SZÍNHÁZ

Nánay István: Hamlet – pokrócban • György Péter: Sok hűhó Fortinbrasért! • Tarján Tamás: Arcélhez – arcot is • Ézsiás Erzsébet: Hősök és áldozatok • Csáki Judit: Jennygonny • P. Müller Péter: Életkép – tragédiával Kovács Dezső: Az azonosság elvesztése és keresése Witkiewicz: Vargák (dráma)

1984
Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1984. MÁRCIUS

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 Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

84.0316 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Ívés magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8137

A borítón:
Jordán Tamás (Claudius) és Máté Gábor (Hamlet) a kaposvári Hamletben (Fábián József felv.)

A hátsó borítón:

Molnár Zsuzsa díszlete Görgey Gábor: Fejek Ferdinándnak című darabjához (szegedi Nemzeti Színház) (Hernádi Oszkár felv.)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Hamlet -- pokrócban (1)
GYÖRGY PÉTER
Sok hűhó Fortinbrasért! (8)
TARJÁN TAMÁS
Arcélhez - arcot is (11)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Hősök és áldozatok (15)
KISS ESZTER
A pórul járt hízók esete (18)
CSÁKI JUDIT
Jennygonny (20)
VASS ZSUZSA
Godot-ra várva (22)
BÉCSY TAMÁS
A hazugság és következménye (24)
P. MÜLLER PÉTER
Életkép - tragédiával (27)
KOVÁCS DEZSŐ
Az azonosság elvesztése és keresése (30)
SZÁNTÓ JUDIT
A tehetetlenség könnyei (33)
KOLTAI TAMÁS
Ostinato (35)

négyszemközt

MÉSZÁROS TAMÁS
„Amíg hinni tudok"' (36)

fórum

BALLA LÁSZLÓ
Gondolatok Shakespeare Hamletjéről (43)
Az 1983. évi tartalomjegyzék (46)

drámamelléklet

STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ: **Vargák**
(Fordította: KERÉNYI GRÁCIA)

NÁNAY ISTVÁN

Hamlet - pokrócban

Shakespeare tragédiája Kaposvárott

Az üres színpad bal oldalán, elöl egy pad áll, ez a pad Hamlet tanyája. Rajta, mellette a földön fekszik, pihen, szunyókál, alszik, tesped a királyfi. Viselete az előadás *nagy* részében hosszú ujjú tiszta ing, felette rövid ujjú, viseltes, hosszan lelógó, mély zsebekkel ellátott, sötét kabát, nyűtt pantalló és meztelen lábán szandál. Körülötte elszórt kéziratlapok és könyv. Ha a királyfi egyedül van, és épp nem alszik, akkor olvas, közben egy üvegből alumínium evőkanállal lekvárt eszeget. Hamlet kiégett, kiszakadt, színehagyott pokrócba csavarja testét, vagy a külvilág, az emberek idegesítő jelenlététől menekülve a semmi védelmet nem nyújtó takaró alá kuporodik. Hamlet ahogy a szövegből ez pontosan ki-olvasható - harmincéves fiatal értelmiségi, aki nem találja a helyét az életben, az udvarban.

Egyedülvalóságát és kívülállását élet-vitele és külső megjelenése hangsúlyozza. De miért ez a különállás, és hogyan alakul ennek a cselekvéstelenségre kárhoztatott Hamletnek a sorsa? Ezekre a kérdésekre természetesen feleletet ad az elő-adás. De annak érdekében, hogy a gondolati ív, az egyedi hangsúlyok kirajzolódjanak, érdemes feleleveníteni az elő-adás vázát - amely a látszattal ellentét-ben nem azonos a cselekmény elmesélésével, s amely persze a jelenetek kibontásának, a figurák jellemzésének részlet-gazdagságától kivételesen árnyalt és sok-rétű színpadi életté dúsul fel.

Az előadás kezdetekor - mint ahogy ez közismert - a következő helyzet fogadja a Wittenbergből hazatérő ifjú Hamletet: apja, a jó uralkodó hírében álló idős Hamlet több mint harmincéves békés uralkodás után gyanús körülmények között meghalt. Öccse, Claudius sietve feleségül vette sógornőjét, a királyfi anyját, ezzel elütötte az ifjú Hamletet az őt jogosan megillető tróntól. A hosszú béke után erőltetett fegyverkezés indul meg, a szomszédos Norvégia is hadsereget szervez, nő a feszültség a két ország között, de a határokon belül is. A régi rendszerből örökölt tanács, az udvar népe, a főkamarás ellenvetés nélkül szolgálja az új uralkodót, s a demokratikus formák fenntartásával szabad kezet kap Claudius a maga ügyeinek intézésére. Csak Hamlet nézi rossz szemmel a hirtelen házasságot s annak következményeit, s szenved attól, hogy „az elnyomással megél egy fedél alatt". Claudius néhány hónapos uralkodása alatt is kiderül, hogy az erőskezű király helyébe egy mosolygó gazember, a konfliktusokat mindenáron elsimítani akaró, színleg nyájas, valójában hatalomféhes, taktikázó, a manipuláció, a besúgás, a megfigyelés eszközeivel élő senki ember lépett. Ennek a királynak nincs szüksége az értelmiségi Hamletre, de ott tartja udvarában, hogy a nép kedvencét állandóan szemmel tarthassa, és a fiút anyjához fűződő érzelmeire is apelláló demagógiával szerelje le: „... a világgal éreztetni kell, / Trónusunkhoz legközelebb te állsz... fő udvaroncunk, rokonunk s fiunk."

Hamletet jog szerint illette volna meg a trón, de *erre* jogosítaná tudása, felkészültsége s az országban kiérdemelt megbecsültsége. Nem csupán formaság az, amit a dráma befejezésekor Fortinbras mond róla: „Ha megéri, nagy király lett volna még." De a kétszínű politikai közegben Hamlet idegenül mozog, tudása parlagon hever, energiái elfojtódnak, maga sem tudja, mire, tehetetlenül vár. Szembesítése a történelmi közelmúlttal felrázza tespedéséből: atyjának szelleme elárulja az idős Hamlet meggyilkolásának körülményeit. A múlt árnyával való találkozás egyszeriben cselekvési programot ad Hamletnek: bosszút kell állnia apja gyilkosán, és meg kell szereznie az őt megillető hatalmat, hogy folytathassa apjának igazságos párviadalban megerősített uralkodását. A sejtésnek azonban bizonyossággá kell válnia, nehogy ő is ugyanolyan véres és erkölcstelen tettet hajtson végre- hebehurgyaságból -,mint meggondoltan a testvérgyilkos nagybáty. Hamletnek belső parancsa és a külvilág által rárótt szerepe szerint tisztának, becsületesnek, kikezdhetetlen erkölcsűnek és igazságúnak kell maradnia. Nehéz, szinte lehetetlen egyenes úton és mód-szerekkel élni ott, ahol a sikamlós kétszínűség, a félelemkeltés módszerei használatosak. Hamlet is kerülő útra kényszerül: bolondnak tetteti magát. Egyre jobban magára marad: kortársai az érvényesülés kitaposott ösvényeire lépnek, Rosencrantz és Guildenstern talpnyalókká, besúgókká válnak, a nem gondolkodó Laertes - kihasználva apja udvari pozícióit - külhonban éli világát, majd a király eszközemberévé válik, Ophelia bábként teljesíti apja, Polonius kívánságait, és elárulja szerelmét és szerelmesét, Hamletet. Csak Horatio, a legjobb barát aki Hamlettel együtt világosan látja és ki is mondja, hogy „Rohad egy s más az államgépezetben", sőt azt is tudja, hogy ezen nem az ég, csak az emberek segíthetnek áll mindvégig a királyfi mellett.

Ahhoz, hogy Hamlet végül megbizonyosodjon a történelmi igazságszolgáltatás jogosságáról, csak a művészet, a színház segíti hozzá. Am a cselekvés lehetőségétől hosszú ideig elzárt királyfi még az Egérfogó-jelenet után is felkészületlen a tettre. Mivel Claudius meg-ölésének kedvező alkalmát elszalasztja s véletlenül Polonius gyilkosa lesz, lépés-hátrányba kerül a királlyal szemben, aki Viszont könyörtelenül eltávolíttatja udvarából a rá most már tényleges veszélyt jelentő rokont, s fenntartva a jó viszony látszatát, eltussolva a kamarás halálának valódi okát és lefolyását, Hamlet életére tör.

Az események felgyorsulnak és visszafordíthatatlanná válnak. Hamlet nem térhet ki feladata elől. A szerencse közreműködésével visszajön Dániába, ahol újabb tragédiák híre - Ophelia megőrülése, majd vízbe fúlása - és a sírásóval folytatott beszélgetés nyilvánvalóvá teszi számára, hogy még a győzelem esélye nél-kül is végig kell mennie a megkezdett úton. Nehéz szívvel áll ki a Laertes elleni viadalra, mintha megérezné, hogy több ez, mint egyszerű vívómérkőzés, s még annál is több, mint egy apát-húgot el-vesztő barát kihívásának való megfelelés, a köztük levő akaratlanul bekövetkezett ellentét feloldása. A király gyilkos terve a visszájára fordul. Elsőnek a királynő sejti meg, hogy vérre megy a játék, és kiissza a méregpoharat, majd Hamlet is megérti, hogy aljas összeesküvés áldozata lett. A végkifejlet ismert: Claudius, Laertes éppen úgy meghal, mint Hamlet. A jogos trónutódlás igényével fellépő, de nem uralkodásra termett, az eszmék és az ideák világában otthonos intellektuelnek nincs esélye a győzelemre a claudiusi államberendezkedés ellenében. Az értelmiségi magányos lázadása csak arra volt elegendő, hogy magával rántsa az álcázott erőszak-ra épülő korrupt hatalmi apparátust.

Ebben a helyzetben akadálytalanul vonulhat be Dániába a norvég herceg, Fortinbras, s cinikusan jelentheti be vélt vagy a távoli múlt homályába vesző in-

Hamlet: Máté Gábor (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

dokok alapján valódinak tűnő igényét az országra. A fiatal Hamlet és a középkorú Claudius párharcából az idősödő Fortinbras, a nevető harmadik kerül ki győztesen. Az egyetlen élve maradt fiatalnak, Hamlet barátjának, lelke jobb felének már csak egy feladata marad: hogy mindenre hű tanú legyen. Amikor a hullákkal borított tér mögött élő falként magasodó katonák néma tiszteletadása közben a függöny összemegy, majd ismét felgördül. A darab után, mintegy a tapsrend részeként a katonák ledobják köpenyüket, s ott állnak a darab szereplői, élők és holtak, a színésztrupp tagjai, az udvar előkelőségei, Rosencrantz és Guildenstern, Polonius és a sírások s a többiek darabbeli figurájuk jelmezé-ben. Azok, akik eddig szolgálói és elszenvedői voltak az idős Hamlet, majd Claudius uralmának, most Fortinbras seregében masíroznak. Az élet megy tovább, „a macska nyávog, az eb koncra lesz".

Ascher Tamás szigorúan a Shakespeare-tragédia szövegéből bontotta ki az előadást, amely azonban természetesen a mi korunk *Hamletje,* tehát magába sűríti azokat a történelmi tapasztalatokat, amelyeket az elmúlt évtizedek hazai és külföldi eseményei nyomán szerezhettünk. Az előadásban azonban nyoma sincs a direkt aktualizálásnak, a történet mai viszonyokra, eseményekre vonatkoztatásának, a történelmi analógiák keresésének - ahogy erre a kaposvárival egy időben bemutatott pécsi előadásban láthatunk sikerületlen kísérletet. A rendező ezúttal sem egy koncepcióhoz illesztette-törte a darabot, „csak" gondosan és pontosan megszólaltatta a Shakespeare-drámát. Miközben a figyelmes, a szöveg összefüggéseire maximálisan ügyelő rendezői interpretálás az egész darabot, de különösen a részleteket új megvilágításba helyezte, s új szépségeket és mélységeket tárt fel, Hamlet és kortársai sorsában, viselkedésében kirajzolódik egy generáció életérzése, valósághoz való viszonya, identitászavara, feladat- és helykeresése is.

Az előadás revelatív ereje nagymértékben köszönhető a fordítás korszerűsítésének. Arany Jánosnak a maga idejében kongeniális fordítása ma is a magyar fordításirodalom maradandó értéke. Am az eltelt több mint száz év alatt sokat változott a nyelv, és nagyon sok rejtett összefüggést, adatot, utalást tisztázott a Shakespeare-kutatás. Ma már az Arany-fordítás számos passzusa olvasva is, de még inkább hallás után nehezen érthető. Maguk az angol Shakespeare-ki-adók és színházak is a nyelvi változások-nak és az új kutatási eredményeknek megfelelően gondozzák a drámák szövegét. Ezen szempontok alapján érthető, jogos és sürgető kívánalom az, hogy a színházaknak, a nézőknek és olvasóknak minden szempontból korszerű *Hamlet-ma*gyarítás álljon a rendelkezésére.

Az utóbbi időben már elkerülhetetlenné vált az, hogy ki ne igazítsák a Hamlet-fordítás bizonyos kifejezéseit, fordulatait, szórendjét, de ezek a be-avatkozások általában csak a legszükségesebb módosításokra szorítkoztak. A jelenlegi helyzetben lénye-gében két lehetőség között kell válasz-tani: vagy újrafordítja valaki a teljes drámát, vagy végtelen tapintattal, beleérzőképességgel, költői invencióval Arany János klasszikussá vált szövegének korszerűsítésére kell vállalkozni. Az utóbbit választotta a kaposvári színház, a dráma részbeni újrafordítását, illetve az Arany-fordítás korszerűsítését Eörsi István végezte el.

Arany János költői nagyságát, egyedülálló nyelvi gazdagságát és modernségét igazolja az, hogy a fordítás nagyobb fele ma is utolérhetetlenül kitű-nő. Eörsi István munkáját talán az mi-nősíti leginkább, hogy az esetek többségében az ő fordítása minden törés nél-kül illeszkedik az eredeti szövegkörnyezetbe, ugyanakkor szóhasználatában, fordulataiban, nyelvi struktúráiban a mai irodalmi nyelvhez közelít. A két költő szövege szinte szétbogozhatatlan egységet alkot.

Eörsi elsősorban az összetett, bonyolult, ma már nehézkesnek tűnő mondatokat, a régies hangzású szórendet egyszerűsítette, illetve a szöveg ritmusát a drámai akciók fűtöttségét is figyelembe véve alakította át. Példaként álljon itt két részlet a két fordításból:

HORATIO ... Az elhúnyt királyt, Kinek
képmása feltűnt az elébb, Tudjátok, a
norvégi Fortinbras, Izgatva büszke
verseny viszketegtől, Párbajra készté:
ám hős Hamletünk (Mert így becsülte az
ösmert világrész) Megölte Fortinbrast;
pecsétes alku, Törvény- s lovagszokással
szentesült, Levén közöttük, mely szerint
amaz Éltével együtt minden birtokát,
Mely pör alatt volt, a győzőre hagyja; S
mellyel fölérőt szintén lekötött A mi
királyunk. Most, ha győz vala
Fortinbras, ő örökli e vagyont; Es így
viszontag az övé, csere- Kötésök egy
kitűzött pontja által, Hamletre szállt. No
most, az ifju
Fortinbras,
Tapasztalatlan harcvággyal tele,
Norvégia szélein, itt s amott,
Egy csőcselék, elszánt hadat toborza,
Mely, puszta étiért, kész nyaktörő Nagy
vállalatra; és ez nem kisebb (Hisz
kormányunk előtt már nem
titok),
Mint visszavenni tőlünk fegyver által Az
apja elvesztette földeket.
Ez inditója mind e készületnek, Úgy
sejtem én, ez őrségünk oka, S az
országos hű-hónak kútfeje. (Első
felvonás, első szín, Arany János
fordítása)

HORATIO ... A holt királyt,
Kinek képmása feltűnt az előbb,
Mint jól tudjátok, Fortinbras,
a norvég,
Kihívó gőgjével párviadalra

Késztette, s eközben hő Hamletünk
(Mert így becsülte az ismert világrész)
Megölte Fortinbrast; pecsétes alku, Mit
törvény- s lovagszokás
szentesített,
Nemcsak életét: minden hódítását
Elvette tőle, s a győztesnek adta.
Ezzel fölérő birtokot kötött le
A mi királyunk is. Ha Fortinbras *győz*,
Ő örökölte volna a vagyont
Igy viszont Hamletre szállt az övé, Az
említett szerződés idevágó Cikkelye
szerint. Nos urak, az ifjú Fortinbras
szilaj harci vágyban égve Norvégia
szélein, itt s amott
Bandát toborzott elszánt banditákból,
Kik ételért s bérért a nyaktörő
Vállalkozásra készek, ami nem más - és
erről államunk is értesült - Mint hogy
erős kézzel és kényszerítő Feltételekkel
visszavegye tőlünk Az apja elvesztette
földeket.
Főként ezért ez a nagy óvatosság,
Úgy sejtem én, ez őrségünk oka, S az
országos hű-hónak kútfeje.
(Eörsi István fordítása)

KIRÁLY Üdv, Rosencrantz,
Guildenstern, édesim!
Azonfölül, hogy látni vágytalak,
Szükség okozta gyors hivástokat,
Rátok szorulván. Hallátok bizony,
Hamlet hogyan ki van cserélve; ki -
Mert nem hasonlít ahhoz, ami volt, Se
a kül-ember most, se a bel-ember. Mi
hozta így magán kívül, egyéb, Mint
atyja elvesztése, nem birom Álmodni
se. Kérlek hát bennetek, Hogy véle
nővén kis kor óta fel, S kedélyre, korra
mindig társai, Toldjátok udvarunknál
múlatástok Még egy kevéssel; hogy,
pajtásilag Kéjekbe vonva, s alkalom
szerint, Lessétek el, mi bántja titkon
úgy, Mit, tudva, tán megorvosolhatunk.
(Második felvonás, második szín,
Arany János fordítása)

KIRÁLY Jó Rosencrantz,
Guildenstern, üdvözöllek.
Amúgy is nagyon vágytunk látni, de
most rátok is szorultunk, és ezért
Hivattunk gyorsan. Tán hallottatok
Hamlet átváltozásáról; e szót
Használom, mert se kívül, se belül
Nem emlékeztet arra, aki volt.
Mi más vetkőztette így ki magából,
Mint apja halála, arról nekem
Sejtelmem sincs. Kérlek benneteket,
Kik gyermekkortól vele nőttetek fel,
Modorra, korra hozzá oly hasonlók:
Szíveskedjetek itt maradni még
Az udvarunkban; s vonjátol, be őt
Pajtásként szórakozástokba, hogy
Kitudhassátok alkalmas időben
Mindazt, mi bántja, s mit nekünk
se mond el,
Hogy tudva, orvosolhassuk baját.
(Eörsi István fordítása)

Van, amikor Eörsi az angol szöveg alapján pontosította Arany János költői szabadságban fogant sorait:
MARCELLUS Rohadt az államgépben
valami.
HORATIO Ég hozza jóra. MARCELLUS Menjünk hát, kövessük.
helyett a következő változat született:
MARCELLOS Rohad egy s más
az államgépezetben.
HORATIO Ég hozza jóra.
MARCELLUS Nem. De most
kövessük.

Kifejezéseket pontosított, például „labdán kocódott" helyett „teniszezett", „halkufár" helyett „kurvapecér".

Van, amikor a szöveg drámai plasztikussága érdekében változtatott a szövegen Eörsi: „Úgy engedelmes lészek, asszonyom", helyett „Szót fogadok, ahogy bírok, madam"; vagy a Szellem és Hamlet párbeszédében:
SZELLEM Bosszúld meg rút, erőszakos
halálát. HAMLET Erőszakos?
helyett
SZELLEM Állj bosszút, az ocsmány aljas
gyilkoson.

Básti Juli (Ophelia) és Máté **Gábor (Hamlet)** a **kaposvári Shakespeare-előadásban**

HAMLET Gyilkosság?

Van, amikor az angol szöveg szójátékainak újrafordításakor Arany János nyelvi leleményeit gazdagította tovább Eörsi:

HAMLET Gondoltam, hogy tiéd ez
a zug, mert benne vagy, ha zúg.
I. SÍRÁSÓ Az úr meg kívül zúg, ha zúg;
és így nem az úré; én ha zúg, sem
vagyok benne, mégis enyém.
HAMLET Abban vagy hazug, hogy benne
lévén, magadénak mondod; mert
halottnak való az, nem elevennek.
I. SÍRÁSÓ Eleven hazugság ez, uram;
visszapattan mindjárt, tőlem az úrra.
(Ötödik felvonás, első szín, Arany János fordítása)

HAMLET Gondoltam, hogy tied ez a zug,
mert benne hányod a földet.
I. BOHÓC Az úr meg kívül hány, hogy-ha
hány; és így nem az úré; ami engem
illet, én nem hányok benne, mégis az
enyém.
HAMLET Hány hazugság! Hányod
a földet benne, és ezért azt mondod : a
tied! De mert halottnak való az, nem
elevennek, hazudsz.
I. BOHÓC Eleven hazugság ez, uram;
Visszahányom az úrra.
(Eörsi István fordítása)

A szállóigékké vált sorokat és bekezdéseket általában érintetlenül hagyta Eörsi, talán az egyetlen kivétel a „Több dolgok vannak földön és egen, / Horatio, mintsem bölcselmetek / álmodni képes"; mondat átfogalmazása ekképpen: „Több dolgok vannak földön és egen / Horatio, mint filozófiátok / Ábrándjaiban." Am ez - véleményem szerint - új, mélyebb, asszociációkban gazdagabb jelentést kölcsönzött az ismert gondolat-nak.

Az újjászületett fordítás szinte teljes egészében elhangzik az előadásban, a húzás minimális, és mindig a cselekményt megakasztó hosszadalmas vagy mellékes epizódokat érinti a rövidítés (I. felv. 5. szín: eskü, II. felv. z.: a londoni színházi állapotok leírása, 111. felv. 2.: Gonzágo megöletése, 4.: Gertrud és Hamlet vitája, IV. felv. 3.: a király Angliába írt levelének ismertetése, 5.: Ophelia megőrülése, 7.: Laertes és a király párbeszéde, illetve Ophelia vízbefúlásának elmondása, V. felv. 1.: Nagy Sándor koponyájáról szóló elmélkedés, Hamlet hajóútjának elbeszélése, Osrick fecsegése, és a befejező párbeszéd). Dramaturgiai beavatkozás lényegében kettő akad: a rendező Horatióval mondatja el az eredeti-leg Marcellus szájába adott szöveget: „Rohad egy s más az államgépezetben…", így ez a szöveg hangsúlyosabb lett, illetve a harmadik felvonás első jelenetében a Hamlet-Ophelia párbeszédet lezáró monológot felcserélte az ezt követő Polonius-Claudius epizóddal, s így sokkal erősebb, indulatosabb lett Claudiusék reagálása Hamlet viselkedésé-re, valamint megrázóbb Ophelia Hamlet-búcsúztatása.

Ascher rendezése egyszerre intellektuális és teátrális. Az üres színpadot világosszürke alapszőnyeg fedi, és jobbról-balról ugyanilyen színű kárpitok szegélyezik. Ezek az oldalfüggönyök ki- és behúzhatók, ezáltal a tér egy vagy mindkét oldalról szűkíthető, tágítható. A hátteret két függöny zárja le, egy az oldalfüggönyök anyagából, s mögötte egy vasból készült. A várfokon játszódó jelenetekben vagy a Fortinbras-epizódokban az utóbbi látható. A tér puhaságot, bizonytalanságot, kiismerhetetlenséget, képlékenységet érzékeltet; nincs benne egyetlen eligazodást segítő fix pont (ez nem teszi könnyűvé a színészek dolgát!), nem lehet tudni, hol vannak s vannak-e a teret lezáró falak, kik állnak és hallgatóznak, figyelnek a kárpitok mögött; szinte a függönyökből lépnek elő az udvar emberei. Az oldalfüggönyök mozgása, funkciója felidézi emlékeinkben Ljubimov felejthetetlen előadásának „függöny-főszereplőjét". De míg ott az embereket elsöprő történelmi mechanizmus szimbólumává nőtt a díszlet, itt a középszerűség uralmának színterét és nélkülözhetetlen alkotóelemeit jelenti.

Az előadás koromsötét színpadon kezdődik. Kis kézilámpákkal világítanak maguk elé vagy egymásra az őrök s Horatio, várják a Szellemet. A színpad mélyén lassan átimbolyog egy panoptikumi figura, arca viaszosan csillog, a teste élettelenül ide-oda dülöngél. A rémült őrök lekuporodnak a színpad bal első sarkába, s felocsúdva az ijedtségből, a fegyverkezés okairól beszélnek, amikor mögöttük nehéz lihegés hallatszik, és lámpájuk fényében ismét láthatóvá válik a Szellem. A továbbiakban a színpadon hol itt, hol ott tűnik fel a lámpák megvilágította rémalak. Félelmetes indítás. Nemcsak az őröket, a nézőket is fogva tartja a transzcendens világot képviselő, de érzéki valóságként megjelenő Szellem látványa.

A hatásos és erős színpadi effektus még a túlzottan racionális gondolkodásúak számára is elfogadhatóvá teszi az irracionális lény megjelenését. Hiszen ez a Szellem mindannyiunkban olyan pszichikai rétegeket mozgat meg, amelyeket a tudomány mindenhatóságát hirdető, ám a mindenhatóságát korántsem igazoló korunkban vészesen elfojtódtak, s amelyet felszabadítani csak a művészet képes, vagy az olyan nagy emberi titkokkal való találkozás, mint a születés, a szerelem vagy a halál. Nem véletlen, hogy az előadás három látszólag nagyon is különböző figuráját egyazon színésszel játszatja Ascher: Lukáts Andor alakítja a Szellemet, a Színészkirályt és az Első sírásót. A három figura külső megjelenésében gyökeresen különbözik, de a Hamlet életében betöltött szerepük hasonló. A Szellem ülteti el a sejtést Hamlet lelkében az igazságról, később Hamlet a Színészkirály segítségével szerez bizonyságot sejtése igazáról, végül a sír-ásó - aki inkább hasonlít egy középkori haláltánc főszereplőjére, mint élő emberre - juttatja el a halál lényegének felismeréséig, s ez döntő hatással van a királyfi további sorsára.

Vannak természetesen egyenetlenségei, megoldatlanabb jelenetei a kaposvári előadásnak, vitatható a díszlet - mert nem szolgálja eléggé a játékot -, nem minden szereplőnek előnyös és kifejező a jelmeze - például Gertrudé sem mégis jelenetről jelenetre lehetne és kellene elemezni az előadást ahhoz, hogy nyomon lehessen kísérni, miképp születik meg a szituációk kidolgozottsága, a kapcsolatok árnyaltsága, a figurák színpadi életének gazdagsága. Ezúttal azonban csak néhány különösen fontos jelenet említésére adódik alkalom.

A Hamlet-előadások kulcsjelenetei közé tartoznak a színészek és Hamlet közöttiek, bár ezek nem kötődnek közvetlenül a fő cselekményszálhoz - a Hekuba-monológ ugyan előkészíti Hamlet második felvonást záró monológját -, sőt betétrészeknek is tekinthetők. De ezekben nemcsak Shakespeare vallott kora színházáról és a maga színházideáljáról, hanem a mindenkori színrevivő is ezt teszi. Sok előadásban - s éppen azokban, amelyek részben vagy egészében megoldatlanok elsikkad a színészek bemutatkozó „indulatos szavalása" éppen úgy, mint Hamletnek a színészekhez szóló intelme.

Kaposvárott mindkét jelenet erőteljes és vallomásértékű. Az udvar látszatnyugalma mögül minduntalan kiérződő nyugtalansággal szemben a színészcsapat megjelenése a kiválasztottak harmóniáját, öntudatát és méltóságát sugallja. Ez a

A sírásó-házaspár a kaposvári Hamletban (Csákányi Eszter és Lukáts Andor)

társulat nem a szokásosan ábrázolt szedett-vedett trupp; a színes ruhákba bújtatott színészek magától értetődő természetességgel és szakmai felkészültséggel kísérik zeneszerszámaikon a Színészkirály monológjait. Ascher nem egy közelmúltbeli vagy kortárs színházi stílus karikatúráját adja a Hekuba-monológ elmondatásakor - hogy ezzel is kontrasztot képezzen Hamlet intelmeihez -, hanem a színészi átélést hangsúlyozza, amely elváltoztatja a színész lényét, hogy ebből bonthassa ki később Hamlet monológját.

Hamlet - és Ascher - színházideáljának megfogalmazása bensőséges légkör-ben zajlik le. Hamlet az előadáshoz készülődő színészek egyikének kezdi mondani tanácsait, miközben maga egy szék elhelyezésével foglalatoskodik. Majd a többiek is felfigyelnek Hamlet szövegé-re, körbeülik a Színészkirályt, velük szemben foglal helyet a királyfi. A színészek egyike - aki a *Gonzágo megöletésében* Luciánusnak Hamlet által írt szövegét mondja majd szerepet bifláz, egy másik feljegyzi az okos szavakat, s amikor elmarad az írásban, Hamlet, mint egy rendező, odamegy hozzá és szótagolva mondja tollba: ... megmutassa az erénynek saját arcát, a gúnyt érdemlő-nek önnön képét és magának az időnek, a század testének tulajdon alakját és le-nyomatát." Önvallomás ez a jelenet: Máté Gábor 1-tamletje és a színészcsapat kapcsolatában mintha Ascher és a társulat közötti viszony jelenne meg.

*Az Eg*érfogó-jelenet *az* előadás egyik legpontosabban kidolgozott része. Kis commedia dell'arte-színpadot állítanak fel a színpadtér jobb hátsó felében, a királyi udvar emberei a színpad bal elülső szegletében, Ophelia és hamlet a jobban foglal helyet. A színészek közül hárman - Gőz István, Serf Egyed és Vizsnyiczai Erzsébet tökéletesen kidolgozott bohócjelenetként mutatják be a *Gonzágo* megöletésének cselekményvázlatát. Minden poént pontosan előkészítenek, kidolgoznak, a lisztes arcú clownok mutatványát a többiek különböző zajt keltő eszközzel kísérik. Ellen-állhatatlanul komikus a jelenet, de a király és kísérete nem különösebben szórakozik. A király egyre feszültebben, a királynő tettetett érdeklődéssel figyel. A produkciót követően barokk zene csendül fel, szétnyílik a játékbeli miniatűr színpad hátsó függönye, mögötte festett táj tűnik elő. A Hekuba-monológhoz hasonló, emelkedett és átélt szövegmondással elevenedik meg a Hamlet király megöletésének analóg története.

A kettős játék bemutatásának számos következménye van. A korabeli néző-nek természetes volt, hogy prológ *vagy* némajáték vezette be a tulajdonképpeni darabot, ezek segítették a tanulatlanabb nézőt abban, hogy eligazodjon a cselekményben vagy a nem mindig könnyű szövegben, az értők viszont ezekre nemigen figyeltek oda. A mai néző számára azonban ez a megoldás ismétlés-nek hat, így tehát a prológot vagy néma-játékot gyakran el szokták hagyni a szín-házak. I la viszont eljátsszák a némajátékot, akkor úgy kell kidolgozni a szín-padi nézők reakcióinak rendszerét, hogy indokolt legyen a történet megismétlése, az, hogy a király miért csak a *Gonzágo megöletése* közben, s akkor is csak Hamlet magyarázó szövegére ugrik fel és hagyatja abba a színi előadást. Ez a jelenet *a* Hamlet-előadások egyik legfelületesebben megoldott része szokott lenni. Nem így Kaposvárott. A király láthatóan ha-mar rájön, miről szól a játék, am türtőzteti magát. Egyre nő benne a feszültség, próbálja palástolni indulatait, de elváltozik az arca színe és kifejezése, a királynő egyre gyakrabban vizslatja féltőn és aggódva férjét, egyre kínosabb lesz kettejük helyzete. Am az udvar népe nem sokat törődik velük, unottan figyeli a színdarabot. Csak egy pillanatra rendű] meg a király önuralma, amikor felál. Aztán nyugodtan, lassan odamegy a földön ülő Hamlethez. Miközben a többiek, mindenekelőtt Polonius intézkedik, csöndben és hosszan farkasszemet néz a két férfi, Hamlet és Claudius, majd a király hirtelen mozdulattal a királyfi hajába túr és sietve távozik. Ebbe a gesztusba sok minden sűrűsödik: Claudius egyszeri-ben megértette Hamlet őrültségének okát, kapcsolatuk szorosabbá vált, mint a testvéreké vagy barátoké, az ellenfelek cinkos egymásrautaltsága, gyűlölete, fé elme és elszántsága, a külvilágnak megátszott szerepek folytatásának kényszere egyaránt kifejeződik összenézésükben s a hajba túrás mozdulatában.

A darab másik gyakran elnagyolt és átgondolatlan részlete, Hamlet és Laertes párviadala, ebben az előadásban szintén precíz, feszült és drámai jelenetté vált. Ha máshonnan nem, Jan kott híres könyvéből tudhatjuk, hogy nyolcvan évvel ezelőtt, alighanem elsőnek a világon, milyen aprólékos gonddal dolgozta ki ezt a jelenetet Stanislaw Wyspiański a maga krakkói *Hamlet*-koncepciójának kialakításához. Sem előtte, sem utána a rendezők nemigen vették a fáradságot ahhoz, hogy megszerkesszék e jelenet pontos forgatókönyvét. Holott a jelenetnek szerzői utasítása lényegében nincs, és a szöveg is csak minimális eligazítást ad a cselekvések lebonyolításához. Ugyanakkor ebben a jelenetben villámcsapás gyorsaságával zajlanak az események, a két fiatalember viadalában pillanatonként változnak az erőviszonyok, de a háttérben ki kell derülni annak is, hogy véletlenül issza-e ki a mérgezett italt Gertrud vagy készakarva, s hogyan reagál a király a vívás fordulataira, Gertrud cselekedetére, hogyan szűköl, amikor körülötte szorul a hurok és így tovább. Aligha van még egy ilyen sűrű cselekményű jelenet a drámairodalomban. Ennek megkoreografálása és felépítése rendezői erőpróba.

Ascher Tamásnál a jelenetben sehol sincs esetleges, indokolatlan színészi megoldás, minden egyes részmozzanat szoros egységbe, logikus rendbe szerveződik. A vívás játékos és izgalmas mérkőzés, de a sportteljesítmény mögött a szikrázó indulatokat, a két vívóban változó feszültséget, a mozdulatokat irányító szándékokat is ki lehet tapintani. Ahogy Máté Gábor rádöbben arra, hogy nem szabályos körülmények között folyik a viadal, hogy ellenfelének éles a tőrje, s megszületik benne az elhatározás, hogy

nem lesz adósa Laertesnek - az döbbenetes pillanat. Pontosan következik ebből a színészi állapotváltozásból az az elszánt roham, amelynek végén megtörténik - pontosan követhetően - a fegyvercsere s az azt követő tragédiasorozat. Először láttam azt, hogy valaki végiggondolta a három férfit ért szúrások-vágások és a ki-múlások sorrendje közötti látszólagos ellentmondást (a király kapja utoljára a sebet, de elsőnek hal meg, míg az elsőnek megsebesített Hamlet még hosszú ideig talpon marad), és ezt a vívás koreográfiájában meg is oldotta. Feszült, kitartott pillanatok teszik hangsúlyossá azt, amikor például a király gyöngyöt dob a serlegbe, vagy amikor Gertrud rájön férje ármányára. Lázár Kati a jelenet során csak néhány mozdulattal, arcjátékával érezteti a Gertrudban végbemenő változásokat, aminek eredménye az ital fel-hajtása. Jordán Tamás Claudiusa moccan-ni sem tud a rémülettől, megadóan tűri, hogy Hamlet megölje. Hamlet halála után halkan kinyílik a hátsó vasfal ajtaja, könnyed keringő dallamára fegyelmezetten két szakasz katona vonul be, mögöttük az idősödő Fortinbras. A kívüllállók magabiztosságával, cinizmusával és közönyével veszi tudomásul, hogy a testvérgyilkosság eredményeképpen ölé-be hullt egy ország, s ha már így történt, hát él is az alkalommal. Kiadja ugyan a parancsot, hogy Hamletet emeljék ravatalra, „Harsogjon a zene" s „Lőjetek sortüzet!", de csak az andalító keringő szól, s a katonák egykedvűen szemlé-lik a holttetemeket. Erre a képre megy le a függöny, s ezt követi a már említett tapsrendbe komponált befejezés.

A bemutatón a színészi alakítások még meglehetősen egyenetlenek voltak, ám az előadások során a különbségek jórészt kiegyenlítődtek, s egészében jó színvonalú színészi munkának lehetünk tanúi. Am feltűnő, hogy a kisebb Shakespeare-szerepekkel milyen nehezen birkóznak meg azok, akik a kaposvári előadások-ra jellemző együttes teljesítményekben máskor jól megállják helyüket. Kaposvárott is érvényes tehát az, ami a legtöbb fővárosi vagy vidéki színházunk Shakespeare-előadásaira igaz: a mellékfigurákat és a főszerepeket alakítók között a produkció egységét veszélyeztető művészi szakadék tátong.

Hogy Ascher milyen fontosnak tart-ja a dráma fiatalembereinek szerepét, az mutatja legjobban, hogy a Rosencrantz-Guildenstern páros egyik tagját a máskor főszerepeket alakító Spindler Bélával játszatja. Míg Dunai Károly egy kisszerű, pedáns, szolgalelkű hivatalnoktípust állít elénk, Spindler veszedelmesebb karaktert mutat meg: az ő sima modorú, mosolygós, szolgálatkész, a királynak könnyen bókoló, ha lehet a háttérben maradó, Hamletet érzelmeivel zsaroló Rosencrantza egy Claudius-féle uralkodó előképe.

Mindenben ellentéte ennek a típusnak Gyuricza István Horatiója, akinek szerepe ebben a Hamletben némiképpen megnőtt. A darab elején ő mondja ki, hogy „Rohad egy s más az államgépezetben", s a tragédiát - Fortinbras végső szavait megelőzően - ő zárja le azzal, hogy „Én mindenre hű tanú vagyok". Hamlet és Horatio közül ő az, aki reálisabban látja a világot, jobban eligazodik a politikában, ám ő sincs - még annyira sem, mint Hamlet - cselekvő helyzet-ben. Csak szemlélője, nem alakítója az eseményeknek. Kívülállása ugyan megőrzi erkölcsi tisztaságát, de egyben megakadályozza még abban is, hogy barátja segítségére siessen. Ezt a kemény, egyenes, tiszta jellemet, akinek passzivitása egyszerre erő és gyengeség, kitűnően mutatja meg Gyuricza István. A két fiatalember közötti szemérmes férfibarátságban Hamlet a lágyabb, a vallomást tevő, Gyuricza ezeket a pillanatokat mindig egy bensőséges, de vidám, erőt mutató vagy karcos gesztussal oldja fel.

Hamlet generációjának további két reprezentánsa Ophelia és Laertes, Básti Juli és Bezerédy Zoltán alakításában. Ascher különös gonddal dolgozta ki Ophelia jeleneteit. A lány bátyjától vett szinte kamaszosan szertelen búcsúja - amelyben az egészséges testiség éppen úgy helyet kap, mint az egymás gondolatainak megérzése, a pajkos gonoszkodás és az ellágyult szeretet - mutatja Básti alakításának egyik szélsőséges pont-ját. A másik természetesen az őrület ábrázolása. Az első jelenetben a színésznő fehér, zárt ruhát visel, megőrülésekor rongyos, fekete ruhacafatokat, szakadt neccharisnyát, az arca összevissza van kifestve. A megbillent értelmet Básti a mozdulatok dezorganizáltságával jelzi, az ő Opheliája a mozgásán nem tud úrrá lenni, magas sarkú cipőjéből ki-kibicsaklik a lába, nagyokat csúszik a földön, szanaszét dobálja kezeit. Míg Hamlet harmadik felvonás első színleli durva szoknyafelhúzó mozdulatára görcsösen védekezik, őrületében maga kínálkozik fel a férfiaknak. A legmegrendítőbb, s egyben tárgyiasságánál fogva különös hatású az, ahogy Ascher nem virágokat osztat szét Opheliával, hanem köveket. A kő a maga ridegségével, az egymáshoz koccanó kavicsok éles hangja bántó ellentétben van a virágok említésével s az azokhoz asszociálható szépséggel.

Bezerédy Zoltán mindkét jelenetben jó partnere Básti Julinak. Különösen a kőosztás epizódjában, amikor a lány által széthordott kavicsokat eszelősen próbálja visszaszedni és eltüntetni, ezzel is palástolni akarván testvére állapotát. Szöveg és akció egymástól elválaszthatatlan egységét, az egyiknek a másikból következését mutatja ez az epizód: Bezerédy magatartása nyilván Laertesnek a „Bánat, levertség, a pokol maga / Őnála mind bűbájjá változik" szövegéből indult ki, de éppen a lázas tevékenysége hitelesíti azt, ahogy ezt a szöveget, húgához bújva, a színész elmondja. Bezerédy máshol némi görcsös túljátszással, de lényegét tekintve jól mutatja meg a figura eszköz-jellegét, összeesküvésre kész természetét, gyengeségét, manipulálhatóságát.

Ophelia két szélső állapota között az átmenetet, megváltozására a magyarázatot a Hamlettel lezajló szakításának jelenete szolgálja. Ophelia, kezében a könyvvel - melyet a kárpit mögé Claudiusszal együtt elbújt apja adott - a színpad hátterében áll, s hallgatja Hamlet „Len-ni, vagy nem lenni"-monológját. Ami-kor előrejön és visszaadja Hamletnek a tőle kapott ajándékokat, letérdel a nézők-kel szemben. A jelenet alatt Básti egy helyben marad, míg Hamlet - Máté Gábor - körülötte mászkál, rohangál. Básti arca, teste, mintha korbácsütés érné, úgy rándul össze mindannyiszor, ami-kor Hamlet sértő szavaival bántja őt. Ascher interpretálásában Hamlet szavai sokkal inkább a szerelem kétségbeesett megsemmisítését célozzák, mint hogy a hallgatózóknak szánná őket. Opheliának ebben a jelenetben csak közbeszólásai vannak, de Básti Juli megváltozása világosan érzékelteti: a lány őrületének igazi oka szerelmének elvesztése. Mialatt Hamlet távozta után Polonius és Claudius kiértékeli a hallottakat, Básti összeszedegeti a szétszórt ajándékokat, s amikor magára marad, kínlódva, lényéből kiforgatva mondja-zokogja el búcsúját Hamlettől. Ahogy kimegy a színről, abban már benne van az őrülés minden szimptómája.

Lukáts Andor - mint már említettem - hármas szerepet játszik: Hamlet apjának szellemét, a Színészkirályt és az Első sírásót. Első szerepében nemcsak félelme-

tes, de a királyfihoz szóló elbeszélésekor megrendítő is. Színészkirályáról már szóltam, s külön elemzést érdemelne a sírásójelenet, amelyben Csákányi Eszterrel játszik együtt. Shakespeare megnevezése szerint a sírások clownok, és Ascher különös bohócoknak játszatja őket. A két sírásó-clown fogatlan, ragyás arcú, riasztóan csúf, mások által levetett rongyokba öltözött lumpenalak. Csákányi és Lukáts a Shakespeare-jelenetből becketti mélységű, filozófiájú és stílusú játékot formál. A két elesett figurában megmutatják a maradék embert is: amennyire viszolyogtató, annyira megható is az a pillanat, amikor Csákányi sírásónője csókra nyújtja ajkát a hozzá magyarázat közben túl közel hajló párjának.

A királyi udvar reprezentánsai közül Koltai Róbert Poloniusa a legkidolgozottabb. Koltai nem elsősorban az öregembert s annak szenilitását hangsúlyozza, hanem azt a viszonyt, ami a minden-kori királyi párhoz fűzi, s azokat a módszereket testesíti meg, amelyekre épül e hatalom. Nem intrikus ez a Polonius, csak a vérében van a szimatolás, a másokat kiszolgálás ösztöne. Ezért fontos, hogy a fia kikémleléséről szóló jelenet teljes egészében benne maradt az elő-adásban - gyakran kihagyják -, mert ez mutatja meg legpontosabban Polonius módszereit, itt van leginkább elemében Koltai, innen érthető meg az ő főkamarásának figurája.

Jordán Tamás és Lázár Kati játssza Claudiust és Gertrudot. Gertrud olyan szerep, amely jószerivel csak viszonylataiban létezik, önálló akciója alig van. Egyetlen nagyobb jelenete, a fiával való veszekedése kevés ahhoz, hogy a figura ettől az egész darabra érvényes mélységet kapjon. Mozaikokból kell összerakni az alakot, a mások akcióira való reagálásokból kell építkeznie a színésznőnek. Lázár Kati finom eszközökkel él, nem tolakszik előtérbe, mégis érezni a királynő erős, meghatározó jelenlétét, aki ha nem is szól, lassan, egyre tisztábban kezd lát-ni az udvari élet zűrzavarában. Ahogy a rókájához nyúl, hogy palástolja zavarát, ahogy egy szemvillanással felméri a helyzeteket, ahogy mindenkivel megtalálja a hangot, ahogy ruhája ujjával megtörli a vívó Hamlet arcát, miközben kiissza a méregpoharat, abból kikerekedik Gertrud jelleme.

Jordán Claudiusa megfoghatatlan, kígyósimaságú, kétszínű uralkodó. A szí

A temetői jelenet a kaposvári Hamletből (Fábián József felvételei)

nész inkább a taktikázó, manipuláló Claudiust mutatja meg, nehéz erről a királyról elképzelni, hogy testvérgyilkosság árán szerezte meg a trónt Csak akkor érezhető meg a figura véresebb énje is, amikor Laertesszel a vívás részleteit agyalja ki. Ekkor Jordán királya szinte élvezi a kombinációk kidolgozását, megrészegül az ötleteitől. Jordán olyan uralkodót alakít, akire mélységesen igazak Hamlet feljegyzett szavai: „...mosolyoghat a gazember is."

S végül Hamlet: Máté Gábor. A legtöbbször eddig is az ő alakjáról volt szó - még ha más témák vagy szerepformálások kapcsán is. Máté alakításában érhető tetten leginkább az az alkotó mód-szer, hogy miközben a rendező és a színész Shakespeare drámáját, illetve címszereplőjét keltették életre, mai fiatalemberek életérzéséről, problémavilágáról is számot adnak. Máté borostás arccal, a hirtelen felébredés utáni kábulatban, elkésve áll be a házasságot követő ceremónia meghívottjai közé, s amikor a király keblére öleli, úgy marad ott összehúzódzkodva, mintha valami mérges kígyó csavarodott volna rá és bűvölte volna el. Ebből az állapotból indítja a színész Hamletet, a naiv, a világ-ra bizalommal tekintő, ám érzékeny, az őt behálózó manővereket egyre pontosabban regisztráló embert. Máté alakításának alaphangja a rezignáció. Bár tudja, hogy cselekednie kell, ós kispekulálja terveit, mintha nem igazán bízna sem magában, sem a feladat végrehajthatóságában. Kezdetben is egyedül volt, de később - Horatiót leszámítva - még a potenciális társak is kirekesztődnek életéből. Akivel viszont a helyzete a leginkább rokon lenne, Laertesszel, nem tud szót érteni; ahelyett, hogy egymásra találnának, egymás el-lenségei lesznek.

Máté könnyedén viseli a darab legnagyobb terhét, összefogja az előadást, pontosan felépített íve van az alakításának és sok-sok emlékezetes pillanata. Ezúttal háromra emlékeztetnék: Rosencrantz és Guildenstern első látogatására, a sírásóval és ezt követően Horatióval folytatott beszélgetésére, illetve a vívásjelenetre. Az első epizódban is arra, ahogyan Hamlet felismeri: pajtásai a király besúgói lettek; ettől kezdve lesz végképp gyanakvóvá a királyfi. A két párbeszédben Máté Hamletjét valami mély bölcsesség tölti cl, ugyanakkor rosszat sejtő nyugtalanság keríti hatalmába. A vívásnál pedig, mint aki halálos betegen viccelődik, úgy kezd a viadalba, kockáztat, mókázik, játszik a sorssal. Annál megrázóbb az, amikor rá kell jönnie: tényleg a Sorssal játszik, s a vesztes végérvényesen ő lett, az a tépelődő, gondolkodó fiatal értelmiségi, akit Máté Gábor testesít meg.

William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi (kaposrári Csiky Gergely Színház)*

Arany János *fordítását korszerűsítette:* Eörsi István. *Díaszlet:* Donáth Péter. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Szcenika: É. Kiss Pi*roska. *Zenei vezető:* Hevesi András. Vívás: Pintér Tamás. *Segédrendező:* Czcizel Gábor. *Rendező:* Ascher Tamás.

Szereplők Máté Gábor, Jordán Tamás, Koltai Róbert, Bezerédy Zoltán, Gyuricza István, Lukáts Andor, Kátay Endre m. v., Spindler Béla, Dunai Károly, Guttin András, Krum Ádám, Cserna Csaba, Lugosi György, Tóth Béla, Karácsony Tamás, Kamondy Imre, Kisvárday Gyula, Lázár Kati, Básti juh, Csákányi Eszter, Kristóf Kata, Hunyadkürti György, Gőz István, Serf Egyed, Vizsnyiczai Erzsébet, Kósa Béla, Mohácsi János, Tóth Géza, ifj. Somló Ferenc, Radics Gyula, Dani Lajos, Nagy Adrienn, Cselényi Nóra.

GYÖRGY PÉTER

Sok hűhó Fortinbrasért!

A Hamlet Pécsett

Sajátos, markáns értelmezésével nehéz helyzetbe hozza nézőjét a pécsi Nemzeti Színház Hamlet-előadása, melyet rendezőként Szegvári Menyhért jegyez, aki egyúttal Fortinbras alakítója is.

Ez az előadás egy olyan, a mű arányait jelentősen megváltoztató, valóban szuverén értelmezés nyomán született, amellyel - legjobb tudomásom szerint - eddig hazai színpadon nem találkozhattunk. Sajnos azonban minden újszerűség, a sajátos autonóm értelmezés ellenére számomra kétséges, hogy Szegvári rendezői leleménye, ötlete megállja-e helyét a színpadon.

Minthogy ezen az előadáson elsősorban Claudiusról van szó, ezért megkísérlem rekonstruálni a Szegvári által képviselt és megvalósított Claudiusról kialakított álláspontot. Ebben az értelmezésben ugyanis Claudius szerepe merőben új, nincsen már szó a „vérnősző baromról", hanem a színen egy szelíd, merengő, halk szavú, csendes gesztusokkal élő, már-már hamleti tétovaságot árasztó király áll - szemben a nézővel és saját szövegével. Valóban annyiféle Claudius lehetséges, ahányféle darabértelmezés, rendezői világkép. Valóban annak meg-felelően változik a király képe, ahogyan *az egész* előadás új jelentése kialakul, megszületik. Így tehát Claudius alakjának milyensége a mindenkori egész változásának függvénye.

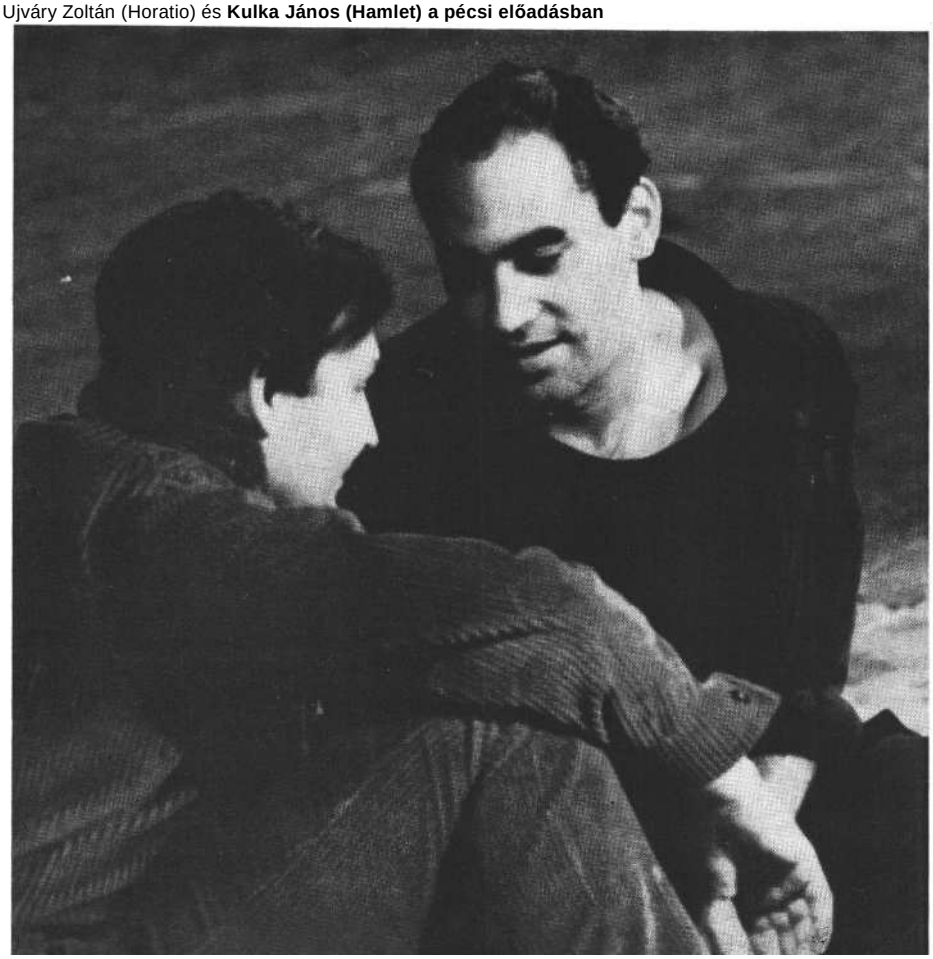
Szegvári Menyhért azonban nem az egész Hamlet-kép változásának megfelelően alakította Claudius alakját, hanem Claudius *eleve feltételezett* pozitív emberi magatartását állította prekoncepciója alapjául, és ehhez a darabtól független állításhoz igazította hozzá értelmezése további elemeit is.

Ez a prekoncepció azonban elméleti, majd merőben gyakorlati problémák sorozatához vezetett. Hiszen - amint azt látjuk is a Claudiust alakító színész, Győry Emil alakításában - ez az ember a látvány, a szavak, a viselkedés felszínén egy bűnét már mélyen megbánt, halk, mondhatjuk bölcs uralkodó. Am ez az ember tettei szintjén, tehát valójában, mégiscsak az, aki: elszánt gyilkos, azaz, ahogy Arany fordítja, „vérnősző barom". (Természetesen mindennek kapcsán lehet az illegitim uralom eredetével összefüggő válságstratégiáról értekezni, de mindezzel nem szépíthetünk a helyzeten.)

Az alapkonfliktus tehát a rendezői koncepció és a darab között abban áll, hogy miképpen képes Szegvári mégis, a szöveg kétségtelen negativitása ellené-re is megteremteni a színpadon Claudius pozitivitását. Ehhez ugyanis önmagában véve nem elégséges a királyi alak csendessége, letagadhatatlan bája, nem elégséges a dániai udvar érzékelhetően enyhültebb légköre sem, amelyet itt a szürkébe öltözött csendes, aljas úri népség jelez. Nem sokat segít ezen a díszlet, a laza, könnyed spirális háló sem. A háló, Húros Annamária munkája, kettős funkciót tölt be. Egyrészt valóban a színészeket játszani engedő, a színpadot majdnem üresen hagyó, de mégis az emelkedés révén hatásos mozgásokra alkalmat adó szerkezet, másrészt azonban a spirál igencsak érthető allegória is, a fejlődés ama megállíthatatlanságát mutatja, amelyet, ha Hamlet akármit tesz is ... de ne vágjunk a dolgok elébe.

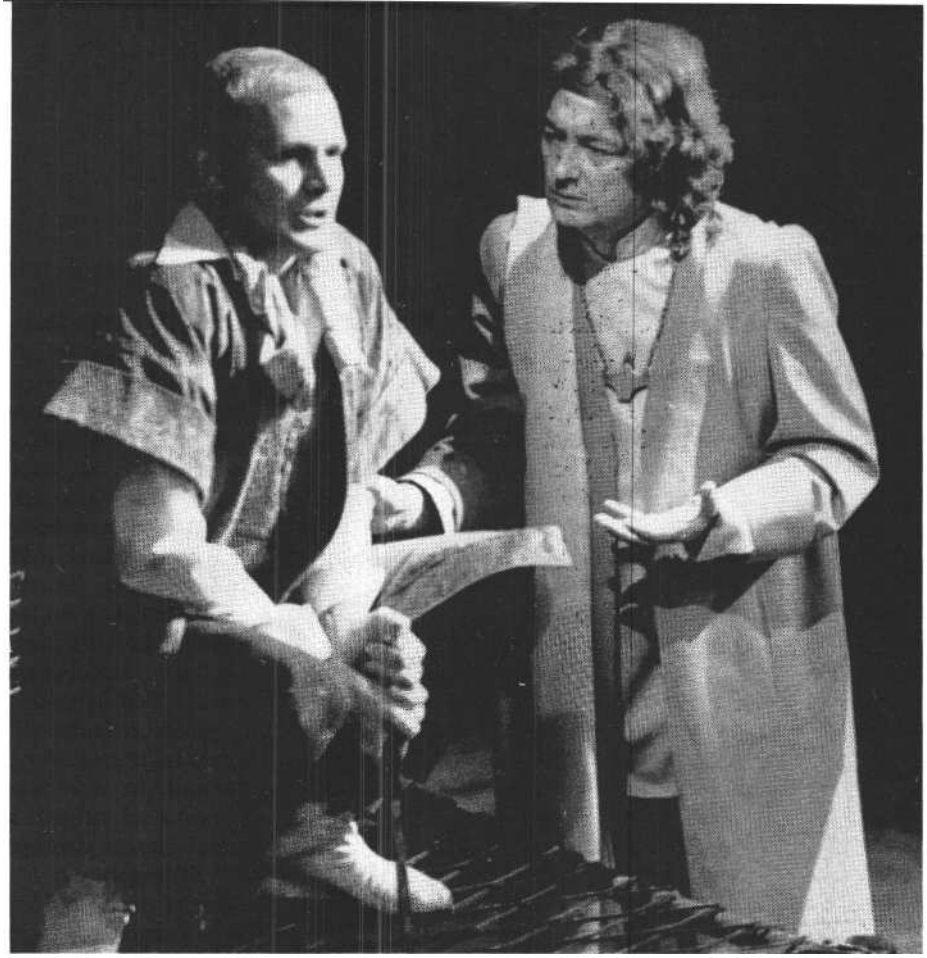
A claudiusi pozitivitás megteremtéséhez valójában két rendezői ötlet kellett, egyrészt az öreg király, másrészt a fiatal Fortinbras alakját illetően. Ezért Hamlet atyjának szelleme teljes testi valójában jelen van a színpadon, és a Tyll Attila által életre keltett figura valójában egy gonosz, militáris öregember, nem pedig egy az igazságot, annak megteremtését képviselni igyekvő szellem. Egy ilyen prekoncepciózus előadáson minden jelzésszerű jelmeznek súlyos szerepe van: a német formájú katonai sisaknak a tábornoki szabású köpenynek és a marsall-botnak egyaránt. Az atya emez attributumai mind azt érzékeltetnék, hogy jobb is, hogy ő már valójában a föld alatt van. Mindezen felül Tyll olyan agresszívan viselkedik, hogy az embernek az első percben megesik a szíve szegény Hamleten: miképp is bírhatja ki, hogy ez a gonosz öregember ilyen nehéz helyzetbe hozza. Ez az apró átigazításnak tűnő ötlet igen radikális következményekkel jár, hiszen a szellem figurájának jelentésváltozása felborít egy sor további arányt,

Ujváry Zoltán (Horatio) és **Kulka János (Hamlet) a pécsi előadásban**



megzavarja a darab egész egyensúlyi rendszerét. Hiszen ha Hamlet *ezért az* öreg poroszért áll bosszút, akkor valóban jogosan merül fel a kérdés, hogy érdemes volt-e. Ha Hamlet mindössze és kizárólag atyjának súlyos pressziói nyomán követi el tettét, akkor miben is áll e tett drámaisága, akkor mire való a sok szenvelgés, monológ, halasztgatás? De legfőképp, kivel is áll szemben ez az öreg militáris szellem? Jelen esetben a halk és konszolidált Claudiusszal, tehát a tettét megbánni tűnő intellektuellel. De miért is kell a hamleti tett, ha a szellem ily militáris, ily agresszív, és a jelen egyébként, mint látható e színpadon, oly kedvező, oly konszolidált? Mire való a lázadás, ha a kisvárosi béke poros nyugalmát árasztó Helsingörben már csak a túl idegesnek tűnő Hamlet és a még túl harsányan kormány-hű Polonius azok, akik kilógnak a sorból, az egyik negatív, a másik kicsit a túl-teljesítő, pozitív irányban? Hiszen ebben az udvarban vélhetően jobban mennek a dolgok, mint a szellem idejében mehettek volt. Lám, Claudius már fintorog, amikor meglátja az előző rezsim szokásait töretlenül folytató Poloniust, a hű öreg szolgát, aki oly dolgokra venné rá új urát, mint például a hallgatózás. Szegvári el is játszatja Győry Emillel a finnyás királyt, akinek nem tetszenek ezek a mód-szerek, s aki szíve szerint nem is alkalmazná mindezeket, csakhogy az állam-hatalom, az alattvalók nyugalma rákényszeríti. Mindez igen szép lehet: csakhogy nem drámai, és mélységesen kiveszett belőle annak a kiismerhetetlen drámai és életgazdagságnak az összes lehetősége, amely egyébként a *Hamletet* jellemzi.

A másik mozzanat, amely lezárja és végképp indokolttá teszi a claudiusi konszolidáció aranykorrá felstilizálását, természetesen az ifjú Fortinbras milyensége. E Jan Kott által említett fiatalok, Hamlet, Laertes és Ophelia mellett ama „negyedik", itt merőben szövege ellen viselkedik. Hiszen a mondatok szintjén alkalomról van szó, véletlenről, s csak rémlik Portinbrasnak a királyságra való joga. E színpadon azonban egy higgadt hatalmi vággyal teli lény áll, sajátos attributumaitól övezve. Ismét hallhatjuk a világháborús csizmacsattogást, és feltűnik az ifjúnál is a tábornoki kabát, a marsallbot, csak a sisak marad el, de hát, mint jól tudjuk, a keretes szerkezeten belül is kell némi variáció. (E menetelés hangjait már hallottuk ezen az előadáson. Először akkor dübörögtek a hangszórókban a csizmák, mikor Fortinbras Lengyelország felé menetelt, ahonnan is most jő.)



Sipos László (Laertes) és Győry Emil (Claudius) a pécsi Hamletben (Tér István felvételei)

Az utolsó jelenet gyors és meglepő. Fortinbras emberei kicsit összeverik a dán udvart, fő az óvatosság, és mellesleg Horatio se érezze magát olyan jól. Látható tehát a brechtinek tűnő, ám valójában mindössze egyetlen jelentéssíkot tartalmazó tantörténet: íme, az új ura-lom is rettenetes lesz, az ifjú éppoly militáris, mint Hamlet atyjának rezsimje volt. Mire volt hát jó a lázadás, a hamleti attitűd, ha az egyén bosszúja a köz-nek ennyi gondot okozhat? Hiszen, ha Fortinbras az úr, akkor a hamleti tett e világban felesleges, sőt némiképpen zavaró is. Érdemes volt-e tehát a „sok hűhó" Fortinbrasért, s vajh nem volt-e jobb a szelíd Claudius alatt?

Mindezek után már csak az marad hátra, hogy a túlélők, Fortinbrasszal az élükön, lemasírozzanak a színpad eleji sírba, és az ott várakozó, mai öltözetű sír-ásók rájuk borítsák a felejtés és a történelem leplét. Íme, a komédiának vége, egy pillanatra mintha az előadás kívül-ről értelmezné önnönmagát.

De hát mi is ezzel a probléma, miért állítom, hogy mindez kevés? Az első kérdés ugyanis az, hogy szubjektíve tetszik-e a kritikusnak vagy sem ama történelem-bölcseleti lecke, amelyet imigyen láthatott? Ez valóban egyéni megítélés kérdése, és egyéni az is, hogy az én ízlésem-nek mindez nem felel meg, de nem zárhatjuk ki, hogy vannak mások, akik számára az ekkénti lecke igaz, érdekes, megfejtésre *váró*. Nem is erről van tehát szó, hanem arról a némileg objektívebb kérdésről, hogy e tantörténetté változtatott *Hamlet* mennyiben adható elő, mennyiben tűri el a darab az átigazítást? Értenek-e a nézők valamit az „új" jelentésből, vagy képesek-e arra, hogy valamit megérthessenek a „régiből"? Ha tehát valakit nézőként és kritikusként egyaránt nem a műre ragasztott „farok" érdekel, hanem mű és előadás vélhető és megteremtendő egysége, akkor mit kezd mindazzal, amit a színen láthat, ebben az értelmezésben?

Ugyanis, túl a politikán, a Szegvári-féle koncepció legsúlyosabb következménye az, hogy kilúgozza, elszürkíti, szinte megsemmisíti *a Hamletet*, és az ezer jelentésű, polifon kórusból mindössze egy magányos szólam marad, amely azonban nem *a Hamleté*, hanem attól szinte teljesen függetlenedve, korunké. Elvész a Shakespeare-mű élettere. Eltűnik a jelentésgazdagság, a rejtelem, a kiismerhetetlen indulat, a látomások egész sora, és valójában csak egyetlen élesen sarkított politikai réteget látunk, amely azonban megöli a mű többi lehetőségét, lehetetleníti az egyéb jelentéseket.

Megváltozik az egyes szerepek súlya, és így érthetően megzavarodnak a színészek is. A Szegvári-féle prekoncepció akaratlanul olyan elvárásokat te-

remt, amely veszélyes mértékben befolyásolja a színészi munka lehetőségeit. Mindennek a legfeltűnőbb mozzanata az, hogy - és ez az igen finom, átszűrt magyarsággal megírt Illyés-darabokat rendre bemutató társulat esetében meglepő - a színészek nagyrészt érthetetlenül, rosszul, hadarva, sietve, helyenként mármár dadogva beszélnek. Egyes esetekben valóban szó lehet rossz színészi teljesítményekről is, de a társulat nagy részénél tapasztalható szintesés nem tudható be pusztán a rossz kondíciónak vagy a színészi oda nem figyelésnek. Azt sem állíthatjuk, hogy ez mindössze az általános magyarországi színházi beszédkultúra egyik újabb, szomorú fejezetének következménye, hiszen egyfajta modorosságról, egyféle zavarról van szó. (Arról nem is beszélve, hogy a színház kapcsán a beszédkultúra összetétel több mint ironikus, hiszen ebben az épületben e kettő vagy egy, vagy semmilyen.) Azt hiszem, hogy ezen az előadáson a koncepció okozta szerepértelmezési, attitűdbeli konfliktusok hozzák magukkal a beszédzavart, az érthetetlen sietséget, a mondatok elnyelését, a dikció teljes eklektikáját. A szereplők nagy része ugyanis egyszerűen nem tudja, ebben a helyzetben hol a helye, szerepüknek mi a lényege, mi az értéke. Természetesen mindez leginkább a Hamlet és Claudius közötti relációkban élőkre áll: Laertesre, Horatióra, Rosencrantzra, Guildensternre. A másik következménye az előre determináltságnak épp az előadás ívének szétesése, részekre hullása. Az egyes jelenetek alig kötődnek egymáshoz, ízesülésükről, belső összefüggéseik napfényre kerüléséről a legjobb indulattal sem beszélhetünk. A politikai értelmezés dominanciája minden más értelmezési tartományt elnyel, a sémává merevedett helyzetsorozatban az egyébként a mű lényegét kitevő drámai szituációsorozat mindössze illusztrációvá süllyedt, ezért a szereplők gyakorlatilag statisztálásra kényszerülnek, és az egyes színészek képességeiktől majdhogynem függetlenül „elmaradnak" az előadástól.

Kibontatlan marad épp ezért Laertes, Polonius és Ophelia hármasa, hiszen a velük kapcsolatos problémákra ebben az értelmezésben nincsen szükség. Laertes mindössze Claudius kedvence, Polonius lényének szomorú ambivalenciája ugyancsak eltűnik, a színpadon mindössze az aljasan libegő hivatalnok áll. Arról, hogy Laertes drámája hová lesz, nem esik szó, s arról sem, hogy miért lesz Ophelia legalább annyira tanácstalan e mellett a Hamlet mellett, mint amilyen tehetetlen az maga is, a mű e változatának egészé-ben. A sivárságot tehát, mit tehetvén mást, Szegvári a mostanában elterjedt szexuális blöfföléssel oldja fel, amely azonban inkább unalmas, mintsem valóban trágár, és inkább bosszantó, mint bármi más is. (Például nem derűs látvány, amint Hamlet nyitott sliccel ülteti ölébe Opheliát.)

Mit tehet így Hamlet, s az őt játszó színész, egy e szerep gazdagságát, árnyaltságát akaratlanul is visszavonó előadáson? Kulka Jánosnak élete eddigi legnagyobb kihívását, szerepét figyelve, kettős érzés lesz úrrá a kritikuson. Egyrészt az öröm: hiszen ez a fiatal színész érett és igazán képes ennek a szerepnek az eljátszására, Hamletje létezik, önálló figurává nő. Másrészt azonban zavarban is van, hisz számára egy olyan előadást kívánt volna, amelyben alakítását nem kötik meg a fent idézett prekoncepciók; egy olyan előadást, amely valóban Hamletről szól. Kulka mai, modern ruhákba, kortalan fekete ingébe öltözve, az ötvenes éveket idéző ballonjával fekete bárányа ennek a szürkébe, pasztellbe öltözött gyülekezetnek. Túl sötét ennek a kompromisszummal teli kornak.

Kulka alakításának legjava, hogy a rendezés eredményeképp kialakult kényszerű magányt adottsággá változtatja, s így gyakorlatilag, ha dialógus hangzik el vagy monológot mond, minden körülmények között önmagához beszél. Nincsen igazán köze sem Horatióhoz, sem Opheliához, mindkettejükhöz csak valamikori érzelmek kötik. Ez a Hamlet Yorick koponyája láttán majd elhányja magát, ez a Hamlet végül is panaszolkodva említi meg, hogy: „Kizökkent az idő, ó, kárhozat", és nem is annyira elutasítja a reá mért szerepet, inkább idegenkedve és kétkedve figyeli mind-azt, ami vele történik és amit ő tesz. Másokkal való akcióiban leginkább ott lehet jó Kulka, ahol megmaradtak eredeti gazdagságukban a helyzetek. Ilyen a Sólyom Kati alakította Gertruddal való éjszakai beszélgetés. E rettegő vívódással, gyűlölettel és vággyal teli jelenet az előadás egyik leghitelesebb, színészileg legszabadabb pár percét nyújtja. Egyébként Kulka visszavonul tanácstalanságába, épp ezért indulatainak feltörése szinte őt magát is meglepi, és leginkább csak morfondíroz, dünnyög, el-elnézi az élet általa is okozott, és mégis meglepő újabb fordulatait.

Minőségi különbség érezhető Hamlet és a többi szerep alakítója között, egyébként az egyes szerepek koncepcióiból eredő élettelenségének mértékében. Győry Emil korrekten játssza el az intellektuális Claudiust, és igyekszik, hogy az újabb és újabb aljasságok motiváltak legyenek a hangsúly, a gesztus, a mondatejtés szintjén: így aztán különös diszkrepancia árad szöveg és játék között. Ujváry Zoltán Horatióján látszott a leginkább a „lemaradás", az egész előadáson való indokolatlan kívülállás. Újváry elpuhult, lassú, unott Horatiója leginkább csak asszisztál barátjának, viselkedése egy személyi titkár szenvtelen unottságát idézi fel. Riasztóan hiányzik alakításából a Horatiót egyébként jellemző szenvedély, odaadás. Ujlaky László Poloniusáról már volt szó, a pusztán a régi időket idéző aljas öregember egysíkúsága oly reménytelen csapda, amelyen az egyébként jóval árnyaltabb képességű színész nem tudott túllépni. Ugyanígy megoldatlan maradt Sipos László Laertes-alakítása is, aki szinte semmi fáradságot nem fordított a sémából való kilépésre, valamilyen valóság megidézésére. Inkább csak jelzésnek tarthatom Safranek Károly Rosencrantzát és Melis Gábor Guildensternjét: alakításuk nagyobbrészt kimerült a sunyi mosolygásban. Tyll Attila dolga nem volt igazán több, mint az agresszív, magabiztos vonulás. Mindezt egyébként korrekten végezte el. Más kérdés, hogy ismert képességei ennél jóval többre hitelesítik.

Az előadás legautonómabb alakítása volt Paál László egyik sírásója, de valóban sajátos, megélt humora sem feledtethette, hogy e két figura merőben allegorikus jelentése végül is megoldatlan, és az előadás saját szellemétől is né-miképp idegen.

Végezetül ismét meg kell említenünk Sólyom Kati Gertrudját, hiszen ebben az alakításban volt talán a legtöbb belső tűz, szenvedély, valamint Oláh Zsuzsa Opheliáját, aki szépen tagolt beszédével ellensúlyozta szerepének statikussá válását, Hamlethez való viszonyának megoldatlanságát.

Shakespeare: Hamlet (pécsi Nemzeti Színház)
Fordította: Arany János. *Díszlet, jelmez:* Húros Annamária. *Rendező:* Szegvári Menyhért.
Szereplők: Győry Emil, Kulka János, Ujváry Zoltán, Ujlaky László, Sipos László, Fülöp Mihály, Safranek Károly, Melis Gábor, Pálfai Péter, Bánky Gábor, Koronczay László, Tyll Attila m. *v.*, Szegvári Menyhért, Paál László, Faludy László, Kovács Dénes, Sólyom Katalin, Oláh Zsuzsa, Koszta Gabriella.

TARJÁN TAMÁS

Arcélhez - arcot is

A kecskeméti bemutatók „második köréről"

Molnár Ferenc: Liliom

Még el sem ülhetett a különféle rokon-és ellenszenvektől, de mindenképp kivé-teles figyelemtől övezett első premierek visszhangja, a ,ancsó Miklós, Hernádi Gyula és Gyurkó László vezetésével dolgozó kecskeméti színtársulat, ritka ambícióról és fölfűtött energiáról tanúskodva, máris további négy új előadást hozott létre. Közülük a *Liliom* izgatta leginkább a nézők, kritikusok fantáziáját. Több okból is. A városban még nem feledték, hogy másfél évtizeddel ezelőtt Latinovits Zoltán lépett föl itt a kültelki vagány szerepében. Most Sztankay István ígérkezett méltó noha nyilván más művészi eszközöket alkalmazó utódnak, s mellette még két vendégművész, Pécsi Ildikó és Kútvölgyi Erzsébet kapott meghívást: legyen Muskátné illetve Julika. A rendezést is vendégre, Madaras Józsefre bízták, aki így - ritka dolog - rövid idő alatt másodszor próbálkozhatott új mesterségével ebben a színházban. S aki nem fogta be a szemét, nem fogta be a fülét az utóbbi egy-két évadban, az tudta - bizonyosan tudták Madarasék is Babarczy László előbb Szolnokon, majd kiváltképp Kaposváron pompás dramaturgiai ötlettel, sokszínű és érzékeny kivitellel remeket formált Molnár Ferenc sokat vitatott darabjából. Egy bizonyos rendezői értelmezés általában nemigen akar „megmérkőzni" a bármily sikeres másikkal, de azért ilyenkor munkálnia kell a jóféle alkotói virtusnak: vagyok olyan legény, mint te!

Sajnos, Madaras József semmilyen rendet nem vágott. Nem világos az sem, hogy a Molnár adta alcímet és mű-faji meghatározást *(Egy csirkefogó élete és* halála. Külvárosi legenda hét képben) erre a majdhogynem nyakatekert címkére változtatta: *Legenda egy csirkefogó* haláláról *és élete.* Ez persze előadáson kívüli dolog: a színlapra tartozik. Magát az előadást csupán az összehangolatlan, rutinszerű színészi játék sodra viszi. Úgy kell vélnünk, a rendező - mint színész-kollléga, az alakítás fontosságának tudó-ja? - gavallérosan engedte, hogy a három jeles főszereplő tegyen, amit akar;

Kútvölgyi Erzsébet (Julika) és Sztankay István (Liliom) a kecskeméti Molnár Ferenc-előadásban

a kisebb figurákban közreműködő kecskeméti színészek pedig tegyenek, amit tudnak (ennél több Kiss Jenő igen jó Ficsúrja). A gárda (lehettek esetleg a legjobb barátságban a próbák alatt, lehetnek a legjobb pályatársak az öltözőben) két részre szakad a *színpadon.* Kútvölgyi Erzsébet Julikája és Holl Zsuzsa Marikája vadidegenként ül a híres padon. Pereg a dialógus, de egy méter távolságot sem képes áthidalni. Szöveg van csak, szituáció nincs. Miért vállalta el Madaras a *Liliom* színrevitelét, ha semmi nem jutott eszébe róla? Téveszme azt hinni, hogy netán „engedte érvénye-sülni Molnár szellemét a maga eredetiségében". Az ilyesfajta muzeális, etikus stb. - értelmezésekhez is elengedhetetlen a rendezői eredetiség Csak *eredetien* lehet megtartani az eredetit.

Végső lehetőségként igyekezzünk tán a romantikátlan, illúziótlan világlátás szándékát *belehinni* ebbe a produkcióba? Banovich Tamás otromba, kopár, szürke díszlete, melyet egy folyton rosszul funkcionáló, meredek lejtő urai, mintha erre engedne következtetni. Csakhogy e tér hiába kiabál: „tessék észrevenni, ez *nem* Molnár Ferenc-i, ez modern, lecsupaszított!" e térben jobb-rosszabb manírokkal és önkénvességgel alaposan „földúsított" színészi játék zajlik, poénra törő, privatizáló; s máris oda a valószínűleg sosem volt vagy végig nem gondolt puritánság. Madaras József, miközben nyilván legjobb szándéka szerint - ,,győzni hagyja" főszereplőit, vereséget szenved a darabtól és a díszlettől, sőt az előadás más összetevőitől, a zenei effektusoktól, a világítástól, a süllyesztőt is alkalmazó - színpadtechnikától. Ugyanúgy, mint két hónappal korábbi kecskeméti rendezésében, Hernádi Gyula *Királyi vadászatát* dirigálva.

S ez *az ugyanúgy e*l kell kanyarítson egy időre a *Liliomtól:* Madaras újabb balsikere nem elsősorban személves képzetlenség, hozzánemértés. Sőt, meglehet, csupán tanulópénz; ez - aki szereti a színházat, örvendene a sokszor megtapsolt színész későbbi rendezői munkáiban, más körülmények között kamatostul megtérülhet. *Madaras bukása a meg-ájult kecskeméti színház sikéreiből fakad.*

Miről van szó? Nyolc előadás láttán már nem kétséges, hogy a Jancsó-Hernádi Gyurkó-műhelynek profilja van. Részben a látnivalókból, részben a nyilatkozatokból kiderül, mi határozza meg a társulat arcélét. Elsőrendűen a Jancsó és Hernádi jelenlegi világszemléletét kifejező sajátságos műfaj, a gyakran emlegetett és elemzett blődli. _1 programadó *Jöjj délre, cimborám!* tudatos utánzására törekszik - szólunk még róla - *A falu rossza,* enged hatásának *a Kocsonya Mihály házassága,* artisztikusabb módon, de a bohóctréfa-jellegben erősen rokon vele a két, kamaraszínházi egyfelvonásos *(Don Cristobal, Komédiásdi).* Nyolc estéből négy többé-kevésbé inkább többé - e jegyben formálódott.

A blődliszerű előadások, hol tisztelgő, hol ironizáló, hol epigonkodó, hol egyéb elemként a Jancsó-filmek képvilágából, modorából is átvesznek ezt-azt.

Jancsó és Hernádi -valamint műveik nem csekély, együttesen vagy külön létrehozott - „botrányos" népszerűsége, másfelől pedig a blődli szabadossága, vásárisága, cirkusziassága tömegeket mozgató, hívó, csalogató, széles körű érdeklődést szító erő. Az is kíváncsi, aki letagadja. A popularitás lehetséges fajtái közül Jancsóék erre a demokratikusnak tetsző, szinte minden osztályt és réteget érdeklő-ingerlő formára szavaznak. A blődli, a bohócjáték, a vásári tréfa engedi meg leginkább, hogy az amatőr színjátszás szellemét, értékes hagyományait, politikus izgékonyságát, mindenkori fiatalságát ugyancsak ügyük szolgálatába állítsák, illetve társulatuk nagyobb részének egyelőre meglevő vagy már nem gyógyít-ható szakmai fogyatékosságait is előadásaik javára fordítsák. Ha sok színnel rajzolt az ország színházi térképe, akkor ez a most vázlatosan bemutatott célki-tűzés teljes joggal kér magának helyet. Alkalmanként művészileg is magas szín-vonalon igazolható (amint Jancsóék korábban bizonyították egy-egy vállalkozásukkal), hasznot, bevételt pedig folyamatosan hoz. Kecskeméten alig-alig fog-híjasak ma a széksorok, az előadások híre nyomában a jegyek is kitaposott utakon áramlanak szét megyeszerte (bár akad egy-két mostohábban kezelt darab).

Nem annyira sokszínű ez a program, mint amilyennek mondják - dinamikus, forgatagos, eleven életet élő inkább. A *népszerűség* jegyében fogant, sőt - ne sikkasszuk el a megérdemelt elismerést - *a nép* jegyében; *a népszínházában. A Háry János, A falu rossza, a Kocsonya Mihály házassága, a Csalóka Péter,* de még a *Liliom* is : n é p i valamilyen módon, tárgyát, stílusát, hangulatát, zenéjét stb. tekintve. *A Jöjj délre, cimborám* / esete már sokkal bonyolultabb, de ezt és a detektívtörténet-izgalmú *Királyi vadászatot* tömegek nézik meg, a műfaji vonzás szükségeképp. S itt mindjárt föl is merül a kérdés: a nép vagy a tömeg-e a színházvezető hármas arcélalakító törekvésének gondolati centruma? Nép-színházat vagy tömegszínházat csinálnak-e? Erre, sajnos, azt kell felelnem: ideológiai és művészi tisztességük sok-rétű népszínházat óhajt, jelenlegi szak-mai gyakorlatuk, színházi üzemmenetük tömegszínházat gyárt. Ne foglalkozzunk most *a nép* szó ma eléggé bizonytalan, átalakuló, a XIX. századtól radikálisan eltérő jelentésével: Kecskemét szín-házának széksorait ma még nem a nép, hanem a tömeg tölti meg. Nem önhibájából képtelen a tömeg saját nemesebb lényegévé, néppé válni, hanem azért, mert a tömegszínház nem emelkedik nép-színházzá, *s így* nem is hat emelően közönségére. A kecskeméti színháznak van arcéle; előadásainak nincs határozott művészi arca. Arcélhez arcot is -- azt hiszem, ezen fordul meg a jövő.

Az a rohamtempó, amellyel a társulatában is zaklatott, kavargó tömeggé visszaváltozott, nem is rejtett érdekektől, vitáktól, sérelmektől szabdalt színház ma működik, nem kedvez a (sajtó) kritikának: szélsőségességével a bírálók többségét is szélsőségesen pozitív vagy negatív ítéletekbe kergeti - vagy ami még föltűnőbb: hallgatásba, várakozásba. Jancsó, Hernádi, Gyurkó nem azt a kritikát kapják mostani tevékenységükre, amit várnának és - úgy vélik - megérdemelnének; ennek a lapok hasábjain is hangot adtak. Nagyobb baj azonban, hogy Kecskemét mai helyzete a belső, az önkritikának sem kedvez. Az amatörizmus sokszor vált át dilettantizmusba, egyes előadások hevenyészve, mások alkalomszerűen készülnek, s egyelőre a három illusztris színházvezető közül egyik sem vállalkozott arra, hogy szak-mailag, művészileg a legszigorúbban kézbe vegye, ellenőrizze, s ha szükséges, határozottan korrigálja az egymás sarkára hágó produkciók próbafolyamatait. Hol derűs, hol ideges „lazaság", „trupp-fejetlenség" uralkodik - 1983-84 telét írjuk - Kecskeméten. Várat magára a tervek és a beteljesedések harmóniája.

Vendégművészeket hívni Budapest-ről: cégér. Közönséget invitáló, jó ötletű gesztus; szövetségesek keresése az indulás időszakában. Vendégművészeket hívni Budapestről : kendőzés. Az alacsony színvonal, a kidolgozatlan előadás, a belső, társulati ziláltság kendőzése. Csak Budapestről hívni vendégművészeket: arisztokratizmus. Óhatatlanul is komoly feszültségeket teremt a (főként régebbi) társulati tagokban. Bessenyei Ferenc, Drahota Andrea és Kozák András a *Királyi* vadászatban szerepelt hármasa után *a Liliomra* meghívott Sztankay István, Pécsi Ildikó és Kútvölgyi Erzsébet is szembe találta magát e - korántsem helytelenítendő, egészséges - gyakorlat mai felemásságával. *Megmutatták* őket a városnak, a közönségnek, s ez a testközel már avval is örömet, patrióta öntudatot szerez, hogy „nálunk játszik Sztankay!". De örülhet-e igazán a néző, ha kedves színészének *csak a teste* érkezik: a külső, a személyiség-burok - de lelket adni a figurának nem tudnak, sőt ezekben az előadásokban nem is igen tudhatnak?

Ezzel vissza is jutottunk Molnár Ferenc darabjához, *a Liliomhoz.* December 17-én, szombaton este szét-pattant egy reflektorlámpa. Színházban nemegyszer megesik, a publikum általában nem is nagyon veszi észre. Sztankay István ügyesen rögtönző megjegyzése („Itt lőnek is ?") mintha a szövegbe illeszkedett volna. Pillanat múltán Muskátné érkezett, és - a színről az imént távozó Julikára utalva - Pécsi Ildikó így szólt: „Látom, kiment ... „Hát ez ki . . ." - replikázott Sztankay; a reflektorra utalva. Nehezen visszafogott mosoly a színpadon; a közönség reagálni tudó része nevet. Színházi szituáció teremtődött. Kívülről; egy másodpercre. Belül, a játékban ezek a szituációk hiányoznak. A valamit jelentő, a szöveget megelevenítő helyzetek. Koreografálatlan mászkálás, a tapasztalatra támaszkodó biztonsági megoldás, poént kicsikaró gesztus, a szereppel való őszinte küszködés, a szerepért haragvó, leszorított színészi indulat - annyi minden előfordult, de a legritkábban az, hogy érződjék is Molnár darabjának szelleme.

Semmiképp sem szeretném az előadás művészi kudarcát - amit a lelkes taps nem födhet el - egyedül Sztankay nyakába varrni. Sajnos, nagyon rossz Liliom volt. Nem Liliom volt: vendégeskedő Sztankay. Mivel a rendező nem határozta meg pontosan a feladatát, nem karakterizáltatta az elképzelése szerinti alakot, Sztankay István önállósította magát. Néha a szövegben is, a nagy többséggel együtt (a föntebb idézett néhány szó sem így áll eredetileg), pedig ezek az el-nyelt hangok, elcsaklizott szavak a stílusból és a stílus ironizáltságából is sokat elvesznek. Ez a kültelki vagány: privát mulattató, előre kiszámítható kézlegyintések, karlendítések, megvonaglások, fejcsóválások, kipillantások, „spét"-ek mestere. Miért is ne lenne az, hiszen Sztankay mesteri tudású színész, közös emlékezetünk szerint komolyan vett és komolyan vétetett alakításaiban gondos jellemábrázoló, s szinte mindig rokonszenves, kedves figurákat teremtő, általános szeretetnek örvendő művész. Kecskeméti Liliomja kapcsán azonban Németh László tanulságos szavait érdemes citálni. Egy másik kedves csirkefogóról, Tersánszky Józsi Jenő Kakuk Marcijáról írta a következőket, *a Kakuk Marci*

a zendülők közt című epizód kapcsán (a passzusból, remélhetőleg megbocsát-ható módon, ezúttal kivételesen elhagytam az írásra, irodalomra vonatkozó utalásokat - és csakis azokat -, hogy ne a könyvről, hanem általában a művészi teremtésről kapjunk véleményt): „ ... lassan-lassan kialakulnak, megszilárdulnak a szokás törvényei; kis művészi erőfeszítéssel nagy, tetszetős eredményt ér el, rábízza magát módszerére; a csillogó színek felvillannak, de az egészen mégis érzik a művészi hév apadása. Holtponton van, igazi alakító művészet s az egyszer megcsinált s most már tovább lóduló, »módszeres« művészet közt. Kezdenek kiütközni a csökönyös vonások: alakjaiban a figura, képeiben a matrica. A megszokás mészváza elhatalmasodóban *van* a szabad élet fölött. Kétségkívül ez az a pillanat, amikor a közönségben legnagyobb lesz a hajlam, hogy keblére ölelje, minekünk viszont most kell biztatnunk őt, hogy használja fel a tavaszt, a szép hámlási időt, s ne engedje, hogy a bőr, melyben szeretni kezdik, a lelkére rákérgesedjen."

Pécsi Ildikó, pontosan fölmérve helyzetét, tartózkodott a hiábavaló erőfeszítésektől. Beleérző készsége, jól adagolt színei elegendőek voltak ahhoz, hogy bár semmi újat nem nyújtó, ám hiánytalan Muskátné legyen, már amennyire e hiányelőadásban lehetett. Kútvölgyi Erzsébet soha nem tud nem küszködni, legyen szó a legkisebb szerepről. Néha fölizzik most is, de *akarnia kell,* hogy izzani, lobogni tudjon, s ez már vagy görcsösség vagy zártság. Nagy kár, hogy kevesebbet kényszerült adni, mint amennyit ebben a szerepben és éppen mostanában adhatott volna.

A kisebb szerepek alakítói vagy túlzott igyekezettel, vagy túlzott rossz-kedvvel járulnak hozzá az előadáshoz. Szemrehányás nem őket érheti. A jobbak és rosszabbak között ezúttal igazságtalanság lenne egy-két jelző kíséretében, gyors fölsorolással különbséget tenni.

Balsikerű előadásban nem hálás dolog figyelemre méltó alakítást nyújtani. Kiss Jenőnek ez jut osztályrészül - *azaz* általa a közönségnek ez egyetlen emlékezetesebb szerepformálás. Ficsúrja, ez a gyufaszálat rágcsáló, kevéssé gusztusos és modortalan alak nem a bűnözők közé süllyeszti le, inkább intellektuálisan meg-emeli a hétpróbás gonosztevőt. Úgy jár-kel, surran, siklik, miként az az előadás egyetlen szabad emberéhez illik. Csakis

Tóth Ede-Örkény István: A falu rossza (kecskeméti Katona József Színház). Seres Gabi, Tardy **Balázs**

ő szabad, noha *gyáván az.* Senki és semmi nem köti, tud függetlenségéről, védi azt. Elnyújtott szavaival, megugratott hangsúlyaival, cinikus vállrándításaival kommentálja azt a ligeti, várospere-mi lumpenvilágot, amelybe maga is beleszületett. Ezzel emelkedik ki valamelyest: a kommentálással, *a róla-tudással.*

Szerep és tehetség szerencsés találkozása ez. De egyrészt Kiss Jenő mind érdekesebb korábbi szerepei sorának köszönhető, másrészt annak, hogy Liliom, Julika, Muskátné még csak viszonylagosan sem lettek szuverén, ide és itt megteremtett figurák. Abszolút vagy relatív tisztességük, morális szabadságuk vagy szabadosságuk, világuk és ál-maik nem sejlettek föl, nem lettek eredetiekké, *csak-ilyenekké az* elmondott dialógok mögött. Amint a díszletben valóságosan, úgy az előadásban jelképesen nagy szürke kő hever a színen. Meg-faragatlanul.

Tóth Ede-Örkény István:
A falu rossza

1983 nyarán Egerváron Halasi Imre szabadtéri látványosságot kerekített a híres-nevezetes népszínműből. Jól átgyúrva persze, mert az eredeti ma már csak archeológiai képződmény a szín-ház számára. Eredetileg szabadba - tanyaszínházba -- szánták Galkó Balázsék is a darabot, az Örkény István-féle - nem valami jól sikerült s nem valami következetes - átiratot véve *az újabb átírás,* átigazítás alapjául. Hangulatos nyáresteken, a nézők karéjának inspirálóvisszajelző közelében még tapsot is arathatott volna. „Idebenn" az epigonizmus, stílustalanság és dilettantizmus vádjaiban kell elmarasztalnunk.

Galkó Balázs hajdani szép versmondásait, a Huszonötödik Színházban és később látott egyik-másik alakítását becsülöm. Ennél többre törő, „színházcsináló" ambíciója is szép dolog. De:

ha ily vakon követi a blődlit (most közvetlenül *a Jói./ délre, cimborám!*-at, melynek elkövetésében neki is része volt),

ha a vásáriságot bakugrások sorozatának véli,

ha a játékba mindent belegyömöszöl, ami az ő és társai fejéből kipattan, s esze ágában sincs a legcsekélyebb rendet teremteni, annyira elragadja-elbűvöli a kavalkád,

ha nem tanulja meg, hogy a különféle szimbólumok milyen mennyiségben és társaságban férnek meg egymással,

ha nem jön rá, hogy amit ő maga mélységesen ironikusnak tart, az - mivel felibe-harmadába van csupán érzékeltetve, kiformálva - a közönség számára mélységesen komolynak hat,

ha nem képes ura lenni színházának és tekintélyt parancsoló irányítója lenni színészcsapatának -

akkor csak olyan, egyre unalmasabb, alpáribb, ésszerűtlenebb összevisszaság sülhet ki a dologból, mint *A falu rossza* esetében.

A darab egészéről lehetetlen beszélni, lehetetlen képet adni a csak így tájékozódó olvasónak. Már azért is, mert Örkény átdolgozása éppen a darab egészét hagyta el. A keretjáték, a Konfe-

ranszié, az Igazgató, a Takarítónő, egy Dózes Aladár nevű álnéző, valamint Tóth Ede fölléptetése *a Jöjj délre* .. . dramaturgiai(?) megoldásához erősen hasonló struktúrát teremt, s Galkó elköveti a hibát, hogy szolgaian utánozza Jancsó térkihasználását, poénjait stb.

Ki győzné összeszámlálni, hányféle hatáselem használtatik a színen, hány megy füstbe közülük, hányat lehetne értelmes rendbe is befogni? Annyi a piros-fehér-zöld, pántlikában, csízmatalpon, talán még bugyigumiban is, hogy az már nem a melldöngető magyarkodás kigúnyolása, de a nemzeti érzület megsértése (és a piros-fehér-zöldre festett csízmatalpról a huszonvalahányadik előadásra se kopjon le a piros!). Hever egy műkutya, egyszer mintha műugatna, egyébként - *mű, az* imént említett *nép-szín* mellett. Van egy fő helyre állított budi, a naturalizmus és az elcsépelt (anyagcsere-anyagú) ötletek színpadi fellegvára. Tisztelgésként a *Tótékat* író Örkény híres (de *finoman* játszatott) darabbeli árnyékszéke előtt? Van egy, a negyvenes-ötvenes évek fordulójára utaló, szakadt-tépett transzparens - emlékeztetve, hogy Örkény *a Zsugori uramat* is átírta, s azt egykor szép sikerrel játszotta a Huszonötödik Színház? Van hamisítatlan népszínmű-stílus, van mese-darab-stílus, van kabaré-stílus, van burleszk-stílus, van stílustalan stílus, van cigányzene. Van meztelen nő, de csak egy, az is csak félig. *A Jöjj délre, cimborám!* hetet alkalmazott, teljesen.

Gágyor Péter:
Kocsonya Mihály házassága

Föltehetőleg Billisics Márton és Szabadhegyi Mihály pálos szerzetesek írták az ismert iskoladráma-közjátékot. 1765-ös sátoraljaújhelyi előadásról van biztos tudomásunk. A három részre szabott, de kurta mulatságot, jellemszatírát Gágyor Péter írta át alaposan, hogy két-részes darabként a mai színházi szokásoknak, időtartamnak is megfeleljen. Annyit változtatott az eredetin - például az egészet áthelyezte a napóleoni háborúk utáni korba -, s annyit írt hozzá - egy dramaturgiai értelemben a korábbiakat ismétlő-variáló-parodizáló fejezetet legfőképp -, hogy indokolt őt tekintenünk szerzőnek. Annál is inkább, mert ez afféle szerzői színház. Díszletre, jel-mezre is Gágyornak, a rendezőnek volt gondja. Nem is kevés: a Kelemen László Színpad nézője érzi, hogy a szűkre szabott időtől siettetve, nem a legideálisabb körülmények között kellett létrehozni a produkciót.

A Kocsonya Mihály házassága sok hibától, félkész részlettől, ügyetlenségtől terhelt, de elfogadható, sok kellemes percet is szerző előadás, helyenként pedig az is megmutatkozik, mi lehetett volna belőle, ha nyugodtabban, hosszabban dolgozhatnak rajta. Így az egymást érő próbák - hiába volt a számuk elégséges - nem tették lehetővé, hogy a színészek-ben meg is érjen az instrukció, hogy ki-forrja magát a részben közösen is terem-tett játék.

A blődliben a legfontosabb meghatározók egyike az abszurd. Galkó Balázs népszínmű-perszíflázsa is próbálkozott itt-ott ebbe az irányba mozdulni. Gágyor is azt találta célravezetőnek, hogy a háztűznézés, leánykérés, házasodás, szaporodás komédiájába, ebbe az örök eseménysorba az emberi lét abszurditását vetítse bele. Infantilizmusában és szenilitásában igyekszik láttatni a világot – mert a világ olyan, hogy soha senki sincs „ereje teljében". Öregember, öregasszony, vénlány, vénlegény a szereplők, s az új részek ezt erősítik meg: így folyik a dolog az idő kezdetétől az idők végeztéig. Marakszik egymással férfi és nő, öreg és kevésbé öreg. A kommunikáció – az abszurd drámák legtöbbjének törvénye szerint a primitív hangok, az értelmetlen közlések, az egymást nem értés szomorú régióiba szorul vissza. A negyven felé közeledő „eladó lány" bárgyú (és elkeserítő) éneke, az igaz alapot is nélkülöző (sőt, tán még ellenkezőleg sem igaz), agyonismételgetett anekdoták, a saját tettekre reflektálni képtelen emberi ostobaság mormogásai, az artikulálatlan nyihogások, nevetgélések kommunikációs szerkezetté, színpadi nyelvvé állnak össze - csakhogy az eredeti szöveg archaizmusát, fordulatait, primitív báját alig-alig tudja ez a szerkezet meg-tartani magában. Ha a színház nem a *Kocsonya Mihályt* tűzi műsorra - amint-hogy látni való, végül is *nem azt* tűzte műsorra -, s Gágyor mondjuk egy ép-kézláb magyar vagy külföldi abszurdot kap feladatul, megtakarítható lett volna ez a hozzáértéssel elvégzett, mégis terméketlen munka.

A szedett-vedett, jellemzően lepusztult naturalizmussal bebútorozott szín-padon a játékban, a dialógusokban további számos jelét föllelhetni az abszurd-nak. Ilyen például, hogy szinte senki nem képes birtokolni a saját tisztességes nevét. Kocsonyát Korcsomának, Berbenczét Berzenczeynek szólítják, röpködnek férfi és nő szájából az egymást káromló gúnynevek. A ravatalról föltápászkodó halott se iskolajátékban szerepel, de - mondjuk - Mroženknél.

Rendben is van, lemondanánk *a Kocsonyáról* - csakhogy mégsem abszurdot kapunk ám: iskolajáték-paródiát, népszínmű-paródiát, kabaré-paródiát, abszurd-paródiát, szertelen vegyítéssel. Vagy elsózva, vagy elcukrozva, a szereplők szája íze szerint. A jelenetközökben bevonuló, jelmezes muzsikusok régi-régi dallamokat csalnak elő szerszámaikból - így lesz teljes a stíluskeveredés.

Gágyor Péter rendezésében mindezek ellenére nem kevés a teremtő erő. Következetes az eszközhasználatban és a poentírozásban. Egy folyton elferdülő számlapú, ócska - *álló* - órát nem szűnő akkurátussággal billent helyre mindenki. A színészek nem fáradnak bele, hogy ki-igazítsák azt, aki torzul szólítja meg őket. A szeszesüvegek, alkoholospalackok körtánca s maga a részegesség jobbára jellemző vonás - a kétségbeesés, a tehetetlenség, az emberi lefokozódás jellemzője - tud maradni, nem vedlik vacak viccé. Összefogott a színészcsapat is, főként mimikában és gesztusban jók.

Remélhető, hogy Gágyor és színészei nem csapják be magukat azzal: jó előadást produkáltak. Megnézhetőt csupán. Olyat, amelyben sok energia, akarat, képesség rekedt.

Weöres Sándor: Csalóka Péter

A kecskeméti évadnyitás legszínvonalasabb előadását Vándorfi László rendező hozta létre: *a Don Cristobal* és a *Komédiásdi* egyfelvonásosait. S a „második körben" is az ő vizsgája sikerült leginkább. Gyerekdarabot rendezett. Közös mókát, közös csúfolódást, közös ének-lést. Lelkes zsivaj övezi a vidám óra történéseit, a talpraesett népi hős győzedelmeskedését a gonosz és buta bíró fölött. Nem szeretnék túlzott hűhót csapni körülötte - ám az átlagos gyerekelőadások sorából kitűnik a karikírozás és az elvonatkoztatás bátorságával, az absztrakció készségével. Absztrakció? Sőt talán - újra - abszurd? De mennyire! Ahogy a műsorlapon olvashatjuk is:

.. a színészek játéka, éneke, tánca, mindez a távolról sem a gyerekekhez lereszkedő felnőttek stílusát hordozza, épp ellenkezőleg, Weöres szellemében a felnőtt világ abszurditását gúnyolja ki,

a gyermeki tekintet tiszta, egészséges fényében."

Vándorfi a *Csalóka Péterben* nem segíthette színpadra azt a végre jelentős színészi teljesítményt, ami változatlanul hiányzik a kecskeméti előadásokból. Igazodott is, különbözött is. Szolgálta s némiképp kritizálta társulata repertoár-ját. Hiányokat nem tüntethetett el - nem is ez volt a célja; s legalább nem ütött új hiányokat.

Kecskeméten határozott az arcél. Várjuk a készre, jelentősre, hiánytalanra formált darabok tiszta, egészséges tekintetét.

Molnár Ferenc: Liliom (kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet: Banovich Tamás. *Jelmez:* Banovich Tamás, Rátkai Erzsébet. *Zeneszerző:* Kovács Ferenc. *Rendező:* Madaras József.

Szereplők.: Sztankay István, Hol] Zsuzsa, M. Horváth József, Németh László, Halász Andrea, Kertész Attila, Jánoky Sándor, Szalma Sándor, Gyulai Antal, Kútvölgyi Erzsébet, Budai László, Pődör István, Tumbász József, Erdős Mariann, Földvári Klára, Kádár Kari, Pörge Erika, Kiss Jenő, Major Pál, Ribár Eva, Pécsi Ildikó, Perényi László, Gulyás Zoltán, Dinnyés István, Gazsó György, Hegedűs Jenő, Albert Gábor, Mester László.

Tóth Ede-Örkény István: A falu rossza (kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet, jelmez: Rátkai Erzsébet. *Játékmester:* Horváth Ferenc. *Muzsikál:* ifj. Farkas László és cigányzenekara. *Rendező:* Galkó Balázs.

Szereplők: Csendes László, Varsa Mátyás, Lukács Kati, Tunyogi István, Kovács János, Juhász Tibor, Dézsy Szabó Gábor, Fon Gabi, Mézes Violetta, Tardy Balázs, Kárpáti Denise, Jablonkay Mária, Zsiba Ágnes, Zakar Ágnes, Törteli Judit, Lakky József, Szakál Zoltán, Seres Gabriella.

Kocsonya Mihály házassága (kecskeméti Katona József Színház)

Ismeretlen szerző közjátéka alapján *írta:* Gágyor Péter. *Dramaturg:* Balogh Tibor. *lelmez:* Szakácsi Márta. *Rendező:* Gágyor Péter.

Szereplők: Ecsedi Erzsébet, Tóth Rita. Fabó Györgyi, Szűcs Ágnes, Vitéz László, Lamanda László, Beratin Gábor, Krizsik Alfonz.

Weör*e*s *Sándor: Csalóka Péter (kecskeméti Katona József Színház)*

Díszlet: Kulifay Tamás. *Jelmez:* Pásztor Beatrix. *Zene:* Horváth - Benedek duó. *Rendező:* Vándorfi László.

Szereplők: Mester László, Oravecz Edit, Mihály Pál, Károlyi Anna, Gazsó György, Ecsedi Erzsébet, Kertész Attila, Albert Gábor, Karancsi Pál, Hegedűs Jenő, Tóth Rita.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Hősök és áldozatok

Görgey Gábor két új bemutatója

Görgey Gábor akkor kezdett abszurdot írni, amikor idehaza még alig ismertük Beckett, Ionesco, Gombrowicz, Mrožek műveit. Ezért drámái a hatvanas évek közepén új hangot képviseltek a hazai színpadon. Első bemutatója, az 1967-es kaposvári *Rokokó háború óta* irigylésre méltó termékenységgel ontja rendhagyó színpadi műveit. Tizenegy vidéki és jó néhány pesti bemutatóval a háta mögött-a leggyakrabban játszott magyar szerzők egyike. Egy hónap leforgása alatt legutóbb is két premierje volt: a *Galopp a Vérmezőn a* Madách Kansarában, a *Fejek Ferdinándnak* Szegeden. Még azt a szokatlan színházi jelenséget is megérhette, hogy művei az ősbmutatók után sem merülnek feledésbe. Ez történt a *Fejek Ferdinándnak* című darabbal, amely ez-úttal harmadszor kerül színre.

Fejek Ferdinándnak

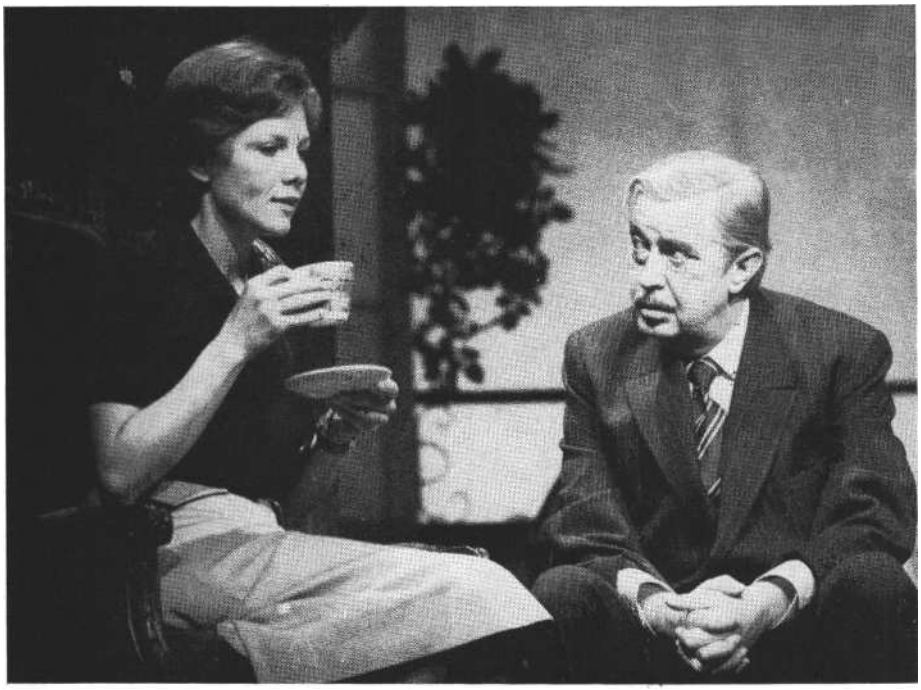
Az a ritka eset történt, hogy egy író -- a bemutató és a kritikák hatására - átdolgozta művét, és jobb, egységesebb, sikeresebb változat született. A Gyulai Várszínház 1975-ös *Törököt fogtunk* című drámájával szemben a *Fejek Ferdinándnak*, amelyet 1979-ben a debreceni színház mutatott be, tulajdonképpen új darab.

A kettő között bár az alapötlet azonos - lényeges különbség van.

Gyapjas jelentéktelen végvár a török időkben, amelyet még az ellenség is elkerül. Ez komoly egzisztenciális gondot okoz a védőknek. A szorongató helyzetet a várispán leleményes ötlete oldja meg: üzletet köt az ellenséggel, hogy a feleslegessé és politikailag terhessé vált, likvidálandó törököket a várba küldik. A magyarok minden török fejért egy tallért kapnak a királyi biztostól. Az üzlet fellendül, a nyomorgó várba beköszönt a jólét, és ezzel együtt a morális züllés. Gyapjas, ez a szimbolikus magyar végvár a társadalom görbe tükre: van költője (Fekete Demeter), gazdasági szak-embere (Jónapot Mihály), hazafias érzel-mű katonája (Vastag Balázs), becsületes vezére (Füleki Ádám) és annak nagyravágyó felesége (Zsuzsa asszony), idegenbe szakadt hazánkfia (Kucug effendi) stb.

Az ősváltozat abszurd stílusát megtör-te a befejezés drámaisága: a hősi halál, amely ebben az új darabban már csak megvalósíthatatlan álomként szerepel. Görgey tehát az eredeti darab befejezését álomjelenetként beépítette az újba, és ezáltal mindjárt meg is kérdőjelezte annak lehetőségét. Az új változat azért egységesebb, mert mindvégig megtartja az abszurd hangvételt. Nem „zrínyis kirohanás" a vége, hanem a török fejes üzletnek megfelelő vígjátéki ötlet: a dekonjunktúra beálltával a magyarok zöldségeskertet létesítenek és káposztafejek-kel üzletelnek. *A Fejek Ferdinándnak* így válik a béke és háború, morál és has,

Görgey Gábor: Fejek Ferdinándnak (szegedi Nemzeti Színház). **Berek** Katalin, Mentes József Vass Gábor és Király Levente (Hernádi **Oszkár** felv.)



Görgey Gábor: Galopp a Vérmezőn (Madách Kamaraszínház). Piros Ildikó (Kozák Erzsébet) és Mensáros László (Örley Dénes) (Iklády László felv.)

jólét és emberi tisztesség abszurd parabolájává. A konszolidáció komédiájában napjaink nem egy ellentmondására ismerhetünk. Görgey szatírába mártott tollal pellengérezi ki az anyagi fellendüléssel párhuzamos erkölcsi torzulásokat, mindennapi életünk elüzletiesedését, a szellem manipulálhatóságát, világunk eldologiasodását.

Görgey Gábor történelmi abszurdot ír, ezt a jellegzetesen közép-kelet-európai műfajt, amely nálunk az utóbbi évtizedben vált ismertté. A magyar történelemnek ez a korszaka, a XVI. század, a három részre szakadt ország abszurd valósága több kortárs drámaírót is foglalkoztatott. Páskándi Géza *Távol/evők* című darabja szintén ebben a korszakban és egy magyar végvárban játszódik, kiegészítve a „közös várfok" szimbolikájával: az ő török és magyar védője inkább a várfok magányát és tisztaságát választ-ja a táborok anyagi jóléte és morális züllése helyett. Spiró Györgynél Szatmár vára a három részre szakadt ország kicsinyített modellje, és Balassi Menyhárt az áruló tipikus példája. E történelmi parabolák közös jellemzője a naprakész aktualitás, a hetvenes-nyolcvanas évek magyar társadalmának szatirikus ábrázolása. Görgeynél a mai áthallásokat a nyelv is segíti; szándékosan használja a pesti viccet, kabarépoénokat és napjaink zsargonkifejezéseit (likvidál, gönc, snitt, lebukik, sveifolt, skrupulus).

Az írónak szerencséje van, hogy darabjai színrevitelénél leggyakrabban ugyanaz a rendező bábáskodik. *A Fejek Ferdinándnak* mindhárom változatát Sándor János állította színpadra, de ezen kívül is számos Görgey-művet rendezett (legutóbb 1980-ban *a Bulvárt* Kecskeméten). Közös munkájuk egyike a példaként emlegetett, sikeres és eredményes művészkapcsolatoknak. Sándor János pontosan érti és elemzi Görgey Gábor világát. Mostani szegedi rendezésének akusztikájában még az a tízévnyi különbség is benne van, ami a darab keletkezése óta eltelt. Görgey maga is módosított művén: sarkítottabb, keményebb, élesebb lett a társadalomkritikája. Hiszen az a jelenség, amit ő tíz évvel ezelőtt megragadott és ábrázolt, azóta általánossá vált. Darabjának abszurd humora ezért elevenbe vág, és talán nagyobb hatású, mint néhány évvel ezelőtt volt. Ez a szegedi előadás legfontosabb újdonsága a korábbiakkal szemben.

Molnár Zsuzsa díszletében egy játék vár apró bástyái sorakoznak a zenekari árok körül. (Ezek közül visz el egyet emlékbe Fekete Demeter.) A színpadtér tagoltsága több szinten is lehetőséget biztosít a játékra. Az előadás egyenletes ívét és morbid humorát csak a lírai dalbetétek törik meg. A szatíra ugyanis nem bírja el az érzelmeket, az abszurd humor még kevésbé. Ez legalább annyira írói, mint rendezői probléma. A befejezés John Lennon-száma sem illik igazán a darabhoz, inkább azt mutatja, hogy Görgey még mindig nem egészen elégedett a mű végével.

Szerencsés viszont a szegedi előadás szereposztása. Görgey remek társadalmi karikatúráit kitűnő színészek keltik életre. Mindenekelőtt a vendég Berek Kati, akit öröm annyi év után ismét méltó helyén, a színpadon látni. Kitűnően ismeri ezt az abszurd stílust, noha Görgey-műben most játszik először. Várkapitánynéja napjainkból ismerős típus: erőszakos, hatalomvágyó káderfeleség, aki mindig a „menőkhöz" méri magát, legalábbis egy Dobó Katica szeretne lenni, akár az ura hősi halála árán is. Nem válogat az eszközökben: a költővel meg-énekelteti magát, a várispánnal összejátszik, az urát szerencsétlen baleknak tart-ja, és amikor süllyed a hajó, ő elmenekül. Berek Kati lubickol e vígjátéki szerep-ben: minden mozdulata, gesztusa, hang-súlya komikus, anélkül hogy karikatúra jellegű volna. Szerepformálását pontos arányérzék és áradó, temperamentumos komédiázó kedv hitelesíti. Füleki Ádám várkapitány Mentes József alakításában naiv idealista; ő a példabeszéd „becsületes kutyája", aki hagyja a „ravasz hollót", a várispánt mesterkedni, de lelkében berzenkedik annak módszerei ellen. Rossz korban született és főleg rossz helyre. Nem várvédőnek való, hanem várépítő-nek. „Kapás várkapitány", akinek az ál-ma kert-Magyarország - ő a béke anakronisztikus képviselője egy háborús konjunktúrára épülő korban. Talán csak Kis Anna érti meg, a falubeli parasztlány, akit Dobos Kati egy kicsit mű-népinek, műnaivnak ábrázol. Az életrevaló konjunktúralovagok díszpéldánya Jónapot Mihály várispán, Király Levente alakításában, a legmaibb figura ezen a színpadon. Ő az, aki mindig feltalálja magát, minden korban és mindenkivel üzletet köt, és a hasznát maga fölözi le. Ö a cselekmény mozgatója, a darab lelke. Király Levente sziporkázó humorával és sokszínű játékával az előadás motorja is. Minden pillanatban képes váltani : mézesmázos a királyi biztossal, erőszakos az alárendeltjeivel, meggyőzően okos a kapitánnyal, bizalmas a kapitánynéval, tárgyalóképes a törökkel. *O* a reálpolitika képviselője. Pontos karikatúra Szirmai Péter lánglelkű költője, aki éppúgy konjunktúralovag, mint a várispán, csak ő a szellemi szükségletet lovagolja meg: tetszés és elvárás szerint váltogatja műveinek tartalmát. Jó volt Kovács Zsolt pénzéhes, manipulálható királyi biztosa. Több visszafogottság nem ártana Vass Gábor hőzöngő hadnagyának és Flórián Antal törökké vedlett Kacor Pistájának.

Galopp a Vérmezőn

Görgey Gábor az utóbbi években mint-ha szakítani akarna az abszurddal - úgy tűnik, a realizmussal kísérletezik. „Mindig is az a drámatípus volt az eszményem, amelyben - mint már a *Komám-*

asszony, hol a stukker?-ben, a Lilla és a kísérletekben, a Nyugalmas házban és tulajdonképpen még *a Mikszáth különös házasságában* is felfedezhető volt - az abszurd és a közönség által könnyebben felismerhető drámatípus szintézise teremthető meg. Színpadi groteszk - a realizmus fennhatósága alatt." (Interjú, SZÍNHÁZ, 1979/4. szám.) Már az 1979-es *Bulvár* új utakat nyitott, bár itt még erős volt az előző darabokra jellemző kabarétréfa, vicc, blődli, humor. De az 1980-ban bemutatott egyfelvonásos, az *Ünnepi ügyelet már* szigorúan realista mű. A kétszemélyes darab azt a *Bulvárban* is felbukkanó motívumot viszi tovább, amely Görgeyt nem először foglalkoztatja: a múlt bűneinek terhe, a hajdani üldözők és üldözöttek viszonya, a generációkon át hurcolt sérelmek, a történelem idegek be ivódott tapasztalatanyaga. A Madách Kamaraszínházban bemutatott *Galopp a Vérmezőn* ennek a témának újabb látlelete.

„A legforróbb személyes élmény is csak akkor válik közérdekűvé, azaz irodalommá, ha van benne az egyszeri magáneseten túlmutató elem. Ennek nem kell föltétlenül politikumnak lennie, természetesen egy lélektani vagy szerelmi történetnek is lehet ilyen önmaga fölé emelt jelentése. De ez a darabomban tárgyalt korszak olyannyira átpolitizált, hogy ebben az esetben a politikum hordozza ezt a többletet." Ez a politikum a dráma kötőanyaga. Az idő: 1951. A főhős: Örley Dénes nyugalmazott tábornok, régivágású katonatiszt abból a fajtából, akit Simonffy András könyve, a *Kompország katonái* is megörökít: német-és nyilasellenes horthysta tiszt, Bajcsy-Zsilinszky Endre barátja, aki a háború alatt zsidókat és ellenállókat bújtatott. Ezért a felszabadulás után meghagyják a villáját, sőt nyugdíjat is kap. Egészen a cselekmény kezdetéig, amikor is kézbesítik számára a kitelepítési végzést. A darab egy Örleyre nagyon jellemző gesztussal indul: nem írja alá a hivatalos okmányt. Elvihetik, de nem a saját hozzájárulásával. Örley valójában minden cselekedetében ilyen karakán: fegyelmezett, kifogástalan úr, aki sztoikus nyugalommal, fölényes iróniával és bizonyos fajta fatalizmussal fogadja a sorscsapásokat. Ez a tartás teszi rokonszenvessé. És az a helyzet, hogy ő az áldozat. „A halálraítélt is óriási fölényben van a halálraítélőivel szemben." Görgey drámája azért kétélű fegyver, mert ez a néző számára rokonszenves főhős magatartásában első perctől fogva szemben áll a fennálló társadalmi rendszerrel, amellyel osztályhelyzeténél fogva sohasem érthet egyet. És ez furcsa nézői-olvasói skizofréniához vezet.

A politikumot a drámában két ellentétes pólus hordozza. Csakhogy amíg az egyiknek „tisztességtelen előnyt ad a kitelepítési papír", addig a másiknak sem a személyisége, sem a hitele nem olyan átütő, hogy méltó ellenpontja legyen a főhősnek. Kozák doktornő, a kommunista ellenálló, a rendszer lelkes híve, a hatalom birtokosa egyike azoknak, akiknek a háború alatt Örley Dénes mentette meg az életét. A szálak nemcsak politikailag, hanem érzelmileg is összegubancolódnak, mert az író - igaz, csak látensen - érzékeltet egy szerelmet az orvosnő és a tábornok között. Ez az érzelmi többlet fölösleges tehertétele a drámának. Kozák Erzsébet végső döntését ugyanis nem a személyes érzelmek, hanem a belső meggyőződés szabja meg. Mint kommunista, maga sem ért egyet a kitelepítéssel, és legalább a tábornok esetében kivételt akar tenni - eredménytelenül. Amikor a darab záróképében követi a főhőst a száműzetésbe, a huszadik századi irodalomból ismert politikai demonstrációs gesztust teszi meg. Az orvosnő alakja végső tette ellenére sem olyan erőteljes, hogy ellensúlyozza a tábornok igazságát. Érvei szürkék és szemináriumízűek Örley ironikusan fölényes, kemény vádjaival szemben. Ezért a darab kényes egyensúlya megbillen a főhős javára.

A Madách Kamaraszínház előadásán Mensáros László Örley tábornoka ural-ja a színpadot. Személyisége varázsát kölcsönzi a figurának, és ezzel végképp eldönti a dráma gerincét alkotó vitát. Testreszabott szerepként vállalja a régivágású urat, aki hajdanában galoppozni járt a Vérmezőre. Angolosan elegáns, udvarias, hűvös és fegyelmezett, mégis jellegzetesen közép-európai jelenség. Neveltetésének példája és áldozata. Egy letűnt kor utolsó emberpéldánya. Vele szemben Piros Ildikó nem tudja életre galvanizálni az orvosnő papirosízű alakját, szürkén és hiteltelenül mondja föl a színpadi leckét, amivel még inkább felnagyítja a figura írói hibáit. Meggyőzőbb Pásztor Erzsi egyszerű észjárású Mihalicsnéja, aki a két pólus között áll : a doktornő hatására lett kommunista, és hűséges rajongással szereti a tábornokot.

A dráma legszervetlenebb része a mellékalakok karikaturisztikus megformálása, amelyet az előadás nem tompít, ha-nem felerősít. Különösen érvényes ez Körmendi János postására, aki teljesen hamis irányba viszi el a darabot. Ez a kaméleonszerű, gyáva, gerinctelen kisember íróilag is groteszk karikatúra. De az a pesti kabaréstílus, amit Körmendi játszik, végképp idegen a darab és az előadás szellemétől. Horesnyi László Nuszbaumja színészi remeklés lehetne, ha a zsidó fűszeres figurája nem lenne hamisan szentimentális. Ez ismét írói és rendezői kérdés. Akárcsak Cs. Németh Lajos karikatúrának ható őrmestere. Ádám Ottó érdeme, hogy felvállalta Görgey művét, amely rendkívül fontos és sokáig agyonhallgatott problémához nyúlt. Kár, hogy rendezőként nem igyekezett tompítani a darab szélsőségeit, és a szereposztási tévedésekkel még fel is erősítette hibáit.

Görgey Gábor utóbbi műveivel írói sokszínűségét bizonyítja. S ha ezek a realista alkotások egyelőre nem is érik el az abszurd drámák minőségét, mindenképpen új fejezetet nyitnak az életműben, igazolva az író állítását: „Nem egy iskola foglya vagyok, hanem egy meggyőződésé. Igaz, az én legendám valóban az abszurd, sokáig próbáltam is levakarni magamról, de nem sikerült ... Csakhogy ez nem jelenti azt, hogy én egész életem-ben az abszurd prófétája kívánok marad-ni."

Görgey Gábor: Fejek Ferdinándnak (szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet-jelmez: Molnár Zsuzsa. *Rendező:* Sándor János.

Szereplők: Mentes József, Berek Katalin, Király Levente, Vass Gábor, Szirmai Péter, Dobos Kati, Kovács Zsolt, Galkó Bence, Flórián Antal, Ragó Iván.

Görgey Gábor: Galopp a Vérmezőn (Madách Kamaraszínház

Díszlet: Szinte Gábor. *Jelmez: M*alkovszky Erzsébet. *Rendező:* Ádám Ottó.

Szereplők: Mensáros László, Piros Ildikó, Pásztor Erzsi, Horesnyi *László,* Körmendi János, Cs. Németh *Lajos.*

KISS ESZTER

A pórul járt hízók esete

A Disznójáték a József Attila Színházban

Iglódi István hat év elteltével másodszor is megrendezte Czakó Gábor groteszk paraboláját. 1977-ben a Dunaújvárosi Bemutatószínpadon először (tizenöt évvel keletkezése után!) színre vitt *Disznó-játék* a tájolások során akkor a fél országot bejárta nagy sikerrel.

Hogy a József Attila Színházban most szintén Iglódi rendezésében játsszák a darabot, azt mutatja: a rendezőt még mindig izgatja a szerencsétlen sertéseknek ez a „felsőbb szempontból" nevetségesen kicsinyes, de az átélő ártányok számára életbevágó cécója. A komédia frissesége, kamaszos humora most is magával ragadó, holott lassan két évtizede íródott, a szerző húsz-egynéhány éves korában. Ezzel együtt, úgy vélem, előadása nem érdektelen napjainkban, amikor igen veszélyes lehet a világgal szembeni közöny és befelé fordulás.

Ez a struccpolitika - hogy az állatoknál maradjunk - jellemzi a darabbeli ól lakóit, Kornwald, Yorkshire és Manga licza urat, akik a böllérkés fenyegető közelségében a langymeleg pocsolya-hétköznapokból felriadva sem tudnak már szabadulni a bűvös körből, s kibújni a disznóbőrből, netán hőssé válni közös érdekeikért kiállva. Legföljebb a hősködés pózát képesek felölteni, hogy elleplezzék önérdekeikért, saját bőrük meg-mentéséért folytatott machinációikat (ki-véve Mangaliczát, aki semmiféle szerepjátszásra nem képes, de talán csak tökéletes bárgyúsága és baleksége miatt).

Persze a hőssé válás föl sem merül mint követelmény, ez ebben a közegben elképzelhetetlen, valósággal extrém lehetőség. De éppen ez a tény mutat rá arra, hogy - nemcsak hétköznapjainkban, hanem kiélezett helyzeteinkben is - menynyire „nem aktuális", avítt a „hős" fogalma. Az, hogy már nincs is szükségünk hősökre, összefügg saját emberi „disznóságunkkal" - s a darab mondandójával -, hogy vajon, ha egyáltalán vannak, hiszünk-e saját eszményeinkben (sertésország) vagy csak a túlélés és a vegetáció fenntartásának érdekében használjuk fel azokat, ugyanúgy, ahogy a hatalmat és ember-(ártány-)társainkat is ? A komédia groteszksége abban áll, hogy itt visszájára fordul a sorrend és értékrend. Nem a hatalom és az egyén az ideálok megvalósításának letéteményese, hanem fordítva: az eszmény csupán al kalmi eszköz a hatalmi és egyéni érdekek leplezéséhez és kiszolgálásához.

Úgy látszik, Czakó Gábort pályakezdése óta máig foglalkoztatja ez a kérdés: példa erre a nemrég Kecskeméten bemutatott *Karcsi* című iskolakomédiája, mely arról szól, hogy a belénk táplált, tanított eszményeket a valóság cáfolja meg.

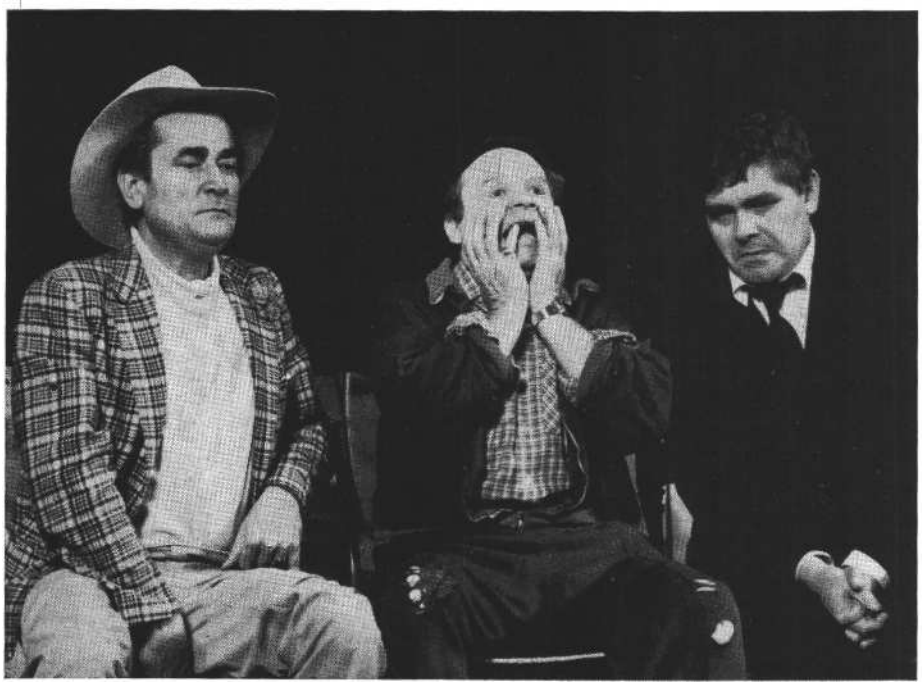
Azt, hogy a *Disznójáték* megmarad az általánosság szintjén, elkönyvelhetnénk a darab hibájának, de akkor szem elől tévesztenénk, hogy ez magából a műfajból, a megvalósított drámatípusból következik, abból a formából, mely megfelel az írói szemléletnek. A disznóólbeli események ugyanis egy történelmi-társadalmi *modellt* állítanak elénk, a hatalom és kiszolgáltatottság dialektikájának általános természetrajzát, mely „dialektikát" a butaság, az önzés, a karrierizmus, a rosszul felismert célok és érdekek és a bárgyú szervilizmus irányítja.

Az általános modellen belül a dráma tartalmaz elmosódott utalásokat történelmünk válságos, önelveszejtő korszakaira, régebbi történelmi vonatkozások mellett megjelenik például a dogmatizmus modellje is, majd láthatjuk Mangalicza „rehabilitálását" stb. De ezek a bizonyos mértékig konkretizáló analógiák csak másodlagosak. Czakó modellező látásmódjára bizonyosság a már említett *Karcsi* is, amely szintén egy életmodellt mutat be, s ez a modelláló-általánosító ábrázolásmód együtt jár bizonyos formai sajátosságokkal, melyek tartalomként is lecsapódnak.

Az egyik ilyen sajátosság a szükségszerű leegyszerűsítés, a modell átlátszósága. Ez nem feltétlenül hátrány, legalábbis feltámasztja bennünk azt a sejtést, hogy ilyen szimplák, ilyen nevetségesen átlátszóak lennénk, ha képesek volnánk egy pillanatra kívülről látni magunkat. S a keserű ebben az, hogy e szimplaság és átlátszóság világában és ellenére is működnek azok az alantas mechanizmusok, melyeket a darab bemutat.

Az átláthatóságnak és egyszerűségnek azonban megvan az a veszélye, hogy ami olvasva izgalmas és szellemes, színpadon unalmassá és szájbarágóssá válhat, mert hiányzik belőle az a plasztikus életszerűség, ami a színpadi hitelesség feltétele. Ennek az előadásnak csak félig-meddig sikerült elkerülnie ezt a csapdát, s amenynyire sikerült, az elsősorban Harkányi Endre játékának és a komikus hangsúlyokat és mozgásokat jól összehangoló és időzítő rendezésnek köszönhető.

Tolnai Miklós. Harkányi Endre és Kránitz Lajos Czakó Gábor Disznójátékában (József Attila Színház) (Ikládv László felv.)



A modellforma másik sajátossága, hogy példázatjellegű, nyíltan didaktikus. Az író vállalja azt, hogy tanmesét mond, amire a mű alcíme is utal: „Tragikus játék egy hitvány Mangalicza sertésről, aki rútul visszaélt barátai jóindulatával, azok rovására különb-különb gonosztetteket követett el, mígnem elnyerte méltó büntetését." (Czakó ezzel az alcímmel, s annak nyelvezetével is utal mintáira és elődeire, az állatmesékre és azok művelőire: az *Aesopus-mesékre,* Heltai Gáspár *Száz fabulájára,* La Fontaine-re stb.) Ez a tudatosan vállalt didaktika alkalmat ad

mind az író, mind a rendező számára - a „brechtesítésre", s egyúttal az elidegenítő technika kompenzálja is a didaktikus ábrázolás egysíkúságát. Az előadásban Málnai Zsuzsa énekli Kóbor Blökiként Zászlós Levente humoros, a disznótor ízeit és illatait idéző songjait, melyek levonják az adott részletszituáció tanulságát. Málnai Zsuzsa alakítása nem igazán sikerült, hiányzik belőle a természetesség és a valódi irónia, ami ezeket a fanyar humorú dalokat hitelesítené. A Justin Júlia tervezte bohócjelmez azonban találóan illik e rezonőrfigurára. Kóbor Blöki a bemutatott világon kívül álló szemlélő és kommentáló, időnként mégis beleszól az eseményekbe, beszél a szereplők kel. Zavaró az előadásban, hogy a figura bár „belül is van", mégsem tisztázott identitása, nem tudjuk, miféle lény, s mi a funkciója a disznók moslék-világán belül.

A dunaújvárosi bemutató alkalmával többen az író szemére vetették, hogy nincsenek jellemei, de hát ez nem is várható el, mert maga a műfaj zárja ki az összetett jellemábrázolást. Típusokat látunk, a három civakodó ártány három általános emberi alapmagatartást képvisel. Telitalálat Harkányi Endre játéka az alázatos és bumfordi, ennélfogva mindig kiszolgáltatott és becsapott Mangalicza úr szerepében. O a jó szándékú, de eredendő butasága miatt örök vesztes és kirekesztett, akit az életösztön még cselekvésre és lázadásra indít, de hiszékenysége és malacszemeinek a kényelmes vegetáló lét határáig terjedő tekintete az áldozatsorsra predesztinálják. Harkányi Endre félszeg-bizonytalan, mégis tenyeres-talpas, nemcsak földhöz-, de „testhezragadt" mozgásával, tekintetével, mely hol gaz társai iránti feltétlen bizalmat sugárzik, hol pedig agyának megvilágosodására hiába váró kifejezést ölt, kitűnően jellemzi a karakter belső természetét, „gondolkodását". Nemcsak plasztikussá-élővé teszi a figurát, hanem érzelmi húrokat penget: talán jobban sajnáljuk Mangaliczát, mint kellene. O az egyetlen a darabban, akit inkább szánunk, mint kinevetünk,

Tolnai Miklós alakítja Yorkshire urat, aki a mindig győztes, az erősebb uszályához szegődő karrierista típusa, s akit a nála agresszívebb és agyafúrtabb Kornwald úr habozás nélkül feláldoz, hogy ő maga megmaradjon. Mindketten rendkívül gyávák, noha ősi nemes vér csörgedez ereikben; bár igaz, hogy Mangaliczát csak hurrá-optimizmusa és szűklátókörűsége menti meg a gyávaságtól. () inkább megijed, mint fél. Két társa sem okosabb, mint ő, csak ügyesebbek mások kihasználásában, s a nagyság és intelligencia *szerepét* fölvéve állítják félre őt.

Tolnai Miklós ötletesen parodizálja a „Yorkshire-típust", alakítását a feminin vonások irányába tolja el (az ártányok ugyanis férfiasságuktól megfosztott kandisznók, ami itt egyben képletes is). Ez a nőiesség illik a figurához, mint a simulékony alkalmazkodás, a hízelgés, az idegeshisztérikus félelem komikus kifejezési formája.

Kránitz Lajos játéka Kornwaldként kevésbé sikeres, inkább csak testalkata alkalmas valamelyest a figura jellemzésére, ezenkívül a hatalomvágyat és agresszivitást csak túlzóan harsány és retorikus hangsúlyú beszédével próbálja érzékeltetni. Egy emberi magatartásformát, általános típust sem feltétlenül kell sablonokkal ábrázolni, mert akkor valójában nem kel életre a figura. Talán célszerűbb lett volna itt is a finomabb, halkabb irónia eszközeit alkalmazni, hogy hitelesebb legyen az alakítás.

Koca anyó, az ól negyedik lakója is típust reprezentál: a minden körülmények közötti feltétlen kötelességtudást, s a kötelességeken kívül eső valósággal szembeni abszolút közömbösséget testesíti meg. Az őt játszó Szabó Évának nincs nagy szerepe, csak ül és kötöget, puszta jelenléte árasztja a háborítatlan nyugalmat és tökéletes közönyt. Csak a védtelen Mangalicza iránt mutat anyai érzelmeket.

S bár a disznóól hőseinek végzete eleve elrendelt, tőlük függetlenül determinált

hiszen bármit is tesznek vagy nem tesznek, a böllér kését nem kerülhetik el az alapszituáció természetéből következően -, a mű drámaiságát az adja, hogyan viselkednek és viszonyulnak egymáshoz a hirtelen előálló válsághelyzetben ezek a típusok, az új szituáció milyen reakciókat vált ki belőlük. Nem annyira az elkerülhetetlen vég a fontos, mint inkább a saját helyzet fel nem ismerése, a meghamisított helyzetben való öntetszelgés, aminek következtében még a helyzet felismeréséből meríthető tartás és méltóság lehetőségét is elszalasztják. Az előadás kiemeli, hogy Mangalicza - már a böllérek kezében utólag felismeri saját helyzetét (persze ekkor már nem nehéz) és a többiek gazságát, s mintegy „önként" vállalja az áldozat szerepét, így némi méltósággal indul a halálba. Ezzel szemben Yorkshire és Kornwald osztályrésze a gyáva, szűkölő halál, miközben a közönséget is megkönnyezteti a disznóperzselés füstje, mely elárasztja a nézőteret.

Az előadás groteszk hatásához jelentős mértékben hozzájárulnak Justin Júlia jelmezei. Mangaliczát kopott, lyukas, kiült mackója már egymagában is jellemzi a két másik ártány piperkőcen elegáns öltözéke mellett. Ugyanígy a többi figurának is a „lelkét" mutatja meg ruházata, nem állatokká maszkírozza őket, hanem az emberi típus karakterjegyeit emeli ki. A látványt kiegészítik s a jellemzéshez is hozzájárulnak még az Iglódi István tervezte játéktér elemei: például mindegyik disznó a karakterére jellemző székkel rendelkezik. Mangaliczának a vidéki harmadosztályú presszók műanyag széke jutott; Kornwald úr faragott széke „telivérségére" utal, ősi nemesi családok szalonjába illik; Yorkshíre úré pedig a „világpolgár" széke, melynek látszólagos egyszerűsége rafináltan rejti a megmunkálást. A díszlet egyébként a disznóól kifutóját látjuk •- kellően egyszerű, tartózkodik a fölösleges kellékektől és ábrázolóelemektől, a játéktéri funkcióra koncentrál Mindent összevetve: e disznótor előtörténete nem nyújt életre szóló színházi élményt, de tisztességesen kidolgozott szórakoztató előadás. Továbbra is várjuk az új magyar dráma már eddig is bizonyítottan ígéretes tehetségétől, az epikus műveiből is jól ismert Czakó Gábortól újabb színpadi műveit.

Czakó Gábor: Disznójáték (József Attila Színház)

Rendező: Iglódi István. *Jelmez:* Justin Júlia m. v. *Játéktér:* iglódi István. *Versek:* Zászlós Levente. *Zene:* Selmeczi György.

Szereplők: Harkányi Endre, Kránitz Lajos, Tolnai Miklós, Szabó Éva, Málnai Zsuzsa.

CSÁKI JUDIT

Jennygonny

Brecht-bemutató Angyalföldön

Ha Bertolt Brecht minden teoretikus művét összehordjuk egyetlen kupacba, s ugyanezt tesszük minden színpadi alkotásával is - hatás dolgában egyenlőtlen a verseny. Mert igaz ugyan, hogy Brecht elméleti megállapításai sok szempontból lerántották a színpadról s a színjátszásról a misztikus, az öntudatlanság, a spontaneitás függönyét - de a többnyire illusztrációnak szánt művek legjobbjai sokkal messzebb jutottak ennél. Amenynyiben igazolják a brechti teóriát, annyiban túl is lépnek rajta, illetve szuverén műalkotásként hol itt, hol ott lógnak ki a teória mögül. S bár mindent összevetve az is igaz, hogy a gondolatok és a művek együtt teremtették meg azt a világot, amelyet ma színházban, dramaturgiában, rendezésben, színjátszásban, a megvalósítás egészében - és nem utolsósorban a befogadásban - brechti színháznak nevezünk, legjobb műveit mégsem ezért veszik elő rendre a világban. Méghozzá nagyon sokszor éppen azok a rendezők, akik maguk is egy sajátos színház megteremtésén fáradoznak, s ezt - többek közt - éppen Brechttel vélik elősegíteni.

A Mahagonny városának tündöklése és bukása című operát - illetve a gondosan megideologizált ellenoperát - a *Koldusopera* sikerén felbuzdulva hozta össze a szerzőpáros, Brecht és Kurt Weill. Az 1930-as németországi ősbemutatón ki-tört politikai botrány is jelezte: a képzeletbeli földi paradicsom embertelen szimbólummá emelése aktuálisnak bizonyult. Mahagonny, ami azért született, hogy a "mindent 'szabad" szellemében a tökéletes szabadság birodalma legyen, nemcsak a parttalan szabadság önpusztító anarchiajellegét domborította ki, hanem egy új, mindennél erősebb diktatúrát valósított meg: a pénz diktatúráját.

Az évek, évtizedek elteltével módosultak ugyan a mű hangsúlyai, behelyettesítést kívántak az egyes helyzetek, jelenetek. Behelyettesítést, változó megoldást, mint egy tanmesében. Alapvetően ilyen a történet: egyszerű, mint egy tan-mese.

A legtöbb Brecht-darab ugyanis megőrizte ezt a jellegét, s ez részben megkönnyíti, részben viszont nehezíti a színrevitelt. Könnyebbé teszi, mert - mivel alapvetően színpadra s nem könyvdrámának születtek - a jelentéstartalmak, a közlendő világos, egyértelmű; s részben ugyanezért nehéz, hiszen lehetőleg élővé varázsolt színpadi alakokkal kell ezeket a didaktikusnak tetsző igazságokat szabott úton megértetni a közönséggel. Amelynek brechti értelemben vett felnőtté válása - minden elidegenítő effektus ellenére - vonakodva, kelletlenül következik be. Ha bekövetkezik.

A nehézségek s a honi hagyománytalanság is magyarázza, hogy miért csak az ősbemutató után harminchat évvel, 1966-ban került el Magyarországra *a Mahagonny* (amelynél a szerzőnek vannak jobb darabjai is). Debrecenben mutatták be először, Kertész Gyula rendezésében. Egy év múlva került színre az Operaházban -• itt feltehetően Weill zenéje s a szereposztásból is láthatóan az ének került előtérbe -, végül is operáról s „modern" operáról van szó. Leokadját Takács Paula, Jim Mahoneyt Szőnyi Ferenc, Willyt Palcsó Sándor, Hétszentség Mózest Várhelyi Endre, Jennyt Házy Erzsébet énekelte. Bemutatták az Ódry Színpadon is, 1974-ben; majd a Madách Színházban, 1978-ban. Erre a premierre átdolgozták *a* Mahagonnyt; a recitativókat prózában mondták el. A mű egésze más megvilágításba került - kevésbé lett fontos a teljesítmény puszta ténye, s előrébb nyomakodott a tanmese maga. A songok persze megmaradtak - de már fontosabb volt a színészi átélés, a songok dramaturgiai szerepe, mint az ének kidolgozottsága, az operás hang. Jobbára elismerően fogadta az akkori kritika Kerényi Imre rendezését - a változat pedig polgárjogot nyert.

Még a Madách Színház előtt, 1976-ban mutatta be a darabot a Dunaújvárosi Kamaraszínpad; a főbb szerepeket Jobba Gabi, Csíkos Gábor, Tolnai Miklós, Zala Márk és Bajcsay Mária játszották. Az előadást - amit nem a Huszonötödik Színház jegyzett - Iglódi István rendezte. Akárcsak ezt a mostanit, a József Attila Színházban.

Mint Iglódinak Brecht terén, a József Attila Színháznak a zenés darabok terén van komoly hagyománya. S bár ez utóbbi esetében a jelző inkább az eltelt idő hosszára vonatkozik - ebből is következik egy s más. Például az, hogy a színház lassan változó közönsége igényli ezeket a darabokat; s Iglódi is valamelyes folyamatosságra törekszik saját pályáján. A kettő találkozhat Brecht Mahagonnyjánál; ráadásul az is igaz, hogy a színház művé-

Andorai Péter, Galambos Erzsi és Kaló Flórián a Mahagonny előadásában (József Attila Színház)

szeti stábjában beállott változások is inspirálhatták ezt a bemutatót.

Galambos Erzsi színházváltoztatása egyben komoly műfajváltást is jelent meglehet, ezt is „honorálni" próbálták a színház vezetői azzal, hogy szándékuk szerint Galambosnak olyan szerepet adtak, ami kipróbált képességeire épít elsősorban. Galambos jól táncol, jól énekel

s egy ma már részben divatjamúlt felfogás szerint ennél sokkal több nemigen kell Leokadja Begbick megformálásához. Kellően agresszíven, bár kissé primadonnásan hozza Mahagonny „szülőanyjának" alakját, a hidegen mosolygó, kegyetlen üzletasszonyt, akit a pénzen kívül tényleg semmi nem érdekel. Kissé kilóg a „város" bizonyos értelemben egységes közösségéből; szerep szerint is kívülálló.

Galambos Erzsi érezhetően más oldalról érkezik az előadásba, mint a többiek. Önmagában ez nem értékítélet - de más a színpadi jelenlétének a minősége is (ez viszont már az). Leginkább akkor van jelen, amikor a szó szoros értelmében róla vagy általa szól a játék; ha ő énekel, ha ő táncol legelöl. Egyébként eltűnik a többiek közt; ilyenkor a kegyetlen diktátor nincs a színpadon.

Bármi a magyarázat - a következmény az, hogy Leokadja Begbick megszűnik főszereplő lenni. Vagy kényszermegoldás, vagy a -- láthatóan érett, alaposan kimunkált rendezői koncepció eredeti feltételezése szerint is más áll a középpontban; egy másik alak, akin legalább úgy tetten érhetők Mahagonny kódexé-nek emberdeformáló törvényei, mint Leokadján: Jenny.

Jenny attól is főszereplőjévé válik az előadásnak (más, később részletezendő okokon kívül), hogy Iglódi olyan színésznőt-e talált, akit mintha részint Brecht, részint Iglódi oktatott volna a mesterségre. Az író és a rendező - nem mindenütt azonos - világába olyan tökéletességgel illeszkedik Pápay Erika főiskolai hallgató, hogy egyértelműen középponttá szervezi Jenny alakját. Ő a Mahagonny kitermelte ideális emberpéldány; ő az átmenet J i m relatív idealizmusa és az embertelenség közt; ő a viszony illetve a viszonyulás alapja. Olyan átütőerővel éli meg a drámába fordított tanmesét, hogy - teljes határozottsággal fittyet hányva minden elidegenítésre - katartikus pillanatokat szerez. Nála mellékessé válik az egyébként kitűnő érlel:-és tánctudás, ami Galambosnál elsődleges. Pápay Erika meglepő biztonsággal

Jelenet a Mahagonnyból (Andorai Péter, Galambos Erzsi, Kaló Flórián és Pápay Erika f, **h.) (Ikládv** László felvételei)

használja eszköznek mindazt, ami arra csábít, hogy céllá lépjen elő; a „Rossz ágyat, ha vetsz" kezdetű song előadásában már föl se tűnik a mesterségbeli tudás, nyilvánvaló viszont egy új minőség Brecht előadásában.

Pápay Erika tehát nagy nyeresége ennek az előadásnak -- s az ilyesfajta nyereségekre egy ideig még nagy szüksége lesz Iglódi Istvánnak. Nemcsak azért, mert az eddigi előadásokból is sejthető színházmegújítási kísérlete hosszú, sok kitartást és türelmet igénylő feladatnak látszik; hanem azért is, mert egyelőre érezhető távolság feszül a határozott rendezői irányítás és a megvalósítás közt. Bár a színészek többsége kedvvel és elszánással csatlakozik az új szakaszhoz az egységes társulattá kovácsolás legalábbis annak színpadi jelenléte még várat magára.

Az városalapító triumvirátus két másik tagja szerepe lehetőségeinek főleg komikai oldalait hangsúlyozza. Kaló Flórián Willy, a cégvezető szerepében időnként el is túlozza a komédiázást; Andorai Péter Hétszentség Mózese hatásosabb és „brechtibb" figura, bár a legfontosabb elemnek - a rideg, kegyetlen, elszánt céltudatosságnak kellene lennie; ez mindnyájuknál lágyabb, el-eltűnő, erőtlenebb a kelleténél.

Ugyanez az erőtlenség jellemzi Jim Mahoney alakítóját, a fiatal s frissen a színházhoz szerződtetett Rátóti Zoltánt is. Elfogódottan játszik, s lényegesen érzelmesebb, lágyabb ,imet formál ebből a sok vihart megélt aranyásó-keményfiúból, mint kellene. Jószívű, naiv, kedves, szeretetre méltó Jim ő, akivel „kiszúr" a gonosz Mahagonny-világ - úgy általában. Társai, a Jacket játszó Újréti László, a Billt alakító Józsa Imre s Joe szerepé-ben Vogt Károly jobban oldják meg lényegesen könnyebb feladatukat. Rátótinak még kétségtelenül van ideje keménvebbre érlelni nemcsak Jimet, hanem saját színészi karakterét; most azonban az **ő** halványsága is hozzájárult ahhoz, hogy partnere, Jenny valóban főszereplővé váljék,

Iglódi értelmezését és rendezését nagymértékben az adottságok alakították. Az ő Mahagonnyja brechti értelemben időt-len vízió - és több is annál: ma, épp ma is érvényes. Mindazok a nyugtalanságok, a mindennapokat árnyékoló reális veszélyek, amelyek egy bármilyen Mahagonny alapítását inspirálhatják, nem kézzelfogható konkrétságukban, hanem szorongató megfoghatatlanságukban, uralhatatlanságukban ott feszülnek a tanmese első szintje alatt. A kiszolgáltatottságot is megmutató harsány mulatozás, a mindenről elfeledkezés erőltetett megjátszása elsősorban az egész lehetetlenségét mutatja meg. Az életörömök túlhajszolásának önmaga ellentétébe fordulása legyőzi az illusztratív játékot, ami több ötlettel is alátámasztva - egyébként szellemesen jelen van ezen a színpadon is. Nem utolsósorban Szlávik István díszlettervezőnek köszönhetően, aki egyenrangú alkotótársként komponálja meg azt a látványvilágot, amelyben Iglódi értelmezése a legegyszerűbben megvalósítható. A hatalmas autókerekek, a két, sokféleképpen „játszó" lépcsősor mellett szinte nincs díszlet; s nem is kell - sugallják a határozottan és szellemesen brechti villogó képek a színpad két oldalán.

Az előadás zenei vezetője, Selmeczi György részt vesz a játékban - ő a narrátor, s ő juttatja minduntalan eszünkbe, hogy játék, kitaláció, amit látunk, eszünkbe se jusson holmi tradicionális alapon azonosulni ezzel vagy azzal. Amit zenében tehetett az előadásért - megtette.

Bertolt Brecht-Kurt Weill: Mahagonny pára-fának tündöklése és bakása (József Attila .Szín-ház)

Fordította: Görgey Gábor. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Koreográfus:* Móger Ildikó. *Rendező:* Iglódi István.

Szereplők: Galambos Erzsi, Kaló Flórián, Andorai Péter, Rátóti Zoltán, Újréti László, Józsa Imre, Vogt Károly, Pápay Erika f. h., lvancsics Ilona, Kocsis Judit f, h,, Radó Denise f. h., Fördös Magda.

VASS ZSUZSA

Godot-ra várva

Becket a Madách Kamaraszínházban

Beckettet úgy szokás számon tartani, mint az abszolút kilátástalanság dráma-költőjét. Nyilvánvalóan hazugság lenne azt állítani, hogy ennek semmiféle alapja nincs. Beckett világlátása valóban peszszimista, filozófiája agnosztikus, hősei pedig abszurd léthelyzetekben kilátástalanul vergődő véglények. Mégsem biztos, hogy darabjait véglényhez illően kell játszani: a tavalyi kaposvári 0, *azok a szép napok !* női hőse, Winnie, Pogány Judit megrázó alakításában valóságos apoteózison ment át a szemünk láttára. Azonosulhattunk vele, de mindenképpen becsültük küzdelmét, „kicsinyes" bíbelődéseit a tárgyakkal és Willie-hez való ragaszkodását reménytelen helyzetében, homokba ágyazottan. Küzdése katartikus volt, mert ez a Winnie mindent meg-tett, amit az embernek maradásért ebben az állapotban megtehetett. Ez a felemelő előadás sokakban kétségeket ébreszthetett az iránt, hogy Beckett világszemlélete egyértelműen pesszimista. Mások azt hihették, hogy Kaposváron nem is Beckettet játszanak, holott Ascher, a rendező következetesen tartotta magát az író utasításaihoz, „még a szüneteket is Beckett-től „lopta". Ezek szerint Beckett darabjai mégsem pesszimisták? De igen. Ne tagadjuk meg az írótól, ami elemi sajátja, ugyanakkor próbáljuk meg különválasztani a becketti pesszimizmust annak drámabeli funkciójától. Valószínűleg igaza van Jerzy Kreczmarnak, aki azt írja, hogy Beckett pesszimizmusa lingvisztikai, programja agnosztikai, abszurditása kísérleti, analitikus jellegű. Ezek a formai jegyek ugyan sokat elárul-nak Beckett művészi világáról, de drámai létrejöttének okairól nem mindent mondanak el.

Klasszikus kultúrértékeink megsemmisülésének érzékeltetése az alakok kommunikációs képességeinek leépülése által ugyanúgy formai-stilisztikai keretek, mint a tudat határérzetének agnosztikus kivetítése az állandó várakozás miértjének titokban maradásával. Ebben az abszurd léthelyzetben, amelybe az író belehelyezi kísérleti párjait, az elsődleges filozófiai kérdés ; lehet-e létezni akkor, amikor már *majdnem* lehetetlen a létezés fizikai, tudati és lelki téren egyaránt. Mi bizonyíthatja az ember emberi képességeit a csökevényes létben. Ez Beckett filozófiai nézőpontja. Ugyanakkor Beckett-től mindenfajta irónia távol áll. Hőseit nemcsak felülről szemléli, hanem belülről is; ettől mérhetetlenül komor, ez vitathatatlan. Az együttérzés ehhez a nézőponthoz mindazonáltal hozzátartozhat és vállalt lehet. Ezekben a minden oldalról behatárolt, a teljes mozdulatlanság felé tartó léthelyzetekben nem biztos, hogy a kívülálló írói látásmód dominál, lehetséges, hogy a belülről való, a szubjektív kerül előtérbe. Ebből a nézőpontból a kérdés már nem az alig-létben való lét értelme vagy értelmetlensége, hanem az, hogy mit bír el az ember ilyen szűkre szabott keretek között, pontosabban, ilyen nem emberre szabott keretek között. Mi biztosíthatja még ember voltát, a másik emberhez való „normális" viszonyát. A becketti párok mind ilyen feladványok alkotóelemei: két ember együttélési lehetőségének vagy lehetet-lenségének bizonyítékai - tetszés szerint, ugyanis Beckett nem ad pozitív vagy negatív választ e kérdésre. Ez mindenkor a Beckettet rendezők dolga. A fogódzó, amit ad: a párok összetartozásának érzékletes társadalmi behatárolása.

Winnie és Willie a középosztálybeli házastársi lét csökevényében élnek. Willie majdnem mozgásképtelen, Winnie teljesen az, emellett testének nagy részét eltemette a homok. *A Játszma végében* Hamm szülei, Nagg és Nell csonkolt szemétládalétükben ugyancsak egymást kiegészítő, egymásra utalt emberpár. Hamm és Clov pedig az úr szolga együttlét társadalmi képletéből adódóan gyűlölet és ragaszkodás váltakozó viszonyában élnek.

A Godot-ra várva két csavargója viszont társadalmon kívüli helyzetéből fakadóan sokoldalúbban, egyben közvetlenebbül képviseli az egymásrautaltságból következő emberi viszony problematikussá-gát. Estragon és Vladimir - Beckettnél egyedülállóan - két olyan lény, akikben még közvetlenül föllelhető az önirónia és a tiszta érzelmiség is. E két társadalmon kívüli lény esetlensége, kiszolgáltatottsága még tisztán emberi, még nem annyira fiziológiai-filozófiai természetű. Pozzo és Lucky rabszolgatartó - rabszolga kettőse azáltal kiegészítői a két csavargónak, hogy viszonyuk par excellence társadalmi és a társadalmi viszonyok emberi értékeinek elkerülhetetlen leépülésről tanúskodnak, ezzel erősítve Estragon és Vladimir társadalomidegen összetartozását. Mivel ez Beckett első drámája, a társadalomfilozófiai és a lírai-emberi nézőpont kettéválása még konkrétan, a duókba rendezett figurák konfrontálásában is kifejeződik.

Beckett nézőpontja tehát kettős: felülnézeti-filozófiai és szubjektív-lírai. Úgy gondolom, megrendezni drámáit csakis mindkét nézőpont figyelembevételével érdemes. Az író instrukciói következetes és pontos útmutatók annak a stílusnak a megtalálásához, melyet darabjai megkövetelnek. Beckett zárójeles kívánalmai a színészek felé mindenekelőtt kiváló vizuális érzékről tanúskodnak; a megkövetelt gesztusjátékok mesterien tipizálják az alakokat. Ugyanakkor nemcsak gesztusokat, de ritmust is követel beszédben és mozgásban egyaránt. Ezekből az instrukciókból kiderül, hogy alakjait nem lehet naturalisztikusan játszani, vagyis a színész nem hagyhatja figyelmen kívül a szituáció metaforikus, elvont jellegét. Ugyanakkor ahhoz, hogy az alak emberi, befogadható lehessen, természetes játékra van szükség. E két dolog csak látszólag zárja ki egymást. E természetesség ugyanis nem realista-pszichologizáló játékot jelent, hanem egy olyan természetességet, melyből kiderül számunkra, hogy az alak helyzetét reálisnak fogja fel, vagyis hogy ez a helyzet minden abszurditása ellenére az ő természetes élettere. Ez a hozzáállás természetesen komikus, groteszk hatást eredményez, ugyanakkor, mivel Beckett látásmódja nélkülöz mindennemű iróniát, fájdalmas is. Ez a kettős hatás olyan feszültséget eredményezhet, melyre csak a burleszkműfaj nagy alakjai és a nagy bohócegyéniségek voltak képesek. A Godot négy hőse keménykalapot visel; Estragon cipője és Vladimir kalapja ugyanolyan nélkülözhetetlen tárgyai, tartozékai a két csavargónak, mint a bohócok cirkuszi kellékei vagy Chaplinnek a sétapálca és a keménykalap.

A játéknak egy bohócszámnál persze realisztikusabbnak kell lennie, végtére is ezek az alakok többnyire behatárolható társadalmi rétegeket, típusokat képviselnek: egy szétesett világ túlélő típusait és viszonylatait. Ezek a figurák *valamikor valakik* voltak - ezáltal itt is *az akkort* képviselik mozdulataikkal, gesztusaikkal, beszédmodorukkal. Ezeknek az akkor és ott értelmes és fontos gesztusok-nak az ismételgetése, felelevenítése az alak számára nélkülözhetetlen fogódzó,

menedék az értelmetlen létben. Vladimir és Estragon is ezekből a társadalmi gesztusokból teremtik meg saját beszédjüket és gesztusaikat. Náluk azonban ez a hivatkozásrendszer, éppen mindenkori perifériára szorultságukból következően, parodisztikusan játékos. Ok a mindenkori várakozók, a múlt nélküliek, így játékaikban soha nem magukat, hanem a mindenkori másokat idézik. Számukra a lét: kínos várakozás és játék. Ebből a kétféle játékból, a burleszkszerűből és a gesztikus tipizálóból nagyszerű előadások születhetnek. Kaposváron például ilyen előadás született tavaly. Lehetséges, hogy Beckett darabjait másképp is el lehet jól játszani. A Madách Kamarában bemutatott *Godot-ra* várva erről mindenesetre nem tudott meggyőzni.

Beckett: **Godot-ra várva (Madách Kamaraszínház) Koltai János (Lucky), Haumann Péter** (Estragon), Márton András (Vladimir) és Körmendi **János (Pozzo) (MTI-foto-Ilovszky Béla felv.)**

Godot-ra várva

Tulajdonképpen elismerésre méltó, hogy a budapesti színházak között egyedülállóan a Madách Színház másodszorra is vállalkozott Beckett-dráma bemutatására (tíz-egynéhány éve itt mutatták be először nálunk az 0, *azok a szép napok !-at).* Kivált, ha tudjuk, hogy a magyarországi színházak Beckett-bemutatóinak száma még a tízet sem éri el. Ez a tény nemcsak azoknak fájdalmas, akik szeretik Beckett drámáit, de azoknak is, akik darabjaiban egy olyan színházi nyelv, játékstílus elsajátításának lehetőségét látják, mely a magyar színjátszási és befogadói kultúra számára ismeretlen, noha szerte l urópában már több mint fél évszázada bevált.

Beckett első drámáját, a *Godot-ra várvát* először 195 3-ban mutatták be Párizsban. Azóta is többnyire műsoron van. Nálunk először 1965-ben játszották a Thália Stúdióban, rá tíz évre nagy sikerrel mutatta be a kaposvári Csiky Gergely Színház; a mostani bemutató a harmadik hazánkban. A többi Beckett-dráma többnyire még ennyi bemutatót sem ért meg. Nem csoda hát, ha a mos-tani budapesti *Godot-előadás* nagy érdeklődésre tarthatott számot. Az előadás rendezésére a színház az NSZK-ban élő magyar származású rendezőt, Bődi Istvánt hívta meg, akinek valószínűleg széles körű tapasztalatai vannak a nyugati Beckett-játszást illetően. Ha a meghívás ennek a tapasztalati fölénynek volt köszönhető, csak dicséret érheti érte a színházat. Hogy Bődi mégsem „hagyományosan" akarta megrendezni a *Godot-t,* azt már a bemutató előtt sejteni engedte egy nyilatkozata, amelyben közölte, hogy a nyugati előadások burleszkszerű, kuszi bohócjátékai számára túlhaladottnak tűnnek; ő két, az őrület határán lévő embert kíván színpadra vinni a két csavargó alakjában. Azt, hogy a bohócgúnyába bújtatott Beckett-figurák önmagukban nem adekvát megjelenítői az író világának, elhiszem. A gondolat második része, a következtetés azonban megdöbbentett: úgy tűnt, Bődi nem azért jött éppen Magyarországra Beckettet rendezni, hogy megtanítson beckettül játszani, hanem fordítva: azért, mert itt találta meg azt a színházi közeget, melyben az ő realisztikus, absztrakttól idegen elképzelése a leginkább megvalósulhat.

A kamaraszínház színpadán a jelképes országút helyett a hátteret élesen lehatároló világos vászon falfelület látható, mely arra szolgál, hogy majd az éjszakai érces hold fényét vetítse be borzongatóan. (Díszlettervező Koltai János.) A perspektivikus térkiképzés hiányából következően a távlatszerű űrjelleg, a semmibeveszés kozmikus érzete, a látvány filozofikussága helyébe egy zárt, sem valamiféle költői ihletésű képpel, sem pedig valami valóságossal nem azonosítható, mesterkélt tér jött létre. Ehhez a mesterkéltséghez elegáns toldalékul a fára szakadt nylon került; sejthetően a fa nem fog levelet ereszteni a második felvonásra.

A rendező a dialógusokból és az instrukciókból mindent elhagyott, ami költőiséget vagy filozofikusságot áraszt magából. Kihúzott minden olyan szöveget és mozgásinstrukciót, amely burleszkszerű, játékosan több értelmű. Elmaradtak a kétértelmű költői szövegek, de elmaradtak a keménykalapok és minden olyan gesztus, amely a tárgyakhoz való egyéni viszonyt jelenti a darabban. Estragon viszonya cipőjéhez ugyanúgy esetleges, mint Vladimir keménykalapjának felcserélése svájcisapkára.

Az alakok egyéni sorsokat sejtető öltözetekkel történő karakterizálása nem két ember egymást kiegészítő párviszonyának megfogalmazása, hanem talán két csavargóvá „züllött" egyed (talán egy könyvelő és egy diplomás értelmiségi?) esetleges egymásrautaltsága az értelmetlenségben. Miért az értelmetlenségben? Mert két, társadalmilag egymásra utalt, egymáshoz kötött lény viszonya szétesett társadalmi viszonyok között is működőképes lehet - ezen áll vagy bukik létük értelme a filozófus Beckett szerint. De két idegen lény találkozása a szétesett világban csak pszichológiailag, egyénileg magyarázható, az ilyenfajta egymásrahangolódási lehetőségtől pedig Beckett megkíméli alakjait. Bődi egyéni sorsokat jelez, ezeket viszont képtelen motiválni, mert az író ehhez tudatosan nem ad fogódzót. Beckett jó filozófushoz illően tudja, ahhoz, hogy alakjait az irracionalitásban egymáshoz köthesse, racionális, történelmi magyarázatra van szükség. Itt viszont miértek sora vetődik fel a nézőben, melyek Beckettnél, ha helyesen értelmezzük, fölöslegesek. Miért vár ez a két egyén Godot-ra? Hogy juthattak idáig? Miért nem a családi életben keresik életük megoldását, miért az út szélén? Szociológiai kérdések lehetőség szerint létező társadalmi problémákra. Talán arra jó ez az elhibázott értelmezés, hogy elhibázottságánál fogva bizonyítsa: Beckettvíziója nem egyszerűen a ma társadalmának szociológiai és lélektani felméréséből támadt látlelet, hanem egy költő-filozófus keserű poézise.

Haumann Péter ideális Estragon lehetne. Eddigi szerepformálásai bizonyítják, hogy nagyszerű érzéke van a kétértelmű, filozófiába oltott lírai szerepformáláshoz; kiváló lírai-keserű bohóc lehetett volna. Márton András számomra Pinter Hazatérésében bizonyította elsőként, mennyire érzékeny a groteszk helyzetekre. Vladimirja talán újabb bravúrteljesítmény lett volna. Ehelyett mindketten belekényszerülnek egy olyan játékba, amely egyrészt pszichológiailag indokolhatatlan, másrészt racionalizálhatatlan. Haumann Estragonjáról annyi derül ki, hogy egy lelki roncs, akit élete sivársága állandóan sírásra késztet. Nem csoda, ha alakítása teljesen külsődleges manírsorok ismétlésére korlátozódik; a lelki fájdalom külsőséges gesztusa az arcán, szemháború a reflektorokkal, melynek eredménye a megkívánt, hangtalan sí-

rás, reményvesztett „égre" tekingetések, hajsimítások stb. Ilyen lehet egy elfuserált alanyi költő, amikor éppen nem tud költeni, mert nincs miből. Az az igazság, hogy mozgásában még így is megmaradt néhány bohócos gesztus, talán a bő zakó - nak és nadrágnak is köszönhetően; néhány beállása felüdítően burleszkszerű.

Márton András Vladimirja valószínűleg nagyon meg van ijedve. Vajon ő len-ne a mindenre ijedős kis csinovnyik, aki aktatáskájával értelmetlenül belecsöppent egy az emberi értelmet meghaladó várakozásba, és értelmetlen létét úgy próbálja racionalizálni, hogy a költőt pátyolgatja, és „kisstílű módon" értelmezni próbálja helyzetét. Estragon a fellegek-ben járva zokog, Vladimir a földön vacogva várja Godot-t. A rendezői munka eredményeként e két alak ilyen létének és itt létének miértje teljesen titokban marad.

Körmendi János Pozzója korrekt alakítás: visszafogottan hoz egy kamásnis pozőrt.

Koltai János Luckyja azonban teljesen érthetetlen: a málészájú parasztkülső nagy karimás kalappal és bajusszal ugyan olyan, mintha jelentene valamit. Remélhetőleg azonban semmit sem jelent, és tulajdonképpen hálásak lehetünk a rendezőnek, amiért az ő szövegéből kivételesen nem húzott, mert a tudományos gondolkodás forgácsaiból felépülő (inkább leépülő) monológja elhangzásával sejtésünk, hogy e magyar paraszti külső csak jobb híján született meg, beigazolódott.

A négy színész nagyon alázatosan és visszafogottan játszik. Az előadás vége felé az egyik jelenetnél azonban már ők sem bírták türelemmel és alázattal. Mi-kor a földön fekvő Lucky megvizsgálására küldött, de nem mozduló Estragontól Vladimir megkérdi, mire vár, Estragon pedig erre azt válaszolja, Godot-ra várok - a színpadon egy rövid időre „elszabadul a pokol". A négy jobb sorsra érdemes színész felszabadultan bohóckodni kezd. Ennek a bohóckodásnak ugyan nincs értelme, de legalább kizökkenti a nézőt addigi fásult állapotából, és talán felmerül benne annak gondolata: Beckettet másként, talán éppen beckettül mégiscsak érdemes lett volna bemutatni a Madách Kamarában.

Samuel Beckett: Godot-ra várva (Madách Kamaraszínház)

Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil. *Díszlet:* Koltai János. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Zene:* Mártha István. *Rendező:* Bődi István m. v.

Szereplők: Haumann Péter, Márton András m. v., Koltai János, Körmendi János.

BÉCSY TAMÁS

A hazugság és következménye

Stríndberg-bemutató Szolnokon

Strindbergnek egészen korai drámája A *apa.* Cselekménye egyszerű. Az apa, a Kapitány, intézetben tanítónővé kívánja taníttatni lányukat, Bertát; az anya, Laura pedig otthon, vallásos nevelésben kívánja részesíteni. Kinek az akarata-elképzelése fog érvényesülni, erről szól a da-rab *eseménysora.* A történéseket Laura irányítja.

A Kapitány felelősségre vonja egyik katonáját, amiért nem akarja elvenni a teherbe ejtett szobalányt. A katona azzal védekezik, hogy sohasem lehet tudni, ki a gyermek apja. Ezt az érvet a Kapitány is elfogadja, s ez szolgál Laurának kiindulópontként férje elleni manővereihez. A másik ötletet is kívülről kapja, és nem saját benső világában fogalmazódik meg. Laura mindenkinek, így az Orvosnak is a tényeket eltorzítva, sőt tényeket hazudva panaszkodik férje viselkedéséről. Az Orvos megjegyzi, vigyázni kell, mert beteg lélekben bizonyos gondolatok könnyen monomániává fejlődhetnek. Laura a két ötletet összekapcsolja, és elejti férjének a megjegyzést: hátha nem is ő Berta apja. A gyanú valóban rögeszmévé válik a Kapitányban, a végén meg-őrül, s a Dada által ráhúzott kényszerzubbonyban meghal.

Talán ennyiből látható, hogy a mű eseménysorába nincsen beépítve Laura férje elleni akcióinak a konkrét oka. Ez az ok természetesen kiderül az alakok -- elsősorban a Kapitány - által elmondott szavak-mondatok tartalmából. Mivel azonban csak ezekből tudható meg, s nem a közöttük lévő viszonyváltozások tartalmából és irányából, a színházi előadásban az ok többféleképpen értelmezhető.

Az alakok azt a magyarázatot adják, hogy a harc oka voltaképp nem a Kapitány és Laura egyéniségében rajlik, mert *ez a férfi és a nő* között állandó adottság. Vagyis Strindberg szerint ez a harc a nemiség tényéből-erejéből következik azzal a céllal, *hogy a* másik fölött megszerezze a hatalmat. Noha az írott drámáról részletesen szóltunk a SZÍNHÁZ 1982/9. számában, most is meg kell jegyeznünk, hogy a férfi és a nő közötti, strindbergi értelmezésben megjelenő harc oka voltaképpen nem építhető be egy dráma eseménysorába, mivel ez az eseménysor egyenlő az akcióknak vagyis az alakok közötti viszonyok változásának a sorozatával. Az alakok közötti viszonyváltozások vagyis az akciók oka pedig csak akkor jelenik meg magukban a viszonyváltozásokban, ha ez az ok az alakok egyéniségében gyökerezik. Mivel a nemiség ténye és ereje nagyobb, átfogóbb az egyéniségnél, hiszen minden emberben megvan, nem lehet be-építeni maguknak a viszonyváltozások-nak a tartalmába és/vagy irányába.

Ebből pedig az következik - és ezért is említettük -, hogy egy színházi előadás a harc okát hitelesen is értelmezheti többféleképpen; elsősorban az erre vonatkozó konkrét mondatok elmondásának módjával, illetőleg az alakoknak a színészek által megformált általános magatartásával és a különböző rendezői megoldásokkal. A harc okának értelmezésére még az is lehetőséget ad, hogy a férfi és a nő, biológiai alapú és indíttatású és nem az egyéniségből eredő küzdelme itt a gyermek neveltetésének ürügyén folyik.

Nos, a kérdés az, hogy a szolnoki Szigligeti Színház Éry-Kovács András rendezésében mit tud mondani ma, amikor a Strindberg által alakjai szájába adott magyarázatot jócskán megcáfolta a tudomány, s ma már senki nem hisz benne.

Azonnal említenünk kell Éry-Kovács András rendezésének két feltűnő, fölöttébb hangsúlyos elemét. Mind a kettő önmagában kitűnő díszletbeli megoldásra alapozódik. (A díszlet Kálmán László munkája.) A játéktér hátterét a szoba bútorzatai adják - könyvespolc, fogas, szekrény -, akként, hogy közöttük hézagok vannak, s így a háznak a szoba mögött lévő folyosója is látható. A szereplők mindig a fogas és a könyvespolc közötti helyen jönnek be a folyosóról, és itt is mennek ki. A hézagok miatt már a folyosón láthatóvá válnak, ahol igen lassan, mondhatni méltóságteljesen, egyenes derékkal járnak, ám mozgásuk hirtelenül - tehát egyértelműen szándékoltan - felgyorsul, amint a szobába belépnek. Kimenetelük után járásuk ismét és azonnal lelassul. A háttérben nemcsak bejöveteleik előtt tűnnek fel; máskor is elsétálnak a folyosón.

A másik rendezői - tehát az írott szó-

vegben nem található jelenetsorra lehetőséget adó díszletelem a mennyezet. A játéktér fölé vastag vasdrótokból felépített mennyezet borul, amelyen járni és tartózkodni lehet, s így láthatóvá válnak azok, akik a ház „emeletén" vannak. Itt nagy támlás szék van elhelyezve, amelyet a rendezés mint „Laura helyét" jelöl ki azzal, hogy a nyitóképben itt ül, s a végén egy-két mondatot innen beszél férjéhez. Rajta kívül leginkább még Berta látható itt, s egyszer a katona, aki a kényszerzubbonyt hozza majd be a játék-térre.

Úgy gondoljuk, jelentése csak az emeleti résznek van: a szék mint „Laura helye" szimbolikusan Laurának a ház egész életére való „ráterülését" jelenti; azt, hogy itt minden történést ő határoz meg. Fölöslegesnek érezzük azonban Berta itteni mozgásait; különösképp a Kapitány és Laura nagy vitája alatt. A szöveg sem indokolja teljes mértékben, hogy Bertát *látnunk* kell ezen vita köz-ben. De leginkább azért baj, mert határozottan elvonja a figyelmet a lent folyó vitáról.

A rendezésnek ezeknél a mozgásoknál sokkal hangsúlyosabb elemei az elsőként említett, a háttérben megvalósuló mozgások. Valami jelentésük bizonyára van, ám ezt nem sikerült egyértelműen közölni. Talán azt akarja jelenteni, hogy a színjáték erőterén belül gyorssá, izgatottá vagy felfokozottá válik az élet az azon kívülihez viszonyítva; talán azt, hogy a színház vagy a műalkotás a szobán belül valósul meg. Ezek természetesen bármely színházi előadás esetében evidenciák, fölösleges megmutatni. De lehetséges egy további jelentés is, amely-re azonban csak később tudunk utalni.

Mindezzel csak azt akartuk mondani, hogy a rendezés egyik leghatározottabb eleme - akármi is a szándékolt jelentése *nem* a belül lezajló eseményeket vagy az alakokat értelmezi, nem ezeket látja el újabb jelentésréteggel, hanem ezektől független. Ezért mesterséges, sőt, mesterkélt. Ezeknek a mozgásoknak a legfőbb baja épp ez: meghatározható, érzékelhető jelentések nélkül válnak fölöttébb hangsúlyossá, aminek következtében nem érezhető helyénvalóságuk, s így zavaróan vonják el a figyelmet a játéktérben zajló eseményektől.

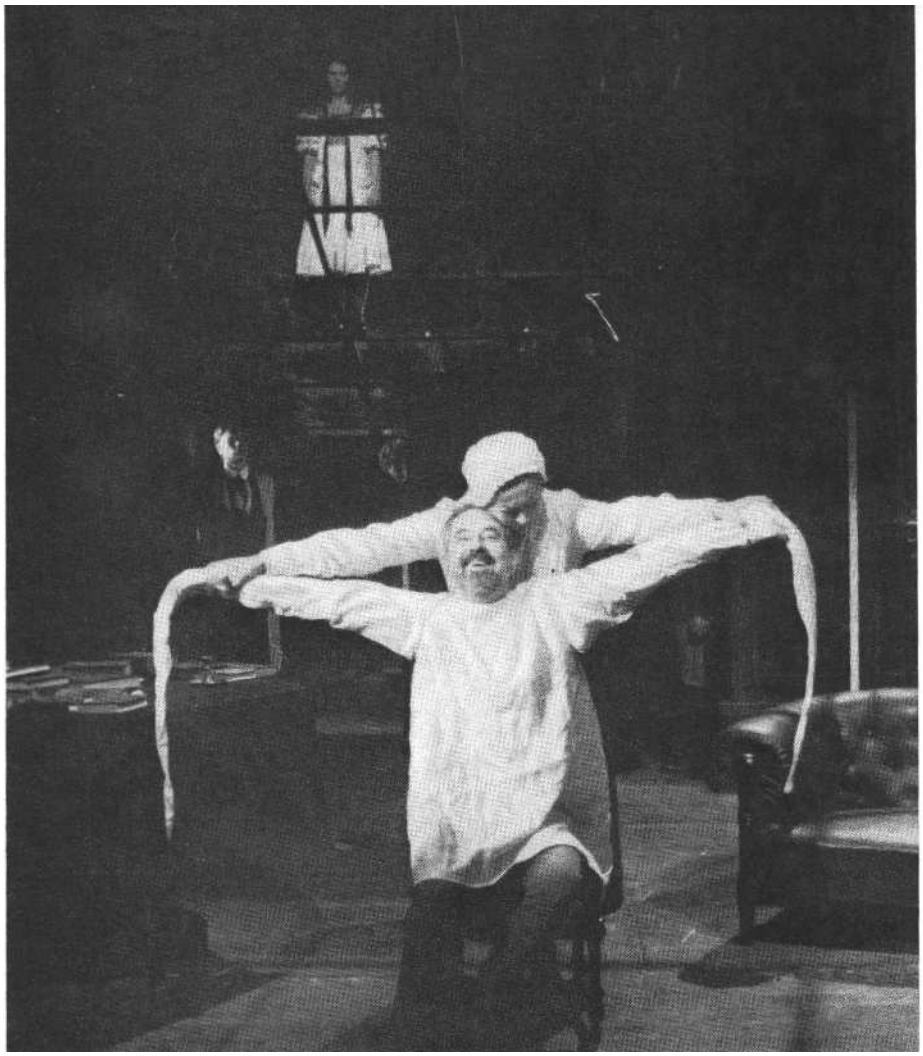
A színjáték világszerűségének a középpontjában a Kapitány áll, de mégsem az ő alakja lesz -- ennek az előadásnak a világképét tekintve - igazán fontos. Az

Strindberg: Az apa (szolnoki Szigligeti Színház). Kristóf Tibor (Kapitány) és Koós Olga (Laura)

az alapvető kérdés, hogy mi a feleségével való harc oka, vele kapcsolatban válik dominánssá. Különösképp azért, mert ő a vesztes - de vajon miért éppen ő? A választ természetesen Strindberg sem tudta megkerülni vagy kihagyni. Szerinte a férfi és a nő hatalomért folyó harcában az a fél veszít, akinek gyengébb az akaratereje; ez pedig annak a következménye, hogy ki született szüleinek az akarata ellenére, illetve, hogy - közelebbről meg nem határozott módon - melyiküknek beteg az elméje. *(A* Júlia *kisasszo*nyban a nő veszít, ugyanezen okok miatt.)

Kristóf Tibor Kapitány-alakítása nyilván nem a vereségnek ezt a teljesen hihetetlen és hiteltelen okát, hanem halálának okát előlegezi és mutatja meg. Megformálásában a Kapitány egyáltalán nem akarat nélküli ember, hanem robosztus, zabolátlan és gátlástalanul indulatos, akinek már az élet apróságai is „elöntik az agyát", ha azok neki nem tetszőek. Az alakításban - szerencsére - nyoma sincs annak, hogy ez az indulatosság és erőszakosság (veri a katonát) a gyenge akaraterő kompenzációja. Így nem is teszi hangsúlyossá azt a szöveget, amelyben közli: apja és anyja akarata ellenére jött a világra. Ezt a szövegrészt kissé elmerengve mondja, s nem veresége okaként.

A Kapitány igen értékes ember, aki jelentős természettudományos felfedezések küszöbéhez érkezett. Úgy gondoljuk, az előadás közlése, mondanivalója pontosabb és erőteljesebb lenne, ha Kristóf Tibor jobban érzékeltetné alakjának értékességét, jelentős mivoltát. Mert leginkább az állandóan robbanni kész indulatosságot láthatjuk, ami azonban igen jól előlegezi, hogy agyvérzésben hal meg; noha az alakítás csak a halál biológiai okát készíti elő. Mert Kristóf Tibor az indulatosságot sajnos nem úgy mutatja meg ami a legszervesebben következne Koós Olga alakításából, az előadás leghangsúlyosabb közlésrétegéből is miszerint az a tehetetlenség váltja ki, amelyet Laura hazugságai és manőverei építettek belé. Mivel az alakításban a Kapitány indulatossága pusztán önmagában való indulatosság, vagyis, mert nem a tehetetlenség következménye, mindig nagyobb hangerővel is jelenik meg, mint szükséges lenne. Igazabb lenne, a Kapitány helyzetét jobban érzékeltetné, ha indulatosságát, elsősorban az asszonyokkal, s különösképpen feleségével szemben, tehetetlenségéből következően fojtaná le, hogy indulatának gőzei csak őt feszítsék, belülről. Így aztán Kristóf Tibor Kapitánya inkább önmagában való indulatosságának az áldozata, noha Laura - Koós Olga alakításában - pompásan felépíti köréje azt a hálózatot, ami-ben tehetetlenségében vergődhetne a halálba. Nem érezzük egészen hitelesnek a Kapitány őrületének megformálását sem. Úgy ugrándozik, úgy beszél, hogy a meghibbantságnak valami gyermekiességet, sőt: infantilis jelleget kölcsönöz. A megbomlottságnak ez persze hatásos de tegyük hozzá: kissé szokványos - megjelenítése. Miként ahogy ki-ki al-



Jelenet Az apa című Strindberg-drámából (az előtérben Kristóf Tibor a Kapitány és Petényi Ilona a Dajka szerepében) (Szoboszlai Gábor felvételei)

katából következően választ öngyilkossági módot, a meghibbantság formájának, megjelenési, megnyilvánulási módjának is van karakterbeli háttere. S ebben a Kapitányban - megítélésünk szerint - a meghibbantságnak nem ez az infantilis formája bomlik ki.

Az előadás Koós Olga alakítása révén közöl lényeges dolgokat. Azt tudniillik, hogy a Kapitány feleségének gátlástalan hazugsága miatti tehetetlenségében őrül meg; hogy meghibbanását *az* a hálózat okozza, amit ezek a hazugságok építenek köré, s amely megfoghatatlan és ezért széttéphetetlen. Ez még akkor is megjelenik, ha Kristóf Tibor Kapitány-alakítása nem juttatja határozottan érvényre. Laura hazugságai ugyanis az Orvoshoz való viszonyában derülnek ki és válnak egyértelművé; Strindberg igen jó érzékkel építette be drámájának világszerűségébe az Orvos alakját. Laura vele közli, hogy férje nem hiszi, miszerint ő Berta apja, s neki, Laurának, fogalma sincs, miért hiszi ezt. A befogadó persze pontosan tudja, hogy ő építette férje tudatába. Koós Olga a hazugságokat - mind az Orvosnak, mind a Kapitánynak - olyan finom rafinériával és kiszámítottsággal adja elő, hogy az említett háló pontosan és egyértelműen érezhető. Az Orvossal és a Kapitánnyal szemben is naiv ártatlanságot mutat; az általa okozott megőrülés lehetséges okával kapcsolatban pedig olyan módon jeleníti meg ártatlanságát és azt, hogy fogalma sincs, mi lehet annak oka, amellyel a hazugság legveszedelmesebb változatát jeleníti meg. Koós Olga - nem mindegyik jelenetben - képes Laura alakjához hozzátenni azt a vonást, mintha ő maga is elhinné saját hazugságának igaz voltát. S kétségtelen, ez az igazi hazudozó sikerének a titka. Koós Olga alakításának ez az aspektusa nagyon modern is. Ezen azt értjük, hogy pontosan az általa megformált-megjelenített fejtartást, testtartást, hanghordozást és benső állapotot vehetjük észre a naivságot és ártatlanságot mutató, saját hazugságát igazként átélő mai, mostani hazugoknál. És igazán pompás az a magatartásváltása, amit a mű utolsó részé-ben valósít meg, amikor már tudhatja: győzött. Férje íróasztalában mohó türelmetlenséggel keres-kutat számlák és pénz után, és szinte nyersen durva lesz - le-vetve a naiv ártatlanság álarcát - saját testvérével, a tiszteletessel szemben.

Alakításának van azonban egy vonása, amely nem egészen hiteles. Férjével szemben - különösen attól kezdve, hogy manőverét elindította - végtelen fölényérzetet, magabiztosságot jelenít meg. Ez nyilván abból táplálkozik - el is mond-ja -, hogy tudja: neki lesz igaza, ő fog győzni. Azonban éppen ez a kitűnően megmutatott, abszolút fölényérzet gátolja meg, hogy megmutassa a benső állapotnak azt az összetevőjét - ami okvetlenül idetartozó vonás -, miszerint azért nem teljesen bizonyos az ő győzelme. Általában nem azzal a benső állapottal figyeli manővereinek férjére tett hatását, hogy észrevegye: sikerült-e, hanem majd-nem mindig már eleve azzal a bizonyossággal, hogy sikerült és nem is történhetett volna másként.

Van egy apró, de teljesen hiteltelen mozdulata. Még a színjáték elején egy-szer megsimítja az Inas fejét. Laura később „iszonyat"-nak minősíti férjének azt az egykori, vele szembeni magatartásváltását, amely a kettejük között kezdetben megvolt anya-fiú viszonyt átformálta a szeretők viszonyává. S Laurától, éppen mert „iszonyat" neki az ilyen viszony, teljesen hiteltelen ez a mozdulat, amely azt jelzi, mintha szeretője lenne az Inas. A számára egyedül elfogadható viszony férfi és nő között az anya-fiú viszony.

A mű világszerűségében fontos szerepe van a Dajkának, akit Petényi Ilona alakít. A Dajka alakja az írott szövegben önellentmondást hordoz. Strindberg véleménye szerint ugyanis a férfi és a nő között csak az anya-fiú relációban nincs hatalomért folyó harc. A Dajka mindenképpen az anyaaspektust hordozza, és mégis, az ő segítsége szükséges Laura győzelméhez: ő húzza rá a Kapitányra a kényszerzubbonyt. Ezzel aktív résztvevőjévé válik a férfi elleni harcnak. Az előadásnak nyilván nem kell felmutatnia vagy megszüntetnie ezt az írói önellentmondást, hiszen nem a férfi és nő harcáról van itt szó. A Dajka alakja azonban ebben az előadásban légüres térbe került azáltal, hogy itt a mű dinamizmusai közül Laura hazugságai kapnak mindenek fölött való jelentőséget; s ezáltal a Dajka elveszti funkcióját. Gyanúnk szerint az előadás létrehozásakor ezt a funkció-hiányt nem vették kellően figyelembe, a Dajka nem kapott új funkciót. Ezért marad meglehetősen súlytalan az a jelenet, amelyben ő vállalja a többiekkel szemben, hogy ráadja a Kapitányra a kényszerzubbonyt. Petényi Ilona alakításában az az apróság is érthetetlen - de néha az apróságoknak van jelentősége -,

hogy mindig külön kiemelő hangsúllyal mondja a kapitány nevét: „Adolf úr".

Fölösleges izgatottság jellemzi Somody Kálmán Tiszteletesét. Nem egészen tudni, miért, de mindig igazán jó magvar szó nincs rá - „überspannt", amit helyzete és viszonylatai nem igazolnak.

Az. Orvos alakjának az említett funkción kívül a vele való viszonyban lepleződik le Laura hazugsága - még egy fontos rendeltetése is van: a Kapitányhoz való viszonyában lehetne-kellene kiemelni, miszerint a Kapitány jelentős ember, hogy természettudományos felfedezései fontosak. Sajnos Nagy Gábor az erre vonatkozó mondatoltat. nem mondja jól ahhoz, hogy az Orvosnak a Kapltányhoz való viszonya növelje a Kapitány emberi jelentőségét. Nagy Gábor az Orvost először kicsit fontoskodóvá teszi; aztán azt jeleníti meg, hogy az ő benső világát is szétdúlta valami, nemcsak a Kapitányét. De az Orvosét vajon mi ?

A színházkritika, ha nem akar impreszszionisztikus lenni, voltaképp mindig nehéz helyzetben van. A benyomások rö ;-zítésén túlmenő elemzések egyik fajtája lehet, amely akár a drámának, akár a színházi előadásnak azon részeit nézi, amelyek a jelentéseket hordozzák, s amely_ azt vizsgálja, a színpadi jelek *milyen* jelentéseket hordoznak. Ez a kritika gyakran hiteltelen lehet a néző és a szín*ház* számára egyaránt. A színház számára talán azért, mert ők tudják, a színészi vagy rendezői megoldásoknak milyen jelentést, milyen közlést szántak, s a kritikus baja-hibája, ha ezt nem veszi észre. A közönség számára pedig talán azért, mert a nézőre az előadásnak mindig a legmarkánsabb megoldásai, jelei hatnak, s ezeket általában önmagukban észlel/-érzékeli; *míg a* kritikus a megoldásokjelek „környezetét", vagyis egymással való összefüggéseiket és ezen összefüggésekből előálló jelentéseket-közléseket - vagy épp ezek hiányát - tartja fontos-nak, jellemzőnek. Igy egy-egy előadás értékelése, megítélése - a nézőpontok különbözősége miatt fölöttébb eltérő Lehet. A nézőre kétségkívül a történések - méghozzá önmagukban véve - hatnak a legerőteljesebben.

Úgy gondoljuk, ebből az előadásból ezen a módon Laura hazugságai és enne/: eredménye - egy értékes ember tönkretétele válik a nézőre tett legnagyobb hatássá, ami az egész előadást jelentőssé teszi.

A háttérben látható morgások - éppen, mert Koós Olga alakításában Laura hazugságai „ragyognak" tel, mint lényeges közlés - összefüggésben lehetne/: Laura hazudozásaival is. A hazudozás miatt Laurának alapvetően szüksége van arra, hogy mindent tudjon, amit férje tesz vagy mond. Ehhez pedig hallgatóznia kell, amit persze Strindberg is pontosan tudott. Egy esetben be is írta a szövegbe. A rendező által beépített háttérmozgások Laura hallgatózását gyengítik, mivel a sok háttéresemény közül csak az egyikké minősítik, vagyis ezekben eltűnik-elmosódik. Ha pedig a mozgások mindegyikének azt a jelentést szánták, miszerint itt mindenki hallgatózik - avagy azt, hogy ez már eleve az „őrültekháza" akkor az a problematikus, hogy a mozgások lassú méltóságteljessége, majd gyorsra váltása nem ezt a jelentést juttatja érvényre. Ha pedig pusztán csak figyelik az eseményeket, altkor ennek a hangsúlyozott figyelésnek kellene magyarázatot, okot adni. Ezek miatt a moz*gások* miatt - hiszen igen sokszor kell rájuk figyelnünk a Koós Olga által megformált hazugságvilág sem emelődik ki megfelelően.

Márpedig Koós Olga alakításának ez az aspektusa nagyon mély, és a mostani valóságunt:, életünk számára közöl lényeges jelentéseket. Elsősorban azzal, hogy Laura alakját a leghatározottabban hazugságai - és szerencsére nem a férfi elleni küzdelme - miatt teszi ellenszenvessé, aminek következtében a hazugságot: iránti ellenszenvet ébreszti fel. Ez az előadás leghatározottabb közlése. Ebben a közlésben szerepe van természetesen annak is, hogy ez a naivságot, ártatlanságot mutató igen rafinált hazugsághálóértékes embert hajszol a halálba. I la pedig a néző azt is magával viszi, hogy Koós Olga /.aurája miként, milyen formában és módon hazudik, a maga körüli valóságban is aktivizálhatja azt a tudást és ismeretet, amit mint néző megkapott.

S ki állíthatná, hogy a hazugságnak és rombolti következményének a megmutatásával ez az előadás nekünk, ma, itt és most, nem hordoz *lényeges* közlést?

August Strindberg: Az apa (szolnoki Szigligeti Színház)

/'ordította: Bart István. *Dramaturg:* Balassa Péter. *Díszlet:* Kálmán László *Jelmez:* Vágó Nelly *m. e. Rendező.* Éry-Kovács András.

Szereplők: kristóf Tibor, Koós Olga, Leviczky Klára, Nagy Gábor, Somody Kálmán, Petényi Ilona, Kiss T. István, Tóth József,

P. MÜLLER PÉTER

Életkép - tragédiával

Osztrovszkij-dráma Zalaegerszegen

A zalaegerszegi közönség a *Vihar* előadása alatt sokszor nevet. Nem harsányan, csak *úgy,* maga elé. Ezek a nevetések nem az elfogadásból fakadnak, nem a színpadon megformált alakokkal együtt érző nevetések, hanem ezeknek a figuráknak a kinevetései. A komikum a nézőtér recepciójában nem megértő, ha-nem elutasító. Ez a fajta komikum fontos jegye Osztrovszkij művészetének.

Alekszandr Osztrovszkij vérbeli vígjátékín">. A mesterséget kora francia színpadi szerzőitől, *a piére bien fa/te* művelőitől, Scribe-től, Augier-től, Dumas filstől tanulta. Életművének világirodalmi jelentőségű csúcsteljesítménye mégis egy tragédia: a Vihar. Ezt az életműben feszülő ellentmondást amely csak látszólag feloldhatatlan érdemes megvizsgálnunk, mert nemcsak a tragédiának az osztruvszkiji pályaképben betöltött helyére adhat magyarázatot, hanem a mű értelmezésében is segítségünkre lehet.

\ múlt század közepének drámairodalmában nemcsak a tragédia agóniájának, hanem a komédia kiüresedésének folyamata is egyre mélyül. Osztrovszkij, aki mestereitől *technikában* ezt a tartalmát vesztett, formalizálódott vígjátéki szerkezetet veszi át, az orosz irodalmi hagyományokból egy olyan vígjátéki örökség folytatója, amely *tartalmában* alapvetően társadalomkritikai. O is Gogol köpönyegéből bújt elő, s ez a gogoli tradíció a komédia franciás könnyedsége helyett eleve kegyetlenebb, maróbb gúnnyal ábrázolja alakjait. Ez a két forrás terem-ti meg aztán Osztrovszkij vígjátékainak sajátosságát - ahogy kortársa, Dobroljubov írja , „az orosz élet mai törekvéseinek átfogó ábrázolását, mégpedig negatív irányból"; azaz ez teremti meg a szatirikus, már-már tragikomikus hangot (ami a „jól megcsinált" technikával ötvöződik) - innen pedig már csak egy lépés *a ! ihar* tragédiája.

Élettényeiben, valóságanyagában azonban ez a dráma is jelentős mérték-ben tartalmaz komikumot hordozó elemeket. Olyanokat, amelyek Osztrovszkij más színdarabjaiban is fellelhetők. A korabeli kritika egy résre nem véletlenül

minősítette - még ha bántó éllel is - a művet úgy, hogy az olyan darab, mint *„a Vihar,* nem dráma, hanem vásári komédia". A bírálók azt is szemére vetették a szerzőnek, hogy „itt nem *egy* szerelmet látunk, hanem kettőt: Katyerina szerelmét Borisz és Varvaráét Kudrjas iránt. *Ez csak könnyed, francia bohógatokban engedhető meg".* (Kiemelés tőlem.) Ugyanakkor ez az ellenvetés azzal is ki-egészül, hogy „Kuligin minden deklamációját, Kudrjas és Gyikoj összes gorombáskodását ki lehetne hagyni anélkül, hogy a lényeg bármi kárt szenvedne tőle, nem is szólva az eszelős úriasszonyról és azokról a beszélgetésekről, amelyeket a városiak a zivatar alatt folytatnak". Ezek az alakok, akik e vidéki „életkép" hát-terét alkotják, mindannyian vígjátéki figurák. Az örökmozgó tervéről ábrándozó Kuligin, a többnyire részegen hőbörgő Gyikoj, a bigott és demagóg zarándoknő, a ledérségéből idegbeteg vész-madárrá fonnyadt úriasszony és a többiek. Am nemcsak a mellékszereplők, a főhősök is hordoznak komikus vonásokat. Tyihon, az iszákos, gyámoltalan papucsférj, a tehetetlenségében csak álmodozásra képes Borisz, a katonás anyós is nevetséges alakok, ám az a közeg, amelyben megjelennek, s a közöttük húzódó erővonalak, kapcsolataik már egy más minőséget hordoznak, félelmetessé és keserűvé teszik őket, s velük a világot is.

A mű fabulája is tartalmaz vígjátéki jegyeket. A dohos levegőjű, a világtól elzárt kisváros, Kalinov lakói mind-mind valamilyen hiánnyal küszködnek, egytől egyig kudarcos emberek. Az egyik családban a fiatalasszony szerelmes lesz egy ifjúba, s az alsó alkalommal, amikor papucsférje kiteszi a lábát hazulról, „intrikus" sógornője biztatására randevút ad titkos szerelmének. A találkák sorra követik egymást, ám tíz nap után, az ígértnél előbb visszatér a férj, s a kapcsolat nem folytatható. Itt azonban Osztrovszkij már nem a vígjátéki megoldást alkalmazza, ahogyan a szüzsében is minduntalan elhelyez a tragikus végkifejletre utaló jelzéseket. A komédia intrikája, a papucsférj felszarvazása fölébe itt „a sötétség birodalmának" stilizált életképe kerül. Legyenek a részletek bármilyen nevetésre ingerlők, a világ egésze mégis „félelmet és részvétet" kelt.

Mindez elsősorban annak tulajdonítható, hogy műve főhőséül Osztrovszkij egy olyan alakot állít, akinek jelleme, magatartása túlmutat ezen a kigúnvolni való világon, ám aki éppen ebbe a világba, ennek kegyetlen törvényeibe fog belepusztulni. Katyerina alakja csak e jellemének éles ellenpontját képező hát-tér előtt emelkedhet erre a tragikai magaslatra. Ez a kontraszt a hősnő és környezete rajzát is árnyaltabbá teszi. Katyerina nem forradalmár - legalábbis ma nem hiteles magatartásmintájának ez az olvasata. Sokkal inkább elfogadható az a Dobroljubov által adott jellemzés, hogy „Katyerina egyáltalán nem tartozik a lázadó jellemek közé, akik mindig elégedetlenek, akik mindenáron rombolni szeretnének. Ellenkezőleg: elsősorban építő, szerető, ideális jellem. Ezért akar mindennek értelmet adni, mindent megnemesíteni képzeletében". Az ő alakjában Osztrovszkij egy nagyon kényes egyensúlyt valósít meg: egyfelől kielégíti azt az igényt, hogy - miként Schiller mondja - a „kegyetlen" nézőnek ártatlan áldozatok kellenek, másfelől azt, hogy mégse hiányozzék a „bűn"; s az író e paradoxon megvalósításával teszi tragikussá Katyerina figuráját.

A dráma többi szereplőjével ellentét-ben Katyerina még nem elidegenedett ember, ő még azonos önmagával, nem külsőségek, a kényszerű normáktól való szorongások mozgatják, minden motivációja bensejéből fakad. Tragikus kísérlete éppen arra irányul, hogy személyiségéből származó vágyait érvényesítse, ám ebben a világban a cselekvés és *a* megítéltetés nem a bensőből, hanem a külső - és már idegenné vált - szokásokból ered. Ez a „közösség" nem tűri és nem teszi lehetővé a személyes élet megvalósítását. Mert nemcsak a kegyetlen anyós, Kabanova áll szemben ezzel a törekvéssel, hanem Gyikoj is, sőt Flokjusa és az eszelős asszony is ezt a korlátozó tradíciót képviseli.

A vígjátékíró Osztrovszkij Katyerina megformálásában a shakespeare-i tipizálást valósítja meg, s ezen a ponton fordul át a részletek szatírája az egész tragédiájává. A kalinovi közegben megjelenő autonóm ember pedig szükségszerű elbukásával szintén Shakespeare főhőseinek nyomába lép. Útját mások helyett is járja, hiszen Kuligin, Borisz és Var-vara is hozzá hasonló módon otthontalannak érzik magukat ebben a világban, ám ők mindannyian kompromisszumot kötnek környezetükkel, és ha a „de miért élek én?" kérdését fel is merik tenni, a válaszadáshoz már nincsen bátorságuk.

Osztrovszkijnak a korabeli francia drámán való iskolázottsága magyarázza, hogy az 1859-es moszkvai bemutató után az első külföldi premier Párizsban volt, igaz, harminc évvel később. A darab színpadi pályafutásának legjelentősebb része az orosz-szovjet rendezők működéséhez kötődik. A mű gazdagságára illetve inspiráló voltára jellemző, hogy igen eltérő ars poeticájú művészek állították színpadra. A rendezőközpontú Mejerhold az első világháború alatt viszi színre, majd megrendezi Tajrov, aki Mejerhold rendezői mindenhatóságot hangsúlyozó elvétől eltérően színészcentrikus. Bemutatja a művet Nyemirovics-Dancsenko, később, az ötvenes években Ohlopkov, azután Tovsztonogov (aki viszont az írói mű feltétlen tiszteletben tartását hangsúlyozza). De színpadra állította a *Vihart* Laurence Olivier, John Dexter, Giorgio Strehler is. A magyar-országi bemutatók közül az elmúlt évtizedekből kettő emelkedik ki: a Thália Színházé és a győrié. Kazimir Károly 1967-es rendezéséről az akkori kritika így vélekedett: „A *Vihar* előadása súlyos művészi tévedés - de akkora, hogy mármár tiszteletre méltó." A Déryné Színházban 1971-ben Csongrádi Mária állította színpadra a művet, 1975-ben Debrecenben pedig Horváth Jenő - ez a két bemutató különösebb visszhang nélkül maradt. Annál alaposabban elemezte viszont a szaksajtó Harag György 1979-es győri vendégrendezését - így a SZÍNHÁZ 1979/8. száma is tanulmányban foglalkozott a produkcióval.

A decemberi zalaegerszegi bemutató, melyet Gergely László rendezett, nagyon pontosan és árnyaltan kidolgozott munka, hű az írott drámához, és döntően a színészi játékból bontja ki a mű jelentésrétegeit. A nézőtérre lépve a leengedett vasfüggöny előtt két pravoszláv kép szegélyezi a színpadot: balra egy görögkeleti korpusz, jobbra egy repedezett, megfakult freskó. Az előtérben egy szabálytalan falú gödör tátong: ez a Volga-parti szakadék, a titkos találkahely jelzése. Menczel Róbert díszletében a nyitó-kép játéktere üres; nem az viszont a hát-tér. A két hatalmas, középütt érintkező fehér háttérfüggöny mögött felsejlik egy - később majd láthatóvá váló - szerkezet: gerendákból áll ez a váz, fő irányuk a függőleges, de az egész konstrukció lényegében felismerhetetlen. A látvány egy természeti katasztrófa utáni képre emlékeztet, eltűntek a párhuzamosok és a derékszögek, az állványzat megrokkant, a fatraverzek elvesztették statikájukat. A szabadban játszódó jelenetekben a színen

csak a járásokat jelölő pallók vannak, a szobai jelenetekben pedig csak a terek-re utaló dobogók és néhány kifejező tárgy: egy házioltár, középütt egy nagy, üres (kép) keret, annak bal oldalán egy ikonosztáz, kétfelől vastag gyertyák stb.

A rendezés fontos háttér- illetve kiegészítő szerepet ad a vizualitásnak: az előadást keretező effektusok közül az egyik legszebb és legpoétikusabb a háttérfüggönyre vetülő fodrozódó víztükör, amely a mű végkifejletét, Katyerina vízbe ugrását előre vetíti, majd a mű végén ezt (a nem a színpadon történő öngyilkosságot) vizuálisan érzékelteti. Gergely László atmoszférateremtő képességének erénye, hogy a szöveg köré épített látványelemek, a történésbe beépített apró jelzések nem nyomulnak előtérbe, nem kerekednek az Osztrovszkij-mű fölé, nem ennek elfedését vagy erőszakolt átértelmezését adják, hanem egyfajta tiszteletre méltó szerénységgel a darab érzelmi és gondolati tartalmait fejezik ki. Ilyen árnyalt jelzése Kátya helyzetének az, hogy a hősnő a fején viselt kendőt akkor engedi le a vállára, amikor ura, Tyihon elutazik, ekkor válik az asszony kissé szabadabbá, bekötött feje ekkor szabadulhat egy kis időre a kendő „szorításából", ekkor lazulnak meg környezetében és önmagában is a szigorú kötelékek - ám amikor Tyihon Moszkvából visszaérkezik, Kátya újra kendős asszonyként áll előttünk.

Az előadásban az öt felvonásos darab két részre tagolódik. A cezúrát a két felvonás között nagyon jó dramaturgiai érzékkel választották ki (dramaturg: Feldmár Terézia). A második rész ott kezdődik, hogy Kudrjas megjelenik a szakadék partján, a találkahelyen, és elénekel egy kozák dalt. A dalban egy asszony bűnhődéséről van szó. Mindez már az írott szövegben így szerepel. Az viszont már rendezői ötlet, hogy az előadásban a továbbiakban többször is beszűrődik e végzetes történet szomorkás dallama (zene: Kocsák Tibor). A fel-felbukkanó motívum újra csak Katyerina sorsát vetíti előre, ahogyan a fodrozódó víz képe is halálát sejteti. A dalt követően találkozik Borisz és az asszony, s ez után már felgyorsulva követik egymást a drámai történés mozzanatai. A két rész te-hát a művet az előadásban úgy tagolja, hogy az első rész Kátya kitörési vágyának megfogalmazása, a második a ki-törés elbukó kísérlete, vagy - más megközelítésben - a Borisszal való találkozás előkészítése. a vidéki életkép felvázolásával, majd a találka és ennek következményei a hősnő és a környezet életében.

Osztrovszkij: Vihar (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Schaefer Andrea (Varvara), Fekete Gizi (Katyerina) Batra Mária (Kabanova) és Szalma Tamás (Tyihon)

Katyerina sorsának folyamatát az előadás úgy fejezi ki, hogy a kezdetben játékon kívül levő a színpad előterében nyíló - szakadék, és a háttérfüggöny mögött felderengő gerendaszerkezet mindjobban bevonódik a játékba. A szakadék lesz az a járás, amelyen az eszelős vészmadár (a hősnő végzetének megjósolója) elhagyja a színpadot, és a találka előtt innen bukkan fel Borisz. A háttér pedig attól kezdve válik láthatóvá, hogy kitör a vihar. Ily módon tehát a darab két központi szimbóluma: a vihar és a szakadék az előadásban is megőrzi centrális helyét, s e két elem egyre intenzívebb bevonódása a játékba fölerősíti a Katyerina sorsában munkáló tragikus végzetszerűséget.

Honnan akkor a nézők nevetése? Nem a fent vázolt folyamat váltja ki, ha-nem az a *közeg,* amelyben ez a szárnyal-ni vágyó madár a szárnyait szegi. Ez a kalinovi életkép, a benne felbukkanó torz, sérült alakok válnak a szemünkben komikussá, azok, akik tehetetlenül tengődnek vagy dühöngenek, ábrándoznak vagy siránkoznak ebben a világban. Ezek a figurák pedig valóban nevetségesek. Az előadás árnyalt képet ad mindannyiukról, s így -- ezzel az ellenpontozással
még élesebbé teszi a hősnő sorsának tragikumát, elkerülve az elégikusság veszélyét, amelyet néhány korábbi bemutató nem tudott kikerülni. Tyihon, Gyikoj, Borisz, Kuligin és a többiek mind-annyian rendelkeznek ilyen komikus vonásokkal, s ezek némely helyzetben már-már abszurddá teszik e kisváros bornírt világának hőseit.

Katyerina szerepében Fekete Gizi mélyen átélt, szuggesztív, érzelemgazdag és minden ízében hiteles alakítást nyújt. Szerepformálásában mindvégig érzékelteti azt az ambivalenciát, ami az ártatlanság és a bűn között oszcillál, s amely a tragikus hősök sajátja. Ártatlansága az önmegvalósítás kísérletében van, bű-ne a környezet értékrendjével való összeütközésben. Amikor először „kísérti meg" a vágy, hogy olyan legyen, mint régen, amikor Varvarának a maga gyerekkoráról mesél, akkor hangjában bizonytalanság feszül, neki-nekilendül a múltidézésnek, de minduntalan apró szünetekkel szakítja meg monológját - így érzékeltetve azt a félelmet, mely idillivé stilizált múltjának felélesztése és sivár jelenének e múlttal való szembesítéséből fakad. Csak igazán nagy tehetségű művészek képesek arra, hogy metakommunikációjukkal pozitív értelemben érvénytelenítsék szavaikat. Fekete Gizi a Borisszal való találkozás jelenetében egész lényével az elfogadást kommunikálja, bár szövegében egy ideig a tiltakozás dominál. Tiltakozásának felszíne

Jelenet a zalaegerszegi Viharból. **Fekete Gizi** (Katyerina) és Schaefer Andrea (Varvara)
(Keleti Éva felvételei)

mögött azonban ott feszül a beteljesülés vágya, a vokálisan hiteles elutasítást a gesztusok, a szemmozgás, a testtartás stb. jelei „felülbírálják" és átértékelik.

Szalma Tamás Tyihonja már első színrelépéskor, megszólalása előtt a gyámoltalanságot, a vibráló bizonytalanságot sugározza. Szavak nélkül is érezzük félszeg testtartásából, enyhén oldalra billentett fejéből, állandóan kabátja szélét babráló ujjaiból, hogy ez az ember nem a maga ura. Aztán, amikor megszólal, hanghordozásában is folytonosan egy kérlelő tónus uralkodik. Egyszer bontakozik ki kissé a görcsös szorongásból, egyszer távolodnak el mindig szorosan maga mellett tartott karjai a törzsétől: amikor Kuliginnak a moszkvai kocsmázásokról mesél. Itt érezni némi kitárulkozást benne, itt érezni azt, hogy amikor iszik, csak akkor lesz önmaga. Egyébként a tehetetlenség, a gyávák kiszolgáltatottsága árad belőle.

Az anyát, Kabanovát, Barta Mária játssza. Nem formálja megátalkodott, bigott gonosszá az özvegyasszonyt (mindez nyilván a rendező értelmezéséből is következik), hanem fenségessé, és ezzel félelmetessé teszi. O a régi, mára már elavult s így kegyetlenné vált értékek könyörtelen képviselője. Sohasem kiabál, hangját csak néha emeli fel, gesztusa is alig van, s az a kevés is igen visszafogott. E limitált eszközök jelzik, hogy Kabanova még elég erős ahhoz, hogy pusztán néhány „fogással" érvényesítse akaratát.

A mellékszereplők legtöbbje jól megállja a helyét. Nemcsák Károly Boriszként - alapvetően pontos szerepformálása mellett - némiképp kiérleletlen; önmagában való bizonytalanságát, Kátya utáni vágyakozását árnyaltabban kellett volna megfogalmaznia, hogy alakításával egyenrangú partnere lehessen a hősnőnek. Schaefer Andrea mint Varvara hasonló irányba tér el az ideális szerepformálástól: enyhén túljátssza szerepét. Abban a jelenetben, amelyben Kátya bevallja a kiszökéseit az anyósának, a két asszony között állva olyan erős mimikával fejezi ki rémületét, hogy - némán is - szinte beárnyékolja ezt a lényeges mozzanatot. Bagó László Kuligin alakjában egy jóságos, mindig tűrő, ízesen beszélő embert formái - az egyik legjobb epizódalakítás az övé. A másik Egervári Kláráé, aki két szerepet játszik : a zarándok-nőt és az eszelős asszonyt. (Ez a szerepösszevonás csábít az értelmezésre, de nem tartanám meglepőnek, ha kizárólag szereposztásbeli kényszer miatt kapcsolódna e két figura ily módon egymáshoz.) A színésznő azonosságát tulajdonképpen csak a színlap árulja el, a színpadon egészen más játékstílust érvényesít a két szerepben. Zarándoknője népi, balladás hangvételű alak, az eszelős asszonyt viszont úgy játssza cl, hogy a jelenetváltás közben húsz évet öregszik, kezeinek tremorja, hangjának éneklő remegése mulatságos is, meg ijesztő. A további szereplők, Borhy Gergely Gyikojként, Nádházy Péter Kudrjasként, György János Sapkinként szintén megfelelő alakításokkal szolgálják az előadás összhangját. Csak Havas Agnes volt olyan Glása szerepében, mintha egy iskolai színjátszóegyletből csöppent volna bele ebbe a hivatásos és művészi, jól kidolgozott produkcióba.

Alekszandr Osztrovszkij: Vihar (zalaegerszegi Heveri Sándor Színház)

Fordította: Mészöly Dezső és Mészöly Pál. *Dramaturg:* Fcldmár Terézia. *Díszlettervező:* Menczel Róbert. *Jelmeztervező: Vág*völgyi Ilona. *Zene:* Kocsák Tibor. *Rendező:* Gergely László.

Szereplők: Barta Mária, Szalma Tamás, Fekete Gizi, Schaefcr Andrea, Borhy Gergely, Nemcsák Károly, Bagó László, Nádházy Péter, Egervári Klára, Havas Ágnes, György János.

KOVÁCS DEZSŐ

Az azonosság elvesztése és keresése

Az Ahogy tetszik Veszprémben

Shakespeare értelmezői figyelmeztetni szoktak rá, hogy *az Ahogy tetszik* és a *Vízkereszt - e* két „napsugaras víg-játék" - közvetlen szomszédságában, alig egy-két évnyi távolságban az író pályáján, ott áll *a Hamlet. Az* időbeli közelség korántsem filológiai vagy életrajzi okokból érdekes. Sokkal inkább azért, mert az évszázadfordulón vígjátékokat író (harminchat éves) Shakespeare világ-képe ekkor már magába öleli azt a lét-filozófiai gondolatkört, melynek szintézisét aztán *a Hamlet* adja majd meg. Igaz, ekkor már megszületett a III. *Richárd, a Romeo és Júlia* meg a *Szentivánéji álom. S* az is igaz, *az Ahogy tetszik* a legszabálytalanabb, a „legrendetlenebb" remekművek közé tartozik. Látszólag derűs és felhőtlen mese, egy zsarnok udvarról és egy paradicsomi erdőről, ahová el lehet menekülni, ha a palota lak-hatatlanná válik. Shakespeare ardennes-i erdeje a legkézenfekvőbb olvasat szerint a reneszánsz derű, antik bukolika, a szerelem, a szépség, a szabadság hona. Mitikus helyszín: varázsereje van. Az üldözötteknek menedéket ad, a gonoszokat jóvá változtatja át. *Az Ahogy tetszik* erdei játéka mégsem felhőtlen s főképpen nem egyértelmű. Nem tudjuk, mi miért történik itt. S a dolgok kimenetelét illetően is csak homályos elképzeléseink lehetnek. A vígjáték tétje korántsem víg-játéki. A külső forma azonban megtévesztő lehet a tartalmat illetően. Még a hatalmas világirodalmi műveltségű Babits is így ír róla: „Shakespeare számára a vígjáték a szabad kilengést jelenti. A felelőtlen, boldog világot, amely menekvés a valóságból. Ahol minden meg-enyhül és megédesedik. Ahol a gonosz életből csak némi szelíd árnyék marad." (Az európai irodalom története, Bp. 1979. 176. o.)

Mélyfúrást végző rendezők ama megédesült valóságot s a „szelíd árnyékot" a maga tragikusan mélységes valójában hozzák színre e derűs komédiákban.

Talán egyetlen Shakespeare-drámában sincs olyan jelentősége a helyszínnek, mint az *Ahogy tetszikben.* E vígjátékban a történések színhelye dramaturgiai cent-

rumba kerül, a játék egyik szervezőereje lesz. Shakespeare maga azt írja: „A színhely eleinte és a második felvonás harmadik színében Olivér háza tája; utóbb részben a bitorló udvara, részben az ardennes-i erdő." A cselekmény és a játéktér két jól elkülönülő részre tagozódik: az udvarra és az ardennes-i erdőre.

Dan Micu, a bukaresti Nottara Szín-ház rendezőjének színpadán e két hely-szín azonos: bérház-szerű udvar, mely vasrudaival-traverzeivel egyaránt emlékeztet egy kellően fölszerelt börtönre, s több szintes, gangos bérházra. Az őszszes drámai történés itt megy végbe: akkor is, mikor Olivér kertjében vagy háza előtt vagyunk, akkor is, mikor a palotabelső a színhely, s itt játszódnak a „hukolikos" jelenetek, azaz e rideg és kietlen terep egyben az ardennes-i erdő. Nem hihetem, hogy a román vendég-rendező a behatárolt szcenikai lehetőségek miatt döntött volna e díszlet mellett, tudatossága egyébként is nyilván-*való:* a játéktér egésze, a szereplők stilizáltan korhű, egyben időtlen ruhái, a kellékek egységes világképbe tartoznak. (Valamennyi a marosvásárhelyi tervező, Kelemen Tamás Anna munkája.) Ha viszont e némiképp meghökkentő és egyé-ni világlátásról tanúskodó játéktértől nem vitatható el a tudatosság mozzanata, akkor a rendező darabértelmezésének, koncepciójának gondolati gyökereit is ez *az élettér* hordozza az *Ahogy tetszik* színpadán.

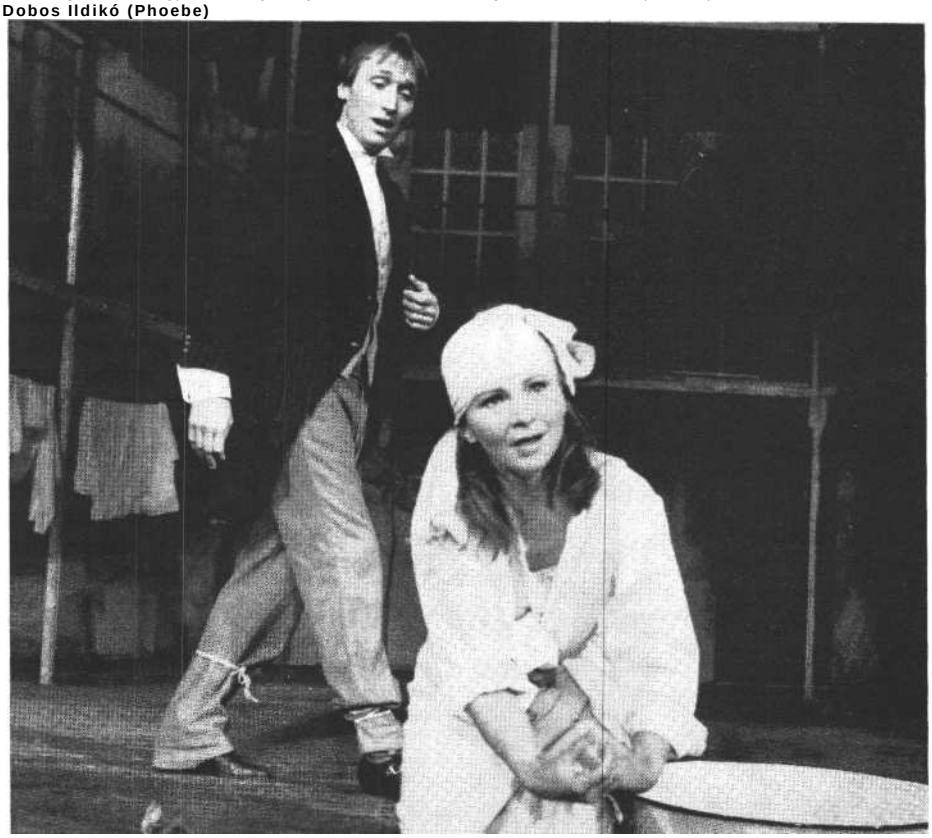
Több szintes, de rendkívül zárt teret látunk a veszprémi színház előadásán. Alapszíne piszkosszürke. A színpad előterében hosszúkás, sekély vizesárkot helyezett el a rendező, ami többfajta funkciót tölt be a játék folyamán. Végig ezt kerülgetik, ebben gázolnak, tocsognak, olykor pancsolnak a szereplők, egymást is bőven öntözik vele, vagy éppen a ruháikat mossák benne. Az emeletes körfolyosókat egy-egy szögletben omlatag kariatídák (is) tartják, s a párkányokról porlepett, koszlott virágindák lógnak le. A tér tehát hangsúlyosan, kopottan városias: mikor az elbujdosó Rosalinda és Célia kimossák ruháikat, s kiteregetik egy kifeszített kötélre, mintha valamely neorealista olasz film külvárosában járnánk. Később, a történet előrehaladtával ez az „urbánus" környezet lesz az ardennes-i erdő. A száműzöttek és a pásztorok feliratokat aggatnak kör-be: „ardennes-i erdő", tudatják a transzparensek, íme, az enyhet adó vadon, oroszlánok, szarvasok, vadászgató száműzöttek paradicsoma.

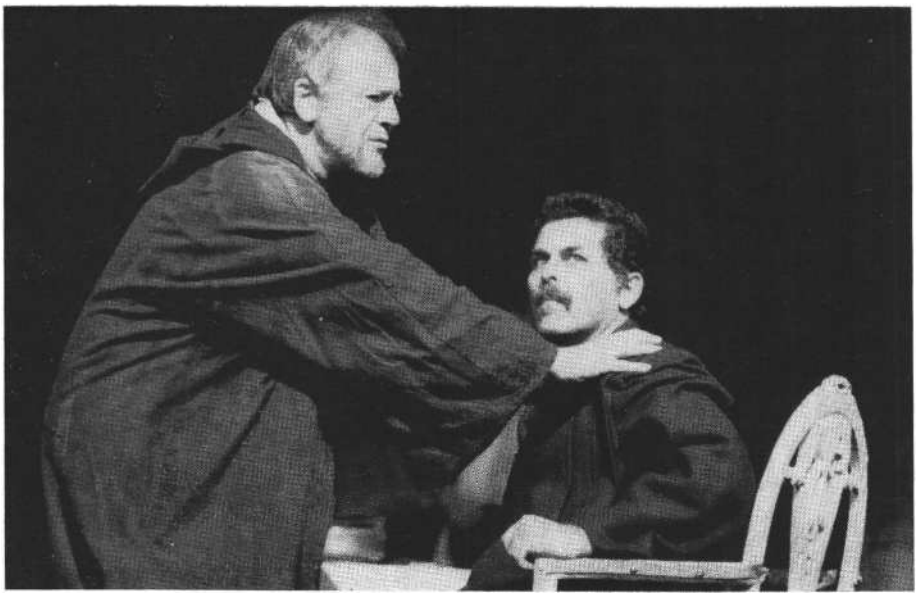
Dan Micu színházában száműzetett a természet az emberi világból. A menekülő ember kiűzetett a paradicsomból. Az ardennes-i erdő nemhogy nem szín-tiszta idilli boldogság hona, de nincs, nem létezik. Fikció. Itt minden ember által alkotott. A csörgedező patakból víztócsa maradt, emlékeztetőül. A szám-űzött herceg és társai, a bolyongó Orlando és a többiek itt találkoznak, itt élnek „gondtalanul, mint az aranykorban". Célia is ide bujdosik, miután Rosalindát a korábban még kegyes apja ki-rúgja a palotából. Célia hiszi, hogy a vadon nekik is megnyugvást ad: „Menjünk bátran, és j szabadság vár ránk, nem számkivetés". Atyja így szólal meg először a legelső „erdei" színben: „Nos, testvéreim a számkivetésben, Nem jobb-e, ha megszoktuk, ez az élet,
Mint a festett pompa? Nem biztosabbak ezek az erdők, mint az irigy udvar ..." Az erdei lakók efféle dalocskákat zengedeznek: „Ide jöjj, ide mind, ide hozzánk: Ragyog az ég / És messze még
A tél, goromba gazdánk ..." Nem feledhetjük az időt: az *Ahogy* tetszik bukolikus erdejében nyár van, amikor a történet játszódik. De végig kísért a konkrét-metaforikus sorsszerű Idő; az idill ideiglenes, a napsugaras békét előbb-utóbb kietlen pusztaság váltja föl.

Korábbi *Ahogy* tetszik-rendezések (legutóbb Székely Gáboré a Katona József Színházban) is emlékeztettek rá: Shakespeare derűs idillje, sötétlő-titokzatos erdeje veszélyeket is rejtő, kiismerhetetlen rengeteg. Dan Micu is ezen az ösvényen jár, s viszi e gondolatot ad absurdum. Értelmezésének létjogosultsága vitathatatlan. *Az Ahogy tetszik* sokrétegű, sokszorosan „csavart" logikájú nyitott mű, számos olvasata lehetséges. A gondolat, amire az előadás épül, benne van a szövegben. Ugyanakkor Dan Micu színpada, koncepciója is számos értelmezési lehetőséget kínál, tág asszociációs mezőt nyit a nézőnek.

Dan Micu felfogásában az ardennes-i erdő: emberi viszonylatokkal terhes világ. Csűrcsavar tisztelendő a hivatalát félti a betolakodóktól. Rosalinda, Célia és Próbakő legelőször Corinnusszal, Silviusszal és Phoebével találkozik az erdőben. A pásztorfiú groteszkbe hajló, epekedő szerelme Rosalindát saját érzéseire, vágyaira emlékezeti. Corinnus, a pásztor üzletet ajánl: „Annyi biztos, hogy minden eladó." A száműzött her-

Shakespeare: Ahogy **tetszik (veszprémi Petőfi Színház).** Blaskó Balázs (Silvius) és **Dobos Ildikó (Phoebe)**





Szoboszlay Sándor (A száműzött **herceg) és Lukács József (Ádám) az Ahogy tetszikben (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)**

ceg, miként Jaques, az ember durva beavatkozását fájlalja a rontatlan természetbe, s így beszél az erdőről és lakóiról: „De föl, vadászok, vár az őzike! - / Pedig fáj, hogy e pettyes, csacska népet, / E puszta város bennszülött lakóit / Saját földjükön horgas nyilaink / Döfködjék farba."

A kulcsot az értelmezéshez a száműzött herceg második felvonás végi, az előadásban metaforikussá növekvő monológja adja: „A nagy és egyetemes színpadon / Búsabb darab is fut, mint amilyenben mi játszunk."

E „búsabb darabról" szól az előadás. A rendező a játék külső formájában is érzékelteti, hogy hatalomról, elnyomásról s egy ellenőrizhetetlen, őrült mechanizmusról kíván szólni, az udvar képének mitikus kinagyításával. Ezért, hogy fekete ruhás pribékek tűnnek föl, ezért a korhűtlen akusztika, farkaskutyák csaholása.

A rendező a hatalombitorló Frigyes és a száműzött herceg szerepét azonos színésszel játszatja, ami a térfelfogáshoz hasonlóan - megítélésem szerint - nem írható az ilyen-olyan szükség (szereposztásbeli lehetőségek stb.) számlájára. Ebben a világban azonossá válhat az üldöző és az üldözött. A szerepek felcserélhetők, a személyek behelyettesíthetők. Szoboszlay Sándor szerepformálása kitűnő, átváltozása tökéletes illúziót ad: Frigyes-ként gőgös és rezzenéstelen arcú számító; nincsenek érzelmei, csak a hatalmi gépezet működtetése érdekli. Manipulátor, akit az általa is működtetett gépezet manipulál, magához hasonlít. Gépember. Száműzött hercegként sokat tapasztalt és a világ törvényeit felismert rezignált, bölcs ember; „túl jón és rosszon", nem vár semmit az élettől, eljut a belső derű, a boldogság küszöbéig, arcáról megnyugvás és kiküzdött béke sugárzik. Ő az, aki az összes szereplők közül egyedül felismerte: ha nincs semmilyen erdő, ami menedéket adna, ha elveszett a paradicsom, akkor magunkban kell fölépíteni az „aranykort". Rezignált, bujkáló mosolyában már-már földöntúli jóság és emberszeretet fénylik.

A jelenetek közben gyakorta feltűnik egy „erdei lány" (Raszler Ildikó játszsza). Durva vászonruhában, ormótlan férfibakancsban. Majd átváltozik koszlott tüllruhás tündérré. Rezonőr, végig-kíséri a történeteket, bolyong színről színre, a palotától az erdőjelenetekig. Talányos lény: talán a kiszolgáltatottság, talán az elveszített szépség szimbóluma. Ellenpontja Rosalinda szerelmi évődéseinek, s az udvar sötét alakos, kegyetlen figuráinak. Tovább bővíti az asszociációs mezőt: iszonyú feszültségeket hordoz törékeny alakban, hús-vér ember-ként ez az esendő nő. Összekötő kapocs az előadásbeli két érzelmi véglet között.

két pólus hátországa a palota és az erdő. A tűrhetetlen zsarnokság és a menedéket kereső szabadság. A palota árnyéka itt óriássá nő: rávetül a világra, beépül az emberek tudatába. Ebben a palota-erdőben minden és mindenki a totális fenyegetettség állapotában él. A száműzöttek mind a maguk módján élik meg a kiszolgáltatottságot. Rosalinda-Orlando-Silvius-Phoebe-Próbakő-Juci egymásba tükröződő viháncoló szerel-me vastraverzek előtt kel életre. *A Hamletet* előlegező jaques filozófusa groteszk kisember lesz. Próbakő olyan bölcs, hogy már bolondnak is gyanús. A helyzetek, amikbe az emberek kerülnek, kifordítottak, a résztvevők szerepet játszanak. Minden relativizálódik, a dolgok, viszonyok elveszítik önértéküket. Az emberek tudatába települ a világ, a torzító kényszerek hamis tudattá degradálják a józan gondolkodást, s e hamis tudatot az elnyomó hatalom diktálja.

Mindenkire nézve érvényessé nő a bohócnak szóló kérdés : „Ész, hová mész ?" A legáltalánosabb jelentésszinten: az emberek nem azonosak önmagukkal. A dolgok, viszonyok elveszítik azonosságukat. Az erdő nem erdő, hanem palota avagy bérház, esetleg börtön. Bizonyos alkalmakkor a palota sem az, ami, hiszen az uralkodó ideológia érdekeinek megfelelően erdőnek kell lennie.

Miként Pilinszky mondja, a század „botránya" után, a század talányáról: „Nem föld a föld. / Nem szám a szám. / Nem betű a betű. / Nem mondat a mondat." (Költemény.)

Az azonosság elveszítése és keresése - paradox módon - benne foglaltatik az *Ahogy tetszik* „szerelmi vonulatában" is: játékká szelídülve, a szerelmi kettősök egymásba forduló tükörrendszerében.

Jan Kott pontosan fogalmaz: „Rosalinda azt a Ganymedest játssza, aki viszont Rosalindát játssza." S mivel Rosalinda profi a szerelemben, tehetségesen játssza el a Rosalindát játszó Ganymedest; s mivel Orlando tehetséges néző ebben a színjátékban, megtörténik az átváltozás: a kettős színlelés nyomán Rosalinda személye majdnem azonosítódik s visszajut önmagához. Mikor a szerelmesek belelendülnek a borotvaélen táncoló játékba, mely e szinte misztikusan érzéki kapcsolat lélektani alapja, belefeledkeznek szerepükbe, s majdnem önmagukig jutnak.

Ezt az életveszélyes lélektani zsonglőrmutatványt kell a Rosalindát és az Orlandót alakító színésznek véghezvinni, hogy játékuk élő és átélhető legyen. Veszprémi alakítóiknak, Töreky Zsuzsának és Borbiczki Ferencnek mindez csak ritkán sikerül. Töreky üde és bájos, de nem elég érett Rosalindát formál. A figura kamaszos pajkosságát, játékosságát hűen, veszélyessé válni is tudó nőiségét kevéssé hozza. Ugyanakkor jó érzéke van az alak humoros, önironikus vonásai-nak a kidomborításához. Játszótársa, Bartal Zsuzsa Céliája játékosságával oly-kor előtte jár, ravasz és több mint oda-adóan engedelmes, majd dacosan ellen-szegülő kislány. Mindvégig intenzíven vesz részt a játékban, érzelmes és érzékeny, poétikusan vonzó Céliát állít elénk. Borbiczki Orlandója már kevesebb szólamú figura, lelkesen hű és epekedően szerelmes - tudjuk tőle, de sem Rosalinda, sem mi nem hisszük el mindig neki. Fivérét, Olivért Benedek *Gyula* illúziót keltően játssza át számítóan aljas, cinikus, majd beijedt elnyomóból derék és

hirtelen meghunyászkodott testvérré. Blaskó Balázs Silviusa az együgyűen naiv, epekedő szerelmes ironikusan is láttatott burleszkfiguráját fogalmazza meg, Dobos Ildikó rátarti és nagyravágyó Phoebéje vérbően humoros jelenetekben bizonyítja komédiázó erejét. Rupnik Károly Próbakője bolondos bölcsességében avantgarde clown, a melankolikus Jaques szerepében Joós László pipázó filozófusa nem sokat árul el karakterének mélyebb motivációiról. Villanásnyi epizódját szétfeszíti Monori Balázs Vili abszurd egypercesében, csúnyaságában is megnyerő és humoros Homoki Magdolna Jucija.

Nagyívű gondolati koncepciót, számos érdemes alakítást, váltakozó szín-vonalú ensemble-munkát láthattunk a veszprémiek Shakespeare-bemutatóján. A rendező, láthatólag, szuggesztíven jelen van a színészi alakításokban is. Hogy mégsem lett mindenben egységes világlátású és egységes sugárzású ez az előadás, az alighanem az apróbb szcenikai botlások, a fontosabb szerelmi kettősök halványabb volta s az olykori felesleges avagy ügyetlenkedő aktualizálások-átírások rovására írható. Giorgio Strehler feledhetetlen *A szecsuáni* jó/élek-vendégjátéka óta számos színpadon láttam valódi vizesárkot, különböző színházak különböző produkcióiban, funkcionális elemként vagy illusztrációként egyaránt. A veszprémi *Ahogy tetszikben* -- ha van is szerepe e hálás-hálátlan díszletelemnek - túlságosan sokat bíznak rá, majd mindenki legalább egyszer belegázol, megítélésem szerint fölöslegesen. S dramaturgiai okokkal aligha magyarázható néhány - rövid - idegen szövegelem beültetése Shakespeare drámájába; ami nem korunkhoz szóló adaptáció, hanem „átigazítás". (Ádámot nyolcvanról ötvenéves-re fiatalították, Rosalinda epilógusa után alakítója - civilként? hatásvadászatból? -- jó éjszakát kíván stb.)

Három héttel a premier után nagyjából harmadházzal ment Shakespeare remekműve Veszprémben, hétköznap este. Tisztelet a színészeknek. Soha ilyen keserű vígjátékot.

Shakes^peare: Ahogy tetszik (veszprémi Petőfi Színház)

Fordította: Szabó Lőrinc. *Díszlet, jelmez:* Kelemen Tamás Anna m. v. *Rendező:* Dan Micu m. v.

Szereplők: Szoboszlay Sándor, Dávid Kiss Ferenc, Joós László, Eltes Kond, Békei László, Benedek Gyula, Borbiczki Ferenc, Rupnik Károly, Szabó Tibor, *Tóth* József, Lukács József, Blaskó Balázs, Monori Balázs, Törcky Zsuzsa, Bartal Zsuzsa, Dobos Ildikó, Homoki Magdolna, Raszler Ildikó.

SZÁNTÓ JUDIT

A tehetetlenség könnyei

David Storey drámája Dunaújvárosban

Paál István dunaújvárosi rendezése, részben a szolnoki színház művészeinek közreműködésével, jószerivel maradéktalan esztétikai élményt szerez. Színészgárdája öttagú kamarazenekarként funkcionál, tökéletes az értelmezés, hajszálpontos, finom, árnyalatgazdag a kivitel. Bevallom, eleinte magam sem értettem, miért hagyott az előadás mégis valami bizonytalan kielégületlenséget bennem.

David Storey drámaírói pályája furcsán alakult. Vegyes visszhangot keltő kezdetek: első darabjai ígéretesek voltak, bár hasonló ígéreteket bőven keltettek olyan, a „második" angol hullámon belüli pályatársai is, akik aztán soha be nem váltották azokat. Ő beváltotta: három éven át nevétől volt hangos a hazai és a nemzetközi szaksajtó. 1969, 1970, 1971 : *A vállalkozó, az Otthon* és *Az öltöző* bemutatóinak évei a londoni Royal Court Theatre-ben, Lindsay Anderson kongeniális rendezésében. Azóta tizenkét év telt el, az író még mindig *csak* ötvenéves, és nevét még mindig csak ez a három, gyors egymásutánban elért rekord őrzi; újabb darabjai éppoly átlagosak, jók, de nem elég jók, mint a pályakezdés idején, legújabban pedig hallgat már. Mintha a formula kimerült volna - és egy évtizednél immár hosszabb távlatból visszatekintve e kimerülésnek nem ugyan első jelei, de legalábbis lehetősége már a fénykorban, egész pontosan a középső mű, *az Otthon* szövedékében kimutathatónak tűnik.

A trilógiából az első és az utolsó hasonlít igazán egymásra: egy fizikai cselekvésektől nyüzsgő, látszólag rendkívül cselekménydús, mégis, a túlnagyítás következtében lelassított életkivágásban egy egész társadalom sűrűsödik. Érdekes és színpadi szempontból igen gyümölcsöző ellentmondás feszül a felszínen konkrét, lényegüket tekintve virtuális drámai gesztusokban; Storey e merészen újszerű dramaturgiával jelzi egy társadalmi berendezkedés pangását, elidegenedettségét. Ami ábrázoltatik, az természetesen a brit polgári társadalom, de a tükörben magára ismerhet az egész XX. század-végi civilizált világ: a sátorépítés vagy a rögbi - a munka, a tevékenység -- értelmes szépsége és végső értelmének kérdésessége, ahogy az egyszerű ember meg-éli, közös gond.

Az Otthonban Storey kísérletet tett arra, hogy a feltárt ellentmondásokból levonja a végső következtetéseket. Az *Otthon* szereplői azok a sátorépítők és -építtetők, azok a rögbijátékosok, akik már elvégezték a társadalmi munkamegosztásban rájuk kiszabott feladatokat, szükségképp beléjük rokkantak, és a társadalom kivetette őket magából. A dráma, mint metafora, azt sugallja: ha következetesezi kihordjuk magunkban a létünkből eredő ellentmondásokat, mind a létezés margójára vettetünk. Ehhez képest az ideális helyszín valamiféle pinteri senkiföldje, teljesen absztrakt becketti tér lenne. Csakhogy Storey mégsem Pinter, mégsem Beckett, ő konkrétabb pillérekhez szereti láncolni a maga építményeit. Így aztán az *Otthon* szereplői is kapnak civil státust, „munkát": ahogy *Az öltöző* szereplői rögbijátékosok, *A vállalkozóéi* sátorépítő munkások és munkaadóik, úgy ezek a figurák őrültek, finomabban elme-, még finomabban idegbetegek, a helyszín pedig sátorbelső vagy rögbiöltöző helyett egy megfelelő rendeltetésű intézmény kertje. Csakhogy az ideg- vagy elmebeteg színpadi értelemben mindenütt többet tud kifejezni, mint épp az elhelyezését szolgáló intézményben, ahol elveszti jel- *vagy* jelzésfunkcióját, hiszen a normális emberinézői reakció úgy tartja: a helyére került. Persze vannak olyan drámák, amelyek épp erről szólnak: a figura nincs a helyén, jogtalanul rekesztették ide, a társadalom önvédelmi mechanizmusa ezt a formát választotta. Ezt mondja ki Dürrenmatt műve, *fizikusok,* ezt Peter Weiss *Marat/Sade-ja* és sajátos módon az előbb említett Harold Pinter is, aki a Melegházban, ebben a nem is igazán jellegzetes pinteri drámában ugyancsak efféle álcázott, börtönfunkciót betöltő tébolydát ábrázolt. *(Az* aztán már alárendelt kérdés, hogy az ilyen intézményekbe zárt „betegek", mint ezt Weiss és Pinter művei egyaránt jelzik, a nyomás hatására valóban kifejlesztenek patologikus tüneteket.) Am Storeynál erről nincs szó: az ő figurái, ez a különbségeikben is homogén kvintett, valóban külön elbírálást érdemlő, nem egészen normális emberekből áll, s nincs okunk kételkedni a betegségeikről - pirománia, szexuális aberráció, dühöngéssel kombinált öngyilkossági mánia vagy épp a ka-

David Storey: Otthon (Dunaújvárosi Bemutatószínpad). Győry Franciska (Marjorie), Kőmíves Sándor (Harry), Bálint András (Jack) és Koós Olga (Kathleen). (Iklády László felv.)

taton skizofrénia - elejtett célzások igazságában. És ha Storey mégis azt akarja mondani - mert azt akarja mondani -, hogy ez a sors várhat valamennyiünkre, akkor a helyszín ilyetén konkretizálása meglehetősen ellentmond szándékainak,

Persze ugyanakkor a helyzet mégsem ilyen egyértelmű, ehhez David Storey pályájának ebben a három évében túlságosan tehetséges volt. Mert *az Otthon* ugyanakkor rólunk is szól, ez az elmegyógyintézet valóban valamennyiünk „otthona", a szereplők sejthető drámái megrendítenek - nemcsak betegek ők, hanem általában beteg emberek, időnként pedig elsősorban emberek, csak e minősítések hierarchiáját nem érezzük igazán meggyőző, kényszerítő erejűnek.

A dráma előadástörténete jól mutatja: valahányszor egy rendező, nyilván a fentebb megfogalmazott kielégületlenségtől hajtva, megkísérelte előadását valamelyik kínálkozó lehetőség felé elbillenteni, a kényes egyensúly felbillent, a varázs megtört. Igazi sikerről csak az ősbemutató visszhangja tudósít, s ez valószínűleg elsősorban a két zseniális idős színésznek, John Gielgudnak és Ralph Richardsonnak köszönhető, akik utolérhetetlenül értenek (Sir Ralph sajnos már csak értett) hozzá, hogy a brit gentleman viktoriánus viselkedési kódexének továbbélő formáit egyszerre ábrázolják muzeálisnak és elevennek, életidegenségében groteszknek és ugyanakkor megrendítőnek. Ez egyébként egyik oka a mű hermetikus voltának: az a bizonyos legendás „small talk", a semmitmondásból, sztereotípiákból, képmutató elhallgatásokból és őszinte belső szemeremből összeálló fecsegés, amely az igazi kommunikációt pótolja s részben épp az attól való görcsös félelemből fakad - s amely a két férfi főszereplő beszélgetésének nagy részét kiteszi -, olyannyira angol, hogy Anglián kívül könnyen hathat puszta kabarémókának, még akkor is, ha Storey magasfokú tipizáltsággal, első-rendű irodalmi színvonalon és pontosan komponált, sajátos drámai dinamizmussal műveli. Gielgud és Richardson általam sajnos nem látott alakítása ezért minden bizonnyal valami speciálisan angol dimenzióval gazdagíthatta a darabot: az életidegenségnek, a valóságról való leválásnak és a társadalom ‚bosszújának" gyökereit épp azokban a hagyományos angol magatartásformákban tárták fel, melyek a brit gentlemant állítólag ma is kell hogy jellemezzék, de jaj a gentlemaneknek, ha ezeket valóban komolyan veszik. Es persze itt van a szereplők életkorának kérdése is. Noha Storey - a közhittel ellentétben - egyértelműen negyveneseknek nyilvánítja szereplőit, s jó középkorú színészek bizonnyal Lindsay Andersonnak is rendelkezésre álltak volna, döntése nem lehet véletlen: az akkor hatvanhat éves Gielgud és a hatvannyolc éves Richardson a szenilitás finom érzékeltetésével nyilván biológiai hidat emel*tek az* amúgy némiképp feleselő szociológiai és patológiai vonatkozások közé.

Mivel Angliában nemcsak a két úriemberben megtestesülő „upper", hanem a „lower middle class"-nak is megvannak a maga egyezményes specifikumai, bizonyára még a két nő ábrázolása is hamisítatlanul brit tartalmakkal telt meg. A Kathleent játszó Mona Washbourne sűrűn kivillanó ormótlan bugyija (lásd zord brit időjárás és autóhiány kombinációja) például eleve kód-jel volt, és mindenki számára érthetően tette megrendítően inkongruenssé a finomkodó kacérkodás kísérleteit. Holott voltaképp a darab még azt sem indokolja meg a kellő hézagtalansággal, hogy miért volt szükség és miért épp ebben a felállásban a négy szereplő társadalmi differenciálására

ez ugyanis elég feltűnő ahhoz, hogy értelmet keressünk benne, de nem elég árnyalt és indokolt ahhoz, hogy egy társadalmi mikrokozmosz kísérletét lehessen belemagyarázni.

Az angol szimbólumokra kevésbé fogékony külföldi nézők beavatása érdekében a külföldi rendezők különféle beállításokkal kísérleteztek, hiszen a csábítás három véglet felé is adott. Hol lemeztelenített becketti végjáték folyt a színpadon, hol kedélyes-bogaras öreg urak és hölgyek bohózatos csevelye, hol pedig virtigli diliházról szólt a játék, megfelelő klinikai tünetcsoportokkal, színpadképpel, sőt külső zajhatásokkal. Az igazi, a londoni ősbemutatót kísérő siker mindenütt elmaradt. Storey darabján az író szándéka ellenére nem lehet segíteni. Az egyetlen célravezető megoldás a többértelműség vállalása, kockáztatva azt is, hogy ez a többértelműség némi zavart, kielégületlenséget szül a nézőben. Vagyis nincs más lehetőség: vállalni kell a darab alapvető hiányosságát, bízva a darab erényeiben és abban a pluszban, amelyet egy Storeyra - és korunkra - hangolt előadás a néző élményéhez hozzáadhat.

Merész az állítás, hiszen csak sajtóvisszhangok támasztják alá: úgy érzem, minden eddigi nem angol előadás közül Paál Istváné állhat legközelebb Lindsay Anderson elképzeléséhez. Amiben egyetlen mínusz van: *ez az* előadás nem Angliában született, nem apellálhat közös nemzeti mitológiára, márpedig ez a da-rab a legegyenesebb úton akkor jut el az általánosítható értelemhez, ha egy nemzeti asszociációs zónán halad keresztül. Bonyolult a képlet, hiszen akár a vérbeli abszurdok egyetemes jellegű paraboliszticus képei, akár egy telivér realista dráma sokkal könnyebben honosítható, mint ez a hibrid hatáselemekből álló színpadi szövedék. Ezért Paál István e színpadi munkája inkább nemzetközi, mint magyar előadás - bármely fesztiválon sikert arathatna -, és ebből adódik bizonyos légies sterilsége. Viszont talált Paál valamit, amivel oldhatja ezt a hatást: a költőiség egyetemes hatástényezőjét. Koncepciójának alapeleme: az emberi tehetetlenség megrendítő volta. Kinn az „életben" legalább a virtuális cselekvés lehetősége és illúziója adott, a

dráma marginális, elrekesztett terében azonban egyértelművé válik, hogy nem a szereplők, hanem mások, más erők irányítják sorsukat, napirendjüket, egész életüket, és minden megnyilatkozásuk, cselekvésük, kapcsolatteremtési kísérletük valójában irreleváns; elmegy vele a nap, de a másnapra semmilyen befolyása nincs, akárha ülhetnének naphosszat né-mán és mozdulatlanul. Ennek az előadás-nak ez a felismerés a metaforája, és ez csalja azokat a bizonyos, sokat emlegetett könnyeket a férfi szereplők szemébe. Sőt: még a női szereplők extrovertáltabb, lármásabb, látszólag gátlástalanabb cselekvésmódja is hasonlóképp fókusztalan-ként lepleződik le, és egy-egy pillanatra ennek a szereplők is tudatára ébrednek, csak ők nem sírásban, hanem vihogásban vagy malackodásban reagálják le a felismerést.

Ebben az összefüggésben voltaképp érdektelenné válik a helyszín és az anamnézis, noha Paál, nagyon helyesen, nem sikkasztja el, még csak nem is tompítja őket; csupán felruházza a drámát egy olyan metaforikus gesztussal, amelynek fényében másodlagossá lesznek, célból eszközzé, célszerű dramaturgiai kuliszszává. Mindehhez pedig nem elég a koncepció; ehhez minden mondatot s minden reagálást halálos pontosan, érzékenyen és alkotóan kell végigelemezni, hogy minden tényező tükröződjék ben-ne, s mégis egyetlenegy váljék dominánssá: az, hogy itt felbillent egyensúlyú emberek szenvednek napi tömény huszonnégy órán át attól, amitől „normális" embertársaik csak egyes pillanataikban: a tehetetlenség, a céltalanság érzetétől, amelyet újra meg újra oldani próbálnak, újra meg újra csalatkozva. Tolsztoji vigaszt csak egyet nyújt az előadás: holnap újra kezdik. Holnap újra kezdjük.

Az öt szereplő mesterségbeli szinten mind kifogástalanul hozza ezt a koncepciót, ezt a mondanivalót, ami természetesen leginkább a dunaújvárosi amatőrszereplőt, Nyirkó Istvánt dicséri. Pedig ez az alak komoly buktatója a darabnak: ha a négy főszereplő esetében a normalitás foka vitatható, Alfred, a kataton skizofrén epizodista egyértelműen szitu-álja a cselekményt. A kritikákból nem derül ki, hogyan értelmezték ezt a figurát másutt. Paál mindenesetre nem kendőzi állapotát, mégis arra törekszik, hogy ez a figura is belesimuljon elgondolásába. Alfred abszolút fölösleges küszködései székekkel és asztalokkal, melyeket hol behoz, hol kivisz, hol mázsás ólomtömbükként, hol tollpiheként emelgetve őket, tulajdonképpen szupermetafora-ként sugallják a többiek látszólag értelmesebb cselekvéseinek fölöslegességét. Innen érthető, hogy Paál, eredeti rendezői ötlettel, Alfreddal nyitja és zárja az előadást, amint minden konkrét ok nélkül, a maga masszív fizikai mivoltában, háttal áll a színpad hátterében, a fal előtt: a dolgok értelmét tekintve bízvást ezt tehetnék a többiek is, *s az Otthon* tragikuma és mélyen emberi mivolta most abban áll, hogy mégsem ezt teszik.

Nyirkó István színpadi megjelenése-nek rendkívüli illúziót keltő mivolta úgyszólván adott; megtanulható a bonyolult fizikai cselekvéssor is; de művészi sajátja az a költői erő, az a fájdalmas drámaiság, amellyel alakját felruházza.

A profik közül Győry Franciska és Kőmíves Sándor elsősorban abszolút szakmai hitelükkel tűnnek ki; alig elemezhető, szavakba nehezen foglalható az a határ, amelyet Bálint András és koós Olga hozzájuk képest átlépnek, hogy - alapvetően hasonló tipológiájú férfi- illetve női figurájukkal a nézőkből elemi erejű azonosulási készséget hívjanak elő. Bálint András Jackjének lírája ironikusan színezett. Lucid pillanatokban keservesen érzékeli helyzetét s annak groteszkségét, graciőz, artisztikus mozdulataival mintegy még önmagát is megpróbálja elidegeníteni sorsától, hogy a következő pillanatban átélje a változtatás, a kitörés kísértését, majd a rákövetkezőben fojtott kétségbeeséssel döbben-jen rá az újabb kudarcra: a sétabot eldől, a kártyatrükk csődöt mond, a nőkben csalódni kell, és az élet sem sikerült. Koós Olga rendkívül komplex feladatot old meg nagyszerűen: a „halaskofa-típus", az életerő, a problémátlan, harsány kiegyensúlyozottság, a köztudottan boldog lelki szegénység realisztikusan hiteles vonásai közül kell kiemelnie, majd ismét a tudatküszöb alá szorítania a mélységes csalódottság, a kietlen reménytelenség elemeit, úgy, hogy kitessék: ez az alak igazi magva, a többi csak klisé, melyeket az életszerep beidegzettsége tart egybe.

Az *Otthon* előadása eseménye a Dunaújvárosi Bemutatószínpadnak, eseménye a produkciót gondozó szolnoki színháznak és Paál István művészi pályájának; fájdalmasan szép munka, amely sikerrel korrigál egy magas színvonalú szöveget, addig a fokig, ameddig a szín-pad még korrigálhat egy koncepciójábar problematikus alkotást.

KOLTAI TAMÁS

Ostinato

Markó Iván Bolerója

Hová lett a *Boleróból* a spanyol kara k-tertánc? Hová a színes folklór? Nyomokban, persze, ott van ez is, az is. Éppúgy, mint Haydn Évszakokjának egy helyén a német paraszttánc. Stilizáltan. Illusztrációjellegétől megfosztva. És főleg anekdotizálás nélkül.

Bámulatos, hogyan fakaszt Markó Iván drámát Ravel makacs zenéjéből, amelynek ha egyáltalán van „program-ja", akkor az nem más, mint a monotonitás feszültségfokozó eksztázisa. Az ismétlés és fokozás hagyományos drámai elem, a monotonitás csupán újabban az (gondoljunk Bob Wilson „lassú" szín-házára). Csakhogy Ravelnál az egész folyamat rendkívül gyorsan és sűrítetten játszódik le, ellentétben a szertartásszín-ház bármely ismert változatával. A szekvenciák a „témát" nem variációs formában ismétlik, mint számos dramatikus mű esetében - hacsak a hangszerek variációját nem tekintjük -, nincs felelgetős játék, mint a görög kórus és a „szólista" között, s nem él a szerző a motívumok közötti minimális eltérések feszültségfokozó eszközével sem. A *Boleróban* kérlelhetetlenül ismétlődik mindig ugyanaz, a pianissimótól a fortissimóig; a különböző hangszereken megszólaló dallam énekét a ritmus képletszerű kopogása ellenpontozza. Ez a zene egyszerre lágy és kemény, egyszerre andalító és idegesítő; ugyanabban a pillanatban lebéklyóz és fölszabadít.

Mindenekelőtt *ér: éki* zene a szó legtágabb értelmében érzékeinkre *ható zene* ezért is volna illusztráció anekdotikus spanyol folklórfesztivált csinálni belőle. Másrészt a francia kavel áttetszőbb, tisztább, bizonyos értelemben hidegebb, sőt ha lehet így mondani racionálisabb annál, hogysem a *Bolerót* egyszerűen „spanyolosnak" minősítsük.

Markó az a ritka koreográfus, aki nem illusztrálja és nem kíséri a zenét. Nála nem érzem, hogy „kezdetben vala a zene", és a tánc „kifejezi a zene lelkét". Markónál - legalábbis a produkció pillanatában - a tánc teremti a muzsikát. (Valószínűleg nem véletlen, hogy a műsor-füzetben sohasem íratja ki az elhangzó

Ladányi Andrea a Győri Balett **Bolero-előadásában** (Bánkúti András felv.)

zenei felvételek adatait, amint „illenék"; ez keresztülhúzná a munkahipotézist, amely szerint az előadott mű vizuális és akusztikus része együtt születik a színpadon, az előadás pillanatában.)

Ritkán tudom dramatikus műnek lát-ni a táncjátékot, legkevésbé akkor, ami-kor történetet mond el. Számomra a tánc nem színház. Nem *volt* színház - mindaddig, amíg Markó be nem bizonyította, hogy szituálni képes belső állapotokat. Nem azáltal, hogy cselekményt kreál, vagy keresi a zenéhez tapadt motívumok vizuális megfelelőjét. *A Boleró*-hoz könnyen lehetne „cselekményt" ír-ni, a „couleur local"-t érzékeltető dísz-letet tervezni, színpompás jelmezeket varrni, és a zene fokozódó eksztázisát - mondjuk - újabb és újabb táncoló csoportok bekapcsolásával érzékeltetni.

A Bolero Markónál magának az eksztázisnak az állapotrajza. Érzéki eksztázisé, amin nem forró, délszaki szenvedélyt kell érteni, hanem valami elhatalmasodó, szabályozhatatlan, idegi-szenzuális kényszert. A semmiből indul és a semmibe vész a feszültség íve. A boleróritmus „száraz" kopogása indítja el - és a legvégén ideges rángással „kimúlik". Megszemélyesítője allegorikus figura: „A Vágy". Testszín trikós nőalak. Élettelen-lankadtan ül, székéből félig a föld-re bukva. Körülötte még hat szék és hat fekete pár. Zene nélkül tapsolják a boleróritmust, fejüket hirtelen, „spanyolosan" vetik jobbra-balra. Spanyoltánc-sorminta, de afféle koreográfusi programbeszéd is. Stílusintonáció. Hasonlít ahhoz, mint amikor Anatolij Efrosz krikettgolyók kopogásával indította Cse*hov Királyát.* Markó is mintha egy vo nással áthúzna mindent, amit eddig a Boleróról tudtunk.

Nincs pianissimo. A kezdés akusztikailag is dinamikusabb a megszokottnál. Valószínűleg eleve hajszoltabb a ritmus. (Vagy csak úgy érezzük?) Minden sarkítottabb, élesebb, keményebb, sokkírozóbb. Úgy tetszik, jóval hosszabb mozdulatoknak kell beleférniük azonos időbe és távolságba. Emiatt nincsenek részletek, a gesztusok hajszája fokozódik és egyre kegyetlenebbé válik. Mintha a vágy idegi-fizikai mechanizmusáról kapnánk tánc-piktogrammot. Szeretkezés-stilizációk széles variációsora vonul fel - szándékosan elkapkodottan, befejezetlenül, beteljesületlenül. Az elején a szekvenciák ismétlődésekor még vissza-visszatér a kiindulóhelyzet, de később ez a „rend" is fölbomlik; a párok egyetlen örvény-léssé olvadnak össze, és megint szétválnak, hogy újabb és újabb rohamra induljanak. Az eksztázis fölsrófolásának kény-szere dobol a ritmusban és a mozdulatokban. A feszültség kioldódására nincs remény: a biológiai mechanizmus démoni hidegséggel működik.

Ez Markó Boleróján paradoxona: az érzékek orgiasztikus tobzódása hideg, csaknem fagyos lobogással párosul. Nem a fenséges, nem a győzelemittas, nem a tündökletes erotika élménye ez, hanem a tragikusan kielégítetlen, megállíthatatlan, kérlelhetetlen metafizikai vágyé. Az örökké továbbhajszolódó makacs *ostinato* akár Markó metaforája is lehetne. Nincs nyugvópont; Ladányi Andrea fantasztikus csóvaként hánykolódó testén mintha áram futna át: rettentő rándulással ernyed a kiindulópont halott mozdulatlanságába.

MÉSZÁROS TAMÁS

Amíg hinni tudok

Beszélgetés Markó Ivánnal

- öt esztendővel ezelőtt alakult meg az ország legfiatalabb, önálló, hivatásos tánc-együttese, a Győri Balett. Az eltelt évek során produkcióikkal világhírnevet, itthon pedig eleddig példátlan népszerűséget szereztek. Most, a sikerek teljében milyen helyzetben él, dolgozik Markó Iván és csapata?

– Senki nem számított arra, hogy ez az együttes ennyi idő alatt eléri azt a színvonalat, amelyet ma képvisel. Nem várta senki, hogy ekkora bel- és külföldi sikerünk lesz, és ezért nem számított senki arra az egyre nagyobb különbségre, ami a táncosok teljesítménye, immár nemzetközi rangja és az életkörülményeik között mutatkozik.

– Meglepő, amit mond. Nemrég anyagilag függetlenné váltak a győri Kis-faludy Színháztól. Úgy tudom, az épület közös használatából eredő korábbi ellentétek is enyhültek...

– Nem a színházzal való kapcsolattal van a baj. A feszültség oka még ennél is prózaibb. Az én gondjaim, a mi gondjaink - bármennyire is napi problémák-hoz, feladatokhoz kötődnek - elsősorban abból fakadnak, hogy felelősnek érezzük magunkat az együttes jövőjért. Mert nekem egyebek között az a dolgom, hogy folyamatosan építsem a társulatot, hogy megoldjam az utánpótlást. Hacsak nem akarom végignézni, miként öregedik ki az alapító csapat. Ez idő szerint viszont nem rendelkezem megfelelő eszközökkel, nincsenek olyan lehetőségeim, hogy a következő néhány évnél messzebbre láthassunk. A Győri Balett működésé-nek alapfeltételei kedvezőtlenek, nem kínálnak biztató perspektívát. Táncosaink az indulásnál, mint végzős balett-intézeti növendékek, kaptak kétezer-hét-száz forint fizetést. A béralapba viszont nem kalkulálták be a majdani emelések lehetőségét. Csak az évi, minden dolgozót megillető százalékokkal tudtunk javítani. Tavaly végre is sikerült fejenként hétszáz forinttal - úgymond: soron kívül - megemelni a fizetéseket, így ma, az ötödik évben ötezer-kétszáz forintot kapnak a társulat tagjai. Természetesen itt beszélhetnénk a sajátos életformából adódó

négyszemközt

rezsiköltségekről is, vagy arról, hogy a táncosok másodmagukkal laknak egy szobában, de ezt hagyjuk. Arról azonban érdemes említést tenni, hogy mi közel ugyanannyi előadást tartunk egy évadban, mint az Operaház balettegyüttese, amelynek létszáma sokszorosa a miénknek. A Győri Balett mindössze tizenkilenc taggal rendelkezik. Nálunk mindenki minden produkcióban részt vesz, méghozzá állandóan, gyors öltözésekkel újra meg újra színpadra lép, egyazon estén több szerepben, éppen azért, mert kevesen vagyunk. Tehát a mi munkánk többszöröse annak, mint amennyi egy nagy együttesben egy-egy táncosra jut-na. És többnyire nem kamaradarabokat mutatunk be; stílusunkhoz szervesen hozzátartozik a tömeghatás.

– *Vállalhatnak-e a Győri Balett tagjai külön fellépéseket, haknikat?*

- Ha ezt megengedném, akkor nem lennénk *ez* a Győri Balett, akkor törvényszerűen engedni kellene a színvonalból, akkor nem felelhetnénk meg többé annak az eszménynek, amelynek a megvalósítására annak idején összeálltunk. Elaprózná nk magunkat, nem tudnánk tartani a minőséget. Most körülbelül nyolcvan előadást tartunk egy évadban. Naponta tíztől kettőig, majd délután négytől este kilencig tréningezünk, próbálunk. Másként nem lehetne a repertoárt megőrizni, vagy legalábbis nem úgy, ahogyan azt mi etikusnak tartjuk.

– *Vagyis itt lényegében arról van szó, hogy egy átlagon felüli teljesítmény ugyan kiemelkedhet a környezetéből, de nem kaphatja meg az átlagon felüli elismerést... Kezdetben nyilván a győri színházon belül is érzékelhetőek voltak a tagadhatatlan szintkülönbségből fakadó ellenérzések...*

– Nem szeretném ennek a jelentőségét túlhangsúlyozni. Annyi bizonyos, hogy a Balett, első premierje után egy hónappal, máris a milánói Scalában lépett fel, azután következtek a fesztivál-meghívások, és mi hoztuk a színháznak a pénzt. De a színházi nagyüzem egyszerűen elvitte a Balett pénzét, olyannyira, hogy például a *Don* Juan-bemutató előtt már nem volt miből anyagot venni a ruhákra és a díszletekre. Mintha hiába dolgoztunk volna... A színháznak három és fél milliós hiánya volt...

- *Akkor a Balett végre kiharcolta a gazdasági önállóságot...*

- Igen, és egy év alatt sikerült is kimászni a csődből. Szerencsére eddig engem minden évben meghívtak valahová koreografálni. Azt pedig eltökéltem, hogy nem hagyom itt az együttest, még néhány hétre sem. Úgyhogy amikor a Scalában a Ljubimov rendezte *Borisz Godunov* táncbetéteinek koreografálására felkértek, elmentem Milánóba, megnéztem az ottani táncosokat, és azt mondtam: köszönöm szépen, én ezt nem tudom velük elvállalni, csak a sajátjaimmal. Akkor az intendáns meg a művészeti igazgató veszekedett egy kicsit, végül vihettem a gyerekeket. Összesen tíz előadás volt, és mindegyikre külön-külön kellett repültetni az egész Győri Balettet, mert közben itthon is voltak kötelezettségeink. Az olaszok ezt is vállalták. Következett a Bécsi Ünnepi Hetek. Felkértek, hogy koreografáljak, amit akarok, rendelkezésemre állnak a bécsi opera táncosai; a tiszteletdíjam kétszázötvenezer schilling. Akkor kicsit már elszemtelenedtem, gondoltam, az olasz recept majd ismét beválik. Mondom: ragaszkodom a saját együttesemhez. Mire azt a választ kaptam, hogy tőlük azokkal dolgozhatom, akikkel akarok, de pénzük nincs több. Erre megegyeztünk, hogy nem kapunk többet, mint amennyit én egyedül is felvehettem volna, de jöhet velem az együttesem. Így született meg az Évszakok-produkció, Haydn oratóriumára. Ahogyan mondani szokás, végül mindenki jól járt. Nemrég aztán Nyugat-Berlinbe hívtak egy egész estét betöltő balettest létrehozására. Az ajánlat ötvenezer már-kára szólt. Szép összeg, gondoltam, legalábbis, ha a bécsi módszert sikerül követnünk. Kijelentettem tehát, hogy én nem válhatok meg két hónapra a társulattól - ami egyébként igaz is - , és különben sem tudom más társasággal garantálni a saját legjobb formámat. Nézze meg azért az egyik műsorunkat- mond-ta a német direktor azután még tárgyal-hatunk. Már rosszat sejtettem. Megnéztem őket, és látnom kellett, hogy tökéletes csapat. A világ minden tájáról össze-gyűjtött klasszisok. Most már ugye meg-érti, mért nem egyezhetek bele más együttes meghívásába - fogadott újra az igazgató. Amikor maguk elutaznak, én itt maradok a produkció nélkül, vagyis nem tudnám repertoáron tartani, noha kifizettem érte egy kisebb vagyont. Más a helyzet, ha maga szerint a Győri Balett táncosai jobbak, mint az enyémek. Végül is ez a nyugat-berlini munka már egyáltalán nem jött össze, hiszen én valóban nem mondhattam, hogy a mi felkészültségünk jobb, viszont azt sem vállalhattam, hogy hetekre elutazzam egyedül, mert mire visszajövök, nincs együttesem.

Az anyagi problémák valóban megakadályozzák a társulat fejlesztését? Hiszen más együttesekben sem keresnek többet a táncosok legalábbis Magyarországon. Vagy igen?

Először is másutt jobbak a fizetések, s kevesebb a munka, de erről már beszéltünk. Az összehasonlítást azonban nem volna szabad mechanikusan végezni. A Győri Balett ma világszerte elismert, kurrens együttes, tagjai bárhol megállnák a helyüket, mert én olyan munkaintenzitást követelek, amilyent csak nyugati baletteknél szokás. Ha viszont valaki képes arra, amit mi csinálunk, az miért vállalja ezt a megterhelést, mélyen a nemzetközi árfolyamon alul? Mi, akik immár öt éve együtt dolgozunk, nem így gondolkodunk, de hosszú távon nem lehet egyedül a megszállottságra alapozni egy művészi közösség munkamorál ját. A fiatal táncos, aki ezután hozzánk szerződne, s akit én is megfelelőnek találnék, nem biztos, hogy ezt az utat választja. Mert tudja, hogy legfeljebb tizenöt jó éve van ezen a pályán, és bár lelkes, de akkor akar keresni, amikor még táncolhat.

- Úgy *hírlik, például a Rába ETO futballistáinak jövedelme többszöröse a táncosokénak ... Távozott már valaki a Győri Balettől?*

Nem. Senki sem ment el máshová. Nem is attól tartok, hogy ez a csapat szétesik. A szorító gond az, hogy akkor se tudok újakat szerződtetni, ha találok jelentkezőt. Ugyanis nincs szabad státusunk. Most viszont huszonöt év a korátlag, és harmincévesen egy táncos már középkorú. Ha nem tudok fiatalítani, méghozzá szisztematikusan, akkora Győri Balett gyakorlatilag egyszer csak megszűnik. És bár ezért nem én leszek a felelős, mégis úgy érzem, nem szabad hagynom, hogy ez bekövetkezzék. Mert én se szupertáncost, se koreográfus-zsenit nem szülhetek. Kivételes adottságokat, tehetséget senkinek se adhatok. De kiválogathatnám azokat a fiatalokat, akik beleillenek a mi profilunkba, és felnevelhetném őket a Győri Balettnek. Csak éppen nincs rá lehetőségem.

-- *Számomra ez teljesen érthetetlen. Minden valamirevaló magyar kulturális rendez-vényre a Győri Balettet viszik, külföldre, önök a hazai művészeti élet szinte hivatalos nemzetközi reprezentánsai, és méltán. Ugyanakkor igazán nem lehet azt mondani, hogy az együttes tálduzzasztott... Egyéb-*

ként nézete szerint milyen a Győri Balett szakmai vonzereje? Nem hálátlan szerep egy olyan együttesben táncolni, amelyet a világon mindenütt Markó Iván után jegyeznek, s félő, hogy mások nevét nem is tanulják meg?

- Tehát azt kérdezi, hogy lehet-e nálunk kiugrani? Azt hiszem, aki igazán érdeklődik irántunk, az már nemcsak engem ismer az együttesből. Ha összeszámolom, hogy ez idáig ki, mennyi és milyen szerepet táncolt el, azt kell mondanom, másutt talán egy egész pálya-futás alatt sem jutott volna kinek-kinek ennyi feladat. Ettől függetlenül csak arról beszélhetek bizonyossággal, amit én éreztem, amikor hasonló helyzetben voltam Béjart-nál, méghozzá hét évig. Nekem akkora ügyet jelentett, hogy vele dolgozhatom... egy pillanatra sem gondoltam arra, hogy az előadás nem az én legsajátabb alkotásom. Mert hittem Béjart tehetségében, és hittem abban, hogy nekem ott a helyem. Igenis, a Béjart-balettben, amelyet mindenki csak így emlegetett. És ha valaki Brooknál ját-szik vagy Mnouchkine-nál, az is jól tudja, hogy hiába az övé esetleg az ab-szolút főszerep, hiába olyan lenyűgöző és tehetséges ő, mint például Bigot a *II.* Richárdban, azért a színház mégis-csak Brook színháza vagy Mnouchkine színháza. És nem hiszem, hogy ez zavarná a színészeket. Alighanem még azt is tudják, hogy épp attól olyan jók, mert ezekben a társulatokban dolgozhatnak. Én annyira átadtam magam Béjart-nak, hogy még azokkal a produkciókkal is tökéletesen azonosultam, amelyekben nem is táncoltam. Mert az ő balettje az enyém is volt.

- *Ha jól értem, ön olyan együtteses--ményt táplál, ami nálunk eddig sohasem valósult meg. Ennek összetevői : a szakmai igényesség és munkaintenzitás az abszolút nemzetközi mércékhez viszonyítva, a teljes azonosulás a művészeti vezető elképzeléseivel és a nemzetközi mezőnyben ellenőrizhető teljesítmények megfelelő honorálása. Nyilvánvaló, hogy ezek a pontok szorosan kapcsolódnak s egymást feltételezik... Csak éppen a körülmények hatalma nem kedvez mindennek...*

- Olykor már magam is unom a saját panaszaimat. Elvégre úgy tűnhet, hogy sínen vagyunk, sikeresek vagyunk, ez a Markó pedig folyton elégedetlenkedik. Mert ez egy maximalista-mániákus. Akik ezt mondják, éppen azt nem értik meg, hogy amit mi létrehoztunk, azt csak így, tehát maximalistán és mániákusan lehetett csinálni, és másképp továbbvinni sem lehet. Itt a tessék-lássék jóindulatok, a félmegoldások nem elegendők. Mi voltaképp iszonyúan magányosak vagyunk. Ha nem magunk intéznénk a dolgainkat, egyetlen turnénkból - az államközi protokollt leszámítva - sem lett volna semmi. Nincs, aki menedzseljen, nincs, akinek szív-ügye volna a mi sikerünk. Még akkor sem, ha az anyagi haszon nem csupán a miénk, sőt elsősorban nem a miénk. Ebből a szempontból különösen tanulságos *az Izzó planéták* esete. Ez a sport-csarnokbeli produkciónk kétségkívül sokba került. Forintban. De komoly vevők vannak rá devizában. Nyugatnémetek és franciák akarják megvenni televízióra, illetve videokazettára a felvételt. Amely a magyar tévé jóvoltából botrányos körülmények között zajlott le; valóságos istencsodája, hogy végül is használható anyag lett belőle, ilyen fokú dilettantizmus és szervezetlenség közepett. És ezt az üzletet is, mint valamennyi külföldi utunkat, magam tárgyaltam le; kénytelen vagyok, ha azt akarom, hogy egyáltalán történjen valami.

- *Tapasztalatai szerint hogyan jegyzik ma a Győri Balettet a világranglistán? És milyennek tartja ön a saját együttesét?*

- Azt hiszem, minden lényeges együttest ismerek ma a világban. A Győri Balettet nem lehet összehasonlítani, csak modern táncegyüttessel. Vagyis a londoni Királyi Balettel vagy a Bolsojjal semmiképpen. Az ő klasszikus repertoárjuk, eszköztáruk merőben különbözik attól, amit mi képviselünk. Jóformán nincs is közös alap. *A Hattyúk tava* meg a *Giselle* más világ. Rólunk azt írják külföldön, hogy a miénk Európa egyik legjobb táncszínháza. Lindsay Kemp vagy Pina Bausch társulatához mérten. Noha őket stílus dolgában egymáshoz sem, hozzánk sem lehet hasonlítani. Legfeljebb annyiban, hogy színházat csinálunk. Már első külföldi fellépésünk után, a *Borisz Godunov* milánói bemutatójára nagyon jó kritikákat kaptunk. Ez jólesett ugyan, de tudtuk, hogy abban a retteneteset bukott, valóban rossz és unalmas előadásban bármelyik együttesnek, amelyik tíz perc-re megmozgatja az állóvizet, már sikere lett volna. Mindenesetre az olaszok bravóztak, és a lapok is dicsértek. A következő olaszországi utunk alkalmával az úgynevezett Világbalett Fesztiválon, ha lehet, még kedvezőbb volt a sajtónk. Hozsannákat zengtek, a Győri Balett diadaláról írtak. Akadt lap, amelyik meglepve konstatálta, hogy egy - úgymond -- kis magyar város ilyen együttessel rukkol elő. Később a francia, majd az amerikai lapok is sokat foglalkoztak velünk, mind elismeréssel. Még a New York Herald Tribune is -- amelyik egyébként szememre vetette, hogy nagyon vadul bántam *A csodálatos mandarin* zenéjével -, még az is azt jósolta, hogy a Győri Balett a jövő nagy együttese. Ez pedig azért nagy szó, mert Amerikában a kritika általában levágja Béjart-t és mindazt, ami hozzá kötődik. És rólam persze tudták, hogy az ő tanítványa vagyok. Ezt a kapcsolatot - pozitív és negatív értelemben egyaránt - mindenütt számon tartják. És akik Béjart-t utálják, azok engem is ab ovo utálnak, akik pedig szeretik, engem is szeretnek. Az amerikai szakkritika el-szántan Béjart-ellenes. Olyanokat írnak róla, amilyeneket sehol sem olvastam még. A táncosait agyba-főbe dicsérik, de a koreográfiát, a stílust ki nem áll-hatják. Jóllehet a közönség rettentő lelkesen fogadja, kifejezetten ünnepli a Béjart-féle táncot. Ennek ellenére, például a Times azt írta, hogy New Yorkba nyáron szokott betörni a szenny-hullám; de lám, Béjart jóvoltából már tavasszal megérkezett.

Egy másik lap közölte, hogy meztelen a király; Béjart öreg, poros, érdektelen. Mindennek az a magyarázata, hogy Amerikában a „balanchinizmus" uralkodik a szakkörökben. Csak az absztrahált, geometrikus, a zenei struktúrát leképező táncot fogadják el. Amiben akár csak halvány irodalmiasság, netán filozófia tükröződik, azt nem tűrik meg. Egyedül a végletekig intellektualizált balettet hajlandók értékelni. Hogy ennek ellenére elismerték a Győri Balett ígéretes tehetségét, ez szinte hihetetlen volt. Aztán Bécsben is azt mondták nekünk, hogy vigyázzunk, itt opera-kultusz van, ez egy zenecentrikus közönség, ne lepődjünk meg, ha nem lesz túl meleg a fogadtatás. Es az ünnepi hetek szmokingos, *igazán* tartózkodó publikuma szétverte lelkesedésében a színházat. Dobogás, üvöltés, ünneplés volt; a magyar szakma ezt tán soha el nem hitte volna, ha néhányan a saját szemükkel nem látják. Párizsban, a L'Humanité fesztiválján, szabadtéren, rettenetes esős, hideg időben, amikor azt hittük, egy lélek sem fog eljönni, ötvenezren állták végig *az Igazság pillana-*

tát. Egy impresszário szerint ez annak köszönhető, hogy az érdeklődők a legjobb táncszínházak között tudják a Győri Balettet. Hát valahogy így tudnám érzékeltetni a nemzetközi reputációnkat. Ami a saját megítélésemet illeti, *az egy*szerűbb is, bonyolultabb is. En mindig és kizárólag Béjart-hoz mérem magunkat. Nekem ő az etalon. Mert nem ismerek nála jobbat. Ő azt jelenti a modern táncban, amit Picasso a festészetben.

- *Tehát milyen ma - megítélése szerint - a Győri Balett?*

– Erre csak némi kitérővel válaszolhatok. Először is vissza kell utalnom a már említett Balanchine-Béjart ellentétre. Az egyik út az úgynevezett tiszta tánc, a szimfonikus balett, amelyben a koreográfia az emberi testek mozgásával a zenei szerkezetet rajzolja ki. A másik, a Béjart-féle, amire én is esküszöm, amit én igaznak és korszerűnek érzek. Mert ebben a táncvilágban az esztétizáláson túl, megjelenik az élet, bizonyos gondolatiság, mi több: akár a filozófia. Béjart szerintem éppen ezzel tette a hu-szadik században a többi művészeti ággal egyenrangúvá a balettet. Azzal, hogy modern, teátrális élményt csinált belőle.

- *Ha már kitérőt teszünk, beszél-*/link *arról is, hog*$_y$ *honnan származik a táncos Markó Iván, a Magyar Al/ami Opera-ház egykori tagjának táncszínházi eszméje?*

– Hogy számomra a tánc egyszersmind színház, ez eleve így élt bennem, amióta csak táncoltam. Vagyis gyerek-korom óta. Már attól kezdve, hogy a Balettintézetbe kerültem, állandó konfliktusban éltem a klasszikus balettel. Annak ellenére, hogy nagyon szerettem, és később az Operában számos nagy főszerepet el is táncoltam. De mindig úgy éreztem, hogy az előadás után legalább nyolcvan százalék bennem maradt abból, ami én vagyok. Ami a saját lényegem. Másként szólva, nem tudtam kifejezni magam. És éreztem az okát. ‚A klasszikus balettben nincs benne a kor, amelyben élek, nincs benne az ember, aki kortársam. Minden este, amikor eltáncoltam valamit az operai repertoárból, iszonyúan nyomott mindaz, amit nem mondhattam el. Ottmaradt nekem tehernek.

– *A klasszikus balett formanyelvét érezte elégtelennek?*

Igen. De hát azt végül is a tartalom határozza meg, tehát az, amiről szól. I la én a *Hattyúk* tavában a herceg vagyok, akkor azt a feladatot kiválóan megoldhatom - önmagán belül. Izgalmas is lehet, mint egy ragyogó hercegalakítás. Am amikor a bőrömön érzem az életet, ezt a világot, akkor nekem kevés a legnagyszerűbb *Hattyúk ta*^{v}*a* is. Mert mást akarok eltáncolni. Es amikor tizen-három évvel ezelőtt megláttam Béjartékat a színpadon, mintha ugyanazt láttam volna, amit éveken át ébren és álmomban elképzeltem. Őrületes reveláció volt. Ugyanakkor pedig szinte természetes, magától értetődő találkozás önmagammal.

Közelítsünk tehát vissza a Győri Baletthez. Miben térnek el Béjart-tól

Hozzánk képest ő „dekadens". Ez persze túlzás, de bizonyos, hogy ma már esztétizálóbb. Mondjuk úgy, hogy sokkal vadabbul csinálom a szín-házat; nem tudom másképp megfogalmazni. Ma már egészen mást koreografálok, mint Béjart. De amikor látszólag a legtávolabb vagyok tőle, akkor is ben-ne van a produkcióban. Ha másként nem, de a gondolkodásmódunk biztosan összekapcsol. Béjart volt például az, aki merte nem tisztelni a hagyományos librettókat, amelyekre mindenki elkészíti a maga újabb, de alapjában egyforma koreográfiáját... Neki volt bátorsága a *Tűzmadarat* újragondolni, és teljesen eredeti produkciója jobban összetalálkozott a zenével, mint a korábbiak. Én úgy vélem, hogy mi *.1 csodálatos* mandarinnal jutottunk a legtávolabb Béjart-tól. A *Nap* szeretteivel és a .Szamurájjal még nem tudtam az ő közvetlen ihletésétől szabadulni. *A Stációk* már alig volt Béjart. És az *I*$_g$*azság* pillanatával végre elszakadtam tőle. *A* Mandarinnak pedig nincs semmi köze az ő színpadához. De azt, hogy megkíséreltem a Lengyel Menyhért-féle librettó helyett a magam mondanivaló-ját megfogalmazni, azt Béjart-nak köszönhetem. Engem sohasem érdekelt ugyanis az a történet, hogy egy utcalányhoz betéved egy fantasztikus kínai. Pedig volt rá alkalmam, hogy ezt elfogadjam, hiszen láttam vagy ötvenszer különböző koreográfiákkal, sőt, az Operában annak idején táncoltam is a Diákot. Amikor azután Győrben elkezdtem a Mandarinnal foglalkozni, még nem határoztam cl, hogy mindenáron eltérek az eredeti librettótól. Csak azt éreztem, hogy számomra mást jelent a csoda.

- *Tehát a Bartók-zenében is mást látott. A z ön számára a muzsika sugallja az úgynevezett saját mondanivalóját, illetve feladatának tartja, hogy a zenét megfejtse? Avagy bajlik rá, hogy azt, amit el akar mondani, voltaképp belemagyarázza?*

- Meggyőződésem, hogy a zenébe nem lehet belemagyarázni. Csak azt a látomást láthatom bele, ami potenciálisan is benne rejlik, máskülönben leveti magáról, és hazug lesz a produkció. Én hagyom hatni magamra a zenét. Addig hallgatom, újra meg újra, amíg már úgy érzem, annyira ismerem, annyira az enyém, mintha magam szereztem volna. Es így végül is valószínűleg visszahatok rá. Egyszóval, nem megfejteni igyekszem valamiféle objektíve létező zenei mondanivalót, de nem is erőszakolom a saját, zenétől független koncepciómat. A *Mandarin* egyszerűen felvetette bennem azt a kérdést, hogy mi is valójában a csoda. Pontosabban, hogy én hogyan élem át, s egyáltalán, átéltem-e már? Alig múltam húszéves, amikor katasztrofális érzelmi és idegállapotba kerültem. Ragyogóan indultam az Operában, Lakatos Gabriella választott partneréül, egymás után kaptam a jelentős szerepeket. Túl jól mentek a dolgok, és én rosszul viseltem. Hisztériás lettem, bizonyára renitens is, egyszer csak fegyelmit kaptam, és elvették valamennyi feladatomat. Még a karban sem engedtek fellépni. Egyedül maradtam, és mert nem tudtam magam kiélni, majd bele-őrültem. Ez így ment majd egy éven át, nagyon rossz bőrben voltam. Egyszer, késő este, megyek hazafelé a sötét utcán, és hallom, hogy valaki sír. De valami igazán rondán, mintha nem is ember, hanem macska volna. Néztem jobbra-balra, a hátam mögé, de nem tudtam rájönni, honnan jön ez a fülsértő, bán-tó, kétségbeesett zokogás. Aztán önkéntelenül odanyúltam az arcomhoz, és a kezemen éreztem, hogy ömlik a könny a szememből. Belőlem jött az a nyavalyatörős, rémisztő sírás. Ebben a lelki-állapotban, ebben az időben találkoztam Gombár Judittal, a feleségemmel. Egy emberrel, akire szükségem volt. Aki azt mondta, hogy látta Bayreauth-ban a Béjart-együttest, az egyetlen olyan balettet, ami nekem való. Megtudta, hogy Lodzban fognak vendégszerepelni, és kijelentette: oda kell mennem. Én kapálództam, nem akartam, mert úgy hallottam, Béjart valami olyasmi, mint az itthoni modern próbálkozások, amiket nem szerettem. De Jutka megvette a repülő-jegyet, és elcipelt Lodzba. Akkor tehát tulajdonképp többszörös csoda történt velem. Egy másik emberben meg egy másik művészben rátaláltam önmagamra. Ak-

kor értettem meg, hogy a csoda csak bennem lehet, csak bennem jöhet létre. Hogy nekem kell megtalálnom és megszülnöm a magam csodáját. Es mindenkinek a magáét. Az én *Mandarinom* tehát erről a felismerésről szól. Nem az életem egyik eseményéről, válságos szakaszáról, hiszen ez természetesen nem ilyen egyszerű. Nem a konkrétumok épülnek bele a darabba, hanem az esszenciája mindannak, amit az ember valaha átélt. Az érzések, a vágyak, a szenvedélyek. De az is gyakran előfordul, amikor elkészülök egy produkcióval, és megnézem, hogy azt mondom: nem lehet, ezt nem én csináltam. Csak ismerem magam, tudom, mi lakik ben-nem, és ez itt nem én vagyok. Nem ilyen vagyok. Holott mégiscsak tőlem származik, tehát nem tagadhatom meg. El kell fogadnom, hogy létrejött belőlem valami, ami nem tudatos. Ami akkor született, amikor a próbák során túlléptem az előfeltevéseimen, hagytam hatni magamra a szituációkat, az egymásból következő öntörvényű megoldásokat. Mindazt, amiről nem tudtam, hogy tudom. *A* Mandarinnál maradva: a lányok sokat kínlódtak a szülés jelenetével, azzal, amikor a Mandarin megszületik. És egyszer csak felálltam, és megmutattam nekik, hogyan kell szülni. Akkor, ott átéreztem a vajúdás minden kínját. Nem átvitt, mondhatni alkotói értelem-ben, hanem úgy, ahogyan az anya meg-éli. És a mozdulatok maguktól jöttek.

– *Meglehetősen romantikus alkat, ugye? Nem tart tőle, hogy ez a felfokozott, a saját szavait idézve : vad teatralitás átbillenhet azon a határon, amelyen túl a közönség már nem tudja követni, ahol könnyen azt mondják, hogy „ciki" ?*

– Biztosan romantikus vagyok. És valóban az a kérdés, hogy ki hogyan rezonál erre. Ezek nagyon szubjektív határok. Nekem például borzasztóan ciki, amikor a színházban túlhajtják az intellektust, amikor minden az agyból van kifaragva. En az emóciót tartom lényegesnek. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy nincs szükség egy tudati kontrollra. Az indíttatás azonban mindig ösztönös. Táncról lévén szó, nem is tudom ezt másként elképzelni. A tánc ugyanis egyenlő a ritmussal. A ritmus pedig alapvetően élettani jelenség. Mint a légzés, a szívdobogás, az izmok rándulása. Az ember saját, belső ritmusai szoros összefüggésben vannak az életével. Abban a táncszínházban, amelyben a saját életünkből, a saját érzelmeinkből dolgozunk, nem is lehet más a meghatározó, mint az ösztönös ritmusvilágunk.

- *Most már visszatérhetünk arra a kérdésre, hogy saját megítélése szerint milyen színvonalon áll ma a Győri Balett.*

– Igen, mert mindannak alapján, amiről e hosszú kitérőben beszéltünk, A *csodálatos mandarint* érzem a legsikerültebb produkciónknak. Ez olyan tánc-színház, aminél máshol sem láttam jobbat.

– *Úgy tűnik, hogy a hazai szakkritika, a táncművészettel foglalkozó bírálók, túl-nyomó többsége valamiféle tartózkodással ír a Győri Balettről. Mintha gátlásaik volnának ennek a sajátos minőségnek a megítéléséhen .. .*

– Ez így van, de hát nem is lehet mást várni. Legalábbis, ha az ember tudja, hogy a tánckritikusok jobbára néptáncosokból lettek szakírók, és képzettségük, ízlésviláguk igen távol áll még a klasszikus balettől is, nemhogy a modern táncszínháztól. Az sem véletlen, hogy a Győri Balett megalakulását is idegenkedve fogadták. Maga a Táncművészeti Szövetség elnöke sem támogatta. Aztán arról folytak eszmecserék, hogy a Markó Iván nem él közéletet, mert visszautasította az elnökségi tagságot. A legutóbbi szövetségi közgyűlésen valaki azért megjegyezte, hogy az is lehet „közélet", ha az ember létrehoz egy jó produkciót. Ez a megnyilatkozás őszintén meglepett, mert eddig ilyesmi senkinek sem jutott eszébe. Egyébként a gáncsoskodások soha nem izgattak; ha hallottam róluk, tudomásul vettem. És ha értetlenséget tapasztalok a bírálatokban, azt azzal magyarázom, amit egyszer ön is leírt valahol, hogy a kritikának még fel kell nőnie az új műfaj-hoz. Mert a táncszínháznak nincsenek olyan kánonjai, mint a klasszikus balett-nek. Itt nincsenek konvenciók, törvények, kiforrott stílusok. Még azt is nehéz olykor eldönteni, hol fejeződik be a tánc, hol kezdődik a színház. Egy-szóval a kritikusnak sem állnak rendelkezésére a megszokott fogódzók.

- *Ön mit vár a kritikától?*

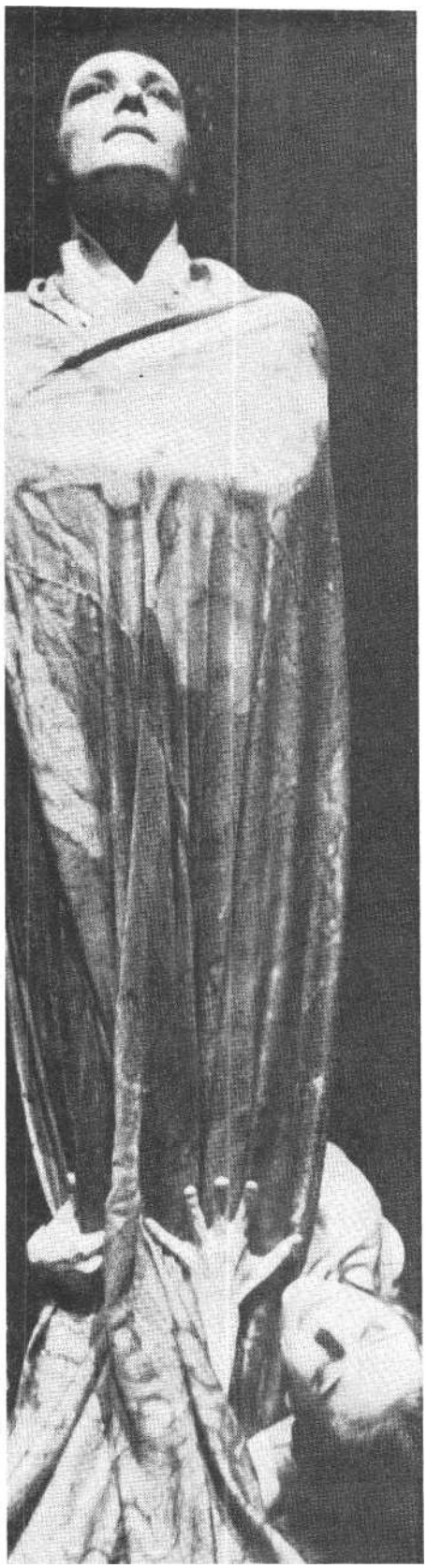
- Nehéz kérdés. Ha azt mondom, hogy nem a feltétlen dicséretet, nem fog-ja elhinni. Pedig valóban nem. Egy gondolkodó embert várok. És nem is az érdekel elsősorban, hogy az illető megfelelően boncolgatja-e a produkció lépésanyagát, holott ez nyilvánvalóan döntő elem. Jobban izgat, mi a véleménye az összhatásról. Ami mindig alárendelt egy gondolatnak. Mert a látványt sohasem önmagáért hozom létre, nem azért, hogy szép kép legyen, ha-nem azért, hogy valamit megfogalmazzak általa. Az első cikk, ami Magyar-országon elgondolkodtatott, egy szín-házi kritikus tollából származott, Koltai Tamás írta *a* Mandarinról. Nem is kritika volt, talán eszmefuttatásnak nevezném. S amikor olvastam, kedvem lett volna a felvetett szempontokat jobban kibeszélni. Azután megkapott, amit ön írt a *Tabuk és* fétisekről. Eppen azért, mert egyenesen leszögezte, hogy érzelmileg nem került a hatása alá. Tudniillik éppen ez az, ami számomra mindig a legfontosabb. A *Tabuk* elő-adásain minden alkalommal azt próbálom megérteni, hogy mitől hat némelyekre elementáris erővel, szinte lenyűgözően, másokat pedig miért taszít. Ezek ugyanis lényegi, dramaturgiai és szerkezeti kérdések.

- *Vannak általános dramaturgiai szempontok, meg fontolások, melyeket figyelembe vesz, amelyeknek tudatosan próbál megf*$_e$*lelni?*

- Lehet, hogy provokatív, amit a dramaturgiáról gondolok, de szerintem dramaturgia önmagában nem létezik. Csak egy adott előadás van, amelynek kialakulnak a saját törvényei. Es természetesen kell, hogy nekem legyen egy saját szemléletem. Nem összehasonlításképpen mondom, nem azért, hogy feltoljam magam melléjük, de tökélete-sen megértem, hogy Tolsztojnak vagy Móricz Zsigmondnak nem tetszett Shakespeare. A saját szemléletmódjuk szerint igazuk volt. És előfordult, hogy láttam előadást, amelynek egyetlen úgy-nevezett dramaturgiai megoldását sem lehetett volna átvinni más produkciókba, ám ott, a maguk helyén zseniálisak voltak. Úgy gondolom tehát, hogy a dramaturgiai eszközök mindig újraesztergálandók, a műnek megfelelően. Szeretném hangsúlyozni, nem azt állítom, hogy a dramaturgia nem fontos, hogy azzal nem kell foglalkozni. Csupán a független szabályok alkalmazásában nem hiszek.

– *Azt hiszem, egyetértünk abban, hogy aki táncszínházat művel, azt szükségképpen olyan dramaturgiai problémák is fóglalkoztatják, amelyekkel a hagyományos balettnek nem kell számolnia...*

– Igen, csakhogy éppen az a különbség a prózai színház és a táncszínház között, hogy az utóbbi másfajta akciókkal dolgozik. Maga a gesztus is törté-



Markó Iván (Mandarin) és Bombicz Barbara (Lány) Bartók táncjátékának győri előadásában

nés. Szituációk rajzolódhatnak ki a mozdulatkompozíciókból. Ez persze a prózai színházban is megeshet, sőt, minél jobb az előadás, annál inkább elszakad a pusztán szövegközlő információtól. Mégis: az írott dráma dramaturgiai szerkerete, csomópontjai többnyire a dialógusokban nyilvánulnak meg. A táncszínház viszont mindent a látványban fogalmaz. Ezért azt a látványelemet, amit egyszer már alkalmaztam, volta-képpen nem használhatom többé. Vagy legalábbis úgy át kell formálnom, hogy legközelebb alapvetően más összefüggésbe kerüljön. Ezért más ez a dramaturgia. Mások a korlátai, mások a lehetőségei. Talán a költői módszerekhez, a líra asszociációs természetéhez hasonlít legjobban. Hiszen alapjában a kimondatlan, a csak megéreztethető tartalmak-ra épít.

- A Győri Balett előadásainak mindig van úgynevezett lineáris cselekménye, amelyet végigvisz a tánc. De közben a vonal gyakran megszakad, és egyes jelenetek már a hangulatok, az érzelmi képzettársítások szintjén variálják a témát...

Igen, a fonal olykor megszakad, egy filmes vágástechnika, egy képi logika szerint. Meglehet, hogy az uralkodó ritmus maga szabja meg a képek dramaturgiáját. Azt hiszem, Bob Wilson néma színházára is jellemző ez. Például ahogyan a lassításban rejlő lehetőségeket tökéletesen kihasználja, amit egyéb-ként már a keleti színjátszás is feltalált. A monotónia rendkívüli hatását, ami segíthet, hogy a témát „befelé" mélyítsük. Amikor olyan részletesen, olyan monomániásan foglalkozunk egyvalamivel, hogy az végül már régen nem arról szól. Nagyon nagy hatást tett rám például ()sima híres filmje, *Az érzékek birodalma,* amely elképesztő elszántsággal teszi próbára a néző idegeit, tűrőképességét. De ha tíz perc múltán nem hagyjuk ott a vetítést, akkor már nem lesz többé agyrém a történet, akkor az egész mű átlényegül.

- Amikor koreografál, ragaszkodik egy adott eszköztárhoz? Vannak stílusok, amelyeket például eleve kirekeszt?

- Nincs. Mindent felhasználok, természetesen a klasszikus balett elemeit is. Elsősorban az egymás mellett lévő emberi testek kapcsolódása, ennek valamennyi lehetősége izgat, és nem igyekszem a fantáziámat eleve megkötni. Valamenynyi mozgáskultúrát magától értetődően a sajátomnak tekintek. Egyedül aszerint válogatok, hogy mi felel meg legjobban a mondanivalómnak.

- Ennek a vállalt táncnyelvi eklektikának szerver tartozéka a szcenikai kifejezés gazdagsága és igényessége. A Győri Balett színpadán majdhogynem kétpercenként megjelenik egy-egy újabb teátrális ötlet: a díszlet, a jelmezek avagy a világítás lehetőségei szerint. Rafinált kapcsolatba kerülnek a tánccal, s nem ritkán éppen ezek tejesítik ki az egyes jeleneteket, beállításokat. Hogyan születnek ezek a megoldások?

- Egy részüket már az előtt világosan látom, hogy a próbateremben dolgoz-ni kezdenénk. A többi a koreográfiával együtt, csakugyan „lépésről lépés re" alakul. A világítás az, amihez a szcenikában én magam a leginkább értek. Nem tudom, honnan való ez az érzék, de a világítás nagyon érdekel, nem tudok megnyugodni, amíg nem találom tökéletesnek. *A Mandarint* például egyfolytában nyolc órán keresztül világítottuk, és minden pontosan úgy ment, ahogyan elképzeltem. Minden úgy hatott, ahogyan korábban magam előtt láttam. De amikor a *Mandarin* le-veszi méhlepényszerű köpenyét, hogy abból mintegy kitörve. belekezdjen a szó-lóba, akkor vakító fehér fényt akartam a színpadra. Meglett, és katasztrofális volt. Mindent tönkretett. Pedig én azt hittem, hogy a figura lángolni fog, fényt áraszt és misztikussá növekszik. Ehelyett valami kisszerű, szupernaturalista kép jött létre. Öt díszítő, hét világosító, Jutka meg én, összesen tizennégyen, egész éjszaka ezen kínlódtunk, már nem láttunk a lámpáktól meg a fáradtságtól, de bármit variáltunk, sehogyan sem sikerült elérni, amit akartam. Reggel hatkor kínomban azt mondtam, hogy három piros fejgép fényét állítsuk egymásra. Minden más lámpát kivettem, csak a hátteret világítottam meg egy furcsa kékeszölddel, ami még jobban kidobta a vöröset. És ebben a fényben a mozdulatok mintha sávot húztak volna a térbe, mintha fázisfotókat látott volna az ember. Végre megvolt. Persze megtehettük volna, hogy beérjük valami gyors félmegoldással, és hazamegyünk még az este, a próba végén. Nem valószínű, hogy a közönség reklamált volna. Csak engem nem elégített ki a legjobb megoldásnál kevesebb.

- Vagyis maximalista, aki hisz a tökéletességben. Ha most, öt év tapasztalatainak birtokában kellene eldöntenie, hogy belevág-e még egyszer ebbe a vállalkozásba, akkor képes lenne rá?

- Most úgy érzem, hogy nem. De ilyet végső soron az ember sohasem tud-hat biztosan. Ha az élet újra hasonló lehetőség elé állítana, hasonló szituációban, lehet, hogy megint képesnek érezném magam erre a munkára. Most az riaszt el a gondolattól, hogy aligha volna erőm végigcsinálni a már ismert adminisztratív csatározásokat, és legfőképp: nem tudom, képes volnék-e megküzdeni az együttessel, a műszakkal.

- *A saját embereivel volt nehezebb a harc?*

- Feltétlenül. Mégpedig azért, mert tudtam, hogy az én felelősségem, sikerül-e hatni rájuk. A hivatalnokokhoz nincs közöm. Ha az ő nyelvükön nem értek, ha őket nem tudom megnyerni, az nem engem minősít. De amikor annak idején elkezdtük a munkát, és néhány nap múlva a gyerekek fellázadtak, az igazi krízis volt. És megértettem őket, hiszen nem azt követeltem, amit itthon szokás. Nálunk csakugyan tócsákban folyt az izzadság. Nem azért, mert szadista vagyok, hanem azért, mert tudom, hogy másképp nem megy. Ok viszont fellázadtak. Akkor kemény beszélgetést folytattunk; nem durvát, de nagyon keményet. Megmondtam, hogy én csak így tudok dolgozni, ezzel az intenzitással. Abba is hagyhatjuk, az is egy lehetőség. De ha folytatjuk, akkor vegyék tudomásul, igenis szükségük van erre a tempóra, mert nincsenek azon a szinten, hogy kevesebbel beérhetnénk. Láthatják, hogyha azonnal meg tudják csinálni, amit kérek, akkor én nem ismételtetem még ötvenszer. De amikor harmincadszor sem tudják kifogástalanul, akkor harmincadszor is fel fogok állni, és újra meg újra megmutatom, mit akarok. De ugyanezt a csatát a műszakiakkal is meg kellett vívni. A döntő ütközet Milánóban zajlott le, amikor az ottani színházban, ahol minden másképp van, mint Győrben, én is bent maradtam éjjel a díszletállításnál és fénypróbánál. Előtte már levezettem a produkció próbáját, és eltáncoltam a saját szerepemet is. Nos, másnap reggel, több órás technikai kínlódás után, mi-után minden problémát személyesen segítettem megoldani, az én műszakom gyszerűen lehajcsározott. Akkor azt mondtam, oké, csak egyet nem értek. *Ha én* csupán utasításokat adnék, hajszolnálak benneteket, miközben magam jókat alszom, akkor valahogy el-fogadnám, hogy azt kikéritek magatok-nak. De hát nem vagytok vakok, látjátok, hogy előbb gyakorolok az együttessel, azután táncolok a próbán, majd éjjel eljövök veletek világítani, ha kell, tolmácsolok nektek, kiharcolom, hogy a napidíj időben meglegyen, és ha a szálloda nem jó, szerzek másikat. Az elő-adás után pedig megköszönöm nektek a sikert. Mit akartok még? Mondjátok meg, megteszem azt is. De nem vagyok hajlandó szart adni a közönségnek. Amióta ott kiborultam, nagy bajok már nincsenek.

- *Meddig lehet bírni eZt az élettempót? Fizikummal és nem utolsósorban idegekkel.. .*

– Sok erő van bennem, az az igazság. Bár nem tudom, honnan. Az idegeim viszont alaposan kikészültek. Mert minden, ami az együttessel történik, egyformán fontos nekem, és semmiben sem tudok megalkudni. Inkább még több és több energiát áldozok a megoldásra. De kétségtelen, hogy állandó félelmeim vannak. Valami iszonyú, megmagyarázhatatlan szorongás. Gyenge vagyok és félek.

– *Nem valami túlfokozott, szinte már megalomániás akarat az, ami önben munkál?*

– Higgye el nekem, hogy világviszonylatban ez nem túlfokozott. En szívesen mondanám magamnak, hogy ide figyelj, Markó Iván, add alább a megalomániádat. De nem vagyok megalomániás. Akkor volnék az, ha olyasmibe fognék, amit nem vagyok képes meg-valósítani. Ha olyasmire vágynék, ami meghaladja a tehetségemet. De hát egy vidéki városban, egy kezdő csapattal idáig jutottunk. Természetes, hogy azok-hoz mérem magam, akikkel egy szintre szeretnék jutni. És azok még többet is bírnak. Nem a munkába kell belefáradni itt. Hanem a körülményekbe. Mert felőlem dicsérhetnek reggeltől estig, ha egyszer nekem hiányérzetem van. l la én tudom, hogy a Győri Balettet fel kellene frissíteni, mégsem tehetem. Ha a táncosaimat nem tudom tisztessége-sen megfizetni. S egyáltalán, ha olyan körülmények között, olyan közegben kell léteznünk, ahol a maximalizmus nem természetes. Ahol a sikereknek, a telt házaknak egyesek csak addig örülnek, amíg nem okozunk nekik problémákat is. Valószínűleg átkozott természetem van. Sosem fogom elfogadni azokat a dolgokat, amelyekről érzem és tudom, hogy rosszak. Mindig neki fogok menni fejjel a falnak, amíg egyszer fönnakadok a szögön.

- *Emlékszem, Szófiában, a Nemzetek Színháza Fesztiválján láttam először a Győri Balett* Don Juanját. *A próbán, amikor még alig néhányan ültünk a zsöllyékben. Abban a nézőtéri magányban egyszer csak meglepően hatott rám, amikor Markó Iván kilengett a kötélen, szinte a nézőtér fölé. Diadalmasan és kiszolgáltatottan. Nagy, romantikus pillanat volt. De meddig lehet az ember romantikus?*

- A válaszom, ha úgy tetszik, legalább olyan érzelmes lesz, mint a balettjeim. Addig leszek romantikus, amíg hinni tudok.

- *Miben?*

- Például a Győri Balettben. Eddig, ha hittem valamiben, mindenre képes voltam. Abban a pillanatban, hogy elvesztettem a hitemet, semmit sem tudtam tovább csinálni.

- *Es mi őrizheti meg a hitet?*

- A közönség. Az, hogy a nézőtér rezonál arra, amit a színpadon lát. Mert nem igaz ugyan, hogy a közönségnek mindig igaza van, az sem, hogy a közönséget ki kell szolgálni, de csak érte érdeme[s] a színházat fenntartani. Bármit tervezek vagy próbálok, mindig a leendő közönségre gondolok. Hinnem kell abban, hogy szükségük van arra, amit mi adni tudunk. Ez segít tovább.

A következő számaink tartalmából:

Vinkó József:
A malteros király

Barta András :
Major mester Moliére-je

Bécsy Tamás
Kettétört előadás

Nánay István:
Színházi „új hullám" Moszkvában

Vaszilij Szitnyikov:
Szovjet dráma a nyolcvanas évek elején

György Péter:
Az örök visszatérés

Földes Anna:
Ez a Pisti - ugyanaz a Pisti?

dr. Koncz Gábor:
Színház - hátrányos helyzetben

BALLA LÁSZLÓ

Gondolatok Shakespeare Hamletjéről

BERNARDO Ki az?
FRANCISCO Nem úgy: te állj s felelj :
ki vagy? BERNARDO Sokáig
éljen a király!

A Hamlet körüli - sokunkat megoldási kísérletekre késztető - problémák háttere feltehetően az, hogy a darab látszólagos cselekménye és Shakespeare mondanivalója nem fedik egymást.

Hamlet a főszereplője a drámai eseményeknek mind az akciók, mind a vonzatok szempontjából, jelenlétét mégis inkább a kívülálló szemlélő szerepeként érzékeljük. Ugyanakkor minden rezdülésében élő személy, aki a konkrét viszonyok hálójának minden egyes összetevő-jével személyes kapcsolatban is áll, s nincs módja elzárkózni különösnek tűnő látásmódja mögé.

Mindez még nem involválhatna drámai konfliktust - méghozzá határozottan egyéni és speciális drámai konfliktust

amennyiben Hamletnek nem lenne pontosan körülhatárolt feladata, amelyet meg kell oldania: nevezetesen, hogy meg kell ölnie a királyt, olyan erkölcsi kényszer hatására, mely többszörösen kötelező rá nézve. Kötelező, mert apja mondja; kötelező, mert apját meggyilkolták, és ez az ősi törvény szerint boszszút kíván; és kötelező, mert apja túl-világi szelleme avatja be őt a történtekbe, meggyilkolt apja szenvedő kontinuuma igényli a földi igazsági evést.

A dráma érdemi kibontakozása szempontjából lényegtelen, hogy Hamlet mintegy hallucinációs élmény révén jut a történeti igazság birtokába. Sajátos dramaturgiai fogása itt Shakespeare-nek, hogy Hamlet bizalmas emberei közül még néhányan „élő" valóságként észlel-hetik a szellemet, elhárítva így még a lehetőségét is annak, hogy Hamletet kóros személyiségnek tekinthessük. Ugyanakkora„jelenés" dramaturgiailag megkönnyíti Hamletnek, hogy terve véghezvitele érdekében elmeháborodottnak tettesse magát. Ez egyébként az életbenmaradási és cselszövési mimikri egyik ősi formája is. Amikor Shakespeare Ophelia esetében valóságos elmekóros állapotot akar ábrázolni, pontosan megtalálja azt a formát, amely mögé mást nem lehet elképzelni.

Kétségtelen, hogy Hamlet nem könynyen áttekinthető jellem. Nem sorolható ugyan a kóros karaktertípusok közé, tragédiabeli talányos, nem logikus magatartásformái mögött mégis világosan érezzük a lelki szerkezet problematikus bonyolultságát, a nem tipizálható - a furcsában sem tipizálható - egyedi jellegét. Hamlet végeredményben olyan embert testesít meg, aki, mint létező, nem valószínűsíthető, inkább egyfajta gondolati konstrukció életre keltésének hat. Gondolati konstrukcióként azonban nagyon is valószerű, olyan tartalmak hordozója, amelyek nem idegenek az emberi élettől. Hamlet valószerűtlensége és valószerűsége tehát egyszerre érzékelhető anélkül, hogy megjelenésének hitelessége a drámai közegben kérdésessé válhatna. Valószerűségét aláhúzza feladatának a gyakorlat síkján való elvállalása, elvégzési kénvszerének reális motiváltsága, a kor és a szokások hitelesítő bélyege. Valószerűtlenségét ugyanakkor a valósággal szembeni alapvető ambivalenciája, a „reális" magatartásformák, gondolatvilág, reflexiók állandó megkérdőjelezése tart-ja fenn. A cselekvés számára nem evidens, szükségleti jellegű emberi tevékenység, mert talányos számára annak a szubsztrátumnak a jelentősége, amelyre a többiek cselekedetei irányulnak, amely-re rövid távú célrendszerük vonatkozik.

Végső fokon Hamlet minden sajátossága visszavezethető arra a különös viszonyra, amely közte és a valóság között folyamatos és dinamikus feszültséget teremtve áll fenn, s amelynek kettős vetülete van: egy etikai és egy filozófiai. Tulajdonképpen ezek fiktív ütközése Hamlet belső világában termeli a feszültséget és a sajátos hamleti gondolatokat, amelyek folyondárként hálózzák be cselekedeteit és teszik saját maga számára is kérdésessé célkitűzései értelmét.

Hamlet, konzekvens gondolkodása révén, átéli az emberlét paradoxonát: elfogadja emberi mivoltának konzekvenciáit, de állandóan kísérti az emberi cselekvés logikátlansága, értelmetlensége. Kifinomult intellektusa révén minden tényezővel egyidejűleg számol, s mint tökéletesre csiszolt gyémánt, prizmaként sziporkázza reflexióit.

A feloldhatatlan dilemma az önpusztítás lehetőségét is magában rejti, Hamlet számára azonban ez a megoldási mód fel sem merül, helyesebben nem szó szerinti formájában merül fel: számára a filozófiailag megkérdőjelezett, de cselekvő emberként vállalt etikai struktúra csorbíthatatlansága a puszta fennmaradás kényszerénél előbbre való.

Hamlet drámája így is alapvetően filozófiai, de Shakespeare tévedhetetlenül nem gondolati, hanem létezési dráma hordozójává alakítja Hamletet. Ebben az értelmezésben Hamlet problémája csak késő századok múlva válik tényleges filozófiai tartalommá. Shakespeare azonban már akkor is világosan fogalmaz: „Lenni, vagy nem lenni: az itt a kérdés." Erről szól *a Hamlet,* és ez Hamlet minden rejtélyének megoldása is. Gondolkodása során eljut a létezés értelmének feszegetéséhez, ez azonban nem jelenti egyidejűleg cselekvőképességének megbénulását, sőt, a cselekvést Hamlet eszközként, mintegy tükörként használja a lét értelmének kutatásában. Ezért válik minden cselekedete saját maga számára is talányossá, ezért nem kap soha egyértelmű választ a maga által feltett kérdésekre, hiszen - bár meggondoltan cselekszik, a cselekvés nem oldhatja meg a hamleti problémát.

I lamlet szigetként különül el a tragédia többi szereplőjétől. Azt is mondhatnánk, hogy míg a többiek egyéni tragédiák megtestesítői, Hamlet *az ember tragédiájának* a reprezentánsa. (Érdekes, egy más alkalommal tárgyalandó párhuzam adódik itt Shakespeare és Madách műve között.) Olyan dilemma hordozója, amely környezete számára rejtett marad és felfoghatatlan, ő viszont a dolog természetéből adódóan képtelen azt megoldani. A megoldási képtelenség tudata és a megoldási kísérlet vállalása teszi emberi léptékűvé és heroikussá Hamlet küzdelmét, és ezért küzd mindig saját magával és sohasem környezetével. Környezetével csak annyiban áll szemben, amennyi-ben annak tagjai beleütköznek a hamleti cselekedetek és gondolkodásmód törvényszerűségeibe. Ennek során nem hagyhatja, hogy a sors áldozattá redukálja őt a végkifejletben, ezért egyfajta önvédelmet is gyakorol. De ami ennél sokkal fontosabb, nem hagyhatja, hogy létértelmű gondjai viselésében bárki is zavarja, és mivel csak a dolgok totalitásának megélése árán hajlandó megválni életétől, amíg ez nem következik he, minden testi és szellemi erejével védekezik elpusztítása ellen. Egyébként nem tulajdonít személyes jelentőséget az ellene tervezett merényleteknek.

Ebben a nagyságrendben az elvégzendő feladat és a hamleti dilemma mintegy lényegileg azonosul, konkrét és absztrakt szinten egymás ekvivalenseivé válnak.

Ophelia, a kis hiábavaló, nem tud segíteni Hamletnek. A dolgok logikája szerint a benne lévő biológiai program kielégítésén fáradozik, s az elszenvedett kudarc végletesen kibillenti lelki egyensúlyából. Nyilvánvaló, hogy Hamletnek nem segíthet nő, hiszen gondolati határhelyzetét nem a folytonosság fenntartásával tisztázhatja, célja nem a dilemma „átmentése".

Hamlet tragédiabeli feladata ugyan konkrét, de filozófiai dilemmáját nem konkretizálhatja emberileg megoldhatóvá. A hamleti problémát az egyes embernek gyakorlatilag tilos hordoznia, mert az szükségképpen feloldhatatlan és pusztulásba visz. Ezért bizonyos értelemben a tabuk közé tartozik.

Hamlet logikája az emberi gondolkodás egyik hibaforrását testesíti meg, azt a hibaforrást, amely akkor kezd buzogni, amikor az ember „hibátlanul" akar gondolkodni. Ennek steril formája az őrületet jelentené, a „beépített" feladat azonban megóvja ettől Hamletet: ő az etikai ihletésű konkrét cselekvés révén mindig reális térben mozog. Gondolkodási konfliktusa „mechanikai" természetűnek tartható, az „emberi szerkezet" tökéletlenségéből adódik, vagyis a létezés titka nem oldható meg az emberi gondolkodás segítségével. Hamlet megkísérli, mert saját létének konkrét ellentmondásossága elemi erővel készteti erre. Hamlet ugyanakkor nem filozófus, bár problémája, a „lenni, vagy nem lenni" filozófiai jellegű. A saját életét éli, de saját létezése csak kérdőjeleket termel számára. Létezésének azonban nemcsak értelme kérdéses - ekkor egyszerű filozófiai redukcióról lenne szó -, hanem létezése önmagában véve is az, minden további magyarázat nélkül. Ezért talányos Hamlet: nem kérdéseket tesz fel, hanem kérdéseket él át. Eszmélése során azonossá válik saját problémájával, nem kívülről közelít hozzá, mint egy hivatásos gondolkodó. S mivel így élete és gondolkodása „egy virág", gondolatai szükségképpen paradoxonok, s a többiek számára érthetetlenek és követhetetlenek. Szokványos érzelmei nincsenek, nem lehetnek, ezért nem kerülhet hozzá közel senki. Léte önmagának is talány, ezért nem lehet bennfentes tagja egy „zsánerképnek", bármilyen jellegű is legyen az.

Hamlet végeredményben az ember szimbóluma. Nagy „kérdése", vagy inkább saját szinonimája: lenni, vagy nem lenni, az emberi „tragédia", a tudatos emberi létezés egymondatos esszenciája. Ha nem jutunk el ennek felismeréséig, hiába keressük a hamleti képlet, a hamleti magatartás és megnyilvánulások drámai rugóit.

Mi lehetett az a mag, mely a történeti nyersanyagban Shakespeare-t megragadta? Mi késztette arra, hogy Hamletjét rendhagyó módon alkossa meg? Erre csak egy magyarázat lehetséges : Hamlet ő maga. A shakespeare-i oeuvre mögött is egy Hamlet sejthető, aki mindig el-árulja kétségeit a cselekmény abszolút értelmét illetően, és a hangsúlyt a költői reflexió k ra helyezi. Ennek ellenére Shakespeare általában logikus, jól érthető drámai ösztönzőkkel ruházza fel hőseit, s a cselekvésbeli „tétovaság", az értelem és a cél „kifordított tenyerű" kezelése csak Hamlet esetében válik a darab lényegi vonásává.

A Hamlet kétségtelenül Shakespeare legjelentősebb műve, az érett mester minden tapasztalata és költői ereje megnyilatkozik benne. Nagyon valószínű, hogy Shakespeare addigi életélményei és drámaírói tevékenysége révén jutott el annak a „helyzetnek" az átéléséig, amelyet végül Hamlet személyében exponált. Önként adódik egy újabb művészi párhuzam, a dantei : „Az emberélet útjának felén / egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, / mivel az igaz utat nem lelém. / Ó szörnyű elbeszélni mi van ottan, / s milyen e sűrű, kúsza, vad vadon: / már rágondolva reszketek legottan. / A halál sem sokkal rosszabb, tudom." (Babits Mihály fordítása.) Nos, ezt akár Hamlet is mondhatta volna, „az emberélet útjának felén" szembekerülve azzal a ténnyel, hogy a korábban „magától értetődő" megoldások már nem közvetítik az élet teljességét. A felmerült mélységekkel, az „emberi pokollal" szemben a cselekedet vak és süket, minden igyekezet lepattan a kérdőjelek konok faláról, a képlet megoldhatatlanná válik, amíg az öregkor új dimenziói meg nem jelennek.

A lelkileg megalapozott cselekvésbeli tétovaságot tükrözi a shakespeare-i dramaturgia azzal, hogy a hamleti cselekedetet állandóan késlelteti. Ugyanakkor nem külső akadályokkal magyarázható az a tény, hogy Hamlet nem az első felvonásban öli meg a királyt, hogy tette u t á n morfondírozzon annak „filozófiai" vonatkozásai felől. És nem is morális természetű kétségek késleltetik a boszszúmű megalkotását.

Hamlet drámája tehát nem érthető meg a Hamletből, közvetlenül Hamlet cselekedeteiből vagy jelleméből sem. Látszólagos határozatlanságának vagy adott esetben éppen egyértelmű határozottságának a körüljárása sem visz közelebb a probléma gyökeréhez. *Hamlet* a létezés drámája, a lenni vagy nem lenni drámája, Hamlet tragédiája pedig fikció, amennyiben az élete nem fontos, vagy nem az élete fontos számára. Élete eszközérvényű a megoldás keresésének folyamatában, ezért halála sem személyes tragédia, hanem az eszköz szükségképpeni alkalmatlanságának a következménye. Hogy ez mennyire így van, azt alátámasztja az a tény is, hogy Hamletnek semminemű személyes jövőjét nem érzékeljük a da-rab folyamán.

Shakespeare a *Hamletben* megelőlegezte az egzisztencializmust, annak szinte minden vonatkozásában. „Oknyomozó" gondolkodása révén az ember önmagára irányuló tudatának a felfoghatatlannal való ütközése pillanatát exponálta, s a fiktív pillanatot nem halványuló művészi képben rögzítette. Ez a *Hamlet,* és ezt testesíti meg Hamlet.

És a többiek? Hamlet környezetének minden szereplője egyértelmű motivációs rendszer erőterében él és mozog, míg Hamlet motívumai sohasem „törvényesíthetők" a megszokott emberi konstellációkban. Hamlet ezért egyedi és eredeti jelenség, de nem az átlagtól való eltérés értelmében, hiszen neki az átlaghoz semmi köze: Hamlet statisztikai adat-ként nem vehető figyelembe - hanem azért, mert ő a „mindig voltnak" és a „soha nem voltnak" metszéspontjában él, s ez a „hely" minden ember számára csak egy bizonyos pont lehet, az a pont, amely a létezés koordináta-rendszerében neki jutott, illetve amelyet ő képvisel. Aki nem ebben a pontban él, az nem a „saját" pontjában él, tehát ténylegesen vagy képletesen ismét meg kell születnie ahhoz, hogy elérhesse a neki „adott" pont helyzetét. Hamlet környezetének a tagjai egy statisztikailag létező világban, egy „árnyék-világban" orientálódnak, abban keresik boldogulásukat, egy olyan világban, amelybe Hamlet értelemszerűen nem fér bele.

Hamlet környezete arra szolgál, hogy drámai kontraszthatás segítségével megelevenítse az egyébként holt és statikus hamleti dilemmát és kontúrt adjon annak. Csak Hamletnek juthat eszébe a lenni vagy nem lenni választóvonalán elmélkedni, de a többiek jelenléte teszi láthatóvá ezt a választóvonalat Hamlet számára. Ezért a darabban senki sem „fölös-

leges", mint ahogy végső fokon a létezésben sem lehet az. De a szereposztás szükségképpen megszabja a szerepeket. Így a hamleti környezet minden tagjának funkciója van, s ezért fölösleges és illogikus számukra a saját létük „felkérdezése". Hamlet funkciótlan, „semmire sem jó". Bárhonnan közelítünk hozzá, lehetetlennek tűnik, hogy a környezete által felkínált szerepek bármelyikét is elfogadja, magára vállalja. Funkciótlan, de nem alkalmatlansága miatt, hanem lényege miatt. Az ő dilemmájához képest minden funkció nevetséges és csak elködösítené a tudata által üstökön ragadott létdilemma amúgy is homályos arcát. Hamlet pedig kizárólagosan erre az arcra kíváncsi - ha emésztő kényszerét egyáltalán kíváncsiságnak lehet nevezni -, ezt az arcot szeretné minél tisztábban látni. Még akkor is, ha tudja, hogy a lehetet-lent kísérti. De ő látni akarja a lényeget, és nem a megoldhatatlant megoldani. Látni pedig módja van.

Hamlet meditáló alkat, de nem tétlen. Cselekedetei a látást szolgálják, megoldása a meglátni és meghalni. De meghal-ni sem fontos igazán, csak elkerülhetetlen. A többiek valóságos, fizikai dimenziójú pusztulásához képest Hamlet halála nem jelent lényegi változást; Hamlet környezetének tagjai elveszítik az életüket, Hamlet átéli azt, és természetesen vált dimenziót.

Hamlet számára az igazság emberi folyamatát Claudius, a király szakítja meg, oly durván és kegyetlenül, hogy ez Hamlet számára az együttélést lehetetlenné teszi. Szomorúsága és elszántsága egy tőről fakad. Alapvetően meg-változott magatartása a királyt szorongással tölti el. Fél Hamlet szomorúságától, és el akarja őt távolítani maga mellől, bármi áron is. Nem Hamlettől fél, hanem a hamleti dilemmától és annak végzetes erejétől. Nem „embernek való" kérdést feszeget Hamlet, s ezt a király ösztönösen érzi. Ezért próbálja naiv törvényszerűséggel elpusztítani őt, mert hátha Hamlettel együtt a probléma is megszűnik. Hamlet időzített bombaként létezik a többiek számára, s megpróbálják hatástalanítani a szerkezetet, ki-ki adottságai és félelmei szerint. Legtöbb veszteni-valója a királynak van, mert a legnagyobb bűn az övé. A dilemma megfogalmazása beindította a robbanószerkezetet, s a robbanás elkerülhetetlenné vált.

Ha a lét titka radioaktív robbanás, úgy Hamlet maga a titok. Egyszerre szubjektum és objektum, egyik a másikból nem magyarázható. A radioaktivitás dinamikája a lét dinamikája, l lamlet talányos lénye hasonló elv szerint „működik". Az élet csak kísérőjelensége a lét-nek, nem maga a lét. Hamlet környezete csak kísérőjelensége Hamletnek, s együtt hozzák létre azt a határhelyzetet, mely lehetővé teszi a lenni vagy nem lenni dilemmájának megjelenését és megfogalmazódását. Ez a határhelyzet - a tudat - biológiai membránhoz hasonlóan működik, csupán mint funkció létezik a lét és a nemlét határán. Az élet határhelyzet, Hamletet ez a felismerés karakterizálja.

Hamlet környezete számára az élet a lenni és a halál a nem lenni. Hamlet viszont az élet és a lét pólusai közé került, ezért nem az élet vagy halál alternatívában gondolkodik. Dilemmája úgy is megfogalmazható: lenni vagy élni. A lét és az élet összefüggéseit keresi. Tudja, hogy léte életével nem szükségképpen szűnik meg - apja szelleme is ezt bizonyítja számára -, tehát lét élet nélkül is van. Mi értelme akkor az életnek? Eljut oda, ahol gondolkodása konzekvenciái már összeütköznek gondolkodása korlátaival. Hamlet számára az idő fikcióvá vált, problémája az időbeliség korlátain kívülre került, a megoldás mértéke csak a megoldási kísérlet nagyságrendjében, az emberi hitelesség fokában érhető tetten. A probléma kihívására Hamlet életének etikai veretességével válaszol. A drámai kifejlet elhúzódása - az idő relativitásának hamleti átélése keretében - ennek sokoldalú bemutatását szolgálja. Az idő maga relatív, így Hamlet relatív viszonya az időhöz az időt magát diszkvalifikálja. Hamlet nem időbeli érvényességgel rendelkezik. A többiek igen, ők időben élnek és halnak.

A Hamlet az emberi tudat drámája. A főhős környezetének tagjai testesítik meg annak „használható", de inkonzekvens formáját és 1 lamlet a „nem használható", de konzekvens formáját. Az élet minden pillanata kompromisszum annak, aki élni akar, és nyílt bizonytalanság annak, aki az élet minőségéért él. Hamlet művész, a művész. Kizárólag saját-létűsége függvényében nyilatkozik meg, saját magával azonos pontban, az élet és a létezés határhelyzetében.

Az ember autonómiája, az emberi autonómia mibenléte és irányultsága - ez Hamlet „kutatási területe", kérdőjeleit ide tűzi ki. A végső kérdőjel, a kérdő-jelek eredője a lenni vagy nem lenni megoldhatatlan alternatíva végére kerül, A válasz egyszerre igen és nem. Az élet „használhatósága" a virágok illatával és színével egyenértékű.

Élet nincs bűn nélkül. A bűn gyökere, hogy élni és létezni nem egy dolog. Az Éden elvesztése az ember számára elválasztotta az életet a létezéstől. Életre születni - büntetés is. *A Hamlet az* eredendő bűn drámája is. Hamletet tárgytalan lelkiismeret-furdalás, feloldhatatlan nyugtalanság kínozza, mintha bűnös lenne, holott ő az egyetlen, aki nem követ el bűnt a tragédiában. A többiek még puszta vágyaikkal is bűnt bűnre halmoznak. 1-lamlet keresi az Édenkertbe való visszajutás lehetőségét, a többiek e földön kívánnak boldogulni. Törekvéseik nem találkozhatnak, az ütközés csak tragikus kimenetelű lehet. Hamlet felismeri, hogy az ember magányossá vált a létezésben, és tudata talányos kettősségével nem képes megbirkózni. A halál törvényszerűvé és elkerülhetetlenné válik - az ő számára is.

S most térjünk vissza a mottóhoz. Hogyan is hangzik a nagy, indító gongütés, mely oly ártatlannak tűnik? - „Ki az?" - „Nem úgy: te állj s felelj: ki vagy?" A válasz: „Sokáig éljen a király!"

„A többi néma csend."

E számunk **szerzői:**

BALLA LÁSZLÓ pszichológus
BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalmi Tanszékének egyetemi tanára
CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZIN HÁZ munkatársa
ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
KISS ESZTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas
KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
KOVÁCS DEZSŐ újságíró,
a Kritika munkatársa
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró,
a Magyar Hírlap rovatvezető-helyettese
P. MÜLLER PÉTER
tudományos továbbképzési ösztöndíjas
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi Magyar Tanszék adjunktusa
VASS ZSUZSA egyetemi hallgató

Az 1983-as év (XVI. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

KERÉNYI FERENC
Száz év a színpadon 12/1
(Az ember tragédiájának előadástörténetéről)

KOLTAI TAMÁS
„S nem érzed-é eszméid közt az űrt?" 12/6
(Az ember tragédiája a Nemzeti Színházban)

Színikritikusok díja 1982/83 10/1

Játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
Mi lesz velünk, Anton Petrovics? 1/11
(Csehov: Sirály, Vígszínház)

BALASSA PÉTER
„Én mást akartam" i/z6
(Csehov: Cseresznyéskert, Pécs)
Emlékeztető oratórium az érzéki zsenialitásról 5/[1]4
(Mozart: Don Giovanni, Erkel Színház)

BÁNYAI GÁBOR
Egy magyar legenda 2/15
(A János vitéz Békéscsabán és Kaposvárott)
Megtalálni a fellelhetőt 5/35
(Sarkadi Imre: Elveszett paradicsom, Népszínház)
A Városligeti Nagy Világszínház 10/19
(Hofmannstahl: Akárki, Körszínház)

BÉCSY TAMÁS
A burjánzó, cifra szavak világa t/6
(Szomory Dezső: Hagyd a nagypapát! [Szabóky Zsigmond Rafael], Pécs)
A gondolkodó Lear 3/[1]5
(Shakespeare tragédiája Debrecenben)

BÓTA GÁBOR
Kafka a Radnóti Színpadon 7/29

BUDAI KATALIN
Makay Margit a Játékszínben 2/32
(Karinthy Ferenc: Bösendorfer)
„Van randevú, van holdfény" 6/19
(Lajtai-Békeffi: A régi nyár, József Attila Színház)
Ugyanaz sokadszor 12/27
(Michael Frayn : Ugyanaz hátulról, Vígszínház)

CSÁKI JUDIT
Dráma - kék-fehérben 8/23
(Popper Péter: Színes pokol, Pesti Vigadó)
Kőszegi kettős 11/7
(Páskándi Géza: Az ígéret ostroma és Isten csalétkei)
Trükksorozat - a főiskoláról 12/29
(Ann Jellicoe: A trükk, Pesti Színház)
Tanulság nélkül 12/32
(Feydeau: Megáll az ész!, Győr) CSERJE ZSUZSA
Toilette és toalettek 10/26
(Tudor Musatescu: Titanic keringő, Gyula)

CSÍK ISTVAN
Berzsián és Dideki 4/9
(Lázár Ervin meséje a Bábszínházban)

DÉVÉNYI RÓBERT
Báb hommage 3/25
(Az Állami Bábszínház koncertműsora)
Nyílik-c színház Oklahomában? 11/11
(Kafka-adaptáció az Utcaszínház előadásában)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Krleza újrafelfedezése 1/38
(A Glembay-vér Győrött)
Egy farsangi éj komédiája 4/10
(Krleza: Léda, Pesti Színház)
Kortársi drámák 7/5
(Czakó Gábor: Karcsi, Kecskemét; Sárospataky István: Szemfényvesztők, Várszínház; Csák Gyula: Az őszülés váratlan órája, Nyíregyháza)
A huszadik évad 10/23
(Németh László: Sámson, Kolozsvári Grandpierre Emil: Párbaj az árnyékkal és Hubay Miklós: Különös nyár-éjszaka, Gyula)
Apák és fiúk 12/19
(Németh László: A két Bolyai, Nyíregyháza)

FORRAY KATALIN
Álruhában a Vízkereszt 2/23
(Shakespeare vígjátéka Győrött)
A Turbin-család karácsonya 4/29
(Bulgakov: Fehér karácsony, Nyíregyháza)
Miért nem lobog a Gázláng? 5/37
(Hamilton műve a József Attila Színházban)
Fokozatok a szórakoztatásban 8/25
(Barillet-Gredy: Kaktusz virága, Békéscsaba; Peter Schaffer: Black Comedy, Debrecen és NIiskolc; Eisemann-Szilágyi: Zsákbamacska, Szolnok)
Kóbor teátristák [10]/34
(Szigligeti Ede: Liliomfi, Agria Játékszín)

FÖLDES ANNA
Oszlopos Simeon '82 2/1
(Sarkadi Imre drámája a Játékszínben)
Vonó Ignác feltámadásai 5/3
(Fejes Endre színműve a Józsefvárosi Színházban és Szolnokon)
„Az alku még hősi is lehet" 7/1
(Illyés Gyula: Kiegyezés, Pécs)
Pisti a nyolcvanas években 12/10
(Örkény István : Pisti a vérzivatarban, Szolnok)

GÁBOR ISTVÁN
A kör négyszögesítése 8/22
(Katajev vígjátéka Miskolcon)
Operaesték Debrecenben 9/19
(Gounod: Faust, Petrovics Emil: Lysistraté, C'est la guerre!)

GYÖRGY PÉTER
Egyértelműek, tiszták 1/1
(Illyés Gyula: Tiszták, Nemzeti Színház)
A csodálatos Fábólfaragott 2/26
(Bartók Béla: A csodálatos mandarin, Zalaegerszeg)
Mindenféle szórakozások 3/1
(Labiche-Martin: Perrichon úr utazása, József Attila Színház; Kacsóh-Bakonyi-Heltai: János vitéz, Kaposvár; Ben Jonson: Volpone, Várszínház; Molnár Ferenc: Olympia, Nemzeti Színház; Dumas-Várady Szabolcs: A három testőr, Katona József Színház; Feydeau: A balek, Vígszínház)
A tehetetlen néző esete 4/3
(Mikszáth Kálmán-Karinthy Ferenc: A Noszty fiú esete Tóth Marival, Madách Színház)
Halvány költészet és trágár valóság 6/5
(Shakespeare: Romeo és Júlia, Nemzeti Színház)
Nemzeti kacsatánc 7/9
(Moldova György : Titkos záradék, Nemzeti Színház)
Alom és önismeret 7/21
(Shakespeare: Szentivánéji álom, Pesti Színház)
Bábszínház, marionett, opera 8/19
(Brecht: Koldusopera, Miskolc)
Szélhámosság és személyiséghiány 12/25
(Molnár Ferenc: Valaki, Játékszín)

HAVAS FANNY
Kedélytelen komédiázás 4/19
(Goldoni: Mirandolina, Szeged)

HERMANN ISTVÁN
A Csehov-divat és a Ványa bácsi 1/18
(Csehov drámája a Madách Színházban)
Kit miért becsülnek? 5/17
(Pirandello: Hat szerep keres egy szerzőt, Vígszínház)
Az élősdiség bizonytalan anatómiája 9/[1]
(Visszatekintés az évadra)

ISZLAI ZOLTÁN Végeredménytelenségben [2]/9
(Gorkij: Az öreg, József Attila Színház)

KISS ESZTER
„Csak egy nap a világ" t/8
(Polgár András színműve Miskolcon)
Drámai regény - epikus színház 4/6
(Cseres Tibor: Parázna szobrok, Thália Színház)
Ibsen - mai színpadon 5/3[2]
(A Kísértetek a Várszínházban)
Esti műsor két változatban 6/15
(Spiró György darabja a Nemzeti Színházban és Békéscsabán)
Kosztolányira várva 7/16
(Az Édes Anna Veszprémben)
A kísértés 12/30
(Grigoriosz Xenopulosz vígjátéka a József Attila Színházban)

KOLTAI TAMÁS
„Amikor nincs igazi élet..." 1/15
(Csehov: A Manó, Katona József Színház)
Salto mortale 5/20
(Krleza: Agónia, Miskolc)
„Múlt éltem vadként rohan reám" 7/[2]4
(Ibsen: Peer Gynt; Miskolc)

KŐHÁTI ZSOLT
A beszédtanár artikulációs zavarai 3/21
(Shaw: Pygmalion, Nyíregyháza)
Rövid tanfolyam tömegkultúrából 6/21
(A Fővárosi Operettszínház előadásai)

Két este Zalaegerszegen 9/16
(Whiting: Az ördögök; Fielding-Johnson-Miles-Bart:
Lakat alá a lányokkal)
Az énhasadás előnyei 10/21
(Mirande-Mouezy Eon:
Uraim, csak egymás után!,
Városmajori Színpad)
Salome - pantomimnyelven 11/4
(A Domino Együttes bemutatója)
MÉSZÁROS TAMÁS
„Lediktálom az igazságot" 1/36
(Quencau: Stílusgyakorlat,
Katona József Színház)
A levegő vidékies" 3/11
(Gogol: Revizor, Kaposvár)
Minden egyre jobb lesz" 5/24
(Ödön von Horváth: Kasimir
és Karoline, Kaposvár)
Szolidan, családiasan 7/18
(Harold Pinter: Hazatérés,
Katona József Színház)
MIHÁLYI GÁBOR
Ványa bácsi négykézláb 1/21
(Csehov drámája Szolnokon)
Bordélyház és kolostor 4/12
(Shakespeare: Szeget szeggel,
Miskolc)
P. MULLER PÉTER
A végzet komikuma 7/31
(Büchner: Leonce és Léna, Pécs)
Az értelmezés kelepcéje 12/14
(Örkény István: Kulcskeresők,
Pécsi Nyitott Színpad)
NÁDRA VALÉRIA
A Wiener Walzer a Radnóti
Színpadon 3/23
(Görgey Gábor két
egyfelvonásosa)
Alacsony-, közép-
és magasfeszültség 5/28
(Vologyin: Ot este, Madách
Színház Kamaraszínháza;
Szlavkin: Egy fiatalember
felnőtt lánya, Várszínház;
Gelman : Magasfeszültség,
Reflektor Színpad)
Zenés-táncos kirgiz skanzen 7/26
(Ajtmatov: Az évszázadnál
hosszabb ez a nap, Thália
Színház)
NÁNAY ISTVÁN
Csehov-bemutatók vallatása 1/30
Utak a közönséghez 4/16
(Behan: A tűsz és Kocsis
István: A korona aranyból van,
Szeged)
Dobozok, kazetták és lakótelepek 5/9
(Hacks: Amphitryon,
Sternheim: A kazetta, Kroetz:
Meier a szolnoki Szobaszínházban)
A kor prédái 6/8
(Katajev-Bereményi Géza:
A Werthert már megírták,
Kaposvár)
Kecskeméti kérdőjelek 8/7
Két bagatell 8/28
(Schwajda György: A szent
család és Ladislav Smocek :
Dr. Burke különös délutánja,
Katona József Színház)
Gyerekszínházi állapotrajz 9/6
PÁLYI ANDRÁS
Körbe-körbe 8/15
(Gombrowicz: Yvonne, Burgund
hercegnője, Veszprém)
Dráma vagy apoteózis? 11/
1 (Szörényi- Bródy: István,
a király)
PÓR ANNA
„Haydn getanzt" Győrött 2/30
(Az Évszakok a Győri Balett előadásában)
Piemont Kisvárdán 11/10
(Csiky Gergely: A kalap)
Az István, a király táncos
kórusa 12/20
RÉVY ESZTER
Kulisszatitkok flambírozva 7/36
(K. Capek-Szakonyi Károly
darabja a Reflektor Színpadon)
RÓNA KATALIN
Ismét epika 2/7
(Karinthy Ferenc: Ősbemutató,
Debrecen)
Merre tart a Népszínház? 4/31
(Szigligeti Ede: Liliomfi,
Csurka István: Az idő vasfoga,
Fejes Endre: Vonó Ignác,
Gyárfás Miklós: Férfiaknak
tilos)
A macska - macska 6/17
(Eliot Lloyd Webber-musical
a Madách Színházban)
A szent strici Egervárott 10/39
(Fabio Storelli darabja)
Beat-rock problémák 11/5
(Üvöltés-Farkasok, Rockszínház)
SCHULCZ KATALIN
Tragédia-muszter 10/33
(Madách Imre: Az ember
tragédiája a Szegedi
Szabadtéri Játékokon)
Hátrányos helyzetű királynők 12/23
(Schiller: Stuart Mária, József
Attila Színház)
SOMLYAI JÁNOS
Vigadni nincs okunk 2112
(Menzel: De jó szeretni, József
Attila Színház)
Vendégrendezés és vendégjáték 4/24
(Gorkij: Éjjeli menedékhely,
Békéscsaba)
Szándék és megvalósulás 6/25
(Remenyik Zsigmond: Vén
Európa Hotel és Csehov:
Ványa bácsi, Debrecen)
Megváltozott Angyalföld 7/12
(Kassák-adaptáció
a József Attila Színházban)
SZÁNTÓ JUDIT
Mit érdemes parodizálni? 3/9
(A. Dumas-Várady Szabolcs:
A három testőr, Katona József
Színház)
Dúr téma, mollban 4/1
(Szakonyi Károly: Holdtölte,
Madách Színház Kamaraszínháza)
Hogy volt! Hogy lesz? 5/22
(Strindberg: Júlia kisasszony, Tatabánya)
Kegyetlen játék 8/12
(Hubay Miklós: Római karnevál)
Halállíra a színpadon 9/13
(Beckett-jelenetek a Szkéné
Színpadon)
E kort porondra tenni... 12/16
(Müller Péter: Búcsúelőadás,
Kaposvár)
SZÁNTÓ PÉTER
Partraszállás gyöpmesteréknél 2/19
(Boris Vian: Mindenkit
megnyúzunk!, Miskolc)
Feketében, mélybarnában 3/19
(Schiller: Ármány és szerelem,
Szolnok)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Szerencsés találkozás 4/27
(Rostand: Cyrano, Békéscsaba)
Két este -- két szerző 6/30
(Moliére: Tartuffe és Poliakoff:
A természet lágy ölén, Pécs)
SZEPESI DÓRA
„A határt át nem lépheted" 7/34
(Bergman: Fafestmény,
Egyetemi Színpad)
TARJÁN TAMÁS
Szentiványéji Vízkereszt 6/1
(Shakespeare: Ahogy tetszik,
Katona József Színház)
VASS ZSUZSA
Schnitzler Körtánca
Békéscsabán 2/28
Két veszprémi bemutató 4/21
(Anouilh: Euridike és Madách
Imre: A civilizátor)
Ostor helyett karmesteri pálca 6/12
(Thomas Mann: Mario
és a varázsló, Kaposvár)
Magányos népvezérek 10/28
(Kiss Irén: Csontváry, Vígszínház;
Székely János: Dózsa, Veszprém)
Filuména házassága Szolnokon 10/40
VINKÓ JÓZSEF
Historia ex machina 5/1
(Háy Gyula: Isten, császár, paraszt,
Madách Színház)
Szénaillat és műtehén 10/36
(Tóth Ede: A falu rossza,
Egervár)
ZSEGIN, NYIKOLAJ
Budapesti színházakban 8I1

Vendég játékok

PÓR ANNA
Két este a pantomimtalálkozón 8/44
REGŐS JÁNOS
Arthur király lovagjai 8/45
(A wroclawi Pantomim Színház
bemutatója)

Arcok és **maszkok**

BÓTA GÁBOR
Két clown portréjához 5/40
(Igó Éva és Mihályi *Győző*
a Mindenkit megnyúzunk!
miskolci előadásában)
DÉVÉNYI RÓBERT
Párhuzamos szereprajzok 9/26
(Molnár Piroska két alakítása)
DOBÁK LÍVIA
Ilja Iljics Gyagyin: Gelley Kornél 3/30
Gobbi Hilda hetven éve 8/32-33
(Képösszeállítás)
KERÉNYI GRÁCIA
Horgolt boldogság 8/36
(Sándor György Horog című
műsoráról)
MIHÁLYI GÁBOR
Titokzatos sugárzóképesség 12/33
(Pogány Judit Winnie-jéről)
NÁDUDVARI ANNA
Ványa bácsi: Kovács Lajos 3/29

Joviális urak, zord zsarnokok 9/29
(Dánffy Sándor szerepeiről)
PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről 4/34
(Ludwig: Tóth József Meier; Szonya: Csonka Ibolya - A Manó; Károly trónörökös: Kulka János - Ördöglovas)
Az igazság gesztusa 5/39
(Jordán Tamás Szókratésze)
Napló színészekről 7/38
(Törőcsik-színház; Katinka: Dayka Margit - Szerdán tavasz lesz; Majom: Darvas Iván - Hasonlatok)
Áldott blaszfémia 8/34
(Gobbi Hilda A szent családban)
Napló színészekről 9/33
(A Mandarin: Szalma Tamás - A csodálatos mandarin; Vonó Ignác: Bán János; Udvarmester: Safranek Károly - Leonce és Léna)
RÓNA KATALIN
Stephanie: Pécsi Ildikó *3/32*
SZENTGYÖRGYI RITA
Medvegyenko: Maszlay István 3/27

Négyszemközt

BALOGH *GÉZA*
Abszurd-e a cseh abszurd? 8/38
(Beszélgetés Ladislav Smocekkcl)
MÁTRAHÁZI ZSUZSA
Micimackók és társaik 9/33
(Beszélgetés Tímár Bélával, Csiszár Imrével, Paál Istvánnal és Csizmadia Tiborral)
MIHÁLYI GÁBOR
Pogány Judit - Winnie 6/31
(Beszélgetés Beckett: 0, azok a szép napok! című előadásról)
SOMLYAI JÁNOS
Dramaturgképzés és a színházak 9/36

Fórum

BÁLINT ANDRÁS
Kell-e nekünk (nekik) Fesztivál? 3/34
MÉSZÁROS TAMÁS
Az ifjúság édes madara 2/33
A színház mint blődli 9/30
NAGY ATTILA
Fesztivál-előszó 3/33
NÁNAY ISTVÁN
Merre tart a Madách Színház? *7/42*
SZÁNTÓ JUDIT
A rendező kreativitása a drámaíró interpretálása 6/34
(Jegyzetek az ITI budapesti konferenciájáról)

Műhely

SZŐNYI G. SÁNDOR
Újra a Bánk bánról 5/42
(A kecskeméti előadás rendezői expozéja)

Világszínház

BÁNYAI GÁBOR
Élni kell! 3/39
(Efrosz Három nővére a Malaja Bronnaján)
BERKES ERZSÉBET
Hogy Balassira talála... 10/45
(Vizsgaelőadások Marosvásárhelyen)
BŐGEL JÓZSEF
Spanyolországi élmények 11/13
CSILLAG ILONA
A színész Amerikában II. 1/41
DÉVÉNYI RÓBERT
Elfásult bábok 2/39
(Nemzetközi bábfesztivál Pécsett)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Moszkvai színházi esték 6/37
FÖLDES ANNA
Johann Faustustól - Tinkáig 4/37
(Berlini színházi napló)
Német színház - német dráma 12/41
(Nyugat-berlini színházi találkozó)
GERGELY IMRE
Az újjászületett katalán színház 11/20
GEROLD LÁSZLÓ
A XVI. BITEF 2/44
KOLTAI TAMÁS
Rokonlelkek I. 2/35
(Finn színházakban)
Rokonlelkek II. 3/35
Mnouchkine és a többiek 8/40
(Fesztivál Münchenben)
Svédország messze van 11/23
MÁTÉ LAJOS
Egy népszínház-modell 11/27
NÁNAY ISTVÁN
Derűs tragédiák 6/39
(a prágai Cinoherni klub előadásai)
Kortárs drámák nyomában 12/35
(Olaszországi és jugoszláviai impressziók)
PÓR ANNA
Franciák a Játékszínben 4/44
(Voltaire: A babiloni királylány, Théâtre Essaion; Victor Hugo: Csodák Udvara, DAL -Théâtre)
Párizsi színházi esték 9/44
SCHULCZ KATALIN
Törvény törvényt bont 11/22
(Kleist: Az eltört korsó, a recklingenhauseni Fesztiválszínház vendégjátéka)
SZAKOLCZAY LAJOS
Erdélyi színházakban 9/48
(Tamási Áron: Ősvigasztalás, Nagyvárad; Nyikolaj Erdman: Az öngyilkos, Sepsiszentgyörgy)
SZÁNTÓ JUDIT
Egy szerzők szíve szerinti színházi ember 1/46
TATÁR ESZTER
„Béke" Epidauroszban 10/42
VÉGEL LÁSZLÓ
A cseresznyéskert áldozatai 10/44
(Csehov drámája Dubrovnikban) VINKÓ JÓZSEF
Pokolgép az alsónadrágban 11/34
(Georges Feydeau darabjairól)
ZÖLDHEGYI SAROLTA
Szellemidézés 11/29
(a stockholmi Schahrazad Színház Mejerhold-előadása)

Szemle

ANTAL GÁBOR
Szubjektív jegyzetek Gobbi Hilda könyvéről 4/46
DE BEAIJVOIRE, SIMONE
Sartre, a drámaíró 11/46
CSÍK ISTVÁN
Scenographia Hungarica 11/41
GYÖRGY PÉTER
Színészeink vidéken és Pesten 3/43
„Csak ember van... 6/45
(Spiró György drámakötetéről)
KELÉNYI ISTVÁN
A lázadás drámai teorémája 3/42
(Robert Brustein: A lázadás színháza I-II.)
NÁDRA VALÉRIA
„Nehéz biztosat tudni a színházról" 11/44
(Molnár Gál Péter: Latabárok)
PÁLYI ANDRÁS
Színész és ember 11/40
(Latinovits-emlékkiállítás Balatonszemesen)
RADICS VIKTÓRIA
A Marat/Sade jugoszláviai sajtóvisszhangjáról 2/47
SELMECZI ELEK
A Bábszínház európai kalandozásairól 11/43
SZÁNTÓ JUDIT
A Forgatókönyv washingtoni visszhangjáról 7/46
Hogyan értsük a kritikust? 12/47
(Mészáros Tamás: Maszk nélkül)
VASS ZSUZSA
Ember, színész, szerep 3/45
(Csillag Ilona: Ódry Árpád)
A Jászai-jelenség 8/47
(Földes Anna: Jászai Mari és a magyar színház)

Drámamelléklet

CZAKÓ GÁBOR
Karcsi VI.
CZÉRE BÉLA
Négykezes két zongorára II.
DÉVÉNYI RÓBERT
A zsarnok és a katona V.
ÉBERT TIBOR
Attila IX.
FEYDEAU, GEORGES
Az úr vadászni jár XI.
(Fordította: Vinkó József)
GÖRGEY GÁBOR
Galopp a Vérmezőn III.
GYURKOVICS TIBOR
Fészekalja X.
HORGAS BÉLA
Éjnek éjjele IV.
KERÉNYI GRÁCIA
Családi titkok, fehérben VII.
MÉHES GYÖRGY
Jerikó XII.
SPIRÓ GYÖRGY
Esti műsor I.
SZABÓ GYÖRGY
A Pál-utcai férfiak VIII.

Bevezető a drámákhoz

BALOGH TIBOR
A nevelés komédiája VI.
HORGAS BÉLA
Válaszok képzelt kérdésekre IV.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay:

Hamlet en couverture

Le *Hamlet* de Shakespeare a toujours été joué chez nous dans la traduction magistrale de notre grand poète classique, János Arany. Un des traits particuliers de la récente reprise de Kaposvár est le texte nouveau d'István Eörsi qui a retouché la traduction d'Arany en retraduisant beaucoup de passages. Le texte nouveau s'assimile à l'ancien d'une manière organique et contribue en même temps au langage naturel et contemporain de la mise en scène théatrale et intellectuelle à la fois de Tamás Ascher.

Péter György:

Beaucoup de bruit pour Fortinbras

Simultanément à la représentation de Kaposvár, à Pécs on peut voir la tragédie shakespearienne dans la lecture souveraine de Menyhért Szegvári qui reinterprète la plupart des rôles et modifie les proportions de l'oeuvre, mais sur la scène sa préconception se révèle peu convaincante.

Tamás Tarján:

Au profile il faudrait aussi un visage

Le théâtre de Kecskemét, place sous la nouvelle direction artistique de Miklós Jancsó et Gyula Hernádi, a affiché presqu'en même temps quatre spectacles nouveaux. Après y avoir vu le *Liliom* de Ferenc Molnár, la farce populaire *Le Mariage de Mihály Kocsonya* dans l'adaptation de Péter Gágyor, la piece pour enfants de Sándor Weöres, *Péter le filou* et la comédie populaire *Le Méchant du village* d'Ede Tóth, adaptée par István Örkény, le critique est d'avis que le profile du théâtre de Kecskemét est devenu assez net mais que les spectacles vraiment importants sur le plan artistique se font encore attendre.

Erzsébet Ézsiás:

Héros et victimes

Deux pièces de Gábor Görgey ont été créées au passé récent: au Studio du Théâtre Madách on joue *Galop au Champ du Sang* et une oeuvre plus ancienne, *Des têtes pour Ferdinand*, a été reprise à Szeged. En analysant la dramaturgie de l'auteur notre collaboratrice pense que « l'absurde historique » cultivé par Görgey est un genre typique de l'Europe Centrale et Orientale.

Eszter Kiss:

Le cas des porcs déconfits

Le Jeu de porcs, comédie satirique de Gábor Czakó, mise en scène au Théâtre József Attila par István Iglódi, a un sujet prometteur de critique sociale mais reste au dessous de ses possibilités.

Judit Csáki:

Jennygonny

C'est également au Théâtre József Attila et également dans la mise en scene d'István Iglódi qu'on joue le *Mahagonny* de Brecht. Le réalisateur voit dans cette oeuvre lyrique une parabole intemporelle, valable aussi de nos jours et son spectacle incarne cette idée d'une manière authentique.

Zsuzsa Vass:

En attendant Godot

Le Studio du Théâtre Madách a invité István Bődy, un Hongrois vivant dans la RFA pour mettre en scène *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Malgré le jeu dévoué et modéré des quatre acteurs, le spectacle reste assez étranger au monde beckettien.

Tamás Bécsy:

Le mensonge et ses conséquences

Le Père, cette pièce du jeune Strindberg, a été mis en scène à Szolnok par un artiste lui aussi jeune. András Éry-Kovács. Son spectacle souligne surtout le fond moral du texte en sauvegardant ainsi son actualité.

Péter P. Müller:

Une peinture de genre, sur fond tragique

Le Théâtre Hevesi Sándor de Zalaegerszeg a présenté *La Tempête* d'Ostrovski. La représentation precise et nuancée agit surtout par l'intensité du jeu des acteurs.

Dezső Kovács:

La perte et la recherche de l'identité

Le théâtre de Veszprém a invité le Roumain Dan Micu pour mettre en scène la comédie shakespearienne *Comme il vous plaira*. Dans une conception philosophique de grande envergure on peut voir quelques interprétations méritoires, en revanche le jeu d'ensemble est assez variable.

Judit Szántó:

Les larmes de l'impuissance

Au Théâtre de Création de Dunaújváros eut lieu la création nationale de *Home*, pièce de l'Anglais David Storey, dans la mise en scène d'István Paál et avec le concours des acteurs de son ensemble de Szolnok. Parmi les pièces de Storey, celle-ci est certainement la plus difficile à réaliser, mais Paál réussit à suggérer le sens universel du sous-texte à travers le jeu très delicat, le désespoir presque surhumain de ses protagonistes.

Tamás Koltai:

Ostinato

Le Boléro de Ravel, nouveau spectacle du Ballet de Győr n'est point une composition inspirée du folklore ibérique et ne se contente pas d'illustrer la passion méridionale. Selon la vision d'Iván Markó, le ballet devient un diagnostic de l'extase.

Tamás Mészáros:

« Tant qu'il m'est possible de croire . . . »

Il y a cinq années que s'est constitué le plus jeune ensemble de ballet indépendant du pays, le Ballet de Győr. Au cours de ces ans leurs spectacles leur ont gagné une renommée internationale et, en Hongrie, une popularité sans pareille. Dans cet interview Iván Markó, ex-danseur de Maurice Béjart et animateur de l'ensemble, parle de leur travail, leurs idéaux et leurs problèmes motivés par les conditions du fonctionnement.

László Balla:

Notes autour du Hamlet de Shakespeare

A quoi *Hamlet* doit-il son rang particulier au dedans de l'oeuvre de Shakespeare? Sous quel aspect nous parait aujourd'hui le prince de Danemark? Ce sont les questions auxquelles cet essai cherche la réponse, en s'intéressant surtout a la psychologie shakespearienne.

Ára: 25,– Ft