SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLET! ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVII. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1984. AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1903 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél *évre* 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

84.1130 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

Borítón:

Farády István (Apolek) és Nemcsák Károly
(Ljutov) a Húsvét zalaegerszegi előadásában

Hátsó borítón:

Menczel Róbert díszlete Babel Húsvétjához
(Keleti Éva felvételei)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
Az Illatimpextől az Elektromos Agy Kutatóig (1)

CSÁKI JUDIT
A fele - Deficit (7)

SOMLYAI JÁNOS
A monodráma csapdája (11)

BÉCSY TAMÁS
Molnár Ferenc - ma (13)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
A tárgyak hatalma (17)

P. MÜLLER **PÉTER**
A forradalom passiója (19)

KOVÁCS **DEZSÖ**
A fizikusok paradoxonai (22)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Szokatlan színházi változat (24)

SZÁNTÓ JUDIT
Volt egyszer egy Pantagleize... (26)

NOVÁK MÁRIA
Jelentés az árnyékvilágról (30)

NÁNAY ISTVÁN

Színházi műhelyek (32)

fórum

DR. RUPP ANDRÁS
Színház - hátrányos helyzetben? **(36)**

világszínház

GEROLD LÁSZLÓ
Két este Újvidéken (38)

JULIAN RIA

Angol színház '83 (44)

drámamelléklet

VÉSZ! ENDRE: A sárgatelefon

FÖLDES ANNA

Az Illatimpextől az Elektromos Agy Kutatóig

Vészi Endre és a magyar színház

„Nem tudom, drámaíró vagyok-e elsősorban, *vagy* hogy egyáltalán az vagyok-e. A világ történelmét, múltat és jelent emberi drámákban látom, akaratok, indulatok, érzékenységek összeütközésében, a vágy és a lehetőség ki nem békíthető ellentétében, az emberiség lélekrajzának alig mozduló fejlődésében, ennyi az egész. Nem tudom tehát, hogy drámaíró vagyok-e, de *azt* tudom, hogy gyerekkori első nagy színházi élményem óta ennek a világnak fogolylistáján szerepelek. Fogságom természetesen nem önkéntes, szökési kísérleteim gyakoriak, de a színház láthatatlan labirintusában, az utak speciális rendszerében mindig visszatérek a startvonalhoz." (Vészi End-re egy 1975-ös nyilatkozatából.)

Vajon hogyan szorulhat ki a kortárs drámaírók nem túlságosan hosszú névsorából az a tollforgató, akinek nem egészen három évtized alatt kilenc drámáját, tucatnyi hangjátékát, film- és tévé-játékát játszották ? Előfordulhat-e, ami-ről Vészi Endre panaszkodik, hogy neve szinte felszívódott a drámaírókat felsorolók emlékezetében, s alig emlegetik, ahol színházról esik szó? Hogy tisztes szín-házi sikerek után is joggal érezze titkos aknazár húzódik a terv és a megvalósítás, a mű és a színre kerülés között?

Pedig Vészi Endre önvallomása szerint már gyerekfejjel, a színházi karzat legfelső rekeszének látogatójaként a szerző szerepéről álmodott. Még el sem tökélte magát igazán az írásra, máris úgy ábrándozott a színházi sikerről, mint más gyerek a hadvezéri, hajóskapitányi vagy feltalálói hírnévről. *(A Két komédia* utószavából, 1963.) S bár a későbbiekben Vészinek jó néhányszor megadatott, hogy rutinos színészek gyűrűjében csetlő-bot-ló civilként fogadhatta a színpadon a tapsot, tapasztalatait összegezve mégis „rögeszmének" minősíti színházszerelmét, úgy érzi, drámai erőfeszítései mindig is legyőzhetetlen akadályba ütköztek. A színházi élet riasztóan ható esetlegességei végül is eltávolították a színpadtól.

Hiába is igyekeznék adatokkal, idézetekkel, sikerek emlékével cáfolni vagy enyhíteni Vészi sérelmeit, hiszen mindcnkinek a saját feje, szíve fáj ... S a sérelem - személyes ügy; súlya, mértéke - szubjektív megítélés dolga. Am egy színpadra érdemes drámaíró elhallgatása - színházi életünk objektív vesztesége. S ha a hosszú szünetet követő idei (Vészi-) premier visszafordítja ezt a folyamatot, és visszahódítja a magyar színháznak Vészi Endrét, ez máris a nyereség rovatba könyvelhető.

Költőnek indult, mint prózaíróink többsége. A Népszava, a Pesti Napló, a Nyugat és a Szép Szó is közli verseit, amikor regényével *(Felszabadultál,* 1937) megnyeri a Pantheon kiadó Mikszáth-díját. Az irodalmi életben helyet köve-telő fiatal vésnök a mindennapok tapasztalatát összegező szociográfiájában a szakmák helyzetével, presztízsével és lehetőségeivel foglalkozik. Az első lépést a színház felé másfél évtizeddel később, egy drámai költemény írójaként teszi.

Azután elköveti első nyilvános és *nagy* sikerű hallépését: komédiát ír *a* Katona József Színház számára.

Közerkölcsök és magánerények

Nem volt bátorságom újraolvasni A *titkárnőt.* Arra emlékszem, hogy akkoriban lázas lelkesedéssel szidtuk, örültünk, hogy végre valaki színpadra meri állítani nemzedékünk magánéletét, felfedezi, hogy a kor ideáljaként ábrázolt dolgozó nőt sem kizárólag a termelési célok lelkesítik, de végül is mintha megriadna saját felfedezésétől... Attól tartok, a komédia felújítása harminc év után ugyanolyan csalódást okozna, mint az *Uborkafáé.* Ma már a tinédzserek sem hinnék el, hogy az Illatimpex vonzó fiatal titkárnőjének, ennek az egyébként elégedett fiatalasszonynak olyan óriási problémát okoz a vállalat idősebb, de változatlanul jóképű, magányos igazgatójának hódolata. Különösen akkor, ha e derék Erzsike, a szerző eltökélt szándéka szerint, meg sem perzselődik az udvarló szerelmének lángjában, s testben-lélekben habozás nélkül hűséges marad férjéhez. Miért is ne maradna, amikor nemhogy szerelmet, de még kísértést sem érez ... Utólag könnyű lenne a konvenciók és a korabeli normák jegyében vállalt írói kompromisszumról szólni. Valójában én elhiszem - vagy legalábbis akkor elhittem - Vészi Endrének, hogy a konfliktust vagy legalábbis annak ki-élezését egy magasabb rendű cél oltárán, az öntudatos dolgozó nő újfajta erkölcsiségének bizonyítására áldozta fel. Mert nemcsak a darabbeli titkárnő volt naiv, hanem a vele egykorú ifjú közönség is, amely büszkén hangoztatta önmagáról és a szereplőkről is, hogy az új világ új erkölcsének képviselőiként íme megszabadult a társadalmi és érzelmi kiszolgáltatottságtól, a burzsoá vagy annak bélyegzett erkölcs maradványaitól és kísértéseitől is. Elhitte, hogy a munkásigazgató és a titkárnő kapcsolata - és ezt egy korabeli kritikából idézem! - „alap-vetően különbözik minden eddig volt főnök és beosztott viszonytól". S ha ezt a tételt elfogadjuk, akkor el kell hinnünk azt is, hogy a munkásigazgató, burzsoá elődeivel ellentétben, önként félreáll a szeretett asszony hitvesi boldogságának útjából. A tétel tehát sértetlen marad, csak a komédia sérül meg. *A titkárnő* alighanem az olvadás korának jellegzetes, átmeneti terméke.

Voltaképpen ezzel - a monogámia küzdelem nélkül aratott diadalával - kezdődik Vészi Endre tudatosan vállalt írói poligámiája. Ettől kezdve, mint mondja, még nagyobb, semmilyen elvonókúrával nem szüntethető szenvedélyt érez a drámaírás, a színház iránt. A sikeres start után éveken át egymást követik a bemutatók. 1957 A *fekete bárány,* 1959 a *Varjú doktor* éve. 1960-ban színre kerül az *Árnyékod át nem lépheted.* Ezt követi azután Vészi legkedvesebb-nek és legfontosabbnak vallott drámája, a mostoha sorsú *Don Quijote utolsó kalandja.*

Egy korai identitásdráma

A *Don Quijote* főszerepét Vészi Major Tamásnak írta, akárcsak Spiró A imp*osztort.* Csakhogy neki nem adatott meg, ami szerencsésebb pályatársának Majort - ki tudja, miért, talán nem is csak saját elhatározásából - elkerülte a testére szabott szerep.

Újraolvasva a darabot, nem is olyan könnyű megfejteni, vajon miért kellett esztendőkig várni a nyilvánosságra, amíg végre (több éves késéssel) színre hozhatta a Jókai Színház. Lehet, hogy a mítosz integritását féltette valaki, hogy akkoriban Bernard Shaw után és Dürrenmatttal egyidőben - szentségtörés volt Don Quijote tekintélyét kikezdeni? De hiszen nem is Don Quijote nagyságát tépázza meg a szerző, hanem csak vetélytársáét, az ál-Don Quijotéét ... Vagy az igazi és a megjátszott, az igazi és a hamis tekintély összetéveszthetősége, a szerepet bitorló ál-Don Quijote nyíltszíni diadala sértette volna az illetékesek tekintélytiszteletét? Esetleg a feudális ér-

Blaskó Péter és Törőcsik Mari Vészi Endre: Üvegcsapda című színművében **(Katona József Színház, 1969)**

dekekkel is szembeszálló, az elnyomottakat védelmező igazi lovag ellenében a kényelmesebb ál-Don Quijotét válasz-tó herceg alakja tűnt túlságosan kényelmetlennek ? Vagy az ötvenes évek atmoszférája szűrődött át a megengedettnél erőteljesebben az egyébként időtlen szövegen? Vagy egyszerűen gyengének ítélték azt a drámát, amelyet Major frissiben lelkesen fogadott, és Hubav Miklós „kivételes leleményű", sőt „jelentős nemzeti drámaként" emlegetett? A kérdéseknek ez a csokra most már alighanem megválaszolatlan marad. Igaz, hazai drámairodalmunk tragikus színpadi késéseihez képest ez az ötesztendős halasztás igazán nem a világ. Ezúttal azonban a megkésett ősbemutató sem hozott igazi jóvátételt a szerzőnek. A hálás, kettős bravúrszerepet érezhetően nem Rátonyi Róbertre szabták. A Jókai Szín*ház jó* szándékú előadása valószínűleg nem segített a darab szerkezeti gyengeségeinek áthidalásában.

Két forrásból - Vészitől is, Hubay Miklóstól is - tudjuk, hogy évek múltán, talán éppen Hubay közbenjárására, újra előkerült a *Don Quijote* felújításának ügye, ezúttal Sinkovits Imre címszereplésével, és Vészi hajlandónak is mutatkozott az indokolt dramaturgiai korrekciókra, ám a terv füstbe ment.

A dráma alapötletét Thomas Mann tanulmánya, Cervantes sorsának általa megörökített tragikuma sugallta. Az az irodalomtörténeti paradoxon, amely szerint egy *a Don Quijote* folytatását kiagyaló, csaló regénygyáros majdnem akkora sikert aratott művével, mint korábban Cervantes az eredetivel. Thomas Mannt az igazi és a talmi viszonya, érvényesülésük esélye foglalkoztatta, s ennek a filozófiai-társadalmi, esztétikai és pszichológiai problémakomplexumnak gyűrkőzött neki Vészi Endre is. Darabjának cselekménye Cervantes regényének megjelenése után, az első kötet sikere teljében játszódik. Don Quijote már elég fáradtnak érzi magát ahhoz, hogy befejezze kalandozásait. Lovagi vére azonban nem válik vízzé, s mikor megtudja, hogy a herceg udvarába várja, máris indul a látogatásra. Ámde időközben a várba megérkezik hősünket megelőzve az ál-Don Quijote, aki a herceg kegyét keresve, a majdani örökség reményében könyvből sajátította el a lovagi tudni-valókat. Amikor Don Quijote, mármint az igazi, értesül róla, hogy alteregója, rangjának bitorlója megelőzte, felteszi a dráma alapkérdését: „De ki ítéli meg, hogy ki az igazi ? És ki tehet bizonyságot arról, hogy ő az igazi? Milyen tükörben tükröződik mindez?"

Ettől kezdve az igazi Don Quijote legfőbb célja, hogy igazolja önmagát, bizonyítsa személyazonosságát. Csakhogy az ál-Don Quijote nem várja ölbe tett kézzel a leleplezést: egyezséget köt Dulcineával - aki valójában kétgyerekes parasztasszony - , hogy a hercegi örökség reményében vállalja a rá osztott előkelő szerepet és az ál-Don Quijote autentikusságának igazolását is. A két lovag megrendezett párbaját követően kiderül, hogy nem elég a győzelem, a herceg jó-indulatára is szükség van. Ettől fosztatik meg az igazi Don Quijote, amikor a herceggel szemben a sanyargatott parasztok mellé áll. Bilincsbe verik, s a kút mélyén kell raboskodnia mindaddig, amíg az ál-Don Quijote fegyverhordozójának közbenjárására rááll a legszomorúbb alkura: szabadulása érdekében hajlandó megtagadni önmagát, és eljátszani a jellemétől annyira távol álló csaló szerepét. Dulcineát könnyebb átejteni, mint San-cho Panzát, aki nyomban leleplezi az újabb szerepcserét. Csakhogy az ál-Don Quijoténak is van valami igaza, amit a szövetséges fegyverhordozó mellének szegezhet: „Az urad kitalálta saját ma-gát, én kitaláltam az uradat. Ő is árnyék, én is az vagyok."

A két árnyék azonban különböző életelveket követ. Az ál-Don Quijote nem éri be Dulcinea kezével és a dicsőséggel. Amde mohósága, amellyel a herceg hagyatkozását sürgeti, végül is leleplezi és börtönbe juttatja. A maradék dicsőséget az író az igazi Don Quijoténak juttatja, aki inkább szembefordul szülőatyjával, Cervantessel, de hűséges marad eszményeihez és önmagához.

Hubay Miklós egyetlen ponton polemizál a szerzővel, amikor szemére veti, hogy túlírta a drámát. Valójában az önmagát megtagadó Don Quijote fájdalmas gesztusával kellett volna befejeznie a darabot. Elképzelhető, hogy ez a befejezés valóban erőteljesebbé tette volna a dráma társadalmi-filozófiai kicsengését. De véleményem szerint ez önmagában

nem oldotta volna meg a darab fő problémáját: a mítosz hősének és a mítosz tolvajának végső mérkőzését Vészinek nem sikerült elég feszültté, jelentőssé tenni. A párbaj mögött nem bontakozik ki elég mélyen, gazdagon a küzdelem erkölcsi és szellemi tartalma.

Az irodalmi ihletésű alapötlet fordulatos cselekményt és frappáns helyzeteket kínál az írónak, s az ebből következő színpadi lehetőségeket Vészi még meg is toldotta azzal, hogy a főszereplők összevonásával valódi bravúrszerepet teremtett. Ugyanakkor mintha foglya maradt volna nem is csak az ötletnek, mint inkább a mesének: a túlméretezett, inkább regénybe illő epikai anyag elszívja a levegőt a dráma elől.

Feltételezem, s tán nem alaptalanul, hogy ha Vészi ma vállalkozna a valódi és az ál-Don Quijote szembesítésére, bizonyára több iróniával kezelné hőseit, s talán még az igazi Don Quijote megalkuvását is. Többet bízna a nézőkre, s tágabb teret adna a huszadik századi racionális elme fölényéből és a mítosztól való eltávolodásból táplálkozó humornak.

Mindez azonban nem indokolja e korántsem hibátlan, de vitathatatlanul izgalmas dráma sorsát, hogy a mű színházi életünk süllyesztőjébe került. Hiszen Vészi irodalomtörténeti érdeme, hogy az ötvenes évek elején megélte és másokat megelőzve megírta a valódi és az álhősiesség esélytelen párharcát, az elvesztett és a vetél 'társak által jogtalanul bitorolt identitás drámáját és a kényszerből vállalt szerepjátszás konzekvenciáit. Kár, hogy a darab megszületéséhez képest későn, a színházi elvárásokhoz és a be-fogadó igényéhez képest talán korán került színpadra, s ez pecsételhette meg sorsát.

Reméljük nem véglegesen.

Kényszerházasságból szerelem

1972-ben Vészi Endre hatszáz oldalas drámakötettel hozta zavarba kritikusait. *A Piros Oroszlán* című kötetet olvasva a legfeltűnőbb a drámaíró „jellemezhetetlensége". Mert Vészi, a kötetből úgy tűnik, nem hagyományos realista, még kevésbé naturalista, de nem is szürrealista, nem szatirikus és nem abszurd. Pontosabban: realista is, szürrealista is, van szatirikus vénája, és nem idegen tőle az abszurditás sem. Általában a drámai. szituáció és a költői gondolat az, amely meghatározza, hogy mikor melyik énjének adja át az anyagot, a kiválasztott valóságszegmentumot feldolgozásra. Mert az alkotói folyamatnak mégis érződik két konstans eleme: a valóságból merített életanyag és a feldolgozó költői látásmódja.

Egyébként az élményanyag, a tematika majd olyan sokrétű, mint a feldolgozás. A kötetben helyet kapnak második világháborús élmények és traumák s jellegzetesen kortársi konfliktusok is. Ezek között már megkülönböztetett fontossága van a környezet közönyével, a bürokráciával és a konvenciókkal szembeforduló ember problémájának. *(Fekete bárány, Statisztika),*

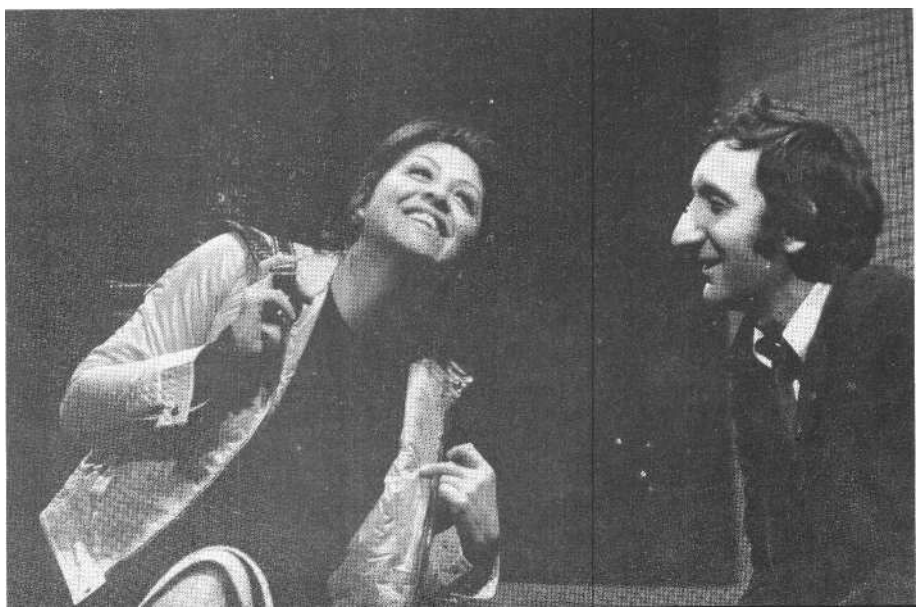
A kötet meggyőzően bizonyítja., hogy Vészinek szinte szabad átjárása van a műfajok között. Nem éri be az írói poligámiával: egyes témáinak többféle, több oldalú feldolgozásával is kísérletezik. S bár hangoztatja, hogy életművében mindig a téma keresi meg a formát, s ilyenképpen „a mondanivaló terrorja nehezedik rá", a gyakorlatban azt látjuk, hogy legjobb forgatókönyvei novellákból születtek, darabjainak pedig fellelhető az epikai vagy hangjátéki előzménye.

A. rádióval eredetileg a megritkult publikációs lehetőségek idején kötött „kényszerházasságot" az író. Ez azután - ahogy emlegeti - idővel szerelmi kapcsolattá fejlődött. Egy ideig elsősorban a rádiódramaturgia korlátlan felvevőkészségét, a. kereslet ösztönző erejét, a szakmai bátorítást és a nagy nyilvánosságot élvezte. Később felfedezte a rádiós műfaj sajátos, a költészetével némiképp rokon távlatait is. Hogy az éter hullámain sem térben, sem időben nincsenek megkötöttségek, a hangjátékok világa tetszés szerint stilizálható, a rádiódráma szerkezete akár a motívumok ismétlése által is ritmizálható, s a pusztán akusztikus eszközökre építő drámában a vizualitás hiánya következtében nagyobb szerep jut az alkotó, illetve a befogadó képzeletének.

Vészi legsikeresebb, a világot bejárt, többszörös fesztiválnyertes hangjátéka, *a .Statisztika* a szigorú szabályok értelmében nem annyira láthatatlan dráma, mint az akusztikus eszközök széles skálájának bevezetésével megjelenített irodalmi dokumentum, a riportból felemelkedő novella. Tömör szerkezetű robbanó remeklés, amiről nehéz elképzelni, hogy más formában -- akár színművé tágítva hasonlóan hatásos lehetne. Feltételezhetően ezt ismerte fel a szerző, amikor lemondott a színpadi átdolgozás dédelgetett tervéről.

Hiszen saját tapasztalatai is bizonyították, hogy a műfaji határokat mégsem olyan egyszerű átugorni. A *bosszú előszoba* például emlékezetes olvasmány, könyvsiker volt, a Madách Színház színpadán azonban novella, pontosabban keretes novellafüzér maradt, s a színpadi kompozícióból nem született dráma. A naturalista környezetből kilépni akaró, felfelé ágaskodó hősök hatásos lírai monológjai sem pótolták a színpadon a drámai cselekvést, és sorozatban sem oldották föl a mű epikus jellegét. Az albérlők természetrajza továbbra is közérdekű, de a bemutató tanulsága szerint nem igazán drámai téma. Ám ne legyünk igazságtalanok: a darabból is kitetszik, hogy özvegy Stahl Lajosné albérlőinek

Domján Edit és Garas Dezső A hosszú előszoba Madách színházi **előadásában (1972)**



nemcsak a lakás, hanem az otthon is hiányzik. Boldogtalanságuknak társadalmi és lélektani eredője van, s ezért a megformálásában felemás színpadi mű korántsem mondható a lakáskérdés sokadik illusztrációjának. Közelebb áll ah-hoz, amit Vészi mindig is vallott: a kisembersors apoteózisához. Nem véletlen, hogy Vészi egyik hőse „a Mellékalakok mint az Ember Történelmének Főalakjai" címen kívánta megírni élete főmű-vét. Ebben a címben Vészi Endre saját titkát, ars poeticáját is közhírré teszi. Hiszen számára nem létezik izgalmasabb téma a mellékalakoknál, akik a lét perifériáján is megmaradnak a történelem főalakjainak.

A mellékalakok sajátos típusa „a szék alatt cilinderben sétáló" kisember. Ilyenről szól Vészi *Ember a szék alatt* című lírai komédiája is. Ez a vállalati környezetben játszódó, minden fantasztikuma ellenére is földhözragadtan reális komédia voltaképpen *a Don* Quiote-téma jelen idejű parafrázisa. Ott az igazi Don Quijote arra kényszerül, hogy elhitesse: ő az, aki csak bitorolja a kóbor lovag ne-vét és rangját. Itt egy tehetséges és tisztességes, sőt lánglelkű fiatalember, Szilvai ismeri fel, hogy látó létére vaknak kell tettetnie magát, ha az optimális szak-mai lehetőségeket kínáló számítógép mellett akar maradni.

Ebben a változatban a gondolaton kívül a környezetrajz is érdekes. Maga az írói állásfoglalás félreérthetetlen. Am a történet megint csak folyondárként telepszik rá a részletekre szakadó konfliktusra, s az előtérben álló szerelmi szál - Szilvai és Szilvia kapcsolata - nem erősíti, árnyalja, inkább elfedi a vállalaton belüli erőviszonyokat, és eltereli a néző figyelmét a szereplők lényegi érdekellentéteiről.

A feledésre ítélt darab aktualitása részben abból ered, hogy Vészi drámái közül világában és hangvételében is ez az 1965-ben Pécsett bemutatott komédia áll a legközelebb az idén látott *A sárga telefonhoz.* Itt pendítette meg, járta körül először Vészi a kontraszelekció társadalmi problémáját, intézményi mechanizmusát, az egyes emberre és az emberi viszonylatokra gyakorolt hatását, a két évtizeddel később befejezett *A sárga te-lefon* fő kérdéseit.

A Bródy Sándor utcától a Lenin körútig

Vészi Endre nyilatkozata szerint jókedvében, rokonszenvei, dühei és beteges javító szándéka jegyében írta a játékszínben bemutatott komédiát. *A sárga telefon a* drámaíró hosszas hallgatásának, a színháztól való távollétének vetett véget. A komédia műfaját az író mindig is komolyan vette: gondosan megkülönböztette a bohózattól és a középfajú vígjátéktól. A példa az arisztophanészi komédia komolysága, végletessége és leleplező szenvedélye. Az eszköz - a reális és az irreális, a szűkre mért józanság és a szárnyaló fantasztikum ütköztetése, váltogatása. Ami ugyancsak hozzájárul ahhoz, hogy az írónak sikerüljön „a napi aktualitást a végtelen égre felröppente-ni". (Az Élet és Irodalom látogatóban Vészi Endrénél, 1966.)

A sárga telefon hozott anyagból megrendelésre készült a játékszín számára. A téma előéletére, korábbi megközelítésére az *Ember a szék alatt* című komédia kapcsán már utaltunk. De említhettük volna Vészi más novelláit, hangjátékait is, amelyekben hasonló szenvedéllyel szól „az új kövérekről", az elszemélytelenedés folyamatában parancsolóvá, minden-napi életükben újgazdaggá lett vezetők-ről, a magas polcra emelt káderek lelki és szellemi ellustulásáról. (Lásd a többi között a *Part),* című novellát, avagy Mezei Andrásnak az íróval folytatott beszélgetését. - Megkérdeztük Vészi End-rét, hogy miért haragszik - és miért nem szereti a kacsasültet.) De megtalál-ható Vészi oeuvre-jében *A sárga telefon* közvetlen előzménye is: a komédia történetét és hőseit az író nem most teremtette. (Lásd *a Hibernált, a Nyulacskáim* és *A sárga telefon* című írásokat.) Ez a tény azonban még filológiai szempontból sem igazán fontos. Kétségtelen, hogy a szövegek, pontosabban a dialógusok összevethetők, de *A sárga telefon* mégis újonnan írt, szuverén mű, s mint ilyen értékelendő,

Amiről mégis szólni érdemes - és talán nem is csak Vészi drámájának születéséről szólván -, hogy az adott színházi struktúrában a fennhangon sürgetett, de fél kézzel támogatott magyar drámák ügyét talán egyetlen intézmény sem szolgálhatja és szolgálja is oly tevékenyen, mint a legaktívabb mecénás, a rádió dramaturgiája. *A sárga telefon* is beletartozik abba a drámai vonulatba, amely legelőször (és részleteiben) a kielégíthetetlen műsor-Moloch étvágyát szolgálta. A darab ötletét és anyagát az éteri mulandóságból emelte ki a szerzővel együtt a rádió és a játékszín dramaturgja, Bárdos Pál.

Természetesen nem hiszem, hogy csak a dramaturgiákon és a dramaturgokon múlna. Feltételezhető, hogy az óriás kereslet egyszerűen könnyebben találkozik az irodalmi kínálattal. Kisebb az írók és az elfogadók kockázata is, a rádiónak benyújtott ötletekből nagyobb eséllyel és hamarabb lesz bemutató. Ezért érzem hasznosnak és örvendetesnek is, ha a rádió - amelynek színvonaligénye magasabb is, következetesebb is, mint a tele-vízióé - időről időre Thália előzsürijének szerepét is betölti, és lehetőséget ad az íróknak drámaterveik első megvalósítására, bizonyos drámaszerkezetek üzembe helyezésére.

Csakhogy a rádiós fogantatásnak is van bizonyos veszélye. Nem a vizualitás elhanyagolására gondolok, hiszen a színházi gondolkodással együtt az írói képzelet rendszerint magától is jó irányba mozdul, s ezen a téren segíthet legkönnyebben és legtöbbet a rendező. Az igazi veszély az eltérő terjedelmi igényekből következik. Hogy egy egyórás hangjátékot, rádiódrámát általában nem lehet büntetlenül egész estére tágítani. Azok a kísérletek, amelyek a cselekmény fellazítása helyett megtoldották a hangjátékot egy-egy előzetes felvonással vagy (és) utójátékkal, rendszerint billegő drámaszerkezetet, egyenetlen írói teljesítményt hoztak. Emlékezzünk csak Maróti Lajos legjobb drámájára, *A z utolsó utáni éjszakára,* milyen szervetlenül kapcsolódott a dráma magjához, az eredetileg rádiódrámának született, elementáris erejű második felvonáshoz a színpadra írt erőtlen kiegészítés.

Vészi Endre valószínűleg ezt a dramaturgiai csapdát akarta elkerülni, amikor ezúttal nem egyetlen hangjátékból komponálta meg a színpadra szánt komédiát, hanem kollázsszerűen, több saját feldolgozására támaszkodott. Igy azután *A sárga telefon* felsorakoztatott motívumaiból, életanyagából, ötletválasztékából, a hősök panoptikumából valóban futja is két felvonásra. Ugyanakkor az is bebizonyosodott, hogy a több forrásból merített drámai anyag - ha nem is annyira heterogén, szétszórt, mint ahogy egy-egy kritikusa állította - mégsem válik egykönnyen szervessé, s helyenként (mint erről a maga helyén még szólunk) szét is feszíti a komédia drámai szerkezetét. Igaz, ilyenfajta szemmel látható dramaturgiai fércek, önállósult epizódok még a nem rádiós fogantatású darabokban is előfordulnak. De minél gyakrabban kerülnek színpadra az éter hullámain kipróbált, egész estét betöltő terjedelemre

nőtt vagy duzzadt darabok, annál nagyobb ez a veszély, s annál fontosabbnak érzem, hogy szóvátegyük.

Társadalmi lidércnyomás a szék és fenék kapcsolatáról

A történet valahol ég és föld között, a valóságos káderhierarchia fölött emelkedő képzelt őrtoronyban kezdődik. A teremtéssel elégedetlen angyal, November kartárs közgazdasági doktorátussal rendelkezik, és státusa szerint személyzeti főnök. Valójában lecsúszott, mellőzött káder, akit „ide tettek nullának", s most hatalmát bizonyítandó, lesben áll, mint pók a hálójában. Lucifer cinizmusa és III. Richárd eltökéltsége egy hivatalnok pozíciójában olyan ellentét, amelyre drámát is, szatírát is lehet építeni. Vészi darabjában azonban a démoni vonásokkal felruházott piti személyzetis nem hőse, csak eszköze és mozgatója a tulajdonképpeni cselekménynek.

Az Elektromos Agy Kutató féltudományos félhomályában a káderek viszonylagos nyugalomban végzik vitat-ható fontosságú tevékenységüket, a szék és fenék kapcsolatára önző érdekből is gondosan ügyelő igazgató, doktor Török irányítása mellett. A villám akkor csap az intézetbe, amikor kiderül, hogy a felügyeleti hatóságot képviselő Főtanácsadónak felsőbb érdekből szüksége lenne a vállalatnál egy pozícióra. Török igazgató azonban, legendás teamje és sokra tartott nyugalma védelmében, rövid úton megtagadja a felsőbbség kérése-nek teljesítését. Engedetlenségével az-után tálcán kínálja a megoldást a főtanácsadónak. A főnökség jobb híján az ő székét szabadítja fel az utód, Kelemen K. Kelemen számára. November a szék-csereakcióban mint az igazgató leváltásához szükséges tények és vádak szállítója szerepel. O csak tudja, hogy annyi vaj, amennyi egy vezető lebuktatásához nálunk szükséges, Török doktor fején is akad. Régóta zavartalanul bonyolított nőügyek, a legteljesebb szakmai és hivatali nyilvánosság előtt zajló protokoll-orgiák, vadászkastélyban rendezett káderfesztiválok - mostanáig természetes-nek tartott vezetői attributumok és privilégiumok szolgáltatják a leváltás ürügyét.

A cselekmény következő fázisában azután megismerkedünk az okkal is: Kelemen K. Kelemen az a tiszta kezű és megbízható nulla, akinek hozzá nem értése lelki zavarokban és a tehetségek ellen irányuló agresszióban nyilvánul meg, de akit azért soha nem lehet megfosztani a maga kiérdemelt szinekurájától. Török teamjének legrátermettebb tagja Károly Károly kutatómérnök, aki odáig zöld utat kapott a pályán, Kelemen K. Kele-men intézetében először mellőzötté, az-után üldözötté válik. Az új igazgató az ifjú tudósban, hajdani tanárában látja az ősellenséget, akinek tudása, aktivitása és ambíciója mellett még feltűnőbb az ő tunya tudatlansága.

Vészi Endre: **A sárga** telefon (Játékszín). Márton András (Károly Károly) és Miklósy György (Kelemen (Kelemen)

Vészi az igazgató és a kutató párharcának motiválására egyszer csak kitágítja az intézet falait, bekapcsolja a káderek családját, a feleségeket, sőt a papák családi és hivatali konfliktusait az iskolában szellőztető gyerekeket is. Ezek az önmagukban mulatságos epizódok azonban lelassítják a cselekményt, és mintegy mellékvágányon közelítenek a konfliktus elkerülhetetlen kirobbantása felé. Az atyáknak az iskolában megméretett gyűlölködése elszakad a realitástól, ám a választott közegben - gyerekek között nem válhat sem igazán komollyá, sem démonivá.

A második részben Kelemen K. Kelemen áldozata jut főszerephez, és kibontakozik a társadalmi kontraszelekció újabban egyre szembetűnőbb, sajátos ellentmondása. A tudományos munkából kiszorított mérnök ugyanis a munkaelvonókúra hatására átrendezi életét, és nemsokára bizarr, felettébb jövedelmező menedéket talál. Kutatómunka helyett nyúltenyésztéssel foglalkozik. Most már hiába próbálja a főnök visszanöveszteni a tehetség lenyesett szárnyait, hiába kínál kompromisszumot, rá kell jönnie, hogy ajánlatával elkésett. Ez a vezetői kudarc is hozzájárul ahhoz, hogy a direktor szívroham következtében idő előtt elhagyja a fenekéhez tapadt széket. Halálával egy újabb igazgató előtt nyílik meg a nagy lehetőség .. .

Ez a harmadik káder mindenben szöges ellentéte az előzőknek. Fiatal, tudós fej, eltökélten puritán vezető, aki - egy tanulmányút hatására - japán szemmel figyeli Magyarországot. Egy-két évtizeddel korábban itt fejeződött volna be a komédia. Küllei feneke olyan szépen és jól beleillik az igazgatói székbe, mint Hamupipőke lába az elvesztett topánba: a felsőbbség legújabb, immáron bölcs döntése új, hatékony korszakot nyit meg az Elektromos Agy Kutató történeté-ben ... Csakhogy és itt győz a realizmus, valamint az író szatirikus vénája - a „direktor ex machina" mégsem váltja meg a világot. Sőt, valószínűleg a kutatóintézetet sem! Egyrészt azért, mert Küllei sem különb a Deákné vásznánál. Előbb-utóbb szépen beletörik, beleszokik a neki felkínált és fenntartott, őt pozíciója folytán megillető privilégiumokba. Másrészt mert kiderül, hogy a hiba nemcsak az igazgató személyében vagy közvetlen környezetében van. Hiszen Küllei a maga részéről mindent el-követ, hogy a korábbi kontraszelekció következményeit elhárítsa. Nem hallgat az intrikusokra, titkos jóakarókra és in-formátorokra, még a főnökséggel is szembeszáll Károly Károlyért, akinek munkájára és tehetségére égető szüksége lenne. De ő most már még jobban meg-késett ... A mérnök a jólétben feladta álmait és illúzióit, feladta önmagát is, és (átszólag) remekül beilleszkedett a második gazdaság sajátos értékrendszert kialakító új struktúrájába.

Ez a kettős happy end a darab legerőteljesebb és legkritikusabb, ha úgy tetszik, legszomorúbb „felfedezése". Ha ugyan felfedezésnek nevezhető a köztudatban régóta benne élő felismerések láncolata.

Vészi drámája - tézisdráma. Megjelenített tézisei megfelelnek a nézőtéren ülők valóságos társadalmi tapasztalatai-

Kézdy György (November) és Schubert Eva (Paula) A sárga telefonban (Ikládv László felvételei)

nak. Kimondja azokat az igazságokat, melyek bennünket s a Károly Károlyokat évek óta nyugtalanítanak. Új gondolatok és új összefüggések valóságos felfedezések helyett ily módon a ráismerés örömét kínálják a közönségnek. A tudottak és a látottak találkozása, a felismerés attól (is) örömteli, mert érezzük: az, amit a színpadon láttunk, csak itt és most játszódhat. I-liszen nyugaton is jönnek-mennek az igazgatók, keleten is felőrlődhetnek a vállalati taposómalomban az ütköző érdekek között, ám a kontraszelekciónak Vészi által persziflált sajátos mechanizmusa és még sajátosabb következménye a mi társadalmi fejlődésünk jelenlegi szakaszának terméke. Sőt paradoxona.

A darab sikerét már az is garantálja, hogy minden vállalatnál akad egy Kelemen K. Kelemen; mindannyian hallottunk már érdemtelennek juttatott kül-földi tanulmányútról, a bennfentesek bankettjeiről. Csakhogy Vészi nem éri be az olcsó, e jelenségek szintjén felvonultatott aktualitásokkal; tudatos erőfeszítéseket tesz azért, hogy a valóditól eljusson az igazig. Ezért azután a közismert visszásságok logikai rendbe állított sora, az igazgatóválság három variációjának egymást követő megjelenítése révén egyre képtelenebb szituációba sodorja hőseit, és egyre abszurdabbnak mutatja a helyzetet is. A publicisztikus indíttatású tézisdráma ily módon fokozatosan közelít a jelenségtől a lényeg felé, s a káderek kakasviadala már-már démonivá növesztett erők és figurák sakkjátszmájává alakul. A szatirikus elemeket sem nélkülözi Károly Károly nyúlketrecek mellett megtalált boldogságának hiteles és mégis bizarr idillje.

Megszoktuk, hogy jelenünk neuralgikus pontjait a színpadi szerzők többnyire publicisztikus eszközökkel, jobbik esetben a kisrealizmus leszűkített keretei között jelenítik meg. Vészi Endre, aki drámaíróként is elsősorban költőnek vallja magát, és rendkívüli jelentőséget tulajdonít a két műfaj szoros kapcsolatának, a darabjai lényegét kifejező jelképekkel is felül kíván emelkedni ezen a gyakorlaton. Annak idején ilyen drámai metafora volt „a hosszú előszoba". Ezúttal ugyancsak a címadó motívum kap a drámában különös hangsúlyt: a sárga telefon, amelyről korábban önálló novellát is írt (lásd: *Inkognitóban,* 1976) a bennfentcsség és a hatalomhoz nélkülözhetetlen informáltság jelképe. A sárga telefon - amelynek színét és megnevezését akár be is helyettesíthetjük más ismerős formulával - eszköz és privilégium egyszerre. A novellában ez a fontos készülék időjárási előrejelzést közvetít a meteoropata főnöknek, valamint intézkedéseinek vállalati visszhangját. De természetesen alkalmas a titkos szerdai légyottok szervezésére is. Logikus, hogy a kontraszelekció komédiájában a sárga telefon a káderügyekben illetékes felsőbb szervek és a hatalmi pozícióban is kiszolgáltatott igazgatók közötti összekötő kapocs szerepét tölti be. Ugyanakkor Vészi nemcsak megtartotta, ha-nem meg is toldotta a sárga telefonnak az igazgató szerelmi életében betöltött funkcióját. A mellékutca-motívum banális részletezése, túlhangsúlyozása és végső poénként való felhasználása azonban nem növeli, hanem inkább hígítja, csökkenti a központi metafora súlyát.

Külön említést érdemel a komédia nyelvi rétegezettsége, amely remek lehetőségeket kínál a színészeknek is. Még a bürokraták kádernyelve is több szólamban hangzik fel a színpadon. Vészi jól érzékeli és érzékelteti, hogy a stílus - az ember. Hőseinek megnyilatkozásaiból, szóhasználatából és mondatfűzéséből jelenükön kívül jellemükre s természetesen múltjukra is következtethetünk. Így különül el egymástól a Főtanácsadó Stock elvtárs hivatalos jovialitása, Novembernek a hajdani hivatalnoklét örökségeként érzékeltetett álszerénysége és Kelemen K. Kelemen falvédő-bölcsességekben manifesztálódó korlátoltsága. Az igazgatói szereplő, F. Csik Ilona divatosnak vélt, vulgáris szlengjében, hol triviális, hol fellengzős, ámde suta félmondataiban egy lumpenproli iskolázatlansága és a feltörni vágyó kispolgár széplelkűsége kavarog.

Annak, hogy Vészi írói eszközökkel megformált drámáját a kritika egy része szinte teljesen elutasította, valószínűleg a darab szerkezeti kiérleletlensége, színvonalbeli egyenetlensége az oka. Nem osztom azoknak a véleményét, akik nagyra nőtt kabarétréfa-sorozatnak minősítették Vészi komédiáját, és az azonos drámai gondolatot hordozó konfliktus széttördelt megjelenítését, az egységes drámai szerkezetet szakaszokra bontó váltásokat is elfogadom. Számomra a drámai konstrukció fogyatékossága ott válik zavaróvá, ahol a kontraszelekció szatíráját megtörik az életünk különböző visszásságait kifigurázó kabarénovellák és magánszámok. Néha mintha a dráma-írói önbizalom hiánya feszítené szét a da-rab kompozícióját: a jól felépített eredeti szituációt Vészi biztosnak látszó irodalmi vagy éppen irodalmon kívüli patentokkal próbálja megtámasztani. Kelemen IK. Kelemen hitvesének karikatúrafigurája és későbbi özvegyi magatartása például mindenképpen jobban illik kabaréba, mint komédiába. Az amúgy is széttagolt, epikus szálra fűzött cselekmény valószínűleg akkor sem viselné el büntetlenül a késleltető és kitérő epizódok sorát, ha ezek hangneme és súlya összhangban lenne a drámával. Ezúttal azonban a kabaréjelenetek banalitása és disszonanciája néhol magának a komédiának a komolyságát veszélyezteti.

Elismerően állítottam az imént, hogy *A sárga telefon* csak itt és most játszód-hat. A megállapításból azonban logikusan következik az a kényes kérdés, hogy vajon mi történik a darabbal akkor, ha például társadalmunk záros ha-táridőn belül leküzdi a vállalati kontra-szelekció veszélyét, ha az intézményi struktúrák most elhatározott reformja egyszer csak kihúzza a talajt a fentről érkező Stock elvtársak és intrikus Novemberek alól. Vajon túlélheti-e *A sár-*

ga telefon a színpadon karikírozott, konkrét ellentmondásokat? Megvallom, nem nagyon. hiszem. Ehhez ugyanis tovább kellett volna lépnie a szerzőnek a komikustól a groteszk felé vezető úton, és meg kellett volna tennie azt az ugrást, *ami* kortársi drámairodalmunkban szinte csak Örkénynek sikerült, amikor a konkrétan hiteles hazai problémáktól eljutott az egyetemesen érvényes kor-kérdések felmutatásához. Mélyebbre kel-lett volna ásnia a jellemekben ahhoz, hogy hősei a konkrét ügytől és az éppen adott társadalmi felállástól függetlenül olyan, más közegben is érvényes emberi bűnöket- és erényeket mutassanak fel, amelyek azután a megírás idejének körülményeitől eltérő valóságban, önmagukon túlmutatva, új tartalommal is gazdagodhatnak.

És akik sikerre vitték...

Berényi Gábor rendezői világához Vészi komédiájának realizmusa áll igazán közel. A Játékszínben megrendezett előadásban azonban nemcsak alkalmazkodott a darab végletesebb ábrázolásmódjához, de teljes mértékben felvállal-ta azt. Került minden mesterkélt, magamegmutató rendezői fogást. Bízott a szövegben és a színészekben, akik meg is feleltel. ennek a bizalomnak.

Ha bármelyik színházunk társulata mutatja be *A sárga telefont,* a tagnévsor alapján szinte behunyt szemmel is kioszthatók a szerepek. Az egyes művek előadására szövetkezett alkalmi együttesek előnye, hogy a rendező - legalábbis elvben - minden szerepre meg-keresheti, megtalálhatja a legalkalmasabb színészt, és a válogatott csapatot nem fenyegeti a beskatulyázott színészek megkövesedett kapcsolatrendszere, a megszokott figurák és eszközök rutinrandevúja.

A Berényi rendezte előadás fénypont-ja Kézdy György hitelességében, pitiségében is démoni November kartársa. Alakításában a manipulátor ördögi gonoszsága és cinizmusa annak kiszolgáltatottságával együtt jelenik meg. A három igazgató közül az író a középsőnek, Kelemen K. Kelemennek kínálta a legszélsőségesebb és leghatásosabb komédiázási lehetőségeket, amelyeket Miklósy György a maga szánalmas bohócfigurájának megformálásakor maximálisan kihasznál. Kránitz Lajos alkatát teleintve nemigen felel meg dr. Török Loránd szerepére: megjelenéséből zavaróan hiányzik a figura intellektualitása, s ezért a színész önmagát minden gesztusában meghazudtolva igyekszik velünk elhitetni azt a vezetőtípust, akit Vészi Endre megírt. Így is egy szinttel lejjebb szállítja a figurát, ámde ez nem feltétlenül válik a komédia kárára. Küllei vázlatos menedzserfigurájához Kovács István vajmi keveset tett hozzá. Mádi Szabó Gábor gátlásosan gátlástalan, merev Stock elvtársa megmarad a köznapok realizmusának keretei között, de ezen belül hiteles és mértéktartó.

Márton András teljes mértékben azonosul a mellőzött lánglelkű kutatómérnökkel. A fogyasztói társadalom kínálta új lehetőségeket felfedező nyúltenyésztő lélekrajzában azonban már szerencsésen keveredik az azonosulás és az irónia.

A inga telefon hölgykoszorújában Kelemen K. Keletisen felesége és a könnyűvérű F. Csik Ilona egyaránt „ziccer-szerep": Schubert Éva és Csongrádi Kata annak is játsszák. I la Schubert Éva szemérmesebben ostoba, Csongrádi Kata pedig kevésbé klisészerűen frivol, elképzelhető, hogy a visszafogottabb játék enyhítette volna a rájuk osztott kabaréfigurák harsányságát. Igaz, akkor alakításukkal kevesebb tapsot arathattak volna.

A díszlettervező Fehér Miklós megvalósította a megvalósíthatatlant: úgy tágította ki a Játékszín szűkös színpadát, hogy szinte észre sem vettük az ehhez szükséges erőfeszítést. Elhitette velünk, hogy a tér a dráma követelményei és a rendező akarata szerint bővíthető.

A Játékszínből kiszivárgó hírek szerint *A sárga telefon az* évad egyik nagy sikere. Jó lenne, ha olyan gazdagok lennénk új magvar drámákban, és olyan rangos színházi élettel dicsekedhetnénk, hogy A *sárga telefont* jó átlagos teljesítménynek minősíthetnénk. Egyelőre tudomásul kell vennünk, hogy Vészi komédiája - tartalomban is, szellemben is kiemelkedett az idei repertoárból.

Vészi En*dre: A sárga telefon (Játékszín) Dramaturg:* Bárdos Pál. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Rendező:* Berényi Gábor.

Szereplők: Mádi Szabó Gábor, Kézdy György, Márton András, Borbás Gabi, Láng Balázs, Fonyó István, Miklósy György, Schubert Éva, *(sire* Gábor, Kovács lstván, Csongrádi Kata, Gyurkovics Zsuzsa, Kránitz Lajos,

CSÁKI JUDIT

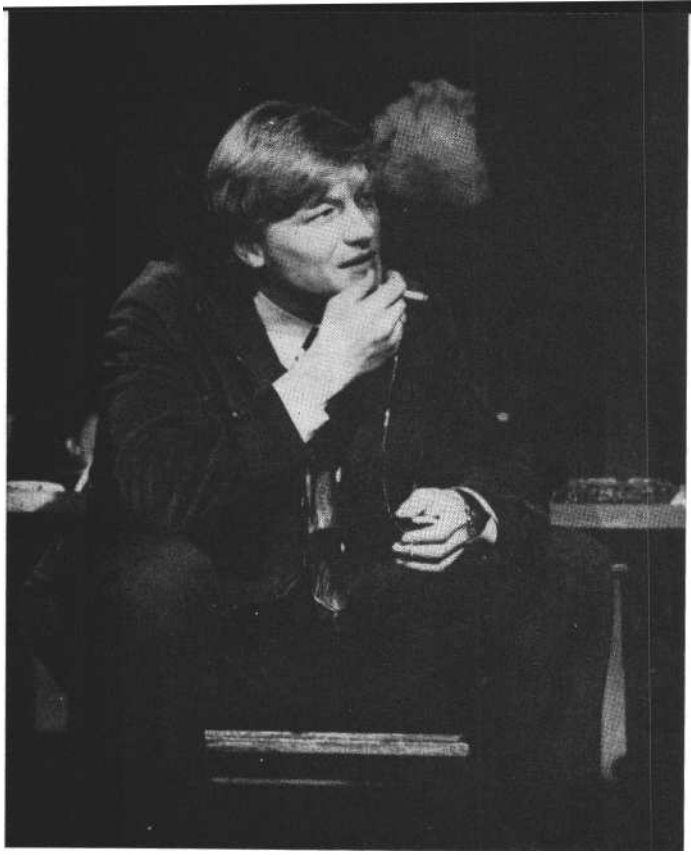
A fele - Deficit

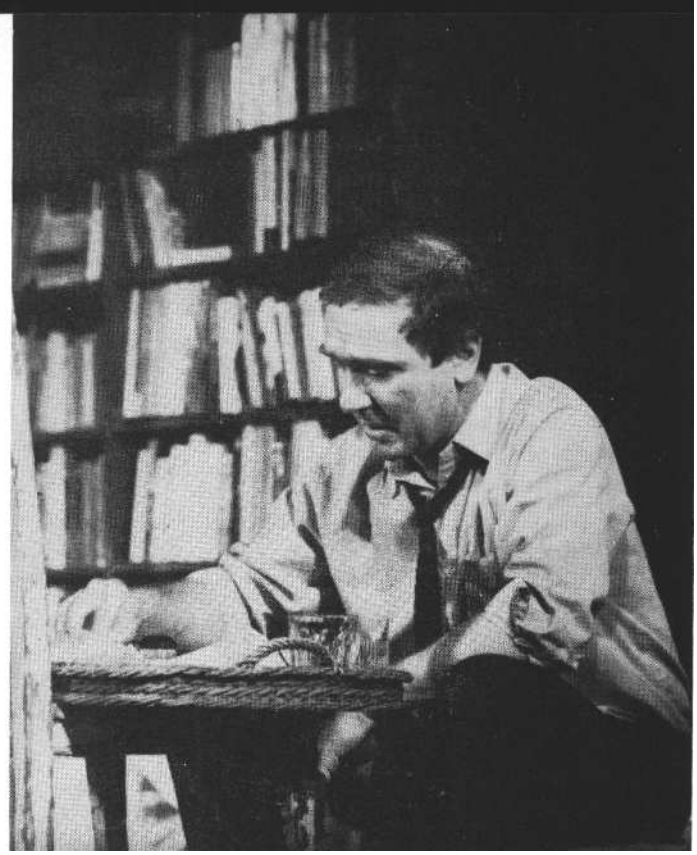
Ki lesz a bálanya?
a Pesti Színházban

Tizenöt évvel az ősbemutató után - amely egyébként majdnem egy évtizeddel követte a dráma megírását -- eb-ben az évadban kér színházis műsorára tűzte Csurka István *Ki les a bálanya?* című legelső drámáját. A zalaegerszegi előadás ürügyén lapunk januári számában elsősorban abból a szempontból elemeztem a drámát: vajon egy mai előadásban hogyan módosul az eredeti mű gondolatisága, illetve hogyan változik a figurák társadalmi helyzetéhez kötődő értékítélet, asszociációs kör. Most, az újabb, vígszínházi bemutatóról szólva a drámára csak annyira térek ki, amennyire ezt az előadás megkívánja.

Csurka István drámaírói pályáján fontos szerepet játszik a művek színre kerülése ebben pedig alapvető szerepet kapott (szerzett magának) Horvai István rendező, aki az író legtöbb darabját vitte színpadra. 1976-ban az *Eredeti helyszínt, 1977*-ben a V*ersenynapot,* 1979-ben a *Házmestersirat*ót, szintén 79-ben a *Defici*tet az első szereposztásban a Vígszínházban ; ugyanebben az évben az *Eredeti helyszínt a* moszkvai Művész Színházban, 1980-ban a Vígszínházban a *Deficitet* egy újabb szereposztásban és *a Majálist* Veszprémben, 1981-ben a *Reciprok komédiát* szintén a Vígben, és ugyanitt most a *Ki lesz a bálanya?* című drámát. Csurka - és műveinek színpadra kerülése szempontjából érdemes megjegyezni azt is, hogy I lorvai István előtt Both Béla megrendezte a Vígszínházban a *Szájhőst,* és Várkanyi Zoltán pedig - ugyancsak a Vígben - Az *idő vasfogát.*

\ Csurka és I lorvai közt lévő alkotó kapcsolat rendre megjelenik az előadásokban; Csurka saját rendezőjét, Harvai saját írtíját találta meg a másikban. Csurka változatos játékszimbolikája s a benne rejlő szélesebb érvényű társadalmi megfelelhetőség visszatérő alkotóeleme a művek drámaiságának - és szerencsésen találkozik Horvai egyértelműségre, tiszta meghatározottságokra törekvő, kibontó-fölfejtő rendezői alkatával.





Csurka István: Ki lesz a bálanya? (Pesti Színház). **Csüllögh: Hegedüs D. Géza**Czifra: Tordy **Géza**

Csurka érdeklődésére, érzékenységére, látásmódjára fogékony Horvai, akit inspirál az író ironikus-szatirikus stílusvilágába öltöztetett éles, sokszor fájdalmas társadalomkritika. Köztudott, hogy amikor együtt dolgoznak, a rendezés az írói munkának is újabb fázisa: Csurka szívesen változtat, újraír Horvai javas-latára s a próbák láttán.

Olykor kudarcok is jelzik közös színházi útjukat - mint a *Reciprok komédia* esetében is. De Horvai szenvedélyes, jó értelemben elfogult művész: vállalja az írót, hisz benne. Közös munkáik - két életmű összefonódó része - az optimumát példázzák író és rendező lehetséges együttműködésének. Igaz, erről kevés vitacikkben, sajtóhozzászólásban számoltak be. Sőt: nemigen írnak cikkecskéket a mai magyar dráma és a mai magyar színház „döglődő" kapcsolatáról, válságairól sem.

Paradox jelenség, hogy Horvai István-nak csak most adatott meg, hogy kedvenc írója legelső művét színpadra állítsa. A *Deficitre* is egy évtizedet várt annak idején - s végül úgy rendezte meg a da-rabot (az első szereposztásban), mintha közvetlenül a megírás után tette volna. Bízott abban, hogy a mű immanens értékei rendezői áthangszerelés nélkül is állják az időt, közvetítik az eredeti mondandót, és érzékeltetik a változásokat is. Ragyogóan osztott szerepet (ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni!), alaposan kibontotta és színészeivel kibontatta a játék minden rétegét - és emlékezetes előadás született. Formállogikailag ugyanez érvényes lehetne a *Bálanyára* is.

Hiszen a mostani bemutató is olyan, mintha egy régi Horvai-rendezés felújítását látnánk. Most sincs áthangszerelés, modernizálás, újraértelmezés (át-írás ugyan valamennyire van, de azt természetesen Csurka maga végezte el).

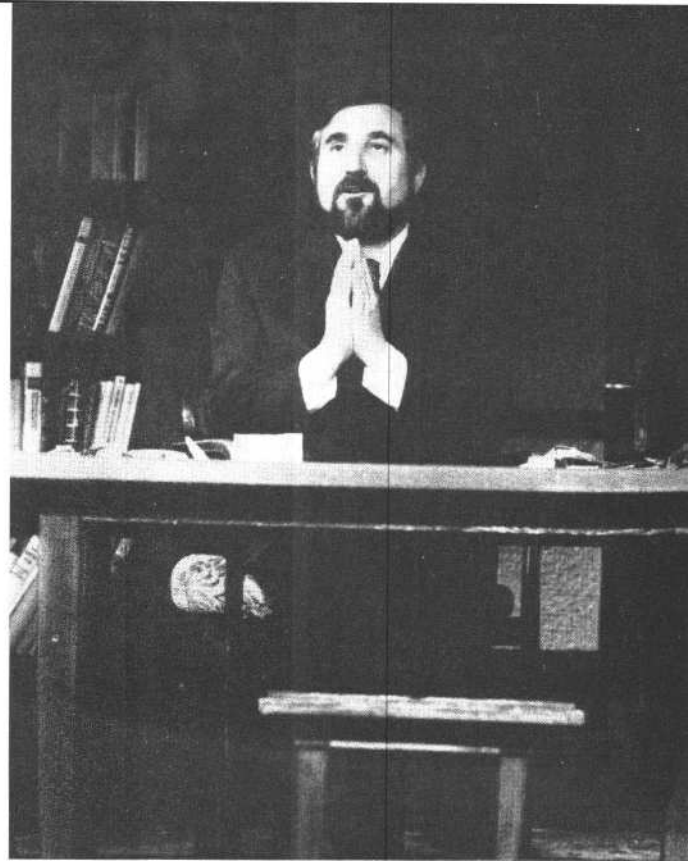
Elkerülhetetlen az ismétlődő összevetés *a* Deficittel. Elkerülhetetlen azért, mert ez a két dráma együtt áll a Csurka-művek élvonalában; elkerülhetetlen azért is, mert ugyanannak a generáció-nak a különböző vetületű életérzéséről tudósít mindkettő; s ugyancsak mindkét mű drámai magva a nemzedék és az ország együttes traumája, 1956 köré épül. Ugyanabból az értelmiségi rétegből származnak a figurák - a *Ki lesz a bá/anya?* Czifrája a *Deficit* X-ének, Abonyija pedig Z-nek felelhet meg. Még a különbség is összefűzi őket: *a Bálanya a* közéleti-társadalmi ellehetetlenülés következtében a kártyaasztalnál, a *Deficit* ugyanilyen okokból az ágyban jelent csődöt.

A Bá/anya azonban korábban játszódik egy évtizeddel - és majdnem ugyanannyival korábban is írta Csurka. Bizonyos konkrét információknak az azóta eltelt idő ártott - a dráma ettől még érvényes maradhat. A tény például, hogy Czifra irodalmi négerkedéssel keresi a megélhetést, akkoriban bizonyára egyértelműen azt jelentette: kényszerből teszi, mert másképp nem teheti. Mára az ilyen természetű munkák motivációja alaposan megváltozott: tehetné önérzete védelmében, önbecsülése érdekében, vagy azért, mert rájött, hogy megkoptak hajdani képességei, ambíciói, ereje, mo rális tartása. Hasonló a helyzet Abonyi alakjával is. Az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején ennek az egykor több-re képes, züllőfélben lévő tanárember-nek a „játékai", mindent sajátosan el-könnyítő teátrális „handabandázásai" valószínűleg határozottan mutatták egy-részt a fajsúlyvesztés tragikus voltát, más-részt annak evidens okát. Ma ugyanő szinte társadalmi alaptípus; s annyira ott lehet bármely tantestületben, hogy - az egyént tekintve - a legkevésbé sem tragikus. (Természetesen színházi értelem-ben nem az - társadalmi szempontból annál inkább - épp gyakorisága miatt.)

Ugyancsak a konkrét információk, konkrét helyzetek átértékelődéséhez tartozik Csüllögh szerepe, jelenléte. Ami valamikor kérdés volt - mi lesz ebből a viszonylag egészségesnek, erőteljesnek látszó emberből, mit „gyárt" belőle a pókerparti, s hogyan viseli el barátai társadalmi leépülését, netán halálát -, mára már köztudott. Csüllögh ezen a bemutatón a Pesti Színház nézőterén ült, majd az előadás végén fölment a színpadra és meghajolt.

A dráma eddig említett változásai nem alapvetőek, és tulajdonképpen törvényszerűek - ennyit változott a megírás óta társadalmunk és mi magunk. A pesti színházi előadás azonban más változásokról is tanúskodik - amelyek már nem szükségszerűek. Még csak nem is arról van szó, mint Zalaegerszegen, ahol Czifra középponti helyét nemcsak a szí-

Fény: Tahi Tóth László



Abonyi: Szilágyi Tibor (Ikládv László felvételei)

nészi játékban, hanem koncepcionálisan is átvette Abonyi, s ettől sajátos de az eredeti atmoszférában tartott - előadás született; itt ugyanis Czifra helyébe nem lép senki.

A Ki lesz a bálanya? színészi megvalósítása, színpadi újraszületése olyan, mintha a *Deficit* két szereposztását vonta volna össze Horvai István. Azokban ott volt a kiemelkedő férfi színész, mindkét változatban - ők most is itt vannak. (A pontosítás kedvéért: míg *a Deficit* első előadása Szilágyi Tibor ördögi-hatalmas játéka miatt X-ről szólt, s az ő szemével láttuk a történetet, a második Tahi Tóth László szintén ragyogó alakítása következtében a fonákját, Z látószögét kölcsönözte nekünk.)

Szilágyi Tibor immár harmadszor - Abonyit játssza a *Bálanyában.* Tahi Tóth László Fényt, a matematikust.

Hanem a dráma mégiscsak Czifráról szólna, mégiscsak ő a vezéralakja ennek az önveszejtő pókerpartinak, ő éli meg abszolút nyerő lappal, royal flössel a kezében élete utolsó éjszakáját.

Az előadásban Czifra nem kel életre - s nincs tragikus halála sem. Tordy Géza minden, szemmel jól látható erőfeszítése kevés ahhoz, hogy a fontos helyzetekben középpontivá emelje Czifra alakját. Nem hihetjük azt sem, hogy Horvai szándékosan könnyíti cl Tordy szerepeltetésével Czifra tragédiáját, hiszen akkor

miként Zalaegerszegen -- másfelé kellett volna terelnie az egész előadást. Inkább úgy látszik, hogy szereposztási tévedés történt. Tordy Géza ugyanis - ez kiderült egyébként a *Deficitben* is - nem irányító típusú színész; s ha ilyen szerep nehezedik rá, rendre feszültté, görcsössé, színészi jelenlétében agresszívvá válik. Viszont ragyogó karakterszínész, és ugyancsak kiváló filmszínész - olyan-kor jó a játéka, ha közreműködni, részt venni s nem irányítani kell.

Tordy nemcsak Czifra ambivalens irányító szerepével, hanem a figura végleges, súlyos lezártságával sem tudott megbirkózni. Czifrához aligha illenek azok a felületesen produkált szélsőséges hangulatváltások, amiket Tordy mutatott. Czifra már az este elején, a többiek megérkezése előtt túl van élete minden fontos döntésén, s a finom játékok, látszatingadozások ellenére szilár-dan eltökélt. Számára nem döntést, legfeljebb megerősítést hozhat ez az éjszaka, a másik három ember vagy a betop*panó* unokaöcs. Tordy előadásában sem a csöndek, sem a rövidebb-hosszabb szövegek nem válnak jelentőssé. - csak a veszteség nő azzá, amely jelen esetben nem egy figurára, hanem egy egész elő-adásra vonatkozik. Minden olyan ponton, ahol Czifrától megy tovább a szöveg, a cselekmény, a játék, az este - az előadás „leül".

Ezzel az alapvető hiányossággal szinte lehetetlen jó előadást produkálni. Mérhető és méltatható a másik három szereplő teljesítménye, de az előadás alaphangulatát a főhős hiánya határozza meg.

„A lehetőségetek, velem együtt, valamikor megvolt, hogy másként éljetek. Ti ezt választottátok. Ez, barátaim, a nihil. Es most nem tetszik ? Tanuljatok tőlem: én tudniillik már vállalom ezt a nihilt, és büszke vagyok rá." Ez a szöveg-rész, és a magatartás, amelyből fakad, a darabban Czifráé, de Tordy adós marad hitelesítésével. Megteszi ezt Fény, a matematikus Tahi Tóth László. Igaz ugyan, hogy neki e témakörből szöveg szerint ez jut: „De maga az a tény, hogy családapa vagyok, kizárja, hogy ugyan-akkor nihilista is legyek. Viszont az mégis igaz, hogy itt vagyok, és unom a játékot, unlak benneteket, és unom ön-magam. De ha belegondolok, hogy mi minden történt velem, amíg ide jutottam, hogy hányszor bementem a csőbe, hogy hányszor átvertem önmagam, és hogy hányszor átvert engem a világ, akkor azt mondom, nincs min csodálkozni. De ez még mindig nem a vége! Mert nincs min csodálkozni, de nincs is minek örülni. Mert itt vagyok, és az egy szegénységi bizonyítvány. Végül is, csak a tények döntenek. A körülmények magyarázhatják, menthetik, de nem igazolhatják a dolgot. A tény az, hogy én egy rohadt alak vagyok." Tahi Tóth László meg-győzően játssza el, hogy Fényben mind-két álláspont megfér. Igazság szerint az írott műben ő a leghomályosabb alak, látszólag neki van a legkevésbé oka arra, hogy másutt föloldhatatlan problémáit és komplexusait a kártyaasztalnál kompenzálja. Mégis ezt teszi, s ami a kompenzálást illeti, igen eredményesen. Fény nyerő a kártyában - s a többiekhez képest az életben is. Ez a - mai szemmel nézve - sikerember, akinek megfelelő

állása, rendezett családi élete s még fegyelmezetten behatárolt szenvedélye is van, a hajdan kitűzött célokhoz, feladatokhoz s az egykor reálisnak látszó értelmes élethez képest a „padlón van". Mert csupa kis nyereség, szinte vegetáció, ami osztályrészéül jut. Royal flöss soha, sehol. De ő a legokosabb, mert rá-jön, s a legbátrabb, mert ki is mondja: „lehetne azért normálisan is csinálni. Itt állandóan harc folyik."

Tahi Tóth visszafogott mozdulatokkal, vontatott, olykor szavakat keresgélő beszéddel, ritka és csak hozzá mérten szenvedélyes kitörésekkel egyensúlyoz társai közt. Mélységet, rezignált keserűséget, változtathatatlan kiégettséget visz Fény alakjába, s miként a *Házmester-siratóban* Herczeg Pistát, a végleg önnön lehetőségei alá csúszott értelmiségit, most ezt a matematikust teszi elegánsan az előadás szenzációjává. Tahi Tóth László méltán és már-már természetesen dicsért szerepjátszások szinte észrevétlen sorozatán át nagy színésszé érett.

Lehet annak sok előnye is, hogy Szilágyi Tibor harmadszor játssza el a *Bálanyá*ban Abonyit, a tanárt. Huszonhét éves volt, amikor - az ősbemutatón - először játszotta; kicsit fiatalabb, mint amennyinek Csurka álmodta hősét. Most jó tíz évvel idősebb nála. (A kettő közt - 198o-ban - a tévében is övé volt ez a szerep.)

Szilágyi játékán ez - a kor - látszik is. Rutinján, a figura ritmusos és árnyalt felépítésén az, hogy harmadszor játssza, Abonyi teátrális kiborulásainak némileg önironikus színezetén pedig a tíz év. Igaz, ha Abonyi fiatalabb - azaz éppen csak túl van a pályakezdésen -, akkor kiborulásainak, nagyban játszó és nagyokat vesztő hangoskodásának részben komorabb színezete, részben némi ifjonti hevülete van. Így egyik sincs - s ez az Abonyi mégsem kevesebb a megírt figuránál, csak más. Szilágyi színészi alkatához igazítva kissé nehézkesebb, majdhogynem joviális; szellemileg pedig kevésbé tragikus, inkább önironikusan csipkelődő, semmint vitriolos.

Így az egykor súlyos szöveg nyomban más akusztikát kap. Szilágyi Abonyiban a társaság bohócát formálja meg, eredendő gyengeségéből vigaszt és könnyednek ható gúnyolódást fakaszt a többiek számára. „Nem vagyok köteles állandóan férfiasan viselni a csapásokat. Bálintot érdemes kifosztani, mert tűr, mint a birka. Hát nem tűrök" - mondja, de közben túr, könnyedén, csak egy kis melodramatikus jelenetet csempész két játék közé. Már-már rituálisak állandó fellépései, a zuhanyozás, a szappanevés, a bőgés-hadonászás, a siránkozás. Szilágyi pontosan érzi azokat a pontokat, ahol szövege éppen komolyra, társadalmi értelemben kritikusra váltana - ilyen-kor szinte a karikírozásig viszi ön- és „köz"-sajnálatát. Éppen úgy, mint a *Deficitben*, ahol X vagy énekelni kezd, vagy a többiekkel együtt egy begyakorolt - s éppen ezért játéknak ható - dialógussorozatra zendít rá, ha a helyzet *vagy* saját eszmefuttatása nagyon közel került a valósághoz, nagy élet-igazságokhoz. Szilágyitól jóformán minden klasszikus színpadi játékstílus idegen - Abonyiban viszont szerepkörére talált. Alig valamivel több dekadenciával vagy romantikus hevülettel tragikusan hangozna a szöveg: „Azt úgysem tudom megakadályozni, hogy kifossza-tok, de legalább megkeserítem a pénze-men szerzett gyönyör perceit. Rikácsolok, zokogok, sírok ... Itt vérzem el a szemetek láttára. Lássátok agóniámat ..." Ahogy Szilágyi mondja, nevetnünk kell rajta, pedig - a szöveg alatt - félreérthetetlenül eljátssza a mondatok szoros és komor jelentését is. Abonyi agóniáját, egy pályája derekán véglege-sen félresiklott, igazából kifosztott értelmiségi totális ellehetetlenülését sokkal erősebben érezni ebben az előadásban, mint Czifra öngyilkosságának hitelét.

Csüllögh odavághatná a többieknek: „Kimerült és megöregedett ez a parti, gyerekek! Szeretném, ha egy pillanatra felébrednétek. Villámgyorsan át kell térnünk valami más játékra. Például, hogy ki tud hegyesebbet köpni. Valami borzasztó nagy baj van itt, gyerekek!"

Hegedüs D. Géza el is mondja a fenti mondatokat, mégsem áll meg a levegő, a játék is alig. Hiába a színész egy-egy jó felvillanása - például amikor Fényt rábeszéli a játék folytatására -, csak szemlélője marad a kártya- s egyéb csatáknak. Igaz, hogy Csüllögh-Böhönye szerepe, kora, élethelyzete alapján elsősorban szemlélődik barátai között; ő az, akinek elsősorban jövője van; a többiek életének szomorú teljességét látva tapasztalatokkal, komplexusokkal „gazdagodik". Csakhogy míg a darabban Csüllögh szemlélődése a játék része - a többiek építenek erre a pozícióra, reagálnak rá, játszanak vele -, az előadásban a színész passzív, s önmagán, az általa teremtett figurán is szemlélődik. Hegedüs D. Géza nem tehetsége hiánya, hanem tehetségének típusa miatt nem játssza igazán jól Böhönyét. Szilágyinak és Tahi Tóthnak például sajátja ez a világ, ez a színpadi fogalmazásmód - mint Hegedüsnek is az a Kőműves Kelemen. Az az „őstulok", „etelközi maradvány", akit ő el tudna játszani, még hittel és illúziókkal telve az első sorban harcolna a többiek gúnyos pillantásaitól kísérve. Nem ülne le velük a kártyaasztalhoz, s ha látná, sem hinné el idősebb barátai totális csődjét. Csüllögh- ő igen, ő író, ő a majdani „nyers-anyagot" látja bennük, meg saját magában is, ezért figyel olyan borzasztó feszülten.

Nemigen tehet róla, mégis része támad Hegedüs D. Gézának abban, hogy ez az előadás féloldalas lett.

Csurka István az újabb bemutatóra némileg átírta a darab végét. Most sem sikerült olyan befejezést találnia, amely a történeten belül maradna; most is be-jön a két fiatal, csak azért, hogy szimbolikusan elfoglalják a lakást, és erőszakosan a halálba zavarják Czifrát. Igaz, az eredetihez képest visszafogottabb lett a fiú alakja, benne fölmerül a lelkiismeret-furdalás, és töpreng egy ideig, mi-előtt ugyanazt teszi, mint az első változatban. Most a lány lett agresszív, ő inti le a fiú morfondírozását. A változtatással még távolabb került a két szereplő attól, hogy hitelesen jelképezze a következő nemzedék „egészséges" élniakarását; s mert lehullt róluk ez az erőszakolt színpadi tehertétel - ennyiben jobbak is. De Kaszás Attila és Eszenyi Enikő szerepének változatlanul nincsen arca, dolga, helyzete - csak egyetlen pillanata. Ez pedig még mindig kevés bármiféle színpadi hatáshoz.

Ami a korhűséget illeti, Fehér Mik-lós díszletei és Kemenes Fanny jelmezei maximálisan - és harsogó nosztalgiakellékek nélkül - segítették a rendezőt. Rajtuk nem múlott, hogy mégse kellett-lehetett elhinnünk: komoly tragédiát, véres játékot látunk közelmúltunkból. Éppen félig sikerült a *Ki lesz a bálanya?* című előadás. Igaz: félig nagyon. A másik fele - nagyon nem.

Csurka István: Ki lesz a bá/anya? (Pesti Színház)

Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Rendező:* Horvai István.

Szereplők: Tordy Géza, Hegedüs D. Géza, Szilágyi Tibor, Tahi Tóth László, Kaszás Attila, Eszenyi Enikő.

SOMLYAI JÁNOS

A monodráma csapdája

Tömöry Péter:
Az idő alkalmatos volta

Szélyes Imre Tömöry Péter: Az idő alkalmatos volta című monodrámájában (veszprémi Petőfi Színház) (Vujovich György felv.)

Történelmünk egyik nehezen megközelíthető, nagyformátumú személyisége, Bethlen Gábor, a „nagy fejedelem" a hőse Tömöry Péter monodrámájának. A fejedelem élete „színpad után kiált", változtatás nélkül is „kész dráma". Annyira az, hogy teljes egészében alig állítható színpadra. Tizenhat évig volt Erdély fejedelme.

Néhány eseményt, nevet e másfél évtizedből mindenképp fel kell sorolnunk. Három részre szakadt az ország. Reformáció, ellenreformáció, katolikusok, protestánsok; székelyek, szászok, magyarok; a porta, a bégek, a császári udvar; a Báthoriak; három hadjárat; cseh felkelés; királlyá választása; egyetemalapítás, építkezések, nagyvonalú kereskedelempolitika; két gyermeke, felesége halála. Új házasság, új szövetség. Szövetség Hollandiával, Angliával. Lengyelország. Lehetne még sorolni. Am mindezek ellenére Erdélyben másfél évtizedig a legteljesebb béke, hihetetlen mértékű az anyagi és szellemi fejlődés, Erdély szellemiségének, öntudatának olyan sikeres megalapozása, mely minden háború és háborúság ellenére évszázadokon át megmaradt. Ez szinte kizárólag Bethlen érdeme. Egyedül, tartós és méltó szövetséges nélkül vitte végbe országépítő munkáját.

E társnélküliség az első ok, mely monodrámát indokolhat. De Bethlen esetében más is; magánélete alakulásáról viszonylag keveset tudunk, honnan hát a mérhetetlen erő, hol az indíték mindezt véghezvinni? Ne tűnjön el az esendő, botló egyén sem - egy egész országra vonatkozó tényekkel mérhető - tettei mögött. Érdemli is, hogy tudjuk, érezzük sérelmeit, vívódásait, tetteinek titkolt, szégyellt rugóit is; örömében, keserűségében ne csak erejét, de gyengéit is.

Mit lehet hát ebből a hatalmas életműből egy monodrámában megjeleníteni? Tömöry Péter a cseppben a tenger „módszert" választja. Bethlent végrendelete megírásának idején, s az annak során feltörő emlékeiben ismerjük meg, amikor már sem oka, sem módja, hogy megpróbáljon bármi lényegeset eltitkolni. A személyes hibák, kudarcok, sérelmek sem orvosolhatók már. Minden kész, bevégeztetett, az ítélkezés van csak hátra, az pedig a mi osztályrészünk.

De a monodráma komoly, szinte megoldhatatlan nehézségeket is támaszt. A hideg, érzelemmentes mérlegelés, a politikai taktikázás ábrázolásának itt nem sok helye van. Bármily jelentős is az, amit Bethlen tett, hiába tűnik nyilvánvalónak és rá leginkább jellemzőnek, hogy mindez egy pengeéles elme munkája, következetes gondolkodás eredménye: ez monodrámában nem nagyon használható. Szükségképp kerültek elő-térbe olyan események s főképp olyan érzelmek, melyek elsősorban a magán-emberéi. Csakhogy Bethlennél ezeknek a legparányibb köze sincs „nagy fejedelem" mivoltához. Egyensúlyában billent fel így a dráma. Miközben megjelenik előttünk egy vívódásaival, megbántottságaival, küzdelmeivel egyedül álló ember, szinte eltűnik Bethlen, a fejedelem.

A személyes sérelmek s az ellenük való küzdelmek drámai ereje kellően kidolgozott, hatásos. A legdöntőbb motívum a minduntalan szemére vetett alacsony származása: „... az ördögbagzás ivadék, a kódis pogányszolgája, a fekete ember", akit, mint azt Bethlen maga mondja: „bilincsel (...) kicsiny nemzetem boldogulásához minden gondom". A drámában túlsúlyba kerül „az ördögbagzás ivadék, a fekete ember" címke elleni küzdelem. Tömöry drámateremtő képessége ezekben a jelenetekben mutatkozik meg.

Bethlent királlyá választják, de ő a címet nem fogadja el. Am a koronát egy alkalommal mégis felpróbálja: „...termeimből ,kiküldtem mindeneket, hogy ne láthassák a szemem, az arcom, ne láthassák, amikor...", és feltörnek a fekete ember sérelmei. Fején a korona homlokát hűsíti, jönnek az emlékek. Értjük és érezzük, hogy egy többszörösen megbántott, megsértett nagy egyéniség kellő neveltetés és szeretet híján is csúcsra jutott. Büszke és elégedett: a korona „pántja enyhítőleg simult homlokomra, lenyugasztotta vérem lázát". Aztán énekel, sír; ezek a percek csak az övéi. Nem a fejedelemé Bethlen Gáboré. De megzavarják, kancellárja, Péchy Simon lép be, „s a pánt, az a hitvány fémdarab nekiszorult homlokomnak (...) mint bakó kínzópincéjében a fej-csavar (...) mert Gabriel Bethlen előtt Péchy Simon térgyet és fejet hajtott, de az a bécsi fattyú meg a többi koronás kurafi még a nagyságos címet is elfukarkodta előlem, merthogy az apám kódis volt..."

A jelenet él, lüktet, de csak. félig igaz. Mert a valódi (történelmi) ok; ami miatt mégsem fogadta el a királyi címet, nem ez. Bethlen igen okos politikus volt, pontosan tudta, hogy a koronát bár talán módjában állna - nem szabad elfogadnia. A visszautasítás több összetevőből álló hosszú folyamat sziklaszilárd utolsó pontja. Ezt viszont csak el-mondani lehetett volna. Szárazon, Tudatossága miatt még az sem igazi konfliktus-teremtő erő, hogy miként függetlenítse saját problémáitól az ország gondjait. Bethlen Gáborról a fejedelmet,

Hatásában hasonlóan átütő erejű jelenet. az, amikor Báthori Anna iránti vonzatinára, szerelmére emlékezik. Ezúttal is

megjelenik „a fekete ember" kisebbségi komplexusa, aztán a győzelem, az öröm, a kielégülés, majd a maga feletti ítélkezés is, mert méltatlannak adta oda magát; a gyötrő érzés, a vonzódás a nő után, akiben talál, mert találni akar értéket. Ez azonban csak Bethlen Gábor dolga. Nincs köze a fejedelemhez.

Arra, hogy a drámában mindeközben Erdély sorsa, a fejedelem „hivatalos" teendői csak másodlagosak, drámai él nélküliek lehettek, magában a műben is van egy „árulkodó" jelenet. Kiteríti maga előtt azt a néhány papírlapot, amit a játék kezdetén magával hozott: „pennával a kezemben a papírra magam róttam a küldöncök leveleit (...) Úgy sorakoztattam föl a szászok merítette vas-tag irkalapon őket (a betűket), mint valódi hadsereget. (...) Mindenik a maga szükséges feladatával. És én szabom ki, hogy melyik támad, melyik kerít be, melyik kutakodik, melyik vet csapdát. Egyes-egyedül én. És azt is csak én, hogy melyik hal meg." Néhány mondattal később: „Papirosra állított hadseregeim csatáinak tanszaga van. És az értelem gőgös kopjái vigyázzák a hadrendet." Ez így igaz. Bethlen megfontoltsága párját ritkítja. „Fejedelmi" tetteivel kapcsolatban nem jellemző rá a vívódás. Tömöry Péter monodrámájában egy Bethlen Gábor nevű hőst ismerünk meg. Sértett, küzdő, esendő embert. A fejedelmet csak sejthetjük.

A díszlet és a jelmez (Füzy Sári munkája) jóval puritánabb, mint amilyen körülmények között Bethlen a valóságban élt. E szándékolt egyszerűség következetes alkalmazkodás a műhöz. A sivár tér Bethlen magára maradtságát jelzi, és módot ad a belső konfliktusok ábrázolására. Karvastagságú, hántolatlan faágakból készített kemény, rendíthetetlen trón. Körötte vékonyabb, hosszú, kétméteres ágak - dárdák - az egyszerű kivitelezésű alacsony dobogóba szúrva, mintegy körbefogják a trónt. Végül egy gyertya és a korona. A jelmez: egyszerű, már-már színtelen, majdhogynem kopott nadrág, csizma, ing, kaftánszerű kabát, pokróc anyagú bő köpeny.

Csupán a dárdákkal és a fejedelem botjával van probléma. A dárdák jelentése nehezen válik világossá: Péchy Simon kancellár elfogatására emlékezve Bethlen kihúz egyet ezek közül, s a dobogó mellé, a földre fekteti, s egy pokrócot ráterít. A játék végén, mikor könyörög: „Őrizd meg a nemzetemet elmúlásom után is, Uramisten", e dárdákat sorra kihúzgálja, ölelő karjai közé fogja; velük, értük imádkozik. E dárdák vajon a fejedelem körüli emberek? Lehet. Ugyanakkor indulataitól függően, de személyhez nem kapcsolhatóan is ki-kihúz közülük egyet-egyet, majd vissza-döfi őket. A másik probléma, hogy ezek a szerszámok nehezen kezelhetők. A rövid, pár centis vasszögek a rudak végén nehezen tartják meg a súlyos dorongokat. Határozott, erős mozdulattal kell a deszkába döfni őket, nehogy később eldőljenek. Persze ezek után kiszedni sem egyszerű feladat. E kezelési nehézségek fokozottan érvényesek a fejedelem szöges végű botjára. Deszkába szúrása egyszerűbb, mert elég csak kellő súllyal ránehezedni, de kiszedni már annál izzasztóbb. Egy-két alkalommal jól láthatóan - színészt, nézőt egyaránt zavaró - nehéz munka.

Alaposabban meg kellett volna gondolni a színrevitel során a papírlapokat, a végrendeletet. A műben a szerzői utasítások, a díszlet leírása egyértelművé teszik, hogy a fejedelem testamentumát írja. Az előadásban ez már nem nyilvánvaló; nincs írópult, írás. Bethlen kezében papírlapokkal jön be, első szavait mintegy arról olvassa. „Nos Princeps Transylvaniae, Rex Hungarorum et ..." e végső soron bármilyen tartalmú levélhez illő bevezető sorokat követi az emlékezés a királyválasztásra. Azt, hogy emlékezik, érezzük, de csak, hogy olyan tényre, és az idő olyan távolából csupán, mikor e tény talán még reális lehetőség is lehet. Mert így folytatja: „hisz én Bethlen Gábor, én a fejedelem (...) ez a negyvenesztendős öregember ...", való igaz, negyvenéves volt, mikor Pozsonyban királlyá választották. Emlékezés és annak tárgya között nem érezni azt a távolságot, mely félreérthetetlenné tenné, hogy a végrendeletét író fejedelmet látjuk. A drámai hatás, a színészi játék szempontjából persze nyereség, hogy az érzelmein még úrrá lenni nem tudó embert látjuk. Visszatérve a papír-lapokra: ezek a rajtuk elhelyezett betűk-kel, írásjelekkel az ő hadseregei. Ő dönt, hogy e hadseregből ki hal meg, és illusztrálva a mondottakat, a lapokat össze-gyűri, eldobja.

Tömöry Péter, az író drámai lehetőségekkel teli művet adott egy Bethlen Gábor nevű hősről. Tömöry Péter, a „dramaturg" azonban túlságosan is tisz-telte a szerzőt, ahol mégsem, ott pedig talán jobb lett volna. Végül Tömöry Péter, a rendező megpróbált a lehetőségekből minél többet megvalósítani. Ez utóbbiban „szerzőtársa" is volt: Szélyes Imre, Bethlen Gábor alakítója.

Monodrámát játszani szünet nélküli idegi, fizikai, szellemi megterhelés. A színész sokat ronthat, de javíthat is a művön. Szélyesnek javítani sikerült. Az ő szerepformálásának köszönhető, hogy nem kizárólag Bethlen, a magánember, de időnként a „nagy fejedelem" is megjelenhet a színen. Ezt elsősorban azzal éri el, hogy azt az érzelmi töltést, mely őt a magánéletére emlékezve jellemzi, mintegy átmenti a mondatokra, amit az ország gondjáról, bajáról mond.

Első mozdulatainak kimértsége, lassúsága nemcsak az elért eredmények miatt magabiztos, de a fáradt, élete hoszszát már épp elégnek érző embert is láttatják. Rex Hungarorum ...: Szélyes hangja tiszta és biztos. Aztán a tömeg vivát kiáltására emlékszik, hangja még teltebb, erősebb, ércesen csengő. Meg-jelenik benne az öröm, az elégedettség. De az emlékezés már feltartóztathatatlan. Szélyes felpattan, és ekkor megtörik az eddig homogén érzelmű emlékezés: mintha hallani vélné „az ördögbagzás ivadékot". Mozdulatai innen már nem a vivát feletti örömöt formázzák, de a megtorpanást, a szégyent, a dühöt. Föl-alá jár, gesztusai szaggatottak; elkezdődött a nyugtalan küzdelem. Ebben a folyamatban viszont nincs megállás. Szélyes végigjátssza a skálát a meghunyászkodó beletörődéstől a szemforgató eszelős tiltakozásig.

A sokféle érzelmi állapot megjelenítésével érezteti: több van az emlékek mögött, semhogy lezárni, lerázni lehet-ne őket. Szélyes-Bethlen fárad, hangja leereszt, mozdulatai újra lassúbbak; a felgyűlt és feldolgozhatatlan sérelmek, vívódások elől mintegy menekül az ország gondjai felé. A fejedelemnek nincs módja sokat törődni saját problémáival, mert egy ország, egy haza van rá bízva. Szélyes vibráló mozdulatai, reszketeg, elcsukló, elérzékenyülő hangja egyszer-re érzékelteti az emlékezés során kimerült embert és az emlékek elől kitérni próbáló fejedelmet, aki az életéből még hátralévő időt mégis nagyon kevésnek érzi a haza gondjai miatt.

Tömöry Péter: Az idő alkalmatos volta
(veserémi Petőfi Színház)

Rendező: Tömöry Péter. *Díszlet-jelmez:* Füzy Sári.

Szereplő: Szélyes Imre.

BÉCSY TAMÁS

Molnár Ferenc - ma

Márkus László mint Turaí a Játék a kastélyban előadásán (Madách Kamaraszínház)

A cím nyilván többet ígér, mint amenynyinek a kifejtésére pillanatnyilag lehetőség van. A jelzett témának csak egy-két aspektusát említjük, azokat is váz-latosan.

1983/84 telén még mindig *a Macskák, a* tél végi-tavaszi hónapokban *a Játék a kastélyban* aratta Budapesten a legnagyobb közönségsikert. Mind a kettő a Madách Színház előadása. A közönség egy tekintélyes része a Madách Színház mellett szavazott tehát; noha mind a közönségnek, mind a kritikusoknak van egy másik része, mely vagy egyáltalán nem szereti a színházat, vagy fanyalogva ismeri el sikereit. Mindkét tartalmú viszonynak föltehetően ugyanaz az oka: a Madách Színház a magyar színházi hagyományok leghatározottabbikát, a magasrendű szórakoztatást folytatja.

Ugyancsak ez a kettősség tapasztal*ható* Molnár Ferenc műveinek a megítélésével kapcsolatban is. Tudjuk - sőt, mindig is tudták - hogy ő az a magyar színpadi szerző, akit először játszottak az egész világon, és nemcsak egyszer-kétszer. Mégis, volt idő, amikor a hazai színházak hallani sem akartak bármelyik művének a bemutatásáról. És manapság már csak ne higgyük, hogy a művészetpolitika akkori irányítóinak elitélő véleménye vagy éppen tiltása miatt. Tudjuk - sőt, mindig is tudták -, hogy darab-írói technikája felülmúlhatatlan, és mégis elavult, áporodott polgári szemléletűnek tartották műveit.

Mint hazánkban majdnem mindenről, Molnár Ferenc műveiről is elsősorban érzelmi fogantatású véleményeket hallani és olvasni. Az elismerés az elképesztően nagyszerű színpadtechnikai tudása alapján műveinek tartalmát, világképét is sokkal pozitívabbnak tartja; az elutasítás pedig műveinek tartalma, világképe alapján lényegtelennek minősíti a nagy hírű franciákénál sokkal-sokkal tökéletesebb dramaturgiáját.

Molnár Ferenc megítélése talán kevésbé függ egy-egy történelmi-társadalmi szakasz minéműségéről, mint más íróké. Már ősbemutatóinak alkalmából megjelentek szélsőségesen különböző vélemények és kritikák. Történelmi-társadalmi meghatározók elsősorban az ötvenes évekbeli megméretését határozták meg. Történelmi, szociológiai és szociálpszichológiai közhely, miszerint a különböző tartalmú-minéműségű korszakok a világ arculatát, a valóság lényegét másként és másként láttatják. Olyan korszakban, amelyek éles korfordulók - igen sok megnyilvánulásformában - vagy-vagyként láttatják a világ arculatát, a valóság aspektusait. Akár a francia polgári forradalom, akár a szocialista forradalmak bizonyos szakaszaiban valójában maga az élet egyszerűsödött, le majdnem telje-sen egyértelmű igenre és nemre; s az egyedeknek is ilyen „egyszerű" válaszokat kellett produkálniuk a kor jellege miatt. A forradalmak eme szakaszai után szükségszerűen bekövetkezett a valóság ütemének lelassulása, valamint egyre határozottabb differenciálódása, a legegyértelműbb társadalmi erők egységes vonalainak részvonalakká történő elkülönülése. A társadalmi erők minéműségének eme két szélsőséges változatát a kor emberei teremtik meg, de éppily természetes, hogy az általuk létrehozottak viszsza is hatnak benső világukra. Azt is befolyásolják, hogy *a* valóság egészéből és teljes összetettségéből mily tényezők emelkednek ki mint fontosak, és melyek süllyednek le mint - ha szükségesek is, de - lényegtelenek. Igy nyilvánvalóan az adott korszak embereinek benső világa, tudata, értékrendje - sőt, például az igazság minéműségéről vallott nézetei hozzák létre, de tükrözik is vissza („Teszik, de nem tudják") *a* kor minéműségét. Valljuk be már végre őszintén azt is, hogy az úgynevezett sematikus irodalom korszakában másként értelmeztük magát a fogalmat, gyakran nem vettük észre a művek sematikusságát, illetőleg - mert mást tartottunk fontosnak a történelmi meghatározók által kialakult vagy-vagy látásmódjából - lényegében megbocsátottuk az akkori művek sematikusságát. Nagyon szeretnénk hangsúlyozni, hogy az egyed felelősségét végül sohasem szüntetheti meg, ha a valósághoz vagy annak részleteihez való viszonyát egy-egy történelmi-társadalmi helyzet minéműsége is meghatározza. Az egyed is „teszi" az erővonalakat, és nem mindig mentség, ha „nem tudja"; hiszen azokban mindenképpen részt vesz. A felelősség azért sem szüntethető meg ezen ok miatt, mert a történelmi-társadalmi dinamizmusokat el is torzíthatják, illetve azok el is torzulhatnak.

Az egyedek benső világát még abban a tekintetben is meghatározza egy-egy adott korszak - kizárólag azt említjük, ami a téma szempontjából fontos -, hogy igazi szükségletnek tartják-e az élet élvezetét és/vagy a szórakozást, avagy nem; illetőleg úgy ismerik-e el ezeknek fontosságát, hogy eszmeileg, végső soron mégis mellékessé minősítik? Mert az ötvenes években - a színházi műsorpolitikát tekintve - lényegében ez utóbbi volt a helyzet. De hadd tegyük hozzá: az ötvenes évek egyedeinek lelkében is ez volt a képlet. Szeretett volna szórakozni, feloldódni, de mivel a külső világban a szocialista eszmeiség - akkori megjelenésmódjának magjában - két csoportra redukálta az embereket, ellenségre

és „mi"-re, és mivel az eszmeiség - akkori megjelenésmódjának magjában - minden téren a szocializmus építésevagy-nem-építése vagy-vagyára szűkítet-te az egyedek tevékenységét - erkölcsi értékhierarchiába is helyezvén ezeket - gyakran szórakozását is rossz lelkiismeret kísérte.

Molnár Ferenc, aki elsősorban szórakoztat, „megtagadott örökségnek" számított, még a hatvanas évek elején is. (L.: Osváth Béla: Türelmetlen dramaturgia.)

*

Manapság már felszínre tör az a gondolat - például Nagy Péter *Drámai arcélek* című könyvében -, hogy a magyar szín-ház a századfordulón, a közönség igényéből következően voltaképp szórakoztató színház volt. De úgy hisszük, az volt a kezdetek kezdetétől. Kelemen László és Kazinczy Ferenc tragédiaprogramja éppúgy megbukott, miként ahogy kiszűrődött a társadalmi és szociális tartalom a reformkorban megszületett népszínművekből, és „magyar operetté" vált. Csiky Gergely csak az anekdota szintjén és zsánerfigurákban mondhatott társa-dalmi, szokás- vagy habitusbeli igazságokat, kritikákat; Bródy Sándornak és Móricz Zsigmondnak csak egy őszinte drámát engedélyezett a közönség, már a másodiktól kezdve meg kellett változtatniok „legalább" a befejezést. És ez mind, mind a közönség szórakozni vágyó igénye miatt történt így. A közönség emez igényét természetesen a színház-igazgatók közvetítették az íróknak. S ez lényegében egyet szüntetett meg, vagy nem is engedett érvényre jutni: hogy a magyar színház most egészéről van szó - akár megközelítően is úgy fejezze ki és tükrözze a társadalmi lényeget, ahogyan például a líra; vagy hogy a színház váljon a lényeges társadalmi tudattartalmakat hordozó művészeti ággá, mint például Lengyelországban.

Sokszor panaszkodunk amiatt is, hogy nálunk nem volt és nincs a világ-színház számára is utat nyitó rendező-egyéniség. Amióta a rendező olyannyira fontossá vált a színházi előadás létrehozásában, nem volt egyetlenegy sem, aki szórakoztató színházi előadásokkal és az ezeket létrehozó művészi elvekkel vagy akár eszközökkel nyitott volna új szín-házi forma-utat, forma-lehetőséget. Köz-hely, hogy Antoine-tól Sztanyiszlavszkijon, Artaud-n, Jouvet-n keresztül, ha tetszik Grotowskiig minden világvi szonylatban jelentős rendező lényeges társadalmi és egyéni tartalmakat közlő színházat épített föl. Hogyan nőhetett volna ki a világszínház számára valamit mondani-adni tudó magyar rendező akkor, amikor a közönség miatt csak szórakoztató színházat csinálhatott, azzal pedig lényegében újat adni a világnak, akár csak Európának nem lehet. A magyar közönség - szériában - csak a szórakoztató előadásokat tartotta el. Ugyan-is nemcsak passzívan, de a gondolatokat és a mérlegelést aktívan vezérlő módon kell tudnunk, hogy egy színházat nem-csak anyagilag kell eltartani, hanem látogatottsággal is. Az a színház egyáltalán nincs eltartva, amelynek nézőtere rendszerint csak negyed- vagy egyharmad részében telik meg; s még akkor sincs eltartva, ha a jegyek árából egy fillérre sincs szüksége. Persze az is nyilvánvaló, hogy az említett külföldi rendezők irányzatait sem tömegek látogatták minden esetben. De nálunk, különösen a XIX. század utolsó évtizedeitől meglehetősen szűk volt az a réteg, amely egyáltalán színházba járt, s ez a réteg ott szórakozni akart. A húszas évek elejétől pedig még tovább szűkült a színházi közönségréteg, s közülük igen kevesen kívántak lényeges társadalmi gondolatokat, világképet és az ezeket megrendítő módon közlő előadásokat látni. A magyar avantgarde színház hiánya a húszas években az ilyenfajta színház iránt érdeklődők igen csekély számával is magyarázható. Aktívan kell tudnunk még azt is, ami ma már közhely, hogy a jelentős művész műveinek világát és világképét, műveinek minéműségét társadalmi igény hozza létre. S ebből a szemszögből is kérdezhetjük ismét: hogyan nőhetett volna ki Magyarországon a világszínház számára utat nyitó rendezőegyéniség, ha ennyire jelentős rendező egyszerűen nem is nőhet ki szórakoztató darabok sorozatos produkálásával sem; ha esetleg saját szándékainak vagy a színházba *nem járókban* élő társadalmi igénynek megfelelő előadást egyszer-egyszer, elvétve hozhatott létre, és ha ezt is sürgősen levették a műsorról?

Ebből a helyzetből kinőhet azonban szórakoztató, elsősorban szórakoztató darabíró.

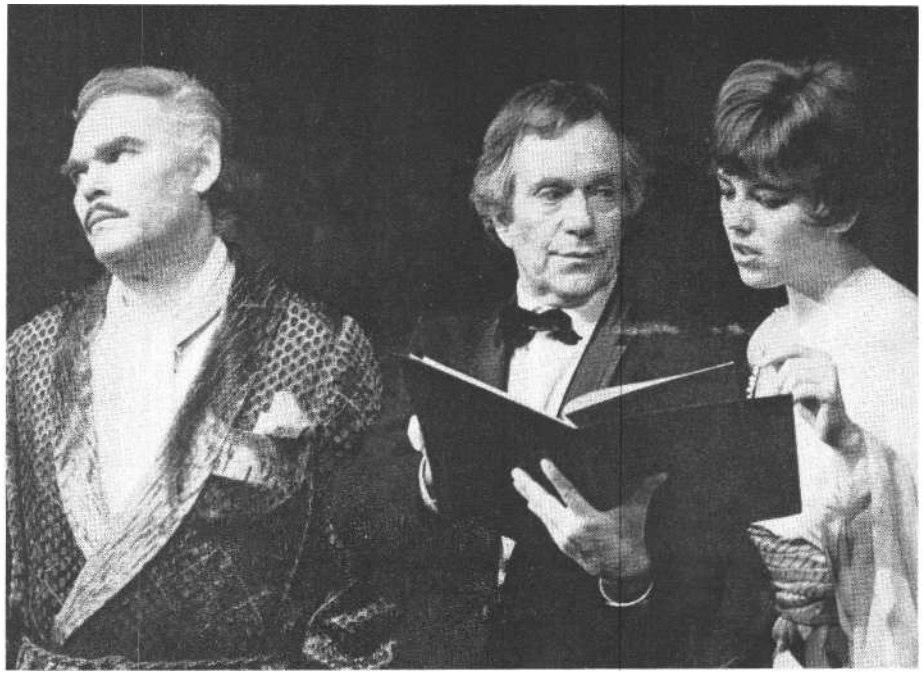
Már Scribe abban a korszakban lépett fel Franciaországban, amelynek nyitányát a „táncoló kongresszus" adta meg. A francia operett a kispolgári, de ugyan-csak szórakozni akaró második császárság korában alakult ki, miként ekkor léptek fel Scribe követői és technikájának felhasználói-fejlesztői. Bőven ismert, hogy Molnár Ferencnek ők ágyaztak meg, valamint az édes-bússágot, nem létező idillt árasztó népszínművek. Ha Molnár Ferenc sikert akart - és akart, de miért ne akart volna ? -, a franciákkal kellett versenyre kelnie. Megtette, és legyőzte őket. Technikájukat sokkal-sokkal jobban tudta.

Hogy Molnár Ferencet - persze tehetsége mellett - a magyar nagyközönség szórakozást igénylő vágya és követelése bontakoztatta ki, arra bizonyság még Lengyel Menyhért, Bíró Lajos, Herczeg Ferenc, majd Lakatos László, Vaszary Gábor és János, Bús Fekete László, illetőleg Nóti Károly. Már ebből a névsorból is látszik, hogy a képlet még a szórakoztatást tekintve sem egyszerű.

Molnár Ferenc ugyanis valami többet tudott, mint pompásan elkezdeni egy darabot, kitűnő felvonásvégeket komponálni, és - ami ebben az összefüggésben a lehető legnehezebb - igen jó harmadik felvonást írni. De ez a több csak annyival több, ami egy-egy korszak sikeres írójának a titka. (Aki persze nem mindig egyértelműen sikeres a kritikusok szemében.) Ismerte és képes volt kifejezni a színházba járó nagyközönségnek - vagyis a közönség túlnyomó többségé-nek - ízlését, hangulatát, vágyképét, sőt a világhoz való viszonyát is. Darabjaiban ezért megjelenik az enyhe kritika, kicsit édes-búsan, amelyet, ha akarom, észreveszem, ha nem akarom, nem veszem észre *(Liliom);* a fricska az arisztokrácia orrára, de úgy, hogy a nagy- és középpolgárok vágyképe is kielégüljön *(Hatytyú, Olympia) ;* az ugyanezen rétegeknek vágyképei és sóhajok közepette kimondható - vagyis ezzel egy kissé felszínessé váló - igazságai *(A ördög, Játék a kastélyban) ;* az alacsonyabb rétegek vágyképe - a sofőrbe a milliomoslány szeret bele -, de úgy, hogy mégis az üzleti élet embereinek abszolút rátermettsége és ennek a dicshimnusza szóljon erősen *(Egy, kettő, három).* Vagyis többet tudott, mint kitűnően szerkeszteni kizárólag a nevetés felkeltése érdekében; Nóti Károly például csak ennyit tudott. Molnár Ferenc jóérzéseket a kellemes élet-be belecsöppentő módon tudott szórakoztatni; tudott olyan mondatokat is írni, amelyeket ismételni lehetett, mint életigazságokat a jó társaságban, de amelyek csak amolyan negyedigazságok. (Csak két példa: „Nem szereti az urát, tehát az ura vagy ordináré ember, vagy

lángész. Ezt a kettőt nem szokták szeretni. Az asszony nem szereti a földszintet, mert fél, hogy valaki bemászik élete ablakán. Az ő ideáljuk ... a mezzanin."

/ *Az ördög* / „Te ma lettél férfivé, mert férfivé bennünket az asszonyoknál nem az első győzelem avat, hanem az első vereség!" / *Játék a kastélyban* /). Többet tudott tehát, mint Bús Fekete László vagy Lakatos László, akik csak a technikát, de csak a nevettetés technikáját tudták, noha Molnár Ferenc ezt is sokkal jobban csinálta. Többet tudott, mint Herczeg Ferenc, aki talán még nem is fricskázott. Mindezeken kívül tudott
ami a színház számára sohasem mellékes
szinte testekre szabott szerepeket írni; és nemcsak a saját kora híres színészeinek testére szabottakat.



Molnár Ferenc: Játék a kastélyban (Madách Kamaraszínház). Lőte Attila (Almády), Márkus László (Turai) és Tóth Enikő (Annie) (Iklády László felvételei)

És, miként utaltunk rá, pompásan eltalálta még közönségének hangulatát, világuknak jellegét. A századelő és a húszas évek színházba járó nagyközönségének közép- és gazdag polgárság és az úri középosztály ízlését saját világ-hoz való viszonyuk alakította ki. Ebben volt egy jó adag hipokrízis és kompenzáció. A közép, a felsőközép polgárság-hoz tartozó bankosok, üzletemberek, újságkiadók, ügyvédek, tőzsdések irgalom nélküli és erőszakos harcot vívtak az üzleti életben; a középosztály egyedeiben pedig határozott indulatok éltek akár nacionalizmusból, akár faji nézetekből, akár úri mivoltukból azok ellen, akik magyarságukat, úriságukat, becsületességüket, igaz emberi mivoltukat kétségbe vonták, támadták vagy fenyegették. Ez volt annak a benső talajnak az
egyik összetevője, amelyből hangsúlyozzuk: igen sok más mellett kinőtt egy bizonyos kompenzáció, amely ennek ellenére értéket is kitermelt és hordozott. Ez pedig az egymás közötti érintkezések finomsága, disztingváltsága volt, amely viselkedésnek alapismérve a bármily indulatoktól és szenvedélyektől és az ezekből fakadó tettektől-szavaktól való tartózkodás. A duhaj, részeg katonatisztet éppúgy nem szerették és becsülték a jó társaságban, mint azt az asszonyt, aki-nek szeretője volt, még ha a legnagyobb szerelemből is. Ez a háttér nyilvánult meg abban is, hogy igen sok volt a tabu-téma, tabuprobléma, tabumondat, s ezekről a családon belül sem illett beszélni. „Az úr nem siet és nem csodálkozik", a „Ne a gyerek ..." vagy „Ne a cseléd előtt" szólások eléggé rávilágítanak erre a magatartásra és világhoz való viszonyra, amelynek egy következő összetevője a botrány elkerülése volt. És nemcsak azért kerülték, mert a botrány a jó társaságból való kizárást vonta maga után, hanem azért is, mert a botrány hangos és durva dolog, a disztingvált: életformához éppúgy nem tartozik hozzá, mint a bármily irányú és tartalmú szenvedély, avagy mint a benső világ, a gondolatok-érzések-vágyak leplezetlen feltárása, kibeszélése.

Aki Magyarországon akkoriban darabjaival szórakoztatni akart, annak finoman kellett tennie, szenvedélyes alakok híjával; olyanokkal, akiknek benső világára csak pár szó utal, akik érzik ugyan az ösztönök vagy a szerelem erejét, de nem örvényszerűen és megsemmisítően. *És* akik jó csevegők, és még jó szívük is van. És Molnár Ferenc pontosan eltalálta azt a hangot, azt a világhoz való viszonyt és minéműséget, amely egyeztethető a jó társaság világával, és amelyhez remek módon idomította hozzá és fejlesztette tovább a dramaturgiai szabályokat. Ez a világkép, ez a világhoz való viszony és ez a dramaturgia szervesen összetartoznak; e kettőnek az ötvözete adja Molnár Ferenc darabjai zömének minéműségét, természetét. Nevetést ki-váltó viccel, mondatai talán sohasem ízléstelenek; talán egyetlen olyan poénja nincs, amely drasztikus lenne. Megmutatja az egyéneket vezérlő dinamizmusokat, de a léleknek csak olyan mélységéig, amelyekről való beszéd nem kelt fel szenvedélyt, és még a legjobb társaságbeli hölgy fülét sem sérti. Alakjai korántsem „hófehérek", de mindig tartják, mindenben a határt.

Molnár Ferenc volt annyira polgár,
hogy a társaságbeli viselkedési normákat ne csak alakjaival tartassa be, de ő maga is betartsa mint író: sem alakjainak, sem nézőinek benső világát nem forgat-ta fel, s nem rendítette meg a normákat. Am amit megmutatott, azt kellemesen, szellemesen, csillogóan tette, keserédes vagy akár diadalmas örömöket kiváltóan. Volt annyira író, hogy szeme lásson; tudta-látta, hogy a gazdag polgárok és feleségeik számára mily vonzó és csábító az a művész- és bohémvilág, amelyet jól ismert. Ezért írta meg - a bohémvilág jellemzőit jócskán lejjebb csavarva - e két réteg találkozását *ördögben, a* színészek bárkinek elfogadható világát A *testőrben;* az írók-színészek életéből egy grófi kastélyban játszódó epizódot a *Játék a kastélyban* című darabjában. Ahol a gróf a pompát, a gazdagságot, a stílust biztosítja meg sem jelenvén, a háttérből, míg a színészek-írók világának - a nézőtéren ülő grófnak is elviselhető - epizódját az előtérben. Mindezt egy kicsit belülről is, de a beleszédítő örvények nélkül, a szenvedélyeket disztingvált távolságból, s ezért úgy, hogy az ebbe a világba komolyan belecsábító vágyakat se szítsa feL Volt annyira is író, hogy látta, a gazdag polgár hiába fitymálja az arisztokratákat, mégis szeretne közéjük tartozni, és megtanulta és éli is a disztingvált, finom, a szenvedélyektől mentes egymás közötti érintkezéseket - hát fitymálta is, fricskázta is az arisztokratákat, de még az ábrázolásban is megtartotta a távolságot *(Hattyú, OIympia).*

És mostanában ezek a darabok furcsa helyzetben találkoznak a közönséggel. A helyzet jellegzetességéhez hozzátartozik, hogy a magyar színházba *járó* közönség talán sohasem volt ennyire külön-nemű, mint manapság. Hiszen ma szín-

házba jár az összes társadalmi és foglalkozásbeli réteg, minden életkor, ha természetesen nem azonos százalékban is. Ebből következően manapság éppúgy van közönsége Molnár Ferencnek, mint Jarrynak, Neil Simonnak és Shakespearenek, mint a magyar mai élet lényeges kérdéseit feszegető vagy akár piszkálgató darabok nak. Noha *sokan* manapság is a szórakoztató darabok előadását tekintik meg. Molnár Ferenc darabjaihoz és világukhoz való viszonyunkat ezért több tényező befolyásolja. Például az elmúlt évek színházi újításai vagy újnak tűnő kísérletei. Ezen színházi megnyilvánulásformák sokakat elriasztottak a színházaktól, vagy közömbössé tették a nézők egy részét; másokat pedig éppen ezek vonzottak oda. Molnár Ferenc dramaturgiai technikája pedig lehetetlenné teszi, hogy a rendező akár megújítsa, akár felforgassa a darabok világszerűségét. Másrészről a gazdasági reform a termelésbeli, elsősorban a pénzt hozó tevékenységet helyezte olyannyira az értékskála legpozitívabb pontjára, hogy például az eszmeiséghez, a szocialista világképhez való viszonyt jócskán háttérbe szorította. És fölöttébb érdekes jelenség, hogy azok számára, akik a mai gazdasági életben munkálkodnak, a művészet - általánosságban beszélve - éppen úgy csak a szórakozásra, kikapcsolódásra való, mint annak idején az üzleti életben tevékenykedők számára. Egy következő tényező, amelyet Molnár Ferenc darabjainak a mai közönséggel való találkozása kapcsán említeni kell, az éppen e művek alakjainak a viselkedésformái. Hiszen kétségkívül létezik ma olyan - társadalmi és/vagy szociológiai helyzettől független - csoport, amelyhez azok tartoznak, akik a mai életben eluralkodott viselkedésformák zömét udvariatlannak, tapintatlannak, nyersnek tartják. Ezért felüdülés számukra a sima, a jó modorú viselkedéseket, érintkezéseket bemutató Molnár Ferenc-i alakokkal való találkozás. Másokat pedig épp az háborít fel, ami ezzel együtt jár; vagyis csak a felszínt, azt is kellemesnek mutató világkép, amely - például *a Játék a kastélyban* című darabban is - a botrányt nem-hazugságnak látszó hazugsággal kerüli el. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy a századelő vagy a húszas évek közép- és nagypolgári, valamint az akkori középosztálybeli emberekhez igazodó világkép vonzó azok számára, akiknek fontos egyrészt az illem, a jó modor; másrészt a rendezett, teljesen érthető, áttekinthető és kellemes művilág, és akik akár csak az egyik lehetséges színházi-művészi lehetőségnek tartják a finom szórakoztatást; és akik persze ezekben a darabokban már mellékesnek, kevésbé fontosnak tartják a kifejezett polgári világképet, világhoz való viszonyt, mert számukra a pompás írói technika, a finom, de mégis nevettető humor vált ezeknek a daraboknak a lényegévé. És az, hogy - ezen meghatározókon belül - kiváló színház, pompás szereplehetőségekkel. Aminek következtében a színészi játékot - végre azt is - lehet élvezni. Mert bármily furcsa: a színész művészetének - kevésbé a rendezőének - minősége, akár esztétikai értéke nem függ az előadott dráma esztétikai minőségétől; legföljebb csak egészen szélsőséges esetekben.

Azok viszont, akik a színháztól valóságképet, a világhoz való viszonyaink ma érvényes mivoltának-miniméűségének a fel- és megmutatását várják, nem szeretik Molnár Ferencet. Hiszen ezeknek a darabok nak a világképe olyannyira egy korszakból és ízlésrétegből nőtt ki, s ehhez olyannyira szervesen illeszkedett a dramaturgiai technika, hogy még - abszolút jó értelemben véve - aktualizálásukra sincs lehetőség. Ezért csak az alakok jó modora, az udvariasság és a szellemesség, a durvaságtól-drasztikumtól mentes humor és a jóérzéseket fel-keltő hangulat hat igazán. S bizonyos emberek számára mindez ma pozitívum-ként értékelődik; míg másokban pusztán ennyi igen nagy hiányérzetet kelt.

A Madách Színház mostani *játék a* kastélyban-előadásának sikeréhez minden bizonnyal hozzájárul, hogy a népszerű színész, Márkus László hosszas betegségéből felgyógyulván most játszik először. De fölöttébb igazságtalanok lennénk, ha a nagy sikert csak ennek tulajdonítanánk. Mert először Fehér Miklós díszlete teremti meg a jólétre, kényelem-re, kiszolgálásra és finomságra vágyódó igényeinket. Ebben a keretben Lengyel György rendezése pompásan megjelenítette a mű kellemes légkörét, kitűnően érvényre juttatta a szellemes, finom hu-mort, valamint a mű alakjainak és helyzeteinek remek összhangját, összeillesz-tettségét, zökkenőmentességét. Mert hiába van meg ez majdnem minden Molnár-darabban, a színházi előadásban is meg kell csinálni. Még Molnár Ferenc írásaiban sincs benne ugyanis a színházi elő-adás; noha ezek a darabok egyértelműen a színházi közönségre való hatás szemszögéből íródtak. Erre bizonyságként most csak azt a pragmatikus mozzanatot említjük, miszerint Molnár Ferenc mindig végigülte a próbákat, mindig adott utasításokat, és még külföldi bemutatói alkalmából sem mulasztotta el, hogy a végső próbafázisokon ott legyen. Vagyis Lengyel Györgynek mint bármely Molnár-rendezőnek a dolga nem olyan egy-szerű, mint hihetnők. A színészi és szín-padi hatáselemeket, az egyes jeleknek-eszközöknek a jelentését és hatását éppúgy kell pontosan és igaz mivoltukban - nemcsak vágyott-szándékozott mivoltukban - ismernie, mint a szerzőnek.

Várható-, remélhető-e, hogy ebben a művilágban a színészi alakítások az alakok benső világát jobban, a megírtban találhatónál mélyebben, elementárisabban mutassák meg? Az-e itt a színész dolga, hogy a maga eszközeivel és művészetével mélyebb igazságokat közöl-jön, jellem- és valóságismeretünket meg-rendítően mélyítse, avagy egy életszegmentumra vonatkozóan megrázóan meg-változtassa? A kérdés már válasz is: itt talán a színész könnyedségére és virtuozitására van szükség; nem a színész művészetének arra az aspektusára, amely a valóságot, a jellemet elementárisan formálja meg, hanem mesterségbeli tudására. Arra, hogy az írott szöveg virtuozitásait előadásbeli virtuozitássá alakítsa át. Az írott mű megírásbeli módjainak, technikai bravúrjainak kell itt színpadi, mesterségbeli igazsággá átalakulniok. A színjáték tartalmi igazságainak kétségkívül meg kell egyezniök az élet, a valóság igazságaival. Am vannak úgynevezett „színpadi igazságok" is, amelyek a színész és a színpad önálló művészeté-nek saját, önálló igazságai, amelyek éppen itt, a színpadon és a színészi munkában lehetnek igazságok, természetesen hamisságok is. Ezek ugyanis a színészi technikára, mesterségre vonatkozó igazságok. Az úgynevezett „vígszínházi" stílus éppen ez volt: nagyszerű színészi és színpadi technika; s most nem a dísz-letet stb. értve, hanem a színpad összes mesterségbeli tényezőjét, mozzanatát. Vagyis itt a stílus azonos a mesterségbeli tudásnak azon felsőfokú eleganciájával és könnyedségével, amely a közönséget ízlésesen, finoman szórakoztatja. S manapság ezt a hagyományt folytatja a Madách Színház, általánosságban és egészében; természetesen új elemeket, valamilyen lényegesebb gondolatot, közlést hozzátéve.

Márkus László könnyed, elegáns és virtuóz színész, aki leginkább a színészművészet mesterségbeli aspektusait tud-ja. Pontosan tudja, mikor kell fintort vagy grimaszt vágni, mikor kell szünetet tartani és meddig - noha itt az első szó elhangzása előtti szünet hosszabb a kelleténél -, mikor kell teste valamely részé-nek megmozdításával élni a megfelelő hatás kiváltása érdekében; hogyan kell elegánsan és könnyedén használni a kellékeket; mikor kell és szabad összekacsintani a közönséggel stb. S mindezeket ebben az alakításban is érvényesíti. Nem is törekszik rá - megítélésünk szerint helyesen , hogy Turai Sándorból többet mutasson meg, mint amennyit a szöveg enged, hogy komoly íróvá tegye az operettek szövegíróját. Kár, hogy beszédé-nek hanglejtése olykor zavaró; a szavak végét felkapja.

Az előadásban rajta kívül ketten nyújtanak kitűnő, illetve jó alakítást. Mindenekelőtt Lőte Attila, a buta, bömbölő, nagyon hiú bonvivánban, Almádiban. Alakjának butaságát nem a szokványos összehúzott szemöldökkel és bamba tekintettel jelenítette meg, hanem Almádi reakcióit tette lassúvá. És a külön hangsúlyozandó, remek megoldás éppen az, hogy ezek a később bekövetkezett reakciók nem az unos-untig ismert „spét-reakciók" voltak. Almádi hiúságát sem közhelyekkel formálta meg; éppúgy Almádi egyéniségéből jött, mint butasága. Ha a szöveg módot adott rá, még a hiúságát bántó szavakat is egy-két másod-perccel később értette meg. A próba-jelenetet szenzációsan csinálta; a hosszú francia neveket nem a közönséget nevettetni akaró, a nézőkkel összekacsintó módon adta elő, hanem végig benne maradt az alakok közötti viszonyrend-szerben. És épp ezzel tudott harsány nevetést kiváltani. Ez a jelenet példázza talán a legjobban, hogy Molnár Ferenc darabjainak világához az az adekvát elő-adási mód, amikor a szöveg írói-technikai bravúrjait színészi-technikai bravúrokká változtatják. S akinek nincs nagy-fokú rendezői és színészi technikája, mesterségbeli ismerete, annak a kezén bizony értelmetlen és súlyos masszává lesz ez a könnyed és elegáns világ. Láttam régebben olyan előadást, amelynek során a közönség ezt a jelenetet végig unta, mert egyszerűen nem érthette. Lőte Attila például még azt is megérzékeltet-te, hogy Turai kajánságból és utálatból adta szájába a hosszú s ennek a buta embernek nehezen kimondható francia neveket, méghozzá már akkor, amikor a jelenet egyéb dialógusrészeiből ez még nem derülhetett ki..

Horesnyi László az inas ziccerszerepének minden lehetőségét kihasználta, egy kicsit túlzottan is. Néha jobban rajongott Turaiért, mint indokolt lett volna; de nem a felnőtt inas, hanem a lelkes diák benső talajából fakasztva. Az írott szövegben Gál írótársának, Turainak az „untermanja". Zenthe Ferenc, különösen az első felvonásban, kompenzálni akarta ezt a helyzetet. Az ide való utazás eseményeinek szerencsétlenségekké, rossz előjelekké történő minősítésekor volt ez leginkább érezhető. Sajnos, igen gyenge Tóth Enikő, a vőlegényét csaló színésznő egyébként kitűnően megírt alakjában. A nagyszerű szerepben egy színésznő mesterségbeli tudásának összes részletét meg lehet mutatni; a különböző élethelyzetek, más és más benső tartalmak kifejezésére birtokolt eszközök összességét fel lehet itt vonultatni. Tóth Enikő sem alakjának minéműségét, sem a helyzetekben szükséges váltásokat nem tudta megformálni. Csernák János az ifjú zeneszerzőnek csak a szövegeit mondta el, azokat sem mindig érthetően.

Természetesen nemcsak ez az előadás, hanem produkcióik zöme jelzi, hogy a Madách Színház nemesen szórakoztató színház kíván lenni. Rendszerint a közönséget szórakoztató, közönségsikert elérni kívánó, de valamilyen problémát is magába záró darabot választanak a külföldi kínálatból; a magyar darabok közül pedig elsősorban kamaradarabokat. Ezt jelzik a B. Clark-, az Eliot-Webber-, a N. Coward-, a Slade-darabok; a magyarok közül például Szakonyi Károly kamaradarabjai. Persze van a színháznak egy másik arculata - avagy ugyanannak az arcnak a másik profilja , *Az ember tragédiája, a* Shakespeare-vígjátékok, Háy Gyula drámája stb. A színház mindig mentes volt az úgynevezett „rendezői színház" törekvéseitől, de az álmodernkedésektől is. Emiatt lehet fanyalogni, lehet a színházat elkerülni vagy akár az egyetlen színháznak minősíteni. De azért jobb, ha igyekszünk objektívek lenni.

Molnár Ferenc: Játék u kastélyban (Madách Kamaraszínház»

Díszlet: Fehér Miklós m. *v. Jelmez: M*'alkovszky Erzsébet. *Rendező:* Lengyel György.

Szereplők: Márkus László, Zenthe Ferenc, Tóth Enikő, Csernák János, Lőte Attila, Horesnyi László, Lesznek Tibor.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

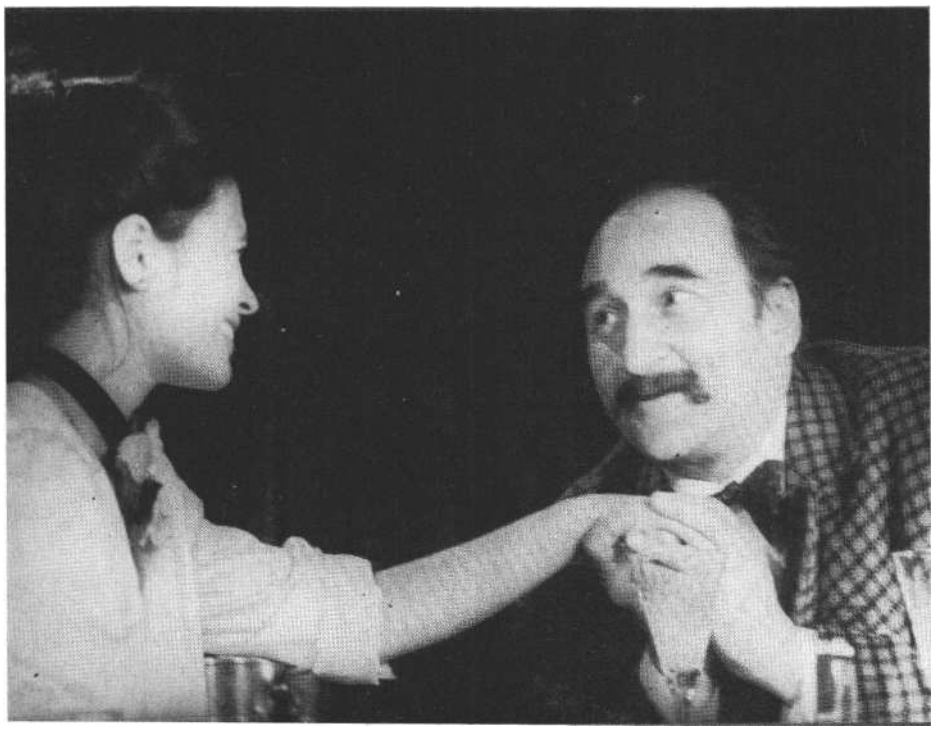
A tárgyak hatalma

Szép Ernő Aranyórája a Játékszínben

Szép Ernőnek az utókor igazságot szolgáltatott. Nemcsak elismerte a groteszk korai mesterének, hanem elővette és újrajátszotta; műveit. Még az olyan elfeledetteket is, amilyen a *Kávécsarnok,* amelyet a Pesti Színház mutatott be. Vagy most a Játékszínben előadott *Aranyórát,* amely az 1931-es bemutató óta nem kapott színpadot.

Ezekre a remekművek árnyékában meghúzódó színdarabokra is szükség van a teljes, életmű ismeretéhez. Hiszen szerves összefüggést mutatnak a jelentős nagy műveKkel. *Az Aranyóra* helyszínei például a korábbi darabokból ismertek: a ligeti pad a Májusból, a szeparé a *Lila* ákácból. (Ehhez társul egy új helyszín: a munkaközvetítő.) De éppily ismerősek a figurák is, a Szép Ernő-i panoptikum tagjai:' Bogdán Juci virágáruslány, akiből a szegénység és a szükség rossz-lányt csinál, Tóth Manci közeli rokona. Segítőtársa a pesti éjszakában Oszkár, az ellenállhatatlan bohém - Fox Rudi színpadi mása. És a lecsúszott aranyozó mester, akinek valaha önálló üzlete volt a Práter utcában, és akinek hajdani tisztes életére már csak az aranyóra emlékeztet, a Csuszik család sorsának örököse. Azzal a különbséggel, hogy mindez sokkal keményebben fogalmazódik itt meg. Hiszen a tízes évek végén, a húszas évek elején keletkezett darabokból éppen az a körülmény hiányzott, amelynek hatására ez a mű íródott: az 1929-es nagy gazdasági világválság és annak következménye a pesti kispolgárságra. Fox Rudi még meggazdagodhat, Csuszik Kornélia is, de Bogdán Judit hiába hozza meg az áldozatot apja aranyórájáért. Bogdán Dániel belehal az örömbe.

Ez az aranyóra a polgári jólét Szép Ernő-i szimbóluma. Nem hivalkodó, nem cifra, nem jelent nagy gazdagságot, fényűző életet, csak kispolgári biztonságot, önálló műhellyel és békés családi otthonnal. Ezért ragaszkodik hozzá szinte betegesen az elszegényedett aranyozómester, és ezért veszti el vele együtt a régi szép élet visszatérésének reményét is. *Az* óra mint a drámai cselekmény mozgatója kalandos utat jár be a szerep-



Szép Ernő: Aranyóra **(Játékszín). Fazekas Zzuzsa és Raksányi Gellért**

Iők között. Juci szerelme, az órássegéd lopja el anélkül, hogy ismerné a lány apját. Amikor kiderül a turpisság, Béla bűnbánatból és törlesztésképpen lop egy másik órát az öreg Bogdánnak. Csakhogy az nem az igazi, nem tapadnak hozzá emlékek és nosztalgiák, nem jelképez semmit. Ezért a becsületes aranyozó mester beszolgáltatja a rendőrségnek. Itt azonban jutalom helyett kifaggatják, s így akaratán kívül is börtönbe juttatja lánya szerelmét. Az igazi órát Mukics, a lókereskedő vette meg, és a sors iróniája meg a drámaíró szeszélye folytán épp ő az első kuncsaft Juci éjszakai életében. A lány mindent odaad ezért a jelképes tárgyért, amely már csak halált hoz apjának. Szép Ernő keserű konklúziója szerint Juci áldozatvállalása éppoly hiábavaló, mint apjának fetisizáló reménysége. Az élet kegyetlen törvényeitől nem védenek meg minket a tárgyak, az emlékek.

A korábbi darabokkal ellentétben van egy lényeges különbsége ennek a műnek. A stílusteremtő líra, irónia és groteszk báj itt is jelen van, de kevésbé pregnánsan. A tragikomikum furcsa, vibráló kettősségéből itt a tragikum válik erősebbé. A darabindító élénk színek a befejezés-re sötét tónust öltenek. És ez a vég szokatlan a Szép Ernő-művekben. Hiszen amíg az öngyilkost a Leány mégiscsak elvonszolja a fa alól, és Fox Rudi is rátalál Csuszik Kornéliára, addig Bogdán Dániel és Judit számára nincs feloldás. A hajdani önálló aranyozómester szegényházban hal meg, Juci pedig elindul a Tóth Mancik, Hédik és Kornéliák útján. Szép Ernő „felnőtt meséjéből" épp a mese irrealitása és igazságtevése hiányzik. Ezt az elkomoruló hangváltást talán épp az érzékeny költőt körülvevő világ indokolja. Mindenesetre Szép Ernő *az Aranyóra* után alig ír színdarabot, és jelentőset már egyáltalán nem.

Az Aranyórát még sok szál köti legjobb színműveihez: *a Patikához, a Lila ákáchoz, a Vőlegényhez.* Elsősorban a nyelv, *ez az* annyira sajátos, pesti folklórt és szépséges lírát ötvöző, utánozhatatlan Szép Ernő-i nyelv. A „smacizni", „tejfiók", „gombolja be a szemét" ma már régiesnek tűnő zsargonjai olyan tipikus mondatokkal váltakoznak, mint „A nő közszükséglet az ember életé-ben"; „Magából egy komplett kis nőt csinálok"; „Felszentelem az édes kis életedet". „Az a finom hangú lírikus szól hozzánk ezekből a párbeszédekből, aki természet- és életszeretetét már sok szép versben fejezte ki, megkapó formában s egészen eredeti hangon. Hogy ez a költő érzelmességét - talán szeméremből, talán óvatosságból, hogy egyhangú-nak ne találják - elmésséggel leplezgeti : bizonyára nem válik a színdarab kárára. Akik legjobban mulatnak a tréfáin, azt mondják róla, hogy néhol cinikus. Pedig nyilvánvaló, hogy amikor a vásottság hangján szólal meg, ez a hetykeség csak a sötét erdőben fütyölgető fiú legénykedése." (Ambrus Zoltán : Színház, Szépirodalmi, i983. 391. old.)

A Játékszín előadásából éppen az a groteszk irónia hiányzik, amely ha a korábbi művekben erőteljesebben is van jelen, azért az *Aranyórában* is ott lappang. Berényi Gábor rendezése inkább érzelmesre hangszerelte a játékot. Az előadás alaphangját a jeleneteket összekötő hamisan szentimentális hegedűszóló határozza meg. Kár, mert Székely László ötletes díszletében - a falra kasírozott apróhirdetések között - és Mialkovszky Erzsébet korhű jelmezeiben ennél fanyarabb, morbidabb játék is létrejöhetett volna. Ehhez ugyanis minden lehetőség adott. Elsősorban a kitűnő szereposztás. A rendező külön érdeme, hogy három főiskolást indít cl a pályán. Az ő felszabadult, őszinte játékuk menti meg az érzelmesség veszélyétől ezt az előadást.

Fazekas Zsuzsa Dayka Margit és Sulyok Mária régi szerepében debütál a pályán: szerencsés és erőt próbáló fel-adat. A fiatal színésznő fanyar, kissé érdes, rendkívül érdekes személyiség. Távol áll tőle a klasszikus naivaszerep-kör, a szokványos babaarc. Nem idegen tőle a humor, bár ezt a groteszk stílust még nem eléggé ismeri. Inkább Füst Milán árváinak és boldogtalanjainak egyike az ő Bogdán Juditja. Mácsai Pál igazi Szép Ernő-hős - talán egyszer Csacsinszky Palit is eljátssza majd -, alakítása csupa őszinteség, életidegen naivitás és tettei ellenére is becsületes jóság. Az apával való szembesítési jelenete megrázó, börtönepizódja pedig - amikor rajongva ecseteli szerelmének zsebmetszési stúdiumait - komikus. A fiatal színésztől tehát egyik véglet sem idegen. Darabbeli ellenpárja, a snájdig krupié, Hirtling István alakításában el-lenállhatatlanul kedves ficsúr: egy kora-beli bohém és *egy* mai kamasz keveréke. Szeparéjelenete Jucival az előadás legjobb pillanataival ajándékoz meg. Ehhez hozzájárul Raksányi Gellért remek karakteralakítása a vidéki lókereskedő harsány és közönséges figurájában. A kisebb szerepek közül kiemelkedik Szende Bessy jobb napokat látott MÁV-takarítónője és Kránitz Lajos fontoskodó nyomozója. Kun Vilmos aranyozómestere - megszabadulva az önsajnálat veszélyétől - a kisember szánandó elesettségét és kiszolgáltatottságát képes fel-mutatni.

A Játékszín előadásának mindenképp érdeme az író elfeledett művének felújítása. Az utóbbi években tapasztalható Szép Ernő-reneszánsz remélhetőleg az évforduló elmúltával sem szűnik meg.

Szép Ernő: Aranyóra (Játékszín)
Díszlet: Székely László. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendező:* Berényi Gábor.

Szereplők: Fazekas Zsuzsa f. h., Kun Vilmos, Mácsai Pál f. h., Hirtling István f. h., Raksányi Gellért, Bajor Imre, Kránitz Lajos, Olsavszky Éva, Csíkos Gábor, Baranyi László, Szende Bessy, Milla Antal.

P. MÜLLER PÉTER

A forradalom passiója

Babel-adaptáció Zalaegerszegen

Kaposvárott Bulgakov *Mester és Margaritája, a* Katona József Színházban a *Menekülés,* Zalaegerszegen Iszaak Babel *Lovashadseregének Húsvét* címen előadott adaptációja szinte egyidőben került szín-re. A három produkció egyidőben és egymástól függetlenül jött létre, közös gyökerük azonban elvitathatatlan. A Mene*külésről* írott egyik beszámoló e szavakkal kezdődik: „Félhomályos templom-hajó ... pravoszláv kórus énekel. Aztán a vörösök igazoltatnak ... a pincéből előmásznak a rémült papok ..." Mintha mindez a Babel-előadás nyitóképének leírása volna. *A Mester és Margarita* jeruzsálemi képei pedig a zalaegerszegi produkcióban lelnek visszhangra.

A két epikai adaptáció, Bulgakov regénye és Babel elbeszélésciklusa - valamint a két szerző sorsa - közötti rokonság több, mint véletlen. A műveikben rejlő időszerűség itt és most történő fel-mutatása pedig külön elemzést igényel. *A Mester és Margarita,* hasonlóan a kor számos más regényéhez, a polihisztorikus regény típusába tartozik. A műfaj elnevezése Hermann Brochtól származik, és két értelmet rejt magában. Egy-felől az írónak arra a képességére (és mód-szerére) utal, hogy alkotásaiban az emberi művelődés valamennyi lényeges területét egyesíti és szintetizálja; másfelől arra a re*gény-konstruálási* módra, hogy a mű több történet szövedékéből, egymásra játszásából jön létre. Ez a regényforma a húszas-harmincas évek terméke, s főbb jellemzői a következők: hősei nem egy szilárd értékrendszerben élő alakok, s az általános, a példaszerű pólusa felé mozdulnak el. E hősválasztás eredménye a műben a párhuzamos történetek és alakok, valamint a világirodalmi és kultúrtörténeti utalások szerepeltetése. Ezek az alkotások szinte kivétel nélkül felvetik a művészet létjogosultságának kérdését, és teljes korreprezentációra törekszenek. Regényelméleti jellemzőjük, hogy totalitásra törnek, szigorúan megkonstruáltak, s így alkotóelemeik csak a konstrukció egészében értelmezhetőek; jelentős szerepet kap bennük az önreflexió: mind a szerzőre, mind a műre, mind a hősökre vonatkozóan. (E típusba sorolható az *Ulysses, A tulajdonságok nélküli ember, A pénzhamisítók, Az eltűnt idő nyomában* stb. Ez utóbbiról például Proust egy levelében ezt írja: „könyvem egy dogmatikus, keresztül-kasul megkonstruált mű I")

A darabjaira hullott világkép mozaikjainak összeállítására azonban nemcsak a regényműfaj kínál - a fenti módon - lehetőséget, hanem a kisepikai formák is. Ez utóbbiak azonban nem önmagukban, hanem egymáshoz való viszonyukban, egymást értelmezve és a felidézett alakokat és tárgyiasságokat mintegy „körüljárva" hozzák létre a maguk koherens világszerűségét. Az autonómiájukat megőrző egyes elbeszélések Babel szintézisteremtő igénye nyomán ciklusba rendeződnek, melyben az alkotóelemmé váló egyedi *művek* a kötet egészében

egy szigorúan megszerkesztett konstrukciót hoznak létre, olyat, amely számos ponton mutat rokonságot a fenti regénytípus főbb jellemzőivel. Ily módon a Lo*vashadsereg* egyetlen műalkotásnak tekintendő, mely teljes jelentéstartalmát csak mint kötet nyeri el. (Hasonló jellegű mű ebből a szempontból a Babel-kortárs Kosztolányi *Esti Komédia,* vagy a mai magyar irodalomból Örkény *Egyperces novellák* című többször bővített kötete.) *A Lovashadsereg* elbeszélésciklusának horizontális tagolódása közvetlenül megmutatkozik az egymástól címmel elválasztott harmincöt egységben. A mű mélyszerkezete, az utalások rendszere azonban egy más minőségű tagolódást hoz létre, olyat, amely közvetlenül nem jelenik meg. Ez a referenciaháló mégis érzékelhető: a befogadó, amikor például a kötet első elbeszélésében találkozik egy metaforával, egy léthelyzettel stb., akkor ezt a ciklus folyamán a tudatában „tovább cipeli", s az ezekre reflektáló utalások során e korábbi jelek újjáéled-nek.

Az esztétikai élmény mélysége annál nagyobb, minél több ilyen, a műben elrejtett utalást érzékel a befogadó. Azt is mondhatjuk, hogy az alkotás és az olvasó közötti kapcsolat (hasonlóan az emberi, személyes kapcsolatokhoz) annál intimebb, minél több utalás épül he a kommunikációs folyamatba. Az intimitás azonban a huszadik *század hiány*-cikke. A polihisztorikus regény esetleges naiv olvasója lehetetlen helyzetben van, amikor a kultúrtörténeti, mitológiai, poétikai utalások bonyolult szövedékével találkozik, hasonlóan a magánéletben intimitással találkozó átlagemberhez. A színházi előadásban megjelenő utalásrendszer jelentős része pedig rejtve marad, mert a néző képtelen valamennyi megélt, érzékszerveire hatást gyakorolt referenciát tudatosítani és összefüggéseiket felismerni.

Ruszt József a Babel-novellák szín-padra alkalmazása során azt a megoldást alkalmazta, hogy az elbeszélésciklus konstrukciós rendszerével analóg, de saját, autonóm konstrukciót, írott anyag-ként is önálló műalkotást hozott létre. *A Húsvét* című produkció szereplői *a Lovashadsereg* központi figurái. Jó pár közülük egy-egy elbeszélés címszereplője, mint Pán Apolek, Gedali, Krisztus-Szaska, Afonyka Bida, Trunov; a többiek pedig vagy szintén egy-egy írás fő-hősei, vagy a kötet „vándorfigurái". A legérdekesebb ilyen „vándor" szerep-lő *az* - általában Babellel azonosított - fiktív narrátor, Mitya Ljutov önkéntes. A Lovashadseregben *az ő* szemén át látjuk az eseményeket, ám róla szinte semmit sem tudunk meg. Az egész kötet értelmezhető úgy, mint „egyetlen szereplő: az értelmiségi elbeszélő által a valóságban bejárt és szellemileg-lelkileg keservesen megtett, mert saját koordinátáin kívülre vezető út". (Gereben Ágnes, „Literatura", 1982(3- 4.) Ez a látópont azonban a színházi előadásban nem vehető fel, mert ott nincs mód arra, hogy az események és a befogadó között egy szereplő vagy az elbeszélő közvetítsen, így Ljutov illetve ez az értelmiségi problematika is csak kiegészítő elemmé válhat. Nem válik viszont mellék-szólammá a Lovashadseregnek az a minden részletét átmeg átszövő téma, mely a kötet színpadi megjelenítésre különösen alkalmassá teszi : ez pedig az „egyidejű tudás" kérdése. A színház a mű látópontját a nézőbe helyezi, így ő kényszerül arra, hogy a megjelenő képek szinkron mérlegelését elvégezze. Es Babel művében *ez az* egyidejű tudás válik a 'befogadói élmény magjává. A történelem korszakváltása manipulálatlanul, illúziómentesen jelenik meg, akárcsak Bulgakovnál. Ők mindketten *jelen vannak,* de nem válnak a jelen foglyaivá. „Sokat tudunk... a korai és késői fölismerés tragédiáiról avagy komédiáiról. Kevesebbet tudunk az egyidejű, a történelemmel szinkron tudásról s a vele járó életállapotról. Ilyen hát az ember, mondhatjuk, akinek hamis tudata nin-csen. Babel esetében ráadásul. a szinkron-tudás nem a szemlélő passzivitásból, nem a kívülállás distanciájából fakad.

Van distancia, de ezt maga a tudás teremti, nem pedig fordítva ... Kétféle fény járja át a *Lovashadsereget:* az író tekintetéé és a harcoló tollforgatóé. A rézkarcok pedig [az egyes szereplőkről - M. P.] nem kerülhetnek sem a Vörös Ujságba, sem a papírvirág-koszorúkkal övezett házioltárok fölé. A Vörös Ujságba nem kerülhetnek, mert nem romantizálják a forradalmat, a házioltárok fölé pedig azért nem, mert romantizálás nélkül igenlik a forradalmat." (Ancsel Éva : Írás az éthoszról. Kossuth, 1981. 23. lap)

A zalaegerszegi előadásban a messianizmusától megfosztott (megtisztított?) forradalom passiója jelenik meg előttünk. Az elbeszélésfüzérből megkomponált jelenetsor szakadatlan önátértékelésekre sarkallja a szereplőket s a nézőket, hogy végül az előbbiek pusztulásában betetőződjék a látványban és szövegben egyaránt megidézett passió. A közönség a Kamaraszínház előadóterébe lépve templomba lép. Menczel Róbert díszletében a nézők két helyütt, a kóruson és a jobb oldali falat szegélyező széksorokban foglalhatnak helyet. A másik fal fehéren virít, az állványzaton szétszórt eszközök jelzik, készül a freskó. Elöl az oltár, a körülötte hú*zódó* korlát összetörve; bal oldalon, a sekrestyébe vezető boltív előtt a falnál egy vaságy, mellette ovális asztal, székekkel. Középütt, a templom központi terében szétszórt imaszékek és matracok. A mennyezetet fekete drapéria borítja, melyen az előadás különböző részeiben más és más helyről, más és más tónusú és erősségű fények szűrődnek át. A játéktér közepe fölött egy szárával enyhén az oltár felé mutató kereszt.

Ebben a térben elevenednek meg a Babel-novellák hősei, akik ebben a feldúlt templomban élik át egyéni tragédiáikat és kollektív szenvedésüket egyaránt. Itt gyűlnek össze a Vörös Hadsereg kozákjai, a kisvárosban maradt polgárok és egyházfiak. Ruszt József térszínházában azt a funkciót, amit Babelnél Ljutov tölt be, részben Apolek úr veszi át, aki egyfelől a történésekhez fűzött kommentárjaival, a szereplők-kel folytatott párbeszédeivel fejez ki a Ljutovéhoz hasonló szerepet, másfelől az előadás folyamán láthatóvá váló, hat képből álló freskójával értelmezi és magyarázza a szintén hat képből álló szín-házi jelenetsort. Ez a falon megjelenő hat kép a következő: I. Salóménak tálcán felmutatják Keresztelő Szent János levágott fejét, 2. Mária Magdolna meg-mossa Jézus lábát, 3. A kufárok kiűzése a templomból, 4. Az utolsó vacsora, 5. Jézus sírbetétele, 6. Jézus mennybemenetele.

Ez a hat kép a cselekményben nem ebben a sorrendben és nem közvetlenül ebben a jelentéstartalomban jelenik meg. A megfestett képek - a Babel-elbeszélésekhez hasonló módon - egyfelől a bibliai alakoknak a darabbeli szereplőktől kölcsönöznek arcot, másfelől megelőlegezik vagy utólag „megismétlik" az előadás hat képének valamelyikét, illetve valamely részletét. Az ily módon létre-jövő utalásrendszer azonban csak a legáltalánosabb összefüggésekre mutat rá, az előadásban mindezen túl az immanens kapcsolódásoknak egy igen bonyolult szövedéke jelenik meg, ami a freskók és jelenetek viszonyát ugyanúgy értelmezi, mint az egyes szereplőportrékat. A befogadóban kialakuló élmény magját mégis a bibliai képek és a templomban a történelem évadját élő emberek egymásra montírozása hozza létre. Ez a kapcsolat, mely a forradalomban a passiót, a krisztusi példát láttatja meg, nem áll egyedül az orosz irodalomban, gondoljunk csak Blok *Tizenketten* című költeményére. Ez az egymásra játszás és többrétegűség az előadásban megszólaló hanganyagot is jellemzi. A pravoszláv férfikar, a kozák harmonikaszó, a Gedali ócska gramofonján felsistergő d-moll toccata, a részeg katonák nekikeseredett színpadi éneke mind-mind árnyalja és színezi az előadás sokrétegű érzelmi kompozícióját.

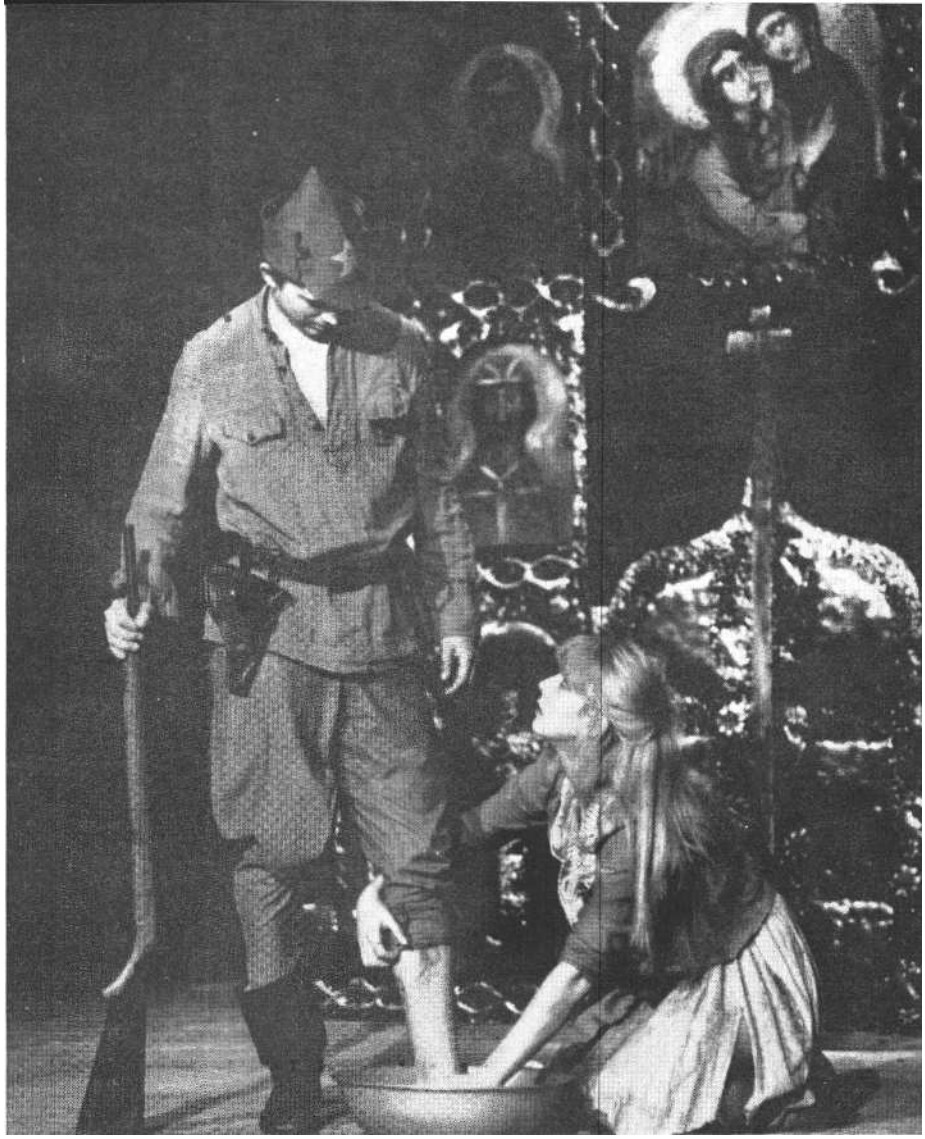
A Babel-novellákból újraszerkesztett és öntörvényű módon megalkotott „dramatikus fantázia" elbeszéléssé egyszerűsítve a következőképpen foglalható összse: húsvét előestéjén Novográd-Volinszkba megérkeznek a lovashadsereg kozákjai, akik kiűzték a lengyeleket. Néhány tiszt a templomban rendezi be a szállását, melynek gazdasszonya Eliza asszony. Páter Romuald (a harangozó, Ludomirski úr tudtával) a kivágott nyelvű Janeket egy levéllel titkon a lengyelekhez küldi követségbe. Közben a templomban Apolek úr képről képre festi a freskót, s az előadásban sorra megjelennek a sereg és a városka jellegzetes alakjai: Ljutov önkéntes szolgálat-ra jelentkezik, felbukkan Elka, a fiatal zsidó lány, akinek apját meggyilkolták, s most előbb Ljovka akarja megerőszakolni, majd Szása veszi pártfogásába. Feltűnik a régiségkereskedő Gedali, s találkozunk Griscsukkal, Afonyka Bidával. Trunovot, az ezredparancsnokot a templom pincéjében halálos sebesülés éri, Szavickij hadosztályparancsnok pedig erkölcsileg semmisül meg: győzelemnek hitt előrenyomulását a komisszár felesleges áldozatnak minősíti, és ezért leváltja. A lengyelektől visszatérő Janeket elfogják, aki Páter Romualdra mutatva jelöli meg az üzenet címzettjét. A papot lefejezik, a katonák pedig győzelmi mámorukban - a húsvéti szokással ellentétben - és a Trunovnak megadandó végtisztesség miatt arra kényszerítik a harangozót, hogy harangozzon. Ő azonban kétségbe-esve tiltakozik, nemcsak azért, mert húsvétkor „a harangok Rómába mentek", hanem azért is, mert tudja, ez a lengyeleknek tervezett jeladás. A harangok azonban megszólalnak, s ezzel a tiszavirágéletű győzelemnek is vége: az előadás záróképében előttünk pusztul el Krisztus-Szaska, akit a templom tetejéről lezuhanó keresztre vet a légnyomás; Apolek úr, a festő, aki az állványzatnak dőlve, széttárt karokkal idézi a krisztusi pózt; Janek, aki néma boldogsággal majszol-ta az utolsó percekben az áldozati tál

Jelenet a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház Húsvét-előadásából

eledelét; Elka, aki immár túljutott minden szenvedésen, és a többiek.

Az a profanizált „liturgia" és deheroizált történelem, ami ebben a zalaegerszegi előadásban összekapcsolódik, legapróbb részleteiben is hordozza ezt a többértelműséget, s nemcsak a háromórás produkció befejezése, hanem számos részlete is katartikus pillanatokkal ajándékoz meg bennünket. Az idő múlásával mindinkább bizonyosak lehetünk abban, hogy az egyszer felbukkant tárgyak, léthelyzetek legalább még egyszer felidéződnek. Valamennyi részletet lehetetlen elsorolni, de néhány példával megvilágítható ennek a kompozíciós bravúrnak a természete. Már említettem, hogy az Apolek freskóin láthatóvá váló jelenetek az előadás hat képének is a magját alkotják. De a kisebb részletek is így egy-másra felelnek. Sztyopka, Trunov barát-nője például batyujába összegyűjti a keze ügyébe kerülő értékeket. Egy feszület kihullik a batyuból, s ekkor ezt Szavickij az „utolsó vacsora" asztalára helyezi, majd egy későbbi jelenetben a kifosztott Gedalinak kárpótlásul ezt a feszületet nyújtja át mint értékes régiséget. Paska Trunovot az oltár előtt ravatalozzák fel, testét az „1 konnoj armii" zászlaja borítja. O a húsvét első áldozata - az ő „mennybemenetelére" válaszol majd társainak pusztulása.

Ruszt József a produkcióban a Babel-novelláknak, illetve az elbeszélésciklus-nak azt a jellegét is megőrizte, hogy a lírai és drámai részletek folytonosan egymásba játszanak, s ennek következtében az előadás dinamikája is rendkívül változatossá és árnyalatokban gazdaggá válik. Egyúttal megszületik a *Lovashadsereg* két novellatípusának szintézise is: az előadás egésze, illetve az egyes jelenetek kimunkált összhangot teremtenek az életút-szinopszisok, azaz a teljes élet-pályáról képet adó elbeszélések, valamint a metszetnovellák között. A nagypéntekre sűrített történés egyúttal több is és más is lesz, mint a novográdi templomban lejátszódó események sora: a mű történelmi, sőt mitológiai horizontúvá tágul. Ebben az 1920-as dátumban pedig összesűrűsödik egy korszak minden ellentmondása: egyén és történelem, gyökértelenség és a hagyománytisztelet, a forradalom és a szeretet összeegyeztethetetlen antinómiái. „Az életet meghatározó egyértelműség, annak eldöntése, hogy mit kezdjen az ember az életével, nem jelentkezik problémaként, míg vannak közösségek és velük együtt



Kerekes László f. h. (Szása) és Maronka Csilla f. h. (Elka) a zalaegerszegi Babel-előadásban (Keleti Eva felvételei)

tradíciók" írja idézett művében Ancsel Eva. „Ilyen viszonyok közt a *múlt* garantálja az egyértelműséget A messianizmus esetében *a* jövő. Ahol egyik megoldás sincs jelen, ott hiátus keletkezik ..." (i. m. '8.) Ruszt alkotása Babellel kongeniális módon ezt a jelent ragadja meg, s nézetem szerint ebben rejlik időszerűsége is. I liszen mai jövőképünknek jó, ha halvány kontúrjai itt-ott kirajzolód-nak, saját és felvett múltunk értékeinek pedig lassan már nem lesz hova deval-válódniuk. E jelen felmutatásában különös szerepet kap az előadásban a komisszár, aki a darab végéhez közeledve feltárja Szavickij előtt a valódi helyzetet. Apolek meszelt falára felvázolja a csapa-tok állását, és megmutatja, hogy ez a hadosztály elszakadt a sereg többi részétől, túlságosan előreverekedték magukat, ám a város elfoglalása és az emberáldozatok is fölöslegesek voltak. Vissza kell vonulni. Babel a történelemnek arról a pillanatáról tudósít, amikor ez a komisszárra jellemző - szinkron tudás alig néhányaknak adatott meg. Álljon itt pár idézettöredék Babel naplójából: ..Gyűlölöm a háborút ... a többiek mind miért vannak itt a háborúban? Öntudatlanul sodródnak, anélkül, hogy végig-gondolnák ... Én idegen vagyok .. . Két álló héten keresztül a végső kétségbeesés állapotában éltem. Ez a vad, állati kegyetlenség miatt volt, amelynek tombolása egyetlen percre sem lankadt, meg attól, hogy világosan megértettem, mennyire alkalmatlan vagyok a pusztításra, mennyire nehéz elszakadnom a régi dolgoktól [*egy szó olvashatatlan*], mindattól, ami talán csakugyan nem jó, de számomra mint kaptár a mézet, árasztja a költészetet." („Valóság" 1981/12: 86-97.)

Az elemzés érdekében eltávolított élmény talán nem árulkodik kellőképpen arról a kimondhatatlanig hatoló el-ragadtatásról, mely a zalaegerszegi szín-háznak ezt az évadzáró bemutatóját a kritikusban övezi. Élményt jelent a Húsvét abban az értelemben is, hogy a nézőt olyan tudat- és érzelmi állapotba hozza, melyben az észleli, érzékeli és át-éli a színtéren megjelenített helyzetek-ben, a szereplők sorsában ható külső és belső erők teljes összefüggésrendszerét; de abban az értelemben is, hogy

könnyebb lelkesedni érte, mint beszélni róla. Ebben az élményben egyenrangú és kiemelkedő szerepük van a színészek-nek, akik nemcsak egyéni karakteralakításokkal, hanem a kollektív játék örömével is megajándékozzák a nézőt. A rendezés figyelmet fordít arra is, hogy az egyes jelenetekben a játék homlokterében álló szereplők mellett a háttéralakok is „éljenek", erősítsék vagy ellen-pontozzák a központi helyzetet, s olyan mellékszólamokkal gazdagítsák az előadást, melyek saját jellemük árnyaltabb megvilágítását és a műbeli világ sokszínűségének felmutatását is biztosítják.

Meghatódást és derűt, szelíd iróniát és rezignációt egyaránt idéz Máriáss József az öreg Gedali alakjában. Két jelenetében a színész és a szerep határai eltűnnek, s egy egész életúttal hitelesített bölcsesség szólal meg minden mondatában. Az a figyelmesség, ahogy Bach d-moll toccatáját a gramofonra helyezi, s az az alázatos ravaszság, ahogyan elkéri Szavickijtól a feszületet, ugyanúgy az előadás legszebb pillanatai közé tartozik, mint elmélkedése a jó forradalomról, amelyik nem gyilkol. A „régiek" közül emlékezetes Barta Mária, Eliza asszony megformálójaként, aki a műveltség fölényét és a mindennapi élet szertartásai-nak jelentőségét hangsúlyozza játékában. Humort és erőt egyszerre sugároz, és Szavickijjal folytatott párbeszédeiben a szeretői felhangok is előtűnnek.

A katonák sorában a színlap a szolgálati utat követi, ám a szereplők kapcsán engedtessék meg némi eltérés ettől a sorrendtől. Kitűnően megállja a helyét a produkcióban a három főiskolás, akik közül Farkas Ignác Ljovkaként és Kerekes László *Szasa* Konyajevként komplementer szerepet töltenek be, az előbbi a bővérű indulatok, az utóbbi a krisztusi szelídség megformálója. Alakításuk homogén, minden megnyilvánulásukkal központi jellemvonásukat juttatják kifejezésre. Pálfi Zoltán Paska Trunovként azt a parancsnokot mintázza meg, aki vezetőként is megőrizte az egyszerűséget, s akinek egyik legfőbb ereje becsületességében rejlik. Haldoklásában is erős, és ezzel csak fokozza sorsának tragikumát.

Szalma Tamásról, aki Szavickij hadosztályparancsnokot alakítja, ismét csak elismeréssel szólhatunk. Az orosz lélek szélsőségeit egyesíti játékában, a komiszszárral folytatott vitájában vad indulattal kap a pisztolyához, majd váratlanul ki-tépi füléből a fülbevalóját. A pálinkázás, valamint a leváltás szégyene következtében csak egy pillanatra inog meg, majd erejét összeszedve újra biztosan áll lerészegedett katonái között. Rácz Tibor komisszárja nem fölényes, de a dolgokat fölülről látó, nem a pillanatot, hanem a távlatokat szem előtt tartó jellem. Nemcsák Károly Ljutovként esetlen, de elhivatott, idegen, de elvegyülni vágyó figura. A katonák közt Derzsi János, K. Nagy László és György János is egy-egy felvillanásukkal - Afonyka, Griscsuk és Hlebnyikov alakjában - a babeli elbeszélések jellegzetes hőseit formálják meg, átütő erővel.

Az Apoleket alakító Farády István és a Fjodorovnát játszó Pap Éva játékmódja némiképp eltér a többi szereplőétől, mindketten a megéléssel szemben a megjelenítést helyezik előtérbe, s ezáltal szerepeik - ebben a közegben - bizonyos mértékig idézőjelbe kerülnek. Farády esetében ez hozzájárul a figura darabban betöltött szerepének pregnánsabb kifejezésre juttatásához: ezzel a játékmód-dal a kívülállás és a távolságtartó irónia kap kellő hangsúlyt. Pap Éva esetében pedig ez a stílus a kisvárosi tanítónő magányát és elszigeteltségét fejezi ki. A további alakításokról is a méltatás hangján szólhatunk: Deák Éva, Maronka Csilla, Bagó László, Baracsi Ferenc és Zsótér Sándor egyaránt jelentős részt vállalnak e kitűnő előadás megteremtésé-ben.

Ruszt József Babel-adaptációjáról elmondható ugyanaz, amit Babel a maga alkotómódszere kapcsán így fogalmazott meg: „A legrövidebb novellámon is úgy dolgozom, mint a kubikos, akinek egyedül kell lehordania a Mount Everestet." Ez a rendkívüli igényesség a *Húsvét* előadására is jellemző, melynek műgondja és mívessége nemcsak a létre-hozott „konstrukcióban" idézi Babel zsenialitását és szellemét, hanem abban is, hogy minden elemén és alkotórészén át-süt és átsugárzik az esztétikum.

Iszaak Babel: Húsvét (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Összeállította, színpadra alkalmazta és rendezte: Ruszt József. *Díszlettervező:* Menczel Róbert. *Jelmeztervező:* Vágvölgyi Ilona. *Szcenikus:* Bischof Sándor. *Dramaturg:* Zsótér Sándor.

Szereplők: Farády István m. v., Bagó László, Barta Mária, Baracsi Ferenc, Rácz Tibor, Szalma Tamás, Pálfi Zoltán f. h., György János, Derzsi János, Farkas Ignác f. h., Kerekes László f. h., K. Nagy László, Nemcsák Károly, Pap Eva, Deák Eva, Máriáss József, Maronka Csilla f. h., Zsótér Sándor.

KOVÁCS DEZSŐ

A fizikusok paradoxonai

Dürrenmatt-felújítás a Nemzeti Színházban

Dürrenmatt első tétele így szól: „A kiindulópontom sohasem holmi tétel, hanem egy történet." E tételben benne van a darab első paradoxona: *A fizikusok* tételdráma a javából, s az a krimiszerű történet, amit elmond, rendkívül humánus gondolat - a tudomány felelősségé-nek - megérzékítésére szolgál. Majdnem illusztrációt mondtam, bár azt hiszem, a profi színpadi szerző Dürrenmatt-tól távol áll az illusztratív ábrázolás, még ha ebben a művében nem is éri el azt a sziporkázó szellemességet a történetmondás során, ami, mondjuk, *Az öreg hölgy látogatása* vagy *A nagy Romulus* dialógusait jellemzi.

A szerepek paradoxonaiból: normális fizikusok titkosszolgálati ügynökként bolond fizikusokat játszanak meg a bolondokházában. Őrült doktorkisasszony épeszű főnénit alakít ugyanott, csak-hogy megkaparintsa a normális őrültek titkát. Épelméjű felügyelő az épelméjűekkel zsúfolt diliházba lépve egyszerűen megbolondul. „A világ bolondokháza" stb.

A játék, az egymásba gubancolódó színlelések hálója ezekre a paradoxonokra épül. Dürrenmatt, végső soron, pazar lehetőségeket kínál a színjátszásra. A leleményes dramaturgiájú, kiglancolt szerkezet mögött mégis írói üresjáratok ásítanak. A színpad virtuóza produkció közben időnként elfelejti hozzátenni: „csak a kezemet figyeljék, mert csalok". Ilyenkor oda téved a figyelmünk, ahová nem volna szabad. Esetleg ásítunk egyet, vagy megnézzük az óránkat.

Az előadás elemi paradoxona a darab átváltozása. Pontosabban a dráma mögé rajzolódó társadalmi háttér alapos átformálódása. Az író figyelmeztetése a tudomány felelősségéről, korunk veszélyhelyzetéről aktuálisabb, mint valaha. Brutálisabban aktuális, mint a húsz év előtti bemutatók idején. Csak valahogy *másképp* aktuális, mint, mondjuk, a Víg-színház 1965-ÖS nevezetes sikerszériája idején. Mert valóban: fenyegetettségünk sokkolóbb, mint valaha. A megváltó tudomány által elpusztíthatóbbá vált a földgolyó, mint gondolhatta volna az

Dürrenmatt: A fizikusok (Nemzeti Színház)
Szakács Eszter (Lina Rose) és Törőcsik Mari (Zahnd doktornő)

ember, valamikor az elméleti feltételezések idején. Európa különböző féltekéin ott meredeznek azok a bizonyos rakéták, hogy egy őrült gombnyomására bármelyik pillanatban elinduljanak felénk, ha nem is az angyalok röppályáin. A veszély fizikailag érzékelhető-átélhető. Egyes országokban odafekszenek az emberek a hadi objektumokat szállító járművek elé. Máshol a televízió viszi szobába a fenyegetettség rémét. Mind-ezekkel együtt a tudomány felelőssége s az esztelen pusztítás elleni tiltakozás újból fontos téma lett, a békemozgalmak szószékeitől a tévéhíradó nyilvánosságáig. Ugyanakkor megváltozott érzékelésünk jellege, a fenyegetettség élménye bevonult a mindennapi tudat régióiba. Iskolás gyerekek jobban tudják, mi a cirkáló rakéta, mint a vízipisztoly.

Ebben a külső kontextusban szólal meg *A /í: ik, sok a* Nemzeti színpadán. S hogy most szólal meg, immár magára hagyva, önértékében kell megállnia a publikum előtt. Vizsgázik a darab: a közeghatás másfajta húzóereje másfaj-ta aurával veszi körül. A tévéhíradó nyilvánossága szintjén mozgó gondolati bázisból kell kinőnie művészi hatásának. A játék kétesélyes: ha a dürrenmatti szituáció s konfliktusszerkezet kiállja az idő próbáját, s ha erőteljes színészi-rendezői megfogalmazást-átformálást kap, súlyos tétje lehet a drámának. Aminek híján viszont a papírforma szerinti aktualitás elveszíti önértékét.

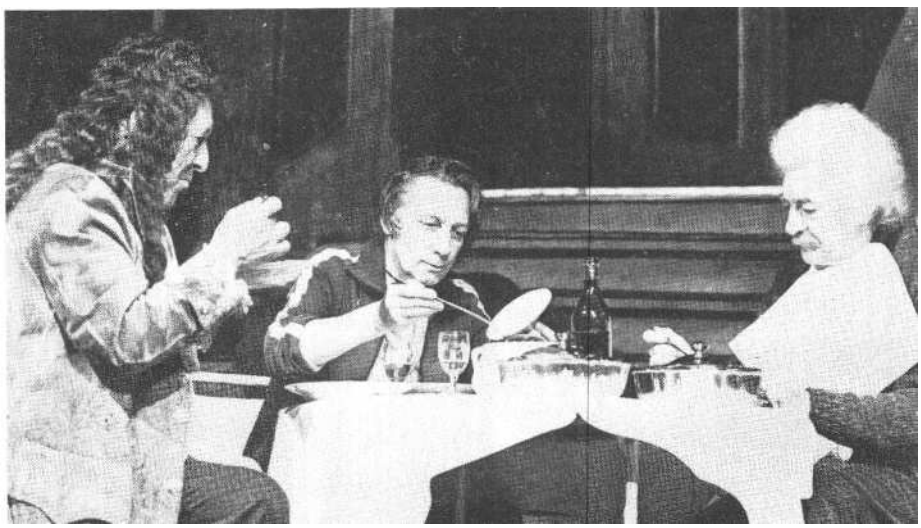
A komédia két szélső pólusán ilyen mondatok hangzanak el a szereplők ajkán: „napirendre került a fizikusok felelőssége" (Newton). Vagy „kiröppentünk a mindenségbe, a hold pusztáira" (Möbius). A közéleti közhely mellett tehát egy árnyaltabb, maibb léptékű látomás is megfogalmazódik a színpadon. Möbius mondja Salamon királyról:

„Már nem *az* aranykor hatalmas királya ... Eldobta bíborpalástját, és meztelenül, bűzösen kuporog az én szobámban, mint a valóság szegény királya, és iszonyúak a zsoltárai."

Szurdi Miklós rendezése láthatólag nemigen törődött a darab megváltozott kontextusához való hozzáigazításával, annak játszatta el a fizikusok drámáját, ami betű szerint, eredetileg volt: komédiának, mégpedig a szalonvígjátékok rendjéből. A játéktér külső képe is erre utal: Bakó József statikus szalon-díszlete súlyosan és méltóságteljesen nehezedik a Nemzeti színpadára, hogy sötétbarna faburkolatú falai között harsány komédia rajzolódjék elő. Mert Newton és Einstein groteszk jellemvonása kap erőteljes hangsúlyokat, s nem-igen emlékeztetnek küldetésben levő kémekre, akik, ha kell, ölni is képesek, mégpedig teketória nélkül. Newton (Bessenyei Ferenc) leginkább a groteszk színlelést élvezi, a megjátszott figurával való azonosulás s az alakból való kilépés váltásait. Vállára veszi a feldöntött állólámpát, elindul vele a megszeppent felügyelő felé, aki veszélyes őrültnek nézi. Sinkovits Imre Einstein-maszkja mögül talányos clown néz vissza ránk (és társaira), néhol túlságosan is belebonyolódik a színlelt alakításba, vagy érezhetően külsőleges eszközökkel formálja meg a bohóccá degradált figurát. Möbius (Őze Lajos) ezzel szemben mármár valóban pszichopata, s a halálos játék tétjét mindvégig érzékelő ember riadtságával vesz részt a sakkjátszmában, figuráját olykor a burleszkig elrajzolja, például a családjával való találkozás jelenetében. Őze valamit megéreztet velünk abból az iszonyúan következetes aszkézisből, ami lelkiismerete szerint arra kényszeríti, hogy diliházlakó legyen, holott a létező világ legnagyobb elméi közé tartozik. Gyűrött, koszlott, lógó melegítőjében úgy kuporodik le egy-egy váratlan pillanatban a színpad valamelyik szögletébe, mintha valóban ő lenne a valóság szegény Salamon királya, Igazi partnerévé csak Törőcsik Mari remekbe formált doktorkisasszonya nő, aki a testi fogyatékosság nyomasztó kínjait érzékenyen fonja egybe az őrület agresszivitásával. Törőcsik nemcsak járásával, testének rezdüléseivel, de beszédével, hanghordozásával is kitűnően jellemzi a figurát..

Az őrültekházában játszódó gyilkosságsorozat egyetlen józan és racionális szemlélője a felügyelő (Nagy Zoltán) lenne, ha őt is nem érintené meg a színlelt-valóságos pszichózis : előbb hideg kívülállással és fokozódó ellenszenvvel nézi a normális őrültek játékát, idegesen, egzaltáltan próbálja végezni a mun-

Bessenyei Ferenc (Newton), Őze Lajos (Möbius) és Sinkovits Imre (Einstein) A fizikusokban **(Iklády László felvételei)**



káját, majd lassan kezd ő is bedilizni, föladja a meccset, a külvilág normáit nem tudja érvényesíteni az elmeszanatórium falai között: bolondokházában a bolond a normális. Zolnay Zsuzsa fér-fias főnővére harsányan és agresszíven, Miklósy Judit kiválóan formált, jobb sorsra érdemes Monika nővére naivul és szeretetre vágyóan vesz részt a gyógy-intézet szertartásaiban.

A játék képe egyenetlenségeket és rendezői bizonytalanságokat mutat: Szurdi a harsány komédia felé tolta el a drámát. A kilenc gyerekkel felvonuló Roséné barátkozó együgyűsége, mellyel az értetlenül bámuló doktorkisasszonyt üldözi, a gyerekkórus groteszk szereplé-se, aminek végén Möbius a szó szoros értelmében kirúgja őket a bolondokházá-ból, Einstein unalomig ismételt, mímelő kézmozdulatai, Möbius lepusztult meg-jelenése már-már a burleszk felé csúsz-tatják el a komédiát, aminek így egészen más a tétje; elillan mögüle az a bizarr szenvtelenség s gyilkos szatíra, ami Dürrenmatt példázatának savát-borsát adta. Szalonvígjátékot látunk tehát, melyben morális prédikációk hangzanak el a tudomány, a tudósok felelősségé-ről, s gyilkolni is kész titkosszolgálati ügynökök kedélyesen eljátszadoznak a gondolattal, hogy életük végéig a dili-házban maradnak, szolidárisak lévén kol-légájukkal, Möbiusszal. Mai világunk ra-vaszabbul manipulált fenyegetettsége, kifinomultabb kínjai és brutálisabban érvényesülő veszélyhelyzetei csak a dok-torkisasszony őrült következetességében, félelmetességében s Möbius fuldokló, keserű cinizmusában villan föl egy-egy pillanatra. Monika Stettler nővér lírába hajló szerelmi vallomása után döbbenetes kontraszt a szakszerűen kivitelezett színpadi gyilkosság, ami megint csak arra világít rá, hogy Dürrenmatt látszólagos komédiai könnyedsége mélyén milyen ellentétes erők, feszültségek húzódnak meg.

A könnyűkezű író, az elegáns Dür-renmatt szelleme kísértett ezen a szín-házi estén, s bár az előadás a bemutató óta egyszerűbbé, letisztultabbá vált, mintha valahol a rejtőzködő Salamon király palástja mögé takarva láthatatlan maradt volna a groteszkre-abszurdra érzékeny leleményes drámaszerző.

Akinek a darabhoz írott második pontja így szólt: „A kiindulópontként szolgáló történetet következetesen végig kell gondolnunk."

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Szokatlan színházi változat

Két bemutató a székesfehérvári Vörösmarty Színházban

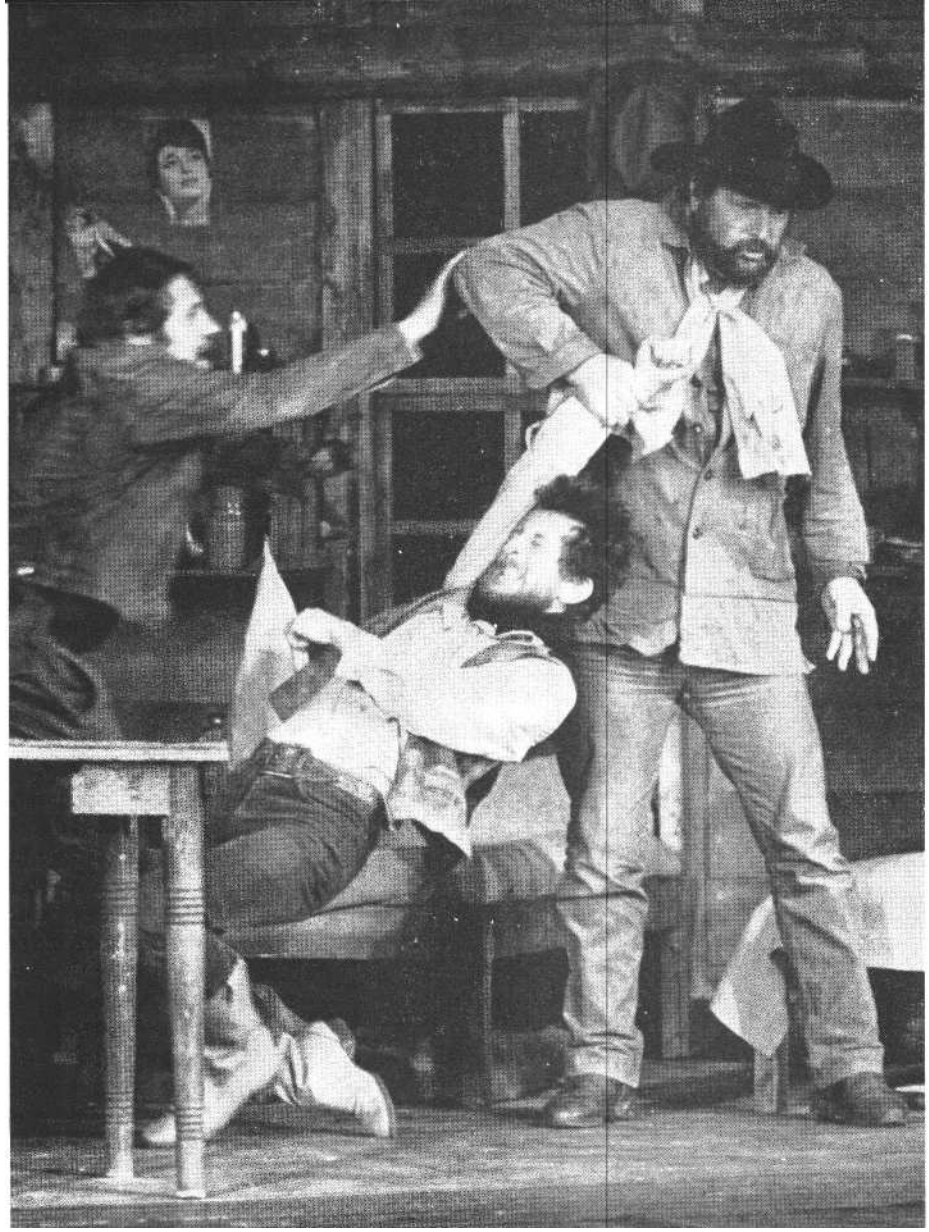
„Székesfehérvár állandó színházát Skal-nitzky Antal építette 1874-ben. Meg-nyílt 1874. augusztus 22-én. A második világháború alatt teljesen kiégett. 1962-ben Spránitz Tibor és Hornicsek László tervei szerint újjáépült, és Vörösmarty Színház néven nyílt meg. Az államosítás előtt kerületi színtársulatok állomás-helye volt. 1962 óta alkalomszerűen a veszprémi és a fővárosi színtársulatok játszanak benne."

Ennyit olvashatunk a székesfehérvári színházról az 1969-ben megjelent Színházi Kislexikonban. Többet még a gyakorlott országjáró sem tud-hatott eddig erről a színházról. Jól működő befogadó színház, igen közel a fővároshoz - tetszetős épülettel, alkalmatos színpadi felkészültséggel. Így évek óta jogos volt a kérdés, miért nincs ennek a szép nagy városnak önálló társulata, ha már ily előnyös a színpadi szerkezete. Az okok firtatása ma már nyilván nem lenne célravezető. Érdekesebb a jelen körülmények regisztrálása. Az 1983-84-es évadban a Vörösmarty Színház - meg-őrizve befogadó színház jellegét - önálló előadásokat is produkált. Ráadásul önálló társulat nélkül. Nálunk az efféle formák meglehetősen szokatlanok. Mivel a szín-házi szerkezet merev skatulyákból áll, tehát nem ismeri a rugalmas átmeneti alakulatokat. Egy színház - egy társulat: nálunk ez a modell az elfogadott, és en-nek kell érvényesülnie még akkor is, ha a helyi adottságok, a sajátos körülmények nem felelnek meg ennek a központi mintának. Nem minden város van olyan helyzetben - eltérő okokból -, hogy eltarthasson egy önálló társulatot - vagy azért, mert túl messze van a székes-fővárostól, *vagy* talán azért, mert túl kö-zel. Éppen ezért színházi ellátottságunk mai állása mellett igencsak indokolt az, hogy például a fővároshoz viszonylag közel fekvő városokban ne önálló tár-sulatok, hanem úgynevezett stagione-rendszerű színtársulatok mutatkozzanak be. Ez ma nálunk - a hagyományos értelmezéstől kissé eltérően - nem ván-dorszíntársulatot jelent, hanem afféle egy produkcióra szerződött színészi egyesülést, mely ugyan alkalomszerű-en gyűlik egybe, de a jó együttműködés hatására tartósan is képes összetartani, azaz tartalmas munkakapcsolataira emlé-kezve új és új produkciók létrehozására buzdítható. Ennek a mai magyar kö-rülményekhez alkalmazkodó stagione-rendszernek a megalapítása Péterffy Attila nevéhez fűződik, aki jó néhány évvel ezelőtt a Bartók Béla Művelődési Ház vezetőjeként színházat kezdeményezett Dunaújvárosban. Az induláskor olyan művészek közreműködésére számíthatott, mint Latinovits Zoltán, Bujtor István, Iglódi István, Madaras József - később pedig - többek között - Timár Éva, Csíkos Gábor, Valló Péter jelentette a dunaújvárosi alkalmi társulat szilárd támaszát. Péterffy Attila, a szervező-igaz-gató ezt a mintát vitte át - természetesen más körülmények közé - a múlt évadban Székesfehérvárra. Nem kamaraszín-házi körülmények között kell dolgoznia, a fehérvári közönség is más, ebből követ-kezően a kívánságok is eltérőek. Az alap-elképzelésnek tehát módosulnia kellett, s ehhez még a megváltozott színészfog-lalkoztatási körülmények is hozzájárultak. Időközben ugyanis filmgyári szín-társulat alakult - ami minden tekintet-ben üdvözlendő vállalkozás. Még a tekintetben is, hogy a filmgyári biztonság - logikusan - - egészséges szín-padéhséget fejlesztett ki művészeinkben. Ez természetesen a színészi ösztön eredménye. A székesfehérvári változat tehát építhetett erre az igényre, és ily módon valóban újszerűen sajátos stagione-rendszert alakíthatott ki. Péterffy Attila igazgatóként okosan él a város és a helyzet adta lehetőségekkel. Amint elmondotta: a Vörösmarty Színház kettős jel-legű színház. Egyrészt megőrizte befogadó jellegét, tehát előadásokat fogad-nak a fővárosból és a vidéki színházakból. Másrészt viszont évente néhány ön-álló produkcióval is kívánnak a fehér-vári nézők elé lépni. Ezek az előadások a MAFILM segítségével valósulnak meg. Ami gyakorlatilag korántsem lebecsülendő támogatás. Nem gond a színészek egyeztetése, a jelmezek beszerzése, és - ami a legfontosabb - a művészek nagy örömmel jönnek, a már korábban említett ok miatt. És ennek a százezer la-kosú város is örül, mivel mégiscsak igényli az önálló előadásokat, olyan darabokat, melyeket elsősorban *csak neki* mutatnak be. Az *ő igényeit* veszik figyelembe. Pontosan azt, amit Péterffy Attila a székesfehérvári bérleti ismertető elő-

szavában így fogalmazott meg: „Járjuk az egyetlen járható utat, azt, hogy a város és a megye színházba járó lakosságának összetételét, érdeklődési körét, műveltségét tekintetbe véve a rétegigények kielégítésére törekszünk úgy, hogy az előadott darabok mindig adjanak valami újat az ismerthez, a megszokotthoz. Ajánlatot teszünk egy társulat nélküli színház -, hogy mindenki megtalálja azt a darabot, amelyre neki szüksége van."

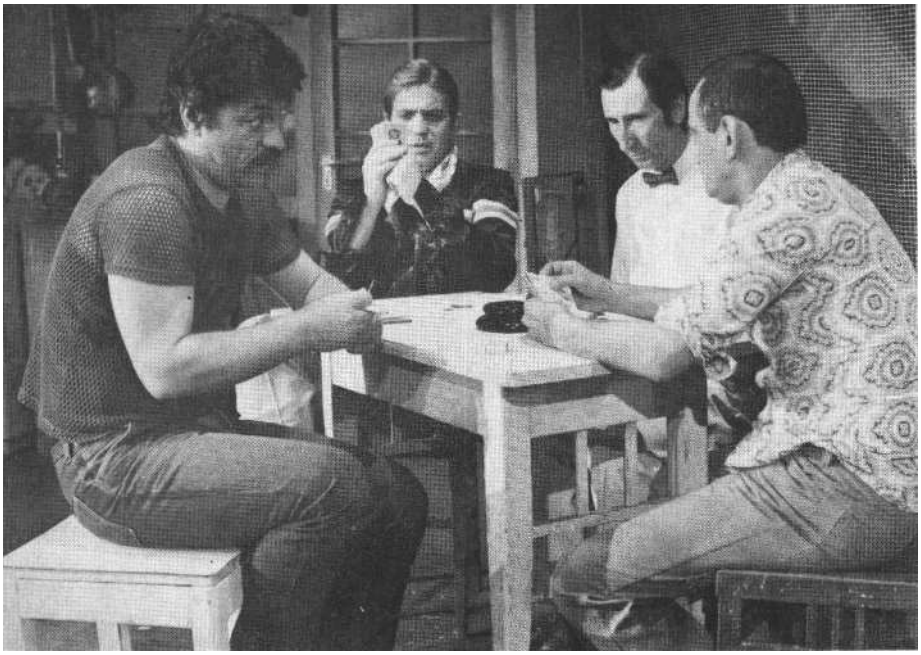
Egyszerű, szívhez szóló szavak -- elsősorban azért, mert a kritika igen ritkán veszi komolyan az efféle igényeket. Az újságcikkekben a közönség megemlítése általában és a jobbik esetben szép népművelői szólam, rosszabbik esetben a demagóg érvrendszerek egyik legalantasabb eszköze. A bírálati hadakozásnál persze sokkal nehezebb műsorpolitikát kialakítani, olyan darabokat kiválasztani, melyek esztétikailag nem szégyellnivalók, de ugyanakkor megfelelnek azoknak a bizonyos rétegigényeknek is, te-hát lekötik az adott város, adott megye adott nézőterét. A színházcsinálásnak mindig is ez volt a legnagyobb titka: házasságot szerezni a magasztosság és a népszerűség, uram bocsá' a vulgaritás között.

Két amerikai drámát mutatott be a székesfehérvári Vörösmarty Színház és a MAFILM társulata. Az első John Steinbeck *Egerek és emberekje (Kőműves* Imre fordítása), amely darab magyarországi színpadokon eddig mindig emlékezetes sikert aratott, elsősorban a jó színészi alakítások révén. Jól játszható ez a darab, gondolati, pszichológiai, dramaturgiai felépítése viszonylag egyszerű, világos. A társadalmi tartalom természetes módon kelti fel rokonszenvünket. Ahogy ezt mondani szokás: az író hite-lesen ábrázolja a vándorló mezőgazda-sági munkások reménytelen, kiszolgáltatott sorsát. A néző számára már az első jelenetekben egyértelmű: ezek az emberek soha nem fognak annyi pénzt összegyűjteni, amennyi elegendő lenne az önálló életre, a lehető legkisebb földi paradicsom, egy picinyke tanya megvásárlására. Valamiből véglegesen kiszorultak ezek a hősök: ez a tengődés az idők
illetve az élet - végezetéig tartana, ha az író nem vezetne be egy igen hatásosan és szintén hitelesen megragadott pszichológiai mozzanatot. A két egymáshoz ragaszkodó főszereplő egyike, Lennie, veszedelmes őrült. Pontosabban, olyan csendes és jólelkű hústorony, aki időnként halálra szeret egy-egy élőlényt.



Koltai Róbert, Halmágyi Sándor és Bujtor István Steinbeck: Egerek és emberek
című színművében (székesfehérvári Vörösmarty Színház) (Kabáczy Szilárd felv.)

Társa, George, minden józan megfontolás ellenére hisz Lennie meggyógyulásában, megjavulásában. Holott nagyon jól tudja, hogy ez éppúgy reménytelen, mint az önálló tanya megszerzése. A társadalomrajz ettől jön drámai mozgásba: Lennie ezúttal nemcsak egereket fojtogat - képtelen ellenállni a kikapós Curlayné szép nyakának. Lennie földi vándorlása ezzel véget ért. George pedig megszabadult egy nagy gondtól
de élete egyetlen társát is elveszítette. Steinbeck óta gyakran láthattuk viszont - filmvásznon is - e két vándorló figura újabb változatát. Ennek ellenére az eredeti nem vesztett vonzerejéből - ezt bizonyította a székesfehérvári előadás is, melyet Simó Sándor rendezett. Munkájának legnagyobb erénye, hogy bízik Steinbeckben és színészeiben. Ez a darab nyilván nem is tűrné a hivalkodó díszítőelemeket, a csűrés-csavarást. Jó előadást láttunk, mert a rendező szilárd alapokra, kitűnő színészi alakításokra építhetett. Elsősorban a főszereplő párost említhetjük : Bujtor István természetesen már alkatilag is tökéletes Lennie, kedves és szelíd alakot állít elénk, inkább féltjük, mint félünk tőle. Ez adja az alakítás belső feszültségét. Koltai Róbert George-figurája másféle-képpen feszült. Egyedül ő ismeri a veszélyt, ezért a darabban nincs egy nyugodt pillanata. Koltai remekül érzékelteti ezt a rejtett zaklatottságot. Ez a George minden szóra ugrásra készen figyel - gyöngéden és idegesen szereti lelki beteg társát, örök fenyegetettséget tükröz tekintete, halk beszéde: hisz nagyon jól tudja, ebben a játszmában egyetlen szeretetvagyonkáját vesztheti el. Nem hivalkodóan bár, de igen gaz-dag ez az előadás: jobbnál jobb, kisebb és nagyobb epizódalakításokat láthatunk. Kezdve Bencze Ferenc néhány szavas Gazda-szerepénél, Kézdy György Crooksánál, folytatva Horváth László, Szilágyi István, hunyadkürti István, Halmágyi sándor, Geltz Péter és Sáfár Anikó egy-egy karakteres jelenetével.



Tennessee Williams: A vagy villamosa (székesfehérvári Vörösmarty Színház). Horváth László, Dózsa László, Szilágyi István és Hunyadkürti István

A másik amerikai darab, melyet Székesfehérvárott láthattunk, Tennessee Williams *A vágy villamosa* című színműve volt. (Czímer József fordítása.) Ez a mű is hálás szerepdarab. A társadalom-rajz drámai feldúsításának eszköze itt is a hős lelki devianciája. Blanche Du Bois-t akár értékesen légies hölgynek, akár szekánt és erkölcstelen perszonának is tekintjük, mindenképpen érvé-nyes rá a pszichológiai közhely: a valóság tényei elől menekül a betegségbe vagy a hazudozásba, pontosabban elzárkózik a tények elől, menedéket keres a biztosnak vélt álomvilágban. Ez né-miképpen hasonlít azoknak a nőknek a viselkedéséhez, akik például a közép-korban az állandó megrázkódtatások - csaták, rablások, járványok - elől a zárda falai között kerestek némi biztonságot. Az őrület persze, éppen úgy, mint a zárda, csak ideig-óráig menedék. A védő falak itt is, ott is leomolhatnak. A külvilág nem tűri azt, hogy semmibe vegyék. Illetve a modern korban kegyetlen logikával elégíti ki a menekülő rejtett vágyát. Ha el akar zárkózni a valóságtól - ám legyen -, az álomfalak váljanak igazi falakká: erre való az elmegyógyintézet. Az ítélet kíméletlen, tragikus, de mint már említettük, a maga módján logikus.

A székesfehérvári előadást Bujtor István rendezte. Jó ritmusban, érdekesen - bár nem használja ki azokat a lehetőségeket, melyeket a darab a jó szerepeken kívül is kínál. Ma már valóban bonyolultabb Blanche-ot is el lehetne képzelni. Torday Teri csak a finomságot játssza el, ettől a figura nagyon hajlik afelé, amit széplelkűségnek nevezünk. És ez-által kissé borul a dramaturgiai építmény is. A másik fél, a durva és rideg valóság, amit elsősorban Stanley figurája képvisel, kissé képletszerűvé válik. Dózsa László, bár erőteljes, fér-fias Stanleyt formál meg - érzésünk szerint többre is képes lenne. Például annak kifejezésére, hogy ennek az embernek is lehet valamiben igaza. Blanche például lépten-nyomon megalázza őt, amit tűrnie kellene a rendezés és szerep-felfogás szerint, hisz Blanche a szépség, maga a szépség mítosza. Így kettejük küzdelme nem elég meggyőző, nem izzítja fel kellőképpen az előadást. Pedig ez lenne a darab alapütközése, a többi szereplő itt majdhogynem csak hangulati aláfestés. Habár annak igen fontos. Mert mindegyik szereplő vagy Blanche-hoz tartozik, vagy Stanleyhez. Tehát ha az ő figurájuk rendezőileg nem eléggé átgondolt, akkor a többiek meg-lehetősen tanácstalanul bolyonganak a két pólus között. Ez történik ebben az előadásban is. Ehhez képest becsülete-sen megoldott alakításokat látunk első-sorban Szilágyi Istvántól, Soós Edittől és Hunyadkürti Istvántól.

John Steinbeck: Egerek és emberek (székesfehérvári Vörösmarty Színház)

Fordította: Kőműves Imre. *Dramaturg:* dr. Sződy Szilárd. *Díszlet:* Kovács Attila. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Rendező:* Simó Sándor.

Szereplők: Bujtor István, Koltai Róbert, Horváth László, Szilágyi István, Kézdy György, Halmágyi Sándor, Sáfár Anikó, Geltz Péter, Hunyadkürti István, Bencze Ferenc.

Tennessee Williams: A vágy villamosa
Fordította: Czímer József. *Dramaturg:* dr. Sződy Szilárd. *Díszlet:* Neogrády Antal. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendező:* Bujtor István.

Szereplők: Torday Teri, Marton Kati, Dózsa László, Szilágyi István, Soós Edit, Horváth László, Hunyadkürti István, Mezei Annamária, Bujtor István, F. Horváth Gyula, Nagy Judit, Sajgál Erika, Szabó Lajos.

SZÁNTÓ JUDIT

Volt egyszer egy Pantagleize...

Michel de Ghelderode maradandósága: állandó harc az író jelentős tehetsége és a maradandóságnak ellene ható meg-annyi emberi-művészi vonása között. Ez a változó mérlegű küzdelem magyarázza, hogy noha Ghelderode az elmúlt évtizedekben folyamatosan jelen van a *világ* színpadain, ugyanakkor jelenléte egyetlen *országban,* még kevésbé egyet-len *színházban* sem folyamatos; folyamatossága alkalmi bemutatók jószerivel esetleges sorából áll. Magyarországon csak az elmúlt öt évben fedezték fel, s az a tény, hogy az eddigi bemutatók közül egyik sem vált igazi színházi eseménnyé, legalább annyira összefügg Ghelderode írói alkatának problematikus vonásaival, mint színházkultúránk alapvető beállítottságával: rendezőink közül kevés van ráhangolva arra a szerte-len, túlhabzó vadságra, amelyet egy Ghelderode-darab színrevitele igényel, s akikben ez a hajlam megvan, azok egy-előre nem Ghelderode kapcsán kívánják kiélni.

Ghelderode-ban, az emberben kibogozhatatlanul összegubancolódva halmozódott fel seregnyi olyan gátlás, görcsösség, elfojtás és gyűlölködés, amelyből a XX. századi cselekvés legellenszenvesebb figuráit gyúrták; csakhogy a szerencsétlen életű belga mindehhez még passzív és cselekvésképtelen is volt, ezért kényszerült beérni egy kül-városi tanácsnál tengődő aktakukac létével, ami viszont még jobban felerő-sítette kétségbeesését. Amellett ízig-vérig apolitikus alkat volt; alacsony származását és mostoha sorsát kompenzáló gőgös arisztokratizmusában a politikát a tömeg vulgáris önkiélési formájának tartotta. Világnézete nagyjából egy arisztokratikus és szélsőségesen individualista anarchizmusban merült ki; ugyanakkor, paradox módon, mint kollaboráns, erkölcsi értelemben valóban tökéletesen ártatlan volt, még annak ellenére is, hogy a beérkezettek iránti gyűlöletében az antiamerikanizmusra épp-úgy hajlott, mint az antiszemitizmusra. Tragikus - és az egykorú belga kultúra önállótlanságát élesen megvilágító -

mellőzöttségéhen egyszerűen isteni ajándéknak tekintette azt a lehetőséget, melyet a náci megszállás idején munkarársakban szűkölködő brüsszeli rádió kínált neki; heti csevegései folklórról és kultúráról, amelyekért később politikailag persze jogosan lakolnia kellett, önmagukban merőben ártalmatlanok voltak, a vállalás világnézeti háttere pedig teljesen semleges: boldog volt, hogy végre valaki igényt tart megnyilatkozására. Alighanem ő volt azokban az években a nem fasiszta belgák között az egyetlen boldog ember - és ez már sűríti írói személyiségének teljes szkizofréniáját.

Reprezentatív alkotásainak egész sora bizonyos értelemben könnyebb rendezői, színházi feladatot jelent, mint épp *a Pantagleize.* E tébolyult és monumentális látomásoknak vajmi kevés, legföljebb csak nagyon áttételes közük van valósághoz, politikához, társadalomhoz - a megfelelő érzékenységű rendezők álmaik és rémálmaik ismerős tájain mozoghatnak bennük. *A Pantagleizezel* viszont Ghelderode, a rá jellemző teljes naivitással, darázsfészekbe nyúlt. A bemutató óriási vihart kavart, *szöge*-sen ellentétes irányokból. Ki a forradalom felmagasztalását olvasta ki a műből, ki a forradalom elítélését, s ennek megfelelően dicsérte vagy támadta az írót, aki csak kapkodta a fejét a számára alig érthető, sőt meglehetősen közömbös vádak és kategóriák kereszttüzében. A per mindmáig folyik; még 1965-ben, a bemutató után harmincöt évvel is azt írta egy igen jeles francia kritikus, Jacques Lemarchand, hogy Pantagleize azt akarja megértetni velünk: „ ..az elkötelezettség elutasítása, a tartózkodás tarthatatlan, mert embertelen állás-pont". holott ez a vita eldönthetetlen, mivel a kérdés, amely körül zajlik, nem létező. Ghelderode kétségkívül merített bizonyos ötleteket az I. világháború utáni forradalmakból; született „mitomán" létére nem véletlenül bódította híveit a mesével, hogy alakulatával (amely a valóságban el sem hagyta az antwerpeni kikötőt) kénytelen volt részt venni egy németországi spartakista felkelés leverésében, és ott saját szemével látta hősének modelljét, amint ernyőjét feje fölé tartva, könyvébe merülve zavartalanul bandukolt át a főtéren, golyózápor közepette. Ha látni nem is látta a harcok színhelyeit, hallani persze hallott róluk, de mindez őt csak kulisszaként érdekel-te. Számára egyes-egyedül Pantagleize, ez az erősen önéletrajzi ihletésű figura volt a fontos: a „költő", az „ártatlan", akit a társadalom törvényszerűen eltipor.

195-,-ben Ghelderode, egy újabb előadás kapcsán, szárnyaló képet rajzol hűséről: „Pantagleize emberi abban a korban, mikor minden elembertelenedik; ő az utolsó költő, aki hisz a mennyei hangokban, a revelációban, az ember isteni eredetében; ő az az ember, aki megőrizte szívében gyermekkora kincsét, és naivul halad keresztül a katasztrófákon; tisztasága Parsifallal rokonítja, bátorsága és szent őrültre pedig Don Quijotéval."

1957-ben már vagy két évtizede volt annak, hogy Ghelderode-ban emberi-írói sorsa végső tragikus csapásaként, és bizonyára nem függetlenül művészete alapvető vonásaitól látványosan el-apadt az írói véna. Író korában sokkalta tehetségesebb volt, mint a fenti nyilatkozat sejtetné: a dráma Pantagleize-ének ábrázolása igazából nem egyezik ezzel a himnikus portréval, sőt a Ghelderode-tó] amúgy elég távol álló humor és irónia hatja át (a humor később elpárolgott, az iróniát pedig valamilyen csikorgó, szilaj keserűség szorította ki). Pantagleize nem éppen bátor, az önzés sem idegen tőle, s nem annyira a mennyei hangokban és az ember isteni eredeté-ben hisz, mint mindenekelőtt saját jogában ahhoz, hogy a társadalomtól el-vonulva saját kedvére éljen. Am e késői eszményítés csak eltúlozza-felcicomázza azt, ami lényegében igaz: Ghelderode abszolút azonosulását hűsével; azt az azonosulást, amelyet a dráma megírása idején, még szerencsésen árnyalt számos körülmény : az író fiatal volt, életében először és utoljára szerves kapcsolatban állt egy színházzal, méghozzá a kiváló és elkötelezett Flamand Népszínházzal, amelynek számára a *Pantagleize* mellett több drámát is írt, továbbá igen erőteljes hatást gyakorolt rá Chaplin művészete. Szándékairól sokkal többet árul el egy egykorú nyilatkozat, a dráma kiadatlan előszava:

„A szereplők lényegileg karikaturisztikusak.

Mivel a darab műfaji megjelölése »vaudeville«, a tíz jelenetben mindvégig jelenlevő tragikumot soha nem szabad túlhangsúlyozni; csak így lesz a »vaudeville« valóban »elszomorító«. A közönségnek szüntelenül nevetnie kell, legföljebb, a megrendítő pillanatokban, savanyúan... Charlie Chaplin bámulatosan tudta adagolni ezeket az érzelmi elemeket. Ezért a rendező soha ne szakadjon e1 *az ő* géniuszának szellemétől."

Ghelderode egyetlen kommentárjában sem esik szó forradalom és ellenforradalom kategóriáiról. Kritikáitól fő-be kólintva csak annyit mond: ő csak azt akarta megmutatni, hogy „az embereket a körülmények irányítják és nem megfordítva". Pantagleize-nek a status quóval nincs komoly baja. Igaz, hogy elég nyomorúságos módon él, de úgyszólván saját akaratából; nem igényel többet, mint amennyi puszta létfenntartásához szükséges, neki elég, ha hagyják élni és filozofálgatni. Aztán eljő a végzet napja: huszonnégy órán belül magával

Ghelderode: **Pantagleize (kaposvári Csiky Gergely** Színház) **Bezerédy Zoltán (Bambula)** és Koltai Róbert (Pantagleize)

ragadja a forradalom forgószele, majd eltiporja az ellenforradalom - vagyis a status quo igazi természete, amelyet menten feltár, ha támadni merészelik. Bizony Pantagleize-nek kár volt belekeverednie a lényétől idegen cselekvésbe, feladni szuverenitását; Pantagleize csak akkor élhet - mint ahogy ez negyven éven át sikerült is neki -, ha észre-vétlen marad, mert a világ - a forradalomé csakúgy, mint az ellenforradalomé - nem tűri meg az ártatlanokat. Ez Ghelderode életfilozófiája, önbecsülését biztosító önigazolása, és egyben a dráma mondanivalója, amely se nem forradalmi, se nem ellenforradalmi, hanem csakis Pantagleize-párti. Így van ez még akkor is, ha ezt a „pártállást" századunk közönsége és kritikusai, nagyon érthető okokból, nehezen tudják elfogadni. A rengeteg ilyen-olyan politikai ízű utalásra ebben a században ki-ki felkapja a fejét, és megpróbálja a maga szája íze szerint olvasni a politikus olvasatnak makacsul ellenálló darabot.

Így aztán az a közkeletű megállapítás, miszerint annyi Pantagleize van, *ahány* rendező, alighanem igaz - csak épp majdnem ugyanennyi a hamis Pantagleize. Ghelderode a forradalmárt közkeletű, bár általa természetesen művészien stilizált klisékben látta: lényegében hatalméhes, önérdekű, rövidlátó figurák-nak. Megjelenik a ködevő, hiú avantgarde költő (Lekidam), az úrhatnám és szolgalelkű néger (Bimbala), a megkeseredett nyomorék (Bergol), a gyűlöletbe belekeseredett szuperértelmiségi (Innocenti) és a zsidó szüfrazsett (Rachel) mint a forradalom vezérkara; de mert meg nem érdemelt, tragikus haláluk Ghelderode szerint is megemeli őket, ebből visszafelé indulva mindezek a jellemvonások könynyűszerrel tompíthatók „bal felé", mint ahogy, másfelől, kihegyezhetők „jobb felé" is. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a forradalmároknak kijutó gúnyhoz képest Ghelderode megsemmisítő undorral ábrázolja az uralkodó osztályt, MacBumm tábornok és a bíróság tagjainak személyében - újabb lehetőség egy „bal felé" való kiélezésre. De bármely irányba húzza is el egy előadás az erőviszonyokat, mindig ki fog ütközni, hogy Ghelderode-ot, éppen mert társadalomrajza alap-vetően „nem tiszta", pontatlan és bizonytalan, nem szabad túlkonkretizálni. Ettől csak felborul a törékeny egyen-súly, és kiszikkad a dráma lelke: az, hogy Pantagleize-nek mindkét tábortól egy-formán csak félnivalója van; az ellen-forradalom kivégezteti, de ha a forradalom győzne, az is hamar rájönne, hogy Pantagleize-zel nem tud mit kezdeni.

A darab, ha modellnek vagy parabolának fogjuk fel, nem egy elvetélt forradalom vagy épp *az* elvetélt forradalom modellje, hanem a naivan tiszta ember századunkban szükségszerűségként felfogott pusztulásáé. A kaposvári magyarországi bemutató rendezője, Gazdag Gyula jó érzékkel nem is tévedt bele a minden irányban leskelődő csapdákba, hanem megmaradt Pantagleize tragédiájánál, amelynek ma is van számunkra mondanivalója. A rendező mind a forradalmárok, mind az ellenforradalmárok ábrázolásában megmaradt Ghelderode utasításainál, annál az elrajzolt, karikaturisztikus, groteszk hangvételnél, amely e figurákat jellemzi. E miatt a semlegesítő, általános fogalmazásmód miatt az-tán a néző se itt, se ott nem keres - és nemis találhat-utalásokat és párhuzamokat; a hangsúly Pantagleieze-en marad, már-már népmesei egyszerűséggel: volt egyszer egy kisember, akire ebben a mi XX. századunkban nagyon rájár a rúd.. .

Bár ezzel a látásmóddal egyet lehet érteni, két probléma mégis adódik belőle. *Az* első egyéni megoldása egy igen fontos mozzanatot tekintve kiemeli *az* előadást *az* átlagból, a második azonban egész jelentőségét megkérdőjelezi. Gazdag ugyanis, úgy tetszik, ellentétben az íróval, nem hajlandó Pantagleize-ben költőt, filozófust, vagyis *az* értelmiségit látni, amihez tulajdonképpen joga van, mert Pantagleize poetizálgatásai és filozofálgatásai - az autodidakta és elég rendszertelen műveltségű Ghelderode szellemi apparátusának megfelelően - eléggé széllelbélelt fecsegések, félig emésztett eszmék közötti botladozások, de főképp mert indokolt beidegzettségeink alapján századunk tipikus értelmiségijét nem a minden elkötelezettségtől óvakodó individualista „ártatlanokban" látjuk; a XX. században a gondolkodás általában szükségképp torkollik bizonyos elkötelezettségbe. Így aztán Gazdag a Pantagleize-modell két állandó kellékéből a könyvet mellőzi, és csak az esernyőt tartja meg; az ő Pantagleize-e sokkal inkább az örök és egyben nagyon is XX. századi kisember inkarnációjává válik, akinek filozofálgatása immár érthetően és elfogadhatóan nem több kedves, ártalmatlan fecsegésnél, és akiről tökéletesen hihető, hogy fel sem bírja fogni, mibe keveredett. Vég-eredményben Ghelderode koncepciója eleve ellentmondásos volt: a Charlot-figura, amelyre joggal hivatkozott, igazán nem a gondolkodó értelmiségié, és Gazdag ebből az ellentmondásból indokoltan emelte ki ezt a chaplini vonalat. Bármennyire volt is tudatos szándéka, az eredmény már a színészválasztás pillanatában eldőlt: ha Pantagleize-t nem - mondjuk - Jordán Tamás játssza, az 1957-ben Ghelderode által körülírt Don Quijote-i színezettel, hanem Koltai Róbert, aki inkább Sancho Pansára emlékeztet, akkor a poéta-bölcselőt óhatatlanul kiszorítja a kisember, akit Koltai - egy csapásra ledobva minden újabb keletű tömegkommunikációs manírt - megrendítő egyszerűséggel, emberséggel és naiv bájjal alakít; Pantagleize-e az előadás legnagyobb élménye

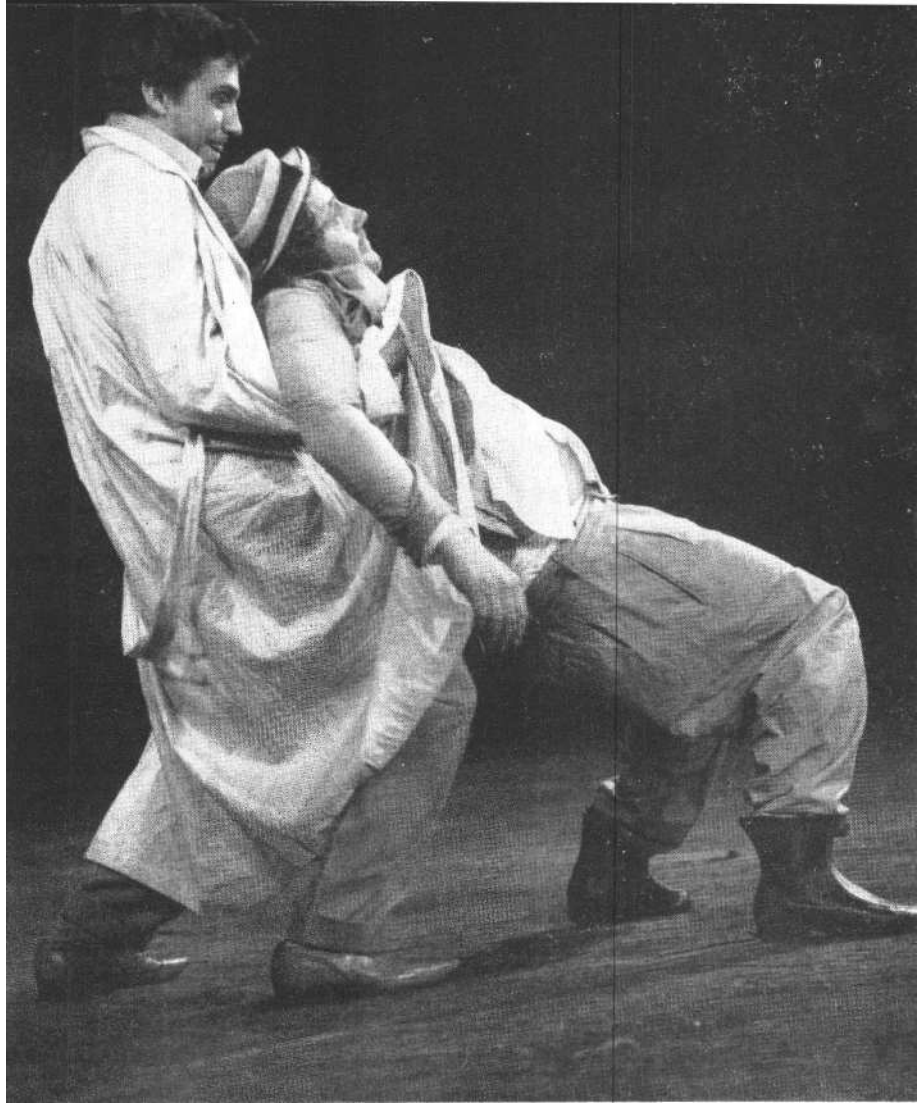
Koltai Róbert (Pantagleize) és Pogány Judit (Rachel Silberschatz)

s alighanem egyetlen igazán maradandó eleme.

Csakhogy Pantagleize körül mégiscsak egy egész drámai mechanizmus épül fel és lélegzik és ez most csak furcsa, de nem élményszerű. Ez ellentmondás-nak tetszik, hiszen az imént éppenséggel méltattam Gazdag döntését, amely ellenállt minden túlzásra vagy abszolutizálásra csábító kísértésnek. Csakhogy e döntés esetében megnyílik egy újabb csapda, amely a történetet - jóllehet a maga valós arányaiban - reálisnak, „egy az egyben" befogadhatónak tünteti fel, s ezt a csapdát a rendező már nem tudta elkerülni; Pantagleize naivitását visszhangzó „naiv" előadást rendezett, amelynek hangneme a groteszk színek ellenére végeredményben realistára hangszerelt, s mivel ez a látszólagos realitás a néző élményvilágával semmiképp sem cseng egybe, a közönség általános idegenkedése megmagyarázható. Csak a napfogyatkozás-jelenet színpadi megoldásába szüremlik be valami szürreális vonás, amúgy az abszurd dialógusok már-már egy társalgási vígjáték hangnemében zajlanak. Ez a hangütés Ghelderode-tól végképp idegen, így, ráadásul, az előadás igazából nem is ghelderode-i, és nem ad kulcsot további Ghelderode-művek honosításához.

Anélkül, hogy receptet kívánnék adni, hadd idézzem fel a sokak által eddig legjobbnak - s általam, aki több *Pantagleize-t* nem láttam, legalábbis kitűnőnek - tartott Pantagleize-előadást, *a* brüsszeli Nemzeti Színházét, amelyet 1969-ben az angol Frank Dunlop rendezett. Dunlop a cselekményt - a dráma egyik mondatából kiindulva: „Olyan (ti. ez a forradalom), mintha egy amerikai filmstúdióban készült volna az egész" egy filmstúdióba helyezte, ahol most forgatják a *Pantagleize* című filmet. Pofon egyszerű ötlet, amely számos legyet üt egy csapásra. Dunlop így megoldotta a díszletváltások problémáját, formailag is felerősíthette a chaplini vonalat, és főképp eleve stilizálni tudta a játékot, ami ezúttal korántsem csak formai kérdés: eleve nyilvánvalóvá vált, hogy itt nem objektív valóságról van szó, hanem egyszeri, szubjektív művészeti alkotásról, egy adott író egyfajta, speciális világlátásáról.

Ha ez nem is egyedül üdvözítő megoldás, mégis irányt mutat. Ghelderode-dal nem kell azonosulni, de Ghelderode-ot játszva Ghelderode-ot kell játsza-ni, vagyis érzékeltetni azt a szemlélés-



Spindler Béla (Pozán) és Koltai Róbert (Pantagleize) (Fábián József felvételei)

módbeli torzulást és torzítást, amely az írót jellemezte, épp ezzel a hűséggel teremtve meg a szükséges distanciálódás művészi előfeltételeit. Hangsúlyt kell kapnia annak, hogy e különös író különös világa csakis az övé egyszeri vízió, emberiből, emberen kívüliből s emberen túliból összegyúrva. Ghelderode-dal jó darabon együtt kell menni ahhoz, hogy aztán végső soron el lehessen szakadni tőle; e kettősség nélkül alighanem nincs jó modern Ghelderode-előadás. Gazdag Gyula előadása ezzel szemben túl szelídre, pasztellesen realisztikusra formálódott; hiányzik belőle az a bizonyos szertelen vadság és álomszerűség, amely nélkül még az írónak ez a viszonylag valóban szolidabb, kiegyensúlyozottabb műve sem képzelhető el. Nem biztos, hogy a közönség egy ilyen igazibb Ghelderode-előadással jobban együtt tudna menni, de akkor legalább Ghelderode-ot nem fogadná el, nem pedig egy középszerű előadás ellen voksolna.

Nem segíti persze a hatást a színészi munka feltűnő egyenetlensége sem, ámbár véleményem szerint ennek nincs meghatározó szerepe; a kaposvári epizodistagarnitúra - több előadás bizonyitja - képes lenne rá, hogy egy izgalmasabb rendezésbe legalábbis diszkréten belesimuljon, míg így, a realistára vett, de épp a realista figuraépítéshez igen kevés alapot nyújtó szerepekkel egymaguk nem sokat tudnak kezdeni. Egy szakavatott realista epizódszínész például önerejéből is felcicomázná Mac-Bumm tábornok igazából szélsőségesen groteszk, kegyetlen epizódfiguráját; Hunyadkürti György csak vergődik benne, mintha még az így felfogott szerephez illő pocak is hiányozna neki. Ugyancsak betű szerint értelmeződött Lekidam, a költő szerepe, nem csoda, hogy Serf Egyed csali. külsőségeket reprodukál, sután. *Gőz* István se tudja egymaga kitalálni Innocenti figuráját; kezdetben jelentéktelen pincért játszik, a végén hasonlóan súlytalan professzort, ahelyett, hogy a kettőt egységes figuralátomássá ötvözné. Az kétségtelen, hogy Bimbala figurája Ghelderode-hoz méltatlanul sematikus (úgy látszik, egy néger valamikor nem pucolta elég fényesre a cipőjét, s Ghelderode haragtartó ember volt); külön gondot kellett volna fordítani arra, hogy ne váljék a Bezerédy-sorozat egy újabb darabjává. Bezerédy Zoltán kivételes, robbanó tehetségével. a szín-

háznak talán egyebekben is jobban kellene gazdálkodnia; már-már Laertesébe is beleszüremlett az a komikusi mimika-és mozgáskészlet, amellyel a rendezők, úgy látszik, a biztos hatás fejében magára hagyják. A forradalmár vezérkar hímnemű tagjai közül csak Gyuricza István sötét, komor, farkasmosolyú Bergolja sűrített belső lényeget színpadi magatartássá.

Koltai Róbert mellett Pogány Juditot (Rachel Silberschatz) és Spindler Bélát (Pozán) azért kell kiemelni, mert miközben a hiteles, telivér „realista" figurát játszi könnyedséggel hozták, a maguk eszközeivel kísérletet tettek a stilizálásra, az irreális felé való hosszszabbításra is. Pogány hiszteroid gesztusaival, egzaltált tipegésével, Spindler olajos mosolya és ravasz, fürkész szemjárása kontrasztjával, életveszélyes kedélyességével illesztette oda a szerep realista rajzához a zárójelet: a zsidó forradalmárnő, illetve a detektív, ahogy Ghelderode képzeletében él.

Mindez fokozottan érvényes Koltai Róbertre, akinek alakítása persze ugyancsak átültethető lenne számos, nem Ghelderode tollából származó drámába is; például nem egy elemében megegyezik azzal a kisemberportréval, amelyet egy igazán más anyagból szőtt író, Ödön von Horváth *Kasimir és Karolin*jában nyújtott. Az ő alakítását az esendőség és esettség valóban chaplini ihletésű stilizálása, az életidegenség irreális arányú sűrítése közelíti Ghelderode világához.

A kaposvári színház igényességét, abszolút „felnőttségét" bizonyítja, hogy Ghelderode e leghíresebb és legproblematikusabbnak kikiáltott drámáját éppen ők vállalták fel; annál nagyobb kár, hogy az eredmény egy tisztességes, problémamentes - Ghelderode-hoz nem éppen illő jelzők ezek -, de izgalmas-nak aligha mondható előadás lett.

Michel de Ghelderode: Pantagleize (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Betlen János. *A fordítást átdolgozta:* Gazdag Gyula. *Díszlet, jelmez:* Donáth Péter. *Szcenika: É. Kiss* Piroska. *Zene:* Mártha István. *Rendező:* Gazdag Gyula m. v.

Szereplők: Koltai Róbert, Pogány Judit, Spindler Béla, Bezerédy Zoltán, Győz István, Gyuricza István, Serf Egyed, Tóth Eleonóra, Hunyadkürti György, Cserna Csaba, Kósa Béla, Guttin András, ifj. Somló Ferenc, Mohácsi János, Tóth Géza, Dunai Károly, Kisvárday Gyula, Tóth Béla, *Lugosi* György, Krum Ádám.

NOVÁK MÁRIA

Jelentés az árnyékvilágról

Jevgenyij Svarc
Az árnyék című mesejátéka Békéscsabán

Tizenévesek zsibongó hada veszi birtokba a békéscsabai színházat a földszinttől egészen a kakasülőig. Kísérő tanár elvétve tűnik föl, a jegyszedők is, dolguk végeztével, kimenekülnek a zsivajból. A délutáni előadásra odacsöppent kritikus enyhe aggódással tekint az elkövetkezendő másfél-két óra elé: hogyan fogja majd - a véleménynyilvánításban elementáris gyereksereg közepette - kel-lő figyelemmel kísérni a műsorfüzet szerint felnőtteknek szóló mesejátékot? A nézőtér elsötétül, halk zene szólal meg, lassan felgördül a függöny - a zaj nem csitul. Ám ekkor három feketeköpenyes-álarcos, titokzatos alak jelenik meg a zenekari árokban, s a lépcsőkön fel-suhanva belevesznek a színpad homályába. A gyerektömeg elnémul, s egyre feszültebb figyelemmel követi az elő-adást. Jevgenyij Svarc „árnyékai" meg-hódították az ifjú nézőket.

A békéscsabai színház vezetői évek óta koncepciózusan és kitartóan törekednek arra, hogy általános és közép-iskolásoknak szóló előadásokkal és egyéb műsorokkal új közönséget neveljenek föl maguknak. Ugyanakkor műsorpolitikájuk egészéből az a szándék is kiviláglik, hogy egyfajta korszerű népszín-házi feladatot töltsenek be, ezáltal fel-nőtt közönségüket is fokozatosan részesévé tegyék egy magasabb rendű színházi kultúrának. Ebben a folyamatban kivé-teles lehetőségnek mutatkozik Svarc újrafelfedezése, akinek darabjai egyszer-re tudnak szólni minden korosztályhoz.

Jevgenyij Svarc műveinek életútja furcsa fordulatokban bővelkedik. Legjobb mesejátékainak - *A király meztelen, Az árnyék* és *A sárkány* - megírása és bemutatása között húsz év telt el, pedig ismert író és színházi ember volt, a leningrádi Komédia Színháznak és az Ifjú Nézők Színházának írta darabjait, a legszorosabb barátság fűzte a Komédia Színház művészeti vezetőjéhez, Nyikolaj Akimovhoz. Ezektől a mesejátékoktól azonban idegenkedtek a realizmust leszűkítve értelmező kultúrpolitikusok, s többnyire azt javasolták, hogy dolgozza át őket. Svarc értetlenül fogadta az ítéleteket: „eszembe se jutott, hogy mesét mondok, mélyen meg voltam győződve, hogy realista művet írok". (Megjegyzendő, hogy Svarc ugyanakkor írta realista mesejátékait, amikor Bulgakov *A Mester és Margaritája* megszületett, mely éppúgy negyedszázadot várt a publikálásra!) A darabok megírásának időpontjai (1939-40-44) pedig egyértelműen jelzik az író közvetlen indítékait: a fasizmus hatalomra jutása, eluralkodása miatti döbbenetét és a totális háború rémének elutasítását. Ezért aztán egyik oldalról műveit történelmi tandrámák-nak, tanmeséknek vagy paraboladrámák-nak tekinthették, másik oldalról a személyi kultusz drámai ábrázolatát láthatták bele, vagy - mint fentebb jeleztem - a köznapi valóságot kérték számon tőle.

A hatvanas évek szovjet bemutatói után aztán felfedezték Európa színházai is: Benno Besson rendezésében A *sárkány* világhírű lett; Georges Soria pedig *Az árnyék* párizsi bemutatója alkalmából a Les Lettres Françaises hasábjain köszöntötte az írót: „Jevgenyij Svarc egyike korunk legnagyobb alkotóinak, akiket nem fenyeget az idő múlása el-avulással." Nálunk emlékezetes marad a Vígszínház 1963-as előadása, főszerep-ben Latinovits Zoltánnal.

Svarc darabjainak színházi megszületését mindenütt a felfedezés ovációja és a drámaíró „titkainak" fürkészése kísér-te. Mesejátékai rokoníthatók akár az abszurd drámával, akár a társadalmi szatírával; gyökerei távolabb a romantikába nyúlnak, közelebb pedig az expreszszionizmusba. Műveiben ugyanis rend-hagyó módon fonódik össze a fantasztikum és a valóság, az abszurditás és realitás; az egész emberiséget fenyegető pusztítástól való félelem a humánum legyőzhetetlen erejébe vetett hittel. Ezért lehet darabjait a legkülönbözőbb értelmezésekkel színpadra állítani, s az elő-adásokat csak konkrét és adott időben megítélni.

Az árnyék című mesejáték témája *az* európai irodalom nagy vándortémái közé tartozik, s filozófiai kérdésfeltevésében a fausti problémával is egybecseng. Irodalmi összehasonlító elemzésben lehetne kimutatni, hogy az árnyékát (Ielkét) eladó egyén milyen tragikus konfrontációba kerül a közösséggel : Goethe Faustjától kezdve Andersen meséjén át Chamisso Peter Schlemiljéig; súlyosbítva ma már azzal, amiről századunk irodalma tudósít: az ember elsősorban önmagával kerül szembe, s a küzdelem végeredményeként

vagy nem vállalja, vagy elveszti önmagát. Svarc darabjának hőse Christian Teodor, a tudós, egy olyan országba vetődik, ahol a mese mindennapos valóság. A fogadós leánya, Annunciata fecsegi el neki, hogy az Emberevő, foglalkozására nézve zálogházi becsüs; Csipkerózsika a dohánybolttól nem messze lakik; Hüvelyk Matyi pedig egy nagydarab asszonyságot vett feleségül. Tudósunk azonban úgy vélekedik, hogy ez az ország éppen olyan, mint a többi: „Gazdagság és szegénység, előkelőség és rabság, halál és szerencsétlenség, ész és ostobaság, szentség és bűnözés, lelkiismeret és lelkiismeretlenség - oly szorosan összefonódva, hogy az már ijesztő." A mese csodáinak és az élet ellentmondásainak ilyetén természetes párhuzama indítja el a történetet, s fogadtatja el - racionálisan is - a nézővel valamiféle groteszk realitásként az eseményeket. Ennek dramaturgiai előkészítése az első jelenet, amikor a tudós szemüveg nélkül, vaksin és félálomban megpillantja az álarcos figurákban a meseállam „valóságos" szereplőit: a királykisasszonyt, vőlegényét és titkos tanácsosát.

Christian Teodornak a mese törvényei szerint bele kell szeretnie a hercegkisasszonyba, akinek királyi atyja végrendeletében azt hagyta meg, hogy keres-nie kell egy rendes, becsületes, okos férjet, aki majd jól tud uralkodni. A tudós, vesztére, saját árnyékát küldi szerelmi vallomásával a hercegkisasszony után. *Az* azonban ügyesebbnek és életrevalóbbnak bizonyul naiv és jó szándékú gazdájánál. Önálló életre kel, maga hódítja meg a hercegkisasszonyt, fölébe kerekedik az egész korrupt, közönyös vagy éppen gyáva udvarnak, s elfoglalva a trónt, esküvőre készül szerelmével. Már csak gazdája áll útjában, ezért lefejezteti. De ekkor ő is megsemmisül. *Az* udvar előtt kiderül az igazság, az árnyék kénytelen visszasimulni gazdája lábához. A tudós pedig kézen fogja hűséges Annunciatáját, s eltávozik ebből az országból.

A sovány sztorival aligha lehet érzékeltetni azt a pontosan megkonstruált, hierarchikus univerzumot, amelyet az író életre kelt. Az utcai árustól a főminiszterig, a koldustól a milliomosig mindenki hallatja szavát, véleményét, részt vesz az eseményekben. Ezt a konkrét világot Svarc a szatíra erősen torzító lencséjén keresztül vetíti elénk, az elferdült kép viszont természetes közege a mese hőseinek. -\ nagyra törő

Jevgenyij Svarc: Az árnyék (Békés megyei Jókai **Színház)** Harkányi János (A tudós), Felkai Eszter (Julia Giuli) és **Egerszegi** Judit (Annunciata) (Somfai István felv.)

újságíró Caesar Borgia nevét viseli, az udvar kedvence, Julia Giuli táncdalénekesnő oly rövidlátó, hogy mindenbe beleütközik, a pénzügyminiszter élőhalott bábu, akit két lakája állít mindig a helyzetnek megfelelően csodálkozó, felháborodott vagy szerelmes pozitúrába; az udvaroncok a királyi fogadáson elképesztő ostobaságokkal mímelik a fennkölt társalgást. Ezzel szemben az öreg kovács képes meghalni ahelyett, hogy az új királyt éltetné, a szabó felesége pedig vajúdik, holott a koronázás gyönyörűségeitől kellene sikoltoznia. A szatíra torzképében a valóságos emberi és társadalmi viszonyok jelen-nek meg, s nem elnagyolt sémákban, hanem humorában is karakteres formában és alakban.

Az a bravúros dramaturgia és szövegépítkezés, mellyel Svarc lebegő egyensúlyban tartja a mesét és a szatírát, nem kevésbé bravúros rendezői és szecenikai megoldást és kivételes stílusérzéket kíván. A drámaíró pontos utasításokat ad a részletekre vonatkozóan, de egészében véve a színpadra állítók képzelőerejére hagyatkozik.

Békéscsabán Németh Zoltán díszletei felvonásonként eltérő stílusúak voltak. Az eklekticizmust megengedné a darab világa, annál kevésbé a nehézkességet, az átlátszóan egyszerű színpadi trükköket és a visszafogott szolídságot. Az első felvonás egyébként otthonos és célszerű - szobabelsője megszokott díszletmozgatással tárult ki a szomszéd szobára; vagyis a csoda pillanatnyi meghökkenést sem tudott kiváltani. A második felvonás modern kerti bútora, napernyői, rajtuk az ismert reklámszövegekkel, inkább banálisnak hatottak, semmint a maiság kifejezőjének. A magasban lebegő túlméretezett puttók sem tudták kellően szatirizálni és ellenpontozni a látványt. Az eddigi eléggé naturális színpadi képek után a harmadik felvonás elegáns, jelzéses díszletei könnyedén változtatták át az adott teret utcából trónteremmé - végül egy showműsor finálójává. A jelmezek hasonló szolid eklektika jegyében születtek; csupán Julia Giuli estélyi ruhái és a második felvonás fürdőző hölgyeinek fantasztikus öltözékei adtak vissza valamennyit a meseszatíra extremitásából. Az ifjú nézők harsány tetszésnyílvánítását váltotta ki az az ügyes fogás, amikor a tudós lefejezésének pillanatában legurult az árny[6]k feje is, s ezt labdaként dobálták az udvaroncok egymásnak.

Schmidt Zoltán rendező nem vállalta a darab nagyvonalúbb, merész és fantáziadús transzponálását, jóllehet ezzel elkerülte a legnagyobb buktatókat: az allegorikus leegyszerűsítést vagy a primitív aktualizálást. Rábízta magát a mese kacskaringós áradására, de annak gazdag asszociatív rendszeréből keveset villantott föl. A játék humánumának, optimizmusának felerősítésével ugyan az írói gondolat és szándék lényegét ragadta meg a rendező, ám a Jó és a Rossz küzdelmének mélységeit, a Rossz esetleges felülkerekedésének beláthatatlan következményeit kevéssé mutatta föl. Ilytormán az előadás szórakoztató mese gyanánt pergett le a nézők előtt; a Rossz képviselői panoptikumi báboknak tűntek, s inkább komikusak, mintsem félelmetesek voltak. Nyilván ezt kívánta hangsúlyozni egyes szereplőknek fehérre maszkírozott arcával és a záróképpel, amikor az udvar népe élén a legármányosabb figurákkal felkuporodott a trónszékre, az egész alkotmány a színpad elejére gurult, s e csoportos élőkép kacagva, integetve elbúcsúzott az ifjú pártól, akik végképp szakítva ezzel a panoptikummal, boldogan távoztak immár a nézőtéren keresztül - egy emberibb világba.

A színészek alakítását is a visszafogottság és bizonyos mértékű leegyszerűsítés jellemezte. Kivételként említhető Juha Giuli énekesnő szerepében Felkai Eszter, aki egész megjelenésével, olykor esendően tétova, máskor démonian nagyvilági gesztusaival sokszínű „mesésen" hiteles figurát teremtett. Lelkét eladta ugyan az ördögnek, mégis tisztább és jó szándékúbb maradt, mint társ-női. A tudós iránt váratlanul feltámadt furcsa és reménytelen szerelem keveredett benne a jóra és igazra való vággyal egy olyan helyzetben, amelyben önma-gát kellett feláldoznia.

Várday Zoltán az Árnyék szerepében a diabolikus vonásokkal, a Rossz félelmetes hatalmának érzékeltetésével, ugyan-akkor valamiféle titokzatos bűverővel, az árnyékok mindentudásával maradt adós. Az író olyan csodás tulajdonságokkal ruházta fel alakját, amilyenekkel csak a mindennapitól nagyon eltérő lények rendelkeznek. Az Árnyék valaha jobban ragaszkodott gazdájához, mint az őhozzá, kitartóan szolgálta minden mozdulatát, holott az sohasem törődött vele. Ezerszer jobban ismerte az életet, hiszen „felkúszott a legmagasabb házak tetejéig", és besurrant a pincékbe is - ismerte „a dolgok árnyékos oldalát". Belelátott mások álmaiba - így bódítja meg a hercegkisasszonyt -, mert „Az árnyak és az álmok közeli rokonok". Az Arnyék egyesíti magában azt a megmagyarázhatatlan és ellenállhatatlan sugárzást, amivel úgy vonzza magához a körülötte lévőket, ahogy a gyertyaláng az éjszakai bogarakat; s azt a hideglelős taszítást, amivel a pokol kénköves lehelete borzasztja a hivőket. A Rossz mindig hódítóbb és izgalmasabb ál-arcban jelenik meg, mint a jó. *Várday* Zoltán mindebből az Árnyék sima diplomáciáját, szolid ravaszságát adta viszsza, hatalmi pozíciója csúcsán pedig a szürke - bár könyörtelen - hivatalnokot.

Christian Teodor, a tudós Harkányi János - szeretetre méltó naivságával elnyerte a nézők együttérzését. Ösztönös emberi elutasítással csodálkozott rá az árnyékvilágra, kitartó szerelmében és üldözöttségében nem akart hérosszá válni, természetes megoldásként fogadta a halálos ítéletet, majd a megdicsőülést.

Medgyessy Pál az orvos szerepében a hatalom által megfélemlített, de meg nem tört, a beilleszkedés és az ellenállás között vívódó embert érzékeltette, aki megpróbál kívül maradni az eseményeken, de igazságérzete beavatkozásra készteti.

A főminiszter és a pénzügyminiszter szerepében Dariday Róbert és Géczi József a szatíra túlzást és szélsőségeket is megengedő eszközeivel túlságosan fukarul bántak: ártatlan, bogaras öregurakká szelídültek. Nemigen lehetett elhinni róluk, hogy egymás kiirtását, a hidegvérű maffiavezérek módjára, tisztán üzleti vállalkozásnak tekintenék. Összevillanó pengékként cikázó párbeszédük humoros fecsegéssé oldódott, a szöveg fenyegető vonatkozásai elsikkadtak. Jelenetüket a mögöttük álló lakájok Kárpáti Levente és Bicskey Zoltán - karakteres, olykor pantomim-szerű mozgása billentette át a szatíra síkjára.

Eldöntetlen maradt Kalapos László Pietro, a fogadós - és Timár Zoltán - Caesar Borgia újságíró - alakításában, hogy hepciáskodó törtetők kel vagy kisszerűségükben is nagyformátumú gengszterekkel állunk-e szemben. Az ő figurájuk sem nőtt föl a félelmetes árnyak közé, habár néhány nevetséges emberi tulajdonságot felvillantottak, mint a krakélerséget - az újságíró esetében - és a zord külső mögötti gyávaságot - a fogadós esetében.

A hercegkisasszony - Pálfy Margit - szép és szeszélyes volt, mint az operettek naivája, Annunciata, a fogadós leánya - Egerszegi Judit - pedig hűséges és kitartó, mint a középfajú színművek hősnője.

Aligha lehet figyelmen kívül hagyni a műfordító, Osztovits Ágnes kitűnő munkáját. Svarc ugyanis sajátságos nyelvművész: dialógusai a drámai szöveg paródiájaként működnek. A műfordító a mese csiszolt, különböző nyelvi rétegekből táplálkozó, képekben is gazdag stílusát ötvözte össze a szatíra fanyar humorával és a logikai ellenpontozások poénjaival.

A békéscsabai Jókai Színház utóbbi évadjainak sorában igényes és jelentős vállalkozásnak tekinthető a Svarc-bemutató. Az ifjúságnak és a problémamentes harmóniára vágyó felnőtt korosztály-nak valóban sikerült egy előadás idő-tartamára önfeledt feloldódást nyújtani. Jogos hiányérzetünk csupán akkor támad, ha a filozófiai általánosítás szintjén megfogalmazott mesejáték teljességét és árnyaltságát s éppen bonyolult strukturáltságából következő többféle réteghez szóló gondolatait kérjük számon.

NÁNAI ISTVÁN

Színházi műhelyek

Más művészeti ágaktól (festészet, zene, irodalom stb.) eltérően a színházművészetben a formanyelv, a kifejezési eszközök kimunkálását, formálását, változtatását csak közösségi munka eredményezheti. Am a mindenkori kialakult és szükségképpen merev színházi struktúra csak kis teret enged a kísérletező, az új kifejezési lehetőségeket kereső, a műfajok határait feszegető tevékenységnek. Ezt a feladatot általában a struktúrán belül vagy ahhoz kapcsolódva vagy annak ellenében működő, meg-szállottan egy cél érdekében munkálkodó alkotó csoportok, műhelyek vállalják magukra. Ilyen csoport például az Utcaszínház néven ismert társulat Hegedüs Tibor irányításával, és ilyen a Malgot István vezette kecskeméti Katona József Színház mozgásszínház tagozata, amely korábban a Népszínház egyik társulataként, még korábban Orfeo bábegyüttesként volt ismert. Mind-két együttes több mint tíz éve járja következetesen a maga kísérletező útját, de míg az Utcaszínház megmaradt ama-tőr státusúnak, a mozgásszínház, úgy tűnik, talán megtalálja a helyét a hivatásos színházi struktúrában.

Az elmúlt egy évtized az együttesek életében nemcsak és nem elsősorban a művészi kísérletezés időszaka volt, hanem mindenekelőtt az állandó újra-kezdésé, a létükért, a fennmaradásukért, a munkalehetőségek biztosításáért folytatott, soha nem szűnő harcok korszaka is. Az olyan csoportok, mint amilyenek például az Utcaszínház, nehezen sorol-hatók be a meglévő strukturális keretek közé, mivel tagjaik nem hivatásos mű-vészek, a társulatok nem tartoznak valamilyen művészeti intézmény kötelékébe, tehát ezek nem tekinthetők hivatásos együtteseknek, de amatőröknek sem, hiszen munkaintenzitásuk, elhivatottságuk, művészi ambícióik alapján professzionalistáknak számítanak az elsősorban a maguk kedvére és gyönyörűségére játszó amatőrök között. Sajátos köztes helyzetük, méltatlanul nehéz körülményeik is magyarázzák azt, hogy ezek és a hozzájuk hasonló együttesek

- hogy csak a Stúdió k-t vagy a jelenleg Grópius együttes néven működő volt Universitas együttest vagy a legjobb pantomimcsoportokat említsem miért nincsenek a szakmai köztudatban, s miért oly nehéz eredményeiket közkinccsé tenni. Holott ezeknek az együtteseknek a munkájára - még akkor is, ha egyikükmásikuk csupán részeredményeket tud felmutatni - a hivatásos és az amatőr színházi szakmának egyaránt nyitottan és érdeklődve kellene reagálnia, nem az átvétel, az új jelenségek azonnali alkalmazásának igényével, hanem az alkotó polémia minden résztvevő számára hasznos attitűdjével.

A színházi újdonságokra is állandóan figyelő és azokat lehetőség szerint bemutató műegyetemi Szkéné színház adott helyet először a fővárosban a mozgásszínház produkcióinak, illetve a Műszaki Egyetem egyik kollégiumában játszott az Utcaszínház. Így került időben és tér-ben egymás mellé, s a nézők számára közel egymás után megtekinthetővé és átélhetővé a két egymástól rendkívül sokban különböző, de alkotói alapállásukban mégis rokonságot mutató produkció.

Jelenet az Utcaszínház előadásából

Az Utcaszínház - jobb híján használom e megnevezést, hiszen az együttes az utóbbi években gyakran változtatta a nevét, de törzsközönsége mégis a legrégibb és a leghosszabb ideig használt nevükön ismeri és emlegeti őket sajátos művészi utat járt be egy évtized alatt. A közvetlen és nyílt utcai agitációt felváltották a még mindig szabadtérre készült, de a munkások életét, munka-helyi konfliktusait feldolgozó, árnyaltabban fogalmazó, nagyobb lélegzetű előadások, majd ez a tematika egyre inkább intimebb teret és kifejezési esz-közöket követelt magának, s a produkciók bekerültek a színháztermekbe. A kifejezőeszközök, a játékstílus fokozatos megváltozása során az együttes odáig jutott, hogy a kötött szöveg, a kötött játékformák létjogosultságát is megkérdőjelezte. Jelenleg a kollektív improvizáció módszerének alkalmazásával próbálkoznak legutóbbi két produkciójukban. Míg *Az oklahomai természeti színház* című variációs jelenet-sorban még ragaszkodtak a produkció alapjául szolgáló Kafka-regény részletéhez - az előadásról a SZÍNHÁZ 1983-II . számában olvasható elemzés , addig a legutóbbi, szinte címmel is alig ellátható eseménysorukban már csak nyomokban fedezhető fel irodalmi alapanyag.

Egy nagy, a közönség által határolt kör közepén rengeteg kacat, bútor, háztartási eszköz van felhalmozva, körülöttük emberek ténferegnek. Egy férfi utasítására néhányuk egyik helyről a másikra pakolja át a tárgyakat, majd újra és újra nekirugaszkodnak, hogy a dolgok átcsoportosításával valami rend alakuljon ki, mígnem a körön belül egy újabb kört nem alakítanak ki a bútorokból. A kis kör belsejét berendezik, és előttünk van egy ütött-kopott, egyetlen helyiségből álló lakás, amelyben a tűzhelytől a jégszekrényig, a rekamiétól az ebédlőasztalig, a kávéfőzőtől a televízióig minden megtalálható. Az eddig félrehúzódott szereplők közül három - egy férfi, egy asszony és egy lány - beköltözik a szoba-konyhába, a nő főzni kezd, krumplit hámoz, mosogat, takarít, a férfi alszik, olvas, borotválkozik, teszi mindennapos megszokott családfői tevékenységeit, a lány csaknem az egész előadás alatt angolt tanul, megállás nélkül hallatszik a nyelvleckék monoton hanganyaga. A kis körön kívüli körgyűrűben egy másfajta játék alakul ki. Egy idő után felismerhetővé válik, hogy egy kis mozgó platóra helyezett székben ülő sötét szemüveges ember és az eddigiekben is lázasan tevékenykedő, utasításokat adó férfi között valamilyen kapcsolat van: anélkül, hogy a feketeszemüveges ténylegesen beleszólna az események menetébe, valamiképpen befolyásolja vagy befolyásolni akarja a történést, az ő tetszését vagy nemtetszését lesi az organizátor; a kettejük viszonya ahhoz hasonlít, amilyennek egy rendező és asszisztense közötti kapcsolatot ismerni vélünk. Az asszisztens láthatóan valamilyen feladatra készíti fel a körgyűrűben létező, szerepet tanuló, lézengő, szeretkező, a munka alól kibúvó, lőgyakorlatot végző, egymást kergető személyeket. Miközben békésen és eseménytelenül, egyhangú unalomban és szótlanul zajlik a család teljesen naturalisztikus élete a kis körben, egyre

Koltai Judit (Rosszcsirkeff Mária) **és** Juhász **Anikó (Alex) a Leacock-előadásban**

zaklatottabb az irányított improvizáció-ra épülő játék a körgyűrűben. Amikor elkészül a vacsora, a családdal együtt az eddig a körgyűrűben mozgó szereplők is asztalhoz ülnek. A két társaság között egyre elviselhetetlenebbé válik a feszültség, s négy-öt órás előadás végén a felizgatott körgyűrűbeliek lelövik a család tagjait.

Az előadás természetesen értelmezhető, ám az eseménysorból leegyszerűsíthető mondandó, illetve alaphelyzet közhelyszerű, tehát nem itt kell keresni a produkció értékeit. A játéktéren nem történnek nagy események, a körgyűrűben és a kis körben zajló akciók találkozása, a rétegek egymásra vonatkoztathatósága, a közöttük kialakuló feszültség irányultsága esetleges, a néző nyugodtan kimehet a büfébe, beszélgethet, negyed- vagy fél órára kikapcsolódhat anélkül, hogy elveszítené a történések fonalát. A produkció érdekessége tehát nem az előadásszerűségben rejlik, hanem a résztvevők jelenlétének minőségében, intenzitásában, a részletek pontosságában, a tárgyak és az emberek természetes viszonyában. A szereplők játékbeli létezését számos körülmény szabja meg; például az, hogy az asszony aznap estére éppen mit főz, meghatározza munkálatainak sorát, ugyanakkor - akár az életben - cselekedeteit, viselkedését befolyásolja a környezete, a másik ember létezése, amely ugyanolyan monotóniában testesül meg, mint az övé, ám az improvizáció természetéből adódóan mégis kiszámíthatatlanul, s ezáltal a három szereplő közötti viszony mindvégig élő, igaz, minden hamis és mesterkélt eszköztől mentes. Olyan a viselkedésük, mintha egy dokumentumfilmben látnánk őket, de csak ebben a közegben érződik igazán a pillanat szülte gesztusok, reakciók igazsága, az improvizációban is jelenlevő sűrítés ereje. A külső körben folyó játék sajátosságát az adja, hogy ott a szereplők mozgását, cselekedeteit, magatartását egy külső erő szabja meg: az asszisztens határozza meg, mikor mit kell csinálniuk, azt azonban rájuk bízza, hogy utasításait hogyan hajtják végre. Ha viszont nincs megelégedve egy-egy megoldással, újabb instrukciót ad - akár a színházban vagy a filmnél -, és újra meg újra elvégezteti a feladatot. Két-féle improvizációs technika, kétféle szín-házi jelenlét ütközik tehát egymással, s ebből adódik a drámai értelemben is vett feszültség a rendkívül hosszú előadásban. A játéktérben zajló események esetlegessége, a játszók egy részének gyakorlatlansága, a nem kellően végiggondolt alaphelyzet, a rendkívül lassan alakuló cselekmény miatt hagyományos értelemben vett előadás nem születik, ám rendkívül fontos és erőteljes részértékek születnek. A produkció olyan színházi attitűdöt hordoz, amelynek értelmében az együttes száműzni próbál mindenfajta teatralitást a játékból, és igyekszik megszüntetni a hagyományos színházi beidegződéseket, ezáltal nyitott néző-játékos viszony kialakítására tesz kísérletet.

Malgot István együttese mint a kecskeméti színház mozgásszínház tagozata két előadással mutatkozott be. Az Egy *magányos nagy lélek fejlődése avagy Rosszcsirkeff Mária emlékiratai avagy szerelmi románc a cári időkből* című zenés groteszk játék alapanyagát Stephen Leacock hasonló című művéből a rendező alkalmazta színpadra, a *Vetületek* című „pro-fán játék egy képzeletbeli panoptikum kellékeire és eleven emberi testekre" pedig közös alkotás.

A jelenlegi csoport őse, az Orfeo bábegyüttes már olyan kifejezési mód-dal kísérletezett, amely legalább annyira volt mozgásszínházi, mint bábszínházi eredetű és jellegű. A groteszk, félelmetes maszkokat-bábokat különböző technikákkal mozgatták, s gyakori volt az, hogy a fekete ruhás színész arca, keze ugyanolyan értékű színházi eszköz, jel volt, mint az élettelen báb, egyszóval stiláris és technikai eklektika jellemezte akkori munkáikat. Később, a Népszín-ház tagozataként az *Előadás előtt* című produkciójuk mellett elsősorban gyerekeknek készítettek előadásokat. Ezekben a műsorokban folytatták az amatőr korukban megtalált stílusuk kifejlesztését, s hol a bábos, hol a mozgásszínházi jelleg dominált előadásaikban. A színpadon mint fekete dobozban játszott, mozgott, mozgatott produkciók többnyire félelmeket, szorongásokat váltottak ki a nézőkből - emiatt időnként el is marasztalták a szülők a színházat -, ám éppen azzal, hogy ezeket az érzéseket a gyerekek és a felnőttek átélhették, a maguk hasonló érzéseit vetíthették ki az előadásra, s ezáltal azok felszabadító, katartikus hatást keltettek.

Az együttes jelenlegi két előadása nem különbözik alapvetően az előzőektől, ám most technikailag és művészileg minden eddiginél pontosabbak és kidolgozottabbak a produkciók, s ezért minőségileg is mások lettek. A *Rosszcsirkeff Mária* már eredetileg is paródia, Leacock a XIX. századi nagy orosz regényirodalom jellegzetességeit eltúlozva, már-már abszurd jellegű paródiát írt. Ezt Karinthy Frigyes úgy fordította le, hogy a paródia paródiáját is érzé-

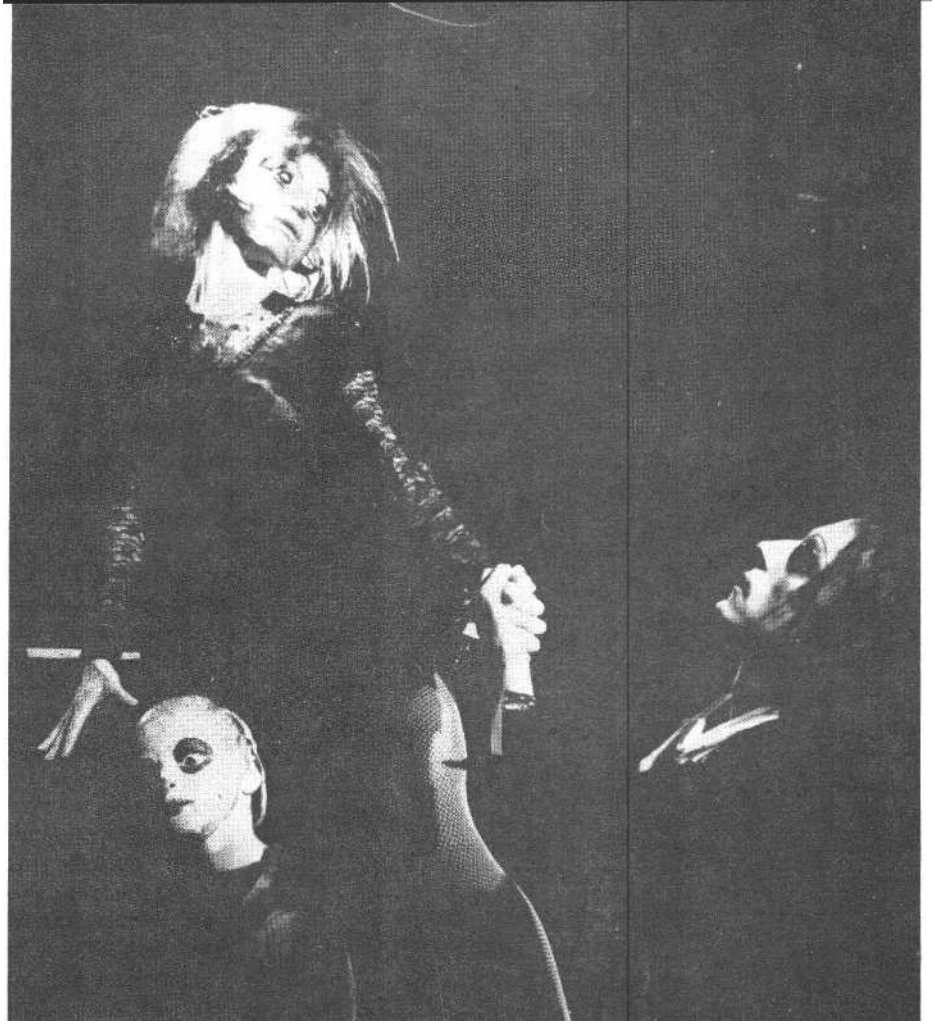
keltette. Ezt a többszörös áttételekkel rendelkező irodalmi paródiát fogalmazta színpadra Malgot István. Az eredeti műben a főhősnő egyes szám első személyben meséli el nagy és végzetes szerelmének történetét. Malgot megkettőzi a főszereplőt: Koltai Judit az eseményekre rácsodálkozó, az összefüggéseket fel nem ismerő énjét, Balázs Mária pedig a cselekményben aktívan részt vevő, azt átélő énjét játssza. A két én szét-választása persze nem ilyen merev, a két játékos funkciója hol elválik, hol felcserélődik, hol összemosódik. A figurák fehérre festett arccal, szögletes, túlzó mozdulatokkal játszanak, mozgásuk a némafilmes idők érzelmeket, indulatokat túlzó színészeiét idézi, s ahogy ma már azokban a filmekben egy kicsit komikusnak érezzük a játékot, úgy ez a mozgásrendszer önmagában is parodisztikus. A főszereplő figurájának megkettőzése, az, hogy a két alak egyszer ugyanazt, másszor pedig ellentétes tartalmakat és érzelmeket hordoz, hogy né-ha felcserélhetők, néha meg ellenfelek, furcsa fénytörést ad a történetnek: egy-szerre élhetjük át a lány vágyképeit, élet-szituációit és mindezek véleményezését.

A főszereplőt körülvevő figurák panoptikumiak, ruházatuk, mozgásuk, maszkjuk félelmetesen groteszk. Olyan az előadás, mintha szorongásos és vágykiélő legmélyebb énünket felszabadító álomképek jelennének meg a néző előtt. A halálosan komolyan vett játékban felerősödnek és az irodalmi közegből színházba transzponálódnak a történet groteszk és parodisztikus vonásai. Miközben megmarad a Leacock-Karinthy-paródiák lényege, újabb gunyoros vonásokkal gazdagodik is. Ehhez még egy parodisztikus réteg járul, a zenéé, amelyet Koltay Gergely főleg közismert orosz dalokból állított össze, s amelyet Bárdos Agnes és Nagy Feró hallatlanul sokszínűen, mindig az adott szituáció-nak megfelelő hangulatban, hol a jelenetek felszínességét, giccsességét fokozva, hol azokat ellenpontozva énekel, ad elő. Igazi látványszínház ez az előadás, amely-ben egy-egy mozdulat, egy-egy kép rend-kívül sokat képes elárulni az emberről és az emberek közötti kapcsolatokról.

Ugyanazok a mozgáselemek, téralakzatok, világítási effektusok, jelmezjelzések láthatók a *Vetületek* című produkcióban, mint az előző előadásban, ám itt a szereplők nem maszkot, hanem festett álarcot viselnek. Az emberi kapcsolatokról, a kapcsolatkialakítás nehézségeiről szól ez a profán játék, amelyben azonban jóval kevesebb a komikus, groteszk elem, mint a *Rosszcsirkeffben.* Ezúttal nincs egyenes vonalú története sem az előadásnak, a cselekménynél fontosabbá válnak a viszonylatok, az elfojtott és felszabadított érzelmek kivetülései. A szereplőkön saját arcuk vonásait felnagyító torzító maszkok vannak, s a mozdulatlan, élettelen maszkok és a dinamikus és kifejező mozdulatok között különös ellentét, feszültség jön létre. A hálók, amelyekbe belegabalyodnak a szereplők, a levegőben lebegni látszó fehér maszkok, egy fogas, amelyről zsinórok vezetnek a játszókhoz, s e zsinorokon keresztül, mint valami élettelen erő tartja fogva az élőket, a tüllök, amelyek áttetszőségük ellenére is átszakíthatatlanok ezek szabják meg az előadás képi világát. Az olykor elgondolkodtatóan szomorú, olykor megrázóan tragikus mozgásszínházi előadást Selmeczi György kitűnő muzsikája ellenpontozza. Ez a kíséret, a hallatlanul sokszínű, a variációk, a zenei humor, a persziflázs eszközeivel élő idézet-zene különös közegbe helyezi a látványt.

Malgot István és együttese olyan színházi kifejező nyelvet dolgozott ki, amely az elvont, absztrakt tartalmakat is közérthetővé teszi. A tökéletes - professzionista szakmai felkészültség világosan megfogalmazott gondolatokkal párosul, az artisztikum - amely nem azonos a l'art pour l'art szépséggel, mert a rút, a taszító, a félelmetes és a groteszk elemek túlsúlyából bomlik ki a szépség - szilárd világszemléletet közvetít.

Bár az előadások valamivel hosszabbak annál, mint amit a közölni kívánt gondolatok indokolnának, a játékeszközök helyenként öncélúak vagy túlzsúfoltak, egészében mindkét produkció egyedülálló a mai magyar színházi életben. S az, hogy végre olyan szerény, de az eddigieknél mégis sokszorta sokrétűbb és normális munka- és életfeltételeket biztosító hivatásos színházi kereteket és működési körülményeket talált az együttes, mint amit a kecskeméti Katona József Színház nyújt számukra, azt is jelenti, hogy produkcióikat már nem csupán a munkásságukat eddig is figyelemmel kísérő szűk közönségréteg ismerheti meg, hanem művészetük ténylegesen része lehet a magyar színházi köztudatnak. Sőt megtették az első lépéseket afelé, hogy határainkon kívül is ismertté válja-nak (Jugoszláviában vendégszerepeltek, s más külföldi meghívásuk is van), s ez-által hírt adjanak a hazai kísérleti szín-házi törekvések egy sajátos és külföldön is érthető fajtájáról.



Geltz Péter. Juhász Anikó és Koltai Judit a Vetületek előadásában (kecskeméti Katona József Színház Mozgásszinházi Tagozata) (Fábry Péter felvételei)

DR. RUPP ANDRÁS

Színház - hátrányos helyzetben?

A színházakban estéről estére felmegy a függöny, és a közönség lelkesen tapsolva, olykor talán bosszankodva hagyja el a nézőteret. Másnap azután ismét megtelnek a széksorok, és a nézők többségét nem nagyon érdekli a színház pénzügyi helyzete, sem az, hogy honnan és miből volt pénz a színdarab bemutatásához. Legfeljebb, ha nem kedvére való előadást látott, akkor sajnálja a színházjegyért kiadott forintjait.

Ha azonban a színházművészet értői és kedvelői kíváncsiak arra, hogy a függöny mögött milyen közgazdasági folyamatok zajlanak, akkor erről a gazda-sági szakembereknek kötelességük felvilágosítást adni. Ezért jónak tartom, hogy a folyóirat a színházak gazdasági problémáiról vitát kezdeményezett, amelyet dr. Koncz Gábor statisztikai-gazdasági elemzése indított el. Ez a tanulmány kétségkívül logikus okfejtéssel tár-ja fel a színházi élet gazdasági gondjait, kérdésfelvetéseivel és az azokra adott válaszaival végül is bizonyítani kívánja a színházak „hátrányos helyzetét", sőt „pénzügyi válságát".

A szerző maga is számít arra, hogy meggondolásai kiegészítésre szorulnak, sőt vitát váltanak ki. Ezt az elvárást szeretném részben teljesíteni azzal, hogy a színházi pénzügyek egyes további, a tanulmányban nem exponált sarkaira irányítom a reflektorfényt, és néhány megállapításával kapcsolatban saját véleményemnek is hangot adok. Először a kultúra támogatásának általános kérdéseivel, majd a színházak pénzügyi helyzetével, végül a gazdasági szabályozás továbbfejlesztésével foglalkozom.

Amikor a kultúra anyagi támogatásának kérdésére keresünk választ, abból kell kiindulni, hogy a szocialista társa-dalom nemcsak anyagi jólétet, hanem kulturális felemelkedést is biztosítani kíván. Ezért a szocialista állam - az oktatáshoz és az egészségügyhöz hasonlóan - a művelődés feltételeiről való gondoskodást is az anyagi juttatások körébe sorolta, és vállalja annak pénzügyi támogatását.

Messzemenőkig egyetértek a cikknek azzal a következtetésével, hogy a kultúra önfinanszírozása képtelenség. Nem-csak azért, mert a kulturális termékek és szolgáltatások növekvő költségeit az állampolgárok egy jelentős része nem tudná megfizetni, hanem azért is, mert a magas ár a fogyasztási struktúrában a kultúrát hátrább rangsorolná - ez pedig ellentétes társadalmunk céljaival. Megjegyzem, hogy a teljes ingyenességet sem lehet általánosságban megteremteni -- a kultúrán belül leginkább csak a kötelező oktatásban-, mert még az indokolatlanul túlzó olcsóság is pazarláshoz, felelőtlenséghez, sőt a művészeti értékek lebecsüléséhez vezethet.

A kultúra fejlődésének pénzügyi feltételeit döntő mértékben az állami költségvetés biztosítja. Hazánkban a költségvetés közművelődési, művészeti kiadásai - beleértve a rádió és a televízói kiadásait is - gyors ütemben emelkedtek. A kultúra gazdasági feltételeinek javulása különösen az 1970-es években volt számottevő, ebben az időszakban évente átlagosan 10-12 százalékkal növekedtek e kiadások. Az utóbbi években - a népgazdaság egyensúlyi követelményeinek előtérbe kerülése, a jövedelemkiáramlás visszafogása, a szigorú vásárlóerő-szabályozás körülményei között - a fejlődés üteme mérséklődött. Az 1980-as években a költségvetés kulturális ráfordításai évi átlagban 5,5 százalékkal nőttek, és 1983-ban elérték a 9,1 milliárd forintot. Ez a visszafogottabb növekedési ütem is lépést tartott azonban a nemzeti jövedelem emelkedésével, a kultúra részesedése a nemzeti jövedelem belső felhasználásából nem mérséklődött.

A valós pénzügyi helyzetkép bemutatásához természetesen hozzátartozik az is, hogy a kultúra költségvetési ráfordításainak egy részét az e szolgáltatásokat igénybe vevők megtérítik. A kulturális intézményeknek adott költségvetési támogatás azonban így is tekintélyes összeg: 1983-ban 5 milliárd forint volt. A bevételek a ráfordításoknak csak kisebb hányadát fedezték. A költségekhez képest a legjelentősebb bevétellel a televízió rendelkezik, míg a művelődési otthonoknál és a színházaknál a támogatás aránya 70 százalék, a könyvtárak és a múzeumok pedig olyan csekély bevételekkel bírnak, hogy fenntartásuk 96 százalékban az államra hárul.

Nem célom, hogy sok számadattal bizonyítsam az állam, a költségvetés jelentős részvállalását a kulturális élet finanszírozásában. A kép teljességéhez azonban hozzátartozik, hogy az előzőekben csak a költségvetési gazdálkodási rend szerint működő intézmények ráfordításairól volt szó. Az állam támogatja a vállalati formában működő gazdálkodó szervezeteket is. Így például a filmgyártás 240 millió forint, a könyvki-adás 381 millió forint támogatást kapott az elmúlt évben. Összességében tehát a kultúrának juttatott 6,3 milliárd forint támogatás (amelyben ezen intézmények beruházásai és felújításai nem szerepelnek) jelentős volumenű és rendszeresen növekvő, ezért kétkedéssel kell fogadnunk dr. Koncz Gábor cikkének azokat a kitételeit, amelyek a kulturális szférát valamiféle „kettős hátrányban" szenvedő „szegényebb rokonnak" tartják. (Az idézőjelbe tett kifejezések a cikkben találhatók.)

A jelenlegi gazdasági nehézségek közepette nincs lehetőség arra, hogy a következő években a kultúra támogatására lényegesen nagyobb összegeket fordítsunk. Még a „szinten tartás" követelményének teljesítése esetén is azonban számolni kell a pénzügyi támogatás némi növekedésével, többek között azért is, mert az újonnan elkészült művelődési intézményeket működtetni kell, továbbá az itt dolgozók bérét a népgazdasági átlaghoz igazodva szükséges emelni. A további igényeket azonban csak bevételi többletekkel vagy kiadási megtakarításokkal ellensúlyozottan lehet kielégíteni.

Természetesen a kulturális támogatás jelenlegi belső arányai sem változtathatatlanok; a rendelkezésre álló gazdasági erőforrásokat jobban kell kapcsolni a kulturális prioritásokhoz. A magas színvonalú művészi értékek és szolgáltatások létrehozása kapjon nagyobb támogatást, míg a kulturális irányításnak vállalnia kell az anyagi támogatás mérséklését és megszüntetését ott, ahol művelődéspolitikai megfontolások ezt indokolttá te-szik.

A jövőben tehát „valóban nem az a kérdés, hogy támogassa-e vagy sem" az állam a kultúrát - a cikknek ezt a megállapítását elfogadom azzal, hogy az állam mecénási szerepét a társadalom érdekeit szem előtt tartva hatékonyabban kell érvényesíteni.

A cikk és a hozzácsatolt táblázatok jól szemléltetik, hogy a művészeteken

belül milyen jelentősen emelkedett a színházak állami támogatása (1978. és 1982. évek között összesen 35 százalékkal, ami évi átlagban 6,2 százalékos növekedést jelent). A színházaknak nyújtott dotáció növekedése összefügg azzal, hogy új vagy újjá alakított színházépületek „üzemeltetéséről" kellett gondoskodni (Katona József Színház, Madách Kamara, győri Kisfaludy Színház), továbbá önálló társulatok kezdték meg működésüket (Nyíregyházán, Zalaegerszegen). Emelkedett a színházaknál foglalkoztatottak száma (4 év alatt 638 fővel), ezzel az intézmények bérköltsége, és drágultak a színházi tevékenység úgynevezett dologi feltételei is.

Az állami támogatás nagyságrendjét - a közönség számára is talán legérzékletesebben - annak *egy látogatóra jutó összege* fejezi ki, amely az elmúlt évben már 89 forintot tett ki. Ez azt jelenti, hogy minden egyes színházjegyre jutó kiadás több mint 70 százalékát az állam viseli. Olcsó dolog ilyen helyzetben azon élcelődni, hogy a lakosság úgy is hozzá tudna járulni a takarékossági célok teljesítéséhez, hogy kevesebbet jár színházba, nem veszi meg a színházjegyet, és ezzel spórol az államnak közel 90 forintot. Ez legfeljebb kabarétréfának jó, valójában azonban ez bevétel-kiesést jelentene a színháznál, ami éppen a támogatási igény további növelését vonná maga urán.

A színházi bevételek növelése - a látogatottság fokozásával, a közönség érdeklődésének felkeltésével, az anyagi érdekeltség érvényesítésével - már korábban is a támogatáspolitika célja volt, és ez realizálódott abban, hogy a jegybevételek - akár összességüket tekintjük, akár egy előadásra vagy látogatóra vetítjük --a kiadásoknál gyorsabban nőttek. Ez valóban azt jelentette, hogy csökkent a kiadások „támogatásfedezeti aránya", bár ez az arány 1982-ben még így is igen magas - 71 százalékos volt, és a vizsgált 4 év alatt a csökkenés mindössze 4 százalék. Ebből ugyan kissé túlzottnak érzem azt a következtetést kiemelten hangsúlyozni, hogy „a színházaknak egyre inkább ki kellett termelni működésük fedezetét", azt azonban már vitat-hatónak tartom, hogy „a ráfordításnövekedést a jegyek árának emelése fedez-te".

A 3. táblázat adatai szerint ugyanis 1978. évről 1982. évre az összes kiadás 189 millió forinttal nőtt, ugyanakkor a jegybevételek emelkedése csak 56 millió forint. A ráfordítások növekedését tehát elsősorban nem a jegyárak, ha-nem az állami támogatás fedezte, amely az említett időszakban 119 millió forinttal nőtt. Hasonló következtetésre juthatunk az egy látogatóra vetített adatok elemzése kapcsán is (7. táblázat); egy néző 1982-ben átlagosan 10 forinttal fizetett többet egy jegyért, mint négy évvel korábban, míg a részére nyújtott támogatás 20 forinttal nőtt. A szerzővel ellentétben ezért *korántsem látom világosan azt, „hogy a növekvő költségeket a színházak egyre inkább a nézőkre hárították".*

Mindezzel nem azt akarom állítani, hogy a színházak bővében vannak a pénznek. Arra is számítani kell, hogy az egyes színházak állami támogatása a következő években számottevően nem emelhető. Ezért az egyes produkciók „kiállításának" növekvő költségeit fokozottabban kell bevételi többletekkel, létszám- és egyéb megtakarításokkal ellensúlyozni. A kulturális kormányzat azonban kezdeményezheti a jelenlegi dotációs összeg színházak közötti átcsoportosítását. A támogatást jobban igazítani kel-lene az előadások nézettségéhez, a mű-vészek teljesítményéhez. Mérsékelhető a támogatás például a különleges igényeket kielégítő, szűk körű közönségnek készült, alacsony előadásszámú darabok esetében, míg a magas előadásszámú, művészi színvonalú alkotásokat bemutató színházak támogatása fokozható. A támogatás differenciálásával tehát előmozdítható a színházpolitikai célok megvalósítása.

A továbbiakban néhány gondolatot szeretnék hozzátenni a színházak gazdálkodási és érdekeltségi rendszeréről írottakhoz. Csak egyetérteni lehet a szerzővel abban, hogy a színházat „gazdaságilag racionálisan és pazarlásmentesen működő szervezetté, »üzemmén kell tenni". Ennek megvalósítását hivatott segíteni a kulturális irányítási és szabályozási rendszer korszerűsítése, amelynek egyszerre kell szolgálnia a művelődéspolitikai érdekek és célok következetesebb érvényesítését, valamint a hatékonyabb gazdálkodást, kiegészítve az ésszerű takarékossággal, a ráfordítások csökkentésével.

Az önálló, rugalmas gazdálkodás feltételei a színházaknál évek óta biztosítottak. Már az 1968-ban kiadott szabályozás lehetővé tette, hogy a kiadási és bevételi előiránvzatot - a költségvetési támogatás és a béralap betartása mellett - a felügyeleti szerv által meghatározott kultúrpolitikai irányelvek és fel-adattervek alapján a színház maga állapítsa meg. Valamennyi költségvetési rend szerint működő intézménynek joga van az évközi gazdálkodás során a költség-vetésén belül a rovatok szerinti előirányzattól eltérni; a megtakarításokat, pénz-maradványokat a következő évben is felhasználni; sőt a színházaknak még lehetőségük van arra is, hogy kiadásaikat a tényleges bevételi többlet erejéig fel-emeljék. Lényegében tehát csak a bér-alap és a személyi kiadások céljellegű előirányzata jelent kötöttséget. Az el-mondott főbb gazdálkodási jellemzők miatt nem tehet azonosulni a cikknek azokkal a kitételeivel, amelyek „kényszergazdálkodásra" mereven „megpántlikázott forintok" sokaságára utal-nak.

Az elmúlt évben a kulturális mechanizmus továbbfejlesztésének munkálatai keretében folytatott sokoldalú viták, elemzések és egyeztetések után megjelent a színházak és színház jellegű intézmények gazdálkodási és anyagi ösztönzési rendszeréről szóló *új jogszabály, a 133/1983.* MM-PM. *sz. együttes utasítás. Az* új jogszabály megtartotta a korábbi szabályozás főbb elemeit, azokat a rugalmasság és az érdekeltség újabb tényezőivel gazdagította. Igy többek között a színháznak lehetősége van arra, hogy a többletelőadásokból elért bevételi többletet - 10 százalékos rezsi-költség realizálása után - szabadon használhassa fel bérre, személvi jellegű, illetve dologi kiadásokra. A színház abban érdekelt, hogy fokozza bevételeit és takarékoskodjon a kiadásaival, így növelje a pénzmaradványát - feladattervének teljesítése, jóváhagyott állami támogatásának betartása és gazdaságos működése mellett.

A felügyeleti szerv az általa jóváhagyott pénzmaradvány 10 százalékát el-vonhatja. A színháznál maradó hányadból legalább 30 százalék tartalék-keretet kell képezni - amely szükség esetén tervezett és terven felüli fel-adatokra vehető igénybe -, a fennmaradó rész pedig jutalmazásra és szociális-kulturális célokra fordítható.

Az új szabályozás keretei között te-hát a színészek jövedelme, a jutalmak nagysága függ a színház pénzügyi eredményétől, a pénzmaradvány mértékétől. A színház dolgozói így ösztönözve van-

nak a bevételek növelésére és a költségekkel való takarékosságra, nemcsak személyi vagy anyagi érdekeltségüknél fogva, hanem azért is, mert a támogatás szintentartása miatt csak így ér-hetik el színházuk gazdasági helyzeté-nek javulását. A bevételorientáció fokozása együtt kell járjon egy rugalmasabb árpolitikával, amely a színházjegy-árak alakításában a kereslet-kínálat hatásának nagyobb teret ad. Az árak differenciáltabb megállapításával elérhető, hogy a művészetpolitikai célok jelentősebb támogatása mellett egyes produkciók nyereségesen realizálódjanak. A központi irányításnak ilyen helyzetben fokozottabban ügyelnie kell a kulturális értékek védelmére, erre a lehetőségeket az új szabályozás növelte.

Magam is szükségesnek tartom átgondolni „a színházzal kapcsolatos támogatási, ár- és érdekeltségi politika összetevőit és tendenciáit". Ha azonban a szerző a megoldást „a működtetés és működés mechanizmusának átfogó reformjában" látja, akkor ennek elveit, indokait és módszereit is ki kellett volna fejteni. Így azonban a cikk azt sugallja, hogy a gazdálkodás korszerűsítésére eddig tett lépések és erőfeszítések hiábavalók voltak. Ezt viszont nem tudom elfogadni. Nem állítom azt, hogy a színházak és általában a kultúra gazda-sági szabályozórendszerének korszerűsítése során már minden kérdést meg-oldottunk, hiszen például a rugalmasabb helyármechanizmus vagy az ösztönzőbb színészfoglalkoztatás megteremtése még előttünk álló feladat. *A gazdálkodás hatékonyságának fokozása azonban csak a művelődéspolitikai irányítás egyéb eszközeinek fejlesztésével összhangban valósítható meg.*

A színházgazdálkodás kialakuló új rendszerében a vezetőknek élniük kell nagyobb önállóságukkal és megnövekedett felelősségükkel. A színházaknak meglevő eszközeikkel jobban kell gazdálkodniuk, gondolniuk kell művészi tevékenységük pénzügyi eredményére, az erőforrások ésszerű felhasználásában nagyobb kezdeményezőkészséget kell tanúsítaniuk. Ez esetben a színház nem kerül „több oldalúan hátrányos helyzetbe", hanem az irányító és támogató *állam,* az alkotó és gazdálkodó *szín-ház,* a néző és fizető *közönség* összefog, és hármójuk kapcsolata mindegyikük megelégedésére fog kibontakozni.

GEROLD LÁSZLÓ

Két este Újvidéken

Édes Anna

A regény és a színpadi átdolgozás közötti legszembetűnőbb (de nem egyetlen) különbség, hogy Kosztolányinál Édes Anna Vízyné után Vízyt is megöli, a Harag György készítette változatból pedig ez a második gyilkosság hiányzik. Aligha hihető azonban, hogy éppen erre az eltérésre gondolnak azok, akik szerint az előadás más, mint a regény; akik hiányolják Kosztolányi felismerhető jelenlétét az Újvidéki Színház produkciójából. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy az *Édes Anna* című Kosztolánvimű jellegzetes regényszerűségét, a próza sajátos ízét-színét keresik, s ezt nem találva formálják meg véleményüket: ez nem Kosztolányi. Ami igazis, meg nemis.

Akik a regényt kívánják viszontlátni a színpadon, azok óhatatlanul csalódnak. Csalódniuk kell - jobban, mint amikor filmre visznek egy-egy prózai művet -, mert a sajátos műfaji követelmények folytán lehetetlen a teljes, a tökéletes átmentés a könyvből a színpadra. Éppen Kosztolánvi írta három Mikszáth-novella színpadra állítása láttán: „Novellát dramatizálni: körülbelül annyi, mint elhegedülni, hogy milyen szép valami szobormű vagy egy festményt átalakítani épületté. Majdnem lehetetlen fel-adat." Mert: hiába „Mikszáthé a legízesebb magyar próza", ha a novellák mikszáthi bukéját jelentő eszközök a színpadon „természetesen elsikkad"-nak. Am kárpótlásul szolgálhat, teszi hozzá Kosztolányi - még Mikszáth „három bájos szépirodalmi csecsebecsé"-jét méltatva -, hogy a „színészek munkáját élvezzük". S már sorolja is Bajor Gizit, Somlay Artúrt, Rózsahegyi Kálmánt, Pethes Imrét, Gyenes Lászlót, Sugár Károlyt, „ők adják meg a kis történetek zamatját".

Kosztolányi prózája Mikszáthéhoz hasonlóan ugyancsak ráismerhetően jellegzetes, következésképpen regényeinek színpadra állítása, még ha a minél teljesebb átmentés szép szándékával történik is, eleve kudarcra van ítélve. Az előadás legfeljebb korrekt színpadi illusztrálása lehet a Kosztolányi-prózának, amit nem valószínű, hogy a szerző szívesen fogadna. Annál kevésbé, mert a prózai művek drámává változtatására a gyakorló színikritikus Kosztolányi is csak egyetlen igazán sikerült példát tudott, Hauptmann *Elgáját,* „mely mint dráma is állja a helyét". Ennek magyarázata pedig az, hogy az *Elga* annak a Grillparzernek a „novellájából készült, aki maga is drámaíró volt, és a gondolkozása természetesen ősien drámai volt". Kosztolányi szerint tehát a prózából írt színpadi mű minőségét elsődlegesen és sorsdöntően az alapanyag jellege határozza meg. Azzal az „aprósággal" összhangban persze, hogy az átdolgozó felismeri az alapműben rejlő drámai magot, azt a csírát, amelyből kisarjadhat a másik mű-faj törvényei szerinti alkotás.

De nem éppen Kosztolányiról írta-e Devecseri Gábor, hogy „történetei végzetdrámácskák" ? És a kitűnő, máig a legszenzibilisebb Kosztolányi-esszé szerzőjének lényegien pontos felismerését nemcsak novellákkal vagy regényekkel, hanem Kosztolányi Dezső verseinek említésével is bizonyíthatjuk. Ebből viszont az következik, hogy Kosztolányi gondolkozása, életlátása és -ábrázolása egyértelműen *drámai.* Prózája tartalmazza a színpadi átdolgozás előfeltételének tartott drámacsírát.

A színlapon közölt rendezői vallomás tanúsítja, Harag György felismerte az átdolgozás legtöbb értelmet mutató út-ját - - „Ellentétben az előbbi adaptálásokkal, én a regény szellemét akartam visszaadni..." - , az előadás pedig azt példázza, hogy a rendező-átdolgozó jól és pontosan olvasta el Kosztolányi regényét, mert rátalált nemcsak a központi konfliktushelyzetre, arra, ami szükséges, hogy „mint dráma is állja a helyét", hanem világosan látja Édes Anna és Vízyné kapcsolatának jellegét is, azt a sors-szerűséget, amely - akár az antik tragédiákban - eleve elrendelésként meghatározza, egybekapcsolja a két szereplőt.

A rendező a dráma törvényeit követi, amikor elhagyja Vízy meggyilkolását. Olvasata szerint Édes Annának csak egyetlen drámai ellenfele van: Vízyné. „Anna -- áll Harag más *Édes* Anna-fel-fogásokkal, értelmezésekkel perlekedő, de ugyanakkor saját véleményét is ki-fejtő vallomásában - semmiképpen se legyen egy forradalmár vagy osztály-harcos, hanem szabad emberi lény, aki nem tudja elviselni a megaláztatásokat."

Céljának akadálvozója, megaláztatásának okozója Vízyné a maga traumáival és emberi korlátaival, mérhetetlen birtoklásvágyával és lélek nélküli viszonyulásával, ami a legjobb szándékot is visz-szájára fordítja.

Harag György olvasata tehát nem független a regénytől, s nem is felfedezésszámba vehetően új. Kosztolányi műve mindenekelőtt egy szabad ember természetes életvágyáról és e vágy megmagyarázhatatlan, önző, kóros hajlamú elfojtásáról szól. Kimutathatóan, részletekkel és idézetekkel bizonyíthatóan. Csak talán a regényben a műfaj szükséges kitérői - Devecseri írja: „ .. a regényben minden köd és pára, minden annak a sejtelmességnek szegődik szolgálatába, mellyel a regény át van itatva, hogy mélyebben hatoljon szívünkbe ..." - az elbeszélői közlés mellékszálai miatt mindez kevésbé szembetűnő, s könnyen másként - elsősorban a cselédlány és a méltóságos asszony osztályellentétes viszonyára egyszerűsítve - értelmezhető. Már a regény egyik első méltatója, Elek Artúr a Nyugatban, megsejtette, hogy az olvasó „a végzet dübörgését" hallhatja. Devecseri meg egyenesen végzetdrámának minősíti, megjegyezvén: „Nem véletlen, hogy annyi munkája közül éppen ebből lett színdarab is." Szerinte Kosztolányi regényei között a „legszívenütőbb" *az Édes Anna. S* hogy nem antik sorstragédia mai külsőbe bújtatott, ki tudja hányadik utánérzéséről van szó, azt Illés Endrének az újvidéki bemutatóval majdnem egyidőben publikált Kosztolányi-esszéjének néhány mondata mindennél meggyőzőbben mutatja: ,, A teljes csődöt olvassuk az Élet *és Irodalom* múlt évi utolsó számában -, az életből való kizuhanást, az önmarcangoló félelmet Kosztolányi Dezső végül is regényeiben mondja el ... ez a négy próza-ének felejthetetlenül ugyanazt a látomást mondja, az emberi társtalanság egyszerre tüzes és jeges vízióját. Minden szándék bukás itt, minden lét szakadék. Az élet bonyolultság, kiismerhetetlenség, átfoghatatlanság. Olyan végső értelmetlenség, hogy ezt a vádat már csak a csillagoknak érdemes felkiáltani, aztán az ember belehal sebeibe."

A regény szellemének megfelelően erről a csillagok felé küldött kiáltásról kíván szólni Harag György *Édes Anna*-előadása is. Az egyes ember magánya ez, s különösképpen nemcsak Édes Annáé, hanem Vízynéé is.

Kosztolányi Dezső: Édes Anna (Újvidéki Színház) Rövid Eleonóra (Édes Anna) és Romhányi Ibi (Vízyné)

A drámává változtatás lehetőségének felismerése nem jelenti még a biztos sikert. Elég végigpásztázni a regény irodalmán ahhoz, hogy lássék, hányféle értelmezés, félreértés adódhat, főleg a cím-szereplő megítélésében. Volt, aki az ön-tudatlan lázadás gesztusát látta Édes Anna tettében. Bármennyire is különös, de éppen a Gyászt író Németh László kérdezi (igaz, még 1928-ban), hogy

„...szabad volt-e ennyire a sötétben hagyni azt a lelki réteget, amelyben a. regény voltaképp történik", azaz Édes Annáét? Hasonló dilemmája van a filozófusnak is, aki az „erkölcsi normák felbomlását" vizsgálja Kosztolányi életművében -- 1955-ben! -, s úgy látja, hogy „Édes Anna tettét Kosztolányi művészileg nem tudja megindokolni ... Anna alakja elvont, csak körvonalakban meg-rajzolt ... a konfliktus döntő cselekménye pusztán ösztönös, hirtelen *s* ezzel együtt véletlen és indokolatlan tett: egy action gratuite benyomását kelti" (Heller Agnes). *Azt* csak a kor szemléleti hozadékának kell tekinteni, miszerint az „osztályellentétek megmutatása kellett volna", hogy indokolt legyen Anna ki-robbanónak, váratlannak ítélt gesztusa, hiszen már a *Nyugat* kritikusa érezte, hogy itt „úgy látszik ... egyébről is, többről is van szó, mint egy kis cseléd-lány tragédiájáról".. S Harag is így látja: „Szükségesnek éreztem -- a magam szem-pontjából jobban megközelíteni a regény belső struktúráját, azt, hogyan kerül sor a szörnyű. bűntettre." Ehhez azonban a rendező elengedhetetlennek tartotta, hogy teljes értékű drámai szereplőként léptesse fel a konfliktus másik pólusán álló Vízynét is. Aki ugyancsak bonyolultabb, mint ahogy a Kosztolányi-irodalomban többnyire értelmezik. Devecseri Gábor esszéje és Kiss Ferenc monográfiája érez rá., hogy a méltóságos asszony nemcsak a cselédlány szükséges, más világba tartozó ellenfele, de ember is, aki éppen olyan magányos, mint Édes Anna. Érthető tehát, hogy megszállottként keresi azt, akihez több köze lehet, mint bárkihez közvetlen környezetéből van (férj, barátnő, szomszéd), s amikor rátalál, görcsösen ragaszkodik hozzá. Minden igyekezete arra irányul, hogy végérvényesen bekerítse azt, akit végre a sajátjának akar és tud. Hogy ebben a kóros aktivitásban nem érez mértéket, s árunak tekinti, aki számára több puszta tárgynál, de akit ő mégiscsak tulajdonként képes kezelni. (Ebben nemcsak osztálykötöttséget, hanem egyéni korlátokat is kell látni.) Ily módon Vízyné szintén ha nem is tragikus, de - szerencsétlen, emberien hiteles szereplő.

Kettejükkapcsolata viszont olyan modell, amelyben a mitikusan ősi (végzet) és az örökké korszerű egyedi (magány, kétségbeesés) fonódik egybe drámai intenzitással.

A drámai forma lehetőségét felismerve válogatta ki Harag György a regény alkalmas epizódjait és mondatait, s belőlük szerkesztette egybe az *Édes Anna* színpadi változatának szövegkönyvét. S ezt kétségtelenül annak tudatában tette, hogy a kiemelt részletek akusztikája a regényhez képest lényegesen módosul. Mivel *még a* prózai műhöz legszolgaibban ragaszkodó színpadi átdolgozás is egyszerűsödést, szegényedést jelent, meg azzal jár, hogy a ,,könyv alakjai élesebb körvonalat" kapnak, mert ahhoz, hogy színpadon talpra állhassanak, „ki kellett lépniök a regény mágikus közegéből (mintha a hold kilépne udvarából), a rejtelmes létezés helyett cselekedniök, rokonszenvet és ellenszenvet - kell - ébreszteniük" (Devecseri), nem nehéz elképzelni, hogy a Harag választotta út, amely két személy élethaláltusájának

ebből győztesen eleve egyikük sem kerülhet ki - mutatja Édes Anna és Vízyné kölcsönös függőségviszonyát, az alapszöveghez képest milyen változtatásokat igényel. Keményebbek, határozottabbak, önállóbbak lesznek a színpadon a szereplők. Az író helyett önmaguknak kell gesztusaikat, hangsúlyaikat megválasztani, természetesen nem függetlenül az előre megadott tartalmi koreográfiától. Ellenkezőleg, azzal a feladattal, hogy indokolttá tegyék a befejezést: a gyilkosságot. Ha tudjuk, hogy Kosztolányit sem kerülte el a vád, miszerint az olvasót a „rémes gyilkolás ... teljesen váratlanul éri" (Elek Artúr), vagy - dicséretbe burkoltan -: „Nem olvastam még ennél szűkszavúbb magyar regényt, en-nél több balladai kihagyással" (Bálint György), akkor világos, hogy nemcsak az egyes helyzeteket kell kristálytisztának mutatni, hanem az előadás ívét is határozott, biztos kézzel kell a drámai befejezés csúcsára vezetni.

Hogy járja végig ezt a nehéz, hamisíthatatlan, ám kitérőkre csábító drámai utat Harag György?

A rendező a hagyományos helyett a filmszerű jelenetezési eljárást választja; ez a színpadi átdolgozás jellegéből következik: nem folyamatosan felépített történetet akar előadni, hanem egy két hangra írt végzetdráma lényeges mozzanatait rendezi drámai sorba anélkül, hogy különösebben ügyelne az átmenetekre. Élesen körvonalazott, lényegretörően csupasz, kevés szöveget tartalmazó, színszerű hatásra törekvő jeleneteket szerkeszt. (Hasonlóan, mint Dürrenmatt tette Strindberg *Haláltáncá*nak átírásakor.) Szándékának megfelelően a kettős gyilkosság jelzett módosítása mellett a rendező egyéb változtatásokat is eszközöl, melyek közül Ficsor, a házmester - Édes Anna rokona, aki beszervezi a cselédlányt Vízyékhez - szerepének lényeges csökkentése, a Kosztolányinál csak említett cselédszerző szerepének a növelése, valamint Jancsi úrfi és Édes Anna kapcsolatának áthangolása a legfontosabb.

Mit nyert és mit vesztett Harag azzal, hogy Ficsor buzgó cselédszerzését a hivatásos cselédbörzésre ruházza át? Azt hihetnénk, lényegtelen változtatás, holott Ficsor a regényben nem önmagáért, hanem Vízynéért érdekes. Ő az, aki Édes Annát beajánlja, naponta tudósít a tárgyalásokról, híreket hoz és visz, táplálja a méltóságos asszony kíváncsiságát, és - mint egy idegbajos műgyűjtőben a mohó szenvedélyt, ha esély mutatkozik egy ritka példány megszerzésére - fokozza az asszonyban az izgalmat. Előkészíti Édes Anna belépését a történetbe és Vízyné életébe. Nemcsak a találkozást hozza létre, hanem az asszony önjellemzésére is alkalmat nyújt. Olyan szerep, amelyet a két nő különös kapcsolatát előtérbe állító Harag-féle koncepció a regényhez hasonlóan jól kiaknázhatna. A rendező mégis lemond róla, mert a hivatásos cselédszerző beiktatásával - más dramatizációk híján nem sikerült megtudni, hogy ez Harag ötlete vagy átvétel - lehetőséget lát az előadás két fontos, szinte kulcsfontosságú jelenetének megkomponálására: Vízyné és Édes Anna kölcsönös egymás-választására. Először Vízyné választja Édes Annát (a cselédszerzőnél találkoznak, innen szerződteti), majd pedig, a második részben, Édes Anna választja az úriasszonyok közül Vízynét, amivel Harag egyértelműen a sorsszerű kötődésre kíván utalni. Hogy azonban a regényben nem szereplő két jelenet ne bontsa meg a cselekmény menetét, arra főleg a második részben kellett ügyelni. Míg érthető, hogy a cseléd nélkül maradt Vízyné, mi-után a felvágott nyelvű, matrózszerető Katica - heves szóváltás után - felmondott, felkeresi a börzést, addig a második, jellege szerint sokkal rendhagyóbb jelenetet, melyben a cseléd választja a gazdasszonyt, nagyobb körültekintéssel kellett elhelyezni a történet menetébe. Harag legalkalmasabbnak az Édes Annát feleségül kérő kéményseprő második feltűnését követő Vízyné s cselédje közötti párbeszéd - ez azzal zárul, hogy Édes Anna kimondja: „Méltóságos asszony, örökké én sem szolgálhatok..." - és Jancsi úrfi esküvője közé iktatja a második „választási" jelenetet. Tehát azt követően, hogy Vízyné lebeszéli Édes Annát a házasságról, s azt megelőzően, hogy a fiatalember, aki - az előadásban s nem a regényben - egy picurka boldogságot nyújt a cselédlánynak, végérvényesen elszakad tőle. Ezek szerint nem merő konstrukció a sorsszerűség, hanem folyománya egy adott élethelyzetnek s a belő-le fakadó lelkiállapotnak. Hogy a cselédszerzőnél történő két jelenet részletei, beállítása, sőt hangneme közt nem nehéz felismerni a párhuzamosság elvét, annak az eltervelt színi hatáson kívül egyéb magyarázata is lehet. Harag a regény esetében nemegyszer túlhangsúlyozott osztályellentétes alárendeltséget próbálja emberi mellérendelt kapcsolatként jellemezni. Ennek annál is inkább szükségét érezhette, mert Vízyné visszatérő, önjellemző mondatát - „Ez az enyém!" - és Édes Annának a tárgyaláson mondott szavait - „Beszélt és rám nézett, és én akkor nem tudtam elmozdulni" -, melyekhez hozzá kell kapcsolni a cselédlány kitartó makacssággal ismételt félelmét, távozási szándékát, tehetetlenségét, észokokkal megmagyarázhatatlan lebénulását, hatásosabb emberileg két azonos értékű helyzetben levő szereplő konfliktusaként értelmezni. Az egyik alkalommal - mielőtt sor kerülne a történet két szereplőjének egymásra találására - a padon ülő cselédlányok mondják el keserű tapasztalataikat azokról, akiknél szolgáltak („Mindig megolvasta a kockacukrot." „Amikor elment hazulról, bezárta a szobákat." „Engem sokat vertek."), másodszor pedig az úriasszonyok - Vízyné, Drumáné, Moviszterné cselédekre vonatkozó mondatait halljuk: „Diétás kosztot a cselédnek!" „Egy asztalnál ehetünk!" „Karácsonyra ruhaanyag, karóra. Vacsora után sör .. . Nem cseléd, személyzet ... Mint egy családtag." Am a két jelenet csak látszólag szól ugyanarról: az emberi kiszolgáltatottságról. Lényegében csak a cselédek kiszolgáltatottsága hiteles, de nem osztályhelyzetükben eleve adottan, hanem mert az első esetben a cselédek saját sorsukról vallanak, a másodikban pedig az úriasszonyok nem önmagukról, hanem ismét csak a cselédekről közölnek fontos információkat.

A két jelenet kapcsán még egy mozzanatra kell felfigyelni. Arra, hogy az első választás rendezőileg is, színészileg is kidolgozottabb. A színpad bal oldalán, egy padon ülnek a jelöltek, mögöttük, mint árus a pult mögött, a börzés - az alázatosság és a rámenősség karikatúrája, majd másodízben jellegzetes póz nél-kül, meglehetősen közömbösen -, hátulról érkezik Vízyné (Romhányi Ibi), szemrevételez, megfordul, dolgavégezetlenül távozni akar, amikor szembe találja magát az akkor érkező lánnyal, Édes Annával (Rövid Eleonóra), de mert pillanat alatt felismeri, ő az, akit keresett, idegesen kérdezi: „Hogy hívják?" Majd türelmetlenségét elárulva megismétli a kérdést. Ezzel szemben Édes Anna, a második jelenetben, néhány lépésre megáll a padtól, ránéz az ütt ülő Vízynére, de most nem érezzük a felismerés áramütését. Mindössze néhány kérdést intéz a hozzá legközelebb ülő nőhöz, majd együtt távoznak. Kétségtelen, hogy Ha-

Jelenet Harag György Édes Anna-rendezéséből

rag próbálja tartalmában kiegyenlíteni a két jelenetet, aminek elsősorban dramaturgiai szükségét érzi. Vízyné fölényes, lekezelő viselkedését - a lányt, könyvét nézve vallatja, érezhetően azzal a szándékkal is, hogy a kezdet kezdetén csatát nyerjen vele szemben - egyensúlyozandó Édes Anna szintén megkérdezi: „Nem fél tőlem?", azt ő is megnézi, épek-e a fogai, s megkérdezi -- utalva egy előbb ¡ejátszódó epizódra szereti-e a piskótát. A rendező kivált azzal próbálja meg-teremteni a két jelenet közötti egyen-súlyt, hogy a cselédlány nem érti a méltóságos asszony nevét: „Hogy hívják?
- Vízy Kornélné. - Gornél, Gornél. - Nem Gornél, kérem, Kornél," De azzal, hogy Édes Anna a Kornélt Gornélnak érti, Harag nemcsak a lány fölényét kívánja jelezni (miféle név ez?!), hanem arra is utalni akar, hogy ez a jelenet egyben vízió is. A cselédlány ugyanis nem természetes hangon, hanem álmot, képzeletet érzékeltető hanghordozással beszél. Az előadás folyamán Harag többször is él ezzel a realitást és irrealitást elválasztó megoldással, de itt mintha a párhuzamosság elvével szerkesztett jelenet alapfunkciója szerint nem tűrné el a lassított, tagolt, a természetellenes beszédet. Vagy csak a színészi rutin és türelem kérdése a két azonosra képzelt jelenet eltérő hatása? Romhányi kifejezőbbé tudja tenni, amit a pálya kezdetén álló színésznő még elsiet?

Bármennyire is jó dramaturgiai érzék-re vall a két börzésjelenet, a regényben a több fejezetre terjedő Ficsor-epizódok teljes értékű helyettesítését mégsem vállalhatja magára. Nem szólva arról, hogy a Ficsort alakító színész (Stevan alajié) elveszti lába alól a talajt. Harag ezt jól látja, mert megkísérli kárpótolni az előadásbeli Ficsort. Nem a legszerencsésebben teszi. Ő a cselédbál központi szereplője: „...Világtörténelem. Csere. Titeket leszállítani innen a pincelakásba, a házmestereket pedig felszállítani ide. Körbe-körbe. Mint a két vödör ... Föl, föl, ti rabjai a földnek ... Mindig voltak urak, és mindig voltak szolgák. Ez mindig így volt. Ez mindig így lesz. Punktum. Ezen mi nem változtathatunk. Csak maradjanak a cselédek ... Andere Stádchen, andere Mädchen. Kossuth Lajos azt üzente ... Annuska, manapság csak a cselédeknek van joguk. (Táncra kér egy cselédlányt.) Wiener Frau .. . Megölök valakit. Megölöm a burzsujokat ... Szeretnék május éjszakáján . . Csitt, piszt! Bocsánat! Ön, doktorúr, oda-ültetné asztalához a cselédjét? Hadd halljam! Nem? Ez csakugyan komédia len-ne? Legalább egyelőre. Itt a földön. (Ordít.) Nincs rettenetesebb, mint a cseléd cselédjének lenni. Pardon ... Elvégeztetett." Megszámolni is nehéz, *hány*-féle síkot helyez egymás fölé a regényből vett - Ficsortól és más szereplőktől kölcsönzött - , illetve a regényen kívüli mondatok gyors váltásával a rendező ebben a monológban. Egy másik dráma ez, amit röpke két-három perc alatt lehetetlen eljátszani. A különben kiváló színész nem is érti a váltásokat, érzékeltetni sem tudja a különböző szinteket, utalásokat. Amit Ficsor kapott a regénybeli szerep helyett, több is, kevesebb is, s főleg hálátlanabb feladat.

Haragnál módosul Jancsi úrfi szerepe is. Szűkül. Azzal, hogy hiányzanak a fiatalember életének Annától független epizódjai (munkahely, szerelmek), a cselédlányhoz való viszonya is változik. Nem kalandhajhász, nem is a magáévá tett s megejtett nőt gonoszul cserben-hagyó férfi. Rokonszenvesebb, mint Kosztolányinál. Kedves link, aki valamicske szépet, parányi boldogságot jelent Édes Anna számára, azt, amire szüksége van a cselédlánynak és a rendezőnek is, hogy a lány magánya emberi mérték-kel mérve hiteles és teljes legyen. A bemutatón Jancsi úrfi (Venczel Valentin) néhány nem egészen érthető, nem motivált gesztusa ellenére is szép és igaz volt kettejük (vas)ágyjelenete, elsősorban, mert a színésznőnek sikerült érzékeltetnie, hogy emberien, asszonyian vágyik valamire, amiről nem tudja még, micsoda, milyen, de biztos benne, hogy szüksége van rá, akarja, mert boldog szeret-ne lenni. Ehhez valóban egy rokonszenves fiú kell. Jancsi úrfi szerepe az elő-adásban ennél lényegében nem is több. Csupán az marad meg talánynak, hogy a zárójelenetben miért tűnik fel ismét Jancsi úrfi, most már feleségével. Azzal, hogy elfoglalják Vízyék helyét, lakását, ugyanoda ülnek, ahol Vízyné ült, ami-kor a cselédlány megölte, vajon a folytonosságot akarja-e a rendező érzékeltetni, azt, hogy minden kezdődik elölről, vagy pedig a befejezéssel - visszamenőleg -- minősíti a cselédlány és az úrfi szerelmi jelenetét?

A rendező-adaptáló eljárásához tartozik, hogy apró módosításokat, szövegátcsoportosításokat és szerepösszevonásokat végez. Összevetve a regényt és az előadás szövegkönyvét, megállapítható, hogy ezek két esetben sikerültebbek, több helyen pedig vagy feleslegesek, vagy hatástalanok. Báthory (Ferenczy Jenő), a kéménysepő kétszer lép színre, először Édes Anna és Jancsi úrfi szerelmi jelenete előtt', ekkor teszi az első házas-sági ajánlatot, majd pedig a gyilkosság előtt, vitathatatlanul azzal a dramaturgiai funkcióval, hogy a végsőkig meg-alázott lány utolsó szabadulási esélyét is elveszítse. Célszerű a cselédlányoknak az a szerepe, hogy visszhangként elismételjenek egy-egy jellegzetes mondatot, amit előbb - vagy a regényben - gazdáiktól hallunk. Ezzel ugyanis groteszkké, torzzá válnak a másik világot jellemző szövegtöredékek. Sajátos, hogy Édes Anna nem vesz részt a többi cseléd játékában, félreáll. S ezzel nemcsak önmagát jellemzi, hanem azt is jelzi, hogy mind a

két világ - önmagán belül - kaotikús, számára idegen. Kár, hogy a cselédbál, amely Buňuel Viridianéjának koldusbál-ját juttatja eszünkbe, Ficsor túlméretezett feladatából adódóan sokat veszít erejéből.

A többi szereplő csak panelfigura. Háttér helyett funkciótlan statisztéria, s ezen a szöveg- és szerepjátszások sem segítenek. Tény, hogy Kosztolányinál is - Vízynét és Édes Annát kivéve mindenki mellékalak, de ugyanakkor senki sem az. Devecseri írja: „Mi vagyunk a ház", amivel az úgynevezett mellékszereplők fontos, a befogadók szempontjából lényeges funkciójára kíván figyelmeztetni. Az előadásban sem Moviszter, sem Druma, de még Vízy sem kap olyan hélyet, hogy a Devecseri-féle belső azonosulásunkra alkalmat nyújtanának.

Vitathatatlan, hogy Harag az epizódok kiválasztásával mindenekelőtt az Édés Anna-Vízyné kapcsolatot kívánta kifejezni. S ebben nagyfokú tudatosságot mutat. A regényhez viszonyítva Édes Anna távozását hangoztató igénye, kérése, könyörgése, fenyegetése, emberi jogainak (házasság, kilépés, megbecsülés) emlegetése, emberi méltóságára való hivatkozása koncentráltabb. Az egyes epizódok kijelölése és összeszerkesztése mind a drámai feszültség íve fokozásának, mind pedig az egyes jelenetek minidrámákká történő kiteljesítésének szándékát mutatja. A cselédválasztást a cselédszerződtetés követi - a szemrevételezés, bizalmatlanság s a fölény érzékeltetésének ismert mozzanataival -, majd következik a piskótaepizód, mely-ben Vízyné produkciója nem sikerül, a cseléd visszautasítja a jutalmul felkínált süteményt. A remekül kiötlött pitizés visszájára fordul: Vízynének kell szégyenkeznie, s nem a cselédlánynak. S hogy ez a jelenet nem sikkad el, hogy a teadélután mellékszereplőinek figyelmetlensége miatt ettől tartani kell, az Romhányi Ibi Vízynéjének kivételes pillanatán múlik. Nyugodtságot erőket magára, de érződik alóla a visszautasítás kiváltotta fájdalom. A második részben Harag hasonlóan jól válogat a két nő se együtt, se egymás nélkül kapcsolatának kifejezésére, de kevésbé hatásosak ezek a jelenetek. Nemcsak a megejtett cselédlány ájulására gondolok a gőzölgő mosófazék felett, hanem a hosszabb epizódokra is. Köztük a már említett második „választási" jelenetre, de sokkal inkább arra, amikor az esküvői menetet szemlélő lányt a méltóságos asszony - mert szégyelli félreküldi; főleg pedig a gyilkossági jelenetre kell gondolni, amely nemcsak elsietett, hanem ügyetlen is. Heves szóváltás után Édes Anna felveszi az asztalról a hatalmas kést, odalép a kétszemélyes kerti padon ülő (sőt alvó!) Vízynéhez, és belémártja a reflektorfényben felvillanó pengét.

Mivel magyarázható, hogy az előadás csúcsjelenete nem effektív ? Azzal-e, amivel Kosztolányit is terhelték, hogy váratlan a gyilkosság? Vagy hogy az előadás nem fejezi ki azt, amire Devecseri figyel fel, s ami meghatározó a két nő kapcsolatában, hogy a tettes nem is a cselédlány, hanem a méltóságos asszony, aki „úgy bűvöli - a lányt -, mint a kígyó a nyulacskát", míg végül ez „ijedtében bekapja a kígyót". Nem Édes Anna gyilkolt, hanem Vízyné lett öngyilkos, úgy, hogy „halálát ő maga választotta magának". Cseléd által, „mert életét a cselédprobléma nyűgözte le". Hogy a Devecseri felismerte megoldás nem az előadásra ráfércelt külsőség lenne, azt a már jelzett végzetszerűség, amely az előadásban éppúgy megvan, mint a regényben, éppúgy Harag, mint Devecseri felismerése, meggyőzően bizonyíthatja. Tehát nem a szándékon, hanem a megvalósításon múlik, hogy a befejezés hatástalan. Egy későbbi előadáson még inkább elsietettnek tűnt, mint a különben nagyobb színészi feszültséggel járó bemutatón. Romhányi mintha lazítana, siettetné a véget, anélkül hogy kellően elő-készítené, Rövid Eleonórának pedig nem sikerül érzékeltetnie, hogy a megaláztatások során, a „gyilkosság előtt meg-pattan benne valami" (Rónay László). Mert csak így, kétoldali teljes előkészítéssel válhat az előadás csúcsává a gyilkossági jelenet. Ehhez azonban más rendezői beállítás is szükséges.

Ettől függetlenül az előadásnak két jelentős színészi alakítása van: Romhányi Ibié és Rövid Eleonóráé. Néhány jelenetben, főleg az első részben - kiválóak. A többiek, csökkentett funkciójuknak megfelelően és kellő segítség vagy önkezdeményezés híján, csak jelen vannak, figyelemre méltó színészi hozzájárulás nélkül. Célját tévesztett a szecesszsiós elemeket magába foglaló, de bántóan föstött keret (Doina Levinta) is.

Harag *Édes Anna-olvasata* pontos, színpadi szenzibilitást és nagyfokú tudatosságot mutat az előadás; hogy mégsem függetleníthető a színpadi változat a regénytől, az azon múlik, hogy a rendezői alapgondolatot, elképzelést nem igazolják vissza teljes mértékben, kellően hatásosan az előadás egyes jelenetei. Ilyenkor szokta a kritika feltételezni, hogy gyorsan készült a produkció.

Übü király

Csizmadia Tibor rendezése az Újvidéki Színházban: *Übü* király - irónia nélkül. Olyan ez, mintha valaki muzsikálna - hangok nélkül, vágtázna - egy hely-ben, balettozna - egyetlen mozdulat nélkül… annyira képtelenség, mert Alfred jarry *Übü király* című rémbohózatának alaptónusa éppen az irónia.

Alaphang és szervező elem, amely a diáktréfából formált, botrányt kavaró darabot már keletkezésekor döntően meghatározta és jellemezte. Az előadásban elsőként elhangzó szó - Szahar! - nemcsak gusztustalansága miatt vált botránykővé, de azért is, mert lényegében véleménynyilvánítás volt. Tiltakozás. Es *az Übü király* minden későbbi felfedezésének magyarázatát egy adott korhoz vagy valamilyen korjelenséghez való ironikus viszonyulásban kell keresni. Jarry darabjával azt a - társadalommal vagy művészettel szembeni - megvető, tiltakozó magatartást lehet kifejezni, amely mindenféle elégedetlenség alapja. Az irónia jelentette, biztosította azt a distanciát, amely a művet színpadra állítók szemléletének függetlenségét szavatolja.

Ha a műben keressük az irónia gyökereit, akkor ezt egyfelől a történet naivságában, meseszerű képtelenségében kell keresni, másfelől pedig a címszereplő alakjának ellentmondásosságában. *Az Übü király* nemcsak hogy egy gyerek békaperspektívájából szemlélt világot láttat, amelyben minden és minden-nek az ellenkezője egyaránt lehetséges, csak képzelet kérdése, mikor mi történik, hanem „hőse" is gyerek, mégpedig fejlődésében visszamaradt kiskorú, aki - mert nem alakultak ki benne a társadalmi élet normái - teljesen szabadon erkölcsi s általában mindennemű gátlások nélkül cselekedhet. (Megjegyzendő azonban, hogy a darabbeli történet nem független sem a mesék, sem a romantika szertelenségétől - vagyis: az irodalom képtelenségeitől!) Az, hogy Übü papa lényegében gyerekszerű felnőtt, aki saját perspektívájából látja és éli át a világot, csak hatványozottá teszi az iróniát. Idézőjelbe kerülnek a rémbohózat szereplői, elsősorban Übü papa, de ugyanakkor a gyerek szemével látott világ is torzítva áll elénk. Igy, befelé, a dráma szereplői és története, illetve kifelé, a nézők irányába egyformán biztosítva van

az ironikus szemlélet. Übü papa kétségtelenül negatív emberi magatartásmodell megtestesítője, aki belső ellentmondásaival, sőt ezek túlfokozásával alkalmas az emberek mindenkori rejtett übüségének leleplezésére. Nem véletlen, hogy fogalommá és jelképpé vált az übüség, életforma és mentalitás kifejezője lett ez a „félig Falstaff, félig Drakula" (Taras Kermauner) figura, aki egyszemélyben és egyszerre gyerek és gaz-ember, álmodozó és gyilkos, gyáva és alávaló, „lumpenproletár király" az „irodalom (mese) és az empirikus (politikai) élet bohócszörnyetege.

Az ellentmondások ennyire sokrétű együttese elképzelhetetlen az irónia szervező jelenléte nélkül, s ezért az *Übü király* színpadra állításakor is megkerül-hetetlen, központi szerepet kell kapnia.

Nem állítható, hogy Csizmadia Tibor rendezéséből teljes mértékben hiányzik az ironikus szemlélet vagy legalábbis ennek igénye, de - az utolsó jelenetet kivéve - nem tud kibontakozni. Ennek magyarázatát az esetlegességben és a szerencsétlenül történt szerepösszevonásban kell keresni.

Tagadhatatlan, hogy *az Übü király* a képtelenségek halmaza, melyben egy-mást érik a váratlan. cselekménybeli fordulatok, s köztük nem egy rögtönzés-szerű, de felismerhető a részleteket össze-fogó rendszer ereje, jelenléte. Éppen az, ami Csizmadia rendezésében nem egy-értelmű, nehezen vagy alig felismerhető. Ezért tűnnek ötletei, megoldásai esetlegeseknek, ezért érezheti a néző, hogy nem tud az előadással részleteivel sem, de még inkább egészével - kapcsolatot teremteni. Kétségtelen, hogy a rendező - a díszlettől a vágott baromfiig vagy a színészek beszédtempójának váltásáig -- tudatosan választja ki az elemeket, de mivel hiányzik az egységbe záró szisztéma, amely a néző szemléletének rendszerévé is válhatna, nem funkcionálnak kellő szinten és mértékben a közönségben.

\z előadás értelmezésének kísérlete során semmi esetre sem mellőzhető Antal Csaba nyilatkozatának az a részlete, mely szerint „a díszlet segítségével a nézőben felhalmozódott mindennapi élet mitológiáját kívánta ábrázolni. Hogyan? \ játéktér két oldalán lépcsőzetesen emelkedő fajanszlapszerű műanyag burkolattal borított piramis látható, az egyiken a középen futó lépcsősortól - ez a piramis tetején levő akváriumhoz vezet, melyben néhány hal úszkál jobbra és balra vécékagylók sorakoznak egymás

Ladik Katalin (Übü mama) az Újvidéki Színház Übü király-előadásában (Dormán László felvételei)

alatt, a másikon - ennek tetején egy pálma áll - pedig vizeldekagylók sora látható. ;A játéktér közepén, a férfi és női \V. C. között, két, háttal egymásnak fordított mosdókagyló áll. A tervezői nyilatkozat értelmében a színpadkép el-képzelhető a mindennapi élet mitológiájának képeként. Éppúgy, ahogy a vágott baromfi, a kopasztott csirke, aminek a fenekébe egy - ugyancsak a mindennapi élet kellékeként ismert és használt vattacsíkot tömnek, majd ezt kihúzzák, és egy elegáns mozdulattal az akváriumba hajítják. Vagy: ahogy a színészek csupa szög punkruhája ... Csakhogy mind-ezek a kellékek megmaradnak metaforának, nemcsak hogy keretként nem teremtik meg az előadás alaphangulatát, hanem egymással sem kommunikálnak, mivel nem erősítik vagy csökkentik egy-más hatását, nem állnak össze rend-szerré. Csak önmagukban léteznek, hatásfokuk csökkentett, gyorsan elenyésző egyszeri. Éppen úgy esetlegesek, mint olykor a zöld és lila fények felgyulladása, amikor Übü papa sorra a halálba küldi a nemeseket, akiktől minden vagyonukat elveszi, s közben sminkel egy vécékagylóra helyezett tükör előtt. Vagy amikor kijelenti, hogy törvénykezni fog, és közben saját mellét gyömöszöli. Amikor Übü mama csirkecombokat paníroz, majd kötélre csípteti őket, amikor ... Mindezek a részletek lehet-nek meghökkentőek, érdekesek, frappánsak, még bizonyos asszociációkat is keltenek, de - esetlegesek. Ilyen az előadás lényegi meghatározójának szánt ötlet, hogy Übü papa és Übü mama ruhát cserélnek, jelezve így: kettejük közül ki az irányító és ki az irányított, s ilyen a zárójelenet is, amikor a menekülő Übü-pár a játékteret átszelő csatornarácsot felemelve új kalandok felé ha-józik. Főleg az utóbbi mondható jól megoldottnak, de így sem lehet sikeres zárópoénja az előadásnak, mert az előkészítő momentumok, megoldások - még egyszer hangsúlyozom esetlegesek.

\z iróniával ennek éltető eleme, a játék is eltűnt az előadásból, holott a rendező azzal, hogy lényegében két szereplőre vonta össze a Jarry-darabot, az írói elképzeléssel egyenrangú játéklehetőséget kívánt teremteni színészei számára. Mivel azonban nem törekedett ha-tározott és indokolt differenciációra, ami-kor a megszüntetett szerepek replikáit hol Übü papának, hol pedig Übü ma-mának osztotta ki, a szerepösszevonás funkciótlanná nemegyszer érthetetlen-né vált, s közben elsikkadt a játé-kosság is. Mert mi indokolhatja, hogy Poszomány kapitány szerepét először Übü mama mondja erősen beszédhibásan, utána ugyancsak Übü mama természetes hangon, majd két ízben Übü papa, de ha jól emlékszem mindig más-ként. Hasonló a helyzet az Übü papába vagy Übü mamába olvasztott többi szereppel is. Addig megy az összemosás, hogy az, aki nem ismeri a Jarry-darab tartalmát, nehezen ismerheti ki magát a mondatok zegzugában, nem lehetetlen, hogy képtelen végigkövetni a tartalmi vonatkozásokat. Ez pedig semmiképpen sem lehet a rendezés célja.

Mit lehet mondani a két szereplő-ről, Bakota Árpádról és Ladik Katalinról, akikre azért esett a rendezői választás, mert még nem alakultak ki bennük a hagyományos színészi alakító-ösztön reflexei, s ezért inkább látszottak alkalmasnak a rendezés elképzelését valóra váltani? Csak eszközök, akik becsülettel helytálltak, csinálták, amit kimértek rájuk. Hogy a rendező bejelentette férfi nő viszonyról amire Csizmadia szűkíteni kívánta Jarry *Übü királyát* sem sikerült szinte semmi érdemlegeset közölni, azért legkevésbé a színészek a hibásak.

JULIAN RIA

Angol színház '83

Anglia pillanatnyi színházi térképe nem tükrözhetné meggyőzőbben az egész széthullóban lévő - avagy negatív előjellel: konszolidálódó - angol társadalmat. A nyolcvanas évek elejére csakúgy, mint a haladó politikusok energiája, ki-fulladt minden művészeti áramlat, gyümölcsöző eszmei csoportosulás. Ugyan-akkor, még az aggasztó gazdasági problémák ellenére is, alig apadt a színházak száma, a tönkrement színházak helyét gyorsan új vállalkozások foglalják el. A híres Old Vicet a kanadai „Hamburger"-milliomos, „Honest Ed" vásárolta meg. Mindenki főzögeti a maga kis vacsoráját. Egy kicsit tanácstalanul.

1978/79-ben „középfiatal" szerkesztők és drámaírók még valamiféle ideológiai frontot alkottak, noha „csak" a fajgyűlölet elleni lázadozás vagy a feminista eszmék elkötelezett támogatása nevében. Akkor volt még olyan naiv és lelkes vállalkozás, mint az első angol szocialista színházi lap szerkesztése (éppen Thatcher hatalomra lépésének évében); a lapot aztán, miután saját zsebünkből fizettük az első példány kiadását, a Művelődési Minisztérium szemrebbenés nélkül a szemétkosárba dobta. Ma már sokkal kevesebb az illúzió, mégis fájó, hogy a legtehetségesebb drámaírók az utóbbi évek-ben fokozatosan visszavonultak ilyen vagy olyan elefántcsonttornyaikba. Különösen nőírókról nem hallani manapság, tán az egyetlen Caryl Churchillen kívül, aki egy kicsit megkésve aratgatja feminista darabjainak babérjait, mert mint drámaíró, csak mostanra ért be igazán. Edward Bond csaknem kizárólag tanít, David Edgar meg Dickenst adaptál. Elismerem, hogy *a Nicholas Nickleby a* Royal Shakespeare Company egyik legsikeresebb produkciója volt, de csak tiszta teatralitásában. Trevor Nunn azóta semmi érdemlegeset nem rendezett, pedig ha akarna, második Peter Brook is lehetne : *a Nicholas Nicklebyban* biztos kézzel markolta össze az elmúlt húsz év minden sikeres színházi kísérletét. Az eredmény: a kritika részéről ámulat és rajongás a tehetséges iparos iránt, s a közönség részéről is, mert ezt a nagyon angol, nagyon szentimentális történetet először tálalták elé másféleképpen, de nem kevésbé könnyfacsaróan.

Az RSC-vel, vagyis a Royal Shakespeare Companyvel, miután beköltözött a pazar Barbicanba, ugyanaz történt, mint a Huszonötödik Színházzal, ami-kor Népszínház lett belőle a Várban. Az új művészeti vonalnak megfelelően az RSC úgy döntött, hogy karácsonyi pantomimmal csalogatja be a nézőt a hatalmas új komplexumba. Ez a műfaj eddig csaknem kizárólag a magánszínházak és főleg a vidéki színházak privilégiuma volt, hagyományosan azt a célt szolgálva, hogy a rosszul menő előadásokból eredő deficitet az év végére együgyű, de annál népszerűbb mesejátékok előadásával tüntessék el. *A Peter Pan,* az egyik klasszikus „karácsonyi pantomim" a repülni tudó kisfiúról szól, és eddig általában gyerekszínészekkel adták elő. Az RSC-ben csupán annyi volt a különbség, hogy felnőtt színészek játszottak gyerekszerepeket. Peter Pan a szabadságot jelképezi azzal a nagyon földhözragadt, nagyon viktoriánus mondanivalóval, hogy csak az szabad, aki gyerek. Wendy, a polgári családból való kislány annak rendje és módja szerint beletörik egy polgári házasságba, készségesen elfogadva, hogy Peter Pan és a vele való repülés boldogsága csupán naiv álom volt.

Kéthónapos szünet után az új szezon első bemutatója az RSC-ben a *The Roaring Girl (A* harsány leány), Middleton és Dekker Jakab-kori darabja, csupán annyiban volt érdekes, hogy pontosan ott játszódik, ahol most a Barbican-komplexum áll. Helen Mirren, „a legszexibb Royal Shakespeare-színésznő" (olyannyira, hogy erotikus alsóneműjét mutogatta a Sunday Times magazin színes lapjain) játssza Molly Cutpurse-t, akinek alakja azért tűnhetett fel Barry Kyle rendezőnek, mert jobbára férfiruhában járt, kigúnyolta a férfiakat és le-nézte a nőket. A valóban nagyon nőies Helen Mirren erre a szerepre egyáltalán nem volt alkalmas. Így a legerősebb jelenetek a mindenféle érzelmi, házassági és anyagi intrikákat szövögető mellék-szereplőknek jutottak; az intrikákat Moll a végén természetesen kibogozgatja.

Szintén Barry Kyle rendezte *A makrancos hölgyet.* Ez az előadás - legalábbis az első része - érdekesebb volt, bár itt sem sikerült kiválasztania a legmegfelelőbb női főszereplőt. Avagy az lett volna a koncepció, hogy a nagyon tehetséges Sinead Cusack holdkóros bábut játsszon? Az első rész harsány és fordulatos; a bozontos, rablóvezérre emlékez-tető Petrucchio (a kiváló Alun Armstrong) háttal zuhan az úszómedencébe, Kata legurul a színpadról az első sorban ülők ölébe, s a nézők természetesen sikítoznak. A túl sok, valóban nagyon komikus ötlet után a rendező a második részben automatikusan lapoz át a szövegen, ami így, húzás nélkül, igen hosszúra nyúlik. Különösen Kata patetikus mono-lógja a darab végén, amiből semmi más nem derül ki, mint az, hogy a másik két férj mennyire megjárta a két, hirtelen emancipálódott nővel. Es hogy Kata „idomítása" igenis, sikeres volt.

Az egyik neves kritikus reakciósnak nevezte Barry Kyle mindkét választását. Az elsőt azért, mert görcsösen próbál valami feminista mondanivalót ki-facsarni a darabból, a másodikat pedig, mert parlagon hagyta a darab lehetőségeit, és cirkuszi produkciót csinált belőle.

Jelenet a Királyi Shakespeare Társulat A makrancos hölgy-előadásából

Shakespeare: Sok hűhó semmiért című vígjátéka **a** Királyi **Shakespeare** Társulat előadásában

Adrian Noble Lear-rendezése becsületes, de egészében nagyon unalmas előadás volt. Csupán a „megbízható", híres kettős, Lear és a bolond (Michael Gamhon és Anthony Sher), valamint Gloucester (David Waller) jelenetei tudták, úgyahogy, ébren tartani a néző érdeklődését, Persze lehet, hogy Michael Elliot is ludas ebben: nemrégiben felejthetetlen *Leart* rendezett a televízióban; a király és a bolond: Laurence Olivier és John Hurt voltak.

Terry Hands viszont, aki Trevor Nunn mellett az RSC másik igazgatója, visszaadta a reményt, hogy az RSC hajdani művészeti integritása még nem veszett el örökre. *A Sok hűhó* semmiértben végre Sinead Cusack is kibontakoztathatta csodálatos tehetségét mint Beat-rice. Minden egyes jelenet olyan tökéletesen -- de nem sterilen - volt megkomponálva, hogy az embert néha el-elfogta a kétely: lehet még ennél több gyönyörűséget befogadni? De én még mindig egy olyan *Sok hűhóra* várok, ahol nem csupán arról van szó, hogy az arisztokrácia fel-színes és velejében korrupt, hanem megmagyarázzák, hogy Claudio szégyenletes kishitűsége ellenére miért olyan magától értetődő mindenki számára, hogy a végén elnyeri Hero kezét? Es hogy vajon Hero ki tudja-e valaha is heverni mind Claudio, mind saját apja árulását?

Roger Rees, *a Nicholas Nickleby* nagy sikerű címszereplője eközben odáig vitte, hogy múlt november óta magát Tom Stoppardot játszhatja. A *The Real Thing* (Az igazi) Stoppard eddig legszemélyesebb darabja. Mintha Pinter *Árulás cím*ű darabján felbátorodva engedte volna át magát egy - előző munkájához képest - sokkal lekerekítettebb, sokkal intimebb témakör elemzésének, és végre közelebb merné engedni *a* nézőt valódi (vagy nagyon valódinak *tűnő)* énjéhez. Ha csupán annyiban is, hogy vonzalmakat, féltékenységet és féltékenység elleni hadakozást hoz a színpadra. A darab látszólag két párról szól, valójában csupán egyről. Henry (Roger Rees), a drámaíró, elszereti barátja feleségét, a színésznő Annie-t. És amit John Wood, Stoppard „udvari" rendezője színpadán még sohasem láttunk, Annie férje, a földön csúszva, zokogva rimánkodik feleségének, hogy ne hagyja el. Annie erre így reagál Henryvel beszélgetve: „Hát nem szörnyű? Max olyan szörnyen szenved, én meg olyan izgatott és boldog vagyok. Ez az egész gyötrődése valahol ... gusztustalan, Rémes, amit mondok? Leveleket hagy a színház portáján, és minduntalan a telefonhoz hívat olyan ürügyekkel, hogy az ügynököm meg mit tudom én kicsoda, Szeret, és most büntetni akar a fájdalmával, de én képtelen vagyok bárminemű bűntudatot kipasszíroz-ni magamból. Csak azt érzem, hogy az idegeimre megy ... Erről ti sohasem írtok ... Tíz liter tintát meg több kilo-méternyi írógépszalagot fecséreltek a viszonzatlan szerelem elemezgetésére, de arról, aki nem képes viszonozni a szerelmet, arról a szörnyű unalomról, amit az a fél érez, egy szavatok sincs ..."

Stoppard úgy érezhette, hogy azért ehhez a - színházi körökben köztudomásúan - önéletrajzi vonalhoz egy kis politikai fűszert kéne adagolni - ha nem is nagyon erőset -, és bevezette Brodie-t. Brodie-t, a munkáscsaládból származó fiatalembert, akit egy felvonuláson letartóztattak, Annie szedte fel a vonaton. De *ez az* egész Brodie-dolog annyira vázlatos, hogy már-már kínos; végül is nem más, mint ürügy az íróság mikéntjeinek bogozgatására. Stoppard megint Annie szájába adja a provokatív szöveget (a lány előzőleg megkérte Henryt, javítsa át Brodie börtönben írt darab-ját):

,,Annie: Féltékeny vagy az íróság szentségére, mi? Azt szeretnéd, ha szent maradna egy olyan privilégium, ami csak neked adathatik meg. Jó, jó. Van, aki tud írni, van, aki nem tud írni. Mi írunk, rólad meg írnak. Ami Brodie-val kapcsolatban felháborít, az az, hogy szerinted nem tudja, hol a helye. Azt, hogy nem tud írni, úgy mondod, mint a fő-pincér: sajnos, uram, nyakkendő nélkül nem engedhetjük be. Mert nem tudja rendesen egymás mellé fűzni a szavakat. De hát mi van abban olyan fantasztikus, ha valaki egymás mellé tudja fűzni a szavakat?

Henry: A hagyomány azt tartja, hogy nem hátrányos egy íróra nézve.

Annie: Brodie nem író. Brodie fogoly. Te viszont író vagy. Te azért írsz, mert-író vagy. Es amikor van miről írnod, akkor is állandóan azzal vagy elfoglalva, hogy vajon miről is írhatnál még, csak hogy tovább írhass ... De ha valaki feltűnik a láthatáron, valaki, aki nem tagja a focicsapatnak, mint Brodie például, és akinek van témája, egy igazi témája, azt te képtelen vagy végigolvasni. Nos, ha tudni akarod, ő sem tudja végigolvasni azt, amit te írták Ehhez mit szólsz? Szerinted Brodie nem tud írni. Szerinte te csupán csak írni tudsz."

A darab úgy végződik, hogy Annie megcsalja a férjét egyik színész kollégájával, mire Henry szétveri a hálószobát. Roger Rees és Felicitv Kendal bravúros alakításai persze többnyire betömik a kínos üresjáratokat, és a felszínen nagyon élvezetessé teszik ezt a megszokott-nál kicsit rangosabb bulvárdarabot.

David Hare az egyetlen „fénysugár" ebben az évadban. *Ő* még csak tanonckodott, mikor Stoppard a *Travesztiákkk*al meg a Jumperral rég koronázott királya volt az angol színpadnak, bár majd-nem azonos korúak. Az *A* Alap *of the* World (Egyfajta világtérkép), amit a Nemzeti Színház mutatott be, 1976-ban játszódik Bombayben. Keretét a fejlődő országok problémáival foglalkozó UNESCO-konferencia adja. A darab két alapvonala hasonló, mint a *The Real* Thingben, de itt a szexuális vonzódás és féltékenység mélyrehatóbb erkölcsi ellentmondásokat villant föl, és az íróság

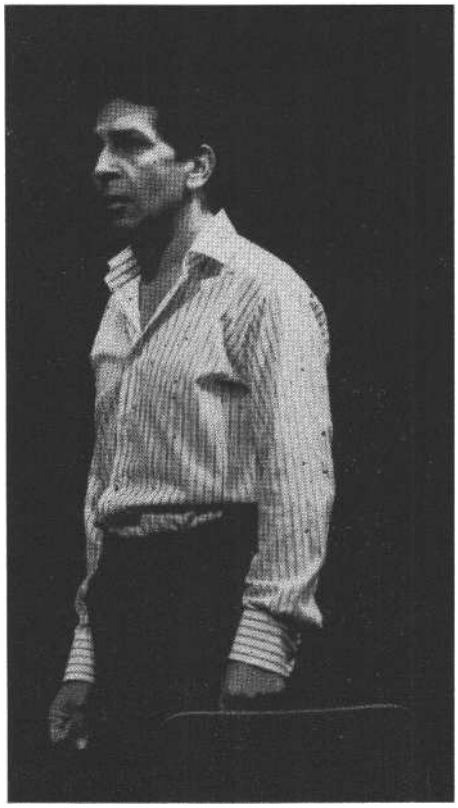
miértjének elemzése is átfogóbb ideológiai és társadalmi kérdésekhez kapcsolódik.

Viktor Mehta, az indiai származású, Angliában élő, sikeres és konzervatív novellista áll a darab fókuszában. Rajta pattant szikrákat Andrews, a fiatal baloldali újságíró, majd később a konferencia elnöksége.

Mehta és Andrews már első találkozásuk alkalmával hajba kapnak; Mehta lekezelően beszél a fiatal értelmiségiekről, akiket szerinte semmi olyan téma nem érdekel, aminek nincsen valami politikai színezete, „akik minden egyes gondolatot ezen a parányi kis ideológiai ponton, a marxizmus tűfokán passzíroz-nak át". Mehta nagyképű, vállveregető stílusa ellenére - szellemességével és ügyesen tálalt intellektuális kiegyensúlyozottságával - megnyeri a szintén a hotelben tartózkodó amerikai színésznő, Peggy Whitton kegyeit, akivel Andrewsnak is voltak már tervei. Andrews boszszúból felbujtja a konferencia elnökségét: Mehta felfújt reakciós, regényei hemzsegnek a legellenségesebb, legprovokatívabb nézetektől. A svéd elnökség, a szenegáli delegátus, valamint Andrews kidolgoznak egy kis bevezetőt, amit azonban Mehta érthető módon nem hajlandó felolvasni, hivatalos beszédének megtartása előtt, hiszen a bevezető saját írásai valóságtartalmának megtagadását tartalmazza.

Mr. M'Bengue, a szenegáli delegátus így próbálja meggyőzni Mehtát: „Nem utasíthatjuk vissza a nyugati államoktól kapott segítséget, mert szegények vagyunk. Ezt annak ellenére sem tehetjük meg, hogy lépten-nyomon éreztetik velünk kisebbrendűségünket. Az ár, amit fizetnünk kell, csupán a rólunk alkotott eltorzított képben fejeződhet ki, nem anyagiakban. Azzal fizettetik meg a nekünk nyújtott segítséget, hogy a sajtóban rendszeresen mint csepűrágókat, gyilkosokat vagy idiótákat állítanak be bennünket ... Az angol bulvárlapok például csak olyankor számolnak be Afrikáról, ha épp megerőszakoltak egy apácát, vagy vérengzés tört ki egyik vagy másik törzsön belül. Vagy ha arról van szó, hogy milyen korrupt vagy impotens ez vagy amaz a kormány. No meg arról, hogyan mészároljuk az elefántokat, amik-nek a sorsa mindig is sokkal hálásabb téma volt egy televíziós filmben, mint magáé az afrikai lakosságé.

A sikeres aratás ? Az nem téma. A gátépítés sem. Az unalmas. »Gátépítésről



Roshan Seth (Victor Mehta) David Hare: Egy-fajta világtérkép című drámájában (londoni Nemzeti Színház)

nem készítünk riportot«, mondják az önök riporterei. Kit érdekel a gátépítés? Nem téma. Unalmas. Ez a fehér ember bevett kifogása minden olyan dologgal kapcsolatban, amibe röstell belemen-ni. 0, ad ő pénzt, de csak akkor, ha cserébe fenntarthatja a jogot, hogy ne kell-jen a mi valódi problémáinkkal pepecselnie. És ez persze rosszul esik ... és mindjobban fáj, hogy soha senki nem veszi a fáradságot, hogy lelkiismerete-sen megmagyarázza, mi is a mi küzdelmünk lényege Afrikában ... És akkor eljövünk ide, egy ilyen konferenciára, mint ez itt most, és mit találunk? Az UNESCO *egy* olyan kulcsszemélyiséget hívott meg ünnepi szónoknak, aki maga is színes bőrű, de mivel indiai, természetesen nem tartja magát annak, és azt képzeli, hogy magasabb rendű a dzsungel négereinél. Egy olyan szónokot, aki mások rovására csillogtatott szellemességéről híres. Akinek a szemlélet-módja minden, csak nem pozitív, és ez elég ahhoz, hogy nyugatszerte hősként ünnepeljék."

Peggy, a fiatal színésznő (párbaj helyett?) kétségbeesésében kis vetélkedőt javasol: arra kéri Mehtát és Andrewst, hogy találkozzanak aznap este, és próbálják meggyőzni egymást. A nyertes magát Peggyt nyeri el éjszakára.

Mehta, ön-védőbeszédében többek közt ezeket mondja:

„Szavak! Üres szavak! Beszámolók! És még azzal dicsekednek, hogy csupán a New York-i ENSZ-szervezetből éven-te annyi dokumentáció kerül ki, ami, ha kiteregetnék az egyenlítő egyik végétől a másikig, négyszer érné körül a világot! Félbillió oldal! És ez a konferencia most, itt, ez csak egy az évi hétezer ENSZ-találkozó közül ... Hát nem elképesztő ez a bürokrácia, ahogy fuldoklik a saját dokumentációjában? A szemétkosár a józan ész egyetlen instrumentuma ebben az egyébként teljesen kizökkent szervezetben. Tavaly különbizottmányt alapítottak ... a fölös dokumentáció kivizsgálására. Nos, ez a bizottmány készített egy kétszáztizenkilenc oldalas dokumentációt! Hol az a szépirodalom, kérdem én, mely ezzel az abszurditással konkurrálni tudna? Hol *az az* író, aki képes lenne kifundálni ilyen egetverő dekadenciát! Nem, nem, ebben az univerzális őrültségben egyetlen dologra lehet építeni csupán. A magányos hangra - az író magányos hangjára ..."

Andrews válasza, ha csak egy röpke pillanatra is, de szíven találja az öntelt individualistát:

„Szerintem pedig holnap igenis ki kell állnia, és meg kell tagadnia saját írásait. Mert *ez az* egyetlen és utolsó lehetősége arra, hogy visszalopja magát az emberiség körébe... Hiszen minden egyes szava, minden egyes javaslata a felsőbb-rendűség és a reménytelenség álláspontjából fakad ... onnan föntről, a magasból, állítólag mindent kristálytisztán lát. Az »igazság«, mondja, a »magányos hang«. Tudja, mit, ez az ön úgynevezett igazsága semmi más, mint saját elszigeteltségének, saját keserű gyötrődéseinek a tükröződése . , . és féltékenység! Egy olyan ember féltékenysége, aki nem tartozik sehová, aki már elfelejtette, hogyan is kell tartozni valahová, és aki már csupán csak *írni* tud."

A dramaturgiai csavar: minden fontosabb jelenet után a színpad hirtelen filmstúdióvá alakul. Film készül - évekkel később - Mehta regényéből, melyet a konferencián történtekről írt. Így tehát párhuzamosan lehetünk tanúi a színpadi valóságnak és a színpadi valóságban kiteregetett fikció eltorzításának, valamint a színpadi - eltorzított - valóság további eltorzításának a filmrendező és a filmszínészek által.

A fő cselekmény további vonala: Andrews csömört kapva tapasztalataitól, úgy dönt, hogy még mielőtt kihirdetnék a nyertest, továbbutazik. (Nem hirdetnek ki nyertest.) Még aznap éjjel vasúti szerencsétlenség áldozata lesz. Mehta másnap nem tartja meg ünnepi

beszédét, mert Peggyvel együtt a szerencsétlenség színhelyére siet.

Ennyi a darab, és azt hiszem, David Hare-re (aki maga rendezte új darabját) ráillene Esterházy Péter (egyik) ars poeticája: „Élni annyi, mint bizonyos lehetőségek közt habozni, élni annyi, mint végzetesen erősnek érezni magunkat a szabadság gyakorlására, élni annyi, mint megválasztani, hogy mivé legyünk a világban. Egyetlen pillanat sincs, mikor ez a készenlétünk alábbhagyhat és megnyughatik. Még amikor csüggedten hagynók, hogy történjék bármi, akkor is választottunk: a nem választást."

Mehtát különben a nagy tehetségű indiai színész, Roshan Seth játssza, akit Richard Attenborough fedezett és kért fel Nehru eljátszására *Gandhi* című filmjében. A. .Nemzeti Színház több mellé-fogás után - amilyen a Giraudoux-előadás, a *Trójában nem lesz háború (H*arold Pinter kezében amatőrelőadás lett ebből a gyönyörű darabból), avagy Peter Gill, az igen tehetséges rendező nagyon gyenge darabjai *(Small Change,* és Kick *for Touch)* - Musset *Lorenzaccióját* mutatta be, mely 1832-ben íródott, s melyet Musset állítólag sohasem szánt színpad-ra. Először Sarah Bernhardt figyelt föl a mammutműre, részleteket játszott belőle, majd a párizsi TNP mutatta be 195a-ben, Gérard Philipe-pel a főszerepben. Peter Hall, a Nemzeti igazgatója (akinek magát Sir Laurence Olivier-t sikerült kitúrnia annak idején, amint ez most már köztudott, egy Olivier életé-ről készült tévésorozatból) John Fowlest, a neves regényírót (a *Lepkegyűjtő* stb. szerzőjét) kérte fel a mű újrafordítására és színpadi adaptálására.

A hatalmas Olivier-színpadot (ez volt a. konc, amit az azóta már szintén Sirré ütött Peter Hall, a Nemzeti megnyitásakor a nagy színésznek dobatott) Michelangelo fejetlen Dávidja uralja. Ezzel kapcsolatban az egyik kritikus kajánul megjegyezte: nem tartja lehetetlen-nek, hogy Sir Peter magát az eredetit kérte kölcsön, amit aztán a szállítómunkások véletlenül elejtettek ..

A szerencsére valóban. ügyesen megnyirbált monstrum a Nemzeti színpadán lényegében a korrupt, kéjenc Alessandro di Medici „terrorista" unokaöccse, Lorenzo által való alattomos törbecsalásáról szól.

A rendező, Michael Bogdanov lenyűgöző autenticitással kelti életre a reneszánsz Firenze lüktető hétköznapjait, Greg Hicks pedig, mint egy fekete gyík-bőrbe bújt kicsi Hamlet, Lorenzacciót. Csak Hamlet enerváltsága nála destruktív energiába csap át. Bogdanov rendezésében csaknem minden lelkiismeret-furdalás nélkül tervezi a zsarnok vér-fröcskölően naturalisztikus, brutális meggyilkolását. Alessandrónak (Clive Arindell) a marhaerős, gyönyörű Góliátnak hét élete van. Mint a sebzett vad-kan küzd az életéért, *újra* és újra Felhőszülve-ágaskodva minden egyes rajta ej-tett tőrszúráson. A kicsi Dávidnak sokáig kell küszködnie, míg sikerül kioltania félelmetes élniakarását. De mind-hiába, hiszen Dávid feje is a földön fekszik -- az egyik zsarnokot a másik követi, ebben az esetben Cosimo Alessandrót. Ennyi és nem több a százezres vállalkozás mondanivalója, egy kicsit talán lapos, mint maga az uralkodószimbólum, a fejeden Dáviddal.

Az alternatív, itt „fringe"-nek nevezett színházak közül a népszerűbbek, az ICA (Institute for Contemporary Arts, Modern Művészetek Intézete), a The Almeida, valamint a Riverside Studios idén tavasszal is, fő művészeti célkitűzésüknek megfelelően, külföldi együttesek londoni bemutatkozására adtak lehetőséget. A The Riverside Studios körülbelül egy évvel ezelőtt hivatalosan tönkrement. A személyzet öt hónapig tartotta „ostromállapotban" a művészeti központot, fizetés nélkül, de annál nagyobb lelkesedéssel. Májusban Dario Fo szólóestjével nyitották meg ismét a kapukat, boldogan, de anyagi körülményeikhez képest nem túl ünnepélyesen.

Dario Fót Chaikin követte a Riverside-ban. Chaikin, az amerikai Open Theatre atyja, *Trio* című alkotását mutatta be, *Kiáltások és suttogások* alcímmel. Aki szereti az amerikai performance színházat, annak ez a produkció lehetett a be-teljesülés. Magam ezt a műfajt a legtöbb esetben arrogánsnak és hozzáfér-hetetlennek tartom. Ehhez képest Chaikin előadása önsajnáló és narcisztikus volt, de nem kifejezetten idegesítő. In-tim tragédiákat villantott fel egy-egy pillanatra.

Az Almeida tavaszi szezonjában a jugoszláv Teatar TD *Hamletje* volt érdekes módon az igazi művészet egyetlen képviselője. Az idén első ízben megrendezett glasgow-i Mayfestről jöttek Londonba. Nos, ez a Májusi Fesztivál is megérdemel néhány szót, annál is inkább, mivel a jelenlegi nem valami rózsás gazdasági körülmények közö,t jöhetett létre, ráadásul a „populáris szín-házi fesztivál" mottóval. Ferilith Lean, a híres skót együttes, a 7:84 (aminek a kódjelentése az, hogy az ország nyolcvannégy százaléka hét ember kezében van) volt adminisztrátora ügyeskedte ki a skót szakszervezet anyagi támogatását, és igen sikeres nemzetközi fesztivált rendezett.

A jugoszláv együttes *Hamletje* egyike volt azoknak az esztétikai élményeknek, melyek a mai művészeti élet heterogén dzsungeljében optimizmussal töltik el a színházi embert, és visszaadják hitét a kreativitásban. A Teatar TD mindent egyesített technikájában, amit bábban eddig kieszelt a világ. Vizuális élménye olyan erős, hogy a délutáni előadáson mellettem ülő gyerekek ugyanolyan hálásan és lelkesen köszönték meg a produkciót, mint a felnőttek.

Amit viszont Pierre Audi, az Almeida művészeti igazgatója, valamint Miss Morgan, az amerikai performance-tól erősen befolyásolt „költőnő" kollektívan produkált, az minden tekintetben hátborzongató volt. Gordon Craignek ajánlották műsorukat, mely lényegében abból állt, hogy a szereplők hatásos élőzenére és hangeffektusokra rikító fehér és vad fekete fényben, ügyesen összeácsolt nyersfa konstrukciókat mozgattak. A történet körülbelül annyi, hogy egy hölgy először fehérben, majd feketében kacérkodik egy fehérbe meg egy feketébe öltözött úrral. A stilizált játék hirtelen csap át véresen komoly naturalizmusba, mikor a „lady" egy faládikóból meg-nyúzott nyulat húz elő, ölbe veszi, simogatja, babusgatja a. ragadós, nyers húst, majd egy bárddal szép komótosan föl-darabolja a nyuszit, hogy ruhacsipeszek-kel egyenként fölakasztgassa a véres hús-cafatokat a „mellesleg" ott függő ruha-szárító kötélre. A műsor címe *Ariadne délutánja.* Ariadne, az arisztokrata kis-asszony unalmas kis délutánocskája, és azért unalmas, mert mást már nem tud. kitalálni, mint vért és gyilkolást. Ami a legszörnyűbb az egészben, hogy az alkotók ezt a felelőtlen és átgondolatlan melodrámát nemcsak komolyan veszik, hanem művészetnek is tartják.

Az ICA-ban a lengyel Akademia Ruchut láthattuk, még mindig a régi jó 70-es wroclawi experimentumok színvonalán - ami ma természetesen több mint kínos -, meg a Piccolo Teatro di Pontaderát, egy igen izgalmas egyórás *Cseresznyéskertt*el, meg a Belgiumban élő nagyon amatőr nemzetközi együttest, a TIEDRIE-t. Legutóbb jan Fabre ugyancsak belga színháza nyolcórás előadást mutatott be

ICA színházában. Nos, nyolc órát végigülni nagyon kényelmetlen székeken, szünet nélkül, különösen ha az ember amúgy is csaknem minden estéjét színházban tölti, nem tréfa. Én csak három és fél órát bírtam „sitzfleisch"-sel, no meg egy önkényes szünettel. Ami ezalatt történt, az nagyon egyszerűen összefoglalható: a mai világ a punk-kultúra szemszögéből nézve. És nem lenne punk-kultúra, ha nem nézné a világot úgy, mint szörnyű unalmas és önmagát örökösen ismétlő stagnálást. Az első fél óra így telt el: a nagyon gyéren megvilágított szín-padon megjelenik egy szereplő. Körbe-sétál - nagyon kényelmesen -, leül. Be-somfordál a másik, körbesétál, leül. Rikító hangon megszólal az első: „Bonjour, how are you?" Szürke-lapos hangon válaszol a másik: „I am well, how are you ?" Ha tízen vannak a csoportban (ennyien voltak), ez a kis gyakorlat igen hosszúra nyúlhat. Aztán, amint mind szépen összegyülekeztek, az egyik nőnemű szereplő vetkőzni kezdett. Rendesen, a striptease rutinját követve, lépésről lépésre.

A következő jelenetben két szereplő áll a színpad két oldalán. És - közönségprovokálás - férfi és női hangon a torkukat reszelik a sötét színpadon. Legalább húsz percig. Majd: míg monoton sziréna-hangra egy fiú és egy lány szélsebesen levetkőzik-felöltözik, a többi résztvevő sorban egymás után a színtér elejére lép, bevilágosítja magát éles spottal, és egy Tristan Tzarát megszégyenítő kalapból válogatott szó- és mondatfoszlányokat ordít - többnyire artikulálatlan hangon - a közönség képébe.

Azt hiszem, értem, hogy mit akarnak. Az is nyilvánvaló, hogy a Dada meg a punk valahol testvérek. Ez az új dekadencia mégis elkeserít, mert könnyű elrévedezni a húszas évek dekadenciáján, hisz olyan messze van, történelem, az effajta előadás viszont közvetlenül alátámasztja pillanatnyi egzisztenciális félelmeinket. Elsősorban azáltal, hogy közvetlenül tükrözi a mai fiatal korosztály (az együttes tagjai itt tizenhét - huszonhárom évesek) egykedvű kiégettségét és kölcsönkért agresszivitását.

Steven Berkoffnak szerencsére más elképzelései vannak a dekandenciáról. Talán ő az egyetlen művész ma Angliában, akit nem lehet semmilyen fiókba gyömöszölni. Már első adaptációjában - Poe: *The House of Usher* és Kafka *Metamorfózisa* - egészen új mozgásművészeti technikát és előadói stílust sikerült kialakítania, amiért a kritika az angol *színház enfant terrible-jeként* könyvelte el. *Decadence* című második önálló darabja az angol arisztokrácia eddig legmorbidabb és legkomikusabb paródiája. A da-rab kétszemélyes, és partnere, Linda Marlow nem marad le Berkoff hihetetlenül komplex színészi képességei mögött. Nehéz a cselekményt szavakba foglalni, mert a darab varázsa elsősorban túlfűtötten groteszk előadásmódjában rejlik. Az öregedő (tulajdonképpen már csak állatként vegetáló) lord és ürességét modorossággal feltupírozó arisztokrata szeretőjének burleszk-vitustánca: automatikus csevegés, automatikus lerészegedés, automatikus „numera". Majd egy nagy zabálás, melynek végén a férfiból minden elképzelhető nyíláson tűzijátékként robban ki rohadó beleinek bűzös gáza.

Berkoff nem lenne Berkoff, ha megállna az arisztokrácia kifigurázásánál. A darab másik vonala, melyet csupán fényváltással jelez (az előző fehérből langyos sárgába vált), a zugdetektívet meg a szeretőjét mutatja be. (A detektívet az előbbi szerető bérelte föl, hogy *férje* félrelépéseit dokumentálja.) Ez a vonal a kis-emberek korrumpálhatóságát, az újgazdagok allűrjeit mutatja be. Őket kettőjüket a darab végén - a jelenetek oda-vissza váltanak fehérből sárgába - az előző kettőtől pusztán a szobahasználatuk és a kiejtésük különbözteti meg. A két szereplő bravúrosan kapcsol oda-vissza a „királynő" affektált angoljából a munkásréteg „cockney" dialektusára.

West (Nyugat) című legújabb darabja, amely jelenleg közepes sikerrel megy a West End-i, de alternatívnak számító Warehouse Színházban, tíz évvel ezelőtt bemutatott *East* (Kelet) című darabja ellenpárjaként készült. Ez a darab Wesker óta először szólt érdemben az East End-i munkásfiatalok problémáiról, és mind a mondanivalót, mind az előadás-módot, a korszellemnek megfelelően, éppen az tette olyan izgalmassá, hogy teljesen elrugaszkodott Wesker aprólé-kos realizmusától.

Amíg Berkoff az Eastben, a hetvenes évek elejének megfelelő aktualitással, többek közt a nemek harcát állította a darab középpontjába, az akkor vadul öklöt rázó feminizmust és az annak vadul ellenálló East End-i legények hősködését - érzékenyen megmutatva, hogyan ér-nek el az „új szelek" az értelmiségtől a munkásosztályig -, legújabb darabja alaposan áthangolódott. *Az East* könnyed volt, humoros, vidám. Csaknem optimista. A *West a* magányról szól, az elszigeteltségről, a kilátástalanságról. A nemek harca is kifulladt már. A generációs harc még tart, mert az szívósabb. De a fiatalok, ha nyilvánosan nem is, legalább saját maguknak már he merik vallani, hogy igenis szükségük van egy társra, egy barátra, valakire, akiben egy picit meg lehet kapaszkodni.

Mint előző darabjaiban is, Berkoff egyik nagy ambíciója a nyelvhasználattal való kísérletezés. A shakespeare-i ritmusban írt dialógusok, East End-i kiejtéssel előadva, bizarr módon egyszerre el-vonatkoztatják és közelebb is hozzák mind az abszurd, mind a hétköznapi helyzeteket.

Az ellentmondást mutatja meg Berkoff, a felvett, modoros fenegyerekeskedés és a mögötte rejlő űr között. Amíg a srácok bandába verődnek, amíg kocsmáznak, káromkodnak, üvöltöznek, nagy szájjal védik a „grundjukat", addig nincs baj. Az a „rend". De amint valódi összecsapásra kerül sor a szomszédos kerület aranyifjaival, és kiválik a bandából valaki, aki mindezt véresen komolyan gondolja, mert maradt benne valami érthetetlen idealizmus, a többiek joviálisan megveregetik a vállát, és magára hagyják. O is sokszor magára hagyta a lányt, akit szeret és aki szereti, de mindig csak azért, hogy a többiek gúnyolódását elkerülje. A lány ebben a darabban már úgy mer szenvedni, mint egy nő, bár ez sem segít egyikükön sem. Bánatában akkor hagyja el a fiút, amikor annak a legnagyobb szüksége lenne az érzelmi meg az erkölcsi támogatásra. De még így is sikerül legyőznie a nagyszájú ellenfelet. A haverok büszkén gratulálnak a kocsmában. A szülők meg egyre rágják a fülét: teremts már magadnak valami egzisztenciát, hiszen ügyvéd is lehetett volna belőled! Hősünk zihálva rohangászik a két lehetetlen lehetőség között: beilleszkedni valamibe - akár-mibe - képtelen. Nem látja be, miért jó az neki, ha van kölcsönre vett lakása, kis felesége meg gyerekei. Valami mást szeretne, azt, amit a környezetében senki sem ért, és amit még ő maga sem tud vagy mer megfogalmazni: megvalósítani önmagát. Mert már eleve szülőhelye a Hackney Marshes (hackneyi mocsár) munkásnegyedébe süpped a lába. A kilátástalanság, a munkanélküliség mocsarába.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Anna Földes:

De l'Entreprise de Parfums jusqu'a l'Institut de la Recherche Encéphalique

A propos de la création hongroise de la Scène *Le Téléphone jaune* d'Endre Vészi qui, dans la mise en scène de Gábor Berényi, peut être comptée parmi les succès de la saison, notre collaboratrice analyse les rapports entre l'auteur et le théâtre hongrois.

Judit Csáki:

Le Déficit d'une moitié

Quinze ans après sa création, la pièce *Qui réglera le comptes?* d'István Csurka vient d'etre reprise par deux théâtres à la fois. Notre critique examine maintenant le spectacle du Théâtre de Pest en soulignant surtout le contact fertile et stimulant entre l'auteur et le metteur en scène István Horvai.

János Somlyai:

Le piège du monodrame

C'est l'auteur Péter Tömöry lui-même qui a réalisé à Veszprém la représentation de son monodrame axé sur Gábor Bethlen, le grand prince de Transylvanie. Malgré l'interprétation forte et dynamique d'Imre Szélyes, le texte souffre de plusieurs contradictions, surtout en ce qui concerne l'importance de l'homme d'État, éclipsée par les conflits de sa vie privée.

Tamás Bécsy:

Ferenc Molnár – aujourd'hui

A propos de la comédie *Le Jeu au château*, reprise au Théâtre Madách dans la mise en scène d'György Lengyel, notre collaborateur examine surtout la technique théâtrale de Molnár et les ressorts du succès qui parait inévitable.

Erzsébet Ézsiás:

La puissance des objets

La reprise de *La Montre en or*, pièce tombée dans l'oubli d'Ernő Szép, est certainement une entreprise louable de la part de la Scene. Il est vrai que la mise en scene de Gábor Berényi est plus sentimentale qu'il conviendrait mais d'autre part elle a offert à trois jeunes acteurs qui viennent de terminer leurs études une très belle occasion de début.

Péter P. Müller:

La Passion de la révolution

A Zalaegerszeg József Ruszt a réalisé une adaptation du cycle *Armée de cavalerie* d'Isaac Babel, sous le titre *Pâques*. Metteur en scene et acteurs ont interprété le système exceptionnellement riche de références que récèle l'oeuvre avec une ambition et une sensibilité remarquables, dans un dispositif scénique refléchi, pratique et d'une beaute superbe.

Dezső Kovács:

Les paradoxes des physiciens

La reprise au Théatre National des *Physiciens* de Friedrich Dürrenmatt ne peut pas etre qualifiée de succes. Selon le critique, le blame en revient au metteur en scene Miklós Szurdi qui, au lieu d'adapter la piece au contexte actuel assez différent, s'est contenté d'y voir une occasion de faire jouer une comédie amusante.

Júlia Szekrényesy:

Une version insolite

Le Théâtre Vörösmarty de Székesfehérvár avait été jusqu'à maintenant seulement une maison destinée à recueillir la visite de différentes compagnies. En 1983/84 il cependant offert deux spectacles autonomes: *Des hommes et des souris* de John Steinbeck et *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams – en préfiguration d'un futur théâtre indépendant.

Judit Szántó:

Il était une fois un Pantagleize...

Bien que, depuis quelques années, Michel de Ghelderode soit déja présent sur les scènes hongroises, il parait que sa véritable découverte se fait encore attendre: voila ce que prouve aussi la création en Hongrie de *Pantagleize*, une de ses pièces les plus célèbres et les plus problématiques, au théâtre de Kaposvár, dans la mise en scène de Gyula Gazdag.

Mária Novák:

Rapport sur le monde des ombres

La représentation à Békéscsaba de *L'Ombre* d'Evguéni Chvartz compte parmi les entreprises assez importantes et ambitieuses de ce théâtre, bien que le spectacle ne sache pas rendre toujours justice aux nuances riches et complexes du texte et à ses idées propres à toucher plusieurs couches du public.

István Nánay:

Laboratoires de théatre

Notre collaborateur surveille depuis longtemps les tentatives dirigées à renouveler le langege formel du théâtrex et à modifier ses moyens d'expression. Dans cet article il examine les spectacles passant de nos jours pour uniques de deux ensembles: le théâtre de mouvement attaché au théâtre de Kecskemét et le Théâtre de rue – un groupe amateur – de Budapest.

Dr. András Rupp:

Le thêatre est-il vraiment en position désavantageuse?

Sous la rubrique «Forum», nous avons, dans nous deux numéros derniers, lancé un débat sur la position économique de nos théâtres. Ici nous publions une refléxion inspirée par l'analyse statistique et financière du Dr. Gábor Koncz.

L. G.:

Deux spectacles a Újvidék

Au théâtre hongrois d'Újvidék (Yougoslavie) le jeune metteur en scène Tibor Csizmadia, appartenant au théâtre de Szolnok a signé une mise en scène déconcertante qui a divisé son public. Le critique lui reproche surtout l'absence de l'ironie et estime que c'est surtout la gratuité des détails qui éloigne les spectateurs de cette représentation de la piece de Jarry. György Harag, un metteur en scène hongrois de première importance, vivant en Roumanie et travaillant au Théâtre Hongrois de Kolozsvár a été invité par le Théâtre Hongrois d'Újvidék (Yougoslavie) pour y mettre en scène *Anna Édes*, adapté du roman classique de Dezső Kosztolányi. László Gerold, critique et esthète vivant à Újvidék, estime que le spectacle lui-même contredit parfois la lecture précise et hautement consciente de Harag.

Ria Julian:

Le théâtre anglais en '83

Le début des années quatre-vingt a vu en Angleterre l'essouflement des courants artistiques et des groupements fructueux. Pourtant et malgré les problèmes économiques inquiétants, le nombre des théâtres s'est à peine décrû et les théâtres ruinés sont vite remplacés par de nouvelles entreprises. L'étude de la rédactrice de la revue « Drama » de Londres éclaire cette situation paradoxale par des analyses détaillées.

Ára: 25,– Ft