SZÍNHÁZ

György Péter: A történelem sújtotta ember • Vinkó József: Megnyitjuk a vénát! • Pór Anna: Változatok magyar Electra-témára • Dévényi Róbert: Egy mimes Electra • Szeredás András: Történelmi lecke • Szántó Judit: Ami jobb és ami rosszabb • Bécsy Tamás: Az alakok tökéletes átéltsége • Békés Pál–Rozgonyi Ádám: Szegény Lázár (dráma)

1984
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT
XVII. ÉVFOLYAM 7. SZÁM 1 9
8 4. JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FÖSZERKESZTŐ-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 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

84.1129 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Bán János **(Golubkov)** és **Bodnár** Erika (Szerafima) Bulgakov: Menekülés című színművének előadásán (Katona József Színház)

A hátsó borítón:

Gothár Péter díszlete a Farsang pesti színházi előadásához (középen: Reviczky Gábor) (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

GYÖRGY PÉTER
A történelem sújtotta ember (1)

VINKÓ JÓZSEF
Megnyitjuk a vénát! (7)

HAVAS FANNY
Zsarolni érdemes?! (11)

NÁNAY ISTVÁN
Egy színház és egy rendező egy évadja (13)

SOMLYAI JÁNOS
Remekmű és múló idő (17)

CSÁKI JUDIT
A mesterség ismerete (22)

PÓR ANNA
Változatok magyar Electra-témára (24)

DÉVÉNYI RÓBERT
Egy mimes Electra (28)

KERÉNYI GRÁCIA
Jóslat (30)

vendégjátékok

SZEREDÁS ANDRÁS
Történelmi lecke (31)

SZÁNTÓ JUDIT
Ami jobb és ami rosszabb (34)

BÉCSY TAMÁS
Az alakok tökéletes átéltsége (37)

világszínház

ÉZSIÁS ERZSÉBET
A Tóték lasiban (39)

BERKES ERZSÉBET
Színház a Bega-parton (42)

REGŐS JÁNOS
A Titanic kiemelése (46)

drámamelléklet

BÉKÉS PÁL-ROZGONYI ÁDÁM: **Szegény Lázár**

GYÖRGY PÉTER

A történelem súgtotta ember

A Menekülés a Katona József Színházban

1

E politikai történetet tárgyául választó mű rejtelmessége, kiismerhetetlensége abból ered, hogy - tárgyválasztásával szemben - anyagának kezelési módja, a történet előadásának stílusa már nem a politikumot állítja centrumába. Ha te-hát ideologizálható is, amiről *a Menekülésben* szó van, mindez már nem mond-ható el arról, amit Bulgakov leírt, hiszen e mű legerősebb tulajdonsága épp az, hogy történelmi keretek között, de emberi relációkat látunk, és minél mélyebben hatolunk a művel együtt a menekülés folyamatába, annál inkább az egyén, az egyes áldozat sorsa lesz a mű tárgyává is. Mindaz, amit Bulgakov műve lényegének tekinthetett, amelyet szín-padra álmodott, nem szemlélhető a politika felől, még akkor sem, ha mindazokat az eseményeket, amelyeknek alakítóit és főként szenvedőit látjuk, a politika hozta is létre. *A Menekülés,* ahogy mondani szokás, kevesebb és több a „politikainál", hiányzik belőle a tétel-dráma egyértelmű iránya, valamely külsődleges, az egész művet eleve preformáló elvi megfontolás. E színpadon csak emberek láthatóak, és a rohanásukból kiolvasható véres, füstölgő, párával teli, szenvedéssel elborított menekülés.

E mű nem az egyes menekülőké, hanem magáé a menekülésé. A nagy áradást látjuk, amely elsodorja és időlege-sen vagy végleg maga alá gyűri a közösségüket veszített, mindenről leszakadó, történelem súgtotta embereket, iszonyú áradásában összekeveri a bűnöst és bűntelent, ismerőst és ismeretlent, a lehetségesnek tűnőt s a mindennapokban lehetetlennek, álomszerűnek látszót. Ez a menekülés a XX. századi orosz történelem átalakulásának kísérőjelensége, történelemfilozófiai szempontból tehát mellékesnek is mondható - forradalmi változásokat óhatatlanul emigrációk kí-sérnek, nagy el- és visszatérések, amint ez így is van rendjén. E folyamat, e rohanás a menekülők szempontjából igen érthetően kiiktathatatlan az élet lényeges eseményei közül, ám ennél sokkal fontosabb, hogy e menekülés, e hullámszerűen létrejött emigráció története minden absztrakt mellékessége ellenére is szervesen hozzátartozik az orosz irodalomhoz, kultúrához. Az emigráció irodalma nem választható cl az otthonitól, elmenekültek és otthonmaradottak, külhoni magányukban meghalók és a sztálinizmust, végzetüket otthon bevárók művei egymást feltételezik, egymásra felelnek. Bunyin, Paszternak sorsa és műve nem választható el Mandelstamétól, Bulgakovétól, Ahmatováétól, Ezeket az életeket az idő egy világos pillanatra felemelte, majd a sztálinizmus tag-lózta le,

A mű történetének értelmezésekor te-hát nemcsak a menekülők áradatának kérdéséről van szó, hanem sokkal inkább az azt megélő és megíró írók művének sorsáról, tehát az emigrációt ismerő, vá-lasztó vagy visszautasító alkotókról. A *Menekülés* szerzője ugyanis nem menekült, és amikor az általa megélt és leírt történet alakjai már eltűntek, úgy vélte, neki minden átmeneti nehézsége ellenére sincs oka a távozásra, a forradalommal lehetséges az együttműködés, a kooperáció. Nem egyedül gondolta így Bulgakov, hiszen így vélte ezt többek között Blok, Jeszenyin vagy épp Mandelstam is. (Blok korai halála miatt már nem láthatta, amint pár évvel később e szövetség eresztékei recsegni, később elszakadni kezdtek, hogy utóbb még annak valahai mivoltát is felmondják.) Bulgakov akkor sem menekült, amikor mű-vének hőseihez hasonlóan - csak puszta életét menthette volna, s mikor már jól sejthette, hogy saját országában irodalmi munkásságának távlatai riasztó mértékben beszűkültek. Azonban *a Menekülés* lényegéhez tartozik az, hogy Orosz-országon belül íródott, s ez az elképzelhető legnagyobb különbség Bulgakov és saját kétségeit is megjelenítő hősei között. Egy emigráns társulattal való kül-honi előadás éppoly értelmetlenné tette volna e művet, mint ahogy *azzá* változtatta volna a sztálini korszakban kénvszerűen javasolt dramaturgiai átalakítások sora is. *A Menekülést* emigrációban eljátszani annyit jelentett volna, hogy Bulgakov életével játssza el művét, s ezáltal akaratlanul is, de átpolitizálná annak attól független, sajátos jellegét. Am Bulgakov nem akarhatta politikaivá tenni műve lényegét, mert ennek az író-nak és e műnek feltétlen lényegi tulajdonsága, hogy nem vállalkozott az ítélkezésre.

Így *a* Menekülésben sincsen külső igaz-ságszolgáltatás, nincs e műnek egy olyan erőszakosan létrehozott szempontja, amelyből egyaránt megméretnek hősei

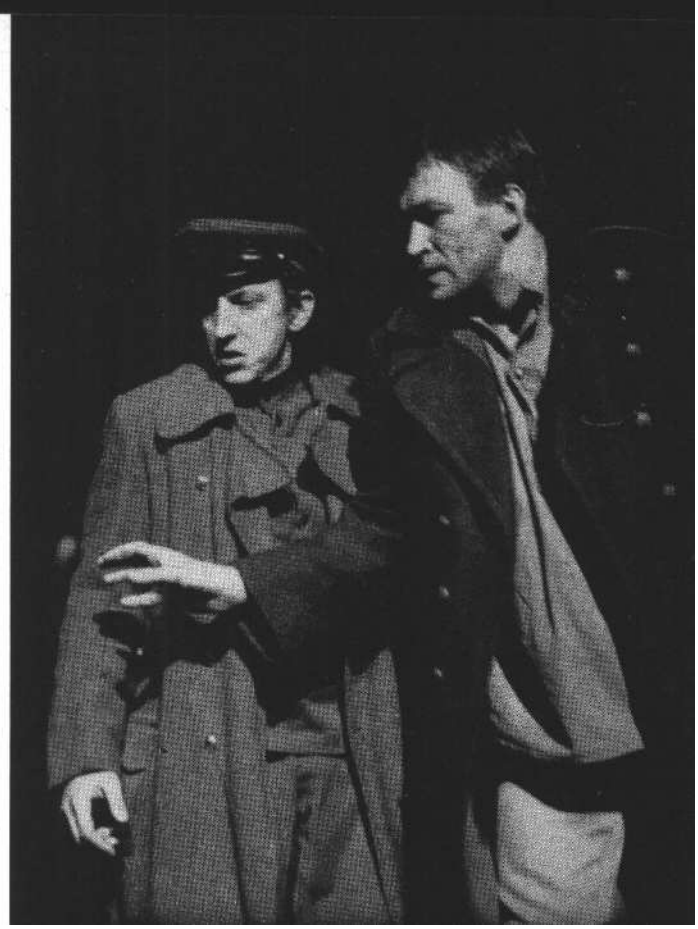
e műben mindenki maga mondja ki az ítéletet saját fejére, még a legsilányabb ember is, mint például Korzuhin. *A Menekülés* ben mindenki önmaga felett hozza ítéletét, és ez a mű, úgy vélem, lényegi sajátossága. A „nyolc álomban" nincsen múlt és jövő csak a rohanás van, amely-ben ott látjuk eltűnni az életükkel élni képteleneket és a mások élete felett oly rémületes könnyedséggel ítélkezőket. „Ismered tehát célodat?" - kérdezik Kafka novellájának hősét. „Igen", feleli az, „Innen el ez a célom". *(.ig* útra-*kelés.)*

Innen cl: ezt kiáltja Korzuhina, „az ifjú pétervári hölgy" és Golubkov, „a professzor *fia",* képtelenek lévén Péter-váron élni. Innen el - kiáltja Hludov is, s menekül önmaga elől, gyilkosságai elől, így szólnak tehát mind e mű hősei.

Golubkov- és Hludov élete - a bűntelen öntudatlanságé és a bűnös értelmet-lenségé - a mű egymást váltó két néző-pontja, az a belső perspektíva, ahonnan nézve e folyamat érthetővé válik, hiszen az ő kettőjük sorsa egybefonódása kap-csán köttetik össze a többiek élettörténete is. Golubkov egyetemi magán-tanár, és mindössze egyetlen mondatot tudunk arról, hogy ő miért menekül: „Pétervárott lehetetlen dolgozni." Érezhető, hogy ez az ember életidegen, az ő útja az életet nem ismerő, azon kívül álló értelmiségi felnőtté válásának története. E tekintetben ő a főszereplője a műnek, ő változik a legtöbbet, ő lesz a leginkább mássá, ő „viszi" a történetet előre, őáltala fonódik egybe a mű hőseinek más-ként alakuló sorsa. Korzuhina iránti szerelme - életének megmentése - Golubkov első igazi feladata, első és utolsó leckéje az életben, melyet beteljesít, mi-előtt végleg összeomlana. O a szerelem által válik éretté, de épp e szerelem történetében bizonyosodik be az is, hogy egyedül képtelen élete autonóm fenntartására. Vele s a hozzá társult Korzuhinával szemben tűnik fel a két tábornok, Hludov és Csarnota kettőse. A feladatára rálelő civillel szemben a mű folyamán az ő dolguk elfogy: ölniük már nem lehet, s így végül külön-külön, de meg-mentik a szerelmeseket. Hludov Golubkovval, Csarnota Korzuhinával menekül, amíg fel nem ismerik egymást a kons-tantinápolyiidegenség őrületében, elvi-selhetetlen, eső áztatta bőségében.

Hludov - amint *az* egyszerűbb ember,

Vajda László (Csarnota) a Menekülésben



Papp Zoltán (Krapilin) és Cserhalmi György (Hludov) Bulgakov színművében (Iklády László felvételei)

Csarnota is - már végét járja, mikor először látjuk a front parancsnokaként. Mögötte egy még működő, de már halálosan sebesült gépezet, és őbenne a megfellebbezhetetlen tudás: mindaz, amit tesz, értelmetlen, üres. Számára minden esztelenség, és ő a legesztelenebb benne, gyilkosságaival, irracionális akasztásaival. Érthető e figurát „dosztojevszkijizmussal" illetni, és e minősítés valóban roppant informatív, ha egy olyan közegben hangzik el, ahol jelentése pontos életanyagokra vonatkozik, ám roppant félreérthető itt, ma, ahol sokkal inkább üres irodalmi utalás. (Itt kell utalnunk az előadás dramaturgjának, Duró Győzőnek szerkesztésében kiadott kiváló, informatív műsorfüzetre, amely több, mint hasznos: fontos eleme az egész elő-adásnak.) Hludov az „action gratuite" embere, körüllengi az ölés és az értelmetlen harc, vereség elviselésének taszító-riasztó aurája. E férfi fölénye és ereje pontosan abban áll, hogy minden porcikájából árad az általa maximálisan meg-harcolt harc iránti abszolút megvetés és lenézés. Hludovnak már menekülnie kell, az ő sorsa a legreménytelenebb. Ő saját életének gyilkos értelmetlensége elől futna, ezért számára a földrajzi hely kérdése majdhogynem érdektelen lesz.

A bulgakovi szerkezet és a Székely Gábor által alkalmazott két részben való játszás legfinomabb ötlete az, hogy az első négy álomban még az elemi hatalommal bírók, a tábornokok a második *rész*-ben az imént még hatalmuk alatt állóktól kapják meg új feladataikat, tehát attól a Gulobkovtól, akinek a menekülésben tárul fel életfeladata, melyet megoszthat a többiekkel. Hludov és Csarnota tehát ismét szolgálhatnak, s az egyébként szabadságra képtelen lények ismét élhetnek egy ideig. Igy állhat össze a romantikus szerelmi regény is, játékosan utalva a már-már archetipikus mintákra. Hludov, a veszélyes férfi, vigyázhat az ártatlan nőre, Korzuhinára, s a testőrré váló, már-már kedélyes Csarnota elkísérheti a Don Quijote-szerű Golubkovot Párizsba, hogy ott megszerezze neki a pénzt, amellyel, úgy véli, nemcsak Korzuhinát, de mindnyájukat megválthatják. Le-hetetlen észre nem venni az igen mély iróniát, hiszen e szerelmi drámában, a kártyán szerzett pénz romantikájában, a vándorlás humorában egy utópikusabb tanítás is jelen van: e megsemmisítő vég egyben isten békéje is, amelyben a kicsiny civilek és a valahai nagy katonák már együtt élnek. Olyan ez az állapot, mint amikor együtt legelésznek a fogatlan tigrisek és a még mindig szelíd őzek.

E négy ember közül Hludov az, aki valóban visszatért hazájába, ő viszont meghalni indul. Am ő így megy saját dolgára, hiszen csak ott nyerheti el a büntetést, ahol a bűn megtörtént. Őt az általa legyilkolt Krapilin „várja", az „ékes szavú küldönc". Hludovnak e világgal már semmi dolga.

A menekülők számára Oroszországon kívül nincs élet, azon kívül csak a már-már irracionálissá fokozódó magány, a mindenből való kivetettség, az életképtelenség vár. (A történelem iszonyú ideje az, amikor leküzdhetetlenné válik a felismerés, hogy már „odabenn" sincs élet. Ez az idő pedig a sztálinizmusé. Ez Mandelstam életének vége, ez a hazatérő Cvetajeva sorsa, ez Bulgakov majdnem egész élete.)

E négy figura körül tűnnek fel *a Menekülés* riadt-riasztó résztvevői, áldozatok és gyilkosok széles panoptikuma. Öszszefűzi őket a menekülés, ennek közösségében válnak egységes relieffé, emlékműszerűen pontos alakzattá. A legeltérőbb életsorsok, jellemek, okok mind eggyé lettek ebben az álomszerűen ok nélküli, irracionális elemeket valószerűt-len könnyedséggel felszínre dobó élet-ben, amely mindannyiuknak végzete. Érthető, miért is nevezte Bulgakov álom-nak e jeleneteket, amelyeknek valóban a lényegükhöz tartozik a játék - mind-ebben igaza volt a magyar kiadás kísérőtanulmányát író Elbert Jánosnak -, és rémítően valószínűtlenek a maguk irtóztató természetességében. Ez már olyan világ, amelyben a mindennapi élet vagy a racionális célszerűséget megszervezni képes társadalom elveszett, így a fantázia zabolatlanságának pontosan megfelel az események gáttalan áradása, amelyben rendet mindössze az teremt, hogy a hősök egyre jobban kiszorulnak térből és

időből, amint közeledik feléjük a számukra elviselhetetlennek hitt vég, a vörös hadsereg.

2

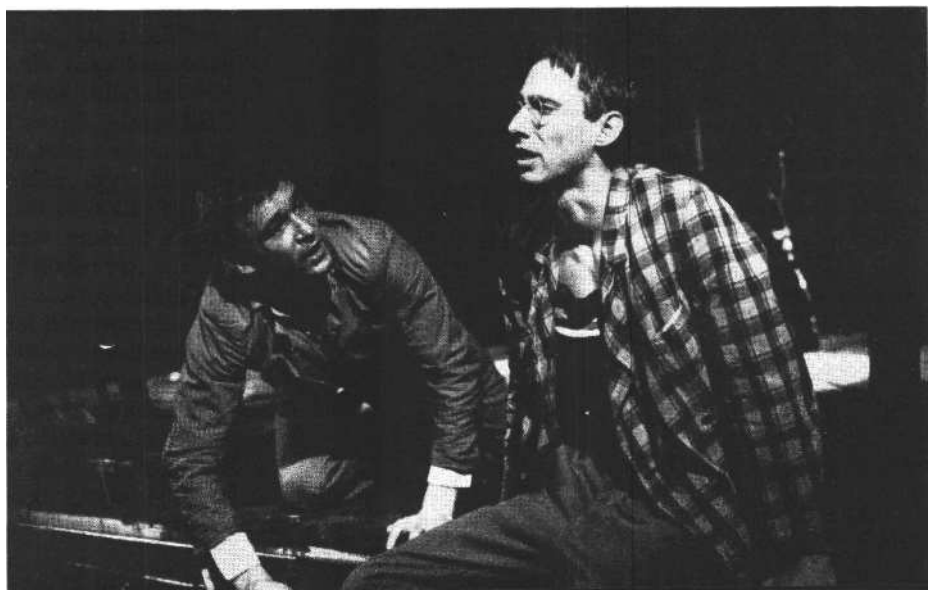
Székely Gábor rendezése tehát két felvonásra osztja a nyolc álmot. Az első rész értelemszerűen Oroszországban, a második pedig már az emigrációban zaj-lik, s ez már előre is jelzi, hogy a rendező a két felvonás eltérő jellegének megfelelően más-más hangvételre, megközelítésre törekedett. Ha e menekülés első része a tömegek - s a hősök abból való kiválásának - általános infernója, akkor a második a személyes sorsé, a pillanatnyi önmagára lelésé és az elveszésé vagy hazatalálásé. A két rész témája te-hát olyannyira különböző, hogy az el-térő hangvétel mélyen indokolható, az előadás eklekticizmusa tehát az egész este jelentésgazdagságát, teljességélményét szolgálta.

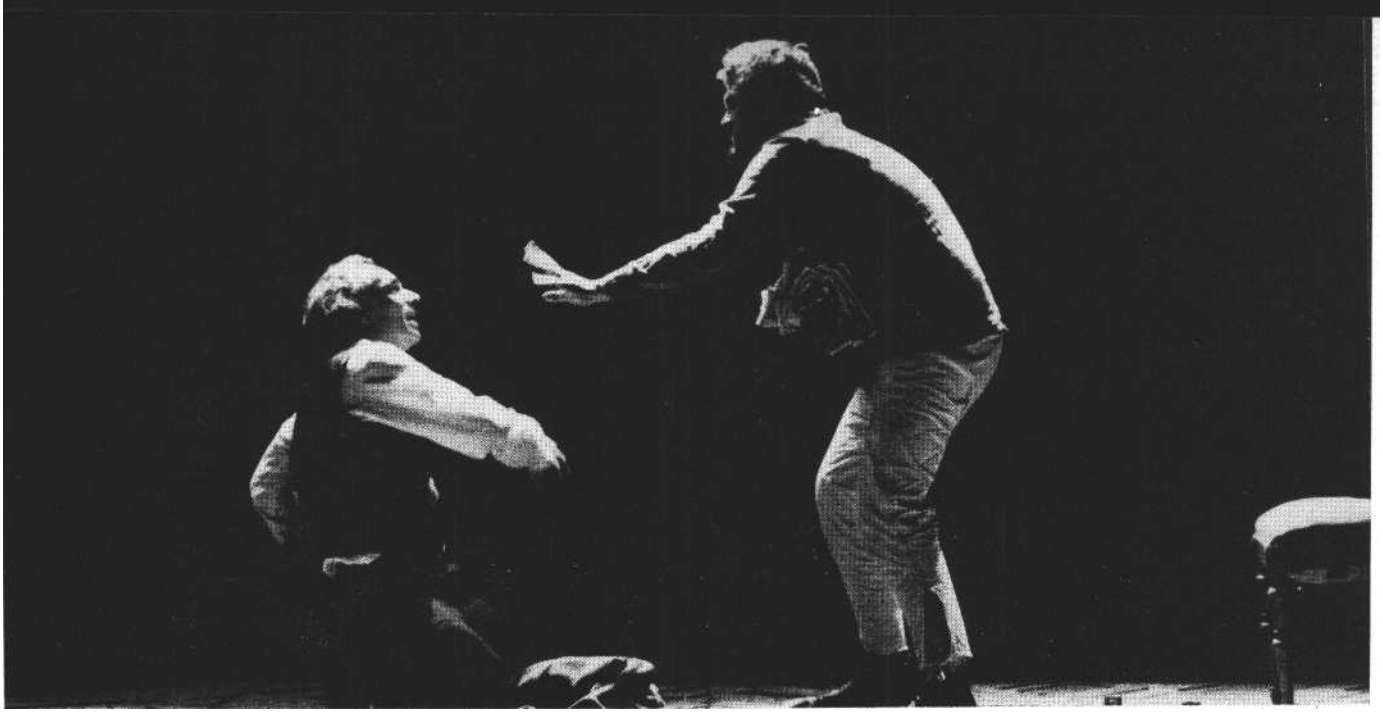
A kolostori álom, az első jelenet ritka pontos felütés, olyan invokáció, amely-ben Székely pontosan kijelöli előadásának hangvételét, és bemutatja azt az alapvető térszerkezetet, amely utána valóban uralja az egész estét. Székely László díszletének elemzésekor egy pillanatra meg kell állnunk. Ugyanis egészen ritka - s a Katona József Színház idei díszletei között pedig egyedülállóan

magasrendű munkát láthattunk, amely zártságával, nyomottságával, a színpad egészének totális kihasználásával - a színpad végi hátsó téglafal újrajátszatásával kiismerhetőségével és áttekinthetősége ellenére való rejtelmességével pontosan fejezte ki és segítette elő a rendezői elképzelések valóra válását. A kolostor zárt, elhagyott térsége, nyomottsága már előre idézi az egész este hangulatát és térhasználatát is, amelyben később Székely László ritka kreativitással variálja az egyes álmok váltakozó színeit. Az elhagyott, lézengő alakokkal teli térnek pont az ellentéte a második álom

díszlete. ,,Almaim egyre komorabbak" - szól a jelenet előtt álló bulgakovi megjegyzés. A néző ebben a jelenetben ismerkedik meg Hludovval, s ebben a színben a térrel való gazdálkodás már jelképes, feltétlenül jelentéserejű. A háttérben a vezérkar lázas áltevékenysége, az idegesen telegrafáló és lázasan telefonáló tisztek látványa nyomán úgy tűnik, mint-ha itt még nyomát láthatnánk a tervszerűségnek, a racionális visszavonulásnak. Térképeket látunk, szakértő tiszteket, csupa megnyugtatóan profi dolgot. Ez azonban csak a jelenet világának egyik fele. Ennek határán áll a Hludovot a világtól elválasztó és azzal összekötő adjutáns, aki közvetíti parancsnoka utasításait a világ felé, tehát megpróbálja lefordítani annak gesztusait, katonai fegyelemmel telíteni a lázas, ereje vesztett dadogást. A színpad előtere pár székkel és a járásra való üres hellyel együtt Hludové. Itt járkál fel-alá, dühöng és kínlódik e felbomlott agyú, káoszban élő frontparancsnok, akinek gyilkos, akasztással és lázálmokkal teli világa egyben az egész jelenet valóságának másik fele is. Székely Gábor remek iróniával érzékelteti e két világ eltérő működését. Hludov egy-egy mozdulatára pillanat alatt tűnnek el a tisztek, majd térnek vissza, bokacsattogtatás, tisztelgés köz-ben, de dinamizmusuk, működésük már csak hazugság. Tehát az álom legrealisztikusabbnak tűnő része valójában már sokkal álomszerűbb, mint a lázas Hludov iszonyatos viselkedése, világról való tudása. (Gondoljunk arra, hogy Hludov itt már mindössze egy páncélvonat kiküldéséért küzd: s ez pontosan jelzi, hogy milyen csekély is hatalma, milyen álságos is már hangzatos pozíciója. A front ekkorra már régen összeomlott.) Hludov itt ütközik meg először a főparancsnokkal, itt utasítja vissza isten segítségét is: „bennünket már régen elhagyott..." Itt tűnik fel Hludov világiszonyatának élő példázataként a már végképp meghülyült De Brisard is, aki már egyáltalán nem képes eligazodni a világ eseményeiben. Egyre világosabban érzékelhető, hogy a főparancsnok és a vezérkari tisztek által képviselt világgal szemben az igazság itt már az akasztgatós, gyilkos tébolyodottaké, Hludové és De Brisardé. „Sürgés-forgás, felbomlik a rend" - írja Bulgakov a jelenethez tartozó utasítások között. Hludov felszámolja a főhadiszállását, és a tisztek távozása s velük együtt a látszatszerű rend felbomlása egyben a jelenet fordulópontja is. Igy már az üres térbe lépnek be Golubkovék, s itt kezdődik el Korzuhin hazugsága után a kémelhárító Tvihijjel való kaland is. A jelenet *rége* egyben a racionálisnak tűnő látszat végét is jelen-ti, s ezek a percek hozzák el Hludov vesztét is. Ekkor végezteti ki a lázadó Krapilint, s ettől kezdve kell együtt élnie annak visszatérő árnvával. Párbeszédük világosan megmutatja, hogy mit ért meg Hludov annak lázadásából. A krapilini átkot („te sakál ...") pontosan fordítja: „a háborúra vonatkozóan értelmes dolgokat mondtál", válaszolja. Holott valójában Krapilin *már nem a* háborúról beszélt, hanem épp arról az értelmetlen mészárlásról, amely ről a következő jelenetben már maga Hludov szól a főparancsnoknak. Hludov vétsége tehát innen ered: Krapilin kivégzését már az után rendeli el, mikor hangosan is ki-mondja a lázadás jogosultságát. Míg te-hát a többieket a harc érdekében ölette meg, addig Krapilint már bizonyosan csak gyávaságból, s ezért is kell majd a fülledt konstantinápolyi éjszakában hallgatnia annak vádló szavait. Minderre már a teljes összeomlás következik: a csarnok üvegablakai összetörnek, s az üres színen mindössze Hludov mászkál,

Bulgakov: Menekülés (Katona József Színház). Cserhalmi György (Hludov) és Bán János (Golubkov) (Fábián József felv.)





Korzuhin (Benedek Miklós) és Csarnota (Vajda László) a Menekülés párizsi kártyajelenetében

amíg reá nem borul a teljes sötét. A játékon belüli racionalitásnak ezzel vége.

A teljes összeomlás teszi indokolttá a kémelhárítóknál történő jelenet álom-szerű könnyedségét, ekkor már minden lehetséges. Éppúgy természetes az, hogy Tyihij megvádolja Golubkovot, amint majdhogynem magától értetődő Csarnota érkezése, Korzuhina kiszabadítása is.

Székely pontosan látja, s a díszlet különösen pontos, realisztikus mivoltával láttatja is, hogy e percek iszonyata és abszurd humora is abból a riasztó szakszerűségből ered, amellyel Tyihij a dolgát végzi. Egy perccel a vég előtt vagy inkább már a vég kezdetekor ezt az alaposságot, amellyel a férfiú vallat - még ha pusztán gazdasági megfontolásoknál fogva teszi is, a zsarolás végett -, túlzottnak és nevetségesnek érezzük, amint minden rémülete ellenére így érzi ezt maga Golubkov is. A jelenet félelemmel telisége egy igen egyszerű, de feltétlenül hatásos ötletből is ered. A *hangsúlyozottan* berendezett iroda mellett a félhomály hasadékában alig észre-vehetően ültében is felmagasodik egy figura: Szkunszkij főhadnagy, a vallatás alatt meg sem szólaló, néma, fenyegető árnyék. Kátay Endre - ő játssza a főhadnagyot - mindössze egyszer dől előre és mutatja meg arcát a fényben, majd feleslegesnek ítélvén a túlzott aktivitást, közönyösen hanyatlik vissza a sötétbe. A mozdulat jelentése nem kíván túlzott kommentálást, hatékonysága épp ökonómiájában áll. Csarnota érkezése e jelenetben a szó szoros értelmében az égből történik, kíséretének egyes tagjai a mennyezetből zuhannak le, ugranak alá, s a jelenet teljes sötét-ben való hosszas lövöldözéssel ér véget, pár másodpercig csak a villanások és dörrenések között ül a néző - valóság és álom ekkorra már teljesen eggyé válik.

Az első felvonás utolsó jelenetében ismét kulcsfontosságúvá lesz a színpad hátsó, fehérre meszelt fala, hiszen ekkor palotában vagyunk, amelyben azonban már nem uralkodik semmilyen rend. Az elszabadult bomlás tüneteit bemutatandó, Székely például e jelenetben szinte széjjelzúzza a színpadot. Golubkov feje mellett hirtelen leszakad a csillár, az apokalipszis totálissá lesz, a menekülés ekkor már nem puszta félelem, hanem vad, indokolhatatlan elemekkel teli, áthatolhatatlanul álomszerűvé sűrűsödött valóság. Ekkor hangzanak el Hludov vádjai is: „gyűlölöm, mert belevitt ebbe az egészbe. Hol van-nak a megígért szövetséges csapatok? Hol a nagy orosz birodalom? Hogyan merték vállalni a harcot, ha ilyen gyöngék? Tudja ön, mennyire képes gyűlöl-ni az olyan ember, aki tisztán látja, hogy céltalan, amit csinál, és mégis csinálnia kell ... Különben is, most már mind-egy, mind a ketten a megsemmisülés felé megyünk." A két tábornok párbeszédét Székely egy apró momentummal egészíti ki. Hludovval való társalgása alatt a főparancsnok ugyanis kínos gonddal átöltözik, és jól vasalt zakóját fölcseréli egy megejtően az előzőre hasonlóra, s e végtelen rutinnal végbevitt művelet alatt láthatóvá lesz, hogy ez az ember semmi más, mint egy pusztán önnön gyakorlatából élő, saját magát túlélt üres báb.

A szinte végletekig fokozott irracionalitás után valóban másként és új tempóval indul a második felvonás. Az első konstantinápolyi jelenetben csak nyomokban érzékelhető az addigi tempó elsodró jellege, a megoldások már nem olyan kiélezettek, hiszen erre a szöveg sem ad alkalmat. Elkerülhetetlennek látom, hogy ne ezt a jelenetet illesse a kritika a legtöbb inkonzekvenciával: a svábbogárhajtással bajlódó Csarnota, a fülledt Konstantinápoly, a verekedő matrózok, a komikus apacs-világ túlzással telinek, idegennek tűnhet. Csakhogy nem lehet nem észrevenni, hogy e jelenet elszánt túlzással teli jellege mélyen a darab sajátja. E ponton ugyan-is a dráma egyrészt már véget ért, más-részt itt kezdődik újra, jóval kisebb keretek között, ám személyesebben, intenzívebben és különös módon nevetségesebben. Nincs annyi szó már halálról, Konstantinápolyban már túlélők vannak, és úgy vélem, hogy amikor Székely feltűnő részletességgel építi fel a jelenetet, s aggatja tele a színt a sváb-bogárfuttatást hirdető plakátokkal, tölti meg a teret katonákkal, leselkedő gyerekekkel, akkor nem inkonzekvens volt - hanem sokkal inkább arról van szó, hogy hangsúlyozottan felhívta a figyelmet az újrakezdésre, mintsem megpróbálta volna egyfajta stílusbeli kontinuitás látszatát kelteni. E jelenet hangulata folytatódik a hatodik álomban is, az egymásra találás és időleges elválás jelenetében. Az, hogy e történet ekkor hihető és megható marad, az Székely és a színészek összhangjának egyik legjobb példája. A jelenet tétje ugyanis igen nagy. Az egyéni sorsválasztások kérdése eddig nem nagyon került elő-térbe a menekülés során, itt azonban már erről van szó. Korzuhina épp saját testét készül árulni, mikor Golubkov végre rálel, s ekkor bízza Hludovra, míg ő Párizsban pénzt szerezne további életükhöz. A mértéktartás e jelenetben azért igen fontos, mert a szöveg minden mondatában ott rejlik a túlértelmezés

kínos veszélye. Ugyanis vagy egy álromantikus népszínművet látunk az ártatlanságról és az arra vigyázni képes valahai tábornokokról, vagy pedig nyilvánvalóan kabarét, puszta stílusjátékot. A jelenet hitele, a rendezés igaz próbája: elkerülhető-e a felesleges heroizálás, vagy a bohócváltozat, ezek azok az alternatívák, amelyeket Székelynek sikerült meghaladnia. Ugyanígy a határon jár a kártyajelenet is, ahol színészeknek és rendezőnek egyaránt maximális önfegyelemre van szükségük ahhoz, hogy elkerüljék a pesti blődli felidézését. Székely azonban érzékeltetni tudja, hogy a kártya közössége az, amelynek révén az oroszok egymásra lelnek, s amelyben kiderül, hogy az egyébként magára oly jól vigyázni tudó, és oly fennen francia Korzuhin valójában csak nyomorult orosz emigráns. „Szerencsejátékos vagy" - kiáltja Csarnota boldogan, s ez nem-csak azt jelenti: semmi más nem vagy, csak egy ócska szerencsejátékos, de azt is, én magam is az lennék, hiszen különben - ha nem lenne éktelen nagy szerencsénk - miként ülhetnénk itt. A groteszk oly könnyen megideologizálható, és tételdrámákban oly felesleges merevséggel, de megvalósítható világa tűnik itt fel a maga teljességében. A színészek pontos játéka, kimért fegyelme a jelenetet megtartja a darab egészének határai között, s ez igen lényeges az egész előadás szempontjából.

Az utolsó jelenet Székely saját értelmezésének kibontása, önnön víziójának beteljesedése. Elmarad a bulgakovi utasítások sora: Hludov szobája helyén egy áccsal, hálókkal elkerített tér nyílik meg, s ebben történik meg az utolsó egymásralelés, hazaindulás és a teljes összeomlás. Golubkov és Korzuhina a színen maradnak, s a darab vége így még kétségekkel telibb, még gyötrőbb, mint a szöveg szerint. Ez az értelmezés-beli eltérés sok mindent indokolttá tesz a Székely által teremtett játékmódból. A hazatérés iránti nosztalgia nem olyan erős, mint a menekülés ténye. Golubkovnak és Korzuhinának nem *kel/* ugyanúgy hazatérnie, mint Hludovnak, ők menekültek, de amint végső soron ennek okáról sem adtak számot, lehet, hogy hazatérésük is üres ábránd. Ők ketten végleg elvesztek, jóval hamarább, mintsem észrevehettük volna. Golubkov ereje csak idáig tartott, és Korzuhina sem lesz már a Karavannaján, hiszen az ő egyik utolsó mondata indokolja a legjobban Székely értelmezését: „El akarok felejteni mindent, mintha sosem történt volna meg." Nekik egymáson kívül e világon már semmilyen más esély nem adatott, és ugyanúgy végzik Konstantinápolyban, ahogy annak ide-jén idegenekké lettek saját életükben és váltak menekülővé. Ok nem bűnösek és nem is bűntelenek, sorstalanok tehát, egyetlen „tettük" a menekülés volt, amely véget érvén, véget ért az ő világban való kalandjuk is.

Ezt a valójában roppant szomorú véget magyarázza Székely színészválasztása is. Hiszen ha mindvégig kérdéses is, hogy miért kell az egyetemi magántanár Golubkovot a hangsúlyozottan gyerekesen viselkedő Bán János-nak alakítania, akkor erre a kérdésre az előadás végén kapunk választ. Ez a Golubkov valójában hisztérikus kamasz, aki belekeveredik élet és halál játékaiba, két gyilkos, érett tábornok közé, s mi-kor azok segítségével elvégezte feladatát, végleg összeomlik. 0 a történelem sújtotta ember, akinek egész egyszerűen *túl sok,* ami történik vele. Ekkor már nem ő tartja Korzuhinát karjaiban, ha-nem fordítva, s a megmentő férfi helyén egy összetört gyerek ember ül. Ugyanúgy összetört ó, ahogy e történelem nemegyszer gyermekké tesz érett férfiakat. Tehetetlenné, kiszolgáltatottá, szabadságuk elviselésére képtelenné. Ebben az értelmezésben tehát az emigráció nem biztos, hogy véget ért. Nem pusztán Csarnotára vár a bolygó zsidó sorsa, e színen mindenki elveszett.

3

A Menekülés eljátszása ritka kemény feladat elé állíthatta e társulatot, amelynek az kiválóan megfelelt.

Bán János Golubkovja tehát megfelel a Székely által teremtett értelmezésnek. E habozó fiatalember hangsúlyozottan szemüveges. Olyan „értelmiségi", aki

Jelenet a Menekülés utolsó **képéből** (Bán János, Bodnár **Erika. Vajda** László és Cserhalmi **György)** (Iklády László felvételei)

maga is ad arra, hogy ne tudja, hova került. Amikor bátorrá lesz, és Korzuhináért kezd élni, viselkedése akkor. sem lesz higgadtabb, ha lehet, még lázasabb, félénkebb lesz. Golubkov világban való tapasztalatlanságát, az őrá is feltétlen jellemző miskini jellegzetességet Bán maradéktalan szenzitivitással hívta életre.

Korzuhinát Bodnár Erika játssza, új-ra bizonyítván, hogy érett, nagy színésznő. E szerep nem igazán hálás, hiszen igazi dialógusra alig van alkalma, egészen az utolsó jelenetig. Ennek ellenére e színésznő pontosan teremti meg a személyiség ívét, a menekülésbe való belebetegedéstől a közönyön át a megtisztulásig, a tehetetlen féltésig, amelylyel magához öleli az érte küzdő, de már életképtelen férfit. Bodnár Erika színészi eszközeinek legjellemzőbb tulajdonsága megfoghatatlannak látszó egyszerűsége. E színésznő mentes bár-miféle manírrá válható sajátosságtól. Ez az egyszerűség azonban igazi koncentrációt követel meg, és Bodnár Erika jelen-léte sugárzó a színpadon.

Csarnotát Vajda László játssza, s nyilván nem ez az első és utolsó hangsúlyozottan orosz lélek, akit pályafutása alatt el kell játszania. Így a színész legnagyobb küzdelme nyilvánvalóan az, hogy legyűrje a szerepre való predesztináltságot. A manír lehetősége alól kell megteremtenie szerepbeli önmagát. Vajda indítja végül is az előadást: a terhes asszonyból tábornokká való átváltozás elég vad és nevetséges ahhoz, hogy Vajdának minden erejére szüksége legyen ahhoz, hogy túljusson a típuson és megtalálja önmagát. Ugyanígy érzékeny a Korzuhinnal való fékeveszett kártyázás jelenete is, hiszen *ezt a* részeg tábornokot kell eljátszania, nem a mindenkori és örök színpadi részegek egyikét. Az utolsó jelenetben, szorongatott eleganciájában oly eszköztelen és igaz volt, ami nagyban hozzájárult a vég nyomottságának hitelességéhez. Kiváló Cserhalmi György Hludovja is, és mint-ha végre találkozott volna a színész adottsága, a darab és a rendező. Hludov igazi főszerep, és úgy tűnik, Székely értett Cserhalmi nyelvén. E színésznek minden képessége megvan e kirobbanó erejű, tönkrement férfi eljátszásához, és ő sikerrel él ezekkel. Valóban félelmetes, riasztó és mégis vonzó. Cserhalminak azt kell eljátszania, ami egyébként alakítását máskor kritizálhatóvá teszi: magányosságát. Ha egyébként a színpadi kommunikáció hiányos mivolta miatt esetenként el is marasztalhattuk e színészt, itt éppen a kommunikációképtelenség, a bezártság vált játéka tárgyává. Meg kell mondanom, hogy Cserhalmi már-már legendás kondícióját, fizikumát sokszor éreztem olyan eszköznek, amelyet egy-egy rendező külsődleges többletként használt, itt viszont külső megjelenése, állóképessége belesimult alakításának egészébe. Ennek a magára találásnak a következtében Cserhalmi jobban, érthetőbben és árnyaltabban be-szélt, mint, úgy hiszem, eddigi pálya-futása során valaha.

A fehér főparancsnokot Major Ta-más játssza, nagyszerű eréllyel, remek stílusban. E tábornok végletekig ragaszkodik az immáron holttá degradálódott, üres formákhoz - mindenkivel szemben. Ugyanúgy visszautasítja Hludovot, amint újságjával ütlegeli az őt abban Nagy Sándornak tituláló Korzuhint. Major játékában a távolságtartás teljességére, az ürességben való konzekvencia megvalósítására törekedett. Ennek az öreg embernek még ruganyosak a léptei, s van még ereje zakói csereberélésére és némi fegyelmezésre is, a lényeget azonban már képtelen meg-pillantani, elviselni.

Korzuhint Benedek Miklós játssza, riasztó hidegséggel, pontosan, mint mindig. Számára a legnagyobb nehézséget nyilvánvalóan az itt különösen kötelező önfegyelem jelentette. Nem játszhatta túl szerepét, hiszen ekkor az egész elő-adás szellemétől idegen jelentéseket vitt volna a színre. Önfegyelmének mértéke, úgy hiszem, Benedek jelenlegi képességeinek próbája. Hiszen e színész szinte mindent eljátszhat, amit akar, markáns stílusa elég szabadságot hagy számára, ha vigyáz arra, hogy legalább oly komolyan vegye szerepeit, mint saját tehetségét. Sinkó László alakította Afrikán érseket, a szerephez illő tartózkodással, diszkrét megoldásokkal. Csak dicsérnünk lehet Csomós Mari Ljuszkáját, Csarnota hadifeleségeként igen nagy része volt abban, hogy a konstantinápolyi jelenetek élettel teliek, szenvedélyesek, hitelesek lehettek. Csak pillanatnyi szerep jutott Krapilinként Papp Zoltánnak, de e pár percben is felvillantotta karakterformáló képességeit. A Hludov ellen lázadó tiszt szenvedélyessége, ki-áltó elszántsága - indokolttá teszi e figura szimbolikussá válását, ő valóban érdemes a párbeszédre. Rajhona Ádám De Brisardja több volt, mint puszta színfolt, rövid alakításában is felvillant *a sors,* ami e tisztnek kijutott. Megbo londulása és zavara, kiabálás közbeni félénk mosolya ezt pontosan érzékel-tette. Igazán nehéz szerep jutott Puskás Tamásnak Golovan adjutánsként: hiszen szövegének nagy része az igenre és nemre korlátozódott. E tiszt ennek ellenére élt a színen: s érthetővé vált Hludov iránti fékeveszett rajongása is. Nem csekély dolog ilyen kevés szövegből túljutni az üres bokacsattogtatáson, katonajátszáson. Hollósi Frigyes állomásparancsnokként, de különösen Korzuhin inasaként volt emlékezetes: a Párizsba tévedt, elveszett orosz - igaz volt. Hol-ott ez megint csak olyan közismert típus, amely alól visszakeresni a személyiséget igazán karakterszínésznek való, bonyolult munka. Horváth József állomásparancsnoka megint csak a színész ismerten nagyszerű képességeit mutat-ta. A halott Krapilin elől kislányát riadtan elráncigáló örök *kisember* fontos része az egész előadásnak. Ő azokat kép-viseli, akiknek bőrére, életére megy ez az egész iszonyú háború, s akiknek pokoli nehézséget jelent az őrültek közötti túlélés, családjuk megmentése. Feleségét Olsavszky *Éva* játssza ugyancsak félelemmel, csillapíthatatlan belső remegéssel telve. Végvári Tamás Tyihije, szelíden aljas, tébolyult kémelhárító tisztje maradandó élmény. A félmosolyába rejtőző gyilkos: ekkor már leginkább üzletelni kezd áldozataival. Végvári riasztóan emberi maradt, minden akciójában szelíden, már-már ábrándos örömmel nézte áldozatait, felismerhettük alakításában az örömmel aljas hivatalnok életből ismert figuráját. Már volt szó Kátay Endre Szkunszkijáról, de ugyancsak ő játssza Artur Arturovicsot, a svábbogárkirályt, kellő cinizmussal és higgadtsággal. Eperjes Károly alakította Bajecet, a vörös parancsnokot, s a görög Don Juant; ez utóbbiban több alkalma nyílott sajátos játékmódjának érzékeltetésére, s örömmel figyelhettük meg, hogy legalább olyan félénk tud lenni, mint amennyire - egyéb szerepeiből is-merten - agresszív. Csonka Ibolya „Arcocskája" *emberi* volt, részvéttel és sajnálattal teli. Paiszijként és Apátként Kun Vilmos és Garay József becsület-tel végezték dolgukat, tudjuk, hogy mindketten jóval többre képesek, mint egy-egy apró epizódszerep.

Meg kell említenünk Vágó Nelly korhű, pontos, hiteles ruháit, melyek hűek voltak az egész előadás szelleméhez.

VINKO JÓZSEF

Megnyitjuk a vénát!

Caragiale-bemutató a Pesti Színházban

Caragiale: Farsang (Pesti Színház). Kern András (Jocó) és **Pap Vera (Mica)**

Meghökkentő, milyen keveset tudunk Caragialéról. Néhány lexikonadat, né-hány anekdota hányatott életéről, né-hány irodalomtörténeti frázis, műveinek az ötvenes években kiadott válogatása, két románból fordított monográfia (többnyire a „maró szatíra", a „népnyúzó osztály" és a „kíméletlenül leleplezte" fordulatokkal) s Az *elveszett levél* című vígjáték - ez minden, ami az idő rostáján fennakadt. Többnyire egy-kötetes drámaíróként tartjuk számon, esetleg megemlítjük két vaudeville-jét, *a Zűrtiavaros éjszakát* és a *Farsangot,* de azt már a legtájékozottabb dramaturgok sem tudják, hogy Caragiale vígoperát, revüt és véres parasztdrámát éppúgy írt, miképp tréfát vagy monológot.

A Pesti Színházban most bemutatott darabja, a *Farsang* nem tartozik legsikerültebb művei közé. Szerkezete egyenetlen (a második felvonás túlbonyolított kavalkádja kifejezetten zavaros), társadalmi töltete esetleges. Caragiale, akit lelkes rajongói sokszor Feydeau fölé helyeznek, meglepő szerkesztési hibákat követ el; az üldözések ok-okozati pszichológiája indokolatlan, a szerző a teljes második felvonást elfelejti exponálni. Jeremiás Mátyás borbély és felcser, a külvárosi szoknyapecér nem az események szigorú (és elkerülhetetlen) logikai rendje miatt találkozik a bálteremben üldözőivel, Bóbitás Janóval és felszarvazott társával, Tuskólábúval, hanem csak az író kedve szerint - így a vaudeville szerkezetében olyan lényeges második felvonás esetlegessé válik, és a félreértések ördögi sorozata helyett egyszerű rohangálássá alakul. A darab számos más ponton is megbillen: Caragiale sok helyütt csak úgy tudja fenntartani az alapszituációt, hogy szereplőit különlegesen ostobáknak ábrázolja. (Bóbitás rögtön az első jelenetben megtudja Jocótól, a segédtől, hogy azt a bizonyos beretválkozóbérletet Matyi úr három hónapja elkobozta, ebből mégsem jön rá, hogy akkor csak a Matyi úr veszthette el, továbbra is a patikusra gyanakszik. Ugyanebben a jelenetben megtudja Jocótól, hogy a patikust Drakulovics úrnak hívják, mégsem rohan, hogy kiherélje, helyette másokat inzultál. Mint hallottuk, Jocó maga közli a patikus nevét, ám a darab végén, amikor ő is rohan bosszút állni, így kiált fel: „Megvan a patikus!" Rájött, hogy ki az, mintha nem ismerte volna.

Szó sincs tehát arról, ahogy lonesco írja rövidke Caragiale-méltatásában, hogy a román szerző feydeau-i nagyvonalúsággal és tehetséggel szerkeszt. Csupán a patronokat használja több-kevesebb ügyességgel. Caragiale legfőbb erénye nem a szerkesztés. Ő a feydeau-i képletbe rendkívüli erővel megírt balkáni figurákat, kitűnően egyénített típusokat állít; a polgárőrség uniformisába bújt potrohos nyárspolgárokat, újsütetű hivatalnokokat, kereskedőket, zugfirkászokat, rendőrbiztosokat és kalaposlányokat, képviselőjelölt ügyvédeket és segédeket, akik úgy élnek itt saját külvárosi környezetükben, mint a svábbogarak a konyhafalak repedéseiben. Ezek a figurák Übü papa romániai rokonai, ijesztő rémgömböcök egy közép-kelet-európai kísérleti telepen. Törtetnek, névtelen leveleket irkálnak, csalnak, zsarolnak, mindezt a parvenük öntudatos butaságával, habozás nélkül. A hülyeségük megvédi őket. **A** hülyeségnek azon a fokán állnak, ami már-már átcsap a fantasztikumba. Caragiale figurái egyfolytában politizálnak: a hivatalban, a háló-szobában, a kocsmában. Hétköznapi életüket áthatják a politikai közhelyek, a puffatag, semmitmondó frázisok (vagy azoknak félig értett, torz változatai), s úgy beleivódnak nyelvükbe és gondolkodásmódjukba, hogy sem magán-életükben, sem intim perceikben nem tudnak tőle szabadulni. Ebben a nyelv-ben a barátot a „párt érdekében" szarvazzák fel, feljelentő levelet a „haza érdekében" írnak, persze névtelenül, a vitriollal való locsolkodást enyhíti, hogy a megcsalt nő „plojesti forradalmár" és

„a nép egyszerű gyermeke". Általában ez a „nép egyszerű gyermeke"-fordulat a leghatásosabb, ezt mondja Mica a *Farsangban*, ilyesmire hivatkoznak *Az elveszett levél* demagóg szónokai, s ezzel oszlatja el magáról a gyanút a zugügyvéd *a Zűrzavaros éjszakában*. Hiszen a nép egyszerű gyermeke, aki „a mieink közül való" - vélekedik Dumitrache fakereskedő, a szőrösszívű nemzetőr - nem szarvazhatja fel a nemzetőrség helyi parancsnokát.

Caragiale igazi találmánya, hogy „átpolitizálja" a vaudeville-t; a hálószobaintrikákat (amik hajszállal sem eredetibbek a francia klisénél) politikával sózza meg; az ő felszarvazottai - ha lehet - még nevetségesebbek, hiszen miközben saját maguk segítik feleségük ágyába vetélytársukat, aközben magasztos politikai tirádákba kezdenek, s miközben a csábító az ő asszonyuk szoknyája alá nyúl, ők a nép asszonyainak sanyarú helyzetéről szónokolnak.

Többen meg is vádolták Caragialét kritikusai közül, hogy kifigurázza a republikánusokat, és nevetségessé teszi a köztársaságpárti eszmét. Ha a színdarabok liberális figuráira gondolunk, látszat-ra nem alaptalan a vád. Am elég egy pillantást vetnünk az egykori romániai konzervatívok és liberálisok versengésére, hogy a politikai komédia kisszerűsége megvilágosodjék. Caragiale kezdő újságíró, amikor i 876-ban a liberális koalíció megbuktatja Lascar Catargiu konzervatív kormányát, s megalapozza a Nagyvezír (Ion Brátianu) később diktatorikussá váló hatalmát. 1880-ban (szerzőnk ekkor a Nemzeti Színház igazgatója) megbuktatják a Nagyvezírt, s egy évi huzakodás után ismét a konzervatív párt férkőzik a kormányrúdhoz. Helyükre öt évvel később (Caragiale ekkor éppen kocsmát nyit, és sört árul) ismét a liberálisok lépnek, de csak négy évre, utána ismét a konzervatívok alakítottak kormányt. És ez így ment szép komótosan egészen az első világháborúig. En-nek a szépen kigondolt balkáni demokráciának a két úgynevezett történelmi párt volt az alapja, amely zajos politikai harcok közepette váltogatta egymást, s egyetlen igazi tevékenysége abban merült ki, hogy mihelyst hatalomra került, azonnal leváltotta az egész közigazgatást, a prefektusoktól a legutolsó bába-asszonyig. Mi sem logikusabb tehát, mint hogy ebben a közigazgatásban - amely három évnél ritkán tartott tovább - mindenki igyekezett minél gyor sabban megszedni magát, s virágzott a baksis és a korrupció.

Caragiale, aki maga is részt vett diákfejjel a köztársaságpárti megmozdulásokban, majd tagja volt a Junimea nevű konzervatív irodalmi-politikai társaságnak, hamar kiábrándul ebből a nemzetmentő hókuszpókuszból. Rádöbbent, hogy a két párt módszerei alapvetően azonosak, s hogy fiatal kora tiszta forradalmi lendületét nevetséges pojácák lovagolták meg. (Élete vége felé tudta meg például, hogy a híres 187o-es plojesti királyellenes tüntetést - amit túlozva forradalomként emlegetnek - maga a király szárnysegédje, C. Popescu vezette.) Tréfás önéletrajzában -- egyes szám harmadik személyben -- így ír politikai szerepléséről: „A politikában az elvek teljes hiánya s egyszersmind rendkívüli következetesség jellemzi: mindig az ellenzékre szavaz, jóllehet az ellenzék mindig ellenszenves neki. Tudja a titkot, hogyan szerezzen új ellenségeket, és hogyan veszítse el régi barátait ..."

Szó sincs azonban arról - miként egyik életrajzírója vélekedik -, hogy Caragiale apolitikusságba burkolózott volna. Egyszerűen felismerte a két párt közötti érdekszövetséget, és sem őfensége hivatalos ellenzékébe, sem őfelsége hivatalos kormányába nem kívánt tartozni. A hagyományos konzervatív hivatali hülyeség és az újsütetű liberális hivatali hülyeség közül - ha már választania kellett - még mindig az első volt az elviselhetőbb. Ezért ír kíméletlenebb gúnnyal a republikánus Übü-honfiakról, akik annyira igyekeznek politikailag megfelelni, hogy nemcsak jellemüket, de még a nyelvüket is elveszítik.

És ez az a pont, ahol Caragiale az átlag vaudeville-mesterek fölé emelkedik. Szereplői egy rendkívül jellegzetes, nagyon mulatságos nyelvet beszélnek, az úgynevezett „mahalát" (Bukarest és a nagyvárosok külvárosainak argóját), amit a szerző francia kifejezésekkel, elkoptatott vezércikk-frázisokkal, kifacsart közmondásokkal kever. Hősei -- e kültelki parvenük - úgy hordják nyelvüket, mint a lopott ruhát; folyvást belegabalyodnak egy-egy idegen kifejezésbe, retorikai fordulatba, elkezdenek egy közmondást, s egy másikkal fejezik be, politikai frázisokat pufogtatnak fenn-költ képpel, s természetesen egy kukkot sem értenek az egészből.

Caragiale igen ügyesen él a nyelvi jellemzés eszközeivel. *A Leonida naccsá gos úr és a reakció* című egyfelvonásosban Leonida úr (aki csak azért élteti a forradalmat, mert rendszerváltozás után nem kell megfizetni az adósságokat) a hős Garibaldit módszeresen „hős Galibárdinak" nevezi, Pristanda rendőrfőnök *Az elveszett, levélben* „a szolgálatban skrofulózus", s még Jocó, a talpraesett borbélysegéd is azt mondja Bóbitásnak *a Farsangban :* „ ... ha nem vagyok egészen Windischgrätz, miben lehetek a segítségére ?"

Caragiale legkedveltebb módszere azonban bonyolultabb a ferdítéseknél, szófacsarásoknál és kecskerímeknél. Nyelvi jellemzésének legkedveltebb eszköze a formállogikai okoskodás. Hősei különböző eszmefuttatásokba kezdenek, belezavarodnak, s a legképtelenebb következtetésekre jutnak. Ipingescu szerint, aki a *Zűrzavaros éjszakában* nem tud folyamatosan felolvasni egy vezér-cikket, „ ... a bojárok felfalják a magasztos nép izzadságát". Catavencu szerint *(Az elveszett levélben)* „Ha egy nép nem halad, akkor helyben marad!". Ugyanebben a darabban mondja egy mellékszereplő a következő csodálatos mondatot: „A párt érdekében elfogadom az árulást, de személy szerint meg-vetem az árulókat!" Mind közül talán Jocó okoskodása a legjellemzőbb a Farsangban, aki az adóhivatali gyakornoknak arra a közlésére, hogy a munka-helyén nem keres egy vasat sem, így felel: „De hát akkor, ugyebár, levonásai sincsenek?!"

Talán mondanunk sem kell, hogy Caragiale színvonalas fordítása látványos bűvészmutatványokat igényel a fordítótól. Itt minden leleményre, szóteremtő ötletre szükség van; ezt a nyelvet csak olyasvalaki tudja megteremteni, akinek szókészletében Liliom kültelki szlengje éppúgy megtalálható, mint Katánghy Menyhért kortes-handabandája, Feydeau nyárspolgári hőseinek parvenüszóhasználata, nem is szólva a század-vég politikai frázisairól, a beszélő nevek problematikájáról, a szóviccekről és más nyelvi meglepetésekről.

Nos, Bodor Ádám (jóllehet fordítása összehasonlíthatatlanul jobb az előző Caragiale-fordításoknál) csak részben oldotta meg nem könnyű feladatát. Néhány kitűnő találmány mellett (mint például Tuskólábú neve, akit megelőzően Lőcslábúnak, Falábúnak fordítottak) adós maradt a figurák egyénített szóhasználatával, sem tájszavakat, sem a kültelki argót, sem az idegen kifeje-

zéseket nem alkalmazta kellő mértékben, így fordítása kissé elszürkítette *az* eredeti nyelvi színpompáját.

Nyilván érezték ezt a színészek is, és számtalan helyen színesítették a szöveget. Jocó, mint idéztük, nem azt mondja, hogy „ha nem vagyok egészen indiszkrét" hanem azt, hogy „ha nem vagyok egészen Windischgrätz". Módszeresen rossz illeszkedéssel használja a kérdő-szócskát, és nem azt mondja, amit a fordító írt, hogy „Ki tudnám-e húzni a fogat?", hanem azt, hogy „Ki-e tudnám húzni eztet?". Hasonló nyelvi változtatásokat, apróbb betoldásokat, kisebb-nagyobb vicceket végig találhatunk az előadásban, s mindezt most korántsem azért idézzük, hogy a fordító munkáját bíráljuk, inkább csak azért, mert szokás megemlékezni arról, amikor a szín-házi előadás „megtépázza" az írott szöveget, ám soha nem említjük meg azt a (nem kevés) esetet, amikor rendező, színész, dramaturg jelentősen javít egy-egy író vagy műfordító szövegváltozatán. E változások persze nem tartoznak a nézőre, őt a színházi előadás egysége ér-dekli, úgy érzem azonban, hogy még-sem árt figyelmeztetni a színház dráma-és szövegteremtő képességeire és lehetőségeire sem.

Már csak azért sem, mert a pesti színházi előadás alaposan „feljavítja" Caragialét. A vendégrendezőt, Gothár Pétert szerencsére nem nagyon érdekelte az eredeti színdarab, ő a szoknyapecér kültelki figaró történetét inkább csak ürügynek tekintette egy lázálom kibontásához. Nem fogadta el a darabot annak, ami (soványka félreértés-sorozaton alapuló bohózatnak), hanem meg-kísérelte közép-európai modellé tágítani. Őt nem a figurák exteriőrje érdekelte, hanem belső monomániájuk természet-rajza. Nem a mulatságos szituációk nevettető hatása, hanem a tébolyig fokozódó üldözés. Nem a szabályos háromszög, ötszög szerelmi történet, ha-nem a félreértésekből fakadó lidérc-nyomás. Gothár felfedezte, hogy a da-rab vaudeville-felszíne alatt egy freudi réteg húzódik meg, amelyben mindenki önkörén belül forog; Jocó, a borbélysegéd nem tud szabadulni a patikustól, aki nevetségessé tette, Mica nem nyugszik, amíg vitriolt nem löttyinthet hűt-len kedvese arcába, Bóbitást és Tuskó-lábút pedig már nem a szeretett nő visszaszerzése érdekli, hanem kizárólag a bosszú; az egyik mindenképpen ki akar-ja herélni azt, aki felszarvazta, a másik

Szombathy Gyula (Bóbitás Janó) és Balázs Péter (Tuskólábú) a Farsangban (Iklády László felvételei)

azon akar bosszút állni, aki őt fenékbe billentette és „Gyémánt Húsomnak" nevezte fényes nappal az utcán. De ugyanígy monomániás kurt fut be az Adóhivatali gyakornok is, aki nagybácsikája elől menekül, természetesen értelmetlenül, hiszen Janó bácsi nincs is a városban. A legszebb ugyanis az a dologban, hogy a monomániák többnyi-re félreértéseken alapulnak. És Gothár világosan látja, hogy a félreértések legtisztább formája már maga az őrület. Caragiale hősei sorra elvesztik arányérzéküket, már nem a világ és a társadalom viselkedési normáinak engedelmeskednek, hanem monomániájuknak, így észre sem veszik, hogy a sértés és a bosszú közötti arány eltorzult; Jocó egy párkrajcáros bérletcsalás miatt „Megnyitja a vénát!" a patikuson, Mica literszám vásárolja az ángol vitriolt, és telelocsolja vele a színpadot és a szereplőket, a férfiak kölcsönösen nyomorékká verik vagy veretik egymást. Nem csoda hát, ha itt már minden megtörténhet, a szereplők könnyen tömeg-pszichózis áldozatai lehetnek, s az Adó-hivatali gyakornoknak, aki a fogát: akar-ja kihúzatni, rögvest az egész fejét levágják.

Az eredeti vaudeville ennek a gothári gondolatsornak könnyedén engedelmeskedik. Aki nem olvasta a darabot (s mivel nem jelent meg, kevesen olvashatták), talán észre sem veszi, hogy a rendező továbbálmodja Caragialét, s remek rendezői-dramaturgi ötletekkel mínimálisra csökkenti a darab fogyatékosságait A legfeltűnőbb változás Jocóval történik; amíg szerepe az eredeti bohózatban teljesen elsatnyul, hiszen szó sincs arról, hogy megöli a patikust, addig itt kiteljesedik s már-már misztikussá növekszik. Ugyanígy rendezői ötlet a legvégső - ígen expresszív - lincselési jelenet is. De Gothár megszámlálhatatlan helyen menti meg a darabot az összeomlástól és az unalomtól. Egy-részt fergeteges tempót diktál (hiszen tudja, hogy a vaudeville lényege az örökké gyorsuló mozgás, ami, ha megtörik, akkor a darab leáll, s a dramaturgiai buktatók szembeötlenek), másrészt rengeteg némajátékot iktat a szövegbe` amelyek önmagukban is élvezetes magánjelenetek, ám ami ennél is fontosabb, szervesen helyettesítik a hiányzó szövegrészeket. A második felvonás közepe táján például, amikor Bóbitás és Tuskólábú rádöbben végre, hogy ők nem vetélytársak, hanem sorstársak, s nekik szövetkezniök kell, nem pedig verni egymást, kimerülten lehuppannak a forgóasztalhoz, s szótlan mohósággal felfalják a sült kakast. Uothár ezzel levezeti azt az irtóztató feszültséget, ami idáig a két figura között fennállt, s lehetővé teszi, hogy mostantól kezdve együtt üldözzék a csábítót. Caragiale átsiklik ezen a részleten. Éppígy a harmadik felvonás vége felé a két félholtra vert, bosszúért lihegő „férj" (akit a borbély segéde juttatott rendőrkézre) szótlanul közrefogja a csábítót, Jeremiás Mátyás borbély- és felcsermestert, s állva, halálos-dermedt csöndben arra kényszerítik, hogy megigyon velük egy liter pálinkát. Az igazság valószínűleg kiderülne, ha kissé megszorongatnák a betojt külvárosi Don Juan tarkát, csakhogy ők be-rúgnak, s így menthető az utolsó rész pszichológiai hiteltelensége, amin Caragiale nagyvonalúan átsiklott.

Van azonban az előadásnak egy másik vonulata is amelyben a Gothár-féle hangsúlyeltolások és szövegváltoztatások nem egyértelműen szerencsések. Már föntebb is említettük, hogy Gothár amolyan közép-kelet-európai modellé szeretné tágítani a darabot, ezért hangsúlyossá teszi a lehetséges politikai vonatkozásokat. Az előadás Micája nyakra-főre hivatkozik rá, hogy ő „forradalmár" és a „nép egyszerű gyermeke". Ez a hivatkozás azonban lóg a levegőben. 1885-ben még, amikor a da-rab először színre került, lehetett némi komikus hatása ennek az álrepublikó-

nus magatartásnak, de már akkor is szükségesnek látta Caragiale (vagy az előadás rendezője), hogy a színlapon megerősítse ezt a politikai hivatkozást. Mica neve mellett az szerepelt, hogy „köztársaságpárti", Didina neve mellett pedig az, hogy „bukaresti nihilista". A mostani előadásban Mica szavai nem nevetést, hanem inkább feszengést váltanak ki, s csak akkor lehet némi létjogosultságuk, ha Gothár az idegbeteg hisztérika sztereotip mondatával a folytonfolyvást politikai múltjukra hivatkozókat akarja kigúnyolni. Mert egyéb politikai üzenetre a darab nemigen alkalmas, még akkor sem, ha Gothár mindent kiprésel a szövegből: a rend-őrök az ötvenes évekre emlékeztető uniformist hordanak, fenyegető-debil-gügyeséggel rázzák a gumibotjukat, nem is szólva a Rendőrbiztosról (Farkas Antal alakítja ijesztően tehetségesen), aki jól ismert vegyüléke az ÁVH-s hóhérnak és a zenélődobozt hallgató fasiszta szépléleknek. A félelem, amit Gothár „belerendez" az előadásba, valóban lételeme a vaudeville-nek, csak-hogy a vaudeville-figurák nem a rend-őröktől félnek elsősorban, hanem egy-mástól: férj az anyóstól, csábító a férjtől, a férj a megunt szeretőtől. A vaudeville elfogadja ugyanis a polgári társa-dalom hierarchikus rendjét, hősei polgárok, akik az új rend végrehajtó szerveivel politikai összeütközésbe nem kerülhetnek, hiszen érdekazonosság van közöttük. Minden rendőrterrort idéző jelenet politikai kikacsintás a mai nézőnek.

Igaz, Gothár megfosztja kellékeitől kispolgár hőseit. Az ő borbélyüzlete lepusztult, koszos-mállott külvárosi lepratelep, amolyan balkáni jelkép inkább, mint valódi borbélyüzlet, jóllehet a részletekig valóságos. A rendező (aki maga tervezte a díszletet is) hipernaturalista alapossággal pepecsel ebben a térben: itt *igazi* kutya vizeli le a bejáratot, a fal „igaziból" penészes, Jocó igazi felmosó-vízzel sikálja a „valódi" olajospadlót, a vaslépcső kong, ha ráütnek, a vitriol sisteregve kimarja a fát. A kosz koszos, a vér véres. A második felvonásban az illemhely előtt vécésnéni ül, mellette, a lépcső jobb oldalán részeg öregember hortyog. Ha Mica térdre esik, gondosan ügyelnek rá, hogy a retkes térde *retkes* legyen.

Ezt a fantasztikus hipernaturalizmust tekinti alapnak Gothár. Ehhez járulnak Szakács Györgyi önmagában reális, ám összességükben már a valószerűtől elrugaszkodó jelmezei, amelyek mind színpompájukat, mind formájukat tekintve messze esnek Caragiale figuráinak külsejétől. Ezek a ruhák és ez a díszlet nem a századvégi romániai borbélyüzletet és nem a századvégi külvárosi úrhatnám kispolgárokat ábrázolja, akik, mint Feydeau figurái, mindent elkövettek, hogy polgároknak látszódjanak; ez egy fantáziavilág, amolyan transzponált közép-kelet-európai szubsztancia. Valószínűleg nem működne, ha Gothár hagyományos vaudeville-előadást rendez-ne. De nem azt rendez. A színpadon tébolyult tempóban söpörnek végig az események; a szereplők egyre fokozódó ritmusban vonaglanak, tekeregnek, aprólékosan kidolgozott koreográfia alapján. Jocó ritmusra veri ki a vizet a partvisból, a farsangolók ritmusra toporog-nak az illemhelyek előtt, az Adóhivatali gyakornok megállás nélkül tekereg-csavarog-vonaglik, Didina és Mica karatebajnokokat megszégyenítő akrobatikával kalapálja egymást, s mindehhez hozzájön még a cső, amibe az első és a harmadik felvonásban majd minden szereplő beleveri a fejét, a forgó- és lengőajtók a második felvonásban; itt minden forog, él, lüktet - már-már követhetetlen szédületben.

Ugyanez vonatkozik a rendezői eszközökre is. Gothár, miközben hipernaturalista gondossággal cizellál egy-egy jelenetet, a burleszkből ismert gegeket alkalmazza; repül a tortahab, püfölik egymás fejét, akit megvernek, az kiköpi a fogait. Néha bohóctréfát adnak elő a szereplők (Didina és a Pincér, a Pincér és Tuskólábú magánszáma vagy az első felvonásban Tuskólábú játéka a hintázó lámpával stb.), máskor zolai naturalista pikniket varázsolnak a színpadra, igazi tojássütéssel, hagyma- és zsírszaggal. Nem retten meg a rendező a grand-guignoltól sem; Jocó tapicskol a vérben. A rendező a hipernaturalizmusból lendül át a némafilmek világába, s szín-házban ritkán látható stílusbiztonsággal váltogatja a valószerűt és a fantasztikusat, illetve változtatja át a naturalizmust fantasztikus realizmussá, ahol a nézőnek eszébe sem jut tiltakozni, ugyan-úgy elfogadja hihetőnek a fogkiköpést, mint ahogy azon sem csodálkozott, amikor Stan és Pan a hátával megtartotta a zongorát, amin egy élő ló nyerített. Gothár kedvére váltogatja a való-szerűt és a valószerűtlent, s eléri, hogy hipernaturalista díszlete ellenére a *Far-song az* utóbbi évek egyik legtranszponáltabb és legköltőibb előadása.

Sikerének záloga a színészi játék. Az előadás létrehozóinak sikerült ezen a területen is több-kevesebb stílusegységet teremteni, elsősorban a különlegesen aprólékos koreográfia és a precíz (néhol már-már túlzóan kidolgozott) színészi játék következtében. Az ilyen felfogású rendezésnek mindig megvan az a veszélye, hogy a figura karikatúrává változik, s az előadás egy elképzelt elő-adás paródiájává silányul. Amikor a rendező ennyire megköti a színészt (főleg egy helyzetkomikumokra épülő bohózatban), akkor a színész könnyen marionettfigurához hasonlíthat, amelyen látszanak a mozgatózsinegek. Kicsit ilyen Rácz Géza és Szegedi Erika alakítása. Az előbbi Jeremiás Mátyást, a kültelki Don Juant, az utóbbi Didinát, az ex-kalaposlányt, Bóbitás Janó élettársát alakítja. Rácz inkább hasonlít egy piperecikk-ügynökhöz, mint charmeur üzlettulajdonoshoz, Szegedi Erika pedig adós marad a nagyvilági dáma néhány jellemvonásával, túlságosan is hamar azonosul a városszéli környezethez, így a közte és a Mica közötti különbség tulajdonképpen csak a fizikumra korlátozódik. (Didina a telt keblű szépség, Mica a kákabélű, horpadt keblű proli-lány.)

Az előadás motorja Kern András borbélysegédje. Ez némiképp meglepő, hiszen az eredeti darabban Jocó inkább csak epizódfigura, s első pillantásra az előadás egységét is megkérdőjelezheti az a tény, ha egy epizódfigura főszereplővé tolakszik elő. Ezúttal azonban tudatos rendezői koncepcióról van szó. A tébolyult, állandó őrületben Jocó az egyetlen biztos pont, ő az, aki egyre nyilvánvalóbban irányítja a cselekményt, s végül ő az, aki az egyensúlyából ki-billent svábbogárvilágrendet - a patikus vénájának megnyitásával - helyre-billenti. Kern blazírt egykedvűséggel, szenvtelen keatoni fapofával játssza a szerepét, fején micisapka, gumírozatlan bokafixe lecsúszott, s csak akkor veszíti el önuralmát, ha az a bizonyos beretválkozóbérlet kerül szóba. Akkor azonban valóságos idegrohamot kap, s a szolgálatkész, hajlongó segédben fel-sejlik a későbbi beretvás gyilkos. Kern-nek ugyanis az a monomániája, hogy belőle nem lehet büntetlenül bolondot csinálni. Aki megkísérli, az pórul jár. Alapjában jámbor lélek, rágcsál és dudorászik, de ha felbosszantják, ölni is

tudna. Ezt a közhelyet fokozza ad absurdum a rendező és a színész. Kern előbb megvágja a kezét (kis vér), majd eret vág magán (némiképp több vér), végül megnyitja a vénát a patikuson (vérözön). Kern magabiztos színészi eszközökkel bontja ki ennek a slemil kis külvárosi figurának a jellemét; nem rosszindulatú, de azért károrvendő, ártalmatlan, ám ha kis mikrovilágát (és a gazdáját) támadás éri, akkor hihetetlen szívós-agresszivitással védekezik. Felejt-hetetlen például az a pillanat, amikor rendőrkézre adva Tuskólábút és Bóbitást, felerősíti a rádiót, s a falikút mellett a fotelbe veti magát, majd szotyolát köpködve rázendít (hamisan és pontatlanul) Verdi *Nabucco* című operájából a Szabadság-kórusra. Kernnek sikerül a lehetetlen, ebben a vékonypénzű kis bohózatban felsejdít valamicskét ennek a hihetetlenül beszűkült kispolgári lét-nek a világképéből, az elfojtott tudat-alatti vágyakról, a primitív kielégülés-ről. Mindemellett persze a színész rend-kívül mulatságosan játszik; az a jelenet, ahogy a partvisból kiveri a vizet vagy ahogy a kolót táncolja a második fel-vonásban, önmagában is remek színészi teljesítmény.

Hasonlóan felsőfokon számolhatunk be a Szombathy-Balázs-Reviczky trió alakításáról is. Ez a színészi hármas-fogat (amelynek tagjain már-már a ki-fáradás és az önismétlés jelei is mutatkoztak) ezúttal kitűnően kamatoztatja az összjátékban rejlő lehetőségeket. Szombathy Gyula Bóbitást, a hamis-kártyást, a hajdani plojesti rendőrtisztet alakítja remegő idegességgel; Balázs Péter Tuskólábút, akit az egykori premieren - legalábbis az 1885-ös jelmez-tervek alapján - módos parasztnak, amolyan móc kuláknak ábrázoltak. Itt Tuskólábú barna bőrkabátot kap, nem feltűnően, de azért húzza a lábát. Balázs külsőre ijesztő, de hamar kiderül, hogy a hatalmas embernek galamb-szíve van, tulajdonképpen gyáva papucs, aki, ha lehetne, azonnal megbocsátana Micának.

A legnehezebb dolga talán Reviczky Gábornak van. Az Adóhivatali gyakornok még társainál is pittoreszkebb figura, a fogát zsibbasztja, nőket delejez, menekül Janó bácsi elől hottentotta leánynak, majd töröknek öltözve, s közben sorra kihúzzák a jó fogait. Reviczky akkor igazán remek, amikor a figura líráját mutatja föl, s abbahagyva a rángatózó kígyózást, arról beszél, hogy nem lehet valaki egész életében gyakornok, kellene már valami előmenetel, vagy amikor megindokolja természetesen formállogikai alapon -, hogy mi-ért zsibbasztja rummal a fogát, jóllehet már megnyüvesedett.

Külön tanulmányt érdemelne Pap Vera alakítása is. Mici, akinél szerelmi árulás történt, beretvával és vitriollal rohangálja végig az előadást, hogy bosszút álljon a szeretőjén. Fortyog a vére, és tapicskolni akar a vérben, hiszen ővele ezt nem lehet megtenni, mert ő plojesti nő, meg republikánus is, ereiben a vértanúk vére csörgedezik, s aki őt megcsalja, néparuló. (Itt is a formállogikai okoskodásnak lehetünk tanúi.) Pap Vera hihetetlen fizikai készenléttel, energiával telve alakítja Misát, a székek támláján mászkál, ha kell, hanyatt vágódik, mint a fadarab, szaltót ugrik, s közben, mint valami marionett-babának, ide-oda forog a szeme, folyvást keres, kutat, s csak akkor nyugszik meg, ha pálinkához jut, elvégre „a forradalmár is iszik, ha bántsák!". Talán az ő feladata nevezhető a legrizikósabbnak; ez a női figura - Gothár rendezésében annyira egzaltált, hogy a szokásosnál lényegesen nagyobb színészi pontosságra és intelligenciára van szükség a következetes stílusegységhez. Pap Verának ez maradéktalanul sikerül, alakítása az évad egyik legkiemelkedőbb színészi teljesítménye.

Nyilván lesznek olyanok, akik mind-ezt túlzásnak találják majd, s úgy vélik, Gothár és színészei túlhajtották az őrületet, a naturalizmust. Hogy túlságosan is sok a triviális szó (természetesen csak az előadásban), hogy túl sokszor kapják el a nők a férfiak nemi szervét, s túl hangosan mondanak ki olyan szavakat, amelyeket illendő kipontozni. Mindez azonban ízlésbeli kérdés. Gothárnak sikerült erőteljes, egyéni stílust és atmoszférát, erős színpadi formát teremtenie. Színészeivel (nyilván nem könnyen) végül is megértette és elfogadtatta elképzelését, s a Vígszínház társulata Gombrowicz *Operettje* óta az egyik legérdekesebb atmoszférájú előadását hoz-ta létre.

Ion Luca Caragiale: Farsang (Pesti Színház)
Fordította: Bodor Ádám. *Díszlet:* Gothár Péter. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zeneszerző:* Selmeczy György. *Rendező:* Gothár Péter m. v.
Szereplők: Rácz Géza, Szombathy Gyula, Balázs Péter, Reviczky Gábor, Kern András, Farkas Antal, Szegedi Erika, Pap Vera, Szerémi Zoltán Pásztor Edina *f.* h.

HAVAS FANNY

Zsarolni érdemes?!

Az elveszett levél Debrecenben

Egy cseppben a tenger. Egy kisvárosban az egész társadalom: ha úgy elevenedik meg, mint Caragiale A *elveseit levél* vagy Gogol *revizor* című darabjában. Caragiale rokonaiként általában a francia vígjátékírókat, Labiche-t, Feydeau-t szokták emlegetni, holott, ha fel is fedezhető némi rokonság ezekkel a szerzőkkel, az igencsak távoli és felszínes, míg Gogollal egészen közeli és mély. Elsősorban kelet-európaiságuk avatja őket szellemi rokonná. Az átélt, átérzett, vállalt kelet-európaiságuk. Az ebből szükségszerűen táplálkozó szemlélet, a szemléletet tükröző, közvetítő műfaj : a keserű komédia vagy mai fogalmaink szerint az abszurd komédia. A képtelenebbnél képtelenebb helyzetek sora nem írói „csinálmány", lelemény: helyzetkomikumra, félreértésekre, félre-hallásokra, fatális véletlenekre épülő jelenetfüzér, hanem - most már Caragiale darabjára szűkítve - az adott kor-szak, az 1880-as évek Romániájának képtelenül valódi világát sűrítő mozzanatok láncolata. Mindaz, ami Az *elveszett levélben* történik és megesik, az valószínűsíthető, s minthogy valószínűsíthető, nem önfeledt kacagásra ingerlő még a legmulatságosabb fordulat sem, egyszerűen „csak" nevetséges. Úgy ne-vetünk a darab figuráin és helyzetein, ahogy egy torzképen, karikatúrán nevetünk: kissé szorongva. A kedélyeskedő „atyák", „bátyám"-ok „öcsém"-ek és „fiam"-ok valójában kíméletlen, eszközeikben nem válogató, koncon marakodó kis- és nagykutyák. A patriarkális, valamint liberálisnak, demokratikusnak álcázott viszonyok mögött félfeudális állapot, szigorúan számon tartott és ki-kezdhetetlen hierarchia húzódik meg. S noha ez az álliberális, áldemokratikus, demagóg rendszer - végtére is egy egész nemzetet nyomorít meg kétség-kívül nem egyértelműen derűt fakasztó vidám mulatság, kisszerűsége, bárgyúsága, képtelensége mégis komikus. Caragiale ,mindenesetre ilyennek látja és lát-tatja. Komor, szinte kafkai látomást teremteni *A elveszett* levélből tehát túlzás. Sergiu Savin pedig mintha erre töreke-

Caragiale: Az elveszett levél (debreceni Csokonai Színház). Sárközy Zoltán (Tipatescu), Fésűs Ta-más (egy részeg polgár) és Bessenyei Zsófia (Zoe)

dett volna vendégrendezésével a debreceni Csokonai Színházban.

A színpadkép (a rendező terve) - szögletes u alakban elhelyezett, neoklasszicista stílusú, vöröses oszlop-, illetve ajtósor-fal, műkoszorúkkal, fölötte két hatalmas kristálycsillár, amely csak a választási gyűlésen gyullad majd fel - leginkább egy díszravatalozóra emlékeztet. A világítás szinte végig szürkéssárga tónusú, síri-sivár. Az elő- és utójáték, illetve a tánc is haláltánc jellegű. Mindez együtt rendkívül nyomasztó, súlyos, komor légkört, közeget teremt.

Az előjáték-tánc (Majoros István koreográfiája) - mint egy megelevenedett Ensor-kép. Körben a „fal" mentén sorakoznak a bábuszerűen táncoló figurák - hideg, barátságtalan alig-fényben. Egyiküknél kézzel tartott, nyeles, az arc elé emelt maszk van. *Ő* táncol középen, majd a körből kiválaszt valakit, oda-táncol hozzá, aki fél térdre ereszkedve mintegy megcsókolja a maszkot (ez már középen történik), majd átveszi, s folytatja az előbbi játékot: kiválaszt valakit, behozza középre, „átadja" a „csókkal megváltott" maszkot. S ez így megy egészen addig, míg minden fontosabb szereplő sorra nem kerül. Ekkor változik *a fény,* s elkezdődik az első jelenet.

Megindul a küzdelem az elveszett levélért, a képviselőségért. A fogalmazás kissé pontatlan, mert aligha lehet küzdelemről beszélni ott, ahol zsarolnak, megvesztegetnek, lopnak, csalnak, hazudnak, erőszakot alkalmaznak a legaljasabb, legnemtelenebb, leggátlástalanabb módon. A küzdelem, még ha ádáz, még ha véres is: tisztességes. Ebben a darabban azonban a tisztességnek a legkisebb gyanúja sem merül fel. Hogy is merülhetne fel egy választási komédiában? Bár a rendezés, amely választási tragédiát csinál a darabból, kissé meg-tévesztő. Félreértés ne essék, az a rendezői koncepció, amelyik nem szalonvígjátéknak tekinti *Az elveszett levelet,* nem csupán egy vidéki szépasszony házasságtörése leleplezésének, hanem annál jóval többnek: a politikai élet viszszásságai bemutatásának - nagyon is méltányolandó és elfogadható. Csak az nem, ha ezt tragikusra hangszerelik. A szépasszony (Bessenyei Zsófia egyéb-ként erőteljes, a koncepciót maradéktalanul megvalósító alakításában) III. Richárdra emlékeztet célratörő hatalom-vágyával, Machiavellitől kölcsönzött módszereivel. Ha úgy tetszik, valóban van abban valami tragikus, hogy egy szeszélyes, pompadouri nimbuszt áhítozó asszony tartja kezében a kisváros politikai életét, más oldalról viszont, ahonnan Caragiale is szemléli mindezt, meglehetősen komikus, ahogy a tekintélyes, sőt félelmetes városatyák ijedten kapkodnak és ugrabugrálnak a szorongató helyzetekben, mindegyre csak Zoécska nagysága kegyeinek elvesztésétől rettegve, a választási előkészületek, sőt a választások kellős közepén.

Vannak pártok, de nincsenek elvek. Vannak programok, de nincsenek elképzelések. A választások formálisak. Mindenki zsarolható, mindenki megvesztegethető, így aztán természetes, hogy nem az alkalmasság a döntő szem-pont a jelölt megválasztásánál, hanem a disznóságok eltussolása, az egyéni érdek, a tekintély, a presztízs megőrzése, a tisztesség látszatának fenntartása. Végül mindegy is, ki lesz a képviselő: az egyik kutya, a másik eb. Vagy ha van is különbség a jelöltek között, csak annyi, hogy há az egyik alkalmatlan, a másik még alkalmatlanabb. Ámde komédiáról lévén szó - Caragiale szándéka szerint -, éppen az a képtelen helyzet, hogy a legalkalmatlanabb, legostobább, legelvtelenebb (és így tovább) *„győz",* a nevetséges. Nevetséges, hogy olyanok emlegetnek árulást, akiknek nincs meggyőződésük, olyanok emlegetnek kompromittálást, akiknek nincs tisztességük.

Sergiu Savin, a rendező azonban nem osztja Caragiale véleményét és nézőpontját, ő nem a fonákjáról, hanem a színé-ről szemléli a visszásságokat, akár a da-rab ellenében is. A debreceni előadás tehát kissé fennköltt, helyenként unalmas erkölcsnemesítő tandrámává ridegíti, olykor pedig kafkai vízióvá növeli a darabot, megfosztva komédiajellegétől. Szerencsére azonban nem elég következetesen, s bizonyos dramaturgiai fordulatokat, illetve helyzeteket a végletekig kiélez és felfokoz. Például Catavencu és Dandaneche, a két önjelölt képviselő színrelépését. Ugyanis egyik is, másik is úgy mutattatik be szóban, mint félelmetes, hatalmas, sőt rettenthetetlen személyiség, s ezután - Catavencu esetében - egy jelentéktelen, vézna, semmi kis ficsúr jelenik meg, Dandaneche esetében pedig egy napóleonkodó, szenilis törpe. A „legenda" és a valóság szembesítése ezzel a robbanó kontrasztthatással rendezői telitalálat. Kár, hogy Sziki Károly Catavencu szerepében nem eléggé intenzíven jelentéktelen, s így a kontraszt kicsit halványabb a szükségesnél, mint ahogy az is kár, hogy nem eléggé plasztikus a szájhős kakaskodása, mert így végső összeomlása, „lefokozása" (miután elvétetik tőle a zsaroló-eszköz, a levél) sem elég hangsúlyos. Vízi György hiteles figurát teremt Dandanechéből.

A három főszereplő, Sárközy Zoltán, Korcsmáros Jenő, ifj. Mucsi Sándor (Tipatescu prefektus, Trahanache az Állandó Bizottság elnöke, illetve Pristanda városi rendőrbiztos) megfosztatván a komédiázás lehetőségétől, igyekszik helytállni. Azokban a pillanatokban, epizódokban, ahol a rendezői elképzelés fedi az írói elképzelést, mindhárman remekelnek, így Sárközy és Mucsi a kezdő jelenetben, a kitűzött, illetve nem kitűzött zászlókról „csevegve", Korcsmáros Jenő pedig a választási gyűlés elnökeként.

Caragiale: Az elveszett levél (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Kádár Imre. *Díszlet, jelmez:* Sergiu Savin m. *v. Koreográfus:* Majoros István. *Zene:* Tarnay György. *Rendező:* Sergiu Savin m. v.

Szereplők: Sárközy Zoltán, Vízi György, Korcsmáros Jenő, Horányi László, Lipcsei Tibor, Sziki Károly, Hajdú Péter, Tóth Tibor, Mucsi Sándor, Fésűs Tamás, Bessenyei Zsófia.

NÁNAY ISTVÁN

Egy színház és egy rendező egy évadja

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház első évada összességében sikeresnek mondható. Ez a kijelentés ugyan önmagában igaz, de a sikernek sok összetevője van, s egy évadot önmagában szemlélni nem célszerű, tehát érdemes alaposabban elemezni a legfiatalabb magyar színház működését.

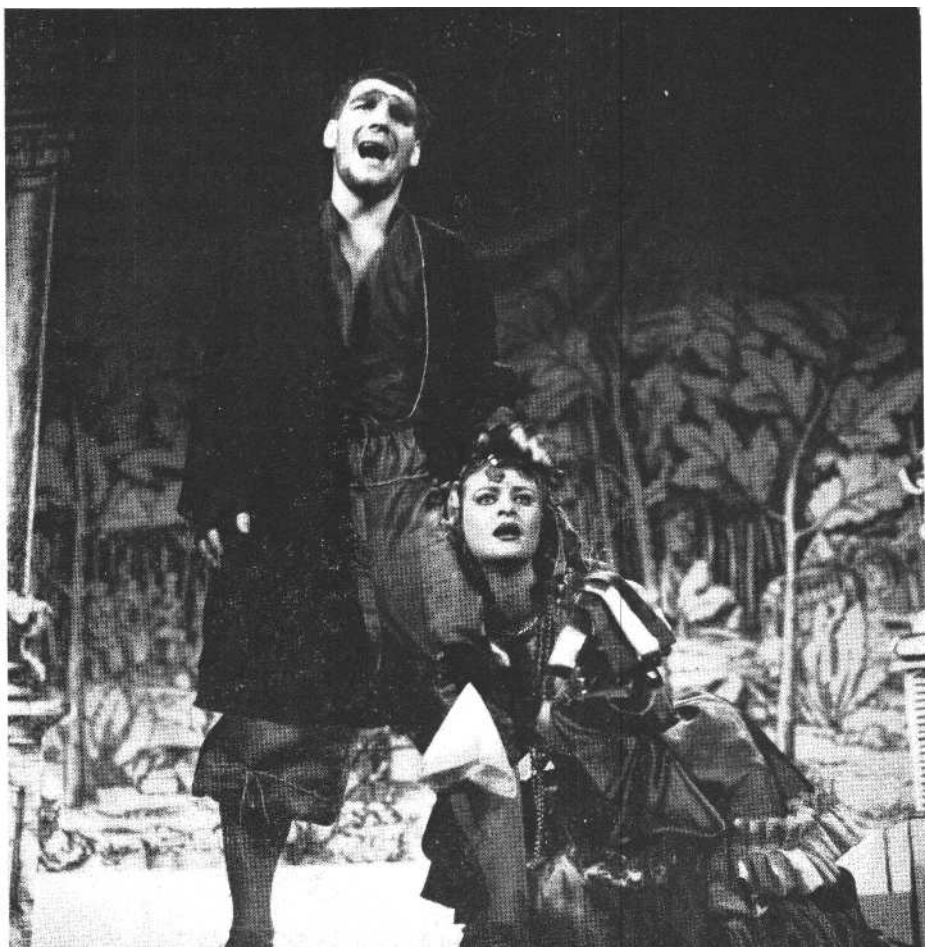
Egy színház igazából nem akkor születik meg, amikor azt megalapítják *vagy* épületét megnyitják, hanem akkor, amikor a közönsége már magáénak vall-ja. *Ez az* állapot rövidebb-hosszabb ide-ig tartó folyamat eredménye; lehetnek olyan történelmi-társadalmi konstellációk, amelyek között ez a folyamat szinte robbanásszerű gyorsasággal játszódik le, más esetben - s e mostani alighanem ilyen - jóval hosszabb időt vesz igény-be. E folyamat lezajlását a külső körülmények mellett nagymértékben befolyásolják a színházon belüli tényezők, a műsorpolitika, a társulat szervezése és összekovácsolása, a rendezői kar művészi-emb eri kvalitásai stb. Egy évadot te-hát csak egy folyamat részeként szabad és lehet értékelni.

A zalaegerszegi színház 1983-84-es első évadját - mint ismeretes - megelőzte egy úgynevezett előévad, s ez sajátos indulási helyzetet eredményezett. Azok a szimptómák, amelyek egy új színházat törvényszerűen jellemeznek, időben elhúzva, a várhatónál hamarább vagy késleltetve jelentek meg. Az előévadban még nem volt kész a színház állandó otthona, így két művelődési házban játszott a jelenlegi társulat magja. A két játszóhely ma is fontos helyszíne a szín-háznak, a kamaraszínházi, illetve a be-avató színházi produkciók változatlanul ezekben a művelődési házakban zajlanak. Az első évadot tehát bizonyos tapasztalatok birtokában kezdhette el Ruszt József művészeti irányításával a társulat. A város közönsége szeretettel és érdeklődéssel, az új intézmény iránti várakozással fordult a színház felé, a zömmel fiatal tagokból álló és már az előző években összeszokott maroknyi társulat pedig kezdte kitapogatni, mi az, amire fogékonyak a zalaegerszegiek, akiknek ugyan nem volt állandó színházuk, de számos együttest -- többek között a kaposvárit - hosszú éveken át rendszeresen vendégül láthattak, így nem mondható, hogy színházi szempontból teljesen érintetlen közegben kellett teátrumot alapítani a zalai dombok közé.

Az első évad azonban sok szempontból más, nehezebb körülmények között telt, mint az előévad. Az első kíváncsiskodás után már nehezebben lehetett megmozdítani a lakosságot, sokan voltak olyanok, akik egészséges lokálpatriotizmusuktól vezéreltetve egyszer megtekintették a színházukat, de vagy a. kínált program, vagy az érdeklődés hiánya, vagy pedig - s valószínűleg ez a legfontosabb - a színházba járás mint kulturális szokás és művelődési igény lassú térhódítása miatt nem váltak még rendszeres színházlátogatókká. Feltűnő, hogy - a rendelkezésemre álló információk szerint - rendkívül alacsony a város üzemeiből, gyáraiból színházba járók száma, s még furcsább az, hogy a város értelmiségi rétege alig látogatja az előadásokat, Ennek sok oka lehet, s a színház vezetőinek a második évadra az egyik legfontosabb feladata épp az kell legyen, hogy felkutassa ezeket az okokat és kialakítsa a színház törzsközönségét. A színház közönségvonzását részben az is meghatározza, hogy a város lakosságának negyede iskolás korú, tehát az el-kezdett, de sem művészi, sem mennyiségi szempontból korántsem kielégítő beavató színházi tevékenység, mellyel e közönségréteget színházértővé kívánják tenni, csak évek múlva éri el igazán a hatását, a mostani gyerekekből csak akkorra nőhet fel a nagy színház törzsközönsége.

A színház vezetői, rendezői, társulata egy úgynevezett poláris népszínházi modell megvalósítását tűzték ki célul. Ez azt jelenti, hogy mindenkihez szóló mű-sort akarnak helyileg sokfelé és stílusában sokféleképpen megszólaltatni. Ami a helyi polaritást illeti, a színház öt helyszínen játszik a városban, valamint - feladatához híven - teljesíti tájkötelezettségeit is. Ez a térbeli szétszórtság nagyszerű művészi lehetőségeket jelent, hiszen minden helyszín más és más

Moliére: Fösvény (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Derzsi János (Harpagon) és Császár Gyöngyi (Fruzsina) (Keleti Éva felv.)



adottságokkal rendelkezik. A hagyo^mányos terű nagyszínházban kerül: sor a műsor gerincét adó darabok bemutatására, a háziszínpadon és a stúdiószínházban lehet kísérleti produkciókat játszani, a kamaraszínház üres nagyterme mindenfajta térelképzelésre, leginkább persze a térszínházi előadásokra alkalmas, míg a beavató színháznak helyet adó Ifjúsági és Úttörő Ház kisléptékű mása a nagyszínháznak, s inkább a hely szelleme miatt alkalmasabb a beavató színházi funkcióra, semmint felszereltsége alapján. A sok helyszín ugyanakkor rendkívül nagy terhet ró a színház személyzetére, elsősorban a műszakiakra, s emellett nehezíti a színházba járási szokások kialakítását is, mivel például a nézők egy része szívesebben megy „a" színházba, mint a különböző egyéb játszóhelyekre.

Az új színházépület - amelynek végső átadása kissé elhúzódott, s ez hátrányosan befolyásolta az évadkezdést is be-lakása hosszú időt vesz igénybe. Már az évad közben kellett számos műszaki problémát pótlólag megoldani, illetve valamiféle áthidaló megoldással javítgat-ni (fűtés, akusztika, áthallások stb.). Az előévadhoz képest jócskán kibővült és heterogén összetételű társulat összekovácsolása - Ruszt József egy rádióinterjújára alapozva - ugyan jóval gyorsabban sikerült, mint. azt várták, de a homogén, erős együttes kialakítása még távolról sem befejezett folyamat. A társulatépítés eredményességét jelzi, hogy a következő szezonban lényegében változatlan összetételben Zalaegerszegen maradt a társulat, sőt néhány szerepkörben - főleg fiatalokkal - még erősíteni is tudták az együttest a színház vezetői. Ám változatlanul hiányoznak bizonyos szerepkörökben - leginkább például a negyvenes és annál idősebb férfiak korosztályában - a színház színészi stílusát meghatározó egyéniségek.

A színház 1983-84-es szezonjának legtöbb előadásáról a SZÍNHÁZ részletes elemzést közölt, így csupán a művészi munka általánosabb vonatkozásairól, illetve egy rendező munkásságáról szeretnék szólni. A színház tizenhárom bemutatót tartott. Ruszt József rendezte Madách Imre *Az ember tragédiáját* (nagy-színház), Bartók Béla *A fából faragott királyfiját* (amely egy előadásban ment a tavalyi nagy sikerű *A csodálatos Manda*rinnal) és Iszaak Babel *Húsvét* ját (mind-kettő kamaraszínházban). Gergely László stúdióelőadásként Samuel Beckett *Há rom alkalmi darabját* és a nagyszínpadon Alekszandr Osztrovszkij *Vihar* ját vitte színre. Halasi Imre Katona József *Bánk bánját* a beavató színházban, Mándy Iván *Mélyvíz* című musicaljét a nagyszínházban és Csurka István *Ki lesz a bá/anya?* című színművét a stúdiószínházban állította színpadra. Hegyi Árpád Jutocsa szintén három darabot rendezett: Moliére *Fösvényét a* beavató színházban, Kamondy László *Lány az aszfalton* című színművét és Szüle Mihály-Győző László-Bor József-Vincze Ottó Egy *bolond százat csinál* című zenés bohózatát a nagyszínházban. Végül Merő Béla a nagyszínházban Goldoni *A szerelmesekjét és* a kamaraszínházban Hubay Miklós *Túsz-szedőkjét* mutatta be. Eze-ken kívül változatlanul műsoron volt több-kevesebb rendszerességgel az előévad két sikeres produkciója, a Ruszt József rendezte *Ördögök* és *a Lakat alá a lányokkal !* című musical, Halasi Imre előadása.

Az indulás nehézségeivel küszködő színház számára rendkívül megerőltető volt és igen feszített munkatempót követelt ez a bemutatószám. Érthető az elképzelés : minél szélesebb és gazdagabb választékot kínálni a város lakosságának, ráadásul mint minden kisváros színházának, a zalaegerszeginek is örök gondja az, hogy csupán kis szériákat lehet egy-egy előadásból játszani, tehát több bemutatót kell tartania egy ilyen színháznak, mint mondjuk a megyei jogú városainkéinak ahhoz, hogy a különböző tervelőirányzatoknak eleget tudjon tenni. Am a bemutatószám növelése egy határon túl törvényszerűen a minőség romlásával jár együtt, s egyik-másik zalaegerszegi produkció sikertelenségé-nél ez az ok sem zárható ki.

Az évad művészi arculatát és rangját kétségtelenül Ruszt József rendezései határozták meg. Bemutatói nemcsak színházának, hanem az egész magyar színházi évadnak is kiemelkedő jelentőségű eseményei voltak. Vele ellentétben a pályakezdő Gergely László két rendezése szakmai és közönségfogadtatás szempontjából egyaránt kudarcnak minősíthető. A többiek különböző fokon és mértékben egyéni hangjukat, illetve a színház hierarchiájában és munkamegosztásában helyüket kereső, többé-kevésbé megbízható munkát végző rendezőknek bizonyultak.

A rendezők foglalkoztatottsága, sokoldalú feladatokkal való ellátása arra utal, hogy a színház vezetői hosszú tá von szeretnének velük dolgozni, és rendezői egyéniségük formálása éppen úgy szerepet játszott a repertoár felosztásában, mint a munkamenetből kényszerűen adódó feladatvállalás. Mindenkinek módja volt a nagyszínházban és valamelyik kisebb helyszínen dolgozni, s mindőjük találkozhatott klasszikus és mai szerző művével. (Közbevetőleg: a repertoár kialakítása is a kiegyensúlyozottságra való törekvést tükrözi, a darabok közül nyolc magyar szerző műve, kettő-kettő francia, illetve orosz-szovjet, egy olasz íróé, vagy más megközelítésben: öt klasszikus, hat modern és két zenés - egy klasszikusnak számító és egy könnyed - darab.) Mindhármójuknak volt sikeres és kevésbé sikeres munkája. Az előbbi kategóriába Halasi Imre Csurka-bemutatója, Hegyi Árpád Jutocsa zenés bohózata és Merő Béla Hubay-interpretációja, az utóbbiba *a Mélyvíz* (Halasi), *a Lány az aszfalton* (Hegyi) és - a kritikai visszhangok alapján - *A szerelmesek* (Merő) sorolható.

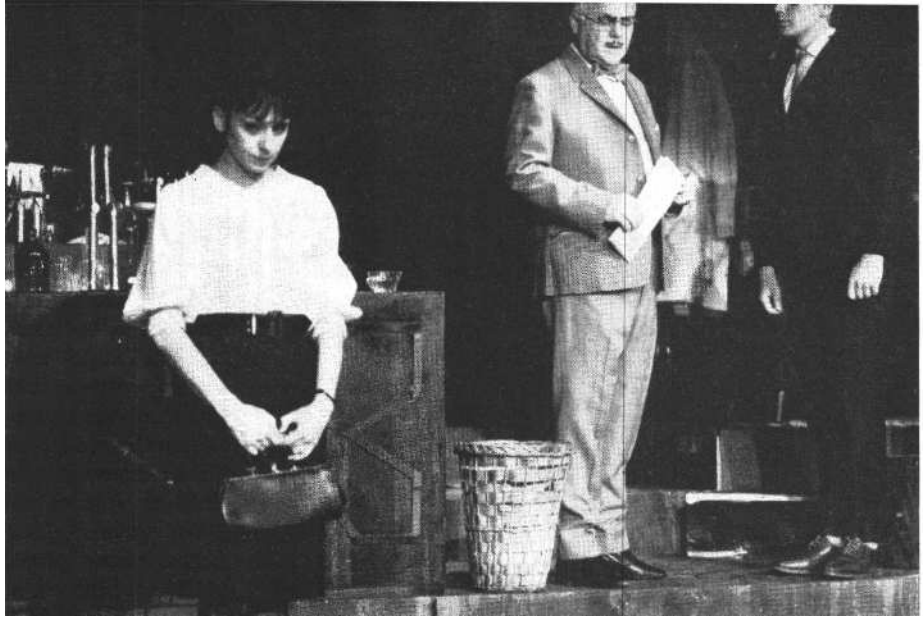
Míg Halasi Imre és Merő Béla többé-kevésbé eddigi próbálkozásaikhoz hasonló jellegű műveket vittek színre, addig Hegyi Arpád Jutocsa számára minden idei munkája az eddig kapott vagy választott darabjaitól eltérő új feladatot jelentett. Éppen ezért az ő munkássága tükrözi leginkább azt a belső műhely jellegű művészi munkát, amely jelen pillanatban ugyan kockázattal is járhat, de a későbbiekben a színház egyéni arculatát adhatja.

*

Hegyi három előadása mindenben különbözik egymástól. Más a darabok műfaja, súlya, a rendezői megközelítés módja, az előadások stílusa. A beavató színházban játszott Moliére-mű, a *Fösvény* kétarcú előadás. Khell Zsolt a széles, de kis mélységű színpadot egy stilizáltan Moliére korát idéző, de lepusztult környezetet jelző háttérfüggöny-nyel határolja, és a teret jobboldalt romos ballusztrádú párkánysorral osztja meg. A szereplőket Laczó Henriette ugyancsak stilizáltan korhű, ám kissé el-rajzolt, nemegyszer szándékoltan ízléstelen ruhákba öltözteti. Az előadás elején - a beavató színház gyakorlatának megfelelően - a játékmesteré a szó, ezúttal a darab néhány jelenetét kétféleképpen játszatja el a szereplőkkel. Az egyik variáció hagyományos, merev Moliére-stílust idéz, a másik olyat, amely abból indul ki, hogy a látványvilággal

jelzett környezetben az adott szereplők között mai eszünkkel milyen viszonyok és milyen hangvétel képzelhető el. Ez utóbbi megközelítés szerint Harpagon nem tutyimutyi öreg zsugori, hanem a vagyonát minden eszközzel megvédő, ereje teljében levő negyvenes férfi. En-nek megfelelően a fiatalok is rámenős és küzdelemre kész, kemény emberek. A koncepció tetszetős, hiszen ezáltal fel-erősödni látszik a konfliktus. Miután a párhuzamos jeleneteket bemutatták a színészek, eljátsszák az előadást, amely-nek első jeleneteiben még jól működik a vázolt koncepció, ám egyre inkább ki-derül, hogy a darab egésze ellenáll a rendezői elképzelésnek. A színészek - jó érzékkel - a darabból bontják ki figurájukat, s a rendező sem ragaszkodik mereven az ideájához, ennek következtében az előadás nagy részében tulajdon-képpen mégis „hagyományos" *Fösvényt* látunk - méghozzá igen jól pergő, jól poentírozott, a darab mélységeit is fel-színre hozó előadást. Ez nem kis mérték-ben a címszerepet játszó Derzsi János-nak köszönhető, aki erőteljes, a hazai Harpagon-alakítások jegyeit a maga figurájába beépítő, ugyanakkor persziflálóó, sodró lendületű teljesítményt nyújt. Többnyire mellőzi a figura korát jellemző külsődleges eszközöket, s a fösvénység, a zsugoriság s az ebből következő zsarnokság általánosabb vonásait hangsúlyozza. Az előadás a fiatalok előadása, az ő igazságuk győzedelmeskedik, ez válik hangsúlyossá, éppen ezért Derzsi alakításában háttérbe szorul a Harpagon tragédiáját okozó emberi indítékok lélektanilag árnyalt megmutatása. A szereplők többnyire jól szolgálják az előadást, talán csak Császár Gyöngyi Fruzsinája harsányabb a kelleténél.

Hangsúlyozottan két, nem elsődlegesen színházi szempont befolyásolhatta a színházat és a rendezőt akkor, amikor Kamondy László *Lány az aszfalton* című színművét műsorra tűzte. Az író Zala megye szülötte volt, így érthető és jogos törekvése a dramaturgiának, hogy megkísérli a színház repertoárjába illeszteni Kamondyt, a drámaírót. Ugyan-akkor az is érthető, hogy az a rendező-és művészgeneráció, amely az ötvenes években született - hasonlóan az előtte levő generáció ötvenes éveket faggató törekvéseihez - a maga gyerekkorával, a hatvanas évekkel nézzen szembe. S Kamondy egyike volt azoknak az írók-nak, akik ezt a kort megörökítették,



Kamondy László: Lány az aszfalton (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Fekete Gizi (Vira), Siménfalvy Lajos (Orczy) és Nádházy Péter (Imre) (Vinkovits Sándor felv.)

tehát Hegyi választása kétszeresen is indokolt. Am szembe kellett volna néznie neki is, a színház vezetésének is azzal a ténnyel, hogy Kamondy darabjai - sokkal inkább, mint prózája - nagyon is a megszületésük korához kötöttek, hiányzik belőlük az a mélység, ami általánosabb érvényűvé tehetné e darabok konfliktusait, vagy az utókor számára e szélárnyékos időszak lényegi belső összefüggéseit feltárná. Pillanatképek ezek a művek, amelyek az ötvenes-hatvanas évek fordulóján az akkori problémák felvillantásával a szókimondás, a megmutatás, a ráismertetés élményét adták elsősorban a nézőnek, de mára ez az élmény kihunyt. Maga az író is érezte azt, hogy hiányzik valami a drámáiból, hiszen nyilatkozataiban, vallomásaiban többször is visszatér az a gondolat, hogy az olyan konszolidálódó kor, mint amilyen a hatvanas évek eleje volt, nemigen kedvez a drámai konfliktusok megírásának, illetve hogy ő sokkal többet élt meg a valóságból, mint amit a da-rabjaiban meg tud írni.

A Lány az aszfalton színmű a hatvanas évekből, készült 1959-63 között értelmiségi körben játszódik és kettős konfliktusrendszerre épül. Az egyetemista korúak és apáik közötti ellentét képezi az egyik konfliktusréteget, és a tisztességgel, munkával érvényesülni akaró és a tisztességtelen eszközöket is igénybe vevő, kerülő úton, ügyeskedve, könnyen és gyorsan karriert építő fiatalok közötti a másikat. A túlbonyolított, nemegyszer mesterkélt ellentétekkel és sok mellékszállal zsúfolt cselekmény középpontjában Vira áll, akivel minden szereplő valamilyen formában érzelmi kapcsolatba és összeütközésbe kerül. Attól, hogy a külön-külön életszerű és többé-kevésbé hiteles sorsok s konfliktusok egyetlen figura sorsában összegeződnek, a főszereplő alakja és magatartása átélhetetlenné, sterillé válik. **A** darabnak tehát alapvető tartalmi és dramaturgiai fogyatékosságai vannak, amelyen erőteljes dramaturgiai-rendezői beavatkozással is csak enyhíteni lehetett volna. Am a színház művészei túlzottan is tiszteletben tartották az írói anyagot - leszámítva a befejezés megváltoztatását, ugyanis az írói happy enddel szemben az előadás nyitott végű lett.

A dramaturgiai problémák mellett az előadás legnagyobb baja az, hogy a lényegét tekintve kamarahangvételű mű-vet a nagyszínpadon játszották, ráadásul olyan stilizált térben, amely lehetetlenné tette az intim szövegek megszólaltatását. Khell Zsolt színpadképe egyetlen térbe zsúfolta egy egyetemi előadó, egy polgári lakás, egy igazgatói iroda stb. helyszíneit. A berendezési tárgyak pontosan idézték fel a kort, de maga a konstrukció alkalmatlan volt a helyszínek elkülönítésére, a differenciált játékra. A színészek nem tudtak mit kezdeni a semleges, zegzugos díszlettel, s mivel helyenként a szöveg hitele is megkérdőjelezhető, a nagy játéktérben ténfergésre, indokolatlan sétálgatásra, állandó helyváltoztatásra és cigarettagyújtásra kényszerültek. A színészek közül teljesen hiteltelenek maradtak a felnőttek képviselői, mindenekelőtt Borhy Gergely és Egervári Klára. A fiatalokat játszók közül viszont Nád-házy Péter és Vass Péter természetes viselkedésükkel jórészt feledtetni tudták figurájuk vázlatosságát. A legnehezebb feladat a Virát játszó Fekete Gizinek jutott, aki eszköztelen játékával, intenzív színészi jelenlétével nagyrészt hitelesítette a főleg dramaturgiai kényszerhelyzetekben létező „lányt az aszfalton".

A kor hangulatát leginkább - a talán fölös mennyiségben is megszólaló - zenei utalások fejezték ki.

Hegyi Arpád Jutocsa legsikeresebb idei előadása az *Egy bolond százat csinál*

Pap Éva és Rácz Tibor az Egy bolond százat csinál című zenés bohózatban (Keleti Éva felv)

volt. A zenés bohózat filmként vált ismertté, az 1942-ben Martonffy Emil rendezte, Makai Arpád fényképezte filmben többek között Benkő Gyula, Rajnai Gábor, Latabár Kálmán, Halmai Imre, Mály Gerő, Bánhidi László, Misoga László, Egry Márta és Hidvéghy Valéria játszotta a főbb szerepeket. A gondolatilag nem túl igényes bohózat szak-mailag-dramaturgiailag rendkívül pontosan és profi módon megcsinált darab, amelyet csak hasonló módon pontosan és profi szinten szabad előadni ahhoz, hogy a sokszoros átöltözéses, szerepcserés, a félreértéseken alapuló történet már-már abszurd komikuma érvénye-süljön.

A rendező hiba nélkül működteti az előadást, fölényes biztonsággal adagolja a poénokat, fergeteges tempót diktál. Az eredmény: könnyed, ízléses, zeneileg jó színvonalú, sziporkázó színészi alakításokkal teli előadás, amely éppen a pontosságával, a helyzetek végletekig való kijátszatásával képes megteremteni a könnyed bohózat abszurd felhangjait is. Ami a legmeglepőbb, az az, hogy a színháznak ez az első olyan zenés produkciója, amelyben élő zenei kíséretet használnak, s bár a színháznak nincs zenekara, sőt zenei vezetője vagy korrepetitora sem, mégis az előadás zeneileg ki-tűnő. A színpadra feltett alkalmi, össze-verbuvált zenekar remekül szól, végig részt vesz a játékban, és kifogástalan összhang alakul ki a színészek és a zenészek között.

A színészek közül elsősorban Rácz Tibor és Vass Péter kettőse határozza meg az előadás színészi hangvételét, tempóját és stílusát. Kettős szerepükben ellenállhatatlanul, ugyanakkor mindvégig mértéktartóan komédiáznak, jól énekelnek, táncolnak, s eltérő színészi egyéniségüket is kamatoztatva jól kiegészítik egymást. Rácz az elegánsabb, a könnyedebb, Vass a slemilebb. Egyikőjük sem lazít az előadás alatt, nincs kikacsintás, nem lépnek ki szerepükből, felvállalják a műfajból és a darabból következő magatartást, és ezt olyan következetesen viszik végig, hogy ettől válik alakításuk és az egész előadás a legjobb értelemben vett professzionalista teljesítménnyé. Méltó partnerük a két amerikai barátnőt játszó Pap Éva és Füsti Molnár Éva. Csak azoknak tűnhet meglepetésnek Pap Éva kirobbanó temperamentumú, elragadó énekes-táncos alakítása, akik nem gondolnak a színésznő szegedi pályakezdésére. Túl azon az elismerésen, ami a színház vezetőit és rendezőjét illeti, hogy módot és lehetőséget adtak Pap Évának komikai vénájának, táncos-énekes tudásának megmutatására, mindenekelőtt arról kell szólni, hogy a színésznő nemcsak kitűnően játssza el szerepét, hanem iskolabemutatót tart abból, hogyan kell és lehet finom eszközökkel egy vázlatos figurát gazdagon jellemzett, élő alakká formálni úgy, hogy közben egy pillanatra se kerüljön kívül a bohózat stiláris és műfaji keretein. Füsti Molnár Éva (m. v.) főleg tánctudását és musicalrutinját kamatoztatja. Az előadás egyik legkitűnőbb alakítását Jean, a főlakáj szerepében a fanyar humorú Herczeg Zsolt nyújtja.

A jó játéklehetőségeket adó dekoratív, mégis egyszerű díszleteket Khell Zsolt, a harmincas éveket idéző ruhákat Laczó Henriette tervezte.

*

A zalaegerszegi Hevesi. Sándor Színház elkövetkező évada-évadai nem lesznek könnyebbek az elsőnél. Számos olyan problémát kell megoldaniuk a színház vezetőinek, művészeinek, amelyre az első szezonban nem lehetett sem idejük, sem módjuk. A poláris népszínházmodell elvileg változatlanul életképesnek mutatkozik. Am a vonzó és minden réteghez szóló, ugyanakkor a rendezők és a színészek alkotói vágyának és elképzelései-nek is megfelelő, de esetenként ezt a szempontot az előbbi mögé utasító műsorpolitika kialakítása talán a legfontosabb feladat. Nem kisebb ennél az aktív cs jó kapcsolat megteremtése a közönség és a színház között. Ennek részeként a színház azt tervezi, hogy kiszélesíti, rész-ben új alapokra helyezi a beavató szín-házi formát. Elképzelhető például az .is, hogy egy-egy olyan nagy színházi produkciót, amelyet a diákságnak is szánnak, beavató színházi keretek között hozná-nak közel a gyerekekhez, mintegy előkészítve őket a teljes élmény befogadására. A társulat összetétele éppen úgy, mint a színház vonzerejének növelése vagy a belső műhelymunka élénkítése indokolja, sőt megköveteli, hogy esetenként továbbra is vegyenek részt a produkciókban vendégművészek, színészek és rendezők egyaránt.

A zalaegerszegi színház már az első évad - és az előévad - során bizonyított: önálló arculatát keresve is az ország egyik olyan színháza, amelynek minden produkciójára - még a kevésbé sikeresekre is - figyelni kell.

Moliére: Fősvény (zalaegerszegi Heveri Sándor Színház)

Fordította: Illyés Gyula. *Díszlet:* Khell Zsolt m. *v. Jelmez:* Laczó Henriette m. *v. Dramaturg:* Zsótér Sándor. *Kendező:* Hegyi Árpád Jutocsa.

Szereplők: Derzsi János, Szalma Tamás, Deák Eva, Farkas Ignác f. h., Fazekas Zsuzsa f. h., Marti János, Császár Gyöngyi, György János, Gyukics Gábor.

Kamondy László : Lány az aszfalton

Díszlet: Khell Zsolt m. v. *Jelmez:* Laczó Henriette m. v. *Dramaturg:* Feldmár Terézia. *Zenei munkatárs:* Jászberényi Károly. *Kendező:* Hegyi Árpád Jutocsa.

Szereplők: Borhy Gergely, Nádházy Péter, Egervári Klára, Császár Gyöngyi, Vass Péter, Fekete Gizi, Áron László, Fráter András, Schaefer Andrea, Siménfalvy Lajos, Rákosi Éva, Kardos Endre.

Szüle Mihály-Győző László-Bor József-Vincze Ottó: Egy bolond százat csinál

Díszlet: Khell Zsolt m. v. *Jelmez:* Laczó Henriette m. *v. Koreográfus:* Mezei Károly m. *v. Dramaturg:* Feldmár Terézia. *Kendező*: Hegyi Árpád Jutocsa.

Szereplők: Rácz Tibor, Vass Péter, Pap Éva, Füsti Molnár Éva m. v., Herczeg Zsolt m. v. Baracsi Ferenc, Fráter András, Latabár Árpád, Zétóth Éva, Samu Géza.

SOMLYAI JÁNOS

Remekmű és múló idő

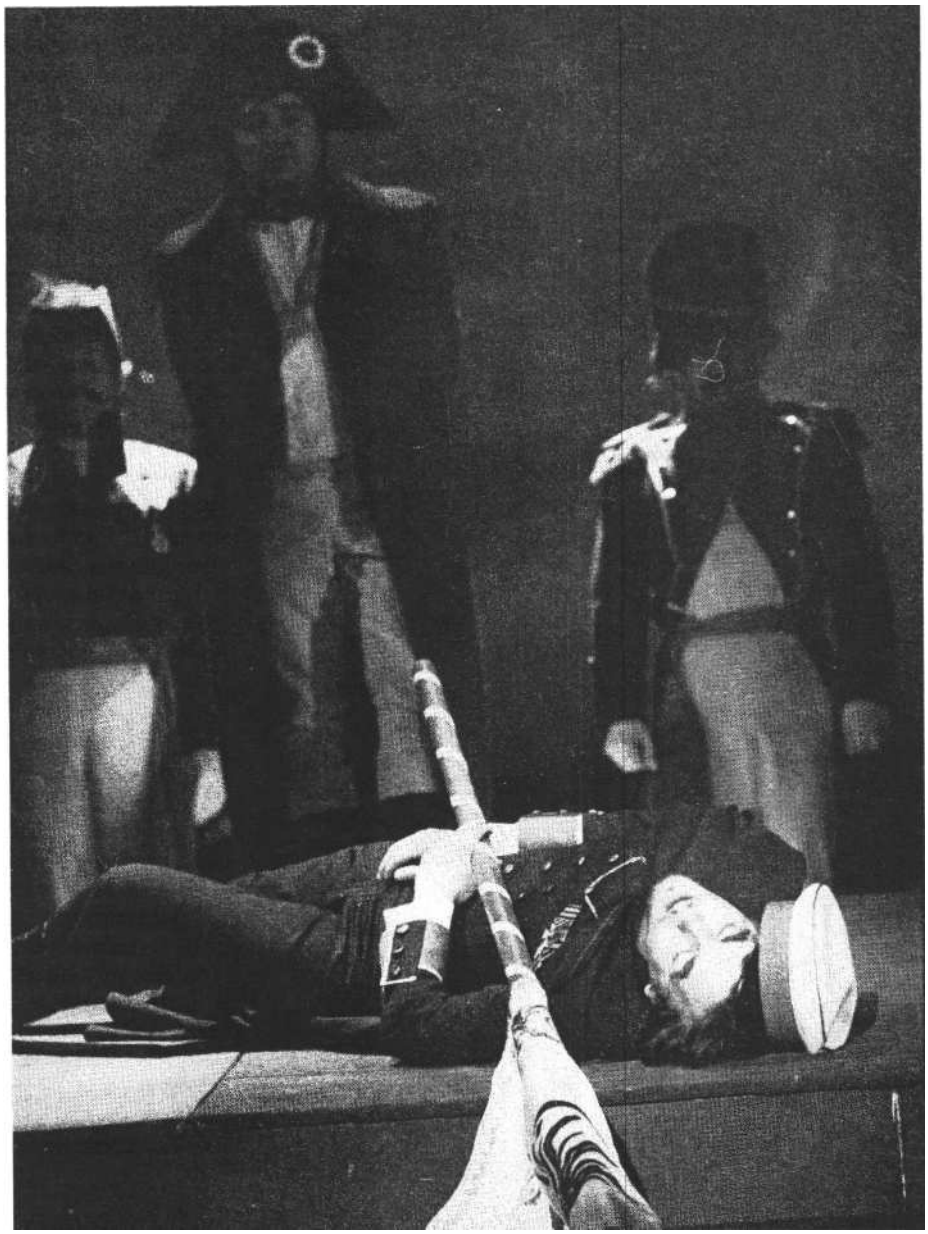
A Háború és béke a Thália Színházban

Színházi előadások tapasztalatai bizonyítják, hogy a drámairodalom remekművei nem feltétlenül igénylik, sokszor nem is tűrik az átigazításokat. Gondolataik évszázadok múltán is hatni tudnak. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy esetenként ne lehetne kísérletet tenni szerkezetük, történetük módosításával mondandóik érvényességét az eredeti szándéktól akár távolabb eső problémákra is kiterjeszteni. Vannak aztán művek, amelyek éppen - egyébként értékes - gondolataik érvényre juttatásához meg is követelnek bizonyos módosításokat. Hiszen a színháznak, egy előadásnak alapvető meghatározója az „itt és most". Hiába, hogy szóhasználatunkban a remekmű fogalmával erősen összenőtt az „időálló" jelző, ha ez egy dráma vagy előadás megméretésében nem is mindig alkalmazható mérce. Lukács György ír-ja: „A dráma olyan írásmű, mely vala-mely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó történések által. Durván és röviden ez volna minden dráma közös, egészen a trivialitásig ismert módon közös sajátossága, *megfosztva minden tulajdonságtál, amelyet történelmi, tehát véletlen körülmények hoztak létre."* E kiemelést azért tartottam szükségesnek, mert ez a kulcs Tolsztoj *Háború és béke* című regényéből Alfred Neumann, Erwin Piscator, Guntram Prüfer által színpadra alkalmazott, idén a Thália Színházban Kazimir Károly rendezte előadásának vizsgálatához.

Egy előadás létrehozásához ugyanolyan fontos értelmezni, biztosan ismerni a kort és a körülményeket, melyben élünk, mint magát a bemutatandó mű-vet. E két műveletnek ki kell egészítenie egymást. Ha így történik, akkor lehet csak esély arra - amint ez 1959-ben éppen a *Háború és béke* vígszínházi elő-adásával is történt -, hogy a darab sikert érjen el, a néző remek előadást lásson, s az időszerűség kérdése fel se merüljön benne. Am ha ez az egymást feltételező értelmezési munka hiányos - mint idén a Thália Színházban e darab színreállításában -, akkor nemhogy remek, de olyan előadás sem jöhet létre, mely első perctől az utolsóig élvezhető lenne. Az, hogy 1959-ben e darab előadása érzelmeket felkavaró, gondolkodásra késztető lehetett, magyarázható az akkor jellemző „történelmi, tehát véletlen körülményekkel" *is.* Ugyanakkor éppen ezek az azóta már változott körülmények fosztják meg az osztatlan sikertől a mai bemutatót. Nem tehetünk ugyanis egyenlőségjelet a két és fél évtizeddel korábbi és a mai háborús veszélyek, de az attól való félelmek közé sem. A mai néző is más, mint az akkori. Nemcsak azt kell tudni, hogy milyen háborús veszély van ma, de azt is, hogy mit tud a háborúról már vagy még a néző, s azt is, hogy milyen módszerekkel lehet figyelmét felkelteni, fogva tartani. Színházi ismeretei, esztétikai érzékenysége vajon mit sem változtak ? Bár e tekintetben sok okunk a dicsekvésre nincs, annál azért mégis előbbre járunk, mint azt a Thália Színház jelen előadása kapcsán gondolhatnánk. Ami ugyanis alig változott az maga az előadás.

Az előadásnak (és magának a darab-nak is, mert a szerzői utasításokhoz, az írott szöveg majd mindegyik szavához hűen ragaszkodva került színre) más a kicsengése, mint a narrátor által megfogalmazott piscatori szándék. Közelebb áll Tolsztoj gondolatához, mely szerint

A Háború és béke a Thália **Színházban. Kozák András (Andrej) az austerlitzi csatamezőn (a háttérben Mikó István mint Napoleon)**



az élet mindig megy tovább. Pedig amiről a darab szólni akar - háború *vagy* béke -, ma is aktuális, milliókat érintő kérdés. Az előadás két párhuzamosan haladó, egymást nem erősítő, a feszültséget fokról fokra csökkentő részre szakadt. Az egyik, mely a piscatori rövidítésekkel, de mégis Tolsztoj regényét köve-ti, a másik, melyet a narrátor, a vetítés, a terepasztal, a bábuk jelentenek. E két részre válásnak a felvonások közt is érezhető a hatása. Sokkal hosszadalmasabb-nak tűnik a második felvonás, melyben kevesebb a tolsztoji és jóval több a piscatori elem.

A SZÍNHÁZ 1984/1-es számában - *a Háború és béke* tavalyi veszprémi előadása kapcsán - már volt szó e darab dramaturgiájának, ezen belül a narrátor funkciójának általános kérdéseiről. Így most csupán néhány kiegészítő megjegyzésre szorítkozom. Tudomásul kell vennünk, hogy a narrátor megjelenését ebben a darabban annak idején - elv-ben - maguk a nézők tették szükségessé. A néző, aki készülődött a háborúra; a néző, aki nem tett, nem tudott ellene tenni semmit. Színházba pedig a néhány kellemes óráért ment. Az ott látott történeteken elábrándozott, könnyű szívvel, bár esetenként könnyekig meghatódva letudta egy-két lelkiismereti problémáját. Az előadás után azonban minden ugyanúgy folyt tovább - a háborús készülődés is -, mint korábban. Ezek után - persze nagyon sarkítva fogalmazva - fel kell tennünk a kérdést: most mi vagyunk, akik háborúra készülődünk? Nem. *Itt és most* nincs senki, aki magára venné, vehetné e vádat. Nem; a narrátor - mai füllel hallgatva - a legismertebb általánosságokban beszél a háborúkról. Az elmúlt háborúkról. Meg-jelenése a színpadon már nem újdonság, ezért is kellene, hogy amit mond, legalább az legyen új. De sem az ő szavaiban, sem az előadás egyéb elemeiben nincs semmi konkrét és napjainkra utaló. Pedig a piscatori dramaturgiának és a narrátornak ez az egyik igazi lényege.

Szerepeltetésével kitüntetett helyet kapott - drámába nem illő nyilvánvalósággal - az erkölcsi szempont, aminek a játék egészéből kellene megsejthetőnek lennie. A narrátor mondja: „... a szín-ház (...) a kihirdetés... a megrendülés helye." E kettő egyidejű jelenléte, egymásból következése általában nehezen képzelhető el, most sem valósult meg. Szomorú, hogy nap mint nap olvasható, hallható: százan, ezren esnek el háborúkban. A számok elvonttá, érzelmeinkkel nehezen felfoghatóvá teszik a tíz, száz, ezer férfit, nőt, gyereket. Viszont változatlanul megrendülünk Kovács és Kis halálán. Megrendülünk Andrején. Csak nem a narrátor kommentálásában, aki - nem stílusos, de pontos kifejezéssel - unalomig ismert tényeket, számokat közöl. Százezrekről beszél, pedig csak egyet szeretnénk látni. Azt, akinek sorsában nem csak egy bizonyos, hanem közös emberi sors jelenik meg. Ez ugyan elvben itt megtörténik, ám a narrátor közbeszólásai, a piscatori dramaturgia ebben a formájában ma már nem segítik, hogy Andrej, Pierre és Natasa sorsa ránk is vonatkozzon.

A százezrek a mesélő szavaiban, a vetített térképen látható hadosztályokat jelentő apró négyszögekben és a terepasztalon elhelyezett húsz-harminc centiméter magas, arc nélküli, sematikus bábokban jelennek meg. A „közülünk való" narrátor az egész színdarabot meséli. Ez még rendben is volna, de a terep-asztalon zajló *játékban* már nemcsak részt vesz, de Pierre-t is játszatja a bábokkal. Így, ami ott történik, kezdetben nem más, mint a jólértesültek modellezése a jobb érthetőség kedvéért. Más-részről úgy tűnik, csupán a technikai nehézségek (sokak halála a színpadon) megoldása végett van erre a betétre szükség. Kellő tárgyilagossággal szemléljük a makettek tologatását, szinte még akkor is, mikor a narrátor otthagyja Pierre-t azzal a feladattal, hogy most pedig találjon vissza a *mese* valóságába. Ezek után Pierre egy erre kijelölt bábuban felismeri Andrejt, és megsejti, meg-tudja annak sebesülését. Parányi baba-hordágyra tételi, kiviteti. (Gálvölgyi János Pierre-alakítására még visszatérünk, azt azonban már most meg kell jegyeznünk, hogy neki köszönhetően e jelenet mégis képes volt beilleszkedni a darabba.) De nem százezreket, nem Andrejt

bábokat láttunk. A játék és az élet ment tovább. Az az elvi lehetőség sem valósult meg, hogy érezzük: a háborúban mindenki csak báb lehet, mert a három főszereplő: Kozák András (Andrej), Gálvölgyi János (Pierre), Balogh Erika (Natasa) öntörvényű, élő egyéniségeket alakított az előadás többi részé-ben. Rájuk is jobban hatott a kétségkívül nagyon kevés, töredezett, egy szín-házi estére alig elegendő, ám mégis irodalmi, drámai értékű tolsztoji alapanyag.

Közben pedig történik a „másik da-rab". A tolsztoji. Ebben Andrej, Pierre, Natasa szerencsére minden gondjával-bajával közvetlenül és nem a narrátor bennünket irányítani hivatott gondolatainak szűrőjén keresztül hat ránk. Bár így az előadásban inkább egyéni tragédiákat látunk, legalább Tolsztoj gondolatai is megvalósulhatnak.

Van más oka is, hogy Piscator ma kevésbé hatásos. E három főszerep egymáshoz való viszonyáról van szó. Mi-előtt Andrej megismerte, megszerette volna Natasát, Pierre és Natasa között nyiladozó szerelem volt már. Pierre-re ez az érzés jellemző is marad, és Natasa sem csinál titkot abból, hogy szereti - bár másként - Pierre-t. Mindezek ismeretében a darab végét, Andrej halálát, végső szavait: „ti éljetek együtt", a narrátor mesét lezáró mondatát: „Pierre feleségül vette Natasát, és sok gyermekük született", hiteltelenül követi a figyelmeztetés: megtörténhet, hogy egy napon az élet nem megy tovább.

A rendezésnek ami érdeme lehetett volna, hátrányává vált. Tartotta magát a piscatori célkitűzéshez: a játék marad-jon áttekinthető. Az maradt, túlságosan is. Piscator gondolatai közléséhez Tolsztoj regényéből csak azt és csak annyit alkalmazott, amire és amennyire feltétlenül szüksége volt. Ez a regényhez viszonyítva nagyon kevés. Ezért is (és természetesen mert gondolatai közléséhez ugyanolyan nélkülözhetetlenek) az előadásban meg kellett tartani a regénytől független piscatori elemeket: narrátor, vetítés, terepasztal stb. De ezek - mint láttuk - ma már esztétikai, tartalmi szempontból egyaránt hatástalanok. Figyelmünket alig kötik le. Óhatatlanul került előtérbe, élt önálló életet az a kevés és vázlatszerű, ami a regényből lát-ható a színpadon. A szereplők közti viszonyok vékonyak, áttekinthetők. Tulajdonképpen csak az Andrej, Natasa, Pierre közti kapcsolat - abban is a szeretet és a szerelem - adja gerincét, a három színészi alakítás pedig valamelyes értelmét az előadásnak. Előttük azonban Mécs Károlyról, a mesélő megformálójáról kell szólnunk.

A figurán javítani sok módja nem volt. Igyekszik is mindvégig kimért, korrekt, tényközlő maradni. Lehetőségei közül ez a legjobb. Am egyszer-egyszer feltör belőle az erkölcsi parancs nemes heve. Hangja, tekintete szigorú: ítélkezik. Csakhogy ehhez, ebben a szövegben ma már igen kevés a „muníció". Naivnak hat. Jellemző erre utolsó mondata. Mennyi háború, mennyi halott, s felcsat-

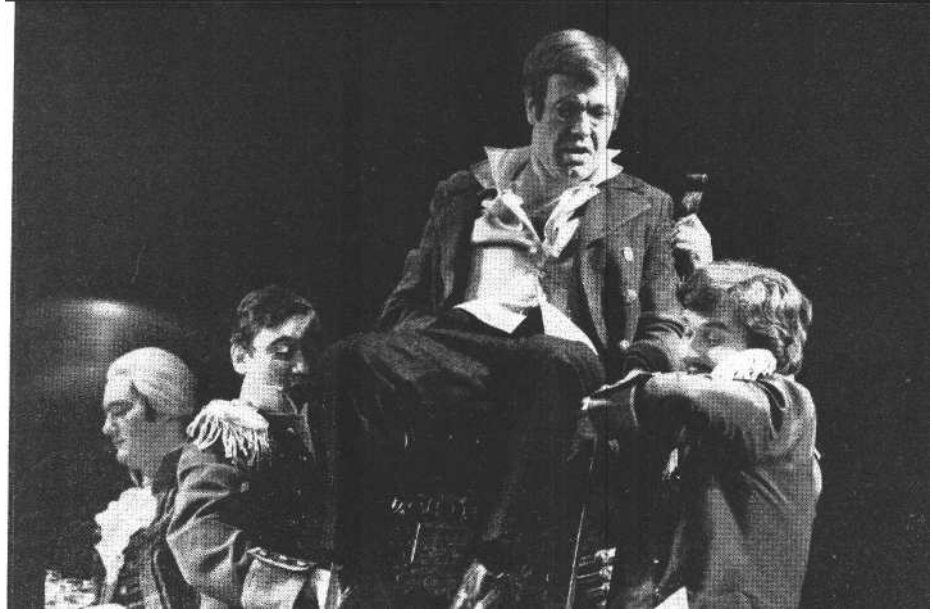
tan a szigorú dörgedelem: hát meddig megy ez még így?!

Alakításában a másik probléma Pierrehez való viszonya. Tény, hogy nem egyszerű kérdés, miként viszonyuljon hozzá. Itt már többször is veszít üdvös mértéktartásából, *s bár ez* Pierre iránti szimpátiája miatt érthető, mégsem mehet addig, hogy úgy kezelje, mint egy gyereket. Márpedig nemegyszer ez történik. Százötven év tragikus tapasztalatainak birtokában beszélget az azokról mit sem sejtő Pierre-rel. Olyan, akár egy jó szándékú öreg szülő: tanulni vágyó gyermeke kedvét el nem veszi, de problémáit nem tekinti súlyosnak. (Azzal, hogy e beszélgetésekben Pierre-Gálvölgyi még-is egyenrangú partnerré igyekszik lenni, későbbi jeleneteiben nehezíti meg a dolgát.)

Pierre szerepe és Gálvölgyi alakítása a legnehezebb és legproblematikusabb az előadásban. A figura egyik feladata, hogy összekötő kapocs legyen a mesélő és a tolsztoji mű között. De ez ritkán járt sikerrel. Egy jellemző példa Pierre (Gálvölgyi) nehéz helyzetére és megoldatlan viszonyára a narrátorral. Natasa megírja levelét Andrejnek, melyben szakít vele, mert úgy érzi, pillanatnyi meg-ingása miatt nem érdemli annak szerelmét. Ekkor a mesélő megszólal: „Pierre, siessen, Natasa mérget vett be!" Pierre siet is, de legalább Gálvölgyi nem tesz úgy, mintha valóban tudná (honnan?), hogy Natasa mérget vett be.

Gálvölgyi dolga azokban a jelenetekben vált nehézzé, melyek a narrátorral folytatott lényegesebb dialógusait követik. Hiszen e párbeszédek - mivel bennük ők közel egyenlő érdemben vesznek részt - óhatatlanul kihatnak a későbbiekre: Pierre értelmesebb a többieknél? Természetesen nem. Ezért Gál-völgyi, mintegy a megoldást keresve, ilyenkor egy ügyefogyott, élhetetlen, valami bizonytalan eredetű humánus érzelmekkel megáldott, mindent megérteni igyekvő, de gyakran döntésképtelen értelmiségifélét játszik. Illusztrálásul egy jelenet:

Napoleon másodjára is elindul hadseregével Oroszország ellen. Pierre is hadba vonul mint „háborús megfigyelő". Egy kérdést kell csak eldöntenie: milyen ruhában? Úgy érzi, egyéniségé-nek sem a tiszti, sem a népfölkelői uniformis nem felel meg. Miután ezt a narrátorral alaposan megbeszélte, azzal hagyja el a színpadot, hogy majd a kettő között választ valamit. Kisvártatva meg-



Incze József (Kuragin). Gálvölgyi János (Pierre) és Forgács Péter (Dolohov) a Háború **és békében**

jelenik egy képtelen öltözékben. Kockás kabát és nadrág, színes sál, szalmakalap. Gálvölgyi esetlenül, kissé csámpásan megáll, kezét zsebre dugja, nadrágját így húzgálja feljebb, s miközben hátát meggörbítve végignéz magán, mozdulatával kérdi magától: jó ez így? Ez a néma kérdés a narrátor és a néző felé már így hangzik na milyen vagyok ? A hatás nem marad eL Végighullámzik a nevetés a nézőtéren. Ez a „jópofa" Gálvölgyí Jánosnak szól. Ezek után persze, akarva-akaratlan, a narrátor védő-szárnyai alatt álló Pierre megy a háborúba. Nincs kockázata, kívül került a mesén. Nem kortárs, nem potenciális áldozat - *érző* szívű megfigyelő.

Mikor ez az ügyefogyottság már felelőtlenséggel párosul, a figura hitele kerül veszélybe. Reformkísérletei kudarcáról számol be. Azonban ezt a sikertelenséget vidáman meséli. Lelkesen, csapongva járkál fel s alá a színpadon. Pierre milliomos, megteheti, hogy kudarcot vall. „Szimpatikus", amilyen „lezseren" veszi tudomásul bukását. De ez a Pierre nem lehet ilyen, mert ezt a jelenetet már megelőzte őszinte, hittel teli vívódása a helyes, a hasznos út kereséséről.

Azokban a jelenetekben, ahol csak Tolsztoj gondolatai szólalnak meg, megrázó is tudott lenni Gálvölgyi. A féltő, önfeláldozó barátság rajzát, egy szép szerelem kibontakozása előtti szomorú, néma visszavonulását, a küzdelmet, hogy a két szeretett ember közti kapcsolat ne menjen tönkre, s nem számít, ha eközben ő - a titkolt szerelmes - csak vesztes lehet: élményszerűen tárta elénk. Kezdődik a maradéktalan örömmel, hogy bemutathatja barátjának a lányt, akit (titkon) szeret. De ebben az örömben ott van a határozottabb egyéniségű barát-hoz erősen kötődők, a magukban nemegyszer bizonytalanok kíváncsisága is: vajon tetszik-e majd Andrejnek is Natasa? Aztán következik a néma tudomásulvétele annak, hogy barátja boldog, mert szerelmes abba a lányba. Folytatódik a belső küzdelemmel, hogy ennek mégis örülni tudjon. A mindent megpróbáló kísérlettel, hogy akiket egymásnak rendelt a sors, egymáséi is legyenek. Végül a bizonytalan, reszketeg kérdéssel Andrejhez, azok szomorú elválása után: szereti még Natasát?

Pierre emlegetett esetlensége ezekben a jelenetekben is felfedezhető. De jóval kevesebb, finomabb, viszont többet mondó eszközre épül. Pontosabbak a gesztusok. Gálvölgyi érzi, elég, ha csak bepárásodott szemüvegét törölgeti gépies, lassú mozdulatokkal. Elég, ha csak egy félbehagyott mozdulatot tesz Natasa felé, ha Andrejhez intézett kérdése szárazon kopog, nincs gesztussal pontosítva. Mert Pierre sem tudja, nem tolakodó-e, nem árulja-e el magát, és hátha éppen a befejezetlen hangsúlyú kérdésre kaphat olyan választ, aminek örülhetne. De amilyen tanácstalanul áll, néz maga köré, sehová, érzékelteti : fél, hogy nincs olyan válasz, melynek örülni tudna. Ezekben a jelenetekben nemegyszer megrendítő Gálvölgyi alakítása A háborús epizódokban már nem, jóllehet szerepformálása ott is pontos, átélt. Nyíltszíni tapsot is arat. De a nyíltszíni taps nem a megrendülés bizonyítéka a bravúros alakítás jutalma.

Kozák Andrásnak „csak" Tolsztojt kellett játszania. Nem is hagyott kétséget afelől, hogy ebben az előadásban az irodalmi alapanyag az értékes. Alakításában függetlenítette magát a piscatori dramaturgiától, a narrátortól. Őszinte játékában nyoma sincs annak, hogy „mozgatott báb" lenne. Igaz, ezzel maga is hozzájárult az 'előadás két részre szakadásához, de így volt csak lehetősége egyéniséget, teljes értékű embert felmutatnia.

Szerepének szövege, cselekedetei ke-

vesek ahhoz, hogy csak azokkal hitelesíthetné Andrejt. A cselekmény ideje pedig több év, s eközben Andrej alakul, viszonya változik az őt körülvevő emberekhez, világhoz. Alakításában Kozák András a legtöbbet a ki nem mondott, de mimikával, gesztussal közölt gondolatokra bízott. Ezek közül is azok a fontosak, melyeket valakivel való dialógusai során hallgat el, és nem azok, melyeket a gondolatai közlésére kijelölt „elő-színpadon" Pierre-t hallgatva vagy a narrátor szavait kivárva sugall tekintetével. Játékának az előszínpadon töltött percei kevésbé sikerültek. A legtöbb, amit érzékeltethet, hogy szigorú. Csak nem mindig bizonyos, hogy kicsoda: Andrej Bolkonszkij vagy Kozák András?

Több jelenetben viszont arcjátéka és mozdulatai minden esetben konkrét reakciók a körötte élők cselekedeteire, szavaira. Fokról fokra vált világossá, hogy Andrej személyisége építéséhez - az elégséges szöveg és tett híján - ezek nélkülözhetetlenek. Húgához fűződő viszonyáról és magáról Marjáról (Zsurzs Katalin) is így tudjuk meg a legtöbbet.

Megérkezik apjához Kis-Mitiscsibe, hogy várandós feleségét, Lizát (Jani Ildikó) ott biztos kezekben tudva, mehessen tovább a háborúba. Elhatározása ellen nemcsak Liza tiltakozik, húga sem ért vele egyet. Marja a dolog súlyát csak sejtve, Lizához fordulva kérdezi: hát igazán kell ezt? Andrej azonnali, tiltakozó, néma mimikája húga felé, Liza kímélésén kívül (csak minél kevesebbet erről a témáról), azt is jelenti, hogy húga áldott jó természete sem érdemel durvább szavakat. Andrej sem parancsolóan néz Marjára. Szeme, tekintete nem követelő, csak kérlelő, bár határozott. Arcán csupán futó bosszankodást látni. Nem sokkal ez után már búcsúzkodik. Marja egy nyakláncot s rajta egy szent-képet ad fivérének: ez óvni fogja őt. Andrej számára ennek nincs jelentősége. Bosszankodik, türelmetlen, már menne. Látva azonban húga hitét a medálban, inkább évődik, elnézően elmosolyodik. Érzi, Marjának van szüksége arra, hogy ő ezt a medált viselje.

Ugyanígy épültek jelenetei Natasával. Andrej ismét háborúba készül. Ennek egyik döntő oka Natasával megromlott viszonya. Már önmaga elől is fut, menekül. De hogy mennyire erős még Andrejben a (volt) kedvese iránti szerelem, s ugyanakkor mennyire fél már magától, az ismét csak mimikában, gesztusban fogalmazódik meg. Váratlanul megérkezik Pierre, s hogy rendbe hozza a két ember közti kapcsolatot, magával hozza Natasát. Andrej megjegyzése hideg és elutasító: „kontessz, önt már nem vártam". Úgy tűnik, és a jelenet résztvevői hihetik is, le tudta győzni vonzalmát szerelmese iránt. Egyszer talán majd magában is sikerül lezárnia ezt a kapcsolatot. De nem. Megfordul és haraggal, keményen Pierre-re néz. Ez azonban nem barátjának - önmagának szól. A „csak most erős lenni" állapot. Düh van benne, mert már úgy tűnhetett, és magát is ámíthatta ezzel: mindenen túl van, már nyugodt, és ezt másokkal is el tudja hitetni. És lám, mégsem. Hisz hangja Natasához fakóbb és keményebb volt, mint amit egy hozzá „méltatlan, számára nem sokat jelentő" személy érdemelne. Dühös, mert még mindig szerelmes, és dühös, mert még látszik is.

Amit itt Kozák el tudott játszani, már első „szerelmes" jeleneteiben formálódott. Ekkorra Andrej már elvesztette feleségét, túl volt egy háborún, egy se-besülésen: kiégett, csalódott. Erőtlen és egykedvű: nem lát maga előtt saját életének értelmet adó célt. Bemutatják Rosztovéknak, Natasának. Leül, beszélget, és időnként nézi a lányt. Aztán mind gyakrabban, s ha szólnak hozzá, hangja már valahonnan máshonnan érkezik. Nem figyel, nincs igazán ott. Csak Natasa mellett van. Aztán mintha észbe kap-na, egy ideig nem néz Natasára. Mozdulatlanul ül. Olyan történt vele, amit nem remélt, nem hitt. Lassan és boldogan mosolyogni, csodálkozni kezd. Meg van lepve. Szerelmes.

Ezekből a Natasával, Marjával közös jeleneteiből, a ki nem mondott érzésekből kapnak hitelt Natasa megjegyzései is Andrej gyermekkoráról, jelleméről. „Karcsú, büszke fiú, nagyon komoly - nagyon szigorúan nevelt - okos, nagy szemek - de szomorúak, és telve vágyakozással... Olyan szabad és szilaj szeret-ne lenni, mint egy sztyeppei ló..." Ennek a végig megértő, tiszta és sérülékeny, túl sok belső fegyelme miatt ön-maga sorsát nehezen alakító embernek a halála nem váratlan - szomorú.

Balogh Erika (Natasa) partnere tudott lenni Kozák Andrásnak. Ennek bizonyságául egy jelenet. Az első felvonás végén, mikor Andrej *egy* évre külföldre utazik, és Natasa egyedül marad (a színpadon is), hirtelen megijed, rettegni kezd : mi lesz, ha kitör a háború? Egyre görcsösebben zokogva, a nyomasztó félelem súlya alatt megtörve a színpadra borul. Hosszan sír, jajong. A jelenet könnyen patetikussá válhatott volna. (Vagy nevetségessé, mert a narrátor eközben lassú léptekkel a háta mögé állt, és keményen a szemünkbe nézett. Nem volt rá szükség.) De mégis érezzük a lány félelmét, mert benne már a nőt, az asszonyt is sejteni lehet.

Az, hogy Andrej iránt ez a még gyermekkorú lány szerelemre lobbant, nem okozott meglepetést, s benne változást is alig. De már az öreg herceggel való ismerkedési jelenetben, bár végig az öreggel beszélget, Natasa minden szava, mozdulata Andrej nek szól. Korábbi énjéhez képest csak annyi a változás, hogy nyugodt, biztos önmagában, mert van valaki, aki szereti, és akit ő is szeret. Ha lehet, mindig úgy áll, hogy lássa őt, úgy mozdul, hogy figyeljen rá. Mikor pedig Andrejjel annak gyermekkoráról beszélget, ahogyan kedvesét fogja, öleli, már a nőt, az asszonyt látni, azt, akiben oly sokszor ott van egy pici az anyából is. Pedig Natasa itt is „csak" szerelmes, de már a másikat féltő, óvó, annak múltját is magában hordozó társ szólal meg. Aztán megtudja, hogy Andrejnek men-nie kell, és ismét benne van a tiltakozó gyermek is, és ezt követi majd a felnőtt rettegő félelme a háborútól, a társ el-vesztésétől

Említettük, hogy az előadás két részre : egy „piscatori" és egy „tolsztoji" részre vált. De a „tolsztoji" rész sem egységes, s ez a színészi alakítások, szerepértelmezések különbözőségéből fakad. Ebben, és mindjárt a játék kezdetén Nagy Attila (az öreg herceg) alakítása a meghatározó. Illusztrál. Ez a stílus tulajdonképpen megfelelne a piscatori dramaturgiának, de nem az öreg herceg, kiváltképp nem *csak az* ő szerepében. Mivel pedig sem Kozák, sem Gálvölgyi, sem pedig Balogh Erika nem így fogta fel szerepét, és mert az öreg hercegnek a narrátorhoz alig van köze, Nagy Attila alakítása nem kötődik az előadás hangvételéhez. Pedig még az ő szerepe olyan, terjedelme és másokhoz való kapcsolata miatt, hogy lényegesen gazdagíthatta volna az elő-adást. Erre szükség is lett volna, de nem történt meg. Alakítása hangulatteremtő anekdotizálás. Független a mondandótól. Egy rigolyás öregember külsőségek-ben realizálódó alakját kapjuk. (Nagy Attila maszkja sem szerencsés. Messzi-ről látni csináltságát a festéket.) Játéka: a recsegő hang, a szögletes mozgás, a hirtelen hangulatváltások, a dörgő lego-

Kozák András (Andrej), Balogh Erika (Natasa) és Sütő kén **(Rosztova** grófné) a Thália **Színház előadásában (Ikládv** László felvételei)

rombítások, aztán, miközben arca közepére mutat, a felszólítás: itt csókolj meg: többször váltanak ki derültséget, mint indokolt volna.

A már elemzett alakításokon kívül mindegyik szereplőre ez a hangulatteremtő anekdotizálás a legjellemzőbb. Igaz, hogy a narrátorral való kapcsolatuk híján, és mert számukra Tolsztoj művéből eljátszanivaló végképp kevés jutott, más lehetőségük nem is igen maradt. Közülük az, aki csak egy, de jól megválasztott, vissza-visszatérő mozdulattal próbálta megjeleníteni az eljátszandó figurát, és ezzel a legtöbbet nyújthatta, az az Alpaticsot alakító S. Tóth József. Nem az a nagy ötlet, hogy sapkáját -- „bűzös lehelete miatt" - állandóan szája előtt tartja, hogy örökösen hajlongva jár, hanem az, hogy mindig mozog. Mindene: szeme, keze, lába, egész teste a félelemtől. Mert valamit sosem tesz jól, valamiért mindig letolják. Ez a reszkető mozgás nem-csak félelmét ábrázolja, de a megalázottak szüntelen bizonyítási kényszerét: „már itt sem vagyok, sietek, teszem gyorsan a dolgom".

A díszlet (Szinte Gábor munkája) hasonlóan az előadáshoz, hűen követi Piscator instrukcióit. Azokban a jelenetekben, melyek Kis-Mitiscsiben, Rosztovéknál, azaz a tolsztoji történetben játszódnak, a kevés, stílusában jól megválasztott bútor jól segíti a történet bonyolítását. Csak a legszükségesebbek vannak a színen, ezek könnyen mozgathatók; a narrátor utasításainak : ide még egy lámpát kérek stb.: hamar és könnyen eleget lehet tenni. Viszont a piscatori gondolat megvalósítására hivatott térszervezés már problémákat is szült. A sorsszínpad

mely egy lejtősen emelkedő széles dobogó a háttérben - ezúttal nem funkcionált pontosan. Ellentétben a gondolatok közlésére szolgáló előszínpaddal - mely három, a zenekari árok fölé nyúló félkör - nem vált egyértelművé, hogy a szereplőknek mikor kell használniuk. Oka ennek az is, hogy mivel mélységében, de teljes szélességében megfelezi a színpadot, nem lehet az oda való jeleneteket csak ott játszatni (messze van), a ki- és bejárások is nemegyszer ezen keresztül kell hogy történjenek. A lejtősen emelkedő dobogó igazi haszna akkor mutatkozott meg, mikor a rajta elhelyezett bábokkal a terepasztal szerepét töltötte be. Mindenhonnan jól látható volt a modellezés.

Székely Piroskát a jelmezek megtervezése nem állíthatta nehéz feladat elé. Napoleoni háborúk francia és orosz tisz-ti egyenruhái, annak a kornak orosz úri viselete. Natasa ruháinak változásai a lány korát, belső érését mindig találóan követték. A fodros, mintás, kék árnya-latú ruha a gyermeké. (Azt a szükségte

len ötletet, hogy e gyermek a bemutatkozáshoz a játék elején kezében babával jöjjön be, az a szintén felesleges ötlet próbálta feledtetni, hogy a baba ugyanolyan ruhácskában legyen, mint Natasa.) Az egyszínű, fehér ruha már a lányé, aki tiszta, *nagy* szerelemre lobban. Végül eljutunk a sötét tónusú egyenes vonalú ruháig; a kedves elvesztése miatti fájdalomig. Ám mindezek bármilyen más lány ruhái is lehettek volna. Sajátos egyéniséget tulajdonképpen csak Pierre ruhái tükröznének. Az egyetlen, ahol ez nyilvánvalóvá is válik, a háborús megfigyelő öltözék. Többet ártott, mint használt. Ha Pierre jellemének meg is felel, a szituációnak, melyben viselnie kell, semmiképpen sem.

Tolsztoj : Haború és béke (Thália Színház)
Színpadra alkalmazta: Alfred Neumann, Erwin Piscator, Guntram Prüfer.
Fordította: Szántó Judit. *Rendező:* Kazimir Károly. *Díszlettervező:* Szinte Gábor. *Jelmeztervező:* Székely Piroska.
Szereplők: Mécs Károly, Gálvölgyi János, Kozák András, Nagy Attila, Jani Ildikó, Zsurzs Katalin, S. Tóth József, Tándor Lajos, Balogh Erika, Sütő Irén, Orosz István, Mikó István, Benkő Péter, Inke László, Incze József, Forgács Péter, Kollár Béla, Gyimesi Tivadar, Pethes Csaba.

CSÁKI JUDIT

A mesterség ismerete

Békés Pál és Rozgonyi Ádám drámája a pécsi Nemzeti Színházban

Békés Pálról a műsorfüzet -- s ő maga - némileg félreinformál: a magát nyelvtanárnak mondó fiatalember szemérmesen hallgat arról, hogy három regényt, több drámát és színházi bemutatót (Egy *kis térzene* Thália Színház, 1983; *Kétbalkezes varázsló* - Játékszín, 1983) és sok novellát tudhat maga mögött. Író tehát, „hivatásos". Eddig megjelent írásaiban saját korához és nemzedékéhez kissé érzelmesen, a gyerekekhez realisztikus meséken át kedves vidámsággal, örökölt világunkhoz pedig elgondolkodtató, kritikus hozzáállással, áttételeken keresztül, néhol ironikus-groteszk módon közelít. Sokoldalú, érzékeny, s már jó ideje nem pusztán ígéretes tehetség.

Rozgonyi Ádám tényleg filmdramaturg - ez az első „igazi" színházi próbálkozása. Tulajdonképpen ő is professzionistának számít, hiszen szakmája alap-feltétele - optimális esetben legalábbis - a dramaturgiai felkészültség, ami a színműírói pályán is elengedhetetlen.

A Szegény Lázár című darab - amely a szerzők meghatározása szerint „víg játék, fanyar felhangokkal" - a tizenhetedik században játszódik Madridban. Spanyolországhoz, a spanyol irodalomhoz ezen kívül annyi köze van, hogy a főhős - a graciosohagyományhoz híven --a szolga: a szegény Lázár. Valamint annyi : a figurák - legalábbis ahogy azt innen Magyarországról elképzeljük - amolyan déli temperamentummal, bő életkedvvel, nagy hanggal járnak-kelnek az élet sűrűjében, egyszóval spanyolosak. Szándékosan a legismertebb patentek fedezhetők föl bennük és rajtuk; a dráma egyik alapvető jellegzetessége éppen ez a déliesre stilizáltság.

Egyébként természetesen magyar, amit látunk, huszadik századi, sőt mai. Lehet, hogy az állítólagos spanyol ismeretlen mester iránti tisztelet is szülhette ezt a - viszonylag teljes -- szituálást, ki-dolgozott korhoz-helyhez kötést; de sokkal valószínűbb, hogy mindez a játék része.

„Kulturált" darab a *Szegény Lázár*. E színikritikában nem túl gyakran használt jelző jelen esetben szó szerint értendő: a szerzők ugyanis nemcsak a kora-beli spanyol viszonyokkal vannak tisztában, hanem a drámaszerkesztési elvekkel, kompozíciós formákkal, a mesterséggel is. Sőt, ez utóbbi ebben az első közös műben mintha kissé sterilen lenne jelen: a gondosan komponált ritmus, a felvonásvégek, a konfliktusok és megoldásaik s az egész pikareszk szerkezet mind-mind *látszik a* dráma egészén, hangsúlyozottan van jelen a színpadon is. Kétségtelen, hogy emiatt valamelyest elhalványul a spontaneitás, az „önfeledt tehetség" varázsa, a ráérzések, az ihlet szerepe - de legalább nem is dilettáns.

A pikareszk történet epikus jellege komoly tehertétel. Az epizódok közti váltások, a szereplők mozgatása a darab legnagyobb részében tiszta, a fordulatok szellemesek, a humor többnyire vaskos, de sosem ízléstelen. Ez annál is inkább érdem, hiszen a történet egyik szála egy jókora franciaágyban játszódik, amely komoly ügyfélforgalmat visel el dicséretes teherbírással.

Lázár, a buzgó és becsületes szolga híven szolgálja urát, Lopezt, annak reményében, hogy tisztességéért és szolgálataiért jutalmul előbb-utóbb megnyithatja saját fogadóját, ahol aztán szíve szerint tündököltetheti imádott feleségét, a bájos Anitát. Lázár naiv. Anita nem az: a szolgálatban még urán is túltesz, hiszen a szieszta idején a franciaágyban mulat-tatja gazdáját. Ebben a szakmában egyéb-ként is profinak számít, következésképp gyorsan és tökéletesen alkalmazkodik a változó helyzetekhez, s minden körülmények közt megtalálja a számára legalább relatíve jó megoldást.

Lopez, a gazda igazi spanyol nemes, akinek legfőbb álma, hogy bekerüljön az udvarba. Az ilyesminek minden korban és minden formációban ára van: itt egy - az uralkodó ízlése szerint megírt - regény. Lopez ostoba, se fantáziája, se stílusa - ráadásul analfabéta is. Anita ötletét elfogadva írnokot szerződtet, és ráveszi Lázárt, mondja tollba közismerten kalandos életét. A dolgot némileg bonyolítja, hogy Lázár tudomása szerint Lopeznek „gyónja meg" kalandjait, a valóságban viszont a gyóntatószék másik oldalán az írnok ül, mert Lopeznek ez idő tájt Anitával akad sürgős „gyónnivalója".

Az epizódok, Lázár életének főbb állomásai jó jelenetek, ügyes karakterekkel. A szolga egy nyilvánosházban kezdte karrierjét, éppen Anita főnöksége alatt, akivel később - *egy* rosszul sikerült helyettesítési manőver következtében - együtt kerülnek az utcára. Útjaik elválnak, Lázár kalandjai folytatódnak. Előbb egy ereklyeárushoz, majd egy „küldetéses nemeshez" vezet az útja - minden figura mellett Lázár újra és újra össze-ütközésbe kerül a hatalommal és saját, meglehetősen idealisztikus erkölcsi elveivel is.

Az epizódok az egész szempontjából mindössze azt erősítik meg bennünk, hogy hogyan őrzi meg a legszélsőségesebb helyzetekben is együgyű tisztességét, hitét az emberi életben ez a szolga, és hogyan lehetetlenül el minden konkrét helyzetben. Nem életrevaló - adódna a következtetés, ha nem játszana bele ilyenkor az a bizonyos fanyar felhang, hogy az élet miatt nem életrevaló .. .

Az egyes jeleneteknek vannak olyan szereplői, akik a jelenben is részt vesznek a műben; köztük a legjobb a simulékony szépészeti miniszter, aki közvetlen oka volt annak idején Lázár első kidobattatásának, s aki a hatalom képviselőjeként jelenik meg újra és újra a színen. ő diktálja Lopeznek az éppen aktuális kulturális „trendet", az uralkodó ízlését, amely majd csak az uralkodó változásával módosul gyökeresen. A miniszter természetesen marad - mert változik, idomul. Ő példázza végletesen azt, amiről a dráma egésze szól: hogy a gyors alkalmazkodás és a szellemi sötétség olykor „szép" karrierhez vezet. De főleg: stabil, „nyugdíjas" álláshoz .. .

A kalandsorozat utolsó állomásaként Lázár Lopezhez vetődik el, ahol viszontlátja Anitát, akit Lopez - mert számára így a legkényelmesebb - feleségül ad hozzá. Lázár természetesen semmit nem sejt Anita valódi szolgálatairól, mint ahogy Lopez sem sejti, hogy hol és hogyan ismerte meg egymást a két ember. *Mindent* csak Anita tud ebben a házban - ő azonban a dráma alapjául szolgáló gondolatiság legkövetkezetesebb képviselője -, tehát hallgat.

Amikor a cselekmény a jelenhez érkezik, szükségszerűen megszűnik a koherenciát biztosító pikareszk jelleg. Az előadás egyensúlya, ritmusa megbillen, az alaphelyzet klasszikusan bohózativá válik: mi nézők tudjuk mindazt, amit a színpadon kellene tudnia pont annak az egyetlen embernek, aki nem tudja. Az ebből támadó kavarodásokon nevetni lehet ugyan, de ezek már nem azok a „fanyar felhangok", amelyeken korábban nevettünk. A különbség élesen je-

lentkezik például a szépészeti miniszter szerepében, aki korábban az uralkodócsere következtében beállott ízlésváltozásokról elmélkedett, most pedig az ágyban, illetve alatta játszik bújócskát.

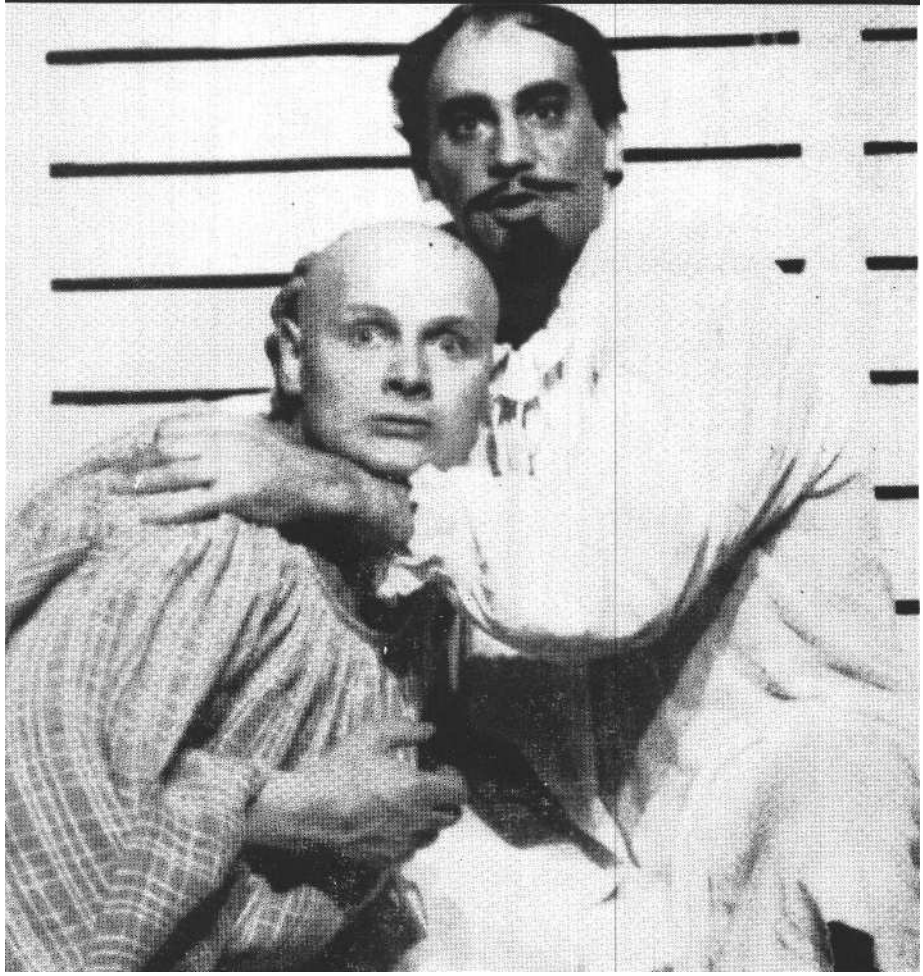
A szereplők mozgatása - annak rendje és módja szerint most már össze kell hozni őket, és közös konfliktusba sodor-ni - ettől kezdve leginkább technikai kérdés. Ilyenkor érződnek különösen sterilen a már említett szakmai fogások: az összefutások és kerülések koreográfiája túlontúl szabályos, színtelen.

Szegény Lázár is háttérbe szorul. Hiába ő a sokszorosan fölszarvazott közép-pont - ott téblából a fölszarvazók között. Mellékszereplővé válik; ami itt nem azt jelenti, hogy tartalmilag lesz *azzá* saját kis életében, hanem pusztán a színpadi jelenléte fokozódik le.

Miközben különféle dramaturgiai „ujj-gyakorlatok" következtében ismét előtérbe lépnek a mellékalakok - Lázár számára is kiderül például, hogy az írnok az egykori ereklyeárus, s hogy a szépészeti miniszter az egykori kuncsaft a kuplerájban, valamint hogy gazdája egykori flörtje Anitával ismét virágzik -, Anita alakja is háttérbe szorul. Míg Lázár életének epizódjaiban mindig világos volt, hogy az egész tulajdonképpen Anítáról és Anitáért szól, itt kettejük addig erős dramaturgiai kapcsolata meglazul. Lázár tudomásul veszi, hogy felesége ágyában ő csak egy a sok közül, de e minőségében a továbbiakban is igényt tart Anita szolgálataira.

A befejezhetetlennek látszó darab itt akár újra is kezdődhetne, folytathatná tovább szegény Lázár életét. Hogy épp itt van vége: tetszőleges, és legfeljebb szakmai-technikai tudásról győz meg, semmint a történet törvényszerű éppígylétéről. Lázár tétován elhagyja a színt, miután ágyba invitálta - szeretői minőségben - a feleségét, Anita némi habozás után elindul utána, és sejtjük: pénzt kér a végén. Kitűnő üzletasszony.

Szegvári Menyhért tisztességesen megrendezte a darabot, kikerülte a legtöbb buktatót, és gördülékeny, sima, tempós előadást hozott létre. Néhány színészi alakítás kiváló. Elsősorban a Lázárt ját. szó Sipos Lászlót kell dicsérni, aki ügyesen fordítja ellenkezőjére tekintélyt parancsoló termetét, mozgását: szánalmas, ügyefogyott ez a megtermett ember. Sipos nagy energiát és rugalmasságot igénylő szerepét mindaddig győzi szuszszal, amíg az írók és a rendező meghagy-



Békés Pál-Rozgonyi Ádám: **Szegény lázár {pécsi Nemzeti Színhaz). Sipos László (Lázár)** és **Kulka János (Nemes)**

ják neki középponti helvét; azután már kissé tanácstalanul ődöng a színpadon.

Kivált hálás, hiszen az egyetlen női szerep Anitáé. Vári Éva - főleg kezdetben - túlhangsúlyozza Anita bujaságát, legfőképp Anita eszének, illetve sajátos észjárása bemutatásának rovására. Pedig Anita a színpadon múltként felidézett nyilvánosházi jelenetben is éppoly számító, hajlékony, „helyzettisztelő", mint később; nem elsősorban kurvának profi, hanem életvezetésében az. Az előadáson Vári Éva játéka fokozatosan nő fel, igazodik a szerephez: egyre árnyaltabb, egyre jobb.

Az epizódok közül a legjobban megírt az ereklyeárusé, a legjobban eljátszott viszont a nemesé, akit Kulka János alakít. Kulka egyébként visszafogottságával üt el a többiek játékstílusától, s épp ezzel irányítja magára a figyelmet. Egy egész emberi sorsot, összetett jellemet mutat meg a nemes tündöklésében és bukásában. Önálló epizódban mintegy „kicsínyítve" mutatja meg mindazt, amiről a darab „nagyban" is szól: testestől-lelkestől egy eszme szolgálatába szegődni bizony nagy könnyelműség, kivált akkor, ha a küldetéstudat megakadályozza *az* embert abban, hogy gyorsan alkalmazkodjék a változó helyzetekhez.

Safranek Károly játssza Granada szépészeti minisztert - a premieren még elég szaggatottan oldotta meg feladatát. Nála tűnik föl leginkább, hogy a karikírozás mértékére nem figyelt. eléggé a rendező; Safranek időnként az előadásból teljesen kilógva kabarér játszik. Pedig szerepének összetettsége s az első-sorban tőle származó „fanyarság" sokkal mélyebb játékot tesz lehetővé.

Karakteres, bár a kelleténél - különösen a többiek játékának intenzitásához képest - halványabb Lopezt formál Újlaky László,

Csík György díszlete - rengeteg lengőajtó s a két oldalon két különböző játéktér - tulajdonképpen jó lenne, ha a színészek mozgása igazodna hozzá. Így sokszor összehangolatlanok, látszólag esetlegesek a járkálások, rohangálások. - a díszlet hol túl hangsúlyos, hol meg indokolatlanul hangsúlytalan.

Békés Pál és Rozgonyí Adám együtt se debütált rosszul. A premieren megérdemelten volt szép siker a *Szegény Lázár.*

Békés Pál-Rozgonpi Ádám: Szegény Lázár (pécsi Nemzeti Színház)

Díszlet, jelmez: Csík György m. v. *Zene:* Károly Róbert. *Rendező:* Szegvári Menyhért.

Szereplők: Sipos László, Vári Éva, Újlaky László, Safranek Károly, Paál László, Pálfay Péter, Matoricz József, Faludy László, Kovács Dénes, Bánky Gábor, Kulka János, Lang Györgyi.

PÓR ANNA

Változatok magyar Electra-témára

Egymást követően két Electra-előadást: Bornemisza tragédiáját Kerényi Imre rendezésében és azt követően Novák Ferenc és Rossa László azonos című táncjátékát láthattuk a Várszínházban, egyazon estén. „Ez a darab olyan egy tőből fakadt, tömör, olyan súlyos, hogy ebbe semmiféle ötletet beleapplikálni nem szabad. Valamit is beleilleszteni, az merénylet lenne a darab ellen" - mondotta Major Tamás 1975-ben, nemzeti színházbeli rendezése alkalmával. „Az előadás maisága egyrészt Szophoklész, másrészt Bornemisza modernségében jut kifejezésre." Major Tamásnak ez a kemény, egyértelmű állásfoglalása hiánytalan bizonyítást nyert az 1975-ben megrendezett sallang nélküli, tiszta vonalvezetésű tragédiaelőadásban. A recenzens véleménye szerint Major Tamás rendezése-nek alapelvei ma éppen olyan támadhatatlanul érvényesek, időszerűek, mint a távolsággal immáron klasszikus színháztörténeti példaképpé magasodott előadása idején. Most, majd tíz év elteltével, mégis érdekes kezdeményezésnek látjuk Kerényi Imrének és alkotó társainak, Novák Ferenc koreográfusnak és Rossa István zeneszerzőnek a Bornemisza-mű-vet más oldalról, a népköltészet és folklór világa felől megközelítő rendezését.

Kerényi ezúttal alapvetően szembekerül Major azon elvével, hogy a darabból elvenni vagy hozzáadni bűn. Major Tamás ugyanis egyedül a szövegből kiindulva, azt a maga teljességében alázattal tiszteletben tartva, egy sor húzás nélkül ragyogtatta fel a művet. Kerényi Imre ezzel szemben részben kissé húzva, részben hozzáadva, arányokat, hangsúlyokat módosítva a *Csiksomlyói* passióban siker-re vitt sajátos rendezői irányzata szemszögéből formálta át a drámát. Alkotói módszerénél Bornemiszára utal, aki a maga (alapjában eredeti magyar művé változott) Electra-fordításáról azt vallotta: „jóllehet az játéknak szebb voltáért sokat hozzáadtam és másmódon rendeltem". Kerényi és alkotóközössége e gondolatot folytatva építi fel elképzelését: „Hisszük, helyesen úgy járunk el, ha nem egy régmúlt görög történetet ábrázolunk, hanem a magyarság sajátos világát mutatjuk be, belehelyezve a művet a mindig jelen lévő folklór valóságába. Az a szándékunk, hogy valóban *Magyar Elektrát* mutassunk be ezen az estén."

A rendezés felől nézve a két színházi előadás alapelvei valóban ellentétesek, ha viszont más oldalról a befogadók, a hazai ízlésfejlődés szemszögéből tekintjük a két bemutatót, akkor úgy tűnik, talán mégis egyazon ízlésfejlődési áramlat folyamatos kibontakozása tette lehetővé mindkettő megjelenését a Nemzeti Szín-ház színpadán. Major Tamás előadása a hetvenes évek közepén a hazai színjátszás régi adósságát törlesztő jelentős tett volt. Először vállalta ugyanis hivatásos színház hazánkban Bornemisza XVI. századi eredeti szövegének előadását. Az eladdig a korabeli közízlés által előad-hatatlannak tartott szöveg, mint tudjuk, fél évszázadon át Móricz Zsigmond át-iratában vált ismeretessé. *A Magyar Elektra* elnevezést is tőle vette át a színházi tradíció. Major Tamásé a felismerés ér-deme, hogy megérett az idő az archaikus szépségű eredeti szöveg befogadására, mi több, ez közelebb áll ma hozzánk, mint nagyszerű első propagátorának, Móricz Zsigmondnak simább nyelvű, korhozkötöttebb átirata. Azóta még csak szélesedett az ízlésváltó folyamat. Mindennapi kenyerünkké vált Bartók puritanizmusa. Országszerte sokasodik a régi magyar hangszereket és archaikus moldovai csángó dallamokat megszólaltató fiatalok tábora. Ifjúságot vonz napjainkban a Károlyi Biblia-fordítás színpadi előadása. Világjelenség a hagyományápolás és folklorizmus feltámadása. Másfelől pedig robbanásszerű áttörés ment végbe színház és tánc közeledésében az elmúlt években. A színész mozgáskultúrája, tánc- és énektudása ma már magától értetődő, „conditio sine qua non". *A Csik-somlyói passió* és *a Kőműves Kelemen* meg-jelenése óta eltelt időben szinte minden-napos a tánc és a pantomim részvétele a prózai színházakban. (Elég talán a nyugati dzsesszbalettnek a Madách Szín-házba való váratlan betörését *[Macskák]* vagy a Bartók-Pantomimnek Zalaegerszegen való megjelenését említenünk. Nem beszélve a rock-, a gregorián zene és a magyar folklórból megszületett magyar rockoperának, *az István, a király*-nak ezres tömegeket vonzó összművészeti produkciójáról.)

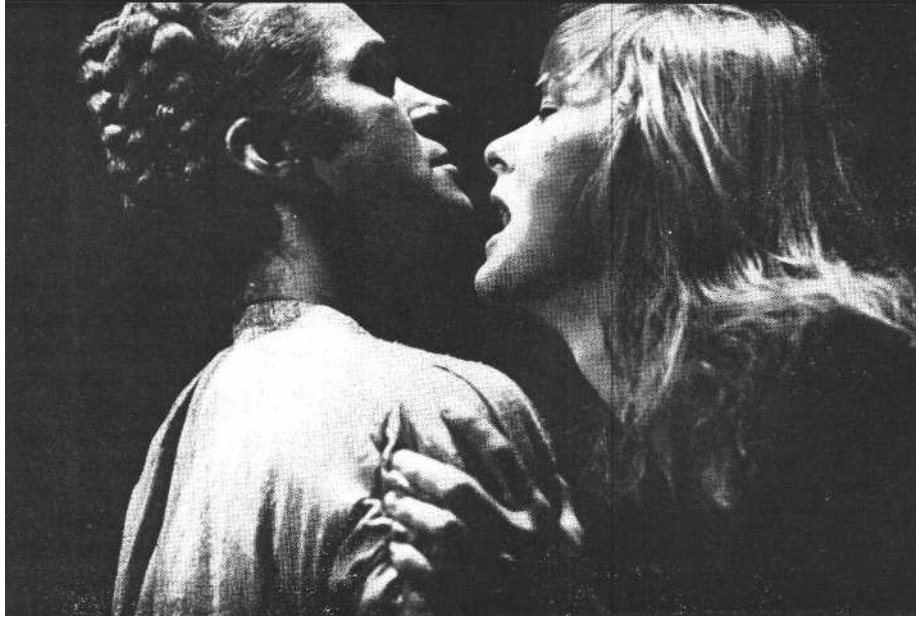
Ebben a kettős koordináta-rendszer-ben, a hagyományhoz való vonzalom

Bornemisza Péter: Magyar Electra (Várszínház). Bubik István (Aegistus), Czibulás Péter (Parasitus) és Hámori Ildikó (Clitemnestra)

és a mozgásszínház előretörésének kettős áramában elhelyezve szinte már törvényszerűnek is tűnik, hogy Kerényi imre úgy érezte: megérett az idő - a társadalmi igény - arra, hogy kísérletet tegyen a XVI. századi Bornemisza-mű folklórkapcsolatainak felmutatására és egyben arra is, hogy a Nemzeti Színház kaput nyisson a hazai játékstílus kimunkálásán fáradozó alkotóközösség jeles vállalkozásának.

A műnek a népköltészettel való rokonítása csakugyan vonzó gondolat, hiszen a tragédia hivatott kutatói Móricz Zsigmondtól Klaniczay Tiborig és Nemeskürty Istvánig több ízben is utaltak ilyesfajta kapcsolatokra. Móricz lelkesülten beszélt a népköltészet ragyogó futamainak felcsendüléséről az „Örülj, vigadj, asszonykodjál" szöveg olvasásakor. A XVI. századi nehéz sorsú prédikátor a reformáció nagy népmozgalmával hozza összefüggésbe *az Elektra*-téma politikai kérdését. Antifeudális szemlélete is kétségtelen. Oresztésznek az elnyomott népet kell a zsarnokság alól felszabadítani. A Chorus pedig biztosra veszi, hogy a „szegények istene" lesújt a zsarnok gyilkosra. Nemeskürty István Bornemisza nyelvéről szólva megjegyzi, hogy a humanista műveltségen nevelkedett bécsi diák az 15 5 8-ban megjelent Electra-fordításánál Cicero tanításai mellett Luther Márton tanításait is követve szándékosan kereste az egy-szerű embereknek a „piacon ellesett" nyelvét, és a tragédia alakjainak jellemzéséhez tudatosan vegyített nyers paraszti fordulatokat. Mi több, Bornemisza később, 1573 és 78 között kiadott prédikációs gyűjteményei, a *Postillák* és az *Ördögi kísértetekről* ugyancsak tele van-nak folklorisztikus elemekkel. Koránt-sem megalapozatlan tehát ez a rendezői elgondolás.

Am amíg a *Csiksomlyói passió* esetében a folklórral való megközelítés szinte magától értetődő telitalálat volt, addig a Szophoklész-fordítás esetében már nem ennyire kézenfekvő -- eleve ön-kényesebb - a hasonló rendezői mód-szer alkalmazása. A passiójáték társa-dalmi környezetében a népi szemléletet hangsúlyozó folklórba ágyazottság, a zenés és táncos szertartásos játékmód hagyományosan adott volt, szinte már „csak" fel kellett fedezni. Ének és tánc beleszövése szerves egységgel felépített művet hozott létre. Névtelen paptanárok szerteágazó darabváltozataiból, töredékekből dramaturgiai bravúrral ösz-



Hámori Ildikó (Clitemnestra) és Kubik Anna (Electra) a **Várszínház előadásában**

szefogott, adekvát stílusban előadott ünnepi népi játékot láthattunk. Emitt Bornemisza művénél viszont eleve más előjellel indult a hasonló alkotómódszerrel való átdolgozás. A XVI. *századi* magyar humanizmus és reformáció szellemét hordozó egységes remekműnek, a Szophoklész és Bornemisza zárt dramaturgiai rendszerében szerkesztett tragédiának áthangszerelésére történt ez-úttal kísérlet.

A hazai játékstílus útjait kutató újabb nagy vállalkozás során az ókori tragédia, a reneszánsz és a református prédikátor-irodalom egységéből született színmű hármas egységéből a rendezés tudatosan kiszűrte a „régmúlt görög történet"-hez, tehát az antik tragédiához közelítő vonásokat. Bornemisza magyarító tevékenységét továbbgondolva, az alapszöveget (kisebb módosításoktól eltekintve) megtartva a magyar folklór nemes anyagával, zenével, tánccal, a szokásrend és szertartás elemeivel átszőtt új minőséget hozott létre, s a hazai református prédikátorirodalom népi szín-játékkal bemutatott erkölcsi példázatainak stíluskörébe helyezi a drámát.

Szép az első hangütés. A rendező a művet megelőző pantomimikus játékban eljátszatja, eltáncoltatja a tragédiát megelőző eseményeket: Agamemnon király meggyilkolását. Kitűnő a gondolat. Az ókori görög néző benne élt a közösség teremtette mítoszok világában, a mai néző számára korántsem ennyire közismert a történet menete. Maga Bornemisza is, tudjuk, szükségét érezte, hogy elöljáróban ismertesse az „Egész játéknak derék summáját". A szervesen illeszkedő előjáték megvalósítása is remekbe szabott.

Az első látvány, Götz Béla színpadképe, már tudatja velünk, hogy ezúttal Major Tamás rendezésének súlyos puritán világától merőben eltérő, sejtelmes, mese- vagy balladaszerű, líraibb megjelenítéssel lesz dolgunk. Színes üvegablak háttér előtt sűrű fémlánc függöny keretezi a játékteret. Az orkeszteren áthelyezett pallón közlekednek a szereplők a közönség háta mögött elképzelt palotába. Az indítást kemény pengésű dorombhang adja. Innét indul a rituális drámai szertartást idéző zenekíséretes néma előjáték, a középpontban Fülöp Viktor ércbe öntött magyar hős szobrok méltóságát idéző Agamemnon-alakításával.

Az előjáték során a rendező megismertet bennünket az előadásban érvényesített szimbólumrendszerével. Ez többrétűen összetett: egyrészt a passiójátékban kimunkált, népzenei képzettársítások, másrészt az Odry Színpadon bemutatott Shakespeare-Dürrenmatt: *János király* kitűnő előadásában alkalmazott eszközöknek, tárgyi szimbólumok-nak összekapcsolásából építkezik. A szín-tér közepén hatalmas fatuskó áll, rajta fejszével fejeket vágnak. A hatalomváltás visszatérő eszközeként megjelenő fejsze a *János* királyban megismert, vödrökbe hulló fejek jelképének mintegy rusztikusabb mása. Am az ehhez kapcsolódó különös költői lebegést a gyermekdalok népi szürrealizmusa hozza a játékba. A passióelőadásban a „Koszorú, koszorú, mért vagy olyan szomorú" kezdetű gyermekdal vissza-visszatérő Golgota-motívumként nyert különös drámai funkciót. A rendezőhármasnak az a módszere, hogy régi gyermekdalaink-nak az emlékezet alá süllyedt történelmi, drámai foszlányokból alkotott szinte megfejthetetlen szövegeinek rejtélyes képeit szimbolikus hatású dramatikus funkcióval szólaltatják meg, ezúttal is páratlan pillanatokat teremt az előjátékban. Ilyen az is, amikor a gyilkosság után a zord üres térben magányosan megjelenő apró Electra kristálytiszta gyermekhangon énekelni kezdi a „Já-

rok egyedül, félek mindentől, király asszony kit adsz mellém..." kezdetű játékdalt. Elrejti a rönkön maradt hatalmas fejszét, és Agamemnonnak porba gurult pecsétgyűrűjét magasba emelve folytatja az ismert éneket: „Ezt keresem, ezt szeretem, ezt ..." A bűnöket meg-torló, igazságtevő jövő nemzedék távolabb mutató szimbóluma. A Shakespeare-levegőjű magyar királydráma látomását előre vetítő nyitány meggyőzően készíti elő a tragédia első felvonását, Aegistus és Clitemnestra királynő, a gátlástalan gyilkos oligarchapár bemutatkozását. Már teljesen kész portréval ugorhat be a trónbitorló zsarnok örömittas győzelmi mámorában Bubik István. *Győzi* atlétatermetű megjelenéssel, dinamikával, tánctudással ezt a sodró tempójú fortissimo indítást. Valójában mégis Clitemnestra - Hámori Ildikó - belépőjével csap meg a tragédia szele. Hámori Ildikó kitárt karokkal rohan le a magasból, az elszabadult ösztönök romboló ereje árad gyönyörűen felhangzó szövegéből: „Legyen istennek hála pedig megmenekedtem az Agamemnontól, az én aggeb férjemtül, ki zabolán akar vala tartani." A színésznő a lenyűgöző erejű indítás hatását végig tartja, fokozza ellentétekkel, árnyalja a tragédia meneté-ben mesterien felépített alakításában. Szöveg, mozgás, ritmus egymást erősítő hatását élveztük Bornemisza legsajátabb alakjának, a talpnyaló Parasitus szerepében színre lépő Czibulás Péter ravaszrókaszerű táncos jellemzésében.

Innét azonban lelassul a nagyvonalú indítás ritmusa, tempója. Epikus hömpölygéssel induló életkép következik, amelyben megismerjük Aegistusnak a szövegben meghirdetett dőzsölő udvartartását. „...lantos, hegedűs... trombitás, számtalan legyen... urakat ajándékozok ... minden úgy féljen, úgy tiszteljen, mint királyt..." Az ünnepélyes előkelőséggel induló lakodalmi képben a dermedt népet pénz- és kolbászhajigálással lekenyerező zsarnok döbbent rettegése hirtelen mestersége-sen gerjesztett vad duhajkodásba, dőzsölésbe csap át. Közben a gyermek-Electra titokban megszökteti a Mester segítségével a kis Orestest. Ez a szín-pompás gazdagsággal megvalósított zenés, táncos jelenet ezúttal, úgy gondoljuk, mégsem éri el a kívánt drámai hatást. Lélektanilag értelmez és megvilágít, de minthogy arányaiban túlnő eredeti funkcióján, megbontja a tragédia tömör szerkezetét, széthúzza a dráma feszesen indított menetét. Az elhangzó rigmusok, táncszók nem egyeznek az archaikus szöveg ritmusának lejtésével, stílusával. Ettől eltérő képzettársításokat idéznek fel.

Kerényi Electra-látomása világos, egységes. Eltűnnek a görög tragédia szimbolikájára, koturnusokra, szophoklészi monumentalitásra emlékeztető nyomok. A népmese, a ballada világába kerül át az erkölcsi példázatot hordozó történet. A fakó kék darócingben megjelenő fiatal Electra (Kubik Anna) nem az erkölcsi világrend fortissimo harsonája, hanem inkább a népmesék szegény *árvája, a* gonosz mostohától sanyargatott Hamupipőkék világából lép elő. A rendező egyébként Electra első jelenetét Bornemiszától eltérően nem a gyilkosságot közvetlenül követő napra, hanem a húsz évvel későbbi időszakra helyezi. Igy nem kell a darab során megöregednie, és elkerülhető a megkeményedett, megkeseredett fanatikus megszállottá vált monumentális, szimbolikus Electra alak színpadi megjelenítése. A mind-végig fiatal lányként megjelenő Electra jajongásai, „az nagy méltatlanságot kiáltó" átkozódásai ebben a közegben mintegy a balladai meggyalázott, elárult Mónár Annák „fürdővized vérré váljon, törülköződ lángot hányjon" átok formuláinak világában maradnak meg. A szerep legnagyobb buktatóit, a színészi játék közismert próbatételét jelentő szinte végeszakadatlan jajongásait ebben a felfogásban líraibb népi sirató-dal helyettesíti. Athangolódott a Mester alakja is, vesztett jelentőségéből. Már nem a végső erkölcsi tanulságot, intést megfogalmazó prédikátor, hanem (akárcsak Szophoklésznél) egyszerűen Agamemnon király hűséges szolgája, a királyfi nevelője. A prédikátor szerepét a rendező ugyanis kiemeli a darabból, és magát Bornemisza Pétert a játék elején és végén mintegy narrátorként, játékmesterként szerepelteti. Ivánka Csaba tökéletes hitelességgel, meggyőző erejű légkört teremtve mondja el „Az játékba elöljáró beszéd" és „Az játék után való hálaadás és intés" során elhangzó erkölcsi tanulságot. A Mestert Ferenczy Csongor játékos, táncos megformálásában furfangos népi alakként ismerjük meg, aki népi mesemondóként adja elő Orestes halálának történetét. Ez viszont a mű lényegét érintő változtatás. Ezzel az áthangolással a Mester ugyanis már nem a darab erkölcsi tartópillére, a távolabbra látó államférfi; elmarad a Mester politikai mondandót hordozó befejező, intő szózata, amelyben megfogalmazódik Bornemiszának bizonyos aggodalma, Szophoklész befejezésén túlmutató kételye a jövő felhőtlenségét illetően.

Úgy látjuk, hogy a magyar népi színekkel való áthangolás általában nagyobb gond nélkül keresztülvihető a görög tragédiától eltávolodott, vagy ott eleve nem is szereplő alakoknál, mint Czibulás Péter tánccal, komikummal jellemzett aljas, túlélő Parasitusa, vagy Pápai Erzsi füvekkel vajákoskodó bölcs öreg parasztasszony Chorusa vagy éppen Bubik István Turi Dani-kiállású gonosz Aegistus királya esetében. A népmesei hangütés viszont megtorpan a görög mítosz legsajátosabb mélységeit feltáró borzalmaknál: az anyagyilkos Orestes jellemzésénél. Nehéz elfogadnunk az anyagyilkosság előtt Electrával és a Chorussal általvető csárdást táncoló anyagyilkost. A görög tragédia átsugárzása ezen a ponton úgy látszik ellenáll a folklorizáló táncos megközelítésnek. A népmesében igazságot teremtő ifjú hős, de akár még a népi forradalmár betyár sem igen szokta szülőanyját meggyilkolni. A pogány istenek kegyetlen parancsa nem nagyon fér bele a magyar folklór erkölcsi világképébe. Ha itt gyengül a játék meggyőző ereje, erről mit sem tehet a szerepre egyébként alkalmas fiatal Funtek Frigyes.

Máskor lenyűgöző hatásokat teremt a folklór. Gyönyörű a balladai hangulatú látomás Clitemnestra vészjósló lidérces álmának pantomimikus megjelenítésénél. A fémfüggönyök mögött sejtelmesen megjelenő halott Agamemnon és vele Orestes és bosszúálló híveinek egész tábora, a befejezésben majd az apoteózissá változó mementó viszont shakespeare-i pillanatokat teremt. A népzene szépsége átszövi az egész játékot. Hitelesen szólal meg a kétszólamú sirató, amikor Chrisothemis (Kováts Adél) Bornemisza eredeti szövegével fennhangon siratja bátyját, Orestest, miközben Pápai Erzsi (Chorus) népi siratóénekkel halkan kíséri.

Szellemes Czibulás Péter utolsó jelenete is, amikor a gyilkosság megtörténte után Parasitus új urának, Orestesnek kegyeit keresve megkezdi az új lakomát indító táncos csujogatóját. Am új gazdája néma zárkózottságát látva, száját tátva, kezelába fennakadva megáll, majd boszszús csalódottsággal távozik. A tett szükségszerű volt, de nem követi dáridó.

A bűnben fogant hatalom szükség-szerű pusztulásáról, a népelnyomó zsar-

nok megölésének jogosságáról szól Kerényi Imre erkölcsi népi példázata. A helyreállított igazságos világrend győzelmiét hirdető allegorikus záróképben Agamemnon Orestes fejére helyezi a koronát, ez viszont Electra fejére teszi a szimbolikus koszorút, majd Agamemnon palástjába burkoltan vonul a palotába a testvérpár, szinte tündérmesébe illő befejezéssel. A sűrű láncfüggöny mögött még ott látjuk Agamemnonnak magasba tartott karokkal, mintegy hálaadó szobor-ként állva maradt alakját. A Mester intő, kétkedő szavai elmaradnak.

A szünet után kerül színre Novák Ferenc és Rossa László műve, *a Magyar Electra* - táncban elbeszélve. Novák Ferenc a magyar és a környezetünkben élő népek folklórjával megfogalmazott táncjátékában az egyéni és társadalmi bosszú kérdését feszegeti. *Az Elektra*-motívum megfogalmazásával arra a súlyos kérdésre keresi a választ, „ki és mi-kor állítja le végre a sújtásra emelkedő karokat". A „délkelet-európaiul" el-mondott tragédia befejezésében a mitológiai testvérpár útjai elválnak egymástól. Orestes már egy kiegyensúlyozottabb világ felé vezeti népét, miközben a Mester lefogja a továbbra is őrjöngve bosszút libegő, mindenki megbüntetését követelő Electrát. Ezt követően hangzik el Bornemiszának (Ivánka Csabának) az erkölcsi tanulságot összefoglaló, a játék után való *Hálaadás és intés* című záró szózata. Novák Ferenc tömören megfogalmazott táncdrámájának gondolatmenetében tehát Gyurkó László *Szerelmem,* Elektra-drámájában felvetett kollektív felelősségrevonás másfajta vetülete kerül előtérbe. A szereposztás nagy nyeresége, hogy Agamemnon és Clitemnestra szerepében balettművészetünk két rendkívüli egyéniségét, Lakatos Gabriellát és Fülöp Viktort láthattuk *újra* együtt megjelenni. A színházi este két tragédiaváltozatát összekapcsoló Fülöp Viktor egyéniségének szín-padi sugárzása ezúttal is monumentális Agamemnont teremt. A magyar történelmi férfitáncot felvillantó néhány rövid pillanata felejthetetlen. A két hírneves balett-táncos mellett kitűnően szerepelt a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének robbanó dinamikájú fiatal táncos gárdája. Különösen sikerültnek láttuk Gantner István gúnnyal-komikummal jellemzett Parasitusát. Hittel teli oda-adással táncolt valamennyi szereplő. Bangó Erzsébet szenvedélyes Electra, Szögi Csaba szép kiállású, intelligens

Jelenet a Magyar Electra táncjáték-változatából (középen: Fülöp Viktor mint Agamemnon) (Ikládv László felvételei)

Orestes. A sötét tónusú táncjáték a női karnak balkáni többszólamúsággal felhangzó megragadóan szép énekével indul. A feszültséget, dinamikát sűrítő táncjáték egyik szellemes komikummal ellenpontozó jelenete az újonnan kialakuló társadalmi formációba minduntalan bekapcsolódni igyekvő, több ízben eltaszított, végül is kullancsként vonszolt Parasitusnak találó társadalmi jellemzése. Ha az áttekinthető dramaturgiával szerkesztett, belső fűtöttséggel előadott táncdráma mégis hiányérzetet hagyott bennünk, annak egyik fő oka nyilván abban is keresendő, hogy a kitűnő táncegyüttesnek szinte lehetetlen lélektani helyzetből kellett a közönségért megharcolnia. Szophoklész és Bornemisza formátumú vetélytársak után lépett porondra azonos témával. Mi több, Novák koreográfiája eleve nem tarthatott számot a váratlanság vagy a meglepetés színpadi hatására sem, hiszen kitűnő táncos ötleteinek, rendezői eszköztárának, így például Rossa László és a Hegedős Együttes jóvoltából megszülető gyönyörű zenei hatásoknak legjavát is sokoldalúan megismerhette a néző az előző felvonás során.

Összefoglalva: magas hőfokon elő-adott szuggesztív színházat láthattunk. Az alkotóközösség nagyszerű fegyver-ténye, hogy a magyar és délkelet-európai folklór tudományos hitelességgel fel tárt értékeit beemelik a magyar színházi kultúrába. Az új utakat kereső magyar színjátszás felmérhetetlen nyeresége ez a hagyományos értékek és a korszerű, nemzetközileg kialakult módszerek szerves egyesítésére való törekvés. A művészi ihlettel, határozott irányú célratörő munkával létrehozott produkcióban az történhetett, hogy az alkotógárda a kifogyhatatlan kincsesbánya bűvöletében a bőség zavarával küzdve ezúttal talán többet is adott az eredeti tragédiához, mint amennyit az arányok megbírtak.

Bornemisza Péter: Magyar Electra (Várszínház)

Színpadra alkalmazta: Kerényi Imre. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Díszlet:* Götz Béla m. v. *Szcenikus:* Bakó József. *Jelmez:* Füzy Sári m. *v. Zeneszerző:* Rossa László. *Koreográfus:* Novák Ferenc. *Rendező:* Kerényi Imre.

.*Szereplők:* Fülöp Viktor m. v., Bubik István, Czibulás Péter, Hámori Ildikó, *Ku*bik Anna, Kováts Adél, Pápai Erzsi, Funtek Frigyes f. h., Ferenczy Csongor, Ivánka Csaba, Garay Viktória, Pechap Eszter.

Rossa László-Novák Ferenc: Magyar Electra (Várszínház)

Díszlet: Götz Béla *m. v. Szcenikus:* Bakó József. *Jelmez:* Witz Eva *m. v. Rendező, koreográfus* Novák Ferenc.

Szereplők Fülöp Viktor m. v., Kugel Zoltán, Gantner István, Lakatos Gabriella m. v., Bangó Erzsébet, Szögi Csaba, jászberényi Eva, Turóczi Tamás.

DÉVÉNYI RÓBERT

Egy mimes Electra

Móricz Zsigmond 1940-ben részletesen beszámol a Kelet Népében, miként és miért szánta el magát, hogy drámairodalmunk első remekét, Bornemisza Pé*ter Magyar Electráját* átdolgozza. A mű 1923-ban bukkant fel egy góthai könyv-tárban, és hamarosan facsimile kiadásban került közkézre. Ezt olvasta Móricz 1929 telén, és mint írja: „felgyullasztva a Bornemisza szövegétől, elhatároztam, hogy mai színpadra alkalmazom. A darab szerkezetileg *nem látszott használhatónak, bár el tudom képzelni, hogy ifjúsági előadásban, a maga primitívségében még nagyobb hatása lehetne, mint így feldolgozva".*

A darab szerkezete nyilván azért tűnt ormótlannak, mert szokatlan volt, semmiképp nem illeszkedett a dobozszín-pad, a cselekményépítés, a drámatagolás általánosan egyetemesnek vélt sablonjaiba. A művelt közízlés ilyen mérvű provokálását - ezt Móricz szerzőként, kényszerű megalkuvásai révén a saját bőrén tapasztalhatta - egyetlen színház sem vállalta volna. Móricz tehát megkísérli a szophoklészi szövegek transzplantációjával a görög tragédiáknak a magyar színpadokon otthonosabb formai imitációját, afféle klasszikus darabot létrehozni. Ezáltal mintegy felerősítette Bornemisza dramaturgiájában az európai dráma fejlődésvonalába, a humanista-reneszánsz színház irányába mutató tendenciákat. De ugyanezzel a művelettel legyöngítette, elcsökevényesítette provinciális egyediségét, lecsiszolta középkorias nyerseségeit.

A Közgazdasági Egyetem amatőr társulata (VIII. Tanulmány Színházi Csoport) érdekes próbáját nyújtotta a móriczi gondolatnak. Somogyi István rendező olyan produkciót hozott létre, amely nem pusztán visszatér az eredetihez, hanem beavatkozásaival döntően a darab középkoriasságát juttatja érvényre. Szívósan keresi, és ha készen nem találja, hát gazdag képzelőtehetséggel rekonstruálja azokat a színjátékformákat, amelyeket a XVI. század reneszánsz színháza a népi-vallási hagyományokból megszüntetve őrzött meg. A tájékozódást megkönnyíti, hogy e „középkoriasságot" a kortársi magyar amatőrizmus bizonyos stílusjegyei is előszeretettel közvetítik. (Nem szabad elfelejteni, hogy hosszú évszázadokon keresztül a nem hivatásos színjáték képviseli a színházi magaskultúrát, és a hivatásos színművészet tengődik az éppen hogy megtűrt „undergroundként".)

Ilyen párhuzamosságnak tekinthető mindjárt a produkció úgynevezett közösségi előadásmódja. A művészi feladatok nem hierarchizáltak, mindenki mindig színen van, ha az imént kórustag volt, a következő mozzanatban már elbeszélőként vagy protagonistaként alázkodik a közös célhoz, hogy az Atreidák végromlásának példabeszéd-világosságú történetét elénk tárja. De ugyanebbe a stíluskörbe sorolható az is, hogy a játék résztvevője nem átlényegül, hanem felvállalja változó szerepeit, a szemünk láttára nyilvánosan öltve fel - vagy téve le - az ábrázolandó figura jelkép erejű rekvizitumait (kellékek, maszkok).

Somogyi István rendezői elképzeléseinek eredetisége abban van, hogy e külsőségeket egy hangsúlyozottan nem verbális színház szolgálatába állítja. Az ötlet az első pillanatban szentségtörés-nek tűnik. Bornemisza drámai nyelve párját ritkító csúcsteljesítmény, kifejező-ereje, látomásossága, lélegzetszegő robosztussága mind a mai napig felülmúlhatatlan, Petőfi mondását is átalakítva: a nyelv-„teremtés másik fele". Mi indokolja tehát, hogy éppen ez, a legerősebb hatáseszköz szoruljon a háttérbe?

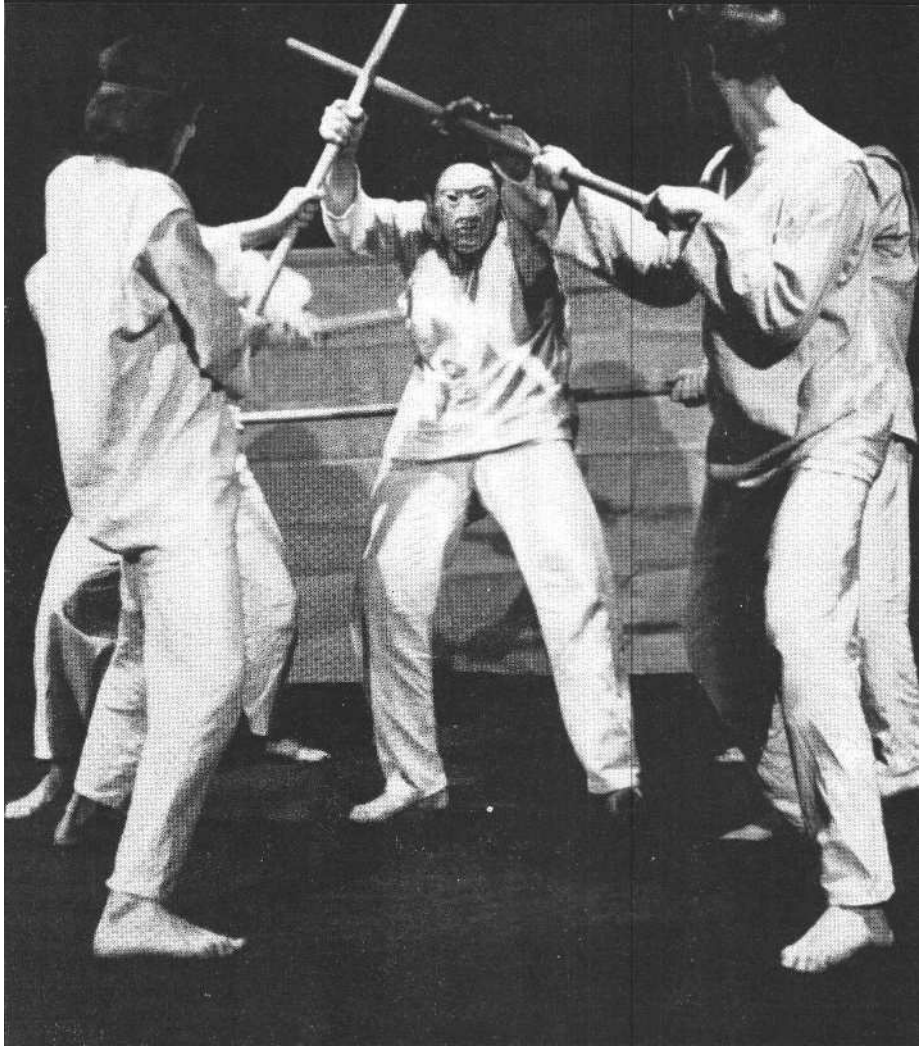
Somogyi abból indul ki, hogy a középkori színház *ab ovo* nem irodalomcentrikus. Nem is lehet az. A szöveg szájhagyományozott, az irodalmi forma többnyire az elhangzó textus lejegyzése, rögzítése. A cselekménynek tehát nem a dialógus, hanem sokkal inkább a kép, a látványmozzanatok sora a hordozója. Ez a vastörvény logikusan következik a középkori színjátéktípusok popularitásából (a színház afféle Biblia pauperum, az írni-olvasni nem tudók „képregénye"), de a sajátos játékhelyekből is. Természetesen nem arról van szó, hogy Somogyi összetéveszti a *Magyar Electrát* egy passiójátékkal vagy moralitással. De joggal feltételez a két kultúra határmezsgyéjén álló Bornemiszáról ambivalenciát. Hogy amíg egyfelől humanistaként, a commedia erudita és a színjátékos hitviták eszményeit követve adott eddig nem ismert elsőbbséget az irodalmi drámaszövegnek, a szerkezetben inkább a populáris, tehát játékközpontú ábrázolásmódhoz alkalmazkodott.

A játékmozzanatok felerősítése azáltal megy végbe a VIII. Tanulmány Színbáz Csoport előadásában, hogy a legfőbb kifejezőeszközzé egyfajta mimézis válik. Az előadók tulajdonképpen mimesek, akik ha dialogizálnak is, elsősorban stilizált testtartásukkal, a tánchoz közelítő mozgásukkal jelenítik meg az ábrázolandó figurákat. Ugyanakkor nem mond-hatók pantomimeseknek, mert amit látunk, nem némajáték, a gesztusokhoz dialógusszövegek is kapcsolódnak (alább kiderül, miért fejezem ki magam ilyen bonyolultan), valamint hiányzik a pantomim kanonizált jelképrendszere is. E mimetikus megközelítésben a figurákat szoborszerűen sűrített, fixált testtartások jellemzik, amelyek eleve lehatárolják a lehetséges mozgások, illetve gesztusok körét. Electra esett vállai például a szenvedés, a megaláztatás testi „epitheton ornans"-aiként hatnak, és ezt a szándékolt bemerevülést a mozgások egy pillanatra sem engedik feloldani. Hasonló állandó képi cégér Aegistus kidüllesztett mellkasa vagy Parasitus csúszó-mászó görnyedtsége. Ez a jelrendszer a minuciózus lelki-érzelmi folyamatok ábrázolását éppen úgy kizárja, mint a maszk az arcjátékot, vagyis a középkori demonstráció egyik fontos követelményének tesz eleget: nem csupán a típust, de a jellemvonást is változtathatatlan látványelemként idézi a közönség emlékezetébe.

Említettük már, hogy a mimes közlésmód szövegmondással is párosul, ha nem is egészen a mi mai színházi fogalmaink szerint. Az előadásban több olyan jelenet van, amelyben a mimes mozzanatokat Bornemisza dialógusai kísérik, azaz a figurák mintegy megkettőződnek: a kórus egyik tagja mondja a szöveget, míg az egyidejű táncos megjelenítés a mimes feladata. E megoldás a középkori pantomim-oratórium érdekes műfaját éleszti fel, amely pantomimmel illusztrált szövegmondást (vagy recitálást) jelent. (Ide sorolható például Krúdy: *Az arany meg az asszony* című egyfelvonásosában a zsoldost elragadó ördögről szóló elbeszélés, amit két mimes tesz némajátékával érzékletessé.) De amíg virágzása idején a pantomim-oratórium önálló epikus-drámai műfaj, amely nem keveredett más megoldásokkal, Somogyi végül is összeházasítja a drámával, vagy-is a mimeseknek egyben a figura szövegét is a szájába adja. A váltás indítéka nem világos, talán gyakorlati okai lehettek, de az is feltehető, hogy a rende-

zés ezzel a brechti értelemben vett historizálásnak nyújtott teret. Aegistusnak és Clitemnestrának az Agamemnon-gyilkosságot követő hatalmi kéjelgését előbb a kórus két tagja dialogizálja, és csak később veszik át e funkciót maguk a mimesek. Ez talán arra utal, hogy e szövegek széleskörűen ismertek, idézet-jellegűek, a szájhagyományozott vallási képzetek közkincsévé váltak. Hasonló a helyzet Electra bosszúmonológjával, amelyhez érdekes kontrasztként éppen a Clitemnestrát alakító szereplő kölcsönzi - természetesen ugyancsak a kórustag pozíciójában - a hangját.

Hangsúlyozni szeretném, hogy az elhangzó drámai dialógusok sem teszik a jeleneteket szóközpontúvá, a verbalitás nem ragadja magához a vezérszerepet. A szöveg csak kiegészítő információkat nyújt, árnyalatlanul közöl, és sem-mi esetre sem pszichologizál! Ezt a lefokozódást sajátosan segíti a játéktér anyaga. A szereplők a passzív várakozó vagy a kórustag minőségében egy üreges emelvényt állnak körül. l-la jelenésük lévén fellépnek a dobogóra, táncukkal olyan dübögést keltenek, amit csak nagyon egyenes, egyszínű, modulálatlan beszéddel lehet túlharsogni. (Más okokból ezt a beszédstílust halljuk viszont a folklorisztikus dramatikus játékokban.) Ugyanakkor a ritmikus dobajnak is fontos hangulati értéke van, szervesen illeszkedik az akusztikus hatáskeltő eszközök arzenáljába. A táncolókat két dob irányítja, és megkülönböztetett szerepe van a produkcióban a harangjátéknak. Ez utóbbi asszociációs tartománya különösen gazdag. A cselekmény kezdetén a győztesen hazatérő Agamemnont ünnep-lő harangzúgásnak halljuk, a gyilkosság drámai közegeként. A Clitemnestrán vett gyermeki bosszút a vészharangok izgatott csörömpölése kíséri, végül a befejezésben lélekharangként emlékeztet minden emberi törekvés végességére. Az sem mellékes, hogy a harangszó érzékletesen utal a játékhely és -alkalom vallási jellegére. Hasonló cél szolgálatába állítódik a kórus is. A reneszánsz dráma már nem tudott mit kezdeni a görög tragédiák kórusával, ezért válik Bornemiszánál is a Chorus személynévvé, amelyet alighanem a drámairodalom egyik első népi rezonőrje, a vénasszony visel. Somogyi lemond erről a szóló-szereplőről, és a kar alapvető funkció-ját állítja vissza, amely az ókori és a középkori színjátékban egyként közös. A szereplők a kórus szituációjában a gyülekezetet képviselik, amely zsolozsmákkal, könyörgésekkel, siratókkal, perlő és panaszló énekekkel - olykor dialógusszövegeket is fohászként értelmezve - teremt közvetlen, áhítatos kapcsolatot a bűnös hatalomra lesújtó igazságos Istennel.



Mimes Electra a VIII. Csoport előadásában

A verbális elemek háttérbe szorulása végül is a mozgásszínház látványeszközeinek kedvez. Díszlet természetesen nincs, a tér mégsem marad elvont, a helyszíneket az amatőr gyakorlatnak megfelelően néhány kellék idézi fel. Így válik például néhány bot segítségével erdővé a szín, amelyben a vadászó Aegistus és Parasitus a partra szállt Orestes nyomait keresi. De a produkció legemlékezetesebb megoldásait a test-tablók jelentik. A cselekményt végül is ezek az élőképek tagolják, szervezik. Mintegy sűrítetten jelenítik meg a szituációk drámai magját, erőterét. Egyszerre látomásszerűek és allegorikusak, mint a középkori karneváli felvonulások *entremet*jei. Ilyen tablóban „ábrázolódik ki" a rejtett bűn (Agamemnon lemészárlása a fürdő függönye mögött), Clitcmnestra jósálma Orestes visszatéréséről, Orestes „halálos végű" kocsihajtó versenyének csapdaelbeszélése (amely azonban dramaturgiailag félreérthető!) vagy Clitemnestra kegyetlen igazságosságú kerékbetöretése. Néhány kép a cselekmény illusztrálásánál jóval továbbmenően teremt valamiféle népi-protestáns ikonográfiát. A Phokis földjére száműzött Orestes például Sámsonként járatja a malomkövet a leláncolt Szabadítót allegorizálva. Amikor Clitemnestra ostorként csattogtatja szidalmait leányán, Electra egy kultikus Tél/Tavasz tusakodás látomásával bizakodik az elmaradhatatlan győzelemben. A játék befejezése pedig egy meghökkentően váratlan, ugyanakkor, egyedül kézenfekvő tablóba torkollik: az Atreida sarjaknak nem adatik meg, hogy diadalukon örvendjenek. A Halál utolsó táncba hív mindenkit: győzteseket és veszteseket, igazakat és igaztalanokat, bölcseket és oktalanokat.

Nem állítom, hogy a produkció tökéletesen kitölti a maga teremtette kereteket. Ilyen szempontból az előadás nem teljesen megoldott. A mimen mozgások technikai kivitelezése nemegyszer görcsös, nehézkes. A bemutatkozó táncok karaktere nem elég elkülönített. Akadnak mozgásszínházas szempontból üres mozzanatok is. Így Electra és Chrisothemis verbalitásra csupaszított összecsapása azonnal felkelti a vérbő drámaiság hiányérzetét.

KERÉNYI GRÁCIA

Jóslat

Cseh Tamás-est a Katona József Színházban

„Hosszú, nagyon hosszú szünet után azt mondja Cseh Tamás, most már végképp kilépve nemcsak minden addigi szerepéből, de magából a játékból is, halkan, de tisztán és keményen artikulálva: »Ennek vége, értitek?«" - e szavakkal foglalta össze, zárta le elemző vizsgálatait Csengey Dénes „*...és mi most itt vagyunk*" című könyvében (Magvető, 1983), melyben a Bereményi-Cseh-dalok, - lemezek és -műsorok hatásának, sikerének okait, hátterét kutatta. „Ennek vége, értitek?" - mondta Cseh Tamás a *Frontátvonulás* előadása végén, majd lemeze végén is, és nemcsak Csengey értelmezte ezt a „véget" általánosabb, végérvényesebb lezárásnak. *A Frontátvonulás,* Bereményi és Cseh Tamás ötödik műsora, olyan csúcs volt, olyan kiteljesedés, ahonnan eleve kérdéses, lehet-e tovább lépni, és milyen irányba ? Megvalósítható-e még, amit a hajdani vasutasdal (eredeti címén: *Szigorúan ellenőrzött vonatok,* a későbbin, a lemezen: *Désiré apja)* hajtogatott: „Előre, sohase hátra"?

Az új, hatodik, „vég utáni" műsor címe *Jóslat,* s már a címben is kettősség rejlik. Ha jóslat: vaticinatio post eventum, vagyis utólagos, 1984-ben rögzített megjósolása a következő tíz esztendőnek, látszatra a két régi, jól ismert szereplő, Antoine és Désiré tíz évének, de valójában egy nagyon egyéni és szép ívű pályát befutott dalműfaj tíz esztendejének. „Attól féltem, nehogy majd ez legyen, csak tíz év múlva ne ez a dal legyen" - énekli a műsor végén a „mosó-konyhás" dalt Cseh Tamás (ez is jó régi dal, bár nem épp tízesztendős, már a *Fehér babák* lemeze rögzítette), és mindnyájan érezzük: fájó utójóslás ez is, tízéves történet nosztalgiája.

Antoine és Désiré tíz esztendeje a mostani elbeszélésben - több ez, mint kerettörténet, jelentős része az előadás-nak - ugyancsak két-három értelmű: Antoine kettejük életének tíz esztendejét jósoltatja meg Désirével, 1974-ben egy „most hetvenhat van" szövegű dallal kezdve, s Désiré főleg a saját életének leendő eseményeit látja-mondja-dalolja el

„fickó vagyok", „gazember leszek", „családi élet", „szenvedélyesek leszünk", „lovag vagyok" -, de közben a cselekmény csakugyan eljut a két hős életében a 84-es, sőt a 85-ös évig. (Meg kell jegyeznünk, hogy ez a jóslatsor sem állandó, előadásról előadásra is változhat, hiszen a 75-ös „fickó"-ból egy későbbi előadáson már „forradalmár" lett, s nem tudjuk, miképpen bővül még, mert eleve maradtak hézagok: hiányzik a nyolcvanas év, majd 81 után egy ugrással 84 következik.) Bereményi szöveg-költő szürrealizmusa ezúttal a szokott-nál is jobban összemos minden belső logikát, valószerűséget: a történet a 84-ben önnön 85-ös megvakulását jövendölő, s át is élő Antoine tragédiájával végződik, mégis, kissé korainak érezzük a médiumállapotban jósló Désiré helyett szónokló-éneklő metróhős vízióját a körút térdig érő füvéről, kombájnos aratásáról. Vajh mi ez? Hazai Orwellváltozat? Bereményi persze saját ötleteihez is gyakran nagyvonalúan hűtlen, s már fel se tűnik, hogy például a tanár úr Szabónak titulálja Tóth Antal-Antoine-t, vagy akár Balogh Dezső-Désirét. Lényegesebb itt, hogy a hipnotikus tekintetű és mindentudó Antoine meg-vakulása valamiképpen Désiré egykori megnémulását idézi - de Vízi megsüketülésére is emlékszünk: s nem kell hozzá nagy merészség, hogy ezt a két párt, Antoine és Désirét, meg Vízi és Ecsédyt közös nevezőre hozzuk. Ez a mos-tani Désiré a *Frontátvonulás* Ecsédyjénél is passzívabb, primitívebb, nincs meg benne az egykori Désiré színessége, fantáziája, de annál ijesztőbbek, zavarosabbak az álmai: s éppen azért, mert ilyen, ő az, aki tökéletesen manipulálható, sőt: hipnotizálható, s ezért hirdeti meg éppen ő a Jóslatot. Hirdeti tíz éven át, a mai napig, amikor 85-öt, ama ténylege-sen ismeretlent, Antoine nyilatkoztatja ki.

AJóslatról írok, s nem Csengey könyvéről, de ez a könyv ugyancsak a Bereményi-Cseh-műsorokkal „történt meg" időközben, ezért szükségszerű, hogy reflektáljak rá. Nem kívánok Csengey vizsgálati módszerével vitába szállni, hiszen az objektív kutatás szempontjából helyes, hogy a kész, teljes vagy akár a közönség előtt estéről estére alakuló műsorokat tekintette anyagának (nem pedig az alkotás folyamatát), a mindenkori - hatvanas, hetvenes vagy nyolcvanas évekbeli - ifjúság szemével nézve. Csengey számára e dalok vizsgálata vezérfonal, majdhogynem ürügy általánosabb „nemzedéki" kérdések vizsgálatára, s igen figyelemreméltó eredményekre jut; szempontjai közül csupán kettőt fogadok fenntartással. Az egyik: nem hiszem, és soha nem hittem - s volt kellő tapasztalatom, jó néhány tucatszor ültem ott Cseh Tamás különféle nézőterein -, hogy a közönségnek akár fele is igazából értette, érzékelte volna a dalok mondandóját, intellektuális tartalmát (erre az értetlenségre vallott a legfájóbb pillanatokban fel-felharsanó kacaj is). A többséget az estek légköre, a dalok hangulata nyűgözte le, nagymértékben Cseh Tamás személyes vonzereje, kisugárzása, előadóművészetének különös meghittsége, közvetlensége, amit sajnos erősen csökkentettek, csökkentenek a nagyszínházi, színpadi előadások tárgyi feltételei. A másik : nem tartom többségben levőnek, önnön nemzedékén belül tipikusnak azt a réteget, mely épp a Csengey vizsgálta problémákkal küszködött, s az e dalok adta megfogalmazásokon kapva kapott. „Mélyvízi életforma volt, új kultúrának tűnt pedig" - mondja Bereményi egyik szövege a hajdani, diákkori kisiklásokról, bűnözések-ről, s ezt nem ártott, nem árt hangsúlyoz-ni: maga a szerzőpáros sem akarta, dehogyis szánta példamutatónak a cselek-vési vágyukat, adysan szólván, borba-bűnbe fojtó dalhős-figurák magatartását. Ne kutassuk most, miért kellett e figuráknak fellépniök, a dalokat bizonyos távlatba állítaniok - hiszen föltételezem, jó néhányan vagyunk, akik mind-máig a legkorábbi, humánus érzelmi töltésű dalokra rezonálunk leginkább - csupán azt nézzük, mit lát-hall ma a közönség a Katona József Színházban, a *Jóslat* előadásán.

Tehát engem is érdekel a közönség, bár kissé másképp, mint Csengeyt. Tegyük fel, hogy két részre oszlik: a nagyobb rész ismeri, többé-kevésbé régről (felerészben csak lemezekről, felerészben a régi előadásokról) Cseh Tamást, a kisebb rész most ismeri meg. A nagyobb rész az előző műsorokhoz hasonlítja ezt a mostanit, s megállapítja, hogy nem sok újat kap, viszont örömmel fedez fel egy-egy régi dalt vagy új szöveggel visszatérő régi dallamot; a régi Cseh Tamás-estek nosztalgiája fogja el, s ebben találkozik, együtt érez az előadóval, aki ugyanezt érzi. A kisebb rész viszont érdekes produkciót élvezhet, többféle stílusú, túlnyomórészt nyitott szerkezetű dalszövegeket és dallamokat, szinte a halandzsa határát súroló szürreális történetet, és egy személyben két előadó-

művészt: egy valamilyen furcsa elkötelezettséggel éneklő, szinte magamagát a húrokra feszítő énekest, és a prózát viszszafogottan, finoman árnyalt eszközök-kel reprodukáló, a monodráma sajátos műfajában otthonosan mozgó komikust.

A Jóslat szövegébe illesztett régi dalok megválasztása hol helyeselhető, hol megkérdőjelezhető; szívesen hallottuk újból *a* Kocsma-dalt, vagy akár a *Bibliát, s* örömmel fedezte fel a közönség a „Parkunkban virág közt" kezdetű dalban a hajdani *Műdal („A* falunk kocsmája ...") új szövegváltozatát, a *Szétszórt sereg* dalában pedig a *Frontátvonulás* vécésnénijének dalát. Viszont nem tartom túl szerencsésnek a *Fehér babák* műsor két dalának újrafelmelegítését, *Kós Ildikót* és *Soltész Babát;* igaz, a lemezen nem szerepeltek *(a Soltész Baba* az utolsó szűrőn eshetett ki, mert a lemez belső borítólapján még utal rá Bereményi).

A prózai szövegben a helyzetek egy része a *Frontátvonulás* helyzeteit variálja: itt nem pályaudvar van, hanem metróállomás, ahol Antoine nagy természettudományos-filozofikus halandzsát ad le, és különleges erőt sugároz az emberekre, Antoine, aki nagyon is sokfelé figyel, akárcsak Vízi; itt talál rá Désiré, aki csakis őt keresi, őt látja, mint amott Ecsédy Vízit, s az Antoine két szeméből kiinduló utakon eljut a saját gyermekkoráig, majd öregségéig és haláláig. Ilyen előzmények után következik Désiré jóslata, mellékalakokkal, újságárussal, tanár úrral, utasokkal duzzasztva-körítve, s az az érzésünk, hogy -- míg annak ide-jén Désiré és Antoine figurája, kettejük barátsága Vladimirt és Estragont juttatta eszünkbe - itt, az Ecsédy-Vízi pár átmenet után, már Pozzóval és Luckyval van dolgunk. Pozzo-Antoine az úr, a gazda, de ő ugyanúgy függ a póráztól, amin Lucky-Désirét vezeti, mint a vezetett (már Ecsédyként elkutyásított) szolga-barát; s eljön az idő, nem több, mint tíz esztendő múltán: meg-vakul vakul a hipnotizőrszem, elpárolog a szürreális tudás ... és mi marad? Mi marad ?

„Találkoztam Antoine-nal és Désirével ... nekem más a véleményen] . . Ki ez az Antoine és Désiré? Az a fontos, hogy énekeltek" - elmélkedik a mű-sor finálájában a Petőfi-versből előkerült hárászkendős kislány. S valóban, az, amit Antoine „tud" és amit Vízi is „tudott", az intellektuálisabb figura minden rejtélyes képessége is a társában egyedül meglevő képességre: az éneklés nagyon egyszerű, de nagyon emberi, érzelmekből fakadó és érzelmekre ható tudományára redukálódik. A Petőfi-vers hősnője nyilván tudja ezt: aki énekel, az érez valamit, s aki érez, az még nincs veszve .. .

Désiré sincs veszve még (s vajon azonos-e Antoine-nal, vagy nem azonos?), amikor azt énekli: „Mondd meg Irén-nek, semmit se félek, mondd meg Irén-nek, én már semmit se félek ..." Most, ahogy elővettem és sorra meghallgattam a régi lemezeket, kazettákat, hogy végigkísérjem, új műsoruk felé, Désiré és Antoine útját, ez döbbentett meg hirtelen: a félelem. „Ecsédy várt, így még nem félt soha..." - vajon ezt a félelmet tovább mélyítette-e Vízi-Antoine „tudása", vagy inkább ura és gazdája, Vízi-Antoine elvesztésétől, önnön függőségé-nek elvesztésétől félt Désiré? - s fel-felötlött, különböző dalokban, szöveg-helyzetekben a bújás motívuma: bújjunk függöny mögé, bújj ide, bújj ide, kérlek ... hiszen az összebújás is menekülés, védekezés a félelem ellen.

„Mondd meg Irénnek, a nyolcvanas évek / semmit se félnek, bújj ide, kérlek ..." - *a jóslat* végére a lét szorongása, a két dalhős egzisztenciális félelme elmúlik; s a műsor végére érve Désiré, Cseh Tamás-Désiré már csak attól fél a mosókonyhában, hogy „Tíz év múlva ne ez a dal legyen ..."

A Jóslatot azok, akik az előzmények, előző dalok és műsorok ismeretében követik nyomon, élik át, nem tartják egységes, harmonikus produkciónak. Ha nem tudná az ember, hogy a prózai szöveget a meglévő dalok indikálták, akkor is úgy érezné: kicsit külön utakon jár itt a két szerző, Bereményi Géza és Cseh Tamás. Ez a próza, csapongásaival, szellemességeivel, szárnyalásaival és önismétléseivel, úgy tűnik: inkább rutinmunka, mint ihletett alkotás. Bereményi az elmúlt években a színpad, sőt: a film felé ment tovább, s bár most is kacérkodik a nyelvi játékok, az idézőjelesített közhelyek jellemző lehetőségeivel, ma már jobban izgatják a drámai összeütközések és a képi megjelenítés alkotó feladatai. Cseh Tamásnál viszont továbbra is, amikor énekel, vérre megy a játék, s amikor prózát mond: új kifejezőeszközöket keres. Cseh Tamás ütögeti akár dalbéli tíz fehér botjával az utat, keresi az új feladatot, nemcsak mint énekes és dalköltő, hanem mint színész, mint előadóművész is.

És ugye, meg vagyon írva: aki keres, talál. Bízzunk hát ebben a jóslatban.

SZEREDÁS ANDRÁS

Történelmi lecke

A Hermann **csatája**
a bochumi színház előadásában

1. Kleist darabja a háború utáni német színház mindmáig elintézetlen lelkiismereti ügyei közé tartozott. A torzszülöttnek kijáró tapintatos hallgatás vette körül, holott - kritikusai sem tagadhatták: nagy horderejű nemzeti és történelmi sorskérdéseket hordoz magában. Mi az oka akkor, hogy egy nemzeti drámát maga a nemzet igyekezett elfelejteni? A választ ne a darabban, hanem a német történelemben keressük. A német egység és az egységből erőt kovácsoló vezér eszméjét, mindazt, ami a *Hermann csatájá*ban a világuralomra törő római hódítókkal szemben a szabadságért küzdő germán fejedelem mellé állít minket riasztó és torz fénybe vonják az elmúlt századok krónikái. A költő alkotását szívósan és lefejthetetlenül hálózták be a politika mítoszai.

Kétségtelen, hogy a legenda szálai egészen a darab keletkezéséig nyúlnak vissza.

Kleist nem schilleri értelemben vett történelmi drámát írt, hanem aktuális politikai darabot. Nem fennköltt eszmé-nyekből formált hősök mozognak ben-ne, hanem a kortárs történelem, a napoleoni igába kényszerített német fejedelemségek jellegzetes alakjai. Torzsalkodó, önző *vagy* egyszerűen áruló német fejedelmek. Napoleon öntelt és magabiztos marsalljai, nyájas szavú és intrikus diplomatái. Idegen manírokra fogékony, külsőségekre rácsodálkozó, együgyű né-met fehérnépek. Ami a germán törzsek fejedelmeit és a Napoleon-korabeli német uralkodók világát Kleist szemében gyakorlatilag a legközelebb hozta egymáshoz, az nem más, mint a történelmi lecke, a példa, hogy az összefogás egy kedvező pillanatban szétpattanthatja a rabság és elnyomás bilincseit.

A nagy történelmi szereposztás is pontosan kiolvasható a darabból: a következetes és elszánt keruszk vezér, Hermann szerepe a porosz uralkodóra vár; az ingadozó, án] nemes szívű sueb fejedelemé, Marbodé pedig az osztrák császárra. Kettőjük szövetségének kell cselekvésre kényszerítenie a német fejedelemségek tehetetlen szövetségét (a „Tu-

gendbündlereket"), hogy véget vesse-nek a zsarnok (értsd: Napoleon) uralmának.

Kleist későbbi naiv, történelmi utópiájának - egy világkormány létrehozásának - ugyan itt még nem ad hangot, de *a Hermann csatája* lendületes és patetikus záróképe egyértelműen utal arra, hogy a harci szövetségben kivívott győzelem nem a politikai hatalom zsarnoki megszerzésének nyitánya. Marbod és Hermann kölcsönösen és nemeslelkűen mondanak le a királyságról, hogy majd a törzsek tanácsa döntsön az államhatalom jövőjéről. A szabadság az államok szövetségének és irányításának új lehetőségét nyitja meg.

Hogy a fenti értelmezést nem utólagos beleérzés diktálta, azt a kortárs költő, Körner levelével igazolhatjuk, aki szinte szemrehányóan fejtette ki: a titokban terjesztett drámakéziratban „meglepő módon számos utalás található a jelenkor viszonyaira, oly időben, amikor az ember inkább a fantázia birodalmába menekülne...

A politikai manifesztum mint eredendő bélyeg ezután sem tűnik el a drámáról.

Hiába fedezték fel a későbbi korok Kleist shakespeare-i elementárisságát, hőseinek modern tragikumát; hiába vették észre a *Hermann csatája* magán-életet, közösséget és „magas politikát" egyaránt átfogó, egymást meghatározó, nagyszabású koncepcióját, radikális és kihívó morálját; a teutoburgi csata hősé-ben - a német történelem aktuális ügyintézésének megfelelően - újra meg újra hajlamosak voltak fölfedezni Bismarckok és Führerek képét. Így lett Kleist nem kis részben e darabja révén, hivatalos értékelésekben - a „legporoszabb német költő", s legvégül: „az a lázadó", aki „fajának ösztönével zúzta szét az idegen kultúra bilincseit, mely megzabolázta, megbénította s elkorcsosította a német szellemet" ... *És* még Gundolf árnyalt és sokoldalú elemzéséből is csak ezt jegyezték fel azok, akik *a Hermann csatáját* olvasták vagy éppen színpadra vitték: „nem a hazaszeretet ... a démoni gyűlölet himnusza ez."

A bochumi társulat előadása elsősorban *revíziója,* nem pedig *rehabilitációja* Kleist darabjának. Úgy számolja fel a legendát, hogy -- hűvös, kritikus elemzéssel - éppen leglényegesebb kellékeit idegeníti el: pátoszát, németségét, hős-eszményét.

2. Mindebből rögtön az első percben - a brechti fél függöny lehullásakor - megérezhetünk valamit. *Vincent Callara* feltáruló, komor hangulatú színpadtere a horizontot körbetakaró, sötét drapériájával s a nézőtér felé lejtő szürke padlózatával mintha Kleist költői képéből indulna ki : „Az éj viharszaggatta köpenyéből" ... „egyetlen csillag fénye sem tekint le". Nem a teutoburgi diadalra készülő Hermann, hanem a kelepcébe csalt római sereg látja ilyennek a germán eget. S ebből a látószögcseréből gyász és örömünnep, vereség és diadal rejtett összecsengését sejthetjük meg. Valóban: hiába várjuk, hogy felderül-jön, színekkel töltődjék fel a kopár keret. Akár valamilyen „kiemelt" tárgy (egyszerű karosszék), akár pedig durva anyagok, gyűrt fehér vagy fekete fólia, költői felhasználása jelzi a későbbiekben a változó helyszíneket (Weser-parti tábort, a teutoburgi erdő ingoványát) - a mennyezetről leereszkedő, gyér világot árasztó „bunkerlámpák" itt is, ott is nyomasztóvá sűrítik a levegőt.

Az első és szinte egyetlen szín a mindent átható szürkeségben a vér színe, a vörös. Abban még mulatságos drasztikumot érzünk, ahogy a vadászaton elejtett őstulok szájából vödörnyi vér bugyborékol elő. De aztán egyre komorabban, fenyegetőbben tér vissza a vörös a szürkében: a római legátus fehér mellényén virító virágban, a trónszékbe vetett lepelben, a meggyalázott lányt sirató tömeg fényatmoszférájában, s végül a mámoros győztesek vérmaszatos csókjában.

3. *A Hermann* csatájában nem kardosan, sisakosan lépnek színre a germán vezérek. Nem állatbőrbe öltözött barbárok, nem is stilizált kosztümökben ágáló színpadi hősök. Ruházatuk hétköznapi embereknek mutatja őket, de ez a hét-köznapiság nem kapcsolódik sem időhöz, sem helyhez. A bőrzakós, lenyalt hajú, szemüveges Wolfban (a kattok vezérében), aki szövetséget sürget a ró-maiak ellen, s aggodalmas arccal búsong Németország jövőjén: mindenekelőtt az agitátorra, a hivatásos politikusra ismerünk. A kövérkés, bajszos, kucsmás Thuiskommarban, a szikamberek vezetőjében, aki méltatlankodva lobogtatja a rómaiakkal kötött és megcsúfolt szerződését: egy kalmár szelleme és sérelme dohog. S ugyanígy Selgar kopott cilindere és hadonászó kezében pozdorjává törő pálcája: üres és meddő előkelősködésre utal, Dagobert tulokszarvval díszített sisakja pedig: otromba harciasságra.

A Hermannt alakító Gert Voss: micisapkájával, nadrágja szárából kikandikáló durva bakancsával úgy ül a fortyogó békétlenek közt, mint valamely közpark derűs bölcselője.

A helyzet világos számára. Egyfelől a szomszédban, a legnagyobb testvér-törzs táborában már ott vannak Róma katonai tanácsadói, s Marbodot, a sueb vezért azzal kecsegtetik, hogy támogatásukkal az összes germánok királya lehet. Másfelől őt magát is nógatják, engedje földjére lépni Varus légióit, hogy Róma leszámolhasson Marboddal. A helyzet több mint világos: válságos. És Hermann ebben a válságban nem a kézen-fekvő megoldást választja: nem a felkínált szövetkezést fogadja el, hanem - hajmeresztő kockázatot vállalva - a ró-maiak háta mögött riválisának nyújtja a kezét. Hermann azért „felfoghatatlan" a többiek - a szatócs, az arisztokrata, a tökfejű katona s a szólamokat fuvolázó politikus - számára, mert *elvek s* nem *érdekek* vezérlik. Nem pillanatnyi előnyöket akar kicsikarni a „divide et impera" szellemében politizáló világhatalomtól: számára a szabadság a létezés egyetlen lehetséges módja. Ezért vállalja a taktikázás legalantasabb és legéletveszélyesebb formáit. Egyfelől a színlelést, a képmutató barátságot a túlerőben levő rómaiakkal, másfelől az áldozatos lemondást „otthonról", „földről", „nyájról". Mindezek csak eszközei a totális stratégiának a legfőbb jóért: hogy méltósággal lehessen élni vagy meghalni. Hermann magatartásának ezt *a - nagyságot* és *katasztrófát* egyaránt jósló - végletességét Gert Voss imponálóan ragadja meg az első pillanattól kezdve. Gesz-tusai higgadtak és szuggesztívek, mondatai tárgyilagosak és egyszerűek. Időn-ként azonban váratlanul és nyugtalanítóan csúszik fel a hangja: babráló-verdeső ujjai feleselnek rezignált tartásával.

Fölény és bizonytalanság szövi át ezt a magatartást. A bizonytalanság azonban nem kétkedésből származik, hanem feszült türelmetlenségből. Fölénye nem az emberfeletti hősök megvetéséből a „nyáj" iránt, hanem hitéből, mely aszketikus, és már-már személytelen szolgájává teszi az „ügynek". Voss játéka mindezzel együtt még azt a lehetőséget is nyitva hagyja, hogy ez a feszültség patologikusan oldódik meg: cselekvési tér nélkül rögeszmévé válik. S itt kezdődik Hermann drámája.

Nem egy forrongó, lendületes népmozgalom élére kell állnia, hanem egy megosztott, tompaságba és önáltatásba süllyedt közösséget kell öneszmélésre és tettre nevelnie. Ezt a helyzetet elemzi, bontja - olykor a szó szoros értelmében - ízekre a bochumi színház előadása ..

4. A szereplők sorsdöntő cselekvését három, egymásba fonódó rejtvény határozza meg. Hermann kérdése ez: miképp lehet a szabadságharc tiszta erejét tettre váltani? Kikkel? Milyen eszközökkel? Milyen áron?

Hermann környezetének maga Hermann a rejtvény. Rejtélyes stratégiáját ki megalkuvónak, ki gyanúsnak, ki pedig gyűlöletes játéknak nézi. Ahogy oszlik a rejtély, úgy roppan össze a kétkedők önbizalma, s mozdulnak ki tétlenségükből.

A rómaiak sorsát az pecsételi meg, hogy nem veszik észre a rejtvényt Hermann viselkedésében. Hódítói gőgjük-ben, elbizakodottságukban készpénznek veszik a hajbókolást.

Peymann rendezésében e tragikus tartalmú és konzekvenciájú talányokat nem valami rejtelmes misztikum lengi körül, hanem humor, játékos didaxis.

Messziről átszűrődő fúvószene jelzi a megszálló római seregek közeledését. Görnyedt hátú, vaksi öregember botorkál elő. Küszködve cipeli a piros kókuszszőnyeget, hogy körülményeskedve kigöngyölítse az unt protokollceremóniához. A távolban tüzek gyulladnak ki. A vidéket kémlelő Hermann a helység nevét kérdi tőle, ahol éppen most csap-nak fel a lángok. S erre az egyszerű kérdésre - a rendező pompás ötlete! - a nagyothallók mulatságos párbeszéde kezdődik közöttük. Az aggastyán csak a harmadik nekibuzdulásra képes meg-nevezni az összefüggést: a tűz, a falu és Varus bevonult seregei között. Miután azonban elkészül a szőnyeg kiteregetésével, s már befutottak a hírnökök is a római rémtettekről szóló hírekkel - dühödt lelkesedéssel vagdossa a virág-szirmokat a bevonulók lába elé. Hermann pedig mintha csak a fentiekből okulna, a hírek „kikerekítésére" ad parancsot.

Ez a briliánsan megoldott jelenet a történet és Hermann belső történetének fordulópontja. Hermann-nak itt kell rájön-nie arra, hogy - hátában a nyájas ellenséggel, szeme előtt a reménybeli szövetséggel, Marboddal - nem mondhat le fel-szabadító harcának „propagandájáról" sem. Összefüggő mítoszt kell szőnie, összefüggéseket teremtenie ott is, ahol azok hézagosak vagy teljesen hiányoznak.

A mítosz megszövése mindenféle képletesség nélkül, valóságosan történik meg a színpadon. A maszkos - arc nélküli - tömeg I lermann sugallatára mágikus rituálában egyesül. A római katonák által meggyalázott kislány, Hally testéről tizenöt vérző színű fonalat fosztanak le s feszítenek ki a színpadon: jelképes „távíró-vezetékeket" a tizenöt germán törzs elképzelt lakhelye felé. És ez a viszolyogtató szőttes később sem foszlik köddé, hanem ott marad a színpadon: hivalkodó mementóként egy gyászkeretes lányarckép körül Hermann főhadiszállásán, majd végül a római katonák lábára tekeredve a teutoburgi ingoványban.

A példázat erejével még egyvalakit kell meggyőznie Hermann-nak, hitvesét, Tusneldát. Hogy Hermann és Tusnelda jelenetei a bochumi előadás legnagyszerűbb pillanatai mindig, abban nemcsak a két rendkívüli érzékenységű és fölé-nyes biztonságú színész, Kirsten Dene és Gert Voss játszik szerepet, hanem az is, hogy a darab szinte összes témája az ő találkozójukban bontakozik ki teljes mélységében, gazdagságában és személyességében.

Hermann és Tusnelda kettőseiben a józan, illúzióktól mentes gondolkodás csap össze a naiv idealizmussal, az elnéző emberiességgel. Tusnelda - belső tiltakozással tele - vesz részt Hermann rómaiakkal űzött csalárd játékában; hisz abban, hogy azok között is van jó ember, kiváltképp pedig egy: a gálánsan udvarló követ, Ventidius. Hermann, aki maga sem tudja pontosan, hol kezdődik s végződik az asszony jámbor együgyűsége, tudja viszont, s tévedhetetlenül állítja: nem lehet szó emberi érzelemről, személyességről ott, ahol a hódítók és leigázottak törvénye igazgatja a sorsokat.

Gert Voss és Kirsten Dene előadásában úgy jelenik meg ez a konfliktus, mint egy bölcs, jobb sorsra érdemes szegény tanítómester reménytelen küzdelme csacska szépasszony hitvesével. És Dene ezenközben a század leggyanúsabb nőeszményeit villantja fel szemünk előtt: hol a húszas évek negédes, darabos revütáncosnőinek báját, hol egy csipetnyit a mai Via Veneto bolondos divatbábjaiból.

Innen ered Hermann hol kioktató, hol gunyoros, hol évődő tónusa; a jelenetek már-már kabarészerű mulatságossága.

A mulatság azonban, mint minden mulatság, nem kapható ingyen, *ára* van. Ezt Gert Voss kedvetlen fölénye épp-úgy jelzi, mint Kirsten Dene ügyetlen buzgalma. Emberek, akik szerepeikbe rögzülve már nem tudnak személves szót váltani egymással.

A vitájukat lezáró végső érvet egy elcsépelt, romantikus kellék szolgáltatja. Egy szőke tincsről van szó, melyet a szöcskemód ugrándozó, pózos „szerelmes" egy óvatlan pillanatban metszett le borotvájával Tusnelda szőke hajából. Bravúrosabb példáját a romantikus tárgy elidegenítésének Brecht sem találhatta volna ki. Ez a szőke hajfürt: mely bizonyíték Tusneldának a hódító szerelmére, Hermann-nak a hódítók embertelenségére, frivolan és titokzatosan jár kézről kézre, míg kiderül: ajándéknak szánta Ventidius császárnőjének. Árumintának, melyet a hadjárat sikere s a germán nők megkopasztása, fogaik kiverése esetén nagyobb kozmetikai szállítmány is követhet.

Hermann könyörtelen logikája ezúttal is beigazolódott; stratégiája végleg diadalmaskodik.

Tusnelda pedig ott marad, a trónszékre roskadva, magatehetetlenül: s Kirsten Denének elhisszük, hogy egy világ omlott benne össze; egy naiv, biztonságos, biedermeier világ. A romok alól csak úgy tápászkodhat fel, ha kivetkőzik önmagából, s hogy méltó lehessen Hermannhoz, gyilkos bosszút áll Ventidiuson...

Gert Vosst most látjuk először fedet-len fővel, köpenye nélkül. Most már nem kell az arcvonásain uralkodnia. Le-nyalt haja, előreugró állkapcsa, meztelen felsőtestére feszülő bőrmellénye riasztóan közönséges és brutális. Fröcskölő gyűlölettel üvölti: „a jó ellenség a legrosszabb, mert hűtlenné tesz Németország ügyéhez." Ez a „kivetkezés" csak másodpercekig tart. *Aztán* újra felölti ruháját, kék svájcisapkájára babérkoszorút illeszt, mintha azt mondaná: itt az ideje, hogy maga is jelképpé váljék. S e perctől fogva mintha lassan, de menthetetlenül kicsúszna kezéből a dolgok irányítása.

5. Ahhoz, hogy átlássuk Peymann rendezői elgondolását, tulajdonképpen két végéről egyszerre kellene néznünk az előadást. *A Hermann* csatájának befejezése ugyanis - úgy, ahogy azt a bochumi színház elénk tárja - egyfelől nem következik a darabból, másfelől: értel-

mezi az előzményeket, s megvilágítja az előadás rejtettebb mozzanatait.

Varus halála után lehullik a fekete háttérfüggöny, s látomásszerűen Hermann pajzsos-sisakos-pajzsos alakja jelenik meg. Emlékműként vetítődik árnyképe a hátsó színpad fehér vásznára, miközben ágyúk és szüntelen robbanások hangját halljuk. Majd szétfoszlik a látomás, és a csupasz színpadot látjuk. De mintha még az illúziótól megfosztott, munkavilágításban derengő világ is tartogatna valami jelképeset: mintha az egymásra vetett, összezsúfolt díszletek egy világháború sújtotta, romba dőlt város képét akarnák megidézni. S ott áll egymással szemben Gert Voss és Kirsten Dene: mindkettő kiüresedve, kifosztva - mint akinek ezután már nem is a másik, hanem csakis saját idegenségével lesz majd dolga. És Voss gépiesen mond-ja föl végső monológját:

„E gyilkos fajzattól nincs nyugta a
világnak,
míg porba nem omlik a rablófészek, és
sivár romjainak halmán
gyászlobogó nem leng!"

Az előadás ezen a ponton magát a darabot idegeníti el. Úgy érezhetjük, hogy Peymann - ezzel a maga teremtette látomással - illetéktelenül és erőszakosan lépett ki a darab kereteiből, hogy a megkérdőjelezett költői igazságszolgáltatás helyébe a történelmi igazságot helyezze. Kleist drámájának sokszorosított - s a nézők közt szétosztott - rendezőpéldányából azonban kiviláglik, hogy a rendező (s feltehetőleg a dramaturgok) nem minden habozás nélkül választották ezt az utat. Az írott darab utolsó három - szinte maradéktalanul törölt - jelenetében még láthatóak az előzetes aprómunka jelei: kisebb húzások, melyek azonban nem érintették sem Marbod és Hermann találkozását a győztes csata után, sem az ítélkezést az áruló germán törzsfő, Aristan fölött. Peymannék az elő-adás alapgondolatát akarták felerősíteni így; egyértelművé tenni szkepszisüket a háború dogmái, abszolutizált megoldásai, a megnyerhető végső csaták iránt. Nincs győzelem, hirdeti ez az előadás, mert a totális háború a leigázottakat is zsarnokká neveli fel, az igazságot is hamisságba fordítja. Hermann dühödt monológjában így még határozottabban csengenek vissza Varus szavai, azé a Varusé, aki a hadvezetés engedelmes szakembere-ként tette magáévá a politikai intrika érveléseit:

„Bizony, Róma hét szent dombja
e hordáktól nyugtot nem lel sosem,
míg pimasz fejedelmeik kezéből
végleg ki nem csavarjuk a jogart!"

Hermann arca így mosódik egybe Varus arcával. Az ideológia zsarnoksága a hatalom zsarnokságával. Így lesz az ünnepből temetés.

A Hermann csatájának erről a végpontjáról, a totális stratégia vereséggel felérő győzelméből világosodik meg az elő-adás kompozíciója, s kerülnek helyükre az olyannyira anakronisztikus, stílustörő jelenetek is: mint Tusnelda vad-romantikus, penthesileai őrjöngése, amikor is egy medvével tépeti szét Ventidiust, továbbá Gueltarnak és Fustnak - a modern csőcseléket is eszünkbe juttató - kéjes kegyetlenkedése a harcképtelen Vakussal szemben.

6. Más kérdés, hogy arányaikkal hogyan illeszkednek ezek a stílusok az elő-adás folyamatába. *A Hermann csatája* első, időben épp csak valamivel hoszszabb része ugyanúgy öt képből áll, mint a második, de magába foglalja már az ötfelvonásos darab négyötödét. Ami Kleistnél ezután jön: Hermann aratása. Ő maga szinte háttérbe szorul, hogy győzelme tanúja legyen. Peymann, hogy ezt a „győzelmet" átszínezze, Kleistnek gyakran szinte már csak egy-két sorából dolgozza ki „képeit". Így az első rész kiegyensúlyozott, gazdag és drámai építkezésével szemben a második rész - hiteles és meggyőző mozzanatok mellett is - hol a bőbeszédűség (Tusnelda bosszúja), hol a képi retorika szín-helye lesz, mely utóbbi a túlmozgatott jelenetektől a tiszta koreográfiáig (Varus seregének pusztulása) vezet. Ezek az egyenetlenségek magát a rendezői gondolatot zilálják szét: a stílusnak engedik át a terepet, ott, ahol a gondolatnak (nota bene politikai gondolatnak) kellene érvényesülnie.

Peymann „csatájának" mérlegét végül így vonhatjuk meg: láthattunk egy - *a* keze alatt - kitűnő, érzékeny és fegyelmezett együttessé formálódó társulatot, s láthattunk újjáéledni egy elfelejtett és megbélyegzett Kleist-darabot. *A Hermann csatája* körüli legendát azonban nem oszlatta el, a drámát nem restaurálta végérvényesen későbbi bemutatók számára. Amit tett, ennél kevesebb is, több is: megkísérelte - magát a legendát is az előadásba építve - jelenkori félelmeinkkel és szorongásainkkal összekapcsolni a történelmi önvizsgálatot.

SZÁNTÓ JUDIT

Ami jobb és ami rosszabb

Hogy a címet rögtön megfejtsem: a bécsi Volkstheater vendégjátékának, Hermann Bahr *A koncert* című vígjátéka előadásának *hazai* fogadtatására utal, amely a darabot rosszabbnak, az elő-adást viszont jobbnak tünteti fel, mint a - megítélésem szerinti - valóság.

A darabnak magának az alábecsülése jellegzetes jelenség mai kritikánkban. Kritikusaink jelentős része nem szeret differenciálni az úgynevezett szórakoztató drámairodalom termékei között, pedig hát itt is van irányzat-, stílus-és értékbeli különbség legalább annyi, mint a „komoly" színműirodalomban. Vannak szerencsés szerzők, akik sűrűn átemeltetnek a felsőbb régiókba, mint Peter Shaffer, aki pedig nem több, mint a szórakoztató dráma egy irodalmilag értékesebb, gondosabb változatának művelője, s vannak, akiket méltatlanul olcsóbb fertályokba süllyesztenek. Becsületszóra talán elhihető, hogy nem a szerzője nevében sértett fordító, hanem a szerző nevében sértett kritikus szól belőlem, amidőn fájlalom, hogy Alan Ayckbourn több bemutató után sem tudta elfogadtatni magát mély és keserű társadalomábrázolóként, sőt olyan mércével bíráltatik, amellyel mérve szükségképp alatta marad, mondjuk, a színpadi Hollywood giccsmesterének, Neil Simonnak. Most Hermann Bahr járt így, s még jól járt, amikor Molnár Ferenchez mérték, s hozzá képest marasztalták el, mert hisz volt kritika, amely csak Csathó Kálmánban és Hunyady Sándorban látta szellemi-dramaturgiai rokonát. Senki nem szólt azonban Hugo von Hofmannsthalról, s még inkább Arthur Schnitzlerről, akik pedig sokkal közvetlenebb kapcsolatban állnak *A koncert* szerzőjével, holott az utóbbit mostanában végre kezdjük fölfedezni, másokkal, például Wedekinddel vagy legújabban Karl Krausszal egyetemben, és ez - mint már az *Anatol* kapcsán e lap hasábjain rámutathattam - nem véletlen. (Egyébként ha már magyar párhuzamot keresünk, Molnárnál vagy épp Csathónál sokkal mélyebb és lényegibb rokonság

fűzi össze Bahrt és az egész bécsi iskolát Szomory Dezsővel.)

Igaz, Wedekind nagyobb író Schnitzlernél és Schnitzler formátumosabb író Bahrnál - a rokonság mégis egyértelmű, és sokkal nyilvánvalóbb, mint az a némileg provinciális büszkeséggel emlegetett kapcsolat, amely e századfordulós németosztrák szerzőket a magyar exportdrámához és a maga nemében a világelsők közé tartozó Molnár Ferenchez kötné. Molnár technikásabb, Molnár virtuózabb, emlegetjük büszkén, és ez igaz is. Csakhogy például Schnitzler és szelídebb, tehát jelentéktelenebb kollégája, Bahr nem pályáztak technikai virtuozitásra; pontosítva, Schnitzler semmi-képpen, Bahr nem elsősorban. (Ha igen, nem a jelenetek, hanem a dialógusok virtuozitása izgatta.) Ok elsősorban az osztrák polgári társadalom beltenyészetét akarták ábrázolni, és drámáik fő vonz-ereje az az ellentmondás, amely a polgárság életformájának külső csillogása és belső üressége között feszül.

Amikor a polgári dráma megszületett, a szereplők közéleti és magánéleti arculata, tevékenysége, elkötelezettsége szerves és szétbonthatatlan volt. Jól illusztrálja ezt az a körülmény, hogy ezt a szervességet - konkrét társadalmi szerepük-nél sokkal sarkítottabban - a női figurák is reprezentálták, legalább sorsukban, de nemegyszer tudatukban is. Schiller, Lenz, Hebbel, Ibsen drámáihoz képest a szecesszió korának drámaírása merő-ben más képet mutat. A férfiaknak ugyan szükségképp van kereső foglalkozásuk, de ez már alig minősíti őket, s legkevésbé sem jelent egyben közéleti elkötelezettséget, valamilyen társadalmi szerep el-vállalását is; egy látszólag stabil és megváltoztathatatlan rend fölöslegessé tett minden ilyen nemű állásfoglalást. Schön doktor újságkirály helyett lehetne sajtgyáros is, Franz Jura természettudós(?) helyett patikus, a művésznek pedig, a *Lulu* festője, *A hőstenor* címszereplője vagy *A koncert* zongoraművésze immár nem gondolkodnak a művészetről, mi-közben gyakorolják, művész voltuk nem jelent filozófiai-emberi többletet, felül- vagy netán kívülállást, csupán egyfajta, rátermettség folytán választott polgári megélhetési módot - Anatolról pedig már azt sem tudjuk, miből él, a lényeg csak az, hogy jó helyre szüle-tett, s így valamilyen módon eltartódik. Ezért a férfiak legfőbb s legjellemzőbb megnyilatkozási területe is áttolódik a magánélet síkjára, egyéniségük csak itt mutat fel elkötelezettséget - a nőknek pedig már eleve sincs más lehetőségük, ez ellen lázadni pedig már (vagy még?) eszükbe sem jut. Ez a vonulat ível aztán tovább Ödön von Horváthhoz, aki stílusát, szemléletét tekintve ennek a csoportnak egy merőben egyéni hangú, zseniális utóvédje, ám műveiben érdekes módon ismét összetalálkozik a polgár közéleti és magánéleti arculata: ő épp azt a pillanatot éri tetten, amikor a stabil polgári lét, a világháború, a gazda-sági válság és a fasizálódás hatására, meginog, és a polgár hosszú és békés évtizedek után rákényszerül, hogy ismét megpróbálja meghatározni helyét a társadalomban. Elődeinek legjava drámáit viszont éppen az jellemzi, hogy egy látszólag valóban maradéktalanul békés és stabil korszakban ráéreztek arra, ami társadalmilag nyugtalanító, emberileg pedig méltatlan.

A bécsi szecesszió drámaíróinak terepe tehát valóban azonos a jól megcsinált darabok, a végeláthatatlan bőségben tenyésző francia és „franciás" technikusok vadászterületével, amelyet Molnár Ferenc is elfogadott, hogy egyik sarkát kivételes tehetséggel berendezze magának. Wedekind, Schnitzler és társai azonban ezt a terepet elsőrendűen nem mint színpadi lehetőséget fogadták el, hálásan és feltétel nélkül, hanem társadalmi valóságként, vad-indulatosan (Wedekind), fanyar iróniával (Hofmannsthal, Schnitzler) és enyhe fejcsóválással (Bahr).

Innen nézve Hermann Bahr egy nagyon jelentős és számunkra ma egyre érdekesebbé váló iskola egy csekélyebb rangú tagjaként mutatkozik meg (és érdemes lenne ezt egyéb művein is kimutatni, hiszen vagy harminc darabot írt, többségükben vígjátékokat). Ha Wedekinddel és Schnitzlerrel színházaink egy része ma a hamis tudat különféle formáit, a privatizálásba való menekülés illúzióit kívánja leleplezni, efféle funkcióra Hermann Bahr is alkalmas, ha a demonstráció - az alapanyag gyengébb minőségénél fogva -- nem is sikerülhet oly borzongatóan eszméltetőre és kerekre. De még akkor is: éppen *A koncert* sokkal több szellemi izgalmat kínál, mint amennyi a Volksbühne elő-adása nyomán sejthető. Ennél az előadás-nál és hazai kritikusainál többet tudott a darabról már az 1941-es nemzeti kamaraszínházbeli repríznek az a névtelen kritikusa (és talán a Németh Antal vezette szereplőgárda is?), aki így írt: „Egy csiszolt szellem és egy fölényesen okos ember virtuóz módon játszadozik itt, káprázatosan, kábítóan, kifogyhatatlanul a szavakkal, amelyek azonban egy filozófus életszemléletét és valami különös fanyar lírát fejeznek ki." És mikor, ugyane repríz kapcsán, Kárpáti Aurél Bahr legsajátosabb adottságának a „bíráló szellemet", a „kritikai tulajdonságot" s „a „játékosságon is átütő boncoló szenvedélyt" nevezi, nem kíván magyar fölényt bizonygatni, legföljebb annyit jegyez meg, hogy e „tegnapi osztrák drámairodalom" „a mi színpadi íróinkat sem hagyta illetetlenül".

Nézzük *A koncert* szerelmi cselszövői-nek hátterét. A hölgyeket *vagy* leköti a háztartás, s ha érettebb korúak, a tudat, hogy jobb eltartót már aligha kap-hatnak - ez Marie asszony esete. Ha még fiatalok s felelőtlenebbek, akkor unatkoznak, s unalmuk elűzésére regé-nyes álmokat szőnek - mint Delfine Jura, Eva Gerndl s a többi rajongó tanítvány. Az ünnepelt zongoraművész elfogadja, hogy a polgárság udvari mulattatója-ként nemcsak tehetségesnek kell lennie, hanem az örökifjú Casanova image-ét is ápolnia kell, ameddig még bírja szuszszal - nyárspolgár ő a nyárspolgárok között, de mert nem gyára van, hanem ügyes ujjai, kínkeservesen ki kell izzadnia a bohémség látszatát. Ez Gustav Heink kis drámája. A főhős, Franz Jura doktor némiképp más eset. Ő látszólag felvilágosultabb erkölcsi normákat kép-visel, meg kívánja hagyni asszonykájának a választás és a mással megvalósítandó boldogság lehetőségét. Ez a filozófia éppen annyira képes, hogy felkavarja a status quo állóvizét s elindítsa a konfliktust, hiszen Jura így tudja rábeszélni Marie-t, hogy bírják színvallásra hűtlen házastársaikat: ha Heink és Delfine szerelme valóban komoly, akkor sor kerülhet a párcserére. De Jurának, e mókásan bogaras „eredeti elmének" sejtélme sincs arról, hogy Delfine-kéjének szerelmi fellángolását nemcsak érzéki motívumok s kalandvágy okozták, ha-nem az az életforma, amelyet a társa-dalom, Jura teljes egyetértésével, rá-kényszerít, s ezért azt sem tudja, hogy a happy end merőben értéktelen: Delfine továbbra is unatkozni fog, s ahogy a szereplők itt is érzelmi zűrzavarba bonyolódtak, hiszen minden szereplő több-kevesebb ideig ingadozik az ellenkező nem két képviselője között, ezek az érzel-mi alapok ezután sem lesznek stabilabbak. (Az érzelmi bizonytalanság persze örök emberi vonás, de ami a drámát

Jelenet Hermann Bahr A koncert című vígjátékából **(Volkstheater)** (MTI-fotó - **Ilovszky Béla felv.)**

illeti, legföljebb az abszurdok ábrázolták steril absztrakcióként.) Bahr véleményét, igaz, túl sima, túl kiszámítható, túl „technikás" módon - hiszen ezért tartozik iskolájának második vonalába - a befejezés tükrözi, Heink és Eva Gerndl bontakozó kalandjával: Jura és Marie szellemes akciója semmit nem mozdított az állóvízen, minden marad a régi-ben, legföljebb a szereplők változnak - „körbe-körbe", mint azt Schnitzler egyik remekének címe sűríti.

Hogy ebből a drámai anyagból kedélyes bulvárvígjátékot fabrikálunk-e vagy valamilyen mondanivalót, ítéletet, gondolatot hordozó érdemes színházi estét, az rendezői döntés és képesség kérdése, mert Bahr kétségkívül mindkettőre megadja a lehetőséget, sőt, mi tagadás, az első lehetőség látszik kézenfekvőbbnek - az első két felvonás izgatott dialektikája után a darab túl könnyen és olajozottan siklik bele a feloldásba, amely sokkal inkább idill, mint szintézis. Így aztán a szerelmi négyszög csiki-csukija kerül előtérbe, az intrika rugói pedig kizárólag Jura és Marie körmönfont leleményességében lelhetők fel; az életkép elmetsződik az egykorú társadalomtól s ezzel mindennemű mai érvénytől is. Ekkor természetesen nem kerül semmiféle hangsúly arra a hierarchizáltságra sem, amelyet pedig az író elég egyértelműen ábrázol; Marie „nagyságos asszony" csak azért bánik leereszkedő, érzéketlen gúnnyal a házvezetőnő Wehner kisasszonnyal, mert szerelmes liba, s nem azért, mert kiszolgáltatott cseléd, s Heink csak azért ordítozik-önkényeskedik kedve szerint Pollingerrel, mert az olyan röhögséges tiroli nadrágos naturburs, nem pedig azért, mert fizetett alkalmazott, akinek gondtalan öregsége a nagyságos úrtól függ. Egy ilyen előadásban Marie csak bölcs és nagylelkű, de nem szorong egzisztenciájáért, mely Heink nélkül elvesztené tartalmát és gazdasági alapját; Jura csak agyafúrt jópofa, de nem vaksi ködevő, Delfine csak szubrettcica, és nem a tétlenségtől mármár hisztérikusra megriadt tinédzser, Heink pedig csak hiú kandúr, és nem kiüresedett, karrierjét féltő nyomorúságos kreatúra.

Az ellentétpárok első felében már Fritz Zecha rendezésének gondolati alapállását is megkíséreltük rögzíteni, ami nem azt jelenti, hogy e mozzanatokat egy, a második lehetőségre építő előadásnak teljesen ki kellene iktatnia; az alakok sokszínűsége és életszerűsége érdekében a két oldal egyszerre, egy-mást áthatva lehet jelen. Telivér víg-játéki figurák s egyszersmind egy zárt beltenyészet sápadt kísértetei - a modern rendezés képes feloldani ezt az ellent-mondást, valahogy olyasformán, ahogy, mondjuk, Babarczy László Liliom-rendezése képes volt megnyitni a Molnár-féle népábrázolás - Karinthyt kissé módosítva: hát nem édes, ahogy ez a prolikat ismeri? - látszólagos abszolút zártságát és keményebb, keserűbb irányba fordítani az idillt. Nézetem szerint A *koncert* van annyira nyitott vagy legalábbis nyitható, mint *a Liliom* - ellentétben Molnár többi, zömében később írt darabjával, amelyekről a kontesztálásnak már a vékony felhámja is lekopott, s egy elégedett szerző darabjaiként alig-hanem teljesen zártak. (Amitől még a maguk nemében lehetnek tökéletesek és elidegeníthetetlen alkotórészei a nemzeti műsorrendnek.)

Fritz Zecha tehát összehozott egy kedélyes bécsi estét, jószerivel csak játékmesterként, nem embereket formálva, csak szerepköröket betöltve, nem megrendezve a cselekményt, csak elrendezve a járásokat; hiszen még az is, ami netán rendezői ötletnek tűnik a virágokkal való játék vagy például Heink mulatságos kettős játéka Delfine ajtaja előtt: a türelmetlen szerető szövege s az unott profi gesztusai-mimikája -, szó szerint benne van Bahr szerzői utasításaiban. Ami ezen belül vonzó, az az a gondos profi munka, kulturált mozgás- és viselkedésmód, ápolt beszédtechnika, amelyet joggal irigylünk a leghígabb nyugati bulvárszínpadoktól is, ahol ugyan munkanélküliek tömegéből emelik ki az egyes szerepek legrátermettebb alakítóit, ezeket viszont úgy megfizetik, hogy a luxus vonzása s a szegénységtől való félelem egyaránt permanensen saját legmagasabb szintjüket kényszeríti ki belőlük. Némiképp olcsó párhuzammal viszont azt mondhatnánk: ahogy Bahr a századfordulós német-osztrák iskola egyik legártalmatlanabb tagja, úgy ez a bécsi profizmus a legkevésbé jelentős és a legtartalmatlanabb a nyugat-európai profizmusok között - ami sajnos nem jelenti azt, hogy ne lenne tőle tanulnivalónk.

Ezt a színvonalat jelzi az is, hogy még ilyen körülmények között is túl sok a gyenge színész. Rudolf Strobl Gustav Heinkként olyan rutinosan üres, hogy az emberben gyanú ébred: saját privát színészi lényét fogalmazta színpadra; Delfine és Eva Gerndl alakítói, Doris Meyer és Ulrike Taucher csinoska amatőrök, a Pollinger házaspár alakítói, Carlo Böhm és Hilde Sochor derék vidéki epizodisták a két világháború közötti korból, az egykori monarchia bármely pontján.

Két formátumosabb színészi alakítás tünteti ki az estét. Közülük Marie alakítója, Gaby Jacoby úgyszólván hibátlanul hozza azt a Marie-t, akit Fritz Zecha koncepciója s *A koncert* érdektelenebb értelmezése megkíván: finom, elmés, játékos, szeretetre méltó, elegáns dáma, akiről az első pillanattól tudni, hogy csak nyerhet; a konfliktus lepereg ápolt bőréről, vele és számára nem történt semmi. Heinz Petters igen jó színész „a közönség kedvence" fajtából, vele azonban már bonyolultabb a helyzet: dr. Franz Jura nem az ő szerepe. Első-sorban is öreg hozzá, amivel többek között hatástalanítja a játék egyik lényeges hatáselemét, hogy tudniillik a status quóban a párok kor szerint összeillenek (Heink 45, Heinkné 35 körül van, Jura 25, Juráné pedig 17 éves), ám a párcsere

egy idősebb férfit egy gyereklánnyal, egy érett asszonyt egy nála jóval fiatalabb férfival sodorna össze. De az életkornak s a belőle következő színészi habitusnak itt fontosabb szerepe is van, Bahr jurájának diplomáján még alig száradt meg a tinta, s a szerelemről-párválasztásról kialakult hóbortos, egyénieskedő nézetei tipikusan az egyetemi évek baráti filozofálgatásainak jegyeit viselik magukon; Heinz Petters korában ilyen nézeteket már nem vall az ember, kivált, ha ilyen fiatalka feleséget sikerült szereznie. Igy aztán Petters mulattatóan és technikásan játszik el egy szórakozott, kicsit habókos professzort, aki ugyanakkor rutinos öreg férj létére jól tudja, hogyan kell elbánni a rakoncátlan bakfis asszonykákkal - de ez legkevésbé sem a gyerekesen önző és kamaszosan fontoskodó Franz jura, aki naiv örömét leli elméleté-nek első gyakorlati kipróbálásában. Igy aztán, Marie érintetlen hűvössége és jura megállapodott fölénye miatt, a darab csúcspontját jelentő folyamatos dialógusukban legföljebb a replikák sziporkázása érvényesül, de hiányzanak a szemünk előtt születő gondolati folyamatok és felismerések, a két figura élvezetes mérkőzése nemcsak egymással, de még inkább önmagukkal.

Lois Egg díszletén, csakúgy, mint a dramaturgiai előkészítésen érzik a „turnéztass olcsón, könnyen" kényszere. Így maradt cl az első felvonás hosszú és rendkívül mulatságos „tömegjelenete", a mester rajongó tanítványainak kórusával. Konvencionális szemszögből nézve az öt kihúzott hölgy - név szerint Selma Meier kisasszony, Miss Garden, Claire Floderer asszony, Fanny Mell asszony és dr. Kannné asszony - kórusa valóban minősíthető tautológiának, hiszen motívumaik megjelennek, s persze sokkal markánsabban, Delfine jurában, Eva Gerndlben és Wehner kis-asszonyban, de megfelelő ábrázolásuk jól érzékeltethette volna az állóvíz igazi kiterjedését, azt a sivár, értelmetlen, szenvelgő tömeghisztériát, amely aztán a főcselekményben akcióvá csapódik le.

A koncert előadása serkenthette volna színházaink örvendetesen terjedő érdeklődését és fogékonyságát a századforduló német-osztrák drámairodalma iránt. Igy legföljebb csak szintúgy terjedő kommersz hajlandóságainkat táplálhatja - igaz, ilyen értelemben van benne meg-szívlelendő is. Gaby Jacobyt például - aki állítólag tud magyarul - haszonnal kérhetné kölcsön a magyar bulvár.

BÉCSY TAMÁS

Az alakok tökéletes átéltsége

A Svéd Királyi Drámai Színház Strindberg-előadása

A Budapesti Tavaszi Fesztivál kereté-ben a Svéd Királyi Drámai Színház is fellépett Strindberg *Haláltánc* című drámájával, és - - mivel feladatuk a svéd nyelv és a svéd dráma ápolása - egy mai svéd drámaíró művével.

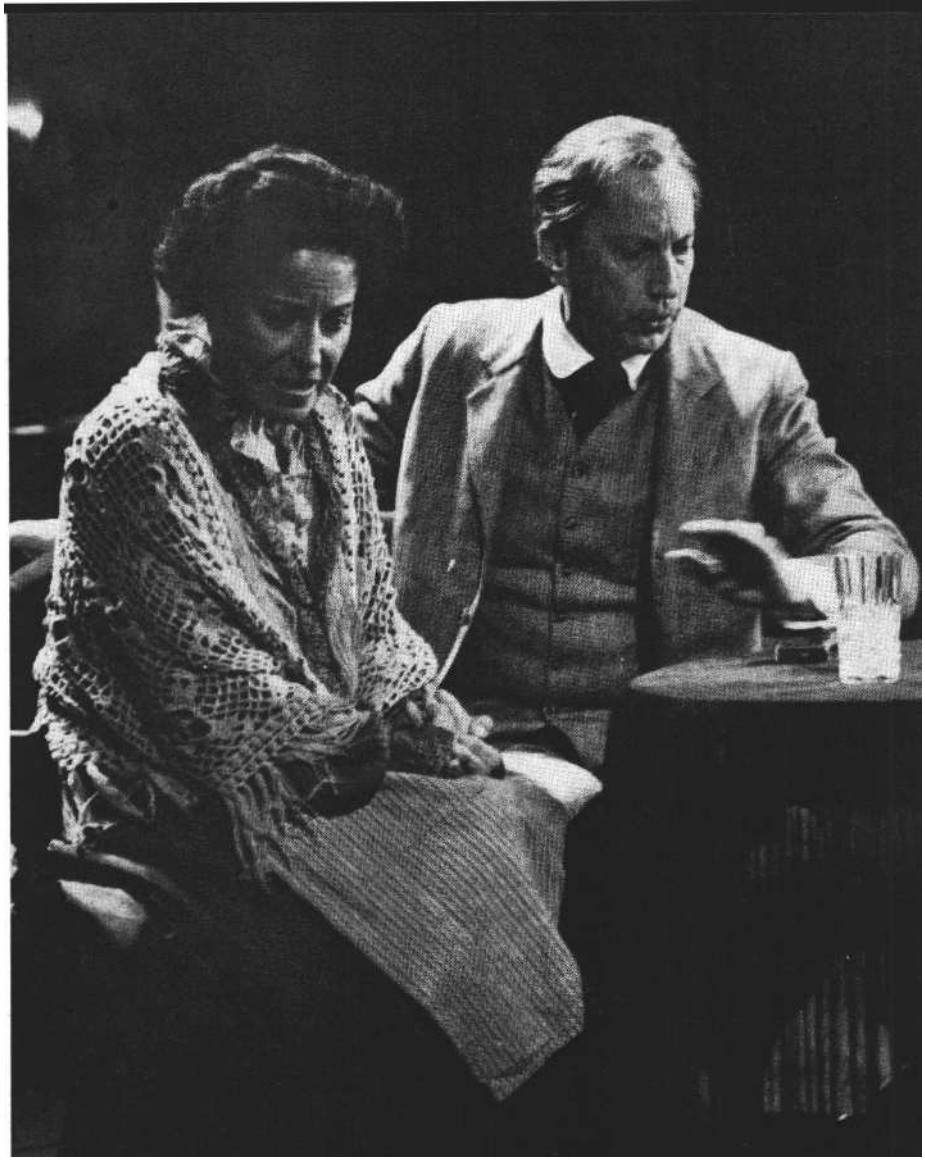
Az 1901-es *Haláltáncban* Strindberg voltaképp újrafogalmazta a tizennégy évvel azelőtt írt *Az apa* témáját: a férfi és a nő biológiai, nembeli adottságaiból fakadó állandó küzdelmét az egymás fölötti hatalomért.

Peter Berggran díszlete majdnem pontosan megvalósítja a szerző színleírását: „Szürke kőből épült vártorony belseje", óriási szoba, amelynek közepén „íróasztal, rajta távírókészülék" látható. A díszlet minden elemének többletjelentése van, noha nem szándékoltan: a szürke, nagy kőkockákból épült vár-torony belseje éppúgy a másik ember - vagy a mások - belső világától való elzártságot jelzi, mint a távírókészülék azt, hogy a környezettel ez az egyetlen összekötő kapocs. Göran Graffman rendezése még tovább növeli a vártorony lakóinak elzártságát; például azzal, hogy a Strindbergnél még látható, szegény-házbeli öregasszonynak itt csak a hang-ját halljuk. A reménytelenül vastag fa-lak közé, illetve az elzárt benső világba csak az a Kurt léphet be, akinek emléke -- a tizenöt évnyi távollét ellenére az itt őrlődők lelkében még ott él.

A Kapitány és felesége, Alice majdnem huszonöt éve gyötrik egymást. De úgy, hogy az egymás iránti gyűlöletük épp-*úgy* nem eredményez végleges elválást, mint ahogyan az ugyancsak meglévő és erős vonzódás nem forrasztja őket őszsze. *A Haláltánc* írott szövegében nincs külön hangsúlyozott szimbolikus jelentése a térnek, és itt sem kap szándékosan többletjelentést. Manapság azonban - Freud, Adler és jung után - azon lelkek magányos bezárultságát jelzi, akiknek benső világát „szürke kőből épült falak" határolják, s ezért önmaguk „levében" főnek, és emiatt vetítik ki a másikra az önmaguk tudattalanjának tartalmait, jungi terminussal: archetípusait. Itt a mindent elpusztító, gonosz démonét.

Göran Graffman rendezése maradéktalanul Strindberg világát jeleníti meg; még az instrukciók zömét is eljátsszák. És mégis, a mai nézőnek átértékelődik a férfi és a nő közötti harc, és főként annak oka. Most már nem a két nem nemiségéből eredő harcát látjuk az ő lelki birkózásaikban, hanem az imént említett archetípus projekcióját; illetőleg két összeférhetetlen egyéniség egymástól való gyötrettetését; sőt - némiképp - a Kapitány esetében talán még katonai előmenetele kudarcának a kompenzáció-ját is. A férfi és a nő nemiségből eredő harcát tekintve a korai drámákban - Az *apa, Júlia kisasszony* - Strindberg az egyik felet nyilvánította győztesnek a másik halála révén; pontosabban azzal, hogy a gyengébb halálában az erősebb-nek volt alapvető szerepe. Ebben az esetben természetesen utalni kell arra, mi az oka az adott fél vereségének. Ezt Strindberg z akaratgyengeségben fedezi fel; aminek az oka pedig, hogy az illető szülei akarata ellenére jött a világra. Ez a magyarázat nemcsak erőszakolt - hiába jelölte meg Strindberg saját akaratgyengeségének az okát ugyan-ebben -, hanem következetlen is. A ne-miségtől vezérelt harc, éppen mert a nemiségtől vezérelt, sohasem végződhet valamelyik fél végleges győzelmével. A másik fölötti uralom csak ideiglenes lehet. *A Haláltáncban* már ezt látjuk. Ezzel Strindberg természetesen elfogadta saját - Darwintól és Nietzschétől eredő - elméletének következményeit. Ez azzal a haszonnal is járt, hogy alakjainak vala-melyikét - a két főszereplőről van szó nem kellett akaratgyengének bemutatnia; s megvalósulhat az elmélet logikus következménye: a küzdelemben csak időleges győzelmek vannak.

A Svéd Királyi Drámai Színház előadása ezeket a „libikókaszerű" győzelmeket juttatja érvényre, de úgy, hogy a rendező a végén a küzdő felek megbékélését láttatja. A nyitó jelenetben Alice a bal oldali kanapén ül, és a közép-re helyezett fotelben a Kapitány. Az alakok térbeli helyzete ugyanez az előadás végén. A térbeli elhelyezkedés tehát még jelenthetné, hogy minden tovább folytatódik. (Miként az írott mű II. részében látható is. Ezt nem játszották.) Göran Graffman azonban az utolsó szavakat állva mondatja a Kapitánnyal: „Egyszóval: ezüstlakodalom! Törölj és menj tovább! ... Hát gyerünk!" Közben és ezután a szoba fokozatosan kivilágosodik, mintha a lelkekbe és a kettejük kö-



Margarete Krook (Alice) és Jan Blomberg (Kurt) a Svéd Királyi Színház Haláltánc-előadásában
(MTI-fotó - **Benkő Imre felv.)**

zötti harcba beköltözött volna a fényesség és a nyugalom. Az eddigiek alapján azonban erre semmi, de semmi objektív támpont nincs, és így lehetőség sincs a békére. Ezért a vég csak illúzió. Szeretnénk azonban hangsúlyozni, hogy ezek a végső rendezői megoldások nem azt érzékeltették, miszerint Alice vagy a Kapitány illúziójáról van szó. A rendező vette komolyan a megbékélést, és ez az illúzió.

A győzelem-vereség állandó változását azonban egészen pontosan megvalósítják és megmutatják. Az alaptartalmakat és a legalapvetőbb dinamizmusokat már a színészek külleme is jelzi. A külső - ami színpadon mindig jelentést hordoz - pontosan megfelel az egyéniség-nek.

Az Alice-t megformáló Margarete Krook arca szigorúságot, keménységet, sőt gyűlöletre való hajlamot érzékeltet. A színésznő azonban kitűnően tud magatartást váltani; szemei ragyognak-fénylenek akkor, amikor Kurtot „csábítja" el, s amikor a vele eltöltendő estéről, a színházlátogatásról van szó. Ám magatartásával, hangszínével és szemvillanásaival azt is kifejezi, hogy a vártoronyból való kiszabadulása egyben a Kapitány kompromittálása lenne; vagyis a közöttük lévő harc egyik etapja. Amikor pedig Kurt megriad Alice elszántságától, férje elleni akciójától, és kezet emel rá, Margarete Krook alakja egyszerre jéghideggé, ellentmondást nem tűrő erővé válik, kinek parancsszavát - „Térd-re!" - okvetlenül teljesíteni kell. Ezzel a jelenettel természetesen ugyancsak a férfi és a nő egymás fölötti hatalomért folyó harca demonstrálódik. A harc köztük sem hoz valamelyik fél számára vég-leges győzelmet.

Még akkor sem, ha Kurt az akarat nélküli strindbergi hősök közül való. A Kurtot játszó Jan Blomberg arca lágy, puha és gyöngéd lélekre valló; s ezt tökéletesen hordozza Kurtnak az általa megvalósított magatartása, jelleme is. Tehát a küllem és a magatartás együtt jeleníti meg a Kapitánynak róla való véleményét, miszerint nem férfi, mert ha tudott volna férfiként küzdeni, nem vet-te volna el tőle a gyermekeket felesége, pontosabban - hiszen felesége a Kapitány hatására cselekedett így - a Kapitány, azokban a régebbi időkben. De Jan Blomberg nagyszerű színészi kvalitásaira - és nyilván a rendező kitűnő szerepértelmezésére is - vall, hogy Kurt puhány, hajlítható, harcra képtelen benső világát abban a jelenetben mutatja meg nagyon határozottan, amelyikben épp az ellenkezőjét lehetne: amikor karjaiba kapja és megcsókolja Alice-t, s ki-jelenti, majd megmutatja az asszonynak, ki ő valójában. A puhány ember akar itt valami tőle szokatlant, hozzá nem illőt, neki nem sikerülhetőt, s ezt Jan Blomberg gesztusai, puhányságát pillanatnyilag kompenzáló erőszakossága, s az a zavartság jelzi, amellyel nem ismer egészen ő sem magára.

Keve Hjelm kinézete, bozontos szemöldöke, kusza, rövid, csapzott haja éppúgy igazolja a Kapitányról elmondottakat - olyan, mint egy erdei manó - mint az általa megmutatott általános magatartása. Igazán pompásak a Kapitány egyéniségét kifejező apró eszközei: a pattintva cuppogatás, a néha csoszogó, néha peckes járás, az állandóan figyelő-leső szemvillanások. Az általános magatartással együtt ezek jelenítik meg a felesége elleni harcot kíméletlenül folytató, ravasz, önsajnáltató és erőszakos jellemet. Harcának legfőbb lépése, hogy a városból hazajőve azt mondja: elájulásai, öntudatvesztései ellenére hosszú életet jósolt neki az orvos; hogy Kurttal közli: fiát saját parancsnoksága alá rendelte, Alice-zal pedig azt, hogy beadta ellene a válókeresetet. Alice és Kurt erre való válaszként jelentik föl őt sikkasztásban való közreműködésért. A néző ekkor még nem tudja, hogy a Kapitány ravaszkodik vagy hazudik. Es azért hátborzongatóan nagyszerű ez a jelenet, amelyben ezeket a később hazugságnak bizonyuló közléseket megteszi. Dísz-egyenruhában, egyenes derékkal ül a szín közepén a nézőtér felé fordulva, kezei a kard markolatán. Csak szeme sarkából és néha villan tekintete a bal oldali kanapé felé, ahol Alice és Kurt ülnek.

A svéd színjátszásra is jellemző, hogy a színészi megoldások mindig és kizárólag a partner által eljátszott alaknak hordoznak jelentéseket, és ezen keresztül a nézőknek, és nem közvetlenül a nézőknek, a partner megkerülésével. Nos, Keve Hjelm ebben a jelenetben egy pillanatra sem, egyetlen rezdüléssel sem jel-

zi, hogy alakja hazudik. És milyen pompás, ahogyan később, amikor már a harc állása így kívánja, a valóságot közli egészségi állapotára vonatkozóan; és ahogyan röviden kiejtett szavakkal, inkább csak tagadó, gyors fejrázással válaszolja Kurt kérdéseire, hogy a másik két közlés sem volt igaz. Ezt a két jelenetet azért emeltük ki ebből a tökéletes alakításból, hogy érzékeltessük, ez a ki-váló színész egyáltalán nem köti össze külön, csak a nézőknek szóló jelekkel ezt a két jelenetet; és hogy valamiképp éreztessük, éppen ezzel jellemzi igen nagy mélységekig a Kapitány „vámpírtermészetét", harcának kíméletlenségét és a harcban való taktikai jártassága tökéletességét.

A Svéd Királyi Drámai Színház előadásának nem volt egyetlen laza vagy nem abszolút tökéletes átéltséggel meg-jelenő pillanata sem. A színészek maradéktalanul és minden pillanatban átélték alakjaikat. S ez kétségkívül szokatlan a magyar nézőknek. Nálunk igen sok az olyan előadás vagy azon belül egy-egy alakítás, amelynek során az alakot csak részben élik át. Más részletekben az adott alakot játszó színész a nézőkkel közvetlenül közöl jelentéseket alakjáról; olyanokat, amelyeket a partner által játszott alaknak nem szabad észrevennie. Például azt, hogy alakja most hazudik. Az előadások és/vagy az alakítások ezáltal kétségkívül „több csatornások", tán színesebbek, de ugyanakkor egyszerűbbek is. Hiszen nem kell teljesen átélni és ezért nem kell minden pillanatra vonatkozóan megkeresni a próbákon, majd az előadáson fel- és megmutatni a karakterhez illő, annak megfelelő magatartásjegyeket, gesztusokat, hanghordozást. Elég csak az adott részlet jelentését közölni. A közönséggel közvetlenül - a partner által játszott alak kihagyásával - jelentéseket közlő színészi megoldások esetében inkább a színész kerül előtérbe és kevésbé alak-ja; s az ő tehetségére-teljesítményére figyelünk. Ezért minden egyes, a legkisebb szerepet is tökéletes és minden részletben megvalósuló átéltséggel meg-formáló előadásoktól lényegében elszoktunk. A mi előadásaink megoldásai a színészi tehetség és/vagy csillogás meg-mutatása mellett véleményeket, ítéleteket vagy életjelenségeket közölnek, de néha - ezek a nézőknek közvetlenül szóló jelentések - megismétlik az alak helyzetének ismérveit. A néző az alak helyzetéből és szavaiból rendszerint tudja, hogy az alak most képmutató vagy hazudik stb., s ha ebben az esetben a színész ezt külön a tudtára is adja a közvetlenül és csak neki szóló jelentések-kel, a jelentés, az ismérv megkétszereződik. Nálunk talán a színészi játékosságot is ez a fajta megoldás jelenti.

A Svéd Királyi Drámai Színház színészeinek játékossága az alak tökéletes átéltségből való megformálását jelenti, s így az alak karakteréből ered vagy ah-hoz tartozik. A színpad minden eleme között ezen a réven jön létre tökéletes összhang. Az ő összhangjuk nem jellemezhető a mi divatos szavunkkal, ez nem „csapatmunka". A „csapatmunka" a mi gyakorlatunkban azt jelenti, hogy minden színész úgy játszik, miszerint megoldásának minden eleme az előadás ‚közlését", „üzenetét" hordozza, avagy abból egy-egy részletet. Számunkra ez a határozottan és külön megjelenő üzenet, mondanivaló jelenti talán a szín-házat is, míg a másikfajta általában csak drámainterpretációnak minősül. A svédek gyakorlatában a „csapatmunka" arra vonatkozik, hogy a színészi megoldások mindegyike a színpadi műalkotásban megjelenő életnek a részévé váljon, és mint színpadi műalkotásbeli élet legyen összeépült és összehangolt. Nálunk a színész gyakran nem az alakja által a műbeli életben elfoglalt helyével, jellemével és így kialakuló jelentésekkel közöl; a svédeknél - ebben az előadásban - az alak átéltséggel való megformálásával a műbeli jellem és helyzet hordozza, fejezi ki a maga mondanivaló-ját, közlését. Ezáltal, ha önmagától - jó értelemben értve - aktualizálódik vala-mi, hát aktualizálódik; egyébként nem. Nálunk nemcsak a megkettőzött jelentések tartoznak a nézőknek közvetlenül szóló jelentések közé, hanem azok a színészi vagy rendezői megoldások is, amelyekkel ismét jó értelemben - aktualizálják az adott művet.

Ha ez az előadás a magyar nézők és kritikusok egy részének nem tetszett, avagy esetleg unalmasnak találta, talán éppen a mi színjátékstílusunktól való különbözősége miatt érezte így. A szokatlan miatt. Mert azért ez az előadás önmagában egyáltalán nem volt sem unalmas, sem egyazon hőfokon lévő. Nem azonos szinten folyt itt a gyűlölet és a szerelem vezérelte harc; voltak itt csendesebb részletek, valamint magatartás-és tempóváltások is. Csak egy volt mindig egyazonos szinten : a tökéletes át-éltség és az ezen a réven való közlés.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

A Tóték lasiban

Kevés exportálható drámánk közül a *Tóték az,* amely a Macskajátékkal karöltve bejárta Európa és a világ színpadait. Molnár Ferenc óta Örkény István az első magyar drámaíró, akit jegyeznek külföldön. A *Tóték* Romániában sem ismeretlen. A bukaresti Nottara Színház néhány éve vendégszerepelt vele nálunk, idén pedig több városban is bemutatták. (A temesvári előadásról lásd külön cikkünket.)

Iasiban, a Vasile Alecsandri Nemzeti Színházban - amelynek épületét ugyanaz a Fellner és Helmer tervezte, mint a temesvári színházét - magyar vendégrendező, Beke Sándor állította színpad-ra Örkény István művét. Feladata nem volt könnyű, hiszen ez a fajta groteszk stílus meglehetősen ismeretlen a román színházművészetben. Noha a huszadik századi abszurd törekvéseket jól ismerik - a román dráma mindig is kicsit a francia szellem bűvkörében fejlődött -, és saját drámaíróiktól sem idegen. (Paul Everac műveit nálunk is játszották, és hogy Caragiale humorának mélyén menynyi abszurditás lapul, arra épp a Pesti Szín-ház Farsang-előadása a példa.) Örkény azonban a nyugat-európai abszurddal szemben sajátosan magyar groteszket teremtett, amely elveti a világ a priori értelmetlenségének elméletét. Az örkényi groteszk mélységesen humanista: hisz az értelmes emberi cselekvésben, az abszurd helyzetek megváltoztathatóságában. A „tudatossá téve gyógyítani" elv művészetének kulcsfogalma: a világ abszurd jelenségeivel az értelem gyógyító sugarát helyezi szembe.

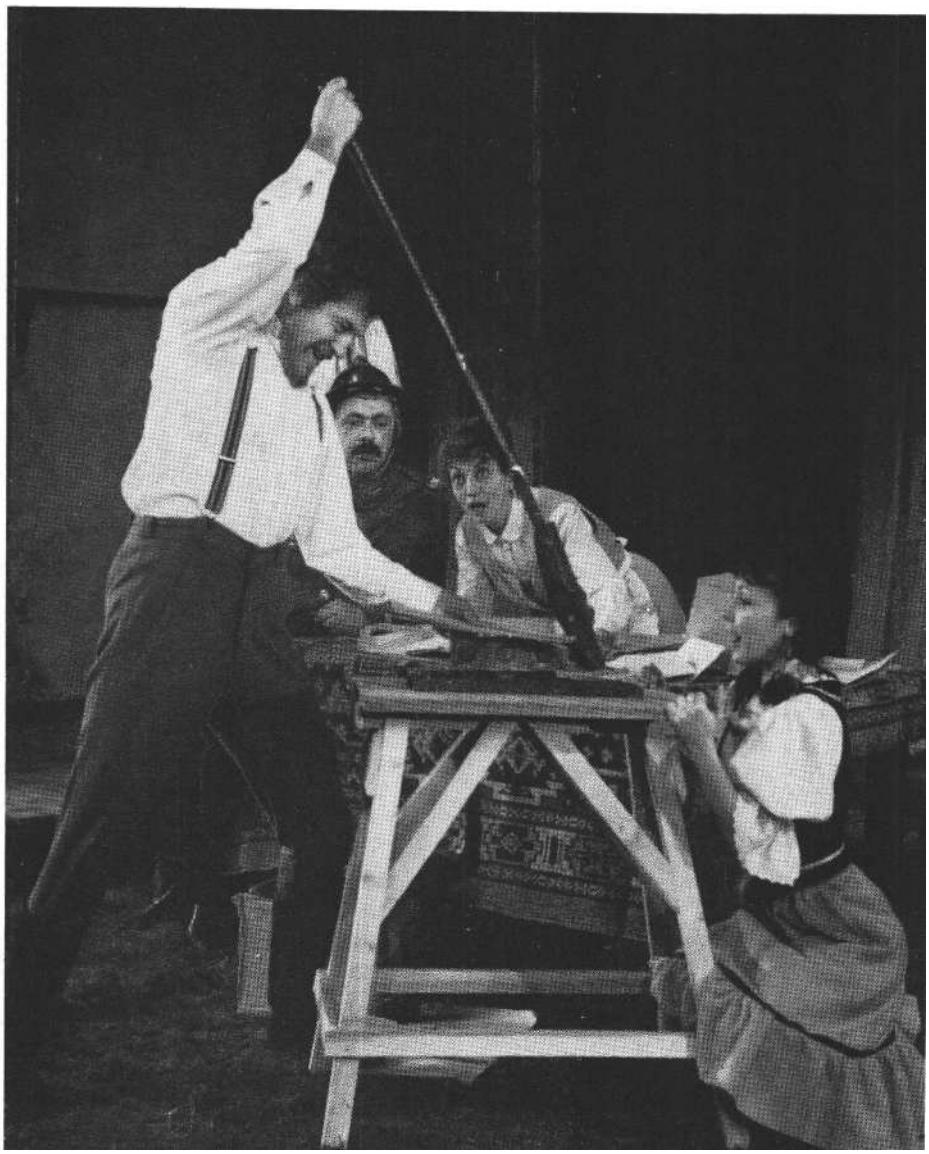
A Tóték tulajdonképpen az első hazai groteszk drámánk. A darab úgy épül föl, mint egy groteszk kálvária: a megalázásnak stációi vannak, amelyek során megcsúfolódnak az emberi személyiség és szabadság alapvető jogai. Valójában olyan kevés, amit a Tót-féle kisember akar: az alváshoz, az ásításhoz, a nyújtózkodáshoz, a kiegyenesedéshez való jog. Mindezt azonban a kor nem teszi lehetővé számára. Az isten háta mögötti falu idillikus békéjébe, ebbe a háborútól távoli világba érkezik meg Tóték kato-

na fiának parancsnoka, az Őrnagy. Megérkezésével kezdetét veszi egy gyorsuló ütemű, abszurdig fokozódó folyamat, amelynek során a Tót család tökéletes kiszolgálója és kiszolgáltatottja lesz az idegbeteg Őrnagynak. A hatalom és a mindenkori kisember jelképes konfliktusában Tóték szükségszerű áldozatok. De olyan áldozatok, akik elébe mennek saját megaláztatásuknak, és rafinált módozatait találják ki önnön kiszolgáltatottságuknak. *A Tóték* stílusában érvénye-sül leginkább a Jan Kott-i igazság: a groteszk kegyetlenebb, mint a tragédia.

Beke Sándor korábbi jelentős rendezéseivel, *a Monna* Vannával, *a Lorenz*accióval, *a* Félkegyelművel egyenértékű előadást hozott létre Iasiban. Munkájának alappillérei a látvány és *a* dinamika. A kicsit szürrealista díszletben - Andreea lovánescu munkája - húzódó zöld mező az örkényi idill jelképe. Itt áll a margóvágó, később a hintaló, és ide kerül - az idill csúcspontjaként - a budi is. A darabot keretező némajáték rendezői víziójában egy fehér ruhás menyasszony - a fiatalság, a szépség, az élet szimbóluma - búcsúzik vőlegényétől. Ugyanez a menyasszony a befejező képben gyászfátyolban térdel, miközben hatalmas recsegéssel összeomlanak a díszletfalak. Ez a kissé tragikussá növesztett befejezés erőltetett lenne megfelelő ellenpont nélkül. Az előadás két remek jelenete azonban - az Őrnagy érkezése és távozása - ellensúlyozza a vízió komorságát. Ezek az operett-entrét és-finálét idéző jelenetek kitűnően megkomponáltak. Az egész falu jelen van az eseménynél, felvonul a katonazenekar, és kivilágosodik a néző-tér, ahonnan az Őrnagy érkezik. Először az elegáns fehér ruhás, később a kopott, sötét szemüveges igazi. A hatalmas, színes kavalkád - gyerekek hancúroznak, kendőket lobogtatnak - a távozáskor megismétlődik. (A pandant-játékban érkezéskor az őrnagy nem tudja pontosan, kivel fog kezet, a távozásnál Tót játssza el ugyanezt.) A látvány azonban nem lenne teljes a zenei effektusok nélkül. Beke az idill kifejezésére eredeti román órajátékot talált a helybeli múzeumban. Ezt a csengő-bongó harmóniát ellensúlyozza a színpadon élőben megszólaló katonazenekar. A zenének másutt is van funkciója. (Tót például mintegy diadalmenetben - operai bevonulással - hozza be az új margóvágót.) Fontos szerepet kap a zene azokban a hatásos élőképek-ben is, amelyek a dobozolás őrült monotóniáját szakítják meg. Ezek a kimerevített, panoptikumszerű képek miközben időmúlást jeleznek, felvillantják a külvilág életét: a leselkedő falut, a táncoló Gizi Gézánét és a többieket. Ilyen hatásos élőkép az első felvonás zárójelenete is, amelyben az összeroskadtan alvó Tót család szoborcsoportozata előtt a postás felolvassa a végzetes táviratot fiuk haláláról. (Örkény drámaszerkesztésének groteszk csavarja, hogy Tóték áldozata ettől fogva hiábavaló és hasztalan!)

A hatásosan megkomponált látvány összetevői a mozgások is, amelyek erőteljesen jellemzik ezt az előadást. Gizi Gézáné hempergése a postással, Mariska játéka a vasalóval, az őrnagy férfias szökdelései vagy eszelős rohangálásai, Tót lassú somfordálásai az ajtó felé vagy az asztal alá, a család komikus éjszakai kísértetjárása - csupa olyan játék, amely egyenesen következik a darab szövegéből. (Az egyik mozzanat sajátos görög-keleti szokást rögzít: a postás a véletlenül földre ömlő borral a halott fiú emlékének áldoz.) Külön fordulópontokat képviselnek az előadásban a megalázás fokról fokra nehezedő stációi. Az első valójában még kedélyes: Tótnak a szemébe kell húznia a tűzoltósisakját, hogy tekintetével ne zavarja az Őrnagyot. A továbbiak sem nélkülözik a fekete hu-mort: a „bokaharapás", a „szőrnagy" vádak nyelvi játékát meglehetősen nehéz visszaadni idegen nyelven. A román fordító, Constantin Olariu megpróbálta őket hasonló szójátékokkal helyettesíteni. A megalázás csúcspontja Beke értelmezésében - már tragikus: a nagy családi tablóban Ágika sírva térdel az apja előtt, aki mártírarccal tűri, hogy

A Tóték **Iasiban. Sergiu Tudose (Őrnagy), Dan Aciobanitei** (Tót), **Silvia Popa (Mariska) és Doina** Deleanu (Ágika)



Mariska a szájába tegye a csipogó zseblámpát. Ebben a végletesen morbid szituációban a két nő először érzi meg, hogy az emberi tűrőképességnek is van határa. Ezután már logikusan következik a befejezés - Tót lázadása szükség-szerű. Tette éppannyira reális indíttatásában, mint amennyire abszurd kivitelezésében: a dobozoláshoz készített margóvágóval darabolja föl az Őrnagyot.

Az Őrnagy jelképes figuráját sokan sokféleképpen magyarázták: a háború, a fasizmus, a terror, a világban elszabadult őrület, a démonikus erők, az ősi rossz modern megjelenítésének. Kétségtelen, hogy a darab színpadi megvalósítása nagymértékben függ az Őrnagy alakjának értelmezésétől. Beke Sándor rendezésének is ez az egyik sarkalatos pont-ja. Az Őrnagy az ő elképzelésében és Sergiu Tudose remek megformálásában kedélyes gyilkos, aki a Tót családdal való kapcsolatában rendkívül nyájas, kedves, szívélyes. Ez az Őrnagy látszatra egy kimerült, pihenésre vágyó ember - nem patologikus eset. Az őrültség hangsúlyozása nélkül válik egyre félelmetesebbé, gyilkos kedélyességével telepszik rá környezetére és a világra. Felbillent egyensúlyáról és lappangó ösztöneiről csak a lényéből sugárzó beteges vitalitás és felfokozott vibrálás, a hirtelen váltások és indokolatlan, gyors mozdulatok árulkodnak. Ezek a pillanatnyi hisztériák azonban mosolyban oldódnak föl: az Őrnagy valójában mindvégig rendkívül szeretetreméltóan viselkedik azokkal, akiket megaláz. Ez a nyájas hóhérattitűd félelmetesebb minden direkt eszelősségnél. Sergiu Tudose hatalmas dinamikájú játéka a szökellő tánclépésektől kezdve a pattogó masírozásig pontosan megkoreografált. Ennek a nagyformátumú színésznek az alakításában az Őrnagy közép-kelet-európai jelenséggé nő.

Ila Sergiu Tudose Őrnagyát a beteges mozgékonyság és a veszélyes vibrálás jellemzi, Dan Aciobánitei Tótja ezzel szemben maga a megtestesült lomha jóság. Ez a nagydarab, csaknem két méter magas, vállas férfi már külső megjelenésében is ideális Tót. A két ember méretkülönbségének komikumát így remekül kiaknázza az előadás. Az Őrnagy ágaskodva-pipiskedve megy el Tót mellett, gyakran fellép egy dobogóra, vagy alulról les a tűzoltósisak alá. Dan Aciobánitei is nagy mozgáskultúrájú színész. Mozdulatai a második részre lelassulnak, szinte félálomban kóválygó, *járása* elnehezül, reflexei tompák, minden pillanatban és minden helyzetben elalszik. Amikor pedig ásít, már nem is emberi hangot hallat, hanem elbődül, mint egy megkínzott állat. Ez az egyszerű és együgyű, a vegetatív létezés szintjén élő Tót sajátos értelmezése az örkényi kisembernek. Dan Aciobánitei a késői szerepátvétel ellenére hibátlan alakítást nyújt.

Sergiu Tudose (őrnagy), Dan Aciobanitei (Tót) és Doina Deleanu (Ágika) a Tóték iasi-i előadásában

Kevésbé erőteljesek a nőalakok megformálói. Silvia Popa Mariska-alakításában csak az anyai aggódás dominál. Ez a megviselt, elnyűtt kispolgári feleség valójában nem is veszi észre, micsoda roncsot csinált a férjéből. Doina Deleanu Agikája erőltetetten kislányos, karikírozottan éretlen és butácska. Pedig a két nő fontos szerepet játszik Tót megtöretési folyamatában. Az Őrnaggyal való konfliktusaiban ők mindig a családfő ellen foglalnak állást. Agika az Őrnagy iránti rajongásból, Mariska pedig anyai féltésből. Agika a felajánlkozásig jut el, Tótné pedig aktív közreműködője lesz a férje megaláztatásának.

A Vasile Alecsandri Nemzeti Színház Tóték-előadásának egyik erőssége, hogy a kisebb szerepekben is kitűnő művészeket láthatunk, Dionisie Vitcu a végzet szerepét is betöltő postása az előadás egyik legjobb alakítása. Furcsa, kacsázó járása pontosan kifejezi habókos esetlenségét, szemüvege mögül pedig egy szelíd shakespeare-i bolond bölcsessége sugárzik. Teofil Valcu Cipriani professzora hiteles közép-európai jelenség: a józanul gondolkozó értelmiségi, aki maga is kényszerzubbonyban végzi. (Jelenete pontos kidolgozottságával az előadás egyik legjobb része.) Vitalitással és nőiséggel teli Mihaela Arsenescu-Werner Gizi Gézánéja. Szenvtelenségével és viszszafogottságával sikerült eltalálnia a groteszk hangvételt a Tomaji plébánost játszó Florin Mirceának.

A Tóték premierje nagy siker volt Iasiban. Ha szerzője már nem is, szellemisége mindenképp jelen volt ezen az előadáson. Örkény István írta 1969-ben a darab számos európai és amerikai bemutatója után: „... *a Tóték* nem egyértelműen világsiker. De bizonyos tanulsággal szolgál. *Az* egyik: *az* úgynevezett siker nemcsak barátságokat lankaszt és idegenít el, hanem általa maga a mű is elidegenedik alkotójától. Akár egy felnőtt sorba került gyerek. Ez az én késői gyerekként született első színpadi művem szintén felnőtt és önállósult. De az emberi utódoktól különbözően, el is embertelenedett. Kísértet lett. Folyton-folyvást visszatér, követelőzni, kijelölni, befolyásolni írói atyjának életét. Az író minden munkájában igyekszik nagyon pontosan körvonalazott gondolatokat elmondani. Ez a prózában többé-kevésbé sikerült is. De íme a színpadról úgy érkeznek le hozzám a gondolatok, ahogyan azt sohasem éreztem, sohasem akartam elmondani. Ritkák az olyan tolmácsolások, mint a *Tóték* budapesti, marosvásárhelyi vagy a helsinki tökéletesen átérzett tolmácsolása volt."

Ha megérhette volna, bizonyosan ehhez a vonulathoz sorolja a mostani romániai bemutatót is.

BERKES ERZSÉBET

Színház a Bega-parton

A Temesvári Állami Magyar Színház

Temesvár ma a Románia Szocialista Köztársaság egyik legjelentősebb ipari és művelődési központja. Lakóinak száma közelíti a négyszázezret, a bejáró munkásokkal együtt meg is haladja. Fejlett gépgyártása, műegyeteme, filológiai fakultása van, s ami bennünket közelebbről is érint: három színháza. Ezek működésének visszhangja korántsem olyan zajos, mint más romániai színházaké. Nemcsak és nem főképp azért, mert a szomszédok színházi élete még néhány évvel ezelőtt is közép-európai feltűnést keltett, s ebből kimaradt volna Temesvár, hanem azért, mert „távol esik" a fő közlekedési utaktól. Szárnyvonalon közelíthető meg, ha vonattal megyünk, s másodrendű műúton, ha gépkocsival. A kritikusok - a hivatásos nézők - kényelme kárhoz-tatható, hogy az itt működő önálló magyar színházról is csak keveset tudunk.

Pedig Temesváron már vagy kétszáz éve működnek hivatásos teátristák. Az első adat 1776-ból való, amikor a szerb városháza nagytermében fölléptek német színészek. Később is szívesen szerveztek ide turnékat a pesti német társulatok, érintve Aradot és az erdélyi szász városokat. *Magyar* nyelvű előadásokat 1828-tól tartottak itt, először annak a kolozsvári társulatnak a tagjai, amelyiknek Déryné is a tagja volt.

A történelmet és térképet csak vázlatosan ismerő ember is könnyen megtalálhatja a fél évszázados késedelem és a nyelvi különbségek magyarázatát. (A város nevét 1212-ben említi először egy latin nyelvű magyar közigazgatási célból kiadott oklevél, s a magyar királyok közül az Anjouk kedvelt tartózkodási helye volt a Tisza-Maros szegletében emelt erős vár; itt esküdött sértetlenséget V. László a Hunyadiaknak [14561, itt végeztette ki Zápolya Dózsa Györgyöt; a polgári fejlődést erősen befolyásolta a török i 5 5 z-től 1716-ig tartó megszállása, a város török vilájet-székhellyé szervezése. Amikor a várost sikerült a török rabságból fölszabadítani, a bécsi udvar arra törekedett, hogy erős katonai őr-hellyé szerveződjék a vár és vidéke: kiváltságokat élvező hűséges németekkel telepítették be, katonai főiskolát létesítettek, ebben tanult később Marosvásárhely és mindkét haza nagy szülötte, Bolyai János, s utóbb ide száműztek minden olyan német urat és tisztet, aki nemkívánatos eszméket vallott, magatartást tanúsított. A mocsaras környezetbe épült, rossz „ájerű" várost azonban nem hagyták deportálóhellyé süllyedni az idezsuppoltak: műszaki életét a tiszti iskola, rendjét és szellemi mozgékonyságát a gyökeret vert polgárok; az együtt-éléshez szükséges toleranciát a száműzetésben is élni tanuló különféle nyelvű népek alakították. Erősebben, mint azt akár II. József rendeletei, a város falai előtt levert magyar szabadságharc szörnyű tanulsága *vagy* későbbi központi akarat tehette.) A város megszerette a színészeket, akik - mint jeleztük - előbb németül a szerb városházán, később magyarul ugyanott, illetve vendéglők szálájában adták előadásaikat. A kiegyezés esztendeiben rohamosan iparosodó város az akkori ország második legnagyobb ipari városává lett, s meg-megújuló követelése volt, hogy állandó színházépülettel rendelkezhessék. i 869-ben épült föl Fellner és Helmer tervei szerint a hatalmas színházépület, amely azonban hamarosan kiégett. 1875-ben újjáépítették, s ennek az épületnek falai között februártól virágvasárnapig magyarok játszanak, míg az évad többi napján német, illetve a város lakosainak ízlése szerint más társulatok. 1883-ban a Magyar Színügy-gyámolító Egyesület állandó magyar társulat létesítését szorgalmazza, s fáradozásuk eredményeképp lesz színigazgatóvá a nyolcvanas évek derekán Krecsányi Ignác. A kitűnő színházi ember ha-mar átlátja, hogy a város képtelen egész évadon át eltartani a magyar társulatot, ezért 1886-ban Buda-Temesvár-Pozsony útvonallal (esetenként fiumei vendégszerepléssel) szervezi meg az évi munkát. Ma már színháztörténeti kuriózum, de tény, hogy azért játszottak Budán öt, Pozsonyban három hónapig, mert a temesvári polgárokat nemigen lehetett színházba csalogatni az időtől fogva, hogy szőlőskertjeikben megindult a munka. Temesvárott csak **a** téli szezon volt biztos.

A trianoni békekötés után megváltozott helyzetet a színház számára az is nehezítette, hogy az épület másodszor is leégett. Ez különös súllyal érintette a több nyelvű színielőadásokra berendezkedett várost, mert a Fellner-Helmer-épület nemcsak színház volt, hanem szál loda is, benne koncertek, bálok számára használható teremmel. Duiliu Marcu építette újjá a húszas években (néhány esztendeje renoválták ismét) megtartva az épület beosztását, de már nem használják hotelnak az épületet. A bizánci stílusban újjáépített és román népművészeti elemekre emlékeztető díszítésekkel renovált színházterem (900 férőhely) most a román operatársulat és prózai együttes otthona. A volt bálteremben kamaraszínházat rendeztek be - közel 300 ülőhellyel -, s ennek játékterén osztozik az önálló magyar, illetve német társulat. A szerb színjátszást amatőrök képviselik a városban, otthonuk egy művelődési ház.

A jelenleg is működő magyar társulat abból az amatőr színjátszó együttesből nőtt ki, amely 1952-ben Végváron vendégeskedve tartotta első előadását. Sikerük meggyőzte a kulturális élet irányítóit, hogy mind művészi erő dolgában, mind a közönségfogadtatás felől meg-érett az idő önálló társulat létrehívására. 1953-ban Josan Emil igazgatása alatt létre is jött a társulat, s megtartották első előadásukat május 3-án, Afinogenov: *Kisunokám* című színművével. Azóta az Állami Magyar Színház megszakítás nél-kül működik. (Az országban önálló szín-ház még a kolozsvári és a sepsiszentgyörgyi; tagozati színház a szatmári, nagyváradi, marosvásárhelyi, s különös föltételek mellett működik a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Iskola színpada.)

Tizenkilencedik évada igazgató Temesvárott Sinka Károly, akit több magyarországi vendégszereplésen, illetve meghívott művészként ismerhetett meg a hazai publikum. (Szeged és Temesvár testvérvárosi kapcsolatban vannak; üdvös volna, ha az eddiginél elevenebb művészeti cserék is nyomatékosítanák a két ország együttműködési szándékát). Színipályáját is Temesvárott kezdte, majd a Székely Színház művésze lett és a vásárhelyi főiskola tanára. Mint elmondotta, csak néhány évadra szándékozott Temesvárra visszajönni, aztán a föladat, a munka láza ittfogta. Úgy tetszik, helyesen választott: színészként kiemelkedő sikereket ért el, szervező vezetőként pedig eredményesen vezette a művészeti életben oly gyakori Szküllák és Karibdiszek közt a teátrum sajkáját. Amikor 1982-ben a Hét című bukaresti magyar hetilap évkönyve (Színjátszó személyek számára) Szekernyés János portrét készített róla, a lap temesvári tudósítójaként

„mindent tudó" Szekernyés tartózkodó modorban, de kendőzetlen őszinteséggel bizonyította, hogy azok voltak a színház fényes előadásai, amelyekben Sinka Károly színészként is vezető szerepet játszott. Asztrov doktort, lvanovot, Micket *A gondnokban, a Mentség* Misztótfalusi-ját, Starbuckot *Az* esőcsinálóban, Leonét *a Glembay LTD-ben.* És mindenekfölött: Bánkot Katona remekében.

s

Ahogy valamennyi európai színházat, úgy a temesvárit is gazdasági nehézségek környékezik. Mit tud tenni ilyenkor egy szerényebb lehetőségű, de eddig is sok leleménnyel működő együttes? - Megpróbál még szerényebb és még leleményesebb lenni - válaszolta Sinka Károly direktor. Szerdánként irodalmi kávéházat tartunk, *A repedtgonghoz* névvel itt, a szomszédos étteremben. A vendég-látók kedvezményes fogyasztást biztosítanak, mi szórakoztató irodalmi össze-állításokat. Reméljük, állandó törzsasztalok fognak kialakulni. Évek óta bevált ismeretterjesztő rendezvényünk a Kaleidoszkóp. Műsoraira érdekességekről, kedves időtöltéseikről beszámoló előadókat hívunk, s akiknek szabadságában áll vendégeket is invitálni. Egészségügyről szóló előadónk balettművészt hívott a testmozgás illusztrálására, mások város-történeti beszámolójukhoz diavetítést, szavalókat; én kedves színészeimről, példaképeimről beszéltem, és hangfelvételeket adtam vendégműsor gyanánt. Most újabb lehetőségekkel próbálkozunk. Aerobicoktatás van a próbateremben; nemrégiben batyubált rendeztünk; újabban gondoskodunk a színházba látogatók apró gyermekeinek megőrzéséről is. De az is régi gyakorlatunk, hogy meg-hívunk más együtteseket vendégszerep-lésre. Legutóbb a vásárhelyi főiskolások adtak műsort. Erre részben azért van szükségünk, hogy a publikum új arcokat is lásson, hiszen együttesünknek klaszszikusokat, *hazai* román és új magyar darabokat is kedves kötelessége játszani, s mindig ugyanazokat az arcokat látni nem föltétlenül vonzó a közönségünk-nek. De főiskolásokat, vendégeket azért is szívesen hívunk, hogy megpróbáljuk velük megszerettetni a várost, esetleges ideszerződés reményében. Az elmúlt években jelentős színházi erők hagyták el a társulatot, például Taub János, Koszta Gabriella más országokba szerződtek, Fábián Ferenc, a kitűnő színész, akit *a Ménesgazda* című Kovács András-filmben láthatott a magyarországi publikum is, elhunyt ... szóval: gondoskodnunk kell utánpótlásról. Most két fiatal művészünk gazdagítja a társulatot: Klein Magdaléna a galaci együttestől szerződött hozzánk rendezőnek, a végzősök közül Marosi Péter jött Vásárhelyről. Szeretnénk, ha tartósan választották légyen színházunkat működésük helyéül. De azzal is vonzóbbá próbáljuk tenni előadásainkat, amit már észrevehetett tegnapi zenés műsorunk alkalmával, hogy ha olyan a közönség összetétele, akkor szinkrontolmáccsal fordíttatjuk az előadást. Fülhallgatókat vehet igénybe a közönség, s mi gondoskodunk róla, hogy a szöveg román nyelvű tolmácsolásban maradéktalanul követhető legyen. A temesvári publikum nemcsak bilingvis, de trilingvis is, sőt sokan mind a négy, itt beszélt nyelvet tudják, leginkább persze azt, amelyiken iskolai tanulmányaikat folytatták. A tegnapi elő-adás egyetemi bérlet volt, külföldi hallgatók is eljárnak erre, s ők leginkább román nyelven tanulnak. Vonzóvá tenni színházunk műsorait - természetes lehetőségképp élni a többnyelvű város elvárásaival - törekvésünk és gyakorlatunk is, hogy ennek megfeleljünk.

Egy esztendeje, hogy a román írószövetség főtitkára, Dimitru Radu Popescu és a magyar írószövetség főtitkára, Hubay Miklós kölcsönös megállapodása értelmében a romániai színházak magyar, a magyarországi színházak pedig román színművek bemutatását vállalták el. Természetesen korábban is játszottuk egymás drámatermésének sikert ígérő darabjait; de ez a megállapodás az évad műsorrendjébe átfogó program igényével kívánja nyomatékosítani a két ország kulturális életében is megnyilvánuló barátságát. A nagyváradiak Csurka-bemutatója után Temesvár volt a második, ahol e megállapodás jegyében Örkény István *Tótékját* vitték színre. (Ott jártamkor már színre került Iasiban is, román nyelvű betanulásban, a *Tó/ék.)* Az előadás rendezője Temesvárott Magdalena Klein - mint említettük - korábban a galaci színházban működött, majd rendezőasszisztens lett Temesvárott. Első önálló magyar nyelvű munkája ez a bemutató. Nyelvi nehézséget nem jelentett számára a közös munka hibátlanul beszél magyarul is -, és nem jelentett számára gondot a dráma árnyalatgazdag megértése sem: a kortárs magyar irodalomból legkedvesebb szerzőjének vallja Örkény Istvánt. Nyilván ez a szellemi rokonságvállalás bátorította föl arra, hogy helyenként megváltoztassa a dráma szövegét. Nem bántó, nem is Örkény intenciójával ellentétes módon, csak úgy és annyira, amenynyire rendezői fölfogása, a groteszk és az elvontabb filozófiai mondandó erőteljesebb hangsúlyozása megkövetelte.

A hazai előadások esetében elfogadott rendezői szemléletnek bizonyult az eddigiek folyamán az, hogy egy konkrét történelmi és társadalmi környezetben megy végbe a játék. Az Őrnagy hol kifejezetten fasiszta szellemiségű jellemnek látszott, hol a korabeli úri magyarság képviselőjének, míg Tóték a történetileg is meghatározott kispolgárságnak. Itt a rendezőt igen kevéssé érdekelte a típusok történeti konkrétsága. Magdalena Klein sem a magyar-, sem az osztálytartartalmakat nem hangsúlyozta. Tóték a kisemberek, akiket aggódó félszükben meglátogat, igénybe *vesz* és a megszokottól eltérő életvitelre akar kényszeríteni egy vendég - történetesen az Őrnagy -, akit nem *úri* volta, nem is a történelmi tapasztalatok révén begyakorlott fölénye jogosít föl erre, hanem az, hogy *ő a* katona, ő a parancsoláshoz szokott jellem. Ebben a fölfogásban arra esett a nyomaték, hogy a *más-ság* életvitelben, szemléletben - mint próbálja magához idomítani a neki kiszolgáltatottakat, engedelmeskedőket, s hogy az így létrejövő erőszakkal szemben mint kényszerül arra rá az életét addig öntudatlanul élő, hogy megvédje magát, békéjét, a saját *más*ságát. Ez az elvontabb értelmű rendezői akarat s fölfogás - éppen mert Örkényt szelleme szerint közelítette meg a rendező - természetesen nem vált sem a Tóték-szabású életvitel megdicsőülésévé, sem az Őrnagy-szabású magatartás ördögire feketítésévé. Az előadás kendőzetlenül „csak" annyit állít, hogy van egy pont, amikor a legalamuszibb, legszerényebb igényű kisemberből is ki lehet szekálni a lázadót, a gyilkost. Azon a ponton ugyanis, amelyen személyisége legbelsőbb jegyeit akarják erőszakosan - azaz hajlandóságával szemben - megváltoztatni. Refrénszerűen ezért zengeti vissza Örkény sorait számos ponton a játék: de jó csend van" - éneklik Tóték, amikor a játék kezdetét veszi, amikor az Őrnagyot várva minden nyikorgást, szörcsögést, cuppantást elhallgattatnak, s végül, amikor az Őrnagy az

állomásra megy, majd amikor a papírvágóval „drága jó Lajosom" elintézi. Tóték *eZt a* csendet - s ami belőle elvontabban fölfogható: *a belső* csendet - védelmezik, hiszen az Őrnagy pusztulásával, a tragikai vétséget követően, ez a rend, csend helyreáll.

E felfogásnak megfelelően a játékteret is elvontabb jelentésűvé formálta a díszlettervező, Dan Horia Ghinda. Rózsa-szín körfüggöny előtt kezdődik a játék, amelyen színes kis pomponok - mint valami kettős ágyra rakott szaténpárnán - jelzik a virányos *Tóték-életet.* És rózsaszínű Tót úr tűzoltójelmeze, rózsaszínű Agika ruhácskája, rózsaszínűek a szomszédok, még a plébános reverendája, a szippantószerkezettel járó overallos is. Az Őrnagy csukaszürkében érkezik. Nem épp olyanban, mint egy valóságos egyenruha szürkéje lehet, de *az így* is nyilvánvaló, hogy egy másik világ mundérját viseli. Hogy szürkén is *lát - úgy* kell látnia -, azt sötét szemüvege teszi számunkra nyilvánvalóvá. (Latinovits Zoltán alakítása is élt ezzel a nyomatékosító kellékkel, bár ott az álmatlanságtól szenvedő ember természetes kelléké-nek hatott.) Tóték otthona is rózsaszín bútordarabokból áll, s ezt a világot lepik el fokozatosan a fehér kartondobozok, lesz a teljes berendezés mind rendetlenebb, mind szürkébb, mígnem a rózsa-szín horizont is teljességgel ködbe vész, a csupasz színpadi fal látszik, vedlett vakolatával, csöveivel és trégereivel a nagyon is konkrét játéktér, középütt a díszítők számára járásul szolgáló vaslétrákkal és treplikkel. Mintha a hús - a szín-ház illúzió-teste - foszlanék el, míg ki-vicsorodik a csontváz, a szép ráfogásoktól látszatait vesztő valóság. Ezen a szerkezeten jelenik meg Cipriani professzor, a sorsát és lehetőségeit belátó entellektüel, aki világossá teszi Tót úr számára, hogy „nincs menekvés": „Az őrnagy alacsonyabb termetű magnál? ... Sej-tettem. Itt van a kutya eltemetve, barátom. Maguk ketten ennek a különbözetnek a következményeit nyögik, mégpedig az őrnagynak a hibájából ... Manapság minden őrnagyocska azt hiszi magáról, hogy fontos személy, és vérig sérti, ha egész nap föl kell néznie a házigazdájára ... Manapság nincsen természetesebb, mint bemászni valami alá ... (kényszerzubbonyba bújik) ... Nekem ugyanis az a meggyőződésem, hogy az, ami most van, nem tart örökké." Tót úr cselekszik tehát, az ismert módon. Bolond módon ? Gyilkos módon? Ahogyan lehet.

Magdalena Klein mindvégig a színen tartja a Postást, aki a játék első pillanatától az utolsóig valódi ruháját viseli, szabadon járkál a helyszíneken (hol Tóték kakukkosóráját tartja, hol Gizi Gézáné keze ügyében a gyantagyűjtők kedvencét, a sültalmát). Olyan narrátor ő, aki éppen annyira a szerző bizalmasa, mint a nézőké, bár lehet, hogy valódi bolond, de az is éppen annyira lehet, hogy e megbolondult világban ő az egyetlen, aki a *rendet* ismeri, mint ahogyan a szegényember jóistenéről ez el-hihető is. Szomorkás mosolya és gesz-tusa értelmezi Tóték helyreállt békéjét: „hát így" - jelzi, s egyben a megkérdőjelező iróniát is: „tán lehet másképp ?"

A stilizáló játék elsősorban a szomszédok szerepét halványította el. E tekintetben nem is mindig tiszta a rendezői törekvés. A szomszédok - immáron szöveg nélkül - meg-megjelennek a játék második részében is, de néma kórusuk semmit nem nyomatékosít, semmit nem tesz nyilvánvalóbbá. Cipriani és a plébános szerepe is inkább csak intermezzo abban a feszesre fogott kamarajátékban, aminek az Őrnagy és Tót úr a főszereplői. Róluk is lehántotta a rendezői fölfogás a motívumok - a konkrét térhez és időhöz kapcsolódó gesztusok

eljátszásának alkalmait, hogy egyre keményebben és nyilvánvalóbban álljon előttünk: Tót és az Őrnagy leszámolásígéretű összecsapásának be kell következnie. Nem azért, mert az Őrnagy keresi az ütközeteket, nem azért, mert Tót életvitelét védelmező „karakán", hanem azért, mert természetük egymást kizárja. Puszta létük az, ami a konfliktust megszüli. Jellemük kibontakozása a másik jellemen való megütközés, a másik elleni tiltakozás; létezésüknek az a föltétele, hogy a másik ne legyen, ne lehessen. E harcnak - e felfogás szerint: ősidőktől létező harcnak - a kibontakozása, vállalásának felismerése a dráma maga. Tót úr eszméletének vagy, hogy intellektusát túl ne becsüljük: cselekvésig jutásának eseménysora - a színjáték egész folyamata.

A rendező - egyébként jó ízléssel - míg elhalványította a kísérő mozzanatokat, a más irányokba is utat nyitó lehetőségeket, ügyelt arra is, hogy allegorikus nagyságúvá ne növekedjenek a főfigurák: Tót urat mindvégig kisszerű, jámbor bugyutaság megjelenítésére kész-tette, bölcsen elkerülve a szabadság-harcossá nemesedő kisember-hős csábító szabványát; de az Őrnagyot sem engedte mefisztói jelentésűvé növekedni. Ez az Őrnagy nem az ősgonosz maga, ha-nem csak annak szerény, köznapivá szelídült változata, sátáni feketeség helyett egy „kis szürke", akinek azonban nin-csen módja választani, belátni bármit is a két pólus szembenállásakor betöltött szerepéből. Kisember ő is abban a játszmában, amely a másokat erőszakkal boldogítók és a magukat meg boldogítóikkal szemben is védelmezők között - sejthetőleg jó rég óta - fönnáll.

Makra Lajos játéka nem is törekszik azt érzékeltetni, hogy itt, Tóték világában az Őrnagy akár szellemileg, akár társadalmilag magasabb szinten állna. Ijedt roncsként érkezik, és távoztakor sem több, mint egy őrnagyocska, aki ki-aludta valamelyest magát. Ami érkezte-kor idegbajosnak mutatta, az távoztakor sem több pihent pimaszériánál. Fölénye csak annyi, amennyi a tevékeny - és minden áron tevékeny - embereké azokkal szemben, akik nem látják be, hogy az élet nem szemlélődő tunyaságra, ha-nem cselekvésre való. Tán belső hajlandóságunk is késztet arra, hogy részvétet érezzünk iránta: hiszen igaza van! Rémesen lomhák ezek a Tóték. Mert Magdalena Klein iránt-uk sem elfogult. A családot - ugyan szintén számos magyar történelmi és társadalmi utalástól megfosztva, de allegorikus jegyeiket meghagyva - úgy láttatja, mint amilyennek a tunya kispolgárt látni lehet: renyhéknek, szellemileg, testileg, egész idegrendszerükben alig-érzékenynek. Csakhogy nekik így jó! Lehet őket befolyásolni, lehet őket megerőszakolni, lehet őket megalázva erre vagy arra vezetni, de csak addig, ameddig anyaguk hajlékony. Tovább egy jottányival sem. Nőni magosabbra, mint amekkorák, zsugorodni kisebbre, mint kiterjednek - képtelenek. S miért is tennék? Egy darabig Gyula fiukért, azaz a szeretetért. De tovább? Immáron életüket, világukat föláldozva - minek?

S ez az a pont, ahol jelentékeny többletet ad a rendezés a korábban ismertekhez. Bármilyen kritikai mozzanatot engedtek is meg a hazai rendezések Tótékkal szemben, egészében mégis a föl-darabolás mellett - Tóték mellett - törtek lándzsát az előadások, helyeselve Tót úr tettét, s visszamenőleg igazolva a Tót család viselkedését. Klein rendezése keményebben disztingvál. Tót választása mint lehető út, kemény kritikát kap, de felmentést az, hogy bárminő erő-szak megengedhető volna az emberek

boldogítása végett - kérdéses marad. Tóték lehetnek buták, tunyák, de ennek ellenére igazuk van, ha szembeszegülnek azzal az erővel, amelyik hazugságra, ön-értékeik teljes föladására, a *más-ság* kényszerű és látszatokkal is beérő vállalására kényszeríti őket.

A rendezés szerencsés kézzel olyan rokonszenves alkatra osztotta Tót úr szerepét, altit a közönség pozitív figurák alakítójaként fogadott el. Higyed Imre fizikuma is, színészi aurája is ezt a szelíden hajlékony, csak végső soron szembeszegülő figurát sugalmazta. Lomha mozgással, nagy pauzák után megszólalva, épp csak félszegen a jelenetekben jelenléttel viseli, viszi, emeli föl Tót Lajos alakját. Hangsúlyozottan nem-hős. Azokat a kihívásokat, amelyeket a dobozolással s a mindent ellepő aktivitással az Őrnagy vele szembeszegez, nem akarja észrevenni. Hogy magát összehúzza, hogy nyújtózkodni ezentúl nem fog „drága jó édesanyámat" emlegetve, hogy bekapja a csipogó kislámpát, az abban a repeső alázatban, amit a család két nő-tagja produkál, szinte mellékes. Ez a Tót úr egy aranyos papucs, aki nem akar semmi mást, csak békességet, csak azt, hogy megint elzenghessék: „jaj, de jó csend van". Még lázadása is - hogy beül a budiba, és az istennek se jön ki onnét - egy dacos gyermek gesztusa. Inkább behemótsága, mint a családban neki tulajdonított tekintély teszi lázadó - kitérő - gesztusait fontossá. A két színész, Makra és Higyed alkata, mozgásának ritmusa elébb, mint *a szöveg,* jelzi a néző számára, hogy nekik és éppen nekik kell „szembemenniök" egymással.

Higyed Imre úgy mozog a színpadon, hogy folyvást látjuk: kitér az Őrnagy elől, de - s ebben szerencsés rendezői beállítások munkálnak - folyvást láb alatt van. Méretei - lénye - okozzák azt, hogy mindenképp „át kell esni" rajta. Ez a Tót úr nem tesz, ő „csak" *van.* Mint az őselem, s éppen olyan szilárdan. Ettől a jelenléttői válik nyilvánvalóvá, hogy az Őrnagyot más már nem is izgathatja, csak az, hogy Tót urat a maga részére hódítsa. Hisz milyenek az asszonyok ? Tótné Mariskám riadt kis iparosné, aki cserrég, kellemkedik ész nélkül. Ágika? - ebben az előadásban nem is szerelmes csábmosolyú bakfis, hanem kisleány, aki alázatosan rajong. A dobozolás tétje, a másképp élés győzedelme, csakis Tót, aki nem veszi föl a küzdelmet, inkább emigrál - a budiba. Azaz biológiai létezésre redukálja magát: dekkol. És az Őrnagy utána megy, mert nem is tehet mást. A játék szelleme szerint egyszerűen azért, mert budilnia kell. Egy elvontabb értelmezésben azért, mert *ott* már ő sem fölényeskedhetik. De mégis! Az Őrnagy sört hozat és fraternizálni kezd, jelezvén, hogy_ hej de mennyire egyenlőek vagyunk! Az emigráció - a rezisztencia - itt bukik meg, itt válik nyilvánvalóvá, hogy az Őrnagy - s amit ő jelent: a másnemű magatartás erőszakja - ellen nincsen menekvés, a harcot föl kell venni. Klein ezért emeli ki külön díszletelemeket is a színre hozva - a budi-jelenetet. Igaza van: fölfogásának megfelelően ez fordulópont, nyomatékosítani kell színpadi effektusokkal. A színész is ezt teszi: Tót úr mélázni kezd. Mint e helyt oly sokan, látnivalóan a megvilágosodás állapotába kerül. Tűnődővé válik, válaszai még késleltetettebbek; a földarabolás gondolata tán itt születik meg benne, a későbbiekben csak tetté izmosodik; párban a Cipriani-jelenettel, amelyben Sinka Károly, mint maga a Gondolat, az értelmiségivé száműzött Lázadás jelenik meg. Sinka-Cipriani e nagyon is konkrét elemeken és maszkja a hófehér hajzuhatag-paróka alatt beszédesen mutatja a dísztelen valóság és a legszélsőségesebb elvontság egybeesését az abszurd világ plasztikus valóságában. Egy valóságban, amiről Tót úr le-vonja a konzekvenciákat és dísztelenül is, meg elidegenítéstelenül is összehozza a kettőt: hogy jó csönd lehessen újra.

Ebben az előadásban két főszereplő van tehát: az Őrnagy, Makra Lajos és Tót úr, Higyed Imre. E fölfogásban azonban nemcsak a cselekmény kimenetele avatja jó - vagy főbb -- szereplővé az Őrnagyot és Tótot, hanem a rendezői fölfogás is, jóllehet úgy, hogy kritikai magatartásunkat a figurák életvitele ellenében mindvégig megőrizhetjük. Kivétel a Postás figurája, aki e rendezés hangsúlyozottan fontos szereplője. Mindent tud, de semmit nem dönthet el. Marosi Péter személyében nagyon ha-tat színészre osztotta Magdalena Klein. ezt a szegények Jóistenéhez hasonlatos figurát. Tán nem járunk messze a valóságtól, ha föltételezzük, hogy nemzedéke keserűszomorkás világlátását is nyomatékosítani akarta, amikor a társulat legifjabb tagjára osztotta ezt a rezonőr-szerepet Mindeneket tudva - az Őr-nagy esélyeit is, a Tót úr vitte kimenetelt is bírálva -- nézi a játékot ez a Postás, rezignáltságában a meg nem változtat-ható dolgok iránti bölcsességgel, ifjúsá gában a remény távolságtartást kereső sugallatával: lehet tán másképp is, ha hasonló helyzetek újra .. .

A rendező - sejthetőleg bukaresti stúdiumai summájaképp merte venni a bátorságot, hogy a társulat jelentős színészeire osztva az epizódszerepeket, jelentésük esélyeket redukáljon. Mátray László, a plébános szerepében finom szomorkásságot mutatott, jóllehet alakítókészségéből az is futotta volna, hogy a klérus szerepét növelő túlsúlyra jusson. Szász Enikő - a közkedvelt szubrett - Agikaként is eljátszhatta volna azt a szerepfelfogást, amit Hacser Józsa tett feledhetetlenné (ti. a kacér-bakfis Ágikát); Bósy Anna izgékony-ijedős Tótnét formált, mert a rendezés Higyed Imrében és csakis benne akarta láttatni a pólus másik pontját. Ugyanezt tette a többi karakterszereppel is Magdalena Klein: jelentős színészeknek adta, de szövegben, játékban visszafogta őket. Pusztai Edit mint Gizi Gézáné csak villanásnyi falusi perdita lehetett; Kőfalvy István, Nemes Péter, Dukász Péter karakterüket föl alig is villantó szomszédok, Dicsérje a színészi alázatot, hogy természetes egyszerűséggel vállalták a statisztálásnál alig jelentősebb föladatot.

A roskadásig telt színházban eszményi érzékenységű közönség ünnepelte az előadást. Azok is, akik „szabad fülekkel", és azok is, akik fülhallgatóval követték az előadást, szelleme szerint ér-tették mind Örkényt, mind a rendező akaratát. A ruhatárnál szerb, román, német és magyar szavak zsongtak, de az arcokon közös élmény derűje fénylett. A hétköznapokon, a nyelvhasználaton túli gondolat üzenete.

A következő számaink tartalmából:

Csáki Judit:
A fele - Deficit

Bécsy Tamás: Molnár Ferenc - ma

P. Miller Péter
A forradalom passiója

Kovács Dezső:
A fizikusok paradoxonai

Szántó Judit:
Volt egyszer egy Pantagleise

Nánay István:
Színházi műhelyek

REGŐS JÁNOS

A Titanic kiemelése

Egy londoni environment

„Röviddel naplemente előtt, a Csendes-óceán egyik elhagyatott partszakaszán, San Francisco közelében az összesereglett nézők egy távoli sziklaszirten hatalmas, asszonyra emlékeztető figurát pillantottak meg. Mozdulatlanul állt, szem-ben az óceánnal. Egyszer csak kinyújtotta a karjait, mintha el akarna érni valamit a messzi horizont mögött. Egy csapat katonaruhába öltözött férfi egy betonbunker tetején angol szavakat kántált valami indonéz dallamra. A szavak egymás után jelentek meg azokon a hosszú, fehér papírcsíkokon, melyek a nézők orra előtt kígyóztak végig a part mentén. Lassan összeállt annak a levélnek a szövege, melyet a sziklán álló fiatalasszonynak írt a már elesett kedvese, aki tengerész volt, a II. világháború egyik névtelen áldozata."

Ezt az eseménysort Theodore Shank idézi fel az amerikai alternatív színházról szóló könyvében. *A Snake* (Kígyó) *Theatre* 1959-ben ezzel a „produkcióval" nyitotta meg az ún. environmentális elő-adások sorát, melynek legkiemelkedőbb képviselői később Richard Schechner (The Performance Group), Peter Schumann (The Bread and Puppet) és Julian Beck (The Living Theatre) lettek. Ez a színházi forma tagadja a színpad és a nézőtér kettéosztottságát, előadásaihoz valóságos természeti/városi teret választ vagy alakít ki. Az eseményeket valóságos térben és időben bontja ki szemben az úgynevezett realista színjáték képzelt tér/idejével.

Ez a törekvés visszatérést jelentett a XIX. század előtti formákhoz, amikor még a színház nyitott társadalmi esemény volt, a nézők „tekintetét" nem kényszerítette (sötét nézőtér - világos színpad, rejtett masinéria, kulisszák stb. révén) egy irányba. Ez az előadásforma az ötvenes évek végén új lehetőségeket tárt fel néző és színész, előadás és közönség, színész és előadás kapcsolatában, de legfőképpen abban a viszonyban, ami a színházat a maga saját földrajzi-szociális környezetéhez fűzi. Richard Schechner az alábbi hat pontba foglalja össze az environmentális színház elvi-gyakorlati lényegét: i. El kell fogadnunk a színháznak azt a definícióját, mely nem az élet és a művészet hagyományos kettéválasztottságán alapul. 2. Az előadás és a közönség egyaránt használja az egész teret. 3. A színházi esemény éppúgy megtörténhet egy totálisan átalakított, mint egy „készen talált" térben. 4. A figyelem flexibilis és változtatható. Lehet egyirányú, mint a hagyományos színházban vagy sokfókuszú, ilyenkor a néző „nem láthat mindent", illetve arra kényszerítetik, hogy akár helyváltoztatással is igyekezzék „követni", megfigyelői helyzetét újra és újra hozzáigazítani az eseményekhez. 5. Egyik elem sem merülhet el azért, hogy valamely másik a felszínre juthasson. A színész nem fontosabb, mint a többi látható-hallható elem. 6. A szöveg sem nem kezdete, sem nem vég-célja egy előadásnak. (T. Shank: American Alternative Theatre, MP LTD. London 1982. 93. 1.)

A Wellfare State International environmentje a Londoni Színházi Fesztiválon (LIFT)

Ezt a színházi találkozót másodszor rendezték meg Londonban. Az elsőről, mely két évvel ezelőtt, két fiatal „munkanélküli" lány, Rose de Wend Fenton és Lucy Neal kezdeményezésére jött létre, a SZÍNHÁZ 1982. februári számában olvasható híradás.

Lord Peter Daubeny 1975-ben megszakadt World Theatre Seasonjai, úgy tűnik - egy lelkes szervezőgárda jóvoltából - újraéledtek. Augusztus első felében, két héten át Londonnak szinte minden pontján színházi látványosságba botlik az ember. A találkozó, bár számos cég és kulturális alapítvány finanszírozza, továbbra is megmaradt „szegény fesztiválnak", természetesen nem művészi színvonalát, hanem a hangulatát, az előadások jellegét tekintve. A West End-ieket kivéve minden színház, valamint utca-sarok, aluljáró, udvar számításba jöhet mint helyszín; a kultúrcentrumokban pedig a bemutatkozó együttesek várják az érdeklődőket közös műhelymunkára, szakmai előadásokra. Ezt a fesztivált szerencsére még nem fertőzte meg az a protokolláris szemlélet, mely a rizikó nélküli, mások által már elismert és joggal vagy jogtalanul felmagasztalt hírességekből állítja össze a műsort. A meghívottak zöme továbbra is a lendületben lévő középmezőnyből kerül ki, igaz, az idén mintha kevesebb lett volna az igazi meglepetés, de tény, hogy a skála gazdagodott: az európai és a harmadik világbéli csoportok mellett brit együtteseket is láthattunk, meg szenzációs gyermekelőadásokat *(La Marmaille* - Kanada, *Jozef Van Den Berg* - Hollandia), melyek 1981-ben még nem szerepeltek a programban. A legnagyobb szakmai és közönségsikert a jamaicai *Sistren Theatre Collective* fekete asszonyokból álló együttesének szocio-színháza, a japán *Natsu-Nakajima* csoport misztikus *buta* tánca, a pármai *La Campagnia de/ Collectivo* Shakespeare-trilógiája *(Hamlet, Macbeth, IV. Henrik)* és az amerikai *Georges Coates Performance Works* multimédia előadása aratta. A tizenkét kiemelt produkciót tíz-egynéhány utcaszínház egészítette ki, a fesztivál központjául szolgáló Drill Houseban pedig a fiatal angol kabaré legjobb előadói mutatkoztak be.

A LIFT keretén belül valóságos külön fesztiválként zajlott két héten keresztül, estéről estére a Wellfare State International environmentje a kelet-londoni Regent's Canal Dock, Limehouse Basin nevű medencéjében és környékén. A „Titanic kiemelése" című monumentális népünnepély és szertartás a fesztivál megbízására készült, kifejezetten e lepusztult és elhanyagolt, a Kelet-indiai Társaság korát idéző környezet „díszletei" közé.

Mivel nálunk az efféle „produkciók" és szervezetek jóformán ismeretlenek, ezúttal a részletes fesztiválbeszámoló helyett talán érdekesebbnek ígérkezik en-nek a külön fesztiválnak és társadalmi hátterének a bemutatása.

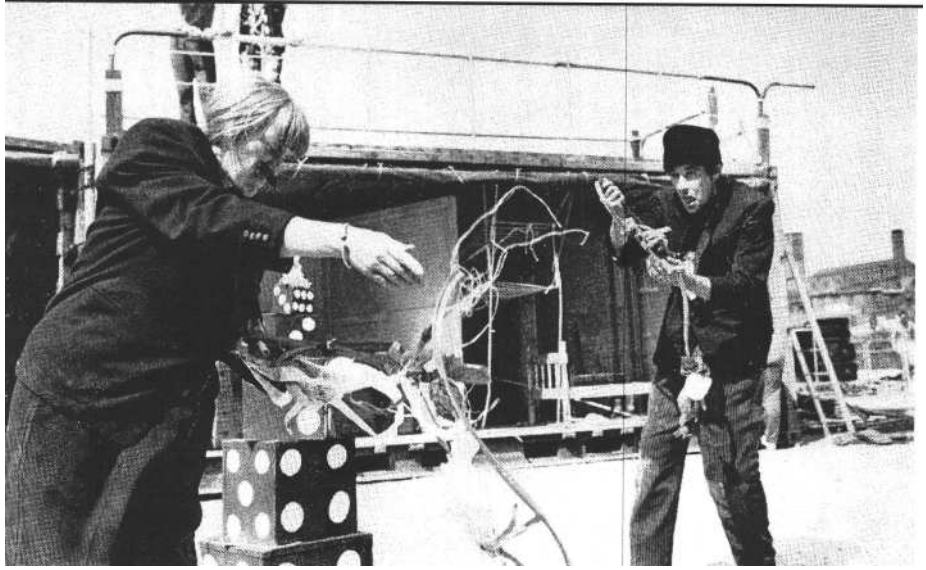
A Wellfare State International (WSI)

-- Amit az alkotókról megtudtam: a WSI képzőművészek, színész-előadóművészek, zenészek, mérnökök és technikusok konzorciuma, amely megbízásra ünnepi szertartásokat celebrál, megadott évszakban, helyen és időben. Ezek többnyire szabadtéri rendezvények, és úgy illeszkednek, „településnek be" az adott térségbe, hogy kihasználják annak tájképi jellegzetességeit, felvállalják a helybéliek sajátos érdekeit, társadalmi küzdelmeit, legtöbbször ténylegesen is együtt alkotva a helyszínen élő-működő művelődési-politikai kisközösségek-kel. Ennek illusztrálására érdemes idéz-ni ez alkalomra kiadott műsorfüzetük egyik „hirdetéséből": „Tartsátok távol a cápákat a Limehouse Basintől! Támogassátok a Limehouse Fejlesztési Csoportot! A Csoport elkötelezte magát, hogy a Limehouse Basin fejlesztését a helyi lakosság érdekei szerint szorgalmaz-

za. Ennek érdekében valamennyi spekulatív fejlesztési tervet nyilvános vizsgálat alá veszünk. Szükségünk van a támogatásotokra. Minden jót kívánunk a Wellfare State-nek s mindazoknak, akik részt vesznek a show-ban." Még egyszer hangsúlyozom, egy lepusztult kerületről van szó!

A WSI alkotásai elsősorban a vizuális látványosságra épülnek, azonnali meglepetést, meghökkentést kiváltó élő vagy mozgatott bábjaikkal, eklektikus zenei effektekkel. Tűzijáték, vízi karnevál, vásár és közös lakoma teszik teljessé az ünnepi hangulatot. A csoport évente átlag tíz kisebb-nagyobb megbízásnak tesz eleget szerte a világon. Közöttük szerepelnek városi, falusi, házi és nyilvános polgári ünnep-celebrációk, utcai játékok, felvonulások, rövid életű tűz- és jégszobrok felavatása. Emellett kiterjedt oktató, ismeretterjesztő tevékenység képezi e nem mindennapi társulat munkáját.

1969-ben alapította John Fox, a bredfordi Művészeti Kollégium tanára, és az első években, mint gerillaszínház működtek, Első nagyszabású demonstrációjuk a *Cosmic Circus* volt, mely ma is egyik meghatározó élménye a hetvenes években felnőtt angol művészgenerációnak. Később több „szabadúszó" alkotó csatlakozik a csoporthoz, többek között Boris és Maggie Howarth, akik ugyancsak ünnepi felvonulásokkal, bábok készítésével tették magukat ismertté. A csoport kétségtelenül a brit alternatív színház egyik legfontosabb műhelye lett, hatásuk csak a Peter Schumann vezette Bread and Puppetéhez mérhető. Céljuk, hogy „megvalósítsák álmainkat", működésbe lendítsék fantáziánkat. Alkotásaik a költői képzelet monumentális lenyomatai, bennük mélyen él a brit népi tradíció, az utcai mutatványosok, a rockkoncertek, a szakszervezeti tüntetések ikonográfiája, a modern városok multikulturális művészetszemlélete. Ünnepeikbe beépítik a helyszínhez kötődő történeteket, mítoszokat, mindazt, ami a táj emberét foglalkoztatja. Az ackworthi Pennine falucskában például, ahol a falusiak egy szerzetes sírjának feltárását követően úgy hitték, hogy vele a dögvész démonát szabadították ki a sírkő alól, az együttes egy héten át tartó eseménysort mutatott be a *Dögvész* és a *Pandora szeIencéje* ikertémájára. John Foxék minden vállalkozásuk előtt munka- és alkotótársakat keresnek a helybéli lakosság köréből. A „terepre" előre küldött felderítők dolga, hogy előbányásszák azokat a képzeteket, titokzatos történeteket, meséket, melyek a helyhez kapcsolódnak. S miután a lehető legtöbbet megtudtak, kezdődik a tényleges alkotómunka.



A Titanic kiemelése a Welfare **State tnternational próbáján**

A Wellfare State show-i egyszerre gyökereznek a helyi realitásokban s a mítoszok archetípiáiban. De nem régi mítoszokat akarnak feltámasztani, hanem újakat alkotni, olyanokat, melyek képesek kifejezni a mai világ félelmeit, örömeit s minden esetben erősítik az együvé tartozási érzést. Minden megnyilvánulásuk, így az itt látott *The Raising of the Titanic is,* az ősi népi kultúra teremtő erejébe vetett hitről árulkodik.

A Titanic kiemelése

- Az előadás terve, előkészületek: az előadás első felében a Titanic-sztori megtörtént epizódjai elevenednek meg groteszk képek, intervallumok formájában. A modern technika gigantomániájának és nagyképűségének e torzszülöttje, a Titanic, a WSI számára a társadalmi önkontroll teljes hiányának mitikus tisztaságú megtestesítője. A monstrum pusztulása - s vele mindazoké, akiket megszállva tart ördöge elkerülhetetlen. Helyére majd ahogy John Foxék szeretnék hinni a Bolondok Hajója úszik be a képzeletbeli vizekre, hogy fedélzeté-re vegye az alkotó élethez ragaszkodókat, mindazokat, akik ma hajótöröttjei és túlélői egy nem a számukra tervezett és berendezett világ katasztrófájának. A WSI előadásának mindemellett mint ahogy már utaltam is rá - egy nagyon is „helyhez kötött" célja is volt. A helybéliek környezetvédő-alakító mozgalmát kívánta segíteni abban, hogy visszahódíthassanak és újra otthonossá tehessenek egy „szennyezett"' riasztóan elhanyagolt városrészt.

John Fox műsorfüzetbéli előszavából kiderül, hogy a társulatot most egy olyan színházi forma érdekli elsősorban, mely modellértékű, tehát másolható, ismételhető, nyílt szerkezetű ünnep, ami a benne résztvevőket is kreativitásra ösztönzi. Fox három felvonást tervez. „Az utazás" - a dolgot annak tekinti - „fél nyolckor veszi kezdetét és tizenegykor tűzijátékkal ér véget." „A dolog menete" - írja „függ a naplementétől, az ár-apály- és szélviszonyoktól." Az első rész címe . *behajózás:* piac, vásári forgatag, egzotikus ételek, italok, kisebb kalandok, intervallumok, bárka, különféle vízi és utcai mutatványok, a Titanic kiemelése és a jéghegy behozatala. A második rész *Az utazás*- ez gyakorlatilag az előadás „színházi" szakasza. Néhány jellemző akin', nyersfordításban: (valamennyi egy-egy jelenet, groteszk kép az előadásban)

A parancsnoki híd - gondban a kapitány
a halott milliomosok vallatása
az öt kínai potyautas csodálatos farce-a
bűzlő nomádtábor a pálmaházi freskón
fuvolás a fedélzeten
a liftesfiúk, a küldönclányok és a pékek bosszúja
egy megmentett eredeti keleti török-fürdő
álarcosbál a hallban
a fekete arcú fűtők előrenyomulása
az utolsó S.O.S. tűzijátékban elbeszélve
az utolsó mentőcsónak
a süllyedő hajó
éneklő jéghegyek
a Sors Keze
hálaadás a Titanicnak (árnyjáték)
tisztelgő ima

A szünetben táncház az „utasoknak", ismerkedés a tengerészélettel, majd a harmadik felvonás, mely a *Flottilla* címet viseli, és a Bolondok Hajójának vízre bocsátását és útját mutatja be lampionos felvonulás formájában, hatalmas bábszínházként. Finálékénti tűzijáték és a jéghegy ünnepélyes elvontatása is szerepel ebben a tervben.

John Fox mindehhez egy körülbelül százötven főnyi legénységet toboroz. Színészek, mérnökök, targoncások, énekesek, táncosok, mutatványosok, zsibárusok, kikötői munkások és tűzoltók jól

összehangolt csapata teszi gördülékennyé a monumentális environmentet.

A Wellfare State „vezérkara" két hónappal az esemény előtt települt ki a helyszínre. Munkába fogták a Limehouse Club „A" csoport néven működő alkotókörét, hogy bábokat, lampionokat készítsenek, intézzék el, hogy legyen elegendő csónak, drótkötél, villástargonca, daru, fagyasztógép s még ki tudja mennyi s miféle eszköz, kellék az előadás-hoz. A csoport negyven felnőtt és hat-van gyerektagja két hónapon át dolgozott serényen, gyűjtött, rajzolt, ragasztott, cipekedett, engedélyeket szerzett az ügy érdekében. Egy másik helyi kollektíva, a Tower Hamlets közösség elvállal-ta, hogy elkészíti az eseményhez szükséges összes dekorációs és propaganda-anyagot, hogy énekeseket, táncosokat, filmeseket küld Foxékhoz. Ez a sokféle közösségi erőfeszítés egyesült aztán a Nagy Showban, mely nemcsak hogy tökéletesen működött, hanem valósággal élő organizmusként vett körül és élte-tett bennünket, nézőket is.

Az előadás

Élménybeszámoló:
hét körül szállok le az autóbuszról a Stepney Green rozsdás vasúti hídja alatt. Elöregedett, jórészt lakatlan házak vesznek körül, egy egykor virágzó gyarmati nagyhatalom korhadt mementói. Az olajfoltos aszfalton színes bőrű gyere-kek rúgják a labdát. Kísértetváros. Raktárépületek, hal- és olajszag, néhol egy-egy nyíl mutatja, merre menjek. Átbaktatok a szeméttel teleszórt Limehouse Csatorna feletti rozoga hídon, s balra feltűnik a „medence". A bejáratnál nagy a zsúfoltság. Csak háromszáz ember engedhető be egy előadásra. (Balesetvédelmi okokból.) Az egyik tengerészruhás kapus (a francia Greta Chute Libre társulat nálunk is bemutatkozott kiváló színészét, Dominique Leconte-ot ismerem fel benne) elmagyarázza, merre találom a legközelebbi kocsmát. Még nem érdemes bemenni - mondja -, nézzek vissza úgy nyolc felé, akkor sötétedik. A kocsma kicsi és tömött. Mindenkit ide küldenek. A sör hideg és finom, az ablakon át a Themzére látni.

I. A behajózás

Mire visszaérek, már szól bent a zene. Rezesbanda játszik föl-alá masírozva. A kapuban azonnal legombolnak tőlem - a jegy árán felül - ötven pennyt valami mozgalom támogatására. Paradicsomos kebab- és sülthagyma-illat vásári forgatag. Az árusok hajó formájú triciklik-ről kínálják portékáikat. Régi képek, tengeri térképek, fogalmam-sincs-mirejó mütyürök és persze kis Titanicok minden mennyiségben. A rakodómunkások olajoshordókat görgetnek nagy zajt csapva, kikiáltók üvöltöznek, az egyik az utazásra invitál, a másik a Titanic szörnyűséges sorsát meséli, felhívják figyelmünket az óvatossági rendszabályokra, és reklámozzák a Wellfare State féle „mentőöveket". Ügynökök lépnek oda hozzám, hívnak, lépjek be a bizton-sági szolgálatba, legyek fűtő, ellenőr, fedélzeti mérnök. Látom Noé bárkáját az állatokkal, a világ „legkisebb" Titanicját egy oldalkocsis motorkerékpárra applikálva, benne két bohóc szerencsétlenkedik, valaki slaggal lelocsolja őket. Igazi „behajózás előtti" kikötői forgatag. A magas rakparton felsorakozik a mentőosztag. Figyelmeztetnek, mi a teendőm, ha süllyedünk. Biztosítási ügynökök házalnak kötvényeikkel. A vízen korhadt tutaj meg néhány üres olajoshordó úszik, rajtuk rongyos, didergő alakok segítségért kiabálnak. Összeakaszkodnak s nagy üggyel-bajjal partot érnek. Már valamennyien a dokk korlátjánál tömörülünk. Felbőg a daru motorja, vashorga a vízbe merül, s lassan kiemeli a bordázatáig lekopasztott, hináros, mocskos szörnyet, a hatalmas hajóroncsot. Döbbenetes látvány ez a méltóságos és mégis üres monstrum. Csöpög, folydogál róla a víz, nyalábokban a nyúlós, mocskos hínár és moszat. Reflektorok pásztázzák a vizet, s végül megnyugszanak a kiemelt Titanicon, mely most orrát a vízbe fúrva mutatja felénk a tatját. Alkonyodik.

II. Az utazás

Valamennyiünket felterelnek a tribünökre (beszállás), majd megvadult villástargoncák öt konténert tesznek le elénk. Egyik a zenekaré, a többiből lesz a hajó két szintje: alul a szegényeké, felül a gazdagoké. Aztán groteszk jelenetek sorát látjuk e hosszmetszeti kép-ben. Van itt minden: gondterhelt, navigálási gondjaiba merülő kapitány, élő marcipánfigurákkal díszített születés-napi torta, bálozó arisztokrácia, szöktetés kötélhágcsón, maharadzsa és hárem-hölgyek, kísértetek, pálmaház, konyhai perpatvar, bankett, fogadások életre-halálra, gőzölgő török fürdő, kísértetek, szörnyek, legénységi lázadás és persze a „jéghegy" (ami nem más, mint egy hatalmas méretű jég emberpár, amit zörgő vastepsiben gurítanak be elénk). A kavalkád különös keveréke Dante és Bosch pokolképeinek. Démonikus és groteszk, hallatlanul bizarr, dermesztően komikus az egész. Robbanás rázza meg a levegőt, petárdák pukkannak odafenn. Fényük beszórja az egész negyedet. A házak szaggatott, kísérteties horizontként keretezik a képet, ugatnak a felzavart kutyák. A konténereket villámgyorsan eltüntetik, csönd lesz. Beállt az éj. A hajóroncs visszasüllyed a dokk fenekére. Arnyjátékosok jönnek, és megmutatják útját a víz alatt. A hajó most halk, víziszörnyek között merül egyre lejjebb. Ok is tovatűnnek, s a kiürült térben most mécsesek gyulladnak a földön. Tiszteletadás és ima a halottak lelki üdvéért.
Szünet.
Újra nyitnak a lacikonyhák, a zenekar tengerésznótákat játszik. A szertartásmester táncházat szervez, és mindannyian tengerésztáncokat tanulunk.

III. A Flottilla (A Bolondok Hajója)

Ismét a dokk korlátjához terelnek bennünket. Magasba tartott evezőkkel matrózcsapat száll a vízre, és sorban meggyújtják a lampionokat. Az egész vízfelület misztikus „fedélzetté" válik : hatalmas labda (Glóbusz) gurul a vízen, madarat, kereket, hajót húz maga után. Lassan, méltóságteljesen vonulnak. Aztán a fejünk fölül egy óriás lampionbohóc száll a víz fölé - léggömbök tartják. Az alak elúszik a már helyükre került tárgyak fölött, újra petárdák, a zenekar vidám marsot játszik. London és a limehousiak aludni készülnek. Látjuk a várost a távolban, előttünk az álmok árnyalakjai ébrednek, s készülnek a lelkek megszállására. A kijárat felé indulunk, némán megbékélt lélekkel. A kapuban ott fekszik a már csaknem szétolvadt jég-emberpár. A játékosok, zenészek, mutatványosok és matrózok tisztelgő sorfalat állnak, így búcsúznak. Az ünnep véget ért. A Titanic már a víz mélyén pihen, a Bolondok Hajója vigyázza álmát - aprócska, törékeny lampionhajó. Kilépünk erről a Wellfare State által megszállt és megszentelt „szigetről" egy ismeretlen és bizonytalan világba. Ez a rendkívül sokféle elemből, eseményből összeálló látványosság éppen a minden mozzanatát átható, nagyon is szubjektív természetű rendezői látomásnak, akaratos közlési kényszernek köszönheti, hogy puszta népünnepélyből filozófiai üzenetet is hordozó színházünneppé emelkedik.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Péter György:

L'homme abattu par l'histoire

La Fuite de Mikhaïl Boulgakov est le succès le plus récent du Théâtre Katona József. Le critique esquisse les idées essentielles de la pièce et rend honneur à la mise en scene mûrement méditée, au décor excellent et à l'interprétation fouillée et disciplinée des acteurs.

József Vinkó:

On ouvre la veine!

Le Théâtre de Pest a réussi une représentation d'un rythme vertigineux du *Carnaval*, comédie du Roumain Ion Luca Caragiale. La mise en scène de Péter Gothár, bâtie sur une chorégraphie minutieuse, rehausse les qualités du texte original et crée un spectacle uni et moderne, plein d'interprétations très remarquables.

Fanny Havas:

Vaut-il la peine de faire le chantage?!

Le Théâtre Csokonai de Debrecen a invité le Roumain Sergiu Savin pour mettre en scène une autre comédie de Caragiale, *La Lettre perdue*. La conception du metteur en scène – renversant les proportions de l'original – mit en relief surtout les abus de la vie politique, ce qui enleva au texte justement sa pointe comique.

István Nánay:

La saison d'un théâtre et d'un metteur en scène

En faisant le bilan de la première saison du Théâtre Hevesi Sándor de Zalaegerszeg, notre collaborateur décrit les aspects plus généraux du travail artistique, puis analyse en détail l'activité du jeune metteur en scène Árpád Jutocsa Hegyi. Il estime que les expériments de ce jeune réalisateur se fondent justement sur ce travail de laboratoire approfondi qui, plus tard, pourra bien définir le caractère personnel de ce théâtre.

János Somlyai:

Le chef-d'oeuvre et le temps qui passe

Au Théâtre Thália Károly Kazimir a réalisé pour la deuxième fois cette adaptation célèbre qu'a faite Erwin Piscator sur la base du roman de Tolstoï, *La Guerre et la paix*. C'est le narrateur qui formule les intentions originales de Piscator; cependant aussi bien le ton du spectacle que le jeu des interprètes contredisent nettement ces intentions.

Judit Csáki:

La connaissance du métier

Le Théâtre National de Pécs a présenté *Le Pauvre Lazare*, cette première oeuvre commune de deux jeunes auteurs, Pál Békés et Ádám Rozgonyi. La pièce fait preuve d'un métier sûr que notre critique sait apprécier tout comme la mise en scène aisée de Menyhért Szegvári.

Anna Pór:

Versions différentes sur le sujet de l'« Électre Hongroise »

Deux versions de la tragédie du XVIème siècle de Péter Bornemisza, *Électre Hongroise* figurent au programme d'une seule soirée au Théâtre du Château. La mise en scène par Imre Kerényi du texte original est suivie par un spectacle dansé sur le même sujet, selon la chorégraphie de Ferenc Novák et de László Rossa. Cette entreprise s'était inspirée du double courant de l'attraction des traditions d'une part, et de la mode du théâtre du mouvement de l'autre, pourtant, les deux versions, au lieu de renforcer mutuellement l'effet de l'autre, paraissent plutôt s'affaiblir.

Róbert Dévényi:

Une Électre mimée

Le Groupe VIII., ce théâtre amateur de l'Université d'Économie a présenté, dans la mise en scène d'István Somogyi, une *Électre* qui ne se contente pas du retour aux sources mais met en relief le caractère médiéval de l'original. Il s'agit là d'un spectacle non pas parfait, mais toutefois d'un intérêt particulier.

Grácia Kerényi:

Prédiction

Le Théâtre Katona József invite son public au sixième récital de Tamás Cseh, intitulé *Prédiction*. Malgré le titre, il s'agit là plutôt d'une évocation nostalgique de la dernière dixaine d'années que d'un coup d'oeil lancé vers l'avenir.

András Szeredás:

Une leçon d'histoire

Le Schauspielhaus de Bochum (RFA) a amené à Budapest une pièce rarement jouée, pourtant, très importante et traitant de problèmes historiques fondamentaux de Heinrich von Kleist, *La Bataille de Hermann (Hermannsschlacht)*. Bien qu'elle n'ait pas dissipé toutes les légendes un peu nébuleuses entourant la pièce, la mise en scène de Claus Peymann offrit quand-même une expérience artistique de qualité exceptionnelle.

Judit Szántó:

Ce qui est mieux et ce qui est pire

Le Volkstheater de Vienne a présenté à Budapest la comédie *Le Concert* de Hermann Bahr. A propos de cette représentation, notre collaboratrice s'étend aussi sur la réception des auteurs autrichiens de la Belle Époque en Hongrie et sur l'estime indignement réduit dont souffrent certains textes et auteurs. Quant au spectacle lui-même, celui-ci n'a pas réussi a augmenter l'intérêt pour l'époque en question.

Tamás Bécsy:

L'authenticité parfaite des personnages

Dans le cadre du Festival de Printemps de Budapest, le Théâtre Dramatique Royal de Stockholm a présenté *La Danse de mort* de Strindberg. Selon notre critique, la valeur principale du spectacle se trouve dans l'identification parfaite et permanente des acteurs à leur personnage ainsi que dans l'harmonie complète de leur jeu.

Erzsébet Ézsiás:

« La Famille Tott » à Iasi

Le théâtre de Iasi (Roumanie) a invité le Hongrois Sándor Beke pour mettre en scène cette pièce bien connue d'István Örkény. La représentation ambitieuse et fort applaudie a mobilisé les acteurs excellents de l'ensemble pour réaliser une lecture originale du texte.

Erzsébet Berkes:

Le théâtre au bord de la Bega

A propos d'une autre réalisation de *La Famille Tott* en Roumanie, notre collaboratrice fait connaître le passé et le progrès du Théâtre Hongrois de Temesvár, analyse sa situation actuelle et rend compte du spectacle lui-même qu'elle a trouvé d'un intérêt suprême.

János Regős:

Le Renfloument du Titanic

En se référant surtout à Richard Schechner, l'auteur de cet article fait connaître la genèse du phénomène de l'« environment », cette révolte contre l'identité séparée de la scène et de la salle. C'est dans ce contexte qu'il procède à examiner le spectacle *The Raising of the Titanic*, ce jeu d'« environment » de la troupe Welfare State International qu'il a vu au Festival Théâtral de Londres, le LIFT.

Ára: 25,– Ft