SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM 1989.
FEBRUÁR

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:
Németh Jenő 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

808039 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Moliére: A mizantróp (Katona József Színház) Céliméne: Udvaros Dorottya és Alceste: Cserhalmi György

A hátsó borítón:
Antal Csaba díszlete a Katona József Színházban, A mizantróp című előadásához (Ikládi László felvételei)

TARTALOM

SZÍNIKRITIKUSOK DÍJA 1980/81 (1)

játékszín

PÁLYI ANDRÁS
A műfaj átkeresztelése (2)

FÖLDES ANNA
A legendától az ősbemutatóig (5)

SZÁNTÓ JUDIT
Egymást kioltó látomások (10)

BERKES ERZSÉBET
Ráby polgártárs (13)

CSÁKI JUDIT
„Beleszerettem magába..." (16)

STUBER ANDREA
Zilahy-színmű Kecskeméten (18)

TARJÁN TAMÁS
Odi et amo (20)

BÉCSY TAMÁS
Színjátékvilág kontra drámavilág (24)

P. MÜLLER PÉTER
Megfeneklik a deszkákon (28)

ERDEI JÁNOS
Az istenek irgalma avagy a kibontakozás (31)

négyszemközt

BÉRCZES LÁSZLÓ
Vezetőválság II. (36)

világszínház

VÖLGYES PÉTER
Egy lavór víz (39)

REGŐS JÁNOS
MMT'88 (41)

szemle

KOLTA MAGDOLNA
Informatikai reform a Magyar Színházi Intézetben (46)

COLETTE GODARD
A pillanatok, amikor minden odavész (48)

drámamelléklet

GOSZTONYI JÁNOS: Egy pici törékeny állat

SZÍNIKRITIKUSOK DÍJA 1980/81

*A legjobb új magyar **dráma:*** KORNIS MIHÁLY: HALLELUJA
*A **legjobb előadás:*** **CSEHOV: PLATONOV** (Pesti Színház, rendezte: HORVAI ISTVÁN)
A legjobb női alakítás: IGÓ ÉVA (Lear király, Lila ákác, Csárdáskirálynő, miskolci Nemzeti Színház)
A legjobb férfialakítás: BLASKÓ PÉTER (A tribádok éjszakája, miskolci Nemzeti Színház)
A legjobb női mellékszereplő: BODNÁR ERIKA (Halleluja, Nemzeti Színház) és HERNÁDI JUDIT (Párizsi élet, Vígszínház) *A legjobb férfi mellékszereplő:* SINKÓ LÁSZLÓ (IV. Henrik, Tarelkin halála, Halleluja, Nemzeti Színház) *A legjobb díszlet:** SZÉKELY LÁSZLÓ (Tarelkin halála, Nemzeti Színház)

Nincs tévedés, nem történt elírás a címben. Valóban az 1980/81. évad színikritikusi díjainak listája olvasható - hétéves késéssel. Ezt a díjat ugyanis annak idején nem lehetett kiadni, s csak most sikerült ezt a mulasztást - amely korántsem a kritikusokon múlt - helyrehoznunk.

Mi történt? Miért nem lehetett 1981 októberében kiosztani a díjakat? Egy kivételével átnyújthattuk volna őket. De egyet, a legjobb új magyar drámának minősített *Hallelujáért* járót - nem. Hogy miért nem? Erre az akkori kulturális kormányzat ésszerű és elfogadható érvet nem tudott mondani.

A Színházművészeti Szövetség kritikus tagozata hosszas egyeztető tárgyalásokat folytatott a kulturális minisztérium akkori vezetőivel, mivel elvileg ma is, de abban az időben ténylegesen is a kritikusdíjak kiadásához minisztériumi egyetértésre, jóváhagyásra volt szükség. Megegyezés azonban nem született, mivel a nyilvánosság kérdésében nem lehetett közös nevezőre jutni. A hivatalos vélekedés szerint a díj semmilyen nyilvánosságot nem kaphat (tehát a SZÍNHÁZ című folyóirat sem közölheti); illetve, amennyiben az új magyar dráma kategóriájának díját törlik, akkor a többi díj kiadható, és az eredmény publikálható. A tagozat, érthető módon, nem fogadhatta el ezeket a lehetőségeket, még akkor sem, ha elutasításuk a többi díjazottat hátrányos helyzetbe hozza. Később, egy további tárgyalási fordulóban ugyan szóbeli megállapodás jött létre arról, hogy minden díj kiadható, ám a díjazásról csak a SZÍNHÁZ adhat hírt a szokásos módon, az egyéni szavazatokat is ismer-tetve. Az előkészületek ennek alapján meg is történtek, ám az utolsó percben - újabb fordulat - ezeket is leállították.

A díjak így hát vitrinbe kerültek, s hosszú évekig álltak ott mintegy állandó figyelmeztetőül: az indokolatlan és igazságtalan döntést egyszer jóvá kell tenni. Erre került most sor, amikor 1988. december 5-én a Fészek Klub Gobelin Termében Koltai Tamás átadhatta a régóta esedékes díjakat színházi életünk kiválóságainak. Az akkori egyéni és kollektív produkciók máig élő emléke, illetve az érintett művészek azóta nyújtott teljesítményei is egyértelműen igazolták: az akkori döntés minden kategóriában helyes volt, s nemcsak egyetlen szezon eredményeit minősítette, hanem hosszú távon érvényes értékek mellett voksolt.

A legjobb új magyar dráma: Kornis Mihály: Halleluja. A Nemzeti Színház produkcióját a Játékszínben mutatták be, a képen Bodnár Erika és Márton András (Ikládv László felvétele)

* Ékkor még a díszlet- és jelmezkategória nem volt szétválasztva, s nem volt különdíj sem.

PÁLYI ANDRÁS

A műfaj átkeresztelése

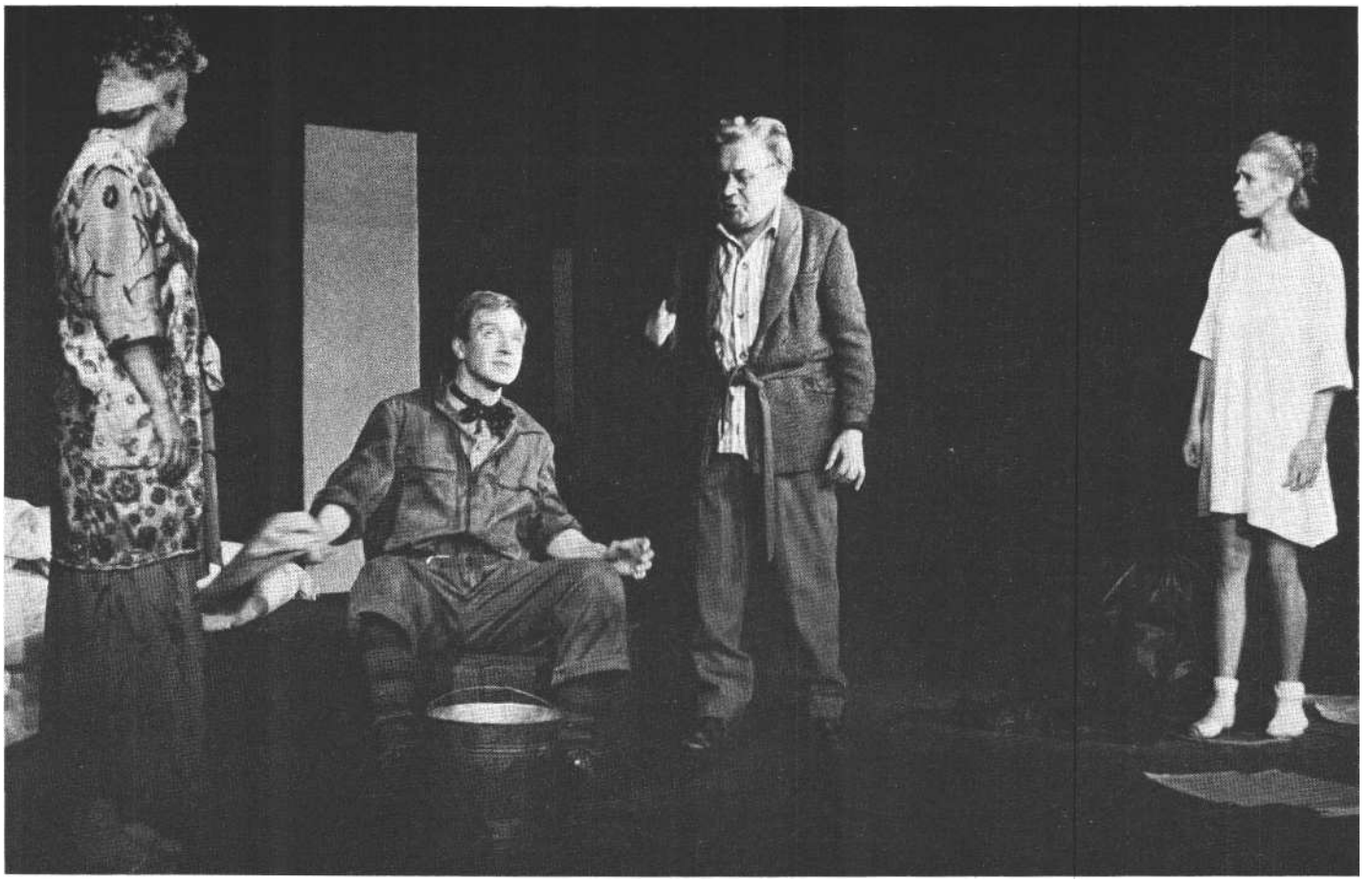
Az ablakmosó Pécsett

„Már rég elkészültem *Az* ablakmosóval, mikor a műfaj meghatározása problémaként merült fel. Noha a játék menete, atmoszférája inkább tragikus, a dráma vagy tragédia megjelölés mégsem illett hozzá, s még a tragikomédia sem. Az egyik nap ezt írtam a cím alá: burleszk-tragédia - s ezt azonnal találónak éreztem" - írja Mészöly Miklós saját darabját kommentálva, s úgy tűnik, *Az ablakmosó* esetében valóban fontos a műfaji megjelölés. A darab eszmeisége, színpadra állításának művészi-szakmai problémái ugyanúgy összefüggnek ezzel, mint a körötte támadt több évtizedes furcsa zavar: a kultúrpolitikai tiltás, amiben sajátosan vegyült az értés és a félreértés, a mű különös helye az újabb magyar drámairodalomban, minthogy előfutára volt valaminek, az úgynevezett „magyar abszurdnak", ami valójában csak „másodvirágzását" élte meg, minthogy a maga politikai legitimitására kényes hatalom eleve gyanakvással tekintett arra az írói-színházi törekvésre (vagy inkább csak lehetőségre), amely hajlamosnak mutatkozott volna etikai-lételméleti aspektusból mindenféle hatalmi legitimitást kétségbe vonni. Ilyen eredendő gyanú övezte Az *ablakmosót* megszületésétől egész a legutóbbi időkig; a darab hányattatásainak története már csak ezért is tanulságos számunkra. De sokkal inkább azért, mert a mű végre a nyilvánosság előtt is jótállhatott önmagáért, s valóban jótállt, annak ellenére, hogy a pécsi bemutatóra a színpadi „hogyan" kérdésében alapvető stiláris-műfaji megoldatlanság nyomta rá a bélyegét. Kiderült ugyanis, hogy Az *ablakmosó az* elmúlt évtizedek egyik legjobb, leginkább időtálló, *nota bene* felettébb időszerű magyar drámája.

Mészöly 1957-ben írta a darabot, amely 1963 tavaszán a miskolci színház „kísérleti színpadán" két előadásban színre is került Ruttkai Ottó rendezésében, majd a Jelenkor közölte, az írónak a drámához fűzött jegyzeteivel együtt (1963/9-10.), amelyek szelet vetettek, vihart arattak, oly mértékben, hogy a pécsi folyóirat élén - nem egészen függetlenül *Az ablakmosó* „ügyétől" - főszerkesztőcserére került sor. Újabb hosszú csend következett a mű körül, miközben a „magyar abszurd" imént már jelzett „másodvirágzása" is lezajlott, majd 1979-ben a Magvető kötetben is kiadta *Az ablakmosót* (Mészöly másik színpadi művével, a Bunkerrel egy kötetben), s ebből megtudhattuk, hogy időközben az augsburgi Komödie-ben (1966) és a párizsi rádióban (1968) is bemutatták a darabot. Az *ablakmosóhoz* írt „jegyzeteket" - ezt az egyébként mélyreható színházi esszét és írói vallomást - Mészöly „átdolgozott" formában felvette *A tágasság iskolája* (1977) című esszékötetébe. (Megjegyzendő, hogy az átdolgozás néhol stiláris, néhol cenzurális jellegű, így jelen írásomban mind a két változatból idézek, mindig azt, amelyiket pontosabbnak érzem.) Ez a kis Ablakmosó-színháztörténet (Mészöly egyébként a darab első publikálásakor így, névelő nélkül írta a címet) a pécsi Nemzeti Színház 1988-as „stúdiószínházi" - azaz nem bérletesített kamaraszínházi - bemutatójával ér véget, remélhetően csak egyelőre, hisz Az *ablakmosónak* vitathatatlanul ott a helye színházaink repertoárján.

Mit jelent a *burleszk-tragédia* kifejezés? Mészöly szerint a komédiához hozzátartozik az irónia, a néző együttérzőkritikus kívülállása, míg a burleszk „éppen a szertelen rámenősségével ránt magához: röhögj, képedj el, sírj, de *kívül nem maradhatsz"*, ami annyit tesz, hogy „a burleszk a groteszk inzultusa a kis egyéni, pocsolya- vagy tengerszemtükrű harmóniákkal szemben". Az író ezért igyekszik a burleszk és nem a komédia irányában „elmélyíteni" a tragédiát, minthogy „ami a színen történik, olyan vaskosan és otrombán tragikus, hogy nevetni is lehetne rajta", de „nem lehet". Úgy véli, Aiszkhülosznál sokkal időszerűbb Arisztophanész: „Vajon nem azért, mert a pátoszban mindig van egy szemernyi, ami az istenekre hivatkozik? Márpedig, ha ez az egyértelmű hivatkozás elmarad, helyét csak az a felelősség töltheti be, amire emberségünkben képesek vagyunk. S éppen ez a mi modern katarzisunk. Lemondva minden áthárítás lehetőségéről, abszolút felelősségre ítéltük magunkat" - szögezi le, némiképp Camus szellemében (de hát Camus ekkortájt, 1957-es, tragikus kimenetelű autóbalesete után lesz igazán az európai gondolkodás meghatározó erejű, fénylő csillaga). A burleszk-tragédia tehát az író számára nem valamiféle síró-nevető játék, hanem olyan „mély" tragédia, amely a modern szekularizált világban az antik katarzis lehetőségét keresi. Ha egy futó pillantással *Az ablakmosót* a többé-kevésbé ekkor startoló lengyel és cseh abszurdhoz mérjük (mondjuk, Mrożek és Havel darabjaihoz), akkor egyrészt szembetűnő, hogy ez utóbbiaknál mennyivel több a komédiai elem, az ironizáló hajlam, másrészt mégis felfedezhető a mélyebb, lényegi rokonság: az előzőleg uralkodó realista dramaturgia álkonfliktusainak, receptjeinek, a látszatdrámák és látszatvígjá-

Mészöly Miklós: Az ablakmosó (pécsi Nemzeti Színház). Töreky Zsuzsa (Anni) és Nádházy Péter (Tomi)



Sólyom Katalin (Házmesterné), Bánky Gábor (Ablakmosó), Paál László (Házmester) és Töreky Zsuzsa a pécsi előadásban (MTI-fotó)

tékok sablonjainak a meghaladása, az elementáris nézőtéri reakció megcélzása. Az élő színház szabadságharca ez a „skolasztikus" esztétika ellen (mondhatnám, a zsdanovi esztétika ellen, de hát nemcsak erről van szó, hanem a polgári színház örökségéről is).

Ezt a rokonságot lényeges hangsúlyozni, s nem csupán drámatörténeti összefüggései miatt, hanem mert enélkül bajos meglelni a színpadi „hogyan" nyitját. *Az ablakmosóba* „beleírt" játékstílus (ami nem megváltoztathatatlan kánon, de csak akkor variálható vagy fordítható ki önmagából, ha már egyszer felismertük és megértettük) eredendően irracionális világot tár elénk, a kisember és a hatalom alapvetően egészségtelen és diszharmonikus viszonyát. Már az is önmagáért beszél, hogy „kisembert" és „hatalmat" mondunk, nem pedig egyén és közösség konfliktusát említjük, de hisz a kisember épp attól „kicsi", hogy már vagy még nem teljes értékű egyéniség, az elszemélytelenedő hatalom pedig, miközben a közösség érdekeire hivatkozik, csak névlegesen képviseli a közösséget. Mészöly világosan fogalmaz, amikor kijelenti, hogy a darabbeli Ablakmosó, aki Tomi és Anni - egyébként ugyancsak hamis - magánidilljét feldúlja, „a külső hatalom ügynöke, noha elég átlátszóan az. s így az ablakmosás is természetesen ürügy csak. De ahogy ezt az »ürügyet« megjátssza, meglovagolja - fontos! És a játéknak is fontos eleme. A külső, negatívvá torzult hatalom természetéhez ugyanis hozzátartozik, hogy ürügyekkel takarózik, sminkeli magát, még ha azon át is látnak az áldozatok".

E ponton sajátosan összeér az - évtizedekkel ezelőtt megérlelődött - írói gondolat, mai életünk napi politikai aktualitása és a játékstílusnak, a színpadi megelevenítés „hogyan"-jának a keresése. Meggyőződésem, hogy e sajátos érintkezési pont meglelése nélkül *Az ablakmosó* mai, értelemszerű és eleven olvasata elképzelhetetlen, s Bodolay Géza pécsi rendezésének legfőbb fogyatékosságát abban látom, hogy nem ezt a pontot kereste, hanem három távoli helyről igyekezett összerímeltetni a múltat (a megírt darab élményanyagát), a jelent (az itt és most születő színházi előadást) és a játék hangnemét. Ebből következően paradox kettősség jellemzi az egész színházi estét: hallunk egy drámai szöveget, amelynek meglepően mai hangzása, szinte napi aktualitása van, míg a produkció egyéb elemei (a színészi játék, a látvány, a rendezői idézőjelek) egyfolytában azt sugallják, hogy egy régi darab „leporolásának" a tanúi vagyunk. A „leporolás" azonban üres mutatvánnyá válik, ha nem látjuk szállni a port; a dráma és az inszcenizáció végül elmegy egymás mellett, természetesen az utóbbi kárára.

Nézzük közelebbről, miről is beszélek. Mészöly szerint az Ablakmosó célja nem egyéb, mint „úgy irányítani a dolgok menetét, úgy ugratni és bonyolítani össze Tomiékat és a velük egy házban lakó házmesteréket, hogy azok éppen azt csúfolják meg, amit olyan féltékenyen őriztek addig: magánéletük és szerelmük tisztaságát. S mindezt annak a (...) belé jük szuggerált gondolatnak a jegyében, hogy az általános boldogság eszméje csak akkor valósulhat meg, ha feladjuk utolsó kis személyes szigetünket is", majd mindjárt hozzáfűzi, hogy ez így szó szerint „természetesen abszurd és groteszk" képlet. De mai tudásunkkal feleslegesnek érezzük az írói mentegetőzést, hisz ebből az abszurd és groteszk képletből egyértelműen és világosan - ismerősen - rajzolódik ki előttünk az, amit mai publicisztikus szóhasználattal az önmagát túlélő *sztálinista társadalmi modellnek* nevezhetnénk; világos, hogy Mészöly diagnózisa ezt a modellt térképezi fel, még ha bizonyos korábbi történelmi tapasztalatok is visszhangoznak benne. A társadalom manipulált atomizálása, a hatalom elszemélytelenedése, amely az „általános boldogság" ígéretével takarózik - mindez nemcsak az úgynevezett ötvenes évekből, hanem a közvetlen tegnapból is tapasztalati valóságként tekint ránk, s épp ezért beszélünk egyre többet arról, hogy hatékony társadalmi ellenőrzés nélkül semmiféle hatalom sem mentes attól, hogy „negatívvá torzuljon". Az Ablakmosó tehát, szétzúzandó a „sze-

mélyes szigeteket" - és ez a paradoxon is önmagáért beszél! -, „összehozza" Tomit, az ifjú férjet Nusival, a házmesternével, aminek következtében Lajos, a házmesterférj öngyilkos lesz, majd pedig ő maga összeszűri a levet Annival, Tomi „kis feleségével". Közvetlenül az előtt, hogy a célját elérné, Anni térdét simogatja, s szavaiból félreérthetetlenül kicseng a paternalista funkcionáriusdemagógia: „Ugye, ért már? Megért engem? Olyan kevésen múlik.. . s nem alamizsnát kérek. Bizalmat. Hitet, hogy utána minden más lesz… szebb lesz! Most gyűlöl, de - sajnos - ez hozzátartozik. Gondoljon azokra, akiknek még annyi boldogság se jutott, mint maguknak... mint magának meg nekem, hogy legalább tudják: van értelme az áldozatnak - a holnapért! Mindannyiunkért!"

Ha azt mondom, hogy ez a tegnapunk és mindannyiunk tapasztalati valósága ez, akkor nem azt állítom, hogy nem lenne egyúttal groteszk és abszurd. Sőt, ellenkezőleg. Mészöly egy képletet írt meg, de a történelem épp napjainkban teszi evidenciává azt a tapasztalati igazságot, ami e képletet kitölti; írónak ritkán szolgáltatnak ilyen kézenfekvő elég-tételt a műve megírását követő évtizedek. Azaz némi túlzással szólva, az egy-kori tézisdráma mára egy abszurd és groteszk társadalmi modell leleplezése lett. Ebben rejlik *Az ablakmosó* hátborzongató maisága. Az is igaz azonban, hogy a darab élményvilágában - a cselekmény másik pólusán - az, ahogy Tomi és Anni idillikus „világegyeteme" körvonalazódik, sokkal inkább az ötvenes évek első felét idézi. Tomi ugyanis elbocsátott színész, igazgatója évekkel ezelőtt azzal küldte el a színháztól, hogy „túlságosan komolyan veszi magát", ő viszont megfogadta, hogy csak olyan darabban lép fel, amelyben „nincs hazugság". E magatartás az úgynevezett „polgári" művészek (a legkevésbé talán színészek, de azért az is volt közöttük) lehetséges, a körülményekből adódó, jellegzetesen etikai igényű reakciója volt a „fordulat éve" után; nem jellemző viszont azokra, akik a hetvenes-nyolcvanas években akár tipikus nyárspolgárként, akár aktív vagy passzív ellenzéki jelleggel mintegy „ki-vonultak" a manipulált közéletből. Ha valami kissé „poros", azaz a darab egészéhez képest túlságosan korhoz - az ötvenes évekhez - kötött, akkor ez a motívum; ám az is tény, hogy épp ebben a motívumban igen erős az önkritikus hangsúly (tudjuk, maga az író is bábszín-házi dramaturgként vészelte át ezeket az éveket), s Mészöly szenvedélyesen szorítja saját imágóját a sarokba, épp azt mutatva meg, hogy végső soron ez az abszurd és groteszk társadalmi modell lehetetlenné teszi az etikus kívülállást is.

Nyilvánvaló, hogy akkor sikerült volna megtalálni a megfelelő hangnemet a drámához, ha az, ami közeli (aktuális) és az, ami távoli (korhoz kötött) ugyanolyan erővel szól. Ez a kérdés természetesen nem csupán *Az* ablakmosóval kapcsolatban vetődik fel, hanem minden olyan mű esetében, amely megírása idején „forradalmat" csinál, és maradandónak bizonyul. Bodolay Gézának mégis különösen nehéz helyzete volt, tudniillik *Az ablakmosó* úgy csinált „forradalmat" (és itt valójában meg kellene kettőzni az idézőjelet), hogy nem csinált semmit, mert elő sem adták. Amikor pedig előadták, Ruttkai Ottó rendezése - mintegy az író „mentségére" - mindent megtett, hogy a darabból kitetsző társadalomkritikát a fasizmusra vonatkoztassa. Ez eleve felemás módon sikerült, és főleg adós maradt a darab „eredeti" bemutatásával. A mai rendezőnek tehát úgy kell végrehajtania a maga művészi revízióját, hogy az „eredeti" változat nem létezik, legfeljebb imaginárius formában. Ez a körülmény azonban nem oldozza fel a rendezőt a hiteles mai olvasat megtalálásának kötelessége alól. Egyszerűen azért nem, mert másképp nem jöhet létre művészileg érvényes, hatni képes előadás. Nem is jött létre. Mitől nem? Kézenfekvőnek látszik, hogy alapjában a színészi hangütésben rejlik a hiba (ami nem jelenti feltétlenül, hogy magukban a színészekben, hisz a színészi teljesítmények különbözőek, csupán azt, hogy az a megközelítési mód, melyet minden jel szerint a rendező intonált, téves); ahhoz ugyanis, hogy a mű közeli és távoli rétege egyforma intenzitással szóljon, egyfajta színészi metafizikára lett volna szükség, ezúttal szó szerint értve a metafizikát: annak a tonális „felülütésnek" a megtalálására, ami mintegy meghaladja a fizikai jelen-létet. Egy olyan irracionálissá fokozott színészi hangnemre, amely eleve nyilvánvalóvá teszi a „kizökkent időt", az emberi viszonyok irracionálissá válását - egyszóval arra, amit „abszurd színészetnek" szokás nevezni azokon a színházi égtájakon, ahol van ilyen. Nálunk ez az iskola jószerivel nem létezett (itt-ott, főleg amatőröknél csírájában), s ez még egy hátrány, amellyel a pécsi előadás létrehozóinak számolniok kellett.

Kínálkozik az összevetés - ismét csak futólagosan - Beckett híres, maga rendezte *Godot-ra* várva-előadásával a nyugat-berlini Schiller Theaterben, amelyet az 1976-os BITEF-en sokan láthattunk, és amellyel a SZÍNHÁZ 1976/12. számában több szempontból több cikk is foglalkozott. Itt csak a lényegre utalok. Szembetűnő, hogy Beckett, negyedszázaddal az után, hogy a Godot-val megcsinálta a maga abszurd színházi „forradalmát", először megrendezve a darabot, aprólékos realista módon viszi azt színre. Csakhogy figyeljük meg jól ezt a becketti realizmust! Hisz neki is éppen azzal kellett szembenéznie, hogyan működtesse egyenlő hatásfokkal a darabban azt, ami „mai" és ami „tegnapi", azaz az aktuálisat és a korhoz kötöttet. Beckett, a rendező azért tudott kongeniális lenni az író Beckettel, mert miközben a játék terében, kellékeiben, a színészi gesztusokban egy már-már mikrorealista előadást teremtett, addig színészei eleve azzal a tonális „felülütéssel" szólaltak meg, ami első perctől nyilvánvalóvá tette számunkra, hogy a „kizökkent idő" birodalmában vagyunk. Bodolay Géza épp az ellenkező utat választotta: körülbástyázta a darabot idézőjelekkel, mintegy hangsúlyozva az „elvont" dráma történelmi gyökereit (ilyen hangsúlyos elem az előadás elején az ötvenes évek filmhíradómontázsa), másrészt viszont a játék hétköznapi közegét a lehető legelvontabbá tette, Húros Annamáriával már-már absztrakt játékteret terveztetve. Ez a fekete-fehér, egyszerre kikötői móló- és magánlakásdíszlet, amelyet mértani idomok és síkok határoznak meg, túl absztrahált, túl élet-idegen miliő e végső soron forróan aktuális műhöz. Bodolay valószínűleg másképp gondolja, hisz egy nyilatkozatából kitűnik, hogy ő afféle „premodern" értékként kívánta *Az ablakmosót* prezentálni, de ez esetben ambícióival a lehetőségeinél jóval alacsonyabbra tette a mércét, mintha a „múzeumszínházat" többre tartaná az élő teátrumnál.

Tény, hogy azt a hangnemet nem sikerült megtalálni, amely a maga teljességében megszólaltatta volna a darabot, és közvetítette volna mához szóló igazságát. Ennek ellenére legalább egy ragyogó színészi alakítást ki kell emelnünk az előadásból: Sólyom Katalint Nusi, a házmesterné szerepében. Sólyom voltaképp felesel azzal, amit a produkció egészében stilárisan képvisel, és vérbeli „abszurd" színésznek mutatja magát, bizonyítva, hogy abban nincs semmi ördön-

gösség. Talán csak az írói szándék pontos értésén múlik az egész. Sólyom oly végletesen és fizikailag is oly kiszolgáltatottan van jelen a színpadon, hogy egy-szerre fölforrósodik körötte a levegő, szinte kézzelfoghatóvá lesz az idő ama kizökkenése, a világ irracionálisba fordultsága, amiről a darab szól. Paál László (Lajos, a házmester) hasonló tónusban intonálja a szerepét, ám nagy monológja megoldatlan marad, elsősorban itt is a rendezői ötlet (a „jelzett" öngyilkosság) miatt. Ez is olyan pillanat, amikor az idézőjel helyett többet és általánosabbat jelentett volna a „kisrealista" kidolgozás. (Érdekes egyébként, hogy az 1963-as miskolci előadásnak is ez a jelenet volt a legmegoldatlanabb része: ott hangszóróból hangzott el a szöveg, és a színész csak imitálta hozzá a játékot.) Bánky Gábor Ablakmosója viszont túlságosan is külsődleges eszközökkel dolgozik, hogy igazán megtalálja e funkcionárius lelkületű figura belső drámáját, ami pedig kivételesen jól meg van írva a darabban. A Tomit alakító Nádházy Péter még nála is halványabb és jellegtelenebb, ami nagy kár, s Töreky Zsuzsa is nehezen találja a maga hangját Anni szerepében az egyébként papírforma szerint igazán neki való figurában.

Erénye az előadásnak a tisztes igyekezet, a korrekt munka, az esetleg kínálkozó olcsó megoldások, poénkijátszások következetes elkerülése. A rendező javára szól például, hogy a párok „szexuális osztozkodását" nem csavarta túl, tisztában volt vele, hogy ez valami másnak - valami „még rosszabbnak", mondja Mészöly - az áttételes ábrázolása. De nem sikerült kulcsot találni ahhoz, ami alig-hanem a legfontosabb *Az* ablakmosóban: a burleszk-tragédia megfejtéséhez. A dráma, akármennyire is él, a pécsi előadásban nem hat, legalábbis nem eléggé, nem elég elementárisan, nem burleszkhőfokon, nem úgy, hogy röhögj, képedj el, sírj, de kívül nem maradhatsz. Meggyőződésem pedig, hogy ebben a darabban ez az esély ma is - sőt, ma még talán jobban, mint bármikor - benne van. S ezen mit sem változtat az a körülmény, hogy Pécsett, talán jobb megoldás híján, *Az ablakmosó* műfaját átkeresztelték „vasárnapi keserű-játék"-ra.

Mészöly Miklós: Az ablakmosó (pécsi Nemzeti Színház)

Díszlet és jelmez: Húros Annamária. *Dramaturg:* Güth János. *Rendezte:* Bodolay Géza. *Szereplők:* Töreky Zsuzsa, Nádházy Péter, Bánky Gábor, Sólyom Katalin, Paál László.

FÖLDES ANNA

A legendától az ősbemutatóig

Nagy Karola: C. kisasszony szenvedélye

A bejáratnál kerek arcú, nagy szemű, érzéki ajkú, rövid hajú nő tekint ránk a fényképről. A tegnapok átszellemült, szomorúan mosolygó szépségideálja. Színésznő is lehetne, de nem az: a szolnoki Szigligeti Színház magyar ősbemutatójának szerzője. A nézők restelkedő csodálkozással néznek egymásra:

Ki az a Nagy Karola?

Mi maradt volna Kaffka Margitból - életművéből, a magyar irodalomtörténetben betöltött szerepéből -, ha ő is huszonhét évesen megy el, mint Nagy Karola? Ha a spanyolnátha még korábban, (nem 1918-ban, hanem 1907-ben) ragadja el? Nagy Karolát nagylélegzetű, önmegvalósító terveinek valóra váltása *előtt* döntötte le lábáról a betegség. Kaffka Margit kórházi ágyán is járvány sújtotta tömegekkel osztozott sorsában, a spanyol akkoriban nemzeti csapás volt a háborúban kivérzett országban. Nagy Karola kórtörténetének homályos szociálpolitikai holdudvara is van: jobb kezekben, jobb kórházban, gondosabb ápolással talán még megmenthették volna.

De sorsa talán így lehetett talaja a kortársak és utódok kerekítette, valóságelemekből font irodalmi legendának.

Nagy Karola erdélyi volt, gyermeklány korától megszenvedhette a kisebbségi sors külső-belső konfliktusait. A kisvárosi életforma és szellemiség ellen lázadva mindig is Budapestre vágyott, de csak Bukarestbe került el. Családjának nyomora még titkolhatatlanabb, keservesebb volt, mint az elszegényedett úri családoké. Anyagi okokból ki kellett maradnia már a gimnáziumból is. Kenyerét egy ideig hivatalban, régiségboltban kereste meg, egyetlen szellemileg valamennyire ösztönző, távlatnyitó munkahelye a Brassói Lapok redakciója lett. Korán kötött házassága - egy kezdő, minduntalan máshová helyezett román állami hivatalnokkal - nem beteljesülés volt, hanem kínos kényszerűség. Az együtt vagy inkább egymás mellett töltött évek sem boldogságot, sem létbiztonságot nem nyújtottak. Megpróbáltatássá keseredett, gyászba fordult még az anyasága is. Egyetlen gyermekének halálát soha nem tudta kiheverni. Elhagyatott volt, és a társak közt is magányos. A fellángoló forró vágyak, titkon élvezett alkalmi szerelmek nem nyújtottak számára kárpótlást. Csak a művészet - az alkotó és a reprodukáló művészet - oldozhatta volna fel, abban találhatott volna vigaszt. De dédelgetett színészi álmait csak egy-egy a társaságban sikeresnek mondott szavalóesten élhette ki, irodalmi törekvései pedig jórészt tervek, alkotásai torzók maradtak. Tervezett ön-életrajzi trilógiájából mindössze két kötetcím *(A Zimmermann udvar és Amíg egy asszony dolgozni kezd)* maradt ránk.

„Csak éltem, soha nem a magam életét" - panaszolja minduntalan versben, naplóban, kisregényben. A körülményekkel dacolva, lopott órákban, titkon reménykedve írja, már a brassói szerkesztőség többé-kevésbé megbecsült tagjaként, *Háborús nemzedék* című ikerdrámáját. (I. *A fiú*, 1932 - II. *A lány*, 1930.) Janovics Jenő színigazgató Nagy Karolának írott leveléből tudjuk, hogy a Kolozsvári Magyar Színház még a szerző életében készült a dráma bemutatására. (1933 márciusában, Nagyváradon tartották volna a premiert.) Nagy Karola azonban hat nappal a levél érkezése után, február 27-én meghalt. A rászakadó fizikai kín voltaképpen újabb sérelemtől kímélte meg: a darab előadását ugyanis a Színházi Felügyelőség nem engedélyezte.

A gyászházból a jó barátnő, Rubletzky Géza szobrászművész özvegye, Csáky Rózsa hozta ki Nagy Karola írói hagyatékát. A következő évben Gaál Gábor már kötetbe rendezte és közreadta az írónő félbetört életművét. *(Itt voltam,* Epoha, 1934.) Pontosan fél évszázaddal később, személyes, baráti-szerelmes szolidaritástól vezetve és az irodalmi jóvátétel igényével Benamy Sándor vállalta, hogy a hagyaték darabjaiból „egy őt túlélő kéz erőfeszítésével" összerakja alakját, „amely azóta a föld alatt szétesett", és hozzáférhetővé teszi az utókor irodalmárai és szorgos dramaturgjai számára Nagy Karola írásait. *(Ne nézz utánam,* Egy lélek lángolása és elhamvadása, Epoha, 1984.)

Ha megjelenésekor e kötet akkora érdeklődést ébreszt, amekkorát érdemel, vagy akár jó értelemben vett szenzációvá válik, valószínűleg nem telt volna négy esztendőbe (se?) a színpadi jóvátétel. Ám semmi okunk kárhoztatni, hibáztat-ni a színházi világot. Mi, irodalomtörténészkritikusok is csak a szolnoki meg-hívó kézhezvétele után lapoztuk fel az

irodalmi lexikont, csak a premier előtt vagy éppen a premiert követően kerestünk választ arra a kérdésre, hogy kicsoda a legújabb - majdnem hatvanéves - modern magyar dráma úttörő tehetségű szerzője?

A lány -
avagy C. kisasszony szenvedélye

Filológiai akadékoskodás lenne azt állítani, hogy az ősbemutatón *a Háborús nemzedék* című drámakettős második részét, folytatását láttuk. Bár a szerző elképzelése szerint együtt, egymás után játszható két mű, valójában *A fiú* és *A lány* önálló darabok, folyamatos előadásukat már csak a játék várható időtartama is megkérdőjelezi. Ettől függetlenül, a két évvel később írott *A fiú* nem előzménye és nem folytatása *A* lánynak, inkább újabb variáció a vidéki úri családból szellemileg is kiszakadt fiatal hős önálló, értelmiségi útkeresésére, a nemzedékek között szélesedő szakadék drámai megjelenítésére.

Albertiék Bandija is Párizsból érkezik haza, akárcsak Claire kisasszony, körülötte is titkok kavarognak. A lány választott útja a művészet, a fiú a család akarata szerint egyetemi tanulmányait fejezi be Párizsban. Azaz - és ekörül zajlik *A fiú* vézna cselekménye - egy párizsi levélből és a későbbi vitákból megtudjuk, hogy a család nagy erőfeszítéssel taníttatott és még nagyobb reményekre jogosító sarja szó nélkül hátat fordított a jogi fakultásnak, és ezzel övéi ambíciójának is. Hiába ösztökélik az otthoniak Bandit a sürgős visszatérésre, ő már nem törődik azzal, hogy évet veszít, nem érdekli a diploma sem. Vagy ha igen, hát orvosként képzeli el a jövőjét. De mindenekelőtt és mindenki megrökönyödésére - otthon akar maradni. Lassanként azután az is kiderül, hogy önkényes döntéséért a rossz útra csábító barátoknál is veszedelmesebb társak, a Párizsban olvasott szerzők, politikai, filozófiai, szociológiai könyvek kárhoztathatók. Az első világháborús nemzedéknek a forradalmi eszmék által érintett tagja a konfrontáció után úgy tűnik el a családi birtokról, hogy nyomát sem sejtik. Ám a nyugtalanító titoknál is rosszabb a fenyegető bizonyosság: Alberti földbirtokosék tornácos kúriájában a főbíró úr - micsoda szégyen! - házkutatást rendelt el.

Ha ezt a vékony, kevéssé drámai történetet és a felvonultatott jelenetek vázlatosságát összevetjük a szolnokiak bemutatta *A lány-nyal*, fenntartás nélkül igazolhatjuk Szőke István rendező választását. És még valamit: azt, hogy Nagy Karola a drámában is szenvedély fűtötte lírikus. Érthető, hogy Claire szerepét, vallomása szerint, legszívesebben maga játszaná. „Nem marad egyéb, mint hogy magamnak írok, darabot írok, és én játszom is el." A főszereplő jelleme - és maga a színpadi történet is - a húszas évek végén „benne van a levegőben". De Nagy Karolának valószínűleg nem volt szüksége irodalmi ihletésre: Claire arcképében, arcképével és választott útjával a maga vágyálmát jeleníti meg. A dráma a nyomorúságos kispolgári életre kényszerült merész művészlélek vallomása arról, hogy olyannak kellene lenni, úgy kellene élni, mint Claire Valotty, a máris sikeres, tehetséges párizsi festőnövendék; és hozzá hasonlóan kellene bosszút állni a nő önmegvalósítását, érzelmi és szexuális igényét, emberjogát tagadó férfinemen is. Claire összetett alakja, szertelen lobogása, érzéki vágya és gyűlölete azért hiteles, mert mögötte van egyfelől a nő emberi és nemi felszabadításáért harcoló mozgalmak elvont, elvi igazsága, másfelől - és a mélyben - Nagy Karola meggyalázott, ifjúkorától kiszolgáltatott, asszonysorsában még gyötrelmesebb élete, magába fojtott, de örökké robbanásra kész szenvedélye is.

Jegyzeteiben olvashatjuk: „Félünk magunktól és félünk másoktól. Bebörtönözzük előre magunkat, s lelkünket, hogy a testünk szabad legyen. De a lelkünk fogoly. A gondolataink foglya, az akaratunké, a hagyományoké. A mások ítéletének vádlottja és elítéltje... Milyen mások vagyunk magunknak és belül! A gondolatot, amit végiggondolunk, ki sem mondjuk, ki sem ejtjük, magunknak sem, mert félünk önmagunktól is. Nem mindig. Néha. Minden érzés az ágyékunkban fut össze. Nagy öröm, bánat, szégyen, megdöbbenés. Az ágyék a fokmérője az érzéseknek."

A történet, amelyben ezt az életérzést kibontja, német környezetben, Valotty nyugalmazott államügyész, földbirtokos ebédlőjében kezdődik. A képmutató békében és szeretetlen ridegségben egymás mellett élők, családtagok és vendégek, szépen terített ünnepi asztalnál várják a Párizsból vakációra érkező Claire-t. A jelenet akár egy Csehov-dráma expozíciójaként is elképzelhető. De a feszültség nem olyan rejtett, és a szereplők egymáshoz súrlódó szavaiból ki-kicsap a villám. Az asztalnál az egyetlen téma Claire, aki-nek különleges adottsága, életformája némi idegenkedő tiszteletet, szépsége pedig nagy reményeket ébreszt a családban. De a tiszteletes úr óvatos kérdéseiből az is kiviláglik, hogy ebben a csodálatban nem mindenki osztozik Valottyékkal. Kérője, Bissingen báró, csak akkor áll kötélnek, ha mindazt elhallgatják, letagadják és meghamisítják, ami Claire-re jellemző. Hiszen a báró, mint osztályának, társaságának és környezetének legtöbb tagja, ragaszkodik a maga mélyen konzervatív, naiv és vallásos nőideáljához; számára az arcfestés, a dohányzás vagy a regényolvasás egyaránt gyanús, erkölcstelen szenvedély.

Már éjszaka van, amikor Claire, az őt hazafuvarozó jóképű sofőrrel, Gusztávval végre megérkezik. Kettőjük első közös jelenetében is kifejezésre jut a lány uralkodni akaró szuverenitása: a sofőrben csak alárendeltet, eszközt, esetleg egy megfestendő akt modelljét látja. Ám a szavak mögött mégiscsak megfeszül a nőt és férfit összekapcsoló áramkör. A felvonás végén Claire a testőrei testével rendelkező királynők parancsoló vágyával magához csengeti a fiút.

Az első és egyetlen éjszakának nincs folytatása. Amikor a szabad ég alatt munka közben látjuk őket, Claire-t és Gusztávot (látszólag) csak a festő és a modell anyagi kapcsolata fűzi össze. De a férfi képtelen e megalázó helyzet elviselésére, a felejtésre. Könyörög és fenyeget, hiába. A fölényét védelmező lány számára a korábbi, lázas ölelkezés csak egy biológiai szükséglet alkalmi, felejthető kielégítését nyújtotta, olyan kapcsolatot, amelynek úr és szolga között nem lehet folytatása.

A messziről jött lány szépsége, fűtöttsége, mássága mindenkit lázba hoz. A sofőrnél testileg jelentéktelenebb, félszeg jegyzőcske - aki Claire érkezése előtt még magabiztosan játszhatta el a helybeli Don Juan szerepét - benne látja álmai elérhetetlen asszonyát, és önmagából kivetkőzve vallja meg szerelmét. Monológja szélsőségesen romantikus és nyersen naturalista motívumokból szövődik, a tragikumot időnként komikum árnyalja. De szenvedélye meg sem perzseli a lányt. Éppen olyan rideg, gúnyos vele, mint a báróval, aki pedig házasságot, rangot ígér, és még rossz hírét is megbocsátaná, csak hogy megkaphassa. Claire visszautasítása sértő és határozott. A jelenet azonban mégis felkorbácsolja dühét, érzékiségét, és ahogy a bárótól megszabadul, váratlanul - és szinte érthetetlenül - ráveti magát a visszaér-

kező jegyzőre. Még a levegőben rezeg a színfalak mögött zajló, vad erdei szeretkezés hangja, amikor Gusztáv, a sofőr újra színre lép. Felkorbácsolt érzékekkel, a történteket tán megsejtve - most már támad. Ha szép szavakkal nem megy, erőszakkal is meg akarja kapni Claire-t. De hiába könyörög, birkózik, a hajthatatlan kedves szorultságában Oldent, a jegyzőt hívja. A feszültség abban a pillanatban tetőpontra ér, s nyomban oldódik is: Gusztáv már nem férfi, csak sofőr, Olden pedig jóllakott, már-már unottnak tetsző szerető. Claire végül is egyedül hajt el autóján a szerelmi csata-térről.

A harmadik felvonás

Az utolsó felvonás példázattá hegyezi a történetet, tételszerűen megmagyarázza, amit az író idáig a jellemrajzok és összeütközések áttételesebb közlésmódjával érzékeltetett. Hogy az életének értelmét a munkában megtaláló asszony - ha valóban igazi asszony, ha ereiben valódi vér lüktet, és érzékeit nem tompította el a nevelés - előbb-utóbb fellázad a ráosztott, hagyományos női szerep ellen, és férfimód kiköveteli a maga részét a szerelemből, az ölelés nyújtotta örömből is.

Ezt a nyíltan meg sem hirdetett emberi, asszonyi jogot Claire egy körültekintő gonddal megszervezett nagyjelenetben demonstrálja. Titokban - a környékbeli szóbeszédekre, pletykákra támaszkodva - sikeresen felkutatja és összegyűjti Gusztávnak az elmúlt fél esztendőben megkapott, meghódított, elhajított, megunt és becsapott szeretőit. A megesett parasztlány, a csalódott nevelőnő és a többiek vádja azonban lepereg a sofőrről: férfifölénye tudatában inkább még Claire-t is beállítja a sorba. Ám a bosszú betetőzése, a női jogok demonstrációja csak ezután következik, amikor a lány, a jelenet megtámadott rendezőjeként, az elhagyott nők csapatát szembesíti saját párizsi szeretőinek portrésorozatával.

Ez a második, kiélezett színpadi csattanó még mindig nem jelenti a dráma végét. Mintha Nagy Karola nem hinne eléggé a maga (és hőse) igazságában, vagy mintha tartana tőle: amikor a báró is helyet kér Claire kegyeltjei között, helyette a lány a ház inasát választja, akinek - az utolsó éjszakán történtek után - több joga van az alkalmi szeretőkhöz csatlakozni. Most már a bosszú eszköz

Nagy Karola: C. kisasszony szenvedélye (szolnoki Szigligeti Színház). Claire Valotty: Sztárek Andrea

zéül választott lányok is megvetően hátat fordítanak Claire-nek, s a férfiak közül is csak a legalázatosabb, az inas hajlandó szeszélyeit szolgálni. Claire-t semmi sem köti, vonzza többé a szülői házba, vereséggel felérő győzelme után - irány Párizs! Csak az emléke, illata, híre marad a házban: az élet várhatóan visszakanyarodik a régi medrébe. Az inas újra a szobalányt boldogítja, a házhoz tartozó rokon lány megpróbálja visszahódítani a jegyzőt, a báró pedig Claire helyett talán beéri a lány nagyon is hasonló, de kissé szánalmasan kacérkodó mamájával. Csak Gusztáv hiányzik az otthoniak köréből. Ő az egyetlen, aki a világ igazságtalan elrendezéséből, a nemek tragikus harcából levonja a végső következtetést: a Claire-t Párizsba szállító robogó vonat elé veti magát.

Anti-Strindberg
avagy a megtagadott kompromisszum

Még nem klasszikus, de már nem kortársi mű, társadalomrajza még csak nem is vázlatos. A kor erő- és osztályviszonyaiból az író - a naturalista drámák szerzőivel ellentétben - csak annyit mutat meg, amennyi a szereplők morális magatartásának elfogadtatásához szükséges. A Claire képviselte, forradalmian merész gondolatok ma már nem forradalmiak, és nem is olyan merészek. Az élet - a társadalom osztályszerkezetének átalakulása, a kínkeservesen mégiscsak

előrehaladó emancipáció, a végbement szexuális forradalom, a fogamzásgátlás - sok mindent megoldott és túlhaladott abból, ami Nagy Karola és nemzedéke számára sorskérdés, illetve utópia volt. Ma Claire modernségét csak úgy csodáljuk, mint a Szomory-hősnőkét, vagy mint egy régi divatlapból kivágott szecessziós kalapot.

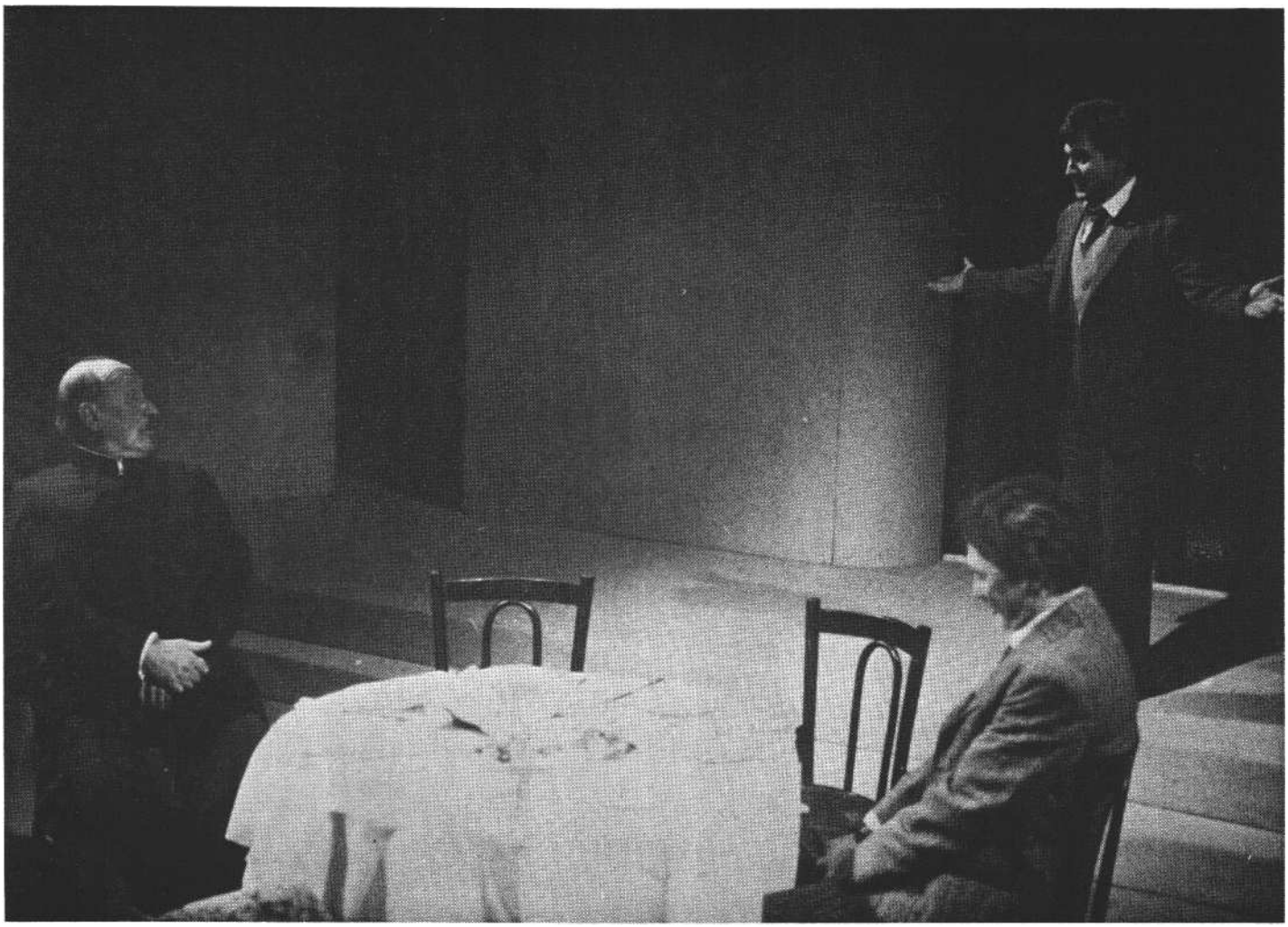
A hitelesnek érzékelt alaphelyzetből Nagy Karola úgy bontja ki a cselekményt, hogy kezdettől kiviláglik a szerzői szándék, amelynek érvényre juttatása érdekében nem riad vissza a szélsőségektől. A hősöket jellemző tulajdonságokat olyannyira felfokozza, magatartásukat oly valószínűtlenül végletesnek rajzolja, hogy ezzel megingathatná a darab egész építményét. Feltéve, ha a *Háborús nemzedéket* realista, lélektani drámának tekintenénk. Nagy Karola drámája azonban - legalábbis Szőke István rendezésében - közelebb van a naturalizmus strindbergi variációjához, *a Júlia kisasszonyhoz*, sőt az expresszionista színművekhez, például Marieluise Fleisser *Tisztítótűz Ingolstadtban* című darabjához, mint a rejtett feszültségekből, a szavak mögöttes tartalmából építkező csehovi dramaturgiához. Csehovnál minden szereplőnek megvan a maga személyes, megszenvedett igazsága, Nagy Karola viszont Strindberg könyörtelenségével és elfogultságával ítélkezik a másik nem felett. Tiltakozása, a női szerep és psziché radikálisan új szemlélete valójában nem előzmény nélkül való. Párhuzamai Kaffka Margit novelláiban is, Szomory színműveiben is fellelhetők. s mégis eredeti, újszerű figura. Sorsa vonzhat és taszíthat, de nem hagy közömbösen.

Vad, nyers és szertelen a dráma, de rendkívül tehetséges. Akadnak a cselekménynek valószínűtlen vadhajtásai is - mint például Claire és az inas mindkét felet megalázó kapcsolata -, akadnak vázlatosan mintázott és a szigorú dramaturgiai szerkezetet tekintve felesleges figurái, mint Kaethe Reuss, a Valotty-házban vendégeskedő unokahúg, de egészében mégis örömteli meglepetés a C. *kisasszony szenvedélye.* Gazdagabbak lettünk egy hagyománnyal, egy játszható drámával; és ez nem kevés.

Szőke István korábbi modorosságait levetve, illetve a darab szolgálatába állítva ezúttal fojtottan feszült, vibráló és minden részletében stílusos előadást komponált. A szereplők szertelen, valószínűtlen gesztusai - a Szőke színpadán oly gyakori fetrengés, egymásba kapaszkodás és földig alázkodás - ezúttal beleillettek, belefértek a képbe. Nagy Karola alighanem remekül megértette volna magát Szőke Istvánnal!

A szobaszínház zártsága a színpad két oldalán elhelyezkedő közönségnek maximális intimitást biztosított, azonban -

Kátay Endre (tiszteletes), Győry Emil (Karl Friederich Valotty) és Tóth József (jegyző) a szolnoki előadásban (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)



legalábbis Gödöllőn - okozott némi gondot is. A nagy páros összecsapások felzaklatott tanújaként nemegyszer boszszantott, hogy nem látom Sztárek Andrea vagy Tóth József arcát. Ugyanakkor - és ez a rendezőt és a színészi játékot egyszerre dicséri - a színészi jelenlét, a játékintenzitás elég feszült volt ahhoz, hogy a szereplők háta, válla, fejtartása és kézmozdulata is kifejezze lelkiállapotukat, az előadás koreográfiája pedig eléggé dinamikus, hogy a jelenetek felpergetett ritmusában minimálisra csökkentse az egyes néző veszteségét.

A társulat dicsérete

A szolnoki együttes, talán a *anika* óta, vagy még régebben - a *Vonó Ignác* vagy a *Tanú* előadásával - bebizonyította, hogy jó rendezővel társulva mindenfajta feladat megoldására képes. Nagy Karola darabjának előadásakor például - a realizmus meghaladására.

Rangos alakítások között nem könnyű rangsorolni. Elsőnek mégis Tóth József jegyzőjét említeném: a jelentéktelen külsejű és ettől szenvedő férfi megalázottságát, ábrándos lelkét és agresszivitását, egy aktakukac önmaga számára is váratlan szenvedélyét a színész olyan frappáns módon ötvözi, hogy önmagából kivetkőzve, a legelképesztőbb gesztusokat is elfogadtatja. A Claire ellen, Claireért indított szerelmi ostromát fénytelen szemének villogó tüze, keskeny ajkának kínos vonaglása és kezének tehetetlenséget kifejező, szüntelen aktivitása hitelesíti. Ez az Olden a szerelemben törpe, de a falusi hierarchiában hatalom; gyűlöletes és szánalmas egyszerre.

Sztárek Andrea, a nagy sikerű szolnoki Zsivago-előadás érdekes, vonzó La-rája, ismét nagy lehetőséget kapott. Claire összetett egyéniségét a színésznő szabálytalan szépsége önmagában még nem hitelesítené. Ehhez szükség van a környezetétől elütő, a többieknél különb lánynak a körülmények által megtámasztott, belülről fakadó fölényérzetére, vibráló zaklatottságára is, és arra a női varázserőre, amellyel elbűvöli és igába hajtja a körülötte nyüzsgő férfiakat. Amit Szőke István és Nagy Karola (képzelt) összhangjáról írtam, Sztárek Andreára is áll. A kortársak szerint sugárzóan szép szerző talán éppen ilyen ellenállhatatlan, ilyen erős szeretett volna lenni, mint Sztárek Andrea Claire-je, akiből csak úgy sugárzik a saját asszonyi, művészi erejébe, az általa képviselt életeszmékbe vetett hit, de akinek lehengerlő győzni akarása mögött valahol mégis ott rejtőzik a félelem, hogy győzelméért az ellenséges, értetlen és kisszerű világban az életével is fizethet. Ennek az életérzésnek a felülkerekedését Nagy Karola már nem írta meg. Ehhez hősével együtt kellett volna felszállnunk a párizsi vonatra. Ám Sztárek Andrea játékában, különösen a harmadik felvonásban, mégis előreveti árnyékát a kikerülhetetlen exodus, a Claire-re Párizsban váró megpróbáltatások újabb sora.

A sofőr Gusztáv szerepét Mertz Tibor lélektani törés nélkül, hibátlanul játssza. Érdekessé az alakítás abban a majdnem néma jelenetben válik, amikor Claire perzselő közelségében, tárgynak tekintett modellszerepben kell a színésznek szolgálnia. A látszólag idilli helyzetben a két ember kapcsolata alig elviselhető feszültséget teremt. A sofőr kényszeredett nyugalma és a bensejében dúló vihar, a birtokos férfi fölénye és a szolga kiszolgáltatottsága csak egy-egy alig észrevehető ajkbiggyesztésben, homlokráncolásban fejeződik ki, vagy szinte vonaglásszerűen fut át a tiltakozás a férfi testén. Nagyjeleneteiben - a drámai kitöréseknél és a hajdani szeretőkkel való szembesítés során - Mertz Tibor sokkal színtelenebb.

Az előadás első drámai hangütése, az expozíció vihar előtti, fenyegető feszültsége a Valotty család az ebédlőben várakozó tagjainak, Meszléry Juditnak (Dorothea), Bajcsay Máriának (Lotte) és Győry Emilnek (Valotty földbirtokos) köszönhető. Bajcsay Mária, aki sok-sok főszerepben bizonyított már, ezúttal kis terjedelmű, alárendelt szerepének is drámai fontosságot tud adni. Kátay Endre (a falu tiszteletese) most is kifogástalanul hiteles, kedélyes és kérlelhetetlen vidéki urat formái, ezúttal reverendában. Mégis, az az érzésem, hogy jó lenne mára kiváló karakterszínészt új feladatokban, új, másféle arcot mutatva látni. Méghozzá olyan szerepekben, amelyek megoldásához nem elég az évtizedek alatt szerzett, biztos szakmai rutin, a bevált eszközök hol merészebb, hol mértéktartóbb használata.

Mucsi Zoltán furcsán taszító Bissingen bárója egy fokkal karikaturisztikusabb, mint ahogy a szerep indokolná. A kisebb szerepek alakítói közül kihagyhatatlanul érdekes Vlahovics Edit Anny szobalánya. A majdnem megíratlan, vázlatos szerepből a színész teremt szimpla rezonőrnél többet. Asszonyának és szeretőjének alkalmi pásztoróráját megsejtve, olyan árnyaltan játssza el a csalódást, a megcsalatást, a féltékenységet, mint egy fityulás népi bölcs, aki tudja, hogy cselédsorsa nemcsak munkára, de nehezen elviselhető, megalázó kompromisszumokra is kötelezi.

Fekete Mária jelmezei egyetlen jelenetben sem hivalkodók. Bajcsay Mária és Sztárek Andrea ruháinak feltűnő stíluskülönbsége szemléletesen hordozza a nemzedéki és ízlésbeli távolságot is: anya és leánya egyaránt elegánsak, de amíg Lotte asszony tartást adó, szigorú és mégis fodros-nőies emprimékben jár, Claire öltözködésében a tegnapi és a mai extravagancia keveredik. Telitalálat volt az egyetlen jelenetben szereplő, elhagyott szeretők öltöztetése is. Hozzájárult ahhoz, hogy a néző úgyszólván a szöveg támasza nélkül is szituálni tudja a figurákat.

Nem vagyok benne biztos, hogy repertoárdarabbá avanzsál-e a C. *kisasszony szenvedélye a* legközelebbi jövőben, lesznek-e követői, utánzói vagy vitapartnerei Szőke rendezésének. De akár így történik, akár másként - az úttörő érdemét nem lehet elvitatni a szolnoki Szobaszínháztól. Az egész magyar színház lehetséges repertoárját tágították Nagy Karola darabjának felfedezésével. Jóvátételnek késő, de a legendát táplálja a bizonyosság, hogy volt egyszer egy olyan magyar írónő, aki, ha sorsa engedi, jó drámaíró is lehetett volna. Legalábbis rendelkezett az ehhez szükséges legelső – Benedek Marcell által megfogalmazott – feltétellel: „Asszony, aki őszinte és írni is tud." Kár, hogy a rendelkezésére álló idő kevés volt a bizonyításra.

Nagy Karola: C. kisasszony szenvedélye (szolnoki Szigligeti Színház)

Díszlet: Kerényi József m. v. *Jelmez:* Fekete Mária m. v. *Zene:* Simon Zoltán m. v. *Rendezőassziszstens:* Vörös Róbert. *Rendezte:* Szőke István m. v.

Szereplők: Meszléry Judit, Győry Emil, Bajcsay Mária, Sztárek Andrea, Pajor Eszter, Kátay Endre, Tóth József, Mucsi Zoltán, Mertz Tibor, Kocsó Gábor, Vlahovics Edit, Meister Éva, Illér Edit, Jámbor Erzsébet, Kertész Kata, Bakos Éva.

SZÁNTÓ JUDIT

Egymást kioltó látomások

Háy Gyula-bemutató Szegeden

Ruszt József régóta készül Háy Gyula *Mohács* című tragédiájának színrevitelére. Zalaegerszegi terveit azonban keresztezte döntésével az író özvegye, aki külföldön élve talán nem követhette elég pontosan a hazai színházi értékrend radikális változásait. Most, bizonyára többszöri hazalátogatásainak eredményeképpen, revideálta álláspontját - sajnos meglehetős későn. A sorra-rendre megtartott s már eleve is oly későn jött Háy-bemutatók és -reprízek - melyek Háy Éva korábbi, önmagukban érthető, személyes jellegű döntései miatt mindenekelőtt a Madách Színházhoz és a veszprémi társulathoz kapcsolódtak - nem tettek igazán jó szolgálatot az író magyarországi utóéletének, nem váltak olyan országos eseménnyé, amilyenekké a művek értékénél és nem utolsósorban a vállalkozások politikai-kultúrpolitikai jelentőségénél fogva válhattak volna.

Most, úgy tetszett, végre létrejöhet a nagy találkozás legalábbis az egyik (a legkiemelkedőbb) mű és egy valóban elsőrendű tehetségű, autonóm látásmódú rendező között, bár az is igaz, hogy a többévi kihagyás után Szegedre visszaszerződő Ruszt még aligha építhetett ki olyan társulatot, melyben minden szerep ideálisan kiosztható. Mindenesetre Ruszt, igazi művészhez illően, nemhogy nem sértődött meg a három évvel ezelőtti *refus* miatt, hanem éppenséggel nyereségként fogta fel az időmúlást; mint azt a Háy Évához szóló s a műsorfüzetben fakszimilében közölt szép levelében írja: „Már tudom, jó, hogy nem engedte nekem három évvel ezelőtt (...) megcsinálni - *most* jött el az *idő!* Sorsforduló után, egy sorsfordulóról íródott ez a darab, s mi itt állunk egy sorsforduló kellős közepén reménységekkel és kétségekkel! - Nagy metszéspontja ez az időnek, amelyben mindannyian egyszer élünk, és egyszer mérettetünk meg."

E vallomás nemcsak várakozásra, hanem éppenséggel nagy reményekre jogosít. Mert őszintén szólva a társulat tapasztalatlanságán, vegyes összetételén túl egy másik aggály is felbukkanhatott az emberben, hogy tudniillik Ruszt József színházművészi és Háy Gyula drámairói alkata között voltaképp vajmi kevés a megfelelés, és ahhoz, hogy Ruszt egy Háy-drámát érvényesen, netán maradandó hatással vigyen színpadra, csak Ruszt Józsefnek kell Háy Gyulához idomulnia - az ellenkezőjére ugyanis sajnos már nem kerülhet sor. E vallomásból úgy tetszett, Ruszt - aki ugyane levélben a dráma iránti „igaz" s nem csupán „kamaszosan idillikus" szerelmét, a folyamatban lévő munka kiváltotta, pánikkal váltakozó boldogságát is hangsúlyozza - készen áll erre az alkalmazkodásra. A levél arról tanúskodik, ami Rusztra eddig nemigen volt jellemző: a napi politikára való közvetlen reagálási készségről, s hinni lehetett, hogy Háy Mohács-víziója érvényes gondolatokat hív elő belőle a mai országos válsággal kapcsolatban.

Igaz persze: ahogy az 1956 vonzásában született tragédia sem von mechanikus párhuzamot a 430 évvel korábbi katasztrófával, lévén hogy Háy nem parabolát, hanem mindenekelőtt realista drámát akart írni, még kevésbé lehet szó bárminémű közvetlen megfelelésről 1988-ban, három évtizeddel a mű megszületése, majdnem két évtizeddel az író halála után. De azért valóban sok az olyan elem, amely ma különleges visszhangot kaphat, elsősorban mindaz, ami a nemzeti összefogás, az „új közmegegyezés" életbevágó szükségességét, illetve a maguk partikuláris érdekeit mindenek fölébe helyező visszahúzó elemeket illeti.

Mindennek tükrében a szegedi *Mohács*-előadás híre, Ruszt József előzetes nyilatkozatai akár művészi fordulatot is jelezhettek, új szakaszt a művész pályáján.

Nos, jelentenem kell: az ilyen várakozások nem igazolódtak. Ruszt József nem változott. Maradt, aki volt - színházművészetünk eredeti utakat járó, jelentékeny egyénisége, akinek azonban továbbra sincs köze ahhoz a dramaturgiához, színházi és társadalomszemlélethez, melyet Háy Gyula neve fémjelez. (E szemlélet ismertetésére nem kívánok itt külön kitérni; megtettem a SZÍNHÁZ hasábjain publikált korábbi írásaimban, melyek a *Tiszazug*, *A ló* és *az Attila éjszakái* bemutatóihoz kapcsolódtak, illetve a gyulai Mohács-előadásnak a Kritika közölte recenziójában.)

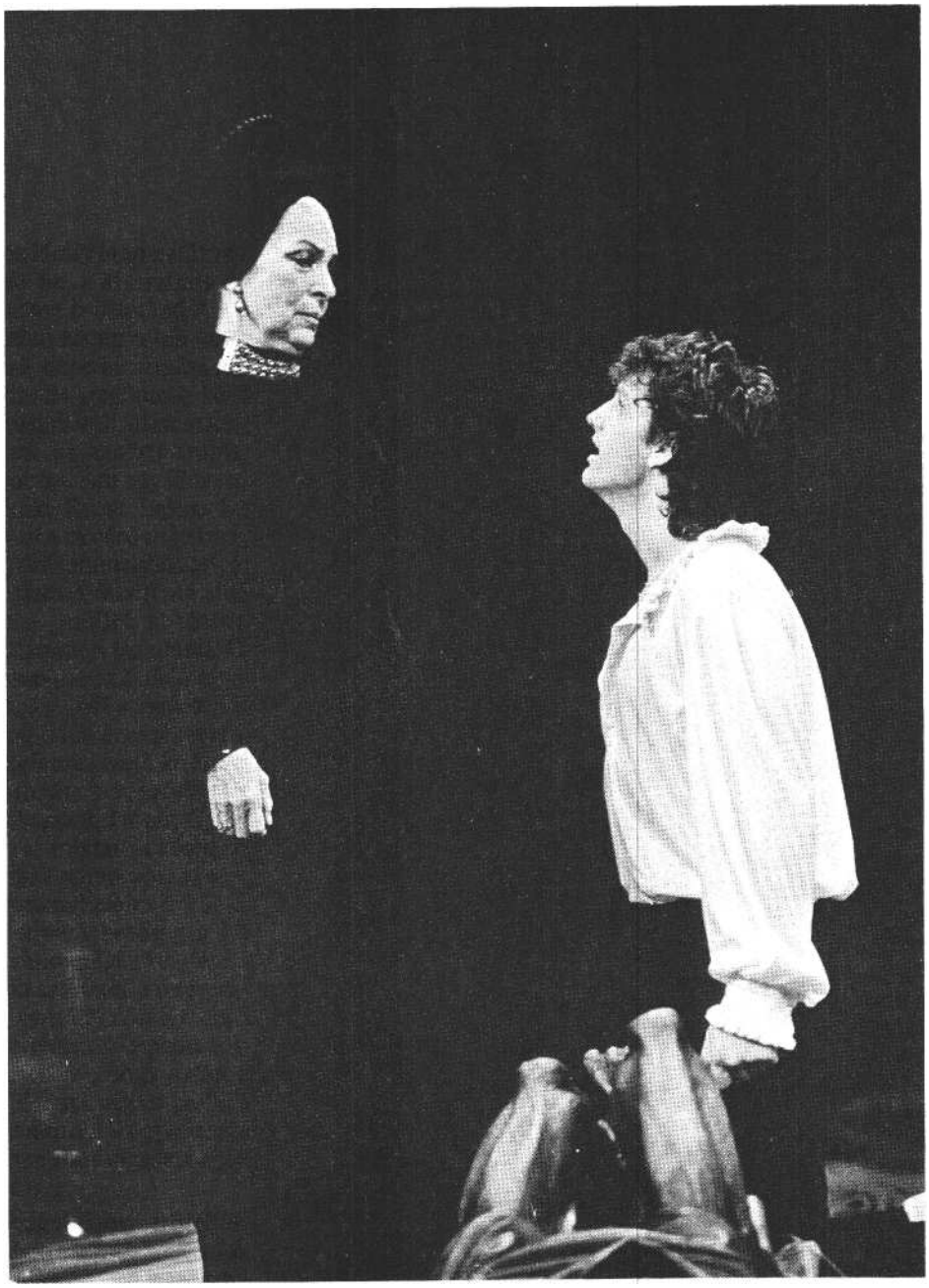
A Szegeden látott spektákulum nagyvonalú, szép pillanatokban bővelkedő látomás, de végeredményben elmegy Háy műve mellett. Ruszt ezúttal is a magányos, krisztusi hős passióját rendezte meg, Don Carlos, Szása Krisztus, Urbain Grandier vagy Egmont után II. Lajos magyar királyét. Amire persze a dráma ad bizonyos lehetőséget, hiszen a *Mohács* Háy egyetlen tiszta tragédiája, az ifjú Lajos király pedig leglíraiabban megfogalmazott, már-már a belső azonosulás benyomását keltő hőse - ám Háynál ugyanakkor mégis legalább annyira az *elárvult ország*, mint az *árva királypassió*járól van szó.

Háy sajátosan kezeli a történelmi dráma műfaját. Témáját modern, dialektikus, a szó klasszikus értelmében marxi szemlélettel világítja át, nyelve pedig egyszerre játékosan anakronisztikus és játékosan archaizáló - a kettő együtt forr egy modern, szemléletes, erőteljesen drámai nyelvezetté -; de ugyanakkor, igen alapos forrástanulmányokra támaszkodva, nagy súlyt helyez az eseménytörténet, a típusok hitelességére is. A lényeget fejti ki az eseményekből, még pontosabban azt a lényeget, mely a XX. század második felének embereihez szól, de a lényeg és az események igen szervesen, szétválaszthatatlanul kapcsolódnak. Ruszt azonban még ilyen, közvetett értelemben sem kívánt történelmi drámát rendezni. Megmutatkozik ez mindjárt a színpadképben is, melyben a korhűség még jelzésszerűen, stilizáltan sem érvényesül. Molnár Zsuzsa hatalmas, a színpad teljes magasságát és szélességét kitöltő, sokféleképpen és mindig nagyon hatásosan drapírozható piros bársonyfüggönyt tervezett - a vér és a hatalom színe tölti be a színpadot, de míg a kezdeti, függőleges irányú elrendezések még inkább a hatalmat idézik, a vízszintesen elomló súlyos bíborredők a későbbiekben már egyértelműen a véráradatot szuggerálják.

A színpadkép másik eleme legalább ilyen lényeges. A mennyezetről függve, valamivel már kívül a színpadnyíláson, hatalmas feszület néz farkasszemet a színpaddal; ez ereszkedik le egy ízben, a Kanizsai Dorottya házában játszódó jelenetnél, a király elé, s Lajos immár nem egyszerűen imához térdel, mint a szövegben, hanem ráborul a szenvedő Krisztusra, s mintegy eggyé válik, egyesül vele. Erre rímel aztán az a mozzanat, amikor a mohácsi csatatéren, azok után, hogy Tomori Pál kimondja a végzetes döntést: „Mi itt, ezen a mohácsi síkon... a törökkel... holnap reggelre kelve... megütközünk!", az Agnus Dei zenéje hangzik fel, s így válik az egyébként mindvégig hófehérbe öltözött király valóban Isten bárányává, aki tudatos áldozatvállalással elveszi e magyar világ bűneit.

A drámában Lajos király igen határozott fejlődésvonalat jár be, a klasszikus dramaturgia szabályaihoz is illeszkedőt: szeszélyes, komolytalan kis princből államférfivá, *politikussá,* népe bizalmára méltó uralkodóvá érik, ha tragikusan későn is, de mégsem értelmetlenül, mert a szerző elképzelése szerint az utókor számára érvényes példát mutat. Ám egy Krisztusfigura nem fejlődik; Ruszt Lajosa kezdettől tisztában van a rá váró mártírsorssal, és vállalja is; erősen meghúzott, ám töredékeiben mégiscsak felvillanó ellenakciói legföljebb a „múljék el tőlem e keserű pohár" pillanatnyi lázadásai. Ennek kiemelésére szolgál az önálló elgondolású keretjáték. Háynál a cselekmény Burgio, a pápai nuncius érkezésével indul, s csak utána jelenik meg a király, aki elbeszéli baljós álmát; s végződik úgy, hogy Lajos, a Csikasszal, Dózsa György egykori katonájával folytatott rövid párbeszéde után kiadja a parancsot: nyergeljék fel lovát a másnapi halálos ütközetre - immár az egyetlen lehetőség a hősi halál. Ruszt megváltoztatja a kezdetet is, a véget is. A dráma kezdetén a lidércnyomásos álmában vergődő királyt látjuk, akinek álmába belehasít a képzelt ágyú-dörgés, és ettől riad fel, hogy aztán fogadja Burgiót; a dráma végén pedig ismét felhangzik az álombeli ágyúszó, és a király holtan hanyatlik Csikasz karjába. Consummatum est...

A dráma szövegét igen erőteljesen meghúzták, részben a fent jelzett koncepció érvényesülése kedvéért, részben, hogy hely teremtődjék a jellegzetes ruszti effektusoknak. Igen sok, s mint Rusztnál mindig, stílusos és megrendítően szép a zene, ezúttal Liszt és Bartók műveiből válogatva, s igen sok a hosszú, kitartott csend, a néma képi beállítás, melyek egytől egyig, gyakran fény általi kiemelésekkel, Lajos középpontba állítását szolgálják. Említsük meg közülük azt a felvonásvéget, melyben Lajos, a kard és a kereszt átadásával, vezérré szenteli a térdelő Tomorit, miközben Mária hátulról átöleli, a főurak pedig gyűrűbe fogják a hármas csoportot; a tabló hatásos, bár némiképp Benczúr Gyula festményeire emlékeztet; viszont természetszerűleg marad el az eredeti felvonásvég, mikor ezt követően az elégedett király, dolgát valóban jól végezvén, Máriával az újszülött kutyákhoz fut; az élni, az életet még élvezni akaró Lajosra - mint erről még majd szó lesz -, a boldogan és játékosan szerelmes ifjú királyi párra Rusztnak nincs szüksége.



Barta Mária (Kanizsai Dorottya) és Bagó Bertalan (II. Lajos) a Mohács szegedi előadásában (Keleti Éva felvétele)

Ruszt József tehát ismét szuverén és jellegzetes koncepcióval közeledett az adott műhöz, s nekem az ilyen közelítés ellen - kivált, ha megfelelő tehetséggel gyakorolják - elvi kifogásom soha nem is szokott lenni. Csakhogy Ruszt - bármennyire hangsúlyozza is kötődését a műhöz, és semmi okom rá, hogy őszinteségét kétségbe vonjam - ezúttal nem a megfelelő darabot választotta magának. Ellentétben legjava rendezéseivel, itt nem a mű egyik meglévő aspektusát emelte ki és tágította világképpé, hanem egyenesen a mű anyagával szemben dolgozik. *A Mohácsnak* ugyanis nincsenek titkai. Rendkívül pontosan fogalmazó, zárt dráma, melynek legfőbb erénye, hogy a bonyolult, sokrétű szituációt árnyaltan, minden oldalról bemutatja, főhőstől epizodistáig eleven, színes drámai jellemeket teremt, és nem utolsósorban frappíro zóan szellemes, poénokban gazdag dialógust ír. Mindezek az erények ebben a kezelésben óhatatlanul elsikkadnak. A hatásos kompozíciót széttördelik a fényváltásokkal végrehajtott figyelemáthelyezések, a jellemek elhalványulnak, részben a húzások miatt, melyek persze azt az átfogó célt szolgálják, hogy a passióban a Krisztus-figurán kívül mindenki csak statiszta legyen, s végül nem szikrázhat a dialógus, főképp, mert Ruszt nem is akarja, hogy szikrázzon: ami a szövegből megmarad, azt is másodrendűvé degradálják a képi, zenei, világítási effektusok. S mindezért elsősorban azért kár, mert épp a mű lehetőségeinek alkotó kihasználásával juthatott volna el az előadás érvényes mai gondolatokhoz.

Különösen szembeötlő a stílus átalakítása az első részben (a drámabeli első két felvonásban). Háy széles ecsetkeze-

lésű és igen plasztikus expozíciója alig érvényesül, a nagyszámú s a maga módján egytőlegyig jelentős szereplő legtöbbjének nincs módja rá, hogy egyéniségét érvényesítse, sajátos álláspontját kifejtse, mert Ruszt számára itt mindenek-előtt az a fontos, hogy a néző felfogja és elfogadja a képi konvenciórendszert. Az itt lezajló éles politikai vitákból annyi marad, amennyi a cselekmény megértéséhez múlhatatlanul szükséges, s így a funkcionálisra redukálódott textus már-már szokványos-szürkének, jószerivel csak informatívnak hat.

A második részben, pontosabban annak három képe közül a második kettő-ben előadás és dráma kétségkívül közelebb kerül egymáshoz. A háromkirályok erdei találkozója, ez a tragikomikus csúcskonferencia, eredetileg is ironikus, elidegenítő hangvételű, s így kitűnően illik hozzá a Ruszt által itt alkalmazott rikító, bábszerű groteszk stílus, a királynék verekedésével, V. Károly hisztérikus rikácsolásával, a mindenórás Ausztriai Anna barna szalagkörrel külön kiemelt nagy pocakjával, a végén az abszurd hintócserével (minden felség más hintóban távozik, mint amelyben érkezett). Ugyanígy a darabzáró mohácsi képnek ugyancsak valóban alaphangja az a mélységes, fájdalmas tragikum, melyet Ruszt megsokszorozva kiemel, s az önkéntes halálba vonuló király alakja itt - de csakis itt - már Háynál is mutat bizonyos messiási jelleget.

Ha leszögeztük, hogy az előadás nagy részében és egész koncepciójában Ruszt végeredményben megszünteti Háy Gyula drámáját, mindazonáltal felvethető elvileg a kérdés a másik oldalról. Vélekedjünk bármint Háy Gyula *Mohács* című művéről, sajnáljuk bár jobban vagy kevésbé azt, ami itt belőle veszendőbe ment - ettől még miért ne lehetne önmagában érvényes színpadi produktum, öntörvényű színházi élmény az, amit Ruszt a helyébe állít? (Hiszen elvileg ilyen lehetőség a modern színházművészetben mindig fennáll.) Nos, adott esetben egyszerűen azért nem, mert ebben Háy Gyula megakadályozza Rusztot - mert ami a darabból mégis megmarad, nem hajlik ehhez a koncepcióhoz, vagy, megfordítva: a koncepciónak, Ruszt önálló teátrális eszközein kívül, alig van mire támaszkodnia. A két látásmód, a két látomás nemcsak elmegy egymás mellett: kioltja egymást.

Végezetül szólni kell egy igen következetesen végigvitt és rendkívül furcsa mellékvonalról. (Ha indítékait pontosan érteném, talán még az is kiderülne, hogy a rendező szándéka szerint fővonalról van szó; ennek híján azonban még azt sem érzem véletlennek, hogy külön, a koncepciótól úgyszólván függetlenül lehet szólni róla.) Ez a mellékvonal: Mária királyné és Zápolya János erdélyi vajda kapcsolata. Háynál a cselekmény egyik tartópillére a királyi pár forró, szenvedélyes, a gyermektelenség fájdalmától kissé szomorkásra színezett, mégis boldog és játékos szerelme, s épp ezért Mária egyértelműen csak taktikai okokból kezdeményez tárgyalást Zápolyával, ami persze nem zár ki egy kis ravasz női kacérkodást és azt sem, hogy a fiatalaszszony ne vegye észre az ellenfél nyers férfiasságát. Ruszt azonban vad érzéki vonzalmat tételez kettőjük között; az első, eksztatikus csókot követően az épp Mária megbízásából őrködő Bakics vajdának végül úgy kell lerángatnia Zápolyát a készségesen elomló királyné testéről. Megjegyzendő: a jelenet alatta háttérben, trónján szenderegve, Lajos is jelen van, mintegy látva elárultatását, ami, ha a nyitójelenetet felidézzük, azt a futó benyomást keltheti, hogy Ruszt az egész drámát, Mohács iszonyatát Lajos álmának fogja fel; ez végtére beleférne koncepciójába, csak az értelmét nem látom át, elvégre Mohács, mint nyögtenyögi azóta is magyar nemzedékek megszámlálhatatlan sora, megtörtént.

Térjünk azonban vissza a Mária-Zápolya-kapcsolathoz, mert a rendező itt is következetes. A záróképben, mialatt Lajos holtteste elöl középen hever, mögötte pedig a magyar urak - egyébként nagyon szép szimbolikával - vereségük, haláluk jeléül leoldják s a földre vetik vértjüket, fegyvereiket, baloldalt egy dobogón egymás kezét fogva megjelenik az özvegy királyné és a délceg vajda. Itt sem elsősorban a történelmi igazságot perlem vissza Ruszttól; ám valóban nehéz megérteni, mire rímelhet ez a befejezés, azon túl, hogy a két személy valóban túlélte Mohácsot. A passióhoz persze szükség van árulókra, s e szálon gondolkodva Mária betölthetné, kettős kötöttségére való tekintettel, mondjuk, egy nőnemű Péter apostol, Zápolya pedig Júdás funkcióját, de itt már valóban túl messzire kanyarodtunk drámától is, történelemtől is, anélkül hogy cserébe mához szóló, valamiképp érvényes gondolatot nyernénk, épp a mű végkicsengésében. Valaki elbukott mindenkiért, valakik elárulták, túlélték és szövetségre léptek - a maga példázatos egyszerűségében tán túl szép is lenne mindez. Ruszt koordináta-rendszere elszabadult Mohács és minden későbbi Mohácsok pillérjeitől.. .

A színészi játék azt mutatja, hogy bár igazán kiugró alakítás nincs, Ruszt József máris eredményt mutathat fel abban, ami egyik legfőbb erőssége: a társulat-építés és -nevelés terén. A színészek pontosan, hamis hang nélkül, stílusban tartva valósítják meg a rendezői intenciót; még az is lehet, hogy a Lajost játszó Bagó Bertalantól Ruszt nem is kívánt több egyéni színt, jelentékenységet, mint amennyi egy szimbolikus-általános krisztusi figurához okvetlenül szükséges. Kínos helyzetben leginkább Bede-Fazekas Annamária van, aki nem döntheti el, mármost Lajost szereti-e vagy Zápolyát, s ezért hol ezt, hol azt mutatja; viszont kontúros, sőt, jelentékeny alakítások láthatók a Báthori nádort izgalmasan játszó, még a szerephez mérve túl fiatal korát is feledtetni tudó Jakab Tamástól, a Zápolyát darabos és nyegle férfiassággal megelevenítő Kaszás Gézától (kedves rendezői ötlet, hogy a Mária által kezébe nyomott könyvet fordítva tartja), az V. Károlyt egyszerre megalomániás hisztériával s mégis világuralkodói formátummal felruházó Juhász Károlytól s persze színpadaink nagyasszonyától, Koós Olga mellett az egyetlentől, aki ma eljátszhatja Kanizsai Dorottyát: Barta Máriától. (Azt persze ő sem tudja megindokolni, mert ez szerintem az írói koncepció egyetlen gyenge pontja, hogy az egyre lucidusabb Lajos miért fogadja anyjává, miért néz fel oly rajongva erre a sárkányasszonyra, aki magába sűríti valamennyi ellenfelének mohó osztályönzését és összeférhetetlenségét.)

Nem tudhatom, utólag miképp vélekedik Ruszt József erről a munkájáról és szélesebben a jól megcsinált realista dramaturgiához való viszonyáról. Annyi azonban objektíve bizonyosnak látszik: egy ha-tározott egyéniségű alkotóművésznek tőle addig idegen utakra lépni csak akkor érdemes, ha bizonyos mértékig, önmaga fel-adása nélkül, ő maga is megújulásra kész.

Háy Gyula: Mohács (szegedi Nemzeti Színház) Díszlet jelmez: Molnár Zsuzsa. *A rendező munkatársa:* Telihay Péter. *Rendezőasszisztens:* Ditzendy Attila. *Játékmester:* Kováts Kristóf. *Rendezte:* Ruszt József.

Szereplők: Bagó Bertalan m. *v.*, Bede-Fazekas Annamária, Juhász Károly, Hegedűs Zoltán, Olasz Ágnes, Mentes József, Jakab Tamás, Both András, Áron László, Kaszás Géza, Barta Mária, Szervét Tibor, Németh Gábor, Ragó Iván, Bagó László, Kovács Zsolt, Bobor György, Zámbó Lilla, Dobó Alexandra, Flórián Antal.

BERKES ERZSÉBET

Ráby polgártárs

Gáspár Margit színműve*

Aligha van mai olvasó, akinek ne lett volna Jókai-korszaka. Persze ifjabb éveiben, hiszen a Jókai-regények egyre mesésebb világba távolodnak, s mint megszületésük idején is, a kezdőnél kicsit gyakorlottabb olvasóhoz szólnak. Éhesen a cselekményre szívesen ugortuk át a tájleírásokat, a hosszasabb fejtegetéseket, a korrajzot és az érzemények ecsetelgetését. Mire ezekre is érettek lettünk, már túl voltunk a Jókai-korszakon, s így gyakorta teljesen kimaradtunk abból, ami a nagy mesemondó halhatatlanabbik fele: a hitelességéből. Mert igaz, hogy sokat álmodozott, a tényeket is átigazította, ám ő is csak abból komponálhatott, amit megélt: kora valóságából. Bizony, kevés hitelesebb, a reformkor atmoszféráját hívebben festő forrásunk maradt, mint az *ő Kárpáthy Zoltánja;* a szabadságharc légkörét sem idézi fel szebben más regény, mint ő A *kőszívű ember* faiban; s talán a magyar megyei viszonyokról, közigazgatási állapotokról is nehéz ötletesebb kor- és körképet szereznünk, mint amilyet ő rajzolt *a Rab* Rábyban. Alighanem Gáspár Margitnak is első ihletője a maga ifjúkori Jókai-kor-szaka volt, s ennek engedett, amikor nemcsak a regényt, de Ráby életírását is elolvasta, s benne inspiráló mesét talált.

Gáspár Margit azonban nemcsak az írott emlékekből vette a drámai késztetést. Műveltsége, egész gondolkodás-módja mindig is vonzotta a tizennyolcadik század felvilágosult és felvilágosító személyiségeihez - számos kiadást élt meg a nagy francia forradalom idején játszódó regénye, *az Isteni szikra,* ekkortájt játszódik jutalomjáték-számba menő darabja, *Az állam én vagyok is* - és bár távoli századokat, hősöket elevenített föl, mindig kora valóságáról is akart beszélni.

Ráby Mátyás történetére rátalálva minden szívbéli vonzódását kiélhette.

Ráby mint jó ürügy

Ráby Mátyás saját följegyzései és az ezeket is fölhasználó Jókai-regény szerint nemesi származású szentendrei polgár volt, aki II. József magyar király kancelláriájához tartozott. Tudjuk, a felvilágosodás eszméit uralkodói gyakorlatában érvényesíteni törekvő Kalapos király tíz kerületre osztotta Magyarországot, élükre komisszáriusokat állított, s azon volt, hogy a kiskirálykodó megyei nemesség hatalmát megtörje. A rendi alkotmányra fel nem esküdött király nem volt népszerű a nemesség körében, és ha voltak is nemesi hívei, azok aufklerista gondolkodók, értelmiségiek voltak elsősorban s csak másodsorban magyar nemesek. Magyarság és maradiság, idegen befolyás és haladás eszméje ekként kettévált, s bizony később, a reformországgyűléseken, a kiegyezéskor, de még a millenniumi években is gyakorta egymásnak feszült a XVIII. század nyolcvanas-kilencvenes éveiben létrejött ellentét.

Ráby, mint bizalmas belső ember, azt a föladatot kapja, hogy szülőföldjén vizsgálja meg a megyei urak királykijátszó manipulációit. Valójában így volt-e vagy sem, nem lehet bizonyosan tudni, hiszen a titkos megbízatásról csak ketten tudtak: a küldetést megszabó király s a küldetésbe belebukó Ráby, aki a királyi megbízatást konspirációs okokból nem akarja leleplezni. Tény viszont, hogy amit a szentendrei urak korrupcióiról, cselvetéseiről megörökített, az nemcsak hihető, de másutt is érvényesülő módszer, jellegzetes kiskirályi hatalomgyakorlás volt.

Gáspár Margitot ez érdekelte elsősorban. Ebben látta meg azt a cselekménysort, amely mai összefüggések hordozója lehet. Reformok korát éljük, ahol reformokat belső bajok sürgetnek, s e sürgetésre hajlandóságot is tanúsít az országos szintű vezetés, ámde a megyék határán megállnak a reformintézkedések. Ma elég egy kiskirályt reflektorfénybe állítani a rádió nyilvánossága előtt, s menten áramszünet lesz abban a megyében, amelyben a kiskirály tetteiért felelni volna köteles; Ráby idejében leégett a jogtalan fairtást bizonyító erdő. Ma törvénytelenségek bizonyítását kísérli meg egy történész, s menten kiderül, hogy az okiratok elkallódtak, elégtek, kideríthetetlen helyen tartózkodnak, esetleg az inkriminált matrikulák nem is léteztek; Ráby kutatásainak eredményeképp csonkított okmányok, kikaparásokkal eléktelenített jegyző- és számlakönyvek kerültek, illetve nem is kerültek többé napvilágra. Ha rejtélyes építkezések után nyomoz egy mai újságíró, elvontatják az autóját, véletlenül őt tartóztatja le garázdaságért a helybeli rendőr, esetleg vadászat alkalmával éri baleset, szerencsésebb esetben baráti figyelmeztetésben részesül, tán épp saját főnökétől; Rábyval sem esett másként. Karinthy Ferenc a *Házszentelőben a* mai állapotokat írta le; Gáspár Margit *A császár messze* vanban *a* történelmi előképet. Hogy a kétféle, de egyelvű kiskirálykodásban egyazon magyar szellem szolgáltatná az ideológiát? Erre már nem mernék megesküdni. A mai kiskirályok szájában ugyanaz a szóhasználat, ugyanaz az érvrendszer, ugyanaz a marxista ideológia forog, mint a reformerekében. A felsőbb, hazai vagy külhoni szövetségest dehogyis bírálnák. Csak éppen nem veszik figyelembe: messze van.

Szerzőnket persze nem valami óvatoskodás késztette arra, hogy történeti jelmezbe bújtassa a mai mondanivalót. Mindössze - nagy tapasztalatú színházi ember - tudta, hogy szórakoztatóbb is, nagyobb mozgósítóerejű is a néző számára, ha maga fedezheti föl az analógiákat. Ezzel érhető el, hogy „történeti távlatot" kapjanak a mai jelenségek, érvényes mondanivalót hordozzanak a hajdanvolt helyzetek. Gáspár Margit nem akart romantikus példabeszédet kerekíteni mondandójából: az epikus szerkezetet - Ráby negatív karriertörténetét - megbontotta a Figurással, egy korokon túli, örök szereplővel. Ő az, aki a színjátszás megtestesítője, a színpadi szerző és valamennyi szereplő bizalmasa, narrátor, rezonőr és confident egy személy-ben. Ezzel nemcsak a mai néző véleményező jelenlétét tudta a színpadra át-tenni, hanem olyan dramaturgiai fontosságú játékmestert is mozgásba hozott, akinek szabadságában áll az eseményeket felgyorsítani, véleményező intermédiumokkal hangsúlyozni, vagy éppen az idő múlását kifejező, szórakoztató dalbetétekkel pezsdíteni a fejtegetések, oknyomozások menetét.

Nagyon valószínű, hogy a commedia dell'arte színpadán is működött már efféle funkciót betöltő Truffaldino, de az újabb kori dramaturgiába Brecht révén származott vissza. Gondoljunk csak a *Kaukázusi krétakör* énekesére vagy az eseményeket bejelentő-kommentáló táblákra és dalokra *a Kurázsi* mamában.

Gáspár Margit azonban még annál is többre vágyott, mint hogy a romantikus-epikus példabeszédet modern narrációval kösse a mai korhoz. Keretjátékkal is körülfogta színművét: Ráby, a megvert, kitaszított magyar aufklerista francia földre menekül császára halála után,

* *A császár messze van* szövegét a 88/10. számunkban közöltük.

hogy a harcban álló forradalmárok végre befogadják. Persze nem fogadják kitörő lelkesedéssel: arról a földről érkezett, ahol gyűlölt királynéjuk született, ahol a franciák leverésére seregeket szerveznek, s ő maga németes kiejtésével éppenséggel spionnak látszik. Övéi sem ismernék fől tehát? Nos, némi raboskodás után Saint-Just elvbarátra ismer benne, s a drámaíró költői képzelete szerint még saját följegyzéseit is rábízza. Ráby honára lelhet. Ez a költői szépségű álomkép azt sugallja, hogy a forradalmi haladás mártírjainak végül is van, lehet egy mennyországa: a szabadság, egyenlőség, testvériség eszméit vállaló birodalom. A keretjáték s a dráma ezzel az álomszép reménnyel ér véget, amelyet Saint-Just szövege hitelesít: „Reményem horgonyát a jövőbe vetem, és szívemhez ölelem az utókort, amely nem felelős a jelen bűneiért." Ráby ígéretföldje tehát nem a francia forradalom országa, hanem a megálmodott jövendő. Nagyobb bizonyossága a ma emberének sem lehet.

A szépívű eszmét kifejező keret s a cselekmény bonyolítását jól szolgáló Figurás személye azonban csak alkalmat és lehetőségeket kínál: ezeket ki kell tölteni jellemekkel és helyzetekkel. Gáspár Margit szabadon kezeli a memoárokat és Jókai ötleteit is. Megtartja Roteisel figuráját, és újrakölti a szerelmes asszonyt, Krisztinát. Összevonja Ráby nyomozásainak fordulatait, és néhány drámai jelenetbe sűríti azt a hosszasan tartó vegzatúrát, amelynek során Rábyt a vármegye ellehetetleníti. Hősünk zsinóregyenes léptekkel száguld a falnak, sőt a börtönfalnak. A háborúzó, betegeskedő császárhoz nem jutnak el segélykérő levelei, a vármegye pedig épp elég tör-vényes okot ismer és gyárt, hogy a rab rab maradjon.

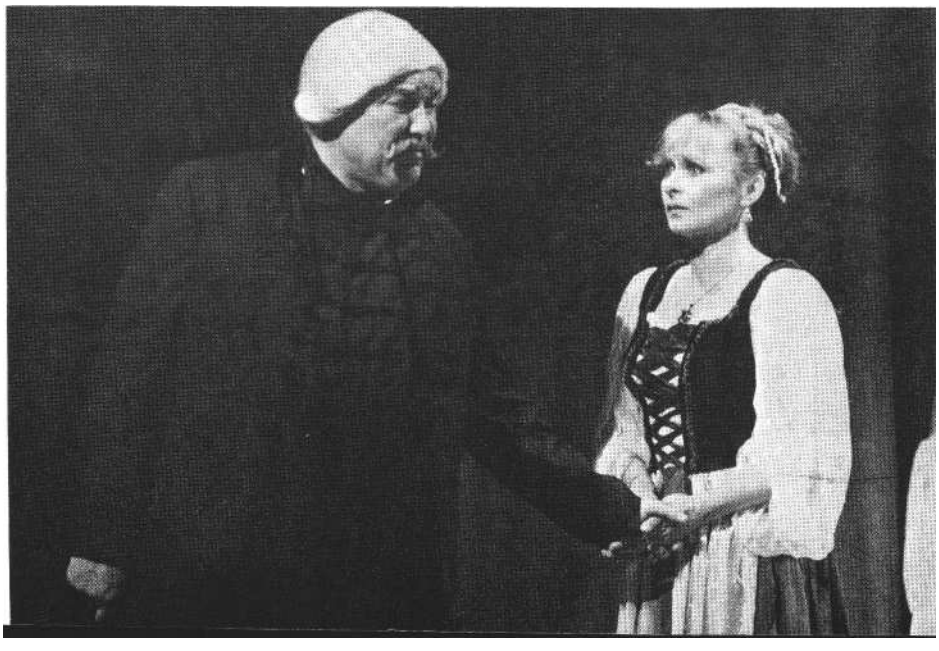
Az előre is látható eseményeket azzal teszi színesebbé az író, hogy kitűnő dialógusokat ad szereplői szájába. Krisztina színre lépése, Ráby asszonykérésének története önmagában is csattanós jelenet, már-már anekdota. Ráby és a komisszárius vitái pedig plasztikus megjelenítései az álmodó reformernek és a reálpolitikusnak. Gáspár Margit mindvégig ura és irányítója a cselekmény bonyolításának, tolla azonban mégis ott válik igazán könnyed röptűvé, ahol a Figurást, írói önmagát szólaltathatja meg - leheletfinom szerelmet is költ kedvenc Figurása számára a hősnő, Krisztina iránt -, s amikor másik kedvencét, a színházi világot festheti. Ráby szerelméből színésznő lesz, a Rondellában játszó magyar társulat dívája, akit persze Figurás szerzett be a társulatba. Krisztina többé nem felvágott nyelvű nemesasszony, nem szerelméért küzdő nő, hanem művész. Epednek érte, s ő is szívesen elmereng a tűnt szerelem parazsába révedve, de csak addig, amíg a két jelenése közötti szünet engedi. Amikor ennek vége, pózoló könnyedséggel hessenti el magától a privát életet. Élete a színpad. A csipetnyi iróniával és nagy bölcsességgel megformált jelenet erős rokonságot tart Gáspár Margit, a hajdani színidirektor s a Clairont színpadra álmodó író tapasztalataival: lehet, hogy a színház festett világ, de mégis igazi, mert az egész világot jelenti.

Mi fér a játékba?

Úgy tetszik, a keret és a leporellólaponként összeálló jelenetek mozgékony cselekményvezetést éppen úgy megengednek, mint betéteket. Ez csábíthatta arra az írót és a rendező Iglódi Istvánt, hogy dalbetétekkel is színesítsék a játékot, ami jó dolog, ha a szövegek szellemesek, és ha a dalokból sláger lesz. A dalszövegeket Dalos László szerzette, a zenét Selmeczi György; ám egyetlen melódiafoszlány sem maradt a fülemben, pedig többször is láttam az előadást. Fáradt rutinnal, sokfelől összecsipegetett sokféle elemmel gazdálkodott mindkét társalkotó. Igazán szembeszökő az ötlettelenség a Haláltánc-ballada esetében. Az addigra már kissé fáradtka publikumot nem igazán szórakoztatja az irodalmi utalások felvillantása, s kifejezetten monoton a zene is. Máskor meg drasztikus: valahányszor a megyei urak bundás indulatai, magyaros gerjedelmei kerülnek terítékre, fölzeng a Monti csárdás. A hisztérikussá fokozott zene szignálként szól, kritikai érzékünket van hivatva fölkelteni. A fölcsapó hegedűfutamok hallatán azonban csak sajnálni tudtam, hogy ez a jó muzsika staffázzsá züllött kisebb kaliberű komponisták kényelmes kezén. A játék szellemes anakronizmusokat tudott volna szárnyra bocsátani zenében, dalszövegben is, és a kitűnő musicalszínésznek, a Figurást alakító Szakácsi Sándornak egyik sem jelentett volna erejét meghaladó próbatételt.

Rendezői „dúsításnak" tetszett a keretjáték árnyképpé formálása is. Ez a gyulai várszínpadon igen nehézkesnek hatott. Gyulán már megszoktuk, elfogadtuk, hogy a színpadfeneken csak a felső galéria és a kapu járható. A vetítéshez használt hatalmas paraván takarta az egészet, végig színen volt, jóllehet alig funkcionál. A helyszínek váltakozását kevéssé fejezte ki az olykor odavetített girland vagy ámbitus. Szlávik István díszlettervében a mindkét színházban megtartott bádog-krisztus éppúgy nem funkcionált, mint a várszínházban egy indokolatlan ötlet nyomán a bástyafokon megszólaltatott Figurás sem. A kőszínházi előadás terében is, rendezői instrukcióiban is összefogottabb volt. S ha eredeti ötletnek nem is találhattuk a forradalmi zászló szerepeltetését, hatása kétségtelenül szomorkás szépségűnek hatott a befejező pillanatokban. A szcenírozás azonban egyik helyen sem látszott telitalálatnak. (Kemenes Fanny jelmeztervei sem tudtak leleményt igazolni. A megyei urak folyvást téli prémes viseletben feszítettek, holott csak a korabeli festményeken vannak így öltöztetve, hiszen legdrágább mezükben örökíttették meg

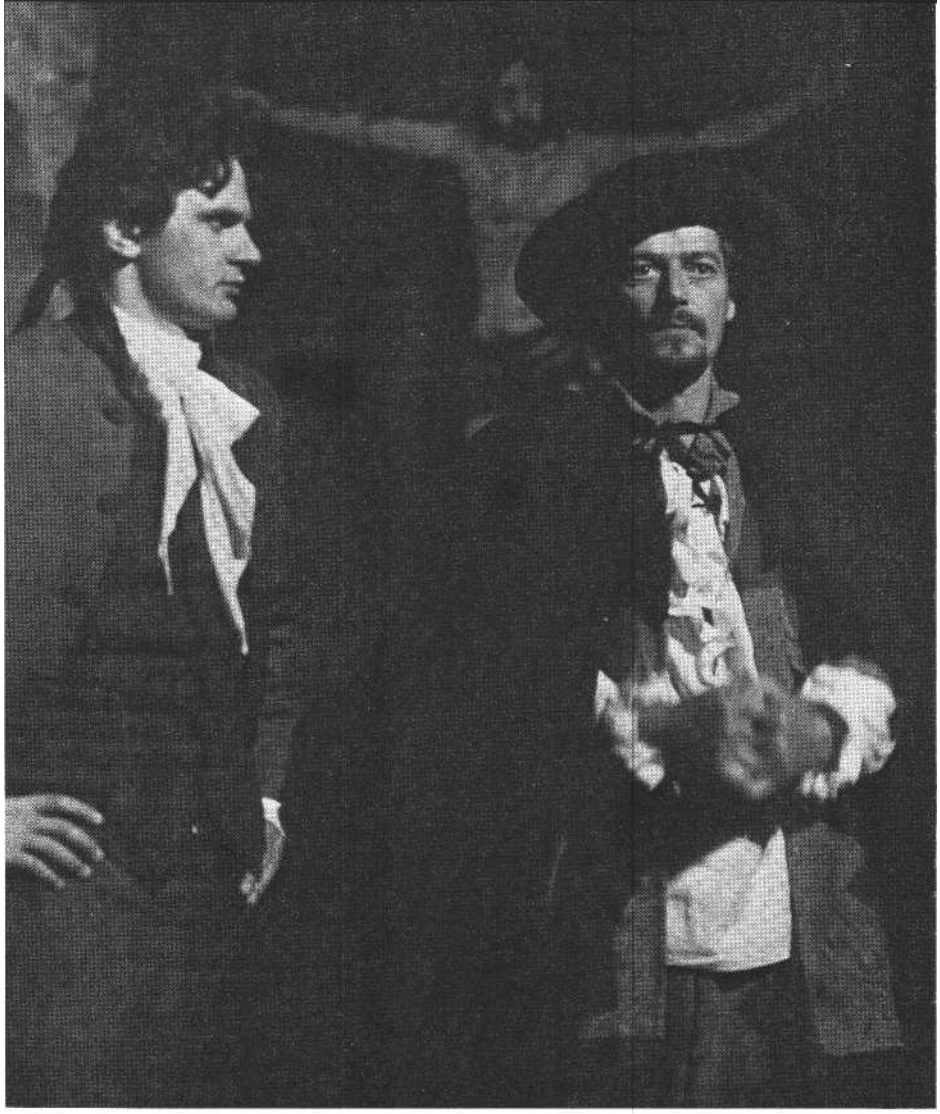
Gáspár Margit: A császár messze van (József Attila Színház). Láng József (Leányfalvi) és Bánsági Ildikó (Krisztina)



magukat. Különben nyári verőn nem jártak vastag posztómentében. A postamester keresztapa sem igen fogadott volna vendéget kék surccal a nyakában.) Azt hiszem, Iglódi István nem hitt eléggé a darabban. Nem hitte, hogy ezzel az előadással ünnepelni tudja a színház a nagy francia forradalom kétszázadik évfordulóját. Mindenesetre képzeletét ez sem gyújtotta föl, vagy éppen a rendezői fáradtság bénította meg.

Leginkább azonban a főszerep kiosztásában tévedett. Rátóti Zoltánra nem illett Ráby mérete. Talán életkora is akadályozta abban, hogy kellő súlyt adjon a figurának, illetve a felvilágosult eszmék-nek. Mindvégig rajongó sihedernek hatott, akit császárral és anélkül is fél bajszára tűzhetett a megyei nagyságok bármelyike. Mint sok rendezőnk kívánja és színészünk hiszi, úgy vélte ő is, hogy akkor kap ritmust a játéka, ha a lehető legrövidebb időn belül abszolválja a szövegét. A sebesség azonban nem ritmus. Gyorsabb és lassabb, hangosabb és halkabb, kiemelt és ki nem emelt szövegek, pauzák váltakozása kelti a ritmusosság érzetét, s hogy mikor melyik van helyén, azt helyzet, lelkiállapot, szándék - szerepé, rendezőé, íróé - dönti el.

Bánsági Ildikó ebben is kiemelkedő volt. Megjelenése, temperamentuma, a színészmesterség tudásáról árulkodó csillogó iróniája is - a színésznévé lett Krisztina megjelenítése - mindenkor illeszkedett a szerephez, helyzethez, a cselekmény egészéhez. Azon kevés színésznőinkhez tartozik, akik tudják viselni a ruhákat. Krinolinban nem lesz se oltárkép, se slafrokos mosónő. Úgy fesztelen, hogy mozgásával megadja a korabeli viselet gráciáját. Igazán kár, hogy a színház nem ügyel műsorválasztásakor arra, hogy többet és minél jobb szerepekben láthassa őt a publikum. Komisszáriusként Újréti László lépett színpadra mindkét előadásban. Elsősorban az ő erőteljes alakítása folytán éreztük úgy, hogy Ráby esélytelen küzdelemnek vágott neki, még akkor is, ha ügyének (az egyre korpulensebbnek ható) Andorai Péter II. Józsefe adott nyomatékot. Újréti okos, elegáns, a reformot alkalmi szélfúvásnak minősítő politikust formált, aki nemcsak a bécsi udvarig lát - tudja, hogy a király egészségi állapota ingatag, s ingatag a reformált birodalom is a franciaországi változások kontextusában -, de túllát mindenik nemes-úr viselkedésén, azért tudja felhasználni, ujja körül forgatni őket. Ennek az országló kiskirálynak nem is lehet igazi ellenfele más, csakis a császár. De ő messze van. Rosszul van. Korona sincsen a fején.



Rátóti Zoltán (Ráby Mátyás) és Szakácsi Sándor (Figurás) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

Az est igazi játékörömét a Figurást megjelenítő Szakácsi Sándor jelentette. Bízvást elmondható, hogy ezt a szerepet neki írta Gáspár Margit. Könnyed mozgása, mindvégig jól érthető beszéde, éneklése (ámbár mintha playbackről szólt volna), kitűnően árnyalt színeváltozásai betöltötték a megírt szerepet, sőt azon is túlmutattak. Vibráló kedve alján nemcsak bölcsesség, de szomorúság is fénylett: ugyan létezik-e egyáltalán más, mint az üdvözítő játék? Többre jutnak-e a reformátorok, mint a kócevő komédiások? A hősies halál vagy a leleményes élet viszi-e előbbre a világot? Mindezen persze a néző tűnődik el, de Szakácsi játékától inspirálva. S ez valóban több, mint amire a szövegkönyv predesztinálta. Úgy tetszik, ő is a kellően nem foglalkoztatott színészekhez tartozik. A nyári szabadtéri műsorokra emlékezve: alig is volt teátrum, amelyikben ne játszott volna. s mégis! Mintha kihasználatlan volna. Mintha tehetségének java nem kapna elég - vagy kellő - kiélési terepet. Pedig lehetne Mercutio, a Lear király Bolondja, de akár Jágó vagy Asztrov, esetleg Tanner John is, ha.. .

Szép pátosszal játszotta szerepét Borbély László, aki az igazmondó zsidó borkereskedőt keltette életre. Kár, hogy a zeneszerző nem talált éppen olyan szép zenét a többi jelenetéhez, mint Roteisel Ábrahám esküjéhez. Talán a zeneileg is megemelt jelenet vált annyira hangsúlyossá, hogy úgy érezhettük: a bölcs kereskedő egymaga is elég helybéli támasza lehet Ráby Mátyásnak. Mert bizony a Bánffy György alakította főjegyzőt - aki szintén Ráby mellett áll - akár el is lehetne hagyni, nem a színész alakítása, hanem a szerep drámai funkciója miatt. A többi alakítás korrekt, még inkább sablonos volt. Sem Tolnai Miklós, sem Láng József nem törekedett egyénítésre. Szövegüket sem lehetett maradéktalanul megérteni. De a publikum így is lelkesen megtapsolta őket. Talán mert örült a játéknak, s nem tudja, hogy többet is elvárhat kedves színművészeitől.

Gáspár Margit: A császár messze van (József Attila Színház)

Díszlet: Szlávik István. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Zene:* Selmeczi György. *Versek:* Dalos László. *Rendezte:* Iglódi István.

Szereplők: Szakácsi Sándor, Rátóti Zoltán, Bánsági Ildikó, Újréti László, Andorai Péter, Bánffy György, Láng József, Tolnai Miklós, Borbély László, Zsolnay András, Haás Vander Péter f. h., Nagy Miklós, Vogt Károly, Győri Péter, Váry Károly, Eless Béla, Incze Ildikó, Paór Lilla, Hegyi Barbara f. h., Konkoly Kármen, Pásztor Gábor, Tóth G. Zoltán.

CSÁKI JUDIT

„Beleszerettem magába..."

Ábrahám Pál operettje Kaposvárott

Khell Zsolt számos festett díszletének egyike egy képeslap - „Balatoni táj" - függönyformában. Hasznos elem: mögötte zajlik a gyors átdíszítés. Előtte szemet nyugtató formációban, eleven képeslap gyanánt üldögélnek-álldogálnak magyar fiúk és leányok, és egy műnépdalt vezet-nek elő. Kicsit erőtlenül, de áhítatosan. Mögöttük hullámzik a Balaton teteje.. .

Dagasztja a nemzeti érzület a szíveket és a vásznakat. Szó sincs arról, hogy ez a kaposvári operett-előadás besorolna a régi-új divatba; de arról sincs szó, hogy arisztokratikusan kigúnyolná mindazokat, akiknek a keble úgy hullámzik a nemzeti érzülettől, mint a háttérben a gyönyörű tó. Csak megmutatja: ilyen ez. Kicsit stilizált, kicsit ingatag - zenére hajladoznak a fiúk-lányok -, de hát a miénk, és hagyomány.

Történik mindez Kaposvárott, Ábrahám Pál *3:1 a szerelem javára* című operettjében. A szerzőnek ezt az opuszát több mint tetszhalálból keltette életre a társulat Bezerédi Zoltán rendezésében.

A sportrajongók tudják - ha nem is emlékeznek rá -, hogy 1936 fényes éve volt a magyar sportnak. Magyarország végzett az első helyen az olimpia éremtáblázatán; s az akkor már sikeres és népszerű szerző ezt bizonyára jól tudta. Megírta háta 3:1-et - amely szépen elhajózott az olimpiai dicsőség és a korábbi Ábrahám Pál-operettek sikerének oldalvizén. A *Viktória, a Hawaii rózsája* és *a Bál a Savoyban* után ezt az operettet a Royal Orfeum mutatta be, amely a Vígszínház kamaraszínháza volt akkoriban. Azóta - a többivel ellentétben - soha nem vették elő. Mostanáig.

Pedig a mese csöppet sem bugyutább, mint a többié. Igaz, elkelt rajta némi dramaturgiai igazítás, de aligha több, mint az operettklasszikusok mai színrevitelénél általában.

Egy vízilabdacsapat körül folyik a játék, a korszellem - az és ez - tehát adva van. A válogatott fiúk parádés győzelmet aratnak az angolok felett kint, a ködös Angliában, s a hazautazás előtti pillanatban a szállodai szobába menekül egy igazi angol - pontosabban skót - kisasszony, egy igazi angol - pontosabban ír - úrral kötendő kényszeresküvője elől. Azonnal kiderül, hogy a sportos fiúk sportos mellkasában érző szív dobog, s miközben Gingi, a lány jelentőségteljes pillantást vált a csapat gátlásos kapitányával, lovagiasan hazamentik a lányt.

Akinek persze van egy skót apukája, stílusosan skót szoknyában - ő ígéri az operett kötelező leosztása szerinti vidám fickót. Van aztán egy báró - nemes, gáláns és érző szívű úr, a magyar csapat nagyvonalú patrónusa -, ő marad majd egyedül a játék végének boldogságtengerében. Ahogy kell.

A fiúk edzőtáborozásukat töltik a báró badacsonyi kastélyában, ahová a gondnok - véletlenül persze, s a nemek arányát kiegyenlítendő - egy leányiskolai

Ábrahám Pál: 3:1 a szerelem javára (kaposvári Csiky Gergely Színház). Csákányi Eszter (Gingi) és a lányiskola

Csákányi Eszter, Dánffy Sándor és a vízilabdacsapat (Fábián József felvételei)

osztályt szállásol el, a hozzá való tanárnővel - legyen majd párja a skót kockás szoknyának.

Mert a papa megérkezik - megbosszszulni a lányszöktetést. De mert nem drámában vagyunk, ekkorra már lényegesebb, hogy közben a forrpontig hevültek a kapcsolatok a vízilabdacsapat és a lányiskola között, s kevésbé tempósan, de a végeredmény felől csöppnyi kétséget sem hagyó jelek közepette kibontakozik a primadonna - az angol lány - és a bonviván - a csapatkapitány - szerelme is.

Mire minden megnyugtatóan elrendeződik, eltelik néhány felvonás, lepereg néhány betét, van cigányos mulatság és lányiskolai zászlóhímzés. Es van visszavágó a Nemzeti Sportuszodában, előtte beszéd az aktuális politikai potentát szájából a sport testet-lelket nemesítő hatásáról és a Nemzeti Sportuszoda reánk boruló diadalívjeiről.. .

Bezerédi Zoltán első rendezésében félszáz szereplőt mozgat, énekkel, tánccal, rengeteg átdíszletezéssel nehezíti meg a saját dolgát. Olyan - élő és élettelen - masinériát működtet, amely csöppnyi hiba esetén is nagyot bukik.

Hibátlan lenne hát ez a kaposvári operett? Hiszen igazi operettsiker az egész, tapsos bejövetelekkel s még tapsosabb abgangokkal. s hát - nem hibátlan: a szigorú szem észreveszi, hogy a stúdiósokból, statisztákból verbuvált tánckart nem Markó Ivánéknál nevelték, hogy ének közben gond van itt-ott a magas cével, s egy másik ének közben jobban hallik lent az átdíszítés zaja, mint a nóta.. .

De mire egyik-másik hibát megfogalmazhatnánk magunkban, már máshol tart a játék. Ami a tempót s az egyes jelenetek színpadi megszerkesztését illeti, abban ugyanis kiválót alkotott a rendező, pontosabban a színész-rendező. Bezerédi színész volta és színészete természetszerűen rendezésének is meghatározó eleme: ez az előadás a játékról, a színészekről szól.

Az operett szimpla helyzeteit egyébként profi dialógusok takarják; a profi dialógusokat pedig jókedvű, életteli színészi játék közvetíti. Alighanem képtelenség pontosan eldönteni, hogy a szöveg és a játék poéndömpingjéből mennyi a rendező és mennyi a színészek „hozott" ötlete; s hogy ez nem is lényeges, mert egységes játékban valósul meg, ez az előadás legnagyobb erénye.

A közönség megkapja, amit vár. Aki a 3:1 felejthető történetén és kellemes zenéjén óhajt elandalodni - megteheti, mert „hozza" a színház; aki a finom stilizálás részleteibe vagy a színészi játék felszabadultságába akar belefeledkezni - az sem csalódik; s végül aki arra kíváncsi, mit művel „puszta szórakozásból" ez a színház - az is élvezi a produkciót.

Amelyben egyébként megjelenik egy igazi operettlépcsőn (ezt láttuk *a Munkás*-operettben?) egy igazi primadonna, és elénekel egy igazi dalt, miközben a férfikar sorfalat áll és táncol neki; s a másik réteg vastapssal üdvözölheti Kulka János és Magyar Éva - a táncoskomikus és a szubrett - akrobatikus elemekkel tűzdelt táncszámát; egy harmadik réteg pedig díjazhatja, amikor a lányiskola tanulói abroszhímzés ürügyén egy óriás kokárdát rángatnak fel s alá, míg végül megtalálják igazi funkcióját: erre ugrik a szobafogságra ítélt primadonna.. .

Szakács Györgyi jelmezei „mindenfajta igényt" kielégítenek. A sportolók formaruháját a hivatásosok is megirigyelhetnék, míg a lányok kirándulótoalettjét a frissen alakult (újjáalakult) cserkészszövetség vehetné nagy haszonnal szemügyre.

Szemre úgy tűnik: a lelkes csapattal könnyű volt szinte csodát művelnie a koreográfus Imre Zoltánnak; csak aki innen-onnan, prózai előadásokból ismeri mára tánckar tagjait, az gondolkodik el a látványon. Nem a hibátlan lépések, hanem a lendület és a lelkesedés lenyűgöző.

A zenei vezető Hevesi Andrásnak ezúttal számos jól éneklő és énekelni szerető színésszel és egy lelkes, örömze-

nélő zenekarral akadt dolga. Az általam látott előadáson egy „rendbontás" mutatja leghívebben a produkció szellemét: Mikulás ünnepe lévén a karmester Tóth Armand egy ideig virgáccsal vezényelt, nemcsak a közönség, hanem a játszók tetszésére is...

Koltai Róbert operettben is komédiai figura - mert hát Charlie Cheswick, a skót paradicsommágnás is az. Molnár Piroska a figurához illő gyöngyházkeretes szemüvegben adja a temperamentumos tanárnőt, akit az isten is, Ábrahám is a skót szoknyás úrnak teremtett. 1:0.

Szalma Tamás Károlyi Gyurka csapatkapitány szerepében kedvtelve téblából a gátlásos, kötelességtudó és persze érző szívű karakterben. Szolgálatkész „puffere" a többiek humorának - s hogy van neki sajátja is, az kiderül az alakításból. Bonviván - fürdőruhában. E kettősség paradoxonának könnyed megjelenítése során legfeljebb az ötlik fel a nézőben: vajon nem látni-e túl keveset színpadon mostanában az egykor nagy lendülettel és méltán felfedezett fiatal színészt?

Primadonnapartnere: Csákányi Eszter. Aki jól táncol, jól énekel; bájos és humoros egyszerre, s ezúttal felszabadult és lendületes is. Gingi, a „menekült" skót-angol lány (kinek-kinek kedve szerint) az egész lányiskolát maga köré szervezi, nem is beszélve a vízilabdacsapatról. Természetesen viseli a nadrágot és a szoknyát, a sportost és az elegánsat - és Csákányi Eszter színészete biztonsággal mentesíti minden édeskés felhangtól. Van abban valami „tuti", ha szubrett játssza a primadonnát. Csákányi Gingije és Szalma Tamás szomorú-szép csapatkapitánya némi bonyodalom után mégiscsak egymásra talál: 2:0.

A vízilabdacsapat mókamestere, a „vagány fickó": Kulka János mint táncoskomikus. Tapsos bejövetel, mindjárt az első alkalommal - s még az is jó, hogy kivár rá a színész, elvégre operettet játszik. Kulka derekas munkát végez a színpadon: Blazsek II. figurájában szinte végig a színen van, és lazán, elegánsan bonyolítja az eseményeket. Elsősorban is Ginginek kerít, másodsorban magának. S mintha a közönség örömmel vette volna tudomásul, hogy a tévéből szomorúnak, fanyarnak ismert színész ezúttal egy másik karakterben mozog otthonosan.

Magyar Éva játszotta a Blazsek II.-nek jutó leányiskolai tanulót, az engedetlen Bertuskát. Nemcsak énekben és táncban, hanem játékban is jó partnere társai-nak: elementáris humora szöveggel és szöveg nélkül - mimikában, gesztusban, mozgásban - is érvényesül. Ők is megérdemlik egymást: 3:0.

A szegény - egyébként természetesen gazdag -, nagyvonalú bárót Gyuricza István játssza. Neki az önkéntes, de azért észrevehető háttérbe húzódás, látványos elmagányosodás jut - és Gyuricza operettes charme-mal, szerényen, de magabiztosan hozza a figurát. Ő az, aki „szépít": 3:1.

S miként a vízilabda, ez az operett is csapatjáték: az iskolás lányok közül Kristóf Kata, Szűcs Ágnes és Tóth Nóra kapott akkora szerepet, hogy a karból kitűnhessen, bár a kar maga is kitűnt. A vízilabdacsapat mindig álmos, majdnem mindenről lemaradó tagját az általam látott előadáson Hunyadkürti György helyett a rendezőből színészszerepbe ugrott Bezerédi Zoltán játszotta olyan jól, mintha önmagát is megrendezte volna; a többieket Gőz István, Csapó György és Pál Tibor nemcsak csapatjátékos, hanem amolyan kaposvári fegyelmezettséggel alakította.

Az opusz alcíme: „szívek mérkőzése, két felvonásban". Nem rontjuk el senki örömét, ha végül - különösen ennyi késéssel - ideírjuk: azt a bizonyos vízilabda-visszavágót is a magyarok nyerik. Azt is 3:1-re, akárcsak a szerelmi csatározást. Ennél nagyobb arányban - mondjuk, kiütéssel - a játéknak sikerült győznie ebben az előadásban.

Ábrahám Pál: 3:1 a szerelem javára (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Szövegét írta: Szilágyi László és Kellér Dezső. *Versek:* Harmath Imre. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Koreográfus:* Imre Zoltán m. v. *Zenei vezető-karmester:* Hevesi András-Tóth Armand. *Rendezte:* Bezerédi Zoltán.

Szereplők: Koltai Róbert, Csákányi Eszter, Rózsa Tibor, Gyuricza István, Szalma Tamás, Kulka János, Hunyadkürti György, Bezerédi Zoltán, Quintus Konrád, Csapó György, Gőz István, Pál Tibor, Molnár Piroska, Magyar Éva, Szűcs Ági, Tóth Eleonóra, Veréb Judit, Kristóf Kata, Ferencz Éva m. v., Dánffy Sándor, Adorjáni Zsuzsanna, Pálfy Alice, Komlós István, Radics Gyula, Milák Hajnalka, Lukács Zoltán, Kósa Béla, Szentgyörgyi István, Anger Zsolt, Lakatos László, Serf Egyed, Tóth Géza, Kisvárday Gyula, Lugosi György, Némedi Árpád, Kamondy Imre, Csapó Virág, Gráf Csilla, Karsai Edina, Kovács Magdolna, Kovács Zsuzsa, Lestyán Luca, Mitzky Stella, Réz Ágnes, Kiss Györgyi, Ottlik Ádám, Márton Eszter, Nődl Ildikó, Orsós Júlia, Tóth Ildikó, Varga Anikó, Kalmár Tamás.

STUBER ANDREA

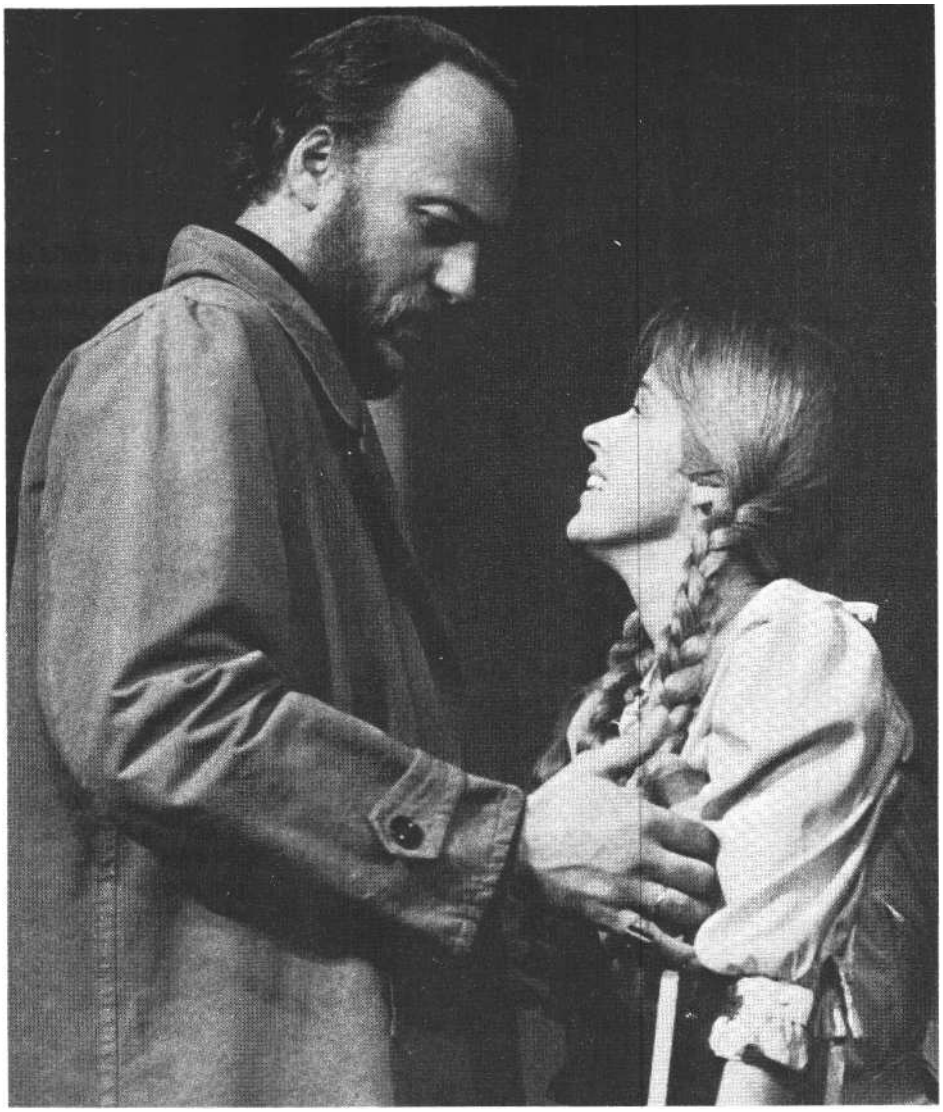
Zilahy-színmű Kecskeméten

Sűrű programmal kezdte az évadot a kecskeméti Katona József Színház. A társulat októberben bemutatott egy operettet *(A cirkuszhercegnőt,* Hegyi Árpád Jutocsa rendezésében), Németh László *Szörnyeteg* című drámáját (Nagy Attila a színpadra állító s a főszereplő is egyben). A kamaraszínház egy kétszemélyes groteszk játékkal, Guy Foissy Krik!-jével nyitotta kapuit, míg a nagyszínházban Zilahy Lajos *A tizenkettedik óra* című komédiája volt az első premier. Zilahyval indult tehát a szezon Kecskeméten. A két világháború közötti időszak legtipikusabb polgári írójának ama művével, melyet a Magyar Színház mutatott be 1933-ban, majd néhány előadás után betiltották. S hogy miért? Mert a betiltók alighanem egyedül a pacifizmust olvasták ki Zilahy soraiból. Pedig találhattak volna a műben olyasmit is, ami inkább az ő szájuk íze szerint való. Zilahy ugyanis - azon igyekezetében, hogy egészen up to date legyen - mindenféle aktuális érzeményt és létező eszmei áramlatot belefoglalt a komédiába. (A fővonulaton kívül a részletekben is szolgált naprakész gondolattal. Egy rövid kitérőben foglalkozott még az eutanáziával is, ami divattémának számított az idő tájt - Szomory Dezső például legalább egy fél drámát szentelt az ügynek a *Takáts Alice-ban.)* Igazi Zeitstückről van szó, mely a mára érvényes gondolatokat még ma akarja kifejezni a színpadon. Bizonyára ennek köszönhető, hogy *A tizenkettedik óra* - Zilahy színpadi szerzői jártassága ellenére is - hevenyészettnek, összecsapottnak látszik. Erősebben érződik rajta a sietős érvényességű megszólalás vágya, mint az átgondoltság és az írói műgond.

A tizenkettedik óra bizonyára elevenbe vágó darabnak tűnt a bemutató idején. Hiszen 1933-ban íródott, s 1933-ban is játszódik egy meg nem nevezett országban, amelyről nem nehéz elképzelni, hogy Kelet-Európa közepén található. Világháború után vagyunk, a gazdasági válság kellős közepén, amikor a következő világháború előszele is érződik már. A gazdasági helyzet kétségbeejtő, a munkanélküliség nő, s folyik a készülődés a háborúra, mely legalább ipari fellendü-

lést ígér. A felsőbb körök és a gazdasági lobbyk már a hadüzenetet fogalmazzák, és dörzsölik a markukat, míg a nép még ki sem heverte az előbbi háború sebeit, s nehezen küszködve próbálja valahogy fenntartani magát. *A tizenkettedik* órában Zilahy (az előjáték után) egy szegényes polgári lakásba viszi a nézőt, ahol a családfenntartó - hónapok óta munkanélküli lévén - lassan már vacsorát sem tud hazahozni feleségének és lányának, s éppen a végrehajtói minőségben hozzájuk érkező ügyvédre förmed. Rögtön kiderül azonban, hogy egy cipőben járnak - az ügyvéd legalább olyan nehezen tengődik, mint Jánosék. A hangulat azonnal barátságossá válik, az ügyvédet ottmarasztalják a szerény vacsorára. Meghitt, „hétkrajcárosan" kedélyes szegénységű szcéna. Jó alkalom arra, hogy a vendéggel együtt mi is megismerjük a házigazda világmegváltó eszméit. János a jobb időkben a minisztériumban dolgozott, eugénikával, vagyis fajnemesítéssel foglalkozott. Alighanem ettől támadt az az ötlete, hogy az emberiséget is hasonló módon kellene megformálni. János egy tervezetet készített „Az emberiség megváltása" címmel. Ezt a memorandumot szerette volna átnyújtani a királynak az előjátékban, s ez a „csomagterv" (hogy ezzel a mai, nemszeretem kifejezéssel éljek) alapozza meg a karrierjét. A darabbal kapcsolatos gondok ezzel a programmal kezdődnek, s egyre fokozódnak. Zilahy ugyanis nemigen találta ki azt, hogy mit talált ki János. A főhős eszmerendszere meglehetősen körvonalazatlan. S mivel felemelkedését, darabbéli sorsát ennek a tervezetnek köszönheti, fontos lenne tudnunk, hogy miről is van szó. Ami kihámozható, az vagy semmitmondóan demagóg, vagy legalábbis ellentmondásos.

Lássuk csak: János azt hirdeti, hogy a rothadó emberi faj megtisztításra vár. Meg kell szabadulni a beteg és bűnös emberektől, hogy megmenthessük a fajt. Ez a fajelmélettel való kacérkodás bizonyára nem úgy hatott 1933-ban, mint ma, amikor a világtörténelmet Auschwitz súlya is terheli, de szimpatikusnak viszszamenőleg sem tekinthetjük. Nem is érthető, mire gondol János. Minden-esetre olyan országot akar, ahol csak tisztességes és egészséges emberek élnek. A többiek ellen valóságos háborút kíván viselni. S nehogy a betegek elleni hadjárat ijesztőnek tűnjék, biztosít róla, hogy a betegségekkel szemben felveszi a harcot. Azt is kijelenti, hogy ellenzi a halálbüntetést, mert nincs bűnös ember, csak



Zilahy Lajos: A tizenkettedik óra (kecskeméti Katona József Színház). Barbinek Péter (János) és Ambrus Asma (Lydia) (MTI-fotó - **Ilovszky Béla felvétele)**

olyan, aki felesleges és kártékony az emberi fajra. Az nem tisztázott, hogy ki milyen alapon és kinek a minősítése szerint tekintendő feleslegesnek és kártékonynak. A királya második felvonásban fel is teszi Jánosnak azt a lényegbevágó kérdést, hogy ki végezné el a kiválasztást. János azt feleli, hogy erre a processzszusra nincs szükség, az emberek majd önmaguktól kiválasztódnak. A darabban meg is teszik, ahogy felvonásról felvonásra mind többen csatlakoznak Jánoshoz, aki Eugénosz próféta néven toboroz híveket. Azt ugyan a szekta tagjai sem értik, hogy mit akarnak („Egyelőre nem az a fontos, hogy értsék, hanem hogy kövessenek!" - mondja János), de hát maga a próféta sem ad részletes, meggyőző programot. A kormányelnök kérdésére, hogy miből áll a működésük, ennyit felel: szebbé és jobbá tenni az emberek életét. A gazdasági válsággal szemben nem kíván fellépni, mert szerinte „van minden, több, mint amennyi kellene", Isten gondoskodott róla. A belügyi kormányzás terén üvegfalakat és üvegembereket követel, a külpolitikában pedig a háború elkerüléséért száll síkra. Ez minden, amit János homályos elképzeléseiből konkrétan megtudunk. Ennyi következik az élesen meg nem fogalmazott, zavaros és nem veszélytelen ideológiából.

A kecskeméti színre vivő, Lendvay Ferenc nem kísérelte meg, hogy tisztázza a világmegváltási terv mibenlétét, s így természetesen a minősítését sem végez-te el. Betű- és gondolathíven közvetítette a szellemiségében szerteágazó komédiát. Az eddig említett mondanivalókon kívül kétségtelenül van itt progreszszív pacifizmus is, s már-már társadalomkritikai kicsengésű a befejezés, melynek során a békét hirdető prófétát az elmeorvos veszi kezelésbe. János a világkonferencián hiába szólalna fel a háború ellen, a profitérdek előbbre való lesz a békénél. „Engem a bolondokházába zárnak - mondja hősünk -, és a józanok tovább fognak őrjöngeni."

Az előadásban bizonyos nyomok arra utalnak, hogy a rendezőnek szándékában állt kitágítani a mű idő- és térbeli határait. Ez a megközelítés azonban nem tartalmi szinten valósul meg, csupán néhány formalitásban. Mindenekelőtt Neogrády Antal díszlete törekszik arra,

hogy egyetemessé és nemzetközivé bővítse a történetet. A színpadképet a világpolitikába ágyazza bele: bal oldalon egy amerikai képzetet keltő felhőkarcoló magasodik, jobb oldalon pedig vélhetően a Kreml bástyája áll. A szorgalmasan térülő-forduló forgószínpad tetejére is jutott egy épülethalmaz: kivehetők a washingtoni Fehér Ház, a Big Ben, a Szpasszkaja Basnya és (szerintem) a San Francisco-i gúla alakú felhőkarcoló vonalai. Ez a kusza városképmontázs gondolatilag lehet erős, de nyomasztó súllyal nehezedik azokra a jelenetekre, amelyek János lakásában játszódnak.

Zilahy írásművészete nem lebecsülendő. Az író különösen akkor van elemében, mikor a középosztály életét viszi színre. A *tizenkettedik* órának is azok a legjobb részei, melyek János otthonában játszódnak, s az elszegényedő polgárcsaládot mutatják be hangulatosan, érzékenyen, ügyesen szerkesztett jelenetekben és jól megírt dialógusokban. Kár, hogy ezeket a képeket valósággal agyonnyomja a tetejükre tuszkolt díszlet. Molnár Gabriella jelmezei sem kötődnek szorosan a harmincas évekhez, szerény semlegességükkel a kortalanság irányába mutat-nak. (Ennek ugyan ellentmond, hogy kellék-ként belép a játékba Az Est című lap.)

Az alakításokon alig akad ecsetelnivaló. A főszerepet játszó Barbinek Péter annak esik áldozatul, hogy az előadásnak nincs hozzáfűznivalója a próféta eszméihez. Ezért a hős nem kap előjelet, Barbinek se pozitívnak, se negatívnak nem mutatja, szinte kizárólag a szövegmondásra szorítkozik. Figurák nemigen születnek a színpadon (hacsak nem a királyé, akinek szerepében a narancssárga parókás Nagy Attila ide nem illő poénokkal, néhány kabarégeggel próbálja nyomatékosítani a jelenlétét). Némelyek a felmondáson kívül sablont is hoznak, Lengyel János az elmeorvos szerepében például a lehető legelcsépeltebbet: tikkel a szeme, és rángatózik a lába. Az emberábrázolás hiányát az teszi különösen feltűnővé, hogy egy-két kisebb szerepben akad olyan játszó személy, aki rövidke szerepét átgondolva és túlhaladva belső életet is él. Ambrus Asma mutatja ennek jeleit János kislányának szerepében, s legfőképpen Orth Mihály (István, János öccse) és Gulyás Zoltán (Ápoló) jellemformáló igyekezete kelt némi melegséget a nézőben.

Zilahy Lajos: A tizenkettedik óra (kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet: Neogrády Antal m. v. *Jelmez:* Molnár Gabriella m. v. *Szcenikus:* Vujovich György. *Rendezte:* Lendvay Ferenc.

Szereplők: Barbinek Péter, Ambrus Asma, Kovács Gyula, Fabó Györgyi, Orth Mihály, Nagy Attila, Csizmadia László, Sirkó László, Csiszár Nándor, Pál Attila, Lengyel János, Krizsik Alfonz, Szirmai Péter, Horváth Károly, Viehmann Nóra, Latabár Árpád, Juhász Tibor, Gulyás Zoltán, Szalma Sándor.

TARJÁN TAMÁS

Odi et amo

A mizantróp a Katona József Színházban

Színházművészek esetében néha nem oly szembetűnő az életmű teljesedése, kiépülése, mint más művészeti ágak képviselőinél. Az író egymaga hajol a papír fölé, a képzőművész a palettájával vagy a vésőjével társaloghat, a filmrendező részint utólag, a vágószoba félsötétjében dirigálja alkotását. A színházi rendező, a színész, a tervező - általában a színházi ember - tevékenysége a társaké által virágzik vagy hervad, törekvéseik együtt vagy egymás ellen érvényesülnek, az előadás mindig összjáték, melyben akár estéről estére is másnak-másnak jut a legfontosabb szerep.

A Katona József Színház *A mizantróp*-előadása, a Moliére-vígjáték vagy Moliére-tragédia megelevenítése már csak azért is jelentős, mert valamennyi létrehozóját előbbre viszi, és jó irányba, a pályáján. A fordítót, a dramaturgot, a rendezőt, a címszereplőt, a mellékfigurákat, a díszlet és a jelmez mesterét. Talán még magát a halhatatlan Moliére-t is.

Székely Gábor nem először szembesíti a közönséget az embergyűlölettel, illetve a gyűlöletessé váló szerelemmel. A kettő nem is esik messze egymástól, kiváltképp *A* mizantrópban nem. Ezt a bemutatót - távolabbi és ugyancsak fontos előzményeket nem számítva - Shakespeare *Coriolanusához* és Füst Milán *Catullusához* kötik megtépett szálak. A Molére-darab shakespeare-izált emeltséggel, súlyossággal jelenik meg a színpadon, és (ez a megírás korával is indokolható) antikizáló végérvényességgel szól a mű. Ha tetszik, 1666-ban - keletkezése idején - és 1988-ban - mostani premierje napján - is „latinosan". Temperamentummal és bölcsességgel, retorikus

Moliére: A mizantróp (Katona József Színház). Cserhalmi György (Alceste) és Udvaros Dorottya **(Céliméne)**

pátosszal és a retorikus pátosz azonnali eltagadásával.

A Coriolanust a közös főszereplő parancsolja vissza a színpadra, a *Catullust* egyebek mellett leginkább a díszlet. Ez utóbbi Füst Milán darabjánál zegzugos, labirintusos fal- és ajtórendszerből szerveződött, koporsóbarna deszkák közé szorítva az életre és halálra ítélt személyeket, akik egymás fejét és szívét veszik. Moliérenek ugyanez a diszletgondolkodás és díszlettechnika maradt, világosabb árnyalatban, olyan - verandára is emlékeztető - folyosórendszerrel, amelynek egy ideig lényege, hogy az érkezők csak cikcakkosan, eleve már a normális emberi lépést, járásmódot is megcsalva jöhet-nek, jönnek vagy akarnak jönni abba a kietlen díszterembe, emelvényesen-dobogósan kerített, rideg szalonba, ahol a „nem és nem!!!", az „igen és nem..." és a „lássuk a medvét" szópárbajai elhangzanak. Ez a lakhatatlan, kényelmetlen tér - Antal Csaba munkája, mely iskolapéldája annak, miként kell megérteni drámát és rendezőjét - fokozatosan tágul, egyre nagyobb porondja az összecsapásoknak, és mint tér, színházi térként végzi. „Színész benne minden férfi és nő" - és Alcestenek, az embergyűlölőnek éppen ebből van elege fuldoklásig. Hiába finomkodnak a bársonyfüggönyök, hiába hivalkodóan teátrumi a világítás, ő nem dől be a megjátszásnak, a kellemkedésnek, a bohócériának, az embervásárnak. Mennyi kitűnőség! - és Alceste mégsem kitűnő.

Cserhalmi György mint Coriolanus a pusztulásig utálta azt a Rómát, az Urbsot, amely alantasságában, álomtalanságában, félelmeiben méltatlan volt az ő Rómának és csak Rómának becsületet akaró, követelő tetteihez. Coriolanusnak nem kellett Róma, és Rómának nem kel-lett Coriolanus, pedig egymás nélkül senkik és semmik voltak. Cserhalmi játssza a mizantrópot is. A kivételes test- és mozgáskultúrájú színész jellemző módon a legelőnytelenebb, legpasszívabb, leggroteszkebb testhelyzetekből, pozitúrákból dörgi, suttogja vagy csupán gondolja kimondatlanul átkait. Elhanyatlik, padlóra kerül - többször is fekve gyújtogatja a leengedett gyertyás csillár lángjait, mintha egyetlen gyufaszáltól remélné, hogy világosság lesz a földön. Ez a kényszerű elheverés a csavargó, a vándor, a kivert és kóbor eb acsargó elpihenése. A színésznek persze fektéből, félkönyéken, összehúzott vállal, befelé sisteregve is tudnia kell beszélni - mégis dicséretes, hogy az általában nem az artikulációjáért

Cserhalmi György és Máté Gábor (Philinte) A mizantrópban

dicsért Cserhalmi szavai késdobálásával érthetően és pontosan kimetszi magából az emberiséget vagy az emberiségből önmagát. A különböző szituációkban Székely Gábor gyakorta viszi bele őt a „félvisszákba": hátat fordít annak, amit el kívánna hagyni, s egy megtört fordulat mégis visszaperdíti egyetlen pillanatra. Kiszorítottsága a beszorítottságban is jelződik: ahogy összehúzza magán nemegyszer a kabátját, elbújna a jelmez, a viselet mögött. Ne lásson, ne lássák.

A kutyahasonlat annyiban is érvényes, hogy Cserhalmi Alceste-je mindenkit megmorog, megharap. Kiveszett belőle a csöndesült, higgadt emberi beszédmód; vagy ha mégis ezzel próbálkozik, rosszabbul jár (és jár a környezete), mint ha szokásos embergyűlölő indulatainak engedne. Evvel a látszólagos monotóniával, a támadó és bíráló viselkedés sztereotípiáival sikerül kifejezni, ami talán a legfontosabb a Moliéreműben. Nem pusztán egy kivételes erkölcsi érzékenységű férfi veti meg a züllött, köpönyegforgató, etikailag elbambult kort és világot, amelyben létezni kényszerül - de ez a kor és világ vissza is hat rá. Nem lehet védekezni a hatások ellen: a mizantróp könyörtelenségében is szegényesebb, színtelenebb és főleg humortalanabb alak, mint amilyen lehetne.

„Az emberiséget, hisz ember vagy, ne vesd meg" - így József Attila. „Az emberiséget, hisz ember vagy, vesd meg" - így Alceste, aki ugyan szeretné kivonni magát a homo sapiens azon törzséből, amellyé nemünk fejlett, csakhogy az ily magányos programok nevetségességbe és boldogtalanságba fúlnak. Cserhalmi szélsőségek nélkül képes eljátszani a figura abszolút szélsőségességét, és tud úgy távoz-ni - elhagyva egyetlen lehetséges szerelmét, aki viszontszereti őt -, hogy mérhetetlenül szégyelljük magunkat, amiért nem tartunk vele, s mérhetetlenül örülünk, hogy ettől az alaktól megszabadultunk. Nem egyszerű szójáték: életkérdés, hogy az embergyűlölő nem érti, miért gyűlölik őt az emberek, mikor ő csak gyűlöli az embereket.

A szerepformálás döntő mozzanata, hogy Alceste - erre utalnak Cserhalmi György palástolt fájdalmai és néha nem palástolt szerelmi vallomásai Céliménehez - nem alkalmas a kizárólagos gyűlöletre. Még mindig és még így is talál szeretnivalót. A gyűlölet filozófiájának csődje a szeretés maradéka; és az élet csődje a szeretés maradékának meggyűlölése (a távozás). Vagyis előáll Caius Valerius Catullus *Odi et amoja, a Szerelem és gyűlölet:* „Gyűlölök és szeretek.

Mért? Nem tudom én se, de érzem: I így van ez, és a szívem élve keresztre feszít." Alceste tudja, mért; s ő se szerencsésebb ettől. Egy másik latin klasszikust híva segítségül: a horatiusi *exegi monumentum* az írói halhatatlanságnál jobban illenék az *egyszerre szeretek-gyűlölök* érzéskomplexum halhatatlanságára. Szerető és gyűlölő énünk összebékíthetetlenségére.

Cserhalmi György Alceste-et játszik, mégis a mai magyar szellemi és közélet száz és száz alakját játssza. Azokat a gyűlölni tudó szeretni akarókat, akik a szó különféle értelmei, jelentései szerint az átmeneti vagy végleges távozás mellett döntöttek. Cserhalmi Moliére-t játszik, ám valahol (például) Latinovits Zoltánt, Bódy Gábort is játszik. Negyvenévesen, ereje teljében - kissé a rendező alakmásaként is - jellegzetes nemzedéki hős, egy korábbi és egy következő generáció-nak is médiuma. Olyan színpadi alak, akivel többek lehettünk volna, s ettől úgy megrémültünk, hogy minden erőnkkel igyekeztünk: ő legyen kevesebb általunk.

Ahogy Cserhalmi pályagazdagodása, úgy Székelyé is szembeszökő. Még akkor is, ha gazdagodás helyett inkább a bevezetőben emlegetett teljesedést, kiépülést kell mondanunk - mivel *A mizantróp* egyes részeiben teoretikus tisztázásnak, elvi eredménynek mutatkozik, s nem magával sodró előadásnak. Ez azonban csak azokra a mozzanatokra vonatkozik, amelyek nem voltak hajlandók beletörni az eredetileg komédiára hangszerelt Moliére-mű már régtől szokásos tragizálásába; illetve ahol a legnagyobb erőfeszítések ellenére sem szökött föl a tragikomikum.

A szerelem nélkülözhetetlensége és elviselhetetlensége - a kettő együtt és egyszerre - régi tárgya Székelynek. A szerelem ára a teljes önfeladás, a teljesen birtokolt másik ember érzelmi kiszolgáltatottságának, boldog védtelenségének viszonzása. Oly fölemelő állapot, hogy az már tűrhetetlen! A rendező a szerelmet nem szűkíti nő és férfi kapcsolatára, noha sokadszorra is abból indul ki. Nála *a létszerelem,* a lét elviselése, a létezésnek való önátadás is kérdéses, sőt az kérdéses elsősorban. Az azonosulás, elviselés - és a kiválás, tiltakozás bizonytalan határa. Az egy-két bútordarabbal tagolt színpad, illetve a színpadhoz képest a színpadperem emeltsége lehetővé is teszi számára, hogy olyan mozgásokat koreografáljon, amelyekben így vagy úgy mindenki igyekszik elhatárolódni a másiktól. Az elhatárolódás a figurák elvi-etikai tartásától függet-lenül valamennyi szereplőnek talán a legfontosabb vágya. Senki nem fogad el senkit, csupa Észak-fok vagy csupa Délfok, csupa Titok, csupa Idegenség - csak ez az *én-ség* legtöbbjüknél nem megy a mizantropizmusig. Kényelmesebb formáit választják az érzelmi és értelmi önvédelemnek - már akinek egyáltalán futja erre – ; az emberszeretetet, a játékot, a karrierizmust, a cinizmust, az érdektelenséget.

A darab másik főalakja Céliméne, aki - Udvaros Dorottya remek alakításában – ideális tanuló is lehetne Alceste iskolájában, csak éppen nem ide akar beiratkozni (és elképzelhető-e embergyűlölő nő, női embergyűlölő?). Míg udvarlója, szerelme a szívbéli puritanizmust, az érzelmi remeteséget és - amíg türelme engedi - az emóciókkal való józan gazdálkodást választja, ő a saját szerethetőségét, a vérbeli asszonyi szerepjátszást helyezi mindennek fölébe. Udvarost röptetik mosolyai, grimaszai, gúnykacajai, kézlegyintései, csakhogy Céliméne-je fölszárnyalni nem tud, mert övé a kisebb igazság. Az az igazság, hogy - a legtöbb embert, aki nem eleve a mennyei vagy pokoli, de ebbe a tisztítótűzi régióba született, ugyanez jellemzi - az erkölcsi radikalizmus helyett a még tisztességgel ellenőrzött, a kellő pillanatban lehetőleg visszafogott erkölcsi játékot tegye mindennapjai mozgatójává, értelmévé. Udvarosnál kifénylik az a tulajdonság, amely az embergyűlölőtől a legidegenebb: a kacérság. Az igazi, vonzó, babonázó - és gyűlöletes női praktika, test és lélek táncoltatása. A kétértelműség, mit az embergyűlölő - tehát egyértelmű - férfi

Arsinoé: Bodnár Erika

még akkor sem képes tolerálni, ha ebbe szerelmileg belehal. A toleranciaképesség, illetve toleranciaképtelenség dolgában: a kompromisszumkérdésben a belátás inkább Céliméne, mint Alceste oldalára von.

Székely a világ legszebb szerelmére: erre a reménytelen párkapcsolatra viszi rá a mű további jeleneteit, rétegeit. Néha bizony untat, éppen mert elszakad a meghatározó közegtől, emberi viszonytól, sokszor viszont remekel, hiszen színészeit új utak fölfedezésére serkenti. Balkay Géza nem először, de véglegesen igazolja, hogy a „nagy karakterek" inspirálják igazán a tehetségét. Oronte, Alceste ellenlábasa technikai értelemben, a kabinetalakítás tökélyében és virtuozitásában is ellentétezi a mogorva főhőst - mert ő is meglehetősen mogorva, ha nem dicsérik eléggé, és pillanatról pillanatra, kaméleonkodva változik. A látványban is szembekerül az „állandó ember" és az „ingó ember". Balkay gondoskodik arról, hogy az eredetileg vígjátéknak írott A *mizantróp,* melyben Moliére mint színész is tradicionálisan komikusra vette Alceste-et, megőrizzen valamit, nem is keveset, mulattató alaptermészetéből. Székely tehát akként követte az évszázadok folyamán általában mind komorabb, komolyabb interpretálások hagyományát, hogy nem gyűlölte meg a darab vígjátéki elemeit.

Máté Gábor Philinte-je *árnyékszerepi* mestermű. Alceste-nek is árnyéka, Orontenak is árnyéka. Egyikhez sem tartozik, s mindkettő őt veti. Kacajosan, vihogva, szótlanul vagy saját magát szembeköpve belemegy az önsemmítésbe. Nem senki ő - olyan valaki, aki tud a senkiségéről. S még azt is tudja, hogy csak egy élete van, és *innen nézve* nem a szerelem minősége számít, hanem az: szert tesz-e a kívánt nőre vagy sem. Rendezői szempontból az előadás problematikus kérdései közé tartozik, szabad-e ennyire elvenni a mérleg egyik serpenyőjét (Philinte-et) a mérleg másik serpenyőjétől (Alceste-től)? Valószínűleg a **szövegváltoztatásokkal** is összefügg, hogy a figura legbeszédesebb helyzete az lett, amikor egy vita kellős közepén erre is, arra is tekinget, mint a pártatlan szurkoló, és alig észrevehetően nevet, nevet, nevet.

Ahogy Oronte, illetve Philinte kapcsolódik (vagy nem kapcsolódik) a címszereplőhöz, úgy kapcsolódik (vagy nem kapcsolódik) Arsinoé és Éliante Céliméne-hez. Bodnár Erikától már nemegyszer láttunk olyan nőalakokat, akik ruházatuk alatt jelképes vagy valóságos tőrt hordtak rejtve. Nos, Arsinoé övén - melyet örö-

Máté Gábor, Cserhalmi György és Balkay Géza (Oronte) (Iklády László felvételei)

mest megoldana egy férfi előtt - egész tőrarzenál függ. Az embergyűlölőkből az ilyen nők miatt lesz nőgyűlölő. Ami Céliméne-nél az ujj köré csavarás filozófiája (tényleg életprogram), az Arsinoénál egy asszonyszörny (mellékesen szerencsétlen nő) színjátéka. Alceste mindkettőn átlát. Nagy kár, hogy az utóbbin jobban, mert így az előbbit büntetve önmagát bünteti. Bodnár Erika olyan, aprólékosan kidolgozott és ugyanakkor egységbe fogott, egyszerre vonzó és taszító, mélyen szereptudó színésznőség közelébe érkezett, ami a *Coriolanustól* - és még korábbról - más műveken át tisztán nyomon követhető; s amit csak a túlcizellálás (a túlfinomkodás) ronthat el.

A főiskolás Bertalan Ágnes (Éliante) rajongóként kezdi, és árulóként fejezi be. Elcsókolja azt a csókot, amit - ő is tudja - soha nem lett volna szabad. Ő is elkövet egy szeretet-szerelem indíttatású vétket, amire a gyűlöletközpontú Alceste soha nem lenne képes - mivel ő csak más vétkeket tud. (A Katona József Színház évről évre főszerepekben avat főiskolás növendék színésznőket - vajon mi az oka, hogy eddig sorra le kellett róluk mondania a diploma megszerzése után? Bertalan Ágnes máris „katonás".)

A mizantrópot legteljesebben Acaste és Clitandre: Varga Zoltán és Bán János adja vissza a komédiának. Varga szerzi a nagyobb meglepetést, mert a néző már pályakezdésekor hajlamos volt elkönyvelni őt volgai hajóvontatónak. Pipiskedő széptevése Céliméne holdudvarában bőségesen szerez mulatságot - és megragad benne egy kevés a szenvedésből, az értetlenségből. Bán János ezúttal is gumiszínész, s ebben nem a hajigált kezek-lábak az érdekesek, hanem az, hogy testileg képes ábrázolni egy lelkiszellemi fogyatékosságot: a mérhetetlen, mégis számító ostobaságot.

Horváth Józsefnek (Du Bois), Hollósi Frigyesnek (Basque) és a főiskolás Csendes Olivérnek (Tiszt) nincs miért hálálkodnia, hogy éppen ezt a szerepet kapta. Csak hát ez az a megálmodott színház, ahol öt mondatot is ötszáz mondatra született színészek tolmácsolnak. Horváth, aki medveként cammog be a szökdécselő mókusvilágba; Hollósi, aki annyi kis szolgában, inasban remekelt már, hogy megérdemelne egy nagy szolgafőszerepet, és Csendes, akivel érdemes megismerkedni, bár csak jön és megy.

Szakács Györgyi most azzal lep meg, hogy jelmezei nem szolgálnak semmiféle meglepetéssel. Egyszerre klasszicizáló és mai ruhákat várnánk; és sem ezek, sem azok. A jelmez nem volt per-döntő ebben az előadásban, „láthatatlanul" jó. Valószínűleg Simon Zoltán zenei összeállítása sem meghatározó. Annál inkább Petri György igen jó fordításokat kiszorító új magyarítása, melyet a műsorfüzetben az előadás egyik bábája, Fodor Géza dramaturg oly pontosan elemez. Nem számolom a szótagszámot, nem bírálom a rímtechnikát, nem védem a nyelvünkre átültetett formahű *Mizantrópokat* ezzel a szabad és szabados variációval, modernné tett szöveggel szem-ben - inkább az álmodott színház után könyvkiadást is álmodok. Olyat, amelyben jut ötlet és papír - s kereslet - az összes eddigi fordítás párhuzamos publikálására (erről a darabról kivételesen van önálló hazai esszékönyvünk); s mindjárt hozzáfantaziálok például egy olyan *Szent ivánéji* álom-kötetet, amelyben Arany tökélye után Emőd György magyarításának replikái és más, még véglegesen el nem készült fordítások véglegesen elkészült mondatai is együtt szerepelhetnének.

Petri mai daccal és mai komolysággal késelte a textust, nem ismert se Istent, se alexandrint. Természetesen azért mert így nyúlni a drámához, mert mindkettőt ismeri. Ez az amorf és szabályozott, líraiatlan és poétikus, archaizáló és avantgárd szöveg megfelelő, sőt kizárólagosan szükséges alapanyaga az előadásnak. A moliére-i eredetit nincs okunk számon kérni. Nemcsak a Diákkönyvtár fogja védelmezni (joggal) a hív tolmácsolást: valószínűleg jövendő bemutatók sem tudnak majd mit kezdeni ezzel a Székelynek kellő és a Katona József Színháznak kellő átformálással.

Mit és kit gyűlöl az embergyűlölő? Céliméne csak azért is megjátszott, hódoltató csapodárságát, Philinte hintapolitikáját, Oronte már-már zoológiai csúszómászóságát, Arsinoé férficombokba nem mélyedhető méregfogát, Éliante elgyöngülését, Acaste és Clitandre hímparódiáját, Du Bois, Basque és a Tiszt mellékességét.

Képzeljük el, kik maradtak odakint.

Moliére: A mizantróp (Katona József Színház)
Fordította, átdolgozta: Petri György. *A verseket fordította:* Szabó Lőrinc. *Díszlet:* Antal Csaba. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendezte:* Székely Gábor.
Szereplők: Cserhalmi György, Máté Gábor, Balkay Géza, Udvaros Dorottya, Bertalan Ágnes f. h., Bodnár Erika, Varga Zoltán, Bán János, Horváth József, Hollósi Frigyes, Csendes Olivér f. h.

BÉCSY TAMÁS

Színjátékvilág kontra drámavilág

Az Ahogy tetszik Zalaegerszegen

A Hevesi Sándor Színház Shakespeare-előadásának elején rendezői előkép látható. (Ahogyan ezt ma a rendezői divat kívánja.) Ekkor a későbbi II. felvonás díszletében megjelenik egy fehér ruhába öltözött női alak, s tükröt emel fel a földről. Végigsétál a szarvas- és őzmakettek között, majd eltűnik. Ez a lányalak - Hymen megtestesítője - később is fölföltűnik, dekoratív pózokban leül, s az előadás vége felé elmondja a saját szövegét. Ettől eltekintve semmi funkciója nincsen.

Az első szín díszlete dombos, füves térség; a másodiké ugyanez, csak a szuffitáról leengedett nemesi-hercegi címer jelzi a herceg udvarát. A harmadik szín tere azonos a másodikéval. Az eredeti II. felvonás színtere lényegében változatlan; csak egy jobb oldalon elhelyezett szarvasmakett, bal oldalon hátul látható őzmakett, továbbá pár csenevész fa jelzi az ardennes-i erdőt. Vagyis ekkor sem erdőt láthatunk, hanem dombos-füves térséget néhány száraz fával.

Halasi Imre rendezése a díszletben tehát nem láttat különbséget az erdőn kívüli és az erdei világ között.

A II. felvonás kezdetekor azt észleljük, hogy az I. felvonásból ismert ifjabb herceget - aki bátyját a trónról elűzte, és birtokait is bitorolja - ugyanaz a színész játszotta, aki most a száműzött herceget; továbbá hogy a két herceg közvetlen környezetét ugyanazok a színészek alakítják.

Halasi Imre rendezése a szereposztást tekintve *sem* láttat különbséget az erdőn kívüli és az erdei világ között.

Az eredeti V. felvonás végén a száműzött, trónjától és vagyonától megfosztott herceg visszakapja - mai szóval - a hatalmat. A száműzött herceget játszó színész ebben a pillanatban ugyanazt a hatalmon belül lévő zsarnoki erőszakosságot jelző hanghordozást, gesztusrendszert és magatartást veszi fel, mint amilyen a bitorló hercegé volt.

Halasi Imre rendezése ezen színészi megoldásmódot tekintve sem láttat különbséget az erdei és az erdőn kívüli világ között. Ez utóbbit alátámasztja Balogh Tamás alakítása; a többi jelenetben is alig-alig mutat föl különbséget a két herceg magatartása, karaktere között.

Mindezek azt is jelentik, hogy ebben a színjátékban nincs jelentősége és jelentése az erdőnek, az erdei világnak, életnek. Az erdőn kívüli és az erdei világ teljesen azonossá válik, méghozzá úgy, hogy az erdőn belüli lesz olyan, amilyen az erdőn kívüli.

Közismert, hogy az utóbbi évtizedekben voltak a drámának olyan előadásai, amelyekben a két herceget azonos színész játszotta. Ezek az előadások azt a végső jelentést hordozták, miszerint egyet-len embernek két egymással ellentétes szellemi arculata, illetve két határozottan különböző magatartása van; hogy adott esetben egyetlen személyiségben két ilyennyire ellentétes tartalom vagy jellemvonás is lehetséges. s ezt egyfelől a látványban is tárgyiasította az erdőnkívüliség és az erdőn belül levőség; másfelől jelezte ez a megoldás, hogy hol, milyen körülményekben van otthon a két szellemi arculat, a két ellentétes magatartás. Vagyis a környezetnek szerves kapcsolata volt ezekben az előadásokban az alakok belső tartalmával és az általuk kifejezett-hordozott világjelleggel is.

A díszlet a színházi előadásokban sokkal-sokkal fontosabb, mint szavakban olvasható leírása a dráma szövegében. A színházi műalkotás saját művészi eszközeinek, a nem verbális jelrendszereknek a díszlet abszolút szerves része. Vagyis nemcsak puszta látvány; s funkciója sem annyi, hogy az alakok mozgását, ki-be járását és elhelyezését tegye könnyűvé és hitelessé. Az Erzsébetkori drámaírók

Shakespeare: Ahogy tetszik (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Palásthy Bea (Célia) és Segesvári Gabriella (Rosalinda)

sem csak azért szőtték be a szövegbe a helyszínt és az időpontot, mert akkoriban nem használtak díszletet, s hogy a néző legalább szavakból képzelhesse el a teret és az időpontot. A szövegben meg-jelenő tér és idő szellemi, spirituális térré és idővé változott, vagyis jóval több volt, mint puszta környezet és adott időszak; egységet teremtett a környezet és az alakok viszonyának tartalma és jellege között. Ez tökéletesen kifejezte azt, hogy a művészetben, minden aspektusban, szellemi, spirituális világ létezik. A mai, csak díszletjelzéssel operáló előadások pedig a megformált problémakör általános érvényét fejezik ki; vagyis ugyancsak spirituális terek.

Palásthy Bea, Segesvári Gabriella és Gazsó György (Próbakő) a **Shakespeare-darabban**

Shakespeare-nek ebben a drámájában az erdő nyilván nem valódi, miként ezt a mű számtalan elemzője kimutatta. Már Walter Raleigh hangsúlyozta, hogy metafora az az erdő, amelyben a tölgyfa mellett pálma és olajfa nő, a szarvas mellett nőstény oroszlán és aranyba játszó zöld kígyó él. Az erdő jelentése, metaforikus vagy szimbolikus tartalma természetesen több módon értelmezhető. A drámában az aranykorhoz hasonlítják a benne folyó és az általa meghatározott életet. A mű eseménymenete kinyilvánítja azt is, hogy az erdő az átváltozások, a metamorfózisok helye. Rosalinda fiúvá változik át, megváltozik Céliához való viszonya, ő lesz a „feljebbvaló". Olivérnek, a gonosz testvérnek itt megmenti az éle-tét az az Orlando, aki az erdőn kívüli világban gyilkos dühvel fojtogatta; és fordítva: Olivér itt adja vissza Orlandónak birtokait. De ugyanez történik a bitorló herceggel. Haddal indul, hogy az erdőben összegyűlt ellenségeit, köztük a száműzött herceget megölje. Ám az erdő szélénél egy remete „néhány szóval eltérítette szándékától és a földi világtól". Művészi hibának, afféle Erzsébetkori deus ex machinának tartják főként a bitorló herceg átváltozását azok, akik az erdőt racionálisan nézik, és nem életvitelt fordító benső és külső erő szimbólumának.

Az átváltozásokat jelzi a műben igen-igen sokszor elhangzó „ha", amely majdnem minden esetben valamilyen más lehetőséget nyilvánít ki. Nem véletlenül írta meg Shakespeare a dráma végén Próbakő példabeszédét a „ha"-ról mint *békebíróról.* A „ha" segítségével mindenféle ellentétből és ellenségeskedésből „ki lehet mászni"; az Udvarias Cáfolattól a Feltételes Hazugságig, sőt végső soron még az Egyenes Hazugságból is. Vagyis a „ha" révén és segítségével minden az ellenkezőjévé változhat: a dráma szövege és eseménymenete szerint mindig *pozitív irányba. A* műben ugyancsak hangsúlyos tükörmotívum is ezt szolgálja. *A* tükör metaforikus funkciója legpregnánsabban abban látható - azonos ez *a Szentivanéji* álombéli funkciójával -, hogy Silvius Phoebébe, Phoebe Rosalindába, Rosalinda Orlandóba szerelmes; ám *ha* Rosalinda férfi lenne, és *ha* nem szeretné Orlandót, nem lenne itt érzelmi zavar. A „ha" tehát Feltételes Hazugságokat és érzelmi zavarokat is okozhat; s ezért a téves vagy hibás irányú „ha"-dinamizmusokat pozitív irányba kell vagy lehet fordítani ugyancsak a „ha"-val. Az átváltozás, a „ha" következménye a bitorló herceg és Olivér esetében a megbocsátás és a bűnösség elismerése; Olivér és Orlando viszonyában a gyűlöletnek testvéri szeretetté való átváltozása. A látszólag kicsiny „ha" szóval a szociológiai és pszichikai zavar is átváltoztatható; az erdőben lehetséges, hogy a paraszti életre kényszerített Orlando komolyan találkozhasson az erdőn kívül a hercegi udvarban élő Rosalindával; az erdőben lehetséges továbbá, hogy az udvarban néma, szerelmes szavakat kimondani képtelen Orlando az átváltozás révén az erdő egészében legyen képes szerelmet vallani; hogy egy ugyancsak kicsiny „ha"-val Phoebe szerelme a rendes, a helyes irányba legyen átfordítható.

Az erdő ebben a drámában a helyes, a pozitív irányba átváltoztató, átfordító dinamizmusok metaforája.

Halasi Imre rendezésében voltaképp jelentés nélkülivé válnak még azok az átváltozások is, amelyeket megtartott; éppen azért, mert megszüntette az erdőn kívüli és az erdei világ között lévő különbséget. Rosalinda felöltözése fiúnak valóban csak az utazás és az erdőben való élet praktikus megkönnyítését szolgálja; Céliával kapcsolatos helyzetének a megváltozása bakfis lányok játékává lesz, és teljesen elsikkad, jelentéktelenné, sőt itt aztán igazán érthetetlenné válik Olivérnek és a bitorló hercegnek a megváltozása, metamorfózisa.

A rendezés voltaképp csak a két herceg azonosságát emelte ki. Ezt is akként, hogy a gonosz, a hatalomvágyó és vagyonra törő herceggel azonosította a szám-űzöttet, az erdőben élőt. Ehhez volt szükség arra, hogy jelentéktelenné és jelentés nélkülivé tegye az erdőt és a benne élőknek az élethez való alapvetően különböző viszonyát. Következésképp teljesen érthetetlenné váltak az átváltozások. Mivel a bitorló herceg magatartása és világhoz való viszonya jelent meg az erdőben is a száműzött hercegben és környezetében, az előadásból azt a végső jelentést kaptuk, hogy egyformán gonoszok vagyunk; illetve hogy nem két szellemi arculatunk, kétfélejellemünk van, hogy nincs a világhoz kétféle vagy több viszonyunk, hanem csak egy, a gonosz, a hatalom és a vagyon birtoklására irányuló vágyunk és törekvésünk.

Ne essék semmiképp félreértés: nem ez a végső közlés vagy „mondanivaló" vagy „üzenet" kifogásolható. Ez ma még akkor is elfogadható, ha a magunk részé-ről inkább Örkény István nézetét hisszük igaznak, miszerint korunkban hősök és gyilkosok, áldozatok és kivégzők egyaránt vagyunk. Halasi Imre rendezésének végső jelentése - hangsúlyozzuk: - *önmagában* egyáltalán nem kifogásolható. Csak az a teljességgel érthetetlen, hogy ennek a közlésnek színjátékban való érvényre juttatásához a világirodalom egészéből miért éppen olyan remekművet választott, amelynek végső jelentése ezzel teljes mértékben ellentétes? - és hogy a drámának ezt a végső közlését nem ironikusan vagy szatirikusan fordította ellenkezőjévé. Ha a rendező azt

akarja kifejezni, hogy mindannyian csak hatalomra és vagyonra vágyunk és ezekre törekszünk, tegye; nemcsak joga van hozzá, sok tekintetben igazsága van. Ám ezt a közlést ne akarja olyan remekművel kifejezni, amelynek- éppen remekmű mivolta miatt is - olyan erős a maga közlése, hogy az ezzel ellentétes közlés beleerőszakolttá válik, s ezzel jelentések nélkülivé teszi az írott művet, és sematikussá a színjátékmű világszerűségét.

Közhely, hogy a színjátékmű az irodalom fogalma alá tartozó dráma világszerűségét a saját művészeti ágnak önálló eszközeivel jeleníti meg akként, hogy a drámának csak szavakban megjelenő világszerűségét főként a nem verbális jelrendszerekben megjelenő világszerűséggé formálja. A színház saját művészeti ágának T. Kowzan szerint *(Littérature et* Spac*tacle;* The Hague and Paris, 1975) tizenhárom alapeszköze van; Martin Esslin szerint *(The Field of Drama;* Methuen, London and New York, 1987) huszonkét alapeszköze, amelyek rendszerré alakulnak. Ok mindketten, sőt még a cseh színházszemiotikus, Veltrusky is a <u>színház</u> alap eszközei közé sorolják az írott dráma alakjait, a szavakból előálló történetet stb. éppúgy, mint az írott dráma - ahogyan ők fogalmazzák - végső jelentését s az írott dráma ezen aspektusai - mint különösen Esslin hangsúlyozza - igen ha-tározott, erős funkciót kapnak a *színjáték* végső jelentésének kialakításában.

A színházi előadás az írott szöveg jelentéseivel homlokegyenest ellentétes jelentéseket is éppúgy kifejezhet, mint ahogyan azokat felerősítheti, illetőleg mint ahogy más, további jelentéseket is hozzáépíthet A színházi előadások szükségképpen ez utóbbit teszik: az írott szöveg világszerűségéhez hozzáépítenek olyan jelentéseket, amelyek csak a nem verbális jelrendszerekkel - vagyis kizárólag a színház számára rendelkezésre álló eszköztárral - tehetők hozzá. Ez a „hozzátétel" mindig - éppen mert nem verbális jelrend-szerek révén történik, és mert a nem ver-bális jelrendszerek régebbi korokból nem meríthetők - a színjáték saját korából kiszűrt nem verbális megoldásmódokon keresztül jut érvényre, vagyis a közlés is saját korából merített, és a saját korának is szól.

Ennek azonban csak akkor lehet művészi hitele, ha a színjátékmű az írott dráma világképével vagy végső jelentésével nem kíván homlokegyenest ellentétes végső jelentést közölni. (Kivétel az ironikus vagy a szatirikus megoldásmód.) Ha ezt kívánja, a két világszerűség - az írott drámáé és a színjátékműé - között igen határozott inkongruencia, össze nem illőség, netalán törés keletkezik, ami a színjátékmű közlésében, világképében eredményez zűrzavart.

Shakespeare drámájában az átváltozások, metamorfózisok a világ rendezettségének, rendjének a felépítését vagy újra felépítését szolgálják. Jóformán mindegyik vígjátékában erről van szó; vagyis a világ rendjének különböző módokon való helyreállításáról, mint ahogy tragédiáinak zömében a rend felbomlásáról, elrombolásáról. Az *Ahogy tetszik* világszerűségét is a rend újjáteremtésének gondolata fogja művészi értelemben egységbe, s ezzel közli a drámaíró világképét. Ami természetesen azt is jelenti, hogy a dráma alakjai az ezt az írói gondolatot hordozó-kifejező világszerűségben helyezkednek el, s az a művészi funkciójuk, hogy a gondolatnak-világképnek a rájuk eső, bennük megjelenített részét hordozzák és fejezzék ki. Ha az írott szöveg alapgondolatait, hogy a szétesett erkölcsi világot az emberi benső mélyén rejlő pozitív erőknek a mozgósításával és ezek révén az emberek metamorfózisa segítségével építsék fel újra, és ha erre a nem verbális eszközök révén az a közlés épül, miszerint nincs, nem lehet átváltozás, mert mindenki csak vagyonra és hatalomra tör, akkor az alakok írott szövegben megjelenő tartalmának, funkciójának és jelentésének nem lesz helye a színjátékmű világszerűségében. Hiszen éppen ezen alakok éppen ezen tartalma egészen más gondolat és világkép hordozása-kifejezése miatt került az írott dráma világszerűségébe; pontosan azért, hogy a rendnek a metamorfózisok útján való újjáépítésének a lehetőségét fejezze ki.

Ennek az előadásnak a színészek által megformált alakjai egymástól lényegében függetlenné váltak; s olyan, csak az adott alakra koncentrált megoldásmódokat láthattunk, amelyeknek nincs egymással kapcsolatuk a színjátékmű jelentésszövetében, csak a legelemibb szinteken. Rosalinda, Célia és Orlando, szövegeik, a szöveg által felépített helyzeteik és az ezekben megjelenő belső világuk az erdőben nem maradhattak ugyanolyanok, mint amilyenek az erdőn kívül voltak, ám a színészi alakítások ezekből a metamorfózisokból semmit sem láttattak. Ezért következett be az, hogy a szöveg által és a színészi megformálások által felépített világszerűség egymástól elszakadt. A szöveg persze a színészi megoldásmódokra is rákényszerített némi kapcsolatot; nevezetesen, hogy Rosalinda és Orlando szerelmesek egymásba. Ez a kapcsolat azonban ezen túl nem hordozott többletjelentést. Az a látszat, az a „ha", hogy Rosalinda fiúnak öltözött, csak a szavak szintjén kapott jelentést; a színészi megformálásban - épp a metamorfózis el-maradása miatt - nincs jelentősége.

Segesvári Gabriellára éppen ezért a „szemérmes szerelmes" attitűdje kényszerült rá. Módja sem lehetett, hogy lényeges világértelmezést nyilvánítson ki azon aktivitással, miszerint a szerelemre ő tanítja Orlandót azzal, hogy kihozza a fiúból azt, ami pozitív értelemben benne van. Nemcsak a szerelmet, hanem a testvére, Olivér iránti szeretetét is. Ezért maradt aztán csak véletlen esetnek az, hogy ő irányítja és rendezi el mások szerelmi ügyeit. Pedig a rendetlen világ rendezetté való újjáépítése az, aminek Rosalinda a drámában az egyik központi alakja.

A már említett okok miatt maradt Orlando Kerekes László alakításában pusztán a letaszított helyzetével elégedetlen ifjú. Igaz viszont, hogy később az írott szöveg első szintjén fellelhető attitűd uralja az alakítást: a bensejét feltárni nem tudó, félénk szerelmes attitűdje. Céliának is sokkal nagyobb jelentősége van az írott dráma világában, mint amennyivel ennek az előadásnak a végső jelentéséhez hozzájárulhat. Mivel az ő apja a bitorló herceg, aki nemcsak Rosalinda apját, de magát Rosalindát is száműzi, ő az utód helyzetéből akar átváltozni - így értve - „Idegen nő"-vé. Ezért születik meg őbenne az ötlet, hogy menjenek az erdőbe, az átváltozások helyére. Oda, ahol Aliena, Idegen nő lehet. Es ott épp ő az, aki Orlandónak Rosalindához írott szerelmes verseit megszólaltatja, s aki Rosalindának tudtul adja: Orlando írta a verseket. Vagyis a világ érzelmi rendjének a kialakításában is segít annak a Rosalindának, aki ezek után lesz az érzelmi zavarok rendbe és helyre tevője. s Célia természetesen itt, a metamorfózisok helyén szeret bele a már ugyancsak átváltozott Olivérbe. Palásthy Bea az alak egyik aspektusát igen jól formálja meg: a talpraesett, az egyszerű tényeket egyszerűen látó, temperamentumos nőalakot. De Céliája ebben az előadásban szükségszerűen szűkül le erre az egy vonásra.

Próbakő oly sokszínű alakja is egyetlen szegmentumra zsugorodott. Gazsó György csak azt láttatta, hogy Próbakő hivatásos szórakoztató. Az már csak a szöveg szintjén élt - ezen a szinten sem

mindenhol, a húzások miatt -, hogy az erdei világba az erdőn kívüli udvar értékrendjét is be akarja emelni. Próbakő és Jaques a drámában egymásnak kiegészítő ellenpontjai. Eltűnt Jaques méla-búja, vagyis az a „csepp", melyet Shakespeare majdnem minden művébe beleejt az adott műben megrajzolt világkép ellentéteként, ezzel is kifejezésre juttatván a világ mindig meglévő összetettségét. Jaques az ugyanis, aki megsiratja a leöldösött őzeket, és aki a száműzött herceget is zsarnoknak nevezi, amiért „törvényes, ős tanyáikon" üldözik és ölik az állatokat. Jaques-nak ezen mondata természetesen nem lehet alapja annak a nézetnek, miszerint „a vidék, a város, az udvar" és az erdő erkölcsei azonosak. Csak annak a figyelmeztetésnek lehet az alapja, hogy az erdőn belüli világ - az emberi benső mélye, ha tetszik: a tudattalan - más erőket és dinamizmusokat is hordoz; korántsem csak azokat, amelyek a rend fölépítésének lehetőségét tartalmazzák. *Á* Macbethben éppen azt látjuk, hogy az emberi bensőnek ez a szintje romboló, alvilági, ördögi dinamizmusokat is bőven rejt magában. Itt azonban nem erről van szó. Jaques csak akkor lehet kiegészítő ellenpont, az erkölcsi rend felépítése lehetőségének „ellencseppje", ha az erdőn belüli világ egyértelműen pozitívabb az erdőn kívülinél. Mivel itt a két világ azonos, az előadás szövetében Jaques-nak nincs helye és Bakai László megformálásmódjában voltaképp azonossá válik a két herceg egyforma környezetének más tagjával. Ezért nincs igazán súlya és jelentősége a híres monológnak sem. Pedig ez pontosan az „ellencsepp"-funkcióba illik bele. Orlando Ádám öregségéről, szegénységéről beszél a száműzött hercegnek, aki erre az „egyetemes színpadra" utal, vagyis az egész világra, nemcsak az erdőn belülire. Ezután következik Jaques monológja a hét életkor kínjairól, vagyis azokról a kínokról, amelyek az élet egészében, az egyetemes színpadon, az erdőn kívül és belül egyaránt elháríthatatlanok - pontosan arról, hogy az ember természeti, biológiai lény mivolta kínokat okoz az embernek, akár rendezett, akár rendetlen világban él. s Jaques azért marad az erdőben, mert az ember biológiai értelmű életszakaszainak a kínjai mindenhol érvényesek, éppen úgy, mint biologikumából fakadó szükségletei: például, hogy enni kell, s ezért meg kell ölni az állatokat. Jaques-nak az őzekkel kapcsolatos, már idézett monda-tára - melyet az Első úr említ, vagyis a dráma világszerűségén belül is idézet! - és azon elhatározására, hogy az erdőben marad, nem lehet azt az értelmezést rá-építeni, miszerint a dráma végső jelentése

Kerekes László (Orlando), Palásthy Bea és Segesvári Gabriella (Keleti Éva felvételei)

az, hogy nincs metamorfózis, nincs erdő, vagyis nincsenek átváltozásokat eredményező dinamizmusok, hogy az ember-nek nincs a világhoz két vagy több és ellentétes viszonya; illetve hogy az emberben csak a hatalom- és vagyonéhség él. Ennek a remekműnek a Jaques-ban megírt gondolata annyit tesz hozzá a végső jelentéshez, hogy a metamorfózisok nem terjedhetnek ki az ember biológiai természetére, s hogy a valódi aranykor éppen ezért nem valósítható meg. Ezen a terrénumon kívül, az ember érzelmi, erkölcsi stb. szintjein vannak, lehetnek metamorfózisok. Vagyis azon kívül, hogy az embernek ennie kell, és öregszik, majd meghal - és az ezekből fakadó következményeken kívül - az érzelmi és erkölcsi szinteken az írott dráma világszerűségében minden pozitívvá változik át. Jaques mint az átváltozások vagy az aranykor „ellencseppje" az ember biologikumára és az ebből következőkre vonatkozik csak. Ez a „csak" persze elég súlyos, de ebben a drámában az érzelmi, erkölcsi metamorfózisokon van a jóval nagyobb hangsúly.

Ezeket az átváltozásokat - ha nehezen, ha csak igazi mély művészi erővel is, de - meg lehet valósítani a mai színpadon is. Van ugyanis valóságbeli alapja: nagyon vágyunk és nagy szükségünk van erkölcsi, érzelmi stb. metamorfózisokra. Á dráma világszerűségében ráadásul még ott van az a lányalak, aki az átváltozásokat igen *okosan* vezeti és irányítja: Rosalinda.

Az itt látható átváltozásokat - másfelől - lehet manapság abszolút naivitásnak is tekinteni, hiszen élettapasztalataink éppen az ellenkezőjéről győztek meg mindanynyiunkat. Pontosan arról, amit Halasi Imre saját rendezésének végső jelentésévé kívánt tenni: az ember vagyonra és hatalomra törekszik, és az, akit a hatalomból elűztek, vagyonától erőszakkal megfosztottak, csak azt lesi, mikor térhet vissza a hatalomba, és mikor szerezheti vissza vagyonát. Ez a végső jelentés nagyon aktuális.

Csak sajnos Shakespeare *Ahogy tetszik* című remekművével nem lehet hitelesen, művészi erővel színjátékban érvényre juttatni. Csak zavarokat okozó művészi erőszaktétellel.

Shakespeare: Ahogy tetszik (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Díszlettervező: Menczel Róbert m. v. *Jelmeztervező: Füzi* Sári. *Dramaturg:* Kulcsár István. *Rendezőassziszten:* Borbás Györgyi. *Rendezte:* Halasi Imre.

Szereplők: Balogh Tamás, Bakai László, Kiss T. István, Marosi Péter, Kerekes László, Katona András, Gazsó György, Siménfalvy Lajos, Borhy Gergely, Avass Attila, Jáger András, Segesvári Gabriella, Palásthy Bea, Csák Zsuzsa, Völgyi Melinda, Szinovál Gyula, Kocsis Ági, Andics Tibor.

P. MÜLLER PÉTER

Megfeneklik a deszkákon

Az Éjjeli menedékhely a Vígszínházban

A fő- és alcímet ezúttal egybe kell olvasni: megfeneklik a deszkákon az *Éjjeli menedékhely a* Vígszínházban. Mégpedig kétféle értelemben is: egyrészt konkrétan, a díszlet hajódeszkáin akad fenn a produkció, másrészt jelképesen, a színházi deszkákon feneklik meg az előadás hajója.

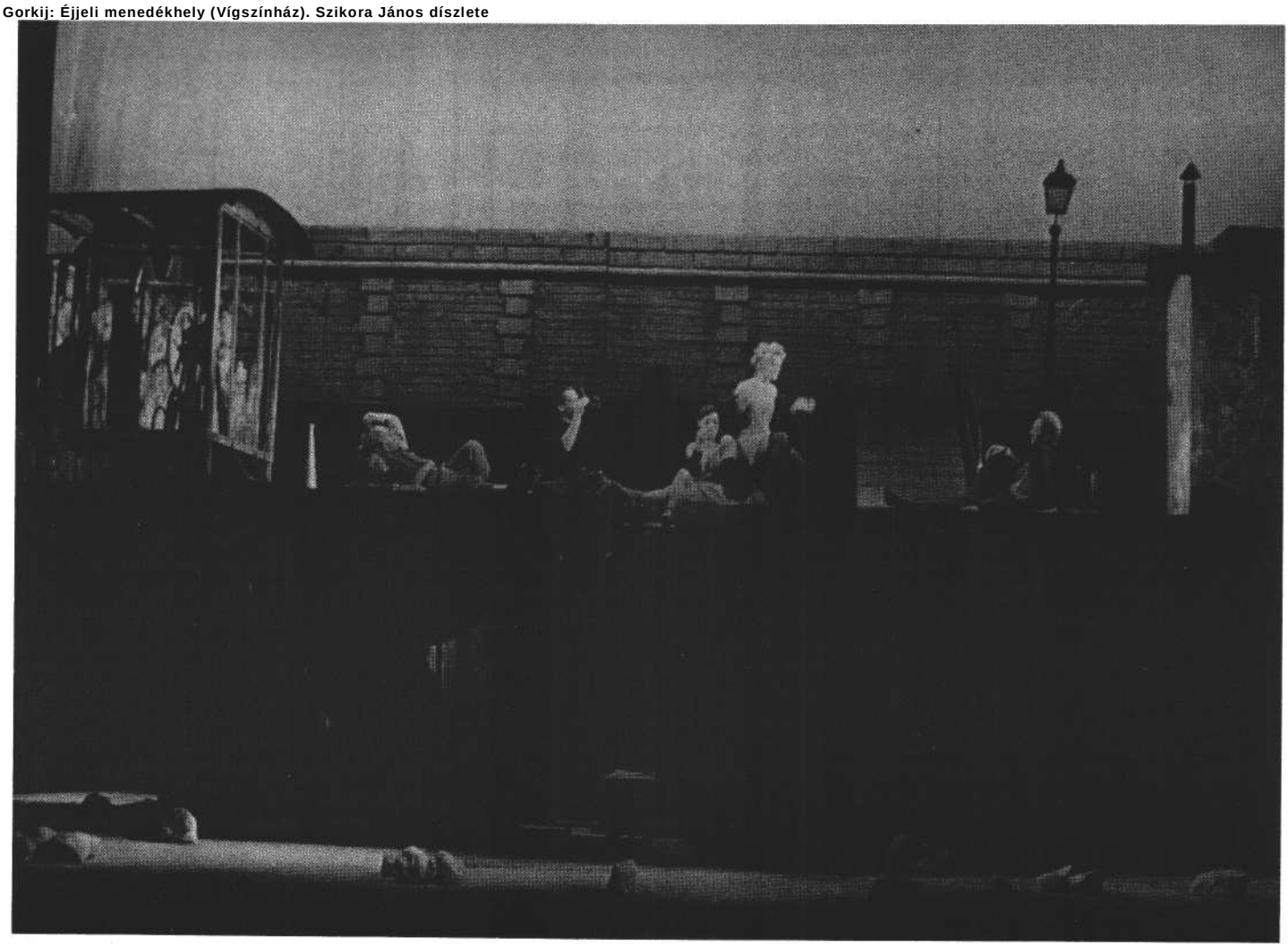
A napi és a heti színházi sajtó már megírta, hogy Szikora János ezúttal díszlettervezőként egy olyan ötletre építette az előadást, melyet rendezőként nem volt képes felülmúlni.

Á vasfüggöny előtt néhány szabálytalan alakú kődarab hever. Amikor a nézőtér elsötétül, megszólal Kamondy Ágnes zenéje - hegedű- és fafúvóshangok, vonós legato és pizzicato -, s miközben felkúszik a vas- és szétnyílik a plüssfüggöny, a színpadról belehömpölyög a zenekari árokba a vizek fölötti hajnali pára. Á színen egy, a nézőtér felé kibontott falú hajó áll, melynek fenekén - mint a cet gyomrában - élnek a menedékhely lakói. Á látvány egyszerre naturális és jelképes volta először zavarbaejtő s mármár lefegyverző, ám az elkezdődő színpadi játék fokozatosan megfosztja jelképi erejétől ezt a képi ötletet, és a hajó az előadás következetlenségeinek legfőbb előidézőjévé válik.

A hajó, miként ezt Makszim Gorkij önéletírásából tudjuk, meghatározó élettere volt az író gyermek- és ifjúkorának. Á díszlet hajója azonban nem az a folyami hajó, amelyik árut vagy embereket szállít, és nem is az, amely a tengerek hullámain hánykolódik. Á vígszínházi előadás hajója kikötőben áll, mozdulatlan, egy olyan rakparton, ahol ezeken a dereglyéken, bárkákon laknak, s ahol ezek a lélekvesztők nem az utazást és a megérkezést, hanem a lakóhelyet jelentik. A kikötő mint lakó- és nyomornegyed az a közeg, amelyben ez a színpadi hajó áll. A bárka fölött látható a rakpart, a fedélzetre lefutó pallóval és a „vízbe" vezető lépcsősorral.

A menedékhely ezúttal zsúfolt hajófenék, priccsekkel, emeletes vaságyakkal, szedett-vedett bútorokkal s a főhelyen álló vaskályhával, amelyen állandóan szesz párolódik. Á menhely tulajdonosa és annak családja itt is *fönt* lakik: a hajó tatján álló apró parancsnoki kabinban. Mivel Szikora János az egész hajótestet a színpadra helyezi, ezért a bárkában (a feneken) és a fedélzeten rendelkezésre álló játéktér - a hajó tagolódását megtartva - nagyon leszűkül. Emiatt a naturális helyszín irreális jelzésekkel és térszervezési megoldásokkal párosul. Nemcsak az elképzelhetetlen, hogy Kosztiljovék elférnének a fedélzeti kabinban, hanem az is, hogy a hajóorrban Pepel szobája valóban ott van. Annak érdekében, hogy a játék legnagyobb terét alkotó hajófenék - a tulajdonképpeni menedékhely - ne zsúfolódjék össze annyira, hogy az a játékot akadályozza, azért ez a közös terem a hajó egész gyomrát kitölti. S így Pepel „szobája" még egy cella vagy fülke méretét sem éri el.

Gorkij: Éjjeli menedékhely (Vígszínház). Szikora János díszlete



A hajófenékről meredek lépcsősor visz a fedélzetre, melyet csúsztatható fémajtó zár el a lenti világtól. A játék legfőbb terét alkotó terembe a külvilágból ez az egy járás vezet. A hajófenék balján (az orrban) alig egy embernyi hely, a far-nál pedig egy érzékelhetetlen és jelölet-len méretű tér (a konyha) van. Á hajó a színpad előterét foglalja el, s ez meghatározza (behatárolja) azt, hogy az előadásból honnan (mármint a nézőtér mely részéről) mit lehet látni. Az első sorból, ahova engem a megkülönböztetett figyelem ültetett, például a rakparton - azaz a fedélzet mögött és fölött - játszódó jelenetekből semmit. S ahogy másoktól tudom, a magasba ültetett nézők a hajófenék belső falánál játszódó jeleneteket nem látják. A kritikusi zsöllye azonban láthatóvá tette, hogy mi módon jelenik meg a felvonások, átkötések szünetében a függönyön a csillogó víztükör, miközben a Kamondy-zene szól. Egy tepsi felkavart vizéről verődik a fölé szerelt lámpák fénye a függönyre, és kelti a nagy vizek csillogásának benyomását.

Szikora János nem először használ olyan díszletet, mely a színpad tényleges terét jelentős mértékben beszűkíti és lehatárolja. Ilyen volt - többek között - tíz évvel ezelőtti pécsi vizsgarendezésének, *Az óriáscsecsemőnek a* Rajk László és mások tervezte díszlete. Akkor a kamaraszínház amúgy is kicsiny színpadára állított panelfalaknak, az élettereket lehatároló kockáknak átütő erejű filozófiájuk volt, s a bezártságélmény nem a díszlet ellenében, hanem annak révén jutott kifejezésre. *Az Éjjeli menedékhely* hajófenékre bezsúfolt előadásának ellenben - ahogy ez a játék folyamán kiderül - nem filozófiája, hanem banalitása van. S ez az élet-hajó mint jelkép és konkrétum a színpadi használatban nem következetes. Mert ha a bárka vízben áll, akkor nem tudni, hol játszódnak a színpad elő-terébe hozott jelenetek, ahova vagy a fedélzet oldaláról levezető vaslétrán, vagy a hajó mögötti, rakparti lépcsősoron jönnek le a szereplők. Hollétük megjelölésének bizonytalansága ellenére ezek a hajófenékkel egy szinten játszódó jelenetek az előadás legjobbjai. S ez elsősor ban nem azon múlik, hogy a rendező mit játszat itt a darabból, és nem is azon, mintha ezek a szituációk színészileg jobban kidolgozottak volnának. Ami itt, a hajón kívül, a színpad előterében történik, az „átjön" a nézőtérre. A színész végre felegyenesedhet, mozoghat és gesztikulálhat. Nem kell attól tartania, hogy kárt tesz magában vagy a kulisszákban.

Ennek a színészi felélénkülésnek és a hatás megerősödésének, persze, van egy alapvetőbb oka is. A vígszínházi színpad, szinte valamennyi hazai nagyszínházi játékszínhez hasonlóan, a jól ismert és mára már sokat szidott „kukucskálószínpad" típusába tartozik. Zárt tér, melynek a közönség felőli fala hiányzik. A színpadi hatás ezen a hiányzó falon keresztül jut el a nézőtérre. A színpadra állított, kibontott falú hajóval Szikora János ezt a határt, amely a színészt és a nézőt egymástól elválasztja, *megkettőzi.* A színészek a hajófeneken játszanak úgy, mintha a közönség e kibontott fal előtt ülne. De a néző nem ott foglal helyet, hanem még egy szín-házi falon túl, s ezáltal a távolság - amely nem térbelisége miatt fontos - túlnő az

Tordy Géza (Luka) és Eszenyi Enikő (Nasztya)

Harkányi Endre (Bubnov), Kaszás Attila (Vaszka Pepel) és Pap Vera (Natasa) az Éjjeli menedékhelyben (Iklády László felvételei)

elfogadható mértéken. Ahhoz, hogy a színészi játék maradéktalanul „átjöjjön" ezen a kettős falon, ahhoz olyan eszközrendszert kellett volna kialakítani, amely képes ezt a második falat is áttörni. Ennek a kimunkálásnak a elmaradása természetesen nem a színészek, hanem a rendező hibája. A hajófenék, amely nem úgy alkot külön teret ezen a színpadon, mint, mondjuk, egy lakásbelső különböző jelzett belső terei - külön „életet él". Maga is egy elkülönülő zárt közeg. S ebben a közegben a színész csak korlátokkal találja szemben magát, amelyek a játékát nehezítik, s őt magát olyan helyzetbe kényszerítik, mintha gúzsba kötve kellene táncolnia. Úgy persze nem tud - .no meg nem is akar.

Ha az elemzés az előadás logikáját képezi le, akkor nem járhat be másik utat, mint amaz. S mivel Szikora *Éjjeli menedékhelye* a díszletből-látványból határozza meg a rendezést és a színészi játékot, ezért az értelmezés is kénytelen a díszletből kiindulni. A szcenika által determinált előadás - e fordított hangsúly és logika nyomán - számos anakronizmust és színpadi következetlenséget tartalmaz. A fedélzeten rágyújtani készülő, Lukát alakító Tordy Gézának például le kell ejtenie a cigarettatárcáját ahhoz, hogy „összejátssza" magát a színpad előterében játszódó jelenetbe érkező Kosztiljovval (Balázs Péter) és Vaszilisszával (Igó Éva). A hajó elé hozott jelenetek - melyek a Pepel (Kaszás Attila) és Natasa (Pap Vera), illetve Vaszilissza-kapcsolatot exponálják - az előadás legerőtelje-sebb helyzetei. Ennek több oka van. Ezek a jelenetek a darab érzelmi csúcs-pontjait alkotják, bennük a személyközi viszonyok közvetlenül érzékelhetők, és nem csökkentik a kapcsolati hálók fe-szességét a háttérben vagy a párhuzamosan zajló színpadi történések.

A hajófeném játszódó jelenetekben ugyanis a játék tulajdonképpen *síkban*, nem pedig térben folyik. A hajófenéknek - éppen a nézőtértől való kettős lehatároltsága miatt - nincs a közönség számára érzékelhető *mélysége*, s így minden történés egyforma közelségben-távolságban és egyforma hangsúllyal jelenik meg. Noha a darab eleve polifon, párhuzamosságokban és ellenpontokban folyó játékmódot feltételez, ez nem úgy értendő, hogy az egyes szituációkban jelen levő figurák mindannyian és mindvégig ugyanazzal a súllyal szerepelnek. Ha ugyanis ez így történik, akkor - vezérszólam híján - egymást nyomják el és ér-vénytelenítik az egyes szólamok. S itt a színpadi hajófeném nincs hova vissza-húzódni, nem lehet egy jelenet főszereplői mögött a háttérben maradni, mert itt nincs háttér, *csak előtér van.*

Ez a síkszerűség az előadás egész „térszervezésére" jellemző. A színpadi tér egy-egy síkszerű rétegre bomlik: a szín-pad előterére, a hajófenékre, a fedélzetre és a rakpartra. Ezek a rétegek egymással nem kerülnek kapcsolatba, egy-két eset-ben alakul csak ki közöttük térbeli viszony (például a fedélzet és a színpadi elő-tér között, itt azonban a nagy szintkülönbség nehezíti a szituációteremtést). A szín-padnak ez a rétegezett szerkezete nem a legszerencsésebb megoldás, mert akadályozza azt, hogy a díszlet által *jelzett* élettér valószerűen, hitelesen funkcionáljon, s a színészi helyzetkialakítást csak nagyon redukált formában teszi lehetővé.

A redukált térszervezés, a beszűkített játéktér a rendező saját mozgásterét is behatárolja. A sokszólamú jelenetszervezés, az előadás motivikus kompozíciója ezúttal néhány motívumra korlátozódik. Ilyen a félrevert harang a második és a negyedik (a vígszínházi, két részben játszott előadásban az első és a második) felvonás végén. A hajó fedélzetén, az orrban, a kormánykerék melletti kis harangot előbb Luka veri félre, amivel a Pepel és Kosztiljov közötti konfliktus elfajulását akadályozza meg, majd a Báró (Gálffi László) veri föl a csöngetéssel a társaságot, hogy közölje: a Színész (Vallai Péter) öngyilkos lett. Ilyen motívum a - már említett - függönyre vetülő víztükör a felvonások között, valamint a „lépcsőjárás", a pálinkaivás és a menhelyi lét bizonyos rituáléi és gesztusai.

Maga a menhely, a hajófenék sem képez egységes teret: a balról rézsút a fedélzetre vezető lépcsősor miatt csoportjelenetet csak a jobb oldali térben, a kályha előtt, Szatyin (Kern András) és a Színész emeletes vaságya mellett lehet játszatni. Klescs (Szarvas József) lakatosmunkáját a feljáró mögött végzi, ez az ő kijelölt tartózkodási helye is, ami színpadi jelenlé-tét - még szöveges jeleneteiben is - hangsúlytalanná teszi. Amikor a második részben baltájával nekiesik a hajó hátsó falának, és rést üt rajta, akkor két dolog is szemet szúr. Az egyik az, hogy a normális hajóácsolattal ellentétben a deszkák itt nem vízszintesen, hanem függőlegesen helyezkednek el, a másik pedig az, hogy a balta ütötte rés ellenére víznek nyoma sincs. S épp így - a hajó létét és helyzetét elfogadva - érthetetlen, hogy az utolsó képben a hajó belső, színpad felőli oldala jókora darabon miért van kibontva, és miért közlekednek ezen át is a szereplők. (Például a Színész erre távozik akkor, amikor öngyilkos lesz.) Mivel Szikora János más fogódzót nem ad az értelmezéshez - vagy mást nem vettem észre az előadásban -, ezért nem kockáztathatok meg semmiféle magyarázatot a kiapadó vizekről vagy a jelképiségétől fokozatosan megfosztott hajótestről. Így, ebben a formában a zárt hajóbelső kibontása nem is rejtélyes, hanem irracionális és elfogadhatatlan.

Ahogy a tér a színpad mélységében síkokra tagolt, épp így rétegezett vertikálisan is. A hajófenék és az előszínpad alapszintje fölött előbb a fedélzet és annál is magasabban a rakpart kőépítménye helyezkedik el. Ez a három szint az előbbi sorrendben játszik egyre kisebb szerepet az előadásban: minél nagyobb a tér, annál ritkábban jelennek meg benne és rajta a szereplők. S mint már említettem, a produkció legjobb jelenetei azok, amelyek a menhelyen kívül: az előszínpadon vagy a fedélzeten játszódnak (a rakpartiak az én

perspektívámból nem voltak láthatók). Ez pedig az előadás egészét illetően azt jelenti, hogy mivel a játék kisebbik része folyik kívül, s a nagyobbik belül, a produkció ezen a hajófenék játszotta főszerepen megfeneklik.

A színészi játék, illetve a színészvezetés az előbb jelzett és ismertetett keretek között érvényesül. Gorkij darabjában az egyes szereplőknek vagy egy-egy „szólóra"-monológra, vagy egy-egy kiélezett konfliktusra nyílik lehetőségük. A tizenhét színész alakításának megítélésében így elsősorban azt vehetjük figyelembe, hogy ki-ki a saját szólóját miképpen oldja meg. Az általam látott előadáson a legmegrázóbb hatású alakítás Pap Vera Natasája, Eszenyi Enikő Nasztyája és Gálffi László Bárója volt. Pap Vera a szerencsétlenséget és kiszolgáltatottságot, az alárendeltséget és beletörődést a tragikum erejével szólaltatta meg, s nemcsak beszélőként, hanem megszólítottként is láttatta Natasa kényszerű sorsát. Gálffi László játékának íve előadásvégi monológjáig emelkedett: létösszegző töprengése s az ahhoz társuló izgága gesztusok, a teljes bizonytalanság érzékeltetése itt váltak egy személyiségtorzó végső jellemzőivé. Eszenyi Enikő az ösztönösség, hisztérikusság, a marakodó-szelídülő kapcsolati hullámzás érzékeltetésével fejezte ki Nasztya alakját.

A hagyományosan öregapóvá, meseivé stilizált Luka ebben az előadásban *evilági* hős. Noha kívülről érkezik, Tordy Géza szerepfelfogásában nem idegen ebben a közegben. A menhely lakóinak egyikeként jelenik meg itt, nincs felruházva a líraiság és a „balladai homály" jegyeivel. Noha mindazt megteszi, amit Gorkijnál, a vígszínházi előadás Lukája nem megváltó-alak. Talán ideiglenesen környezeténél tapasztaltabb, emberségesebb, belátóbb, de Tordy értelmezése inkább a menhelyi világgal való azonosságot hangsúlyozza, semmint a különbséget. A darab elemzéseiben Lukával párhuzamba (vagy ellentétbe) állított Szatyin Kern András alakításában nem válik ki a menhely lakói közül, s nem lesz ellenfele és korrigálója a vigasztalónak. Még az előadás zárókép sem emeli azzá, ahol a fedélzet peremén ülve néma üvöltés rántja görcsbe a testét. A Szikoránál többnyire rendkívül szuggesztív, az előadás egészét megvilágító erejű zárókép ezúttal nem ad többletet - sem látványban, sem értelmezésben - a produkcióhoz. A hajó - felülmúlhatatlan. Ami Szatyinnak ebben a hangtalan sikolyában más, mint a játék többi eleme, az annak érzékeltetése, hogy itt Szatyin egy igazi barátot veszített el a Színész személyében. Az előadásban bekövetkező korábbi veszteségek: Anna (Venczel Vera) halála, Kosztiljov megölése, Luka eltűnése a társakat és a környezetet nem érintik ilyen mélyen. S ez a gyorsan napirendre térő magatartás, a beletörődés Klescs, illetve Vaszilissza részéről a kapcsolatok ürességéről, a kötődések lazaságáról tanúskodik. Szatyin gyászreakciója jelez ebben az előadásban valami emberi többletet, de ennek mibenlétét a produkciónak nem kell megmutatnia, mert Kern András ökölrázása közben lehull a függöny. A további szereplők korrekt szakértelemmel tesznek eleget feladatuknak. Névsorolvasás helyett az eddig említettek mellé még két nevet sorolnék: a Pepelt játszó Kaszás Attilát és Vaszilissza szerepében Igó Évát, akik többet nyújtanak puszta feladatteljesítésnél.

Szikora János vígszínházi korszakában a huszadik századi (fél)klasszikusok színrevitele ez idáig vegyes képet mutat. *Az ügynök halála, A vágy villamosa* sikere után *az Éjjeli menedékhely* inkább fiaskóként értékelhető. Szikora rendezői törekvése a színházi vizualitás erősítésére ezúttal túlfutott a darab által megszabott kereteken és lehetőségeken. A hajóra szcenírozott előadás - éppen a képi redukció következtében - eszmeileg, gondolatilag is elmarad nemcsak a lehetőségektől, hanem a rendező eddigi alapvető munkáitól is. Ami a látványvilágból egyértelmű elismerést érdemlően kiemelkedik, az Mialkovszky Erzsébet munkája; jelmezei nemcsak az egyes alakok külső jellemrajzát és hovatartozását adják meg, hanem hangulati-érzelmi hatásuk is erős.

A gombhoz keresett kabát, az ötletnek alárendelt koncepció, a díszlettervbe belekényszerített színházi összmunka a konkrét eseten túlmutató tanulságokat is tartalmaz. Mindenekelőtt a színpadi tér megtervezésének fontosságára, a színészi játékot kiszolgáló funkciójára mutat rá. Arra, hogy ha az emberi viszonyok elsőbbsége a színházi produkcióban csorbát szenved, akkor megfeneklik az előadás: mind a színpadi deszkákon, mind a szituációkat csorbító más tényezőkön.

Makszim Gorkij: Éjjeli menedékhely (Vígszínház)

Fordította: Morcsányi Géza. *Díszlet:* Szikora János. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet m. *v. Zene:* Kamondy Ágnes. *Rendező:* Szikora János.

Szereplők: Balázs Péter, Igó Éva, Pap Vera, Szombathy Gyula, Kaszás Attila, Szarvas József, Venczel Vera, Eszenyi Enikő, Tábori Nóra, Harkányi Endre, Gálffi László, Kern András, Vallai Péter, Tordy Géza, Rudolf Péter, Korognai Károly, Hunyadkürti István.

ERDEI JÁNOS

Az istenek irgalma avagy a kibontakozás

Az Oreszteia Nyíregyházán

Csak akik őrzik azoknak a (leg)többször felemásnak is csak jóindulattal nevezhető előadásoknak az emlékét, amelyek egy-egy görög klasszikus (s kivált a legarchaikusabb, Aiszkhülosz!) alkotásait színpadainkon megjeleníteni próbálták, érté-kelhetik igazán azt a munkát, amelyet Salamon Suba László rendező vezetésével a nyíregyházi társulat végzett. Abszolút jelen idejű, egyenletes, minden rész-letében nemcsak átgondolt, de helyen-ként precízen meg is valósított előadás született. Hogy ez így történhetett, az Ferencz Győző érdeme is: olyasfajta korrekciókat hajtott végre Jánosi István fordításán, melyek következtében nemcsak aktuális, de mondható és szórakoztató lett a mai köznyelvhez közelített szöveg.

A rendezőről eddig is tudható volt, hogy nem egyszerűen a színészt s még kevésbé csak a színészi szót, hanem a színpad egészét kezeli „üzenetközvetítőként". Ez nem csupán a tér maradéktalan bejátszását, nem is csak a szokatlanul gyakran használt fokozás és súlypontáthelyezés eszközét vagy a dikciónak a természetestől való időnkénti nagyfokú eltávolítását, a kitartott gesztusokat jelenti, hanem azt is, hogy mindezek a kimondott szóval legalább azonos súllyal esnek latba, amiként a színpadon keltett és bejátszott zajok és zörejek, a világítás effektusai is. A felhasznált hatáselemek nemcsak erősítik (vagy árnyalják) s a legkevésbé sem helyettesítik a rendező darabértelmezését, hanem megjelenítésének a színészi játékkal azonos súlyú részét alkotják. Hogy erről ilyen részletességgel szólni kell, annak oka az, hogy mindez korántsem számít nálunk természetesnek; a darabértelmezést nemegyszer modernkedő csinnadratta helyettesíti; másfelől a némi egyszerűsítéssel „szószínház"-nak nevezhető, s színi kultúránkban uralkodó hagyományból való kimozdulás kőszínházainkban szinte járatlan útnak számít. Így érthető, hogy nagyrészt a (színészek számára is) szokatlan formanyelvből eredeztethetők az előadás fogyatékosságai is: bár a darabértelmezés nemcsak újszerű, de következetes és színpadképes is, a kivitelezés pedig

Aiszkhülosz: Oreszteia (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Jelenet az előadásból

nemcsak pontos, de helyenként szellemes is, az előadás egésze - eltekintve a két fergeteges utolsó jelenettől - mégis meglehetősen erőtlen. Sehol sem unalmas ugyan, de kevéssé átütő, felvillanyozó.

Ámde a hiányosságok fölemlegetése előtt lássuk magát az előadást; először is a Nagy Andrea és Bálint Ádám tervezte pompás színpadképet. A teljes mélységében és magasságában sötétbarnára pácolt deszkákkal és gerendákkal beépített archaikus palota a tákosi templombelsőt idézi. A színpad két oldalán lévő s felül tompaszögben behajló (ezzel a teret be-és lezáró) faoszlopokat gerenda köti össze mintegy három méter magasságban. A mögöttük lévő két újabb oszlopot összekötő gerenda jobb oldali harmadára karzat nehezül. Ezt a harmadot a karzat bal oldali végéből a földre ereszkedő gerenda is leválasztja. Közvetlenül a zsinór-padlás alatt, a legfelső szinten, ahová a szín-pad bal oldaláról lépcső vezet fel, zárt fakorlát takarja az ugyanolyan barnára pácolt deszka-falat, amely a színpad aljáig húzódik. Oly tömör és oly zárt a tér, hogy az ajtó- és ablak-szárnyak csak kinyitásuk pillanatában, mindig hátulról is megvilágítva válnak láthatóvá. A lépcsőtől, illetve a karzatot tartó oszloptól jobbra egy-egy szintúgy barnára pácolt, enyhén kopottas padsor néz szembe a közönséggel. Ezáltal egyszerre templom és tanterem ez a színtér. A padsorok között háromnégy méter széles, legtöbbször sötétbe vesző, folyosószerű tér. Legelöl, az előszínpad bal szélén egy hat-hét méternyi magas, szögletes, vastag oszlop dől szinte a nézők feje fölé. Ennek tetején három fából készült, stilizált szárnyimitáció között már ott ül az őr, amikor a nézők elfoglalják helyüket.

De ki legyen a király?

A szendergéséből ébredő őr zöld pufajkanadrágjához khakiinget s homlokát hajpántként átfogó, koszlottnak ható, tarka kendőt visel. Ugyanolyat, mint az őr szavára egyenként és kisebb csoportokban a színpadra settenkedő kórus tagjai. Ezek ruházata, bejövetelük módja, a játszó színészek görnyedt-lapuló tartása, földre sunyt tekintetük nemcsak megnyomorodott, de nyomorultnak is született félanalfabéta segédmunkásokat idéz. Nem bántóan! Olyan a dráma helyszínének közelében vegetáló s oda bekívánciskodó nyomorultak ők, akik ezáltal jelen vannak ugyan, de a történésekbe beleszólni se nem mernek, se nem tudhatnak. Alig-alig is értik azokat: hol késve, hol „rosszul", azaz pompásan reagálnak. Motyognak, duruzsolnak, olykor kurjongatnak, ismételgetik a karvezető szavait, vagy éppen (és legtöbbször) olyan ősrégi szentenciákat vartyognak, amelyeknek van is közük a történéshez meg nincs is. Istenekről karattyolnak olyankor is, amikor az evilági hatalmak követnek el - mint majd kiderül - égbekiáltó bűnöket. Megalázottságuktól is fölfokozott nyomorult mivoltuk válik véglegessé az első rész egyik színészileg legjobb pillanatában: amikor a karvezető szeszt önt cserepeikbe, a Majkrics Csaba formálta egyik „megszomorított" kiszorul. Állandóan a karvezető mögé nyomják a többiek. Ámde ő nem szól, csak egyre nagyobb kétségbeeséssel nyújtogatja edényét. (Láthatóan a szó és a beszéd itt még nem individuális tevékenység.) Majkrics túlzásoktól mentes, de mégis egyénítő játékának köszönhető, hogy a látvány nem egyszerűen a rendezői koncepció illusztrálásaként, de hiteles és hihető emberi valóságként hat.

A kar jelenléte tehát - hirtelenében nem is tudom, hogy láttam-e már hason-lót - a lehető legtermészetesebb, sőt, megszólalásai is (kivéve azt az egy-két pillanatot, amikor irodalmiszínpad-szerűek) természetesnek s nem a konvenció kényszereként hatnak. A karvezető ünnepélyesebb, fekete, két oldalán végig fehér betoldású köpenyében afféle falusi tanítót is idéz. Mindenképpen olyan értelmiségi, aki képes ugyan a szituáció változásait szinté azonnal fölfogni sőt azokra reflektálni is (így nyelvhasználata a hatalom birtokosaiét idézi), de helyzete gyakorlatilag a nyomorultakéval azonos, ezért csak kerülgetheti azt, amiről - igaz, más szempontból - a hatalom birtokosai nyíltan beszélnek. Ráadásul olyan közvetítő ő, akinek szavát éppen azok nem értik, akik számára „közvetítenie" kel-lene. Hogy ez valóban így legyen, arról a rendező gondoskodik: amikor Klütaimnésztra a színpad előterében lévő lejáratból a felszínre lép, felsiet a lépcsőn, s a kor-lát mögött, a távolabb lévő jobb oldali ajtón távozik, a karvezető (Csikos Sándor) nemcsak hogy egyedül hozzá intézi szavait, de ő is felsiet a lépcsőn, s alakja ezáltal a nép fölé magasodik, ámde a királyné szóra sem méltatja. A királyné színre léptekor halk falusi liturgiát (is) idéző orgonafutamok hallatszanak, s ezáltal a magasból szóló karvezető akárha istentiszteleten prédikálna. Gesztusai e percek-

ben kitartottabbak, s dikciója is enyhén emelt. Nem pap ugyan, de nem is falusi tanító már: karvezető, ám funkcióját épp a szcenikai utalások teszik nemcsak némiképp érthetővé, de mindenképpen elfogadhatóvá. Csikos egyébként az egész előadás alatt zökkenő nélkül vált újra és újra tónust. Hanghordozásával és gesztusaival alkalmazkodni tud a szcénának a dráma menetét híven és aprólékosan követő változásaihoz. Alakítása noha nem látványos, de az est egyik legkiemelkedőbb munkája. A vele egyenértékűt nyújtó Szalai Kriszta s a már említett Majkrics Csaba mellett csak Juhász György és Safranek Károly neve említhető még ilyen szempontból.

A fentiekben jelzett szociális szituálás avatja drámává, sőt itt-ott tragédiává a színpadi történéseket. Mert annál, hogy a király-né és szeretője nemhogy a trónhoz, de emberi mivoltukhoz is méltatlan gaztettet követtek el, ezen a színpadon csak az világosabb, hogy az emberlét alatt vegetáló nyomorultak közül senki sem tölthetné be a korántsem csak esetlegesen újra megüresedő uralkodói helyet. Nem esetleges lehetőség ugyanis ezen az előadáson a „népharag", az eloldódó balgaság tombolása - a kórus tagjai ugyancsak fenyegetően rázzák öklüket és botjukat. Ám éppen a „mi a teendő?" kérdésén tépelődő karvezető szájából hangzik el Oresztész neve, s ez, Csikos Sándor játékának köszönhetően, több mint elég annak beláttatásához, hogy a hatalom mirevalóságát legalább sejteni képes karvezető-értelmiségi csakis a bárd, Oresztész bárdja alá hajtaná fejét, ha merészelne a főhatalomra törni. (E lehetőségnek az előadásban való felmerülése nem anakronizmus, hiszen gondoljunk csak arra, hogy egy másik mondakörben egy obskúrus idegenből, a rejtvényfejtő Oidipuszból lesz király.) Így azután az égre meredő botoktól egy gigantikus sündisznóra emlékeztető beállítás közepén okkal mondja ki Klütaimnésztra az önmagát ugyan végsőkig lejáratott, de alternatíva nélküli hatalom obligát, mégis gyomrot forgató fenyegetését: „Miénk a ház, a trón, erős kézzel rendet rakunk." (Külön rendezői és színészi telitalálat, hogy a közvetlenül ezelőtt az éledező népharag fenyegetésének hatására térden csúszó, majd a királyné mögé menekülő Aigiszthosz (Juhász György) arcán végig ott a fölényes és cinikus mosoly. Pontosan tudja ő, hogy szinte tét nélküli színjáték az egész, s mostani megaláztatásaiért százszoros árat fizettethet. Csakis véletlen indulat végezhet most vele, s csupán ettől óvja magát. Olyan bohóc ő, akinek fölénye már nem nevetést, hanem megvetést érdemel.)

Itt végződik a háromrészes játék első harmada.

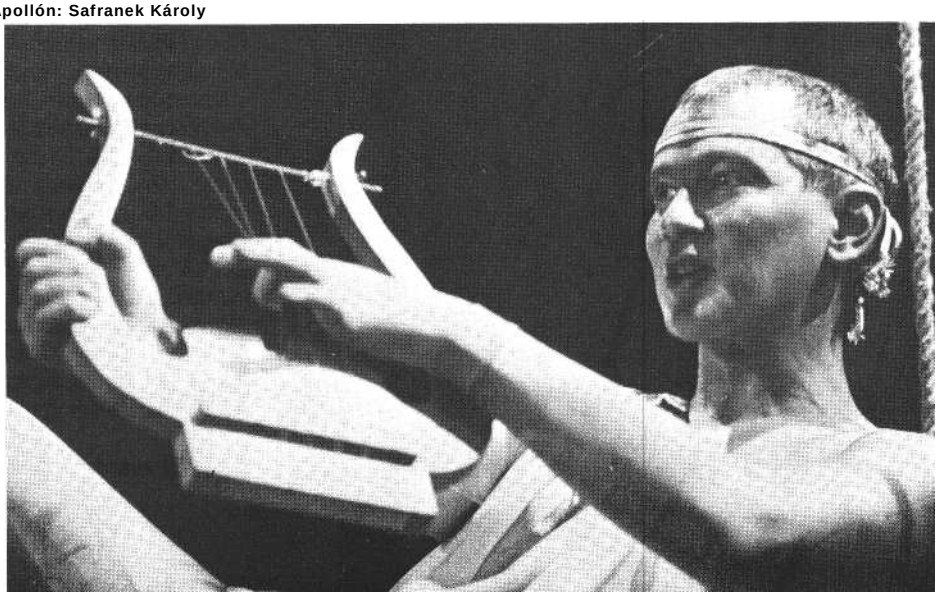
A gyilkosokat megölni gyilkosság

A második rész *(Síri áldozat)* változatlan díszletű színpadára Püladész úgy settenkedik be, mint aki tisztában van azzal: bármelyik pillanatban gyilkosok vethetik rá magukat. Az ilyetén módon nem-csak felderített, de feszültséggel is telített helyszínre lép be azután az addig az ajtóból leselkedő Oresztész. Az áldozat bemutatását követően, a kórus közelítő lépteinek zajától megriadva felfutnak a lépcsőn, s a korlát mögött rejtőzködnek el, majd legalább öt oda-vissza térő fokozaton keresztül (ki-kilesve, fejüket ki-emelve, felegyenesedve, egymást biztatandó össze-összenézve, végül a lépcsőn lesettenkedve) kapcsolódnak be a gazdag parasztlányok ünnepi viseletébe öltöztetett Elektra és a női kórus beszélgetésébe. A rendezés következetességét dicséri, hogy láthatóan nincs túl jó véleménnyel Oresztészről. Következetes, hiszen az alternatíva nélküli, de végletesen lezüllött hatalommal való szembesülés után csakugyan logikus a második rész-ben azt az eshetőséget vizsgálni, amikor a felmerülő alternatívának egyetlen „előnye" van: az, hogy más. S következetes abban az értelemben is, hogy a Atreidák mítosza ezen a ponton befejeződik. Agamemnón s unokatestvére még jól-rosszul, de elregnálták a várost, míg Oresztészről csak annyit tudhatunk, hogy bosszúból, s ezáltal a hatalomért ölt, de hogy azután mit kezdett a hatalommal, arról lényegében a mítosz is jobbnak látja hallgatni.

Mindezeknek megfelelően a végül Püladésszal újra egyedül maradó Oresztész elbizakodott önelégültséggel veti magát az egyik padba. Ráadásul a színpadra érkező férfi karvezető adja kezébe Püladész közvetítésével a kardot, amelylyel gyilkos tettét végrehajtja majd. Sőt, az álhírre, miszerint Oresztész halott, Klütaimnésztra szabályszerűen elájul. Megölte ugyan a férjét, de fiát láthatóan szereti. Az ő hajdani gyilkos tettét is fölülmúlóan ocsmány - mert ebben a felfogásban felesleges - dolog őt is meg-ölni. Oresztész azonban éppen ezt teszi. Vajon miért? - ez az a kérdés, amelyen áll vagy bukik ez a rendezői felfogás. Salamon Suba László hihető feleletet talál. Oresztészt a Gaál Erzsébet formálta királyné olyan rideg-zsarnoki hangon szólítja az egyébként is kiélezett helyzetben „fiam"-nak, hogy Oresztész regrediál; megszégyenült kisfiúként tántorogna el, azonban ekkor a falnál addig szintúgy infantilis félelemben lapuló Elektrában (Varjú Olga) fellobban az apaszerelem szította, gyerekes és éppen ezért féktelen gyűlölet, s szabályosan visszalöki az ekkorra már öntudatát veszített, apátiába zuhant fivérét, aki végül szinte csak tartja azt a kardot, amelynek élét Elektra vonja végig anyja nyakán.

Tény, hogy az eredeti műben is az egy pillanatra visszarettenő Oresztész (Élektra közreműködése nélkül!) atyja fölemlegetéséből merít erőt. Viszont az is tény, hogy Ferencz Győző ide hét olyan sort iktat, amelynek biztosan nem lehet nyoma az eredetiben, hiszen közülük hatot az az Elektra mond, akinek a drámai konvenciók miatt hallgatnia kell. Hogy szabad-e ezt tenni vagy sem, azon lehetne vitatkozni, ám színpadilag tökéletesen koherensnek tűnik, s színházban ez a döntő szempont. A sokszor holtunalmas antik héroszok helyett mai, felnőni

Apollón: Safranek Károly



képtelen s a feladattól összeroppanó emberek gyötrelmének leszünk itt tanúi.

A kora gyerekkorba visszasüllyedő Oresztész (híven az eredeti szöveg szelleméhez is) olyannyira összeroppan, hogy üvöltve kúszik ki arról a helyszínről, ahol mindenki, aki még él, azt óhajtotta, ami történt, de senki sem merte megtenni, mert okkal rettegett attól, ami most tette nyomán valóban be is következik: a totális külső és belső összeomlástól. A dráma erejéhez méltó a felvonást záró effektus: a vonyító-vinnyogó Elektra száját a karvezető betapasztja.

A kibontakozás avagy az istenek kegyelme

Ha meglepőnek kellett neveznem a rendező Oresztész-felfogását, úgy egyenesen mellbevágónak mondhatom azt, ahogyan a változatlan színpadképben zajló harmadik rész *(A jólelkűek)* során az isteneket jeleníti meg. A zsinórpadlás magasából hinta ereszkedik alá, benne két, testhez simuló trikóra öltött, ezüstös tunikát viselő, vihogó, posztmodern homokos. Egyiküknek ráadásul aranypor csillog az arcán. Mint kiderül, ő Apollón, a másik, a bumfordira mázolt és buggyosra öltöztetett pedig Hermész, aki ráadásul egy átkozottul hamis lant felhangolásával van elfoglalva: időről időre a hangszer-nél is hamisabb hangon próbálja intonálni a normál zenei „a"-t. Megjelenítésük mégsem blaszfém! Artisztikus, a nevetségesség határáig eltúlzott modorosságuk valóban isteni jólétről s gondtalanságról árulkodik. S ha az ember túljut meglepetésén, úgy be kell látnia, hogy ebben a megjelenítésben is „van rendszer". Az első részben ugyanis, szinte végig, két, ha nem is rémisztő, de semmiképpen sem nevetséges öltözetű Erinnüsz állt a színpadot keresztező gerendákon. A második részben pedig, madárfejsisakjukat levetvén, előbb a kórushoz csatlakoztak, majd távoztak a színről. A dramaturgiailag döntő pillanatokban tehát csak a tettének súlyától összeroppanó Oresztész vizionálta őket. Oly erővel, hogy vonyítva kellett menekülnie. Így egyértelmű a felelet az ily módon csak költői kérdésre: e végsőkig infantilizálódott, tehát regrediált elmének a problémáit megoldandó vajon milyen isteneknek is kel-lene megjelenniök?!

A harmadik részben a kórus két félkarból áll. A csapatostul a színpadra özönlő sötét Erinnüszekből s a dönteni hivatott esküdtbíróság tagjaiból, akik világos, puha esésű nadrágjukban s pasztelles ingükben akár az Egyetemi Könyvtár olvasóit juttathatják a nézők eszébe. Ám hiába a ruházat sugallta civil biztonság, az érvényes jog szerint (ezen az előadáson) sajnos az Erinnüszeknek van igazuk; érveikkel olyannyira a sarokba is szorítják Apollónt, aki az immár céltalan és értelmetlen kínoktól Oresztészt menteni igyekszik, hogy az felmenekül az első felvonás elején használt szárnyas oszlop tetejére. Hermész érdektelenséget imitálva a háttérben szöszmötöl; minden veszni látszik tehát, amikor megérkezik a segítség, a Szalai Kriszta formálta Pallasz Athéné.

Az istennő nemcsak gyönyörű (kosztüm: Kónya András, szcenikus: Tóth József), de olyan elképesztően affektált, hogy azon már fönnakadni sem lehet. A mesterkéltség ilyen foka már maga a lenyűgöző eredetiség. Miközben Apollón, aki újra lemerészkedik, s beül az esküdtek közé, már-már vért izzad, s egyre riadtabban keresi szemével Athéné tekintetét, az a színpad előterében, aranyos sisakját levetve, a haját igazgatja, majd elragadtatottan szemléli önmagát. Mindez az előszínpadon történik, az életről s halálról dönteni hivatott események előtt! Ez a szinte operettbe vagy épp kabaréba illő beállítás Szalai Krisztina stílusérzéké-nek köszönhetően értelmet nyer, már-már felfoghatatlanul keserűvé lesz. Az önnön létükért rettegve küszködő, korlátolt és fölötte véges halandók és az istenek közötti végtelen távolság válik itt érzékletessé: egy hajtincs is fontosabb, pontosabban egyenértékű a várossal! S ettől Apollón-Safranek Károly játéka is szinte szárnyakat kap. Mimikájával jelzi: az általa védett Oresztész pozícióját olyannyira reménytelennek ítéli, hogy rosszkedvében már felállni készül, hogy azután isteni magasságba emelkedve csak kacagjon a halandók kínján. Azonban a már az Erinnüszekhez hajló esküdtek némelyikét Athéné ekkor egy új intézmény (az esküdtbíróság) ígéretével magához, Apollónnal közös álláspontjához édesgeti, s ráadásul a döntő szavazáskor gátlástalanul falaz a szavazás eredményét nyíltan meghamisító értelmiségi férfi karvezető trükkjeihez. (Zsebéből fehér cserepeket csempész az asztalkára, a „fölösleges" feketéket pedig zsebébe süllyeszti.) Minden jóra fordult tehát, az értelmetlen megtorlások okozta gyötrelmek sorozata megszakadt. Éljen az új, az Athéné bevezette jogrend, melynek kiválóságát még a komor ruhájukat sorrarendre levető Erinnüszek is dicsérik! Igaz, ilyenkor a fürge kezű esküdtek nemcsak lefogják, de le is eresztik őket az előszínpad közepén tátongó süllyesztőbe. Az ember már alig várja, hogy tapsolhasson, hiszen ebben az előadásban legalább egy hagyomány legitimálta deus ex machina működése indokolja annak a vak reménynek a beteljesültét, mely egyre több előadásból lóg ki (olykor tragikusnak álcázni kívánt) lólábként. Azonban ez az előadás nem ezzel ér véget. Szerencsére!

A darabzáró kórus szövegét a rendező az ekkorra a színpadon egyedül maradt Apollónnal mondatja el, aki, miközben leveti isteni kellékeit, olyan rezignált szomorúsággal mondja el az öröm szavait, hogy a megismételt felszólítás: „Ujjongjatok!", az imént még tomboló jókedv maradékát is elűzi a nézőtérről. Mert csakugyan - mi okunk is van az ujjongásra? A nézők lennének az isten szólította „Pallasz népe, a bölcsek gyülekezete"?! S még ha azok lennének is - nem előttünk vetette-e le kellékeit az, akit az imént még istennek hittünk? s akkor - rajtunk ki segít?!

A színjátszás egyik nehézségéről

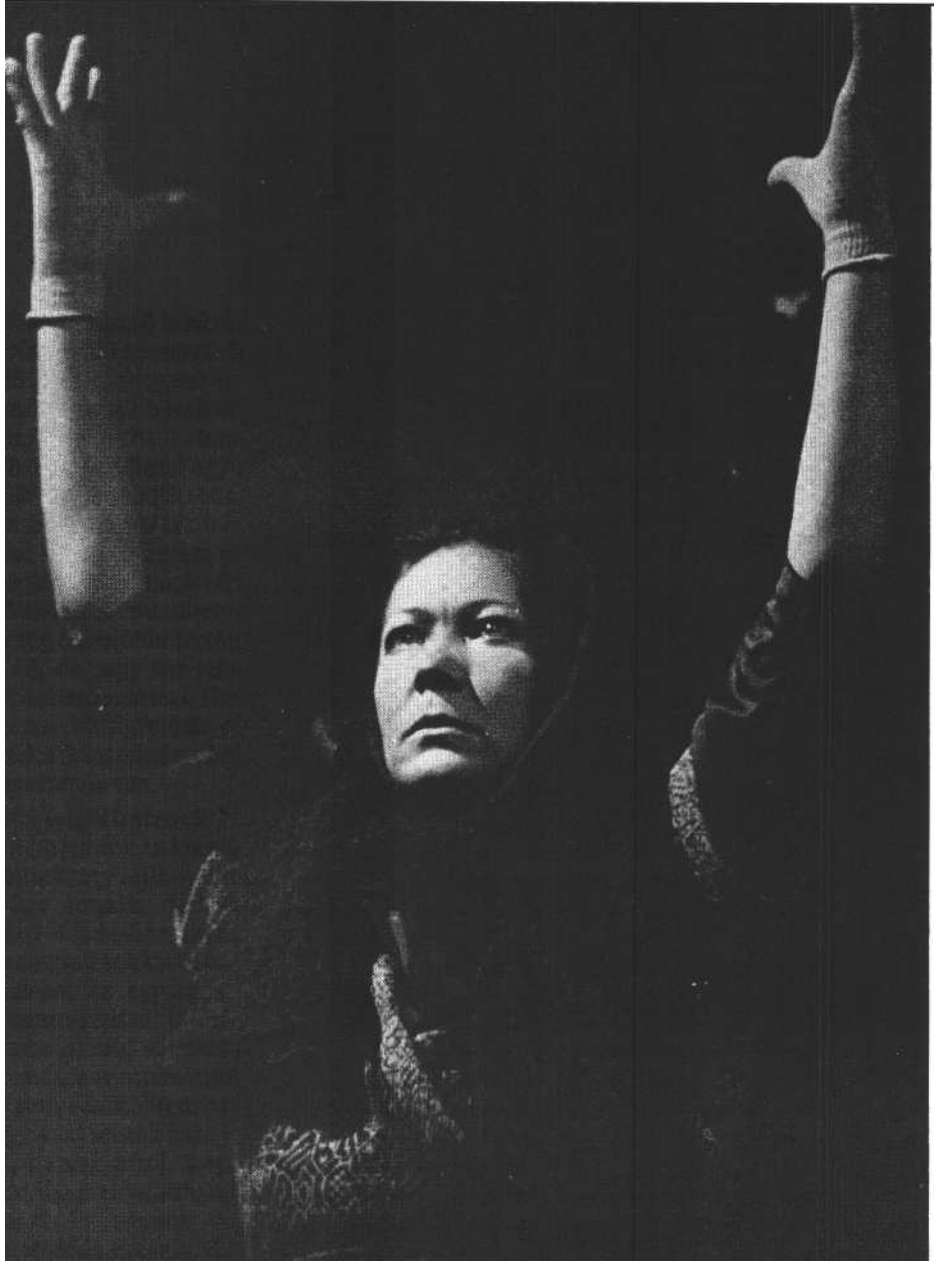
Talán feltűnhetett: néhány kivételtől eltekintve nemcsak attól tartózkodtam, hogy a színészek nevét leírjam, de egyébként fontos szerepekről is hallgattam. Ugyanis a láthatóan a legutolsó gesztusig kidolgozott előadás egy kissé úgy hatott, mint egy nagyzenekari playback-koncert. A színészek tették a dolgukat, hozták a figurák szinte minden rezdülését, de nem a figurát magát! Jó-szerivel - igaz, legtöbbször markánsan meg-formált - illusztrációk voltak. Ahol megszületett a figura, ahol tehát az eleven hangszer is felsírt, ott elemi erejű volt a pillanat.

Az okokat keresve könnyű lenne azt mondani: a rendező „agyonnyomta" színészeit, s olyan aprólékos precizitással jelenített és jeleníttetett meg mindent, hogy láthatóvá vagy effektus által érzékelhetővé lett mindaz, amit egy pszichologizálóbb vagy másként fogalmazva színészcentrikusabb felfogása színészekre és a színészeknek hagy. Ám ezt állítva hatalmasat tévedünk! Ugyanis lehet-e annál színészcentrikusabb megközelítésmód, mint amelynek eredményeként a produkció egészének szinte nincs gyönge pontja? Márpedig ennek nem volt! Bukni tehát - hathétnyi irgalmatlanul nehéz próbaidőszak eredményeként - majdnem lehetetlen. Igaz, kitörni is pokolian nehéz.

Külön kell szólni arról az alakításról, amelyről fentebb már lelkesen írtam, ám most nem éppen dicsérőleg: Szalai Krisz-

táéról. Aligha csak a színésznő hibáztatható azért, hogy rendezői (nemcsak Salamon Suba László!) tűrik, ahogyan ez a tehetséges színésznő nemcsak bevált eszközöket, hanem már ismerős hatáselemeket használ fel (tehát az eszközzel együtt az eszköz felhasználásának módját: hangszínt, gesztust, a mimika mértékét is). S ezek a rendezői által - azt kell írnom, gátlástalanul - felhasznált hatáselemek adott esetben akár előadásokat menthetnek vagy emelhetnek meg (ez utóbbi történik ebben az esetben is), de nagy valószínűséggel tönkreteszik a játszó színészt. Hadd hívjam fel hát a rendezők figyelmét például arra, hogy ennek a fiatal színésznőnek sajátosan egyéni humora is van.

A kiugró színészi teljesítmények hiányát kutatva közelebb jutunk az igazság-hoz, ha arra gondolunk: egy milliméterre kidolgozott, ha úgy tetszik, deduktív módszerrel építkező előadásban a színészek lehetőségei nemcsak sokkal behatároltabbak, de ráadásul az egységes és működő előadás kontrasztjától fölerősítetten sokkal szembeötlőbb, sőt esetleg fülsértőbb az, ami más, hevenyészettebb előadásokban föl sem tűnik. Nem arról van tehát szó, hogy a színészek nem jut-nak lehetőséghez, hanem arról, hogy a lehetőségekkel élni ilyen előadásban fokozottan kockázatos. Ez ugyanis vagy üti, vagy emeli az előadás egészét. S így már talán érthető, hogy a legtöbben vala-miféle harmadik utat választanak, azaz nem élnek azokkal a megszokottnál valóban sokkalta szűkebb, ámde a megszokotthoz képest kivételesen hatásos lehetőségekkel, amelyekkel valóban egyéníthetnék (azaz megteremthetnék) a rájuk bízott figurákat. Ráadásul ezeket a lehetőségeket a rendező nemcsak hogy nem keresheti meg helyettük, hanem talán nem is tudhat róluk! Nemcsak azért, mert ez nem az ő dolga, hanem azért sem, mert ezek léte és minősége valójában a szerep és a színészegyéniség találkozásának a függvénye, a színészek legsajátabb lehetőségeinek birodalma. A pontosan instruált előadás ugyan nélkülözhetetlen ezek felszínre hozatalához, de az, hogy a színészek élnek-e e lehetőségekkel, s egyáltalán keresik-e őket, ráadásul a bukás kockázatát is kísértve, az csakis az ő dolguk. Megkeresésük, s a színészi eszköztár finomodását előfeltételező megvalósításuk tehetné az előadást átütővé, de ennek hiánya nem a rendező munkáját minősíti: olyan színészekkel dolgozik ugyanis, amilyenek vannak. Ezek pedig, még egyszer hangsúlyozom, nem rosszak, hiszen sen



Kórusvezetőnő: Zubor Ágnes (MTI-fotó - **Ilovszky Béla felvételei)**

ki sem rossz, ami egy harmincnégy színészt mozgósító előadáson manapság és Magyarországon kisebbfajta csoda.

A színészi (igaz, ezüstösbe játszó) szürkeség meddő részletezése helyett hosszan lehetne sorolni azokat a rendezői megoldásokat, melyeknek csak egy töredékéről ejtettem szót az előadás vázlatos felidézése kapcsán, s ezt a következetlenségek és ügyetlenségek (nem túl hosszú) listája követhetné. Salamon Subának például talán nem abba az irányba kellene szalasztania a Kasszandrát is játszó s kórustagként a második részben kiemelkedőt produkáló Molnár Erikát, ahol egyszerűen nincs hely, s a színésznőnek szükségképpen meg kell botlania, vagy a színészileg viszont megoldatlan első felvonásbeli monológját talán jobb lenne valahol hátrább elrejteni, s nem az előszínpadon mondatni; itt bizony besegíthetnének az egyébként bőséggel használt hangeffektusok.

A szürke, ha ezüstbe játszó is, szürke, semmiképpen sem arany. S amíg ez így van, nem a rendezőn s a legkevésbé sem egy-két gyöngeség elrejtésén múlik a dolog. A labda a színészeknél van. A szürke pedig, mint már mondottam, nem arany. S Csikos Sándor, még ha a szintén remeklő Szalai Kriszta is az egyik partnere, és Salamon Suba László rendezi, másod vagy harmadmagával sem csinál(hat) nyarat. Legfeljebb rosszkedvünk telét enyhítheti, ahogyan, minden megoldatlansága ellenére, ezt tette az előadás egésze is.

A*iszkhülosz: Oreszteia (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)*

Jánosi István *fordítása alapján mai színpadra alkalmazta:* Ferencz Győző. *Díszlet:* Bálint Ádám m. v. és Nagy Andrea. *Zene:* Melis László. *Jelmez:* Kónya András m. v. *Szcenikus:* Tóth József. *Segédrendező:* Gyenge Katalin. *Rendezte:* Salamon Suba László.

Szereplők: Hetey László, Gaál Erzsébet, Gados Béla, Földi László, Molnár Erika, Juhász György, Csikos Sándor, Rékasi Károly, Vajda János, Varjú Olga, Szabó Tünde, Tóth Károly, Zubor Ágnes, Safranek Károly, Szalai Krisztina, Horváth László Attila, Pankotay István, Petneházy Attila, Gábos Katalin, Leviczky Klára, Matolcsi Mariann, Földi László.

négyszemközt

BÉRCZES LÁSZLÓ

Vezetőválság II.

Vállalni a felelősséget
Ascher Tamás

- Ballagtunk a színház folyosóján, és számonkérőn szólt rád valaki, hogy nincsen kitéve az egyik produkció próbarendje. Neked, főrendezőnek jó az, hogy egy másik rendező adminisztrációjával kell foglalkoznod?

– Nem az a lényeg, jó-e vagy rossz, hanem hogy eredményes-e. Ha az ember szóvá tesz valami hibát vagy mulasztást, az a szándék is mozgatja, hogy ez a hiba soha többé ne forduljon elő, ezentúl mindenki magától is tudja, mi a helyes megoldás - azaz tudatosan vagy öntudatlanul, de az egész világ működésében szeretne vala-mit megjavítani. Nos, ez elég ok nekem, hogy tevékenykedjem, bár nyilvánvalóan ritkán koronázza működésemet az imént említett végleges siker.

– Segíti vagy hátráltatja a rendezői munkát a vezetői pozíció?

– A rendező szeretné a megfelelő munkafeltételeket, és ezt nem tudja más biztosítani, csak ő maga - hiszen ő tudja, mire van szüksége. Szülessen tehát olykor gyengébb produkció amiatt, hogy a rendezőt vezetői feladatok terhelik - ő azért ezeket a feladatokat a művészi munka érdekében vállalja. Ha X elvállalja, hogy főrendező lesz, nyilván azért teszi, mert nem akarja, hogy más diktálja neki a feltételeket. Ez az egész tehát szükségszerűség - egy autonóm személyiség, egy erőszakos ember akar valamit csinálni, ezért a maga kezébe veszi az intézmény minden elemét. Van itt persze egy csapda. A pozícióval együtt jár egy csomó olyan felelősség, aminek az égvilágon semmi köze a saját munkájához - lásd: próbatábla. A nagy rendezők színházában többnyire egyetlen rendező van, ők maguk: Strehler, Kantor, Ljubimov... Magyarországon más típusú színház alakult ki. Itt a főrendező azt vállalja, hogy megteremti a megfelelő feltételeket a többi rendezőnek is. Ezt csak ott érdemes csinálni, ahol sikerül megtalálnia valóban együttműködésre képes rendezőket. Kaposváron a hetvenes években Zsámbéki és Babarczy hosszú ideig jó feltételeket teremtettek nekem. Ehhez az is hozzátartozott, hogy a többi beosztott rendező értékes ember volt, hasonló tehetségű, hasonló ízlésű emberekkel dolgozhattak a színészek. Így lett ez az egész szövetség és összetartó erő - amiben a terhek megoszlanak, és ebben rám akkor a kisebb teher jutott. De jól megfigyeltem a működés elvét, így most természetes számomra, hogy nagyobb részt vállaljak a dolgok működtetéséből. Így jutunk vissza a huszadrangú kérdéshez: gondoskodnom kell például arról, hogy a nálunk alkalmazásban álló írógépelő személy időben megkapja a próbarendet, és ki tudja tenni a táblára.

Erdman: Az öngyilkos. Rendező: Ascher Tamás

- Más típusú színházat említesz: ez egy társadalmi-színházi struktúra eredménye, vagy hiányoznak a nagy, színházteremtő egyéniségek?

– Talán mindkettőről szó van. De ez nem magyar jelenség. Peter Stein éveken át a nyugat-berlini Schaubühne főrendezője volt, de mellette kiválóan dolgozott Klaus Michael Grüber. Nagy a szerepük az illető ország hagyományainak. Németországban és Magyarországon a színházak nagyobb intézmények, nem egy ember körül jönnek létre. Három-négy rendező dolgozik együtt, közülük az egyik vállalja a felelősséget a közös munkáért. Magyarországon az elmúlt harminc-negyven évben nem termett vezető egyéniségek sokasága. Létezik kontraszelekció a főiskolán is - a felvételiken jobban szeretik a puhább, mások vezetését könnyen elfogadó embereket, az autonóm személyiség gyakran szemet szúr és távol tartatik.

– Ha van egy rendező-igazgató, akkor miért van szükség főrendezőre? Le van neked írva a munkaköri kötelességed?

– Nem tudom, biztosan. Azt sem tudom, szükség van-e itt főrendezőre. Ha van egy olyan vezető személyiség, mint Babarczy, akkor nincs is igazából szükség rá. Természetesen jól vezetné a színházat egyedül is, és lehet, hogy én is. De hát ez így sokkal egyszerűbb: megoszlik a munka és a felelősség. Jelentős felelőssége van a többi rendezőnek is. A húsztagú művészeti tanács olyan intézmény, amely ellát bizonyos jogköröket, ezáltal terhet vesz le az igazgató és a főrendező válláról. Természetesen „nyomást gyakorolhatunk", manipulálhatjuk őket - csak hát ez a tanács is kemény legényekből áll.

– Mi a különbség ebből a szempontból Ascher Tamás főrendező és Ács János vagy Gothár Péter rendezők között?

– Ha kedvük van, ők is felelősséggel tartoznak itt mindenért. Én akkor is, ha nincs kedvem. Ok is itt vannak egy főpróbahéten vagy bemutatón - ha nincs más dolguk. Nekem nem lehet - vagy csak kivételesen lehet - más dolgom.

– Szövetségről beszéltél. Mit jelent ez?

– Gondolkodásmód és ízlés hasonlósága köt össze bennünket. Babarczy a tanárom volt, ennek a nyoma most is megvan. Én ma is sok mindenben elfogadom a véleményét, például pedagógiai, színházszervezési kérdésekben hallgatok rá, mert több tapasztalattal rendelkezik, és talán az ösztönei is jobbak.

– Feltehetőleg jobbnak találod azt, ha az igazgató egy személyben rendező is.

– Mi az, hogy igazgató? Végül is van egy olyan munkatársunk is, aki a színház

adminisztratív irányításával foglalkozik. Őt is igazgatónak nevezik. Babarczy tulajdonképpen művészeti vezető. Mivel pedig egy művészeti vezetőnek hatékonyan bele kell szólnia a művészeti ügyekbe, legjobb, ha rendező is egy személyben. Szükség van tehát rendező-vezetőre is, és egy olyan emberre, aki nap mint nap bejön és intézi az adminisztrációt, amibe az is beletartozik, hogy a színésznek van-e lakása, mennyi pénzért szerződnek a vendégek, a zenészek stb… .

– *Az általad említett szövetség a színházaink nagy részében meglévő merev és torz hierarchiát száműzte?*

– Nálunk is van hierarchia. Színház enélkül nem létezhet. A művészeti tanács van nagyjából a hierarchia csúcsán.

– *Nézzünk konkrétumot, a műsorterv összeállítását!*

– Legtöbb színházunkban ez úgy zajlik, hogy a vezető rendező választ magának két darabot, a többiek pedig - kicsit sarkítva fogalmazok - a maradékon, vagyis az ilyen-olyan szempontokból muszáj-feladatokon osztozhatnak. Elképzelhető persze olyan vezető, aki toleráns, és áldozatként maga vállalja a kötelezőt.

– *Ilyen is van? Ismersz ilyet? Én nem ismerek.*

– Olyanokat ismerek, akik toleráns-nak tartják magukat.

– Mi elkezdünk beszélgetni tavasztájt. Ki mit szeretne, mire volna szükség, és ez lassacskán formálódik. Nekem az igazi nehézséget az jelenti, hogy kiválasszam azt a dara-bot, amit szeretnék. Ebben nem egy külső erő vagy hatalom gátol, hanem önmagam. Minél öregebb az ember, annál nehezebb megtalálnia azt, amit igazán szeretne, ami igazán tűzbe hozza, amihez megvannak a színészek, a közönségnek is tetszik. . . Tehát sokat beszélgetünk, próbáljuk kiszagolni, mire volna most szükség. Szerencsére annyi jó van a világon. Nem kell hatalmi szóval élni. Egy közös gond van: mire van szükség a világban, mire van szükségük a színészeknek, hogyan lesznek jó szereposztások. Ez a döntő. s itt dörömbölnek a kapukon azok, akik dolgozni szeretnének. Ha egy rendezőnek nincsen kedve valamihez, azonnal jelentkezik egy-két színész, segédrendező, vendégrendező, hogy majd ő megcsinálja.

– *Mindabból, amit elmondtál, arra következtetek, hogy a kaposvári vezetési mechanizmus számodra ideális.*

– A létezők közül ez a legideálisabb. Az akadályok nem kívül vannak, hanem elsősorban bennem. Én nagyon szeretnék egészen másfajta színházat is csinálni. De erről majd máskor beszéljünk.

A színház nem demokratikus intézmény Babarczy László

- *A színházi vezetés problémái Magyarországon egy igazságtalan értékrendhez igazodó hierarchia mechanizmusából következnek, korántsem demokratikusak - leképeznek egy elavult társadalmi szerkezetet.*

– Először is: a színház nem demokratikus intézmény. Itt szó nem lehet demokráciáról. Valakiknek kemény kézzel vezetniük kell, különben nem működik. Ezt mostanában mindenütt kezdik felismerni. A munkahelyeken dolgozni kell, a munkához fegyelemre van szükség, ez pedig kellemetlen dolgokkal jár. Rend-nek kell lenni. Az a bizonyos „munka-helyi demokrácia" - amit néhány évtizede a társadalmi demokrácia pótlékaként feltaláltak - az ország egyik tönkretevője, a sok közül. Mindettől függetlenül - a színház különösképpen nem demokratikus intézmény. Itt hierarchiák vannak - ezek jó esetben a tehetségen, a hatékonyságon és az elért szakmai eredményeken alapulnak, rossz esetben a bürokrácia szüleményei. Ahol a rangsornak nincsen belső, lelkek mélyén létrejött elismerése, ha-nem egy deklarált, kinevezett hatalom működik, ott borzalmas állapotok uralkodnak.

– *Nem arról van-e szó, hogy rosszul, mindenáron egyenlősdiként értelmezzük a demokráciát?*

– A demokrácia a különböző irányba ható akaratok eredőjeként létrejött döntést biztosítja. A színház brutálisan más. Valamilyen kényszer mindig meghatározza a létrehozandó produkciókat. Mi Kaposváron tulajdonképpen nagyon demokratikusak vagyunk. Azért hangsúlyozom az ellenkezőjét, hogy megmutassam: a Kaposvárról szóló közhelyek mit takarnak igazából. Döntések vannak, ezeket egy-két ember hozza, a többiek pedig végrehajtják őket. Más kérdés, hogy a döntésekbe a közérdek majdnem mindig be van kalkulálva. Itt van például a Művészeti Tanács. Ez bizonyos hatalmat gyakorol: szerződtet, elbocsát, fegyelmit ad, dönt a bér- és jutalmazási stratégiák felől.

– *Ha tehát neked, igazgatónak valakivel bajod van…*

- . . .nem tudom elbocsátani a Művészeti Tanács jóváhagyása nélkül. Önként lemondtam erről a jogomról. Ez nem állami döntés, ez az én döntésem. Be is tartom. Nem tudok embert felvenni, kirúgni - nélkülük. Ez a tanács össze-tartó erőként is működik.

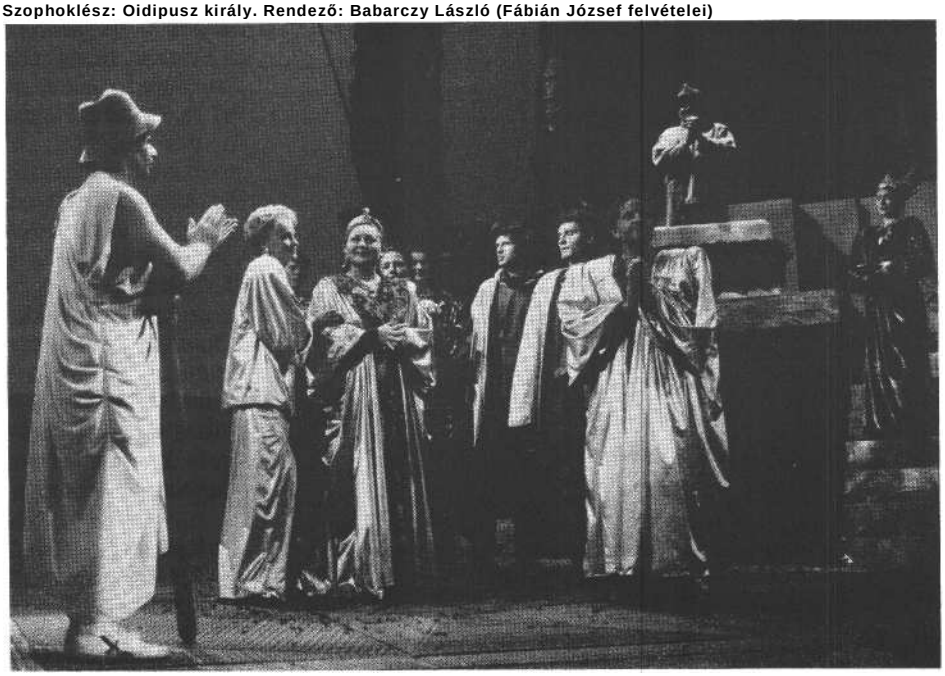
– *Neked, igazgatónak jó vagy rossz a Művészeti Tanács létezése?*

– Jó.

– *Kényelmes vagy kényelmetlen?*

– Így már nem tudok válaszolni. Néha nagyon kényelmetlen, mert nagyon heves vitákon kell érvényesíteni, amit akarok - és ez néha nem is sikerül. Viszont ad bizonyos nyugalmat. Azt a fajta nyugalmat, hogy a megszületett döntés megalapozott és megvalósítható. A Művészeti

Szophoklész: Oidipusz király. Rendező: Babarczy László (Fábián József felvételei)



Tanács tagjait én jelöltem ki, a tagok menet közben persze változnak, és az összetétel egyre kevésbé hasonlít az eredetihez. De ez nem baj.

– Egyes színházakban rendezőből lesz az igazgató, másutt hivatalnokból. Melyiket tartod jobbnak?

– Nincs recept. Vannak nagyon nagy tehetségű művészek, akik képtelenek embereket irányítani. Csak bajt csinálnak. Vagy olyanfajta önkényt valósítanak meg, ami egészségtelen és nem fejlődőképes. A tehetséges emberek jelentős hányada ilyen. Ugyanakkor a különböző hivatalnokok, akiket időnként színházak élére raknak, gyalázatos kudarcokat szoktak vallani. Vannak persze kivételek. Nem kizárt, de nem is tipikus, hogy valaki a bürokráciából érkezve beválik mint színházigazgató. Általában nem válik be. Nehéz dolog a vezető kiválasztása. Nem is működik nálunk.

– Hogyan működik?

– Sehogyan. Nincsen káderpolitika. Nincsen semmi. Még talán az utóbbi időben bevezetett pályázati rendszer segített valamit. Egy-két esetben - például Bálint András esetében - bevált. Működő, érdekes színházat csinál. És persze van egy természetes kiválasztódási folyamat is - ha hagyják, hogy ez érvénye-süljön.

– Ez utóbbi elegendő is lenne - ha hagynák?

– Ez alapvetően attól a szellemtől függ, ami a különböző bürókat - különösképp az oktatási intézményeket, irányítókat - meghatározza. Konkrétan, ma a mi területünkön a fiatalok között nincsenek olyan ütőképes személyiségek, akik egymással versengve küzdenének a színházak vezetéséért. Ezért óriási felelősség terheli azt a pedagógiai programot, amiben kiválasztották azokat az embereket, akik jelenleg színházművészettel foglalkoznak.

– A Színházművészeti Főiskoláról beszélsz. Két esztendővel ezelőtt - amikor a főiskoláról készítettem interjúsorozatot - nem vállaltad a beszélgetést. Talán nem is emlékszel...

- . . .de igen. Azt mondtam, hogy nem vagyok hajlandó ebben részt venni. Mert puccsban nem veszek részt. Az akkor egy központi utasításra a főiskola ellen intézett gyermeteg támadás része volt. Te talán nem is tudod ezt.

– Nem tudom, nem tudtam.

– De én tudtam. Tudtam, mire megy ki az egész. Egy gyenge színvonalú kampányt indítottak olyanok, akik - sértett színészként vagy tehetségtelen rendezőként - be akartak kerülni a főiskolára. Kiverték a tamtamot, hogy bejussanak, és kapják azt a hat-nyolcezer forintot.

– Ezek szerint most nincs puccs, hiszen te magad hoztad szóba a főiskolát.

– Puccs nincs, de az továbbra is igaz, hogy a főiskola egy ideje - úgy Ascherék évfolyama óta - középszerű és langyos embereket favorizál. Amióta Marton, Major, Nádasdy megszűnt rendezőket tanítani, azóta langyos fickók tömegei jönnek ki a főiskoláról. Ascherék 1973-ban végeztek, másfél évtizede. Azóta csak véletlenül volt egy-két ember, aki valamit mutatott.

– Harmincöt-harminchat éves kor alatt nincsenek rendezőszemélyiségek.

– Nincsenek.

– Ez hamarosan ki fog derülni.

– Már kiderült.

– Mi most vezetőkről beszélgetünk. Te pedig folyamatosan a rendezőképzésre utalsz.

– Mert ez a mesterség a legalkalmasabb arra, hogy színházvezetőket adjon. Ezzel nem akarok senkit kizárni. Elméletben színészből is lehetne vezető. De a színészek többségének intellektuális, kulturális színvonala, az átfogó gondolkodásra való képessége meglehetősen csekély. Érzelmi rohamokkal nem lehet színházat vezetni. Semmilyen hangzatos szónoklattal nem lehet színházat vezetni. Színházat kultúrával és intelligenciával lehet vezetni. Ez viszont a színésztársadalomban hiánycikk.

– Bálint András tehát kivétel.

– Remek kivétel. De ő pályája kezdetétől különösen érzékeny és intelligens lény volt. A színészek közül is azok lettek jó vezetők, akik rendeztek is.

– Amikor tehát rendezőket vesznek fel az arra illetékesek, akkor arra is kell-kellene gondolniuk, hogy a jövő esetleges színházi vezetőit tanítják majd.

– Hát persze. Minden rendező egy potenciális vezérbika. Olyanokat kellene felvenni, akik erre alkalmasak. Nem pedig azokat a jól fésült gyerekeket, akik elvéreznek az első próbánál.

– Csakhogy itt jön a felvételiztetők szokásos érve: „kiforrott egyéniség, nem alakítható, nem tanítható - nem érdemes fel-venni".

– Ugyan már! Hát legyenek képesek tanítani! Ez enervált, lusta, slampos szemlélet. Természetes, hogy enervált, lusta, slampos, kényelmes emberek jönnek a főiskoláról. A nagyobb formátumú személyiségek üvöltöttek, veszekedtek. Nádasdy meg akarta ölni Szőke Pistát, olyan dühös volt rá. Botrányok voltak. De mégis, tanították a kemény és tehetséges embereket, és nem gázoltak át rajtuk.

– Egy színház igazgatása rengeteg energiát leköt. Nem megy ez a rendezői munka rovására?

– Sokkal kényelmesebb csak rendezni. Vágyom erre. Mindig mondom Aschernek, „igazgasd már egy kicsit a színházat, hadd legyen egy kis nyugtom!". Ő persze nem balek, védi a saját helyzetét. Egészen biztos, hogy az ember szabadabbnak érezné magát szellemileg is. Ugyanakkor az igazgatói pozíció könynyebbséget is jelent, mert azért ha én nagyon akarok valamit, az meg is valósul. A rendezők többségének keményen küzdenie kell azért, hogy azt és olyan körülmények között rendezhesse, amit és ahogyan szeretné. „Technikai" előnyei vannak tehát a helyzetemnek. De közben egy szereposztásnál engem talán jobban befolyásol a társulat egészének egészsége, mint az a mániám, ami az adott darabbal kapcsolatban izgat. Sokszor az én feladatom, hogy kiegyenlítsem a társulaton belül éppen kialakuló torzulásokat. Az adott darab ennek természetesen kárát látja. Egy színház belső egészsége végül is elsősorban azon múlik, ki mit csinál, mennyit és miben foglalkoztatják. Az igazgatói „belátás" a műsorrendben is jelentkezik. Én egy kicsit több zenéset rendezek, mint a többiek. s rendezek gyerekdarabot is. Hogy rend és egyensúly legyen. Ez így van. Ascher most rendezte *a Pinokkiót,* én két éve rendeztem az Ózt. Csinálunk olyat, ami nem feltétlenül személyes mániánk, hanem a színház érdeke. De nem kell ezért könnyet ejteni. Szó sincs arról, hogy bárki is feláldozná magát. Természetes tehertétel ez, mint minden felelősség.

– Mi tesz valakit alkalmassá arra, hogy színházat igazgasson?

– Nehezen tudok erre válaszolni. Nem is biztos, hogy magam alkalmas vagyok igazgatónak, azt meghatározni, hogy ki alkalmas, pedig biztosan nem. Mindenesetre sokat kell tudni. Ne titkoljuk ezt, még ha hencegésnek tűnik is. Tizedik éve vagyok Kaposváron igazgató, és egyelőre még nem vonták kétségbe, jól csinálom-e. Vagy ha igen, akkor annak nem szakmai, hanem politikai okai voltak. Valamifajta tudással kell rendelkezni az emberekről. Mégpedig átlagon felüli tudással. Látom azt, hogyan zúdítanak viharokat igazgatók egy-egy társulatra, mert képtelenek megérteni, hogy

egy másik embernek mi a problémája. Embereket, gondjaikat, tehetségüket jól kezelni - ez talán a legfontosabb. Ez nem azt jelenti, hogy az ember feltétlenül udvarias vagy megértő. Megfelelő pillanatban kell adni a pofont. Mert azt is kell. Es kell rendelkezni stratégiai érzékkel. Akinek nincs saját elképzelése és belső tartása, az elvész. A vezetőket - különösképpen színházban - hatalmas energiákkal próbálják különböző érdekek jegyében befolyásolni. Ha valakinek nincs világképe, életstratégiája, akkor természetesen a különböző befolyások állandó áldozatává válik. A végeredmény pedig zűrzavar és rendetlenség lesz, amiben mindenki felismeri, hogy az illető átverhető. Ennek ellen kell tudni állni. Ellenállni az emberek hasfájásának, fantazmagóriáinak, gőgjének, irigységének, sokszor ambícióinak. Nem könnyű, mert mindenki ravasz, mindenkinek őrületes stratégiája van, erőszakos, harcos... Állóképesség is kell.

– *A színházak többségében van egy igazgató és egy főrendező. Mi a feladata az utóbbinak akkor, amikor az igazgató maga is rendező?*

– Én nem tudnék meglenni Ascher nélkül. Teljesen mindegy, milyen címen vagyunk itt. Talán ő se tudna itt meglenni nélkülem. Együtt dolgozunk. A rang, a hivatal csak egy érdektelen címke. Borzalmasan nehéz egyetlen embernek színházat vezetni. Vannak olyanok, akiknek az a fő céljuk, hogy kiirtsanak maguk körül minden súlyos egyéniséget, és monolit vezetést alakítsanak ki. Ezen én mindig csodálkozom. Nem is tudom, hogy lehet így dolgozni. Legalábbis ára van ennek: nagyon fontos dolgok lefaragódnak egy színház funkcióiból annak érdekében, hogy kézben lehessen azt tartani. Több - lehetőleg hasonló tehetségű - embernek kell együttműködnie. Az vitális, akkor marad élet a színházban. Ehhez persze kultúra kell. Itt nálunk a színházban senki nem akar senkit kinyírni, senki nem elgőgösödött őrült, aki azt gondolja, hogy mindennek úgy kell történnie, ahogyan az ő pillanatnyi szeszélye kívánja. Szóval kultúra kell - és ez meglehetősen ritka ezen a tájon.

VÖLGYES PÉTER

Egy lavór víz

A Zűrzavaros éjszaka Kolozsváron

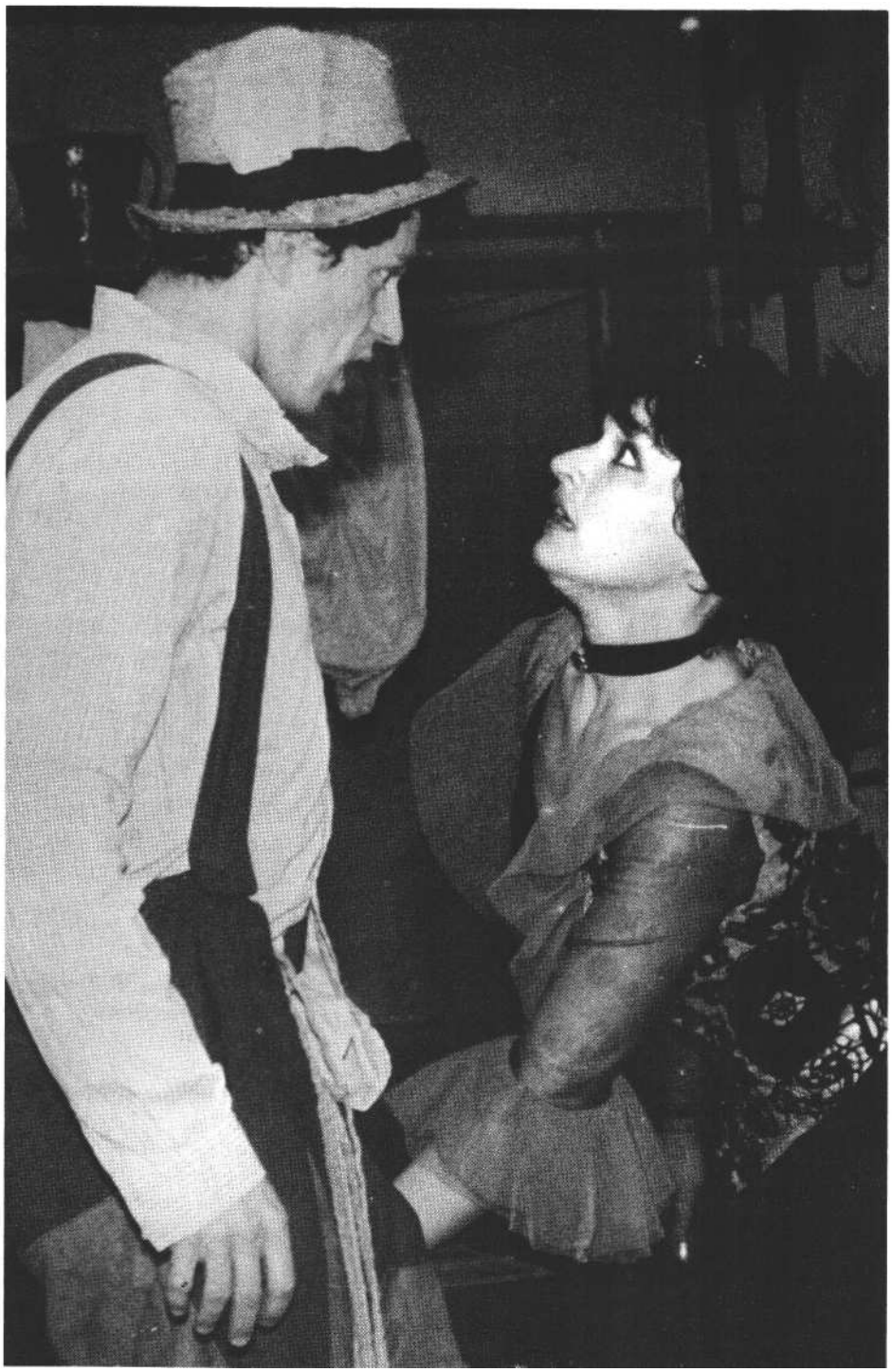
Olykor érdemesebb ünnepelni a klasszikusokat, mint játszani őket. Évfordulókat megülni, szimpozionokat szervezni, bölcs tanulmányokat publikálni - szóval könyvtárak emeletes polcain felejteni, fogadások koccintásai közé zárni, tankönyvek szlogenjeivel megsemmisíteni őket békésebb és kockázatmentesebb, mint megkockáztatni a színpadi életre keltést. Formára adó erőfeszítéseink válnak értelmetlenné, bármilyen eredménynyel jár is a leporolás. Kiderülhet, hogy a felmagasztalt szerző hallgat, mint a sír, és az előadás „klasszikus" ürességgel kong. A hatalom szempontjából ez a kisebbik rossz, hisz „karót nyelt feszélyezettséggel továbbra is egymáshoz lehet ütögetni a tenyereket. Nagyobb a baj, ha az ünnepelt szerző fogadatlan ideológiai prókátorai és tollaival ékeskedő, ám a színházat múlt időbe képzelő általdós pecsenyesütögetők helyett maga szólal meg. Megtörténhet, hogy miközben ő már rég hátat fordított e hívságos földi vásárnak, a színpadon oly erővel hangzik szava, hogy érkezése még mindig túl korainak bizonyul - illetve a magukat találva érzők annak minősítik. Csak az utóbbival magyarázhatjuk, hogy valaki egyszerre lehet a „nemzet drámaírója", „a színház Flaubert-je", „a szavak Cellinije", „korának legnagyobb történésze" és ugyanakkor a színházban nemkívánatos személy. Szülőfaluját róla nevezik el, de darabjait alig engedik játszani.

Caragialéról van szó. A román irodalom kiemelkedő alakja letagadhatatlanul jelen van, és jó is vele büszkélkedni. Éles szeme, kíméletlen szigora, embertársaihoz ereszkedő érzékenysége és tőlük elszakadó, rátekintő racionalizmusa, népét egyszerre felvállaló és megtagadó leleplező humora európaivá emeli őt. De nem találja saját idejét. „A mi társadalmunkban kell egy kicsinyke türelem. Azzal a gondolattal hallgattam és tűrtem, hogy egyszer csak eljön az én időm is" - mondta még a múlt században, és talán maga sem gondolta, mennyire nem fog hallgatni később, de talán maga sem örülne, mennyire az ő idejét élik sokan, több mint száz évvel a darab ősbemutatója után. Ezért van gond Romániában minden Caragiale-bemutatóval manapság - legyen az román vagy magyar előadás -, ezért került oly nehezen színre Kolozsváron első műve, *a Zűrzavaros éjszaka*. De színre került.

Az előadás nem politizál. Legalábbis nem a szó durva értelmében. Nem dübörög jelszavakat, és nem kacsint össze a nézővel a színpad szélén. Csak eljátssza Caragialét - ami azt jelenti, hogy a karakterek és a helyzetek elemzésekor megtalálja azt a mezsgyét, ami a legprimitívebb személyes vágyak és ezek együtt hömpölygő, díszbe öltözött közösségi megnyilvánulásainak találkozásánál húzódik.

Koszlott menyasszonyi fátyol alatt boldogan lépdel a nép. A happy end ütődött örömével járják a nemzeti táncot, a szürbát. A kielégületlenségtől majd szétcsattanó Zita kisasszony biztató éjszakával kecsegtető menyasszonyi fátyla úgy borul a násznépre, mint Caragiale szigorú tekintete, hősei érték híján valók. Különbséget köztük csak a társadalmi hierarchia teremt - és persze az az elhanyagolható tény, ki mennyire tudta magára kenegetni az illemtudás látszatát. Rica levél-táros, joghallgató és közíró tud például írni (mármint ismeri a betűket), de tollát csak a „politizálás" vagyis a nyilvános törleszkedés mozgatja, sőt e fennkölt férfiúnak néha ihlete is támad, de az ihlet születési helye a hosszú, csíkos alsónadrágját is feszítő intim zug. Itt a *mélyben* - nem gorkiji, hanem caragialei értelem-ben - egymáshoz merülnek az emberek. Nae rendőrségi fogalmazó tud olvasni, Dumitrache fakereskedő viszont nem, de az újság nem értésében - vagyis tettetett értésében - ugyanolyan lustán moccan agysejtjük.

Nehéz Caragialét játszani: nincsenek konfliktusok, nem feszülnek egymásnak pozitív és negatív hősök - a figurák értéktelensége azonos mértékű, legfeljebb a létra alsó fokán lévők több ütést kapnak, mint a fentiek. Akad néhány félreértés, ám ha valaki erre építi az előadást, akkor csak egy könnyű szalonvígjátékot kapunk. Márpedig a bukaresti Mahala negyed nem éppen szalon, és benne - legalábbis a múlt század végén - nem urak, hanem urizáló újprimitívek laktak. A darabban fecsegnek, kiabálnak, szaladgálnak, de valójában alig történik valami. Dumitrache segédje gazdája feleségével hál, de amikor ottfelejtett sálja előkerül az ágyból - tehát amikor valami történhetne -, a gyanútlan gazda visszaadja azt a segédnek, Chiriacnak. A „cselekmény" másik fő szála is mindössze annyi, hogy a szere-



Caragiale: Zűrzavaros éjszaka (Kolozsvári Állami Magyar Színház). Bíró József (Spiridon) és Lőrincz Ágnes (Zita) (Kántor László felvétele)

lemtől űzött Rica összetéveszti szíve választottját Dumitrache úr hitvesével. Ez is könnyedén rendeződik, így aztán amikor a zűrzavaros éjszaka végén szereplőink bamba értetlenséggel azt kérdezgetik: „Mi van? Most mi van?", akkor azt válaszolhatnánk: nincs semmi, nem történt semmi. „Csak" megismertük őket egy szigorúan éles képet mutató szemüvegen keresztül, melynek üvege nem torzít, ahogyan Gogol tükre sem torzított.

Ehhez a megismeréshez arra van szükség, hogy a színpadon megvalósuljon a művet minden porcikájában átható kettősség. Egyfelől az urizálás felvett, cirádás pózai, másfelől az ösztönélet kitüremkedő, mázon átütő durva megnyilvánulásai. Kezdődik ez a fordítással. Ebből a szempontból erdélyi kollégáim számomra érthetetlen módon elmarasztalják az előadást. Már azt is nehezményezik, hogy a plakáton nem szerepel a fordítók neve (legjobb tudomásom szerint Seprődi Kiss Attiláról és Sylvester Lajosról van szó), pedig ők tudják a legjobban, hogy mivel az előbbi hivatalosan áttelepült Magyarországra, neve ott nem jelenhet meg nyomtatásban. Ritkán találkozni ennyire színházban, színpadi szituációban gondolkodó fordítással. „Möszijő úr" - szólítja meg Spiridon, a szolga az idegent; „Párdon, bonszoár" - hátrál ki alsógatyában az erkélyre a menekülő hősszerelmes, majd hogy teljes legyen az etikett, újra visszabújik, és megismétli a köszönést; „Azazhogy aszongyahogy. . ." - vezeti be primitív eszmefuttatásait Dumitrache; „Apszolút!" - vágja rá mindenre a rendőrségi fogalmazó . . . Olyanok a szavak, mintha kitépték volna őket az idegen szavak szótárából, és mindet megforgatták volna a sárban.

Tompa Gábor rendezése kockázatot vállal akkor, amikor az említett kettősség elemeit egymástól szinte végtelen távolságba állítja. Ennek az a veszélye, hogy ezek egy adott helyzetben elszakadhatnak egymástól, külön-külön pedig értéktelenné, jelentéstelenné válnak. Nem ez történik. Tompa kísérlete sikerrel jár, mert bármilyen harsány megoldást választ is, ezek mindig összekapcsolódnak és a szituáció lényegévé válnak. Nézzünk példákat: Dumitrache elmélyülten ecseteli a „junyon bári kragéler" elvetemült gonoszságát, és ugyanilyen elmélyülten kotorászik nadrágjában, hogy elcsípje a bolhát. A rendőr töpreng, mit tegyenek a ház asszonyát fixírozó firkászszal, majd combjára csapva felkiált: „Megvan!" - dupla örömmel nyugtázza a megoldást, és passzírozza ki a nadrágjában kószáló ellenség vérét. Örömükben még a Marseillaise-re is rázendítenek, majd az udvarról asszonyi perlekedés gágogását hallva hős vitézként puskájuk után kapnak, és Előre! csatakiáltással rohannak kifelé. A csata vége aztán mindig ugyanaz: jól összerugdossák Spiridont, és a jól végzett munka után cézári elégedettség tölti el őket. Veta nagyság a szerelemről szól szép szavakat, közben egyik keze az ölében matat, másikkal pedig hatalmas uborkát szorongat. Zita kisasszony imádottja levelét Spiridon zsebében turkálva keresi, akiben - a szolga is ember - feltámad a férfiúi nekibuzdulás. Elöl Zitácska betűzgeti a rossz franciasággal írt „romántikus" levelet, hátul, a földön az élvezettől nyöszörög a szolga. Külön egyik kép sem mond semmit, ám így együtt pontos leleplezői a kölnizett, pántlikázott alpári üzekedésnek. Az átgondolt rendezés, a nem kósza ötleteket, hanem előadásegészet hozó stílusegység iskolapéldája a következetes tárgyhasználat. Veta asszonyság ajtajánál áll egy ütött-kopott, ócska lavór. Caragiale erről nem tesz említést, de végül is senkit nem zavar, egy a kellékek közül. Tompánál azonban nincsen véletlen kellék, nem éri be az „itt jól mutatna egy lavór" hányaveti esetlegességével.

Nála éppen a szerző miatt kerül ez a térbe, hisz nem az instrukciókat követi szolgai módon, hanem az író világlátását közvetíti úgy, hogy nem adja fel a sajátját. Kövessük hát a történések lényegétől látszólag független pléhedény sorsát: Dumitrache hitvese megmárt benne egy kendőt, amit aztán hasogató fejére terít. Majd beront a felajzott Zita és a szerelmeskedhetnéktől lángoló keblére locsol a vízből. Később a szerencsétlen Spiridon fejét ebbe a vízbe mártogatja kegyet-len gazdája. Érkezik a baromember, Chiriac, Veta közönyt színlelve leakaszt egy inget és mosni kezd. A kívánástól fuldokolva ráncigálja-dörgöli az inget, hatalmas fara fel-le jár, Chiriacban moccan valami. Agyba is keverednek hamarosan, Spiridonnak a kulcslyuki kukkolás gyönyörei maradnak. Eljön az éjszaka, a kielégült szolga ájultan hever a fotelban, szájából csorog a nyál, ölében a félrebillent lavór, nadrágja csurom víz. Az ágyasától búcsúzó Chiriac ebbe a lavórba mártja be egy pillanatra a fenekét - reggeli mosakodás gyanánt -, majd ugyanebbe a bizonytalan állagú lébe mossa bele az asszonyság is az éjszaka ragacsos emlékeit. s reggel ott áll majd a lavór szokott helyén, mintha mi sem történt volna. Nem is történt semmi, mindenki éli az életét, csak a víz lett kicsit mocskosabb. Kezdődhet az új nap.

A példák sora folytatható, ugyanígy végigkövethetnénk, mi történik Chiriac katonai zubbonyával, a puskára tűzött szuronnyal vagy a földön heverő újságokkal. A kellékek ugyanolyan főszereplők, mint gazdáik és mint ez a körbeállványozott tér, melyet a fel- és leépülés bizonytalan állandósága jellemez (díszlet- és jelmeztervező: T. Th. Ciupe). Hiába kellett a bemutató előtt újrafesteni a falakat, a nádtető öles résein betűz az isteni fény - és az ifjú és ambiciózus közíró a lyukas tető meghitt oltáránál szólíthatja „a nagy Románia védőszentjét", Szent Andrást.

A hét szerep hét egyenrangú lehetőség - az pedig a kolozsvári színház érdeme, hogy még ki tudott állítani ennyi egyenrangú színészt. Dumitrache (Nagy Dezső) a hatalommal bíró elvakultság és ütődöttség mintapéldánya. Veszélyes, mert taposva politizál, egyáltalán, mert politizál, miközben egy árva szót sem ért semmiből. Előredönti felsőtestét, hunyorít, gyűrögeti homlokát - súlyosan töpreng, mint akin áll vagy bukik a haza sorsa. „Ad" a kultúrának, hogy utána nyugodt lelkiismerettel csippenthesse össze bolháit, és rúghassa szét szolgája valagát. Híve és barátja, Nae (Jancsó Miklós) köpcös és önérzetes rendőr, aki az idők végezetéig zengi az „apszolútot", és kvaterkázva értelmezgeti az újságot. „Na, mi hír a politikában?" - invitálják egymást, mint akik a Mahala negyedből leereszkednek kissé a nagyvilághoz. Miske László üvöltöző segédje is ad a formára - egy szinttel lejjebb. Ennyivel gyakorlatiasabb is, be is kerül gazdája helyére az ágyba. Veta (Borbáth Júlia) és Chiriac szerelmi jelenete olyan, mint sárban caplató, viszkető ágyékú, balkáni Rómeók és Júliák találkozása. Veta széttárt lábakkal, hátradőlve szerelmesen suttog, Chiriac hörögve, négykézláb mászik felé a földön. Lassú, lusta, tüzelő szuka és gondolkodástól szabadult, morgó emberféle - ideális pár. Hamarosan hozzájuk bölcsül az ifjonti tűztől virgonc Zita is - a szerepet kettős szereposztásban játsszák. Panek Kati sokadszor tűzrőlpattant, és sokadszor hadar érthetetlenül, de ez most érdemmé válik, a szavakat pergető, olykor megnyújtó leány túl serény kelepelése pontosan jellemzi a figurát. Lőrincz Ágnesnek sikerül mindezt mozgással is erősíteni, nála nemcsak egy megtalált forma, hanem a jelenlét ereje is működik. Bíró József Spiridonját ütikverik, de a színész nem sajnáltatja a szolgát, hanem éppen azt mutatja meg, hogy ő sem különb a többieknél. Csak helyzete rosszabb. Lenne bár egy szolgája, ő is szétrugdosná azt. Egy pillanatig így is átélheti a hatalom mámorát, amikor is az ő segítségétől függ az eltévedt vendég sorsa. Utóbbi (Keresztes Sándor) túl azon, hogy a színész egy mulatságos karaktert állít elénk, képes arra, hogy kiemelje az előadást konkrét közegéből. Ő a vőlegény, „Románia jövendőjének géniusza", az ő leereszkedésének köszönhető, hogy Zita menyasszonyi fátyla ráborulhat a hívekre.

És összekapaszkodik a nép, járja a táncot, a muzsika hangját elnyomja a hófúvás monoton fütyülése, a földet döngölő táncosok között jelszavakat visszhangzó szélfútta újságok repkednek, és közben a vőlegény beszédfoszlányai, -törmelékei recsegnek felénk: „a nép . . . a család. . . a haza..." s recseg felénk a híres mondat eltorzított változata is: *„Vagy szabadok leszünk, vagy elvesztek egy szálig!"* Mindez a Kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán. Caragiale tükre nem torzít.

REGŐS JÁNOS

MMT '88

Magyar Mozgásszínházak I. Találkozója a Szkéné Színházban

Maguk a szervezők sem számítottak arra, hogy az 1988 tavaszán meghirdetett Magyar Mozgásszínházak I. Találkozójára ennyi és ilyen sokféle, minőségében is magas színvonalat képviselő csoport gyűlik össze. Igaz, már jó tíz év eltelt azóta, hogy a Szkéné Színház a kétévenként megrendezett Mozgásszínházak Nemzetközi Találkozójával, az évenként szervezett Nemzetközi Tánc- és Mozgásművészeti workshopjával és persze sajátos profiljával is segíti, támogatja a most meghívott csoportok munkáját. Négy évvel ezelőtt alapították meg a Nemzetközi Tánc- és Mozgásközpont (IDMC) szervezetét, mely a BME Kulturális Titkárság szakembergárdájára és szervezetére támaszkodva, Regős Pál* művészeti vezetésével fokozatosan bővíti tevékenységi körét. Az októberi I. MMT ennek a központnak a legújabb s remélhetőleg folytatódó rendezvénye.

A találkozó előadásait végignézve többé nem vonható kétségbe, hogy a színházcsinálásnak ez a formája, minden hivatalos elismerés és lajstromba vétel híján is, teret követel magának a hazai szín-házi palettán. (Az egyetlen stabil támogató egyelőre csak a Soros Alapítvány, a tizenhárom csoport közül öt kap Soros-ösztöndíjat.) A találkozó tíz napja alatt tizennégy produkciót láthatott a közönség, néhányat közülük a nagy érdeklődés miatt meg kellett ismételni.

Ezek a csoportok egy dologban közösek: valamennyien az emberi test mozgásformáiból kiindulva keresik a színpadi megnyilvánulás lehetőségeit. (No és persze abban, hogy mind a magyar színházi struktúra perifériáján dolgozik!) Produkcióik azonban a legkülönfélébb szellemi indíttatásból, változatos technikai és szcenikai eszközökkel és eltérő stíluseszmények jegyében jöttek létre. Öröm volt látni ezt a nyitottságot, képzeletgazdagságot, művészi merészséget, amelyhez - és ez valamennyi együttesről elmondható - szakmai alázat, hit és nem egy esetben a szakmai-művészi érettségből származó hitelesség párosult. Egyöntetű vélemény volt - és ezt a jelen lévő külföldi megfigyelők is megerősítették-, hogy a találkozó színvonala magasabb, mint az efféle fesztiváloké általában.

A Tomaszewski-féle pantomimdrámától, a korporális pszichodrámán, az antik ünnep felidézésén, a hetvenes évek ellenkultúrájának színpadi formavilágát hordozó rock-oratóriumon át egészen a repetitív táncig, az environmentig terjedt a skála. A formagazdagság valóban lebilincselő volt annak ellenére, hogy a csoportok egy része alig-alig tudta szakmailag is hitelesíteni azt, amit csinál. Tudjuk, hogy a tánc és mindenféle mozgásművészet évekig tartó komoly munkát, tréninget igényel, amihez nemigen kedveznek a hazai körülmények. Valóságos csoda és nagyon sok áldozat eredménye, ha egy-egy ilyen együttes nálunk szakmailag is magas szintre fejlődik.

Erőszakolt és mesterkélt volna a fellépő együttesek csoportosítása. Új műfajról lévén szó, az „iskolák" még csak most formálódnak. Egy biztos: a találkozó sajátos optikáján át szemlélve a magyar színházkultúra mai állapotát, sokakban megfogalmazódott a vélemény, hogy a „mozdulat" színházai pillanatnyilag izgalmasabban, artikuláltabban képesek beszélni a „szó" színházainál. Talán éppen azért, mert a szavak és szövegek inflációjának korában a mozdulat, a tett óhatatlanul felértékelődik, jelentése nem manipulálható annyira. Az sem mellékes, hogy a csoportok többsége nem kerüli meg a színházzal kapcsolatos elemi kérdések felvetését: mi a színház? Ki a színész? Mit jelent a tér s benne a néző és az előadás? Milyen nyelvet használunk? Milyen törvényeket követünk stb.... Aki innen kezdi, az eljuthat valahová, ha tehetséges és kitartó a munkában.

A találkozó szép nyitánya volt, hogy az első előadást az a Regős Pál mutatta be, aki talán a legtöbbet tette ennek a műfajnak a hazai megteremtéséért. Regős, aki a hatvanas évek elején kezdett el pantomimmel foglalkozni, és aki az első egész estés drámai pantomim-előadást hozta létre az Egyetemi Színpadon, ma a szakma doyenjének számít. Amit a találkozón láttunk tőle, az egy érett művész számvetése; összegző szándékú előadás, egy kicsit a saját, személyes sorsáról is. Az emlékezés dramaturgiai fonalára fűzve, megcsalattatásainak keserű energiája izzítja fel a kafkai zarándok útjának tragikus látomását. Regős előadásaiban mindig az irracionálisat akarja megragadni a test tudatos pszichotechnikájával. A kísérlet, mely immár tizenöt éve tart, egy fegyelmezett és önfegyelemre kényszerítő rendszer egész terhét szegezi szembe az emberi-művészi expresszivitás határtalan vágyával. Érzelmi háborgást a tudatosan fékezett test-technikával. Az eredmény több mint érdekes, noha ezt sem a közönség - sem a szakmai siker nem igazolta vissza. Ráhangoltság, sajátos lelki affinitás híján valóban nehéz is azonosulni ezzel a szürke, sivár világban bukdácsoló, nekifeszülő és összeroppanó, majd csendes meditációba merülő alakkal. Az előadás pátosza is zavarbaejtő. Mégis azon kevesek, akik a mozgó emberi test ikonográfiája mögött képesek felfogni a lelki történések mozdulatformáit is, minden bizonnyal nagy élményben részesülnek.

Jelenet a Kalandozások Ihajcsuhajdiában című előadásból

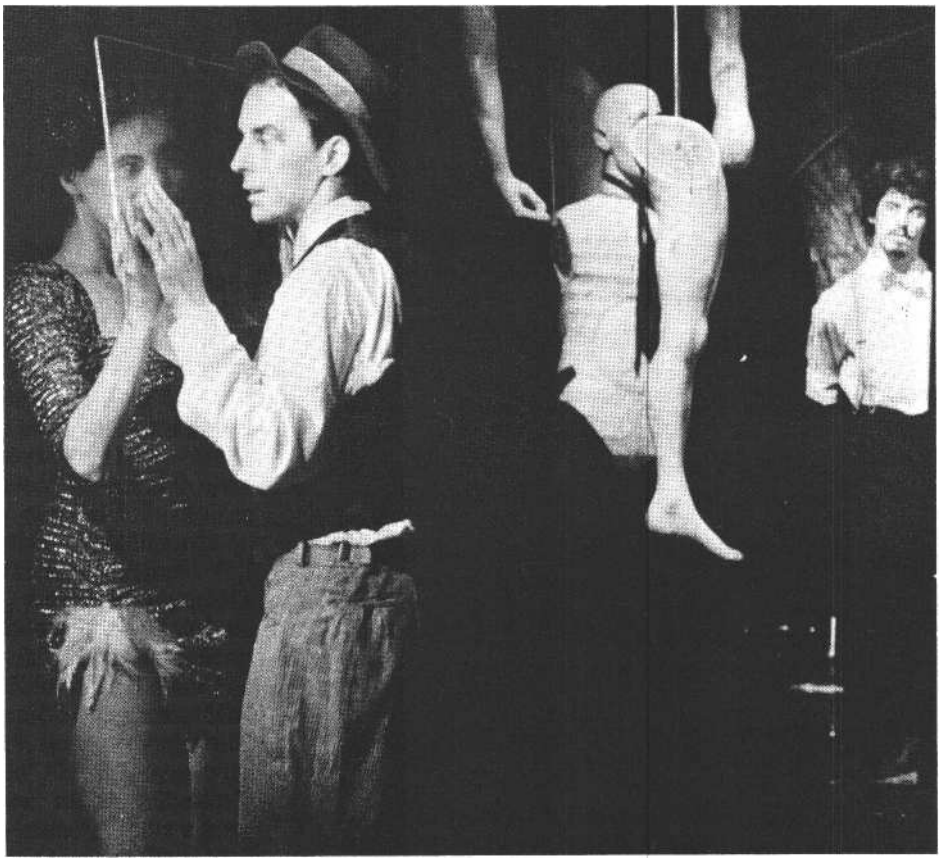
Ha a klasszikus pantomimszínház Tornaszewski és Fialka által nyitott kelet-európai változatának mai folytatóit keressük, akkor két csoport jöhet szóba: a Tímár Tamás vezette Pingvin a jég hátán némaszínház, amely Köllő Miklós Dominó együtteséből vált ki, és a soproni Civitas Színházi Egyesület, mely amatőr csoportból vált önfenntartó vállalkozássá, s amelynek a művészeti vezetője, Kövesi György, Regős Pál mellett az egyetlen idősebb generációbéli művész ebben a mezőnyben. Az utóbbiak *Káin és Ábel* címmel bemutatott szürrealisztikus játéka, mely egy gazdag asszociációt ígérő, dzsungelbeli liánra emlékeztető, foszforeszkáló díszletben bontakozik ki, nem válik színpadi látomássá. Az expozíció remek tíz perce után - a liánháló pulzáló remegése közben emberi alakok formálódnak-teremtődnek úgy, hogy sokáig nem is tudjuk, hol és hány színész rejtőzik az indákba fonódva - a biblia teremtéstörténeti jeleneteit látjuk többékevésbé az etűd-pantomim eszköztárából származó dialógustechnikával. Innentől kezdve az előadás látomásos síkja kulisszává minősül vissza, előtérben a két, egyébként tehetséges mimessel, akik a férfi és nő, majd a címben jelzett testvérpár harcát elevenítik meg. Az első rész - ha csak ennyi lenne az előadás! - talán önmagában még megállna a lábán, de a második már végképp túlnyújtja a produkciót. Ilyen szerkesztési, tagolási problémát más előadásoknál is észleltem (Pingvin, Hold, Universitas).

A Pingvin a jég hátán némaszínház *Nővérek* című előadása ráadásul még valamiféle totális színházi eszme jegyében külön víz-, tűz- és füstdramaturgiával is szolgál. Tímárék arra vállalkoztak, hogy a Csehov-darabok motívumaiból, Popper Péter *Színes pokol* című színészpszichológiai művének felhasználásával, hozzanak létre színpadi művet, melyben

a látomás és a drámai cselekmény egymást erősítve működne. De a csaknem kétórás produkció hol a drámai dialógusok lehetetlen szituációjába sodorja a „néma" színészeket, hol pedig egy látványszínházi stílus jegyében igyekszik az előbbiek lelki tükörképét megrajzol-ni. (Erre szolgál a színpad hátsó terében kiképzett, titokzatos fényekkel megvilágított emelvény, melyen időnként egy body-buildinges szépségideált megtestesítő, egyébként kiválóan táncoló férfi-alak jelenik meg.) Az előadás legtisztább rétege az, amelyben a burleszk egészséges humora jelenik meg, és szerencsére ez elég gyakran előfordul. Ilyenkor érezzük, hogy a szereplők otthonosan létez-nek a színpadon, és hogy nagyon ismerik a pantomim-,,etűd" sűrítő, lényegre törő voltát. Csehovhoz méltó pillanatokat hoz a teáscsésze-jelenet, illetve a lovaglópálca körüli bonyodalom. Itt valóban az esszenciáját tudják felmutatni egy-egy csehovi motívumnak. Tisztelve a társulat nagyszínházi ambícióját és persze a vállalkozás elfogadhatóságáért, közérthetőségéért tett erőfeszítéseit, mégis azt kell mondanom: az előadás túlméretezett, szerkezetileg széttartó.

Hasonló, bár másféle okokból eredő fenntartásaim vannak az Universitas Együttes Pink Floyd: *A végső vágás* (Final cut) című mozgásszínházi előadásával kapcsolatban, melyet Vándorfi László rendezett. Adott egy csodálatos zenei anyag és egy rockszínházi, oratorikus stílushagyomány, amelyet lassan belep a por. A hetvenes évek ellenkultúráját felszippantó színházi és filmes formák (témák) mintha már nálunk sem lennének elég elevenek. Jézus, Júdás, Pilátus, az „aktatáskások", a „military wear" alakjai: a tábornok és a Vietnamból visszatérő megroppant katona alakja abban a formában, ahogy Vándorfi megjeleníti őket, nem tehetők ismét elevenné. A nyolcvanas évek passiójátéka - ha egyáltalán lehetséges volna ezt megcsinálni - mindenképpen töredékesebb, „hétköznapibb" kellene hogy legyen, bár semmiképpen sem kevésbé tragikus. *A végső* vágás egyébként biztos rendezői tudással komponált és hittel előadott produkció. Más kérdés, hogy az Universitas jelenlegi társulatában kevés a mozgásszínházi produkcióra alkalmas színész. Ezért - és ez az előadás egyik erénye is - a koreográfus Barta Judit m. v. sem dolgoztatja túl őket.

Ez a produkció is azt példázza, hogy a tenni akaró emberre-közösségre akkora



Jelenet a Gázszív című produkcióból

- és többnyire nem is politikai, erkölcsi mezben virító - ellennyomás nehezedik, hogy a szembeszállás romantikus gesztusa teljességgel lehetetlen és inadekvát. Ma mintha az lenne a legbátrabb, aki nem veszi fel a neki dobott kesztyűt, hanem egy egyszerű és elegáns mozdulattal játszani kezd: gyermekien, naiv kíváncsisággal és a „minden mindent jelenthet" szabadságával. Egy új egyszerűség, természetesség van kialakulóban, forma- és ritmuselemek válnak tartalmi erejűvé, például a repetíció, a szegmentumok szabad összefűzése, a metakommunikáció öntudatlan gesztusainak már-már szemérmetlen kiteregetése. s a találkozón látottak alapján mindez egyértelműen erősebb, aktuálisabb színházat eredményezett, mint az előrevetített koncepcióval leszármaztatott mozdulatfűzés.

Berger Gyula táncosai például többnyire épp hogy csak túljutottak az iskolán (1984 óta dolgoznak együtt), mégis rendkívül fegyelmezetten, ugyanakkor belső lazasággal táncolnak. Talán azért, mert amit csinálnak, az teljesen az övék, és ezt el is tudják hitetni velünk. A *Synchro System* kétségtelenül a hazai „új tánc mozgalom" egyik legátütőbb darabja. Játék a ritmussal, a térrel, mozgással és mozdulatlansággal, az entropikus és célirányos helykeresés ellentétével, az emberi viszonyok dinamikájával. A rendszer éppen megszületőben van - „csak" erről szól az előadás. Legfontosabb szervezőelve az ismétlődés, illetve annak örök tökéletlensége, minek következtében élő szervezetek jönnek létre a hajszálrepedések, apró elváltozások, mutációk révén. Ebben a látszólag mechanikus mozgásvilágban éppen a táncosok jelenlétének ereje teremt különös sugárzást, amely nem érzelmi töltésű, hanem inkább az érzékeiben biztos, környezetét pontosan ismerő-érző vadállaté. Egy dámvadé például, ahogy megfeszített figyelemmel, fülét hegyezve, kitágult orrlyukakkal áll egy erdei tisztás közepén és vár. Talán különös kép ez egy táncszínházi produkció jelenlétminőségének az érzékeltetésére. De tudjuk, hogy az ugrásra kész vad - ha mozdul majd - a helyes irányba rugaszkodik el, nem botlik meg. S valóságos antennaként fogja fel az őt körülvevő tér valamennyi jelét. Bergerék a táncban folytatják azt, amit a 180-as csoport indított el öt-hat évvel ezelőtt a kortárs zenében. Az ő útjuk is „via negativa" (Grotowski kedvelt kifejezése), vagyis visszatérés a tánc alapjaihoz, az elemi gesztusábécéhez.

A találkozó igazi meglepetése volt az ARTUS Tánc- és Ugrószínház új darabja, *a Sétáló angyal. A* G. Goda Gábor vezette műhely most egy, a csoporthoz lazán kötődő „szabadúszót", Virág Csabát tisztelte meg azzal, hogy az élete első szín-házi alkotását velük készíthette el. *A Sétáló angyal* kivételes közönségsikere nem véletlen. Az ARTUS az egyik legintenzívebben dolgozó magyar mozgásszínház,

népes közönségtáborral és jól felkészült, saját iskolát járt táncos-színészekkel. Doktrína nélkül dolgoznak, s ezért mindig friss, olykor meglepő produkciókkal lepik meg a közönséget. Virág Csaba évek óta készült erre az „első" előadásra, melynek elemei már fel-felbukkantak eddigi szólóestjein, alkalmi rögtönzéseiben vagy éppen egy-egy workshop záró előadásán. Két éve első díjat nyert Angelusz Ivánék Budapesti Új Táncversenyén egyik rövid darabjával. Puckként is bizonyította tehetségét a Tanulmány Színház nemzetközi hírű *Szentivánéji* álom-előadásában.

A Sétáló angyal című előadás abszurd vízió, tele rövidre zárt, meghökkentő kisüléssel. Az apró töredékekből épülő előadást a színészek között (létrejövő) mágneses delejezettség tartja össze, szinkron és aszinkron különös dramaturgiája, mely a lélek tébolyát közvetlenül viszi át a testre, egy kificamodott világ képét nyújtva. A színészi jelenlét érzelmi skálája tudatosan szűkre méretezett: higgadtság és laza készenlét, mely az érzelmileg magas hőfokú interakciókat mindig a fizikai cselekvésre bízza. Az arc, a tekintet még a legforróbb ölelés, a legszenvedélyesebb gyűlölet pillanatában is semleges. Ettől lesz olyan titokzatos, provokatív az elő-adás. Mintha egy burleszkfilmet néznénk, amelyből kivágtak-kihagytak egy-egy snittet, másokat meg visszafelé pergetnének vagy megismételnének; s mint-ha mondatok helyett csak szavakat, szavak helyett csak szótagokat, hangokat ejtenének ki a beszélők. s mégis össze-függő és érthető „szöveg" alakul ki ezekből a redukált jelekből. Virág a metakommunikáció tudattalanul működő gesz-tusait, képjeleit (vakaródzások, mutogatás, illetlen mozdulatok, félrenyúlások, babrálás stb.) hozza felszínre, amiből egy tragikomikus létélmény fekete röhejessége tárul elénk. A párkapcsolatok szétesése és összekuszálódása tömören, az örkényi *Egypercesek* nonszenszeire emlékeztetően szövődik valamiféle antitörténetté, melynek középpontjában egy, a darab során mindvégig kézről kézre adott, titokzatos tartalmú boríték áll. Egy halálesethez kapcsolódó jelenetsort látunk - először a magánélet síkján, majd egy „nyilvános" szertartás keretében az utcán, ahol ott hever a halálba táncoltatott lány. A dolgukra siető emberek érzéketlenül lépnek át felette, mígnem a sétáló angyal véres újságpapírral letakarja. Egy patkányszerű lény oson be az üres színpadra, szimatol, szaglászik, nekiiramodik és visszahőköl. Megkívánja a hul lát, az éhes pederaszta mohóságával tépkedi le az újságpapírt, szaglássza végig a testet, kóstolja meg a lány cipőjét, haját, kezét. Közben attól retteg, hogy rajtakapják - de ez csak tovább fokozza beteges bujaságát. Aztán felkapja zsákmányát, és kioson vele. A záróképben sebzett párokat látunk szűrt fényben. Testükön harapásnyomok - talán patkány marta meg őket is.. .

Az ARTUS másik, korábban készült darabja is merész elrugaszkodás az ismert formáktól. A dadaizmus egykor polgárpukkasztó klasszikusának, Tristan Tzarának *Gázszív* című darabját porolták le és keltették életre. A produkció létrehozásában osztrák művészek is részt vettek, ami azt jelzi, hogy ez az együttes ott is megtalálta a maga táborát. A cselekmény - bár itt jobban kivehető - itt is csak feldereng egy kollázstechnikával kidolgozott házassági rituálé jeleneteiben. A szereplők - egy-egy emberi testrész - marionettek, egy „pocsék" színházi előadás bábjai. Mindezt eléggé arrogáns módon tudatja velünk egy „álnéző", aki a nézőtéren elhelyezett bográcsban fő, fortyog és időnként lövéseket ad le az enerváltságra hajlamos színészekre, hogy ezzel ösztökélje őket nagyobb aktivitásra. Ugyanezen célból, no meg hogy véleményét lakonikus tömörséggel kifejezze, különféle zöldségeket hajigál a színpadra, amit aztán a szereplők gondosan összegyűjtenek egy kondérba, és föltesznek főni a rezsóra. Ugyanez a figura kezeli a két kötéllel jelzett függönyt is. Godáék igen szépen és költőien használják az avantgárd jól ismert képeit (esernyő és varrógép násza a műtőasztalon, görcsbe rándult kézfogások mechanikus zászlóalja stb.). Különleges stílusbravúrral szőnek egybe egészen eltérő forma- és valóságelemeket. Az eredmény mégsem csupán formajáték. Az előadás nagy tétje, hogy a természetesség utáni végtelen és féktelen vágy képes-e úrrá lenni a civilizáció ezerfejű szörnyén. Ennek a küzdelemnek a legsűrűbb pillanata érkezik el a „vadak" táncával. Goda Tarzanként lendül elénk, majd nyomában sok-sok Tarzan hull a színpadra, hogy csatlakozzék egy féktelen és szabad tánchoz. Hátul egy táblán Tristan Tzara nevét egyetlen mozdulattal TARSAN ARTIST-ra változtatják át. Nem sokkal később már a nagy Nász jelenetét látjuk: a szomorú vég - menyasszony és vőlegény ott állnak a műtőasztalon, karjukat a magasba emelik, és belekapaszkodnak a fölöttük lévő kötelekbe, az asztalt kitolják alóluk, s ők ott lógnak ég és föld között, a semmiben. A zöldség már megfőtt, a teremben átható zeller- és karalábészag terjeng. A szerelem furcsa apoteózisának lehettünk tanúi. (Goda Gábor most a *Winnetou* színpadra vitelével foglalkozik.)

A találkozó másik meglepetése a Neuwirth Annamária és Szögi Csaba vezette Dunaújvárosi Vasas Táncszínház volt. *In Memoriam Ö. I.* címmel mutattak be egységes kompozíciójú tánckollázst. Igaz, szakmai iskolázottságuk, színészi jelenlétük nem mindig felelt meg a maguk támasztotta dramaturgiai feladatoknak (az együttes néptáncon nevelkedett tagokból áll), de színpadi vízióik ereje és személyes jelenlétük belső fűtöttsége átsegítette őket a bizonytalanabb pillanatokon. Szögi Csaba és Neuwirth Annamária életképei és tablói a szatíra karcos fájdalmát hordozzák. Szinte szociológiai hitelességgel jelennek meg itt életünk figurái-helyzetei hol ingerült, hol szarkasztikus gúnnyal, de kerülve a naturalisztikus sablonokat. Tudatosan vállalják táncosaik emberi-alkati egyéniségét, melynél több sokszor nem is kell ahhoz, hogy ránk ijesszenek - előadásuk egy épp kitörőben lévő botrányról szól, amely a dunaújvárosiaknak átélt élményük lehet. Az út, melyet választottak, leginkább a Kodály Együtteséhez hasonló, de kifejezésmódjuk nyersebb, néha egyenetlenebb azokénál. Magán viseli egy elbizonytalanodott korosztály keserűségét, kimerültségét. Különös hibridlények népesítik be a színpadot: dühösen borotválkozó diktátor, aki épp vallatni indul; fejekből és fenekekből gyúrt emberkígyó, hátán valami furcsa női szörnyeteggel; munkásparaszt-értelmiségi dombormű talán egyenesen a Vasmű főbejáratának környékéről; rugóra járó néptáncosok egy nekivadult zongorista társaságában, amint éppen a primadonnát táncoltatják; egy mankón bebicegő féllábú táncos, aki hamarosan a másik lábát is elveszti - de azért járja a táncot vadul, elszántan. Ez az együttes, csak-úgy, mint az ARTUS, világosan bizonyította, hogy van, lehet miről beszélni a nyolcvanas évek végi Magyarországon még akkor is, ha egyelőre még nehezen találunk hozzá szavakat, darabokat.

A találkozón két kifejezetten experimentális produkció is helyet kapott. Az egyik Árvai György Természetes Vészek Kol-

lektívájának (talán) legérettebb alkotása, *az Eleven tér,* mely egy nagyobb méretű akváriumba helyezi a táncost; a másik az *AISA,* mely valami hasonló műveletet hajt végre az időfaktorral, amikor is egyetlen mozdulatsort (leereszkedés egy székre, onnan a földre, felállás, elindulás) több mint egy órán keresztül figyelhetünk. Az előbbi darabban Bozsik Yvette, az utóbbiban Varga Rita a kísérlet médiuma, mindketten már-már az emberfeletti, a nem testi jelenlét elérésére tesznek kísérletet. Tanúi lehetünk a tér és az idő kitágításának, természetes érzékeink áthangolásának.

Árvai environmentjei létfilozófiai fogantatásúak. Kiindulópontjuk mindig valamilyen lét alatti, embrionális állapot. Innen, ebből a mélységből tekint körbe periszkópjával, mintha azt kérdezné: érdemes-e világra jönnünk? Az *Eleven tér* üvegfalai közé szorított test a szabadság táncát járja. Metamorfózisai éles ellentétben állnak az őt körülvevő világ történéseivel. (Ravatalszerű színpadkép; a nézők két kandeláber között lépnek be s foglalnak helyet - akár a gyászolók - az akváriumravatal két oldalán. A térbe egy gyereket vezetnek be, aki játék babát fektet a ravatal alá. A babát lassan befedi az üvegtárolóból kipergő homok. Végül egy különös, ingaszerű, világító cső hintázik be a térbe. Fénye lassan megnyugszik az üveglap fölött, és rávetül a földön fekvő, homokkal beszórt babára is. A tárlót két segéd kitolja a térből.) A táncos az egysejtűtől a hal- és madárállapoton át jut el valamiféle emberkezdeményhez. Drámájáról az üvegfalakra lassan rágyöngyöző páracseppek és súrlódó testrészeinek zörejei tudósítanak. Sokan túl nyomasztónak érzik Árvai darabjait. De azoknak, akik a külsőséges szolidaritás, azaz a sajnálat gesztusánál többre képesek, Árvai előadásai pontosan az ellenkezőjét - a menekülés példázatait - adják.

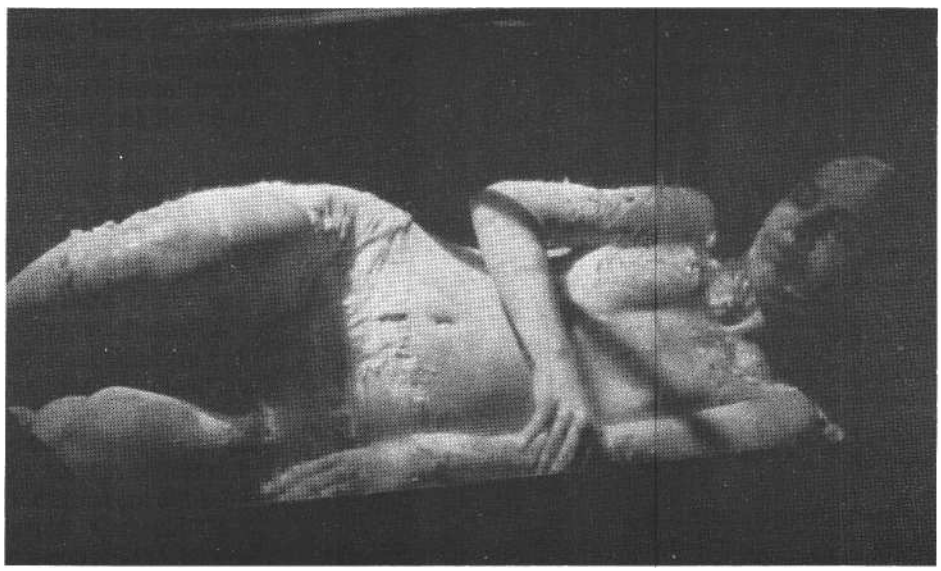
Csetneki Gábor is egyetlen személyt állít elénk. *Az AISA* leginkább a butóra emlékeztet. Varga Rita, aki korábban Hegedűs Tibor, majd Gaál Erzsébet társulatával dolgozott, most is rendkívül intenzív színészi jelenléttel csinálja végig ezt az egyetlen mozdulatsorra redukált előadást. Arca rezzenéstelen, teste szinte észrevétlenül mozdul - és ez a különös üresség, ez a feszültségteli inaktivitás szabályosan átállítja időérzékünket: sűrű drámai történésként éljük át az egyetlen mozdulatsort. Csetneki Gábor és Varga Rita nem egyszerűen lelassítják a mozdulatot, hanem kitágítják a teret, amelyben a mozdulat befutja pályáját, vagyis a lélekmozgás válik megtapasztalhatóvá.

Nagy érdeklődéssel várta mindenki Malgot Istvánék új bemutatóját. Az őt fojtogató légkörből a profiszínház útvesztőibe csalt-kényszerített egykori Orfeo-együttes ma a Soros Alapítvány támogatásával A Hold Színháza néven dolgozik. A görcsök, az őket s barátaikat ért sebek benne maradnak előadásaikban, mint legújabb, *a Próbababák avagy illetlen koszorúk J. Genet mester sírja köré* című produkciójukban is.

A Malgot-előadások többnyire tökéletes és izzó gépezetként működnek, az esetlegességnek nincs bennük helye. A panoptikumjátékok ettől tesznek szert éles és felkavaró expresszivitásra. A bemutatóra épp csak elkészült *Próbababák* egyelőre még csikorgó szerkezet. Az első félórában minden megtörténik. Danse macabre felső fokon, aztán már hiába próbálják ezt tovább fokozni - erre már nem képesek. A trágár nyelvezet, az obszcén jelenetek tömege, a darabos, statikus karakterek, a nyugvópontok nélküli dramaturgiai építkezés oda vezet, hogy belefáradunk az előadásba, a szereplőkkel együtt. Valamivel több lehetőséget-teret lehetett volna hagyni a színészek játékára. Láthatóan sok érdekes egyéniség jött össze ebben a társulatban. A darab sok olyan helyzettel szolgál, amely játékra csábít. Nem szerencsés maszkkal takarni el minden arcot. Néhol felfeslik a túl szorosra szőtt háló, ilyenkor azonnal érzékelhetők a lelki gesztusok is. Az előadás (és a néző is!) ezeken a pórusokon keresztül tudna lélegezni. De ha teljesen elzáródnak, fullasztóvá válik az egész. Persze csak saját nézői közérzetemről beszélek, arról, miért nem tudtam közel kerülni az előadáshoz, amely feltehetően később elnyeri végső, érettebb formáját.

Volt egy csoport, mely bár nem tartozott szorosan az eddig említettek körébe - lévén, hogy bábszínház -, mégis egyértelműen bizonyította, hogy mennyire szabadon tágíthatók a mozgásszínház határai. A kecskeméti Katona József Színház tagozataként működő Ciróka Bábegyüttesről van szó, mely Sütő *András Kalandozások lhajcsuhajdiában* című darabjából készített játékot. A mű olyan országban játszódik, ahol a Sátán közbenjárására az Úristen elrendeli a sírásszomorkodás tilalmát, s mindenkit egységesen nevetésre kötelez. A keserű szatíra sokrétegű, de alapvetően rusztikus stílusvilágot mutató bábmozgásszínházban elevenedik meg. A báb, az élő színészi jelenlét, a maszkos játék, valamint a monumentális bábok mozgatása sokféle lehetőséget kínál a történet kitágítására. Kicsit a Bread and Puppet Színházra emlékeztetően, de persze a legvaskosabb garabonciás csínyek hagyományát követve dolgozzák fel a témát. Az arányok, méretek könnyed váltogatása csak a bábszín-

Az Eleven tér című mozgásszínházi előadás egy pillanata (Magyarossy Zoltán felvételei)



házban lehetséges. Például a halál fenyegető szorítását először egy kisméretű csontváz-báb formájában, majd az egész színpadi teret „átölelő" koponya-csontkéz alakjában látjuk. Közeli és távoli váltja így egymást. A halált persze móresre tanítják a mesehősök, de a bővérű komédiázás közben egy pillanatra sem felejtjük el azt a nyomasztó létszituációt, amelyben ez a darab fogant.

*

A találkozó egyedi színfoltja volt még a Dienes Valéria hagyatékát ápoló és újrafogalmazó Orkesztika Csoport bemutatkozása. A görög vázák, szobrok alakjainak mozdulatvilágát elemző-elsajátító táncrendszer az emberi test archetipikus mozdulatkincsét, a benne kiteljesedő lélekszépséget szolgálja. Egyértelműen a harmónia, az egyensúly, az önfelszabadítás lehetőségét ígéri, s így terápiaként is használatos. Az egy éve alakult csoport Tatai Mária irányításával működik, szintén a Soros Alapítvány támogatásával. A találkozón bemutatott összeállításuk felemás érzéseket keltett: rokonszenvet az „ügy" iránt és jogos fenntartásokat a táncosok ügyetlensége miatt. Bizony sokat kellene még dolgozniuk, hogy a tánc alapjait elsajátítsák, hiszen sokuknak még egyensúlytartási, dinamikai problémái is vannak. Csoportalakzataik, orfikus tablóik ennek ellenére meghatóan tiszták, szépek. Csak a kedély hiányzik - ami nélkül nincs tánc, különösen pedig kultikus tánc. Kötött energiák szövik a táncokat, ahelyett hogy engednének a laza jelenlét itt különösen fontos kívánalmának. A műfaj amúgy is a geometrikus hidegség veszélyét rejti. A táncosoknak szinte minden energiáját leköti a mozdulatok puszta kivitelezése.

*

A találkozón látottak alapján joggal remélhető, hogy a magyar mozgásszínházak egymást is figyelve tudnak majd tovább dolgozni anélkül, hogy valamiféle szekértáborba vonulnának. Vonzó szellemiségű, nyitott műhelyeket láttunk, s türelmes, de kemény és őszinte viták követték az előadásokat.

KOLTA MAGDOLNA

Informatikai reform a Magyar Színházi Intézetben

A Magyar Színházi Intézet egyik alapfeladata a színházzal kapcsolatos információk valamennyi fajtájának gyűjtése, feldolgozása és az ezekkel kapcsolatos szolgáltatás. Az 1955 óta fennálló intézet a folyamatosan fejlesztett színházi dokumentum- és adatgyűjteményekre építve információt szolgáltat a hazai színházak rendezői és műsorválasztási munkájához, a színházak szakmai irányításához, illetve a színháztudományi kutatásokhoz.

A Színházi Intézet az ország legnagyobb színházi információforrás-gyűjteményével rendelkezik. Színháztörténeti gyűjteménye a magyar színházi élet tárgyi, képi és írásos emlékeit, illetve hang- és videofelvételeket gyűjt, a szakkönyvtárban a színházi szakirodalom és színdarabszövegkönyvek, illetve kéziratok találhatók meg. Az intézetbe jutó forrásokat felhasználva adatokat dolgozunk fel, illetve tárolunk a hazai és külföldi színházi eseményekről, színdarabokról, valamint a színházi szervezetekről és személyiségekről. Ezekre épül az információszolgáltató tevékenység.

Az információs munka hatékonyságának fokozása, illetve a színvonal emelése érdekében 1985-ben napirendre került az információs rendszer továbbfejlesztése. A korszerűsítés első lépése egy központi adattár létrehozása volt, 1985 szeptemberében. E központi adattár mellett továbbra is a régi feladatkörrel működnek a történeti gyűjteményekkel, illetve a könyvtárral kapcsolatos információs rendszerek. Az adatok korszerű formában történő gyűjtése, tárolása mellett pedig változatlanul szükséges fenntartani a színházi vonatkozású lapkivágatok, illetve egyéb rövid terjedelmű dokumentumok tematikus rend szerinti gyűjtését.

A magyar színházi életet illetően az adattár funkciója az állami magyar színházak, illetve színtársulatok alkotótevékenységének, műsorának, működésének és az alkotóknak sokoldalú jellemzése.

A források között legszámosabbak a magyar sajtóprodukciókra, az előadott drámákra, a produkciók létrehozásában közreműködők személyére, a különböző színházi együttesek életére, működésére vonatkozó publikációk. Emellett a színházi műsorfüzetek, szórólapok, plakátok, műsorújságok adataira támaszkodhatunk. Az e helyeken nem pontosan elérhető adatokat a különböző produkciók előadásszámát, a színház tájolási helyszíneit, az előadás időtartamát, repertoáron tartásának időszakát személyes kapcsolattartás útján derítjük ki.

A külföldi színházi életről szóló információnak elsősorban tájékoztató szerepe van. Ezek gyűjtésénél nem lehet, de nem is szükséges a teljességre törekedni. A rendelkezésre álló források bázisa a szakfolyóiratok, illetve a sajtófigyelő híranyaga. Az intézet nyelvterületi lektorai ezeket használják fel, pontosabban ezekből válogatják ki a magyar színházi szakemberek, illetve a színház iránt érdeklődők számára is hasznos, figyelmet érdemlő információkat, melyeket az adattár rögzít és feldolgoz.

Az adattárolás, illetve információszolgáltatás korszerűsítésének következő lépéseként Magyarország 1987 szeptemberétől csatlakozott a müncheni székhelylyel működő TANDEM színházi információs rendszerhez. A müncheni Deutsches Theatermuseum által kezdeményezett, kidolgozott számítógépes adatfeldolgozó rendszer pillanatnyilag az NSZK, Ausztria, Anglia, Olaszország, Dánia, Svédország, illetve Magyarország színházi előadásairól tárol információkat. Ma a színházi számítógépes adatfeldolgozó rendszerek között ez a legkorszerűbb, legkidolgozottabb, legszéleskörűbb s a legkoncepciózusabb tervekkel bíró szisztéma. Fejlesztését jórészt az EGK finanszírozza. A tagországok adatszolgáltatása alapján több tízezer előadás információját tárolja, s évente körülbelül tízezer információkérést elégít ki. Csatlakozásunk e rendszerhez egyrészt megteremti a magyar színházi előadások, a magyar színházi élet nyugat-európai propagandáját, illetve a magyar színházi elő-adásokról adott információ fejében lehetővé válik a TANDEM-rendszer információszolgáltatásának igénybe vétele, azaz választ kaphatunk a külföldi szín-házi élet eseményeit érintő esetleges konkrét kérdésekre.

A színházi produkciókat alapul vevő TANDEM-rendszer kiegészítője lesz a Theatre Research Data Center, azaz a Brooklyn College-ban, a New York-i City University területén működő színháztudományi adatszolgáltató központ adatbázisának. A TANDEM és a TRDC közötti kapcsolat olyannyira gyümölcsöző, hogy a TRDC adatbázisának struktúrája

hasonló a TANDEM-éhez, tulajdonképpen felfogható egy TANDEM adatlapcsoportként is. A TRDC-rendszer annotált színházi bibliográfiát kísérel meg kialakítani úgy, hogy a szakkönyveket és újságcikkeket egy, a Központ által kialakított rendszer alapján osztályozza. A keresők kulcsszavakat használhatnak, és több ismérv kiválasztásával szűkíthetik le a keresést. A tervek szerint a könyveket és újságokat eszerint a TRDC adatbázisa tárolja majd, míg a színdarabokat és kritikákat a TANDEM. 1985-ben jelent meg az első címgyűjtemény, mely hasznos tanulságokkal szolgál a bibliográfiai adatok gyűjteményének rendezése terén. (Benito Ortolani: International Bibliography of Theatre, 1982.)

A TANDEM hat részadattár kialakítását tervezi, mely két alrendszert képez. A SubTANDEM 1-nek nevezett alrendszer alapja a létrehozott produkció. Ide épül be a rendezési adattár, melynek célja, hogy rendelkezésre bocsássa azokat a tárgyi, személyi és időbeli adatokat, melyek egy rendezés alkotófolyamatában döntők, azaz az adott rendezés milyenségét, arculatát meghatározzák. Ezért a feldolgozandó rendezési adatok számára részletesen felosztott kategóriákat („mezőket") és alkategóriákat terveztek. Az e részrendszer számára kidolgozott adatfelvételi űrlap - mellyel pillanatnyilag a Színházi Intézet adattára is dolgozik - alapséma, mely a rendezések többségének feldolgozására alkalmas, vagyis jóval több kategóriát tartalmaz, mint amennyit egy-egy produkció fel-dolgozásakor általában szükséges kitölteni. Arra is lehetőség van, hogy az alkotómunka fontos, de csak ritkán, egyedi esetekben előforduló adatait feldolgozzuk, erre külön kategória áll rendelkezésre. Természetesen vannak kötelezően kitöltendő kategóriák, például a szerző, cím, zenés színházi forma esetén a zeneszerző, a rendező, az előadást létrehozó együttes neve, a produkció első és utolsó előadásának dátuma stb.

A rendezési adattár egyik adatlapja teljes egészében tartalmazza az adott rendezés teljes szereposztását, és amennyire nyomon követése lehetséges, a szereposztás változásait (vagyis az átosztásokat, szerepátvételeket) is. Ez teszi lehetővé, hogy a TANDEM-rendszer egy szerepadattárat is létrehozhasson, mely egy-egy színész teljes életpályáját kirajzolhatóvá teszi majd. (Ez a gépileg előállítható szerepkatalógus egy személyi adatnyilvántartással egészülne ki, a teljes személyi adattár létrejöttét azonban épp ez a körülmény késlelteti. A személyiségjogok védelmének érdekében ugyanis ennek a személyes adatokat tartalmazó nyilvántartásnak a bevezetése parlamenti jóváhagyás nélkül nem lehetséges. Ez a részrendszer Münchenben is embrionális állapotban lévén, a magyar személyi adatgyűjtemény is későbbi fázisban tud majd csak előrelépni egy egzaktabb nyilvántartás irányába.)

A rendezési adattárhoz - a szerepnyilvántartáshoz hasonlóan - igen szorosan kapcsolódik az úgynevezett tárgyadattár, melynek célja, hogy mindazokat a múzeumi jellegű tárgyakat nyilvántartsa, melyek a színház életéhez, legtöbbször egy-egy produkcióhoz kapcsolódnak. Ez a részrendszer különböző fotók, festmények, díszletek (és díszlettervek), jelmezek (és jelmeztervek), relikviák, kéziratok, metszetek, színlapok nyilvántartására alkalmas. E részrendszer alkalmazásának szabályai, terminológiai kérdései pillanatnyilag még csak a színházi fotók nyilvántartására vannak pontosan, minden részletet tisztázó módon kidolgozva.

A SubTANDEM 1 két már működő adattárába, a rendezési és a tárgyadattárba kapcsolódik be a Színházi Intézet. Eddigi gyűjtőmunkájának, a gyűjteményeivel szembeni információigényeknek megfelelően, nem is tervezi, hogy a TANDEM többi részrendszerének munkájába bekapcsolódjék. SubTANDEM 2 ugyanis már nem a színházi előadást, hanem az előadásra került művet tekinti alapnak. A műcímadattár az egyes darabokról közöl információkat, mint például szerző, cím, fordító, a darab felépítése, a színreállításhoz szükséges kellékek, illetve hangszerek, a cselekmények történési ideje, a színváltozások száma, illetve meghatározása stb. Az ehhez kapcsolódó műkatalógus pedig az egyes művek különböző kiadásairól, fordításairól, átdolgozásairól fog adatokat tartalmazni.

E két adattár pillanatnyilag kidolgozás alatt áll a müncheni színházi múzeum TANDEM-részlegében. Mivel inkább szerzői jogi kérdéseket érint, illetve könyvtári jellegű, ezért a Színházi Intézet nem tervezi a részvételt a SubTANDEM 2-ben. A két TANDEM-alrendszert, vagyis a produkcióalapú részrendszereket és az előadott műre koncentrálókat az úgynevezett keresési címadattár köti össze. Ez a hídszerepet játszó adattár tartalmazza az előadás címét, valamint az előadás alapjául szolgáló mű valamennyi címvariánsát, (fordítói, átdolgozói stb.) címeket, a szerzőt, a komponistát és egy keresési címnek nevezett kulcskategóriát. E keresési cím normásított cím, azaz rövidített, egyszerűsített, a visszakeresést lehetővé tevő, az adatfelvevő által konstruált cím, azaz ***Hamlet dán*** *királyfi* helyett a mű keresőcíme természetesen *Hamlet* lesz. Azért nevezhető ez kulcsfontosságú kategóriának, mivel valamennyi részadattárban szerepel, melyek ennek betáplálásával „aktivizálhatók".

A TANDEM a tervek szerint az extenzív fejlesztésről most áttér az intenzívre, azaz nem arra törekszik, hogy minél több ország lépjen be tagjai sorába, hanem arra, hogy a még csak körvonalaiban létező, kísérleti fázisban lévő részrendszereit, vagyis a műcímadattárat, műkatalógust végleges formában kidolgozza, illetve az ez ideig csak fotókra koncentráló tárgyadattárat a többi múzeumi tárgy feldolgozására is alkalmassá tegye.

A Színházi Intézet részvétele a TANDEM-rendszerben nem kizárólag mechanikus átvétele a már kidolgozott részrendszereknek, hanem igyekszünk részt venni a Magyarország speciális helyzetének megfelelő részterületek kidolgozásában. A magyar színházművészet sajátos igénye, hogy az európai szempontból „fogyaszthatóbb", „eladhatóbb" nem verbális, tehát nyelvi izoláltságunk által nem befolyásolt táncszínház, balettművészet ebben a formában, adatok révén is eljusson Európába. Mivel a TANDEM rendezési adattárának kategóriasémája a prózai, illetve zenés színházi műfajok feldolgozására lett kidolgozva, Magyarország, vagyis a Színházi Intézet vállalta, hogy a táncarchívum szakembergárdájával együtt kidolgoz egy olyan szempontrendszert, mely a táncszínház, a balett sajátosságai szerint adaptálja a TANDEM kategóriáit.

A Színházi Intézet információs rendszerének fejlesztésében a következő láncszem a még ez év nyarán végrehajtandó váltás lesz, azaz annak az IBM AT kompatibilis számítógépnek az üzembe helyezése, mely lehetővé teszi, hogy a manuális, adatlapos adatgyűjtést, feldolgozást felváltsuk számítógépes adatgyűjtéssel. A munka egyszerűsödése és gyorsulása a következő lépésben meg fogja engedni, hogy a naprakész adatgyűjtés mellett visszamenőleg is feldolgozzuk a magyar színházművészet adatbázisát. A tervezett időhatár 1949, azaz a színházak államosítása, ugyanis az ezt megelőző színikerületi rendszer a mostani színházi struktúrától olyannyira különböző szisz-

téma volt, melynek terminológiai, elvi különbségeire megoldást találni a most tervezhetőnél bizonyosan hosszabb időt venne igénybe. (Ide kívánkozik az a megjegyzés, hogy Magyarország csatlakozása a német színházi hagyományok, illetve a jelenlegi német gyakorlat alapján kiépített TANDEM-rendszerhez rész-ben azért bonyolódhat le zökkenőmentesen, mivel a magyar színházi élet hagyományosan német mintákat követett, a német színpadi gyakorlatot tekintette példaadónak:)

A naprakész színházi információk mellett tehát a történeti kutatások elősegítése is lehetővé válik ebben a szakasz-ban. Nem elhanyagolható melléktermékе lesz ezen kívül a számítógépes adatfeldolgozásnak, hogy a Színházi Intézet kiadásában minden egyes évadról megjelenő évkönyvsorozat (mely a színházak személyi állományát, műsorát, az az évi díjazottak névsorát stb. tartalmazza) gyorsabban elkészülhet, hiszen az ehhez szükséges adatmennyiség ezentúl szellemi munkabefektetés nélkül, mintegy „automatikusan adódik" a gépi adatnyilvántartásból. Erre ad példát a TANDEM adatbázisából szerkesztett Dramenlexikon-sorozat, mely 1985 óta évenként közli a német színpadok műsorát.

A Magyar Színházi Intézet számítógépes információs rendszerre áttérése jelentős eredményének tekintené azt is, ha elősegíthetné, hogy oldódjon a szín-házi szakma, a színházzal foglalkozó művészek, szakemberek idegenkedése a számítástechnikától, ha segíthetné, hogy a számítógépek az előadások technikai segítésén vagy a jegynyilvántartáson túlmenően is belekapcsolódjanak a színházművészet jövőjébe.

A következő számaink tartalmából:

Csáki Judit:
Hites Johanna

Pályi András:
Stílus és „szellemi állapot"

Bérczes László:
„Viszem magammal a színházat"

Koltai Tamás:
A Tragédia 55-ös felújítása

P. Müller Péter:
Szeszélyes történelem

Tarján Tamás:
Esőben vizet

Nánay István:
Vajdasági vészjelek

COLETTE GODARD

A pillanatok, amikor minden odavész

A mizantróp Budapesten

Az 1988/89-es évad a Szovjetunióé. 1989/90-ben viszont talán a magyarok fognak betörni a világ színpadaira. Egy felderítő úton már részt vettek, amikor az Európa Színházban bemutatták *a Három* nővért és a *Catullust,* a Katona József Színház e két emlékezetes produkcióját. A 350 férőhelyes nézőtéren most találkozót adtak egymásnak az újságírók és a különböző nemzetközi fesztiválok felelős vezetői. Az ember azt hinné, a nyugatberlini Schaubühnében van, egy Stein-, Grüber-, Bondy- vagy Bob Wilson-premieren... (...)

A Katona József Színház idei bemutatója *A mizantróp,* Székely Gábor rendezésében. Alceste itt meghasonlott értelmiségi, aki egyetlen nap alatt vívja meg dupla vagy semmi-játszmáját Céliménenel, és kudarcról kudarcra bukdácsol lefelé. Székely Gábor ragaszkodik az időegységhez - vannak ilyen napok, amikor semmi sem sikerül, a szenvedélyek keserű végletekig éleződnek, és az udvariassági kódex által többnyire elfátyolozott igazságok brutálisan szembeköpik egymást...

Vajon veszedelmes paranoiás-e Alceste, aki megfertőzi környezetét? „Mielőtt az ember dönt a rendezés felfogásáról - mondja Székely Gábor -, elvi döntést kell hoznia. Két eset lehetséges. Vagy Alceste csak teoretizál a maga filozófiájáról, de nem követi betű szerint annak elveit, és csak szavai ragadják messzebb-re, mint szerette volna. Avagy - és én így gondolom - szavai több-kevesebb ügyességgel kifejezik azt a szenvedést, amelylyel az élet minden pillanatban eltölti. Az ő számára minden egyszerű, és minden a mélységig hatol. A szerelem egész lényét lerohanja. Céliméne-nel egészen más a helyzet. Alceste a barátságban csak-úgy, mint a szerelemben csak abszolútumokat ismer. Éliante jobban ismeri őt. Ő felismeri azt a minőséget, amely Alceste-et mássá teszi és megakadályozza, hogy boldog legyen, és épp ezért szereti őt. Eliante korántsem jól nevelt kislány, hanem gyermek, aki egy csapásra mindent megért, és felnőtté válik. Ez alatt az egyetlen nap alatt többet tud meg a szerelemről, mint akármelyik családanya egy egész életen át.

Ami Oronte-ot és a kis márkikat illeti, **ők** a hatalom körül hajókáznak, és igen veszélyesek. Ezért nem lehetett beérni azzal, hogy csak nevetségessé tegyük őket. A dráma magában hordja Moliére gondjait, Armande Béjart-ral kapcsolatos szerelmi megpróbáltatásait, de azt a nyugtalanságot is, melyet a király szűken mért kegye és a *Tartuffe* körüli hercehurca keltett benne."

Székely Gábor azt mondja, hogy Alceste-ben Moliére önmagát festette, környezete viszont úgy véli, hogy a rendező igen sokat vitt át önmagából az előadásba. Azt mondják, Székely szigorú, sőt rigorózus alkat, amikor munkájáról van szó, csak abszolútumokat is-mer, gyötrik társadalmának ellentmondásai, és hányódik a magyar kulturális élet megszilárdításának szükségessége, illetve a vágy között, hogy a nacionalizmus korlátait ledöntse.

Székely Gábor *A mizantrópja* nyers, keserű, cikornyák nélküli előadás. A férfiak jelmeze a XVIII. század komor arculatát idézi fel, a nőkön ugyan van némi csipke, de a ruhák formája leegyszerűsített. Az anakronizmusok természetesen szándékoltak. Lehetőségüket egy verses, de modern nyelvezetű fordítás alapozza meg, amelynek révén a színészek erőteljesen fizikai játékot mutathatnak, ölelésekkel, fesztelen mozgásokkal - mindez a szalagok, parókák és az archaikus nyelv kényszerzubbonyában elképzelhetetlen lenne.

A cselekmény mindvégig Céliméne szalonjában játszódik. Az önfejű, de ugyanakkor sebezhető és ínyencen élvezkedő hősnőt az a ragyogó színésznő játssza, aki *a Három* nővérben Natasát alakította. A szalon poros, a faburkolat hámlik - „Céliméne nem jó háziasszony" - mond-ja a rendező. A szükséges székeket időnként behozzák, és magát a szalont üvegajtókból álló fal zárja le - szellemes tervezői ötlet a túl kis méretű színpad felnagyítására. A felvonások során ez az üvegajtókból álló fal a színpad mélye felé húzódik vissza, a tér kitágul, kiürül, egyre absztraktabb lesz, elszigeteli és magába zárja Alceste-et - azzá a sivataggá alakul, ahová a hős menekülni akar, amikor végül rádöbben, hogy minden kisiklik kezéből, szerelem, barátság… Ez az a pillanat, mikor tudatára ébred, micsoda magányba süppedt - ő, aki környezetében terjeszteni akarta az igazságot, csak soha senki nem hallgatott rá... *(Le Monde, 1988. december 1.)*

(Fordította: Szántó Judit.)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Le prix des critiques de théâtre, 1980/1981

En chaque octobre la section des critiques de l'Association Hongroise du Théâtre adjuge ses prix pour les performances de la saison précédente. En 1981 c'est la pièce *Alléluia* de Mihály Kornis qui a remporté le prix de la meilleure pièce hongroise nouvelle mais le Ministère de la culture a opposé un véto à ce choix et la section a décidé de retenir en ce cas aussi le reste des prix. Maintenant enfin – à postériori – tous les lauréats d'alors ont pu obtenir la récompense de leurs mérites anciens.

András Pályi: Un genre rebâptisé

La tragédie burlesque *Le laveur de fenêtre* de Miklós Mészöly, écrite en 1957, un diagnose du modèle social staliniste qui se survit à lui-même, n'a pas perdu son actualité. Deux représentations en 1963 à Miskolc mises à part, la pièce restait interdite jusqu'à présent. La mise en scène actuelle de Géza Bodolay à Pécs est assez disparate: malgré l'humilité de son approche elle ne découvre pas les véritables valeurs du texte.

Anna Földes: De la légende à la création

Karola Nagy est un personnage extraordinaire des premières décennies de ce siècle. Le metteur en scène István Szőke a découvert maintenant pour le théâtre de Szolnok cette femme auteur décédée en 1933, à 27 ans, connue jusqu'ici par les philologues seuls. Dans sa réalisation la pièce intitulée *La Passion de Mademoiselle C.* apparaît comme une peinture de la bataille des deux sexes dont l'inexorabilité fait penser à Strindberg.

Judit Szántó: Des visions qui s'éteignent

Gyula Háy, décédé en 1975 dans son émigration suisse était un maître du théâtre réaliste bien fait mais il y a seulement quelques ans que ses pièces peuvent être de nouveau jouées dans sa patrie. József Ruszt, metteur en scène à Szeged de *Mohács,* tragédie historique de Háy, est, de son côté, un personnage original et important de notre art de théâtre mais d'une vision qui est assez éloignée de celle de l'auteur. Le résultat équivoque de l'entreprise démontre que si un créateur de forte personnalité artistique se décide à s'engager dans un chemin qui lui est étranger, il doit être lui aussi prêt à se renouveler.

Erzsébet Berkes: Citoyen Ráby

Des mémoires de Mátyás Ráby, fonctionnaire de l'âge des lumières, Mór Jókai, notre grand conteur romantique a écrit au siècle passé un roman sous le titre *Ráby, le prisonnier;* et maintenant les mémoires et le roman ont servi de matière pour Margit Gáspár qui en a fait une adaptation intitulée *L'Empereur est loin.* Quant au message, l'auteur a voulu rapprocher de nos jours le sujet ancien pour démasquer l'éternelle résistance locale aux réformes venant du centre.

Judit Csáki: ‹Je suis tombé amoureux de vous›

A Kaposvár c'est l'acteur bien connu Zoltán Bezerédi qui a signé la mise en scène de *3:1 au crédit de l'amour,* opérette de Pál Ábrahám. Grâce à un magnifique esprit d'équipe, et à l'interprétation pétillante d'esprit l'histoire un peu niaise est devenue une véritable fête de théâtre.

Andrea Stuber: Une pièce de Zilahy à Kecskemét

La douzième heure, cette pièce de Lajos Zilahy conçue en 1933 documente les symptômes de la crise économique mondiale. A Kecskemét, le metteur en scène Ferenc Lendvay en a voulu élargir le sens, mais son ambition se borne à la mise en valeur de traits superficiels.

Tamás Tarján: Odi et amo

Le Misanthrope de Molière au Théâtre Katona József devient, dans la mise en scène de Gábor Székely, un spectacle qui rehausse les qualités de tous ses créateurs et interprètes: celles du traducteur, du metteur en scène, du dramaturge, du protagoniste, des rôles épisodiques, du décorateur et du costumier – peut être meme celles de l'auteur immortel aussi.

Tamás Bécsy: L'univers du spectacle contre l'univers du drame

A Zalaegerszeg le metteur en scène Imre Halasi veut imposer à la comédie *Comme il vous plaira* de Shakespeare une métamorphose qui implique nécessairement des confusions et des solutions forcées. Par conséquent ses efforts pour achever une lecture contemporaine authentique sont voués à l'échec.

Péter P. Müller: On s'engrave sur les planches

La représentation des *Bas-fonds* de Gorki au Théâtre de Comédie dans la mise en scène de János Szikora s'engrave dans deux sens: d'une manière concrète sur les planches de ce fond de navire que représente le décor et symboliquement sur les planches de la scène comme expérience théâtrale.

János Erdei: La clémence des dieux ou le dénouement

Même sans interprétations exceptionnelles de la part des acteurs cette *Orestie* qu'a mise en scène à Nyíregyháza László Salamon Suba est une lecture inédite et passionnante du chef-d'oeuvre d'Eschyle. S'il est vrai que le spectacle concu d'une manière déductive limite les possibilités des interprètes, la vigueur dramatique des événements s'inscrit par contre très exactement dans un contexte social.

László Bérczes: Crise de dirigeants II.

Quelles sont les raisons de cette crise de dirigeants qui caractérise la vie théâtrale hongroise d'une manière de plus en plus manifeste? Notre collaborateur a fait parler dans notre numéro précédent quatre metteurs en scène, directeurs de théâtre dans le passé ou actuellement, pour trouver une réponse à ce problème. Maintenant la série se poursuit: on peut lire les versions de deux metteurs en scène, László Babarczy et Tamás Ascher, qui sont à la tête d'un des théâtres les plus appréciés du pays, celui de Kaposvár.

Péter Völgyes: Une cuvette d'eau

L'auteur décrit un spectacle précis et émouvant: la comédie *Une nuit chaotique* de Ion Luca Caragiale mise en scene par Gábor Tompa au Théâtre d'État Hongrois à Kolozsvár (Transylvanie).

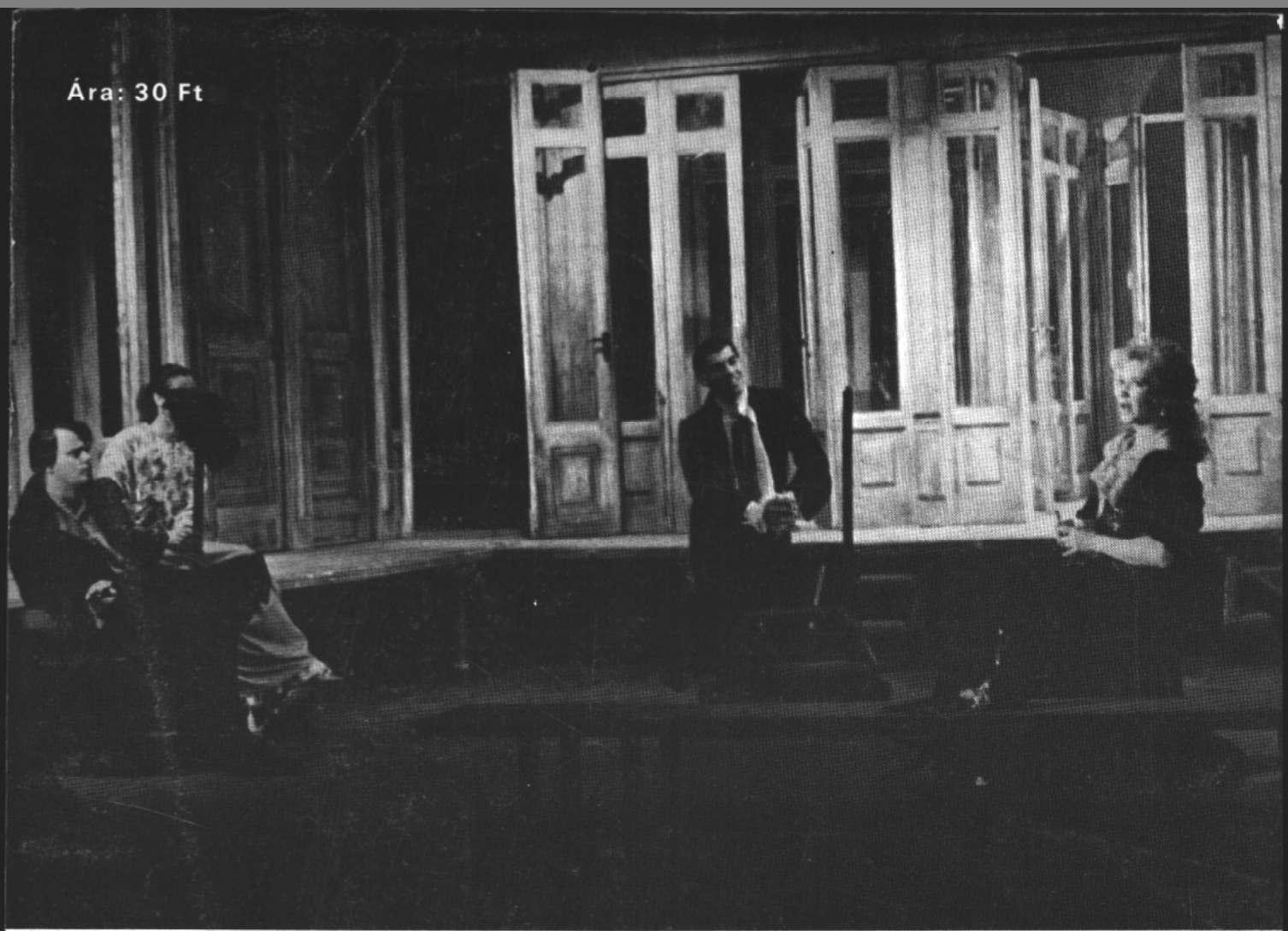
János Regős: MMT '88

C'est du 7 au 17 octobre 1988 qu'a eu lieu à Budapest la premiere rencontre de nos théâtres du mouvement (MMT). C'était une véritable rencontre de laboratoires artistiques ouverts et sympathiques dont les spectacles étaient suivis par des discussions patientes mais sévères et sincères.

Magdolna Kolta: Réforme d'informatique à l'Institut du Théâtre

Collectionner des informations ayant trait au théâtre est une des taches fondamentales de l'Institut Hongrois du Théâtre. Une réforme initiée en 1985 aspire à moderniser cette activité pour la rendre plus efficace.

Colette Godard: Les instants où tout se perd

Nous publions la traduction d'une critique publiée le 1 décembre 1988 dans le quotidien français Le Monde et consacrée au *Misanthrope* représenté au Théâtre Katona József.

Ára: 30 Ft