viola érzései, szerelme őszinte, hűséges és állhatatos, viselkedése céltudatos, álruhaviselését pedig a társadalmi konvenciók teszik, ha nem is szükségessé, de megbocsáthatóvá. Viola cselekvő ember, aktív, kezdeményező, egy új társadalmi rend ideálja. Mesterkéletlen; ez a lány a világon a legtermészetesebbnek érzi, hogy a viharból szerencsésen megmenekülve az legyen az egyik első kérdése, hogy nős-e Illyria ura.

Az értelmezésnek ezen a síkján azonban Viola csak a drámai szerkezetben kap központi szerepet, igazi főszereplővé akkor válik, ha az álöltözet-viselést a színházi hagyományok figyelembe vételével együtt vizsgáljuk. A *Vízkeresztben* a döntő hangsúly Viola-Cesario nemén van. Attól is izgalmas a darab, hogy egy nő egy álöltözetben lévő másik nőt szeret, hogy egy férfi egy férfinak tartott nővel osztja meg szerelmének keserűségét. De a darab lényege csak akkor tör felszínre, ha figyelembe vesszük, hogy ez az álöltözetet magára húzó nő - férfi. Jan Kott nagyon szellemesen így foglalta össze a *Vízkereszt* harmadik gondolati szintjét: „egy fiú olyan lánynak öltözik, aki fiúnak öltözik." Bár általában tudja az ember, hogy Shakespeare korában a női szerepeket is férfiak alakították, mégsem ebből kiindulva olvassa, illetve nézi a darabot. Viola lányos fiú és fiús lány, néha szövege szerint maga is összekeveri, férfi-e vagy nő. Malvolio átmenetnek nevezi férfi és fiú között, míg a herceg egy lány és egy asszony vonásait fedezi fel benne. „Diána ajka / Nem ily lágy és piros; vékonyka hangod / Akár egy lányé, éles, csendülő, / És teljes lényed, mint egy asszonyé." Jan Kott tanulmányában a ruhacsere-szimbólum megfejtését abban látja, hogy az ember ily módon próbál átlépni saját teste határain. Ezt szem előtt tartva Viola sokkal több érzés és gondolat kifejezője, mint csak a reneszánsz embereszményé. Alakjában testesül meg a diszharmonikus világ képe. A derűs Illyriától, a dialógus felszínétől így vezeti el Shakespeare olvasóját, nézőjét ugyanannak a világnak mélyén lévő ellentmondásokig.

*

A Vízkereszt - mint ahogy ezt a darabbal foglalkozó filológusok, kritikusok szinte mindegyike említi - rendelésre készült darab (mint ezt alcíme is jelzi). Azt

kívánja nyújtani, amit a kor közönsége a színpadon igényelt: epekedő szerelmet, vaskos tréfát, mozgalmasságot, dalokat és egy kicsit hihetetlen, de biztató, boldog befejezést. A győri Vízkereszt meg-rekedt az értelmezés felszínén, nem láttatta azt a mögöttes világot, amely a cselekedetek mozgatórugóit tárja fel.

Pétervári István rendező koncepciójában a konfliktusok beszűkültek; az emberi természet vagy a társadalmat mozgató változások nem motiválták a történéseket. Nála egy hagyományos szerelmi történetet bonyolít az álruhába öltözés és az ikerpár hasonlóságából eredő félre-értés, így óhatatlanul elhalkultak, illetve meg sem szólaltak a darab komoly hangjai. Kétségtelen, hogy ebben a Shakespeare-darabban az író nem illeti nyílt kritikával szereplőit, de az vitathatatlan, hogy Orsino és Olívia viselkedését épp-úgy öncsalásnak tartja, mint Malvolio alakoskodását. A győri előadásban a herceg és a grófnő szinte sajnálatra méltó nagy érzelmeik viszonzatlansága miatt, éppen ezért az egész darab befejezése értelmetlen. Ha mindketten mást szerettek, egyszerűen indokolatlan boldogságuk, hogy más párt találtak maguknak. A szerelmi szálban kell lennie egy kis affektáltságnak, hamis pátosznak, mert csak így alakulhat ki éles ellentét Orsino, Olívia és az udvartartás alakjai között. A két szál összefonódik, de mindegyik csak úgy nyeri el a maga súlyát, ha megfelelően hangsúlyosan domborodnak ki ismertetőjegyeik. Böffen Tóbiás, Keszeg András, Fábián és Mária életöröme és élni tudása csak Orsino és Olívia éteribb, ám mesterkéltebb világával együtt ábrázol viszonylag teljes képet. Ebből az előadásból hiányzott az egymásra utaló, egymást jellemző tulajdonságok bemutatása. Nem jutott kifejezésre, hogy a cselekményszálak összefonódása egyensúlyi helyzetet teremt. Az életfelfogásukat, temperamentumukat tekintve szemben álló csoportok megjelenítése nem különbözött egymástól.

Erőteljesebb volt a darab komikus zála. Böffen Tóbiás valóban irányítója és szervezője volt a közjátéknak, lendületük volt a jeleneteknek, de itt is hiányzott az okok, az indítékok felrajzolása, ezért durvábbnak és kegyetlenebbnek tűnt a színpadon Malvolio megleckéztetése. Ebben persze közrejátszott az udvarmester elnagyolt figurája, viselkedése legfeljebb bosszantó volt, nem haragra, bosszúra ingerlő. Ezzel az emberrel szemben érthetetlen, hogy Böffen Tóbiás miért fogalmazza meg oly hevesen az ember jogát az örömhöz; ebben a felállásban Malvolio erre nem jelenthet veszélyt.

Viola egyénisége ránehezedett az előadásra. Túlzott magabiztossága, pökhendisége éppen gyengeségét leplezte, valahogy úgy, mint aki fél a sötét szobában, és ezért hangosan beszél. A zavaró külsőségek (például kacérkodása Orsinóval) elvonták a figyelmet a szöveg lényegéről. Shakespeare Violája okos, céltudatos, de nem közönséges és harsány.

Á dramaturgiai beavatkozás-- például az első két jelenet felcserélése -. számom-ra nem szolgált következetes célt. (Shakespeare szinte csak néhány mondatban, mellékesen meséli el a hajótörés történetét, ezért indokolatlan egy súlytalanabb jelenettel felcserélni az eredetit, herceg udvarában játszódót.) A shakespeare-i szöveg Radnóti Miklós és Rónay György fordításában - nem szolgált rá a durva profanizálásra, ízetlenek voltak a kiszólások.

Az általam látott előadáson a társulat indiszponáltan játszott. Előfordult, hogy előbb jelentek meg, mint szövegük kívánta volna, a szereplők szinte nem is egymással, hanem magukkal beszélgettek. Legrosszabbul a hangjukkal bántak, nem sikerült a megfelelő hangerő kiválasztása.

Zillich Beatrix Violája ellene játszott a szövegnek. A természetesség, ami az írott darabban a legjellemzőbb tulajdonsága, hiányzott alakításából, mesterkélt, nemegyszer indokolatlanul ingerült, támadó hangot ütött meg. Techn'kailag nem tudta megoldani a félre-beszédeket, néhányszor gesztikulációjával, mozgásával előrejátszott szövegének. Egymás után többször alkalmazta ugyanazokat a kifejezőeszközöket. Az ő Violája még saját sorsának sem irányítója, így nem válhatott az egész, előadás központ gondolatainak hordozójává.

Malvolióként Uri István Külsőségekben mozgásával találóan mutatta be az udvarmestert, de a figura jellemét nem bontotta ki. Ez a Malvolio sem félelmetes, sem bosszúra szomjazó nem volt. Jelentéktelensége miatt érdemtelennek látszott büntetése.

Áts Gyula Böffen Tóbiás szerepében az alak életszeretetét hangsúlyozta, előtérbe - túlzottan is - a kedélyes, korhely nagybácsit állította, holott a figura meg engedte volna, hogy számítóbb, ravaszabb legyen.

Sipka László igazán szeretetreméltóan keltette életre nemes Keszeg Andrást, talán túl sok szeretettel is, így csak a gügye nemesek mosolyoghattunk, pedig ennél csípősebb bírálatot érdemelt ki az írótól. Zsolnay András Orsino hercege élettelen volt. Balog Judit néhány villanásban üde és talpraesett Máriát állított elénk, kár, hogy még nem elég felszabadult.

Bars József játékának sokszínűsége közelítette meg legjobban a Vízkereszt összetett világát. A Bohóc természetes volt, és ha kellett, tudott „szerepet játszani", jól énekelt, okosan, csipetnyi iróniával tolmácsola'a filozofikus gondolatokat.

Következetes alakítási nyújtott Gyöngyössy Katalin. A szemtelen, gőgös Olíviában erő volt, fel tudott izzani, tudatosan törekedett saját boldogságának megszerzésére.

Tordai Hajnal ruhái ötlettelenek voltak, egyéniségének eredeti vonásai melyről a színházlátogatók az előcsarnokban rendezett kis tárlat alapján is meggyőződhettek - most nem érvényesültek. Vata Emil színpadképe a nagyoperettek világát idézte, a hatalmas forgatható lépcső, mely tornácban folytatódik, formális járásoknak adott csak teret, nem teremtett a dráma világát kiszélesítő látványt.

A társulat tagjainak eltérő stílusa nem eredményezett felszabadult, önfeledt játékot. Shakespeare színreállítása - drámamagyarázatok széles skálája bizonyítja ezt nem egyszerű feladat. De éppen ez, a sokoldalú megközelítés lehetősége enged tág teret többféle rendezői értelmezés megvalósításának. Konzekvens elképzelések most Győrben nem jutottak fel-színre, így az előadás sem vált jelentős színházi élménnyé.

William *Shakespeare:* Vízkereszt *vagy amit akartok (győri Kisfaludy Színház*

Fordította: Radnóti Miklós és Rónay *György. Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Díszlet:* Vata Emil. *Jelmez: T*ordai Hajnal. *Zenei munkatárs :* Csala Benedek. *Rendezte:* Pétervari István.

Szereplők: Zsolnay András, Szikra József, Simon Kázmér, Kuti László, Ballai István, Bors Béla, Áts Gyula, Sipka László, Uri István, Garai Róbert, Bars József, Pálfai Péter, Gyöngyössy Katalin, Leviczky Klára, Zillich Beatrix, Balog Judit.

GYÖRGY PÉTER

A csodálatos Fábólfaragott

Az évente ismétlődő arezzói nemzetközi egyfelvonásos fesztivál tavaly novemberi programján három kategóriában zajlottak a versenyszerű előadások. A kötelező prózai egyfelvonásost, Massimo Dursi Utazás Párizsban *című szatiriko-abszurdoidját - a vendéglátó Teatro Petrarca társulatán kívül, amely nem szerepelt a hivatalos versenyben - svájci, angol együttesek, valamint a zalaegerszegi Állandó Színház művészei játszották. A kabaréműfajban - amely inkább a revü és az énekes-zenés vokál között képezett átmenetet - kanadai, román és amerikai színház szerepelt. Végül a pantomimkategóriában - a zalaegerszegieken kívül - egy tokiói és egy amszterdami együttes lépett föl; egy másik holland társulat pedig bemutatót tartott.*

Az előadásokkal párhuzamosan zajló kongresszus napirendjén egy nemzetközi vándor könyvkiállítás előkészítése szerepelt. A kiállítás központja Arezzo, London és Athén lenne. Megnyitását 1983 novemberére tervezik, és a lehetőségek szerint ellátogat Budapestre is.

A fesztivál nemzetközi zsürije a kötelező kategóriában a londoni Performance Exchange társulatát jutalmazta első díjjal. A kabaréműfajban a New York-i Works in Progress együttes nyert kategóriadíjat Az egész előadássorozat legnagyobb szakmai elismerését és közönségsikerét a zalaegerszegiek produkciója aratta, A csodálatos mandarin *című Bartók-remek előadása. A kategóriadíjon kívül Ruszt József - megosztva az angol Daniel Foley-val - megkapta a legjobb rendezés díját. A legjobb női és férfi alakítás díjazottjai Fekete Gizi és Szalma Tamás, a* Mandarin *főszereplői. A legjobb díszlettervező: Menzel Róbert, aki a zalaegerszegiek mindkét előadásának színpadképét tervezte. Nádházi Péter a Dursi-egyfelvonásosban nyújtott alakításáért (rendező: Merő Béla) a francia Avant Scene című folyóirat különdíját érdemelte*

1. A zalaegerszegi Állandó Színház Ruszt József által rendezett *A csodálatos mandarin*-bemutatója visszatér a balettől a pantomimhez.

A dolgok közepébe vágva, ez azt jelenti, hogy ezen az előadáson nem utalásokkal élnek, hanem eljátsszák a testi szerelmet, annak minden kínját, minden szenvedéssel teli poklát. *Azaz* Ruszt visszatért a balettől a pantomimhez. E műfajkülönbség legprózaibb, gyakorlati és végül is lényegtelen oka lehetne, hogy Ruszt alakulóban lévő színháza nem rendelkezik balettkarral. Azonban nem ennek hiányában játsszák prózai színészek a darabot, valójában egy tudatos, minden mozzanatában végiggondolt rendezői koncepcióról van szó. Ugyanakkor tudott, hogy maga Bartók is pantomimnek gondolta *A csodálatos mandarin* előadását, s ha igaz is egyrészt, hogy minderre a korabeli balett konzervativizmusa indíthatta, másrészt valószínűleg, figyelembe véve a zene elementáris vadságát, nem kívánt tekintettel lenni a balett önálló életet élő, sajátos konvencióira. Arról a konvencióról van szó, amely sajátosságánál fogva akár akadálya is lehet az új, eredeti megoldások megvalósításának. A balett műfajából és pozíciójából adódó nehézségekre utal például Kaán Zsuzsa (SZÍNHÁZ, 1981. szeptember) *A csodálatos mandarin* kapcsán. A tavalyi évadban bemutatott Seregi László-féle koreográfia kapcsán idézi annak vallomását, tervét, amely egyébként megejtően közel jár a jelenlegi zalaegerszegi előadáséhoz, majd kénytelen tárgyilagosan megállapítani: a koncepció és a megvalósulás közötti különbség óriási. („ ... vártam a bemutatót, de csak a terv nyomait kaptam, egy szelíd szalondrámát a beígért mai grand guignol helyett, egy kompromisszumos megoldást . . .") Ruszt nem balettet rendez, s így nem kötik a konvenciók által teremtett allegóriarendszerek. Mindez azt jelenti, hogy Zalaegerszegen nem el-táncolják a szerelem allegóriáját, hanem egész egyszerűen eljátsszák azt, a maga jelzőkre nem szoruló, tényleges valóságában. A mozdulatok nem utalnak egy másik valóságszintre - amely az operán kívüli -, hanem felidézik azt. Nem emlékeztetnek a testi szerelem mozdulataira, hanem elvégzik azokat.

Így az egész előadással Ruszt mintha visszautalna Kierkegaard *Don* Juanjára. „A zene abszolút tárgya az erotikus érzéki zsenialitás." (Bp. 1978. Gondolat, 87. old.) Ugyanakkor - még mindig Kierkegaard - mélyen átjárja előadásának szellemét annak felismerése, hogy „a nyelvben reflexió van, és ezért nem képes kimondani *a közvetlent*".

Ez az előadás pedig épp a közvetlenség diadala, Ruszt szinte minden olyan „civilizált" konvenciót kiiktatott, ami a zene, a tánc és a néző közé állhatna. El-hagyja azokat a távolságtartó elemeket, amelyek révén az előadás kockázatos mi-volta lecsökkenthető, de amelyek révén az intenzitás is feltétlen kisebb. A zene a teljes egyszerűségében feltárt történet, a szereplők között semmi „elválasztó elem", semmilyen kulturális gát nincs : ha az előadás kihívó, úgy a személyiség önmagára ébresztésének értelmében az. (Azaz nem botrányos, nem bátor, nem kísérleti.) Ruszt rendezésének alapmotívuma a természetesség: s ennek eredménye a történet mitikus egyetemessége is.

2.

Az előadást térben az U-alakban elrendezett széksorok határozzák meg. Maga a színpad gyakorlatilag üres sík, melyet a hátsó emelvény és minimálisan stilizált kapu egészít ki. A kaput a térrel össze-kötő lejtő szolgál a szereplők ki- és bevonulására, az újabb részek felvezetésére, de a tulajdonképpeni események gyakorlatilag elöl, a padló magasságában tartott téglalap alakú síkon történnek. Így szinte minden egy magasságban történik velünk, a közvetlen közelünkben, hallhatjuk a ziháló színészeket, és pontosan követhetőek a süllyedő-emelkedő mellkasok mozgásai is. A színen tehát nincsen nagyváros, a hely nem bűntanya, a három csavargó pedig akárhonnan és akár-mikor érkezhetett. Mindenhol történik ez a történet, és nem pusztán a XX. században. Az általánosítás - később látni fogjuk - jogos: Ruszt mítoszt teremtett abban az értelemben, hogy élővé tett és újra elmondhatóvá egy ősrégi és mindig újra-fogalmazandó történetet.

A városra, a modernségre leginkább talán még a hátsó falnál elhelyezett széksor utal: itt ülnek ruhatári fogasok között a Gavallér és a Diák, valamint pár öltönybe bújtatott, néma megfigyelő, akik megejtően hasonlatosak épp ezért a nézőkhöz. Az ő hűvös nyugalmuk, részvétlenségük és tehetetlenségük valóban intő jel.

A cselekmény néma előjátékkal kezdődik, feltűnik a Mandarin, elöl megáll a Lány, majd a csavargók is belépnek, kiket hosszú nadrágjuk különböztet meg szinte teljesen mezítelen segítőiktől. Cipőt mindössze ketten viselnek. A Gavallér lakkcipőt, s a Lány tűsarkú, fekete szandált. Ruhája elég egyértelmű: fekete neccharisnya, trikó s vörös flitterekkel borított szmokingkabát. Ez utóbbi igen-

csak fontos szerepet tölt be, a két hajtóka vörös fényei rávetülnek hol a Gavallér, hol a Mandarin arcára. Ölelkezés, találkozás közben különös alsó ellenfénnyel világítva meg a maszkba zárt arcokat.

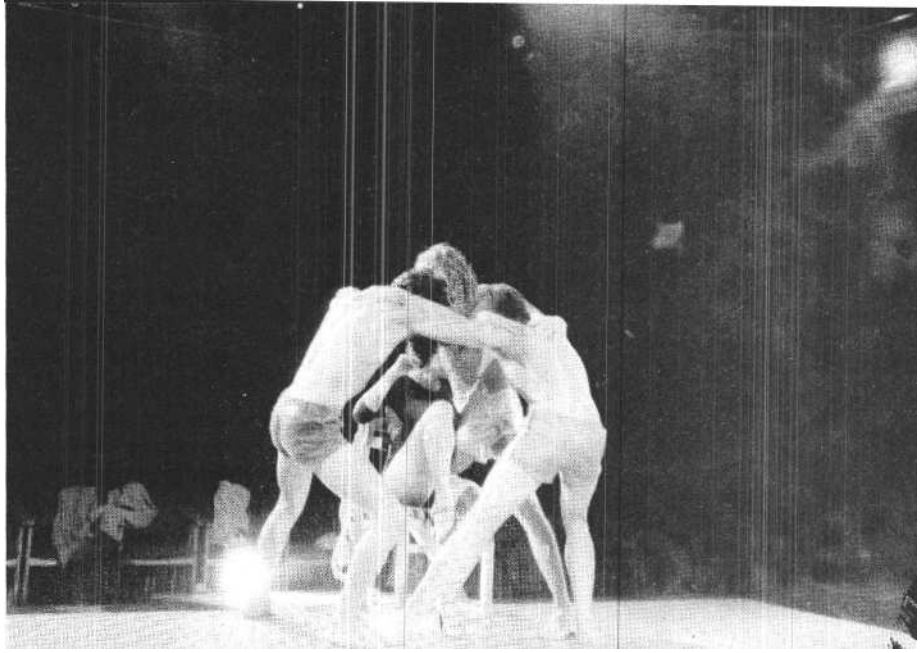
A Gavallér és a Diák egyaránt remek karakter. Mindketten fehérre festett bohócarccal állítanak be, a Gavallér kabátban, kopaszságot mutató parókával, inkább professzora egy rég letűnt világnak; a Diák fehér térdnadrágjában, szemüvegével már-már egyenesen Fellini Amarcordjának diákjait idézi. A lej-tőn megálló (és később lecsúszó) alakokat a Lány kötéllel vonszolja maga után a színpad elejére, hogy kikezdjen velük, egymáséi legyenek.

A Gavallérral való szerelmi aktus a dráma első csúcspontja. Az öregember szorongása és a Lány higgadt profizmusa valóban szívet szorító és őszinteségében rémületes. A Diák és a Lány tánca következik, majd megáll a kapuban a Mandarin, az ő arca is fehérre festve. Hatalmának és erejének tudatában, de félénken és hunyorogva áll a Mandarin, szinte az egész előadáson megőrizve riadt arckifejezését, félénk tartását.

Ez a Mandarin nem egzotikus idegen. Nem a szalonelképzelések keleti romantikájának figurája. Nagyon is emberi, nagyon is bartóki a figura, első mozdulatával - széttárt ujjak, különösen emelt lábak - nyilvánvalóvá teszi: a Fábólfaragott királyfi indul el.

Nem hiszem, hogy e világos és egyértelmű utalásnak le lehet és kell írni a konkrét jelentését, nem hiszem, hogy lefordíthatnánk azt. A figura kétértelmű és ismerős. A *Mandarinban* feltűnő Fábólfaragott az idegenségben és méltóságban meglevő esetlenség, a hidegség és gépiség, a marionettben felvillanó személyiség, a sérthető ember, a halandó és pusztíthatatlan eszmény, mindennek egyszerre való megjelenítése elég evidens ahhoz, hogy hasson, és elég bonyolult is egyben, hogy ne lehessen világosan, definíciószerűen megfogalmazni. Ettől az értelmezéstől az egész előadás új, eddig rejtett hangsúlyokat kap, új értelmezési tartományt nyer: Ruszt Mandarinját nem köti a mozdulatlan merevség, a keleti idegenség időnként már kínos póza. A konvenciót felrúgó szerep hatalmas lehetőséget nyújtott Szalma Tamás számára, aki élt is azzal a szabadsággal, amelyet Ruszt teremtett.

Első találkozásuknál mindketten félnek. Itt villan fel a Lány (Fekete *Gizi)*



Jelenet A csodálatos mandarin zalaegerszegi előadásából **(Keleti Éva felv.)**

egyik legsajátabb és legemlékezetesebb eszköze. Félelmében leveszi tekintetét a Mandarinról, de ez az elfordulás egyben a néző szemébe tekintést is jelent. E kettősség kiváló mozzanata az egész alakításnak. Hiszen ha minden szituáció nélkül a néző szemébe tekint, akkor az a maga sulykolt erőszakosságában kínosabb, mint amilyen erős maga az ötlet. Ám itt egy helyzetben lépi át a színész az őt és a nézőt mindenkor elválasztó Rubicont, s ez a mozzanat így mar a játék immanens része, a kitekintő arc a félelmet, a riadtságot osztja meg. A néző ebben a helyzetben egy-egy pillanatra társsá, szövetségessé válik, ezért is van, hogy az elkapott tekintetekben a zavar és a kínosság érzete mellett felvillan a játékba bevont ember felelősségének fénye is. A kezdődő összetalálkozást, a kialakuló lírát egy percre és egy perc alatt töri meg a három csavargó groteszk belépése. Egyikük a Mandarin mozdulatait utánozva indul le, s így rontanak a már összeforrt párra. Ám azok szinte széttéphetetlenek. A combok és a karok egymást szorító kulcsolása, a valóban eggyé vált két test itt válik szorongatóan félthetővé, a szerelem evidenciája itt lesz riasztóan pillanatnyivá, esetlegessé.

A Mandarin első halála a fulladás. Második halála a késektől elszenvedett. Végzetének stációi alatt a lány trikóján kívül mindentől megszabadul: a harisnyák, cipők, szalagok ott hevernek a nézők lábainál. A harmadik halál a maga brutalitásában több, mint meghökkentő. A három csavargó a vállára kapja -- nem emeli - a Mandarint, a kapuhoz rohanván, két hirtelen-gyors mozdulattal lábainál akasztják fel. Szalma Tamás két bokáját bőrbilincs tartja, melyeket össze-*fűzve* egy horogra akasztanak.

Meggyőződésem, hogy a színész teljesítménye itt válik felejthetetlenné. Az igazi teljesítmény abban áll, hogy e roppant teherbírású színész feledtetni tudja a fizikai produkcióban rejlő szenzációt és a látvány durvaságának kihívását. Ebben a helyzetben, fehér és rémült, izzadó és merev arcával is - halálos fáradtság vesz erőt minden mozdulatán -
Újra és újra felemelve felsőtestét, tekint a csavargókra és a Lányra A zene itt talán a legszorongatóbb, a tehetetlen és néma néző helyzete e porton válik a legfeszültebbé.

A levétel utáni pillanatok pedig a maguk egyszerűségében és bevégzettségükben maradnak élesek. .A már-már valóban halálra kínzott (meghalni. képtelen, de már nem élő) Mandarin lassú, von'atott mozdulatukkal öleli át a Lányt, majd fekszik hátára, s a Lánynak ekkor' már semmilyen más útja nincsen, mint fölé borulva szeretnie.

A végső; hatalmas eksztázis elmarad. Helyén visszafogott, ám ha nem is diadalmas, de gyengéd és tragikus szerelem áll. E találkozás irgalmatlanul rövid, a darab egyik pillanatról a másikra, feltűnő hirtelenséggel szakad meg.

A beállott csendben a tér oldalán álló csavargók egy-egy reflektort vesznek kezükbe éS megvilágítják egymást. A fények lassan alszanak ki, a teljes sötétség borul. 'előre és halottra, nézőre és színészre egyaránt.

3.

Ruszt elszakadt a konkrét történettől, világosan és következetesen ismerte fel a mítosz lehetőségét; olyan történet ez, amely minduntalan megtörtént és mindannyiunkkal megtörténik. Erosz és Thanatosz egybeolvadásának története a bűn és a szerelem eggyéválásának története nete is. *Odi* et *amo:* ez nem letagadni, ha-nem felismerni való.

VASS ZSUZSA

Schnitzler Körtánca Békéscsabán

Arthur Schnitzler a Monarchia korának legkiválóbb osztrák színpadi szerzője volt. Jól kiszámított színpadi helyzetek, pergő dialógusok, találó poénok, nyelvi bravúrok és kisvárosi szenzációk, háló-szobatitkok tették az akkori nagypolgári közönség számára élvezetessé szalondrámáit, melyeket mesterien ötvözött a „boldog békeidők" Bécsének kisvárosias, dekadens hangulatával. Néhány korai darabjában kiruccanásokat tett a mélyebb társadalmi problémák területére is; mint egész nemzedékét, őt is foglalkoztatták az egyén és társadalom viszonyának problémái, valóság és játék, egyéniség és szerepjátszás kettőssége, és ennek pszichológiai háttere (akkoriban mindenki a freudizmussal kacérkodott). Valódi területe azonban a nyárspolgári szűk világ kicsinyességekkel, fonákságokkal, megkövesedett konvenciókkal teli világa volt, az „epizódok", ahogy Kosztolányi jellemzi, amelyekben „elrúg minden tudákos társadalmi problémát, és saját könnyűségében érzi igazi súlyát". Ezeket a bécsi „epizódokat" olyan találó, emellett finom szatírával tudta megjeleníteni, hogy bécsi, érintett közönsége általában megtagadta tőle a szimpátiáját, ugyanakkor Európa számos színpadán (köztük Pesten is) nagy tetszéssel fogadta az a polgári közönség, amely előszeretettel neveti ki hasonmását egy külföldiben.

Ezeknek a konvencióknak, erkölcsi tabuknak a szatirikus leleplezése abban a pillanatban elveszti jelentőségét, érdekességét, mikor ezek a konvenciók, tabuk megszűnnek létezni. Ettől a pillanattól kezdve válik problematikussá ennek az egész polgári műfajnak a létjogosultsága, mely mindenkor a jelen színpadának íródott, pontosabban egy nagyon is körülhatárolható szűk világnak és annak közönségének. Ma már ritkán veszik elő ezeket a darabokat a színházak a színészek nagy sajnálatára, akik e szín-művek tökéletes szerkezeti felépítésében, nagyszerű helyzetkomikumaiban színpadi eszköztáruk számos kellékének, emel-lett humorérzékük megmutatásának egyik legjobb lehetőségét látják, és való ban, ha ezekben a darabokban még ma is fellelhetnénk némi rokonságot a mai valósággal, némi aktualitást, az csakis a színészi játéknak, a színészi kvalitásnak, ráérzésnek lenne köszönhető.

Úgy tűnik azonban, hogy Schnitzlert újra felfedezte a világ. Londonban már két színház - köztük a Royal Shakespeare Company - mutatta be *Körtánc,* más magyar fordításban *Körbe-körbe* című darabját, melyet nemrégiben a Békés megyei Jókai Színház is műsorára tűzött. E bohózat korai feledésbe merülésének, majd hirtelen újjászületésének maga a szerző akarata az oka. A bemutató körüli botrányok, amelyek a darab erotikus, tabuként kezelt jelenetei miatt robbantak ki, Schnitzlert arra indították, hogy visszavonja a darab játszási jogát, és ez a tilalom 1981. december 31-én, ötven évvel a szerző halála után járt le. Biztosra vehetjük, hogy az író nem a nyolcvanas évek babérjaira pályázott, mikor ezt a tilalmat életbe léptet-te (állítólag a darab színpadi értékében is kételkedett), mindazonáltal a kérdés mégsem érdektelen: megérte-e?

A darab tíz jelenetből áll, amelyeket laza szál köt össze: a kétszereplős epizódokban minden szereplő két egy-mást követő jelenetben játszik, más-más partnerrel. Így jön létre a schnitzleri körtánc, a schnitzleri staféta. A jelenetek váltakozásával ugyanakkor új és új társadalmi környezetekbe is elvezet az író, megmutatván, hogyan működnek az erotikus impulzusok a társadalom különböző rétegeiben, milyen rafináltan - vagy ellenkezőleg -, milyen nyersen zajlik le a megszerzés illetve az elhagyás folyamata. Hogy az akkori nyárspolgárok köré-ben a darab botrányt kavart, tökéletesen érthető; valóban van valami maró és leleplező abban, ahogy az úri rétegek álerkölcsi normákra épülő, éppen ezért azokat mindig lelkiismeret-furdalás nél-kül áthágó világának hálószobatitkaiba bevilágít, vagy ahogy az alsóbb rétegek szófukar, rögtön célratörő magatartását bemutatja. Mindezek ellenére ez az egész csupán egy nagy móka: „És ön hogyan csinálná?" címmel.

A különböző társadalmi rétegeknek ebben a szituációban történő szatirikus leleplezése ma már érdektelen számunkra; érdektelen a kimenős baka életunt, pillanatnyi szórakozást kereső, durva közvetlensége, a kacér szobalány és a gátlásos, de magabiztosságot mutató fiatalúr játéka, a házasság szentségéről és a szerelem beosztásának szükségességéről papoló harmincas férj, aki a következő jelenetben chambre séparée-ba csalogatja a tudatlant játszó fiatal lánykát, a színésznő és a költő szerelmi kaland-ja, a színésznő hálószobájának szenzációszámba menő „titkai", mindez ma már nem csiklandozza a néző kíváncsiságát. Ha pedig a darab mélyén mögöttes tartalmakat keresnénk, azt hiszem, zsákutcába jutnánk. Nem hinném, hogy jogos lenne a darabba belelátni a freudi szexuális determináltság motívumait; ugyancsak jogtalannak tartanám, ha a fér-fiak nőkkel szembeni szexuális zsarnokságát, szívtelenségét vennénk ki belőle. A. darab lehetséges aktualitását éppen abban látom, hogy ez nem eldönthető kérdés, Schnitzler ebben nem foglal állást egyértelműen. A darabbeli szituációk sokkal inkább azt sugallják, hogy mennyire eldönthetetlen, ki van a helyzet magaslatán, ki vezeti éppen a másikat az orránál fogva. Ezeket a nem egy-értelmű helyzeteket, férfi és nő egymással való játékának, soha meg nem szűnő versenyének az adott helyzetben nehezen eldönthető dilemmáit finoman és humorosan rajzolja meg Schnitzler. Dialógusai épp ezért kitűnő játéklehetőséget kínálnak, így az előadás mulatságos és élvezhető megvalósítása „csupán" a színészi megformáláson múlik. A darab egyéb-ként akár két szereplővel is lejátszható. (Erre némi utalás is van a szövegben.) Így, ha két nagyszerű, a szakma minden ismeretével rendelkező színész kapná meg ezeket a szerepeket, nagy alakításokra adna számukra alkalmat, és ezzel el lehetne leplezni a darabnak azt a fogyatékosságát is, hogy egyes alakok illetve szituációk sokkal igénytelenebbül vannak megírva, mint mások.

A darab hiányosságait és erényeit figyelembe véve úgy gondolom, hogy a Békés megyei Jókai Színház nem könnyű feladatot vállalt magára, mikor hetven év után újra bemutatta Magyarországon Schnitzler *körtáncát.* (Az 1912-es ősbemutató a Kövessy-színpadon rendőrségi üggyé fajult, a darabot le is kellett venni a műsorról.) Ahhoz ugyanis, hogy a darab ma is élvezhető legyen, teljesen el kell felejtkeznünk botrányokkal teli pályafutásáról, nehogy a közönség becsapott-nak érezze magát, mert szókimondó és felvilágosító darabot várt, és ehelyett egy rég elfeledett világnak beporosodott, ma már érdektelen konvencióit, erkölcsi tabuit, áligazságait látja lelepleződni. Hiszen a szenzáció és a botrány is adott korhoz és pillanathoz kötött. Utólélete

már semmiképpen sem szenzáció, legfeljebb kortörténeti adalék. A járható út valószínűleg a kortörténeti adalék és a botrányt kavaró szenzáció mellett vezet: a darabban meglevő, minden férfi-nő kapcsolatot meghatározó igazságcsírákat kell felszínre hozni. Ez pedig hálás, de emellett igen nehéz feladatot ró a színészekre, hiszen egyszerre kell korhű-nek és mainak lenniük.

A Jókai Színház és a meghívott rendező, Halasi Imre látszólag az érdektelenebb utat választotta, mikor az elő-adás műsorfüzetében *oly* nagy helyet szentelt annak a botránykrónikának, mely a darab hányatott sorsát követi végig, 1921-ig. Ez az érzésünk még csak fokozódik, amikor belépünk a klub-színházba, amely egy századeleji orfeumot idéz fel szecessziós székeivel és asztalaival.A színpad is korabeli orfeum-színpad (Fábián Gabriella munkája): kevés jelzésszerű kellékkel berendezett. Elöl egy pad, amögött egy barnásszürke dilettáns kép, amely a parkot illusztrálja, amögött pedig a darabhoz nélkülözhetetlen, hatalmas, az egész hátsó színpadot betöltő, bíborvörös francia-ágy. Hamarosan kiderül azonban, hogy ezek csupán hangulati kellékek. Viszont mint ilyenek igen fontosakká válhat-nak. Az előadásnak ugyanis semmi más célja nincs, mint mulattatni, egy kellemes, könnyed orfeumi estét kínálni az azt, talán némi joggal, hiányoló mai közönségnek.

Az előadás létrehozói egyébként láthatólag igen nagy ambícióval igyekeztek az előadás légkörét megteremteni. Az orfeum jellegű nézőtér nemcsak tér-kiépítésében és „díszleteiben" különbözik a barokk nézőtértől: a helyet foglaló közönséget (hatvan személyt) itallap és étlap fogadja asztalánál, melyeken blődli nevekkel ellátott, ám valódi, ehető és iható, a darab korát és hangulatát előlegező készítmények vannak feltüntetve, melyeket meg lehet rendelni és el is lehet fogyasztani. (Az orosháziGourmand kör készítményei.) Itt minden a mulatságot, a könnyű szórakozást szolgálja. A jelmezek is tökéletes, aprólékos rekonstrukciói a századelő viseletének: a férjek nélkülözhetetlen bajuszkötője, a zoknitartó, a férfi zöld csíkos alsónadrág, és így tovább. (Egedi Edit munkái.) A vetkőzési jeleneteknek köszönhetően ezeknek a korabeli, ma már nevetést keltő „jelmezeknek" a hatását a legapróbb részletekig kihasználja az előadás.

Vajda Márta és Tomanek Gábor Schnitzler: Körtánc című komédiájában **(Békés megyei Jókai Színház)** (Somfay **István felv.)**

Az első zavaró momentum maga a szöveg. Pontosabban Bródv Sándor fordítása, mely sajnos nem bizonyult időállónak, bár valószínű, hogy már korában is darabosnak, csikorgónak, magyartalannak hatott. Érthetetlen számomra, hogy miért tartott ki a társulat e mellett a fordítás mellett, mely legalább annyira hűtlen Bródyhoz, mint Schnitzlerhez. A húzások és javítgatások sem tudták elfeledtetni a szöveg hiteltelenségét, mesterkéltségét.

Az előadás szereplői pedig általában nem túl igényesen nyúltak szerepeikhez. Többnyire megelégedtek azzal, hogy a darabbeli figurákról alkotott korabeli előítéleteket, azok sablonjait játsszák el. Lehetségesnek tartom, hogy ez nem a koncepció ellen történt, sőt annak szolgálatában állt. Ennek ellenére az ilyen elidegenítési módnak több érv is ellene szólhat: egyrészt, hogy ez a megoldás ténylegesen olyan előítéleteken nyugszik, amelyek nemcsak hamisak és hiteltelenek, de ma már érdektelenek is, más-részt, hogy ez a darab éppen olyan szituációkban mozgatja ezeket a típusokat, amelyek állandóan ezeknek a sablonoknak, felvett modoroknak a levetésére kényszerítik a szereplőket. Ezért éreztem annyira hiteltelennek és merev nek Pelsőczy László fiatalúrját, Tímár Zoltán költőjét, Szabó Zsuzsa fiatalasszonyát, Felkai Eszter színésznőjét és az édes kislányt játszó Andódy Olgát.

Vajda Márta (utcarongya) hálátlan szerepe ellenére is képes volt néhány pillanatában felidézni a darab egy-két jelenetében meglevő melankóliát.

Csudai Csaba a katona megtestesítője. Ugyan neki is hálátlan, elnagyolt szerepe van, mindazonáltal ez a „kereset-len egyszerűség" nem ennek a műfaj nak a sajátja. Egyszerűen nem játszott. Nagy Mari a szobalány szerepében azt az enyhén igazságtalan sablont játszotta el, hogy minden szobalány érzékenyen reagál a férfiak csintalankodási hajlamára, és azt sürgősen igyekszik is kiszolgálni. Barbinek Péternek a férj szerepében voltak jó pillanatai (az előadás egyik legjobb szójátéka is neki köszönhető), de sajnos sok lehetőséget kihagyott, emellett túljátszotta szerepét, sokszor kilátszott a színész a szerepből.

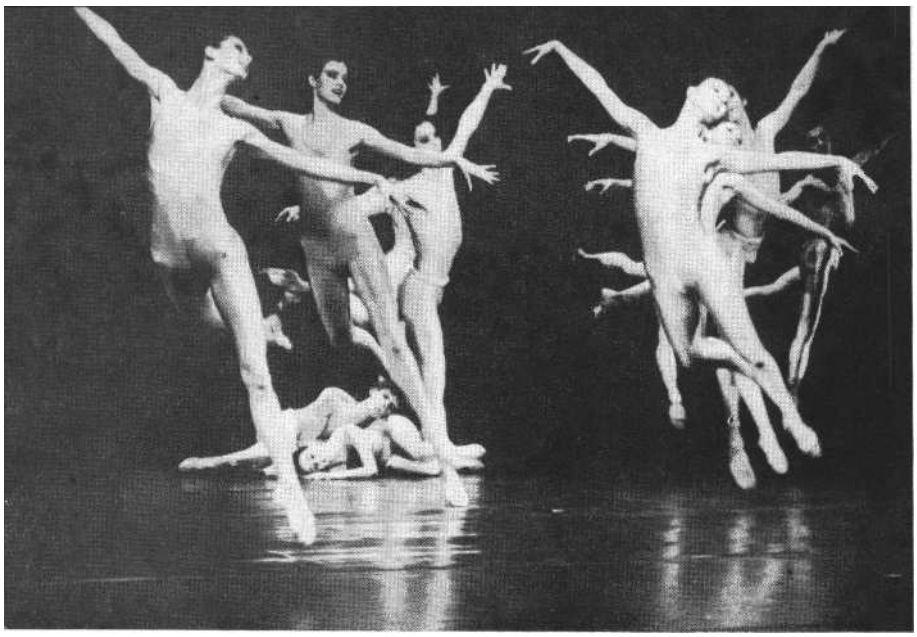
Az előadás egyetlen jól sikerült, egységes alakítása Tomanek Gábornak, a gróf megszemélyesítőjének köszönhető. Ez a gróf - Tomanek alakításában - egyszerre önhitt és félszeg, egyetlen mozdulata sincs összhangban a másikkal. Az ő számára aki a „gondolatok" embere, semmi nem létezik örökérvényűen, csak a probléma. Ez esetben a probléma nem más, mint a híres színésznő, akit meglátogat a premier utáni reggel. A problémát azonban csak bizonyos távolságból jó szemlélni, főként hogyha ez a probléma egy olyan kétes erkölcsű egyén, mint egy színésznő. Ha ezt a szerencsétlenkedő alakot figyeljük, bennünk is felmerülhet a gyanú, mint a színésznőben: „... gondolkodni, az nagy szerencsétlenség".

Az előadás egyébként néhány találó poénon kívül - tele van igénytelen megoldásokkal. A dialógusbeli bravúrok általában nem jellemzőek, a hozzátoldások pedig botrányosan olcsóak.

Arthur Schnitzler: Körtánc (Békés megyei Jókai Színház)

fordította: Bródy *Sándor. Díszlet:* Fábián Gabriella. *Jelmez:* Egedi Edit. *Rendezte:* Halasi Imre m. v.

Szereplők: Vajda Márta, Csudai Csaba, Nagy Mari, Pelsőczy László, Szabó Zsuzsa, Barbinek Péter, Andódy Olga, Tímár Zoltán, Felkai Eszter, Tomanek Gábor.



Haydn: Évszakok című oratóriuma a Győri **Balett előadásában**

PÓR ANNA

„Haydn getanzt" Győrött

Régi korok jeles mesterei gyakorta „megrendelésre", ünnepi alkalomra készítették műveiket, és ezt szinte nem is érezték alkotói fantáziájuk megkötésének. Úgy látszik, mai fiatal táncalkotó számára is áldásos serkentés lehet az ünnepi alkalomra való „megrendelés". Markó Ivántól ugyanis korábban azt hallottuk, hogy amikor Haydn születésének 250. évfordulójára rendezett bécsi ünnepségekre meghívták a Győri Balettet, hirtelenében nehezen fogott munkához, mert mindaddig személyiségétől távol állónak érezte a Haydn-muzsika szellemét. De amikor elmerült a mester utolsó oratóriumának, az Évszakoknak hallgatásában, munka közben fokról fokra mind jobban megszerette, mígnem végül teljesen magával ragadta a zenéből áradó tisztaság, életöröm ellenállhatatlan varázsa. A találkozásból végül is olyan mű született, amely szinte új csapást vág a koreográfus eddig megtett útján. Szépen megformált szimfonikus balettnek örülhettünk Győrött. Stílus és tartalom nem előzmények nélkül való, gazdagabb kibontása ez az első koreográfiában, *A nap szeretteiben* megkezdett útnak. Am az új műben már benne érezzük az azóta kialakított táncszínház jellegzetes gesztusnyelvének, az intenzív kifejezőkészségnek abszolút táncban való feloldódását. Lehet, hogy éppen a bécsi közönségnek, a Haydn-kultusz fellegvárának ihlető nyomása volt az az egészséges szorító, amely eddig szunnyadó lehetőségeket sejtető munkát csiholt ki a koreográfusból és együtteséből.

Az Évszakok Joseph Haydn Bécsben 1801-ben bemutatott világi oratóriuma, amelyben az idős mester nem a méltóságteljes pátoszt, hanem a mindenki által megértett egyszerű emberi hangot szólaltatja meg. Nem kis vállalkozás volt magyar balettegyüttes számára e mű-nek Bécsben való színrevitele. Hiszen éppen ezt a „népi oratóriumot" tartják Haydn egyik jellegzetesen nemzeti karakterű alkotásának, amellyel az idős mester a nemzetformáló eszmények szolgálatába állította az osztrák nép széles tömegeihez szóló muzsikáját. A győriek megnyerték ezt a bécsi csatát. Vastag betűs címmel közli a „Presse", hogy ujjongással fogadta őket a Theater an der Wien közönsége. „A fiatal győri táncosok üde bájjal, derűvel és hittel táncolták meg a régi-régi bécsi muzsikát." Írja az újság kritikusa. Talán nem is érdektelen tovább követnünk Franz Ender megfontolt meditációit. Igazán jó, rendkívüli balettől általában ennél valamivel többet, a mű eddig ismeret-len árnyalatainak elemzését vagy valami izgalmasan felkavarót várt volna. Ám ezúttal mégis elismeréssel adózik Markó Ivánnak, amiért minden hamisan értelmezett szemérem nélkül Haydn szándékait vette irányadónak, és tudatosan elkerülte, hogy a zene tiszta egyszerűségétől idegen saját egyéni handabandákat *(seinen eigenen Schnickschnack)* találjon ki. Végül is a téma megközelítésére tett jelentős kísérletnek tartja, mert ha most várakozásában az újszerűség iránti vágya és a tiszta naivitás öröme között ingadozott, ezúttal úgy dönt, hogy megcsodálja és a Theater an der Wien közönségéhez csatlakozva hálásan fogadja ezt a tiszta naivitást.

Az oratóriumban az esztendő szakainak, a négy évszaknak szépségeit énekli meg a zeneköltő. Az eredetileg a természet szeretetteljes tárgyi leírását a rokokó pásztorpoézisének életigenlő stílusában megfogalmazó költemény (a szövegkönyvet George Thomson angol eredetije nyomán dolgozta át németre G. van Swieten) Haydn megzenésítésé-ben emelkedett az emberi lét mélyebb igazságait érintő hatalmas alkotássá.

Markó Iván a biztos kézzel kiemelt táncra alkalmas részeket harmonikus kerek egésszé alakította. Szerencsésen kedvezett a dramaturgiai tömörítésnek maga az oratórium szerkezete is, mivel az alapját képező költeménynek nincsen tulajdonképpen cselekménye, az egymás mellé állított képek sora formailag inkább négy kantátából álló ciklusnak is mondható (a mű régi kiadásain egyébként nem is fordul elő az oratórium szó). Az életrajzíróktól azt is tudjuk, hogy a zeneszerzőnek bizonyos fenntartásai voltak a szövegkönyv külsőséges leíró stílusával szemben, és a túlzottan optimista idillikus felfogást a zenében komorabb hangulatú részek beiktatásával ellensúlyozta, drámailag kiemelte a sötétebb színek megjelenésére alkalmas mozzanatokat. Markó Iván táncjátéka ezt az érzelmi, hangulati gazdagságot ragadta meg, amikor egy-egy nyomasztóbb komorságot árasztó pillanat sötétebb hát-teréből annál tökéletesebb hatással emelkedik ki a következő képek sugárzó derűje, életigenlése.

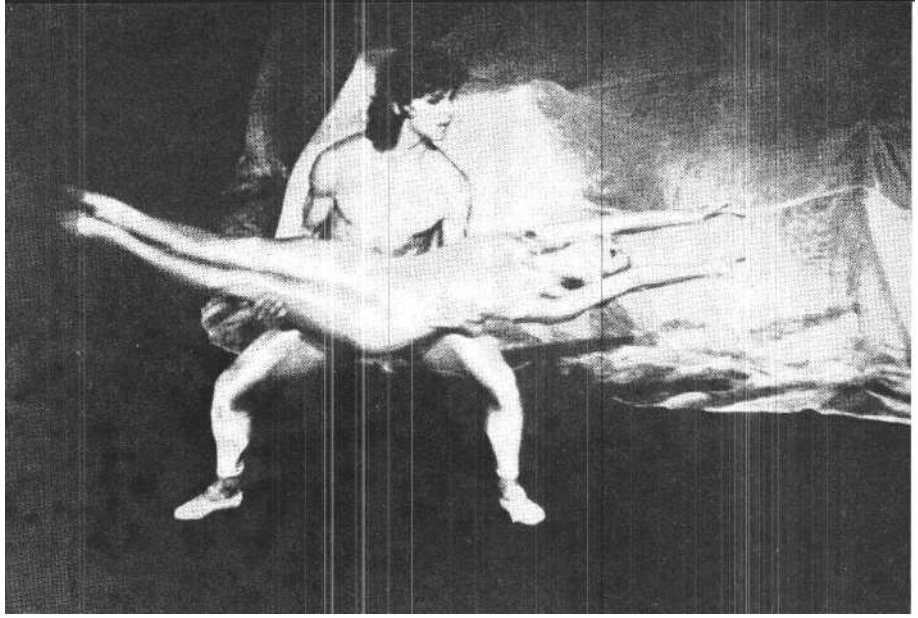
Szép és egyben meghatározó a táncjáték kezdete és befejezése. A koreográfus a IV. rész zenekari bevezetőjével indítja a táncjátékot, és így a Tél szimbolikus képének, a Vándornak a mű kezdetén és végén való megjelenésével, kezdet és vég koreográfiai összecsengésével végső soron a távozó téltől az újabb télig tartó örök körforgás táncba komponált megfogalmazásával megteremtette a koreográfiai látomás két alappillérét: a Haydn-mű költői alapgondolatát sugalló látványt. Kezdet és vég két pólusa között - az oratórium kisebb német daljáték-szerű részeit elhagyva, csak a lírai, drámai részeket megragadva - feszül a táncjáték töretlen íve. A hómezőkön bolyongó Vándort megszemélyesítő Fülöp Viktor kétszeri megjelenése fogja egy-be a táncművet. A hófedte tájon a földet beborító, az alatta megbúvó táncosokat elrejtő, fehér lepel hóbuckái között hatalmas pásztorbotjával sötét csuklyában szemeit elfedve áll Fülöp Viktor. Lassan ránk tekint, karjait széttárja, vándorbotjával a hóban előrehatoló,

szinte evező mozdulatokkal közeledik felénk. Olyan mágikus színpadi jelenség, aki színpadra lépésével egymaga közvetíti, sugallja a mű költői szimbolikus tartalmát. Évszázados hatalmas fa-törzs, aki változtathatatlan biztonságával, rejtelmes nyugalmával elmeséli az elmúlás-születés-elmúlás változtathatatlan körforgásának felemelő misztériumát.

A kora tavasz zsendülő természetének zenéjére a lepel alól kinyúló tagok jelzik a sarjadó természetet, majd a földön nyüzsgő, sustorgó élőlények szelíden a Vándor vállára borítják a fehér hóleplet, és hordozója lassan eltűnik a színről. Halványsárga trikós alakok üdén áramló táncát követően, az áldásért fohászkodó munkálkodó földműves zenéjét idéző férficsoportok és friss dinamikájú szóló (Demcsák Ottó) után, végül Király Melinda, Demcsák Ottó és Kiss János szervesen kibontakozó hármasát követő fúgát és korált felölelő emelkedett csoporttánccal ér csúcsához a Tavasz tétel.

A II. tételben, a Nyárban, a vágyat és beteljesülést megéneklő finoman megformált páros táncba, Király Melinda és Demcsák Ottó kettősébe robban be a hirtelen kitört vihar képe. A természeti erők tombolását festő, világvége-hangulatot árasztó zenére villámlások és a „világot elnyelő" félelmetes selyem-lepel hullámzásai közepette rohanó, forogva ugró alakokat látunk, míg a panaszos fúgában megfélemlített, riadt nyájként vergődő, menedéket kereső, bűnbánóan fohászkodó lényekre esik a villódzó fény,

Az Őszben erőteljes férfiszóló jeleníti meg a vadászszenvedélyt, a vakmerőséget, merész kihívást, a vadász és az űzött vad sebes rohanását. Ez a Kiss János előadásában megelevenítő erővel elő-adott szóló Markó Ivánnak egyik legtáncosabban kimunkált alkotása. A feszültséggel teli magántánc kitűnően készíti elő az Ősz tétel híres vincellér-kórusának mámoros életörömét. A bort dicsőítő, bővérű Lándlert, a „harsanó öröm és vigadás orkánját" csakugyan táncra teremtette az Isten is. Ezt a zenei képet a paraszti élet jeleneteit ábrázoló németalföldi zsánerfestészet vérbő realizmusához hasonlítják. A humornak, derűnek, a népi zsánerfestészetnek ilyen játékos elemei tűnnek fel Markó Iván felszabadult vigadást, serény, szorgos munkálkodást idéző koreográfiájában. A csoporttáncot fel-felbontó apró szólók, párosok közül Szekeres Lajos felvillanása maradt emlékezetünkben.



Jelenet az Évszakokból (Mezey Béla felvételei)

A bordal végén már ismét ott áll a háttérben a szemét titokzatosan elfedő Vándor, a Tél magas alakja; botjával a hóban evezve jön lassan előre, miközben az első képnek szinte visszafelé fordított pergetésében a táncosok, visszahúzódnak a fehér lepel alá. Mindent hó borít. A Vándor botjával széles kaszáló mozdulatokat végez a föld felett, a Tél átveszi „csendes birodalmát", majd lassan hátrahúzódik a hóbuckák közé, áldásadóan keresztet vet a hófedte táj-ra. A természet elalszik . . . a következő ébredésig.

Mindössze ennyi maradt az oratórium himnikus magasságokba emelkedő hatalmas IV. tételéből. Ám a tánckompozíció így kerek és arányos. Ismét csak dicsérnünk kell a koreográfus dramaturgiai, szerkesztői munkáját, hogy ellenállt a színpadi megjelenítésre csábító, ellentétekben gazdag nagy tétel bemutatásának. Hiszen a Tél szépséges zenéjének szövegkönyve eleve nem egységes, és a hóban bolyongó Vándor révbe jutása, a rokka-dal és a szerelmesek incselkedését festő zsánerképek idillikus jelenetei, majd pedig Klopstock „A végső dolgok"-ról szóló verse a meg-nyíló mennyei kapun az örök világosságba jutó himnikus zenei befejezéssel csakugyan nem férhetett bele a táncjáték kereteibe. A nyugodt, emelkedett zárókép naiv egyszerűségével viszont tökéletesen közvetíti a mű szellemiségét.

Markó Iván táncnyelve, a klasszikus alapokon nyugvó modern tánc szerves természetességgel bontakozik ki, magán viselve a szerző határozott kézjegyét. Ha eszköztára talán nem is széles körű, a zene hangulati és formációs változatainak finom követése élvezetessé teszi a látványt. Tetszett például, amikor olykor egy-egy fúgánál az ú onnan be-lépő szólamot a nagy Reigen, körtánc közepette a körívből egymás után kilendülő párok vagy magasba lendített táncosnők érzékeltetik.

Nyilván akadnak itt-ott a mű során mozdulatsorok, amelyeknél úgy érezzük, mintha nem egészen találkoznának Haydn zenéjének világával, klasszikus stílusának pontos megformáltságával. Ám egy-egy pillanatnyi hiányérzet emlékét tökéletesen elmossa az egész táncmű élvezetes szépsége, Haydn szelleméhez hű muzikalitása.

Markó Iván, Gombár Judit és Hany János, koreográfus, jelmeztervező és világításmester most is a szcenikai hatás egymástól elválaszthatatlanul összeforrott költői megálmodói. Jelmez és dekoráció ezúttal halványsárgás sugárzású trikókra és egyetlen fehér lepelre korlátozódik. A fehér lepel és a tőle árnyalatban eltérő alakok a fényjátékban finoman megkomponált tónusokkal köve-tik a hangulatváltásokat, teremtenek festői színpadi képeket. - A Vándor palástjaként eltűnő „hólepel" később aranyló napfényben, a háttérben felmagasódó nőalakot beburkolva tűnik fel új-ra, hátteret alkotva a kitárt karokkal az ég felé nyúló meztelen felsőtestű férfiak és az előttük térdelő, tenyerükkel vizet merítő lányok csoportozatához; a viharfelhőből válik majd ismét hótakaróvá.

A Győri Balett ifjú gárdája mély átéléssel idézi fel az idős Haydn szellemét, aki élete végén ezt írta egy kis város zenebarátainak: „Gyakran, amikor sokféle munkámban nehézségekkel küszködöm, és amikor nehezemre esik tovább rónom a megkezdett utat, egy titkos hang suttogja nekem: oly kevés a derűs és elégedett ember, bánat és gond űzi őket szüntelen, a te munkád olykor tán forrás, melyből a gondterhes ... ember ... néhány pillanatra nyugalmat, enyhülést merít." A zeneköltő e hittel teli meleg emberségét sugározza a „Haydn getanzt", a Győri Balett ünnepi táncműve.

BUDAI KATALIN

Makay Margit a Játékszínben

Makay Margitot látva a néző a magyar színpad legfényesebb korszakaival ismerkedhet. Makay Margit még együtt volt a színpadon Jászai Marival, hiszen 1909-ben diplomázott! De a modern magyar színházművészet legmarkánsabb egyéniségei között is ott volt a Vígszínházban, majd a Nemzetiben. S nem-csak színháztörténetet idéz Makay Margit neve, hanem a magyar film indulását és hőskorát is.

A múlt idejű igealakok csak a közel nyolc évtizedes pálya egyes állomásai-nak jelöléséhez kellenek: ez az életmű ugyanis folyamatos, állandóan gazdagodik, épül, a fokozhatatlan teljességet rendezi át meg át.

Makay Margitot lehet biológiai csodaként bámulni vagy két lábon járó eleven színháztörténetnek tekinteni: de mind-ezt háttérbe szorítja s a művészi teljesítménynek kijáró *esztétikai értékítélet-nek* rendeli alá a színház nagyasszonyának alkotó személyisége.

Az utóbbi években inkább filmen láttuk: Makk Károly Macskajátékában, majd az *Egy erkölcsös szaka* (mely a „legjobb alakítás" díját hozta neki) című művé-ben. Színpadon Németh László *VII. Gergelyében* lépett fel utoljára hat évvel ezelőtt. Nyilatkozataiból kitűnik: nem rajta múlik a dolog, ha hívják, megy.

Érthető azonban, ha korára gondolva megriadnak a szakma emberei: nehéz is elhinni, hogy ekkora lehet munkabírása, szívóssága, fegyelme.

Köszönet illeti hát Berényi Gábort, a Játékszínben most ismét műsorra tűzött Karinthy Ferenc-darab rendezőjét, hogy *merte* kapacitálni Makay Margitot, vállalja el *a Bösendorfer* „mellékszerepét".

A darabról lehet vitatkozni: meg is tették ezt az 1966-os Madách-beli ősbe-mutató kritikusai. Egyaránt tartották ügyes ujjgyakorlatnak, cinikus, embertelen tréfának, szentimentális fecsegés-nek. Mára már - ikerdarabjával, *a Duna*-kanyarral - a kétszemélyes jelenet mintájává lett, egy eddig a hazai színpadról hiányzó műfaj alapképlete.

Az ismert történetből elég annyit felidézni, hogy egy unatkozó, magányos fiatalember újsághirdetések feladóit zaklatja telefontréfáival. Felhívja a Bösendorfer-zongoráját eladásra kínáló idős, szívbeteg asszonyt is, különböző figurák hangján bonyolult, zavaros eseményeket kreál az adásvétel köré, végül megrettenve a következményektől, le-leplezi magát, igaz, ezt is félig-meddig szerepet játszva. A bravűrszerep természetesen a rendőrszázadost, nagymamát, kisunokát, őrült zongoraügynököt, delíriumos szeretőjét illetve színművészt és inasát - összesen hétféle hangot, stílust, élethelyzetet - megszólaltató színészé, esetünkben Márton Andrásé.

Özvegy Brodarits Antalné megformálójának csak a reagálások jutnak, illetve a beteg asszony állapotának az izgalmak kiváltotta romlását érzékeltetik. A Vámos László rendezte Madách szín-házi bemutatón Simor Erzsi függöny mögül, épp hogy áttűnve látszott. Ez a darab felépítéséből következő, indokolt, finom, a naturalizmustól eltávolító meg-oldás volt, egyben elárulta a játék inkább hangjáték jellegét is. Berényi Gábor azonban jól tette, hogy a két rész-re osztott színpadon megmutatja a telefonvonal másik végét is - alkalmat adva arra, hogy a közönség Makay arcjátékában is gyönyörködhessék. A faragott lábú állólámpa, az öblös fotel egyszerűen, mégis pontosan idézi fel a szolid polgári jólét hangulatát. Függöny mögött itt a zongora, az „angol mechanikás, páncéltőkés, kitűnő állapotban le-vő, frissen hangolt" Bösendorfer tartózkodik.

Makay Margit az első telefoncsengetésre otthonkában jön be, a „konyhából". A többi hívás alatt többnyire áll - hiszen nincs ideje ellépni az erőszakosan csöngő készüléktől -, s csak az egyre szövevényesebb, fárasztóbb telefonbeszélgetések alatt ül le. Látszólag eszköztelen, töpreng, jegyzetel, tétovázik, megilletődött a különleges üzleti helyzettől - ezek az alapjátékai. Mégis, hihetetlenül plasztikusan bontja ki az özvegy múltját, szerény, visszahúzódó, zene- és kultúrakedvelő életmódját, fia majd férje elvesztésének csendes tragédiáját. Tea- és süteményillat lengi körül, *a tartás* méltósága hatja át s a hit, amely életben tartja. Nosztalgia nélkül - a természetesség, az önérték és az önazonosság tudatával veszi számba múltját és emlékeit, békül meg jelenlegi magányosságával. Így képvisel erkölcsi felsőbbrendűséget a magányát gonoszságba fordító férfival szemben. Makay Margit minden porcikája alárendelődik a figurának: még a bőre is. Kipirul és elsápad - a vegetatív működése is a szerep-re hangolt. Van egy mozdulata: tarkója alá kulcsolt kézzel dől hátra a fotelben. Pihen, erőt gyűjt, érteni akarja mindazt, ami körülötte kavarog. Ez a mozdulat többször megismétlődik: a végén észre-vétlenül billen át a teljes megértés, sőt, feltehetően a halálba szenderülés tartásába. Ez Makay Margit külön értelmezése, játékának fantasztikus finomsága. Mindaz, amit dicsérnek alakításaiban: fegyelmezettség, teljes koncentráció, remek légzés és hangképzés, gyönyörű - mégsem erőltetett - beszéd, a mozdulatok ökonómiája - most is hibátlanul a birtokában van. Mégsem tűnik ki külön-külön mindez, hanem együtt adja özvegy Brodarits Antalné arcképének vonásait.

Makay Margit Karinthy Ferenc: Bösendorfer című egyfelvonásosában (Játékszín) (Hegyi Gábor felv.)

MÉSZÁROS TAMÁS

Az ifjúság édes madara

„Nekünk, Szentatyám, nagy erőt ad, hogy nem tudjuk pontosan, mit akarunk. A szándékok mély bizonytalanságából bámulatos manőverezési szabadság születik."
(Anouilh: Becket, avagy az Isten becsülete)

Az utóbbi években természetes megifjodási folyamat zajlott a színházi életben. A színházvezetői posztokon történt változásokat nem annyira szervezeti megfontolások és elvi szempontok hozták létre, mint inkább az a kényszerítő tény, hogy a hetvenes évek elejére a magyar színházvezetői gárda létszáma kevésnek bizonyult, s némely pozíciót - tetszett, nem tetszett csak fiatalokkal lehetett betölteni.

Miért okoztak mégis akkora megrázkódtatásokat a szellemi közéletben ezek a szükségszerű változások

Mert a nagy nehezen megindult generációs áramlás (melynek mindig folyamatosnak és sohasem kampányszerűnek kellene lennie) korábban természetellenesen megrekedt, a soros nemzedékek felzárkózása nem ment végbe a maga helyén és idejében.

Azok, akik az ötvenes évek második felében néhány esztendő leforgása alatt a hazai színházi élet vezető pozícióiba kerültek, méltó történelmi székfoglalásuknak tekintették kinevezésüket, olyan esedékes és indokolt őrségváltásnak, amely „helyretolta a kizökkent időt", megérdemelt jogaiba ültetve egy tiszta lappal induló nemzedéket. És valóban: következett majd egy évtizednyi fellendülés - mondjuk a hatvanas évek közepéig ; ebben az időben születtek például a Madách Színház ma már szinte legendás előadásai, ekkor volt izgalmas műhely a Thália, friss szemléletű a Nemzeti, a József Attila Színház is akkor élte legjobb periódusát, és a megbíz-ható Vígszínház mellett feltétlenül meg-említendő a sajnos kérészéletű, de né-hány igen fontos előadást létrehozó Petőfi Színház.

Csakhogy: az akkori színházvezetők köre meglehetősen szűk volt; lényegé-ben a fővárosi nagyszínházak (anya-színház kamara) jelentették a színházi életet. A vidéki főrendezői, rendezői, igazgatói kar pedig lassan kiöregedett. Előre látható volt, hogy néhány éven belül majd az egész országban szakember-hiány mutatkozik. Ha másért nem, már csak ezért is mihamarabb gondoskodni kellett volna az utánpótlásról, nyilvánvalóan a főiskolai osztályok határozott, *azaz* átgondolt prognosztikai szempontoknak megfelelő szaporításával. Mert-még a színésznevelés is rövidlátó elképzelés szerint folyt: a szakmának ez a legfontosabb része is vékonyan csörgedezve kapta a frissítést, miközben látni-való volt, hogy a televízió, a rádió, a filmgyár és a szinkron igényei nőttön-nőnek A helyzetet azonban - úgy tűnik - senki nem mérte fel igazán, vár-ható, késői következményeivel együtt. Igy azután az ország színházaiból vagy másfél évtizeden át hiányoztak az egy-más nyomába lépő generációk.

Ilyen körülmények között szó sem lehetett egészséges „pályaalkalmassági" kiválasztódásról. Ahol pedig a kereslet huzamosan nagyobb a kínálatnál, ott a legrosszabb minőség is eladható. Nyilvánvaló, hogy ez a hiánygazdálkodás nem valami átgondolt „terv" egyében alakult ki. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy az illetékesek vagy nem rendelkeztek a koncepcionális előrelátás képességével, vagy nem alkalmazták azt a gyakorlatban. A színházi vezetőket például - akikről mégsem hihető, hogy ne vették volna észre, mennyire hiányoztak mellőlük a fiatalok - a saját helyzetükből adódó belharcok kötöttek le.

A színházakban ugyanis ekkortájt kettős vezetés volt; főrendezők és igazgatók „konzulátusa" irányított. Az el-érendő - egyébként helyes - közvetlen cél az igazgatói-főrendezői posztok összevonása lett. (Helyesnek azért nevezhető, mert az adott személyi párosításokban messze nem azonos képességű szakemberek kerültek össze.) Ez a manőver a hetvenes évek elejére rendben le is zajlott, s tovább szilárdultak a fő-város - most már csakugyan egy-egy kéz-ben tartott teátrumbirodalmai. S eb-ben az időben már a színházi élet vala-mennyi intézménye, szervezete, fóruma élén egyazon maroknyi csapat állt.

A túlzott centralizálás pedig bármelyik szakmában azonos következmények-kel jár. Vagyis: kizárólagossá lesz egyet-len ízlésvilág, a belülről érkező kritika mind lehetetlenebbé válik, a külső bírálók látóköre pedig beszűkül, illetve képviselői kisebb-nagyobb mértékben különféle klikkérdekek kiszolgálói lesznek.

Az is törvényszerű, hogy az adott szakma fiatalsága előbb-utóbb nyugtalankodni kezd, hallatni akarja a saját hangját, és lehetőséget igényel esztétikai oppozíciójának gyakorlati kifejezésére.

Ebben az összefüggésben érthető meg, hogy a hatvanas évek végén sokak szerint oly hirtelen fellendülő avantgarde-amatőr színházi mozgalom, mint jelenség, nem választható külön a hivatásos színház fejlődési rendellenességeitől. A fiataloknak az a hulláma, amelyet a főiskolától sokáig szisztematikusan távol tartottak - tehát akkor sem vállalhatta a profikereteket, ha akarta -, kénytelen volt más teret keresni magának. Ezt pedig egyedül az amatőrmozgalom kínálta fel. Ám figyelemre méltó, hogy a mégoly ellenkező vélekedésekkel szemben - nem valami szűk körű, belterjes fészkelődés volt ez; meglehetős közönségbázisra épült. S éppenhogy egy fiatal közönség részvételére. Azoké-ra, akik akkor már jó ideje nem jártak a hivatásos színházba. Szakmai körökben köztudott (erről készültek felmérések), hogy az egyre „stabilabb" magyar szín-házak nézőtábora is mind zártabb lett. Ez nemcsak a közönség foglalkozási rétegzettségében nyilvánult meg, hanem elsősorban körosztályi összetételében. A tizenhat-harmincöt év közötti generációk szinte kikoptak a nézőterekről.

Viszont éppenhogy ők adták az ama-tőr színházak táborát. S ezt a valóban spontán folyamatot már nem lehetett nem észrevenni. Annál kevésbé, mert-az amatőr színházaknak nem csupán formai újdonságaik miatt akadtak szimpatizánsai. A tartalmi okok legalább ilyen fontosak voltak. Szemben a hivatásos színházzal, amely ebben az időben mind-inkább befelé fordul, s elzárkózik a társadalmi kérdések elől, a „nyitott" ama-tőröket elsősorban azok érdeklik. Megkockáztathatjuk, hogy az esztétikai értékteremtés másodlagos szerepet játszott a tartalmi törekvésekhez képest. Hiszen amit a hazai amatőr színházak a formanyelvben létrehoztak, az legjobb esetben is szinkronba került a hasonló világszínházi törekvésekkel. (Persze, ez a szinkronitás korántsem lebecsülendő, ha meggondoljuk, hogy a hivatásos magyar színháznak addigi története során sohasem sikerült megvalósítania.)

Az amatőr köntösben jelentkező, de a lényeget tekintve magában a színházművészetben erjedő megújhodni akarás még vékony szálakkal sem kötődött a hivatásosokhoz, tőlük semmiféle támogatást nem kapott; viszont meg-megújuló támadásaikat állnia kellett. Ugyanakkor a hazai, korlátozó gazdasági-szer-

vezeti feltételek, egzisztenciális lehetőségek - illetve azok hiánya - miatt ennek az amatőrizmusnak nem volt mű-vészi perspektívája. Huzamosabb időn át egyetlen társulat sem tudta tartani leg-jobb produkciói színvonalát. (Igaz: az amatőr színházi aranykor nem sokkal később világszerte lezárult - de abban nem játszottak szerepet adminisztratív intézkedések.) Ennek okai külön tanulmányt kívánnának, elégedjünk meg ezúttal a végeredmény regisztrálásával: az amatőr színházak reménytelenségétől elcsüggedt, kiábrándított fiatalok előtt egyetlen út állt: valami módon mégis-csak bejutni a profik közé, és kísérletet tenni a színházi élet belülről történő megváltására.

Elmondhatjuk, hogy ez az átépülés, legalább ami a személyeket illeti, ilyen-olyan csatornákon keresztül végre is sikerült. Kérdés persze, miként lehetséges, hogy azok a hivatásos várvédők, akik korábban oly hatékonyan tartóztattak fel minden újhullámot, egyszer csak elvonultak a sáncokról?

Több okot kell figyelembe venni. Egyfelől tény, hogy végre a hivatásos színházon belül is feltűnt egy kis csoport immár számottevő fiatal. Azok, akik a hatvanas évek közepén kerültek a főiskola rendezői szakára, és az évtizedfordulón kezdtek színházat csinálni. Tegyük hozzá, ahhoz képest, hogy mekkora hatást gyakoroltak a magyar színházi életre, meglepően kevesen voltak. Vidékre kerültek, mert ott kellett betölteni az üres státusokat. S ez lett a szerencséjük. Önállóan dolgozhattak. Hamarosan színházvezetők lettek, és egy más-fajta színészetikát, színházeszményt próbáltak elfogadtatni. Ez a színház ugyan távol állt az amatőrök formai próbálkozásaitól, a két szemlélet mégis meglehetősen közel került egymáshoz. Igy a hivatásos színháznak ez a vidéki szárnya mentőövet dobhatott jó néhány amatőr-nek, amennyiben különböző szerződéseket ajánlott fel számukra.

Másokat a főiskola engedett át kapuin. Hogy miért? Ennek is elsősorban kényszerítő statisztikai okai voltak. Rohamosan csökkent ugyanis a főiskolára jelentkezők száma. A színészet és a rendezés megszűnt „divatszakma" lenni, s a főiskolának meglepetéssel kellett tudomásul vennie, hogy a felvételizők száma évről évre apad, miközben a színész- és rendezőhiány országszerte mind ijesztőbb. (Ma a színpad, a film, a tévé, a rá-dió, a szinkron és a különféle haknimű-sorok között szaladgál az egyezer hivatásosnak nyilvánított magyar színész. A színház pedig csupán mellékkereseti lehetőségük - főként a fővárosiaknak -, az a hely, ahol a legkevesebb időt töltik, de mindenképp a legkevesebb energiát áldozzák. A színészegyeztetés a fogalom eredeti értelmében rég megszűnt: az irodák azt egyeztetik, aki éppen ráér, s nem azt, akit a rendező felkér. Míg a vidéki színházak felfutásának egyik döntő tényezője épp az volt, hogy színészeik, távol a fővárosi piactól, majd egész napjukat a színházban töltötték; képesek és hajlandók voltak a műhely-munkára.

A főiskola tehát végül is kénytelen volt teljesíteni feladatát, utánpótlást nevelni, mégpedig azokból, akik jelentkeznek, s akikben felfedezhető az adottság és a tehetség. Így az amatőr együttesek tagjai szép számban nyertek felvételt különböző szakokra.

Ezt a nagy sokára meginduló természetes áramlást azonban nemcsak a szükség segítette elő - értve ezen a „felvevőpiac" növekvő igényeit -, hanem az immár társadalmi jellegű feszültség levezetésének sürgető parancsa is. Mert gondoljuk meg: az amatőrmozgalomban felgyülemlett energiák saját közönséget, saját ízlésvilágot szültek, szervesen beépültek az úgynevezett ifjúsági rétegkultúrába - miközben minden erőfeszítés ellenére sem szerveződhettek szín-házzá.

Adott volt tehát a művészetből ki nem zárható, le nem tagadható tehetségek csapata, akik a hivatásosságból kirekesztve, illetve arról önként lemondva, létre-hoztak bizonyos színházi értékeket, de még a maguk teremtette keretek között sem válhattak alkotóvá. S mivel ezeket a kereteket tágítani, módosítani, újragondolni az illetékesek nem akarták - szóba sem jöhetett például, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad sikerei csúcsán önálló műhelyként elismertessék -, legalább meg kellett nyitni a levezető zsilipeket a főiskola, illetve a hivatásos színház felé.

Az amatőrmozgalom élcsapatát (nevezhetjük-e avantgarde-nak?) ily módon-leszerelve, majd integrálva az „egy és oszthatatlan" magyar színházkultúrába, bizonyítást nyert, hogy a hazai színházi viszonyok között nincs másik út. Amatőrszínjátszásunk tehát mind érdektelenebbé lett - bár ez a tény természetesen nem zárja ki a mozgalom továbbra is dicséretes *önművelő* szerepét.

Mármost: megfelelő-e az egysávú pálya a fiatalok számára, vagyis egészséges-e, hogy a színházi élet önnön megújulásának, a kísérleteknek is csak ugyanazon szerkezeten belül adhatna helyet, mint a konvencionális, üzemszerű működésnek? A színházművészet fejlődését - jobb kifejezéssel: folyamatos regenerálódását - a jelenlegi színházi struktúrában legalábbis veszély fenyegeti. Hiszen még csak valódi stúdiók sem működnek; azok, amelyeket ezzel az elnevezéssel és céllal hívtak életre né-hány évvel ezelőtt, szép lassan elvetéltek, vagy lényegüket tekintve nem mások, mint kamaraszínpadok. Nem kísérleti előadást és színjátékot fogadnak be, hanem kevés szereplős, „hagyományos" műveket, s azokat is meglehetősen szolid válogatásban: századunk immár klaszszikusnak tekinthető egyfelvonásosai például máig is csak kötetben ismeretesek.

Félő tehát, hogy a „fiatalok színháza" nemsokára kénytelen-kelletlen ugyan-úgy elöregszik, mint az elődeiké, mert az experimentális műhelymunka feltételei ma semmivel sem jobbak, mint akár húsz évvel ezelőtt. S ugyancsak kérdés, hogy a jelenleg rendelkezésre álló színházépületek - amelyek már méreteik miatt is stabilizálásra kényszerítik a műsorpolitikát - alkalmasak-e az újabb színházeszmények elfogadtatására a közönséggel?

Mert ne feledjük, hogy a mindenkori fiatalok valóban „fiatalos" munkájának alapfeltétele a saját közönségbázis megteremtése. Azok a rétegek, amelyek telt házakat biztosítottak kisméretű klubokban, a hatszáz-ezerszemélyes néző-tereket nem töltik meg. Az újakra hivatott művészeti vezetők is kénytelenek „népfrontos" műsort tervezni, ha nem akarnak látványos bukásokat.

Ilyen körülmények között is létrejöhetnek persze jó előadások, sőt jó színházak is. A papa színháza ugyanis éppolyan, akár a papa mozija. Az új-hollywoodi iskola a mesterség tökélyével forgat a békebeli Hollywoodra erősen emlékeztető filmeket, nagyszerű színészekkel és rendezőkkel, de a filmművészet mégsem az ő stúdióikban újul meg, ők csak idővel beépítik a filmes köznyelvbe azokat a megoldásokat, amelyeket az úgynevezett művészmozi kínlódik ki.

A kérdés tehát az, hogy hol, milyen feltételek mellett hordhatja ki a mi fiatal „művészszínházunk" a maga eredményeit? A filmnél maradva, a Balázs

Béla Stúdió nélkül aligha nőtt volna fel a magyar rendezők néhány jelentős nemzedéke. A színház Szabó Istvánjai vajon hol fogják elkészíteni "etűdjeiket"?

A helyzet azért ellentmondásos, mert a zárt gátak mellett fel is nyíltak zsilipek. A fiatal színházművészek az utóbbi néhány évben hallatlan lehetőségeket kaptak. Hallatlan - ebben a kifejezésben remélhetően érződik valami felhang, ami a rendellenességre utal. Igen, így *van:* az elnéptelenedő színházakat túlságosan hirtelen kellett feltölteni, és ez a kérlelhetetlen szívóhatás rendellenes helyzeteket is teremtett. Alig száradt diplomával vidéki színházak főrendezői posztjait lehetett elnyerni. S a hirtelen vízbe dobottak későn vették észre, hogy nem a tanuszodában tempóznak. Mert rendezni még csak-csak lehet tapasztalat nélkül, de színházat vezetni nem. Normális körülmények között az idős mesterek mellett folyamatosan felnőnek a perfekt, mesterségüket kitanult fiatalok Es szép nyugodtan kiderülhet, ki mit tud. Aztán jöhetnek a kinevezések. Nem tragédia, ha valaki mondjuk csak harmincöt éves korában lesz felelős vagy félszáz színész munkájáért, ambícióiért.

Mostanában azonban nincs idő a szakmai „beérésre". A színházi élet kapkodó és bizonytalan irányítási gyakorlatának következménye ez, s e kialakult helyzet miatt bizonytalan és kapkodó az irányítás. Circulus vitiosus. (Ami természetesen nem szül jó vért a színházi életben, nem javítja a színészek közérzetét, akik amúgy is, mindig is kiszolgáltatottnak tekintik magukat.) A múlt mulasztásai most bumeráng módjára ütnek vissza.

S még valamit világosan kell látni. A nemrégiben Pestre plántált vidéki eredményeknek semmi közük az avantgardehoz, másképpen szólva a világszínház stiláris élvonalának legújabb törekvéseihez. Szigorúan színházesztétikai alapról tekintve előadásaikra, azok eszköztára majdhogynem azonos az előttük járó korosztályokéval, csakhogy ezek a negyven felé közeledő „fiatalok" mívesen, a valóság kihívására érzékenyen, társadalmi őszinteséggel igyekeznek azt alkalmazni. S ettől a minőségi realizmustól az esztétikai restauráció veszélye nél-kül aligha lehet visszalépni. Mi több: ezt a már öregedő fiatalságot, s kivált az utánuk jövőket, hiba volna arra kárhoztatni, hogy ők legyenek a mindenkori sereghajtók, akik legfeljebb csak a mindig esedékes „felzárkózást" segíthetik elő. A magyar színházkultúra egyik rákfenéje volt már a század első felében is, hogy újdonságnak sohasem számíthattak a saját próbálkozások és eredmények, mert a legjobb esetben is csak a világszínvonallal való, megkésett lépéstartással voltunk elfoglalva. S amikor a hazai irodalommal. kellett és lehetett volna modern színházat csinál-ni, akkor erre a feladatra színház és közönsége ízlésében egyaránt készületlen volt.

A nagy erőfeszítéssel homogenizált, egységes magyar színházi struktúra lényegében ma sem tesz mást, mint megkísérli tatarozni a konvencionális színházat. Ami kétségkívül nagyon fontos feladat. A konvencionális színháziak lomoly missziója lehet, valóban betöltheti közművelődési szerepét, és természetes, hogy csak jól, és még jobban szabad művelni.

De ha a fiatalokról beszélünk, akkor végül is kimondhatjuk: nekik arra van szükségük, hogy csakugyan fiatalok lehessenek. Hogy ne kelljen provinciálissá merevedniök puszta önvédelemből. Hogy próbálkozhassanak és megbukhassa nak. Olyan közszellemre és struktúrára van szükségünk, amely nem kényszeríti kétes hírű oppozícióba mindazokat, akik másként képzelik el a színházat, mint az előttük járók.

E számunk szerzői

BÁNYAI GÁBOR újságíró BUDAI KATALIN újságíró
CZÉRE BÉLA a Petőfi Irodalmi Múzeum
főmunkatársa
DÉVÉNYI RÓBERT a Népművelési és Propaganda Iroda munkatársa
FORRAY KATALIN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője GEROLD LÁSZLÓ újságíró,
az Ujvidéki Magyar Szó munkatársa
GYÖRGY PÉTER az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje ISZLAI ZOLTÁN újságíró,
az Élet és Irodalom munkatársa
KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa MÉSZÁROS TAMÁS újságíró,
a Magyar Hírlap rovatvezető-helyettese
PÓR ANNA irodalomtörténész RADICS VIKTÓRIA újságíró,
az Ujvidéki Uj Symposion munkatársa
RÓNA KATALIN újságíró,
a Film- Színház-Muzsika munkatársa
SOMLYAI JÁNOS a Munkásmozgalmi Múzeum könyvtárosa SZÁNTO PÉTER újságíró,
a Népszava munkatársa VASS ZSUZSA egyetemi hallgató

KOLTAI TAMÁS

Rokonlelkek

Finn színházakban

Finnország messze van.
Ez a kijelentés ellentmond a tények-nek, mégis igaz, ha a színházról beszélünk. Más dolog ápolni a (nyelv)rokonságot, fölcsillanó szemmel beszélni barátságról, népeink egymás iránti kitüntetett figyelméről, vendégszeretetéről, vonzódásáról,- és ugyanakkor megmaradni az ezer tó országa, a legendás finn tisztaság vagy a hideg észak közhelyeinél.

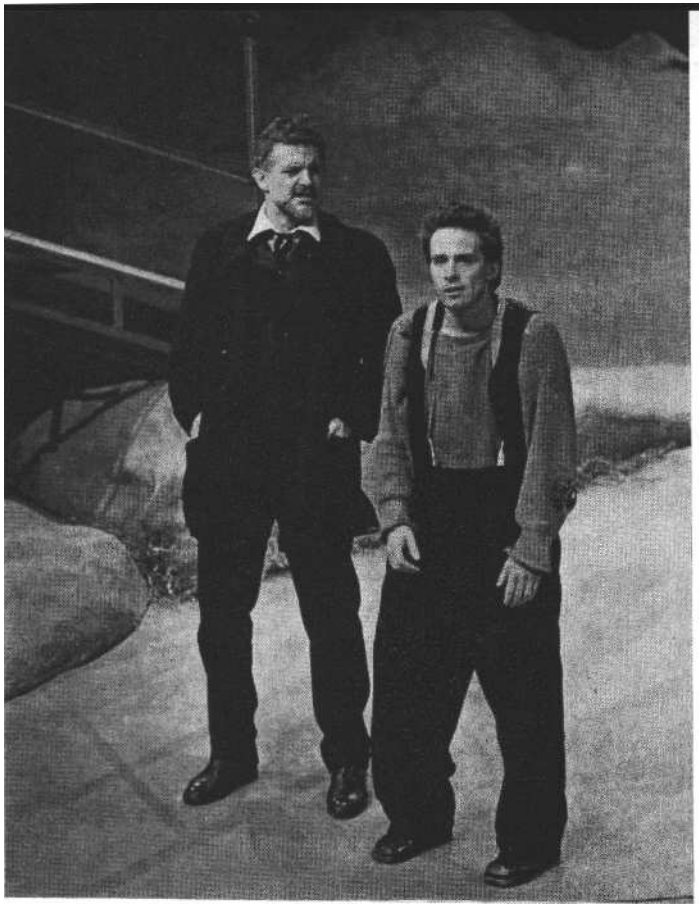
A finn építészetet, a tájba illesztett városok természettel harmonizáló struktúráját már megtanultuk tisztelni. A finn színházat még nem.
Ideje, hogy ezt is megtanuljuk.

Finnországi tanulmányutam megkezdése előtt nem sokkal érkeztem haza az Egyesült Államokból. Csakhogy ami-kor Amerikába készültem - nem éppen színházi tanulmányútra --, pontosan tudtam, hogy (például New Yorkban) *mit* és *hol* érdemes keresni a színházban. Finnország előtt pedig jószerivel alapfogalmakkal kellett megismerkednem, ha nem akartam teljesen készületlenül érkezni.

New Yorkban alkalmam volt csalódni az avantgarde ügyeletes pápájának kikiáltott rendezőben, Richard Foremanban és a Broadway éppen soros musicalsikerében, az Álomlányokban. *Egy* hónappal később pedig „fölfedeztem" a finn színházat.

Elindulásom előtt semmit sem tudtam olyan rendezőkről, mint Ralf Langbacka, Kalle Holmberg, Jouko Turkka, Kaisa Korhonen, Jotaarkka Pennanen ... Kétheti finnországi tartózkodásom után megtanultam tisztelni, sőt csodálni és egy kicsit irigyelni is őket. Nemcsak a tehetségükért. Elhivatottságukért és küzdőképességükért is.

Amikor visszaérkezésem másnapján Budapesten két *svéd* színházi szakemberrel hozott össze a véletlen, és friss lelkesedéssel dicsérni kezdtem előttük *a finn* színházat, egyikük a világ legtermészetesebb hangján vágott közbe: „Persze, hiszen nagyszerű rendezőik vannak. Bár nekünk volnának." Egyáltalán nem látszott meglepettnek.
Két hét alatt azt is megtanultam Finn-



Az öreg Peer (Esko Salminen) és a fiatal (Jukka-Pekka Palo)

Aase (Raili Tiensuu) és Peer (Jukka-Pekka Palo)

országban, hogy a jelenlegi színházi eredmények annak a kategorikus változásnak a folyományaként jöttek létre, amely a hatvanas évek végén kezdődött. Erre az átalakulási folyamatra „ciceró-néim" közül többen is fölhívták a figyelmemet. Mrs. Pirkko Koski, a helsinki Színházi Múzeum igazgatónője, a finn ITI-központ megbízott vezetője, aki maga is rendszeresen ír kritikákat a szociáldemokrata párt lapjában; Anneli Suur-Kujala, a Teatteri (Színház) című havi folyóirat egyik felelős szerkesztője; Gáti Tamás, a helsinki Magyar Kulturális Központ igazgatója és a szintén ott dolgozó Olga Huotari. Ok négyen segítettek nekem a legtöbbet. Elsősorban nekik köszönhetem, hogy némi „történeti aláfestést" kaptam a finn színház-hoz. Amit az előadásokat látva megéreztem, azt háttérmagyarázataikból meg is értettem.

Nevezetesen, hogy rokonlelkek vagyunk, a színházban is.

A Városi Színház drámája

Helsinki legjobb színháza a Városi Színház (Helsingin Kaupunginteatteri). Szemre is a legszebb. A tizennyolc éve, két másik színház összevonásával alapított társulat 1982-ben ünnepelte mosta-ni, csupa üveg otthona fölépülésének másfél évtizedes fordulóját. A tóparti, nyírfás domboldalban álló épület belső struktúrája is ideális: kilencszázhúsz nézőre méretezett nagyszínpada és kétszázkilencven-négyszáz személyesre alakítható kamaraterme van. Műhelyei, próbatermei, öltözői, büféi és irodái tágasak, szellősek, napfényesek. (Bármerre kísért a hatalmas épületben a színház művészeti titkárnője, magával hordott kis készüléke jelezte, ha keresték.)

Ez a teátrumi csodapalota - ahol a legjobb előadásokat láttam - másfél éve vezetői válságban van. Paavo Liski művészeti igazgató tavaly augusztusban távozott, de távozását már egy évvel korábban bejelentette. Döntésének okairól úgy nyilatkozott, hogy szeretné megőrizni kedélyét és egészségét, de ez egy ekkora intézményes színház vezetőjének nem adatik meg. Kifejtette, hogy bizonyos anyagi nehézségek mellett a legnagyobb problémának a közönség elutasító magatartását érzi a művészi kísérletekkel szemben. A Teatteri című lap szerint Liski a színházi fejlődést akadályozó erők ütközőpontjává vált. Azok tették lehetetlenné, akik a közönségre hivatkozva kövületté változtatnák a színházművészetet.

A Városi Színház Testülete már 1982 elején úgy határozott, hogy a neves rendezőt, Ralf LÍngbacka professzort nevezi ki művészeti igazgatónak. Lángbacka azonban csak 1983. augusztus i-én foglalja el helyét. Egyidejűleg egy másik döntés is született, amely megszünteti az úgynevezett aligazgatói státust. Ezt a státust addig az ugyan-csak hírneves rendező, Jouko Turkka töltötte be. Turkka a jelzett időpontban szabadságon volt, hogy elláthassa professzori teendőit a Színiakadémián (főiskolán), ahová 1981 augusztusában hívták meg, elsősorban színészmesterség oktatására. Formálisan nem bocsátották cl, de olyan helyzetbe hozták, hogy nem maradhatott a Városi Színházban. Ugyanis azt a két darabot, amelyet a 82/83-as szezonban szívesen megrendezett volna, a Testület elutasította. A két darab közül az egyik a *Tapani Löfving kalandjai* című finn klasszikus, a másik *a Hamlet.*

A finn színikritikusok fölszólították a Városi Színház testületét, hogy találja meg a módját Turkka foglalkoztatásának. Kérésük indoklása szerint Lángbacka és Turkka vitathatatlanul a finn színház legtehetségesebb rendezői között vannak, művészi együttműködésükkel a Városi Színház az európai figyelem centrumába kerülhetne, és az egyik legmagasabb nívójú színházzá válhatna.

Természetesen semmi sem történt. Amikor megkérdeztem Anneli Suur-Kujalát hogy végül is miért nem kellett a Városi Színház Testületének Jouko Turkka, rezignáltan ezt válaszolta: „Túl jó nekik."

Mindez magának a Testületnek a természetéből fakad. A Testület részben megfelel a Művészeti Tanács intézményének, azzal a különbséggel, hogy tagjai nemcsak a színház művészeiből - rendezőkből, színészekből, műszakiakhól - kerülnek ki, hanem külső emberekből is. Sőt, az utóbbiak vannak többen. Foglalkozásukra nézve lehetnek irodalomtörténész professzorok, bank-

igazgatók, ügyvédek vagy más egyebek. Esetleg a Városi Tanács tagjai. Jogkörük kisebb, mint régen, amikor a szín-ház működtetéséhez szükséges pénz nagy része is a Testület egy-egy tagjától származott. (Ma a három legnagyobb színházban az állami, a többieknél a városi költségvetésből fedezik a kiadásokat, bár az állami költségvetés tételei sem állandóak, minthogy a pénz egy részét a totóból és a lottóból befolyt összegek teszik ki. A totó- és lottójövedelmek egyik felét a sportra, másik felét a kultúrára fordítják. Meg is indult egy kampány, hogy a kultúrára szánt pénz ne függjön a szerencsejátékosok számától.)

A Testület működése mégsem teljesen formális, miként azt Turkka és a Városi Színház esete is mutatja. Arra nézve, hogy a Testületek külső tagjai milyen irányban befolyásolják a művészi döntéseket, nem kaptam egyértelmű feleletet.

A tamperei színház dramaturgja szerint a civil tagok nem szólnak bele művészeti kérdésekbe. Elina Halttunen, a turkui Városi Színház dramaturgja ezzel szemben azt állítja, hogy náluk a Testület tizenkét nem színházi tagjának meglehetősen nagy a befolyása, ráadásul ez a be-folyás erősen konzervatív indíttatású. Egyáltalán: a Testületek döntéseit mindig motiválják az ország éppen adott parlamenti viszonyai. A kritika és a közönség véleménye közül az előbbi súlyosabban esik a latba. Ennek még Turkka esete is csak félig mond ellent, minthogy nemcsak a kritika voksolt mellette, ha-nem a közönség Az *okos szűz* című finn dráma, amelyet ő rendezett, a helsinki Városi Színház legrégebbi és változatlanul legsikeresebb előadásainak egyike.

Turkkát azután kinevezték a Színiakadémia igazgatójává. Amikor egy hűvös szeptemberi napon ellátogattam az Akadémiára, Turkka pufajkában, sísapkában és bakancsban az udvaron próbálta hasonlóan öltözött növendékeivel A ka*méliás hölgyet.* Az októberre tervezett bemutatót azóta megtartották. Szabadtéren.

Ralf LÍngbacka Peer Gyntje

A Városi Színház 1967-ben a *Peer* Gynttel nyitotta meg kapuit. „Rossz siker, rossz előadás volt - mondja Lángbacka. lbsen drámáját most Lángbacka rendezésé-ben játssza a Városi Színház.

A nyolcvanharmadik előadáson telt ház fogad. Három órával később semmi kétségem afelől, hogy a mai színház egyik kivételes egyéniségével ismerkedtem meg.

Ralf Lángbacka svéd kisebbségi területen született, 1932-ben. A turkui Akadémián tanult az ötvenes években, majd egy évet töltött az NSZK-ban. Ez az év döntőnek bizonyult a számára: itt találkozott először Brecht-drámák előadásaival. Ettől kezdve a brechti színház és Brecht drámáinak legfőbb szószólójává vált, nemcsak Finnországban, hanem Svédországban is. Brechtről szóló könyve nemrégiben jelent meg.

LÍngbacka különböző színházaknál dolgozott a hatvanas években. Megkülönböztetett jelentősége volt annak a hat évnek, amit Turkuban töltött, az ottani Városi Színház művészeti vezetőjeként. Ez alatt az idő alatt, 1971 és 1977 között a színház országos hírűvé vált. Turkuban járva magam is tapasztalhattarn, hogy máig emlegetik a „legendás időket".

A legenda ugyanakkor megszépíti a valóságot, elfedi azt a küzdelmet, amelyet LÍngbacka az intézményes finn szín-ház megrögzött polgári hagyományai ellen folytatott. Ez a küzdelem annál nehezebb volt, minthogy azon a terepen zajlott, amely ellen irányult. Lángba cica sokszor hangsúlyozta az úgynevezett „szabad csoportok" jelentőségét, de ő maga mindig nagy, intézményes színházakban dolgozott, hogy „belülről" ássa alá a maga kritikai szellemével, a sztárkultuszt együttes játékra váltó szemléletével A hatvanas évek elején Weiss- és Büchner-előadásai, később új Csehov-értelmezései keltettek figyelmet. Utóbbiak közül fő-leg a turkui *Cseresznyéskert* vált híressé, amelyben végképp szakított az Eino Kalima-féle poétikus, sztanviszlavszkiji Csehov-értelmezéssel, hogy szociális analízissel helyettesítse a múlt iránti nosztalgiát. (Brecht mellett éppen Csehov az a szerző, aki a legjobban foglalkoztatja; új könyvét róla írja.)

A finn színházban a hatvanas évek végén kezdett valami megmozdulni, de a radikális reformerektől való félelem akkor még túlságosan erősnek bizonyult. Az 1969/70-es évadban LÍngbacka egyike volt a helsinki Városi Színház igazgatói triumvirátusába jelölteknek, a színház konzervatív adminisztrációja azonban egy „biztonságosabb" meg-oldást választott. Ezután jöttek a legendás turkui évek. LÍngbacka volt a művészeti vezető, a főrendező pedig egy másik fiatal kiválóság: Kalle Holmberg. Annyi akadékoskodással, konzervatív megtorló hadművelettel kellett megküzdeniük - nevezetes példáit máig emlegetik -, hogy programjuk megvalósítása nemegyszer veszélyben forgott. Viszont hatékonyan segítette őket a Finnország legkülönbözőbb részeiből és külföldről érkező lelkes közönség; nem utolsósorban az előadások magas művészi színvonala. LÍngbacka emlékezetes rendezései közé tartozik ebben az időszakban a *Cseresznyéskert, A szecsuáni jólélek, a Galilei étele, a Danton halála.*

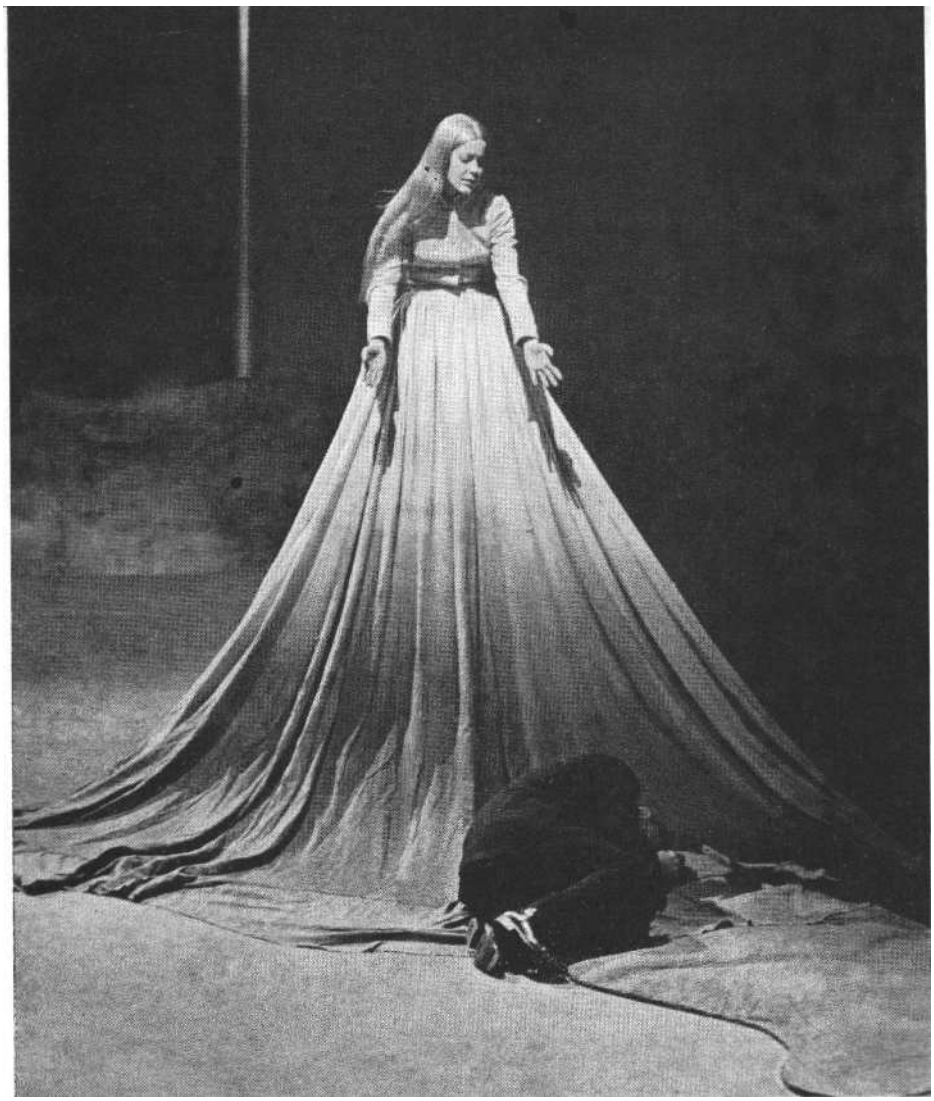
1977 után mint szabadúszó működött egészen mostani kinevezéséig. A helsinki Városi Színházban vendégként rendezett előadásai közfül Csehov Sirálya és a *Peer Gynt* a legnevezetesebb.

A Peer-előadás alapelképzelése a címszereplő megkettőzésén alapul. Az ötlet nem új, valamikor a régi Nemzeti Színházban is így játszották, két színésszel, egy fiatal és egy öreg Peerrel. LÍngbackánál azonban' nem formális, technikai ötletről van szó, ami azért szükséges, hogy áthidalja a fiatal ember és az öreg közti - az életkorból fakadó - alkati különbségeket. Először is: Lángbacka „öreg Peerje" Esko Salminen egyáltalán nem öregember, inkább negyvenes évei-nek derekán járó, csupa erő, csupa energia férfi. Másodszor az „öreg" Peer nem váltja föl a színpadon a „fiatalt", ott, ahol a konvenciók előírják, vagyis Aase halála után, az eredeti negyedik felvonásban, amikor Peer mint „jó megjelenésű, középkorú úr" Marokkóban megkezdi utazását.

Lángbacka színpadán az első részben, egészen Aase haláláig szimultán van jelen mindkét Peer. (Egyébként feltűnően *hasonlítanak* egymásra.)

Az előadás az eredeti ötödik felvonással kezdődik : a hajójelenettel, amikor Peer visszatér Norvégiába. A hajótörés után ájultan a partra sodródó Peer *flash back-szerűen* visszaálmodja magát fiatal korába. A flash back technika tehát egyáltalán nem formális, ellenkezőleg, drámai koncepciót hordoz. A dráma eredeti dramaturgiájának megfelelő „Bildungsroman" helyett fölerősödik az önvizsgálat, az életrajzzal való szembesítés motívuma, amely lényege szerint közelebb visz Ibsen alapgondolatához, a „hagy-ma" belsejébe hatoló peeri attitűd megértéséhez.

LÍngbacka abból indul ki, hogy *a* „szuperindividualizmus" korszaka, amely-nek Ibsen Peerje az egyik legkorábbi megnyilvánulása, még csak most jutott a csúcsra, tehát a darab aktuálisabb,



Solvejg jelképes felmagasztosulása (Eeva Eloranta és Esko Salminen)

mint valaha. (Új, általános vélemény szerint kongeniális fordítás készült a szövegből.) Másrészt az időfelbontó dramaturgia sokkal alkalmasabb a drámában rejlő alapvető filozófiai kérdések föltevésére, az élet végső titkát, az énazonosságot kutató Peer személyiségének kibontására. A két figura együttes színpadi jelenléte természetesen keresetté is válhat; fönnáll a veszélye, hogy az intenzív drámát látványos külsőségek helyettesítik - ha a rendező megelégszik a meg-kettőzés puszta ötletével.

Lángbacka mindenekelőtt *színészeire* épít. A fiatal Peert játszó jukka-Pekka Palo - akinek ez élete első főszerepe, korábban a Nemzeti Színház tagjaként nem jutott feladathoz - bámulatos „naturbursch" kedéllyel, svádával, lendülettel *hozza a* hirtelen indulatú, gátlástalan legénykét. „Öreg" alteregója mintegy kívülről nézi; ahogy egyszerre bölcs és bánatos nosztalgiával tekintünk szépreményű, elbizakodott fiatalkori önmagunk-ra. Salminen erős, határozott, nyugodt alakja az első részben is uralja a színpadot; időnként megosztja Peer szövegét suttyó önmagával, felesel vagy ironizál vele, megpróbálja irányítani, de mindig csak reflektál, sohasem cselekszik helyette. A támpontokat keresi a múltjában. A felelős pillanatokat. Az elszalasztott jeleket, amikor megérthette volna a lényeget. Vagy legalább közel juthatott volna hozzá.

A Dovre-kép maga is borzalmas látomás. Alom az álomban. A lakodalmas vendégsereg alakul át torz Dovre-népséggé. Tükrök garmadája ereszkedik alá a zsinórpadlásról, Peer - az arcát keresve - kétségbeesetten rántja magához az egyiket a jelenet végén, aztán arcra borulva marad, csak lassan ocsúdva a látomásból.

A jelenetek filmszerű dramaturgiával olvadnak egymásba. A hatalmas, méreteiben csak a mi győri színházunkéval összevethető színpadot - jellemző, hogy a súgó a világosítófülkék táján ül, „elektronikus" úton súg - Lángbacka maximálisan bejátszatja; különösen csoportkoreográfiái lenyűgözőek, a Dovre-kép varjúnénéinek boszorkánymenete épp csak „megrázkódik", s átalakul szentes asszonyok zsolozsmázó kórusává.

Aase halála megríkatóan torokszorító, de mentes minden szentimentalizmustól. A szilajon „vágtató" fiatal Peer mögött csöndesen, anyja szemét lezárva ül az „öreg"

A második részben a férfiúi fénykorát élő Peer mellől már eltűnik a fiatal alterego. Língbacka nem titkolja, hogy a dráma itt már vékonyabb anyagból szőtt; többet bíz a vizualitásra, Fellini-szerű képeket sorjáztat. Salminen továbbra is fantasztikus szellemi-fizikai teljesítményt nyújt, az Anitra-jelenetben például Peer táncát eksztatikussá fokozza, belesűríti a páváskodó hímhiúság minden szenvedélyét, esendőségét és - kívülről nézve - iróniáját.

A filozófiai összegezés a végére marad. Az álomképek lejárta után Peer előtt még egyszer felködlik a múlt: a ködfolyamból egy-egy csoport visszaidézi az előttünk lepergett „film" pillanatait. A számára előkészített koporsó födele fölpattan - és ő maga fekszik benne: az első felvonás suttyó legénykéje. Döbbenetes pillanat. De Peer még ekkor sem adja meg magát. Még nem kapott választ a kérdéseire. Ekkor a Gomböntő - régi, füstfelhőt pukkantó masinával - lefényképezi, ám az „előhívott" óriási lemez üres, nincs rajta kép.

A színpad hátterében megjelenik Solvejg, Peer végső erejével feléje indul, a lába elé roskad. Solvejg énekelni kezd (nem Grieget!), és közben lassan, puhán, lágyan elemelkedik a földről, hatalmas szoknyája mindent eltakar, s amikor már óriássá nyúlt, fokozatosan visszatöpörödik emberméretűvé: mire a halottá kuporodó Peer fölé térdel, már nem jel-kép, hanem újra Solvejg - válasz minden kérdésre.

Língbacka *Peer Gyntje* a rendező színháza, középpontjában a színésszel. Az előadás végén megértettem, hogy ez nem paradoxon.

Mint később, egy vitán Língbacka elmondta, minden színházi előadásban bizonyos energiának kell érvényesülnie. Mindegy, hogy ez az energia az íróé, a színészé vagy a rendezőé - a színházban nem is mindig volt rendező -, a fontos az, hogy az energiának léteznie kell.

Língbacka *Peer Gyntje* egy nemzedék megrázó önvizsgálata. Érzelmileg fölkavaró, intellektuális előadás. Nincs benne más aktualitás, mint hogy mindannyiunk lelkiismeretének szegezi az élet végső kérdéseit.

Négy hónapig próbálták.

Szeretném ezt az előadást magyar színpadon látni.

Még jobban szeretnék magyar színpadon ilyen előadást látni.

(Befejező rész a következő számban.)

DÉVÉNYI RÓBERT

Elfásult bábok

Nemzetközi bábfesztivál Pécsett

Aki, mint e sorok írója, immár több mint egy évtizede rendszeres látogatója a felnőtt bábművészet pécsi seregszemléjének, aligha menekedik meg a csőlátás veszélyeitől. Akarva-akaratlanul összevet, hasonlít, képzelt emelkedő vagy süllyedő grafikonokba gabalyodik alkalmasint jogosulatlanuk Egy fesztivál műsorképét - különösen ha azon a külföldi produkciók a meghatározóak számos esetlegesség befolyásolja. A kirakat túlságosan ki van szolgáltatva a napi kínálatnak. Összesítő mérleget készíteni, a bábművészet jelenlegi helyzetét diagnosztizálni tehát meglehetősen kockázatos. Hogy legalább kiindulásképpen mégis vállalom, arra e rangos fesztivál résztvevőinek rossz közérzete késztet. A visszaesés, a hanyatlás érzékelése - vagy érzékcsalódása árnyékolta be az előadások nagy részét és a szakmai vitákat egyaránt. Es ha az okok mindenre ki-terjedő vizsgálatára nem is érzem hivatottnak magam, a legfontosabbakra igyekszem rámutatni.

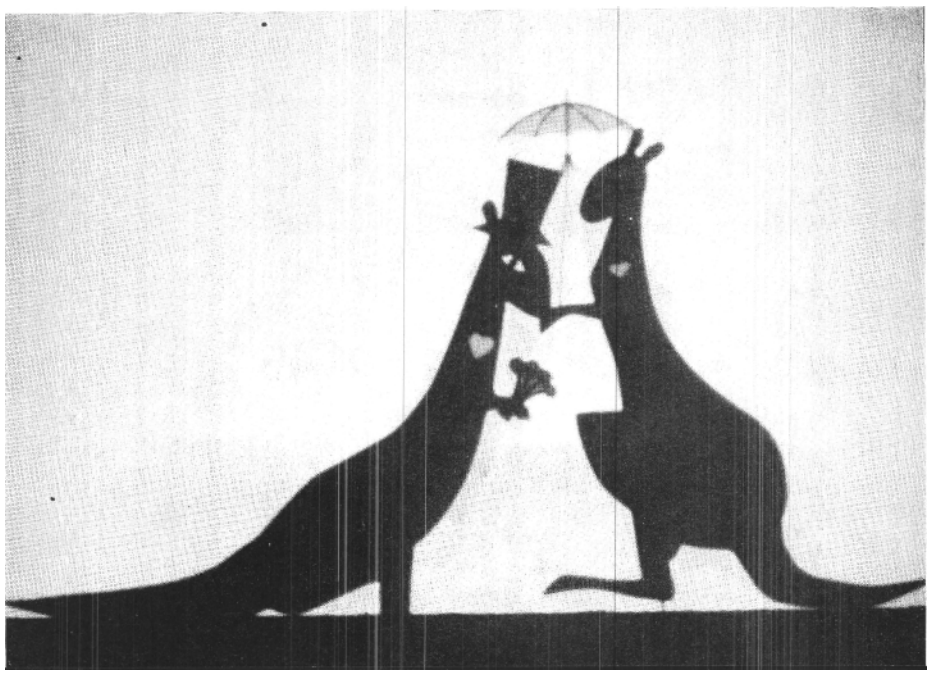
A pécsi felnőtt bábfesztivál - amelyet most hatodszor rendeztek meg - a hetvenes években a bábművészet emancipálódásának nagyszerű küzdőtere volt. Ez a legősibb művészi kifejezésmód, amely alig kideríthetetlen úton-módon a gyermekkultúra mélyrétegeibe süllyedt szerte Európában, helyet követelt magának a modern színház napja alatt. Imponáló dinamizmussal törte át az előítéleteket, verbuvált maga mellé híveket az alkotóművészek és a hagyományos színházi közönség soraiból egyaránt. Sőt, volt a pécsi fesztiválok történetének olyan szakasza is, amikor a bábjátszás a megújuló egyetemes színházkultúra élcsapatának tűnt, minthogy a legeredményesebben vette fel a harcot a verbális színház szűkössége ellen. A bemutatók ünnepi légkörben, a kivételes találkozások megindító őrömével zajlottak. Úgy tűnt: a felnőtt bábművészet lelkes Hosszú Menetelésre indult - és a győztes távlatokban senki sem kételkedett.

Ehhez képest tavaly októberben valóban meglehetősen borongósra fordult az idő Pécsett. Egy hobby tiszteletreméltóan konok, de önnön bűvkörükbe zárt megszállottjai adtak egymásnak találkozót. Köröttük vákuum: a város lakossága távol maradt a bemutatóktól. A tömegtájékoztatási eszközök is közönyükkel tüntettek. (Bár ők a fénykorban is hűvösen tartózkodtak.) Az elszigeteltség légkörében még a kiemelkedő produkciók sikere is belterjesnek tűnt, a gyengék pedig fokozott súllyal terhelték a közérzetet. De leginkább mintha az alkotók hite csappant volna meg művészetük nagykorúsíthatóságában. Alig néhány produkció akadt, amely eséllyel vállalhatta volna a szembenézést a felnőtt közönség sajátos igényeivel, és produkálta volna az elzárkózók megközelítésének, becserkészésének, lenyűgözésének- azokat a revelációerejű pillanatait, amelyek-re a „nagy találkozók" jóvoltából emlékezünk.

E hiányérzet némiképp magyarázható válogatási melléfogásokkal. Túl sok volt a „bújtatott" gyermekprodukció, a felnőttekhez *is* szóló mesejáték. Akadtak közöttük magas színvonalon kivitelezettek, mint a fesztivál gyakori vendégének, az eszéki Ognjen Prica gyermekszínháznak *A szegény lány szerencse* című darab-ja, és vitathatóbbak is, mint a kecskeméti Cinóka *A kis* herceg-adaptációja. De ide sorolandó a holland Sterker házaspár Regenborg színházának ősmondája is, amely unalmasan színházutánzó, avíttan szépelgő előadásmódjával egyenesen kínpadra vonja a felnőtteket. (Hogy kerültek Pécsre? Rejtély!) És az sem lendített a fesztiválon, hogy a budapesti Állami Bábszínház évtizedes sikerdarabjaiból rendezett ki tudja hányadszor nosztalgia-show-t, noha helyzeténél fogva a szakadatlan újulás góca lehetne.

A megtorpanás legnyilvánvalóbb jelei a zenei adaptációkon mutatkoztak. Már többször volt róla szó: az Állami Bábszínház - hazai sajátosságként - leginkább e művészetközvetítői szándékkal fordul a felnőtt közönséghez, és teszi ezt a legjobb produkciókban elismerésre méltó, export színvonalon. Ugyanakkor, úgy tűnik, előtaposta az utat az új pécsi hivatásos műhelynek, a Bóbitának, és a fesztiválra jutott magyar amatőr együttesek több mint felének! Ez az epidémia önmagában ;is figyelmeztető jel: ötlettelenségről, kényelmességről tanúskodik. Hát még ha tekintetbe vesszük, hogy a divat rossz epigonizmust szül. Á Pécsett látható zenei adaptációk java része primitíven illusztrálta Kodály, Bartók, Sztravinszkij, Orff stb. kompozícióinak vélt vagy valódi programját, messze el-maradva az élő színház - például a balett -lehetőségeitől. És ami talán még fontosabb: az Állami Bábszínház sajátos képzőművészeti stílusa az ensemble-hatás érdekében háttérbe szorítja a sokoldalú bábszínészt, a virtuóz mozgatót. Némi malíciával úgy is fogalmazhatnánk, hogy bábszínházunk nagyüzemeink modelljét képezi le. Kapun belüli munkanélküliséget teremt: a paraván mögött sok ember-nek van kevés dolga, és senkinek sincs igazán, teljes egyéniségét kiaknázó, be-helyettesíthetetlen feladata. Ez a paradox társulati szituáció, amelyet mégis remek-

Saint-Saëns: Az állatok farsangja (Astra Bábegyüttes)



Bartók: Cantata Profana (Bóbita Bábegyüttes)

művek sora igazolt, nem másolható! A korlátozott személyzetű amatőr csoportok vagy félhivatásos kisegyüttesek semmire sem mennek vele.

A zenei mezőnyből végül is három produkció emelkedett ki. A svájci St. Galleri Bábszínház a XVIII-XIX. század kedvelt műfaját, a báboperát élesztette fel. Köztudott, hogy az efféle kuriozitás idegenforgalmi vendégcsalogató Mozart városában, Salzburgban, de a szórványos hazai kísérletek nem hozták lázba felnőtt közönségünket. A galleniek próbálkozásának ínyenc ízeit egyrészt az ismeretlen zene, másrészt az órák hazájára valló precíz játék biztosította. A komponista, Heinrich Sutermeister, kortársunk, de nem modernista, zenéje leginkább Farkas Ferencével rokonítható. Vígoperáját Rabelais nyomán írta. A *Serafine, avagy a néma patikusné* sztorija nálunk Anatole France bohózatából ismert: a patikus boldog házasságban él néma feleségével, míg egy csodadoktor fel nem vágja az asszony beszélőkéjét. Ekkor azonban hites urát olyan szóáradattal önti el, hogy kénytelen lesz önmagát siketté operáltatni.

A zene szellemes, követhetően, világosan karakterizál. A produkció bábszerűségét a patikus vevőkörének óraműszerűen ismétlődő akciói biztosítják. Az előadás valóban kellemes, művelt szórakozást nyújthat felnőtteknek is.

Ihletetten szép, mégis purián képi világával hatott a békéscsabai Napsugár együttes két Kodály-dal illusztrációja, a *Mónár Anna* és *a Kádár Kata. A Mónár* Annában a rendezőnek (Lenkeffy Konrád) elég néhány tárgy: a porta, a burkusfa és a bölcső, hogy a ballada atmoszféráját szuggesztíven felidézze. A cselekmény ábrázolása már kissé esetleges. *A Kádár Kata* teli van jobbnál jobb képi megfogalmazásokkal. Különösen érzékletes a fűzfákkal szegélyezett tó. A kötélzettel imitált víztükör hullámzása önmagában is vérbeli bábos ötlet, de ráadásul drámai funkciója is van. Amikor a Gyulai fiú kedvese után veti magát, nem csak ő ugrik a mélybe, hanem a tó horizontja is a magasba lendül, követve az öngyilkos szemszögét. A vízfodrokon átsejlő leánytetem lebegése is megrendült csendet parancsolt a nézőtéren. Vitatható ugyanakkor a kép megismétlése a halott szerelmespárral. Amíg ugyanis a vízbe fúlt Kádár Katát a kétségbeesett Gyulai fiú víziójaként fogadjuk el, kettejük hátborzongató látványa inkább elszörnyeszt, a nevetségesség határát súrolja. Némiképp problematikus mindkét balladajáték alaphelyzete is. Kodály elbeszél - a produkció dramatizál, megjelenít. Így kissé furcsán hat, hogy Mónár Anna Melis György, a Gyulai fiú pedig Tiszay Magda hangján kel életre.

A fesztivál mezőnyéből üdítően emelkedett ki az Astra együttes repríze, Saint Saëns: *Állatok farsangja* című szvitjének árnyjátékos feldolgozása. Vízvári László társulata immár éppen egy negyed évszázada meghatározó tényezője a magyar bábművészetnek. Következetes életművükben szép számmal található már zenei adaptáció (Dukas: *A bűvészinas*, Haydn: *Ember a holdon*, Bartók-Kodály: *Gyermekjátékok*, Liszt: *Haláltánc)* és szabadalmi értékű színes árnyjáték is. *(Don Quijote, A Lok sziget tündére.) Az Állatok farsangja* a legharmonikusabb produkció e gazdag repertoárból.

Vízvári koncepcióinak izgalmas vonása, hogy a színi cselekmény nem illusztrálja, hanem allegorizálja a történetet. Világos példája volt ennek a *Don Quijote.* A Búsképű lovag kalandjai mintegy az emberiség küzdelmes feladatvállalásainak krónikájává emelkedtek, így Don Quijote maga lett az Ember, a Teremtés - esendő! - koronája. Vízvári az *Állatok farsangjában* is megtalálja ezt az allegorizálható magot, ezért is adta a korábbi változatnak *a Noé bárkaja* címet.

Pedig látszólag egy szokványos állatcirkusz bámészkodói vagyunk. Vízvári bölcs visszafogottsággal minősíti le a produkciót a szórólapon: „szórakoztatásra szánt esztrádműsor"-nak. Valóban: az árnyernyőn csibék tipegnek, elefántok kötéltáncolnak, kenguruk ugrálnak, ha-lak cikáznak - mint a mutatványos árnyprodukciók alsó tagozatában. A játék filozófiája csak fokozatosan keríti hatalmába a nézőt. Vízvári túllép Saint Saëns állatmozgásokat karakterizáló zenei portréin: apró villámtréfákat komponál, tökéletesre csiszolt képi csattanókkal. Íme néhány, csak mutatóban: tyúkanyó ugyanazon gondossággal kopogtatja élete tojásait, mégis az utolsóból egy strucc meresztgeti nyakát testvéreire a család szégyeneként; a kengurugavallér éppenhogy mancsot csókol szíve hölgyének, és az erszényben máris ott gőgicsél az utód; a páva kacér öntetszelgéssel veti le sorra ékes tollait, ám a sztriptíz vége: a kopasztó marok közönséges libaként dugja a fazékba; a pecázó hal maga is megismeri a forgandó horgászszerencsét stb. De még ezek az ezópuszi megfejelések sem adnak igazi kulcsot a játék mondandójához. A legmélyebb réteg *a Zongoristák* tételben világosodik meg. Egy klaviatúrát látunk, amelyen két emberi kéz a skálát gyakorolja. A hangzás szekvenciáról szekvenciára egyre vastagabb, a besegítő kezek száma egyre sokasodik. És amikor már az emberi virtuozitás csődöt mond, a művészujjak felmondják a szolgálatot - polipok lepik el a billentyűket, akiknek bliktri az egész, lévén, hogy őket mintha a természet is a feladatra teremtette volna.

Az állatmesék tehát végül is az összetartozás harmonikus képévé egészülnek, némileg Jean Effel rajzainak szellemé-ben. Igaz ami igaz, ez az állat- (értsd : ember) kert teli van furábbnál furább csudalényekkel, mindenki nevetségesen idegen és mégis hasonló, és ami a legfontosabb: csak mindnyájunktól lehet teljes a bárka rakománya, az egymás előtt mutatkozás farsangi öröme.

Az astrások kedves öniróniával állják az animációs trükkfilm kihívásait. Megmutatják, hogy egy árnyjátékban is lehet

snittelni, van mód a plánok váltogatására. A kötéltáncos elefánt képsorába például „bevágják" a bizonytalankodó óriástappancsok „szuperközelijét". Nem boszorkányság de nem is technika! Á „csináld magad" művészet leleményessége diadalmaskodik megoldásaikban.

A korábbi évekhez képest csökkent a fesztiválon az irodalmi adaptációk száma. Á háttérben alighanem az az egy-szerű ok áll, hogy idén éppen azok a szocialista országok hiányoztak a fesztivál*ról,* amelyek a műfajban a legjáratosabbak. (Csehszlovákok, lengyelek, bolgárok.) A már említett eszéki produkció mellett csak a baskir Állami Bábszínház jelentkezett Gafuri-Baranov folklorisztikus drámájának, a *Galimának* bábszínpadi feldolgozásával. A darabot Obrazcov tanítványa, V. M. Stein rendezte, nagy atmoszférikus erővel és a különböző bábtechnikák biztos stílusérzékű vegyítésével, de az előadás mégiscsak szóközpontú maradt, és a nyelvi korlátokat nem tudta áttörni.

Két magyar amatőr produkció a „kosztümös" bábjáték irodalmi forrásvidékére invitált. A szekszárdi Musica együttes Kosztolányi rímjátékokkal ékes-édes szövegéhez, *a Lovag és a kegyese* című óflamand széphistóriához nyúlt. A lírai dalbetétek olykor-olykor felpiszkálták a figyelmet, míg a marionettfigurák mozgásszegénysége untatólag hatott. A tisztes középszert, az amatőrizmus mindennapjait tükrözte az egri Harlekin bemutatója. Wolf: *Kecafán vagy Hacafán* című lovagdráma-paródiáját játszották, rutinosan használva ki a tréfálkozás kissé súlytalan lehetőségeit.

Jól élt a balladai történés stilizált megjelenítésének eszközeivel a tiszakécskei Szitakötő együttes. A nagy létszámú gyermekcsoport csaknem minden produkciója a magyar folklór értékeinek közvetítésére vállalkozik. A tervező-rendező Tóth Géza a pásztorfaragások szimbólumaiból eszkabál színpadot és figurákat egyaránt. *A falba épített asszony* kvalitásait is a következetes jelképiség adta. Felfogásában a ballada kozmogóniai képzetekkel dúsul fel. Á tizenkét kőmívesek a tizenkettes órabeosztás számhelyein haladnak céljuk felé, és az Asszony is az egymásra simuló égbolthéjakon közeledik visszatarthatatlanul sorsa beteljesedéséhez.

A pécsi fesztivál legvonzóbb színfoltját, a kezdetektől az „egyszemélyes" vagy szűkkörű családi produkciók jelentik. A világ minden részéből érkező

A cipész és az ördög (Ognjen Prica **Gyermekszínház, Eszék)**

motorizált „ekhós szekerek" valóban a műfaj legkiválóbbjait, a középkori vásározó joculatorok leszármazottait hozták el hazánkba, akik varázsos egyéniségük-kel, ördöngös mesterségbeli tudásukkal elsősorban kápráztatták el a felnőtt közönséget. És noha nem juthat minden fesztiválra egy Obrazcov, Yves Joli *vagy* Teddy Milton, az idei „one man show"-kkal sem lehetünk elégedetlenek.

A „hátán színháza - kebelén kenyere" műfaj hagyományos lehetőségeivel élt Martin Bridle. Az angol Vitéz László, vagyis *Punch kalandjai* elevenedtek meg a kezén. Bridle produkciójának paradoxona jellegzetes: egyszerre akar múzeumian hű maradni a hajdani angol népszórakoztatás formáihoz, de úgy, hogy a korabeliség hatáseszközei közé a maiságot is besorolja. Punch tehát lépést tart a korral, nem csak nejével, Judyval bonyolódik tettlegességig fajuló vitákba, hanem közlekedési rendőrökkel, olajsejkekkel is. A produkcióban végül mégis a tárlati kuriozitás kerekedik felül, bár ebben talán része van annak is, hogy nyelvi közegéből kiragadva a nota bene visszhangtalan. (Persze ezt az akadályt is venni lehet, mint arról alább mindjárt szó esik.)

Hasonló hagyományőrzésre támaszkodik a japán lkehara házaspár műsora. Japánban csak mintegy száz esztendeje terjedt el a pálcás bábmozgatás, és mű-velőik száma a bunrakuhoz képest ma is gyér.

A japán művészek nem leplezik, hogy számítanak az unikálisnak kijáró fokozott figyelemre. Elvégre a bábozás mindig szemfényvesztés, ámítás is, a boszorkányosság demonstrálása legalább olyan fontos, mint az ábrázolókészség. A báb-táncoltatás illúziókeltésének öröme hatja át két ügyességi számukat, a kétfigurás jókívánságtáncot, valamint a sárkánykígyó és a szamuráj élethalálharcát. Nincs az a kalandfilm, amely aprólékosabb és változatosabb formában dolgozná fel a fegyvercsörte, kardvagdalkozás, test-test elleni küzdelemnek minden lehetséges pozícióját, mint ez a kis tízperces mestermunka. E két hagyományos számot szükségtelen modernizálni, hiszen éppen a műfajnak öröklétet biztosító hatások kimeríthetetlen tárháza.

A műsor további három száma a báb lehetőségeit mai világlátásunkig tágítja. Igaz, a játék inkább könnyed, mint bölcselkedő. Nem szabad elfelejtkezni az egyszemélyes bábművészet kiszolgáltatottságáról. Ha a színházi nagyüzem csak lokálokban, varietékben, show-műsorokban biztosít közönséget - hát ott kell a lábát megvetnie. A kommercializálódás kompromisszumai tisztességesek. Az egyik számban egy becketti helyzetet oldanak fel: egy tépelődő emberke sziszifuszi küzdelmét az ellenségeskedő tárgyi világgal, amit egy cserép virág képvisel. A másik szám sanzonnyi líra: egy falusi legény nem tudta kalapjait eladni a vásáron, hát portékáját a nagy hóesésben a fedetlen fejű kőszentekre rakja. A harmadik hatásos színpadi publicisztika. Két gyerek játszik hunyót egy fa körül. Meg-megújuló örömmel szólítgatják, keresik egymást. Gombafelhő. És a fa őrzi, immár tökéletes rejtekhelyül árnyékukat. És természetesen nem maradhat el a rögtönzés, a közvetlen kapcsolatteremtés gesztusa sem. Közjátékként egy kisfiú-báb tornáztatja meg a nézőket. Karlendítés, rugózás, fejfordítás egészen száznyolcvan fokig! Csak legyen, aki utánacsinálja!

Eric Bass (New York) egyszemélyes bábszínháza

Kevésbé rokonszenvesen hódol be a szórakoztatóiparnak a stuttgarti Optical Figurenbühne *Silver show-ja. A* Wölker házaspár olcsó szemfényvesztést produkál - rafinált és drága technikával. A három jelenet *(Harlekin színekbe öltöztetése, Éhség,* Az *ezüst hercegnő)* vékonyka sztorija csak ürügy a szem jóllakatására. Á fekete színházas fényjátékoktól a sztroboszkópig minden felvonul itt csiklandó tarkaságban, behízelgő kellemetességgel. Á figurák újszerűek - ha szabad ezt mondani - csaknem nonfiguratívak. A néző elégedett lehet önmagával: lám, érti a modern művészetet, ha mondandóján nem kell a fejét törnie.

Egy nagyszabású művészegyéniség szuverén elképzeléseinek felülkerekedését az elfogadtatás üzleti szempontjain példázta az amerikai Eri Bass zseniális szólóestje. Á fiatalember helye kétségkívül ott jelölhető ki korunk bábművé szetének már említett fenoménjei sorában. Eddigi pályafutásának szűkös tizenkét esztendejében csatlakozott már színházi, film- és televíziós vállalkozásokhoz, foglalkozott báb- és maszkkészítéssel, illusztrált néprajzi és lélektani kurzusokat, és természetesen turnézott az Államokban. Most viszont, elkészülve első, igazán sajátjának vallott műsorával, *az Őszi portrékkal - az* Óvilágba költözött.

Produkciója hat számból és egy befejező rögtönzésből áll. A jelenetek összefüggése egyértelműen tükrözi, mi foglalkoztatja a művészt, noha feltételezhető, hogy a koncepció utólag egységesedett, nem előre tervezetten készült. Az elsőben egy élete teljében pompázó férfibáb próbájának vagyunk tanúi. Bass, maszkkal takarva arcát, valósággal kísérleti nyúlnak tekinti. Egy székhez kötözi, és néhány eszközzel esélyt nyújt a szabadulásra, majd egy homokóra-lepergésnyi időt ad neki a cselekvésre. Á teszt kérdése egyértelmű: mennyire van szüksége a szabadságra, mit képes tenni érte? Á válasz - noha a mozgató nagyvonalúan újabb és újabb nekiveselkedéseket engedélyez -- meglehetősen pesszimista. Á következő szám szereplője egy megkopott, rutinié show-man, aki repedt fazék hangján előad egyet hajdani slágerei közül. Ezután *a Maya, a mesemondó* című jelenetben egy szépsége romjaiba roskadt matróna recitál el egy különös történetet. Á mese egy férjről szól, aki féltékeny lévén egy sasmadárra, halálra nyilazza saját gyermekét. Majd egy szerzetesforma figura küzdelmét látjuk a méltó, szép elmúlásért. Hasonló a témája a következő jelenetnek. Zeydlért, a kis zsidó vargáért eljön a Halál Angyala, megint csak a mozgató művész képében. Az öregecske ravaszkodik, szeretne élettörténetének elmesélésével időt nyerni, megtanítaná a Halált a cipők dalára is - de végül bólint: Kész vagyok! -, és ráborul a suszterasztalra. Á műsort a show-man rögtönzése zárja. Kiszólít egy tolmácsot az önként jelentkező nézők közül, és lefordíttatja vele kupléját, ami valami istenes nagy berúgásról szól.

Talán e villanásnyi témaismertetések is érzékeltetik, hogy Bass elképzelései kesztyűt dobnak a bábdramaturgia alapvető törvényeinek. Először is: miképpen lehetséges bábukkal a tiszta tragikum kifejezésére vállalkozni, elvégre a báb a komédiára *vagy* legfeljebb a groteszkre van predesztinálva. És ami még inkább felrúgja a dogmákat: micsoda istenkísértő ötlet olykor percekig mozdulatlanul meséltetni a bábot, ahelyett, hogy cselekedtetnénk! Márpedig Bassnak minden rendhagyó szándéka bejön, és mi lenyűgözve fordulunk életünk „legfelnőttebb" kérdései felé.

A varázslatot nehéz elemezni - nem is illik! -, de azért néhány fogódzót találunk. A felnőtt megingathatatlanul tudja, hogy a báb - báb. No persze, hajlandó a játék kedvéért belemenni, hogy a látott figura beszél, mozog, ágál, de saját belátásától függőnek tartja, hogy elfogadja-e igaznak az illúziót. Bass pillanatok alatt megtöri ezt az önhittséget. Olyan tehetséggel egyenrangúsítja figuráit velünk, az emberi megnyilatkozások olyan széles skálájával hitelesíti őket, hogy nem ad helyet a józan kétkedésnek. Bass kezén a báb nem demonstrációs eszköz, tulajdonságokat felnagyító célszerű tárgy - hanem élőlény. Tele a miénknél sűrített-

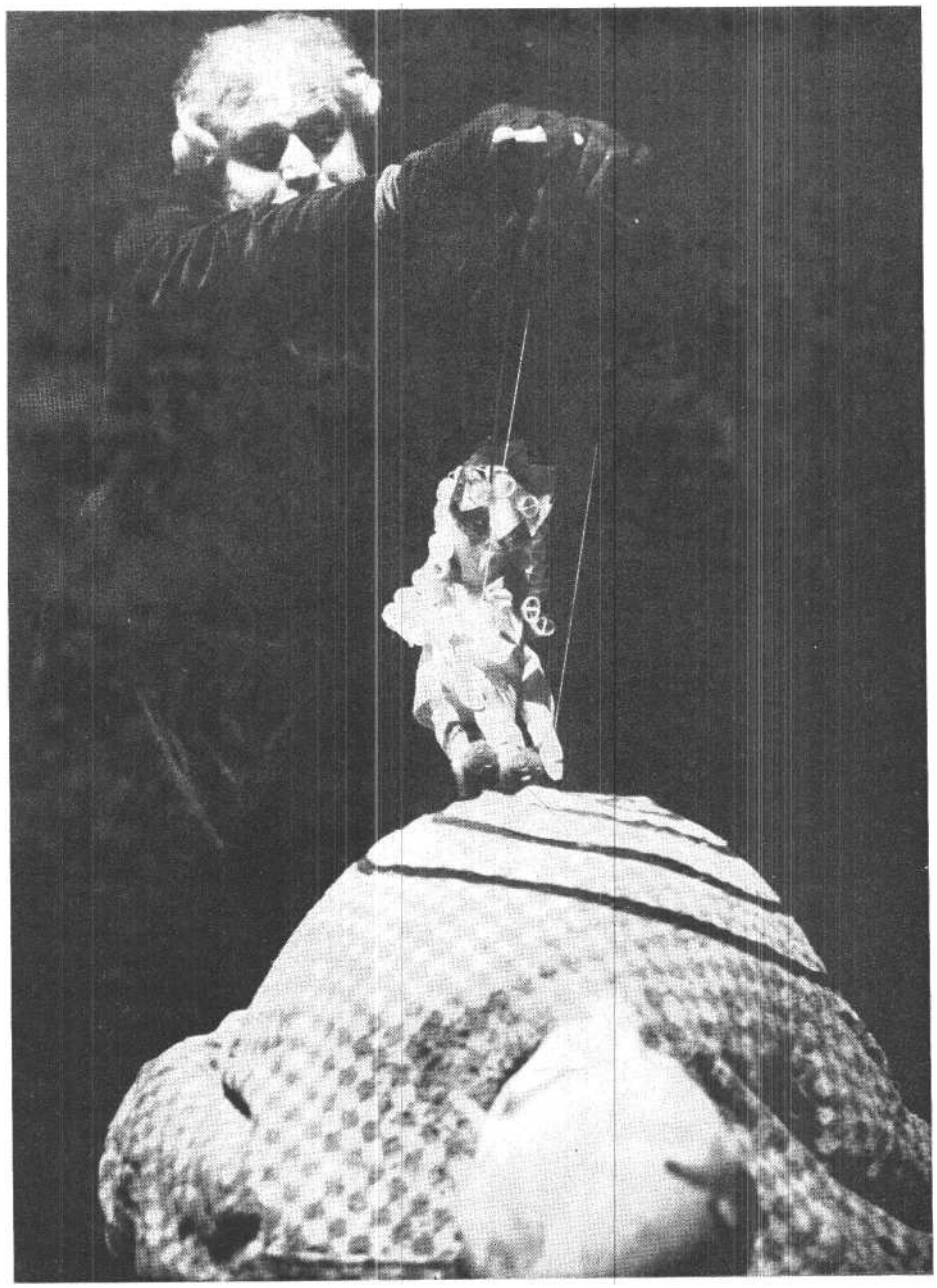
tebb és kiszámíthatatlanabb - tehát kevésbé sablonszerű - életjelenségekkel. Roppant tanulságos volt a kiszólított tolmács helyzete a befejező rögtönzésben. Némi leereszkedéssel igyekezett vállalni a játékot, jópofáskodni, hogy azért ő csak egy bábuval beszélget. *És* az első pár riposzt után fel kellett adnia mosolygós kívülállását. Á kisöreg hipnotizőr-ként kényszerítette, hogy vegye ember-számba,

A báb emancipálódása természetesen következik abból, hogy Bass is korlátlanul hisz „pygmalionjainak" emberi szuverenitásában. Egyik legmeghökkentőbb eszköze a figura és a mozgató drámai szembeállítása. (Első és utolsó jelenet.) A mozgató viszonya a bábhoz igen sokrétű lehet. Van, aki elrejti magát, mások a mozgatás technikájának szem elé tárásával elidegenítésre törekednek. Láttunk már a mozgató arcán jóindulatú segítőkészséget tükröződni, vagy mimikával átvállalni a báb „érzelmeit". Bass hozzáállása egészen sajátos. Konf- liktusos, skizofrén megkettőződést: hoz létre.

Említsünk meg két magyar produkciót is e fertályról, annál is inkább, mert jelentkezésük meglepetésszerűen öröm-teli volt. Jellemző, hogy a rendezőség csak műsoron kívül, szakmai program-ként iktatta be műsorukat, annyira kilógtak a fesztiválskatulyákból. Á tapolcai gimnázium „Handabandá"-zói a kamaszszerelem rejtelmeit fedték fel két elragadóan csúnya óriásbábbal és lefegyverző kompetenciával. A Bóbita stúdió műsorát a sikerre tekintettel meg kellett ismételni. Az oktatási etűdök a fiatal bábművészjelöltek keze nyomán élvezetes, fantáziadús tárgyjátékokká váltak, *Az Ócskavas Cirkuszban* kígyóként debütál a kerékpárlánc, körbe-körbe parádézik a (vasa)ló. Hasonló ötlettűzijátékra adott alkalmat a „cipő szvit". Mindennapjaink alaphelyzetei jelenítődtek meg lábbelikben elbeszélve.

Beszámolónk végére hagytuk a kolozsvári Állami Bábszínház báb-ember koprodukciójában készült *Űbü királyát.* Á kétfajta színház együttműködése rend-kívül megtermékenyítő, és már ezért is érdemes behatóan elemezni a látottakat.

A Kovács Ildikó rendezte *Übü király* nem bábelőadás, hanem emberszínház a javából Á szakmai közönség egy része el is szállingózott a bemutatóról, mondván, hogy nem tud románul, és külön-ben sem színházat nézni jött Pécsre. Igy nem győződhetett meg róla, hogy ez az



Übü király (Román Állami Bábszínház, **Kolozsvár) (Körtvélyesi** László felvételei)

Übü a kelet-európai Jarry-tolmácsolások egyik legremekebbje, és noha a bábok csak statisztálnak benne - éppen így hordozzák a felkavaró rendezői üzenet lényegét.

Mielőtt a fentiek boncolásában elmélyednénk, fejezzük ki irigységgel vegyes ámulatunkat a társulat emberszín-házi mértékkel mérve is teljes értékű produkciója láttán. Kovács Ildikó egy pillanatra sem engedte játékmesteri, színészvezetői ambícióit a másra specializált művészgárdától korlátozni. Csak az Übüt remekbe formáló Tudorel Filemon kölcsönszínész, a kolozsvári Nemzeti Színház tagja.

Az Übü mint miniatürizált királydráma-paródia a felhámon könnyen bábosítható. Kovács Ildikó is él a kézenfekvő lehetőségekkel: elszakad az irodalmi színház vérszegény lehetőségeitől. egy buffonád látványszínház irányába. Bábosra fogalmazottak a színészi exteriőrök. Übü papa egyetlen, célponttá. dagadt Has, Übü mama meg két loncsos Kebel. A protézisek természetesen bábossá karikírozzák a mozgásokat is. És ugyancsak bábos megoldású a Kísértet és a Medve barlangjelenete.

De az adaptáció e formai okoknál sokkal mélyebb tartalmi rétegekhez nyúl. A rendező ennek érdekében némileg át is szabja a szöveget, helyzeteket, helyszíneket módosít. Igy létrehoz egy masinériát, amelyben a leszámolások egyre fokozódó paroxizmusa fejleszti a cselekményt. Übü először ellenségeivel végez, majd sorra mindazokkal, akik saját táborában gyanússá válnak: népével, cinkosaival és végül. csaknem a nejével is.

E vérengzés áldozatai - a főszereplőket kivéve - bábok! Ők a történelem masszája, harcterek oktalan ágyútöltelékei, a hűségnyilatkozattal habozó alatt-

valók, a magtárkisepréstől rettegő parasztok. Übüék hatalmi tébolya mindenekelőtt abban lepleződik le, ahogy a bábukkal bánnak. Ahogy vásott élvetegséggel hajigálják, kínozzák, aprítják őket. A módszeres bábuholocaust odáig tökéletesedik, míg egy fűrészgép óriáskerekén potyognak a megsemmisülésbe.

Á legmegrendítőbb mozzanatokban a rendezés sokatmondóan konfrontálja az emberi testet a bábfigurákkal. A parasztokat a rájuk tehénkedő Übü hasával fojtja meg. Poszomány a „teljes nézetazonosságig" itatja a báb-Cart, hogy aztán orvul, a szó szoros értelmében két szimmetrikus félre hasítsa. És talán a legmeghökkentőbb megoldás: Jarryval el-lentétben Kovács Ildikó nem a harctéren öli meg Poszományt, aki az áruló Übü fogságába kerül. Übü papa cellába gyömöszöli, majd a kubust vízszintesen a földre fektetve nekilát a nagy mutatványnak: tartalmával bélelve elfűrészeli, Egymás után gurulnak elé a végtagok, majd a fej is. Ekkor a színész - Poszomány lelkeként - elhagyja a cellát, és a nekrológot egyszerűsítendő „saját kérésére, érdemei elismerése mellett" még fel is akasztja magát.

*

Mind e pozitívumok után az olvasó talán megkérdezi: mi az ok a borongás-ra? Én mindenesetre részrehajlásra törekedtem. Azokra az értékekre koncentráltam, amelyek ébren tartják a hitet a felnőtt

---

bábművészet lehetőségeiben.

Következő számaink tartalmából:

György Péter:
Mindenféle szórakozások

Mészáros Tamás: „A levegő vidékies"

Bécsy Tamás:
A gondolkodó Lear

Kőháti Zsolt:
A beszédtanár artikulációs zavarai

Koltai Tamás:
Rokonlelkek II.

Antal Gábor:
Gobbi Hilda könyvéről

GEROLD LÁSZLÓ

A XVI. BITEF

Gazdaság és színház

Rendhagyó módon az idei BITEF katalógusának bevezetője nem az újszerű színházi törekvésekről, a klasszikus művek átértelmezéséről, a kőszínházon kívüli szabálytalan játékterekről, a mítosz és valóság, a realizmus és absztrakció vagy az új rendezői kísérletek és a szín-játszás gyökerei közötti korrelációról, a neoteatralizmusról, a színházi postavantgarde-ról, hanem a világgazdasági helyzet és a belgrádi rendezvény közötti mind nyilvánvalóbb összefüggésekről tájékoztat. Régóta közbeszéd tárgya a BITEF anyagi válsága, már-már éppúgy klasszikus téma, mint általában a színházválság. Hogy azonban a katalógus szakmai kérdések helyett gazdasági problémákra irányítja a nemzetközi színházi fesztivál közönségének figyelmét, az akár szimptomatikus is lehet, s nem is kizárólag egyetlen rendezvény további sorsára, hanem tágabb, sőt egész tág, tehát színházon kívüli állapotokra és összefüggésekre vonatkoztatva is. Abban az általános emberi, emberiségi viszonylatlabirintusban, amelyből az egyes esetekben - mint például a nehézségek ellenére nemzetközi szolidaritással létrehozott XVI. BITEF - talán inkább mutatkozik kiút, mint az egyre szövevényesebbé váló világhelyzet egészét tekintve, sajátos felfigyelni, miféle tendenciákat mutatnak a művészetek, és közöttük talán nem is utolsósorban az, amelyik legaktívabb kapcsolatban van „fogyasztóival" - a színház.

Á világgazdaság - nemkülönben az általános politikai helyzet - és a színház összefüggéséről, az előbbinek ez utóbbira való hatásáról lehetetlen tíz-egynéhány előadásból, a sok esetlegességgel összeállított fesztiválműsorból következtetni. A katalógus négykezes (Mira Trailović és Jovan Ćirilov írta) bevezetőjének jelzett utalása mégis arra kényszerít, hogy legalább az ötlet tudomásulvételének fokán ideírjam a kérdésként felvillanó gondolatot: kapcsolatba hozható-e az egyre nagyobb jelentőségűvé váló és mindinkább fenyegető gazdasági helyzet az úgynevezett politikai színház újjászületésével és fokozódó népszerűségével? A XVI. BITEF műsora nem kínál ehhez a felvillanó gondolathoz elegendő támpontot, de figyelmen kívül sem hagyható, hogy akkor, amikor a műsorfüzet az általános gazdasági állapotokra utal, az egyes előadások könnyen sorolhatók a politika vagy a szórakoztatás elképzelt felcíme alá. S ami eléggé különös, a kétféle jellegű előadások csak látszólag zárják ki egymást. Lénye-gében ugyanannak a helyzetnek kétféleképpen történő „lereagálását" mutatják. Keményre fogottan, emelt hangon jelez-ni napjaink szeizmikus tendenciáit, vagy semmiről tudomást nem véve komédiázni.

Á XVI. BITEF erre is, arra is mutatott néhány sikeres vagy kevésbé sikeres előadást.

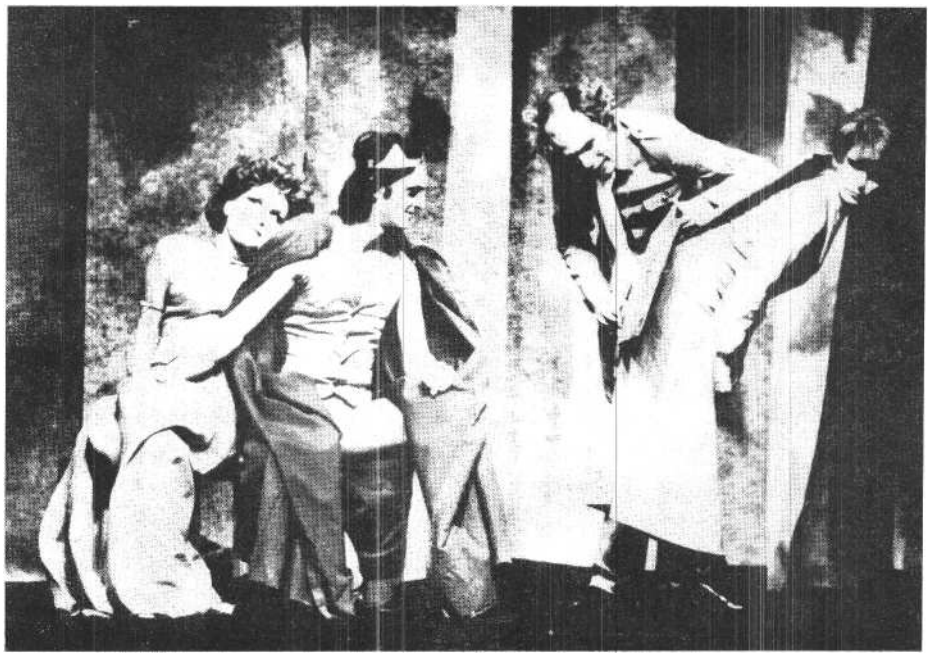
A Mester és Margarita

Elfogult vagyok Bulgakov regényével szemben, csak egyféleképpen tudom olvasni, tudok rá emlékezni - egy adott valóságnak fantasztikumba rejtett hite-les képeként. Amit Bulgakov ember-ként és alkotóként megélt, annak pontos képe ismerhető fel benne. A lélek, a megpróbáltatások és a lázálmok dokumentuma regényben elbeszélve. Amennyire hálás lehetett a percnek Bulgakov, amelyben rátalált a három síkot (valóság, filozófia, fantasztikum) egybefogó kompozíció ötletére, annyira kevésbé örülhetnek a rendezők annak a percnek, amikor rászánták magukat *A Mester és Margarita* színpadra állítására. Nemcsak a remekművek átfordíthatatlanságáról van ezúttal szó, annak újbóli beigazolódásáról, hogy a nagy irodalmi alkotások a színházban a rendelkezésre álló esz-közök végessége folytán önmaguk halvány lenyomataivá lesznek, hanem ennél talán még fájóbb kudarcról, arról, ami talán tartalmi csonkításnak nevezhető. Egyetlen megoldásnak az látszik, ami-kor az eredeti mű csak ürügyként szolgál a másféle eszközökkel dolgozó mű-vész számára, hogy hitelesen belülről megnyilatkozhassék. Bármennyire is kiátkozandó az „alapmű után szabadon"-elv, mégis célravezetőbb, mint a teljes átmentés igénye, melynek eredménye szinte sohasem mérhető a „modell" értékével.

Bulgakov műve különösen ravasz alkotás ilyen szempontból. Egyfelől csábítás a színpadra állításra, mert tartalma felismerhetően örök, vonzó és ugyanakkor századunkban szinte mindenütt jelen idejű, nem kevésbé mert a szerkezet három síkja képzeletindító formai meg-

oldásokat sugall. Másfelől viszont a kudarc eleve biztosított: kritikák tanúsága szerint eddig egyetlen előadás sem vált akár megközelítőleg is egyenértékűvé a regénnyel, még Ljubimov rendezése sem.

A BITEF-re hozott bukaresti előadás sem, amely nagy hazai siker után egészen felfoghatatlanul itt a művészetek legmegbocsáthatatlanabb hibájaként unalmas volt. Pedig a Cătălina Buzoianu rendezte előadás felismerhetően a Bulgakov-regény színpadi mása kívánt lenni. De megmaradt illusztrálásnak. Talán túl görcsösen is ragaszkodott az eredetihez, anélkül, hogy annak mélyrétegeit a színjátszás eszközével érzékeltetni tudta volna. A legnagyobb akadályt még csak nem is a színpadi tér korlátai jelen-tették. A díszlet szerény keretek között ugyan, de mégis elfogadható módon és formában oldotta meg nemcsak a külön-féle színhelyek (elmegyógyintézeti kór-terem, utcai valóság, fantasztikum) közötti átmenetet, hanem a kórterem fehér vászonfalain levő hasadékokkal az olyan nehézségeket is, mint a hallucinációk megjelenítése. *A Mester és Margarita* hitelessége mégis hiányzott az előadásból. A regény kellékei hiánytalanul és felismerhetően jelen voltak, de a valóság fedezete nélkül. Pontosan azt nem sikerült érzékeltetni, kifejezni, amiért Bulgakov *A Mester és Margaritát* megírta. Nyilván könnyebb volt a bulgakovi regényszerkezet állványrendszerét a színpadon újraszerkeszteni, mint a színjátszás eszközeivel újrateremteni a leglényegesebb tartalmi ismérveket. Ilyképpen nemcsak *A Mester és Margarita* színpadi kudarcát kell látni a Teatrul Mic előadásában, ha-nem annak az igazságnak a felismerését is, hogy a színház öntörvényű művészet, melyben az irodalom csak egyetlen összetevő, amit nem tolmácsolni vagy illusztrálni kell, hanem beépíteni a vele egyenrangú elemek előadássá összeálló együttesébe.



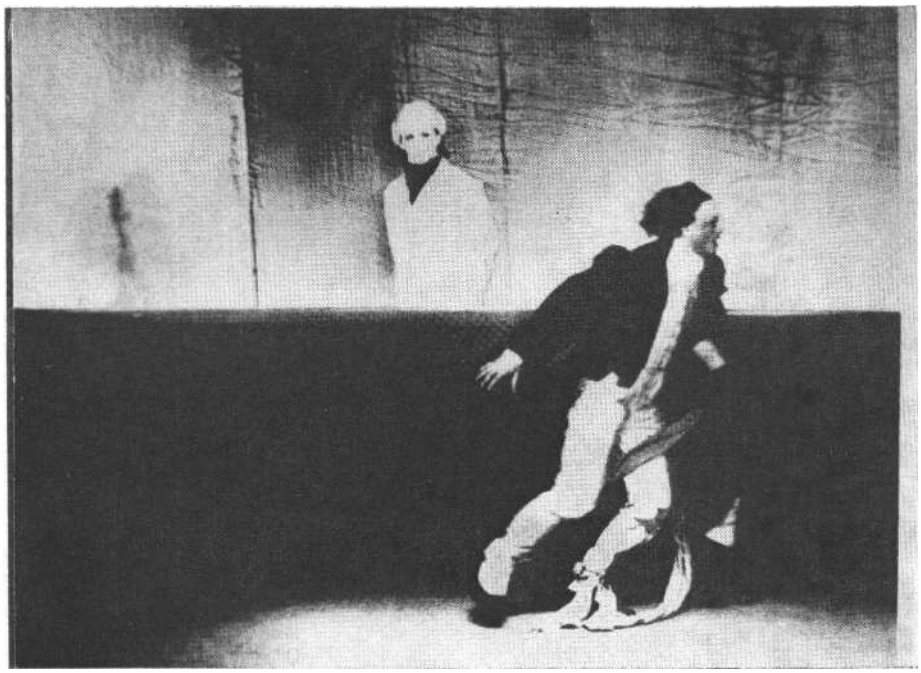
Shakespeare Hamletje a prágai **Divadlo na Zabradlí előadásában**

Mephisto

A „pótlás", amely a nagy izgalommal várt bochumi *Cseresznyéskert* helyett érkezett, bár nyilván nem véletlenül, lévén, hogy így kiegészült a politikai színház megjelölésű műsortömb. Sajnos, megismétlődött az előző esti csalódás, de most egy remekműnek semmiképpen sem nevezhető regénnyel. Talán elsősorban azért, mert az előadás elszegényítette a regényt. Á bukaresti előadás hiánytalanul felvonultatta *A Mester és Margarita* kellékeit, a stuttgartiak előadása viszont Klaus Mann egykor kulcsregényként írt, majd kényszerűségből mellőzött mű-vét, *a* Mephistót egyik legfontosabb sík-jától fosztotta meg. *A Mephisto* egyik főhőse a kisvárosi színész, akiből a hatalom országos sztárt csinál, a másik főszereplője viszont a hatalom képviselője, aki - a bulgakovi sátánra emlékeztetően - a történet játékmestere. Á regény dramatizálása napjaink egyik legjelentősebb színházi rendezője, a csodás Théâtre du Soleil-jel azonosítható Ariane Mnouchkine munkája. De mintha nem bízott volna a szimultán színház hitelességében, ami eléggé különös feltételezés a *Ma/lére vagy az 1789* nagy sikerű előadások szülőanyjáról, vagy fel-tett szándéka volt, hogy szinte kizárólag a színház világán belül mutasson példát a színészek árulására, és ezért mellőzte a nagypolitika és irányítóinak színpadi megjelenítését. A regény színpadra alkalmazója fontosnak látta, hogy a szereplők magánéletéből vett mozzanatokkal egészítse ki a történetet, s ez nem kizárólag a gazdagabb motiválás céljából történt, hanem a kiiktatott párhuzamos vonulat pótlásra, feledtetése érdekében is. Mivel azonban a dramatizáció lemond a hatalom megjelenítéséről, s így feladja a külső konfliktushelyzetet, a belső konfliktus a magánéleti epizódok ellenére sem képes kellően felerősödni; külső ellenpont nélkül a belső válság sem eléggé hiteles. Ahhoz, hogy a bennünk alvó szörnyeteg felébredjen, szükséges megidézni a valóság szörnyetegét is. Enélkül az előadás nem érzékeltetheti kellően a művész világnézeti csődjét, azt, ami-ről a regény is, az előadás is szól. A rendező, Hansgürthner Heyme, a színpadi változat szellemében színház a szín-házban elvet követve próbálja pótolni a hiányzó ellenpontot, politikai kabarét idéző jeleneteket épít az előadásba kellő hatás nélkül. Ahogy a Teatrul Mic Bulgakov-előadására nem rezonált a BITEF közönsége, ugyanúgy visszhangtalan maradt a német előadás is, amely - a bukarestihez hasonlóan - otthon, saját közegében nagy érdeklődést vált ki. Esetleg arról lehet szó, amire a párizsi elő-adásról tudósító kritikus utal? Á német viszonyok között éppúgy felismerhető politikai aktualitással telítődik a színházi előadás, mint Párizsban. A mai néző a mai pártharcokra érez rá a stuttgarti előadás láttán.

Lulu

A beígért nagy szám, amely szórakoztat és felháborít, sokkol és vonz. Mindez nem bizonyult egyébnek - sikeres - reklámfogásnál. Az American Repertory Theatre Wedekind-előadása ugyanis semmiféle jó szándékkal nem igazolható. Ezt esetleg a szöveg alapján is gondolták a beavatottabbak, akik azonban még-is kevesen lehettek, mert napokkal az előadás előtt felárral sem lehetett jegyhez jutni. A csinnadratta megtévesztett. Azt némileg sejteni lehetett, hogy a ponyvára emlékeztető expresszionista fűtöttségű szöveg, Wedekind *Lulu* címmel ismert drámadilógiája nem túl sok szellemi izgalmat ígér, az előadók gátlástalanságában mégis bízni lehetett. Annál is inkább, mert *a Lulut* eredeti közegéből kiszakítva a filmesek világában játszatják. A közegváltás azonban sem-mi lényegeset nem adott hozzá a két drámához. A filmes világ külsőségeiben volt jelen, megannyi naiv színházi megoldás utalt csak rá. A legszínházellenesebbnek az az ötlet bizonyult, hogy a háttérként felfeszített vászonra filmre vett jeleneteket vetítenek, s a Lilla epi-



Büchner: Danton halála című drámája **a berlini Deutsches Theater előadásában**

zódjait ábrázoló felvételek alá mondják a szereplők Wedekind mondatait. A képregények suta tömörsége azt hozta, hogy a Wedekind-féle drámanyelv kasztrálttá vált, a szemérmes, állig begombolt fürdőruhák, az egymás érintésétől is óvakodó jólneveltség viszont a dráma légkörétől fosztott meg bennünket. Annyira prűd volt, hogy már-már karikatúrának kellett gondolni. De ez az előadás önmaga torzképének sem fogadható el. Jóllehet elképzelhető, hogy az amerikaiak ezen egészen jól szórakoznak.

Hamlet

A dráma zsebkönyvkiadását láttuk. Most már egészen foghíjas nézőtéren, pedig mind az alapszöveg, mind pedig a prágai Divadlo na Zabradli társulata és a film világából ismert Evald Schorm hí-re-neve valóban jó színházat ígért. Ez azonban elmaradt. Mert hogy a *Hamletet* farceként játsszák, önmagában éppúgy kevés, mint az ügyesen elgondolt zárójelenet, amelyben az egymást halomra ölt szereplők hullahegye láttán a boldog sírásó kirohan a színfalat helyettesítő függöny mögé (Ljubimov nagy mechanizmust jelképező függönye nyilván felnyögött kínjában a kelléktárban), és elégedetten ragyogó képpel kezdi behordani a már meggyilkolt többi szereplőt is. Hasonlóképpen az is csak önmagában való ötlet, hogy a két Hamlet-változat közül a prágaiak az egykori vándortársulatok használta rövidített mellett döntöttek, s ennek megfelelően nem az előadás betéte a felbukkanó színészek jelenete, hanem az előadást a vándorkomédiások játsszák el. Az eddigi felújítások közös jellemzője valamiféle újszerű értelmezés, a prágai előadásból hiányzik, csak ötletek vannak Gertrud királynő középkorú, szereleméhes nő, Polonius szövegkönyvvel a kezében jár-kel, mint egy rendező, Ophélia nem őrül meg, s különben sem törékeny, hanem fiús külsejű ... ; tovább is van, mondjam még? - de mi értelme?

Heliogabalus

Erkölcstelenségéről hírhedt római császár volt, aki korlátozta a szenátus hatalmát, megpróbálta meggyilkoltatni későbbi utódját, amivel maga ellen lázította a pretoriánusokat, ezek agyonverték, és a holttestét a Tiberisbe vetették. Erről a botránycsászárról írt Artaud, a szöveg hozzáférhetetlen, de nem is lényeges, mert a Meme Perlini rendezte előadásból úgysem derül ki, mit s meny-nyit vett át Artaud-tól, inkább az nyilvánvaló, hogy Henry Bataille *Az én anyám* című erotikus vagy inkább pornográf regényének párbeszédeit, főleg pedig betegesen túlfűtött légkörét, szituációit igyekezett átmenteni előadásába, amelynek címét akár így is módosíthatnánk: Nővé változásom története, ahogy a tudatalattimban lejátszódott. Nem véletlen, hogy Robert Brusteinnek épp Artaud-ról írt sorait kell Perlini előadása kapcsán idézni arról a színházról, amely „Nem azért hasonlít a pestishez, mert ragályos és fertőző, hanem mert a pestishez hasonlóan azt a lappangó kegyetlenséget tárja fel, hozza elő és bontakoztatja ki, amelyben gondolatainknak - mind egyéni, mind társadalmi szinten - az összes perverz lehetősége benne lakozik". Perlini *Heliogabalusa* ilyen pestis-színház, csak hogy nem annyira undorító, lévén hogy végsőkig esztétizált. De így is kegyetlen, a szónak nem fizikai, hanem lelki értelmében.

Perlini a vérlázító történetet - hogyan változik nővé az a fiatalember, akit örök életében nők irányítottak, formáltak, s aki addig jut, hogy anyja perverz orgiáinak rajongó résztvevője lesz - mívesen. csiszolt jelenetekben, állóképek-ben szerkesztve tette a vizuális élmény lebilincselő hatásával nézhetővé azt, amitől csak elfordulni lehet és kell, a bűnre való vágy, az erotikus rögeszmék álompárlatait. A rendező mintha illúzióvá akarná tenni azt, amit utálattal kellene (ha egyáltalán kellene) ábrázolni. Mindenképpen sokkoló előadás, ügyes kezű rendező és világosító munkája, csak éppen érdektelen.

Danton halála

Nem tudok szabadulni a képtelen ötlettől, hogy a berlini Deutsches Theater rendezője, Alexander Lang olvasta Kosztolányi kis írását Büchner drámájáról. „A nagy francia forradalomban jártam - írta Kosztolányi. - Ez volt eddig a történelem legszínészibb korszaka. Az emberek a világ színpadán ágáltak, festői jelmezekben, görögtűzben éltek, végszóra haltak meg, talpraesett élccel ajkukon. Mindenki színészkedett, az életét alakította, gyorsított ütemben, a főhősök, akik a latin ékesszólás remekműveit utánozták, a kávénénikék, akik a nyaktiló mellett fejelték harisnyáikat, a zöld köténves vargák, a megbolondult hentesek, a nadrágtalanok, akik Jupiterről, Marsról szavaltak dörgedelmes jambusokban. Ezt az óriási színpadot vitte színre Georg Büchner . . ." És a büchneri színpadot állította a színház a színházban elvet követve színre a berlini rendező, pontosan kidolgozott, színészileg bravúros, ugyanakkor elutasítóan hideg előadásban. Kosztolányi a történelem nagy színpadán játszódó előadásról írt, és ez a gondolat az alapja Lang előadásának is, ahogy a vörös drapériával bevont színpadra szerkesztett, ugyan-csak vörös színű bábszínpadon s előtte zajló játék sugallja.

Több pontból kiindulva lehet vizsgálni, elemezni Lang rendezését. Az egyik, mindenesetre legszembetűnőbb, hogy nála ugyanaz a színész (a bravúrosan játszó Christian Grashoff) Danton és Robespierre (még néhányan lépnek fel kettős szerepben), aminek célja: megmutatni, hogy az emberek érzelmileg, gondolatilag nem egysíkúak, nem-csak ilyenek meg olyanok, hanem összetettek, a forradalom egy pillanatában Danton sem csak negatív, Robes-

pierre sem csak pozitív szerep volt. A szândék világos és érthető, de az eredmény talán vitatható. A két szerep egyesítésével - még ha oly ragyogó technikájú színész vált is az egyik szerepből a másikba, mint Grashoff - el-vész a tulajdonképpeni dráma. Nem-csak a darab nagy párjelenetére gondolok, arait szükségszerűen ki kell hagy-ni, hanem a drámai párbeszéd sem jöhet létre. Sokkal hatásosabb, többet mondó az a megoldás, amely két színésszel játszat el egy sor apróbb epizódszerepet, a forradalmi tanács elnökét és a súgót, a községtanács fejét és a hóhért, a köz-vádlót: és a képviselőt ... Nemcsak. az emberi szerep állandó változásaira mutat igy példát, hanem azt a másik, nem éppen eredeti rendezői ötletet is igazol-ja, amely szerint mindannyian bábok vagyunk a történelem színpadán, csak a ránk osztott szerepet, illetve szerepeket játsszuk. Sajátos megfigyelni, hogy mely jeleneteket állított a színre Lang a szín-padra szerkesztett bábszínházba, s hogy kik léphetnek le erről a színpadról. Akik a színpad előtt is játszhatnak, azok a forradalom jelentős alakjai, de egy idő után ők is visszakerülnek bábnak a kis-színpadra. Ez az előadás másik lényeges elemzési, megközelítési pontja. A harmadik. pedig a kivégzés. Tipikus bábszín-házi jelenet, amely azzal, hogy a nyak-tiló alatt végző áldozatok lába még egyet-kettőt komikusan ráng a levegő-ben, rúgnak a semmibe, egyszerre groteszknek láttatja a legborzasztóbbat, a kivégzési is. Ha a színház a színházban elv szerint szemléljük a. zárójelenetet, akkor úgy kell értelmezni, hogy nem-csak bábok vagyunk a történelem színpadán, hanem komikus áldozatok is.

*

Felléptek még a tokiói Sankai Juku társulat, a mosztári színház, a zágrábi itd., a helsinki Kaupungen Teatteri és kijevi ukrán színház társulata.

A kaposvári színház Marat /Sade *előadásáról már két alkalommal, 1982/3. és 12. számunkban irtunk, s az alábbiakban külön összefoglalót közlünk a belgrádi vendégjáték jugoszláviai sajtóvisszhangjáról. Ezért Gerold László beszámolójából a kaposvári elő-adás méltatását elhagytuk (A szerk.)!*

RADICS VIKTÓRIA

A Marat/Sade jugoszláviai sajtóvisszhangjáról

A kaposvári Csiky Gergely Színház a Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál, közismert nevén, a BITEF minden díját megnyerte: a nagydíjat (a japán és a keletnémet társulattal megosztva), a közönségdíjat, Ács János pedig a *Politika* című napilap díját, melyet a legjobb rendezésért osztanak ki.

Minden jugoszláv színikritikus nagy elismeréssel szólt a magyar *Marat/Sade-ról*. Á napisajtóban már a díjazás kihirdetése előtt ilyen címek: sorjáztak: A *fesztivál csúcsa, Az est, amikor mindenki sírt, A magyarok. diadala.* Á bemutatót követő ankéton csupa elragadtatott vélemény hangzott el : *„A Marat/Sade* a legjobb előadás jó pár BITEF-re visszamenőleg" (Petar Cvejić, rendező). Véleményem szerint eddig ez a legjobb elő-adás. A meglepetést csak növeli, hogy egy kevéssé ismert együttes alkotása, amely megmutatta, hogyan kell komoly, fontos színházat csinálni" (Bora Andjelić, kritikus); „Eddig a magyar film fényes alkotásaival találkoztunk. Ez a találkozás arra sarkall minket, hogy a magyar színházra is kiterjesszük érdeklődésünket" (Vlada Stojšin, író); „Kitűnő előadás! Örülök, hogy végre történt valami, ami fölrázott bennünket" (Slobodan Unkovszki, rendező).

Másnap, a kerekasztal-beszélgetésen Jovan Cirilov, a BITEF művészeti igazgatója így szólt: „Ez az előadás a legújabb magvar kultúrához fűződő tapasztalataink csúcsa. Izgalmas példája annak, hogyan szállhat le a művészet az életbe. Irt a művészet és az élet szállt le a történelembe. Ezzel a történelemmel mindegyik színész, mindegyik művész azonosult a színen. Szörnyű, hogy egy népnek ilyen gyötrelmes, nehéz történelme kell legyen ahhoz, hogy ilyen előadás megszülethessen. És hogy ezt az előadást úgy fogadhassuk, mint ahogy az este fogadtuk, a befogadó népnek ugyancsak nehéz történelmi tapasztalattal kell rendelkeznie," Dževad Sabljaković kritikus is lelkesen be-szélt a bemutatóról: „Valódi gyönyörű csodának voltunk tanúi, Ez a legjobb, legkomplettebb előadás tartalmi szempontból és a színpadi kidolgozás szempontjából egyaránt az idei BITEF-en látottak közül. A társulat játéka hihetetlen teljesítményt eredményez: táncolnak, énekelnek, parodizálnak, szétrombolják a színpadi illúziót, s mégis katarzist váltanak ki a nézőből." Suada Kapić kritikus szerint: „Ebben az előadásban a színház megszűnik hazugság lenni, áthág minden határt. Nincs értelme külön-külön magyarázgatni a színészek vagy a rendező munkáját. Peter Weiss ezen az estén magyar íróvá vált ...

A belgrádi és újvidéki napilapok felsőfokú jelzőkkel ünnepelték a bemutatót. *A Politika Ekspres* kritikusa a rendezők élvonalába, Otomar Krejča, David Esrig, Peter Brook, Günter Krämel, Roberto Giulli és Ljubisa Ristić mellé sorolja Ács Jánost. Külön érdemeként említi, hogy a drámát megszabadítja az „őrültek játéka" feltételességétől, „amit az eddigi értelmezők túlhangsúlyoztak - ha úgy tetszik, Peter Brook is -, és szín-házi exhibíció lehetőségévé tettek. Ács megértette, hogy az őrület klinikai minőségben való színrevitele gátolja a drámai cselekmény kibontakozását, a mai nézőben nem tud intellektuális rezonanciát kelteni. A drámának ezt a síkját csak jelzi, amivel a weissí drámai energiát a Marat és De Sade közti explozív vitára szabadítja föl". Avdo Mujčinović, a fenti sorok írója azt emeli még ki Ács rendezéséből, hogy „diszkréten aláhúzza a drámai konfliktus további két síkját: a De Sade és Coulmier, a charentoni kórházigazgató, tehát a hatalom és az alkotás köztit, valamint a Coulmier és védencei köztit, ami a hatalom-erőszak relációt teremti meg". Branislav Milošević a *Politikában, Forradalom mint játék* című kritikájában szintén a konfliktusok többirányúságára figyelt fel: „Ácsnak sikerült megóvnia az előadást a nehézkességtől, amit a fő opponensek száraz vitája mindenképp előhívott volna, és a stilizált tömegjeleneteket a háttérből sikeresen beemelte az előadás lényegi témájába." Ezt az aspektust tartja fontosnak Svetislav Jovanov is. A *Književna Rečben* írja, hogy az előadás alapkoncepció-ját Ács, „mind formailag, mind a jelentés szempontjából a kollektíva - tehát az elmebetegek, az elátkozottak - ágenseivel építi fel". Míg Marat és Sade az utópia végőrei, „a charentoni esztelenek a fenn-álló világ tökéletességének utolsó megkérdőjelezői",

Jajszó című írásában a *Večernje* kritikusa többek között az előadás

színpadi szervezettségét emeli ki: „A zene hol ironikus kommentár, hol elégikus beszentelés. A fürdő deszkái börtön-ráccsá válnak, hogy aztán a forradalom barikádjain szónoki emelvénnyé legyenek. Az elviselhetetlen viszketés ellen Marat vízzel védekezik. De a víz, mely a testekre zúdul mindenhonnan, a zsinórpadlásról, vödörből, az őr locsolócsövéből, gyógyír és büntetés is, a megtisztulás szimbóluma és a tortúrák metaforája. Érezzük frissítő és émelyítő ízét."

A Borba kritikusa az előadás drámai ívelését érzi lenyűgözőnek: „ A studiózus ritmikai emelkedés a kezdeti csöndtől és ernyedtségtől a darab végi erőteljes lábdobogásig és dacos énekig színpadilag ritka ügyesen szervezett, energikusan kifejezett kollektív tett eredménye. A tehetetlenség tragikusan izgalmas görcsével a végén."

Bartuc Gabriella *a Magyar* Szóban Ács János és a mai jugoszláv színjátszást forradalmasító fiatal rendező, Ljubiša Ristić színházkoncepciója között von párhuzamot. A színházat mindketten „a társadalomról való értekezés globális metaforájaként " (Ristić) értelmezik, színészvezetésük is hasonló: azt kívánják, hogy a színészek önmaguk személyes igazságát kísérelték meg megértetni a közönséggel. Mint több más kritikus, Bartuc Gabriella is megcsodálta a kaposvári színészek ki-váló teljesítményét: *„A Marat/Sade* mind-egyik színésze egyéniség, összetéveszt-hetetlen. Jelenlétével szinte mindegyikük azt követeli, hogy őt figyeljük."

*

„A színházi avantgarde keletre költözik" - írja Dalibor Foretić *a Danas* című hetilapban. A BITEF-et elemző, összefoglaló írások egybehangzó kicsengése, hogy kelet-, közép- és dél-európai térségben, tragikus történelmi tapasztalataink eredőjeként, kialakulóban van egy politikával átitatott, új öneszmélési folyamat, gócpontjában a forradalom történelmi, társadalmi, ontológiai kérdéseivel, melynek nemcsak jelzője, de tevékeny résztvevője is a színház. A berlini Deutsches Theater mellett (Büchner *Danton halála* című drámáját játszották) ebből a szempontból is a kaposváriak éreztek rá legjobban sorskérdéseinkre - és sorstragédiánkra. *„A Marat/Sade* a forradalom eksztatikus siratóéneke és újabb példája a tragikus forradalom korszerű megfogalmazásának" - írja Végel László *a Magyar Szó* heti kulturális mellékletében, a Kilátóban, *Négy elégia* című, a XVI. BITEF tanulságait összegező és továbbgondoló írásában, melyben egy új színházi (és nemcsak színházi) világszemlélet premisszáit is fölvázolja. (A berliniek és a kaposváriak előadása mellett még a bukarestiek *Mester és* Margaritájáról és a stuttgartiak Mephistójáról szól.) A cikk segít megfejteni a „kaposvári csoda" rejtélyét is. A kiváló rendezés és a kongeniális színészi játék ugyanis még nem magyarázza a fergeteges közönségsikert. Mélyebb okokra - és mély sebekre - mutatnak a következő sorok: közép-, kelet-és dél-európai térségben „roppant és kiszámíthatatlan energiák és plebejusi indulatok működnek, amelyek identitásukat keresik a forradalmi gyakorlatban, víziókban, annak drámai sorsmenetében. A tragikus életérzés itt plasztikusabban, érzékletesebben jelentkezik, mint más-hol; az emberek nem azért viszonyulnak oly szenvedélyesen a forradalomhoz, mert ebben holmi »politikát« látnak, ha-nem mert a forradalom a sorsuk, sírjuk és a megváltásuk".

Ugyancsak Végel László az *Oko* című horvát kulturális folyóiratban *A víz is politika* címmel az előadás kitűnő elemzését adta. A kritikát egészében kellene idézni, mert nagyon fontos dolgokat mond el a drámáról és az előadásról egyaránt. A kerekasztal-beszélgetésen Végel így tömörítette véleményét: „Az előadás sajátos értékét annak dokumentumfaktúrája adja. Ács szemmel láthatóan arról szól, ahogy egy nemzedék megéli, átéli a forradalmat és az utána következő konszolidációt. A harmadik pedig, ami gondolkodás tárgya lehet, hogy Ács nem-csak a különbséget mutatta meg a két főhős között, hanem azok állandó egységét is." Ezen kívül írásában Ács további érdemeiként említi, hogy *a Marat/Sade* keletkezése óta eltelt közel húsz év kollektív társadalmi, politikai tapasztalatait is „beleírta" a drámába, hogy gondosan kiemelte a dráma többsíkúságát, a konfliktusok többirányúságát: „Több szintű, egymásba fonódó, egymást erősítő konfliktussíkok alakulnak ki: *a Marat/Sade* polémia a forradalomról, az ápoltak és az igazgató közötti állandó feszültség, ami tulajdonképpen az erőszakról szóló drámai elbeszélés, az igazgató és Sade lappangó vitája, ez a szabadság kérdését veti fel, és végül az előadás kereteiből történő kitörési szándék ellentmondásos megjelenése, amely a művészetfelfogás, a művészet sorsának megfogalmazása." Az elmebaj szerepének lefokozása - s ezzel összefüggésben Szakács Györgyi szociografikus pontosságú jelmezei, Szegő György díszlete Végel szerint is csak hozzájárult az explozív „polémikus színpadi energia" generálásához, akárcsak a szereplők önellentmondásossá, bonyolulttá formálása. A két főszereplőn kívül kiemeli még Corday alakját (Pogány Judit), aki „a hamis, édes álom megtestesítője", és a Kikiáltóét (Máté Gábor): „ő az a Shelley-féle árnyék, mely a jövőből a mára hull." Ír az előadás vízdramaturgiájáról, a vízről, Ács „ragyogó rendezői jelképéről" : *„A víz is politika,* tanulhatja meg Sade ebben az előadásban. Hisz a víz a természetnek mitologikus eleme, és Sade az előadásban e mitológia átpolitizálását tapasztalhatta. " Külön elemzi a két legnagyobb hatású képet, a korbácsolási jelenetet és a zárójelenetet. Az előbbiről azt mondja, hogy „a Politika, az Erosz, az Erőszak és a Szabadság nagy erejű találkozását, szembesülését fogalmazza meg", az utóbbiban pedig „a Shelley-féle tragikus forradalmiság" képét látja, mely „megérteti velünk azt is, hogy nem a forradalom végéről szóló tézisdarabot láttunk".

Svetislav Jovanov, az egyik legjobb fiatal szerb színikritikus a *Književna Reč*ben, *Weltgeist mint a bolondok hajó-ja* című írásában szintén kiemeli a gyönyörű záróképet: „Ács zárójelenete a Kikiáltóval, aki macskakővel kezében zokog, körülötte csak a holttestekkel borított puszta tér csöndje, minden meg-hiúsított és félig véghezvitt forradalom (. . .) holttesteinek csöndje, nemcsak történelmileg provokatív aktualizáció, hanem a vihar elülte utáni, sebesült Weltgeist képe, az Utópia el nem ismert végé-nek és láthatatlan (újbóli) megfogamzásának képe."

Csorba Béla az újvidéki *Képes Ifjúság* október 6-i számában *Marat/Sade avagy a forradalom antinómiái* címmel a darab alapos elemzését adta. „A rendezés nagy erénye, hogy kidomborodhat a szereplők belső ellentmondásossága, antinomikussága" - írja. Mint Végel László, ő is szól arról, hogy „a hangsúlyozottan politikai mondanivaló mellett külön figyelmet érdemelnek a darab erotikus reminiszcenciái - mindenekelőtt a korbácsolási jelenet".

Hogy teljes legyen a vajdasági magyar lapszemle: Gerold László *a Híd* novemberi számában méltatta az előadást BITEF-beszámolójában, e sorok írója pedig *az Új Symposion* novemberi számában írt élményéről.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Anna Földes:

Siméon le Stylite '82

Siméon le Stylite est une pièce posthume d'Imre Sarkadi, décédé jeune, sous de circonstances tragiques, il y a une vingtaine d'années. La pièce qui dépeint les tâtonnements et les dédales de la génération d'intellectuels à laquelle est appartenu Sarkadi lui-même a été jouée plusierus fois et dans plusieurs lectures au cours de ces vingt ans. La représentation présente de la Scène est signée par un jeune metteur en scène débutant, Zoltán Schmidt. A propos de ce spectacle notre collaboratrice jette aussi un regard sur les représentations antérieures ainsi que sur leur écho de presse.

Katalin Róna:

Revoici le genre épique

Ferenc Karinthy a adapté pour le théâtre de Debrecen son roman de clé traitant du théâtre, *Création mondiale*. Malheureusement la comédie, au lieu d'enrichir l'oeuvre théâtrale de Karinthy, ne surpasse pas le niveau d'une simple versiou dialoguée d'un roman.

Zoltán Iszlai:

Sans résultat définitif

Le Vieux n'appartient pas parmi les pièces connues de son auteur Maxime Gorki. A propos de la création au Théâtre József Attila notre critique relève les qualités de cette oeuvre injustement ignorée mais estime que la représentation en question n'aboutit pas à une véritable découverte théâtrale.

János Somlyai:

Aucune raison pour nous amuser

Au studio du Théâtre József Attila on vient de présenter *Comme c'est bon de s'aimer*, un jeu a la manière de la commedia dell'arte du célèbre acteur et metteur en scene tcheque, Jiři Menzel. Cependant a Budapest le succès fulminant du Club Cinoherny de Prague ne s'est pas répété: c'est justement l'humour tout particulier de Menzel qui reste absent du spectacle.

Gábor Bányai:

Une légende hongroise

Jean le Preux est un magnifique poème épique, authentiquement populaire de notre grand poète Sándor Petőfi. Au tournant du siècle on l'a adapté en une comédie-féerie musicale populiste, avec la musique de Pongrác Kacsóh. Les théâtres de Békéscsaba et de Kaposvár ont repris presqu'en même temps cette oeuvre légendaire. A Békéscsaba la mise en scène de Béla Udvaros s'oriente vers la solution traditionnelle, tandis que celle à Kaposvár de Tamás Ascher brille par sa multiple ironie stylistique.

Péter Szántó:

Le débarquement chez monsieur l'équarrisseur

C'est au temps de la Résistance dans la seconde guerre mondiale que se déroule l'action de *L'Équarrissage pour tous*, pièce satirique de Boris Vian. Au théatre de Miskolc le metteur en scène István Szőke a trouvé dans les acteurs de véritables compagnons de création et ainsi on a vu naître un spectacle vraiment passionné et passionnant.

Katalin Forray:

« La Nuit des rois » en déguisement

C'est à Győr qu'on a repris *La Nuit des rois*, une des comédies les plus jouées de Shakespeare. Cette comédie, fondée sur le déguisement, se déguise ici sous une série de malentendus de la part du metteur en scène et des acteurs et ce sont justement les nuances et les saveurs shakespeariennes qui ne se retrouvent point dans le spectacle.

Péter György:

Le Prince de bois miraculeux

Le Théâtre Permanent de Zalaegerszeg ne vient que commencer ses activités et déjà ses efforts se couronnent de succès: au Festival d'Arezzo leur *Mandarin miraculeux* a remporté toute une averse de prix. Le secret de la réussite c'est que le metteur en scène József Ruszt ramène l'oeuvre de l'univers du ballet à celui de la pantomime et au lieu de la stylisation habituelle le public assiste a un véritable événement théatral.

Zsuzsa Vass:

„ La Ronde " de Schnitzler à Békéscsaba

La Ronde d'Arthur Schnitzler, auteur éminent de l'époque de la Monarchie a jadis provoqué une série de scandales qui amena l'auteur à interdire les représentations ultérieures. Cette interdiction venant maintenant d'expirer, la pièce est déjà apparue en Hongrie, mais malheureusement le spectacle de Békéscsaba n'arrive pas à justifier la témérité du choix.

Anna Pór:

« Haydn getanzt » à Győr

Iván Markó, l'animateur du Ballet de Győr a fait une chorégraphie inspirée des *Quatre Saisons* de Joseph Haydn. Le spectacle illustre de nouveau les traits communs entre les idéaux du théâtre dansé de Markó et les traditions de la Gesamtkunst wagnérienne.

Katalin Budai:

Margit Makay à la Scène

L'actrice Margit Makay qui, ayant commencé sa carrière au début du siècle, appartient parmi les « grandes vieilles dames » du théâtre hongrois, a de nouveau enchanté son public avec son interprétation à la Scène offerte dans la pièce *Bösendorfer* de Ferenc Karinthy.

Tamás Mészáros:

Le doux oiseau de la jeunesse

Quels sont les malentendus et les mauvaises traditions qui, de nos jours, encombrent les rapports entre les théâtres et la critique? Dans son article polémique passionné le critique connu jette un regard en arrière sur « l'histoire théâtrale » des décennies passées pour bien placer et motiver son argumentation.

Tamás Koltai:

Affinité d'ames

Nous tenons tous compte de la parenté des langues finlandaise et hongroise et de l'origine commune de nos peuples, cependant sur le théâtre finlandaise nos connaissances sont plus minces que, mettons, sur le théâtre des États-Unis. Au cours d'un court voyage d'études, notre critique a eu l'occasion de faire la découverte du théâtre en Finlande. Dans la première partie de son compterendu il relève surtout l'intérêt d'un *Peer Gynt* vu au Théâtre Municipal de Helsinki.

Róbert Dévényi:

Des poupées devenues blasées

C'est de nouveau la ville de Pécs qui a donné accueil au festival international du théâtre de marionnettes pour adultes. Malgré certaines valeurs et points intéressants, la série de représentations n'a pas été particulièrement passionnante. En faisant le bilan des spectacles le critique cherche à découvrir les raisons plus profondes de cette évolution.

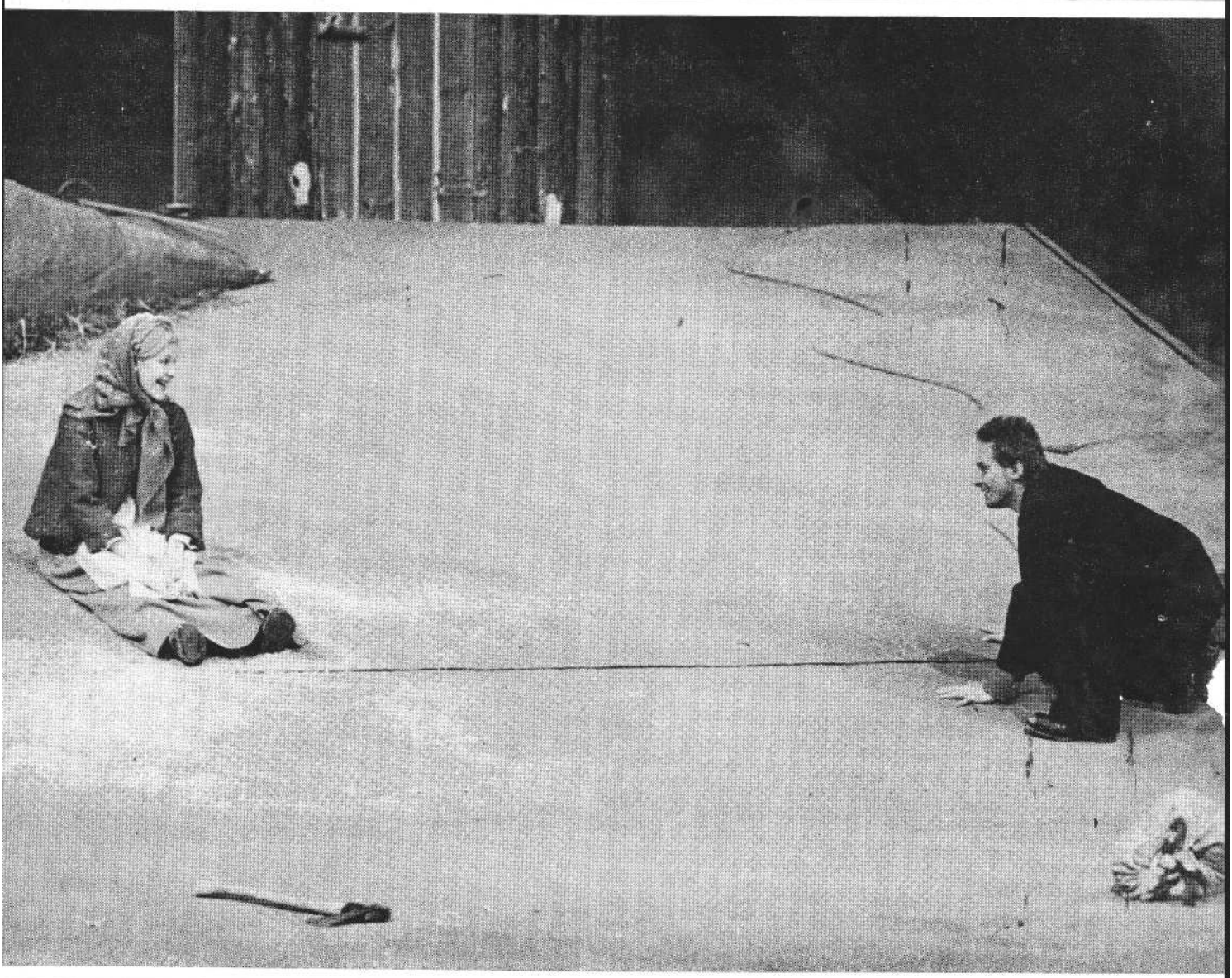
László Gerold:

Le XVIème BITEF

Depuis plusieurs années déjà, le Festival International de Théâtre de Belgrade, c'est-à-dire le BITEF ne réussit pas à rattraper la haute qualité qui a été la sienne. Cette année-là les problemes économiques de la manifestation se sont également révélés. Mais en revanche le festival a vu se confirmer le rang du théâtre politique et le succès extraordinaire des participants hongrois invités, le théâtre de Kaposvár a été de toute façon un événement de première importance.

Viktória Radics:

L'écho de presse du Marat/Sade en Yougoslavie

Au BITEF le théâtre de Kaposvár a joué le *Marat/Sade* de Peter Weiss et leur production a suscité un vif écho de la part de la presse. Nous présentons ici une sélection de la réception pleine d'enthousiasme.

Ára: 25,– Ft