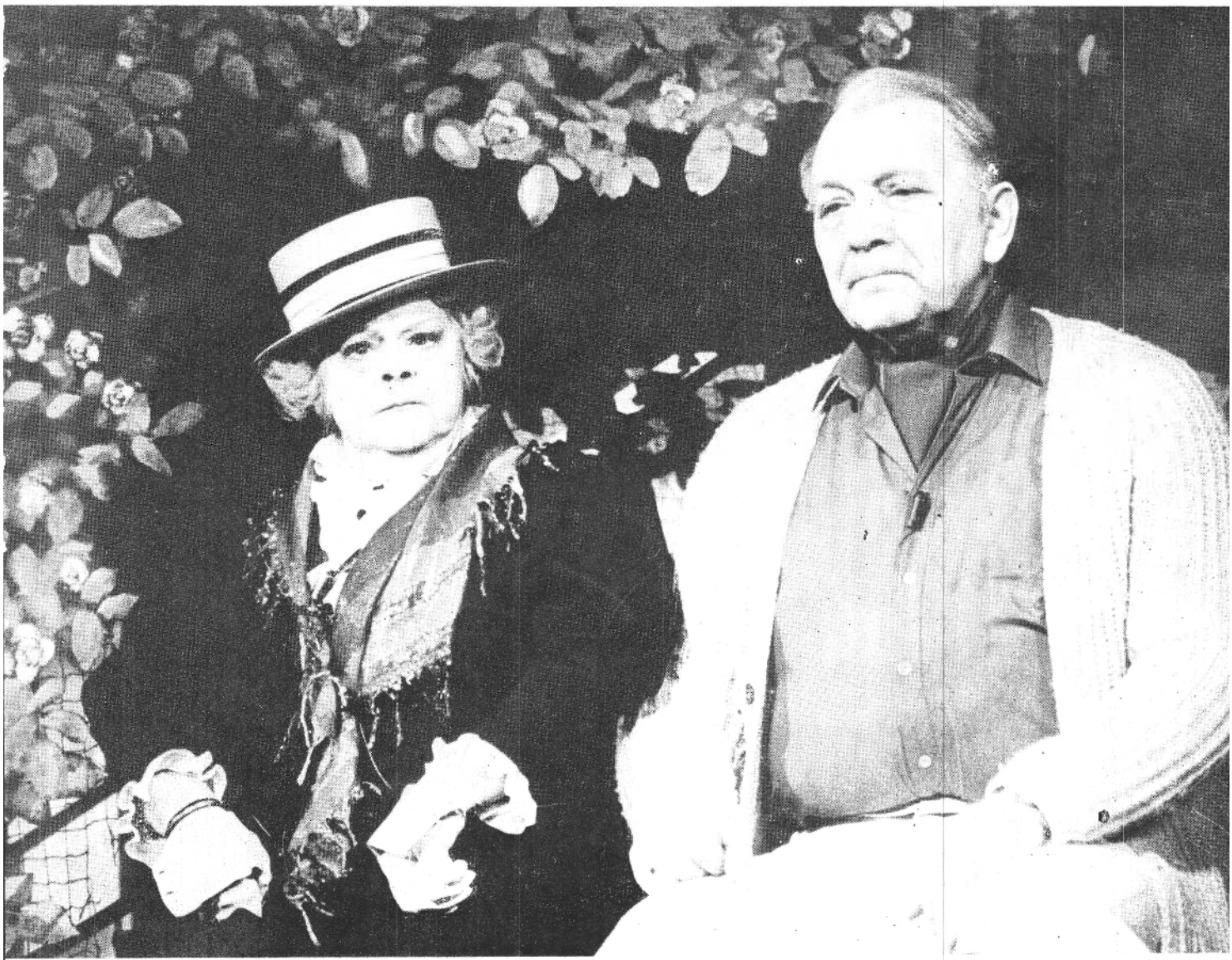


SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVI. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1983. JÚNIUS

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 21 5-961 62
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

83.0090 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Dajka Margit (Katinka) és Hadics László (Simon Ignác) Fényes Szabolcs: Szerdán tavasz lesz című zenés játékában (Fővárosi Operettszínház) (Ikládv László felv.)

A hátsó borítón:

J. Kononyenko díszlete Csehov: Három nővérének Taganka színházi előadásán

TARTALOM

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Szentiványéji Vízkereszt (1)

GYÖRGY PÉTER
Halvány költészet és trágár valóság (5)

NÁNAY ISTVÁN
A kor prédái (8)

VASS ZSUZSA
Ostor helyett karmesteri pálca (12)

KISS ESZTER
Esti műsor két változatban (15)

RÓNA KATALIN
A macska - macska (17)

BUDAI KATALIN
„Van randevú, van holdfény'" (19)

KŐHÁTI ZSOLT
Rövid tanfolyam tömegkultúrából (21)

SOMLYAI JÁNOS
Szándék és megvalósulás (25)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Két este - két szerző (30)

négyszemközt

MIHÁLYI GÁBOR
Pogány Judit - Winnie (31)

fórum

SZÁNTÓ JUDIT
A rendező kreativitása a drámaíró interpretálása (34)

világszínház

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Moszkvai színházi esték (37)

NÁNAY ISTVÁN
Derűs tragédiák (39)

szemle

GYÖRGY PÉTER
„Csak ember van... " (45)

drámamelléklet

CZAKÓ GÁBOR: Karcsi (dráma)

TARJÁN TAMÁS

Szentiványéji Vízkereszt

Az Ahogy tetszik
a Katona József Színházban

Shakespeare írói működésének 1594-től 1600-ig számított második korszakában a tragédiás darabok mellett bőséggel, szinte vonulatot alkotva keletkeztek a kalandos történetű, ugyanakkor líraian hangolt szerelmi vígjátékok is. Az angol századvég később be nem teljesült reményekkel kecsegtető politikai dinamizmusa, a társadalom még csorbítatlan önbizalmától áthatott optimista kor-szellem arra késztette az írót, hogy bátran műveibe fogja a lét roppant gazdagságát, fölmutassa szertelen és végletes változatosságát. Nem kétséges - ez Shakespeare úr utolérhetetlen zsenialitása, drámáinak örök csodája -: az élet *mindenestül* benne van (külön-külön is) e komédiákban.

...vagy amit akartok - az 1600 papírra vetett, korszakzáró érvényű Vízk*eresztet* címének második fele erősen hozzákapcsolja a vele egyazon esztendő-ben született *Ahogy tetszikhez. Az* alkotói szemléletről, a teremtő művész-nek anyagával, tárgyával szembeni boldog-szomorú fölényéről árulkodnak a címek. Shakespeare a létrehozás pillanatában mindjárt el is tolja magától a mű-vet; az olvasóra, a nézőre testálja a meg-ítélés, értékelés dolgát. Mintha széttárná a karját: ő nem felelős semmiért. A darabtitulusokba eleve belefogalmazott *föltételesség, forgandóság:* a szemléletek és értékek bizonytalansága nem romló aktualitással fejeződik ki a jobbára archetipikus vándormotívumokból és ismerős-ismételt színpadi szituációkból szőtt víg-játékokban.

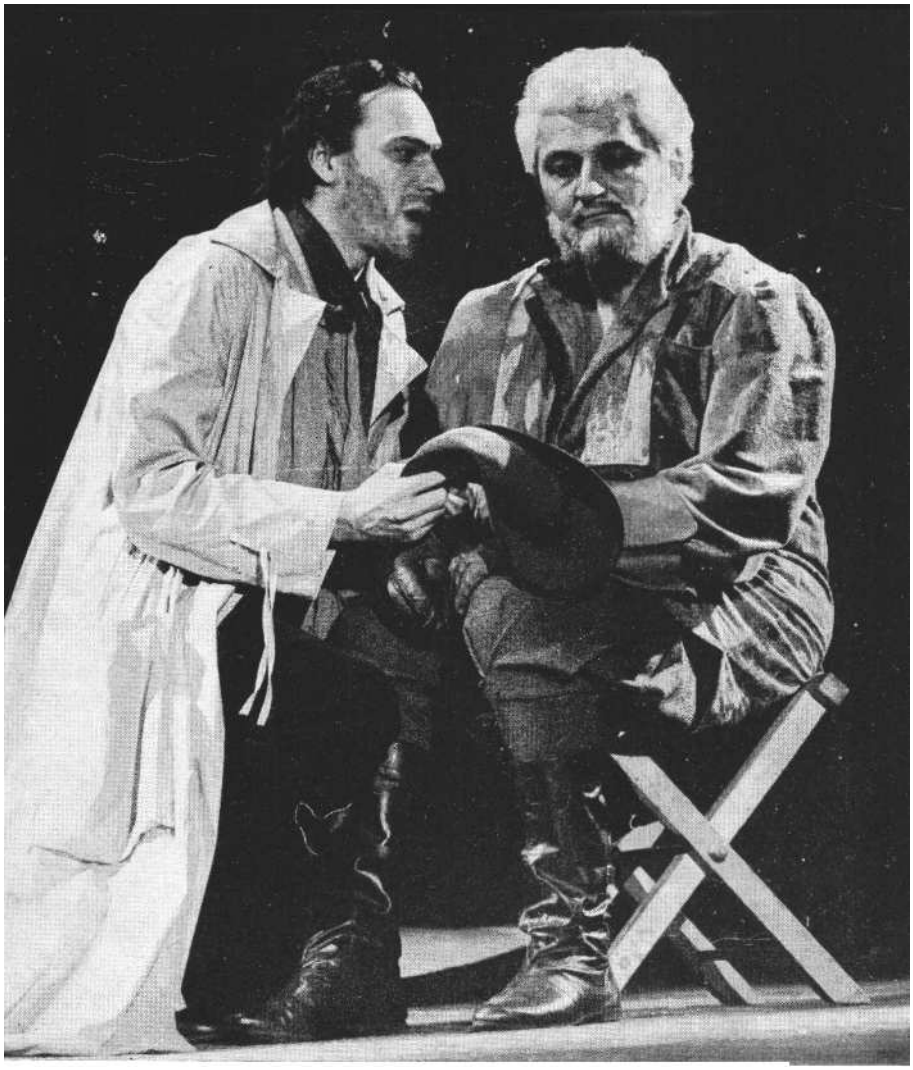
Az 1596-ra datált *Szentiványéji álom a* legkiemelkedőbb teljesítménye e. komédiasornak. S mert „csupán" *álom, az* „ahogy tetszik"-viszonyulás itt is biztosított az író - meg a néző - számára. Szemünket dörzsölgetve ébredhetünk *föl a* csodásan szörnyű kábulatból, elhessegetve Zubolyként a riasztó emlékfoszlányokat, vagy ráébredhetünk emberlétünk félelmetes és fölemelő titkaira. E darabok mindegyikében a szerző kimond olyas-mit, amit nem hihetünk el neki (mert úgy mondja ki: rajtakapható pontatlansággal, hangsúlyozott sietséggel példá-ul), s nem mond ki olyasmit, amit pedig hallani szeretnénk (a megnyugtató végkifejletek és előnyös jellemfordulatok meg*győző* magyarázatát többek között). Shakespeare-re általában is jellemző, ám a most említett művekre különösképpen hogy a konkrét szöveg fölött ott lebeg a ki nem mondott - a kimondhatatlan is. Vágyainkról, sejtéseinkről, alig tudott titkainkról: az emberi természet ki nem mondott rejtelmeiről beszél (hol szentenciázva, hol elhallgatásba, célzásokba burkolózva) *a Szentiványéji álom, az Ahogy tetszik, a Vízkereszt.* Szükségtelen kijelenteni: a lehető legkorszerűbb alkotások.

Az e bírálat címéül választott összevonás - *Szentiványéji Vízkereszt* - nem csupán a három vígjáték bizonyos összefüggéseire, rokonságára kívánna utalni. Székely Gábor Katona József színházi *Ahogy* tetszik-rendezésének számos motívuma emlékeztet (talán részben szándékkal is) Orsino, Sebastian, Olivia és Viola históriájára, illetve Demetrius, Lysander, Hermia és Heléna „nyárközépi" kalandjaira. Talán nem is olyan nehéz emlékezetünkbe idézni a Várszínház pár évvel ezelőtti *Amit akartok, avagy Vízkereszt* című előadását, valamint a hazai és a „vendég" *Szentiványéji álmok* egyikét-másikát. Székely nem utánoz senkit és semmit, hanem a maga igen jó rendezésével újólag megerősíti annak a manapság uralkodó Shakespeare-értelmezésnek a jogosultságát, amely ezek-kel a fergeteges vígjátékokkal is olyképp akar nevettetni, hogy közben állandóan figyelmeztet *az* emberi lét alapvetően tragikus voltára. Jan Kott nagy hatású *Szentiványéji* álom-elemzése (és Peter Brook nem fakuló emlékű előadása) újra és újra érezteti szellemét Shakespeare más komédiáinak színre vitelében.

Székely Gábor munkája továbbá azért is nevezhető - persze metaforikusan „Szentiványéji Vízkereszt"-nek, mert nemcsak *az Ahogy tetsziket* állította színpadra, hanem *általában* Shakespeare-t. Major Tamás Shakespeare-rendezései láttán véljük úgy gyakorta, hogy nem egy darabban: magával az íróval találkoztunk; és Ruszt József tudta úgy megformálni a *Troilus és Cressidát, a János királyt, a Periclest,* hogy valamennyi mű szinte az összes többit is képviselte, s egyetlen előadásba is belesűrűsödtek a shakespearei világ enciklopedikusan rendszerezett motívumai. Székely eltérő úton jár, de az *Ahogy tetszik* fiataljaiban shakespeare mindegyik ifjú szerelmesét, zsarnokban és a száműzött hercegben mindegyik uralkodóját meg tudja szólaltatni. A méla Jaques-ban mindegyik bölcsét; Próbakőben pedig a Bolondot.

Ahogy maga a darab, az előadás is két különböző karakterű, világosan elváló részre tagozódik. A cselekményes elemeket sietve prezentáló rész (a szünet előtti első fél - a felvonásokat emlegetni itt nem sok értelme lenne) a komorabb, súlyosabb: a politika tart a markában mindenkit, közvetve vagy közvetlenül a trónbitorló Frigyes herceg zsarnoki önkénye szabályozza a cselekedeteket. A szünet utáni előadásfél vidám, játékos, napsütötte: az úgynevezett pásztoridill alig megtartott műfaji keretei közöt

Szacsvay László az Ahogy **tetszik Próbakő-szerepében (Katona József Színház)**



Benedek Miklós (Jaques) és Sinkó László (a száműzött herceg) az Ahogy tetszikben

zajlik az évődő szerelmi hancúrozás. Az álöltözetek, összetévesztések és a viszonzatlan epekedések miatt igencsak furcsa párok közt. A világítási effektusok kimunkált, céltudatos alkalmazása révén a cselekményes jelenetek színhatása nyomasztó, az erdei képek viszont jobbára fényesek, üdék.

Shakespeare-től éppenséggel nem túl elegáns szerkesztési megoldás, hogy „hagyja szétesni", két félre különülni a darabot. Székely ezt az el nem tagadható hibát azzal orvosolta, hogy - fölerősítette. Szervesen oda nem tartozó jeleneteket is hozzáigazított a cselekményes részhez, s így két egységes, egymásnak felelő *egészet* komponált. Szimbolikusan főképp, de látványban is a sötét, a fekete uralja a szünet előtti részt, s a világos, a fehér a szünet utánit. Hangsúlyozottabbá válnak az előadás koncepciója, mondandója szempontjából oly fontos helyszínek. A köd, a homály, a kellemetlen hatású világítás a testvérét száműző herceg palotájára, illetve (kiindulásában rokon a másik történetszál: Orlandóé) az öccsét atyjuk végakarata ellenére alantas sorba kényszerítő Oliver házára telepszik rá. Az ardennes-i erdőt viszont, ahol az idősebb herceg bujdokol, fény ragyogja be: a kipirult szerelmesek reményeitől, boldogságától átizzik a tájék. A benne élő személyek jellemzik a vidéket: az emberek képére formálódik a környezet. Megengedhető leegyszerűsítéssel: a Palota és az Erdő áll szemben egymással. A zsarnokság és a szabadság jelképe. *Az udvar,* ahol a gonoszság, a jogtiprás, a rettegés az úr (a birkózóviadal kimenetét előre eldöntenék, mindenkire büntetés leselkedik, a tisztább lelkek csak suttogva mernek szólni stb.) - és a *rengeteg,* ahol a teljes szabadság honos (a száműzött herceg kíséretében valamennyi úr bátran kimondhatja a véleményét, a derék pásztorok megsegítik a rászorultakat, a hely szelleme még a gaz Olivert is arra indítja, hogy jó útra térjen stb.).

Frigyes *bevonult* a palotába, uralkodóként bitorolja bátyja tartományait. A báty *kivonult az* erdőbe : más választása nem volt, ám így a szabadságot választotta. Székely nem éri be azzal a sekélyes gondolattal, hogy az udvar: a hatalom udvara szükségképpen rossz, a rossz hatalomból való kivonulás szükségképpen jó, s hogy az erkölcsi tisztesség csak a hatalom körén kívül, az erdőben lakozik. Megleli Shakespeare „elszórt" szavait, jeleit, figuráit a palota árnyalt ábrázolásához, illetve *az erdei udvar* bemutatásához. Nélkülözhetetlenek a kisebb szerepek, nélkülözhetetlenek az epizodisták. Kun Vilmos Le Beau udvarmester képében portretizálja a gyáva becsületességet. Charles, a birkózóbajnok (Újlaki Dénes) vaskos testébe, súlyos agyába egyetlen nehéz gondot, nehéz gondolatot vert bele az élet: neki a fizikuma révén fönn kell tudnia tartani magát és családját. Nem ismer kegyelmet; nem ismerhet. Le Beau gyávasága, Charles (alkata ellenére való) kíméletlensége is a zsarnoki hatalom következményei. A jobb sors-ra érdemesek is idomulnak valamiképpen a rossz uralkodóhoz, a rossz ura-lomhoz: énjük hitványabb vonásait hív-ja elő a szorító helyzet.

Amint e példákban, úgy a továbbiakban is általános érvénnyel képes megszólalni a jellemek galériáját föltáró Székely. A száműzött herceg azzal a blazírtsággal, egykedvűséggel, türelmes lemondással szemléli-kutatja vele maradt híveit, ami már szinte erkölcstelenség. „Úri módon" törődik bele bukásába, de passzivitása nemigen vet jó fényt „királyi" képességeire, egykori uralkodására. Sinkó László mozdulataiból, a rezzenetlen arcát hirtelen átrajzoló groteszk, kifejező mimikájából sugárzik, hogy ez az elkergetett fenség már nem lepődik meg semmin. Rejtett fájdalommal tűri szeretett lánya távollétét - és akkor sem igen csodálkozik, midőn Rosalinda elébe áll, mint a mesében. Raj-hona Ádám, a száműző herceg nem őrült önkényúr, nem is vérnősző barom - csak hamarosan idősödő férfi, aki - még épp „élte delén" fölverekedte magát a trónusig, és most egyfolytában *fél.* Retteg, mert ereje, erélye, tehetsége, adottságai látnivalóan elégtelenek tartósabb uralma biztosításához. A saját, ki-erőszakolt pozíciójáért és pozíciójától remegő vezető és a bukásában cinikus-szenvtelenné fáradó egykori első ember jellemképével a középnemzedékekben ma sem ritka típusokat ragad meg Székely Gábor.

Hogyan szerezte Frigyes a kormánypálcát? Nem tudjuk, nem is érdekesek a részletek. Látjuk, mily nagy gond neki megtartani. Már ameddig: mert csillagában meg vagyon írva a hamari bűnbánás, vezeklés. Alighanem bátyjának nem csekély bajára, hiszen jogos birtokaival együtt az uralkodás nyűgét is vissza-kapja. Holott ő már - kockáztassuk meg - *a Szeget szeggel* Vincentiójának mintájára valószínűleg szívesen ráhagyná alatt-

valóit egy alkalmasnak tűnő helyettesre, s maga álruhában, rangrejtve szemlélődd-ne a nép s az urak közt. Az életkori viszonyok a Katona József Színház elő-adásában nem egyértelműen tisztázottak, nagyjából azonban megállapítható: aki-nek már van némi élettapasztalata *(azaz* legalábbis amolyan *jó negyvenes), az* ön-magának és környezetének lassabb tempót diktálva vagy engedélyezve húzód-na el a valódi cselekvéstől, az igazi tevékenységtől. A hatalmát csak fenntartó bitorló, az erdőben berendezkedett szám-űzött, a riadtan sertepertélő Le Beau, a muszájból birkózó Charles, továbbá az idősebb herceget kísérgető urak közül Amiens és Denis (a versezeteket hangulatosan, de ezúttal kevés zenei invencióval énekelgető, nemegyszer funkciótlanná is váló Cseh Tamás és a mostoha szerepet fölvállaló Hollósi Frigyes) is ehhez a mind passzívabb generációhoz tartoznak. Az öreg Csűrcsavar Olivér, az iszákos lelkész is csak az enni-innivalót keresi, nem a hit ügyeinek sűrűjét (Sarlai Imre elárvult helyére Garay József lépett). Csak bizonyos fokig jelent kivételt a pásztor Corinnus, ez a rokonszenvesen föld- és birkaszagú kétkezi ember (a mackós Horváth József ismert és megbízható alakításai egyikét nyújtja), akit azonban a rendezés nem tud, nem tudhat, talán nem is akar munkája közben *is* láttatni. Ma már persze Corinnus nem terelgethet a színpadon igazi nyájat, de az elgondolkodtató, hogy a konkrét tartalmaitól megfosztott, a szó szoros értelmében *színházi* díszlet (később esik még róla szó) a környezet illúziójával együtt a második részben a környezetbe ágyazott tevékenységet: az erdei tisztásokon folytatott állatlegeltetést is száműzte. S vele a világában és munkájában kétely nélkül *otthonos ember* értelmes és a maga módján felhőtlenül szép életének az erdőbe menekültek - meg a nézőtéren ülők - előtt erős jelképiséggel lebegő példáját. Eb-ben a vonatkozásban Corinnus a kulcs-figura. Lehetséges, hogy valamely módon érdemes lett volna egyszerű, tiszta-szívű kedélyesnél többnek: munkájával összeforrt dolgozónak mutatni. Hiszen *részben* épp ez: a saját feladatának eleget tenni nem tudó (alkalmatlan vagy kitaszított) ember dilemmája áll az előadás középpontjában.

Hajlott kora és hibátlan tisztessége révén Olivér Orlandóhoz pártoló öreg szolgája, Ádám, kirí a föntebbi „passzívak" sorából. Ő már nem képes dolgozni, de ez a Toldiból ismerős Bence-típus - minden szavával, mozdulatával serénykedni, használni szeretne. Az ősz hajúra maszkírozott Papp Zoltán tiszta, de nem különösképp erőteljes játékába a Firszek örök *szolgahűsége* is belevegyül. Meg ami ennél erkölcsileg sokkalta több: *a szolgálat* halálig tartó vágya-parancsa. Esetleg ez a karaktervonás magyaráz-hatja az egyébként meglepő fordulatot: a külsejében szinte megifjult Ádám egy-szer csak gitárt ragad, s maga is verset énekel.

A hercegek, nagyurak, kisebb urak és a Corinnus képviselte erdeiek serege te-hát lényegében középkorúnak és lénye-gében passzívnak mondható. Velük perel a fiatal szerelmesek fáradhatatlan és szertelen küzdése, amely a szív jogain túl nem csekély részben társadalmi jogokért is folyik. (A gonosz Olivér a végső s csak ironikusan érthető elrendeződés pillanatában csatlakozik hozzájuk, fondorkodó koravénből visszafiatalodva azzá, ami valóban kell legyen: lobogó érzelmű ifjúvá.) Mielőtt azonban a passzív javakorabeliekkel szembefordított aktív kamaszembereket szemügyre vennénk, a száműzött herceg kíséretében levő „méla" Jaques-ról és a Rosalindáék nyomában baktató próbakő bolondról kell ejtenünk pár szót. A kortalanokról.

Székely is - amint általában az *Ahogy tetszik* rendezői - kivételes gonddal alakítja-alakíttatja a végső életigazságokat ars poetica-érvénnyel kimondó két figurát. „Oh, bár bolond lehetnék!
Minden becsvágyam a tarka kabát" mondja a híres sorokban Jaques, s amikor hercegének kurta és többértelmű „Megkapod"-ja elhangzik, így folytat-ja: „Más semmit sem akarok; / Föltéve, ha kigyomlálsz *az* agyadból / Minden giz-gaz hitet, amely szerint Bölcs volnék. S mi kell még vele? Szabadság, A szél nagy szabadalma: bárkinek / Arcába fujni; igy tesz a bolond is: / És az
nevessen legjobban, akit Legjobban feldühitek ... Öltöztess bohócnak s engedj beszélnem, Ahogy akarok - ki-pucolom én E megfertőzött világ ronda testét, / Csak szedje gyógyszerem türelmesen." (Szabó Lőrinc fordítása., a 11. fel-vonás 7. színe.) Benedek Miklós mára azon színészünkké érett, aki talán minden-ki másnál alkalmasabb e megrendítően mulatságos, torokszorítóan *szánni* való Jaques megformálására. Nemcsak *az* alak külső burkát hozza, illetve teremti meg, nemcsak a jópofa, fura figurát, akiért a közönség mindig hálás, de a lélek tartományait, a sajátságos magatartás indokait is szinte maradéktalanul föltérképezi. Elég néhány replikája, hogy tudjuk: ez az ember azért ad sebeket, mert maga
is vérzik. Nyersen prófétál hogy leplezze érzelmességét. Magányát orvosolja azzal, ha elver maga mellől mindenkit. Sírni és nevetni egyszerre kell rajta, oly-annyira életidegen; épp ezért mer és tud
az Életről filozofálni. Bölcs egy „hályogkovács" módjára. Mit is remélhet-ne attól, ha szavainak metszőkésével leoperálná az emberiség szeméről a hályogot ? Érdemes látni tán, amit lát, ő, a bolond tarka kabátjára vágyó? Benedek erejéből jócskán futja, hogy mindezeket a bonyolult kettősségeket finoman érez-

Gáspár Sándor (Orlando), Csonka Ibolya (Célia) és Udvaros Dorottya (Rosalinda)
(Iklády László felvételei)

tesse, s némi kis „magafeledkezéssel" tovább dúsítva, már tökéletes is lehetne a méla Jaques.

A bölcs bolond akar lenni - a bolond bölcselkedik. Szacsvay László Próbakője, ha lehet, még nagyszerűbb. A színész sorozatban játssza hosszú ideje a faarcú bohócokat, s valami újat mindig ki tud találni. Most azt, ahogyan a száműző herceg udvarából a száműzött herceg „udvarába" nem saját akaratából megtérő bolond ítélkezik maga s köre fölött azzal is, hogy a Juci iránti nemtelen szerelemre kárhoztatja magát. Szacsvay csip-csup mozdulatok tömegével, aprózó mimikus effektusokkal jellemzi ezt a sok kicsi gondolatból, sok kicsi érzésből összeálló szerencsétlen flótást - s azt is megérezteti, hogy annak nagysága a saját kicsiségének szomorú és vállalt tudásából ered. Próbakőt újra és újra erő szállja meg saját erőtlenségének, tehetetlenségének fölismerésétől. Szacsvay László a szituációk kívánalmai szerint hol fölmagasodik, mosolyt fakasztón kihúzva, illegetve magát - hol meggörnyed, beleroskad helyzetébe és tudásába. Fizikailag is tanítani valóan, lelkileg is nagyszerűen *harmonikázza végig az* előadást.

A morális aktivitás és a cselekvésbeli passzivitás egyszerre sajátja Jaques-nak és Próbakőnek. Végső választásuk ellentétességében egymást kiegészítő és logikus. Jaques a trónjára visszatérő herceg erdei barlangjába veszi be magát, hogy a társadalmi élet „unalma" helyett töprengő remeteként pereljen önmagával végeláthatatlanul. Próbakő házasodik.

Nősül a bolond, bolondok, akik nősülnek - Székely Gábor rendezésében a zárókép négy ifjú párjának máris partnert cserélő nászi körtánca arra int: ahol nem boldog a köz, ritkán lehet boldog az egyes. Ahol a trónon herceget lehet oda és vissza cserélni, ott férjet, feleséget se *kunszt.* (Hasonló felfogással lehetett találkozni Iglódi István korábban említett Vízkeresztjének finálájában.) Pár jelenettel előbb már annak is tükröt tartott az *Ahogy tetszik,* micsoda mélységeket nyit-hat meg a szerepek és nemek cseréje. A Rosalindába bolondulásig szerelmes Orlando a leány próbára tevő csele folytán a fiúnak öltözött Rosalinda kegyeit kereste egyre hevesebben. Vagyis Ganymedest szólítja Rosalindának, s bár Ganymedes valóban Rosalinda, ez mit sem változtat a tényen: Orlando egy vele-korú fiúnak udvarol. Meg is csókolja.

E csók „álmából" majd az átöltözés és a csel kiderülte után fog ébredni. Akkor sejtheti meg igazán, hogy az ajkak e bizarr találkozásakor érzett áramütés ugyan-az, mint ami a szamárfejes Zubollyal egyesülő tündérkirálynét, Titániát járja át Szentivánéj varázslatában.

Udvaros Dorottya (Rosalinda) és Csonka Ibolya (Célia), a két unokatest-vér-testvérbarátnő egymást múlják fölül a játékban. Udvaros egy-két, véletlenszerűnek tekinthetően halványabb színpadi és filmszerep (vagy a túlfoglalkoztatás kipihenése) után újra az, akinek a közönség gyors pár esztendő alatt megszerette. Gazdag, sokszínű, súlyos tartalmú asszonyiság és emberség, szabálytalanul szép külsőben. Rosalindája felnőtté okosodik-szomorodik az est három órája folyamán. Apja lánya, a szám-űzött hercegé: az a környezetét figyeli árgus szemmel, ő szerelmesével kísérletezik. Meddig fogja ezt bírni Orlando? Kézfogó után - és a palotában - már nem lehet a fákat teleaggatni, kiplakátozni fűzfaköltemények-kel. Csonka Ibolya most is az az életteli, életközeli, alkatában és stílusában is *realista* fiatal színész-nő, akiből nem sok szaladgál bizonyos típusokat erősen nélkülöző színpadjainkon. Olyan intenzitással vesz részt a játékban, hogy szótlanságának, várakozásainak gyakori perceit is minden nehézség nélkül, a darabhoz szervesen kapcsolódó-segítő jelenléttel tölti ki.

Molnár Piroska nehezen boldogul Juci hálátlanabb szerepével. A rendező is túlságosan bízott abban, hogy a színész-nő arcára festett rózsák önmagukban is elegendők a kedvesen nehézkes parasztlány megteremtéséhez. Csomós Mari sem az igazi Phoebeként. A szenvedély, a néma rajongás, az üldöző gerjedelem, amivel a fiúnak vélt Rosalindán csügg, több teret és időt kérne magának; egy-egy pillanatra így is megrendítő.

Minden társulatban - a Katona József Színház jelentékeny erejű, tehetségű gárdájában is lehetnek szereposztási nehézségek. Akad további egy-két eset is, amikor színész és figura nem egészen találkozott egymással. Balkay Géza nemigen barátkozik meg Olivérrel, s néhány ismerős megoldást nem számítva tulajdonképpen semmilyenre se veszi *a gaz* bátyát. Puskás Tamás alighogy a Jucit hiába bálványozó Vili parasztlegényként esetlenkedett *(ügyesen)* a színpadon, már-is Olivér és Orlando testvére-Jakabként kell újra megérkeznie. A két szerepecske túlságosan közel esik egymáshoz, együttes kiosztásukat sem társulati gond, sem erőszakolt koncepció nem magyarázhatja. Eperjes Károly „nagyon tud-ja" a Silvius-féle derék, bumfordi legényeket. Most is.

Gáspár Sándor hónapról hónapra teljesedő színészi talentuma kiérdemelte, hogy új színháza sorozatban bízza rá a főszerepeket. Orlandójában a balfácán épp oly meggyőző, mint amennyire mulatságos; a szerelmi csetlés-botláshoz jól keveri és jól elegyíti a társadalmi lázadás másfajta színeit. Gáspár ifjú hős és ifjú komikus tud lenni egyszerre. Pontosan azt nyújtja, amire Székely eltervezetten Ianus-arcú előadásában szükség van. A Katona József színházbeli *Ahogy tetszik* ugyanis leginkább a forgandóság, a változandóság, az élet minden terét belengő kíméletlen föl-le hintajáték darabja.

Székely László díszletének látszólag egyszerű, de rafináltan működő körfüggönyei is ezt a gondolatot nyomatékosítják. Hol alászállnak, hol fölhúzódzkodnak e függönyrétegek, változatosan tagolva a néha más kiegészítő elemet is tartalmazó teret. A legtágabb ölelésű, festményszerű leghátsó drapéria ritkán látható, s ha igen, ábrájával tudatosítja, hogy színházban vagyunk. Színházban, ahol a Jóról és a Rosszról, az Értékesről és a Talmiról, a Maradandóról és a Múlóról, a Szépről és a Rútról, az Erkölcsösről és az Erkölcstelenről meditáló rendező - színészei, munkatársai (köztük a még nem említett Vágó Nelly jelmez-tervező, Duró Győző dramaturg és Thuróczy Katalin asszisztens) segítségével - az Udvart és az Erdőt fordította szembe egymással. Nem misztifikálta az előbbit, nem idealizálta az utóbbit. Egyszerre tekintett az önmagában is megosztott kettőre. Nézte, megnézte, megmutatta őket. Hogy kipucolhassa a megfertőzött világot; hogy legyen szabadság.

Legyen szabadalma a szélnek.

Shakespeare: Ahogy tetszik (Katona József Színház)

Fordította: Szabó Lőrinc. *Dramaturg:* Duró Győző. *Díszlet:* Székely László. *Jel-mez:* Vágó Nelly. *Zene:* Cseh Tamás. *Rendező:* Székely Gábor.

Szereplők: Sinkó László, Rajhona Ádám, Cseh Tamás, Hollósi Frigyes, Benedek Miklós, Kun Vilmos, Újlaki Dénes, Balkay Géza, Puskás Tamás, Gáspár Sándor, Papp Zoltán, Szacsvay László, Garay József m. v., Horváth József, Eperjes Károly, Udvaros Dorottya, Csonka Ibolya, Csomós Mari, Molnár Piroska.

GYÖRGY PÉTER

Halvány költészet és trágár valóság

A Romeo és Júlia a Nemzetiben

Úgy tűnik, Sík Ferenc rendezése két lehetséges, ám szélsőséges értelmezést vett figyelembe, s döntött az egyik, a halvány, romantikus költői megvalósítással szemben a harsány, életerőt hang-súlyozó „reneszánsz" valóságábrázolás túlsúlya mellett. Mintha két út állt volna a rendező előtt. Vagy a konvencionálisnak gondolt és csak részleteiben megvalósított, a mű érzékeny költészetét, szerelmi tragédiáját centrumba állító megoldás, *vagy egy* akár „rekonstrukciónak" is tekinthető eljárás, melynek során visszaállítja a színpadra azt a feltételezett, eredetinek elgondolt életvalóságot, világot, amely jellemzője lehetett a korabeli Veronának, s amely meghatározza a történet hangvételét, előadási módját.

E két feltételezés, e vagy-vagy, a részleges egyensúlyra való törekvés ellenére is gyakorlatilag kizárja egymást. Sík a túlzott és indokolhatatlan „valóság-igény" elvének követése közben kénytelen-kelletlen le kell hogy mondjon a darab költészetéről, így ahol - saját értelmezése ellenére - mégis megvalósítja, ott csak töredékesen és ugyanakkor túl egyértelműen teheti azt. A népi jelleg hangsúlyozásának következtében a rendező szinte teljesen lemond a darab *általános* érzékenységéről, belső, szereplők közti viszonyainak elmélyült elemzésé-ről; *e Romeo és* Júliában az egyébkénti háttér - Verona - főszereplővé válik. Pusztán elméletileg akár elfogadható len-ne egy ilyen gondolatmenet, amely a rabelais-i életteljesség, a népi humor, az egész város valóságának megjelenítése érdekében lemond a szerelmesek történetének előtérbe helyezéséről, s azt mintegy a kor keretébe állítva, új perspektívában mutatja be. Ám ez pusztán csak elmélet. A kérdés az, hogy a szín-padon miképp működik a tömegek állítólagos igényeit kiszolgálni kívánó és tömeges statisztériát is mozgató értelmezés. Ez a vélt népszínházi koncepció igyekszik visszavonni minden intellektualitást, minden kétséget és minden belső, a darabhoz azonban immanensen hozzátartozó problémát. Szándéka szerint egy sodró, eleven, lüktető, áradó előadást teremtene, amely jó megvalósítás esetén magával ragadhatná minden nézőjét, tekintet nélkül azok életkorára, egyéb meghatározottságára.

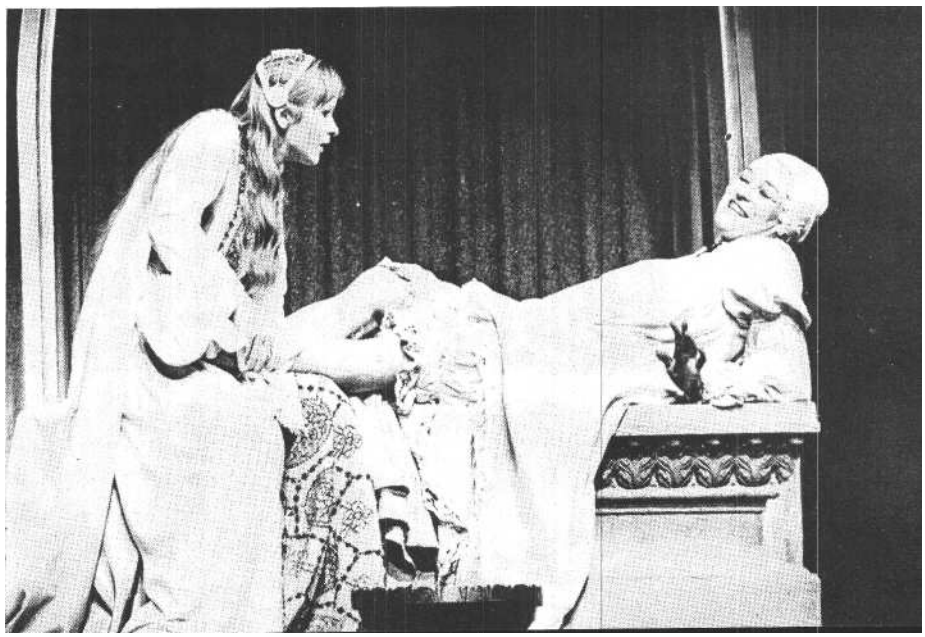
Ezért a teljes bosszúságában játszott, húzások nélküli *Romeo és Júlia* főszereplőivé végső soron nem a fiatalok, nem is a családok egyéb képviselői válnak, hanem a Sík Ferenc által színpadra küldött, és a népi humort megteremteni igyekvő, valamint azt élvező tömegek, mérhetetlen számú statiszták.

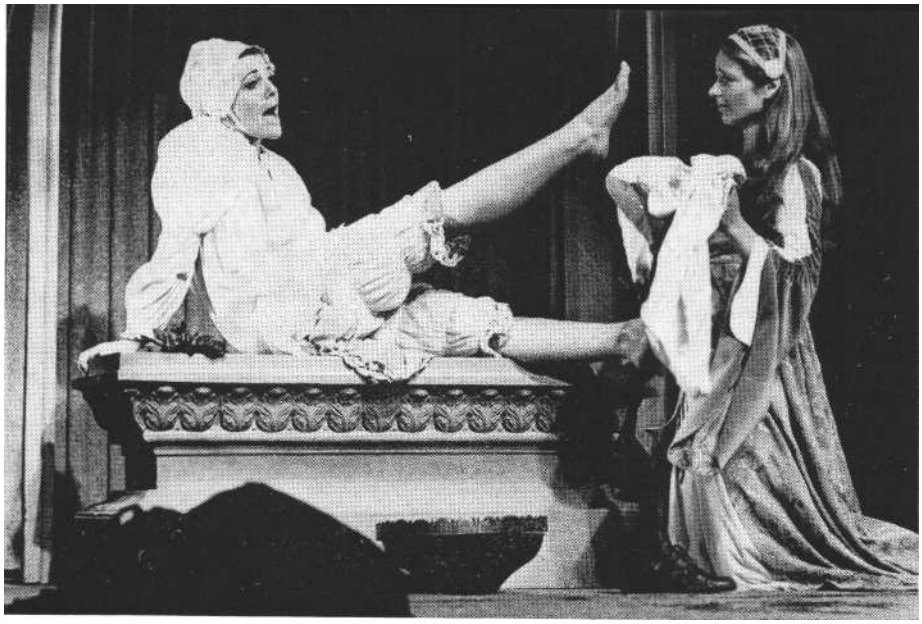
E koncepcióval, a népszínházi elevenség és egyértelműség programjával lehet, de nem szükséges vitatkozni. A kérdés végül is az, hogy miképp áll meg mindez a színpadon: a puding próbája az evés. Így, függetlenül a kiindulás eleve problematikus mivoltától, azt kell vizsgálnunk, hogy milyen előadást szültek e megfontolások, létrehozta-e Sík az ő összetéveszthetetlen és saját előadását vagy sem. Illetve a kérdés az, hogy túl a pusztán látványos szórakoztatáson, akart-e valamit Sík, s ez a plusz ki-derült-e?

A népszínházi látvány igénye, a tömegek reprezentatív szerepbe hozása eredményezi a színpadot elözönlő statiszták tengerét. A színpad az első jelenetben megtelik halászlegények, prostituáltak, békés kereskedők, nemesemberek, egyszerű szájtátiak, Capulet és Montague legények kisebb hadával. Az „életkép" világosan és félreérthetetlen módon mutatja a rendező szándékait. Sámson és Gergely évődő vívódását a Capulet fiúkkal *egész Verona* figyelemmel kíséri, mozgásukkal, nevetésükkel, sajátakcióikkal az emeletes díszletet ellepők értelmezőivé, szereplőivé, meghatározóivá válnak a jelenetnek. Épp oly fontosak, mint a cselekmény fő szála : mindaz, ami történik, itt, ebben a helyzetben játszódik, s tudnunk kell, hogy milyen is az a valóság, amellyel dolgunk van. (E tömegek egyébként minden erre alkalmat adó jelenetnél visszatérnek a színpadra. Ott vannak Mercutio és Tybalt párbajánál, elkísérik a holtnak hitt Júliát a kripta felé vezető úton, s míg a párbajjelenet-nél legtöbbjük csak álldogál, addig a temetésben aktívan részt vesznek. Fekete kendővel integetnek és vonulnak a díszlet nagyszámú lépcsőjén fel s alá, dekoratívan és üresen. Ha mindössze ennyi lenne a „népiség" mozzanata, akkor azt mint merőben külsődlegest és mint felesleges dekorativitást elemezhetnénk, s ha részese is lenne az előadásnak, nem válhatna meghatározó elemmé. Ám a népi humornak, a tömegek világának van még egy - az eddigiekkel összefüggő - kifejezési formája, amely meglepő mód az előadás váratlan főszereplője lett: a trágárság.

S ez az elem, ha érthetetlen is, de az előadást befolyásoló, meghatározó mozzanat lett, s nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a költészet percei összezsugorodjanak, szinte teljesen kivesszenek a darabból. A trágár, pontosabban útszéli alap-hang másik eredménye az, hogy a „fentebb stíl" percei természetellenesen túlfinomodottak, és lassanként valóban túl romantikusak, időről időre már-már ízléstelen mód giccsesek is. Sík Ferenc

Shakespeare: Romeo és Júlia (Nemzeti Színház).
Júlia (Kubik Anna) és a dajka (Szemes Mari) jelenete





A dajka (Jobba Gabi) és Júlia (Peremartoni **Krisztina) a másik szereposztásban**

színpadán a trágárság a népi humor szinte egyetlen, mennyiségre nézve meghökkentően számos kifejezése. Á szinte mindig túladagolt és csak minimális esetben indokolt durvaság *feleslegessége,* ha szembeötlő is, de feltétlen indoklást kíván.

Ugyanis az előadás elemzése s e trágárságok tisztázása némiképp egybeesik, lévén Sík némiképp képeskönyvnek tekintette a darabot, s önmaga funkcióját azonosította az illusztrátoréval. Mind-az, ami szöveg szerint elhangzik (és természetesen ami nem, az is) láthatóvá válik a színpadon : s ez a kérdés már nem azonos a kritikus esetleges prüdériájával.

(Nem hinném, hogy esetemben a prüdériáról lenne szó, a probléma sokkal inkább az, hogy miért és *mi helyett* trágár egy előadás. *Nem a* trágárság és a néven nevezés általános színpadról való purgálása a kérdés : ez értelmetlen és merőben felesleges, színházellenes volna. A kérdés az, hogy mire való egy-egy jól irányzott és hatásos disznóság. Van-e valami *más* funkciója is azon kívül, hogy kimondták, vagy épp megint a nemzés valamely mozdulatát imitálták, csak úgy. *A Romeo és Júlia* erotikájának megszűnéséhez vezetnek az állandó és végtelenségig ismételt disznóságok.) Ugyanis Sík Ferenc nem hagy ki semmit.

Ahol szöveg szerint nemi szervet említenek, ott a színpadon kézzel, lábbal, ernyővel, fáklyával, bármilyen, a színész keze ügyébe kerülő tárggyal meg is mutatják, mi az a dolog, amire a szerző utalhatott. (Megítélésem szerint ez az eljárás legfeljebb két esetben volna indokolt: ha a nézőtéren süketek vagy értelmi fogyatékosok ülnének.)

E „gesztusnyelv" hozza magával például azt is, hogy Mercutio Romeo éles célzására válaszolván elkapja az első keze ügyébe eső Montague legényt, és annak két combja közé térdelve válaszol. Nem hinném, hogy Sík akár egy percig is a Mercutióban megbúvó homoszexualitás hirtelen felbukkanására akart volna célozni. Az sem tűnik valószínűnek, hogy e jelenetben a reneszánsz életerő kirobbanó és túlcsorduló mivoltáról lenne szó. Ez a jelenet mindössze *egy* példa lehet a végiggondolatlan és lehetetlen következményekkel járó illusztrációk közül. E jelenet ilyen megoldásának kára az, hogy Mercutio meglepő tevékenységére figyelve nem érünk rá a szövegére, Shakespearere figyelni.

Sík nemegyszer jócskán túl is megy a szövegen. Például: a dajka Romeóval beszélget, közben hirtelen végigsimogatja hősünket ott is, ahol nyílt színen talán még ama vérbő reneszánszban sem volt feltétlen szokás. Ennek az apró mozzanatnak már egész egyszerűen semmi köze nincsen Shakespeare-hez, ez mindössze arra vezet, hogy teljesen megzavarja a nézőt, hiszen egy ilyen villanás után a dajka többé már nem az, aki volt. Mindössze egy olcsó kerítőnő lehetne, ennek megfelelően változik a Júliáról kialakult kép is.

Ugyanilyen beláthatatlan következményekkel járnak azok a - rendezés szándéka szerint - kedélyesnek bemutatott kurvák, akik nem is annyira Shakespeare-korabeli, mintsem XVIII. századinak tűnő ruhákban jelennek meg a színen. E három nőszemély előbb csak fel-alá császkál, jó alkalmat adván arra, hogy minden odatévedő statiszta meg-fogdoshassa őket, vagy épp arra - de csak arra - jók, hogy a dajkát és Romeót magukra hagyó Mercutiónak mégse kelljen egyedül kimennie a színről. Ugyanakkor egy-egy színpadi séta köz-ben olyan, tulajdonképp idézhetetlen trágárságokra vetemednek, ami már nem értelmezés, hanem egész egyszerűen ízlésficam kérdése. Ám előbb-utóbb e hölgyek is funkcióhoz jutnak, még ha ez a szerepük csak további zavarokhoz vezet is. Ugyanis, míg a színpad hátsó részén Júliát temetik, addig az előtérben (Mantovában) tűnnek fel a szerelmese halálhírét megtudó Romeo kíséretében. Míg a háttérben vonul a gyászoló tömeg, fejük fölött fekete fátylat lobogtatva, addig az előtérben a korábbi három veronai nőszemély mintegy párkává (?) átvedletten a velük együtt megjelenő „népiesch" fiatalemberekkel valami kólót lejt: és ez már végül is nevetséges. Az már csak ráadása a jelenetnek, hogy egy-egy rózsát nyújtanak át Romeónak, aki azt - a Mantova és Verona közötti távolságot semmire sem becsülve - kedvese épp arra haladó koporsójára ejti. (sic!)

E momentum természetesen nem zavarta meg a gyászmenetet, de hát mind-*ez* nem meglepő, hiszen már *az* előtér-ben zajló tánc sem okozott fennakadást.

A tömegjelenetté átalakított vívásjelenet pontosan mutatja, hogy milyen telített is az előadás a külsődleges és rosszul megoldott, felesleges technikai nehézségekkel, amelyek mind az életszerűséget, a valószerűséget szolgálnák.

Maga a vívás majd negyedórát tesz ki, Tybalt és Mercutio elképesztő fordulatokkal teli párbaja inkább az easternek amatőr világát idézi, mintsem a veronai reneszánszt.

A technikai, értelmezésbeli problémákra rátérve, abba még belenyugodnánk, hogy a tengertől távoli Veronában halászok tűnnek fel, tekintélyes hálóikkal, de az már bosszantó, amikor látnunk kell, hogy e férfiak mindössze azért kellettek, hogy a víváshoz (miért, miért nem?) feltétlen szükséges háló kéznél legyen. Ugyanilyen meghökkentőek először a Csányi Árpád tervezte díszlet szűk kapuin bezsúfolódó jámbor kereskedők, akik nem minden feltűnés nélkül hozzák magukkal hatalmas, ember nagyságú báláikat, amíg nem látjuk, hogy Tybalt a halálos döféstől elzuhanva ezekre hull alá a díszlet emelt, bástyát imitáló részéről. Ha e valóban villanásnyi trükk miatt: mindössze „ennyi" nehézség adódott a színen: akkor talán, tekintettel az előadás tempójára, meghalhatna hősünk hagyományosan, minden-féle bukfenc nélkül is. Ám az amúgy is akrobatikus teljesítményekre kárhoztatott haldoklónak még el kell jutnia a színpad közepén elhelyezett ártatlanul csobogó díszkútig, s arra támaszkodva illő megpihennie, hogy abba óvatlan be-lenyúlván, végre bekenhesse magát vér-rel jó vastagon.

Jelenet a Romeo és Júliából (Iklády László felvételei)

Á külsődleges reprezentativitással, a harsánysággal és trágársággal szemben álló elem a szerelmesek világának bemutatása lenne: a költészet világának percei ezek - a szöveg szerint. Ám az általános felfokozottságnak és túlzásoknak a következményeképp ez az oldal is felfokozásra, túlzásokra kényszerült az egyen-súly megteremtésének érdekében. Míg tehát a veronai élet trágárságával volt eltúlzott, a szerelmesek világa giccsjellegével, nekilódult romantikájával tüntet.

Így válik másodlagos mozzanatból elsőrangú tényezővé a főképp e szerelmi jeleneteken át zengő zene. E fülbemászó, hol szintetizátorokon felbúgó, hol női énekszólókon jajongó, Csajkovszkijból, zenei álavantgarde forradalmakból összemontírozott dallamkincs makacsul végigkíséri az egész előadást. Válasszunk ki mindössze egy, ám példaszerű pillanatot, s nem véletlenül a méltán idézendő, színházi toposszá lett erkély-jelenetet. A komikum és a szerelem csodáját teljesen felidéző, itt elemzésre nem szoruló szöveget kell és lehet értelmezni: ebben áll a rendező munkája. Ám lehetséges, a zene túlzott segítségével, mintegy „lefordítani" azt, s így átalakítani egy túl világos jelentésű, nem annyira Shakespeare-t, mintsem sokkal inkább a Broadway-t idéző jelenetté. A *Romeo és Júlia* eredendő, szövegben rejlő költészete nem szorul rá a neoromantikus, giccsbe hajló zenére, ezek az effektusok épp attól a különös kétértelműségtől, váltássorozattól, érzékenységétől fosztják meg a darabot, ami egyébként immanens sajátja.

A szerelmi szál túlzott egyértelműsítése a kriptajelenetben válik a legproblematikusabbá, ahol a már-már iróniába hajlóan szomorú Romeo enyhén szólva illetlen hevességgel csókolja meg a halottnak vélt júliát, aki hasonló szenvedéllyel válaszol majd pár perccel később a halott Romeónak.

A Romeo és Júlia gondosan megvalósított, túlzásokkal teli, téves eredmények-re vezető előadás. Letagadhatatlan, hogy Sík ügyelt a reprezentativitásra - ezt szolgálták a Schäffer Judit tervezte jel-mezek is -; az egyes jelenetek kivitelezései, ha kimódoltak is, mindig pontosak, ám ez sem változtat azon, hogy az egyes elemek nemegyszer reménytelenül üresek. Ez az üresség a rendezői vízió hiányának következménye. Hiányzik ebből az előadásból a látomás ereje, az az erő, ami nélkül a különböző megfonto lások nem állnak össze *eggyé,* ami nélkül az előadás nem lesz sajátosan egy emberé: létrehozójáé, rendezőjéé.

A vízió hiánya pedig, úgy tűnik, pótolhatatlan. Nem lehet ezt elfedni semmilyen vizuális csodával, trágársággal, díszlettel, külsődleges megoldással. A látomás kérdése igencsak Shakespeare-hez tartozik, akinek, mint Füst Milán megállapíthatta: „gondolatai javarészt látomásokká váltak képzeletében". *(Látomás és indulat a művészetben, 566.* oldal.)

Meg kell mondanunk, hogy az este színészi alakításai közül kiemelkedik a teljességet leginkább megközelítő Bubik István Mercutiója. Ő az, aki ha nem is zavartalanul, de leginkább Shakespeare-t játssza. Pontosan érzi és érzékelte-ti a figura halálos könnyedségét, remekül használja ki fizikai adottságait, s játéka végig egyértelműen utal a mű - az ő haláláig tartó - vígjátékszerű szellemére. Mercutiója valóban független és kívülálló szellem, akit egy „pocok" karmol halálra, halála pedig a darab sötétbe fordulásának, Romeo végzetének kezdete. Ameddig ő él, addig minden csak játék, s amint meghal, minden csak a végzetet idézi, és a sorsot kísérti. Míg ő a színpadon van, még semmi sem dőlt el, amint meghalt, már minden jóvátehetetlen. Mercutio jelenti a cezúrát a darab két oldala között, ő áll a vétlen szerelmesek élete és halála között. Ő, aki messze a darab legbölcsebb figurája, úgy hal meg, hogy semmit sem tud. A függetlenség lovagja nem tűrheti a végtelen megalázkodást, nem nézheti - már csak helyzeté-nél fogva sem - Romeo Tybalttal szembeni új stílusát. Az ő halálának oka az a titok, amit már Tybalt sem tud meg,
is elvakultan és tudatlanul pusztul el. Velük: értelmetlen halálukkal fordul minden az ellenkezőjébe, áldozatuk az, ami megköveteli az újabb és újabb halálokat.

Bubik játéka utal arra: tudja, mi e figura súlya a darabban. Maximális erőbedobással játssza végig a fizikailag is kimerítő vívást, de marad ereje arra, hogy a darab második felébe átvezető mondatait kellő eréllyel és súllyal mondja el. Bubik megmutatja, hogy Mercutiónak itt már Romeo sem számít: számára mindkét família pokolra való.

Ugyancsak kiemelkedő, de bonyolult kérdés a Lőrinc papot játszó Őze Lajos alakítása. (Munkájával akarva-akaratlan visszautal az évad másik nagy Őze-szerepére, a *Volpone* Corbacciójára.)

Megint csak áll, hogy Őze egy-egy mozdulattal, hangsúllyal, villanással képes arra, hogy megfordítsa az egész előadás menetét, új ízeket villantson fel egy-egy mosollyal. Nem hagy ki egyetlenegy poént sem, minden, látszatra semleges szövegből is képes - akár a darab ellenére is - mulatságot formálni, játéklehetőséget teremteni saját magának. Amint belép a színre, az egész játék ura: valóban nem engedi meg, hogy másra figyelni lehessen. Ám meg lehetne kívánni e nagy színésztől, hogy túl önnön játékkedvén, legyen tekintettel az egész előadásra, a tőle független jelenetek stílusára is. Jelenleg - már vagy még - nem a többiekkel együtt játszik, hanem sokkal inkább önnönmagát szórakoztat-ja, s végtelen tehetségével így is elbűvöli hálás nézőit.

Lőrinc barát szerepét nem sokkal a premier után, Őze Lajos betegsége miatt, Sinkovits Imre vette át, bravúros, az előadást megmentő módon. Játékmódja, Lőrinc barátról alkotott felfogása mintha ellentéte lenne Őzéének. (Ez egyébként azt is jelenti, s ez felettébb bölcs megoldásnak tűnik: szó sincs konkurrenciáról, szó sincs összevethetőségről.) Igy Sinkovits végtelen egyszerű, gesztusmentes; a legtöbbet apró kézmozdulataira vagy ismert orgánumára bízza. Egyszerűsége,

tartózkodása nemhogy nem árt az előadásnak, de végül kiválóan illeszkedik annak amúgy túl harsány világába, némi megállást, enyhületet, tempóváltást nyújtván a kimerülő nézőnek.

Sajnos sokkal egyenetlenebb teljesítményt nyújt Kubik Anna Júliaként. Ugyan jó pár mozzanat adódik, ahol túljut a konvención - az erkélyjelenet például egyike legárnyaltabb teljesítményé-nek -, de Júliájának nincs olyan sajátossága, mely megjegyezhetővé tenné. Ninsen olyan villanás, ami *csak az* övé lehetne. Így aztán Júliát látjuk, ahogy azt a konvenciók szerint kell. Kedves és hamvas, ám leginkább szürke és erélytelen. Mégis, egy-egy villanása, feltűnően jó tempóérzéke arra biztat, hogy még e kereteken belül is jóval többre lehetne képes.

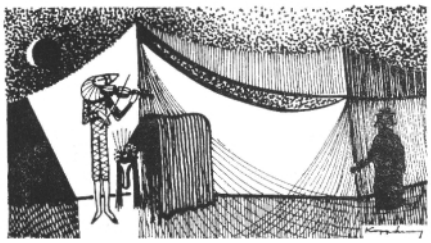
Kalocsay Miklós Romeója pontosan megfelel annak a sablonnak, amit Romeótól általában el lehetne várni. Alakításából hiányzik mindaz a mélység és élet, amitől ez a figura hiteles lenne, sem nem elég férfias, sem nem elég kemény ahhoz, hogy utána át-változása megható vagy legalábbis figyelemre méltó legyen. Inkább szenveleg, mintsem szenved, s ez aztán Kubik Annát is akadályozhatja akár az ironikusabb hangvételben, akár egy pergőbb tempó megvalósításában. Kalocsay erőtlenebb akár Mercutiónál vagy a Benvoliót alakító Vándorfi Lászlónál is, ami viszont nagyban hozzájárul az előadás belső egyensúlyának további felborulásához.

Ha Kubik Anna és Kalocsay Miklós kettősével többek között összehangolatlanságuk volt a probléma, akkor nyugodtan állíthatjuk, hogy Peremartoni Krisztina és Mácsai Pál f. h. kettősével e tekintetben volt a legkisebb baj. Ők ugyanis a romantikus áhítatban, esetlenségük. naivitásuk túlhangsúlyozásában a közösek. Ám ezen belül is belátható, hogy ha problematikus is Mácsai alakítása, de legalább koherens. Koherens, de nem erőteljes, a játék elejétől kezdve oly költői és túlzott, hogy nincs lehetősége honnan hova elemelkednie, szárnyalnia. Peremartoni Krisztina ugyancsak elszántan naiv, de ez nem igazán hatásos. Szép, arányos arca nem lesz sokatmondóbb attól a kínos mosolytól, amit magára erőltet, de kiejtésének sem válik javára a szenvelgő selypítés, az édeskés hanghordozás.

Sokkal realisztikusabb és életszerűbb Fonyó István Montague-ja, a gyűlölködő és korlátolt apa megvalósítása való ban sikeres. Jól látja a családfő embertelen mivoltát, és kellő türelemmel viszi át az ostoba, korlátolt jóindulatot a leplezetlen gyűlöletbe, tébolyult dühbe. Júliával való jelenete talán az egész este egyik leghitelesebb percét adja. Szemes Mari dajkáját minden élettelisége ellenére is túl harsánynak, mesterkéltnek éreztem, de a Sík-féle - említett - koncepció okán talán már nem pusztán a néző, de lehet, hogy a színésznő sem sejtette, hogy kit is játszik. A figura így, öltözékében és megvalósításában oly eklektikus, ami megint csak a túlzott és felesleges felfokozottsággal, áldinamizmussal volt elleplezhető. Jobba Gabi dajkája egyértelműbb és karakteresebb, mint partneréé. Jóval patetikusabb ugyan, kevesebb színt használ, viszont ennek megfelően alakja élesebben rajzolódik ki, megfoghatóbb a Júlia szolgálatában leélt élete komikuma és tragikuma. A szereplők nagy része azt a Shakespeare-t játssza, akit e díszlet és értelmezés megidéz. Hatványozottan patetikusak és harsányak egyszerre, finomságról vagy érzékenységről szinte egyikük sem tesz tanúbizonyságot.

A gondolkozás nélküli harsányságban a Tybaltot alakító Rubold Ödön jár elöl. Nem megy, hanem vonul, nem beszél, hanem szónokol, inkább csak mosolyog, mintsem játszik. Merev és teljesen sematikus: Tybaltot üres sémának láthatjuk, amint a jelmeztervező ajándékaként fellógatott fél fülbevalójával úgy csörtet a színpadon, mint egy bosszúéhes hadnagy. A másik, jobb véglet Fülöp Zsigmond, aki a méltóságteljes herceg kenetteljességét átalakította egy szomorú és rezignált iskolamester bölcselmeivé. Ez a herceg egyébként jobban illik ehhez az előadáshoz.

Vitathatatlan, hogy a Romeót így is meg lehet rendezni, ám egy percig sem vált világossá, hogy miért kellett épp így. Nem vált világossá, hogy Sík Ferenc miért választotta e művet, így az-tán nem volt mit kiolvasnunk az elő-adásból sem. A szöveg egyébként régi, tiszta fényében csillog.



NÁNAY ISTVÁN

A kor prédái

Katajev-adaptáció Kaposvárott

A Werthert már megírták - ezt a *Robbanás*-ciklusból vett Borisz Paszternak-sort választotta kisregény-remekműve címéül a nyolcvankét éves Valentyin Katajev. (Az 1979-ben befejezett és a Novij Mir 1980/6-os számában megjelent mű a Nagyvilág 1981/9-es számában Pór Judit kitűnő fordításában olvasható !) S ez a címe a kisregény Bereményi Géza által színpadra írt változatának is, amelyet Kaposvárott mutattak be.

A kisregény

„A Werthert már megírták . . ." Goethe az ifjú Werther keserveit és halálba menekülését ábrázolva a tizennyolcadik század utolsó harmadának társadalmi korhangulatát jelenítette meg, s azok-nak az életérzéséről számolt be, „akik-nek meleg szívük van, szemben állnak a hideg, érzéketlen világgal, amely nem érti meg őket.

... De Werther nem azért hal meg, mert nem értik, nem azért, mert Lotte nem szereti viszont; Werthernek mindenképpen meg kell halnia. A nagy át-élést keresi, a misztikus egyesülést a mindenséggel. Előbb a természetben, az-után a szerelemben, azután csalódva, a halálban."

Szerb Antal szavaihoz hozzátehetjük: annak a Werthernek kell mindenképpen meghalnia, aki képtelen a kor változásait megérteni, aki nincs szinkronban korával és kortársaival, aki olyan ideákat kerget, amelyek bármily szépek és nemesek, a kegyetlenül józan valósággal összeegyeztethetetlenek.

Katajev a huszadik század első harmadának Werther-regényét írta meg. De nemcsak egy fiatalember keserveit, hanem egy fiatal társadalmi rendszer belső ellentmondásoktól terhes születésének és talpraállásának keserveit is. Gyima, a jól szituált főhős ugyanolyan jelentéktelen, köznapi fiatalember, mint Werther. Más-más, de egyként megfoghatatlan, körülhatárolhatatlan életérzés hatja át mindkettőjüket. Katajev főhősének ködös érzésekből, a francia polgári forradalom iránti érdeklődéséből fakadó lelkesedése nem elég ahhoz, hogy az

1917 után kialakult politikai-társadalmi helyzetben ez a fiatalember eligazodjék, s akár forradalmárrá, akár ellenforradalmárrá váljék; sorsának alakulása nevetségesen kisszerű ahhoz a történelmi birkózáshoz képest, ami körülötte lezajlik, s ami válogatás nélkül szedi áldozatait.

Gyima *már* nem tartozik saját társa-dalmi közegébe, de *még* nem találta meg a helyét egy újabban. Értetlenül csapódik az egyik tábortól a másikhoz. Abban az átmeneti helyzetben, amelyben forradalmárok és ellenforradalmárok, baloldali és jobboldali eszerek, trockisták és Vrangel-hivők, feketézők és politikai kalandorok ádáz és napról napra változó kimenetelű küzdelmet vívtak egy-mással a hatalomért, véletlen is meg szükségszerű is lehetett az, hogy az olyan kisember, mint Gyima, a forradalom elleni összeesküvéssel vádolt gyanúsítottak közé kerül, és az is, hogy megszabadul a Cseka kivégzőgarázsából.

Bár ez a fiatalember is a maga módján és az adott lehetőségek között - keresi „a nagy átélést", „a misztikus egyesülést a mindenséggel", az újjal, a forradalommal, már pusztán származása miatt is szemben áll a forradalmi eseményektől, a polgárháborúktól, egy új társadalmi rend megszilárdításával kény-szerűen együtt járó kegyetlenkedésektől terhes „hideg, érzéketlen világgal".

Részigazsága ellenére is melodramatikus írói megoldás lenne, ha *csak* arról szólna a mű, hogy a történelem áldozatává válik a kisember. Katajev természetesen nem éri be ezzel; sokkal mélyebb, keserűbb, dialektikusabb analízist készít. Azt a parányi emberi „hibát" mutatja meg, ami megakasztja a történelmi gépezet működését, s aminek egy fordított wertheri végállapot az eredménye: Gyima marad életben, és a környezete - anyja, iskolatársai, házuk barátai, az író, aki a fiú ügyében közrejárt éppen úgy, mint a hatalom megszilárdításáért küzdő irányzatok képviselői, a trockista különleges megbízott,
Cseka helyi vezetője, a festőből-szobafestőből lett operatív osztályvezető vagy a volt cselédlány, a férjét, Gyimát besúgó forradalmárnő - pusztul el. Ugyanis a hatalmi mechanizmus emberei közül egy, a kormányzósági Cseka vezetője, nem a megváltozott körülményeknek megfelelően, nem a belső el-lenség könyörtelen tisztogatójaként, ha-nem az illegalitásban, a kényszermunkatáborokban kialakult szolidaritás írat-lan parancsait követve cselekszik. Ha úgy tetszik, ő viselkedik Wertherként.

S ahogy Werther sorsát követve a vele kapcsolatba kerülőkről kapunk képet, Gyima sorsán keresztül egy forradalmi folyamat belső ellentmondásait ismerhetjük meg. Katajev a ma emberét történelmi múltjával szembesíti, és a kisregény végén féltő-óvó intésként ismét Borisz Paszternakot idézi:

„Mikor embert kell ölni, ti szenvtelenek maradtok.

Ti is, dogma mártírjai, a kor prédái vagytok."

A kisregény Gyima álomszerűen szaggatott, az időt, teret s az események menetét szabadon kezelő visszaemlékezése, amelyet a történet más szereplői-nek emlékeket felidéző szavai szőnek át. Alom és ébrenlét, képzelet és valóság, élők és holtak megszólalásai nehezen szétbogozhatón fonódnak egymásba. A szigorúan szerkesztett, költői ihletettségű, hallatlanul erős atmoszférájú és bonyolult felépítésű próza egyetlen őszinte személyes vallomás, egy felelősen gondolkodó ember kritikus-önkritikus víziója egy elkerülhetetlen, mégis fájó emlékekkel, megrázó egyéni tragédiákkal teli korszakról.

A **dráma**

A kaposvári színház jó érzékkel látta meg Katajev művének értékeit s mindenekelőtt drámaiságát, amikor a kisregény színpadi átdolgozására és bemutatására vállalkozott.

Mivel a tördelt szerkezetű kisregény egyszerű dramatizálása csaknem lehetetlen, az átdolgozó Bereményi Géza előtt lényegében két út kínálkozott: vagy az epika lehető leghűségesebb színpadi verzióját alakítja ki, vagy többé-kevésbé elszakadva az eredeti prózától, ön-törvényű drámai művet alkot. Bereményi és a színház az előbbit választotta.

Katajev műve olyan lírai fogantatású, személyes fűtöttségű epika, amely tele van drámai mozzanatokkal. A szín-padon viszont drámai alaphelyzetet kell létrehozni, amelyben az emlékező Énből cselekvő vagy legalábbis a cselekvésben részt vevő O lesz. Ez a szemlélet-váltás alapjaiban rendezi át a mű belső

Katajev: A Werthert már megírták (kaposvári Csiky Gergely Színház). Jordán Tamás (Szerafim Losz) és Gaál Erzsébet (Larisza Germanovna)

struktúráját, a szereplők rendszerét és az eseményekhez való viszonyát. Mivel a kisregény sajátos szerkezetéről le kellett mondani, Bereményi a mű különböző helyein fellelhető motívumokból, részletekből, utalásokból egy alapjában véve lineáris szerkezetű cselekményt hozott létre. Ez a megoldás kétségtelenül színpadszerűbb, ám ugyanakkor leegyszerűsítettebb is; jórészt elvész az az írói szerkesztésből adódó bonyolultság és mélység, amely formájában is kifejezi a történelmi események és az egyén ellentmondásos kapcsolatát. A színpadi verzióban Gyima két énje, a visszaemlékező és a cselekményben részt vevő, szétválik. A cselekmény középpontjába Gyima, az antihős kerül, ennek megfelelően a fiatalember tétovasága, kisszerűsége, az eseményekben játszott katalizátorszerepe válik fontossá, hangsúlyossá. Ezzel párhuzamosan megnő Szerafim Losznak, az írónak - aki kapcsolatait felhasználva kieszközli Gyima szabadon bocsátását - a szerepe. Ő az, aki a visszaemlékezéseket készíti, s aki írásához nem találva címet - mivel sem a véres eseményekre utaló „Garázs"-t, sem az emlékidézésre utaló „A múltba futó sínpárok"-at, sem egyéb ötletét nem találja megfelelőnek -, rezignáltan megjegyzi: a történet lényegét leginkább kifejező Werther*t is már megírták* (innen adódik a kis-regény és a dráma címe!).

Ezzel a dramaturgiai változtatással nem Gyima, hanem Losz szerepe lesz kettős, ugyanis részben narratív feladatokat kell ellátnia, részben a cselekmény aktív szereplője. Ez némi dramaturgiai következetlenségekre vezet, mivel csak Losz figurájánál marad meg az a jellegzetes írói megoldás, hogy a szereplők - mint egy álomban - holtuk után is megjelenhetnek a vízióban.

Az átdolgozáskor a kisregényhez képest egy lényeges, ám dramaturgiailag kevéssé motivált változtatás történt: a darab végén nem Gyima marad életben, hanem Naum, a rettenthetetlen különleges megbízott, aki a kor követelményeinek és a konkrét helyzetnek megfelelően rangra, beosztásra, politikai hova-tartozásra való tekintet nélkül mindenkit, aki gyanús, likvidáltat.

Bereményi nagy beleérzőképességgel ültette át *az* epikát színpadra. Feladata akkor volt a legnehezebb, amikor szinte csak utalásokból kellett teljes jeleneteket, szerepeket teremtenie. Így mindenek-előtt a darab első jeleneteiben, a Larisza Germanovna házában, illetve a MÜVAGIT dolgozói között lezajló epizódokban, ugyanis ezekben a darab indításához szükséges alapinformációkat is meg kellett adni, ám ezekhez tulajdonképpen a kisregényből kiindulva újra kellett volna írni a darab első felét. A vállalt módszer alapján ezek a részek kissé vázlatosak maradtak, s viszonylag kevés támpontot nyújtanak ahhoz, ami e jelenetek egyik alapvető dramaturgiai funkciója lenne, hogy a főszereplő Gyimát elhelyezzék az őt körülvevő társa-dalmi közegbe, s ezáltal jellemezzék a fiatalembert.

A darab második felében, á Max Markin, kormányzósági Cseka-vezető köré szerveződő jelenetekben Bereményi már maradéktalanul vissza tudta ad-ni a kisregény atmoszféráját, sokrétegűségét, s egészében olyan szövegkönyvet készített, amely jó alapot kínál egy olyan kreatív készségekkel rendelkező társulat előadásához, amelyben a rendező és a színészek az íróilag-dramaturgiailag csupán körvonalazott helyzeteket is szín-padi igazsággal, élettel képesek megtölteni.

Az előadás

Gothár Péter rendezése elsősorban a látványvilágával hat. Már a nézőtérre lépéskor megfogja az embert a színpadkép. A színpad mélyén, keresztben egy híd húzódik, ez magasságban megoszt-ja a teret és felidézi Alekszandr Dejneka 1927-ből való híres képét, *a Péter-vár védelmét,* A színpadot a híd magasságáig érő deszkafalak határolják, és a nézőtérre merőlegesen a játékteret is egy deszkafal osztja ketté. A jobb oldalon elöl kis asztalkánál az író gépel, a bal oldalon egy polgári szalon fehér lepellel letakart bútorai sejlenek fel a homályban. Az előadás kezdetekor, miközben Losz lázasan veri a gépét, szél lebbenti meg azt a fehér függönyt, ami csaknem az egész szobát beborítja. A szél óriásira dagaszt-ja a fehér tüllt, előbukkannak a bútorok, s lassan - mintha egy láthatatlan kéz húzná - a fehér anyag eltűnik az ajtón át. Közben belép egy határozott járású szakállas fiatalember - aki a szobafestőt, majd az operatív osztály vezetőjét fogja játszani -, és segít a csendesülő szélnek. Ezt a színpadi metaforát egy másik egészíti ki, amely többször visszatér az elő-adás folyamán. A hídon két katona kíséretében egy fogoly halad át - a későbbiekből kiderül, hogy ez a főszereplő, Gyima -, akit az egyik katona tagoltan, a hangokat puskaropogásszerűen, pattogón ejtve ki, utasítja: „Lassan! Ne siess, Junker úr! Odaérsz!"

A forgószínpadon különböző nyílásszögben elhelyezett deszkafalak állnak, s az egyes jelenetek terét ezek elfordításával alakítják ki. Így hol egészen kis zugnyi tér keletkezik - mint Szerafim Losz vagy Gyima szobájánál, illetve Larisza Germanovna öngyilkossági jelenetekor-, hol a teljes színpad nyitott - mint a Cseka helyiségében. Ekkor a tér vertikális osztását a híd felezővonalában működő lift látványa is elősegíti. Ezen a kivilágított liften - amely lentről, a színpad alól és fentről, a hídról egyaránt szállíthatja a hivatalba avagy a garázsba tartókat - érkeznek a gyanúsítottak és Markin vagy Naum. Ez a térosztás, illetve a forgószínpad alkalmazása nem-csak a játék szervezését és lebonyolítását teszi gördülékenyebbé, hanem önálló jelentést is hordoz: a deszkafalakkal tagolt forgószínpad olyan, mint egy itt-ott kitört küllőjű, hatalmas, nehezen mozdítható és nehezen fékezhető kerék.

A látvány értelmező funkciója a befejezéskor is felerősödik. Miután a kisszerű, őrjöngő és rettenthetetlen Naum, a különleges megbízott megtudja Ingától, Gyima feleségétől, hogy a fiatalember hogyan szabadult meg a Cseka fogságából, azokat, akiknek köze volt az esethez - a kormányzósági Cseka és az operatív osztály vezetőjét, Szerafim Loszt, az írót és magát Ingát is likvidál-tatja. Egy pillanatra zavarba jön, amikor eléje vezetik az önként jelentkező Gyimát, mert nyilvánvalóvá válik, hogy feleslegesen és értelmetlenül végeztette ki a többieket. Aztán dönt: Gyimát is a garázsba viteti. A sortűz hangjára a színpadot oldalt határoló deszkafalak, mint egy hatalmas ajtó szárnyai, lassan megmozdulnak és a függöny vonalában bezárulnak. A deszkák közötti réseken át csak a hátulról megvilágított színpadon egyedül álló Naum sziluettje lát-ható.

Szegő György és a rendező színpadterében nem lehet aprólékosan kidolgozott realista előadást létrehozni. A mű is, a játéktér is expresszionista játékstílust igényel, s ez több-kevesebb sikerrel meg is valósul. A rendező azonban lát-hatóan kevesebbet törődött ezúttal a színészi munka kidolgozásával, mint az előadás keretének kialakításával. S ez - nem függetlenül a dramatizálás megoldatlanságaitól - helyenként megbosszulta magát.

Ahhoz, hogy a vázlatosan megírt je-

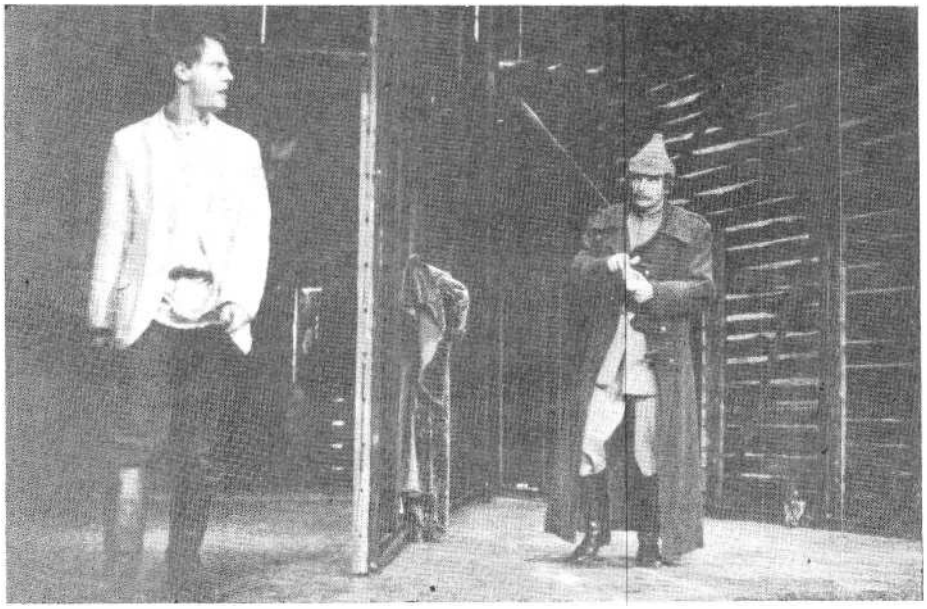
lenetek is a dramaturgiai súlyuknak megfelelőek s ugyanolyan erősek legyenek, mint az íróilag-dramaturgiailag kerekebbek, a szokásosnál is több, intenzívebb és kreatívabb színpadi munkára lenne szükség. Ám az előadás első fele, főleg a Larisza Germanovna házában és a MÜVAGIT-dolgozók között játszódó jelenetek rendezői, színészi megoldása nem kielégítő. Ez azt eredményezi, hogy az egy részben játszott előadás áramkörébe valójában csak az események jó egyharmadán túl tudunk bekapcsolódni.

Mivel sem dramaturgiailag, sem rendezőileg nincs megcsinálva a Larisza Germanovna szalonjában játszódó két jelenet, s a viszonylag népes szereplőgárda egyik szerepe sincs kellőképpen körvonalazva, ezekben a jelenetekben színtelen és jellegtelen általános színjátszás folyik. Egyedül Gyima anyjának van némileg részletezettebb szerepe, ám ez nem elég ahhoz, hogy a színésznő egész jeleneteket egymaga töltsön meg élettel.

Feltűnő, hogy a filmes Gothár mennyi-re nem tud vagy nem akar élni a szín-padi „szekond plán" eszközével. Példa erre a szobafestő közbeszólásának vagy az író és Larisza találkozásának pillanata, amelyek kiemelése a későbbiek szempontjából fontos lenne, ám mindkét epizód elsikkad az érdektelen jelenetben.

A Germanovna-jelenetekhez hasonlóan megoldatlan a polgári élet ellen-pontjául szánt MÜVAGIT-epizód is. Ezeknek a részleteknek a sikerületlensége miatt nem tisztázódik Gyima szerepe sem. Nem vitás, hogy az egyik leghálátlanabb és legnehezebb feladat egy antihős megjelenítése. Éppen ezért a rendezőnek fokozott gondot kellene fordítania arra, hogy azt a közeget jelenítse meg pontosan, amelyben Gyima mozog, hiszen csak közvetve, a történésekre adott reagálásaiból, a sodródásaiból bontakozik ki a figura lényege. Ám itt hosszú ideig nem tudni, ki ez a Gyima, milyen ember, bűnös-e vagy nem, kihez milyen viszony fűzi és így tovább. Ez persze részben a színész, a máskor oly precíz Máté Gábor ezúttal enerváltabb alakításán is múlik, de a fő hiba a fiatalember környezetének rende-zői-színészi elnagyoltságában keresendő.

A dramatizálás és a rendezés bizonytalanságát mutatja az is, hogy míg a szereplők zömének nem adatik meg a



Máté Gábor (Gyima) és Spindler Béla (katonaorvos) a kaposvári előadásban (Fábián József felvételei)

változás lehetősége, addig Gyima anyjának, Larisza Germanovnának határozott, szinte egy realista drámába illő szerepíve van. A vendég Gaál Erzsébet a kezdeti jelenetekben nem találja meg az úriasszony viselkedési formáit, ám később, amikor a fiáért rettegő, tenni akaró, majd a fia elvesztésének álhírére összeroppanó és öngyilkosságba menekülő asszonyt kell ábrázolnia, hiteles és erőteljes alakítást nyújt. Egy másfajta, a kaposvári színészekétől némileg különböző színészi iskola hatása érződik a játékán, amely ugyanakkor harmonikusan illeszkedik az előadás egészébe. Emlékezetes epizódjai közül érdemes utal-ni arra, amelyben az anya emlékei mélyéről próbálja előbányászni az utolsó segítséget jelentő író nevét. A figura lélektani mélységeit képes láttatni ebben az egy epizódban is a színésznő.

Gaál mellett Jordán Tamás (Losz), Lukáts Andor (Markin) és Bezerédy Zoltán (Naum) alakítása teremti meg színészileg az előadás stílusát. Jordán az író kettős szerepét mintaszerűen fegyelmezetten, pontosan és ökonomikusan játssza el. Lukáts a visszafojtott indulatú, az öldöklésbe, a rendcsinálásba egy kicsit belefáradt, de a „dolgát" mégis rendben elvégző embert hangsúlyozza Markin szerepében. Hallatlanul intenzív a színpadra lépésének pillanata, a két tolvajláson ért beosztottal való leszámolása, és bensőségesen szép a Jordán Tamással játszott jelenete, amikor kockacukrot szopogatva beszélget a két volt fogolytárs, akiket ma már nem fűzhet össze a közös múlt, mivel a jelent eltérően ítélik meg. Bezerédy félelmetes portrét ad Neumról, s jórészt az ő kitűnő alakításán múlik a darab elképzeléseinek rendezői hiteles életre keltése.

A kisebb szerepekben az emberséges katonaorvost játszó Spindler Béla és a szélsőséges indulatú Halál Angyalát alakító Gyuricza István az említett színészekkel egyenértékű alakítói az előadásnak.

Nagy Mária viszont nem volt képes Ingát, Gyima feleségét és a női alosztály munkatársát eléggé fontossá és súlyossá tenni. Alighanem korai még a színésznőnek egy ekkora szerep. Inga súlytalansága miatt jó néhány jelenet belső egyensúlya is felbillent, s ez is hozzájárult ahhoz, hogy Gyima figurája némileg körvonalazatlan maradt.

Részmegoldatlanságai ellenére is tanulságos és fontos előadás *A Werthert már megírták.' Egy* kitűnő irodalmi műre hívja fel a figyelmet, s egy egészében hatásos, elgondolkodtató - bár helyenként sematikus megoldásokat is tartalmazó - színházi esttel ajándékoz meg.

Valentyin Katajev: A Werthert már megírták (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Pór Judit. Színpadra alkalmazta : Bereményi Géza. *Díszlet, jelmez:* Szegő György Gothár Péter. *Zene: Selmeczi* György. *Rendező: Gothár* Péter.

Szereplők: Máté Gábor, Gaál Erzsébet m. *v.,* Bezerédy Zoltán, Lukáts Andor, *Nagy* Mária, Jordán Tamás, Németh *Ju*dit, Szántó György, Gyuricza István, Spindler Béla, Gőz István, Tóth Béla, Dunai Károly, Karácsony Tamás, ifj. Somló Ferenc.

VASS ZSUZSA

Ostor helyett karmesteri pálca

(A Mario és a varázsló Kaposváron)

A kaposvári stúdióelőadás közönsége ahhoz, hogy elfoglalhassa helyét a számára kijelölt nézőtéren, egész kis labirintuson kényszerül átvágni. Ez a parányi folyosó, fekete papírfalaival, melynek mesterséges voltát testközelsége, a szűk, köznapi rálátás hangsúlyossá teszi, nem más, mint a játéktér hátsó része, maga a kulissza, melynek köztudottan azért lehetnek titkai, mert nem látható. Az ilyen színházi „kitárulkozást" nyugodtan nevezhetjük elidegenítési effektusnak. Az érdekesebb stúdióelőadásoktól ez a hatáskeltés egyébként sem idegen; ha valóban rendhagyóak, gyakran érződik bennük valami színháziatlan.

Amikor pedig a nézőtérről most már „valódi" rálátást nyerünk a játéktérre, ez a hatás még csak erősödik. A tér két oldalán kopott padsorok láthatók Cipolla produkciójának néző-résztvevői számára, akik közül már néhányan jelen is vannak, és unaloműző produkciókat végeznek. Egy egyszerű trikót viselő izmos legény a földön guggolva krétával rajzol valamit egy fekete táblára, mely sejthetően az előadás kelléke, valódi helye a mellette levő állványon volna; addig azonban, amíg a produkció el nem kezdődik, kisajátította magának a saját kis produkciója számára. A jobb oldali első sorban egy munkásruhába öltözött fiú alszik, szintén unaloműzés céljából. A „műszak" egy személyben hol a rajzművészet remekének alakulási folyamatát figyeli, hol a játéktér közepén feldrótozott lámpát ütögeti nagy szakértelemmel, mely ennek ellenére hajlamos a kialvásra. Ebben a kis néma előjátékban is ugyanúgy, mint bevonulásunkkor, a szemünk láttára és a szemünk irányításával csupaszítják le a „világot jelentő deszkák"-at, mintegy elemeire bontják, hogy lássuk, milyen a szín-ház és a szín-pad a valóságban, nappali világításban, színházi és színpadi illúzió nélkül.

Ennek némi kontrasztjaként bal oldalon egy középkorú férfi ül fiával, néhány halk szót váltva egymással, melyet mi nem hallunk. Ők ketten pillanatnyilag a nézők velünk együtt, csak éppen - velünk ellentétben - ők nyilvánvalóan túl korán érkeztek, és aki ismeri a darab alapjául szolgáló novellát, kitalálhatja, hogy ha nem is feltétlenül azonosíthatók a Mann családdal, az biztos, hogy idegenek ezen a „déli" vidéken, a türelmesen várakozók fajtájából valók, vagyis németek. Alig észrevehetően pedig jelen van még egy mindenfajta elegancia nélkül, mégis finoman öltözött fiatalember, aki hasonló türelemmel szemléli a falakra ragasztott szecessziós reklámplakátokat és Cipolla-fotókat, ez a nyugalom azonban inkább merengő, szelíd természetéből adódik, mintsem északi vérmérsékletéből. Természetesen ő Mario.

Ami ezután történik, az fergeteges gyorsasággal zajlik le. A lampionokkal díszített színpadi nézőtérre, mely egyébként az előadás játéktere is, elkezdenek özönleni a „nézők" kellemes, lüktető, langyos déli zene kíséretében. A játék elkezdődött. A színházi illúziót a rendező egy frappáns, egyszerű eszközzel állítja be: néhány szereplő bőrig ázottan rohan be a nézőtérre, hogy elfoglalja helyét. Ezzel az apró fogással a színpad természetesen teremtődött meg, ugyanakkor mi, a valódi nézők végérvényesen kizárattunk a „porond"-ról. Később kiderül, hogy ez az egyértelmű lehatárolás fontos eszmei értelmet rejt magában. A rendezőnek, Lukáts Andornak azért volt fontos ezt a kontrasztot élesen tudatosítania bennünk, hogy egyértelművé tegye: ebben a játékban a színpadi nézők legalább annyira fontos szereplői, pontosabban résztvevői, megalkotói a cipollai produkciónak, mint maga a bűvész. Az előző, illúziót romboló némajáték pedig továbbra is hangulati elemként hat: az új játéktérrel való azonossága révén aláhúzza az új környezet köznapi jellegét.

Ami ebben a fergeteges bevonulásban megkapó, hogy minden szereplő „bemutatkozása" hallatlanul gyors akciókban, egy-egy villanásnyi gesztussal történik, a nézőtéri előadás légköre és a karakterek így egy-két perc leforgása alatt tökéletesen megteremtődnek. Ez nagy-részt a dialógusokat író Spiró György-nek köszönhető. Milyenek ezek a figurák, Cipolla „mutatványainak eszközei" ? Többnyire vidéki, beszűkült gondolkodású kispolgárok: egy kis vendéglőt vezető, elégedettségben és viszonylagos jómódban élő házaspár, egy állítólag világot látott, fontoskodó piperkőc, egy kemény csontozatú és agyú, minden kis rendbontásra felfortyanó, rendíthetetlenül korlátolt férfiú és egy a vénlányok közismert hóbortjaival és merevségével rendelkező kontyos hölgy. Rajtuk kívül még egy nagyszájú ficsúr, néhány butuska csitri és egy nyomorék, feltehetően amerikai hölgy a kiegészítői a némajáték már ismert szereplőgárdájának. Az áporodott vidékiesség, a beszűkült gondolkodás fontoskodó légkörét hozzák magukkal ezek a néhány gesztussal megformált alakok.

A rövid bemutatkozások után pletykák röpködnek oda és vissza, bűvészek-ről, művészekről és effajta furcsaságok-ról, többek között arról is, hogy a német úr hatéves lányát botrányos módon hagyta levetkőzni meztelenre a strandon. Ilyen becstelenségek és más furcsaságok okozta kellemes, epét nyugtató felháborodásban csak úgy „röpül az idő". Igaza van Cipollának: provincia ez, minden tekintetben provincia.

Egyébként Cipolla nem „várat magára", legalábbis mi ezt nem érezzük, annyira leköt, lenyűgöz ez a gyors iramú expozíció. De ez sem véletlen. Ami Thomas Mann-nál alapvető írói fogás, az állandó késleltetés érdeklődést fokozó hatása, itt hiányzik. Ha a néző mégis kíváncsian várja Cipolla megjelenését, az pusztán olvasmányélményéből és a Körszínház nagy sikerű, 1965-ös produkciójának emlékéből fakad. Ez a konkrét szín-padi akciótól független érdeklődés mindazonáltal nem hagyható figyelmen kívül, már csak azért sem, mert a néző pont az ellenkezőjét kapja annak, amit várt. Koltai megjelenése Cipollaként tulajdonképpen egyértelmű kihívás elvárásainkkal szemben, szerencsére azonban nem ön-célúan, hanem szerves részeként az elő-adás koncepciójának. Ez a Cipolla ugyan-is cipollai jelmezétől eltekintve épp olyan, mint Koltai Róbert, legalábbis nagyon hasonlít hozzá. Maszk nélkül, csupasz arccal jelenik meg a színen, talán csak szemeinek fürkésző, sunyi jel-legében van valami bűvészies, meg a bicegése cipollás, de semmiképpen sem félelmetes. Koltai még csak nem is „pro-dukálja" magát, de voltaképpen ez a produkciómentes jelenlét óvja meg attól, hogy elkerülhetetlenül nevetséges legyen. Az ő dolga érezhetően az az elő-adásban, hogy kívülálló irányítóként vezényelje a nézők produkcióit. (Mikor megjelenését követően kesztyűit a recés falra dobja, melyek így érthető módon ottragadnak a falon, az is rögtön kiderül, hogy bűvészkedni sem lesz hajlandó.) Ez a Cipolla egyvalamitől válhat irányítójává a produkcióknak: felismeri közönségében a mindenre képesség haj-

lamát, a teljes akaratnélküliséget, a beszűkült, célok nélküli élet mindenfajta produkcióra éhes és produkcióra képes exhibicionizmusát. Thomas Mann így fogalmaz: „Valamit nem akarni és egyáltalán semmit sem akarni, tehát a parancsoltat mégis megtenni, talán túl közel áll egymáshoz, semhogy a szabadság eszméje ne kerülne közöttük kutyaszorítóba." A kaposvári előadás a következőképpen helyesbít Cipolla szavain keresztül: „Én csak olyasmivel produkálhatom magam, amit önök akarnak. Önök már itthagyták volna az előadást, vagy pedig kizavartak volna a teremből, ha a pénzükért nem azt kapnák, amit akar-nak. Ön tehát csak azt fogja húzni, amit akar, amit tőlem akar, hogy én akarjak ön helyett, pontosabban önnel együtt, a legtökéletesebb harmóniában."

A kaposvári *Mario és a varázsló-előadás* arról szól, hogy ha akarat és igények nélkül, közönyösen élünk, előbb-utóbb magunkba zártságunk, egyre áthághatatlanabb korlátaink következtében - legyen az ok akár mibennünk, akár külső kényszer - bármilyen tettre öntudatlanul képesekké válunk, érzelmi beszűkülésünk, mások iránti érzéketlenségünk növekedésével egyenes arányban válik egyre veszélyeztetettebbé természetes önkontrollunk, emberi tartásunk. Az ab-szolút akarat- és tettnélküliség állapotában bármilyen tett véghezvitelére akár egy hirtelen ostorcsapás is elegendővé válhat.

Ebben a koncepcióban tehát a cipollai hatás önmagában független Cipolla szuggesztív jelenlététől, épp ezért fölösleges is. A légkör manni bizonytalanságát, kiszolgáltatottságot okozó megalázó jellegét egyedül a többiekkel való összjáték, illetve az egyéni produkciók, az „önhipnózis" állapotai, a „szólók" hozzák létre, maradéktalanul, szuggesztíven.

Akik emlékeznek még a körszínházi Latinovits-produkcióra, azok tudják, hogy ott ennek épp az ellenkezője történt. Latinovitson és talán még a narrátoron kívül mindenki más esetlegesen volt jelen. Mario sem elsősorban mássága miatt kellett a produkcióhoz; a morális lezáráshoz volt rá szükség, vagyis pusztán a pisztoly elsüléséhez kellett. Latinovits - teljesen kilépve önmagából

lenyűgözően, hallatlanul szuggesztíven alakította a degenerált, doppingszere-ken élő, hatalmas energiájával és szuggesztivitásával mindent elsöprő és mindenkit elvakító illuzionistát. Ő maga volt a félelmetes illúzió. Róla valóban el

Thomas Mann: Mario és a varázsló (kaposvári **Csiky Gergely Színház). Koltai Róbert (Cipolla) és Kari Györgyi (Angiolieriné)**

kellett hinni, hogy ő szenved jobban és nem a gyomorgörcstől meggörnyedt áldozat, ez a Cipolla valóban „megdolgozott" a mások megszégyenítéséért. Ennek az előadásnak viszont éppen ezért volt egy nagy fogyatékossága: az emberi vonatkozások, a viszony Cipollához teljesen kidolgozatlan maradt, szó szoros értelemben megrekedt a narrátori szinten. Így az előadás csak lebilincselően érdekes volt, de nem tudott igazán emberivé válni.

Ezzel szemben Kaposváron hiányérzetünk éppen Cipolla „alakításaikor" támad, mely ugyan egyértelműen következik a koncepcióból, és el kell fogadnunk, ha meggyőző, márpedig az, mindazonáltal többször kizökkenti a nézőket az előadásból, esztétikai hiányérzetet okoz. Valószínűleg azért, mert ez a hiányérzet nem elsősorban Cipolla karakternélküliségéből fakad, hanem narrátori funkciójából adódik, tehát a koncepció erőszakolt túlmagyarázásának eredménye. Az előadás mondanivalója enélkül is tökéletesen érthető, a szövegírónak jobban kellett volna bíznia a színészek és a rendező tehetségében.

Ugyanis csodálatos alakításokat produkált a társulat minden egyes tagja, nem pusztán az egymásra hangoltság, az állandó jelenlét, a tökéletes összjáték folytán, hanem azáltal, hogy alakításaikban pár pillanatba sűrítve ezek a középszerű, korlátolt, megvetésünket megérdemlő alakok szánandóakká tudtak válni, kiszolgáltatott állapotukban kiérdemelték együttérzésünket, ezekben a pillanatokban esetlen, szerencsétlen és őszin-te emberekké váltak.

Thomas Mann azt írja a gyomorgörcsben összeránduló fiúról: „Valóban, ahogy a legény fájdalmában meggörbült, az rendkívül kifejező, szemléletességében szinte a karzatra számító, mondhatni színművészeti teljesítmény volt."

A kaposvári előadás ilyen szemléletes és meggyőző alakítások sorozatát nyújtotta. Vannak szereplők, akiknek „csupán" annyi jutott, hogy többnyire néma jelenlétükkel, néhány gesztus erejéig hozzanak létre izgalmas karaktereket, néma reakciókkal viszonyulva a történtekhez. Egytől egyig érdekes figurák, minden mozdulatuk figyelemre méltó, találó és kidolgozott, mindez nagyszerű ritmusban adagolva, mely egyértelműen a rendező érdeme, aki kitűnő láthatatlan játékmesterként teremtette meg a játék ritmusát és hangulati hátterét. Mind-emellett az a szép ebben az előadásban, hogy az egész produkció tökéletes összhangban fogant, kollektív munkaként hat, és talán a rendezés legnagyobb erénye: egy percig sem jut eszünkbe, hogy ezt az előadást megrendezték. A spontánnak ható rend és egyértelműség, a tiszta átgondoltság, a színpadi gesztusok természetes gördülékenysége teszik Lukáts Andor első rendezését maradéktalanul meggyőzővé. Emellett az előadás kifejező, hangulatot teremtő díszlete és karaktereket előlegező jelmezei is az ő munkái.

Nagyszerű Simány Andrea rokkant nője. Feltehetően amerikai turistát formál gag értékű gesztusaival, aki jegyzetfüzetét és fényképezőgépét minden eshetőségre számítva - valószínűleg még a mellékhelyiségbe is magával viszi, nehogy valamit is elmulasszon meg-örökíteni Európa különös egzotikumából. O az, aki teljes kívülállásából fakadóan talán a legkésőbb érti meg a „produkciók" kínos voltát, láthatóan mindennemű produkció képes levenni a lábáról. A többi, asszisztáló szereplő is egytől egyig figyelemre méltó tudott lenni, az előadás hangulatának megteremtése elsősorban nekik köszönhető.

Sokan indokolatlannak vélhetik a német család jelenlétét. Véleményem sze-

Jelenet a Mario és a varázsló kaposvári előadásából (Fábián József felvételei)

rint funkciójuk mégis nagyon fontos, elsősorban az apa egyik mondata miatt, mely az egész előadás lényegét világítja meg, mesterkéletlenül, pontosan a helyén, szinte odavetve: „Azért ízetlen, amit ez a gnóm művel. Az igazi mutatvány az volna, ha egyszer valaki végre a legjobbat csalná elő belőlük!"

A „produkcióban" részt vevők pedig lenyűgöző alakításokat nyújtottak általában. Olykor egy-egy kifejező gesztussal segítettek a helyzet feszültségének megteremtésében, máskor egész ívét alkották meg karakterükből következő alakváltozásaiknak.

Csákányi Eszter egyszerűen csodát művelt. Ameddig Cipolla békén hagyja, kifejező visszafogottsággal teremt meg egy par excellence vénlánymodellt: merev zárkózottsága, erőltetett jelenlé-te, mely nehéz, darabos mozgást eredményez a társaságban és az ösztönös kihívás állandó jele, az arcán levő pír, a fontoskodó esetlenség mintaképévé teszi. Megrázóvá akkor válik alakítása, mikor kénytelen lesz kivetkőzni önmagából, pontosabban arra kényszerül, hogy megmutassa valódi önmagát. A „hipnózis" eredményeként Indiában leprások közé kerül, és ő, aki természetéből fakadóan minden váratlan körülményt jó előre számba vesz és kirekeszt az életéből (talán ezért maradt egyedül), most kénytelen részesévé válni a legkegyetlenebb „valóság"-nak. Először csak a hőség kínozza, az egzotikus, idegen klíma, melyről talán álmodott valami-kor, annak valósága azonban teljesen kiszolgáltatottá teszi: a világmindenség hirtelen kitárulkozása iszonyattal tölti el. Az ábránd közvetlen, épp ezért elviselhetetlen valóságként jelenik meg a számára, akinek a valóság teljes mérték-ben elviselhetetlen mint való, akinek az ábránd a valóság. Valósággal hisztériás rohamot kap a tisztán való érzéki érintésétől. Végtelenül megrázó, ahogy hisztérikusan kapkodva odaveti minden pénzét és táskáját a „láthatatlan" leprások-nak csak hogy békén hagyják végre, majd tehetetlenül a földre zuhanva zokog, vergődik a padlón, mint egy gyerek. Megadta magát.

Ugyanilyen megrázó alakítás Kari Györgyié, a most penziótulajdonos, de egykor a nagy színésznő, Eleonore Duse társalkodónője megformálásában. Zárkózott, elegáns, visszafogott, mostani életével megbékélt, látszólag határozott karaktert formál meg az első jelenetekben. Mégsem bújhat el Cipolla karmesteri pálcája elől: valójában egy nagyon is ellentmondásos, elégedetlenségét titkoló és jól álcázó, mégis sérülékeny alkat. Az ő határozottsága egyértelműen múltjából táplálkozik, szerény életvitelé-nek magyarázatát csupán múltjának nagyszerűségével indokolja magának, vagyis ugyanúgy hazugságokra épülő, meghasonlott életet él, mint a vénlány, és ezért épp olyan könnyen befolyásol-ható is. Kari Györgyi néhány finom gesztussal kitűnően érzékelteti ezt az enerváltságot, életidegenséget, „produkciójában" pedig gyönyörű látványossággal veti le a jól nevelt, előkelő úriasszony tanult gesztusait, érzékien átadva magát múltja álmokká ércesedő, de most jelenvalóként átélhető „valóságának", szép, kitartott mozdulatokkal vetkőzteti le és adja át magát az érzékien csábító ábrándoknak.

Nagyon jó a harmadik siheder kényszerű produkciója is. Ő az, akit Cipolla megmerevít, és két szék között „kifeszítve" arra „kényszerít", hogy őt megtartsa. Csóka Zoltán maradéktalan megtestesítője a Thomas Mann-i karakternek: aki „jó ideje a szuggesztív behatások különösen fogékony médiumának mutatkozott". Itt mindenfajta szuggesztív ráhatás nélkül, pusztán flegmatikus akaratnélküliségből következően képes minden átmenet nélkül megmerevedni. Valóban ő a legideálisabb médium: a könnyű, lezser vér - úgy látszik - a leghajlékonyabban képes a megmerevedésre. De mikor Cipolla ráülve elkezdi sajnáltatni magát, hangsúlyozván, hogy ő szenved és nem az ifjú, a fiú szájának fájdalmas meggörbülése jelzi, hogy a hipnózis mégsem fájdalommentes. Lelkileg és fizikailag is az elszenvedő „produkciója", és csak akaratilag a karmester erőfeszítése.

Kamondy Imre Mario szerepében az előadás fordulatát hiánytalanul elfogadtató, kifejező alakítást nyújt. Épp annyira visszafogott, mint Cipolla; né-hány gesztus és néhány szó csupán az övé. Mégis ebben a néhány jelzésben minden benne van, ami a fordulatot jelent-heti. Ahogy Cipolla kérdésére, „ki vagyok én", kiszáradt szájjal, késleltetve azt feleli, „Silvestra", majd az egyértelműen érzéki csók hirtelen mindannyiunkat kilendít az előadás addigi légköréből; a csók után Kamondy még egy ideig értetlenül-szomorúan a szájához érintve tartja kezét, majd hirtelen rálő a bűvészre.

Cipolla széttárt karokkal összecsuk-lik. Ezzel a „hát most melléfogtam" gesztussal konstatálja: ilyen a világ, nemcsak én használhatom ki az esetlegességek uralmát, az ezekkel való játék azzal a kockázattal is járhat, hogy az esetlegességek ellenünk is irányulhat-nak, ha esetlegesen is. A bukás ezért kiszámíthatatlanul, véletlenül következik be. Ez a Cipolla ezzel mindenkor számolt. Számára a vég egyáltalán nem végzetszerű, hanem természetes melléfogás eredménye, esetleges.

Koltai alakításában az a jó, hogy visszafogottságában egyáltalán nem eredeti, csak okos ismerője a világnak. Nincs különös hangsúly a jelenlétén, ezért válhat az előadásban minden fontossá, ami köznapi és mégis cipollai élességű.

Színpadi értelemben Koltai Cipollája valódi hiány, ez kétségtelen, eszmei értelemben azonban pozitív hiány, mely arra figyelmeztet, hogy nem kell fel-tétlenül szuggesztívnek, ellenállhatatlannak lennie egy tényezőnek ahhoz, hogy pusztán akaratával magával sodorja, bármire felhasználja a tehetetlen közép-szerűséget.

Thomas Mann: Mario és a varázsló (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Színpadra alkalmazta: Spiró György. *Díszlet, jelmez:* Lukáts Andor. *Rendező:* Lukáts Andor.

Szereplők: Koltai Róbert, Kamondy Imre, Karácsony Tamás, Kari Györgyi, Kisvárday Gyula, Kósa Béla, Krum Ádám, Csákányi Eszter, Cserna Csaba, ifj. Csorba András, Németh Judit, Tyeplik Béla, Szántó György, Csóka Zoltán, Szabó Edit, Lukács Csilla, Réti Andrea.

KISS ESZTER

Esti műsor két változatban

Spiró György új drámáját, az *Esti műsort* két színházunk is műsorára tűzte. Darabja némileg meglepetést okozott, annak ellenére, hogy 1982 februárjában (már Az *ikszek* és A *békecsászár* megjelenése után) Spiró így nyilatkozott: „Amit írni fogok, az valószínűleg ad hoc lesz, és más, mint amit eddig csináltam. Hagyom, hogy hasson rám az élet, hogy feltöltődjem. Nagyon más lett a világ, amíg én az írásba temetkeztem, és most saját magamat is újra kell fogalmaznom." Lehet, hogy az Esti *műsor* részben e „feltöltődésből", újrafogalmazásból *is* született, bár feltehetően Spiró sem annyinak látja mai világunk lényegét, amennyi abból az Esti *műsorban* megmutatkozik. Azonkívül, hogy egy számára új drámai formával kísérletezik, valószínűleg a körülmények kényszerítő hatása is közrejátszott abban, hogy többször kifejtett színházi eszményének megvalósítása helyett most egy attól teljesen elütő munkával jelentkezett. *A* Hannibálban és A *békecsászárban* oly bravúrosan felépített látomásos drámai világgal szemben most szándékoltan naturalista művet írt; a történelem helyett mai témához nyúlt; a sok szereplős kavargást öt szereplő egy helyszínen játszódó kamaradarabja váltotta fel. (A darab két - lakótelepi panelházban élő - házaspár egy hét-köznapi estéjét mutatja meg, mindennapos tevékenységükkel: vacsorával, tévézéssel melynek műsorát a közönség is láthatja egész előadás alatt -, veszekedéssel, a kamasz fiú hazatérésével stb.) Természetes, hogy ez a - tartalmi és formai - váltás esztétikai következményekkel jár, és meghatározza a drámai forma működését. Vagyis azt, hogy valójában nem jött létre drámai forma - tehát dráma sem-, hanem inkább „nyersanyag-nak" mondható az *Esti műsor* szövege, mely azonban kétségtelenül sok lehetőséget rejt magában a megvalósító szín-ház számára.

De melyek ezek az esztétikai következmények? A darab „abszolút naturalizmusa" azt eredményezi, hogy Spiró megmutat ugyan egy darab valóságot (a „panelkapcsolatok", elidegenedés, uniformizálódás, értékvesztés mint a „modern élet", az urbanizáció velejárói), de egy olyan jelenséget, melyet nemcsak mindannyian érzünk saját bőrünkön, hanem amely köztudott, ismert is. S ezt az ismert jelenséget nemcsak olyannak ábrázolja, amilyen az a valóságban, ha-nem olyan *módon* is, ahogyan valójában létezik, mert az itt és most tömegek éle-tét, tudatát, lelkét megnyomorító jelenséget elénk tárja, de nem feltárja; s az okokat, a hátteret sem láttatja, csak az eredményt. Ebből egyrészt az következik, hogy csak a felszínt látjuk, ami ön-magában köztudott, és ezért érdektelen, másrészt - s ez a drámai forma szem-pontjából fontosabb - abszolút *statikus* viszonyokat látunk, egy állapotot, mindenfajta drámai mozgás nélkül. A dinamizmusok hiánya eredményezi a feszültség hiányát is, egy olyan darabban, melyben éppen a feszültség hatásával lehetne a „tükörképnek" esztétikai érvényességet és erőt adni. A statikussággal függ össze az esztétikai és drámai hitelt biztosító sűrítés, tömörítés és a jellemek hiánya is. Az alakok persze szándékosan túl általánosak és (a mondanivalónak megfelelően) jellem nélküliek, hiszen még a házaspárok nevének felcserélhetősége is arra utal: nincsen egyéniségük, tehát egymás számára sem tudnak sem-mit nyújtani. Ez azonban az improvizálásnál dramaturgiai problémát jelent, amire később térek ki.

A drámai forma működésének e kerékkötői mellett az *Esti műsor* számos olyan tényezőt tartalmaz, melyek egy jó dráma csíráját hordozzák. A lakótelep, a panelház valóban szimbóluma lehetne az elidegenedésnek, mai városi életformánk monotóniájának, az értékek elkopásának a „létért való küzdelemben". Olyan szimbólum, mely ennek az élet-módnak minden jellegzetességét magába sűríti, s mint siralmas „végcél", a folyamatra is visszautal. De ahhoz, hogy ez a „tünetegyüttes", a másfél szobás dobozlakás a színpadon szimbólummá váljék, sokkal többet és egyben mélyebb rétegeket kellett - és lehetett volna belesűríteni. Ugyanakkor a végletesen naturalista ábrázolás is megakadályozza a jelképpé emelkedést.

A tévé hangsúlyos szerepeltetése és Zsolti figurája, a zene kiválasztása, melyet éjjel-nappal hallgat (Bizottság együttes), nem csupán az értékvesztésre, nivellálódásra figyelmeztet, hanem arra is, hogy már pótcselekvéseink sem egyénre szabottak; s ez azt jelzi, hogy már nem is keressük az életminőséget. A keserű befejezés a kamasz *fiú* megjelenésével megemelné az egész darabot, ha Zsolti alakja kidolgozottabb lenne (jellegtelensége miatt ezt a szerepet a legnehezebb, hitelesen eljátszani). Így a rendezőn múlik, mennyire „felpezsdítő" ez a végső csattanó: a fiatal generáció sem „jobb" a szüleinél; bár megveti a felnőttek életvitelét, már neki is megvan a maga médiuma, az a manipulációs eszköz, melyben feloldódhat.

Igen izgalmas a darab kommunikációs felépítése. A kommunikáció a hétköznapiság és a vegetáció szintjén folyik, így mindig van mibe kapaszkodni, ami

Moór Marianna (Gizi), Nagy Zoltán (Géza), Szakács Eszter (Bella) és Hetényi Pál (Béla) Spiró György Esti műsorának nemzeti színházi előadásában (Iklády László felv.)

Harkányi János, Felkay Eszter, Gálfy László és Szentirmay Éva a békéscsabai előadásban (Ilovszky Béla felv.)

kitölti az űrt. A témát, a kommunikáció lehetőségét a közvetlen, mindennapi tárgyak és tevékenységek adják: evés, ivás, cigaretta, szexualitás, tévéműsor; és maguk a kapcsolatok: a válás témája és a veszekedés. A veszekedés egyébként is jól működő, bejáratott kommunikációs formula. Mindez azt jelenti, hogy nincs információcsere köztük, tehát valójában nincs kommunikáció. A tévé az együttlét, a közös tevékenység látszatát terem-ti meg, vagyis szintén a kommunikáció látszatát. S ugyanezt a szerepet tölti be a Zsolti által képviselt ifjúság számára a zene (a koncert vagy a magnó): látszólag összeköt, de valójában elszigetel. Ebben a kételű kommunikációs kompozícióban rejlő drámaiság azonban nem hatékony a darabban a már említett okok miatt.

A színre vitelkor nagy nehézséget jelent, hogy a darab közhelyformában megfogalmazott közhely marad, s ezért van az, hogy a közönség sokszor inkább a színpadon működő tévé műsorába felejtkezik bele az események figyelése helyett. Persze ez lehet szándékolt is az író részéről, „belekalkulált" hatás: lám, ennyire érdektelen, üres az életünk, hogy még a sokat szidott tévéműsor is jobban leköt bennünket a színházban! S az e tényre való utólagos rádöbbenés-nek kellene kiváltania valamiféle katarzist, önmagunkra eszmélést. Csakhogy ez a katarzis elmarad, és éppen azért, mert nem drámát látunk. Mégis le kell szögeznünk, hogy a Békés megyei Jókai Színház bebizonyította, hogy színvonalas és szórakoztató produkciót is lehet csinálni az *Esti* műsorból. Békéscsabán nem valódibb, hanem igazabb lett az előadás, mint a Nemzeti Színházban. Szikora János rendezése kiaknázta a darabban rejlő humort, élt a helyzetkomikum lehetőségével, s ez biztosítja, hogy a néző belefelejtkezik a játékba, és nem is figyel külön a tévére (igaz, hogy a tévé - a szerzői utasítás ellenére - a normális-nál halkabban szól). A Szurdi Miklós rendezte produkción inkább a „komor" naturalizmus, a „minden valódi" erőltetése érződik, s ettől válik unalmassá.

Nagyon sok múlik a tér és a díszlet funkcionálásán is. A Nemzetiben a darab számára túl tágas tér hátrányait a mintaszerűen valódi, de bonyolult és beláthatatlan díszlet (Csikós Attila munkája) próbálja ellensúlyozni. Ezzel szemben a Jókai Színház szobaszínpada eleve a darabnak megfelelő adottságokkal rendelkezik, a színpad és az egész terem kis mérete olyan közvetlenséget teremt, ami már magában azt sugallja, hogy rólunk van szó, és kialakítja az összezártság, a „panelközérzet" légkörét is. Hozzájárul ehhez, hogy a színpadtérbe nyúló, felfüggesztett mikrofonok felerősítik a szereplők hangját. Ez kezdetben zavaró, mesterséges hangzást hoz létre. Később azonban hozzászokunk, s szinte bevonja a nézőket a játéktérbe az, hogy a színészek hangja az egész termet betölti.

A színpadkép egyszerűbb és áttekinthetőbb - de így is kifejező - s játéktér-ként is jól használható téralakítás. A bútorok, a világítás hangulatilag erősí-tik a darab mondandóját, kopott, sivár és kiszámított környezetet adva (Szikora János munkája).

A színészi játékkal kapcsolatban új-ra fölmerül a tévé szerepeltetésének kérdése, ami formailag újszerű (ilyen struktúraszervező funkcióban még nem találkoztunk „vele" színpadon), de az előadást nehézkessé teszi. A színészek ugyanis szinte megoldhatatlan feladat előtt állnak, amikor a rögzített, írott szöveg mondása-játszása közben a tévé műsorára is reagálniuk, rögtönözniük kell. És nemcsak azért, mert színészeink-nek nincs rutinjuk a rögtönzésben, hiszen mai színjátszásunk nem is követeli meg, hogy legyen. Ennél nagyobb nehézséget okoz az, hogy maga a darab sem ad támpontot ahhoz, hogy hogyan reagáljanak. Szerepük jelleme szerint nem reagálhatnak, mivel nincs megírt jellemük, saját egyéniségük szerint pedig szintén nem, hiszen akkor nem Bella, Béla, Gizi és Géza lennének. Ezért a Nemzeti Színházban Szakács Eszter, Hetényi Pál, Moór Marianna és Nagy Zoltán tanácstalanok, kényszeredetten bugyuta poénokat találnak ki, s ez a görcsösség, a rögtönzéstől való félelem át-sugárzik egész játékukra.

Az ebből fakadó hiteltelenséget még fokozza Szakács Eszter eltúlzott idegessége és morcossága Bella szerepében, hiányzik belőle a férje iránti „úgyis mindegy" szinte megértő gesztusa. Leginkább Moór Marianna találja föl magát, könnyedséggel próbálja oldani a merev helyzetet és Gizi figuráját. Az írott szöveg és a rögtönzések közötti váltások szinte hallható zökkenései miatt pedig szétesik az elő-adás. Zsolti szerepében Csák György szintén nem adhat többet, mint amit a figura sovány lehetőségei biztosítanak.

Békéscsabán az említett nehézséget leleményesen kiküszöbölték, egyszerűen úgy, hogy - legalábbis az általam látott előadásban - nem improvizáltak (talán mindössze egyszer hangzott el Gálfy László szájából egy épp odaillő bemondás). S ez nemhogy kárára, ha-nem inkább hasznára vált az előadásnak: gördülékenyebb, hitelesebb lett, nem törték meg átváltások, oldottabban, természetesebben játszottak a színészek. Látszott rajtuk, hogy nem nyűg számuk-ra, hanem élvezik a játékot, s így az egész helyzettel könnyebben azonosultak. Az improvizáció hiánya nem vett el a mondanivalóból, sőt inkább az ellaposodástól óvta meg.

A legjobb játékot Szentirmay Éva és Gálfy László nyújtja, tipikus, a hajszába és a monotóniába belefáradt, egy-mást megszokásból gyötrő házaspárt alakítanak, tökéletes összhangban és humorral (Bella és Béla). Felkai Eszter és Harkányi János (Gizi, *Géza)* is színvonalasan játszik, de nem annyira belülről átélve és egyénítve a szerepeket.

A Zsoltit játszó Szatmári Gábor természetességet tud belevinni szerepébe, elhisszük neki, hogy „ilyenek a mai fiatalok" - még ha ez így általánosságban nem is igaz.

S az összhatáshoz Békéscsabán hozzájárul még egy csavarás a rendezői koncepcióban, a több értelmű befejezés, ami Zsolti figurájának többletjelentést ad. ltt a végkicsengés nem pusztán annyi, hogy a fiú a saját szintjén, a saját eszközeivel ugyanazt csinálja, s ugyanolyan pótéletet él, mint a szülei. (Így ér véget ugyanis a megirt darabnak megfelelően - a Nemzetiben az előadás: Zsolti a szülők távozása után kikapcsolja a tévét, majd saját szobájában kényelmesen elhelyezkedve s a zenét bömböltetve pornóújságját lapozgatja.) A Jókai Színházban Zsolti nem kapcsolja ki a tévét, amikor egyedül marad, hanem a magnóján felhangosított zene bömbölése közben

mely elnyomja a tévé hangját szülei megvetett agyán őrjöngve dobálja ma-gát. Ehhez még hozzájárul az üvöltő dal szövege, mely - nem pontosan idézve - körülbelül így hangzik:

„Má' megint itt van a szerelem ... Má' megint izzad a tenyerem ... Szerelem ... szerelem ... szerelem ... Köpni kell, köpni kell, köpni kell ..."

Egyszerre megrendítő hatású és komikus *ez az* utolsó kép, s az egész elő-adást magasabb szintre emeli. Kifejezi a retardációt, az értékek devalválódását a fiatal nemzedék számára is; a szülői életminta akaratlan követését, de a szabadulni akarást is, a fullasztó rosszullétet ebben a közegben, s azt, hogy ennek a zenének a bálványozását nem pusztán a leszállított igényszint, hanem az undor és az utálat is szülte; az, hogy számukra jobb híján ez a zene képviseli az agresszivitást, megvetést és ellenérzést azzal a világgal szemben, melyet a darabbeli szülők testesítenek meg. Így a kamasz Zsolti alakja ebben a felfogásban az üresség és az üresség elleni lázadás hordozója.

Mindenképpen sok tanulsággal járó próbálkozás volt az *Esti műsor* színre vitele, azt hiszem, elsősorban az író és a rendezők számára. De vajon mikor lát-juk már színpadon Spiró Györgynek azokat a valóban jó darabjait *(a Hannibál*-ra és *A békecsászárra* gondolok), melyeket ő is bevallottan közel érez magához (s melyek dramaturgiai újszerűsége is merészebb és természetesebb, mint itt a tévé darabszervező funkciója) ? Bizonyos, hogy színre vitelük számtalan nehézséggel járna - de megérné.

RÓNA KATALIN

A macska - macska

Musicalbemutató a Madách Színházban

Nincs még egy esztendeje annak, hogy Tatár Eszter londoni színházi jegyzetében a SZÍNHÁZ hasábjain „pokolian irigyelte" *a Macskák* produkcióját. Nos, ma már irigykedésre semmi ok: a Madách Színháznak aligha van irigyelnivalója a New London Theatre-től, miként a budapesti közönségnek sincs a londonitól.

Amint fölhangzik Andrew Lloyd Webber nyitánya - Makláry László és Bolha Lajos zenei vezetésével, szerencsére az eredetihez teljesen hű hangszerelésben - , éppúgy villognak a zöld macskaszemek, jelezve, hogy kezdetét veszi a játék, a mese, a nagy macskabáli készülődése Egy éjszaka történetei, a macskák által elbeszélve.

Thomas Stearns Eliot költészete az irodalomtörténet szerint egyet jelent a huszadik századi angol líra megújulásával. Költői módszerének legsajátabb vonása, hagy megtalálja azokat a tárgyakat vagy tárgyak, helyzetek sorozatát, egymásutániságát és egymáshoz kötődését, amelyek elsősorban érzelmi és nem értelmi hatást gyakorolnak az olvasóra. Lírájában ott él az irónia és az illúzióvesztés, a beletörődés és a zaklatottság, a huszadik század metafizikus szemléletű emberének világképe. „Ember-nek fia. / Nem mondhatod, nem sejted, mást sem ismersz / Csak egy csomó tört képet." így jellemzi a modern világot *Átokföldjén* (Vas István fordítása) című költeményében. S a tört képek és a szimbolikusan a lényegre mutató töredéktechnika az elioti világszemléletre utal. Valójában azért fontos erről beszélni, mert a világszemlélet, az ember-eszmén, megrendítő látomásai teszik érthetővé, magyarázzak a játékos, groteszk bájú, titokzatos humori és a vidámság mögött mindig ott lappangó keserűség macskamodorú megszólalásait *a Macskák* könyvében. .Hisz a kiismerhetetlen macskák sem mások Eliot szerint, mint az emberek. Van köztük galád, derek, van jó és rossz, van okos és ostoba. Róluk, s ha úgy tetszik, rólunk szól a *Macskák könyve,* hisz szerzője így fogalmaz *A macska megszólításában:* „Tudhatnád, a macska olyan, akár magad vagy jómagam / vagy mit a többi emberek: i ahány, annyiféle lehet." (Tótfalusi István fordítása.)

Nyilvánvalóan ebből az azonosságból és nemcsak a leendő játék önöméből indult ki Andrew Lloyd Webber, *a Jézus Krisztus szupersztár, az Evita* és a *Meséld el vasárnap* világhírű zeneszerzője, amikor musicalt írt a *Macskák könyvé*ből. Muzsikája talán kevésbé népszerű, ha úgy tetszik, fülbemászó, mint a korábbiak, ám sodró tempójú, :zeneileg igényes, a tartalmat hűen követő, a szövegi és a zenei alárendeltség-fölérendeltség kérdését nagyvonalúan áthidaló. A musicalnek összefüggő története nincs. A játéknak a keretet a bál adja meg, és a versekből jól ismert macskák, macskatípusok és jellemek dalaiból ismerkedhetünk meg világukkal, illetőleg világunkkal.

Megismerkedhetünk? Megismerkedhetnénk. Ha értenénk a szöveget. S máris a kétségtelenül nagyszabású budapesti előadás legnagyobb gondjához érkeztünk. Nemes Nagy Ágnes, Tandori Dezső, Tellér Gyula, Tótfalusi István, Weöres Sándor tüneményes fordításai után Romhányi József kapta a megtisztelő feladatot a musical. verseinek magyarítására. Minden valószínűség szerint nagyszerű munkát végzett. Naiv játékosság, költői lebegés, ügyes szójátékok jellemzik a fordítást állapíthatjuk meg, ha elolvassuk a szövegkönyvet. Rigmusai jól illeszkednek a muzsikához. Hihetőleg, mert nem hallatszik semmiféle sutaság a zene és a szöveg között. Nem Romhányi József hibája, hagy a versek a kóruselőadásában néhol nem vagy csak alig érthetők, követhetők. Hogy ez fegyelmezetlenségből (nem valószínű, hisz az előadás pontosan és precízen van megkomponálva), a. mozgás és az ének együttműködésének nehézségéből, netán a play-back technika hibájából következik, alig állapítható meg. Mindenesetre elsősorban ezzel magyarázhat, hogy kilépve a színházból, a megmaradt élményt a dallam és a mozgás jelenti. És egyetlen kivételtől, a színházi macskáktól eltekintve alig idézhetők föl a macskák történetei. Pedig higgyük el, Eliotnál voltak történetek.

De végül is, ha elhatározzuk, hogy nem bánjuk annyira a mesét, a Madách Színházban 'jeles élményben, látványos színpadi teljesítményben van részünk. Seregi László koreográfiája egyaránt használja a balett, a- pantomim és általában a modern ritmikus mozgasművé-

Eliot-Webber: **Macskák** (Madách Színház) **Haumann** Péter (Gastrofar **George)** és **Kishonti** Ildikó **(Lingelingéla)**

Bencze Ilona, Szerednyey Béla és Szakály György a Macskákban (Ikládv László felvételei)

szet legkorszerűbb elemeit. S ezzel megteremti az előadás teljességét. Nemcsak azért, mert a tánc hivatott áthidalni az egyes számok, betétrészek közti szüneteket, megteremteni az átvezetéseket, hanem mert táncaikban olyan jellemábrázoló képességről, a nagyjelenetekben olyan fölényes színpadismeretről, a szín-padi hatásmechanizmus olyan biztos érzékéről tesz tanúbizonyságot, amely egymaga képes megadni az egész elő-adás alaphangját, alaptónusát. Olyan egységet képes teremteni Götz Béla nagyszerűen berendezett és világított színpadán Vágó Nelly hatásos kosztümjeibe öltöztetett, Bajkai István maszkírozta színészekkel, amely stílusteremtő a magyar színpadon. Munkájának különös erénye, hogy egységes színvonalat ért el a különböző felkészültségű és képzettségű művészekkel. Prózai színészek, balett-táncosok és énekesek közös, egy-neművé formált játéka hozza létre a *Macskák* hatásos előadását. Diadaluk épp az egységben teremtődik meg, az együtt-játszás gyönyörűségében, abban a meg-alkuvások nélküli, megfeszített erejű közös munkában, amelyben együttesen megtestesül az ének, a zene és a tánc.

Valójában a színészi teljesítmények is közösen értékelhetők. Az egyenrangú művészi alakítások közül is kiemelkedik Kishonti Ildikó Lingelingélája, Hűvösvölgyi Ildikó Mindleveryje, Gyabronka József Mickeringje. De a többiek, Tímár Béla Munksutrappja, Paudits Béla Quaxója, Cseke Péter Elvisz Trénje, Bencze Ilona Bomolurinája, Szerednyey Béla Micsel Rumlija, Kiss Mari Gimb-Gömbje, Balogh Ferenc Mefisztulesze, Póka Éva Cassandrája, Tóth Enikő Victoriája, Szilvássy Annamária Jeminája, Lesznek Tibor Koricipatja egységesen jó színvonalú teljesítmény. Szólódalaikban, állandó színészi jelenlétükben és a táncokban egyaránt bravúrosak. Komoly balettművészi teljesítmény Szakály György három macskatánca, Mefisztulesz, Nagy Hirig Macska, Sam Mitsegél szerepében. Az Operaház balettművészei: Detvai Zsuzsa, Fanács Evelyn, Kajtár Júlia, Kecskés Szilvia, Kollár Eszter, Lászay Andrea, Mráz Kornélia, Balikó István, Balogh András, Bongár Péter, Hencsey Róbert, Ménich Gábor, Rotter Oszkár és Sárközi Gyula nemcsak keretet szolgáltatott a játékhoz, hanem az egész előadás látványképeinek alapját teremtik meg.

Nehezen illeszkedik az előadásba az operaénekes Póka Balázs Old Csendbe-

lenn alakjában. Nem elég énekhangjára építeni. Helyzetei és épp ezért egész részvétele a játékban rendezőileg megoldatlan. Miként Szirtes Tamás nem gondolta végig Grizabella szituációját sem. Nem teremtette meg a tartalom köré a formát. S hiába Grizabelláé a világsláger, a Memory-dal, Almási Éva alig tud mit kezdeni vele. Nemcsak azért, mert úgy látszik, énekhangja sem elég kidolgozott ehhez a dalhoz (ráadásul többször playbackről szól), hanem mert helyből kell magasat ugrania. Míg a többiek végigdalolják, végigtáncolják, végigjátsszák az estét, ő időnként besétál, unottan, mint valamiféle előkelő idegen, előrejön a rivaldához és eldalolja a magáét. Az öregedő, magányos macska szívbemarkoló dala az emlékekről, az emlékezés-ről és az új hajnal reményéről előadásában őszintétlenül cseng. Nagy kár érte.

A legtökéletesebb, legteljesebb macska Haumann Péter. Gastrofar George, a színházi macska. Haumann nemcsak a dalra képes, de eljátssza a ma remegő, paralitikus, egykor elegáns cicát. A nagy hírűt, a sztárt, akitől vénségére már sem patkány, sem egér nem fél. De valaha neki tapsolt, neki nyávogott az egész karzat. Eljátssza az emlékeket, az emlékekből élő egykorvoltat: a színészt, ki száz tirádát tudott, ki főszereplő, ki jellem volt. Ki táncolt és énekelt. A cicát, aki tigris volt a színpadon. Haumann egy-szerre macska és ember. Macskaságában ember, emberségében macska. S mindenekfölött: színész. Olyan teljességet teremt szerepében, amellyel egy kiváló előadás legmegrázóbb perceit *hozza*.

A Madách Színház előadása láttán „irigykedésre" hát semmi ok: *a Macskák* Budapesten is joggal lesz óriási siker. S a legnagyobb siker éppen azon mérhető, hogy a Madách Színház mű-vészei megmutatták, képesek tőlük szokatlan teljesítményre is. Talán idővel más musical szolgálatában is, amely tán többről is szól majd, mint hogy „a kutya kutya a macska macska".

T. S. Elíot- A. Lloyd Webber: Macskák (Madách Színház)

Fordította: Romhányi József. *Díszlet-világítás:* Götz Béla. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Maszk:* Bajkai István. *Társrendező-koreográfus:* Seregi László: *Rendező:* Szirtes Tamás.

Szereplők: Haumann Péter, Almási Éva, Póka Balázs, Kishonti Ildikó, Tímár Béla, Cseke Péter, Bencze Ilona, Paudits Béla, Hűvösvölgyi Ildikó, Gyabronka József, Szerednyey Béla, Kiss Mari, Balogh Ferenc, Szakály György, Póka Éva, Tóth Enikő, Szilvássy Annamária, Maronka Csilla, Lesznek Tibor.

BUDAI KATALIN

„Van randevú, van holdfény"

Lajtai-Békeffi zenés játéka a József Attila **Színházban**

Aki *A régi nyár* című operettet nézi, az egy - tágabb értelemben vett - magyar művelődéstörténeti korszakkal is szembesül. Most, mikor a nosztalgiázás annyira divatos, nem árt magukat az eredeti műveket is latra vetni a cikornyás másolatok helyett, mennyire élnek, hatnak, mit tudnak még közvetíteni számunkra. Ezért hát kitűnő ötlet volt a népszerű dallamok egyik legkiválóbb szerzőjétől, Lajtai Lajostól műsorra tűzni fiatal éveinek egyik legnagyobb sikerét, *A régi nyárt,* melynek ősbemutatója 1928-ban volt a Budai Színkörben. Jobb ez a változat, mint az 1958-as átdolgozás. A művelődéspolitikai okokat is szem előtt tartó, Kellér Dezső szövegével aktualizált nagyoperett inkább slágerparádé volt, Lajtai valamennyi híres szerzeményét belekomponálták egy az akkori Honthy figurájára ráigazított primadonna hosszú életének három epizódjába (innen is a cím: *Három* tavas).

Ez az édes, bájos, pihekönnyű, élvezetes *Régi nyár* tehát a régi, az eredeti. S ha az ember leküzdötte ama furcsa érzését, mely akkor támad, mikor megszokott prózai színházában az ismert prózai színészek szájából minden átmenet nélkül kitör az énekszó nos, akkor már nyert ügye van színháznak, nézőnek egyaránt.

Ez a darab Lajtai Lajos, „a pesti svéd" (ahogy Kellér Andor remek kis karcolatában jellemezte a felszabadulás után svédországi emigrációjából már évente hazalátogató zeneszerzőt) és a sziporkázó ötletességű Békeffi szerencsés munkája. Minden benne *van,* ami az akkori - és úgy tűnik, a mostani - szórakoztatáshoz kell: kis atelierkukucskálás a színészvilágba, tizennyolc éven át táplált nagy szerelem báró és primadonna közt, gyermekeik, a csacska fiatalok egymás-ra találása a pénz büszke megvetésével, humoros kabinetfigurák, szeparé, Ruszwurm és budai vendéglő. Es persze a muzsika. Ez akkor is élni fog, ha már az általa idealizált kisvilágnak hírmondója sem marad, ha már értelmező szó-tárral a kezünkben fülelünk a sokszor emlegetett szeparé, konflis, mezaliansz, zsúr és egyéb hasonló szavakra, imigyen tanulmányozva ezt a lakkcipős-pengős-mulatós világot. Ez a Szerb Antal által „neo-frivol"+nak nevezett néhány boldog esztendő bizonyos rétegek számára valóban lehetett ilyen csillagfényes-kertvendéglős-bódult vidámságú. Ezek-re az is szeretettel gondol vissza, aki ezen körökben talán soha nem is fordulhatott meg, pusztán azért, mert akkor volt fiatal. A mostani ifjak pedig (magam is közéjük tartozva ezeken a dalokon nőttem, a „Kiskece lányom" mellett fújtam a „Horváth kertet" is) legalább a kedves dallamok révén el tudják helyezni nagyszüleik felidézgetett emlékeit egy jellegzetes tárgyakkal és figurákkal benépesített világ láttán. Ezeket a dalokat egyébként azok figyelmébe is ajánlhatjuk, akik az erősítők zajában roncsolják a fülüket: mindegyik szám-nak van szellemes, karakteres motivikája, lendülete, íve, felfutása, hatásos zárása. Észrevétlen lopóznak be az ember fülébe, hazakísérnek, könnyebb lesz tőlük a lépés.

Mármost a darabválasztáson kívül még egy boszorkányos ötlettel állt elő a József Attila Színház. Nagy színésznőnket, Törőcsik Marit hívta meg a bölcs és agyafúrt operettprimadonna hálás szerepére. A műfaj becsülendő voltát igazolja, hogy a művésznő nemhogy ódzkodott volna a rollétól, hanem láthatólag a legnagyobb kedvvel játssza. Ezáltal rendkívül nehéz helyzetbe kerül az értékelő: vajon mindaz, ami remeknek, könnyed-nek, kedvesnek tűnik e majd hatvan év előtti, de semmiképp sem az örökkévalóságnak szánt operettben, az tartós szavatossági idejű önértékének vagy Törő-esik Marinak köszönhető-e. Az ő elementáris lendülete hevít-e át minden pillanatot, vagy más is történik még őkívüle a színpadon szinte eldönthetetlen.

Mert Törőcsik fejkendők, bugyrok, cúgos cipők után, keserű, megalázott lelkű asszonyok után itt cilinderben, neccharisnyában, boás rózsaszín pizsamában és kecses selyemtopánokban lejt, szája hamiskás mosolyra áll; és bűvölbájol, erotikusan vonz, konspirál, hiteget, csábít. És szép. És rugalmas. És jó lába van. (Elszédülünk, ha belegondolunk, hogy előző este például a piszkos, részeges Peachumné volt a *Háromgarasos operában,* s félretaposott mamuszban dülöngélt.)

Tökéletes primadonna-imágót nyújt, s bár sokan ezt hihetnék, nem tesz idéző-jelbe semmit, nem gúnyolja ki színpadi önmagát. Ez nyilvánvalóan Iglódi Ist-

Törőcsik Mari Lajtai Lajos-Békeffi István: A régi nyár című darabjában (József **Attila Színház) (Iklády László felv.)**

ván, a rendező koncepciójából is következik: ne görbe tükörben lássuk, páholyból fricskázzuk ezt a korszakot, hanem mostani többlettudásunkkal elevenítsük meg. Ettől lesz egészen hozzánk közelálló, elfogadható az egész játék, s ehhez óriási segítség Törőcsik Mari teljesen „laza", mindent vállaló jelenlé-te. Mindent mer, mert mindent tud. Így felperdülni egy zongora tetejére énekelni, így tangózni, így virágcsokorral játszani; ez már olyan magasiskola, hogy „mímes" volta teljesen eltűnik, egy természetes, magánemberi gesztusrendszer összerendezett sorozatának tűnik. Törőcsik teljes mértékben vállalja a primadonna Máriát, ezért lesz „alulexponáltsága", azaz a szöveg gyors kézzel odavetett primadonnakliséje ellenére emberi portré ez az asszony.

Természetes, hogy semleges vagy éppen „ellenkező" környezetből harsányan kilógna ez a játékmód, de, s ez ismét a József Attila Színház összeszokott, együtt érő gárdájának s a rendező dicséretére szól, a többiek együtt haladnak a „dívá"-val. A díszlet is - Szlávik István munkája - finom, stílusos, illúziókeltően teremti meg a színházi öltöző, az úriszoba, a kertvendéglő s a cukrászda légkörét, ugyanígy a ruhák is, Kemenes Fanni tervei alapján. Talán egyetlen jelenetben (mikor Mimóza, az öltöztetőnő felpróbálja „őnagysága" új jelmezét) marad a szöveg alatt a színpadi kosztüm: egyszínű lila szoknya, mikor „ezernyi szín"-ről beszélnek, vásári papírkalap dámának való helyett.

Törőcsik Mari mellett van valaki, aki ugyanúgy - bár lehetőségeiben némiképp korlátozva - hagyja magát a játék által „fölszabadítani": ez a zenei szerkesztő s egyben zongorista Selmeczi György, aki a színpad széléről szolgáltat-ja dobos társával, Bíró Rudolffal a kíséretet az időnként slágerra gyújtó szereplőknek. Hogy kitűnő színpadi zenék szerzője, azt tudtuk. De hogy Magyarország legjobb szalonzenésze, az csak most derült ki. Ha lenne presszó, ahol esténként ő játszana, dugig megtöltenék azt dzsesszkedvelők és nosztalgiázó idős párok egyaránt. Selmeczi nemcsak zenész. Partner, játszótárs: szemüvegének villanása is beleillik a színpadi történésbe, részt vesz mindenben, szája önkéntelenül susogja a szöveget. Koccintanak vele, tüzet kérnek tőle, hozzá fordulnak, ha „kifelé" beszélnek, de enélkül is jelen van érzékeny, hajszálpontos, a színész pillanatnyi kedélyállapotára hangolt nagyszerű, invenciózus zenéjével. Felfrissíti, megfényesíti a régi dalok kíséretét, elsodró lendülete egy-egy kis koncertbravúrrá avatja a zongoraszólamot. Látni őt ugyanolyan élmény, mint hallgatni : még a zoknija is élvezi a játékot és a muzsikát. Bár felvennék lemezre a dalokat, s ő még egy kicsivel többet improvizálna rajta!

A remek hangulathoz, amit kialakított a pezsdítő Selmeczi-féle zene és a Törőcsik-féle tűzijáték, hozzájárulnak a többiek is: Makay Sándor, Borbás Gabi, Kaló Flórián, Szerencsi Éva és Rátóti Zoltán főiskolai hallgató. Ez utóbbi sikerrel debütált: nagyhangú, tapasztalatlan arisztokrata kamaszát nyerseségből, bumfordiságból, ügyetlenségből alakítja, termékenyítőleg beépítve szerepé-be saját színpadi rutintalanságát is. Friss, meglepően üde színt hoz ezzel az előadásba, ígéretes jelenség.

Szerencsi Éva, hazatérve Miskolcról, ugyanott folytatja, ahol abbahagyta. Igaz, most jól énekel és táncol: ezzel egy kicsit feldúsíthatja a szerepsémáját. Kár, hogy Kemenes Fanni előnytelen, rossz szabású,

szűk kosztümben, csúnyán festett, lilásvörös parókában hozza be a színpadra az első jelenetében. A szöveg szerint ő ugyan vöröske, de ennek elérésére kínálkozott volna jobb megoldás is: például bemosatni kissé saját haját. Egyszerűbb, természetesebb lenne, mint ez a torzító, riasztó színű paróka.

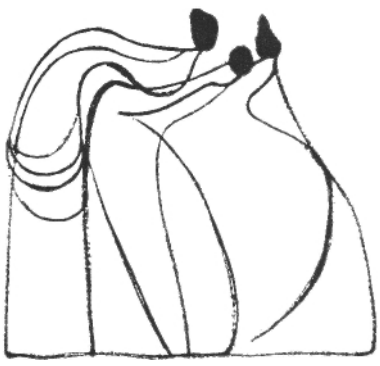
Feltűnhetne már - bár feltűnés nélkül csinálja -, mennyire helyén *van* mindig Kaló Flórián. Soha nem túloz, külsőséges hókuszpókuszok nélkül bújik figuráiba. Most is nemes és egyszerű az epekedő (ám tizennyolc évig másfelé kódorgó) báró szerepében. Kitűnő, vidáman poentírozó alakítás az élősködő, kéjvágyó rokon szerepében Makay Sándor, a mimózalelkületű öltöztetőnőében Borbás Gabi. Két csábos leány is tüntet bájaival (Fördős Magda és Szórádi Erika), ők hol mint revügörlök, hol mint kikapós hölgyek jelennek meg. Nekik még gyakorolniuk kell az összeütközés nélküli kitáncolást, néha kissé kirínak az egyéb-ként igényesen mértéktartó előadásból. Á koreográfiák (Éva Reinthaller munkája) könnyedén, jól táncolhatóak, tekintet-tel vannak az egyszerre énekelni és táncolni tudást megkövetelő feladat prózai színészre szokatlan súllyal nehezedő terhére.

Nem tudom, végül is operettet láttunk-e. Lehet, hogy egy újraolvasott régi kedves vers volt, vagy *egy* egykor népszerű kiadvány „reprint"-je vagy egyszerűen egy nagy művésznő által per-formált csoda.

Lajtai Lajos Békeffi István: A régi nyár (József Attila Színház)

Rendezte: Iglódi István. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanni. *Zenei vezető:* Selmeczi György. *Koreográfus:* Éva Reinthaller.

Szereplők: Törőcsik Mari m.v., Szerencsi Éva, Kaló Flórián, Rátóti Zoltán f. h., Makay Sándor Borbás Gabi, Málnai Zsuzsa, Vogt Károly, Bakó Márta, Szórádi Erika, Fördős Magda, Turóczy Zsuzsa.



KŐHÁTI ZSOLT

Rövid tanfolyam tömegkultúrából

A Fővárosi **Operettszínház előadásairól**

Néhány héten keresztül e folyóirat fölkérésére a Munka Vörös Zászló Érdemrendjével kitüntetett Fővárosi Operettszínház előadásait néztem, az igazgatói titkárság legkészségesebb támogatásával; legutóbb Fényes Szabolcs és Bacsó Péter *Szerdán tavasz* lesz című zenés játékának ősbemutatóját, erről majd részletesebben.

Ne sejdítsen túlzott iróniát vagy arisztokratikus fintorgást senki az alábbi jegyzetekben. Feladatomat komolyan vettem. Az operett műfaját nem tartom sem burzsoá csökevénynek, sem sorstól és személyi kultusztól üldözött álruhás plebejus örökségnek. Tudomásul veszem, hogy óriási tömegigény van a Nagymező utca 17. szám alatt hozzáférhető portékára. Telt házakkal zajlanak az előadások; ezeken még gyakorlott mosolyú diplomatákban sincs hiány (duruzsoló tolmácsok közvetítik a nem túlságosan bonyolult cselekmény főbb mozzanatait); zsúfolt autóbuszok szállítják ide a külföldi érdeklődőket, köztük határainkon túli magyarok csoportjait. Tiszteletben tartom a kulturális kormányzatnak azt a törekvését, hogy a jelenben s a jövőben fokozottabb figyelemben részesíti mindazt, ami a kultúrából a tömegekhez kerül, hiszen a köz-ízlést ez a - túlnyomó hányad s ennek a hányadnak a minősége határozza meg. De misztifikálni nem vagyok hajlandó. Nincsen mentség arra, ami silány, bár nagy tételben forgalmazódik. A tömegkultúra - egy szocialista társadalomban - nem lehet automatikusan azonos azzal, ami a tömegeknek jut; ez az a terület, amelyen a zord realitást nem szabad tudomásul venni, nem szabad beletörődni. Sárközi Györggyel egyetértésben vallom, hogy a közönséget csak egyféleképpen szabad becsapni: oly módon, hogy jobbat kap, mint amire áhítozott.

Hát efféle normák szerint próbálom most a Fővárosi Operettszínház előadásain szerzett tapasztalatokat összegezni.

A látvány

Úgy gondolom, a Fővárosi Operettszínházban alapkövetelménynek kell lennie a látványos - mi több: lehetőleg lenyűgöző színpadképnek. Nos, a közönség nincs elkéneztetve. A repertoáron szereplő *Cigányszerelem, Marica grófnő* szín-padképe majdhogynem szegényes, de mindenesetre fantáziátlan (Csányi Árpád, illetve Langmár András vendégtervezései). Üdítő kivétel - rendezésé-ben is - *A denevér* (itt a tervező: Forray Gábor m. v:) s valamelyest - bár elhibázott mozzanatokkal, a rendezés ballépéseivel is összefüggésben - *a János vitéz* (Koós Iván szintén mint vendég tervez-te a díszleteket s a jelmezeket). *A Chicago s a Szerdán tavasz lesz* díszleteit éles stílusváltás jellemzi: ezek musicalek, hirdeti Csányi Árpád, valamint Szegő György m. v. munkája. Értsük ezen: villanyégő-sorok, modernkedő építmények; show-hangulat az operettek ásatagabb-naturalisztikusabb képi világa helyett.

A forgószínpad nemigen forog: a *Cigányszerelemben* például - túl sok a függönyös szünet az átdíszletezéshez. Igaz, olykor ahol forog, ott is leáll (a *Chicago* március 15-i előadásán, persze technikai malőr mindig adódhatik, ne lovagoljunk ezen).

Általában jobbak s ötletesebbek a jelmezek: a színészek nagyobb sikerrel követelik ezt ki maguknak ?

Mit látunk, mit hallunk?

Ám a látványon elbódulva s többször tán mérgelődve, csakhamar eszünkbe ötlik: mit is látunk s hallunk? S furcsa ellentmondás képződik. Nem szorul védelemre Lehár Ferenc, Kálmán Imre muzsikája. *Ám* az az értékrend, amelyet a Wilner és Bodánszky nyomán Zoltán Pál által írott *Cigányszerelem s* a Julius Brammer és Alfred Grünwald tollából született, noha Kardos G. György átdolgozásában színre vitt *Marica grófnő* közvetít, a legenyhébben szólva is: zavarba hozó. Nem elsősorban a dzsentrinosztalgiára gondolok - bár ez sem érdektelen, hanem a magyarságtudat s más népek megítélésének elszomorító bicsaklásaira.

A Cigányszerelem a címadó népesség romantikus ábrázolásán túl napi kifigurázásához ad ötleteket; megismerkedhetünk az előadáson egy ostoba tuskó román földesúrral (Dragojan), aki még a saját nevét sem ejti helyesen (szerintem Dragozsannak kellene mondania - legalább neki -, nem pedig fonetikusan). A *Marica grófnő* magyarkodó Pistájának karikatúrájához a népi hanghordozás parlagi kiköhögtetése társul; román, szlovák, osztrák nációt illet nem éppen

Virágh József és Zsadon Andrea a Marica grófnőben

szellemes fricska. S a közönség roppant hálásan kacag, s önnön közép-európai fölényét látja visszaigazolódni a színpadon, amelyre ha belép valaki, kötelező a tenyércsattogtatás, s a távozás sem történhetik megtapsolatlanul. Maradiság a gondolkodásban - maradiság a színházi viselkedés normarendszerében; így legalább „következetes" a kétféle viszonyulás összekapcsolódása.

Kiket látunk, kiket hallunk?

A színház - határozott benyomásom - eléggé súlyos társulatalkotói gondokkal küszködik. Ha van műfaj, akkor az operett az, amely univerzális színész-énekes-táncos művészt követel. S ki tesz eleget ennek a követelménynek a mostaniak közül? Például: Németh Marika. Nagy élmény volt látnom őt a *Cigányszerelemben:* hangja a régi, a szépen kidolgozott, vivőerejű szoprán; megjelenése, mozgása illúziót keltő; játéka átélt, mégis csöppnyit távolságtartó: nem akar-ja abszolút komolyan vétetni a szeretők között hányódó primadonnát, Ilonát. Egyenletesen jó teljesítmény az övé, minden jel szerint azt a fölfogást képviselve, hogy a közönségnek joga van a művész teljes koncentráltságát megkövetelnie.

A közönségért való létezés igyekezete hatotta át a remekül komédiázó Lehoczky Zsuzsát is, ám hangja most már - sajnos - használhatatlanná kopott. Németh Sándor, Farkas Bálint a Rátonyi Róbert-féle hagyományt viszik tovább: állandó készenlét, a nevettetés kiapad-hatatlan készsége; nem szép, de teher-bíró hang adottságával. Ennél több: Harsányi Frigyes, akinek eleganciája fanyarabb, modernebb, s az énektudása is magasabb fokú.

Aztán a kiegyenlítetlenség az uralkodó. Nincsenek igazi sztárutódok. Még valamelyest Domonkos Zsuzsa, aki *A denevér* március 11-i előadásán lépett föl a színlapon föltüntetett Rosalindák helyett; aztán Oszvald Marika, *a János vitéz* szép és szépen éneklő Iluskája. Zsadon Andrea például rendkívül kiszámít-hatatlan. Ragyogó *A* denevérben mint Adél, a szobalány, halványabb *a János vitéz* francia királykisasszonyaként (ügyelve azért a bravúrária hibátlan előadására); szinte jelentéktelen *a Marica grófnő* Lizájának szerepében. A társulat egyik legsokarcúbb, leghasznosabb tag-ja Halász Aranka - próba nélkül ugrott be *a Marica grófnő* előadásán -; mindent eljátszik, elénekel, de mindenütt a rutin, a jó humor segíti át, nem igazán a magával ragadó eredetiség. Kirívó az-tán - például - Udvarias Katalin éne-kelni nem tudása, merevsége.

S elgondolkodtató jelenség Marik Péter. Ígéretesen indult ő nem is olyan régen, ma pedig: fejét leszegve harsogó, Othellóba oltott Wagner-hős (aki pedig tréfára is képes - a maga mackós módján - *A denevér* Eisensteinjeként). Pianói és középhangjai nincsenek, csak falzettjei és fortéi, s az utóbbiak egy leromlott állag énektanárért már hiába kiáltó megnyilvánulásai. Ki a felelős vajon? Kokas Lászlót legalább s legfeljebb érthető szövegmondása miatt illetheti elismerés. Rózsa Sándor meg néhai Udvardy Tibor modorosságait idézi; a még egyáltalán nem idős művész hangja nazális, lebegő; mindezt komolyan veszi a Cigányszerelemben, de mókaként „adja el" *A denevér* előadásán.

Egészséges és szép orgánum - erőteljes „baritenor" -, kedvező megjelenés avatja a mostani társulat legjobb énekes színészévé Gárday Gábort. *A denevérben:* diabolikus színeket is villantó szereplője - mozgatója - az előadásnak, *a János* vitézben: tűrhetetlenül érzelgős, ami persze részben a rendezés számlájára írandó. *A Marica grófnő* március 9-i előadásán súlyos indiszpozícióval küszködő, ám végül kibontakozó Janovits József mutat még ígéretes vonásokat az általam látott művészek mezőnyében, de az énekes-színészi közállapotok a színházban eléggé elszomorítók. Néhány évadra fiatal, operaszakot frissen végzett művészeket kellene talán szerződtetni? hiszen iskolának ez a típusú dalszínház nem is a legrosszabb, s a közönség a mindig új tehetségek bemutatkozásának örvendhetne. Vagy : vendégeket lehetne hívni a Magyar Állami Operaházból? Mindez a művészeti vezetés nem csekély, de sürgősen megoldandó gondja.

A Fővárosi Operettszínház énekkara: csekély számú, elöregedett; pontatlan és jelentéktelen. A zenekarban több a tehetség és a becsvágy, s például Váradi Katalin pálcája alatt egészen jó teljesítményre képes. De hol van Lendvay Kamilló, Oberfrank Géza főzeneigazgatói

Suka Sándor mint Frosch A denevérben

működésének nyoma, *az opera comique* irányába való törekvés, sőt a Mozartig való ágaskodás szakmai hozadéka?

Az önmagában nem rossz balett-társulat az operett- és musicalelőadásokon szokványkoreográfiákra kényszerül a nem túl nagy s nem a táncbetétek igényei szerint beépített színpadon. Legalább a *Cigányszerelem* keletiesen stilizált táncainak színvonalán kellene szerepeltetni.

A rendezés

Egynémely előadás rendezéséről csak erős megszorítással lehet beszélni. Talán a bemutatók óta eltelt idő is kárhoztatható: egyik-másik produkció „szétesett" már.

A Cigányszerelemben - melyet hajdan Békés András állított színpadra - egy régi típusú sárga túrakocsi „játssza" a legfőbb szerepet: motorját ki s be lehet tenni, s ha kinn van, ha benn: működik az autó, s ez komikum forrása. Itt is, miként a *Marica grófnőben* ez utóbbit Seregi László jegyzi mint rendező - rikítóan hamis a népi tabló; *a Marica grófnőhöz* még szépen éneklő csöpp gyerekeket sem sikerült találni (a Rádió gyermekkórusa talán kisegíthetné ilyen esetben a színházat).

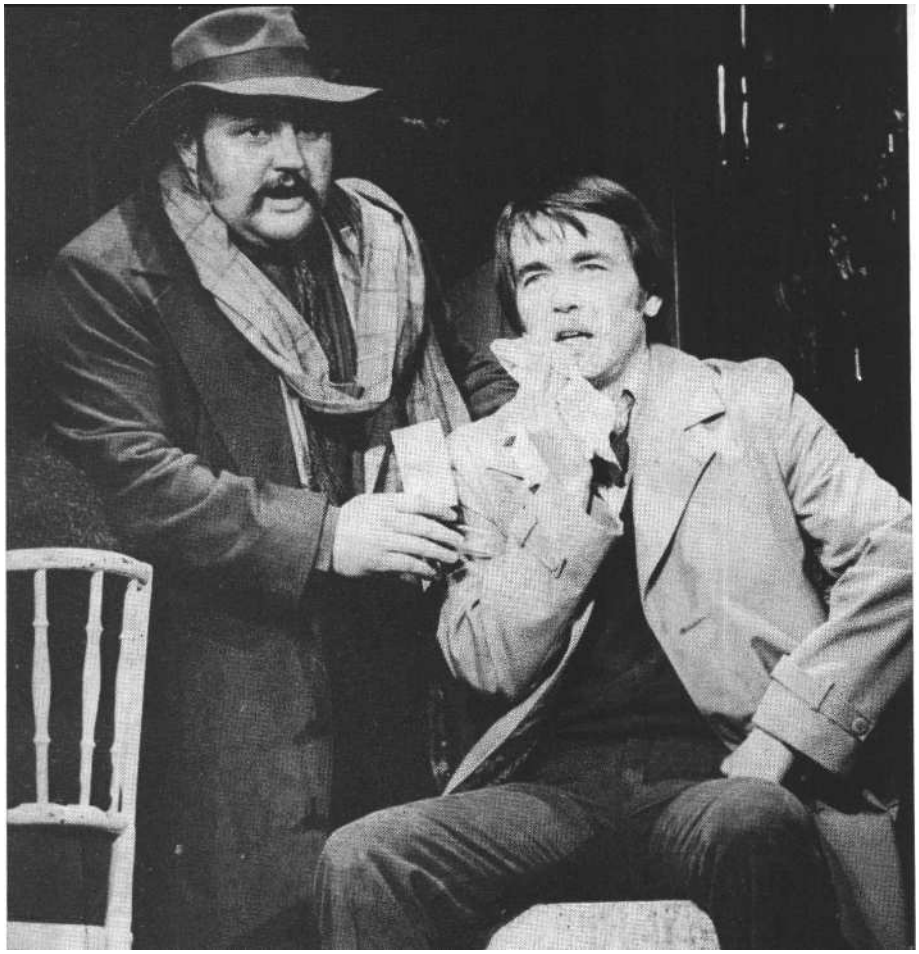
Az énekesek a rivalda felé fordulva énekelnek, nem törődve a drámai helyzettel - például Janovits József, a tisztttartóvá vedlett arisztokrata szerepében, a „Mondd meg, hogy imádom a pesti nőket" kezdetű dalt. Valamelyest megoldott a „bál"-jelenet, amikor Marica és szerelmese, Péter (Kovács Brigitta és janovits József) különféle nemzetek táncait imitálva képzelt vigasságot teremtenek maguknak. A mulatságos helyzetekben nemigen bővelkedő előadáson még azt is hálásan fogadtuk, hogy a megpirongatott, kétbalkezes titkosrendőr, Kudelka - Mucsi Sándor kukoricát vesz elő a zsebéből, és bűntudatosan rátérdepel.

Kiemelkedik a játékrend produkciói közül *A denevér:* Vámos László munkája. Itt - utaltunk rá a díszlet, a jel-mez - az egész látványvilág - szellemi és anyagi javak lehetséges kiaknázását tükrözi. Kitűnő az előadás „freudi" síkja: amidőn a kétségbeesést mímelő házaspár az „Ó, jaj, a szívem megszakad" dallamára és szövegére már az el-búcsúzásuk után várható pajzán lehetőségeket játssza elő, hogy aztán hirtelen visszazökkenjen a szemforgató alaphelyzetbe. Gegek sora frissíti az előadást: ahogyan imára forrasztja kezét a család-fő a vacsoránál, melyről iszkolna már a félrelépések vidám forgatagába. Az értékőrzés helyes mozzanata, hogy Suka Sándor a boldog emlékezetű Latabár Kálmán alakítását idézi elénk Frosch-nak, a hullarészeg börtönőrnek a szerepében. Nem tudtuk viszont hova tenni azt az ötletet, hogy Orlovszky herceget az egyik szereposztásban nő - Udvarias Katalin játssza, s ez inkább a *Kabaré* s a Kigy*ótojás* Berlinjének hangulatát idézi, semmint Bécsét, ahol fékeveszetten mulat egy szláv arisztokrata.

Igényes teljesítmény *a János vitéz* is, mely szintén Vámos nevéhez fűződik. Ám alapvetően tévesnek érzem a rendezői megközelítést. A népi bábjáték, a népművészet hagyománykészletéből próbált meríteni Vámos László - s ehhez kellett Koós Iván bábművészeti tapasztalata (például a távolodó huszárok gyermekekkel való fölváltásának perspektívajátékában). Csakhogy ez: Petőfi és Kodály vonulata, pedig - szerintem - a daljáték *János vitéze:* szecessziós mű, városi folklórtermék; Heltai és Kacsóh világát fejezi ki. Zene, szöveg, cselekményvezetés, valamint a színre vitel szemlélete ily módon kibékíthetetlen ellentmondásba keveredett.

Az egyik elrontott képsor, a „francia" színhely bizonyítja a legmeggyőzőbben, hogy vállalni kellett volna a századelő Budapestjének - amúgy is ma nosztalgiaképző - művészi ösztönzéseit; Tündérország is fölöttébb fakóra, unalmas-ra sikeredett itt. (A rész hibái ellenére kedves ötlet volt például a francia királylány „stafírungjának" bemutatása - persze: ez is az általam kárhoztatott rendezői szemléletből fogant.)

Seregi Chicago-rendezése szintén a jobbak közé tartozik. Alighanem a dramatikus alapanyag okán is. Mindamellett töredezett show-műsort kaptunk egységes előadás helyett. Szolid látványossággal: Chicago éjfél után itt inkább közép-kelet-európai áramkorlátozások hangulatát keltette; a terjengő mesterséges ködnek nem volt mit elfed-



Benkóczy Zoltán (Muff Lajos) és Kozák András (Kis Flórián) Fényes Szabolcs: Szerdán tavasz lesz című zenés játékában (Iklády László felvételei)

nie, olyannyira jólnevelten öltöztették a táncosokat.

Galambos Erzsi Roxie Hart -- és Felföldi Anikó - Velma Kelly vetélkedője nem volt igazán izgalmas, mert egészen más stílusban játszanak. Galambos - itt is, mint mindig -: kemény, patetikus, mégis kissé groteszk, clownszerű; Felföldi: természetesebb, dinamikusabb; énekstílusa is valahogyan korszerűbb. Szóljunk Hadics Lászlóról, aki pályájának egyik legjobb alakítását produkálja itt: Amos Hartként megjelenve szinte egy dürrenmatti kisembert idéz; sajnos, később érzelgősség terheli meg a figurát.

Emlékezetes jelenet kevés akadt a *Chicago* előadásán. Agnese szerepében ilyet teremtett Arányi Adrienn: visszafogott, esettségét s riadt csúnyáságát nem túlhangsúlyozó játékstílusa révén. S jól sikerült Morton mama - a fölszabadultan, önnön maximumát könnyedén produkáló Halász Aranka - és Velma - Felföldi Anikó - duettje. A „lelövéses" tapsrend - mely gengsztertámadást idéz - is a szórakoztatás végsőkig kitartó buzgalmáról tanúskodott.

Stúdió?

Tavaly láttam a Fővárosi Operettszín-ház zsebszínházi előadásait. Papírforma szerint azt vártam, hogy a nagyszínházi működéstől szögesen elütő, kísérletező vállalkozásoknak lehetek tanúja, vagy legalábbis keveset foglalkoztatott művészek új arcú bemutatkozásának.

Nem így történt. A *Lola Blau* „monomusical" (szerző: Georg Kreisler) címszerepében Galambos Erzsi olyan, mint máskor és másutt, csupán a színpadi tér szűkül szobányira. A művésznő megpróbál intimebb kapcsolatot teremteni a közönségével, de ennek ellenáll fölfokozó karakterű játékstílusa, emelt deklamálása, mely átüt a halkabbra fogott megnyilatkozásain is. Nagyon magáévá élt, nagyon sajátjának vállalt ez a szerep - de hiszen melyik nem az Galambos Erzsinél; igazi könnyeit most egészen közelről figyelhetjük.

Hiányzik sajnos a rendező, a külső kontroll. Seregi László legfeljebb csak - divatjamúlt szóval - „beállította" Galambos Erzsinek a szerepet, nemigen tudott megküzdeni a művésznővel egy eredetibb, hatásosabb, mondjuk ki kereken: egy kegyetlenebb játékfölfogás közös kialakításának érdekében.

A Zsuzsanna és a vének, zsebszínházi előadása Madarász Iván zeneszerzői tehetségéről győz meg elsősorban. Jól „beszéli" a modern musical nemzetközi nyelvét, s remekül ért a keleties couleur locale zenei megteremtéséhez.

Kerényi Miklós Gábor viszont nem tudott sokat kezdeni Hegedűs Géza könnyed művelődéstörténeti játékával. Pedig a szép Zsuzsanna s az őt megleső vének bibliai messzeségből üzenő históriája megteszi mai példázatnak is. Csongrádi Katában is lett volna erotikus vonzás és tisztaság az ártatlanul meghurcolt asszony emlékezetesebb megidézéséhez, de - hatékony instrukciók híján - magára maradt. Kerényi végig „térzavarba" került a csöppnyi játékhelyen, sem reális, sem pedig stilizált környezetnek nem tudta elfogadtatni. Kirívó szakmai hiba volt, ahogyan a kötélvégre fogott Zsuzsannát szünet után a háttérből a nézők elé vonszoltatta, gondolván, ott látszik jobban a főszereplő, odaszegeződnek a fényszórók. Arra meg szavunk is alig akad, ahogyan Nergálnozor Kokas László - egy duett végén Elifáz - Varga Tibor - karjába veti ma-gát, s ül ott, mint menyasszony a küszöbön való átemelés pillanatában.

A nem is csekély számú színészgárdából Harsányi Frigyes - mint Nataniel bíró - elidegenítő, önironikus (kicsit Jack Nicholsont idéző) szerepértelmezése hatott újszerűnek, kamara-színházi studírozáshoz méltónak.

Ne hallgassunk Kishonti Ildikóról. Tehetséges, jelentékeny formátumú művész, de nem képes még alkalmazkodni a változó játéktér adottságaihoz. Hangja nemes fényű, de Kishonti Ildikó torokból énekel - félreértve s előnytelenül igazítva tán önmagához fekete bőrű amerikai példaképeket -; technikailag fölöttébb kiegyenlítetlenül.

Új magyar zenés játék, két részben

Zárjuk e jegyzeteket a *Szerdán tavasz lesz* méltatásával. Rövidebben, mint egy önálló kritikában lenne szokásos, hiszen a föntebb leírtak némiképp ennek a bemutatónak az elemzését is megalapozzák.

Nem született igazán jelentős mű, nem született igazán jelentős előadás. Még kevésbé, ha - mondjuk - a hetvenes évekhez, *a Piros karavánhoz* viszonyítunk.

Bacsó Péter nem írta meg teljes alapossággal a szövegkönyvet. Felületes jelzésekre szorítkozott csupán - s ezeket erősítette föl a színpadkép (Szegő György munkája) -: látjuk az 1000 Ft-os bankó sematikus ábráját, hallunk magánvállalkozásokról, zöld házikók - utcai vécék - bérbeadásáról, ez minden. S leckét kapunk egy aranyos öregasszonytól - volt grófnőtől - társadalmunk egyedeinek elmagányosodása tárgyában. Dajka Margit játssza ezt a szerepet, Katinkáét, a tő-

le telhető bájjal, tűzrőlpattant mozgással, recsegő hanggal, huncutul villogó gombszemekkel hiába, mert jószerivel nincs is szerepe (partnere jó formában, de a megíratlan szerep hasonló gondjaival küszködve hadics László). Mint ahogyan a másik jeles vendégnek, a szintén jókedvűen és oldottan, a produkcióért minden áldozatot meghozni készen bemutatkozó Kozák Andrásnak sincs igazi feladata. Az a történelem magyar szakos tanár, akit alakítania kell papírfigura, s csak amikor Berzsenyiről szól, hihetünk neki.

Bacsó nem törődik sem apróbb, sem nagyobb dramaturgiai kérdésekkel (dramaturgot egyébként nem jelez a szín-lap), nem bíbelődik olyasmivel, hogy kis Flórián tanár úr miként is akad össze Wintermantel - ismertebb nevén: Muff - Lajossal (akit a színház méltán népszerű, testes komikusa, Benkóczy Zoltán próbál életre kelteni), s főként: hogy miképpen válik egy jól jövedelmező vállalkozás fejévé, majd pedig első-rendű vádlottá a bíróság előtt.

Maga a „sztori" korántsem új: a képernyőn Feleki Kamill alakításában láthattuk már annak a férfinak a históriáját, aki nem tesz egyebet, csak meghallgatja embertársait, s ezzel máris szinte csodatevő hírébe keveredik. Nos, ez a történettípus áttevődik egy vergődő művelődési házba - melynek az igazgatója mintha 1952-ből felejtődött volna itt --, s ráterhelődik egy banális szerelmi vonulat (vállalkozóvá emelkedő tanárunk és egy SZTK-fogorvosnő között), s mindez roppant nehézkesen, a befejezést a végtelenségig odázva hömpölyög. Rossz és unalmas keret a bírósági tárgyalás még akkor is, ha szellemesnek minősíthető fordulattal a bíró is csatlakozni vágyik az általa tárgyalt ügyben szereplő magányosok klubjához, a „három M" mozgalmához. A választott forma nyűge folytán Bacsó kénytelen minduntalan narrációhoz folyamodni.

A színészek tehetetlenek. Az említetteken kívül Galambos Erzsi - dr. Koroda Klára - is tanácstalan, hiszen lázadó nőt és tőrőlmetszett kispolgárt kell egy személyben megelevenítenie. Sértődötten affektál tehát, keménykedik, s hord-ja a primadonnának kijáró - egyszerűségükben is pompázó ruhaköltemények (a vendég Pilinyi Márta a sikeres jelmeztervező).

Nem volt itt mit rendeznie Kerényi Miklós Gábornak. Kétségtelen Fegyvertény ily módon, hogy a második részben határozottan jobb az előadás, fölfölvillantja egy korábban ábrázolatlan folyamat későbbi pontjait; légvár épül tehát. E második rész egyik ilyen viszonylagos csodája, ahogyan a „minden mindegy" filozófiáját valló punk hölgyből egyszerre Rozika támad: öntudatos, mai futballistafeleség (Nagy Annamária játssza), aki pimasz bájjal Engelsre hivatkozik. Sikerültnek mondható a ringlispíl-jelenet furcsa panoptikuma, de például miért nem aknázta ki a rendező (s még előbb: az író s a zeneszerző) a sziréna-effektust, amikor Kis tanár úr a szerelmi bánatát e háborús vészjelzők megszólaltatásával akarná egész Budapest tudomására hozni?

Fényes Szabolcs zenéje nem slágerszámok füzére; tudatosan és vállaltan nem az. Mai hangvételű, mondhatni: popzenei hatást keltő. Szakmailag igen jó munka, s a Makláry László vezette zenekar derekasan helytállt. G. Dénes György dalszövegeiben, verseiben is visszacseng a darab alapvető dramaturgiai fogyatékossága, életidegen felületessége. A Köszi-dal (Galambos Erzsi adja elő) pedig hamisítatlan giccs, zavaros „életfilozófia", s itt Fényes Szabolcs is alább adja jó néhány szinttel.

Olykor az énekes előadók, Kozák és Galambos, maguk rontják tovább a rájuk hízott szöveget: „haló nagyvilág"-nak hangzik egy párszor a „halló, nagy-világ!", ami, ugye, elég nagy különbség.

Kozák András még e sikerületlen darab sikerületlen előadásán is rokonszenvet vívott ki magának elegáns és kollegiálisan önzetlen játékával. Tud ő tehát ilyesmit is, ahogyan ez jávor Pál idejében még egészen természetes volt. Talán egy újabb szakmai kirándulása a zenés műfaj területére szerencsésebb körülmények között mutatja meg Kozák András e rejtettebb, ritkábban igényelt arculatát.

SOMLYAI JÁNOS

Szándék és megvalósulás

A debreceni Csokonai Színház nem sokkal egymás után mutatta be Remenyik Zsigmond *Vén Európa hotel és* Csehov Ván*ya bácsi* című színművét. I la a két előadás között keresünk közöset, azt a megvalósulatlan szándékokban leljük fel. Igaz, ez más-más módon és mértékben fejeződött ki a két produkcióban. Jóval értékesebb és ígéretesebb volt az a bemutató, a Remenyik-darabé, ahol az egészen meg nem valósult szándék a színészi játékban, a felfejthető rendezői koncepcióban volt tetten érhető, mint a Csehov-bemutató, ahol csupán a díszlet árulkodott valami értékesebb elképzelésről.

A tétova bizalmatlanság

Feltétel nélkül üdvözölnünk kell a Csokonai Színház és Balogh Gábor rendező elhatározását, hogy bemutatják Remenyik Zsigmond *Vén Európa hotel* című tragédiáját. Az a több okú szemérmes óvatosság, amellyel századunk első felének művészetéből műalkotásokat, alkotókat hosszabb-rövidebb időre kizártunk, eredményezhette, hogy Remenyik sem az őt megillető helyet foglalja még el a köztudatban. Színházról lévén szó -ahol a mű sokszoros közvetítőréteg segítségével jut el a közönséghez - nagy felelősséget és igen aprólékos munkát igényel a színpadon még alig látott művek bemutatása. Hiszen nincsenek kész sablonok, igaz, rossz beidegződések sem, melyek javítgatása, formálgatása, „korunkhoz alakítása" nemcsak indokolttá tehetné az újabb bemutatót, de meg is könnyítené a munkát. (Ezt a mű-vet egyedül a veszprémi Petőfi Színház állította színre 1976-ban.) Aligha kétséges: ma, egy összecsapott, elhibázott *Ember* tragédiája-bemutató senkit sem fog megingatni Madách művének értékeiben. Ugyanez már nem mondható el a szélesebb közönség előtt csak lassan ismertté váló író esetében. Ebből a szempontból Remenyik-bemutatójával a Csokonai Színház kissé adósa maradt a szerzőnek, a közönségnek.

Balogh Gábor értelmezését, az előadást a darabbal szembeni bizalmatlanság jel-

lemzi. Nem hitt abban, hogy a Vén *Európa* hotelben történtek jelkép volta egyértelművé válhat. Nem bízott abban, hogy a szállodában zajló események - miként Remenyik írja: „ ... Európa kétségbeesett és köd módjára gomolygó sorsa . . ." szimbólummá tudnak válni. Nem hitte, hogy ma szükséges volna e zárt mikrovilágban végbemenő és tragédiába fúló történések kivetítése a hajdani, fasizálódó, pusztuló Európára. Balogh értelmezésének hangsúlya az ön-magában való emberi kegyetlenség és el-vadulás ábrázolására került. Mondhatnánk: a megnevezhető okkal nem rendelkezőre. Bár ilyen nehezen képzelhető el, értelmezése elvben mégis jogos, hiszen *ez is* benne van a műben, és érthető is, mert Remenyik tragédiájában sincs konkrét utalás az 1930-as évek Európájá-
ra. Maradéktalanul elfogadhatónak azonban csak akkor tarthatnánk választását, ha a mű értékei így is felszínre kerülnek, ha így is közölni tudja a szerző kortól, helytől függetlenül érvényes gondolatait. Értelmezése keresztülvitelé-ben azonban - függetlenül annak árny-oldalaitól - sokkal következetesebben, kevésbé tétován kellett volna eljárnia. Mondandója ugyanis sokkal sűrítettebb, „drámaibb" építkezést igényelne, mint amilyen Remenyik tragédiájára jellemző. A darab gondolatának átalakítása maga után kellett volna hogy vonja a szerkezet, stílus konzekvens módosítását. Mielőtt mindezt az előadás néhány részletével illusztrálnánk, szükséges a mű cselekményét ismertetni.

Valahol Dél-Amerikában Don Carlos Knöpfle szállodát birtokol és vezet. A „Vén Európa" hotel már akkor is a rosszabb hírűek, a lerobbanásukat épp csak elkerülők közé tartozik, mikor meg-ismerjük. Ahogy aztán a darab során halmozódnak a „szerencsétlenségek", az emberhez nem méltó tettek, úgy lesz az üzletmenet is egyre akadozóbb, görcsösebb, mígnem a harmadik felvonás végére a tragédia, az emberi és üzleti csőd be is következik. Eközben megismerjük a szánalmat nem ismerő, mind kegyetlenebb Knöpflét, a szálló csalásra, lopásra, durvaságra könnyen kapható személyzetét.

A darab azzal kezdődik, hogy azokat a vendégeket, akik nem fizetnek, Knöpfle kidobatja. Csomagjaikat az elmaradt bér fejében visszatartja. Jöhetnek az új, fizetőképes vendégek. A hotelben zajlik az élet. Josét, a csapost a pincében agyonüti az áram, a szakácsok és a moso
gatók véres verekedésbe bonyolódnak, a pincéreket ki kell dobni, mert lopnak. Az éttermet és a pincét veszélyessége miatt lezáratja a rendőrség. Horst Bockról, az öregedő pénztárosról is kiderül, hogy meglopja a vendégeket, és hiába volt főnökének „jobbkeze", hiába könyörög magát megalázva, Knöpfle ki-rúgja. Megismerjük Knöpfle feleségét, az utált, *csúnya,* lassan megtébolyuló Helént, s ennek húgát, Annát. Őt a házaspár - főként Helén - a részeges, lump gróf Kesselstadthoz kényszeríti. Fő, hogy Anna ne lógjon már a nyakukon, s az sem baj, ha ezzel a lány cédává válását siettetik. Ebben a mind embertelenebb világban emberi tisztaságot egyedül a fizetésképtelen vendégből tartozását ledolgozó pincérré váló Bondi Albertben találni. Ő a (színen alig lát-ható) tüdőbeteg, haldokló Aguiana Aranibar nevű vendéghez minden érdek nélkül irgalmas, érte áldozatra kész. De Aranibar meghal, Albert felmond és távozik. A patkányok, a repedt, ázott fa-lak, újabb lezárt emeletek miatt mind néptelenebb, személyzetét is elvesztő szállodán már Lüdecke, a szomszédos és jobban üzemelő hotel első embere sem tud segíteni. E végzetes leépülés végén Bock, a kirúgott és azóta nyomorgó pénztáros újból megjelenik és befogadásáért könyörög. De Knöpfle ismét ki-dobja. Dulakodás kezdődik, melynek során Bock leszúrja Don Carlos Knöpflét.

Az eredeti mű egy filmbetéttel indul. Távolról látunk egy várost. Lassan közelítünk, már nagyobb házcsoportok tűnnek fel, végül már csak egy házat látunk. Egyet a sok közül: a Vén Európa hotelt. E rövid filmbetétnek Remenyiknél lényeges dramaturgiai funkciója van. Közli, hogy mindaz, aminek szemtanúi leszünk, az a szomszédos házakban, utcákban, városokban is így történik. Mindenütt. Ebből a szempontból a helyszín nem konkrét. Hasonló dramaturgiai jelentősége van a három felvonás közötti idők terjedelmének is. Remenyik instrukciója szerint az első és második közt hetek telnek el, a második és harmadik közt két hónap. E hosszú időközök végső soron ugyanazt szolgálják, mint a filmbetét. Nincs sem hely, sem idő, ahová e szállodában történők elől bújni, menekülni lehetne. Nyomasztóan általánosíthatóvá válik a Vén Európa hotel. Az előadásban nem-csak a filmbetét maradt el, de a három felvonásból is kettő lett, és az idő őrlően lassú múlását sem érezni. Például ott,
ahol Remenyik művében két-három hét telik el, az előadásban mindössze né-hány óra múlását sejthetjük. Az új vendégek felmennek szobáikba. A szín rövid időre elsötétedik, majd ismét (a változatlan világítású és díszletezésű színpadon csupán az asztalokra került terítő) az imént érkezetteket látjuk ebédjükre várakozva. Az utasok lepihentek pár órára, most éhesek, enni akarnak. A darabban a monoton következetességgel egymást követő durvaság, kegyetlenség - bár az epikus stílust is erősíti - a hely-és időkiterjesztés által teremtett általánosíthatósággal igen kemény drámai erőt ad a műnek: a mennyiség minőséggé válik. Ezért nem fogalmazódhat meg Remenyik darabjával kapcsolatban a miért, a hogyan lett ez ilyen kérdése. Csak ösztönös tiltakozásunk, ami egyre erősebb a látottak miatt. Erről az általánosíthatóságról a debreceni előadásban lemondtak: ezért hiányozni kezd a látottak oka.

Remenyik megtehette, hogy rögtön robbanásig feszült indulatokkal, a szereplők egymást gyötrő kapcsolatainak láttatásával indítsa tragédiáját. Hiszen elsősorban a halmozódó - egymástól lényegében nem sokban különböző - események eredményét, összegét akarta megjeleníteni. Nem az *egyes* szereplők végzetes sorsa és egymáshoz való viszonyuk alakulása a legfőbb kérdés, bár nyilvánvalóan ez *is.* Sokkal inkább a közös út, melyben minden egyaránt pusztul és pusztít. Kölcsönösen. A rossz, a kevésbé rossz és a jó is. Hősei hol nyüszítő elesettséggel, hol gyilkos durvasággal, de elkerülhetetlenül (és együtt) haladnak az emberi pusztulás felé. A jellemábrázolásnak-fejlődésnek művében másodlagos szerep jut. Nem így az előadásban. Legalábbis a tervek szerint. Ennek megfelelően másként is kezdődik.

Az első néhány mondat - ellentétben a művel - még nyugodt, indulatok nélküli. Alkalmas (lenne), hogy alapját teremtse az egyéni sorsok, jellemek kibontásának a kegyetlenség, a pusztulás „fejlődő" folyamatán keresztül. A mű szerkezete azonban erre nem ad lehetőséget. Az előadásban e halmozódó durvaságok - épp mert nem általánosíthatóak - csak az összefüggés nélküli felszínen sűrűsödnek. A tettek sem elszenvedőikre, sem elkövetőikre nem hatnak valóban (jellem)alakító erővel. Ez is oka az első két felvonás közti szünet kiiktatásának. Egyszerűen unalmassá vált

volna, hogy itt csak csupa rossz történik. Az előadás első felvonása így minden más irányú törekvés ellenére is egy hatalmas „eseménykazal" elvillázása lett. Penzum, amin túl kell lenni. Pedig történtek kísérletek az egyetlen, Balogh értelmezésével összhangban levő megoldás felé: erősíteni a szereplők kapcsolataiban rejlő drámai magot.

Ez azonban egy kivételtől eltekintve balul ütött ki. Az egyetlen jó és ígéretes jelenet Knöpfle és Bock dialógusa, mi-kor kiderül a pénztáros lopása. Ebben a jelenetben sejthetünk meg valamit a kiszolgáltatottak félelméből. (Bock - Korcsmáros Jenő - kétségbeesett feszültséggel igyekszik magára nyugalmat erőltetni és közömbös dologról beszélni, pedig látja, tudja, mi fog történni.) Érzékelhetővé válnak a legyőzött ambivalens érzései: vajon minden elveszett-e már, mert akkor végre alattomos és kegyetlen lesz ő is legyőzőjével szemben, *vagy* talán van még remény mindent ugyanúgy folytatni, mint eddig, akkor pedig mennyire alázkodjék meg? Érezhetjük a győztes, az erős tragédiáját is: nem tehet mást, kegyetlennek kell maradnia, szánalom és irgalom nélkül.

Anna és Knöpfle kapcsolata viszont a rendezői szándék és a darab szerkezete közti feloldhatatlan ellentétre lehet pél*da. Az* előadásban Anna (Vándor Éva) szinte a hiteltelenségig szende és ártatlan. Oka elvben érthető: mint a durvaságok védtelen áldozata (Kesselstadthoz kényszerítése) a drámai konfliktust kellene erősítenie. Viszonya sógorához jóval meghittebb, jelentősebb, mint a mű-ben. Ez ugyanakkor Knöpfle (Sárközy Zoltán) alakjának adhatna hitelesítő új vonásokat. Kapcsolatuk, úgy tűnik, őszin-te és tiszta. Már-már szerelem(?). Csak azt kéne tudnunk, miért nem válik való-ra? Miért nem teljesedik be? Mi történt eddig köztük? Főleg pedig: miért nem akadályozza meg Knöpfle Anna elüldözését? Erre volna válaszunk is: biztosan Knöpflét is bénítja, fogja valami. De nem tudjuk, hogy mi. Ezeket a kérdéseket a színen látottak fogalmaztatják meg, de ott nincs válasz, még sejtetés sem. Vagy le kellett volna mondani e mélyebb jellemábrázolás-kísérletről, vagy pedig más jeleneteket is így kellett volna alakítani.

A második felvonás szerencsére lényeges változást hozott. Ritkultak a szálló üzletmenetét sújtó események, kevésbé mozgalmas jelenetek következtek. Mód nyílt arra, hogy lássuk, miként hajt, dob valakit saját tehetetlensége embertelenségének elhatalmasodása felé, miközben érzi: önmagát is pusztítja ebben az ördögi körben (Knöpfle); lássuk Helént, akit szenvedéseinek elviselése tesz alkalmatlanná arra, hogy felismerje a menekülés módját, éljen szalmaszálnyi lehetőségével, miként lesz belőle sorsába beletörődve tébolyult és gonosz. Végül Bock, a „megváltó", a szinte tudattalanságig alázkodó, s ilyen állapotában, nem pedig hirtelen felindulásában gyilkossá váló. Ebben a felvonásban Knöpfle és He-lén, Knöpfle és Bock jelenetei szinte strindbergi mélységet mutatnak. Ereje, izzása van a színpadon láthatóknak. De csupán hitetik a mélységet, csak *olyanok,* mintha drámában lennének. Végzetesen hiányzik, és most igazán: miért ilyenek ezek az emberek? Nincs megalapozott drámai összefüggés a jelenetek között, és nem kapcsolódnak az előadás egészéhez sem. E hősök tragikus sorsának előzmény nélküli egy-egy pillanatát látjuk. Most sajnálhatjuk csak igazán, hogy az első felvonás Remenyik művéhez sem volt eléggé hű, de az egyéni sorsok tragédiáját sem tudta kellő mértékben kibontani. Inkább elhisszük, mint érezzük a látottakat.

Az előadás során szerezhető élmények létrehozásában Sárközy Zoltán (Knöpfle), Korcsmáros Jenő (Bock), Agárdy Ilona (Helén) vállaltak oroszlánrészt. Nem rajtuk múlt, *hogy* az élmény nem volt átütő erejű.

Remenyik Zsigmond: Vén Európa Hotel (debreceni Csokonai Színház). Sárközy Zoltán, Vándor Éva és Agárdy Ilona

Markovics Bori (Szonya) és Kóti **Árpád (Ványa bácsi) Csehov színművében**

Agárdy Ilona első felvonásbeli alakítása azért sem teremthetett valódi feszültséget, mert már első színre lépése alkalmával is az érzelmeiben megnyomorított Helént kell játszania. Ahhoz viszont, hogy férje vele szemben érzett utálatát, ezen utálat lélekölő voltát érzékeltesse, statikus nem maradhat. A múltat, még inkább az események őt érdemben változtató hatását kell(ene) láttatnia. Erre azonban sem viszonya a többi szereplőhöz, sem jelenetei száma nem adtak lehetőséget. A legtöbb, amit megtehetett, hogy visszafogottságával megtartja a figura hitelképességét a több színt, több játéklehetőséget kínáló második felvonásra, amikor majd érezni azt is, hogy ez a nő valóban csúnya, megalázott, de mindinkább kérgesedő lelke szánalmat nem tud már magához közel engedni.

Sárközy is kilátástalan helyzetben küzdött. Ő a goromba, durva főnök, férj. És csak az. De ezt kizárólag ennek ábrázolásával nem elhitetni, legfeljebb tudomásul vétetni van módja. Alig volt jelenete, hol Knöpfle természetének valaha volt, nyomaiban talán még most is fellelhető, szánalmat is keltő vonásait sejtesse, őrlődések közt alakuló durvaságát hihetővé tegye. Pedig Balogh értelmezése ezt kívánta volna. Sárközy az egyetlen járható utat választotta: dialógusait igyekezett monológokká változtatni. Csak így tudott feszültséget teremteni.

Végül Korcsmáros Jenő. Bock a tragédia végén megöli volt főnökét. Ha szinte öntudatlan állapotban teszi is, mégis motiválnia kell cselekedetét. Mivel pedig igen hamar repül állásából, s végül csak tette végrehajtásának idejére tér vissza, sok lehetősége nem maradt erre. Egyre vállalkozhatott: kiszolgáltatottságát azzal valószerűsíti, hogy ő is megszenvedteti beosztottjaival, amit eltűr Knöpflétől, de jelzi, ez nem öröm, nem megnyugvás: kín, ami majd elvezet a tragédiához. Csoda, hogy ezt hiteltelen partnerek mellett is sikerült elérnie.

A partnerek. Elsőként Bondi Albert (Lipcsei Tibor), az emberséges, irgalmas pincér. Ha Annáról azt mondtuk: egyszínű, akkor ez az Albert már bántóan az. Lelkes és törekvő, akár egy kiscserkész, a színen néhány pillanatig látott (az előadásban sajnos a haldokló tisztaság szimbólumává nem nőhetett) Aranibar iránt. Örök rejtély azonban, hogy miért. Sajnálható, hogy Lipcsei-nek nem volt eszköze komolyabbá, súlyosabbá tenni Albertet. Lüdecke (Pinczés István) színen való megjelenését csak azért nem kíséri nevetés a nézőtérről, mert mindenki illetlenségnek érezte volna a kacagást. Hiba, hogy ő játszotta ezt a szerepet. Pinczés egy pelyhedző szakállú fiatalembernek néz ki. Vele játszatni (Sárközyvel szemben) a szomszéd szálloda céltudatos, sikeres első emberét: végzetes melléfogás. Érzi ezt ő is, ezért segíteni próbál szorult helyzetén. Hanghordozása, hangszíne feltűnően és erőszakoltan mély, megfontolt, lassú: egy hasbeszélőnek is becsületére vált volna. Mindezt betetőzi, hogy széles karimájú nagy kalapja úgy áll a fején, hogy félő: bármely pillanatban a nyakába csúszik s eltakarja arcát. Ha nem is ilyen komikumba hajlón, de sajnos a szereposztásra jellemző, hogy játszik három „felnőtt": Sárközy, Korcsmáros, Agárdy, mellettük pedig „gyerekek" sürögnek-forognak. Ez nem csak színészvezetési hiba. Szerepre való alkalmasság kérdése is. De még ha a színház tudatos nevelőmunkájának része: akkor is elfogadhatatlan.

A díszletről és jelmezről szólva: jók. Mi több, túl jók. Pontosak, részletgazdagok, színesek. Annyira, hogy már nem segítik az előadást. A díszletben minden a helyén van, minden olyan, mint egy békés penzióban. A söntés, a „recepció" és a Knöpfle irodája közötti tér kellően bejárható: az emberek jönnek-mennek, zajlik az élet. Pedig tudjuk: ez a hotel már lerobbant: patkányról, repedt falról, ázott mennyezetről, halál-esetről hallunk. Ahhoz azonban, hogy a drámát segíthesse ez az ellentmondás a díszlet és a történések között, az elő-adás egésze bizonyult kevésnek. De nem sok hiányzott, s igen jó előadást láttunk volna. Kicsivel következetesebb, célratörőbb alakítása a mű szerkezetének, stílusának.

Ami Ványa bácsiból maradt

Nem könnyű a *Ványa bácsi* újabb bemutatójáról írni. Egyrészt mert a SZÍNHÁZ 1983. januári számában (nem szólva most más színikritikákat is közlő lapokról) már többen, értően írtak az évad Csehov-bemutatóiról, köztük már nem is egy színház *Ványa* bácsi-előadásáról. A cikkekben szó volt szinte mindarról, ami Csehovnak ebből a művéből kiolvasható, ami e műnek a drámairodalomban helyét, rangját jelöli, megadja. Fölösleges, talán untató is volna bármit ismétel-ni azokból, de az sem látszik célravezetőnek, hogy most keressünk valami eddig még sosem hallott újdonságot Csehov-képünkhöz. Hacsak maga az előadás nem szolgált volna ilyesmivel. Sajnos nem. Ez a másik ok, mely e bemutatóról való írást nehezíti. Alig marad több tennivalónk, mint regisztrálni a bemutató tényét és a megvalósulatlan elképzeléseket. Szándékuk ugyanis kétségbe nem vonható : Csehovhoz hűen, mégis új-szerű megoldásokkal színre állítani e darabot. Ám csupán a díszlet az, ami új gondolatokról tanúskodott. A néző számára viszont elsődlegesen az elő-adás egésze, ezen belül pedig amit a színész jelenít meg, az a fontos. Más nem.

Az előadás egyik döntően problematikus eleme maga a (két felvonás során változatlan) díszlet. Nem azért, mert jelentése azonmód csak nehezen tisztázható, hanem az elvárás miatt, amit a nézőben a színészekkel szemben terem-tett, és amelynek megfelelni nem tudtak.

Vándor Éva, Korcsmáros Jenő, **Sárady Zoltán, Hegedűs** Erzsi és Kóti Árpád a debreceni Ványa bácsiban **(Várday Magda felvételei)**

A debreceni színháznak meglehetősen tágas színpadtere van. Ezúttal még a ledeszkázott zenekari árok is játéktér volt. Magába foglalta a lépcsősort, mely a kertbe vezetett. Ez a hatalmas színpad szalonnak volt berendezve: arányosan elhelyezett fotelek, székek, karosszékek, asztal, kisasztal, tálaló, zongora, a szélen pad. Mindezeket a bútorokat egytől egyig ezüstös színű leplek borították. A drapéria még egy picinyke széklábat sem engedett látni. Mindössze a szoba közepén lógó, himbálódzó hinta maradt fedetlen. (Nem sikerült rá-jönni elhelyezése és fedetlensége okára.) További részletek a díszlet leírásához: hasonló színű magas oldalfalak, hátul egymás fölött két sorban ablakok(?), s köztük, középen csúcsíves ajtónyílás. A kérdés az: mit jelent mindez? Kezdet-ben nincs is rá pontos felelet, jóllehet nem is nélkülözhetetlen az egzakt válasz. Elegendő, ha a díszlet viszonylag egyértelmű hangulatot teremt. Szerebrjakov szavai segítenek a látvány hangulatának a leírásában. 0 egy helyütt kriptának nevezi a vidéki kúriát. Valóban, a díszlet leginkább ezt az érzést sugallja. Ugyanakkor a letakart bútorok a költözködés, a valahová elindulás akár csak tervezett, de soha meg nem valósuló óhaját is jelentik. Letakartságuk az emberek közti történések fontosságát emelik ki. Hangsúlyt kap, hogy ezekhez az életekhez nincs (már) köze a reális tárgyi világ-nak. Mindez együtt (a háttérben magasodó csúcsíves ajtóval) kétségtelenül egy kripta hangulatát kelti.

Ennek eredményeképpen elfogadjuk ugyan a díszlet jelentését, de ki is kerül érdeklődésünk alól (nem változik, nem „él", nincs rajta mit nézni), és már csak a színészek játékát figyeljük. Ez a természetes és a szokásos. Most azonban azt is figyeljük: vajon meg tudják-e tölteni élettel, játékkal e „kriptát", de olyan játékkal, amely ennek a díszletnek felel meg. A válasz elkedvetlenítő. A díszlet jellegének az előadás maga csak a brooki „holt" színház értelmében felel meg. Ennyiben - paradox módon élettelibb, valóságos szegényesen egyértelmű. Nem sok köze van Csehovhoz. E hatalmas, berendezéseiben használhatatlan tér kit-kit többnyire egyedül hagyott küzdeni szerepével. Így nem születhetett más, mint egy „üzenet", jelentés nélküli világ. Hozzájárul ehhez egyszer-egy-szer a világítás is. Azok a didaktikus, kínos pontossággal kigyúló fénykörök, melyek a színpad sötétjéből fokozott hangsúllyal emelnek ki szereplőket kiknek éppen „fontos" közlendője van -: szintén nem váltak az előadás hasznára. Úgy tűnik, egy kevésbé invenciózus díszlet jobban segítette volna az elő-adást, a színészeket. Nem tűnt volna fel annyira a különbség jelkép és valóság, szándék és megvalósulás között.

A színészi játék tehát elmaradt a várakozástól. Például Csíkos Sándor Asztrov doktor. Mintha alkata (talán életkora?) korlátait nem tudta volna legyőzni az ehhez a szerephez szükséges mértékben. Jelenához való viszonyát kevésbé a szerelem, inkább egy fiatalember akarnoksággal vegyes meghódítási vágya jellemzi, „a csábítás ördöge". Másrészt nemtörődöm, ebből pedig Asztrov melankóliája épül. Az erdőről beszélve zavartsága, mint egy gyerek szemérmes szégyenkezése. Ezek a szélsőséges magatartások viszont nem tudtak egységes kerek egésszé, emberré szerveződni. Érdekesek, de önmaguk nyilvánvalóságán túl mélyebbet nem képesek nyújtani. Nincs köztük kohéziós erő. Rövid ideig még az is károsan befolyásolja Csíkos játékát, hogy egyik első mondatának: „Piszok, bűz, füst, a borjak a szobában a beteggel együtt", hibásan nyomatékos hang-súlyt ad.

Korcsmáros Jenő Szerebrjakovja legelőször utolsó jelenetében, mikor mindenkit alkotásra buzdít, érezteti kellő súllyal, hogy ez a professzor talán mégsem igazán a „tudományok embere". Addig hiteles, „életképes" mint valódi professzor, saját szavait is cáfolva: igen-is a gyakorlat embere is. Nem utolsósorban abból adódik ez, hogy Korcsmáros „sajnos" minden tekintetben tekintélyes. Hiába volnának meg színészi esz-közei, hogy a Csehov megírta Szerebrjakovot megjelenítse, ha a partnerek alakítása miatt - valamilyen egységes kép megteremtése miatt - ő is ott és úgy ad jelentőséget Szerebrjakovnak, ahol és ahogy nem volna szabad. Jellemző, hogy a jelenetben, ahol birtokeladási szándékát jelenti be, egy gonosz idősebb és egy kisemmizett fiatalabb rokon civódását látjuk. Ennek pedig nincs köze életük tragédiájához.

Végül Ványa bácsi. Tulajdonképpen Kóti Árpádnak sikerült a legjobban közelítenie pontos ívű, átgondolt szerepformálásával egy *a lehetőségekhez képest* csehovi Ványa bácsihoz. Azzal sikerült ezt elérnie, hogy kezdetben még erős, lendületes és ingerült Ványa bácsija fokról fokra fásul, fárad, mígnem az utolsó jelenetben már úgy kell a keze ügyébe adni a számlákat; és hallgat, mert sem ereje, sem mondanivalója nincs már. Ebben az előadásban ez a kevés is elegendőnek bizonyult. Az a furcsa helyzet állt elő, hogy Kóti alakítását erősí-tette a mélység nélkül megformált Jele-na, Asztrov, Szonya.

Ez az előadás a szó klasszikus értelmében üres maradt. Nem okoz sem őrömet, sem fájdalmat. Csak érthető és elmesélhető. Szó volt már e cikk elején a felelősségről, és most sem kerülhetjük ki. Valamilyen Csehov-képe mindenki-nek van. Jó vagy kevésbé jó. Csak felismerhető legyen benne Csehov. Nincs is baj mindaddig, míg ez magánügy. Az azonban már egyáltalán nem mindegy, hogy ez után az előadás után a debreceni nézőkben milyen Csehov-kép alakult ki.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Két este - két szerző

Molière és Poliakoff Pécsett

Molière: Tartuffe (pécsi Nemzeti Színház). Újlaky László **(Orgon)** és Győry Emil (Tartuffe)

A két dráma, Molière *Tartuffe-je* és Stephen Poliakoff *A természet lágy ölén* című műve, véletlenül került egymás mellé. Csupán erőszakolt koncepcióktól indíttatva kereshetnénk összekötő kapcsokat a két szerző között. A pécsi Nemzeti Színház plakátján persze egymás mellett szerepelnek, de ez nem jelent többet, mint hogy a színház repertoárján a klasszikusok éppen úgy jelen vannak, mint a kortársak. Nincs olyan évad, hogy vala-melyik színházunk ne mutasson be Molière-t, Poliakoff, fiatal angol drámaíró pedig néhány éve kedvelt, felkapott vendég színpadjainkon és a tévé kép-ernyőjén.

*

A Tartuffe *a* leghálásabb klasszikus darabok közé tartozik. Rendezőt, színészt, közönséget egyaránt kielégít. Hagyományos és modern előadásban egyaránt elképzelhető. Viszonylag könnyen - és ami ennél sokkal fontosabb -, a mondanivaló különösebb károsodása nélkül lehántható róla az, ami közvetlenül saját korához köti. Tán bizonyos mértékben jót is tesz a műnek az a körülmény, hogy ma már nem a tizenhetedik századi aktualitás a legérdekesebb benne. Ahhoz, hogy a művet értsük, semmit sem kell tudnunk a jezsuitákról, a janzenistákról, a korabeli vallási viszonyokról. Tartuffe-ben Molière korának jellegzetes figuráját ábrázolta, de ez a figura nem maradt meg saját századában, velünk tart ma is. Részint azért, mert a hiszékenység és a képmutatás, a csalás örök partnerek, részint pedig azért, mert Molière ezt a képletet is igen furfangosan állította fel. Minden nehézkesség és száraz moralizálás nélkül olyan mulatságos helyzeteket teremtett, melyek a tragédia határát súrolják. Hisz Tartuffe bukása egyáltalán nem szükség-szerű - ezt a pécsi, Nógrádi Róbert rendezte előadás is hangsúlyozza -, a végén ugyan minden rendbe jön, de ez nemcsak azért alakul így, mert a szerző lojális volt uralkodójával szemben. Ez a nagyon is átlátszóan megszerkesztett, kívülről jövő beavatkozás azt is világosan bizonyítja, hogy ez a rokonszenves család teljesen tehetetlen. Semmi biztosítékot nem látunk arra, hogy ilyesmi a jövő-ben nem fordul elő Orgonékkal. A pécsi előadás felfogása ezt is világosan tükrözi. Orgon szomorúan és méltóságteljesen buta ember - erre a szövegben számtalan utalást tesz a szerző. Újlaky László ekképpen formálja meg az alakot. Az ő Orgonja nem oktondi idősödő polgár, nem felsült hebehurgya férfiú, aki képes tanulni a leckéből. Újlaky Orgonja olyan mélyen lesújtva távozik a színről, mint aki szinte sajnálja azt, hogy kiderült az igazság. És nem csak azért, mert ostobasága kiderült, hanem főként azért, mert megfosztatott az olcsó és kényelmes áhítat lehetőségétől. Kérdés te-hát, vajon melyikük bűnösebb, veszélyesebb, az okos Tartuffe vagy a buta Orgon, aki szinte maga teremti meg ezt a szélhámost, hogy általa vélt erkölcsi magaslatokba emelkedhessék. Az elő-adás Tartuffe-je, Győry Emil nem különösebben sátáni figura. Azt a fajta szédelgőt ábrázolja, aki semmi különöset nem tesz azért, hogy becsapja az embereket, csupán rájuk hangolódik, kimond-ja legostobább vágyaikat, jelentőssé teszi azt, ami jelentéktelen. Hisz ő nem azzal csapja be a ház urát, hogy másnak mutatkozik, mint ami, hanem főként azzal, hogy Orgont mutatja másnak: a szürke kis Orgon csak Tartuffe hazug tükrében láthatja magát magasztos lelkű, nemes erkölcsű, áhítatos férfiúnak. A kiábrándulás ezért lehangoló számára. Ezért küzd oly elszántan a józanság el-len, mert az ész kritikája nemcsak Tartuffe-öt leplezi le, hanem őt is. Valószínűleg a híres asztaljelenet is ezért oly ellenállhatatlanul és megunhatatlanul hatásos. Hisz egyébként oly egyszerű, önmagában tán nem is a legfényesebb színpadi ötlet. A jelenet azonban mélyen és tragikusan kifejezi azt, hogy Orgon a legkevésbé sem akarja ezt a leleplezést, ösztönösen irtózik a józan ész, az igazság világosságától, mert ez az ő kudarcát jelenti.

Orgon környezetében - édesanyján kívül - épeszű emberek élnek. Hogy a butaság elleni küzdelem mily reménytelen tud lenni, azt az ő harcuk is példázza.

Bánky Gábor, Balikó Tamás és Vízi **György** Poliakoff: **A** természet lágy ölén című **színművében** (Tér István felvételei)

Pedig hányféle stílusban, hányféle módon folyik a felvilágosító ütközet. A finom és érzékeny kedélyű Elmira - így ábrázolja alakítója, Andresz Katalin durván ízléstelen helyzetbe kerül a bizonyítási eljárás kedvéért, Cléante - Sipos László játssza - a legvaskosabb sértéseket kénytelen zsebre vágni.

Mindez - bármennyire kevéssé vidám - szerencsére nem jelenti azt, hogy valamiféle búskomor, kedélybeteg előadást Iátunk Pécsett, A *Tartuffe* moličre-ien mulatságos, érthető, élvezetes azok számára is, akik nem hámoznak ki belőle különösebb, távolibb mondandókat. Ismét bebizonyosodott, nem fontos mindig a legostobább operetteket és bulvárdarabokat elővenni, ha mulattatni akarjuk a közönséget. A már említetteken kívül a kellemes és tanulságos vígjátéki este megteremtéséért köszönet illeti a többi Moličre-figura megszemélyesítőjét is. Sólyom Katalin Pernelle asszonya kellően visszataszító agresszív ostobaságában. Oláh Zsuzsa, Vajek Róbert és Safranek Károly rokonszenves és szeleburdi fiatalok. Ebben az előadásban Dorine-t sem-miféle franciás báj nem jellemzi. Lang Györgyi tenyeres-talpas és nagyszájú, inkább mosónő, mint komorna - elfogadható ez az anakronizmus, hisz a színésznő el tudja fogadtatni. Ezúttal nem a nyelvelésen, hanem a figura népies jellegén van a hangsúly, (A másik szereposztásban a szerepet Vári Éva játssza.)

Stephen Poliakoff most Pécsett bemutatott színdarabja, *A természet lágy ölén* az angol nacionalizmus veszélyeiről szól. Illetve nem is egészen pontosan erről, hanem . amint ő fogalmazta meg - annak a liberális magatartásnak a veszélyei-ről, amely nem veszi elég komolyan azokat a kisebb-nagyobb mozgalmakat, melyek a nacionalizmussal kacérkodnak. A kérdés számunkra elég nehéz. Bármennyire átérezzük Poliakoff becsületességét, írói tisztességét, felelősség-érzetét, az ábrázolt világot mégis kissé távolinak érezzük. Nemcsak azért, mert az angol fajgyűlölők szerepéről, súlyáról meglehetősen hézagosak az ismereteink, hanem azért is, mert Poliakoff egész viszonyítási rendszere eltér hazai tapasztalatainktól. A szerző majd mindent a hatvanas évek ifjúsági mozgalmaihoz, a hatalmas beathangversenyek bizakodó hangulatához hasonlít. Amikor tehát illúzió- és talajvesztést ábrázol - mint ahogy ezt a nálunk korábban bemutatott *Cukorváros* című darabjában is tette

mindig ehhez a közelmúlthoz viszonyít. Olyan élményekről beszél, melyeket a hazai közönség az utóbbi tizenöt évben nem egészen úgy élt meg, mint Poliakoff hősei.

Másrészt a liberalizmus veszélyeit is nehezen fogjuk fel, mivel a mi történelmi tapasztalataink szerint a fasizmus mégsem egészen ennek következménye. Szerencsére Poliakoff jobb drámaíró, mint amilyen ideológiai kommentátor. Feszült helyzeteket, érdekes típusokat teremt, egészében véve bizarr víziói van-nak a világról.

A pécsi előadás is izgalmasabb lenne, ha inkább ezekre figyelne, mint a meghirdetett mondanivalóra - mert így tán a mű belső, rejtett magja is megközelíthetőbb lenne, Vas Zoltán Iván rendezésében a darab kuriózum marad, melyet kíváncsian hallgatunk, de nem tud magával ragadni. E benyomásunkat erősíti a kelleténél lazább jelenetezés, a mester-kélt beállítások - általában a feszesség és a következetes művészi építkezés az, ami ebből az előadásból hiányzik.

Ebben a szerkezetben nehezen, sőt nehézkesen mozognak a színészek. A három főszereplő, Balikó Tamás, Bieder Éva és Bánky Gábor derekasan harcol azért, hogy valamilyen drámai ívet alkosson. De minduntalan visszazuhannak az unalmas és hosszú párbeszédek-be, mintha valaki állandóan visszarántaná őket, amikor már megindultak. Nagy Réka megformálásában Mrs. Roberts korántsem az a félelmetes alak, akinek lennie kellene. Unger Pálma és Vízi György egy-egy gesztussal alakították a darab epizódfiguráit.

Moličre: Tartuffe (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Vas István. *Díszlet:* Csányi Árpád m. v. *Jelmez:* Huros Annamária. *Rendező:* Nógrádi Róbert.

Szereplők: Sólyom Katalin, Újlaky László, Andresz Katalin, Safranek Károly, Oláh Zsuzsa, Vajek Róbert, Sipos László, Győry Emil, Lang Györgyi, Faludy László, Melis Gábor, Arany Kató, Vári Éva.

.Stephen Poliakoff: A természet lágy ölén (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Bart István, *Díszlet:* Werner József m. *v. Jelmez: Kiss* Anikó. *Rendező:* Vas Zoltán Iván.

Szereplők: Balikó Tamás, Bieder Éva, Bánky Gábor, Nagy Réka, Matoricz József, Unger Pálma, Vízi György, Schlégel Tamás.

MIHÁLYI GÁBOR

Pogány Judit - Winnie

Az Ó, azok a szép napok! 1961-es londoni ősbemutatója óta a világ számos nagy színésznője--hogy csak a legnevesebbeket említsem: Madeleine Renaud, Peggy Ashcroft, lrene *Worth,* Billie Whitelaw vállalkozott arra, hogy Marie Keant, az első Winnie-t követve bebújjon Beckett buckájába. Hazánkban Tolnay Klári és Stefanik lrén után Pogány Judit kísérelhette meg, hogy eljátssza Winnie csábítóan nehéz szerepét, Az *0, azok a szép napok !* harmadik hazai szín-padi előadására a kaposvári színház stúdiójában Ascher Tamás rendezésében került sor. Ő tervezte az előadás díszleteit és jelmezeit is.

Kezdjük a beszélgetést Pogány Judittal az előadás előzményeinek felidézésével.

- Az előadásnak nem voltak közvetlen előzményei. A magam részéről előzménynek tekintem azt a tízéves kapcsolatot, amely Ascher Tamáshoz fűz, az azonos színháznál eltöltött évek, az együtt végzett munkák alapján. Ő már rendezett *Beckettet,* a *Godot-ra várva* című művet. Abban az időben féltékeny voltam erre a munkára. Tél volt, Ascher és 'színészei órákig ácsorogtak éjszakánként egy-egy utcasarkon hazafelé menet. Vitatkoztak. Én csak hallgatóság lehettem.

- *Nem riadt meg a feladat nehézségeitől ?*

De igen. Úgy gondoltam, túl korán találkozom a szereppel. Szerintem ez egy olyan munka, amiről nem lehet le-késni, A darab első olvasásakor Winnie *úgy* jelent meg előttem, hogy amikor felemeli meztelen karját, azon a puha, petyhüdt izmok már lefelé lógnak, tehát feltétlenül szükségesnek tartottam az öregedés pontos biológiai jeleit, *hiszen* ugyanaz a mondat mást jelent egy idős, fonnyadó nő, és mást egy egészséges középkorú nő szájából. Rosszul, görcsösen kezdtem próbálni. Mindenáron a figurát kerestem, például Winnie hangját. Azt gondoltam, nem beszélhetek a saját hangomon, hiszen Winnie más, mint én. Aschernek biztosan igénybe vette a türelmét, míg elhitette velem, hogy Winnie-nek sem a kora, sem a hangja nem elsődlegesen fontos. A próbák folyamán aztán ez a gondom valóban elmúlt. Winnie

személyisége vált fontossá, múltja, emlékei, pillanatnyi élete, még meglevő kapcsolatai.

Komoly problémát okozott az is, hogy Beckett gondolatrendszerét nem ültetheti be az ember egyik napról a másikra a saját idegrendszerébe. Szükséges egy barátkozási, illetve emésztési idő, hogy Beckett szimbólumrendszere, szókapcsolásai, gondolattársításai természetessé váljanak számomra.

Hogy készült fel a szerepre?

- A kezdeti nehézségekről már az előző kérdés kapcsán beszéltem. Egy szerepre való felkészülés részben konkrét, kézzelfogható munkából áll, rész-ben valami már nehezebben megfogalmazható belső folyamatból, idegrend-szeri azonosulásból. Megért-e az ember valami titkot, ami nélkül nem juthat a dolog mélyére? Ráérez-e valami olyas-mire ösztönösen, ami akaratán kívül megindítja azt a bizonyos folyamatot, az azonosulás folyamatát? Ezek az igazi színészet titkai, melyeket csak közhelyesen tudok megfogalmazni. Az ember a legbelsőbb érzéseivel kapcsolatban szemérmes, mégis vagy elmesélek valamit a darabbal való igazi találkozásomról, vagy a szerepre való felkészülés legfontosabb, legtitkosabb részére meg sem próbálhatok válaszolni.

Jó pár évvel ezelőtt olvastam Beckett egész kötetét, boldog voltam, hogy van benne egy darab, mely elsősorban női feladat. Elraktároztam magamban, hogy ezt majd egyszer szeretném eljátszani. Aztán három évvel ezelőtt meg-halt az anyám gégerákban. Végignézhettem egy fizikum különleges küzdelmét, fuldoklásait, majd az utolsó stádiumot, egy kilenc napig tartó eszméletlen állapotban zajló agóniát, az emberi szervezet tudat alatti reflexeit. Abban az időben úgy éreztem, soha többet nem tudok játszani, hiszen az élet annyira másról szól, mint amit mi színpadon megmutathatunk. Ha valamit mégis eljátszhatok, az az Ó*, azok a szép napok !* lesz.

Már folytak a próbák, mikor Ascher elmesélte, olvasta Beckett egy nyilatkozatát, melyben az író arról beszélt, hogy egyszer egy hetet kórházban kellett töltenie betegen. A mellette levő ágyon egy gégerákos haldokló beteg feküdt. A kényszerűségből végigélt agónia életre szóló hatással volt rá. „Ez volt az a forma, melyet műveim alapjául választottam" - mondta. Ez a Beckettről kapott új információ különös összecsengést jelentett a saját élményemmel.

Színészi pályámon eddig két olyan szereppel találkoztam, melynek megformálása során sokat gondoltam édesanyámra. Az egyik *a Mesél a bécsi erdő*-ben Mariann szerepe. Anyám abban az időben volt fiatal lány, amikor ödön von Horváth darabja játszódik, az 1920-as, 30-as években. Erre a szerepre készülve számtalan családi fényképet néztem végig. Megfigyeltem fejtartását, a nyak vonalát, hogy áll meg, hogyan ül, a retikül, a cigaretta tartását stb. Anyám olyan típusú nő volt, aki társasági stílusából, gesztusaiból igen sokat próbált megőrizni idősebb korában is. És erre a korszakára gondolhattam Winnie-re készülve. Azt hiszem, anyám is olyan tár-sasági életet folytatott, olyan körülmények között élt, ahogy esetleg Winnie élhetett, mielőtt belekerült a buckába.

-- *Jelentett különösebb nehézséget a szöveg megtanulása?*

- Tizenhét éve vagyok a pályán, és először fordult elő, hogy a szövegtanulás komoly gondot okozott. A nem egészen négy hét próbaidő, mely alatt a színház működése szerint még dupla tájelőadásokra is jártam egy másik darabbal, nem hogy próbára volt kevés, de még a szöveg megtanulására is. Kaptunk tíz nap halasztást, de végül is úgy mentünk neki a premiernek, hogy addig egyetlenegyszer sem sikerült hibátlanul elmondanom a szöveget.

- *Előfordult, hogy kihagyott valamit?*

-- Sajnos igen. Sok apró bosszantó baki mellett egy súlyos vétkem volt, ami egy alkalommal valóban megkárosította az előadást. Az első felvonásban Winnie elmesél egy zárt történetet, amely nem kapcsolódik semmilyen más témához a felvonásban, így egyetlen néző sem vet-te észre, amikor ezt egyszer kihagytam, vagyis két oldalt ugrottam. A második részben azonban a történet visszatér. Aznap ennek a visszatérésnek semmi értelme nem volt, nem vált érzékelhetővé a történet súlya és sztereotip jellege. Egyébként szerintem Winnie-t eljátszani akkora feladat, hogy abban a szezonban nem is lenne szabad mellette semmi mással foglalkozni.

-Mennyire sikerült kialakítani az elő-adás ritmusát?

- Ritmusában és tempójában döntő különbség van az előadás két része között. Az első részt a megtorpanó, elakadó, majd újra nekilendülő beszéd és gondolat jellemzi. A második rész tempója lázas, a szünetek is csak pillanatnyiak. Ezt így érezzük helyesnek, bár a tempónak és ritmusnak ez a fajta megválasztása erősen próbára teszi a néző türelmét, hiszen az első rész eleve háromszor olyan hosszú, mint a második, és mi csak fokozzuk ezt a különbséget.

- *Hogy alakult ki a maszk?*

- Ascher tudta, hogy vállalnom kell a saját arcomat, mert két óra ilyen szoros közelségben a nézővel kizárja, hogy egy naturalista maszk mímelje helyettem az öregasszonyt. Igaz, úgy döntöttünk, hogy nem tekintjük lényegesnek Winnie öregségét, de ha saját festetlen arcommal ülök oda, akkor az válik lényegessé, hogy nem öreg - és ez is hiba volna. Ezért egy erősen sminkelt arc mellett döntöttünk: ondolált haj, a természetesnél vastagabb fehér alap, púder, kihúzott szemöldök, bíbor rúzs. Ez a maszk finoman stilizál (én vagyok, de mégsem teljesen én!), és erőszakosság nélkül jelzi, hogy idős úrinőről van szó. (Ascher el-mesélte, hogy egyszer találkozott Velencében az idős Peggy Guggenheimmel, aki valaha Beckett szerelme volt. Fehérre meszelt arca, erős rúzsa nagy hatást tett rá.)

- *Hogy értelmezték a darab központi metaforáját, a derékig, majd nyakig elsüllyedt asszony képének jelentését?*

- Kezdettől fogva világos volt számunkra, hogy nem kell magyarázatot keresnünk rá, mikor és miért került Winnie a buckába. A derékig beásott asszony: tömör költői kép a mindennapi életet élő emberről. A beásottság természetes állapot Winnie számára, mely ugyanúgy nem szorul magyarázatra, mint az sem, hogy az ember megöregszik és meghal. A közönségnek sem azzal kéne törődnie, miért van Winnie földbe ásva, hanem hogy ezt az állapotot ez az asszony milyen módon éli meg. Ha azt akarnánk közölni a nézőkkel, hogy az élet nehéz, hogy az ember magányosan s kiszolgáltatottan él, és elborítják a gondok - nem mondanánk mást, mint közhelyeket. Azt kell itt megérteniük, hogy Winnie ugyanúgy él, végzi mindennapi tevékenységét az elkerülhetetlen pusztulás tudatában is, mint mi valamennyien.

- *Ha alakításában megfiatalodik is Winnie, változatlan marad, hogy ez az asszony kispolgár széplélek. Amikor belebújik Winnie bőrébe, azonosul vele, mennyire teszi ez még lehetővé, hogy alakját kívülről is figyelje, hogy kritikusan értelmezze magatartását?*

- Minden szerep eleve megkövetel egyfajta kettős tudatot, hogy azonosul-jak a szereppel, de közben kívülről is

lássam magam és tudjam, mit csinálok. Ez a színjátszás alapja!

Winnie-t nem nehéz vállalni. Első olvasáskor én is úgy éreztem, hogy sok apró női hibája van, kicsinyes hajdani úrinő, de Ascher elmagyarázta, hogy ez nem így van. Az, ahogyan Beckett beszélteti Winnie-t, csak egy stílus - melyet, mint már említettem, igen jól ismerek anyámtól -, amivel egy meghatározott korba helyezte őt, hogy ne általános alak legyen, hanem körvonalazott lény. De Winnie az emberiség képviselője, nem egy társadalmi rétegé. Hogy ötletei, cselekvései kicsinyesek, nem lényeges. Szerintem Beckett megmutat egy embert, aki az adott körülmények között megteszi a maximumot, amit csak lehet. Számomra ez a legfontosabb. Winnie csodálatos lény, mert képes rá, hogy megtegye ezt a maximumot.

- *Mennyire van tisztában Winnie a saját helyzetével? Vajon Winnie küzdelme önfenntartásáért, boldogságáért nem illúzió-e?*

- Úgy gondolom, Winnie mindent tud, érti a helyzetét, mégis úgy tesz, mintha semmit sem tudna - bár ezen lehet vitatkozni, és Ascher szívesen is vitatkozik ezen. Szerinte Winnie cselekvései, jókedélye, csevegése lehet öncsalás, de lehet automatizmus is, megszokta, hogy él. Én inkább afelé hajlok, szüksége van rá, hogy tevékeny életet éljen, hiszen ha egy pillanatra kifogy az ötletekből, rögtön elbizonytalanodik, sőt úrrá lesz rajta a kétségbeesés. Fontos is, hogy megkeressük az előadásban azokat a pontokat, és nem csak az erre alkalmasabb második részben, hanem a sokrétűbb és összetettebb elsőben is, amikor Winnie elveszti önuralmát, és kérdésessé válik, lesz-e ereje hozzá, hogy folytassa. Ha ezeket a pontokat nem játsszuk elég világosan és keményen, ha Winnie mindvégig gondtalanul cseveg, akkor elsikkad a belső küzdelem feszültsége, tétje. Találtunk is az első részben egy erre legalkalmasabb helyet. Winnie kezében meggyullad a napernyő és elég. Átvillan a tudatán: ha a dolgok ilyen hirtelenül, váratlanul és értelmetlenül elpusztulnak, el-tűnhet ő is. Itt következik be az első részbeli legnyilvánvalóbb kiborulása. Önerejéből már nem tudja összeszedni magát. Ekkor hosszú önmegtartóztatás után újra a táskájába nyúl, szüksége van valami külső segítségre, egy tárgyra, mely átsegíti a bajon. Előveszi a zenélő-dobozt, s a jól bevált tárgy most is, mint nyilván eddig mindig, segít.

Pogány Judit Winnie szerepében

-Mit *jelentenek Winnie számára a tárgyak?*

- Számára ez a világ. Ugyanazt jelen-tik Winnie-nek a tárgyak, mint bárki emberfiának, aki él, a feladatok és ügyek, melyek értelmessé teszik az életét. Szüksége van a tárgyaira, hogy véghezvigye mindennapi tevékenységeit. Minden tárgynak megvan a pontos és fontos feladata az életében: fogkefe, fésű, tükör, szemüveg, rúzs, nagyító, zsebkendő, körömreszelő, kalap, orvosság, napernyő stb,

A darabból nyilvánvaló, hogy az elfoglaltságok és végigbeszélt témák mindennap újra ismétlődnek. Ezzel hangsúlyt kap az élet nyomasztó vagy felemelő - monotóniája, ismétlődése. Winnie csak úgy űzheti el mindennapjai-nak unalmát, hogy tevékenységeit variálja, ugyanazt másként mondja el és csinálja. Ez is egyik eszköze ahhoz, hogy élhetővé tegye életét.

- *Mit jelent* Winnie *számára Willie ?*

- Winnie számára két dolog fontos : az egyik, hogy beszédével, tevékenységével elfoglalja magát, a másik, hogy legyen kihez beszélnie. Winnie életének addig van értelme, amíg van, aki látja vagy legalább hallja őt. Pusztán az, hogy Willie meghallgatja noha soha nem derül ki, érti-e pontosan, miről van szó -, ez a tény Winnie-nek a kapcsolatot, az együttlétet, a szerelmet jelenti. Annyira fontos számára Willie, mint Júliának Romeo.

Winnie tudja, hogy ez a kapcsolat bármikor elveszhet, hiszen Willie nem mozgásképtelen, bármikor elhagyhatja őt. Ezzel kapcsolatos a darab egyik legjobb írói ötlete. Beckett a második rész-ben végig elrejti, késlelteti Willie-t. Sem Winnie, sem a néző nem tudja, itt van-e még, él-e még. Es amikor hiánya Winnie számára már tébolyító, és a néző is nehezen viseli az egyetlen, helyváltoztatásra képtelen ember látványát, akkor behozza Willie-t! Négykézláb jön, illetve mászik, ünneplőbe öltözve, arca kifejezéstelen. Tudatát vesztett, alig emberforma lény. Megjelenése Winnie számára *óriási* ünnep, bár ezt az örömöt igyekszik társalgási stílussal, fölényeskedéssel leplezni.

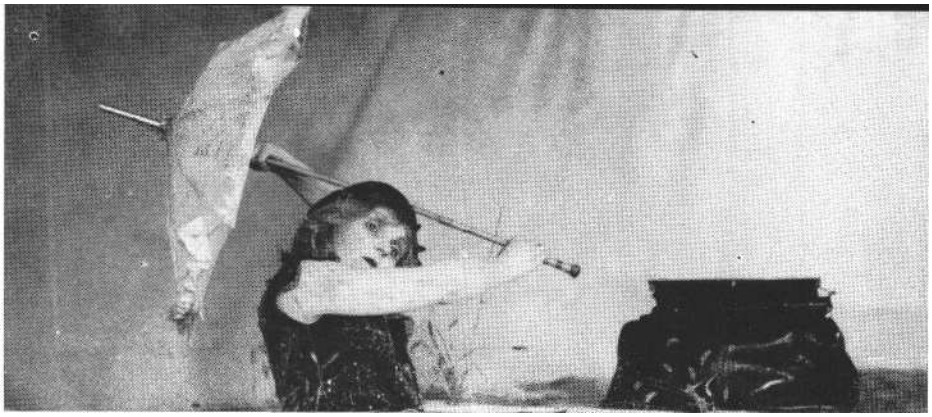
És itt szeretném hangsúlyozni, hogy ez nem monodráma, hanem kétszereplős darab. Willie szerepe a kimondott szó mennyiségét tekintve kicsi, de jelen-léte és minden megnyilvánulása mindvégig fontos, és a zárójelenetben való megjelenése a legerőteljesebb történés ebben a közel kétórás darabban, személyisége különleges hangsúlyt kap, tehát különlegesen fontos. A Winnie-t játszó színésznek szüksége van arra, hogy Willie-t olyan egyéniségű és tehetségű színész játssza, mint amilyen például Jordán Tamás.

- *Hogy keveredik a humor és a tragikum ebben az előadásban?*

- Úgy gondoltuk, alapvetően van valami humoros az egészben. Mégpedig az, hogy egy képtelen, bizarr helyzetben a főszereplő teljesen hétköznapi, reális módon viselkedik. Ez az ellentmondás az előadás első negyedórájában a legerősebb. Később a néző hozzászokik ehhez a kettősséghez. A továbbiakban a darab sokkal kevesebb szórakoztató vagy robbanóan humoros elemet tartalmaz, mint mondjuk - a *Godot.*

- *Nem lehetséges az, hogy a humoros helyzetek elsikkadása azzal is összefügg, hogy túl sok részvéttel, együttérzéssel van Winnie iránt? Ha kritikusabban látná ezt az asszonyt, akkor talán félerősödnének, megszaporodnának, a becketti tragikomédia komikus mozzanatai?*

Véleményem szerint nem erről van szó. Az előadás humorszintje szorosan összefügg azzal, hogy mennyire idős a színész, aki Winnie szerepét játssza. Az életöröm fellángolásai egy öregasszony esetében kontrasztosabbak, tehát groteszkebb a hatás. Nagy a veszély, hogy egy fiatalabb szereplő akaratlanul is „el-



Pogány Judit Beckett drámájában (Fábián József felvételei)

drámázza" azt, amit egy idősebb színésznek nem kell megmutatnia, hisz ott ül az arcán. A humor a dolog végletességében van. Ezt én nem képviselhetem és nem tartalmazhatom. Képzelje el Dajka Margitot a homokdombban, akinek Magyarországon talán leginkább való lenne ez a szerep. Nagy kár, hogy nem játszhatta el!

De kérdésére a válasz így még nem pontos. Azt tanultam Ascher Tamástól, hogy a színésznek óvakodnia kell az önsajnálattól. És Winnie eljátszásának kulcsa pontosan ez. A darab alig észrevehető, de finoman jelenlevő humorát éppen az adja, hogy Winnie nem szomorkodik, nem kesereg, hanem azt keresi, minek lehet örülni. A darab alapvető humortalanítása akkor következne be, ha egy búslakodó, nosztalgikus Winnie-t játszanék. Remélem, ezt nem tettem.

Egyébként a közönség reakcióiból ezúttal nemigen tudtuk megítélni, menynyire élő a darab humora. Egy ilyen kis szobában a néző is kiszolgáltatottabb helyzetben van - akárcsak a színész -, tehát gátlásosabb, nehezebben engedi el magát. Ráadásul - és ez a lényeg - a mű alapötlete nehezebben fogadható el, mint a *Godot-é*.

Úgy érzem, azon a pár előadáson, amelyet eddig játszottunk, a közönség egy részével nem tudtam eléggé megszerettetni a darabot. Es nem tudom, hogy kívül maradásuk az én hibám-e vagy a közönség olyasfajta értetlensége, ami tájékozatlanságból is fakadhat, és amit orvosolni lehetne.

Sajnos a színháznak nincs annyi pénze, hogy - a nagy bérleti előadásokhoz hasonlóan - a stúdiódarabokhoz is műsorfüzetet szerkesszen, amely segítené a nézőt, hogy megértse az író világát, gondolkodásmódját, stílusát.

Hozzájárul még a problémához, hogy színházunk a stúdióelőadásokat is bérletezi, így kerülnek a nézőtérre tizenéves diákok, holott ez az előadás nem nekik szól, és így fordulhat elő, hogy az egyetlen bérletszünetet kivéve egyszer sem volt telt ház, mert akik valóban kíváncsiak az előadásra, még nem juthattak el.

- *Az előadás végén nem jönnek ki meghajolni. A közönség azonban megszokta, hogy az előadás végén tapsolnia illik, és a színészek megjelennek a tapsot fogadni. A közönség tehát önkéntelenül is elkezd tapsolni, de ami-kor azt tapasztalja, hogy nem jönnek ki meghajolni, abbahagyja a tapsot és elmegy. Így sem a megérdemelt tapsot nem tudják le-aratni, de a megrendülés néma csendjének élményét sem tudják kiváltani. Én úgy hiszem, okosabb lenne mégis kijönni és meghajolni, ahogy ezt Madeleine Renaud is megtette partnerével a párizsi előadáson.*

- A rendkívül kicsi játéktér és néző-tár nem teszi lehetővé, hogy függöny elé jöjjünk meghajolni. Mivel a függöny előtt nincs hely, ez ügyetlen és suta megoldás lenne. Az pedig illúziórombló, hogy a közönség meglássa a dombot kinyitva, szétszedve, miután kimásztam belőle.

A sikernek amúgy sem mindig a taps a megnyilvánulása, hanem az, hogy érezzem, olyan közönséggel találkoztam, amelyet mindvégig le tudtam köt-ni alakításommal, amely értőn reagál minden mondatra, gesztusra, és nekem magamnak is sikerül a szerepemet maximális tökéletességgel megvalósítanom. Peter Brook írja *Az üres tér* című könyvében az Ó, *azok a szép napok* !-ról, hogy a darabot nézve a közönség egy része „izeg-mozog, feszeng, ásítozik, kisétál . . . ezzel mintegy mechanikusan elhárítja magától a könyörtelen igazságot", amit ez a darab sugall. Ha Brook így vélekedik e mű közönségre tett hatásáról, nekem alázattal tudomásul kéne vennem, hogy csak a jelenlevők egy részét tudom lekötni, megnyerni a magam számára, hogy minden előadás könyörtelen küzdelmet jelent a közönség figyel-ének lebilincselésére, tudomásul kéne vennem, hogy a nézők egy része végül is csak udvariasságból üli végig az elő-adást.

Nem veszem tudomásul. Ahányszor játsszuk, mindig megpróbálom, hogy ne így legyen.

SZÁNTÓ JUDIT

A rendező kreativitása a drámaíró interpretálása

Jegyzetek az ITI budapesti drámaíró-konferenciájáról

A címül választott definíció Vámos Lászlóé - a tanácskozás szünetében hallottam tőle. Kár, hogy nem mondta el nyilvánosan; pontot tehetett volna a vita végére. Legalábbis azok számára, akik a színházat hajlandók kollektív játéknak felfogni.

Ötödízben rendezte meg a Nemzet-közi Színházi Intézet Magyar Központ-ja Budapesten a vitát a drámaírók mai helyzetéről és a színházon belüli pozíciójáról, illetve ezúttal *.A drámaíró és a rendező* viszonyáról. A rendezvény kétségkívül reprezentatív, és a Magyar Központ részéről a házigazda szerepé-nek vállalása politikailag is, kultúrpolitikailag is gyümölcsöző gesztus. Mindazonáltal kétségtelen az is, hogy a találkozókra jelentős részben kevéssé ismert és főképp sértődött szerzők sereglenek az asztal köré, akik előszeretettel keresik mellőzöttségük okait önmagukon kívül. A rendezők többnyire távol maradnak - dolguk van a színházban, többségük különben sem a szó embere. Békíteni a mezőnyjátékosok próbálnak: kritikusok, dramaturgok, színháztudósok, sokszor okos szóval, csak kevés eredménnyel - oly könnyű őket kibicnek minősíteni, akinek köztudottan semmi sem drága. Így aztán a vége az, hogy a drámaírók drasztikus rendszabályokat sürgetnek, a rendezők és nem utolsósorban halott kollégáik, a klasszikusok ellen - amelyeket a józan praxis általában elereszt a füle mellett. Így aztán semmi akadálya a soron következő konferencia összehívásának.

Mindez ironikusan hangozhat, és nem is ok nélkül. Mert nem a szóban forgó konferenciák írórésztvevői fogják - tisztelet a kivételnek - valaha is napirendre tűzni az olyan témákat, mint például „A mai világ drámai ábrázolhatósága", „A mai drámaírás és korunk valósága", „Halódó és születő műfajok a XX. században", „Viszonyunk a klasszikus örökséghez", „Mennyiben válhat klasszikussá korunk drámaírása", „A (dráma)írástudók felelőssége és lehetőségei stb., amely témák felelősségteljes és önkritikus megvitatása után sor

kerülhetne annak megvitatására is, hogy a mai színház mennyiben segíti elő és mennyiben gátolja a korunk színvonalán álló, a XXI. század klasszikus örökségének címére aspiráló drámaírás kibontakozását „mai színházon" struktúrákat, stílusirányzatokat, tendenciákat, közönségösszetételt és -igényeket is értve, nem pusztán a nagy és gyaníthatóan eléggé kényelmes mumust: a rendezői diktatúrát.

A terem legérdekesebb jelensége kétségkívül Arnold Wesker volt a meg-jelent drámaírók közül a legnevesebb. Némi rosszindulattal megjegyezhetném: közéleti szereplésének dagálya feltűnően egybeesik drámaírói sikereinek apályával, de ez alighanem irreleváns: való-színű, hogy sikerei teljében is hasonlóképp vélekedett volna drámaíró és rendező viszonyáról. Szellemesen előadott teóriája - mely az elnöklő Jerzy Sito lengyel drámaíró-dramaturg szerint már sokadszor hangzott el, de „a korral egy-re hatásosabb lesz" - akkor válik köz-érdekűvé, ha nem elvi iránymutatásnak, hanem egy mindenképp jelentős szerző ars poeticájának fogjuk fel, tehát - a Színházi Intézet dokumentációjának nomenklatúrája szerint - nem a „drámaírás" mint elvi címszó alá, hanem az Arnold Wesker feliratú dosszié „általános anyag az íróról" feliratú borítékjába utaljuk.

Wesker eszménye: a drámaíró mint önmaga rendezője. Ha erre azt vetik ellen, hogy a drámaíró nem lehet objektív saját művével szemben, s csak egy outsider hozhat az előadásba új dimenziót, ő erre azt feleli: és vajon feltétlenül jó-e ez az új dimenzió? Az író látomása darabjáról vajon érdektelenebb-e, mint a rendezőé? A darab önmaga a legfontosabb új dimenziója az író világképé-nek, erről pedig az író tudhat a legtöbbet. Hányszor esik meg - hivatkozott saját tapasztalatára is -, hogy a próbákon részt vevő író, mert már megzavarodott, mert az ebben kiváltképp járatos színházi emberek bűntudatossá tették, s végül már maga se tudja, mit miért csinált, elfogadja a rendező változtatásait, s csak az előadáson jön rá, miért sikerült félre az egész, mi volt a mélyebb, az igazi oka annak, hogy eredetileg mindent úgy csinált, ahogy csinált. Nem, az írónak nincs szüksége új dimenziókra, legföljebb baráti tanácsokra és véleményekre.

Némi demagógiával állítja Wesker: író és színházi emberek - rendezők, színészek, kritikusok - között méltatlan egyenlőtlenséggel oszlanak meg az esélyek. Miközben az előbbi évekig dolgozik új művén, és neve közben feledésbe merül - vajon őt, hosszú hallgatásai alatt, elfeledték, elfeledtük-e, avagy csak optikai csalódás elnöki jelenléte? az utóbbiak folyvást reflektorfényben mű-ködnek, s így fontossági tudatuk aránytalanul megnő. Az író viszont eltelik kisebbségi érzéssel, hiszen íme, vele szem-ben ott áll a Rendező, aki már Shakespeare-t, Shaw-t is rendezett, s most le-ereszkedik hozzá, ott áll vele szemben egy egész misztikus, illetve miszticizált Szakma: a Színház. Így alakul ki Wesker szerint egy hamis értékrend, amely visszájára fordítja *alkotó s interpretáló* természetes viszonyát, nem véve tudomást a két kategória alapvető értékkülönbségéről, mely akkor is az alkotó ja-vára billen, ha az interpretálók egyike-másika a maga szakmájában netán jobb, mint az alkotók egynémelyike. Az interpretálók ugyanis csak azt szervezik meg, amit az alkotó egyszer már megszervezett, s torz öntudatuk a férfira emlékeztet, aki titkon tudja, hogy ő az alacsonyabb rendű, mert ő nem tud életet adni, s ezt mitizált fölénnyel kompenzálja az életet teremtő nővel szemben.

Ez a tartalmában meggyőződésesen őszinte, bár formájában szándékosan provokáló-epatírozó ars poetica nyilván Wesker szándékával egyezően éles bírálatokat váltott ki - sajnos nem rendezők részéről. Ungvári Tamás például ugyancsak aforizmatikusan kijelentette: amit Wesker mond, az a XIX. századra áll. A mai rendezők egy része - épp az írók által leginkább kárhoztatottak - nem-csak szakmai-mesterségbeli fogások birtokosa, hanem valóban alkotó művész; az az író pedig, aki fenntartja magának darabjai rendezésének kizárólagos jogát, „nekropoliszok cézárjává" lenne. A dráma igenis megjelenése percétől kezdve köztulajdon, s a rendező független képzelete a szerző számára is létfontosságú - amit ugyanis a drámaíró létrehoz, az a maga számára is misztérium, mert ha nem így volna, akkor nem drámát, ha-nem esszét írna. Koltai Tamás pedig ennél is mélyebbre hatolt: szerinte e nagyon is régi, de ettől még változatlanul hamis ellentét mögött egy valóságos dilemma feszül: a színháznak az a - nem megalapozatlan - félelme, hogy el-veszti társadalmi funkcióját s a valósággal való kontaktusát, s ez a félelem, ez a válságtudat egyformán kell hogy aggasszon minden felelős színházi embert, rendezőt és drámaírót egyaránt (Legalábbis kellene - a felszólalók legtöbbjét ez a gond láthatóan kevésbé aggasztotta, mint a jogdíjak kérdése.) Ugyanerre utalt, szelídebb szavakkal, Czímer József is, mondván, hogy drámaíró és rendező nagyon is valós, bár sok múlékony divatelemmel terhelt konfliktusát bosszú távon az dönti majd el, hogy a társadalom milyen funkciót szán a színháznak és mit vár el tőle. És megszólalt végre egy rendező is: Lengyel György úgy vélte, igen tapintatosan, hogy egyéni aggodalmakból itt általánosítások születnek.

Wesker még az első napon röviden visszalőtte a labdát Ungvárinak. 0, mondta, épp most fejezett be egy rende*zést,* méghozzá életében először nem saját darabját vitte színre, hanem nemzedéktársáét, John Osborne-ét, a *Komédiást* (vajon Osborne nem tiltakozott-e illetéktelenség címén?). Elmondhatja: iga*zán* izgalmas volt, de hát eszében sincs, hogy ezt a maga részéről alkotó tevékenységnek minősítse. (Talán nem is volt az.) Nem, a színházban csak egy kreatív erő működhet: a drámaíró. Szép, szép a kooperáció, el is ismeri jogosultságát az élet minden területén, ám a művészet az egyéniség utolsó menedéke, ahová nem volna szabad beengedni a kooperációval szükségképp együtt járó kompromisszumokat.

A konferencia második napjára Wesker már felkészült, és újabb hosszabb felszólalásban vágott vissza bírálóinak. Először is engedélyezett egy megszorítást. Az íróknak, mint mondotta, két típusa van: az egyik a gondolatokból, a másik személyes élményeiből indul ki - az ő mondandója az utóbbi típusra vonatkozik, melyhez ő maga is tartozik. A rendező, a színészek szükségképp nem rendelkeznek az író élményanyagával, s azt saját, esetleg egészen másnemű élményeikkel próbálják pótolni; ám ő eddig nem talált olyan rendezőt, akinek élményvariációja az övénél autentikusabb és érdekesebb lenne. Ez is azt bizonyítja, hogy a. színház egyetlen alkotó, a drámaíró médiuma; sajnos, hogy csak rendezőkön és színészeken át valósulhat meg. Ezután már sorjáztak az epatíro*zóan* sarkított megállapítások. A színháziak lássák be végre, hogy funkciójuk nem több a zenészekénél: egy partitúra pontos interpretálása. Es végül, betetőzésül, jött a nagy és valóban merész fő tétel: „Minden jelentős alkotásnak csak egyetlen érvényes tolmácsolása van, s

egy előadás minőségét az dönti el, hogy ezt mennyire képes megközelíteni."

Bizonyára sokunknak forrt - a napi-rend kényszerű váltása okán - a torkára két kérdés: mi a helyzet az első csoport, az eszmékből kiinduló szerzők drámáival, és még inkább : mi legyen e teória szerint a klasszikusokkal? Ki tudja, mi volt Shakespeare szándéka tegnapelőtt, Ibsen szándéka tegnap, és ki tudja majd a XXI. században, mi volt Arnold Wesker szándéka ma? Ki rekonstruálhatja valaha az „egyetlen érvényes tolmácsolást", még akkor is, ha elismerjük, hogy ilyen létezhet? (Aligha ismerjük el, mert ezzel épp a színház itt és most funkció-ját tagadnánk - de ez már túl messzire vinne Wesker némiképp autisztikus gondolatmenetétől.)

A második kérdésre egyébként kaphattunk választ, már az első napon. Czímer József fejtette ki ugyanis, hogy a rendezői színház nemcsak történelmileg szükséges, de hasznos is, nem utolsó-sorban maguknak a drámaíróknak. Minden jó drámában vannak ugyanis újabb és újabb kibányászható rétegek, melyeket a szerző - s ezt többnyire maga is pontosan tudja - nem hozott felszínre, mert a szó közegében ez bőbeszédűség-nek hatott volna. Nos, ezek érvényesítése a mindenkori rendezőre vár. Amellett, mint köztudott, minden drámának két alapvető rétege van: a korhoz és a koron túl szóló, s az első, a konkrét aktualitás rétege az idő múlásával egyre veszít érdekességéből. Az örök emberi mondanivaló kibontása s a nézőhöz való korszerű el-juttatása a rendező legnemesebb feladata - ez pedig akkor is kreatív munka, ha az élő író netán nem látja annak. Hadd tegyem hozzá: mire belátná, már nem él. És így sosem fogjuk megtudni, miképp vélekednék Shakespeare Brookról, Goldoni Strehlerről, Molière Planchonról vagy Heinrich von Kleist Peter Steinről. Tételezzük fel: ha megmaradtak volna a síron túl is olyan szellemeknek, amilyeneknek műveikből megismertük őket, megértőbbek lennének, mint Arnold Wesker, sőt esetleg még hálásak is.

Még egy, ismertebb nevű külföldi szerző támogatta, ha rugalmasabban is, Wesker álláspontját, az olasz Aldo Nicolaj, aki egy anekdotába sűrítette keserveit: egy színésznőnek bemutatkozván, az csodálkozva jegyezte meg - most lát először élő drámaírót. Nicolaj egyetlen megoldást javasolt a mostoha olasz helyzetre. De Filippo, Dario Fo sikerei szerinte annak köszönhetők, hogy saját társulatuk van - vagyis a drámaírók, ha már mind nem szervezhetnek is társulatot, legalább létesítsenek sokkal szorosabb kapcsolatot a színháziakkal. Helyes gondolat - bár nem kötelező s nem üdvözítő érvényű.

Az önkritika vagy akár az önelemzés hangját egyedül az ugyancsak ismert nevű francia drámaíró, Jean-Michel Ribes ütötte meg. A rendezői színház túlkapásaiért - jelentette ki - sokban az írók a felelősek, az írók, akik nélkül semmi nem történhet, kivált nem velük. A mai drámaíróknak vagy nincs mondanivalójuk, vagy ha van, hát rosszul, XIX. századi módra mondják el. Az írók elaludtak - nem írnak sem az új rendezői irányzatok számára, sem, tudatosan, azok ellen; egyszerűen struccpolitikával próbálkoznak. Pedig fel kell ismerni: a színház az új nyelvnek köszönheti, hogy a filmmel és a tévével szemben is talpon tudott maradni, s legfőbb ideje, hogy ezt az új nyelvet az írók is elsajátítsák, mert jelenleg a rendezők azok, akik - azon túlmenően, hogy a szövegeket egyáltalán életben tartják - képesek rá, hogy a színházat mint olyat átvezessék a XXI. századba. Érdekes gondolatmenetét kecses francia bókkal zárta: a drámaírás és a rendezés olyan, akár Buda és Pest - két külön arculatú városrész, köztük egy folyóval, mégis egyazon város két fele. Felszólalására joggal jegyezte meg az ugyancsak franciásan elegáns szavú Jerzy Sito: Jean-Michel Ribes, a dráma-író pótolta a meghívott, de betegsége miatt távol maradt Tovsztogonovot.

Jean-Michel Ribes kedves hasonlatát fordította le a tudomány nyelvére nem kevésbé érzékletesen Bécsy Tamás: „dráma és színház nem meghatározói, ha-nem megfelelői egymásnak", s ezért mindkettő szuverén művészet; az egyik egy világkép alapján szavakkal teremt egy szegmentumot, a másik ennek alapján épít fel a maga eszközeivel s a maga világképére támaszkodva egy újabbat.

A többi - hangos panasz. És ravasz kis anyagi trükkök, taktikai cselfogások, követendő példaként elővezetve. A norvég delegátusnő elmondta: a norvég drámaírók annak köszönhetik a norvég rendezők váratlanul lelkes együttműködési készségét, hogy az utóbbiakat is egzisztenciális veszély fenyegette, mivel a drámaimport mellett az utóbbi években a rendezőimport is felütötte fejét. Így aztán létrejött drámaírók és rendezők teljes összhangja, legalábbis a tiltakozó manifesztumok terén. A kanadai drámaírók ugyancsak manifesztummal győztek; a kormány által meglobogtatott anyagi szankciók azonnal megtanították a renitens rendezőket darabot olvasni. A szelíd terror erejére hivatkozott egy olyan, sokat játszott és sikeres fiatal szerző is, mint a brit David Edgar: ők olyan törvényért küzdenek, amelynek értelmében a színházak költségvetésük legalább 7,5 %-át kötelesek lennének az élő drámára fordítani, mert ellenkező esetben csökkentik szubvenciójukat. Ugyanerre a panaceára hivatkozott az izraeli küldött is. Amíg ez a követelmény el nem hangzott - mesélte a jól végzett férfimunka büszkeségével -, a rendezők és igazgatók szóba se álltak velük, kikényszerített találkozóikon már-már tettlegességre is sor került; bezzeg mikor a szubvenciócsökkentés Damoklesz-kardja megvillant a fejük fölött, menten néhány hónap alatt háromszáz százalékkal növelték az új bemutatók arányát. Ami szép szám - de vajon milyenek ezek a drámák? És ha valóban jók - oly öngyilkos kedvűek-e a kanadai, norvég, izraeli stb. rendezők-direktorok, hogy csak anyagi zsarolással lehet őket saját jól felfogott érdekeik útjára terelni?

Jean-Michel Ribes idézte az egyik közkeletű vádat a rendezőkkel szemben: kisajátítják a produkciókat, és az emberek már nem a szerző nevéről különböztetik meg az előadást, hanem azt kérdezik egymástól: láttad már a legújabb Zeffirellit ? Persze nyilvánvaló : a Zeffirelli (Brook, Strehler, Ljubimov, Mnouchkine stb.) - típusú géniuszok esetében ennek a kérdésnek van és mindig lesz is létjogosultsága. De én - csak hazai hasonló beszélgetésekre lévén utalva - legalább ilyen sokszor hallottam a másik variánst is: láttad-e már a legújabb Örkényt, a legújabb Mrożekot, a legújabb Gelmant, Hacksot vagy Pintert, és eb-ben a kérdésben soha nem rejlett az adott előadás rendezőjének implicit le-becsülése. Viszont már évek, idestova évtizedek óta nem hallottam a hajdan oly sűrűn elhangzó kérdést: láttad-e a legújabb Millert, Williamst, Sartre-t, Dürrenmattot. Legközelebb arról lenne érdemes színházi tanácskozást rendezni, hogy világviszonylatban miért hangzik fel ritkán - egyre ritkábban? - a nézői kérdés-nek ez a változata, s miért sűrűn - egyre sűrűbben? - az a Jean-Michel Ribes idézte másik. Egy bizonyos : nem első-sorban a Zeffirellik (Brookok, Ljubimovok, Mnouchkine-ok, Strehlerek) hibájából.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Moszkvai színházi esték

A szovjet színházakban éppúgy Csehov-reneszánsz van, mint nálunk. Ebben az évadban egyszerre három *Három nővér*-előadás is műsoron van: Efroszé a Malaja Bronnaján (lásd SZÍNHÁZ, 1983/3.), Lujbimové a Tagankán és Tovsztogonové Leningrádban. A moszkvai Művész Színház - közismert nevén a MHAT - műsorán pedig *a Király* szerepel.

A Művész Színház jelképe

A Királynak nem is lehet méltóbb helye, mint a Művész Színházban, amelynek indulása óta jelképe. Itt kezdődött Csehov drámáinak színpadi diadalútja Nyemirovics-Dancsenko és Sztanyiszlavszkij rendezői közreműködésével. Ez a művészi kapcsolat rendkívüli eredményekkel járt: innen indult világszínházi útjára *a Király, a Ványa bácsi, a Három nővér, a Cseresznyéskert.* És talán ennek is köszönhető, hogy Csehov nem váltotta be állandó ígéretét: „Ami engem illet, soha többé nem írok színművet. Színdarabot lehet írni Németországban, Svédországban, még Spanyolországban is, de nem Oroszországban, ahol a színházi szerzőket nem becsülik, eltapossák, és sem a sikert, sem a sikertelenséget nem bocsátják meg nekik."

A Király, ez az első egész estét betöltő mű különösen nehezen tört utat magának a színpadon, hiszen egy új dramaturgiai és színházi világnézet első jelentkezése volt. A látásmód lényege: a hagyományos cselekménnyel és konfliktus-rendszerrel szemben a hangulatokra és pszichológiai rezdülésekre épülő, komédiát és tragédiát egyaránt ötvöző költői szépségű dráma. „Komédia, három női, hat férfi szereplő, négy felvonás, táj-kép (kilátás a tóra); sok beszélgetés az irodalomról, kevés cselekmény, öt pud szerelem."

Nem tudjuk, hogy játszhatta a Művész Színház annak idején - az 1896-os péter*vári* bukás után két évvel - *a Királyt,* Sztanyiszlavszkij rendezésében (aki Trigorin alakítója is volt). A Művész Szín-ház mostani előadása rendkívül költői. Oleg Jefremov főrendező a sztanyiszlavszkiji módszer folytatójaként a cse-hovi érzelmek és hangulatok mestere. Az előadás hangvételét alapvetően meghatározza Valerij Levental díszlete: az üres színpadon több áttetsző függöny teremt sejtelmes hangulatot, a háttér vetített kékes fényeiben felsejlik a tó, amelyet a budapesti előadáson egy másik szovjet díszlettervező, Borovszkij oly plasztikusan jelenített meg. A színpad igazi leleménye egy fehér, klasszicizáló stílusú, oszlopos, lépcsős, kör alakú emelvény, amely maga is színpadként funkcionál: itt adják elő Trepljov darabját, és itt zajlik a szereplők összecsapása is, Nyináé és Trigoriné, Trigoriné és Arkagyináé, Dorné és Polináé. A MHAT hatalmas színpada szakaszosan tud mozogni, azaz a középen álló emelvény ellentétes mozgást végez a színpad többi részével. Nyina szavalata kezdetén a kör alakú emelvény hátul van, és a szereplők a nézőtérnek háttal ülnek; a szöveg alatt a kisszínpad előrejön, a szereplők karosszékei pedig hátrább csúsznak, és ekkor már szemtől szemben látjuk őket, amint unatkoznak-figyelnek-beszélgetnek. A színpadváltozás gyakran elnyomja a színészek beszédét, és zavarja az előadást (a darab kezdetén például rövid időn belül háromszor változtatnak helyet). Még-is ennek a „színpad a színpadon" technikának fontos jelentése van: nemcsak a helyszínváltozásokat jelzi, hanem kiemeli-módosítja-hangsúlyozza a jelenetek fontosságát is. A játék valójában e köré a „belső színpad" köré épül, ahol a csehovi felesleges emberek megvallják vágyaikat, kudarcaikat, reménytelenségüket és boldogtalanságukat. (Mása itt önti ki a szívét a doktornak, Trepljov az emelvény lépcsőjére teszi a lelőtt királyt, itt harcol Arkagyina Trigorinért és Trepljov Nyináért.)

Az előadás líraiságát fokozza, hogy a rendező megváltoztatta a darab elejét és végét. Nem a tanító szavai nyitják *a Királyt,* hanem Trepljovéi (vagyis a második jelenet került előre). A drámai végszó pedig nem a doktoré, hanem Nyináé, aki a körszínpad tépett függönyei között újra Trepljov darabját szavalja. Miközben élesen és áthatóan sivít a király. A. természet hangjai szélzúgás, vihar, villámlás, dörgés - egyébként is nagy szerepet kapnak: a darab mindvégig a parkban, a kertben játszódik, az átlátszó függönyök mögött a szobabelsőknél is látni a természetet. A háttér gyakori mozgásai ellensúlyozzák a szereplők életének lassú tempóját: ide vezetik be Nyina lovát (I), és ide áll be az a szekér is, amely az állomásra viszi Arkagyináékat. A jelmezek jól szolgálják az előadás hangulatát: az első részben minden csupa fehér, hiszen nyár van; a második részben mindenki feketét visel, a tél és a borongós hangulat jele-ként.

Jefremov lírai Csehov-interpretációját nagymértékben segíti a felfokozott, érzelmekben gazdag színészi játék. Kitűnő színészeket láthatunk a kisebb szerepekben is, amilyen a doktoré, akit E. Jevsztyignyev játszik felváltva I. Szmoktunovszkijjal. Jó Mása szerepében E. Vasziljeva. T. Lavrova és B. Szimonov nincs olyan hangsúllyal jelen, mint Arkagyinaként, illetve Trepljovként kellene. A legjobb A. Kaljagin: hűvös, kívülálló, csaknem gunyoros Trigorinjának üressége annyira nyilvánvaló, hogy csak egy megszédült fiatal lány nem látja. Ennek a kitűnő színésznek megadatott, hogy az orosz klasszikus irodalom legjobb szerepeit játszhassa el: ő az *Élő holttest* Fedorja és az *Etűdök gépzongorára* című Mihalkov-film Platonov ja. A. Vertyinszkaja Nyinája szép, nyugtalan, vibráló fiatal lány, akin nem látszanak a szenvedés nyomai az utolsó felvonásban sem. Alakításában sok a könny és a szentimentalista pátosz. A fiatal színésznőben minden tehetsége ellenére van valami hidegség, ami ellentmond az általa alakított figuráknak: Nyinának éppúgy, mint az *Élő holttest* Jelizavetájának.

Csehov a Tagankán

A Művész Színház lágy és lírai Csehov-értelmezésével szemben sokkal keményebb, nyersebb és szokatlanabb Csehov-interpretációval kísérletezik Ljubimov a Tagankán. *Három* nővér-előadása az idei moszkvai évad egyik legnagyobb eseménye. Á díszlet itt is alapvető része a játéknak. Jurij Kononyenko nyitott színpadán baloldalt fehér vaságyak (a laktanya), jobb oldalon fehér zongora három székkel (a nővérek otthona). Középen fehér nyírfából ácsolt, kezdetleges háziszínpad - ismét a „színpad a színpadon" technikája, némiképp megváltozott formában, de hasonló funkcióval: a szereplők itt mondják el legfontosabb gondolataikat. Ljubimov színpadi emelvénye előtt számozott székeken, mint-egy nézőtéren ülnek a szereplők figyelve-kommentálva-segítve egymást. A díszletfal kopott, megfeketedett ikonjai alatt vízcsapok és mosdók, a háttér vasajtói tompa dübögéssel záródnak. A ljubimovi színház valamennyi kelléke jelen van

Mása (A. Demidova) Csehov: Három nővér **című drámájának Taganka színházi előadásán**

az előadásban: a víz, a világítás, gyertyák, ikonok, fehér álarcok, piros zászlók, kordon, gyerekkocsi, búgócsiga és a különböző zenei effektek : rezesbanda, harmonika, zongora. A legnagyobb ötlet a nézőtér egyik csupa tükör oldalfa-la, amelyben nemcsak a szereplők, ha-nem a nézők is visszatükröződnek (a tűz-vész hatását például a tükörben megsokszorozódó vörös reflektorok keltik!). Ez a tükörfal az előadás első perceiben, a katonazene megszólalásakor emelkedni kezd: kilátni az utcára, ahol igazi katonazenekar fújja a „nyitányt". Ez a sajátos ljubimovi ötlet ismétlődik meg az előadás végén, megváltozott formában. Amikor a tükörfal a katonazenekar hangjaira ismét emelkedni kezd - a beidegződés szerint - mindenki az előző látványt várja, ehelyett azonban az üres Taganka tér esti sötétségét látjuk: íme Moszkva, ahová a három nővér nem fog eljutni soha.

Ljubimov *Három nővérje* sajátos huszadik századi látomás és ítélkezés a fölösleges létezésről és az értelmetlen pusztulásról. Nemcsak egy életforma csődjéről szól (amelyet a nővérek képviselnek), hanem a militarizmus veszélyességéről (amelyet a tisztek alakjában formál meg). Művészi víziója magán viseli eddigi életpályájának jegyeit. Ljubimov ezúttal sem tagadja meg önmagát - számára Dosztojevszkij, Brecht vagy Csehov csak ürügy, alkalom, lehetőség a kifejezésre, Ljubimov olyan nagyformátumú művészegyéniség, aki saját személyes világképét fogalmazza minden egyes színpadi alkotásában. E szuverén színpadi oeuvre megteremtéséhez olyan alkotótársakra van szüksége, amilyen a Taganka Színház társulata. *A Három nővér* együttese készségesen aláveti magát e szuggesztív akaratnak, és vállalja, hogy a rendező bábként mozgassa őket. Jönnek, mennek, menetelnek, akrobatikáznak, pantomimeznek, és az illusztratív színjátszás dacára mégis azonosulni tudnak szerepeikkel: érzelmileg is átélik ezeket a lézengő, unatkozó, boldogtalan csehovi antihősöket. Különösen vonatkozik ez a három nővér - A. Demidova (Mása), M. Policejmako (Olga), L. Szeljutyina (Irina) játékára, akik éppúgy nem fukarkodnak a könnyekkel, mint a Mű-vész Színház egészen más stílusú előadásának szereplői. Jó B. Hmelnyickij szenvtelen Versinyinje és V. Matyuhin tragikus Tuzenbachja (aki pantomimizálva már a darab elején eljátssza saját halálát). Valójában mindenki a helyén van az előadásban (amelyet több szereposztásban is játszanak), a maga módján járulva hozzá az egységes összképhez. Amikor éppen nincs szövegük, az emel-vény előtti székekről néznek farkasszemet a nézővel, belekényszerítve őt is a játékba. Ljubimovnak visszatérő, kedvenc színházi effektusa a nézőtér kivilágítása, amit ezúttal megtold azzal, hogy a közönség mindvégig láthatja magát a hatalmas oldaltükrökben. Ezek a ljubimovi eszközök sohasem öncélúak, inkább provokatívak: nem akarja, hogy a néző, miután megváltotta jegyét, kényelmesen elterüljön a zsöllyében. (A Taganka új, nagy színháztermében nincsenek is igazi zsöllyék, hanem mozgatható, cseppet sem kényelmes székek!) Ljubimov művészetét lehet védeni és vitatni, de közömbösnek maradni vele szemben semmiképpen sem. És ezzel már el is érte célját: aktivizálta a nézőt a színházban.

Két Efrosz-rendezés

Moszkvában egyszerre több Efrosz-rendezés is látható. *A Három* nővér-előadáson kívül a Malaja Bronnaja Színház három éve játssza Tennessee Williams *Nyár és füst* című darabját, a legfrissebb Efrosz-bemutató pedig Tolsztoj *Élő holttest* című drámája a MHAT-ban. Tolsztojnak ez a „legcsehovibb" darabja. Főhőse, Protaszov Fedor Vasziljevics a dráma időtartamának több mint a felén az ágyon fekszik, iszik, cigányozik, gyötrődik, unatkozik. Ez a meghasonlott, tétlenül ődöngő oblomovi hős - az orosz irodalom visszatérő figurájaként Puskintól és Goncsarovtól Csehovig, Gogolig, Tolsztojig, Gorkijig uralja az orosz színpadot. Fegya azért is emlékeztet a Csehov-hősökre, mert első öngyilkossága éppúgy nem sikerül, mint Ványa bácsié. Csak másodszorra, a darab végén öli meg magát, de már nem annyira belső, mint inkább külső kényszerből. Tolsztoj drámájának ugyanis - ellentét-ben Csehovéval - tragikus cselekménye van: a meghasonlott Fegya otthagyja családját, az öngyilkosság látszatát keltve. Liza a férje vélt halála után hozzámegy annak barátjához, Viktorhoz. Amikor az igazság kiderül, Fegyának nincs más lehetősége, mint hogy valóban halott legyen. Innen a cím kettős értelme: egy-részt a holtnak hitt élő tragédiája, más-részt a már életében is holtként létező „felesleges ember" drámája. Az előadás különösen ez utóbbit hangsúlyozza. A nyitóképben a Fedort alakító A. Kaljagin fekszik az ágyon, körülötte cigánycsalád énekel-táncol. Felhangzanak a gyönyörű, eredeti orosz cigánydalok, hűen tükrözve a főhős lelkiállapotát: fájdalmasak-keserűek-tombolóak. Ugyanezzel a képpel zárul az előadás: az egyre sötétülő színpadon a cigányok a halott Fegya ágya köré gyülekeznek.

Az előadás egyik legfontosabb alkotórésze ezúttal is a díszlet. Dmitrij Krimov színpada hallatlanul puritán: egy ágy (amely mindvégig jelen van), egy asztal, néhány székkel. Minden más helyszínváltozást, hangulatot egy hatalmas homorú háttérfüggönnyel és annak megvilágításával teremt meg. Az előadás kezdetén a függöny piszkosfehér, a fények tompák. A második felvonásban, Liza férjhezmenetele után a függöny csodálatos impresszionista tájképet ábrázol: a nyári kert üdezöld színei, virágok, madarak és napsütötte fények. Ebbe az idillbe csöppen bele a hír Fegya élet-ben maradásáról. A következő jelenet már az őrszobán játszódik: a függönyről eltűnik a nyári kert szépsége, vakítóan fehér háttér marad, amelyet bántóan éles fények világítanak meg hátulról, azaz a nézőtérrel szemben. Itt vallatják a három szerencsétlen embert közös tragédiájukról. Az utolsó kép, a börtön, már ismét ugyanaz a piszkosfehér háttér a tompa fényekkel. Az öngyilkosság után pedig mindinkább sötétbe borul a szín-pad, egyetlen fényforrása a távolodó ci-

gány kisfiú alakjára vetül. Efrosz puritán színpadán valójában minden a színészekre van bízva, a kevés technikai eszköz csak elősegíti-kiemeli az ő fizikai-pszichikai jelenlétüket. Hogy a valódi dráma létrejön, az elsősorban a Fegyát alakító A. Kaljaginnak köszönhető. Ez a valójában cseppet sem előnyös külsejű színész rendelkezik azzal a belső szuggesztivitással, ami az orosz hősök sajátja: ideális Platonov, ideális Trigorin és ideális Fegya. Látszólag egészen kevés eszköze van, és úgy tűnik, mintha mindig ön-magát adná, mégis minden szerepében más. Megvan benne az orosz kallódó hősök intellektusa, érzékenysége, kívülállása, tisztánlátása, tehetsége és tehetetlensége. Az általa ábrázolt figurák ugyanis nem értéktelen, csak veszendő emberek, akiknek hullásában a külső körülmények éppúgy szerepet játszanak, mint a belső pszichikai tényezők. Más alkat J. Bogatirev Viktorja, puhányságában, finomságában, érzékenységében esendően passzív hős. A két pólus között vergődő Lizát a Nyinaként megismert Vertyinszkaja játssza, hasonló színészi eszközökkel: ugyanolyan feszült, vibráló, ideges személyiséget formál, mint *a Sirályban.* Pedig Nyina ábrándos és felelőtlen fiatal lányként kezdi a darabot, Liza pedig összetört, megviselt, elhagyott feleségként. Jó volt villanásnyi karakterszerepében - Liza anyjaként - Sz. Pilavszkaja.

Az a stílus és temperamentum, ami az orosz klasszikusok előadásánál mérv-adó, nem mindig megfelelő külföldi szerző esetében. Ez történt a Malaja Bronnaja Színházban Tennessee Williams darabjával. A nemrég elhunyt amerikai szerző drámai életművében a férfi nő kapcsolat torzulásait vette nagyítóüveg alá. Hősei szerencsétlen, lelkileg sérült, deformált, gyakran pszichopátiás nők, amilyen A *vágy villamosa* Blanche-a vagy *Az ifjúság édes madara* öregedő színésznője. *A Nyár és füst* hősnője, Alma még fiatal, de már rendelkezik mindazokkal a tünetekkel, amikkel egy Williams-hősnő: ideges, bűntudat gyötri, pótcselekvésekbe menekül, fél a világtól, önmagától, a testétől tehát fejlett patológiai eset. Williams a családi háttér felrajzolásával érzékelteti, hogy mindez öröklött terheltség is lehet: az anya beszámíthatatlan kleptomán, az apa fanatikus, puritán anglikán pap. És hozzájárul mindehhez a környezet mikrovilága: a Dél fullasztó, bezárt, kisvárosi társadalma. Az életképtelen hősnő ellenpólusa az életrevaló férfiraga dozó: John, a kisváros nőfaló, bohém orvosa. Alma szerencsétlenségére éppen őbelé szeret, és ez a szerelem sietteti tragédiáját. Érzelmi fáziskésések jellemzik Alma és John kapcsolatát, amelyben elvek, előítéletek, félelmek, szorongások csapnak össze.

Efrosz érzelmekre apelláló rendezése felerősíti a darab melodramatikus vonulatát. Az amerikai Dél kemény, nyers, kegyetlen, szikár világát ugyanolyan érzelmi töltéssel és cizelláló aprólékossággal jeleníti meg, mint az orosz klasszikusokat. Pedig ezekben az önző, haszonleső, pénzéhes, felelőtlen emberekben nyoma sincs érzelmeknek, vágyaknak, indulatoknak; Alma egyedül áll felfokozott érzékenységével - hiszen éppen ez a tragédiája. Ez az Alma azonban O. Jakovleva alakításában első megjelenésétől kezdve mesterségesen fölpörgetett, affektáló hisztérika, aki nem szánalmat, hanem ellenszenvet kelt. Olyan látványosan szenved, ahogyan csak egy melodrámában tudnak. Vele szemben John szépfiús alakítója, V. Kacsan szinte pozitív figurának hat, holott a darabban erről nincs szó. Túl teátrálisak a mellékszereplők is, különösen az anyát alakító L. Perepelkina. Dmitrij Krimov esztétikus színpadképe ezúttal nem olyan puritán, mint az *Élő holttestben.* Van itt minden: paplak, lampionos kaszinó, orvosi rendelő, kivilágítható hatalmas anatómiai ábrával, szökőkútként funkcionáló fehér angyalszobor. (A víz, úgy látszik, napjaink egyik legdivatosabb színpadi eszköze!) Anatolij Efrosz rendezésének ezúttal is fontos alkatrészei a fényeffektusok. Az előadás teljes sötétségben indul, majd egyenként kivilágosodik a szobor, a kaszinó, az anatómiai ábra, és az égen a Göncölszekér. Ugyanígy ér véget az előadás, amelynek alaptónusát ez a színpadtechnikai keretjáték határozza meg. A vontatott tempójú, nagy hatásszünetekkel dolgozó, érzelmesen szép, lírai játékstílust azonban Tennessee Williams drámája nem viseli el.

Mindent összevetve a moszkvai színházi esték mérlege pozitív: két színvonalas, egy kevésbé sikerült és egy különleges előadás. Kétségtelen, hogy az orosz klasszikus szerzők egyik sajátos megjelenítési formája az, ahogyan a szovjet művészek Csehovot és Tolsztojt játszanak. Számunkra ugyan szokatlan ez az aprólékos realizmus és a színészi átélés mértéke. Mégis, a klasszikus orosz művek interpretálásában van mit tanulnunk a szovjet színháztól.

NÁNAY ISTVÁN

Derűs tragédiák

A Činoherni **klub előadásai**

Kétféleképpen szokás külföldre színházlátogatóba menni. Vagy azért utazik idegen országba a hivatásos néző - kritikus, rendező, tervező, színész -, hogy egy-egy nagyszerű, híres vagy csupán hírhedt előadást lásson, *vagy* azért, hogy egy ország, egy város színházi életéről viszonylag hiteles áttekintést szerezzen. Az ritkábban fordul elő, hogy egy színház folyamatos művészi munkájával ismerkedhessen meg. Az elmúlt hónapokban nekem ebben a szerencsében volt részem; végignézhettem a prágai Vinohrady Színházhoz tartozó Činoherni klub csaknem teljes repertoár-ját, s ezáltal bepillanthattam a cseh szín-játszás egyik legkitűnőbb, egyéni hangú, munkájában mindig, minden körülmények között igényes színházi műhelyének életébe.

Azoknak a magyar színházbarátok-nak, akik érdeklődnek a világszínház jelentős teljesítményei iránt, aligha kell bemutatni a Činoherni klubot. Ezt a Venczel tér szomszédságában meghúzó-dó pinceszínházat a megalakulása óta eltelt tizennyolc év alatt mindig úgy tarthattuk számon, mint egyikét azok-nak a nem nagy számú színházaknak, amelyek kiugró teljesítményekben is gazdag, egyenletesen magas színvonalú művészi munkájukkal meghatározói országuk és a világ színházi változásai-nak, s amelyre a belföldi és a külföldi szakmai közvélemény megkülönbözte-tett érdeklődéssel figyel. A magyar sajtóban is számos írás foglalkozott a Činoherni klubbal (folyóiratunk 1971/4. éS 1980/10-es számában például) és előadásaival (SZÍNHÁZ, 1971/9.: *Éjjeli menedékhely* és 1980/7: *A nőtlen urak penziója, Aki a pofonokat kapja, A köpenicki kapitány).*

Mitől „drámai" a Činoherni?

Az 1982-83-as évad első felében a Činoherni klub műsorán nyolc darab szerepelt, ebből két jelentős előadást, Ödön von Horváth *Mesél a bécsi erdő,* illetve Carl Zuckmayer *A köpenicki kapitány* című művét nem tudtam megnéz-ni. De a látott előadások arról győztek

Jelenet Örkény István: Tóték című drámájának Činoherni klubbéli előadásából

meg, hogy más-más korokat tükröző, eltérő stílusú, ízlésű írók különböző műfajú műveinek előadásából egyaránt közös művészi és világszemlélet sugárzik. Akár Örkény István *Tótékját* vagy Gogol *Kártyások ját*, akár Hrabal *Gyöngéd barbár* ját vagy Menzel *Három meg-esett lányát* nézi az ember, az előadások végén, a nézőtéren ülő társaihoz hasonlóan, kivételesen ritka állapotba kerül: valami kaparja a torkát, egyszerre sírna és nevetne, szorongásai oldódnak, s önfeledt kacagásába csöppnyi keserűség vegyül, miközben átéli a katarzis rejtelmes, felszabadító és felkavaró élményét.

A kíméletlenül pontos és kritikus helyzet- és jellemanalízisre épülő előadások kettős etikai meghatározója: az emberi értékek féltése és a hit az ember-ben. Az etikai meghatározottság azonban nem válik moralizálássá, mert a Činoherni klub előadásait a megbocsátás szelíd gesztusától a kegyetlen ön-gúnyig, a megmosolyogtatástól a kikacagásig terjedő ironikus humor szövi át. Az öniróniкus humor kettős természetűvé teszi az előadásokat: a komédiában a tragikus, a tragédiában a komikus elemek erősödnek fel. De nem shakespeare-i értelemben, akinél egymást köve-tik és ellenpontozzák a komikus és tragikus jelenetek, hanem úgy, hogy mindig egyszerre és egyidejűleg van jelen a humor és a dráma. Ez legtöbbször különös, groteszk helyzetet eredményez. Az a mélységes humanizmussal párosuló szemlélet, amelynek alapján az élet jelenségeiben meglelik és megmutatják a hol szeretni, szánni vagy megmosolyogni, hol elítélni, megsemmisíteni való groteszk momentumokat, a legfőbb jellemzője a Činoherni klub előadásainak. Ez a szemlélet nem születhet meg a színház né-hány vezetőjének egyéni elhatározásából, akaratából. Ez egy egész társulat művészet- és világszemlélete. Csak azok alkothatják a társulatot, csak azok csatlakozhatnak hozzájuk, akik a munká

jukat, a művészetüket meghatározó alapkérdésekről hasonlóan vélekednek. Az azonos gondolkodásmód akkor is sugárzik az előadásokból, ha vendégrendezővel vagy -színésszel dolgoznak.

Az előadások alapján nyilvánvaló, hogy olyan művészeti alapkérdésekben kell a társulat tagjainak egyetérteni, mint hogy a színház szuverén alkotó-művészet, s a színházművészet lényege, meghatározója a színész művészete.

A Činoherni klub az író színháza, amennyiben az előadások csak kitűnő író művének az író szelleméhez - és lényegében a szövegéhez is - hű interpretálásai;

a dramaturg színháza, mert a drámák igen alapos dramaturgiai elemzés és értelmezés, átalakítás nyomán kerülnek színre;

a rendező színháza, mivel a dráma nem csupán az író szövegének megjelenítése. A drámát olyan színpadi közegbe helyezik, amelyben a mű hangsúlyai átértékelődnek, a darab asszociációs bázisa kitágul, a holt szövegből itt és most élő játék lesz;

s mindenekelőtt a színész színháza, (a budapesti Katona József Színházhoz hasonlóan a válogatottan jó színészek színháza) mert egy nem teoretikus, hanem emberközpontú színházban az előadás igazsága és sikere azon áll vagy bukik, hogy hogyan ábrázolja az embert a színész. Ebben a színházban a próbamunkák során minden azért történik, hogy a színész minél tökéletesebben oldhassa meg feladatát, s élvezze a munkáját, a játékot. Ha a színész az előadáson nem kényszerfeladatot hajt vég-re, hanem örömmel játszik, ezt megérzi a közönség is, a játék öröme átsugárzódik a nézőtérre, s ez nagymértékben közrejátszik abban, hogy oly szoros a színészek és a nézők közötti lelki kapcsolat. Ezért dolgozik az író, a dramaturg, a rendező, a műszakiak s a többi nélkülözhetetlen munkatárs, de elsősorban maga a színész, akinek hallatlanul magas színvonalú a mesterségbeli tudása.

De végül is a Činoherni klub a közönség színháza, azoké a zömmel fiatal nézőké, akik magukénak érzik ezt a színházi műhelyt, mert orosz klasszikusokkal és kortárs cseh szerzők műveivel, Örkény Istvánnal és Ödön von Horváthtal, O'Neill pszichologizáló drámájával és feleleventett commedia dell' artéval egyaránt róluk és nekik szól.

A közelmúlt vallatása

A Činoherni klubban jelenleg két rendező dolgozik, a fiatal Ivo Krobot és az írónak is kitűnő Ladislav Smoček. Rajtuk kívül vendégművészek, nem ritkán filmrendezők viszik színre a darabokat.

Ivo Krobot két rendezését láthattam, mindkettő a negyvenes-ötvenes évek közép-európai történelméből vette tárgyát. Az egyik előadás különös örömmel szolgálhat a magyar látogatónak, ugyanis Prágában a második Örkény-bemutatónak tapsolhat. *A Macskajáték* sikersorozata a Tyl Színházban négyszázon felüli előadás után a főszereplőnő váratlan halála miatt szakadt meg.

A véletlen úgy hozta, hogy amikor Prágában jártam, épp akkor volt a Činoherni klubban a *Tóték* ötvenedik előadása. A darab sikerét jelzi, hogy viszonylag rövid idő alatt jutott el a félszázadik előadásig. De nemcsak a közönség kíséri figyelemmel a *Tóték* előadássorozatát! A nem hivatalos jubileumi előadáson szép számmal vettek részt hazánk prágai nagykövetségének munkatársai és a magyar kolónia tagjai. A nagykövet az előadás után fogadáson látta vendégül a színház művészeit, alkotóit, ezzel is kifejezve, milyen nagy fontosságot tulajdonítanak a magyar-cseh kulturális kapcsolatok alakulásán belül a színházművészet terén létesíthető kontaktusoknak, amelyek a darabok kölcsönös bemutatásától a művészcseréken keresztül a színházak közötti közvetlen művészi kapcsolatokig terjedhetnek. (Ilyen kapcsolat alakulhatna ki a Činoherni klub és a vele művészileg leginkább rokon Katona József Szín-ház között!)

A Tóték előadását nézve, a magyar nézőnek tudomásul kell vennie, hogy a prágai *Tóték* nem egészen azonos azzal, amit a hazai bemutatókon láthatott. Nem elsősorban azért, mert a Činoherni klub a darab átdolgozott változatát játssza, hanem azért, mert sajátos, a cseh nép történetéből magyarázható,

de számunkra az első pillanatban kissé furcsa a mű értelmezése.

A darabot Jiří Daněk, a klub művészeti vezetője fordította, s ő volt a darab átdolgozója is. Daněk az előadás alapjául szolgáló szövegkönyvhöz a drámán kívül a kisregényt is felhasználta. A drámából elhagyott minden olyan jelenetet, amely nem tartozik szorosan a fő cselekményhez, például a Cipriani professzor, a plébános jeleneteit, az elegáns őrnagy megjelenését, az Őrnagy megérkezése előtti jelenetfüzért stb. Így a Tót család tagjain és az Őrnagyon kívül csak Gizi Gézáné és a Postás szerepel az előadásban. A szereplők számának csökkentése sűrítettebbé és egyértelműbbé tette a drámai viszonyokat, s egyben a mellékszerepeknek tekinthető Giziné és a Postás figuráját a többiek-kel azonos fontosságúvá növelte. Ehhez például a Postás szerepét a kisregény és a Cipriani-jelenetek szövegét is felhasználva dúsította fel az átdolgozó.

Ez a dramaturgiai megoldás szándékában és szemléletében közel áll ahhoz a főiskolai vizsgaelőadáshoz, amelyet 1981-ben Székely Gábor rendezett, s amelynek szövegkönyvét is ő alakította ki. Értelmezésében az előadás természetesen a Tóték-Őrnagy kapcsolat tragikusan groteszk alakulását ábrázolta, de úgy, hogy a tényleges főszereplő a Postás volt. Míg a darabban csak az első rész végén tud-ja meg a néző - a szereplők akkor sem! -, hogy Tóték fia elesett a fronton, te-hát az Őrnagy jelenlétéből következő megpróbáltatásoknak nincs értelme, a kisregényben ezt jóval hamarabb exponál-ja a szerző. A kisregényváltozatot választotta Székely Gábor, s ettől jóval tragikusabb lett az előadás. Fordított rend uralkodik a színpad világában, a bolondnak mondott Postás az egyetlen reálisan érző és gondolkodó lény, aki egyéni tragédiaként éli át a Tótékkal történteket. Tóték és az Őrnagy viszont egyszerre és kölcsönösen előidézői és áldozatai annak az abszurd helyzetnek, amelybe a történelem kényszerítette őket, s amelyben szellemi vakságban, az összefüggéseket fel nem ismerve halad-nak az értelmetlen tragédia felé.

A Činoherni klub előadása egészen másként bontotta ki az alapjában hasonlóan szerkesztett szöveget. A prágai előadás főszereplője - bármily meglepőnek tűnik -: Ágika. Az előadás középpontjában ugyanis az ő átalakulása áll, az, ahogy az apját rajongva tisztelő, engedelmes kislányból az Őrnagy von-

Jelenet Bohumil **Hrabal: Gyöngéd barbár** című darabjából (Činoherni klub)

záskörébe kerülő, a családjával szembeforduló, a férfit csodáló nagylány lesz. Ennek következtében áthangolódik a Tóték és az Őrnagy közötti konfliktus. Az Őrnagy cseppet sem félelmetes *vagy* démonikus, ő egyértelműen komikus figura.

A szerep megváltoztatását mindenekelőtt a cseh és a magyar nép második világháborús történelmi szerepének különbözősége magyarázza. A cseh nemzet történelmében nincs oly társadalmi traumát okozó esemény, mint például a második magyar hadsereg megsemmisülése, ami közvetlenül motiválta Örkény István drámáját is. Örkény az Őrnagy ellentmondásos figurájában e katasztrófa résztvevőinek ellentmondásos helyzetét sűrítette. A cseh nemzet egészen más történelmi helyzet-ben volt a világháború idején, másként élte meg a háború élményét, mások az ebből levonható tanulságai is. Ez fejeződik ki abban, hogy az Őrnagy olyan, mint Hlesztakov A *revizorban:* belepottyan egy szituációba, s tulajdonképpen ez a helyzet alakítja olyanná, amilyenné végül is a dobozolás során válik. A helyzet előidézői viszont Tóték, mozdít-hatatlan, vidéki korlátoltságukkal, gyávaságukkal, mindenre kész megalkuvásukkal. Ebben a megközelítésben az előadás elsősorban a Tót családról szól. Az Őrnagy manipulátor, akit erőszakos és korlátolt demagógia jellemez. Ezt a manipulatív demagógiát figyelembe véve különösen fontos Ágika magatartása, ami egy generáció általánosabb érvé-nyű viselkedését is példázza. Az előadás viszonyrendszerében a Postás és Gizi Gézáné ugyanúgy az eseményekbe beavatkozni képtelen tisztánlátókat képviseli, ahogy az említett budapesti főiskolás-előadásban a Postás.

Egyetlen helyszínen, Tóték szobájában játszódik az előadás. A barna különböző árnyalatai jellemzik a jelzett díszletet, a bútorokat, Tóték ruháit. A színpadot egy ebédlőasztal és egy hintaszék uralja. E két bútordarab körül folyik Tóték élete, s a család megzavarodottságát a térszervezésben jól jelzi, hogy e két biztos pont válik számukra megközelíthetetlénné. A hintaszéket elfoglalja az Őrnagy, az asztalnál pedig megszokott ülésrendjük borul fel, mivel a vendég mindig más székére ül. A megszokásaikból, a beidegződött életrendjükből kibillentett emberek saját környezetüket pusztítják el. A második részre a díszleteknek csak a váza marad meg, mindent a dobozok töltenek ki, az asztal, a hintaszék felborítva áll. S amikor az Őrnagy a rendetlenségben rendet szeretne, akaratának egyetlen végrehajtója Ágika, aki átvéve az Őrnagy hanghordozását, viselkedését, parancsol a szülei-nek. Az Őrnagy feldarabolása ebben a koncepcióban teljesen váratlanul következik be. Tót tette, az előkészítetlen igazságosztás irreális hősiesség, miközben Ágika megszállott tekintete reális veszélyre figyelmeztet.

Kitűnő színészegyüttes játssza a darabot. Petr Nárožný (Tót), Nina Divíšková (Mariska), Veronika Žilková f. h. (Ágika), Miloslav Štibich (Postás) és Eva Jakoubková (Giziné) természetes, eszköztelen realista játékstílusával szemben Jiří Hálek szerepértelmezésében a természetes és a. jelzett játékelemek keverednek, s a színész többnyire külsődleges eszközökkel jellemzi az Őrnagy figuráját. Ez sokat elvesz a szerep és az előadás hiteléből, igazából.

Ivo Krobot rendezte Bohumil Hrabal *Gyöngéd barbár* (Něžný barbar) című drámáját is. Három értelmiségi - festő, író és filozófus barátságáról, egyikőjük halálával végződő tragédiájáról szól a darab, meg a mindennapok apró örömei-ről és bánatairól s az alkotás lehetőségeiről, az érvényesülés feltételeiről, az élet céljáról és értelméről Hagyomá-

Jelenet Gogol: Kártyások című drámájából (Činoherni klub) (Miroslav Pokorny felvételei)

nyos értelemben véve ez a mű nem dráma, inkább életképek sora az ötvenes évekből, amelyet az író visszaemlékezése mint keret fog össze. A játék helyszíne egy kis söröző, ami a társadalom minden rétegét képviselő emberek törzshelye. Jól megfér itt egymás mellett az író és a cigánylány, a festő és a pult mögött álló Mária, a tulaj, a filozófus és a szobafestő, a postás és a szerelősegéd. Nem a szesztestvérség fűzi őket össze, hanem az, hogy egy helyre szeretnek járni, oda, ahol társadalmi pozícióra, tanultságra való tekintet nélkül jól érzik magukat egymás között. Számunkra ismeretlen, náluk természetes ez az alaphelyzet, amely-ben nem zavaró, hogy nyelvileg bonyolult filozófiai elmélkedés keveredik az elharapott, bizalmas köznapi beszéddel. Mivel az előadásban egyensúly van a főhős, a festő életútja, a sörözői életképek és a többszörös időbontással élő visszaemlékező beszélgetések között, nem a többiekétől különböző sorsként éljük át a festő tragédiáját. Ő csak érzékenyebben reagál mindarra, ami a többiek életét is meghatározza, ennyi a különbség Vladimir s a söröző törzsvendégei között. A festő hosszú ideig nem tud a modern irányzatokat képviselő művészetéből megélni, ekkor ezért boldogtalan, majd amikor elhalmozzák rendelésekkel -- hivatalosakkal is -, a sikerrel nem tud mit kezdeni. Egyik állapot sem kedvez az alkotónak, s ő ebbe belehal. Barátai pedig élik életüket, ahogy lehet. Vladimir - amikor az író és a filozófus utolsó beszélgetésébe, már mint halott bekapcsolódik - megfogalmazza, amit tulajdonképpen mindhárman életükkel, munkásságukkal szeretnének példázni, hogy az „értékeket nem lehet elpusztítani, mert hiába akarnák ezt különböző erők megtenni, az ember képalkotó képessége révén mindig újrateremti a maga képtárát". Eszerint a művészet legfontosabb hivatása az emberekben a meg-próbáltatásokat legyűrni segítő „képalkotó képesség" kifejlesztése és ébren tartása.

Á nyelvileg és dramaturgiailag sokrétű, asszociációkkal zsúfolt darab szuggesztív előadásban látható. A söröző, amelyben a söntéspulton kívül néhány állópult és kisasztal képezi a berendezést, minden jelenet megjelenítésére alkalmas. Nem kell a teret átalakítani, a bútorok helyzetét megváltoztatva különböző helyszíneket jelezni, mert világítással - a parányi és technikailag mostohán felszerelt színpadú színháznak kitűnő világítási parkja van! -, illetve a játék hangulatának árnyalásával tökéletesen közvetíthetők a darab tér- és időváltásai. Két hangsúlyos pontja van a színpadnak, a söntéspult, ahol valódi, jéghideg sört csapolnak, s a nézőtér első soráig nyúló lépcsős előszínpadsáv, ahol a meditatív, filozofáló, visszaemlékező részek játszódnak.

A színészek játékát a természetes, saját énjükből fakadó színpadi létezésmód határozza meg, ettől oly hiteles az, ahogy a sörözőben élnek. De ez a természetesség sűrített színpadi létforma, amelyben nem hat stílustörésnek sem a művészetfilozófiai kérdésekről szóló, szigorúan véve betétjelenetnek értelmezhető vita, sem egy szürrealista látomás. Az elő-adás lírai epizódjai könnyen szentimentálisakká válhatnának, de ez nem következik be, mert minden olyan pillanatban, amikor az elérzékenyülés vagy a meghatódás esélye fennáll, a rendező egy-egy ironikus vagy finoman komikus gesztussal visszavezeti az előadás alaptónusához a játék hangvételét és a néző reagálását. Ennek kitűnő példája az író és a filozófus kettősének szerepépítése. Az író (Jiří Zahajský) az, aki az egyes szám első személyben elmondott visszaemlékezéseiben leginkább nosztalgikus, lírai hangot üt meg, de az ő elbeszéléseit a mindig bolondozó, kesernyés humorú, clownként viselkedő filozófus (Jiří Císler) önmagát és másokat sem kímélő csipkelődő megjegyzései ellenpontozzák.

A legnehezebb helyzetben a címszerepet alakító Petr Čepek van. Vladimir figuráját ugyanis a címben is jelzett kettősség jellemzi: gyengéd is, mindenkit magához ölelő, de barbár is, a maga és mások életét megkeserítő, önmagával maximalista, a magával való elégedet-lenségével másokat gyötrő excentrikus ember. Á színész akkor jó, amikor Vladimirnak a hétköznapi élettel harmonikus énjét mutatja meg, de a mindennapok életformáját feszegető Vladimir indulatkitörései ebben a színpadi közeg-ben idegenül, kissé erőltetetten hatnak.

A negyedik főszereplő Mária, a söröző tulajdonosa, akinek a személyisége teremti meg azt a légkört, ami miatt ezek-nek az embereknek éppen ez a söröző lett a tanyájuk. A már nem fiatal Mária bölcs életismeretével mások életének igazgatója, mindenki bizalmasa, ha lehet, megértő és megbocsátó, ha kell, erélyes és durva. Ezt az asszonyt Jiřina Třebická játssza - kitűnően. (A színésznő gesztusai, hangsúlyai kísértetiesen hasonlítanak Törőcsik Mariéihoz!)

A máskor, más darabokban vezető szerepet játszó színészek ezúttal a főszereplők köré kisebb szerepekben teremtik meg a sörözőbe zárt világ teljességét.

Komédiák – némi szomorúsággal

A Činoherni klub repertoárjának egyik meghatározó műfaja a komédia. A most műsoron lévő két darab több százszor ment már, mégsem tapasztalható az előadásokon a fáradtság, a rutin. Ennek nyilvánvalóan nem az az oka, hogy vasfegyelem uralkodik a színházban, hiszen parancsra nem lehet mindig hibátlan és tökéletes előadást produkálni, hanem az, hogy a színészek szeretik a komédiázást, élvezik a játékot, örülnek a munkának. Á szeretet, az öröm élteti az előadásokat, amelynek alapját természetesen a művészi fegyelem biztosítja. Mindkét előadás számos improvizatív elemet tartalmaz, ám a rögtönzés mindig megadott és pon-

tosan kidolgozott kereteken belül marad.

Sean O'Casey *Esti mese* című egyfelvonásosából készült *A nőtlen urak penziója* címmel játszott előadás, amelyet Jiřího Krejčík filmrendező vitt színre, s a főszereplője Jiří Menzel. Az előadásról részletes elemzés jelent meg lapunk 198017-es számában, de nem tudom megállni, hogy ne fűzzek legalább néhány gondolatot az akkori íráshoz.

A rendező nem angolszász miliőt teremtett a színpadon. Egyetlen térben, akár a kubista festők, egymásba csúsztatta a közép-európai szecesszió jegyeit magán viselő penzió helyiségeit, sőt a kint és a bent viszonyát is szabadon kezelte, s az utca, a porta és a lakószoba határai elmosódnak. A darab nem több egy Feydeau modorában s nem túl sok komikai invencióval megírt vígjáték-ujjgyakorlatnál.

Az előadás viszont kétórás remekmű. A rendező a helyzetkomikum minden lehetőségét maximálisan kiaknázza, a nevettetés egyetlen alkalmát sem szalasztja el. A szereplők, akár a némafilm hőskorának nagy nevettetői, faarccal, halálosan komolyan bonyolódnak a képtelenebbnél képtelenebb szituációkba, s egy idő után a komolyan vett képtelenség és az időben és intenzitásban a végletekig fokozott komikum teljesen abszurddá teszi a három főszereplő történetét. Ettől esendően emberivé válnak a figurák, s a néző önfeledt nevetésébe szánalom és részvét vegyül.

Az előadás kétségkívüli szenzációja Jiří Menzel, akinek játéka megfoghatatlan színészi csoda. Minden mozdulata pontosan kiszámított és játékosan, könnyeden rögtönzött. A teste olyan, mintha gumiból volna, az arca mozdulatlan. S miközben egy mosdón és egy esernyőn egyensúlyoz, *vagy* beesve *az* ajtón egy hintaszékkel együtt bukfencezik, bábként rángatják vagy ide-oda dobálják, mozdulatlan arca és egész lénye fájdalmas szomorúságot és értetlenséget tükröz. De újra és újra feltápászkodik, részeg kábulatából fel-felébred, s amikor az ajtó ablakában ide-oda pörög a feje, mintha teste nem is lenne, cinkosan a nézőkre nevet, mondván: az ember soha nem győzhető le! Kitűnő partnere Menzelnek a fiatal Oldřich Vízner, akire nemcsak a Menzellel játszott hosszú jelenet, hanem az egész előadás súlya nehezedik. De győzi humorral, akrobatikus készséggel, színészi tudással, akárcsak a harmadik szereplő, Jiřina Krejčiková.

Jiří Menzel: **A** három megesett lány és Oldřich Vízner

A másik komédiának nem szereplője, hanem szerzője és rendezője Jiří Menzel. Egy commedia dell'arte-kanavászból készítette a *Három megesett tány/* címmel ismert darabot, amelyet nálunk Szolnokon és a József Attila Színházban *(De jó szeretni* címmel) mutattak be. A magyar rendezők nem tudtak mit kezdeni a könnyűnek tűnő anyaggal, s az egyik helyen zenés vígjáték, a másikon ízléstelen bohózat született belőle, s mindkét produkció közös jellemzője a mindenáron való nevettetés kényszeréből fakadó erőltetettség volt.

A prágai társulat viszont a komédiázás magasiskoláját mutatta be. A szín-pad hátterében áll Ubaldó háza, amely-nek emeletéről a színpad bal oldalán meghajlított játszótéri csúszda vezet le, a jobb oldalon viszont lépcsősoron lehet a városba jutni. A kicsi színpadot magasságban úgy tagolják, hogy egyszerre több helyszínen és számos búvóhelyen folyhat a játék.

A Činoherni klub legtöbb előadására érvényes, hogy a kevés szöveget sok játékká dúsítják fel, s ez különösen áll a komédiákra. Hosszú némajátékok, bonyolult akciók teszik testessé a commedia dell'arte-darab szűkszavú szövegkönyvét. A szöveg közti akciók gyakran fontosabbak, mint a szöveg, ezek nemcsak a komédiázás kimeríthetetlen alkalmai, de ezekben hangzanak fel a mulatság, a vidámság zajából előbukkanó s elkomoruló hangok is.

Triviális és intellektuális humor keveredik ebben a kétarcú előadásban. A kergetőzések, ütlegelések, a csúszdán vagy a lépcsőkorláton csúszkálások közben szóvicceket mondanak, halandzsáznak, a szituációk többszörös asszociációs lehetőségeit aknázzák ki a szereplők.

Különössé teszi a játékot, hogy a Zannit szakállas értelmiségi (Jiří Zahajský, a Hrabal-darab író szereplője) játssza, ettől a bohóckodás is más hangsúlyt, felhangokat kap. Zahajskýnek van egy jelenete a szolgálóval, Colombinával. Veszekednek, kibékülnek, megint veszekednek, s amikor már úgy látszik, hogy szent a béke közöttük, a Zanni kap egy pofont a lánytól. A színész még az évődés boldogságában úszva lassan megpördül a tengelye körül, megszólal az elő-adás kulcspillanataiban felhangzó, szomorúan vidám, olasz filmek zenéjét idéző muzsika, amely mindig idézőjelbe teszi a zene alatt látható jelenetet, s mire másodszor is megfordul a színész, jókedve kényszeredett mosollyá válik arcán. Csak ennyit tesz a rendező és a színész, de a gáttalan nevetés csendesül, s egy pillanatra valami alig érzékelhető, elgondolkodtató disszonancia keveredett a mulatságba.

Ugyancsak intellektuális színésztípus a Capitanót alakító Jozef Abrhám. A színész kitűnően játssza el a harcias, nagyakaratú, nősülni, gazdagodni akaró hadfit, de a hangsúly a játékon van. Abrhám Capitanója maga sem hisz a sikerében. Rezignáltan félreül a színpad sarkába, figyeli a többiek sürgését-forgását, időnként ő is beszáll a lányokért folyó versengésbe, de lelke mélyén tudja: ahogy eddig, úgy ezúttal s eztán sem terem számára babér ezen a helyen, s ez után a kaland után is ugyanúgy a terecske sarkában, a földön hálva töltheti az éjszakát, mint eddig. Peches ember ő, aki csak megy a többiek kitalálta ármánykodások útján, de igazából nincs köze ehhez a hangos zsibvásárhoz. Jozef Abrhám egy csöppnyi tragikumot csempész a Capitano hagyományosan durva komikumú figurájába.

A smoceki groteszk

A Činoherni klub műsorán lévő darabok közül négyet rendezett Ladislav Smoček. Közülük csak kettőt láthattam, de a szerencse úgy hozta, hogy egy peremkerületi kultúrházban megnézhettem az író-rendező egy művét, saját rendezésében. A klicperovói művelődési házat jól is-merik a prágai színházbarátok, mert ez számos érdekes produkciónak ad helyet. Több színház társulatából verbuválódott az a kis csoport, amelyik Smoček magyarul is megjelent s a Katona József Színházban nemsokára bemutatandó darabját, *a Dr. Burke különös délutánját* játszotta. A grand guignol-elemeket sem nélkülöző darab egy bogaras értelmiségi és egy rohamosan terjedő kispolgári-proli létformát megtestesítő család abszurd konfliktusát mutatja be.

A világirodalom hasonló formavilágú műveiből is ismerős helyzetek sajátos értelmezést kapnak Smoček darabjában. Miközben a főbérlő család nem minden hátsó szándék nélküli rutinkedvességét jelképező bukták százai borítják el a fő-hős szobáját, vagy Dr. Burke egymás után gyömöszöli be vélt áldozatait a szekrénybe, jókat kacagunk a helyzetek abszurdításán, de a nevetésbe a főhős iránti szánalom is vegyül, s Burkénak ellenlábasával, a hentessel lezajló jelenetében, vagy a család nagy, előadást záró győzelmi zabálásakor már nincs kedvünk ne-vetni. A groteszk egyértelműen az embert körülvevő viszonyokat veszi célba, amelynek ő alakítója és szenvedője is. Bár a szerző nem menti fel helyzete rossz-ra fordulásáért Burkét, de vele érez együtt s nem a családdal.

Az előadást ezúttal is egy kivételesen remek színészi alakítás teszi felejthetetlenné: Bolislav Polivká, a brnói Divadlo na Provazku világhírű pantomimusa játssza Dr. Burkét. A hórihorgas színész elképesztő csodákra képes a színpadon. Mindarra, amire Menzel a Činoherni színpadán. A szerep mozgáskaraktere, a színész mozgásban megfogalmazott humora lenyűgöző, Polivka játékával az előadás emberséges filozófiáját is megtestesíti. Kitűnő társakkal játszik együtt, a Činoherni klubból Jiří Hálekkel (aki ezúttal női szerepet, a háziasszonyt játssza mértéktartó túlzásokkal - kitűnően), Nina Divíškovával (az eladósorban lévő, nem fiatal lány szerepét szintén a mozgás eszközeivel alakítja a táncosból lett színésznő), illetve Oldřich Navratillel, a brnói színház tagjával. A hentes kérő szerepét egy kitűnő amatőr színész, Jan Brudhaus formálta meg.

Smoček rendezései közül a *Hosszú út az éjszakába* című O'Neill-dráma több mint négy éve van a Činoherni klub mű-során, s úgy tűnik, azon ritka előadások közé tartozik, amelyek már ennyi idő alatt is kifáradnak. Bár ma is érződik, hogy bensőséges, a pszichológiai realizmuson alapuló előadás született, amely-ben a színház legkitűnőbb színészei korrekten játsszák szerepüket, a látott produkció hideg és nem belülről fakadó volt. Az indulatok nem találkoztak, a szereplők között alig alakult ki kontaktus, egymás melletti monológok sorává aprózódott az O'Neill-mű. Igaz, a darab nagyon ritkán van műsoron, így könnyebben előfordulhat, hogy valami miatt egy este a négy színész között nem jön létre az a lelki áramkör, amely ennek az izzó szenvedélyű, önmarcangoló drámának életre keltésekor nélkülözhetetlen. Alighanem ilyen előadást láthattam.

Smoček másik Činoherni klubbeli rendezése viszont egészen friss előadás, és a színház klasszikus orosz repertoárjának vonulatát erősíti. Gogol *Kártyások* című komédiája nem mérhető *A revizorhoz* vagy *a Holt lelkekhez*. Ez „csupán" egy alig több mint negyvenoldalas miniatűr. Komédia, amely tragédiában végződik. Alig van cselekménye, de ki-tűnő típusok vonulnak föl benne. Mint-ha a Činoherni klub színpadára termett volna.

A színpadon három oldalról nyitott újabb színpad: egy vidéki fogadó szobája. Minden kopott benne, a dívány, az asztal, a szőnyegek, a terítők. A hátsó fal, akár egy puha cserepekkel fedett ház-tető, barna bársonydarabokkal van borítva. A lámpán légypapír lóg, legyek-kel, az asztalon vizeskancsó, hamutartó, tele csikkel, a falból kiálló szögön kötéldarabka, a fal mellett egy hulla. Az előadás kezdetekor a színpad a színpadont foszlott zsákvászon függönyféle félig takarja. Kétoldalt, a szoba melletti színpadrészeken néhány elegáns úr jelenik meg. Sétálnak, várakoznak. Mint a drogosok, akik nem kapják meg az adagjukat, nyugtalanok, de izgatottságukat egymás előtt is leplezik. Végre lódobogás hallatszik, vendég érkezik, kezdődhet a nagy játszma, a kártyázás, a pénz-szerzés. A három helybéli úr hamar összeismerkedik a vendég Iharevvel, aki legalább annyira „szakmabeli", mint ők. Nincs értelme hát a játéknak, trükkökkel szórakoztatják egymást, falatoznak, újra várnak, ki akadhat a horgukra. Először egy öregurat vezet be az egyik úr, Utyesityelnij, de ő nem áll kötélnek, ezért agyonszekírozzák. Aztán becsalják az öregúr mamlasz fiát, akitől rövid idő alatt s pontosan kidolgozott taktikával kétszázezer rubelt nyernek. A fiatalember váltót ír alá. Véletlenül a bank képviselője is betoppan, aki azonban közli, nem áll módjában ily nagy követelést kiegyenlíteni. Iharev, aki a fiatalember megkopasztásában csak asszisztált, felajánlja nyolcvanezer rubelnyi készpénzét a kétszázezres váltóért. Az urak boldogan belemennek az üzletbe, mert mint nemsokára kiderül, a nagyvilági Iharev, a nagymenő játékos konspiráció áldozata, a váltó hamis, az urak, az öreg, a fia, sőt még a bank embere is mind a banda tagjai, s a vendég bottal ütheti a pénze nyomát. Iharev, akit Jozef Abrhám játszik, perelni kezd az istennel, amiért ilyen zsákutcába jutott. Aztán megindul a hátsó fal felé, és miközben átkait szórja az ég felé, felmászik a barna falon. Szürreális látomás, mintha holdkórosként lebegne a színész. Megy egyre feljebb, már nem beszél, artikulálatlan hangokat ad ki magából, majd vonítani kezd, mint kutya a holdra, kicsúszik a lába alól a fal, és jobb kezén függve ott marad felakasztva. A kép a kezdő jelenetre rímel, ami-kor a fogadó szolgája kicipeli az előző játszma öngyilkos áldozatát. A hallatlanul erős érzelmi töltésű befejező kép az indító képet egy magasabb szinten ismétli meg, s ezzel keretbe fogja azt a folyamatot, amelynek során megismerjük a módszert, ahogy a hamiskártyások a mégoly dörzsölt áldozatukat is kifosztják. Iharev magányos szakember, akinek nincs esélye a közösségbe szerveződő piti szakemberekkel szemben. Ő hisz még a szakmai becsületben, s ez a tragikai vétsége. Mert nincs már helye a bizalomnak, nem létezik fair play. Az előadás azért oly mulatságosan groteszk, mert a tiszta játékról éppen a hamiskártyások példája alapján beszél.

A Kártyások olyan, mint a kitűnő szólisták kamarahangversenye. Hallatlanul pontos az előadás felépítése, a játék megszervezése, minden egyes figura belső életének elemzése és cselekvéssorának megkomponálása. Semmi sincs a véletlenre bízva, a játék precízen ki van dolgozva. De nem részletező pedantéria jellemzi a produkciót, hanem a mindent tudók könnyed eleganciája. Olyan könnyedén és elegánsan játszanak a színé-

szek, amilyen nagyvonalúan a kártyások. Példaként Petr Nárožný egyik játékát szeretném felidézni. A kopasz, nagy darab színész Krogelt, a helybéli kártyások egyikét játssza, aki egészséges kinézése ellenére - beteg. Alig eszik, nem iszik, nem dohányzik. Miközben a többiek jó étvággyal falatoznak, ő csak csirkemellet csipeget. Aztán kivesz a mellénye zsebéből egy kis szelencét, két ujja gyakorlott, mégis óvatos mozdulatával felpattintja a szelence tetejét, kis ezüstkanalat halász elő, és rossz ízű, keserű orvosságot vesz be. Fintorog, megtörli zsebkendőjével a *száját* és a kanalat, s komótosan visszarak mindent. Ez a művelet az előadás alatt többször ismétlődik, mindig természetesen, egyéb elfoglaltságai között mintegy mellékesen végzi a színész. Ehhez hasonlóan pontos a szerep más részleteinek a kidolgozása is, a többieknél is.

Az előadásnak egyetlen viszonylag kevésbé megoldott részlete van, ez pedig Iharev káromló monológja. A leleplezésjelenet a cselekmény dramaturgiai csúcspontja, azután törvényszerűen lanyhul az események feszültsége. Ez roppant nehéz helyzet elé állítja a színészt, akinek egy rendezőileg is poentírozott jelenet után egymagában kellene fenntartania, sőt tovább fokoznia a feszültséget, egészen a falra mászás befejező képéig. Ez a szinte megoldhatatlan feladat Josef Abrhámnak is csak részben sikerült.

De ez sem változtat azon, hogy *a kártyások* összefoglalása mindannak, amit más Činoherni-előadáson láttam. Olyan színházi teljesítmény, amelyet - a Činoherni klub egyéb előadásaival egyetemben - nemcsak Prágában kéne látni, de Magyarországon is!

GYÖRGY PÉTER

„csak ember van..."

Spiró György drámakötetéről

„Most nincs hazugság. Fényes pillanat: nincs hagyomány, mely elvakítja látnod a létezést, nincsen király, ki létét vakhivőitől nyeri: nincs istened, kihez fohászkodol, könnyek-kel mosván el a tűrhetetlen dolgok látványát ; nincsen eszmerendszer."

(Spiró György: A békecsászár)

„Megértettem a számomra adott világegyetem egyszerű titkát, bárhol, bármikor agyonlőhető vagyok."

(Kertész Imre: A kudarc. Kortárs 83/2.)

1.

Spiró egyik mestere, Kertész Imre, tanítványánál jó tíz évvel idősebb. Háta mögött egy regény *(Sorstalanság)*, egy novellás kötet (A *nyomkereső)* s a - mottóban idézett - Kortársban közölt új készülő regényének egyik fejezete. A *kudarc* hősének felismerése kulcs lehet *A békecsászár* szerzőjének jobb megértéséhez is. Az árulkodóan „egyszerű" jelzővel ellátott titok pontosan mutatja az egyén, az individuum helyét és értékét a történelmi világ keretei között. Az én, az egyén az a lény, aki „bárhol, bármikor" megsemmisíthető, meghatározásához épp ennyi kell, nem több és nem kevesebb. Az egyénnek semmilyen feltételt nem kell teljesítenie ahhoz, hogy elpusztítsák, a történelmi világ, a mindannyiunkat meghatározóan körülvevő realitás számára az egyén annyira értékes, hogy elpusztítható legyen. A történelemmel szemben az egyénnek semmilyen értéke nincsen, s úgy tűnhet, hogy ez az újkori történelem által megtámasztott modern tapasztalat. Ám mind Kertész, mind Spiró arra a végletesen egyszerű tényre hívja fel a figyelmet, hogy ez az értékelés állandó, s ellenkezőjét hinnünk: épp *az az* illúzió. Spiró a történelem felé fordul, ahol mindenkor legyilkolható volt mindenki, okkal és ok nélkül, indulat vagy racionális megfontolás nélkül, vagy azzal, így vagy úgy. Az erőszakos halál, az ölés, úgy tűnik, soha nem szorult indoklásra, bevett eszköze a cél-megvalósításnak, vagy öncél: a tömeges halál, az erőszak kioltotta élet kérdése minduntalan visszatér e drámákban.

Mindaz, ami megtörténtekor nem szorult rá az indoklásra, az emlékezetben fennmaradván vizsgálatra szorul, jobb híján drámára. Ha igaz a „bárhol, bármikor" evidens tapasztalata, akkor az írástudó felelősége abban áll, hogy a maga kendőetlen otrombaságában, iszonyatában é nevetségességében, de *hűen rekonstruálja a* történteket. A re-konstrukció majdhogynem a drámai forma széjjelzúzásához vezet, a történelem világának embere nem rendelkezik tragikus erényekkel, nincs módja a vívódásra, alig jut ideje a töprengésre, nin-csen abban a helyzetben, hogy széjjel-pillantson e világon, felmérve annak értékeit - előbb gyilkolják le, előbb tüntetik el. Ez a maga közönyös általánosságában zajló történet minden egyes esetben tragikus. (Az egyén ábrázolása ott érhető el ismét, ahol az író lemond az egyes történetek ábrázolásáról. Az egyetemes történet ábrázolása, *józan* és rendíthetetlen leírása: minden mozzanatában az egyént tartja szem előtt.)

Spiró rekonstrukciója az események lezajlásának az egyén felőli oldalát mutatja be, azt az oldalt, ahol elvész a korban hirdetett vagy utólag vélt értelem, ahol nincs mód az ideológiákba vetett bizalom megőrzésére, ahol kiderül, hogy mindössze a történelemkönyvekben lett az ember a folyamatok alkotója, a történelemben magában egyszerűen értő-értetlen elszenvedője. Az „ész cselé", a „tragikus vétség", a tett lehetősége és súlyának megértése: ez csupán újkori és múlékonynak tűnő illúzió.

Az egyén elszenvedője az eseményeknek, s a szenvedés, mint e drámák mutatják, már nem pusztán üres forma. Spiró hősi alakjai és színpadán tömegesen megjelenő gazemberei egyaránt életbenmaradásukért küzdenek. Nem az eszmék lovagjai, hanem e verseny cseleinek kutatói. A kérdés nem az, hogy miképp kell élni, hanem hogy miképp lehetséges életben maradni. E tét oly nagy, hogy visszariasztja hőseit a „finom" kérdésektől, ezek az alakok nem érnek rá, hogy mérlegre tegyék életük értelmét, hiszen bezárattak az életük fenntartásáért folyó küzdelmük pontosan működő és csepp enyhületet sem kínáló csapdájába.

Mindez különös módon morális kérdés. A morál kérdése nem a drámákon belül, hanem azok szövegén kívül jelenik meg. A kérdés: miképp jöhetett létre mindez, miképp szemlélhető akár a történelemben, akár a jelenben, istenek és bocsánat nélkül - a *„tűrhetetlen"*.

Spiró morálja, a morális kérdés fedezete az álnaiv, általános, elszánt józan

ész. E szemlélet nem hagyja, hogy perspektívája beszűkíttessék. Nem foglalkozik vélt célokkal, sem gyanús okokkal. Ahol mások esetleg az értékek totális pusztulását vagy a kultúra immanens drámáját látják, ott ő az egyének folyamatos, természetellenes, erőszakos haláláról beszél. E drámák megkísérlik úgy venni a dolgokat, ahogy vannak, kísér-letet tesznek a káosz mind hazugság-mentesebb értelmessé tételére, mind el-fogulatlanabb leírására.

Az elfogulatlan, önnönmaga elpusztíthatóságát világosan tudó költő szinte teljes kizárólagossággal epika- és drámaíró lett: az a kérdés, hogy mi ölte meg Spiróban a költőt, talán válasz lehet e drámák létrejöttének körülményeire is, pontosabban e drámák okaira. A költő, akit könnyű volt „metszően okos lírikusnak" neveznünk, néma, mert a saját - rossz vagy jó, lényegtelen - problémáját nem tartja elég általánosnak és erős-nek ahhoz, hogy az valóban probléma lehessen.

2.

A kötetnyitó *Hannibál* jó bevezetés Spiró világának színterébe is, hiszen a hatalmas terekben és évekig játszódó mű már előkészíti a világdrámává váló *Békecsászár* kérdését, megoldási módjait.

A Hannibál „még" (amennyiben érdemes valamilyen fejlődési sort megállapítanunk nagyobbrészt azonos színvonalú és problematikájú művek esetén) a következmények felismerhetőségével, tettek kiszámíthatóságával verekedő, az „ész cselében" - egyre kevésbé is - de még bízó emberek kálváriája. A harmincnégy megnevezett szereplőt, parasztokat, zsoldosokat, katonákat, őröket, rómaiakat és karthágóiakat felvonultató, sok színhelyen zajló történetnek valójában három főszereplője van: két hőse (Hannibál és Scipió) és egy áruló intrikusa (Flamininus). Hannibál és Scipió, a két vezér játsszák egymással és az idővel játékukat, amely emberek halálát, és, úgy tűnik, birodalmak sorsát is jelenti, de legalábbis befolyásolja. Amit e két mitikus hősnek meg kell tanulnia a dráma folyamán, az épp mérhetetlen hatalmuk csekélysége, korlátozottsága. Hannibál Karthágó puszta földjére érkezik, Scipio elbukik Flamininus árulásán. A két heroikus küzdő következményszámítgatásával, szándékmegsejtésével, gondolatkikövetkeztetéssel kísérli meg befolyásolni azt a történetet, amely végül is jóvátehetetlenül megalázza őket, s amelynek nem cselekvői, hanem szenvedői, s a teremtett állapot foglyai. Minden új és új számításuk egyre több és kiszámíthatatlanabb összefüggést teremt. Gondolkozásmódjuk az intrikára és racionalitásra épül, ám azok az erők, amelyeket szabaddá tesznek, pontosabban amelyekben bíznak: már nem racionálisak és beláthatóak. Scipió vagy Hannibál egy szempontból akár az Ik*szek* hősének, Boguslawskinak is az ősei lehetnének. (Boguslawski éjjeli kombinációs játéka a színház tagjait jelképező cédulákkal, az esélylatolgatás és szándék-elemzés ugyanennek a sémának - a scipiói, hannibáli személyek működésének - lényegét mutatja. Egyébként ez a séma működött már a *Kerengő* világában is, Porházy kedvelt játéka ugyancsak a többiekkel való akart-akaratlan sakkozás.)

Kérdés, hogy mi e séma lényege, mi az a közös mozzanat, amely összefűzi ezeket az alakokat, függetlenül a dráma és epika eltérő világától. E hősök alap-élménye az intrikus stratégia túláltalánosítása. Számukra az ellenfél (és ezáltal a történelem) megértésének módja a szándékok kutatásában és felismerésé-ben áll, s az ezekkel való kombinálás révén próbálnak győzni. „Vétségük", vagyis súlyos következményekkel járó feledékenységük abból ered, hogy minduntalan azonosítják a történelmi folyamatok megismerését és az ellenfél vélt vagy helyesen felismert szándékainak megismerhetőségét. A valós világ helyén az ellenfél áll: a kettejük közötti háború mindkettőjükkel elfeledteti, hogy valójában a háború mindkettőjük ellen is folyik. Scipió és Hannibál pókként viselkednek, akik számára mindig érthetetlen lesz egy-egy szélroham, amely halomba dönti gondos és a világot behálózónak hitt művüket.

Spiró az intrikus stratégiák találkozásának kudarcával rámutat e gondolkozás és megismerésmód korlátozott érvényességére, a valódi összefüggések mérhetetlenül bonyolultabb és nehezebben kiismerhető mivoltára.

A másikra, az ellenfélre való túlzott figyelemből adódik a hübrisz, amelynek felismerésével mindketten elkésnek. Hannibál így vall Mannónak: „Én csak azt mondom, nincs okod lázadni. Azt ok nélkül is korábban el kellett volna kezdened, de ti soha nem mertek ráébredni valaminek a reménytelenségére. Ti nem tudtok kétségbeesni soha ... A végzet-tel nekem is volt vitám: Ez eltartott néhány évig, és segített elviselni az elviselendőt ... Aztán leszoktam róla, hogy én legyek a végzet ... reményeket koholnék én is, de nem megy már. Hát ennyi az egész. Annyi csak, hogy nem lehet tökéleteset alkotni a földön." (107-108. oldal.) Hannibál belátását követi Scipió is, és amiben végső soron közösek, ami végül valóban összefűzi őket, az tetteik feleslegessége és e feleslegesség iszonyú jelentése. „Hát eszközök vagyunk, fiam? Hol a nagyságunk ?" - kérdi Scipió árulójától, Flamininustól, aki korrekten felel: „Az nincsen sehol." (153. oldal.)

Az ítéletek balítéletek voltak, a sejtelmek tévútra vittek, az intrikára épülő stratégia és a közvetlen válaszlépés keresése nem alakítója a történelemnek, világképük lehet rossz vagy jó, de csak a történelem eszköze. A megoldásokat nem ők hozzák, hanem az idő, amely bosszút áll rajtuk éppúgy, ahogy majd azokon is, akik utánuk részesülnek a hatalomból. Az egymásnak lódított erők mindössze pusztulást, majd egy új, éppoly törékeny, éppúgy további öldöklésre épített egyensúlyi helyzetet eredményeznek. Az idő, az igazság nem tárult fel, a hullák hegyén át folytatott expanzió a megértésért semmi mást nem eredményezett, mint a hullák egyre növekvő hegyét. Az, ami érthető, *az mindössze* a háború értelmetlensége és a pusztulás-pusztítás visszavon-hatatlan felelőssége. Amit látunk, ami a rekonstrukció végeredménye lehet, az nem több annál, mint amit mindazok tudhattak, akik kettejük háborújába belehaltak.

Az új helyzet hőse, a tanítványból lett áruló Flamininus egyrészt erősebb, mint Scipió, másrészt éppúgy magában hord-ja az értelmetlen halált. „Azért vagyok tanítvány, hogy megtagadjam a mesterem . . . Megtehetem, mert a tegnapi veszélyek múltával hullanak a tegnapi csillagok, s ha volt, aki úr volt, mert nem szolgált senkit, lesz, aki úr lesz, mert szolgál mindenkit. Ha volt, aki nem akart eszköz lenni a vak sors kezében, lesz, aki hajlandó lesz rá ..." (164. oldal.) Mindez annyit is jelent, hogy a tegnapi felismerések mára érvénytelenek, mert nem mentek túl magának a helyzetnek a megértésén, bezáródtak a stratégia-taktika dialektikájába, s a jelen eljövetelével: érvénytelenek. „Róma nagy lett, s kit érdekelhet, akaratunk szerint-e vagy kivüle." (uo.) A jelen idő a stratégiai gondolkozásmód és életmód kizáróla-

gos terepe, a tegnapi érdem tehát már-már nyűg, és a megértés akadálya. Ami Scipió számára válság, az utóbb már természetes adottság: a scipiói életvitel és gondolkozásmód flamininusi értelmezése mindössze az átlagnál gyorsabb aktualizálás és érvényesülési igény. A jelen követelménye: az új helyzet új gyilkosainak kitermelése. Flamininus épp a tanult eszközökkel végez Scipióval, a mindennél gyorsabb helyzetfelismerésével. Ő ébredt rá leggyorsabban az új, a nagy Rómát elhozó helyzet tapasztalatára: a feleslegessé vált hősökkel azonnal végezni kell. A történelmi expanzió nevében folytatott háborúban semmi szükség nincsen a múltra. Őt már *nem érdekli* mindaz, ami történt, mindössze a következményekkel kell számolni. A tegnapi veszélyek világa: adottság, amely épp-oly természetes, mint amilyen természetesen lehetett élni valamikor Karthágóban.

Mikor Scipió holt és értelmetlen világot lát maga előtt (melyért felel), akkor ő az élettér felvillanó lehetőségét pillant-ja meg. Az örök visszatérés e kevéssé biztató alternatívája a dráma szerint nem kerülhető ki, e hősök nem az evolúciós modell józan hivői. A cselekvés, a jelen urai számára egyetlen mindenkor érvényes tapasztalat adódhat: a mindenkori múlt felszámolása, a változtatás lehetőségének örök, értelmetlen és mindig kihívást jelentő igézete. E hamis lehetőség a lehető legvéresebb, és e hamis lehetőség egyben a megismerés igazságának - úgy tűnik - visszautasíthatatlan gyakorlati ténye.

3.

A kötetnyitó *Hannibál* a konkrét idő-ben játszódó világméretű tragédia és a kötetzáró, címadó *A békecsászár,* a Rómát idéző, de az archaizáláson túl elvonttá emelkedő világdráma közé ékelődik be a két magyar tárgyú tragédia, *a Balassi Menyhárt* és *Kőszegők.* A két tragédia között, a kötet középpontjában álló mese, a *Káró király* ironikusan is érthető: még egy külső szemponttal, az irracionalitás szövegbe bevontságával gazdagítja azokat a szemléletmódokat, amelyekről a tragédiák során át szó van.

Úgy tűnik tehát, hogy *A békecsászár* mintegy összefoglalása a történelmi dráma problémáinak. Mielőtt rátérhetnénk e vitathatatlanul nehéz, másrészt nem bizonyítottan játszhatatlan műre, figyelembe kell vennünk a két várban, Magyarországon játszódó történetet. E két dráma, szemben a nagyvilág vonulatait kutató ókori tárgyú művekkel, a perifériákat, a kisvilágot kutatja, a várbéli zárt tereken játszódó események a magyar história történeteiből valóak.

A Balassi Menyhárt az árulások sorozatává degradálódott taktikázási, stratégiakeresési történetek egyike. A Scipió és Hannibál közötti, világméretek-ben folyó történet helyén már csak a fennmaradásért küzdő csoport harcát láthatjuk a három részre szakadt Magyarországon, árulás és árulás között. Magyarország, itt mint Spiró mondja, vitézlő iskola - az árulás számára. Ennek mestere Menyhárt, akiről hű(?), az árulásban hű csatlósa, Zay mondja elismerően: „Inasok vagyunk mi még az árulásban. Az árulás: palota. Hogy mestermű legyen, ki kell faragni a legutolsó kőrózsáig. Engem felemel az emberi szellem találékonysága. Büszke vagyok Menyhártra, és mindenben messzemenően támogatom." (187. oldal.)

A nagyhatalmak közé szorult országban a kaméleontechnika, az átállás, a rablással kevert hazugság, a váltságdíj-követelés, az egymással szemben álló érdekek vélt felismerése és esetleges ki-játszása az a stratégia, amit még egyáltalán folytatni lehet. Egy ilyen világban egyvalamihez makacsul ragaszkodni, egy dolgot véghezvinni: a tévedések forrása, halálos hiba lehet. Az egyetlen igazi lehetőség Menyhárté, majd halála után fiáé: életük lehetőségének árulás általi folyamatos fenntartása a piacon. Hűség vagy konzekvencia mindössze a gyengeség jeleként értékelhető, s így lehet, hogy az is. A külső hatalmak közé szorult térben az életmód: a túlélési technikák variációja, amelyek közül egyik sem különb azoknál a technikák-nál, amelyet e hatalmak alkalmaznak.

A történet a felderíthetetlen összefüggések és kibogozhatatlanná váló élettörténetek összefonódásából áll. A *Balassi Menyhárt* egyrészt a történet és a színhely azonosságának okán a *Kőszegők* rokona, másrészt már előre utal *A békecsászár* sajátosságára, ahol az egyes szereplők már nem személyek, hanem egy-egy jellemvonás, tulajdonság, tudat megszemélyesítői, szócsövei, különböző világaspektusok, értelmezések mitikus megtestesítői. *A Balassi Menyhártban* sem emberek individuális konfliktusáról van szó, már itt is felmerül A *békecsászár* alternatívája. A dráma legélesebben meg-rajzolt, leginkább személyiséggel bíró hőse, Szénási, a darab végén, a törökök bevonulásakor már-már allegorikusan fogalmazza meg saját helyzetüket: „Elmosódnak a lényeges különbségek. Elmosódunk." *(272.* oldal.) Az elmosódás már az artikulálhatatlan, káosszá vált világ ábrázolhatóságának az alapkérdése is. (Ennek a káosznak a megértetéséhez kell Spirónak lemondania majd a személyekről, épp A *békecsászár* világállapotának megértetéséhez és kifejthetőségéhez.)

Az egyes átmenetek látszatra érthetetlenek, sőt esetenként mesterkéltnek is tűnnek, holott Spiró kérdése és észrevétele valójában radikális megvalósítása a lukácsi észrevételnek: a modern drámában a cselekvő és tette elváltak egymástól. Csakhogy Spirónál ez az elválás nagy méretekben és a történelem síkján jelenik meg: a pszichológiai megértés, a személyiség konstanciájának feltételezése itt már felesleges, a széthullásban már a palotaként felépített árulások várai is széthullanak, és a személyiség körvonalai lassan megfoghatatlanok. Hiányzik már a stratégia, a koncepció, az a világ-vízió, amely, ha tévesen is, de irányította a *Hannibál* hőseit. A kisvilágban az érdekek valós okairól nem sejthetnek semmit, a pusztulás még értelmetlenebb (ha lehet), és még kétségbe taszítóbb, mint máshol.

E helyzet másik értelmezése valójában a *Kőszegők.* ltt ugyanis a hatalmi érdekek átláthatóságában bízik a két hős, és ennek megfelelően kísérlik meg értelmezni, sikertelenül, saját életüket is. Hajdani barátok, akik azóta ellenséges pólusokra vetődtek, Ahmed támadja a várat, Jurisics védi. Ahmed beszélgetésük-ben felismerni véli és fel is sorolja az értelmetlen támadás lehetséges okait, de - akár világos - felismerésük sem segíthet rajtuk. „A hadjáratnak több oka lehet. Az első: viszály van a portán, vesztes hadjárat kell, hogy a szultán kiosthasson néhány selyemzsinórt az állítólag vétkesek között. A második: az ellenségeim így kívánnak megszabadulni tőlem. A harmadik: a szultán gyönge, egy hadjárat az erejét mutatná, és mire a vereségről értesülnek, ő már nyeregben ül megint. A negyedik: a szultán és a császár összebeszélt, a szultán úgy tesz, mintha vicsorogna, a császár a végveszélyre hivatkozva szabadon irtogathat otthon pár napig. Az ötödik: a végveszély nevében meghúzható a gyeplő rajtatok. A hatodik: tőled akarnak szabadulni, vagy éppen Kőszegre fáj a foguk;

te hősi halált halsz, aztán, hisz béke van, valaki éppen Kőszeget kapja meg. Hány okot mondjak még?" Akár Scipio és Hannibál, végső soron ők sem késleltethetik a végromlást: sem a sajátjukat, sem a többiekét. Hiába látnak világosan: ez sem ok a hatalomra, ez sem mód a menekvésre. A magasabb régiókba való belepillantás, a szándékok kisakkozása éppoly reménytelen, mint az ellenfél-nek a világgal való összetévesztésébe belepusztuló számítás. A hatalmak közötti egyensúlyi helyzet sem így, sem úgy nem borul fel, ők pedig így is, úgy is belehalnak. Jurisics levonja a kellő konzekvenciákat: „Csak ember ellen küzdhetek. Helyzet nem vagyok." *(424.* oldal) - mondja, és távozik. Visszatér-vén szembe találja magát a kitépett nyelvű, levágott kezű diákkal: „Jurisics: Te a diák vagy, nem? / Diák / (mosolyogva bólint) / Jurisics: Megcsonkítottak? Mi-ért? Nagyon fájt? / Diák mosolyogva nemet int) / Jurisics: Nem? / Diák (még egyszer nemet int, artikulálatlanul ne-vet) / Jurisics: Mi van itt? Őrület? Vég-romlás ? Halál? / Diák (nemet int) / Jurisics: Hanem micsoda? / Diák (szét-tárja a karjait) / Jurisics: Ha nem halál, hát micsoda? Az élet? / Diák (széttárja a karjait, mosolyog) / Jurisics: De hát miért? / Diák (vállat von, mosolyog) / Jurisics: Harcolj ! Verekedj! Miért nem teszed? / Diák (először Jurisicsra mutat, röhög, aztán mindkét kezének csonkjait mutatja) / jurisics: Legalább üvölts! Vagy öld meg magad! / Diák (kérdően magára mutat, széttárja a karjait) / Jurisics: Azt kérdezed, hogyan? / Diák (nemet int) / Jurisics: Még azt kérded: miért? / Diák / (bólint) / Jurisics: Hát ki lehet ezt bírni? / Diák (mosolyogva vállat von) / Jurisics: Azt mondod: ez is élet?" *(465.* oldal.) Ezután Jurisicsnak csak az utolsó választása: saját halálának akarata maradhat. Ahmed öngyilkos lesz: és a túlélő Fehmiu (Flamininus = Fortinbras) sem lát semmit. „Sötét lesz. Sötét van. Köszönöm. / Hogy sötétet se lássak, behunyom a szemem. / Ha akarnám, kinyitnám. De nem akarom. Még nem. / És máris érzem: győzött és vezet a reményem. Oly szép ez így. Te pillanat, kérlek, ne szállj tovább! / Ne mossa el idő az életem nyomát! / Sejtelek, látlak is már, örökös jelenlétem! / Változhat minden, minden más, csak én nem. / Behunyt szemmel, tapogatózva el." (477. oldal.) A sötétség teljes, a szándékok sem kibogozhatóak. Ez a világ valóban elveszett.

4.

A békecsászár egyik szócsöve, az okos, a bölcs, az előrelátó Prudens, monológjában mintha nem pusztán *A békecsászár* lényegi aspektusára mutatna rá, ha-nem ezen túlmenően, túl a dráma világ-helyzetének irgalmatlanul precíz deklarálásán, visszautal mindarra a leleplezési rekonstrukciós technikára, amely a többi művet is egybefoghatja. „Őszinte pillanat, fiam. / Becsüld meg. Ritkán adatik ilyen. / Most nincs hazugság. Fényes pillanat: / nincs hagyomány, mely elvakítja látnod / a létezést; nincsen király, / ki létét vakhivőitől nyeri; / nincs istened, kihez fohászkodol, / könnyekkel mosván el a tűrhetetlen / dolgok látványát; nincsen eszmerendszer, / mely magyarázhatatlant magyaráz; / nincs túl-világ, nincs cél, amely hazug, / nincs mesterkélt város, nincs benne zug, / hol meghúzhatnád gyáván magadat, / remélve, hogy a kölyködre marad, / csak vinnyogás van. Az van, ami van. / Csak ember van, sajgó és hontalan." *(497-498.* oldal.)

E pillanat, a meztelen emberség pillanata Spiró mitologikus látásmódjának igazi terepe: itt a világmagyarázatok különböző aspektusaiból - mint a mitológia különböző isteneinek megfeleléseiből - összeáll lassan és bonyolultan a történelem menetének lényege. A mitológiai pillanat: a zűrzavar és káosz pillanata, konkrétan a Caesar utáni s az Augustus előtti percnyi téboly. A teljes romlásból, a minden utat felmutató és sehova sem vezető világból csak a megváltó vezetheti ki az emberiséget. Pontosabban az emberiség mindössze a megváltóba vetett hite által lesz képes kimozdulni meztelen tudatának holtpontjáról, még ha ez a megváltó, akit létrejötte pillanatában látunk, történetesen a bohóc, Scurra. Az új Augustus nem tesz mást, mint kiszolgálja az igényeket.

A Prudens leírta térben és meghatározta állapotban sorra feltűnnek a tudat-formák mitologikus aspektusai: a harcosok, az öregek, a papok, a bölcsek, a fiatalok, a jártasak, a jámborak, az égők, a lángoló hivők. E típusok világalakítási módozatok, világlátások, elfogultságok szócsövei, és közöttük vonul fel Prudens ellenpárja, Fervidus: „Én láttam dögvészt, éhezést, / láttam halált, és láttam járni bénát, / láttam felkelni tetszhalottat, / és láttam visszanőni vég-tagot. / Csodákat láttam. Láttam, hogy a hit a legnagyobb kincs : el nem vehető. / Én másban nem hiszek, csakis a hitben, / mindegy nekem, milyen, csak esztelen / legyen: mennél őrültebb, tébolyultabb, / annál hitebb, annál mindenhatóbb." (518. oldal.)

E darabnak - abban az értelemben, ahogy *a Hannibálnak* vagy a *Kőszegők*-nek - konkrét története nincsen. Itt a történelem történik: az átalakulás zajlik le. Két világrend közötti pillanatban látjuk még magát a kultúrát mezítelenül, mielőtt elfedné magát, mielőtt mindazt, amit a rekonstrukció létrehozott, befed-né az utólagos ítélkezés, eltemetné az emlékezés és a hazugság.

Az emberiséget megjelenítő világdrámában világossá válik, hogy a mezítelenség, a csak emberség állapota nem tartható, nem viselhető el. A puszta emberi élet: kibírhatatlan, a fizikai világ szörnyűségei elleni lázadás a hagyomány megteremtésének vágyát szüli.

A hit szükséges és elkerülhetetlen. Könnyen lehetséges lenne tehát e dara-bot az örök szellemi alávetettség példázatának tartanunk és kijelentenünk, hogy a hit igénye leküzdhetetlen. Ám ha Spiró mindezt állítja is, nem állíthatnánk, hogy mindezért lelkesedik. Körültekint e világon: s a meglevő dolgokat adottság-nak, nem feltétlenül értéknek tekinti. Számára a hit nem más, mint forma: az egyetlen. Szemlélete túl van azon, amit ábrázol. Amit ő állít, az a történelem ténye. A világ önmagában kibírhatatlanul éles, túlságosan jól olvasható ki belőle a semmi. A létezés annyit jelent, mint a semmi elfedését mítosszal, történelmi fejlődéssé hazudott változásokkal. Spiró nem olyan megoldást keres, amely az ő számára az. Nem olyat, amely *szerinte* az. Nem az a megoldás számára, amely az ő helyzetét megoldhatja. A drámaíró személye még Spiró *előző* darabjaiban sem vonult ki ilyen visszavonhatatlanul saját történetéből. Végső soron nem az ér-dekli, ami ővele történik: őt a minden helyzetben valahogy megoldásra vergődő ember tudatának rekonstrukciója érdekli. Olyan rekonstrukciókat kíván adni, amelyek általános érvényűek. Drámái általánossága abból ered, hogy nem ment soha *túl közel,* de nem is maradt túl távol az ideológiák védőbástyái mögött. Számára a kellő távolság épp az, ahonnan nézve még elválaszthatóak az egyes események, de már egyben is lát-ható a történelem.

(Spiró György : A békecsászár-drámák. Magvető Könyvkiadó, *1982)*

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Tarján:

Nuit des rois dans une nuit d'été

La mise en scène de *Comme il vous plaira* par Gábor Székely au Théâtre Katona József renvoie sur de nombreux points au *Songe d'une nuit d'été* et à *La Nuit des rois:* Székely a mis en scène non seulement une pièce donnée mais Shakespeare en général. Il a découvert la profonde actualité de la comédie shakespearienne qui nous parle des mystères non exprimés de la nature humaine.

Péter György:

Poésie pâle et réalité obscène

La mise en scène de *Roméo et Juliette* par Ferenc Sík au Théâtre National ignore plus ou moins la poésie de ce texte. Le spectacle pénétré d'un humour grossier et d'une actualisation plutôt forcée n'arrive pas à dégager les mécanismes plus complexes de la pièce.

István Nánay:

Les proies de l'époque

Dans son roman court, *Le Werther est déjà écrit*, Valentine Kataïev ne se contente pas de dépeindre les amères vicissitudes d'un jeune homme; il évoque également celles de la naissance pleine de contradictions intérieures d'un jeune système social. C'est Géza Bereményi qui a adapté pour le théâtre ce roman récemment publié et c'est le théâtre de Kaposvár qui s'est chargé de la création, dans la mise en scène intéressante mais agissant surtout par son côté spectaculaire de Péter Gothár.

Zsuzsa Vass:

Un bâton de chef d'orchestre au lieu d'un fouet

Adapté par György Spiró et mis en scène par l'acteur Andor Lukáts, le roman *Mario et le magicien* de Thomas Mann vient d'être créé au studio de Kaposvár. Pour retracer les origines de l'état menacé du petit homme, le spectacle dénonce la responsabilité de l'indifférence sociale.

Eszter Kiss:

Les deux versions du « Programme de soir »

La nouvelle pièce de György Spiró, *Programme de soir* proteste contre les stéréotypies de la mentalité contemporaine mais sans procéder à une analyse plus fouillée de celles-ci. Au Théâtre National de Budapest la mise en scène de Miklós Szurdi a succombé dans le combat contre les défauts de la pièce, tandis qu'à Békéscsaba le metteur en scène János Szikora a mis l'accent sur le conflit des générations.

Katalin Róna:

Un chat – c'est un chat

Après Londres et New York Budapest s'est aussi offert *Cats*, le musical d'Andrew Lloyd Webber, d'après les poèmes de T. S. Eliot. Le spectacle grandiose du Théâtre Madách, dans la mise en scène de Tamás Szirtes, avec la chorégraphie de László Seregi et avec le concours des danseurs de l'Opéra, a permis aux acteurs du théâtre de prouver que leur talent surpasse de loin ce qu'ils avaient montré au cours des saisons passées.

Katalin Budai:

« Rendez-vous au clair de la lune... »

Au Théâtre József Attila on a repris *Unété d'antan*, comédie musicale de Lajos Lajtai et István Békeffi qui a donné l'occasion à la grande comédienne qu'est Mari Törőcsik de réveler, au rôle de la prima donna, un côté jusqu'ici inconnu de sa personnalité.

Zsolt Kőháti:

Un bref cours d'éducation culturelle des masses

A propos de la création d'une nouvelle opérette, *Mercredi ce sera le printemps* de Szabolcs Fényes, notre critique fait le bilan du repertoire actuel du Théâtre Municipal de l'Opérette. Il analyse la fonction de ce théâtre musical – si populaire parmi les couches les plus différentes du public – dans la formation du goût de ses spectateurs, pour établir la différence entre un service au sens noble du terme et une adaptation servile aux habitudes établies.

János Somlyai:

Intentions et résultats

Le théâtre de Debrecen a présenté *Oncle Vania* de Tchékhov et *L'Hôtel de la Vieille Europe* de Zsigmond Remenyik, une pièce hongroise du XXème siécle injustement miss à l'écart. Les représentations laissent entrevoir l'ambition de faire du bon théâtre mais aussi la faiblesse de réaliser ces aspirations.

Júlia Szekrényesy:

Deux soirées – deux auteurs

Au Théâtre de Pécs le *Tartuffe* de Molière, réalisé par Róbert Nógrádi, offre au public un divertissement plein de verve, tandis que la pièce de l'Anglais Stephen Poliakoff, *Au sein doux de la nature (Strawberry Fields)*, mise en scène par Iván Vas Zoltán présente une vision bizarre de notre monde.

Gábor Mihályi:

Winnie – Judit Pogány

Le studio de Kaposvár a présenté *Oh, les beaux jours!* de Samuel Beckett, avec Judit Pogány au rôle de la protagoniste. Notre collaborateur a choisi une forme irrégulière pour rendre compte de ce spectacle qui pose plusieurs problèmes théâtraux fort intéressants: en commentant ce qu'il a vu, il fait aussi parler la comédienne elle-même.

Judit Szántó:

La créativité du metteur en scène réside dans l'interprétation de l'auteur

C'est pour la cinquième fois que le Centre Hongrois de l'Institut International du Théâtre a organisé un colloque sur la situation de l'auteur dramatique de nos jours au sein du théâtre. Dans sa conférence d'introduction polémique le célèbre auteur anglais Arnold Wesker a condamné sans équivoque les metteurs en scène qui selon lui refusent le travail sur les textes contemporains. En rendant compte du colloque, notre collaboratrice conteste de sa part l'opinion trop partiale de Wesker et se dit décue par lle fait que l'autre partie intéressée, celle justement des metteurs en scène s'est tenue loin du débat.

Erzsébet Ézsiás:

Soirées de théâtre à Moscou

Pareillement aux théâtres hongrois, ceux de Moscou connaissent également une renaissance des pièces de Tchékhov. Notre collaboratrice analyse *La Mouette* joué au Théâtre d'Art et *Les Trois soeurs* de Lyoubimov. En outre elle a aussi vu deux mises en scène d'Anatoli Efros: *Le Cadavre vivant* de Tolstoï et *Été et fumée* de Tennessee Williams.

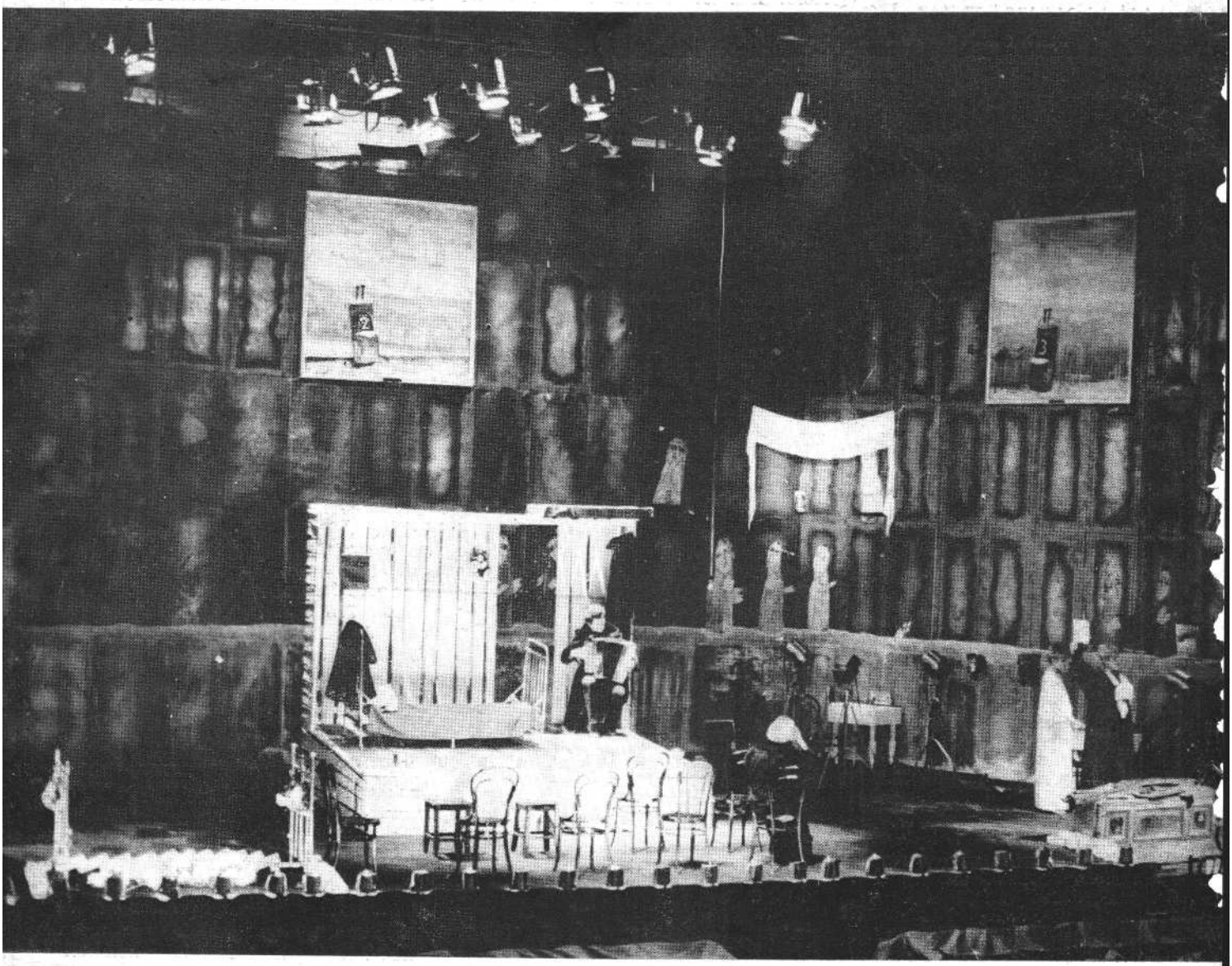
István Nánay:

Des tragédies souriantes

Le Činoherni Club, affilié au Théâtre Vinohrady est un des théâtres les plus célèbres de Prague et en même temps un important laboratoire de recherches du théâtre européen. Le critique analyse six représentations de cet ensemble – *La Famille Tott* d'István Örkény, *Le Barbare tendre* de Bohumil Hrabal, *Les Trois jeunes filles déchues* de Jiří Menzel, *Un conte de soir (Bedtime Story)* de Sean O'Casey, *Long voyage vers la nuit* d'Eugene O'Neill et *Les Joueurs de carte* de Gogol – en cherchant les traits artistiques communs grâce auxquels ces spectacles, considérés soit en eux-mêmes soit ensemble, deviennent tellement spécifiques.

Péter György:

« Il n'y a que des hommes... »

C'est sous le titre de *L'Empereur de la paix* que l'auteur György Spiró a fait publier son théâtre. A propos de ce volume notre critique fait le portrait de cet auteur appartenant à la génération encore jeune de la littérature dramatique hongroise.

Ára: 25,– Ft