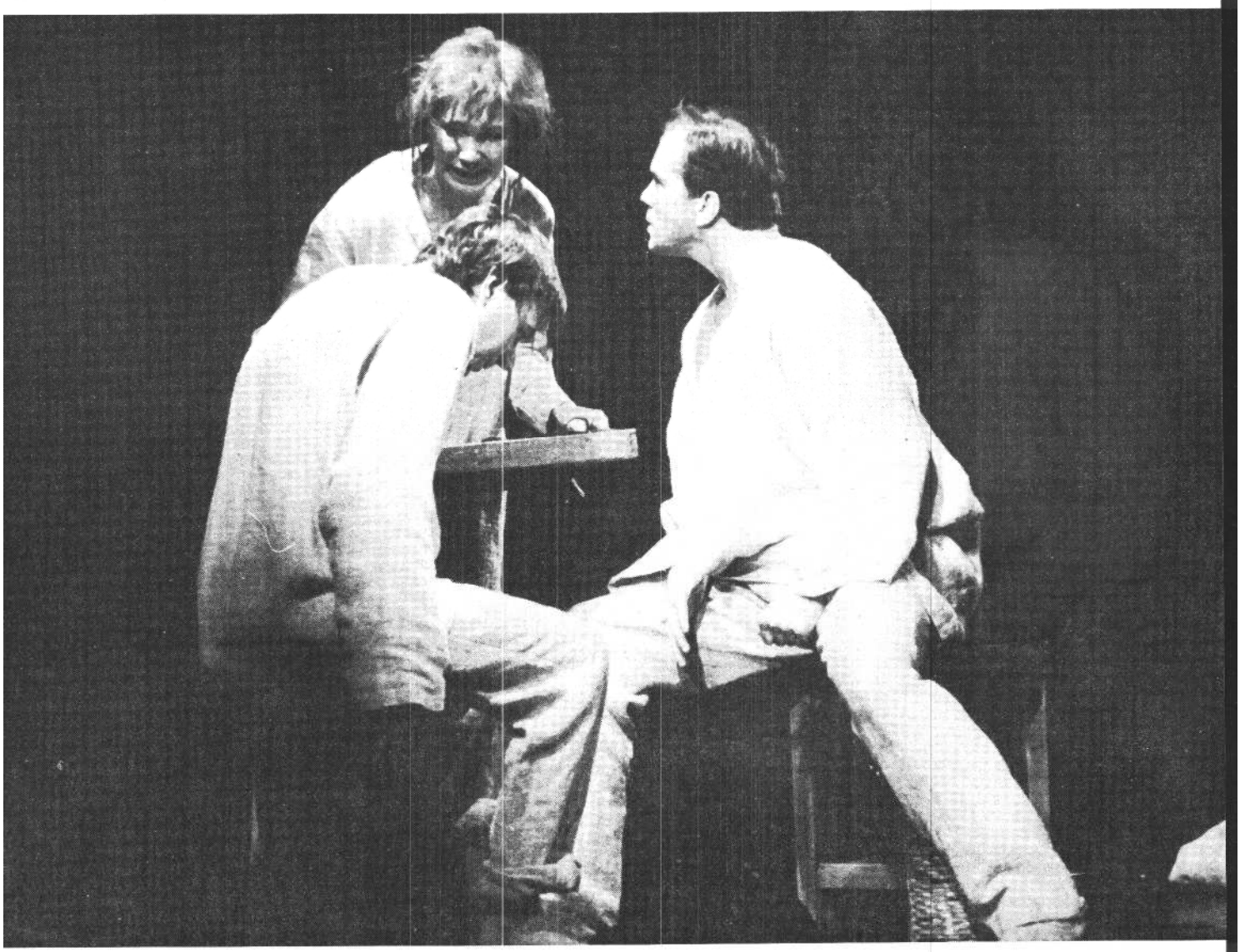


SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1987. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TŐRŐK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
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: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1.1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.
Indexszám: 25.797

707030 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Balkay Géza (Socino), Udvaros Dorottya (Mária) és Bubik István (Dávid Ferenc) Páskándi Géza Vendégség című drámájában (Játékszín)

A hátsó borítón:
Gombár Judit díszlete Camus Caligula című drámájának Madách kamaraszínházbeli előadásához (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
A Vendégség - tizenöt év után (1)

TARJÁN TAMÁS
Csatornátlan ország (5)

NANAY ISTVÁN
A reformer kudarca (8)

CSIZNER ILDIKÓ
A titokzatos utazók (11)

BÉCSY TAMÁS
Az etikusság szépsége (18)

CSÁKI JUDIT
Tükör nélkül (24)

SZÁNTÓ JUDIT
Ketten, angolszászok (27)

SZŰCS KATALIN
A konformizálódás drámája (31)

vendégjátékok

KOLTAI TAMÁS
Szabálygyüjtemények pedig nincsenek (34)

DURÓ GYÖZŐ
Távol-keleti színjátékok - másodkézből (36)

PÁLYI ANDRÁS
Távolítás és közelítés (42)

arcok és maszkok

JULIAN RIA
„A pályán vagyok" (46)

négyszemközt

MOLNÁR EDIT
Egy(-)személyes színház (48)

drámamelléklet

BÉKÉS PÁL: A női partőrség szeme láttára

FÖLDES ANNA

A Vendégség - tizenöt év után

Páskándi-dráma a Játékszínben

„Páskándi Géza máig legjobb drámája. . ." Sokszor leírták - leírtuk - ezt az „elmarasztaló" magasztalást a *Vendégségről* az elmúlt másfél évtizedben, valahányszor Páskándi Géza újabb műveivel kapcsolatos kételyeinknek, csalódásunknak kívántunk (a lehetőséghez képest tapintatosan) hangot adni. Jelezvén ezzel, hogy a bírálat nem a szerzőt, csak egy-egy darabját illeti. Hogy tehetségébe vetett bizalmunk továbbra is töretlen. Hogy a darabjai megméretéséhez használt mércét Páskándi maga helyezte magasra, amikor „az elmúlt esztendők talán legkiválóbb magyar nyelvű szín-padi alkotásával", öntörvényű, jelen idejű történelmi drámájával „visszavonhatatlanul beírta nevét a magyar dráma történetébe".

A másfél évtizedes megszépítő messzeségben Páskándi berobbanása a hazai színházi életbe több volt örömteli meglepetésnél. Majdnem egyértelmű színházi és kritikai siker, egy már korábban nekilendült, de itthon kevésbé ismert, nagyívű pálya ígéretes kezdete. Még akik lehiggadva némileg túlzottnak tartották a „világirodalmi rangú drámát" köszöntő szavakat, azok sem vitatták, hogy a *Vendégség* révén „a magyar drámairodalom közelebb lépett Európához". (Tarján Tamás, Napjaink, 1981. április) Újraolvasva a dráma terjedelmének sokszorosára duzzadt kritikai visszhangot, irodalmát, szembetűnik, hogy nemcsak az első méltatások, de az emlékekre támaszkodó összegezések is kissé elnagyoltak. Mert valójában a *Vendégség* fogadtatása már a békéscsabai ősbemutatót kivételesen frissen követő pesti színházi premier után is megosztott volt. Ha Páskándi szuverén tehetségét nemis, de a *Vendégség* műfaját, a tézisdráma dramaturgiáját, az eleve eldöntött morális szereposztás és a statikus cselekmény színpadi érvényét többen vitatták. (Legélesebben, s mint újólag látjuk, a legkövetkezetesebben Koltai Tamás.) A kritikus érvekkel alátámasztott aggályaira - ritka szerencsés hírlapi konstelláció! - többen is frissiben polemikusan reagáltak (például Létay Vera az Élet és Irodalomban). Kivételesen még a szerzőnek is volt rá alkalma és formátuma, hogy indulatok és sértettség nélkül kifejtse: abból a tényből, hogy a drámában eleve eldöntetett, ki az elárult, és ki az áruló, hite szerint - főként egy ismert tényekből építkező történelmi drámában - nem következik a feszültség hiánya. Ellenkezőleg, a hősök küzdelme minden előzetes adat birtokában is lehet drámai. A cselekmény kimenetelének izgalma, meglepetése *a* hogyanban, ez esetben az elvállalt megbízatás végrehajtásának módjában, mikéntjében van. (Utunk, 1972. II. 18.)

Nyomtatásban - úgy tűnik - a *Vendég*ség győzött. A történelmi dráma keretei között megjelenített, alapvetően modern emberi szituáció alkalmasnak bizonyult a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején feszítő aktuális társadalmi és morális konfliktusok kifejezésére. Ahogy a magyar, illetve kelet-európai abszurd dráma nemcsak a lét értelmezésében, de a jellemábrázolás módjában is eltért a nyugati modelltől, Páskándi parabola-drámája is szorosabban kötődött a történelmi és lélektani realitáshoz, mint ahogy azt a műforma megkövetelte.

Elő - egyes bírálói szerint túlságosan is evidens, leplezetlen áthallásokban is megnyilvánuló -, aktuális mondanivaló, merészen kiélezett etikai állásfoglalás, az expozíciótól a tragédia beteljesüléséig fokozódó feszültség, az archaizálásban is martéket tartó, stilizáltságában is érzékletes költői-drámai nyelv, három, gazdag lehetőségeket, súlyos sikert kínáló hálás szerep. .. - az ember azt hinné, mindez sokszorosan elegendő ok arra, hogy a kortársdrámákban nem bővelkedő magyar színház újra meg újra elővegye Páskándi drámáját.

Felújításra, új értelmezésre ösztönözhette volna rendezőinket az is, hogy az író a szövegkönyvet voltaképpen librettónak, propozíciónak tekintette (mint ezt Pályi András is a SZÍNHÁZ 1976. áprilisi számában kifejtette), s ily módon - a szövegben közölt, meglehetősen részletes leírások ellenére is - tudatosan szabad kezet adott a színháznak. Már a békéscsabai ősbemutató - Miszlay István rendezése - és a pesti színházi, Várkonyi Zoltán jegyezte előadás is merő-ben más közelítésben prezentálta a *Ven*dégséget.

Békéscsabán Csányi Árpád jelképes színpadterét reális figurák töltötték be. Hieronymus Bosch Szent Antal megkísértését idéző képe előtt a testileg törődött, de lélekben lobogó püspök és az erkölcsi csapdából menekülni képtelen áruló több menetes összecsapásában a mindenkori szituáció volt a lényeges. Arra épültek a dialógusok. Budapesten Várkonyi a gondolatok színpadát Fábri Zoltán vaskosan reális díszletével rendezte be, ám a színészek (Básti Lajos és Darvas Iván) elsősorban elvek reprezentánsaiként mérkőztek. Érdekes, hogy a szerző maga a két bemutatót követő nyilatkozatában nem választott a látott, lehetséges közelítésmódok között, éppen ellenkezőleg. Arra a kérdésre, hogy darabja rendezőjeként ő maga mire tenné a hangsúlyt, Páskándi diplomatikusnak ható, de voltaképpen meggyőző választ adott, amikor arra hivatkozott, hogy minden rendező maga ismeri legjobban saját közlendőjét, lelkét és a közeget is, amelyben az előadás bemutatásra kerül. Tehát Miszlay István helyében, posztján ő is hasonlóképpen közelített volna a drámához, míg Várkonyi Zoltán bőrébe bújva inkább a pesti szín-házi változat megvalósítására törekedne. (Utunk, 1972. II. 18.)

A két elismerést és sikert is arató bemutató után elvárható lett volna - és nem is csak határainkon belül - a folytatás. Valójában azonban a *Vendégség* még szomszédaink színházában sem került be a repertoárba. Tudtunkkal Romániában csak a temesvári Stúdió Színpadon és egy kolozsvári művelődési házban (amatőrök igen jól fogadott előadásában) játszották, Lengyelországban pedig a walbrzychi Drámai Színház vállalkozott bemutatására. A teljes visszhangtalanságnál persze ez is több, de ha némely jelentéktelen és jellegtelen komédiánk (hazai és külföldi) sikerszériáira gondolunk, ez a jobbára periferikus vállalkozásokról tudósító kurta lista nem igazán megnyugtató.

De milyen jogon vetnénk bármit is szomszédaink szemére, amikor a felfedezés után itthon is elakadt a dráma színházi pályafutása? A veszprémi felolvasószínpadnak az ősbemutatóval szinte egyidejű (1971-es) előadása után több esztendős csend következett. Berényi Gáboré az érdem, hogy 1977-es győri vendégrendezése alkalmából újra elővette, újra értelmezte a drámát, és felmutatta annak a hetvenes évek végére új aktualitást nyert üzenetét. Berényi a személyes felelősség drámáját állította előtérbe, bebizonyítva, hogy a „nehéz árulás" semmivel sem megbocsáthatóbb, mint az, amelynek útját nem szegik erkölcsi megfontolások. A sikeres felújítás, bár nem kísérte a sajtóban diadalmenet, mégiscsak mintha új reflektorfényt irányított volna Páskándi drámájára.

Nem sokkal később - igaz, rövidített változatban - képernyőre is került, méghozzá a magyar drámák Almási Miklós szerkesztette reprezentatív sorozatában (1980). Kisvártatva azután még két színház is műsorára tűzte. Beke Sándor 1983-ban Kecskeméten, Pinczés István 1984-ben Debrecenben vállalkozott Socino perének újrafelvételére. A debreceni változat színháztörténeti érdekessége, hogy Páskándi hajlandónak mutatkozott a rendezővel tovább dolgozni a drámán. Fel-cserélt jeleneteket, és némi betoldásokat is eszközölt a szövegen. Az előadást - Tarján Tamás leírása szerint (Kritika, 1985. január) - a tükörhelyzet, a szimmetria elvének képi érvényesítése jellemzi. A rendező a két hős azonosságában is ellentétes, feleselésében is rokon megnyilvánulásait állította előtérbe.

A legújabb, 1986-os felújítás ismét Budapesten látható. Indoknak elég lenne az is, hogy mára az ősbemutató évében született fiatalok is ott ülnek - legalábbis remélem, hogy ott ülnek - a Játékszín széksoraiban. Meglehet - bár nem különösebben lényeges -, hogy az idei felújítást is Berényi Gábor kezdeményezte, ezúttal igazgatói minőségben. De ugyanúgy feltételezhető az is, hogy az Izraelben élő erdélyi vendégrendező, Taub János maga választotta magyarországi bemutatkozásul a *Vendégséget.* Emellett szól, hogy Taub Páskándi földije, nemzedéktársa, akit nyilván soha ki nem hűlő emlékek, érzelmi kötelékek fűznek az erdélyi irodalom e kimagasló értékéhez. Mégsem hiszem, hogy a nosztalgikus érzelmi indíték dominálna: valószínűbb, hogy Taub a *Vendégséget* programnak, hűségnyilatkozatnak szánta. Ezért vállalta a legveszedelmesebb színpadi életkorba jutott dráma felújításának színpadi kockázatát.

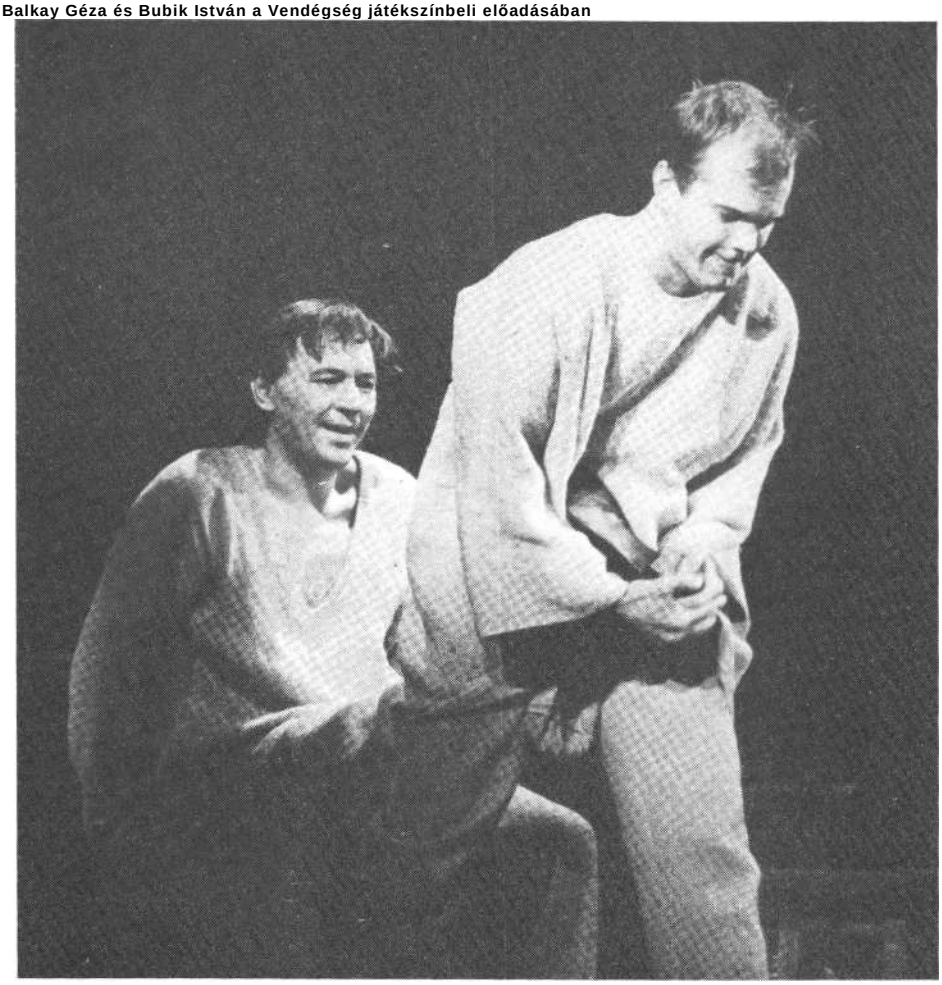
Hiszen Taub János is bizonyára érezte, felmérte, hogy tizenöt év alatta dráma egykor még túl hangosnak is ítélt áthallásai elhalkultak, már-már elnémultak. Bár Páskándi a darab prológusában kiemeli, és a játékszín előadásában a rendező nagy nyomatékkal tolmácsoltatja, hogy „elsősorban a humanista Dávid Ferencnek, a zseniális hitvallónak akart - a maga szerény eszközeivel - emléket állítani", ez a tisztes célkitűzés aligha hozhatja lázba a mai közönséget. Még akkor sem, ha Páskándi eredetileg sem elsősorban az antitrinitárius eszme hirdetőjét, teológiai munkák tudós szerzőjét vagy az unitárius egyház alapítóját, hanem a hitújítót, az örök reformátort állítja középpontba. Dávid Ferencet nem életműve és történelmi szerepe, hanem erkölcsi felfogása hozza közelebb a mához. Nevét nem főműve, a „Rövid magyarázat, miképpen az Antikrisztus az igaz Istenről való tudományt meghamisította" őrizte meg, hanem az a küzdelem, amelyet a gondolat szabadságáért vívott. Nem eszméivel, hanem magatartásával lett példa. Kortársunknak pedig akkor fogadjuk el, amikor - Páskándi drámájában a kényelmetlen emberek mindig kisebbségben levő csoportjába tartozónak vallja magát: „Azok a kényelmetlen emberek, akiktől nem azt a választ kapják (mármint a hatalmasok - F. A.), amit ők szeretnének, azok a kényelmetlen emberek, akik nem adnak nyugalmat a lelkiismeretnek, akik mindig kérdeznek, még akkor is, amikor mindenki minden választ mindenre megadott már. Ezek sosem ölnek, ezeket mindig megölik."

Taub János számára ez az a lélektani fogódzó, amely 1986-ban igazolhatja Dávid Ferenc drámájának színpadi érvényét. Kérdés csak az, hogy eléggé teherbíró-e ez a gondolat ahhoz, hogy egy színházi este épüljön rá?

Az igazság az, hogy már 1971-ben sem volt az.

Ezért választották főhősnek a drámát színpadra állító rendezők - és a dráma elemzői is - a Dávid Ferenc házába telepített besúgót, Socinót. Socini Faustót, ezt az olasz származású, hányatott életű, kalandorlelkületű teológust elsősorban az tette a hatalmasok (Báthory Kristóf erdélyi fejedelem és a szolgálatában álló Blandrata György orvos-teológus) számára alkalmas eszközzé, hogy hontalan lévén, kiszolgáltatott volt, unitáriusként pedig - egy hiten a püspökkel. Socino a drámában Dávid Ferenc házának is, saját illúzióinak is foglya. Börtönőre - a lét fizikai börtönében - Mária, a testileg teljes értékű, de szellemileg legfeljebb vegetációra képes, korlátolt értelmű,

Balkay Géza és Bubik István a Vendégség játékszínbeli előadásában



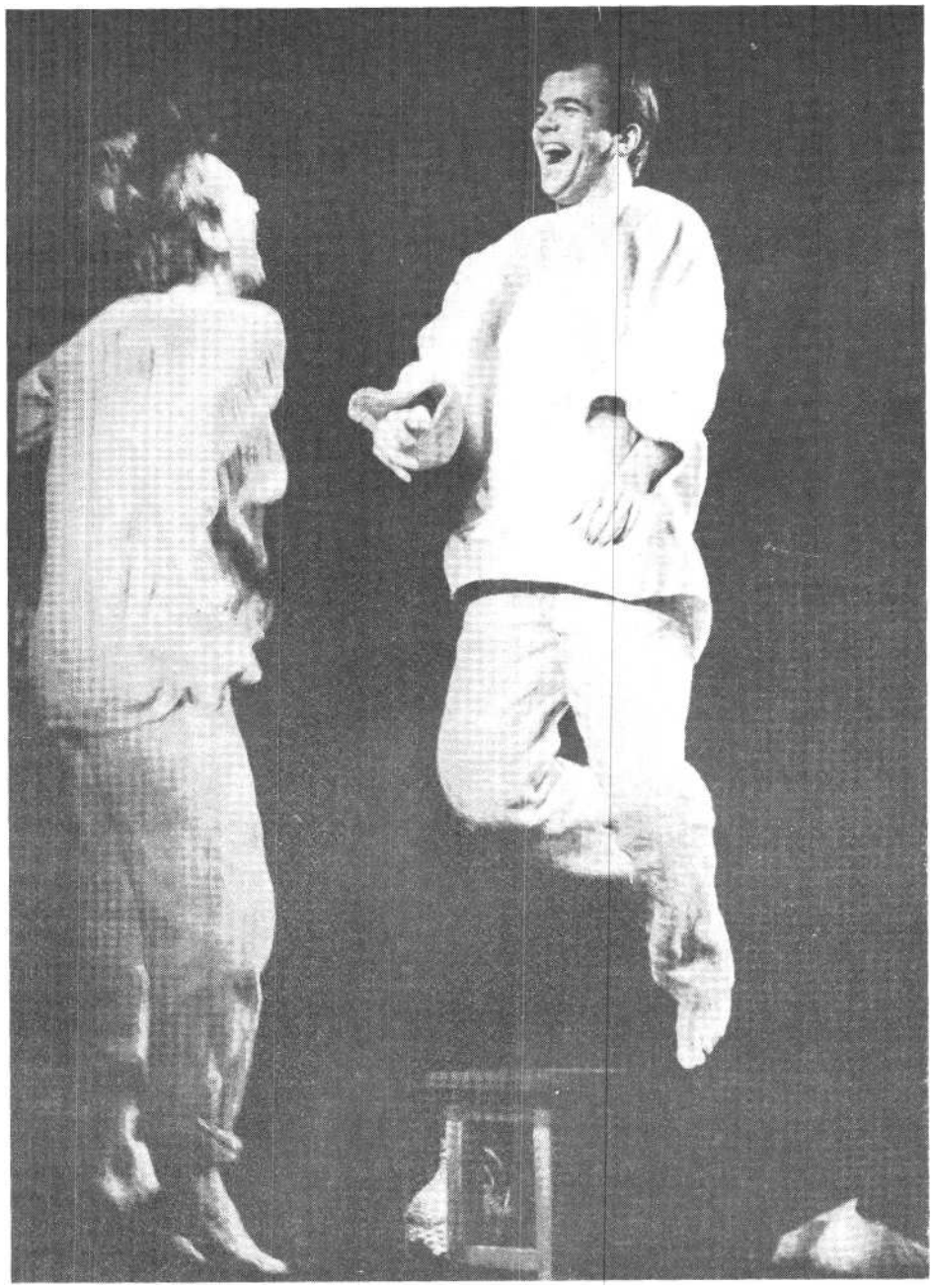
írástudatlan szolgáló. Az illúziók börtöne kártyavárnak bizonyult, ami fokozatosan leomlik. Socino csak a kezdet kezdetén áltathatja magát azzal, hogy választhat, vállalja-e vagy nem a besúgó lealacsonyító tisztét. Önáltatás és önigazolás mindaz, amit a döntés után, Dávid Ferenc iránti tiszteletét pajzsként maga elé állítva mond és tesz, amikor előbb elhárítja magától, azután pedig kiköve-teli a püspök megnyilatkozásait, s amikor egyenrangúságról, jó szándékról, igazságról, a „jó áruló" mentségéről szól. Páskándi Géza azzal, hogy Dávid Ferenc ítéletével megtagadta az árulótól a morális felmentést, túllépett a „parancsra tettem" konfliktusán. Túllépett, amikor lelkileg pőrére vetkőzteti és elítéli a hittel és jó szándékkal takarózó Socino tettét, bűnét, amikor megcáfolja mindazokat az ideológiai és pszichológiai érveket, amelyekkel Socino körülbástyázza önmagát. Az „érte tettem" önáltatása nem Dávid Ferenc elhurcolásakor foszlik semmivé, hanem már jóval előbb, amikor a püspök az áruló szemébe vágja, hogy őt soha semmilyen erő nem kényszeríthette volna erkölcsileg méltatlan tettre. Dávid Ferenc azzal ítélkezik, hogy megfosztja a besúgót a hit mentségétől.

A Vendégségnek ez az üzenete - az árulás mechanizmusának analízise és etikai megítélése - a dráma ősbemutatója óta sem vált túlhaladottá. De revelációjellege, szuggesztív aktualitása mégis érezhetően gyengült az elmúlt másfél évtizedben.

Taub János is ennek tudatában rendezte meg a Játékszínben a drámát.

A holdból érkezett kritikus legkézenfekvőbben ezzel magyarázhatná az előadásnak azokat a meghatározó tényezőit is, amelyek pedig, minden valószínűség szerint, a szereposztás gyakorlati nehézségeiből, egyeztetési gondokból és a körülmények kínálta szűk lehetőségekből adódtak. Es mégis, a holdból érkezett kritikusnak lenne igaza.

Mert az eredmény, az előadás azt bizonyítja, hogy Taub rendezésében sokatmondóan változott a szereplők hierarchiája. Taub olvasatában már nem is Socino, hanem Mária kezében - testé-ben! - van az igazi hatalom. Socino, még mielőtt véglegesen elkötelezné magát az árulásra, bölcs gyanakvással kérdezi meg Blandratától: „S ha mindenkit meg-ölünk, aki az egyházban okosabb nálunk, akkor ki marad? Hülyék egyházát akarjátok? Ha minden bátort megölünk, mint Kálvin tette Servetusszal, akkor gyávákat



Socino (Balkay Géza) és Dávid Ferenc (Bubik István) Páskándi Géza drámájában (Ikládv László felvételei)

teszünk meg papjainknak, nyúlszívűeket hívőinknek, ha minden tudóst kiirtunk, akkor a balgákat, a tudatlanokat hozzuk helyükbe egyházunkba? Ha minden tisztaságot leszúrunk, akkor a mocskot visszük majd a szószékre föl?" Megbízója válasz helyett csak letorkolja. De a Játékszín előadása Udvaros Dorottya elementáris erejű Máriájával, a szolgáló kiürült, de néha gyilkosan felfénylő tekintetével, lomha és mégis csábító mozgásával, az idomító ellen lázadó állat vadságával és az örök nőstény uralkodni vágyásával - válaszol Socino kérdésére. Es ez a válasz - döbbenetes.

Nem kétséges, hogy a szereplők hierarchiájának ez az áthangolása tudatos rendezői koncepció, amely új értékeket hoz a drámából felszínre. Kegyetlenebb kritikát, riasztóbb jóslatot. Es mégsem tekinthető ez a változás az előadás, a dráma egyértelmű nyereségének.

Taub János szerencsésnek mondható, amiért első magyarországi rendezéséhez olyan társakat, színészeket kapott, mint Bubik István (Dávid Ferenc) és Balkay Géza (Socino). Érthető, hogy az ő kedvükért kész volt némileg áthangolni a drámát, hogy „megizmosította" - mint Koltai Tamás írja - a hitvitát, vállalva, hogy a testileg megroppant, öreg Dávid Ferenc helyett egy életerős fiatalemberrel játszatja el az 1510 és 20 között született (tehát a drámai cselekmény időpontjában ötvenes, sőt hatvanas évei végén járó) püspököt. Feltételezhető, hogy ettől az áthangolástól a rendező valóban azt várta, hogy a hitvitából, az elvek mérkőzéséből - erőteljes férficsata robban a színpadon. Csakhogy a módosítás által Bubik István (illetve rajta keresztül a rendező) folyamatosan ellentmondásba kerül a szöveggel. Socino Dávid Ferenchez való viszonyát motiválja, Máriáét viszont

meg is határozza a két férfi között lévő majdhogynem nemzedéknyi korkülönbség. Ellenérvként felhozható, hogy Páskándi az expozícióban tudatosan - még látványban is - kiemeli a figurák felcserélhetőségét. Ám ez az első benyomás fokozatosan az ellenkezőjére fordul: a Dávid Ferenc és Socino közötti távolságon az összezártság mit sem változtat. Koltai Tamás bírálatában azzal fogadja el, azzal igazolja a játékszínbeli szereposztást, hogy „az életkoroknak - nem lévén a darabban jellemek - nincs különösebb jelentőségük". (Élet és Irodalom, 1986. XI. 7.) Csakhogy Páskándi hősei a maguk szócső voltában is plasztikusan megjelenített, hitelesített figurák, akiknek lélektani motiváltságát el lehet talán vitatni (bár én magam ebben is óvatosabb lennék!), de a figurák szituációját, egymáshoz való viszonyának átgondoltságát semmiképpen sem. Az életkorok önkényes megváltoztatása, nézetem szerint, ezen a ponton kikezdi, szegényíti a darab struktúráját.

Abban a változatban, melyet Győrben láttunk, Berényi Gábor Socino szerepét bízta a korábbiaknál lényegesen fiatalabb színészre. Így a tanár-tanítvány kapcsolat tartalmával, a rajongás és lázadás motívumával árnyalta Dávid Ferenc és Socino kapcsolatát. Dávid Ferenc megfiatalítása ezzel szemben kiiktatja a drámából a püspök bűntudatának egy nagyon is jellemző motívumát, a szolgálóval háló öregember szégyenkező, beismerő magatartását, érzéki vágyát és vereségtudatát, amellyel a maga vén fejjel is elhallgathatatlan ösztönlény voltát, kiszolgáltatottságát viseli. S bár lelkiismerete tiszta, és a Socino sürgette bűnről nem tud számot adni, esendőségének tudata belejátszik abba, hogy besúgóját nem csupán ellenségének, de rabtársának is vallja.

Nem kétséges, hogy Bubik István érett, indulatokban, eszközökben gazdag, kiváló színész. Robbanékony és szenvedélyes, mint ahogy ez a hitújítótól várható. Kezdettől végig hibátlan arányérzékkel adagolja a szenvedélyt, és a drámai csúcspontokon hitelesen érzékelteti Dávid Ferenc érveinek érzelmi, indulati fedezetét. Csak éppen a tudós-teológus nagyságát, tekintélyét, a környezetére is ható szellemi sugárzást, a szónok tömegeket lenyűgöző szuggesztióját nem tudja elhitetni. Márpedig enélkül hiába hívják a prédikátort, a hitújítót Dávid Ferencnek - nem válik valóban Dávid Ferenccé.

Balkay Gézának Socinóként nem kellett saját árnyékát átugrania. Alakítása mértéktartó, magatartása meggyőző és motivált minden olyan színpadi pillanatban, amelyben még van mibe kapaszkodnia: amikor mentegetődzik, védekezik, érvel. Amikor még van némi hitele az önigazolásnak. A továbbiakban gyötrődése meggyőző, sőt nem egy szituációban megrendítő. És mégis, Socino önáltatásának kudarca mélyebb, keservesebb és leplezetlenebb, mint ahogy Balkay ábrázolja. Jellemének diabolikus vonásai akkor ütköznek ki igazán, amikor rádöbben, hogy még a hóhér is tisztább lelkiismerettel öl nála . . . Balkay viszont - meglehet, a didaktikus leleplezéstől, az intrikus szerepek sémáitól tartva - nem mer belevágni a lélek elüszkösödött sebébe, és Socinójának kihűlt drámája ezért sem kavar fel igazán. Rajhona Ádámot (Blandrata György) viszont a szerző fosztotta meg a többrétegű, komplexebb emberábrázolás lehetőségétől.

Vitára ingerlő, de vitára érdemes előadást láttunk tehát a Játékszínben.

Taub János nemcsak a dráma újraértelmezésével igazolta korábbi jó hírét, hanem a műhöz méltó színpadi atmoszféra megteremtésével és a színpadi kompozíció esztétikumával is. A mozgalmas, dinamikus cselekmény hiányáért Páskándi a gondolatok küzdelmének drámaiságával kárpótolja a nézőt. Taub János viszont, a polémia intellektuális izgalmát megőrizve, ritka lélektani érzékkel és stílusos, soha nem hivalkodó eszközökkel teremti meg a játék színpadi feszültségét. Az egyik ilyen feszültségteremtő eszköz kompozíciójában az idő. Ahogy gyorsítja, vagy ellenkezőleg, késlelteti a játékot, ahogy merészen kivár. A másik eszköz a zajok orkesztere: a kanálcsörgés, a zajtalan macskaléptek harsány némasága, a kívülről behallatszó léptek fenyegetése.

Páskándi drámáiban mindenkor a szó a szépség forrása. Taub János viszont felfedezte, hogy színpadán a fizikai cselekvések rítusa, a testek és mozdulatok meg-felelő koordinálása, harmóniája és ütköztetése is esztétikummá válhat. Vayer Tamás díszlete és Bakó Ilona jelmez-terve nem önmagában dicsérhető, ha-nem főként az előadás képi összhatásának szolgálatában. De elismerést érdemelnek a színészek is, akik nemcsak egy-egy kiemelt fizikai akcióban, cselekvés-sorban, jelenetben, hanem mindvégig következetesen képesek voltak megteremteni és prezentálni a játék koreográfiáját, saját testük szobrászaiként létezni, mozogni - enni és ölelni - anélkül, hogy ez a plaszticitás, ez a stilizáció a játék belső fűtöttségének rovására ment volna. Ha akadt volna valaki, aki videóra veszi a *Vendégség* felújítását, nagyon is tanulságos lenne - akár a főiskolások számára is - a szalag meg-megállítása, hogy igazolható legyen az egyszeri élmény adta impresszió: hiszem, hogy Taub János rendezésének majd minden filmkockája rendelkezik a megkomponált látvány esztétikumával.

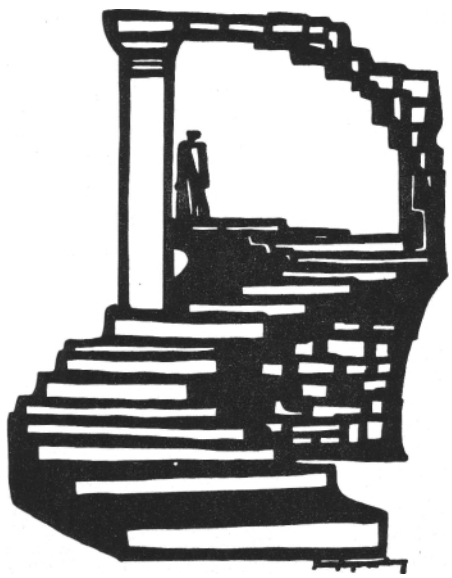
Nemrég egy londoni Shakespeare-vitán - Kortársunk-e még Shakespeare? - Jan Kott arról beszélt, hogy „mindenkor kortárs, de néha kortársabb..." Anélkül, hogy Páskándit Shakespeare-hez mérném, megkockáztatnám, többek ellenében is, hogy a *Vendégség* igenis kiállta az idők próbáját, rendelkezik az újraértelmezéshez szükséges gondolati töltéssel, művészi kvalitással; ám ami antennáink nem mindig fogják egyforma erősséggel, tisztasággal a dráma messze hangzó üzenetét. Ez talán nem is csak az adáson, inkább a politikai és etikai légkör összetételén, a vételi körülményeken is múlik.

De Taub János közvetítése - mindenképpen figyelmet érdemel.

Páskándi Géza: Vendégség vagy Egy az Isten? (Játékszín)

Díszlet: Vayer Tamás. *Jelmez:* Bakó Ilona. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Rendezte:* Taub János.

Szereplők: Bubik István, Udvaros Dorottya, Balkay Géza, Rajhona Adám-Szacsvay László, Csíkos Gábor-Szirtes Gábor, Vándor József.



TARJÁN TAMÁS

Csatornátlan ország

A tanítónő Zalaegerszegen

„Itt volna hát a szent, a várt Szélvész, / Tespedt tavat mely fenékig zavar? / Alázását ki oly bűnösen tűrte, / Lázad hát már az Élet alágyűrtje, / A tanító, a legrababb magyar?" - kezdte Ady Endre a Világ hasábjain 1910. december 17-én kinyomtatott *A magyar tanítókhoz* című versét. Vajon hány „bús ébredő": küszködő fiatal pedagógus - s köztük hány „a naphoz az arccal" jelszavú Tóth Flóra olvasta, értette, vette magára a folytatást: „Gyújtatott lelkek víg mécsesének, / Ott, hol Sötét ül várost és falut..."

A Vígszínház 1908. március 21-én, a tavasz első napján tűzte műsorára Bródy Sándor *A tanítónő* című három felvonásos falusi életképét (mondhatni, jó társaságban: alig egy hónappal korábban volt Kálmán Imre-Bakonyi Károly-Gábor Andor a K. u. K.-világra gunyorosan mutogató operettjének, a *Tatárjárásnak a* premierje, az e falak között kevéssé otthonos műfaj meglepetésével is csalogatva a közönséget; s két héttel utóbb következett Garami Ernőtől *A megváltás felé,* melyben a kacskaringós utú jobboldali szociáldemokrata vezető a polgárság és a munkásság összefogását hirdette, rossz kompromisszumokra is hajlamosan, ám a színműírói tehetség tagadhatatlan jeleivel). A század egyik legsikeresebb és legvitatottabb magyar darabjának karrierjét alapozta meg a címszerepet játszó Sz. Varsányi Irén, az öreg és az ifjú Nagy Istvánt adó Szerémy Zoltán és Fenyvesi Emil, a Nagyasszonyt alakító V. Haraszthy Hermin, a Főurat megtestesítő Hegedűs Gyula. Ahányszor csak felújítják a művet, rávetül születésének igaz legendája: a pesszimista kifejlet átírásának árnya. Ditrói - állítólag az író „Édes Móric bátyám, csináljon már valamit" kérlelésének engedve - derekasan megkurtította a drámát -, s Bródy ezt a segítőkész átszabást látva s elfogadva már könnyebben ment bele - az igazgató, Faludi Gábor határozott kérésére - a befejezés optimista áthangolásába. Bár, ha nem hallották is, nyilván csikorgott a foga.

Ismeretes, hogy 1945-ig ez a hamisnak mondott reményteli vég volt érvényben, azóta viszont az eredeti szöveg a mérvadó. 1984-ben a József Attila Színházban a „legeredetibb" változatot is bemutatták: azt, amelyet a hajdani munkapéldány segítségével Siklós Olga rekonstruált. Akármelyik variánst játszották is - szinte mindig további, lényeges belső húzásokkal -, *A tanítónő* félremekműként, torzó-remekműként, önmaga szép eszméinek zseniális visszavonásaként hatott. Ahogyan Nagy Péter összegzi a *Drámai arcélekben:* „...igazi dráma lehetett volna, de végül is csak egy nagy szerep lett; az életanyag igazi tragikus életképhez adott volna lehetőséget, de csak jó színpadi nagyjelenetekben bővelkedő kesernyés idillé lett - ha ez kell a közönségnek, ezt Bródy mindig meg tudta csinálni, legalább úgy, mint már egyre erősebben tülekedő fiatal versenytársai. . ."

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban 1986-ban évadkezdő darab lett *A tanítónő* - a tanévkezdés napjaiban. Tömöry Péter láthatólag épp a tragikusság kérdésével vívódó rendezését a közönségnevelés szempontjából előnyös, kettősen várakozásteli szeptemberre időzítették. A beavató színházi tevékenység számára a lehető legalkalmasabb művek egyike a Bródyé: a Ruszt Józseftől sok esztendővel ezelőtt kezdeményezett szemnyitogató színházforma - mely máig is mindig az ő társulatában a legelevenebb, a legkövetkezetesebb - e friss vállalkozással is igazolhatta önmagát. A tavalyi szezon idevágó eredményei is erre köteleztek. Ezúttal mégsem örvendhetünk maradéktalanul a pedagógiai célzatú, ifjú nézőket nevelő szándéknak, sőt a beavató színház lehetőségeinek bizonyos korlátozottsága is kitetszik. Eddig általában a jeleneteket kiemelő, a keresztmetszetes előadásmód volt az uralkodó gyakorlat: a tartalom vagy a forma kívánta pontokon meg-megszakadt a játék., s a rendező vagy a narrátor lehetőleg a közönséggel együtt gondolta át, mi miért s hogyan történt addig, minek a következése törvényszerű, szükséges, valószínű? A megértetés, a kedvcsinálás színháza ez, amelyben színvonalas középiskolai irodalomóra keveredik néhány részlet amolyan házifőpróba-szerű, igényes megjelenítésével. Tömöry ezt az utat nem tudhatta s nem is akarta járni. Helyette a kezdés előtti izgalomsötétben okos és tisztességes, mégis didaktikusan suta biztatást intéz - magnószalagról - a diákokhoz (előttem a novemberi zalaegerszegi műsor: egy kivételtől eltekintve csak délután megy az előadás, nyilván a tanulóifjúságnak). Nézzünk a mű tükrébe, valamelyik szereplőben ismerjünk magunkra - ez a pár mondat lényege, s a kis szózat tulajdonképp megfelelően terelgeti, ajzza a figyelmet. Ám sajnos eleve leegyszerűsíti, egy bizonyos célhoz rendeli a nézőnek a színpaddal, a művel való kapcsolatát - s ami nagyobb gond: némiképp leegyszerűsíti az alakításokat, lefogja a koncepciót is. Beavató előadásnál jóval több a zalaegerszegi Bródy-bemutató, hiszen szakít a mozaikosság, a narráció, a keretes-körítéses magyarázat, a rögtönzött közös elemzés megszokásával; valóban emlékezetes színházi produkciónál viszont kevesebb, mert a beavatás itt már zavaró terheitől nem képes szabadulni.

Milyen dramaturgiai képet szuggerál a publikumba *A tanítónő?* A Bródy Sándorért nem éppen rajongó Illés Endre egyik árnyékrajzából idézhetünk - ő A *szeretőre* vonatkoztatja azt, ami Tóth Flóra drámájára is áll: „... a mézgásan sűrű drámaiság Bródy Sándor lenyűgöző, lekötő ereje ... Kimetsz valamit az életből, odacsapja egy novellába, egy regényfejezetbe vagy egy felvonásba, és tudja, hogy rögtön olyan vad drámai létezést, meghatározottságot, fojtogató jelent és jövőt tud figuráiba lehelni, ami gyújtogat és éléget. Feldönt valamit, és megrendíti nézőit, olvasóit." Ezt az elemi írói energiát közvetíti Tömöry Péter rendezése is. Felfogásában nem a személyiségkép, hanem a Magyarország-kép a hangsúlyos. A magyar ugarnak az a kétségbeejtő és bőszítő sivársága, amelyet Bródy már Ady előtt is, ám valójában az ő géniuszától fölbátorítva ismert, s amely az akkori perem-Hungária vaskos gyűrűjének szellemiségét is jellemezte. Tóth Flóra, a szerb határ melletti faluba frissen kinevezett fiatal tanítónő, amint ráébred környezete hitvány természetére, büszke tisztességgel, dacos tisztasággal veszi föl ellene a harcot - világosan látnunk kell azonban, hogy (ez a tragédia) ő is része, lehúzottja az elhazudott pokolnak. Különállásánál döntőbb lesz a kénytelen belefeketedése. Testét, lelkét érintetlennek őrzi meg, a látszólag megjuhászodó ifjú Nagyot kikosarazza, a falut mihamar elhagyja - de az a Tóth Flóra, aki elmegy, már nem az, aki jött.

E sorok írója öt-hat évvel ezelőtt nemegyszer társa, vitapartnere lehetett az egy-egy rendezésére készülődő Tömöry Péternek; akadt eszmecsere, amelyet nyomtatott folyóiratoldalak is megőriztek. Változtak az idők, ma már nem

Szoboszlai Éva (Flóra) és Segesvári Gabriella (Kántorkisasszony) a zalaegerszegi A tanítónő-előadásban

ez a helyzet. Jóval a premier után, e kritikára készülődve azonban Tömöry egy leveléből megtudhattam egyet s mást alkotói szándékáról. Azt remélem, elemzésének eredetisége helyénvalóvá teszi főbb gondolatainak citálását: (Bródy) „Csehovval állítható párhuzamba. Ebben egyetemes. S mint ahogyan Csehovot is csupán mellékes tévedéseken, szintúgy Bródyt is csak ezen lehet rajtakapni. Csehov a nagy sorsdrámáit vaudeville-eknek műfajoztatja. Bródy *A tanítónőt* falusi életképnek. Itt van a bökkenő, a századforduló, a századvég fintora - a múlt századé természetesen. Írták sokan és bölcsen, hogy *A tanítónő* nem dráma, hanem egy nagy szerep, megspékelve jó lehetőségekkel a partnerek számára. Szerintem *A tanítónő - a Sirály*, csakhogy a magyar sirály: C s i r k e. A dolog itt már bonyolít megint magán egy csavarintásnyit. A két szimbólum különbözőségének „méreteit" nem kell magyaráznom. A bennük rejlő mértékkülönbséget sem túlzottan. . . Ezért nem fiatal, nem szárnyaló az én tanítónőm, hanem a baromfiudvarba beilleszkedni vágyó, s még erre is képtelen ..."

Radikális szavak, műsorfüzetbe kívánkozók. Tömöry kissé talán túlbecsüli a mű jelentőségét, Bródy szerepét; s nyilván szándékos, hogy ily nyers fogalmazásban beszél elképzeléséről. „Ebben a színdarabban nem viszonyok vannak, hanem egymásmellettiségek. Erre építettem" - teszi még hozzá. A szereplők kapcsolatainak egymásmellettiségbe csúszását, az egymás melletti elbeszélést mint dramaturgiai megoldást sokan vizsgálták sokféle darabbal szembesülve. Németh László *a Bánk bánt* írja le ilyenként, Martin Esslin az abszurd drámákat közelíti innen - hogy csak szélsőséges példákat ragadjunk ki. A levegőbe beszélésnek, az értetlenséget nem is érzékelő kölcsönös egymás mellé beszélésnek, a töredékes monológokká lefokozódó dialógusoknak persze főként ott jut szerep, ahol a szöveg - vagy olvasat - a groteszkhez, az abszurdoidhoz, az abszurdhoz húz. Tömöry realista drámát játszat, de egy-egy alkalmas helyzetet, jelenetet vagy figurát szívesen fölpörget a groteszkig. A Tóth Flóra érkezését tudató ütődött, iszákos Postás (a férfiak java „kitántorgott Amerikába...") epizódját - a nem ritka, tévesztett népszínművieskedést elkerülve - mintha Örkény István *Tótékja* postásképeinek groteszkumához igazítaná, az ügyesen karikírozó stúdiósban, Lang Rudolfban értő színészpalántára találva. Groteszkbe hajlik a második felvonás „nagy zabálás"-képe is: a vallásának tilalmai miatt a kolbászokat csak szaglászó, meghunyászkodó Bérlő (Berki Antal), a vaddisznóvá kihízott, gutaütéses Járásorvos (Borhy Gergely) és a kisstílűen elegáns, sunyi Törvénybíró (Szinovál Gyula) úgy falják és fogdossák *az ölés* első, forró kóstolóit, ahogyan a hirtelen iskolaszéki tárgyalás elé hurcolt ártatlan vádlottat, a tanítókisasszonyt is tapogatnák, marcangolnák. A harmadik felvonásban a jelentéktelen kis életét a fáradhatatlan főzésnek és agresszív kínálásnak szentelő Kántorkisasszony által fölhordott újabb és újabb étkek az ön-magába fulladó vegetatív világ képtelenségét sejtetik meg. Segesvári Gabriella, aki a szánalmas butaság mellé az elfecsérlődő jóság színeit is kikeverve indította e szerepet, ekkorra már maga is csak egy tárgy a tálak, húsok, sütemények között. Tuza tanító úr - aki pedig a kis Kató szíve választottja - nemhiába förmed rá: „Mit töm maga engem? Egyáltalán, hagyjon engem békén. Agyonetet meg agyonstoppol. Az egész világot egy libának nézi, akit tömni, tömni kell.. . Egy szárnyat, ezt a szárnyat, mellecskét, egy egész kappanocskát! Ez kirántott csirke? Ez egy kirántott elefánt! Csirke ez, miféle egy csirke?" Egyébként az előadás még a főpróbák időszakában is azzal vette kezdetét, hogy a Kántorkisasszony egy idegesítően hosszúra nyújtott néma jelenetben telerakodta a szobát - a díványt, a székeket is - különféle ennivalókkal. A puszta behabzsolás, az „az a tiéd, amit megeszel" ostobasága jelződött volna ebben. Kiderült azonban, hogy valódi, zsíros falatok, illatozó köretek, orrcsiklandó vaníliák helyett csak kasírozott sültre és cukrászárura futná a színházi bukszából, egy csapásra elvéve a kitűnőnek tetsző megoldás hitelét. S mert a játékvezetésben a tisztán realista - sőt naturalista - elem amúgy is erősebbnek, diktálóbbnak bizonyult a groteszknél, a nagyítás, a sokszorozás e formáját végül mellőzték. Kár érte, mert - *ha már* maga Tömöry is mértékkülönbséget, méretet, szimbólumarányt említett - a groteszk ábrázolás általában jellegzetes arányborulásai, a kicsit és a nagyot összecserélő tendenciái, az antropomorf, az emberhez szabott világ kitapasztalt nagyságviszonyait összekavaró bomlottsága a „csirke" és az „udvar" megmutatásában is kamatozhatott volna. (Csak utalásképp: *a Tóték* groteszkumát is nagyrészt ez a fejtetőre állás adja. A kisebb termetű Varró őrnagy roggyant járásra kényszeríti az idegesítően magas Tótot; a postás nem vesz tudomást a páratlan számokról, mert hibbantságában csak a párosakat kedveli; Cipriani professzor szerint olyan időket élünk, midőn a törpék óriásoknak szeretnének látszani, a nagyok viszont legszívesebben összezsugorodnának, eltűnnének: Tót Lajos is bemászik Tomaji plébános úr reverendája alá...) Az állandó evés-ivás értelmetlenségét a jobb sorsra érdemes, gyámoltalan tanító, a nagy osztják szótár megírására reménytelenül készülődő Tuza látja legpontosabban. Wellmann György neki-nekibuzduló, könnyen elcsukló, kopottas öltözetű kisembere, aki diplomája átvételekor nem ilyen szolgálatot álmodott, tipegve-topogva állingál. Süt róla a szomorúság: sajnos, ő is hízékony.

A zalaegerszegi előadás első és harmadik felvonása megbízható átlagszínvonalon mozog - a már mondott leegyszerűsítések miatt csak azon. A jellemek - hogy Nagy Péter kifejezését használjuk- tényleg „egy rugóra járnak". Baracsi Ferenc (Kántor) indokolatlanul kihúzza magát a játékból. Igaz, Bródy szerint is „nagyon lassú tempójú ember... Az élet célja az ő számára, hogy tajtékpipáját szépen szívja ki" - ez a visszafogottság azonban szinte el is tünteti az alakot. Katona András a Főúr szerepében őszintén elegyítené a papos és nem papos vonásokat, még az érzelmes racionalistát is szívesen ismernénk fől benne, aki evilágról és túlvilágról is gondolkodni, ítélni mer, illő alázattal és illő öntudattal - ha a kissé terjedelmes szöveg nem siklatná már kezdetben is a kenetteljesség, az öreges töprenkedés irányába, s ha a befejezéskor nem kellene szívfacsaróan szentenciáznia. A darab végén - bármennyire is parancsoló úr a Nagyék érkezte előtti, szöveggel kitöltendő időmúlás - felére kellett volna venni mondatait; s Tömöry értelmezésé-ben az általa megfogalmazott konklúzió, a Flóra távozta utáni darabzárás sincs a helyén: „A gazdag emberek ostobasága olyan, mint a tenger: kimeríthetetlen. Eleresztették... az életet, a jövőt..." Itt nem elsősorban a pénz beszélt, s akik a kártyákat keverték, nem gazdagságuk miatt csalhattak az elzsírosodott adukkal. Az erkölcsi lefokozódás, a szellemi eltömődöttség összefügg ugyan az osztályhelyzettel és a vagyonnal, de nem egyenes következménye annak. Az Öreg Nagy (Siménfalvy Lajos alakítja, a kelleténél kisszerűbbnek és papucsabbnak) és felesége, a Nagyasszony (Egervári Klára játssza, fenséges, balladás ridegséggel, ám egy elhisztériázott pillanatot is megengedve magának) a rangkülönbség ellenére is egyek a falu kisebb-nagyobb potentátjaival. Ők a Föld és az Ősi Jog. A Káplán - a kissé erőlködő, a váltások helyett a sémára ügyelő Farády István - az Egyház. A Szolgabíró - Rácz Tibor hajlékony, árnyalt megformálásában: a posztra vergődött, csak újságcikkek és kortesbeszédek foszlányait szajkózó szolga - a Társadalmi Rend. Hray Ida, a cicának és tigrisnek is őszintétlen kokott - Horváth Valéria kissé hideg s ugyan-csak egyetlen jelzésre csupaszított fölfogásában - az Úri Erkölcs. S ők együtt - a „honi rozsda". Ahogy a következetesen vállalt groteszkig nem merészkedik az előadás, de épít a groteszkre, azonképp tartózkodik az ostorozó adys indulattól,

Pogány György (ifj. Nagy) és Szoboszlai Éva (Flóra) A tanítónőben (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház) (Keleti Éva felvételei)

ám fölidézi azt is. *A Tűz márciusa* egyik szakaszának döbbenetét életi át hősnőjével a zalaegerszegi értelmezés. A hajdani századelőre és a mostani századvégre is jellemzően, érvényesen: „Búsabb az ifjú magyarnál nem lehet, / Mert él basák és buták közepette, / Mert hiába lett acélból itta szív, / Szép ember szívként szikrázni ha akar: / A honi rozsda megfogta, megette." A tanításvágy, ez a mélyen erkölcsi elszánás vall kudarcot egy taníthatatlan országszeletben, mely talán nem is csak szelet: maga az ország.

A második felvonás nemcsak a darabnak, az előadásnak is legélvezetesebb, legteljesebb órája. Az első és a harmadik rész azonos helyszínéhez asszonáncként rímel a középső díszlete: az iskola kis tanterme „utánozza" a kántorlak alap-rajzi vonalait, beosztását. Szakácsi Márta kellemes látványú, jó lélegzetű színpadképe nem hagy kétséget: az iskola nem „sziget" Tóth Flóra számára, nem tudhatja a saját orcájára formálni - mert itt minden a lápi romlottságban hasonlatos. A padok diagonálisa feszültséget keltve tagolja a teret, mely a táblának helyet adó hátsó beszögelléstől, majd az iskolaszéki urak izgatott rohangászásától amúgy is diszharmonikus. A dinamikus, de keveset mozgó tanítónő mint szilárd pont, mint centrum vonzza-taszítja maga körött azokat, akik hiába akarták szeretőjükké, szolgájukká alázni őt, s most boszszút állnak. Ha a padokban gyerekek - kislányok ülnek, ha éppen nem szalajtották őket játszani az udvarra, nyolc pár copfocska ing a szinte azonos öltözetű tanulók fején. A közönségnek nagyjából háttal ülnek. Tóth Flórára néznek. Mi az arctalanságból, a varkocsok, a nagykendők uniformisából érezzük ki, micsoda erejük van, s milyen csillogó lehet a tekintetük.

Jött a bizonytalanul értett-érzett szocialista eszmékért lelkesülő, tiszta szívű tanítónő. Várta, hogy azonnal lecsapjon rá a helybeli kiskirály, ifjú Nagy István, aki nőtől, bortól, lótól szabadulva szövetkezeti paraszttársulásról is tud gondolkodni. Egy lelke és teste patyolatára kényes, óvatosan modern individuum, az, értelmiségi radikalizmus szerepet vágyó, szerepet próbáló képviseletében - és egy zabolázatlan tálentumú, földszagú férfi, aki nem törli le magáról a sarat: az is föld. Szinte mára népi írók későbbi eszménye, sőt akár a Németh László-i dráma egyik vonala (mondjuk a *Győzelemé)* piroslik elő szerelmükből, szövetségükből. A sötét második felvonás hirtelenül kedvező kifejletében, a kölcsönös vallomás-nál Füzy Sári nem részletezgető, de a legkisebb részletekig eltervezett jelmezei is emberpárrá szépítik kettejüket, erősítve a néző illúzióját.. .

Szoboszlai Éva röpködő tanítónője: tanuló. A felsőiskola után most az élet fogja vizsgára. Minden, csak nem kész ember - de mert magasan fölébe nő új környezete valamennyi tagjának (még a Főúrnak is), a megérkezése utáni percektől ő a mérték. Az öreg pap, a Tanító, a Kántorkisasszony rajonganak érte - a többiek gyűlölik, mert birtokbavehetetlen, letiporhatatlan (a dramaturgiai rend csak a Kántort teszi közömbössé vagy ingadozóvá. Ő - ilyen). Szoboszlai Évának nem sikerült maradéktalanul s kellő fájdalmas finomsággal bemutatnia a felnőttsorsába most belenövő, ideáit vesztve megőrző tanítónő mélységes lelki átváltozását - de a színészi játék általános beavató jellegénél, egyszerűsített alak-

ábrázolásainál így is sokkalta gazdagabb, vibrálóbb lett Flórája. A gondolatainak, érzéseinek táncolását kezdetben kétely és óvatosság nélkül fölfedő, lelkének, álmainak kincsét mindenkivel bőkezűen megosztó leányt „ugrásosan", ám meggyőzően emeli el a harmadik felvonásban már fortélyos, hatásos színjátékot rendezni tudó nőalakig. Pogány György ifjú Nagy Istvánjának győzelemhez szokott fölénye, nehezen lefojtott izgágasága, tüntető krakélersége mögött a terveiből még mit sem megvalósított ember igazi tettekig nem jutó bizonytalanságais érződik, sőt a szépre való poétikus fogékonyság is fátyolozódik. Szoboszlai keményebb, ő törékenyebb a látszatnál - közeledésük ezért egyben ellenmozgás, taszulás is. Flóra azt mondja, elmegy; és elmegy. Ifjú Nagy (egy hozzátapasztott, beírt mondatban) azt ígéri: „Nem iszom!"; és iszik.

Az előadás jól eltalált figurája - György Jánostól - a Prímás. A cigány, aki idehaza csak nyakon vert vagy fröccsszagú bankóval kifizetett senki lehetett, de most nagyvilági eleganciával érkezik, s mindenfajta sértés lepereg róla, mert egy házzal arrébb muzsikál: Európában. Flórát *ugyanaz a* rassz-szemlélet bélyegzi meg, űzi el, ami a Prímást - csak átvitt értelemben persze. S mehet-e egy tanítónő Párizsig, Berlinig...? Örüljön, ha egy másik faluban állást kap - *ezek után.*

A karikaturisztikus Lovászinast Nagy László, a két, árnyszerűen gyászba csavarodott kenőasszonyt Csudai Beáta és Beke Anikó játszotta (mindhárman stúdiósok). Kenőasszony, Kántorkisasszony, Főúr, Káplán, Szolgabíró - látni való volt, hogy a számukra már nem egészen érthető színlap nyomán a színház rejtelmeibe Bródy révén beavatott fiatalok nagy része a félmúlt vagy a végleges múlt felködlésének nézte a három felvonásos falusi életképet. Szerencsére sem a dráma, sem az előadás nem hagyta magát: ami csak történetnek indult, legjobb pontjain valósággá izzott. Hiszen fújogathatjuk a tintát a *Város megvétele után* című, 1912-es Ady-vers ajánlásán, nem száradt meg az máig sem: „Bródy Sándornak küldöm... ki talán nem is tudja, hogy mennyi mindent csinált és folyatott le e csatornátlan országban."

NÁNAYISTVÁN

A reformer kudarca

Az Úri muri Békéscsabán

Zsúfolt nézőtér fogadott Békéscsabán az *Úri muri* tizenvalahányadik előadásán, a székhelyi sorozat vége felé. Egyértelmű és megérdemelt sikere van Móricz Zsigmond színművének. Nem operettnek, nem is zenés vígjátéknak, hanem az *Úri murinak.* Olyannyira, hogy bérleten kívüli előadásokat is lehet tartani belőle. S ez önmagában is figyelemre érdemes dolog. Mi lehet ennek a sikernek az oka? Az, hogy jó az előadás? Nyilván ez sem elhanyagolható szempont, de máskor is született már jó előadás ebben a városban, mégsem volt ilyen közönségfogadtatása. Mélyebben kell keresnünk az okokat.

Hat évvel ezelőtt a színház vezetői, ismervén a város és vonzáskörének szociológiai rétegezettségét, a közönség érdeklődését, elhatározták, hogy minden évben lesz a műsorban legalább egy olyan darab, amely más-más módon és műfajban a föld embereiről, azok problémáiról szól. Az első darab Illyés Gyula *Bolhabálja* volt, majd ezt követte az országos figyelmet kiváltó *Vízkereszttől Szilvesztérig,* Darvas József műve. Később Gárdonyi Géza *A bor,* illetve Richard Nash *Esőcsináló* című színműve nemcsak a tematikai folytonosságot jelezte, hanem azt is, hogy a társulat az eltérő műfajok kihívásával is szembenéz. A műsornak ez a konzekvens vonulata - amelybe az idei *Úri* muri-bemutató is illeszkedik - láthatóan találkozott a közönség ízlésével.

A siker másik, az előbbinél lényegesebb összetevője az előadás aktualitása. Giricz Mátyás rendező az alkotó, tenni akaró embert s annak cinikusan maradi környezetével vívott kilátástalan harcát állítja a mű középpontjába.

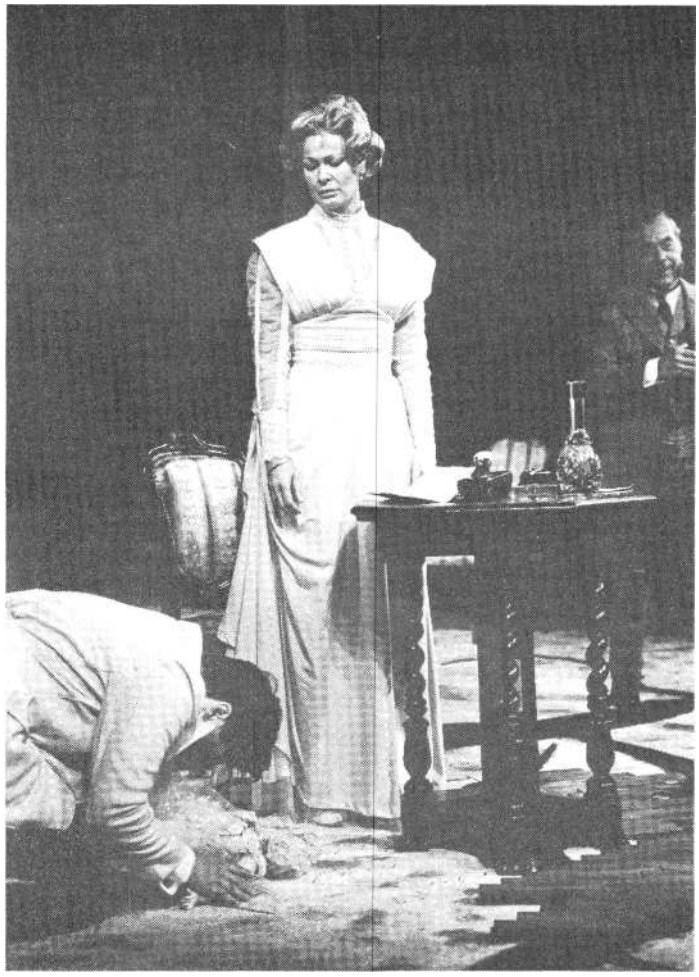
Az Úri muri előadástörténete azt mutatja, hogy Móricznak ez a darabja nehezen találja meg a dramaturgiailag kikristályosodott formáját. Ismeretes, hogy az 1928-as vígszínházi bemutató happy enddel ért véget, később az író visszaállította a regényhez hasonló tragikus befejezést. A híres 1948-as, Gellért Endre rendezte nemzeti színházi előadás azokat a motívumokat erősítette fel, amelyek a mű osztályharcos jellegét fejezték ki, azaz a parasztok, a -sugariak egyértelműen kisemmizettek, álaozatok voltak, a dzsentri társaság pedig a pusztulásra ítélt úri osztályt képviselte, s Szakhmáry Zoltán végső öngyilkos tette egy osztály szükségszerű pusztulásának jelképévé nőtt. (Palotai Boris Népszavabeli kritikája jól érzékelteti ennek a felfogásnak a lényegét: „Szakhmáry Zoltán magára-maradottságában, sötét, vad, haláltánc-szerű úri muri ütemével az idegeiben, csalódottságával elhatározza, hogy ezt a világot fel kell gyújtani, mert nem érdemel mást. Felgyújtani, és vele együtt pusztulni. Nótaszó, feldöntött poharak, vad kurjongatások hangja mögött recsegropog a »békebeli boldog« Magyarország, már lángol az urak felett a tető, s még mindig nem veszik észre, mi készül. Móricz társadalomszemlélete egyben ítélet is. Ítélet az úri Magyarország felett. . .") Az előadás a rendező finom, lélektani realista stílusában természetesen távolról sem volt ilyen leegyszerűsített.

A nyolcvanas években megkezdődött a dráma újraértékelése. A sort Illés István kecskeméti rendezése nyitotta meg (1979/80). Ő szinte filmes technikával, apró jelenetek montázsaként szerkesztette meg a darabot, illetve az előadást, amelyben senki nem kaphat feloldozást, mindenki a maga módján bűnös abban, hogy a tehetségek elherdálódnak, hogy a lehetőségekkel senki sem tud élni. Az előadás lényege a muri volt, a vad mulatozás fogta keretbe az enervált, harcolni képtelen Szakhmáry kamarajeleneteit.

Nyíregyházán 1982-ben Nagy András László visszatért a regényhez, s tulajdonképpen azt dramatizálta újra a színdarab felhasználásával. Itt is a mulatozás volt a leghangsúlyosabb, ezt a térkompozíció is kifejezte: a színpad nagyobbik, középső felén folyt a mindenkori úri muri, míg kétoldalt játszódtak Szakhmáry magánéleti - az egyik oldalon a nőkkel, a másikon a hitelezőkkel és az adósokkal lezajló - epizódjai.

Ugyancsak 1982-ben mutatta be a Vígszínház a darabot Harag György rendezésében. Harag egyértelműen tragédiának látta és szerette volna láttatni a művet. Szigorúan ragaszkodott a színműhöz, s Szakhmáryban a mindenkori mást, jobbat, többet akarók elbukását szerette volna megmutatni, s nagyrészt nem rajta múlott, hogy az előadás csak részben volt képes kifejezni a szándékát. Az ő rendezésének emlékezetes epizódja volt a csugariak megjelenése, amelyből kitetszett, hogy Harag e parasztokat

Varga Kata (Rozika) és Harkányi János (Szakhmáry) a békéscsabai Úri muriban



Harkányi János (Szakhmáry Zoltán), Felkai Eszter (Rhédey Eszter) és Lengyel István (Lefkovits) Móricz Zsigmond drámájában (Váradi Zoltán felvételei)

egyáltalán nem tekintette kisemmizett elnyomottaknak, jelenetük a nagy tragédiák bohóctréfájaként hatott.

Giricz Mátyás Békéscsabán egyfelől az eddigi szövegvariánsok, értelmezésváltozatok szintézisére törekedett, másfelől a műben három embernek egy tivornyázó háttér előtt lezajló, kiélezett drámáját erősítette fel. Szakhmáry és a két nő - Rhédey Eszter és Rozika - közötti drámát tartotta a rendező a legfontosabbnak, s ez meghatározta a színmű szövegkezelését: az ő jeleneteikkel szemben a mulatozás epizódjainak terjedelme és jelentősége csökkent, bizonyos alakok egyáltalán nem szerepelnek ebben a változatban, a többiek funkciója is halványult. Csak Csörghető Csuli - mint Szakhmáry Zoltán legerőteljesebb drámai ellenpontja - maradt meg teljes súlyával.

Giricz számára csaknem másodlagos az, hogy Szakhmáry és társai dzsentrik; nem dzsentrisiratót állított színre - mint ahogy akarva-akaratlanul általában ez történik, legalábbis a közönséghatás szempontjából így működnek az előadások. Szakhmáry itt valóban az az ember, aki akar is, és ha a körülmények engedik, tud is alkotni, újat teremteni. Reformember ő egy reformokat nem szerető, azoktól félő, azokat mindenáron akadályozó közegben. Minden tekintetben társtalan, kénytelen sokszor naivan és önmagát szuggerálva a maga lábán megállni. S a cinikusokkal, a kockázat- és felelősségvállalástól mentes minden-úgy-jó-ahogy-van állapotban vegetálókkal szemben egyedül is talpon tudna maradni, ha legalább egyvalaki lenne mellette, aki szívvel-lélekkel bízna benne. De ilyen ember nincs a közelében. A felesége szereti, félti, de szűklátókörűségével inkább ellenségévé, mint támogatójává válik. A másik nő a szerelem lehetőségénél is fontosabbal, az őszinteség, a bizalom ígéretével kecsegtető, a férfi teremtő munkáját, teljesítményét elismerő Rozika sem lesz partnere, mert őt mindenekelőtt a földszagú életből való kitörés vágya hajtja. Mindhármuknak s Csulinak - a nagy kan elvesztésétől motiváltan - megvan a maguk egyéni tragédiája, amely azonban a darabban értelmetlen, illetve eredménytelen cselekvésekben realizálódik. Eszter makacs kishitűsége miatt és a szolid jólét ingatag alapjainak megtartása érdekében ellenáll annak, hogy férjét anyagilag támogassa; kirobbanó féltékenysége szelepként szabadítja fel a tényleges ellentétek feszültségét. Rozika két lehetőség között választ-hat: Zoltán titkolandó szeretője lehet, vagy kap az alkalmon, hogy a városba költözzön. Az utóbbit választja, ám szinte biztos, hogy ott sem lesz könynyebb vagy más a helyzete, mint lenne Zoltán mellett. Szakhmáry, miután világossá válik számára, hogy a két nő más-más módon, de egyként magára hagyta, Oszlopos Simeon-i attitűddel - lássuk, Uram, mire megyünk ketten! - gyújtja fel a házát, s öngyilkossága egy értékes, többre hivatott ember tiltakozó gesztusának szánt, de végső soron értelmetlen cselekedete lesz csupán.

A rendező a történet általános érvényű gondolatait hangsúlyozza, erre utal a díszlet, a játék terének kialakítása is. Gyarmathy Ágnes puritán látványvilágot teremtett. A háttérben óriási, az egész falat beborító fotográfika látható: mintha a hajdani falukutatók szociográfiáit illusztrálná a kiszáradt szikes talaj felnagyított képe. S mintha ennek a képnek a valóságos folytatása lenne a csupasz színpad, ahol csupán néhány bútordarabbal jelzik a különböző helyszíneket, mindenkor kellő tágas helyet hagyva a játéknak, az emberi viszonylatok ábrázolásának.

Giricz térben is pontosan teremti meg ezeket a viszonylatokat. Amikor például Szakhmáry először találkozik Rozikával, a színpad két legtávolabbi pontjára helyezi őket. Bal hátulról jönnek be a summáslányok, köztük Rozika, s jobb elöl áll Zoltán. A néhány szavas párbeszéd alatt szinte felszikrázik a levegő a két ember

között kialakuló feszültségtől. A rendező ezt az átlós szervezésből adódó lehetőséget a végsőkig kiaknázza, amikor a Rozika és Zoltán közötti jeleneteket következetesen így komponálja, amikor Rozikát ezen átló mentén mozgatja, s így a két ember közötti kapcsolat alakulását koreográfiával, a metakommunikációs megnyilvánulások széles skálájával tudja érzékletessé tenni.

De említhetem Zoltánnak Eszterrel és Lefkovits ügyvéddel való jelenetét is, ahol viszont egy asztallal, néhány székkel sikerül olyan zárt teret létrehoznia, amely a lakás nyomasztó légkörét éppen úgy érzékelteti, mint a Szakhmáry számára kilátástalan helyzetet. Az úri muri helyszínének zsúfoltságát nem naturalista hűségű berendezések, hanem az állandóan mozgó, képlékeny tömeg jelenléte adja. A csupán a második részre korlátozódó mulatságot újra meg újra megszakítják a páros jelenetek, ilyenkor a mulatozók székestül, asztalostul, hordóstul, cigányostul átvándorolnak egy másik „helyszínre", azaz kiürítik a színpadot, majd visszatérve, lényegében ugyanúgy, részleteiben mégis mindig másként népesítik be a teret.

A rendező minden egyes szerepet pontosan értelmeztetett és dolgoztatott ki. Az előadásban nincs olyan figura, amely ne illeszkedne be jól az összjátékba, s ez nem kis dolog egy sokszereplős darabnál. A korrekt átlagszínvonalból néhány alakítás kiemelkedik.

Giricz - Harag György felfogásához hasonlóan - a csugari parasztok alakjait különösen fontosnak tartja. Jelenetük igen hangsúlyos. A három paraszt az üres színpad jobb oldalán elhelyezett ledöntött fatörzsre telepszik, és kicsinyke járandóságukra várakozván falatozni kezd. Széplaky Endre, Gyurcsek Sándor és Géczi József alakításában ezek a csugariak egyáltalán nem földhözragadtak, kisemmizettek. Új és új étkek kerülnek elő a tarisznyákból, kissé mentegetődznek ugyan egymás előtt, hogy kinek mit csomagoltak otthon, de ez a mentegetőzés inkább dicsekvés. Keserű komédia ez a jelenet, s az marad akkor is, amikor a tűzvész hírére elszelelnek. Egy olyan krajcáros mentalitás jelenik meg általuk, amely legalább annyira okozhatja a Szakhmáry Zoltán-félék elgondolásainak kudarcát, mint az úri emberek értetlensége.

Az úri társaság tagjainak szerepe-súlya - ahogy már utaltam erre - ebben az előadásban kissé csökkent, viszont megmaradt Csörgheő Csulié, így nagyrészt az ő figurájába sűríti a rendező a Zoltánt visszahúzó társadalmi közeget. Lengyel János a Csuli-figura minden szokásos jellegzetességét felvonultatja: nagyhangú, kötekedő, műveletlen, az élet gyönyöreit habzsoló, mulatni tudó, akinek nagy szíve is van: a nagy kant őszintén elsiratja. De a színész ennél többet is érzékeltet: azt, hogy a társaságból egyedül őt izgatja, bosszantja Szakhmáry „különcködése". Mindenki más tudomásul veszi Zoltán másként gondolkodását, vagy nem törődik vele, vagy csendes lesajnáló mosolyra készteti csupán - nem éri fel ésszel, hogy mit akar ez az ember, mit jelenthetne számukra is, ha tervei sikerülnének. Egyedül Csuli érzi ezt meg s fél. Ezért tesz meg mindent, hogy ismét maguk közé édesítse, leszerelje Zoltánt. Így válik Csörgheő Csuli Zoltán dramaturgiai ellenpontjává, s ezt Lengyel János jól megértve érzékelteti is.

Zoltánt Harkányi János játssza. Nem a gazdálkodót s nem is a dzsentrit hangsúlyozza játékában - lehetne ez a Szakhmáry bármi más foglalkozású is, mint földbirtokos. Zoltán megszállott ember volta lesz lényeges. Egy olyan megszállott ember ő, akinek beszűkültek a cselekvési lehetőségei. Mások jó- vagy rosszindulatának vannak kitéve a tervei, ezért neki manővereznie kellene, megszerezni a szükséges pénzt, üzletet kötni, jól kijönni a parasztokkal és az ügyvéddel egyaránt. De Harkányi Zoltánja nem diplomatatípus, nem tud taktikázni. Kénytelenségből meghunyászkodik, majd indulatoskodik, könyörög és meggondolatlanságokat cselekszik. Csak akkor nyugszik meg néhány pillanatra, amikor Rozikával találkozik. Nem szerelem ez, de pillanatnyi nyugalmat, békét nyújt számára az érzékeny falusi lány. Giricz nagyon következetesen úgy szervezi a játékot, hogy Zoltán körül egyre fogy a levegő, egyre kétségbeesettebb válaszai vannak környezetének megnyilvánulásaira, így törvényszerűen és egyre gyorsabb tempóban rohan a vesztébe. Ezt a folyamatot nagyon pontosan, bár a tragikumot némileg túladagolva mutatja be Harkányi János.

A Zoltán életét meghatározó két nő közül a feleséget Felkai Eszter játssza. Az általában hálátlan szerepnek tartott Rhédey Eszterben a színésznő a családjáért aggódó nő magánéleti drámáját ábrázolja. Lehet, hogy valahol mélyen érti-érzi azt, amit az ura tervezget, szeretné is segíteni őt, de a beidegzések erősebbek: megkeményedik, s ha nem akarja is, minden szavával, gesztusával bántja a férfit. Felkai minden színészi gesztusában ez a kettősség érhető tetten, ettől lesz ez a nőalak is a dráma egyik kulcsfigurája.

Rozika: Varga Kata. Az előadás legösszetettebb, legizgalmasabb figurája. Ez a Rozika külsőre nem különös szépségű, nem válik ki a többi lány közül. Csak ahogyan néz, ahogyan felveti a fejét, ahogy naivan-kacéran mosolyog, ahogy megmozdul, lesz különb a többinél, rá kell figyelni. Varga Kata nem ártatlan naivát játszik, aki bekerülvén az urak közé, számítóvá, feltörekvővé válik. Az ő Rozikájában eleve van valami furcsa kettősség: romlottság és tisztaság együtt jellemzi ezt a lányt. Ahogy illegeti magát Zoltán előtt, ahogy megáll mellette, ahogy egy csipetnyi szünet után válaszol csak a férfi kérdéseire, ahogy az ajándék cukorkákat szopogatja, abban a tettetés és az őszinteség együtt jelenik meg. Rozika pontosan tisztában van az értékeivel és képességeivel, s nincsenek gátlásai, amikor ezeket a paraszti létből való szabadulása érdekében érvényesíti. Először Szakhmárynál, aztán - főleg amikor Zoltán elárulja őt, s nem vállalja fel mint társát - másoknál is. Játszik Zoltánnal, ugyanakkor megérinti a férfi hite. Az előadás egyik legszebb jelenete a kettejük kapcsolatának tisztázása, amelyben minden addig helyénvaló mórikálás végleg eltűnik Varga Kata alakításából, s tisztán kiderül a lány szeretete, sértettsége, de konok akarata is.

A békéscsabai *Úri muri* a nagy tablók helyett az emberi kapcsolatok feltárását, egy alkotó férfi tragikus életét s számos egyéni drámát mutat fel, s ezzel kiszabadította a drámát a kritikai realista társadalmi valóságábrázolásra leszűkítő műfaji skatulyából.

Móricz Zsigmond: Úri muri (békéscsabai Jókai Színház)

Díszlet- és jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes. *Rendezőasszisztens:* Simon József. *Rendezte:* Giricz Mátyás m.v.

Szereplők: Harkányi János, Felkai Eszter, Dariday Róbert, Lengyel János m.v., Varga Kata m.v., Tamás Simon, Kalapos László, Ardeleán László, Pál János, Farkas Tamás, Mezey Róbert, Lengyel István, Somody Kálmán, Széplaky Endre, Gyurcsek Sándor, Géczi József, Monori Balázs, Mester László, Szatmári Gábor, Marinkovics Zsuzsa, Kovács Edit, Dóka Andrea, Józsa Mihály, Veitz Eva, Török Zsolt, Csányi Szilvia, Bencs Sándor, Dolp Andrea, Csizmadia Eva.

CSIZNER ILDIKÓ

A titokzatos utazók

Krúdy-bemutató Veszprémben, Remenyik-premier Nyíregyházán

Krúdy és Remenyik. Két egymástól el-ütő életút, két különböző írói stílus. Drámairói kalandozásaik azonban egymás mellé sodorják őket. Mindketten kísérleteznek, és felajánlanak a magyar színpadnak egy újfajta, időn átlépő dramaturgiát. Níncs vele sikerük. Vagy el sem jutnak a bemutatásig, vagy a közönség fogadja ellenérzésekkel telve. Így hát megmaradnak regényírónak, pedig talán színpadi szerzőként sem lettek volna jelentéktelenek.

S most, szinte egyidőben két színházunk is kísérletezik. Veszprémben és Nyíregyházán Krúdy, illetve Remenyik talán legjobb színpadi művének bemutatásával azt kívánják bizonyítani, hogy állja az idő próbáját a sok évvel ezelőtt túlontúl újszerűnek tűnő drámaépítkezés.

A vörös postakocsi

Krúdy Gyula sokszor álmodott a vörös postakocsiról, amint a Nyírségen, valamelyik felvidéki városkán, a Balaton partján vagy Pest utcáin megy keresztül. Meg az utasairól. Alvinczi Eduárdról, a tatár fejű magyarról; a bohém hírlapíró Rezeda Kázmérról meg azokról a szépasszonyokról és lányokról, akik különböző utakon járó életüket ideig-óráig egymás mellé vezetik. S amikor a kocsi megáll, és utasai kitekintenek, egy széthullófélben lévő dzsentrivilág sajátosan krúdys látású képe rajzolódik ki előttük. Lírai szépségű, búsan együtt érző, a realitás talaján gyökeredző, mégis attól gyakran elszakadó, a kísértetiesség, az irrealitás birodalmába kerülő. A valóság és az álomszerűség szoros összekapcsolódása az, ami Krúdy világlátását egyedivé, a magyar dzsentriábrázolók élcelődő kritikai realizmusától elütővé teszi. Eseménytelen belső monológjai, hangulatai, életérzései pedig - ahogy azt Cs. Szabó László is megállapítja - a múlt századi oroszokkal rokonítják, s szinte észrevétlenül be lehet csempészni Gogol, Turgenyev, Leszkov, Goncsarov világába. Ahogy a tartalmi építkezés keleti sajátosságokat visel magán, úgy a formai megvalósítás a modern kísérleti regény nyugati megteremtőihez viszi közel. „Krúdy dallamosított ideje az a furcsa Idő, amely valósággal kimuzsikálja fejünkből percmutatóhoz kötött fogalmát." Az idősíkok egymásra csúszása, múlt, jelen és jövő gondolati összekapaszkodása nemcsak egy újfajta írói látószöget állít fel, de a lélek másfajta, belülről építkező ábrázolásának feltételeit is megteremti. Mert Krúdynál minden lelkiesített, férfi és nő életérzéseire lebontott. S kapcsolatuk mögül - mintegy melléktermékként - tűnik fel a századelő magyar társadalmának az a szeglete, melyben az író oly otthonosan mozog.

Ezek a megállapítások jellemzőek szinte minden regényére, így az első ízben 1913-ban közölt *A vörös postakocsira* és az 1917-ben megjelent *Őszi utazás a* vörös *postakocsinra* is. S mivel az író egy üres nyarán papírra vetette *a Postakocsi*-ciklus drámai változatát, ezek a sajátos Krúdy-jegyek felfedezhetők a színdarabban is. Hogy e műnemi kalandozása során azért tudott hű maradni önmagához, mert regényei előtanulmányt jelentettek a drámához, és hőseit ismerősként üdvözölhette, nem tudni bizton. Az azonban ma már tény, hogy a váltás csak ennél az egyetlen műnél mondható sikeresnek, a többi próbálkozás inkább drámakezdeménynek nevezhető zsenge maradt.

Mivel *a Postakocsi* regényváltozatai sikert hoztak az író számára, hihetnénk, hogy a dráma színpadjainkon hasonlóan zöld utat kapott, éppen újszerűsége, a hagyományos drámaszerkezetet felborító, impressziókon alapuló jelenetei miatt. Ám megírását követően csupán a Nemzeti Színház tett kísérletet a darab bemutatására Ambrus Zoltán igazgatósága idején, de javaslatát az engedélyezésre hivatott Országos Színművészeti Tanács nem hagyta jóvá. Krúdy műve a könyvtárak mélyére került. Majd ötven évre.

A Krúdy-életműsorozat drámakötetének 1968-as megjelentetése és Barta András irodalomtörténész figyelemfelkeltő utószava kellett ahhoz, hogy a Vígszínházban megszülethessék a darab megkésett ősbemutatója. *A vörös postakocsi* drámatörténeti útját Radnóti Zsuzsa követi nyomon *Cselekvés-nosztalgia* (Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985) című esszégyűjteményében, és ő számol be azokról a dramaturgiai előmunkálatokról is, melyek segítségével a Krúdy-dráma 1968-ban ismét modern lehetett.

Mert hogy lehetett, arra a Kapás Dezső rendezte előadás kritikai visszhangja a tanú. Ezek a vélemények nemcsak az újrafelfedezés szándékát dicsérik, ha-nem az eredményt, a stílusban tartott előadást is. Azt, hogy a rendező és színészei (s legfőképp a Darvas Iván-Halász Judit-Tahi Tóth László hármas) egy-szerre hozzák a színpadra az álmodozó és a kiskocsmai-kakasos házi realitást jól ismerő Krúdyt, megéreztetve nyelvének, hangulatteremtő képességének minden zamatát.

Kapás Dezső azóta többször is színre vitte Krúdyt, s most újra a veszprémi Petőfi Színház megnyitásának negyedszázados jubileuma alkalmából, a színház egy csupa kihívás-évadjának nyitó darabjaként. (Mert már az is ritkaságszámba megy, ha egy színház kizárólag magyar szerzőknek szán egy évadot.)

Bár be kell vallanunk, hogy *A vörös postakocsi* újbóli útra bocsátásakor csak féleredmény született, a dramaturgiai alapgépezet ugyanolyan stabil, mint a '68-as regenerálása után. Kapás Dezső átigazított, Krúdy-novellákból átemelt részekkel kiegészített szövege úgy hű az íróhoz, hogy néhány ponton változik az eredeti. Az átdolgozó rendező tompítja a darab túlzott romantikáját, bővíti az íróra oly jellemző asszociációs láncokat, megnöveli egy-egy mellékszereplő darabbéli súlyát. Ezzel mind az egyes jeleneteken belül, mind a felvonások között a maga teljességében, ellentmondásosságában tárja fel a Krúdy-világot. Kitűnően működik az óriáskerékmódszer. A hosszú, önfel-táró monológokat hirtelen váltással kedélyeskedő-anekdotázó dialógusok követik, a pergő eseményeket múltidéző jelenetsorok fékezik, a reálszituációkat álomképek emelik meg. Jelen, múlt és jövő, álom és valóság kavarog ily módon a lazán összekapcsolódó jelenetekben. De egy óriás kört ír le az egész dráma is. Alvinczi Eduárd és unokahúgai békés balatoni magányát úgy töri meg a vendégségbe érkező Rezeda Kázmér izgékony életigenlése, hogy mindenkit kimozdít stabilnak hitt helyéről. Esztellát csirkeültető falusi kisasszonyságából mindent odadobni képes szerelmes nővé, a szellemét keleti vallási szertartásokkal, testét pisztolylövéssel, pénztárcáját pedig versenylovak futtatásával edző mogorva Alvinczit gyengéd érzelmeit ki-adó féltékeny férfivá, s az egész házat, lakóival, felbolygatott méhkassá változtatja. S az Anna-bált követő éjszakán ez a zűrzavar még csak fokozódik. Esztella képzeletmonitorján Alvinczi féltő-intő szavai után úgy jelenik meg majdani

Szakácsi Sándor (Rezeda Kázmér) és Pásztor Edina (Esztella) A vörös posta kocsi veszprémi előadásában

megcsalatásának zaklatott előképe, mint idős jótevőjének beteljesülésre váró jóslata. Es Steinné különös szalonjában ez a kép megtalálja álompárját: a lányt a ragaszkodó szeretetét megunó Rezeda bevezeti az úri társaságba, és kéjenc férfiak vágyainak martalékává teszi. Ettől az érzelmi csúcsponttól kezdve egy lassú megtisztulási folyamat végeredményeként visszazökken a kibillent kerék. Alvinczi úgy bocsátja vissza Esztellát az ősi kastély bezárt világába, hogy nem vágyódhat többé romlott emberek közé. S a lány fájdalmával felvértezve e nyugalom érdekében már a szerelemről is le tud mondani.

Krúdy ezekkel az egybemosódó, impresszionista képekkel feszült drámai szituációkat teremt, pedig jószerivel egyetlen hagyományos értelemben vett drámai alakja sincs, mivel a szerelmi háromszög két férfihőse inkább egy-egy életérzés, egy-egy társadalmi státus megtestesítője. Alvinczi Eduárd a régi udvarház utolsó gazdájaként a letűnőben lévő világ szigorú erkölcsi normáit, különösnek tűnő hóbortjait, régimódi szerelmét, sírig tartó hűségét szembesíti Rezeda Kázmér nyughatatlan, örökké újat kereső, hirtelen fellobbanó és ugyanolyan hamar elhamvadó, mindig elégedetlen, viharból viharba futkosó lényével. S kettejük között Esztella olyan reménytelen utazó, aki sohasem éri el az annyira áhított boldogságot. Mert csupán pillanatnyi örömök azok, melyek miatt elhagyja az Alvinczi-birtokot, hogy maga szembesülhessen azzal a másfajta életformával, melyben élni képtelen. Reményvesztetten, gyermekkora óta táplált illúzióitól megfosztottan úgy tér vissza az ősi házba, hogy a mindent elsöprő nagy érzés helyét egy lecsendesült, végtelen hálaérzet foglalja el.

Kapás Dezső rendezésében ezeket az érzéseket, hangulatokat próbálja tetten érni. S ehhez Menczel Róbert díszlete minden segítséget megad. Mesébe illő balatoni kúriát épít fel stilizált és nagyon is valóságos elemek furcsa keverékéből. Hatalmas ebédlőjét zöld borostyánfalak szegélyezik, háttérben a tengerkék Balatonnal, áttetsző vizében úszkáló halakkal, nádassal. Csak néhány lehullott levél és egypár gyertya lángjára visszavett fény szükséges ahhoz, hogy a díszlet lakóinak hangulatához igazodjék, s az utolsó felvonásra hozzájuk komoruljon. Ezek közé a csendképek közé iktatja Steinné szalonját. Áttetsző, különböző színű függönyfalaival, sejtelmes fénynyalábjaival perceknek élő embereknek teremt életteret.

S e jól eltalált környezetben Kapás Dezső rendezése nemcsak néhány percre, de hosszú-hosszú jelenetekre „létezik". Nem sokkal a vendég megérkezése után igazi Krúdy-ebédet tálaltat fel. Mindennek megadja a módját, nem feledkezik meg arról, hogy az evés szertartás. Az udvarmester ételeklapjáról a felolvasott falatokat a tálalószemélyzet az asztaltársaság minden egyes tagjának külön bemutatja. Ok az ételre rá sem tekintve, mereven maguk elé bámulva, gondolatban falatoznak, hogy az összes fogás elvonulása után jóllakottan álljanak fel. Ezzel az ötlettel Kapás a valóságot és a képzeletet olyan szétválaszthatatlanul kapcsolja egybe, ahogy az Krúdynál annyira természetes.

Ez az eggyé fonódás jellemzi a bál utáni éjszakát is. Egymást kereső, egymás elől menekülő szerelmespárok közül emeli ki a rendező Esztellát, hogy mozdulatlanná merevítve, a jövőbe révedő tekintettel hallgassa meg a számára kínálkozó lehetőségeket, és lássa a jövőt. Alvinczi nyugalmat, szeretetet kínáló szavai után petárdaként robban Rezeda titokzatos utazásra csábító szerelemkihívása. A szerelmes Esztella előtt megjelenik az út vége: egymást meg-unt, egymástól búcsúzó szerelmespárok. Kapás Dezső a szerelmi haláltáncosokat oly sejtelmesen és mégis oly földhözragadtan vezeti fel, hogy nem engedi egyértelműen eldönteni, vajon egybáli, nem annyira egymástól, mint inkább a mulatságtól megrészegült párok válnak el ily különösen, vagy Esztella magaijesztő képzelgése az egész. E kétértelműség fenntartásával el is éri a szándékolt célt: a lányt nyomasztó gondolatok külső megjelentetését. Hogy a szerelem bolondjai által fel-fokozott hangulatot némiképp ellensúlyozza, naturalista snittekkel szabdalja fel a búcsútáncosok szózuhatagait. Két, már csak az evést élvező férfi asszonyriasztó fortélya és öreges bölcselkedése billenti vissza a túlzottan is az érzelmek felé hajló mérleget.

Ám ennek a lebegő, majd földre pottyantó ritmusnak, érzelgősséggel vegyülő ironikus stílusnak a fenntartása nem sikerül az előadás második felvonásában. A történet felszáll, lebegni kezd. Ahogy az első álomjelenetet éppen az élteti, hogy álom és ébrenlét határán születik, úgy Steinné szalonja elvész a képzelet birodalmában. Pedig Esztella számára ez ugyanolyan realitás, mint a balatoni kúria. S ettől a másfajta, tőle idegen élettől való csömöre magyarázná, hogy a házba érkező Alvinczitől bűnbocsánatért könyörög. De ez esetben nincs miért. Hiszen azon kívül, hogy belépett Steinné szalonjába, és ott Rezeda kedvéért kacagni mert, nem történt semmi. Hogy szerelme pocakos, perverz, öreg férfiak elé dobja, mint egy állatot, csupán csak Esztella képzelgése. A földön csúszó, négykézláb mászó kéjenc férfihad csak a lány vízióiban nyer kielégítést. S hogy így érezzük, azt - talán a rendezői szándék ellenére is - a túlkoreografált, elbalettosított mozgássorok, az aláhulló vörös függönyök és a nászinduló hangjára győzedelmesen magasba emelkedő Esztella-szobor okozzák. Ezt a vajúdó kiscseléd túlságosan későn színre hozott valóságképe sem oszlatja el.

A sötétbe burkolódzó zárókép sem szerencsés, jóllehet számtalan magyarázata lehet. A legkézenfekvőbb az, hogy egy késő őszi este várja haza a magáról régóta hírt nem adó Alvinczit Esztella és a ház személyzete. De azzal, hogy a lány véglegesen elbúcsúzott a nagyvárosi élettől, számára is bealkonyodott. E homályban meggyújtott gyertya jelez-heti azt a pislákoló reményt, amely Esztella szerelmét újra lángra lobbanthatja Rezeda Kázmér megjelenésekor. De amikor Alvinczi postakocsijának kürtje megszólal, már sejthető, hogy a régi szerelem nem jött idejében. S amint a ház ura hazaérkezik, és Esztella hálás ragaszkodással fogadja, a gyertyafényre sincs többé szükség, hiszen önként választotta az alkonyi életet.

Csakhogy ez a következetes rendezői megoldás a leglényegesebb ponton hibádzik: színészeit ugyanis arra készteti, hogy ezeket a sorsdöntő szituációkat és megkínlódott érzéseket egész lényük helyett csupán a hangjukkal és a sziluettjükkel játsszák el. Rezeda Kázmér „a sokat szenvedett és szenvedésében megtisztult férfi" kétségbeesett csábításkesergőjét, Esztella a hideg, megfáradt szavait könnyben áztató asszonykínokat, Alvinczi Eduárd „szentimentális gyöngédségű, finom érzelmességű, önfeláldozó hűségű" utolsó postakocsi-szerelmét.

S e zárójelenetben a Rezeda Kázmért vendégként alakító Szakácsi Sándor lendülete is megtörik. Pillanatokra sem tudja elhitetni, hogy szerelmének még van vonzereje, hogy Esztellát még mindig megkísértheti. Csupán a kínlódó, szavaiban élő, gyenge férfit hozza el a balatoni őszbe. Erről a Rezedáról már nem olyan nagy áldozat lemondani. Így utolsó kihívása tét nélküli marad. Pedig a színész egyébként finoman ábrázolja az inkább csak az érzések, mint a gondola-tok szintjén megragadható furcsa jellemet. Titokzatos utazója embereken átgázolva habzsolja az életet. Még sincs benne semmi kivetendő, hiszen Rezeda Kázmér maga a mindenkit megbabonázó, boldoggá-boldogtalanná tevő szerelem. Szakácsi eljátssza ezt a hódítót, őszintének tűnően, kedvesen, ellenállhatatlanul, hogy aztán önként vállalt szerepét mintegy megunva, észrevétlenül vagy vihart kavarva távozzék. De megérezteti az e kalandozások mögé bújtatott Rezeda Kázmér-i szalmalángtermészetet is, és azt az illúzióit vesztett férfit, akinek az életét a szőkék, barnák, önzők és önzetlenek hada csak rövid távon teszi széppé. S amilyen kevéssé látszik igaznak a boldogsága, annyira valódi csak a szenvedése is. Rezeda nemcsak mások, de önmaga számára is megmagyarázza Steinné szalonjában, hogy miért jó, ha Esztellát újra szabaddá teszi. Egy ideológiagyártás szem- és fültanúi lehetünk. A színész biztos arányérzékkel egyensúlyoz az őszinteség és a világ megcsalása között. Eldönthetetlen, hogy egy életművésszel vagy egy megkésett álmodozóval állunk-e szemben. S ezzel Rezeda alakját megfoghatatlanná, titokzatosságával vonzóvá teszi. De Szakácsi jól eltalálja azt a kicsit megemelt, éneklő hangot is, amellyel elválasztja a valóságban létező férfit az Esztella álomképeiben megjelenő látomásalaktól. S ha úgy tűnik, hogy Rezeda Kázmér oly légiessé válik, hogy szinte már valószerűtlen, akkor néhány ironikussá formált mondattal, hétköznapiasított mozdulattal föld-re kényszeríti.

A másik szereposztás Rezedájának, Mészáros Károlynak épp ez nem sikerül. De talán ez nem is az ő hibája. Sem életkorához, sem belső színészi alkatához nem áll közel ez a szerep. Csak megjelenésében hasonlít a Krúdy által elképzelt alakhoz. S mozdulataiban nincs is semmi megbírálnivaló. Csak hát ezek az eljátszott gesztusok úgy kapcsolódnak a Rezeda-élethez, hogy nem válnak eggyé vele.

A Szoboszlay Sándor által megformált Alvinczi Eduárd egy letűnt világ utolsó képviselője, aki talán ugyanolyan vehemenciával élvezte egykoron az életet, mint hirtelen támadt vetélytársa, csak mostanra lecsendesült. A színész erre az önmagával megbékélt, a világgal pedig haragban lévő állapotra helyezi szerepének hangsúlyait. Ezzel magyarázza, hogy miért rejti a hamisságok elől egyetlen igazgyöngyét, Esztellát. A lelki bezártság ábrázolásához egy olyan monoton beszédhangot választ, amellyel biztosan elfedheti hajdan volt szentimentalizmusát

Szoboszlay Sándor (Alvinczi Eduárd) és Demjén Gyöngyvér (Montmorency) Krúdy Gyula színművében (MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)

és minden olyan érzelmes megnyilvánulását, mely a megváltozott jelenben nevetségessé teheti. De Szoboszlay a merevséget megőrzi Esztellával szemben is. Ez mindaddig érthető, ameddig a lány előtt az erkölcseit óvó zordon nagybácsit alakítja. Ám a bál utáni éjszakán, gyengéd érzelmeinek felfedésekor nem volna szabad ugyanolyan szenvtelennek maradnia, éppen azért, hogy a lány távozásakor ismét visszabújhasson kősziklavárába. A színésznek azonban sokkal jobban sikerül a begubódzó, hóbortjainak élő öregedő ember megformálása, mint az Esztellához fűződő, emberien szép kapcsolatának megragadása. Már csak azért is, mert az úri passziók felvonultatásakor észrevétetheti azokat a fonákságokat, melyek a múlthoz való görcsös ragaszkodásából erednek. Egy-egy izomerősítő torna, agyserkentő meditáció, gyertyaoltogató lövöldözés, régi szerelemmel való szembesülés során csilloghat a szarkasztikus Szoboszlay-humor. Csakhogy ez csupán Alvinczi Eduárd lényének egyik fele.

Így az Esztellát alakító Pásztor Edina igen nehéz helyzetbe kerül. Azt kellene hitelesítenie, hogy miért okoz komoly lelkiismeret-furdalást az, amikor Rezeda kedvéért ezt a morózus öregurat elhagyja. Nehezen sikerült. Azért is, mert a színésznő sokkal határozottabb, öntudatosabb, keményebb vonásokkal rajzolja meg Esztellát, mint Krúdy. Maga is vágyja a szerelmet, ezért választása éppen annyira a sajátja, mint Rezedáé, kiszolgáltatottsága pedig nem olyan elviselhetetlen, mint színpadi elődjéé volt.

Pásztor Edina Esztellája azzal válik sebezhetővé, attól omlik össze, hogy egy olyan új világba kerül, ahol a szerelme nem áll mellé. Áthelyeződnek tehát a hangsúlyok. Ezt az Esztellát nem a tiszta falusi létet felváltó romlott város győzi le, hanem a szerelme. S innen kezdve már logikusan magyarázható a visszafelé vezető út. Ahhoz, hogy újra kiegyensúlyozott, békében élő ember válhassék belőle, a szerelmet kell magából kiirtania. Hiszen ez az érzés másoknak nem azt jelenti, mint neki. Pásztor Edina szerepformálásában mégis az a legszebb, ahogy ennek az érzésnek a születését és elhatalmasodását nyomon követi. Ahogy földbe gyökerezett lábbal, zavarttá váló tekintettel megéli az első találkozást, ahogy a levelesláda emlékei között kutatva elhiszi, hogy vonzalmuk gyermekkorukra visszavezethető; ahogy féltékenyen lesi a más nőkkel táncoló férfit, s ahogy a „nem tudok nálad nélkül élni" érzésével a szeretett ember lába elé borul.

Ezt az Esztellában élő tiszta szerelemérzést nyerseséggel, racionalitással ellentételezi Dobos Ildikó Steinnéje. Férfiakat boldoggá tevő szalont tart fenn, s közben hűségesen szereti az urát. Nőket bocsát áruba, s eközben papucsos kispolgári életről álmodozik. Ahogy eleganciáját kétes foglalkozására utaló tollboa keretezi (az előadás stílusos és szép jelmezei Füzy Sári munkáját dicsérik), úgy keveredik Steinnében is a finomság és az útszéli durvaság. A színésznő a hirtelen ritmus- és hangszínváltásokkal nemcsak humorforrást teremt, de megéreztet valamit abból a kakasos házi hangulatból is, mely Esztella számára oly idegen, Krúdynál pedig szinte mindennapi. Ebben segíti két rossz útra tért alkalmazottja is, akiket Losonczy Ariel és Töreky Zsuzsa formál meg igen beszédesen. Úrinő mivoltukról megfeledkezve, afféle folyosózó cselédekként telepednek a földre, hogy kibeszéljék lelkük fájdalmát. Bánatuk pedig éppoly földhözragadt, épp annyira a szerelemhez tapadó, mint tisztességesebb életet élő nőtársaiké. Ilyen csalóka a krúdys szerelem!

De világában kevés olyan személy akad, aki e mindent elsöprő érzéstől függetlenedhet. A legnevesebbje kétségtelenül Unghonberky úr, hiszen számára a legnagyobb gyönyör az evés. Bencze Ferenc terítéktől terítékig lépdelő, adomákban élő, kedélyeskedő figurát formál megnövekedett szerepében. Rácsodálkozik, ellensúlyoz és lefitymál, mint egy igazi rezonőr.

Darás Léna Bágyinéja vészmadárként keresi a helyét Alvinczi Eduárd falusi kúriájában. Időjárási előrejelzései ugyanis nemcsak a természet, hanem a lélek viharait is pontosan mutatják.

Kőmíves Sándor Sylvesterének annyi a dolga, hogy hűen teljesítse a ház lakóinak személyes kívánságait. Nem a megjelenéséből, hanem Alvinczival összecsengő szavaiból látszik, hogy milyen régi bútordarab. S ha ideje engedi, leül egy kis bál utáni csevelyre, és Unghonberkyvel együtt megfricskázza a szerelmeseket.

Mégis hiányzik valami. Pedig Alvinczi Eduárd híres kocsija sok mindent magával hozott. Érdekesen megformált Krúdy-hősöket, ellesett Krúdy-hangulatot, utánozhatatlan Krúdy-szerelmet. Egymás mellé téve azonban mégsem adják ki a Krúdy-titkot. Maradt még betöltetlen hely a vörös postakocsin.

Az atyai ház

Remenyik Zsigmond utazásai sokkal földhözragadtabbak. Valóságban gyökerező képeit nem lebbenti oly magasra az írói képzelet. Szellemi rokonai a harmincas évek magyar paraszti társadalmát ábrázoló írók között kereshetők. Szociográfiai értékű művei azonban kilógnak a Darvas József, Féja Géza, Illyés Gyula, Veres Péter felállította sorból. Mássá teszi a remenyiki prózát a túlsó oldalról szemlélődés. Egyfelől azért, mert a polgári származású író műveiben a paraszti társadalom anyagi és szellemi nyomorának ábrázolása mellett minduntalanul feltűnik az önmagát elpusztító dzsentri is a maga gyengeségével, nyerseségével, kulturálatlanságával, történelmi sorsának beteljesítésével. Másfelől írásaiban letagadhatatlanul jelen van egyetemes szemlélete. Az, melyet már ifjonti forradalmi lángolása magában hordozott, és melyet dél-amerikai kalandjai csak megerősítettek.

A hat és fél éves dél-amerikai tartózkodása szinte minden, visszatérése után írt művére hatással van. Vagy közvetlenül jelenik meg a távoli világ (mint a *Vész és kaland* című regényében), vagy a történés helyét és szereplőit határozza meg (mint *a „Vén Európa" Hotel* című drámájában), vagy az újra felfedezett jelen és az itt felejtett múlt között tátongó űr befedésére szolgál (mint *a Bűntudat* című regényében). Mert az 193 6-ban írt *Bűntudatban* nemcsak a harmincas évek magyar valósága tűnik fel, hanem a néhány évvel azelőtti múlt is, melyből az író oly kétségbeesetten menekült, egy bukott forradalom és egy elvesztett háború emlékével. A szemlélődés valóságképeiből indító és onnan a múlt emlékei közé visszatérő regényépítkezése kísértetiesen hasonlít a hat évvel később - egy újabb amerikai útja után - írt *Az atyai ház* című drámájához. Nemcsak az újra felkeresett dormándi ház azonos, hanem a benne lakók is. De közös bennük az

Remenyik Zsigmond Az atyai ház című darabja a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban (Stettner Ottó, Csíkos Sándor, Zubor Ágnes és Bárány Frigyes)

emlékek között kutató, önmarcangoló stílus és a jelen-múlt között ugrándozó szerkesztésmód is. Ám ahogy Krúdynál a vörös postakocsi felemlegetess, úgy Remenyiknél az atyai ház ismételt megidézése sem jelenti azt, hogy a regény színpadi adaptációjáról lenne szó. Mint ahogy ő maga írja; „A kötetből természetesen csak a címet és a miliőt veszem át, új történetet kell fabrikálnom, már kezdem sejteni a körvonalait." S ezeken a körvonalakon belül nemcsak a cím változott meg, de a társadalomrajznál sokkal nagyobb jelentőségűvé váltak a személyes, a családhoz kötődő élmények. A *Büntudat* világa az atyai ház köré tekeredik, de csak néha-néha, egy-egy látogatón keresztül türemkedhet be a házba. Ettől a leszűkítettségtől kap drámai töltést az egyébként epikus szerkesztésű mű, s ez ruházza fel olyan általános érvényű mondandóval, melynek segítségével *Az atyai ház* kortól és időtől függetlenül, örök érvénnyel létezhet.

Így van ez azért is, mert András menekülése, majd újbóli visszatérése önéletrajzi vonatkozásain túl egy nemzedék útkeresésének is tekinthető. A bűntudat és a felfedezés vágya hajtja az ismeretlen új világ felé. hogy onnan lecsillapultan. megtisztultan térjen vissza, es helytálijon ott, ahová állította az emberi sors. Az

író azonban a messziről jött vándor érkesésekor nyomban nem dönti el, hogy hőse egynapi látogatásra toppant-e be, vagy végérvényesen hazaérkezett. Gondolkodási időt ad a szamara. Eppen arcnyit, amíg újra felfedezheti a regi arcokat: a megöregedett megmaradottakat és az emlékekben élő eltávozottakat. S miközben a család régi barátjával, Hágen Miklóssal bebarangolja a pusztuló lakot, ismét részesévé válhat a múlt eseményeinek. Átélhet találkozást és szakítást. szerelmet és megszégyenülést, születést és elmúlást. Végigpergetheti magában a házhoz ezer lánccal tapadó életét.

Mindezt úgy, hogy helyiségről helyiségre haladva nemcsak beszélgetésükben, de ténylegesen is felidéződik a múlt. Megjelenik halott apja, anyja, szerelme, hogy szavaikkal és életükkel figyelmeztessenek. Folytatni kell, továbbírni a ház történetét! Csak jobban, szebben, mint ahogy az nekik sikerült. Elsősorban a hűségróf, a gyökerekhez való ragaszkodásról próbálják meggyőzni Andrást a ház élő és felidézett lakói. A legélőbben Hágen Miklós. akinek barátsága végigkisérte a család mindennapjait, és aki őrizte a házat, hogy majdan jogos tulajdonosának átadhassa. De „ hűségróf beszélnek a szülők is akik egymás oldalan éltek meg örömöket és sorscsapaso

kat. Oszlánci Marika is erről tanúskodik., amikor nem hagyja bemocskolni az őt teherbe ejtő fiatalúr emlékét., felemelt fejjel távozik, hogy aztán kisgyermekével együtt térjen vissza bevárni az elmúlást. Ám a legmeggyőzőbb érvet mégis a kislánya. Marika nyújtja át, akiben András bolyongásai során is továbbért az atyai házban. Léte győzi meg., hogy ősi otthonukban együtt kell folytatniuk az életet.

S miközben a két férfi végigjárja a régen üresen álló helyiségeket, ők sem tudnak külső szemlélői maradni a múltidézésnek. Emlékezőkből részesekké válnak, belépnek a történetbe, fiatalod nak, öregszenek, éppen ahogy az újraélt események megkívánják, hogy aztán újabb helyiségbe lépve újra narrátorként folytassák az atyai ház történetének felgöngyölítését. E megkettőzött. részeskívülálló, jelenlévő-távolságtartó szerepkör nemcsak formájában bontja meg a hagyományos dramaturgiát, de tartalmában is.

Mint ahogy új az emlékezéshez választott, a cselekmény időrendiségére ügyet sem vető építkezés is. Úgy szakadnak fel az emlékezőkhől a múltjellemző pillanatai, hogy csupán az éppen birtokba vett helyiséghez kötődnek Az előszobához Hágen első látogatása, a szalonhoz az apa hazatérése a háborúból, a nappa[p]hoz a

szülők kétségbeesett magánya András szökése után, az ebédlőhöz a Zoltán-napi ünnepségek, a vendégszobához Marika és András egymásra találása, a hálószobához az apa halála, a dohányzóhoz Marika és az unoka visszatérése, András szobájához a szülők fészekrakásának kezdete. S így történhetik meg, hogy nemcsak az emlékezők, de a megidézettek is a szobákhoz igazodva öregszenek-fiatalodnak. Ezért követheti az apa halálát a szülők esküvője, András bűnei elől való menekülését a bűnök elkövetése.

Talán e drámaírói merészségekkel is okolható a Hegedűs Tibor rendezte 1943-as vígszínházi ősbemutató vegyes kritikai visszhangja. Egyesek O'Neill, Pirandello, Thornton Wilder nevét és hatását emlegették, míg mások unalmasnak, fárasztónak, drámaiatlannak tartották. Thurzó Gábor azonban - ahogy ezt E. Nagy Sándor Remenyik-tanulmányából is megtudhatjuk - határozottan kijelentette, hogy „a magyar drámaírás egyik legfontosabb értéke és legnagyobb meglepetése ez a munka, csalódnánk, ha nem lenne hatással drámaírásunkra".

Hogy Remenyiknek mekkora hatása volt/van drámaírásunkra, azon hosszasan lehetne elmélkedni. Az azonban tény, hogy színpadjainkra jószerivel csak *a „Vén Európa"* Hotellel kerülhetett. Ezt az „egyművű" szerzőséget próbálja oszlatni Léner Péter azzal, hogy oly sok év után színre vitte az atyai ház emlékképeit.

Szépen megrendezett előadás Léner Péteré. Talán a legnagyobb erénye az, hogy mindvégig sikerül az emlékező hangulatot megtartania. Akkor is, amikor csak a két férfi beszélgetésében, és akkor is, amikor ténylegesen elevenedik meg a múlt a színpadon. S ezt nem úgy éri el, hogy színészeit a valóság talajáról a szürreáliák birodalmába emeli fel. Minden képben hagyja, hogy a leghihetőbben éljék meg mindennapjaikat. Veszekedjenek, részegeskedjenek, örüljenek és szenvedjenek úgy, ahogy az egy fél emberöltő alatt történni szokott. Mert éppen ennyi idő telik el, míg a szülők házasságkötésétől András végleges visszatéréséig eljutunk. Ezt a folyamatot a rendező belső és külső változásokban egyaránt érzékletesen hozza a tudomásunkra. Ha felnőttjeinél ezt teszi, akkor a gyerekeket is fel kell növesztenie. Nem riad vissza attól, hogy behozza a csecsemő Andrást a színpadra, és attól sem, hogy a kis Marika a szemünk láttára cseperedjék fel. Gyerekszereplői is beletartoznak az atyai ház mindennapjaiba. Ugyanúgy, mint a többiek.

Hogy a történet mégis megemelkedik, s minduntalan éreznünk kell, hogy az emlékek között bolyongunk, azt a rendező külső hatásokkal éri el. A Palásti Pál válogatta andalító zongoramuzsikával, mely végigkíséri a két férfi múltfaggató nosztalgiázását, meg Csányi Árpád rebbenékeny lepeldíszletével, mely egyszerre jelez elmúlást és túlélést. A díszlettervező atyai háza maga a képzelet. Háló - pókháló? - borította, rég nem használt, leporolásra váró. Amint megnyílik, s a rég eltávozott szülők „bebocsátják" tékozló fiukat, élettel telik meg a ház. Függönyök emelkednek, leplek mozdulnak, hogy András előtt feltáruljon egy-egy újabb mozzanat a család történetéből. S e képzeletbirodalom csak néhány jelzésszerű díszletelemet igényel ahhoz, hogy megtudhassuk, a lakás mely részéhez kötődnek az emlékek.

Az emlékek, melyek Léner Péter rendezésében fontosabbak az emlékezőknél. Jelzi ezt azzal is, hogy Hágent és Andrást csak akkor hagyja a színen, ha szereplői vagy kommentálói az eseményeknek. Nem engedi, hogy tétlenül szemlélődjenek. Ezzel nem annyira Hágent hozza nehéz helyzetbe, hiszen az idős férfi már rég megállapodott. András az, akinek a háttérben maradva kell meghoznia sorsformáló döntését. E széttördelt jelenléttel azonban csak a végeredmény közölhető, az út, amely a döntésig elvezette, rejtve marad. S ezt csak némileg ellensúlyozza a szülők reflektorfénybe állításával.

Léner Péter kétségtelenül a szülőket teszi meg a történet főszereplőinek, sokkal hangsúlyosabban, mint ezt az eredeti mű sugallja. Múltjukkal példázatot nyújt emberi sorsokról, melyekben találhatók ugyan szépségfoltok, de érdemes a helyükre lépve továbbírni a történetüket. Mert ezek a sorsok, ezek a képek mélységesen emberiek. Az is, ahogy a háborúból hazatérő apa fiát hűségre neveli, az is, ahogy a városi lány esküvőjük után vállalja a világtól elzárt, csendes vidéki életet. De magyarázható az apa féktelen dühe és az anya szomorúsága is, amikor fiuk teherbe ejti a cselédlányt, és váltót hamisít, majd bűnei és önmaga elől menekülve elhagyja a családi házat. Talán csak a Zoltán-napi ünnepség képe nem illeszthető be ebbe az érzékenyen szép tablóba. A rendező néhány pillanatra feladja elbeszélő, emlékező stílusát, és elironizálgat az italtól elbódult vendégekkel. S talán a záróképet is inkább az író utasításai szerint kellett volna továbbírnia. Azzal ugyanis, hogy András a kislányával, Marikával bemegy a házba, csak elkezdődik a közös életük. Pedig Remenyiknél már-folytatása is van. Együtt vetik meg az ágyat. Ez az írói gondolat azt is jelzi, hogy már nem pusztán az emlékektől telik meg élettel az atyai ház. Ez a befejezés jelenthetné a kiscseléd sorsának továbbfolytatását is, meg annak a jelenetnek a befejezését is, mely-ben a fiatal András és Marika együtt vetik meg a vendég fekhelyét. Hiszen Remenyik látszólag ötletszerűen kavargó visszaemlékezés-képei zárt rendbe igazít-hatók.

Helye van ebben Gyurinak, az elszegényedett rokonnak is. Megjelenésével, hamis váltóinak kifizettetésével előrevetíti András ballépéseit, és felvázol egy olyan választási lehetőséget, mely a teljes létbizonytalansághoz és az öngyilkossághoz vezet. Földi László két rövid kis jelenetben pontosan hozza ezt a kuncsorgó, egyre lejjebb kerülő, megkapaszkodni nem képes jellemet. Első látogatásakor még van benne némi tartás, és erőszakos vádjaival csak jogosnak vélt jussát, a váltó aláírását követeli ki, az ajándékról szép csendesen lemond. De csak azért, hogy néhány év múlva visszajöjjön, és teljesen szétesetten, igaztalanul vagdalkozva kikövetelje, amit egykor önként otthagyott. Neki nincs mibe kapaszkodnia, megszakadt a folyamat, aprópénzre váltódott az atyai háza.

Léner Péter optimista kicsengésű rendezésében azonban ez csak egy vakvágány, egy mellékes mozzanat. Ő abban hisz, hogy szilárd az atyai ház, és mindig lesz valaki, aki fenn fogja tartani a folytonosságot. Ezt sugallja azzal is, hogy a prológus és a békét, türelmet, megértést hirdető epilógus annak a Benkő Gyulának a hangján szólal meg, aki a darab ősbemutatóján Andrást alakította. S ezzel a rendező - egy cseppet sem erőszakoltan - becsempészi Remenyik világába saját,

a színház folytonosságába vetett hitét is.

S e folytonosságba vetett hit közvetítéséhez a házat őrző szülőket megformáló Zubor Ágnesben és Bárány Frigyesben jó partnerekre talál. Csalogató természetességgel mozognak az atyai házban. Képről képre, jelenetről jelenetre, szobáról szobára haladva vonnak egyre szorosabbá váló emberségkötelékeket a haza-térő fiú köré. Olyan otthonhangulatot teremtenek, amelyben érdemes élni. Már első megjelenésükkel, egymásba fonódó, majd a fiú felé ölelésre táruló karjukkal megéreztetik azt az összetartozást és szeretetet, amelyben a két ember ereje rejlik. S ezt az erőt a két színész mindvégig képes kisugározni. Nem elmosódott, múltba vesző vonásokkal rajzolják meg a szülőket, hanem nagyon is erőteljesen.

De a két színész nemcsak a szülőkben lévő állandóságot hozza pontosan, ha-nem a változásokat is. Fél életüket, a házasságkötésüktől a halálukig eltelt éveket idézik vissza. S nem pusztán külsőségekben. Pedig pillanatok alatt kell őszülniük. meggörnyedniük, elnehezülniük, majd minden átmenet nélkül középkorúak ismét, hogy aztán megéljék elmúlásukat és repkedő fiatalságukat is.

Bárány Frigyes Zoltánja - Apa - megőrzi azokat a gyengeségeket, amelyek épp annyira sajátjai, mint emberi értékei. Talán ezek a gyengeségek járultak hozzá ahhoz, hogy András elhagyja őket. Bor-gőzös névnapi tivornyáinak, hirtelen haragjának, megmagyarázhatatlan szakitásainak értékelését immár a fiára bízza. Csakúgy, mint vélekedését az emberi hűségről és tisztességről, és azt a mozdulatot, ahogy cseperedő unokáját az ölébe ülteti. Bárány Frigyes Apája szigorú. E belső emberi fegyelmezettséget a színész külső merevséggel párosítja. Katonás tartással, sziszegő szavakkal jár-kel a világtól egyre inkább elzárt otthonában. De csak azért, hogy valóra váltsa fiatal-kori vágyát: erősnek lenni, hogy fel tudja nevelni gyerekeit.

Zubor Ágnes Lujzikája érzékenységével, mindenre odafigyelő tekintetével próbálja egybetartani a családot. A színésznő megkapó líraisággal éli meg ezt az asszonyiságot. Azt az asszonyt, akinek öröme mindenkié, a bánata pedig csak az övé. Csupa derű fiatalasszony-percei-ben, pedig házasságkötésével feláldozott egy másfajta életformat. S amikor a fia elhagyja őket, nem szitkozódik, mint az ura. Csendesít, bátorít, szeretetével csillapít, és közben észrevétlenül megszenvedi a gyermekét elvesztő nő anyakínjait.

Zubor Ágnes (Anya) és Bárány Frigyes (Apa) Az atyai ház nyíregyházi előadásában (Csutkay Csaba felvételei)

Ilyen szeretni való szülőpár mellett a tékozló fiú alakja túlságosan is háttérben marad. Háttérbe szorítja a rendezői elképzelés is, de Csikos Sándor meditatív játéka is. Inkább csak átgondolja a vele, velük történteket. Megérkezésekor kissé hiányzik belőle a megszökött, világot bebarangolt, megrokkantan, megöregedve visszatért nagy utazó képe. Így éppúgy motiválatlanul hagyja visszatérését, mint később a távozását. Túlságosan is engedelmes, jó fiút formál ahhoz Andrásból, hogy elhihessük azt, hogy a következményeket nem vállalva elmenekül. Marikával való egymásra találása több a szokásos fiatalúr-kiscseléd egymásra borulásnál. Többé teszi a Marikát megformáló Molnár Erika határozott játéka. A színésznő nem a teherbe ejtett szolgáló sztereotípiájára épít: emberi értékeket érzékeltet. A keménységet, a hajlíthatatlanságot, az egyenrangúság hitét. Ezzel a senkinél nem vagyok kevesebb érzéssel megy bele örömmel az Andrással való kapcsolatba, ezzel indokolja öntudatos távozását, és ezzel magyarázza azt is, hogy gyermekét féltve visszatér. S nem is kell csalatkoznia. A szülők elfogadják őket, s végül András is a kislányokat.

De eddig az elfogadásig Andrásnak hosszú utat kell bejárnia. Csikos Sándor a beszélgető-narrátor szerepkörből szinte észrevétlenül lép be a történetbe, hogy ott megfiatalodjék, és éles különbséget téve két önmaga között. ténylegesen is átélje a vele történt eseményeket.

Eppen ez a ki-be lépegetés nem sikerül a Hágen Miklóst megformáló Simor Ottónak. Mindvégig megmarad az események kommentálójának. Akkor is, amikor visszaidézi az emlékeket, és akkor is, amikor saját múltja elevenedik meg. Miközben körülötte mindenki fiatalodik-öregszik, ő változatlan marad. Bölcs, öreg, hűséges, a boldogság után csak áhítozó barát. Pedig mozaikjaiból éppen olyan, az atyai ház lakóival párhuzamosan futó életutat lehetett volna összerakosgatnia, mint amilyen Lujzikáé és Zoltáné. Csak egy kicsit sokszínűbb, átéltebb, belső megifjodásra képesebb játék kellett volna hozzá.

Mint amilyenné Máthé Eta Juli nénit és Stettner Ottó Józsi bácsit alakította. A két cseléd nemcsak végigkíséri az atyai ház történetét, de kapcsolatot teremt a múlt és a jelen között. Magában hordja a szülők emlékét, és egyben őrzi András számára a jövőt: a házat és Marikát. A hűségről tanúskodnak ők is ugyanúgy, mint a ház eltávozott lakói. S őszintén szólnak a szavaik.

Krúdy Gyula: A vörös postakocsi (veszprémi Petőfi Színház)

Az író műveinek felhasználásával átigazította és rendezte: Kápás Dezső. *Zeneszerző:* Sáry László. *Díszlet:* Menczel Róbert *Jelmez:* Füzy Sári *Koreográfus:* Szirmai Béla. *A rendező munkatársai:* Horváth Irén, Perlaki Ilona, Völgyesi Gyöngyi.

Szereplők: Szoboszlay Sándor, Pásztor Edina, Palásthy Bea, Szakácsi Sándor-Mészáros Károly, Darás Léna, Kömíves Sándor, Bencze Ferenc, Töreky Zsuzsa, Losonczv Ariei, Lukács József, Bakody József, Benczédy Sándor. Sashalmi József, Dénes Judit, Balogh Tamás, Éltes Kond, Almási Albert, Háromszéki Péter, Majoros Júlia, Várnagy Zoltán, Koszta Gabriella, Várhelyi Dénes, Kolos István, Fazekas István, Oravecz Edit, Szendi Edit, Perjés Hilda, Zombori Katalin, Horváth György, Nyirkó István és Ruha Rudolf és zenekara.

Remenyik Zsigmond: Az atyai ház (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Díszlet: Csányi Árpád. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Zenéjét összeállította:* Palásti Pál. *Maszk:* Léka László. *A rendező munkatársa:* Gönczy Ágnes. *Rendezte:* Léner Péter

Szereplők: Benkő Gyula, Csikos Sándor, Bárány Frigyes, Zubor Ágnes, Simor Ottó, Máthé Eta. Stettner Ottó, Molnár Erika, Földi László, Szigeti András, Mártonffy Mária, Hetey László, Horváth István, Vennes Emmy, Korompai Vali.

BÉCSY TAMÁS

Az etikusság szépsége

A Bölcs Náthán Zalaegerszegen

Lessing 1779-ben írt műve, *a Bölcs Náthán* egy bizonyos tekintetben szinte kivételes mű a világ drámairodalmában: nincs benne - a legtágabban értve a szót - gazember. Aki abszolút negatív lenne - a Pátriárka - csak nézeteit közli; a belőle induló drámai erővonal egy pillanat alatt elveszti erejét a Barát tisztessége, becsületessége révén. Az összes többi alak pozitív, s még véleménykülönbségek is csak a felületen és egészen rövid ideig léteznek köztük. Ezáltal persze a mű világa egysíkúsodik, a drámaiság csökkenését vonja maga után.

Amikor Náthán, a keresztes háborúk idején Jeruzsálemben élő zsidó kereskedő egyik sikeres útjáról hazatér, megtudja, házában tűzvész pusztított, s lányát, Rechát egy keresztény Templomos lovag mentette ki a lángok közül. A városon Szaladin, a muzulmán vallású szultán uralkodik, aki eddig minden elfogott Templomost kivégeztetett, csak épp ezt az ifjút hagyta életben. A lángok közti találkozás során Rechában éppúgy feltámadnak erős vonzalmak a lovag iránt, mint benne a lány iránt. Lessing úgy írta meg ezeket a vonzalmakat, hogy a lovag szerelemként realizálja, míg Rechában inkább az eszménykép megtestesülése iránti vonzalom támad fel: szárnyas angyalnak véli a Templáriust.

Szaladin magához hívatta Náthánt, hogy kölcsönkérjen a gazdag zsidótól. Jószívűségében ugyanis mindenét szétosztotta a szegények között, s most üres a kincstár. Hogy próbára tegye és megismerje Náthánt, megkérdezi tőle, melyik vallás az egyedül igaz, a zsidó, a keresztény vagy a muzulmán. A híres gyűrűmese a válasz, amelyből kiderül, nem lehet tudni, melyik az egyedülien igaz; mindhárom vallás hívei azt hihetik, a sajátjuk az, s ezen az alapon mind a háromnak a követői szelídek, béketűrőek, alázatosak lehetnek és serények a jóra.

A Templomos sürgeti Náthánt, adja hozzá lányát. A bölcs zsidó azonban vonakodik. Recha keresztény dajkája, Daja elmondja a lovagnak, hogy nem kell Náthán beleegyezése, mert Recha nem vér szerinti lánya; kereszténynek született, s Náthán csak csecsemőkora óta neveli. A Templomos Jeruzsálem Pátriárkájához fordul. Nevek nélkül elmondja az esetet, hogy megtudhassa, mit tehet saját házassága megvalósulásának érdekében. A Pátriárka az egyetlen Lessing drámai világszerűségében, aki dühödten fanatikus, s azonnal máglyán akarja elpusztítani azt a zsidót, aki egy keresztény lányt a keresztény tanok nélkül nevelt föl. Noha a Templomos csak általánosságban beszélt, a Pátriárka gyanút fog, hogy itt, ebben a városban fordulhatott elő ez az eset, s egy Barátot bíz meg, nyomozza ki. A. Barát tudja, hogy tizennyolc évvel ezelőtt éppen ő adott át Náthánnak egy pár hetes keresztény csecsemőt. A kislány apja akkor halt meg, anyjának el kellett utaznia, s a gyermeket a Baráttal Náthánhoz küldték. Náthán most elmondja a Barátnak, hogy a keresztények épp abban az időben irtottak ki egy helységben minden zsidót, köztük Náthán feleségét és hét fiát. Ő azonban elnyomta a keresztények iránti gyűlöletét, és elfogadta, majd felnevelte a lányt. A Barátot teljes mértékben meghatja Náthán igaz embersége, s fel sem merül benne, hogy jelentse a Pátriárkának. Helyette tudatja Náthánnal, a kislány apja egy kis könyvecskét is átadott neki, s abból talán meg lehet tudni, hol keressék a családot, s hogy Náthán kinek adhatja át a felnőtt Rechát.

Szittah, Szaladin szultán húga közben véletlenül megtalálta eltűnt öccsüknek, Asszad hercegnek a képmását. Észreveszik, hogy a Templomos nagyon hasonlít rá; a szultán pedig rádöbben, hogy a lovag megpillantásakor a benne feltámadt érzelem hatására kegyelmezett meg neki. Az ő fülükbe is eljut a hír, miszerint Recha nem vér szerinti gyermeke Náthánnak; Szaladin magához hívatja őket és a Templomost. Útközben Daja Rechának is elmondja származásának titkát.

A Baráttól kapott könyvecske feljegyzéseiből kiderül, hogy Recha és a Templomos testvérek; anyjuk keresztény vallású német nő, ám az apjuk Szaladin meghalt öccse, Asszad, aki Náthánnak jó barátja volt.

Lessing ifjúkorában elméletileg is foglalkozott a didaktikus költészettel, megírta a tanítómese elméletét; élete utol-só időszakában pedig ezt a didaktikus „zeitstücköt" írta meg. A különböző alakokban feltámadt vonzalmak előkészítik a befejezésben is érvényesülő tanító jelleget: a vonzalmak, illetve a vér szerinti testvérségek-rokonságok a vallások-etikák testvériségét jelentik. Így a gyűrűmese nemcsak az alakok benső világában, hanem ebben a tényben is realizálódik. (Drámailag ennek egyetlen zavaró mozzanata, hogy Szaladin eddig minden fogságba esett Templáriust kivégeztetett.)

Az első pillanatra úgy tűnhet hát, hogy éppen ez a közlés tenné aktuálissá Lessing drámáját; különösen, ha a közel-keleti helyzetre gondolunk. Ez azonban egyáltalán nem lenne igaz. A ma valóságának bármely konkrét helyzetétől teljesen eltérő, ettől alapvetően különböző módon Lessing drámájában a vallásos erővonalak mélyén nincsen semmiféle politikai, illetve társadalmi-történelmi tartalom. A vallásoknak a tisztán etikus aspektusa a domináns itt, a szelídséget, a jóra való serénységet, egymás megértését hirdeti. Ám manapság tudjuk, nagyon is jól *kell* tudnunk, hogy a vallásos fanatizmus igazi hajtóereje a politikai, társadalmi-történelmi tartalom, és hogy ezek vezérlik azokat a kegyetlenségeket, szörnyűségeket vagy akár csak mozgalmakat, amelyek a vallás kosztümjében történtek és történnek. Éppen ezért ez a tandráma manapság meglehetősen naivnak, sőt - épp a társadalmi és politikai tartalmak hiánya miatt - hamisnak is tűnhet.

Joggal vetődik fel tehát a kérdés: lehete, érdemes-e olyan drámai világszerűséget ama nézője elé vinni, ahol az alakok karaktere, gondolkodásmódja abszolút pozitív? Hogyan fogadhatja a valóság-nak ezt a teljesen naiv rajzát - még ha tandrámában és tandrámaszerűen formálódik is meg - ama nézője, aki semmiképpen nem tapasztalja, hogy az egymás közötti viszonyok vezérlő ereje a segítő-készség és ajó szándékú, jóindulatú meg-értés. Amikor kifejezetten az ellenkező-jével találkozik nap mint nap? Es amikor a mű drámai ereje sem erős? Mi az, ami a mai néző benső világában bármilyen értelemben visszhangot válthat ki?

És itt jön, ezen a ponton szól közbe a színházművészet önálló művészeti ág mivoltának, illetve ezen művészeti ág törvényszerűségeinek a ténye.

Ruszt Józsefről közismert, hogy egyike azon kevés magyar rendezőknek, akik a színpadon nem „életet" akarnak bemutatni, hanem azt, amit ott lehet és kell: műalkotást. Méghozzá a színpadon megvalósítható műalkotások egyik változatát - amely talán a legősibb időkbe ereszti gyökereit - a rítust, illetve a rítus jellegű műalkotást. Ez a törekvés sok esetben vezetett sikerre. Azonban még a

sikeres rítus jellegű előadásokkal kapcsolatban is feltámadhatott valamily halvány zavaró momentum: méghozzá épp *a rítus lehetőségét* illetően. Igaz ugyan, hogy manapság a rítust különbözőképpen szokták értelmezni, például akként, hogy ez nem más, mint a közösségben elvégzett szokáscselekmény. A rítus azonban még ebben a legtágabb értelmezésben sem nélkülözheti a fennálló, az érvényben lévő és tudván tudott, de a rítuson kívül, attól függetlenül meglévő mitológiát vagy akár a szokásoknak ugyan-ilyen rendszerét. A rítus eredeti értelmé-ben *kidolgozott és epikus történetekként,* tehát a *verbálisan* létező *mitológiának,* illetve egyik részletének az eljátszása emberi résztvevőkkel, és így már egyáltalán nem csak verbálisan, hanem elsősorban nem verbális jelrendszerekkel való megjelenítése. Mindez kijelöli a rítus „helyét", de lényegét is: előbb kell léteznie a szavakban, epikusan rögzített mitológiának - vagy akár a szokásrendszernek -, és ezután jöhet a rítus, amely ezt eleven emberi résztvevőkkel eljátssza. Ebben az esetben a rítus maga azért érthető és követhető egészen pontosan és minden részletében, mert az epikus történetekben létező és azokból jól ismert történetet jelenít meg. A rítus ugyan-akkor valamiben több a mitológiánál. és ez a több a lényege. A rítus a mitológiai történet *közvetlen* megjelenítése - hiszei élő, eleven alakokká változtatja az elbeszélt történet alakjait -, aminek következtében a befogadó *közvetlenül* érintkezik a noumenálissal, az istenivel; a rítusok nem verbális jelrendszere az eleven emberek révén közvetlenül teremt kapcsolatot azokkal az erőkkel, amelyekhez a mitológiai epikus történet csak *közvetíti* az embert.

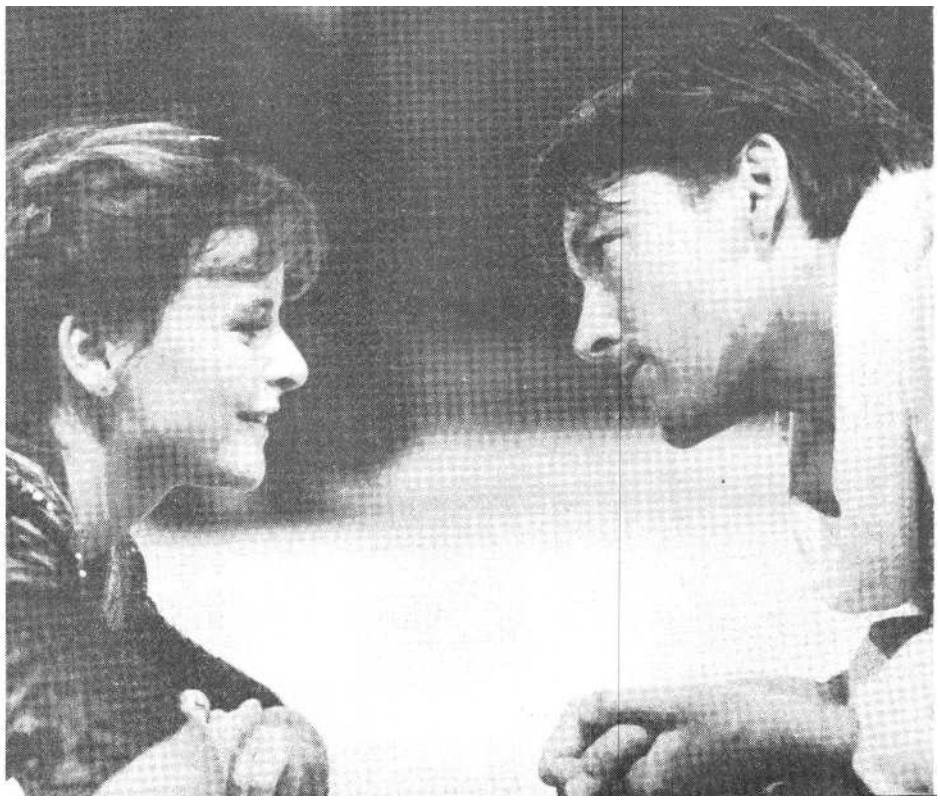
A rítus jellegű, a ritikus formációkat megvalósító színházzal kapcsolatban az a gondolat támadhat fel ma, hogy van-e verbálisan és epikus történetekben létező mitológia - akár kidolgozott, például szentenciákban stb. élő szokásrendszer -, amit ritualizálni lehet, és aminek ugyanakkor van ilyen - bármily megborzongató tartalmú - úgynevezett noumenális jellege" Az a puszta kijelentés ugyanis nem válasz, hogy ma *mása* mitológia, mint ami a görögöknek vagy a középkori embernek a számára valaha volt.

A társadalomban élő-létező. akár bizonytalan és körvonalak nélküli dinamiz musok nem nevezhetők hitelesen es a szo jelentését pontosan használva: mitológiának; még a logikailag megragadhatatlan, a megfogalmazhatatlan, akár csak sejtésekként létező erővonalak sem. Még akkor sem, ha ezek egyébként vezérlik vagy légyegesen befolyásolják az emberek életét. Ha így használnánk a mitológia szót, minden szociálpszichológiai dinamizmus a „mitológia" része-összetevője lenne. A politikai organizmusok nyilvános demonstrációi - felvonulásokkal, zászlókkal, indulókkal és az összes többi kellékkel - voltaképp nem rítusok, hanem az *ideológiák reprezentációi;* és itt mind a két szón erős hangsúly van. Mint ilyenek kifejezhetnek és hordozhatnak noumenális - vagyis a mai értelemben: a nem logikai, a nem kognitív szférákon létező - megismerhetetlen és megborzongató erőket; akár negatíve fenyegetőket, akár pozitíve a vele azonosulásra késztető igen erős impulzusokat. Az ideológiák azonban nem történetekben léteznek - mint ahogyan a mitológiák -, hanem fogalmak és terminusok köré épülnek. A fogalmak és a terminusok pedig semmiképpen *nem* jeleníthetők meg *eljátszott történetekben;* legfeljebb allegorizálhatók és statikusan., állóképszerűen vagy szoborszerűen csak bemutathatók, és ezek a demonstratív alkalmak az ideologiákat reprezentálják. (Valaha az úgynevezett „proletkult" kísérletezett az eszmerendszer valamiféle „ritualizálásával", j

A társadalmi, illetve a privát szférában működnek és hatnak a tudattalanból kiáramló erővonalak is. Ezek eljátszása, eleven emberekkel való megjelenítése sokkal inkább tűnhet rítusnak. Elsősorban azért, mert ezekkel a dinamizmusokkal kapcsolatban erőteljesebben érezhető a noumenális jellegnek, a nem fogalmakban, a nem kognitíve jelentkező megborzongató szellemiségnek vagy tartalomnak a jelenléte. C. G. Jung az általa kollektív tudattalannak nevezett szféra tartalmait vagy összetevőit archetípusoknak nevezte. Ezek az archetípusok azonban - noha az irodalmi művek-ben is megnyilvánulnak, miként Maud Bodkin kimutatta - voltaképp mégis *képekben, a* napi fantáziának vagy az álmoknak a képeiben manifesztálódnak, amelyeknek szimbolikus vagy allegorikus jelentésük van. Az ezen tartalmakból megkomponálható rítusnak vagy rítus jellegű színházi műalkotásnak a problematikája ugyanaz, mint amit az ideológiák demonstrációival összefüggésben az imént említettünk: *nem történetekben,* hanem inkább statikus állóképekben jeleníthetők meg.

A mitológia és a rítus szerves összefüggése még más okból is mellőzhetetlen. A rítus megjelenésmódja - akar az ókori egyiptomiak. a görögök

Götz Anna (Recha) és Gálffi László **(Templomos lovag) a Bölcs Náthán zalaegerszegi** előadásában



Barta Mária (Szittah) és Máriáss József (Szaladin) Lessing drámájában

középkori ember számára - egyértelműen világos, érthető, felismerhető volt, mivel a kidolgozott, az ismert epikus történetekben létező mitológia volt mögöttük.

A mai ritikus jellegű színház, általában mondva, a fordított utat járja, mert talán csak ezt járhatja, mivel kidolgozott, általánosan érvényes mitológia nincsen. Azokat az emberi „eljátszásokat", azokat az eleven emberi részvétellel megjelenített történeteket mutatják be, amelyek egy mitológiára mutatnak, arra vonatkoznak, amelyek révén a nézőben fel"-épülhet vagy fel kellene épülnie a mitológiának. Ám a néző számára így felépülő mitológia manapság csak „privát mitológia" lehet; a rendezőé vagy egy embercsoporté. A színpadi mű megvalósításához pedig előbb kell léteznie ennek a „privát" mitológiának, hogy ebből a színházi megjelenésformát mint rítust lehessen megkomponálni. Így a színházbeli rítus az eddig beavatatlanokat beavatja a „privát" mitológiába, azt ismerteti meg velük. Ez akkor sikerülhet, ha a színjátékrítus megjelenésmódjai egyfelől az eddig beavatatlanok számára is érthetők, és ha ezen megjelenésmódok tartalmai előadásról előadásra ugyanazokkal a jelekkel egyértelműen rendelkeznek a privát mitológiára mutató vektorokkal. Ha nem érthetők, ha tartalmaik vektora nem ugyanazon jelekkel nem a mitológiára mutat, akkor a rítusszerű megjelenésmódok puszta dekorációkként hatnak.

Ruszt József rendezéseit látván a befogadónak azt kell realizálnia, hogy van valamilyen privát mitológiája, amelyet rítusformációkban jelenít meg. Ez a privát mitológia igen szoros összefüggésben van - régebbi rendezéseiben - a tudattalannal - újabb rendezéseiben - a történelemmel. Ugyanis a történelemnek is lehetnek logikailag-fogalmilag nem megragadható és az emberek életét mégis vezérlő vagy befolyásoló noumenális, megborzongató tartalmai, irányai; és ezek közül nem egy összefüggésben lehet a tudattalan tartalmakkal is. Ruszt József mindegyik rendezésében láthattunk vissza-visszatérő azonos megoldásokat, illetve ezek részleteit, amelyek a privát mitológiára utalnak.

Ezt a törekvést lehet - abszolút pozitív értelemben, de mégis - naivnak és a másik oldalról nézve hősiesnek minősíteni. Az a hit árad rendezéseiből, hogy az ő közönsége egyszer csak olyannyira megérti az ő rítusait, hogy ezen közvetítőszférán át egyszer csak a mitológia is „összeáll" bennük, számukra fel- és meg-ismerhetővé válik. Nyert ügye ekkor lenne, ekkor már minden előadása telítve lenne a már ismert mitológia tartalmával. Ehhez viszont az kellene, hogy nézői előadásról előadásra - az Univerzitás együttestől Zalaegerszegig - ugyanazok legyenek; ha mások és mások, akkor az egészet mindig elölről kell kezdeni. Azonban az ő mitológiájának fel- és megismeréséhez még az is szükséges lenne, hogy nézői *akarják* is őt és előadásainak tartalmait önmaguknak megfogalmazni, illetve akarják őt a rítus megjelenésformáitól egészen a mitológiáig követni. Azonban lényegében a tárgyi feltételek is hiányzanak; nézői mások és mások pályája különböző állomáshelyein. A belső feltételeket tekintve pedig a mai emberből - és egyáltalán nem csak mint nézőből - alapvetően hiányzik a *másvalaki* megfogalmazásának szándéka és vágya, pontosabban az erre való indíttatás. Mert ma mindenki arra érez alapvető indíttatást, hogy *önmagát* fogalmazza meg másoknak, önmaga tetteit, önmaga szándékait, minéműségeit és önmaga értékét stb. Hiába reméljük és várjuk ugyanis, hogy ezt valaki más teszi meg helyettünk. És ez az önmitológia rítussá tétele azért abszolút hősies, mert a most említett okokból alig-alig sikerülhet az, hogy nézői tudva és akarva és úgy nézzék rítusait, hogy a mitológiát keressék és találják meg mögötte. (A másfajta igényekről és a más nézői vágyakról nem is szólva!) És hősies ez az erőfeszítés, mert állandó, és mert szinte a lehetetlent kísérli meg.

És most, *a Bölcs Náthán* rendezésében mintha ezen törekvés alapjainál megmaradva, de mégis egy kissé mintha új irányba fordulna; pontosabban mintha talán kiegészítené az eddigi törekvést. Méghozzá abból kiindulva, amit ő az előadás alcímének adott: „Mese felnőtteknek."

Az előadás azzal indul, hogy minden későbbi szereplő bejön a színpadra, s külön csoportozatokban elhelyezkednek. Egy pillanatig úgy látjuk őket, mintha egy képzeletbeli, rajzokkal, illusztrációkkal díszített mesekönyv első lapján lennének megmutatva a mesehősök.

Ma már teljesen egyértelmű, hogy a nem verbális jelrendszerekkel felépült színházi műalkotásnak és a színészi alakításoknak a megoldásmódjait fogalmakkal-szavakkal alig lehet leírni. Az úgynevezett színházkritika számára ez az egyik legfőbb akadály. A színész és a rendező joggal várhatja, hogy az előadásról szólván a színpadon látható megoldásokat és azok módjait írják le és rögzítsék szavakban; és mindazt, amit az előadásról értékelésként vagy minősítésként le-

írnak, ezekre alapozva tegyék. Ha sikerülne, minden bizonnyal pontosabb, hitelesebb és igazolhatóbb lenne az elemzés. Am a nem verbális jelrendszereket verbálisan, azaz szavakkal leírni szinte lehetetlen. Mivel egy-egy gesztusra vagy a különböző rendezői és színészi megoldásokra nincsenek szakszavaink (terminusaink), minden egyes megoldásmódot egészen aprólékosan kellene leírni. Ez pedig meglehetősen unalmassá tenné a kritikát vagy az elemzést. Ha sikerülne a különböző megoldásmódokat aprólékosan úgy leírni, hogy az írás ne váljon unalmassá, akkor sem bizonyos, hogy sikerülne ezeket a szövegben úgy visszaadni, ahogyan azok a színházi műalkotás *egészében* érvényesülnek. Hiszen amit a színházi világban például „spatreakciónak" neveznek, igen sokféle lehet, az ócska ripacskodás egyik eszközétől egészen például az Avar István Náthán-alakításában láthatókig. Az alakítások leírását, illetve a belőlük sugárzó tartalmak megjelölését ennek a spatreakciónak a leírásával kell kezdenünk, hogy megjelöljük azokat a megoldásokat, amelyek révén Ruszt József alaptörekvése-nek a kiegészítése itt megtörténik.

Avar István igen gyakran él ezzel a megoldással, noha valójában csak látszatra spatreakciók ezek. Kétségtelen, hogy a dialógusai előtt - a „végszó" elhangzása után -. de sokszor még saját mondatai közben is gyakran késlekedik a válasszal. Az „igazi" spatnek azonban, tartalmi ismérvei is vannak: a partner szövegében a másikra vonatkozóan enyhén sértő, bántó, lekezelő stb. jelleg vagy valamily nyilvánvaló, azonnal érthető tartalom van, amit az illető nem realizál tüstént, hanem csak egy-két pillanattal később. Ez nevetést vált ki, hiszen a néző előbb vette észre, előbb realizálta a partner szavaiban lévő, kissé lekezelő, bántó stb. tartalmat, mint maga az illető; ezzel pedig azonnal fölénybe kerül. Es ez a nevetés forrása. Avar István azonban nem akkor él a késleltetett válasszal, ami-kor Náthánra nézve negatív tartalmú szövegek hangzanak el, hanem jóformán mindig. És az „üres" pillanatokat azzal telíti, hogy mérlegeli, mit válaszoljon. A válasz késleltetése nem azért történik, hogy közben kitalálja a legrafináltabb vagy a legravaszabb választ; ez csak a gyűrűmese előtti pillanatok tartalmát hatja át. Avar Náthánja a válasz késleltetésekor a legigazabb, a legsegítőkészebb, a legbölcsebb választ keresi; és abszolút segítőkész attitűddel mindig azt merlegeli, mivel tud a másiknak segíteni, a másikat akarja tökéletesen megérteni. Magatartásába állandóan beleszövi, hogy figyel a másikra, nemcsak szavainak, hanem egész világának a mélyére igyekszik nézni, de - ismét hangsúlyoznunk kell - azért, hogy megértse, és azért, hogy segítsen. S akkor szólal meg, amikor ráérzett, mit kell mondania és tennie. Az ezen tartalmú „spatek" is megőrzik humoros jellegüket, de a humorosságot kissé átformálva. A nézőben a humorérzethez *hasonló* jó érzés alakul ki. Hiszen nem arról van szó, hogy ez a Náthán csak egy-két pillanattal később érti meg vagy fogja fel, mit is mondtak neki, és ezért nem a kinevetés benső háttere támad fel a nézőben. Mivel a késleltetett válaszok előtt a megérteni akaró, a másik egész világát felfogni akaró segítőkész attitűd válik nyilvánvalóvá, a kinevetést felváltja valamilyen pontosan megfogalmazhatatlan jó érzés. Megfogalmazni ezt csak esztétikailag hibásan lehet: *szellemi-gondolati-etikai bájosság* jut érvényre ezekben a pillanatokban és az alakítás egészében. (Esztétikailag ugyanis a bájosság csak az *érzéki* látvány révén jelenhet meg.)

És Ruszt József műalkotásvilága egészének az alapjellemzője ez a szellemi-gondolati-etikai bájosság.

Gálffi László a Templárius alakjában más megoldásmóddal. de ugyanezt sugározza. A kamasz indulatait, a kamasz, pillanatnyi düheit vagy mogorvaságát, fellángoló és azonnal lehűlő indulatait és meggondolatlanságait formálja meg akként, hogy ez a fajta bájosság bontakozik ki az ő alakításából is.

Szakács Eszter fontoskodó, minden apró-cseprő ügybe „nyüzsgő" érdeklődéssel befurakodó Daját játszik. A Náthán házában élő keresztény nő mindig siet, mindig rohan, egész testtartásával és szellemi habitusával fontoskodón „nyüzsög". De úgy, hogy ez a fontoskodó nyüzsgés ismét magasrendűen humoros, és nem bántóan vagy terhesen kínos. Voltaképp ő is maradéktalanul jóindulatú. Még akkor is, amikor elárulja a Templáriusnak, hogy Rechával való házasságához nem kell Náthán beleegyezése, mert Recha kereszténynek született. Igen fontos az az attitűd, ahogyan ezt elárulja. Nem „besúgás" vagy Náthán rosszindulatú leleplezésének szándéka jelenik meg a magatartásban; Szakács Eszter Dajája egyfelől fontoskodásból teszi, másfelől - és ez az erősebb vonás -, mert „szurkol" Recha es a Tempiomos szerelmének megvalósulásáért. Es a jóindulatnak ez a nyüzsgő, mindenütt ott lenni akaró, mindenbe beleszólni akaró változata - amely előrehajolt testtartással, szaladó járásmóddal, libegő, a kifulladástól beszélni alig tudó külső jelekkel formálódik meg - a gondolati-szellemi-etikai bájosságnak egy újabb, immáron harmadik változatát teremti meg.

Ennek a bájosságnak a megvalósulása „borotvaélen" táncol Máriáss József szaladinjának megformálásmódjában. A szenilis öregember gyermeki naivitása az

Recha (Götz Anna) és Náthán (Avar István) a zalaegerszegi Bölcs Náthánban

alakítás fő attitűdvonala - ezért is nehéz elhinni: minden Templáriust kivégeztetett eddig -, ám a szenilitás ritkán bájos. Máriáss József mégis képes megéreztetni az említett jellegű bájosságot, amelyben egy kitűnő rendezői megoldás is segíti. Állandóan szolgák állnak mögötte, akik tükörképszerűen követik Szaladin minden gesztusát. Ha a szolgáknak ezen gesztusai esetlenek is, a célt mégis elérik; ezek is segítik érvényre jutni a szenilisen gyermeki bájosságot. Barta Mária Szittahban, Szaladin húgában az *okos* jóindulat bájosságát jeleníti meg.

A Barátot, akivel a Pátriárka a piszkos ügyeket akarja intéztetni, Hetényi Pál játssza. Tökéletesen érvényre jut, hogy a piszkos ügyek intézését igen-igen távol érzi magától, mert bármily tudatlan vagy együgyű, mégis, ő is, maradéktalanul jóindulatú. Alapmagatartása, hogy a cellamagányban akarna imádkozni, s minden rábízott feladat ettől fosztja meg. Ez, noha abszolút hiteles, mégis gátja annak, hogy a Barát alakjában érvényre jusson a szellemi-gondolati-etikai bájosságnak egy újabb változata. Hetényi Pál nem adott alakjának könnyedebb vonásokat sem; alakja ezért túlságosan „valódi" és súlyos.

Sajnálatos, hogy a jóindulattal, szeretettel és lelkesedéssel együtt járó naivitást a maga színészi alakításában Götz Anna nem tudja egyben bájossá is formálni. Alakításának első rétege szerint túlságosan „naiva" - vagyis nem naiv -; talán azért, mert úgy játszik, mintha nem felnőtteknek játszana mesét, hanem gyerekeknek. Utaltunk rá, hogy szárnyas angyalnak nézi a Templáriust, amikor a tűzből kimenti őt. Ezt Náthánnak meséli el, de a butácska és lelkesedő kislány naivitásával. Nem azt érzékelteti, hogy a lángok között a szeme előtt egy benne élő eszménykép testesült meg, hanem azt, hogy valóban és igazi angyalt látott. Es ezt akarja elhitetni Náthánnal s így persze a nézőkkel is. Említettük azt is, hogy Daja akkor fedi fel neki származását, amikor a szultánhoz mennek. Ez a dráma terén kívül történik; s erre vonatkozó benső reakcióit Szittahnak tárja fel, mikor megérkeztek a szultánhoz. Recha kétségbeesik, hogy nem Náthán az apja, ezért elvehetik őt tőle. Götz Anna a lány benső állapotának megmutatását olyan „drámává" formálja, mintha az „életben", a valóságban történne meg a dolog, s nem a műalkotás „mese"-világában. Ha valóságnak fogjuk fel a megtörténőket, s nem műalkotásnak, nyilván nem tudhatjuk, mit hoz a jövő; nem tudhatjuk, elveszik-e őt Náthántól vagy nem. A műalkotásvilágban azonban minden eleve elrendezett, s ezért minden jelenetet annak a végső helyzetnek a tartalmai hatnak át, amibe a történet megérkezik, illetve a művilág jellege-minéműsége. A jó írók vígjátékaiban például egy öngyilkossági szándék kinyilvánítása vagy az öngyilkosság előtti lélekállapot rajza sohasem olyan abszolút komoly tartalmú és jellegű mondatokban történik, mint egy tragédiában, amelyben az öngyilkosság majd be is következik. Götz Anna olyan módon játssza el fájdalmát és kétségbeesését, mintha a végén valóban bekövetkezne a tragédia. Ezért ez a jelenet nemcsak az előadás bájosságszövetétől idegen, de még vígjátéki világhoz sem illene igazán.

Kétségkívül, minden alakításnak van naiv vonása, a színészi attitűdökben a naivság is közvetítődik; noha ennek egy speciális változata. Szó sincs arról, hogy valamilyen „Cilike-féle" naivitás jelenne meg, amely ugyanis azt jelenti, hogy valaki jóakaratú ostobaságból ámul azon, hogy milyen is az élet. Es nem is az formálódik meg az alakításokban, hogy agyuk, értelmük, intellektusuk tompasága vegyül jóindulattal, és emiatt nem értenek semmit a világ gonoszabb, negatívabb arculatából és erővonalaiból, de a jóindulat meggátolja őket abban, hogy részt vegyenek a gazemberségekben. A naivság mélyén minden esetben nemcsak abszolút jóindulat, megértés, segítőkészség és a másikat *megérteni* akaró vágy van, hanem annak a *tudata* is, hogy a világban ezeknek az ellenkezője a domináns. A jóindulatú, a másikat megérteni és annak segíteni akaró attitűdök együtt élnek tehát a világ szörnyűségeinek a tudatával, de úgy, hogy ezeket tudván tudva, ők mégis jóindulatúak, megérteni akarók és segítőkészek. És van még egy ismérvük: nem kompenzációként, nem „csak azért is"-attitűdből azok. Ezek a tulajdonságok ezért *természetessé* válnak, de mivel a jóindulat, a segítőkészség, a másokat megérteni akaró szándék az alakokban és a nézők befogadóhálózatában együtt létezve él a valóság szörnyűségeinek tudatával, a naivság révén a szellemi-gondolati-etikai bájosság szövete formálódik meg. Es ez hatja át az egész előadást, még azokon a pontokon is, ahol a színészi alakítások nem hordozzák ezt egyértelműen.

Az esztétikák a bájosság minőségéhez általában teljesen jogosan kapcsolják hozzá az „ártatlanul szelíd" természetet; illetve a komikum egyik magasrendű változatát. Az előzőeket úgyis fogalmazhatjuk, hogy az alakok természete ártatlanul szelíd, s hogy a megformálásmódokban a komikum magasrendű válfaja jelenik meg, amit a nézők az igazán jó érzésből fakadó nevetéssel realizálnak. A világ szörnyűségeinek a tudata ebből a nézőpontból megfogalmazva az ártatlanul szelíd természetek egyik ismérve vagy tartozéka. Tudják, hogy legyilkolhatnak feleséget és hét gyermeket, hogy az elvakult vallási fanatizmus a legtisztességesebb embert is a máglyára küldheti, hogy még egy szultánnak is meg kell esetleg olyan dolgokat tennie - Náthánt megégettetni -, amelyek hajlama, szándéka, meggyőződése ellen valók lennének. Es mégis, mindezek mellett, mindezek tudatában ártatlanul szelíd természetűek. Mindez pedig azt jelzi, hogy nem a világtól, a valóság szörnyűségeitől érintetlenül ártatlanul szelídek, hanem úgy, hogy a világot tökéletesen ismerik. Ezért úgy is mondhatjuk, hogy az előadás magasrendűen bájos szövetét az ártatlanul, de nem életidegenséget jelző szelíd természetek is szövik. Ám - és ez a lényeg - ezzel a bájossággal olyan etikai tisztaság jelenik meg, amely abszolút szépséggel telíti ezt a műalkotást. Mindezen okoknál fogva az előadás egésze nemcsak az igen kitűnő díszlet és ennek igazán remek világításvariációi miatt *szép.* Esztétikailag ismét hibásan: nemcsak a látvány és az egyéb érzéki benyomásokon alapuló tényezők miatt szép.

Ennyiből is látható talán, hogy az előadás mögött nem áll még „privát" mitológia sem. Az előadás látványbeli szépsége, az etikai tisztaság, az alakítások zömének gondolati-szellemi-etikai bájossága az első rétegben valóban azt tárja elénk, amit az előadás alcíme jelöl: „Mese felnőtteknek."

Az előadásból mind a szó szoros értelmű mesének, mind Lessing „drámai költeményének" tanító, didaktikus aspektusa teljesen hiányzik. Csak a puszta történet maradt mese, mese felnőtteknek. Ahhoz persze, hogy igazán jelentős előadás szülessen, nem lett volna elegendő a mű színházi prezentációjában ezt a didaktikus réteget lefejteni róla. Nem sikerült volna az előadás akkor sem, ha a rendező megmarad az „első gondolatnál" - amely jelleg oly sok mai előadáson érezhető -, ha tudniillik a vallások-etikák egységességét, az egymást maradéktalanul megértő magatartásokat

amolyan „szeressük egymást. emberek" gondolatra rendezi. De még akkor sem, ha az „ártatlanul szelíd természetek őszinte naivitásának" vagy akár az etikai vágyképeknek a rajzát adja ezek helyett. Az etikai bájosság és szépség igen mélyen lévő tartalmakat érint meg.

Úgy tűnik, még manapság is *minden* emberben ott él az a mag, amely az etikai tisztaságot és az erkölcsi szépséget rejti, és amelyet a világ minden ténybeli gyötrelme, erkölcsi kiábrándultságot s keserűséget okozó gazemberségei ellenére és ellenében megőrzött. A magam részéről az előadást azért tartom egészen jelentősnek, mert képes volt velünk, nézőkkel áttöretni először a szemünkben megjelenő látvány szépségét, aztán azokat a kérgeket, amelyek ezt az etikai tisztaságot és szépséget őrző magot behurkolják, vagyis hogy képes volt bennünket eljuttatni ehhez a maghoz. Az előadása privát mitológia helyett erre a magra apellál, erre épít, és ennek a tartalmait prezentálja. De nem magában a történetben bontja ki és teríti szét ennek a tartalmait, hanem ez előadás minéműségével és minőségével.

A valóság mai arculata, a mai élet mindennapjainak sok-sok mozzanata egyáltalán nem analóg ezzel a bensőben nagyon mélyen élő tartalommal. Olyanynyira nem, hogy ha a felrajzolt világ-szerűség történetében abszolút pozitív, csupa egymást megértő, egymást segítő ember létezik, a befogadó valóságismerete olyannyira tiltakozik, hogy nem is engedi a hatásokat eddig a magig eljutni. Az ilyen világ prezentációját vagy unalmasnak vagy szánalmasan naivnak tartja; legföljebb úgy értékeli, hogy vágyképeket lát.

Ruszt József rendezésében *a Bölcs Náthán* világa nem az intellektushoz, és nem a valóságismerethez szól, és nem is vágyképek jelennek meg benne. Ha pusztán a vágyképet látnánk, egyfelől egyáltalán nem ezt a bennünk élő etikai tisztaságot indítaná és érintené meg, másrészt nem is módosított volna a rítus azon jellegén, amely a privát mitológiára mutat. Ez az előadás félretolja a bennünk intellektuálisan élő valóságismeretet, de még a csak látványbeli szépséget is áttöreti, rámutatván és eljuttatván minket ehhez a nem fogalmi szinten létező etikai tisztaság- és erkölcsi szépségmaghoz. Es mivel ez a belső mag a lélekvilágnak nem a fogalmi szintjein még ma is mindenki-ben él - bármennyire kemény hájakkal fedték be az élet szörnyűségei - tartalmai

Gálffi László (Templomos lovag) **és Hetényi Pál (Barát) a zalaegerszegi Lessing-drámában**
(MTI fotó - **Ilovszky** Béla felvételei)

még ma is kapcsolatot teremthetnek olyan műalkotással, amelynek minéműségei és minőségei azonosak ezen mag tartalmainak minőségeivel és minémű - ségeivel. Ezáltal nem privát mitológia létezik ennek a rítus jellegű színházi előadásnak a megjelenésformái mögött; noha amire rámutatnak és amit megérintenek, ahhoz nem intellektuális úton lehet és kell eljutnunk; az megborzongatóan szép, noumenális.

Az etikai tisztaság- és szépségmag tartalmainak a prezentációja sem lehetséges olyan történetekben. amelyek logikailag vagy oksági összefüggésekben kívánnák ezen tartalmakat megjeleníteni. Itt nem is a történet és annak tartalmai és jelentései hordozzák ezt az etikai tisztaságot. Igaz, történet is kell hozzá, bár egy „valóságos" történetbe képtelenség lenne ezt beépíteni. Ehhez *mese* szükséges, noha pusztán a mesetörténet-tel sem lehet a befogadókat a bennük élő etikai maghoz eljuttatni. Ruszt József ezt az utat nem a történet fogalmi szintjein és így nem intellektuális szegmentumainkon járatja meg velünk, hanem a színházi műalkotás minőségei révén.

A huszadik században igen sok olyan valódi tan és áltan, illetve sok olyan mű van, amely a nem fogalmi világrétegeket vagy benső szinteket kívánja megmutatni. Mindazok között, amelyek ilyen értelemben nem fogalmiak, nem okságiak, igen lényeges különbség van. Van-nak olyan nem a fogalmiságot, a nem az oksági összefüggéseket megfogalmazó tanok vagy áltanok és az ilyeneket megjelenítő művek, amelyek a szó elsődleges értelmében irracionálisak, hamis ítéletekből vagy a hamis tudatból létrejövő nem-valóságok; még akkor is, ha az abszolút erős „meggyőződés' valóságosaknak is tekinti ezeket a nem létezőket. Es van nem fogalmi tartalom, illetve van a bensőnek és a valóságnak nem fogalmi, nem racionális rétege vagy szegmentuma, amely létezik, amely a szó ontológiai értelmében létező.

A filozófiában intenie rectának nevezik azt a természetes beállítottságot, a dolgokhoz való ama zavartalan, nem befolyásolt, eleve meg nem határozott viszonyt, amellyel akként tudjuk a dolgokat látni, amint objektíve vannak. (A modern filozófiában például. Nicolai Hartmann is bebizonyította ennek létezését.) Csak az első pillanatban látszik - amit a mai „köznapi" tudományosság állít -, miszerint ez nem lehetseges, illetve, hogy csak a már reflektált beállítottság létezik; az, amely előre meghatározott módon képes csak láttatni a dolgokat. Az persze más kérdés, hogy manapság milyen nagymértékben eluralkodtak a valami által már eleve meghatározott nézőpontok, amelyek meghatározzák, mit is fogunk látni, illetve mit fog az jelenteni számunkra. Ezt a világra néző alapállást a modern élet komplikáltsága, illetve zűrzavarossága kényszeríti ránk.

Mivel azonban a benső világnak ezt a tiszta, az erkölcsi szépséget magában foglaló magját is végső soron a külvilág, a társadalmi környezet építi belénk, ez a mag létező, még akkor is, ha - mint utaltunk rá - az élet etikai szörnyűségei vastagon „belepik". Bizonyos műalkotásokban - vagy talán egyáltalán a művészetben - létezik nem pedagógiai, nem nevelő vagy - általánosságban értve - nem didaktikus etikusság, amely a tisztességes, a becsületes stb. magatartásokat és törekvéseket nem a művek történetének szintjén sugallja, hanem világlátásának tartozéka, és ezáltal nyilvánítja ki. Ez az etikusságnak természetesen nem valami korokon és társadalmi helyzeteken kívül lévő „örök" arculata, ha-nem mindig a korhoz igazított tiszta

etikusság és etikai tisztaság. És ennek megvalósításakor szükséges a művész részéről a természetes beállítottság. És ha az ilyen mű kellően megformált, akkor a befogadóban is kialakíthatja a korban érvényes tiszta etikusságot és etikai tisztaságot megláttató természetes beállítottságot. De ma - miként erre is utaltunk - két nagy akadálya van annak, hogy az ilyen mű, az ilyen színházi előadás megszólító erejű legyen. Az első az élet által, még az etikára vonatkozóan is ránk kényszerített reflektált beállítottság; a második az, hogy benső világunk-nak azt a magját, amelyet megszólítani képes, az élet szörnyűségei keményen beburkolták. Ám ha feltárják számunkra, és bennünk is szétterül tartalma, a pozitív értelemben vett megborzongató szépség árad belőle.

A Bölcs Náthán Ruszt József rendezésében több, mint „mese felnőtteknek". Csak a történet mese; a prezentált világszerűség az igazi etikusságra néző természetes beállítottság nézőpontjából formálódott meg, ezt sugallja, és ezt is fogadtatja el a nézővel. Persze csak akkor, ha a sokféle, már eleve meglévő, már irányított beállítottságunk nem olyannyira rendíthetetlen bennünk, hogy az előadás nem tudja elmosni. Az előadás sikere azt jelzi, hogy a nézők zömét képes volt eljuttatni ehhez a mindannyiunkban élő etikai tisztasághoz, erkölcsi szépséghez, amellyel ezen szegmentumunkat meg is újítja.

Ezzel pedig nagyon is a *mához szóló,* igazán remek, magasrendűen *szép* színházi műalkotás született.

Gotthold Ephraim Lessing: Bölcs Náthán (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)
Fordította: Lator László. *Díszlet- és jelmeztervező:* Horváth Éva. *Dramaturg:* Forgách András. *Szcenikus:* Bischof Sándor. *A rendező munkatársa:* Kováts Kristóf. *Rendezte:* Ruszt József.
Szereplők: Máriáss József, Barta Mária, Avar István m. v., Götz Anna m. v., Szakács Eszter, Gálffi László m. v., Marosi Péter, Farády István, Katona András, Hetényi Pál.

CSÁKI JUDIT

Tükör nélkül

Caligula a Madách Kamaraszínházban

Pontosan tíz évvel ezelőtt mutatták be itthon Camus *Caliguláját,* Pécsett, Paál István rendezésében. S pontosan húsz éve - 1966-ban - jelent meg először magyarul a dráma, Illés Endre fordításában, a Nagyvilágban.

Paál István rendezését máig emlékezetes előadásként tartja számon a kritika; a kritikusok ezúttal azonban nemcsak a mostani, Madách kamaraszínházbeli előadás ürügyén szépítik meg a hajdani produkciót, hanem akkor is érzékelték és rögzítették értékeit. A „szegény színházi" keretek közt, tornatermi díszletben, erőteljes és hiteles színészi alakításokkal létrejött előadásnak sikerült megelevenítenie Caligula tragédiáját. Nem a hatalmi tébolyban szenvedő uralkodó vérengzéséről, s nemis a gyáva, amorális, „birka" népről kívánt ítéletet mondani Paál és a társulat, hanem a világ abszurditására épülő filozófia és politika útját, kiteljesedését és bukását mutatta be.

Azt tehát, amiről Camus drámája elsősorban szól. Az író filozófiáját - amelyet nemcsak a történésekben, hanem a lélektani folyamatban is markánsan hordoz a dráma - sokféle címkével illették már az egyre duzzadó Camus-irodalomban. Egyesek megtámogatni, mások - épp ellenkezőleg - megtámadni próbálták Camus egyéb műveivel, különösen a drámával egyidőben született *Közönnyel* és *Sziszüphosz mítoszával.* A szerző egykori kritikusaitól meg a hálás utókortól egyaránt megkapta az egzisztencializmus címkéjét, meg az ellenkezőjét, az egzisztencializmus korlátainak felmutatójáét. Ebben a vonatkozásban Sartre-ral, a kortárssal lehetett őt összemérni.

Lengyel György rendező kedvessége folytán jelen lehettem a *Caligula* néhány próbáján - csak rajtam múlott, hogy nem mindegyiken. Tanulságos volt bele-belepillantani az előadás megszületésének folyamatába, majd a „készterméken" tetten érni a próbák hatását.

Kétségtelenül jelentős vállalkozás egy mai *Caligula* színrevitele. A Madách Kamaraszínházban - vélhetően - különösen az; kár lenne szemérmesen hallgatni arról, hogy a más atmoszférájú színház nehezen engedi megváltoztatni levegőjét. Az pedig külön kérdés, hogy egy egészen más típusú és mélységű siker hogyan simulna bele a megszokott közönségsikerbe. A néhány évvel ezelőtti *Godot-ra várva* sajátos metamorfózisa komplex tapasztalatnak bizonyul, s ma is hat.

Lengyel György az értelmezésben jó irányban indult el. Kikerült bizonyos zsákutcákat; azt a csapdát például, amelyet a műben könnyűszerrel fölfedezhető „örök" és napi aktualitás rejt. Nagy csábítás ugyanis, hogy Caligula drámai alakja egy mai paranoiás diktátor megrajzolásának irodalmi ürügye legyen, ez a prekoncepció azonban természetszerűleg megszünteti a mű belső drámaiságát, Caligula személyes tragédiáját, és leszűkíti a befogadói reakciót is. Lengyel György igyekezett gondolatilag, filozófiailag pontosan felfejteni a dráma szövetét, és elsősorban ebben az értelemben színpadra vinni. A kész előadás egyik legsúlyosabb tapasztalata, hogy a gondolati koncepciónak megfelelő színházi koncepciót nem sikerült megtalálni. A megvalósítás során a konkrét és technikainak is tekinthető instrukciók már egy másik, Camus művétől és Lengyel verbális értelmezésétől egyaránt idegen színházi mechanizmus jegyében fogalmazódtak meg.

Sajátos és erős egyéniségű díszlet- és jelmeztervezőt bízott meg a színház ezzel a feladattal. Gombár Judit játéktere már a próbák folyamán is okozott némi gondot. Tagadhatatlanul artisztikus alkotás, amely azonban túlságosan behatárolja a szereplők mozgását, fokozott teatralitást provokál. A félkörben ritmusosan elhelyezett oszlopok közti járások, a díszlet szimmetriája is ebbe az irányba tolja el a látványt, a feketén csillogó, halványan tükröző felületről nem is beszélve. E halvány tükröződés pedig önmagában is fontos szerepet kap - pontosabban kellene kapnia. A felül boltívként összehajló oszlopokon rengeteg lámpa van - csak félig elrejtve: egy szem alakú résbe süllyesztve. Következésképp a világítás is elsődlegesen artisztikus, sokszor kimódolt - bizonyos pontokon pedig öntörvényűen, didaktikusan működik. A szereplők szemébe vágó éles fénysugár a gondolatilag fontos szövegrészeknél tompítja a játék dramaturgiai és lélektani hitelességét. A színházi hatás helyett ilyenkor irodalmi színpados

effektusok lépnek előtérbe. Különösen Caligula egy-egy fontos jelene, ében és monológja alatt zavaró ez a magamutogató külsődlegesség; feltehetően azért, mert éles ellentétben áll Cseke Péter színészetének természetével.

Gombár Judit jelmezei a látványra fokozottan érzékeny s a látványbeli tökély létrejöttének folyamatát ismerő tervező saját *Caligula-image-át* tükrözik. S egy bizonyos szinten - nem feltétlenül drámai színházi - el is játsszák a művet. A patríciusok fekete, illetve fehér köpenye, Caesonia egyszerre modern és stilizált jelmezei, valamint a Caligula belső lemeztelenedését kissé direkten mutató háló - úgy fognak bele a történet elmesélésébe, hogy ellene dolgoznak a színpadon megszülető drámai folyamatnak.

Az egyik oszlopon van egy gong - fontos szerepe van a műben. Viszont nin-csen tükör, egyetlenegy sem - pedig ennek is fontos szerepe lenne. A gong időnként tükörként használtatik - noha a közönség is jól látja, hogy semmivel sem tükröz jobban, mint a fényes felületű oszlopok. S enyhén szólva meghatározó, hogy Caligula vagy Caesonia nem a gongban mered rá saját tükörképére, hanem egy tükörben. Valamint: a gongot nem lehet összetörni. A tükröt viszont kellene.

Egyéb ellentmondás is akad a kellékek terén. A próbák során kiderült, hogy lényeges az ételek valódisága. Az ital viszont már nem igazi, s az ilyenfajta következetlenség a színházban azonnal megbosszulja magát. A próbákon is, a főpróbán is és a premieren is felborult a boroskancsó, leleplezve önnön ürességét.

A valódiság - ha tetszik, a technikai naturalizmus - elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy Caligula nagyon is valódi lélektani drámájához környezetet, atmoszférát adjon. S mintha láncreakciót indítana el a kellékek zűrzavara: mindenütt megmutatkozik a valódi és jelzett színpadi létezés.

Lássunk konkrét példát - hasznosítva a próbák tapasztalatait is. Az első jelenetben a patríciusok meglehetősen ideges, feszült összejövetelének vagyunk tanúi: Caligula húga - szerelme - halála miatt feldúlva három napja távol. A birodalmi atyák idegesek. Camus szövegei, rövid, pattanó mondatai előlegezik a későbbieket. Ehelyett itt komótosan ismételgetik, hogy „semmi", „még mindig semmi", „három napja semmi"; aki épp beszél, teljes fényben van, s gondosan kivárja a maga végszavát, és lassan, artikuláltan

Caligula (Cseke Péter) és Caesonia)Moór Marianna) Camus drámájának Madách kamaraszínházbeli előadásán

mondja el mondatát. Ez a „látszódni-megmutatni" magatartás teljesen ellentmond a jelenet pszichikai és dramaturgiai jellegének: zűrzavart, pánik előtti állapotot kellene látnunk. Egy-egy markánsan felvillanó portréval, H e liconéval, Chaereáéval, Scipióéval. Ahhoz azonban, hogy ők kiválhassanak, a többieknek elvegyülniök kellene. A hosszas keresgélés, próbálkozás, ismétlés során a jelenet elvesztette a drámához, a műegészhez fűződő szálait.

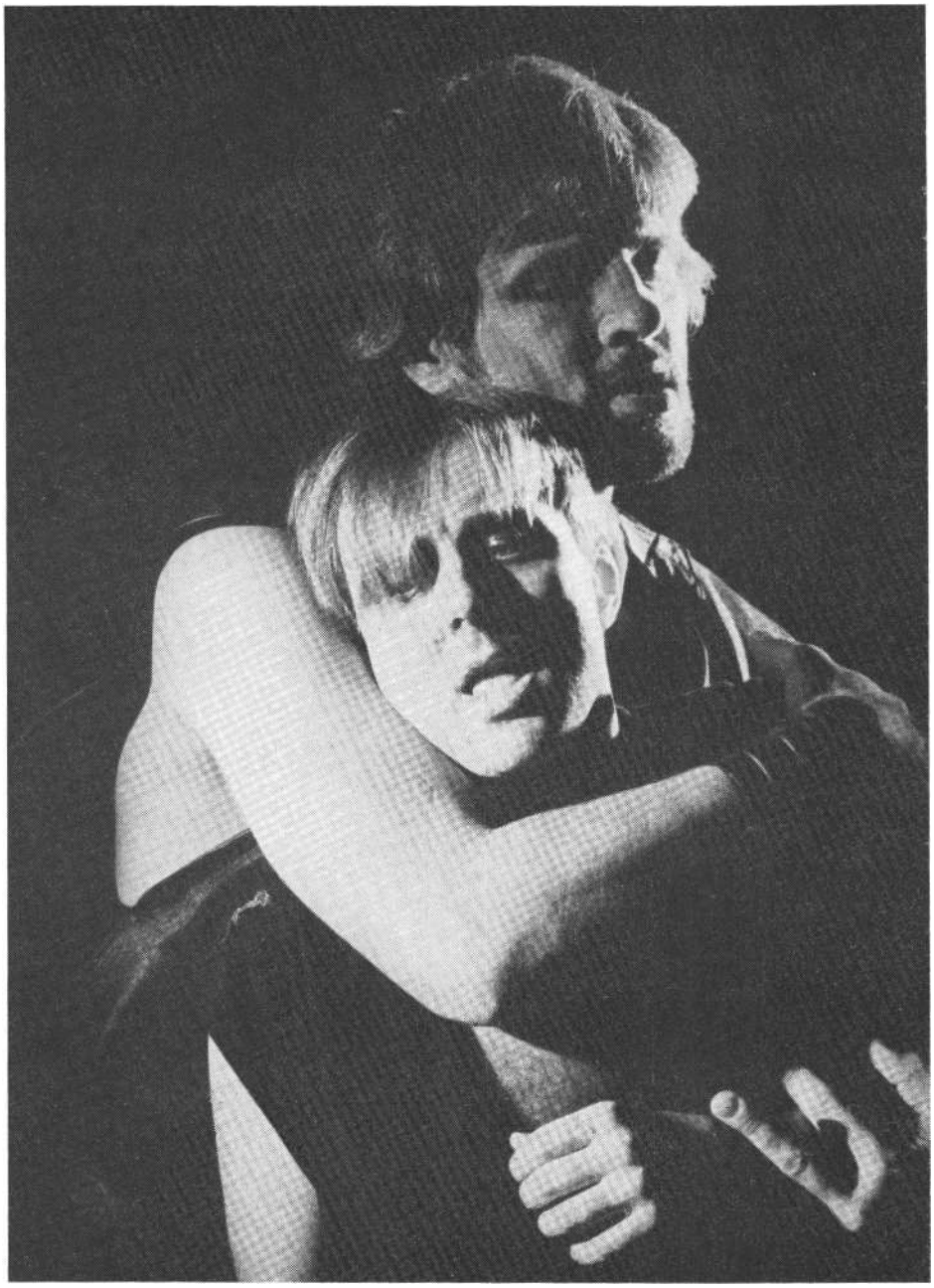
Más szempontból, más külsőségekkel, de ugyanez a mechanizmus érhető tetten a költőverseny-jelenetben is. Amikor Caligula felszólítja a költőket, hogy tábláikat lenyalva vonuljanak el előtte, jól komponált ritmusban, ütemes zenére menetelve *jelzik a* cselekvést, gondosan ügyelve arra, nehogy a nyelvük hozzáérjen a táblához. Megengedhetetlen pongyolaság ez, hiszen Caligula ekkortájt ennél sokkal kevesebbért is a halálba küldött embereket. Itt viszont - ebben az előadásban - nem teheti meg: el kell hinnie, s velünk is el kellene hitetnie, hogy megtörtént, ami nem történt meg. Mi több, a jelenet még komikussá is válik - halkan, de hallhatóan kuncogott a közönség.

„Menjünk" - hangzik többször is a színpadon, különféle jelenetekben - majd a jelenet folytatódik: a színészek meg se mozdulnak. S ebbe a szöveggel ellentétes szituációba képtelenség igazán hatásosan belépni egy újabb szereplőnek, Heliconnak, Chaereának vagy Caligulának. A „menjünk"-ből következő pillanatnyi mozgás, majd az újabb szereplő belépésére való hirtelen megállás nyilván egészen más színpadi helyzetet s egészen más reakciókat eredményez.

A szerepét mindenki komolyan veszi. Látni és láttatni akar - ez elsősorban a technikai instrukciókból derül ki egyértelműen. Soha ennyi hangsúlyos pontot ilyen pici színpadon nem láttunk, mint itt; s groteszk ellenpontként mintha egyedül Caligula menekülne kifelé a kemény reflektorok fényköréből. Sokszor sikertelenül.

A dráma jelentéstartományának fontos része az irónia. A szerző ironikus látásmódját főként Caligula közvetíti, aki a megvetésből „alapoz". Ez a fajta irónia azonban úgy működik a színpadon, akár egy jó kellék: akihez elér, az azonnal reagál rá. Érthetetlen, hogy a próbákon látható friss reakció - akár Caligula szövegére, akár cselekedetére - hogyan merevülhetett egyetlen grimasszá a kész előadásban, vagy - rosszabb esetben - hogyan szűnhetett meg egészen. A jelenség nem is annyira érthetetlen, mint inkább megbocsáthatatlan: ezen a szín-padon minden színész - egy-egy villanásnyi kivételtől eltekintve - kizárólag magára figyel, a maga szövegére koncentrál.

Tanulságos alakítás Tóth Tamásé Chaerea „ziccerszerepében". Számos elemzés mutatta meg, hogy Chaerea hogyan viszonyul Caligulához, hogyan tükrözi annak „földi" énjét. Caligula maga is ellentmondásosan, de erősen, eltéphetetlenül kötődik hozzá; nemcsak szereti és tiszteli eszét, hanem szüksége is van rá filozófiájának következetes végigvitelében. Az önmagával való szembenézés eszköze Chaerea, aki sosem lesz *egy* a felzúdult népből, hanem egy másfajta filozófia következetes végiggondolója, intellektuális partner, aki a kellő pillanatban intellektuális ellenfél.



Vass Gábor (Helicon) és Cseke Péter (Caligula) a Madách Kamaraszínház előadásában
(Iklády László felvételei)

Tóth Tamás egyetlen tulajdonságát emeli ki Chaereának: a rendíthetetlen fensőbbséget, a kívülállást. Ezen kívül azonban mozdulatlan és mozdíthatatlan. A dráma egyik csúcspontjának tekinthető „kitárulkozási" jelenetben valójában meg kellene semmisülnie, hiszen itt döbben rá Caligula útjának elkerülhetetlen végére s a vég szükségességére. Vala-mint arra, hogy Caligulán neki kell beteljesítenie a szükségszerűséget - hogy ne csorbuljon a következetesség.

Ezzel szemben Tóth Tamás hideg, „faarccal" mondja a szöveget, prozódiailag is rosszul, minden mellékmondatot lefelé intonálva. Alakításának színtelensége komoly konzekvenciákkal jár: az egész előadást felbillenti.

Caligula másik ellenpontja Scipio, a fiatal költő. Caligula érzelmi világának „jobbik énje" ő, akit nem a tiszta ráció, hanem az érthetetlen és logikátlan érzelem kapcsol a főhőshöz. Lippai László ösztönösen jól fogja meg a figurát - mindenesetre a többiek külsődleges és kiüresedett színészi játéka mellett üdítően bensőséges, természetes és hiteles az ő Scipiója. Igaz viszont, hogy éppen ezért azonnal „elromlik" a mesterkélt szituációkban. A furcsa, ölelkezés és verekedés közti póz Caligula és Scipio hosszas vallomása alatt megmerevedik, és a színészt is megmerevíti.

Helicont, a rabszolgát Vass Gábor játssza. Ot azért szabadította fel Caligula, hogy még inkább rabszolgájává tegye, s ami a fanatikus, elvakult, gátlástalan szolgálatot illeti, Vass Gábor alakítása illúziót keltő. Legalább energikus, legalább erőteljes ezen a kissé „langyos" színpadon. Érthetetlen ugyan, miért eszik almát ahhoz, hogy fölényesebb lehessen egykori uraival, a patríciusokkal, valamint rejtély, hogy miért hangsúlytalan a megöletése, halála.

Caesonia - „Caligula öreg szeretője". Bizonyára szereti is kedvesét, s benne az egykor volt Scipio-költőt és Chaerea-gondolkodót. Bizonyára meg is akarja tartani, még akkor is, amikor rájön, hogy ő sem maradhat életben. A próbák folyamán Moór Marianna érzékletesen és természetesen játszotta el azt az érzelmi hullámzást, amely Caesonia drámai létezésének legfőbb jellemzője. De mire szoborszerű jelmeze és maszkja elkészült - szoborrá merevedett maga is. Egyedül akkor villan fel drámai erő és igazi átélés a játékában, amikor Caligula elvonul Cassius feleségével, és ő visszatartja a felbőszült férjet az azonnali bosszútól. Ekkor mutat meg sokat abból a Caesoniából, akinek kiszolgáltatottsága csak abban különbözik a többiekétől, hogy önként vállalta. Cassius visszafogásával Caligulát próbálja megtartani - bármi áron. Játékában ott rejlik a sikertelenség biztos tudata is.

Caligula: Cseke Péter. Az a Cseke Péter, akit ma a főiskolai *Kasimir és Karolin*[9]*i*-ból, *a Kabaré* konferansziéjaként vagy *a Volpone* Moscájaként sokkal inkább jegyez a szakma és a jó memóriájú - s Debrecent is ismerő - közönség, mint az utóbbi néhány évben a Madách Színházban eljátszott szerepei alapján. Cseke Péterről sokan és sokszor leírták már, hogy tehetséges, jó kondíciójú és színes eszköztárú színész, aki az utóbbi években mindezen minősítések mellé - és sokszor helyettük - a megbízható, visszafogott, profi minősítést is elkönyvelheti. Szaporodó pejoratív felhanggal: mindegyre várva arra, hogy neki való szerepben, neki való rendezővel végre megszülethessen a képességét igazoló alakítás.

A Caligula - nagy lehetőség. De nem monodráma - még akkor sem, ha sok minden egyedül is eljátszható belőle. Cseke bizonyos szempontból a lehetetlent kísérelte meg: magának, magában megcsinálni a figurát. Pontosabban: Lengyel György gondolati elemzésé-nek színházi-színészi megfelelőjét létrehozni. Egy olyan színház és színjátszás nevében, amely alaposan eltér partnereiétől. Arra építve, hogy Caligula figurájába az ilyen értelmű különbözés is belefér.

Természetes, hogy mindez csak részben sikerülhetett. Érdekes módon nem akkor, amikor Cseke Caligulája valóban egyedül van a színpadon - ilyenkor ugyanis működtek azok az előadásegységesítő effektusok, amelyek - fénnyel, mozgatással, a szövegmondásra vonatkozó instrukciókkal - tompították a belső hitelességet, és erősítették a külsőségeket. Inkább olyankor volt hatásos Cseke belülről építkező, magatartásban, lélektani folyamatban és nem gesztusokban, mimikában gondolkodó színészi egyénisége, amikor a többiekkel szemben kellett érvényesítenie Caligula másságát. A szenátorok sorozatos és szinte hangsúlytalanul természetes megalázása, egy-egy „mutatvány" eljátszása Caligula magányát, egyedüllétét is érzékeltetni tudta, túl a színész majdnem civil magányosságán.

Végeredményben Cseke színészi teljesítménye jelenetenként más és más - ez természetesen nem tesz jót Caligulának. De abban, ami időnként mégis fel-színre tört, működni és hatni tudott az előadásban, Csekének óriási része van.

Rétegzett és fájdalmas kudarc a tíz év után újraéledt *Caligula*. Szemfényvesztés volna azt állítani, hogy önnön lehetőségei alatt maradt az előadás, amikor pontosan önnön lehetőségei szintjén született meg. Legfeljebb Camus-től maradt el kissé, a rendező gondolati értelmezésétől és Cseke Péter színészi lehetőségétől.

A „szóra sem érdemes" melléfogások, andalító közönségsikerek és a rögzült értéktévesztések sorából sokszorosan ki kell emelnünk ezt a produkciót. Mert fájdalmasabb kudarc amazoknál.

Albert Camus: Caligula (Madách Kamaraszínház)
Fordította: Illés Endre. *Díszlet-jelmez:* Gombár Judit m. v. *Világítás:* Güntner György. *Rendezte:* Lengyel György.

Szereplők: Cseke Péter, Moór Marianna, Vass Gábor, Tóth Tamás, Lippai László, Némethy Ferenc, Karczag Ferenc, Lesznek Tibor, Rékasi Károly, Bálint György, Bodor Tibor, Basilides Zoltán, Dengyel Iván, Bakay Lajos.

SZÁNTÓ JUDIT

Ketten, angolszászok

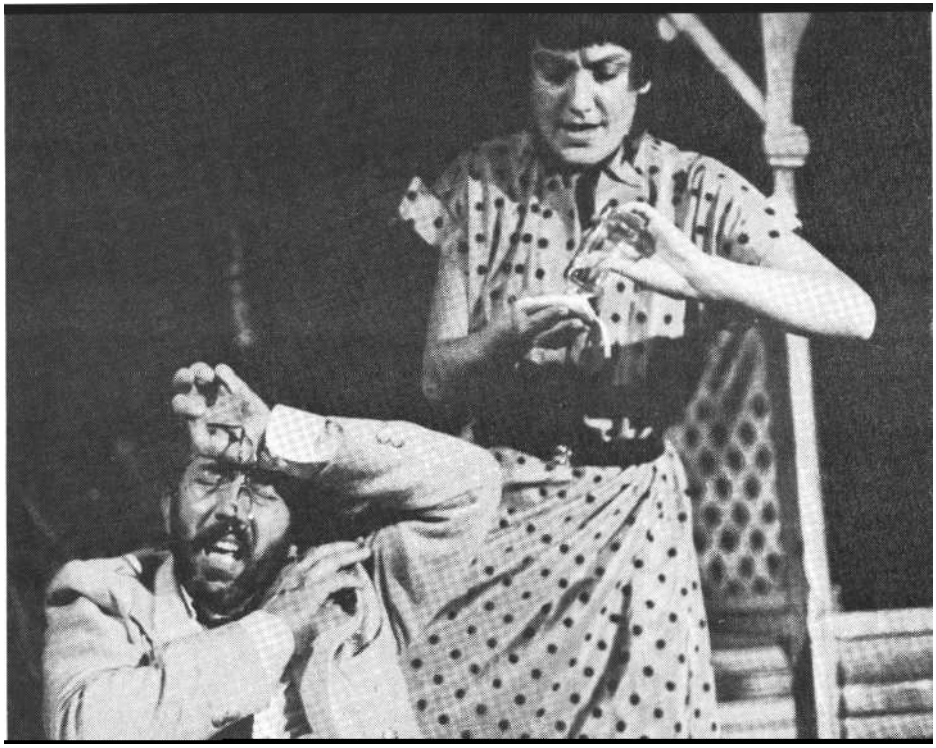
Mint két tojás - A bolond

A szóban forgó két művet természetesen csak a műsorkészítés véletlenei sodorták egymás közelébe, de összevont értékelésük mégsem egészen önkényes. A téma felületes ismerője ugyan azt hihetné, hogy mert az amerikai szerző érzelmes, szórakoztató darabot írt, hát nyilván azt is akart írni, ez azonban nincs így. Lanford Wilson, akit - egy árulkodó *Eljő a* jegesutánzatért, *a Hotel Baltimore-ért - a* New York-i Színikritikusok Körének díjával, majd - épp e művéért, eredeti címén a *Talley's* Folyért *(Talley lugasa)* - Pulitzer-díjjal is kitüntettek, saját szándéka és a hazai megítélés szerint egyike az irodalmi igényű valóságfeltáró dráma kevés számú művelőjének. Egy kommerszszerzőt - amilyennek a jelen előadás nézői joggal érzik - közös fejléc alatt tárgyalni Edward Bonddal, e komor moralistával, akit nem is súrol az eladhatóság szempontja, nyilvánvalóan méltatlanság lenne, de hát a helyzet éppenséggel az, hogy Lanford Wilson egyike annak a maroknyi szerzőnek, akit az igényes mai amerikai „mainstream"-dráma egyáltalán fel tud mutatni; s ha Edward Bond az Osborne utáni második nemzedék egyik vezéralakja, úgy Wilson a Miller-Williams utáni második, az Albee utáni első generációban tölt be hasonló szerepet. Kettejük egybevetésével továbbfejleszthetjük az ismert bonmot-t, miszerint az angol és az amerikai két testvérnép, akiket csak a nyelv választ el egymástól; ugyanez, sokat elemzett és meglehetős közismert okok miatt, eszerint a színházra és a drámára is vonatkozik.

Amerikai színmű Dunaújvárosban

Lanford Wilson kétségkívül folytatója századunk reprezentatív amerikai drámavonulatának, az O'Neill-Saroyan-Tennessee Williams-vonalnak, de egyben e vonulat elerőtlenedését, lassú kommercializálódását is reprezentálja; a mai amerikai színházi viszonyok közepette a kellemesség, a konfliktusok kerekded elboronálása az igényes drámában is elsőrendű követelménnyé lépett elő. Ugyanakkor azért leszögezendő, hogy a Dunaújvárosban bemutatott mű az Egyesült Államokban azért többet jelent, mint nálunk. A kétszereplős játék egyik tagja Talley lány, és erről a Talley családról, mint az előítéleteibe begubódzott, hajdan irányadó életformáját mereven őrző, társadalmi dekadenciáját értékmentésnek álcázott csökött konzervativizmussal kompenzáló nyugat-amerikai nagybirtokos osztály képviselőjéről Lanford Wilson egész drámaciklust tervez és épít. Itt mindjárt meg kell jegyezni: meglehet, hogy ez a réteg a mai amerikai valóságban változatlanul jelentős tényező (ez innen aligha ítélhető meg), ám hogy drámairodalmi potenciálja, megannyi feldolgozás után, kimerülőben van, az innen is megállapítható. A ciklus elkészült drámái Tennessee Williamshez *(Macska aforró háztetőn)* és Lillian Hellmanhoz *(Kis rókák)* képest nem tudnak újat mondani, noha kódrendszerük hazai közönség előtt bizonyára sokkal több asszociációt kelt, mint nálunk, és ha tudott dolgokat variálnak is, ezek azért továbbra is érdeklődésre számíthatnak. Csak az érdekesség kedvéért jegyzem meg, hogy a ciklus legnagyobb igényű műve, a *Mint két* tojásnál két évvel korábbi *Július ötödike* ugyancsak a Talley-birtokon játszódik, csak évtizedekkel később, s egyik szereplője épp a most fiatal nőként megismert Sally mint hóbortos öregasszony, aki hol ölében ringatja, hol elveszíti a férje, az itt még igencsak életerős Matt hamvait tartalmazó urnát, majd a dráma végén, amikor sikeresen megmenti az ősi kúriát, az újabb birtokba vétel jeléül szétszórja a hamvakat a kertben. A *Július ötödike-* ellentétben a II. világháború idején játszódó *Mint két* tojással - már napjainkban történik, vagyis a Talley-birtok, a Talley-jelenség, bár léte egyre inkább veszélyeztetett, ma is megmarad az amerikai élet fontos, mítoszértékű tényezőjének, amellyel Wilson szerint továbbra is számolni kell.

A Talley család láthatatlanul jelen van *a Mint két tojásban* is: miattuk kell titkon, a csónakházban bujkálva találkozniok Sally Talleynek és lovagjának, Matt Friedmannak, a fasizmus elől menekült német-zsidó ügyvédnek, akit az elvakultan faj- és idegengyűlölő família erőszakkal, sőt, ha kell, fegyverrel akar eltávolítani a birtokról. Vagyis ősi amerikai motívum tér itt vissza: a konformista, ókonzervatív miliő és a másfajta, magányos csodabogár hősök többnyire tragikumba forduló konfliktusa, csakhogy ez a miliő, bármily halványan utalnak is rá, az amerikai közönség számára rögtön



Egri Kati és Márton András a dunaújvárosi Bemutató Színpad Mint két tojás című darabjában (Helyey Zsuzsa felvétele)

nyilvánvalóvá, drámai hatóerővé válik - nálunk viszont gyorsan feledhető adat marad, esetleges kulissza, amelyen belül a színpadon lezajló cselekménynek önmagáért kell helytállnia. Amerikán kívül a rendezések épp ezért hangsúlyosabban érzékeltethetnék a cselekménybeli idill fenyegetettségét - de hát Dunaújvárosban kellemes előadásra törekedtek, s így ez az effektus elmaradt. Persze kérdéses, hogy a kellemesség csorbulásán kívül valóban sok nyereség származnék-e belőle, hiszen a két szereplő egymásra találását - s ez már minősíti is az anyag súlyát - igazából nem a lát-hatatlan Talley család nehezíti.

Maga a mű ugyanis, mégha az említett hatásbeli különbséget enyhítő körülménynek fogjuk is fel, nem több közepes-langyos, édes-bús „könnyfakasztó komédiánál"; belevész abba az érzelmességbe, amely az említett drámaírói iskolát már legnagyobb képviselőinél is és az idő múlásával egyre fokozottabban kísérti. A két „csodabogár" a hosszú egyfelvonásos végére egymásra talál, mint ez voltaképp már az első pillanattól tudható, hiszen Sally Talley egy percig sem titkolja, hogy noha ellenáll Matt ostromának, voltaképp neki sem közömbös a férfi, s így a játékidő kilencvenhét perce csak arra kell, hogy a vénlányságba már beletörődött harmincegy éves nő, szemérmességét feladva, eljusson odáig, hogy leleplezze kínos titkát: hajdani tüdőbetegségéből eredő meddőségét, amely meggyőződése szerint kizárja, hogy bárkivel házasságot kössön. Ám mára darab közepe táján kiderül, hogy ez esetben a zsák valóban foltjára lelt, a negyvenkét éves Matt ugyanis - a fasizmus és a háború átélt szörnyűségeinek hatására - nem akar gyereket. Vagyis a két sebzett lélek happy endjének semmi akadálya; kár, hogy ez a happy end ilyen tetszetősen és mechanikusan kiszámított. (Talán nem erőszakolt a párhuzam Lanford Wilson kor- és honfitársának, a különben sokkal izmosabb tehetségű Sam Shepardnak *Valódi Vadnyugat* című művével, ahol a nagy fordulat hasonló gépesített időzítéssel következik be: a két fivér, filmíró és betörő egyaránt pont a cselekmény idejére, egyszerre unta meg saját szakmáját, és éhezik rá szinkronban a másik kenyerére, amiből következően egyszerűen helyet cserélnek. Ez a hasonlóság mindenesetre arra utal, hogy Amerikában a legjobbak sem röstellnek a legkonvencionálisabb dramaturgiai iskolák, a „piéce *trop* bien faite"-ek receptúrájához folyamodni.)

Így aztán, bármit akart is markolni a szerző, marad egy átlagosan kellemes, szórakoztató négykezes. Ez adott esetben nem nagy baj; a dunaújvárosi Bemutató Színpad, amely korábban David Storey, Dario Fo és Lars Norén sokkal keményebb, nyersebb és tragikusabb színezetű műveinek adott otthont, elvégre lazíthat is egyszer, kivált ha a közönségigény is errefelé szorítja. Ami igazán baj: a szórakoztató funkcióra berendezkedett előadás nem igazán szórakoztató, mert Bálint András, a régóta ismert jelentős színész és újabban kibontakozó koncepciózus színigazgató, kezdő rendezőként még bizonytalankodik. Színre vitele túl lágy és erőtlen, és nem birkózik meg a fő, sőt voltaképp az egyetlen feladattal: hogy igazi feszültséget szikráztasson fel a két szereplő között. Így aztán a szünet nélküli kilencvenhét perc meglehetős hosszúnak tűnik, kivált mert a darabot narrátorként indító Matt ezt az időtartamot előre bejelenti. Ez merész húzás, amelyet csak egy érdekes előadás igazolhatna; ettől függően érzi ugyanis a néző a hátralévő és mindenkor pontosan kiszámítható időt soknak vagy kevésnek. Adott esetben bármilyen kevés van még hátra - soknak tűnik.

Nem mutatta legjobb formáját a két kitűnő szereplő, Márton András és Egri Kati sem, bár formahanyatlásukban nyilván a rendező is ludas. Márton Andrásnak Matt ábrázolásához sokkal több őszinte szenvedélyre lenne szüksége, hiszen a figurának élet-halál kérdése, hogy a - számára - rövid időt kihasználva, személyes biztonságával se törődve, most vagy soha meghódítsa Sallyt, feloldja a fiatal nő kényszerű tartózkodását, gátlásait, és rákényszerítse igazi érzelmei bevallására. Ehelyett Márton végig kívül marad szerepén, s csak arra ügyel, hogy konferansziéstílusban sorra kiaknázza a mérsékelten csillogó szövegbeli poénokat. Azt, hogy Matt Friedmann mint ügyvéd mestere az érvelésnek, ily módon képes érzékeltetni, de azt, hogy e fiskális itt és most elsősorban szerelmes férfi, már sokkal kevésbé - pedig ez lenne a színpadi feszültség egyik motorja. Egri Kati finom pasztellszínekkel hozza azt a passzív, rezignált nőalakot, akit már *a Sötét* galambban és *a Margit kisasszonyban* láthattunk tőle, azzal a különbséggel, hogy Glóriájának és Margitjának ugyanakkor titka is volt - titka, amilyen végső soron van Sallynek is, és épp ez tehetné drámaivá. Egri Kati azonban inkább csak rutinosan „lejelzi" ezt a titkot, vagyis Sallynak saját sorsa fölötti rejtett fájdalmát és a Matt iránti majdnem mindvégig értelmetlennek, tehát tragikusnak vélt szerelmét, így aztán az általa ábrázolt figurának csak állapota van, fejlődése alig.

Az előadás, ha sikerül, bebizonyíthatta volna, hogy Lanford Wilson, bár nem jelentős szerző, egy estére képes elszórakoztatni a közönséget (ami nem kevés). Így csak azt tudtuk meg, hogy a Pulitzer-díj kritériumai bizony erősen felhígulhattak az Államokban.

Angol dráma Nyíregyházán

Nyíregyházán sem szórakoztunk. Cserébe viszont olyan előadást kaptunk, amelyet már most bízvást az évad egyik csúcspontjának tarthatunk.

Edward Bond, e különös kortársunk, aki elsősorban tűnik könyörtelen morálfilozófusnak s csak aztán drámaírónak, s aki műveiben sajátos szimbiózist hoz létre hideg intellektualitás és démoni

látomásosság között, hazájában sem népszerű szerző; triviálisan szólva inkább kellemetlen fráternek minősül. Iróniája nincs, a dolgokat nem hajlandó játékosan relativizálni, kétféleképp látni; komolyságát csak béleli, de nem enyhíti valami sajátosan csikorgó, farkasmosolyú humor. Elismervén drámái magas művészi minőségét és a bennük foglalt súlyos erkölcsi üzeneteket, a szubvencionált brit színházak kötelességüknek tartják, hogy színpadot biztosítsanak számára - az USA-ban idáig se juthatna el -, de a szériák rövidek, a sajtóvisszhang legalábbis ellentmondásos - kivált a polgári sajtó jobbszárnya készíti ki nagy élvezettel -, s az önfenntartó üzleties színházak nagy ívben kerülik el még kipróbált műveinek utánjátszását is. Ennek megfelelően a szerény magyarországi előzmények se túl biztatóak. *Fej vagy írás* című szépségesen keserű drámája a Vígszínházban annak idején megbukott, szerencsére úgy, hogy legjava kritikusaink legalább felismerték, hogy ez az előadás (és a roszszul kondicionált közönség) hibája, és csak az outsiderek ütötték meg azt a, teljes félreértésről tanúskodó hangot, mi-szerint - az őket persziflálóó Koltai Tamást idézve - „írókőm, kicsi vagy te még Shakespearehez!". De hasonlóan nyom nélkül pangott el a félrevezetőn *Kinn vagyunk a vízbőlre* magyarított reprezentatív mű, *a Saved* pécsi bemutatója is, amely egyébként szintén megpróbálta hozzáédesíteni a művet a közízléshez.

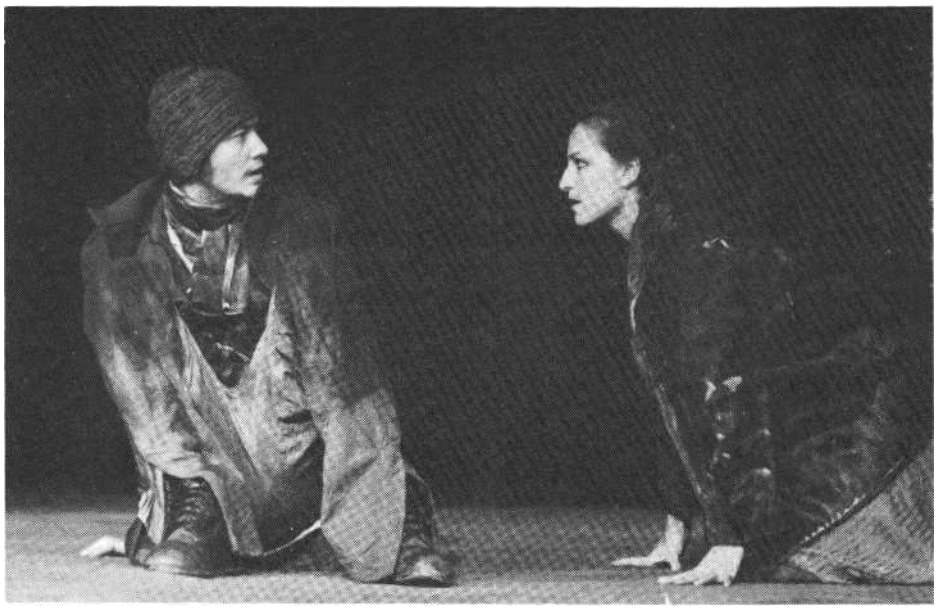
Nos, épp ezért illeti sokszoros elismerés a nyíregyházi társulatot, hogy műsorra merték tűzni Bond egyik legridegebb s legborzongatóbb alkotását, az 1975-ben keletkezett *A bolondot.* Amelynek ráadásul még témája se kínál kapcsolódási pontokat: nem a kortársi valóságból s nem is az átlagnéző számára viszonylag ismerősebb Erzsébet-korból merít, hanem a XIX. század eleji, Waterloo utáni Angliában játszódik, hőse pedig egy bár valóban élt, de még hazájában is alig ismert angol költő, a föld-művesből poétává lett John Clare, aki rövid tündöklés után évtizedekig sínylődött elborult elmével egy tébolydában. Mondhat-e valamit itt (azaz Nyíregyházán) és ma a nézőnek emez 1793 és 1864 között élt obskurus angol poéta nyolc képbe tömörített színpadi kálváriája?

A válasz első szinten könnyű: természetesen Bondot sem szerencsétlen sorsú elődje jellemének és életútjának rekonstruálása izgatta. (Szimptomatikus: ahogy *a Fej vagy írásban* sem hang zanak el Shakespeare-idézetek, itt sem kapunk antológiát Clare költeményeiből) Célja kettős. Egyfelől az örök értelmiséginek, a környezete, társadalma ellentmondásait felfokozottan megélő alkotói típusnak a tragikuma izgatja, úgy, amint azt friss keletű drámai előzmények is feldolgozták, például Peter Weiss *Hölderlinje,* ahol a címszereplő ugyancsak a számára elviselhetetlen egykorú társadalmi ellentmondások szemlélésében-megélésében tébolyodik meg; s ilyen mű maga a *Fej vagy írás* is, melynek hősét történetesen William Shakespeare-nek hívták. Már ebben tetten érhető Bond kettős érdeklődése: az értelmiségi, a művész nem egyszerűen szemlélőként, kívüllállóként van jelen, helyzete rosszabb ennél: azt képzeli, a szellem emberére nem vonatkoznak a szemben álló osztályok és érdekek megkötöttségei, és szabadon járkálhat oda-vissza közöttük. Hősét Shakespeare-nek, illetve csak Willnek keresztelve, Bondot korántsem az avoni hattyú géniuszának működése érdekelte (mint ezt Budapesten és nyilván Londonban is elvárták volna tőle), ha-nem az írói művekben testet öltő humanista gondolatvilág és a földesúri osztály-hoz tartozó író életmódja, magatartása közötti konfliktus, amely a dráma végén „Willt" öngyilkosságba kergeti: az írónak sincs nyitott útlevele a szemben álló társadalmi formációk között, s mikor Will végül kénytelen leszámolni ezzel az illúzióval, a művészidegrendszer megboszszulja magát: a csomót csak a halállal tudja átvágni.

Ha „Will" a kizsákmányolói életmód és a néppel szükségszerűen szolidáris életmű között próbált sikertelenül hidat verni, A *bolond* John Clare-jénél a képlet más, a mondanivaló hasonló. Clare nincstelen parasztfiú, akire írói tehetsége, „mezei" lírájának újszerűsége okán felfigyel az uralkodó osztály, egy időre fölkapja, kíváncsian körülszimatolja, aztán undorral elejti. Csakhogy ekkorra Clare már saját osztályához sem tud visszatalálni, ott bódorog a két osztály közötti senkiföldjén, s a művészidegzet most is megszedi a maga sápját: a hős megtébolyodik. S ha erre azt kérdeznénk: ugyan miféle aktualitása lehet e műnek egy olyan társadalomban, amely már nem tagolódik osztályokra, kivált nem e tagolódás merev és irgalmatlan, XIX. századi értelmében, erre a válasz a dráma problémafelvetésének művészi minőségében rejlik.

A bolond ugyan nem hibátlan alkotás - nehezen találja meg fókuszát, s időnként mind a cselekményvezetésben, mind a jellemábrázolásban túlzásba viszi a balladai homályt csakúgy, mint a balladai tömörséget -, de az előadott történet mindenképp magába zárja a mindenkori művész-értelmiségi tragédiáját, azét a megjelölt lényét, aki kora ellentmondásait testében viseli ki; akármivel azono-

Földi László (Kormos), Safranek Károly (John Clare) és Gaál Erzsébet (Patty)
Edward Bond A bolond című darabjának nyíregyházi előadásában



Clare (Safranek Károly) és Mary (Varjú Olga) a nyíregyházi A bolond című előadásban (Csutkay Csaba felvételei)

sul, nem tudja egy füst alatt aggályoktól mentesen túltenni magát saját ügyének tévedésein és igazságtalanságain, képtelen elfogadni „a cél szentesíti az eszközt" visszatérő taktikai változatait, és alkatából, küldetéséből következő empátiája mindig kísértésbe viszi, hogy a másik fél indokait és igazságait is megismerje, megértse, netán át is élje; s idegrendszerét embertársainál sokkal súlyosabban terheli az adott korszak megoldhatatlannak tetsző ellentmondásai közötti eligazodás minden gyötrelme. Ennyiben John Clare - akibe Edward Bond nyilvánvalóan saját dilemmáit és belső drámáit írta bele - mai magyar értelmiségi vívódások hordozója is lehet.

Témája aktualitását kiemelendő, Bond nem vész bele XIX. századi viszonyok és életrajzi adatok naturalista rekonstrukciójába. Balladisztikus, részleteiben élesen metszett, de sejtelmesen elmosódott körvonalú képekben mutat be egy iszonyatos társadalmat, ahol lelketlenek, önzők és képmutatók az elnyomók, és brutálisak, erőszakosak, egymással szemben is érzéketlenek az elnyomottak. Itt, a költő kivételével, mindenki azt a szerepet játssza, amelyet a születés véletlene vas törvényszerűséggel ráosztott. Hideg, rutinszerű, irgalmat nem ismerő elnyomásra véres, öncélúan is kegyetlenkedő és kilátástalan parasztrendülés felel, melyre a válasz az igazságszolgáltatás brutális osztályterrorja, zivégzéssel és deportálással. Ebben a (örnyezetben, a két tábor határvidékén H, szeret, írja verseit és próbál eligazodni John Clare, miközben folytatja a maga paraszti életét, és feleségül vesz egy földhözragadtan józan, gyötrelmei iránt telesen süket parasztlányt. Helyzetének kiúttalanságát épp a szerelem szimbolizálja: miközben szinte természetesnek /eszi, hogy Pattyvel kell leélnie életét, és a biológiai-társadalmi parancs értelmében utódokat nemzenie vele, élete végéig szenvedélyesen szerelmes Marybe, a különös nomád cigánylányba, aki, miután gondolkodás nélkül odaadta magát neki egyetlen eszeveszett ölelésre, örökre eltűnik szeme elől. S mint aztán egy későbbi megrendítő látomáskép - amilyen Bond legtöbb művében akad, s a *Lear király* viharjelenetében gyökerezik - utal is rá, ha megtalálná a lányt, akkor se lenne boldog vele. Clare számára Mary több önmagánál - a soha el nem érhető megnyugvás és belső harmónia szimbóluma.

A szörnyű ifjúkori élményeket követi a rövid londoni tündöklés - Clare itt már elveszíti a fonalat. Nem érti, miért kapták fel, s nem érti, miért ejtik el, csak azt tudja, hogy a kékharisnya úriasszonyok és verselgető, reakciós tengernagyok világában is éppoly idegen, mint lesz majd azután ismét otthon, Patty mellett, a nyomorban és az éhezésben. Parasztként élni már nem tud, s így a száraz kenyeret se képes megszerezni övéinek, mint költő pedig már nem kell a fizetőképes uralkodó osztálynak, s - legyünk optimisták - még nem kell írni-olvasni sem tudó saját osztályának. Így aztán a jótékony földesúr meg a jótékony tiszteletes - balladai homályban hagyott motivációtól sarkallva - tébolydába csukatja, s hosszú élete végéig gondoskodnak ápolási költségeiről. Szétesett, tagolt beszédre sem képes roncsként látjuk utoljára.

Az ilyen típusú darabból közönségsiker soha nem lehet, rétegszínház ez, ámbár valóban a javából. Nemcsak hogy nem szórakoztat, de katarzist sem hoz, amely kielégítene - ezzel szemben nehéz, lidérces álomhoz hasonlóan tar-tósan nyugtalanít (hasonlóan századvégünk úgyszólván valamennyi jelentős drámai alkotásához). S ezt a nyugtalanító hatást a több éves bizonytalankodás után egyszer csak magára találó Salamon Suba László rendezése egészen magas színvonalon váltja ki. A koncepció nem annyiban újszerű, hogy Bond művéhez képest valami alapvetően mást mondana; a rendező érzi, hogy a metafora konkrétból és általánosból kevert kényes egyensúlyát nem szabad fölbillenteni. Az előadás újszerűsége e lidércnyomásos balladai világ magyar színpadon szinte előzmény nélküli, kísértetiesen szuggesztív megvalósításában áll. A nyolc kép mindegyikének erős, fojtogató, már-már kétségbeejtő atmoszférája van - mindegyik más, és mégis mind egyazon rémálom stációja. Bár igen sok a szereplő, és tágas a színpad - Benedek Mari kitűnő játékterének egyetlen hang-súlyos és állandó eleme egy kopár fa a háttérben -, az ember helyzete ebben a térben kettős: soha nem lehet egyedül, s ugyanakkor mindig kietlenül, feloldhatatlanul magányos. A nyitó kép például idillikusan derűs is lehetne: karácsonyra osztálybékét kötnek a szemben álló felek, s a parasztok karácsonyi játékot mutatnak be a kedélyesen leereszkedő földesúri család előtt - ám a vidámság csikorgatóan kényszerű, a játékba lefojtott, egyelőre még cél nélküli vadság vegyül, a földesúrék pedig úgy foglalnak helyet, mintha bíróként készülnének ítélni az örök vádlottakon. S bár az első részben Bond még alig emeli ki Clare figuráját környezetéből, Salamon Suba megoldja a rendezői házi feladatot: szinte kézzelfoghatóan érződik, miképp ülepedik a szilaj, jókedvű és ábrándos parasztlegénykе bőrére környezetének fojtogató hidegsége, miképp kapkodja fejét az ugyan mások ellen irányuló, de végső soron mégis mindig őt felsebző terror, erőszak és brutalitás elől.

A rendező nem korrigálja az írót. Meghagyja, nagyon helyesen, a képek zártságát, a cselekmény löketszerű előreugrálását, ami csak fokozza a hatás kísértetiességét, mivel az átkötések, az előkészítés hiánya azt sugallja: a világ kiszámíthatatlan, itt mínden szörnyűség megtörténhet. S mielőtt még megszületnék az érvényes magyar Saved-előadás, Salamon Suba azt is bebizonyítja, hogyha az egész előadás arról szól, amiről szólnia kell, akkor a beépített bomba sem robban akkorát, hogy szétvesse az építményt. Mert akár ott a hírhedett csecsemőmegkövezés, úgy itt is van ilyen, magánál a darabnál is többet idézett sokkoló

elem: a tiszteletes levetkőztetése a zendülő parasztok által. E mozzanat itt - s ezt a nem túl nagyszámú, de igen figyelmes és jól reagáló közönség vissza is igazolta - egyike ugyan a csúcspontoknak, de semmivel sem tanúskodik több brutalitásról, mint amennyit a szeretkező Clare és Mary összefonódott teste körül érzéketlenül járkáló vadőrök, a csupasz ököllel egymásnak uszított két bokszolót biztató úri társaság vagy a védence eladatlan könyveit kenetteljesen, kezét mosva visszaszállító Mrs. Emmerson magatartása sugall.

A képek megformálásán képzőművészeti íhletés érződik; Bosch, Brueghel és Hogarth világát idézi a színpad, s bizonyára minden néző magával visz néhány pontosan komponált s ugyanakkor expresszíven dinamikus képet. Itt már szubjektív a válogatás; én elsősorban az élénken világított Hyde Park-i pszeudo-idill pasztellszíneit és az idillben tévetegen bolyongó Clare képét őrzöm, valamint a tébolydából rövid időre megszökött hős fantasztikus vizióját, ahogy a kopár színpadon ott látja magát életének két archetipikus és megközelíthetetlen kísérője, a feláldozott bokszoló maszkjában megjelenő kivégzett parasztvezér és a fodros, ciklámenszín ruhájában lúdbőröz-tető kedélyességgel pipázó Mary között.

A nyíregyházi társulat nem áll sztárszínészekből, s a népes szereplőgárdában kevesen nyújtanak kiugró alakítást. Három ilyen említhető: Gaál Erzsébet sértődötten szenvedő, jelentéktelenségé-ben kőkemény, érzéketlenségében megingathatatlan, megalkuvásában elvien szilárd Pattyje; Varjú Olga, aki Maryből elemien szilaj, telivéren érzéki s mégis megfoghatatlan, ködképként elillanó alakot varázsol; Földi László, aki Clare barátja, Kormos szerepében nemcsak markánsan keserű parasztvezért alakít, de olyat is, aki mintegy megjelölve, a vereség biztos tudatával megy sorsa elébe. A Clare-t játszó Safranek Károly-nak igen nehéz feladat jutott: ő az egyet-len, akinek a mozaikszerűségen belül valamilyen szerves folyamatosságot kellene érzékeltetnie. Safranek jó, mint forróvérű, álmodozó parasztsiheder, jó, mint hasadt lelkű poéta, s jó, mint kozmikus vereséget szenvedett őrült - de neki dolga lenne az is, hogy megsejtesse a parasztfiúban az intellektuelt, s mindkettőben a téboly eljegyzettjét - igaz, ha ezt megoldaná, mindjárt az év színészének címére is aspirálhatna. Más okból nehéz a rendkívül stílusérzékeny Schlanger András feladata. Bond ugyanis, mint már utaltunk rá, szívesen ismétel motívumokat, s mint *a Fej vagy írásba* Ben Jonsont, *A* bolondba is beépített, Charles Lamb személyében, egy olyan közismert írót, aki a kor társadalmába való beilleszkedést s az ezért fizetendő árat modellálja. Csakhogy nálunk Charles Lamb sem ismertebb John Clare-nél (a *Shakespeare-mesék* ellenére sem), s így a Bond által rábízott jelentéstartalom is csak töredékesen érvényesülhet. Schlanger színes, jellegzetes literátus ficsúr figurája voltaképp érthető, csak a ráruházott hangsúlyos funkció nem nyer kellő indokoltságot.

A lényeg azonban az, hogy egyetlen, alapvetően fals alakítástól - Korompai Vali Mrs. Emmersonjától - eltekintve az egész társulat jóformán hibátlan összjátékkal szolgálja ezt a nagyon igényes előadást, amelyet jó lenne mielőbb, de legkésőbb az országos színházi találkozó alkalmából Budapesten is látni. Hadd kanyarodjunk befejezésül vissza a jelen írás kettős tematikájához: szórakoztatni krónikusan nem tudunk. Felrázni, megrendíteni, sokkolni már inkább - bár ilyen szinvonalon azért elég ritkán.

Lanford Wilson: Mint két tojás (dunaújvárosi Bemutató színpad)
Fordította: Zilahi Judit. *Díszlet jelmez: É.* Kiss Piroska. *Munkatárs-dramaturg:* Zsótér Sándor. *Rendezte:* Bálint András.
Szereplők: Egri Kati, Márton András.

Edward Bond: A bolond (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Fordította: Szász Imre. *Zene:* Dés László. *Dramaturg:* Upor László f. h. *Díszlet-jelmez:* Benedek Mari *m. v. A rendező munkatársa:* Fülöp Angéla és Gönczy Agnes. *Rendezte:* Salamon Suba László.
Szereplők: Safranek Károly, Juhász György, Földi László, Tóth Károly, Horváth László Attila, Mátrai Tamás, Szigeti András, Gaál Erzsébet, Varjú Olga, Molnár Erika, Bárány Frigyes, Korompai Vali, Schlanger András, Szabó Tünde, Stettner Ottó, Katona Zoltán, Pitz Katalin.

SZŰCS KATALIN

A konformizálódás drámája

Calderón drámája a Radnóti Miklós színpadon

Nemzedéki drámává lett *Az élet álom* Szinetár Miklós rendezésében a Radnóti Miklós Színpadon, anélkül hogy a legcsekélyebb erőszak esett volna Calderón címében szállóigévé vált művén. (Maga a darab már kevésbé bizonyult népszerűnek honi színpadainkon, jelen bemutató mindössze a negyedik az 1924-es, Horváth Jenő rendezte nemzeti színházi előadás óta.) Mi több, e mostani interpretáció ismeretében újraolvasva a drámát, kiderülhet, hogy korántsem pusztán egy metafizikus világkép költői megjelenítése, a valóság látszat voltáról elmélkedő filozofikus példázat a mű; s hogy - ennek fényében - Calderón lényegesen több dramaturgiai érzékkel bírt, mint vélhetnők a kritikák tükrében rekonstruálható korábbi előadások és egyéb értelmezések alapján. Calderón drámájában ugyanis - annak ellenére, hogy sűrűn hangoztatják - valójában senki sem hiszi, hogy „az élet álom". (Legalábbis a cselekményből ez nem következik.) Legfeljebb Segismundo, a jussától egy baljós jel miatt születése pillanatában megfosztott trónörökös - akivel éppen ezt akarják elhitetni -, de ő is csak átmenetileg. Hajlamos ugyanis arra, hogy jobban higgyen saját érzékeinek, saját tapasztalásának, mint a látszatnak, a hiedelmeknek. „Meglátom, ha megöllek 1 Mi a való s álom" - mondja meglehetős racionalizmussal Clotaldónak, rabságában volt őrizőjének, amikor az inti a frissen kapott hatalomban szertelenül tobzódó Segismundót: lehet, hogy az egész csak álom, s keserű lesz az ébredés. Holott Clotaldo, Basilio király tanácsosa, valamint az értelmi szerző, maga a király tudja csak igazán - az udvarral s a nézővel együtt -, hogy Segismundo nem álmodja, hanem éli a valót. Erről egyébként - rövid megingás után - maga Segismundo is megbizonyosodik, amikor Rosaura, leleplezve kilétét, önnön személyében válik a racionalitás bizonyítékává: ha Segismundo találkozott már vele börtönében nyomorúsága, majd a palotában uralkodása idején, s ha minderre Rosaura is emlékezik, akkor vagy semmi sem volt álom, vagy minden az - ez viszont az egyén szem-

pontjából tulajdonképpen egyre megy. A tétel kimondása tehát, mely szerint „az élet álom", semmiképpen sem lehetett Calderón célja, még ha valóban többször elhangzik is a drámában. E felismerés ugyanis aligha késztethette volna Segismundót - lévén, hogy rájött, nem álom volt az uralkodás - arra, hogy megváltozzék, hogy bosszúszomjas gyilkosból emberséges uralkodóvá váljék. Akkor hát mi? - ez az egyik kulcskérdése a drámának, megválaszolás híján pedig dramaturgiai buktatója, aminek következtében látszólag egy tételdráma teljesedik ki dramaturgiailag logikátlanul. Pedig Segismundo válaszol e kérdésre a dráma végén, amikor ekként szól: „Bámultok? Hökkenve néztek? / Hisz egy álom volt tanítóm, / S most szorongok, s egyre félek; / Hátha arra ébredek, hogy /Újra a börtön-fenéken / Rothadok!. . . S ha mégsem így lesz /Úgy is álmomat dicsérem: / Az mutatta meg nekem, / hogy *a boldogság tünékeny, / Elrepül, akár az álom;"* (Kiemelés Sz.K.) Sokkal inkább mértékletességre intő bölcs belátás ez, semmint metafizika. Segismundo utólag már pontosan tudja, az „álom" figyelmeztetés volt, a hatalom, az erő figyelmeztetése. Majdnem mindegy, hogy az erőt földi avagy földön túli hatalomnak tulajdonítja-e, a lényeg a következtetés, annak belátása, hogy az élet, a „szerencse" forgandó, „Ám kisebb lesz a csalódás, / Hogyha készülünk reája; / Csúfot űz a veszéllyel, / Kinek semmi habozása." Vagyis Segismundo tanul a neki szánt példázatból, de tanulhat (tanulhatott) belőle a vele szemben álló hatalom is. „Ha a törvény gaz, hamis, / Ne engedj királynak is" - vágja a királyi hatalomra hivatkozó szemébe Segismundo. Megbékélése, fegyverletétele apjával, a királlyal szemben az emberi akarat győzelme a sorsszerűségbe vetett hit felett („Hogy magam csalatkozásra, / Vagy a kockázatra szánjam, / Mely az emberi erőt / Dirigálja megalázva? / Hát ilyen nincs, nincs bizony"), *a lojalitás győzelme* a lázadás szelleme felett, a törvényesség békés győzelme a törvénytelenség felett, ami - annak ismeretében, hogy Calderón élete végén az udvar tiszteletbeli káplánja volt - talán nemis meglepő. Mindenesetre Az *élet álom* (vagy inkább „Őrület" - ez is Calderón!) sokkal inkább társadalmi, semmint filozofikus - noha nyilvánvalóan filozofikus gondolatokkal terhes - dráma. Nem Calderón világképének irracionalizmusát vitatom, csupán e probléma középpontba állítását a mű értelmezésében. Gondoljunk például Clarin, Rosaura apródjának alakjára, aki a maga józan eszével s némi malíciával ekként kommentálja majdnem trónra kerülését (ami egyébként a „tévedések vígjátéka"): „Tyüha, már nem tréfa ez! / Vagy szokás tán e hazában, / Hogy naponta egy-egy embert / Fognak és tömlöcbe zárnak, / Másnap trónra ültetik, / Majd bezárják újra?" A szerző szavai ezek is, aki ennek alapján nem éppen egy tekintetét a földi hatalmaktól áhítatos-finnyásan elfordító, a metafizika bölcselmeibe merülő költőnek tetszik.

Clarin (Verebes István) és Segismundo (Nemcsók Károly) Az élet álom című drámában (Radnóti Miklós Színpad)

És itt van még a dráma másik kulcskérdése, amely ugyancsak egy koherens értelmezésben nyerhet dramaturgiai igazolást, ellenkező esetben pusztán a szerzői öncél szülötte, az tudniillik, miért határoz hosszú évek multán Basilio király úgy, hogy ujjat húzva a sorssal, a hajdani baljós jelekkel, mégis próbára teszi fiát, s a trónra ülteti. Maga Basilio ekként válaszol erre: „Van-e törvény, mely kívánja, / Hogy másnak meggátolandó / Zsarnokságát, azzá váljak / Én magam (...) S tévedésnek is mi gyáva: / Ily könnyen felülni, s hinni / Jósjelek igazában." Egy bölcs, törvénytisztelő uralkodó szavai ezek, aki ha vétett is, a köz érdekében vétett, de aki hajlandó korábbi tettének felülvizsgálatára, korrigálására; aki - mint mondja - nem felejti Seneca „Mondását, hogy a király csak / Szolga, a Respublica / Alázatos rabszolgája". Akihez tehát lehet, érdemes lojálisnak lenni, akivel meg lehet kötni a kompromisszumot. A dráma befejezésének tükrében nyer értelmet ez a mozzanat is.

Ezt - a természetesen így is meglehetősen korhoz kötött - jelentést közelíti a mához Szinetár Miklós rendezése magától értetődő könnyedséggel, amikor nem egyes aktualizálható mozzanatait (hatalom és egyén viszonya, az egyén kiszolgáltatottságérzése, a létbe vetettség tudata, az emberi erőbe vetett hit stb.) erősíti föl a drámának, hanem „egyszerűen" mai szemmel olvasva, egy koherens értelmezést bont ki a műből. Nem elszakítva, hanem összekapcsolva, egymás által értelmezve az egyes mozzanatokat, aminek következtében a nagyon is aktuális jelentés megőrzi a dráma eredeti teljességét. (Még a szöveghúzás sem hat ez ellen.)

Szinetár egyszerre konkretizál és általánosít; eloldja némileg a művet a metafizikától (azáltal, hogy nem helyezi középpontba az élet-álom problematikát), ugyanakkor egyetemesebbé tágítja az utódlás kérdését. Rendezésében Basilio király és Segismundo személyében

a még erejük teljében lévő apák s a már helyet, mozgásteret, felelősséget köve-telő fiúk nemzedéke kerül szembe egy-mással. Ebben a felfogásban megnő Basilio szerepe és felelőssége; már nem pusztán a bölcs, a jó, a fiúi szertelenséget joggal (népe védelmében) visszaszorító uralkodó, hanem a stafétabotot átadni készülő apa, akin Segismundo nem ok nélkül kéri számon neveltetését. Átértékelődik ezáltal maga a próbatétel is, hiszen látszólag lehetőséget ad, kimenetele azonban valójában előre elrendeltetett. Nem a sors, hanem a nevelés által. Ahogyan maga Segismundo olvassa apja fejére a dráma végén: „hogyha még / Bátor tisztalelkűségem, /Örökölt királyi vér és / Hősi szív folytán szerénynek / S engedelmesnek születtem / Volna is tán: ez az élet- / Mód, ez a neveltetés / Elvadítja emberségem / S minden jótulajdonságom." (Meglehetősen racionális magyarázat Calderóné.)

Ennek szellemében Nemcsák Károly Segismundója az előadásban nem elvetemült, vérszomjas bosszúálló, a jóslat beteljesítője. Megítélésére alkalmatlanok a jó és rossz kategóriái. Egyszerűen illetlenül, „neveletlenül" viselkedik. Pajkos, majd dühöngő kamasz. Nem ő, a vele szemben támasztott elvárások rosszak. Nem viselkedhet szalonképesen, mert nem tudja az „etikettet". Olyan helyzetbe kerül, amit nem ismer, amire nem készítették föl. Óvatosságból. Hogyne élje bele magát túlságosan. Hogy ha netán nem sikerül a kísérlet, még viszonylag fájdalommentesen legyen visszavonható. A bizalmatlan óvatoskodás az egyik oldalon, s a szükségképpen meg nem felelés a másikon. A rabság időszaka - a szó közvetlen jelentésétől elszakadva - a nevelés szimbólumává válik. A - meglehet, képmutatásnak tetsző - jó szándék atyai részről vitathatatlan. Az óvatosság érthető, de elfogadhatatlan. Kettejük kompromisszuma a „legigazságosabb-nak" látszó út. Amiben azért benne van a leköszönni nem akarás - emberileg érthető - kényszere, s az a felismerés is, hogy alkalmazkodni kell a körülményekhez s az elvárásokhoz, ez a legtisztább út az érvényesüléshez. Igazságok és megalkuvás mindkét oldalon. Ítélkezés nélkül szerencsére. Csupán Nagy Sándor Tamás mindvégig a lehetőséget ugrásra készen leső Astolfója (Segismundo kudarca esetén ő a trón várományosa) jegyzi meg a darab végén nem éppen lelkesen: „Változás a jellemben", s az ugyancsak kortárs - és Egri Kati alakításában ugyancsak kor-társ - Rosaura nem kevés gúnnyal: „Mily okos! / Es mily figyelmes." Astolfo malíciája a csalódottságé, Rosauráé már inkább jogos rosszallás.

Csíkos Gábor (Tábornok) és Nemcsók Károly (Segismundo) Calderón Az élet álomjában (Erdei Katalin felvételei)

A Radnóti Színpad parányi színpadán - mert nem metafizikus avagy filozofikus látomást, hanem emberi kapcsolatokat ábrázol Szinetár, az előadás itt is „elfér" - a lojalitás drámájából a konformizálódás, a konszolidálódás drámája lett. Apa és fia kompromisszuma ezt koronázza meg, némi keserű felhanggal.

Több kritika elmarasztalta az előadást a színészi játék eklektikusságáért. Holott ez esetben szinte magától értetődő - mondhatni a kifejezés eszköze -, hogy színészileg nem egy nyelvet beszél az apák és fiak nemzedéke. Megfontoltan tiszta, kicsit emelkedett retorikájú Mádi Szabó Gábor Basilio szerepében, vagy Keres Emil a tanácsos, Clotaldo szerepében. Csak úgy sugárzik róluk a higgadt - de jó szándékkal teli - magabiztosság, az önelégült bölcsesség. Keres Emil kis zavarodott hadarásai jelzik: szégyelli a múltján éktelenkedő foltot - a messzi külhonban született gyermek cserbenhagyását -, s most, utólag próbálja ezt minden erejével jóvátenni. Velük szemben a fiatalok, Nemcsák Károly, Egri Kati, Nagy Sándor Tamás „maibbak", szertelenebbek, beszédük „csiszolatlanabb", kevésbé lekerekített. Időnként sutábban szól ajkukról a verses szöveg. S a kettő között ott a szemüveges, deresedő szakállú, örökifjú, mert örök lekésett, örök átvészelni igyekvő bölcs rezonőr, Verebes István az apród, Clarin szerepében, aki időnként előbotladozik, felteszi a maga kis kérdéseit, kommentál, és lenyűgöző természetességgel, „folyékonyan" beszéli a verset. Az mára sors - és Calderón - fintora, hogy éppen ő keveredik bele mindenbe, s ő hal meg, akinek pedig egyetlen célja volt: a kívül maradás.

A jelmezek eklektikussága - szürke öltönyök és a spanyol, valamint egy mesebeli udvart idéző palástok keveredése - már kevésbé szerencsés, aminthogy a csíkos háttérfüggönyök és bútorok jellegtelensége is, de ez a gondolatilag tiszta és izgalmas előadás hatását szerencsére nem igazán csorbítja.

Pedro Calderón de la Barca: Az élet álom (Radnóti Miklós Színpad)

Fordította: Jékely Zoltán. *Színpadra alkalmazta és rendezte:* Szinetár Miklós. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Szekulesz Judit. *Zenei vezető:* Novák János.

Szereplők: Mádi Szabó Gábor, Nemcsák Károly, Keres Emil, Egri Kati, Herceg Csilla, Nagy Sándor Tamás, Verebes István, Csíkos Gábor, Verdes Tamás.

vendégjátékok

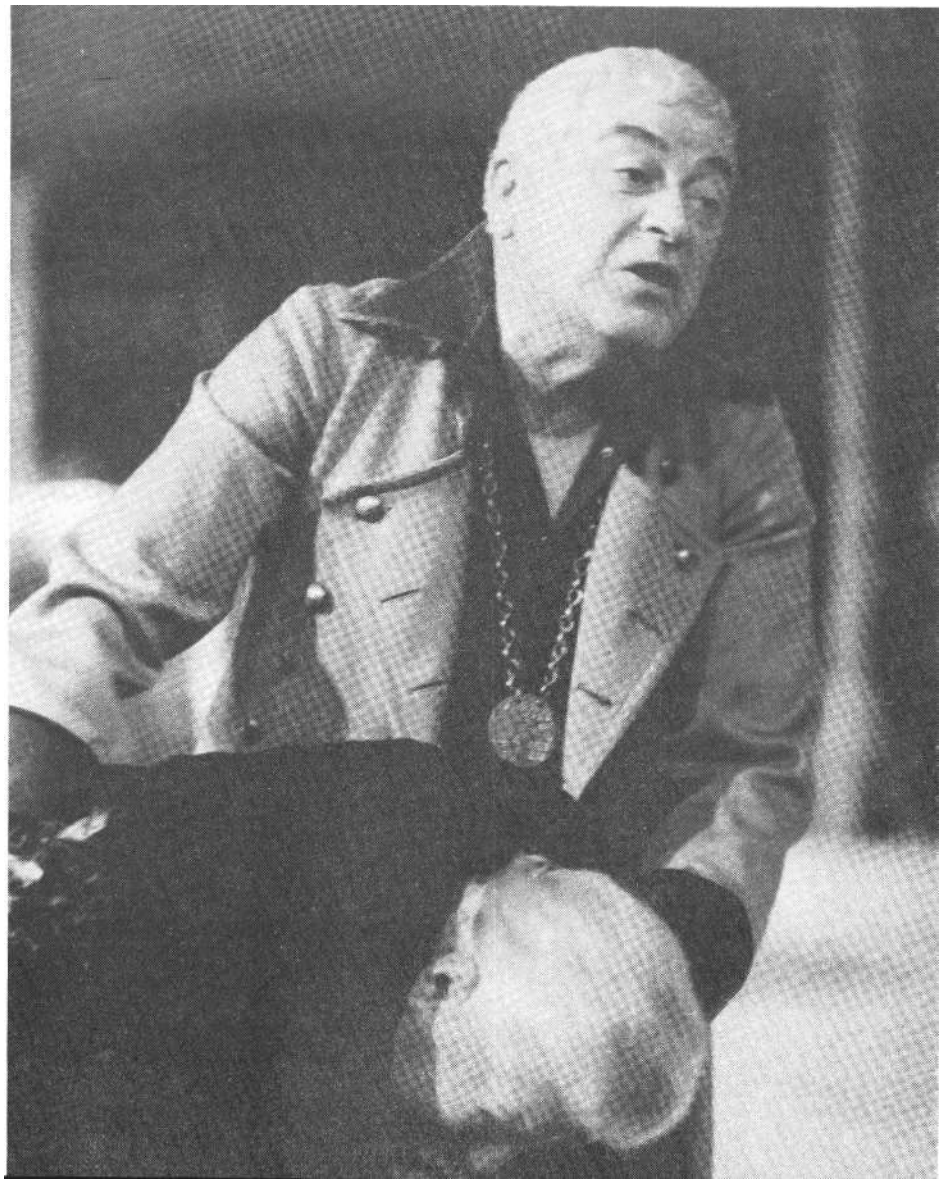
KOLTAI TAMÁS

Szabálygyűjtemények pedig nincsenek

A Rusztaveli Színház vendégjátéka

Ha egyetlen lélegzetre kellene jellemeznem a grúz Rusztaveli Színházat, azt mondanám, legszembetűnőbb tulajdonsága, hogy nem ismer esztétikai tekintélyt. Ennek némileg ellentmond, hogy a vendégjáték alkalmából bemutatott három előadás közül az egyik túlságosan is meghatódott a szerző moralizálásától. Az eset egy mai grúz darabbal történt. Tamaz Csiladze színművének előadásán - címe: *Szerep egy kezdő színésznő számára* - nem működött az irónia, ami Robert Szturua másik két rendezésének megadta az alaptónusát. Pedig iróniával talán elfogadhatóbbá vált volna a meglehetősen avíttas történet, a javakorabeli színházi rendező föllángolása az Opheliát játszó ifjú és nonkonformista színésznő iránt, különösen miután a kissé kusza cselekmény végére a melodráma is besettenkedett a műbe. Az írói nyersanyagból valószínűleg semmiképpen sem lehetett volna túl sokat kihozni; mindenesetre tanulságos, hogy a klasszikusokat, úgy látszik, könnyebb elfogulatlanul kezelni, mint a kortársakat.

Ramaz Cshikvadze (III. Richárd) és Marine Tbileli (York hercegné) a Rusztaveli Színház Shakespeare-előadásában



Shakespeare-rel például kíméletlenül bánt Szturua. Kíméletlenül kicsontozta belőle a lényeget. Amit dramaturgiailag és stilisztikailag művelt *a III.* Richárddal, azon tulajdonképpen föl kellene háborodnunk. Tökéletes mészárosmunkát végzett. Föltrancsírozta a királydráma eleven, vererekkel és izmokkal áthálózott testét, leoperálta a csontokról a húst, és fölmutatta a puszta vázat. Azt, ami a műben legmélyebben és leplezetlenül shakespeare-i.

Természetesen lehetnek hiányérzeteink. Szturua a mészárosbárddal eltávolított *a III.* Richárdból minden fenséges, költői, tragikus nagyságot. Pozdorjává zúzta a szituációkat. Clarence börtöne nem börtön, senki nem hagy neki időt, hogy elmondja álmát vagy életéért esdekeljen gyilkosaitól. Hastings manipulálására sem fecsérelnek fölösleges trükköket, nem hozzák szóba a „Shore-né ügyet", a lakására küldött sorsdöntő üzenet átadását a „jelen nem lévő" érdekeltek gunyoros tekintete és cinikus kommentárja kíséri; a két jelenet lényegében szimultán zajlik. Szturua ezzel az elidegenítő, ha tetszik, brechti módszerrel megy végig a cselekményen, hogy demonstrálja ironikus távolságát attól, ami lejátszódik a drámában.

Már a kezdés is ortodox irodalomtörténészeknek szóló provokácia. Bejön Margit királyné - feketébe öltözött, feketére árnyékolt arcú rémalak magas sarkú cipőben -, és a magával hozott könyvből megpróbálja fölolvasni a darabot. Mielőtt megszólalhatna, éles zenei effektre, majd az ezt követő könnyed táncos dallamra néhány szereplő érkezik, és elkezdődik az előadás. A narrátorként föllépő Margit királyné később mégis módot talál, hogy újra előrejöjjön a rivaldához, kezében a *III. Richárd* bőrbe kötött példányával, idéz belőle, többször is fölolvassa a címet, bemondja a fölvonásokat, és időnként kifordítja a könyvlapokat a nézőtér felé, mintegy tárgyi bizonyítékként használva a shakespeare-i forgatókönyvet a dolgok mechanizmusának illusztrálására. Az ismétlésnek jelentős dramaturgiai funkciója van az előadásban. Richárd mindig ugyanarra a tinglitangli zenére sántikál be lazán a színpadra, mindig ugyanarra a bohókás táncdallamra sasszézik ki egy-egy gyilkosság előtt vagy után.

Ez a képletesen kifelé forduló, leleplező, demonstratív szellem nemcsak a

Acdak (Ramaz Cshikvadze) A kaukázusi krétakörből (Rusztaveli Színház)

Iza Gigosvili (Gruse) a Rusztaveli Színház Brecht-előadásában
MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)

rendező dramaturgiai fölfogására érvényes, hanem az értelmezés egészére is. Szturua alapvető újítása a hagyományos előadásokkal szemben, hogy nem indokolja Richárd tündöklését a behízelgő nagybácsi szuggesztiójával. Az ő Richárdja a legkisebb igyekezetet sem tanúsítja azért, hogy megtévessze környezetét vagy leendő áldozatait. Mindenki tudja róla, hiszen *látják,* hogy paprikajancsi-felség, bohócdiktátor, maffiosovezér. Tudják és elfogadják; *ilyennek* fogadják el. Ramaz Cshikvadze egy nyelvöltögető, pofákat vágó, grimaszoló marionettrémet játszik; a gyerekkori fenyegetőzések tréfás mumusát, akitől nem lehet igazán félni, és akitől mégis félünk, mert ki tudja ... Ez az ezüst sétapálcás, hosszú katonakabátos, rövid, ősz hajú, szemforgató „rossz bácsi" - aki ha akar, sántít, ha akar, nem - tartja sakkban a nemes lordokat, akik lelkük mélyén láthatóan megvetik, a jelenlétében is hüledezve tekingetnek egymásra, de szenvtelen mosollyal hagyják, hogy eljátssza kisded játékait, sőt cinikus kivárásukkal maguk is alájátszanak neki.

Megannyi markáns alapmagatartással jellemzett karakter. Tévedés azt hinni, hogy Szturua megelégszik a szerepek lejelzésével. Néhány különösen nagyvonalú alakítás a legjobb angol színészeket idézi; ők tudnak olyan lezser könnyedséggel ruhát hordani, ahogyan a grúz színészek egynémelyike stílust, tartást ad a tökéletesen össze nem illő darabokból gondos ízléssel eklektikussá válogatott jelmezeknek. A meztelen felsőtestre földobott laza ingek, ujjasok, szvetterek, nyakba akasztott láncok egy sosem volt kor történeti viseletévé lényegülnek ettől az oldott eleganciától. Buckingham (Georgij Gegecskori) választékosságát egy őszülő halántékú úr hiúsága és finom kölniillata lengi át. Lord Stanley (Badri Kobahidze) a tekintélyes hivatalnok fádságával szolgálja a hatalmat. Brakenbury (Ruszlan Mikaberidze) szája körül az örökös megvető mosoly sötét gengszterlelkületről árulkodik.

Ezen a ponton tehát el kell oszlatni azt a tévhitet, hogy Szturua Shakespeare-ironizálása csupán rendezői ötletekből áll. Az ellenkezője igaz; az előadásban egyetlen „rendezői ötlet" sincs, a történelemfilozófiának is nevezhető átfogó rendezői szemlélet csak és kizárólag a színészben manifesztálódik. Még sohasem láttam a szülő és a gyermek közti szeretet és gyűlölet, megvetés és rajongás olyan hátborzongató elegyét, mint abban a - nem tudok rá jobb kifejezést - melodrámai groteszkben, ahogyan Cshikvadze és Marine Tbileli eljátssza Richárd és York hercegné, a többszörösen gyilkos fiú és az őt iszonyodva imádó anya találkozását. Az előadás minden mozzanatában, egészen a harmadik felvonás többször ismétlődő, lepedős gyermekjátékra emlékeztető kísértetjelenetének fantaziálásáig, és a hatalmas térképlepelből kibújó figurák lassított lidércnyomásszerű párbajáig a színészi személyiség veszi magára az értelmezés terhét.

Különleges mókát űz a rendező a különleges alkatú Avtandil Maharadzéval. Az erősen korpulens színész három szerepet játszik az előadásban, felvonásonként egyet. Az elsőben a haldokló IV. Edward jelenetét egy csecsemőszerű debil vénember gutaütéses bohóctréfájává fejleszti. A másodikban mint canterburyi érseket lökdösik főpapi jelmezé-ben ide-oda a királyválasztási cirkusz szcenáriumának megfelelően. A harmadikban néma feladatot kap: mint tarka ruhás, kifestett, brechti Bolond gesztusokkal vagy tánclépésekkel kommentálja kívülről az eseményeket.

Ez utóbbi szerepe a finálában válik funkcionálissá. Richmond (Akakij Hidaseli), aki már az előadás első jelenetében színre lépett Richárd hívására, és attól kezdve szorgosan figyelő, sőt sűrűn jegyzetelő tanoncként végigjárta tanítója mellett az uralkodás iskoláját, e gyorstalpaló hatalmi tanfolyam végzőseként, legyőzve és megölve mesterét, most ott áll annak holtteste fölött, kezében a koronával. Vajon fölteszi-e? A Bolond - képviselőnk és néma rezonőrünk e játékban - a körmét lerágja izgalmában, nehogy bekövetkezzék a legrosszabb, és Richmond megkoronázza magát. Hiába. A mechanizmus megállíthatatlan, Richmond fején a korona, a Bolond pedig cinkosan felénk csippent a szemével, és tehetetlen mozdulattal széttárja a karját.

A kaukázusi krétakör grúz előadásának pikantériája, hogy a darab cselekménye Grúziában játszódik, ami Brechtnél természetesen ugyanúgy fiktív helyszín, mint A *szecsuáni jó lélek* parabolájában megjelölt félig kínai, félig európai város. A különbség legföljebb annyi, hogy *a Krétakörhöz* Brecht didaktikus keretjátékot toldott, amelyben két kaukázusi kolhozfalu vitázik egy termékeny völgy tulajdonjogáról, és a vita eldöntésére bemutatott példázat - éppen a didaktikai cél érdekében - az eredeti kínai monda grúzra átdolgozott formája. Csakhogy Szturua elhagyja az egész keretjátékot. Evekkel ezelőtt történetesen jelen voltam azon a berlini Brecht-kollokviumon, amelyen a rendező beszámolt az akkor még csak készülő produkcióról, és bizonyos malíciával kommentálta a szerző darabjainak doktriner értelmezését. Alig leplezte, hogy nem tartja magára nézve kötelezőnek sem a brechti didaktikai szándékot, sem az epikus színház katekizmusát, és ennek első bizonyítékaként határozottan fölöslegesnek nyilvánította a keretjátékot. Ezáltal automatikusan megszűnt a krétakörtörténet példázat jellege, és érvényét vesztette a helyi viszonyokra való adaptálás oktató-nevelő célzata.

Szturua stílusa itt megint csak a merész eklektika. Az epikus színház és a gesztikus színjátszás elidegenítő effektusai éppúgy megtalálhatók benne, mint népszínműelemek vagy a vásári bohózat és a realista vígjáték motívumai. Az egész mulatság harsányan jókedvű, zenés-táncos kollektív kavalkáddá fajul, amiben nincsenek direkt anakronizmusok, távolságtartó idézőjelek - vagyis nem arról van szó, hogy egy mai színtársulat mai felfogásunk szerint eljátszik egy régi darabot -, mégsem lehet kétségünk az értelmezés elfogulatlan szabadsága, esztétikai szabadossága felől.

Szturua a világ legtermészetesebb gesztusával dobja el Dessau zenéjét, hogy helyette Gia Kancselivel komponáltasson dzsesszes-rockos hangvételű muzsikát, magától értetődően nem Brecht verseire, hanem Petre Gruzinszkij új dalszövegeire. Az Elbeszélőnek nevezett Énekes Zsanri Lolasvili személyében itt csakugyan narrátor és énekes sztár egyszerre, aki hol elironizálja a szövegkönyvet - egy alkalommal például pergő nyelvvel fölolvassa a dialógust a szereplők némajátékától kísérve -, hol egy esztrádműsor konferansziéjaként közlekedik mikrofonzsinórjával a játszók között. Amikor például Gruse (Iza Gigosvili) otthagyja a gyermeket a paraszt-asszony kapuja előtt, az Elbeszélő a riporterek hányaveti modorában tartja eléje a mikrofont: „interjút készít" vele, az iránt érdeklődve, hogy vajon mit érez most. Máskor, a szakadékon való átkelésnél a zsinór kötélként működik, s míg az Elbeszélő az egyik végét tartja, Gruse átkapaszkodás közben beleénekel a mikrofonba.

Ezúttal csakugyan vannak ötletei Szturuának, amelyek azonban sohasem játsszák el önmagukat, hanem beleágyazód-nak, belesimulnak a jelenet karakterébe. Laurenti, a gyáva testvér (Dzsemal Gaganidze) feleségével együtt éppen modellt ül egy festőnek, amikor Gruse megérkezik; a népi életképet „élőben" is jókora zöld ráma keretezi, a házaspár a falvédők stílusában foglal helyet mögötte.

Nincs stílusegység a játéktechnikában sem. Gruse és Szimon Csacsava (Kahi Kavszadze) gyakran a klasszikus brechti kiskáté szerint, egymás mellett, kapcsolatteremtés nélkül mondja a dialógust, arccal a közönség felé fordulva. Máskor a leghagyományosabb, realista szituációt teremti meg Szturua. Legelevenebbé a commedia dell'arte-szerűen felpörgetett, minden béklyótól megszabadított jelenetekben válik az előadás, mindenekelőtt a harmadik felvonásban és Ramaz Cshikvadze Acdak-alakításában. Cshikvadzét a III. Richárd után itt még inkább elővezi fékezhetetlen pojácaösztöne, nemes anyagú ripacsériából táplálkozó játékkedve. Amit csinál, az kétségkívül inkább cirkuszi magánszám, gagparádé, káprázatos lazzosorozat, mintsem jellemalkotás, különösen amikor a két válni akaró öreg (Karlo Szakandelidze és Lili Burbutasvili) táncos-komikusi akrobatikájú, frenetikus kettőse is csatlakozik hozzá. A néző itt már nyerít, visong, végképp megfeledkezve Brechtről, tandrámáról, epikus színházról, hogy végül föloldódjék a szereplők közös körtáncában.

Ebben a két előadásban csupa olyasmit láttunk, ami ellenkezik a szabályokkal, a bevett hagyománnyal, a szokással. Ha valaki elméletet csinálna a szabálytalanságból, azt mondanánk, állj!, vissza!, óvást emelünk az esztétika nevében: „Ez nem Shakespeare és nem Brecht!" A valóság mindig bonyolultabb. A Rusztaveli Színház lendületes tehetsége elsöpri tiltakozásunkat. Elveink fenntartásával lelkesedünk, mert nem szabálygyűjteményekért járunk színházba, hanem azért, hogy elkápráztassanak, levegyenek a lábunkról, megadásra kényszerítsenek bennünket. A színháznak megvannak a saját, kifürkészhetetlen törvényei, és az élet néha meggyőzőbb az esztétikánál.

DURÓ GYŐZŐ

Távol-keleti színjátékok - másodkézből

1986 őszén meglepően gazdag programot kínáltak a színházrajongóknak a Budapesti Művészeti Hetek szervezői. Holland, grúz, cseh és jugoszláviai magyar társulatok vendégjátéka mellett hazánkban még sohasem vagy csak századunk első felében látott színjátékformák bemutatkozását tették lehetővé. A Táncfórum rendezvénysorozatában lépett föl a Fővárosi Operettszínházban a Fudzsi Tánc- és Zenei Együttes, s az újságok kabuki-előadásként harangozták be produkcióját. (Kabuki-színház először és utoljára 1930-ban járt országunkban.) A Szkéné Műegyetemi Színház a Basho nevű spanyol színházi csoportot látta vendégül, amelynek vezetője, Toni Cots *az Oidipusz románca* című monodráma többszöri előadása mellett *Puputan* címmel szakmai bemutatót tartott Bali szigetének táncszínházáról. Végül négy alkalommal lépett színpadra Budapesten és vidéken a Tótókai Nó-színház. A magyar közönség és a fölsorolt egzotikus színjátéktípusok *igazi* találkozása azonban elmaradt. Ugyanis mindhárom színházformát nem autentikus együttesek mutatták be, tehát az élményt „másodkézből" kaptuk.

Bujó

A kilenctagú Fudzsi Tánc- és Zenei Együttest négy táncos, két zenész, egy ügyelő és két színpadi asszisztens alkotta. Műsorukat a felületes szemlélő valóban kabukinak vélhette: három olyan darab is szerepelt benne, amely műfaját tekintve *soszagoto,* azaz táncjáték, és közismerten a kabuki repertoárjába tartozik. Ám aki észrevette, hogy a táncosok között három nő található, a zenészek pedig *kotón,* azaz tizenhárom húros citerán és *sakuhacsin,* vagyis ötlyukú bam-buszfurulyán játszanak, annak eleve kételkednie kellett abban, hogy kabukit lát. Köztudomású ugyanis, hogy a kabukit 1629 óta kizárólag férfiak adják elő, továbbá hogy a soszagoto elmaradhatatlan kísérőhangszere *a samiszen,* a háromhúros japán lant, amely nem szerepelt az együttes instrumentáriumában.

A Fudzsi Együttes valójában *bujót* mutatott be. A szó jelentése ‚tánc', a

fogalmat pedig Cuboucsi Sójó (1859-1935), neves író és tudós, a kabuki nagy teoretikusa találta ki a japán színpadi táncformák összefoglaló nevéül. A szót két kínai írásjeggyel írják: *a hu* írásjegy másik olvasata *mai,* amely a középkori japán táncok - így a *nó* táncainak is - közös elnevezése; a *jó* írásjegy másik olvasata viszont *odori,* s így nevezik valamennyi újkori, tehát 1603 utáni táncot, beleértve a köznép ünnepeken járt táncait és a kabuki táncbetéteit is. A bujó mint műfaj egyben azt is jelenti, hogy az e néven előadott produkciókat színházi környezetükből kiszakítva, elsősorban a táncformák kedvéért mutatják be. S bár a teátrális külsőségeket megtartják, a mainak nem kell fölkeltenie a nó-játékok feszültségét, amelyekben eredetileg szerepel, s az odoritól sem várja el senki, hogy megteremtse a kabukiban elengedhetetlen drámai helyzeteket. A bujóval szembeni egyetlen követelmény, hogy szép legyen, és minél tágabb lehetőségeket nyújtson a táncos képességeinek kibontakoztatására. Ezért a bujót általában hivatásos művészek adják elő, s a Fudzsi Együttes tagjai is kisgyermekkoruktól a táncnak szentelték életüket.

Első számuk koreográfiája kifejezetten mostani európai turnéjuk számára készült, és *a Szakura, szakura (Cseresznyevirágok)* című igen népszerű műdalt elevenítette meg, amelyet Jamada Koszaku szerzett 1925 táján. A két táncos, Takako Kato (a Fudzsi Együttes vezetője) és Szumitomo Joko két hölgyet személyesített meg, akik tavaszi sétára indulnak, hogy a virágzó cseresznyefák látványában gyönyörködjenek. A kísérő-zenét az amerikai származású John Kaizan Neptune játszotta sakuhacsin és Terao Mitoyo kotón. A tánc főként népies táncmozdulatokra épült, és pontosan tükrözte a japán táncjátékstílus jellemző zártságát, amely az apró lépések-ben, az ugrások mellőzésében, a szigorúan kötött mozdulatokban, illetve a fej-, a kéz- és a lábmozgás szinkronitásában nyilvánult meg.

Ezután egy elmélyült sakuhacsi-szóló és egy virtuóz koto-szám következett (az említett előadók tolmácsolásában), majd Kato Takako bemutatta a *Fudzsi-muszume (Lilaakác-lány)* című soszagotót. A darab kísérőzenéjét - mint a két további kabuki-táncjáték esetében is - magnó-fölvételről játszották be. A soszagoto ugyanis *nagauta* (‚hosszú ének') zenekíséretet igényel, amely egy vagy több férfi recitálásából s az ezt aláfestő, kifejezet

Tánc a lándzsával a Tótókai Nó-szinház bemutatójában

ten érzéki hangzású samiszen muzsikájából áll. A táncjáték szövegét Kacui Genpacsi, zenéjét Kineja Rokuszaburó írta 1826-ban. A darabot egy híres japán festmény ihlette, amelyen a lila akác szelleme látható gyönyörű fiatal lány alakjában. Ezért a szerzői instrukciók szerint a színpad hátterét virágzó lilaakác-ágak díszítik, s a hímzett kimonóban, széles kalapban táncoló főszereplő vállán is egy lilaakác-ág függ. A mű cselekménye elhanyagolható; az előadó föladata nem egy történéssor bemutatása, hanem azoknak az érzelmeknek minél érzékletesebb megfogalmazása, amelyekkel az emberi testet öltött viráglélek az emberi világra rácsodálkozik. A játék csúcspontján a szellem még *a szakét,* azaz a rizsbort is megkóstolja, és kissé becsíp tőle. Tétova mozdulatai, gyakori megingásai komikus színezetet adnak a tánc befejező részének. Kato Takako pontosan és igen esztétikusan adta elő a darabot, de produkciójából hiányzott az a megjelenítő erő, amely a kabuki női szerepeket játszó férfi színészeinek, *az onnagatáknak* a teljesítményét jellemzi ugyanebben a táncjátékban. Ne feledjük, hogy az eredeti koreográfia férfiak számára készült, és legfőbb hatáselemének az a rendkívüli feszültség számított, amely az onnagaták nőies megjelenése és férfitermészete között ébredt. A kabuki-színész az ilyen típusú szerepekben mindig azt a küzdelmet tárja elénk, hogyan tudja legyőzni önnön férfiasságát, s előhívni a lénye mélyén szunnyadó női princípiumot. Ez olyan drámaisággal telíti táncát, amelynek megteremtésére Kato Takako eleve nem vállalkozhatott.

A társulat egyetlen férfi táncosa, Narumi Cujosi - koto- és sakuhacsi-kíséretel - *a Kuroda-buci (A Kuroda törzs harcosai)* című szilaj szamurájtáncot adta elő, amely egyaránt tartalmaz heves tempójú és széles ívű harci mozdulatokat, illetve lassú és lefojtott meditatív mozgáselemeket. A gyors részletek, a hirtelen leállások, a vontatott lépések és gesztusok kiszámíthatatlan ritmusban történő váltakozása, a koreográfia kivitelezésének rendkívüli plaszticitása ritka élménnyel ajándékozta meg a magyar közönséget. Az egyetlen zavaró momentum az előadónak a táncától idegen, talán a hollywoodi filmekből ellesett, hatásvadász mimikája volt, amellyel bizonyára a harcosok lelkivilágát kívánta érzékeltetni. Márpedig valamennyi klasszikus japán tánctípus szabályrendszere szigorúan előírja az arc szoborszerű merevségét és érzelemmentességét. A testnek kell beszélnie, mindent a tánccal kell elmondani.

Ezután megint egy soszagoto került sorra, az *Ecsigo-dzsisi (Az ecsigói oroszlán)* című kabuki-táncjáték. Szövegét Sinoda Kindzsi, zenéjét Kineja Rokuzaemon szerezte 1811-ben. Cselekménye mindössze annyi, hogy egy északi tartományból, Ecsigóból érkezett mutatványos járja az egykori Edo (a mai Tókió) utcáit, és három különféle produkcióval kápráztatja el az összeverődött nézőket. Először egy oroszlántáncot mutat be az arca fölött a fejére erősített vörös oroszlánmaszk segítségével. A tánc különleges bravúrja, hogy a figyelmet nem az előadó arcára, hanem az oroszlánfejre összpontosítja, így a táncos mozgását egy idő után az oroszlán mozdulataiként érzékeljük. A második szám egy különlegesen magas talpú fapapuccsal, úgynevezett getával eljárt tánc, amelyben még megállni és járni is nehéz föladat, nemhogy táncolni benne. Végül pedig a mutatványos egy hosszú fehér leplet lengetve rajzol ki formákat a térben, a lepel kezelése kifinomult technikát igényel. Watanabe Szacsiko mindhárom produkciót kifogástalanul oldotta meg, de az ő táncából is hiányzott az az átütőerő,

amely a kabuki-színészek alakításainak sajátja, s amelyre számítva az alkotók ezt a darabot kigondolták.

Egy lírai szépségű koto-sakuhacsi duó után az estet *a Szagi-muszume (Kócsag-lány)* című soszagoto zárta. Szövegét Horikosi Niszódzsi, zenéjét Kineja Csúdzsiró írta 1762-ben. Egy fehér kócsag alakjában lakozó szellemről szól, aki beleszeret egy férfiba, s a kedvéért gyönyörű ifjú lánnyá változik. Halála után azonban érzéki vágyaiért a pokolra kerül. A darab különleges műfajba tartozik: *Penge-mono* (‚gyors átváltozás darab'), ami azt jelenti, hogy előadójának többször kell benne ruhát váltania anélkül, hogy megszakítaná a táncát. Ezt két speciális eljárással lehet megvalósítani: a *hikinuki* és a *bukkaeri* módszerével. Mindkettőnek az a lényege, hogy a táncos eleve több réteg kosztümben lép a színpadra. Hikinuki esetén e rétegeket rögzítőzsinórok fogják össze a színész testén, s ezek kihúzása után - amelyet a teljesen feketébe öltözött színpadi szolgák hajtanak végre - a legfelső ruha egyetlen mozdulattal ledobható. Bukkaeri alkalmazásakor a jelmezrétegeket a színész derekánál széles öv fogja össze. A táncos ilyenkor csak felsőtestéről dobja le a ruhát, amely az övéről alácsüngve beborítja az alsótestét. A levetett felsőruha bélésének és az épp legfölülre került kosztümnek a színe és a mintája megegyezik, így az effektus valóban az egy szempillantás alatti teljes átöltözés illúzióját kelti. A jelmezcserékkel egyidőben a színésznek természetesen személyiséget is kell váltania, hiszen már nem ugyanazt a lényt testesíti meg. Kato Takako produkciója ezúttal is nagy műgonddal kimunkált és igen dekoratív volt. A szomorúfűzfát ábrázoló háttér előtt fekete-fehér, tűzvörös és hófehér kimonókban lejtette táncát, s a mozgását sötét árnyékként kísérő színpadi segédek közreműködésével a kosztümcseréket is fölényes biztonsággal megoldotta. A személyiségváltásokat azonban már kevésbé sikerült érzékeltetnie, s alakításából változatlanul hiányzott az a drámai töltet, amelynek megteremtésével a kabuki művészei olyan mély hatást gyakorolnak közönségükre.

Azok a nézők, akik életükben először láttak japán táncokat, a Fudzsi Együttes estjén magas esztétikai színvonalú, szemet és fület gyönyörködtető élményben részesültek. Ám aki tudja, hogy a bujó csak afféle pótlékműfaj, amelyet komolyabb művészi igényű színjátékok könynyen befogadhat' és főként szórakoztató célú részleteiből vontak el, továbbra is sóvárogva várja, hogy egyszer e táncjátékok eredeti formájával, például igazi kabukival is szembesülhessen.

Puputan

Amikor Antonin Artaud 1931 júliusában a vincennes-i erdőben megrendezett Gyarmati Kiállításon megtekint egy Bali szigeti színházi előadást, a produkció olyan elragadtatást vált ki belőle, hogy lelkesült hangú tanulmányt ír a látottakról, s az élmény még hosszú évek múltán is foglalkoztatja ..... a Bali szigetiek a legtökéletesebb szigorral valósítják meg a vegytiszta színházat . . ." - írja. - „A Bali szigetieknek minden élethelyzetre változatos, sokrétű mimikai eszköztáruk van, s előadásukban a színházi konvenciók felsőbbrendű értékeit fedezhetjük fel. . ." Tanulmányából nemcsak az nem derül ki, hogy melyik balinéz társulat és milyen produkciókkal szerepelt Franciaországban, de még az sem állapítható meg, hogy vajon melyik színjátéktípust mutatták be a kis sziget számos teátrális látványossága közül. Az a sokk azonban, amit a gyökeresen más világképű, életszemléletű és művészetfölfogású kultúra talaján sarjadt színművészettel való szembesülés jelentett az európai színházi emberek számára - írásának minden során érezhető.

Bali az indonéz szigetvilág Jáva és Lombok között fekvő tagja. A mindössze ötezer-nyolcszáz négyzetkilométer területű, két és fél milliós népességű sziget Ázsia szélét jelenti: keleti partjai mellett húzódik a Wallace-vonal, Azsia és Ausztrália földrajzi határa. A kis Bali minden bizonnyal elveszne a százkilencvennégymillió fős lakosságú Indonézia tizenháromezer-hatszázhetvenhét szigete között, ha nem irányítaná rá a figyelmet egyedülálló kultúrája. Bali ugyanis nemcsak geográfiai, hanem vallási és művelődéstörténeti értelemben is sziget: népe a csaknem teljesen mohamedán vallású Indonézia kellős közepén is romlatlanul őrzi brahmanista hitét és a hindu szellemi tradíciót, illetve a modern technika és a nyugati civilizáció növekvő térhódítása ellenére is rendületlenül hű ősi isteneihez és szokásaihoz.

A brahmanizmus az i. sz. VI-VII. században hódította meg az indonéz szigeteket, s az eltelt évszázadok alatt szétválaszthatatlanul összefonódott az azokon eredetileg honos animizmussal, a természeti képződményekben és jelenségekben lakozó istenek, szellemek és démonok kezdetleges kultuszával. Majd a XIV-XV. században mohamedán kereskedők vetették meg a lábukat Jáván, s ezzel megindult az iszlám vallás lassú, de föltartóztathatatlan terjeszkedése a szigetvilágban. Csupán egyetlen sziget tudta az új hitet távol tartani partjaitól: Bali.

Balin mintegy ezer templom található, bár ha figyelembe vesszük, hogy minden lakóépülethez tartozik egy kis háziszentély, akár azt is mondhatjuk, hogy a templomok száma százezernyi. A sziget lakossága ugyanis a szó szoros értelmében igyekszik együtt élni isteneivel. Helyet biztosít nekik hétköznapjainak forgatagában, ünnepeiket pedig buzgón megüli. S mert minden templom más-más jeles napon áldoz az égieknek, Balin évente több mint ezer ünnepet tartanak.

Az ünnepek elmaradhatatlan része a színjáték, amelyet vagy a szertartások részeként, vagy az egybegyűlt tömeg szórakoztatására adnak elő. Még e kis sziget teátrális hagyományában is legalább egy tucat különböző színjátéktípus különíthető el, ami Ázsia színházformáinak kaleidoszkópszerű változatosságáról és gazdagságáról tanúskodik. A balinéz színjátékok túlnyomó többsége indiai eredetről árulkodó dramatikus tánc, de akad közöttük samanisztikus jegyeket mutató betegségűző varázsrítus, árnyjáték vagy jellegzetes távol-keleti „opera" is.

Toni Cots, aki hangsúlyozottan szakmai bemutatót tartott, és nem színházi előadás élményével kecsegtette közönségét, természetesen meg sem próbálkozott valamennyi balinéz színjátékforma fölidézésével. Csupán három táncjátékról beszélt, s ezek közül egyet szemléltetett részletesen. Produkciójának címéül olyan fogalmat választott, amely Bali történelmének legsötétebb fejezetére utal. *A puputan* szó „önkéntes halált" jelent, s egyben Indonézia gyarmatosításának legszégyenletesebb eseményét jelöli. 1906 őszén - egy Bali közelében szerencsétlenül járt hajó kifosztásának megtorlására - több ezer holland katonából álló büntetőexpedíció szállt partra a sziget déli részén. Hajóágyúkkal lőtték a védte-len falvakat, sortüzekkel terítették le a balinéz lándzsásokat. Végül a badungi fejedelem egész házanépével elhagyta a palotáját, és fegyvertelenül a katonák elé vonult. A hollandok mind egy szálig lemészárolták az ünneplőbe öltözött, dalolva, táncolva, imádkozva menetelő

bennszülötteket, akik között nők, gyerekek, öregek és betegek is jócskán akadtak. Kollektív öngyilkosság volt: meg-rázó erejű, de hatástalan tiltakozás a szigetbekebelezése ellen. Számunkra pedig örök mementó: arra a veszélyre figyelmeztet, amellyel a - főként gazdasági érdekekből s gyakran erőszakkal terjesztett - nyugati civilizáció fenyegeti az emberiség ősi és romlatlan értékeit őrző távol-keleti kultúrákat.

Előadásának első részében Toni Cots azt fejtegette, hogy mi vezette őt, a világhírű Odin Teatret egykori tagját, Eugenio Barba munkatársát, a képzett európai színészt Bali szigetére, ahol nincsenek professzionális értelemben vett színészek és táncosok. Kiktől lehet ott tanulni, és mit? A válasz egyszerű. Egyrészt a tánc minden balinéz embernek a vérében van; a fiatalok nem rendszeres oktatást kapnak, hanem a sűrű ünnepek gyakorlatában, érzéki tapasztalás útján sajátítják el a színjátékok mozgásvilágát, és tanulják meg szabályaikat. Másrészt mint minden keleti színész, a balinéz táncos is olyan komplex „hang- és testnyelvet" használ, amely lehetővé teszi számára, hogy egész lényével közöljön, tehát sokkal több „csatornán" hathat közönségére, mint az övéhez viszonyítva igencsak szegényes eszköztárral rendelkező európai színész.

Ezt követően Toni Cots bemutatta azt az alaptesttartást, amely valamennyi balinéz tánctípus közös kiindulópontja: a térd beroggyan, a lábujjak fölmered-nek, a hát merev, a vállak fölhúzva, a kéz ujjai szétterpesztve, a fej finoman inog a nyakon, a szemek egy távoli pontra néznek. E testtartás fő célja, hogy különféle feszültségeket ébresszen a táncos testében. Például: a beroggyantott térd stabilizálja a táncos egyensúlyát, hiszen a test súlypontja lejjebb kerül; a fölmeresztett lábujjak ugyanakkor labilis helyzetet eredményeznek, hiszen a talp támaszkodási felülete csökken. A táncos testében létrejött feszültségekből pedig óriási - a nézők felé sugárzó - energia szabadul-hat föl.

Majd Toni Cots három balinéz színjátéktípus jellemző járástechnikáját szemléltette: *a barisz* nevű, főleg fiatal fiúk által járt erőteljes harci táncét; a *legongét,* amely „az isteni nimfák égi tánca", és ifjú lányok adják elő; illetve *a topeng* elnevezésű maszkos játékét. A legfontosabb gesztusokat is ismertette: a hogyan lehet kézmozdulatok segítségével fölkelteni a sas, az oroszlán, a majom és a legyező képzetét. Végül néhány etűd bemutatásával példázta, hogyan alkalmazza a balinéz táncdrámák mozgásrendszerét saját tréningjében.

Az előadás második része szolgáltatta a legnagyobb látványosságot. Toni Cots a topeng néven ismert „királyi krónikás játék" négy karakterének táncát adta elő. A topeng valaha rituális színjáték volt, amely isteneket idézett meg. Az idők folyamán azonban egyfajta „történelmi arcképcsarnokká" alakult, amelyet kifejezetten szórakoztató célzattal mutatnak be. A topeng szó „maszkot" jelent, méghozzá abban az értelemben, amelyben a commedia dell'arte használja ezt a kifejezést. A fából faragott, dülledt szemű, festett és szőrzettel ellátott teljes vagy félmaszkok nemcsak arcot adnak a figuráknak, hanem egyúttal a jellemüket, a viselkedésüket, a megszólalásaikat és a mozgáskarakterüket is meghatározzák. Sőt kasztba is sorolják a szereplőket, hiszen Bali szigetén még ma is elevenen él a kasztrendszer, és a lakosság kilencvenöt százaléka a legalsóbb kasztba tartozik, azaz *súdra.* A topeng színjáték nem más, mint e maszkok fölvonultatása egy vagy több előadó megszemélyesítésében.

A bemutatónak ezt a részét már magnőről bejátszott zene is kísérte: *a gamelan.* Helmut Uhlig így írja le ezt a varázslatos hangzású muzsikát *Bali, az élő istenek szigete* című könyvében (Budapest, 1985., Gondolat): „A gamelanzenekar két központi metallofonból (meghatározott rendben csoportosított és behangolt fémlapokból álló ütőhangszerből), az egyenként tizenhárom lemezes *gender*ből áll, amelyen két kézzel játszanak. Ehhez járul még két, egyenként tíz lemezből álló henger - *a gangsza* és a *kantil* -, velük intonálják a témákat, és ritmikus arabeszkeket játszanak rajtuk. A gamelanzene különlegessége ugyanis ritmikájának szigorú, nehezen áttekinthető sokfélesége, *a dzsublag* nyújtott és mély dallamvezetésével és *a dzsegog* skandáló ütéseivel. A belső szegéllyel ellátott, hatalmas lapos tálakra emlékez-tető függő gongok zengő hangja mélyen rezgő harangköpenybe burkolja a zenét."

A figurák a hátteret alkotó narancssárga függöny mögül léptek ki. Megjelenésük előtt hevesen rázták hátulról a függönyt, mintha megszületésük kínját kí vánnák érzékeltetni. Először a Főminiszter félelmetes alakja tűnt föl, mozgása erőt sugárzott és tiszteletet parancsolt. Utána az Első Súdra következett, öntelt, páros lábbal ugráló fickó. Majd az Öreg-ember került elénk, görnyedt tartással,

A Juja, Munemori szeretője című nó-dráma címszereplője

reszketeg fejjel, bizonytalan mozdulatokkal, totyogó járással megformált szereplő. Végül a Második Súdra zárta a sort, akinek flegmatikus személyiségéről hányaveti magatartása és lekezelő gesztusai árulkodtak. A súdrák egyértelműen komikus figurák voltak. Félmaszkot viseltek, amely szabadon hagyta a szájukat, így énekelhettek is (bár a Második Súdra csak egy kurta kiáltást hallatott). A Főminiszter és a hosszú fehér hajú Öregember teljes maszkot hordtak, és némák maradtak. Az arcot egészen elfedő maszkot ugyanis a színésznek a fogával kell tartania. Mind a négy karakter mezítláb és azonos jelmezben táncolt: Toni Cots fehér nadrágot, szorosan a törzsére tekert fehér leplet, térd alá érő színes köntöst, gazdagon díszített, mellre és hátra simuló körgallért öltött föl, a hátára pedig bársonyhüvelyű görbe kardot erősített. De minden álarchoz más-más fejfedő tartozott.

Az előadás harmadik részében Toni Cots saját színészi gyakorlatáról beszélt. Elmondta, hogy tanulóévei után még két-három évébe került, amíg kialakította saját színészi nyelvét. Ebbe a balinéz táncjátékokból nyert értékes tapasztalatokon kívül korábbi tanulmányainak - akrobatika; kellékhasználat; biomechanika, hangképzés, testkompozíció, testkoordináció - eredményeit is beépítette. Ez a nyelv elveken alapul, nem akar semmit kifejezni. „Munka a térben" - ennyiből áll csupán. Kiemelte a rendszeres tréning fontosságát. Mint megjegyezte: „A tréning az a senki földje, ahol a színész a saját képességeivel és tudatlanságával szembesül." Búcsúzóul pedig mozgásimprovizációkat végzett egy cigarettával és egy szál szegfűvel - balinéz táncmozdulatokra.

Toni Cots produkciója korrekt volt és hiteles. Egy távoli színházi világot kívánt megismertetni velünk, amely csodálatos hatásokra képes. Tárgyilagosan bemutatta, de nem hozta létre a csodát. Tehát mi nem részesülhettünk abban *az* élményben, amelyről Artaud így tudósít bennünket: „Szellemi alkímiával van dolgunk, amely a lelkiállapotokból gesztust varázsol, mégpedig a végtelenségig leegyszerűsített, minden feleslegestől megfosztott, határozott gesztust, olyant, amilyenné a mi cselekedeteink is válhatnának, ha az abszolútumra törekednénk."

Nő-nő

A szenvedélyes színházbarátok és a színházi emberek tizenkét éve vártak erre a találkozásra. Amióta 1974-ben Vekerdy Tamás kitűnő munkája, *A színészi hatás eszközei - Zeami mester művei szerint* című lélektani elemzés megjelent és hetek alatt elfogyott, a távoli kultúrák művészete iránt nyitott közönség a könyvet kézről kézre adva olvasta ezt az európai színháznéző számára misztikus és idegen színjátékot nagy hozzáértéssel - az empátiát és a rálátást helyes arányban vegyítve - megközelítő tanulmányt. S a kötet olvasói egyre reménykedtek abban, hogy hamarosan közvetlen színházi élmény fogja kiteljesíteni a nó-színházról szerzett - egyelőre még csak elméleti - ismereteiket.

Alig több mint egy évtizedes késéssel tehát ez a pillanat is elérkezett, bár baljós előjelek figyelmeztettek rá, hogy a bő fél évezredes hagyományra visszatekintő nó játék és a magyar közönség szembesülése korántsem lesz felhőtlen és egyértelmű. A hazánkba meghívott Tótókai Nó-színház előreküldött prospektusából ugyanis két tény minden kétséget kizáróan kiderült: 1. A társulat zömét nők alkotják. 2. Az együttes tagjai vezetőjük, a Konparu nó-iskola tradícióját követő Szugijama Kazujo professzorasszony kivételével egytől egyig amatőrök.

Márpedig a nő-színház legfelületesebb ismerői is főként a színjátéktípus alábbi két jellemzőjéről tudnak: 1. A nőt kialakulásától fogva az 1868-as Meidzsi-restaurációig kizárólag férfiak adták elő. A múlt század végétől napjainkig ugyan számos nő próbálkozott és próbálkozik a mesterség elsajátításával, de tevékenységük szórványos és elszigetelt, csak a férfi színészek árnyékában és igen ritkán léphetnek föl. 2. A nó előadói hétéves koruktól harmincöt éves korukig tanulják művészetüket, s csak a „negyedik ikszhez" közeledve tekintik magukat érett színésznek. Egész életüket a hivatásuknak szentelik, színházi környezetben nőnek föl és öregednek meg, a mesterségük a létformájuk. A színjáték formanyelve, szemlélete és gondolatvilága híven tükrözi a nemzedékek hosszú sora által fölhalmozott tapasztalatokat, illetve a színészek emberöltőnyi képzését: a nó belső követelményrendszere olyan szigorú, hogy csak professzionista művészek felelhetnek meg neki.

Így háta magyar közönség - amelynek kisebb, avatott része túlzott várakozás sal, nagyobb, csupán a távol-keleti kuriózum iránt érdeklődő része pedig teljesen fölkészületlenül ült be a budapesti Odry Színpad, a Szegedi Ifjúsági Ház, illetve a debreceni Csokonai Színház nézőterére - eleve csalódásra volt ítélve. A nézők, akik a borsos helyárak fejében feledhetetlen művészi élményben reménykedtek, negyedóra múltán értetlenül, fél óra elteltével unatkozva, háromnegyed óra után kínosan feszengve ültek, később - az elemi udvariasság szabályairól is meg-feledkezve - hangosan nevetgéltek és társalogtak. Tömegek hagyták ott a szünetben a produkciót, a második rész alatt pedig - meglehetős zajt csapva - újabb csoportok távoztak. Különösen a bő szín-házi választékkal elkényeztetett budapesti publikum vizsgázott rosszul méltányosságból és kulturált viselkedésből, a vidéki előadások közönsége türelmesebbnek és megértőbbnek bizonyult.

A nó művészete mindenütt a világon nehéz föladat elé állítja a befogadót. Nem véletlen, hogy még Japánban is elsősorban az értelmiségi elit látogatja a nó-előadásokat. A nézők - mielőtt színházba mennének - elolvassák a műsoron szereplő darabok szövegének mai japán nyelvű átiratát, hiszen csaknem valamennyi nó-dráma XIV-XV. századi, úgynevezett közép-japán nyelven íródott, amelyet századunk embere nem ért meg. Tanulmányozzák a maszkok, a ruhák, a kellékek leírását, a versek, a zene és a táncok ismertetését. A nézőteret tehát fölkészült közönség tölti meg, amely már jártas nemcsak a színjáték, hanem az adott darabok világában is, és képes az előadás bonyolult jelrendszere mögött rejtőző s annak értelmet adó üzenet fölfogására. A produkciókat figyelmesen, szinte révületben követi, és számára valóban megtörténik a színházi teremtés misztériuma.

Tévedés ne essék, a magyar nézők egy része valószínűleg hasonló értetlenséggel és türelmetlenséggel fogadta volna bármely vérbeli profi férfi együttes előadását is. Emlékezetes, hogy 1982-ben Szófiában, a Nemzetek Színháza fesztiválon egy elismert hivatásos nó-társulat, a Zeami-za lépett föl, de a közönség bizonyos hányada ott is tüntetően unatkozott, és tiszteletlenül kinevette a produkciót. A nó ugyanis végtelenül lassú és meglehetősen kényelmetlen művészet, amely nem külsődleges, tehát látható és hallható jegyeivel kíván a nézőire hatni. Ezek csak irányjelzők, amelyek mély tartalmak felé mutatnak. A közönség élmé-

nyét csakis e lényegi mondandó megértése és átérzése jelentheti, de az európai színházba járók nem rendelkeznek az ehhez elengedhetetlenül szükséges világkép, mitológia, vallási tanok és történelmi tények ismeretével.

Érdemes-e tehát ilyen - csak speciális tudással és előzetes fölkészüléssel megérthető, látvány- és hangzásvilágában elvont és idegen - színházművészetet földrészünk közönsége elé bocsátani? A nó mint kuriózum megismertetésén túl a nó-társulatok európai turnéit a színjáték egyik alkotóelemének, a kivételes színészi teljesítménynek a bemutatása indokolja. A nő-színész munkájának alapelveit, szabályait, eszközeit és technikáit már fél évezreddel ezelőtt rendszerbe foglalta Zeami Motokijo, a nó végső formájának kikristályosítója. Azóta minden előadó e szigorú keretek között próbálja elérni a tökéletességet.

A nó-színész sem alakot, sem jellemet nem ábrázol, a szerepben rejlő emberi esszenciát kívánja megragadni. A figura korából, fizikai és szellemi képességeiből, neveltetéséből, társadalmi és vagyoni helyzetéből egyaránt következő mentális állapot érdekli. A külsőségekkel nem kell törődnie, azokat ugyancsak öt évszázada rögzített konvencionális jelek hordozzák: a maszkok, a ruhák, a kellékek, a szöveg, a zene és a mozgás koreográfiája. A színész majd három évtizedes képzési idejének jelentős részét éppen e jelrendszer elsajátítása tölti ki. Meg kell ismernie a mintegy kétszáznegyven műből álló nó-repertoár valamennyi darabjának szövegét, zenei anyagát és koreográfiáját, be kell gyakorolnia és készségszinten kell tudnia az összes maszk, jelmez és kellék viselésének és kezelésének fortélyait, szabályait, valamint meg kell tanulnia minden *kata,* azaz a színpadi mozgás elemi egységét jelentő mozdulatséma kivitelezését és alkalmazását.

Érett hivatásos nó-színész számára e jelrendszer könnyed és biztonságos működtetése az az alap, amelyre alakítását építheti. Előadás alatt nem okozhatnak gondot neki a szöveg nehezebb fordulatai, a zene ritmusának követése, a meghatározott pózok, gesztusok és tánclépések végrehajtása, illetve hogy éppen merre fordítsa a maszkját, vagy hogyan redőzze a ruháját. Mindezt tudatalatti mechanizmusoknak kell irányítaniuk. A színész játék közben arra a belső képre összpontosít, amelyet a hosszú fölkészülés során a szerepről kialakított magában. Folytonosan ez a belső kép áramlik benne, s ő minden erejével arra törekszik, hogy önmagát megszüntesse, s csak a szerep életét élje tovább. Átlényegülésének intenzitása, koncentrációjának feszültsége pedig a nézőkben is e belső kép létrejöttét szuggerálja. Értő közönség egy idő után már nem a kötött mozgású, maszkos-kosztümös előadót, hanem az általa elhitetni kívánt figurát látja maga előtt. De a világ bármely országának színházba járói csak csodálattal adózhatnak az alakítások elmélyültségének és szuggesztivitásának, a produkciók lenyűgözően esztétikus megformáltságának és tökéletes technikai megvalósításának.

Jelenet a Juja, Munemori szeretője című nó-drámából (MTI fotó - Stekovics János felvételei)

Hát ilyen színészeket kellett volna látnia a magyar közönségnek ahhoz, hogy legalább megsejthessen valamit a nó művészetéből. A Tótókai Nő-színház azonban - átütő tehetségű és kellően képzett előadók híján - nem részesíthetett minket a beavatás élményében. A társulat 1925-ben alakult, föltehetően azzal a céllal, hogy a nó gyakorlatát és műhelytitkait a mesterségből hagyományosan kiszorított nők számára is elsajátíthatóvá tegye. Ma ötven tagot számlál az együttes, akik kivétel nélkül napi munkájuk mellett, hobbyból foglalkoznak nó-játszással. Magyarországra huszonegy főből álló csoportjuk érkezett, amelyben huszonéves lányok és hatvanon fölüli hölgyek egyaránt akadtak. A férfinemet csupán két zenészük képviselte.

Azonnal le kell szögeznem, hogy előadásuk szándékában vitathatatlanul tisztességes, lebonyolításában pedig teljesen korrekt volt. Hiteles anyagot hoztak. Produkciójuk első részében négy *simai* és egy *maibajasi* táncot mutattak be, amelyek a nó-drámák valamennyi típusát képviselték. Én a szegedi föllépésüket láttam, akkor a *Takaszago (Két fenyő)* című isten típusú, *a Jasima (A jasimai csatamező)* című harcos típusú, *a Futari Sizuka (Két Sizuka)* című asszony típusú, *a Szumida-gava (A Szumida folyó)* című őrült típusú és *a Funa Benkei (Benkei a csónakban)* című démon típusú darabok táncait adták elő. A simai voltaképpen egy-egy nó-játék táncainak kivonatát jelenti. Bemutatásának célja, hogy szemléltesse azokat az alapvető mozgáselemeket és mozdulatsémákat, amelyeknek összefoglaló neve kata, s amelyekből az adott darab koreográfiája is összeáll. Az alapruhában, jelmez és maszk nélkül színre lépő színész táncát csak a kórus recitálása festi alá. A maibajasi abban különbözik a simaitól, hogy kísérésében a zenészek is részt vesznek, továbbá a szereplő használhatja a legfontosabb kellékét. *A Funa Benkei* című maibajasit előadó törékeny öregasszony például egy hosszú japán lándzsát, úgynevezett *naginatát* forgatott, ami önmagában is komikus hatást keltett.

A második részben *a Juja (Juja, Munemori szeretője)* című asszony típusú nődráma került sorra, amely Zeami egyik legköltőibb szerzeménye. A címszereplő Taira no Munemori herceg kedvese, aki megtudja, hogy tőle távol élő édesanyja nagyon beteg. Hiába kérleli a herceget, engedje el, hogy meglátogassa az édesanyját, Munemori ragaszkodik hozzá, hogy Juja részt vegyen a Kijomizu-templom cseresznyevirág-ünnepélyén. Itt Juja táncát zápor szakítja félbe, s a lány egy fájdalmasan szép verset költ hazavágyódásáról. A költemény annyira meghatja Munemorit, hogy elengedi kedvesét az édesanyjához. Mint látható, a darab cselekménye jelentéktelen. A történés rejtett, megfoghatatlan: a lélekben játszódik le. Ám éppen az a nó legnagyobb titka, hogy ezeket a látens folyamatokat érzékelhetővé és átélhetővé tudja tenni.

Bármennyire igyekeztek is a Tótókai Nó-színház tagjai, nem tudtak megbirkózni ezzel a föladattal. Bebizonyosodott, hogy nincsenek birtokában annak a fölényes tudásnak, amellyel a produkciók lebonyolításán túl a közönségre is hathatnának. Mind az első részben bemutatott táncok, mind a második részbeli darab hiánytalanul lefolyt, de az előadók minden erejét lekötötte a játék technikai megvalósítása. Ott végezték, ahol egy valódi nó-színész kezdte volna. A mozdulatokra és az irányokra, a szövegre és a ritmusra koncentráltak, amelyekről a nó-színész igyekszik megfeledkezni. ő a szerepről alkotott belső képre összpontosít, mert ha az megvan, a százezerszer gyakorolt mozgáselemek, az évtizedek óta memorizált szövegek maguktól megszületnek a testén és az ajkán. A Tótókai Nó-színház tagjai nem tudtak elrugaszkodni testi valójuktól: a színen mindvégig fegyelmezetten és törekvően, bár néha görcsös akarással dolgozó ifjú lányokat, élemedett hölgyeket és öregasszonyokat láttunk. Az igazi nó-színész képes megszüntetni testi valóját: élete delén járó művész el tudja hitetni nézőivel, hogy vénséges vén, s hajlott korú mester is sikerrel alakíthatja az égi szüzet.

Az előadók gyakorlatlanságáról és képzetlenségéről apró, avatatlan szem számára szinte észrevehetetlen ügyetlenkedések és bizonytalankodások is árulkodtak. Többször előfordult, hogy a kórus egyes tagjai rossz helyre ültek le, vagy elfelejtettek időben fölállni, s figyelmeztetniük kellett egymást. Többen mocorogtak produkció közben, nyilván kényelmetlen testhelyzetüket korrigálták. Egyáltalán: szüntelenül egymásra figyeltek. Márpedig a nó egyik legjellemzőbb vonása, hogy a színpadon helyet foglaló résztvevők mindegyike végtelenül magányosnak és a többiek iránt szinte közönyösnek tűnik. Mégis az elképzelhető legszorosabb együttes munka jön létre közöttük, mert befelé fordulásuk ellenére minden idegszálukkal érzik egymást. A nó-színésznek nincs egy érdektelen pillanata. Koncentrációjának mélysége és erőssége akkora feszültséggel tölti föl a testét, hogy még a teljesen nyugalmi helyzetben lévő színészről is az a benyomásunk, hogy szinte fölrobban. A Tótókai Nó-színház tagjainak még a legaktívabb, legkiemeltebb pillanatai is nélkülözték ezt a sugárzó energiát.

A magyar közönség még egy tekintetben elszegényített nó-előadást látott. Egyik játékhelyen sem tudták kialakítani a színjáték speciális térszínpadát, amelyet a közönség U vagy L alakban ül körbe. Ezen a nagy térértékű átlós mozgások dominálnak, ezért a nó táncai rendkívül plasztikusak. A magyar dobozszínpadokon hiába állították föl a játékteret és az arra vezető hídutat kijelölő oszlopokat, a nézők mindent csak a színpadnyílás síkján át láthattak, így a tér „nem működött".

A nó lényegi vonása, hogy szigorúan férfias forma. Ez mind hangzás-, mind látványvilágát meghatározza. A nó létrehozói buddhista szerzetesek voltak, akik nem fogadhattak be nőt maguk közé. A nó minden női motívumát tehát a férfi princípium legyőzésével, elfojtásával kellett megteremteniük. A nó elképzelhetetlen a férfikórus mély és rekedtes hangú recitálásának zsongása, valamint a szinte kőből faragott, rezzenéstelen és érzéketlen, markáns vonású férfiarcok tablója nélkül. Hozzá tartozik a mozdulatok szögletessége és ereje, mert a nót ilyennek találták ki. Mindezt nem pótolhatja a női kórus vékony, remegő hangú énekbeszéde, a gömbölyded és sima lányarcok bája, a mozgás puhasága és harmóniája. A nót nem szabad meglágyítani.

Technikai bemutatót láttunk csupán, nem színházat. Csak a nó külsőségeit ismerhettük meg, pedig műélményt vártunk. A közönség csalódottsága jogos és érthető. Ám nem szabad mindenért e nagyon lelkes és végtelenül lelkiismeretes amatőr társulatot hibáztatnunk. Ok a legnagyobb mértékben megtették a magukét, de a művészet kibontakoztatásához - kellő tudás híján - édeskevés az akarat és az igyekezet. A legsúlyosabb veszteség abban rejlik, hogy bemutatójuk hosszú időre elvette a magyar érdeklődők kedvét attól, hogy még egyszer egy nó-előadásra beüljenek. Most már hiába jönne a legprofesszionistább együttes is. Ez a tény pedig fokozottan hívja föl a figyelmet azok felelősségére, akik éppen ezt a csoportot hívták meg egy nehezen befogadható színjáték magyarországi premierjének megtartására.

PÁLYI ANDRÁS

Távolítás és közelítés

Két holland vendégjáték

Hollandia színházi életéről enyhén szólva is keveset tudunk, s amit tudunk, amit az alkalmi élménybeszámolókból vagy szakmai híradásokból megtudhatunk, az is többnyire esetleges. 1980-ban az ITI Nemzetek Színháza fesztiválját az úgynevezett alternatív színházak szokásos amszterdami „bolondfesztiváljával" össze-vonva rendezték meg, s e nemzetközi színházi parádénak a szokásosnál nagyobb visszhangja volt nálunk is. Ekkor egyet-mást megtudtunk - tudatosítottunk magunkban - a holland színházi életről is. Mindenekelőtt talán azt, hogy az alternatívnak nevezett színházi mozgalom - a „második színház", az államilag dotált „profi" társulatok szellemileg-művészileg frissebb és mozgékonyabb konkurenciája - minden jel szerint itt, a hollandoknál erőteljesebb, a színházi élet egészére nézve meghatározóbb, mint Nyugat-Európa más tájain. Persze a határvonal ma már nem olyan éles, mint egy-két évtizeddel ezelőtt; a legjobb „alternatívok" művészileg rég túlszárnyalták a „profikat", s az sem ritka, hogy némi állami támogatáshoz hozzájutnak. De azért e nem mindig tisztán kirajzolódó vonal két oldalán alapvetően más aspirációk mozgatják a színházcsinálókat.

A Hollandia Magyarországon kulturális rendezvény keretében a komoly művészi hagyománnyal rendelkező és professzionalista Holland Táncszínház mellett két alternatívnak minősíthető színház lépett fel nálunk a múlt év őszén: az Orkater és Jozef van den Berg egyszemélyes színháza. Az előbbi egy húszas évekbeli német dadaista darabból, Kurt Schwitters művéből készítette *PánikBerlinben* című előadását; az utóbbi két produkciót is hozott: *Az egyszemű varázsló üzenete* címmel egy gyerekeknek szóló, *Moeke és a bolond* címmel egy felnőtteknek szóló mesét. A három előadás egyrészt gyarapította a holland „második színházról" való homályos és gyér ismereteinket, de ennél jóval többet is adott. Mindkét együttes - Jozef van den Berg esetében ezt a kifejezést persze legfeljebb idézőjelben használhatjuk, hisz vannak ugyan munkatársai, de magát a színházat mégis ő maga egyedül teremti -

valamiképp a színházművészet más-más határhelyzetét fedezte fel, s e határhelyzetben a teatralitás eredeti és autentikus forrásait.

Mindkét színházról egyébként már korábban szó esett a magyar színházi sajtóban. Az Orkater egy válságos periódusáról Dedinszky Erika írt a SZÍNHÁZ 1980/9. számában, beharangozva az együttes várható feloszlását; Jozef van den Bergről Regős János számolt be először londoni fesztiváltudósításában (Világszínház, 1983/9.). A vendégjáték után megállapíthattuk, hogy hírük méltán előzte meg őket.

Jelenet az Orkater együttes előadásából

A káosz és a rend között

Az Orkater Színház keletkezésének históriája a hatvanas évek ifjúsági szubkultúrájába nyúlik vissza, neve - ami fülünk számára is érezhetően - az egybevont „orkest" (zenekar) és „theater" (színház) kifejezést tartalmazza. 1971-ben a Hauser Chamber Orchestra popegyüttes és a White Theatre színházi csoport összeolvadt, s innen datálják a mai Orkater létét, mely eredeti hitvallásával olyan színház mellett voksolt, ahol a popzenének meghatározó szerepe van. Az alapító tagok között nem volt egyetlen hivatásos színész sem, csak festők, szobrászok, zenészek és táncosok. Eleinte nem is nagyon produkáltak mást, csupán zenei kompozícióikat vizuális és drámai jelenetekkel fűszerezték, mimes és zenei epizódokból összeállított műsorokkal léptek fel, bár sokak szerint „kamaszos előadói stílusuk" már ekkor lebilincselően hatott. Csak a hetvenes évek közepén csatlakozott hozzájuk Alex van Warmerdam, aki egy személyben háziszerzője, librettistája, dramaturgja, sőt plakáttervezője az együttesnek, ettől kezdve az Orkater előadásaiban egyre több szerep jut a prózának, azaz Warmerdam száraz, fanyar, csípős humorú dialógusainak, ám *a Pánik Berlinben az* első olyan előadás, amelynek alapjául előre megírt irodalmi mű - Schwitters *Összeütközés* című librettója - szolgált.

Azt, hogy az Orkaternek valóban sikerült valamit színházilag kamatoztatnia a popkoncertek lázadó teatralitásából, mi sem jelzi jobban, mint hogy az „irodalmiság" és az ezzel járó egyéb „hagyományos" színházi elemek beszivárgása nem oltotta ki az együttes „kamaszos stílusát". Melléjük szegődött a siker. Előbb a Shaffy Színház, a fiatal és újszerű színházi kezdeményezések amszterdami mecénása karolta fel őket, majd több külföldi meghívás érkezett, némi állami támogatás, az Orkater Alapítvány létrejötte, ami már nagyobb egzisztenciális biztonságot jelentett,1980-ban Párizsban *a Nézd az ember bukását* című produkciójuknak pedig a legjobb külföldi előadás díja. A siker felduzzasztotta az Orkater létszámát, s öt esztendővel ezelőtt kivált belőle a „Mexikói Kopó" elnevezésű csoport, mely azonban továbbra is az Orkater Alapítvány égisze alatt működik, vagyis a két együttes szoros kapcsolatot tart fenn egymással, egymás belső kritikusai és konzultánsai, művészi ideáljaik lényegileg azonosak maradtak.

Miféle eszmények hát, amelyek *a Pánik Berlinben* előadásából kirajzolódnak?

Bármennyire közhelyként hangzik is, nehéz megkerülni itt azt a kérdést, amit elidegenedésnek szoktunk nevezni, pontosabban az elidegenedésnek azt a formáját, amely a fejlett nyugati társadalmakban regisztrálható, ahol is - Tordai Zádor szavaival élve - „az egyén izoláltsága minden korábbinál, ha nem is erőteljesebb, de fájdalmasabb". Tudniillik „az izoláltság érzése nem szorosan vett magányérzet, hiszen emberi közösségen belül lép fel... annak következtében, hogy a létező kapcsolatok elvesztették emberi tartalmukat". Hollandiában, amelynek hagyományai a protestáns etikai szigort és a kereskedői szellemet sajátosan ötvözik, de amelynek mai, szekularizálódott társadalma már egyfajta üzleti puritanizmus, a szigorú haszonelvűség jegyében él, különösen érvényes, hogy a másfajta emberi tényezőkre fogékony művész paradox izoláltságban találja ma-gát. Mint akinek a kapcsolatai ugyan megmaradtak, ám az emberek eltűntek körüle. Az Orkater jellemzően olyan világot tár elénk, amelyre tökéletesen illik Tordai diagnózisa, ahol „a szorongás, a belevetettség, a hontalanság, a talajtalanság, az abszurd érzései természetesekké lettek"; épp ezt az (ál)természetességet hangsúlyozza, amikor *ad absurdum* fokozza az izoláltságélményt, vagyis természetellenesbe fordítja. Megmutat valami természetellenesen hideget és embertelent, ami természetesebb annál, amit - az Orkater-közösség napi tapasztalata szerint - a világ természetesnek tart. Ott van ebben a popnemzedékek jól ismert dacos „nem"-je, amit a „hazug világra" kiált, de ott van ebben a két háború közti izmusok hevülete is, elsősorban a szürrealizmusé és a dadaizmusé. S talán épp ez a sajátos „híd", amit az Orkater a régi és az új lázadók közt kifeszít, a legegyénibb, a legmeghökkentőbb és a leginkább szuggesztív. Bűvös körbe von, de ebben a bűvöletben nincs semmi andalító, épp ellenkezőleg, inkább kijózanító. Éles és rideg fény nevezi meg a dolgokat.

Schwitters *Összeütközése* nem színdarab, csupán librettója egy tíz képre tervezett „groteszk operának"; megzenésítésének gondolata annak idején több komponistát is foglalkoztatott, de a bizarr ötletre épülő szövegkönyv végül is „fiókban" maradt. Az Orkater zenészei - Bart van Rosmalen és Thijs van der Poll - most sajátos montázzsal, templomi énekek, gyermekdalok, slágerek, operettszámok, himnuszok és más közismert dallamok segítségével elevenítik fel az egykori Berlin világát, a rémületet, amit a föld felé iszonyatos gyorsasággal közeledő égitest okoz a városban. A tudósok számítása szerint ugyanis itt kell becsapódnia. S bár a számítás nem válik be, az égitest elsüvít a föld mellett, a groteszk happy end csak erősíti az apokaliptikus látomást. *A Pánik Berlinben* előadása - Hans de Weers és Mirjam Beerse közös rendezésében - rideg álomképek sorozata. A Játékteret (díszlet: Chris Bol-

czek) hangszerek uralják, ütők és fúvósok merednek az égnek, meghökkentő hatást keltő, szokatlan megvilágításban, akár egy „zenei" városkép metaforikus, mégis igen konkrét alkotóelemei, a megrepedt színpadból két koncertzongora tör elő, s furcsa „punkos" figurák ugranak át e szakadékon: a schwittersi kollázstechnikát mai életérzéssel elegyítő profán és morbid világvége-látomás elevenedik meg előttünk.

„Néha az az érzésünk, hogy abszurd haláltánc tanúi vagyunk, hogy bábuk táncolnak, amelyek a munka végeztével marionettként csuklanak össze. Rideg távolság alakul ki a színpadi történés és a nézőtér között" - olvassuk a műsorfüzetben is *a Züercher Theater Spektakel* méltatását az előadásról, maguk az alkotók pedig úgy nyilatkoznak, hogy Schwitters műve azért nyújt művészi inspirációt számukra, mert „a káosz és a rend közötti pillanatokat" tartalmazza. E kitétel nemcsak az előadás stílusát, hanem legmélyebb tartalmát is magába foglalja: azt az emberi-színészi jelenlétet, ami az ősi elementaritás felszabadulását is jelenti, de a forma fegyelmét is. Az orkateri forma „kegyetlen" és „lélektelen": az elidegenedés társadalmának metaforája. Ettől lesz itt minden bábszerű. Az alkotó ember eltávolodik önmagától, és kiüresedett maszkját mutatja. Hogy a nézőben is tudatosítsa a folyamatot, amit az emberi civilizáció „haláltáncának" lát. Ez az Orkater válasza a kapcsolatok és a kommunikáció kihűlésére: a távolítás. Ijesztő és leleplező diagnózis.

Jelenet a Pánik Berlinben című előadásból (MTI-fotó)

Az érző bábu

Ha a bábu, a bábszerűség az Orkater számára az elidegenedett ember rideg ürességét, kiüresedését jelenti, akkor Jozef van den Berg számára valami egészen mást. Bizonyos értelemben ennek épp az ellenkezőjét. A kapcsolatteremtés lehetőségét, egy sajátos színpadi mikrokozmosz megteremtését. Vagyis van den Berg előadásainak mélyén ugyanaz a társadalmi paradoxon rejlik, ám a feloldást épp ellenkező úton keresi, mint az Orkater. Úgy is mondhatnánk, a távolítás helyett a közelítésben. Közel hozza önmagához a nézőket, s így teremt különös egységet, közeledést a közönség soraiban. Színházának paradox és egyúttal lényegi tényezője, hogy ezt a varázslatot egy szem maga hajtja végre. E színházi élmény nem is születhetne meg másképp, mint egy (magányos) ember kisugárzásaként, hisz van den Berg varázsereje személyes sugárzásában rejlik, abban az örömben, amit neki magának a játék jelent.

Tudjuk róla, hogy eredetileg bábos volt. Pályáját a hetvenes évek elején - tehát épp akkortájt, amikor az Orkater megalakult - egy apró amszterdami kabarében kezdte. Első improvizált előadása, *A babák összejövetele* 1978-ban keletkezett, 1979-ben mutatta be *Almaszemű* gyermekelőadását - lényegileg ezt láthattuk most *Az egyszemű varázsló üzenete* címmel -, majd ennek mintegy „filozofikus" továbbgondolásából *az Anyó és a bolond* - ez volt másik nálunk látható előadása, egyébként téves, csak félig lefordított címmel, így: *Moeke és a bolond* -, melyet először az 1980-as Holland Fesztiválon mutatott be, s amely végül is megszerezte neki a nemzetközi elismerést. Azóta *az Anyó és a bolond* bejárta úgyszólván egész Európát, Észak-Amerikát, sőt meghívást kapott Japánba és Ausztráliába is. Van den Berg időközben más gyermek- és felnőttelőadásokat is létrehozott *(A kis varázsló,* 1981, *A púpos tánca,* 1982, *A torony titka,* 1983, *Troev, avagy a vízbe fúlt halász* és *Egy ember piros kalappal,* 1984), továbbá 1985-ben elkészítette *az Anyó és a bolond* filmváltozatát. Későbbi előadásairól a puszta adatokon kívül nem sokat tudunk, de azt nem nehéz kitalálni, miért maradt mellettük az *Anyó és a bolond* Jozef van den Berg örökzöld repertoárdarabja: olyan felnőttmese ez, amely egyszerre teljes értékű színházi varázslat és művészi önvallomás.

„A báboknak olyan erejük van, amilyen nekem nincs" - állítja van den Berg,

aki sokáig „csak" bábozott, azaz ő maga a paraván mögött maradt. Eljött azonban egy pillanat, amikor úgy érezte, elő kell bújnia, meg kell jelennie a bábjai között; erről a pillanatról, a gesztusról, amellyel egyszerre megtalálta önmagát és a saját színházát, ma is szívesen beszél, ha interjút ad, s nem véletlenül. Tudniillik ez a gesztus lett a van den Berg-i színház esztétikája, alkotói ars poeticája: „Számomra a legfontosabb a báb és a hús-vér ember közti kapcsolat: a reális és az irreális e keveredése igazi színházi feszültséget teremt." Tudniillik „a bábnak az ember ad életet, aztán olyan fontossá válik, mintha saját élete lenne". A legmegnyerőbb azonban, hogy ez a gesztus ma is annyira elemi és eleven van den Berg előadásában, mintha most fedezné fel és alkalmazná első ízben. Innen ered e színház sajátos személyes hitelessége, aminek „szabad szemmel" láthatatlan, mégis nyilvánvaló belső fedezete van. Peter Brook ahhoz a szövőnőhöz hasonlítja van den Berget, aki „gyönyörű kelmét fon két szállal, az egyik látható, a másik láthatatlan. Azon a ponton, ahol a két szál találkozik, egy minta alakul - költészetből és varázslatból". Mások, akik könnyebben használnak nagy szavakat, mint Brook, egyenesen sámánnak, mágusnak, varázslónak nevezik, olyasvalakinek hát, aki egyszerre mesemondó és megjelenítő művész, aki valamiképp, saját egyéniségére szabottan őrzi, előbányássza magából a művészi kifejezés ősi, mágikus egységét.

Mindkét játék ugyanabban a díszlet-ben játszódik: a színen egy óriási odvas fa, kupolaszerűen ráboruló meseesernyő. Az anyóka a fa odvából mászik elő, s az ég hasadékán - az esernyőn át - a földre hajítja bábgyermekét, a Bolondot. Aztán a Bolondot látjuk (őt is, az Anyót is van den Berg alakítja), aki elindul bábjaival földi vándorútjára. Vállán ott ül az Anyó mint apró bábmadár, féltő oltalommal és eleven számonkérésként. Majd amikor végképp elszáll belőle a lélek, s a Bolond hiába erőlködik, nem tudja életre kelteni többé, a gyász jeléül leveti komédiásöltözékét, amit az Anyótól kapott, ráakasztja egy csupasz keresztre. Oda-vonszolja bábosládáját, a kötelet a groteszk madárijesztővé alakuló kereszt „vállára" veti, s ő maga kilép a képből. Nincs ebben semmi szentimentalizmus, noha van den Berg kétségkívül érzelmes színházat csinál. Sőt, épp az érzelmi gazdagság e színház legjellemzőbb vonása - épp ez teszi unikummá a maga közegé-

Jozef van den Berg

ben. A szentimentalizmustól megóvja az a fegyelem és szigorúság, amellyel elzárkózik mindenfajta olcsóság, divat, csábító könnyű megoldás elől. Ám a könyörtelenség, amelyet elsősorban önmagával szem-ben kell gyakorolnia, megnyitja az utat a játékos kedv teljes felszabadításához. A szentimentalizmus a gyermekszerepben tetszelgő felnőttek sajátja; van den Berg - legalábbis amíg színpadi varázslata tart - valóban önfeledt gyermekként játszik, testet ölt bábjaiban, és elragadó diskurzusba elegyedik velük.

Az már csak ráadásnak tűnik, hogy „kibeszél" a színpadról, sőt fel is csábítja a nézőket a színpad mágikus világába. De ez nagyon is a lényeg: itt rejlik a „közelítés", az érzelmi felszabadulás, a játék örömében való feloldódás kulcsa. A gyermekelőadásban, amely nála mindig az „eredeti" változat, vagyis a felnőttműsor előzménye, ez különösen tetten érhető. *Az egyszemű varázsló üzenetét,* amelyben az Almaszemű épp születésnapját ünnepli, ám egy fontos varázslótanácskozás miatt el kell mennie, s ebből különféle bonyodalmak származnak, a finálé nagy „happeningje" teszi emlékezetessé, amikor a nézőtérről verbuvált gyereksereg beöltözik megannyi kis varázslónak, hogy így üljék meg Almaszemű születésnapját. Van den Berg szétfeszíti a formákat, s mindig az evidenciát keresi. Ilyen evidencia számára, hogy a kihűlő emberi kapcsolatokra az érzelmek felszabadításával feleljen. Az, hogy ennek a gesztusnak, amelyet ki tudja, hányadszor tesz meg, ma is olyan ereje és hitele van, mint amikor először jelent meg alakja a bábok közt, nem szak-mai fortély, hanem hit kérdése. „Íme, egy boldog ember" - mondtuk sokan, amikor budapesti vendégjátéka után felálltunk a zsöllyéből. S ha így éreztük, ez annakajele, hogy a legfontosabb üzenetét át tudta adni. Ő így fogalmaz: „Örülök, hogy az, ami nem engedi magát szavakba foglalni, minden nyelven ugyanaz.". Jobb, ha mi sem keresünk rá pontosabb meghatározást: itt járt közöttünk, s elmondott nekünk valamit, ami minden nyelven ugyanaz.

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára

BÉKÉS PÁL író

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ szerkesztőségének munkatársa

CSIZNER ILDIKÓ szerkesztő

DURÓ GYŐZŐ
a Katona József Színház dramaturgja

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

JULIAN RIA
a pécsi Nemzeti Színház dramaturgja

KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ szerkesztőségének munkatársa

MOLNÁR EDIT
középiskolai tanár

NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ szerkesztőségének munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ szerkesztőségének munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Színházi Intézet osztályvezetője

SZŰCS KATALIN újságíró,
a Kritika szerkesztőségének munkatársa

TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi Magyar Irodalom Tanszékének adjunktusa

arcok és maszkok

JULIAN RIA

„A pályán vagyok"

Portrévázlat Vári Éváról

Úgy hiszem, a Rekordok könyvébe kívánkozik, ha valaki egy évadon belül hat főszerepet játszik el, mint ahogy azt az elmúlt szezonban Vári Éva tette. Igaz, az is alighanem rekordnak számít, ha valaki huszonhárom évet tölt el ugyanannál a színháznál.

Vári Éva pályája fokozatosan ível felfelé, gazdagodik, még akkor is, ha ő maga úgy érzi: „a pálya szélén korcsolyázik". Szerinte Magyarországon a közönség csak azt tartja színésznek, akit a tévében lát, aki címlapokon szerepel, egyszóval akinek reklámja van. A valóság azonban az, hogy Vári Éva sokrétű tehetségével, minden szereplésével újra és újra lázba hozza nézőit és kollégáit, művészi és emberi magatartásával egyaránt tiszteletet és szeretetet ébreszt. Tanulásra ugyanolyan fogékony, mint az önzetlen tanításra. Szeretet rejtőzik benne minden iránt, ami szép, és főleg az emberek iránt. Ugyanakkor korántsem csak érzel-mi oldalról, hanem éles intelligenciával közelíti meg szerepeit.

Végtelenül fontos számára, hogy milyen társadalmi közegben helyezkedik el az a figura, amelyet éppen megformál. A hat főszerep közül - a *Vértestvérek* Mrs. Jonesa, *a Kinn vagyunk a vízből* anyája, a *Bella* Luise nénije, *a Piaf és a Candida* címszerepei, valamint a *Gőzben* Josie ja - az utóbbi áll legközelebb a szívéhez. A nagy sikerű előadást az elmúlt évadban a pécsi színház vendégszereplőseként a Pesti Vigadóban láthatta a közönség, idén pedig párhuzamosan játsszák a Vigadóban és az újjáépített pécsi kamaraszínházban.

„Bár ez bulvárdarab - mondja Vári Éva - és nem valami mély dráma, mégis a nagyon jól megírt szerep által sok mindent elmondhat az ember önmagáról. Josie összetett, érdekes ember. Egészséges humora van, ugyanakkor olyan a sorsa, amelynek megmutatásához egy színésznőnek bizonyos mélységekre van szüksége. Ehhez persze tudni kell, hogy Josie londoni munkásnő, aki a maga eszközeivel fellázad a társadalom igazságtalanságai ellen.

A közönség reakciója a darab első részében nem egyértelmű, hiszen olyan dolgokat mondok el például Josie éjszakáiról, amelyek mellbe vágók, sőt talán az is taszító, ahogyan beszélek. De meg vagyok győződve arról, hogy közben nagyon sokan rájönnek, milyen szimpatikus az, ha valaki kimondja: valami hiányzik az életéből. Hányan szorongunk azért, mert nem merjük nyíltan kimondani, ami rossz, és magunkba gyűrünk mindent; szorongunk egy életen át."

Nem kevésbé lelkesen beszél másik szerepéről, Mrs. Jonesról a *Vértestvérek* című musicalben. Ez a szerep tulajdonképpen nem idegen a Josie-figurától. Azt is mondhatnánk, ilyen lenne Josie, ha felvállalná a „gürcölő" munkásasszony szerepét. Mert végül is Vári Eva munkásasszonya - azzal együtt, hogy vállalja sorsát - nem felejti el azt, hogy nő. Incselkedik a tejesemberrel, ha nem tudja kifizetni a számlát, s még az öreg, parókás bíróval is kacérkodik, hogy ne ítélje meg túl szigorúan a fiát. Ebben az alakításban ötvöződik az egykori szubrett és az érett prózai színésznő tehetsége.

Voltak olyan vélemények, hogy a liverpooli munkáscsalád tragédiája minket itt, Magyarországon nem érint igazán, nincs sok közünk hozzá. „Már hogyne lenne - mondja a színésznő. - Azért, mert nálunk nincs olyan ordító szegénység meg oly mérhetetlen gazdagság, azért itt is vannak szegény emberek, akik esetleg arra kényszerülhetnének, hogy egy jobb környezetben élő család-nak adják oda a gyerekűket."

Vári Éva nem végzett főiskolát. Középiskolás korában amatőr színjátszó csoportban szerepelt, előtte nyolc évig a nagykanizsai zeneiskolába járt. Érettségi után jelentkezett ugyan a Színművészeti Főiskolára, de a kaposvári színigazgató - aki az első, kaposvári rostabizottság tagja volt - ott helyben azonnal leszerződ-tette. Megkérdezte tőle, mi szeretne lenni. A tizennyolc éves lány azt felelte, hogy természetesen szubrett. Öt évig volt Kaposvárott, majd egyszerre jött felkérés Szolnokról és Pécsről. 1963-ban Pécsre szerződött.

„Körülbelül tíz évig csak operettet játszottam, zenés vígjátékot, musicalt. Szerencsére ez a színház alkalmas volt arra, hogy musicaleket mutasson be, mivel erős zenés tagozata és balettje van, és akkoriban a Pécsi Balett nagy táncosai is részt vettek ezekben az előadásokban. Játszottam a *West Side* Storyban, *a My Fair Ladyben, a La Mancha* lovagjában.

Sík Ferenc kérte fel Vári Évát először prózai feladatra: Beatrice szerepére Goldoni *Két úr* szolgájában.

„Mikor az ember már elhagyta a harmincat, azt gondolja, nevetséges, hogy még mindig szubrett. Az igazi áttörés - Feydeau és más vígjátékfőszerepek után - akkor következett be, amikor Galina Volcsek jött Moszkvából, és szereplőket keresett *a Szerelvény a hátországból* című Roscsin-darabhoz. Megnézett különböző előadásokban, és az egyik főszerepet - nagyon nehéz, összetett feladat volt - legnagyobb megrökönyödésemre rám osztotta. A figura egy fodrásznő, aki nem úgy látja a világot, hogy ha háború van, akkor mindenről le kell mondani. Szeret inni, és amellett, hogy szereti a férjét, megnéz más férfiakat is. Nem hiszi el a »propagandaszövegeket«, látja a dolgok fonákját is. Nagyon-nagyon szép szerep volt, nagyon szerettem."

A szovjet rendezőnő - aki eddig még kétszer járt Pécsett - nagy élményt és szakmai gazdagodást jelentett a „kezdő" prózai színésznőnek. Nemcsak azért, mert jó szerepeket kapott tőle - például Varját a Cseresznyéskertben -, hanem elsősorban azért, mert Galina Volcsek tanította meg próbálni. Nála minden próba - ahogy mondani szokás - „élesben ment", mintha előadást játszanának.

„Talán a módszere volt más, a nagyon pontos szerepelemzés. Egyrészt nagy színészi szabadságot adott, másrészt nagy fegyelmet tartott. Több benne az affinitás a nők iránt, mint egy férfi rendezőnél, de ez valószínűleg természetes. Egyáltalán nem elnéző, nem türelmes, egy férfi rendezőt az ember előbb le tud venni a lábáról..."

A Galina Volcsek rendezte *Cseresznyéskert* Varjája után sokáig nem volt kétséges, zenés darabban vagy prózai műben játsszon-e. Ma már szinte örül, ha ismét zenés szerepet kap. S annak különösen, hogy a Mecsek cukrászdabeli hároméves sikersorozat után ebben az esztendőben végre a színházba is bekerül a Piaf-műsora. Már csaknem anekdotává vált Pécsett, hogy azért nem lehet jegyet kapni *a Piaira,* mert mindig azok kapkodják el különböző fortélyokkal a jegyeket, akik legalább egyszer már látták.

Vári Éva soha egy hazug gesztust, mozdulatot nem tesz sem a színpadon, sem az életben. Természetes módon tudja levetkőzni a konvenció szülte gátlásokat. Ugyanolyan magától értetődően tesz-vesz anyaszült meztelenül *a Gőzben* című darabban, mint ahogy - immár negyvenen túl - a cserfes kölyöklányt játssza *a Piaiban.*

„Mindig, minden szerepemtől, minden este rettenetesen félek! Kihűl a

Vári Éva a Nem bánok semmit sem Edith Piaf-szerepében (Tér István felvétele)

kezem, a lábam. Szubrettként boldog voltam, hogy játszhatok. Bementem a színpadra, s azt hittem, mindent tudok. Aztán szép lassan jött a szorongás. Felelősség, kötelesség a közönségnek élményt adni. Már rég nem arról van szó, hogy kimegyek a színpadra és »örömködök«. Ez részben attól is van, hogy az ember elolvassa a kritikákat magáról meg másokról, és akkor rájövök, hogy az nem úgy van, ahogyan én gondolom, mások más szemmel látják a dolgokat. Aztán van bennem egy örökös bizonyítási kényszer is, hogy elfogadtassam: a pályán vagyok. Ez nem görcsös igyekezet, hanem igényesség. Ha elkezdek egy új darabot, azt szeretném, ne higgyék, hogy az előző sikerem véletlen volt. Egyik szerepemet sem tudom félvállról venni."

Nos, kis szerepeket Vári Éva már régen nem játszik, és ha úgy gondolja is néha, hogy bizonyítania kell létjogosultságát ezen a pályán, tudatában van kivé-teles szerencséjének is: „Ha Pesten lennék, mondjuk a Vígszínházban vagy a Madáchban, akkor biztos, hogy egy évben csak egy szerepet játszhatnék el, s ez nem biztos, hogy különösebben kielégítene."

Havonta húsz vagy ennél több előadásban szerepel, és alig marad ideje, energiája egyébre. Egyedül az olvasásról nem hajlandó lemondani. Mindent igyekszik elolvasni, az irodalmi folyóiratoktól a Heti Világgazdaságig.

Film- és televíziós szerepeiről kérdezem. Nem hívják. „A filmrendezőknek megvan a saját gárdájuk, oda nem lehet bekerülni."

Egy másik bánata: „Sok előadásunk úgy megy le, hogy semmiféle nyoma nem marad. Úgy látszik, túl messze vagyunk a fővárostól, még ebben a kis országban is. Pedig, ha belegondolunk, ezt a pályát nem az illegalitásnak találták ki..."

Az idei szezon első - új színházat avató - előadásában ismét egy nem mindennapi főszerepet játszott: *a Lear király* Bolondját.

A következő számaink tartalmából:

Bécsy Tamás:
A Sevilla csillaga a Vígszínházban

Nánay István:
Oliverek

Csizner Ildikó:
Három előadás Győrben

Mihályi Gábor:
Haumann Péter jutalomjátéka

Róna Katalin:
Arcok és szerepek a Csirkefejben

Bérczes László:
Harrytól Henrikig

Szántó Judit:
Szomory-bemutató a Játékszínben

Kovács Dezső:
Barokk mutatvány, plexi háttérrel

négyszemközt

MOLNÁR EDIT

Egy(-)személyes színház

Beszélgetés Jozef van den Berggel

Októberben, a Holland Művészeti Hetek keretében lépett fel hazánkban Jozef van den Berg, aki évek óta járja Hollandiát és a világot egyszemélyes műsoraival. Mint valami mágus, elvarázsolja közönségét, és a felnőttek meg a gyerekek egyaránt önfeledt játszótársaivá válnak. Bábozik, játszik, átváltozik egyik szerepéből a másikba, de mindenekelőtt különös párbeszédet folytat a közönségével. Magyarországi műsorainak tolmács-közreműködőjeként módomban volt beszélgetni vele.

– *Műsorában a legszembeötlőbb a műfajok keveredése. Hogy jött létre ez a színjátszási forma? Hogy kezdett játszani?*

– Bár nincs művész a családban, és elhatározásomat apám ellenezte, már elég korán tudtam, hogy színész akarok lenni. Beiratkoztam a színiiskolába, de másfél év után otthagytam. Biztattak, jók voltak az eredményeim, de éreztem, hogy ez nem nekem való. Nagyon zavart, hogy folyton előírják, mit és hogyan kell csinálnom. Elkezdtem egyedül, önállóan játszani, de csak báboztam. Volt egy lovas kocsim, azzal jártam az országot, megálltam valahol, és báboztam. Felnőtteknek is, gyerekeknek is. Egyszer aztán - anélkül, hogy előre felkészültem volna erre - fogtam magam, és az előadás közepén elhúztam a függönyt. Szükségét éreztem, hogy megmutassam magam, hogy engem is lássanak, amint beszélek és mozgatom a bábukat. A következő lépés az volt, hogy szóltam is hozzájuk. Egyre nagyobb sikerem lett, túladtam a lovas kocsin, kőszínházakban léptem fel, mindig ott, ahová hívtak.

– *Miért akarta, hogy lássák?*

– Meg akartam mutatni magam, hogy nem akárki vagyok a háttérben. En vagyok ott az egyetlen, aki felelős azért, ami történik; ha én abbahagyom, kész, vége; meg én is találtam ki mindent.

– *Soha nem érezte szükségét, hogy másokkal együtt lépjen föl?*

- Nem. Soha.

- *Nem zavarta vagy nem jelentett hátrányt az, hogy autodidaktaként kezdte?*

– Nem, de sosem lehet tudni, még előfordulhat. En mindent egyedül csinálok, tanárok, iskolák nem érdekelnek. A tudás magától is jön, sok mindenre rájövünk magunktól is.

– *Hogyan készülnek az előadások?*

– Ha látok, hallok vagy olvasok valamit, ami megfog, elraktározom magamban. Nagyon sokat gondolkodom, rakosgatom az elemeket, aztán kialakul. Míg az egyik műsoromat játszom, tervezem a következőt. Mindig magammal viszem például a készülő műsor díszletének makettjét, felállítom az öltözőmben, és beszélgetek róla a díszletezővel, a titkárommal és a világosítóval, akik mindig elkísérnek.

– *Kap állami támogatást?*

– Nagyon keveset, és csak két éve.

– *Társai a próbákon is segítik?*

– Nem. Egyáltalán nem próbálok. A műsort előre soha senkinek nem mutatom meg. Rögtön a közönségnek játszom. Viszont nagyon sokat beszélek róla mindenkinek. Még felületes ismerősöknek is pontosan próbálom elmesélni, ezzel ellenőrzöm, hogy kész vagyok-e.

– *Es a kritikát hogyan fogadja?*

– Előadás után érdekel, mit gondolnak róla, de talán nem jobban, mint más művészt.

– *Egy-egy darabot mennyi ideig tart műsoron?*

– Párhuzamosan most három felnőtt-és két gyermekelőadást játszom. Évente körülbelül kétszázszor lépek fel otthon és külföldön. *Az Anyó és a bolond* című előadás például - amit a magyarok is láthattak - már hatéves. Nagyon szeretem. 1980 óta megváltozott a darabban egy-két dolog, sohasem játszom egészen ugyanúgy, de azt hiszem, mindig fogom tudni játszani.

– *A gyerekelőadások tulajdonképpen kísérőműsorok?*

– Kezdettől fogva akartam gyerekeknek játszani, de nem kizárólag nekik. Nem a siker miatt készülnek gyerekelőadások (hollandul: családi előadások), hiszen a felnőttelőadásokkal is elég sikerem lenne. Mind a kettőt nagyon fontosnak tartom. Először mindig a felnőttváltozat készül el, azután ugyanazok között a díszletek között a gyerekeknek szánt. Célom van vele. Azt akarom, hogy élvezzék a gyerekek, de ne csak szórakozzanak. Ez nem valami didaktikus elképzelést jelent - persze, nem baj, ha tanulnak is belőle -, hanem bevonom őket az előadásba. Együtt csináljuk, együtt játszunk; legyenek teljes mértékig részesei a játéknak, komolyan is. Nem akarom, hogy féljenek tőlem, de kemény vagyok velük, mégis bíznak bennem. Azt akarom, hogy hatással legyen rájuk az, ami ott történik.

- *A játékban lényeges, hogy ön holland?*

– Az vagyok, de azt hiszem, ez nem fontos.

- *És mit tart fontosnak?*

– Törekszem arra, hogy célom legyen, hogy ne veszítsem el magam. Mondják, hogy Jozef van den Berg színháza végre nem cinikus, mégis kemény, mint sok holland. Szerintem az élet eseményeit el kell tudni viselni, ebben pedig a cinizmus nem segít, mert ez csak egyfajta menekülés, megkerülése az igazi válaszoknak. Az egészséges cinizmust egyébként szeretem, mert lehet kritikus vagy kifejezheti a dolgok viszonylagosságát. De az igazán fontos dolgokban sohasem szabad cinikusnak lenni. Ilyen fontos dolog maga az élet, mert a halálról szól. A halál emeli az élet értékét. De ha a halálnak minden pillanatban tudatában lennénk, nem tudnánk élni. Az egyszeriség, a végesség mégis kísér bennünket. Az életünket meghatározza, hogy meg kell halnunk. Vannak, akik pesszimistának tartanak, mert a darabomban meghal a főszereplő fiatalember. Nem vagyok az. Itt a halál nem valami értelemmel nem felfogható esemény, hanem olyan „eszköz", ami az élet fontosságát hangsúlyozza. Es fontos az ember, mert megszületik, értelmes és értelmetlen gondolatai lesznek, változik, de ő maga érték marad. Úgy gondolom, ezért nem mindegy, hogy mi történik a színpadon. Különben a politika és az ideológiák nem érdekelnek.

– *A darabok témájában mindez hogyan fejeződik ki?*

– A lényeg mindig ugyanaz. Hogy az emberek csak akkor találkozhatnak, ha nincsenek előítéleteik, ha egyenlőknek tekintik egymást.

- *A nézőkkel való intenzív kapcsolatának az a kockázata, hogy ez a gondolat elvész, nem születik meg.*

– Akkor jó az előadás, ha nem tökéletes, ha bennem valami megmozdul, ha nem rutinból csinálom. Sokszor nem megy, a közönség is érzi, mást vált ki belőlük, mint amit várok, de ez engem továbbhajt. A jó előadás engem is inspirál, kölcsönös az öröm. Mindig van bennem valami bizonytalanság, de ettől *él az* előadás. Én nem tudom mindig ugyanazt játszani. Ha együtt csináljuk, élmény az embereknek, nemcsak szép. Az s mód, ahogy előadok, néha fontosabb, mim amit mondok, persze mindig megprób, lok mondani is valamit.

– *Mika benyomásai a magyar közönségről:'*

– Nagyon jólesett, hogy szívesen fogadtak. Talán az egy kicsit szokatlan volt, hogy az előadás közben visszafogottabban reagálnak, a végén viszont - váratlanul - nagyon nagy a lelkesedés, és ütemesen, egyszerre tapsolnak. Kár, hogy nem beszélgethettem több magyar nézővel.

– *Hallottam, sokan mondták az előadásai után: ez az ember nagyon kedves, szeretetre méltó lehet a magánéletben is.*

- Az életben nem olyan vagyok, mint a színpadon. Nem akarok szeretetre méltónak látszani. De vigyázok, nehogy megbántsam az embereket, nevetségessé tenni sem akarom őket sem a színpadon, sem az életben. Régebben élesebben reagáltam a közönségre, néha cinikusan vagy agresszívan, de nem akartam őket soha öncélúan sokkolni.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Director: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé 1987/2.

Éva Földes: L'Hospitalité – après quinze ans

L'Hospitalité, conçue encore en Roumanie, est certainement la meilleure pièce – au moins jusqu'à cette date – de Géza Páskándi, auteur d'origine transylvanienne qui s'est plus tard établi à Budapest. Puisé dans l'histoire de la réformation en Transylvanie, le sujet de la pièce reste profondément actuel et passait, il y a quinze ans, pour une sensation. Bien que la mise en scène de János Taub, tout en méritant l'attention, ne nous passionne pas, la reprise présente à la Scène de Budapest témoigne incontestablement de la valeur durable du texte.

Tamás Tarján: Un pays sans canaux

L'Institutrice de Sándor Bródy est une pièce remarquable du naturalisme du début du siècle. A Zalaegerszeg oú on vient de la reprendre on a voulu voir en ce tableau de la vie campagnarde en trois actes une reminiscence du passé. Heureusement ni la pièce ni le spectacle ne se sont pas laissé faire et dans ses meilleurs moments l'histoire prit les couleurs chaudes de la réalité.

István Nánay: L'échec du réformiste

Les Seigneurs font la noce, ce drame réaliste classique de Zsigmond Móricz, est à Békéscsaba un succes sans équivoque. La mise en scène de Mátyás Giricz est axé sur le combat sans espoir d'un homme poussé par le désir de créer et d'agir contre son milieu cyniquement conservateur.

Ildikó Csizner: Les voyageurs mystérieux

Après avoir mis en scène *La Chaise de poste rouge,* oeuvre de Gyula Krúdy, cet auteur légendaire du début du siècle au Théâtre de Comédie de Budapest, Dezső Kapás vient de réaliser le même texte au théâtre de Veszprém aussi. Le spectacle ressuscite des personnages typiques et intéressants, l'ambiance est elle aussi caractéristique et on comprend aussi la profonde tendresse du metteur en scène pour l'auteur – pourtant, quelque chose d'essentiel manque pour que le monde mystérieux de Krúdy soit complet.

Tamás Bécsy: La beauté de l'attitude éthique

Au théâtre de Zalaegerszeg *Nathan le Sage* de Lessing est plus qu'un «conte pour adultes». Dans la mise en scène de József Ruszt c'est seulement l'intrigue qui rappelle le monde des féeries – la lecture et l'interprétation du texte sont guidées par une vision éthique totale qui inonde le spectacle d'une beauté supérieure et d'une actualité profonde.

Judit Csáki: Sans miroir

Caligula d'Albert Camus au Studio du Théâtre Madách est incontestablement une entreprise importante mais l'ironie de Camus – partie intégrante de la signification du texte – est totalement absente de la mise en scène de György Lengyel.

Judit Szántó: Deux auteurs anglo-saxons

Talley's Folly de l'Américain Lanford Wilson a été présenté par le Théâtre de Création de Dunaújváros, tandis que *Le Fou* d'Edward Bond a été mis à l'affiche par le Théâtre Móricz Zsigmond de Nyíregyháza. Deux auteurs, deux visions différentes – l'Américain offre un théâtre de divertissement sentimental, le Britannique est un moraliste austère. Quant aux deux représentations, elles illustrent ce que nous savons déjà: nos théâtres connaissent l'art d'émouvoir et de bouleverser leur public mais sont plutôt impuissants lorsqu'il s'agit d'amuser le spectateur.

Katalin Szűcs: Le drame du conformisme

La vie est un songe de Calderón ne fait point partie des favoris du répertoire de nos théâtres: avant la représentation présente au Théâtre Radnóti Miklós la pièce classique espagnole n'était jouée que trois fois. La mise en scène de Miklós Szinetár transforme maintenant le texte en un drame actuel sur le conflit des générations.

Tamás Koltai: Il n'existe pas de recueils de règles

Le Théâtre Roustaveli de Géorgie a amené à Budapest trois de ses spectacles: *Un rôle pour une actrice débutante* de l'auteur contemporain Tomaz Tchiladzé, *Richard III* de Shakespeare et *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht. La marque la plus distinctive de cet ensemble géorgien c'est qu'on n'y accepte aucune autorité esthétique préétablie et l'impression produite par leur jeu est pourtant tellement vive que malgré nos réservations esthétiques l'enthousiasme nous emporte – la vie est plus convaincante que ne l'est l'esthétique.

Győző Duró: Un théâtre de l'Extrême-Orient – de seconde main

Le Festival d'Automne de Budapest a réservé pour les enthousiastes du théâtre des attraits spéciaux: ils ont pu goûter à des formes de spectacle jamais ou à peine vues dans notre pays. Au Forum de Danse on a salué l'Ensemble de Danse et de Musique «Foudji», l'ensemble espagnol «Basho» a offert un échantillon du théâtre dansé des îles Bali et le théâtre Nó de Totokai s'est produit lui aussi. Pourtant, l'expérience n'était pas complète, puisque les ensembles présentant ces formes théâtrales «exotiques» n'étaient pas authentiques.

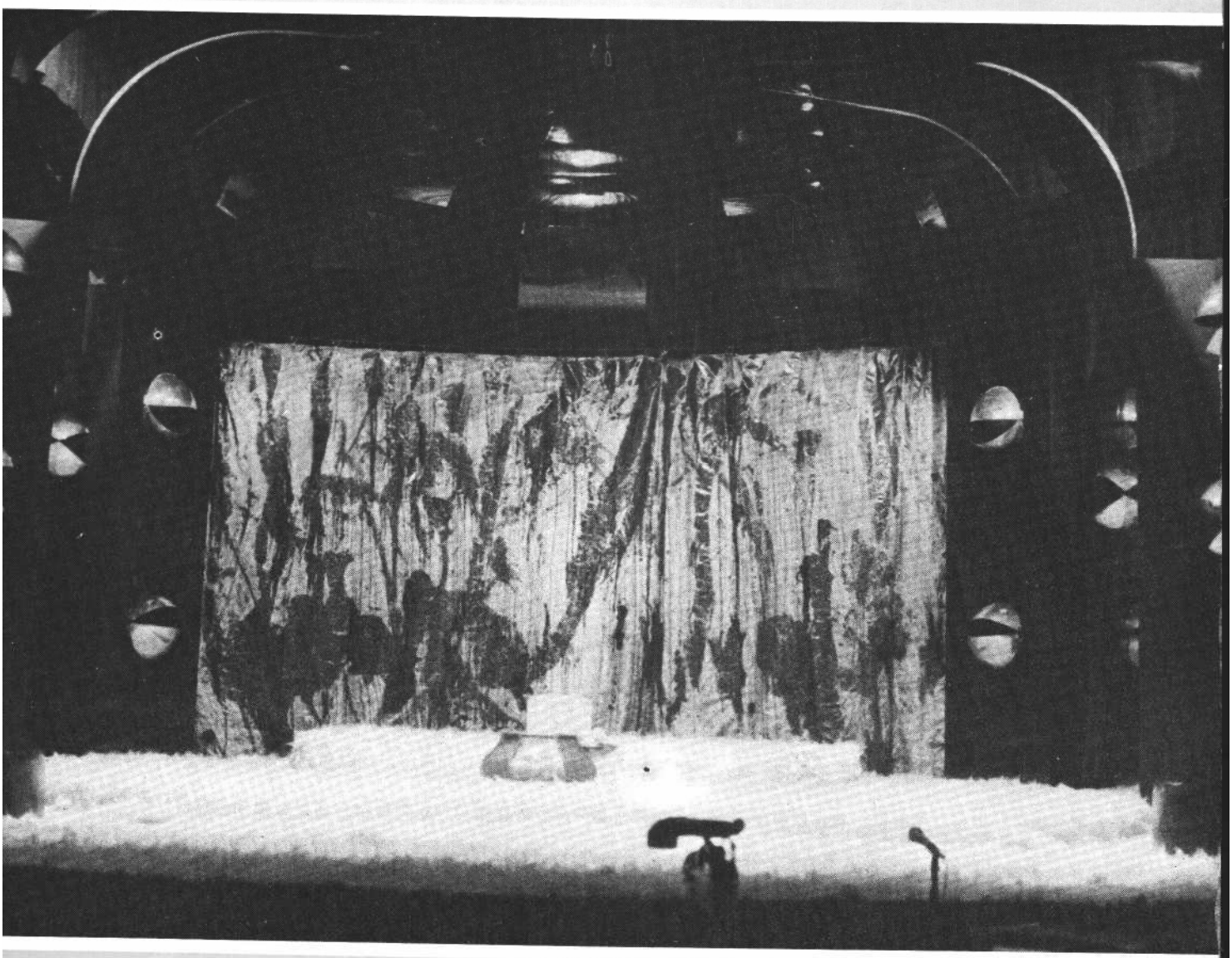
András Pályi: Éloignement et rapprochement

Du théâtre hollandais on sait peu de chose en Hongrie. Maintenant, dans le cadre de la manifestation *Les Pays-Bas en Hongrie,* on a pu saluer à Budapest deux ensembles tres intéressants du théâtre «alternatif»: l'Orkater ainsi que le spectacle solo de Jozef van den Berg. Tous les deux reflètent l'expérience de l'isolation et de l'aliénation sociales, mais tandis que l'Orkater illustre ce sentiment par un jeu sobre et austère (comme le démontre leur spectacle *Panique à Berlin*), van der Berg qui joue pour enfants tout comme pour adultes offre une plénitude affective tout particulière.

Ria Julian: ‹Je suis dans le métier›

Le portrait esquissé que fait notre collaboratrice d'Éva Vári, actrice du Théâtre National de Pécs, unit l'analyse des rôles à des confessions personnelles d'une artiste qui – comme le dit Ria Julian – ne se permet jamais même un seul geste qui sonnerait faux.

Edit Molnár: Théâtre pour une seule voix

Edit Molnár, l'auteur de cet interview a été chargée, lors de la visite à Budapest de Jozef van der Berg, de la traduction simultanée de *Moeke et le fou,* le spectacle pour adultes offert par l'artiste néerlandais. Devenue ainsi collaboratrice d'occasion, elle interroge l'artiste sur ses méthodes, sa manière de préparation et sur ses projets futurs.

Ára: 30 Ft