SZÍNHÁZ

P. Müller Péter: Tizenhatodik szín: a zenekari árokban ● Szántó Judit: A pesti Viktortól a mesélő pénztárgépig ● Csáki Judit: Tetőtér ● Zelki János: Halottas ház ● Budai Katalin: Az építész és az asszír császár ● Francisco Torres Monreal: Arrabal és a páni színház ● Németh Ákos: Lili Hofberg – dráma

1988
Május

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXI. ÉVFOLYAM 5. SZÁM 1988.
MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó 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 XIII., Lehel u. 10/a. 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

807359 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Arrabal: Az építész és az asszír császár (miskolci Nemzeti Színház). Bregyán Péter (a császár) és Mihályi Győző (az építész) (Szoboszlai Gábor felvétele)

A hátsó borítón:
Fent: Fehér Miklós díszlete A padlás című musicalhez
Lent: Götz Béla díszlete a Doctor Herz című musicalhez
(Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Hála-áldozat (1)

P. MÜLLER PÉTER
Tizenhatodik szín: a zenekari árokban (3)

FÖLDES ANNA
Illyés Gyula évada II. (6)

SZÁNTÓ JUDIT
A pesti Viktortól a mesélő pénztárgépig (16)

CSÁKY JUDIT
Tetőtér (21)

KOVÁCS DEZSŐ
Történelmi lépcsőjárások (27)

ZELKI JÁNOS
Halottas ház (29)

arcok és maszkok

METZ KATALIN
Balladák mezsgyéjén (32)

BUDAI KATALIN
Az építész és az asszír császár (33)

fórum

FRANCISCO TORRES MONREAL
Arrabal és a páni színház (35)

világszínház

A. SZMELJANSZKIJ
Miből fogunk feltámadni? II. (41)

drámamelléklet

NÉMETH ÁKOS: Lili Hofberg

TARJÁN TAMÁS

Hála-áldozat

Katona József: Pártütés

„*Párt ütnek*" a Józsefvárosi Színházban, közölte jó előre bizalmasan bennfentes barátom (nem az, akire most a tisztelt olvasó gondol), vagyis „egy csapásra két legyet": Katona József egy - igen rövid - előadásba összevont kettős drámáját.

Giricz Mátyás átdolgozásáról, rendezéséről lepereg ez a szellemeskedés, mert bár az általa színre vitt „eredeti nézőjáték" eszméje, szándéka sokkal megragadóbb, mint a kimunkálás, a vállalkozás etikai érdeme és színháztörténeti, drámatörténeti haszna nem vitatható el.

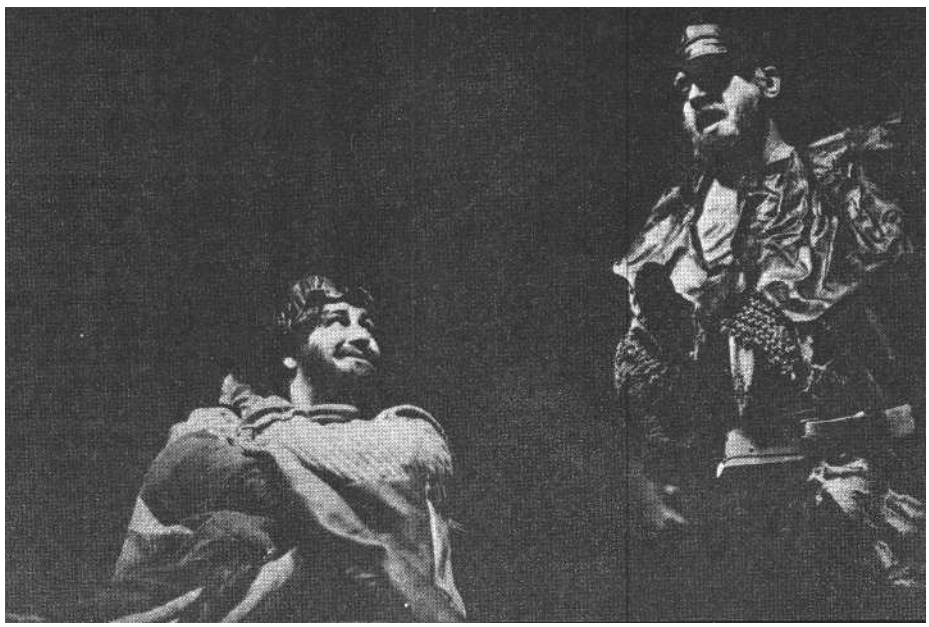
Giricz és a társulat a Pesti Magyar Színház százötven évvel ezelőtt kezdett első, 1837/38-as évada, azaz a Nemzeti Színház születésnapja tiszteletére is szánta, játssza a darabot. A színházépítés körüli irritáló huzavona és számos más gond hamar elterelte a figyelmet a Nemzeti ünnepéről, s az ország vezető színháza is abba a párját ritkító helyzetbe kényszerült (és nyugodott bele), hogy éppen ebben a szezonban csupán egyetlenegy bemutatóra futotta az erejéből, lehetőségeiből (az viszont szerencsére pontosan Katona József a repertoárról már hiányzó *Bánk bánja* volt). Jöhetett önkény, háború, gazdasági válság, újabb háború, ilyen eset nem fordulhatott elő! Az 1914/15-ös csonka évadban, az I. világháború kitörése miatt január végéig zárva tartották az épületet, de Schiller, Gárdonyi, Hevesi, Dóczy egy-egy művének premierjére és további három újdonságra azért sor kerülhetett. 1944 őszén Bánffy, Szigligeti, Sardou, Gárdonyi drámáit tűzték műsorra, 1945 áprilisában pedig már ment a Major Tamás-féle *Bánk bán*, májusban Háy *Tiszazugja*. 1956/57-ben a nagyszínház valamennyi premierje tavaszra csúszott, ám három így is kitellett: Racine-tól a *Phaedra*, García Lorcától a *Vérnász*, Nagy Ignáctól a *Tisztújítás*.

A *Pártütés* tehát ünnepkultúránk fogyatékosságaira, színházi életünk anomáliáira is figyelmeztet. A főváros egyik legkisebb, az íratlan rangsorban sem a legelőkelőbb műhelyét dicséri az a nemes gesztus, amely esetleg másnak is eszébe juthatott volna. Mindezen túl közvetlen szellemi gyarapodás, hogy a *Bánk bánt* a Nemzetiben (vagy Kecskeméten) megtekintő néző arról is tájékozódhat, miként készülődött a fiatal Katona legjelentékenyebb drámájának megalkotására. Huszonkét-huszonhárom esztendős korában, egy-két évvel *a Bánk bán* első változatának 1815. július 30-án történt befejezése előtt vetette papírra ikerdarabját, melynek két része: *Ziska. vagyis a huszi-ták első pártütése Csehországban és Ziska a calice, a táboriták vezére* (a jelző köztudottan azt jelenti: Ziska, a kelyhest.

A *megnyesett fa kizöldül* - vélhette Giricz Mátyás, midőn munkába vette az ifjú Katona másként-másként drámaiatlan, terjengős, forrásokból és előzményekből túl sokat merítő kísérleteit. A rendező olyan „hála-áldozatot" mutat be, amely az e kifejezéssel élő Hubay Miklós szerint kötelessége a kései céhbelinek. Az áhítat és alázat jegyében is bátran nyúlt a két *Ziskához*. Az a meggyőződés vezette, hogy a zabolátlan, áradó tehetség kordában tartható az átigazítás eszközeivel, s „a magyar nyelv pallérosodásának temploma" is megnyitható. Ebben a reményében a közönséggel együtt nem is csalatkozott. A. radikális metszések eredményeként áttekinthető cselekményű színmű keletkezett. Ám ami kettő volt, kettő is maradt, az első és a második rész alig ízesül egymáshoz. S Giricz nem lelt előnyösebb dramaturgiai megoldást, mint hogy gyors, éles váltásokkal sorjáztatja az erősen kurtított jelenetképet. Hiányzik az átélhetőség, az érzelmi sodrás a szín-padi regulákba fegyelmezett Pártütésből. Mint oly sokszor előfordul, szinte vissza is kívánjuk Katona szövegének burjánzását, elavult szófordulatainak néhányát - mert az átdolgozás racionális gyakorlatiassága a saját lelket is kifújta a Ziskából. Maradt a nem érdektelen és nem tanulságok nélküli krónikás játék, amelynek sakktábláján elnagyolt figurák lépkednek, s nem is mindig úgy, ahogy a teljesebb jellem szabályai előírnák. A *Ziskával* eddig próbálkozó rendezők és Katona József monográfusai is mind észrevették, hogy a címszereplő következetlenül ábrázolt, személye szerint és az író által is eldöntetlen alak, akinek egymásból logikusan nem eredő tetteit, döntéseit, igényeit, terveit némileg zavartan, megütközve nézzük. (A két dráma színvonala nem azonos, a második érettebb mű, ettől a részletezéstől azonban most bizonyára eltekinthetünk.) Giricz Mátyás adaptációjában sem egészen érteni, hogyan fejlik, s miért éppen oda a figura? Bizonyos vonások, tények, összefüggések elsikkadtak a javítgatás, csiszolás során (például késve kap súlyt, hogy Ziska gyógyít-hatatlan pestisbetegségét titkolja), s az összevonás óhatatlanul azzal is együtt járt, hogy hosszas kifejtő-elmesélő szemelvényekre van szükség. Horzsoló, föl-vérző drámaiság nem nagyon mutatkozik, hat a *Pártütőkben*. Inkább a dramaturgiai szabásmintát látjuk, melynek nyomán éppen most kellene következnie az írói alakító munkának.

Ha a XV. század elejének a huszita mozgalomtól, vallásháborútól, pártviszályoktól, trónharcoktól fölbolydított Csehországát a XIII. század elejének magyarországi térképére vetítjük, ha a *Bánk bán* előjeleit keressük a romantikusan kavargó, eszményeket hullámoztató, zengzetes szavaktól ittasult drámában, könnyen

Katona József: Pártütés (Józsefvárosi Színház). O. Szabó István (Huszinec Miklós) és Szélyes Imre (Ziska)



Tóth Judit (Zsófia) és Tyll Attila (Vencel) a Pártütés című drámában (Vinkovits Sándor felvételei)

rábukkanunk a nemzeti függetlenség ideájára, a törvény előtti egyenlő jogok, a szólás-és vallásszabadság Katona korában óhajtott formáira, s a nemzeti tárgy, az országos sorskérdés mögül az is kitetszik, miként kereste az író az uralkodásra termettség karakterbeli, pszichikai jegyeit. Monumentális a tabló, de kidolgozatlanok, vázlatosak a szereplők. „Bánki áthallások" kellenek, hogy a textust igazán becsüljük (például az ily mondatokat, a nyomtatott szövegből idézve: „A becsületes hazafiak gyalázatos halálra hurcoltatnak, hogy az idegen kígyók annál könnyebben rághassák cseh kardjainkat, melyekkel a fejöket kellene elhasítani. Felséged maga cselekszi mindezeket; pénzért eladja az igazságot, hogy legyen mivel gyomrát megtölteni - csupa időtöltésből az örökkévalóságba küldi azon lelkeket, melyeket a gazabbak semmirevaló haszonkeresésből felségednek a fülébe súgnak, hogy annál megelégedettebben ihassa meg kedvelt kancsó borát. . ." Gertrudist nem lehetne falánksággal és iszákossággal vádolni, mint a római császárságból letett Vencel cseh királyt, egyébként viszont a bánki, peturi indulat villámlik Ziska tirádáiból).

E jól ismert hazafias, romantikus drámatípusnak mondhatni matériája van. Jellegzetes gyúanyag, amelynek zsinórja alá ma is bátran tarthatja a lángot a színház, noha a robbanás nem fog olyan nagyot szólni. Matériája van a műfajnak képzeletünk színpadán is: historikusan fölidéző erejű, de a jelenből ismerős anyagokat és formákat kívánunk. Gyarmathy Ágnes díszlet- és jelmeztervei igencsak megfelelnek e kívánalomnak. A durván ácsolt, létrákon nyugvó, hídszerű építmény magasságban jól tagolja a kicsiny játékteret, épp hogy el lehet férni alatta és rajta. A fa egyszerűsége, nyersesége, kortalansága a kulisszák durván sodort, amorf, tépett textilborításával, kötelékeivel társul. Ahogyan a rendezés, a szövegkezelés is igyekszik visszafogni a kettős darab elkalandozásait, úgy a szürke, kékes, barnás tónusok is fegyelmeznek. A falfelületek fonal-fonadék kompozíciói önmagukban is képzőművészeti értéket képviselnének.

Harmadik, egyben legfontosabb elem a lenyűgözően, plasztikusan alakított, domborított, hajlított, szabott bőr, amely rásimul, ráterül, ránehezedik, ráég a tartózkodó színű alapruhákra. Kifejező maszkok is készültek tompokra rávitt barnás bőrből. Nem mindig tudni és érteni, éppen kik és miért viselik az álarcokat, de egyes szereplők kórusos elhelyezése és a maszkok méltósága vagy groteszksége görögösséget kölcsönöz a műnek.

A Józsefvárosi Színház látni valóan rangjához méltón kezelte a szerzőt, s rangja fölötti becsüléssel a drámát. Legkiválóbb erőinek többségét csatasorba állította. Csakhogy *a Pártütés* sok szerepe között alig akad hálás feladat. Sokak színpadi léte az alkalmankénti megjelenésre korlátozódik. Ez már Katonánál is így volt, az átdolgozás jellegéből fakadóan pedig még inkább így lett. Giricz filmszerű eszközökkel montírozta, szerkesztette az előadást a színházi vágóasztalon. A jelenetek végén elkiáltott, eldördített, elsikoltott, elsuttogott szavaknak nem akarta visszhangját is hallani, hallatni; hirtelen sötétekkel, gyors metszésekkel vette elejét a romantikus sodortatásnak. Ezekben a rövid epizódokban, melyek általában *in medias res* kezdődnek, és hamar végük szakad, a színészek nemigen tudhatnak jellemet építeni, vagyis személyes adottságaikkal, figurateremtő készségükkel nem pótolhatják, nem fokozhatják, amivel Katona adós, vagy csak feleútig jutott. Nincs mód nagy lélegzetet venni, és nincs idő utánapillantani az elröpülő igéknek. Giricz Mátyás ezt a pattogós, feszes, katonás ritmust Katona, a szertelenkedő író ellenében - és érdekében - nem ok nélkül parancsolja rá az előadásra, ám a különben sem egyenes vonalú, folyamatszerű cselekmény ettől még töredezettebbé válik, a néző folyvást kipenderül azonosuló, beleélő szándékából, sőt olykor nem is egészen érti, épp hol és mi zajlik, akkorák az ugrások, váltások, ékelések.

A főszerepet formázó Szélyes Imre eleinte tanácstalan, mit is kezdjen Ziskával - hiszen ekkor és még jó ideig a figurának nincsen megfelelő jellemtámpontja, amire rábízhatná magát. Sokszor a kimondásban is csak az elmondás kér teret. A fél szemére vak nagyúr - eredeti nevén Trocnova János, kamarás; úgynevezett Ziska - kezdetben nem képes a történet, a színtér középpontjába vergődni. Bizony

nem könnyű olyan hőst eljátszani, akinek életét a sorsdöntő események a szünet ideje alatt rendezik át - most ugyanis előbb az országlásra való mind komolyabb, elszántabb készülődést, majd a nagy tervekről történő lassú lemondás drámáját követhetjük a két részben, a két *Ziskában*.

Szélyes az öregedő, beteg, harcaiba belefáradt - bár csatáiban még mindig győztes - vezér ábrázolásával kap meg. Amikor Ziska a másik szemére is elveszti látását, a Szélyes Imre teremtette vak emberre rászáll az a benső világosság.. amely gazdagabb lelki tartalmakkal, súlyosuló bölcsességgel ajándékozhatja meg a fényekre és formákra már érzéketleneket. A színész nem csupán kellő technikai érettséget és mértékletességet tanúsít az ábrázolásban, de most már ezt a rejtettebb, velejéig érzékeny terrénumot is föl-tárja. Ziskáról, akit egy helyben állni készteta világtalanság, feküdni a betegség, ekkor derül ki: idegember volt, akinek minden rándulásába hazájának búja-baja sajdult bele. Belátja -- mert belül látja - az ország fölemelkedéséért, szabadságáért vívott küzdelmének csődjét, tudja, mily arányban terheli felelősség őt magát az ígéretes történelmi pillanat elszalasztásáért. Haldoklásában bocsánatot nyer egykori indulatára, mellyel kis híján leányának a vesztét okozta, s bár ez a szerencsére visszafogott vérengző tett csupán a romantikus dráma semmivel sem indokolt tobzódása, Szélyes *utólag* sejteti, hogy Ziskában mily elementáris erők dolgoztak.

Ziska halála után komor, dübörgő dobpergés hangzik föl, amibe a csatadal és a díszsortűz is belehallható. Fenséges és figyelmeztető zárókép, történelmi és erkölcsi dobaj. Ziskából, ha megéri, nagy király vált volna még? Az a tragédiája, hogy megéri nagyságát, mégis kevés ahhoz, hogy király legyen, lehessen.

A halott vezér helyére Prokop lép. Kránitz Lajos képes arra, hogy a kevés szavú szerepben egyszerűen csak jelen legyen, de alakjában egy egész nép ereje érződjék.

Vencelnek, Csehország királyának a figurája harsány indulatokra és széles gesztusokra ragadtatja Tyll Attilát, ám e hanyatló alak karikírozása elfogadható; Katona József is ebbe az irányba indult, amikor a koronás ember italosságát hangsúlyozta. Tóth Judit egyéniségében és tehetségében megvan a fejedelmi tartás, a ki nem mondottat is éreztetni tudja (a férjénél sokkal fiatalabb királynénak, Zsófiának bizonyára szeretője akadt), egészében azonban nem neki találták ki az olyan szerepet, amelyben nem világítani kell, hanem időnként egy-egy fénypontot kigyújtani.

Varga Kata Ziska leánya, „utóbb Jaromir, a kis dobos". Ebből a szerepinstrukcióból a kettős dráma fordulataira is lehet következtetni. A leányon, akit apja kis híján megöl, nincs mit eljátszani. A doboson annál inkább, mert a teljes második részt ő tartja a kezében, hihetetlen események és különös következmények történnek, zajlanak vele, általa, körülötte. A szöveg sietőssége, zaklatottsága nem enged többet annál, hogy a színésznő is sietős, zaklatott, áthevült legyen. A kis dobos, ez az ismerős jel-figura nem születik meg.

A kisebb szerepek alakitói közül hajlékony jellemábrázolás köszönhető O. Szabó Istvánnak (Huszinec Miklós földesúr), aki a legtöbb alázatta;, értéssel hangolódott a Katona József-i stílre is. Nagybátyjáról, Kralovecről csak foltszerű képet adott Orbán Károly, hasonlóképp árnyékban maradt Rosta Sándor (Misztecky, kastélyos úr) és Jakab Csaba (Svammberg Bohuszláv, hadi vezér) játéka. Dávid Kiss Ferenc már fany*arabbul*, intellektuálisabban formázta Vartemberg Zdenko prágai tanácsost és kommendást. A szép nevű hősök sorában a vendég Garay József volt Rokycána János, Prágának szószólója - s a hófehér szakállas, zengő dikciójú öregről legalább tudni lehetett, miért szóba és szórja a prófétai szót Kölgyesi György: Voda, Ziska anyjának bátyja és egyben Prokop nevelőatyja. E minőségei helyett egy kedves, sertepertélő, borpárti aggot mutatott be. Bata János mint kövér, fürge strázsa derekasan igyekezett, hogy élénk, fölösleges közbekotyogásokkal a párbeszéd, a jelenet látszatát keltse, holott társa csak az elhagyhatatlan információkat mondja föl. Gyürki István Szélyes Imre mellett az egyetlen, aki fejleszti, satírozza, telíti a hajdú figuráját, noha annak fölbukkanása eleinte nem ígért semmit. A játék más pontjait és közreműködőit szemlélve, értékelve elégedetlenségre van bőséges okunk.

Végül is a megnyesett fa, Katona József kettős Ziska-drámája valóban kizöldült. Nem ítéletként, tényként rögzítjük: néhány levelet hozott az ághegyeken.

Katona József` Pártütés (Józsefvárosi Színház) Díszlet- és jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes m. v. *Segédrendező:* Kovács József. *Rendező:* Giricz Mátyás.

Szereplők: Tyll Attila, Tóth Judit, Szélyes Imre, Varga Kata, Kozáry Ferenc, Kránitz Lajos, Kölgyesi György, O. Szabó István, Orbán Károly, Rosta Sándor, Jakab Csaba, Dávid Kiss Ferenc, Garay József m. v., Lipcsei Tibor, Eszes Sándor, Dimulász Miklós, Gyürki István, Fekete László, Bata János, Vókó János.

P. MÜLLER PÉTER

Tizenhatodik szín: a zenekari árokban

Az ember tragédiája Győrött

Miután Ádám 1. a *Tragédia* tizenötödik színében - kiábrándulván a végigálmodott történelemből - le akarja vetni ma-gát a zenekari árokba, az Úr biztatására, Lucifer gúnyos mosolya és Éva I, kíséretében, lesétál az odavezető lépcsősoron.

Ez, a színpad teljes szélességében végighúzódó lépcsősor már a nyitójelenetben is jelentős szerepet játszik: ezen áll - két sorban, a közönségnek háttal - az angyalok kara. Az összkar helyett itt egy szó-lista adja elő az Urat dicsöítő köszöntőt. Balra, a lépcsősor tetején áll a fiúangyal, és mint arra érdemes kispajtás, aki a kongresszust elnökségben ülő bácsikat vagy az Erzsébet-napozó néniket szokta köszönteni, spontán elszavalja az alkalomhoz illő verset A hálaadó rituálában az elnökseg tagjai következnek: a középütt vörösben trónoló Úrtól jobbra és balra Gábor., Mihály és Ráfael. Amikor a szárnytámlájú székekről sorra fölálló vezetőségben Luciferre kerül a sor, ő úgy viselkedik, mint aki nem ismeri a konszolidált közmegegyezést: elrontja az ünnepi hangulatot. Ennek a hangulatrontásnak nem oka és nem is magyarázata, hogy Lucifer ez alkalommal: nő. A szereposztási ötletnek, mely a tagadás szellemének szerepét színésznőre, itt Berek Katalinra osztja, a győri előadásban semmiféle koncepcionális hozadéka, következménye nincsen. A megoldás egyébkent nem zavaró, és á színészi alakítás hitelesíti a megvalósítást - mint szerepet. Az elő-adás egészében ugyanakkor nem kap értelmet az alak nemének kérdése - csupán magyarázatot kap a rendezői és művészi nyilatkozatokban.

A feminizált Lucifer ötletéhez egy másik - szintén indokolatlan és legfeljebb megmagyarázott - tényező társul: Ádám és Éva szerepének megkettőzése. De nem abban az értelemben, ahogyan Ruszt József zalaegerszegi rendezésében Ádám „megsokasodott", hanem egy mechanikus megoldás formájában. Ádám I. és Éva I. a fiatalok, Ádám II. és Éva II. az öregek. A konstantinápolyi szín végén (melynek Győrött bizánci szín a neve) a fiatal párt, Lamanda Lászlót és Nyakó Júliát fölváltja Patassy Tibor és Baranyai Ibolya. Lehet, hogy a rendezőnek azért

jutott eszébe megkettőzni a szerepet, mert Madách instrukciója szerint Ádám a londoni színben „mint élemedett férfiú", az űrbeli színben „mint öreg", az eszkimó-színben pedig „mint egészen megtört aggastyán" jelenik meg - Ádám öregedését azonban folyamatként kellene megjeleníteni, nem pedig váratlan fordulatként, egyik színről a másikra. Ádám öregedésének a mechanikus kifejezésén túl súlyosabb következménye van annak a beavatkozásnak, hogy Éva szerepe is megkettőződik. Á *Tragédia* Évája ugyanis időtlen alak, semmi esetre sem öregszik, csak színenként más és más konkrét személy alakjában jelenik meg. A győri előadásban a prágai színtől Baranyai Ibolya játssza a középkorú Évát. De mára következő, párizsi színben mindkét Éva jelen van. Á londoni színben pedig meglehetősen bizarr látvány, hogy amikor a fiatal kisasszonyról szól a szöveg, a színpadon a középkorú Éva szerepel.

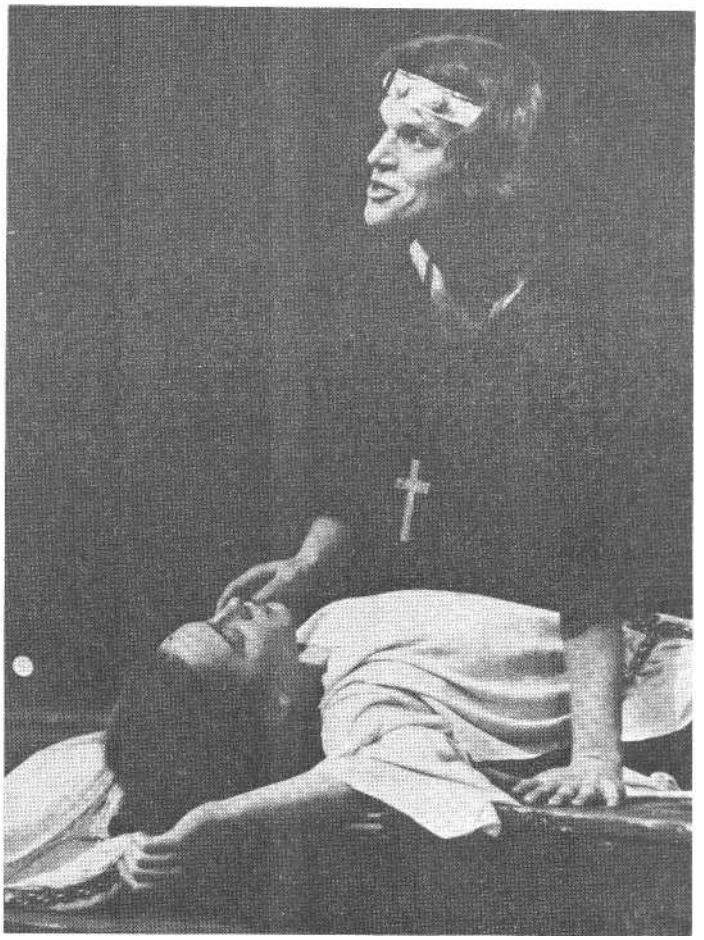
É „koncepcionálisnak" tetsző szereposztási változtatások közé tartozik az Úr szerepének kiterjesztése. Á teremtő nemcsak a keretszínekben jelenik meg (mint Madáchnál), hanem két további képben: Rómában Péter apostolként (vagy helyett), az űrbéli színben pedig a Föld szelleme helyett. Ez a leginkább indokolható és logikusan összefüggő szereposszevonás, mely az előadásnak a keretszínekben megjelenő profanizált jellegéhez is kapcsolódik.

Á dramaturgiai beavatkozások zöme a szöveget érintő közvetlen változtatás. Á legszembetűnőbb azonban egy nagyobb léptékű módosítás: az űrbeli és a falanszterbeli szín sorrendjének a felcserélése. Megmagyarázni ezt a lépést is lehet, megindokolni azonban aligha. Á szöveg logikája ugyanis az eredeti sorrendben hitelesíti - többek között éppen Ádám öregedésével is összefüggésben. Á szövegváltoztatások magyarázata természetesen a mű gondolatiságához való ragaszkodás. Ahogy a műsorfüzetben nyilatkozza Z. Szabó László: „úgy nyúltunk hozzá a *Tragédiához,* hogy annak madáchi szellemisége tisztán és torzítatlanul megmaradjon". Sajátos apológia, hogy amikor valaki beleavatkozik egy szövegbe, akkor a betűje helyett a szellemehez vél ragaszkodni. A győri előadás dramaturgjának „közreműködése" nyomán olyan szellemes megoldásokkal találkozhatunk, hogy ami Madáchnál szellemember, az nála szellemi ember, ami az eredetiben költői kép, az az előadásban képzavar. Mindennek persze annyi köze van a mű eredeti szellemehez, mint a szereposztási trouvaille-oknak. Hiszen ha már színésznővel játszatják Lucifert, és a nyilatkozók teológiai fejtegetésekbe bocsátkoznak az angyalok nemnélküliségére vonatkozóan, akkor legalább a szöveg azon részeit tennék az előadásban zárójelbe, amelyekben Lucifer egyértelműen *férfi.* Mint a római színben, ahol a szerelmeskedő párok láttán *Lucifer mint Milo* így szól: „S mi, Hippia, / Követjük-ó szintén példájukat?", s aki-nek férfiassága a jelenet további részé-ben szóba kerül. Ha valaki a *Tragédia* szövegében nyúlkál, az ezt legalább az előadással összefüggésben tegye.

Á zenekari árok, mint az egész produkciót megalapozó és színvonalát pontosan kifejező helyszín, meghatározó szerepet játszik az előadásban. Pontos utalásmezejét azonban nem sikerült megfejte-nem. Mert ha az angyalok a zenekari árokból jönnek fel az első szín előtt (s arra is távoznak), akkor a fiatalabbik emberpár vajon hova távozik e lépcsőkön az előadás végén? Á mennyekbe, a föld-re vagy a pokolba? Egyiptomban az egyetlen trónszékkel bedíszletezett szín-padra innen rohan föl artikulálatlan üvöltéssel a rabszolga, meztelen hátára festett piros csíkokkal, és azonnal kimúlik. (Madáchnál még volt egy jelenete, de itt a szerepet alakító Kun Károlynak ezzel az ordítással kell a szövegtelenített figurát a maga teljességében kifejeznie.) Az athéni színben a lépcsősor vélhetőleg az (al)templomba vezet, mert ide húzódik az üres színpadon Éva (mint Lucia) és kisfia (Kimón) az ellenséges tömeg elől. Á prágai színben a zenekari árok rejti a titkos találkahelyet, a lugast, ahova Éva az egyik udvaronccal randevút beszél meg. Á londoni színben pedig ide sétálnak le egyenként az epizodisták - kezükben egy-egy égő gyertyával, amit kétsoros szövegüket elmondván elfújnak, és leballagnak a mélybe. Madáchnál itt haláltáncról és sírgödörbe ugrásról van szó, de ez bizonyára részletkérdés, és *a Tragédia* szelleme jobban érvényesül, ha kedélyes álldogálás és lépdelés pótolja a forgatagot és a látomást. Ebből a néhány példából is látható, hogy a zenekari árok a győri előadásban akkora szerepet ját-szik, ami felér egy önálló színnel, az egész darabot megalapozó és övező szcénával: a nulladikkal vagy a tizenhatodikkal.

Tovább csemegézve immár a részletekben, nézzük meg egy-két példaértékű jelenet színpadi megvalósításának néhány elemét - a teljesség igénye nélkül. Véges memóriám ugyanis megfosztja az olvasót

Madách Imre: Az ember tragédiája (győri Kisfaludy Színház).
Berek Kati (Lucifer), Patassy Tibor (Ádám) és Maszlay István (Tudós) a Falanszter-színben



Lamanda László (Ádám) és Nyakó Júlia (Éva) a Tragédia győri előadásában

Patassy Tibor (Ádám) és Baranyai **Ibolya** (Éva) a Tragédia prágai színében (Luksander Margit felvételei)

attól, hogy minden delikát részletet felidézzek. Á győri színpad tágas terébe Gombár Judit díszlet- (és jelmez-) tervező egy ellipszis alakú dobogót helyezett. A kamara- és a tömegjelenetekben egyaránt ezen a dobogón folyik a játék - csak a legritkább esetben történik valami a színpad tágabb terében. Az egyiptomi színben négy szereplő jelenik meg összesen, a rabszolgák és a felügyelők tömegéről egyszerűbb, ha csak beszélnek. Így nem kell nekik átöltözni az athéni színhez, ahol egyetlen lepelből dugják ki valamennyien mint athéni polgárok és rongyos nép a fejüket. Akik Madáchnál egymással ellentétes nézeteket valló és egymástól térben is elkülönülő csoportokat alkotnak, azokat az előadás együvé tartozónak ábrázolja. Ében a közös lebernyegben mozognak - minő stilizáció! - jobbra-balra a csoportos szereplők, és így vitatkoznak egymással. E közös rongyba burkolózás okát a néző hamar észreveszi, mert a toprongy alól kivillannak a római szín előkelő jelmezei. Amikor megjön Ádám (Miltiadész) s - a szöveg szerint - vele a fegyveresei, akkor az egyik belső takarófüggöny mögül, jobbról behozzák a fegyvereseket jelző kelléket: négy-öt egymás mellé rögzített ember nagyságú pajzsot és rajta a sisakot. Ezek szembenéznek a közönséggel. Amikor Ádám rövidesen így szól: „Ím elbocsátlak, bajnok társaim, / Kiérdemlétek a háztűz nyugalmát", akkor a bal szélső pajzs mögött álló kellékes megemeli a pajzssort, és - takarásban levő - társával kitolják a velünk szembenéző masékat a színpadról. Épületes látvány, ahogy a kelléket felemelik. Következik Róma: jókedv, móka, kacagás. Néhányan lézengenek a színpadi dobogón. Á dőzsölésnek, kéjelgésnek olyan aszkézisét láthatjuk itt, hogy teljesen oktalannak tűnik Péter apostol (illetve itt az Úr) kifakadása. A tánc s az ének még egy Ki mit tud kerületi selejtezőjére való bejutáshoz is kevés volna, itt azonban ez a mérce.

Néhány színt átugorva, nézzük Londont! Itt mutatkozik meg legjobban az előadás tömegjeleneteinek, a statisztéria mozgatásának a kidolgozatlansága. Amit filmszerűen, színpadi kavalkádként, polifon cselekvéssorként lehetne ábrázolni, az itt oratorikus mozgékonysággal jelenik meg. Mintha egy szavalókör adná elő a polgári világról alkotott madáchi víziót. A színtér egyetlen díszleteleme egy fekete talapzaton álló ikon, balra, a színpad előterében. Á jelenet egész időtartama alatt semmilyen szerepe nincsen, csak amikor a szerzői instrukció a Tower fülkéjében álló szentkép átváltozásáról beszél, akkor lép működésbe a színpadi pirotechnika, és az ikon - villanás, robbanás és füst kíséretében - megfordul: most kígyót látunk a keretben. Az űrben Ádám és az Úr (mint már írtam, itt ő a Föld szelleme) - Lucifer társaságában - a kilenc bolygó előtt lengőhintázik, a (diák)közönség nem kis derültségére. A falanszter múzeuma teljesen eredeti módon jelenik meg a győri előadásban. Az ezüstszínű kulisszák és a szétszórt műanyag fóliák által határolt térben egy a színpad közepén látható „kapuszerű" nyílás fölött találhatók a múzeum tárgyai. Ráragasztva egy ezüstlapra, sorra, a szövegben említett tárgyak: egy rózsaszál, egy könyv, egy ágyúcső, egy kard, a Mona Lisa. Amikor a tudós Ádámot és Lucifert végigkalauzolja a múzeumon, az állatpreparátumokkal nincsen baj. Amikor a tárgyakra kerül a sor, melyek a szövegszituáció szerint kéznél, testközelben vannak, akkor a nézők láthatják a belógatott demonstrációt, a szereplők azonban nem tudnak velük kapcsolatba kerülni - ahhoz létra kellene. Vagy az a kabin, ami a zsinórpadlásról a falanszter számozott lakóit lehozza a játéktérre.

Ezek után az Illés István által jegyzett előadás rendezéséről külön nem szükséges szólnunk. Ami a színészi alakításokat illeti, Berek Katalin Lucifer szerepében megteszi azt, amit profi színésznőként e figura megformálásában megtehet. Eszköztárát azonban az előadás közvetlenül is korlátozza, amikor olyan köntösben kénytelen játszani, amely alól a kezét nem tudja elővenni, s így gesztusokkal nem operálhat. Áz arcára felvitt fehér

maszk pedig a mimikus eszközök lehetőségeit csökkenti. Az ily módon elsősorban a szövegmondásra korlátozott és csak bizonyos térbeli mozgásokkal és testtartással kifejezhető alakítás még így is az előadás legjobbja, a leginkább felelősséggel és következetességgel végiggondolt és megvalósított szerepformálás. Nyakó Júlia a fiatal Éva alakjában szereposztásbeli tévedés. Alkata és orgánuma teljesen idegen Madách Évájától. A szerep-ben használt eszköztára lényegében ki-merül egy emelt, kérlelő intonációjú hanghordozásban, mely sem az alak naivitásának, sem sokszínű gazdagságának felmutatásához nem elegendő. Baranyai Ibolya - az érettebb Évaként - beleolvad az előadásba, jelenléte sem jó, sem rossz értelemben nem kelt figyelmet. Lamanda László, az ifjú Ádám, rajongó és csodálkozó statiszta Lucifer mellett. A színpadon mindig csak akkor játszik, amikor szövege van. Patassy Tibor, az idősb Ádám, megfontolt és rezignált. Ő az egyetlen, aki a néző számára is átélhető jellemet formál meg. Noha a közeg alakításának erejét elveszi, a szerep arculatából valami mégis megmarad. Az Úr szerepében Áts Gyula bölcs és higgadt, olyan fontolva haladó, aki a küzdést határozottan, a bizakodást már kétkedve tanácsolja Ádámnak.

Az 1988. január 29-én Győrött bemutatott *Az ember* tragédiája-előadás szomorú jele annak, hogy mi történhet egy drámai költeménnyel a színpadon. Annak is kiábrándító tanúságtétele ez a produkció, hogy - noha a rendező a műsorfüzetben hivatkozik ezekre az interpretációkra - az 1980-as szolnoki (Paál István), az 1983-as zalaegerszegi (Ruszt József) és az 1984-es miskolci (Csiszár Imre) rendezések után még mindig készülnek ilyen *Tragédia*-bemutatók. S ebben a helyzetben még az sem vigasz, hogy - az itt említett három előadásssal szemben, amelyeket nemcsak a színháztörténet, hanem a néző is megőriz emlékezetében - ez a győri produkció eltűnik a színháztörténet és a nézői emlékezet süllyesztőjében. Illetve, hogy az előadásnak megfelelően fogalmazzunk: eltűnik a zenekari árokban.

Madách Imre: Az ember tragédiája (győri Kisfaludy Színház)

Dramaturg: Z. Szabó László. *Díszlet-, jelmeztervező:* Gombár Judit. *Zene:* Váradi László. *Rendező:* Illés István.

Szereplők: Áts Gyula, Berek Katalin, Lamanda László, Patassy Tibor, Nyakó Júlia, Baranyai Ibolya, Maszlay István, Simon Géza, Paláncz Ferenc, Kuna Károly, Práts Sándor-Horváth Gergő, Török András, Rékai Nándor, Ballai István, Tunyogi István, Buday István, Szűcs István, Zakar Ági, Bács Kati, Jáky György, Kocsis Mária, Guttin András, Gardi Tamás, Bicskei Kiss László, Csehi Katalin, Török Katalin, Ajtay Julianna, Brancsik Vilmos, Némedi Árpád, Károly Szabolcs, Bende Ildikó, Hosztafi József, Koppány Zoltán.

FÖLDES ANNA

Illyés Gyula évada II.

Kegyencek

Teleki László századik születésnapjára főhajtásnak szánta Illyés Gyula az átigazított, leporolt és színre juttatott *Kegyencet.* Mégsem hihető, hogy csakis kegyeletből kívánta „a siker csillagútjára" segíteni a magyar drámairodalom háttérbe szorult értékét. Hiszen ha így lett volna, talán valóban beéri a korrekcióval, és nem dolgozik olyan szenvedéllyel, kitartással a szövegen, mint ahogy tette; míg végül is csak a mű címe, a szereplők neve és Teleki közlendője maradt meg az eredetiből. Az új *Kegyencnek* - írója szerint - nincs sokkal több köze az eredetihez, „mint *a Faustnak a* Faust-legendához, a rengeteg Oidipusznak, Trisztánnak, Jeanne d'Arcnak első változataikhoz, illetve ősi történetmagvukhoz". Teleki Lászlót mégsem érte sérelem: Gibbon római történelméből drámává formált története ily módon, Illyés legjobb drámájának forrásműveként, örökre részévé lett a nemzeti mitológiának is.

Akárhány értékelése és értelmezése, megfejtése és kommentárja született az új Kegyencnek, *az* irodalomtörténet, a kritika és a színház reprezentánsai is egyetértenek abban, hogy Illyés drámai életművét *a Kegyenc* koronázza meg. A dráma kolozsvári előadásának kritikusa ezen az evidencián túl még azt is megkockáztatja, hogy *a Kegyenc* „a modern magyar dráma egyik legnagyobb megvalósítása". Nemcsak *„a Fáklyalángot* és a *Dózsát* is fölülmúló írói teljesítménynek, hanem az egész magyar drámairodalom Katona, Madách és Németh László nevével fémjelzett vonalába tartozó nagy műnek" érzi. (Utunk, 1968. XII. 6.) Drámairodalmunk relatív szegénysége, a kivételes értékek megbecsülésének szándéka, a nemzeti-szakmai büszkeség is magyarázza, hogy a dráma irodalma terjedelemben sokszorosan meghaladja a műét. Nevezték a hatalom, a zsarnokság drámájának, a vakság és a hamis tudat tragédiájának, az elszabadult hatalomvágy analízisének és jelentős magatartásdrámának is; de értékelték modern erkölcsdrámaként és a hűség drámájának. Eljátszották - a mű tartalmát sajnálatosan redukálva - szerelmiháromszög-történetnek, majd pedig parabolikus tartalmának elhalványulása után végre individuális emberi drámának. Rokonították a magyar drámai hagyomány alappilléreit alkotó klasszikusokkal, mindenekelőtt a *Bánk bánnal,* azután a hatalmi tébolynak félelmetes emlékoszlopot állító, Camus teremtette Caligulával, és valamivel távolabbról, de ugyanolyan meggyőződéssel, *az Antigonéval.* Mert *a Kegyenc* - maga is változott az időben.

Illyés a dráma három legfontosabb - párizsi, budapesti és kolozsvári - bemutatója alkalmából is előzékenyen kulcsot kínált a színházaknak a darabhoz. Ezek egy része vallomás, értelmezés, más része a szöveghez mellékelt szerzői utasítás. Az utóbbiak közül a legfontosabb: „ez nem történelmi darab, a tógák s a római köszönés ellenére sem. Minden erre helyezett hangsúly eltérítene a játék céljától". A dráma (külső) történetét az író a Hornyik Miklóssal folytatott beszélgetésben foglalja össze:

„A Kegyenc körül már akkor volt huzavona, amikor meg kellett jelennie az Új Írásban. Az volt a kifogás - amit írásba is foglaltak -, hogy túl pesszimista, és minden hatalmat elítél. A dráma arról szól, hogy a hatalom önmagában megront; mindenki, aki hatalomhoz jut, fertőzet veszélyébe kerül, s ha ez ellen védekezik, akkor szükségszerűen tönkremegy, még akkor is, ha rokonszenves, értékes ember.

Folytatásokban jelent meg, később könyv alakban is, és így szóba került a színpadra vitele. Néhány éven át minden évadnyitáskor azt a hírt kaptam, hogy elő fogják adni, kisebb dramaturgiai változtatásokkal. Kétszer fölkészültem az előadására, de harmadszor már én nem kívántam, hogy előadják. Egy különleges dolog is közrejátszhatott itt, ugyanis közben Párizsban már előadták. Újra fölmerült az a probléma, hogy a dráma azért sötét, mert minden hatalom ellen szól. Ám ha egy tragédia a végső kicsengésében ilyen is, ha mondjuk a végén mindenkit megölnek, az azt jelentené, hogy a nézőtéren is mindenkinek meg kell halnia? Lehet, hogy épp azért ilyen a befejezése, hogy elkerüljük ezt az eshetőséget. . . Ekörül folyt a vita, de aztán elintéződött ez is." *(Hajszálgyökerek)*

Valóban, a sors - vagy a kultúrpolitika - keserves fintora, hogy ennek a magyar drámai hagyomány becsületét visszaperlő huszadik századi drámának az ősbemutatóját nem a budapesti Nemzeti Színházban, hanem Párizsban tartották. Igaz, nem a Comédie Francaise-ben, csak a térben, rangban kisebb, inkább kísérleti

színháznak számító Vieux Colombier színpadán. A magyar kultúra iránt (családi okból is) szenvedélyesen érdeklődő francia Georges Charaire-é az érdem, hogy 1965-ben kiállt Illyés drámájával Párizs, a világ elé.

A szöveget - a francia közönség kívánalmai szerint - a szerző beleegyezésével a rendező némileg megkurtította. A siker azonban nem ezen múlt. Illyéstől tudjuk, hogy a premierrel egy időben elterjedt Párizsban az a hír, hogy a darabban, illetve az előadásban élő személyekre, köztük De Gaulle tábornokra történnek célzások. Erre természetesen megrohanták a színházat a pletykára éhes kíváncsiak. Csakhogy Illyés nem nekik szánta *a Kegyencet*.

A hibátlanul rendezett párizsi bemutatóra utalva, de már a kolozsvári előadásra tekintve magyarázta el Illyés később Szabó József rendezőnek: „A Teleki László eszméi nyomán írt *Kegyenc*-ben azt az egy - de sajnos örök - gondolatot akartam kifejezni: meddig lehet egy abszolút monarchiát szolgálni, aki nem a közt szolgálja, akinek nem az ember, hanem csak egy ember, saját maga az eszménye".

Viták, vélemények kereszttüzében

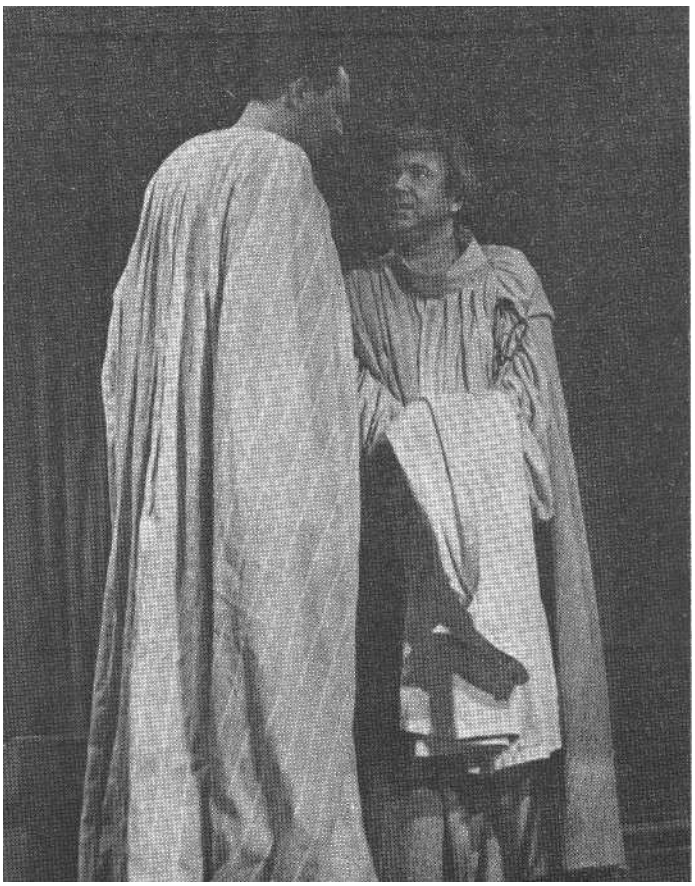
Hogyan jelent meg, és hogyan hatott Illyés időszerű történelmi figyelmeztetése a későbbiekben, *a Kevenc* színpadi megvalósításakor? Ez a korántsem csak színháztörténeti kérdés a megkésett Madách színházi ősbemutató, 1968 óta szinte folyamatosan jelen van a hazai színházi vitákban. *A Kegyenc* színpadi sorsa a példázat erejével rendelkezik, s ezért érdemes arra, hogy nyomon kövessük.

A nagyon is várt, sürgetett Madách színházi bemutató ténye a progresszió diadala volt. De nem feltétlenül Illyés Gyuláé! Mert bár a premieren lelkesen ünnepelték - ünnepeltük -, már a szünetben, a ruhatárban és később a sajtóban is megfogalmazódtak a kételyek: vajon túlélte-e a magyar drámairodalom eljövendő klasszikusa a színpad nélküli életet, vagy hét esztendő alatt kieresztett, elszállt a szövegben felhalmozódott feszültség? Esztétikailag igazolható-e a politikai okból történt halasztás? Mit jelent a megkésett hazai ősbemutató a dráma és mit a színház szempontjából?

Az előadás fogadtatása szinte hívebben tükrözi a kritika polarizálódását, pontosabb képet ad a korabeli politikai, esztétikai vélekedésekről, mint az előadásról. Pándi Pál a Népszabadságban nyíltan felteszi és a maga meggyőződése szerint meg is válaszolja a kérdést: Mi az oka annak, hogy a nagy erejű darab - amelynek folyóiratbeli közléséért annak idején mint az Új Írás szerkesztője maga is síkra szállt - ilyen nagy késéssel jutott színpadra? A magyarázat: a kultúrpolitikának a dráma ideológiai tartalmával, Illyés hatalomszemléletével való éles vitája. Bírálatában Pándi azt fejtegeti, hogy „az ötödik században játszódó történet aligha teszi lehetővé egy pozitív hatalom és annak súlyos eltorzítása közti lényegbevágó distinkció drámai kimunkálását", s ezért előadása „olyan eszmei és lelki örvényeket kavart volna fel, amelyek nemcsak a szocializmus érdekeit, de Illyés szándékait is sértették volna". (1968. V. 5.)

Ebből (szerinte) logikusan következik, hogy a darab előadása mindaddig nem kívánatos, amíg a közönség egy progresszív hatalom ellen is fordítható történelmi parabolát láthatott a darabban. Nemcsak Pándi, több marxista kritikus is úgy vélte, hogy csakis az akusztikai körülmények változása tette lehetővé és elfogadhatóvá a tompíthatatlanul zsarnokellenes dráma bemutatását.

Illyés Gyula: Kegyenc (székesfehérvári Vörösmarty Színház).
Nagy Zoltán (Fulgentius) és **Gálvölgyi** János (Maximus)



Tóth Éva (Júlia) és Iglódi István (Valentinianus) a Kegyencben

A dráma védelmezőinek - ebből következően - legfőbb érvük a mű hatalomellenességének tagadása volt. Ezek a kritikusok a Valentinianus-Maximus konfliktus elemzésével és a tömeg magatartásának a drámán belüli változásával azt kívánták igazolni, hogy Illyés nem *a* hatalom, hanem csak *a zsarnoki* hatalom felett ítélkezik.

Hermann István például tanulmányában (Kritika, 1968. 8.) azt bizonygatja, hogy Illyés nem a minden körülmények közt elembertelenedő hatalomról, hanem a hatalom rossz döntéseinek láncreakcióiról ír. Pánditól eltérően ő feleslegesnek, sőt skolasztikusnak ítéli azt vitatni, hogy mi lett volna a bemutató megfelelő időpontja. Fontosabbnak véli annak kinyilvánítását, hogy az eltelt idő próbára tette Illyés művét, de az fényesen kiállta. Hermann konklúziójával jól rímel Almási Miklós bírálatának kiindulópontja, amely szerint „a többéves várakozás nem halványította el a mű erényeit", és az előadás az évad sikere és szenzációja. (Kortárs, 1968. 8.)

Illés Jenő is megkönnyebbült lelkesedéssel fogadja a görcsoldó premiert, mondván: ha nincs benne és körülötte az a feszültség, mint a megírás pillanatában, ez nyeresége lehet a bemutatónak, mert „lehetetlenné teszi a mű, hogy különböző belemagyarázások, félrehallások a sandaság gyanújába keverjék". (Film Színház Muzsika, 1968. V. 18.)

A szokottnál gazdagabb, sokszólamú sajtóvisszhang ismeretében megkockáztathatjuk azt a megállapítást, hogy a megkésett premier igazolása együtt járt az előadás (lényegi) dicséretével is. A bírálók egy része elfogadta, hogy Vámos László rendező - Almási Miklós megfogalmazása szerint - „történelmi áttételre hangolta" a játékot. Mások viszont - a szerzővel együtt - a rendezésnek éppen ezt a törekvését vitatták. Illyés Gyula szerint a kitűnő színészeket felvonultató pesti előadás „a párizsihoz képest túlságosan korba rögződött. A kosztümökkel, díszletekkel épp csak jelezni kellett volna az időt; mert a szereplők eszmeváltása olyan, hogy ma is megtörténhetne".

Létay Vera úgy véli, azzal, hogy a rendező „Illyés modern alaphangú drámáját hangsúlyozottan történelmi foglalatba helyezte, a nézőkre bízta, ki mit, mikor és mennyit emel gondolatában a cselekmény idősíkja fölé". (Élet és Irodalom, 1968. V. 4.) A néző azonban nyilván több és másfajta szellemi segítséget, támaszt igényelt volna az előadástól. Bernáth László például a konkrét elemzés hiányában, a reális viszonyok hálója nélkül mondott ítélet erőtlenségében keresi a magyarázatot arra, hogy a néző - az utolsó félóráig - lényegében kívül reked a dráma konfliktusán. (Esti Hírlap, 1968. IV. 29.)

A kritikusi vélemények nemcsak a lényeg, de a részletek megítélésében is szembekerülnek egymással. Míg Bernáth László csak az utolsó félórában hangolódott rá az előadásra, Létayt éppen az kedvetlenítette el. Szerinte „a dráma utolsó részében a sűrűsödő fordulatok, a hihetetlen számban összetorlódott patetikus vagy szörnyűséges halál, a kivont kardú katonák tömegjelenetei elhalványították a modern lélektani ábrázolást. Előbukkant a Victor Hugót idéző, eredeti romantikus alapozás, s a befejező színpad-kép akarva-akaratlan múlt századi történelmi tablóba merevült".

A nézetek (utólagos) szembesítése élénkebb és izgalmasabb vitát sejtet, mint amilyennek valójában tanúi, részesei lehettünk. Hiszen a vélemények a mi kritikai életünkben nemigen ütköznek meg, legfeljebb az olvasók tudatában. *A Kegyenc* bemutatója azonban - érthető módon - kizárólag a szakmai közvéleményt borzolta fel; a közönség úgy fogadta, mint a többi profi szinten megjelenített Madách színházi klasszikust. Az előadás (szerintem: a mű!) megérdemeltnél gyengébb társadalmi visszhangjára a Jelenkor kritikusa, Taxner-Tóth Ernő figyelt fel. A kritikus, aki lényegében elismeréssel szól az előadásról, a reakcióhiány okát abban látja, hogy a színpadon nincs kiért lelkesedni, a drámai akciókat nem a főhős hajtja végre, és az események alakulásában nincs lényeges szerepe, csak alkalmazkodik hozzájuk, vagy mérlegeli azokat. (Jelenkor, 1968. 6.) Ez az érvelés logikus, bár nem teljesen meggyőző.

Én magam inkább azokkal a bírálatokkal értettem és értek egyet, akik szerint nem a *mű,* hanem az *előadás* maradt a közönség adósa. Ezt a meggyőződését fejezte ki - többek között - Rigó Béla is. „Irodalmi színházat láttunk. A produkció alkotói korszerűtlenül hűek voltak egy évtizede a hűtlen korszerűség jegyében fogant darabhoz, és ha kitekintettek belőle, az inkább hátrapislogás volt Telekihez. Az igazi színház minden darabot az előadás korával szembesít." (Tiszatáj, 1968. 12.)

Kritikai közéletünk iróniájának tűnik - pedig nem az -, hogy az előadás legsúlyosabb, legidőállóbb elemző kritikája a Pest Megyei Hírlapban jelent meg. Szerzője Nádas Péter, aki cikkében arra keres választ, vajon történelmi dráma-e a *Kegyenc,* vagy „korunk drámája, amely a történelem álruhájába öltözött". A kérdésre azért nem könnyű felelni, mert Illyés „hézagtalanul és egyszerűen történelmi drámát épít, nem alkalmazza a -divatos jelzésrendszert és elidegenítést". S hogy lehetséges-e, célravezető-e ez a megoldás? A Madách színházi előadás - Nádas szerint - azt bizonyítja, hogy *nem;* az Új Írásban olvasható dráma, hogy *igen. Az* olvasott mű „ráébreszt az egyszerű és érvényes igazságra - nem lehet olyan hatalmat szolgálni, amely nem az embert szolgálja, hanem önmagát. Az előadott *Kegyencben* erre nem jövünk rá, ezt az igazságot csak kimondják, azt is mondhatnánk, hogy a szánkba rágják, tehát az igazság nem drámai". Az *olvasott* dráma a fékevesztett hatalom őrjöngéséről, vívódó, egérutat kereső emberekről szól, *az előadott* darab lényege viszont egy történelmi díszletek között megjelenített szerelmi háromszög. Igaz, „ez a háromszög benne van az olvasott darabban is, alaptétele, de ott különös társadalmi-politikai töltést kap - előadva viszont leszűkül erre".

Az emlékeimben élő Madách színházi előadás rászolgált Nádas Péter kritikájára.

Kolozsvártól Kaposvárig

A Kolozsvári Állami Magyar Színház műsorfüzetébe Illyés Gyula írt ajánlósorokat. Ennek az indítását és végső következtetését idézzük: „Ez a darab az elszabadult hatalomvágyról szól… Csak látszólag történelmi darab. Ezek a szenvedélyek, ezek az elszabadulások mindnyájunkat fenyegetnek."

A Szabó József rendezte előadás alkalmat adott a legkiválóbb erdélyi kritikusoknak a dráma elemzésére, a társulat legjobbjainak (László Győzőnek, Senkálszky Endrének és Vitályos Ildikónak) tehetségük megmutatására.

Az előadás születésének körülményeiről a műsorfüzetben a rendező elárulja, hogy a vendégtervező Köpeczi Bócz István két díszletváltozatot készített. Az első a hanyatló Róma korabeli látványát idézte a forgószínpadon, a másik jóval elvontabb, időtlen térszínpadra képzelte az előadást. A rendező az utóbbit választotta. De amikor a jelmeztervező jelenkori ruhákat javasolt - ellenállt. A darab maiságát nem jelmezekkel, hanem modernül játszó színészek alakításán keresztül kívánta érzékeltetni.

Jelenet a Kegyenc székesfehérvári előadásából (Kabáczy Szilárd felvételei)

Ugyanitt, a műsorfüzetben olvasható Balogh Edgárnak a régi és új *Kegyenchez* fűzött néhány elmemozdító gondolata. Ennek középpontjában Illyés élő, félreérthetetlen népi és egyetemes humanizmusa áll. A drámaelemzések természetesen megint csak a hatalom ábrázolását járják körül. Rácz Győző kimondatlanul is Pándi Pállal vitázik, amikor kifejti, hogy a dráma nemcsak a hatalom elvont kritikáját nem tartalmazza, de még a szükségszerűségét vesztett zsarnoki hatalomét sem egészen általánosítja. Rácz korántsem hiszi azt, hogy Illyés minden hatalmat ab ovo elutasítana. Meggyőződése szerint *a Kegyenc* konklúziója az, hogy „a hatalom szükségszerűen emberi szituáció, amit tartalma szerint kell védeni vagy elítélni". Páll Árpád Rácz tanulmányához kapcsolódva és azzal polemizálva síkraszáll amellett, hogy a darab nem a hatalom általános kritikáját tartalmazza, hanem azt a drámai pillanatot, amikor a zsarnokságellenes magatartás válik általánossá. (Igaz Szó, 1969. 1.) Véleménye szerint Szabó József „annyit és úgy elevenített meg a történelmi keretből, ahogy és amennyi szükséges volt a példázathoz, de a hangsúlyt a dráma általános mondanivalójára helyezte", és eredményesen törekedett a darab gondolati tartalmának kiaknázására. Sikerült elérnie, hogy az előadás alkotóelemei - a díszlet, a jelmez és a zene - „nem annyira külön-külön képviselték történetiség és időszerűség egyensúlyi helyzetének arányait, hanem a vizuális és auditív elemek összhatásukban sugározták ezt a levegőt".

A főszereplők teljesítményével a bírálók nagyon is elégedettek. Különösen Rácz Győző soraiból érződik az elragadtatás. Páll Arpád csak azt kifogásolja, hogy a rendező túl kevés figyelmet fordít a „szöveg mögöttiségre", nem használja ki eléggé a nagy drámai jelenetek lélek-tani lehetőségét és a kínálkozó érzelmi hatásokat. Bírálja a játékstílus egyenetlenségét is, hogy egyes szereplők hagyományos módon, mások viszont a figurán kívülre tekintve, már-már karikírozva építik fel szerepüket, pedig ez utóbbi közelítés jobban illik Dürrenmatthoz, mint Illyéshez.

A részletek mélyreható kritikája azonban ezúttal nem árnyékolja be a vállalkozás és az összteljesítmény értékelését. Bár érvelésük és néhány lényegi meglátásuk különbözik, abban az Utunk és az Igaz Szó kritikusa is egyetért, hogy *a Kegyenc az* elmúlt esztendők legjobb kolozsvári előadása, a színház legigényesebb és legeredményesebb vállalkozása.

A következő esztendőben, 1969-ben, *a Kegyenc* Debrecenbe költözik. Az első magyar felújítást az ősbemutatóval folytatott kimondatlan polémia teszi máig jelentőssé. A rendező, Giricz Mátyás munkahipotézise, hogy a darab nem játszható oly módon, mint egy klasszikus mű, mindenáron el kell kerülni az archaizálást. „Mondanivalója, ahogy bennem megfogalmazódott, időszerű és időálló: a személyi hatalom elszabadulása semmilyen formában vagy cél érdekében sem tűrhető. Erről szól majd a mi előadásunk." (M. Lázár Magda: Szabálytalan naplójegyzetek egy előadás születéséről, SZÍNHÁZ, 1969. 8.) Egy másik nyilatkozatában a rendező így fogalmaz: „A színpadra nem szabadítjuk rá a múzeumot. Nem korhűségre és korhű színhely ábrázolására törekszünk, hanem arra, hogy a színpadi eszközök kiváltsák a nézőből azt az érzelmet, ami a darab jobb megértéséhez szükséges." (Hajdú-Bihar Megyei Népújság, 1969. II. 15.)

Az előadás kritikusa, Bényei József ráérez a rendező (mindenkori) dilemmájára. Hogy az előadás, ha megmarad római környezetben, könnyen elvesztheti hitelét, jelentőségét a mai ember számára. Ám ha a rendező túlságosan közelít az előadással a mi korunkhoz, félő, hogy a dráma elveszti általános érvényét. (Alföld, 1969. 5.) Giricz, mint jeleztük, egyértelműen a második, a modern változat mellett kötelezte el magát.

Ennek perdöntő bizonyítéka - és legfőbb művészi eszköze - a debreceni színpadkép. Az a nagy erejű látomás, amit a díszlettervező, Gyarmathy Ágnes kom-

ponált a Hungária Kamaraszínházba. Már a színpad felépítése, a nézőtér első soraiba ék alakban benyúló, fekete műanyaggal borított játszóhely is eltér a megszokottól. De a lényeg, a viszonylag kis színpadot kitágító szürreális színpadkép az, ami nem egyszerűen dekorálja, keretezi, de meg is határozza az előadást.

Szó sincs már az ötödik századról, Rómáról. Gyarmathy időtlen sorsszínpadán a hátteret feszülő, csüngő, összefonódó hálók alkotják, köztük itt is, ott is rugók, fogaskerekek, az időből kiszakadt óraszerkezetek. A jelképes díszletmegoldás legfontosabb eleme egy korhadó, a rozsdától már-már széthulló vasoszlop, amelynek letöredezett tetejéből és tátongó hézagaiból - Lázár Magda leírása szerint - emberi kezek, karok, fejek és lábak sejlettek elő. Ebből a nyomasztó fa- és vasvilágból, a lebegő hálók szorításából nem lehet menekülni. A szétesett világ tárgyaival-kötelékeivel a hatalom belső lényegére, feszültségére utal, és fogva tartja, agyonnyomja a kortalan jelmezekbe - testreszabott, kötött és batikolt trikókba, páncélhatású, szürke pulóverek-be és lebegő muszlinokba, úgynevezett „karakterruhákba" - öltöztetett embereket. Ebben a világban még a dekoráció akantuszlevelei is levágott kezeket, emberi ujjakat idéznek. Foglyok, áldozatok csontjain nyugszik a színpad legfontosabb berendezési tárgya, a terjedelmes trónus.

Ha negyedszázaddal a dráma megszületése után elképzeljük a mű (korábbi előadásokból kölcsönzött) optimális alkotóelemeiből komponált, eszményi előadását - a társulatok feletti *Kegyenc* látványát nyilván Debrecenből kölcsönöznénk. És szívesen elképzelnénk azt is, hogy az ilyenfajta művészi kísérletek és eredmények megtermékenyítően hatnak az egy úton járókra.

De a valóság az, hogy a hetvenes években *a Kegyenc* szinte kimarad a repertoárból.

Sándor János, az 1985-ös miskolci előadás rendezője - a műsorfüzet tanúsága szerint - helyesen ismerte fel, hogy nem a történelem, és már nem is az ötvenes évek megszenvedett tanulsága a fontos, hanem a példa, a történelmi következtetés. Az a drámából kiolvasható figyelmeztetés, hogy „a torzzá való világ nem egyszerre és nem észrevétlenül fordul ki sarkából. Nemcsak az a felelős a bajért, aki teremti, hanem felelősek vagyunk mi is, mind, akik tétlenül nézzük, hogy ránk szabadítsa".

Nem véletlenül idézi a program Illyés Gyula a Nouvelles Litteraires munkatársának adott interjújából a darab legidőszerűbb értelmezését. Hogy drámája „igazából a diktatúra elfogadásának folyamatáról szól. Mert nem lehet korlátlan a hatalma, ha az elnyomott nem vállal bizonyos alantas cinkosságot a zsarnokkal".

Az érdekes koncepció színházi megvalósítása azonban (a kritikák fényében) nem eredményezett igazán jelentős előadást. Illés Jenő az Új Tükörben (1985. XI. 3.) néhány udvarias, elismerő mondattal nyugtázza a vállalkozást, de már Ablonczy László szerint - az általam idézettek ellenére - hiányzott a színre vivés újraértelmező, meggyőző érve. (Film Színház Muzsika, 1985. X. 26.) A helybéli kritikus a Déli Hírlapban tapintatosan úgy fogalmaz, hogy „színpadi csoda nem született", de hát nagyon erős Illyés Gyula, nagyon erős a matéria, s az előadás végül is leköti a nézőt. Berkes Erzsébet meggyőző érvvel támasztja alá a maga csalódását, amikor a rendező szemére veti, hogy „a szöveg megkurtításával, a hangsúlyok kitételével, illetve ki nem tételével Sándor János *szerelmi* drámát rendezett". (Magyar Nemzet, 1985. XI. 6.)

A Kegyenc azonban még a félsikereket és kudarcokat is túlélte. Egy (újabb) évtized elteltével Szegő György puritán, végsőkig stilizált, átrium- vagy porondszerű díszletében poraiból feltámadó Phoénixként született újjá - ezúttal Kaposvárott.

Hogy lehet az, hogy a megírását követő esztendők során kihűlt és megkésett dráma - a történelmi körülmények radikális változása nélkül - újra lélekindítóan élővé, égetően időszerűvé lett? Hiszen az előadás feltételei nem igazán jók. A társadalom éppen most nem túlságosan fogékony *a Kegyenc* igazságára. Szántó Judit „két évtized szemléleti és légkörváltozását" bizonygatva úgy véli, hogy „a *Kegyenc* mára elvesztette minden csiklandós pikantériáját (sic!), és alig hasonlít jobban az ötvenes évekhez, minta történelem sok más, jól ismert, típusában hasonló konstellációjához. (Egy romantikus parabola, SZÍNHÁZ, 1982. 12.) Csakhogy a téma, a drámabeli vádlott már régen nemcsak az ötvenes évek szellemisége, struktúrája.

Koltai Tamás szerint a megírás időpontjában a cselekmény még közvetlenül, allegorikusan utalt az ötvenes évek-ben uralkodó törvénytelenségekre, de 1968-ra ez a mondanivaló kihűlt. Így az allegorikus értelmezést fel kellett hogy váltsa a parabolikus. De mivel ez a közvetítésmód is olyan időhöz kötött élményt vált ki, ami napjainkra elhalványodott, eljött a műben rejlő individuális emberi dráma felfedezésének, feltárásának kora. Babarczy László kiváló elemzőmunkával, a színpadi erővonalak átrendezésével a három hős új viszonyát és egyéni drámáját állította reflektorfénybe. Olvasatában *a Kegyenc a* morális és politikai értelemben vett hűség drámája. Ez a hűség pedig többdimenziós: belefér Maximusnak a császár iránti és önmagához való hűsége is, hasonlóképpen Júliának Maximus melletti szerelmes kitartása. (Jelenkor, 1983. 3.)

S hogy mitől lett *a Kegyenc* ismét remekmű Illyés színpadán? Major Ottó szerint - a költő érintésétől és attól, hogy Illyést jobban izgatták az emberek, a helyzetek és a karakterek, mint maga a történelem. (Egy dráma a zsarnokságról, Új Tükör, 1982. X. 31.)

Valójában a történelem nagyon is jelen volt a kaposváriak előadásában: jelen volt a maga kegyetlen, jellemőrlő, örök valóságában, *a Kegyenc* és a zsarnok sokféleképpen ismétlődő párharcában és azokban a koronként újrafogalmazott érvekben, amelyekkel Maximus meggyőzte magát, hogy tisztaságát feladva szolgálja a zsarnokot, és a felismerésben, amely végül is lehetetlenné tette és berekesztette a kompromisszumok útját. Értelmezés és színészi játék kérdése, hogy a megtett út ily módon a jelenbe vezet, s így ez *a Kegyenc* végre rólunk szól.

Ezt a megélt és nagyon is intenzíven megélt személyességet emeli ki - a színészi játékról szólván - Zappe László a Kritikában. „*A* Kegyencnek ugyanis csak a történelmi helyzetképe lesz többé-kevésbé időtlen és egyúttal elvont is. Az emberi dráma, amely a szemünk előtt játszódik, nagyon is konkrét, nagyon is egyedi, éppen akkor és ott jelen levő embereké. Szinte már nem is Maximus Petroniusé, Júliáé, Valentinianusé a tragédia, hanem Jordán Tamásé, Lázár Katié, Lukáts Andoré. Az egyik oldalon a külsőségek terén végbevitt elvonatkoztatás, a másik oldalon a színészi játék tekintetében nagyon is erős konkretizálással, rendkívül intenzív személyességgel térül meg." (1982. 12.)

Az előadásnak ezt az egyszeri értékét és érvényét még akkor is érdemes beírni jelenünk színháztörténetébe, ha nem minden alakítás volt ennyire meggyőző, s ha Major Ottó teljes joggal ostorozta is bírálatában a színpadi szövegmondás feltűnő fogyatékosságait, követhetetlenségét.

Vámos László rendezői pályáján nem számít kivételnek a visszakanyarodás, a visszatérés a már magáévá tett remekművekhez, egy korábbi pályaszakasz eredményeihez vagy megoldatlan feladataihoz. Másfél évtizeddel az ősbemutató után nemcsak ígéretes szereposztásban, de egészen új közegben támasztotta fel - lényegében - saját *Kegyencét.*

Zappe László szerint a tévéváltozat szép volt, helyenként erőteljes, ám aki látta, aligha tudta meg belőle, hogy mi keltett bennük (bennünk) annak idején izgalmat. (Népszabadság, 1983. X. 25.) De ha csak a hajdani, tegnapi izgalom, fűtöttség sikkadt volna el! Nagyobb problémát okozott a kritikusnak, és talán a nézőknek is, hogy az új, az időszerű - meg sem született. Hogy a képernyővel szembenézők „nemigen érzékelhették sajátjuknak sem a helyzetet, sem a hősök kínjait". Az akkori kritika szerint Vámos erőteljes, nagyszabású képernyő- *Kegyencét* is elérte az allegóriák örök végzete: amikor a hasonló és hasonlított sorrendje megfordul, és a jelenből eltávolított történet egy időközben sterillé lett modellhelyzetben zajlik. A politikai méregfogától megszabadított parabola megőrizhet ugyan bizonyos esztétikai értékeket, de lényegi tulajdonságát és így igazi közönségét és igazi hatását is általában elveszti.

A képernyő - több millió ember színháza - nagyon gyakran végállomás. A *Kegyenc* színháztörténeti útja azonban, szerencsére, 1983 után is folytatódott.

Székesfehérvár '87

Valószínűleg nincs még egy magyar rendező, aki annyi Illyés-drámát rendezett volna, mint Sík Ferenc. De az egészen biztos, hogy egyetlen pályatársa életművében sem töltött be olyan meghatározó szerepet az Illyéssel való találkozás, mint Síkében.

Bizonyára erre gondolhattak a székesfehérvári Vörösmarty Színház vezetői, amikor az intézmény huszonötödik születésnapjára tervezett ünnepi előadás megrendezésére, *a Kegyenc* színpadra állítására Sík Ferencet kérték fel. A vállalkozás az eddigi legnagyobb a nálunk rendhagyó struktúrájúnak számító befogadó színház történetében. (Feltételezhetően ezért s talán a szükséges anyagi feltételek megteremtésére szövetkezett a Vörösmarty Színház a Komárom Megyei Játékszínnel a jubileumi produkció létrehozására.)

Amikor a megyei lap munkatársa, Mekis János megkérdezte Sík Ferencet, vajon mit készül hozzáadni a színház a dráma eddigi értelmezéséhez, a rendező röviden ezt felelte: „A szerző értelmezését." (Fejér Megyei Hírlap, 1987. XI. 21.)

A válasz poénnak hatásosabb, mint rendezői koncepciónak. Sík Ferenc a továbbiakban, természetesen, kifejti, hogy mit láthatott Illyés Teleki művében, miért nem tekinti ő Maximust a huszadik század Bánk bánjának, de ami ennél is lényegesebb: először állítja - legalább elméletben - előtérbe a konfliktus közép-európai jellegét. Felismerését azzal támasztja alá, hogy a történelemnek sehol sincs ekkora és ilyen közvetlen befolyása a magánszférára, mint Közép-Európában. A közönségtől a rendező azt várja, hogy rétegenként hántsa le az előadás és a történet egymást fedő, egymásra boruló elemeit, a történettől a lényegig.

Az elvárás jogos, csakhogy az előadás az ehhez szükséges színházi feltételeket nem tudja teljes egészében megteremteni. Lényegében minden a helyén van a székesfehérvári előadásban, csak a dráma lényege, mozgósító ereje, katartikus hatása sikkad el.

Bakó József egyszerű, elvont, geometrikus díszlete egyszerre történelmi és időtlen. A felsorakoztatott stilizált márványoszlopok megfelelően tagolják a teret, a falak könnyen mozgathatók, és a színpadi világítást kiegészítő természetes fények, lobogó gyertyák élettel töltik meg a színpadot. Azt, hogy a díszlet anyaga mennyire olcsó, hogy kivitelezése szembetűnően gyenge - amit a hely-béli lap kritikusa is szóvá tesz -, azért vesszük észre, mert a szereplők sorsa által nem érintve, szemlélőként tekintünk csak fel a színpadra.

A Kegyenc Illyés legerőteljesebben fogalmazott szerepdrámája is. Nem egyszerűen jó színészeket, de sugárzó egyéniségeket kell hogy ütköztessen a rendező. Gálvölgyi János nagy igyekezettel játssza el a bölcs és a maga méltóságához is ragaszkodó Maximust, de úgy járja végig a neki kiszabott utat, hogy képtelen elhitetni velünk a lelkében dúló viharokat. Még az őt legközelebbről érintő híreket, tényeket is szinte faarccal fogadja. Alig látjuk nyomát, hogy mi mehet benne végbe, amikor megtudja: feleségét a császárnő lakosztályában maga a császár fogadta. Félelem, féltékenység, büszkeség, a kiszolgáltatottság felismerése? - szinte csak találgathatunk. S ha egyszer a hős nem győz meg arról, hogy ereiben valódi vér folyik, akkor kudarcának, tragédiájának sem érezzük igazán a tétjét. Fokozatosan, nagyon lassan kapcsolódik csak be Gálvölgyi János Maximus drámájának áramkörébe. Még amikor kézbe kapja a neki küldött s a végzetét jelentő kardot, döbbenete akkor sem elég erőteljes ahhoz, hogy megálljon körötte a levegő.

Iglódi István császárából a legfontosabb, a méltóság hiányzik, s ezenkívül talán még a szerep követelte önbizalom is. Gonoszságával mintha csak jelentéktelenségét kívánná kompenzálni, hatalomvágya nem egy trónon ülő, rettegett római császár, hanem egy felkapaszkodni akaró Arturo Ui megszállottságát idézi. Iglódi nagyszerű színész, ezért képes a lehetetlenre is: elhitetni, hogy Maximusnak egy ilyen jelentéktelen, minden istenit, sőt még férfivarázst is nélkülöző, elszánt fickó az ellenfele lehet. Ebben a hisztériás, szeszélyesen kegyetlen császárban Maximus nem fedezheti fel, önmagától iszonyodva, a maga tükörképét; s ezáltal a benne ébredő önvád is erőtlenebb.

A szereposztást beárnyékoló aránytévesztés következtében ingataggá válnak a dráma eredeti, lélektani evidenciái. Alig képzelhető el például, hogy Tóth Éva Júliáját bármilyen módon megérintené a császár szenvedélye; alakítása sajnos eléggé lélektelen. Asszonyi méltósága, tisztasága teljességgel hihető, ám adósunk marad azzal a megrendítő belső drámával, amit az elárult feleség, a rettegő anya átél.

Nem tudom, inkább csak sejtem, hogy Sík Ferenc maga is küszködött a szereposztás korlátaival. Meglehet, hogy a próbaidő volt túlságosan rövid ahhoz, hogy az össze nem szokott színészek között valódi kapcsolat szülessen, és ez az oka annak, hogy még a központi figurák is jobbára egymástól függetlenül haladnak a maguk végzete felé. S mivel a rendező érezte, hogy színészei nem igazán képesek arra, hogy a közönséget bevonják a tragédia áramkörébe, kétszeres erőt fordított arra, amiről azt érezte, hogy csak rajta, illetve az instrukciókon múlik. A történelmi szinten túli, időszerű elemek - szövegbéli utalások, anakronisztikus megfogalmazások és színpadi megoldások - kiemelésére. Ez a törekvés önmagában se nem dicsérhető, se nem hibáztatható. Csak akkor kérdőjelezhető meg, amikor már didaktikussá egyszerűsíti a drámai szituációt. A jelszavakat skandáló tömeg megjelenése és a vörös plüsstérítő nyílt színi megcsonkítása például

túlságosan megkönnyíti, ugyanakkor be is határolja a néző számára az asszociációt. Hatásosabb és hitelesebb az udvarban egyre erősödő terror légkörének és a tanácsadók között elharapódzott, intrikába fulladó féltékenységnek az érzékeltetése.

Az elmondottakból következik, hogy *a Kegyenc* legújabb színpadi változatáról szólva inkább csak a szándékot dicsérhetjük, nem a megvalósítást. Es abban is bízhatunk, hogy nem a történelmi, hanem csak a személyi és tárgyi feltételek hiányoztak ahhoz, hogy a kudarcok és félsikerek után 1987-ben új fejezet kezdődhessék *a Kegyenc* színpadi történetében.

A Dupla vagy semmi

„A világ folyása azt látszik igazolni sajnos, hogy az elmepezsdítő tanácsok alig fogtak; bármily megrázó volt is mögöttük az érv és a hitelesítés: a remekmű, a föláldozott élet, a képletes és valóságos keresztfa.

Ennek a darabnak ez az alapeszméje. És hozzá a kérdések rajzása: mi az oka ennek, ki felelős azért, hogy lehetne másként?

...Alig volt pályavégző író, aki ne nézett volna bele abba a félelmetes tükör-be: mit is ért a műve az emberiség szemszögéből? Mit ér egyáltalán az egyén erőfeszítése az emberi végzetben? Milyen is az a Végzet? Értelmes-e, érdemes-e az emberi lét? Felelősen erre bizony csak alapos tapasztalatok birtokában, vagyis akármiféle pályának a vége felé van módunk felelni. Viszont a feleletben ekkor már ítélet is van. Ha nincs értelem és érdem, akkor ezért az egy életért is kár volt; ha pedig van, akkor ide legalább még egy létet, hogy a tapasztalatot méltón hasznosíthassuk - köszönetül az eddigiekért. Innen a darab címe, hogy *Dupla vagy semmi."*

Illyés Gyula drámaírói pályájának valószínűleg említetlenül hagyott harmincéves jubileumán, 1974-ben fogalmazta meg a pécsi Nemzeti Színházban bemutatott dráma alapeszméjét és summázatát. Ő maga állította fel a mércét is, amikor a maga merész fausti adójának, szerény madáchi kísérletének nevezte a művészlét legnagyobb kérdéseire adott válaszát. Hozzátéve, hogy ez a felelet - a „másként élni!" parancsát hirdető, reményt fenntartó filozófia - nem a mondatokban van, hanem a fölrázás megkísérlésében.

Választott hőse nem az általános ember, Ádám vagy Faust, nem Jedermann és Peer Gynt vagy az európai mitológia valamely reprezentánsa, hanem maga a művész, aki életének, tanításának értelmét a közösségnek adott segítségben, az emberek érdekét szolgáló, rossz ösztöneiket kordában tartó, jobb érzékeiket ébresztgető tanításban leli meg.

A téma és az írói vallomás tételdrámát, színpadra szánt filozófiai költeményt ígér. A darab azonban - ahogy Czímer József, a dráma születésében bábaszerepet betöltő dramaturg ígéri - Illyés „legszínházibb műve". Ha úgy tetszik, az alkotó dilemmáját világra kiáltó vallomás, ha úgy tetszik, színpadi példázat, szerkezetét tekintve pedig színház a színházban. Naiv játékban elbeszélt, komor balladában megjelenített ars poetica.

A két szálon szőtt történet expozíció-ját a keretdráma kínálja. Az egykor virágzó fogadó gazdáját aggasztja, hogy a tanyavilágban elharapózott békétlenség, az alsótanyasiak és felsőtanyasiak gyűlölködése távol tartja az embereket egymástól és a kocsmától. Ezért fordul a Bábjátékoshoz, hogy a nézőit gyakran megríkató és megnevettető komédiás ébressze rá a környékbelieket marakodásuk értelmetlen voltára. A bábos először vonakodik, tiltakozik, elhárítja magától az illetékességét meghaladó beavatkozást. Csak amikor a Zsoldos jelmezében színre lépő Halál mellének szögezi az utolsó ítéletet, akkor ismeri fel, hogy a visszautasított ajánlat még életcélt és mentséget kínálhat neki, ha teljesítésére haladékot kap a Haláltól. Egyetlen éjszakát kér, de a Halál örök életet ígér, feltéve, ha sikerül művészetével észre téríteni az embereket.

Illyés Gyula: Dupla vagy semmi (veszprémi Petőfi Színház). Márta: Kakuts Ágnes

A Bábjátékos, miután zsákjából elővarázsolja mesterségének kellékeit, az életre keltett bábukat, a tanyasiakkal jeleníti meg a békétlenek megbékítésére hivatott tanmesét. Ettől kezdve színházat látunk a színházban, naiv és keserves szerelmi históriát arról, hogy a családi érdekből eltervezett, nem kívánt házasság hogyan édesedik az akadályokat furfanggal legyőző igaz szerelemmé. A Bábjátékos közben a favágók és a gazda érdekellentétének felmutatásával figyelmezteti a nézőket: a sorstársak gyűlölködése, az egymás ellen való acsarkodás, az erők megosztása nem a szegények, hanem a gazdagok malmára hajtja a vizet. A megszakításokkal előadott tanmesében elsődleges érzelmek, lemeztelenített szenvedélyek kavarognak, de mögötte ott izzik a még nagyobb dráma: a Bábjátékosnak a Zsoldos-Halállal, az alkotó művésznek az elmúlással vívott küzdelme.

Sajátos dráma ez, ahol az ellenfél néma, hiszen a Halál a játékban csak tanúként szerepel. Pohara emelésével, az egymás után kiürülő kupák elhajításával jelzi csak az idő múlását. Ám jelenléte fenyegetőbb minden szónoklatnál. Érzékelteti, hogy a művész a haladékért, az életéért játszik. A küzdelem egy másik, a főszólamot kísérő síkján ez a konfrontáció szavakban is megfogalmazódik. A Bábjátékos ugyanis minduntalan ellentétbe kerül saját, szerepjátszó teremtményeivel. Hiába kíván olyan tükröt tartani az emberek elé, „amelyben nemcsak a kíntól rángó száj, a vicsorgó fog látszik, de amely az utat is megmutatja" - humánus igazsága, javító szándéka megbukik teremtményeinek gyűlölködésén. Az emberekben és a maga művészetében egyszerre csalódott Bábjátékos megbukik, testben, lélekben belerokkan a kudarcba, és most már megadással fogadja a Halált.

De Illyés drámája nem ér véget hősei tragédiájának beteljesülésével. A Bábjátékos teremtményei a kudarc katarzisát át-élve megpróbálják maguk kiigazítani sorsukat, újrarendezni az elrontott játékot, igazolva ezzel a Bábjátékos áldozatát, a halandó művész halhatatlan művészetét.

Annak idején, amikor a dráma pécsi ős-bemutatójáról beszámoltam (SZÍNHÁZ, 1975. 1.), hatásában felrázónak és felzaklatónak éreztem Illyés drámaí játékát. Kételyem arra szorítkozott, hogy vajon a színházon belüli színház cselekmény-gazdagsága nem von-e el túl sok figyelmet az előadásban és a nézőtérről.

Ezzel az aggályommal nem voltam egyedül. A többi között Molnár Gál Péter is szóvá tette, hogy a bizonyító mese - akárcsak Pirandellónál - kisebb horderejű a keretdrámánál.

Az Illyés drámai életművéből kirívó, kilógó, időtlenségében is modern művészdráma meghökkenti, ugyanakkor költői nyelvével, személyes hitelével lenyűgözi a kritikát. Tüskés Tibor talányos műnek nevezi, amit nyilvánvalóan különálló, különös hely illet meg a drámaíró pályáján. (Élet és Irodalom, 1974. XI. 2.) Tarján Tamás kritikája bevezetőjében az Illyés-drámák sorába nem illeszkedő eredeti alkotás korábbi, igazolható és felmutatható előzményeit keresi az életműben. (Kritika, 1974. 12.) Sziládi János egyértelműen a leggazdagabb és legsokoldalúbb művészi eszközökkel élő, ható Illyés-drámának ítéli *a Dupla vagy semmit*. (Magyar Nemzet, 1974. X. 13.)

Nem igazán drámai a téma - fejtegeti Molnár Gál Péter -, mert nem a harc, hanem a megbékélés áll a mű középpontjában. A cél az ütköző nézetek egymáshoz csiszolása. Ugyanakkor mindvégig jelen van a műben Illyés személyes indulatokkal, hévvel hitelesített, megélt drámája is, és az ő személye ad igazán súlyt, hitelt a dráma befejezésének. A hatni akarás reményét emeli ki elemzésében Sziládi János is.

A mű értelmezésekor a bírálók érthető módon a kerettörténetre koncentrálnak, a művész cselekvési lehetőségét vizsgálják. A hatni akarás reményét a fausti téma reinkarnációjaként taglalják. Hiszen az ördög és az ember fogadását Illyésnél (is) az ördög nyeri meg, de a győztes mégis az ember, aki ha személyében csatát veszt is, tovább él azokban és azokon keresztül, akiket képvisel (Magyar Nemzet, 1974. VIII. 27.; Népszabadság, 1974. X. 12.).

Többen kiemelik, tárgyalják a bábjáték immanens tanulságát is. Méghozzá azt, ami nemcsak a szereplőknek szól! Hiszen a békétlenség kárhoztatásával, az érdekeik szerint egy táborba tartozók egymás elleni acsarkodásának leleplezésével Illyés saját kortársait inti. Tüskés Tibor még a Duna-menti népek összefogásának gondolatát is kihallja a példázatból: hogy szót kellene érteniök végre az emberiség közös dolgairól.

Ugyanezen a vágányon halad egy másik értelmezés, Futaky Hajnáé. Ő azt emeli ki, hogy Illyés nem különböző társadalmi érdekű és helyzetű csoportokat juttat el a testvérharcig, hanem egyérdekű, azonos helyzetű, dolgozó csoportokat, akik éppen lényegi érdekeiket feledik a szűkebb érdekellentét, hiúság és bosszú miatt. A konfliktus elemzése során a kritikus egy - számomra legalábbis - frappáns következtetésre jut. Illyés gondolatmenetét megfejtve, konkretizálva a minden résztvevőnek csak ártó, urbánus népi vitát említi fel. (Jelenkor, 1974. 12.)

Más műveivel ellentétben Illyés *a Dupla vagy semmit* a premiert megelőzően nem jelentette meg. A pécsi Nemzeti Színház hagyományai szerint megrendezett augusztusi olvasópróba mindenki számára meglepetés volt, amelynek folytatása és élményadó betetőzése lett a bemutató. Tarján Tamás mégis felteszi a kérdést: nem lehetséges-e, hogy egy színpadra szánt könyvdrámát láttunk? „Szinte egy új műfaj születését" köszönti, és éppen a darab gondolati rétegeinek nyomasztó gazdagsága láttán ötlik fel benne, hogy a darab olvasva új távlatokat kínál, és éppen ezért erősebben is hat, mint egy bármennyire tökéletes színházi előadásban. Hiszen az olvasott műnek a játszottal szembeni primátusát nem a pécsi előadás sikerületlensége, hanem éppen sikere bizonyította számára. Tanúsítja, hogy Sík Ferenc „Illyés iránti föltétlen tisztelettel, de egyéni teremtő elképzeléssel" állította színpadra a darabot, ugyanakkor úgy érzi, hogy a népi játék hangsúlyozása által tudatosan vállalta a dráma leszűkítését is. Így azután „a ledugaszolt palackban maradnak mindazok az asszociációk, gondolatok, amelyek szellemét egy kevésbé konkrét térbe helyezett, inkább a filozofikumra figyelő előadás fölszabadíthatta volna". (Kritika, 1974. XI. 12.)

A *Dupla vagy semmi* színpadra állításának különleges nehézségei - és ebben minden bíráló egyetért - a dráma többrétegűségéből következnek. De ez a logika ezúttal meg is fordítható. Mert az sem vitatható, hogy az előadás legfőbb érdeme éppen ennek a nehézségnek a leküzdése, a mű többrétegűségének hatásos tolmácsolása. Hogy sikerült a cselekményt oly módon eltávolítani a konkrét történéstől, hogy segítségével előtérbe kerüljön, tisztán kirajzolódjon a gondolat. A pécsi előadás stilizált, de csak annyira, hogy a külsőségek hol látványos, hol mesebeli kerete és a hatásos népi játék ne terelje el a figyelmet a fausti problémáról.

Futaky Hajna ezzel kapcsolatban két, az előadást fenyegető veszélyre mutat rá. Az egyik, hogy a rendező „egy az egyben" parasztdrámának tekinti a felidézett történetet, s ily módon a dráma népszínművé szimplifikálódik. A másik buktató akkor elkerülhetetlen, ha a klasszikus

dráma igézetében „eldrámázzák" a mesét, és a történet „operává cifrázódik". Sík mindkét veszélyt elkerülve népballadai stílusban jelenítette meg Illyés drámáját. Választása helyes volt, azonban - és ezt Futaky Hajna is szóvá teszi - ez a megoldás sem hordott magában sokkal kisebb hibalehetőséget, lévén, hogy a szokatlan játékmódban Sík színészei-nek nem volt kellő gyakorlatuk.

Sík Ferenc mindig is a mozgáscentrikus, koreográfikus játékmód mestere volt. Ezért is juttatott a prózai színházban megszokottnál nagyobb szerepet előadásaiban a színpadi mozgásrendszernek, a kellékek, színek és mozdulatok nyelvén beszélő képkompozícióknak. Ez a rendezői stílus ezúttal kiváló eredményt hozott. S ez még akkor is színháztörténeti tény, ha Sík - több bíráló meglátása szerint - némileg „túlgazdagította" a játékot, és például a drámába iktatott, felesleges balett-betéttel megzavarta annak hangulati egységét. De aki látta, mégsem fogja elfelejteni a pécsi Nemzeti Színház hőskorának egyik legszebb Illyés-estjét.

A mű önértéke és a pécsi előadás sikere alapján joggal hihettük, hogy a Bábjátékos hamarosan bejárja az országot.

Ehelyett, mintha Illyés drámája teljes feledésre ítéltetett volna. Azaz: mégsem. A dokumentumok a hetvenes évek derekáról két, határon túli előadás hírét, emlékét őrzik. Budapest, Debrecen, Szeged, Kaposvár és Békéscsaba adósságát - Sepsiszentgyörgyön és Komáromban törlesztették.

Sepsiszentgyörgyön a Romániai Állami Magyar Színház még az ősbemutatót követő esztendőben vállalkozott a dráma színpadra állítására. Illyés Gyula a színháznak írott üdvözlő sorai vezérfonalává is lehettek a felújításnak: *„Á Dupla vagy semmi* pécsi bemutatója nyomán volt szíves találgatás, hogy borúlátó-e a darab, vagy épp - a ború annyi fölidézése után is, és épp azáltal - derűlátó. Hálából s viszonzásul a megtiszteltetésért, örülök, hogy épp a sepsiszentgyörgyieknek mondhatom meg: szívósan derűlátó, olthatatlanul reménypárti ez az írásom, mint különben, végső tanulságul, valamennyi."

Az erősen stilizált, költői előadás rendezője, Seprődi Kiss Attila - a kritikák tanúsága szerint - megszívlelte a szerző útmutatását, és valóban *reménypárti* előadást állított Kemény Árpád látványos és kifejező színpadára.

Á következő esztendő tavaszán Csehszlovákiában ugyancsak magyar színészek előadásában hangzott el a Bábjátékos igazsága. Á komáromi MATESZ társulata számára igen nehéz erőpróbát jelenthetett a darab, de Konrád Józsefnek szép balladai sűrítésű játékban sikerült összefogni az együttest. Érdemes megemlíteni, hogy az Új Szó kritikusa, Szilvássy József legfőképpen az embercsoportok - nemzetek - közötti megbékélés gondolatát hallotta ki az előadásból. (1976. II. 27.)

Kié az igazság?" - Veszprémben

A veszprémi Petőfi Színháznak - akárcsak a pécsi Nemzetinek - idestova két évtizede megvan a maga Illyés-hagyománya. Sor került ezen a színpadon több jelentős ősbemutatóra; itt játszották először *a Malom a Sédent, az Ünnepeltet* és a *Különcöt* is, a címszerepben Latinovits Zoltánnal. De szerepelt a színház műsorában *a Fáklyaláng és a Kegyenc* is, a komédiák közül a *Tűvétevők* és *a Bölcsek a fán.*

Nem okozott tehát meglepetést, hogy tizenhárom évvel megszületése után a *Dupla vagy semmit* is a veszprémiek ásták elő a drámakötetek lapjairól. Kézenfekvő volt az előadás rendezőjének a személye is. Szabó Józsefnek, a kolozsvári *Kegyenc* rendezőjének nyilvánvalóan megvolt az affinitása a legtalányosabb Illyés-drámához is.

A bemutató előtti nyilatkozatában (Napló, 1987. XI. 19.) Szabó József arról beszélt, hogy a hetvenesztendős költő testamentumdrámáját most, az előadásra készülvén, sokkal időszerűbbnek érzi, mint amikor először olvasta. Mintha az idő megérlelte volna a dráma üzenetét... E sokat ígérő gondolatnak azonban az interjúban nincs folytatása. Es sajnos a megvalósított előadás sem fejezte be igazán meggyőzően a mondatot. A részleteiben megkapó, sőt megrendítő előadás éppen a dráma üzenetének új és időszerű értelmezésével maradt adósunk.

Pedig az előadás felépítése, a színészvezetés és a rendező stílusérzéke - kifogástalan. De mintha mindez egyelőre túlságosan lekötötte volna Szabó József energiáit. A részletekre figyelve nem vette észre, hogy a megjelenítés arányai eltolódtak. Kacsir Mária A Hétben a sepsiszentgyörgyi előadásról állapította meg, hogy a keretjáték jóval halványabbra sikerült, mint a példázat. Á veszprémi változatban ez az eltolódás megismétlődött. Á színészek annyi színnel, gonddal építik fel a Bábjátékos produkcióját, a Kié az igazság? című tandrámát, hogy a darab lényegi konfliktusát magában foglaló keretjáték ehhez képest színtelen polémia. Márpedig az Illyés-dráma nyomtatott vagy akár Pécsett látott változatában a Bábjátékos és a Halál alkuja vagy a művész kudarca a legmegrendítőbb.

Őszintén szólva nem hiszem, hogy a dráma epikus és filozófiai rétegének ez az átértékelése rendezői koncepció lenne. Sokkal valószínűbb, hogy mindez a szereposztásnak, a társulaton belül adott erőviszonyoknak az alig kikerülhető következménye. Szabó József előzetes nyilatkozatában is szólt arról, hogy Illyésnek ebben a drámájában a színészeknek is duplán kell élni, hol élő embereket, hol játszó személyeket kell egyik énjükből a másikba átlépve felidézni. Ez a többszöri átlényegülés egyszerre jelent a színészeknek nehézséget is, lehetőséget is. És nem minden tehetséges színész rendelkezik a folytonos váltásokhoz elengedhetetlen színpadi lélekjelenléttel, különleges tempóérzékkel sem. A veszprémi előadásban bebizonyosodott, hogy az is megbonthatja egy előadás kompozícióját, ha az alakítások rangsora, a színpadon megvalósult művészi teljesítmény nem egyezik a szerepek súlyával, hierarchiájával.

A veszprémi társulat Budapesten látott előadásán azt tapasztaltuk, hogy amíg a Zsoldos-Halált játszó Háromszéki Péter becsülettel fölmondta a maga költői szövegét, a betétdrámában főszerepet játszó Kakuts Ágnes (Márta) a színjátszás kiváteles magasiskoláját nyújtotta. Stilizált parasztdrámában a hitelesség kétes értékű dicséret lehet, magában hordja a szövegidegen naturalizmus veszélyét. Kakuts Ágnes játékának hitelessége nem a hétköznapok megszólalásig hű, meglesett valószerűsége, hanem valamiféle sűrített, megemelt szintű, elementáris létezés. Könnyen lehet, hogy egy igazi faluban egyetlen valóságos parasztasszony sem él a színpadon látott kifejező gesztusokkal, de a színésznő az általa teremtett, örökölt vagy vérévé vált mozdulatokkal, a mélyen megélt érzelmek, szenvedélyek és magatartásminták megjelenítésével - soha nem látott kézmozdulatokkal és soha nem hallott hanghordozással - olyan idős parasztasszonyt teremtett, akiben bizonyára Illyés Gyulának is kedve tellett volna. De úgy sejtem, hogy lett volna a szerzőnek néhány jó szava a szíve titkát gondosan őrző, vágyait makacsul féken tartó és csak lassanként oldódó, természete szerint szenve-

Jelenet a Dupla vagy semmi veszprémi előadásából (Badacsonyi Éva felvételei)

délyes Eszterhez is, akit Tarján Györgyi keltett életre.

Az olvasó számára nem kétséges, hogy a drámának a költő személyes sorsát, problémáját hordozó Bábjátékos a főszereplője. Czikéli Lászlót hősi alkata, formátuma, az erdélyi színészeknél mindig megcsodált beszédkultúrája is alkalmassá teszi a szerepre. Játéka azonban - talán a kapott rendezői instrukciónak megfelelően - túlságosan visszafogott volt. Nem győzött meg arról, amit pedig a játék minden percében érzékeltetnie kellett volna, hogy a szereplők valamennyien az ő teremtményei, s a végső küzdelemben az ő élete a tét. Játékmesterként, a bábukat igazgatva, a szereplőket instruálva még meggyőzően lép fel, de a végső leszámolás óráján hiányzik belőle az a személyes sugárzás, az az elementáris szenvedély, aminek hitelesítéséhez már nem is csak a Bábjátékos, hanem az embereket másként élni tanító költő, a minden-kori művész személyisége szükségeltetik.

Illyés Gyula egyetlen drámájában sem nyújt ilyen tág teret a játéktér megtervezőjének, mint *a Dupla vagy* semmiben. Pécsett Vata Emil egyetlen hatalmas, kettészelt fatönkre telepítette a játékot, felette csak az égbolt feszült, s a háttérben néhány szürke felhővé halványodott hegy sziluettje. Kemény Árpád sepsiszentgyörgyi színpadán falépcső vezetett fel, talán a fogadó szobáiba, talán a semmibe. A bútorok nyers fakéreggel bevont lábaira a néző csak akkor figyelt fel, amikor a fogadóbeli randalírozáskor sorra felfordították a székeket, az asztalt, és a tanyasi fogadó egyszer csak erdővé vadult.

Veszprémben Perlaki Róbert minden reális és minden mesebeli fogódzót megtagad a képzeletünktől. Ha Szabó József világot jelentő, tiszta térszínpadot igényel, ő a rendező társaként szinte teljesen lemeztelenített látványt komponál a színpadra. Vasvázas, rideg lépcsői, fehér szegélyű barna emelvényei geometrikus szigorukkal nem az erdőt, hanem korunk kietlen világát idézik. A veszprémi Napló kritikusa, Balogh Ödön szerint „így az erdei fogadó elvesztette sajátos arcát, ám a játéktér kitágult - a világ kocsmájává". (1987. XI. 26.)

Játéktérnek elég képlékeny és alakítható ez a konstrukció, és különösen a félsötét jelenetekben, megfelelő világításban érdekes és szép grafikai kompozíció-nak is látszik. Mégis úgy tűnik, hogy a darabtól függetlenedő díszletmegoldásnak ez a hivalkodó szegénysége, a színpadi látvány szépségéről való tudatos lemondás inkább tehertétele, mint nyeresége az előadásnak.

Füzy Sári jelmezei szorosabban kapcsolódnak a történethez, és pontosan követik annak kétszólamúságát is. Tehát a szakállas Bábjátékos inkább mai értelmiségi, mint népi figura: pulóvert, nyaka köré tekert művészsálat visel, és talán nemcsak a tanyasi fogadóban, de egy városi művészkávéházban is otthonosan rendezkedne. A Halál nejlonba, orkánba burkolt, idegenségében riasztó jelenség, akit a maszkja is elidegenít, és aki stilizált SS-katonának éppúgy elfogadható, mint valamiféle közénk tévedt, fenyegető üzenetet hozó Mars-lakónak. A betétjáték szereplői viszont szimpla paraszti viseletben játsszák szerepüket. Ezek a ruhák nyilván hitelesek, csak éppen a jelmezek lényegi funkcióját, a jellemzést nem nagyon segítik. Közös viszont a szereplők öltöztetésében az élénkebb színektől való szigorú tartózkodás. Ennek csak a játék második felében derül ki a színpadi haszna. Ezáltal sokszoros nyomatékot kap a dráma csúcspontján a háttérbe vetített vörös hold, és félelmetesebbé válik a végső leszámolás félig sötétben robbanó jelenetében alkalmazott rőt fény is.

Illyés Gyula, amikor elkötelezte ma-gát a „színpadi tapasztalatátadás" mellett, megvallja, hogy riasztja is, csábítja is a vállalkozás. Költői remekműveket szembesít a színpadi alkotás csüggesztő didaktikus helybenjárásával, és számon kéri *„Az ember tragédiája is* várja a Paulay méretű rendezőt, aki színpadra vezetés után megvalósítja a színpadról való sugárzás teljességét. A megértendő szünetlen szárnyalását."

Ez az eszményi találkozás még Illyés Gyulának sem adatott meg. De minden megtett lépés, minden színpadi kísérlet és vállalkozás segít elkerülni a feledés szakadékát, és a távoli, vágyott magaslatok felé vezet.

Illyés Gyula: Kegyenc (székesfehérvári Vörösmarty Színház)

Díszlet: Bakó József. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Rendezőassziszten:* Kutschera Éva. *Rendező:* Sík Ferenc.

Szereplők: Iglódi István, Incze Ildikó, Gálvölgyi János, Tóth Éva, Haász Vander Péter f. h., Szilágyi István, Csíkos Gábor, Nagy Zoltán, F. Horváth Gyula, Botár Endre, Cserhalmi Géza, Koncz Károly, Rothauszki György, Fertő László, Bóna István, Ádorján Viktor.

Illyés Gyula: Dupla vagy semmi (veszprémi Petőfi Színház)

Díszlet: Szakácsi Márta. *Jelmez:* Füzy Sári. *Rendező:* Szabó József.

Szereplők: Czikéli László, Benczédi Sándor, Háromszéki Péter, Kakuts Ágnes, Barbiczki Ferenc, Palásthy Bea, Kiss László, Nyirkó István, Kőmíves Sándor, Tarján Györgyi, Sashalmi József, Losonczy Ariel, Zombori Katalin, Almási Albert.

E számunk szerzői:

BUDAI KATALIN
az Akadémiai Kiadó szerkesztője

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

KOVÁCS DEZSŐ újságíró,
a Kritika rovatvezetője

METZ KÁTALIN újságíró

TORRES MONREAL, FRANCISCO
irodalomtörténész

NÉMETH ÁKOS író

P. MÜLLER PÉTER
a pécsi JPTE Irodalomtudományi Tanszéke adjunktusa

SZÁNTÓ JUDIT
a Színházi Intézet osztályvezetője

SZMELJANSZKIJ A. újságíró,
a moszkvai Tyeátr című folyóirat munkatársa

TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi Magyar Irodalom Tanszék adjunktusa

ZELKI JÁNOS szerkesztő

SZÁNTÓ JUDIT

A pesti Viktortól a mesélő pénztárgépig

Molnár Ferenc-bemutatók

Kevés s egyre kevesebb a sokakat érdeklő új darab, erős s egyre erősebb a szórakozási-szórakoztatási igény. Mindez határozottan kedvez a minden rendű-rangú régebbi írók, klasszikusok és szakavatott színpadi szerzők kisebb rangú műveinek, melyek ráadásul (vagy legalább) az újdonság varázsát is ígérik. *A Szerelem, ó!* már többszörösen megvolt, jöjjön *a New York körbe-körbe;* ha *a Hyppolit, a lakáj* bevált, miért ne jönne be a rokon fogantatású *Helyet az ifjúságnak;* ha Alan Ayckbourne erősebb darabjai nem igazán váltak be, hátha elkel *a Mese habbal.* A másodiknak említett művek körül kialakult kritikai konszenzus azt jelzi, hogy a régi, de múlt - vagyis említésre méltó színpadi előtörténet - nélküli darabok-nak ez a kultusza nem egyértelműen termékeny. Fiókban heverő, esetleg üldözött vagy betiltott drámákról még idejében kiderülhet, hogy jelentős érték rejtőzött a homályban, de ha akadálytalanul bemutatott művek merültek gyors feledésbe, az legalábbis gyanús, kivált a szórakoztató műfaj területén, hiszen ott az igény mindig is nagyobb és - igénytelenebb volt.

A nagy Molnár-darabok egy időre lefutottak, *A* testőrt, *a Liliomot, a Játék a kastélybant, az Olympiát* vagy *A hattyút a* színházba járó nemzedékek legtöbbje élete során már többször is láthatta - annál nagyobb csábítást jelenthet színházcsinálóknak és -élvezőknek egyaránt egy „új" Molnár, melyet legföljebb a nyolcvanas-kilencvenes korosztály láthatott. S mint ahogy a nagy klasszikusok csekély hagyományú művei, a *Titus Andronicus*tól *a Platonovig* is azért vonzzák a művészeket, mert általuk elszakadhatnak a nagy művek tolmácsolására rárakódott hagyományoktól, úgy csábíthat az ismeretlen Molnár is: hátha egy korszerűbb Molnár-játszás, sőt egy korszerűbb vígjátéki stílus is kitapogatható a darabok szűz ösvényein járva.

Csak hát - legalábbis két „új" Molnárunk közül az elsőben - ismét az derült ki: nem mind arany, ami *nem* fénylik. Az 1904-ben bemutatott s azóta tudomásom szerint sehol fel nem újított *Józsit,* mint most, a nyíregyházi exhumáláskor kitűnt, joggal borította a jótékony feledés. *Á Józsi* nem ügyetlen, de azért határozottan rossz darab. Éppoly szellemes, mint mély volt Ignotus ítélete az ősbemutató alkalmából: Molnárnak, írja, „a füttyel és hagymakoszorúval járó bukás megbecsülhetetlen pedagógiai szolgálatot" tett volna, ám „sajnos, *a Józsi* nem bukott meg", sőt, bár a premieren zajos sikert nem aratott, de „a többi esték közönsége máris igen vidáman fogad(ja) s még sok ideig... hálásan fog(ja) megtapsolni".

A Józsiban Molnár magyar környezet-be próbált átültetni egy Feydeau-szabású franciás bohózatot. Ez nem ígérkezett könnyű feladatnak. Feydeau fantasztikus ringlispíljein egy életformájában, erkölcseiben, rítusaiban évszázados előzményekkel rendelkező, kiforrott polgárság ült, s a humor e kialakult, de egyszersmind kiüresedett hagyományok abszurd kifordításán alapul; a szereplők alapgesztusai a maguk közismert, egyezményes mivoltukban éppúgy hozzátartoznak a feydeau-i hatásmechanizmushoz, mint a képtelen bonyodalom során bekövetkező lelepleződésük. A pesti polgárságot azonban, a maga heterogén, polgári habitusát tekintve igencsak kiforratlan mivoltában nem volt miből kivetkőztetni, ezért aztán a bohózati mechanizmust csak kívülről, mesterségesen lehetett *ráojtani* egy sokkal lagymatagabb, „spiszebb" és nem utolsósorban érdektelenebb létezési módra. És Molnár realista: míg Feydeau például teljesen magától értetődően tette volna meg az intrikus Csongrádyné francia megfelelőjét az orvosprofesszor - pláne nőgyógyász! - korábbi szeretőjének, Molnár beéri egy az asszony lánykorában elcsattant puszival; a közönség ezt így fogadta csak el, csakhogy ily módon az erényes Verpeléti unalmassá, a leleplezéstől való félelme indokolatlanná válik, Csongrádyné pedig el-veszti a legfőbb motivációt: a női vonz-erejében megsértett, érzékiségében meg-rövidített s a vágy szenvedélyét a bosszú szenvedélyébe fojtó szépasszonyét. Nem arról van szó, ilyesmit csak egy nem túl gusztusos honi kisebbségi érzés állíthatna, hogy a Lipótváros eleve érdektelenebb Passynál, vagy Törökbálint trágyaszagúbb, mint Compiégne, hanem több-ről és kevesebbről: a pesti (vagy nyaraló-ként Pest környéki) polgár életmódja mond ellent a francia polgárának, mert előbbi még nem érte el nagykorúságát (és számos szempontból sajnálatosan nem is volt rá módja, hogy valaha is elérje), s ezért a feydeau-i ringlispíl egyszerűen

nem pörög vele. Ugyanakkor a darabban sok finom részlet, kitűnő megfigyelés tanúsítja, milyen pontosan ismerte már az ifjú Molnár is a pesti középpolgári miliőt, a maga jellegzetes, félprovinciális figuráival, suta, végig nem élt és végig nem gondolt akarásaival és ambícióival, piti komfortjával és még pitibb anyagi problémáival, és elvben igen élvezetes lehetne a II. és III. felvonásban végignézni, mint csetlenek-botlanak ezek az aszfalton termett figurák a falusi miliőben, csakhogy erre nem jut idő; ehelyett nadrágcserék, összetévesztések, padláson pincében való bujkálások és eltángálások, kötélen való leereszkedések stb. töltik ki a színpadi időt, és az I. felvonás jól felvázolt szereplői rossz minőségű dróton rángatott bábukká dermednek. Be-láthatta mindezt *a Józsi* után Molnár is, és ezért tért vissza későbbi műveiben, persze egyre magasabb fokon, *A doktor úr* intimebb és intenzívebb ábrázolásmódjához, melyben a jellemek és a szituációk fontosabbak a bonyodalomnál. Mert ami a bonyodalmat illeti, *a Józsié* lapos, valószerűtlen, hiteltelen, nemegyszer kifejezetten bárgyú, mivelhogy ezekkel a figurákkal ez a bonyodalom egyszerűen nem eshet meg.

Persze az is lehet, ez ma már megállapíthatatlan, hogy Molnárt nem (vagy nemcsak) a feydeau-i minta átültetésé-nek kihívása vonzotta, hanem mindenek-előtt a kis krokijaiban már bevált gyermekfigurának, Józsinak színpadra honosítása. Mármost a krokik Józsiját még Ignotus is „genialis kreácziónak", „roppantul komplikált és finomszövésű karakternek" vélte, Márkus László pedig „bájosan vásott kölyöknek" dicsérte, amiben, úgy vélem, tévedtek, illetve elfogadták azokat a - nem, korántsem polgári, ilyesmivel ne sértsük meg ezt a kategóriát -, sokkal inkább feudál-dzsentroid kereteket, melyek közötte gyermek „bájosnak" minősülhet. A krokik Józsija roppant undorító kis féreg, aki ugyan nagylelkűen sért meg és gyötör agyon maga körül mindenkit, de annyi esze azért van, hogy ezen belül disztingválni tudjon, és különös lelki s fizikai kegyetlenséggel támadjon a szegényekre, az öreg dadára (akit üt-ver is), a „madmozel"-re, a cselédlányra vagy a „vicze fiára". Igaz, Ignotus úgy véli, ebben kritikai él rejlik, mert Józsi mintegy megelőlegezi „a felnőtt betyárok impertinencziáját"; mindenesetre az ábrázolásból ilyen kritikai él nem érződik, inkább az az émelygős-nyúlós „hát nem aranyos?"-szemlélet, amit Ka-

Molnár **Ferenc: Józsi**
(nyíregyházi **Móricz Zsigmond Színház).**
Zubor Ágnes (Csongrádyné)

rinthy oly szellemesen pécézett ki, s aminek hallatán a pesti polgár ellágyultan sóhajt: „daz isz doch züsz, vi er di kinder kent!"

Ám ha magam a krokikban nem érzek ilyen, Ignotus jelezte ambivalenciát, feltétlenül van ambivalencia a darabban, melynek tengelyébe a szerző Józsit állította a bohózati mechanizmus működtetőjeként. Ha most eltekintek a gyerekre csöppet sem jellemző öncélú poénoktól (Sebő: „Megveszem magának az egész Kugler cukrászdát!"; Józsi: „Azt már megvette Gerbeaud! Nem kell!"), akkor csak azt mondhatom: itt van egyfelől egy undok kis kölyök, aki a krokik Józsijához hasonlóan az alulfejlett pesti polgárság minden feudális előítéletével megterhelve nézi le és gúnyolja ki a zsidókat, a cselédeket, a parasztokat (kivált a svábokat) és általában a szegényeket, s ráadásul még jellemtelen is (zsarolja az ifjú szerelmespárt, a sváb parasztot és fiát egymásnak árulja be, mondhatni, abszolút elvtelenül, ami már zsenge korban is számon kérhető jellemhiba); másfelől viszont ez a gyerek akadályozza meg a felnőtt szerelmespár elleni galád intrikát, és billenti végül is a happy endig a cselekményt. Konklúzió: ahogy nem sikerült Molnárnak a bohózati gépezet meggyőző mozgatása, éppúgy vallott kudarcot a mindent látó és mindenen átlátó gyermek divatos típusának, egyfajta magyar Viktornak (Vitrac: *Viktor avagy A gyerekuralom)* megteremtésével is; ez a pesti Viktor nem hal bele a felnőttvilág megismerésébe, legföljebb még az nem dőlt el, hogy felnőttként a bumfordi Lajos bácsik vagy a gigerli Sebők önelégült csapatát gyarapítja-e. (Tetejébe még azt is ki lehetne elemezni, hogy Józsi színpadi megjelenései voltaképp igen célszerűtlenek, s az intrika mozgatásában betöltött szerepe csak látszólagos.)

Nos, ezt a darabot választotta ki magának Salamon Suba László, a szeszélyes pályaívű, de mindenképp jelentős tehetségű fiatal rendező, feltehetően több okból is. Eddig komorabb hangvételű drámákat vitt színre (köztük néhány olyan kiemelkedő produkciót, mint az elmúlt szezonban *A bolondot* és *A patkánykirályt),* s most ki akarhatta próbálni magát vígjátékban is, méghozzá, ha már, akkor olyanban, amely felfedezésszámba mehet; amellett Schlanger András személyében adva volt az ideális Józsi; végül pedig valószínűleg már korai stádiumban rábukkant arra a valóban újszerű megoldásra, amellyel a III. felvonásban, illetve a III. felvonás helyett előállhat.

Annyi bizonyos: az utóbbi évek során oly örvendetesen élre tört nyíregyházi színház ezúttal súlyos csalódást szerez. E kísérlet alapján úgy tűnik, Salamon Subának nincs sok érzéke a vígjátékhoz; ha *a Józsi* első két felvonása nem is remekmű, de azért sokkal élvezetesebben, szellemesebben, lényegesen jobb színészvezetéssel is színpadra lehetne tenni, mint ahogy láthattuk; a szereplők jóformán csak a szöveget játsszák, semmi egyebet, azt is sután, drámaiatlanul és humortalanul. A III. felvonásban - azaz itt a második rész második részében - aztán történik valami egészen váratlan, tudniillik az, hogy nem játsszák el. Tény, hogy nem nagy kár érte, nem jobb, inkább ziláltabb, ügyetlenebb az előzőknél, a néző azonban akkor is kíváncsi lenne rá, miképp oldódik meg az a bonyodalom, amelyben az eddigiek, úgy tetszett, érdekeltté kívánják tenni. (E képzeletbeli nézőnek árulom el, amennyiben a lap c száma a kezébe jut, hogy a III. felvonásban újabb szereplő lép be: Csongrády bíró, az intrikusnő férje, aki azért jön, hogy kibéküljön a duzzogó szépasszonynyal. A gyanakvó Verpeléti felkéri, nyomozza ki, mi is történt az éjszaka, ki bűnös, ki ártatlan. Nagy hajcihő támad a csábító Sebő nadrágja körül, melyről nem tudni, ki is viselte az éjjel és miféle aktus

Csorba Ilona (Dada) és Schlanger András (Józsi) a Józsi nyíregyházi előadásában (Csutkai Csaba felvételei)

közben, ám végeredményben ez nem ját-szik szerepet a kifejletben, mint ahogy a gaz Csongrádyné sem lepleződik le: az utolsó oldalon azzal oldódik meg minden, hogy Poldi, a sváb gazda fia elvállalja, hogy ő volt az összes csábító, így aztán a szűzies Verpeléti és a bájos és valóban ártatlan Tóthné egymáséi lehet-nek. Józsinak itt már végig nincs más szerepe az idétlen ugrándozáson és a helyenkénti kárörömön kívül.

Nos, mindez valóban nem valami originális, de azok számára, akiknek kedvéért a mű mégiscsak elővétetett, még mindig kielégítőbb, mint amit helyette kapnak. Áruljuk el végre: a III. felvonás helyett egy jó tízperces némafilm-stílusú stroboszkópos némajelenet következik (a színlap Virág Csaba és Darvas Ferenc személyében meg is jelöli alkotóit), melyben felvonul az egész szereplőgárda, hogy a némafilmburleszk szokásos modorában kergetőzzön, öltözzön, vetkőzzön, létrára másszon, lepottyanjon, libasorban vonuljon, égnek emelt karral szörnyűlködjön, egyszer-egyszer ülepen puszilja a másikat. Bevallom, a nézőtérről mindebben semmiféle dramaturgiát, a sűrített cselekményközlésnek még csak foszlányait sem fedeztem fel, legföljebb úgy éreztem, e betét Salamon Suba lesújtó kritikáját hivatott tolmácsolni a

Molnár Ferenc: Úri divat (Radnóti Miklós Színpad). Egri Kati (Adél) és Bálint András (Juhász Péter)

választott darabról; csak utólag, a szöveg elolvasása után fedeztem fel egy-egy, emlékezetemben rögzült mozzanat értelmét (ám kétlem, hogy a nyíregyházi nézők, példámat követve, megmozgatnának minden követ a darab megszerzése és elolvasása érdekében). Így értettem meg utólag azt a mostoha sorsot is, amely a kitűnő Földi Lászlónak jutott osztályrészül. Igaz, a színlap elárulja, miszerint ő Csongrády lenne, de mégis alig tűnt hihetőnek, hogy jegyzett színész létére ilyesmire kényszerüljön: ő, aki addig nem szerepelt, most egyszercsak két kofferrel megjelenik, bekapcsolódik a tagolatlan ugrabugrába - s azzal vége.

Amit e bizarr s a közönséggel szemben enyhén szólva tiszteletlen végjátékig látunk: vértelen, érdektelen alakítások sorozata. A csábító Sebő ügyvéd hangsúlyos szerepében a máskor karakteres Csíkos Sándornak például nincs se egy őszinte, se - ellensúlyként - egy eredeti mozzanata, bántóan üres sablonok szaggatott sorozatát produkálja. Ugyanilyen harsányan üres Csongrádynéként Pap Éva is; ennek az oly ígéretesen indult színésznőnek, aki naivai és hősnői erényeket egyesített magában s valaha, a vígszínházi *Három nővérben*, Ruttkai Éva és Békés Rita méltó partnere volt, valahol megtört a pályája és egyelőre se Zalaegerszegen, se Nyíregyházán nem tudott magára találni. A többiek középszerű vagy fakó alakításairól nem érdemes külön szólni, részben mert szerepük se jelentős, részben mert jobb vezényléssel ennél azért bizonyára többet tudtak volna kihozni szólamukból. Szólni kell viszont a produkció egyetlen szuverén színészi munkájáról, az egyre jelentősebb színésszé érő Safranek Károlyéról, aki fiatal emberként érett korú orvosprofesszort játszik, teljes hitelességgel. Nyársatnyelt merevségével, érzékenyen és sértődékenyen, gyanakodva és rászedhetőn, szemérmesen és bujkáló bujasággal tökéletes jellemrajzot ad, a rá jellemző technikai érettséggel és pontos arányérzékű, megkoreografált mozgáskultúrával; nem véletlen, hogy ő az egyetlen, aki még a balsikerű pantomimbe is át tudja menteni tartását és egyéniségét.

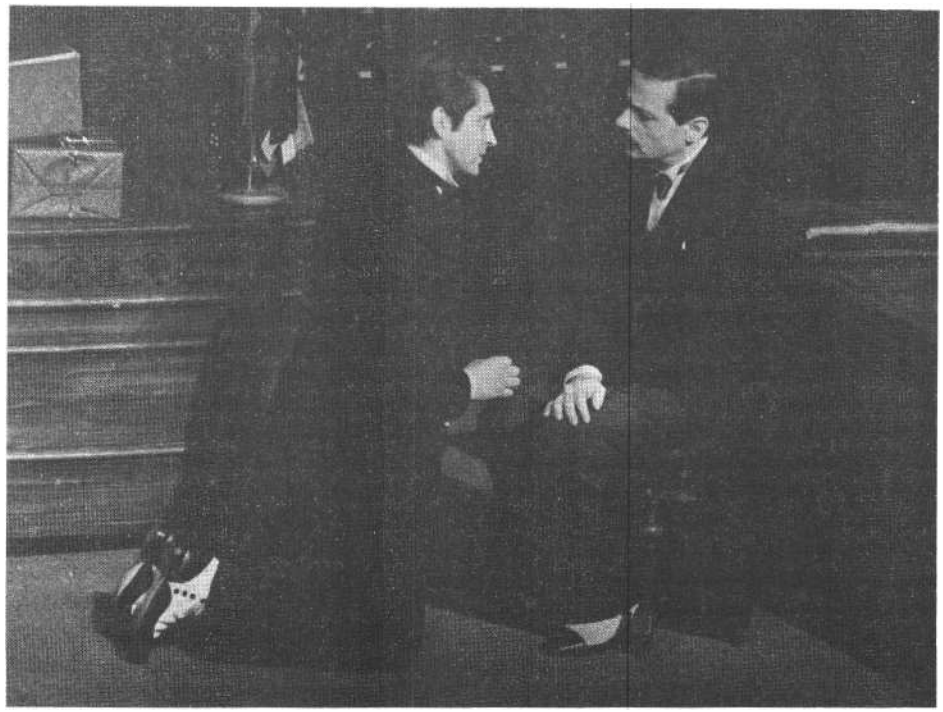
A legfájdalmasabb csalódást azonban a színészek közül Schlanger András jelenti, aki pedig valósággal Victorra termett, és Józsiból is a legtöbbet érvényesíthette volna, ami ebből a dramaturgiai hibridből csak kihozható; langaléta gyermekessége, a bájtól a pajzánságon át a kajánságig minden szükséges árnyalatot

átfogó skálája és kivételes játékintelligenciája garancia lett volna rá. Ám szerepe buktatóin nem segítette át rendezői kéz, s a lehetőségek kiaknázásához sem kapott támogatást. Maradt néhány kedves ötlet, főleg az artisztikusan felstilizált gyerekes mozgás, hancúrozás, ugrándozás terén, de ez kevés; mióta Schlangert ismerem, először fordul elő, hogy nemhogy figurát nem épít, de iparkodásán minduntalan átüt saját civil mivolta, ami magamutogatásnak is hathat, holott valószínűleg csak tanácstalanság.

S ahogy az .egy sikerületlen előadás esetében lenni szokott: semmi sem jön össze. Csúnya és fantáziátlan a díszlet, a falusi pedig elhibázott is, nem tudni, mi van kinn, mi van benn, a szereplők hol naturális ajtókon, hol jelzett falakon át közlekednek, a zongoráról nem tudni, szobában áll-e vagy az udvaron (ráadásul pedig állami ünnepségekről kölcsönzött csúf, gyűrött piros terítő borítja). Ellentmondásosak a kellékek: az Estet olvassa az egyik szereplő, de Sebő zsebéből mai csomagolású, jól ismert nugáttábla kerül elő (ha jól sejtem, az Africana nevű); korhű a hintaló, de a fekete-fehér focilabdát mai pályákon rúgják. Azt pedig még a mai ínséges időkben sem hiszem, hogy a jómódú dámák számára ne telt volna kettő toalettre, s ugyanabban az ormótlanul elegáns ruhában kelljen pompázniuk a budapesti szalonban, minta falusi idillben; ha a két színésznő saját ruhatárából kölcsönzött volna a színháznak egy-egy nyári ruhát, hitelesebb s hangulatosabb lett volna a látvány.

Gyenge darab, gyenge előadás - sajnos, ennyi *a Józsi* Nyíregyházán.

Egy eddig ugyancsak nem fénylő Molnár-darabot talált magának a Radnóti Színpad is, de erről legalább kiderült, hogyha nem is arany, de legalább ezüst - és, *a* Józsival ellentétben, nagyon is el-képzelhető, hogy viszontlátjuk még a színpadainkon. Meglátszik persze a két mű közti tizenhárom év távolság; az *Úri divatot* 1917-ben, *a Liliom, Az ördög és A testőr* után bocsátotta színpadra szerzője, és, ismét a Józsival ellentétben, e darabnak volt bizonyos utóélete is, elsősorban a német nyelvterületen; utoljára 1968-ban Bécsben újították fel, a jellemző *A bárány* címen, de hasonlóan jellemző címet viselt az egyik kritika is: „A josefstadti jóember". Ez a darab már nem a bonyodalom kacskaringóira épít,



Dörner **György** (Mezei Oszkár) és Bálint András az Úri divatban

ez már jellegzetes produktuma a Molnár-műhelynek: hiteles hazai (de azért a polgári Európában mindenütt megérthető, sőt átültethető) helyszíneken éli a maga körülhatárolt lehetőségein belüli életét a pesti polgárságból kiemelt néhány hiteles és eleven típus, csak annyira felnagyítva, hogy azért érdekesek lehessenek.

Persze másfelől mégsem véletlen, hogy a mű szélárnyékban maradt. A legkirívóbb ügyetlenség Adél eltüntetése; az I. felvonásban oly élettelien megrajzolt fiatalasszony, aki a főnök helyett inkább a segédet választja, mert az érzékileg és egzisztenciálisan ígéretesebbnek tűnik, végképp elvész szem elől, holott nagyon is érdekes dráma történik meg vele: Oszkár úr, a vállalkozó szellemű szerelmes, tönkremegy, Adél álmai tehát összeomlanak, s legalábbis érdekelne, miképp reagál erre. Ám Molnár reméli, hogy a nézőben ez a kérdés elcsitul vagy fel sem merül, hiszen oly határozottan tereli a figyelmet a gróf-Juhász-Paula háromszög felé. Csakhogy épp e háromszög megszerkesztésében mutatkozik a kevésbé feltűnő, de nézetem szerint mélyebb probléma.

A nagy Molnár-darabokban a szerző bravúrosan játszik el a pesti polgár hétköznapi valóságának és titkos álmainak konfliktusával, amely természetesen szo-

Gera Zoltán (Fülöp úr), Varga Mária (Paula) és Bálint András a Molnár-színműben **(Iklády** László felvételei)

rosan összefüggött a nézőtéren ülő pesti polgár reakciójával is: a pikantériának fontos szerep jut, a szexuális kísértésekkel illik eljátszadozni, egy határig szinte kötelező elmenni - de éppoly kötelező e határon aztán meg is állni, úgy, hogy a test ördöge is jóllakjon, de az erény is megmaradjon. (Nem ismerhetem az egykori pesti polgárság házasságtörési statisztikáját, de valószínű, hogy nem annyival kevesebb pesti polgári férj és feleség tört házasságot francia kollégáikhoz képest, mint amekkora különbség Molnár, illetve Feydeau darabjaiból feltárul, de a színműírás szempontjából nem ez a lényeges; a meghatározó elem itta kétfajta közönség elvárásaiban és tűrőképességében rejlett.) De amit Molnár e szempontból *Az ördögben, A farkasban, A test*őrben, de még a bohémmiliőben ját-szódó *Játék a kastélyban* esetében is virtuózul megold, azt az *Úri divatban* csak erőszakoltan tudja elfogadtatni. Az I. felvonásban és a II. felvonás nagy részében Paula kisasszonyt az Isten és Molnár Ferenc is grófi metresznek teremtette (joggal beszél a gróf már az elején a szigorú irodakisasszony „romlott szemeiről"); hogy Juhász úr váratlan szerelmi vallomása ezt az elhivatottságot menten romba döntse, aligha hihető; ahhoz legalábbis az kellett volna, hogy Paulában az író már eleve felmutassa a kispolgári idill utáni vágyat, a nagyratörő álmok komolytalanságát.

Nagyon érdekes, ahogy Verebes István rendező a II. felvonásban még alkotó módon korrigálni tudja az ábrázolás hiteltelenségét: nála e felvonás nem azzal zárul, hogy Paula, midőn végre kettesben maradnak, egy Juhásznak szóló szerelmi vallomással lohasztja le a grófot, hanem úgy, hogy az elkábult leány a gáláns és rokonszenves arisztokrata karjába omlik. De hiába, jön a III. felvonás, amely Molnárnál azért sántít, mert egy Juhászba szerelmes, szűziesen tartózkodó Paulának a gróf aligha rendez be palotát, Molnár-Verebesnél viszont azért, mert a forró csóknak minden bizonnyal folytatása is volt, tehát Paula fennen hangoztatott ártatlansága legalábbis valószínűtlen, ez esetben pedig ugyan minek hatására gondolta meg magát a leányzó? Ha a színfalak mögött netán lezajlott valamiféle lelki-fizikai katarzis, ezt Verebes se tudja sem megírni, sem elhitetni. (Mellesleg az egyik osztrák kritikus szerint a gróf mindkét esetben, tehát már Adél esetében is levetett szeretőit sózta rá Juhászra - de ezt persze Schnitzler írta volna meg, Molnár soha.) Egyébként hasonlóan felemás Verebes egy másik, elvileg nagyon is indokolt dramaturgiai beavatkozása: míg az eredetiben Paula a II. felvonás végén a szemébe mondja Juhásznak, hogy a gróf adományozta pénzt továbbította a hitelezőknek, Juhász tehát visszakapja boltját, Molnár-Verebesnél ez a színfalak mögött, a két felvonás közti szünetben megy végbe. Ily módon sikerül elkerülni, hogy Juhász a nyílt színen kapituláljon, elfogadva a grófi fájdalomdíjat, no de végül is a szünetben így is ez történik, legföljebb abban bízhat a rendező - s okosabbat aligha tehet -, hogy ezen a néző nem sokat töri majd a fejét.

Annál is kevésbé, mert író, rendező és néhány színész jóvoltából még így is nagyon kedves és finom esti szórakozásban van része. Molnár adja hozzá a remek miliőrajzot, a divatbolt kulisszái, vevők és eladók háttértranzakcióival, önmagukban is érdekesek és találóak (nem szólva arról, micsoda nosztalgiákat ébresztenek egy hajdanvolt korszak után, mikor a vevő nemcsak ember, de úr is volt); adja a már teljesen érett, változatos és szellemes molnári dialógust, amely soha nem válik üres poénvadászattá - a poénról poénra való rohanás helyett az író ráérősen, de sosem terjengősen időzik el az emberi reakciók hullámzásainál. Voltaképpen ez a Molnárnál ritka emberi melegség a darab talán legfőbb vonzereje. Ellentétben *a Liliom* vagy *Az üvegcipő* bántó felhangjaival (igaz, azok alacsonyabb néposztályokban zajlanak), itt az egyszerű ember (J egyszerű polgár) sincs soha nevetségessé téve, sőt Molnár határozottan kedvelni látszik főbb szereplőit, Juhász urat elsősorban, de a grófot is, Paulát is, Fülöp urat, de még a szélhámos Máté urat is. Es erre Verebes kitűnően ráérzett: a darabnak, minden valósághűsége mellett, van valami mesejellege a jó emberről, aki sok hányódás után elnyeri jutalmát, és az előadást ez a kedvesen ironikus és gyengéd derű lengi be, ami sokkal inkább megemeli a darabot, mint a számos, egyéb ként kitűnő ötlet, mellyel a rendező a szituációkat érvényre juttatja. Hogy azért ezekből is megemlítsek legalább kettőt: a Juhász és Máté közti nagy „leszámolás" kimenetelére eleve utal az a megoldás, hogy a kihallgatásra rendelt bűnös az első percben beleül a gróf karosszékébe, Juhász csak téblábolhat körülötte: a meccs már lefutott. S ugyane jelenet végén Verebes nem engedi, hogy Máté úr legalább a Juhásztól kicsalt aranyórát magával vigye: a gróf egy tekintetére lerakja az asztalra.

Az előadás megejtő emberi sarmjáról elsősorban a két férfi főszereplő, Bálint András és Bozóky István gondoskodik. (Kollégáim, akik korábban látták a produkciót, elragadtatva nyilatkoztak Kálmán György játékáról is; bármily sajnálatosnak tartom, hogy a művész kivált a produkcióból, úgy érzem, Bozóky teljes értékű kárpótlást nyújthat.) Bálint nem a Josefstadt báránya, egyszerűen jólelkű ember, telve bizalommal másokban és hittel az élet igazságosságában (még ma is akadnak, akiket ilyen természettel vert meg a sors) - de nem balek. Alakításának legnagyobb értéke, hogy miközben a figura veleszületett jóindulatára és hiszékenységére helyezi a fő hangsúlyt, a skála két szélső pontját is fel meri mutatni, biztos arányérzékkel: az egyik póluson azt, hogy a derék emberek kicsit idegesítőek is tudnak lenni a maguk purizmusában (ilyen Juhász úr is, Paula és a gróf kéretlen gardedámjaként), a másikon azt, hogy Juhász úr voltaképp átlát a mások szitáján, s ezt finom, helyenként már szarkasztikus iróniával érzékelteti is („Tudom. Ti nagyon szerettek engem" - vágja oda Adélnak és Oszkár úrnak). Sőt, Bálint még azt is eljátssza, hogy Juhász úr a saját időnkénti nevetségességével is tisztában van, s ezt is ironizálja. Csak azt nemigen tudja megvilágítani, hogy a hős voltaképpen mikor és miért szeretett bele Paulába, de erről részben Molnár, részben Varga Mária tehet.

Molnár grófja egyértelműbben felsült csábító, pórul járt „ördög" vagy „farkas", mint azt Verebes és Bozóky ábrázolják. Ez a gróf kifejezetten rokonszenves, ironikus és önironikus, sőt bölcs férfiú, s Bozóky valóban franciás technikával érvényesíti a szereplőnek kiutalt csillogó poénokat, például a sajtról és ellensajtról, vagy a darab szállóigének is beillő egyik szentenciáját: „Maga kitűnő ember, csak egy más emberiség kellene maga köré!" De ami legalább ily fontos: ez a gróf valóban őszintén, sőt áldozatosan szerelmes Paulába, s igazán megérdemli a II. felvonást záró önfeledt csókot (valamint kikövetkeztethető folytatását). Őszintén szólva az ember szinte azt kívánná, bár ő unt volna rá Paulára, s nem megfordítva.

Annál is inkább, mert a sajátos alkatával - magas, nyurga termet, bájos kis babaarc - még küszködő Varga Mária nemigen tudja átsegíteni a nézőt szerepe buktatóin. Szabályszerű, iskolás pontossággal eljátssza az egymást követő állapotokat: a merev és szűzies irodakisasszony

mögül hirtelen kibukó számító vampot, majd a grófi ágy birtokbavételére készülő kivirult leányt, végül pedig a Juhász úr lelkét és boltját elfoglaló eszményi kispolgári üzletasszony- és családanyajelöltet, de a stádiumok között nincs átkötés, még kevésbé folyamatosság, amit pedig - az író mulasztását kijavítandó - csak a színészi személyiség teremthetne meg. A másik női szerepben Egri Kati hibátlan; a kiegyensúlyozottság maszkja mögött első perctől érzékelteti a zaklatott túlfűtöttséget, amely majd férje elhagyását hitelesíti, s ugyanakkor játéka oly diszkrét, hogy mintegy segít tompítani az eltűnése miatti hiányérzetet. Kerek alakítás; felvázol és lezár egy jellemképet, ha egy sorsot nem is.

A többiek közül ki kell emelni Gera Zoltán telibe talált, abszolút stílusérzékről tanúskodó Fülöp urát. Nagy Sándor Tamás sután hamis, külsőséges Máté urát nincs kedvem hosszabban elmarasztalni; a Szolnokon oly előnyösen kibontakozó fiatal színész eddigi pesti korszakában szemmel láthatóan nem találta a helyét, viszont azóta Kárpáti Péter *Szingapúr,* végállomásában - egy némileg hasonló jellegű szerepben - végre valóban kitűnő volt, s remélhető, hogy ez a siker fordulatot hoz majd fővárosi pályáján. Mint ahogy e későbbi darabban igazolta be végre Dörner György is, hogy visszatalálhat robbanékony pályakezdéséhez; Oszkár úr szerepében az I. felvonásban még meggyőzött érzelmességgel leplezett krakélerségével, de a III. felvonásban már több lapáttal rátett a létjogosultságát igazolni akaró tökrement csábító ziccerperceire. (Egyébként Paulának, ha valóban vérbeli üzletasszony, saját jól felfogott érdekében éppenséggel meg kellene tartania ezt az ügyes és most duplán lelkes Oszkár urat; hogy mégis elűzi, újabb, bágyadt engedmény a pesti polgár erkölcsi mércéjének, annál is kevésbé hitelesen, minthogy a jólelkű Juhász úr aligha akarhatja volt feleségét az éhhalálnak kiszolgáltatni. Ezt csak akkor lehetne valószerűsíteni, ha Paula boltfoglalása egy xantippei önkényuralom nyitányát jelentené - de hát, mint sok egyéb e darabban, ez sincs megírva.)

De hogy ennyi írói pongyolaság s nem kevés színészi üresjárat ellenére mégis egységes hatású, mulatságos és szívet melengetően emberi előadás született, az a rendezőt dicséri, akinek - minden irányú és számos értékes részeredményt felmutató kalandozásai ellenére - úgy látszik, mégis a pesti polgári élet ábrázolása a legsajátabb terrénuma, erről van a legtöbb mondanivalója, ennek stílusát érzi leginkább a pórusaiban. S így az *Úri divat* méltón illeszkedik be *a Hyppolit, a lakáj, a Máli néni* és *a Szabóky Zsigmond Rafael* alkotta sorba.

Molnár Ferenc: Józsi (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Díszlet: Konkoly-Tege Klára m. v. *Jelmez:* Kónya András m. v. *Dramaturg:* Bognár Róbert. *Némafilm:* Virág Csaba és Darvas Ferenc. *Segédrendező:* Gyenge Katalin. *Rendező:* Salamon Suba László.

Szereplők: Zubor Ágnes, Pap Éva, Safranek Károly, Orosz Helga, Simor Ottó, Csikos Sándor, Juhász György, Szigeti András, Matolcsi Marianna, Schlanger András, Csorba Ilona, Petneházy Attila, Tóth Károly, Gados Béla, Gábos Katalin, Földi László, Stettner Ottó.

Molnár Ferenc: Úri divat (Radnóti Miklós Színpad)

Díszlet: Varga Mátyás. *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Szcenika:* Bakó József. *Berendező:* Bóné József. *A rendező munkatársa:* Kun Magda. *Rendező:* Verebes István.

Szereplők: Bozóky István, Bálint András, Egri Kati, Varga Mária, Dörner György, Gera Zoltán, Gordon Zsuzsa, Nagy Sándor Tamás, Somhegyi György, Kelemen Csaba, Thirring Viola, Für Anikó f. h., Gruiz Anikó, Rab Edit, Molcsiner Péter f. h., Merzsenyi Zoltán f. h., Bellus Attila f. h.

A következő számaink tartalmából

P. Müller Péter:
A Deltás Pisti

Földes Anna:
Egy Pisti a tízmillióból

Stuber Andrea:
Play Moliére

Bóta Gábor:
Á lecsupaszított sziget

Nánay István:
Színház Komáromban és Kassán

Győrffy Miklós:
Önagyonbeszélők

CSÁKI JUDIT

Tetőtér

Két új magyar musical

Hát nem vagyunk musicalország, annyi bizonyos! S amikor mégis kirukkolunk egy újdonsággal, mindjárt kettő lesz belőle, két színházi premier (egy hétnyi és négy villamosmegállónyi távolságra egymástól).

Presser Gábor-Sztevanovity Dusán: A *padlás* és Müller Péter-Tolcsvay László-Bródy János: *Doctor Herz* című musicaljének bemutatója ismét olyan esemény, amikor a produkció értékelését színházon kívüli tényezők is befolyásolják. Az a legszerencsésebb (pontosabban: a legkevésbé szerencsétlen) megoldás, ha előbb e mellékes körülményeken próbálunk túljutni, mesterségesen leválasztva magáról a produkcióról.

A magyar „plágium"

Számos lap, valamint a rádió és a televízió is annyit foglalkozott a két musicallel a bemutató előtt, mint máskor utána sem. Néhány újságíró meg is állapította, hogy ennyivel a bemutató előtt legalábbis furcsa dolog véleményalkotással beárnyékolni a színházak munkáját. Pedig... éppen hogy későn bukkant fel ez a „plágium"-ügy, jóval később annál, mint amikor a két színházban már tudtak róla. Ezért nem futhatott le önmagában, ezért mosódott össze - időben és tartalomban - a bemutatóval.

A különféle jogi konzekvenciák miatt - melyek fenyegető volta ellenére is kötelességünknek érezzük, hogy a „plágiumról" e helyütt is szó essék - a következőkben mindössze egy hipotézisről lesz szó, egy a nyilatkozatok alapján összeállított feltételezésről. Eszerint a Vígszínházban bemutatott *A padlás* szinopszisát Sztevanovity Dusán írta, s a szövegkönyv elkészítésével a színház Müller Péter írót bízta meg. Müller munkájával Dusán Sztevanovity - és a színház - elégedetlen volt, ezért az ő szövegkönyvét visszaadták, és előbb Dusán Sztevanovity, majd Horváth Péter készítette el a később bemutatott mű szövegét.

A kész szövegkönyvvel - amely tehát Dusán Sztevanovity szinopszisa és ötletei alapján íródott - Müller Péter jelentkezett a Madách Színháznál, és felaján-

telepi gyerekek legfeljebb hírből). A zegzugos, szabálytalan helyszín valóságosan és átvitt értelemben is „fent van": jó emberek lakják. Immár néhány szellemmel együtt - s ez a fajta, mint tudjuk, leginkább a padláson otthonos.

A bonyodalmak - szerencsére - nem öltenek túlzottan valóságos jelleget, megmaradnak a mese világánál. A külvilág támadását határozottan, de nem kegyetlenül képviseli Témüller, akinek a „hadserege" nem jelenik meg a színen. A láthatatlan, de jelenvalóságát kétségtelenül éreztető csapat súlyosnak látszó bevetését a meséhez szükséges erőfeszítéssel veri vissza a szellemcsapat és a Rádi vezényelte számítógép.

A sikeres padlásmentési akció ellenére a mesébe vegyül azért némi szomorúság: ez is amolyan mai mesekellék. A szellemek dolguk végeztével elvitorláznak a Révész bárkáján - bár, mint kiderül, a Révész nélkül. Azért visszajönnek érte.. .

A *Doctor Herz* meséje sok mindenben különbözik *A padlásétól* - s nem is olyan paradox módon éppen ebben hasonlít rá. A különbözések olyanok, mintha egy számítógép variálta volna a másikból.

A tér - itt is padlás. Monumentálisabb ugyan, mint a másik; leginkább egy kupolára emlékeztet. A főhős itt egy kevésbé harmonikus ifijú, kevésbé hamvas lélekkel; egy kvietált Nobel-díjas, Jan Herz. A szellemek nem készen kapottak, hanem maga Herz doktor varázsolja elő őket csodakomputerével. Ez a különbség viszont jó arra, hogy a választás önkényes legyen: előbukkan Szent Péter, Winnetou, Einstein, Nemo kapitány, Gandhi.. . Egyikük sem válik a történet szerves részévé, felbukkanásuk esetleges, dramaturgiai „leckéjük" pedig egy-egy fordulat megoldása. Előtte-utána nincsenek jelen, s ha mégis, jelenlétük fölösleges.

Süni „párja" Beryll - őt komputer sorsolta Herz párjául; afféle vagány, talpraesett, fiús leány lenne - de hát (s ez már az előadáshoz tartozik) ahány dal és helyzet, annyi különböző karaktert mutat.

Mamókából Mutter lett; nagyszívű, harsány, életteli és az élettől megtiport virágárus. (Hogy a történet egy pontján hogy lesz Mutterből revügörl, s főleg miért - ez nem derül ki.)

A Detektív itt bizony súlyos és ismerős fenyegetés: Strasser ezredes leginkább egy igazi Hauptsturmführerre emlékeztet. Drasztikus és durva - tán kevés lesz egy számítógépes mutatvány vele szem-ben. Nem mesei - nagyon is valóságos.

Házmester nincs - de van háztulajdonos, Lifsitz. Es van egy mellőzött segédszínész - ő Oliver, a Mutter párja. (Szubrett és bonviván, mondhatnánk, egy másik dramaturgia kötelező szereposztására utalva.)

Herz doktor padlása itt is megmenekül - sőt megmenekülünk mi is: közös lézerfüggöny borul ránk. Amelyen - mint tudjuk - semmi nem képes áthatolni.

A két történet - a két mese - még különbözőségeiben is hasonlít. Az eltérések erőltetettek - mintha sebtében készültek volna az egyikben, s ezzel mindjárt jókora előnyt biztosítanak annak a másiknak.

A zenék

Felcsendül az első három taktus *A padlásból* - s még a botfülűek is azonnal tudják: Presser Gábor zenéjét hallják. Az eddig megjelent bírálatokban ez a tapasztalás kétféle előjellel is meg tudott jelenni: akadnak, akik ezt hibájául róják fel. E sorok írója - nem lévén zenei szakember - színházi szempontból ezt inkább pozitívumnak véli; érzésem szerint ugyanis egy ismerős zenei nyelv képes meghatározni az előadás alaphangulatát, s az új mondandót és új motívumokat érthető közegbe helyezni. Presser zenéje - és Dusán Sztevanovity dalszövegei - kétségtelenül reprodukálnak egy zenei világot, nevezetesen a sajátjukét. Rugalmasan és magától értetődően simulnak a történethez. A dalok között akad több slágeresélyes is - például a Kell egy hely. . . vagy a majdnem önálló életet élő Szilvásgombóc -, de a többi is kellemes és pontos, már ami a felbukkanás idejét és hangulatát illeti.

Ahogyan az egy musicalben illő, A *padlásban* is mindenkinek akad egy dala, s ez a „kötelező gyakorlat" részint Marton László rendezőnek köszönhetően nem válik tehertétellé, részint azért, mert egy-egy motívumot sajáttá, figurájukra jellemzővé énekelnek a színészek.

Presser Gábor egyébként is igazi színházi zenész (is). Dalain érezni, hogy színházi, színpadi közeghez születtek, s hogy szerzőjük a rivalda mögött is ismerős. Vélhetően sokat volt kénytelen alkalmazkodni a színészekhez és a körülményekhez - de képes volt ezt úgy tenni, hogy a kényszer ne jelenjen meg a dalokban.

A kényszer viszont a levegőben van a *Doctor Herz* előadásán. Elsősorban praktikusan: minden szereplőnek énekelnie kell. S ha erre nem kínálkozik a történet menetén belül mód, hát kanyarodik egyet a sztori, mit sem törődve azzal, hogy a cselekmény fő vonala szerint ezt nem tehetné meg.

A második részben Doctor Herzet és társait igencsak sürgeti az idő. Senki nem tudja, mit kellene tennie, hogy kivédje Strasser ezredes és társai végzetesnek ígérkező támadását - s ezen a ponton az ideges és feszült töprengés és várakozás felfüggesztődik, és új történet kezdődik. Doktor Herz és az addigi főszereplők egy jó félórán át csak téblábolnak és nézelődnek a színpadon, mert az egyik véletlenül odavetődött mellékszereplőnek, Beryll apjának külön „drámája" van. Ezért a közönség egy betét-„melodrámát" néz végig - s igencsak hosszan teszi ezt, hiszen

Igó Éva (Süni), Kaszás Attila (Rádiós) és Vallai Péter (Detektív) **Á padlásban**

Mamóka: Tábori Nóra és a Detektív: **Vallai Péter**

(itt lép be a kényszer) mindkét szereplőnek, együtt és külön is dukál egy-egy dal. Igyekszünk elfelejteni, hogy ezenközben Strasser ezredes már csak néhány percnyi türelmet ígér.

Hasonló kitérő Einstein megjelenése. A nagy hírű tudós itt leginkább mulatságos - karikatúra ugyanis -, s bár ő sem tehet semmit a padlás (illetve kupola) megmentéséért, azért neki is jár egy dal, nemis a legrosszabb.

Rácz Géza (Meglökő), Rudolf Péter (Lámpás), Pápai Erika (Kölyök), Méhes László (Herceg) és Hegedűs D. Géza (Révész) A padlásban

Tolcsvay László zenéjét ez az eklektika és daljuttatási kényszer jellemzi leginkább. Valamint az, hogy ihletért vagy saját rockoperájához, vagy más szerzeményekhez fordult - ez egyébként nem lenne baj, csak ez is belejátszik abba, hogy stílusvilágát és szélsőségeit tekintve a skála leginkább egy széles terepről válogatott Vasárnapi koktél tartalmát idézi. A dalok közt akad emlékezetes - például Strasser ezredes rockoperás száma -, akad „máshová jó" sláger - például Oliver és a Mutter revüsített betétje - és akad jócskán felejthető - ezeket máris elfelejtettük.

Ennél tulajdonképpen jóval kellemetlenebb meglepetés, hogy egyik legjobb dalszövegírónk, Bródy János ezúttal számos lapos, közhelyes, tőle abszolút idegen szöveget írt. A musical végi békedalt jobb gyorsan kitörölni a repertoárjából - hangvétele, tartalma legföljebb a hatvanas évek legelején lehetett volna „adekvát" (jó akkor se).

Müller Péter igyekszik alkalmazkodni a dalolási kényszerhez; s talán nem is csak az ő hibája, hogy a dalokat felvezető dialógustöredékek alulmúlják a szövegkönyv egészét. Mintha pusztán összekötésnek vagy átkötésnek születtek volna - fittyet hánynak a történet haladási irányára. Dalt vezetnek fel ugyanis.

A zenét kiszolgáló technika mindkét színházban hibátlanul működik. Közös erény - főként, ha a közelmúlt e tekintetben igencsak kínos előzményeire gondolunk. Ha a zenei technikát nézzük: már tudunk musicalt csinálni.

A környezet

A padlás padlása jó tér - és padlásszerű. A gerendák, zegzugok „igaziak" - de a kellő pillanatban látványos helyzetváltoztatásra képesek. Jókora színpadon jelenik meg ez az alapjában véve intim tér, ahová a szellemek föntről - közülük egy, a Herceg egyenesen a színház plafonjának másik végéről, a nézők feje fölött átrepülve - érkeznek meg, az emberek pedig alulról. Fehér Miklósnak jó ötlete az emberarcúvá maszkírozott komputer is. Jánoskúti Márta bájos, mesés jelmezekbe öltöztette a mesefigurákat, és kellemesen ismerős mai kosztümöt adott a többiekre.

Götz Béla díszlete *a Doctor Herzben* monumentális és sokoldalú. Súlyosnak látszó vaslépcsői ébresztgetik ugyan a kérdést, hogy a tetőtéren lévő szuperlaboratóriumból vajon hová képes még

lépcső vezetni, de a megoldás végeredményben nem zavaró: a kupola magas, függőlegesen is jönni-menni kell benne.

Ennél a padlásnál az alkotók persze tekintettel voltak arra, hogy végső soron egy musical díszlete - hely kell tehát a táncosoknak, és látványos képkompozíció. E csöppet sem mellékes szempontot tükrözik Benedek Mari jelmezei is; a táncosokon illő ruha, a többi szereplőn szintén. De ez mind-mind elüt egymástól. Igaz, azok is, akik hordják.

A technika a Madáchban is „csodákra" képes. A Strasser ezredest mozgató daru szellemes, és az ötletet indokolni képes a megoldás; a fények és lézernyalábok pedig profi musicalkellékek. A díszlet egésze tudja mindazt, amit tudnia kell; a szereplők olykor kényszeredetten fölösleges dolgokat is kicsikarnak belőle (füst és egyebek). Csöppet zavaró, hogy a nézőtér bizonyos pontjairól (a földszintről) nem látni az egész bejátszott teret - de ezen talán nem is fontos segíteni. A bal szélen ülők elől például diszkréten rejtve marad a színpad bal oldala.. .

Müller Péter-Tolcsvay László-Bródy János: Doctor Herz (Madách **Színház).**
Szerednyey Béla (Oliver) és Dunai Tamás (Doctor Herz)

A produkció

A musical előadása: produkció. Bizonyos rendezői készségek fokozott működtetését és bizonyos típusú színészi munka túlhangsúlyozását kívánja.

A padlás - Marton László újabb profi musicalrendezése. Martonnak különösen ehhez a műfajhoz van érzéke, a látványteremtéshez, a zenés dramaturgia „leképezéséhez" s a tulajdonképpen észrevétlen rendezői jelenléthez. *A* padlásban olajozottan peregnek a jelenetek, a világítás és a színészek mozgatása pontos és hatásos, a technika működtetése funkcionális és látványos. Nagyon-nagyon hasonlóan azokhoz a produkciókhoz, amelyeket vélhetően Marton László is látott, s amelyekből vélhetően megtanulta ezt a szakmát.

A padlásról szólva amúgy sem lehet elhallgatni azt az - előadás során egyre erősödő - érzést, hogy exportképes színpadi produkciót látunk. A történet - „internacionális", és tulajdonképpen ismerős figurákat szerepeltet; a zene karakteres és jellegzetes; a technika szerény és hatásos. Szóval az egész bizonyos szem-pontból sokkal élettelibb és természetesebb, sokkal emberibb és tartalmasabb, mint néhány, a Broadwayn nagy sikerrel futó „unokatestvére". Feltehetően az alkotóknak is eszébe jutott már mindez - nyilván még munka közben.

A Doctor Herz rendezője, Nagy Viktor hatalmas szereplőgárdát és technikai apparátust mozgat - ügyesen. Arról nem tehet, hogy a színpadon sokszor a szituáción kívüli szereplők „elhelyezését" is meg kell oldania - őt dicséri, hogy a szereplők fölös-legességére nem ő hívja fel a figyelmet.

Úgy tűnik, Nagy Viktor is jól dolgozik a világítással; és rendkívül sok energiája mehetett rá arra is, hogy a táncos hátteret a játékos előtérrel összekombinálja. S ha egységessé, egymáshoz tartozóvá nem is tudta tenni a kettőt - megpróbált nem revüt rendezni *a Doctor Herzből.*

Jelenet a Doctor **Herzből. Az** előtérben Hűvösvölgyi Ildikó **(Beryll)** és Dunai Tamás
(Iklády László felvételei)

Az előadás - mint produkció - végeredményben flott és hatásos. Mint mű, nem győzhette le a zavaros, kitérőkkel teli alapanyag hátrányait.

A játék

A Vígben játék zajlik - örömszínház. Lelkes, felfűtött, közös játék, melynek ezek a magával ragadó, ritkán tapasztalható járulékos elemei hamar „elviszik" a nézőteret is. Lendületes, feldobott és pontosan szabott színészi alakításokat látunk - ki-ki hihetetlen fegyelemmel marad benne a maga figurális „skatulyájában", de azt aztán maradéktalanul kitölti. Nem a jellemábrázolás mélysége, nem a beleélés intenzitása, hanem a játékosság, a szellemesség, az odaadás határozza meg a szerepformálásokat.

A padlásnak legalább három-négy főszereplője van. A cselekmény szempontjából valószínűleg Rádié a központi szerep - Kaszás Attila könnyedén és látható örömmel bújik bele a gyereklelkű fiatalember lelkivilágába. Lelkes és aggódó - valamint jól mozog és jól énekel, csak úgy mellékesen.

A „poénos jelenlét" szempontjából a nyolcadik törpe, Lámpás élvezi kiemelt helyzetét. Rudolf Péter figurája és játéka tökéletes mesevilágot idéz. Gügyögés és „lefokozás" nélkül hozza a törpét - és szellemesen játssza ki minden poénját.

A történet konfliktusának középpontjában a kétlelkű Barrabás, illetve Révész áll. Hegedűs D. Géza musicalerényei már közismertek - és ezúttal is láthatóak. Marconára vett gengsztere már rejti magában a gyermeklelkű Révészt; Hegedűs D. Géza kedves csetlés-botlása az emberek világában, a halványan érzékeltetett idegenséggel együtt hatásos és hálás játék.

Méhes László énekes-táncos adottságaira a *Csókos asszonyban* is fölfigyelhettünk; *A padlásban* a kicsit mélabús, szomorkás Hercegnek is kijut egy igazi „Méhes-bravúr": a sajátos színre lépésnek tapsol is a publikum.

Rácz Géza egy lehetetlen szerepet old meg ritka fegyelemmel és lehetőségeihez képest rendkívüli erővel: Meglökő, az egykori hóhér, a bivalyerejű szellem ugyanis nem tud beszélni. S mivel vagy két fejjel magasabb, minta többiek, mozgása is szögletes, megjelenése ormótlan. Mindez pedig egy musicalfigura - ének és tánc nélkül. Rácz Géza ritka hangadásaival, lassú, komótos lépegetésével mégis karaktert, méghozzá a méla, nagydarab, jólelkű mesealak ismerős karakterét rajzolja meg és játssza el nagyon jól.

Az örök gyereket, a Kölyköt Pápai Erika játssza. A ragyogó musicalszínésznő nemcsak bájos és üde jelenség a színpadon, hanem *ő a gyermek a* szereplők között. Pápai Erika játékával törekszik is arra, hogy a nézőtér jelentős hányadával ezen az elidegeníthetetlen jogon még közvetlenebb kapcsolatot teremtsen.

Hálás és jó „ziccer" Tábori Nóra Mamókája. A gyereklelkű, ifjúságpárti „nagymamaféleség" persze fürge és gyakorlatias. Es könnyed figurateremtés Tábori Nórától.

Süni kicsit gyermeteg szerepe Igó Éváé; s ő nem is igyekszik felnőttesíteni ezt az epekedő gyereklányt. Akit persze végül csak „észrevesz" Rádi is...

Balázs Péter Témüller házmesterje épp csak pillanatokra válik túljátszottá; az amúgy is elrajzolt és eleve vesztes gonoszság ilyenfajta kívülállása éppen ezért nem is zavaró.

Vallai Péter Detektívje már majdnem látja a szellemeket. Egy-két jó poén a színésznek - és a kisebb szerep is besorol a hálásak közé. Akárcsak Seress Zoltán ügyefogyott Ütegje. És nem lehet nem megemlíteni az „emberarcú" komputer, Robinson lelkét és hangját: Sipos Andrást.

A DoctorHerzben szerep szerint váltakozó színvonalú alakításokat láthatunk. A címszereplő Dunai Tamás doktora és kissé bogaras tudósa akkor jó, amikor főszereplő; a színész nem igazán való sem a revüsített környezetbe, sem színpadi semmittevésre. Játékán érezni az írói logika minden döccenését - s aligha Dunai tehet erről.

A mellékszereplők közül lehetősége szintjén jó az Einstein-paródia előadója, Gyabronka József. Hogy e betét még felületesen sem épül be az előadásba - megint csak nem a színész hibája. Ő azt teszi, amire módja van s amit kérnek tőle - és legalább hatásosan.

Hasonló módon jó Cseke Péter is. Szerepe nemigen van, helyette egy intenzív színpadi jelenlét és egy dal jut neki. Ezt jól használja ki.. .

Psota Irén Mutterja a színésznő játéka alapján több és jobb, mint amennyi a darabban jut neki. Nem mintha Psotát mellőzték volna az alkotók, sőt. Szerednyey Bélával együtt igazán sok poénjuk, számuk és jelenetük van. A hiányérzet forrása ismét a mű és a szerep kapcsolatának - mondjuk így - lazasága.

A többiek is - miként odaát a Vígszínházban - fegyelmezettek. Itt kevesebb térrel és kevésbé hálásan azok, mint amott - de hát a fegyelem is fontos színészerény.

A Madáchban fegyelmezett a közönség is. Hosszú, terjengős, vontatott a *Doctor Herz* - de azért biztosan sikerre számíthat. Végül is egész évadnyi taps zúdul rá - hiszen a nagyszínház egyetlen kőszínházi bemutatója ebben az évadban. Valószínűleg került is annyiba, mint máskor kettő-három-négy előadás - még a felemelt, drága jegyekkel is hosszú idő alatt lehet megkeresni.

A padlás - alig két óra. Akkor van vége, amikor a közönség még úgy érzi: órákig elnézné-hallgatná. Ez is „importerény", de jó tudni.

Két tetőtér, közel egymáshoz, a budapesti nagykörúton. Ilyen az, ha új musical születik nálunk.

Presser Gábor-Sztevanovity Dusán: A padlás (Vígszínház)

Rendezte: Marton László. *Szövegkönyv:* Horváth Péter és Sztevanovity Dusán. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *Zenei munkatárs:* Komlósi Zsuzsa. *Koreográfus:* Devecseri Veronika és Gesler György. *A rendező munkatársa:* Kertes Zsuzsa.

Szereplők: Kaszás Attila, Igó Éva, Tábori Nóra, Hegedűs D. Géza, Méhes László, Pápai Erika, Rudolf Péter, Rácz Géza, Balázs Péter, Vallai Péter, Seress Zoltán, Sipos András.

Müller Péter-Tolcsvay László-Bródy János: Doctor Herz (Madách Színház)

Rendezte: Nagy Viktor. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Benedek Mari. *Koreográfus:* Gajdos József.

Szereplők: Dunai Tamás, Psota Irén, Koltai János, Hűvösvölgyi Ildikó, Szerednyey Béla, Cseke Péter, Bajza Viktória, Gyabronka József, Laklóth Aladár, Kéry Gyula, Kővári Csaba f. h., Horváth Lajos f. h., Kelemen József f. h., Balogh András f. h., Ternyák Zoltán f. h., ifj. Fillár István f. h., Schnell Ádám f. h., Györgyi Anna f. h.

KOVÁCS DEZSÖ

Történelmi lépcsőjárások

A III. Richárd Szolnokon

Shakespeare: III. Richárd (szolnoki Szigligeti Színház). Kézdy György (Richárd) és Sztárek Andrea (Lady Anna)

„Shakespeare olyan, mint a világ vagy az élet. Minden kor megtalálja benne azt, amit keres és amit látni akar benne. A XX. század derekán élő olvasó a saját tapasztalatain keresztül olvassa *a III. Richárdot,* vagy nézi színpadi előadását. Nem olvashatja másképp, és nem néz-heti másképp. Es ezért nem ijeszti meg - vagy jobban mondva nem lepi meg - a shakespeare-i világ kegyetlensége. Sokkal nyugodtabban nézi a hatalomért vívott harcot meg azt, hogy miképpen nyírják ki egymást kölcsönösen a hősök, mint a XIX. századbeli nézők és kritikusok számos nemzedéke."

Igaza van Jan Kottnak: a Shakespeare ábrázolta hatalmi téboly működését a századvég lakójaként nem nézhetjük máshogy, mint tapasztalatainkon keresztül. De hát miről vannak, miről lehetnek tapasztalataink, „történelmi korok" után születetteknek? Koronás fők bukásáról, polgárok nyüszítő félelméről, gyilkosok cinikus egykedvűségéről? Vagy előre megszerkesztett vádiratokról, konstruált perekről? Lehetnek-e tapasztalataink a Nagy Mechanizmus működéséről, avagy a megtapasztalt struktúrák átörökítettek-e valamit a shakespeare-i logikából?

E gondolatokkal birkózva néztem a legújabb *III.* Richárd-interpretációt Szolnokon, annál inkább, mivel a rendező, Fodor Tamás előzetesen úgy nyilatkozott, hogy a Richárdok köztünk élnek, „de nem tudjuk felismerni őket, ha eltaszítjuk magunktól és azt mondjuk: ezek nem emberek". Engedjük hát közel magunkhoz a zsarnokokat, lássuk, milyenek valójában.

Az előadásban legelőbb Antal Csaba súlyos, monumentális és mozdíthatatlan díszlete tűnik szembe: vashálókkal szegélyezett, egymást keresztező, kopott vaslépcsők futnak föl s le a színpadnyílás teljes magasságában, csapóajtó nyílik a föld alá, a lépcsők tetejéről magas várfokokra juthatnak a szereplők. A labirintus horizontálisan és vertikálisan is kitölti a teret, s ezáltal meghatározza a játék szcenikai képét: a játékosok olykor szinte elvesznek benne, s úgy rohangál-nak keresztül-kasul a döngő bádogépítményen, mint labirintusban eltévedt kísérleti állatok. Minden rozsdától barnállik, a lépcsők, korlátok, a színpad előterébe cipelt vaskos vasszékek, az uralkodó egyszerű koronája (szintén vaslemezekből összeillesztve). A földön vastag por, sár, földcsomók; a földre esett szereplők dekoratív palástja alaposan beszennyeződik. Antal Csaba díszlete részint funkcionális, részint metaforikus jelentésű: a mozdulatlan szerkezet magába olvasztja a Tower komor építményét, a tróntermet, a londoni utcát s a börtön bejáratát. A lépcső mint motívum szerves része a darabnak, mert hiszen Gloster fokról fokra jut el a trón közelébe s a trónra, és vetélytársai fokozatosan jutnak el a végső pusztulás stádiumába; itt mégis inkább a hatalmi játék labirintusjellege válik hangsúlyossá általa, s ebből a labirintusból mindenkinek egyaránt meg kell találnia a kivezető utat, ha egyáltalán élni akar.

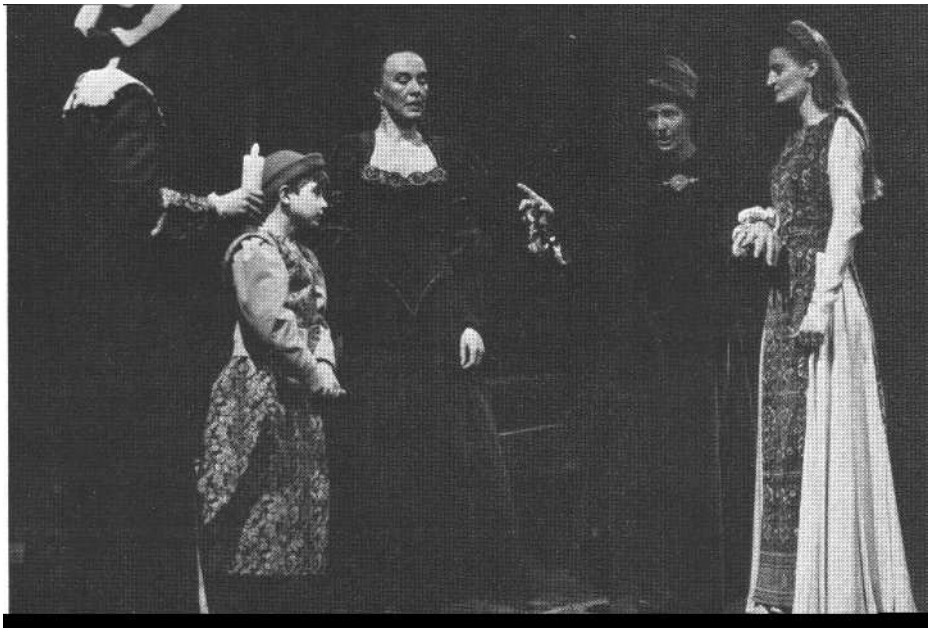
Azért időztem hosszasan a díszletnél, mert nemcsak az előadás vizuális képét határozza meg alapvetően, hanem a produkció szellemi intencióit is közvetíti a nézőnek. Ez a shakespeare-i univerzum ugyanis elsősorban börtön, elnyomónak és elnyomottnak, amelyben az elkorhadt, de még mindig stabil struktúra uralkodik a szereplők fölött. Nem Richárd mozgatja az eseményeket, ő csak beteljesíti a Nagy Mechanizmus működését, s ha történelmi hivatását betöltötte, futószalagon kerül sírba a többi áldozat mellé, s futószalagon érkezik az új uralkodó, aki feltehetőleg szintén zsarnok lesz.

Fodor darabértelmezése szerint Richárd ugyan központi figura a hatalmi manipulációk megszervezésében (mert hiszen életének egyedüli célja, értelme, magányának föloldója a hatalom megszerzése és birtoklása), ám ő is elsősorban az egykedvűnek tűnő rendszer, a Nagy Mechanizmus fogaskereke, akit aztán ez a struktúra ugyanúgy felőröl, mint az ő áldozatait. A figurák hierarchikus alá- és fölérendeltségi viszonyai helyébe - legalábbis a rendező szándéka szerint - e játékban a mellérendeltség lép; a háttérepizódok jelentősége megnő, s a sok apró, elhanyagol-ható részletből áll össze a hatalmi, uralmi mechanizmus valódi működése.

Gloster darabindító nagymonológja számtalan értelmezési lehetőséget kínál a színpadra állításra vállalkozóknak. A legdöntőbb értelmezési pont, megítélésem szerint, a herceg tetteinek motivációja. A púpos gnóm testi fogyatékossága ugyan magyarázhatja Gloster megvetését a „kor hiú gyönyörét" és a „fuvolázó békekort" illetően, ám az indítékok sorából nem hagyható ki a figura összetett, ambivalens személyisége sem: „nem játszani születtem", mondja Gloster, és mindvégig játszik; „önmagamat sem ismerem", vallja be önmagának, s mindvégig briliáns logikával elemzi tetteit s azok következményeit. A negatív motivációk mellett nem elhanyagolható körülmény az sem, hogy Gloster egy korábbi, harcos korszak eszményét állítja szembe a „nyomorékká tett nemes sziget" fuvolázó békekorával: tetteinek indítéka ennyiben nem individuális, hanem társadalmi.

Fodor rendezése nyitóképében csak nagyon halványan emlékeztet rá, hogy Gloster a hedonista élvezetekbe elmerülő kor reakciójaként dönt a gazemberség mellett, s lesz pszichopata zsarnokká a játék folyamán. Nincs fuvolázó békekor, szinte az első perctől kezdve a „bűn bűnt követ" monoton logikája mozgatja a színjátékot. Amelynek ekképpen a hatalmi mechanizmus voluntarizmusát s irracionálissá váló elfajulását kellene bemutatnia.

A szolnoki előadásból azonban - minden részletének kidolgozottsága ellenére - hiányzik a dráma egységes víziója, azaz pontosan annak a folyamatnak a sajátos láttatása és érzékletessé tétele, amelyből



Jelenet a III. Richárd szolnoki előadásából.
Középen: Bajcsay Mária (Erzsébet) és Koós Olga (York hercegné) (Sípos Géza felvételei)

fölismerhetővé válna, hogy a shakespeare-i világ működése a reneszánsz szülte történeti jelenség avagy XX. századi véres valóság. Fodor úgy értelmezte a drámát, s úgy vezérelte a játékot, hogy igazából nem tette ki rendezői hangsúlyait (vagy legalábbis azok nem lettek láthatóvá az előadásban), sem Richárd figurájának bemutatásában, sem a kifejlődő folyamatok rajzában, sem a főszereplő és környezete viszonyának kijelölésében. Előre kell bocsátanom, nem valamiféle „extra", világmegváltó koncepció vagy „üzenet" meglétét hiányolom a produkcióból, csupán a konzekvens darabértelmezést, ami persze arra is választ adhatna, hogy az alkotók miért nyúltak éppen most Shakespeare eme drámájához. Paradox módon annál inkább szembeötlő és elgondolkodtató a drámaegész értelmezésének erőtlensége, mivel a játék számos szituációja aprólékosan és leleményesen kidolgozott, s egyes szereplők viszonyrendszere is pontosan felrajzolt az előadásban.

Ez az értelmezésbeli tétovaság nyom-ja rá bélyegét a színészek játékára is: vezérlő eszme híján a játékosok teszik a dolgukat, ki-ki a szerepe kínálta lehetőség s képessége-tehetsége szerint. Végeredményben nem rajtuk múlik, hogy ez a legújabb *III. Richárd* nem kínál szellemi izgalmat a nézőnek.

A címszereplő Kézdy György már Gloster híres-nevezetes nyitómonológjában is elárulja bizonytalanságát: mint költői textust jeleníti meg a herceg vallomását - tagoltan, meditatív intonációval -, ám összességében mégiscsak retorikusan. Richárdjából, az első pillanatokban úgy tűnik fel, hiányzik a drámai feszültség, az aljas kétszínűség cinizmusa s a morálisan érzéketlenné lett politikus félelmetessége. Shakespeare Richárdja nagyformátumú gazember, s épp azáltal nőhet környezete fölé, hogy elszántabban tör a trónra, mint a többiek, hatalomvágya irracionális szenvedéllyé tágul, s kegyetlenebbül tud cinikus lenni mindenkinél. Diabolikus figura, persze nem romantikus értelemben. Kézdy Richárdja legfeljebb nagyratörő és meditatív személyiség. Lényege szerint nehezen tud felnőni a szerep megkívánta formátumhoz - Kézdy *ezt a* szerepkonfliktust játssza el. Szólhatna persze erről is az előadás; nem szól, s erről nem Kézdy tehet. Ugyanakkor kitűnően kelti életre a figura szüntelen színlelését, gyilkos szerepjátszását, testi deformáltságából származó meghasonlottságát. Kézdy Richárdja mindvégig rózsafüzért visel épen maradt kezére csavarva, mintha csak a polgárok s a Lord Mayor előtt álszenteskedő zsarnok személyiségét terjesztené ki végig a figura átalakulása során. Egyszer aztán odavágja (pontosabban a hordóba hajítja) a kegyeleti tárgyat, egy pillanatra felmutatván igazi indulatát.

Csatlósa és trónra segítője, Buckingham (Helyey László) számító ravaszságban már-már túltesz Richárdon. Ügyesen és meggyőzően játssza el, hogy a zsarnok igazi hívéül szegődött, pedig ő is csak részesedni akar a haszonból, a hatalomból, s a lelke mélyén megveti és gyűlöli Richárdot.

Az előadás legerőteljesebb figurái a számos hatalomváltást elszenvedni kényszerülő, nyomorúságba taszított, kisemmizett királyasszonyok. Az öreg York hercegné, Gloster anyja (Koós Olga) nemcsak Richárd rémtetteibe rokkant bele, hanem fia elveszítésébe is: úgy száll Glosterre átka, hogy közben tudjuk, ez neki is mérhetetlen fájdalmat okoz. Elcsigázott, kemény asszony, aggkorában is erős tartással, parancsoló tekintéllyel: Koós Olga York hercegnéje egyaránt kitűnően érzékelteti az asszony uralkodói keménységét, erkölcsi tántoríthatatlanságát és anyai fájdalmát. Erzsébet királyné (Bajcsay Mária) a hatalomból kiszorult ember veszteségét és félelmét jeleníti meg erőteljesen, ahogy távozik a fényből, úgy nő meg benne a félelem, s döbben rá végzetes kiszolgáltatottságára, védtelenségére Richárddal szemben. Lady Anna híres asszonykérési jelenetében Sztárek Andrea kitartóan tűri s veri vissza a gyilkos Richárd szerelmi rohamait, s izzó gyűlölettel utasítja el az udvarlást - ám a figura lelki megingásának bemutatásával adós marad: azzal az összetett pszichológiai folyamattal, amint Richárd megnyeri szívét. Meszléry Judit Margit királynéja kegyetlenül vádló és bosszúálló asszony: átkai megfoganván gyilkos kárörömmel szemléli a hatalom felbomlásának folyamatát. Kátay Endre Lord Hastingse naiv és hiszékeny, a csapdát elhárítani nem tudó robusztus figura, Szerémi Zoltán Richmondja mintha csak erkölcsi megújulást is hozó új uralkodó lehetne: úgy hirdet békét, hogy nem derül ki belőle az újdonsült király demagógiája. A népes szereplőgárdából két gyilkosnak van még egyénített arca, Mucsi Zoltán gyilkosa az erkölcsi megtorpanást követően is szakszerű mesterember tud maradni Clarence (Czibulás Péter játssza) megölésekor, Mertz Tibor Tyrellje pedig lefojtott szavú, aljas ösztönű, mindenre elszánt pribék.

Németh Ilona díszes szőnyegmintázatot variáló drága nemesi ruhái arról vallanak, hogy viselőik lényegében azonos társadalmi és erkölcsi alapállású figurák: egy és ugyanazon udvar tagjai birkóznak itt egymással a hatalomért. Kamondy Agnes erőteljes hangeffektusokkal, zörejekkel, dobok, trombiták harsogásával teremtette meg a véres összecsapások akusztikai hátterét. Az előadás ezen túlmenően is bátran él a hatáskeltés eszközeivel: recsegnek, döngenek a súlyos vaslépcsők-vastraverzek, a királlyá koronázott Richárd magas (és igazi) lóról nyilváníthatja ki uralkodói akaratát, Richmond hatalomátvétele alatt, a véres háború forgatagában a színpadot s a nézőtér jelentős részét gomolygó fehér füstfelhő borítja. A megkapó részletek s szuggesztív pillanatok sem kárpótolhatnak azonban a világkép erőtlenségéért: ezt a *III. Richárdot az* évad egyik csalódásaként őrzi majd (egy ideig) az emlékezet.

Shakespeare: III. Richárd (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Vas István. *Díszlettervező:* Antal Csaba. *Jelmeztervező:* Németh Ilona. *Zene:* Kamondy Ágnes m. *v. Segédrendező:* Harsányi László. *Rendezte:* Fodor Tamás.

Szereplők: Koós Olga, Dobák Lajos, Kézdy György, Czibulás Péter, Bajcsay Mária, Sztárek Andrea, Meszléry Judit, Helyey László, Kátay Endre, Szerémi Zoltán, Derzsi János, Halmágyi Sándor, Kocsó Gábor, Tardy Balázs, Hunyadkürti István, Czákler Kálmán, Bal József, Takács Gyula, Fekete András, Mészáros István, Árva László, Mertz Tibor, Mucsi Zoltán, Tóth József.

ZELKI JÁNOS

Halottas ház

Canetti-bemutató a Katona József Színházban

Az utolsó pillanatban vagyunk. Pusztul, rohad, döglődik minden, kilehelni készül a lelkét. Korhadt gerendák tartják a plafont, mállik a vakolat, hallani szinte, hogy recseg-ropog az épület, nem tarthat már soká. Rozzant öregasszony csoszog a szobában, kalitkát ölel magához, benne egy rekedt papagáj károg. Dohszag árad. „A Gilz", a bérház tulajdonosnője nem lepődik meg már semmin. Betoppan az unokája, törékeny, szőke leány, s kínozni kezdi, ahogyan szokta. A halált emlegeti, a közeledő véget, szeretné, ha nagyanyja mielőbb kimúlna, s megkaparinthatná a házat valahára. Nagyokat rúg közben a fonott kosárba, hogy a kiszenvedett macska se tudjon nyugodni. „Ház, ház, ház!" - rikácsol a madár, hogy el ne felejtsük. Erről van szó: a HAZ-ról.

Első darabját, *az Esküvőt*, 1932-ben írta Elias Canetti, de csak 1965-ben volt az ősbemutatója Braunschweigben; korai műveit sokáig nem engedte színpadon játszani, előadóestjein maga olvasott fel belőlük. *Az Esküvő* előadásait így aztán az addigra *világhíres* író szelleme lengi körül, különösen mára, mikor a Nobel-díjat is odaképzelhetjük mögé, pedig ezt a „Ház"-at még huszonhét évesen ácsolta, kirobbanó, nyers erővel, nem sokat törődve a kimunkálással; s megcsömörlötten a polgári léttől, rá akarta borítani az egész világra. Érvényesek mégis indulatai a nyolcvanas években, s durva zsánerképei sem idegenek tőlünk, ismerjük belülről a feldúcolt házat.

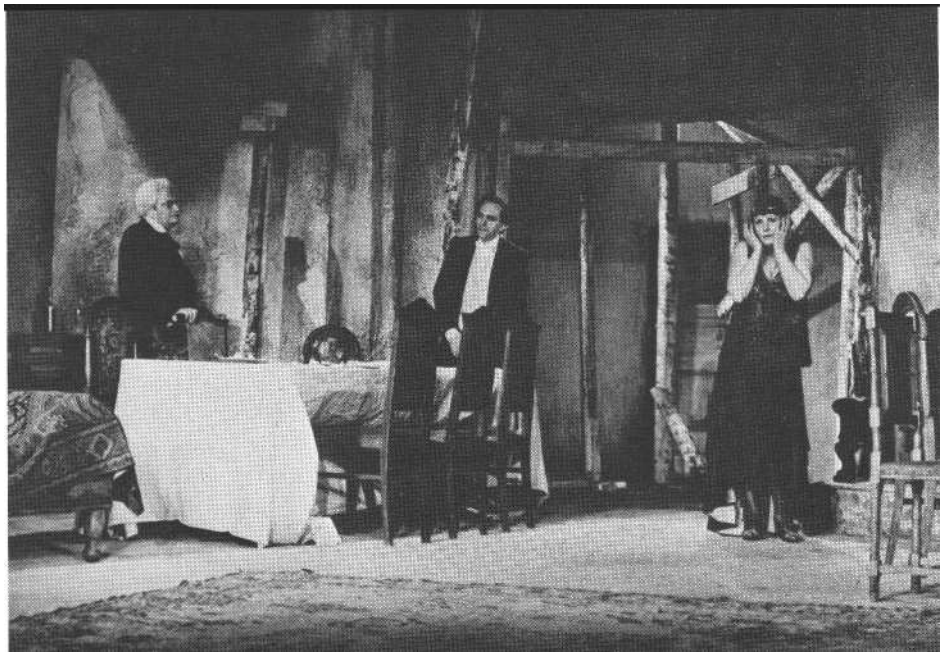
Az előjáték öt képe gyorsan pereg egymás után. Egy nagy reflektor mögött ül a szerző, és bevilágít néhány ablakon, hogy meglessük a lakók mesterkedéseit. Mindük forgat valamit a fejében, nem találni köztük makulátlant. Még fülünkben cseng az első kép rikoltozása: a gyermekként is halálosan számító leány követelőzése, a „kisunoka" gyűlölködését szinte élvező vénség gúnyos nevetése, keveredve a papagáj hangjával, mikor betol a színre egy gyerekkocsit a gimnáziumi tanár, s feleségével a házról kezd beszélni, amit az ő gyerekük örököl majd, ha életjáradéki szerződést íratnak alá az öregasszonnyal. A harmadik képben Anitát, a jobb házból való lányt találjuk a tükör előtt ülve, de nem a kezét kérő Peter kedvéért festi magát éppen, hanem mert meghívták az emeleti lakodalomba, oda készül; várhat rá a fiú, ha kedve van. A házra spekulál Max is a szomszéd lakásban egy üzletasszonnyal, bonyolult tranzakciókról álmodoznak, nem könnyű követni, a férfi kicsit gyáva, de végül ágyba viszi Gretchent. Haldoklik közben a házmesterné odalenn, s míg nyögdécsel fájdalmasan bolond, néma lánya, a férje a Bibliából olvas fel, Sámson történetét kántálja a filiszteusok palotájának összeomlásáról. Amíg olvas - úgy véli -, nem hal meg az asszony, s megspórolhatja a temetés költségét.

Ami a későbbiekben elkerülhetetlen, már itt sem hagyható említés nélkül: a pozsonyi vendégrendező Vladimir Strnisko színpadán mást látunk, mint amit Canetti megírt. Most még csak itt-ott, de jól észrevehetően. Nem oszlik részekre a játéktér a jelenetek számára külön-külön enteriőrrel, bejön inkább mindenki középre, szép sorban. A szereplők pedig el vannak torzítva, minden vonásuk sokkal hangsúlyosabb, mint az írott műben. Toni, az unoka kész inkvizítor, a tanárt a hitvese a földre pofozza, annyira utálja a tehetetlenségét, a leánykérés idilli pillanatában szajhává rúzsozza magát Anita, a macskamozgású szegény Max alig hiszi, hogy ő férfi, apa és lánya a házmesterlakásban a haldoklót ide-oda rángatja a nagy ájtatosságban. Utóbb érthetővé válik, mi ennek az oka, most még csak feltűnő, hogy egy sincs köztük, akit szeretni lehet.

Az alakok minden szava, mozdulata megmagyarázhatatlan, ha nem gondolunk arra: egymáshoz - főleg a más lakásban élőkhöz - fűződő viszonyuk esetleges és jelentéktelen. Az számít, hogy a házhoz tartoznak, annak szerves elemei, akár egy ablakkilincs vagy egy vécékagyló. A ház a világmindenség, mely végtelen, de nem határtalan, a ház az élet, az emberi lét. Nem lehet kitörni belőle. Ezt rögtön tapasztalja, aki megpróbálja még-is, gondoskodik arról Strnisko. Kitáncol-nak, kiszaladnak, kiugranak egy-egy szóra olykor - akár beszéd közben -, de azonnal visszapenderülnek, korlát lehet kívül, amit mi nem látunk, vagy ott áll valaki, s visszatuszkolja a kifelé vágyókat.

Az emeleti szalonzenekar polkát játszik s galoppot - Segenreich építési főtanácsos életének legszebb napja zajlik: férjhez megy Christa, a nagyobbik lánya. A vendégsereg keresztülviharzik a termen kurjongatva-malackodva, ropva a gyors táncot, az előjátéknak vége, az eskü-vőn vagyunk. Ettől azonban még nem változik semmi, ugyanúgy folytatódik önálló rövid jelenetekkel - megannyi egyperces-egyfelvonásos -, bemutatkozik bennük a díszes társaság sok jeles tagja. *A* meghívottak sem különbek a ház lakóinál, valamennyien bűzlenek a romlottságtól, nem csoda, ha Rosig koporsó-gyáros (azelőtt hullamosó), aki érzékeny a rothadás szagára, sűrűn fúj a levegőbe zsebben hordozható kölniszórójával.

Szennyes folyam ez az esküvő, egy bűnös áradat; a felszínre dobja és viszi magával az összes ázalékot, amit a piszkos kis patakok hordanak belé. A két-három szereplős epizódok egyike itt, másika ott éri el, a sorrend tetszőleges, nem *egymásból* következnek, inkább csak *egymás után. Az* örömapa rezignáltan nézi, amint nagy természetű felesége a házibarát Schön doktort szerelmével ostromolja, hogy aztán összekapaszkodva hármasban lejtsenek egy táncot; megvannak magukban, három üres ember. Ha volnának még kétségeink, eloszlatja Johanna asszony, s Schön után most az újdonsült vejére telepszik rá, azt sem kíméli. Kavarog tovább az örvény: özvegy Zartné, akit a többiek mimózának látnak, teszi a szépet diszkréten egy „idealistának". A férfi, Hol-dl, főszereplővé válik hamarosan, de róla nem tudunk meg semmit azon kívül, hogy szereti, ha idealistának szólítják. A kis menyasszony támolyog be a háziorvossal, aki nyolcvanévesen is igen aktív, s női pácienseit nemcsak megvizsgálja - Christát is tizenkét éves kora óta „kezeli". *A* fertőnek lassan elképzelhetetlen mélységeibe szállunk alá, ahol az erkölcs nem egyszerűen romlott, hanem már nincs. Ezért történhet meg bármi - és meg is történik -, s ezért olyan természetes minden, ami taszít. A bájos ifjú asszony készségesen elígéri barátnőjét az öreg Bocknak, aki bemászik legott az asztal alá, hogy onnan csiklandozza Anitát, míg az beszélget a gügye egyetemistával, Segenreich Karllal. S akkor még hátravan a tüdőbeteg, harákoló patikus, aki szép, üde nejét könyörögve tukmálja a koporsós emberre, hogy elégítené ki végre, mert neki nem megy. Közben Segenreich, a ház építője minduntalan hajtogatja, hogy ő itt az apa, gyermekeit ő maga nemzette, de hogy mi jár a fejében, azt nem tudni pontosan, mert így folytatja: „Én építettem a házat, tehát férfi vagyok." (A házat egyébként egy pillanatra a tanárné is összetéveszti a gyerekével.) Ilyen lehet az állatorvosi egyetem híres beteg lova. Áll előtte Canetti tanár úr a.hosszú pálcájával, s



Jelenet Canetti: Esküvő című előadásából (Katona József Színház)

rámutatva tályogokra, kelésekre, kinövésekre, szemlélteti a kórt a hallgatóságnak. Annyi a baj, hogy már nincs rá gyógyír, a folyamat visszafordíthatatlan, a beteg előbb-utóbb úgyis kimúlik. A konzíliumon azonban a rendező is ott van, és más a véleménye: megállapítja, hogy ez az állat döglött.

A darab itt már nem nagyon mozog magától, a szerzőnek egy „leleményre" van szüksége ahhoz, hogy a holtpontról továbblendítse, s hogy eljuttassa a végkifejlethez, az általános összeomláshoz. Egy földrengés a házat ugyanis végül porba dönti, rárogyasztva a benne lakók-ra, hogy pusztuljanak mind. Horch áll elő ezért, s bejelenti az elcsigázott kompániának: „Én most elindítok egy rend-kívül érdekes társasjátékot. . . Játsszuk azt, hogy ki mit tenne a másikért." Képzeljék el, hogy meginog a ház, s ki-ki megmentheti, akit legjobban szeret. Erőltetett ez a beavatkozás a dolgok menetébe, minden előzmény nélkül fognak a játékba, amely túlságosan kimódolt és didaktikus immár. Sorra kerül az összes megismert figura, s nem derül ki semmi új az eddigiekhez képest, legbensőbb titkaikat hiába tárják fel. „Lássák, hallják! Mit tesznek azért, akit a legjobban szeretnek?" - harsogja Horch, s egyenként szólítja őket.

Valamiért hisznek az Idealistának, engedelmeskednek neki. Követik a szavát, mint egy felsőbbrendű lénynek; lehet, hogy a kívülállást respektálják odaadó hittel, irigylik és csodálják, legszebbük, a patikusné belé is szeret, ő meg tán csak unalomból, tán mert az író egy szeszélytől hajtva ide csöppentette, eljátszik velük, élvezi a hatalmat fölöttük. S amikor a föld valóban megrezdül, kibillen a csillár, és ledől egy gerenda, halálra válnak, látva beteljesülni a próféciát.

Vladimir Strnisko eddig a pontig Canetti darabját rendezte, még ha olykor eltért is az írott szövegtől, vagy beleérzett olyasmit, ami abban nem volt. Ennyi szabadság jár a rendezőnek, az eredeti mű szelleméhez hű alkotó újragondolás meg is kívántatik. Itt azonban másképpen folytatja, és majdnem igaza van. Ami aggályunk volt közben (a koncepciót illetően), hamar eloszlik, a szálakat visszafelé gombolyítva mindent megmagyaráz az, ami a végén történik, illetve nem történik. A ház ugyanis a színpadon: nem dől össze.

Ezzel aztán a kör bezárul, és megértjük, hogy nincs mit tenni. A leomló házfalak csak a tényleges halált hozzák, az erkölcsi pusztulástól egyúttal megkímélnek. Hiszen akit egy tőle független, külső katasztrófa ver le a lábáról, annak lehet még egy szikrányi reménye, az nem okvetlenül elveszett, az kaphat még feloldozást is, s bebocsáttatást a mennyekbe. Strnisko viszont nem kegyelmez, a megváltást nem zúdítja rá a népre. Nem véletlen, hogy az előadás alátámasztott szobában játszódik már az elejétől, eleve repedtek a falak, még a földindulás előtt. Architekturális kérdésekkel a rendező nem foglalkozik, nem érdekli, állva marad-e a ház, ezek az alakok itt egytől egyig régóta hullák, akár meghalnak, akár nem. Ennek látványossá tételéhez kellett az összes nőt és férfit lelkileg megnyomorítani még inkább, mint a szerző, hadd lássuk, hogy ezek már „készen vannak", ha leszakad a ház, az már tautológia.

A fény azért kialszik, és a félhomályban a násznépet jobbra-balra tereli a félelem, mialatt a láthatatlan zenekarból kiválik egy ember, s elébük állva csöndesen fölkínálja hegedűjét, de észre sem veszik, vánszorognak tovább, elhagyják a házat, nem akar már senki se játszani. Olyan üres szemekkel és könnyű léptekkel osonnak ki, mintha álmodnák csak saját életüket, s olyan mélyen, hogy abból nem lehet ébredni. Ez a holtak kivonulása.

Ahhoz, hogy ezt a - tán Canettiénál szebb - gondolatát a rendező megvalósíthassa, el kellett hagynia a darabból néhány ott fontos, itt fölöslegessé vált dramaturgiai elemet. Nincs értelme visszahozni a végére a tanárt a feleségével, hogy „leejtsék" a gyereket a lyukon át a mélybe; a félbolond Karlt sem érdemes hagyni lezuhanni frissen szerzett arájával, az egészen bolond Pepivel, rá a haldokló házmesternére; elég az örömapát el-tüntetni kívül, minek lássuk, ahogy agyon-üti az ifjú pára nehéz karosszékkel; nincs szükség megölni senkit, kivéve egyet: a szép patikusnét, Monika Gallt. Az ő fizikai halála azért indokolt, mert nem teljesen romlott. Kívánja ugyan, a férje tér-jen mielőbb örök nyugovóra, de amíg él,

Gobbi Hilda (háztulajdonosnő) és Szalai Krisztina f. h. (Toni)

nem enged senki csábításának, s bár Horchot szereti, az egy idealista, attól csak tisztább lesz. A patikus hát megfojtja, épp amikor Monika szeretkezni hívja, férfiereje, ami máshonnan hiányzik, ujjaiba szökött mind. Ez a furcsa nász a lakodalom csúcsa. A szexualitás, amely különféle, szemérmes és szemérmetlen, diszkrét és közönséges pozitúrákban végigkíséri a darabot - és sokkal intenzívebben az előadást -, itt csorbul ki végképp.

Nagy árat fizet azért Strnisko, hogy az alapeszmét - kétségkívül következetesen- sikerült végigvinni. Canetti ugyanis jobb drámaíró. Amit elkezd, azt szívesen be is fejezi, nem hagy mindenütt elvarratlan szálat. Hiányzik így a Maxék üzletelése a végén, ahogy az összeomlásból is hasznot akarnak húzni, suta kissé az öreg Gilzet meg a házmesternét csak a hangszóróból hallani, nem is szólva a legnagyobb látványosságról, amit a szem jobban kívánna, mint a lélek: az ingatag alapokon álló, mocskos építmény leroskadását.

Ha mára rendező úgy határozott (vagy a szűk színpad technikai adottságai nem tettek lehetővé mást), hogy egyetlen helyszín van, Khell Csörsznek nem maradt sok választása a díszlet tervezésekor, s az esküvői kép mellett döntött, azt rendezte be. Az előjáték szereplőinek, kevés bútortologatással, szintén itt jut hely, és elhisszük, hogy saját lakásukban vannak. A pusztuló világ vízióját kiegészítő nyűtt bútorok és düledező falak úgy keltenek rossz érzést, ahogyan kell. Szakács Györgyinek nehéz dolga volt, ha nem akart az előjátékban egyformán szakadt, rongyos ruhákba bújtatni mindenkit, az esküvői képben pedig frakkba, cilinderbe.

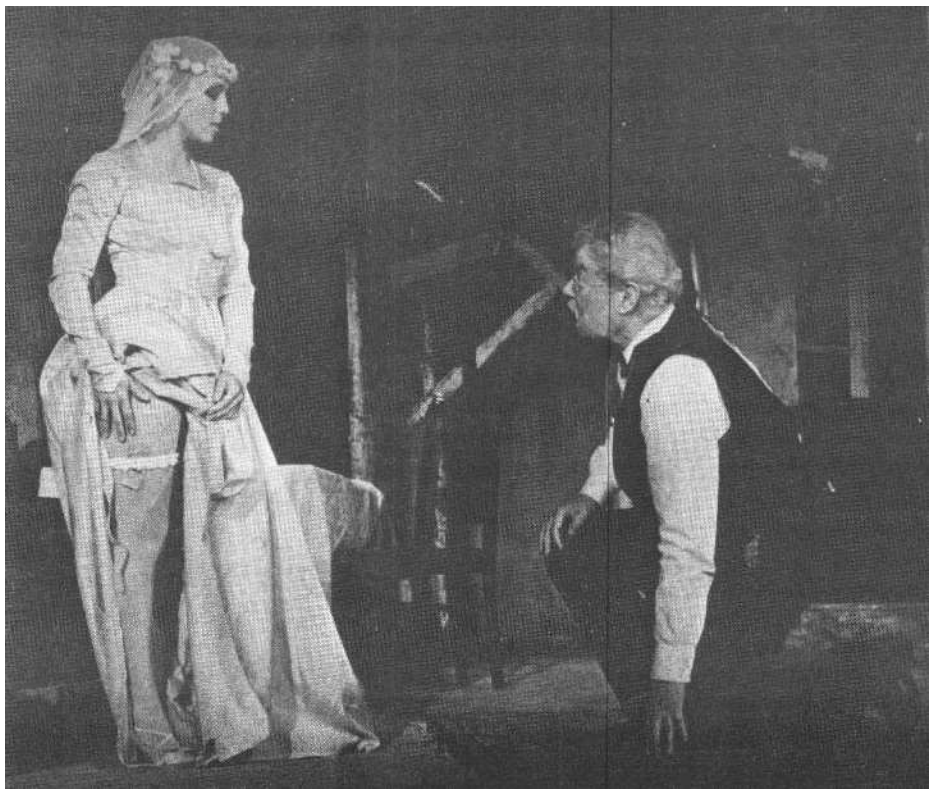
Ha egy darabban huszonnégy szerepet kell kiosztani, az általában nagy gond egy társulatban. De nem a Katona József Színháznál. Itt olyan színészek játszanak néhány perces szerepeket, mint Cserhalmi György, aki a jóképű, de kényes idegzetű s kétes nemiségű Maxot alakítja harmonikusan koordinálatlan mozgással; Papp Zoltán, aki a kioktatóan fölényes, majd szánalmasan gyáva Thut tanár; Bán János, aki a leánykérés intermezzójában egyszerre Svejk és Don Quijote egy szemvillanásra. Gobbi Hilda az első jelenet Gilz anyójaként úgy tud nevetni, hogy csoda, ha a ház össze nem dől azonmód.

A színészek egyébként is a darab és a rendező közé szorultak. Canetti igazi szerepet nem kínál, Strnisko pedig nem nagyon ismerheti őket. Így magukra maradva azonban csodát művelnek. Básti

Máthé Erzsi (Johanna) és Sinkó László (a férje) az Esküvőben

Juli nem sokat szól, viszont néz - és jár. A fesletté vált Anita tőle lett jelentős. Sinkó László, az örömapa, végig be van csapva: a felesége, a barátja, a gyermekei, még a ház is cserbenhagyja. S minthogy mindezt bizonyára tudja, önmagát ámítja. Nyugalma csak álca, bármikor robbanhat. Ziccerszerepet kreált magának Máthé Erzsi az örömanyából, akinek idomai vannak. A Schön doktorral és a kis vejével úgy eljátszadozik, mint macska az egérrel. Ahogy megmarkolja egy démoni

Csonka Ibolya (Marie) és Mádi Szabó Gábor (dr. Bock)
a Katona József **Színház előadásában (Iklády László** felvételei)



sikollyal a pezsgőspoharat, ahogy a lábát rakná a fotelra, de meggondolja közben, az a fülledt erotika két ízléses példája. A három testvér közül Szirtes Ági mintha kalodába lenne zárva az esküvői ruhával, Vajdai Vilmos fejlődésben visszamaradt Karija tökéletes, ahogy idétlen, de kicsit többet disznólkodik, mint kéne. Csonka Ibolya a legnehezebbet kapta: gyereket kell játszani. Attól jó a sértett duzzogása, hogy nem affektál, nem gügyög. Amilyen szigorúan néz a felnőttekre, attól meg is javulhatnának. Benedek Miklós házibarátja nem élvezetből jár ide, inkább bosszúból, Gelley Kornél egoista patikusa csöndességében is a legundorítóbb köztük, ami nagy szó, Ujlaki Dénes a koporsógyáros, aki nem bírja a többiek szagát, pedig ő hullamosó volt, képzelhetni, az oszlás hogy bűzlik, ha ennyire csavarja az orrát, Mádi Szabó Gábor vénséges kujonja végigtámolyogja az egész esküvőt, esettségében is ellenállhatatlan. Udvaros Dorottya patikusnéja férfi nélkül él, azt jól mutatja, s azt is, ahogy a kanok közeledését mégis elutasítja, mert él még a férje, nem akar meghalni. Máté Gábornak eleinte csak idealista *szelleme* van jelen, alig avatkozik be, a kínosan unalmas „társasjátékban" monoton és hangos, nem ő tehet róla, nincs az kitalálva, a végén újra elegánsan száll ki a „buliból".

Kis túlzással szólva, a színészek a „körülmények" *ellenére* csinálnak jó előadást, rossz rágondolni, mi lett volna, ha Strnisko nem itt rendez Canettit. Sose tudnánk meg, hogy ebben a házban halottak élnek.

Canetti: Esküvő (Katona József Színház)

Fordította: Kertész Imre. *Díszlettervező:* Khell Csörsz. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Dramaturg:* Fodor Géza. *A rendező munkatársa:* Thuróczy Katalin. *Rendezte:* Vladimir Strnisko m. v.

Szereplők: Gobbi Hilda, Szalai Krisztina f. h., Papp Zoltán, Takács Kati m. v., Básti Juli, Bán János, Csomós Mari, Cserhalmi György, Horváth József, Ronyecz Mária, Kari Györgyi m. v., Sinkó László, Máthé Erzsi, Szirtes Ági, Vajdai Vilmos, Csonka Ibolya, Benedek Miklós, Máté Gábor, Bodnár Erika, Mádi Szabó Gábor, Gelley Kornél, Udvaros Dorottya, Ujlaki Dénes, Varga Zoltán.

METZ KATALIN

Balladák mezsgyéjén

Tarján Györgyi a Dupla vagy semmiben

A szerelem védtelen. Mert kiszolgáltat, lefegyverez, sebezhetővé tesz. Ám ha létét veszély fenyegeti - erőt ad. Balladák hősei élik drámájukat példázattá magasztosulva. Így az irodalom. Színpadon „élni" a jelképessé növesztett szerelmet - kockázatos. A pátosz, a negéd, a melodráma veszélye kísérti az óvatlan közelítőt.

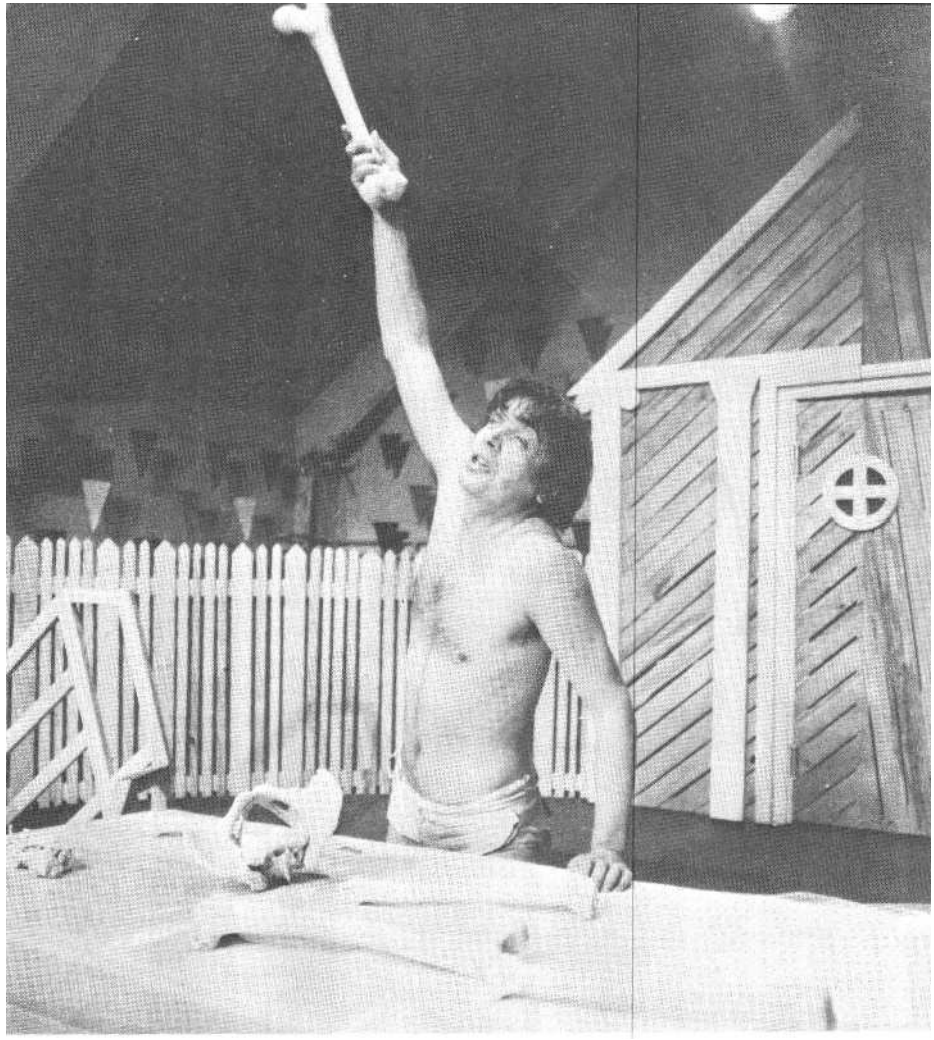
A bevallottan fausti vétetésű Illyés-dráma, *a Dupla vagy semmi* Eszterének sorsát, mondhatni, a „végzet bábjátéka" irányítja. Tarján Györgyi, a szerep buktatóin átlendülve, ritka mértéktartással és összpontosítással kerüli el a hamisan „hatásos" gesztushasználatot, a hanghordozás emelkedettségét. Balladai ihletésű alakítása puritán póztalanságban fogant. Fiatalasszonya védtelen, de elszánt, tiszta és sebezhető. Hiába szurkol érte életre keltője, a darabbeli abszurd bábjátékos, a környezet határtalan elvetemültsége pusztulására tör. A színésznő, néhány sommás taglejtéssel, markáns, titkokat sejtető szobrot mintáz a szerelembe esett ifjú özvegy szerepéből. Szűkszavú, drámai kompozíciója a magyar népballadák atmoszféráját sugallja. A puritán játékban fogant érzelmi tisztaságot. A fölös mozdulattól mentes drámai erőt. A magasra vetett fő jogos méltóságát, az egyszerű parasztlány fojtott feszültségtől izzó, dacos indulatát - amint kiegyenesedik roskadt tartásából, amint hosszas csönd után megszólal. Sosem „hatásosan", sosem „szívbe markoló" modorban. Inkább karcosan, konokul, szemérmesen. A párjára lelt, párját nem remélt lélek mindent lebíró sorsvállalásával. Derékra szabott, fekete ünneplőjét, akár sorsának baljós jeleit - egyszerű méltósággal viseli. Élektra, Antigoné lelki szilárdságát, tragikus fenségét sugallja. Hétköznapi hősnőjét a jelképek szférájába emeli. Holott a szerep szerényebb „ábrázatot" kínál. A művésznő s a rendező, Szabó József érdeme, hogy a szöveg költőiségének mélyvizeibe merülve, balladai-drámai erővel tölti föl a meghurcolt lány ismert szerepkörét. Mert a darab, s a veszprémi előadás, nem pusztán erről szól. A költői gondolatok, elvont konklúziók színszerű megérzékítésével viaskodva, Illyés - mint annyi más elődje - a lét célját és értelmét fürkészi. A bábjátékos „instrukciókkal" félbeszakított, meglehetősen naiv története - melynek során egy önző érdekeket ütköztető világ kel életre és hozza létre érzelmeket tipró mechanizmusát - a történet, mondom, a dramaturgiailag nem mindig indokolt keretjáték meg a rendezés szürrealista átfedései révén rugaszkodik el a színpadi realizmustól (lásd a finálé látványos, szuggesztív erdei koreográfiáját). S ha a szerepformálások népies karakterjegyeinek s az *egész* mű látomásos voltának egymással feleselő interferenciáját nem érezzük is végig összhangban, a női főszereplő „szoborszép" egyénisége a tisztaság intenzív élményével ajándékozott meg. Tarján Györgyi visszafogott, tartalmas játéka a szerelem mesés burkolatban rejlő, modern tartalékait fedte föl.

Eszter: Tarján Györgyi - Illyés Gyula: Dupla vagy semmi című darabjának veszprémi előadásában (Badacsonyi Eva felvétele)

BUDAI KATALIN

Az építész és az asszír császár

Arrabal színműve a miskolci Játékszínben



Az építész: Mihályi Győző

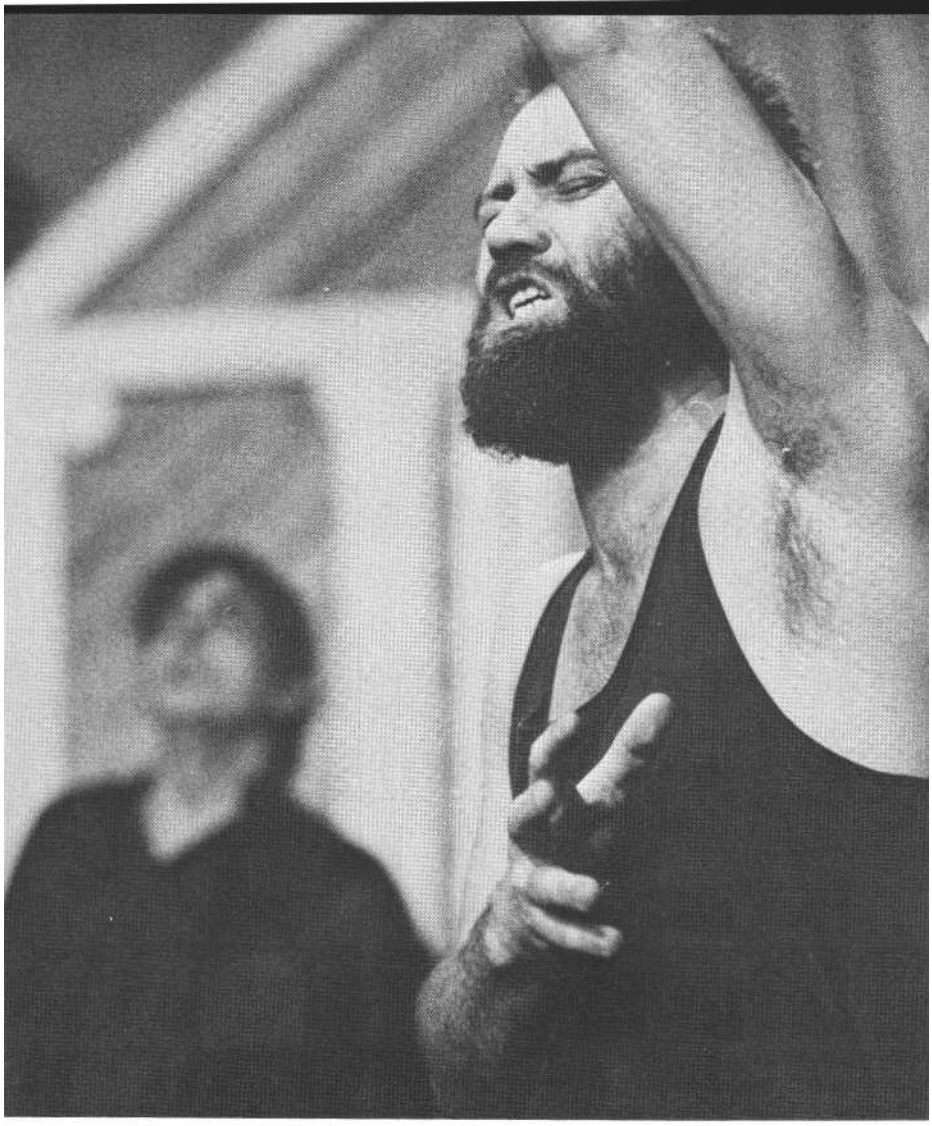
Itt mintha nem is lenne darab. Sem előadás. Ez nem is színház. Amit december 29-e óta két fiatal művész a testével, szellemével, szakmai rátermettségével Miskolcon előállít: az egy újfajta művészeti tárgy, esztétikumhordozó, eszmei üzenetközvetítő média.

Nehézkesen lehet megközelíteni a helyiséget, ahol ez a valami történik. A derék avantgard hagyományokból következően érkezési sorrendben lehet székre ülni. A hazai színházpártolási szokások alapján e nevezett helyiség fala hámlik, hiába ékítik színes zászlócskák, nem fedik azok sem a széthullást. Es van recsegés, köhögés, sutyorgás. Egyébként pedig van két harmincöt év körüli, ereje javában lévő férfi - civilben színészek -, akik ezt az 1965-ben Fernando Arrabal összerótta játékot, amelyet Vinkó József gonddal rakosgatott át magyarra, értelmezik. Lehet, hogy ha ezt pusztán olvasnám, valószínűleg abbahagynám. De így - látván látva -. lehet haladni benne. Kiderül, mi mindent gereblyézett egybe ez a bizarr törpe, a spanyol születésű, Franciaországban élő avantgard-mágus: a világrész féltését, az univerzumban gondolkodást; a robinzonádot; két ember játékos-próbálkozó egymásrautaltságát; a civilizáció természetfaló, természetromboló hatását; Shakespeare-féle Vihar-allúziókat; Freud-féle anya- és egyéb komplexusokat, egyszersmind ezek paródiáját; az istenhit devalválódását; a „szürke kisember" nagyravágyó képzelgéseit; a szerepjáték, a „pszichodráma" feloldozó erejét; a földi élet egyéni sorsokat is meghatározó ciklikusságát; az atomhalál rémét és az újrakezdés malamudian groteszk reményét - és így tovább.

Mindezt csak utólag szálazza szét az emlékezet, s csodálkozik, milyen erős a gondolati szövedéke ennek a kultítrszemétből is bátran lapátoló írásműnek: az időbeli egymásra következésben először csak a töredékek sodró, zavarba ejtő, fárasztó áradatát érzékelhetni.

Szőke István egyetlen kulcsa a darabhoz: a két szereplő. Es ez elegendőnek is bizonyul. Bregyán Péter - az asszír császár - a szigetre repülőgép-szerencsétlenség miatt vetődő Robinson. Ő az, aki tud, értelemmel - igaz, zavart értelemmel, de -, a civilizáció tudatával gondolkodik, uralkodik, s ad át ismereteket az ő Péntekjének - az építésznek. Annak az akár több ezer éves, „szirén és kentaur" nászából fogant lénynek, aki a sziget Ariel-típusú őslakója. Az ő szavára odébb mozdul a hegy, lemegy a nap, s a kezes állatok menyasszonyi fátylat, baltát, kézigránátot vagy füstölt csülköt nyújtanak át kívánsága szerint. Péntek-építész, M ihályi Győző lenyűgözően tiszta megformálásában, nem tudja ezen képességeit csodaként értékelni. Neki a „felvonó", a „filozófia", az asszír császárként ábrándozó tirannus udvartartása a lenyűgöző - egy darabig. De tanulni, civilizálódni akar, igazi, nem csupán kinevezett építésszé válni. Mestere azonban nem igazi tanítómester, gyermekkori zavarokkal, kóros anyához kötődéssel, tömegemberré nyomorítással viaskodó, éretlen lelkületű deviáns csupán. Az építész így kénytelen-kelletlen a szerepjátékokban edződik. Ezekből pedig van bőven: az asszír császár ébredése száz süketnéma hölgy asszisztálásával, menyasszonyosdi, bikaviadalosdi, háborúsdi, túlélő majmosdi, durcás gyerekesdi. Végül is a darab - s ez jelenti hihetetlen nehézségét - szerepjátékok füzére. Konstruált s az egymástól függés pillanatnyi mértékétől meghatározott helyzetekben kell *valamivé* lenniük az amúgy is már abszurd helyzetből indulóknak: egy pszichopatának és egy faunnak.

Érthető hát, miért hátborzongatóak s színészileg is mit követelnek ezek a meg-fejelt helyzetgyakorlatok. Bregyán Péter - többek közt - elmeséli Péntekjének, miként próbálta egyszerre bebizonyítani Isten létét: elér-e a flipperen ezer pontot (akkor van), vagy sem (akkor nincs). Míg pontról pontra haladva meséli, éli magát vissza a flipperezés szenvedélyébe, trágár történetekkel szakítja meg ezt a sztorit. Kurtizánból apácának öltözve gyónja meg félrelépését a papnak (aki a szintén alpári sztereotípia szerint saját javára él vissza ezzel a vallomással), majd hordágyra fekve szülést imitál: ám ő a durva, közönyös orvos is. Félrelépett apáca, aki rosszul lélegzik, s ezzel akadályozza az orvos hasznos munkáját, egyszersmind Isten létét kockára tevő szerencsejátékos, akinek már semmi fogódzója nem maradt, s mindezenközben egyfős hallgatóságának imponálni vágyó lakatlan-sziget-lakó: ez rémálomnak is sok. Húsz évvel túl a primér polgárpukkasztás tünékeny szakaszán, Bregyán Péter dramolettsort produkál. Végig fönntartja - főleg száj- és szemmozgással jelezve - az asszír császár patológiás alapvonásait,



A császár: Bregyán Péter (Szoboszlai Gábor felvételei)

ám eljátssza az Istenhez el nem jutó s ezért saját magát trágárkodva kinevető ember tragédiáját is. (A flippert 999-nél meglöki ugyanis egy részeg.) S a kifacsart szülésimitációban is hoz valami olyan reális, földközelien fáradt orvosmagatartást, amely jól ismert az igazi szülőszobákban.

Valamiféle „jó ízlést" itt nem lehet számon kérni. Egyáltalán nem ízléses nyílt színen bilizni, maszturbálni, embert enni és így tovább. Arrabal keményen arra törekedett, hogy minden társadalmi, társasági - így színpadi - tabut is sárba tiporjon. A magyar nézőt kímélő étrenden tartják némileg e tekintetben, de azért lassacskán már hozzászokhatott a fenti cselekedetek látványához. Ez a töménység és mennyiség azonban mégis meghökkentő. S nem lesz mégsem öklendezés vagy tiltakozó kivonulás például akkor, mikor híven teljesítve gazdája utolsó óhaját, az építész bekebelezi annak földi maradványait: ollóval akkurátusan kifúrja a koponyát, és hosszú szívószállal kiszívja az agyvelőt. Azért marad helyhez szögezve a publikum, mert Mihályi a csodálkozás és a leghaszonelvűbb gyakorlatiasság elemeit egyesíti ebben a szolgálatkész, baráti gesztusban. *Kíváncsi,* hogy mi fog történni. Nem szándékosan malackodik, hanem kísérletezve old meg egy számára kijelölt, kissé furcsa feladatot. Ami nem megy késsel, majd megy fűrésszel. Felesleges hangsúlyozni, mennyire fontos itt a tárgyak helyes kezelése. Egy rossz mozdulat, és kilóg az odakészített műláb, nem a fűrész fogja leszelni. Ezek a látszólag játéktechnikai apróságok a valóságban a színészi jelenlét fegyelmezettségével függnek össze. S ebben az előadásban ezen áll vagy bukik minden. A kellékek ugyanis zavarbaejtően számosak. A szerepről szerepre vándorló két hősnek női ruhákra, szerszámokra, a játékokhoz kellékekre van szüksége. Koporsó, hordágy, sonka, karosszék, nyakörv s megannyi bizarr tárgy vonul ki-be hangtalanul a Kerényi József építészien tervezett deszkakunyhóját övező kerítésen át. A nagy bírósági ceremóniához - melyben sors és sorsparódia kíméletlenül fonódik egybe - iszonytatóan ronda gumimaszkok is kellenek. Nem a színészeknek. Nekik talán Fekete Mária kiválóan jellemző ruhái is elegendőek lennének. A gumi álarcok Arrabalnak kellenek, hogy még sokkolóbb tudjon lenni. Az „asszír császár", a francia kistisztviselő lelepleződik: gyűlölve imádott anyját bizony kalapáccsal agyonvágta, széttrancsírozta, majd kutyájával etette meg. (A legszeretettebb lény legyen eggyé az igaz, hű társsal: a kutyával. Ugyanígy kell az „építésznek" is „asszír császárrá" válnia, a szeretetteljes fölfalás, azonosulás, személyiségcsere által.) A mélylélektani igazság elvész ugyan az átváltozások röhögtető-visszataszító kavalkádjában s a túlzásokban: mégis sziporkázó, ahogy Bregyán Péter - vagyis az asszír császárként képzelgő Robinson - hol feleségként, hol anyai barátnőként, hol öreg ivócimboraként vallja be kicsinyes, hiú, ostoba vágyait. És mindvégig ott van a kétségbeesett vágyakozás: szeretve len-ni. Ezt nem kapta meg ez a sérült férfi. Ezt nem kapja meg egyikük sem. Amikor Bregyán kizökken a „bíróságosdiból" (mely a sziget normái szerint csak az egyik játék a sok közül), néha már-már az „asszír császár" alapvető imágójából is ki tud menekülni. „Normálisan" beteg elméjű, üldözött ember marad, akit ráadásul borzaszt, megaláz ez az egész cécó. Ezek a nagy átváltozások, s nem azok, amelyek annak tűnnek: női hangon csicseregni, dinnyemelleket ringatni.

Többször utaltunk rá: lehetséges, hogy ez ennek a darabnak az egyetlen nézhető formája. Ahogyan ez a két férfi játssza, három órán keresztül, eljátszva sok olyan figurát, akik eljátsszák, hogy játszanának el másokat. Rácáfolnak minden színészképzési rossz tapasztalatra, illetve megerősítik a miskolci munkálkodás rendkívül színészcentrikus, pályakibontakoztató mivoltát. Itt lélegezni is jól kell tudni, nem csupán intelligenciával átlátni a dupla fenekű helyzetek sorát. Mihályi Győző például fantasztikusan *néz.* Tele van a tekintete bizakodással, rajongással, de érzékeltetni is képes a többlettudást, a „kedvedért belemegyek ebbe" játékot is. Hiszen Ariel nélkül Prospero is béna lenne. A szigeten például van lencsefőzelék virslivel, nincs viszont Havanna szivar. Mikor a félműveltségét fitogtató asszír császár mégis azt kér, addigra az építész (a szövegben említett két esztendő alatt) megtanulta, hogyan kell úgy tennie, *mintha* Havanna szivart nyújtana át. Az igyekvő tanulás és a lezser játékosság villan össze abban a mozdulatban, mellyel Mihályi Győző odaadja a képzelt szivart.

Az állóképesség, mozgáskultúra, hangképzés, a poénok játékbeli meghosszabbítása (Mihályi önmagával férfiként-nőként szeretkező bravúros áriája például) fokozhatatlan. Ennek a két nagyszerű színésznek háromoránnyi hihetetlen energiájú buzgólkodását látva fogalmazódik meg a halvány kérdés: gyakorolni talán így kéne, ilyen darabon, de az itt elhullatott vért, verítéket másba, jobba, fontosabba lehetne beépíteni.

FRANCISCO TORRES MONREAL

Arrabal és a páni színház

Mi **a páni?**

A páni színház története azokon az összejöveteleken kezdődött, amelyeket Arrabal, Jodorowsky és Topor 1960-ban a párizsi Café de la Paix-ben tartott. Arrabal ekkor 28 éves, és 1955 óta él a francia fővárosban, ahol ekkorra már néhány művét publikálták és bemutatták. A kritika dicsérő hangnemben nyilatkozott a művekről. Alejandro Jodorowsky 30 éves (Chilében született, majd Mexikóba költözik). Roland Topor - hármuk közül a legifjabb (született 1938-ban Párizsban) - azonnal elkápráztatja a két drámaírót különös rajzaival és vázlataival, amelyekben békében megfér egymással az abszurd, a kegyetlen és az ironikus. Topor festői és grafikusi pályafutása a pánival történő találkozásától kelteződik. (Mazochisták című rajzsorozata pontosan 1960-ban kezdődik.) Később, akárcsak Jodorowsky és Arrabal, több művészeti ágban alkotó művésszé válik, így a festészeten kívül, amely őt a legnagyobb európai és amerikai galériákban tette elismert művésszé, novellákat és drámákat ír, valamint burleszkkísérleteket folytat, filmet készít.

A kávéházi összejöveteleken többen csatlakoznak hozzájuk (Monasterio, Alberto Gironella, Orestes J., Diego Bardón, Luce Moreau, Claudine Magritte), és a csoport később is gyorsan növekszik: a számukra történelmi jelentőségű fotón, amely az Alfred Jarry Teremben 1965. december 18-án tartott páni rendezvényen készült, újabb arcokat találni: Kowalski, Dietman, Cieslewicz, Marc Prent, Brusse, Kudo, Olivier O. Olivier, Vanarsky, Hélene Tran, Ruellan, Jacques Vallet, Chantal Petit, Zeimert... Az első két évben valójában nem is törekszenek semmiféle új avantgárdmozgalom létrehozására, a művészetről és az életről való gondolkodásmódjuk és viselkedésük egybeesései azonban megteremtik számukra a lehetőséget, hogy egy csoportot alkossanak, amelyet kezdetben Burlesque-nek neveznek el. (Burleszk, mint a nevetséges szintjére leszállított szakrális.)

1962 februárjában úgy döntenek; a burleszk terminust a pánival helyettesítik (Panique, Pánico). Ami a színházat, a páni művészet privilegizált területét illeti - szemben a dadaizmussal és a szürrealizmussal (amelyekkel a pánit rokonítják) -, ennek alkotói az „efemer"-ben találták meg azt a hatékony és a közönséggel közvetlen kapcsolatot teremtő formát, amely megtestesíti elméleteiket. Az „efemer" előadás egy előzetesen megtervezett sémából indul ki; azután, az egyetlen előadás ideje alatt az alkotó résztvevők szabadon rögtönözhetnek és reagálhatnak a körülményeknek, hangulatuknak, valamint a közönség és a többi résztvevő replikáinak megfelelően.

A mitologikus magyarázatok az ókori Pán istentől eredeztetik a kifejezést. A soha ki nem adott Páni Enciklopédia számára Arrabal választotta ki Joseph Campbell meghatározását Pán istenről:

„Az archaikus Pán istenség a legismertebb klasszikus megtestesítője a falu védett zónáján kívüli élet veszélyességének. Latin változata Silvano és Faun. Ő volt a nádsíp feltalálója, amelynek hangjára a nimfák táncoltak, akiknek a szatírok voltak férfi kísérőik. Az az érzés, érzelem, amelyet a véletlenül az ő területére vetődő emberekben keltett, a páni rémület volt, a váratlan és ok nélküli félelem. Bármely triviális ok, egy képkeret, ami eltörik, egy levél rezzenése megrendíti a lelket, és az áldozat őrült erőfeszítésében, hogy önnön felébresztett tudatalattijától meneküljön, belehal rettentő gyötrelmeibe. Mindazonáltal Pán jóindulatú azokkal szemben, akik tisztelik kultuszát, és a természet isteni egészét adományozza nekik. Plutarkhosz Pán orgiasztikus rítusainak eksztázisát besorolja Cibeles eksztázisa, Dionysos bakkhoszi őrjöngése, a múzsák inspirálta költői őrjöngés, Arés isten harci őrülete és mindőjük közül e legerőszakosabb, a szerelmi őrjöngés mellé, mint emez isteni enthusiasmus egyik illusztrációját, amelyben az ember eszét veszti, és elszabadítja a romboló-alkotó sötétség erőit."

Jean Benoit 1962 tavaszán bemutatja Arrabalt Bretonnak és szürrealista körének. Összejövetelükre Arrabal a legfrissebb álmait tartalmazó írásait viszi. Breton - ötvenéves avantgárd múlttal a háta mögött is - eredetinek találja, és meg is jelenteti őket az új szürrealista lap, a La Bréche első számában. Ezeknek az álmoknak együttese alkotja *Az őrület kövét, az* első olyan művet, amelyet szerzője páni műnek minősít. Breton ugyanakkor Arrabal színházi írásai iránt is érdeklődik, elsősorban *az Első áldozás* című darab iránt, amelyet az említett folyóirat negyedik számában meg is jelentetett.

Arrabal a Breton-körben eltöltött időre így emlékszik vissza: „A csoportba történő belépésemkor nagy meglepetés volt számomra, hogy egy zárt közegben voltam - akárcsak a jezsuitáknál -, pedig egy fantáziadús és szabad légkörre számítottam. A szürrealista kifejezést Spanyolországban valami fékevesztett, őrült, se füle, se farka dologra használták és használják ma is. Megkövülten vettem észre, hogy Breton szürrealizmusa nem volt sem fékevesztett, sem őrült, inkább szörnyen dogmatikus. Egyes dolgok elnyerték a tetszését, és ezeket következésképp meg lehetett csinálni, ugyanakkor akadtak mások, amelyek nem tetszettek neki, és ezért tiltva voltak."

Arrabal és barátai végül is önálló csoportot hoztak létre, és leginkább a régi dadaistákkal szimpatizáltak. Alkotói számára a páni a szabadság válaszaként jött létre a bretoni szürrealizmus morális és politikai kizárólagossága és dogmatizmusa ellen. A szürrealizmus amoralizmusa ellen, íme a pán-moralizmus: „Többjelentésű morál: visszautasítása a kizárólagos morálnak, a tisztaságnak és más fegyelmezett formáknak, amelyek végső soron azoknak az embereknek az elmarasztalásához vezetnek, akik ezeket gyakorolják. Egymásnak tökéletesen ellentmondó elgondolások és életmódok elfogadása." (Arrabal: L'Homme panique, 51. o.) Bizarrságaik miatt, úgy tűnik, olyanok, mint a dadaisták, de mozgalmuk toleranciájában, összebékítő jellegében, eklektikájában és konstruktivizmusában különböznek is tőlük.

A páni művészet főbb eseményei

1963 - először jelenik meg Spanyolországban Arrabal néhány páni írása (Indice című folyóirat februári száma);

– Topor páni rajzaiból kiállítások Párizsban;

– Alberto Gironella kiállítása Mexikóban. A katalógus kijelenti, hogy a festő a Páni Akadémiához tartozik, amelyről azonban senki sem tud;

– Mexikóban jó néhány páni előadást tartanak, közöttükJodorowsky *A Rend operáját,* amely óriási botrányt kelt, és a hatóságok az összes páni kiutasítását követelik Mexikóból, mivel „a nemzeti intézményeket támadják.";

– Jodorowsky megjelenteti *Filozófia és sült csirke* című elméleti írását;

- Arrabal utazásokat tesz az egész világon, és előadásokat tart a sydneyi egyetemen, *A páni ember* című írását a csoport alapdokumentumának tartják. A pánik Mexikóban várnak rá, de a hatóságok „magától értetődő okokból" egy órával az érkezése után kiutasítják a reptérről;
– kiadják Arrabal *Az őrület köve* és Jodorowsky *Páni történetek* című művét;
– a párizsi Gallimard kiadó létrehozza a Le Panique című gyűjteményt, amely Edward Atiyah L'Etau-jával kezdődik.

1964 - megsokasodnak a páni publikációk és kiállítások, többek között: Topor regénye, *A képzeletbeli társbérlő*, Jodorowsky: *Páni játékok.* Ez utóbbi tartalmazza *a Kivenni a színházat a színházból* című elméleti mű kísérletét, amelyben az efimero panico elgondolásmódját nyilatkoztatja ki.

1965 - két kulcsfontosságú páni könyv megjelenése:
Arrabal: *Páni színház* (Theatre panique)
Topor: *Páni* (San Francisco)
– Gironella, Topor, Romero és Clo Weiller páni kiállításokat rendez. Az év csúcspillanata kétségkívül két színházi előadás: Arrabal: A *megkoronázás* (amely január és április között három hónapig a párizsi Mouffetard Színház műsorán szerepel);
– a Le Groupe Panique Internacional présente sa troupe d'Eléphants című páni előadás május 24-én;
– a nyár folyamán J. F. Arroyo két rövidfilmet készít Arrabal forgatókönyveiből *(Az álomtolvaj* és *Az emlékezet mechanizmusai).*

Az álomtolvaj túlzó változata *a Sánta* ördögnek. Az örökké cilindert viselő A álmukban meglátogatja B, C, D szereplőket. Egy kalapáccsal, egy vésővel és egy szalmaszállal felszerelkezve, lyukat üt a fejükön, és nagy gyönyörrel kiszívja az agyukat: „Van egy csöpp szerves anyag, ami - mint a joghurt - kicsurran az ajkak közül." Minden tolvajlás után álomba merül, és álmokat lát, filmeket, festményeket, Dali Krisztusát, *A gyönyörök kertjét*, katolikus szimbólumokat: kereszteket, rózsafüzéreket. A kirabolt szereplők - B, C és D - végül vésővel és szívószállal elmennek A-hoz, de amikor leveszik a cilinderét, csak ürességet találnak, néhány kocsonyás csöppecskét, akár a joghurt.. .

Az emlékezet mechanizmusai. Egyetlen színész áll szemben két szóval: Emlékezet, Várakozás. Egy nyitott csap: a víz egy edénybe folyik, az edényben szemek lebegnek, a háttérben egy hatalmas festett óra hetet mutat. A színész meg-gyújtja a vizet, amely a szemekkel együtt elég. A színész szemeket, protéziseket, elégetett gyufákat eszik. A földön fotó egy nagyon szép asszonyról, akinek szét-vetett lábai között könnyű ruhadarabok, kombiné, melltartó vannak. A színész egy villanykörtét vesz elő a nadrágjából. Cseppek pottyannak a fotóra. A csapból most tej folyik. Az edény varangyokkal telik meg. Az óra hetet mutat. A színész egy ládára készül leülni. A ládába egy asszony van bezárva. A ládának is van csapja. A csapból vér folyik. A színész sír. Arca könnyekkel teli. A vér lemossa. A színész az utcára megy, vérpatakot hagy maga után. A mellén viseli a csapot. Nem sikerül teljesen elzárnia. Levelet ír. Kinyitja a csapot, és elvérzik. Vére az edénybe folyik, és vízzé válik. A vízben szemek úsznak.. .

(Az Indice című folyóirat februári száma alapján.)

Elméleti szempontból két páni szín-házi írás tűnhet jelentősnek: Jodorowsky: *Kivonni a színházat a színházból*, valamint Arrabal: *A színház mint páni szertartása.*

Jodorowsky színházi elveit - amelyekben az Artaud által kijelölt határok végső állomásáig elmegy - a következő pontokban lehet összegezni:

a) Amíg más művészetek konkrét alkotásai - úgy tűnik - dacolnak az idővel, tartósaknak mutatkozván (a költészet az írott lapon, a festészet a vásznon), addig a színház a nem tartós művészetként nyilvánul meg: a színészek megöregszenek, a jelmezeket megrágja a moly, a reflektor eltörik, egy kellék elvész.
b) Egy adott előadásban megkülönböztethetjük azt, ami a memorizálás rítusához tartozik, ami e rituálé peremén történik; ez utóbbi tökéletlenségnek, hiánynak vagy hibának minősül. Jodorowsky számára viszont épp ezek alkotják egy új színházi koncepció alapját, mivel ezek adják a legdrámaibb, legkevésbé tartós (a színész kerülje a hiba ismétlését) színpadi cselekedeteket.
c) A hibákból való kiindulás egy új színház formai genezisét teremtheti meg: a hibákat okozó véletlenek előhívását. Az új színház a soha meg nem ismételhető, átélt cselekedeteken fog alapulni.
d) Az „efemer páni" az egyetlen, megismételhetetlen előadás, amelyet a rítus celebrálói a dialógusok és a pontos gesz-tusok előzetes memorizálása nélkül, csupán a mű szerkezetének, a részt vevő szereplők és tárgyak ismereté-ben valósítanak meg. Az „efemer páni" a művészi objektumok lerombolására törekszik, hogy elkerülje bárminek a szakralizációját. Az embernek - folyamatos fejlődésében - mindenkor új színházra van szüksége. „Ha a többi művészet célja a művek létrehozása, a színházé az ember közvetlen megváltoztatása: a színház nem művészet, hanem az élet tudománya" - írja Jodorowsky.
e) Akárcsak a festészetben, a színházban is létezik figuratív és absztrakt művészet (az előbbi az egész európai színház-művészet az abszurdig, az utóbbi maga az abszurd, Beckett, Genet, Adamov, Ionesco).
f) A páni feladata mind a figuralitás, mind pedig az absztrakció felszámolása, hogy elérjen a *konkrét* megnyilvánuláshoz.
g) Az efemer csak *konkrét* lehet, akárcsak az ujjplasztika esetében, ahol a „paca az egy paca, egy döglött madár az egy döglött madár, és egy szín nem szimbolizál sem lelkiállapotot, sem alkatot - de nem is zárja ki a szimbólum lehetőségét.

Az efemer páni *és a* valóság közti határ annyira kétértelművé válik, mint a festészet és szobrászat közti határ az ujjplasztikában. Az efemer páni elemei egy bizonyos eufóriás állapotban állnak össze előadássá, amely a kollektív ünnephez vezet.

„Az írott nyelv önmagában nem páni. Egy testi, vokális, látvány-, ünnepi egységben kell összegződnie, hogy elnyerje páni minőségét. Az eufória eléréséhez mindenekelőtt meg kell szabadulni a színház épületétől. Az efemer páni színpada olyan tér, amelyben nem tudható, hol kezdődik a színpad és hol a valóság. Ez lehet egy beépítetlen telek, egy erdő, egy romos ház, egy expresszvonat, egy temető, egy vágóhíd stb. Ami történik, addig tart, ameddig tart. Nincsenek megjelenített korok, sem pedig idősíkutánzások.

A páni ember elutasítja a szerepet, és valóságos emberré törekszik válni. Az efemer eufória totalitáshoz, a legmagasabb erők felszabadításához, a kegyelem állapotához vezet" - írja elméleti művében Jodorowsky.

Persze, mindezeket meg is kellett élni. Amint ezt Jodorowsky meg is tette: az előadásai miatt hazájában 1963-tól persona non grata.

Egyik emlékezetes, számukra történelmi jelentőségű rendezvényük - 1965. május 24-én a Párizsi Szabad Kifejezés Fesztiválján mutatták be - programja a következő volt:

Efemer 1. - Topor: *Szertartás az Új Asszonyért*

Efemer 2. - hátsó kert: *Arrabal: Lehetetlen szerelmesek*
hátsó udvar: G raciela Martinez: *A hattyú fia*

Efemer 3. - Jodorowsky: *Szakrális melodráma*

Efemer 4. - Alain Yves Le Yaounc: *Szorzótábla*

Az előadás tételei közötti laterna magica vetítéseket elsősorban Topor készítette. Az alkotók között találjuk Lawrence Ferlinghettit, Olivier-t, Jean-Jacques Lebelt is. Az Indice említett számában Orestes J. így számol be a rendezvényről: „Sokkoló, meglepően gazdag színház az efemer páni szertartás. A közönség szinte hisztérikus feszültségben mintegy öt órán keresztül vehetett részt egy előadás létrejöttében, amely később a század legtranszcendensebb előadásának minő-sült. A színen több liter olajban és ecet-ben fürdették meg a »szerelmeseket«, az »apának« egyenként vették ki a szerveit, amelyeket valaki később egy serpenyőben kisütött, és szűzérmékként kínált a közönségnek; egy szadista nő addig korbácsolt egy mazochista férfit, amíg annak a háta merő seb nem lett; a színpadot és magát a színházat is újszülött csibék, siklók, teknősök, madárkák, galambok, libák töltötték meg. A bika elcsábította a hercegnőt, miközben habot locsolt rá, ami egyik szarvából spermaszerűen lövellt ki, és amit a hölgy a kezével természetesen szétkent. Óriási hangerővel játszott egy rockzenekar, időnként abbahagyta, hogy a legmelankolikusabb dallam szólalhasson meg: zsidó esküvői dalok. A színen öngyilkos lett egy kutya, meztelenül fürdött hat balerina, egy költő feleségének az egyik riválisa leborotválta a fanszőrzetét..."

Az előadást megelőző negyven próba ellenére sem volt minden részlete előre látható: „minden kidolgozottsága ellenére szabadságot biztosított az alkotóknak".

Gyakran hasonlítják az efemer páni előadásokat egyrészt a dadaista „soireé"-khez, másrészt az amerikai happeningekhez.

A dadaistákkal a reagálási és rögtönzési készségük, képeik elkápráztató asszociatív játéka a közös jellemző. Igen jelentős különbség viszont, hogy amíg a pánik minden illúziójukat és hitüket a színházba vetik, a dadaisták - úgy tűnik - nem hisznek a színház ember- és társadalomformáló erejében. A páni provokáció bizonyos megnyilatkozások és demonstrációk harsányságából és merészségéből ered. A dada a látványért, a látványban és a látvány által provokál.

A happeninggel való hasonlóságok már jelentősebbek. Az 1965-ös páni rendezvény programjában olvasható, hogy semmiképpen nem akarják, hogy összetévesszék őket a happeningek színészeivel. „Az efemer pánik nem happeningek, hanem olyan előadások, amelyek akcióit egy drámai szerkezetből kiindulva rögtönözzük. Nálunk is tilos (a közönség számára) a színpadra lépni az előadás előtt vagy alatt. A belépés díjtalan. A páni csoport felkínálja a közönség számára a rendezvény során használt elemek többségét." Jodorowsky szerint a két műfaj közötti alapvető különbség, hogy amíg a happening a festészetből, a páni a színházból származik. Mindazonáltal szerepel az 1965-ös efemer pánin a franciaországi happeningek legjelentősebb képviselője, Jean-Jacques Lebel is.

A megkoronázás 1965. január 10-i bemutatója után következő páni színházi esemény Arrabal *A* labirintusának Jérome Savary rendezte előadása 1966-ban a párizsi Daniel Sorano Színházban. A produkcióval fellépnek a londoni Mercury Színházban, majd az Egyesült Államok többi városában. (Savary a továbbiakban inkább populáris, humorosabb, „kellemesebb" színházat csinált.)

Az Indice-ben közzétették, hogy - elméletellenességük ellenére - megjelentetnek egy Páni Enciklopédiát, és hogy Párizsban létrehozzák a Páni Stúdiumok Központját. A hatvanas évek légkörét tarthatatlannak ítélő spanyol fiatalok (kezükben orvosi, jogi, filozófiai vagy irodalmi diplomával) lelkesen küldözgetik a pániról alkotott véleményüket, egy új avantgárdnak vélt stílusban írott verseiket és novelláikat Arrabaléknak. Nem hiányoztak az egyéni páni megnyilatkozások sem. Természetesen itt is Arrabal viszi el a pálmát *(Száz páni szonett* című könyvét botrányos vagy intim jelenetet ábrázoló fotókkal illusztrálja, a New York-i Emical Bank előtt koldusnak öltözve alamizsnáért könyörög stb.). De talán még nála is eredetibb ötletekkel szolgál a bikaviador Diego Bardón, elsősorban két 1972-es efemer pániján: *az Önledöfésben* (Bardón egy bikaszarvval megsebesíti magát, majd Topor és Olivier arcára, valamint Arrabal leborotvált fejére saját vérét locsolja) és *a Körülmetélésben* (karácsony estéjén a párizsi Palace Színházban).

A hetvenes években a pánik elvetik avantgárd teóriáikat, az Enciklopédiát és a Páni Stúdiumok Központját. Az alkotók egyéni művészetükkel foglalkoznak. A kollektív megjelenések egyre ritkábbak. Mögöttük a barátság néhány éve.

Arrabal páni írásai

„Néha egy kritikus egyik-másik művemet páni színháznak nevezte, pedig a valóságban soha nem csináltunk semmi páni dolgot. Egy páni csoportot alkottunk. Ez minden." Arrabal fenti megjegyzése ellenére a páni kifejezés (pánique) a szerző műveinek egy konkrét csoportjára, drámairói pályafutásának egy adott, talán a legmerészebb szakaszára vonatkozik.

A neoszürrealizmushoz történő besorolása nagyon leegyszerűsítené a kérdést. Még ha - Arrabal szerint - előkelő helyet foglalnak is el mesterei között a szürrealista festők - például Max Ernst, Chirico -, egyaránt szimpatizál a festő Boschsal, Breughel-lal és Goyával, az író Dosztojevszkijjel, Kafkával, Lewis Carollal, Graciánnal és Góngorával, a drámaírók közül a görög klasszikusokkal, Shakespeare-rel, Calderónnal és Strindberggel.

Műveinek mozgatóereje, forrása azonban nem a fenti alkotók művészete, hanem saját élete, amelyet álmai és emlékezete deformált, valamint a műveihez illő dolgokat kiválasztó véletlen. (Később a sakk és a matematika révén kísérel meg alkotásaiban drámai rendet teremteni.) Csakhogy Arrabal emlékezete mindig érzelmi állapottal, szenvedéllyel, vonzódással vagy undorral telítődve hozza felszínre a tényeket. Az álomnak vagy a virrasztásnak az óráiban megszülető rémálmok iróniájukkal, hangulatukkal vagy eufóriájukkal mind Arrabal emlékezési folyamatának alkotóelemei. Miután a szerző kijelenti, hogy „az élet emlékezés és az ember a véletlen", ebből arra következtet, hogy szerepe a váratlanság megteremtése, amely két faktorból táplálkozik: az emlékezetből (életrajz, érzékenység, intelligencia, képzelőerő) és a véletlenből (a zűrzavar, az előre nem látható. . .).

Álomvilágának merészségével a páni túltesz az ortodox szürrealista írásokon, már ami a logika és az erkölcs cenzúráját illeti, amelyet Breton csoportja soha nem tudott felszámolni. A páni művész túlnyomórészt az egyéni és a kollektív tudatalatti területén alkot.

Arrabal páni műveit az alábbi jellemzők alapján különíthetjük el a nempániktól:

- cenzúramentes eredet és elgondolás;
– az álomképek és rögzülések túlsúlya;
– határozott pszichodrámai jelleg;
– a szadista viselkedésforma hangsúlyozása;
– vallásos alap;
– haladás a szertartás formája és a totális színház felé.

A páni előtti művekben egymás mellett létezik, a páni művekben pedig egybemosódik a valóság és az álom. Az első korszakban Arrabalnak még szüksége van a logikára (az alkotások abszurd jel-lege ellenére), valamint a „mindennapi"-ra (ezt mutatják a korrajz jellegű társadalmi utalások, a kiválasztott helyszínek, díszletelemek stb.). Ezért nem mi-nősül páninak A *piknik a csatatéren, A tricikli, a Fando és Lis* és *A két hóhér (ez* utóbbiban például a háttértörténet narrációja szinte hiperrealista).

Kifejezetten „elő-páni" mű *A labirintus* (1956) és *Az elkárhozott kerékpárja* (1959). Az előbbi párbeszédei farce-i tónussal, kafkai módon narrált cselekménnyel íródtak. Az utóbbiban meglehetősen sok álomelem jelenik meg, így az gyakorlatilag páni darabnak ítélhető.

1959-ben született a *Guernica is,* amely megírásának időpontjától függetlenedve a művész realista, abszurd, páni, sőt a tíz évvel későbbi forradalmi költészetének a jegyeit egyaránt magában hordja.

1960-tól kezdve számítjuk a páni korszakot, bár ekkor még elbeszéléseken és regényeken dolgozik Arrabal. 1963-ig elkészül *A szardínia temetése* (regény), *Az őrület köve* (páni könyv) és *a Zűrzavar ünnepei és rítusai* (regény). Hogy miért az elbeszélő műfaj? Arrabal számára valószínűleg nagyon megkönnyítette álmainak-fantáziaképeinek átírását a tiszta, a tér, az idő és a konkrét előadás kötelmeit nem ismerő narráció; ez a módszer volt a leghatékonyabb és leggyorsabb a képek rögzítésére.

Magán a „páni korszakon" belül is elkülöníthető három fontos periódus: a kezdeti (primer) páni *(A nagy szertartás),* a konszolidált páni *(A megkoronázás, Az építész és az asszír császár),* valamint *(A gyönyörök kertje)* és a forradalmi páni. Arrabal képei az említett korszakok során egyre provokatívabbakká válnak. Az ...És *megbilincselték a virágokat* című darab szentségtörő álmait még a páni leghívebb kritikusai is rosszallották. A forradalmi páni korszakban ezenfelül kilép „önmagából" a szerző, hogy a „másikkal" találkozzék: a pszichodráma pszichoszociodrámává válik.

A páni katarzis

„Ami az írásaiban van, azt úgy hívják: a világ drámai víziója; amikor a világ ilyennek mutatkozik számunkra, csak egyetlen eszközzel lehet kifejezni: a színházzal" - nyilatkozza Ionesco az arrabali szellemről *Az építész...* olvastán.

Az arrabali drámai feszültség eredete az Én és a Társadalom avagy Felettes én, másfelől az alávetettségét érzékelő En és az önmaga lenni akaró Én közötti állandó létfeszültség. Arrabalnál a Felettes énnek, amelyet kezdetben az anyai univerzum képvisel, sikerül uralkodnia az Énen, de megsemmisíteni nem képes. A későbbiekben a Felettes én igyekszik kizárólagosan birtokba venni az En érzéseit, ürügyként az Ennek a világgal történő szembesülésére való képtelenségét hozva fel. Az Én így tudatára jut kicsinységének, és úgy érzi, a többiek megvetik; pszichoszomatikus komplexusait így tetézi az üldözési komplexussal. Ezek elől a perspektívák elől éppen annak a szeretetében igyekszik menedéket keresni, akit balsorsa okozójának vél: az Anyáében.

Hogyan menekülhetni az Anyának ettől a vágyott és gyűlölt védelmétől, ugyanakkor a világ fojtogató gyűrűjétől? A páni embernek csupán az újramegjelenítés, a reprezentáció marad, mint a belső erőkkel rendelkező Ennek a kísérletei, hogy megszabaduljon a Felettes éntől. Ez az újramegjelenítés a szó minden megközelítésében drámai.

A kezdeti feszültség során az Én megkísérli leleplezni, sőt megsemmisíteni az anyai Felettes ént (az anyagyilkosság drámai túlzása). A másik kiút a menekülés. Csakhogy a külvilág, amelyet a páni alak az anyai világgal cinkosnak vél, visszatéríti őt kezdeti útjára. *A nagy szertartás* azt mutatja be, hogy a menekülés még a vágyban is csak akkor lehetséges, ha a páni alak rátalál női hasonmására, és belé veti bizalmát. Ez a feminin alterego az egyetlen, aki - szeretetében/szerelmében - alternatívát képes nyújtani az anyagi világgal szemben. A pániban ez a menekülés nem válik valósággá. A páni a várakozás/reménység színháza: egy távoli reményé (szemben a forradalmi remény azonnaliságával), ami azonban nagy előrelépés, ha az azt megelőző abszurd reménytelenségét tekintjük.

A páni alak katarzisát a szenvedélyeit és őrültségeit/őrületét uraló komplexusok olyan gyógyítása adja, amely során megszilárdítja azokat, majd provokatívan felmutatja a Felettes énnek, hogy annak „normálisságát" így tegye bizonytalanná, viszonylagossá.

Ennek következtében a páni katarzis a hagyományos etikai-esztétikai rendszer kritikáját hozza magával: a konvenciók szerinti Rossz, Tisztátalan és Összefüggéstelen fokozatosan megszabadul negatív töltésétől, hogy az emocionális értékek ugyanolyan szintjén helyezkedjenek el, mint ellentéteik, a Szép, a Tiszta és az Összefüggő. Mindez egy sor torzítást és nyerseséget/harsányságot foglal magába a páni szertartások modelljeivel kapcsolatban (evangéliumi történetek).

Arrabalnál a tudatalatti jelentősen eltúlozza a szexuális deviációk képeit (nekrofília, brutalitás, homoszexualitás). Számos páni kép jelentőségét a szakrális és a szexuális egymásba illesztése adja. Arrabal „szentségtörése" nem abban áll, hogy a szakrálist az erotikus szintjére alacsonyítja, hanem a nemiség szakralizálásában. Kitűnik, hogy Grotowsky és Tadeusz Kantor esetében a szakrális nem hívja elő olyan agresszivitással a szexuális megfelelőjét, mintArrabalnál, mivel a lengyel művészek gyermekkorában a hagyományok nem állították e két dolgot ennyire élesen egymással szembe. A francia Genet-vel viszont tisztábban vonhatunk párhuzamot, noha Genet-nél ez a homoszexualitásra vonatkozik.

Ami a szakrálist illeti, a páni alak nem „magát az Istent" gyűlöli, hanem azt az Istenséget, amelyet a Felettes én akar rákényszeríteni. *(A nagy szertartás, A gyönyörök kertje.)*

A páni szertartás költészete és értelme

A világba beilleszkedni és az anyagi univerzumtól hathatósan elmenekülni képtelen arrabali alak maga elé képzeli és elpróbálja a szabadulás gyakran véres aktusait. Ezen szekvenciáknak vagy a szekvenciák ezen sorozatának - tehát a páni szertartásnak - a során az *alkotóelemek* egy társadalmilag elfogadott rítus szerint szerveződnek, miközben elsődleges jelentésük a szimbólumok síkjába is átterjed. Az arrabali szertartásokon igen gyakori a körkörösség (cirkularitás) és az ismétlődés (repetitivitás), pontosabban szólva az egykörösség (unicirkularitás: a mű végül a kiindulóponthoz tér vissza) és a többkörösség (pluricirkularitás: a művön belül ugyanaz a struktúra ismételten önmagába tér vissza). *A nagy szertartás* és *a Féltékeny sztriptíz* teljes unicirkularitásával szemben például *a Négy kocka* és *a Megőrült az Isten? azt* a benyomást kelti, hogy minden szekvenciájában ugyanazt a szerkezetet ismétli.

A fenti szerkezettől függetlenül is egyfajta rendteremtő elemként működnek az arrabali fantáziakopek, amelyek bősége - az említett körkbrösséggel együtt - a művek több lehetséges értelmezését adja.

A szertartásnak, mint az alkotóelemeit magyarázó és azoknak értelmet adó formának, négy alapvető elemét különböztethetjük meg: az alakot, a teret, a tárgyat és az időt.

a) az alak (figura, szereplő)

A páni figura sajátosan teátrális alkatából következően természetes számára, hogy a kérdéses alnem - itt a szertartás alneme - konvencionális gesztusrendszerét ölti magára. A páni alak legelsősorban *színész* (szertartást celebráló pap, ministráns és szent áldozat), akinek a gesztusait olyan cselekvő és tárgyi sajátosságok kettőzik meg, amelyek egyszerre hordozzák önnön jelentésüket és működnek szimbólumként. Sőt, az *áldozó-pap-áldozat* ellentét (mint az *alany-tárgy* ellentét gyakorlata) a tudatalatti logikája szerint a szubjektum eltérő, látens ösztöneit és hajlamait manifesztálja. Lehet, hogy az Építész csupán egy másik arca az Asszír Császárnak, *A nagy szertartásban* pedig lehet, hogy mind Lys, mind Sil a főszereplő Cavanosának csupán komplementer víziói.

Az arrabali alakok fejlődését a következő ábra rnutatia.

1. A ⟶ A
2. A ⟶ A1, A2, A3
3. A ⟶ AB, AC, AD
4. A ⟶ B, C, D

Az 1. pontban Amegőrzi identitását - nem tapasztalható más fejlődés, mint az időbeli folyamat normális fejlődése (Arrabal nempáni színháza).

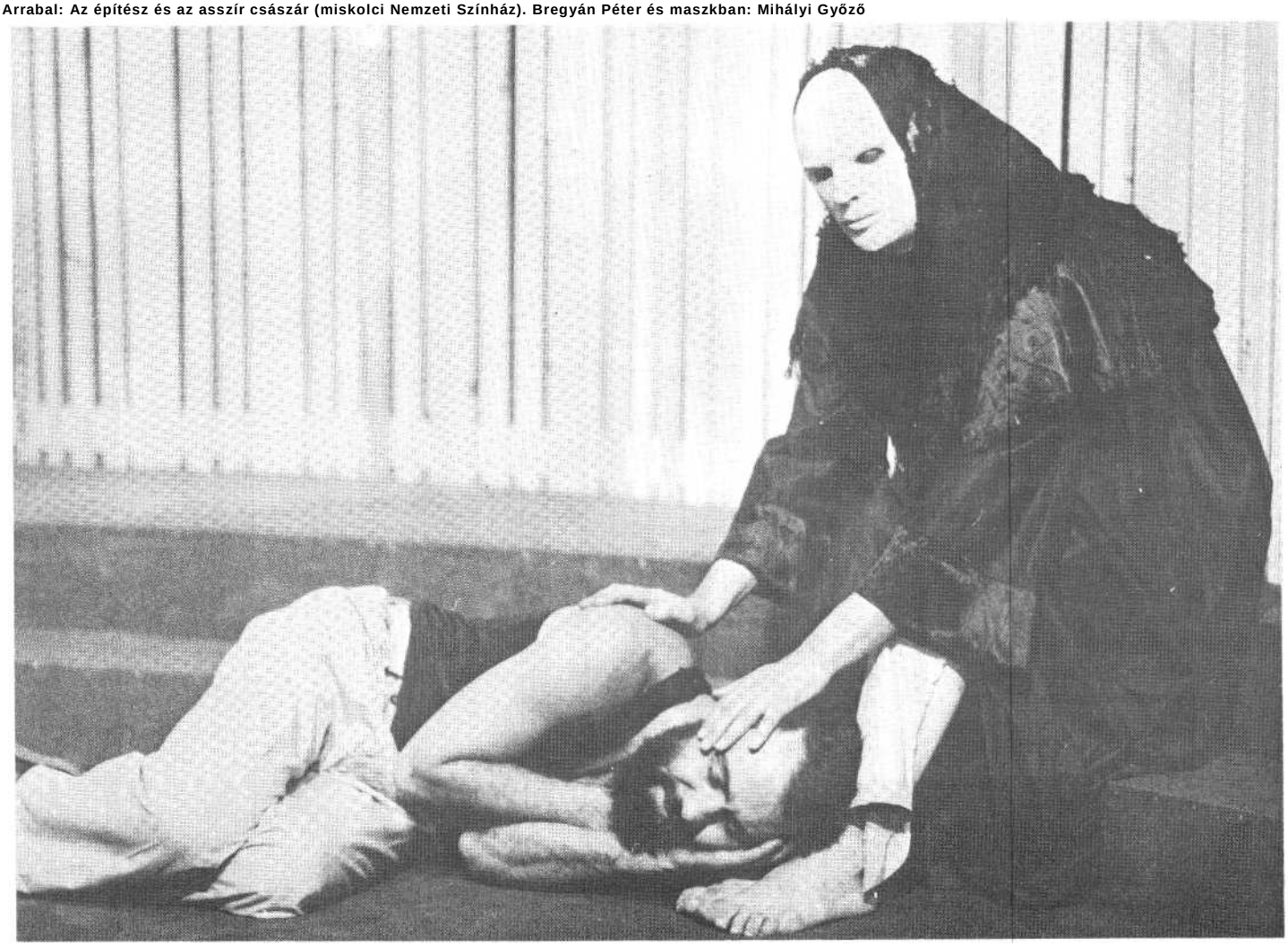
Az előbbivel ellentétben a totális változást találjuk (4. pont): az ellentétben való megtestesülés lehetőségét (Júdás-Krisztus). (Arrabal konszolidált és forradalmi páni színháza.)

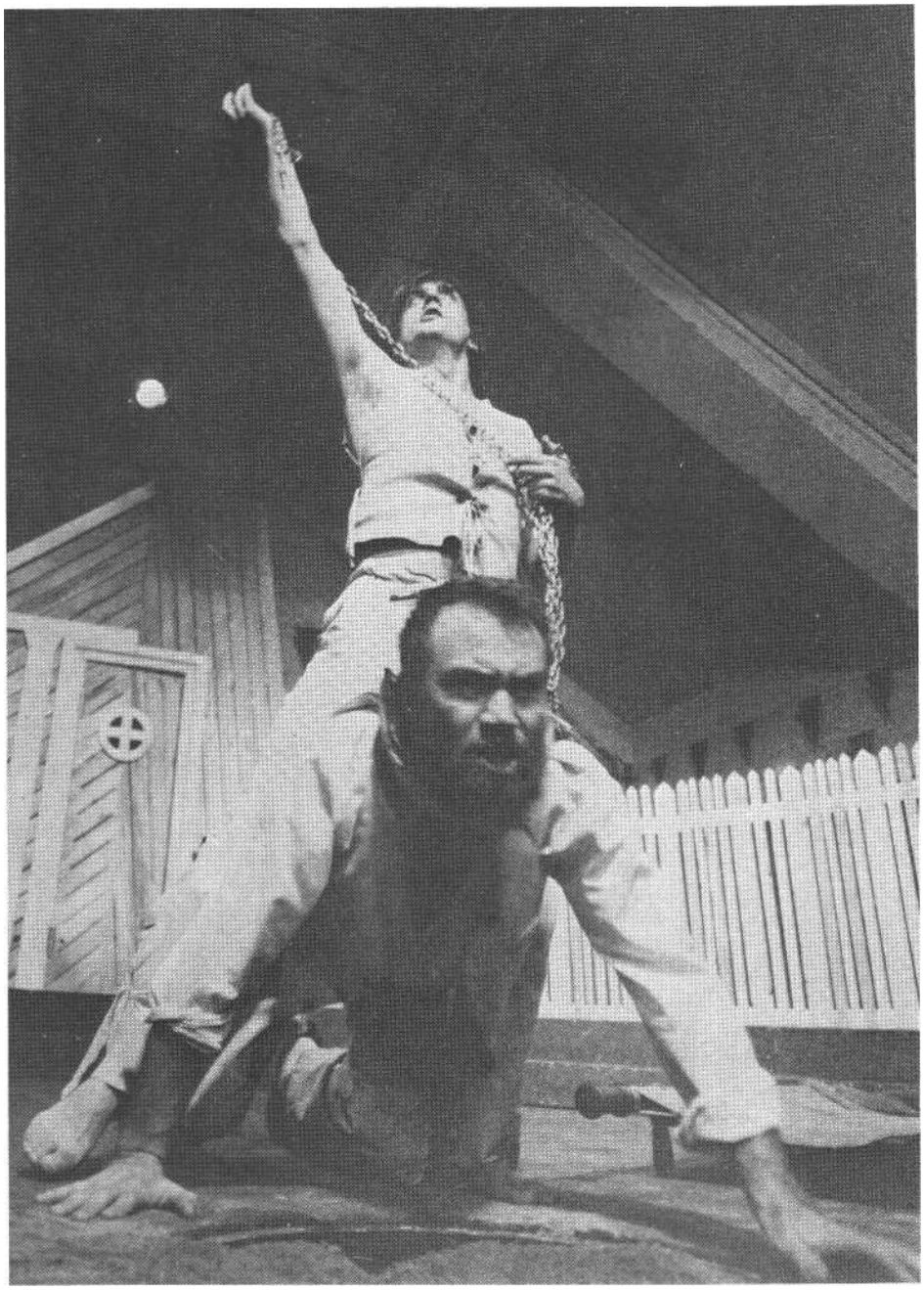
A 2. és 3. pontban jellemzett személyiségfejlődés Arrabal kezdeti (primer) páni színházára jellemző. A 2. pontban A önmaga egyéb lehetséges figurációit láttatja anélkül, hogy kimozdulna kezdeti önmagából. A 3. pontban a legtisztább ceremoniális alakkal találkozunk, aki magára ölti az áldozati pap, a ministráns vagy az áldozat attributumát. Ez a rituális transzformáció még azok számára is érzékelhető, akik nem ismerik fel a színen utánzott rítus mitologikus gyökerét.

b) *a tér*

A szertartás színpadi tere általában tökéletesen megfelel a lelki-társadalmi térnek: az előbbi metaforája az utóbbinak.

Arrabal: Az építész és az asszír császár (miskolci Nemzeti Színház). Bregyán Péter és maszkban: Mihályi Győző





Bregyán Péter és Mihályi Győző az Arrabal-darab miskolci előadásában (Szoboszlai Gábor felvételei)

A páni kedvenc tere a lakás vagy a szoba. Kocka, amelynek a kijáratait őrzik, a menekülés lehetetlenségét pedig egy olyan személy jelenléte kettőzi meg, akitől a szereplő méginkább elmenekülne (Anya). A főszereplő a darab során ezért általában végig a színen van. A színpadi tér - mondani sem kell - az anyai teret reprezentálja, amely a társadalmi Felettes én tágasabb terébe foglaltatik, vagyis az anyai tér tükrözi azt. Kísérlet az ebből történő menekülésre: ez a páni szertartás alapkonfliktusa.

A teret (és az időt is) ugyanaz a körkörös szerkezet jellemzi. A cirkularitást gyakran hanghatás (rendőrsziréna, kacagás, szemrehányó sípszó stb.), néha vizuális jel (fényvillanások, labirintusszerű keret, vetítés) adja.

A lakás vagy szoba és a Felettes én tágasabb tere mellett létezik, illetve lennie kell egy harmadik térnek is: a szabadulás, a szabadság terének. Csak itt lehetséges az Apával (önmagával) történő találkozás. Az áhított, a megálmodott, a szereplők dialógusaiban szimbolikusan repülésnek, felemelkedésnek, glóbusznak vagy felhőnek nevezett térben.

c) a tárgyak

Arrabal valaha egy olyan színházról álmodott, amelyben a tárgyak teljes önállóságot nyernek, és képesek helyettesíteni a szereplőket: „szeretném megmutatni, hogy a tárgyakban éppúgy születhetnek érzések, mint az élőlényekben". Ez a gondolat inspirálta *a Páni opera* és *a Négy kocka* megalkotására 1957-ben, amelyekben sem színészek, sem dialógusok nincsenek.

A modern színházban talán Arrabal az, aki a leginkább megérezte a tárgyak óriási költői lehetőségeit. Bármennyire is megőrzik valóságos jellegűket, az arrabali tárgyak a szertartás olyan viszonyainak a világában egyesülnek, amelyek a tárgyak szimbolikus értelmezhetőségét bizonyítják.

Az emlékezet által a gyermekkorból előhívott tárgyak (kandeláberek, kések, koporsók, töviskoszorú, trónszék, jogar stb.) elsősorban a ceremónia kellékei. Ide tartoznak továbbá a jelmezek, a smink, a maszk is, amelyek hozzájárulnak a szereplő nyílt színen látható átváltozásához. Arrabalnál a felöltözés és a lemeztelenedés nem csupán a szertartást megelőző cselekedet, nélkülük jó néhány hosszabb páni mű *(Az építész, A nagy szertartás)* szekvenciái nem is lennének érthetők. Sőt, például *az Elsőáldozásban* az egész darab alatt folyik ez az aktus.

Fontosak Arrabalnál a menekéléshez kapcsolódó tárgyak: a szállítóeszközök, járművek (tricikli, kerékpár, autó, gyermekkocsi), valamint például a színes gömbök. Ezek térbeli elhelyezkedése, mozgása (a ház úgy nevet, hogy fel-felemelkedik a teteje; a kerékpár vallatásra viszi az elítéltet stb.) álomszerű: a páni ezt is a szürrealizmustól örökölte.

d) *az idő*

Az idő kétségtelenül Arrabal műveinek egyik legfontosabb rendezőeleme. Az „előtt" és az „után" időbeli logikájának áthágása anakronizmusnak tűnhet. A késői páni művekben ezt az időbeli logikát Arrabal az álomszerűvel is bonyolítja. (Anakronikus - kronologikus - akronikus!) Az idősíkok sorrendjét fényváltás, térváltozás vagy valamiféle külső hang jelzi.

Az első páni művekben Arrabal effajta idősíkváltásokkal még nem dolgozik, ezen darabok során azonban mégis úgy érezzük, mintha egy mágikus rítusba merültünk volna. A *nagy* szertartásban vagy a *Féltékeny* sztriptízben is eltávolodunk a valós, fizikai időtartamtól, és az álom saját idejébe kerülünk. Az előadás időtartama egy szertartás időtartamaként hat ránk, a valós fizikai időn belül feltartóztatott időtartamként. A ceremónia rítusa kimért, lassú, mintha az idő újra akarna teremtődni, mintha törekvései a kiindulópontra akarnák visszatéríteni, és ezzel körkörössé, azaz rituálissá tenni a fizikai időt.

Kisebb jelentőségűek azok a torzítások, amelyek a nevetséges és mitikus közötti nézőpontot hangsúlyozzák: a szereplő éveket alszik át, miközben minden és mindenki növekszik és öregszik a környezetében *(A felvilágosult ifjúság). (A* fordítás a Teatro Pánico [Catedra, Letras Hispanicas, Madrid, 1986] Arrabalról szóló tanulmánya alapján készült.)

(Fordította: Rozsnyik László)

A. SZMELJANSZKIJ

Miből fogunk feltámadni? II.

Az időtlenség királyfija

Csaknem egy időben mutatták be E. Radzinszkij drámáját a Jermolajev Színházban és *a Hamletet* a Lenini Komszomol Színházban. A megélt pillanat légköre olyannyira átjárta mindkét előadást, hogy *a Hamlet* vitáján valaki *a Sportjelenetek 1607-ben* címmel ruházta fel a Lenini Komszomol Színházának előadását. Az olyan nagy mértékben felkorbácsolta a kritikusi indulatokat, hogy még a rég elfeledett színházi glossza műfaja is felelevenedett. A nézőkben is hasonló érdeklődést váltott ki az előadás, ugyanis változatlanul kevés hitelt adnak kritikai megjegyzéseinknek. Amit szidnak, azt meg kell nézni.

Valóban meg kell nézni, mert *a Hamlet* most is röntgenátvilágításra képes darabnak bizonyult, aktualitása a mélyben gyökerezik, és minden hatásvadász trükk nélkül. Két évig dolgozott az előadáson Gleb Panfilov, melyet egy bizonyos korba akart helyezni, de az átnőtt a másikba. Oleg Jankovszkij megformálásában Hamlet testén és lelkén hordja annak a meghatározott kornak a bélyegét, amelyet átéltünk. Ugy tűnik, ezt a tényt a kritika figyelmen kívül hagyta.

A. Minkin abban a letaglózó és helyenként dühödt éleselméjűségről tanúskodó cikkében, amelyet Shakespeare mai interpretátorainak szentelt, Panfilov előadását apokaliptikus bukásnak nevezi, Jankovszkij Hamletjét pedig fasisztának és amorálisnak. Az új llamlettel Viszockij régi Hamletjét állítja szembe, azt az igazi hőst, aki a Taganka előadásában felveszi a küzdelmet az ellenséges világgal. Az összehasonlítás jogos, de a következtetés a lehető legrövidlátóbb. Viszockij Hamletje a hatvanas éveket jelezte a színpadon, és annak a korszerű megoldását fejezte ki. Ezt az első paszternaki soroktól kezdve, melyek a színész szájából elhangzottak, érezhettük, Viszockij-Hamlet háromszor, három különböző tónusban próbálta meg a Lenni vagy nem lenni? monológot értelmezni. Volt egy beletörődő változat, volt egy könyörtelen és a következményekkel nem számoló változat, s a kizökkent világ feletti filozófiai eszmefuttatásból származó harmadik változata. Az a Hamlet a harcot választotta.

Viszockij Hamletje és Jankovszkij Hamletje között egy korszak, egy senki földje terül el. Es ezen a földön nőtt fel a mostani új Hamlet, aki egyáltalán nem hasonlít Viszockijra. Ez a Hamlet a hetvenes évek közepén jelent meg először a Lenini Komszomol Színházának színpadán, Andrej Tarkovszkij rendezésében. Akkor is felháborodást vagy meg nem értést váltott ki, viszont glasznoszty híján nem eredményezett sem glosszát, sem paródiát. Így morzsánként összeszedegetve színházunk történetét, ma azt látjuk, hogy Szolonyicin akkori Hamletjének azt hányták a szemére, hogy „ernyedt, túlságosan földhözragadt, nem harcos". A kritika fölhördült, hogy a Lenni vagy nem lenni? monológot az a Hamlet oldalán fekve mondja el. A korabeli (1977-es) kritikus teljes meggyőződéssel állította, hogy ilyen elgyengült, az oldalán fekvő hős nem is lehet képes harcba szállni a kizökkent idővel.

Hogy imádjuk a harcos Hamletet! Hogy imádjuk, különösen a pangás idején az aktív hősöket, akik a színpadon elvégzik az élet piszkos munkáit, s bizonyos értelemben felmentenek bennünket az alól, hogy mi tegyük meg ugyanezt a saját életünkben, a Lenni vagy nem lenni? kérdésre adott mindennapos válaszainkban. A befejezéssel is megdöbbentett bennünket Andrej Tarkovszkij. Ahelyett, hogy annak rendjén-módján véget vetett volna a történetnek, lekaszabolta volna - ahogy a darabban írva vagyon - ellenségeit, a vérfertőzőket, hazudozókat és szemteleneket, a dán királyfi váratlanul és Shakespeare-től eltérően cselekedett. A hullahegy apránként megmozdul, feléled; Hamlet emeli fel szép sorban Gertrudot, Laertest, Claudiust, és állítja őket egymás mellé az előszínpadon. „Hogyan kell ezt értelmezni? - kérdezte a kritikus, összeszedve minden maradék eszét. - Mi ez, Hamlet elismeri, hogy bűnös velük szemben?"

Ugyanez a kérdés kínozza Bulgakov *Fehér gárdájának* Zsilinjét, aki a túlvilágra kerül, s megdöbben azon, hogy az Úr egymás mellett készített sátrakat a fehéreknek és a vörösöknek. „Egyformák vagytok számomra mind, csatatéren elhullottak. Meg kell érteni ezt, Zsilin, nem mindenki érti meg."

Mihail Csehov Hamletje az orosz testvérharcok tragédiáját hordozta magában. A korabeli érzékeny megfigyelők tanúsága szerint a shakespeare-i darabba vetítve talán minden addiginál értőbben sikerült végigelemezni mindazt, ami az orosz értelmiséggel a polgárháború idején történt. „Szorosan egymás mellett fekszik mind, nem lehet szétválasztani őket. Ránézel: katona. Melyik a miénk, melyik az övék? Fehér volt - vörös lett, a vér pirosra festette. Vörös volt, fehér lett, a halál elsápasztotta."

A harmincas évek elején az N. Akimov rendezte előadásban Anatolij Gorjunov Hamletje bántóan parodisztikus ábrázolásmódjával mintegy a kor véres karneváljának előérzetét fejezte ki.

Mihail Kozakov Iamletje az ötvenes évek közepén egy túldíszített börtön monumentális kapuján lépett ki, vissza-visszanézett, megpróbált beleilleszkedni az életbe a feltárt meghökkentő igazság fényében.

Jankovszkij Hamletje egyikükre sem hasonlít. Avítt tudásával, hősietlenségével, kiábrándultságával, tájékozódási pontjainak elvesztésével olyasmit idéz fel bennünk, ami fájdalmasan ismerős. Olyan anyagból van gyúrva, mint amiből Csehov Ivanovja, ez az „orosz Hamlet", az időtlenség királyfija. Hamlet témája, Panfilov témája, mindannyiunk témája, hogy, tudásunk ide vagy oda, penész üli a lelkünket. A lélek eldurvult, belefáradt a várakozásba, az ész elkódósódott és kegyetlen lett. Ez előtt a Hamlet előtt valóban ott álla fasizálódás vagy „orrszarvúsodás" veszélye, s ez már nem filológiai vita a szöveg értelmezésének lehetséges hatásairól. Ez a legfontosabb problémája korunknak, amely sajátos módon értelmezte a bosszúra hivatott, keresztény szellemiségű Hamlet kibírhatatlanul hosszú töprengéseit. Öljön-e magasztos elvi megfontolásból, terrorral „tolja-e helyre" a kizökkentett világot? Hát nem korunk legreálisabb problémája ez, amely olyannyira támaszkodhat Shakespeare szövegére? Hamlet véletlenül nem azt öli meg, akit akart. „Kiviszem ezt a hullát" - semmit nem lehet ebből kihallani? Es a véletlenségből megölt Lizaveta, akit a szenvedő értelmiségi fejszéje az uzsorásnővel együtt a másvilágra küldött - ez talán nem *a Hamlet* keresztény problematikájának továbbfejlesztése? No de mit nekünk Raszkolnyikov, van frissebb, durvább példa is.

Amikor a nagy író nacionalista prédikációba kezd - nem a megzavarodott értelmű Hamlet-e az, aki elvesztette a szív talentumát? Es az ilyen író e szégyenteljes században nem az igazság utolsó bajnokának érzi magát? Es nem Hamletnek érzi-e magát az az „orrszarvú", aki azt ajánlja az orosz embernek, hogy csákányt fogjon kulturális emlékeinek védelmében?

O. Mandelstam, amikor a modern kritikusok lírai módszerét elutasította, feltételezte, hogy az írástudóknak csak egy kötelességük van: megtehetik, hogy nem tudják, miről akart írni a költő, de hogy honnan jött, hol vannak a gyökerei és eredete, azt kötelesek tudni.

G. Panfilov előadása közelmúltunkból táplálkozik. Ez a Hamlet nem Krisztus, nem a kereszt leszármazottja. Ezt a Hamletet a pangás, az össznépi zabálás szülte; nem véletlen, hogy Panfilov olyan elbátortalanító egyszerűséggel adja elő Claudius (A. Zbrujev) és Laertes (A. Abdulov) összeesküvését. Ezek az összeesküvők a szaunában ülnek, addig isznak, míg emberi formájukból teljesen kivetkőznek, s közben gondolják ki, hogyan pusztíthatják el a dán királyfit.

Primitív, túlságosan rámenős megoldás? Lehet. De hát másról beszélek, arról, mik a forrásai az előadásnak. Arról, hogy miképp elegyedik párbeszédbe ez a „semmilyen Hamlet" a „semmilyen idővel", ami még nem múlt el, mert rajtunk ül, benne van a vérünkben, a vörös vérsejtjeinkben. Ott van a „holtak pháholya", a Tarkovszkij-előadásra történő néma utalás; ott van a szenvedélytől égő Gertrud-Csurikova a Phaedra-Koonentől örökölt égővörös palástban; ott van a babát szülő és a borzalomtól meg önnön tökéletlenségétől fuldokló Ophelia-Zaharova; ott vannak a színpadon breaket táncoló vándorszínészek, s végül az egész lassan mozduló környezet, melyben vánszorogni látszik az idő, a legjobb elméket és lelkeket megmérgező bomlásmechanizmus, mindezt Panfilov igyekszik a kor, az időtlenség, a történelmi holt idő egységes képévé összeolvasztani. Az előadásban különböző fordítások keveredtek, kihagyják, átszerkesztik a legfontosabb szövegeket, összeszedve bennük a hatvanas évek kultúrájának alapvető elveit, kezdve az „elárvult ház" motívumától és a nemzedék „hagyományos gyülekezésétől" a magas célok és pusztító eszközök problémájáig, mely utóbbiak magát a célt is megsemmisítik. De erre a hatalmas, két évig elhúzódó óriási munkára nem a Shakespeare elleni harc, nem Shakespeare meghaladásának vágya nyomta rá a bélyegét. Arra kellettek az évek, hogy a shakespeare-i darab szüneteiben mi magunk fejeződjünk ki, hogy megtalálják azt az átkozott közös megmentő eszmét, amely nélkül nem élhet sem a dán királyfi, sem egyetlen gondolkodó leszármazottja sem. Ezt a közös eszmét végül is nem sikerült felfedezni. Így alakult. Az évad kardiogramján itt egyenes a vonal.

Nem vigasztaló, de okvetlenül szükséges ez az összegzés.

A tábortűz visszfénye

Elmennek a hatvanasok.
Anatolij Vasziljev a már említett interjúban így vall: „Rettenetes benyomást tesznek rám a volt hatvanasok, ne is sértődjenek meg. Nem azért tesznek rám rettenetes benyomást, mert most ilyenek. Nem róluk beszélek, hanem magamról, magunkról, az idézőjelbe tett fiatalokról, akik mosta kísérlet égisze alatt készek fürgén belekezdeni az újba. A borzasztó érzésem nem attól van, hogy ők ma így néznek ki, hanem attól, hogy holnap én is ugyanígy fogok kinézni. Es úgy tűnik, ez művészeti kultúránk egyik alapvető problémája, a futás előre, ami a legjobb esetben is helyben futásnak, a rosszabban pedig hátrafelé futásnak tűnik."

Ez az interjú 1987. február végén jelent meg.

Január végén jelent meg a Tyeátr az előző színházi évadot elemző cikkemmel. Ebben néhány oldalt a Taganka Színház *Másfél négyzetméter* című előadásának s az ezt rendező Efrosznak szenteltem, aki a Taganka rendezője volt az utóbbi években. Sem A. Vasziljev interjúját, sem az én cikkemet nem olvashatta már el. Január 13-án, a régi orosz Újév napján jött a megdöbbentő hír: Anatolij Vasziljevics Efrosz szívrohamban meghalt.

Nem sokkal Efrosz után külföldön szűnt meg lobogni a kor másik vezéralakja, Andrej Tarkovszkij, s az évad végén tudtuk meg, hogy a Taganka Színház volt vezetője a Gamiba Színház élére állt, s végre állampolgárságot nyert a Holt tenger partján. Ezek az „áldozatok" megtörték, tragikus színezetet kölcsönöztek az évadnak, kényszerítő erővel vetettek fel sok gondolatot. „Mikor az ember haldoklik, megváltoznak a vonásai. Másképp néz a szeme, más mosollyal mosolyog az ajka."

Efrosz sorsa, életének tartalma számomra, mint valószínűleg sokak számára, utolsó rendezésével, *az Embergyű*lölővel fonódott össze. Hogy össze ne tévesszem mai értelmezésemet azzal, amit annak idején gondoltam, saját akkori jegyzeteimet idézem. *Az* Embergyűlölőről 1986 őszén írtam, rögtön az előadás hatása alatt. „A színpad mélyén hatalmas tükör, benne a sokfejű, ünneplőbe öltözött közönség. A felismertetés legrégibb fogása a klasszikusoknál: »Nem a tükör a hibás.« Jobbra ruhatár, sok-sok jelmez, amiből választani lehet. Maga a színpad üres, csak néhány öreg fotel és egypár szék a próbateremből. A cselekmény színhelye a színház, az efroszi előadások cselekményének örök színhelye. Zongora szól, majd beleharsog egy bánatos szaxofon. Megkezdődik az előadás, s Efrosz a régi darabot az első perctől saját programjának veti alá. Markánsan exponálja az összebékíthetetlen tézist és antitézist. Lehet-e a lelkiismeretünk szerint minden kétszínűségtől mentesen élni, szemébe vághatjuk-e embertársainknak az igazságot, vagy pedig be kell tartani az illemet, igazodni kell valamilyen közösségi szabályokhoz és normákhoz? Mindent azonnal négyzetre, köbre emel, az ellenfelek azonos jogokkal rendelkeznek, a vita filozófiaivá emelkedik, és mélyen személyes forrásokból táplálkozik. Nem véletlenül szól Moliére mellé a szaxofon. Tulajdonképpen arról van itt szó, hogy megsemmisíthető-e az az elv, amelyre bizonyos mértékig az emberi érintkezés és dialógus épül, az, amit L. J. Ginzburg az impulzus és a cselekedet, a vágy és a tett közötti »kötelező eltérésnek«, szünetnek nevez. Alceste-Zolotuhin úgy gondolja, sőt meg van győződve róla, hogy ezt a távolságot meg lehet, meg kell szüntetni. Belefáradt, hogy megtalálja a módját annak, hogy ne mondja ki az igazat. Rigóként szeretné végigfütyörészni az életet. Kertelés nélkül szeretne beszélni. 0, istenem, milyen elege van, hogy unja az egészet! Felbőszíti a butaság, a pimaszság, csalás, álnokság, hamisság. Alteste komplexusa Efrosz komplexusa. Emlékszem, egyszer egy este találkoztam vele a körúton, nem messze a Malaja Bronnaja Színháztól. Sétálgatott, várta a nyolcvanas évek elején felújított *Három* nővér-előadás szünetét. Mindenféle színházi dolgokról beszélgettünk, felemlegettük a Csehov-kutatók kritikáit. Mérges lett: »Nem hiszek senkinek, aki a színházi körökhöz tartozik. A színházi körök széthulltak. Csak a fiataloknak lehet hinni.« Mikor közelebb értünk a színházhoz, láttuk, hogy a fiatalok jelentős része otthagyja az előadást. Gyorsan elbúcsúztunk.

Az Embergyűlölőben Efrosz örök melankóliája van benne. A buta emberek világa, amelyben fuldoklik a rendes. Es tanítani akarja őket, át akarja nevelni őket. Es megveti őket. Milyen könnyű szeretni az emberiséget, és milyen nehéz megszeretni azt, aki itt van melletted,

aki a maga hasznát sem ismeri fel. Különösen élesen hangzik itt ez a mondat: »Nálunk nem kritizálnak, nálunk döfnek.« De jó lenne a feltételekhez alkalmazkodás, a nagybetűs igazságok, a normák, illemek, a gyűlöletes »körök« nélkül élni. Alceste maga veszi magára a hurkot. A kibírhatatlanság érzetét, a világ, a szavak, az emberek ellaposodását, a szerelem, az árulás, a csalás, a leleplezés, a megbékélés végtelen, unalmas ismétlődését A fáradt érzelmeket, amelyek már semmitől nem hevülnek fel. És mindenki milyen öreg, milyen nehezen érvényesül a szerelmi téma. Minden minden összetöpörödött, mint egy öreg alma. Az általános hangulat nincs benne újdonság, nincs semmi váratlan.

Bár a darab megoldása azonos a *Don Juanéval*, de az tündöklöen új és váratlan volt, tele van friss érzelmekkel és a színészi játék örömével."

S egy másik feljegyzés néhány héttel későbbről? "Egyik cikk a másik után jelenik meg *az Embergyűlölőről.* A legjobb a Vecsernajában. Kiderül, hogy Alteste ami peresztrojkánk előfutára, aki mintegy kezét nyújtja felénk, mert küzd a hazugság, az alakoskodás, a közömbösség ellen,"

Elmennek a „hatvanasok". Rengeteg a pletyka, a vádaskodás, a lelkendezés, az átok. Hosszú évtizedek óta először szivárogtak át a napi sajtóba a színház belső konfliktusai, azok, amelyek megkínozzák az értelmet, és megszakasztják a szí-vet. Viktor Szergejevics Rozov - ahogy ő gondolta - lovagi módon kiállt azért a rendezőért, akivel együtt kezdte a szovjet színház új korszakát, első tavaszát, vagy ahogy a kor hívta, olvadását. Efrosz ellenfeleit csőcseléknek nevezte. A színészek megsértődtek. A Művész Színházban, ahol a társulat egy része és a főrendező közötti konfliktus éppen akkor jutott túl az emberi érintkezés még rnegengedhető keretein, néhányan magukra vették az író szavait. Bírósági ügyet akartak csinálni belőle, de meggondolták magukat. Színházi világunk legapróbb szegleteiben is pletykák és suttogások kerengtek. Régi jó szokásunk szerint mindent letompítottunk, elrejtettünk a közvélemény elől: semmi kommentár, semmi magyarázat a tragédiához. Hosszú ideig semmi más, mint az a Rozov adta értelmezés: „Efrosz átment a Tagankához. A legjobb indulat vezérelte ebben, segíteni a színháznak a kialakult nehéz helyzet-ben, amikor előző vezetője elhagyta. És a »demokrácia« itt érte el legundorítóbb határait: megkezdődött a hajsza."

Mi tagadás, komoly, lemoshatatlan szavak. Nem dolgoztam a Tagankán, nem tudom, mi történt ott. De nehezen tudom elképzelni, hogy bárki a színészek közül kiszúrta volna a rendező kocsijának gumiját, vagy gyalázkodó szavakat írt volna az autóra. És nem azért, mintha teljesen megbíznék a színészek intelligenciájában, távolról sem, de a kicsinyes „csőcselék" rendelkezésére rengeteg egyéb, sokkal rafináltabb eszköz áll arra, hogy lelki sérüléseket okozzon. Nem ítélkezhetem arról, amit nem ismerek. Csak az előadásokat láttam, amelyeket Efrosz új színházában rendezett, s a rendezés a lelki élet semmi mással fel nem cserélhető tükre. Nekem úgy tiínt, hogy Efrosz a Taganka Színházban nem lelte meg azt az alkotói nyugalmat, amely nélkül bármely munkát, nemcsak a rendezőit, nehéz elvégezni. Nem tudta továbbfejleszteni azt az esztétikát, amely a hatvanas évek eleje óta e színház sajátja volt, s nem volt képes teljes mértékben megvalósítani a saját szempontjait sem. Ljubimov társulatát pedig egyáltalán nem kellett megmentenie „a nehéz napokban". Ebben ugyanolyan biztos vagyok most is, mint voltam akkor. Egyesek szerint a színház egy család, mások szerint egy banda. Akár így, akár úgy, meg kell egyezni, a jót nem lehet erőltetni. Boldoggá tenni valakit akarata ellenére: reménytelen vállalkozás, és igen keveseknek sikerül.

V. Sz. Rozov nálam is jobban tudja, mi a drámában a bonyodalom. S magyarázatában nemhogy kihagyja ezt a bonyodalmat, de idilli színekben festi: „...átment a Tagankához. A legjobb indulat vezérelte ebben." S egy szót sem ejt arról, hogy milyen szituációban született ez az életbevágó döntés, könnyű volt-e meghozni, s milyen visszhangot váltott ki. Egy képlékeny csinovnyik, aki hosszú éveken keresztül ügyesen a kezében tartotta a Taganka Színházat, 1984 márciusában a „kettős döntés" nagyszerűségéért ujjongott: „Ezért kitüntetést adnék. Egy csapásra kettőt."

Ezt sem lehet semmiképp kihagyni sem az elmúlt szezon krónikájából, sem ha a szovjet színház története utóbbi két évtizedének legsúlyosabb bonyodalmait elemezzük. A számlára föl kell venni azt a tényt, hogy generációjának legnagyobb rendezője tizenöt éven keresztül idegen fedél alatt húzta meg magát. Hogy ott mi történt vele és tanítványaival, ki kit szűnt meg szeretni, nem boncolom. Egy családban mindenféle megesik. Az igazi baj ott van, hogy a mi színházi családjainkban a válás lehetetlen, lehetetlen volt a szabad alkotáshoz újfajta viszonyokat kereső művészek természetes mozgása. Az indulatok csak gyűltek a szorosan lezárt fedő, a csinovnyikok nyomása alatt, s a kölcsönös kifogások, elégedetlenségek és összeférhetetlenség energiái nem találtak kiutat. S az edény egyszer csak felrobbant. „Egy csapásra..."

Efroszt legutolszor Stockholmban láttam, a nemzetközi Sztanyiszlavszkij-szemináriumon. Efrosz, Jefremov és Sztyepanova arról beszélt a svéd rendezőknek, hogy ki is Sztanyiszlavszkij, mi iskolájának és módszerének lényege. Amikor oda-értem, a szeminárium már javában folyt, éppen nyílt vitanap, kötetlen beszélgetés volt. Efrosz és Jefremov felváltva beszéltek, tartottak bemutatót. Valaki megkérdezte, hogyan viszonyult Sztanyiszlavszkij a kritikához? Efrosz felélénkült: „Szeretnék én válaszolni erre a kérdésre. Ez a kedvenc kérdésem." Ravaszul elmosolyodott, és rám nézett, akit éppen akkor hoztak be a repülőtérről és vezettek be szép csendben a terembe. „Itt ül egy kritikus - nevemen nevezett, és mondott egy-két hízelgő szót. -Írt egy könyvet a klasszikus darabok szovjetunióbeli elő-adásairól. Nagyon sok okos dolgot ír ebben a könyvben az én rendezéseimről, de még ő sem értette meg például, hogy *az Egy hónap* falunrendezésem a Mű-vész Színházi-égi előadásának ellenében készült. És ez azért van, mert a kritikusok sokkal jobban szeretik önmagukat, mint azt a tárgyat, amiről írnak."

A teremben ülők megtapsolták Anatolij Vasziljevicset, ő pedig furcsán rám mosolygott a svédek feje fölött, mintha köszöntene, s ezzel enyhítené az ütés erejét. A vitavezető, látván zavaromat, váratlanul felajánlotta, hogy válaszoljak, ha akarok. Kimentem, s kifejtettem, hogy teljes mértékben egyetértek Anatolij Vasziljeviccsel, valóban az a bajunk, hogy igen gyakran a kritikusok jobban szeretik magukat, mint azt a tárgyat, amiről írnak. „De - s itt Efroszhoz fordultam - a rendezők, akik klasszikusokat rendeznek, ők is sokkal jobban szeretik magukat, mint azokat, akiknek műveit rendezik." A svédek engem is megtapsoltak, Anatolij Vasziljevics pedig elnevette magát, amivel véget is ért a párbaj, amelynek rejtett értelme a svédek számára teljesen érthetetlen volt: azaz hogy én képtelen voltam helyesen értelmezni az ő 1984. márciusi döntését. Ezután Efrosz Sztanyiszlavszkijról beszélt, arról, hogyan ment ő keresztül azon a korszakon, ami-

kor gyűlölte Sztanyiszlavszkijt is, a fizikai cselekvések módszerét is, s hogy ezt a gyűlöletet a Művész Színház terméket-len és krízisekkel teli időszaka szülte, s később, sorsa spiráljának egy másik fordulójában hogyan nyert új értelmet számára az MHAT alapítójának színházi elve. Színészvezetési módszerét magyarázta ezután, a kettős elemzés módszerét, vagy ahogy Efrosz maga nevezte, a „hajlított drót" módszerét. Először *a Három* nővérről beszélt, arról, hogy milyen hangulat irányítja az első felvonás cselekményét, majd megemlítette az *Othellót*. Jago szerepét kezdte játszani, a tolmácsot tette meg „tárgyává", s csodálatosan, rendező módra megmutatta, hogyan bonyolítja intrikáit Jago, hogyan igazolja magát önmaga előtt. A terem ovációban tört ki. Jefremovon volt a sor. Komoran ült szürke, mellényes öltönyében, nyakkendővel, míg Efrosz, mint mindig, valami dzsekiben és farmerben. Jefremov arról kezdett el beszélni, hogy mit jelent az emberek eleven kölcsönhatása a színpadon, mit jelent megérteni az emberi természet összetettségét, amit Sztanyiszlavszkij el akart érni a színpadon. Magyarázni kezdte, mire épül fel a Csicsikov és Manyilov közti jelenet. Manyilov, mint kiderül, nem Csicsikovot szereti, hanem önnönjóságát. Végtelenül szereti magát, határtalan jóságának és figyelmességének nyilvános demonstrációja óriási örömet jelent a számára. Ez az ember önmagának hízeleg. Lehetetlenül összegörnyedve, arcából valami elviselhetetlenül negédeset formálva mutatta be Jefremov színész módra Gogol exhibicionista hősét, amint behívja az ajtón Csicsikovot. A tolmács, aki az előbb még Othellót játszotta, és most Csicsikovvá vált, megbabonázva állt a színészi kifejezőkészség e csodája előtt. Kitört a tapsvihar. Anatolij Vasziljevics nevetett, és a többiekkel együtt tapsolt. S nekem hirtelen eszembe jutott, amikor Moszkvában egyszer Efrosz bejött Jefremov szobájába, ahol az a térelválasztó könyvespolc mögött ebédelt. Efrosz meglátott az asztalon egy lemezt B. Dobronravov arcképével, s így szólt: „Ez volt csak a színész, igazi orosz tehetség" - s halkabbra fogva, fejével Jefremov felé intve hozzátette: „Nagyon hasonlít hozzá..." Stockholmban nem ismerték a fáradtságot, egyik a másik után beszélt féltékenyen és barátian tüzelve egymást, meséltek, bemutattak, élcelődtek, játszottak a tolmács-csal. Mintha mindketten visszatértek volna a harminc év előtti Központi Gyermekszínházba, hol órák hosszat képesek voltak egy helyben vitatkozni, a berekedésig magyarázni egymásnak, s együtt kezdték csinálni koruk színházát. Annak a tűz-nek a visszfénye volt ez. Este még egy pillanatra láttam Efroszt. Szólt, hogy azonnal Moszkvába kell utaznia, haldoklik az apja. 1986 májusa volt. S néhány hónap múlva Jefremov a Taganka Színházban ott állt barátja, örök opponense és nyugalma felborítójának koporsójánál. Görcs szorította a torkát, de megtalálta az egyedül odavaló szavakat, amelyeket valószínűleg nem felejt el senki, aki ott volt akkor a Tagankán.

Elmennek a „hatvanasok".

Novgorodi harangok

Az évad „gombaföldje" feldúlt talaj. Viták, szenvedélyek, hatalmi harcok. A tragédiák és botrányok évada. A színház adminisztrációs rendszere széthullt, s nemcsak Moszkvában, hanem vidéken is, ahonnan egész évben hangzott az S. O. S. Az újonnan alakult Színházművészeti Szövetséget táviratok árasztották el Sztavropolból, Kurganból, Voronyezsből, Szmolenszkből, Brjanszkból, Novgorodból. A beszéd lehetőségéből született hatalmi harcok. Határozat született, hogy egy egész brigád menjen a szabadságszerető Novgorodba, hogy saját szemével nézze meg, mi történik „vidéken". „Legyen ez a város gyakorlótelep a számunkra" - mondta M. Uljanov útravalóul. Hamarosan kiderült, hogy ez a katonai szakkifejezés a novgorodi eseményekre nagyon is helyénvaló. A vonat néhány óra alatt néhány évvel vitt vissza bennünket az időben.

A színház a novgorodi Kreml területén fekszik, helyesebben mondva sáncolta el magát. Körülötte az ősi orosz építészet remekei, amelyek nem hatnak kedvezően a mai művészekre. Már sok éve rázza a hideg ezt a beteg társulatot. Szüntelenül változnak az igazgatók és a főrendezők (egyesek az igazgatói kar-székből egyenesen a vádlottak padjára ülnek át). Változnak a terület kulturális vezetői. A tekintetek kiváróak, óvatoskodóak, azt próbálják kitalálni, mik az új követelmények, mi történik Moszkvában, mit akarnak ott. A legutóbbi főrendezőt egy minisztériumi telefonhívás nyomán nevezték ki. Senki egyetlen rendezését nem látta, ő maga halvány elképzelésekkel sem rendelkezett arról a társulatról, amelynek élére akart állni. A főrendező kifogásainak vég nélküli listáját nyújtja be főnökségének: húsz javasolt darabból tizennyolcat betiltottak, bár mindegyik jóvá van hagyva, és más színházakban mennek, nem engedélyezik vendégművész meghívását, nem adnak lakást. A megyei főnökség a maga részéről nem rövidebb listán adja elő kifogásait a főrendező ellen: nem tudott megfelelő erkölcsi-pszichológiai légkört kialakítani a társulatban, nem foglalkoztat minden színészt, nem rendez tablódarabokat. A „tabló" csaknem hivatalos szakkifejezés Novgorodban: azokat a darabokat illetik vele, melyekre a városnak szüksége van.

Az Aukció előadásának vitáján felvett jegyzőkönyvet olvassuk. Betiltották, állítja a rendező, továbbmunkálás miatt elhalasztva, mondja a főnökség. Az előadás egyik legmegátalkodottabb ellensége a helyi kulturális szakszervezet vezetője, Kobiljanu elvtárs, aki szerint addig az előadást nem lehet bemutatni, amíg - többek között - nincs kész a tájoló változat.

Gyülekezik a társulat. Mi az elnökségben ülünk, s csak egy kérésünk van: a színész a szenvedélyek embere, de tételezzük fel, hogy mindenki, aki itt jelen van, intelligens, s tartsuk magunkat ehhez a körülményhez. Egyetértettek, s mintegy öt percig játszották az ilyen körülmények között lévő intelligens ember szerepét. De aztán beindult... s tartott jó öt órán keresztül egyfolytában. Hallgattam, és az MHAT-béli gyűlések, értekezletek, acsarkodás jutott eszembe. A novgorodi színház nem MHAT, de a gyökerek-azonosak, a kór azonos: erőszakos és természetellenes együtt tartása olyan embereknek, akik gyűlölik egymást, s akik a világon legjobban társadalmi stabilitásuk elvesztésétől félnek. Alkotásról itt szó sem esik. Évek hosszú során át alakult ki ez a hamis, torz s valójában megoldhatatlan helyzet. Es személy szerint senki nem tehet róla, a szál valahonnan előtekeredik, s továbbmegy a történelem látóhatárán túl. S minden csomó rajta oly szoros, hogy megoldani nem lehet, csak szétvágni. De vágni senki nem akar és nem tud, a „gyógyulásra" pedig semmi esély. Nincs meg az ilyen konfliktusok feloldásának társadalmi mechanizmusa. Az MHAT-t kétfelé lehet osztani, de még az ilyen igencsak kompromisszumos megoldásra sincs lehetőség Novgorodban. S egy-egy előadásra húsz-harminc néző ül be, s ez isten tudja mióta megy így. S a szomszédban már felépült a legmodernebb technikával felszerelt új színházi épület. De oda ki fog bemenni? Vagy talán a színház - a színházi épület, ahogy évtizedeken keresztül értelmeztük?

Az MHAT konfliktusát a legapróbb részletekig parodizálta a novgorodi tükör,

egészen a színészek egy része által a területi pártbizottságra küldött ultimátumokig. Es a pártbizottságon földre szállt angyalok ülnek talán? Nekik az a fontos, hogy „lezárják" az ügyet, hogy kiderítsék, kik kezdeményezték az ultimátum megírását, s azokat „megelőző kezelésben" részesítsék. Es mi újból összehívjuk a társulatot, újból beszélgetünk, felidézzük az állami vállalatok felszámolásának vagy szanálásának gondolatát, a Lityeratumaja Gazetából idézünk egy cikket egy kínai megfigyelésről, ha egy kollektívának az „aukció" előtt egy évvel felmutatják a „sárga lapot". akkor az emberek váratlanul dolgozni kezdenek. A színészek gúnyosan mosolyognak, mindnyájan tudják, hogy senki nem rendelkezik sárga lapokkal, semmi nem fenyegeti őket, s abban különböznek a középkori novgorodi haramiáktól, hogy sérthetetlenek.

Ahogy Viktor Szergejevics Rozov mondaná, íme a szituáció. S így vagy úgy, de mindnyájan nyakig vagyunk benne. Kiút egyelőre nincs; fertőzött a talaj, amelyen a „csuka" parancsára az „azonosan gondolkodók" terráriumai létrejöttek. Valószínűleg azért szólt a Színházművészeti Szövetség alakulóülésén G. A. Tovsztonogov kevesek által osztott és értett keserűséggel arról, hogy haldoklik Sztanyiszlavszkij színházideája, amelyet a megyei és városi mhatok és mhatocskák tucatjai és százai kompromittáltak. Ezeket a színházakat csak az tartja életben, hogy amit egyszer létrehoztak, az örökké létezik. Nehéz az adminisztratív rendszerben bármit is kinyitni, de ami egyszer nyitva van, azt többé nem lehet becsukni. Semmit nem lehet, de ha lehet, akkor kötelező. A színházak elnyerték a halhatatlanságot, ami szörnyű erkölcsi próbatételnek bizonyult az alkotó kollektívák számára. A nemlét küszöbének hiánya megszüntetett mindenfajta erkölcsi korlátot és féket, a templomból csak a fal maradt, a lélek eltűnt.

Történt tavaly ősszel, hogy a belgrádi BITEF-en az MHAT *Sirályát* vitatták meg. Az ilyen találkozók általában a fesztiválbemutató utáni nap délelőttjén folynak egy régi templomban, amit most színházként használnak. A vita bágyadt volt. A kritikusok feltették az illendő kérdéseket, a vendégek megadták az illendő válaszokat. De egyszer csak egy helybéli színésznő kért szót, és saját problémáiról kezdett beszélni; a színészek és a rendezők viszonyáról s arról, hogy dolgozni szeretne, de valaki nem hagyja, s valamit mondott még hangosan, szenvedélyesen, tolmács nélkül is érthetően. Soká beszélt szünetek nélkül, de hirtelen (dél volti megszólaltak a közeli székesegyház harangjai. A szinésznő felemelte a hangját, hogy hallják, de a harangok is teljes hangerővel teljesítették ünnepélyes feladatukat. A színésznő megpróbálta túlkiabálni azokat, de hangja beleveszett az érces zúgásba. Jefremov képtelen volt megmaradni a vendég szerepében, s hirtelen a színésznőhöz fordult: „Hallgassunk egy picit, hallgassuk ezt, jó?"

A színésznő elhallgatott, zavarba jött. Es mindenki hallgatott. Egy percre csend lett, s mindenki meghallotta a másik hangot, amely nem a színházi életből jött.

A moszkvai színházi évadban nem volt ilyen szünet.

Min nevetünk?

Sok talány van az elmúlt évadban. De tényleg, gondoljanak csak bele, hogy több mint fél évszázadon keresztül volt betiltva Nyikolaj Robertovics Erdman *Öngyilkosa*. Sztanyiszlavszkij zseniális darabnak tartotta (úgy tűnik, egyetlen más szovjet színműre nem használta ezt a jelzőt). A szocialista munkaverseny keretében az MHAT és Mejerhold szí nháza is színre akarta vinni. De nem vitték: a legfelsőbb olvasó nagyon nem szerette. („Nem szánt mélyen ez az Erdman, nem; bezzeg Bulgakov, direkt szőr ellen..." A harmincas évek eleji apokrifet annak idején Jelena Szergejevna Bulgakova mesélte el nekem.) Es végre a legendás színdarab megjelent, megvolt a Szatíra Színház bemutatója is, s a szovjet sajtó hallgat, csak egy recenzió jelent meg a Tyeatralnaja Zsiznyben, és A. Szvobogyin kétoldalnyi pontos munkája tájékoztatta a Moszkovszkije Novosztyiban a külföldi olvasót a szovjet színház nagy eseményéről.

Először is Valentyin Nyikolajevics Plucseket illeti dicséret, mert megőrizte az előadást, amit 1983-ban el akartak taposni. Dicséret illeti a színészeket is, akik kedvvel játsszák e komédiát. Azt hiszem, Podszekalnyikov R. Tkacsuk egyik legjobb szerepalakítása, s az előadás sok jelenetét nevezhetjük Plucsek rendezői munkássága legjobbjának. A nézőtér élénken reagál, Szvobogyin még meg is számolta, hogy az előadás során száznegyvenszer hangzott fel a nevetés. Mármost az a kérdés, ahogy *a Revizor* Polgármestere mondja, min nevetünk?

Arról a folyamatról van szó, amely éppen csak születendőben volt a múlt évadban, de amely máris legalábbis egy expressz analízisre szorul. Hogyan fogja a színházi öntudat befogadni azt a szín-vonalas irodalmat, amely rettenetes keséssel érkezett hozzánk. Hisz teljesen világos, hogy *a Kutyaszív. az Ongyilkos* és *a Mandátum* után következik *a Bíbor sziget, az Ádám* és *Éva* bemutatása, A. Platonov, J. Zamjatyin, B. Pianyak, B. Paszternak. L. Lunc, J. Olesa, D. Merezskovszkij színműveinek és prózájának színre vitele. Senki nem tudhatja előre, mi válik hol-napra eseménnyé és okoz ugyanolyan örömteli meglepetést, mint Y. Gnyedics *Szolgál,* amit oly váratlanul és pontosan talált el Lvov-Anohin. Annál is inkább fontos megérteni, hogy milyen irányba tesz erőfeszítéseket a modern színház.

Mi történt az *Öngyilkossal?* Miért, hogy ez a darab, amelyet ennyi éven át nem engedtek színpadra, olyan eseménnyé vált, amit senki nem vesz észre? Lehet, hogy az idő elhalványította eleven mondanivalóját, hatástalanította szatirikus töltetét, s most játékszerként lehet vele bánni? Miből ered a száznegyven nevetés, milyen pluszt hordoz? A Szatíra Színházban a nevetés a kispolgáriság leleplezése, amint erre gondosan figyelmeztetnek is bennünket a műsorfüzetben. Ez a darab a kis- és nyárspolgárságot támadja? *A Kutyaszív* pedig az arcátlanságot? S a *Gödör* is a nyárspolgáriságot, meg a *Csevengur,* meg *a Mi* című regény, meg *a Bíbor sziget is?* Attól tartok, hogy itt megint a régi megszokás igyekszik sterilizálni a robbanásveszélyes szövegeket, összemosni a többivel, elidegeníteni önmaguktól. Nemhiába hagytak ki a Szatíra Színházban egy sor ragyogó replikát, olykor egész jeleneteket is, nemhiába, hogy a Modern dráma gyűjteményben nem abban a formában közölték Erdman darabját, amelyben 1930-ban elkészült, hanem azokkal a javításokkal, foltozgatásokkal és húzásokkal, amelyeket szükségből tett a szerző drámai élete alkonyán, a hatvanas évek végén, amikor a Tyeátr közölni akarta a darabot, s ő a kezében tartotta a hasáblevonatot. Érthetőek ezek az igazítások, ahogy érthető Nyikolaj Robertovics vágya is, hogy ha megcsonkított formában is, de nyomtatásban lássa a darabot - hazájában is. Sokan nyomorították, húzták meg, cenzúrázták maguk saját darabjaikat, köztük Erdman és Bulgakov is. De ma, amikor a színmű bekerült a színházi forgalomba, ki lehetett volna adni úgy, ahogy azt a húszas és harmincas évek fordulóján megírták. Azt hiszem, rá kellett volna szánni még néhány oldalt a folyóiratban, láb-

jegyzetben meg kellett volna adni azokat a változatokat és javításokat, amelyeket maga N. Erdman készített, hogy mindenki maga láthassa, hol változott meg a szerző akarata, s hol nyilvánul meg a szerző gyengesége. Hogy érthető legyen, mi az irodalmi munkásság fizetsége, hogy milyen keserves viszonyba kerülhet a szerző a saját szövegével.

Szemjon Podszekalnyikov, a képzelt öngyilkos, amikor az éjszaka közepén májas hurkáról ábrándozik - nyárspolgár? Kétségtelen. Azok, akik azt javasolják neki, hogy ne csak úgy egyszerűen, hanem elvi módon pusztítsa el magát - búcsúlevélben emlékezve meg a szenvedő orosz értelmiségről, a megtiport hit-ről, a halódó kereskedelemről és a megbecstelenített művészetről -, mindezek a Grand-Szkubikok, Jelpidin atyák, Nyikifor Pugacsovok hitványak és közönségesek? Valóban. S így is játsszák el őket a Szatíra Színházban. De azért egy egyszerű kis kérdés nem megy ki a fejemből, és fel szeretném tenni a mai interpretátoroknak és önmagamnak: miért nem engedték színpadra állítani ezt az ártatlan darabot ötvenhét éven keresztül? Hiszen a kispolgárokat, a nyárspolgárokat, a hitványakat kigúnyolni minden időben kötelessége volt az engedélyezett szatírának. Es miért az ütötte rá a tiltás bélyegét, aki ezekben a dolgokban (természetesen a maga szempontjából) általában nem tévedett. S nem tévedett ebben az esetben sem, hisz az *Öngyilkos*, ugyanúgy, mint *a Bíbor sziget*, Afigenov *Hazugsága*, Platonov *Kételkedő Makarja* vagy *Készlet* című darabja - azokat a műveket említem, amelyeket Sztálin személyes tilalmával tisztelt meg - éles társadalomkritikát hordoz. E szerzők, e művek a jövőbe láttak, és figyelmeztettek, megérezték és meg akarták mutatni a társadalom reális állapotát a nagy fordulat éveként emlegetett 1929 előesté-jén. Az írók megpróbálták csinálni azt, amit fontosnak tartottak, olyan körülmények között, amikor - *a Kutyaszív* szerzőjének szavai szerint - „elképzelhetetlen-né lett minden igazi (a tiltott zónákba behatoló) szatíra". A gyors és ellentmondásmentes fordulat biztosítására ott voltak azok az eszközök is, melyek az „igazi szatírát" tették ártalmatlanná; előbb hallgatásra ítélték azokat, akik birtokában volták az „igének", majd kezelésbe vették a némákat.

Erdman darabja volt a beálló „glasznosztytalanság" egyik első áldozata. „Ma, Podszekalnyikov polgártárs, amit az élő gondol, csak a holt mondhatja ki." Könnyű ezt kispolgári lépcsőházi élcként értelmezni (úgy is értelmezik). De fel lehet benne fedezni a színdarab mikrovilágát, meg lehet belőle érteni a visszájára fordított téma értelmét. A pénzért megvehető részeges poéta azért kiabál, mert nem akar egy külön szobában ülni és tust húzni a vendégeknek és a háziaknak. A nepman panaszkodik az egész világra, mert nem engedik, hogy kibontakozzon vegyeskereskedésében. Az orcátlan arról mond példabeszédet, hogyan költött ki az orosz értelmiség kotlósként idegen tojásokat, miként hiszi magáról, hogy felajánlották neki előbb, hogy ússzon, aztán hogy repüljön, aztán felajánlották, hogy üljön le - és leültették. A megvesztegethető egyházszolga a megbecstelenített hitet siratja. A ruszofil költő arról ábrándozik, hogyan rója boldogtalanná tett hazája útjain a versztákat a sztyeppén, ráadásul bundában, no meg a felderengő hajnalban csilingelő csengőszó mellett parasztszánban, ráadásul hód-prémes sapkáját tarkójára tolva, cigány-kísérettel, kedvenc kutyáját ölelve. A nyárspolgár odáig merészkedik vélt szabadságában, hogy felhívja a Kremlt, és közli, hogy olvasta Marxot, és Marx nem tetszik neki. Búcsúlevelet írnak itt minden eshetőségre és minden ízlésnek meg-felelően, kezdve attól, hogy „kérem, senkit ne hibáztassanak halálomért, ki-véve szeretett szovjet rendszerünket", egészen addig, hogy „mint egy nemzetiség áldozata halok meg, kicsináltak a bibsik". A darab főhőse azért küzd, hogy az embereknek joguk legyen vendégségbe járni egymáshoz és arról beszélgetni, milyen nehéz az élet. „Mert könynyebb az élet, ha arról beszélünk, hogy milyen nehéz az élet." A kifutó Jegoruska úgy képzeli el az eljövendő szocializmust, mint ahol nem lesz túlvilági élet, csak tömeg, tömeg és tömeg. A tömeg óriási tömege. „A kifutókról, a kifutók életéről és érzelmeiről" akar olvasni. Lövöldözni akar, s úgy tetszik, rövidesen lövöldözni is fog, méghozzá országos méretekben.

Az idő töredezik szét, annak a hangja ilyen harsány, ilyen különböző. Erdman darabjában a dublőrök és imitátorok kórusa mögül mindig kiérezni a reális ország lefojtott polifóniáját. A költőkét, értelmiségét, egyházszolgákét, kereskedőkét és azokét a nyárspolgárokét is, akik csak a statisztika kedvéért éltek, s most a történelem forgószelében elvesztették az irányt.

Az 1930-ban befejezett színmű „grandiózus misztifikációja" a cselekmény belső mozgása által előkészített klasszikus finálával ér véget. Az öngyilkosság ötlete terjed, a csíra befészkelte magát Fegya Pitunyin, a költő lelkébe. A néma jelenetet villámcsapásként érkező hír előzi meg: „Fegya Pitunyin agyonlőtte magát!"

A nyárspolgár öngyilkossági paródiája mögött felmagasodik a valódi öngyilkos alakja, a farce görbe tükrében hirtelen felsejlik az 1930-as év nagy öngyilkosának árnyéka, azé, akinek „lövése Etnaként hat a gyávák előhegyei közt". Nyikolaj Erdman komédiája - méltán a gogoli méretű szatírához - súlyos figyelmeztetéssel ér véget.

Korunk színházában a közönség sokat nevet, de úgy tűnik, nem adtak számára lehetőséget, hogy észrevegye, mennyi szenvedés, milyen nagy erejű társadalmi töltet van a darabban, amit néz. Langyos az előadás, ahogy azt ebben a színházban megszoktuk, a szokványos színpadi eszközök, a szokványos nevetés, amely megmarad az engedélyezett keretek között.

A negyedik fal

A világhíradó ment a tévében. Váratlanul, az osztályharc külföldi éleződéséről szóló hírek és egy tüntetés szétoszlatásáról szóló filmbejátszás után a műsorvezető teljesen új témába vágott. Felolvasott egy levelet, amit egy moszkvai tévé-néző a világhíradó szerkesztőihez írt. A dühös moszkvai kifigurázta az adás sablonjait; azt szeretné látni, írja, hogyan élnek, hogyan dolgoznak, hogyan pihen-nek az emberek külföldön. A műsorvezető megmagyarázta az egyszerű tévénézőnek, milyen sötéten nyárspolgári módon téved. Elmondta, milyen elvek alapján válogatják össze a világhíradó anya-gát. „Mi az esemény? Ha az ember be-megy az üzletbe, és kenyeret vagy nadrágot vesz - ez számunkra nem esemény, nem érdekes..."

Mi is az esemény a modern drámában? Óriási kérdés! Azt mondhatnám, hogy ezen a ponton érintkezik sok-sok múltba visszanyúló művészi problémánk. A realizmus határtalanul kitágította azt a szférát, ami a dramaturgiában „eseménynek" számít. Hogyan „épített" köpenyt magának egy ember, s mi lett ebből, hogyan fojtott vízbe egy kutyát a néma jobbágy, hogyan ülnek, ebédelnek, hordják a zakójukat az emberek, miközben sorsuk drámai fordulatot vesz: ez az a cselekménysor, amit az orosz klasszikus irodalom megvilágít.

Az a kérdés, hogyan szerzett egy ember nadrágot, vagy hogyan vett egy vekni kenyeret, az elmúlt évtized végén majdnem kulcskérdésévé vált a színházi rend védelmezőinek ellenállása mellett született új dramaturgiának. Nem akarták észrevenni azt az új realitást, amelyet a drámairodalom „dolgozott fel". Hát hol van abban az esemény, hogy egy nőnek ajándékképpen budit építenek a nyaralójához? És miféle színdarab az, amelynek hősét, egy kamaszt hasba szúrnak az oly régen áhított farmere miatt, vagyis éppen azért a nadrágért, ami olyan sem-miség a világ eseményeinek mércéjével mérve?

A normatív realitás védelmezői nemcsak a dramaturgia útjain építettek akadályokat. Az eleven élet hatásának hiányában kiszikkadt a szovjet színház teatralitása, az az új szemléletesség, amely a művészet természetes és szabad önfejlődéséből, keresztbe porzásából, látszólagos kuszaságából és szétszórtságából születik, s a reális élet állandó újrafogalmazását tűzi ki célul. Az elmúlt évadban színházaink apránként és nagy nehézségek árán új módon kezdték beállítani a valósághoz való új viszonyra szegezett optikájukat. Premier planba került a színházi dráma, ami a művészi fordulat, az új problematika, új hősök, új színpadi nyelvezet eljövetelének első jele.

A. Galin *Fal* című darabja a Szovremennyik Színházban R. Viktyuk rendezésében és ugyanennek a szerzőnek *Tamada* című műve a Művész Színházban (rendező K. Ginkasz) különböző oldalról és különböző sikerrel igyekszik bemutatni a színházban kialakult helyzetet. Mindkettőben a hazug színpad, a hazug színészek a téma, s hogy ez is, azok is már régen szolgáltatókká váltak. Mindkét előadás kifejezte az új életnek azt az igényét, hogy ábrázolják, megragadják, megértsék. Arra a témára, hogy „az utca nyelv nélkül vonaglik, az utca nem tud kiabálni, nem tud beszélni", Ginkasz darabjában több olyan finoman kimunkált tömegjelenet van, amelyek egy hatalmas etűdben olvadnak össze, megújítva magát a „népi jelenetet". Viktyuk előadásában ugyanerre a témára néma finálét játszanak: élő emberek próbálnak átjutni a furnérból készül „negyedik falon"; hiába szögezték, hiába deszkázták be, az emberek kiabálnak, öklüket rázzák, úgy próbálnak kijutni a szín-padra. „Vonaglik" az élet, de a „színházi tér" mozdulatlanságba merevedik, megsüketült önteltségében.

Az önmagába zárt színházat teszi vizsgálat tárgyává É. Radzinszkij *Állok az étteremnél* című, jutalomjátékra szánt darabja, amit a Majakovszkij Színházban V. Portnov vitt színre. Két a színházra kiéhezett alkotó ember történetével ismertetnek meg bennünket: az egyik nem írta meg, amit megírhatott volna, a másik nem játszotta el, amit eljátszhatott volna. És a szemünk előtt pótolják az elmulasztottakat. E háromórás „önmagáért való színháznak", Natalja Gundarjeva és Szergej Sakurov e csodálatos párbajának - talán akaratlan - felhangja a vágya szabad színház után, amelyben mindent el lehet játszani. És mi mindent el tudnak játszani ebben a három órában - vagy tíz jutalomjátékra valót! Már kedvükre kiabáltak, bőgtek, bánkódtak, nevettek, féltékenykedtek, parodizáltak, de a játék gyermeteg öröme, amelybe minket is bevonnak, gyakran átmegy leküzdhetetlen unalomba. Túl sokat köröz a színház önmaga körül, s közben tulajdonképpen hiányzik a tartalom.

Az eleven élet nehezen jutott át a sűrű színházi szűrőn, a tisztes rendezői iparon, ami képes a megszokott formába szorítani azt is, ami leginkább szembeötlő. Eppen ez történt, úgy látszik, a *Szomorú krimiben*, amit G. Trosztyanyeckij rendezett meg a Moszszovjet Színházban. Ugy vélem, hogy a tehetséges rendezőnek ez az előadása bár teljes gyűjteményét nyújtja a próza színpadi művé való átírása az utóbbi években jól bevált fogásainak, nem tudott új lelket lehelni a prózába. A színpadi átirat elvette az elbeszélés életszerűségének élét, az „élet színpadszerűsége" helyett itt, hogy egy régi „mhatos" kifejezéssel éljek, a szín-pad színpadszerűsége valósul meg.

V. Asztafjev *a Szomorú krimiben*, Cs. Ajtmatov a Vesztőhelyben *az* élet legalsóbb régióit mutatja fel a társadalomnak úgy, hogy az reprezentálja az egész vertikumot. Igy kezdődött meg művészetünk belső demokratizálódása, amint kijutott a valóság tág terére. Az alsó rétegek témáját az elmúlt évben felkapta a publicisztika, a társadalmi hangulat e nagy erejű katalizátora; olyan sietős mohósággal kapta fel, mintha a fontos társadalmi információ elhúzódó hiányáért akarna kompenzálni. A. Ribakov, V. Dugyincev és A. Prisztavkin regényei mellett az emberek falták a narkósokról, prostituáltakról, homoszexuálisokról, heavy metalosokról, rockerekről írt tárcákat. Megnyílt az olvasók előtt a nevelőintézetek, árvaházak világa. Először hallhattuk meg a pályaudvarok melletti placcokon sétáló nők hangját, első ízben olvashattunk arról, hogy mi történik a „békés temető" kerítése mögött.

Néhány éve Hrabal regényének *(Túlságosan zajos magány)* színpadi változatát néztem meg a prágai kis Divadlo na Zabradliban. A cselekmény egy pincében vagy föld alatti üregben játszódott, ahová a társadalom a makulatúrát dobálta le egy hatalmas kónikus csövön keresztül. A mélyek filozófusa, egy nyughatatlan ember, akinél a környék pöcegödörtisztítói gyűltek össze, reflexiókat fűzött a könyvek, folyóiratok és újságok e tonnáihoz, amelyek tegnap még méltán az öröklétre számítottak, tegnap még az emberiség okulására szolgáltak, s most teljes hasznavehetetlenségük miatt ide kerültek. Szomorú, svejki humorral dolgozza fel ezt a szellemi szemetet, ami nem kevésbé szennyezi az emberi agyakat, mint a radioaktív kilövellések. S a közönség nevetett, mindent értett, és reménykedett. A kis színház művészete, mint az ész és a hit egy kis szigete, megerősítette a lelkeket; az, hogy mindez a legalsóbb rétegekben történik, csak elősegítette az egész társadalomra érvényes problémák felfogását.

Nagyon régóta szégyelljük már a saját életünket, sterilizáljuk annak visszatükröződését az irodalomban. Nem hevezzük néven a szörnyű dolgokat, tehát mintha nem is lennének. Mintha onnan, a gödörből, a menedékhelyről, a kényszermunkatelepről, a hatos kórteremből nem az elevenbe vágó igazságot emelték volna ki azok, akiket klasszikusoknak nevezünk. A glasznoszty megnyitotta színházaink előtt azt a lehetőséget és kötelességet, hogy felülről lefelé, egészen a legalsó rétegekig tanulmányozza a társadalmat. Ilyen rétegek minden társadalomban léteznek, s bizonyos mértékig jellemzőek az adott társadalomra. Éppen ilyen előadás Lev Dogyin *Csillagok a hajnali* égbolton-rendezése, amit az elmúlt évad utolsó napjaiban mutatott be a Drámai Kisszínház. Alekszandr Gabin magának, az asztalfióknak írta néhány évvel ezelőtt a darabot, annak reménye nélkül, hogy színpadra kerülhet. Az író különböző jellegű és szintű dolgokat hoz itt össze, a hazai prostituáltak életét és az olimpiát, amit ők nem láthatnak: a körzeti megbízottak felkérték őket, hogy önszántukból hagyják el pár napra a fővárost, hogy ne rontsák azt az összképet, ami a béke, erő és egészség ünnepére érkező vendégek elé tárul. A drámairódalom-

ban szokatlan témát a szerző és a színház a megvalósítás teljességének oly boldogságával adja elő, amelynek ízét régen elfeledtük. Adjunk hálát az időnek: az előadásnak egyetlen szerkesztői szűrőn sem kellett átmennie, nem érte csinovnyikkorrekció, az a bámulatos olló, amelynek az a természete, hogy mindent lenyír, ami csak él. Legrémisztőbb álmunkban sem tudjuk elképzelni, mit csináltak volna ezzel az előadással vagy három évvel ezelőtt, hogy tisztogatták, javítgatták és egyengették volna, milyen nyomás nehezedett volna rá minden élc, minden szokatlan mondat és gesztus miatt, hiszen a „mélyben" a gesztusok gyakran kifejezőbbek, mint a mondatok, s egy véletlenszerű kis dal kibillenti egyensúlyából a lelkeket.

És itt ez a Marija, ez a mai Szonya Marmeladova a mai Nyevszkij proszpektről, akit nem eljátszik, de megtestesít N. Akimova. Leül a barakkban a vaságyra, és énekel alkalmi társnőinek. Egy legénykéről énekel meg egy „zsernyákról", aki zordonan őrzi posztját. A vékony kis hang mint friss patakocska csordogál, azonos hangszínben. Nem a dallam a lényeg itt, hanem az a mély tartalom, ami kicsendül: arról, hogyan kapták el a legénykét a „farkasok", hogyan járta végig a táborokat, és hívta oda kedvesét, a volt komszomolista lányt. „A szabad világban három kopeket kaptok, mi három rubelt adunk nektek." Ez a városi románc, ez a börtönfolklór, amit az igazi nyevszkiji lánytól kap ajándékba a színház, átszakítja a téma fiktív voltát, olyan intimitást, olyan meggyőzőerőt kölcsönöz neki, amilyet semmiféle imitációval, megjátszással nem lehet elérni. A teatralitás itt szilárd és cáfolhatatlan életalapokra építkezik.

Távol áll az előadástól a szentimentalizmus és a lapos, liberális önmegnyugtatás. Ez egy hősi, ha úgy tetszik, örömteli előadás. Örömteli a szó legmagasztosabb értelmében, ezért tör ki annyiszor nevetésben, csap le villámként, a megértés és az együttérzés szálaival egyesítve színpadot és nézőteret. Könyörtelen és félelmet nem ismerő ez az előadás, ami a színészi alakítást illeti. Feloldva minden tilalom, az élet vámmentesen jut el a színpadra. És ezért teheti meg Anna - T. Sesztakova -, a garázda részegeskedő, a gyermekeitől megfosztott nő, hogy amikor meg akarja menteni azt, aki a zsaruról és a „farkasokról" énekelt, magára rántja ünneplő, zöld ruháját, egyetlen mozdulattal sosemvolt frizurát készít, s dezodorral minden - szó szerint minden - testrészét befújva büszkén, mint lőállásba megy ki a környéket kocsijukból Viszockij dalával megsüketítő civilizált bakkecskék hívására. A modern színház tágra nyitja színpadát a törvény által nem szentesített, senki által le nem írt eseményekkel teli élet előtt: az aljanép használta trágár dalok előtt, a megerőszakolt Marija előtt, aki senkit sem vádol életéért, és még azt sem tudja, hogy Oroszországban feltették a „Ki a bűnös?" és a „Mi a teendő?" kérdéseket, és a másik, a déli partvidékről érkezett hercegnő, a szemkáprázató Loran-Lara - I. Szeleznyeva - előtt, aki azért jött Szudakból, mert könnyű keresetre számított az olimpia idején; és a lelki beteg fizikus, Szása - V. Oszipcsuk - előtt, aki egy prostituált anyai ölelésében talál nyugalomra; vagy Nyikolaj, a rendőr - Sz. Kozirjev - előtt, aki bármikor kész lecsúszni abba a világba, amitől minket véd, s anyja, Valentyina - B. Bikova - előtt, aki tűzoltó, felügyelőönkéntes lévén, a világon mindennél jobban rendőr fia és a prostituált mezalianszától fél. S a leningrádi színház színpadán a természetesen megújult teatralitás, a játék, az átalakulás, mímelés, improvizáció, etűdök, megfigyelések, a naturalizmus, szimbolizmus és giccs parádézik egymással versengve.

Ugyanezen a színpadon ugyanezek a színészek játsszák *a Testvérek* című darabot. Jól ismerik itt a magánélet történelmi hátterét, az orosz falu eposza sűrűn kivillan a mai város eposzából, a háborús évek utáni Pinyega személyi igazolványtól megfosztott kolhoztagjai váratlanul kisejlenek a városi mélyrétegek megalázott és kiebrudalt tagjainak alakjai mögül. De hát honnan is kerültek volna a városba sokan közülük, ha nem ugyanezekből a falvakból, melyekben a parasztházak évtizedek óta állnak bedeszkázva? Nem az ideiglenes tartózkodási engedéllyel rendelkezők közül kerülnek-e ki ezek a Mariják, Klávák és Annák, akik a maguk módján értelmezik a szabadság, egyenlőség, testvériség jelszavait? Legalul találhatók a testvérek - ez az egyszerű gondolat élesíti a színész látását, teszi meleggé tekintetét. Az alantasság, vér, szenny és erőszak mellett az életet az önfeláldozás, a kiirthatatlan lelkierő, az el nem tékozolt ideális szeretet tartja fenn. Ezért szövi át Dogyin a cselekményt erőltetés nélkül, de erőteljesen a „mosdás", a „kenyér megtörése" szertartásával és más örök motívumokkal, amelyek ugyanolyan szervesen illeszkednek az előadáshoz, mint az Ábrahám-trilógiához. A modern darabban a történelem lélegzete érződik.

Az előadás kezdetétől, a Híradó adása által naponta eszünkbe idézett szviridovi melódia első taktusától érezzük ezt. Es itt a finálé. A meredek alján futó országúton rövidesen fel kell tűnjön az olimpiai láng. Kézről kézre adják, sok határt, sok országot hagyott már maga mögött, éjjel-nappal folyik az országúton a szer-tartás, az emberek óvják a lángot, védik a fáklyát, amit már várnak a központi stadionban. A barakk népe a végsőkig fel van csigázva, ők is részesei akarnak lenni a közös ünnepnek. Es a fúvós élzenekar előadásában felharsan a szviridovi zene. E sürgető, idegekig hatoló, hívó zene hangjaira a barakkban megkezdődik a küzdelem. A nők ki akarnak törni a szabadba, mindenáron látniuk kell a fáklyát, részesei akarnak lenni a történelemnek, de nem engedik őket. A felügyelőnő visszatuszkolja őket a barakkba, de ők meg-fékezhetetlenül tülekednek kifelé, kitörik a deszkákat, az ablakon át felmásznak a tetőre, s már fenn is állnak a barakk tetején, és fejünk fölött a távolba nézve sikonganak a gyönyörűségtől. Köszöntik a tüzet, s győzelmet kívánnak fiainknak, a világ legjobb fiainak. Az élzenekar dübörgése és csattogása mellett ünnep-lik azt a pillanatot, amikor egyek ezzel a fáklyával, ezzel a világgal és a hajnali égbolttal, amelyen most tűnnek el az utolsó csillagok fényei.

A világhíradó szempontjából, a hivatalos szempontból mindaz, ami a százegyes kilométerkőnél történt, semmiség, sőt észrevehetetlen. A művészet szempontjából jelentéssel teli. Átszakadt a „negyedik fal", újabb rés nyílt az elpusztíthatatlan eleven életre. S ha megkérdeznének, hogy milyen is volt ez a szezon, és mi volt benne a legfontosabb, akkor azt mondanám, hogy a művészi kifejezés teljessége és szabadsága, amely kezd meggyökeresedni mint a színház természetes velejárója; a történelmi és a mai élet horizontjának kitágulása. Átrendeződnek a szellemi mértékek? Igen. A társadalom figyelmét teljes mértékben lekötötték a nemlétből visszatért jelen-tős könyvek és a történelmünk legtragikusabb lapjainak fényétől megvilágított új könyvek. A színház még nem vezekelt? Ne siessünk elítélni! A színház ott áll, ahol egyelőre állni képes a maga színvonalával, azzal, amit felhalmozott, átélt és feldolgozott.

(TYEATR, 1987/12.)

(Fordította: Szeredás Ágnes)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Tarján:
Un sacrifice d'action de grâce

Au Théâtre de Józsefváros on a créé *Les Factieux,* une pièce décidément mineure de József Katona, notre auteur national du XIXème siècle. Notre critique estime qu'il s'y agit d'une initiative dont le mérite moral et l'importance historique ne peuvent pas être contestés même si la réalisation reste au dessous de la noblesse des intentions.

Péter P. Müller:
Le seizième tableau se passe dans la fosse d'orchestre

Dans son analyse de *La Tragédie de l'Homme* d'Imre Madách au théâtre de Győr le critique s'attaque surtout aux interventions dramaturgiques qu'il considere manquées. Le metteur en scène István Illés a rejeté les traditions littéraires et théâtrales qui entourent ce texte classique mais ses innovations, de la distribution des rôles jusqu'à l'emploi des accessoires sont gratuites et le spectacle aboutit à un échec total.

Anna Földes:
La saison de Gyula Illyés II.

Des trois reprises importantes de pièces de Gyula Illyés qui avaient eu lieu au cours de cette saison, la première partie de cette étude a traité de *L'Analyste* joué au Théâtre du Château. Dans le numéro présent l'auteur examine les deux autres, *Le Favori* (Théâtre Vörösmarty de Székesfehérvár) et *A quitte ou à double* (Théâtre Petőfi de Veszprém), en s'étendant aux antécédents littéraires et aux représentations antérieures des pièces en question.

Judit Szántó:
Du Victor de Budapest aux contes de la caisse enregistreuse

A propos de la représentation de deux comédies moins connues de Ferenc Molnár – *Józsi à Nyíregyháza* et *Magasin de modes* au Théâtre Radnóti Miklós – notre collaboratrice, en plus de l'examen des spectacles, médite aussi sur la possibilité de ressusciter ces oeuvres mineures, et sur les dangers et problèmes inhérents à ce type d'initiative.

Judit Csáki:
Mansardes

Pour ce qui est des deux comédies musicales nouvelles récemment créées, les traits communs de leurs livrets n'excluent point la possibilité d'un plagiat. Il y a pourtant une différence essentielle: *Le Grenier,* ce conte lyrique de Gábor Presser et Dusán Sztevanovity au Théâtre de Comédie, est un spectacle distingué avec une musique brillante et une interprétation réussie, tandis que *Le Docteur Herz* de László Tolcsvay, János Bródy et Péter Müller au Théâtre Madách est une oeuvre éclectique donnant l'impression d'être restée inachevée.

Dezső Kovács:
Évolutions historiques sur un escalier

Selon notre critique le *Richard III* de Shakespeare au Théâtre Szigligeti de Szolnok fait partie des grandes déceptions de cette saison. Malgré l'élaboration soignée et impressionnante des détails le metteur en scène Tamás Fodor a manqué d'offrir une lecture conséquente et homogène du texte et la conduite des acteurs demeure, elle aussi, sans vigueur.

János Zelki:
Une maison mortuaire

Le Théâtre Katona József a invité de Bratislava Vladimir Strnisko pour mettre en scène la création hongroise des *Noces* d'Elias Canetti. Grâce aux modifications dramaturgiques correspondant à l'esprit de l'oeuvre et à l'interprétation uniformément excellente des acteurs cette première rencontre entre le texte et notre public peut être qualifiée de réussite.

Katalin Metz:
Au carrefour de ballades

Après avoir vu à Veszprém la pièce *A quitte ou à double* de Gyula Illyés, notre critique en relève l'interprétation de l'actrice Györgyi Tarján dont la simplicité puritaine et balladesque, les gestes réservés ont su évoquer l'ambiance authentique du texte.

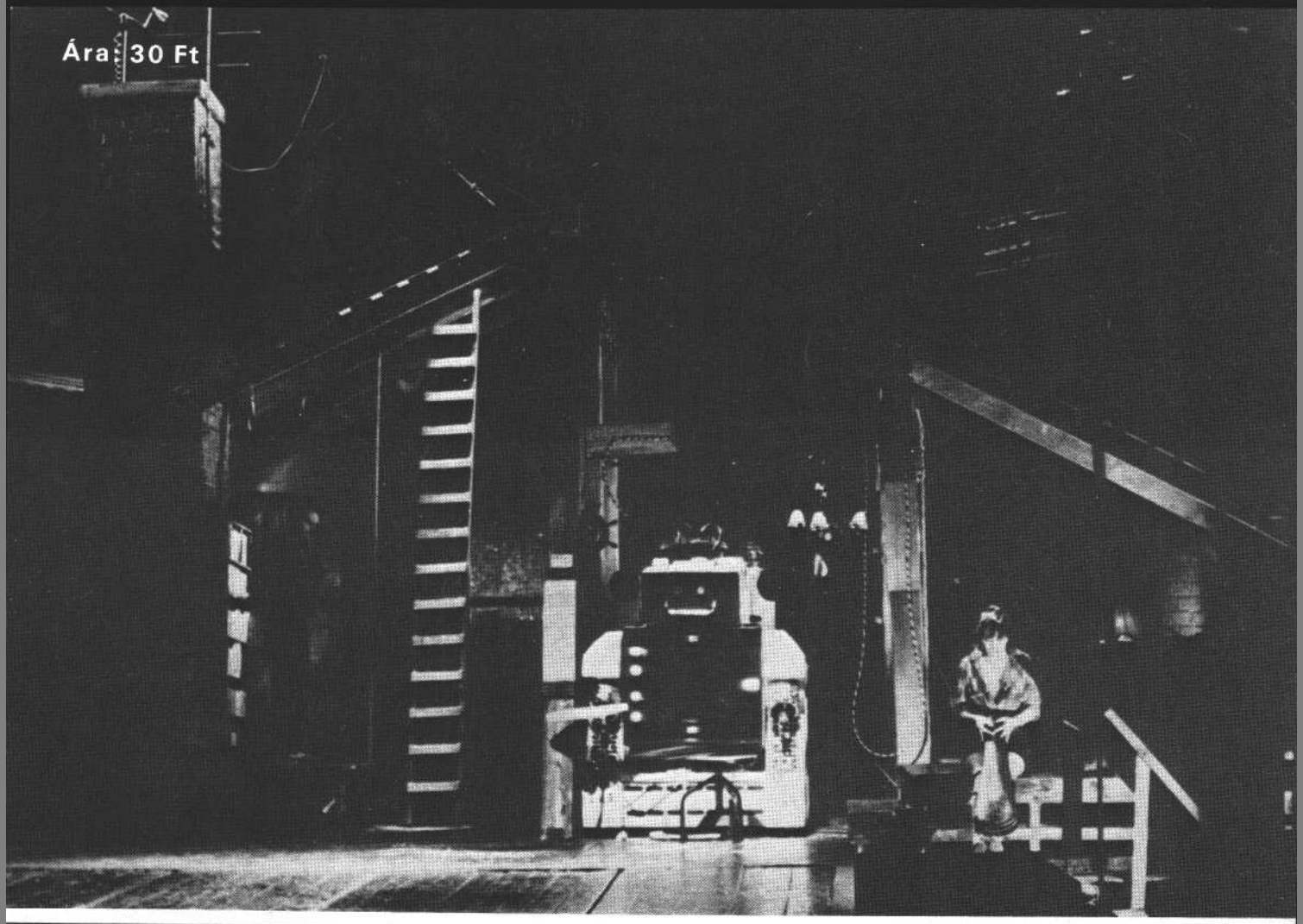
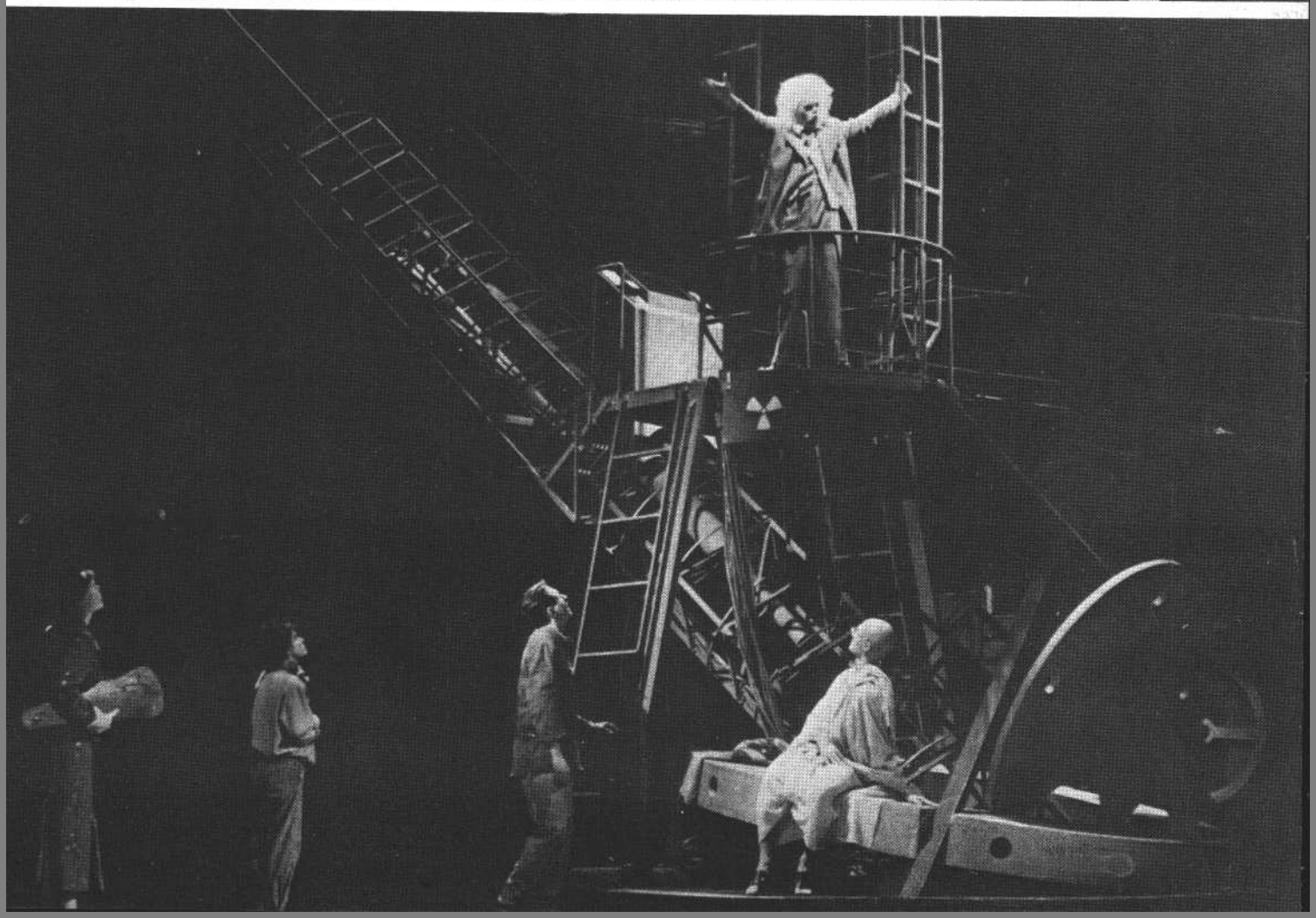
Katalin Budai:
L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie

C'est le Théâtre National de Miskolc qui s'est chargé de la création en Hongrie de cette pièce de Fernando Arrabal. Notre collaboratrice analyse surtout le jeu de qualité exceptionnelle des deux acteurs, Győző Mihályi et Péter Bregyán et souligne, en conclusion, la nécessité indispensable des grandes épreuves de force pour tous les acteurs qui veulent garder et développer leur condition spirituelle et physique.

Francisco Torres Monreal:
Arrabal et le théâtre panique

C'est dans la première moitié des années soixante que Fernando Arrabal, Alejandro Jodorovsky et Roland Topor ont créé leur style d'avantgarde théâtrale, ce théâtre soi-disant panique qui, apparenté au surréalisme et au dadaïsme, en diffère pourtant sous plusieurs aspects. L'étude que nous publions introduit au lecteur l'histoire et les résultats jusqu'ici atteints de ce théâtre panique.

Anatole Smelianski:
De quoi allons-nous ressusciter? II.

L'étude empruntée au 12. numéro 1987 de la revue moscovite Teatr – et dont la première partie fut publiée dans notre numéro précédent – fait le bilan de la saison 1986/87 pour en tirer des conclusions plus générales touchant la situation du théâtre et de la littérature dramatique en URSS.

Ára: 30 Ft