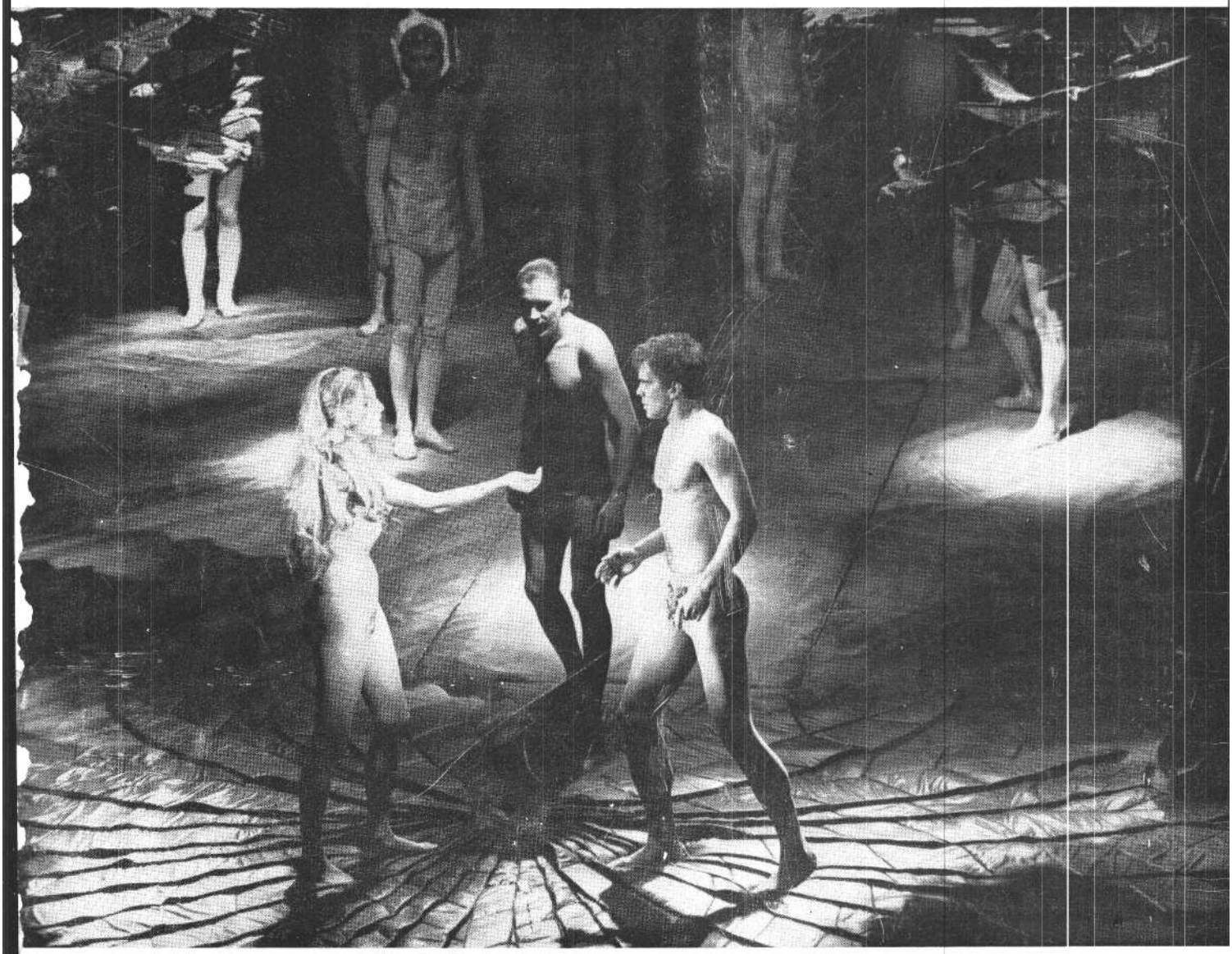
SZÍNHÁZ



Kerényi Ferenc: Száz év a színpadon • Koltai Tamás: „S nem érzed-é eszméid közt az űrt?" • Földes Anna: Pisti a nyolcvanas években • P. Müller Péter: Az értelmezés kelepcéje • Szántó Judit: E kort porondra tenni... Méhes György: Jerikó (dráma)

1983
December

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1983. DECEMBER

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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 vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hirlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

83.2643 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-81361

A borítón:
Az ember tragédiája a Nemzeti Színházban
(Iklády László felv)

A hátsó borítón:
A falanszter-jelenet a Tragédia 1955-ös és a római szín az **1964-es** nemzeti színházi előadásából (MTI-fotó)

TARTALOM

KERÉNYI FERENC
Száz év a színpadon (1)
KOLTAI TAMÁS
„S nem érzed-é eszméid közt az űrt?" (6)

játékszín

FÖLDES ANNA
Pisti a nyolcvanas években (10)
P. MÜLLER PÉTER
Az értelmezés kelepcéje (14)
SZÁNTÓ JUDIT
E kort porondra tenni... (16)
ÉzsiÁs **ERZSÉBET**
Apák és fiúk (19)
PÓR ANNA
Az István, a király táncos kórusa (20)
SCHULCZ KATALIN
Hátrányos helyzetű királynők (23)

szórakozásra ítélve

GYÖRGY PÉTER
Szélhámosság és személyiséghiány (25)
BUDAI KATALIN
Ugyanaz sokadszor (27)
CSÁKI JUDIT
Trükksorozat -- a főiskoláról (29)
KISS ESZTER
A kísértés (30)
CS. J.
Tanulság nélkül (32)

arcok és maszkok

MIHÁLYI GÁBOR
Titokzatos sugárzóképesség (33)

viIágszínház

NÁNAY ISTVÁN
Kortárs drámák nyomában (35)
F. A.
Német színház - német dráma (41)

szemle

SZ. J.
Hogyan értsük a kritikust? (47)

drámamelléklet

MÉHES GYÖRGY: Jerikó

KERÉNYI FERENC

Száz év a színpadon

Básti Lajos és Lukács Margit az 1955-ös Tragédiában

„Madách *Ember tragédiáját* színpadra alkalmazva, Molnár a budai színházban színrehozni szándékozik, mégpedig a szellemeket előtüntető gép alkalmazása mellett" - adta hírül a Vasárnapi Újság 1863. augusztus z-án, tehát még Madách életében, *Az ember tragédiája* színrevitelének első szándékát. A költő reagálását a hírre nem ismerjük, mint ahogyan semmi nyoma annak, hogy szín-padra szánta volna művét. Ugyanakkor a hír a *Tragédia* színrevitelének lényegi pontjait is előlegezi. Látványos műként mutatják be, a rendezéstörténet és a szín-padtechnika olyan fejlődési fokán, ami-kor a tizenöt vagy néhánnyal csökkentett számú színpadi kép egymásutánja nem jelent többé megoldhatatlan gondot. Az sem véletlen, hogy a javaslat Molnár Györgytől, a Párizsban járt, szcenikát ott tanult rendezőtől és színházszervezőtől származott, aki egész pályáján - a népszínház eszméjét követve - a mondanivaló és a látvány egységét kereste. Szinte jelképes, hogy a *Tragédia* bemutatását célzó törekvések, amelyek színészektől származtak (Tóth Józseftől, Ecsedi Kovács Gyulától), megmaradtak ötletnek vagy tervnek, és hogy az elképzelések száz esztendeje, 1883-ban váltak valósággá, éppen Paulay Ede kezén. Amikor a hajdani vándorszínész a Nemzeti Színház igazgatója lett 1878-ban, már személyes tapasztalatból is-merte Anglia, Franciaország, Német-ország, Itália színházi életét, és már vendégszerepelt nálunk is a meiningeni herceg színtársulata, amely - meiningenizmus néven - új színházművészeti törekvéseket hozott a világszínpadra.

Paulay részben belátásból, tudatosan, részben kényszerítő körülmények hatására ugyanakkor egyéni változatot kép-viselt a színpadi historizmus új stílusán belül. Osztotta a meiningeniek véleményét a műsor megválasztásának irodalmi igényességéről, követte őket a történeti szcenika művészettörténeti hitelességében, fokozta a rendezői munka hatékonyságát a produkció létrejöttében, ügyelt a próbák gondosságára, a tömegjelenetek kidolgozottságára. Mindmegannyi tényező a meiningenizmus fegyvertárából, ami a *Tragédia* sikerét előlegezhette. De Paulay nem feledkezett meg a magyar színjátszás néhány sajátosságáról sem. Igy a színpadon be-szélt magyar nyelv tisztaságának fontosságáról és a nagy színészegyéniségek közönségvonzó varázsáról. Paulay meiningenizmusának végezetül volt egy kényszer szabta vonása is, a Nemzeti Színház szegénysége. A *Tragédia* nehezen kiharcolt kétezer forintos költség-vetése mellett feltétlenül szükség volt a szcenikai készletgazdálkodásra, a díszlet- és jelmeztár meglévő darabjainak maximális újrafelhasználására. Ezek a sajátosságok kerültek előtérbe, amikor i 888-ban az itt vendégszereplő meiningeniek igazgatója, Chronegk megnézte az akkor már nagy hírű előadást, és letett bemutatási szándékáról: a történelem madáchi látomása, a viszonylag rövid jelenetek és a csak részben históriai szereplők nem nyerték meg az ortodox meiningenizmus tetszését.

Paulay rendezői ambíciója abba a folyamatba illeszkedett, amelynek során látványosan színre vitte a magyar és a világirodalom drámai költeményeinek egész sorát. 1879-ben a *Csongor és* Tündét, 1883-ban a *Tragédiát,* amelyet Goethe *Faustja* és Byron *Manfrédje* követett 1887-ben, végül a sort Lessing *Bölcs Náthánja* zárta 1888-ban.

Ahhoz, hogy Madách műve színpad ra kerülhessen egy három és fél órás előadás keretében, jelentős szövegmunkát kellett rajta végezni. *A Tragédia* több mint négyezer-egyszáz sorából két-ezer-ötszázhatvan maradt meg, előjátékra és öt szakaszra bontva. Az első szakasz Egyiptomot és Athént, a második Ró-mát és Konstantinápolyt, a harmadik az egybevont két prágai jelenetet és Párizst, a negyedik csak a londoni színt tartalmazta. Az ötödikre maradt a falanszter-jelenet, a jégvidék (itt hangzottak el a technikai okokból kihagyott űrjelenet fontosabb mondatai is) és végül a paradicsomon kívül játszódó záró-kép. Néhány húzásra további színpadtechnikai okokból került sor: nem jele-

* Elhangzott a Fészek Klubban 1983. szeptember 22-én, a Madách Emlékülés vitaindítójaként.

nítették meg a teremtett világ elvonulását az Úr előtt, kimaradt a Fáraó hatalmának és Rómának pusztulása, a halál-tánc helyett pedig csak egy felgyorsított tánc zárta a londoni színt. Á főszerepeket az akkor hagyományos szerep-köri gyakorlat szerint osztotta ki Paulay, hosszú időre megszabva a szereposztási gyakorlatot. Ádámot a hősszerelmes Nagy Imrére osztotta, aki korábban Csongor, később pedig Faust alakítója is volt. Évát tragika játszotta, Jászai Mari. Lucifer szerepét intrikusra bízta, a pályája elején álló Gyenes Lászlóra, aki azután a szerepet haláláig, negyvenegy éven át megtartotta. Természetesen már az első főszereplők is találkoztak a *Tragédia* mindenkori játszóinak alapvető problémájával, és számukra is a szerep egységének megteremtése és az első ember-pár sokszínű jellemzése bizonyult a legnehezebb feladatnak. A rendezőnek pedig szembe kellett néznie azokkal a kritikai megjegyzésekkel, amelyekkel utódait máig illetik, amilyen a színszerűtlenség, a revüsítés vádja, a Faust-epigonizmus tétele stb. Kétségtelen, hogy a *Tragédia* óriási sikert aratott, országszer-te - Máramarosszigettől Zomborig és Szombathelytől Sepsiszentgyörgyig - az ősbemutatót követő három évben ötvenkét bemutatója volt. Ami az anyagiakat illeti: nemcsak a Nemzeti Szín-házban térült meg két előadáson a rá-fordítás, hanem országosan is a legjövedelmezőbb darabok egyikének bizonyult, szinte csak Jókai *Aranyembere* állta vele a versenyt.

Két dolog kétségtelen. A Paulay-inszcenírozás tulajdonképpen máig ható érvénnyel határozta meg a *Tragédia* színrevitelét. Ennek előnyeiről és hátrányairól később szólunk. Másrészt Madách műve olyanokhoz is eljutott a színpadról, akik egyébként olvasás céljából sohasem vették volna kézbe.

A színpadi teret naturális, illúzióra törekvő térrel ábrázoló meiningenizmus stílusjegyei jellemezték a *Tragédia* világszínpadi pályafutásának első korszakát is, a külföldi ősbemutatón (Hamburg, 1892) éppúgy, mint a hamburgiak vendégjátékán a bécsi színházi világkiállításon és az ennek hatására létrejött prágai bemutatón (még szintén 1892-ben), az első berlini előadáson *(1893), az* újabb bécsi bemutatón (1903) és a hatására létrejött krakkói bemutatón (ugyan-csak 1903-ban), valamint a Plzenben és Brnóban is bemutatott prágai fel-újításon (1904). Gróf Eszterházy Miklós 1892-ban negyvenezer forinttal - tehát a Paulay rendelkezésére állott összeg hússzorosával járult hozzá a hamburgiak bécsi vendégjátékára készült díszletek költségéhez. Ez a díszlet, amely valószínűleg több másolatban is létezett, a hazai színháztörténetből ismerős: 1908-ban ebben a keretben rendezte meg először a *Tragédiát* Hevesi Sándor, a Népszínház-Vígoperában; utolsó adatunk róla 1911-ből, Debrecenből való. A meiningeni ízlés szerint készült díszletekre nagymértékben hatott Zichy Mihály klasszikus értékű illusztrációsorozata, amely a teljes sorozat húsz rajzával 1888-ban jelent meg először album formájában. A korai nemzetközi fogadtatás német nyelvterületen nagymértékben függvénye volt a Faust-epigonizmus felfogásának, a szláv előadások eltérő fogadtatása pedig sokban függött a magyar nemzetiségi politika pillanatnyi állásától.

A századfordulóra, Paulay Ede utódainak keze alatt az 1892-ben Bécsben még világszínvonalúnak elismert inszcenírozás erősen szétesett, és joggal vívta ki a fiatal Hevesi Sándor megsemmisítő kritikáját. Azok az új szcenikai elképzelések, amelyek Gordon Craig, Max Reinhardt és mások rendezéseiben jelentkeztek, szimbolikus-gondolati térábrázolásukkal radikális szakítást jelentettek a meiningenizmus gyakorlatával, amely képtelen volt a *Tragédia* színpadán megkülönböztetni a keretszíneket és Ádám történelmi látomását. A színpadi tér stilizált ábrázolása először 1909-ben sikerült Jaroslav Kvapilnak Prágában, aki 1904-ben még a historizmus szellemében újította fel a *Tragédiát,* öt évvel később azonban - Shakespeare-rendezéseinek tapasztalataival gazdagodva - már stilizáltabb színpadi térben vitte színre Madách művét.

Hevesi, mint említettük, harmincöt éves korában, 1908-ban kapott lehetőséget arra, hogy megrendezze a *Tragédiát.* Rendezői koncepció és színpadi keret ellentéte jellemezte ezt az előadást, Hevesi szavával : „ ... lényegesen csak a londoni színben térhettem el Paulay szövegkönyvétől, mert a híres Eszterházy-féle díszletek teljesen Paulay szövegkönyvéhez simultak, s nem is engedtek meg lényegesebb eltérést." Hevesi rendezése három vonatkozásban hozott mégis újat a *Tragédia* színháztörténetében. Lucifert a cselekmény mozgatójává emelte, a Népszínház-Vígopera nagy színpadán hatásosan mozgatott tömegjelenetei révén a *Tragédia* gondolati rendszerének új dimenzióját jelenítette meg az egyéniség és a nép viszonyában, végül szereposztása is figyelmet érdemel. Ádámot az ekkor már Max Reinhardtnál játszó Beregi Oszkár alakította vendégként, Lucifernek Kürti Józsefet választotta. Nemcsak az utóbbi, de az Éva szerepében később fellépő Báthory Gizella is korábban - Hevesivel együtt - a magyar színházi kultúra megújításán fáradozó Thália Társaság tagja volt.

Legközelebb Madách születési centenáriumán nyílt lehetősége Hevesinek (most már a Nemzeti Színház igazgatójaként) arra, hogy szuverén rendezői koncepciót valósíthasson meg, véglegesen szakítva a meiningeni hagyomány-nyal. „*Az ember tragédiája* nem történelmi arcképcsarnok, nem látványos képsorozat, nem történelmi korfestés, ha-nem mindennél több, nagyobb, költőibb valami: az ember örök küzdelme Ádám álmában, változó víziókban... Az új *Tragédia* tehát nem egyes korképek sorozatából, hanem Ádám lelkéből, álmaiból és vízióiból építi fel a színpadi keretet, s abból szerkeszti meg az egyes jeleneteket" - nyilatkozta a bemutató előestéjén. Elképzeléséhez kiváló munkatársat talált Oláh Gusztáv személyében. Egy stilizált lombív fogta át a színpadképet, utalva arra, hogy Ádám álmát látjuk a történelemről, párhuzamosan azzal a rendezői instrukcióval, hogy Ádám minden szín végén föleszmél. Az egyes színpadképeket erős és határozott színszimbolika jellemezte. Az előadás egységét hangsúlyozta Hevesi a tömeg mozgatásával és azzal a ma már általános gyakorlattal, hogy a több szerepet addig kényszerűségből játszott színészeket a mondanivaló érdekében csoportosította. Szereposztásában rögződött az a nemzeti színházi gyakorlat, hogy a főszerepeket a mindenkori vezető színészek játszották, szerepkörükre és életkorukra való tekintet nélkül.

Már 1923-ban hangsúlyozta Hevesi a mitikus keret fontosságát. Ebből alakult ki 1926-ra a misztériumjátékként való rendezés gondolata; nem függet-lenül - mint Staud Géza, Hevesi ma is alkotó tanítványa hangsúlyozta - két korhatástól. Az egyik a keresztény szemlélet állami ideológiává válása volt az 1920-as években, amely a *Tragédia* vallásos irodalmi értelmezését is felerősítet-te, a másik pedig Reinhardt salzburgi misztériumrendezései, amelyek egyébként a Szegedi Szabadtéri Játékok ja-

vaslatát, Hont Ferenc eredetileg népszínházi ihletésű ötletét is elfogadhatóvá tették a hivatalos kultúrpolitika számára. Kétségtelen, hogy a *Tragédia* felfog-ható misztériumként, hiszen az égben kezdődik, I., Il. és XV. színének elsőd-leges forrása a Biblia, s az is vitán felül áll, hogy a rekonstruált misztériumszín-pad folyamatos játékra, nagy tömegek mozgatására adott lehetőséget a rendezőnek. Ilyen értelemben és ennyiben értelmezte Hevesi misztériumdrámának a *Tragédiát,* és így válik érthetővé, miért lépett fel a szegedi szabadtéri elő-adás ellen: nem érzett szoros összefüggést a színhely és a szöveg között, és attól tartott, a produkció visszakerül a korszerűsített meiningenizmus színvonalára.

A misztériumértelmezés mellett foglalt állást Hevesi tanítványa, tanársegédje a színiakadémián és utóda a Nemzeti Színház főrendezői posztján, Horváth Árpád is. Joggal hívta fel a figyelmet arra a fáziskésésre, amellyel a magyar színjátszás a világszínpad irányzatait tudomásul vette, rámutatva, hogy Paulay a maga idejében együtt haladt az európai élvonallal, Hevesi rendezései pedig (1923-ban és 1926-ban) annak újbóli elérését célozzák. Elképzeléseit azonban nem sikerült a Nemzeti Színház színpadán megvalósítania. Az 193$_4$. évi felújítást, egyben az ötszázadik előadást, névleg ugyan ő jegyezte, de az valójában Voinovich Géza kormánybiztos műve volt. Voinovich, aki 1914-ben (második kiadásban 1922-ben) könyvet jelentetett meg Madáchról, az irodalmi akadémizmus szemléletével nyúlt a darabhoz: minél teljesebb szövegfelhasználásra törekedett, erősen hangsúlyozta a keretszínek vallásos jellegét, a történeti színekben pedig visszaállította a naturalista színpadképet, megterhelve az előadást az átdíszletezés gondjával. Öt és fél órás, rekordhosszúságú előadás lett az eredmény. Meg az a fegyelmi, amelyet Horváth Ádám kapott említett, a Nyugatban megjelent cikkéért.

A korszerű értelmezés, szcenikai megvalósítás és színészvezetés 1934-ben, a bécsi Burgtheaterben valósult meg Hermann Röbbeling rendezésében. Világosan megkülönböztette a keretszíneket a történelmi látomástól, a modern színpadtechnika lehetőségeit a szöveg javára, mértékkel használta. Állandó emelvényrendszerrel dolgozott, irányított reflektoraival kiváló világítási effektusokat ért el, megkoreografáltatta a tö megjeleneteket, sőt - a falanszter elgépiesedett világának szemléltetésére hatáselemmé emelte az előadás technikai apparátusának láthatóvá tételét is. Az előadásnak, egy évvel Hitler hatalomra jutása után, határozott antifasiszta színezete lett, s ezúttal a német náci sajtó vállalta át a Faust-epigonizmus vádját az előadás kapcsán. Röbbelingtől függetlenül Horváth Árpád Debrecenben 1936-3 r-ben huszonöt előadáson valósíthatta meg korábbi elképzeléseit a Csokonai Színház új forgószínpadán és új világítási apparátusának felhasználásával.

Az 1930-as években lépett fel az a rendezőegyéniség is - hazánkban immár a negyedik aki ismételt lehetőséget kapott a *Tragédia* színrevitelére. A tanulmányait a weimari köztársaság ide-jén végzett 'Németh Antal korszerű színházelméleti és szcenikai felkészültséggel rendelkezett, s hatott rá több-féle értelemben - a film is: az előadások folyamatos pergetésére törekedett, ennek érdekében szívesen élt a forgószín-pad és a vetített díszlet eszközeivel, kedvelte a monumentális hatásokat. Németh Antal 1935 után, a Nemzeti Színház igazgatójaként - ismételt rendezései-ben a *Tragédia* minden adottságú szín-padtéren való előadására törekedett, a mű népszerüsítésére felhasználta a rá-dió, a hanglemez és tervezte a film adott-

Kálmán György. Váradi **Hédi és Sinkovits Imre** a **Nemzeti Színház 1964-es előadásában (MTI-fotó felvételei)**

ságait is. Élve kultúrpolitikai súlyával és a nemzetközi kulturális egyezményekben foglalt lehetőségekkel, megalkotta a *Tragédia* nagyszínpadi (1937, Hamburg és Nemzeti Színház), kamaraszínpadi (1939), végül középszínpadi változatát (1942). Németh véglegesen szakítani akarta hősszerelmes-heroina-intrikus szereposztási gyakorlatának maradványaival, de az újabb keletű gyakorlattal is, hogy a vezető színészek életkorra való tekintet nélkül megtarthassák szerepeiket. 1934-ben, a Budai Színkörben még kénytelen volt megtartani a szerepet harminc éve játszó és ekkor már ötven-nyolc esztendős Beregi Oszkárt Ádámként (az előadást utóbb nem is tartotta számon rendezései sorában), de az ötven-két éves Somlay Ártúrra már csak mikrofon előtt bízta ugyanezt a szerepet. Évát Tőkés Anna személyében készen találta meg; utóbb - a Röbbelingéhez hasonló nőies eszmény érdekében - a feladatot a pályakezdő Lukács Margitra bízta. Luciferként kezdetben Csortos Gyulát léptette fel, aki cinikus intrikust játszott, szokott egyéni hangsúlyaival. Luciferről egyébként Németh Antalnak a „halál angyala" alá vonható értelmezése volt, amelyet a színpadon sem Csortos, sem Kiss Ferenc és Kovács Károly nem valósíthatott meg; a leginkább Uray Tivadar közelítette meg az 1938-as lemezfelvételen. Németh Antal rendezései szintén a misztériumdráma-értelmezést erősítették. Leginkább szembetűnően persze a kamaraváltozatban, ahol egy szárnyasoltár-keretben (saját szavai szerint) „szertartást kellett celebrálni" a színészeknek.

Ötven éve, 1933-ban Szegeden új, nagy hatású, szabadtéri játszóhellyel bővült a *Tragédia* színháztörténete. A fogadalmi templom mint háttér, eleve a látványos misztériumjáték irányába vitte a *Tragédia* ottani előadásait, s ezt az értelmezést erősítette, hogy kimondottan vallásos célzatú színművek tár-saságában szerepelt a műsoron. Noha a hét egymást követő évben (1933 és 1939 között) négy rendező váltotta egy-mást a *Tragédia* színrevitelében (Hont Ferenc, Bánffy Miklós és Kiss Ferenc kétszer, Janovits Jenő egyszer), a szegedi előadásoknak mégis elsősorban szcenikatörténeti jelentőségük volt: Buday György, Oláh Gusztáv, Varga Mátyás, Fülöp Zoltán kaptak lehetőséget arra, hogy a magyar színháztörténet legnagyobb játszóhelyét színpadi előadásra alkalmassá tegyék. Óriási méretekben kellett vetíteni, világítást biztosítani, át kellett hidalni a templomháttér okozta problémákat. Érthetően a rendezések-ben a szabadtéren jól érvényesülő, látványos elemek (felvonulások, táncbetétek, zenekíséret) részaránya nőtt meg. Az értelmezés - a misztériumdráma keretein belül - két helyen módosult. Szegeden megvalósíthatatlannak bizonyult a történeti színek álomjellegének láttatása, a főszerepek közül pedig egyértelműen előtérbe került Lucifer mint a történelem rendezője. Természetesen a színészek közül is a határozottabb, markánsabb, sőt robusztus egyéniségek hatottak jobban: Lehotay Árpád Ádámja, Tőkés Anna Évája, Csortos Gyula Luciferje, továbbá Táray Ferenc és Kiss Ferenc, akik mindkét férfi főszerepet eljátszották - ugyanakkor Törzs Jenő Lucifer-alakítása például 1937-ben kudarccal zárult.

Á felszabadulás után a *Tragédia* alapvetően új helyzetbe került. E tulajdonképpen máig tartó folyamatnak főbb irányát és problémáit négy, vitára bocsátandó tézisben igyekeztünk felvázolni.

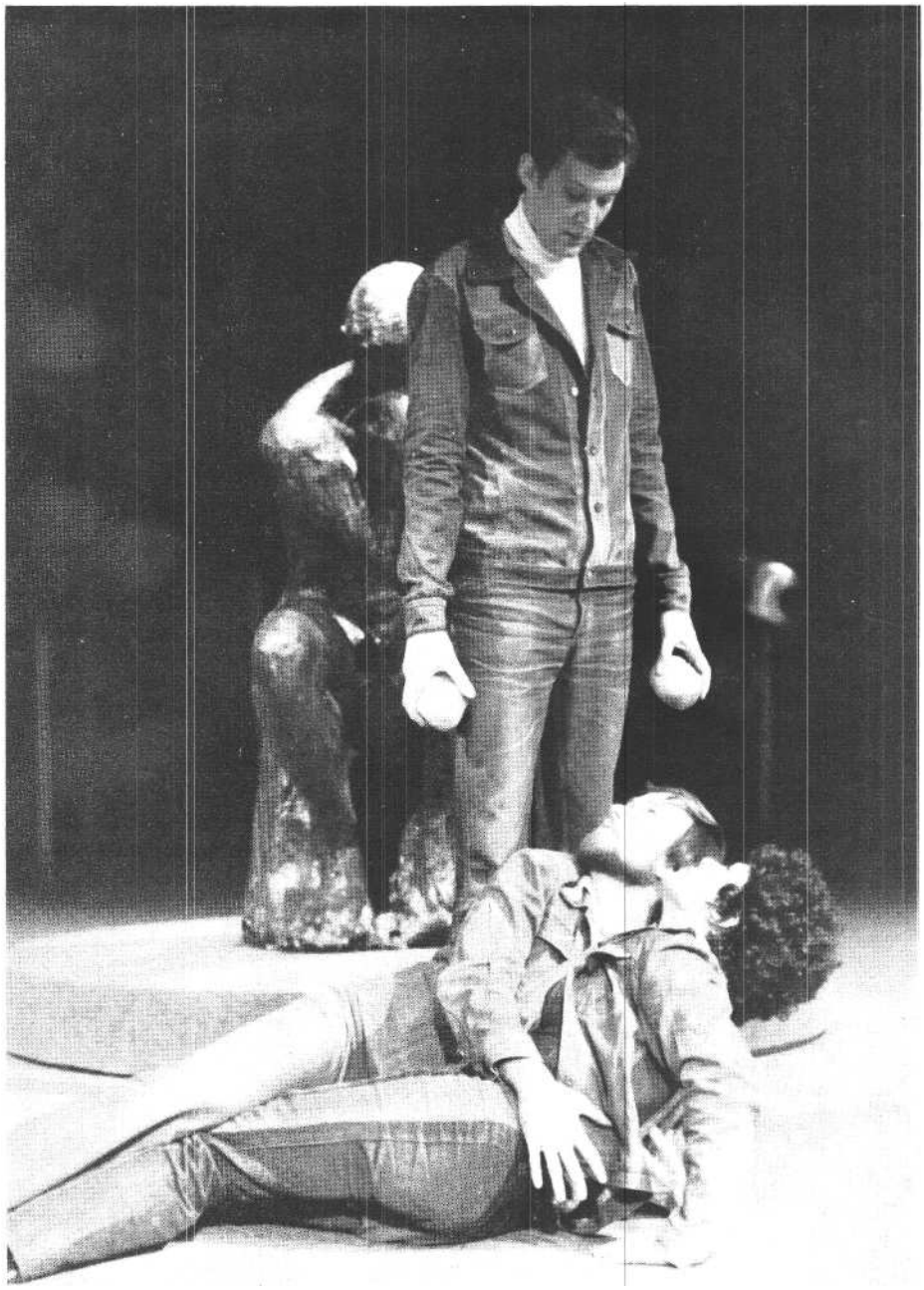
1) A marxista irodalomtudomány és színházkritika művelőinek egyik, zömmel emigrációból hazatért csoportja (Lukács György, Révai József, Bolgár Elek) Madách művét a két világháború közötti kultúrpolitika hivatalos, reprezentatív darabjának tekintette, azonosította a rátapadt irodalmi és színházi értelmezésekkel, felemlítve például a magyar művészek közreműködése nélkül létrejött, megcsonkított fasiszta előadást is, 1939-ben, a berlini Volksbühnén; Madách-csal szemben nem annyira a műalkotás, mint inkább a tételes filozófia követelményeit állította. Ilyen értelemben beszéltek Madách népszemléletének reakciós voltáról, pesszimizmusáról és - a misztériumértelmezés színházi emlékeitől is erősítve - klerikalizmusáról. E tételekkel az 1950-es években a marxista irodalomtudósok egy másik csoportja (Waldapfel József, Sőtér István, Horváth Károly, Barta János és mások) határozottan szembeszállt. Utóbbiak igazát azóta a sikeres irodalomtudományi kutatások bizonyították. Igaz, e viták csak közvetve voltak színházi érdekűek, de mégis erősen hatottak - olykor adminisztratív intézkedések útján - a *Tragédia* színpadi pályafutására. Gondolunk itt az 1947-es nemzeti színházi, Both Béla rendezte felújítás gyors lekerülésére a műsorról, főként pedig az 1955-ös, a színház három vezető rendezője, Major Tamás, Gellért Endre és Marton Endre jegyezte, kollektív vállalkozás-ként színre vitt *Tragédia* leparancsolására a színpadról. 1957 után, történelmileg ismét szükségszerűen, a folyamat ellenkezője figyelhető meg: 1957 és 1965 között Pécs, Eger, Debrecen, Győr, Kecskemét, Miskolc, Szolnok, Kaposvár tűzte műsorára *a Tragédiát*, a folyamat végére pedig a Déryné Színház 1970-es kamaraváltozata kívánkozik, amely Szécsi Ferenc rendezésében *száz* helységben került a közönség elé. Ehhez hozzá kell számítani az 1960 óta felújított szegedi szabadtéri előadások közönség-vonzását. 1964 után egyébként Madách egész drámai életművének színházi kísérletsorozata következett, amelyből - mint azóta egyértelműen kiderült - a *Mózes* lett (Keresztury Dezső átdolgozásában) a magyar klasszikus repertoár állandó darabja.

2) Á felszabadulás utáni előadásokat hosszú időn át az értelmezés fejlődése, valamint a szcenika és a színészvezetés közötti ellentmondás jellemezte. Már Both Béla leszámolt a misztériumdráma-értelmezéssel 1947-ben, de ezt a küzdelmet 1960 után Szegeden, a Dóm téren újra kellett vívni. Állandósult az aktív, emberméretű Lucifer ábrázolása, aki nemcsak az Úrnak, de Ádámnak is ellenfele a történelmi színekben, s utóbbiak mind magasabb eszmei szinten és változatos formákban kezdik újra a harcot az eszmék diadaláért, illetve hiábavalóságuk bizonyításáért. Az 1950-es évek realizmusfogalmának színházesztétikai érvényesítése, a Sztanyiszlavszkij-módszer alkalmazása a rendezésben a történeti színek dialektikáját és életszerűségét hangsúlyozta, számos jó részletmegoldást hozva a főszereplők viszonyának feltárásában és a tömegjelenetek megvalósításában. Mindez csaknem előzmények nélkül történt: csupán Hont Ferenc 1933-as szegedi rendezése említendő a folytatható hagyományok sorában. Ugyanakkor a stílrealizmus követelménye megőrizte, sőt fokozta a magyar szcenika lemaradását a világszín-pad törekvéseitől, noha a Nemzeti Szín-házban változatlanul kitűnő, kipróbált tehetségű művészek dolgoztak. Igy érthető, hogy Oláh Gusztáv 195 5-ben saját, 1923-as és 1926-os ötleteire épített, és hogy a „gondolati tér" szcenikai problémájának megoldási kísérletei és eredményei először 1957 után a vidéki színpadokon jelentkeztek. 1964-ben, a Nemzeti Színházban Major Tamás ren-

dezésében az arány megfordult: az értelmezés nem változott lényegében, a szövegre koncentráló előadás azonban - erős Brecht- és Brook-hatásokat mutatva -- szcenikai puritánságával jelentett újdonságot. Jellemző, hogy amíg hazai fogadtatásában a vélemények erősen megoszlottak, az 196$_7$-es éS 1970-es vendégjátékokon a kelet-európai szocialista országokban a szenzáció erejével hatott. Az értelmezés és a szcenika korszerű egységének helyreállítása - mint azt a legutóbbi előadások bizonyították - tulajdonképpen napjainkra maradt.

3) Az elmúlt negyedszázadban jelentős eredményeket ért el a *Tragédia* színre-vitelében a határon túli magyar szín-játszás, amely némi fáziskéséssel követ-te a hazai fellendülést: Kolozsvár (1965), Szabadka (1966), Komarno (1973), Nagyvárad (1974) és Marosvásárhely (1975) voltak ennek állomásai. Kivált 1964, a Béke-világtanács-évfordulóvá emelt Madách-centenárium irányította ismét a világszínpad figyelmét a *Tragédiára*. Utóbbiaknak egyetlen nagy előnyük van, a külföldi rendezőket nem köti a szöveghűség és a Paulay Ede óta tartó színpadi tradíció. Az értelmezési skála igen széles, Ulrich Erfurt rendezésétől (Bécs, Burgtheater, 1967), amely a revü és a musical eszközeit érvényesítette, Tibor Rakovsky emlékezetes pozsonyi és kassai, Épp Kaidu telitalálatnak bizonyult tartui rendezésén át Borisz Lucenko minszki megoldásáig terjed, ahol az át-dolgozás során új szövegrészeket is applikáltak Madách verssorai közé. De játszották a *Tragédiát* Poznań, Gdańsk, Groznij és Minneapolis színpadán is. Elkészült 1970-ben Ránki György operája, majd egy nyugatnémet operaváltozat is, Peter Michael Hamel műve, amely Madách haldoklásából formált keretjátékot egyes történeti színek zenésített ábrázolásához.

4) A legutóbbi évtized hazai előadásaiban új értelmezés körvonalai bontakoztak ki, a küzdő, újrakezdő Ádám figurája köré kristályosítva. Ennek előzményei - mint arra néhány esetben utaltunk - szórtan, de Paulay óta megvan-nak a magyar játékhagyományban. A tartui Vanemuine Színház előadásában láttuk először a *Tragédiát* mint a mindenkori fiatalság, a pályakezdő nemzedék útkeresésének drámáját. (Ez az értelmezés a magyar nézőt némileg a *Csongor és Tünde* problematikájára is emlékezteti, figyelmen kívül hagyva Madách



Nagy Zoltán, ifj. **Újlaky László és Vajda Márta az 1977-es szegedi előadásban (Hernádi Oszkár felv.)**

nem lényegi instrukcióját az öregedő Ádámról, amely a színpadon mindig problémákat jelentett, a színészi játék, a jelmez és a maszk vonatkozásában.) Ez az elképzelés jellemezte - a teljesség igénye nélkül sorolva fel -- Szinetár Miklós szegedi rendezését 1976-ban, a szegedi Kisszínház 1977-es előadását Giricz Mátyás rendezésében, a szolnoki, Paál István jegyezte *Tragédiát* 1980-ban, a Lengyel György rendezte Madách színházi előadásnak inkább a második szereposztását és végül Vámos László ez idei két jubileumi rendezését. Az értelmezés természetes módon megnöveli a rendező színészvezetési feladatait: sok erőt köt le a fiatal színészek tolmácsolásában a verses szöveg előadásának míves megvalósítása, az életkor és a pályarutin tapasztalatainak hiánya a figurák időtlenségében stb.

Á remekművek kimeríthetetlenek. Minden kor, minden nemzedék megkeresi bennük saját értelmezését. Igaza van Hevesi Sándornak, aki a Nemzeti Szín--házról mondotta ugyan, de mint azt száz év Madách-színháztörténete bizonyítja, megállapítása érvényes valamennyi magyar nyelven alkotó vagy Madáchot anyanyelvén bemutató kül-földi játékszín számára: „Madách költeménye bibliája a Nemzeti Színház-nak, amelyet örökké forgat, amelyből mindig tanul, amelyet sohasem fog teljesen kitanulni.

KOLTAI TAMÁS

„S nem érzed-é eszméid közt az űrt?"

A centenáriumi Tragédia

A Tragédia fölújításai a száz évvel ez-előtti Paulay Ede-ősbemutató óta a mű történelmi színeinek dialektikáját mímelik. Színes leporellóra aszketikus kamaradráma felel, revüre misztérium, tézis-re antitézis - és viszont. A szintézis elmaradása törvényszerű, minthogy egyetlen drámának sem lehet végleges előadása. Madách drámai költeménye, paradox módon, éppen szintézist teremtő szándéka, a teremtésben végső célt kereső, teleologikus szemlélete miatt a szokásosnál jobban tükrözi a kor-eszmék változását. Nem kevésbé az éppen uralkodó *színházi* eszméket. A *Tragédia* ideológiája körüli disputákat megelőzte a *Tragédia* színpadképességének kétkedő firtatása; már amikor a magyar színház egyáltalán eljutott odáig, hogy az előadás mint lehetőség megfogalmazódjék. Azóta viszont a mindenkori teátrumi állapotok - anyagiak és technikaiak - jóval többet formáltak *Tragédia*-képünkön, mint amennyit az eszmeiségét érintő viták.

Paulaynak száz évvel ezelőtt minden fillérért harcolnia kellett, a tizennégy évvel későbbi fölújítás rendezője korlátlanul kapja a pénzt, az előadás mégis megbukik; mint Németh Antal írja Tragédia-könyvében, „a művészi koncepció hiánya miatt". Az első bemutatók még küzdenek a színpadtechnika birtoklásáért, legalábbis itthon, mert Hamburgban már Paulay rendezése után kilenc évvel a német színházak tökéletes masinériáján gördül az előadás gépezete.

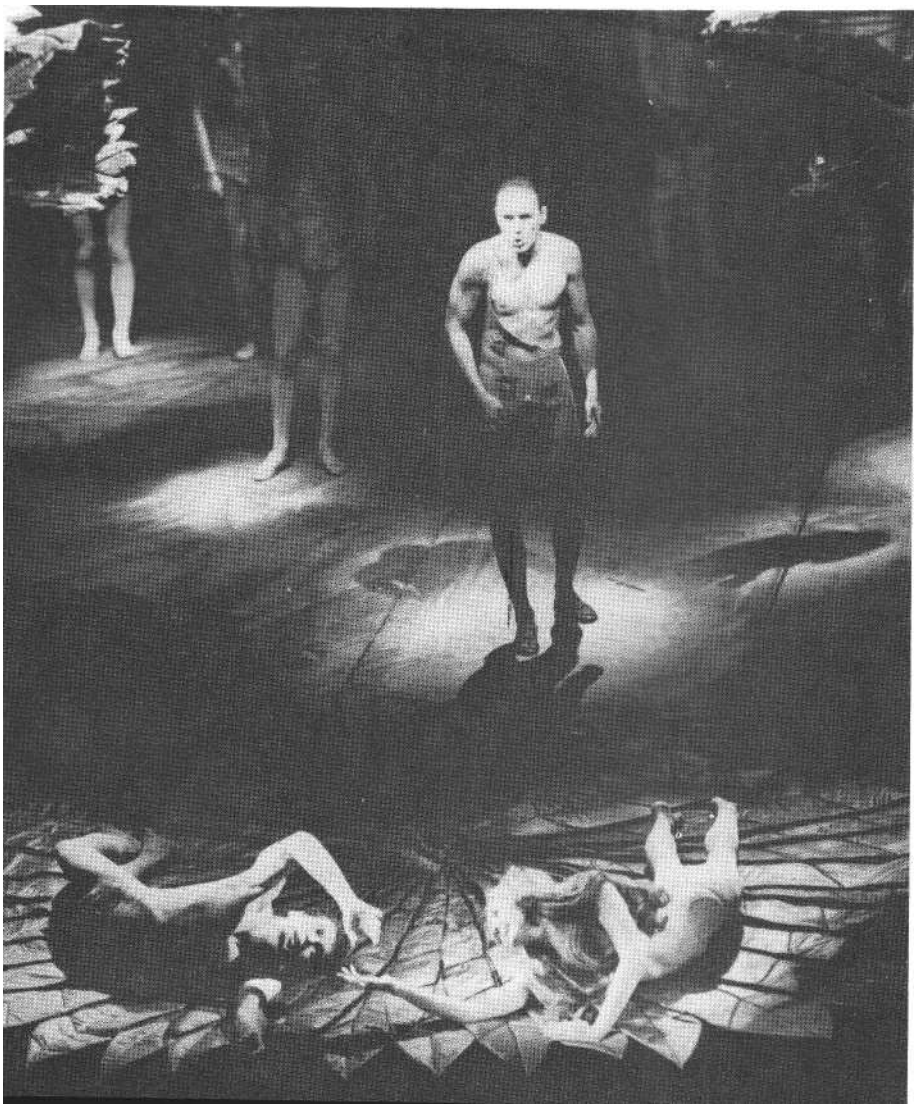
A századforduló után „a kísérletezés hangsúlya átkerül a szcenikai problémákról az elvi, felfogásbeli kérdésekre" (Németh Antal), de a technika kísértéséről még sokáig nehéz lemondani. Ki gondolná, hogy Bajcsy-Zsilinszky Endre maga von „szomorú párhuzamot" *Szabadság* című hetilapjában a bécsi Burgtheater 1934-es Röbbeling-rendezése és a félszázados jubileumra készült Horváth Árpád-féle előadás között? Egyet-len mondat elég a cikk szemléletének érzékeltetésére: „A bécsi Burgtheater paradicsoma csupa költőiség, olyan üde, meseszerű s varázslatos, hogy a szemen keresztül megreszket a lélek bele, de ugyan ki kívánkoznék a mi Nemzeti Színházunk poros, fonnyadt paradicsomába ?"

*

Látványosság vagy eszmeiség? -- a dilemma kezdettől fogva máig így fogalmazódik meg, anélkül, hogy érvényes kompromisszumra tudna jutni. Az előadások egymás tagadásából születnek. Hevesi Sándor már tejfelesszájú kritikus korában, huszonnégy évesen azt írja a Paulay-rendezésről, hogy a gondolata jobb volt, mint a kivitele; rendezőként előbb az álomdramaturgiával, majd a szikárabb misztériumfölfogással szünteti meg a történelmi képeskönyvet. Németh Antal Tragédia-debütálásakor visszaállít-ja a forgó gépezetet, másodjára viszont egyszerűségben túltesz Hevesi misztériumán : kamaraszínpadon, a középkori haláltáncjátékok mintájára rendezi meg a darabot. Az 195 5-ös rendezőtrió, Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre újra sokat ad a kiállításra, Major legközelebbi önálló rendezése újra le-csupaszít.

A példák sora folytatható, mégis zsákutcába visz, mert egy létező, de másodlagos jelenség szintjére szállítja le *a Tragédia-játszás* elsősorban szellemi-koncepcionális kérdését. A „látványosság vagy eszmeiség" önmagában áldilemma, aminek a mélyén a kor valóságos színházi konfliktusai rejlenek. Az, hogy egy színház megvalósítja-e Madách szín-padi instrukcióit - a piramisok leomlását Egyiptomban vagy Éva karperecei-nek lepergését Londonban -, csak addig perdöntő, amíg kérdéses, hogy technikailag *meg tudja-e valósítani*. Ez legföljebb Paulay - és a századvég külföldjéhez viszonyítva silányan fölszerelt Nem-

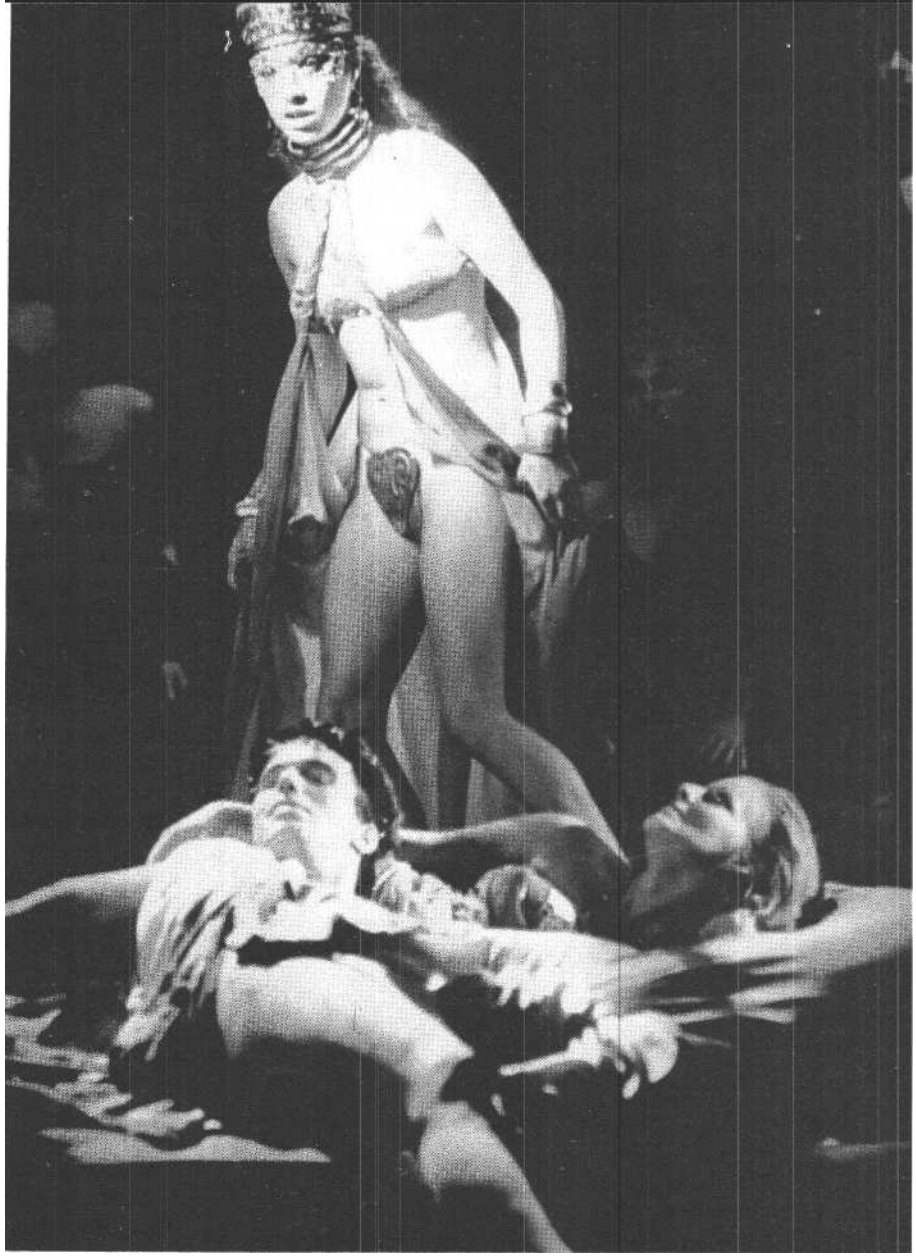
Balkay Géza, Bubik István és Tóth Éva **a paradicsomi színben**



zeti Színház - konfliktusa lehetett. De már az 1892-es hamburgi előadáson omlottak a piramisok, és a múmia ugyanúgy gurult a fáraó lába elé, mint most Vámos László rendezésében. Ti-zenhét évvel az ősbemutató (hattal Paulay halála) után még mindig akadt, aki azt firtatta, hogy miért végződik a londoni kép Éva kiszaladásával. „Nem hisszük, hogy az ilyen, ma már primitív technikai fogásokat, mint aminő a csokor elhervadása s az ékszerek lepergése, ne lehetne valamiképp szemléltetni a szín-padon" - írta dr. Fridrik Imre a *Művészvilág* című folyóiratban.

A mai kritikus is megkérdezhetné a Nemzeti Színház előadása láttán, hogy a Madách isntrukciójában Éva karjáról és nyakáról gyíkokká változva lepergő ékszerek helyett mi az a leginkább phallosz-csokornak látszó háromágú valami, ami kígyócskák gyanánt kibólingat a szenteltvíztartóból. Á kérdés azonban nem volna a helyén. Egyrészt azért, mert ha már 1900-ban primitív technikai fogás volt az ékszerek lepergése, ma nyilván még inkább az, tehát nehezen föltételezhető, hogy csak jobb híján tudták így megoldani az eredeti színpadi utasítást. Másrészt viszont az egykori kritikus az előadás biztos szellemi alapjáról bírálta az adott jelenetet, következésképp mai utódjának is ezt kell tennie.

Itt a bökkenő. Paulay a maga *Tragé*dia-képét a meiningenizmus bűvöleté-ben álmodta meg, jóllehet már a maga idejében is látszott, hogy a történelmi akkurátusság mint vezérlő színpadi eszme ellentétes Madách drámai művének szellemével, (Nem véletlen, hogy Chronegk, a meiningeni társulat igazgatója, aki korábban be akarta mutatni a *Tragédiát*, éppen Paulay rendezését látva mondott le a tervről.) Mindamellett rend-kívül lényeges, hogy Paulay *a kor uralkodó színházi irányzatára* építette *az* előadást, ami voltaképp minden időben rendezői evidencia. Hevesi mindhárom rendezésé-ben, de különösen az Otto Devrient 1876-os weimari *Faustjának* misztérium-színpadára utaló 1926-os előadásban, a tömegmozgatás stilizációja szellemi rokonságot mutat Craig és Reinhardt hasonló törekvéseivel. Németh Antal első *Tragédiájának* effektustechnikája közös a korabeli német színpadok gyakorlatával, a kamaraváltozat színészi kísérlete közel áll Tajrovhoz. A Gellért-Major-Marton előadás az újhitű Sztanyiszlavszkij-hódolók ihletében fogant. Major két



A római szín: Papadimitriu Athina, Bubik István és Tóth Éva

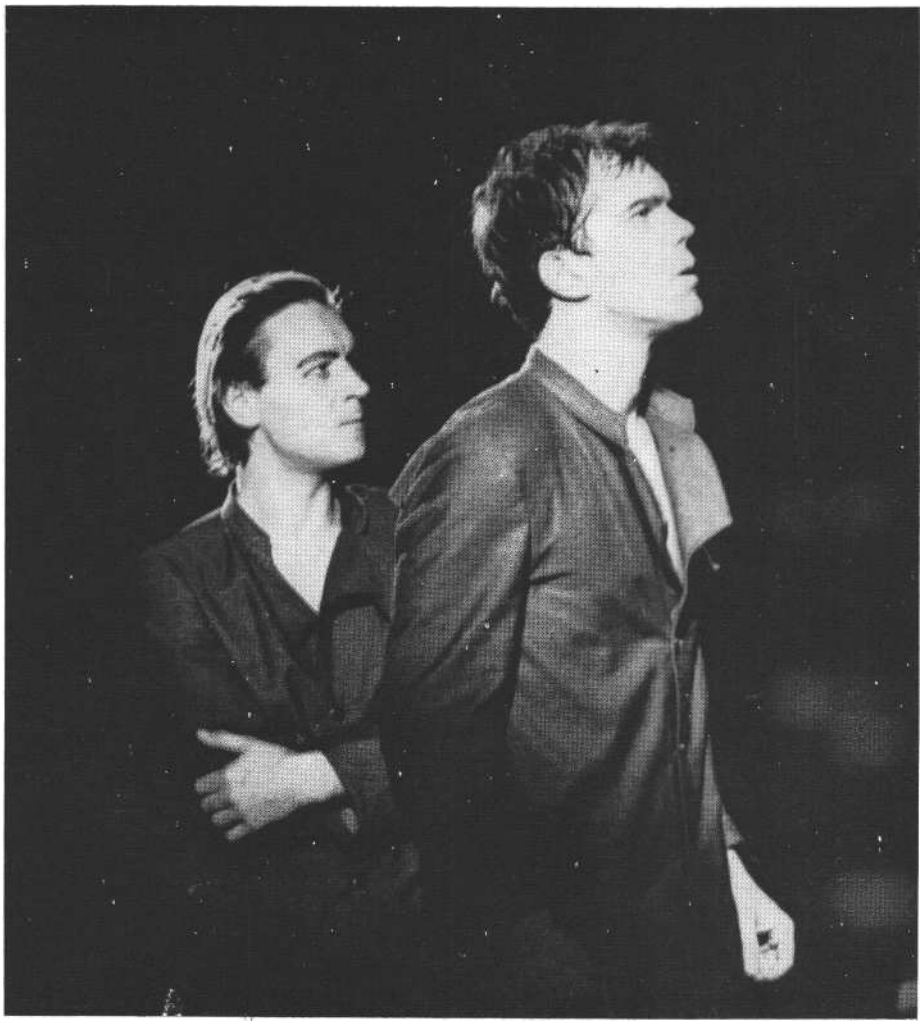
önálló fölújításának puritanizmusát a Brecht- és Brook-kultusz serkenti. Paál István szolnoki Tragédia-képébe a hetvenes évek csoportszínházi amatörizmusának eredményei emelődnek át...

Ennyi elég is bizonyítani, hogy Madách drámai költeményének minden jelentős interpretációja a kor színházi nyelvén fogalmazódott meg, vagy legalább a stiláris újrafogalmazás lehetőségét kereste.

Vámos László az első, aki (talán a centenáriumi megilletődésnek engedve) szándékosan visszafordul, száz év eklektikáját kísérli meg modernizálni, mintha - sajátos paradoxonnal Paulaynak szóló hommage-ként, az igazán autentikus múlt századi *Tragédiát* rendezné meg. Feledni látszik minden teoretikus és színpadi tapasztalatot, minden kommentárt és értelmezést, ami Madách drámájáról száz év alatt fölgyülemlett, az ördög incselkedésének tekinti a „koncepciót" és tiszta lapot nyit.

Az első oldalra ezt írja: hűség az eredetihez. Szándék nem lehet tisztességesebb - s egyben kérdésesebb ennél.

Finoman szövött háló feszül színpad és nézőtér között, mint ötven évvel ezelőtt a Röbbeling-féle rendezésben. A fátyolfüggöny vagy háló az álomdramaturgia kelléke Röbbelingnél, s három évvel később a nyomában járó Németh Antal-nál, jótékonyan összemosta az előtér plasztikáját (á játszó színészeket), illetve a háttérvetítést, megóva a történelmi színeket a naturalista nyerseségtől. A Burgtheaterben felhőket vetítettek a fátyolfüggönyre, most a Nemzeti Színházban az alvó Ádám különböző lelkiállapotokat tükröző vonásai esnek szét homályos felhőképekké. Az álomdramaturgiának ez a romantikus fölfogása éppoly illusztratív, mint az alvó dublőrök szerepeltetése az álomképek kezdetén és később. Soknak is látszik a két-féle stiláris jelrendszer kettős biztosítéka.



Balkay Géza (Lucifer) és Bubik István (Ádám) a nemzeti színházi előadás londoni színében (Iklády László felvételei)

Szini Gyula már az 1905-ös Tóth Imre-féle fölújítás után azt írta a párizsi színben alvó Kepler-sziluettről, hogy a közönség e nélkül is eligazodna az összetolt álomképekben, majd hozzá-tette, hogy eszerint a rendező „Ádám és Éva első felvonásbeli alvóhelyét is oda kellene, hogy tegye az előtérbe". Vámos rendezésében a túlmagyarázás csökkenti az elérni kívánt költői hatást, a háló pedig, amelynek az álomdramaturgia szabályai szerint csak az egyiptomi színnél volna szabad leereszkednie, eltávolítja a színészt a közönségtől, megfosztva a színpadot az elmúlt fél évszázad egyik legnagyobb vívmányától: a testközelség intimitásától.

Az alvó Ádám hálóra vetített arcmásainak ugyanakkor van bizonyos gondolati sugallata. A képek egyre zaklatottabb álmokat tükröznek, mintha igazolni akarnák, hogy Ádámot „rettentő látások gyötrik". De ha ez fontos gondolat, akkor elsősorban a színészi játékban kellene megjelennie, mert így illusztráció csupán. Elgondolkodtató a vizuális sugallat tartalma is. Hevesi Sándor, az álomdramaturgia első színpadi kidolgozója állapította meg, hogy „Ádám majdnem minden kép végén *föl-ébred,* vagy legalábbis *föleszmél*". *A* képek közötti átmenetek álomállapotának hangsúlyozásával az előadás gyöngíti Ádám ébrenléti eszmélését, öntudatra jutásának fokozatosságát; a torzult arccal álmodó hős látványa azt a képzetet erősíti bennünk, hogy egy Lucifer irányította hipnopédiai szenvedéstörténet részesei vagyunk.

Nem mintha ez távol állna a *Tragédiá*tól, pontosabban annak romantikus, Zichy Mihály illusztrációit idéző fölfogásától. Ennek a fölfogásnak - mint Hevesi írja - az a gondolati magja, „hogy Lucifer az angyalok közül bukik le az égből, hogy az Úr elátkozza és ki-zárja, hogy mint bukott angyal elvesz-ti szárnyait". A Nemzeti Színház színpadán ott áll ez a romantikus, angyal-szárnyas, Zichy Mihály-féle Lucifer, fekete sziluettként a sötétbe takarva (ugyanúgy, mint 1934-ben Röbbeling-nél), *másságát* csak ez a világtalan sötét jelzi egy ideig, amíg kibontakozik a fény-re, rózsaszín derengésben hozsannázó társaihoz hasonlóan, akik lázadása büntetéseként nem sokkal később körülveszik, és - technikailag kissé körülménye-sen - megfosztják szárnyaitól. Lucifer tehát mint bukott angyal, lefokozva, az embert a bosszú eszközeként fölhasználva vívja meg harcát az Úr ellen. Az előadás tengelyében ez a küzdelem áll, amit szemléletesen mutat, hogy a „Menny" után átmenet nélkül következik a „Paradicsom", az Ég mintegy *leszakad a* Földre, a deklasszált angyal és az Urat képviselő szárnyas sereg pár pillanatig körülállja a kísérlet kiszemelt tárgyát és áldozatát, az enyelgő ember-párt.

Az almafáknál meg kell állni egy perc-re. Alig akad a *Tragédia* színháztörténetében előadás, amelynek ne okozott volna gondot a fa meg az alma. Kürthy György írja 1915-ben publikált díszlet-tervei magyarázatául, hogy a mű „ab-szolút stilizált keretet kíván meg", s a legnagyobb képtelenségnek nevezi a festett almafáról lelógó igazi almát. Alig húsz évvel később, Horváth Árpád jubileumi - ötszázadik - előadásáról írva, Rédey Tivadar mutat rá arra az ellentmondásra, hogy míg egyesek „a meiningenizmusba visszazuhanást hánytorgatták fel. . ., ugyanők más mondataikban a paradicsomi fákon az igazi almákat hiányolták". Legyen alma vagy ne legyen? S ha van, mit kell csinálni a félig lerágott csutkával? Vámos László sem tud megnyugtatóan dönteni; a zsinórpadlásról leomló, „reálisba hajló" fák teremhetnének gyümölcsöt, s az a *képillusztrációs festőiség* is, ami az előadás egészét jellemzi, ezt kívánná meg, mindamellett az előadás romanticista játékstílusa, a „meg nem történő" cselek-vések színpadi dramaturgiájával, inkább a választott megoldást, a puszta kézgömbölyítéssel jelzett almákat igazolja.

A festőiség mint az álomképek rendszerező elvének egyetlen motorja, sok helyütt kétségben hagy. A forgószín-pad, persze, önmagában fölhívás a gyorsan elmozduló képek kaleidoszkópjára, s ez szcenikának nem rossz. Horváth Árpád szellemes megállapítása szerint, ha Madách ismeri a mai (1934-es) szín-padtechnikát, akkor sem írhatott volna tökéletesebben forgószínpadra termett darabot. Németh Antal is forgót, fá-tyolfüggönyt és háttérvetítést használt 1937-ben. Ez tehát éppúgy bevált, mint a festői stílusok jelenetekké komponálása. Hevesi második, 1923-as rendezésében a Menny Fra Angelico, a Paradicsom Dürer, London az expresszionista festészet stílusában fogant.

A Nemzeti Színház Csányi Árpád forgószínpadára szerelt képei a Zichy-illusztrációk és a Bosch-víziók eklektikus skáláján mozognak. Az előbbire az űrjelenet, az utóbbira a londoni szín utolsó ítéletet idéző haláltánca a legpregnánsabb példa. Ez a zuhanó kavargás, a „sírversek" kimerevített pillanataival, az egész előadás vizuálisan és akusztikusan legszebben megoldott része; kár, hogy a jégvidék-kép végén, önmaga gyöngébb utánérzéseként lényegében megismétlődik. Bizánc egymásra fenekedő eretnek- és barátcsoportjai is Bosch-hatást keltenek, de a groteszk torzpofák maszkjai nem a legjobban sikerültek, s a jelenet koreográfiája kevéssé karakteres.

Komolyabb gond, hogy a vizuális elemek gyakran nem szervesülnek a drámai logikával, s színpadtechnikai kivitelezésük is sutának bizonyul néha. Az egyiptomi múmiák puha gurulását és a római istenszobor „szétporladását" az effektust kísérő szinkronhang hivatott, nem teljes sikerrel, hatásában megemelni. Meglehetősen visszás, még ha félhomályban történik is, hogy a keresztesek elől menekülő bizánci polgárok futás közben, mellesleg, eltakarítják a Rómában ott-hagyott lakoma maradékát. Párizsban, mint egykor Hevesi rendezésében, tömb-szerűen mozdul a „százkarú tömeg", de legtöbbször nem a szónokok által manipulált pszichózis törvényei szerint, hanem láthatatlan rendezői intésre. Végképp érthetetlen a londoni kép befejezése. Az akasztás hírére korábban föl-ajzott tömeg indokolatlanul rémül meg az aktus végeredménye láttán - persze a hirtelen beforgatott akasztott ember látványa csakugyan ijesztő -; még kevésbé indokolt a ki tudja, honnan, ki tudja, miért eldördülő sortűz. Rendőrök lőnének? Mi okból? Még ha az Elítéltet az akasztófa alá kísérő, lázongó munkásokból tüntetés szerveződne. Ez azonban koreográfiai bravúrt kívánna, s még akkor is kétséges maradna a megoldás tartalmi része, Madách korabeli kapitalizmusképének ez a kritikai realista földolgozása.

A stiláris eklektika mélyén gondolati eklektika húzódik. Az előadásból, Madáchcsal szólva, hiányzik az összhangzó értelem. Mintha tiszteletreméltó Paulay-empátiája elfelejtetné Vámos Lászlóval, hogy száz évvel ezelőtt *egy ismeretlen dráma* került először a közönség elé, a nézőknek a bonyolult dramaturgiai útvesztőket végigjárva kellett föl-ismerniük súlyos filozófiai gondolatokat, s erre akkor sem a színpad, sem a néző-tér nem volt fölkészülve. *Akkor* fölmérhetetlen jelentőségük volt a *Tragédia* színszerűségét bizonyító, minél teljesebb szövegre épülő - s így minél kikezdhetetlenebb rendezői eljárások-nak. Mégis, Hevesi nem sokkal később azt rótta föl a Paulay-előadásnak, hogy „csak részleteket látunk, melyeket az át-dolgozó keze és a színpadi rendezés nem képes egészbe illeszteni". A mondat allúziója föltételezi, hogy minden rendezés egyben átdolgozás, tehát *értelmezés* is, s ezt szokatlan, az esztétikum területén kívül eső módon már Madách fia is igazolta Podmaniczky Frigyes nemzeti színházi intendánshoz írt, elragadtatott levelében, lemondva a tantiemről, amely szerinte *Az ember tragédiája* első előadásának „szerzőjét", Paulay Edét illeti.

Vámos László rendezésének paradoxona, hogy nem magát a *Tragédiát,* ha-nem a Paulay-előadást kísérli meg újra-fogalmazni, időszerű színházi jelrend-szerben. Stilárisan értelmez, nem gondolatilag. Bizonyos képet ad a darabról, kettős értelemben is - megbízható szövegdokumentumot és vizuális benyomást , de nem tisztázza *viszonyunkat* Madách drámai költeményéhez.

Föl kell tenni a kérdést: mit jelent az eredeti műhöz való hűség a színházban ?

A Nemzeti Színház előadásán *betű-híven* hangzik el Madách szövege. Többnyire. A jambusok kedvéért, a régiesség ódiumát is vállalva mondhatja ugyan Lucifer, hogy „megúntam ott a második helyet", a Föld szelleme, hogy „eme két féreg itt megsemmisül", az Úr, hogy „enyhe árnyék kínál nyúgalommal", de már Ádám nem érezhet „ürt" (noha az eredeti ortográfia és a jambus szerint azt érez), és Lucifer sem szállíthat „*bübá*jat az első emberpárra. Így hát jobb volna nem ragaszkodni az ódivatú ejtéshez, s csak ott követni a vers lüktetését, ahol ez nem gátolja a természetes beszédet, főként pedig az értelmezést. Á hibás értelmezés hamarabb ki-bukik, mint a hibás hangsúly, ezért is szerencsésebb az értelmet szem előtt tartani. Ellenkező esetben könnyen meg-történhet, mint a bemutatón is, hogy „Isten dicsére" helyett „Isten dicsére" hangzik el, holott jambus és ér- telem itt éppen egybevág: a „dicsőségére" rövidített alakjáról vagyis a „dics" főnév ragozott formájáról van szó, az „i' még színpadi rossz szokásokból sem ejthető hosszan.

Á hűség dogmatikus értelmezése a *lényegi értelmezés* elől veszi el a levegőt, mert szavalásra készteti a színészt, következésképp a valódi érzelmek és indulatok megszületésének szab gátat. Abban nincs föltétlenül kivetnivaló, hogy a főszereplők nem gondolják tovább az alapfigurákat tehát hogy Sinkovits Imre az Úr hangjaként kenet-teljes *Atya,* Balkay Géza gonoszul ördögösködik, Bubik István és Tóth Éva pedig menetrendszerűen „lelkesül", majd menetrendszerűen esik kétségbe -, ha érzelmeik és indulataik spontaneitásáról, őszinteségéről meg tudnának győz-ni. Mindhárom fiatal színésznél azt érez-ni, hogy fölsrófolt állapotban futnak ne-ki a szerepnek, s mintha „egy levegőre" játszanák végig, *az általánosság* evokatív erejével, árnyalatok, részletek nélkül.

Kétségtelen, Hevesinek igaza van abban, hogy „Éva szerepe nem engedi meg az apró, árnyalatokat", s az egyes nőalakokat „nagy, *erős,* hatalmas vonásokkal kell ábrázolni", Tóth Évának mégis szükséges volna vigyáznia arra, hogy ez a festői folttechnika ne mosódjék össze egyforma színekből kevert festéktengerré. Az egyiptomi rabnő jajsikolya (képletes értelemben) nem lehet azonos a párizsi kurtizán kéjsikolyával. Bubik Istvánt is csak a lendület viszi színről színre, és az ifjonti hév nem elegendő ott, ahol Catullus csömörének, Kepler intellektuális fáradtságának vagy Danton vérből való kiábrándulásának kellene „kilátszania" Ádám kedélyhullámzása alól. Másrészt szép dolog az atletikusság, de azért Ádám nem „melegíthet" *úgy* a szakadék szélén, mint ha a távolugrás rekordját akarná megdönteni. Balkay Géza Luciferéből pedig éles, forszírozott pózokat vált kí az a szándék, amely középkori kellékek hiányában is csak az ördögi vonásokat hangsúlyozza, anélkül, hogy hozzánk valamivel közelebb álló gondolati attributummal ruházná föl a szellem „emberét", vagy ha tetszik, a hideg tudás és dőre tagadás filozófusát.

A kifogásokkal szemben ellenérv lehet, hogy a *Tragédiát* csak Madách korának ideológiai szintjén szabad újra-fogalmazni a színpadon. Ez épp a legnagyobb tévedés. Ha Madách a maga korához szólt, mi sem adhatjuk alább. Minden olyan eljárás kompromittálja a művet, amely nem számol világképünk

alakulásával. „Nem az idő halad, mi változunk", mondhatjuk a szerzővel, de rácáfolunk, ha idézzük csupán, s mai szemléletünket nem vetítjük vissza a drámára, hogy fölmérjük gondolatainak, dramaturgiájának, egész szellemi koncepciójának érvényességét. *Tragédia-kép*ünk koronként vagy előadásonként lehet más és más, de magán kell viselnie a kortársak arcvonásait - gondolkodási ráncait, szellemi gyűrődéseit, filozófiai borostáit.

Á Nemzeti Színház előadása olyan, mintha mi, akik a nézőtéren ülünk, Madách kortársai lennénk - nem ő a miénk. S ez különbség.

Paradox fölfedezés, hogy a *Tragédia* mint színdarab alól kifut a talaj, ha szellemhatalmak kozmikus disputájának, s ebből kiindulva az emberiség sorsdrámájának tekintjük, A „megy-é előbbre fajzatom" metafizikus kérdése csak Ádámé; nekünk egyszerre túl szűk és túl tág, mint a Föld szellemének a falanszterbeli tudós lombikja. Végső soron az emberiség határhelyzetéről szól az egész világirodalom, s a lét végső kérdéseire - *a küz*d*és* morálisan mindannyiunkra kötelező kategorikus imperatívuszán túl - ma sem kapunk a Tragédiától határozottabb választ, mint száz évvel ezelőtt. Még ha „az a vég" századunkban fenyegetőbb közelbe került is. De az atomkorszak és a „világvége" csupán a filozófiai gondolkodás síkján tart-ja melegen Madách művét, *drámai* gondolatnak ez kevés. Szellemi tartalommal csak a benne elbújó „rejtett darab" fölkutatása töltheti meg az előadást. E nélkül a *Tragédia* színpada üres marad.

Madách Imre: Az ember tragédiája (Nemzeti Színház)

Dramaturg: Hubay Miklós, *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Szcenikus:* Bakó József. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Rendező:* Vámos László.

Szereplők: Bubik István, Tóth Éva, Balkay Géza m, v., Sinkovits Imre, Rubold Ödön, Hirtling István f. h., Mácsai Pál f. h., Nagy Zoltán, Hetényi Pál, Gregor Márta, Katona János, Czibulás Péter, Csák György, Ivánka Csaba, Baranyi László, Bősze György, Raksányi Gellért, Papadimitriu Athina, Marsek Gabi, Pregitzer Fruzsina, Izsóf Vilmos, Juhász Róza f. h., Janisch Éva f. h., Antal Olga f. h., Fazekas Zsuzsa f. h., Funtek Frigyes f. h., Kerekes László f. h., Kolos István f. h., Mészáros Károly f. h., Kováts Adél, Fáy Györgyi, Kun Tibor, Németh János, Versényi László, Gyalog Ödön, Zolnay Zsuzsa, Pápai Erzsi, Háda János, Boczán János, Győrffy György.

FÖLDES ANNA

Pisti a nyolcvanas években

Örkény tragikomédiája a szolnoki Szobaszínházban

A Pisti a vérzivatarban utóélete hónapokkal az ősbemutató *előtt* megkezdődött. A pécsi Nyitott Színpad tagjai - jobbára főiskolai hallgatók - Vincze János vezetésével már lázasan próbálták a drámát, amikor a pesti bemutató útjából elhárultak az utolsó akadályok.

A. Pesti Színház társulata 1979-ben a szokottnál nehezebb és zaklatottabb körülmények között készült az ősbemutatóra. Többszöri halasztás után a közvélemény rendkívüli érdeklődése előzte meg a premiert. A darabbal kapcsolatos kultúrpolitikai aggályok következtében még a próbák közben is változott, alakult a szöveg. Örkény István, többnyire a darab érdekében - készségesen, néha azonban csak a be-mutató érdekében - keserű szájízzel javítgatta, tompítgatta drámájának második, „négypistis" változatát, Az előkészületek utolsó stádiumában a nagy-beteg Várkonyi Zoltántól Marton László vette át a rendezői stafétabotot, aki maximális hűséggel igyekezett megtartani és megvalósítani Várkonyi eredeti rendezői intencióit.

A premier estéje így is kirobbanó, szívszorító sikert hozott. A színpadon is, a nézőtéren is mindenki Várkonyi Zoltánért aggódott. Senki sem sejtette, hogy Örkény István is utoljára hajol meg a Pesti Színház színpadán, hogy ami-kor köszöntjük - búcsúztatjuk is. Az előadás megoldatlan pontjait és problémáit, a játékstílus kisebb-nagyobb bicsaklásait árnyékba szorította az, amit sikerült megvalósítani: a groteszk játék bonyolult struktúrájának áttekinthető színpadi adaptációja; Örkény legmagyarabb és legabszurdabb drámájának polifón megszólaltatása, a részletek lenyűgöző gazdagsága, és néhány, a mű sajátos figuraépítkezésének megfelelő, a lélektani motiváció eszközeit nélkülöz-ni képes, a szituációból következően hiteles színészi alakítás, Az évek elteltével az előadásról megőrzött emlékképünk is jobbára a két szélső érték körül polarizálódott. Egyre világosabbá válik Örkény drámájának nemzeti és egyetemes dimenziója; teljes plaszticitásában sőt körvonalaiban mind markánsabban - él bennünk Garas Dezső vagy Gobbi Hilda alakítása. Ugyanakkor a szöveg újraolvasása is ébren tartotta hiányérzetünket: a Pesti Színházban a játék realista motívumainak és az *Egypercesek* komikumának felerősítése által eltolódtak a dráma valóságos arányai, háttérbe szorult a mű szöveg mögötti fantasztikuma, távlatokat nyitó jelképisége.

A következő évben a pécsiek amatőrelőadása elsősorban a dráma szerkezeti rehabilitációja, következetes értelmezése révén emelkedett túl a legjobb diákelőadások szintjén is. A Nyitott Színpadnak az évek során mind jobban kikristályosodó produkciója Örkénnyel és Várkonyival egyszerre vitatkozott. Elsősorban azzal, hogy megtartotta a második változat írásakor született, nagyszerű új szövegrészeket - például a Garas Dezső számára írt Félszeg-monológokat -, de lényegében visszatért a *Pisti a vérzivatarban* eredeti, „egypistis" változatához. Sőt, Vincze János bátorságára vall, hogy még ehhez sem ragaszkodott mereven. Az elvégzett dramaturgiai beavatkozás--a jelenetek merész átcsoportosítása és némi húzás - itt-ott némileg halványította az adaptált Egy*percesek* verbális bravúrját, szikrázó humorát, de ugyanakkor homogénebbé, tehát erőteljesebbé is tette a főhős drámáját. A dráma adekvát, hosszú időre mértékadó színpadi változata csak azért született meg Pécsett, mert a tehetséges amatőr közreműködők nyilvánvalóan behatároltabb művészi eszköztára nem mindig és nem mindenütt bizonyult elegendőnek a helyesen elemzett, bonyolult gondolatsorok kifejezésére, megjelenítésére. Ezt az ellentmondást - és a maga sajátos rendezői lehetőségeit - ismerte fel Vincze János, amikor a Nyitott Színpad előadását elsősorban a kis csoport kollektív teremtő erejére, a közösség felfokozott intenzitású jelenlétére, a művészi leleménnyel koreografált, alapjában egyszerű, de hatásos mozgásokra építette.

Az előadás három év és jó néhány szereplőcsere után is színpadon maradt, sőt ez év szeptemberében a Játékszín rendezte stúdiószínházi fesztiválon országos nyilvánosságot is kapott. Jelképes véletlennek is tekinthető, hogy a vendégjáték idején már akadt társulat, amely átvette a stafétabotot: szinte ugyanebben az időben született meg Szolnokon a Szobaszínházban a *Pisti a vérzivatarban* harmadik színpadi válto-

zata; ez az amatőr lelkesedéssel és profi felkészültséggel létrehozott, Jeney lstván rendezte színpadi produkció.

\z első hírek mégis meglepetést okoztak,

Á darab ismerőit először kicsit meghökkentette az a tény, hogy Örkény „szélesvásznú" tragikomédiája a Szobaszínházban kerül előadásra, s az is, hogy a színész Jeney lstván személyében - „pályakezdő rendező" vállalkozik színrehozatalára. *A Pistit* ugyanis - és erről már az ősbemutató tapasztalata meggyőzött-, nem elég egyszerűen színpadra állítani. Itt a bonyolult szerkezetű, mozaikszerű és mégis egyetlen gondolat köré csoportosított darabnak ki kell találni a vizuális megjelenítésmódját is.

A szolnoki előadás és ezt előre kell bocsátanom esetlegességeivel, gyengeségeivel együtt a szolnokiak merészségét igazolta. A dráma értelmezésé-nek kulcsa magából a feladatból adódott. *A Pistit* akkor szabad és akkor érdemes felújítani, ha a nyolcvanas évek rendezője megtalálja Pisti és a Pistik fiai közötti kapcsolatot. Ha a *Pisti* történelmi tapasztalaraiból képes leszűrni és felmutatni a másfél évtized távolában változatlanul, sőt fokozottan időszerű drámai gondolatot: a boldogulásának lehetőségét, önmagát és saját identitását kereső huszadik századi kisember el-pusztíthatatlan élniakarását, az objektív realitásként adutt feltételek, alternatívák kőzötti választás áthárithatatlan személyes felelősségét.

Jeney Istvánnak nyilvánvalóan már nem Örkény, illetve Pisti kortársaihoz, hanem a nyolcvanas évek Pistiihez kel-lett szólni. Olyan Pistikhez, kimértekhez, tevékenyekhez és félszegekhez, akiknek nemcsak a fasizmus, a nyilas-terror tombolása, Budapest ostroma, de a személvi kultusz és 1956 is történelem. De. akik saját bőrükön érzik, hogy nem olyan könnyű a Pistiknek a Tevékenyekkel, Kimértekkel és Félszegekkel összezárva, velük együtt és ellenükre - önmagával azonossá válni.

Az előadás helyszíne, a „szoba", nemcsak szűk kereteket, de intim teret is szabott az előadásnak, Azáltal, hogy a nézők korosztályába tartozó, hozzájuk hasonlóan őltözött szereplők egy része a játékteret körül öl elő,' ki s nézőtér első-második sorában várakozott a jelenésére, a rendező egyrészt testközelbe hozta a színészeket, másrészt szinte fel is számolta a történelmi per résztvevői és tanúi közötti különbséget A kulisszák

Takács Gyula és Nagy Sándor Tamás a Pisti szolnoki előadásában

nélküli színpad arra kényszerítette - ösztönözte - Jeney Istvánt, hogy maximálisan kihasználja a Szobaszínház eleve adott rekvizitumait: a nézőteret az előtértől elválasztó ajtót, magát az előteret, sőt a játéktéren kívül eső helyiséget és az udvarra *néző* ablakot is. Ilyen módon a néhány négyzetméteres színpad a dráma követelményei szerint alakult, tágult. Látszólag egyszerű szcenikai ötlet például, hogy Pisti nyilvántartásba vétele, személvi adatainak felsorolása az ajtón, illetve a színpadon kívülről történik. Ám ki ne értené, hogy ez a térbeli megoldás az eleven élet és a káderosztályok papírvilága közötti távolságot fogalmazza meg' Vagy amikor Rizi testével tartóztatja fel az ajtóban a Pistit kereső, magasztaló és szidalmazó idegeneket, a bős fenyegetettsége kétszeresen érződik a testek torlódása által.

Hiba inkább csak ott volt, hogy a játékteret kitágító Jeney lstván saját leleményének áldozataként el is hitte ezt az optikai varázst, és különösen az első részben olyan hangerőre állította az előadást, mintha legalábbis nagyszínházhan lennénk. A cselekményt kísérő zenei eflektusok, megkomponált zörejek. sőt maga a színészi játék is, több decibellel hangosabb volt az elfogadhatónál. Mivel az előadás második része már a premieren is jóval visszafogottabb volt, remélem és feltételezem, hogy a későbbiekben a rendezőnek sikerült összhangba hozni a hangerőt a tér méreteivel.

Feltételezem, de nem vagyok benne biztos. Mert az első perctől érzékelhető, hogy a felfoltozott hangerő, a felfűtött atmoszféra a rendező és a színészek számára az érzelmi szélsőségek és zabolázatlan indulatok kifejezésére szolgál. Örkény látás- és írásmódjától valóban nem volt idegen a túlzás. Egy perceseinek groteszksége gyakran éppen a valóságbál ellesett tények és jelenségek szélsőséges felnagyításából táplálkozott.. De a szolnoki előadás - különösen a cselekmény indításakor - olyan mértékben felfokozza a hősök reakcióit, hogy ezzel ki is fordítja őket önmagukból. Az expozícióban, a befejezett alkotás boldogságától megrészegült író (aki természetesen szintén Pisti), nem szárnyaló vagy réveteg örömmel győzi le a természet törvényeit, hanem olyasfajta lihegő transzbán, amely már nem a lehe-

tetlent lebírni akaró tehetség, hanem az egzaltáltság jegyeit sugározza. Hasonlóképpen felpergeti, felfokozza a rendező Pisti szexuális felvilágosításának epizódját, ezáltal a hős szertelen kamaszindulatainak zűrzavara kerül előtérbe, és elsikkad a továbbiak szempontjából lényeges etikai motívum: Pistinek az életlehetőségek, biológiai és társa-dalmi magatartásformák közötti választásra való (örökké kielégítetlen) igénye. Nem egyszer éreztük hisztériásnak Pisti színpadi családtagjait. A féltés, a düh, a csalódás túlságosan naturális ábrázolása által éppen emberi arculatuk került veszélybe.

A későbbiekben azonban nemcsak Pisti - az előadás is lehiggad. (Csak a megkettőződés szabadságával hivalkodó mészáros, a nyilas és ellenálló Pisti felszabadulását köszöntő, hentesbárddal járt indiántánc agresszivitását éreztük disszonánsnak.) De ha az indokolatlan fortissimókat kifogásoltuk, tegyük rögtön hozzá, hogy ugyanakkor lélegzet-elállítóak az előadás feszültségteremtő, fokozó csendjei. A rendező hosszú másodpercekre megálljt parancsol a cselekménynek: egy zacskó pukkanását várjuk, és a túlfeszített várakozásban a hős a zacskót ollóval vágja szét… Füstkarikák szállonganak a fényben, csak az óra ketyegését hallani, és a néző lelki antennáival maga is majdhogynem felfogja, megérzi azokat a sugallatokat, amelyeket Rizi tolmácsol Pistinek.

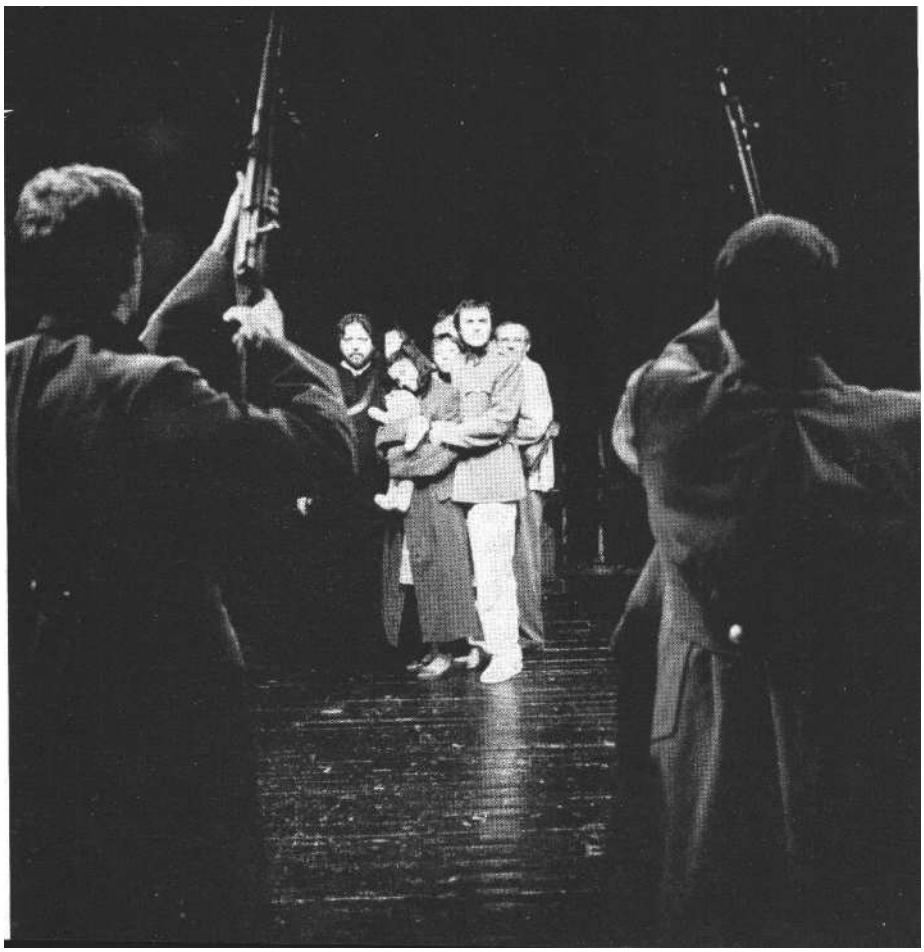
A szolnoki Rizi egyébként a legkevésbé sem emlékeztet az ősbemutató Rizijére. Egri Kati nemcsak életkorban különbözik, egész szerepfelfogása, a játékban betöltött funkciója is más. Gobbi Hilda mesteri, vérbő öregasszonya egy diós süteményéről híres, markáns és joviális karakterfigura volt, aki két lábbal állott a pesti aszfalton. Ez a Rizi olyan sokat látott és olyan sokat próbált az életben, hogy tulajdonképpen minden irracionális erőtől függetlenül, a múlt tapasztalatainak birtokában tanult meg a jövőben olvasni. S ha már egy-szer fölfedezte magában ezt a tulajdonságot, hát kamatoztatta is - mindig mások érdekében. A Nyitott Színpad fiatal Rizije, a pesti erdők kurta hajú, bricsesz-nadrágos Puckjaként próbált Pisti érdekében beavatkozni az eseményekbe. Szolnokon Egri Kati fekete estélyiruhás Cassandraként, szoborszerű méltósággal lép a színre. Megjelenése is, jelmeze is következetesen elkülöníti őt a játék köznapi alakban megjelenő, reálisabb szereplőitől. A sugallatok tolmácsa, a történelem angyala ő, akinek legemberibb vonása - a gyengesége. A védencét ért csapások hatására néha maga is elveszti a fejét, összeroskad, sír. Saját személyében csak egyszer kerül a Pistik valóságának gravitációs terébe: a második rész 1956 után játszódó lakáscsere-jelenetében.

Olvasva is, színpadon is gyengébb-nek éreztem a drámának ezt a jelenetét az alapszövetéül szolgáló „Apróhirdetés (Örök nosztalgia)" című egypercesnél. Az eredeti, nem egészen hatsoros remeklést a napilapok apróhirdetés-rovatának minden kommentár nélkül közölt paneljei alkotják. Az írói telitalálat „csak" annyi, hogy ezúttal a cserére ajánlott és keresett lakás tüzetes leírása szó szerint megegyezik. A szokványos jelzők tükörszerű ismétlődése nyilván-valóan nemcsak értelmetlenné, abszurddá is teszi a tervezett lakáscserét. Az ilyen módon felvillantott groteszk, sakk-matt szituáció mögött nyomban felsejlik a hirdető igazi dilemmája: az elvágyódás és a változtatásra képtelen maradni vágyás, az otthonhoz való ragaszkodás leküzdhetetlen ellentmondása is.

A dráma szövetében - és a színpadon - mostanáig ezzel az aforisztikus tömörséggel együtt a szöveg mögöttes tartalma sikkadt el. A Hirdető (Rizi) és a Közvetítő (Tevékeny) egy valódi lakáscsere körülményeit idéző színpadi párbeszéde, stílusban is, tempóban is jóval reálisabbnak tűnt, s a kérdések és feleletek végül is egy anekdota csattanóját készítették elő. A lényegre szorítkozó közlések feszültsége meg-ereszkedett a szövegbe szivárgó bővítmények következtében.

Meglepetésünkre, a szolnoki előadásnak éppen ez a vitatható jelenet lett az egyik drámai és vizuális csúcspontja. Jeney István majdnem éjsötét színpadon, egy a nézőktől viszonylag távol-eső, valódi ajtó vagy ablak mélyedésébe préselve játszatja el a jelenetet, s mi nézők csak vakító, vallató fénnyel meg-világított sziluetteket látunk. Nem hús-vér emberek, árnyak mérik össze erejüket; s a tét nem egy Sashegyre néző öröklakás tulajdonjoga, hanem a felcserélhetetlen szülőföld, a haza. A tárgya-lópartnerek privát kereskedelmi ügylete mögött elementáris erővel rajzoló-

Jelenet a Pisti próbájáról **(Szoboszlai Gábor felvételei)**



dik ki a „menni vagy maradni" történelmi dilemmája. Rizi minden banális mondata mögött ott kavarog, izzik, sajog a szöveg második, mélyebb szintje, és Egri Kati ebben a jelenetben maradéktalanul kiaknázza ezt a kettősséget. A megszorítással nem Egri alakításának értékét kívánom megkérdőjelezni. Inkább csak utalnék rá, hogy a színésznő nem minden jelenetben szólaltatta meg szövegének ezt a többszólamúságát. Egyszer-egyszer látványos kitörésekkel, indokolatlan nevetésekkel pótolja, palástolja a szituáció színészi megoldatlanságát. Feltételezhetően azonban ezekben a zavaró pillanatokban sem a színészi rutinnal, hanem inkább az adott jelenet következetlen értelmezésével van a baj.

Ha Jeney István csak a lakáscserejelenet teátrális megoldását találta volna ki, vállalkozásának akkor is meglenne a maga színháztörténeti haszna, értelme. De bízvást sorolhatnánk még jó néhány olyan jelenetet, amelynek értelmezése, képi megoldása szerencsésen viszi tovább Pisti színpadi életét. Ilyen újító,
izgalmas rendezői megoldás volt a Dunaparti kivégzés nagyjelenete. A drámának ezt *az* alighanem legtöbbet vitatott mozzanatát Jeney a kivégzés előzményének, a fegyelmi vétség következményeitől félő Pisti fenyegetettségének hangsúlyozásával olyan módon értelmezi, hogy ezzel megszűnik Pisti átállásának action gratuite jellege. A hóhér-szerepre csak kényszerből vállalkozó, sarokba szorított Pisti, ha önmaga akar maradni, szinte nem is tehet mást, mint hogy vállalja az áldozatok sorsát.

A jó ritmusú, összefogott szobaszínházi előadásban a mozaikszerkezetű drámának szinte minden jelenete a helyén van. Csak a záróakkord megváltoztatásával nem tudok egyetérteni. Jeney István ugyanis az előadás keretének választott Traviata-dallamok kedvéért az újjászülető Operaházból kiszűrődő zenével fejezi be az előadást, lemondva Örkény sokkalta frappánsabb és mélyebb zárómondatáról, arról, hogy „Egérirtást vállal dr. Varsányiné". Igaz, a szöveg maga nem sikkad el az előadásban, de egy kevésbé szuggesztív színész kikiáltóként tolmácsolt szövege magától értetődően nem rendelkezhet a motívumot megillető gondolati és helyzeti energiával.

Érdekessége az előadás stílusának, hogy a rendező viszonylag kevés és roppant egyszerű kelléket használ. A

Jelenet Örkény István drámájának szolnoki előadásából (MTI-fotó - Ilovszky Béla felv.)

háromkirályok koronáját helyettesítő papírzacskó vagy Rizi nyeles tükre szinte az amatőrszínház vállalt szegénységére emlékeztet. Ugyanakkor ezek a jól választott, egyszerű kellékek nagyon is alkalmasak a színpadi jel funkciójának betöltésére. Nem húzzák le nehézkes valódiságukkal a szöveget a földre, hanem megtartják a képlékeny és képletes valóság szintjén. Jóval bőkezűbben bánik Jeney az előadás kelléktáron kívüli, általa teremtett rekvizitumával: a színész testével, mozdulatával. Abban a pillanatban, amikor az ellenálló Pisti kezében a mészárosok véres bárdjával - arra a felismerésre jut, hogy végre neki dörögnek az ágyúk, egyszer csak a reprodukciókról és filmfőcímből is jól ismert Muhina-szobor pózába merevedik, ezzel szavak nélkül is kifejezi a szöveg mögötti pátoszt és iróniát.

Annak idején a pesti előadás közreműködőit és kritikusait nem győzte meg az író a második, négypistis változat indokoltságáról. Örkény, amikor átszerkesztette drámáját, nyilvánvalóan hitt abban, hogy az új megoldás, amely még jobban eltávolítja Pisti drámáját a történelmi tablók sorozatától, elvontabbá és áttételesebbé teszi a történetet, evidensebbé a Pistiség tartalmát. Négy Pisti sorsából a közönség világosabban látja, érzi, hogy nem a hős története, az egymást követő, ismerős történelmi helyzetekbe behajított ember társadalmi állapotrajza a lényeg. Az eredmény azonban nem igazolta a szándékot. Örkény már a próbák közben tartott tőle, hogy a négy színpadi figura összemosódik, vagy legalábbis nem válik el egymástól elég plasztikusan. Á négypistis változat esetleges mozzanatai, a kényszerű változtatások indokolták, hogy Vincze János Pécsett az eredeti variációt választotta. Jeney drámaértelmezésében és előadásában újra lényegessé válik a Pistik kapcsolatrendszere. Az előadás mindenekelőtt arról győz meg, hogy a század második felében a magyar Pistik különböző életutak és magatartásmodellek között választhattak, hogy korunkban és honunkban Kimért, Tevékeny és Fél-szeg Pistik mérkőztek, hol a történelem vak erőivel, hol egymással, amíg Pistipisti eljutott oda, hogy önmaga lehessen.

A Pistik mérkőzésének, élethalálharcának drámai csúcspontja, amikor visszacsap a kályhából a füst, és Pisti koholt váddal bíróság elé kerül. Ez a jelenet minden változatban a groteszk játék tragikus csúcspontja; a szolnoki előadásban is megrendítő erővel sugározza a Pistik igazát. itt is, de az ezt követő jelenetsorban is élesen elválnak, elkülönülnek egymástól a Pistik. A legnehezebb feladat nyilvánvalóan a legáltalanosabb emberi, kortársi vonásokat fel-mutató Pistit-e vár: Nagy Sándor Tamás alakításának legfőbb érdekessége a megjelenése. A színész mintha nagyvonalúan túltenné magát az évtizedes Pistivitán, nem akar sem idealizált kispolgár lenni, sem krisztusi figura; a mesebeli királyfi mítoszhőse éppoly távol áll tőle, mint a magyar James Bond nimbusza. A túlélés bajnokaként sem török-szik semmiféle rendkívüli erény vagy képesség felmutatására. Olyan Pistit személyesít meg, amilyennel Örkény is, a rendező is, sőt a néző is számtalanszor találkozott: a történelmi és társadalmi viszonyok áttekinthetetlen labirintusában utat kereső, sok millió kamasz-Pisti egyikét. Hősiessége nem szavakban és tettekben, hanem életképességében nyilvánul meg.

Félszeg Pisti hálás szerepét Jeney önmagára osztotta. Ezt azonban csak akkor bélyegezhetnénk önzésnek, ha nem tudnánk, hogy ebben a szerepben neki kell a legfélelmetesebb riválissal. Garas

Dezső alakításának emlékével megküzdeni, s ha nem volna eleve evidens, hogy alkatánál fogva is Jeney a legalkalmasabb a társulatban erre a szerepre. A. rendező színészként sem riad vissza a szerep kínálta szélsőségektől, de különösen utolsó nagy monológjában, a romba dőlt és újjászületett főváros idegenvezetője-ként bizonyítja be, hogy a figura rutinná lett stílusát és a szituáció poézisét egyez-tetve, tiszteletet érdemlő alázattal hagy-ja élni, hatni Örkény szövegét.

Á szolnoki előadásban először válik el igazán egymástól plasztikusan a maga karrierjét építő, önelégültségében félelmetes Tevékeny Pisti (Zala Márk) és a bürokrácia öntőformáiban szögletesre préselt Kimért (Takács Gyula) alakja. Különösen az utóbbi volt számomra érdekes meglepetés. Takács Gyula oly módon kölcsönözte saját, nem minden szerepben hálás alkati adottságait a figurának, hogy ezzel társadalmi hátteret és lelki habitust is kínált neki, és ugyan-akkor, az egyes jelenetekben más-más funkciót betöltő Kimért figurák rokonságát és különbségét is bravúrosan eljátszotta. Örkény írói bőkezűségének hála, a négy Pisti és Rizi árnyékában felvonultatott epizódfigurák is lehetőséget kapnak rá, hogy egy-egy jelenetben bizonyítsák karakterizáló-, karikírozó-képességüket, és kísérletet tehessenek a reális és az abszurd szöveg mögötti általánosabb érvényű gondolat kifejezésére is. A szolnoki társulat tagjai a premierig jobbára csak az első fel-adat megoldásához jutottak el. Roczkó Zsuzsa változó eredménnyel birkózott a Lány szerepével: hol érdektelenül szürke, hol túlságosan harsány volt, de a tárgyalás-jelenetben - először, amikor vallomást tesz Pisti ellen, másodszor, amikor összeroskad saját tettének súlya alatt - megrendítően őszintévé válik.

Örkény István, ha élne, ha látná, úgy hiszem, halványabb megoldásaival együtt is jó szívvel, elégedetten fogadta volna a szolnokiak tisztán értelmezett, tehetséggel megjelenített előadását.

Örkény István: Pisti a vérzivatarban (szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Dramaturg: Magyar Fruzsina. *Játéktér és jelmez:* Wágner Tamás. *Zenei összeállító:* Nádor László. *Rendező:* Jeney István.

Szereplők: Nagy Sándor Tamás, Takács Gyula, Zala Márk, Jeney István, Egri Kati, Roczkó Zsuzsa, Philippovich Tamás, Turza Irén, *Mucsi* Zoltán, Dezsényi Péter, Bárdos Margit, Váry Károly,

P. MÜLLER PÉTER

Az értelmezés kelepcéje

A Kulcskeresők
a Pécsi Nyitott Színpadon

Merész vállalkozás egy amatőrszínpad részéről a szolnoki, majd a nemzeti színházbeli előadás (és ez utóbbi fő műsoridőben történő tv-közvetítése) után műsorra tűzni Örkény István *Kulcskeresők* című darabját. Nemcsak a széles körű nyilvánosság hatása miatt, hanem a dráma világának belső sajátosságaiból, a színrevitel módjának erős meghatározottságából eredően is. A Pécsi Nyitott Színpad azonban már legutóbbi bemutatóival is felhívta magára a közönség és a szakma figyelmét, ami a darabválasztásnak és a megvalósításnak egyaránt volt köszönhető. *A Pisti a vérzi¸atarban* sikerét követően (mellyel - egyetlen amatőrtársulatként - a stúdiószínházak ez évi bemutatóján is részt vettek a játékszínben) a pécsi Nemzeti Színházzal közös produkcióban mutatták be Pilinszky *Gyerekek és katonák* című művét. Mindkettőről olvashattunk a SZÍNHÁZ 1982/i. számában. A most színpadra állított *Kulcskeresők egy* tervezett Örkény-trilógia második darabja: harmadikként a *Forgatókönyv* műsorra tűzését tervezik.

Örkény *Kulcskeresők* című műve, nézetem szerint, az eddigi elemzésektől és a darab előszavától eltérően, első-sorban is nem a kudarc (vagy a siker), hanem az interpretáció drámája: a tények és a hozzájuk rendelt értelmezések és értékelések diszkrepanciájának művészi felmutatása. Mert bár - közvetlenül - a darab eseményeiben, a szereplők sorsában valóban a vereség vagy győzelem, a kudarc vagy siker kérdése jelenik meg, közvetve, egy elvontabb mérlegelésben mindez mint az értelmezéseknek a tényekkel szembeni prioritása, mint az (át)értelmezésben rejlő csapdák problémája fogható fel. Ennek az egész kérdéskörnek pontos megfelelője a mű szerkezete. Ez a típusú szerkezet a Tótékkal kezdődően van jelen Örkény drámáiban. A korábbi - egymásba „átfolyó", pusztán a jelenetezés miatt elváló hagyományos, felvonásokra történő - tagolás helyett ettől kezdődően a drámát két részre, két dramaturgiailag is - élesen elváló egységre bontja. A *Tótékban* a cezúrát, a két részt élesen elválasztó mozzanatot a fiú halálhíre jelenti (ennek dramaturgiai szerepét elemzem a Literatúra 1980/3-4. számában közölt dolgozatomban), a *Vérrokonokban* az első rész végén megszülető „vérszerződés", *a Pistiben* a történelmi korszakváltás. *A* Forgatókönyvben a „mutatványra" való felkészülés alkotja az első részt, és maga a „produkció" (azaz a tárgyalás) a másodikat. *A Kulcskeresőkben* pedig az első rész döntő mozzanata, ami minden fontosabb szereplő sorsára kihat, Fóris leszállása, a másodiké pedig e tény (és az ehhez rendelt sorsfordulók) átértelmezése. Erika ezzel a különös landolással veszíti el évtizedek óta várt Nobel-díjas szerelmét, Katinka Bodóját az erről a földetérésről készített riport miatt fogják valószínűleg elbocsátani a Rádiótól, Nelli e miatt a leszállás miatt lesz a férjébe vetett reménytől és a lelki nyugalom lehetőségétől megfosztott asszony.

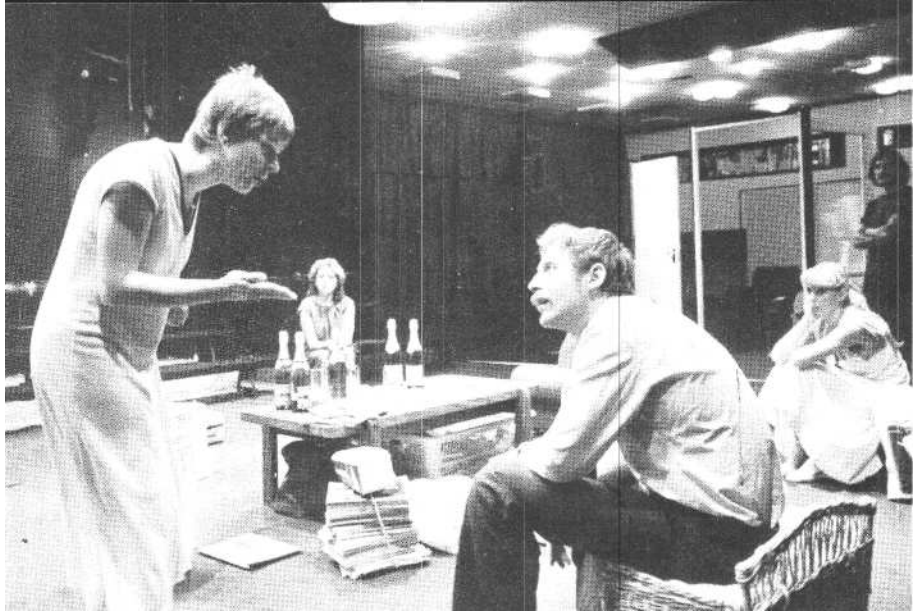
Ez a közel katasztrofális megérkezés tény. Ezek a következmények viszont - bár biztosra vehetők - túl vannak a darab jelen idején. Örkényt nem a következmények érdeklik, hanem az, hogy egy objektív tény (és a vele járó következmények) *helyett* miként kap szinte ontológiai létet az interpretáció, mi módon veszíti el a múlt a realitását, és foszlik - a jelen érdekében - semmivé. Epiktétosszal szólva: „Nem a tények zavarják az embereket, hanem a tényekről alkotott vélemények." Azaz az értelmezések fontosabbak számunkra, mint maguk a tények. Napjainkban ez különösen így van, korunk az interpretáció kora. A szuper-hatalmak konfliktusaitól az egyes emberek mindennapi érintkezéseiig a kulcs-probléma az egyazon tényekhez rendelt eltérő értelmezésekben rejlik. Az (át)-értelmezéseknek ez a primátusa pedig olyan kelepcébe csal bennünket, amelyből éppúgy nem tudunk kijutni, mint a Fórisék lakásában rekedt szereplők, akiknek sorsában Örkény nemcsak azt mutatja meg, hogy miként minősíthetők át a vereségek győzelemmé, hanem azt is, hogy ezzel az átminősítéssel elvész számunkra a valóság (és benne önmagunk) reális megismerésének a kulcsa.

„Egy illúzió nemcsak haladék, hanem vigasz is, hogy tovább lehessen élni" - mondja Bolyongó, akiben Örkény megtestesíti magát az átértelmezést. De - Örkénynél természetes módon - a mű ennek a magatartásnak az ellentétét is

szerepelteti : Bodó alakjában, aki viszont így beszél: „Álmodók! Önhitegetők! Világbolondítók!", majd hozzáteszi: „A *tények beszélnek."* Örkény paradoxonokból építkező világára jellemző, hogy a sajtó képviselőjének szájába adja ezeket a szavakat, holott éppen a sajtó, a tömegkommunikáció az, ami a világot pszeudotényekkel és kvázi-információkkal árasztja el, ami napjainkra tömegméretűvé tette - a manipulált tényekből következően - az értelmezés, a megmagyarázás, a „hogyan is kell ezt érteni" elsőbbségét. .Bodó azonban (bonyolítja tovább Örkény a képletet) valójában nem „igazi" rádióriporter, csak átmenetileg az, hiszen folyton kirúgják az állásából. Mert a kor ellen dolgozik, az ellenkezőjét akarja tenni annak, amit a sajtó tesz. Ő az, aki a darab végén, a Bolyongó vezette átértelmezés után a visszaértelmezést végrehajtja, aki visszatér a tények elsőbbségéhez - de ebben magára marad, sőt ő is e kollektív önáltatás kényszerű foglyává válik.

Az előadás a tv-híradóval egy időben kezdődik. A. közönség nem a nézőtéren foglalhatja el a helyét, hanem a szín-padra vezető hátsó feljárón keresztül jut el a játék- és nézőtérre, Fórisék lakásába. Útközben, egy lépcsőházszerű folyosón Bolyongó mered ránk egy üveg-fal mögül. Á. színpad (a nappali) két oldalán elhelyezett padokról az előadás kezdetéig szemügyre vehetjük. a játékteret, vagy nézhetjük a hálószobában elhelyezett tv-n. az épp folyó híradót (ezen az estén. a koreai utasgép ügyét értelmezik.). A lakás helyiségeit nem falak választják el egymástól, hanem pusztán az ajtók jelölik az elkülönülő tereket -. minden más azonban valóságos: a csapokból víz folyik, és öblít a W. C. Az elcsendesülő közönség mindjobban a televízió bűvkörébe kerül, de ekkor belép a lakásba Nelli -- ugyanazon az ajtón, amelyen mi is beléptünk -, lepakol és kikapcsolja a készüléket.

Á rendezés a. dráma két részéből a másodikat emeli ki, terjedelmileg is (az első rész igen erősen meg van húzva) és tartalmilag is, igy a szerkezeti cezúra elveszti funkcióját, és nem lesz szükség az előadás közbeni szünetre sem. E látszólag mellékes mozzanat azonban a produkció egészében igen fontossá válik. Azon az ajtón ugyanis, amelyiken a közönség és a szereplők beléptek, az elő-adás folyamán - mint a drámából tudjuk - nem lehet kimenni. Vagyis a szereplőkkel együtt mi sem találjuk a nyitját ennek a zárnak, mi, nézők is foglyai leszünk e kulcstalansággal szimbolizált értelmezési csapdának, amiből. egy kis szünetnyi időre nem lehet kikászálódni. Ez a „bezártságélmény" ugyan nem szorongató, de az előadás végén mégis minden alkalommal megkönnyebbült sóhaj vagy nevetés nyugtázza, hogy -- az elülő taps utáni. tanácstalanságot követően az első ajtóhoz induló nézőnek sikerül az, ami a mű világában nem történhetett meg: sarkig tárni az ajtót. Ez a rendezői megoldás nagyon jól emeli ki az Örkénnyel kapcsolatban oly gyakran említett önismereti jelleget, mégpedig nondirektív módon, finoman érzékeltetve a nézők sorsközösségét Fórissal. és a többiekkel. Ezzel a fogással Vincze János rendező tovább élezi azt a színházi paradoxont, hogy a néző egy tőle térben és létmódban elváló világot mint a saját világát éli át, hiszen
itt bármennyire kontemplatív is a nézői magatartás a. közös játék- és néző-tér gyújtópontba állítja a „rólad szól a mese" elvét. Anélkül azonban, hogy a közönség játékba történő bevonásának szerencsétlen és színházellenes gyakorlatát követné.



Jelenet a Kulcskeresőkből (Pécsi Nyitott Színpad) (Proksza László felv.)

A második rész és így a produkció középpontjában is a Bolyongó vezette átértelmezési folyamat áll (ezt a jelentőséget vetíti előre Bolyongó előadás előtti megjelenése a „lépcsőházban"). Ez az átértelmezés nem egyszeri aktus, hanem folyamat, s ugyanakkor nem egyé-ni, hanem kollektív művelet. E minden lépésében figyelmet érdemlő kollektív folyamatban a rendező kiegyenlíti a szereplők közti jelentőségbeli különbséget, nincsenek mellék- és főszereplők, Benedek úr ugyanolyan fontos, mint Fóris; Fóris, mint Erika; Erika, mint Nelli és így tovább. Egyedül Bolyongó kap „karmesteri" szerepet, de oly módon, hogy az előadás érzékelteti: Bolyongó csak a többiekben már eleve meglevő késztetésekre épít, azoknak megy elébe, vagyis olyasmit „vezényel", amit a többiek amúgy is játszani szeretnének.

A szerepeknek ez az egyenjogúsítása is teszi, hogy igazi csapatjáték részesei lehetünk. A hangsúlyátrendezés pedig azzal a következménnyel is jár, hogy az eddigi bemutatókhoz képest új vonásaik domborodnak ki az egyes szereplőknek. A legnagyobb derűt például Benedek kelti, akinek aprólékos bíbelődése, mesteremberi precizitása, már-már együgyű igyekvése a szervizfunkció betöltésére jól ellenpontozza Fóris nagyvonalú, a részletekre rá sem hederítő magatartását. Benedek a darab során őt érő kudarcokat azonban hasonló természetességgel vészeli át, mint a parancsnok: neki a pöcök, Fórisnak a pöff jelent végső magyarázatot arra, hogy a kísérlete sikertelen lett. A zár megjavításának kudarcán kívül' Benedek kudarcot vall a villanyszerelésben is miatta olvad ki a biztosíték, s ezért kell gyertyát gyújtani. (A pécsi előadásban mécsesek helyett gyertyák égnek.)

Az apró lángok fényénél pedig eszünkbe jut a temető, amelynek kapujában Fóris a landolást befejezte, s az a párhuzam, ami a „Feltámadunk" jelszava és e közel katasztrofális földet érés győzelemmé történő átminősítése között fennáll. Mert bármennyire is a továbbéléshez segíthet bennünket egy illúzió, egyúttal el is távolít az élettől, és nem rendelkezik több valóságtartalommal, mint a „Feltámadunk" realitása. Csak annyi a különbség e felirat és az átértelmezés között, hogy ez utóbbi a múltra irányul, s annak ad új távlatot. Bolyongó mint maga Örkény írja egy levelében „az embereket kiemeli az idő realitásából". A feltámadás ugyanezt „teszi",

Á realitás-irrealitás határán való egyensúlyozást jól oldják meg a szereplők, mivel mindent tökéletesen komolyan vesznek, sehol sem „kacsintanak ki" a szöveg mögül, s ezáltal ezek a komolyan vett furcsaságok egyszerre válnak hihetővé és hihetetlenné, ijesztővé és mulatságossá. Mert Örkényt szó szerint kell érteni, ő ugyanis naivan, „tiszta és racionális tekintettel néz - a káoszra" (Balassa Péter), s ez adja groteszk szemléletmódjának alapját. És sajátos módon épp ez a komolyanvétel teszi végtelenül komikussá az előadás számos jelenetét. Például a váratlanul beálló sötétség után elhangzó dialógusokban a játékosoknak minduntalan szünetet kell tartaniuk, mert minden egyes replikát harsány nevetéssel fogad a közönség. A realitás - mint a játéktérrel kapcsolatban már említettem - a színpad tárgyaiban és kellékeiben is jelen van. Semmi nem akar másnak látszani, mint ami. Valódi koporsót hoznak be a gyászhuszárok, valódi a szerelő szerszámosládája is, és a szerelők nem holmi műitalt, hanem igazi pezsgőt isznak. S ettől válik mégis mindez tulajdonképpen fantasztikussá. Mert minden részlet valóságos - és ezzel a rendezés tökéletesen ellenpontozza az egész helyzet irrealitását. A részek és az egész között feszülő ellentmondást pedig éppen a részek valószerűségének teljes hitelességével lehet kiemelni, s megteremteni az örkényi szövegnek adekvát előadási formát.

A szereplők teljesítményét kollektív munkaként lehet értékelni. Amatőregyüttesről lévén szó, nem kérhető számon a játékosoktól a színészmesterség teljes eszköztára. De ez az alakítás, amit csapatként nyújtanak, jól szolgálja a darab és a rendezés üzenetének érvényre juttatását. A szerepek „egyenjogúsítása" is pozitív hatást gyakorol az egyes színészi teljesítményekre. A Pécsi Nyitott Színpad *Kulcskeresők-előadása* kellemes színházi élményt jelent. A néhány éve állandósult összetételű társulat Vincze János rendező irányításával legutóbbi bemutatói révén az amatőrtársulatok legjobbjai közé emelkedett.

Örkény István: Kulcskeresők (Pécsi Nyitott Színpad)

Rendező: Vincze János. *Játéktér:* Werner József.

Szereplők: Pilinczes József, Gyarmati Zsuzsa, Muschberger Ágnes, Mikuli János, Inhoff László, Csorba Erika, Kocsi László, Pacur Zsolt, Szendrődi Gábor.

SZÁNTÓ JUDIT

E kort porondra tenni...

A Búcsúelőadás Kaposvárott

Ama bizonyos telefonkönyvcsoda sajnos ritkán esik meg színpadainkon, nem utolsósorban azért, mert még ezt a csodát se ketten adják elő: a színész és a telefonkönyv - mindkettőjüket meg is kell rendezni. (Ha másnak nem, a színésznek.) A gyakoribb az, hogy remekművekből születnek jócskán elégtelen előadások, a nem annyira remekművek pedig, ahelyett, hogy a színpadon meghatványoznák potenciáljukat, kíméletlenül lelepleződnek. Persze vannak - gyarapodó számban - kivételek. Azonban például a kaposvári színházra - ahol ez a kivétel már-már szabály - eddig inkább az volt a jellemző, hogy jó darabokat adtak egyenértékű vagy annál gazdagabb előadásban. Most még az ő erejüket is próbára tévő vállalkozásba fogtak : egy nem igazán sikerült színdarabot tűztek műsorra. Nyilván nem azért, hogy a szöveggel együtt ők is lelepleződjenek. Hittek benne, hogy az anyagból jó színházat lehet csinálni. Az önbizalmat bizonyára már a kezdettől egy kitűnő ötlet, afféle igazi Kolumbusz tojása is serkentette: a cirkuszi környezetben játszódó darabot igazi cirkuszba helyezni.

Müller Péter *Búcsúelőadásának* cirkusza színpadi cirkusz, tehát, mint azt számos cirkuszmiliőjű előadásban megszoktuk, önmagánál többet jelent; a színpad csak mímeli, hogy cirkusz, s így a cirkusz, idézőjelbe kerülve, egyfelől bizarr egzotikum lesz, másfelől megtelik metaforikus tartalmakkal; cirkusz az egész világ, mondják ezek az előadások. A kaposvári előadásban a cirkusz magától értetődővé vált, a darab azt mondja, hogy a cirkusz - cirkusz, ahol a legkifinomultabb művészi tudás ünnepli önmagát, s a középpontba a játék kerül, a játék, amely természetesen életveszélyes. Idézőjelek, áttételek fejtegetése helyett a produkció elkezdhet önmagáért beszél-ni, önmagáról szólni.

És itt a bökkenő: mert miről szóljon mármost az előadás? A színre vivők itt szembe kellett hogy nézzenek a darab-bal, melynek írói világa meglehetősen elüt a kaposvári társulat által előnyben részesített drámai anyagoktól. Müller Péter darabja egy anekdota és egy tétel összeházasításából jött létre, ráadásul - akár *a Szemenszedett igazság* esetében is - egy steril nemzetközi fogyasztópiacot megcélozva, ami igazából csak a bulvárdaraboknak természetes kenyere. Igényes művek - márpedig Müller nyilván-valóan ilyenre készült - nem lehetnek meg a hic et nunc sokszor bizony valóban aszkézist követelő, mert hatókört korlátozó parancsa nélkül. (Miközben a nem csak egyszerűen igényes, hanem valóban jelentékeny drámák aztán meg-valósítják a szintézist: a hic et nuncon túllépő egyetemes érvényt.)

Az anekdota: a Stevan and Cawalleri cirkusz (az ortográfia máig rejtély számomra) megtörtént esete (higgyünk Müllernek, bár a műsorfüzet alaposabb dokumentálásra is vállalkozhatott volna) : a kísérlet Mussolini elrablására és felléptetésére, majd ennek meghiúsul-tán a háború végeztével összetoborzott búcsúelőadás. Az anekdota olyan ihletforrás, amely csak látszólag ígéretes: körülbelül annyira, mint egy csinosan kiállított csapda. Egyik fő baja, hogy figurái és szituációi az idő múlásával veszítenek közismertségükből, elvesztik egyezményes jellegüket; negyven év elmúltával hányan tudják még egy átlagos nézőtéren, ki volt Otto Skorzeny, mi-féle kapcsolat fűzte egymáshoz a Ducét és Galeazzo Ciano grófot (egyáltalán : kik voltak ők?), és miért játssza törpe növésű színész az olasz királyt? Számos drámát inspirált anekdota; közülük azok a maradandók, melyek a konkrétumokat már akkor, mikor mindenki ismerte őket, általánosságba, tipizálásba oldották. (Hamarjában egy kínálkozó példa: Zuckmayer *A köpenicki kapitánya.)* Müller Péternél az anekdota anekdota marad, és ez egy szöveghű előadásban alaposan megnehezítené a mű élvezetét, vagyis az átlépést az anekdotából a tétel szférájába.

A tétel valahogy így hangzik: bajos művészetté szublimálni azt, amit átéltünk, esztétikummá párolni a szenvedést, a vért, a verejtéket, a megaláztatást, a csalódást a világban és önmagunkban. Vajon igaz-e ez ? A baj az, hogy igaz is meg nem is. Radnóti Miklós egyetlen Razglednicája megcáfolja; bizonyára számtalan, a túlélők tollán, ecsetjén, kottafüzetében, interpretátori művészetében meg nem született alkotás erősíti. Vagyis: ez a kérdés nem a mű-

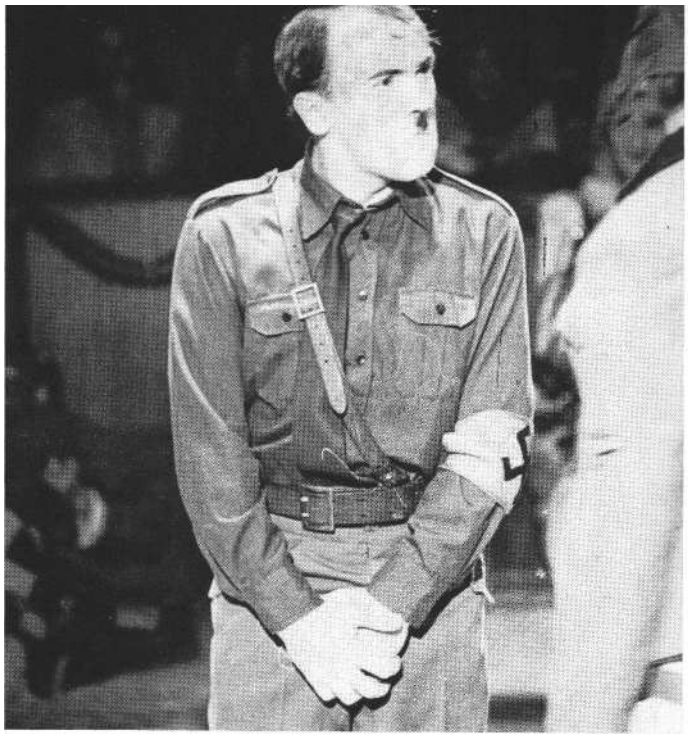
vészet kérdése, hanem az egyéni alkaté. Ki épp azáltal váltja meg magát a pokloktól, hogy legszörnyűbb élményének is formát ad; ki azáltal nyeri vissza lelki egyensúlyát, hogy alkotóként vagy műélvezőként betokosítja magában a gócot. Ám ez egyben azt is jelenti, hogy e tétel bármiféle egyértelmű kifejtése nem lehet produktív művészi gesztus.

A Búcsúelőadás szövegében mindennek kielemezhető művészi következményei vannak. Á darab tulajdonképpen nem tud eljutni A-ról B-re, hanem körkörösen járja körül ugyanazt a - meg nem old-ható - problémát. Körkörös szerkesztésűek természetesen a „számok", vagyis a Mussolini bukását sűrítő epizódok, melyek még csak egy történetet sem mondanak el logikusan és összefüggően (ez persze szándékos is, hiszen cirkuszi számokról van szó - csakhogy a szín-házi közeg, melyben megjelennek, mégis megkérdőjelezi őket), és körkörösek a közjátékok, vagyis a bohócok lázadó gesztusai is, melyek végig azonosak maradnak önmagukkal, és uralkodó elemük az érzelgős önsajnálat: hogyan várhatják el tőlünk saját hóhéraink saját kálváriánk művészi ábrázolását, mikor mi privátim annyit szenvedtünk ?

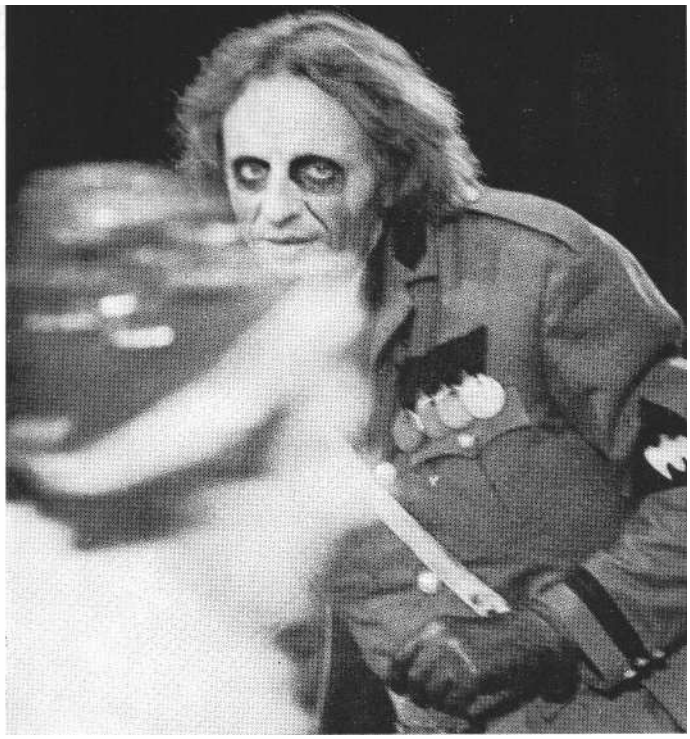
Á kaposvári előadás - és a következők egyaránt vonatkoznak Garas Dezső rendezői munkájára és a társulat nyilvánvalóan alkotó közreműködésére - sorra-rendre megbirkózik ezekkel a buktatókkal. Ami a kompozíciós problémákat illeti, első szinten már itt segít az autentikus cirkuszmiliő: a cirkuszi dramaturgiában minden néző járatos lévén, mindenki magától értetődőnek tartja a körkörös szerkezetet, a zárt számok egymásutánját, vagyis a játék-hely megválasztása szerkezetileg máris talpára állította a játékot. Ami pedig az önsajnálatot illeti: ez a kaposváriak játékából köztudottan hiányzik, és a kemény, karcos, ironikus, ugyanakkor minden pongyolaságot száműző, pontosan fogalmazó játékmód ismét csak igen jót tesz a darabnak, mely ebben a tálalásban sokkal előnyösebb oldaláról mutatkozik meg, mint annak idején (az 1973-as ősbemutatón) a győri előadásban. Müller Péter ugyanis helyenként maga is erős, intellektuális, szellemes szöveget ír, jó poénokat helyez el, amelyek most szikráznak fel igazán. Sőt, Berki Géza zenéje, amely Győrött még érzelmes slágerfüzérre emlékeztetett, most, ilyen tolmácsolásban, helyenként brechti songok kísérőzenéjének is beillik.

Jelenet a Búcsúelőadás kaposvári előadásából

Ez azonban az egyszerűbb feladat volt. De mit kezdett az előadás az anekdotával és a tétellel? Azt mond-hatjuk: a megoldás átutalódott egyfelől a virtuozitás, másfelől az általánosítás szintjére, Garas és társai először is, jó érzékkel, csak a két diktátort, Mussolinit és Hitlert egyénítették, azokat tehát, akik még ma is - sőt a művészet és a tömegkommunikáció mementóinak hála, éppen manapság az elmúlt évtizedeknél inkább -- egyezményes jelként vehetők számításba; Clara Petacci, Skorzeny, Ciano, Viktor Emánuel (a Vittorio Emmanuel ugyanis hibrid írásmód) és mind a többiek az őket megelevenítő bohócra hasonlítanak s nem történelmi önmagukra. Lukáts Andor és Bezerédy Zoltán frenetikus és annyi friss keletű modell ellenére is merőben eredeti paródiáikban (Bezerédy zárt Hitler-magánszáma az elmúlt évad egyik remeklése, mert nemcsak modort játszik, hanem a paranoiás egyszemélyi hatalom lényegét is sűríti) perfekt virtuozitással értékesítik a darab egyik valóban termékeny gondolatát, miszerint bohócok játszanak bohócokat, és arra is képesek, hogy önsajnálat, „maszatolás" nélkül érvényesítsék az ábrázoló bohóc humánus és megszenvedett kritikáját az ábrázolt bohóccal szemben. A többiek nem teremtenek önálló figurát, hanem valamiféle jól eltalált mozzanattal hosszabbítják meg bohóclényüket. Vonatkozik ez még Lukátsra is, aki a nagy Bario Bario görcsbe rándult keserűségét is átbújtat-ja az amúgy maszkban is, habitusban is szellemesen kidolgozott Duce-paródiába. Csákányi Eszter egy nyafogó hang-lejtést talált Clara Petacci szenvelgő hisztériázásához, ekképp folytatva, de egyben el is különítve a hisztériáját megkínlódott, Dachaut járt kötéltáncosnőt, Spindler Béla a maga lírai, feminin „szép Doménico"-figuráját csúsztatja át a „szép Cianóra" vagy arra az SS-tisztre, aki az ő megformálásában hiú, riszáló szörnyetegként jelenik meg, Gyuricza István az eggyé zsugorodott Négy Cavalcanti zárkózott mogorvaságát menti át a Monte Blembo kapitányába, Komlós István a vak bohóc kiszolgáltatottságát, Hunyadkürti György a butácska légtornász egykedvű blazírtságát folytatja szerepeiben. Es van valaki, aki minden inkarnációjában önmaga marad : Máté Gábor, aki Augustként a ma-gát minden helyzetben feltalálni vélő, minden szerepjátszásra alkatilag képes, meneteket mindig nyerő, de a meccset mindig elvesztő kispolgár teljes és egységes drámáját eljátssza. Igaz, vele bánt az író a legkegyesebben, két kitűnő számot is nyújtva részére, a vadászmonológot és a slemil August fenevaddá válását; Máté ezekre alapozva építi ki egész estét betöltőre a maga minden mozdulatával, dadogásával, jellegzetes szövegejtésével emlékezetes, típusértékű alakítását. A virtuozitás a szerepformálások mindegyikét egészében járja át, és szinte csak kiegészíti a prózai színészektől ritkán látható fizikai értelemben vett virtuozitás, amiben elsősorban a remekül karbantartott kondíciójáról mindig is ismert Lukáts Andor jeleskedik, aki tud egykerekű biciklin száguldozni, labdával zsonglőrködni, trapézon lengeni, nőimitátort játszani; de a trapézon vele tart Csákányi Eszter is, Karácsony Tamás és Serf Egyed - akik az író utasításához híven az örök shakespeare-i bérgyilkosokat hívják elő a pribék- vagy famulus-figurákból, utalva arra, hogy ezeket a Globe-ban is clownok játszottak, s nem ők a végzetesek, hanem a funkciójuk - hosszú percekig függeszkednek fél karon a levegőben; Spindler Béla pedig nagyon szépen és megrendítően énekel, anélkül, hogy ő maga rendülne meg a raglánkabátos kisember sorsán.



Lino: **Bezerédy** Zoltán



Bario Bario: Lukáts **Andor (Ikládv** László felvételei)

És mi lesz a tétellel? A tétel alig nyomonkövethetően átalakul. Segítik ebben a jó érzékű szöveghúzások, át- és beírások, de alapvetően mégis a játékban vált arculatot. Mivel a bohócok nem önmagukat, hanem az embert sajnálják, többé már nem arról van szó, *hogy* mi várható el sokat szenvedett művészektől, hanem arról, hogy a mű-vésztől mi várható el. (Erre egyébként a szövegben is van utalás, de a konkrét cselekmény elhomályosítja.) Az emberiség szenvedése sajnos nem ért véget a fasizmus legyőzésével, ma is megoldatlan problémákkal, tragédiákkal viaskodik, s kebelén belül, mint emberek,, vele szenvednek a művészek is, akik zen a színpadon immár nem azon lelkiznek, hogy képesek-e saját szenvedésüket művészetté formálni, hanem azon töprengenek, hogy érdemes-e. És ez már nem egyéni alkat vagy választás, hanem céhet kötelező döntés kérdése. Es a rendezés, a színészi játék a konkrétumok általánosításával, az érzelgősség kiirtásával képes rá, hogy ezt a kérdést szuggerálja: lehet-e még,„ érdemes-e még „a kort porondra tenni . Az előadás a kétségek kendőzetlen, keserű és szenvedélyes fel-villantásával, a körkörös szerkesztést legyőzve, még emelkedő feszültséget is tud gerjeszteni, hogy aztán feloldja egy végső, líraigroteszk némajátékkal, mely teljes egészében az előadás leleménye. Garas végig szerepeket egy né-ma és elbűvölő bohóclányt: Pogány Juditot, aki alázatosan csöpp epizódjaiban is sztárformátumot mutat. Az általa alakított névtelen művész, akiben pedig, úgy tetszik, nem él kevesebb fenn-tartás, mint a többiekben, siet a végén az író és rendező Fehérbohóc segítségére: az általa kezdeményezett seggberúgósdi még cirkuszértelemben se komp-lett válasz, de egyértelmű hitvallás a szándék mellett. „Nagy optimista cirkuszunk" végül mégiscsak optimista lehet, nem úgy, hogy hisz abban, hogy mindent megformálhat vagy épp a megformálással mindent meg is old, hanem úgy, hogy - mint azt az egyik leghatásosabb song megjósolná - csak azért sem „dől össze".

Igaz: a Fehérbohóc, akiről eddig nem szóltam, talányos figura. Az író, hogy sajátos, egyedülálló dramaturgiai funkciójának megágyazzon, őt egyedül kivonja a hányattatásokból: míg a többiek - némi írói önkénnyel - mind a szó fizikai értelmében is áldozatok, ez a bohóc biztos amerikai fedezékből nézte végig a fasizmust. Ebből persze lehet-ne dráma, bár ez nincs megírva: a mű-vész akkor is szenved, ha ő maga közvetlenül nem szenvedő részese egy-egy tragédiának, s ha igazi művész, akkor ez az előnyös helyzet csöppet sem könnyíti meg a dolgát, sőt. Voltaképp ezt lehetne Garas Dezsőnek eljátszania, de valljuk meg: egyik legérettebb, minden-tudó színészünk ezúttal rendezőként futotta meg igazi formáját. Szemérmes és önzetlen, de némileg indokolatlan tartózkodással húzódik a háttérbe, ami nemcsak azért kár, mert egy nagy Garas-alakítás lehetősége sikkadt el, ha-nem mert így az a látszat ébred, hogy a Fehérbohócot egyvalami érdekli: mindenáron tető alá hozni az általa elképzelt előadást, s e célból fegyelmezni, meggyőzni, lelkesíteni, szuggerálni, valójában tehát manipulálni a renitens bohócokat. A figurát a másik szereposztásban megformáló Ács János - akiről rég tudni, hogy színésznek is kiváló - ezt a kulcsot találta meg. Az ő Fehérbohóca végig egy a többiekkel; kezdetben, amíg még nem eszmél rá a fenyegető összeomlás-ra, gyermeki naivitással örül a játéknak, melyet társasjátéknak vél, s szívvel-lélekkel részt vesz benne, a cselekmény előrehaladtával pedig nem annyira csalódást, mint inkább mély, együttérző fájdalmat mutat: tökéletesen érti és megérti kollégáit, szenvedése nem a kívüllállóé, hanem az egyként érintetté, s a játék helyreállítását meg-megkísérelve nem a produkció mindenáron való megvalósítása vezérli, hanem a hit, hogy a műalkotás, ha létrejön, a résztvevőket s benne őt magát is megválthatja.

A fentiekből kiderülhet, hogy a *Búcsú-előadást* nemcsak a szeptemberi vendégjátékon, a Fővárosi Nagycirkuszban, hanem az évadot záró kaposvári előadáson is alkalmam volt látni, s így meg kell fogalmaznom sokak csalódását: a budapesti bemutatkozás hatásfoka jócskán alatta maradt a kaposvárinak. Magánértesülés, hogy képtelenül kevés volt a próbaidő; lényegesebb, hogy a cirkusz óriási terében az intimebb közegre tervezett produkció nem tudott igazán magára találni, az adaptálás pedig elmaradt. Komoly bajok voltak a más célra rendelt, általában néma számokat szolgáló akusztikával csakúgy, mint a korrigálni hivatott hangosítással is. A sátorcirkuszban bravúrosnak ható cirkuszi produkciók és egyéb „kunsztok" itt,

ahol a genius loci profi cirkuszművészek világszámaira asszociáltat, és Lukátsék trapéza, Karácsonyék kötelei el-vesznek a hatalmas kupolában, sovány-nak tűntek. Maga a darab pedig, amely az eredeti produkcióban legjobb oldalára kapta a megvilágítást, most árulkodón mutatta fel gyengeségeit, és a teátrális valőrök homályosulásával előnytelenül előtérbe került.

Alighanem, bármily csábító volt az elgondolás, hibás számításon alapult, a transzpozíciós láncolatot nem lehetett tovább folytatni: amilyen kiváló ötlet volt a színpadi cirkuszt cirkusz-cirkuszra váltani, annyira nem vált be a specifikus cirkusz-cirkuszt „virtigli" cirkuszra cserélni. A kaposvári sátorcirkusz ugyanis még mindig színház volt, speciálisan a produkcióhoz adaptált, rafináltan funkcionális játéktér, Székely László kitűnő munkája. A Fővárosi Nagycirkuszhoz viszont Székely Lászlónak már nem volt köze, és az nem volt, nem lehetett igazán reakcióképes az előadással.

Azt most már lehetetlenség lenne megmondanom, hogy ha csak a budapesti előadást látom, miként ítélném meg a vállalkozást; remélem, hogy az átfogó koncepció erényeit akkor is felismertem, a megvalósítás ötletességét, eredetiségét, az egyes színészi teljesítmények bravúrját akkor is érzékeltem volna. Ám - végezetül - hibátlannak még az eredeti, kaposvári előadást sem tarthattam; a mű gyengeségei még ott is át-átütöttek a színpadi megvalósításon, az egyes részek fókusztalanságát, lazaságait a még oly fegyelmezett és koncentrált kivitel sem tüntethette el. Mégis példaszerűnek érzem a törekvést: hogyan próbálja a színház a maga önálló esz-közeivel, egyenértékű gondolati, mű-vészi és mesterségbeli megközelítéssel megemelni azt az irodalmi anyagot, amelyben lehetőségeket érez, s mi több: amivel saját fontos mondanivalója van.

Müller Péter: Búcsúelőadás (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Díszlet: Székely László m. *v. Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Zene:* Berki *Géza. Rendező:* Garas Dezső m. v.

Szereplők: Ács János, Garas Dezső m. v., Bezerédy Zoltán, Gyuricza István, Hunyadkürti György, Komlós lstván, Karácsony Tamás, Serf Egyed, Spindler Béla, Csákányi Eszter, Máté Gábor, Lukáts Andor, Komáromi István m. v., Pogány judit, Nagy Mária, Csóka Zoltán, Dani Lajos, ifj. Somló Ferenc, Tyeplik Béla.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Apák és fiúk

A két Bolyai Nyíregyházán

Az 1961-es keletkezésű A *két Bolyai* sajátos helyet foglal el Németh László drámaírói ouevre-jében. Egyrészt az erdélyi témájú színművek sorát gazdagítja *(Eklézsia-megkövetés, Apáczai, Bethlen Kata)* másrészt a nemzedéki kérdés-nek a társadalmi drámákban föllelhető problematikáját folytatja *(Mathiász-panzió, Cseresnyés, Bodnárné). A két Bolyai* tehát a történelmi és a társadalmi drámák metszéspontján áll. Olyan mű, amely a keletkezése óta eltelt két évtizedben beépült a magyar drámairoda-lomba.

Ezért örvendetes tény, hogy a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház ezzel a darabbal nyitotta idei évadját. Az előadás fiatal alkotógárdája első-sorban a főiskolát most végző Gellért Péter rendező és Vend András dramaturg - erőteljes dramaturgiai beavatkozásra vállalkozott. Németh László többször is átírta ezt a művét. Annyira foglalkoztatta a Bolyai-téma, hogy először megírta epikus színpadi változatát *Apai dics/is* címmel. Az igazi dráma az élet-rajzi mozzanatok elhagyásával és a konfliktus tömörítésével született meg. A *két Bolyai* befejezése kétféle változatban ismeretes, amelyek közül a második., a Katona József Színházban játszott változat a pregnánsabb. Nyíregyházán is ezt a változatot játsszák, erősen rövidített formában. Nemcsak a felvonásokat vonták össze (négy helyett kettő), ha-nem a szöveget is megkurtították a darab lényegi hangsúlyainak megváltozása nélkül. Elmaradt például az eredeti harmadik felvonás utolsó jelenete - János és Róza döntése együttélésükről -, amely a továbbiakban úgyis kiderül. Rövidültek azok az írói kutatómunkából fakadó hosszadalmas matematikai levezetések, amelyek nem közvetlenül szolgálják a dráma menetét. És kisebb szerepet kap a társadalmi atmoszféra is: a reformkori Erdély szellemi elszigeteltsége. Németh László korábbi történelmi drámáival ellentétben „nem az eszme-ember áll szemben az értetlen világgal, itt idea küzd ideával, s a tragikum az, hogy mindketten verten maradnak a szí nen. Bolyai Farkas megbukik nevelői irrealizmusával, János értetlenségbe, el-szigeteltségbe szorul üdvtanával, amellyel új életpéldát kívánt állítani". (Sándor Iván: Németh László üdvtana. Gondolat, 1981.)

Mi marad tehát e rövidített változatban? Két ragyogó elme összecsapása, pedagógus és tanítvány, apa és fiú fel-oldhatatlan konfliktusa, két sajátosan egymás mellett futó szellemi életmű, és két egymásra utalt ember tragédiája. A két Bolyai kapcsolatára is érvényes a paralellák axiómájával kapcsolatos tétel: „Ha két egyenest egy harmadikkal metszünk... akkor a két egyenes metszi egymást." Ez a metszéspont a drámában Orbán Róza személye, aki a konfliktus közvetlen kiváltó oka.

A nyíregyházi előadás valójában a nemzedéki ellentétre épül. Csík György deszkakarámot és kísérleti ketrecet egy-aránt idéző puritán díszletében (és a kort alig jelző' nehéz posztójelmezeiben) pszichológiai dráma zajlik: apa és fiú több fázisú összecsapása. Az apa tehet-séges polihisztor, kedélyes társasági em-ber, sokoldalú tudós. A fiú megszállott és életidegen zseni. A pedagógus szellemi teremtményének tartja a másikat, a tanítvány viszont fulladozik a „nyakára csavarodott apai köldökzsinórtól"; a rá--kényszerített bábuszereptől. Németh László az öreg Bolyai alakjában a pedagógus apát írta meg, akinek igazi tragédiája az, hogy a tanítvány túlszárnyalta őr: János egyetlen művével, az *Appendix*-szel felülmúlta Farkas egész munkásságát. Ez a bevallatlanul is tudott tény teszi ambivalenssé kapcsolatukat: a szakmai féltékenység érzelmi síkra te-vődik át - a szakítás látszólag Orbán Róza miatt következik be. Tragikus összecsapásukban mindketten alulma-radnak: a fiú üdvtaneszméjével mind jobban elmagányosodik, az apa pedig tehetetlenül szemléli fiában az anyai terheltség elhatalmasodását. Kettőjük tragédiája a feloldhatatlan összetartozás - nemcsak a vérségi, hanem a szellemi kötelékek révén is. „Mint a béklyót a lovakra. Kettőre egyet, hogy holtig rúgják, harapják egymást. S el ne szabaduljanak." Ezek a mondatok nagyon hiányoznak a nyíregyházi előadás záróképéből, amely így megoldatlan marad. *A* sötétben magára maradó apa sziluettje sem vizuálisan, sem gondolati-lag nem képes pótolni a Németh László-i hasonlat erejét. Ettől a hiánytól elte-

Vitai András **és Bárány Frigyes A két Bolyai nyíregyházi előadásában (Keleti Éva felv.)**

kintve a dramaturgiai igazítások friss vérkeringést adtak a darabnak és az előadásnak. Gellért Péter rendezése a két ellentétes pólus metszéspontjaira koncentrált, ezért az előadás legkidolgozottabb jelenetei a két Bolyai dialógusai. Ennek megfelelően Róza szerepét megrövidítették, és Hartmann Teréz nem is tud igazi súlyt adni a figurának. (Mentségére legyen mondva, hogy ez a naiva-szerep alkatától egészen idegen!) Az erdélyi ízt Szigeti András képviseli az elő-adásban.

A dráma valójában két színész jutalomjátéka. Vitai András szerepfelfogása első bejövetelétől kezdve mintegy elő-re vetíti nemcsak a szakítás lehetőségét, hanem Bolyai János személyiségének torzulását is. Viselkedését valamiféle pszicho-pata merevség jellemzi: mozdulatai furcsán szögletesek, beszéde vontatott, egész lénye túlságosan fegyelmezett. Váratlan megjelenése baljósan titokzatos, de még nem tudni, mi lappang e szokatlan magatartás mögött. Oldódni csak Rozika jelenlétében tud, viselkedése itt meglepően természetes. Az apjával és Bolyai Antallal való jelenetében azonban lehull az álarc, s mögüle egy betegesen érzékeny, végzetesen sérült ember indulatai csapnak ki. Kár, hogy Vitai itt nem bírja erővel a szerep kívánta tempót és intenzitást, kifulladását artikulációs zavarai is jelzik. A zseni patológiájának érzékeltetésében azonban remekel. Az utolsó jelenetben ismét azzal a görcsös fegyelmezettséggel jelenik meg, minta darab elején: az őrült ember ijesztő igyekezete ez, hogy normálisnak lássék.

A Bolyai Farkast alakító Bárány Frigyes dicséretére váljék, hogy a saját koránál idősebb szerepet nem külső, ha-nem belső eszközökkel oldja meg. A kedélyes, széptevő professzortól a meg-fáradt, kiégett, csalódott apáig az össze-tett jellemskála minden árnyalatát ki-bontja. Alakításának külön érdeme, hogy van színe az önsajnálat és az önirónia ábrázolására is : öreg pozőr, aki az elhagyott apa szerepében látványos trükkökkel - koporsójátékkal - „toboroz részvétet magának". A világot talán be tud-ja csapni, de önmagát nem - ez a fájdalmas rezignáció Bárány Frigyes játékának legfontosabb alkotóeleme. A nagy összecsapásban erősebbnek bizonyul Vitainál, talán mert indulatai belülről fakadóan hitelesek. Jelképes erejű a befejező rész öreg Bolyaija földön kuporgó fakírságában, a tehetetlenség pózában a fölé magasodó megszállott fiúval, akin immár nincs hatalma. Ez a kép színészileg és rendezőileg is az előadás egyik legszebb, legigazabb pillanata.

Németh László: A két Bolyai (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Dramaturg: Vend András m. v. *Díszlet, jelmez:* Csík György m. v. *Zene:* Melis László m. v. *Rendező:* Gellért Péter f. h.

Szereplők: Bárány Frigyes, Vitai András, Hartmann Teréz, Szigeti András, Horváth István, Korompai Vali, Réz Judit, Vennes Emmy, Stettner Ottó, Katona Zoltán.

PÓR ANNA

Az István, a király táncos kórusa

Az új magyar rockoperával valójában a Szent István-napi alkotmányünnepi hagyományokhoz, a víziparádé és tűzijáték látványosságaihoz kapcsolódó ünnepi történelmi népdráma született a városligeti dombokon. A szcenikai látvány a zene egyenrangú társa, a rendezői koncepcióval egybeforrott koreográfia monumentális tömeghatása, dinamizmusa a dráma egyik fő hordozójává válik. Létrejött a modern összművészeti szín-játék olyan szerencsés változata, amely-ben lehetetlen különválasztani a zene-szerző, a szövegíró, a rendező és a koreográfus hozzájárulását a meggyőző közös produkcióban.

Az első közös telitalálat maga a színhely, a városligeti Királydomb tágas te-re, zöld füve. Ezt a hatalmas dimbes-dombos színpadot fogja át tökéletes tér-érzékkel Novák Ferenc félszáz táncost mozgató koreográfiája. A természetes környezetben, a domboldalon és a völgyekben, a közelben és távolba veszően mindenfelé táncoló körök, sorok festői szépségű képei a zenével, a fénnyel és a manapság szinte elmaradhatatlan füstökkel-gőzökkel egyetemben egy magyar történelmi legenda sejtelmes légkörét árasztják. Ugyanakkor ez a mai, semleges ruhákban megjelenő, egységesen mozgatott fiatal táncos gárda ebben a sajátos közegben sohasem a betanított tánckar, hanem természetes emberközelségével mindenkor a történelmet formáló-elszenvedő, a vezéreket felmagasztaló és megkövező hazai nép - kicsit antik tragédia kórus - képzetét kelti.

Lenyűgöző a tér, ritmus, világítás, zene, szöveg és mozgás tökéletes pontossággal megkomponált összhatása, a koreográfia biztos kézzel szerkesztett többszólamúsága. Az egyidejűleg a tér számos pontján mozgó körök, a dombról lezúduló, rohanó sorok, tömör csoportozatok, majd ugyanezek szellős - eltávolodó szétszóródása és hirtelen vad ugró, rohanó tömörülése, össze-szűkülése a jól vezetett zenekar biztonságával vetítik a térbe a drámai történést. A roppant játéktér hatalmas méretű

díszletjelzései között bontakozik ki a koreográfia. A magasban István palotájának óriási oszlopos kapuja, alább a jobb szélen a lázadó pogány Koppány karámszerű várépítménye, a bal előtér-ben Róma-Európa világának hatásait, a keresztény szertartások, temetés, esküvő, koronázás színterét jelző oltár-szerű alacsony, kerek kőfal és végül az óriási méretű kivilágosodó kereszt meg-határozó szimbólumainak erőterében zajlik az áttekinthető történelmi esemény-sor.

Tagadhatatlan Jancsó Miklós filmjei eszköztárának, szimbólumrendszerének hatása. A zöld füvön közeledő, távolodó sorok, tömörülő, szétszóródó menetelések, a karámszerű építményekből ki és vissza áramló táncos tömegek az ő szimbolikus képsorait idézik. Ám ezúttal természetszerűleg a rockopera mozgósító céljainak megfelelően sokkal egy-értelműbb, kevésbé áttételes, intellektuális ez a képzettársító rendszer.

A koreográfiai nyelv

Novák Ferenc koreográfiai nyelve hiány-talan szinkronban illeszkedik Szörényi Levente és Bródy János gregorián és magyar népzenei elemeket is magába ol-vasztó rockoperájának stílusához. A kelet-európai folklór kimeríthetetlen gazdagságú motívumkincsét szerencsésen alkalmazza, ha kell, a rock feszített, eksztatikus ritmikájához is. Az érzelmek, drámai feszültségek széles skáláját képes ki-fejezni ezzel a mozgásnyelvvel. Az egy-ségesen ható táncnyelv legszélesebb alap-ja a magyar páros tánc, főként a széki for-gatós, de megjelennek dunántúli ugró-sok, magyar férfi kör- és szólóverbunkok, női körtáncok elemei is, el egészen a vad délszláv kólók és román sortáncok felvillanásáig minden benne foglaltatik ebben a gazdag mozgáslátványban. A nekiszegezett kérdésre, hogy nem csinált-e a magyar néptánc meghamisításával rockot az eredeti anyagból, Novák azt válaszolta, hogy mindenkor megmaradt a hagyományos elemek talaján, de egy-egy dinamikai feszültségi csúcson, olykor esetleg hirtelen páros karfeldobást vagy más kiegészítést kapcsolt az eredeti ugrósok eksztatikus ismétléseibe, ettől hatott időnként rockszerűen a tánc. Úgy gondolja, kísérletet tett arra, hogy saját koreográfiai alkotóműhelyében elő-állítsa azt a folyamatot, amelyet egyéb-ként az elevenen élő folklór világszerte produkál, azaz szervesen magához hasonítja az évtizedek során az új áramlato-kat, divatokat, stílusokat. És ha lenne még falvainkban ilyen elevenen, erőteljesen élő folklór, akkor szerinte néhány évtized múltán néprajzosaink valószínűleg felgyűjtenék a magyar néptáncba fel-szívódott rockelemeket is.

Úgy gondoljuk, Novák „mi lenne, ha" feltevésű tételét nehéz lenne hitelesen bizonyítani, mert a rohamosan haladó civilizáció hatására falvaink zömében csak-ugyan már eltűnt vagy éppen tűnőfélben van az életerős folklórnak az a külső hatásokat szelektálva magába olvasztó egészséges folkorizációs folyamata, amely a múlt századok során egy közösség esztétikai kiválasztó szűrőjén *át ha*sonította magához a kelet és nyugat kereszteződéséből születő gazdagító hatásokat. Ám az is érthető, hogy az ilyen-fajta, a külföldi modellektől eltérő, és hazai táncművészetünk sajátos fejlődésé-re építő szokatlan kísérletek láttán felvetődött a sajtóban az ellenkező oldalról feltett kérdés is; nevezetesen az, hogy eléggé rockszerű-e, vagy megfelelően „operai" hatású-e ez a koreográfia. Mindezek a problémák a jövőben talán izgalmas vitakérdések is lehetnek. Jelen pillanatban viszont úgy gondoljuk, számunkra most nemis az a fő kérdés, hogy folklorizálta-e Novák a rockot, és eleget tett-e a rockoperákkal kapcsolatosan kialakult elképzeléseknek, hanem hogy az előttünk megjelenő összprodukció - így, ahogy van - megragadó élményt nyújt-e vagy sem. A válasz számunkra és az euforikusan tomboló tízezres közönség számára egyaránt pozitív.

Természetesen tisztában vagyunk vele, hogy a rockzene és a magyar vagy kelet-európai néptánc érintkezéseit feszege-tő stílusproblémák még így sem dönthetők el a „nekem tetszett" szubjektív megállapítással. A néptánc „meghamisí-tását" illetően azonban mindenképpen tisztázottabbak az elvek, a koreográfia ugyanis itt eleve nem azzal a célkitűzéssel lép fel, hogy a hazai néptáncmozgalom egyik alapvető hivatását teljesítse, nevezetesen azt, hogy rohamosan eltűnő táncaink tudományosan hitelesített legszebb művészi változatait ismertesse meg szélese hazában és a nagyvilágban. Az *István, a* királyban megjelenő koreográfia a hazai néptáncmozgalom azon avantgarde vonulatához tartozik, amely immár évek hosszú során át arra tesz kísérleteket, hogy a néptánc formanyelvét - a koreográfusok egyénisége szerint legkülönbözőbb, akár expresszionista vagy szürrealista irányzatok befogadásával is a hagyományos funkciókon túllépő tartalmak kifejezésére tegye alkalmassá. Ez az irányzat kapcsolódik - mint ismeretes - többek között Jancsó Miklós film-rendezéseihez; majd pedig legutóbb No-vák Ferencnek *a Csíksomlyói passióban* és stilizáltabb változatban a *Kőműves Kelemen* rockballadában látható koreográfiáival hívta fel magára a figyelmet.

Úgy tűnik, Novák Ferenc ezúttal ismét sikeres, újszerű kezdeményezés meg-teremtésének vált alkotó közreműködőjé-vé, és szemlátomást hasznosan gyümöl-csöztette a szegedi Dóm tér hatalmas mé-reteit átfogó' monstre rendezések, a nem-zetközi népszokásokat felidéző *Hegyen-v*ölgyön *lakodalom* színrevitelének több éves tapasztalatait is.

A közösségi alkalmakhoz, népszokás-sokhoz kapcsolódó tánchagyományok egyes elemei, a lakodalmi, temetői szo-kások, az ünnep és gyász szertartásai ez-úttal magától értetődő szervességgel kap-csolódnak a dráma cselekményéhez. De ugyanilyen szerencsésen olvadnak bele a játékba a régi harci táncok, illetve a nomád pásztorélet fennmaradt eszközös táncai is. Milyen frappáns drámai erővel tudatja velünk a könyörtelen győztes bir-tokbavételt a hegyről levonuló, ostort pattogtató férfiak csoportja, amint a teret elárasztó hatalmas suhintásaikkal ha-ladnak át a színen. Ez a hortobágyi pász-torélethez, a széles pusztasághoz kapcso-lódó gyönyörű lendületes mozgás („s a csikósok kurjantása hallik, s pattogása hangos ostoroknak") a színpadi megje-lenítéskor az esetek többségében eredeti helyétől-funkciójától megfosztottan óha-tatlanul kissé „népszínműves" képzeteket keltő produkcióvá válik; ezúttal viszont remekül a helyére került. A szinte végeláthatatlan hatalmas térségben mű-vészien megemelt, önmagán túlmutató szimbolikus erővel jelenik meg a szín-padon. Újra felfedezhettük, hogy a nép-szokásokhoz, szertartásokhoz kapcsoló-dó táncaink a drámai közegben eredeti funkciójukhoz közel álló szituációkban alkalmazva milyen meglepő erejű új ener-giákkal töltődnek, monumentálisan ható jelzésekké, egyértelmű képzeteket hor-dozó szimbólumokká növekszenek.

A színészek mozgása

Novák szerencsésen teremtette meg a csoportkoreográfia és színészmozgatás egységét. Remekbe sikerült a haszonleső magyar főurak groteszk hármasát (Szakácsi Sándor, Sörös Sándor és Balázs Péter

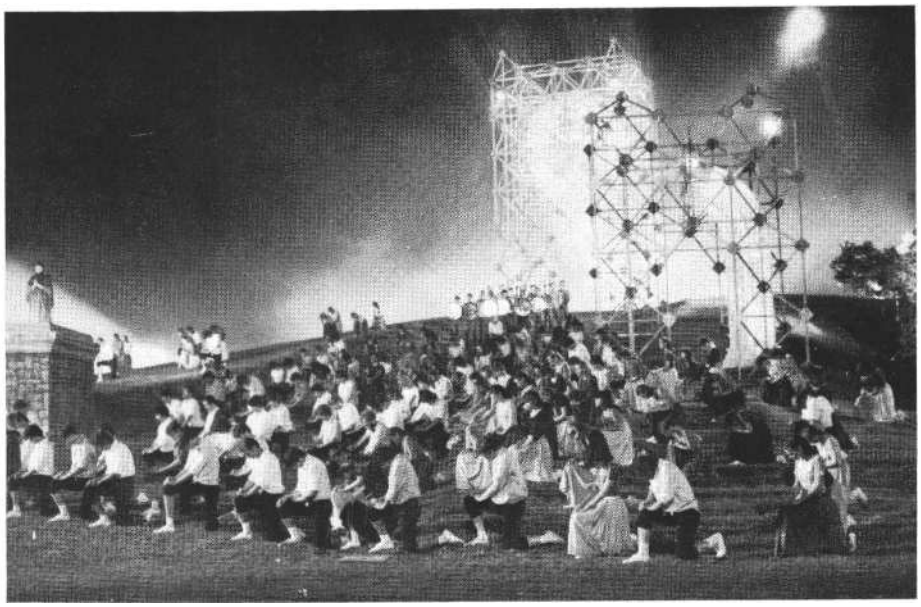
Jelenet az István. a király című rockoperából

ter) jellemző szatirikus koreográfia vissza-visszatérő motívuma, amint összefogódzva, a lépcsőn lefelé haladva, duhajkodva, jobbra-balra hányják-vetik lábaikat, időnként pedig a földön csúszva, meghemperedve, minden változó szituációban ismét hasonló magatartással áll-nak talpra. Általában hatásos az egy tömbből faragott dinamikus figurák, a lázadó pogányok, Koppány (Vikidál Gyula) és alvezére, Laborc (Nagy Feró), vagy a másik táborban Sarolt (Berek Kati) színpadi mozgása. Viszont ott, ahol érzésünk szerint a dramaturgia és a rendezés sem tudta maradéktalanul egyértelműen megoldani a patetikus emelkedettség és a perszíflázs, az ironikus eltávolítás ütközését, egyeztetését, ott természetszerűleg elbizonytalanodik a színészeket mozgató koreográfia is. Ide sorolhatnánk például István király (Pelsőczy László) kissé halványnak tűnő mozgását, *vagy* másfelől némi zavart keltő az a következetlenség, ahogyan Gizellát, István feleségét (Sára Bernadette) hol emelkedettséget sugalló jelenségként látjuk szép harmóniával végigvonulni az óriási színen, hol meg váratlanul szinte kabaréízű gunyoros „dalocskában - „jaj, de unom a politikát" - látjuk mórikálni.

Nem a tánccal foglalkozó cikkünk keretébe tartozik az egész művet érintő különféle problémák vagy éppen esetleges fenntartásaink tárgyalása sem. A darab koreográfiai megoldásait elemző gondolatoknál azonban mégsem szeretnénk teljes mértékben kitérni egy közszájon forgó téma, *a Jézus Krisztus Szupersztár* látványával való villanásnyi stiláris összehasonlítás elől. A világot járó zenés látványosság ösztönző hatása kétségtelen, de úgy véljük, vitathatatlan az is, hogy Boldizsár Miklós drámájának rockoperai változata önálló, eredeti mű, a hazai talajon kialakult jelzésrendszerrel építkező színjáték. Azáltal pedig, hogy a rendezés koreográfiai elgondolásainál a hazai néptánchagyományokra és éppen Novák Ferenc munkájára esett a választás, nyilvánvalóan tudatosan *a Szupersztár*-modellnél áttételesebb, stilizáltabb megvalósítás mellett döntött, amivel eleve elhatárolta magát *a Szupersztár* nálunk látható filmváltozatának imponáló szakmai bravúrja és hibátlan profizmusa mellett is zavaró negatívumként megjelenő érzelmes naturalizmusától. Szembeötlő példája ennek, hogy *az István, a király*ban nem naturalisztikusan kínpadra feszített, „felnégyelt" Koppányt látunk, hanem nagyvonalú szimbolikus képpel a táncosok által négyfelé szakított, stilizáltan véres lepel közepéről tűnik el a táncosok szoros gyűrűjében a lázadó pogány vezér, és az üresen maradt színteret befedő vörös szalagok jelzik az ősi hagyományokkal való kegyetlen leszámolást.

Ha úgy tűnik, hogy napjainkban a rock csakugyan az ifjúság egyik nemzet-közi nyelve, akkor talán vele kapcsolatosan is helytálló az a hazánk művelődéstörténete során mindenkor üdvözlendő törekvés, hogy a korszerű külhoni áramlatok befogadását másodlagos utánzások helyett hazai értékeink tudatos fel-mutatásával, saját hagyományaink új-szerű felfrissítésével kapcsoljuk egybe. Ebben látjuk Novák Ferenc munkájának igazi értékét.

A Királydombi szertartás (MTI-fotó felvételei)



SCHULCZ KATALIN

Hátrányos helyzetű királynők

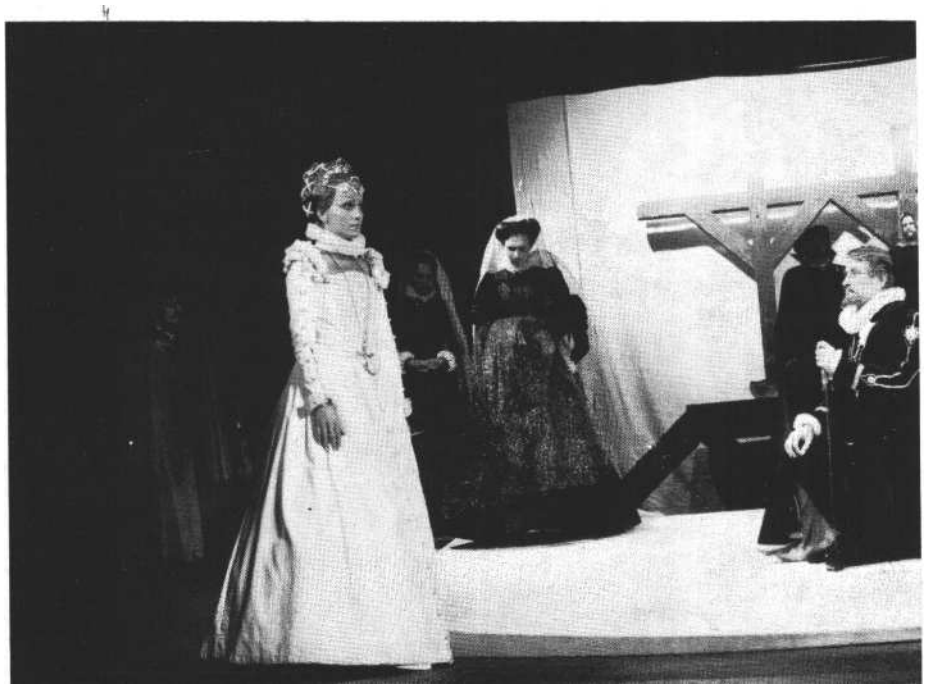
A Stuart Mária a József Attila Színházban

Voith Ági (Erzsébet) és Harkányí Endre (Shrewsbury) a Stuart Máriában

Nem volna sem időszerű, sem megalapozott dolog jóslatokba bocsátkozni a József Attila Színház jövőjét illetően. Az évad első bemutatója után mégis valami jótékony változás, valami frisseség tapasztalható. Szerencsés indítás volt Valló Péter meghívása, amely feltehetően sem a színháznak, sem a vendégnek nem válik kárára. Már maga a Schiller-mű emelte a licitet: nem csekély erőpróba elé állította a még nem teljesen összeforrott színészgárdát, néhol ki is fogva rajtuk, ugyanakkor ez idáig vétkesen elrejtett tartalékokat hozott a felszínre, például az elfogulatlan választás következtében Angliai Erzsébetként színre lépő Voith Ágiban nagyszabású tragikát fedezhetünk fel újra.

Az Angliába fogolyként érkező Stuart Mária - nem a történelem szerint, hanem Schiller képzeletének ajándékaképpen - kivívja a trónt katolikus álláspont értelmében jogtalanul bitorló rokona, Angliai Erzsébet kegyét a személyes találkozás-ra. A szembesülésnek, noha nem változtat a halálra szánt Mária sorsán, két felvonásnyi előzménye van: tanács mérkőzik tanáccsal, érdek csap össze érdekkel, míg végül sor kerül rá, majd Erzsébet kívánságára, mégis akarata ellenére porba hull a vetélytárs feje.

Jóllehet Schiller felmagasztosítja az ártatlanul bűnhődő skót királynőt, s arányosan megvonja figyelmét Erzsébettől, ezúttal a színpad törvénye eltolja az adott hangsúlyokat, s erre játszik rá a szöveg Mária rovására való megkurtítása is. Ez az üldözött királynő nem képes megtartani az iránta ébredő rokonszenvet. Hiába sugárzó szépsége, fiatalsága, a rajta esett jogtalanságból fakadó erkölcsi fölény. Hideg méltósága nem ér fel azzal a bizonytalan, önmagából kivetkőző, gonosz-irgalmas, azaz emberi elevenséggel, melyet ellenfele képvisel, aki azután gyötrődés és elszántság izzadságában fogant aláírásával kimondja a halálos ítéletet, s éli túl a riválist. A túlélés is pátoszellenes mozzanat, mégis róla szól a történet. Stuart Máriának már az írott változatban is komoly hátránya, hogy az ő életének látványosabb képei csak megemlíttetnek. Előélete minden kétes dúsága ellenére a megjelenés pillanatától már csupán „árnyéka saját magának", lemondása, nemes nyugalma, a megbékélő passzivitás egy végérvényesen rejtve maradó múlton alapul, melynek csalódásai, szenvedélyei nem hatolnak el jelenlétéig. Fehér Anna tiszta arcú szépsége, ragyogó fiatalsága képtelen elhitetni a királynő mögött álló zajos és véres eseményeket, csak végső ártatlanságában van a helyén. Vetélytársnője viszont szemünk láttára féltékeny és tanácstalan, előttünk gyűlöl és fél. Mária a színen „csak" halálos ítéletéről értesül, ez azonban úgyszólván nem meglepő számára, míg Erzsébetet ugyanennek az ítéletnek a meghozatala készületlenül éri. A dráma ott izzik fel, ahol a hős felkészületlensége és a vértezettséget igénylő esemény találkozik. Így aztán mintegy az igazságról leválva, Mária megmarad epikus alak-nak, míg Erzsébet drámai figurává válik. Máriáé a gesztus, viszont ellentmondásosságával együtt Erzsébetnek adatik meg a cselekvés. Kételyei, kapkodó ingadozása, a befolyásolásért való esdeklése közepette, mint „rangja rabszolgája", azt a közvéleményt féli, melynek hivatalánál fogva kiszolgáltatottja, s mely Machiavellivel szólva „nem érdem szerint, látszat után ítél". Nem vágyhat te-hát nyugalomra, nem bújhat ki a döntés felelőssége alól, hiszen mint király „a világnak tetszeni kénytelen". Jog és erény viszonyáról, saját feladatának súlyáról töpreng, és fejvesztve provokálja tanácsadóit. Bizalma ugyanúgy kényszerű bizalom, ahogy igazsága és igaztalansága is az. Görcsös és szeszélyes, csatázik benne a józan reálpolitikus - ezt vegytisztán Burleigh testesíti meg -, aki egyértelműen Mária halálát kívánja (de lehetőség szerint saját részessége nélkül) a látszat megóvásával, a méltányosság kísérté-se - s ez Talbot szava, mely felmenti a rokont - a szép rivális fejét akaró, megsebzett nőiséggel. Egyik pillanatában a helyes uralkodás perspektíváját lát-ja maga előtt, máskor erőtlenül hull vissza magába, és kétségbeesetten hárítja el rémképeit a másik győzelméről. Van egy mondata Erzsébetnek, amit Voith Ági megismételhetetlen esendőséggel ejt ki a száján. Amikor a még szemtől szembe nem látott rokonról esik szó, tétován, fürkészőn és nagyon komolyan azt kérdezi: „Igaz tehát, hogy olyan gyönyörű?" És a néző, mivel már találkozott vele, tudja: igaz. És ha eddig nem volt benne biztos, már az lehet: Máriát nem mentheti meg semmi baljós végzetétől. A természet kiadja védencét. Voith Ági éppen a zaklatottság mélypontján remekel: megfutamodásra kész, megszégyenült és elveszett. Ő, aki kínosan ügyel a látszatra, nagyobb nyilvánosságot ad szenvedésének, mint amennyit az elbír. Bizalmatlansága azért terjed ki saját döntésére is, mert azt emberei éppúgy csi-



Fehér Anna (Stuart Mária) és **Tolnai** Miklós **(Paulet)** a József Attila **Színház előadásában**
(MTI-fotó felvételei)

karják ki belőle, ahogy ő a tanácsukat. Az ítélet végrehajtásával azonban nem fejeződik be a dráma, még hátravan a megsemmisült győztes utolsó kegyelemdöfése: bizalmasa elhajózik, a vesztett méltányosság szószólója is lemond hivataláról. A kívánatos cél nem kívánt beteljesülése Erzsébet összeroppanásához vezet, magára marad barát és ellenség nélkül.

A megjelenített tragédiával nem veheti fel a versenyt az elbeszélt sors. Noha kétszeresen is a színen bitó alá kísért Máriáé a mennybemenetel, vétlensége nem eléggé parancsoló, tartása mögött nem feszül igazi fedezet. Míg Schillernél Erzsébet alakja egyre halványul, a színpadon éppen fordítva történik: nem veszítjük el érdeklődésünket iránta, sőt Mária személyes végzeténél izgalmasabbnak tetszik a háttér és a folytatás.

Az állam javát és csakis azt szem előtt tartó Burleigh Mária kivégzésének könyörtelen szorgalmazója. Tisztában van az ország érdekével, nem érintik felsőbb szempontból partikulárisnak tűnő személyes kételyek. A Schiller rendezte ominózus szembesítés nemcsak eredendő teátralitásánál fogva nagy lelemény, de dramaturgiai találat is: a tanácsadók már ezzel kapcsolatban megnyilatkozhatnak. Burleigh pragmatikus beállítottságát, jogra, szükségszerűségre hivatkozó gondolkodásmódját Kaló Flórián tántoríthatatlannak, következetesnek jeleníti meg. Kimérten, de állandóan résen van, hogy esetleges más befolyásoktól megóvja királynőjét. A maga módján korrekt, lénye és híre (Stuart Mária mint első számú rosszakaróját gyűlöli őt) fedi egymást. Kaló mintha egy kevéssel több intrikus színt keverne bele előző szerepeiből Burleigh figurájába, de éleslátását, eltökéltségét nagyvonalú eleganciával közvetíti. Tulajdonképpeni eszmei ellenlábasa az etika szempontjai szerint ítélő, belátó hajlandóságú Talbot, akinek rezignált bölcsességét Harkányi Endre olykor a könnyű megbocsátás felé tolja el. Az ármányos alakoskodás gyáva kettős ügynöke a Máriának szökést ígérő királynői kegyenc: Andorai Péter. A leleplezett színlelő vakmerőségét és gátlástalan visszakéredzkedését az elveszni látszó kegyekbe Andorai a nem féreg kinézésű férgek irritáló sikamlósságával játssza el. Mohó álnoksága Mortimerrel szemben azt sejteti: saját érdekében semmitől nem riad vissza. Nem rajta múlik, hogy Mortimer nem várja ki a második parancsot, és önkezével vet véget életének. Nagy Miklós a gőzösen rajongó Mortimer szerepének csak egyik rétegében van ott-hon. Kivívja ugyanis a néző gyanakvását: valóban Mária kiszabadítására esküdött-e, és csak színleg közeledett Erzsébethez, vagy az uralkodóhoz hű és a vetélytársat akarja megtéveszteni. Ám Mortimer alakoskodása bármilyen sikeres is, ha van olyan színész, mint Nagy Miklós, akkor utóbbi lőtt túl a célon. Régi tanulság, hogy rossz színészt játszani nehéz feladat.

Stuart Mária tehát - jóllehet nem-csak címszerep, de főszerep is - ebben az előadásban a háttérbe szorul. Bár hátrányos helyzeténél fogva maga mellé állítja a nézőt, győz az erősebb inger, az Erzsébet körüli feszültség. Fehér Anna előkelő megjelenésű, gyönyörű királynő, de inkább sértett, mint megbántott, inkább szigorú, mint határozott. Szenvedélyes és szenvedélyt keltő személyisége nem érvényesül eléggé. Meggyőző a Mortimer megszállott terveit rezignált, rutinos kacérsággal fogadó jelenetében, és hiteles, amikor a költő és a rendező szándékolt teátralitását kell szolgálnia: ezt mértéktartóan és elegánsan teszi.

Valló Pétertől nem idegen a célzatos színházszerűség, s ebben jó választás Schiller drámája. Á játéktér, mely rész-ben Schandl Gábor, részben a saját munkája, működőképes a jelmezes statisztéria által a nyílt színen elhelyezett rekvizitumok befogadójaként. Forgószínpadon folyik a játék, a jelenetek jó ritmusban váltják egymást. Ugyancsak funkcionálisak a hangsúlyozottan pompázatos naturalista jelmezek (Szakács Györgyi munkája). Néhány ponton különleges szerepük van: a színpadiasság fokozásához járulnak hozzá. Stuart Mária kihívó ízléssel megkomponált meg-megcsillanó fehér bitómodellje az ártatlanság demonstrálásán túl viselőjének valódi lényéből is felvillant valamit. Hasonlóan fontos Erzsébet korabeli öltözetet mintázó gigantikus gallérja, amely fizikailag is korlátozza mozgásában, és ez összhangban áll szellemi-pszichikai állapotával. Végül jelentős mértékben múlik maga a nagy találkozás is a fellépésen, melynek jócskán része Erzsébet gazdagon gyöngyözött, abroncsozott bíbor ruhaköltménye, és ugyanennek a korántsem közömbös eseménynek a kiegészítője a két méltóságteljes agár. Így vonul riválisa elé Erzsébet, hogy aztán rafináltan meg-tervezett, festményszerű fellépése még szánalmasabbnak mutassa őt.

Friedrich Schiller: Stuart Mária (József Attila Színház)

Fordította: Kálnoky László. *Játéktér:* Valló Péter, Schandl Gábor. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Rendező:* Valló Péter m. *v.*

Szereplők: Voith Ági, Fehér Anna, Andorai Péter, Harkányi Endre, Kaló Flórián, Józsa Imre, Tolnai Miklós, Nagy Miklós, Újréti László, Rátóti Zoltán, Orkényi Éva.

szórakozásra ítélve

GYÖRGY PÉTER

Szélhámosság és személyiséghiány

Molnár Ferenc Valakije a Játékszínben

A darab

Molnár Ferenc 1932-ben írott háromfelvonásosa, a *Valaki,* nem különbözik alapvetően az életmű nagy részétől. Kicsit talán több benne az üresjárat és a puszta rutin, mint Molnárnál általában, de ugyanakkor feltétlen pozitívuma e darabnak a korszakban pontos, hatásképes ötlet is.

Egy szélhámos -- egyébként - gazdag leánykájának egzisztenciális biztonságot kíván szerezni. Ezért, az élet könnyedebb elviselése végett, hazudik számára egy férjet. Nem egy akárkit, nem egy valakit természetesen, hanem egy grófot. Az ötlet idáig rendjén való és helyt-álló: annak a világnak olyan a berendezése, hogy a karrierhez a pénz önmagában még nem elegendő. A gazdagság mellé rang is kell, különben az ember egy percig sincs, úgymond, biztonságban. Szükséges tehát egy férj, egy gróf az élet elviseléséhez. Es mi kell egy férj, egy gróf létezéséhez ? - kérdezi Molnár, majd szomorú iróniával olvassa a fejünkre: minden, csak nem a valódi személye. Elegendőek a történetek, a papírok, egy-egy tárgy, egy-egy levél, egy bankbetétszámla, jobb esetben egy ellenség. Ez *az* ötlet inkább lírai, mintsem drámai, viszont könnyű lehetőséget teremt a „haszon" azonnali begyűjtésé-re, hiszen színpadi kiaknázhatósága egy pontig vitathatatlan, ám azon túl már erőteljesen kérdéses. Ott ugyanis, ahol az ötlet igazi fordulatokra adhatna lehetőséget, ahol valódi változások következhetnének be, épp ott merül ki, és lesz nyilvánvalóvá egysíkúsága. Akármilyen pontos is az ilyen megfigyelés az emberi személyiség hitelének kétségességéről e világban, azért több réteg együttes meg-értésére, több jelentésszint egyszerre való érzékeltetésére nem alkalmas. Igaz, hogy az ötlet színpadképes, hiszen gyorsan kiterjeszthető e szorongás minden nézőre is; egyikünk sincsen abban a helyzetben, hogy személyisége hitelét ne érezné veszélyeztetettnek. A darab és a nézőtér közös élménye adott: így a többes szám első személy az önirónia és a jól leplezett, de jól működtetett önsajnálat révén hamar kivívható. Molnár és közönsége mintha egyek lettek volna egy általános probléma révén. Mindez igaz, ám ma sem lehetne jobban érzékeltetni ennek a mechanizmusnak a működtetését, mint ahogy azt Schöpflin Aladár tette a Nyugat hasábjain az ősbemutatóról írván: „A nézőtér nagy pszichológusa ő, vigyáz, hogy amit mond, annak atmoszférája ne legyen sem sűrűbb, sem ritkább, pontosan olyan sűrűségű legyen, mint a nézőtér atmoszférája, mert különben nem jön létre, vagy megszakad az áram színpad és nézőtér között, a rivalda olyan határvonallá válik, amelyen elbotlik a hatás. . ." (Nyugat, 1932. március.) Schöpflin kritikája rávilágít a molnári siker természetének egyik fontos mozzanatára, arra, hogy *ez az* eljárás el-kerülhetetlenül csak pillanatnyi eredményeket hozhat. (Eltelvén egy-egy időszak, Molnár újabb és újabb felújítóinak nyilvánvalóan vadászniuk kell, hogy az adott helyzetben mely művet is lehetne jól aktualizálni, analógiás sémája révén felhasználni.)

Molnár ismeri az embereit, mindig épp elég mély, de még élvezhető is. Soha nem vár el a közönségtől többet, mint amit az tud. Olyan ő, mint a népszerű pedagógus, aki mindig azt kérdezi a tanulótól, amit az tud, és véletlenül sem lép túl ezen a határon. Molnár sem követelt egy kicsivel sem többet, soha nem vette komolyabbra a hangot akár annyival, hogy nekünk, nem túl késeieknek is maradjon dolgunk, kételyünk, megoldásra váró problémánk a művekkel kapcsolatban. Így történt tehát, hogy a tanár és tanítványok együtt tűntek el. Ötvenegy évvel később 'a közönség már kicserélődött, ha nem is tudjuk, hogy milyen, de annyi biztos, hogy nem ugyanaz. A hatásmechanizmusnak a korszakban oly pontos kimérése, a rivalda és nézőtér közötti határ akkor oly pontos feltérképezése ma már nem áll.

Azaz a darab felett eljárt *az idő,* kínossá, múzeumivá dermedt. Ami egykor friss és szellemes volt, az ma üres és ki-módolt lett, a valaha rafinált pedig szegényesen kopott és átlátszó. Talán túlzott egyszerűsítéssel az is mondható, hogy túl sok idő telt el, és bizony túl ronda dolgok történtek *1932* óta ahhoz, hogy a mai néző *a gúny* és irónia eme fokával beérhetné. Mindaz, amit Molnár Ferenc megsejtett, az durva, de már hétköznapi valósággá lett; ma a személyiség elvesz-tett hitelének kérdésekor nem igazán fordulhatunk Molnárhoz, e tekintetben a dolgok úgy alakultak, hogy már jobb, komolyabb orvosra szorulunk. A múzeumi jelleghez vezet az is, hogy messzire tűnt Molnár és hőseinek szociális mezeje is. Nyoma sincsen annak a társadalmi valóságnak, amelyben alkotó és hősei együtt lélegezhettek. Eltűntek az álgrófok és pubik, valamint a hű komornyi-

Molnár Ferenc: Valaki (Játékszín). Kubík Anna és Szirtes Gábor

Kun Vilmos és Agárdi **Gábor a Valaki** előadásában **(Ikládv** László felvételei)

kok. Önmagában véve persze ez a tény még nem lenne probléma, hiszen az idő minduntalan kihúzza egyes művek alól a „szőnyeget", minduntalan eltűnik az az eredeti helyzet, amelyben egy-egy mű fogant. Ám így derül ki egyes darabokról - köztük Molnár műveiről is -, hogy a változásokat nem bírják ki, ahogy más alkotásokról épp az ellenkezője bizonyosodik meg, ugyanis hogy a beállott változások fontosabbá, megfejthetetlenebbé és magyarázatot követelőbbekké tették azokat.

E mű olyannyira saját korában fogant s annak szól, hogy a korszak eltűnésével szinte a mű is felszívódik. Molnár oly sokat bízott a korra, a külső reagálásokra, hogy a valaha pontos dramaturgiai ötletek, kiváló célzások, szójátékok, pergő fordulatok helyén ma már nemegyszer csak egy több-kevesebb szeretettel eljátszható társalgási színmű unalma ásít. Kiveszett ebből a műből, ha valaha benne is rejlett, a jelentéstöbblet, a megfejtésre váró probléma. Molnár ma teljesen érthető, nincsen olyan részlete, amelyet ne világítana át túlzott élességgel a szándék egyértelműsége, világos intenciója.

A **helyzet**

Benedek Miklós első rendezésével nem pusztán Molnár megrendezésére, de ennél többre is vállalkozott. Az előadás válaszolni kívánt megszületése miértjének kérdésére is. Nem csupán arról volt szó ezen az estén, hogy miként kell Molnárt játszani, hanem arról is, hogy egyáltalán kell-e.

A kettős szándéktól vezérelve Benedek Miklós egyrészt - okosan alkalmazkodva a játékszíni tér szűkösségéhez - pontosan és híven eljátszatta a darabot, nagyfokú figyelemmel, időnként érzékelhetően megvalósítva rendezésében is a reá színészként feltétlen jellemző keserűséget, sötét gúnyt. Mindezen túl azonban szándéka volt a darabválasztás megindoklása, a maga mentségének feltárása is. Ennek megfelelően az előadást némiképp idézőjelek közé tette, folyamatosan kisebb utalásokkal látta el, megkérdőjelezve ezekkel annak első jelentésében való önfeledt szemléletét. Épp ezért világították meg a rivaldára rakott lámpák a hősök arcát rég látott módon, és Molnárnál is régebbi időket idézve.

Agárdi Gábor, Kubik Anna és Szirtes Gábor időről időre ironizálták a stílust, heves mozdulataikkal, egy-egy gesztusukkal túlléptek a darab keretén, de soha nem oly erősen, hogy az annak önfeledt szemléletében elmerülni kívánó nézőt megzavarnák. A szándékos utalásrendszer egyértelművé azonban mindössze az előadás végén válik. Agárdi a darab utolsó mondatai után felolvas egy összeollózott Molnár-szöveget, ezzel indoklandó az előadás és a szerző aktualitását egyaránt. Molnár e szövegében így ír: „Bocsánatot kérek - mielőtt a függöny legördül, szeretnők igénybe venni türelmüket. Szégyenletes és visszatetsző a huszadik században, amikor csaknem az egész világ megőrült, és én itt állok, kisember egészen más okból, mint a világ milliói, oly nevetségesen jelentéktelen problémán gyötrődve, amelytől bárki a legnagyobb könnyedséggel megszabadulna. Nem az intellektuális színvonal egészen különös mélyre süllyedését jelenti, hogy egy ilyen dolog izgat, de ilyen pillanatokban úgy érzem, csaló vagyok, aki ügyes fogással kisebb adót fizet a történelemnek, mint amennyit fizetnie kellene. . . Elnézésüket kérem, hogy elloptam ezt a sóhajtást abból a sok milliárdnyi sóhajtásból, ami az emberiséget illeti meg azért, ami nap mint nap a világon történik."

Ez a szöveg ez után az előadás után legalábbis kettős jelentéssel bír. Egyrészt e befejezés a szó tiszta értelmében Benedek és Molnár magamentése. Másrészt azonban ez *a válasz* arra *a miértre,* amely Molnár újrarendezésének kapcsán felmerül. S e tény önmagában véve is figyelemre méltó. Miért érezte Benedek Miklós, ez a feltétlen tudatosságáról és mély színházi elkötelezettségéről egyaránt ismert színész úgy, hogy Molnár játszása magyarázatot követel? Miért érezte úgy, hogy Molnár választása nem kézenfekvő - ez az egyik kérdés. S mindezzel szorosan összefügg az is, hogy mire kívánt válaszolni az előadással és e levéllel. Benedek tisztában van azzal, hogy arra „áram" közönség és színpad között tűn-ni látszik, épp ezért pótolja ezt a szándékok nyílt feltárásával és kimondásával. Akarva-akaratlanul, de úgy áll a dolog, hogy Benedek allegóriaként tekinti Molnárt egy a világhelyzetre adott színházi válasz lehetséges változataként.

Miképp rekonstruálható tehát az előadásból és a kommentárból Benedek szándéka, az a kérdés, amelyre a válasz *a Valaki* újrajátszása, e színész rendezőkénti bemutatkozása ezen művel? Nem pusztán a várható sikerre számítva választotta e művet. Érzékelhetően az a könnyedség és profizmus fogta meg ben-ne, ami a fenyegető világhelyzet *ellenére* is e darab sajátja. Kérdés, miért tekinthető színházi választnak egy ilyen maga-tartás?

A legkönnyebb kétségtelenül az len-ne, ha a „magas kultúra" sáncai mögé behúzódva kérdőjeleznénk meg e könnyedség igazságértékét, és úgy fogalmaznánk: ha a világállapot ily mértékig rossz, akkor a színház ne kommerszet játsszék, hanem vállalja a tragikus helyzet méltó feltárását - illően nehéz művek által. Ám a probléma, bonyolultabb ennél, még ha egy ilyen érvelés letagadhatatlanul tartalmaz is igazságelemeket. Ugyanis úgy is kérdezhetünk, hogy egy nehéz helyzetben miért *ne* lehetne Molnárt játszani ? Miért *ne épp most* szórakozhatnánk a személyiséghiány és a szélhámosság kedélyes összefüggésein (amint az sem volt például véletlen, hogy Thomas Mann oly pontos szigorral felépített éle-te végén *az Egy szélhámos vallomásain* dolgozott) ?

Viszont Benedek mégsem „egy az egyben" játssza Molnárt, és ez teszi figyelemreméltóvá az előadást. Amit látunk, az nem pusztán jókedvű játék, érezhetővé lett egy szomorú, letagadhatatlanul nyomasztó felhang is. Benedek Molnárt felhasználva a színház egyik le-

hetséges ars poeticáját vallja. Azt állít-ja, hogy mindennek ellenére ragaszkodnunk kell a színház érthetőségéhez, frivolságához, jókedvéhez, professzionizmuson alapuló hagyományához, társalgási civilizáltságához. A színház nem képes többre, mint a játékra, arra viszont maradéktalanul képesnek kell maradnia. A süllyedő Titanicon is az utolsó pillanatig játszottak a zenészek. Egy ilyen értelmezés és vallomás jogosultsága mind elméletileg, mind gyakorlatilag - hiszen ezt bizonyította az előadás is - letagadhatatlan és érthető. Ám mindez mégis nyugtalanná és Molnár professzionizmusának ellenére is gyanakvóvá, rosszkedvűvé tesz.

Képtelen vagyok annak elfogadására, hogy a színház ne lenne mindig több. Nem tartom a színházat abszolút varázserejűnek, de annál teljesebbnek gondolom, mint amit például a molnári tradíció felhasználásával és centrumba állításával jelenthet számunkra. Elfogadom Benedek választását és válaszát, de nem hiszem, hogy a színház csak ennyi, és csak erre képes: úgy gondolom, hogy képes lehet az életre és a valóságra is.

Az előadás

Varga Mátyás rafinált és pontos díszletének köszönhető, hogy a Játékszín cseppnyi tere alkalmassá vált a molnári illúzió létrehozására. Benedek Miklós tehát rendelkezett egy térrel, ahol pontos karmesterként vezényelhette kis csapa-tát. Megítélésem szerint ennek az elő-adásnak a szigorúan „szakmai" lényege abban állott, hogy végre valódi színész-színházat láthattunk. De ki tudhatná ezt jobban egy színésznél? - kérdezhetnénk. Viszont jól tudjuk, hogy a színészt centrumba állítani képes előadáshoz rendezni is tudni kell. Benedek érdeme az, hogy a kórus összeállt, és az egyéni teljesítmények együttes teljesítménnyé lettek, létrehozva egy itt és erre az alkalomra szóló játékmódot, amelyből egyikük sem ugrik ki. Öröm volt azt is lát-ni, hogy a színészek segítették egymást, a csapatmunka jó közérzete megtette a magáét. Az abszolút főszereplő Agárdi Gábor, Cortinja valóban reális. Úri és pitiáner, fölényes és ijedt egyszerre. Agárdi jól játssza el a figura súlyos bizonytalanságát, hiszen elegáns komédiázása alatt a mélyből fel-felvillan egy-egy riadt hangsúly, félelemmel teli pillantás. Ez az ember egyrészt az „élet ura", másrészt mégiscsak egy simlis bűnöző. Á szerep e kettősségét Agárdi jól használta Kubik Annával szemben is, ügyesen váltogatta a világfi és a szégyenlős apa eltérő hangsúlyait.

Kubik Annát ilyen jónak és természetesnek még nem láttam. Humorára, kedvességére és iróniájára egyaránt szüksége volt, de végre lehetősége nyílt ennek bemutatására is. Az átmenetekben azért kisebb hiányokat éreztem, kiváltképp a Roberttel való viszonyban. A titokzatos nő szerepe mögül időről időre előtörő vágyakozás hangsúlyozottabb is volt a kelleténél. Persze az is hozzátartozik a dologhoz, hogy épp a realitás és szerep ütközésének kérdései a *Valaki* leggyengébb oldala, és épp ilyenkor derül ki, hogy mennyire csak a felszínen koherensek ezek a figurák.

Szirtes Gábor Robertjével jól egyensúlyozott a kabaréfigura harsányabb és Molnár társalgási hangneme között. Bizonyos, hogy e fiatal színész kiváló karakter, és amennyire a szerep sémaszerűsége lehetővé tette, annyira megfogható, reális és élő volt. Jó pár helyen át-ütött a saját humora, s arról, hogy Robert végül is nincs, arról nem ő tehet.

Öröm volt látni Pártos Erzsi Júliáját, a tagadhatatlan életöröm és játékkedv uralta a teret, amint a színésznő megjelent: úgy tűnik, formája töretlen, teljes. Kézdy György ügyvédje stílusában kissé eltért a többiektől. Az állandó ordítás és hadarás az egész előadást figyelembe véve kicsit idegen maradt, de önmagán belül érvényes volt. Hiszen Kézdynek is játszania kellett, és ez az ügyvéd olyannyira papírmasé, hogy ha a színész nem él valamilyen radikális fordulattal, akkor a szerep talán megoldhatatlan. Epizodistaként tűnt fel Ronyecz Mária, Martz Tibor f. h, Csurka László, Putnik Bálint, akik mind egy-egy színt kellett hogy megmutassanak, és ezt mindannyian lelkesedéssel, látható jókedvvel tették.

Végezetül külön kell megemlítenünk a szinte szöveg nélküli inast játszó Kun Vilmost, aki a semmiből teremtette meg a mindenkori inas kutyahűségű jellemé-nek kiváló karikatúráját.

Molnár Ferenc: Valaki (Játékszín)
Díszlet: Varga Mátyás. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Zenéjét összeállította:* Orosz István. *Rendező:* Benedek Miklós.
Szereplők: Agárdi Gábor, Kubik Anna, Szirtes Gábor, Pártos Erzsi, Kézdy György, Ronyecz Mária, Martz Tibor f. h., Kiss Gyula, Csurka László, Kun Vilmos, Pál Győző, Putnik Bálint.

BUDAI KATALIN

Ugyanaz sokadszor

Michael Frayn-vígjáték a Vígszínházban

lla jól belegondolunk, nem is vagyunk olyan elmaradottak itt Pesten. Az utóbbi két-három esztendőben az angolszász sikerdarabok csőstül áramlottak a Vígszínház és kamaraszínpada, a Pesti Színház deszkáira. *Equus, Amadeus, Az elefántember* s most ez a Frayn-darab: nincs hát okunk panaszra, ha a világszínház fogalmát csak a fenti geográfiai pontok köré szűkítjük.

Ugyan e színház - érdekes egybeesés - rendkívüli előszeretettel foglalkozik *színházról szóló,* belterjes közegben játszódó művekkel, *azaz* atelier-darabokkal: *Párizsi élet, Őfelsége komédiása, Hat szerep keres egy szerzőt.*

Mindezek azonban - főleg az alkalmi színházba járónak - nem tűnhetnek föl, bár a jelenség mögött mindenképp kell magyarázatnak lennie. Számára - így számunkra is - az adott előadás létezik, annak értékeit kell latra vetnünk. Ami vita nélkül állítható: ez a komédia valódi technikai bravúr, megállíthatatlan gag-sorozat, aki ezen nem tud nevetni, az gyomorspecialistához utalandó savanyújóska. De hogy 1982-ben Angliában az „év darabja" legyen - ahhoz már *na*gyon gyér drámai termésnek kellett lennie brithonban is. l la még a „legszínszerűbb", „szituációkban leggazdagabb" el-nevezést kapta volna!

Nevetni persze lehet, s nevetni, nevettetni jó: de a legnagyobb kínba kerül az, aki másnap-harmadnap el akarja mesélni, mit látott. A felejtés már a rosszul mondható címnél kezdődik, és halad is tovább. Nem tudjuk, miért és min nevettünk, csak hogy valami vicces tolongás volt az egész. S amit jó szívvel az ötletekkel való túlzsúfoltságnak tulajdoníthatunk, az voltaképpen a gondolati ürességet leplezi. Ha csak blődlizés a cél, akkor nincs is hiányérzetünk, de ha valamiféle jellemtipologizálásba kezdenek, akkor joggal várhatom el a kibontakozást is, miképp fognak a felvázolt típusok egymással szembesülni, felépülni, kifejleni stb. „Sokat akar a szarka" példázat Frayné, bár nem túl sok ilyen jó gagman lehet a szakmában, mint ő, s ezzel sokat mondunk. Mert hát

Balázs Péter, Tábori Nóra, Tahi Tóth László, Hernádi Judit, Kern András és Venczel Vera az **Ugyanaz** hátulról vígszínházi **előadásában (Ikládv** László felv.)

zseniális az ötlet: angol vidéki utazó színtársulat egymásba botlós, leleplezős, félreértésekkel tűzdelt bohózatot próbál hullafáradtan, bemutató előtt egy nappal. A bohózat (a háttérdarab) épkézláb, nevettető, bármelyik Telepódium-adásban megállná a helyét. A humor megfejelése következik: a kimerült színészeket ostorozza a reményteljesebb feladatokra áhítozó rendező. Közben tudtunkra adatik, hogy ő a fiatal színésznőbe, míg be-lé a rendezőasszisztens kislány szerelmes. Meg hogy a társulat legidősebb tagja lezüllött, iszik, veszélyezteti a bemutatót. A színészi pletykákra mindig éhes közönség szemében máris hitelessé varázsolja a dolgot, hogy a társulat másik két tagja is, vonzódni kezd egymáshoz, s hogy van jólelkű, anyáskodó művésznő, meg gyámoltalan, kétbalkezes színész is.

Az alakok, a helyzet szimpatikus, vidám, hiteles, szórakoztató. A második felvonás azonban kezd kifelé hátrál-ni a reális körből, megszakít minden szálat az elkezdhetőnek vélt kombinációkkal: ugyanezt a darabot a sokadik elő-adáson látjuk *hátulról,* azaz a színpad mögötti szögből. Ekkorra a már megpendített konfliktusok akkorára növekednek, hogy a színi belépések közötti időt a szereplők egymás bosszantásával, sérelmeik panaszolgatásával töltik, s csak mellékesen rohannak be a színpadra ledarálni a szövegüket. Eközben elszabadul-nak a tárgyak, a kellékek: és innen már pontosan koreografált burleszkfilmet látunk. Á rendező virágot hoz Londonból itthagyott szerelmének, melyet persze folyamatosan másnak ad oda az ál-matag színpadmester. A féltékeny színész kezébe szekerce kerül. Az ajándék whiskyt a részeges kaparintja meg. Szardíniák és kontaktlencsék tűnnek el és kerülnek meg. Jelmezek gabalyodnak össze, a rendezőasszisztensnek kell beugrania, a rendező kaktuszba ül, és egyébként is - mindenki mindent rosszul lát és félreért, közben, persze csak suttogva, be-szél, mutogat, intézkedik, hiszen odakinn folyik az előadás. Kis visszacsatolás a magánkonfliktusok szintjére: a rendező-asszisztens gyereket vár a rendezőtől, s ezt a zűrzavar tetőfokán véli alkalmasnak bejelenteni.

A harmadik felvonásra teljesen elpilledt nézőt még egyszer megtorpedózzák: a túra utolsó állomásán, a nagyon sokadik előadáson látjuk a szétzüllött színészek által szétzüllesztett brettlit. Itt is ül minden poén, hiszen az „alapművet" oly jól megismertük, hogy az eltérést könnyen regisztrálhatjuk. Mostanra aztán már tombol a tulajdonképpen diabolikus fejetlenség. A gyűlölködő színészek szinte már csak magánszövegeiket mondják, s eltűnt és összegabalyodott kellékek, rossz belépések hatására, s azokat úgy-ahogy korrigálandó, improvizálnak.

Egy realista, színházi ügyeket s ezáltal kulturális közhangulatot görbe tükör-ben felmutató vígjáték (mint amilyen Bulgakov *Bíborszigete* volt) vagy a kis közösség összezártságból eredő ütközéseit analizáló mű is kikerekedhetne ennyi anyagból, valamiféle szürrealisztikus abszurdról nem is beszélve. Elvégre maga a tény is abszurd, hogy emberek estéről estére kiálljanak sírni-nevetni mások elé. Itt átcsaphatna az egész mély filozófiába. De a sok anyag elvész, illetve idő híján nem tud előbújni, annyi energia kell a lépcsőn ugrálásra, kaktusztüskeszedésre, telefonzsinór-húzgálásra. Addig pedig, míg látjuk az elképesztő nyüzsgést, az ámulattól és a röhögéstől szólni sem tudunk. Ahogy azonban felgyulladnak a villanyok, alig verődnek össze a tenyerek, bizony, azt is elfelejtettük, mi folyt a szemünk előtt egy perccel ezelőtt. Merthogy semmi. Ezért a semmiért viszont irtózatos precizitással dolgoztak emberek, kirohanták a lelküket, kikészítették a szívüket. És végül is hiába, alakítani kezdett figuráikat mozgásokat teljesítő bábokra kell felcserélniük a játék előrehaladtában. Igaz: itt mindenki jó, minden a helyén van. Olyan darab ez, amelyet csak a legrutinosabbakkal lehet eljátszani. Mégis, inkább szomorú, hogy az átlagos próbaidőnél jóval hosszabban készülve *csak erre* ment el idő, pénz, fáradság, tehetség. Ha legalább kicsit más alakba kellett volna bújniuk! De a sok törődés ára saját skatulyáik megerősítése lett.

Tábori Nóra - minden kiválósága ellenére - a sokadik zsémbes, ámde tűzrőlpattant asszonyság. Tahi Tóth László *a Házmestersirató* Herceg Pistije óta csak delíriumosokat és kissé ütődötteket játszik, a saját hangján időtlen idők óta nem szólalt meg. Venczel Verához a szelíd jóság és béketűrés örökös címkéje tapad itt is, anélkül, hogy kiderülne, milyen tartalékai vannak még. Balázs Péter vicces, ragyogó, ügyetlen és szétszórt - mint mindig. Kern András a sokadik fáradtan lázongó entellektüelt állítja elő. Szombathy Gyula - ezúttal kissé halványabban - az esetlen színpadmester. Halász Juditnak van egy kis lehetősége, hogy áldott jó szívvel megvert pletykás színésznét alakítson, igen frappánsan.

Michael Frayn vajon ismerte-e Hernádi Juditot, mikor kitalálta Brooke-ot, az if-

jú színésznőt? Mert nagyon valószínű-nek látszik. Hernádi Judit sem igen feszegeti viszonylag tágas skatulyájának falait, ámde olyan többletet ad, hogy egy emlékezetes figurát tud elénk állítani. Brooke-Hernádi ugyanis lakli, bárgyú, eset-len, figyelmetlen, rendetlen - mégis vonzóan szexis, kedvesen naiv és védelemre szoruló. Hisztizik, de szereti a rendezőt, folyton baj van a kontaktlencséjével, de a szerepében szépen helytáll. Hernádi szinte saját maga karikatúráját meri ad-ni, mégsem öncélú és magamutogató. Bárdy György hasonlóan jeleskedik a kivénhedt lump, pontatlan színész szerepében, bemutatva ugyanakkor mind-azon kliséket, melyek a francia bulvár-komédiákban a zavarosban halászó öreg betörőnek jutnak. Nyilvánvalóan ez valamennyi szerep tehertétele is: úgy eljátszani a sztereotip figurákat, hogy az azokhoz tapadó valamennyi elő-ítéletet is beépítsék. Ehhez viszont saját manírjaik túl könnyen jönnek elő.

Kapás Dezső sem csinált eltérőt utóbbi munkáihoz képest. A nagy gondosságot igénylő mozgásokat ötletesen elirányítgatta, megtervezte a bonyolult járásokat: semmi extrát nem próbált kicsikarni a gaghalmazból. A darab forgató-könyve pontos és határozott, csak közvetíteni kellett utasításait. Bátki Mihály fordításának erénye, hogy jól mondható, pestiességre törekszik, de az angolszász zamatot nem mindig tudta *magyar* humorral helyettesíteni.

„Cifrázzák a semmit" - ennyi a víg este summája. Összehangoltan, egymást is szórakoztatva (bár, hogy a magántréfákban meddig lehet majd elmenni, a darab nagyon feszesre húzott zűrzavarában meddig lapulhatnak meg észrevétlenül a saját stiklik: nem tudni). A beinvesztált munka mindenesetre nem térül meg a kellő mértékben: olyan jelentős erők vannak a színpadon, kiknek nemcsak fizikai teherbírását, hanem színészi képességeit is ideje lenne méltóbb feladatokban kamatoztatni.

Michael Frayn: Ugyanaz hátulról (Vígszínház)

Fordította: Bátki Mihály. *Munkatársak:* Csikós Attila, Kemenes Fanny, Verebes István. *Hangtechnika:* Reither Tibor. *Rendező:* Kapás Dezső.

Szereplők: Tábori Nóra, Balázs Péter, Hernádi Judit, Tahi Tóth László, Halász Judit, Bárdy György, Kern András, Szombathy Gyula, Venczel Vera.

CSÁKI JUDIT

Trükksorozat - a főiskoláról

Trükköt jó néhányat láthat a közönség ezen az előadáson. Az első mindjárt az, amiről Ann Jellicoe műve szól, a csábítás trükkje - ahogyan azt egy jó adag önbizalommal rendelkező ifjú elővezeti tanulni vágyó, de kevéssé tehetséges társának. A többször ismétlődő akcióra pompás szó *a trükk,* hiszen nincs itt szó sem-mi többről, mint egy aprócska fogásról, melynek segítségével a semmi úgy adja el magát, mintha valami lenne. Ez pedig egy viszonylag rövid színházi estére elegendő könnyű mulatság.

A másik trükk már valami: a Pesti Színházban játszó fiatal színészek valamennyien frissen végzett főiskolások, akik vizsgaelőadásukat importálták jelenlegi anyaszínházukba. Á trükknek része-se - netán atyja - Kapás Dezső, aki a színészeket tanítványkorukban osztályfőnökként, az előadást rendezőként jegyzi. Jól sikerült trükk, ahogyan a tudatos társulatépítés soron következő lépéseként ezúttal a Vígszínház egyszerre egy kész előadásra is szert tett.

A harmadik trükk - voltaképpen a másodikból következik. A fővárosi színházhoz szerződött fiatal színészeknek sokszor évekig húzódó gyötrődés, amíg feladatot jelentő igazi szerepet kapnak. Négynek közülük most egyszerre sikerült tulajdonképpen egy egész előadást adni: mind a négyen főszereplők. S a nem túl súlyos és ekként vehető előadásban minden figura hálás szerep, lehetőség a színészi felkészültség megmutatására, „entrée" a pályán.

A figurák alig fiatalabbak a színészeknél - éppen csak túl a kamaszkoron, felnőttes allűrökkel, gyermeteg megvalósításban. Ez a kettősség kétségtelenül jó játéklehetőség - ellene dolgozik az egyébként jelenlévő (és érthető), kissé görcsös akarásnak, amennyiben hol beépíti, hol meg jótékonyan fedi a játék apróbb döccenőit.

A három fiúszerep kellően polarizált; a már említett dandyszerű szívtiprón s a gátlásos kezdőn kívül a harmadik amolyan kívülálló, hol erre, hol arra húz, de leginkább szemlélődik, hogy *aztán a* döntő helyzetben az ő csöndes szava érvényesüljön. Az egyetlen lány sokféle alakot ölthet. A fővárosba tévedt vidéki naiva eleinte valamely keresztény leány-egylet után érdeklődik, majd feltör belőle a -- nyilván őstermészetesnek tartott - játékösztön: csatlakozik a három fiú bohókás rítusaihoz. Majd egy váratlan - s bizonyára elementárisan nőiesnek tartott - fordulattal a kezébe veszi az események irányítását, egy aprócska trükkel felfedi uralkodói mivoltát a fiúk felett, végül pedig kedves és ismét gyerekes bájjal hódol meg a feltámadni látszó őszinte érzelem előtt. Játszik. Az írott mű erénye, hogy a három fiú szerepe szépen igazodik a nő (Nő) számos, sokszor egymáshoz nem is hasonlító arcához.

Az előadásban a személyeken kívül fontos szerepet játszik még egy vaságy, amely a kellő pillanatokban szétesik, illetve - némi segédlettel - összeáll; egy létra, úgy is, mint a szemlélődés helyszíne; néhány kiló festék, részben vödrök-ben, részben a falakon. Mindezek a kellékek a fiatalos atmoszférát vannak hivatva hangsúlyozni - fölöslegesen egyéb-ként, hiszen ha valamit, hát ezt maradéktalanul elhitetik a fiatal színészek is. Ön-feledt játékukkal - kívánkozna az előző mondat végére; de nem így van, ez a játék nem önfeledt. (Egy-egy pillanatra persze mégis az: amikor egyikük-másikuk rájön, megérzi, hogy egy-egy gesztus, mozdulat, arcjáték: poén - nem mulaszt-ja el túljátszani.) Egyébként nagyon is tudatos összerendezése a képességeknek és a tanultaknak; nagyon is kidolgozottan lezser.

És viharos tempójú, üde. Hisz komédia, sokkal inkább, mint bármi más. S bár végül is az összhatás a fontos - aligha kerülhető ki, hogy egyenként is mér-legelje az ember a színészeket. Pedig ez a bemutatkozó játék különleges körülménynek számít, s ha lehet is következtetni belőle az egyéni tehetség létére - típusára, mértékére már kevésbé.

Méhes László játszotta Colint, a fél-szeg, lányokkal ügyetlen s emiatt bánatos fiút. Méhes alkatában, külső megjelenésében, mozgásában és gesztusaiban annyi a komikusi erő, hogy szinte meg se kell szólalnia, már nevet a közönség. Bizonyára ezt tudja is magáról: meglepően érett módon takarékos ezekkel a poénokkal, és érezhetően sok energiát fordít az árnyalt játékra. Főként olyan-kor, amikor a jelenet nem „róla szól", amikor neki kell „kitalálnia" önmagát. Amikor ő áll a középpontban, sokszor

beéri a legkézenfekvőbb megoldással - tán hogy ne késsen a nevetés. Nemigen lehet hibájául felróni, inkább talán mű-vészi türelmetlenségnek nevezhetnénk. Hiányoznak még az áttételek, azok a játékbeli finomságok, amelyektől összetéveszthetetlenül egyénivé tud válni egy színész játéka. S mindezt csak azért érdemes épp Méhes László ürügyén elmondani, mert ez irányú képességéről - igaz, többnyire a háttérben - ebben az előadásban is meggyőzött. Nem tűnik különösebb merészségnek megjósolni, hogy - egy olyan stílusban, melyben nem nyüzsögnek túl sokan ezen a pályán - lesz munkája, szép feladata bőven.

A kissé piperkőc nőcsábászt, Tolent Bardóczy Attila játszotta. Helyenként majdhogynem karikírozta. Mindenesetre egyértelművé tette, hogy ez a Tolen valójában üresfejű, lapos fickó, akinek nyájas, maximum tízperces rohama azért van olyan hatással a nőkre, mert sejthető, hogy tíz percnél többre aligha futja a fejéből. Bardóczy kicsit beleveszett saját jelmezébe; annyi pepecselnivalója akadt a napszemüveges, bőrnadrágos öltözékkel, hogy jobb híján ennyivel érte be jellemformálásban. Szerep szerint a másik két fiúhoz laza, bár határozott jel-legű kapcsolat fűzi: a lenézés, a nagyképűség, az érdek - színészként azonban ezt csak a szöveggel tudta alátámasztani. Kapcsolatnélkülivé vált a színpadon, és az ő játékában látszott leginkább az erőfeszítés.

A Tomot játszó Rátóti Zoltánnak volt a legnehezebb dolga; se tanár, se tanítvány, tökéletes kívülálló a csábítás mezején. Egyúttal a józan kontroll a néha elszabaduló csoportban; a kívülálló, aki azért lelkesen részt vesz; mégis magányos, aki rendületlenül „alkot", pingálja a szoba falait. Rátóti jól oldotta meg a fel-adatot; ha percekig nem szólt, akkor is figyelni kellett rá, mert játszott a hallgatásával, a festésével, meg-megálló mozgásával is.

Három fiú közt a nagy játéklehetőség az egyetlen színésznőé: Eszenyi Enikőé. És - mint már említettem - Nancy szerepe ér annyit, mint három-négy másik nőalak, legalább ennyiből van össze-gyúrva. Némelyik közülük jól megy Eszenyi Enikőnek, némelyik nemigen.

Egy korábbi játékáról - Egerben a Liliomfiban - *a* legintenzívebb benyomás mindössze annyi volt: erőltetett és bátortalan. Nos, ami az utóbbit illeti, *A trükk*-ben, a kezdeti elfogódottságot leszámítva, nyoma se maradt. A vidéki kislánynak - és Nancy az, amikor először színpadra lép - némi bátortalanság még a sajátja is, de ebben a periódusban Eszenyi Enikő mesterkélt volt és affektáltan darabos. Később lendült bele, és nyilván alkatilag is sokkal jobban érezte magát a felszabadultan játékos, helyenként gyerekesen naiv nő szerepében - ilyenkor eltűnt belőle a modorosság. Megint csak nehézkesebb volt abban a szakaszban, amikor - a szerep szerint - neki kellett volna irányítania a játékot, ehhez nem volt elég színészi energiája, és a partnerek - nyilván nem szándékosan - le-le-játszották őt. Eszenyi Enikő üde fiatalsága, bájos megjelenése egyelőre óriási részt vállal színpadi játékában; s ez nem baj, csak - ha önmagában volna - aligha lenne elég. Valamelyes erő hiányzik még belőle, amit talán a rutin hozhat meg.

Mindig rejtély, afféle zsákbamacska utánpótlást szerződtetni. Önállóan felléptetni őket - rizikó. De - megvonva az elsősorban jövővel kecsegtető előadás mérlegét - érdemes volt. S az is nagyon valószínű, hogy ezzel a négy színésszel színesedik és gazdagodik a színház színészgárdája. Idővel - remélhetőleg - erősödik is.

Ann Jellicoe: A trükk (Pesti Színház)
Fordította: Nagy Magda. *Díszlet:* Éberwein Róbert. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Rendező:* Kapás Dezső.
Szereplők: Rátóti Zoltán, Méhes László, Bardóczy Attila, Eszenyi Enikő, Détár Enikő f. h., Réti Andrea f. h., Kulcsár Lajos f. h.

E számunk szerzői:

BUDAI KATALIN újságíró, az Akadémiai Kiadó munkatársa
CSÁKI JUDIT újságíró
ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró, *a* SZÍNHÁZ munkatársa
FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője
GYÖRGY PÉTER, az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
KERÉNYI FERENC, a Magyar Színházi Intézet igazgatója
KISS ESZTER tudományos továbbképzési ösztöndíjas
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
MÉHES GYÖRGY író
MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatszerkesztője
P. MÜLLER PÉTER tudományos továbbképzési ösztöndíjas
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PÓR ANNA irodalomtörténész
SCHULCZ KATALIN tanár
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője

---

KISS ESZTER

A kísértés

Újgörög vígjáték a József Attila Színházban

A József Attila Színház új bemutatóját nemcsak a színház törzsközönsége várta érdeklődéssel; a premier fölkeltette az irodalom (főként a görög irodalom) kedvelőinek és az irodalommal foglalkozók egy részének figyelmét is. Hiszen Grigoriosz Xenopulosz neve egy - a legszűkebb szakmai berkeken kívül - nálunk szinte sosem hallott név, s mégiscsak furcsa, hogy ennyire nem ismerjük az új-görög társadalmi regény és dráma egyik megteremtőjét. (Nem mintha az újgörög irodalom és kultúra egészéről - beleértve a színházat is - egyébként teljes képünk lenne. A bemutató erre is felhívta a figyelmet.)

Xenopulosz a századforduló írója, te-hát már az egységes újgörög nemzeti irodalmat képviseli. Epikai munkásságában a naturalizmustól haladt a kritikai realizmus felé, s a XIX. század végi görög irodalom népies iskolájától eltérően ő már a városi élet, a városi polgárság ábrázolása felé fordult. Előtérbe helyez-te a hősök belső világának rajzát, lélek-tani hitelességre törekedve mutatta be a patriarchális család bomlását, az erkölcsi normák talajvesztését. Drámáiban nem jutott el az epikájában megvalósított mélységekig, komédiáit és középfajú színműveit inkább csak a humor, a fordulatosság és a városi-polgári miliő megjelenítése jellemzi.

A kísértés című vígjátékát Ariadna Sesztakova és Benedek Árpád szellemes fordításában láthatjuk. A fordítás és a bemutatás még akkor is úttörő tettnek számít, ha általa az újgörög irodalom nem éppen korszakalkotó művét ismerhetjük meg. *A kísértés* rendelkezik a jól megcsinált dráma egész fegyvertárával, bár a mulattatás és az érdeklődés ébrentartásának gépezete inkább csak a második részben lép igazán működésbe, amikor a ház összes férfija meglátogatja a cselédszoba lakóját, s ebből bomlanak ki az egymásra halmozódó bonyodalmak. Az expozíció túlságosan elhúzódik, a körülmények, az előzmények és a szereplők hosszadalmas bemutatása már-már az unalomba fulladással fenyeget. Ezt a fogyatékosságot azonban a színészi játék-

kal többé-kevésbé sikerül ellensúlyozni.

Az egész darab egy cselédlány, Kalliopi körül forog (lvancsics Ilona játssza), aki felborítja a tisztes polgári család életét, mert szépsége, fiatalsága és talpraesettsége miatt a család összes férfi tag-ja számára kísértést jelent. Kalliopinak ez a ház már a sokadik munkahelye, egyik „tisztességes" házból, „ideális" családból a másikba vándorol, mivel az élő kísértésnek sehol sem tudnak ellenállni, s a nagyságos asszonyok kénytelenek őt rövid időn belül eltávolítani, hogy fenntartsák a családi idillt. A darab természetesen happy enddel végződik mindenki számára, Kalliopi még egy áradozó ajánl ó-levelet is kap a miatta megcsalatott úrnőjétől. Ebben a felhőtlen világban az elképzelhető legnagyobb tragédia (fél napig), ha a férj a szobalánnyal cicázik. Az asszonyoknak olyannyira nincsen semmi bajuk, hogy ettől már a világ legszerencsétlenebb teremtéseinek érzik magukat. Az egyébként erkölcsös férfiak pedig atyailag simogatják a cselédlányt, vagy esztétikailag lelkesednek érte, hogy azután - ha biztonságukat kis szellő fújdogálja - visszatérjenek a feleség szoknyájához, s ezzel egy időben a szobalány is az utcára kerül.

Maga a műfaj, a jól megcsinált darab mechanizmusa kizárja a mélyebb, elemző társadalomrajzot, a differenciált jellemábrázolást. Xenopulosz is legföljebb enyhe, de szeretetteljes szatirizálással, szelíd dorgálással szemléli alakjait. A sablonos szkeccs-figurákra a színészek próbálnak építkezni, háromdimenziós karaktereket teremteni belőlük. A szövegben adott verbális humorhoz (mert a darabban jellem- és helyzetkomikumról nem nagyon beszélhetünk) olyan karikatúraalakokat tesznek hozzá, hogy ezzel - Benedek Árpád rendező szavaival - görbe tükörré tágítják a sztereotip és idejétmúlt képet. Így - bár valódi tétje nincs a darabnak - az előadás elkerüli az érdektelenséget.

A színészeknek ebben segítségükre volt a jelek szerint kiváló mozgáskultúrájuk mint a komikum és a karakterizálás egyik fő forrása-eszköze és Kemenes Fanny találó jelmezei. A nők ruhái remekül sikerültek, és jó játéklehetőséget is adnak. A cselédlány kihívó öltözéke maga a kísértés; a polgárasszonyok cicomás ruhája, bokában szűk szoknyája önmagában is karikíroz, s meghatározza finomkodó, tipegő mozgásukat.

Ivancsics Ilona üde egyénisége már első megjelenésekor maga felé fordítja a nézők rokonszenvét, végig friss erővel, lendülettel Játssza a szobalány szerepét. Az alakok közül ő az egyetlen, aki nem válik nevetségessé, de aki mindenkit nevetségessé tesz, nőket és férfiakat egyaránt. A fiatal színésznőnek nem kevés fizikai erőnlétre van szüksége ahhoz, hogy szüntelen szaladgálással, fel-alá kerengéssel ébren tartsa a nézők figyelmét a darabból kiszólás, közönséghez beszélés színpadiatlan jeleneteiben is.

Voith Ági rutinos könnyedséggel játssza Angela, az egyik feleség szerepét, a figura érzelgős nagylelkűségét. *az* ön-magát biztonságban tudó, de érzelmessége és hiúsága révén mégis kiszolgáltatott asszony komikumát. Mozdulataival és mimikájával kialakítja azt a kettősséget, ami még az önmagukban szeretetre méltó és jó tulajdonságokat is komikussá teszi.

A húgát, Polixenit alakító Szerencsi Éva játéka egyenetlenebb, időnként bántóan túlkarikírozó, mesterkélt. A túl gyors beszédtempó miatt pedig gyakoriak nyelvbotlásai, ez persze kiküszöbölhető.

Az idős nagyságát, a két asszony anyját Göndör Klára formálja meg, szerepe szerint kevés játéklehetőséggel. 0 a már életbölcsességgel rendelkező, mégis rászedett asszony. A színésznő mértéktartó játékkal, csöndes jelenlétével illeszkedik az előadásba. A férjét alakító Makay Sándor a vén kéjenc típusát játssza el sok humorral és kedvességgel, úgy, hogy a figura nem válik ellenszenvessé. Mert arcjátékával, testtartásaival, egész magatartásával nem annyira a típus visszataszító, közönséges jellemvonásait emeli ki, inkább a bolondos, saját kópéságára büszke idősödő férfi megbocsátható gyarlóságát mutatja meg. Kovács István a snájdig és számító kikapós férj alakját figurázza ki Polixeni hitveseként, Újréti László pedig a saját ártatlanságáról meggyőződött, őszinteségétől maga előtt fölmagasztosuló papucshőst, mint Angela férje, a darabos matrózkapitány.

Józsa Imre bájosan gügye úrfija vidám színfoltja az előadásnak, főként ügyesen csetlő-botló mozgásával jellemzi a figurát. Remek epizódalakítást látunk Bakó Mártától, aki Todorát, az öreg mosó-nőt játssza igazi görög matrónának maszkírozva.

A szintén Kalliopíba szerelmes bumfordi, esetlen matrózt Láng József formál-ja meg, a szobalány hepciáskodó vőlegényét pedig Nagy Miklós. Ezekben a szerepekben nincs szükségük különösebb színészi erőbedobásra, anélkül is megállják a helyüket.

A színészi játék összehangoltsága, az előadás egysége, a komikum ügyes kiaknázása a rendezőt is dicséri. Benedek Árpád rendező bohózattá hangolta a komédiát, átemelve ezzel a közhelyszinten, illetve jelezve, hogy itt semmit nem kell komolyan venni. Ebbe az irányba hat már maga a szereplők karikírozása is. Emellett az előadás bővelkedik burleszk-elemekben (hasraesések, kergetőzések, aj-tó mögé bújás stb.). Ehhez persze alapot nyújt a jól megcsinált darab bejáratott masinériája, a véletlenek komikum- és helyzetformáló szerepe, az olyan többször kijátszott gegek, mint például a rajtakapás *vagy a* „vakság", amikor az újonnan belépő udvarló természetesen nem veszi észre, hogy a lányon kívül más is van a cselédszobában.

Mindehhez Szlávik lstván naturális díszlete nyújtja a keretet; a polgári szalon, illetve a cselédszoba képe azonban a miliő sztereotip érzékeltetésén kívül nem ad többletet az előadáshoz. A könnyed, vidám hangulat megteremtéséhez viszont hozzájárul a görög táncritmusú zene is, mely; a jelenetek és a felvonások között szólal meg.

A mediterrán temperamentumú játék tehát a pikantériára és a humorra épít, de egyiket sem fokozza a durvaságig vagy ízléstelenségig. Az előadás nem próbál másnak vagy többnek látszani, mint ami, a darab lehetőségeivel adekvát a szándék és a megvalósítás. A József Attila Színház szórakoztatni és nevettetni akart, s ez -- a taps érzelmi hőfokát hallva - sikerült is.

Grigoriosz Xenopulosz: A kísértés (József Attila Színház)

Fordította: Ariadna Sesztakova és Benedek Árpád. *Rendező:* Benedek Árpád. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanny.

Szereplők: Makay Sándor, Göndör Klára, Józsa Imre, Voith Ági, Újréti László, Szerencsi Éva, Kovács István, Ivancsics Ilona, Láng József, Nagy Miklós, Bakó Márta.

CS. J.

Tanulság nélkül

Feydeau Győrben

Lehetne mélyenszántó fejtegetésekkel azt elemezni, vajon mi az oka színházainkban a Feydeau-hullámnak. Lehetséges és lehetetlen szellemi mélységek és magasságok helyett az ok valószínűleg földhözragadt, de legalábbis prózai: a színházi konjunktúra végeztével ideje kassza-sikergyanús darabokhoz hozzányúlni. Feydeau e vonatkozásban bevált szerző - színrevitelhez indoknak legyen elég ennyi.

Ha ugyanis nem elég - furcsa dolgok történnek. Olyasmik, mint például Győrben *a Megáll az ész!* című dráma előadásában. Az alkotók, létrehozók egyenkénti - mondhatnánk maszek - motivációi persze érthetőek, s valahogy így festenek:

A komoly gondokkal küszködő színház évi rendes komédiaelőadását bizonyára szívesen tudta le Feydeau-val, a már említett bevétel reményében. A színészek is szívesen játsszák - gondolom - Feydeau közismert helyzeteit és figuráit; nem bánják, sőt!, ha végre jót derül a közönség.

A fiatal, ambiciózus és alapos Emőd György pedig első rendezéseinek egyikeként feltehetően szintén szívesen támaszkodik egy profi színpadi íróra - bizonyos dolgokon ugyanis a jól megírt szövegek átsegítik a rendezőt. Hanem Emőd Györgyben nem kisebb erővel él - reméljük, sokáig - az az ambíció, hogy minden rendezéssel magáról is eláruljon valamit, hogy mélyebb értelemben és síkon fejezze ki önmagát. Rendben. Sőt: Feydeau-t komolyan kell venni ahhoz, hogy az eredmény a szerzőhöz méltóan könnyed legyen.

A Megáll az ész! - amelyet a múlt század végén játszottak nálunk utoljára -- egyébként nemcsak könnyed, inkább könnyű. Egyetlen alapötlet - amely kezdetben egyszerű személycsere, és később válik személyiségcserévé - szolgál arra, hogy ráépüljön számtalan helyzet és még több figura. Nem az a baj vele, hogy számszerűen kevés, hanem hogy önmagában az. Valami hasonlót Feydeau is érezhetett annak idején, mert a második részben egy szinte külön életet élő katonaságparódiával szórakoztatja a közönséget. Ki-ki saját élményeihez, ismereteihez képest veszi is.

Emőd György többet, komolyabbat, komorabbat vélt felfedezni *a Megáll az ész* !-ben. És - amennyire ez az írott szöveg híján végrehajtható - bele is rendezte az előadásba azt a részben társadalmi, részben egyéni tudati állapotot, amely egy személyiségcseréből kialakulhat - mondjuk Maupassant-nál. És amit a rendező egyébként következetesen és pontosan gondolt végig - csak Feydeau-nál hiányzik. Szerencsére.

Az első rész - amely voltaképpen terjedelmes expozíciója a személycserének s a várható kalamajkának - agyonrendezett. A szerző által felvonultatott alakok sorából mindenkire egyforma fény vetül, a kikapós (illetve az szeretne lenni) szépasszonyra és a valójában formátum nélküli, szánnivalóan karrierista szeretőjére, valamint a házba váratlanul betoppanó ügyefogyott bácsikára, nyafka leányára, gügyögő vejére - szóval az ember kapkodja a fejét, sem a szövegből, sem a rendezésből nem érzi, mire kellene tényleg figyelnie.

A második részben kiderül: semmire, legalábbis ahhoz nem, hogy a katonaságparódiát zavartalanul élvezhesse. A szövegtől egyébként ezt megtehetné, hiszen abban régi és új katonaviccek, fordulatok, helyzetek és viselkedésmódok bőven szolgálnak erre - és valószínűleg ez lehet az oka annak, hogy itt viszont feltűnő a rendezés hiánya. Nem a koncepcióé - az egyszerű „megcsinálásé". Az önmagát tálcán kínáló anyag ott is marad - rendben van, a szereplők nem ütköznek össze. Pedig kellene. Pontosan, jól - „spontán".

Á harmadik felvonásra - ki-ki párjához - minden kifárad. Színészek, rendező, szöveg. Gyors elboronálás - és újra erőteljesen látszik a rendezői komolykodás, mintha hirtelen minden mélyebb értelmet nyerne. A szépfiú szerető olyan fájdalmasan üvölti ki magából a személyiségcsere okozta kényelmetlenségét, ahogyan az egy meghasonlott tragikus hőstől elvárható. Csak éppen: ennek a fiúnak nincs mivel meghasonlani, nincs tragikus felhangja annak, hogy ezt a legfeljebb szánható figurát valakivel összetévesztették - egyszerűen nem történt semmi. Ez a semmi persze színpadi értelemben nem semmi, hanem nagyon is sok és hatásos - ha eljátsszák.

Minden, amin jót lehetne nevetni - élét vesztette ebben az előadásban (a már említett második rész néhány jelenetétől eltekintve). A valence-i herceg karakter-

Gyöngyössy Katalin, Bobor György és Áts Gyula a Megáll az ész! győri előadásában (Matusz Károly felv.)

szerepében helyénvaló lett volna, ha a hirtelen katonák közé keveredett elő-kelőség fonák helyzetére s az ebből fakadó egyértelmű komikumra figyel a rendező, a némileg melankolikus, komolyan gondolkodó s ezért idegenül ható alak beleerőltetése helyett. Rend-ben van, hogy ezek a figurák komolyan veszik magukat és környezetüket - ez eddig a komikum forrása; de nekünk, a közönségnek ne kelljen komolyan venni őket.

Kiemelkedő színészi teljesítményt - már az említettek miatt -- nem várhattunk, nem is láttunk senkitől. Áts Gyulának (ő volt a megcsalni szándékozott férj, a festő) nemigen volt komoly szerepe, Gyöngyössy Katalin végig küszködött *az* írott és *a* színpadon diktált szerep meg nem felelésével, ezért aztán a szép-asszony kicsit sablonos maradt. Bars Józsefnek nem is sikerülhetett eljátszani a szerető szerepében a meghasonlott ifjút s jobbára így voltak ezzel a többiek is, néhány katonaszerep kivételével. Mert ezeken a karakterfigurákon - Perédy Lászlón, Patassy Tiboron, Sipka Lászlón legalább jót lehetett nevetni.

Majdnem tanulság nélküli kudarc ez a győri Feydeau-előadás. Bár - szomorú sejtéseink szerint - a színházi dekonjunktúra könnyebb elviselése érdekében akként kellene venni a bohózatokat, amik. S azt játszani el. Meglehet, nem egy pályája elején álló - s a korábbiakban egyértelműen tehetséget mutató --, mondandóval, önkifejezési vággyal teli rendezőnek kellene megrendezni. Ha-nem - a szorító közlésvágy elmúltával vagy felfüggesztésével - valakinek könnyű kézzel, profin, „odarakva'".

Georges Feydeau: Megáll az ész! (győri Kisfaludy Színház)

Fordította: Végh György és Emőd György. *Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Díszlet:* Meller András, *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Rendező:* Emőd György.

.Szereplők: Áts Gyula, Gyöngyössy Katalin, Bars József, Forgács Kálmán, Orth Mihály, Karancz Katalin, Patassy Tibor, Csombor Teréz, Bor Adrienne, Szikra József, Perédy László, Sipka László, Bors Béla, Bobor György, Zsolnay András, Zsuzsa Mihály, Simon Kázmér, Ballai István, Sütöri Miklós, Zillich Beatrix, Szűcs István, Fáy László, Rékai Nándor, Karácsony Szilveszter.

MIHÁLYI GÁBOR

Titokzatos sugárzó-képesség

Pogány Judit Winnie-jéről

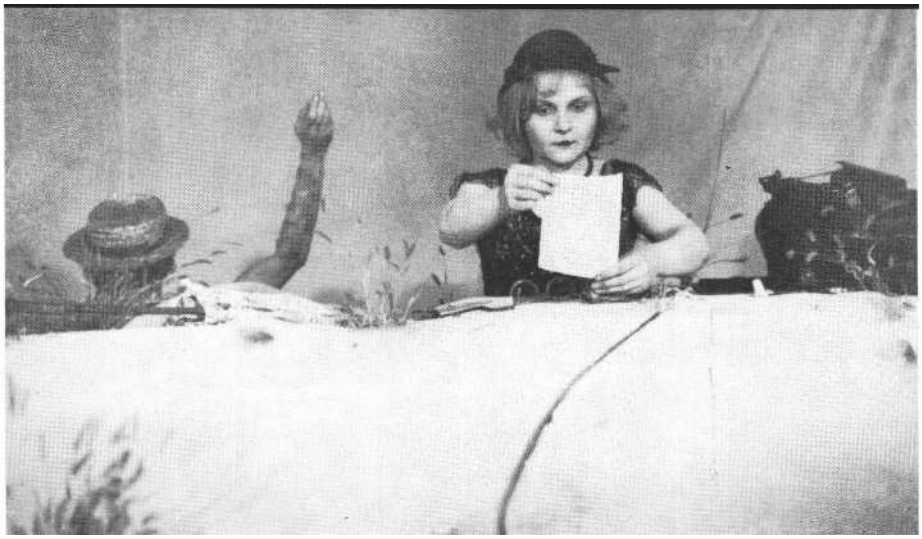
Érdemes a vidéki a kaposvári elő-adásokat a pesti vendégjátékok alkalmával újra megnézni. Érdemes, mert a vidéki körülmények szabta rövid próba-idők következtében, ha el is készül az előadás a bemutatóra, részleteiben is tökéletessé csak a későbbi előadások, javítópróbák folyamán csiszolódik. Ehhez járul még, hogy a pesti vendégjátékokon a más, nagyrészt szakmai közönség eleve „doppingként" hat a színészekre, s létrejön az a kegyelmi állapot, amely a maximumot hozza ki belőlük.

Ebben az ünnepi, „kegyelmi állapotban" játszhatták el négy alkalommal Samuel Beckett klasszikus remekét, az Ó, *azok a szép napokat a* kaposváriak a budapesti Műszaki Egyetem Szkéné színpadán, A Winnie-t alakító Pogány Judit érezhette, hogy valósággal hatalmában tartja a zsúfolásig megtelt kis terem nézőit; még azokat is, akiknek már nem jutott szék, és a földön kuporogtak, vagy állva nézték végig az elő-adás kilencven percét. Érzékelhettük, hogy ebben a receptív légkörben a szerepe szerint előbb derékig, majd nyakig leásott színésznő legalábbis a lelkében pacsirtaként a magasba emelkedik, és a belső megelégedettség eufóriájában zengi el énekét.

Nincs könnyű dolga azonban a kritikusnak, aki be akar számolni az *0, azok a szép napok!* előadásáról, Ascher Tamás rendezői és Pogány Judit színészi teljesítményéről. Beckett részletekbe menő szerzői utasításokkal látja el darabjait, nemcsak a díszletképet, a jelmezeket, hanem még a színészi játék apró gesztusait is előírja. A rendező és a színész nem is tehet mást, mint hogy követi ezeket. Igaz, láttam *az Ó, azok a szép napok* !-nak olyan előadását is - a kölni-ekét Luc Bondy rendezésében -, amely nagyobb szabadosságokat engedett meg magának. De ezek a változások - például, hogy a színésznő néhány alkalommal ki ugrált a buckából és táncolni kezdett - inkább kínosan hatottak. Olvasom, hogy Strehler 1982-es rendezésé-ben a milánói Piccolo Teatróban annyit módosított a darabon, illetve Beckett-intención, hogy a Winnie-t alakító Giulia Lazzarini az előadás utolsó pillanatában végül is a sors ellen lázadó dühös, vad kiáltásba tör ki. Jellemző, hogy az előadást ismertető kritika valójában csak a színészi produkciónak ezt az utolsó csúcspontját tudja igazán meg-ragadni és leírni.

Ascher rendezése és Pogány játéka viszont nemcsak tartalmában és szöve-gében, hanem apró részleteiben is hűséges Becketthez. Majd minden, ami a színpadon történik, amit látunk - a becketti instrukciók megvalósítása. Az előadást leíró kritikust az a veszély fe-nyegeti, hogy elismétli azt, ami Beckett szövegében már olvasható. Szerencsénk-re persze, nincs abszolút hűség. Ezt már a mindig változó körülmények sem engedik meg.' Egy-egy előadás sajátos karakterét eleve meghatározza a színész-választás, arról nem is beszélve, hogy mindig kérdéses marad, hogyan kell Beckettet, vagyis ezúttal Winnie szerepét *pontosan* érteni. Visszatekintve né-hány általam látott Winnie-alakításra, a szerepformálásban minden szöveghűség ellenére is, elég jelentős értelmezési különbségek adódtak.

Kétségtelen, van ennek a produkciónak egy szavakban sehogy sem leírható, megmagyarázható része - ez pedig a fő-szerepet alakító színésznő személyi varázsa, színészi jelenlétének súlya. Titok-zatos sugárzóképesség ez, amivel a szí-nész vagy rendelkezik, vagy nem. Nem is lehet megmagyarázni, miként érik el a nagy színészek, hogy bejönnek a szín-padra, és még semmit sem tesznek, szól-nak, ám ha akarják, máris rájuk össz-pontosul minden figyelem. Ilyen magával ragadó színész Pogány Judit is. A Beckett-darab második részében már csak a fejével, arcával van jelen a szín-padon, és mégis tovább tudja fokozni közönség-lebilincselő varázsát. Felfedezi, hogyha már nincs is teste, még mindig tud játszani a homlokával, a szemöldökével, a szemével, az orrcimpájával, a nyelvével, az ajkával és mindenekfölött a kissé rekedtes, tört hangjával. Igy azután a játéknak olyan variációit, gazdagságát produkálja, amellyel az első ötven perc után, további negyven percig le tud kötni bennünket. Persze, ezek-nek az arcjátékoknak a kilencven százaléka - szerzői utasítás, amelyeket minden „profi" színésznő meg tud valósítani, Úgyhogy megint nem jutottunk el a titok-hoz. Bele kell nyugodni abba, hogy itt a megfoghatatlan bűvkörébe jutottunk.



Maradjunk annál, ami ennek a produkciónak valóban megragadható sajátossága.

Mindenekelőtt az, hogy különféle körülmények, meggondolások hatására az *0, azok a szép napok!* nem a nagyszínpadon, hanem a színház hatvan-egynéhány személyt befogadó stúdiójában került megrendezésre. A drámától független indokok azonban a megvalósult előadásban már koncepciót meghatározó erővel bírnak, és Ascher ezt bölcsen bele is kalkulálta rendezésébe. Számított arra, hogy a játéktér közelsége fel-fokozza az intimitás érzetét, sőt túlontúl is megkönnyíti a főszereplővel való azonosulás lehetőségét. Nyilvánvaló az is, hogy ilyen közelségből a minimális gesztusok, az arcjáték finomságai is észlelhetők maradnak és erőteljesebben hatnak.

A rendezés ezúttal a bezártság élményét kívánja elsősorban megjeleníteni, és ennek a nyomasztó hatásnak a kiváltásában ezúttal a szűk, túlzsúfolt néző-tér is megteszi a magáét. A bezártság képzetét kelti maga a díszletkép is, ahol a mélység nélküli színpadon a háttér félkörét lezáró, kékesszürke körfüggöny eleve beszűkíti látótávunkat. Fokozza a bezártság nyomasztó hatását, hogy ezúttal a tetőt is hasonló színű vászonlap fedi be, és az égbolt így csak néhány centiméternyire lesz Winnie kinyitott napernyőjétől.

Egyébként Ascher Tamás díszlete az előírt kis bucka, amelyet néhány kóróutánzat ékesít.

Pogány Judit jó tíz-egynéhány évvel fiatalabb a szerep előírt koránál. Megint koncepciót meghatározó döntéssé vált, hogy maszkkal nem öregítették sem Pogányt, sem partnerét, a Willie-t alakító Jordán Tamást, illetve a pesti elő-adás alkalmával Lukáts Andort. Így a központi metafora elsősorban nem az öregedés, az elmúlás tragédiáját hangsúlyozza, hanem a kalodába zárt és önmaga helyzetén változtatni képtelen ember egzisztenciális drámáját emeli előtérbe.

Nem ez az első eset, hogy az előírtnál fiatalabb színészekre hárulnak a szerepek. Még Beckett saját 1979-es rendezésében, a londoni Royal Court színház-ban is az igen fiatalos külsejű Billie Whitelaw alakította Winnie-t. (A tapintatos lexikon nem tartalmazza a színész-nő születésének évét!) A Newsweek kritikusai szerint - és ezt tanúsította a közölt fénykép is - Whitelaw Winnie-je szép arcú, érett asszony volt, akinek korát csak hajának ősz csíkjai sejtették. Fekete csipkekombinét viselt, amely erő-teljesen kidomborította erotikus hatást keltő meztelen vállát, karjait és szép, erős kebleit, amelyekről Winnie oly gyakran beszél.

Említettük, az Ó, *azok a szép napok!* kulcskérdése Winnie szerepének értelmezése. A lehetséges számtalan variáns azonban végül is két alapváltozatra redukálható, aszerint, hogy miként vélekedünk Winnie „boldogságáról". Vagy csodáljuk, amiért ilyen körülmények között is van lelkiereje önmagát boldog-nak érezni, vagy pedig ironikus felsőbbséggel szemléljük Winnie igyekezetét, hogy megfeledkezzen helyzetéről és boldognak higgye magát.

Az első változat szerint Winnie tisztában van helyzetével, tudja, ez a sorsa, ezen nem változtathat, ebben az egyre reménytelenebb, sírközelibb helyzetben is meg kell találnia - és meg is tudja találni - a boldogság lehetőségét. Így értelmezte szerepét az általam látott előadásokban Madeleine Renaud és Tolnay Klári. Renaud, aki a francia ősbemutató óta immár húsz éve játssza Winnie-t, az idős hölgy irodalmárkodó romantikus szépelgéseit, tudálékosságát, bőbeszédűségét némi enyhe iróniával fűszerezi, de csak úgy, ahogy idős emberek nem restellnek mulatni saját fogyatékosságaikon; alapjában azonban racine-i emelkedett költőiséggel és ennek megfelelő dikcióval ünnepli Winnie emberségét, lelkierejét. (Madeleine Renaud, amikor én láttam, már harminc évvel idősebb volt a szerep előírt koránál.)

Tolnay Klári minden iróniát kiiktatott szerepéből. Winnie-t életre keltve fájdalmas nosztalgiával idézte a múltat, az ifjúság szép éveit, és részvétteljes csodálattal állította elénk a korosodó - ötvenéves - Winnie jelenét. Egy nyilatkozatában így vallott szerepéről:

..Winnie tragédiája arról szól, hogy nincs olyan szituáció, olyan tragédia, lerohadás, börtön és mozgásképtelenség, ahol az embernek szabad lenne fel-adnia önmagát." (SZÍNHÁZ, 1971. 4. sz.)

Pogány játéka is a tragikus hangokat erősíti fel. Eltökélt rendezői szándék volt, hogy Winnie-ben *az* embert lássuk, hogy a néző mind könnyebben azonosulhasson az életlehetőségeiben egyre inkább korlátozott nő drámájával. Azonban Pogány azzal, hogy nem közvetlenül önmagából, hanem édes-anyjára emlékezve formálja meg Winnie alakját, kialakít bizonyos távolságot ön-maga és szerepe között; rákényszerül, hogy valamelyest kritikusan lássa és láttassa Winnie alakját. Így az egy az egyben vállalt Winnie-khez képest Pogány melodrámát, nosztalgiát, szenvelgést kerülő beállításában a groteszk hangsúlyok felerősödnek. Alakításában a kissé nevetséges sznob, széplélek úriasszony is megjelenik a színpadon, akit a nézőnek már óhatatlanul bizonyos távolságból kell figyelnie. Távolságteremtő, elidegenítő effektusként hat Pogány fehérre mázolt arca, amely egyszerre idézi a bohócok rizsporát és a halál sápadtságát. Nekem úgy tűnt, a budapesti előadáson Pogány a korábbinál fokozottabb gonddal hangszerelte szerepének elidegenítő effektusait, hogy módunk legyen nézőként némi felsőbbséggel szemlélni az ő Winnie-jét. A színészi alakítás patikamérlegén tökéletessé vált az egyensúly: egyforma mérték-kel szerethettük és nevethettük ki hős-nőjét.

Az már rajtunk, nézőkön múlik, hogy a szeretetnek és az iróniának, a tragédiának és a komédiának ezt az egyvelegét mennyire tudjuk érzéseink hálójából kiemelve, tudatunk síkján fogalmi apparátusunkkal racionalizálni. Mennyire értjük meg, hogy ez a szeretetre méltó, de mégis nevetséges lény voltaképpen mi vagyunk, és a magunk korlátoltságán, a magunk önáltató, kisded játékain neve-

tünk. Nem pusztán Winnie-n, hanem saját tudományunk, ismereteink korlátain is mosolygunk, amikor a hős egy nagyító segítségével végül is desifrírozza fogkeféje feliratának rejtélyét.

Beckett iróniájának, szatírájának eszköze *a kicsinyítés,* amellyel ugyanolyan hatást ér el, mintha a túlzás, a nagyítás eszközével élne. Beckett Swift iskolájába járt, aki már felfedezte, hogy a szatirikus hatást egyaránt elérheti, ha az embert óriások közé törpíti, vagy fordítva, Gulliverjét viszi el a törpék közé. A tükör egyaránt torzítani fog.

Pogány gondosan kimunkált, kicizellált alakításában Winnie kitartó, aprólé-kos erőfeszítéssel igyekszik elfoglalni önmagát, csak hogy ne kelljen tudomásul vennie valóságos helyzetét, létének egy-re fokozódó beszűkülését, életlehetőségeinek bezáródását, a közeledő öregséget és mindenekelőtt azt, hogy útja feltartóztathatatlanul a halálba vezet. Winnie a halál gondolatával végképp nem hajlandó szembenézni. A halál szót egyetlenegyszer sem ejti ki a száján. Inkább csak Pogány játéka érzékelteti néhányszor, hogy magát a gondolatot mégsem tudja végképp száműzni tudatából. Amikor azonban az elmúlás gondolata előretolakszik, Pogány Winnie-je megtorpan gesztusaiban, elhallgat, rémület ül ki az arcára. De aztán megint összeszedi magát, és tovább folytatja ténykedéseit. Megrendítően szép, tragikusan humoros pillanatai ezek az előadásnak. Pogány Winnie-je nem hős, hanem egyszerű átlagember, aki tulajdonképpen elég józanul méri fel helyzetét, tudomásul veszi, hogy a bezártság, az öregedés folyamata olyan léthelyzet, ami ellen úgysem tehet semmit. A legokosabb, ha nem gondol rá, hanem éli a maga életét, és megpróbál az adott körülmények között boldog lenni. Hogy ezt el-érhesse, minimálisra redukálja életigényeit. Igy amikor ezek az adott lehetőségekhez mért törpe vágyak beteljesül-nek - boldognak is érzi magát. Beckett iróniája arra az ellentmondásra épít, hogy hősnője a maga fokozottan romló élethelyzetének legrémesebb, legkritikusabb pillanatában jut el a teljes boldogság élményéhez. Ekkor énekli el dalát, amelynek előadására az egész darab folyamán készül, de amelyet - az önmagával kötött megállapodása szerint - csak akkor énekelhet el, ha valóban megszületik benne az a boldogságtudat, amit a dallam kifejez.

Jellemző módon, ez a dal Lehár Víg özvegyének egy érzelgős slágere, amely rárímel a darab elején szerzői utasításban javasolt „hangsúlyozottan giccses díszlet"-re.

A dal - a teljes önáltatás kifejezése. Winnie már nyakig elmerült a buckában, mozdulni sem tud. Willie-je ugyan feltűnik, méghozzá a régi szép időkre emlékeztetően, frakkban-klakkban; csak éppen Willie-ként egy szélütött, mozogni-beszélni is alig képes ember mászik elő a bucka mögül, aki elborult aggyal kapaszkodik fel a dombra; talán azzal a szándékkal, hogy elérje a Winnie elé kitett revolvert és végezzen vele. Ostobaságból, *vagy* ellenkezőleg, szánalomból

tudatának egy hirtelen megvilágosodott pillanatában? Nem tudhatjuk, mint ahogy azt sem tudhatjuk, mi történik ezután, mert lehull a függöny. Beckett végjátékai sohasem jutnak el teljesen a végkifejletig, a halálig. A visszafordíthatatlan, megismételhetetlen befejezettség a tragikum dimenziójába emelné át e komédiákat, amelyek megjelölt műfaja - a „színjáték" nemcsak a darabok formáját, hanem tartalmát is meg-határozza. Játékok, azaz újra meg újra megismételhetők. A színművek azzal végződnek, hogy a megidézett események a következő nap, a következő alkalommal újra lejátszódnak. *Az* Ó *azok a szép napok!* boldog, szép napját meg is előzték, és kővetni is fogják a további „boldog, szép napok", amikor Winnie talán már beszélni sem fog tudni, csak orra, szeme látszik még ki a maga „sír-hantjából". A tragikus komédia éppen azt példázza, hogy minél reménytelenebb, kétségbeejtőbb az ember helyzete, sorsa, annál inkább szüksége van léte-nek elviseléséhez az önáltató illúziókra, pillanatnyi boldogságtudatra.

Legalábbis én magam így értelmezném az Ó, *azok a szép napok !* záróképét.

Ez az értelmezés azonban minden bizonnyal némileg eltér az Ascherétől. Az ő olvasatában, Pogány játékában Winnie éneke után mint a beteljesült szerelmi aktust követően - létrejön valamiféle kiürülés, a végső semmi letargikus állapota. Winnie arcáról eltűnik a mosoly, üresen néz maga elé. Talán már meg is halt, mire lehullt a függöny. Ez után a végső lepusztulás után a színészek már ki sem jönnek meghajolni. Ennek a végnek, ennek a víziónak nem tapsolhatunk.

NÁNAY ISTVÁN

Kortárs drámák nyomában

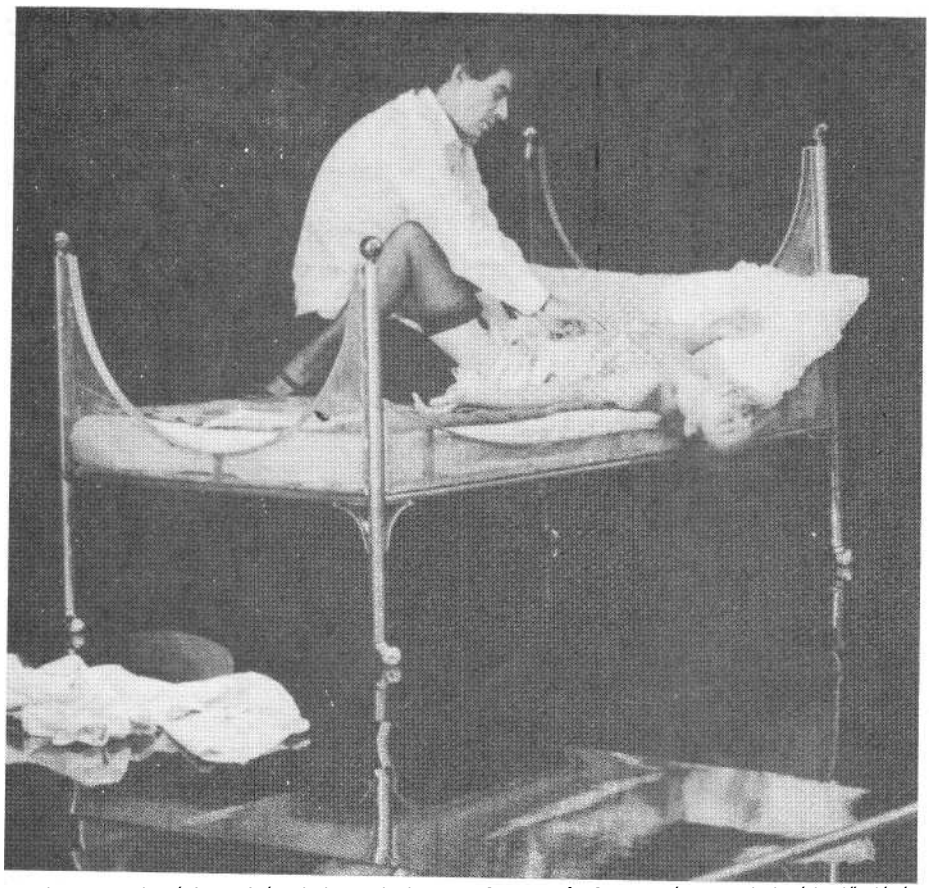
Olaszországi és jugoszláviai **impressziók**

Nemcsak nálunk, más országokban is a színházi viták középpontjában a kortárs drámairodalom léte vagy nem léte, az írók és a szí házak kapcsolata áll. A közelmúltban Olaszországban - az OIasz-Magyar Kulturális Központ vendége-ként - és Jugoszláviában - Újvidéken, a 28. Sterija Játékoknak, a jugoszláviai szerzők drámafesztiváljának meghívottjaként - jártam színháznézőben, s mind-két helyen ezekkel a kérdésekkel kerültem szembe. De míg Olaszországban. a kortárs olasz dráma teljes hiánya volt szembetűnő, Jugoszláviában a társadalmi változásokra élénken reagáló, élő és ható mai drámairodalmat és színház-kultúrát ismerhettem meg.

Sztárok - légüres térben

Itáliai utunk során nemcsak a mindenkori. színházi kínálat esetlegességei, hanem vendéglátóink politikai és szubjektív szempontok vezérelte programösszeállítása miatt is csak igen viszonylagos képet kaphattunk az olasz színházi életről. Hat előadást láttam - kettőt: Firenzében: Thormas Otway *A megmentett Velencéjét* és Thomas Bernhard A *szokás hatalmát,* valamint négyet Rómában: Shakespeare *Titus Andronicusát* és *Mac*bethjét, Pirandiello lV. *Henrikjét és* Gogol *Az őrült* naplóját -, ám ezek mindegyike gondolatilag érdektelen, művészileg formalista, egy-egy színészre épülő munkának bizonyult. Volt előadás, amely telt ház előtt ment *(Titus Andronicus, Macbeth),* s volt, amelyre csak néhány néző volt kíváncsi *(A szokás hatalma, Az őrült naplója). A* sikeres és a kevésbé sikeres előadások között sem rendezői értelmezés, sem színészvezetés, sem aktualitás szempontjából nem volt lényeges különbség.

Nehéz ezt a képet igaznak és jellemzőnek elfogadni, hiszen elég a milánói Piccolo Teatro kimagasló művészi tevékenységére vagy a különböző fesztiválokon általam is látott egyetemi, kísérleti vagy politizáló színházi csoportosulások produkcióira gondolni, hogy tudjuk, másfajta színház is létezik Itáliában, mint amilyet mi láttunk. Ám e hat produkció



Predrag Manojlović (Faust) és Vladica Miloslavjevic **(Margaréta)** a Horvát Faust belgrádi előadásán

és az olasz színházkritikusok testületének képviselőivel vagy Bruno Griecóval, az Olasz Kommunista Párt kulturális osztályának színházi felelősével vagy a firenzei kulturális élet, illetve a fiesolei színház vezetőivel folytatott beszélgetéseink alapján kitűnt: az olasz színházi élet egésze krónikus problémákkal küszködik.

Az olasz hagyományokból és a színházi struktúrából egyként adódik, hogy csak néhány városban van állandó társulattal rendelkező, állami támogatással működő stabil színház (mindössze nyolc!), de ezek az intézmények kapják az állami dotáció túlnyomó részét, s ez rendkívül nagy feszültséget okoz a szín-házi életben. A színházak zöme staggione rendszerű laza társulás, amely produkciónként újraszerveződik, s járja az országot. Ezek részesedése az állami támogatásból elenyésző, különböző megyei és városi segítségből s a bevételekből tartják fenn magukat, tehát számukra az anyagi siker létkérdés, s ezt nem kockáztathatják bizonytalan kimenetelű kísérletezéssel, avantgarde próbálkozással vagy sarkítottan fogalmazott, csak a közönség bizonyos rétegeinek szóló mondandóval, a kortárs olasz drámák színre-vitelével.

A hetvenes években igen erős volt az úgynevezett harmadik színházi mozgalom, amely kis, kísérleti színházakat foglalt magában. E csoportok száma az elmúlt években igen megfogyatkozott, a legjobb alkotók, főleg képzőművészek beépültek a hivatalos színházi struktúrába, s nekik köszönhetően fellendült az olasz szcenika fejlődése. (A látott elő-adások mindegyikénél is kiemelkedőn a legjobb, legkifejezőbb a látványvilág volt.)

A szcenika fejlődésével azonban nem járt együtt a rendezői munka gazdagodása, elmélyültebbé válása. A staggionék lelke most is-minta commedia dell' arte óta mindig - a jelentős színész, akinek komédiázásáért mennek a nézők a szín-*házba*. Így érthető, hogy a látott előadások egy-egy színész jutalomjátékának hatottak, a kisebb-nagyobb társulat tagjai többnyire csak statisztáltak a „csillagnak" - akinek a neve mindenkiénél nagyobb betűkkel állt a plakátok élén -, de ez természetesen az esetek többségé-ben a darabok szerkezetének, felépítésé-nek torzulásával járt együtt.

A kísérleti színházak működésére és átalakulására egyaránt láthattunk példát. Rómában a turistáktól zsúfolt S. Maria in Trastevere közelében, kiskocsmák szomszédságában, egy fűtetlen pincehelyiségben működik a Teatro Studio De Tollis, amelyben Gogol *Az őrült naplója* című művének átiratát láttam a Compagnia del Teatro Mobile előadásában. Popriscsin igen kivonatos történetű őrülésében két másik színész is részt vett, akik attól függően, hogy milyen szerepet játszottak - ápoló, a kutya, Sophie, a kegyelmes úr stb. --, más-más maszkot viseltek. Ezek a szereplők hol semleges fehér álarcban, hol valamelyik figurájuk maszkjában végezték az átdíszletezést, legtöbbször a Popriscsint játszó színész közreműködésével. Ettől egyrészt zavarosak lettek a szerepviszonyok, másrészt különálló etűdökre esett szét az előadás, amelyet a főszereplőnek kellett volna összetartania, ám a színész külsőleges, illusztratív játékmódja ezt eleve meggátolta. Ez az előadás igazolni látszott azt, amit különböző megbeszéléseken a kísérleti színházakról hallottunk, hogy ugyanis ezek produkcióit általában a remek és újszerű látványelemekkel szemben a gyenge, gyakran dilettáns színészi munka jellemzi.

A hajdani kísérleti színházi fenegyerek, Carmelo Bene viszont legújabb produkcióját már az elegáns Teatro Quirinóban mutatta be, elegáns közönség előtt. Shakespeare Macbethjének felhasználásával kétszemélyes játékot készített, amelyben Macbeth és a Lady lelkiismeretfurdalását, félelmeit, szorongásait jelenítette meg rendkívül magas technikai színvonalon és igen hatásosan. A színész egy-maga írója, rendezője, díszlet- és jelmez-tervezője a produkciónak, s természetesen ő játssza a főszerepet; félmeztelen partnernője, Susanna Janicelli jóformán csak végszavaz neki. A közel másfél órás monológnak egyrészt az az érdekessége, hogy Verdi *Macbeth* című operájának részleteivel van ellenpontozva, másrészt minden zaj és szó érzékeny mikrofonokkal a végletekig fel van erősítve. Shakespeare és Bene szövegei keverednek az operaáriákkal, amelyek hol énekesek hangján szólnak, hol a színész énekli őket. A színpad közepén lévő óriási ágy reccsenései, a páncélokkal viaskodó Macbeth fiziológiai és emocionális megnyilvánulásai, a vértek, sisakok, pajzsok és kardok fémes csattanásai, az egyszer suttogó, máskor üvöltő szöveg-mondás olyan kvadrofon hangjátékhoz teszi hasonlatossá a produkciót, amelyet ráadásul látunk is, látjuk az oldalajtókon bevágó fénypászmákat, a kísértetiesen nyíló és csukódó ajtókat, a szélfútta, sejtelmesen mozduló függönyöket, s egy minden ízében sikerre törő, minden mozdulatát, megszólalását kívülről figyelő és ellenőrző pozőr színész iskolajátékát. Az előadás alapötlete azonban még egy részre sem elegendő, a kétrészes játék rövid idő alatt kiürül, önismétléssé, unalmassá válik.

Az olasz színház ellentmondásosságát jól mutatja Firenze és környéke, Toscana

színházi élete, ellátottsága. Firenzének, az olasz kulturális élet egyik központjának nincs állandó színháza, sőt évről év-re szegényebb lesz a színházi élete. Fogyatkoznak a színházépületek (a Dóm közelében például egy színházból garázst csináltak, liften viszik fel a volt erkélyre a kocsikat, de még látható a szín-padnyílás), s megszűnt a Rassegna, a firenzei nemzetközi színházi fesztivál is, amely tizennégy nyáron át nemcsak Itáliában, de Európában is az egyik legjelentősebb színházi találkozó volt. Ami-kor a színházi élet elsorvadásának és az állandó színház hiányának okairól kérdezősködtünk, az illetékesek a pártok közötti súrlódásoktól a gazdasági visszaesésig, a súlyos pénzhiányig sok mindenről beszéltek, de igazából nem kaptunk elfogadható választ.

A város működő színházaiban többkevesebb rendszerességgel játszanak a különböző regionális színházak, illetve staggionék. Ugyancsak ezek a színházak járják Toscana városait is. Az 1982 -83-as szezonban tizennyolc helységben százkilencven előadás volt látható, egy-egy darabot egy helyen átlag három napig játszottak, Ötven társulat hatvan művet állított színpadra, s a szerzők névsora azt mutatja, hogy nagyobbrészt klasszikus és modern irodalmi alkotások - Pirandello (öt bemutatóval), Molière (négy), Goldoni (három), Shakespeare, D'Annunzio, DeFilippo (kettő), Szophoklész, Plautus, Marlowe, Schiller, Csehov, Ibsen, Hofmannstahl, Dürrenmatt, Miller, Ionesco, Gombrowicz, Przybyszewska darabja, középkori farce, Zola és Turgenyev-adaptáció -, kisebbrészt könnyű, szórakoztató előadások - Neil Simontól a varietéig - szerepeltek a műsoron.

Hogy milyenek a társulatok és az előadások? Ebből is kaptunk ízelítőt. A Veneto Teatro a jónevű Gianfranco de Bosio rendezésében játszotta Firenzében Thomas Otway, reneszánsz kori angol szerző A *megmentett Velence* című drámáját. Mintha egy színházi múzeumba csöppentünk volna, a lelkiismereti dráma és véres tragédia tizenkilencedik századi romantikus stílusban, gyönyörű ruhákban és impozáns díszletek között méltóságteljesen szavalva szólalt meg. Bár az előadásnak kétségtelenül volt valamiféle eleganciája és egyfajta stílusa, a közepes színészi alakítások, az üres dekorativitás unalmat és érdektelenséget eredményezett. Ugyancsak ezekkel az erényekkel és hiányosságokkal jellemezhető a Rómában látott Pirandello-előadás éppen úgy, mint a *Titus Andronicus,* ez utóbbi csak a véresen naturalista jeleneteivel különbözött a többitől. Thomas Bernhard A *szokás hatalma* című kommersz abszurdoidját a Gruppo della Rocca elnevezésű „szövetkezeti" szín-ház játszotta Firenzében - teljes érdektelenségtől kísérve. Egy vándorcirkusz kamarezenélésre készülő tagjainak kudarcba fúló életét bemutató produkció a gyenge színészi alakítások, a darab stílusától idegen rendezői elképzelés, a vontatottság miatt élvezhetetlen. volt.

A. Toscanában játszott hatvan darab között egyetlenegy sem volt, amelyet kortárs olasz szerző kortárs problémákról írt volna. De az országos kínálatban sem sokkal jobb a helyzet. A klasszikusok. előadásai sem szólnak - még áttételesen sem a mai gondokról. Holott Itália válságos időket él mostanság. Furcsa ellentmondás van tehát a valóság és a színházművészet között.

Ez a furcsa ellentmondás még abban az ígéretes kezdeményezésben is tetten érhető, amely a Firenze melletti. Fiesole színházában indult útjára. Írók és rendezők közösen dolgoznak egy-egy darab megírásától a színpadra vitel folyamatán keresztül a bemutatóig. Azonban a témakörök, amelyeket a Centro Internazionale di Dramaturgia résztvevői elfogadtak, illetve kijelöltek, meglehetősen általánosak, elvontak (például az európai utópia pillanatai). Ezt magyarázhatja az, hogy a. közös munka nem szorítkozik csupán olasz írókra és rendezőkre - részt vesz benne Hubay Miklós is -, s így minden-ki számára könnyen megközelíthető témákra volt szükség, de magyarázhatja az olasz színházi élet említett ellentmondásossága is.

Színészképzés - különböző változatban

Hogy a szürke és jellegtelen színészi munkának nem csupán a tehetség hiánya lehet az oka, arra bizonyságul szolgálnak a színészoktatással foglalkozó intézményekben tett látogatásaink. Firenzében Vittorio Gassman egy templomból kialakított Bottega elnevezésű kis színháza és színiiskolája, a római Színiakadémia, illetve a római egyetem drámatanszéke sok mindenben különbözik egymástól, de két lényeges dologban nem: a számunkra elképzelhetetlenül gazdag technikai felszereltségben (videokészülékek, világítási park stb.) és az előjátszás módszerében. Gassman egy asszisztense - aki ottlétünkkor a mestert helyettesítette, s tanítás címén „remek" egyéni produkciót mutatott be a vendégeknek- vagy Eduardo de Filippo - akinek munkáját videofelvételen kísérhettük figyelemmel - de még a világhírű Luca Ronconi is előjátszik a tanítványoknak, így azok kézmozdulatai, hangsúlyai pontosan ugyanolyanok, mint tanítóikéi. Ez a módszer eleve a külsődlegesség-re, az illusztrálásra neveli a színészeket, s ez az, amit lépten-nyomon, a legkülönfélébb stílusú előadásban láthat a néző azokban a színházakban, amelyekben mi is jártunk.

Egészen Másfajta és sokkal árnyaltabb benyomásokat szereztem Újvidéken a színésznevelésről. A Sterija Játékokkal párhuzamosan bemutatkoznak a színművészeti akadémiák tanulói is. Eddig az volt a gyakorlat, hogy egy-egy osztály az évközi vizsgafeladatait mutatta be, így össze lehetett hasonlítani a különböző jugoszláviai köztársaságok intézményeinek munkáját, azaz nem annyira. a diákok, mint inkább a tanárok mérték össze tudásukat. (Ilyen produkciót mutatott be a belgrádi főiskola: a másodéveseknek előírt Shakespeare-etűdökből *egy III.* Richárd-keresztmetszetet adott elő.) Ebben az évben azonban kész és teljes előadásokkal léptek a közönség elé a főiskolások. A Fiatalok Színpadán szerepelt Ionesco *A lecke* (Zágráb), O'Neill *Hosszú út az éjszakába* (Skopje), egy felvételi vizsgáról szóló összeállítás (Szarajevo), valamint Alekszandr Vedinszkij *Ivanovék fenyőfája* című produkció (Újvidék). Az O'Neill-mű lehet, hogy pedagógiailag fontos a színészek fejlődéséhez, de mivel a Szereplők nehezen birkóztak meg az életkoruktól eltérő, extrém figurákkal, az előadás alig élvezhető színvonalúra sikeredett. *A lecke* pontosan kidolgozott, stílusos, fergeteges humorú, jó színészi alakításokra épülő profi előadás. *Az Életrajzok* című epizódfüzérben számos apró megfigyelésből kerekedtek ki a különböző emberi sorsok, a felvételi vizsga kritikusnak nevezhető helyzetében előforduló magatartásformák. Egy-egy hallgató több figurát is megelevenített, s a pár perces karikatúra fel-skiccelése éppen úgy szerepelt a feladatok között, mint egy-egy dráma megélése.

A legérdekesebb előadást az újvidékiek mutatták be. Az 1941-ben, harminc-hét éves korában tragikus körülmények között, az önkény áldozataként elpusztult orosz író a húszas évek szovjet avantgarde művészetének egyik érdekes alakja volt. Az Iv*anovék fenyőfája* című,

Faust **(Bozidar** Alic) és a két **polgár** (Tomíslav Liplin és Cedomir Vujic) a Horvát **Faust varazdini előadásában**

önéletrajzi elemekkel átszőtt írása egy család széthullásának s egy ember meghurcolásának Bulgakovéval rokonítható stílusú és mélységű ábrázolása. Ezt az epikus művet úgy állították színre a főiskolások, hogy a különböző epizódokat más-más helyen játszották, a folyosók, a tantermek, a pince, az udvar, a kert mind átalakult az előadások estéire szín-házzá. Sokkoló, kegyetlen színházi elő-adást celebráltak az újvidékiek. A rendező, a szintén főiskolás Haris Pašović jól ismeri a legújabb színházi izmusok minden válfaját, s bőségesen alkalmazza is a legkülönfélébb stílusú elemeket. Kitűnően oldották meg a közönség mozgatását, terelgetését, ugyanis mindig az egyes jelenetekből, a szituációkból adódtak azok a megoldások, amelyekkel a nézőket újabb helyszínre lökdösték, zavarták, tessékelték. A színészi alakítások egy ilyen kollektív játékban nehezebben ítélhetők meg, mint egy klasszikus vagy realista darabban, de az kiderült, hogy a játékosok a legkülönfélébb stílusokban egyaránt otthon vannak. (Ugyan-ezt tapasztaltam például a szarajevói előadásban is.)

Módomban volt egy órán is részt venni, az újvidéki akadémia magyar osztályának vizsgaelőkészítő foglalkozásán. Bicskei Istvánnak, az újvidéki magyar színház színészének vezetésével a hallgatók a Médeia-téma klasszikus és modern feldolgozásaiból készült előadást próbálták. Bár a hallgatók még tanulmányaik elején tartanak, s a produkció még csak kezdeti stádiumban volt - egy-egy monológ elmondásához vagy szituáció megközelítéséhez természetesen technikai, szakmai segítséget kaptak a színészek -, jóval szabadabban, önállóbban kell dolgozniuk a diákoknak, mint olasz kollégáiknak.

Fesztivál -
a nemzeti önvizsgálat jegyében

Újvidék - ahol először nyílt meg hivatásos szerb nyelvű állandó színház 186i-ben - immár huszonnyolcadszor volt a helyszíne a „jugoszláv Molière"-ről, a tizenkilencedik század első felében élt Jovan Sterija-Popovićról elnevezett fesztiválnak. Ez a találkozó, amely a több mint hatvan színházat és az ennél is több színházi csoportosulást magába foglaló színházi élet legrangosabb eseménye, évről évre a kortárs jugoszláv drámaírás és színházművészet áttekintésére szolgál.

A Sterija Játékok alapszabályzata értelmében három kategóriában nevezhetnek a színházak: új drámával, klasszikus szerzők új értelmezésű előadásával, illetve külföldi együttesek jugoszláv drámai művek bemutatásával. Mindegyik kategóriában eredeti művekkel és nem drámai alkotások színpadi adaptációjával lehet versenyezni. Ez a lassan három év-tizede tartó fesztiválsorozat - időnkénti megtorpanása, a körülötte zajló viharok ellenére is - az egyik legfőbb mozgatója és hajtóereje a mai jugoszláv drámairodalom fejlődésének, s ezzel együtt a drámairodalom és a színházművészet együttműködésének. A Sterija Játékoknak is szerepe volt abban, hogy Jugoszláviában a színházművészeti kísérletek nem csupán s nem elsősorban a külföldi darabok színreviteléhez, a klasszikusok átfogalmazásához kapcsolódnak, hanem a kortárs szerzők és a színházi rendezők kölcsönösen inspirálják egymást újabb és újabb művészi lehetőségek keresésére.

A Sterija Játékok repertoárja egy-egy év jugoszláv drámatermésének reprezentatív válogatása; s huszonhét év alatt nyolcvannégy szerző kettőszázötven-nyolc eredeti, illetve adaptált műve került színpadra Újvidéken. A Játékokra benevezett előadásokat köztársaságon-ként előzsürizik, s az így kialakuló kínálatból egyetlen szakember - rendező vagy kritikus -, a szelektor egy személy-ben választja ki a fesztiválra javasolt hattizenkét művet. A szelektor javaslatát -- amelyet végül is az előzsüri által javasolt és nem javasolt darabokból egyaránt joga van a válogatónak kialakítani - a Sterija Játékok igazgatóbizottsága hagyja jóvá.

Idén Ljubiša Georgievski szkopjei rendező, az egyik legismertebb egyéni hangú jugoszláv művész volt a válogató, s ötvennyolc benevezett és az előzsürizés után huszonháromra lecsökkent előadásból hat darab került a versenyprogramba, kettő pedig versenyen kívüli bemutató-ként szerepelt a műsorban. (Szlovéniából három, Horvátországból kettő, Szerbiából, Bosznia és Hercegovinából, Macedóniából egy-egy előadás.) Érdekes, hogy egy-egy jelentősebb művet több színház is műsorára tűz, így a Játékok történeté-ben nemegyszer előfordult, hogy egy darab több verziója volt látható egymás mellett. Ebben az évben Slobodan Šnajder *Horvát Faust* című drámájának kétféle előadását hasonlíthatta össze a fesztivál közönsége.

A bemutatósorozathoz díszlet-jelmez, plakát- vagy fotokiállítás (évente más-más műfaj), elméleti témákról tartott konferencia (idén például a mai jugoszláv dráma kérdéseiről), illetve a produkciókat követő viták kapcsolódnak. Bár ezúttal egy a válogatással kapcsolatos adminisztratív intézkedés alaposan meg-osztotta a színházi s a kritikusi szakmát, a viták mégis élénkek, tárgyszerűek és elemzőek voltak.

Az idei Játékok nyolc előadását nézve az első, ami a külföldi vendégnek feltűnik: a darabok és az előadások problémaérzékenysége. Mindegyik mű a maga módján élő, aktuális társadalmi kérdéseket feszeget; az elvontabb kérdéseket megfogalmazó, illetve a közelebbi vagy távolabbi múlt történelmi eseményeit analizáló darabok egyaránt kíméletlen

nemzeti önvizsgálatra késztetik az alkotókat és a befogadókat. A látott előadások elsősorban tisztességes és nyílt kérdésfeltevéseikkel, a múlttal, a problémákkal való szembenézés szándékával tűntek jelentősnek, sokkal kevésbé a darabok és az előadások művészi megfogalmazásával, megformálásával; fontosabbnak érződött az, *amiről* szóltak a produkciók annál, *ahogyan* tették ezt,

Á darabokra leginkább a verbalizmus túlsúlya, az erőteljes drámai szituációk hiánya vagy szegényessége jellemző, ugyanakkor az előadások magukon viselik a korszerű színjátszás mindenek-előtt a szcenikai kialakítás, a zenei effektusok, az együttes játék - számos elemét. Ezek az elemek a legtöbb produkcióban eklekticizmusra vezetnek, sőt esetenként a forma és a tartalom nem is talál egy-másra.

Az előadásokat tematikailag két csoportba lehet sorolni: egy részük mai tárgyú, más részük a második. világháború, a partizánharcok időszakát eleveníti fel. Az első csoportba. tartozók sikerültek kevésbé.

A fesztivál legérdektelenebb előadása alighanem Dominik Smole *Aranycipellők* című „fekete groteszk"-je volt a ljubljanai Szlovén Nemzeti Színház előadásában (rendező: Mile Korun). A darab magja egy furcsa bírósági tárgyalás, amelyen a bírák nak egy öngyilkos színész tettének indokairól, jogosságáról kell dönteniük a haláleset bekövetkezte után. S miközben a „beidézett" s megjelent halott feltárja egy értelmetlenné és kilátástalanná vált életsors okait, a bíróság tagjai sorra felfedik életük apróbb-nagyobb kudarcait. A bírósági ítélet után a gépírónő felakasztja magát, felhúzza az „elátkozott aranycipellőt", s ahogy az életutak hasonlóak voltak, az élettől ön-ként megválók sora is folytatódik. Az írói anyag is, a rendezés is gondosan kerüli a drámai helyzeteket, epikus vallomások füzére az előadás, amely hideg, végletekig leegyszerűsített, kitűnően világított, zárt térben játszódik. Kidolgozott
színészi szólóáriát mutatott be s ezzel az egyik színészi díjat nyerte - az ön gyilkos szerepét játszó Brane Ivanc.

Az Aranycipellők puritán egyszerűségével szemben a. színi eszközök tobzódása jellemezte a Zenicai Népszínház, illetve a ljubljanai Szlovén Ifjúsági Színház előadásait. Jovan Čirilov regényéből Borka Pavičević által dramatizált *Bizonyos idő Salzburgban* egy soknemzetiségű szeminárium zárt közösségébe került jugoszláv fiatalember történetén keresztül egy generáció 1968 utáni nosztalgiájáról, pótcselekvéseiről s tehetetlenségé-ről szól. Bár a főhős szerelmi viszonyai, gondolkodásmódja vagy anarchikus viselkedése miatt majdnem minden szereplővel összeütközésbe kerül, az egész színházat bejátszó, a hatalmas színpadot működtető előadásnak nincs igazi drámai konfliktusa. A. mondandót, a mához szóló gondolatokat szinte teljes egészében a szöveg tartalmazza, s a vitatható esztétikai értékű díszlet, a hatásos tablók, a gondosan kidolgozott intim jelenetek, a különféle színpadi effektusok, valamint a darab előzmények nélküli lezárása (a hazaigyekvő főhőst vendégmunkás honfitársai megölik) nem pótolhatják a drámai szituációkat.

A szabadság foglyai, Emil Filipčić darabjának Janez Pipan rendezte előadása leginkább a Jancsó-Hernádi blődliprodukciókhoz hasonlítható. Kronosz és Gaia leküldi három fiát a földre, az egyik az USA, a másik a Szovjetunió elnöke lesz, a harmadik pedig Jézus. Ebből a képtelen. kezdőhelyzetből még képtelenebb továbbiak következnek, mígnem kiderül, hogy a szabadság illúziójában élő embereket valójában a legkülönfélébb módon és célból manipulálják. A szerte-len s új gondolatokat nemigen tartalmazó előadás nem más, mint egy fiatal színház tiltakozóreakciója a társadalmi haladást gátló jelenségek ellen, s mint ilyen, nagyon szimpatikus. Ám a különböző stílusú epizódok laza egymásmellettiségéből nem született egységes kompozíció, sem a témában rejlő abszurditás, sem a társadalombíráló hevület, sem a jelenségek analizálása nem tudott szervező erővé válni ebben a csupa formai divatelemekből épülő előadásban.

Különös, sem a mai témájú, sem a háborús darabok közé nem sorolható előadást mutatott be a szkopjei Nemzetiségi Színház albán tagozata - versenyen kívül : Dušan Naumovszki rendezésében Beqir Musliu *Én, Halil Garíja* című színpadi balladáját. Egy színésztrupp az igazgató-rendező látomásai alapján meg-próbálja feleleveníteni egy népballada hőseinek, Garijának és Fatimának a történetét. Eközben a színészek mint magánemberek nemcsak múltjukkal, hagyományaikkal szembesülnek, hanem mai önmagukkal, problémáikkal is. A kollektív önvizsgálatban a társulat egyedül hagyja a rendezőt. A rendkívül dekoratív, a belógatott hatalmas halotti leplek fehérének *és a* ruhák feketéjének színi ellentétét jelképessé emelő színpadon rendezőileg és színészileg nagyon különböző színvonalú játék folyt.

A Játékok jelentősebb előadásai azok voltak, amelyek a német és a hazai fasiszták elleni harcok emberi konfliktusait, e konfliktusok továbbélését s máig ható következményeit próbálták megmutatni.

Matjaž Kmecl *Néma fivérek* című drá*máját* (rendező: Jože Babić) a trieszti Állandó Szlovén Színház versenyen kívül mutatta be. A darab egy német megszállás alatt lévő szlovén faluban játszódik, s az anyanyelvhez való ragaszkodás, a nemzethez tartozás súlyos problémáját és konfliktusát ábrázolja egy család tragédiájában. A családfő halála után a nemzeti hovatartozását feladó, a németekhez dörgölődző szolgalegény veszi át a hatalmat a családban, s állandó összetűzésben van a gazda fiaival, akik inkább nem beszélnek, semmint németül szóljanak. A nemzeti konfliktust egy bécsi turista és égy ljubljanai kirándulótrió egyformán passzívan, szemlélődve és értetlenül kíséri figyelemmel. A szimbolikus, ám visszataszítóan csúnya díszlet, a nehézkes és gyakori színváltozások, a darab két tétegének laza kapcsolódása, a sokkoló és *a* szentimentális elemek. diszharmóniája miatt a fontos kérdésekről szóló darab és előadás végül is hiányérzetet keltett: az izgalmas, ma is aktuális kérdésfeltevést nem követte kidolgozott és következtes válaszadási kísérlet.

Fabijan Šovagovićnak, a zágrábi Gavella Színház színészének saját színházában bemutatott *A sólyom nem szerette cí*mű darabját (rendezte Božidar Violić) úgy üdvözölték a fesztiválon, mint hosszú idő után az első igazi parasztdrámát. A szerző, aki maga játszotta műve főszerepét - s színészi díjat is kapott alakításáért önéletrajzi motívumok alapján egy parasztcsalád sorsán keresztül ábrázolja a háborús évek, majd az azt követő esztendők bonyolult társadalmi és emberi kapcsolatait, megmutatva, hogy kritikus történelmi helyzetben a semlegesség, a kívülállás, a minden áron való túlélni akarás milyen tragédiákat szül. A darab első része egy szokványos háborús históriához hasonlít, amelyben a gazda a partizánokkal éppúgy jóban igyekszik lenni, mint a fasisztákkal, rész-ben a maga érdekeit védve, de még inkább katonakorú fia életét féltve. A második részben az események tragikusra fordulnak, kiderül, hogy hiábavaló az ügyeskedés, az ide-oda dörgölődzés, a barátok, a hozzátartozók elestek vagy

megrokkantak, a féltve őrzött fiú is meghalt. Ám az élet nem áll meg. Újabb politikai és gazdasági megrázkódtatásokat kell a családnak átélni, s amikor a házban éppen esküvőre készülődnek, a gazdát Sólyom nevű lova halálra rúgja. A család egyszerre ül tort és lakodalmat. A műnek tisztességes, igaz mondandóján kívül van még egy nagy erénye: a szerző kerüli a partizán- és háborús történetek ismert és megszokott leegyszerűsítő figuraábrázolását. Ám a darab szerkezete egyenetlen, csak a második rész mutat igazi írói értékeket. Az előadás felerősíti az első rész sablonjait, de a második részben már igazi drámai pillanatokat is teremt a rendező. A színpadtér naturalista hűséggel berendezett, de oldalfalak nélküli tágas parasztház, amelyben az asszonyok valóságosan mosnak, főznek, teszik mindennapi dolgukat, ugyanakkor a férfiak játéka stilizált (üres pohárból isznak, kellékfegyverrel hadonásznak és így tovább), s a szereplők alig figyelnek a láthatatlan falak által kijelölt járások konzekvenciáira.

A Sterija Játékok kétségkívül legérdekesebb és legértékesebb műve Slobodan Šnajder *Horvát Faustja,* amit két színház teljesen eltérő felfogásban játszott. A darab hiteles tényeken alapul, de nem dokumentumdráma. 1942. március 31-én - a horvát nemzetnek a nagy európai nemzetekkel s mindenekelőtt a nagy német nemzettel való egyenrangúságát bizonyítandó - Zágrábban be-mutatták Goethe *Faust* ját. De a németek-kel rokonszenvező politikai gesztusnak szánt bemutató befejeztével egy más-fajta gesztusra is sor került: a főszereplő és néhány társa a bankett helyett a partizánokhoz ment.

Šnajder darabja feleleveníti a *Faust* előkészületeit, az usztasa intendáns követelődző, behálózó, a színészek ellenvetéseit letörő manővereit, s bemutatja azt a folyamatot, amelyet a főszerepet ját-szó színész, Afrić átél, miközben felismeri: ő nemcsak ünnepelt színész, ha-nem felelős ember is. A színész távozása után maga az intendáns veszi át Faust szerepét, de bosszúból halálra kínoz-tatja a Mephisztót és a Margarétát játszó színészeket. A háború befejezése után Afrić visszatér színházába, s újra csak *a Faustot* kellene eljátszania, ezúttal az új rend intendánsa akarja meggyőzni, hogy csak ezzel a művel igazolhatják a horvát nép európai rangját. A színész a megjelenő Margarétával és Mephisztóval együtt a szétbombázott színpadra sűrűn hulló hóban a művész szorongásait, kétségeit és kiszolgáltatottságát ki-fejező monológot mond. Keresik értelmét annak, amit átéltek ők s embertársaik. A monológot s a darabot ezzel a keserű mondattal zárja az író: „Nagyon fázom."

A Varaždini August Cesarec Népszínházban Petar Veček rendezése egyértelműbbé, de kissé leegyszerűsítetté tette a drámát, a belgrádi jugoszláv Drámai Színház előadásán viszont Slobodan Unkovszki értelmezése új elemekkel gazdagította a darabot.

A varazdini előadásban a mű erősen rövidített változata került színpadra, s felerősödött benne az eseményeket kommentáló két zágrábi úr szerepe. Á rendező semleges fehér térben játszatta az előadást, csak a legfontosabb szerepeket hagyta meg a darabból, és a cselekmény lényegére koncentrált. Ahogyan a fekete zsakettba öltöztetett, csetlő-botló két öregúr - darabbeli funkciójuk alapján felidézik a híres cseh párost: Jan Werichet és Jiři Voskovecet - a tragikus eseményeket a kisember szemszögéből véleményezi, attól groteszkké, helyenként tragikomikussá vált a történet. Ugyanakkor a rendező számos ötlettel egyetemessé, szimbolikussá igyekezett tenni a színpadi eseményeket (a háborút jelképező életnagyságú fehér lószobor gázolja le a szereplőket, fehér rongybábukból emelkedő hullahalom tetején vet számot életével a fasiszta intendáns, közben a jugoszláv trikolórba gabalyodik bele stb.). A színész előadás végi monológja a jövőbe vetett bizalom tirádájaként hangzik el.

A belgrádi előadás viszont olyan, mint egy megrázó vízió. Á hatalmas tükröző felületekkel határolt térben minden felnagyítódik, felerősödik; a tömeg képe megsokszorozódik, az egyedül maradó Afrić magánya elviselhetetlenné válik. A színészi munka kiegyensúlyozott és magas színvonalú, kiemelkedően jó Predrag Manojlović Afrić-Faust szerepében. A belgrádi rendező is rövidített a szövegen, de a hangsúlyokat egészen máshová tette, mint varazdini kollégája. Itt alig van szerepe a kommentálóknak, s ha van, az inkább zavaró, mint a cselekményt előrevivő. Az alapvető különbség á két előadás, sőt az írott mű és az elő-adás között a befejezésben van. A háborúból rongyosan, éhesen hazatérő Afrić a szemetes, limlomokkal teli le-rombolt színpadon egy székre rogy, és kenyeret falva szótlanul hallgatja a komisszár szónoklatát. Minden indulata, véleménye a rágásba, az evésbe sűrűsödik. A színész úgy fal, eszik s nyel, hogy abból egy ember kiéhezettsége, kétség-beesése, undora és reménytelensége süt. A komisszár távozása után a színész előrejön, nem hull a hó, hanem leereszkedik egy filmvászon. A színpadra félhomály borul, a vásznon az elmúlt évtizedek közismert jugoszláv háborús fiilmjeinek jellegzetes képsorai peregnek, köz-ben Manojlović a zárómonológot motyogja. Majd *egy* két évvel ezelőtt készült háborús filmrészleten Manojlović képe tűnik fel, amint szájába véve pisztolyát öngyilkos lesz. A hangtalanul pergő filmmel szinkronban a színpadi Manojlović lő - filmbeli magára. A rendező megoldása szívszorítóan tragikus, ugyan-akkor mélységesen ironikus. Egyetlen színpadi gesztusba tudta sűríteni az ön-álló gondolkodásában, alkotásában gátolt, mások által irányított művész csődjét, groteszk drámáját. (Az előadás a Sterija játékok díjainak csaknem felét kapta meg!)

Fesztiváltanulságok

Nézve az újvidéki Sterija játékokat, nem először gondoltam fájón a magyar fesztiválokra, illetve azok hiányára. Lengyelországban, Csehszlovákiában, az NDK-ban - hogy csak néhány példát soroljak - éppen úgy, mint Újvidéken 4 színházi élet, s ezen túlmenőleg az egész kulturális élet kiemelkedő eseménye a hazai drámák fesztiválja. Hazánkban nyoma sincs egy ilyen találkozónak. Holott elvben létezik egy fesztiválrendszer nálunk is, de gyakorlatilag minden egyes színházi találkozó roppant esetlegesen jön létre. Papíron van a stúdióprodukcióknak, a gyermekelőadásoknak, a zenés színházaknak találkozója, s két éve létezik a vidéki színházak találkozója is - a fővárosban. Ám ez utóbbinak sem-miféle profilja nincs, s legkevésbé a magyar drámafesztivál funkcióit tölti be. Színházi fesztivál rendezésére amúgy is alkalmatlan a kétmilliós Budapest! Intimebb, ugyanakkor érdeklődő közönséggel rendelkező város lehet csak egy igazi, nem csupán reprezentatív célok-nak eleget tevő, hanem érdemi munkát is végző fesztivál házigazdája. Felül kellene vizsgálni a magyar színházi fesztiválok rendjét, és a találkozók középpontjába olyan évente vagy kétévente megrendezendő fesztivált kellene állítani, amelynek elsődleges célja a magyar drámák versenyszerű seregszemléje lehetne.

F. A,

Német színház - német dráma

Jegyzetek a nyugat-berlini színházi találkozóról

Jelenet Botho Strauss Kandeway című játékából (Schaubühne)

1983 májusában huszadszor rendezték meg a német nyelvű (nyugati) színházak fesztiválját Nyugat-Berlinben. A szín-*házi* seregszemle jellegét, a zsűri válogatási szempontjait és magukat az előadásokat majd minden évben heves bírálat érte, nemis annyira a kritika, minta meg-hívott és főként a meg nem hívott szín-háziak részéről. A kritika elmarasztalásában itt is kialakult az egységfront, már csak azért is, minthogy a „Theater-treffen" programjának válogatását, a zsürizés munkáját nagyrészt ismert kritikusok végezték. Három éve a rendezők még a fesztivál bojkottjával fenyegetőztek, de egy esztendővel később már látni lehetett, hogy ez a rendezői lázongás már csak a lassanként kihunyó forradalmi lázak utórezgése volt. Mire eljutottunk a kerek évfordulóhoz, a fesztivált beharangozó sajtókommentárokból úgy tűnt, hogy mindenki belenyugodott a változtathatatlanba.

Az idei színházi találkozó reprezentatív vitája, amelynek referátumait a német színházi élet ismert nagyságai tartották, jellemző módon arról szólt, hogyan lehet a fokozódó gazdasági válságban, a szellemi, művészi élet pangása közepette megtartani, illetve visszahódítani a közönséget. Bár még abban sem volt egyetértés, hogy tulajdonképpen milyen válságból kell kiutat keresni, az egymásnak ellentmondó beszámolók mégsem váltottak ki vitát, nem keltettek különösebb izgalmat. A vita kiürült. szertartássá vált, amelyet csak azért kell megrendezni és amelyen csak azért kell megjelenni -, mert ez elengedhetetlen programpontja minden fesztiválnak. A résztvevők rezignáltan meghallgatták a túlságosan ismerős sirámokat, tudván, hogy az elhangzó, kétségtelenül húsba vágó problémákat egy vita keretében amúgy sem lehet megoldani.

Hasonló érdektelenség közepette zajlottak le a fesztivál egyes előadásait követő sajtókonferenciák. Igaz, önmagában fejlődés az is, hogy ezeket a meghívott színházak művészeivel szervezett találkozásokat végre nem az előadások *előtt* tartották mint akár két évvel ezelőtt is - , amikor az előadás élményével nem rendelkező kritikusoknak a közönség nevében kellett volna feltenni kérdéseiket. Azokon a vitákon sem a számottevő német kritikusok, sem a zsüri tagjai nem jelentek meg, így ezek a beszélgetések jórészt ellaposodtak.

Annál élénkebbek voltak az előadások után szervezett közönségtalálkozók, amelyek voltaképpen arra a naivnak bizonyuló általános játékszabályra épültek volna, hogy az egybegyűlt nézők okos, kellemes kérdéseket tesznek fel a megjelent művészeknek. Valójában azonban, az előadások kritikus nézői nem egy alkalommal keményen beolvastak a rendezőknek, színészeknek. (Az esetek többségében indokoltan.) Ilyenkor a rutinosabb színházigazgatók, rendezők valamiféle semmitmondó szellemességgel kerülték meg, hogy elismerjék a bírálat jogosságát. Csalt egyetlenegy esetben fordult elő, hogy az egyik rendező megsértődött és támadásra támadással felelt, méghozzá elég sértő módon. De a rokonszenves, szabad szellemű vität ez sem tudta megfojtani,

Igaz, a vitákat többnyire az robbantotta ki, hogy a nézők a játszott művek *közismert* értelmezését, a maguk *korábbi* színházi élményeit kérték számon az új rendezéseken. A színháziak éppen ezért joggal válaszolták, hogy produkcióik művészi eredetisége éppen abban áll, hogy az eddigiektől eltérően olvasták és játsszák a klasszikusokat, hogy előadásaikban ezek mai érvényességét keresik, a ma emberéhez közelálló játékmódban. A baj csak ott volt, hogy az új rendezői értelmezések és formai próbálkozások annyira önkényesek, erőltetettek maradtak, hogy az alkotók nem egy esetben képtelenek voltak megvédeni koncepciójukat.

A berlini közönség kritikai szelleme az előadások közvetlen fogadtatásában is megnyilvánult. Árról szerencsére leszoktak legalábbis ezúttal ilyet nem tapasztaltunk -, hogy ellenérzéseik kifejezéseképpen előadás közben, ajtót csapkodva, hangosan távozzanak. De a stuttgarti színház *Demetrius-* előadása kis híján botrányba fúlt, amikor a nézők tiltakozni kezdtek amiatt, hogy nem hallják, nem értik a színészeket. Az előadások végén meghajló szereplők fel lehettek készülve arra, hogy esetenként nemcsak a tetszés tapsával, de a nemtetszés bu-bu kiáltásaival fogadják őket.

A fesztivál statútuma szerint, a zsürinek az évad legjobb német nyelvű előadásait kellene meghívnia a találkozóra. Az NDK színházai azonban kultúr-egyezmény hiányában - nem vesznek részt ezen a fesztiválon. Közvetve mégis képviselve vannak külföldön dolgozó rendezőik és neves drámaíróik révén, akiknek darabjai gyakran szerepelnek valamelyik meghívott színház műsorán.

Az új német dráma ápolására hivatott az úgynevezett „keretprogram", amelynek során fiatal, német drámaírók eddig színpadra nem került műveit olvassák fel színészek. A Stücke-markt, azaz darabvásár meóhívottai közt mindig szerepel egy-két, az NDK-ból érkezett drámaíró is.

Feltételek és lehetőségek

Á német színházi struktúra sok tekintetben hasonlít a miénkre. Az állandó épülettel rendelkező, nagy színházak köz- (állami vagy városi) tulajdonban vannak, és közpénzekből működtetik őket. A jegyekből származó bevétel el-enyésző része a fenntartási költségeknek, a legtöbb pénzt állítólag a színházakat igazgató bürokrácia emészti fel, amely a mienkhez hasonló, szigorúan kötött gazdálkodási rendszert ír elő a társulatok számára. Ezt a bürokráciát viszont azért nem lehet leépíteni, vagy legalábbis lényegesen csökkenteni, mert mint elmondták - fenntartásukra megvan a pénz, és nincs helyi kormányszerv vagy városi tanács, amely magára vállalná a munkanélküliek számának szaporítását.

A gazdasági kényszer hatására Nyugat:-Németországban is most próbálkoznak e pénzügyi kötöttségek lazításául. Egyelőre csak Peter Stein társulata, a. Schau-

bühne van ebben a vonatkozásban is kivételes helyzetben: ez a színház egy fix összegű, igen nagy támogatást kap a berlini szenátustól, egyébként szabadon gazdálkodik a pénzével.

A magyarországi állapotokra emlékeztet az is, hogy Berlinen és néhány metropolison kívül a német városokban is csak egy-egy közpénzen fenntartott színház van - annak ellenére, hogy ezek a városok többszörösen nagyobbak a mi vidéki városainknál! Magánszínház számtalan működik ezek is kapnak innen-onnan valamiféle „közületi" támogatást, amiből ideig-óráig fenntartják magukat. Az avantgarde produkciók a mostani neokonzervatív érában nem sok érdeklődésre számíthatnak, a bulvárdarabokat játszó társulatokat pedig szellemi és művészi igénytelenségük kárhoztatja ismeretlenségre. *A nagy* színházakra viszont azért panaszkodnak, mert megmerevedtek, megcsontosodtak, és még meg is fojtják a mást, újat akaró fiatalok próbálkozásait. Külföldiként az ember nem tudja megítélni, mennyire jogosult ezeknek a margóra szorult társulatoknak a panasza; annyi tény, hogy sem a színházi szaklap, a Theater Heute, sem a többi napi- és hetilap színházi rovata nemigen vesz tudomást létükről.

A nagy állami színházak élén álló intendáns vagy színigazgató többnyire a kormányzat embere. A színház művésze-ti irányítása egy ismertebb rendező kezében van, ő alakítja ki maga körül a társulatot. A vezető rendező helyzete abban különbözik a futballtrénerétől, hogy őt nemcsak a sikertelenség, az üres nézőtér buktathatja meg, hanem politikai konfliktusba is keveredhet az állami vezetéssel, és ilyenkor rendszerint ő húzza a rövidebbet. Ez történt legutóbb Claus Peymann-nal, akit azzal vádoltak meg, hogy a terroristákkal szimpatizál. Bár az is igaz, hogy egy jó kis politikai botrány emeli a rendező ázsióját, és mindig akad színház, amely azonnal szerződteti az „áldozatot".

A berlini fesztiválra való meghívás olyan művészi elismerést jelent, amelyet érdemes a pénzügyi támogatást nyújtó, eltartó szervek előtt lobogtatni, és amelyre hivatkozva kérni lehet a támogatás növelését, vagy legalábbis az adott - kétségtelenül nagyon magas - szinten való tartását. Így tehát a rendezők igényt is tartanak a megtisztelő meghívásra - a három évvel ezelőtti bojkottfenyegetésüket sem kellett komolyan venni. Bár az is elképzelhető, hogy egyes rendezők, színházak úgy vélik: elég a meghívás dicsősége; eljönni ami nem olcsó szórakozás - már fölösleges. Erre enged következtetni az a kiábrándító tény, hogy a fesztiválra meghívott tizennégy produkció közül három különféle okokra hivatkozva - nem jött el. Igy mondott le a nyugat-berlini Neue Schaubühne arról, hogy bemutassa a Klaus Michael Grüber erősen vitatott *Hamlet*-rendezését, arra hivatkozva, hogy Hamlet alakítója, Bruno Ganz olyan filmszerepeket vállalt a fesztivál idejére, amelyeket a berlini meghívás kézhezvétele után már nem lehetett felbontani. A düsseldorfiaknak Calderón *A élet álom* című darabjával kellett volna sorompóba lépniük, a Münchner Kammerspiele pedig Robert Wilson *Arany ablakok* című produkciójával maradt a fesztivál adósa. Mind a két színház anyagi nehézségekre, megfelelő terem hiányára hivatkozott.

A zsürit is bírálják

A fesztiválon bemutatott darabok nagyon is közepes színvonala arra a következtetésre csábítana, hogy a héttagú zsüri, amelynek ezúttal a neves drámaíró, Rolf Hochhuth volt az elnöke, nem végezte elég körültekintően a munkáját. De a zsüri választását elemző, jól tájékozott német kritikusok egyetlen meghívás elmaradását sem hiányolták. A Theater Heute júniusi számának cikkírója a zsüri válogatását értékelve még sokallja is, hogy - rekordot döntve - tizennégy produkciót hívtak meg a találkozóra, köztük több középszerű előadást is. A fesztivál színvonala szempontjából mindenesetre sajnálatos, hogy Peter Zadek *Solness* építőmester-rendezése és Edward Bond *Nyár* című darabja Luc Bondy rendezésében csak az évad végén, a válogatás határidejének lejárta után került bemutatásra Münchenben.

Minthogy a változó összetételű zsüri évről évre az évad legjobb előadásait kívánja meghívni, ezek szükségszerűen a német nyelvterületen működő legjelentősebb vagy legalábbis legnépszerűbb rendezők munkái. A színházi találkozó impozáns kiállítású terjedelmes műsorfüzete a huszadik évforduló alkalmából közli az eddig meghívott előadások és rendezőik listáját, és a meghívások gyakoriságából (több-kevesebb pontossággal) összeállítható a német rendezői protokoll.

A listavezető természetesen Peter Stein és Claus Peymann - tizenegy meghívással. Ezt követi kilenc meghívással: Peter Zadek, hat-hat meghívással: Peter Palitzs, Rudolph Noelte, Hans Hollmann, Hans Neuenfels, Niels-Peter Rudolph, Luc Bondy és Klaus Michael Grüber. A lista végén kullog, és három meghívással mellőzöttnek tekintheti ma-gát Hansgünther Heyme; viszont az új nemzedéket képviselő Jürgen Flimm esetében a három meghívás gyors érvényesülést, maximális elismerést jelent.

A fesztivál gyakori vendége néhány NDK-beli rendező is, köztük a Manfred Karge-Mathias Langhoff páros, B. K. Tragelehn és az egészen fiatal, költőként is ismert Jörgen Gosch. Néhány, a listán többször is olvasható *nem* német név az iraki-izraeli David Mouchtar Samorai, az argentin Augusto Fernandes, vala-mint az amerikai Robert Wilson neve. (Bár az utóbbi valójában csak tisztelet-beli meghívottnak tekinthető, minthogy két németországi produkciója közül egyiket sem mutatták be a fesztivál alkalmával.)

Az idei meghívottak listáján mindössze két új név tűnt fel, Arie Zingeré, aki a Schauspielhaus Zürichben *az Ivanovot* állította színpadra - felejthető módon, és Reinhild Hofmanné, aki a brémai táncszínházban próbál Pina Bausch nyomdokaiba lépni, de a fesztiválon kapott vállveregető dicséretből következtetve, nem sok eredménnyel. (Minthogy a fesztivál tizenhét napjából csak tizenegyet tölthettem Nyugat-Berlinben, a seregszemle néhány előadásáról, például a brémai táncszínház teljesítményéről is, csak a megjelent kritikák alapján alakíthattam magamnak képet.)

Peter Stein műhelye

A Schaubühne minden tekintetben különleges helyet foglal el Nyugat-Berlin, sőt mondhatni az egész nyugati német nyelvterület színházai közt. Talán csak Strehler vívott ki magának hasonló művészi tekintélyt és kiváltságos státust az olasz színházi életben. Először jön a Schaubühne, és aztán következik minden más színház. Peter Stein pontosan tudja, hogy a nyugat-berlini szenátus minden tőle telhetőt megtesz, csak hogy őt és társulatát a városban tartsa. Igaz, az együttes minden produkciója a világszínház eseménye, amelynek megtekintésére minden égtájról Berlinbe zarándokolnak a szakmabeliek és a rajongók. A berlini Theatertreffen el sem képzelhető a Schaubühne nélkül. Két éve még a Hallische Uferen a nyolcórás monstre

Oreszteiával, Peter Stein rendezésével kápráztatták el a színházi találkozó nézőit, tavaly már új székházukban, a Leniner Platzon egy számukra átépített Bauhaus palotában mutatták be Beckett két darabját. Idén Botho Strauss *Kalldeway* című (alcíme szerint farce) szürrealista komédiájával szerepelt a társulat. De sem a Beckett-darabokat, sem a *Kalldewayt* nem Peter Stein rendezte, az utóbbit - vendégként - Luc Bondy állította színpadra.

Peter Stein legutóbbi munkáját egy kis nyugat-berlini stúdiómoziban láthattuk. Még 1981-ben az *Oreszteiát* követően rendezte meg a színházban az angol Nigel Williams *Osztályellenség* című darabját, és az elmúlt év folyamán elkészítette az előadás filmváltozatát. A forgatás -- állítólag - annyira elfoglalta, hogy nem maradt ideje más munkára. Kint-tartózkodásunk idején azonban már újra próbált: Genet *Négerek* című darabjának a bemutatására készült. A próbák előtt a darab szereplői afrikai tanulmányúton vettek részt, majd mielőtt a színpadra léptek volna, több hetet töltöttek a szöveg elemzésével. *Azóta* a próbák teljes intenzitással folynak. A munkát (a próbákat) közelről figyelő Ascher Tamástól hallottuk, hogy a bemutatóra csak akkor kerül sor, amikor úgy érzik, valóban kész a produkció. Kétségtelen, irigylésre méltóak a Schaubühne lehetőségei!

A színház emlékezetes sikerei között számon tartott *Osztályellenség, a Kalldeway,* Kroetz *Se hús, se hal* című darabja vagy a korábban színre, majd filmre vitt *Kicsi és nagy,* Botho Strauss írása mind arról tanúskodott, hogy a Schaubühne szívügyének vallja a kortársi - természetesen különösen az új német drámát; Kroetz-öt és Botho Strausst a színház bizonyos értelemben háziszerzőjének tekinti. Ami azonban nem jelenti azt, hogy az említett darabok ősbemutatójára a Schaubühnén került volna sor, csak éppen a berlini társulat színészei olyan szinten játszották el ezeket a darabokat, hogy az ő előadásuk vált *azzá* az előadássá, amelyben e művek értékei, gondolatai teljes mértékben ki tudtak bontakozni.

Az említett darabok nagyon különbözőek: *a Kicsi és nagy a* realista társadalmi dráma és az abszurd határvidékén, a tragédia és komédia közt lebeg; a Se *hús, se hal a* szovjet termelési drámákra emlékeztet, *az Osztályellenség* brutálisan kegyetlen naturalista darab, *a Kalldeway* pedig, mint említettük, szürrealista farce. Az előadások egy vonatkozásban hozhatók közös nevezőre: a rendezők, a színészek egyikben sem önmagukat tolják előtérbe, hanem magát a dara-bot akarják a szerző szándékainak meg-felelően eljátszani. A színészek oly mértékben azonosulnak szerepükkel, olyan alázatosan tűnnek el szerepük mögött, hogy a Schaubühne legismertebb sztárjait, Edith Clevert, Jutta Lampet, Otto Samelt és a többieket is, szinte csak a szín-lap alapján tudtam azonosítani, annyira manírnélkülien mások voltak minden darabban. A hitelességnek azt a fokát érték el, amit csak a legjobb amerikai filmek-nél tapasztalhatunk, ahol a nagy túlkínálat alapján eleve olyan színészt választanak, aki alkatilag is „egy az egyben" megfelel a szerepnek.

Az Osztályellenség színpadi előadása egyetlen színhelyen, egy tanteremben játszódik. A Peter Stein készítette filmváltozat mindössze néhány snitt erejéig lép ki az osztályteremből. A film első képe az ipariskolából elmenekülő tanárnőt mutatja, akit a darab diákjai provokatív viselkedésükkel elüldöztek, és néhányszor felvillan az osztályterem előtti kopár folyosó. Á filmszerűséget Peter Stein a kamera gyors váltásaival éri el, azzal, hogy a történeteket mindig különböző szögekből, más-más szereplő szemszögéből látjuk, s azzal, hogy nézőként nem külső szemlélői vagyunk az előadásnak, hanem az az érzésünk támad, hogy mi magunk is be vagyunk zárva a tanterembe.

(A darabot és az előadást Szeredás András elemezte a SZÍNHÁZ 1982. novemberi számában.)

A Kalldeway, Botho Strauss komédiája három álomszerűen zűrzavaros felvonásból áll, amelyek egységes cselekmény hiányában csak úgy függnek össze, hogy főbb szereplőik azonosak. A címszereplő, Kalldeway azonban csak a második felvonásban kerül elő, és titokzatos módon mindjárt el is tűnik, hogy ezt követően a különös személy még különösebb megjelenése és eltűnése tovább nyugtalanítsa a többi szereplőt.

Van-e az álmoknak értelmük? Van állítják Freud óta a pszichoanalitikusok, csak meg kell fejteni őket. De mit kezdhetünk egy másik ember álmaival, ha az nem kooperál álmainak kibogozásában, hanem ránk hagyja ezek értelmezését? Persze valamennyien olvastuk Freudot, Jungot, a drámafejtés bizarr műveleté-ben mitológiai és irodalmi ismereteinkre is támaszkodhatunk: olyan nevekre és művekre asszociálhatunk, mint Euripidész *Bakkhánsnőkje,* Mozart Varázsfuvolá- ja; eszünkbe juthatnak a régen látott Bunuel-filmek. Az első felvonás mottója Goya *Capriccio-sorozata* egyik képének parafrázisa, amelyen egy íróasztalára borult, alvó férfi látható, a háttérben különféle szörnyalakokkal, a címe: Az *értelem álma szörnyeteget szül.* A darabban erre utal az átalakított mottó, amely Botho Strauss fogalmazásában így hangzik: A *szerelem álma ször*^{nyeteg}*et szül.*

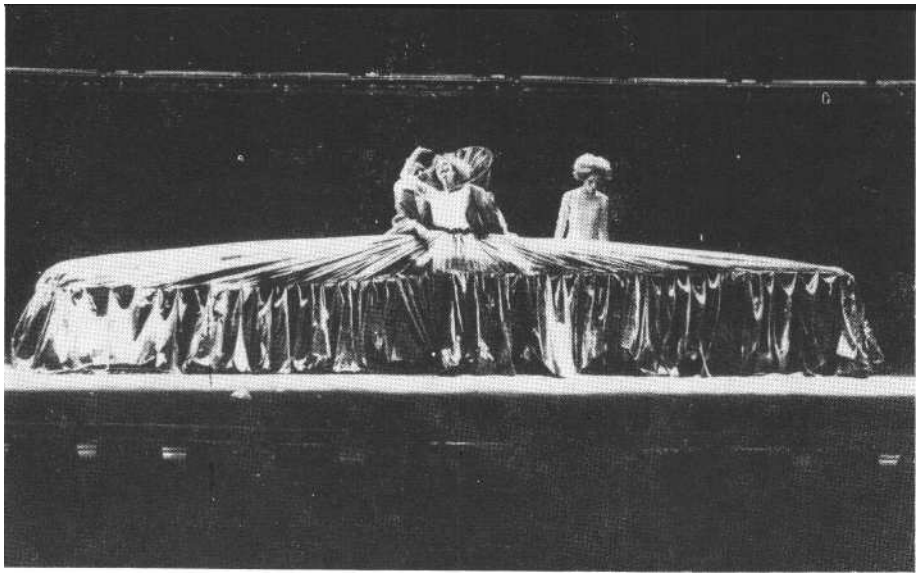
A darab napjainkban játszódik Nyugaton, polgári környezetben. A két főszereplő, A férfi és A nő - férj és feleség, vagy csak szeretők, valamilyen zenekar tagjai, akik (feltehetően egy operaházi előadás szünetében) bármennyire is szerették, vagy talán még most is szeretik egymást -- szakítani kényszerülnek. A következő jelenetsorból arra lehet következtetni, hogy a szakítást az asszony kezdemény^{e}zte, mert úgy találta, hogy a férfi kapcsolatukban szexuálisan megalázza őt. A második jelenet egy kávéházban játszódik, ahol két, feltételezhetően leszbikus nő mai német zsargonban beszélget és veszekszik egymássaL A Schaubühne előadásában - mulatságos módon

különösen egy Miriam Goldschmidt nevű, kis fekete színésznő remekelt, aki Robert Wilson társulatából szerződött át nemrégiben a Schaubühnéhez. Egyszer csak betér a kávéházba az Asszony,

Edith Clever, akit korábban *az Oreszteiában* Klütaimnésztraként láttunk.

Az első felvonás azzal végződik, hogy a három nő felkeresi a magára maradt férjet, és Euripidész bakkhánsnőire emlékeztető módon darabokra szaggatja a férfit. Pontosabban a férfi helyébe kerülő bábut. Ez a technikai részlet azért érdemel említést, mert a második felvonásban, amelynek mottója, „életterápia", ugyanez a férfi újra előkerül makkegészségesen. Feltehető tehát, hogy ők négyen valamiféle csoportterápiai foglalkozás résztvevői. És ha ebből indulunk ki, akkor az is elképzelhető, hogy az első felvonásbeli rész, valójában egy pszichoterápiai foglalkozás részeként eljátszott színjáték.

Az előadást méltató kritikákat olvasva megnyugodtunk: nem a magunk német nyelvtudásának korlátai akadályoztak meg abban, hogy megfejtsük a da*rab* mondanivalóját, egyáltalában azt, hogy mi is történik a színpadon. A német kritikák is arra utalnak, hogy Botho Strauss nem hajlandó semmiféle kulccsal.



Jelenet Schiller Demetrius című drámájából (würtenbergi Állami Színház)

szolgálni. Egyszerűen csak mulatságos asszociációs sorokat kíván elindítani a modern élet intimszférájáról: az egyik kritikus szellemes megjegyzése szerint, mintha Peter Brook *secret play-ét* mutatnák be, a titkos művet rejtegető darab nélkül, és csupán a titkos műből lehetne-kellene visszakövetkeztetni az eredeti drámára.

„A csata" csatája

Hasonló megértési és megjelenítési problémákat okozott Peter Handke új darab-ja, az *Über die Dörfer.* (Németül többértelmű a cím - jelentheti azt, hogy Falvakról, de azt is, hogy Falvak felett.) A teljes - ötórás - változat először a tavaly nyári salzburgi fesztiválon került bemutatásra. A hamburgiak (Niels-Peter Rudolph rendezésében) egy három és fél órára meghúzott változattal érkeztek Nyugat-Berlinbe, de a nehezen követhető darab így sem vált emészthetővé. A kritika véleménye megoszlott, a többség akkor is elmarasztalta a cselekménytelen, hosszú monológokból álló darabot, ha egyébként egyetértett Handke szándékával, hogy a technikai fejlődés ökológiai veszélyeire figyelmeztessen. Vegyes fogadtatásra talált az osztrák írónak az az eltökéltsége is, amelynek hála - a divatos pesszimizmussal szakítva - optimista kicsengést ad darabjának. Idő-közben olyan kritikát is olvastunk, amely az előadás sikertelenségéért, a nézőtéren terjengő unalomért a rendezést, a színészeket teszi felelőssé, akik akarva-akaratlanul meghamisították Handke darab ját; és így nem is csoda, hogy a dráma nem talált megfelelő visszhangra.

A fesztivál harmadik mai német drámája már felújításszámba ment. Az NDK-beli Heiner Müller *Die Schlacht* (A csata) című színművét, amelyet szerzője 1951 és 1974 között írt, ezúttal a düsseldorfi színház mutatta be, az ugyancsak NDK-beli rendező, B. K. Tragelehn irányításával. Az ősbemutató rendezőpárosa Karge és Langhoff - a darab brutális naturalizmusát annak idején erőteljes teátrális effektusokkal tompította, a színpadon ábrázolt szörnyűségeket úgy tette elfogadhatóvá, hogy azok szimbolikus, áttételes voltát hangsúlyozta.

Tragelehn viszont az üres színpad segítségével, amelyet három oldalról fognak közre a nézők, azt kívánta kiemelni, hogy extrém helyzetekben magunk sem viselkednénk különbül. Erre utalt az a játékötlet is, hogy a színészek a nézők soraiból lépnek elő. A darab voltaképpen öt egyfelvonásos jelenet összetartozó füzére. A jelenetsor - egyetlen jelenet kivételével a második világháború utolsó napjaiban játszódik, amikor már napnál világosabb, hogy a nácik elvesz-tették a háborút. Az elnyomó gépezet azonban még mindig működik és tovább szedi áldozatait. A darab szereplői az elé a választás elé kerülnek, hogy vagy önmagukat áldozzák fel, vagy elárulják embertársaikat, és önmaguk helyett másokat juttatnak a halálba. Ezt a próbát Heiner Müller német hősei nem állják ki.

Tragelehn fantáziátlan, ritmustalan, naturalista rendezése éppen a rendezői szándék lényegét mosta el, többszörösen is. Á valósághű kellékek, jelmezek szerepeltetése, a természetes játékmód óhatatlanul a cselekmény történelmi jellegét, a jelenetek múltidejűségét hangsúlyozta. Az előadást követő vitából ki is derült, hogy a fiatal publikum lényegében történelmi drámaként élte át Müller darab-ját, és azt vitatta, hogy vajon van-e még aktualitása, közvetlen mához szóló mondanivalója *A csata* jelenetsorának azon túlmenően, hogy megint eszükbe idézi a hitleri idők rémségeit. Kiderült az is, hogy a nézők többsége nem érzékelte Müller áttételesebb közlendőjét: nem élte át Müller dilemmáját. Hogy mindig belekerülhetünk olyan konflik tushelyzetbe (ha nem is ilyen szélsőséges szituációkba), amelyekben döntenünk kell, hogy eláruljuk-e eszméinket, emberségünket csak azért, hogy megtarthassuk az állásunkat, vagy éppen előbbre juthassunk a karrier lépcsőin.

Heiner Müller - is ez egyre nyilvánvalóbb - a posztmodern dráma és színház egyik sajátos formanyelvét alakítja ki. Darabjait ő is, mint Botho Strauss vagy Thomas Bernhard, versben írja. Önmagában már ez a visszatérés a verses drámához is újdonság. Müller szövegei többnyire igen rövidek - *a Die Schlacht* vagy legújabb műve, *a Medeia* darab szövege, *a Verkommenes Ufer* (Tönkrement part) - négy-öt nyomtatott oldalnál nem hosszabbak. Ezt a tragédiák kemény, nehéz nyelvén megszólaló, tömény költői szöveget kell a rendezőnek színpadon megjelenítenie - gyakorlatilag úgy, hogy a szöveg metaforáinak egy részét is képpé formálja. A díszlet-és jelmeztervező így a költő egyenrangú partnerévé válik: a költői képek szín-padi megjelenítése őrá vár. Müller darabjainak előadásai sok tekintetben emlékeztetnek a performance-okra, happeningekre, amelyekben a képzőművészeti megjelenítés a műalkotás lényege. Ezek-nek az irányzatoknak, tudjuk, szobrászok és festők voltak az apostolai. De ma már sem a darab, sem a mű képi világát megjelenítő látvány nem vállalkozik a valóság közvetlen tükrözésére, hanem a szemiotika nyelvrendszerét követve, bonyolult jelrendszert kialakítva, közvetve szól napjaink nagy társa-dalmi kérdéseiről. Ennek a jelrendszer-nek a részét alkotják az előadást kísérő hangeffektusok is (a klasszikus vagy modern zenei idézetektől a zörejekig), és - last but not least - az erős expresszív gesztusokkal élő, többnyire maszkos színészi játék. *A Die Schlacht* ősbe-mutatóján 1975-ben, a kelet-berlini Volksbühne színpadán a két akkor fiatal rendező, Manfred Karge és Mathias Langhoff már ebbe az irányba indult el.

A Die Schlacht Heiner Müllernek viszonylag korai műve és még kétségtelenül erőteljesen érződik rajta ez is, de fő-ként Brecht hatása. A darab maga mint-ha a *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban* című Brecht-mű jelenetsorát kívánná folytatni. Tragelehn pedig, mint azt még „rendezői jelmeze" is tanúsítja

rövidre vágott haj, fémkeretes szemüveg, bőrkabát, farmernadrág -, Brecht tanítványának, követőjének vallja magát.

Tragelehn most is Brecht szellemében kívánta a *Die Schlachtot* színre vinni, ahelyett, hogy továbbment volna a Karge és Langhoff által megkezdett úton a szemiotikai színjátszás irányába, a brechti tandrámák játékmódjához próbált visszatérni. A darab azonban ellen-állt, Tragelehn rendezésében elveszett a szöveg költőisége, áttételes mondanivalója, gondolati bonyolultsága, a szimpla antifasiszta példázatok már nem tudták kielégíteni azoknak a nézőknek az igényeit, akik - a darab és az ősbe-mutató ismeretében ennél többet vártak a düsseldorfiak előadásától.

Lessing: Minna von Barnhelm (Zürichi Színház)

Ismeretlen klasszikusok - kötelező olvasmányok

Bár a fentiekben a színházi találkozó kortársi drámáiról szóltunk, a műsor egészét számba véve, a zsűri válogatását figyelve feltűnhet a német klasszikusok túlsúlya - és a mai külföldi szerzők teljes hiánya. Ezek az arányok azonban való-színűleg véletlenül alakultak így, mert a zsüri kizárólag rendezőkben és színházakban gondolkodott. Szemlátomást azokat a rendezéseket díjazta, amelyek valamiféle különleges invenciót, dramaturgiai és teátrális pluszt tudtak felmutat-ni. E meggondolások alapján főként olyan új német drámák előadásait hívták meg, amelyeknek színrevitele e művek értelmezési, dramaturgiai problémái miatt, különlegesen nehéz feladatot jelentett. Ez a színházcentrikus szemlélet érvényesült a klasszikus előadások kiválogatásában is. A programban szereplő öt német klasszikus dráma közül három eddig játszhatatlannak minősült, és színrevitelük így felfedezésszámba ment.

Goethe *Gross-Cophta* című vígjátékát - amit a hamburgi Deutsches Schauspielhaus emelt ki a feledés homályából maga a szerző sem tartotta sokra; annyira elmarasztalta, hogy a *Nagy Kofta* nem is került be a közkézen forgó Goethe-kiadásokba. Augusto Fernades érdeme, hogy előásta a darabot és felfedezte annak mai aktualitását. Felfedezte, hogy ez a darab voltaképpen a vallási szektákat alapító guruk üzelmeit mutatja be, sőt tágabb értelemben azt a társadalmi környezetet is leleplezi, amely az ilyen guruk működését segíti, támogatja és a maga üzleti céljaira kihasználja.

A kritika egybehangzó véleménye szerint a hamburgiak a fesztivál egyik legkellemesebb, legmulatságosabb estéjét produkálták. De az igazi színházi dramaturgiai szenzáció a bochumiak vendégjátéka volt.

Ez a rangos társulat, Claus Peymann rendezésében, Heinrich von Kleist *Herm*annsschlacht (Hermann csatája) című drámájának mai értelmezési és játszási lehetőségével tágította ki a hagyományos klasszikus repertoárt. Utoljára ezt a szélsőségesen nacionalista történelmi drámát a hitleri időkben játszották. Peymann most annak a módját találta meg, hogy hogyan lehet ezt az önmagában nem érdektelen művet a nyugati imperialista hatalmak és a harmadik világ alap-konfliktusának drámájaként színre hoz-ni. Méghozzá úgy, hogy az előadás a maga teljes ellentmondásosságában idézze meg a nézők tudatában a konfliktust, s közben még a német polgári erkölcsök biedermeier ízléstelenségét is kifigurázza.

A harmadik klasszikus kísérlet csak félsikert aratott, Hansgünther Heyme a stuttgarti színházban Schiller befejezetlenül maradt és ezért soha nem játszott *Demetrius* című tragédiáját próbálta szín-padra vinni. Méghozzá oly módon, hogy a hátramaradt töredékekből, feljegyzésekből kiegészítette a darab szövegét, a további hiányokat pedig kizárólag teátrális eszközökkel kívánta pótolni. Megírt drámai jelenetek szövegek! - hiányában azonban mindaz, ami igazán aktuális és modern Schiller drámájában, végül is csak elmondódik a stuttgartiak előadásában, és nem tud drámai szituá-cióvá forrósodni. Az igazság az, hogy helyenként Heyme rendezői eszközei is erőltetetten keresettnek tűntek, és nem győztek meg a koncepció érvényéről.

A világszínházban rendszeresen, német színpadokon gyakran játszott klasszikusokat két Lessing-darab képviselte a fesztiválon. Itt az volt a megoldandó rendezői feladat, hogyan lehet ezeket a kötelező olvasmányokként megunt, ezerszer játszott darabokat úgy előadni, hogy az a meglepetés, az újszerűség varázsával hasson. A *Bölcs Náthánt* is Hansgünther Heyme rendezte, ugyancsak a stuttgartiak színházában. Sajnos, a *Bölcs Náthán* esetében is érdekesebb volt a rendezői koncepció, mint a megvalósítás. Hansgünther Heyme a *Bölcs Náthánt* újraolvasva arra figyelt fel, hogy ez a darab a Közel-Keleten, Jeruzsálemben játszódik, s a darabban tárgyalt faji, vallási ellentétek máig sem oszlottak el. Éppen ebből kiindulva, joggal vélte a rendező, hogy az előadásban polemizálnia kell Lessing napsugaras optimizmusával, a felvilágosult ész erejébe vetett naiv hitével. Heyme a darabot - aktualitásának hangsúlyozásával mai díszletek közt és maii jelmezben is játszatta. A színpadkép egy kiégett, lerobbant szín-pad vagy filmstúdió képét sugallta, Szaladin szultán fehér burnuszt viselt, a derék templomos vitéz pedig mai playboynak öltözve udvarolt Rechának, Náthán fogadott lányának. A legnagyobb megütközést azonban nem ez, hanem az a darab szellemének, cselekményének ellentmondó rendezői ötlet okozta, amely szerint a templomos ifjú nyílt színen, meztelenre vetkőzve magáévá teszi Rechát, akivel így - mint ezt a darab ismerői tudták - vérfertőzést követ el.

A másik Lessing-darabot, a *Barnhelmi* Minnát meghívott vendégként Jürgen Flimm állította színpadra. Ő is mai környezetben és mai ruhákban játszatja el a darabot. Pontosabban, a második világháború utáni Berlin képét, egy többé-kevésbé helyreállított szálloda belső helyiségeit idézi a díszlet: a portát, az éttermet, az egyik szobát. Ez a modernizálás sajátos módon nem került ellentmondásba a szöveggel, de nem is gazdagítja azt. Végeredményben formális ötlet marad, ami viszont legalább annyit mindenképpen segített, hogy lefújta, letörölte a port a darabról, amely így - mai társalgási vígjátékként eljátszva - kellemes,

tartalmas szórakozást nyújtott azoknak is, akik a korhű klasszikus előadást illedelmesen végigunatkozták volna.

A színészek színháza - és a közönség

A fesztiválra meghívott - és az eddigiekben ismertetett - előadások szinte kivétel nélkül a rendezői színház hegemóniáját igazolták. Ebből azonban korántsem következik a rendezői színház monopóliuma.

A Nyugat-Berlinben eltöltött tizen-egy nap alatt sikerült néhány fesztiválon kívüli, hétköznapi előadást is látnunk, amelyek némi betekintést nyújtottak a közönség kegyeit kereső német színház átlagos tevékenységébe. Félre-értés ne essék, nem bulvárszínházi esték-re gondolok. A Schiller Színházban látott Genet-dráma, *A Balkon,* Hans Neuenfels rendezésében rendkívüli invencióval komponált, látványgazdag szuperprodukcióként jelent meg a színpadon; Mrożek *A nagykötet* című drámáját a mű szellemének és szövegének maximális tiszteletbentartásával, hibátlanul állította színpadra Tom Toelle, és a főszerepek alakítói hiteles eleganciával, mesterfokon játszották el a darabnak a szöveg mögötti, általánosabb érvényű tartalmát, értelmét. Korábban, a drámát olvasva, magával ragadott az ötlet, a bizarr alapszituáció és a dialógusok frappáns szellemessége. De a darab mélységeibe valójában csak a többdimenziós, a könnyedség mögött nagyon is átgondolt színészi játék révén szereztem betekintést.

Ezek az előadások azonban nem fér-nek bele a német dráma előadásáról tervezett gondolatsorba. Arthur Schnitzler viszont bécsi szerző, az ő életműve végső soron beletartozik a világirodalom német nyelvű vonulatába. És Berlinben járva nem mulaszthattam el, hogy az újrafelfedezett szerző egyik leghíresebb, leghírhedtebb darabjával ne találkozzam.

Vannak drámák, amelyeknek nimbusza egy-egy rendezőhöz, egy-egy elő-adáshoz kötődik. Azt mondom, *Jedermann* - és Reinhardtra gondolok. Lelki szemeim előtt akkor is a salzburgi tér jelenik meg, ha soha nem láttam az ünnepi Játékok *Jedermann-variációit. A Reigen* legendáját a mű körül fél évszázadon át gyűrűző vita, a pornográfia bíróság előtt is képviselt vádja, a darabtól előbb adminisztratív úton, majd a szerző, illetve örököse által személyesen megtagadott nyilvánosság duzzasztotta. A darab, amelyet Magyarországon *Körbe-körbe* címmel játszott a Békés megyei Jókai Színház (és amely az idén, tudtunkkal, a Vígszínház műsortervében szerepel), nyolc évtized múltán aggastyánkorban! - ártatlanul pikáns, ámde fiatalosan *ener*gikus társalgási drámának tűnik. Nem merészsége, hanem megírásának-megszerkesztésének dramaturgiai bravúrja, és a felvonultatott figurák novellisztikusan tömör, plasztikus jellemrajza emeli ki a jól megcsinált tucatdrámák sorából.

A századforduló idején azonban a hivatalos erénycsőszöket és a hófehér szerelemábrázoláshoz szokott (szoktatott) polgári nézőket is felháborította a nemiség vásárának ez a sokrétű rajza. Az önálló képekre tagolt cselekmény csupa szerelmi csatározásból szövődik: az utcalány a katonával, a katona a cselédlánnyal, a cseléd a fiatalúrral, a fiatalúr az érett polgárasszonnyal, az úriasszony saját, szürke egérré aszalódott kispolgári férjével vívja ezt az egycélú küzdelmet. Mert végül is minden udvarlás, vita, minden játék egy irányba tart. Karinthyval szólván: a nő a férfit akarja, a férfi a nőt. A partnerek pozícióját saját társa-dalmi helyzetük, az érzelmi hozzáállás és szexuális potencia, a szerelemre való készség mértéke határozza meg. Aki felül volt, alulmaradhat, és a vesztesnek is új esélyeket kínál a soron következő kapcsolat, illetve jelenet. Mert a szerelmi ringlispil tovább forog: utasai között feltűnik a megperzselt pillangó, a nagyálmú, éhenkórász írójelölt, az ünnepelt színésznő és az arisztokrata katonatiszt. Míg végül a jelenetek utolsó fogaskereke zökkenőmentesen kapcsolódik vissza a legelsőhöz. . .

Ahány kép, annyi tökéletesen megkomponált kétszemélyes dráma, illetve komédia. Ahány figura, annyi társadalmilag pontosan szituált, lélektani motivációval felerősített, századvégi archetípus. A dialógusokban némi villódzó irónia, alig leplezett cinizmus. A tét mindig azonos: élet és halál helyett néhány percnyi, órányi boldogság, esetleg még az eljövendő örömök megcsillanó reménye. Túlságosan nagy mélységeket nem érdemes keresni a darabban: elég, ha a színészek azt eljátsszák, amit a szöveg kínál. Ha ketten-ketten összefogódzkodva fel tudják építeni és mozgásba tudják hozni a társadalmi és szexuális kontaktusnak azt a bonyolult, állandóan billegő szerkezetét, ami a darab erőssége. Ha minden egyes férfi és minden egyes nő képes magával vinni az ágyba mindazt szenvedélyt, érzelmet, előítéletet, önzést -, amiben felnőtt. Ha érzékeltetni tudja a szerelmi előjátékban saját reményeit, vágyait és tapasztalatait, majd úgy kel ki az ágyból, hogy a néző is megérezze, milyen sokat vagy milyen keveset jelentett számára a beteljesülés.

Hansjörg Utzerath rendezőként úgy tűnt el a szerelmi ringlispíl tíz utasa, a Schlosspark Theater tíz briliáns színésze mögött, hogy a közönség szinte nem is tapasztalja a jelenlétét. Ebben az előadásban „mindent" a színészek hoznak, közölnek és érzékeltetnek: a hiteles, századvégi bécsi légkört és a mai felnőtt társadalom felvilágosultabb és felszabadultabb morálját. A tökéletes érzelmi azonosulás és a fölényből táplálkozó irónia összefonódását.

De aki csak egy kicsit is ismeri a színházi munka természetét, tudja, hogy az együttesnek ezt az összehangolt önállóságát, a játéknak ezt a spontán ható természetességét és a részletekben is megnyilvánuló artisztikumát csak körültekintő játékmesteri munkával, a jelenetek alapos elemzésével és minden mozzanatában kidolgozott színészi munkával lehet elérni. Nem véletlen és nem csoda, hogy a szeptember óta telt házzal játszott Schnitzler-parádé májusban is forró sikert aratott.

Igaz, hogy a Schlosspark Theater jólnevelt és jólöltözött közönsége is más elvárásokkal közelített a produkcióhoz, mint a *Demetrius* filológiai izgalmakat kínáló rekonstrukciójára kíváncsi intellektuel ifjúság.

*

Kritikai közhely, hogy második regényt írni mindig a legnehezebb. Másodszor jutottam el az idén a nyugat-berlini színházi találkozóra. A beszámolóból érzékelhető csalódás vagy inkább rezignáció azonban mégsem írható a magam számlájára. 1981-ben Peter Stein *Oreszteiája* (és talán még Hans Neuenfels *Iphigeniája)* olyan maradandó élménnyel ajándékozott meg, amelyhez foghatót 1983-ban nem sikerült átélnem. Csak az emlék és a magas mérce maradt meg. És az a remény, hogy Peter Stein új színházában vagy a vele versenyre kelő, forrongó színházi műhelyekben hasonlók várnak a rokonszenvesen igényes közönségre. Hiszen a zsüri minden esztendőben csak a bemutatott darabokból válogathat.

SZ. J.

Hogyan értsük a kritikust?

Mészáros Tamás *Maszk nélkül* című elegyes műfajú kötetének végére helyezte átfogó igényű tanulmányait *(Színház és közönsége* gyűjtőcímmel), melyek bizony sivár és elkedvetlenítő összképet rajzolnak fel színházművészetünk ez idő szerinti működési feltételeiről. Részletesen és meggyőzően ír a nemzedékek átugrásából eredő káderhiányról s az általa diktált kényszermegoldásokról, valamint olyan kísérőjelenségeiről, mint a stabilitás hiánya, a már kórosnak tekinthető fluktuáció, ír a kockáztatás, a kísérletezés lehetőségeinek beszűküléséről az adott struktúrán belül, a szervezési rendszer elöregedettségéről, illetve az általa fenntartott mesterséges konjunktúráról s mindezzel összefüggésben az eredményesség megítélhetetlenségéről. Mészáros tehát, ritka kivételként, gyakorolja azokat a nagyobb lélegzetű műfajokat, melyeket gyakran kérnek számon a kritikusoktól. De írásai tanúsága alapján kollégáinak óvakodása se véletlen. Egyesek talán attól tartanak, hogy az ilyen átfogóbb helyzetképek elvennék kedvüket a napi munkától, tulajdonképpeni kenyérkereső hivatásuktól: az egyes színi-előadások megítélésétől. Mert ha aztán az optikát ismét szűkíteni kell: hol vonják meg a határokat, melyeken belül az adott teljesítmény még felelős önmagáért, és hogyan állítsanak fel olyan mércéket, melyekben igényesség és belátás keverési arányát lelkiismeretük még elfogad-hatja? Hiszen a működési feltételek ismeretében, úgy tűnik, minden ki nem elégítő teljesítmény számára van mentség bőven; kivétel legföljebb az abszolút tehetségtelenség - és ki merné ezt a minősítést rásütni bármely élő, tehát változásra, fejlődésre is képes embertársára?

Mészáros Tamás azonban vérbeli újságíró és amellett közismerten jó idegzetű fiatalember. Ő vállalja az optika visszaszűkítését, és az általános helyzet ismeretében is kész tételezni egy egyszeri színházi teljesítmény felelős autonómiáját. Nemcsak azért, mert másképp nem funkcionálhatna választott hivatásában. Hanem azért, mert elutasítja a „parancs-ra tettem" ideológiáját. Jobb működési feltételek között a magyar színház talán jobb lehetne. Ám a jelen működési feltételek felmentést mégis csak annak számára adhatnak, aki, megtapasztalván őket, levonul a pályáról. Aki itt marad, az már felelős egész munkásságáért s minden egyes produktumáért, hiszen csapatjátékban vesz részt: belépett egy kisebb közösségbe, hogy együtt formálják egy nagyobb közösség szemléletét, erkölcsi és esztétikai értékskáláját.

Mészáros Tamás tehát a körülmények ritka alapos és komplex ismeretében sem érzi magát kötelezve, hogy minduntalan tekintetbe vegye őket. Feltárásukat nyilván nem is elsősorban a művészeknek adresszálja, hisz ők nem sokat változtathatnak rajtuk. Nekik más üzenetek szólnak; s mint az köztudott, az ilyen típusú üzenetek feladói közül Mészáros az egyik legszigorúbb, legigényesebb. Most, hogy egymás után olvastam egyenként számomra többnyire már ismert írásait, ez ismét beigazolódott előttem. sokkal kevésbé az az állítás, melyet néha mármár magam is hajlamos voltam elfogadni, hogy tudniillik a Magyar Hírlap első számú színikritikusa nyegleségbe is tévedő fenegyerek lenne. Úgy tetszik, e futó benyomásokat eloszlatja az idő, a közvetlen aktualitás kihunyta, amitől persze az aznap ütött sebek még sajoghatnak tovább, de e sebeket nem szándékosan élesre cserélt töltések. ejtik: reális értékük szerint mérlegelve velejárói a nyilvános szerepléssel járó pályának. Aki ilyen pályára lép, az egyben eleve vállalja valamennyi bírálóját is, és hosszabb távon szerencsésnek mondhatja magát, ha olyan bírálói is akadnak, akik - most már csak a színháznál maradva - nem langyos közhelyekkel minősítik, hanem egy színházeszményt konfrontálnak az övével. Még az emberi és kivált művészi érzékenységek ismeretében is, sőt ezek alapvető művészi funkcióját is elismerve az a véleményem, hogy minden jelentős alkotó nagyjából eleve tudja, melyik valamirevaló bírálójából fog produkciója lelkes egyetértést kiváltani s melyikből elutasítást, és ideális esetben a minősítetlen dicséretnél jobban kellene örülnie az olyan elismerésnek, amely a hozzá hasonlóan gondolkodóktól ered. Sőt, mutatis mutandis, egyes elutasításokat. - ha más színházeszmény hívétől érkeznek - értékelhet olybá, mint saját művészi sikerét, ha pedig hozzá elvileg közelállótól, akkor mint egy alkalmi balsiker megbízható visszaigazolását (jelentős művész az ilyen balsikereket amúgy is hamarabb ismeri fel, mint akár legérzékenyebb bírálója).

Ilyen értelemben Mészáros Tamás abszolút megbízható, mert - divatos politikai szóhasználattal élve - kiszámítható partner, akár szövetségesi, akár kontesztálói mivoltában. Ami természetesen annyit jelent, hogy ő maga is tudja s másokkal se mulasztja el tudatni, milyen színházat szeret. Mészáros az olyan színház híve, amelynek az adott darabról valami eszébe jut, s ez a valami szorosan kapcsolódik a mai társadalom s az abban élő ember legizgatóbb konfliktusaihoz; elvárja továbbá, hogy az előadás ezt a. saját, újszerű mondanivalóját magas művészi és mesterségbeli színvonalon fejezze ki. Ez egyenként - s ezt nem árt hangsúlyozni egyáltalán nem valami szűkkeblű rétegprogram, és mondhatni, még mindenképp belefér egy népes és sokrétű olvasótábort megcélzó napilap szükségszerű eklektikájába. Határain belül Mészáros egyenértékűnek fogadja el a groteszk látásmódot csakúgy, mint a rituális színházat vagy az általa elkeresztelt „minőségi realizmust", azt meg éppen nem állíthatná senki, hogy bármiféle avantgarde apostolának szegődnék. Ugyanakkor nem vitatja, hogy nemcsak ilyen színház létezik, elismeri másfajta színházi megközelítések létjogosultságát is, de úgy véli, nem kötelezhető rá, hogy ezeket ugyanígy szeresse.

Erre a vélelemre a modern színház fejlődése szolgáltat alapot. A XIX. század végéig a kritikus lehetett általában minőségcentrikus, lévén hogy az egyes európai országokban a színház, legalábbis uralkodó, hangadó rétegét tekintve, egy adott időszakban lényegében egyféle volt, s ezen belül lehetett megkülönböztetni jót és rosszat.

A színházi, irányzatokhoz kapcsolódó kritikusi elkötelezettség fogalma tulajdonképpen a rendezői színház kialakulását követte, s ma, amikor dönt a rendező, hogy miféle irányzatot kezdeményezzen vagy képviseljen, s dönt a néző, hogy melyiket részesítse pártfogásában, és a választék örvendetes módon immár nálunk is egyre bővebb, tulajdonképpen természetesnek kellene lennie, hogy e döntési jog a kritikust is megillesse, mind művészi, mind nézői, mind - elsősorban - a kétféle „hozzáállást" egybeötvöző kritikusi minőségében. Más kérdés az, hogy mennyiben várható el a kritikus többé-kevésbé egyenértékű nyitottsága más, tőle távol álló színházi irányzatok irányában, tehát az, hogy saját mércéikkel mérve tudja ezek teljesítményeit is

önmagukon belül minősíteni, vagyis átmenteni valamit a korábbi kritikusok csak minőségre orientált „pártatlanságából". Mészáros, nagyon dicséretesen, tesz is erre kísérletet, de saját árnyékát nem tudja s nem is akarja átlépni. Alighanem helyesen. Többségben úgyis a mindenevő, mindenre - s többnyire semmire - fogékony zsurnálkritikusok vannak nemcsak nálunk, hanem minden ország kritikai életében; a jelentős kritikusok szűk rétege azonban korunkban mindenütt az elkötelezettekből kerül ki, hogy csak Jan Kott, Kenneth Tynan, Bernard Dort vagy Charles Marowitz nevét említsem az általam ismert nyelvterületekről. Az ilyenek esetében pedig a lényeg a következetesség, vagyis a már említett kiszámíthatóság.

Vállalt színházeszményén belül Mészáros nem cövekel le egyes színházak, egyes alkotók mellé - ezt sem árt leszögezni, mert ilyen vádak vele szemben is, másokkal kapcsolatban is elhangzanak. Kétségtelen, hogy azzal a fajta színházi élménnyel, melyet legtöbbre tart, az itt közölt írások tanúsága szerint Budapesten elsősorban a Vígszínházban és a Székely-Zsámbéki vezette Nemzetiben találkozott, vidéken pedig Szolnokon, Kaposvárott, Miskolcon és a Ruszt József vezette kecskeméti színházban; de azonnal és örömmel regisztrálja, ha ilyen élmény más falak között várt rá, és más-felől soha nem elnéző a hozzá általában közel álló műhelyek iránt. Ruszt József, Paál István, Zsámbéki Gábor vagy Csiszár Imre például kevés kritikustól olvashatott olyan kemény, nemegyszer csípős elmarasztalást, mint ettől a szövetségesüktől; csak remélhető, hogy - a szükséges érzékenységet leszámítva - végül örültek neki. Csak most figyeltem fel rá, hogy a magyar kritikában egyetlen olyan elmélyült, rokonszenvező és pontos elemzője nincs Marton László rendezői irányvonalának, mint amilyen Mészáros; és talán másokat is meglep, ha felhívom rá a figyelmet, hogy Lengyel György legjobb Madách színházi rendezései is azonnal reagáló, lényeglátó és lelkes elemzőre találtak benne.

A kötet egyetlen fejezete okozott csalódást: *az Esszék* című tömb. Közülük kettőben *(A kanális, a vízcsap meg a fogas... vagy amit akartok* és *Mindennapi halálaink)* Mészáros szintetizálásra tesz kísérletet, de alig valamivel magasabb szintről, mint az általa is joggal vitatott évadértékelés műfajában. (Sőt, azokban sokkal inkább érint hosszabb távon is érvényes tendenciákat.) Általános esztétikai következtetéseket kíván levonni egy időszak esetlegesen egymás mellé került produkcióiból, s ennek érdekében azokat egy-egy vonásukra redukálja, önkényes-nek ható - s rá egyébként nem jellemző

impresszionisztikus módszerrel és stílusban. Az első esszének, *a Tartalmas formák* színházának éppen ellenkező a baja: itt meg túlságosan is messzire lendíti magát a konkrétumoktól. Pedig jó lenne, ha Mészáros ezt a formát is meg-hódítaná; valóban az elsők között tőle lennének elvárhatók azok az esszék, melyek színjátszásunknak nem évadait, hanem hosszabb periódusait átfogóan, tendenciákra élezve értékelnék. Ez azonban nem számonkérés, inkább egy igény tudatosítása, hiszen mintegy évtizednyi idő még csak az az alap, melyről Mészáros az ilyen általánosítások felé elrugaszkodhatnék - várhat még, míg évei múlásával ez az alap is szolidabbá válik.

Végezetül, Mészáros Tamás nagyon szépen ír kritikát. Az esztétika itt persze, a műfajból eredően, funkcionális, úgy, ahogy Arthur Miller oly kitűnően meghatározta, mondván, hogy szerinte a drámában a költőiség a részek szerves illeszkedésében áll. Mészáros egyelőre elsősorban az általa legsűrűbben művelt műfajban, a „normál" színikritikában érzi a legpontosabban a műfaj lelkét. A szépség itt a célszerűség; kritikáinak nincs merev sémájuk, építkezésük mindig a tárgyalt produkció jellegének kíván megfelelni. *A Danton* halálánál, *a Bűn és* bűnhődésnél vagy *a* Fösvénynél *a* rendezői olvasat felől indul ki, *az Éjjeli* menedékhelynél vagy az *Úrhatnám polgár*nál az előadás alapgesztusát legjellemzőbben kifejező színpadképből, *a Jövedelmező* állásnál *a* rendező dramaturgiai munkájából, *A* gondnoknál az író képviselte irányzat elemzéséből, a *Forrón és hidegen* esetében a műsorpolitikai megfontolásokból, *A 22-es* csapdájánál *a* dramatizáló félreértéséből, Csurka- és Örkény-előadásoknál a drámai szöveg specifikumaiból - mindig abból az elemből, amely véleménye szerint az előadás gerjesztette élményben a meghatározó, s innen kiindulva értelmezi az egész produkciót. Vagyis Mészáros kritikái megkomponált műalkotások, melyek a befogadó szemszögéből értelmeznek egy másik műalkotást; hadd tegyem hozzá, hogy rendkívül érzékletesen, frappánsan és szórakoztatóan, a figyelmes szem számára a háttérben tetten érhető jelen-tős és korszerű apparátussal, amely azonban sosem tolakszik előre - Mészáros nem fitogtatja se műveltségét, se széles tapasztalati anyagát, sőt bizonyos meglepetésekre és új örömökre éhes és fogékony naivitás is észlelhető írásaiban.

A minap olvastam egy külföldi kritikus vallomását a színikritika műfajának immanens igazságtalanságáról, arról tudniillik, hogy e mégiscsak másodlagos alkotó műve elvben örök életű, míg a reflexió tárgya, az elsődleges műalkotás elszáll a pillanattal. Kevés valamirevaló kritikus nem érzett még ezért lelkifurdalást, ám lelkének megváltására még sincs más mód, mint hogy magát ügyeknek elkötelezve s meggyőződését állandóan ellenőrizve és próbára téve legjobb tudása szerint végezze a dolgát. Ezt azért tartom szükségesnek leszögezni, mert nem hiszek a gyakran hirdetett és számon kért komplex, dokumentatív értékű színikritikában. Jó lenne minél több arra érdemes színielőadásról sokrétű, gazdag dokumentációt hagyományozni az utókorra, ám ezen belül a színikritika a maga dokumentumértékét éppen nem dokumentatív jellegénél fogva nyerheti el, vagyis szelektív, kiemelő, háttérbe szorító vagy épp egyes elemeket mellőző jellegével, rugalmas, mindig az adott produkció sajátszerűségéhez illeszkedő struktúrájával; mint színikritika, nem vállalhatja át sem a deskripció, sem a mimográfia, sem a próbanapló vagy épp a hang- vagy filmfelvétel szerepét (bár á dokumentációban mindezeknek helyük van, s elkészültükben a kritikus is részt vehet). A színikritika ugyanis nem objektív, hanem elkötelezett műfaj, s majdani forrásértékét csakúgy, mint a mindenkori jelenben betöltött szerepét ez az elkötelezett, polemikus jelleg biztosítja.

Mészáros Tamás elkötelezett és polemizáló kritikus. A kritikusok évszázadok óta nem tartoznak a népszerű embercsoportok közé; már Voltaire is mérgezett nyilat lőtt ki rájuk, amikor mérgezett nyilaikról példálózott. Költőt vagy színészt lehet szeretni vagy nem szeret-ni. A kritikushoz való viszony általában nem szeretet dolga. Ot akkor értékeljük, ha felismerjük elkötelezettségét és elismerjük ahhoz való jogát, és nem aszerint ítéljük meg, hogy ez az elkötelezettség egybevágé a magunkéval, hanem aszerint, hogy ő maga ezt milyen színvonalon és következetességgel képviseli.

Mészáros Tamás megérdemli, hogy ezzel a mércével mérjék.

(Mészáros Tamás: Maszk nélkül, Népművelési Propagandairoda, 1983)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Ferenc Kerényi:

Un siècle sur la scène

La Tragédie de l'Homme d'Imre Madách, ce chef-d'oeuvre classique de notre littérature dramatique, fête le centième anniversaire de sa création au Théâtre National. Dans son étude, l'historien de théâtre de renom passe en revue l'histoire de ce siècle et place *La Tragédie* parmi ces chefs-d'oeuvre inépuisables qui offrent à chaque époque, à chaque génération la possibilité d'une interprétation contemporaine.

Tamás Koltai:

« Et ne sens-tu pas le vide entre tes idées? »

Le Théâtre National a repris, à l'occasion du centenaire, *La Tragédie de l'Homme* dans une mise en scène de László Vámos. Au lieu de transformer Madách en notre contemporain, le spectacle donne l'impression de prendre les spectateurs pour contemporains de l'auteur, ce qui, selon le critique, constitue une différence assez considérable. Ainsi, conclue-t-il, la mise en scène a négligé sa fonction la plus importante, celle de découvrir « la pièce cachée ».

Anna Földes:

Pisti aux années quatre-vingt

Pisti dans l'holocauste d'István Örkény a été un événement de première importance dans notre dramaturgie des années soixante-dix. En voici la première reprise, au Théâtre de Chambre de Szolnok, dans une mise en scène concentrée et intelligente d'István Jeney.

Péter P. Müller:

Le piège de l'interprétation

A Pécs le groupe amateur Scène Ouverte a repris une autre pièce d'Örkény, *Les Chercheurs de clef*. Dirigés par János Vincze, les interprètes s'acquittent assez heureusement de l'équilibre délicat entre réalité et fantastique.

Judit Szántó:

« Mettre en piste notre époque . . . »

Spectacle d'adieux, pièce de Péter Müller, jouée d'abord à Kaposvár et reprise récemment par le même ensemble au Cirque Municipal de Budapest, présente le cirque comme un cirque de théâtre, ce qui implique qu'il devrait signifier plus que lui-même – malheureusement l'auteur ne réussit que l'accouplement forcé d'une anecdote et d'une thèse. Ainsi la représentation mise en scène par Dezső Kapás sert en premier lieu à mettre en relief le métier parfait ou même la virtuosité de la troupe.

Erzsébet Ézsiás:

Pères et fils

La pièce socio-historique de László Németh, *Les Deux Bolyai*, écrite il y a plus de vingt ans, devient, dans la reprise à Nyíregyháza, surtout le bénéfice des deux protagonistes.

Anna Pór:

Le choeur dansant de « Stéphane, le roi »

Le rock opéra monumental de Levente Szörényi et János Bródy, *Stéphane le roi*, créé en plein air à la fin d l'été, bénéficie en plus d'une passionnante chorégraphie stylisée et inspirée de danses folkloriques de Ferenc Novák. Notre collaboratrice relève surtout les tableaux symboliques de grande envergure du chorégraphe.

Katalin Schulcz:

Des reines en position désavantageuse

La personnalité artistique du jeune metteur en scène Péter Valló se sent attirée par une théâtralité tendancieuse et surchauffée. Il paraît que c'est cette inclination qui a motivé son choix de la tragédie schillerienne *Marie Stuart* qu'il a mise en scène au Théâtre József Attila.

Péter György:

Charlatanerie et manque de personnalité

A la Scène c'est Miklós Benedek, connu comme acteur remarquable qui a mis en scène Quelqu'un, cette comédie légere et pétillante de Ferenc Molnár. Sa lecture personnelle a un ton triste, même déprimé.

Katalin Budai:

Le même vu trop bien des fois

Enjoliver le néant: voici, selon notre critique, le résumé du nouveau divertissement du Théâtre de Comédie, *Noises Off* joué sous le titre *Le même vu d'arrière)* de l'Anglais Michael Frayn.

Judit Csáki:

Une série de trucs venant du Conservatoire

La comédie *The Knack* (titre hongrois: Le Truc) d'Ann Jellicoe fut un spectacle des élèves sortant du Conservatoire du metteur en scène Dezső Kapás. Transplantée sur la scène du Théâtre de Pest, la soirée relativement courte offre un divertissement légère et simple.

Eszter Kiss:

Tentation

En présentant la comédie *La Tentation* du Grec Grigorios Xenopoulos, le Théâtre József Attila a simplement voulu amuser et faire rire son public. Il y réussit, sans offrir rien de plus.

J. Cs.:

Sans morale

Champignol malgré lui de Georges Feydeau, présenté au théâtre de Győr, équivaut, selon notre critique, à un échec pur, sans aucune morale.

Gábor Mihályi:

Une radiation mystérieuse

Judit Pogány, cette artiste exceptionnelle du théâtre de Kaposvár, a donné, au cours de la saison passée, une nouvelle preuve de ses dons, dans *Oh! les beaux jours!* de Samuel Beckett. L'article analyse la Winnie de Pogány à propos de la visite en automne du spectacle à Budapest.

István Nánay:

A la recherche d'oeuvres contemporaine

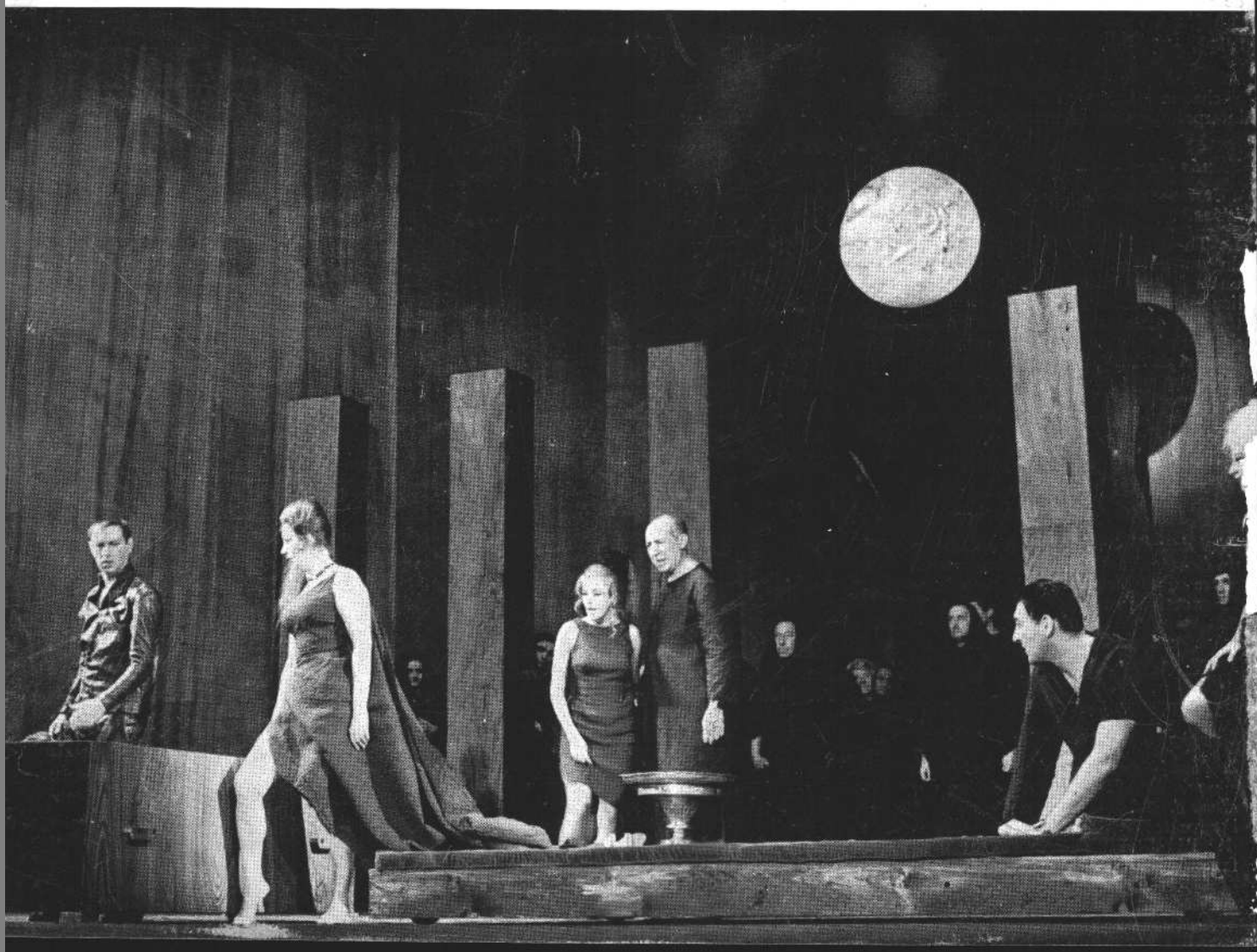
Lors de son voyage d'étude en Italie, l'auteur de ce compte-rendu a rencontré, dans les théâtres de Rome et de Florence, de problèmes similaires à ceux des Jeux Sterija à Novi Sad en Yougoslavie: le rapport entre théâtres et auteurs est loin d'être satisfaisant et les pièces contemporaines font plutôt l'objet de discussions et non pas de représentations théâtrales.

A. F.:

Théâtre en Allemagne – pièces de théâtre allemandes

Berlin-Ouest organise chaque année un festival des théâtres de la ville et de la République Fédérale Allemande, axé sur la dramaturgie allemande. Dans le bian de la manifestation en 1983, notre collaboratrice souligne surtout l'importance des traditions et du traitement autonome de l'héritage classique.

J. SZ.:

Comment faut-i comprendre le critique?

La récension traite des critiques et essais réunis sous le titre de *Sans masque* du critique Tamás Mészáros. Notre collaboratrice relève surtout l'ambition synthétisante de ce critique engagé et d'un tempérament polémique.