SZÍNHÁZ

XXIX. ÉVF. 4. SZÁM

1996. ÁPRILIS

A VILÁG JOBBÍTÓ

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Koltai Tamás:
REKVIEM EGY SZÍNHÁZI EMBERÉRT 1
Kerényi Imre: BÚCSÚ 2 Petrovics Emil:
SZÍNHÁZORSZÁG DÍSZPOLGÁRA 3
Nagy Viktor: TANÁR ÚR 4
Mészöly Dezső:
MESTERRÉ LETT TANÍTVÁNY 6

AMALFI HERCEGNŐ
Nagy András:
CSILLAGOK ÉS TENISZLABDÁK 9
(A *Cheek by Jowl* vendégjátéka)
Sándor L. István: DANSE MACABRE 12
(John Webster: Amalfi hercegnő)
Bérczes László: RÉSZ VAGYUNK 16
(Beszélgetés *Declan Donnellannal)*
Kathleen McLuskie:
DRÁMA ÉS SZEXUÁLPOLITIKA 18

Tasnádi István:
SZENTÉLY A KARÁMBAN 23
(Middleton-Rowley: Átváltozások)
Zala Szilárd Zoltán:
CSEHÓ A PUSZTÁN 25
(Shakespeare: Lear *király)*
Haynal Ákos: BOSZORKÁNYOK PEDIG
NINCSENEK 28
(Shakespeare: Macbeth)
Németh Gábor:
NÉMADONNA A KINDER JÉZUSSAL 30
(Thomas Bernhard: A Világjobbító)
Magyar Judit Katalin:
BECSÜLETBELI ÜGYEK 33
(Müller-Tolcsvay-Müller: Isten pénze)
Tarján Tamás:
CENTENÁRIUMI NAGYSZABÁS 35
(Szomory Dezső: *Hermelin)*
Szántó Judit:
MÉRT VAGYUNK ROMEÓK? 37
(Martin Sherman: Hajlam)

Bérczes László:
A GYERMEK HALÁLA 40
(Othello: Kamarás *Iván)*

Bőgel József:
EGY SZOLGÁLTATÓMŰVÉSZ
PÁLYAKÉPE 41
(Bárdy Margit kiállítása)

Szigethy Gábor:
KÉT PERC SZÍNHÁZTÖRTÉNET 43
(Blaháné)

Bérczes László: MÁSSZÍNHÁZ
MAGYARORSZÁGON 1945-89 44
(Második rész)

Amalfi hercegnő (9. oldal)

Hermelin a Vígszínházban (35. oldal)

Másszínház Magyarországon (44. oldal)

XXIX. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1996. ÁPRILIS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki *Judit*
Csomor *Mártonné (szerkesztőségi titkár)*
Korniss *Péter (képszerkesztő) Móricz Gyula (tördelőszerkesztő) Nánay István (főszerkesztő-helyettes) Sebők Magda (olvasószerkesztő) Szántó Judit*

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 131-6308
Telefon: 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt, NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 960 Ft.
Egy példány ára: 96 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (96 266)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Buda-pest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Sinkó László A Világjobbító címszerepében (Koncz Zsuzsa felvétele)

A hátsó borítón: Jelenet a Cheek by Jowl Amalfi hercegnő című előadásából

A borítókat Kemény György tervezte

REKVIEM EGY SZÍNHÁZI EMBERÉRT

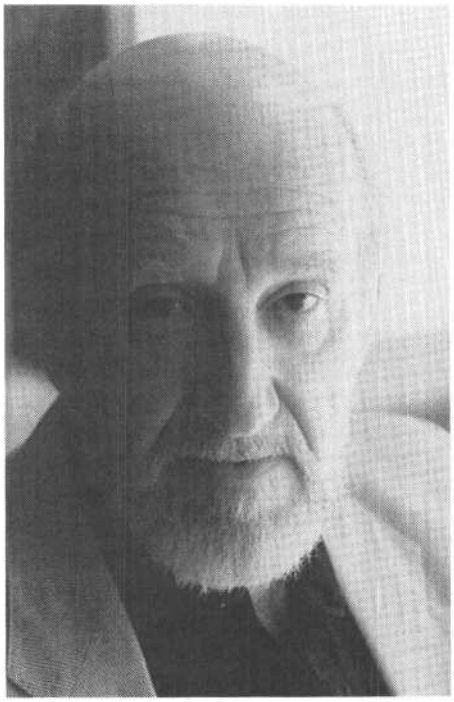
VÁMOS LÁSZLÓ 1928-1996

Vannak színházművészek, akiknek színháztörténeti helyét az utókor jelöli ki, gondos elemző munkával. Vámos László rendezői munkásságát is így értékeli majd a szakirodalom, amennyiben egyáltalán lesz még szakirodalom, lesznek elemzésre hajlandó szakemberek, és a kultúra szisztematikus megszüntetésén fáradozók áldásos tevékenysége ellenére lesz még színházi publikáció.

Vámos László azonban nemcsak rendező volt, hanem pedagógus, színházvezető, organizátor, szakmai tisztségviselő is, mondhatni, a szó klasszikus értelmében vett színházi ember, aki a *tudvágyat szakhoz nem* köté, *hanem átpillantását vágyta az egésznek*. És ebben a tekintetben nem kell várni a színháztörténet értékelésével. Vámos a legönzetlenebb, legbecsületesebb, legkonstruktívabb színházi emberek egyike volt, akit valaha ismertem.

Szeretnék piedesztálra emelni egy szót: részvétel. Vámos részt vett a színházi életben, benne volta sűrűjében, érvelt, harcolt és főleg dolgozott annak megvalósításáért, amit követendőnek látott. Miközben számos úgynevezett szaktekintély kivonult a pályáról, s még jó, ha nem a pálya széléről kiabált be durvaságokat, hanem „csak" látatlanban ítélkezett élők és holtak fölött, ő színházba járt, színházat csinált, és a legritkább esetben adta, sokkal inkább állta a pofonokat. Miközben népszerűséget lehetett szerezni a totális részvétlenséggel, az egyéni föltűnősködés destruktív bon mot-jaival, a tüntető rosszindulat individualizmusával, ő megmaradt közösségi embernek, csapatjátékosnak, aki nemcsak a saját csapatáért, a saját társulatáért szállt ringbe, hanem az egész „ligáért". Miközben egyéni lobbistáktól volt hangos a stadion, ő csöndben, szívósan és sikerrel képviselte a szakmai közérdeket. (Saját érdekében nem volt ilyen „ügyes". Színházvezetőként sohasem került abszolút „hatalmi" helyzetbe, valószínűleg nem is vágyta a hatalmat. A sors tragikus fintora, hogy pályája betetőzéseként mint az Operaház főigazgatója először kerülhetett volna korlátlan vezetői szerepbe, egy meglehetősen korlátozott helyzetben, de ez a lehetőség már nem adatott meg neki.)

Fáradhatatlanul járt színházba. Vajon hányan tudják ebben a szakmában, milyen önvédelmi reflexek kifejlesztésével jár az ilyesmi? A szakmai szervezet szűkebb vezetőségében gyakran ültem egy asztalnál vele, esztétikai nézeteit nagyon ritkán osztottam, de megtanultam becsülni, mert láttam, hogy manipulálatlanok: meggyőződéséből fakadnak. Talán csak az alternatív színházat nem tudta elfogadni, de ezt be is vallotta. Minden más tekintetben fölülemelkedett elfogultságain: a tavalyi országos találkozó kurátoraként az ízlésétől távol eső produkciókból is válogatott. Sohasem próbálta kirekeszteni a képből a neki nem tetszőt. Ízlése, szemlélete meglehetősen behatárolt volt, emlékszem, egy szakmai közgyűlésen maró szatírát olvasott föl a klasszikusokat „fölforgató", ahogy ő mondta, „visszafelé olvasó" rendezőkről, „Telmah, a nád" volt a címe - Hamlet, a dán visszafelé olvasva-, élvezte a sikert, hiszen az ilyesminek csepűrágók körében sikere szokott lenni, s ő szeretett szerepelni; egyszóval élvezte a sikert, meg volt róla győződve, hogy fontos dolgokat mond ki, és hogy igaza van - de ennél nem ment tovább. Nem akarta dezavuálni, kirekeszteni a neki nem tetsző színházat. Ő az, akiről a hetvenes, nyolcvanas évek nagyjai közül biztosan tudom, hogy nem jelentett föl kritikusokat Aczél Györgynél.



Viszont elment velük tiltakozni Tóth Dezsőhöz, Pozsgay Imréhez, amikor a kritikusok Kornis Mihály *Hallelujáját* ítélték a legjobb drámának, és Aczél ezért betiltotta a kritikusdíjat. Pedig nem kedvelte sem a kritikusokat, sem a kritikusok díjait; az utóbbiak „ellendíjaként" hozta létre az országos találkozó díjait (amit gyakran ugyanazok kaptak). Néha meg is sértődött egy-egy bírálat miatt, főleg fiatalabb korában, volt úgy, hogy évekig nem fogadta a köszönést. Később e tekintetben bölcsességre tett szert. Maga emlegette többször is: megtanulta, hogy a kritikára nem szabad reagálni, és ezt be is tartotta, egy-egy róla szóló negatív bírálat megjelenése után nyugodtan, tárgyszerűen lehetett vele bármiről beszélgetni.

Rendezői fénykora - de ez csak az én szubjektív megítélésem - az ötvenes-hatvanas évek. Debreceni munkáit nem láthattam; a Csokonai Színház akkori hírneve semmiképpen sem lehetett független az ő ifjúi ambícióitól. A Madách Színházban egészen a hatvanas évek végéig működő szerencsés konstelláció kedvezett annak az érzelemdús, színészközpontú teatralitásnak, amely nem volt különösképpen elfoglalva a drámák értelmezésével, s részint szabadjára engedte, részint szakmailag koordinálta a teremtő játékösztönt. Legjobb rendezésének A *vágy villamosát* tartom: Ezt az előadást nagyon sokszor láttam. Szentimentálisabban, melodrámaibban játszotta Tennessee Williamset annál, ahogy az író elképzelte; Tolnay Klári Blanche-át óvta attól, hogy közönséges legyen - a közönségességet egyébként sem tudta elviselni -, alakját egyértelműen áldozatként fogta fel, s ehhez a kissé bágyadt, finoman fülledt hangulathoz hangolta az egész produkciót. Harminc év után is előttem van szinte minden pillanata, a megszólalások, a hangsúlyok, az enteriőrt áttörő fények, a zenei aláfestés - le, tudnám játszani magamban az egészet.

Szakemberek dolga lesz kimutatni, hogyan került aszinkronba a hetvenes évektől Vámos László rendezői alkata s a kort kifejezni igyekvő színházművészet.

De most még gyászolunk. A korai elmúláson merengve még egyszer adóznom kell az emberi tisztességnek. Ritka erény ez manapság. Eszembe jut, milyen gyakran emlegette azt a színházvezető típust, aki napjait a színházban tölti, szinte ott él, nem tart fogadóórát, mert mindig mindenkinek megtalálható, személyesen foglalkozik minden egyes ember művészi, anyagi, családi és pszichés gondjaival, és egyáltalán, „képes napi tizenhat órát piruettezve, mosolyogva, kezében selyemkorbáccsal táncolni a szakadék mellett, esetleg fölött". Apukának nevezte az ilyen színházi embert.

Ő volt az.

KERÉNYI IMRE
BÚCSÚ

Tanár úr, igen, Tanár úr, mert akiknek megadatott, hogy keresztneveden szólíthassanak, azoknak is Tanár ura voltál vagy Tanár urává váltál öt évtizedet felölelő színházi
munkásságod során.

Öt évtized. Budapesten, Debrecenben, Szegeden, Békéscsabán, Gyulán, Szolnokon, Kecskeméten, Nyíregyházán, Miskolcon, Pécsett, Kaposvárt, Szekszárdon, Zalaegerszegen, Veszprémben, Székesfehérvárt, Tatabányán, Győrött, Sopronban és Szentendrén. Kassán, Komáromban, Marosvásárhelyt, Nagyváradon, Szatmáron, Sepsiszentgyörgyön, Kolozsvárt, Temesvárt és Szabadkán. Moszkvában, Kijevben, Varsóban, Prágában, Bukarestben és Szó-fiában. Triesztben, Milánóban, Perginében, Ró-mában, Klagenfurtban, Grazban, Bécsben, Salzburgban, Berlinben, Münchenben, Frankfurtban, Kölnben, Hannoverben, Le Havre-ban, Tours-ban, Bordeaux-ban, Luxemburgban, Londonban, New Yorkban és Veronában.

Öt évtized. A tantermekben, a próbatermekben, a színháztermekben, az operaházakban, a hangversenytermekben, a kiállításokon, az irodákban, az öltözőkben, a vágószobákban, a vetítőkben, a stúdiókban, a szerkesztőségekben, a kávéházakban, a banketteken, a keresztelőkön, az esküvőkön és a gyászszertartásokon, a mikrofonok s kamerák előtt és azok mögött.

Öt évtized. Hajnalban, délben, este, bárhol, bármikor és még útközben is: öt évtizednyi szín-házi szolgálat.

Igen, szolgálat. Szolgálat, és nem hatalomvágy. A Tanár úr, ha tehette, maga elé késztetett mást, ha ezt nem tehette, vállalta a főszerepet, de akkor sem mint király, hanem annál is méltóbban, mint primus inter pares dolgozott a többiekkel a többiekért.

Szolgálat, nem szereplési vágy. A Tanár úr ezt a dicsőséget tiszteletre méltó módon a színészeknek és a szerzőknek engedte át, idegen volt számára a magamutogatás.

Szolgálat, és nem az önmegvalósítás mániákus egoizmusa. A Tanár úrnál jobban örülni a más sikerének senki nem tudott, megengedhette magának, hogy ne ismerje az irigység ördögét. Nem volt szüksége rá, hiszen ő volt a Tanár.

Tanár úr, köszönjük a tanítást, a példát, a kánont, mely, adná Isten, hogy mától céhünk mértéke lenne.

Köszönjük Madách színházi korszakodat, melyben ablakot nyitottál Európára, köszönjük Gábor Miklós Hamletjét és III. Richárdját, A *vágy villamosát* Tolnay Klárival, Vass Évával, Avar Istvánnal és Pécsi Sándorral, köszönjük Psota Irén Yermáját és Elektráját, Zenthe Ferenc Naszreddin Hodzsáját és Kiss Manyi Otum-Bibijét, köszönjük Domján Edit Céliméne-jét, Kalocsay Miklós Romeóját, Márkus László tragikus és komikus alakításait, köszönjük Mensáros Lászlót a Kegyencben, köszönjük a kamasz Huszti Pétert *a Magyar Elektra* Prológusában és az érett Huszti Pétert a Graham Greene-darabban, mely Tolnay Klárival most is műsoron van, köszönjük Piros Ildikót az *Ármány és szerelem* Lujzájától A *testőr* Színésznőjéig, köszönjük Almási Évát Lady Milfordtól az Általad tervezett egyéb szerepekig, melyeket a Te emlékednek tisztelegve viszünk majd színre.

Köszönjük operettszínházi korszakodat, melyben felvirágoztattad a műfajt és beindítottad az utánpótláshoz szükséges stúdiót, mely primadonnák, bonvivánok és musicalsztárok sokaságát adta a magyar színházművészetnek.

Köszönjük nemzeti színházi korszakodat, azt, hogy ott méltó helyzetekbe hoztad, többek között, Agárdy Gábort, Kállai Ferencet, Lukács Margitot, Sinkovits Imrét, Bessenyei Ferencet, Őze Lajost, Psota Irént, Darvas Iványt és Esztergályos Cecíliát, köszönjük, hogy ugyanott oly fényesen indítottad el Bubik Istvánt, Kubik Annát, Götz Annát, Kováts Adélt, Rubold Ödönt, Mácsai Pált, Hirtling Istvánt, Funtek Frigyestés másokat.

Köszönjük, hogy tanácsaiddal támogattad a Magyar Színész Kamara létrejöttét, köszönjük, hogy a Színházművészeti Szövetségnek alapítása óta frontembere, hosszú ideig kormányzója, majd doyenje voltál, köszönjük, hogy még veronai utazásod előtt is a szakmánk ügyes-bajos dolgainak rendezésével foglalkoztál, hogy még utolsó estéid egyikét is annak a színházi szakmának ajándékoztad, melyért éltél, s melyért feláldoztad magad.

Rabszolganép nem hagy maga után nyomot - olvassuk a Bibliában. Vámos László tanár úr nyomot hagyott maga után. Hídpillért épített a színházművészetben, mely a tizenkilencedik századot a huszonegyedikkel köti össze.

Tanár úr, Isten Veled.

Jelenet A királyasszony lovagja Madách színházi előadásából (1956 - MTI-fotó)

PETROVICS EMIL

SZÍNHÁTORSZÁG DÍSZPOLGÁRA

Színházország vándora, díszpolgára, napszámosa, rajongója, építője, koldusa és királya volt Várnos László direktor úr, rendező és tanár úr, minden színész és kellékes, ügyelő és zeneművész barátja.

Sohasem emigrált ebből az életének értelmet adó országból. Még csak útlevelet sem kért. Nem is volt rá szüksége, mert hiszen a színház birodalma egy és oszthatatlan, közös nyelve van, azonos szokásai, csodálatos törvényei, egy tőről fakadó dühei, gyűlöletei és szenvedélyes szerelmei. Úgy járt egyik színházból a másikba, tanteremből próbaterembe, műteremből könyvtárba, mint Don Giovanni a női szívekben, mint Julianus barát őseinket megtalálandó. Fáradhatatlanul, kíváncsian, ugrásra, felfedezésre készen, türelmesen, az aprómunkától nem visszariadva, és ugyanakkor mindent, még az életét is kockáztatva.

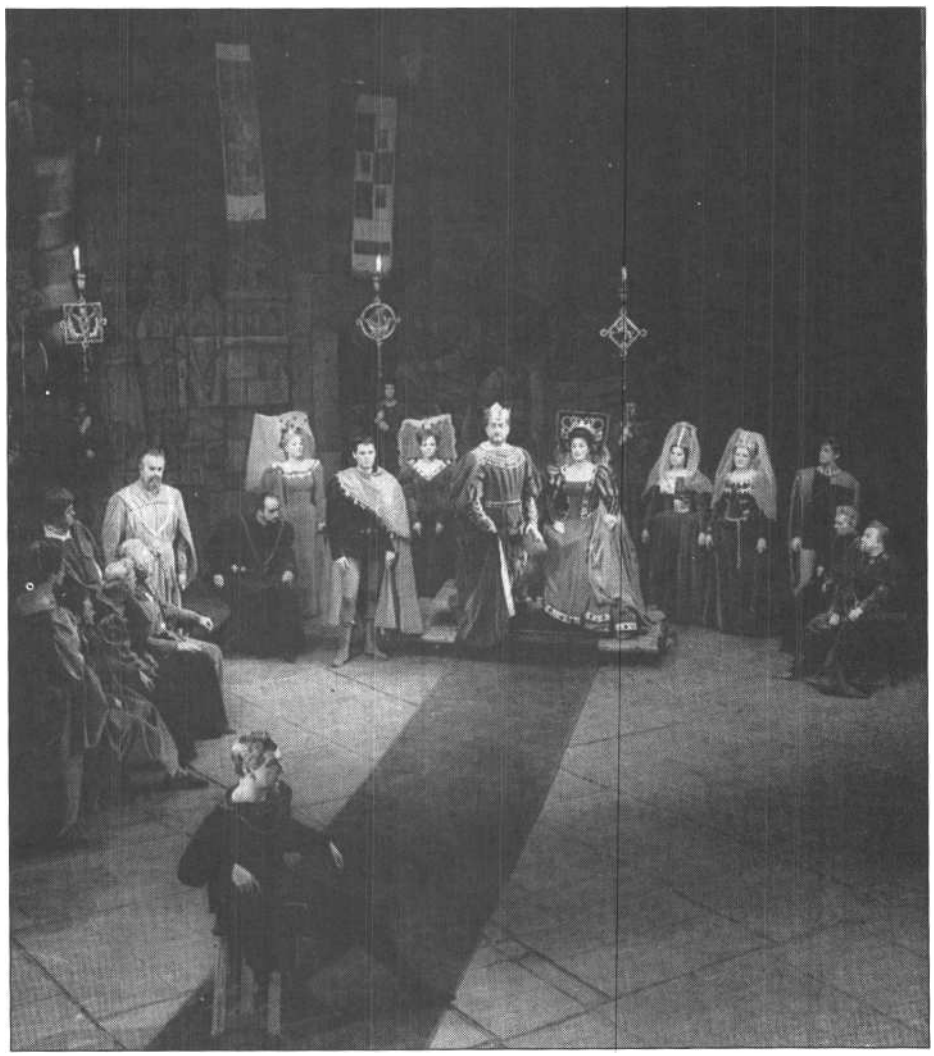
Leporello sem tudná regiszterbe foglalni kalandjait. Mindig és mindenütt jelen volt, nem hagyott ki semmiféle esélyt, meghódította Debrecen-Donna-Elvirát, Madách-Donna-Annát, Operett-musical-Zerlinát, párbajba keveredett Nemzeti-kővendéggel, hogy aztán a vacsorát már ne fejezhesse be az Opera falai között, hogy a sors immár felmentse a megoldhatatlan feladat megoldásának felelőssége alól.

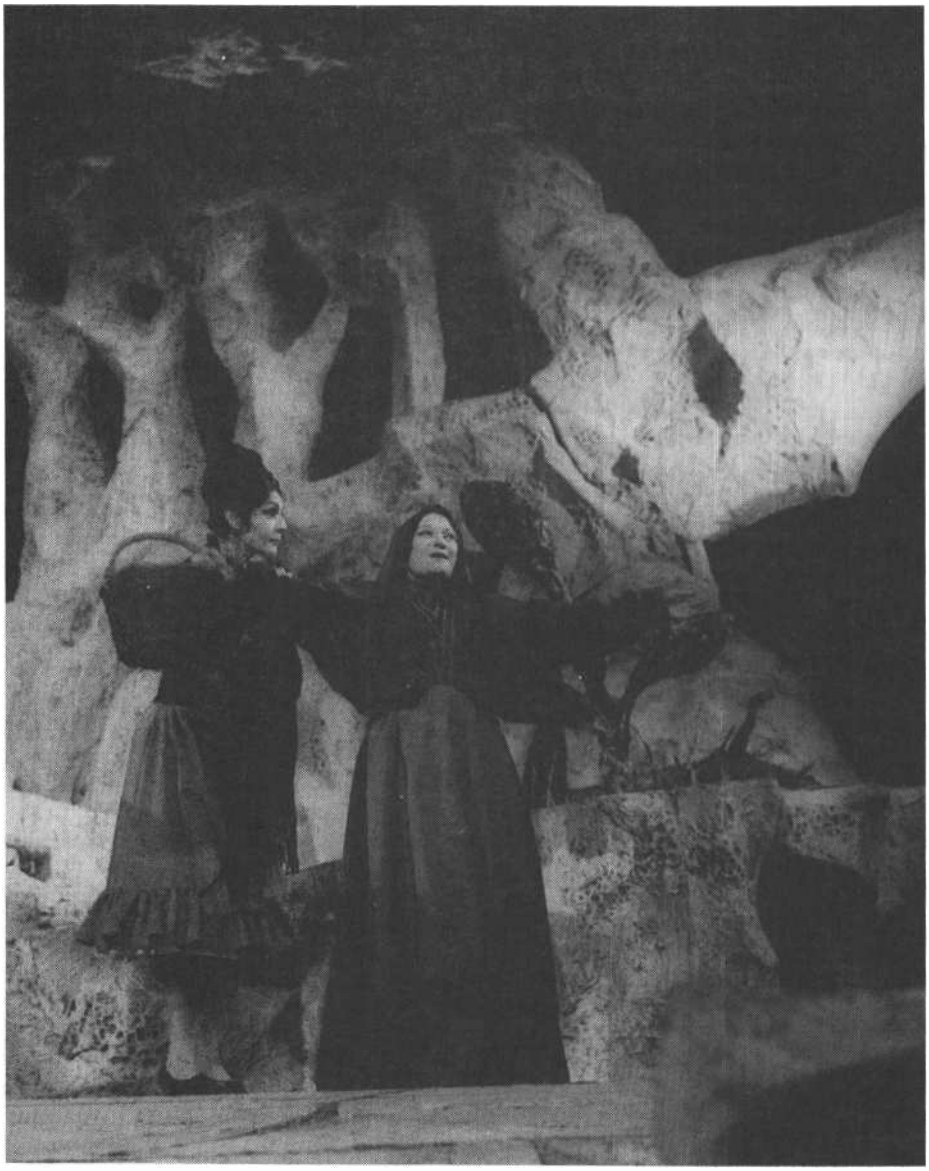
Hiszem, hogy távozása a színházszeretet általam megismert legmagasabb rendű megnyilatkozása. Nem akart rombolni, nem tudott fájdalmat okozni, irtózott attól, hogy létbizonytalanságba taszítson embereket, művésztársakat, kollégákat, olyan barátokat és ellenségeket, akiket szenvedélyesen szeretett, tanított, rendezett, sikerre vitt, megbántott és megvigasztalt. S ebbe a tragikus dilemmába mi hajszoltuk: barátai, tisztelői; tűrőképességét túlbecsültük, arra vágyódtunk, hogy szeretetével elrendezze mindazt, amire nekünk sem módunk, sem lehetőségünk nem volt.

Közelebbi ismeretségünk jóval több mint harminc esztendeje kezdődött. Ő a Madáchban, én a szép emlékű Petőfi Színházban, ő a Hamletet rendezte, én megírtam a C'est *la guerre-t.* Nemsokára közös munkáink is lettek: a *Yerma* például, melyhez életem talán legjobb színházi kísérőzenéjét, dalait írhattam meg az ő felkérése nyomán. Hitt és feltétel nélkül bízott a munkatársakban, a tapasztalt nagy színészek és a fiatal tanítványok tehetségében. Ez utóbbiak mellett még akkor is kitartott, ha nem szolgáltak rá teljesen erre a mélységesen elfogult, gyengéd bizalomra és szeretetre. Az volt az érzésem, hogy csalódásait eltemette, sikereinek derűs szívvel örült, kudarcait hűvösen mérlegelte. Hihetetlenül egységes világképe volt: ébrenlétének minden pillanatát áthatotta a színházi létezés problematikája, *a hogyan, a mi-ként* számtalan csapdája, öröme és keserűsége. Lankadást nem ismert, akarata és szorgalma szüntelenül arra sarkallta, hogy működtesse a színházi gépezetet, létrehozzon előadásokat, védje a művészek érdekeit, megtanítsa a fiatalokat, ki-válassza azt, amire és akire szükség van, felfedezze a régi és új darabokat; és konokul törekedett arra, hogy embertársait beavassa a művészet gyönyörűségeinek élvezetébe, megértésébe. Legszívesebben mindenkit beterelt volna a számára kizárólagosan létező színházországba, hogy ott éljünk együtt békében és harmóniában.

Soha és sehol sem beszélgettem vele másról, mint színházról. Pedig adódott olyan helyzet életem során, amikor mindenre kiterjedő figyelmével visszaélve nem restelltem magánéletem drámáival zaklatni. Igénybe vettem színházvezetői bölcsességét, a világirodalom remekművein csiszolódott pszichológiai érzékét, pallérozottságát, és keserűségemben forgódva rábírtam, hogy „hatalmát" működtetve segítsen helyrebillenteni a magam és a hozzám tartozó lelki egyensúlyát. Kérésem teljesíthetősége enyhén szólva is vitatható volt. Mégis habozás nélkül döntött kívánságom szerint. Tudta, hogy a szín-ház érdekeit és céljait, a közönség szolgálatát képviselni hasonlíthatatlanul bonyolult és összetett feladat, s hogy az, ami látszólag magánérdek, gyakran a legszorosabban vett közérdekké

Hamlet: Gábor Miklós a Madách Színház 1962-es előadásában





Psota Irén és Kiss Manyi a Madách Színház 1965-ös Yermájában (MTI-fotók)

tud válni, hogy az empátia és az ebből fakadó magatartás feltétele lehet az alkotómunka sikerének, a szellem és a test békéjének.

A színházat nem a kísérletek, hanem a megvalósítások színterének gondolta. Stiláris, műfaji előítéletei nem voltak, tagadta a gyakran művi úton felépített határok jogosultságát. Egyformán szolgálta Shakespeare-t meg Johann Strausst, Lorcát és Verdit vagy Puccinit. A színház élete volt számára az élet, a művészet birodalma a haza. Ezekben műfaji megkülönböztetés nélkül terem meg az öröm, a fájdalom, a szeretet, a szerelem, a vidámság, a sírás és a jajgatás. Ki várhatta volna el tőle, hogy lenézze a komédiázást, a léhaságot vagy a fájdalmat és a szerelmet? Szerette a West *Side* történeteit, rettegett Romeo és *Júlia* halálától, *Yerma* tragédiájától, hitte Szent *Johanna* látomásait és igazságát, jót ne-vetett *Eisenstein* balfogásain.

Egyik utolsó közös munkánk a *Lear király s*zegedi előadásának előkészítése volt. Sok mindenről esett szó, de talán a legtöbb Kentről és a Bolondról. A hatalmas szabadtérre garmadányi nótát írtam, ezeken elmélkedett a shakespeare-i bölcs bolond. Világlátásának keménysége, megalkuvás nélküli szigora egyfelől, Kent minden fájdalmat legyőző szeretete másfelől: sugallat volt mindkettőnk számára. A világ legrosszabb óráiban is kell, hogy legyen bizodalmunk. A társakban, a barátokban, a munkában, a szépségben, de még az ellenségekben is.

„Mind bolond, ki a farkas szelídségében, lova lábaiban, legény szerelmében s a rima esküjében bízik" (111/6) - mondja a Bolond.

Vámos László hite olyan erős volt, hogy még ezekben is bízott.

Nem vesztett rajta.

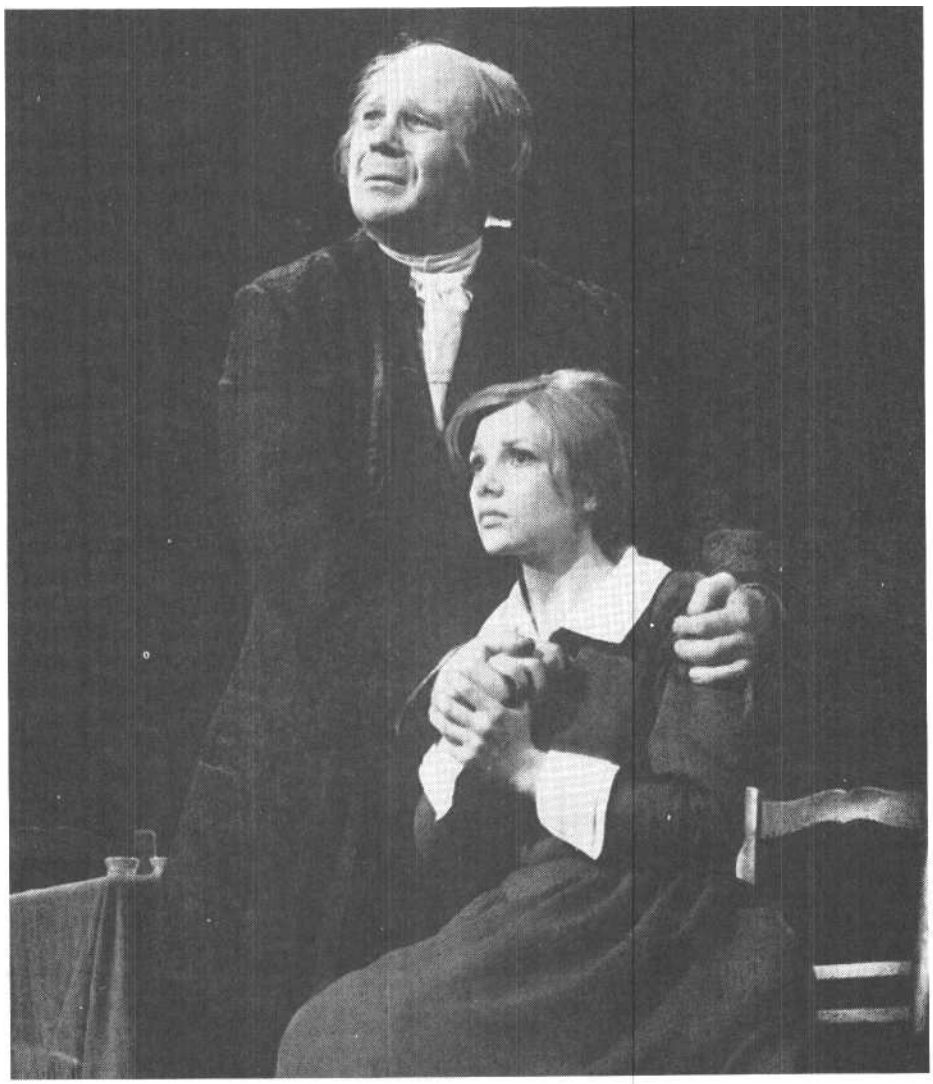
NAGY VIKTOR

TANÁR ÚR

Nyílik a párnázott, dupla ajtó, bejön a szobányi osztálytermet ezer fokosra hevítő reflektorok hátterében, csendben leveti kabátját, a rendetlenül tárva-nyitva hagyott szekrényajtók egyikére akasztja, leteszi a padra elmaradhatatlan, fekete bőr kistáskáját,

halkan egészen a falig hátrahúzza a székét, leül és figyeli a színpadon zajló jelenetet, de nemcsak a szemével, fejével, hanem teljes lényével, pókerarccal, amelyből a felületes szemlélő semmit sem tud kiolvasni, mert elég sok idő kell hozzá, hogy az ember apró jelekből, kéztartásból, lélegzetvételből, a figyelem megfeszüléséből és ellazulásából, a néha hunyorgó, máskor szinte megvető szempár nyugodt állóvízzé olvadásából a várható reakciókra következtetni tudjon, amit biztonsággal talán csak a főiskolai évek végtelen próbáin és hosszú-hosszú asztal melletti beszélgetései közben lehetett úgy-ahogy elsajátítani, mert féltve őrizte titkait ez a jellegzetes profilú, gyakran és szeretettel utánzott arc, a tanár, aki óráira nem alagúton keresztül érkezett, megközelíthetetlenül, csodálni való idegenként, akinek félve köszönnek, hanem olyan természetesen, mint ahogy levegőt vesz az ember, egyszer csak háromkor bejön, és nézi a próbát.

Az ember eltöpreng, vajon mitől olyan tiszta és fényes a cipője, mintha nem ugyanabban a városban, utcában, lépcsőházban közlekedne, mint mi, hanem valami angol, csupa üveg, beton és márvány nemzeti színházban, honnan ez a magas szárú fekete cipő, ami olyan jól illik elegáns sötét öltönyéhez, fekete garbójához, fémszínű sportos órájához, egyáltalán az egész emberhez, akin nyoma sincs az obligát rendezői



Pécsi Sándor (Miller) és Piros Ildikó (Lujza) az Ármány és szerelemben (Madách Színház, 1971) (MTI-fotó)

toprongynak, borostás másnaposságnak, én is szeretnék ilyen lenni, de ahhoz vissza kéne menni a hatvanas évekbe, amikor még frissek voltak a képek és a szavak, úgy tűnt, hogy a világ szinte tapintható közelségbe került, akkor csinálta azokat a híres előadásokat, amelyeket én csak a televízióban láttam, most meg csak bámulom a cipőjét, amelyet lehet, hogy egyszerűen csak kipucolt a tanáriban, amikor nem látta senki.

Furcsa, mert néha szerepeket osztok rá, és ha nem lenne a tanárom, talán fel is merném kérni valamelyikre, olyan erősen dolgozik benne a színész, hogy csak nagy nehézségek árán, példás önfegyelemmel tud-ja elnyomni magában, ezért aztán szeret előjátszani, és ilyenkor egyszerűen lebilincselő és bájos, emlékezetes és lehengerlő, realista és ripacs egyszerre, bámulatos átalakulóképességgel, kopaszodó fejjel, szakállasan ő maga Violetta, Júlia, Falstaff és az öreg Germont, roskatag nénike és fürge kobold, görög tragédiahős és a Marx testvérek, fiatal lány, aki rajong, szeret, retteg, aggódik, kétségbeesik, reménykedik egy operaáriában, maga a felfokozott teatralitás, nemesség, végletes érzelmek, valami, ami túl van mindenféle realizmuson, színházból csinált színház, hús, masztik, deszka, ember, dikció, mozdulat, csend.

A reflektorok kapcsolójának hangos csattanása után egy pillanatra sötét lesz, aztán újra egy kattanás, és a termet józan fény árasztja el, ablakok nyílnak, ő pedig nem törődve az itt-ott bekandikáló, kíváncsi színésznövendékekkel, elemezni kezdi a látottakat, kegyetlenül pontosan, kellemetlen kérdésekkel fűszerezve, elképesztő türelemmel, tökéletes zenei felkészültséggel, pedig a zongoratanulás és a zeneelmélet valahogy kimaradt az életéből - ezt mindig keserűen, némi nosztalgiával jegyzi meg, persze nem kell elhinni, mert a legbonyolultabb zongorakivonatban is könnyedén kiismeri magát, de azért tény, hogy legszívesebben velünk ült volna mindig a zeneórákon, elölről kezdeni mindent, diákként, megfejteni a titkot, amelynek sohasem hitte, hogy a birtokában van, a rajongva tisztelt mester, Nádasdy Kálmán nyomába lépni, tudni mindent, amit ösztönösen tudott, visszatalálni legtermészetesebb lételeméhez, a zenéhez, az operához.

Az óra végén nem siet el, sokáig áll az ajtóban, jellegzetes, tétovázó tartással, mintha azt várná,

Bessenyei Ferenc a Hegedűs a háztetőn 1973-as előadásában (Fővárosi Operett Színház) (Ikládi László felvétele)

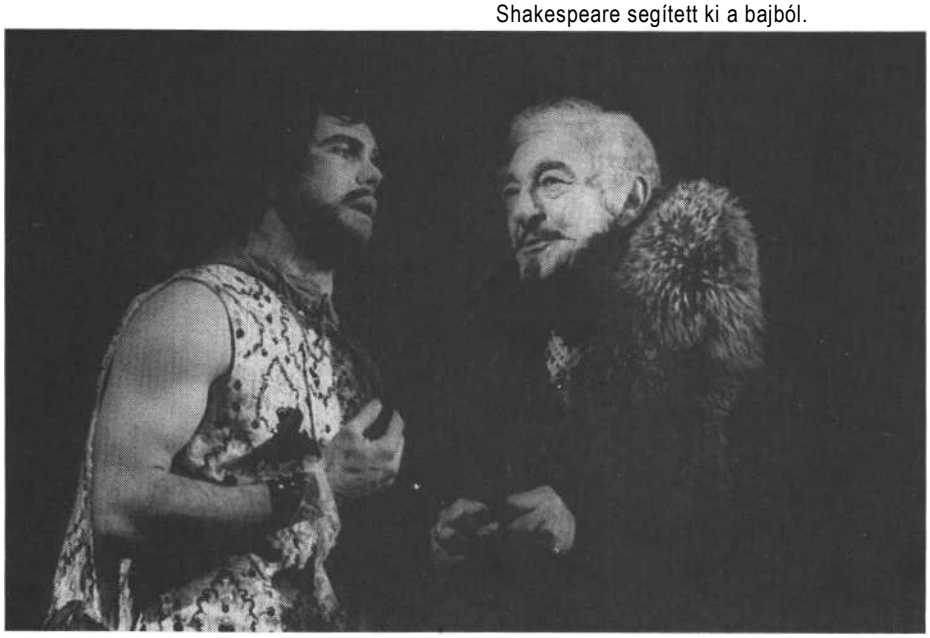
hogy újból kezdjük elölről az egészet, javítsuk ki az összes jelenetet, tegyük világosabbá, érthetőbbé, kifejezőbbé, zeneileg pontosabbá, emberibbé, úgy áll ott, mintha nem értené, nem venné észre, hogy egyszerűen eddig tartott a tehetségünk, és most pillanatnyilag feladtuk, padlón vagyunk, zsenialitásunk, szuverén elképzelésünk a sárban hever, időre lenne szükségünk, nem erre a világos logikára, nézőtéri padsorok között átsuhanó árnyékra, aki mögéd telepszik, figyel, hallod a lélegzetét, majd a legváratlanabb pillanatban puhán a vállad nehezedik egy kéz, diszkréten megkopogtat vagy sürgetően belédmarkol izgalmában, ilyenkor ne ijedj meg, ne légy ideges, és főleg ne reagáld túl, mert úgyis el fogja mondani, amit akar vagy gondol, többnyire mindig nagyon jókat, találó, használható, teljesen evidens dolgokat, amelyek egyedül csak neked nem jutottak eszedbe, de ne köszönd meg fülig vörösen, mert esetleg azt találja mondani, hogy jó, majd az Ódry-otthonban megbeszéljük, pedig ezt a mondatot legtöbbször a dühtől remegve, sápadtan, utolsó érvként vágta oda, amikor megsértették, megbántották, vagy amikor valamit keményen és határozottan, végleg le akart zárni, és bár ebben a békebeli szeretetházban valószínűleg a kollégák és tanítványok jó része benne foglaltatott, sehogy sem tudom őt bottal a kezében egy padon ülve elképzelni a bágyadt őszi napsütésben. De most lassan elindul, kabátját könnyed mozdulattal leemeli a szekrényajtóról, lazán a vállára teríti, felveszi a padról fekete kistáskáját, elköszön és ugyanolyan csendben, mint ahogy jött, kimegy az osztályteremből, mi pedig még egy jó darabig nem szólunk egymáshoz.

MÉSZÖLY DEZSŐ
MESTERRÉ LETT TANÍTVÁNY

Nagyon fiatalon lettem óraadó tanára Színművészeti Főiskolán, ha jól emlékszem, még 1949-ben. Ennek az volt az előzménye, hogy Nagy Adorján mellett is segédrendezősködtem néhányszor a Nemzeti Színházban. Ő akkoriban folyton bosszankodott azon, hogy hallgatói - a leendő rendezők - alig tudnak fogalmazni, stilizálni. Ma is hallom bosszús basszusát: „Aki nem tanul meg írni, verheti majd fejét a falba, ha nyilatkozatra kérik, s az újság-író tücsköt-bogarat összehord helyette." Kitalálta végül, hogy legyen egy „irodalmi gyakorlatok" nevű tantárgy is a Főiskolán, s azt én tanítsam.

Nagy Adorján ajánlata, hogy én főiskolásokat (nálam alig néhány évvel fiatalabb fiúkat, lányokat) oktassak - méghozzá olyan tárgyra, melynek tantervét „menet közben" kell kitalálnom - hát ez bizony megijesztett.

Shakespeare segített ki a bajból.



Bubik István (Don César) és Sinkovits Imre (Don Salluste) A királyasszony lovagjában (Nemzeti Színház, 1985) (MTI-fotó)

Az órákon elkezdtem beszélni azokról a nyelvi, verselési és dramaturgiai problémákról, melyekkel lépten-nyomon szembe találtam magam az *Othello* fordítása közben. „Shakespeare - magyarul" - ez az esszém (a később „Shakespeare-napló"-nak nevezett esszéfüzér első darabja) tükrözi legjobban főiskolai tanárkodásom első idejének gondolati anyagát.

Nem hiszem, hogy akkoriban jó tanár voltam: túlságosan nagy volt még bennem a feszültség előadás közben. Féltem, hogy ami nekem oly érdekes, az hallgatóimnak közömbös. Órák közben rendszerint kiválasztottam magamnak a terem-ben egy-egy figyelmesebb arcot, s annak beszéltem. Hallgatóim közt volt egy erős állú, zárkózott arcú, szőke fiú. Világos szemében hideg figyelmet észleltem, de sosem tudtam megállapítani, tetszik-e neki vagy sem, amire oly keményen figyel. Gyakran beszéltem az ő arcába nézve.

Aztán ez az arc egyszer csak eltűnt az órákról. Először azt hittem, hogy a szőke fiú „lemorzsolódott" - mint akkoriban mondták... De hamarosan fölbukkant előttem a Nemzeti Színház folyosóján egy próbaszünetben, s tisztelettudóan közölte: engedélyt kapott Gellért Endrétől, hogy segédrendezőként dolgozhasson próbáin. Kérte az én hozzájárulásomat is, mert a színházi próbák s a főiskolai órák ideje legtöbbször ütközött. Persze megadtam a hozzájárulást. De magamban sajnáltam, hogy az a zárkózott arc eltűnik óráimról: jólesett figyelmét izgalmasnak szánt stilisztikai és dramaturgiai kérdésekkel ostromolnom.

Belenyugodtam, hogy egy juhom kiszakadt a nyájból. Gondoltam-e arra, hogy még egyszer megkerül? Aligha. A szőke fiú tanulmányai végeztével Debrecenbe szerződött rendezőnek, s eltűnt szemem elől.

Aztán egyszer csak meghívó érkezett címemre a Csokonai Színház *Bánk* bán-bemutatójára. Katona remekét egy huszonhárom éves fiatalember rendezte: az én egykori elcsatangolt juhom. Elhatároztam: megnézem, mire jutott Debrecenben.

A Bánk bán ma is kemény dió egy huszonhárom éves rendezőnek. Akkoriban még inkább az volt. Hogy miért, azt meg fogja érteni, aki fölidézi ama korszak ítélkezését két legnagyobb hatású drámaírónk ügyében. Madách és Katona, még ha magyar irodalomból kiérdemelte is a jelest, maga-tartásból gyakran kapott akkoriban elégtelent. (Hadd emlékeztetek itt csak Lukács György nagy apparátussal végzett kivesző műveleteire, melyek persze élénken hatottak, s továbbgyűrűztek a minisztériumi és szerkesztőségi körökben.)

Nos, ebben az atmoszférában hajtott ki és szökkent szárba az *a Bánk* bán-előadás, melyre nagy kíváncsisággal ültem be a bemutató estéjén.

Örülök, hogy az előadásról kritikai beszámolót írtam annak idején a Színház- és filmművészet-

be: így most nem kell utólagos hozzáképzelések nőttető ködén át néznem a fiatal rendező munkáját. Itta hiteles szöveg, ahogy az említett folyóirat 1951. évi, márciusi számában megjelent. Hiszem, hogy nem érdektelen fölidéznem, hiszen mindez ma már színháztörténet. Mert - el is felejtettem mondani -- azt a huszonhárom éves fiatalembert Vámos Lászlónak hívták.

Bánk bán Debrecenben

A debreceni Csokonai Színház bemutatta Katona *Bánk bánját.* Ha meggondoljuk, mennyi legyőzendő akadályt, mennyi dramaturgiai, szcenikai, szereposztási és egyéb problémát jelent e klasszikus drámánk előadása még az ország első színházának is, akkor olyasféle rokonszenvvel és elismeréssel kísérjük a debreceniek vállalkozását, mint a Góliát ellen kiálló parittyás Dávidét.

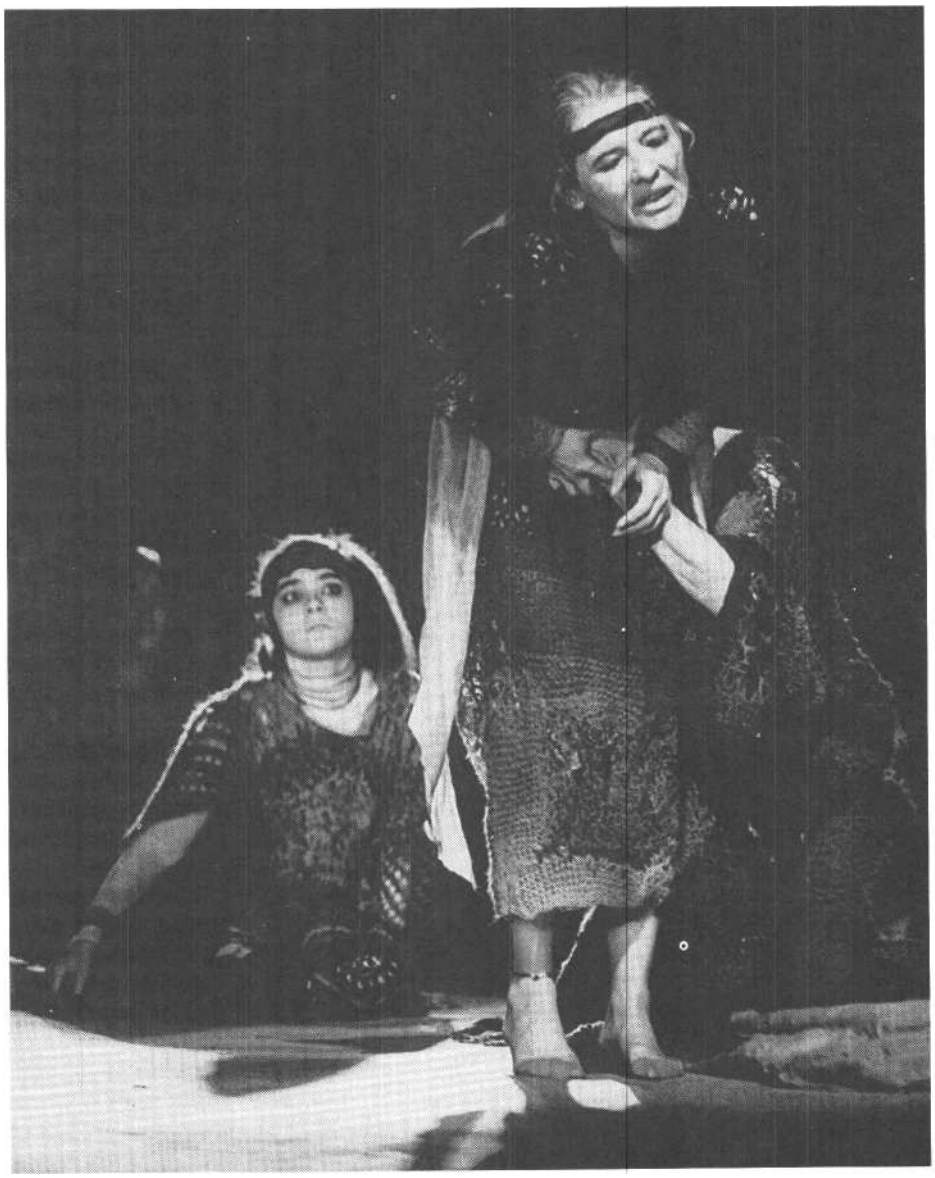
De elismerés ezúttal nemcsak a vállalkozást illeti, hanem annak eredményét is. *A Bánk bán* debreceni bemutatójának komoly, megérdemelt sikere volt.

E rövid kritikai beszámolónak nem lehet célja Katona művének elemzése. Mi elsősorban a debreceni előadást kívánjuk elemezni, s a debreceni színház zsúfolt nézőterének tapsai, morajai és susogásai alapján próbáljuk megvizsgálni, hogyan hat e csaknem másfél százados nemzeti klasszikusunk új színházi közönségünkre.

Mikor három évvel ezelőtt a budapesti Nemzeti Színház bemutatta a *Bánk bánt,* egyik napilapunk kritikusa alaposan lesajnálta Katona remekét, s felvetette a kérdést: mi értelme egy ilyen „aggasztóan királyhű" darab felújításának napjainkban. Sajnálom, hogy az illető nem ült ott mellettem a Csokonai Színház nézőterén. Mert a debreceniek már régente sem voltak valami aggasztóan királyhűek - s legkevésbé volna ilyesmivel gyanúsítható a debreceni színház új közönsége -, mégsem tapasztaltam, hogy az ünnepi bemutatón bárkit is megbotránkoztatott volna az, hogy a kacagányos, csimbókos magyarok uruknak ismerik Endre királyt. Még a második felvonás híres kibékülési jelenete sem okozott semmi félreértést vagy érzelmi zavart, mikor az ellágyult Petur Bánk nyakába borulva mondja: „Öcsém! - az isten nem segít soha felkent királyok ellen!"

A közönség minden különösebb történelmi tanultság nélkül is jó politikai ösztönnel helyezte el a jelenetet a történelemben. S tette ezt ugyanakkor, mikor a darab más helyein (pl. Tiborc jeleneteiben) megérezte: itt most nem a középkorról van szó, hanem a múlt századi magyar költő kiált a kisemmizett, elnyomott nép szószólójaként.

Hogy *Bánk bán* -- Katonával szólván - ilyen jól sült el Debrecenben, egy többségében új s a



Pregitzer Fruzsina és Törőcsik Mari a Nemzeti Színház Trójai nők című előadásában (1986) (Ikládi László felvétele)

darabot nem ismerő publikum előtt, abban nagy érdeme van a rendezőnek, Vámos Lászlónak.

Az egységes stílusú és mindig határozott szempontú rendezés céljait szolgálja a tulajdonképpeni színpadot kiszélesítő előszínpad. Ez az állandó keret a felvonásonként változó díszletekkel szerves összefüggésben a játékteret szerencsésen megnöveli, s vízszintes és függőleges tagoltságával jó alkalmat ad csoportok és egyes figurák kifejező elhelyezésére. Az előadás példásan mutatta, hogyan lehet néma szereplők és színészek képszerű s egyben értelmes mozgatásával, indokolt némajátékokkal aláhúzni az író mondanivalóját, s így értetni meg a nézőkkel azt is, amit a nehéz szöveg önmaga talán homályban hagyna.

Szerencsés rendezői lelemény, érdekesen és művészien megoldott jelenet Gertrudis és Petur néma szembesülése Petur első bejövetelekor (az előversengés utáni I. jelenet végén). Vámos rendezésében itt nem egyszerűen „vendégek jönnek vegyest" - mint Katona utasítása szól -, hanem maga Gertrudis jelenik meg hajbókoló udvaroncai körében. Feléjük intve fakad ki Simon bán: „Manó vigye vígságtokat, hol a szabad magyar érzés az itt erőltetett feszesség láncába kénytelen harapni." Erre a jelenetre toppan be a felindult Petur bán, s a lépcsőn szemben találva magát a távozni készülő királynéval, egy rátarti köszönés után keményen néz vele farkasszemet. A királyné elvonulta után tör ki belőle az indulat: „Így? - Ördög és pokol!..." stb. A kép vizuális élménye beleevődik a közönség emléke-

Tokody* Ilona (Desdemona) és B. Nagy János *(Othello) az* Operaház 1994-es előadásában *(MTI-fotó)

zetébe, a nézők nemcsak tudomásul veszik, hanem látják, mindjárt a darab elején átélik Petur és Gertrudis - a magyarság és az udvar - szembenállását: azt, ami a következő öt felvonás vezérmotívuma lesz.

Az udvari népet általában reálisan és elevenen jeleníti meg az előadás. Az egyes figurákat nem egyszerűen mint statisztériát használja, pusztán dekoratív célok szerint mozgatva, hanem (Sztanyiszlavszkij szellemében) igyekszik állandó emberi kapcsolatot teremteni a néma szereplők és a színészek között, s az előbbieket is szervesen bekapcsolja a drámába. Ekként lesz a királyi udvar mintegy szemünk láttára Gertrudis bűnrészesévé - nemcsak a nép bőrére menő dőzsölésben, de még Melinda szerencsétlenné tételében is. Az I. felvonás 9. jelenetében például a Melindát üldöző Ottó heves udvar-, lását léhán és cinkosan kuncogó udvari mulatozók lesik meg. Gertrudis szintén udvaroncok kíséretében lepi meg a párt, ami lélektanilag indokolja a következőkben való hiú, s ízig-vérig udvari morálú viselkedését. A rendező itt egészen Arany János *Bánk* bántanulmányának szellemében dolgozott. Arany is az udvari morált hang-súlyozta Gertrudis mentalitásában, felhíva figyelmünket, hogy a királyasszony még a IV. fel-vonás felbőszült nagyura előtt is holmi nevetséges udvari „chronique scandaleuse" szellemé-ben emlegeti Melinda esetét.

Amilyen sikerült az udvari nép felhasználása az I. felvonás cselekményében, éppoly szerencsés a II. felvonás békétlenjeinek a Petur és Bánk között lejátszódó feszült drámába való bekapcsolása. A rendező itt nem követi a megszokott - még Katona színpadi utasításán alapuló - beállítást („Hátul középen egy fekete asztal, mely körül a békétlenek ülnek"). Ha a békétlenek „hátul középen" helyezkednek el, akkor az előtérben vitatkozó Bánk és Petur - feltéve, hogy be akarják kapcsolni társaikat a jelenetbe - kénytelenek lesznek időnként legfontosabb mondataikat a közönségnek háttal mondani el. De ennél is szerencsétlenebb s régi, összecsapott Bánk-előadásokból jól ismert volt az az eset, mikor a két bán kifelé játszott, s a szóváltás hevében teljesen megfeledkezett a dekoratív statisztériává degradált békétlenekről. Vámos rendezésének mindkét hibát sikerül elkerülnie. Itt használta ki legügyesebben a már említett, függőlegesen is tagolt előszínpadot. Az előtérben lent helyezkednek el a békétlenek - ki ülve, ki állva -, nem egy asztal köré lerögzítve, hanem szabadon mozgatható festői csoportként. A színpadon beljebb, de mégis exponáltabb helyen, mert valamivel feljebb zajlik le Bánk és Petur összecsapásának java része, úgy, hogy a két bán egyszerre játszhat a békétlenek felé is, a közönség felé is.

A rendezés általában híven ragaszkodik Katona szövegéhez (amennyire az előadásból megítélhettem, jóformán csak az Arany János által is javallt húzásokat eszközli), de végig szabadon kezeli Katona zárójeles utasításait. Íme egy példa a IV. felvonásból, hol Bánk - néhány perccel végzetes tettének elkövetése előtt - megakadályozza Gertrudist az Udvornik becsengetésében. Itt Bánk szavaira („Én urad, s bírád vagyok..." stb.) Gertrudis a csengőhöz akar nyúlni, de Bánk a csengőt - Katona instrukciója szerint - „elkapja és zsebébe teszi". Ez a félelmetes, de diszkrét mozdulat inkább csak kis színpadon s csak egészen közel ülő nézők előtt érvényesül - olyan termekben, minőkben valaha Katona József „delectans actor"-ként játszott... A Csokonai Színház előadásán Bánk elkapja a csengőt, s egy kemény mozdulattal a sarokba vágja. A széles gesztus, majd a kemény tárgy tompa koppanása, s az utána beálló feszült csönd döbbenetet kelt, s egyszerre megteremti a feltartóztathatatlanul közeledő véres vég atmoszféráját.

Mindeddig inkább kiragadott részletekkel próbáltuk jellemezni a debreceni Bánk-előadást. A rendezés öt felvonáson keresztül végigvonuló egységes szellemének illusztrálására hadd hozzuk fel Tiborc szerepének a szokottnál erősebb, de egészen a drámában gyökerező kiemelését. Az öreg jobbágy szemünk láttára nő meg. Az I. felvonás Tiborca, amint lopni surran be a palotába, még csak elnyomott, elesett pária. A III. felvonásban, a Bánk bánnal való párjelenetben előttünk bomlik ki egy egész szenvedő és lázadó osztályt képviselő egyénisége - hogy majd az V. felvonásban különös súlyt kapva, az ő közbelépése váltsa ki a cselekmény utolsó drámai fordulatát: „Magyarok! előbb mintsem magyar hazánk - előbb esett el méltán a királyné!" (Endre király szavai.)

Nem felejtjük el a drámát bezáró képet: a fekete bakacsintól komorló színpad csaknem teljesen elsötétül; a megtört király és mögötte a gyászoló udvar mély árnyékba kerül; csupán a hát-tér világos, hol egy kivezető folyosó távlatában Tiborc támogatja a vállára boruló Bánkot, jobbjával magasra tartva a fáklyát.

Summa

Mindezt Vámos László pályakezdése idején írtam. S most, negyvenöt évvel később Vámos hatalmas ívű rendezői pályája lezárult.

A visszapillantás arra késztet, hogy végiggondoljam, mint bontakozott ki az életmű során az indulásban felvillant rendezői egyéniség. De ez talán egy másik írás: az egész életművet felölelő könyv témája lehetne.

Többen megírták, s maga Vámos is önjellemzésként emlegette, hogy a különböző hazai és külföldi színpadokon kínálkozó feladatok sora „mindenevő" rendezővé tette. Tragédiák, komédiák, klasszikusok, modernek, magyarok és külföldiek, prózai és zenés művek egyaránt vonzották. De a legkülönfélébb feladatok megoldásaiban is határozottan kirajzolódik munkássága során egy nagyon erős művészkarakter: az a rendező, aki úgy valósítja meg önmagát, hogy sohasem törekszik „önmegvalósításra". Ő mindig a szerző szándékának kifürkészését és színpadi megvalósítását tűzi ki célul.

Nem ismertem művészt, aki Vámos Lászlónál töretlenebbül tartotta volna egy egész pályán végig merész indulása megkapó irányát.

NAGY ANDRÁS

CSILLAGOK ÉS TENISZLABDÁK

„Bosola: A csillagok teniszlabdái vagyunk csak,
S arra szállunk, amerre ők ütöttek."
Webster: Amalfi hercegnő
(Vas István fordítása)

Emlékszünk még a Nagyítás című film záróképére: a láthatatlan labdával folyó teniszmeccsre? Vajon milyen volna ugyan-ez láthatatlan játékosokkal - hiszen akik láthatók, azok a mérkőzésnek úgysem alanyai, csak tárgyai?

Cheek by Jowl.

A transzcendens „teniszbíró" elnémulásának hosszú és szép korszakát a művelődéstörténet reneszánsznak nevezi. A Gondviselés attól kezdődően nem felelős a mérkőzés végeredményéért, s ha ül is még a pálya fölött, a magasított székben egy ismerős, mindenható alak, szerepe immár nem különbözik a többi nézőétől. A történetek titkát őrző horoszkóp pedig a továbbiakban csupán dramaturgiai elemmé válhat - drámaszinopszissá már soha.

A reneszánsz színház egyszerre volt hűséges tanúja és gyanútlan áldozata ennek a keserves folyamatnak: mintha éppenséggel a mérkőzés kimenetele az ő számára csakis előnytelen lehetne. Míg a dráma persze túlélhette mindezt, ám óhatatlan magányban, ettől kezdődően végső társtalanságban - úgy is fogalmazhatnék: özvegyen; míg persze képtelen kalandokba keveredve próbálta feledni és feledtetni, hogy minden további viszony „mésalliance". Morális vétség - talán éppenséggel tragikai -, hiszen ahol hagyomány és erkölcs megfakul, vakítóan élessé válik minden, ami viszonylagos, minden, ami értelmezés.

A Cheek by Jowl úgy lehetett előttünk négy estén át az értelmezés zsenije, hogy megsejtetett végre valamit a dráma történetéből; mintha a zsinórpadláson nem lámpák és kötelek, de zodiákusok mozogtak volna. Nem a dráma „sztorijáról" volt szó tehát, hanem a történet sorsáról inkább; hiszen annak megértése vagy megértetlensége lényegesebbnek bizonyult, mint a késő reneszánsz gyilkos főúri intrikáinak mégoly színes epizódjai. És mintha ezzel játszott volna el Declan Donnellan és remek társulata; olyan szigorral, találékonysággal és szépséggel persze, amely efféle vérfagyasztóan izgalmas kísérletek - ritkán teljesülő - feltétele.

„Pontosan, szépen" játszottak, mondhatnánk tehát; „ahogy a csillag megy az égen", hogy kissé még kölcsönzött kiindulópontunknál maradhassunk. Mely a darabban azután lassan főszerepre tör: a horoszkóp - ahol a sors, tárgy és metafora szépen összeér. Hiszen a legelső pillanattól kezdődően volt valami különös, csaknem „konstellációszerű" mozgás és mozdulatlanság a szereplők között; ahogy a színen valamennyien jelen voltak, majd lassan fordultak „be" vagy „odébb". Ahogy jelenlétükben elhomályosodhattak, vagy tetteikkel hirtelen felfénylettek; míg a színpadi világegyetem mégiscsak őket jelentette, s nem létezhetett olyan párjelenet, de még bravúrosan elhadart „félre" sem, amely nem ez alatta mindannyiukból boltozódó égbolt alatt következett volna. Mely egyszerre volt viszonyok „asztrológiájával" feltárható szociális univerzum - kapcsolatok mozgása és új konstellációi -, a reneszánszban még vitathatatlan rendi egyetemesség, amelyet ekkoriban éppen ilyesféle, a darabban megsejtetett érzékenység kezd ki, és mindezek által: színháztörténet volt, szellemes parafrázisa annak a reneszánsz színpadi játéktérnek, mely aktuálisan és művészi ihlettel már csak efféle mozzanataiban rekonstruálható.

Amit pedig majd néhány évszázad múltán a film sejtet meg és kelt életre a maga montázsaival és párhuzamos vágásaival - az itta jelenetváltások frappáns látványa lehetett: egyetlen képbe fogva össze előzményt, következményt és nagyívűen megrajzolt kontextust; s odavillantva arra az égboltra, melynek hatalmát lám, így őrzi és tükrözi a színpad.

És ezért nyit utat számunkra a Cheek by Jowl előadása arrafelé, amerre tompuló érzékenységünk és konvenciókkal zsúfolt szemléletünk már régen nem találhatna semmiféle járatot: az előzmények és következmények másféle logikájában elevenen maradó múltra s a realitás különféle szféráira, amelyek láthatatlanul körülfogják a mi látható univerzumunkat. Így például a halottak jelenlétének „racionális" képtelenségét szép és sokatmondó ténnyé komponálja az előadás; akárcsak a visszhang rejtett és a közlés teljes

Paul Brennen (Bíboros) a Cheek by Jowl előadásában

gazdagságával tündöklő dialógusát: hiszen nem csak a szavak szeretnek és tudnak jelentést hordozni. És így tovább - hogy modern érzékenységünkre (érzéketlenségünkre) vetítse a késő középkorit (kora újkorit), s így nyisson utat ahhoz a szekuláris hármassághoz, melyet a halál-szerelem-téboly trinitása jelent a reneszánszban, Websternek s azóta.

Amely három és mégis egy: hogy teljes legyen a profanizáció. A halál ugyanis, ez alatt az égbolt alatt legalább, nem ellentéte az életnek, csupán epizódja - bár szükségképpen a végső -, míg más életek számára éppenséggel tartalommá válhat: legyen szó bosszúról, örökségről, kétségbeesésről. Így a darab számára a kiindulásban megjelenített halál (az amalfi hercegnő férjéé) éppenséggel a fellobbanó szerelem teljesülő feltétele lehet; míg ugyanennek lesz következménye szinte minden a továbbiakban: minden halál és pusztulás. Így háta szerelemben fogant életek is - a gyerekek hamar lezáruló sorsa - közvetetten ebből a halálból erednek; s így „növekednek" a saját haláluk felé, mely az illegitim szerelem nyomán lecsapó bosszú egyik epizódja lesz. Azt a megrendítő közhelyet azonban, hogy a szerelem az életen túl is szerelem, naivan suta mozdulataival zseniálisan formálja meg a színpadon a Hercegnő, amikor sorsától próbálja óvni választott férjét, Antoniót; szép ellenpontjaként egyébként annak, amikor a síron túlról „nyúl" a hűtlen özvegy után a halott férj keze - meghosszabbítva persze az élő Ferdinándéval.

Ha tehát halál és szerelem feltételezhette egymást - mennyivel erőteljesebb szinonimitást sejtetett téboly és szerelem: a színészek játéka itt pontosan követte a Webstertől is ismert hagyományt. Hiszen - be lehet talán már vallani - a reneszánsz élménye éppen ez volt: Boccacciótól Shakespeare-en át Bandellóig. Futó vagy súlyos eset, akut vagy heveny elgyengülés - de szinte kúrálandó lelki kábulat. Mi másról szól akár még Romeo és Júlia története is, ha egy pillantást vetünk rá a szülők (a korabeli közönség) joggal értetlen tekintetével, minta gyermekek játékáról ezzel az újféle, veszedelmes, érzelmi-érzéki „droggal"? Efféle értelmezéssel kísérletezett egyébként az elmúlt nyáron maga a Royal Shakespeare Company is. Júlia ott csakugyan egy alig rokonszenves, eszement bakfis volt, akinek irracionális és kábult szenvedélyét nyilvánvalóan csak Lőrinc barát-féle füvek és szerek tudják előidézni vagy elmulasztani; ám a szerelem otthona sokkal inkább lehetett a boszorkánykonyha, semmint a hálószoba vagy - uram bocsá' - a bálterem. Így fogalmaz pontosan a *Szentivánéji* álom is: az érzelmi kollízió éppúgy lehet „kemikális" eredetű - mint bizony velünk született téboly.

Mert hát mi egyéb indokolná a Hercegnő hirtelen szerelemre lobbanását Antonio iránt, mint ez a feltétlen és kezelhetetlen kábulat, amely magát a kiszemeltet éppúgy meglepi, mint például a komornát, Cariolát - aki épp ekkor és ezért beszél úrnője tébolyáról először. S milyen finoman, és mégis: milyen szükségszerűen csúszik át „valóságos" (tehát: ami számunkra is ismert) őrületbe a darabban és Anastasia Hille játékában mindaz, ami előbb csak az érzelmek szelíd és illegitim devianciájának tűnt! A rövidesen felbukkanó másik szerelem: Júlia szenvedélye Bosola iránt ugyanezen a pályán mozog, de amikor hasonló irracionalitást sejtet, legalább magyarázatként felbukkan a „megétetés", vagyis a szerelmi méreg hatása, ahogy felszívódik elmében és érzékekben.

Ami számunkra persze már (lapos) evidencia a szerelem elemi hatalma, szemben például a származás - negligálható - kötelezettségeivel; ám a darab egykori nézői számára éppilyen evidencia volt a származásból fakadó kötelezettségek feltétlensége, melyhez képest minden más negligálható: kiváltképp az érzelmek kábító-tébolyító hatalma. És az előadás ebben ismét rendkívül pontosan fogalmazott. Ferdinánd és a Bíboros fivéri aggodalmát, majd pedig „pszichologizáló" kegyetlenkedését nem a puszta önzés motiválta, de valamiként annak a világrendnek a vágyott helyreállítása, melyben pontosan válik el őrület (szerelem) és élet (házasság, család, jog). Hiszen maga a Bíboros is pontosan választja el ezt a két területet a maga Júliájával, mert ha egyszer ezek a határok áthághatókká válnak, úgy végleg kisiklik a normalitás kritériuma kezünk közül: Ferdinánd elhatalmasodó tébolyából a farkassal együtt annak a természetnek az éjszakája üvölt, melynek nappala már beragyogta a Hercegnő érzelmeit.

Érzelmeit bizony és nem érzékeit - és ez ismét a Cheek by Jowl értelmezési merészségét dicséri. Mert míg előadásuk minden perce átgondoltan és virtuóz módon „fizikális" (‚physical', ahogy ezt Anglia-szerte napjainkban megformálják és értelmezik a DV8 csoporttól a nálunk is látott Complicite-ig), hiszen ölelések, gesztusok, ütések és maga a rendkívüli erejű testi jelenlét végre ténnyé változtatta azt, ami többnyire posztulátum marad hazai színpadainkon - addig egy pillanatra sem tévesztették össze az érzelmek vonzását az érzékekével. És ez is része ennek a remek színpadi „archeológiának", hogy megsejthessünk valamit a késő reneszánsz emberi konstellációiról. Így például a Hercegnő úgy adja oda magát kiszemelt férjé-nek, mint mondjuk, játékmackót szokása gyerekeknek, kibontva csomagolásából; míg önfeledt éjszakai hancúrozása ikerfivérével, Ferdinánd-dal az ellentétes nemű Narcisszusz iránti, csak-nem incesztuózus érzéki vonzódást sejtette. Júlia melle pedig hosszan és bizony megalázóan időz a Bíboros markában, míg Bosola iránti szenvedélye inkább hevült platonizálás, s visszafogottságában vérforraló. Később az ujjakra lehelt érzelmes csókok nem folytatódhatnak a kézfejnél tovább, merthogy levágott kéz simul a Hercegnő ajkaira; saját gyilkosának azonban majd érzékien vonzó férfit szemel ki a tébolyult asszony; és így tovább.

Tébolyból halálba vezet az út tehát: szinte éppoly simán, ahogy a Hercegnő halála jött el - lehanyatló keze tanúsága szerint. Ezért lesz a nem tébolyodottak pusztulása szükségképpen fájdalmasabb: erre utal Cariola megfojtásának ikerjelenete; később pedig a Bíboros keserves

Nicola Redmond (Júlia) és George Anton (Bosola)

pusztulása. Mert mintha a halál katalógusa is feltárulna a színen. Hiszen végre elmúlásról és annak változatairól, értelméről és értelmezéséről is bőven gondolkodhatunk: a csillagok ténye így jelenik meg a sorsban. És azt is tudjuk: a halál individualitása, tehát a pusztulás egyediségének oldhatatlan tragikuma ugyanannak a folyamat-nak keserű gyümölcse, melynek édes termése-ként különül majd el a szerelem a tébolytól. Amit az individuum szomorú magára találásának neveznek. Csak magára immár.

Ez a folyamat a reneszánsz - és kiváltképp az olasz reneszánsz - zseniális rekvizítumaiban szívesen változott látvánnyá, mégpedig „valóságos" távlatokban immár, hogy a távolság megjelenítésével örökkévalóvá lehessen a tér, a táj, a szépség, az égbolt; a harmadik dimenzió. Hogy ezzel helyettesíteni vagy inkább feledtetni lehessen az ugyanerről az égboltról immár hiányzó dimenziót: Istenét. A csillagok pályájáról a Gondviselését. Általában annak illúzióját, hogy a teniszmeccsnek az immanensnél magasabb tétje van.

De ez a folyamat sem nélkülözhette a kétség-beesést - kiváltképp nem Websternél. És a Cheek by Jowl társulata mintha végre láttatni tudta volna ezt az egész, modern nyomorúságunkat megformáló viadalt, mely ezen a metafizikai teniszpályán folyik. Ábrázolni és ekként kommentálni tudta, mert ennél több aligha lehetséges, ezt a viadalt, amelynél persze nincs fontosabb, de amelyen úgysem változtathatunk. Csillagok mozgása. Ám ha erről nem gondolkodunk, úgy minden gondolkozásunk csak szél-jegyzet marad. Tét nélkül. Színpadon kiváltképp.

Ahol csakugyan zseniális szemléletességgel váltak látvánnyá és akcióvá a „konstellációszerű", modern dilemmák. Például az elmúlásról és erőszakról szólók: a gyilkosságok és agóniák analitikusan felbontott jeleneteiben. Amikor például csak a függönyre vetülő árnyékban ér össze tett és tettes; vagy amikor a haldoklás folyamatában a színész merészen vállalja az utánzás (mimézis) kánonját, s ekként szakít az imitálás lapos konvenciójával. És ahogy máskor hirtelen szimbolizációval és mégis nyers gesztussal szakítja át a jelképek sűrű szövetét: ahogy Júlia halálra csókolja magát a Bíboros mérgezett könyvével.

Így sejteti ezt a néma csillagok alatti új teret a hangok kulisszája is: egyfelől az evilági - már csak evilági - akusztikával: kabócákkal, varjakkal, éjszakai zörejekkel; másfelől a fülünk számára is meghitten zengő transzcendenciával: harangzúgás, egyházi kórus, földöntúli visszhang.

És ugyanebben a térben lesz jelképnél jóval több: mert színpadi kellék az individualitásában láttatott megannyi tárgy - kereszt, koporsó, gyertya, mackó, miegyéb. Abban a „félig á1; eresztő" függönyökkel tagolt térben, mely lehe-

Scott Handy (Ferdinánd) és Anastasia Hille (Hercegnő)

tővé tette a szenvedélyek efféle ozmózisát, s amely mégis egyszerűségében szinte semmit nem tartalmazott, de mindent sejtetett: világítással, lebbenéssel, viszonnyal. És így lett minden festett illúziónál gazdagabbá. (Jó ezt leírni városunkban, ahol rendezők immár nyolc számjegyű kalkulációkat készíttetnek saját kulisszáikhoz.)

De szólhatunk akár a számokról is: azok logikájáról, ismét csak kommentálva a reneszánsz hiedelmeit - ahogy a matematika biztonságát ellenpontozza elemeinek eredendő varázshatalma. A számmisztika. Így sorakoznak a „trinitások": a három testvér, a három nő, a három gyerek; ellenpontozva a kétszer három udvaronccal-tiszttel-őrülttel-hóhérral; hogy a darab szereplőinek száma végül mégse hárommal legyen osztható, hanem - az intrikust, a férjet és barát-ját hozzászámolva - majd inkább héttel. Ami te-hát a színpadon ritmus, arány és kompozíció - az így lehet egy elfelejtett nyelv sejtetett gram-

matikája. Amelyet az előadás éppoly könnyedén beszél, mint azét a színpadét, mely éppen autentikus erejében lesz ízig-vérig mai.

Ám rögtön ezután el is tévedünk az előadás értelmezésének útvesztőjében. Mégpedig valahol a játékmackó és a kereszt között - melyek „iker"-analógiáit, szinte a megfeszített maci képéig, talán még senki nem merte ilyen bátran felismerni. Ez pedig ami időnk felé nyit utat, hiszen mindannyiunk macija az ott, és mert jól tudjuk, hogy nincs más, csak ami időnk, vagyis értelmezésünk öntőformái, melyekbe „loccsan" a mindig forró élmény. Így hát a reneszánsz sem más, mint ezeknek történeti újrarendezése; ismerjük az ide vonatkozó művészetbölcseleti paradoxonokat.

Mint a cigaretta. Meg az estélyi ruha. Revolver. S a többi. És főleg: a fekete ing. A csizmák. A férfiasan szép uniformisra emlékeztető viselet, melyben mégsem gyönyörködhettünk önfeledten, hiszen az olasz fasizmus ruhatárából gazdálkodott.

Hogy ez mi.

Amikor például Pasolini de Sade-ról és Sodomáról kezd gondolkodni, akkora Salói Köztársaság nemcsak kínálkozó metafora, de pontosan körülhatárolható értelmezési tartomány. És vajon Webster (Bandello) történetében mi lehet az? Vagy vajon az erőszak és kegyetlenség univerzális metaforája lett a fasizmus? Ám úgy nem veszítjük-e el a konkrét bűnök - történetinél jóval mélyebb, olykor szinte mitologikus - értelmezési lehetőségét? Ha pedig éppen ott leljük meg a feketeingeseket, mondjuk, Bosolában és Ferdinándban, akkor nem értjük-e félre az egész történelmi teniszmeccset, amennyiben egyfelől egy karrieristát ruházunk fel illetéktelenül méltóságteljes, szinte mitikus dimenziókkal - másfelől pedig éppen a hagyományt és ebben a maga módján a transzcendens távlatot védelmező, persze rosszul védelmező, fivért soroljuk azok közé, akik éppen a humanizmus Istennélküliségének hitében veszítették el, persze megint csak történelmi távlatban, a humánumot magát? De úgy vajon nem a Hercegnő volna-e ezen a térfélen - (öltözete végül is megengedné)? Ám akkor a meghasonló feketeingesek hajtanák végre rajta - talán ezért: ikrükön - voltaképpen a saját ítéletüket?

Az előadás szigorú szellemi kompozíciójának és bravúrosan megjelenített történetszemléletének ismeretében efféle súlyú felületesség aligha feltételezhető. Vagy csak én voltam süket a nyilvánvaló és kínálkozó magyarázatra? Netán várakozásom és elragadtatásom, és éppen ez, a hazai színpadokról immár csaknem eltűnt zsenialitás süketített meg?

De ha nem? Akkor pedig ilyen súlyos következményei lehetnek a teniszbíró távolmaradásának?

SÁNDOR L. ISTVÁN

DANSE MACABRE

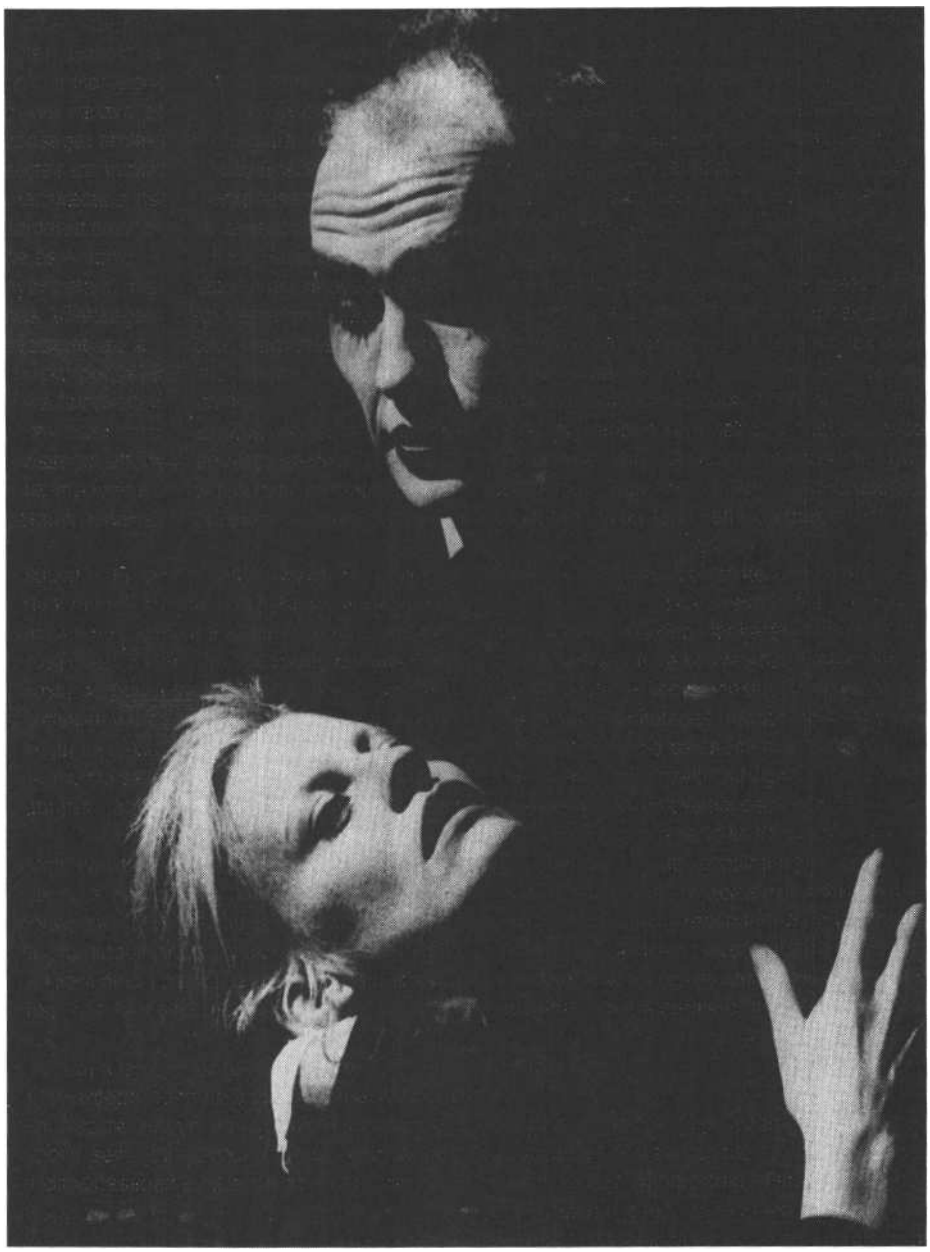
JOHN WEBSTER: AMALFI HERCEGNŐ

Nyitóképek

Túlfűtött nyugtalanság és méltóságteljes kimértség - e két véglet jellemzi *az* Ama/fi hercegnő közelmúltban látott két előadásának a felütését. A miskolci bemutató zaklatott kezdőjelenetének épp ellentéte az angolok vendégjátékának mozdulatlan nyitóképe.

Telihay Péter rendezésében a felharsanó áhí-

Anastasia Hille (Hercegnő) és George Anton (Bosola) a Cheek by Jowl előadásában



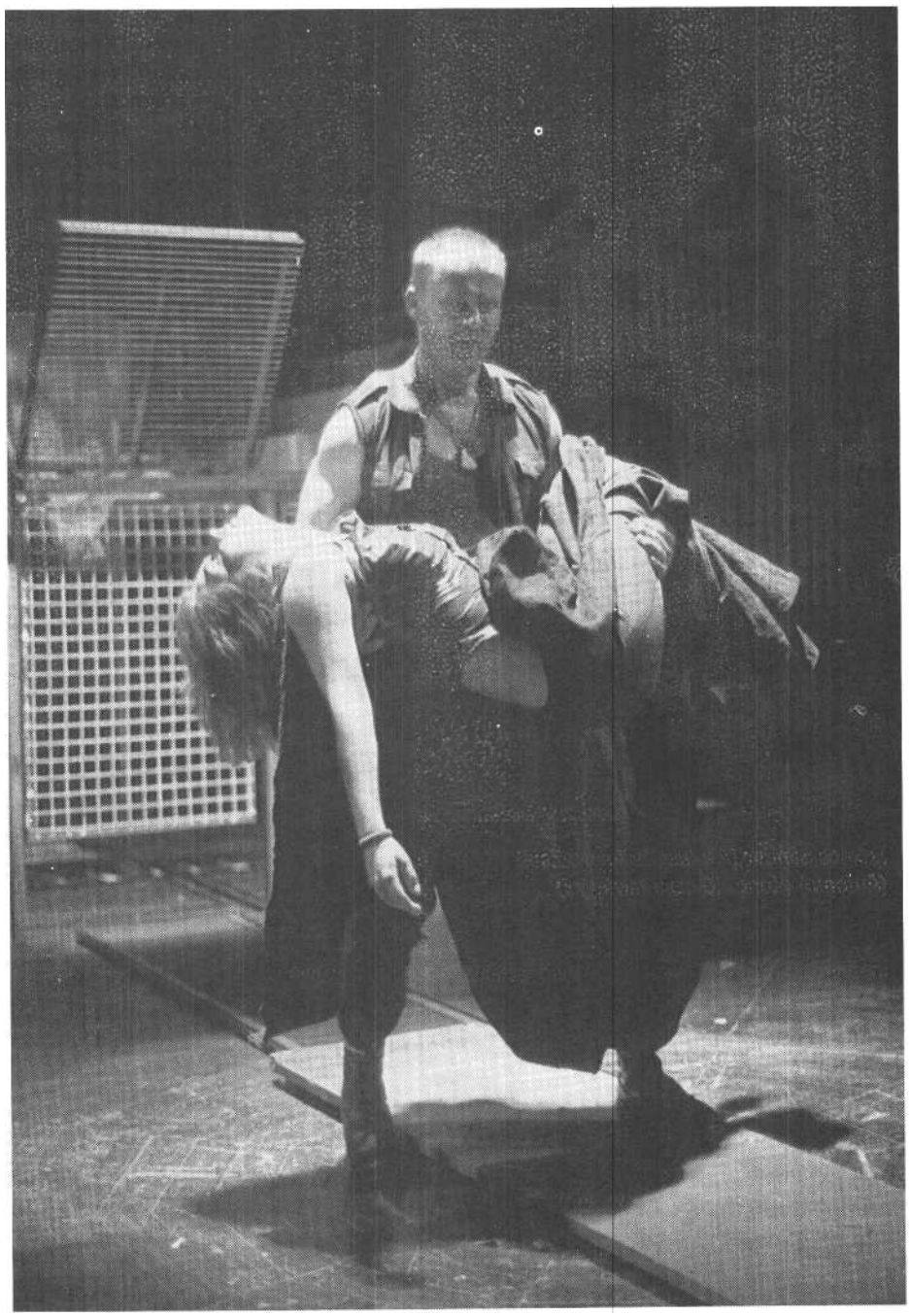
tatos-groteszk nyitózenére bizarr fények megvilágította infernális életkép tárul föl. Fásult világfiakat, kiélt kéjenceket, unott kurtizánokat látunk. Nyugtalanító, enervált mozdulatokat, heves, szaggatott ölelkezéseket, kéjelgő mozgásokat. Bujaság, hivalkodás, hiábavalóság érzetét kelti e némajelenet. Mintha az „élvezd az életet!" parancsa átokként szakadt volna erre a világra. Súlya alatt varázsukat vesztik a pillanatok, a távlattalanná lett idő végső menedéknek tűnő fragmentumai. Az élet megragadására tett kétség-beesett kísérlet önkéntelenül fordul át a mulandóság diadalát hirdető danse macabreba.

A miskolci előadás nyitóképe a megjelenített történet hangulati hátterét, értelmezésének közegét teremti meg. Apokaliptikus világról tesz tanúbizonyságot mindaz, ami az amalfi hercegnő, titkos férje, Antonio, illetve a Hercegnő bátyjai, a Bíboros és Ferdinánd herceg, valamint az alkalmazásukban álló besúgó, Bosola között történik. Az egyik jelenetben a széthúzódó függöny mögött egy Utolsó ítélet-freskó is láthatóvá válik. A klasszikus kompozíción Krisztus jobbján paradicsomi, balján pokolbéli jelenetek. Az előadás mintha ennek a látomásnak egy-egy jelenetét nagyítaná fel - színpadi eszközökkel festve meg a kiemelt részleteket. (A szerelmi történet-játékos iróniától áthatott - „paradicsomi képzeteket" kelt, az intrikus cselekményszálat teljes egészében „pokoli erők" uralják.)

Összhatásában tehát burjánzó színpadi képek, erőteljes vizuális hatások, többértelmű színházi mutatványok szervezik a miskolci produkciót. Hangulatokból, pillanatnyi benyomásokból, érzékeny játékötletekből, töredékesen megismert emberi szándékokból áll össze a világ aktuális állapotát érzékeltető teljes vízió.

Declan Donnellan rendezésének kezdőképében a szereplők mozdulatlanul állnak a színpadon. Olyanok, mint egy élő sakktábla különféle irányokba fordított bábui. Eleinte csak Antonio és Bosola mozog a merev figurák között. Ők (a szöveg utalásai szerint is) kívülről - külföldről, illetve a gályarabságból - érkeznek. És ennek a két „hierarchián kívüli" személynek a megjelenése hozza mozgásba ezt a „kicentizett" világot, ahol, úgy tűnik, rögzített minden pozíció és szerep. Ugyanis az első jelenetben, az összemontírozódó dialógusok alatt Antonio és barátja, Delio, a Bíboros és besúgója, Bosola, illetve Bosola és Antonio párbeszédének hangsúlyos mondataira megmozdulnak a „sakktábla" figurái, pontosabban más irányba fordulnak, de ugyanúgy mozdulatlanok maradnak, mint azok, akik nem szólalnak meg a jelenetben.

Az újabb jelenetre újból átrendeződik a színpad: helyzeteket, pózokat váltanak a szereplők, mások lesznek az aktív résztvevők, mások a néma tanúk. Fokozatosan feltárul tehát e látszólag nyugalmas, túlságosan is kimértnek tűnő világ



Létay Dóra (Hercegnő) és Horváth Lajos Ottó (Bosola) a miskolci előadásban

lényegi instabilitása is. A formai ötlet gondolati tartalmat nyer. A Cheek by Jowl előadásában a cselekmény: az amalfi hercegnőnek és titkos férjének, Antoniónak, illetve a megbízói ellen forduló Bosolának a története próbatételként hat. Végkicsengésében a struktúra ellen lázadó személyiség, a társadalmi mechanizmusokban önmaga szerepére rádöbbenő individuum tragikus küzdelmére utal. A szerzett érdem (vagy „érdemtelenség") fontosabbá válik az öröklött rangnál és társadalmi hatáskörnél.

Mindez azt is jelzi, hogy az angol előadás elsősorban a Webster-darab emberi dimenzióit bontotta ki. Hangsúlyai a különféle személyiségek között lezajló játszmákra helyeződnek. Motivációikban is megmutatott törekvéseik folyamatokká állnak össze. Félreértés ne essék, nem realista előadás az angol produkció sem. Erőteljes stilizáció érvényesül benne. A játék majdnem csupasz színpadon zajlik. A legfeljebb egy-két jelzésértékű bútorral, kellékkel berendezett, sötét függönyökkel határolt üres térben, a meg-

Jelenet a miskolci Amalfi hercegnőből (Strassburger Alexandra felvételei)

komponáltnak tűnő beállításokban motivikusan felépített gesztusok szervezik az előadást. De ebben a puritán színházi közegben mindenképpen a színészekre összpontosul a legtöbb figyelem. (A miskolci előadáson viszont maguk a színészek is a színpadi víziók részeivé, részeseivé válnak.)

Képek

Az eltérő színpadi közegben (másfajta eszközökkel megjelenítve) egészen különböző figurák születnek. Az angol amalfi hercegnő (Anastasia Hille meggyőző alakításában) méltósággal teli, öntudatos lény, aki szuverenitását még a halál közelében, sőt azon túl sem adja föl. (A halott Hercegnő a háttérben ülve figyeli a végkifejletet, egy-egy fontosabb pillanatban közelebb is lép az eseményekhez.) Antonio (Matthew Macfadyen) úgy változik meg, hogy személyisége lényegében ugyanaz marad: eleinte a helyzetéből kiindulva értékeli önmagát, majd miután a Hercegnő titkos férje lesz, önértelmezésének hangsúlyai áttevődnek azokra a személyes értékekre, amelyek addig is jellemezték, de pozíciójánál fogva háttérben maradtak.

A miskolci amalfi hercegnő (Létay Dóra fölszabadult játékában) pajkosságra hajló, végletes érzelmeket megélő felnőtt bakfis. Antonio hozzá hasonló késő kamasz: a világra malíciával tekintő kívülálló, odaadó-követelőző szerelmes, dühödt-szenvedélyes, de mégiscsak botcsinálta taktikus. Mindketten kicsit kétségbeesnek, amikor önmagukat az egész világgal szemben kellene megvédeniük. És kelletlenül, kényszerűen szállnak le a pokol bugyraiba.

A két páros különbségét jelzi már a szerelmi kapcsolatuk kezdetét érzékeltető jelenet is. Az angol előadásban a Hercegnő a kezdeményező: előbb csak beszél a gyűrűről, majd át is nyújtja Antoniónak. A férfi szabódik, kíváncsian az ujjára húzza az ékszert, majd amikor megérti, hogy szerelmi zálogról van szó, vissza akarja adni. A Hercegnő határozott, mégis gyengéd gesztusokkal nyugtatja meg: valóságosak az érzelmei, semmi különös nincs az ajánlatában. A miskolci előadásban két egymásnak teremtett ember játékát látjuk. A Hercegnő lehúzza kezéről a láthatatlan gyűrűt, végigcsúsztatja a hosszú asztalon, amelynek másik végén Antonio ül. A férfi fölkapja a láthatatlan ékszert, és huncut mosollyal az ujjára húzza. Ezután pajkos összekacsintással avatják be egymást saját külön világukba: a Hercegnő átnyújtja a fiúnak a walkman fejhallgatóját, Antonio visszajátssza a Hercegnőnek a videokamerájával rögzített képeket. (A miskolci előadás anakronisztikusan használt technikai eszközei a mába helyezik a történetet, az angol előadás másképpen anakronisztikus ruhái, kellékei az 1930-as éveket idézik.)

Mindkét előadás a féltékenységgel indokolja Ferdinánd ikertestvére iránti dühét. Az angol Ferdinánd (Scott Handy) gesztusai, mozdulatai jelzik, hogy érzéki gerjedelemmel viseltetik húga iránt. (Leginkább a szobájában tett éjszakai látogatásból derül ez ki.) A Hercegnő azonban erősebb nála: többször is pofon vágja a férfit, akinek erre kiesik kezéből a tőr, amellyel az asszonyt fenyegette. Nincs más hátra, mint valóban megöl(et)ni őt. A miskolci előadáson a Hercegnő meggyilkolása után derül ki Ferdinánd (Szerémi Zoltán) motivációja: halott testvére hasonmásává változik, mimikrizálja őt. Parókát és női ruhát ölt, kifesti a száját. Az elkent rúzs olyan az ajka körül, mint a megalvadt vérfolt.

Az angol előadáson a Hercegnőre szabadított őrültek kíméletes lassúsággal keringenek az asszony körül. A jelenetet a fehérre festett arcú Bosola feltűnése változtatja át a halál fájdalmas elő-érzetévé. Miskolcon a bolondok tánca szorongáskeltő, vad vízióvá változik. Távozásuk után még sokáig csikorogva lengenek a rácsok. Az angol előadáson megmutatják a Hercegnőnek a kötelet, amellyel néhány perc múlva meg fogják fojtani a gyilkosai. A miskolci előadáson Bosola nagy fejhallgatót hoz, az asszony fejére illeszti, vér csurog alá meztelen testére. Groteszk áhítattal szól az After Crying József Attila-megzenésítése: „Ha féltem is, a helyemet megálltam - / születtem, elvegyültem és kiváltam."

És amikor már tombol az erőszak, az áttetsző ravaszdisággal teli angol Bíboros (Paul Brennen nagyszerű alakításában) azonnal átlátja, hogy a szeretője csapdába akarja csalni. Bűnbánatot színlelve ráveszi hát, hogy - afféle bizarr esküként - nyalja meg a Szentírás mérgezett lapjait. A miskolci előadáson a Bíboros (Matus György) mérgező szert szóra kádba, amelyben a szeretője fürdik. Füst csap a magasba, az asszony a semmibe tűnik.

Bosola (Horváth Lajos Ottó) a miskolci előadáson cselekménymozgató intrikus, dühödt energiákkal teli amorális lény, aki csak akkor vegyít cselekedeteibe erkölcsi szempontokat, amikor már körülötte is szorul a hurok. Az angol Bosola (George Anton) fájdalmas rezonőr, maga is inkább csak megkeseredett áldozata mindazoknak a szörnyűségeknek, amelyeket ő maga követ el.

Az angol és a magyar előadás, miután igencsak eltérő darabértelmezésből indul ki, egészen másfajta viszonyt alakít ki a szöveggel is. A Cheek by Jowl produkciója a mozaiktechnikával építkező mű történetének összefüggéseit igyekszik kibontani. Az egyes képek - annak ellenére, hogy sokszor csak hiányosan illeszthetők egymáshoz - egy folyamatosan épülő eseménysor különféle fázisaiként jelennek meg. (Elsősorban azért, mert a színészek többsége emberi folyamatokat érzékeltet.) A miskolci előadás viszont épp ellenkezőleg: felnagyítja a cselekményépítkezés szaggatottságát, a mű töredékszerűségét. Telihay Péter rendezése „snittekből" áll: az egyes jelenetek szinte önálló értékű, önmagukban zárt kompozíciós egységekké válnak.

Záróképek

Ez a különbség arra s utal, hogy eltérő színházeszményből indul ki a két produkció. Az alkotók másképpen értelmezik a színház szerepét, máshogy látják a saját feladatukat. Egymástól igencsak különböző gesztussal mutatnak rá a színházi helyzetre is. Ez derül ki a záróképekből is.

Miskolcon darabos mozgású, durva beszédű vulgáris alakok lépnek a térbe. Körülnéznek és káromkodnak: mi a franc történt itt? Hogy került ide ez a sok hulla, vér és mocsok? Aztán divatos arcú, művészallűrökkel felruházott fiatal filosz lép közéjük, s a Webster-szöveget idézve szól hozzájuk. Jambikus, emelkedett beszéde éles ellentétben áll a „kellékesek" alig artikulált beszédmódjával. Az ő közönséges megszólalásuk igencsak bizarrá minősít át a darab igényesen megformált verbális rétegét, amellyel egyébként is „polemizáltak" a sokféle hangulati elemet vegyítő, sokfajta viszonyítási pontot kínáló játékötletek. Gyakran kapcsoltak a történethez hangsúlyozottan szabad asszociációkat, amelyek sokszor önálló értékű történésként funkcionálnak. A kontraszt hatására néha az eredeti szöveg hat ironikusnak. Többszörössé változik a csavar, amikor az előadás végén az egyik „kellékes"- a fiatal filosz szavaira válaszolván - visszaváltott Webster nyelvére. Relatívvá válik az is, amitől eltávolodik az előadás, és az is, ahogyan ezt teszi.

Napjaink színjátszásának egyik legnagyobb paradoxona jelenik meg a miskolci előadásnak ebben a villanásnyi mozzanatában: az a feszültség, amely a klasszikus, megformált irodalmi szövegek és a mai durva élettények között keletkezett. Az irodalmi kánon elemei egyre kevésbé mutatkoznak alkalmasnak arra, hogy valóságunk tükörképeinek higgyük őket. A miskolci produkció azt érzékelteti, hogy - vizuális lehetőségei, az emberi test kifejezőereje révén - a szín-ház autonóm művészi formává vált. Épp ezért az előadást nézve többször is az volt a benyomásom, hogy mennyire anakronisztikus a színházban drámai alkotásokat előadni; míg az angol előadást figyelve úgy éreztem, hogy a színjátszásnak nem is lehet más értelme.

A záróképben itt Delio a nézők felé fordul, közvetlenül nekünk mondja el tanulságokat összegző szavait. Hisz mindnyájan tudjuk: színházban vagyunk csak. Amit látunk, hallunk, az nem rólunk szól, de ránk vonatkozik. A színház igazságai belső koherenciájából fakadó kivételes igazságok, amelyeket maga a műforma hitelesít. Hisz a mívesség, a megformáltság, a színészi kifejezőerő megannyi időtálló esztétikai kategóriának tűnik, amelyeknek értékét, hatását nem csorbítja a kifejezendő valóságtartalom durvasága. Telihay Péter rendezése az élményt akarja újrateremteni, amelyet a Webster-mű feldolgozott, Declan Donnellan magát a megformáltságot hangsúlyozza, amely hitelesíti a megformált életanyagot.

Jelenet a Cheek by Jowl előadásából

A Cheek by Jowl produkciójából az derül ki, hogy ők mint evidenciára tekintenek a színházra. A közmegegyezés által szentesített formákat virtuózan használják, s nincs semmi okuk ezeket megkérdőjelezni. Feladatuk az, hogy magas színvonalon megfeleljenek a velük szemben támasztott elvárásoknak, hisz feltételezésük szerint nézőik számára sem kétséges, hogy mi a színház értelme és melyek legmeggyőzőbb hatáselemei. Telihayt és csapatát viszont a nyugtalan keresés kényszere, a kísérletezés vágya hajtja. Úgy gondolják, hogy újból bizonyítaniuk kell a színjátszás értelmét, demonstrálniuk kell erejét, hisz annak presztízse, hitele igencsak megkopott az utóbbi években. Ki akarják zökkenteni nézőiket kényelmes megszokásaikból. Folyton váratlan, izgalmas, furcsa hatáselemekkel bombázzák őket. A miskolci produkció alkotói arról akarják meggyőzni közönségüket - nem is eredménytelenül -, hogy a színpadon ilyen érdekes-izgalmas dolgok is történhetnek. Hogy így is el lehet mesélni egy történetet a színházban. Vagy hogy talán nemis a „mese" a fontos, hanem azok az elemibb emberi történések, melyekről a szavak oly sután képesek csak szólni.

Két megközelítést láthattunk, kétfajta termékeny viszonyt a színházhoz. Ám a két produkció erényeiből fakadnak hiányérzeteim is. Az angolok magas szinten megvalósuló művészi formához némi sterilitás társult. A miskolciak izgalmas kísérletei néhol öncélú „mutatványokká" váltak. (Előadásuk valóban meggyőz például arról, hogy a színészeknek teljes testükkel kell létezniük a színpadon, de ezt bizonyítandó, sokszor akkor is a kötélhálón közlekednek a szereplők, amikor ez dramaturgiailag nem indokolt. Bosola a világítóhíd tetején hal meg, de a színész a rúdra támaszkodva mégis megtartja magát, nehogy ernyedt teste a nézők közé zuhanjon. Hiányoltam a miskolci előadásból - talán a körülményekből adódóan is - azt az egy-két lélegzetelállítóan nagy ötletet, amely valóban ellenállhatatlan hatásúvá tehette volna a produkciót.)

John Webster: *Amalfi hercegnő (Miskolci Nemzeti Színház)*
Fordította: Vas István. *Díszlet:* Menczel Róbert m. *v. Jelmez:* Zeke Edit. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. Világítás: Gibárti Tibor m. *v.* Rendező: Telihay Péter m. *v. Szereplők:* Horváth Lajos Ottó m. *v.,* Szerémi Zoltán, Matus György, Létay Dóra, Kuna Károly, Homonai István, Szegedi Dezső, Locskay Andrea, Molnár Anna, Vekerle Andrea, Kozma Attila, Masa Attila, Lukács Gábor, Varga Péter, Deczki Klára, Láng Zsuzsa, Melkvi Beáta, Ruttkay Laura, Varga Csaba, Gribovszky Pál.

John Webster: A*malfi hercegnő* (a Cheek by Jowl *vendégjátéka a* Katona József Színházban)
Díszlet: Nick Ormerod. *Jelmez:* Rachel Dickson. Zene: Catherine Jayes. Világítás: Judith Greenwood. Rendezte: Declan Donnellan.
Szereplők: Matthew Macfadyen, Shaun Parkes, George Anton, Paul Brennen, Scott Handy, Anastasia Hille, Avrill Clark, Nicola Redmond, Matthew Bower, Cristopher Kell, Sean Hannaway, Terence Maynard, Guy Moore, Peter Moreton.

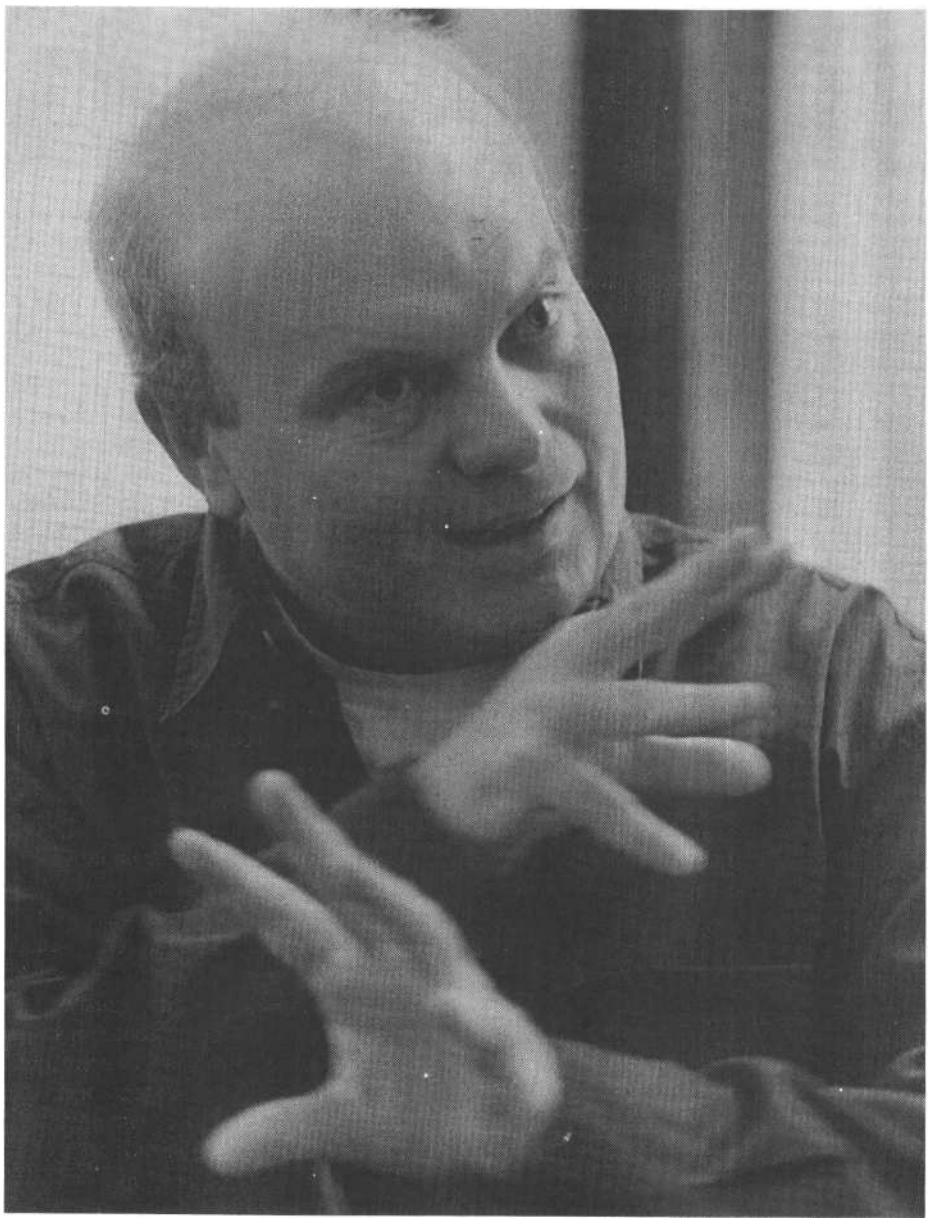
BÉRCZES LÁSZLÓ

RÉSZ VAGYUNK

BESZÉLGETÉS DECLAN DONNELLANNAL

Amikor a társulat budapesti bemutatkozása előtt egy nappal találkoztunk, azon keserg*ett, hogy még nem érkezett meg a dísz*let. *Gondolom,* ismerős *helyzet ez* egysű*rűn utazó színház* esetében.

- Igen, gyakran megtörténik ez. Általában a határnál van valami gond, el-eltűnik egy-egy holmi. Emlékszem, az Ahogy tetsziket díszlet és jelmez nélkül kellett első este Romániában játszanunk, mert a kamiont - azt hiszem, éppen a szlovák-magyar határon - feltartóztatták. Ez a Craiovai Shakespeare Fesztiválon történt. Körfüggöny előtt „civilben" játszottunk, a hangszereket a craiovai tábori zenekartól kölcsönöztük.



Az egyébként sikeres előadás után egy úgynevezett illetékes udvariasan érdeklődött: „A díszlet holnap érkezik?" „Igen." „A jelmez is?" „Igen." „És a színészek?" Talán azt gondolta, hogy a színészek jelmezbe bújva állnak a díszletek közt, a határon.

– *Az ilyen bonyodalmak abból következnek, hogy a másfél évtizede* létező *Cheek by Jowl mindig* úton *van. Nincs ugyanis épületük,* és *nincs állandó társulatuk. Miért jó ez?*

– Én nem mondtam, hogy ez jó. Van egy irodánk Londonban - és kész. Az otthonunk pedig ott van, ahol éppen játszunk. Most például Budapesten. De van ennek a helyzetnek hasznos oldala is. Különböző országokban, különböző helyszíneken játszunk. Sokszor kérdezik, hogy az érthetőség kedvéért leegyszerűsítjük-e az előadásokat. Történhetne ez is, de szándékunk szerint másról van szó: többet megtudunk így a színházról, vagyis arról, ami benne örök. És nem csak a színházban magában. Országról országra járva megtapasztalhatjuk azt, ami az emberi természetben állandó, és nem helyi kultúrák függvénye. Lefoszlanak a felszíni különbségek, és azzal találkozunk, ami a lényeghez tartozik.

– *De találkoznak az „üzlettel" is, hiszen produkcióikat árulniuk kell.*

– Így van. De hát az a társulat is árulja a produkcióit, amelyiknek van épülete. Az a kérdés, tud-e az ember egyensúlyt teremteni a szent és a profán, az ünnepi és a hétköznapi dolgok között. Az utóbbiak talán akkor határoznának meg bennünket, ha egyetlen helyhez kötődnénk. Akkor ugyanis ki kellene szolgálnunk egy bizonyos közönséget, akár akarnánk, akár nem. A Cheek by Jowl viszont mindenekelőtt önmaga igényei szerint akar dolgozni.

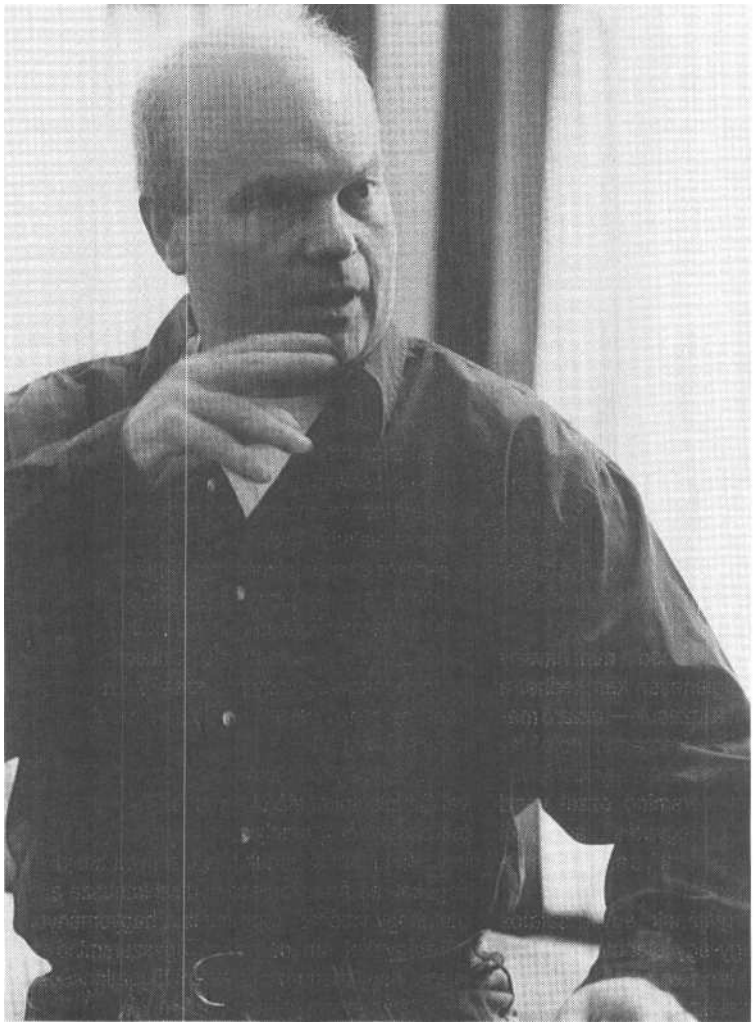
– *Egy évvel* ezelőtt *Simon McBurneyvel, a* Theatre de *Complicite vezetőjével beszélgettem.* Az ő társulata és a *Cheek byJowl talán a* két legjobb színház Angliában...

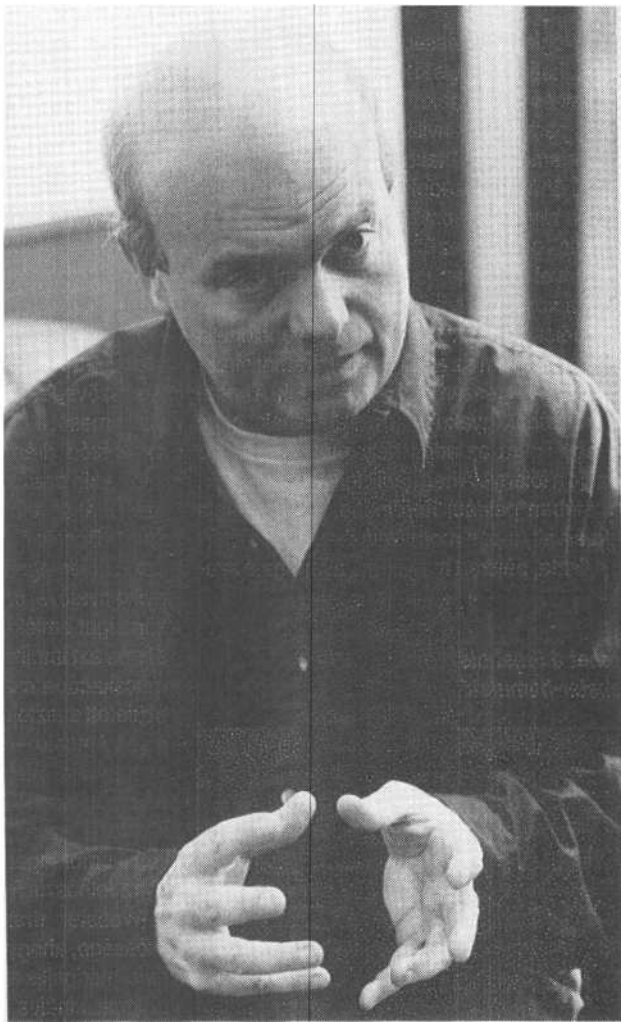
- ...együtt szoktak bennünket emlegetni, ez igaz.

– *Nos, Simon McBurneynek van állandó* csapata, *de nincs épülete. Viszont egyfolytában emiatt panaszkodott. Azt mondta, elegük van már a „hontalanságból".*

– Éppen erről beszélgettünk tegnap este Nick Ormeroddal, a díszlettervezővel - tulajdonképpen mi ketten vagyunk a „társulat", hiszen mi ketten alapítottuk a Cheek by Jowlt tizenöt évvel ezelőtt -, milyen jó lenne néha egy állandó épület. Ittuk a tokajit, és ábrándoztunk. De a lényeg mégiscsak az, kikkel dolgozik az ember. Az maga az „ars poetica". A színházcsinálás mélységesen emberi folyamat. Megfogalmazhatunk mindenféle programokat, kiáltványokat - igazából minden azon múlik, kiket választunk munkatársul.

– *Ez már átvezet a* módszer *kérdéséhez. Mi*





a munka legeslegelső lépése: darabot *talál vagy* témát, esetleg színészt?

– A darabkereséssel kezdjük. Mindenféle szépeket szoktak rólunk mondani: „ápoljuk a hagyományokat, újra felfedezzük a klasszikusokat", ilyesmiket. Közben a valóság meglehetősen egyszerű, sőt, ha őszinte akarok lenni, akkor kiábrándítóan praktikus: Nick és én lusták vagyunk olvasni. Abból a repertoárból választunk, amit már ismerünk. Fontos, hogy a darab minél több színésznek adjon játéklehetőséget, és az is szempont, bármilyen rosszul hangzik is, hogyne nagyon legyenek benne idős szereplők, mert velük nehezebb turnézni. Ez tehát az első lépés. Aztán elkezdjük a próbákat - de szabadon és ártatlanul, azaz mindenféle rendezői „koncepció" nélkül.

– *Mit várnak-várhatnak akkor* öntől, *a rendezőtől a színészek?*

– Az biztos, hogy nem pénzt, anyagilag ugyanis rosszabbul járnak, mintha mondjuk a londoni Nemzetinél dolgoznának. Valószínűleg új, nem ismert utak felfedezését s e felfedezés közös élményét várják. Ez munka közben születik meg - ha megszületik -, mert nem hozok előre gyártott koncepciót. *Az Amalfi* esetében sokáig nem tudtunk dönteni a térről. A második rész börtönben játszódik, ezt látjuk minden produkcióban. De a próbák közben megvilágosodott a börtön valódi jelentése: az, hogy mi mindannyian saját életünk börtönébe zárva élünk. A Hercegnő számára tehát már a palota is börtön.

– De a néző *mindvégig egy* üres teret lát, *amely leginkább sakktáblára emlékezteti.*

– A „sakktábla" abból a kétségbeesésünkből született, hogy sehogyan sem tudtuk kitalálni, hogyan is ábrázoljuk az udvart. Olvastunk leírásokat, néztünk rajzokat - pedig tudhattuk, a megoldást Webster adhatja csak. Aztán Nick kitalálta, legyen ez egy, a közönség felé lejtő üres tér. „Ferde tér". „Van valami ferdeség az arcodban, ami gyanakvóvá tette őt" - mondja Ferdinánd Bosolának.[*] És ez a darabbal kapcsolatos legelemibb és legszörnyűbb élmény: nincs senki, aki azt mondaná: „Itt vagyok, ezt akarom tenni." Senki nem néz a másik szemébe, amikor megszólítja. Átlósan, *ferdén* beszélnek, közlekednek, cselekednek. Ezért nem tudják megtalálni, megérinteni egymást. A szerelem-szeretet belső gátjai akadályozzák ezt. Ezek az emberek egyet nem akarnak: egyedül maradni. És mégis, minden megszólalásuk, minden cselekedetük végeredménye ez: egyedül maradnak.

– A szerelmet *említi,* de én a *hagyományos értelemben* vett *szerelmespár* - a Hercegnő és *Antonio* - esetében *nem látom* e szerelem/eleit. *A Hercegnő kiválasztja a férfit, de nem tudom, miért. Miért* őt?

– A szerelem talán a legtitokzatosabb dolog. Rá akarunk látni, kontrollálni akarjuk, látni akarjuk a jeleit. De nem mi vagyunk urai a szerelemnek - a szerelem uralkodik rajtunk. Mi kapcsol össze két embert, például Antoniót és a Hercegnőt? Fogalmunk sincs. Nem tudjuk az okot, a magyarázatot. Mert nincs ok és nincs magyarázat. Szerelem van.

– *Ami* az előadásban *megjelenik férfi* és nő *között, férfi* és *férfi* között, testvér és testvér kö-

[*] Vas István fordításában: „Tán az arcod / Valamely alattomos vonása kelt / Benne gyanút."

A portrékat **Koncz Zsuzsa készítette**

zött. *És mindig olyan pillanatokban találkozom* vele, *amikor éppen nem várnám.*

– Mert nincs fölötte hatalmam. A szerelem az, amire vágyunk és amitől rettegünk, mert a kiszolgáltatottjai vagyunk.

– *Különösen nyilvánvalóvá válik ez egy olyan előadásban, amelyben szinte élettelen figurákat látok egy „sakkasztalon ", ám köztük időről időre felszikrázik a szenvedély.*

– Ez számomra elfogadható értelmezés. De ha őszinte akarok lenni, nem sokat törődünk az előzetes vagy utólagos értelmezésekkel. Beszélhetek én a „börtönről", a ferde térről, akármiről - az egyetlen dolog, ami valóban izgat, hogy a próbákon igazi kapcsolatba kerülnek-e egymással a színészek. Vagyis hogy megszületik-e a jelen idő, az élet a színpadon.

– *Az élet kiszámíthatatlansága, titokzatos*ság a.

– Pontosan. Ha már tudjuk, mi fog történni, az maga a halál. Hiszen az egyetlen, amit tudhatunk az életben, az a halál.

– *De akkor mit tud - mit tudhat, amikor elkezdi a munkát?*

– Semmit. Csak a hitem van, hogy két és fél órán át le tudjuk majd kötni az embereket. De a próbaidőszak nagy része számomra kétségbeesett rettegéssel telik. Nincs bevált módszerem. Csak az örök szándék visz előre: *minden most történjen.* Ez áll a munka középpontjában. Szemben a bűntudattal, amit a múlttal kapcsolatban megélünk, és szemben a szorongással, amit az ismeretlen jövő árnyéka ránk vet. A jelen önfeledt megélésére van szükség.

- *Hogy történhet meg ez,* ha az utazást *le*számítva *minden* este játszanak, *mégpedig est*éről estére *ugyanazt?*

– Itt, a Katonában nagyon csodálkoztak, amikor az első előadást közvetlenül megelőző összpróba idején azt látták, hogy ülök a büfében és teázok. De úgy gondoltam, nincs mit tennem. Ha minden rendben, azt nem kell látnom, ha valami baj van, azt jobb nem látnom. Pár perccel az előadás előtt már úgysem tudok tenni semmit. De megnéztem az előadást és jegyzeteltem. (Mellesleg a világosítófülkében ültem, és idegességemben jól bevertem a fejemet valami rúdba, úgyhogy elmondhatom, véremet hullattam a Katonában.) A jegyzeteim alapján másnap próbáltunk, és az előadás jelentősen megváltozott.

- *Ez azt jelenti, hogy minden* előadást *megnéz?*

– Hetente egyet-kettőt. Összezavarodnék, ha mindig nézném. Kívülre kell kerülnöm, hogy rá tudjak látni. Így tudok újra és újra kapcsolatot teremteni színész és szöveg, színész és színész, színész és néző között. Végül is ez a dolgom. Nem tekintem magam „alkotónak". Sokkal inkább „vezető" vagyok, abban az értelemben, ahogyan a drót vezeti az elektromosságot.

- *Eszerint a* rendező *dolga nem az, hogy* kreatív *legyen, hanem hogy alkalmat* teremtsen *a színészi kreativitásra?*

– Ez jól hangzik, de pontatlan. Az is hiba, ha a színész mindenáron törekszik a kreativitásra, mert közben elveszíti önmaga által sem ismert eredetiségét. „Elég", ha a színész - és általa a néző - készen áll arra, hogy átmossa, átjárja őt a szöveg, illetve a benne megfogalmazódó világ. Meg kell élnie ezt a világot, ami több, mint ő vagy én, vagy a néző. Ez izgat engem a színházban. Ezzel találkoztam, amikor tizenhat éves koromban láthattam Peter Brook *Szentivánéji* álomját. Néztem az előadást, és beleszerelmesedtem a színházba. Éreztem, valami csoda történik, és én része akartam lenni ennek a csodának. Elkezdtem foglalkoznia színházzal, és része lehettem-lehetek ennek a valaminek. Ennyi az egész, ez a naiv vágy, ez az ártatlan és egyszerű igazság rejlik minden lépésünk mögött. A vágy, hogy része legyünk ennek.

– *De minek?*

– Ez megfogalmazhatatlan. Ezért módosítva megismétlem az iménti gondolatot: *a vágy, hogy* rész *legyünk. A* megfogalmazás azt jelentené, hogy kívül kerülünk. Hogy több vagyunk, mint rész. De ez lehetetlen. Van tehát egy nagyobb egység. Ehhez tartozni, ebben rész lenni - ehhez segít a színház. De a korral járó tekintély és a hírnév veszélyes. „Én vagyok az ilyen-olyan díjas rendező, én vagyok a Nemzeti vezetője..." Ilyeneket gondol az ember, és a káprázat fényei öt percre elhitetik vele, hogy ő maga az egész. Nem szabad tehát elfelejteni az egykori élményt, azt, hogy rendező, színész, néző, bárki vágya nem lehet se több, se kevesebb, mint jelen időben megélni azt, hogy a világ része vagyunk. Rész vagyunk. A színházba azért megyünk, hogy ezt együtt megéljük. Ez minden. A többi hiúság. A színházba azért megyünk, hogy megosszunk egy kis szeretetet másokkal - legalábbis ezt gondoljuk. De közben tudjuk, hogy ez hazugság. S ha már ezt tudjuk, elkezdhetünk akár igazat is mondani. Ehhez kell a hiteles, valóságos jelenlét. Hogy ez mi? Isten tudja. De megvalósul, megtörténik, amikor jó az előadás... Érthető ez az egész valamennyire?

– *Én érteni vélem. Legalábbis részben.*

– Akkor jó. A részben ott az egész. Legalábbis remélem.

KATHLEEN McLUSKIE

DRÁMA ÉS SZEXUÁLPOLITIKA

A Jakab kori dráma női szerepek káprázatos választékát kínálja. *Az Amalfi hercegnő* címszereplőjének sajátszerűsége, személyi autonómiája és ábrázolásának mélysége az Ibsen-drámák lefordításáig páratlan az angol színházban. Ám az ilyen s ehhez hasonló drámai alakok forma és ideológia olyan összehangolásából születtek, amelyet a maga specifikus történetiségében kell megértenünk.

A reneszánsz dráma női szerepeit fiúk játszották, akiknek színházi pályafutása időben szükségképp korlátozott volt, és társulatukban csak afféle tanoncnak, segéderőnek számítottak. Továbbá: e szerepeket férfiak írták meg egy olyan korban, ami-kor a valóságban élő nőket, Virginia Woolf szemléletes, bár tendenciózus megfogalmazásában, „be-zárva tartották, verték és ide-oda rugdosták".

A női természettel foglalkozó viták ősidők óta két egyszerű álláspontot konfrontáltak. A nőgyűlölők az egyházatyáktól kezdve a nő Évától való származását hangsúlyozták, mint a bujaság és kétszínűség bizonyítékát, míg a nők védelmezői - s ezekből egy szűz királynő uralkodása idején jó néhány akadt - az érdemes hölgyek hosszú sorát emlegették, a kilenc múzsától magáig I. Erzsébetig. A nők becsmérlői történelmi érveket kombináltak a nők lényegi természetének *a priori* támadásával; az ellentábor egyszerűen megfordította ezeket az érveket, anélkül hogy azok erkölcsi és szellemi alapját egy percre is vitatta volna; még a kórusukba bekapcsolódó néhány nő is elfogadta a nők „háziasszonyokra", „erényes dámákra" és „pénzért kapható szajhákra" való felosztását.

A tizenhatodik és tizenhetedik századi színház hasonló ideológiai elgondolások szellemében ábrázolja a nőket. A női szereplők nagyjából két csoportra oszthatók: a városi komédia elmés *(witty)* feleségeire és a tragédia halálra szánt áldozataira.

Webster drámájának forrásaiban a Hercegnő halála egyértelműen igazságos büntetésként jelenik meg, amiért a hősnő bujaságában önállóan választott férjet magának, és megtagadta a két bátyjának kijáró engedelmességet; és még a modern kritika is ekképp értelmezte a drámát, holott annak formája és struktúrája egyaránt kétségbe vonja ezt az ideológiát, nem csupán azáltal, hogy a fivérekből gazembereket csinál, hanem azzal is, hogy a szerkezet a statikus eszmék és a dinamikus cselekmény viszonyát helyezi előtérbe. Kritikai közhely, hogy

Webster a rendelkezésére álló drámai formák teljes tárházát felhasználta; de senki sem nyugtázta kellőképpen azt a tényt, hogy a színházi formák összeütközése, a kijelentések és a cselekvések közötti ellentét folyamatosan változtatja a dráma fókuszát. A hosszabb, önálló beszédekben elhangzó jellemzéseket és erkölcsi ítéleteket szüntelenül mérlegre teszi az ellentmondásaikat feltáró realisztikus cselekvés.

Webster technikájának sajátossága abban áll, hogy a színpadi képek és a verbális képek folyamatosan kommentálják egymást. Az első jelenetek egyikében Antonio hosszú magánbeszédben jellemzi a „három, ennyire másfajta érmet egy idomba öntve", vagyis a Hercegnőt és két bátyját. Leírja a Biboros átlátszó intrikáit a pápai trón megkaparintására és Ferdinánd sötét hivatali ténykedését, azaz a fivéreket a külvilággal való kapcsolatukkal, hatalmi pozíciójukkal és manipulációs képességeikkel jellemzi. A Hercegnőt illetően azonban személyesebb jellegű vonásokat emel ki: egy jámbor, önmegtartóztató, gyengéd lelkű nő idealizált erényeit. Mialatt beszél, az általa jellemzett alakok is ott vannak a színen, ám néma tablójuk se meg nem erősíti, se meg nem cáfolja Antonio szavait. Amikor azonban ezután a Hercegnőt fivérei társaságában látjuk, az embléma életre kel; Webster megszólal-tatja a „három érmet", nekünk pedig nyomban módosítanunk kell kapcsolatukról alkotott véleményünket. Ahogyan a fivérek egymás szavába vágva kontráznak egymásnak, láthatjuk, hogyan leplezi le Webster, verselési technikája révén, a fivérek kísérletét a Hercegnő manipulálására, és ez megerősíti Antonio beszámolóját. Annál meghökkentőbb a maga szellemességében és függetlenségében a Hercegnő válasza: „Azt mondják, a gyémánt / Becsesebb, ha több ékszerész csiszolta." Az Antonio képzeletében élő csendes, békés alak életre kel, s inkább bizonyul komédiabeli szereplőnek, semmint a jó asszonyokról szóló legenda illusztrációjának.

Hasonlóan kétélű az a vizuális és verbális képrendszer is, amellyel Webster magát Antoniót és a Hercegnőhöz való viszonyát ábrázolja. A dráma nyitó soraiban Antonio úgy jellemzi a francia udvar helyzetét, hogy kiderüljön: szakértő ezekben a kérdésekben, és nagyra tartja a politikai stabilitást. Ezután megtudjuk, hogy lovagi tornán nyerte el a gyűrűt, a Hercegnő szavai pedig végképp megalapozzák lovagi és udvaronci kiválóságát: „S ha érdekel, / Hol lélegzik igazi férfi, tudd meg / - S nem hízelgek -, szemed magadra fordítsd, / S tarts szemlét önmagad fölött."

A királyi rangra utaló „szemle" *(progress)* szó (így nevezték a királyok országukban tett szemleútját), valamint az „igazi" *(complete)* férfiban megtestesülő neoplatoniánus egység cselekvés, szenvedély és szemlélődés között sokkal

Az Amalfi hercegnő az Aldwych Színházban (1961)

magasabb szintre emeli a Hercegnő vonzalmát, mint ahogyan arra Webster egyik forrása, Painter utal, aki a Hercegnő szerelmét kizárólag „buja húsa csiklandó ösztönzésének" tudja be. Amint Antonio a Hercegnőt a női erény emblémájaként idealizálja, úgy látja a Hercegnő is Antonióban az eszményi reneszánsz férfi harmonikus képmását. Ám Webster képalkotásának többértelműsége meggátolja, hogy Antonióban vérszegény, unalmas díszpéldányt lássunk. A lovasjátékon lándzsával elfogott gyűrű nyilvánvalóan szexuális metafora, s hogy Webster mekkora mögöttes tartalmat képes egy metaforába zsúfolni, kitűnik, amikor a Hercegnő is gyűrűt húz Antonio ujjára; ez a színpadi kép jelképe közelgő nemi egyesülésüknek, de egyszersmind fizikai kiindulópontja is az ezután következő költői verbális képnek, amely szerelmüket a szférák harmonikus köreihez hasonlítja. Az egész szekvenciában a gyűrűkről és ujjakról szóló obszcén tréfa kombinálódik a tökéletes harmónia kifinomult neoplatoniánus képeivel, s a végső hatás túlnő mind a tiszta, testiségtől mentes szerelem érzelgős fogalmán, mind az özvegyi bujaság moralizáló elítélésén.

Antonio elgyűrűzése szimbolikus értelmű aktus, de ez nem homályosíthatja el a tényt, miszerint egyszersmind izgalmas cselekménymozzanat is; olyan fordulópont, amely elkötelezi a szerelmeseket, s innentől fogva számukra már nincs visszatérés. Az ilyen revelatív drámai pillanatok hordozzák a mű struktúráját. Webstert megvádolták, hogy közönsége elborzasztása és meghökkentése kedvéért olcsó coup de théátre-okat alkalmazott, csakhogy Ferdinándnak húgával szemben alkalmazott módszerei a hulla kezétől az őrültek táncáig komplett vizuális rendszerbe illeszkednek, amelyhez éppúgy hozzátartozik a koporsója mellett térdelő Hercegnő vagy a katonaruhát öltő Bíboros képe.

A harmadik felvonás második jelenete után a kontextus megváltozik: a Hercegnőt immár nem csupán Ferdinánd nyílt, sötét erőszaka, hanem a politikai és katonai hatalom is fenyegeti, amely lélektanilag nem oly iszonyatos, mint Ferdinánd elferdült fantáziajátékai, a Hercegnőre mégis sokkal rombolóbban hat. Ferdinándnak még bátran ellentmondott („Miért ne lehetne férjem? / Nem hoztam ezzel új szokást divatba!"), de a Bíboros hatalmával szemben nincs ellenszere. Tehetetlenségét és a zsarnokság laza, szinte eset-leges kibontakozását Webster azzal emeli ki, hogy e fejleményeket többé-kevésbé semleges megfigyelők által kommentált tablókban ábrázolja. Amikor a fivérek kémjüktől, Bosolától érte-sülnek a Hercegnő férjének kilétéről, éppen katonai táborban vannak; látjuk reakciójukat, de két jelenlévő nemesúr egyszersmind le is írja azokat, ami furcsán megcsavart hatást kelt: a megoldás nemcsak a két fivér dühét domborítja ki, hanem azt a tényt is, hogy a semleges kívülállók elítélik ugyan a történést, de semmit sem tesznek a politikai hatalom gonoszsága ellen. A Hercegnő Anconából való kiutasításának néma előképe hasonló hatást ér el: a Bíboros katonai és politikai hatalma ellenállásba nem ütköző, egyértelmű drámai tényként jelenik meg, s ezt húzza alá a katonaruhába öltözött, egyházi személyiségektől kísért, nagy hatalmú Bíboros és a sebezhető családi csoport erős vizuális kontrasztja. A Hercegnő immár áldozat lett, s az is

marad. Függetlenségi törekvései dacolhattak a pszichológiai fenyítéssel, de katonai erő híján nem tarthatja magát, s ki lesz szolgáltatva Ferdinándnak és Bosolának.

Más perspektíva nyílik a cselekményre a vizuális elemekkel váltakozó verbális elemek, a hosszú önálló beszédek, meditációk és szentenciák révén. Webster dramaturgiájában a szereplők gyakran ez utóbbiakban próbálják az eseményeket általánosítva értelmezni. E szövegek a kontextusból kiemelve gyakran közismert bölcsességek szép, de konvencionális summázatai; ám az adott jelenet drámai struktúráján belül egészen másа funkciójuk. A hosszú beszédek gyakran arra irányulnak, hogy egy-egy figura az adott helyzetben magához ragadja a fölényt. A harmadik felvonás második jelenetében például Ferdinánd, hogy elvágja húga érveit, lapos moralizálásba kezd a jóhírről, a tiszta, pénzért meg nem vásárolható szerelemről, csakhogy kenetteljes szavainak őszinteségét a dráma sehol sem támasztja alá, sőt, megcáfolja. (Gondoljunk például a vagyontalan Antonio iránti mélységes megvetésére.) Webster drámai módszere, amellyel szüntelen egybeveti a kimondottat a megmutatottal, le-leplezi a Ferdinánd elnyomó erőszakosságát átható konvencionális üresség.

Jelenet a *Freehold* Company Webster-bemutatójából (1970)

Épp ezért jelentős az a körülmény, miszerint a Hercegnő jóformán soha nem folyamodik szentenciákhoz, hogy megmagyarázza vagy mentegessé viselkedését. Webster egyetlen alkalommal ad szájába hosszabb általános jellegű szöveget - a lazacról és a macskacápáról szóló mesét a harmadik felvonás végén -, ám az epizód drámai funkciója éppoly jelentős, mint a kis prédikáció erkölcsi éle: a Hercegnő ezáltal akar felülemelkedni reménytelen helyzetén. Bosola és fegyveresei fizikailag erősebbek, a Hercegnő tehát lélektani fölényét teszi nyilvánvalóvá, amikor mind Bosolát, mind a közönséget emlékezteti rangjára. Az egyértelmű sértés azt implikálja, hogy Bosola mint hitvány macskacápa csak ideiglenesen kerekedhet a született arisztokraták, a lazacok - azaz ő maga és Antonio - fölé. Ez a Hercegnő utolsó fanyar tréfája, mielőtt ráborulna a negyedik felvonás sötétsége; s egyszersmind ezzel veszi kezdetét az a „furcsa megvetés", amelyből „búskomorságában erőt merít", s amellyel annyira felbőszíti Ferdinándot.

Webster dramaturgiájának egyik sajátos erőssége, ahogyan egy-egy jeleneten belül eltolja-módosítja a lélektani fölényt, többfajta aspektust kínálva a cselekmény megítélésére; ezt a módszert különösen a némajátékok és a hosszabb beszédek alkalmazásában figyelhetjük meg. E formai eszközök szövegkörnyezetében hajlékonyabb megoldásokat: megtört verssorokat és prózai dialógusrészleteket alkalmaz a figurák közötti drámai feszültség érzékeltetésére. Gondoljunk például Antonio és Bosola éjszakai szópárbajára (második felvonás, harmadik jelenet), amelynek hangulatát a leghatásosabban a befejezetlen félsorok közvetítik.

Ám Webster drámájának elevensége nem csak a jellemábrázolásban és a verselésben gyökerezik. Olyan komplex élményt teremt, amely a mese szintjén is feszülten izgalmas, ám egyszersmind számos politikai kérdést is előtérbe állít, anélkül, hogy megoldást kínálna rájuk.

Az egyik legingerlőbben megoldatlan probléma a Hercegnő új házasságának ügye; ezt a lépést Webster nem hajlandó sem egyértelműen igazolni, sem egyértelműen elítélni. A kortársak gondolkodásában erős előítélet élt az újból házasságra lépő özvegyasszonyokkal szemben; Webster azonban oly hajlékonyan, annyi szemszögből mutatja be ezeket az előítéleteket, hogy a probléma a szűken vett jogi és etikai szempontokon túl kitágul, s a nők tetteinek s az ezekhez való lehetséges viszonyulásoknak szélesebb körű mérlegelését is magában foglalja.

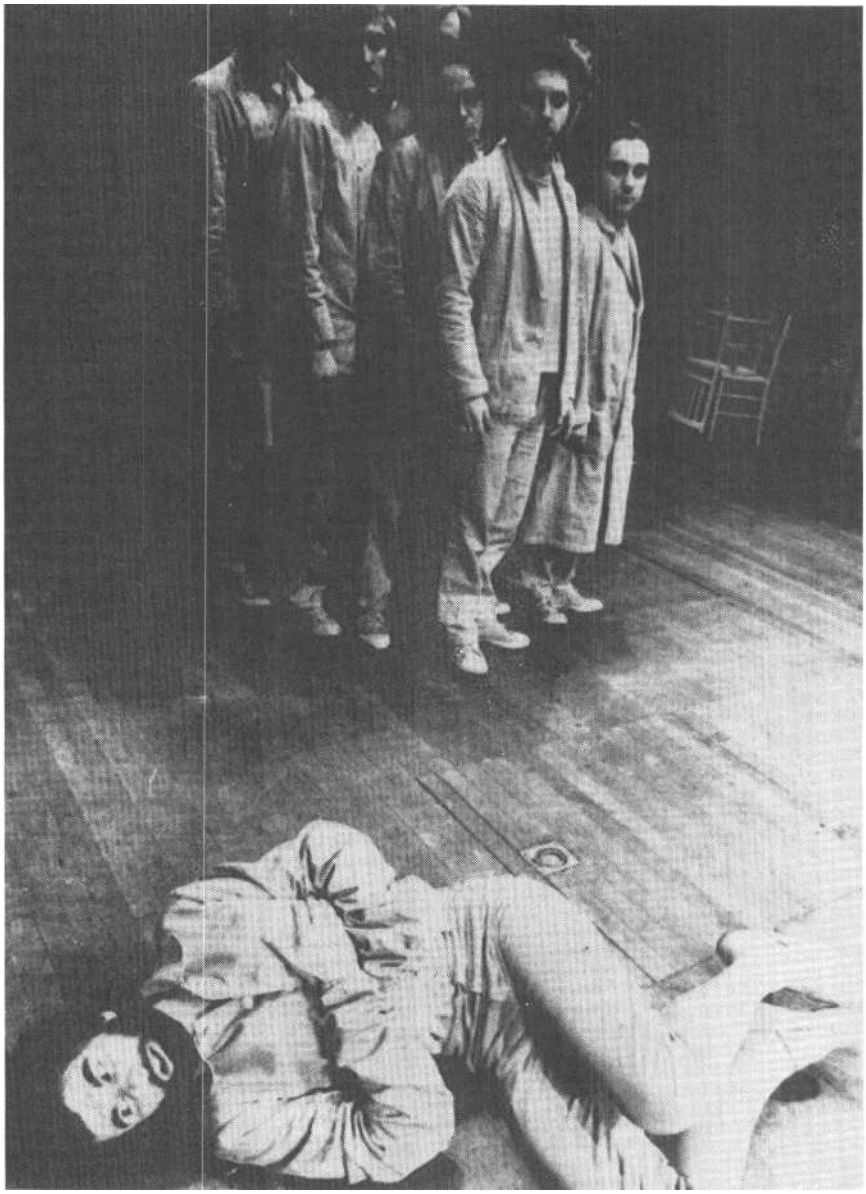
A reagálások skálája felhasználja mind a komédia, mind a tragédia látásmódját. A Hercegnő kezdeti elmessége és vitalitása inkább a komédia műfaját idézi, ám a dráma végére a hősnő vitathatatlanul tragikus dimenziókig emelkedik. Számos kommentátor akadt fenn azon, hogyan fér össze az első felvonás elszánt, célratörő, magának férjet szerző figurája a negyedik felvonás sztoikus keresztény hősnőjével. Webster azonban oly módon kombinált egy vígjátéki alakot egy, a zsarnokságot és az elnyomást illusztráló tragikus cselekménnyel, hogy ennek eredményeként jobban, mélyebben megérthetjük a Hercegnő átalakulásának folyamatát.

Amikor az első felvonásban férjül kéri Antoniót, majd visszavonulnak, hogy konszummálják a szférák harmóniáját ígérő szerelmüket, Cariola, a komorna így kommentálja a látottakat: „Mi benne több: nagyság vagy nőiesség? / Én nem tudom, de sejtek valami / Félelmes tébolyt - ó, hogy szánom őt!"

A „nagyság" és a „nőiesség" szembeállításával Cariola sokat elárul annak a világnak az értékrendszeréről, amelyben a Hercegnőnek élnie kell. Mint nőtől elvárnak tőle bizonyos tulajdonságokat, és Antonio kezdeti dicshimnusza arra utal, hogy valóban képviseli is a hagyományos női erényeket. Ám „nagysága" egyszersmind azt jelenti, hogy megőrizte szellemi függetlenségét, és tudatában van saját nemiségének.

Webster céltudatosan helyezi a Hercegnő független cselekvését olyan keretbe, amely nyilvánvalóvá teszi az őt körülvevő férfiak gondolkodását. A vígjátéki jellegű férjkérési jelenetet Ferdinánd, illetve Bosola kinyilatkoztatásai foglalják keretbe; erőteljes képekben tárul fel a nők nemiségéről kialakult beteges, hátborzongatóan torz felfogásuk. Antonio belépése előtt pedig Ferdinánd kivont tőrrel közeledik húgához: apjuk említésével valamilyen családi becsületkódexre hivatkozik ugyan, de a sértő és trágár folytatás („a nők / Kedvence az ángolnaszerű testrész,/ Melyben nincs csont") maga a nyílt szexuális agresszió, amelyet a kezében tartott tőr vizuálisan is érzékeltet. Ferdinánd elvből tagadja, hogy férfi és nő kapcsolata szép és örömteli is lehet; sötét gyűlölettel tekint a nemiség minden megnyilvánulására, amelyek szerinte csak csaláson alapulhatnak.

Ferdinánd és Bosola nőellenes, minden testiséget kigúnyoló megnyilatkozásai a kor konvencionális morálját visszhangozzák, ám a hatalmat ők képviselik, és módjukban áll szétzúzni a Hercegnő függetlenségi törekvéseit. A Hercegnő veszélyes vállalkozásának merész újszerű-



Ferdinánd halála a Royal Court előadásában (1971)

Jutta Hoffmann, a Deutsches Schauspielhaus 1985-ös (Peter Zadek rendezte) előadásának címszereplője

ségét ugyanis nem szabad alábecsülnünk. Nemcsak Cariola tudja be az új házasságot valami „félelmes tébolynak"; a többi szereplő reakciója is jelzi, milyen nehéz megérteni egy ilyen, minden konvenciótól független választást. Amikor Bosola a Hercegnő vajúdásának éjszakáján Antonióba ütközik, aki az újszülött horoszkópját tanulmányozza, még ő, a mesterkém sem képes levonni a megfelelő következtetést, s Antonióban legföljebb a Hercegnő kerítőjét sejti; Ferdinánd pedig, értesülve húga szüléséről, promiszkuitással, váltott partnerekkel való buja kéjelgéssel vádolja. A házassága Bosola szemében titkos bujálkodás, Ferdinándéban parázna szexuális akrobatika, a politikusabb Bíboroséban a családi becsület meggyalázása.

A férjkérés után már csak egyetlen magánjellegű jelenet mutatja be a házastársak kapcsolatát. A harmadik felvonás első jelenetében ismét vígjátéki hangulatot kapunk. Az udvari világgal, a hatalmasok intrikáival kontrasztba állított intim családi jelenetben a szeretkezéssel kapcsolatos derűs incselkedés és a Hercegnőnek saját őszülésére vonatkozó panasza felesel Ferdinánd rögeszmés szexundorával és Bosolának a hús rothadásáról szőtt vízióival; a közönség pedig tapasztalhatja, hogy a bujaságnak nem az abszolút tisztaság az ellentéte, és a halál, a felbomlás elkerülhetetlenségére nem az aszketikus túlvilági kötődés az egyetlen válasz; létezik kreatívabb alternatíva is, a szerelemben és a boldog, termékeny házasságban. Míg Ferdinánd és a Bíboros a házasságban a családi presztízs növelésének eszközét látja, és lebonyolítását a férfiaknak tartja fenn, a Hercegnő és Antonio jelenetei alternatív felfogást képviselnek, az egyéni kiteljesülés lehetőségére utalva.

Amikor Webster a Hercegnő esetével szembeállítja Júliának, a Bíboros szeretőjének helyzetét, egyszersmind a korabeli nők előtt álló igencsak körülírt választási lehetőségekre is felhívja közönsége figyelmét. Júlia szerepe nemcsak arravaló, hogy leleplezze a Bíboros erkölcstelenségét, és az erényes Hercegnővel a bűnös szajhát állítsa szembe, hanem a függetlenséghez

Eleanor Bron (Hercegnő) és Jonathan Hyde (Ferdinánd) a Londoni Nemzeti Színház 1985-ős előadásában

vezető különféle utakat is illusztrálja. Mindkét nő letért „az erény egyszerű útjáról", de Júlia megoldását a dráma férfialakjai sokkal inkább elismerik és elfogadják. Az ő szexualitását el tudják fogadni, mert - mint azt az első felvonás második jelenetében vele élcelődő férfiak szavaiból kivehetjük - egy öregember feslett hitveseként belefér a konvencionális kategóriába. Mint a Bíboros szeretője státusra és hatalomra tesz szert, de egyszersmind kiszolgáltatja magát a szexuális önzés elnyomásának. Peter Thomson Webster-tanulmányában megemlíti egy diákjának érdekes felvetését: szerinte Júlia és a Bíboros első jelenetét (második felvonás, negyedik jelenet) úgy kellene beállítani, mintha éppen szeretkezésből keltek volna fel, s így a Bíboros durvaságát a koitusz utáni rosszkedv magyarázná. A Bíboros megnyilatkozásai, a „nekem hálás lehetnél" sűrű ismétlésével mindenképpen arra utalnak, hogy Júliát a maga kreatúrájának tekinti, akinek viszonyukban nem jut önálló szerep.

Júliának és Deliónak a fenti jelenetet záró párbeszédében érdekes csavarintás emeli ki a nők sztereotipizált megítélésének korlátait. Delio el akarja csábítani Júliát, és legnagyobb megdöbbenésére kosarat kap. Reagálása annál leleplezőbb, mivel a dráma egyik erényes figurájáról van szó. „Szelleme *(her wit* - azaz „elmessége" - Sz. J.) - vagy becsülete beszél-e így?", kérdezi, és ez a kommentár, akár Carioláé a nagyság kapcsán, megmutatja, micsoda konvencionális normák szűkítik a darabbeli nőalakok mozgásterét. Júlia szajhaként van kategorizálva, mi-ért ne lenne akkor az ő, Delio szajhája is? A nők elmességét a csalárdsággal társítják, az tehát nem férhet meg a becsülettel vagy a tisztességgel, mint ahogy nagyság és nőiesség sem egyeztethető össze. Júlia is, a Hercegnő is a számára egyedül lehetséges módon: a szexuális választás révén nyilvánítja ki a maga függetlenségét, és Webster erős kontrasztba állítja ezeket a választásokat a dráma férfiszereplőinek köz-helyes, szűk értékrendszerével.

Webster korának domináns ideológiáihoz mérve az *Amalfi hercegnő* kiemelkedően merész dráma; a nők szerepének egykorú felfogásában az író nemigen találhatott támpontot a Hercegnő célratörő, független szexualitásának ilyen, rokonszenvező beállításához. Ám a tizen-hetedik században radikálisnak minősülő realizmus később bevett normája lett mind a regény-nek, mind a drámának, és Webster sokrétű szín-házi eszközei fontos következményekkel járnak a mű mai recepciójára nézve. Hogyan reagáljon a mai közönség egy totálisan elnyomott nő látvá nyára vagy a Ferdinánd és Bosola illusztrálta abszolút nőgyűlölet kifejezésére? Az egyik lehetőség az, hogy ezeket az elemeket megfosztjuk politikai jelentésüktől, és csakis a színpadon ábrázolt konkrét esetre vonatkoztatjuk őket; Webster esetében ezt a megoldást éppen a jellemábrázolás kivételes ereje teszi lehetővé. Mivel a Hercegnő ábrázolásában több színházi hagyományt is egyesít, a figura realisztikusnak látszik; s mivel hősnőjét kivonja a nőkről folytatott vita mindkét szélsőségének érvénye alól, a Hercegnő látszólag ideológiai autonómiára tesz szert. Az elmésség, az intim családiasság, a hősiesség és a dacos individualizmus rá jellemző kombinációja nagyon könnyen beleilleszthető a polgári liberális felfogásba, amely az egyéni jogait hangoztató autonóm személyiséget állítja szembe az elavult elnyomó rendszerekkel, és a férfiak és nők közötti valós, tehát individuális nemi kapcsolatok primátusát hirdeti. Ily módon a dráma betagolódhat ama szövegek szent kánonjába, amelyek az örökkévalóságnak szólnak.

Csakhogy ezek a törekvések, amelyek a drámát mindenestül a realizmushoz akarják asszimilálni, ellentmondanak szexuálpolitikai vonatkozásai kibontakoztatásának. A realizmus - amint azt az *Amalfi hercegnő* kritikai utóélete világosan feltárta - azt kívánja, hogy az egyes szereplőket személyes érzelmeiken át, homogén pszichológiával felruházva ábrázolják. A tudósok azonban íróasztaluk mellett továbbra is azon töprengtek, vajon megérdemelte-e sorsát a Hercegnő, s vajon milyen motívumok vezérelhették fivéreit. Az első kérdésből kiderül, milyen kényelmetlenül feszengenek a kritikusok egy nőalak láttán, aki ily arcátlanul ragaszkodik a maga önrendelkezési jogához, mint ahogy az is kitűnik belőle, hogy a tizenkilencedik és huszadik századi szexista gondolkodásban még mindig ott lappanganak a reneszánsz nőfelfogásának végletei. A fivérek motivációját mindazonáltal külön személyiségi problémaként elemezték, s igen szellemes megoldásra jutottak: arra tudniillik, hogy Ferdinándot a húga iránti vérfertőző szenvedély mozgatja. Ez az értelmezés tekintettel van ugyan Ferdinándnak a Hercegnő szexualitását érintő hisztérikus-mániákus megszállottságára, de nem tud mit kezdeni harmadik felvonásbeli kioktatásával, a Jóhír, a Szerelem és a Halál szétválásáról. A drámának az ilyen s ehhez hasonló szigorúan formális elemei különben sem nyerték meg a modern kritikusok tetszését, hiszen ezek valóban megzavarják az élvezetet, amelyet egy makacs, kihívó női személyiség és egy szadista, illetve pszichopata egyén tragikus kimenetelű szembenállásának története kelt.

Drama, Sex and Politics. Szerk. James Redmond, Cambridge University Press, 1985

Fordította: Szántó Judit

TASNÁDI ISTVÁN

SZENTÉLY A KARÁMBAN

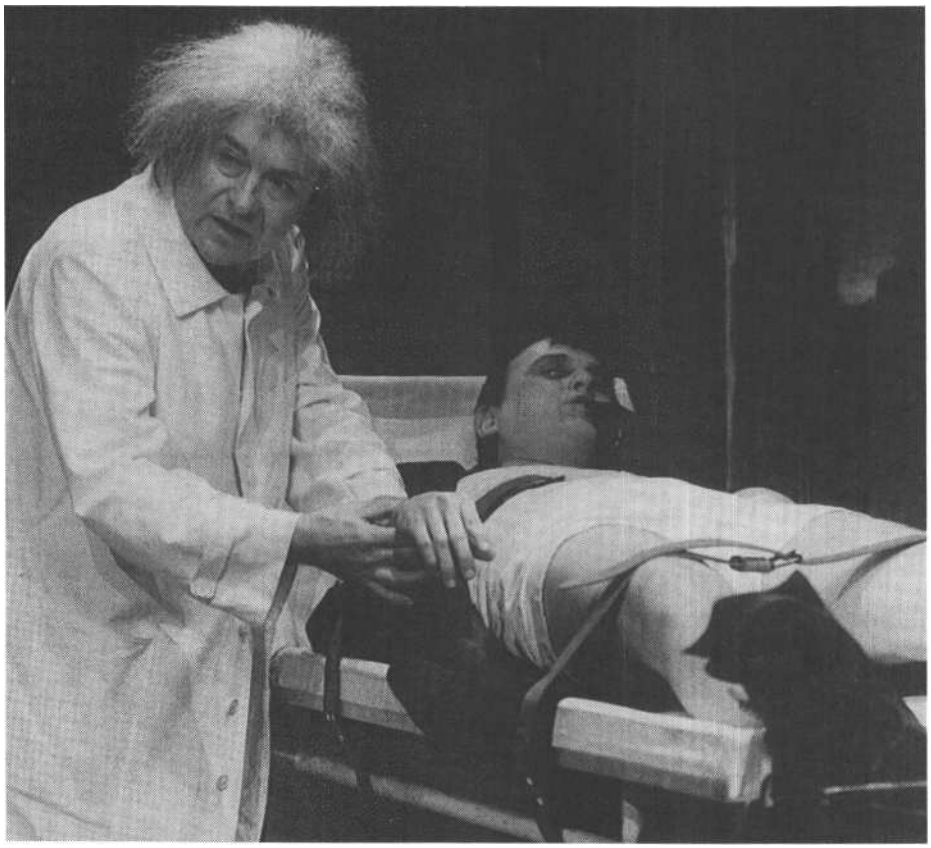
MIDDLETON-ROWLEY: ÁTVÁLTOZÁSOK

Míg a nagyszínpadon megy a fellengzős Shakespeare-varieté, fenn a padláson két alig ismert Shakespeare-kortárs drámáját adják. Feltehetőleg az angol drámairodalom egyik fő hazai népszerűsítője, a házi-színpadi változat létrehozásában is segédkező Upor László ajánlotta a rendező figyelmébe ezt a bizarr darabot, amelyet Hamvai Kornél fordított újra a bemutató számára. Az Átváltozások nem mérhető Shakespeare remekeihez, de színházi szempontból hálás alapanyag, pergő cselekményű, az Erzsébet és Jakab kori drámák műfaji sokszínűségében megszólaló, kellően szélsőséges dráma. Az ezerszer átértelmezett remekművek mellett esendő színpadi találmány, amely épp szabálytalanságai miatt jelent igazi kihívást az alkotóknak és tarthat számot a publikum figyelmére. A vígszinházi gyakorlathoz képest merész vállalkozásnak számított ezt a darabot műsorra tűzni, hiszen nem volt kitaposott út, hazai bemutatók híján nem adatott meg a „mihez képest" élménye, a rendezőnek, Simon Balázsnak a próbafolyamat során kellett meggyőződnie arról, hogy színpaciképes-e még ez a filológiai csemege.

A rémdráma alapkonfliktusa a szokványos csapdahelyzet: egy lányt hozzá akarnak adni valakihez, miközben ő mást szeret. Csakhogy a kérdés ezúttal sarkítottabban fogalmazódik meg: Joanna törődjön-e bele apja akaratába, s ezzel ítélje magát életre szóló boldogtalanságra, avagy gyilkoltassa meg vőlegényét, s egy könnyen eltussolható gaztett árán beteljesítse boldogságát? Jó megoldás nincs, és ebből a szem-pontból az Átváltozások meglehetősen cinikus filozófiai parabola, néhány borzongató külsőséggel megfejelve. Egzisztencialista thriller egy nő-ről, aki nem vállalja a fegyelmezetten tűrő áldozat szerepét, ellenáll, mert ki akarja teljesíteni önmagát, és ezzel elvégzi a morális és fizikai ön-pusztítás első gesztusát. Kéri Kitty kezdetben nem sokat tud kezdeni ezzel a szabálytalan naivaszereppel, rettegve szerető lányként hiteltelenebb, mint később bűnösségével számoló, cél-tudatos nőként. Joannája akkor a legmeggyőzőbb, mikor már nem küzd végzete ellen, s csodálkozva idézi fel bukásának rövid történetét, a szeszélyből magára vett bűnt, amely alól csak az önként vállalt halál jelenthet feloldozást. Szerel-mese, Alsemero (Selmeczi Roland) iszonyodva ismer rá Joanna igazi lényére: két idegen mered egymásra, akiket fatális kényszerűséggel taszított egymáshoz a szenvedély.

A szerelmi háromszög csúcsán eredetileg Joanna vőlegénye állt, de onnan letaszította egy fekete ruhás alak, hogy a helyére kerülhessen. A „fekete ruhás alak" természetesen az intrikus: Defloresnek hívják, a várúr szolgája, egy torz figura, akire a lány csak undorral tud ránézni. Rudolf Péter sajátosan értelmezi át a melodrámai szerepkört: a betegesen csúf fickóban (torzságát mindössze két festett fekete pötty jelzi az arcán) a kitaszítottságtól szenvedő embert mutatja meg, aki mindenre hajlandó, csak hogy befogadják, hogy egyenlőnek ismerjék el. A szövegben benn maradtak az archaizáló „félre" kiszólások, amelyek stilizálttá teszik, de helyenként meg is törik a játékot; egyedül Rudolf Péternél nem zavaró a közönséggel folytatott magánbeszéd, mivel ő ezt a technikát alakításának részévé teszi. Deflores magányos, a fikció terében nincs kihez

Kéri Kitty* (Joanna) *és Rudolf Péter (Deflores)



Lukács Sándor (Alibius) és Anger Zsolt (Antonio) (Koncz Zsuzsa felvételei)

fordulnia, fájdalmát nincs kivel megosztania, ezért hozzánk menekül: átpréseli magát a színpadot határoló léckerítésen, szinte rátapad a nézőtérre, védelmet és megértést keresve. Deflores nem bosszúból rontja meg a világot, csupán következetesen végigmegy azon az úton, amelyet számára a körülmények kijelöltek. Kifosztja a világot, mert az önként nem ad neki semmit. Meghunyászkodhatna, de nem teszi, mivel úgy érzi, neki is kijár a boldogság, még az iszony árán is. Ebben igazi lelki társa Joannának (a szépség-nek a szörnyeteg); a közös halál pillanatában Joanna megnyugvással ismer rá erre.

A melodramatikus történettel párhuzamosan fut egy másik cselekményszál is, hasonló viszonyokkal, csak épp bohózati túlzásokkal pamfletesítve. Egy katonatiszt háborodottnak tetteti magát, hogy elcsábíthassa az elmegyógyintézet éltes professzorának feleségét. A rémdráma oldásaként bohóctréfákat láthatunk a szemeit forgató, szimuláns amorózó (Anger Zsolt), az ijedős, csacska prédanő (Börcsök Enikő), valamint a szolgálatban és a zsarolásban egyaránt eminens ápoló (Gesztesi Károly) előadásában. Élükön a reneszánsz komédiák állandó alakja, a hiszékeny, öreg férj áll, felszarvazásra és megcsú folásra készen. Alibius elmegyógyász szerepében Lukács Sándor egy Einstein-frizurás, gyagyás szabványprofesszort játszik, ahogy azt az amerikai filmekben és a magyar reklámokban el-képzelik (rágyújt a ceruzacsonkra, leveszi a cipőjét és abba hamuzik). Lukács Sándornak a másik történetben is van szerepe, ő Vermandero, Joanna apja, így amikor a két szál összefut, és Alibius panaszra megy Vermanderóhoz, Lukács Sándornak találkoznia kéne „önmagával" (egyik szerepének a másikkal). Az abszurdum színpadi megvalósításából bravúrjelenet kerekedik, amelyben színész és rendező egyaránt remekel. A megoldást egy spanyolfal jelenti, amely mögött Vermandero épp fürdik: az alkalmi takarásban Lukács Sándor le tudja venni parókáját, és bele tud bújni fürdőköpenyébe. Ily módon néhány perc leforgása alatt nyolcszor-tízszer is átváltozik délceg várkapitányból szkleróziszos vénemberré és viszont, átmenet nélkül modulálva hangszínét és változtatva testtartását, miközben a paraván mögül egy dublőr is kikibukkan, ezzel téve tökéletessé az ügyesen kidolgozott „érzékcsalódást".

A háziszínpad parányi terébe Galambos Péter olyan díszletet tervezett, amely nem foglal sok helyet, de a járásokat változatosabbá teszi. A színpad mélyén toronyszerűen keskeny és magas térelem áll, minden oldalán ajtóval: ezen áthaladva a színészek a szűkös tér tagoltságát tudják jelezni. Ezenkívül csupán egyetlen állandó eleme van a térnek: egy tájképekkel díszített, baldachinos ágy, melyet mindössze egyszer használnak (azaz inkább dekorációs célokat szolgál). A színpadot kék léckerítés veszi körbe, mintha a szerelmi dráma egy karámban játszódna. Az első felvonásban a karám bejáratánál egy templomi térdeplőt is látni: itt pihen meg a tépelődő Joanna, erre hág rá az „ördögi" Deflores. A díszlet ellentmondásos jelképisége pontosan tükrözi a darab szellemi karakterét: az állandó ellenőrzés alatt tartott társadalmi érintkezés szertartásossága és az ösztönösség kezelhetetlen kisülései, a rebbenő vonzalom tisztasága és a féktelen testiség, a fennkölt, a groteszk és az alpári egyaránt helyet kapnak benne.

A darab bizarr eklektikájához képest a színjáték stílusa túlságosan megszokott és egynemű (Simon Balázs tavalyi rendezése, a csapongó fantáziával megalkotott Országalma után ez elég meglepő). A játék csak egy-egy mozzanat erejéig lép ki a realisztikus játékmód kereteiből, pedig ilyenkor sokkal erőteljesebb hatás elérésére képes. Ilyen Deflores és Piraquo (Király Attila) kötéltánca a mellvéden, majd Piraquo zuhanása a toronyból (mozgástervező: Horgas Ádám). Úgy tűnik, Simon Balázs a melodrámai közhelyekből és a modernebb színekből akarta a játék stílusát kikeverni, de az ötletet menet közben elvetette, viszont egy-két ilyen mozzanat bent maradt az előadásban. Jó példa erre a csak néhányszor alkalmazott, s ezért elsikkadó színszimbolika: a bosszúra készülő Tomazo (Alföldi Róbert) világos tónusú ruháját a rendező később feketére cseréli, s a gondtalan fiú lelki karaktere is ilyen egyszerűen változik „fehérről feketére". A színészvezetésben is van néhány újszerű, de minden előzmény nélküli megoldás (például a megélt alakok elidegenednek, legalábbis távolabb kerülnek életük döntő pillanatától: nincs látványos fájdalomkitörés, Isabella kifejezéstelen arccal bámul meggyilkolt kedvesére, Vermandero ugyanilyen szenvtelenül nézi imádott lánya haláltusáját). Az előadás műfaji és stiláris eldöntetlensége végül is nem teszi személyessé és nem erősíti, hanem rontja az összhatást. Az *Átváltozások* eredetileg sokat ígérő vállalkozás, néhány szép és sok sablonos pillanattal, tűrhetően avitt formanyelven megfogalmazva.

Thomas Middleton-William Rowley: Átváltozások (A maskara) (Vígszínház)
Fordította: Hamvai Kornél. Háziszínpadi *változat:* Hamvai Kornél, Simon Balázs, Upor László. *Tér:* Galambos Péter. *Ruhák:* Kárpáti Enikő. *Dramaturg:* Upor László. Zene: Gesztesi Károly. *Zajok: Várszegi Miklós.* Mozgás: Horgas Ádám. *Rendezte:* Simon Balázs.
Szereplők: Lukács Sándor, Selmeczi Roland, Kéri Kitty, Rudolf Péter, Király Attila, Alföldi Róbert, Jónás Rita, Széles Tamás, Börcsök Enikő, Gesztesi Károly, Anger Zsolt, Kallóy Molnár Péter.

ZALA SZILÁRD ZOLTÁN

CSEHÓ A PUSZTÁN

SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY

Nyitott színpaddal indul az előadás. A nézőt fogadó látvány nagyvonalú és választékos. Menczel Róbert színpadának két oldalán mintha két hatalmas, szimmetrikusan elhelyezkedő márványkandallót látnánk, mindkettőt másképp súrolja a fény. A jobb oldali aranylóan meleg és csillogó, a bal portál környéki pedig méltóságteljesen komor. Van három titokzatos bútordarab: szecessziós asszociációkat hordozó, lábakon álló, magas állványok, rajtuk gyertyatartó gyertyával, íróasztali kellékek. Századfordulós szalonbelső, nagypolgári - ha akarom, mai is lehet-, stilizált, kissé affektált, de nagyon előkelő. A hatalmas, mályvaszínű szőnyeg, a négy ezüstözött tonettszék, az elegáns, metszett kancsókon és a rézdíszítéseken meg-megcsillanó fény valami álombeli és visszafogott szépséget, harmóniát sugároz. S mindezt megkoronázza egy hatalmas, kerek, rozettás ablak hátul, a színpad mélyén, mely a teljes horizontot lezárja. Opálos üvege mögött fel-tűnik az utca képe, ácsorgó, befelé kukucskáló szegények, falnak támasztott kerékpár. Utca, odakint hideg, rózsaablakkal elválasztva tőlünk. Az ott álldogálókat időnként elzavarják, s lassan benépesül a színpad: frakkok, nagyestélyik... Hangszereket hoznak. A tonettszékek értelmet nyernek azáltal, hogy egy érett korú úr s három tündöklő szépségű hölgy leül kvartettezni. Fény-váltás, állókép, s meghallgatjuk a vonósnégyes első tételét. Majd a Lear *király* című Shakespeare-darab expozíciójának egy szakasza következik, utána újabb fényváltás, állókép, újabb kvartett-tétel, s folytatódik tovább a játék, elkezdődik a darab...

Artisztikus, szép és pontos minden fényeffektus. Felelőse: Mórai Ernő. A kiválóan sikerült hangfelvétel zenei élményt is jelent, nem csupán megszokott akusztikai jelzés. Érzéki szépség, harmónia mindenütt. Újabb részletek és finomságok. Feltűnik a három lány frizurája. Laczó Henriette ruhái nemesek és nagyvonalúak, mintha nemis ezen az 1996-os, siránkozó Magyarországon lennénk. S minden hajhullámnak, szőrmedísznek funkciója van: jellemez. A figurák lesznek általa pontosabban megragadhatók. Regan érzékibb, szélesen szárnyaló világosbarna, Goneril önmagát korlátozó, kissé sötétebb. Ám a legkisebb lány frizuraépítménye a legtitokzatosabb. Cordelia ebben az előadásban nem néma, nem drámai szende. Királylány. Segesvári Gabriella tudja, mit ér. Neki itt, ebben a szalonban, akarom mondani, királyi udvarban egyetlen emberhez van köze, a Bolondhoz, aki le nem venné róla a szemét. Végre van értelme azoknak a félreszövegeknek, melyeket Shakespeare a rendezők és értelmezők bosszantására írt! Cordelia nem belső monológként adja elő megjegyzéseit, hanem a véleményét közli valakivel, aki ezt meg is értheti. Kiss Ernő Bolondja erőteljes figura, autonóm és erőszakos lény, az előadás addig igazán érdekes, ameddig ő a motorja - az első félidőben...

Színházi tapasztalataink hozzászoktattak, hogy Lear magasztos aggastyán. Itt pedig, bocsánat a profanizálásért, egy nyugdíj felé közeledő vezérigazgató vagy tanácselnök az előző rendszerből. Mindenesetre olyan ember, akin látszik, hogy gyakorolja a hatalmat, nem csupán birtokolja. Akinek van vagyona, de mindazt, amije van, maga szerezte, s nap mint nap gyarapította. Megálmodta magának ezt a nagypolgári idillt a vonósnégyesezéssel, s meg is valósította... Ám most - ki tudja, miért? - szeretne kiszállni a játékból... Eleget szerzett, eleget gyűjtött, épített, jöjjön az édes élet: vitorlázás, síelés, vadászgatás, jómód és semittevés. Mondja, gondolja - megvalósítja. Csak hát, van egy bökkenő: ember tervez... Három részre osztja vagyonát vagy kettőre - mindegy. Az örökösök úgyis csupán birtokolni akarnak. A hatalom csak arra kell nekik, hogy fogyaszthassanak. Nem különböZik ebből a szempontból Regan és Goneril, nem különbözik a két vő, az ifjú és puhány Cornwall (Szőke Zoltán) és a hagyományos értékekhez ragaszkodni próbáló, ám akaratgyenge Alban (Wellmann György) sem. Mindannyiuk előtt ugyanaz a lehetőség nyílik: felélni a felhalmozott javakat, és nem teremteni újakat. Halasi Imre olvasatában ez a generációs konfliktus lényege. A fiatalabb, húsz-, huszonöt, harmincöt, negyvenévesek szeretnék, ha az ötvenesek félreállnának. Kéne mára hatalom (persze a hatalom gyakorlásának képessége nélkül). Vesszenek a vén hülyék! Kinekkinek az éppen előtte járó korosztály: a harminc-negyven-ötven évesek. S megy szépen, körkörösen a generációváltás.

Ami eddig történt, szépen, értelmesen színpadra állított, pontos expozíció. Bőhm György dramaturg célratörő és hatékony munkát végzett. Halasi Imre kreatív és gondolkodó, fiatalos hevületű rendezőnek mutatkozott. Ám a későbbiekben mintha elvetette volna korábbi koncepcióját, s körülbelül az előadás felétől meg-

Szőke Zoltán (Cornwall), Szoboszlai Éva (Regan), Segesvári Gabriella (Cordelia) és Baj László (Edgar)

elégedett az ismert dráma korrekt lebonyolításával. Mintha az előbbi ifjút „megfőrendezték" volna...

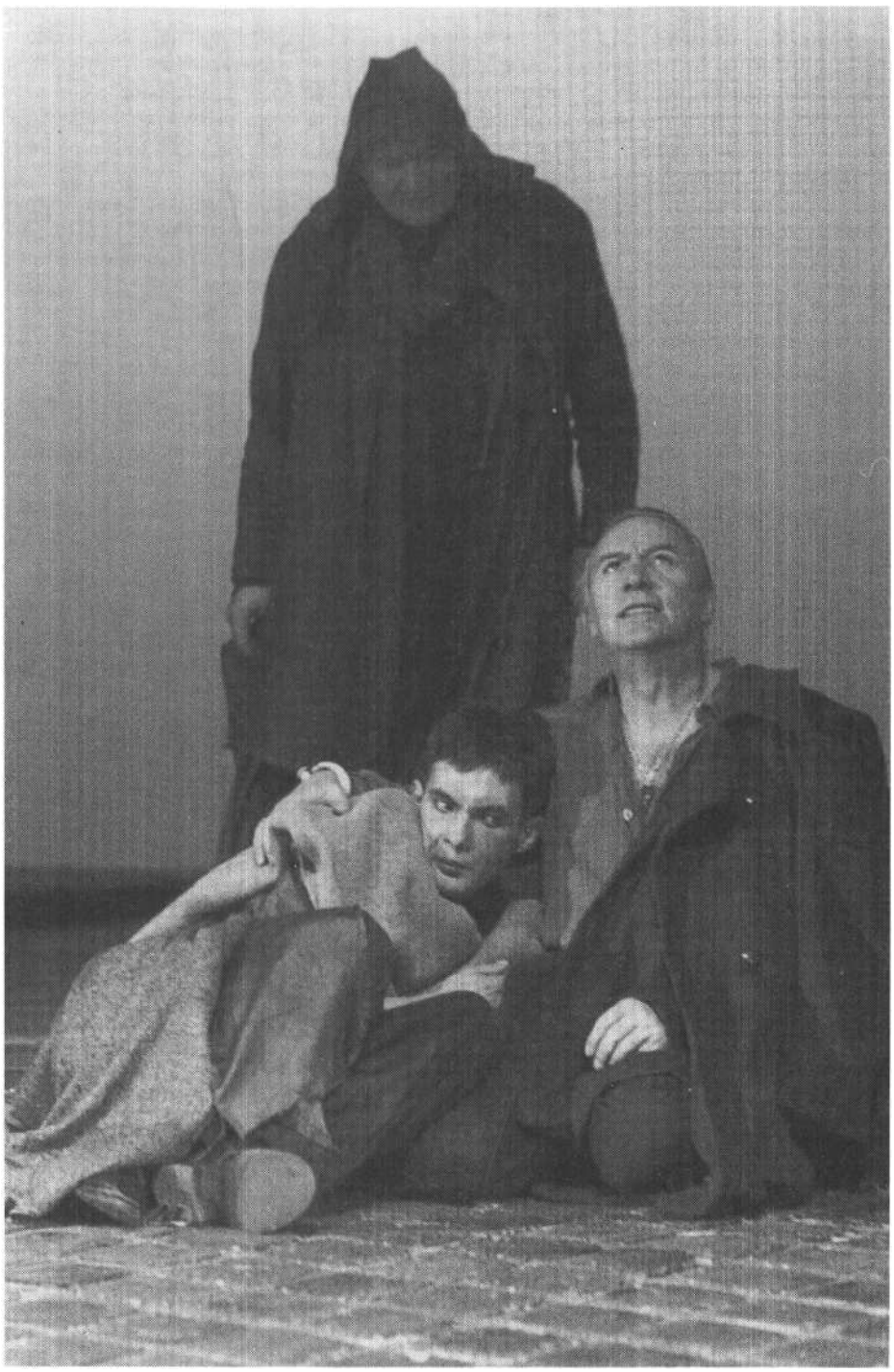
Az előadás tehát a szünettől folyamatosan „klasszicizálódik", Lear a második részben melodrámai helyzetek lépcsőfokain lépeget fölfelé. Siránkozása önismétlés csupán, személyes sorsa ekkor már sokkal kevésbé érdekes. Innentől a cselekmény egyik mellékszála válik fontossá: Gloster két fiának vetélkedése a hatalomért, a jó és a gonosz szembekerülése, a hagyományos Shakespeare-értelmezés szerint. A fattyú Edmund érvényesülni akar, de neki, mielőtt még beszállhatna a „generációs konfliktusba", előbb apja törvényes örökösét, Edgart is le kell győznie. Komoly céljai vannak, s nem válogat az esz-közökben. Hagyja, hogy mások felhasználják, s ő is felhasznál másokat. A dramaturgiai és rendezői munka jóvoltából fény derül az erotikus mozgatórugókra is. Mindkét „gonosz" királylány beleszeret az angyalarcú gazemberbe, ő pedig képtelen választani kettőjük között. Tóth Loon tisztességesen dolgozik, színészként egyre jobban érzi magát a drámának ebben az akciódúsabb felében. Az előadás végére az általa alkotott figura beérik. Érdekes, és megvan a szükséges súlya. Nem az ő hibája, hogy a két fivér konfliktusa nem bontakozhat ki. Ennek drámai ábrázolásában a rendezőt megakadályozza a színészválasztás (vagy a rendelkezésre álló színészanyag). Edgar szerepében Baj Lászlónak elsősorban artikulációs problémáival kell meg-küzdenie. Szövegének nagy része így érthetetlenségbe hull. Nem is értem Halasi Imrét, miért nem segít színészének a színpadi helyzet pontosabb kibontásával, konkretizálásával, esetleg aktualizálásával. Pedig minderre remek alkalom adódna, a díszlet szinte kínálja a lehetőséget... Amikor a pusztában bolyongó Leart elvezetik Szegény Tamás kuckójához, aki nem más, mint a csavargónak, csövesnek állt, félmeztelenre vetkőzött, s magát bolondnak tettető Edgar, akkor az egykori szalon roncsai és üvegfalai között felsejlik egy olyan igazi sarki csehó, iszogató, rongyos alakokkal. Sem Lear, sem a didergő Edgar-Tamás, de még a Bolond sem hajlandó észrevenni, hogy éppen egy jó kis csapszék bejárata előtt kell - megfagyni vagy szomjan halni... Metafora, mely értelmezetlen, s így értelmetlen marad.

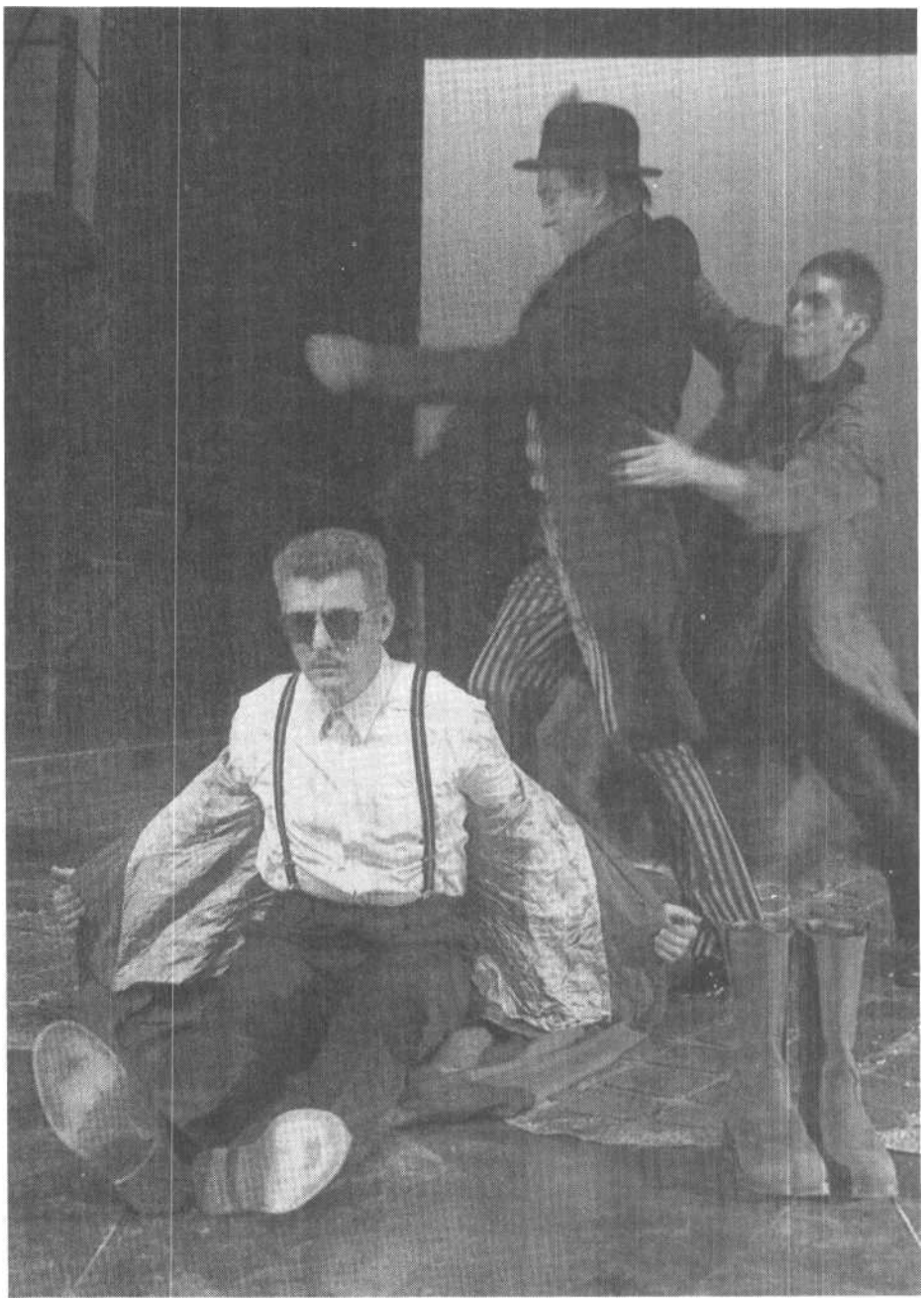
Ha színészileg nem jön is létre a nagy összecsapás, megkapjuk illusztrációban. A két testvér - Dávid és Góliát - viadala az előadás csúcspontja, formailag persze, mivel dramaturgiailag ott helyezkedik el, ahol a csúcspontnak lennie kell, s mivel verekedési bravúrként gondosan megtervezett és pontosan kivitelezett.

Lear és a vele bujdosók kis csapata lírai ellenpontot szolgáltat a hatásos akciókkal szemben. Zalányi Gyula Glosterként különösen rosszul járt ebben a hol „kreatív", hol „főrendezett" előadásban. Az aktualizáló értelmezésben nem ő a darab rezonőrje, hanem sokkal inkább a Bolond. Zalányi méltósággal tűri a mellőzöttséget, mond-ja nem kis mennyiségű szövegét, közlekedik a szereplők között, s tisztességesen végszavazik, hasonlóan a Kent szerepét alakító Farkas Ignáchoz. Egyébként a színpadon (és az eredményből ítélve a színpad körül, az előadást kiszolgáló műhelyekben és tárakban is) mindenki pontosan és szorgalmasan dolgozik. A produkció olajozott és működőképes. Ám az igazán örömteli pillanatot a színészi jelenlét okozza, például Borhy Gergely (Orvos) rövid epizódja.

Három jó alakítás a három királylányé. A két „gonosz" napjaink, hétköznapjaink szereplője.

Farkas Ignác (Kent), Baj László és Balogh Tamás (Lear)





Zalányi Gyula (Gloster), György János (Oswald) és Baj László (Zóka Gyula felvételei)

Gonoszságuk nem nagyobb, mint azé a butikosnőé, aki válaszút elé állítja apját: vagy mászkáljon tovább a hajléktalanokkal kocsmáról kocsmára, vagy vonuljon be a szociális otthonba. Ennek a hétköznapi, józan gonoszságnak a külső megnyilatkozásait bemutatni elég nehéz. El kell kerülni a paródia kísértéseit, s nem szabad közhelyekbe keveredni. A „kreatív Halasi" rendezőként megtalálja az optimális megoldást, bátorítja Szoboszlai Évát, aki desszertet majszolgató, siránkozó hangú újgazdagként éppoly hiteles, mint felajánlkozó nőstényként és megmérgezett, szenvedő asszonyként. Ő a végleteket meri megmutatni. Goneril másféle személyiség. Mindenre talál indokot. Bárdos Margit a logika felől közelít: a világ megváltozott, beköszöntött a szegénység. A ráruházott javakat, a gazdagságot nem lehet elpocsékolni. Apja felesleges kolonc, nem hoz semmi hasznot, mehet. Mennie kell. Nem kegyetlen ez a lány, csak racionalista. S ehhez járul tragikus ráadásként szenvedélyes vágyódása az angyalarcú gonosztevő, Edmund után. A nagyjelenet szép és szenvedélyes, de már a tragikai közhelytárból való. A fattyú Edmund bukásával mindkét lány sorsa beteljesül.

A jók elsiratják a halottakat. Köztük Cordeliát is: ő, mármint Segesvári Gabriella sokat veszített azon, hogy a Lear *király* aktualizálása félbemaradt. A dráma vége felé légüres térbe került. Igazi „helyzetben" talán másra is futotta volna tehetségéből. Így meg kellett elégednünk ábrándos szemű, a hetvenes évek Koncz Zsuzsájára emlékeztető lírai szépségével.

S végül: Lear király. Címszerep. Nagy szerep. S milyen jól kezdődik! Az első felvonásban Balogh Tamás remek színésznek bizonyul. Életerős, érett férfi. Kicsit hisztis, hatalomhoz szokott, elkényeztetett. De tele van szeretettel: szereti a zenét, a vonósnégyest, szereti a lányait, amíg azt teszik, amit ő akar, szereti az embereket, amíg ki nem derül, hogy önálló egyéniségek... Szereti az életet, a hatalom gyakorlását, a tevékenységet. Tragikai vétke az, hogy nem ragaszkodik ahhoz, amit szeret, ami az élete értelmét jelenti. Elhiszi, hogy amit kitalált, megteremtett, megvalósított, az maga a valóság és örök... Öregséget hazudik, hogy felmentést adjon magának, amiért nem vállalja tovább az életét. Nem akar szembenézni önmagával, ezért utasítja el hisztérikusan legkisebb (elkényeztetett, vélhetően lelkizésben járatos) leánya igaz mondatait. Ezért űzi el Kentet, ezért nem hallgat Glosterre. Ezt a lélektani drámát jól adja Balogh Tamás. Az-tán kezdődik a baj: a nagymonológ művészkedő, illetve eléggé „össze van maszatolva". Persze el kell mondani, hisz „a nézők erre jönnek be". Lear királyra, aki, mint tudjuk, átkozódik az égzengés-ben ... Balogh Tamásnak a második részben van ideje az önsajnálatra. A pillanatok szépek és felemelőek, lírai pihenők egy kegyetlenül fortyogó, gyilkosan rohanó világban. Ám ezt a világot Lear már nem érti. Fel sem tudja fogni, mi történik. A királycsavargó nem tud mást, mint saját meg-gyötört, s a szenvedésektől végül valóban meg-öregedett testét és leánya holttetemét felmutat-ni. A színpad immár véglegesen kintté, utcává változott, teljes területén macskakövekkel és csatornalefolyókkal borított. A szépséges rózsaablak széttöredezett, a kint, a hideg, az utca már régen itt van, belül mindannyiunkban.

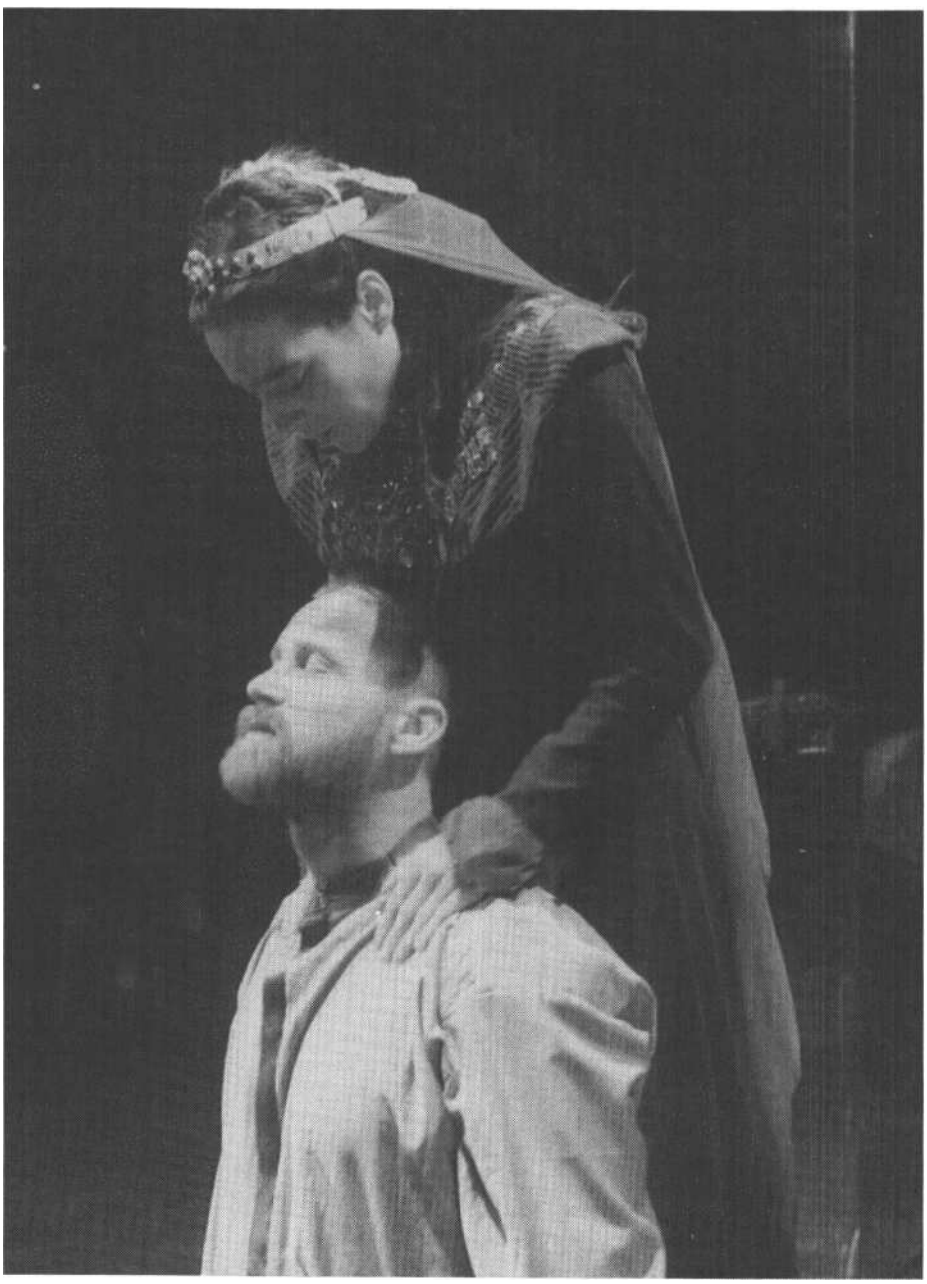
Shakespeare: Lear király (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)
Fordította: Vörösmarty Mihály fordításának felhasználásával Forgách András. *Díszlettervező:* Menczel Róbert. Jelmeztervező: Laczó Henriette. *Dramaturg:* Bőhm György m. v. *Harc:* Cziráky Zoltán m. v. Világítás: Mórai Ernő m. *v. Asszisztens:* Tompa Gábor. *Rend*ező: Halasi Imre
Szereplők: Balogh Tamás, Tóth Roland, Kelemen Zoltán, Szőke Zoltán, Wellmann György, Farkas Ignác, Zalányi Gyula, Baj László, Tóth Loon, György János, Borhy Gergely, Kiss Ernő, Bárdos Margit, Szoboszlai Éva, Segesvári Gabriella.

HAYNAL ÁKOS

BOSZORKÁNYOK PEDIG NINCSENEK

SHAKESPEARE: MACBETH

Klasszikus drámák színrevitelénél mindig felmerül: hogyan állítsák színpadra a mindenki által ismert műveket úgy, hogy a nagy hatású elődök koncepciója ne vessen árnyékot az előadásra. Ám nagyon nehéz elszakadni egy-egy korszakalkotó interpretációtól, s az új út görcsös keresése gyakran vezet felesleges modorossághoz. A Győri Nemzeti Színház Padlásszínháza és a kecskeméti Katona József Színház közös produkciója mentes az efféle hibáktól. Invenciózus előadás született, melynek legfőbb sajátossága a *Macbeth* mitikus szintjének lehántása. Ha úgy tetszik, ez jelenthet aktualizálást is, hiszen a XX. század vége felé (legalábbis a nyugati társadalmakban) nincs mindent átfogó vallás vagy mítosz.



Kiss Csaba rendezésében nincsenek boszorkányok, akik az eredeti drámában meghatározzák Macbeth cselekedeteit. A jóslatok (melyek igazi jelentésükben hatalmat és pusztulást ígérnek a főhősnek) elhangoznak, de Macduff és a Lady szavaiként. Az első esetben Macduff már tudja, hogy Macbeth Cawdor thánja lett, tehát nincs szükség jövendölésre. A „végül király leszel" olyan jelentést vesz fel, mintha valaki a barátjának mondaná, látva annak gyors felemelkedését. A második jóslat szövegét a Lady altatódalként énekli el. Így ringatja álomba a bűntudattól szenvedő Macbethet. A hit hátországát nélkülöző emberek szerepelnek az előadásban, akik láthatóan szenvednek ettől a hiánytól. A királyt imádkozás közben lemészároló Macbeth egy ámen sem tud kinyögni.

Különálló egyéniségek cselekednek a színpadon, ez pedig magányosságot, de egyben egymásra utaltságot is jelent, hiszen csak egymással való viszonyaikban létezhetnek. Így az idő sem válik fontossá, amelyben léteznek. A jelmezek és a díszlet nem határozzák meg pontosan, hogy mikor játszódik az előadás. A szereplők az első jelenetben tépett középkori viseletre emlékeztető ruhákat hordanak, de a következőben már hosszú újkori katonai kabátokat és egyenruhát vesznek fel. Stilizált környezetben játszódik a darab, statikus díszletelemek között. A szövegkörnyezetből tudjuk meg, hogy hol, milyen térben vannak a szereplők.

Mindenki hajlama szerint viszonyul saját cselekedeteihez és hajlama szerint figyeli a körülötte zajló eseményeket. Nincs egységes mérce, minden viszonylagos. Banquo kétkedése Cawdor árulását illetően bennünk is kétségeket ébreszt, sőt, megkérdőjeleződik Duncan király uralkodásának legitim volta is. (Végül is egy rendkívül véres háború zajlott le uralkodása alatt.) Ugyanakkor Macduff nem tesz fel kérdéseket, hitelt ad minden hírnek. Ő, ellentétben Macbethtel, nem kifejezetten becsvágyó, és ellentétben Banquóval, nem okos. Ebből következően nem is sikeres. A győztes háború utáni ünnepi lakomán Duncantól (feledékenység vagy megalázás?) saját grófságát kapja ajándékba. Mikor elmenekül az országból, zavarodott, nem tudja, mi történt, csak a tragédiákat látja, de az okokat, melyek idáig vezettek, nem ismeri fel. Azok az értékek, amelyeket szentnek tekintett - vagyis Skócia és a király -, elpusztultak.

Nyakó Júlia (Lady)
és Horváth Lajos Ottó (Macbeth)

A transzcendens szint eltűnésével Macbeth identitásának alapjául a király szolgálatában végrehajtott tettek és a felesége iránt érzett szerelme szolgálnak. A gyilkosságot a Lady által fel-tüzelt becsvágya motiválja. Nem lehet kiválasztottsági tudata, így lelkiismerete kezdetben nem tud megbirkózni saját cselekedeteivel. Belső egyensúlya csak közvetlenül Macduff családjának kiirtása előtt áll helyre, amikor úgy dönt, hogy önértékelése már nem játszhat szerepet cselekedeteiben. Nem harcban pusztul el, halála sokkal inkább öngyilkosságnak tekinthető. A Lady halála után szembesül a ténnyel: hatalma értelmetlen, mert öncélú. Nem is védekezik, amikor az őrjöngő Macduff letaglózza.

A Lady nagyon erős egyéniség, aki tudja, hogy szép, és él is ebből fakadó hatalmával. Férjével folytatott vitájában testi vonzerejét is használja, de kifejező jelenet az is, amikor fogadja Macduff és elsősorban Banquo hódolatát. Viselkedésének hátterében gyermeke elvesztésének tragédiája húzódik: talán ezért vált keménnyé és céltudatossá, ezért erősebb férjénél, amikor az Duncan megölésének estéjén megtorpan. Szereti Macbethet, és szereti a hatalmat. Még nem királyné, amikor már királyi díszbe öltözik. Színre vitt öngyilkosságában nem az őrület játszik szerepet. Felismeri, hogy a vérrel szerzett hatalmat nem tudja élvezni, így képtelen a birtoklására. Férjét ő inspirálja a trón megszerzésére, de a további gyilkosságokhoz, melyek célja a hatalom megtartása, már nem asszisztál. Banquo meggyilkolását még elviseli, de Macduff családjának kiirtását (ahol gyermeket is ölnek) már nem.

Az előadásban szereplő három férfit barátság köti össze. A társadalmi hierarchia ugyanazon szintjén helyezkednek el, és harcostársak is, bár egyéniségük jelentős mértékben különbözik. Scherer Péter gyors, széles mozdulatokkal játszik, így érzékelteti Macduff hiszékeny, könnyen lelkesedő, kissé szertelen figuráját. Kovács Zsolt Banquója lényegesen nyugodtabb, még részegségében is kimértebb Macduffnál. Intellektuális, mindenben kételkedő alkatával azonnal felismeri a cselekedetek mozgatórugóit. Bölcs, pesszimista öregedő férfi. Macbeth (Horváth Lajos Ottó) határozott, erős hadvezér, a király szolgálatában álló gyilkológép, akit azonban felesége iránti érzelmei emberivé és esendővé tesznek. A három férfi barátsága megtörik, amikor Macbethet érdemei miatt előléptetik. Túl közel kerül a trónhoz. A férfiak kapcsolatát a Lady Macbethhez fűződő viszonyuk árnyalja. Macbeth szerelemmel szereti az asszonyt, de Banquo sem közömbös iránta. (Az egyik jelenetben virággal bókol neki.) Macduff is hódol az asszony szépségének, de mély érzelmeket családja, különösen fia iránt táplál.

Macbeth, Lady Macbeth, Macduff, Banquo. Csak ők szerepelnek, mert Kiss Csaba interpretációjában ennek a négy alaknak kell megoldania a drámát. Rajtuk keresztül bontakozik ki a cselekmény. A többi szerepet kihúzták a drámából, csak említés szintjén esik róluk szó. Kiiktatódnak a csata- és tömegjelenetek is (ezeket hangeffektek helyettesítik), vagyis nem jelenik meg vizuálisan, hogy itt nagy, országok sorsát eldöntő küzdelmekről van szó. Úgy tűnik, mintha egy ország vezetésének belső válságáról szólna az előadás, mert az uralkodás tárgyai és eszközei, a katonák, a gyilkosok, a szolgák nincsenek jelen. Macbeth nemcsak a királyt, hanem Banquót és Macduff családját is saját kezűleg gyilkolja meg.

Kovács Zsolt (Banquo), Nyakó Júlia és Scherer Péter (Macduff) (Benda Iván felvételei)

Az epizódszerepek egy részét felhasználták, más részét átírták, néhol vendégszövegeket alkalmaztak. A kapuőrjelenet töredékét a részeg Banquo mondja el. Két közjátékot is beszúrtak az előadásba: mindkettőt a Banquo-Macduff páros adja elő. Először egy reneszánsz dalt énekelnek, majd később a két részeg barát egy komikus számot mutat be. A közjátékok hangulatoldó szerepükön kívül még két funkciót töltenek be. Egyrészt időt adnak a színfalak mögött játszódó párhuzamos események számára, másrészt lazítanak a ritmuson. Nélkülük ugyanis ez az egyfelvonásosra rövidített *Macbeth* túl gyors lenne, eseményei pedig követhetetlenek.

Első pillantásra nagyon veszélyes vállalkozásnak tűnik a drámát stúdiószínpadon, négy szereplővel előadni. Olyan húzásokra, jelenetát helyezésekre van szükség, amelyek akár tönkre is tehetnék az előadást. Jelen esetben azonban sikeres, önmagában értelmezhető színpadi mű született, még akkor is, ha nagyon sok esemény nem válik láthatóvá, nem születik meg színpadi akcióként, csak a szereplők elbeszélése értesít róluk. Minden mozdulat indokolt, a motivációk hitelesek. A történet pergő ritmusú, de nem elnagyolt vagy vázlatos. Banquo azért kezd el gyanakodni Macbethre, mert megtalálja a gyilkos tőrt a Lady szobájában. Hirtelen barátságtalanná váló gesztusai elárulják gyanúját Macbethnek, így a királygyilkos csak egyet tehet: megöli az igazságot sejtő Banquót.

A tér, amelyben az előadás folyik, rendkívül kicsi, a nézők két oldalról kísérhetik figyelemmel a produkciót. Ez fokozott koncentrációt, pontos, fegyelmezett alakítást követel minden színésztől, mert a publikum a legkisebb hibát is észreveszi. A színészi alakításban viszont nagyobb szerep juthat az arcjátéknak, és a szereplők valóban gazdag mimikával, finom rezdülésekkel árnyalták figurájukat. A kis tér behatárolt mozgásokat engedélyez, így nagyobb szerephez jut a statikus játékmód, amelynek nagy veszélye az „állok-beszélek" színház kialakulása. A győri elő-adásban a teret maximálisan kihasználták, hiszen a színpad két lejtős kifutója a nézőtérre is benyúlik. Ezekről lefutva a színészek hatásos be-lépőket, dinamikus mozgásokat produkálhattak.

Az előadást két véres csata keretezi, melyek a színfalakon kívül játszódnak. A darab tartalma előre megfontolt gyilkosságok sorozata, amelyeket hatalomért, karrierért, területekért becsvágyból követnek el. A gyilkosságok azonban lealjasí-

tanak, alkalmatlanná tesznek a megszerzett ja-vak hiteles birtoklására. Megszűnik a cél, amely értelmet adott a törekvéseknek. Ennek felisme-rése csak a halálba vezethet. Macbeth és a Lady is erre a következtetésre jut. Mindketten öngyilkosok lesznek. A Lady megöli, Macbeth megöleti magát. Csak Macduff marad életben, ez a családja és barátai elvesztése miatt tökéletesen megzavarodott és kétségbeesett ember. Végül remegő hangon kezdi éltetni hazáját, majd távozik a színről. Nem marad utána más, csak az uralkodópár hullája, de a rend, a jog ettől még nem állt helyre.

William Shakespeare: Macbeth (Győri Nemzeti Színház Padlásszínháza és kecskeméti Katona József Színház)
Fordította: Szabó Lőrinc. *Átdolgozta: Kiss Csaba. Díszlet:* Csanádi Judit. *Jelmez:* Zeke Edit. *Zene:* Melis László. *Asszisztens:* Laborfalvi Mária. *Rendezte: Kiss Csaba.*
Szereplők: Horváth *Lajos* Ottó, Nyakó Júlia, Scherer Péter, Kovács Zsolt.

NÉMETH GÁBOR

NÉMADONNA A KINDER JÉZUSSAL

THOMAS BERNHARD: A VILÁGJOBBÍTÓ

Hogy mi teszi színházzá a színházat, azt bizony
jó volna tudni.

Tudni, csinálni, aztán még bele egy kis pirospaprika, és irány az európai turné. De nem így van, sajnos vagy szerencsére: hogy mitől történik Valami, azt a színházban legalábbis, újra és újra ki kell találni. És még csak az sem igaz, hogy darabonként elég egyszer. Nem, minden este újra, a totális csőd kockázatával. Talán ezért olyan szent sokaknak, és elviselhetetlen más ugyanannyiaknak. És ráadásul van egy közös részhalmaz, na, oda tartozom én is.

Amikor az Új Színházban felment a függöny, és megpillantottam Ambrus Mária briliáns díszletét, bocsánat, de a félelem szagát éreztem.

Félelem a színháziatlanságtól

Megint egy kézirat, amelyben nem történik semmi, azazhogy csak annyi, hogy ül egy karosszék-ben egy gyakorlatilag mozgásképtelen ember, és egy számára tulajdonképpen tökéletesen érdektelen ünnepi alkalomra várakozva szapulja a világot általában és nőnemű szolgáját benne különösen.

Ráadásul az asszonya szerző által gyakorlatilag némaságra van kárhoztatva.

Monodráma néma rezonőrrel és néhány mozgó tereptárggyá alázott mellékszereplővel. Ha az ember díszlettervező és jószívű, az ilyen esetekben nem *díszletet tervez,* hanem *játékalkalmat teremt.* Ez az, ami Ambrusnak briliánsan sikerült. A dekonstrukciós irodaházbelsőkre emlékeztető falak között, a színpadkép centrumában fantasztikus műtárggyá nőtt a szerzői instrukció egyszerű karosszéke. Lépcső, nászágy, kanapé, emelvény, magaslat, jéghegy, vesztőhely, jászol és Golgota, szószék és börtön, de talán legfőképpen kínzóeszköz és trónus, attól függően, hogy a nő vagy a férfi szemével nézzük. Még-is, és ezzel a kegyetlen gondolattal nem tudok el-számolni, általa válik az egész előadás központi fogalmává az ügyesség, nyugateurópaimodernszínházi értelemben. Kultúrdesign. És így, eb-ben a minőségében bírálható. Mert ez a multifunkcionalista minimalizmus nem tűri az olyas-fajta ornamenseket, amelyekkel aztán nem kez*dődik* semmi, mint például a színpad előterében álló konyha(?)asztal, rajta valamivel, ami az utol-só sorból nézve szendvicsestálnak, az elsőből pedig, bár másodszor ott ültem, fogalmamsincsminek látszik. Az asztallapra csavarozott húsdaráló pedig csak arra való, hogy legyen miben tartani a Világjobbító hallócsövét. Mert azt azér' remélem, hogy nem szimbólum. Lóg még a falon valami széles vászonheveder, amire nyitott könyvek vannak applikálva, ez sem sül el, de legalább érdeklődést kelt. Amint a két szék is: egy szürke és egy fekete; székszekrények, alakra éppen, mint Magritte ülőkoporsói. Tehát tudjuk, hogy ez a labda majd le lesz ütve, és úgyis van, illetve lesz, nem csalódunk, Zsótér majd beleülteti az egyikbe Monori Lilit. Ebben a térben majdnem minden *valamire való,* szellemes, többértelmű és alkalmas. Kézreáll. És ez idegesítő, mert a tiszteletjegy jut róla eszembe, a büfében a rossz bor, meg ez a kritika, amit pénzért írok.

Minden, csak nem az isteni kegyelem.

Pedig ehhez a darabhoz az kéne csak, csak az.

Két színészzseni kéne, akik felgyújtják az időt és a teret.

Ritka színházi alkalom

Elvileg megvannak a zsenik, éppen amennyi kell.

Sinkó az igazán Bernhardra termett kevesek egyike, és ez akkor is így volna, ha nem láthattuk volna bizonyítékát A Színházcsinálóban. És nagy öröm újra Monori Lilit látni. Az aura azonban, ami lényét és művészetének történetét körülveszi, sajnos, kívülről kerül az előadásba, és nem nagyon teremtődik alkalom jelen idejére. Méltóbbat érdemelne.

Van tehát két színészzseni.

De mégis mintha helyettük volna a jéghegy - plexiből; sajnos övé az este legsúlyosabb jelenléte. Hívogat, hogy megérintsem, elbújjak járataiban, kipróbáljam csábos mélyedéseit, amelyeket mintha tényleg egy fészkelődő, nehéz test olvasztott volna ki magának, a mindennapos házitéboly koreográfiája szerint.

Ezen az emelvényen fekszik az előadás első pillanatában a Világjobbító, a plexibérc magasán, a Pietá és/vagy a Jászol Jézusának pózában, a füstgépből hömpölygő felhőgomolyok között. Aztán eloszlik a füst, megszólal: „A tojást lágyan / A mártást édesen". A szerző instrukciója a kéziratban realista, az első két mondat Bernhard szövegében kikiabálás. Egyszerű utasítás, a konyhában forgolódó személyzetnek.

Sinkó Világjobbítója nem kiabál - maga elé köpi ezt a két mondatot, mint aki eleve kételkedik bármifajta kérés vagy parancs értelmében. Aztán persze kér is, parancsol is, éppen eleget, de Sinkó szerepfelfogásának alapja, hisztériájának gyakran szánkáztatott amplitúdói ellenére, mégis a tökéletes kiábrándultság marad, melynek birtokában az ember csak önmaga paródiájává válhat, amint válik is, eminensen.

A második jelenet szerzői instrukciója szerint a Világjobbító tojást eszik („vagy túl lágy/ vagy túl kemény"), de elege lesz a fantáziátlan kosztból. Sinkó egy kuglófformából pöcköl kifelé üres kindertojásbelsőket, panaszkodik, majd titkon mellényzsebébe rejt egy bontatlan kindert, később fölbontja, émelyegve elfogyasztja, majd belsejét az első sorban ülők lábai elé löki. Szétesik a kis műanyag szelence, az aznap este véletlene szerint, papírcsík gurul ki a figyelmeztetéssel, hogy kisgyerek ne játsszon vele, mert belélegzi az apró darabkákat, a lábamtól hetven centire meg kék műanyagdarabkák, gyakorló apa vagyok, ébred bennem a vágy, hogy felvegyem és összerakosgassam. Ez az apró tárgy a maga mégis vaskos, bornírt realitásával rákérdez mindenre, ami a színpadon történik, széttöri a díszlet stilizáltságát.

Zavarba ejt és kikapcsol

És elég jó haverjai vannak, az a vaskos budapesti telefonkönyv például, a baromi ronda műbőr borítóval, ami a darab elején elröpül néhány irányba, és egy filozófiai munkát van hivatva helyettesíteni. Értem én, persze, az iróniát, csak nem tudok vele mit kezdeni. Azén bajom, mondhatná Zsótér, és nyilván igaza volna.

Jófajta viszont a feszültség Benedek Mari kortalan és könnyed ruhaparafrázisainak eklektikája és a színpadi tér tárgyi világa között. Némi pontatlansággal: Sinkómarat és Monoricsirkefej, Pompadurlili és Gulliverlászló.

Elvakult Bernharcl-rajongó vagyok, és két éve a magyar Lettre Internationale-ban olvasva Tandori Dezső elemien bernhardiánus fordítását, inkább tragikomédiának tetszett, mint vígjátéknak. A bernhardi humor sötétebb fényű, erejét és mélységét a kiábrándultság ereje és igazsága adja, az a tény, hogy el tudja hitetni: végletekig karikaturisztikus ön- és világgyűlölete alapjában véve jogos, és mind történetfilozófiai, mind spirituális szempontból kikezdhetetlen.

A színházban viszont nem maradt helye ennek az olvasatnak, a Sinkó megformálta figura mindenestül nevetséges, és ha ehhez képest csak ritkán hangzik fel nevetés a nézőtéren, az egyrészt az ebben a felfogásban üresjáratnak bizonyuló szöveghelyeknek, másrészt az előadás félkész állapotának rovására írható. A szövegtudás bizonytalansága, a pillanatnyi dekoncentráltság és a szituációk kidolgozatlansága teszi, hogy néha, paradox módon, mégis szívszorító a két színész „párosult magánya", „a lélek szegénysége kettesben". De ez a színészek és nem a szerepek drámája. Iszonyú lehet így, magukra maradtan. Semmi nem segít, ezt az első húsz percet el kell tölteniük, mint egy penitenciát, monologizálva vagy hallgatva, dicséretes szorgalommal tornázva a szeren a színpadi jelenlétért.

És most, a darabot újraolvasva úgy tűnik, bizony Bernhard is hibás ebben. Jól bevált retorikáját felelőtlenül emeli át az időnek egy egészen másfajta birodalmába; egy-egy stíluselem a színpadon csak akkor érheti el a prózájában megtapasztalt intenzitást, ha egyszeri, megélt és elképzelhető valósága lesz, ha az ige testté tud válni. Különben marad, ami a papíron: színtiszta retorika. Csak *az* a retorika erős és kikerülhetetlen, ez itt gyakran esetleges rögtönzésnek, üresjáratokkal tördeltnek tűnik.

Érdekes talán megemlíteni, hogy Bernhard egy interjúban éppen a könyveit nevezi színdaraboknak, azt ajánlja, képzeljük magunk elé egy sötét színpad négyszögét, ahol lassan előjönnek - *a mondatok*. Bernhard szövege nehéz helyzetbe hozza a színészeket, egy-két szemérmes esélytől eltekintve magánszorgalmuk hatáskörébe utalja emberi és színészi kapcsolatuk lehetőségeit.

Monori Lili (Nő) és Sinkó László (Világjobbító)

Zsótér túlozva segít neki ebben: ezeket a sanszokat saját kezűleg írtja ki. Rögtön az elején például brutális gúnnyá változtat egy, az instrukciók szerint simogatásnak képzelt mozdulatot, és ez azért említésre méltó, mert az írott szöveg instrukciói közt ezenkívül alig van utalás arra, hogy a két véglény között mégiscsak van valami szeretetféle.

Miért fontos ez?

Mert a világ kíméletlen és hajthatatlan szidalmazása csak akkor lehet igazán súlyos, kockáztassuk meg, katartikus, ha a világszidalmazó legalább a vágyak és az eszmények szintjén meg tudja különböztetni magát attól, ami körülveszi, hogy arról az idejétmúlt feltételről most nagyvonalúan lemondjak, amelyet a régiek szabtak, tudniillik, hogy *valóban* különbözzék tőle. Zsótér azonban jobbára kihúzza a szövegből a töprengő, direkt filozófiát, a gyógyszeresüvegből cukorkásdobozt csinál, így a mizantróp filozófus világémelyéből egy torkos zsebhitler gyomorrontása lesz. Sinkó játéka nagy erővel ellenpontozza azt a Bernhard-szövegben sehol meg nem cáfolt tényt, hogy ez a férfi súlyosan, talán halálosan beteg, egy hipochonder zsarnok él vissza a testével, ha tetSzik neki, föl-alá rohangál, máskor mankóval sem tud a saját lábán megállni. A szín-lelt mozgásképtelenség mint fegyver csak nagyon merész olvasatban szerepel a szerzői instrukciók között, egy helyütt. Persze tudjuk: az ezredvégi színház úgy kezdődik, hogy a rendező az első olvasás közben vastag fekete filctollal ki-húzza a szerzői instrukciókat, másképp nem lett volna azzá, aki...

A világ aljas, kisszerű és nevetséges, és állítólagos jobbítója semmiben sem különbözik tőle.

Világjobbító: Sinkó László
(Koncz Zsuzsa felvételei)

Ez persze még lehetne tragikus, ha mondjuk, ennek ellenére a megváltás szép és nehéz munkájára törekedne. De egyáltalán nem törekszik rá. Értekezését a világmegváltásról régen megírta, és a darab végén ugyan megment egy egeret abból a csapdából, amelybe ő maga kényszerítette, de - amint azt a mellettem ülő néző nagyon helyesen észrevételezte - tökéletesen érthetetlen és levezethetetlen, hogy „mitől javult meg egyszerre?". És mert érthetetlen és levezethetetlen, nem jogosít fel rá minket, hogy a világ és jobbítója közös jövőjére nézvést optimista következtetéseket engedjünk meg magunknak.

Nézzük komédiának?

Emlékszünk a régi tanácsra, szinte mindig beválik. A darab szövege, Sinkó játéka meglehetős alkalmakat ad erre. Zsótér azonban ellenjavallatokkal él. A legfontosabb ezek közül mindenképpen az egyetemi díszoklevelet hozó küldöttség háromkirályokká való felstilizálása. Ehhez minden szövegüket ki kellett irtani, az eredetiben ugyanis a színpadon ügyes seggnyalás zajlik, tanszéki duma némi bűntudattal, abból pedig nem lesz evangyéliom. Sinkó most az első pillanat ismerős pózában - de ezúttal mégis inkább a Jászolban - várja a kitüntetést, nyílik a kapu odafenn, bíborban, gyolcsban, bársonyban megjelennek a koronás-turbános fők, mögöttük aranydrapériát hullámoztat a szélgép, csinálja a huzatot, amelyről az első jelenetben a Világjobbító azt mondja, hogy a végén még az fogja megölni.

Ez az emlékeztető nem hagyja, hogy megengedjük magunknak az engedékenységet, értelmezésre ösztökél, arra, hogy mindenképpen a színi játék mélyebb értelmét keressük, ne nézzük komédiának, nézzük előjátéknak a végső passióhoz.

A darab utolsó mondatát a kamrává változott plexihegy belsejéből hörgi Sinkó titokzatosan és vésztjóslóan: „Akkor most megeszem a nudlit." Az eredeti instrukció szerint ezt „unottan" kellene mondania. A jéghegy mélyén kuporognak, belefagyva helyzetükbe, teljesen jogos volna az unalom. Akkor hát, mégis, honnan ez a hang?

Van egy rémült föltételezésem. A ruhatári pulton talált szórólapon találtam rá igazolást. Ott ugyanis az áll, hogy a Világjobbító „sértettsége, önszeretete, nagyzási hóbortja a vele összezárva élő tehetetlen nőt kétségbeesett lépésre kényszeríti". Ez a mondata darab eredeti szövegének ismeretében tökéletesen értelmezhetetlen. Ezek szerint a rendezői értelmezésben kell rá keresnem a kulcsot. Ez az egész háromkirályosdi és pietásdi azt szolgálja, hogy megértsük ezt a hörgést? Szájunkba rágják a vég hörgését? Sinkót Monori nudlikeresztre fogja fölfeszíteni? És attól jobb lesz nekik vagy nekünk? Megváltódik majd, végre, a világ? Vagy ellenkezőleg, a méreg a jobbítóban az éppen megjavulót pusztítja el?

Ha lőni akarsz, lőj, ne pofázz, mondja a Csúf a filmben a pasinak, aki ki akarja nyírni. Zsótér habozni látszik, de azt a színházban valószínűleg nem szabad, ha tényleg „mondani akart vala-mit".

Thomas Bernhard: A Világjobbító (Új Színház)
Fordította: Tandori Dezső. *Díszlet:* Ambrus Mária. *Jelmez:* Benedek Mari. *Rendezte:* Zsótér Sándor.
Szereplők: Sinkó László, Monori Lili.

MAGYAR JUDIT KATALIN

BECSÜLETBELI ÜGYEK

MÜLLER-TOLCSVAY-MÜLLER: ISTEN PÉNZE

Első strófa: A közvélemény hangja

Tisztességben megőszült közeli hozzátartozóim mostanában nem értik a kritikusokat. Véleményük szerint sokszor nem az előadás minősége határozza meg a bírálók hangnemét és véleményét, hanem az, hogy a bemutatót melyik színházban tartották, s hogy a hivatásos színházjáró éppenséggel kedveli-e azt a helyet vagy sem.

Szerintük az sem igazságos, hogy a Madách Színházat fanyalgás veszi körül, függetlenül attól, hogy a produkció megérdemli-e. Mert az igaz - folytatják meggyőzésem -, hogy Szirtes Tamás Stendhal-rendezése nem sikerült, de azt miért nem méltányolja senki, hogy két fiatal színész mégiscsak megpróbálta megmenteni a lagymatag előadást, s ugyancsak ők ellensúlyozták néhányad magukkal valamelyest A vörös *malom* pöffeszkedő látványvilágú semmitmondását. Hallgassam csak meg az előadás zenei anyagából készült CD-t, mindjárt megváltozik a véleményem! És miért kap nagyobb sajtóvisszhangot a méltán megbukott *Nehéz Barbara,* mint a tisztességes szakmai színvonalon színpadra állított *Becsületbeli ügy?*

E szívemhez közel álló „civil" nézők úgy kísértették meg a lelkiismeretem, akárcsak Dickens *Karácsonyi* énekének főhősét a múlt, a jelen és a jövendő karácsonyainak szellemei. Az új bemutató kapcsán el kell tűnődnöm a nekem szegezett kérdéseken.

Második strófa: A Madách Színház fantomja

„Színházunk sok műfajú intézmény, rendkívül sikeres, nagy szériákat játszó, mindig telt házakat vonzó színház, nagyszerű társulata van. Repertoárján megtalálhatók a nagy klasszikusok: Shakespeare, Schiller, Büchner, Ibsen, Moliére, Victor Hugo, Rostand, Gogol, Csehov, aztán a XX. század nagy drámaírói: Shaw, Gorkij, Brecht, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, Jean Anouilh. Évente műsorra tűzünk zenés darabokat (...). Mindkét színházunkban játszunk klasszikusokat, kortárs drámákat, és az igényes szórakoztatás jegyében sok szellemes modern vígjáték van műsorunkon" - így vall színházáról az Isten *pénze* magyar és angol nyelvű műsorfüzetének belső borítóján Kerényi Imre igazgató, főrendező.

A beköszöntő szöveg nem csupán azért lepett meg, mert idejét sem tudom, mikor jelent meg utoljára műsorfüzet a Madách Színház valamelyik produkciójához. Meghökkenésem igazi oka az, hogy a felsorolt szerzők közül csupán egyetlenegy (Anouilh *Becketje)* szerepel jelenleg a repertoáron. A megnevezett drámaírók műveit csak játszotta a színház. A jelent sokkal inkább a nagy szériát megért „szellemes modern vígjátékok" szerzőinek neve (Ray Cooney, Neil Simon, Andrew Bergman, Bernard Slade, Graham Greene, Giulio Scarnacci és Renzo Tarabusi), valamint a zenés játékok: *a Macskák,* a József, az Apácák, *a* Kapj *el!, A* vörös *malom,* a Doctor *Herz,* a Mária *evangéliuma* és legújabban az Isten pénze fémjelzik.

Az ellentmondás zavarba ejtő. Hiszen nyilvánvaló, hogy Kerényi Imre valójában zenés bul-

Koncz Gábor (Nathan Jessep) a Becsületbeli ügyben

Huszti Péter (Scrooge) és Szerednyey Béla (Jacob Marley) az Isten pénzében (Németh Juli felvételei)

várszínházat igazgat. S ebben nincs semmi szégyellni- vagy titkolnivaló. Nincs az a morc esztéta, aki ne tudná, hogy a nézők nem csupán a Lear *királyra* és a *Három nővérre* vágynak; ezért valós közönségigényt elégít ki az a teátrum, amelyik nívós kommerszdarabokra specializálódik, hiszen - hála az égnek! - egyelőre még akad jó né-hány művészszínház is a másfajta érdeklődésű nézők kedvéért. A hangsúly tehát nem a kínálaton, inkább a *nívónvan:* ez a Madách neuralgikus pontja.

Szirtes Tamás futószalagon rendezi a repertoárra jellemző darabokat, a Madách színészei pedig álmukból felkeltve is blattolni tudják ezeket. A séma viszont egyaránt elkényelmesít színészt, rendezőt. A szakmai elpocakosodás olyankor válik látványossá, amikor a társulat a megszokottól valamiképpen eltérő művel találkozik. Ilyen a Vörös és *fekete,* valamint A *Nehéz Barbara* esete. Pozsgai Zsolt gyengécskén romantikus adaptációja és Szirtes tétovasága nem teremtett kellő inspirációt ahhoz, hogy az illúziótlanul realista mű megszólalhasson. A vendég Bezerédi Zoltán már láthatólag aktív ellenállásba ütközött a cseh kabaré klassszikusának rendezése közben: a bukás akkora volt, hogy mire a róla szóló beszámoló megjelent lapunkban, az előadást már le is vették a műsorról. (Itt is csupán a fiatalok és a két „költag" - Mácsai Pál és Hirtling István - próbáltak életet lehelni szerepükbe.)

Kerényi Imre a nagyszabású, látványos előadásokban keresi a kiutat. 1994 szilveszterére malacsorsolásos, lézerfényes procc bemutatót szervezett a Molnár Ferenc színművéből készült musicalből. (Terve szerint az ördög tragédiáját az emberé követte volna egy év múlva, ám a Madách-musical nem készült el időre.) A vörös ma*lom* helyes mesejáték lenne (bizonyíték erre a Berényi Gábor által rendezett rádiójáték is), de a vurstliba illő díszlettel felcifrázott, monumentalitásra törekvő előadás szándékával ellentétben nem az emberi jóság elpusztíthatatlanságáról, hanem az ízlés hiányáról szól.

Ám egyszer csak a beskatulyázódott színészeken innen, a rendezői kudarcokon túl - történt valami. A *Barbara* után két héttel mutatták be Aaron Sorkin filmként is ismerős színművét, a *Becsületbeli ügyet,* amely érezhetően lelkesítőleg hatotta társulatra. Kerényi bevallottan lemásolta Verebes István kassai rendezését és puritán, jól funkcionáló díszletét, a színészek pedig nagy *ügyhöz* méltó buzgalommal próbálták és játsszák az ügyesen megírt amerikai iparosmunkát. Az előadás nem szolgál valami soha nem látott csodával, de példa a *becsületes* kommersz színjátszásra.

Harmadik strófa: Isten pénze

A stílszerűen december 23-án bemutatott új magyar musicallel megérkezett a jelen karácsony szelleme. A Dickens-kisregény alapján készült zenés játék Müller Péter és Tolcsvay László harmadik közös munkája. Az első kettőt, a nyolcadik éve játszott Doctor Herzet és az 1991-ben be-mutatott *Mária evangéliumát* bírálói általában érzelgősnek (utóbbit egyenesen giccsnek) titulálták, de elismerően szóltak Nagy Viktor látványos rendezéseiről. Az előzmények nyomán félő volt, hogy a Karácsonyi *ének* ürügyén tocsogni fogunk a szívjóságban. Nos, ezek után az előadás kellemes csalódást okozott: a gondosan adagolt érzelmek nem lépik túl szignifikánsan a szükséges mértéket.

Müller Péter szövegkönyve meglehetős hűséggel követi az eredeti cselekményt. Az uzsorás Scrooge előtt itt is megjelenik egykori üzlettársának szelleme, hogy jó útra térítse, ám a múlt, a jelen és a jövendő karácsonyainak szellemei helyett szintén Jacob Marley lelke kalauzolja az időutazás során.

A szegény könyvelő itt apjától örökölt egyetlen kincsét, a zsebóráját adja a karácsonyi pulykáért cserébe: ezt a hirtelen találékonysággal szerzett összeget nevezi úgy, ahogy később az éteri utazásból megtért bankár az embereknek szétszórt millióit: ez az Isten pénze. (Scrooge neve angol nyelvterületen köznevesült, fogalommá vált - mint a kontinensen a fukar Harpagoné. Az Ebenezer „keresztnév" jelentése viszont éppen az ellenkezője: az isteni segítség emlékezetére állított emlékkövet nevezték így az Ószövetségben. Müller szövegkönyvében - Dickensszel ellentétben - szóba kerül e furcsa név, de csak annyit mondanak róla, hogy úgy hangzik, mint Nabukodonozoré.)

Müller kibontja a fiatal Scrooge nagyravágyása miatt fájdalmasan elveszített szerelem történetét (Varga Klári és Weil Róbert üdén személyesíti meg a fiatal párt), és Békés Itala kedvéért beiktat a szereplők közé egy öregecske, kéjsó-vár házvezetőnőt. A zenés dramaturgia szabályai szerint mindenkinek dukál legalább egy dal, a kissé elnyújtott második részre azonban ráfér-ne némi húzás: Huszti Péter Scrooge-ja már puhára főtt, ezen a ponton túl lelki vívódása nem igényelne újabb áriákat. Tolcsvay László rutinosan ötvözi a himnikus és profán popzenei-rock-operai kliséket az angol, s némiképp meglepő módon, a spanyol és jiddis népzenei motívumokkal, no meg némi divatos rap muzsikával. Müller Péter Sziámi dalszövegeiből nem sokat érteni, de a „se áfonya, se béfonya, nekünk pulyka kell" résznél azért felszisszentem.

Nagy Viktor nem kelt csalódást, látványosan profi rendezésében semmi nem csillog-villog, pöfög öncélúan; az egyetlen színpadtechnikai hatáselem Scrooge ravatalozóhoz hasonlatosan komor ágya, amely felemelkedik az időutazás idején. Fodor Antal mozgalmas, színes forgatagot varázsol elénk piactéren és házibálban egyránt. Hatásos, olykor karikaturisztikus koreográfiája miatt nem kell megerőszakolni a történetet, talán csak a léhának titulált unokaöcs (Cseke Péter) „ünőkéi", aranyszarvacskákkal feldíszített kalapú, mutatós kísérőnői csöppentek bele kizárólag azért a karácsonyi köszöntő-be, hogy táncukkal feldobják a jelenetet.

A tisztességes szándékú és minőségű előadásban nincsenek „nagy alakítások", mégis

mindenki a helyén van. Frenetikus sikerű Békés Itala magánszáma, jó Szűcs Gábor uzsorás rapje és Dunai Tamás családjáért élő, kedvesen jó könyvelője, Vikidál Gyula mackós toporgása egy hatásos báljelenetben, ismerős Huszti Péter morcosan dörmögő bankárjának rezgős bársonyos hangja és jellegzetesen megnyomott hangsúlyai, Szerednyey Béla szellemének már több előadásban felbukkanó, metsző sikolya, Juhász Róza szelídsége, Varga Klári tisztasága - a végeredmény pedig egy jó csapat s egy kellemes este.

A néző azzal a tudattal távozik a színházból, hogy mindenki megváltozhat: Scrooge kiegyenlítette becsületbeli tartozásait kizsigerelt embertársaival szemben, a nyomorék Kis Tim meggyógyul Amerikában, a bank pedig bőkezűen szponzorálja a jóságossá váló bankárról szóló mesét. Igaz: az emberek egymást tiporják az égből hulló pénzeső miatt Nagy Viktor fanyar iróniájú befejezésében, de a tapsrend vidámságában a nézők közé is zúdul a színházi valutából.

Én pedig kíváncsian várom a jövő karácsony szellemét.

Müller Péter-Tolcsvay László-Müller Péter *Sziámi: Isten pénze. Musical Charles Dickens Karácsonyi ének című műve nyomán (Madách Színház) Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Koreográfia:* Fodor Antal. *A rendező munkatársa:* Cs. Nagy Endre. *Asszisztens:* Kutschera Éva. *Rendező:* Nagy Viktor.
Szereplők: Huszti Péter, Szerednyey Béla, Dunai Tamás, Vikidál Gyula, Cseke Péter, Varga Klári, Weil Róbert, Békés Itala, Juhász Róza, Bajza Viktória, Kuthy Patrícia, Szűcs Gábor, Csutka István, Kökényessy Ági/Varga Zsuzsa f. h., Kéry Gyula, Kis Endre, Bodor Tibor, Juhász Jácint, Barát Attila f. h., Barabás Kiss Zoltán, Ladinek Judit f. h./Venekei Mariann, Szabó Helga, Czeglédi Attila, Nagy Kati, Szöllősi Györgyi, Héjja Róbert, Röthler Balázs, Pádua Ildikó, Siklósi András, Szegő András/Ámosi Gábor, Sas Kriszta. Zenél a Nocomment együttes.

TARJÁN TAMÁS

CENTENÁRIUMI NAGYSZABÁS

SZOMORY DEZSŐ: HERMELIN

Ha én lennek a szazéves Vígszínház, a születésnapomra én is bemutatnám a *Hermelint,* hiszen egykor nekem íródott, és helyenként rólam is szól: a tomboló sikeremről, a művészeimről, a friss premieremről. (1916. március 4-én Jób Dániel rendezésében ez volta Víg négyszáztizedik produkciója, tehát a darab is ünnepel: éppen nyolcvanéves.) Persze a Szomory-színmű mai színpadra állítói nálam sokkal jobban tudják, hogy a mindössze „Péterkének, a galambnak, május havának és B. G. kisasszonynak" ajánlott alkotás első felvonása remek, a második már kis jelenetekre és jellemképekre oszlik, a harmadik pedig gyönge melodráma (május hava bizonyára atavaszt és a B. G. kisasszony - az ősbemutató egyik szereplője - iránti szerelmet jelképezi, de a Víg, Szomory egy másik szerelme is májusban nyílt meg, 1896-ban. Évad végén. A darabban az évadvég a happy end záloga).

Máté Gábor vendégrendező a kiállítás eleganciájával, színpompájával, valamint az előnyös színészválasztással és -vezetéssel igyekezett elfedni a mű gyöngéit. Ez csak részben sikerült - s ha e s ínház hajdani drámaíró-fejedelmét, Molnár Ferencet is a díszpáholyba varázsolhatnánk, a Szomorynál is nagyobb mester az egyre unalmasabb, terjengősebb szöveg hallatán igazolva látná tételét: első felvonást még csak-csak tudnak írnia kollégák, ám utolsót szinte senki. Máté nem vádolható azzal, hogy a Gothár Péter dirigálta, 1982-es kaposvári előadást, annak érdesen ironikus, kissé pontatlan elemzésű fölfogását vette volna mintául. Rendezőként más Pálfi Tibort képzelt el főszereplőnek, mint amilyen ő maga volt. A nyelvi bűbájjal fűszerezett, szecessziós esztétamodernség világát meghagyta a századelőn - úgy, hogy a sorsokba a századvég is belefájjon. Ne nagyon.

Törekvéseit néhány kulcsjelenetben és a hangulatteremtésben siker koronázta, viszont ha egy kicsit megbökdössük a játék burkát, szakadozik, lyukad az egész. Khell Zsolt díszlete, a máig nevezetes, dúsgazdag és extravagáns Szomory-lakás megidézése eleinte elkápráztat. Csak később tűnik ki, hogy a bútorzat horizontális szétteregetése folytán a térnek sem hangsúlyos helyei, sem valóságos centruma nincs, ezért sok az eltévedt, fölösleges téblábolás. A szép kellékek csúfakkal váltakoznak, koncepciótlanul, funkciótlanul. Az égre nyíló különleges padlás ablaktáblái mocskosak, a mennyezet (a díszleteknek mindig kényes része) megoldatlan, a

Gálffi László (Pálfi Tibor) és Hernádi Judit (Lukács Antónia)

Eszenyi Enikő (Tóth Hermin) és Gálffi László

Benkő Gyula (Hordár), Szarvas József (Rónallos) és Kern András (Dr. Plundrich) (Koncz Zsuzsa felvételei)

ronda csillár kilóg a képből. A második felvonás könyvtárszobájában nem jutott elég türelem és ötlet a könyvekre, a harmadiknak a tetőtéri „függőkertje" a vertikalitással nem tud mit kezdeni. Igen jó viszont Jánoskuti Márta ruhatára. Ő Szomory szavaiból eredeztette, az író nyelvi pompájából fürkészte ki a jelmezek pompáját. Az ezer ötletű tervezői és szabászati stílusbiztonság mulatságos karikírozással és szemernyi búbánattal járul hozzá a figurák „színpadon kívüli" mindennapjainak sejtetéséhez. Mivel írótól, színésztől, tanártól kezdve virágüzleti leányig húsz szereplőt lehet öltöztetni, Jánoskuti munkája valóságos szociológiai tanulmány.

A rendező tőle szokatlan módon megengedi magának az otrombaságot, a túlkapást, a lazaságot. Murányi Tünde mint Julis szolgáló ugyan találékony cserfességgel játssza el, hogy a józan paraszti ész és a célirányos erotika nem hagyja magát zavartatni a művész agysejtjeinek szeszélyes működésétől és a különböző szexuális kultúrájú szeretőit sűrűn váltogató entellektüel szerelmi szokásaitól - de ok nélkül és eldöntetlenül merül föl, hogy Pálfinak esetleg a szobalányával is akadnak kellemes ötpercei. A kukkoló, magát markolászó kiscseléd idegen a darabtól. Idegen az az ízléstelenség is, midőn a Börcsök Enikő által balsorsú és kisszerű démonként ábrázolt Maltinszky Manci korántsem „kéz a kézben" kényszerül üldögélni a nagy drámaíró mellett. A már önmagukat sem jelentő fogdosásokban - és a bárgyú „szövegbetoldásban" - a most meghökkentően invenciótlan Vallai Péter (Kürthy Kökény) jár az „élen".

A második felvonás kisebb - és a főcselekménytől, Pálfi és Tóth Hermin viharos kapcsolatától sajnálatosan független - szerepei rutinos (fád?) gazdákra leltek. Halász Judit sokadszor alakítja a „kérem szépen, én egy jobb sorsra érdemes, érintetlen vidéki leány vagyok, és igen köszönném, ha meg tetszene engem... meg tetszene pillantani" típusú, előredűtött felsőtestű, behúzott nyakú életelszalajtót, ezúttal Tördes Sárit. Tahi Tóth László (Szűcs Mihály) pöffeszkedő, buta és borongós amorózója még ezeket a vonásokat, érzületeket is teátrálisan mímeli, Szegedi Erika (Sz. Hárfás Giza) a Pálfinál adott vacsorán is abban tetszeleg, hogy még mindig az a Pálfi-darab megy, amelynek a premierjén egy órával ezelőtt őt is megtapsolták. Korognai Károly (A háziúr) mindent egy gesztusra tesz föl, és rikítóan elrajzolt maszkjával valami más vígjátékból keveredett ide. Szarvas Józsefet (Rónallos) nem festő- és rajzolóművész-szerepekre találták ki, így hátfelvonásról felvonásra inkább a figura félalvilági voltát, alkoholos öntépését és giccses megtérését színezgeti közepes meggyőződéssel.

A második felvonás vacsorajelenetére azért van szükség, hogy teljék a drága drámai idő. Az első rész szépszámú mellékalakjai a bemutató előtti (és a szerelmi csata előtti) izgalmat, cécót fokozzák. Közülük Benkő Gyulát (Rotschild Ignác hordár) az a szeretet fogadja, amely meg is illeti a százéves Vígszínházban immár ötvenhét esztendőt eltöltő művészt. Benkő Szomory hangján beszél, nem forszírozza nagyáriává a név és a szakma ellentétén alapuló epizódot, jelenléte arányos és aranyos.

Kern András fanyar és visszafogott Pálfi „negatívjának", a sikertelen és nőtelen Dr. Plundrich tanárnak szerepében. Mancival való frigye és elköltözése Szomorynál sem kellően megokolt, bár Plundrich sorsfordulata Tördes Sári, a gyermekkertész változhatatlan életével is "dialogizál' pedagogice. Valószínű persze, hogy a klasszika-filológus szűznek és „mártűrnek" Szomory másfajta megváltó szüzet képzelt el, mint amilyet Máté Börcsök Enikővel játszat. Kern lírai filozóf a testi forradalomban.

Sajna a Hermelinben arra sincs magyarázat, végül miért könyörgi vissza és veszi feleségül a sikeres író és hódító világfi, Tibor a konok kis színésznőt, Tóth Hermint. Ez a kifejlet némileg olyan engedmény, amilyet - máig elhíresülten - Bródy tett *A tanítónő* esetében a Vígszínház-nak. (Bródy Sándor egyébként az erősen önélet-rajzi színmű „külső" író-célpontja.) Jobbára az öregedés hűvös fuvallatával szokták motiválni

a felújítások Pálfi döntését (Szomory negyvenhét éves volt, amikor darabját műsorra tűzték). Máté Gábor erre ügyet sem vetett, azaz a lelki folyamatok megokolását a kisgyermek, Péterke kedves lényére, a föltámadó apai szeretetre bízta. A talpraesett fiúcskának roppant hatásos, ügyesen koreografált epizódokat eszelt ki, hatalmas rekvizitként hozatta be füstölgő (játék)gyárát, s a finálében fölültette egy igazi szamárra (nota bene: színpadon a kisgyerek és az eb - ezúttal a szamár - mindig sikeres).

Gálffi László Pálfiként inkább boldogtalan, mint boldog, inkább bölcs, mint öntetszelgő, inkább agresszív, mint szívtipró - s ezt az árat megfizetve, mindezt vállalva legalább korláttalanul szabad lélek. Szabadsága lelkiismeretlenség és hamis fölény is. Jobbára csupán megjátssza az exhibicionistát: szívesebben szemléli kívülről az életet és önmagát - a lehetséges drámai matériát. Átlagosabb, már-már kispolgáribb a kívánatosnál, a megírtnál. Mi sem elképzelhetetlenebb számára, minta házasság, s mégis, már az elején benne van a nősülékenység. Végül is egy árva ember, aki szeretné hinni, hogy hirtelen családiasulva, nejjel, gyermekkel nem lesz árva. Ha nagyon akarjuk, ez a víg szomorúság olvasható-látható bele a Víg előadásába. Gálffi nem épp sokszínű, de szuggesztív.

„Hermelin", Tóth Hermin: Eszenyi Enikő a szöveg szerint is többször kommentálja a színházművészettel és a Vígszínházzal való viszonyát. Ezt a kommentálást a játékmódban a figura egész lényére, girbe-9urba útjára kiterjeszti. Pedig mindentudó bakfisnak, az élet hétköznapi zsenijének kellene lennie. Bármily furcsa: Szent Johannának vagy legalábbis olyan színésznőnek, aki Szent Johanna szerepéről is álmodozna, ha Shaw 1924. helyett már 1916-ban megírta volna híres darabját. Eszenyinek a közelmúltban Bernard Shaw hősnője kemény, csak részben megoldott leckét jelentett. Ezúttal is *hiányos* remekléssel rukkol ki. Az önreflexiók, a saját helyzet állandó meghatározása miatt Pálfira kevésbé ügyel, nemigen veti be a női fifikát. Két önmagára figyelő, magával küszködő szerelmes marakodó között aligha jöhet létre babonázó viszony. Persze ez is egy lehetséges értelmezés, de Máté ezt nem emelte ki. Eszenyi Enikőnek nehéz a helyzete: visszhangos rendezői ambíciói, újszerű előadásai, vitatott kísérletezései a komplexebb színházi tevékenység felé lendítették. A kislányos szerepek még kísérik, noha ő maga már túl-jutott rajtuk, a Lady Machbeth-szerű figurákkal még nem igazán találkozott össze, bár talentumát tudva ez már pusztán csekély idő kérdése.

A Hermelint Hernádi Judit Lukács Antónia színésznője uralja. Esznyivel külön kollegiális kettősjátékot folytatnak, két - egymással szövetséges és egymás ellen berzenkedő - stílus képviseletében. Hernádi parodisztikus, Eszenyi szatirikus eszközökkel, előbbi spleenesen, utóbbi komolykodva alakít. Lukács Toncsinak mindenki a lába előtt hever, ő viszont Pálfi lába előtt. Olykor az ágyában. Ez a dinamikusan enervált, hiteszegetten életerős, még szemforgatás közben is gyönyörű pillantású nő, a szeretőtől a gazdasszonyig valamennyi női funkcióban maga a tökély. Nincs is más baj vele, mint ez.

Azt hiszem, jómagam - mint „a százéves Vígszínház" - valamit megfejtettem Szomory Dezső zeneműként hangszerelt darabjának titkából. Pálfi Tibor nem veszi el Lukács Antóniát, mert nem is akarja elvenni, és mert a nő az abszolút odaadó, megbocsátó, rajongó szolgálélek. (Különben is, mit lehet elvenni egyférjes aszszonyon?) Pálfi Tibor elveszi Tóth Hermint, mert *nem* akarja elvonni, s mert vele magához köthet egy makrancos, büntetni tudó, érzelmes és szuverén lelket. Nem mindegy, kivel hosszabbítja meg a színpadias, diadalmas, ragyogó, drámákba beleírt boldogtalanságát?

Szomory Dezső: *Hermelin (Vígszínház)*
Díszlet: Khell Zsolt. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Rendező:* Máté Gábor m.v.
Szereplők: Gálffi László, Kern András, Korognai Károly/Cserna Antal, Vallai Péter, Szarvas József, Tahi Tóth László, Fonyó József, Bata János, Szoboszlay Sándor, Farkas Antal, Benkő Gyula, Bajka Pál, Németh László, Eszenyi Enikő, Hernádi Judit, Murányi Tünde, Halász Judit, Szegedi Erika, Börcsök Enikő.

SZÁNTÓ JUDIT

MÉRT VAGYUNK ROMEÓK?

MARTIN SHERMAN: HAJLAM

A századnak a szó „köznapi" (értsd: nem színházi) értelmében legnagyobb tragédiájáról, a holocaustról, a koncentrációs táborok infernójáról csodálatos prózai művek, versek és filmek születtek - szín-darab egy sem. Ami természetes. Az elefánt talpa és a hangya között nem létezik konfliktus - se tragikus, se drámai. Legföljebb egyes hangyák-nak merő véletlenségből sikerül elmászni. Korántsem feltétlenül a legerősebbeknek, legszemfülesebbeknek. A megmenekülés véletlenszerűsége is merőben drámaiatlan.

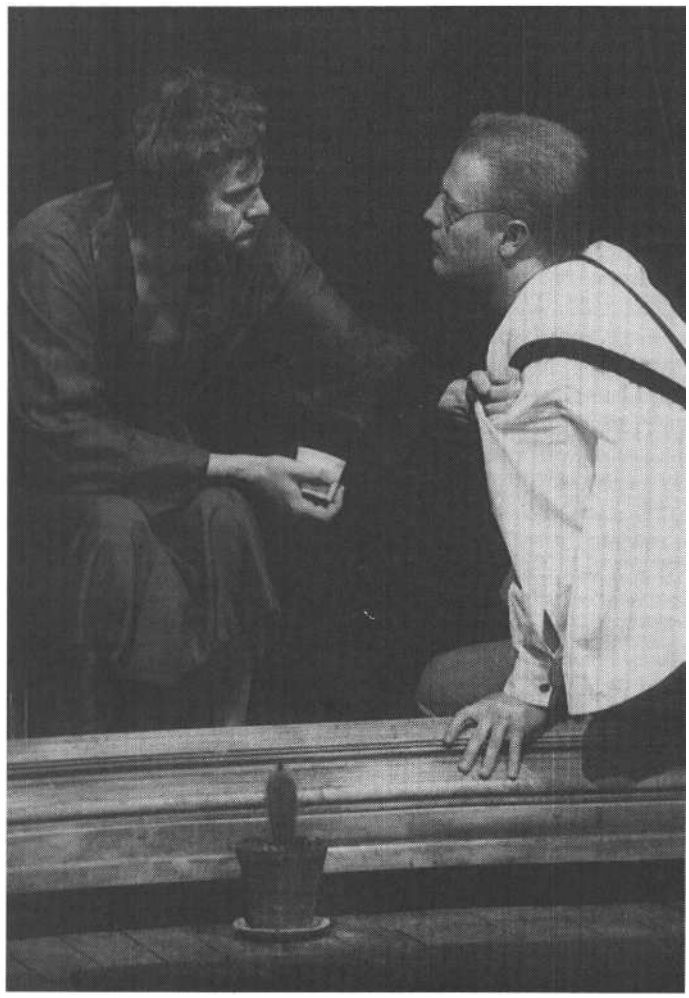
Martin Shermant, az Actors' Studióból kikerült színész-írót azonban elsősorban nem a shoah izgatta, hanem az amerikai közéletet a hatvanas-hetvenes években oly élénken foglalkoztató „gay liberation" ügye. S miközben toleranciát akart követelni a másság e sajátos válfaja számára, szellemes ötletként (tudom, a kontextusban profánul hat e jelző) felbukkant tudatában a homoszexuálisokkal szembeni intolerancia legszélsőségesebb véglete: a rózsaszín háromszöggel megjelölt foglyok sorsa a náci haláltáborokban.

Az ötlet valóban jó. Végletességében figyelmet kényszerít ki, mi több, az elöljáróban leszögezett szabályhoz képest még bizonyos drámai potenciálja is van. A heteroszexuális szerelem számára ugyanis a lágerekben nem volt hely. A fogoly férfiakat hermetikusan elzárták a fogoly nőktől, és bár történtek latványos kísérletek az utóbbiak és náci hóhéraik közötti nemi vagy épp érzelmi kapcsolat lehetőségének művészi (?) kiaknázására, ezek kimerítik a hazugság igen egyszerű fogalmát: a nácik a foglyokat nem tekintették embernek, tehát adott esetben nőnek sem, legföljebb a tábori bordélyok eldobható kellékeinek.

Ehhez képest a homoszexualitás úgyszólván határesetet képez. Az egyneműeket ugyanis egyúvé zárták, 'itt tehát a kapcsolat lehetősége elvben adva volt, bár a végletesen legyengült, állandó halálveszélyben élő foglyok nyilván nem-igen éltek vele; amellett az általános halálveszély ez esetben egy specifikussal is kiegészült, hiszen a rózsaszín háromszögeseket e tekintet-ben bizonyára 'kétszeres éberséggel figyelték. Ha tehát két homoszexuális ebben a szituációban képes önmagából a másik iránt érdeklődést vagy éppen érzelmet kicsiholni, akkor ők hősök, a szerelemnek Romeo és Júliánál hősibb hősei, akik esélytelenségükben is szembeszegeznek valamit a hóhéraikkal: személyiségük vállalásának, emberi méltóságuk és integritásuk védelmének dacos kihívását.

Mivel azonban változatlanul fennáll a tény, miszerint az egyik szerelmest vagy mindkettőt még az első bizalmas szó elhangzása előtt vagy rögtön utána minden különösebb ok nélkül, puszta hóhéri szeszélyből megsemmisíthetik, naturalista-realista színpadon mégis bajosan teremthető meg a dráma hitele (magam például jó néhányszor pislogtam a kiváló színészekről a jellegtelen SS-őrök felé, nem készülnek-e életet s drámát

Kamarás Iván (Horst) és Rátóti Zoltán (Max)



Rátóti Zoltán és Dózsa Zoltán (Rudi) (MTI-fotók)

kioltó akcióra); a téma továbbra is inkább való epikus, filmes vagy lírai feldolgozásra vagy legföljebb abszurd-költői drámába.

No és persze a csak hatásra menő színpadi lektűrbe. Martin Sherman, bár a téma felfedezéséért dicséret illeti, amerikai drámatanfolyamokon nevelődött átlagos bulvárszerzőnek tűnik, aki a színpadi Hollywood, a Broadway igényeinek dolgozott, igaz, ezt precízen tette. Felvázolta az egyik főhősnek s első társának a weimari időkből tovább vegetáló színes és toleráns miliőjét, folytatta a vulkánon táncoló idill fájdalmas szétfoszlatásával (még a hosszú késes éjszakájának e tekintetben sorsdöntő funkcióját is ügyesen felmondja), s aztán, a koncentrációs tábor démoni atmoszférájának vázlatosan, de tömören, éppen az értelmetlen kőcipelés metaforájával felidézett háttere előtt rátér a lényegre: Romeo és Romeo hősi, tragikus szerelmére, megfejelve Romeo II. véletlenszerű, Romeo I. már-már katartikus (mert önként vállalt) pusztulásával. Mindez azonban inkább ügyes, mint mély; csak cselekmény van, gondolat alig, filozófia semmi.

Sőt valójában figurák sincsenek, csak funkciók, amilyeneket a hollywoodi szcenaristák sorozatgyártanak, azzal, hogy majd Charles Bronson, Robert de Niro vagy Tom Hanks kitöltik őket a maguk egyéniségével.

Dramaturgiai célszerűség okából elkövetődik továbbá egy már-már groteszk csúsztatás is: az, hogy Romeo I., a spleenes és önző, széllelbélelt művészlelkű hóhányó „érdekből" zsidónak adja ki magát, holott ehhez már 1935-ben is jó adag naivitás kellett; a naturo-realista kánonon belül joggal kérhető számon az a torzítás, miszerint a sárga csillag kedvesebb lett volna a tábori hóhérok szemében, mint a rózsaszín háromszög. (Egy szerencsére kihúzott jelenetben ételosztáskor a zsidó kapja a legbőségesebb adagot, a politikai, a köztörvényes és persze a homoszexuális rovására.) Mindezt merőben praktikus okokból kellene elhinnünk: a) ekképpen mélyíthető el az első barátját megtagadó figura gyáva önzése (szeretett Rudija - német lévén Rudi ő, s nem Rudy! - halála árán csikarja ki magának ezt az „előnyt"); b) ekképpen szerez dramaturgiai szabadságot arra, hogy a zsidóknál sokkal rosszabb bánásmódban részesülő, evidensen homoszexuális Horstot „kiemeltesse" maga mellé, kőtörésből kőcipelésre; c) ekképpen sikerül ki-bújnia a homoszexuálisokat sújtó speciális meg-figyelés alól, és Horsttal bizalmas kapcsolatot teremtenie. Még szerencse, hogy Sherman ellen-állt ama tragikomikus fordulatnak, hogy Max végül homoszexuális zsidóként bukjon le.

Az alapszituáció azonban mindettől függetlenül kétségkívül drámai, s az alkotóhármas - Vajda Márta, Böhm György, Alföldi Róbert - adott esetben jól tette, hogy a giccses-melodramatikus és/vagy túlírt részleteket lehámozva (Londonban állítólag majd' egy órán át cipelték a követ) valóban alapjaira redukálta, s a lényeget - a közönség azonosulási készségének kiharcolását - a színészekre bízta. Kentaur színpadterve célszerűen kombinálja a Ruszt József előadásain többször látott kereszt formájú alapszínpadot (amely ebben a Golgota-szituációban sokszorosan jogosult) az első részben Max ablakkivágásra redukált lakásával, amelyből a hős

fásult neurózissal és növekvő rettegéssel bámul ki a világra; a második részben pedig a kereszt hosszanti folyosója éppen annyira hosszú, hogy a kő-cipelés szadista értelmetlensége érvényesüljön, de unalmassá ne váljon. Alföldi Róbert pedig rendezőként - azon túl, hogy színészeit láthatóan jól instruálta - szuggesztíven váltja a három fázist, s kevés eszközzel is atmoszférát teremt. Az első rész mind borúsabb hangulatú status quóját hirtelen robbantja szét Max alkalmi szeretőjének, az SA-hímringyónak brutális kivégzésével; ezután ideges ritmusban követik egymást a katasztrófa ki-fejlődésének, Max és Rudi menekülési kísérletei-nek, lebukásának és vagonútjának zaklatott képei, amelyekre ugyancsak brutálisan tesz pontot Rudi kínhalála és Max árulása. És következhet a dráma legerősebb része: Max és Horst megismerkedése és szerelmüknek a láger iszonyú körülményei közötti kiteljesedése. E harmadik fázison belül Alföldi hatásosan váltogatja a ritmust: a kőcipelés monoton folyamatát kombinálja a lassú közeledés csendes líraiságával, majd eljut a meghökkentő csúcs-pontig: az arccal a szögesdrótnak, egymásnak háttal és egymástól távol álló két szereplő elképzelt-megélt extatikus nemi aktusáig, s végül staccatókban következik az ismét gyors ritmusú vég: Horst törvényszerűen véletlenszerű kivégzése után az amúgy abszolút életesélyesnek tűnő s konokul élnivágyó Max apoteózisszerű, sugarasan boldog öngyilkossága.

Az előadásnak ritmusa és íve van tehát, de élménnyé három színészi alakítás avatja: egy kivételes, egy kitűnő s egy nagyon jó. Hitelesen megoldott Cassiója után most is nagyon jó Dózsa Zoltán mint puhány, nőies, szelíd és szeretni való Rudi, a született áldozat, akit megcsal, kihasznál s végül elárul Max, mint ahogy balekje lenne egy nőnek is, ha úgy hozta volna alkata. (Sherman pedig jelest kapna a drámatanfolyamon, ahogyan Rudi szemüvegének tragikus dramaturgiai funkcióját a figura korábban elhangzó szempanaszaival mintegy előkészíti.)

Kitűnő Rátóti Zoltán Max komplexnek szánt és még komplexebbül megvalósított alakjában. Rudival való kapcsolatában nemcsak férfi ő, hanem hím, annak minden promiszkuitásával, macsó érzéketlenségével, kényúri allűrjeivel, s ehhez Rátótinál rendezői-színészi pluszként még valami byronias borongás, értelmiségi világfájdalom is járul, hogy e bizarr elegyből a figura számára is váratlanul törjön elő az önzés vészes fattyúhajtása: az életért mindenre kész önfeladás. Ebből a biztos alapból épül ki aztán a második résznek Kamarás Iván-Horsttal közösen előadott duettje, amikor is Max minden addigi jellemvonása megszüntetve megmarad, azaz összeég a minden értelemben halálos szerelem kohójában.

Ebben a részben Rátóti magatartása a naivabb. Ő mára vagonban felfigyel az újonnan megismert Häftlingre, s attól kezdve, hogy a lágerba ér, őérte munkálkodik: pénzét, később - no, mondjuk - testét is bedobva kimenti a kőbányából, gyógyszert szerez neki, vigyáz rá, tiszteli, s egyenes úton jut el a megtisztító szerelemig, amelyben ő, a dölyfös hím önként veszi magára a női szerepet. (Ez a nemi szerepváltás az előadás leleménye.) Útja természetes, az út vége törvényszerű.

Egészen máshonnan indul - egy íróilag éppen csak felskiccelt, jellegtelen szerepben - az a megszállott, fanatikus, Dosztojevszkij által elgondolt s Rimbaud által megélt monomániás kamasz, akit Kamarás Iván éget a tudatunkba. Ő szigorú angyal: látja Max összes hibáit, tanúja volt Rudi el-leni árulásának, megveti szegényes fondorlatai-ért, és mindezek fölött, mindezeken túl: akarja. Eb-ben a kapcsolatban csak ő lehet a férfi, aki még gyengeségével, elgyötörtségével is manipulálja társát, s vezeti el szenvedélyes tudatossággal oda, ahová az ösztönösen, érzékei hívására maga is el akar jutni. Horst nem élni akar, még együtt Maxszal sem; ő beteljesülni akar s aztán kihunyni. Ő is győz, mert hidegen megveti hóhérait, s halála előtt kicselezte őket: teljes életet zár le.

(Martin Sherman, igaz, nem így képzelte. Az ő Horstja még próbálkozik. Valóban ezt akarja, uram? - kérdi riadtan a hóhértól, aki a halálba küldi. Kamarás úgy mondja ezt, mintha azt kérdezné: valóban el akar kárhozni, uram? És aztán leveszi a hóhérról a kezét. Nem érdekli többé.)

Mellesleg: az író szándéka szerint Max az abszolút főszereplő; őt játszotta a Broadwayn Richard Gere, Londonban kétszer is, tizenegy év intervallummal, Ian McKellen; a Horstok, akik amúgy is csak a második részben lépnek színre, a második vonalból verbuválódtak. Kamarás Iván játékában válik a figura Max szerepével azonos súlyú fő-szereppé.

Igazán kár, hogy - Németh Gáborfogcsikorgatóan mulatságos, weimarias hangulatú transzvesztitaszólóján kívül - az előadás egyéb színészi mozzanatai nem érdemelnek szót. Holl János súlytalanul személyesít meg egy írói tautológiát, amely mintha csak a homoszexuális fauna teljes leltárba vétele kedvéért került volna a darabba. A hóhéroknak még szövegük sincs vagy alig van; alakítóiktól csak jelenlét kívántatna. Jellegtelen téblábolásukkal azonban nemlétezővé teszik a játék keretét.

Keret tehát nincs; igaz, a kép is csak ügyes mesteremberi munka. Ez esetben mégsem baj, hogy a figuráknak a mester csak a körvonalait vázolta fel. A főszereplők így saját egyéniségükből hozhattak létre egy forró emberi drámát, amelyet Martin Sherman sem ismer. Ez a dráma nem csupán a melegek internacionáléjának szolidaritására apellál, illetve az „egyenesek" leereszkedő toleranciáját mozgósítja (az eredeti *Bent cím* az „elferdülteket" kívánja közelebb vinni hozzájuk), hanem olyan általános tartalmakat példáz az emberi létezés értelméről és abszurditásáról, amelyeket egy zárómondat csak közhelyekben summázhatna.

Mért vagyunk Romeók? Mert itt állunk, és mások nem lehetünk.

Martín Sherman: Hajlam (Budapesti Kamaraszínház Shure-stúdiója)

Magyar változat: Vajda Márta, Böhm György, Alföldi Róbert. *Díszlet:* Kentaur. *Jelmez:* Bartha Andrea. Mozgás: Gyöngyösi Tamás. *Dramaturg:* Böhm György. *Rendező*: Alföldi Róbert. A Greta-dal szövegét Fodor Ákos, ze*néjét* Darvas Ferenc írta.

Szereplők: Rátóti Zoltán, Kamarás Iván, Dózsa Zoltán, Németh Gábor, Moll János, Pintér Tibor f. h., Földi Tamás, Seder Gábor.

ALTERNATÍV SZÍNHÁZI SZEMLE

Április

16. 18 óra MU Színház Megnyitó
20 óra MU Színház Öregek otthona (Metanoia Színház)
17. 20 óra SzkénéZách Klára (Stúdió K.)
22 óra MU Színház Szombat, vasárnap (Orkesztika)
18. 20 óra MU Színház Roberto Galvan (Off-produkció)
19. 20 óra MU Színház Kis debil darab (Szárnyak Színháza)
20 óra Szkéné Daisy (R. S. 9)
20. 20 óra MU Színház Mélyvizek (Andaxinház)
22 óra Szkéné Bábelna (Szkéné Színház)
21. 11 óra MU Színház Alíz Csodaországban (Térszínház)
20 óra Szkéné Bálványosvár (Arvisura)
23. 20 óra Szkéné Lélekbörtön (Szkéné Színház)
22 óra MU Színház Átváltozások (AIOWA)
24. 20 óra MU Színház Galván (Pont Színház)
25. 20 óra Szkéné Mizantróp (Szkéné Színház)
22 óra MU Színház VIB (Tranz Danz)
26. 20 óra Szkéné Tükrök, cellák, paravánok (Hold Színháza)
20 óra MU Színház Kampec Dolores (Koncert)
22 óra MU Színház Tetrapakk (Opál Színház)
27. 20 óra Szkéné Teatro Godot (Krétakör Színház)
20 óra MU Színház Tin Tin Trió (koncert)
28. 20 óra Szkéné Kiss művész úr rettenetes élete (Utolsó Vonal)
29. 20 óra MU Színház Mese (Sámán Színház)
30. 20 óra MU Színház Romeo és Júlia (Mozgó Ház)
22 óra MU Színház Záróra

BÉRCZES LÁSZLÓ

A GYERMEK HALÁLA

OTHELLO: KAMARÁS IVÁN

Miért féltékeny Othello? A válasz általában egyszerű, és Shakespeare még meg is könnyíti azt. Általában: Othello szerelmes, ekként olyan, mint bármelyikünk, aki tud e szenvedélyről ezt-azt - s ki ne tudna? Shakespeare-nél e férfi, miközben olyan, mint bárki, éppen hogy más is: érett férfikorba lépett már, akár apja lehetne az ártatlan Desdemonának, ám dehogyis lehet az - és itt a brutális shakespeare-i csavar -, hiszen ő „vén fekete bak". Orránál fogva vezeti őt Jago, és mi háborognánk, hogy lehet ily vak és ostoba valaki, de hát tudhatjuk - mert igen, tudhatjuk jól -, milyen könnyen lépre megy az, akit kora és bőrszíne állandó, beteges gyanakvásra késztet.

Ruszt József sajátos Othello-vátozatában - melyet jól-rosszul érteni vélek - a címszereplő nem vén és nem fekete. Ruszt a főiskoláról frissen kilépő Kamarás Iván kezébe nyomta a példányt, megjelölve benne Othello szerepét. Azt a szerepet, amely a dolgok rendje szerint egy sikeres és szerencsés színészt úgy két évtizeddel később várt volna. Ruszt és immár vele említendő, választott színésze, Kamarás Iván nem a látszatból indult ki. A valót keresték, miszerint Othello tudás előtti állapotban lévő gyermeki lény. A rajta kívül való világról keveset, vagy még annyit sem tud. Tudása saját tehetsége és ereje. Ez felhasználható és kihasználható. Ezt teszi majd Jago, mint ahogy ezt teszi ő mindenkivel. És elsősorban nem is gonoszsága vagy kicsinyes sértődöttsége okán (amiért nem kapta meg a - joggal kiérdemelt, gondolja ő, s tehetségét látva, gondolhatjuk mi is - hadnagyi rangot). Jago mindent tudni vél (a színészmesterségről oly sokat tudó Gálffi László játssza), és már csak tapasztalásait is bizonyítandó, utolsó, végzetes játékra vágyik. A vakságból és butaságból épülő emberi rosszaság határtalan, vallja, és a feketére mázolt idegent bedobja a korlátoltság sötétjében nyüzsgő hangyabolyba. A kísérlet sikeres, a gyermeket felzabálják a fekete lelkű felnőttek. Igaz, Jago sem kerüli el végzetét - hogy aztán e sorsot bölcsként választotta-e, vagy maga is ámul a féktelenül pusztító életen, ezt mi, kik magunk a gyermeki ártatlanság és a fakó-fásult bölcsesség közti végtelen úton „túrunk és tűnődünk", nos, ezt mi nem tudhatjuk.

Ezt az utat *nem* választja Othello. Látszat és való egy nem lehet - ezt tudja meg, s e tudással Othellóként, vagyis gyermekként élni nem lehet. „Othello volt az egykor" - mondja magáról ébredése, a felnőtt világra való ráébredése, újjászületésszerű halála pillanatában.

Kamarás Iván jelenlétének súlya van. Ez a je lenlét a definiálhatatlan, megfoghatatlan tehetség része, a színészi létezés alapfeltétele. Bizonyos szerepekben hiánya elmismásolható, Othello szerepe nem ilyen. Ez az ember folyton rosszul lép - nekem, nézőnek mégis el kell hinnem, hogy őt szeretni lehet, amint szereti őt Desdemona, tisztelni lehet, amint tiszteli őt feketesége ellenére minden velencei. Kamarás tehetségének másik alapeleme a finom arányérzék. Az othellói erőt és szenvedélyt tömbszerű mozdulatlansággal, illetve ritka, de mindig súlyos elmozdulásokkal érzékelteti. Két karja kicsit szétt-árva, két tenyere nyitva, ártatlan és kiszolgáltatott. Zárt szája mint várakozó éles penge, szeme fehérje mint lezárt redőny. Nem látja, de befogadja a világot. Befeléforduló szemgolyójával mintha csak önmagára látna (ellentéte ennek a lágy, elomló mozgású Jago, ki elmerengve messszire lát, túlnéz az emberen).

Kamarás gyermek Othellója romeói sorsot kap-választ-vállal. Amikor közeledik felé a hétköznapi piszkoktól, alkuktól foltos, ezért mások megbüntetését érdemtelenül követelő felnőtt világ, ő lassan összecsukja két tenyerét, megmarkolja a szablyát - méltó büntetést csak önmagától nyerhet -, és elmetszi torkát.

Fotó: Németh Juli

BŐGEL JÓZSEF
EGY SZOLGÁLTATÓMŰVÉSZ PÁLYAKÉPE
BÁRDY MARGIT KIÁLLÍTÁSA

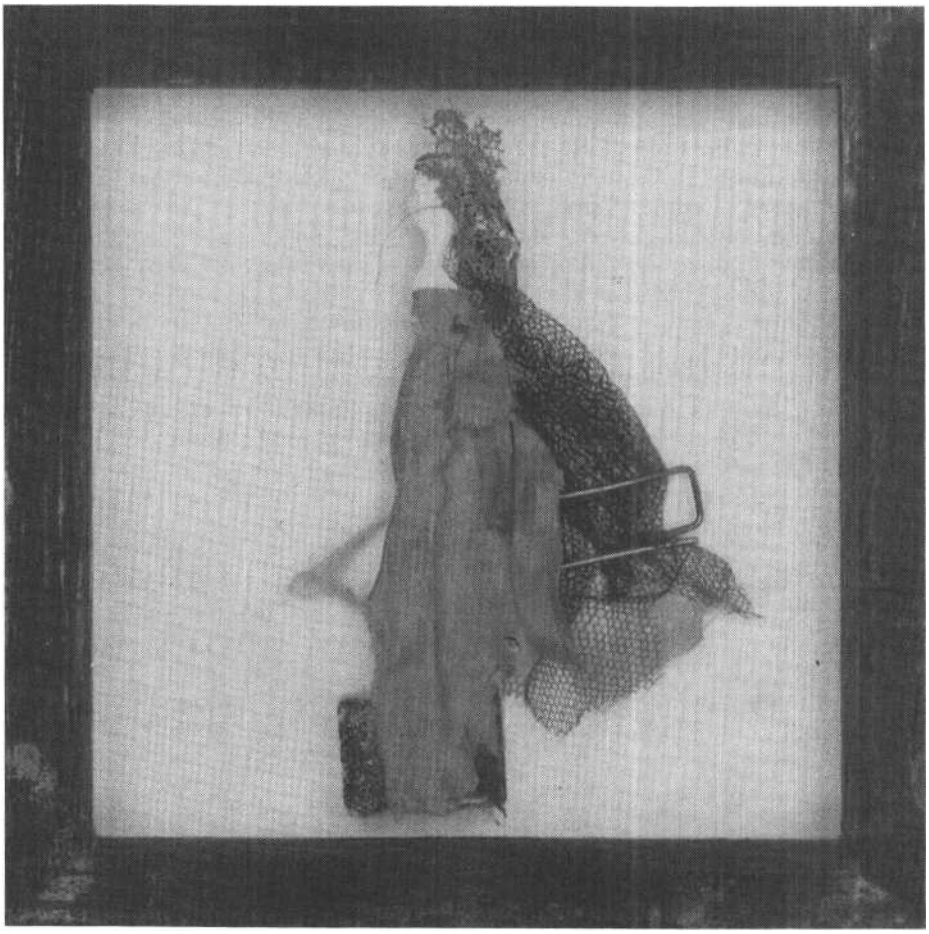
A művész 1929-ben született Mosonmagyaróvárott; s győri középiskolai tanulmányai után, 1948 és 1953 között Bernáth Aurél növendéke a Képző- és Iparművészeti Főiskolán, ahol Bortnyik Sándor és Bencze László is tanította. Talán az előbbi mester irányíthatta figyelmét a színház- és filmművészet felé, mindenesetre 1953 és 1956 között az akkori Horvai István által igazgatott Madách Színházban a színház ösztöndíjasaként több Horvai *(A körtvélyesi csíny, Dulszka asszony* erkölcse, *István napja),* illetve egy-egy Ádám Ottó (Halott *völgy),* Pártos Géza *(Egy magyar nyár),* Vámos László *(A* királyasszony *lovagja)* és Bozóky István (Sose lehet *tudni)* rendezte előadás jelmeztervezője lett, akkor még Kreibich Margit néven. A lista mind a művek, mind a rendezők névsorát tekintve igen hízelgő az ifjú jelmeztervező-jelöltre nézve, aki díszlettervezőként Gara Zoltánt, illetve egy ízben Fábri Zoltánt kapta társul; az utóbbi aztán 1954-ben rendezőként őt kérte fel az *Életjel* című filmje jelmeztervezőjének. Így került Kreibich Margit a filmművészettel is kapcsolatba.

Az itthoni pálya 1956-ban megszakadt. A forradalmat követően a művész a Német Szövetségi Köztársaságba távozott, s ettől kezdve élete és művészi pályája mindenekelőtt München színházi, filmművészeti, televíziós és művészetoktatási műhelyeihez kötődött. Tanult, majd tervezett, immár Bárdy Margit néven. 1957 és 1959 között Ford-ösztöndíjjal a Müncheni Képzőművészeti Akadémia szcenikai osztályán tanult díszlet- és jelmeztervezést Helmut Jürgens növendékeként; ekkor ismerte fel, hogy a drámai tér megtervezésének komponensei (színpadkép, jelmez, plakát, műsorfüzet) között szoros koncepcionális összefüggés van. Tíz évvel később, 1967/68-ban ugyanitt újabb ösztönzést kapott, amikor Rudolf Heinrich tanítványaként díszlettervezői diplomát is szerzett. Látóköre kiszélesedéséről később így vallott: „Díszlet- és kosztümtervek, fotók makettekről, bemutatókról... Sokszor a plakátot is én csinálom; ez nálam a tervezési munka melléktermék, és a koncepciót fejezi ki. Egy-egy darab előkészítése sokszor gyötrelmes folyamat, mert újra meg újra a darab lényegének és jellegének megfelelő kifejezési formát és nyelvet keresek... Megkíséreltem, hogy az eredetileg a rendezés kezére játszó, szolgáltató jellegű munkát a produkció egyik önértékű, de integrált elemévé... mintegy a tartalom szerves alkotórészévé és sűrített képi reflexiójává tegyem."

Tanulmányai végeztével először a karlsruhei Staatstheaterben kezdett dolgozni, majd következett a nagy műfajváltás: 1961 és 1970 között a Bavaria Stúdió kosztümtervezője lett, s mintegy hetven filmhez készített jelmezeket és figurákat, közöttük az *Orion* című, világszerte ismertté vált tudományos-fantasztikus filmsorozathoz. Tervező és alkotótárs volt a Stúdió tánc- és szcenográfiatörténetileg alighanem legérdekesebb vállalkozásában, a Bauhaus szcenikai műhelyét vezető Oskar Schlemmer *Triadikus* balett című „metafizikai revüjének" filmművészeti rekonstrukciójában. Ebben az időszakban jó néhány más német és osztrák televíziós játékfilmstúdiónál is dolgozott vendégtervezőként; a szóban forgó munkák között koprodukciók is akadtak, például a MAFILM-mel.

1970 és 1985 közötti, újabb alkotói korszaka elsősorban a színházhoz fűződik. Mintegy negyvenöt produkcióban dolgozott mint díszlet- és/vagy jelmeztervező, München, Bázel, Bécs, Hamburg, Zürich, Freiburg, Kassel és Berlin színházaiban, operaházaiban, olyan rendezőkkel és dirigensekkel, mint Gerd Albrecht, Christoph von Dohnányi, Adolf Dresen, August Everding, Götz Friedrich, Roland Gall, Heinrich Holzreiser. Ebben az időszakban egyik legértékesebb teljesítménye a müncheni Kammerspiele számára, Else Lasker-Schüler Die *Wupper című* darabjához készült szcenikai vízió (1974). Adolf Dresen, a vendégrendező később így nyilatkozott együttműködésükről: „Meglátogattam. Már kész makettel várt... A darab arról az áthidalhatatlan ellentétről szól, amely egy koromsötét iparvidék és Lasker-Schüler költői Jeruzsálem-égboltja között feszül. Amint elkezdtem fitymálni a makettet, Bárdy arca egyszeriben felderült... látható örömmel távolította el a kis színpadtérből a némileg naturálisnak ható téglavörös házfalakat... Néhány pillanat alatt új makettet épített fel, amelyet aztán nemcsak hogy elfogadtam, hanem az sokéves további együttműködésünk alapja lett." E korszak másik nagy és sikeres szcenográfusi teljesítménye ugyancsak Dresenhez kapcsolódott: 1985-ben, a hamburgi opera-

Az olvasó Clara



Amália

házban rendezőként és tervezőként együtt vitték színre operatörténeti érdekességként és színházi bravúrként az újabb nagy bécsi komponistagárda egyik legismertebb képviselőjének, Schönberg tanárának, Alexander Zemlinskynek Oscar Wilde-művekre *(Firenzei* tragédia és Az *infánsnő születésnapja)* szerzett operáit. Bárdy Margit drámai terei és jelmezköltményei kiválóan szolgálták a két szerző, Wilde és Zemlinsky fájdalmas szépség- és másságkultuszát.

Eközben a művész kiállításokat szervezett új hazájában, vagy külföldi kiállításokon vett részt. 1984 májusában Újvidéken, a Sterija Játékokhoz kapcsolódó, VII. Nemzetközi Színházi Díszlet- és Jelmeztervezési Triennálén az NSZK kiállítógárdájának tagjaként a jelmeztervezés szekciójában ezüstérmet nyert Korngold A *halott város* című darabjához készített jelmezeiért.

Az újvidéki kitüntetés évében, 1984 őszén fogadta be a Győri Műcsarnok Bárdy Margit első magyarországi díszlet- és kosztümkiállítását, tervek, makettek, illetve fotók ekkor még hagyományos keretek közti bemutatásával. A kedvező fogadtatást követően, 1985 elején mára Nemzeti Színház számára készítette el Vámos László meghívására A *királyasszony lovagja* jelmezeit, huszonkilenc évvel azután, hogy ehhez a drámához a Madách Színház számára egyszer már tervezett kosztümöket, ugyancsak Vámos László társaként. Ehhez a munkához kapcsolódva '85 márciusában igazi come back-ként nyílt meg Bárdy Margit újabb kiállítása a Várszínház Galériában.

A demonstráció mindenekelőtt jobban átfogta az életművet, s mintegy tíz (nyilvánvalóan Bárdy által is legfontosabbnak ítélt) produkciót szemléltetett, a korábban kiemelteken kívül: *Petruska, A szarvaskirály,* a *Kaukázusi krétakör, Barbárok, A megvesztegethetetlen, A vágóhidak Szent Johannája* és A csodálatos *mandarin* tervezői teljesítményeit. Érzékelhető volt kiállítási technikájának, módszereinek kibővülése: sokfajta fotót (makett-, színpadkép-, terv-, kosztüm-, díszlet-, színész-, szituációfényképeket) láthattunk; a kiállított jelmeztervek, műszaki rajzok pedig a legváltozatosabb technikákkal, illetve eszközökkel - filcirón, színes ceruza, ceruza, pasztell, tempera, aranypapír, kollázs - készültek.

1988 tavaszán következett az újabb magyarországi kiállítás, ezúttal a tihanyi múzeumban, a korábbinál jóval több ruhával, jelmezzel. Ezután a művész három ízben állított ki Berlinben (Bild und Kunst, 1989; Galerie an der Prenzlauerallee, 1991-93; Inselgalerie, 1995), 1994-ben pedig workshopot tartott a drezdai főiskolán. A tervezőművészi, képzőművészi és a Bárdy Margit által is „szolgáltatóművészinek" nevezett életpálya csúcsait összefoglalóan mutatta fel 1995 őszén a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett, *Bárdy Margit: Objektképek* és *akvarellek című* kiállítás. E különös elnevezésű demonstráció minden korábbinál több, összesen harmincöt, a hatvanas és a kilencvenes évek között létrejött színházi produkció tervezési dokumentumait, termékeit, eszközeit és tárgyait tárta a látogatók elé. A tizenhat akvarell (élesebb, rajzosabb, markánsabb foltokból felrakott önportré, kor- és részben alkotótársi portrék, csodálatos „virágportrék") a képzőművészi tudást bizonyítja. Egy, a kiállításhoz kapcsolt, D. Fehér Zsuzsa által készített kisfilm a Zemlinsky-operák és az Oskar Schlemmer-féle *Triadikus* balett-rekonstrukció előadásainak részleteivel mozgásban, színpadi történésben is szemléltette a kiállító művész gondolatokban, érzelmekben, stílus-, anyag- és eszközismeretben igen gazdag szcenográfusi tevékenységét.

Szcenográfiatörténetileg és kiállítástechnikai-módszertani szempontból is páratlannak mondható, hogy Bárdy Margit életmű-kiállításán túlnyomórészt objektképekbe rendezett kollázsfigurák szerepelnek, berámázva vagy másféle keretezésben, oszlopokon, vitrinekben vagy a falon elhelyezve. E kollázsfigurák „...dísztervezési munkám folyamatában születnek, amikor a makettet 1:20-hoz arányban építem fel. A térbe épített figurával a tér és az ember viszonyának problémáját tudom érezhetőbbé tenni. A szerephez asszociált látomásomat próbáltam megfogalmazni magamnak... és emögött nem volt semmi olyasféle spekuláció, hogy most művészetet csinálok... Papír, szövet, vatta, festék, filcirón, gyöngy, toll, piszok. Legszívesebben az utcán talált dolgokat, például gyűrött, kifakult, piszkos papírokat szeretek feldolgozni, mert ezek érzékenysége és költőisége utolérhetetlen."

Nyilvánvaló, hogy mindeközben Bárdy a maga szolgáltatóművészetének megörökítése érdekében az objekteket gyakran produkáló pop-art vagy más poszt-, sőt, transzavantgárd (minimal-art, koncept-art, új szenzibilitás) irányzatok területére is átlépett. Ezért emelte ki kollázsfiguráit a maguk eredeti közegéből, s nyilvánította saját kisugárzással bíró, művekről, színjátékokról, drámai figurákról önállóan valló objekteknek, illetve rámázott formában objektképeknek. Minden esztétikai, kritikai túlmagyarázás vagy alulértékelés helyett: ilyen egyszerű ez. Ahogy Bárdy Margit írja: „Nem a felcicomázott esztétika, hanem az understatement - a szerénység, az őszinteség - ez az, ami számomra egyedül elviselhető."

SZIGETHY GÁBOR

KÉT PERC SZÍNHÁZTÖRTÉNET

BLAHÁNÉ

Cserebogár, sárga *cserebogár...* Reindl Ludovika - így hívták eredetileg, de édes szülei csak Lujzának szólították. Amikor özvegy édesanyja másodszor férjhez ment, Kölesi Lujza lett belőle, s először így jelent meg neve a színlapon. Merthogy nyolcéves korában már kenyérkereső vándorszínész volt. Tizenhat évesen fiatalasszony; nála húsz évvel idősebb férjeurát még a nászéjszakán is Blaha bácsinak szólította. Tizenhat évesen már a debreceni színház üdvöskéje Blaháné, huszonegy évesen a Nemzeti Színház bájos reménysége, huszonöt évesen a Népszínház körülrajongott csillaga. Ekkor már Soldosné. Később (báró) Splényiné.

A színpadon Blaha Lujza.

Általában a nemzet csalogánya.

1901-ben - ez akkoriban a létező legelőkelőbb nyugdíj - a Nemzeti Színház örökös tagja. Néhány évig mint vendég még fellép a Népszínházban, majd annak megszűnte után, 1910-ben Blaha Lujza visszavonul a színpadtól. Mint „élő legenda" lépett fel még egyszer a Népszínházban 1923. december 5-én. Az egy alkalomra tervezett ünnepi fellépésből huszonegy előadás lett, különböző helyeken és színpadokon, de mindig hatalmas sikerrel énekelte régi dalait, amelyek negyedszázadon át Magyarország legismertebb s legimádottabb színitündérévé avatták.

Hetvenéves korában, 1920-ban Újpesten, egy évvel később a mai Paulay Ede utcában színházat neveztek el róla (1954 és 1960 között a Fővárosi Operett Színház kamaraszínházát is Blaha Lujza Színháznak hívták!), szóval még életében elneveztek róla két színházat, és - ez ám az igazi csoda! - egy teret is. Egy igazi székesfővárosi teret! A valamikori Népszínház, immár (felrobbantásáig) Nemzeti Színház állt a Blaha Lujza téren.

Blaháné volt az első magyar színésznő - ha jól számolom, az utolsó is -, akiről még életében teret neveztek el Budapesten. És Horthy Miklós jóváhagyta. És Rákosi Mátyás tudomásul vette. És Kádár Jánosnak nem jutott eszébe átkeresztelni a színésznőről elnevezett teret. A Blaha Lujza tér ma is őrzi a nemzet csalogányának emlékét. Pedig már rég nincs Horthy Miklós út. Negyven éve megszűnt a Rákosi Mátyás Vas- és Fémművek is. Kádár Jánosról meg ma már senkinek nem jut eszébe utcát elnevezni. Reindl Ludovika terén viszont nyolcvan éve nyílnak a virágok, csörömpölnek a villamosok, rikoltoznak az újságárusok, jön-nek, mennek, tolonganak az emberek. És még mondja valaki, hogy ebben az országban fontosabbak a politikusok, mint a színészek!

Igaz, Blaha Lujza a múlt század utolsó harmadában minden hazánkfia számára megtestesített valami össznemzeti ideált: ő volta békebeli, boldog Magyarország, s akik látták színpadon, őriztek szívükben egy darabot ebből a lassan semmivé ködlő Magyarországból.

A Népszínház csődbe jutott, igazgatója főbe lőtte magát, Blaha Lujza visszavonult a színpadtól, kitört a világháború, elveszítettük, vörösök, fehérek, Trianon... Kinek volt itt kedve boldogan énekelni?

Szomorú évek *teltek* el azóta... *háború,* őszi *forradalom,* vörös *uralom...* - írta Blaha Lujza naplónak álcázott emlékiratában 1920-ban.

És hát szomorú évek azért is, mert a hajdan körülrajongott, imádott, dédelgetett, mindenkitől becézett színésznő lassan öregasszony lett; anyagi gondok is gyötörték, a színházban sem kedvére való darabokat játszottak, Népszínház sem volt már, *a* népszínmű is kiment a divatból.

Csak Blaha Lujzára emlékezett az ország. Színházakat és teret neveztek el róla, az élő csodáról, aki - Márkus László színigazgató úr szavai szerint a „saját halálát kétségtelenül túlélte".

Egy 1907-ben készült fénykép hátoldalára kilenc évvel később ezt írta Blaháné: *ha ily csekélységgel örömet okozhatok* szívesen *ide* írom *nevemet.* 1916. *Márc. 18. Blaha Lujza.* Az aláírás után még odakanyarította: *Szomorú év!*

Majd' kilencven éve volt ilyen szép telt-gömbölyű ifjú matróna Blaha Lujza. S nyolcvan éve akart valakinek örömet okozni a pár soros kézírással.

De a kézírás első sorát valaki kivakarta. Mikor és kis főképpen, hogy miért, nem tudni. Mit írhatott Blaha Lujza, amit valaki nem akart az utókorra hagyományozni? Amit kikapartak, kire nézve s mikor volt vágy lehetett kellemetlen? Egy színésznő sokféle embernek dedikál. Lehet, hogy például egy főherceg neve díszelgett a fénykép hátoldalán. S 1950-ben kaparta ki a nevet valamely túlbuzgó atyafi, nehogy szégyenfolt essen a nemzet csalogányának plebejus hírnevén. Vagy valami izraelita hazánkfiának ajánlotta Blaha Lujza a képet, s akkor ezért nem tudott dicsekedni gyűjteménye remek darabjával valamely hazafias gyűjtő a harmincas évek derekán? Vagy csak egy már öregedő, de még mindig féltékeny feleség rondította el a dedikációt?

Szalad az idő. Nemsokára száz éve, hogy megszűnt a Népszínház. Annak is már több mint harminc éve, hogy ostoba gazemberek (vagy gazember ostobák, mindegy!) felrobbantották az épületet. 1996. január 18. van. Éppen ma hetven éve halt meg Blaha Lujza. Ülök a Blaha Lujza téren, egy koszos padon. Egy hontalan bóklászik mellettem, zacskóból vacsorázik. Elnyújtózik, rágyújt, sercint. Épp a Népszínház emlékét idéző kőoszlopot köpi le.

Cserebogár, sárga cserebogár...

BÉRCZES LÁSZLÓ

MÁSSZÍNHÁZ MAGYARORSZÁGON 1945-89

MÁSODIK RÉSZ

Említettem már, hogy 1968 a közvetlen csalódást követően az illúziók továbblendülését is jelentette. Ennek politikai okairól szó esett már, essék szó a szakmaiakról is: az említett amatőr együttesek a hatvanas évek végén jutottak el ahhoz a felismeréshez, hogy mást és másként kell csinálniuk, mint annak előtte. Elsősorban külföldi minták hatására kemény, sokszor fanatikus munkára épülő közösségek jöttek létre. Elmúlt a felhőtlen és felelőtlen, suta játszadozás ideje, megszűnt az „ah-hoz képest"-produkciók érvényessége („ahhoz képest, hogy amatőrök, nem is olyan ügyetlenek"). A külföldi mintákat csakis a külföldi feszti-válok nyújthatták, hiszen abban az időben egyet-len valamirevaló csoport sem jött hozzánk vendégszerepelni. Két várost kell itt külön megemlíteni: Belgrádot és Wroclawot. Néhányan eljutottak a BITEF-re, még többen Lengyelországba, és találkozhattak Grotowski színházával, amely valóságos újjászületést jelentett az egész magyar amatőrmozgalom számára. Ruszt József, a bölcs mester, az Universitas akkori vezetője, aki-nek köpenye alól bújt ki meghatározó rendezői és színészi generációink számos tagja, így emlékszik: ,,...A fordulatot a wroclawi fesztivál jelentette. Láthattuk Grotowski egyik előadását, Az állhatatos herceget. Az egész társulat nekem esett- miért iskolázunk és népieskedünk mi otthon, amikor - íme - itt a korszerű színház?! Csináljunk mi is egy Grotowski-típusú műhelyt! Ekkor már olyan kiváló személyiségek voltak az együttesben, mint Fodor Tamás, Halász Péter..." (Itt jegyzem meg, hogy Az állhatatos herceg hatása a mai napig kitapinthatóan jelen van: 1995 tavaszán - ! - maga Ruszt József is megrendezte a drámát, és a Budapesti Kamaraszínház ezzel az előadással vendégszerepelt egy nyári spanyolországi fesztiválon.)

Nos, ezután, 1968 tavaszán született meg nagy költőnk, Pilinszky János KZ-oratóriumából *A pokol nyolcadik* köre című előadás. (Pilinszky, akinek nem sok köze volt akkoriban a színházhoz, később Párizsban megismerkedett Robert Wilson színházával, és megírta híres könyvét Sheryl Suttonról, Wilson talán legjelentősebb színészéről.) *A pokol nyolcadik köre* aztán nagy sikerrel bejárta fél Európát (Párma, Párizs, Krakkó, Wroclaw!), és a siker sajátos, kelet-európai jelének tekinthetjük, hogy a produkciót Magyar-országon betiltották. Amint már szó esett róla, ezután költöztek Halászék a lakásba, és meg-született a Lakásszínház. Az Universitas igazán jelentős időszaka múlóban volt: különböző konfliktusok után Ruszt vidékre - Debrecenbe, majd Kecskemétre - szerződött, és ott néhány, Budapestről elszerződött nagy színésszel kiváló színházat hozott létre. Fodor Tamás is kivált az Universitasból, de nem csatlakozott Halászék-hoz sem - járta a maga útját: vezetésével létrejött az Orfeó Stúdió, amelyből aztán a hetvenes évek közepén megszületett a Stúdió K. Szegeden Paál István következetesen folytatta a munkát, 1970-ben sikerrel megrendezte Déry Tibor Az óriáscsecsemő című, 1926-ban írt avantgárd darabját. Nem akármilyen tett volt ez; emlékezzünk vissza, Magyarországon éppen a húszas évek avantgárdja maradt ki a színháztörténetből. (Jóval később, a nyolcvanas évek közepén, amikor Paál éppen a híres szolnoki színház főrende-

Koós Anna a Lakásszínház Még egy asszony tegnap című előadásában (1972)

zője volt, és már sokadszorra nem engedélyezték neki Déry egyik regényének színpadra állítását, türelmét veszítette, és otthagyta a színházat. Gyakorlatilag befejezte a harcot a hatalommal, s ezzel befejeződött nagy rendezéseinek korszaka is.)

1970 körül tehát három igazán jelentős amatőr-alternatív csoport létezik Magyarországon: a Lakásszínház, az Orfeó (a későbbi Stúdió K.) és a Szegedi Egyetemi Színpad. Mindhárom folyamatosan szembekerül a hatalommal. Ám e három csoport a szembenállás *három különböző* útját, módját testesíti meg, tehát háromféle művészi magatartás modelljét képviseli. *A negyedik utat a* főiskoláról éppen kikerült Székely Gábor és Zsámbéki Gábor mutatja majd meg, akik az intézményrendszeren belül, annak legszélén, de abba mégis beépülve vidéken hoznak létre magas színvonalú *másszínházat*

V. A Szegedi Egyetemi Színpad

A szegediek a margó margóján helyezkedtek el. Amatőrök voltak *vidéken.* „Magamra voltam hagyatkozva. Körülöttünk hivatásos színházi szakemberek nem tényked-tek. Hendikep mindenütt" - mondja Paál.

Mi volta szegediek sajátossága? Aktívan politizáló színházat csináltak. Márpedig politizálni csak *a rendszer keretein belül* lehetett. Vagyis Paálék voltak a legnaivabbak, őket repítette legmagasabbra '68 szelleme, őket szívták aztán magukba a '68 utáni illúziók. Baloldaliak voltak, hittek a rendszer reformálhatóságában, hittek az abban az időben nálunk oly divatos eszmében, a „permanens forradalomban". A politikát és az etikát szervesen összetartozónak vélték; nem véletlen, hogy Paál vezetésével azt tervezték, csatlakoznak a portugál forradalmárokhoz - persze nem lehetett -, példaképük Petőfi és Che Guevara volt. A rendszeren belül maradtak tehát, mégis mindig szembekerültek a hatalommal, és természetesen magával a rendszerrel. Minden egyes produkciójuk hitük felmutatása, egyben hitük kicsorbulása is. Vagyis nem akartak szembekerülni, mégis mindig a másik oldalon találták magukat.

Legjobb példa erre híres előadásuk, *a Petőfi-rock* története. 1972 őszén a közelgő Petőfi-évfordulóra készülve pályázatot hirdetett a Rádió. Ezen a Szegedi Egyetemi Színpadnak, már országos sikerekkel a háta mögött, illett részt vennie, hogy képviselje az egyetemet. Ahhoz persze semmi kedvük nem volt, hogy a KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség) által lejáratott ünnepi műsorok mintáját kövessék. Összegyűjtötték hát 1848 tavaszáról a rendőri szervek, a cenzorok és a besúgók jelentéseit, és ezeket szembesítették Petőfi naplójával és néhány versével. A csoport egyik tagja, elismert dzesszmuzsikus, ezekhez zenét szerzett. Készen álltak tehát a szövegek: például 1848-ból a híres 12 pont, ami majd' más-fél évszázaddal később is tiltottnak számított, hiszen köztük olyan követelések is szerepeltek, mint: „magyar katonát ne vigyenek külföldre" (Csehszlovákia, 1968!), és „külföldieket ne hozzanak Magyarországra" (1956!), és elhangzott a sajtószabadság követelése is..., készen állt né-hány szép dal - és mindehhez Paál zseniálisan megtalálta az adekvát formát: az összeállítást a csoport végigénekelte, -táncolta, -menetelte, és az előadás körkörös szerkezete lehetővé tette, hogy a befejezés egyben a kezdés is legyen. Ez-által a „műsor", a permanens forradalom eszméjét is követve, mindig újrakezdődött. A játszók kezüket nyújtották a nézőknek, akik csatlakoz-

Petőfi-rock (Szegedi Egyetemi Színpad, 1973)
(Blazsó Marianna felvétele)

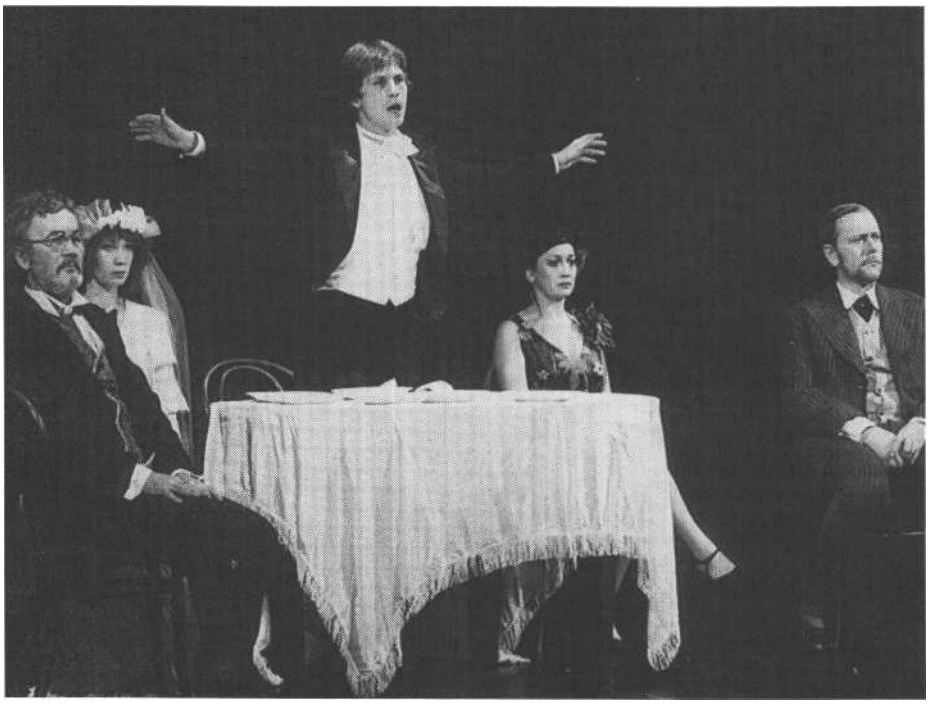
hattak a körtánchoz, *a Petőfi-rock* pedig újra és újra ismétlődött, egészen addig, amíg mindenki nem csatlakozott. Megszűnt a játszók és a nézők különválasztott szerepe, mindenki résztvevő lett. Létrejött egy teremnyi közösség. Megszületett az, ami valamiképpen minden színházi vállalkozás célja, és ami ugyanakkor visszavisz bennünket a színház bölcsőjéhez, ahhoz a pillanathoz, amelyben egy adott, zárt közösségen belül mindenki teremtője, alkotója a születő pillanatnak. Vagyis az előre kidolgozott, kész forma abszolút jelen idejű happeninggé, *a Petőfi-rock* esetében pedig egyben politikai gesztussá válhatott, s egy előadásnyi közösség szembekerült a hatalommal. 1973-ban az egyetemi ifjúság a „tűrt" mértéket átlépve ünnepelt, azaz tiltakozott, a hatalom kénytelen volta rendőrséget is bevetni. Ezután néhány diákot kirúgtak az egyetemekről, voltak, akik büntetőtáborokba kerültek. Ebben a forrongó helyzetben játszotta el a csoport a szegedi egyetemen *a Petőfi-rockot*..... fogtuk egymás kezét, éreztem, hogy most el kellene indulni valahová. Isti állt lenn, dobolt, és láttuk rajta, hogy vissza kell mennünk a szemináriumi terem-be. Majd meghasadt a szívünk, de mentünk. Ott maradt több mint ezer ember." Így emlékszik vissza a csoport egyik tagja az előadásra. Vagyis éppen Paál („Isti") volt az, aki értelmetlennek tartotta az utcai folytatást, éppen ő őrizte a rendet. Ennek ellenére ettől a pillanattól a Szegedi Egyetemi Színpad ellenzékinek minősült, néhány tag-ja-elsősorban Paál - rendőri megfigyelés alatt állt, kihallgatásra járt, és noha kézzel fogható bizonyíték nincs rá (de hiszen éppen ez a puha diktatúra lényege), jó néhány társulati tag élete ekkor csúszott félre. A másik két jelentős együttessel összehasonlítva látni fogjuk, hogy a szegediek voltak a legkevésbé alkalmasak a beépülő vagy távolságtartó túlélésre, ugyanis náluk szín-házuk minősége és az etikus magatartás egy és ugyanazt jelentette. A Petőfi-rockot mindenesetre még tovább repítette a siker. Zágrábban is, Wrocławban is emlékezetes fellépések következtek, a közönség a nyelvet nem értette, de a kéznyújtásra válaszolt. Így lépett a körbe és fogta Paálék kezét maga Grotowski is, és dúdolta velük a Petőfi-versek dallamát.

A hatalom természetrajzát vizsgálva külön kell szólni egy másik Petőfi-rock-előadásról: a csoport a szegedi rendőrség klubjában is eljátszotta a produkciót. Félreértés ne essék, ez nem a nyomozás része volt, hanem szívélyes meghívás, hadd művelődjön a rend őre is. „Ott ült az a két nyomozó, akik korábban engem vallattak. Véletlenül úgy esett, hogy amikor A szabadsághoz című verset énekeltük, térdeltünk, fogtuk egymás kezét, én szembekerültem a két nyomozóval. Nekem akkor ott elégtétel volt az, hogy a rendőrök lesütötték a szemüket, és nem mertek rám nézni" - így mesél erről az előadásról az egyik egykori egyetemista, aki jó jegyei ellenére aztán alig kapott diplomát, igaz, azzal sem ért sokat, mert megfelelő álláshoz jó ideig nem juthatott.

Úgy gondolom, a rendőrség klubjában eljátszott *Petőfi-rock* - ahol azért tudomásom sze rint a kéznyújtás elmaradt - tökéletesen illusztrálja azt a kontúrok nélküli, kocsonyás, homályos helyzetet, amelyben egy kis kelet-közép-európai ország *hatalma és ellenzéke egymásba gabalyodva* evickélt valami felé -- de ez nem volt más, mint helyben járás, és e helyben járás közben az egyik fél - mindig ugyanaz - néha pofonokat kapott.

A Petőfi-rock sorsa azt is példázza, hogy a színház teljességgel kiszolgáltatottja a jelennek. A hetvenes évek elején még oly adekvát forma később már nem működött. Évek múltán több

Jelenet a Stúdió K. Woyzeckjéből (1977)
(Ruska Judit felvétele)



Pákozdy János (Eugenius), Udvaros Dorottya (Ala), Pogány György (Artúr), Margitai Ági (Eleonóra) és Fonyó István (Stomil) a szolnoki Tangóban (1978) (Ikládi László felvétele)

csoport (köztük a Szegedi Egyetemi Színpad utódja) is megpróbálta újra előadni - sikertelenül. Mindent pontosan lemásoltak, még az is lehet, hogy szebben énekeltek vagy akrobatikusan képzettebbek voltak - ám a kéznyújtás mechanikussá vált, a tekintetekből hiányzott a hívó szó, és persze nem is volt kit hívni. A közönség közönség maradt, értékelő szemlélőként kísérte a színpadi eseményeket. De hiszen maguk a játszók sem alkottak közösséget, vagyis a kézfogás semmi változást nem hozott volna. Nézők és játszók így is, úgy is kívül rekedtek, nem tudták áttörni a Petőfi-rock forradalmi romantikából és ösztönös szembenállásból épült falát.

Azt a falat, amelyet következő, egyben utolsó előadásában épített fel igazán Paál együttese: a *Kőműves* Kelemen népballada Sarkadi Imre által feldolgozott parafrázisát mutatták be a magyar színháztörténet egyik legszebb előadásában. A produkció azt bizonyította, hogy a szegediek Wrocław óta már „nem engedték el" Grotowski kezét. A Kőműves *Kelemen a* szent, *a szegény* színház talán leghitelesebb magyarországi megvalósulása volt. Az előadás összegzése és lezárása volt Paál István szegedi korszakának. Nyitásnak is tekinthetnénk, hiszen megmutatta, milyen irányba kellett volna elmozdulnia a csoportnak - ehhez a nyitáshoz azonban minden külső feltétel hiányzott. Paál István egyetemi napjai meg voltak számlálva, nevetséges és alaptalan vádakkal támadta őt az intézmény vezetősége, mire ő kénytelen volt elhagyni az egyetemet és a várost. A Pécsi Nemzeti Színházhoz szerződött. A Kelement játszó Ács János ekkor már a színművészeti főiskola rendezőszakos hallgatója volt, az előadás másik főszereplője, Árkosi Árpád még egy darabig maradt, aztán két évvel később a szolnoki Szigligeti Színház rendezője lett (ekkor már Paál Istvánt is Szolnokon találjuk). De ez mára hetvenes évek második fele, és a következő fejezet témája.

VI. Az Universitastól a Stúdió K.-ig

A Fodor Tamás vezette Stúdió K. legjelentősebb előadása, a *Woyzeck* 1977-ben született, de a történet akkor kezdődött, amikor Fodor 1960-ban elsőéves egyetemistaként jelentkezett a budapesti Egyetemi Színpadnál, a későbbi Universitasnál. Az Universitasról általánosságban már szóltam, de néhány konkrét tény hangsúlyozását azért tartom fontosnak, mert világossá válhat, hogy Fodor, illetve a később tárgyalandó Lakásszínház vezető személyiségei (Halász, Bálint) mely munkák során sajátították el azt az ellenzéki politizálást, amely esetükben szervesen kapcsolódott a színházcsináláshoz. A hatvanas években számos felolvasóest, író-olvasó találkozó, vitaest színhelye volt az egyetem. Ezeken legtöbbször olyan alkotók vettek részt, akik más fórumokon nem nyilvánulhattak meg, hisz 1956 után szilencium, esetleg börtön sújtotta őket. Eseménynek számítottak a filmvetítések is, amikor az egyetemisták megismerkedhettek az éledező Balázs Béla Stúdió filmjeivel és a lengyel kisfilmekkel. Jellemző, hogy a *másszínházak* tevékenységéről megmaradt filmdokumentumok többségét is a Balázs Béla Stúdió keretei közt készítették; a lengyel kisfilmek pedig híradást jelentettek a tőlünk akkoriban teljesen elzárt Európából. Következtek a tiltás határán mozgó előadások, melyek többségét Fodor színészként vagy rendezőként jegyezte: Majakovszkij Gőzfürdője, amelyet hivatásos színházban nem játszhattak el, egy tilalmi listán lévő spanyol író, Antonio Buero Vallejo műve, Albee, majd Beckett és Ionesco, akiknek nevét akkoriban ki sem lehetett ejteni. Egy időben Fodor rendezte Latinovits Zoltán versműsorait is, azét a színészét, aki ugyanolyan legendás alakja a magyar színház- és filmtörténetnek, mint például a lengyeleknél Cybulski vagy az oroszoknál Szmoktunovszkij.

Fodor igazán önálló munkássága 1969 után kezdődött, előbb a Pinceszínházban, majd 1971-től az Orfeó Bábegyüttesben. Utóbbin belül létrehozta saját szekcióját, az Orfeó Stúdiót. A Woyzeckben összegződő hatéves munka aktívan *politizáló előadások* rendezését, a színházi estéket kiegészítő vitaesteket és a megszokottnál jóval intenzívebb színészi jelenlétet követelő *etűdök* kidolgozását foglalta magába. (Fodor pályáját vizsgálva furcsa kettősséggel találkozunk: a lehetőségek határáig elmenő direkt és nyilvános politizálás váltakozik a szinte laboratóriumi zártságban megvalósított, koncentrált színházi rendezéssel. 1971-77 között inkább az előbbi volt jellemző, majd következett a Fodor által „hipernaturálisnak" nevezett színházi irány felvállalása. Erre rímel Fodor későbbi politikusi-színházrendezői korszaka: a nyolcvanas évek második felében a szolnoki Szigligeti Színházfő-rendezőjeként dolgozik, de 1990-től - a színházi munkát csak később feladva - az SZDSZ parlamenti képviselője lesz, hogy aztán 1994-ben a parlamentet is, a hivatásos színházi világot is el-hagyva, új alternatív csoportot szervezzen, és túl az ötvenen, önkéntesen margóra vonulva szín-házi kísérletbe fogjon.)

Az Orfeó Stúdió 1971-ben mutatta be Semprun A *háborúnak vége* című művét. A tömegek és a párt kapcsolatát vizsgáló írás, a belőle készült kiváló film és az Orfeó előadása egyaránt nemkívánatosnak bizonyult Magyarországon. Nem csoda, hiszen a felvetett kérdések a hatalom szempontjából bántóan aktuálisak voltak: lehete forradalmat íróasztalok mellől irányítani? Járható út-e az anarchia?... A további előadások, etűdök, költői estek és viták is aktuálpolitikai kérdéseket vizsgáltak. Akkori szemléletüket Fodor ultrabalosnak tartja.

A két legfontosabb fővárosi csoport (Fodoré és Halász Péteré) továbbra is kapcsolatban maradt. „Péterék szerint sokkal tisztábban kellene a

művészetet felfogni, nem ennyi politikummal. Nekem azonban mindig szükségem volt valamiféle kapaszkodóra. Akkoriban elemeztük egymás előadásait, de mindig vitatkoztunk egymással" - emlékszik vissza a hetvenes évekre Fodor Tamás. A különbségek ellenére a végeredmény általában hasonló volt: *cenzúrázás* („lektorálás"), *tiltás, kihallgatás.* A tiltások persze soha nem per, feljelentés, hivatalos iratok útján intéződtek. „A telefondramaturgia intézte ezeket" - mondja Fodor. Jött aztán az „Orfeó-ügy" (Kádár János, a kommunista párt főtitkára használta ezt a kifejezést), szaporodtak a csoportot támadó újságcikkek, sűrűbbek lettek a kihallgatások. Érdekes módon ezek is március tizenötödikéhez kapcsolódtak, pedig - ismét Fodor szavaival: „Mi nem tartottuk olyan fontosnak március tizenötödikét, túlságosan nemzetinek tartottuk." Ilyen kijelentés a szegediek szájából elképzelhetetlen lett volna. Ugyanakkor az Orfeó is Guevarát tartotta példaképének, azt az embert, aki a forradalom győzelme után sem ül be egy hivatalba, hanem fogja a fegyverét, és harcol tovább.

1974. a Stúdió K. megalakulásának éve. Összeszokott, egymást alaposan ismerő, egymással laza közösségben élő csapatról van itt szó, amely három év múlva előállt a Woyzeckkel, ezt követte Genet *Balkorija* és Büchner Leonce és *Lénája.* A *Woyzeck a* csúcspont, de a Kőműves Kelemenhez hasonlóan ez sem tartalmaz közvetlen politikai utalásokat. A több helyszínen, részben szimultán játszódó előadásban nem különült el egymástól nézőtér és játéktér. A nézők akár fölsegíthették volna a földre lökött, megalázott Woyzecket. Az adott jelenetben részt nem vevő színészek nem tűntek el a takarásban, ha-nem közénk vegyülve nézték az előadást. Az előadást, „amely a hierarchikus világ hamis értékrendjében elpusztuló emberpár tragikus történetével önmagunk és kapott vagy kialakított értékrendünk viszonyára kérdezett rá". Nánay István idézett megállapításából láthatjuk, hogy a közvetlen politizálás hiánya korántsem jelentett elfordulást a kor alapvető kérdéseitől. Sőt éppen ez a kiváló előadás bizonyította, hogy a más*színház* kifejezésben a második szó a fontosabb, hiszen ha ez a fajta színház magas szinten meg-valósul, akkor automatikusan kerül szembe a hatalommal, a színházcsinálás megszokott formáival és tegnapi, megunt önmagunkkal.

A Woyzeck az addigi munka összegzése volt, és noha még két produkció követte (A Balkonnal az amszterdami színházi találkozón, a „Bolondok fesztiválján" is meglehetős sikerrel szerepeltek), a csoport egysége megbomlott. Legerősebb személyiségei (Gaál Erzsi, Székely B. Miklós) leválni készültek, hogy saját útjukat járhassák. 1981 után stagnáló időszak kezdődött, két évvel később pedig új Stúdió K.-val találkozhattunk, amelynek csak a neve volt azonos - és természetesen a vezetője: Fodor Tamás.

Pogány Judit (Charlotte Corday), Lázár Kati (Simone) és Lukáts Andor (Marat) a kaposvári Marat halálában (1982) (Fábián József felvétele)

VII. A Lakásszínház

Mint az eddigiekből láthattuk, 1969 vízválasztó számos amatőr együttes életében. Halász Péter is ekkor hagyja ott az Universitast, hogy Koós Annával egy budapesti külvárosi művelődési házban megszervezze a Kassák Ház Stúdiót. Az elkövetkező két évben számos hosszabb-rövidebb produkciót hoznak létre. Ezek általában improvizációkra épülnek, és erős Grotowski-hatást mutatnak. (Ezzel a hatással már az 1968-as pszicho-fizikai etűdsorban, *A pokol nyolcadik köre* című Universitas-produkcióban találkozhattunk.) Később aztán „elfelejtik" Grotowskit, és egészen más irányba indulnak. Két évtizeddel később így emlékezett erre Halász Péter: „Szerencsére hamarosan Franciaországba utaztunk, ott újabb hatások értek bennünket, és kiszabadultunk a Grotowski-börtönből." Halász itt az 1971-es nancyi színházi fesztiválra utal, amelyen a Kassák Stúdió részt vehetett. Érdekes és szinte felfoghatatlan ellentmondás (számtalan ilyet találhatunk 1989 előtt - és után is! - Magyarországon és a többi közép- és kelet-európai országban): minden előadásuk a tiltás határán táncolt, többnyire be is tiltatott, ugyanakkor három évvel '68 után Nancyba és Párizsba mehettek vendégszerepelni. Ezek után akár érthetőnek és természetesnek is tekinthetjük, hogy visszatérésük után fél évvel bemutatott, első igazán jelentős önálló munkájukat, *A skanzen gyilkosait* betiltják. Két okból is érdemes idézni a kerületi tanács illetékesének határozatát: egyrészt mert a „telefondramaturgia" világában nem voltak gyakoriak az ilyen írásba foglalt, pecsétes, hivatalos tiltások, másrészt mert a szövegezés pontosan jellemzi a kommunista csinovnyikgondolkodást: „Az előadott mű erősen eltér a számunkra előzetesen benyújtott forgatókönyvben leírtaktól és a január 19-én tartott bemutatótól. Obszcén jelenetekkel és szövegekkel egészítették ki, melyek sértik a közerkölcsöt. A műben előadottak politikai szempontból is félremagyarázhatók. A darab nem szolgálja kultúrpolitikai célkitűzéseinket..." A csoport beleunva és belefáradva a folyamatos zaklatásba, otthagyja a Kassák Klubot. Közös elhatározással a Dohány utca 20. IV. emelet 25. számú lakásban folytatják színházi tevékenységüket.

A lakás tulajdonképpen biztonságos helynek bizonyult. Újra csak a Kádár-rendszer „alkujára" kell hivatkoznom: egy Dohány utcai lakásban esténként összegyűlik húsz-harminc másként gondolkodó értelmiségi, és ott furcsa dolgokat csinál. „Hadd csinálják" - legyint rá a hatalom. Elküldi oda besúgóit, beszervezi a házmestert és a sarki rendőrt, néha ismerősökkel üzen (az ott összegyűlő fiatalok szülei közül egyik-másik túlságosan híres alkotó volt, vagy éppen a pártapparátusban dolgozott, kínos lett volna „ügyet csinálni" a gyerekek „esti szórakozásából"). De iga-

zán csak akkor akartak és tudtak hivatalosan fellépni, amikor a csoport kimozdult a lakásból. Például 1972 nyarán, amikor egy homokbányában szabadtéri előadásokat tartottak. A negyedik napon megjelent a rendőrség, és szétzavarta a résztvevőket. Egy év múlva nagyobb apparátust mozgósított a hatalom: egy képzőművész (Galántai György) meghívására a balatonboglári kápolnában tartottak néhány bemutatót, és erre már ráharapott a kommunista párt napilapja, a Népszabadság. Az ihletett újságíró fűt-fát összehordott, csak hogy a várható (és a párt által elvárt) végkövetkeztetéshez juthasson: „A fél falu látta, hogy itt a művészet megcsúfolása folyik, hogy többről van már szó, mint csupán hóbortról: erkölcstelenségről, ízlésrombolásról, ellenséges magatartásról. Olyasmiről, aminél egy szocialista közösség már nem elégedhet meg levelezgetéssel. Tiltani kell!"

Emlékezzünk vissza, mi volt Halász Péterék kifogása Fodor Tamás színházával kapcsolatban: túl sok benne a politika. Valóban, a három csoport közül éppen Halászék nem foglalkoztak politikával. A fenti idézetek csakúgy, mint a későbbi fejlemények mégis azt mutatják, hogy ők irritálták leginkább a hatalmat. Hogy lehet ez? A válasz a puha diktatúra megfoghatatlan ellentmondásaiban rejlik. Ami ma tilos, holnap kötelező lesz. És fordítva. Jellemző, hogy az imént idézett - és nyilvánvalóan megrendelésre készült - cikkre egy hét múlva ugyancsak a Népszabadságban (!) Eörsi István válaszolhatott a maga szikrázóan szellemes stílusában. Azaz Eörsi, aki közben asztalfióknak írta színpadra szánt műveit, és akit később dramaturgként „bújtatott" a kaposvári színház.

Mégis mi volta baj Halászékkal? A puha diktatúra ellentmondásaira joggal hivatkozhattam, de ezzel még nem válaszoltam a kérdésre. A szegediek keményen politizáló előadásai egy létező rendszeren belül születtek. Változtatni, javítani akartak valamit - ezáltal tudomásul vették, valamiképpen elfogadták azt a valamit. Halász, Bálint és a többiek attól a pillanattól, hogy bevonultak a lakásba, *kivonultak a rendszerből,* szándékosan *kívülre* kerültek. „Mi nem protestáltunk. Úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik" - mondja Halász, aki állításról beszél, miközben a Lakásszínház lényege éppen a kérdezés volt. Minden előadásuk, megnyilvánulásuk egy-egy kérdőjel volt: mindenre rákérdeztek. A művészetre vetítve ez úgy hangzott: *mi a színház?;* a társadalomra kivetítve pedig: mi a *szabadság* ?Nem ismertek tabukat, vagyis működésük folyamatos tabudöntögetés volt. Ez természetesen összefügg a művészet lényegével, hiszen *a tabuk megsértése* alapvető *művészi attitűd.* Azáltal, hogy a csoport tagjai a lakást lakásként is, színházként is használták, tehát ott aludtak, ettek, egyszóval léteztek, és közben szinte nap mint nap produkciókat hoztak létre, teljességgel elmosódtak színház és nemszínház határai. Egy idő után eldönthetetlenné vált, hogy valaki a produkción belül vagy kívül van-e. Egy előző napi akció hajszálpontos megismétlése fel sem merülhetett, hiszen az a jelen idejű létezés tagadása lett volna. Azért hangsúlyozom ezt, mert mindenféle furcsaságon túl, beleértve a meztelenséget, a lakáson belüli házépítést, *a Három* nővér három férfi által felmondott szövegét és így tovább..., a Lakásszínház lényege és legradikálisabb tette az volt, hogy átlépett minden tegnap megfogalmazott szabályon. Legfőbb ilyen tabunak a rögzítést, az ismétlést, a jelent a múlt korlátai közé szorító dogmát tartották. Talán ezért beszélt Halász Péter Grotowski börtönéről, talán ugyanezért jelentek meg 1973-ban Wrocławban, és a Nyitott Színház elnevezést demagógnak találva meghívás és engedély nélkül tartottak előadást egy kollégiumban (ugyanezen a fesztiválon a szegediek nyerték a nagydíjat a Petőfi-rockkal). Nem véletlen, hogy 1975-ben elhatározták: *Napló-színházat* csinálnak, azaz az év háromszázhatvanöt napján azt játsszák el, ami éppen eszükbe jut (ennek szerves folytatása az, amit Halász később Amerikában megpróbált, majd 1994-ben a Katona József Színházban tökéletesített: minden este egy aznapi újságcikk alapján készített előadást). A korlátokat nem ismerő, mindenre rákérdező, tabukat sértő magatartás irritálta a hatalmat. Erre ugyanis nem voltak érvei. Illetve egyetlen érv maradt: felkínálni a távozást. Me-gint egy összekacsintás: bevont útleveleiket visszakapják, senki nem parancsol rájuk, hogy menjenek el, de a kaput azért szélesre tárják. A csoport felének megadták a kivándorlóútlevelet, a többiek pedig turistaútlevéllel távoztak. Akkor úgy gondolták, végleg. Aztán a nyolcvanas évek végén Halász is, Bálint is „be-benézett" Magyarországra. Ma már idejük nagy részét itt töltik, és egymástól teljesen függetlenül, több-kevesebb sikerrel színházat csinálnak.

1976 és 1989 közötti korszakuk Nyugat-Európában és Amerikában ismertebb, mint Magyarországon. Másfél éves út- és helykeresés után otthonra leltek New Yorkban, és kitalálták a kirakatszínházat. Ez volta Squat Theatre. De annak története már nem tartozik a magyarországi *másszínház* krónikájához.

HELYESBÍTÉS

A márciusi számunk 36. oldalán lévő képen nem Jerzy Grotowski, hanem a neves színházi alkotó legközelebbi munkatársa, Ludwik Flaszen látható. Ugyancsak ebben a számban a Nem *félünk a farkastól* című előadás kritikájából kimaradt, hogy a produkció a *Dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház* és a Radnóti Színház *közös* bemutatója. Mindkét hibánkért elnézést kérünk.

SUMMARY

The first section of this issue is devoted to the memory of László Vámos (1928-1996), one of our outstanding theatrical personalities, director of straight plays, musicals and operas who devoted almost half a century's work to the progress of our theatre. Editor and critic Tamás Koltai, fellowdirectors Imre Kerényi and Viktor Nagy, composer Emil Petrovics and author-translator Dezső Mészöly express their regret and offer their appreciation of the deceased artist's career.

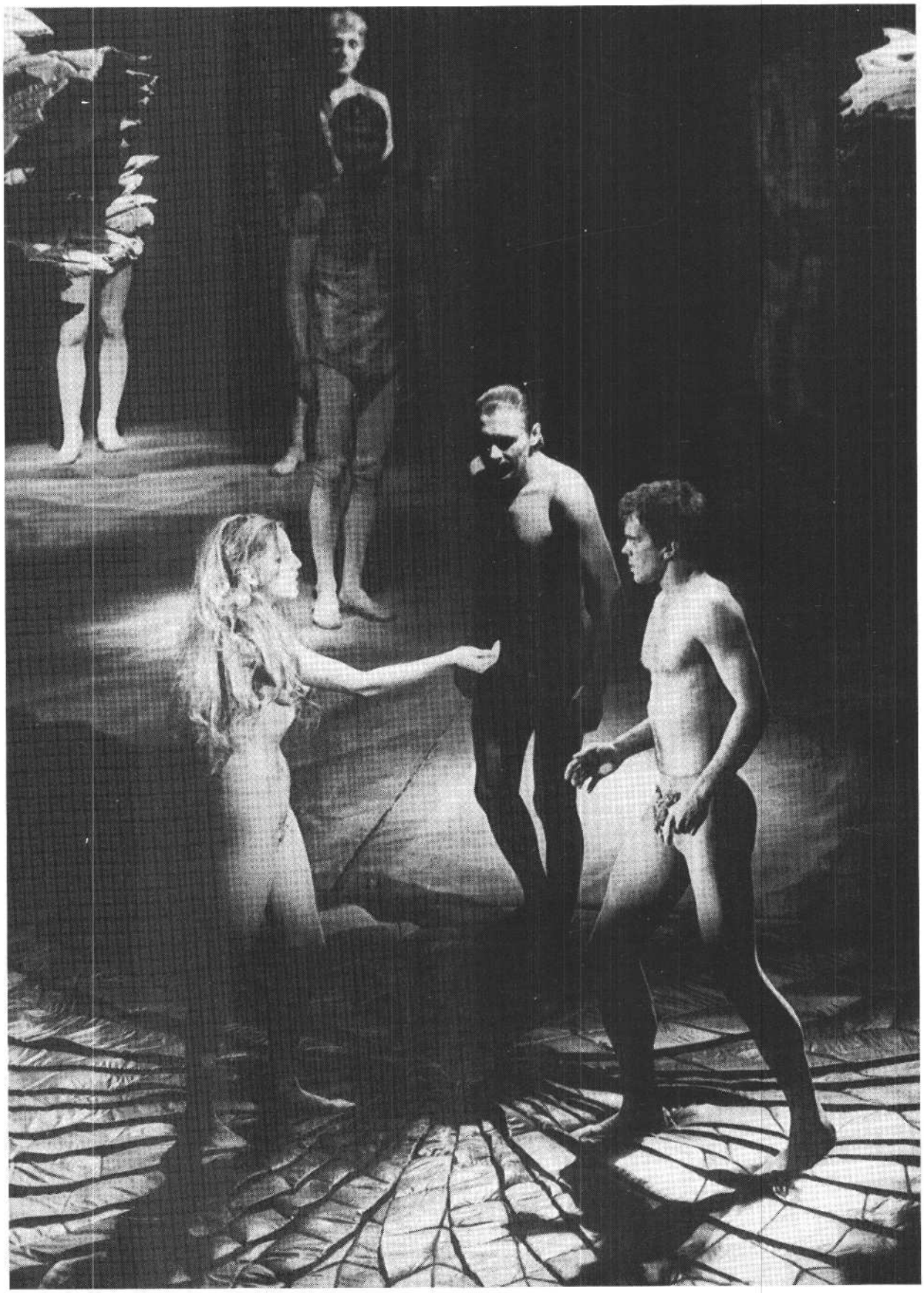
One of the outstanding events of the new year has been the guest appearance of Cheek by Jowl, London-based itinerant company headed by Declan Donnellan who have brought us their production of John Webster's Jacobean tragedy, *The Duchess of Malfi. We* publish an essay by Kathleen McLuskie on the sexual politics expressed in the play, an interviewwith Mr. Donnellan conducted by our collaborator László Bérczes as well as two reviews by author András Nagy and critic István Sándor L., the latter comparing the British production and a recent Hungarian one of the same text in Miskolc.

Other reviews follow by István Tasnádi, Szilárd Zoltán Zala, Ákos Haynal, Gábor Németh, Judit Katalin Magyar, Tamás Tarján and Judit Szántó on, respectively, *The Changeling* by Middleton and Rowley (House Stage of the Comedy Theatre), Shakespeare's *King* Lear (Zalaegerszeg) and *Macbeth* (a co-production by the Kecskemét and Győr theatres), Thomas Bernhard's *The Reformer of the World* (New Theatre), God's *Money,* a musical by Müller, Tolcsvay and Müller (Madách Theatre), Dezső Szomory's *Ermine* (Comedy Theatre) and Martin Sherman's *Bent* (Budapest Chamber Theatre).

In a miscellaneous succession László Bérczes characterizes the exciting portrayal of Othello by the young actor Iván Kamarás at the Budapest Chamber Theatre (the production itself has been reviewed in our January issue), József Bőgel avails himself of an exhibition of the works of Margit Bárdy, Hungarian-born costume designer living in Germany to outline the artist's career and special features while in his series on theatre history Gábor Szigethy evokes the colorful personality of Mrs. Blaha, idolized actress-singer of the turn of the century.

Finally we publish the second part of László Bérczes's study introducing the reader to avant-garde, fringe and marginal tendencies in our theatre during the past decades.

Ikládi László: Bűnbeesés
Vámos László 1983-ban rendezte meg Az ember tragédiáját a Nemzeti Színházban. Ikládi László felvételén Tóth Éva (Éva), Balkay Géza (Lucifer) és Bubik István (Ádám) látható.



A M A L F I

Ára: 96,– Ft