nay István: A
dit: A Sötét
se a színházról •
mance Theatre •
Vámos

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1985. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Inndexszám: 25.797

85.0814 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A Borítón:
Csonka Ibolya (Perelláné) **és Benedek** Miklós **(Paolino)** Az ember, az állat és az erény című Pirandello-vígjáték egri előadásában (Szántó **György** felv.)

A hátsó borítón:
Khell Csörsz díszlete Az utolsó pohár című Pinter-**egyfelvonásoshoz** (tatabányai **Orpheusz** Színház) (A képen Tóth Marcell és Rajhona Ádám) (Tatai Tibor felv.)

Csányi Árpád díszlete A királyasszony lovagja nemzeti színházi előadásához (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
A magányos művész drámája (I)

FÖLDES ANNA
Harcban a Tisztakezűvel (7)

SZÁNTÓ JUDIT
A Sötét galamb szárnyra kel (13)

KOLTAI TAMÁS
Mese a színházról (16)

NOVÁK MÁRIA
A hiány drámája és a dráma hiánya (18)

ÉZSIÁS **ERZSÉBET**
A Nagy család - húsz év után (24)

NÁDRA VALÉRIA
Méltán elfeledett dráma a Tháliában (26)

SZAKOLCZAY LAJOS
Színházi esték Veszprémben (29)

P. MÜLLER PÉTER
Elvegyülni és kiválni (33)

KOVÁCS **DEZSŐ**
Változatok a kiszolgáltatottságra (35)

GYÖRGY PÉTER
Hímnem - nőnem (38)

MÉSZÁROS TAMÁS
A feledékeny lakáj avagy a romantika esélyei (42)

arcok és maszkok

CSIZNER ILDIKÓ
A két „amerikai" (45)

szemle

ANTAL **GÁBOR**
Évadról évadra (47)

drámamelléklet

CZAKÓ GÁBOR: Ötszög

NÁNAY ISTVÁN

A magányos művész drámája

Bartók-ciklus Zalaegerszegen

A mai néző számára természetes, hogy Bartók Béla három egyfelvonásos színpadi -művét - A kékszakállú *herceg várát* (1911), A fából *faragott* királyfit *(1917)* és A *csodálatos mandarint* (19 21:) - egymás után, egy este mutatják. be. Ez azonban nem mindig volt így, s ma sem mindenhol követik ezt a gyakorlatot, amelynek bírálói és hívei egyaránt vannak. Molnár Antal, a jeles zenetudós például nagyon határozottan azok álláspontját képviseli, akik szerint a három mű három teljesen különálló opusz, s mint ilyenek csupán a műsorszerkesztés azon meggondolásából kerülhetnek egy műsorba, hogy mindegyik szerzője Bartók Béla. Így ír: „Kérdésünk...: találunk-e Bartóknál ilyen, ciklusra irányuló motivikus egységet? Ilyenfajta egység *nincsen* a három színpadi műben. De nem is lehet, hiszen a szereplőik gyökeresen különböznek. A herceg még csak nem is rokona a királyfinak, s mindkettő idegen a mandarintól. Juditnak semmi köze a királylányhoz, s egyikük sem hasonlít az utca--lányra. .Mivel más-Utas. természetűek a személyek, sorsuk sem lehet azonos, s így a cselekményt hajtó jellegzetes zene-anyag sem lehet közös, eltekintve a (fönt említett) önkéntelen hasonltságoktól.

Mások viszont nem a zenedarabok különbözőségéből indulnak ki, hanem éppen azt keresik, ami rokoníthatja e műveket. Kroó György mélyreható komplex zenei és zenedramaturgiai elemzése (Bartók színpadi művei, Zeneműkiadó, 1962) során a zeneszerző három különböző alkotói korszakának kiemelkedő és reprezentatív alkotásának tematikai, dramaturgiai, zenei és stiláris közös vonásait mutatja ki, s nem csupán a műveket át- meg átszövő zenei motívumok, megoldások, stiláris jegyek hasonlóságát regisztrálja, hanem -- s főleg egy emberi, alkotói gondolkodásmód és művészi változás egymást követő fazisaiként értelmezi „az opera, a balett és a pantomim, vagyis az Adagio, a szorosan ehhez főzött Allegro és az utolsó tételként hozzájuk csatlakozó Presto Finale" egymásra épülését. Kroó elemzésében már kimondva-kimondatlanul benne foglaltatik a műveket egységben láttató ciklusgondolat is.

Alighanem Kroó György elemzése is hozzájárult ahhoz, hogy a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház egyedülálló vállalkuzásában, a három Bartók-mű színpadra állításakor olyan drámaciklus született, amelynek darabjai természetesen megőrizték egyediségüket, ám együtt új minőséget, egységes egészet eredményeztek. Ruszt József értelmezésében a /izzrtiiz-r t a férfi művészember tragikus magányát, megválthatatlanságát sugall-ja, de úgy-, hogy ar egyes ciartbctkban a főszerepek a. főhős különböző térti, művész és általános emberi - énjét eme-lik ki. A drámák mindegyike a Perli-Nő küzdelemben teljesedik ki, ám ahogy a Pérti mindig más és más alakban herceg, Tündér(!) és Mandarin jelenik meg, s különböző tartalmak tapadnak a figurájához, ügy a. Nő kíil inböz(iségében is egylényegű alakja szintén eltérő szerepekben - Judit, Királykisasszony és Mi mi., az utcalány testesül meg. Rendkívül hangsúlyos a nőalakok kapcsolata a mindennapi léthez, a külvilághoz, tehát mindahhoz, ami a Férfi magára maradását okozza, mégis e. nőalakok azok, akik újra és újra kísérletet tesznek arra, hogy a. férfi, a művész, az ember egyenrangú társává váljanak - sikertelenül. Lényük sajátosan. ellentmondásos kettőssége a főhőst: mindig megújuló harcra készteti, de ebben a harcban mind két fél csak vesztes lehet, A Férfi és Nő harca azonban több, mint a nemek közti örök küzdelem. kifejeződése; a Férfi-Nő ellentétbe a fény és a sötétség, a nappal és az éjszaka, az élet a halál szimbolikája is beletartozik, mindaz, amit a kínai yang-yin - a természet és a művészet férfi és női elvűségének az örökös pusztulást és megújulást eredményező - ellentétpárja jelent.

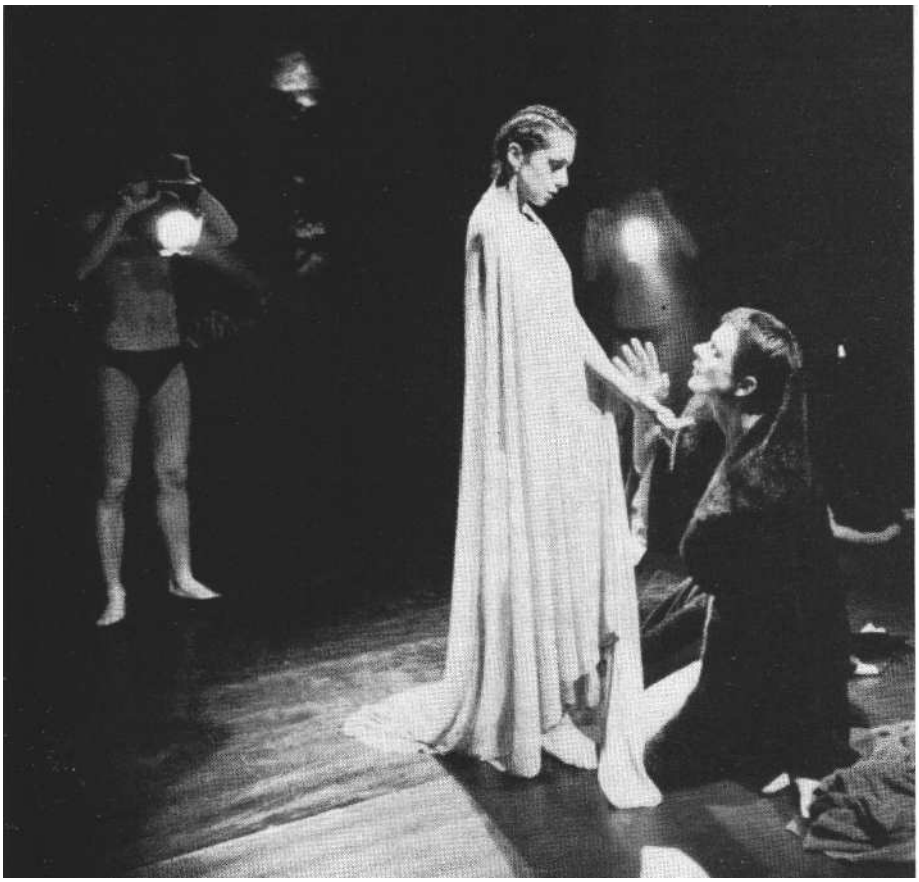
Zene, tér, stílus

Ruszt József képzeletében nyilván már az első Bartók-mű színpadra állításakor élt az *egész* krmipozíció terve, a két évvel ezelőtt készült *A csodálatos mandarin* (a SZÍNHÁZ 1983/2. számában (György Péter írt bírálatot az elríatdásrl,l) stílusában, mozgáskompozíciójában, értelmezésében megszabta a másik két mű megvalósítását is. Bár a tavaly bemutatott táncjáték, *A fából faragott királyfi* a Balázs Béla-szüzsét követte, az idei. operapremier s a két évvel ezelőtti *Mandarin*-előadás szoros stiláris kapcsolata, a tarom mű ciklusba fűzése megkövetelte a középső darab újragondolását is, így a Bartók-*est* tulajdonképpen hármas bemutató: a darabok összefűzéséből született misztériumot, ezen belül *A kékszakállú herceg várát s A fából faragott* új változatát először láthatta a zalaegerszegi közönség.

A három kölönböző meséjű, zenei anyagú mű egyetlen gondolati koncepció szerinti egységes egésszé válását az. azonos stílusú zenei megszólaltatás, az egységes játékstílus, a darabok közös játéktere segíti elő, valamint az, hogy a. művek főszerepeit ugyanaz a színészpár játssza s ez valóban egyedülálló koncepció és teljesítmény : Szalma Tamás és Fekete Gizi.

Az opera, a táncjáték és a pantomim műfaji. meghatározással jelzett darabok megjelenítése gyökeresen eltérő játékstílust igényelne, ám a zalaegerszegi színház természetesén nem operát, nem táncjátékot és nem pantomimet játszik. A Bartók-zene által rendkívül precízen megszabott mozgáspartitúra alapján élő, igazi színházi mozgásszínházi produkció született, az opera, a ráncjáték és a pantomim szereplőit s a köztük levő konfliktusokat egy sajátos mozgásnyelv segítségével ábrázolják. Ez a mozgásnyelv sem a klasszikus vagy modern balettel, sem a tánc egyéb formáival, sem a hagyományos vagy újmódi pantomimmel nem azonosítható, bár természetesen mindegyiknek szántas eleme fellelhető a zalaegerszegi színészek mozgásában, Olyan komplex színházi kifejezésmód jellemzi az előadást, amelyből hiányzik ugyan a beszéd, de minden beszédnél sokkalta árnyaltabban, összetettebben s drámaibban fejezi ki a szereplők, az összeütközések lényegét a csodálatos Bartók--muzsika.

A választott játékstílus A fából *faragott és A mandarin* esetében tulajdonképpen nem jelent problémát, hiszen a mozgásszínházi stílus rokon a tánc és a pantomim 'formavilágával. Ám kérdésesnek tűnt, vajon az opera lényege kifejezhető-e a mozgás nyelvén. Nem válik-e a produkció csupán az elénekelt szöveg illusztrációjává? Az előadás minden kétséget eloszlatott. Az ének és a mozgás tökéletes összhangban van egymással, egy pillanatra sem válik zavaróvá az, hogy a hangszalagon megszólaló énekesek és a színpadon játszó színészek nem ugyanazok a. személyek. Ennek az érzés-nek a létrejöttéhez nagyban hozzájárul az,. hogy az opera szerepeit nem ismert



Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Fekete Gizi (Judit) és Szalma Tamás (Kékszakállú)

magyar énekesek interpretálják, akik-nek hangja hallatán a néző esetleg könnyebben felidézi magában az előadók arcát, alakját, külső megjelenését, hanem a zene a BBC Szimfonikus Zenekarának felvételéről szól, amelyen a szerepeket Siegmund Nimsgern és Tatiana Troyanos énekli - magyar nyelven.

Bár az énekesek kiejtése nem a legtisztább - emiatt néha nem könnyű követni a párbeszédet (ennek ellensúlyozására a műsorfüzethez mellékelik a zenedráma szövegét) -, mégis ez az operafelvétel tökéletes választásnak bizonyult. Az interpretáció önmagában is hallatlanul szuggesztív és mindenek-előtt lenyűgözően drámai erejű. De az előadás egészének szempontjából különösen lényeges az, hogy ezt *A kék-szakállút* éppen úgy Pierre Boulez vezényli, mint a másik két mű felvételét - a New York-i Filharmonikus Zenekar élén. A három darab egységes dirigensi megközelítése, értelmezése, dinamikája, drámaisága nagyban elősegítette az elő-adás egységes képének kialakítását is.

A három művet Ruszt József azonos térben játszatja. Ennek a térnek négy jól elkülöníthető szektora van: a játék nagy része a nézőkhöz közel levő nagy, lapos dobogón zajlik, hátrább egy magas emelvény áll, rajta vasbeton kapu - egyik oszlopából már csak a vastartó maradt meg, a másikat mintha háborús lövedékek tépték-szaggatták volna meg. A két térrészt egy lépcsős-lejtős „híd" köti össze. Az emelvény-dobogórend-szer mögött, a háttérben székek és foga-sok sorakoznak, a játéktér mellett és előtt szabad tér van. Hátul jelenésükre várnak a szereplők, kétoldalt és elöl mozognak-tevékenykednek a szertartás-színházi előadás lebonyolítói. A játék-téren csak néhány szék, s a ruszti szín-házból régóta ismerős, egyik oldalán a fekete, a másikon vörös bársony takaró található. Ez a puritán tér és díszlet ki-zár minden aktualizálást és részletezést, ugyanakkor az egymástól eltérő karakterű darabok szcenikai kívánalmait úgy szolgálja, hogy minden erőszakoltság nélkül egységes látványkeretet teremt a művek köré.

A kékszakállú herceg vára

Az előadás kezdetekor a játéktér mellett kétoldalt három-három gyertya ég. A háttérben megjelennek a szereplők. Egy fiatal fiú - csupán egy kis fekete nadrágban - fellép az emelvényre, a kapuhoz, kezében a vörös bársony takaró. Lejön a hídon, és a játéktér elején leteríti a vörös leplet, majd oldalt távozik. A hát-térből előrejön egy hosszú fehér köpenyes férfi, a „Regős" (Nemcsák Károly), s egy ovális keretben levő tükröt hoz. Négy férfi kíséri, rajtuk a „Regőséhez" hasonló fehér, zárt köntös van, amelynek alja azonban véres. A „Regős" letérdel a játéktér elején, a tükröt a nézők felé fordítja, s mint egy ősi imát mondja el a prológust:

„Haj, regő rejtem,
Hová, hová rejtsem?
Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent?
Régi rege, haj, mit jelent,
Urak, asszonyságok ? ..."

A négy férfi - mint misén a ministránsok - a „Regős" után zsolozsmázzák a prológus szövegét, megteremtve ezzel a szertartásszínház közegét. A Prológ közben szólal meg a zene, s az elővers végén a szereplők visszasietnek a székekhez.

A zenekari bevezető alatt fellép az emelvényre a Kékszakállú (Szalma Tamás). Földig érő, magas gallérú fekete köpenyt hord, arca fehér, csak az álla közepén húzódó halványkék csík utal a nevére. Lassú, kicsit szögletes léptek-kel jön le a lejtőn, miközben a „Regős" és a fiú - aki ministránsinget vett fel - egy-egy széket helyez a játéktér két oldalára. Amikor a férfi megszólal: „Megérkeztünk", megjelenik a kapuban Judit is (Fekete Gizi), fehér, zárt köpenyben, alatta földig érő, fehér, könnyű, lebbenő bő ruhában. Haja, mint egyes néger törzsek asszonyainak, egész apró, szoros loknikban, egymással párhuzamos csí-kokban van befonva. A Kékszakállú kérdései közben Judit leér a dobogóra, s odabújik a férfihoz. A herceg rezzenéstelen arccal hallgatja Judit szerelmi vallomással felérő válaszait, s óvó-védő mozdulattal öleli magához a törékeny nőt. Amikor a Kékszakállú kijelenti, hogy „Most csukódjon be az ajtó", két - csupán kis fekete nadrágot viselő - fiatalember jön elő, s a dobogó két oldalánál elhelyezett kézi reflektorokat kézbe véve megvilágítják a főszereplőket. Mi-után Judit felfogja, hogy bezárult mögötte - jelképesen - a kapu, elhatározása tehát véglegessé vált, ismerkedni kezd a várral. A színtér elején sétálva észleli, hogy „Vizes a fal! Kékszakállú! / Milyen víz hull a kezemre? / Sír a várad! Sír a várad!" A Kékszakállú áll, csak a kezét terjeszti ki védőn s intőn a lány felé. Amikor Judit konstatálja, hogy „Milyen sötét a te várad!", ismét a férfihoz bújik, s e közeledésből, enyelgésből fakad az el-határozása : „Nedves falát felszárítom, Hideg kövét melegítem." S elkezdődik a nő céljának valóra váltása, a bezárt ajtók kinyittatása. A herceg pentatonikus dallamában és Judit „elszínezett dekla-máló" szavaiban kifejeződő két akarat egymásnak feszüléséből Judité kerül ki győztesen, a férfi megadja magát a szerelem hívó szavának. Összesimul Judit és a herceg keze, s az a mozdulat, ahogy a két kéz szétcsúszik egymástól,

jelképezi a kulcs átadását. Judit természetesen nem nyit ki semmiféle létező vagy jelzett ajtót, s a rendező eltér a szövegkönyv fény- és színdramaturgiájától is. Itt nincsenek tényleges ajtók, s nem vetül be a kinyitott ajtókon különböző színű fénysugár. Ez a vár valóban a Férfi lelke, a Nőnek a bezárt, magá- nvossá váló férfilélekhez kellene meg-találnia a kulcsot. Az első ajtó kinyitásának zenei motívumára a kapuban meg-jelenik egy férfi, kezében kötél. Judit a Kékszakállú előtt áll, annak a szemébe néz, a férfi a kötéllel a herceg mögé áll. A szertartást celebrálók közül a fiú és a „Regős" is előreszalad, kétoldalt megáll, az egyik kezében égő gyertya, a másikában a tükör, amelyet a férfi és nő felé fordít. A további ajtónyitásokkor meg-ismétlődik ez a ceremónia, ám minden ajtó mögül más-más férfi lép elő. A fegyveres házból három kést tartó ember, a kincsesházbál egy láncon függő, sugaras aranyékszert felmutató, a rejtett kertből egy fehér rózsát szorongató fiatalember. Miközben Judit újabb és újabb kulcsokat kér-követel, egyre közelebb kerül egymáshoz a férfi és a nő, s a reflektorokat kezelő fiatalemberek is egyre közelebb-ről világítják meg az intimebbé váló együttlétek helyzeteit. A harmadik ajtó felnyitásakor lép ki először Judit a Kékszakállú szeme vonzásából, s a kezébe adott gyertya fényében jól megnézi az ékszert. A negyedik ajtó feltárulásakor szétválik a két ember, s nemcsak a gyertya kerül a nőhöz, de a tükröt is egy-értelműen a nőre irányítja a „Regős". Az ötödik ajtó mögött a Kékszakállú birodalmának kell feltűnnie. Ekkor két oldalról, a kapu mellett lassan furcsa alakok tűnnek elő. Ugyanúgy fehér, zárt, alul vörös ruhában vannak, mint az egyes kamrákból eddig kilépők, de a fejükön különös, virágokat, bokrokat, madarakkal, apró ragadozókkal teli fészkeket ábrázoló kalapszerű díszt horda-nak, azaz a természetet testesítik meg. A szereplők arca fehér, mozdulatlan. A Kékszakállú fenn áll a hídon, előtte lenn Judit, kétoldalt a különös alakok. Mindaz, ami a szövegben elhangzik a szép és *nagy* országról, ellentétbe kerül a látvánnyal, s a kivilágosodó színpad újra és újra elsötétül, amikor Judit rá-döbben, hogy „Véres árnyat vet a fel-hő!". A zene diadalmasan szárnyal, az ötödik ajtóig tartó hatalmas fokozás a tetőpontra ért, a szerelem beteljesülésének ígérete villan fel egy pillanatra, de e beteljesülést újabb akadályok keresztezik, nemcsak a véres felhő vetíti előre a tragédiát, de az is, hogy Judit még nem járta végig a maga kierőszakolta utat, két ajtó még zárva maradt, Hiába vonja karjaiba most a férfi a nőt, nem sikerül leszerelnie _Judit konok kívánságát. A férfi tudja, hogy vára már nem lesz fényesebb, de Judit csak azt hajtogatja: „Nem akarom, hogy előttem / Csukott ajtóid legyenek!" A Kék-szakállú leül a bal oldali székre, eléje kuporodik Judit, s kiköveteli a férfitól a hatodik kulcsot is. Judit a „zokogó mély sóhajtás" hangjaira a jobb oldali székre roskad, s hol az eléje tartott tükörből, hol a herceghez fordulva faggatja a férfit:: milyen vizet lát. A Kék-szakállú kétszer ismétli: „Könnyek, Judit, könnyek, könnyek." Amikor másodszor hangzik fel a herceg válasza, Szalma Tamás arca tehetetlen, fájdalmas vigyorba torzul. (Óhatatlanul felidéződik e gesztusban Gábor .Miklós több mint húsz évvel ezelőtti Hamletjének el-torzult nevetéssel leplezett sírása, amellyel a színész Ophelia temetésekor a. királyfi fájdalmát fejezte ki.) A két ember egymáshoz közeledése során már lekerült a férfiról a köpeny, a nőről a fehér ruha, s ott állnak egymás előtt lemeztelenedve -- csupán egy fekete kis nadrág, illetve trikó van rajtuk -, s a könnyek tava utáni megrendülés pillanatában ismét a Kékszakállú hívja magához Juditot. „A testi' egyesülés mámorában próbálná feledni a lélek egyesülésének beteljesületlenségét" -. írja kitűnő elemzésében erről a pillanatról Kroó György. Az ölelésből kibontakozó Judit azonban már mindenre, elszánt, már sejti, mit rejthet a. hetedik ajtó, de neki a bizonyosság kell. Hiába kérleli a herceg Juditot: „ Judit, szeress, sohse kérdezz!", Judit látni akarja a legendák igazolását, a halott asszonyokat. A Kékszakállú tehetetlen, Felhangzik még a férfiszerelem dallama, de elvágja a híres vérmotívum, amely végig átszőtte az opera zenéjét, s a férfi átadja az utolsó kulcsot is. Am a kamrában nem. halott, hanem élő asszonyok vannak. A kapuban három lefátyolozott nő tűnik. fel, s lassan előrejön. A vörös palástos a hajnali, az arany-palástos a déli s a melegbarna palástos az estéli asszony. Judit tehetetlenül kering az asszonyok körül, akik be-mutatásuk után sorban távoznak. Ami-kor a Kékszakállú kijelenti, hogy a „Negyediket éjjel leltem", visszatérnek, fekete palástot és fátylat hoznak. Miközben a Kékszakállú elbúcsúztatja Juditot, az asszonyok beöltöztetik a nőt, s lassú léptekkel magukkal viszik fel a hídon. Végtelen szomorúság tükröződik mind-két emberarcán, a kapuban a három asszony szoros gyűrűjébe fogott Juditén s a játéktéren kuporgó Kék-szakállúén, amikor elhangzanak az opera utolsó szavai:

„És mindig is éjjel. lesz már .. .
Éjjel... éjjel..."

A ceremónia résztvevői eloltják a kétoldalt levő gyertyákat, csak a hetedik ajtót jelképező gyertya ég Judit kezében.

Nemcsák Károly (Királyfi) és Szalma Tamás (Tündér) A fából faragott királyfiban

A Férfi magánya feloldhatatlan, Judit a maga asszonyi önzésével, a Férfi múlt-ját is kisajátítani akaró szerelmével nem lehet társa a maga törvényei szerint teljes életet élő Férfinak. Tragikus ez a kapcsolat, mert mindegyikük csak a maga természete szerint képes cselekedni, képtelenek az egymás megértésére, az egymásra hangolódásra.

A fából faragott királyfi

Kodály Zoltán 1918-ban a Nyugatban *A kékszakállú herceg* váráról írva ezt mondja: „A zene konstruktív ereje még jobban érvényesül, ha utána *A fából faragott királyfit* halljuk. A táncjáték az opera vigasztalan adagióját egy játékos, mozgalmas allegro ellentétével egyensúlyozza." A táncjáték zenéje valóban sok tekintetben más, mint az operáé, mozgalmas és allegro jellegű. Am a játékosság inkább csak a Balázs Béla írta szövegkönyvvel együtt jellemző arra a zenében megfogalmazott mesére, amely felvillantja a szerelem beteljesülésének a lehetőségét, ha nem is a valóságban, de legalább az álmok birodalmában. A tánc-játék koreográfusainak, elemzőinek visszatérő problémája a Tündér figurájának értelmezése, aki - hagyományosan - női alak.

Ruszt József e figura gyökeres átértelmezésében talált rá a balett új felfogású interpretációs lehetőségére. Ruszt ugyanis a Tündért férfi színésszel játszatja el, mert a zenedarab elemzése során arra a meggyőződésre jutott, hogy a Tündér lelkében zajlik az a „mese", aminek a királyfi, a fabábu és a király-lány a szereplői. Ez a kiindulópont természetesen átértelmezte a Balázs Béla-történet menetét és a figurákat. A legalapvetőbb változások: a történet nem *egy* időtlen népmesei közegben játszódik, *ez egy* hétköznapi mese; a főkonfliktus nem a Királyfi és a Királykisasszony között feszül, hanem a Tündér és a Királykisasszony által megtestesített Férfi és Nő között; valamint nem a Királyfi faragja maga helyett a bábot, hanem a Tündér használja fel eszközül.

A játék kezdetekor az üres játéktéren, a dobogó közepén látható egy szék, hátrább, a híd mellett, de a dobogón kívül, jobbról-balról egy-egy másik szék. Négy reflektor áll készenlétben a dobogó mellett. Sötét. Megszólal a zene, a természet ébredésének csodálatos, hosszú crescendóban megkomponált muzsikája. Lassan világosodik ki a játéktér, a középső széken ül ballonkabátban, széles karimájú puhakalapban a Tündér (Szalma Tamás), lábánál hever felemás fehér-bohóc ruhában a fabáb (Vass Péter). A bal oldali széken fekete ballonban, magas sarkú cipőben, fehér svájci sapkásan a Királykisasszony (Fekete Gizi), a jobb oldalin a farmernadrágos, felgyűrt gallérú ballonkabátos Királyfi (Nemcsák Károly). A térben látható még *A kékszakállú herceg várának* három asszonya, az aranypalástos kezében a már ismert tükör, valamint a ministránsfiú, aki a játék közben a kellékeket beadja, a székeket áthelyezi stb. A zene és a fény erősödésével a magába roskadó Tündér kezd kiegyenesedni, s amikor a zenekarban megszólal a Királykisasszonyt jellemző klarinétdallam, a nő feláll, és többször elsétál a Tündér előtt. A férfi zavartan próbál kapcsolatot találni a nővel, de az ügyet sem vet rá. A Tündér pénz után kotorászik a zsebében, de ott csak apró csörög. Ezek után a férfi félrevonul, most ő telepszik a bal oldali székre, s onnan figyeli a nőt. Majd fel-megy a kapuhoz, s megkezdi a varázs-latot, szövi a mese fonalát. A nő tovább járkál, s belép a térbe a Királyfi is. Bátortalanul forgolódik, ő is kapcsolatot keres a nővel, de az róla sem vesz tudomást, illetve a fiú kezdeményezésére vár. A Királykisasszony eltűnik, a fiú magára marad. Leroskad a földre, a Tündér kiterjeszti kezét - ahogy *A kékszakállúban* Juditot óvta-intette -, s kezdődik a próbatétel. A Királyfi a Királylány után rohanna, de jobbról-balról -- akárcsak A *kékszakállú* ötödik ajtajának felnyitásakor - lassan emberek jönnek be, fellépnek a dobogóra, körbeveszik a fiút. Sorra odajárulnak hozzá - egy anyóka, egy úr, egy vasutas, egy fiatalember, egy fiatal nő, egy rabbi, egy vadász, egy öreg hölgy, egy katona s végül egy diák - s ki-ki a maga módján inti, lebeszéli arról, hogy a lány után menjen. Ez a jelenet felgyorsítva megismétlődik, majd a Királyfi ismét a földre esik, az alakok pedig levetik „jelmezüket", hátramennek egy-egy székért, s a kétoldalt álló székek köré elhelyezkedve, várakozva üldögél-nek. A Királyfi útját ezután nem egy patak felemelkedő hullámai zárják el, hanem a körülötte lévő, szanaszét hagyott ruhadarabok által felkeltett emlékek tartják fogva a Királyfit. A magába roskadt Királyfi elerőtlenedik, a lecsupaszított alakok kiszállingóznak a színről. A Tündér utasítására megjelenik az időközben eltüntetett báb, csak egy kis nadrág van rajta, két kezét maga előtt összefogva, fázva álldogál. Sárgán rikító, hátrafésült haja le van nyalva. A Királyfi melléje áll, mindketten zavarban vannak, az egyik azért, mert fel van öltözve, a másik azért, mert nincsen. A Királyfi a bábra dobja a ballonját, majd egy kis szünet után vetkőzni kezd, maga elé hányja cipőjét-ruháját. Egyformák lettek a fiatalemberek, ám ekkor a báb hirtelen öltözni kezd, fel-veszi a Királyfi ruháit, s most ő kerül fölénybe a másikkal szemben. Megjelenik a Királykisasszony, szemügyre veszi a két fiút, s a bábbal kezd ki, táncba hívja, incselkedik vele. A Tündér eltávozik, a Királyfi félrevonulva tehetetlenül szemléli a táncoló párt. A ministránsfiú a vörös leplet a középen álló székre teríti. A nő ráül, két lába közé fogva a szék támláját, a báb székestül ledönti a Királykisasszonyt, s egy groteszk-perverz szerelmi aktus zajlik le. A báb ezután egyre vadabb lesz, a leplet fétisként magához szorítja, majd csapkod vele, fel-alá rohangál az emelvény és a dobogó között, lerohan a lejtőn, egyik lábával a szék ülésére, a másikkal a támlájára lépve szinte a széken át gördülve halad előre, nyújtott jobb karja a feje mellett előrelendül - a tomboló s romboló ösztönök teljes elszabadulásának kórképe bontakozik ki viselkedésé-ben. Végül a Királykisasszonnyal együtt elrohan. A Királyfi felocsúdik, kétségbe-esetten fekszik a dobogón lévő ruhák közé. Ismét megjelenik a Tündér, de most haját egy szorosan a fejére simuló fekete tomp takarja, meztelen felsőtestét áttetsző köpeny fedi. Kezdődik az álom-kép. A három asszony a Tündéréhez hasonló köpenyt és virágkoszorút hoz be, felöltöztetik és megkoronázzák a Királyfit. Visszatér a Királykisasszony és a fabáb, most a nő űzi-hajtja a bábot, akin megtépázva lóg a Királyfi ruhája. A nő újra és újra megpróbálja a bábot szerelemre gerjeszteni, hiába. Dühében agyonrugdossa, és lelöki a dobogóról, ahonnan a vörös és barna palástos asszonyok védelme alatt menekül ki a báb. A Királykiassszony most már észreveszi a Királyfit, rájön, hogy mindeddig hamis úton járt. A Tündér ismét eltűnik, a Királyfitól pedig elzárják a Királykisasszonyt a most ismét megjelenő s *A kékszakállú herceg* várának ötödik kamrájából megismert különös alakok. „A Királykisasszonynak ugyanazon a próbán, ugyanazon a szenvedésen kell átesnie, mint a Királyfinak" - írja elemzésében Kroó György. Ennek meg-

felelően a fehér ruhás, furcsa kalapos figurák kört formálnak a lány körül, aztán legyezőszerűen szétszélednek, és sorra odamennek a Királykisasszonyhoz, megérintik, mintegy megtisztítják. Az apoteózisjelenet is kétszer ismétlődik, a második gyorsabb, mint az első, hasonlatosan a Királyfi próbatételéhez. Az allegorikus figurák távozásakor megjelenik a kapuban a Tündér, ismét ballonban, puhakalapban. Ledobja magáról a virágos köpenyt és a koszorút a fiú, s a Királykisasszonyon is csak trikó van. A két fiatal egymásra találásának lírai pillanatai után a Királyfi rádöbben, hogy eddig minden a Tündér akaratából történt. A fiú kézen fogja s a Tündérhez vezeti a lányt. A Tündér gyengéden, szinte atyaian öleli magához a Király-kisasszonyt, aztán visszaadja a lányt a fiúnak. Lassan lemegy a középső székhez s leül. A fiú és a lány jobbról s balról mellé ülnek a földre, s nem lehet nem asszociálni e képről *A fából faragott-tal* egy időben készült Az *ember tragédiájának* befejező képére, mint ahogy az induló és záró kép Tündér-figurájában felidéződik Gábor Miklós Luciferje is. A Tündér elbocsátja a fiatalokat, megjelenik a báb ismét bohócruhában -, előrejön az aranypalástos asszonnyal együtt, a báb visszakucorodik a Tündér lábához, az asszony pedig leteszi a tükröt a szék lábához. Miközben visszatér a darabot indító természet-zene, a Királykisasszony és a Királyfi szomorúan, lassan, a Tündérre visszanézve megy fel *a* hídon, *a* fény lassan kihuny, a zene elcsendesedik, a Tündér visszaroskad abba a tartásba, amelyben az előadás kezdetekor volt.

Ahogy a zenedarab a jellegzetesen bartóki hidforma szerint épül fel, az előadás is ennek megfelelően szerveződik. A főszereplő ezúttal a művész lett, aki képzeletének teremtményeivel játszatja el az emberi kapcsolatkeresés újabb drámáját, s ezúttal is mélységesen magára marad. Ahogy Szalma Tamás kezét ölébe ejtve, kicsit félredöntött tartással, félrebiccentett, felvetett fejjel, fehérre festett arccal, széles karimájú puhakalapjában ül a fiatalokat útjukra bocsátás gesztusa után, az nemcsak külsőségek-ben idézi fel Bartók Béla alakját, ha-nem szinte megelevenedik az a kép, amit Balázs Béla A *kékszakállú herceg vára* meg-születésének időszakában Bartók mélységes magányáról írt: „Soha még olyan mozdíthatatlan halálsápadtságot, soha olyant összeszorított szájat, mint amilyennel Bartók Béla engem akkor hallgatott ... "

Bartók egész életművén végighúzódik *az a* zenei ellentét, amelyet a *Két arckép* című zenekari művének alcímével Egy ideális -- egy torz - szokás jellemezni.

A fából faragott királyfi zalaegerszegi előadásában a Tündér művész képzeletében szintén összeütközik az ideális - Királyfi *és* a torz - Fából faragott, s ha neki, a művésznek nem sikerülhet társra találni a Nőben - aki természete-sen ezúttal is több és más, mint egyetlen személy -, legalább ideális énje és a Nő, a Királyfi és a Királykisasszony találjon egymásra. Ez *az* egymásra találás csak a mese közegében jöhet létre, ahol a valóság, a képzelet és az álom határai feloldódnak, s ennek megfelelően ez az egymásra találás nem boldog vég. Nemcsak a művész marad végtelenül magányos, az, ahogy a fiatal pár elhagyja a játékteret, *A kékszakállú* reménytelen befejezését. idézi fél : a Királykisasszonyra sem vár boldogabb jövő, mint Juditra.

A csodálatos mandarin

A drámaciklus harmadik darabja, a Lengyel Menyhért szövegére készült *A csodálatos mandarin* általános emberi szintre emeli az előző két dráma konfliktusát. A kapuban áll a szék, rajta a vörös bársony lepel. Oldalt, a dobogó mellett három-három párna fekszik a földön, s három reflektor van odakészítve a három csavargónak. Ez a tér természete-sen nem a nagyvárosi gamiszálló, ez ugyanaz a misztériumszínpad, amelyen az előző két dráma is zajlott. A dráma néma előjátékkal kezdődik. A férfi szereplők félmeztelenül, a Gavallért s a Diákot, játszó Rácz Tibor és Vass Péter,
a csavargók - Farkas Ignác, Nemcsák Károly és Tamási József, a ministráns, Latabár Árpád, valamint *A kékszakállú*
három asszonya Deák Éva, Maronka Csilla, Császár Gyöngyi - kétoldalt, a párnáknál állnak. A kapuban megjelenik a Lány (Fekete Gizi), felemeli a székről a vörös takarót, s magára terítve lejön a hídon a játéktérre (közben a ministráns leviszi a széket a dobogóra). Előrelép a Gavallér és a Diák, majd feltűnik a kapuban a Mandarin (Szalma Tamás) - csaknem meztelenül. Ekkor kezdődik a Bartók-zene. A három asszony flitteres szmokingkabátot húz a Lányra, a csavargók előkészítik szerszámaikat: egy cilinderbe gondosan beletekernek egy kötelet (A *kékszakálló* első kamrájának jelképét), előhozzák a három kést (az opera második kamrájának szimbólumát), A Mandarint játszó színész távozik, s a csavargók felkészülnek az áldozatok fogadására, ráparancsolnak a Lányra, hogy tegye a dolgát. A ministráns felviszi a széket a kapuba. Megjelenik az öreg Gavallér, lakkcipőben, vádliközépig érő csíkos nadrágban. fekete kabátban, orrán szemüveg, fején kopasz paróka. Leül a székre s vár. A Lány a cilinderből előkerülő kötéllel húzza magához az első áldozatot. *Az* öreg mohón veti bele magát a táncba, rutinosan öleli a Lányt, de alig melegszik bele a játékba, a csavargók, akik eddig a párnáknál ültek vagy a reflektorokat kezelték, nekirohannak és kihajtják. Újabb előkészület, s a széken a Diák ül, kezében *A kékszakállú* negyedik ajtajának fel.-tárásakor látott fehér rózsa. A *fiú* mezitláb van, fehér kétrészes ruhája kinőtt, s ő is szemüveget visel. Őt is kötéllel vonszolja magához a Lány, a Diák nehezen oldódik fel, térdét összezárva, araszolgatva táncol, nem mer hozzányúlni a nőböz. Ot is gyorsan kidobják a csavargok. A kapuban ezután a Mandarin jelenik meg, fején A fából *faragott kirá*lyfi álombeli Tündérének fejfedője
de most fehér anyagból , testén vörös, nyitott köpeny, nyakában az az ékszer, amelyet. A *kékszakállú* harmadik kamrájából ismerünk. A férfi dermedten áll a kapuban, a Lány is szinte megbabonázva nézi vendégét, majd a bevált csalogató manővereivel próbálja magához édesgetni az. idegent, aki lassú, nagy mozdulatokkal, magasra emelt lábakkal lépked előre a hídon. Félúton megáll, s a színész kinyújtja óriási, széttárt ujjú kezét. Vágyakozást és félelmet egyként kifejez ez a darabokban többször visszatérő gesztus. A nő most a széket meg-lengetve-megmutatva igyekszik becsalogatni a Mandarint, közben a dobogóra két másik széket is hoznak, erre a vörös és a barna palástos asszony ül *le, s a* következőkben szenvtelenül szemléli a Lány és a Mandarin közti küzdelmet. Végre belép a Mandarin, a csavargók berohannak, körülveszik a férfit. aki lassú mozdulattal leemeli nyakáról az ék-szert, s középre dobja. A csavargók egymás után vetik magukat a kincsre s távoznak, A nő ledobja magáról a kabátját, az egyre erősödő hajsza-zene osrínato ritmusára a férfi szinte toporzékolva készül a Lánnyal való egyesülésre. A Mandarin ölébe kapja a Lányt, aki lábait a férfi derekára kuksolva függ rajta. A Mandarin fel-alá rohangál, pö-

Fekete Gizi (Lány) és **Szalma Tamás (Mandarin) Bartók** táncjátékának **zalaegerszegi előadásában (Keleti Éva felvételei)**

rög-forog a hajsza-zene egyre zaklatottabb ütemeire, míg végül lerogynak a vörös bársonyra, s a Lány kétségbeesett védekezése ellenére is a két test szétbogozhatatlanul eggyé válik. A csavargók szét akarják választani a férfit és a nőt, de ez csak többszöri próbálkozás után sikerül. Felvonszolják a Mandarint a hídra, ahova a dulakodás közben a ministráns felterítette a vörös bársonyt. Egy párnával megfojtják az idegent, a Lány ezalatt a dobogó szélén lévő fehér; földig érő, magas nyakú köpenybe burkolózik *(A kékszakállú* Juditjának köpenye!). A Mandarin feléled, a Lány ledobja magáról a köpenyt, s újra egymásba kapaszkodnak. Am a csavargók ismét nekirontanak a Mandarinnak, egyikük derékon ragadja, a Mandarin lábaival átkulcsolja a csavargó nyakát, s fejjel lefelé lóg, rajta a vörös bársony. A másik két csavargó megkéseli a férfit. A Mandarin elterül, s amikor újra fel-éled, a Lány megint leveti magáról a csavargók támadásakor felöltött köpenyt, s a két ember újabb ölelésben forr össze. Két csavargó leszedi a Mandarint a Lányról, fellendíti a levegőbe, megperdíti, s felrohan vele a kapuhoz. A harmadik lábbilincset rak a férfira, s fejjel lefelé lógatva felkötik a kapu felső gerendájára. A Mandarin nem hal meg. Újra és újra megpróbál felemelkedni, segítséget vár a Lánytól, aki egyre feldúltabban járkál köpenyében. A férfi mozdulatai egyre ernyedtebbek, amikor a Lány végre levéteti a Mandarint a kampóról. A férfi meggyötörten csúszik-kúszik lefelé a hídon, a Lány utoljára dobja le magáról a köpenyt, s ráomlik a Mandarinra. A látogató keze azonban lehanyatlik. Visszatérnek a kínzások közben eltávozott asszonyok, s magukkal hozzák azt a fekete palástot, amelyet Judit kapott az opera végén. A szerelmet megtaláló s mégis kisemmizett Lányra felhúzzák a palástot, s ahogy A *kékszakállú* végén, ezúttal is a három asszony szoros gyűrűbe fogja a nőt. A Gavallér és a Diák a lépcsők mellé állnak, a csavargók s a ministráns a dobogó két oldaláról egymás arcát világítják meg. 1

Szabolcsi Bence szerint *A csodálatos mandarin* „látomása egy egész elmúlt életnek, mely így nem folytatható tovább, látomása a viaskodó és halálosan összefonódó jónak és rossznak, az erőszak-nak és élni akarásnak, emberségnek és embertelenségnek, nyugati és keleti világnak, zilált nagyvárosnak és lázongó parasztsorsnak, civilizációnak és primitív erőnek". Ebben a látomásban azonban „a Kelet Bartók számára sohasem jelentette az egzotikumot - írja elemzésében Kroó György -, inkább a magyarság és talán az emberiség őshazáját, keményebb, szenvedélyesebb emberséget és egy eljövendő megújulás lehetőségét. A barbár, a primitív - mint ezt az Allegro barbaro-típus végigvonulása mutatja Bartók életművében - az ő számára az ősit, az erőset, az egészségeset képviselte a dekadenssel, az ernyedttel, a betegessel, a hazuggal szem-ben". A Mandarin-portré jellegzetes motivikája pentaton jellegű (mint ahogy a Kékszakállúé, a Tündéré s Királyfié is az), ami Bartók művészetében „mindig a legsajátabb mondanivalót hordozta, azt, amivel a zeneszerző azonosította magát", s ez szöges ellentétben van a csavargók zenei világával, illetve a Lány első részbeli, a Mandarinnal való találkozásáig terjedő zenei jellemzésével. A zalaegerszegi színház azzal, hogy a művet nem balettként, hanem az eredeti műfaji megjelöléshez, a pantomimhez közelebb álló mozgásszínházi produkció-ként jelenítette meg, Bartók zenei intencióit maximális hűséggel valósította meg. A Lány találkozása a Mandarinnal mindkettejükre megtisztító erővel hat. A három művet átható Férfi-Nő konfliktus ettől a találkozástól mintha háttérbe szorulna a mögött a konfliktus mögött, amely az emberség és az embertelenség között feszül. A Nő a Mandarin halálával *végződő* megváltásakor szenvedésben a Férfi társává válik, s ugyanúgy magányos lesz, mint a Férfi - a Kékszakállú, a Tündér és a Mandarin. A Mandarin az Ember megtestesítője, „különállása nemcsak szenvedésé-nek forrása: az egyedüli lehetőség arra is, hogy nagyságát megőrizze. A magányba menekült, a magányba űzött nagyság olyan pozitív és hatalmas erő, hogy győztesen szállhat szembe az embertelenséggel. Jelképesen marad győztes, magához emeli a lányt, és rádöbbenti őt emberi mivoltára, az igazi szerelemre. A győzelemért azonban a mandarinnak meg kell halnia. A lány pedig ott áll a mandarin holtteste mellett, és döbbent, ájult csodálata úgy sejteti, hogy tovább nincs útja . . ." (Kroó György).

Motívumok, egyezések

A csodálatos mandarin összegzése a három műnek, mintegy szintézise a ruszti közvetítésű operának és táncjátéknak. A nagyvárost, a reális életet megjelenítő csavargók nemcsak brutális gyilkosságaikkal közvetítik az embertelenséget, hanem azzal is, ahogy reflektoraikkal végigpásztázzák a játéktéren történteket. Az ő darabbeli funkciójukból fejthető meg a másik két műben szintén világító, csupasz testű férfiak szerepe, hiszen ők ugyanannak a világnak a kép-viselői, mint a csavargók. A reflektorok kiemelik, premier planba hozzák a Férfi és Nő közötti intim pillanatokat, kiszolgáltatottakká teszik őket, ugyanakkor állandóan éreztetik a külvilág jelenlétét, az egyén életébe való beavatkozását. Az előadás elején a „Regős" azt kérdi:

„Szemünk pillás függönye fent: Hol a színpad: kint-e vagy bent, Urak, asszonyságok?" Valóban nehéz eldönteni, hol a színpad, hiszen a játék-

tér konvencióit felrúgva szenvtelenül lépnek be a retlektorosok a lélek színpadán zajló eseményekbe, azaz elmosódik a határ a kint s a bent között.

Ahogy Bartók három színpadi művében a hasonló vagy azonos hangkarakterek, motívumok, hangzatok, zenei atmoszférák kapcsolatot teremtenek az azonos szituációk vagy figurák között, Ruszt szertartásszínházában is átszővik a darabokat az azonos motívumok, térformák, ugyanazok a kellékek más-más funkcióban bukkannak fel újra meg újra. A vörös bársony lepelhez a jelképek egész bokra - az igaz és bűnös szerelemtől a vérig, a gyilkosságig - kötődik, s hasonlóan gazdag jelentéstartalommal bír a tükör, amely hol a néző, hol a szereplők képét veri vissza, s késztet tisztább látásra. De újólag utalhatok a kötél, a kések, az ékszer, a rózsa, a palástok, a szék eltérő, mégis egymásra rímelő funkciójú használatára is.

kékszakállú három asszonya sajátos feladatot tölt be: egyszerre áldozatai és résztvevői a külvilágnak. Az operában ugyanazt a nőtípust testesítik még meg, amit Judit, de aztán. útjaik szétválnak, s a későbbiekben a Királykisasszony és a Lány figurájával szemben a Nő-szerep egy másik oldalát képviselik, a manipulálókét. Ezért logikusa nők szerepeltetése a két táncjátékban. Finom, a didakszist kerülő megoldással viszont Ruszt a hasonló zenei karaktert képviselő szerepeket nem ugyanazokkal a színészekkel játszatja, mégis hangsúlyozza a motívumok összetartozását. Például *A fából faragott* Királyfijának és bábjának zenei jellemzése közel áll A *mandarin* Gavallérjának és Diákjának jellemfestéséhez. Kézenfekvő lett volna a bábot remekül alakító Vass Péterrel játszatni a Gavallért is, de Ruszt a Diák szerepét osztotta rá, ettől lebegővé tette a figurák közti viszonyt, s az egymás után elhangzó zenére bízta az alakok közti rokonság érzékeltetését.

Ruszt Józsefnek a három darabot egységbe fogó és láttató, a bartóki hídszerkezetet egyenként s összességében érvényesítő koncepciója végül is abban testesül meg legpontosabban, hogy a művek főszerepeit ugyanazokkal a színészekkel játszatja. Szalma Tamás és Fekete Gizi teljesítménye fizikailag is lenyűgöző, ám lényegesebb az, hogy tökéletesen azonosulni tudnak a feladatukkal, és a zene kötött közegében teljes értékű alakítást nyújtanak, a három különálló szerep egyediségét is érzékeltetve egységes figurát alkotnak. Hibátlanul együtt élnek, teljes szinkronban együtt lélegeznek a zenével, ugyanakkor nem illusztrálják a muzsikát, „csak" játszanak. A magas termetű Szalma Tamás férfi figuráiban né-mi lágyság, Fekete Gizi - szerepe szerint is végig aktívabb - alakjában viszont valami keménység érződik. Fekete Gizi a szerepek nőisége mellett azok emberiességét is egyenrangúan fontossá tette (ehhez talán az is hozzájárul, hogy a színésznő frizurája a figurákat a leomló haj női díszétől fosztja meg, ezáltal kevésbé lesz hangsúlyos a női, s jobban az általános emberi vonása a hármas alaknak).

Ruszt József Az *ember tragédiájának* teljesen új szemléletű megközelítése után most Bartók három színpadi művét gondolta végig úgy, hogy új rendet teremtett a darabok figuráinak viszonyrendszerében, s ezáltal konzekvensen egymásra vonatkoztathatóvá tette a drámákat. Szigorúan ragaszkodott Bartók zenéjéhez, s emberi-komponista gondolkodásmódjához, s a művek szelleméhez hű interpretáció során olyan misztérium született, amelynek szenvedő hőse a magányos művész, a tisztaságra és igazság-ra vágyó huszadik századi ember. Egy kicsit önmagunk, sokszor nagyon is rejtező, legjobb, gyermeki énje, amely ezen az előadáson rádöbbenhetett, hogy

„Az világ kint haddal tele,
De nem abba halunk bele,
Urak, asszonyságok."

Bartók-est (zalaegerszegi Hevesi Sándor Szín-ház
Rendező: Ruszt József. *Díszlettervező* Menczel Róbert. *Dramaturg:* Böhm György.

A kékszakállú herceg vára
Szövegét írta: Balázs Béla. *Jelmeztervező:* Vágvölgyi Ilona. *Zenei munkatárs:* Gellért Zoltán. A *rendező munkatársa:* Faknó Zsolt és Stefán Gábor.

A fából faragott királyfi
Balázs Béla *mese/e nyomán. Jelmez:* Menczel Róbert. *A jelmeztervező munkatársa:* Laczó Henriette. A *rendező munkatársa:* Kovács József. *Mozgásmester:* Orsovszky István.

A *csodálatos mandarin*
Lengyel Menyhért n*vellája alapján. Jelmez :* Vágvölgyi Ilona. A *rendező munkatársa:* Kovács József.
Szereplők: Szalma Tamás, Fekete Gizi, Farkas lgnác, Nemcsák Károly, Tamási József, Rácz Tibor Vass Péter, Deák Eva, Császár Gyöngyi, Maronka Csilla, Latabár Árpád, Baracsi Ferenc, Barta Mária, Egervári Klára, Fráter András, Nádházy Péter, Pap Eva, Siménfalvy Lajos.

FÖLDES ANNA

Harcban a Tisztakezűvel

Fejes Endre: Cserepes Margit házassága

„Író: Ha a színpadon elhangzik egyetlen hazug szó , a szerző halott. Nincs rendező, színész, nincs hatalom, amely megmenti."
„Horváth úr: Az életnek is megvan a saját dramaturgiája. Keményebb, kegyetlenebb, mint a színházé."

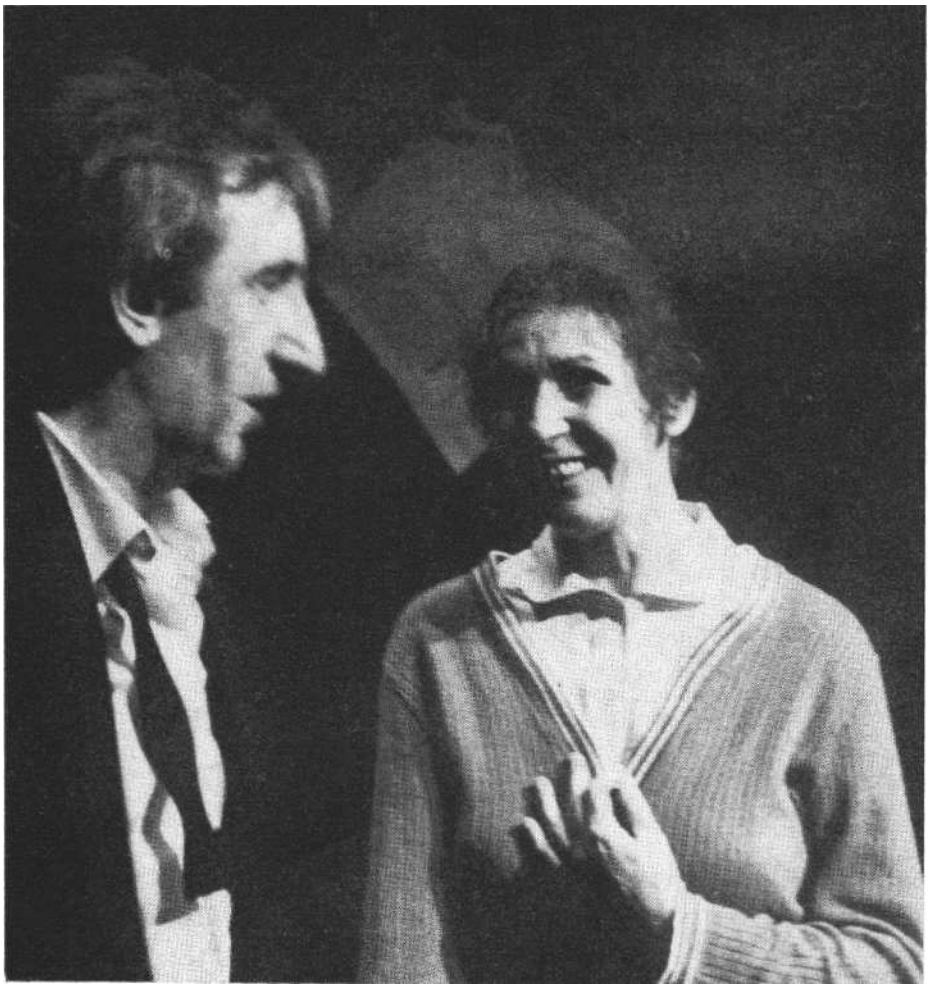
Két, egymással látszólag ellentétes, valójában egymást erősítő igazság. Ezen a két pilléren nyugszik Fejes Endre legsúlyosabb drámája, a Játékszínben felújított *Cserepes Margit házassága.*

Jelentős kortárs drámák felújításához nem szükségeltetik külön alkalom, évforduló, fesztivál. Majd' egy évtizeddel a kirobbant.> sikerű ősbemutató után, a felnövekvő új közönségnemzedék kedvéért önmagában is érdemes lett volna felidézni a drámát. (Nem is szólva arról, hogy a Huszonötödik Színház, ahol *Cserepes Margit* bemutatkozott, Budapest legkisebb színháza volt, itt a teltházas széria is meglehetősen szűk körű sikert jelentett.)

Lélegző antológia

:A drámák utóélete, drámatörténeti besorolása szempontjából talán a legkritikusabb az első évtized. Csak a remekművek halhatatlanok; érdekes, értékes művekről is kiderülhet, hogy a megszületésükkor izgalmasnak vélt gyúanyag forrósága kihűl, a tegnapi újdonságot elkoptatta a megszokás. Egy-egy regény, verskötet újrakiadása szolgálhat közművelődési célokat, lehet kegyeleti aktus. Színházi felújításnak csak az adhat létjogosultságot, ha a tükörben, amelyet a darab a maga korának kínált, a közönség tíz év múlva is felismeri önmagát. Tegnapi arcát, mai gondját. Esetleg az arcon olyan redőket, ráncokat is, amelyekre évtizeddel korábban még senki sem ügyelt.

Ebből a szempontból tartom korszakos jelentőségűnek azt a bemutatósorozatot, amelynek. a *Cserepes Margit házassága* része, azt is: mondhatom, betetőzése volt. A Játékszín 8-11-es magyar drámai szemléjét. A ‚Kortárs magyar írók a Játékszínben" az újjáalakult intézmény műsorpolitikái zászlóbontásának kissé „megkésett", de hiszen az első évadban nem is lett volna képes rá a társulat



Garas **Dezső** (Író) és Psota Irén (Mama) a Cserepes Margit házasságában

nélküli színház. De nem lett a 8+1-ből (szerencsére) ünnepélyes külsőségekkel hivalkodó fesztivál sem. Ehhez hiányoztak a látványos ünnepi külsőségek, hiányzott a hangos hírverés és a hivalkodás. A Berényi Gábor vezette színháznak valójában nem is lehetett más célja a vállalkozással, mint a színpadára szervezhető kortárs magyar művekből (nyilvánvalóan kamaradrámákból) az egész színházi évad jellegét meghatározó, színvonalas repertoárt teremteni, és ezzel mintegy berajzolni helyét a főváros színházi térképén. Valójában ennél több is történt: a sorozat rangjára vall, hogy végül is betöltötte a talán ki sem tűzött célt: lehetővé tette a felmutatott értékek újraértékelését. Al] ez a sok szempontból vitatható, de mindenképpen újító szándékú (Csiszár Imre rendezte) *Tótékelőadásra*, az ősbemutató kompromisszumaitól mentes *Komámasszony, hol a stukkerre,* az eltelt idő alatt kissé meg-fakult, de ugyanakkor itt-ott új színeket is felcsillantó *Adáshibára és* a végül az őt megillető helyre került *Tüzet viszekre.*

És nyilvánvalóan áll a drámasorozat alighanem legjobb színházi előadására, a *Cserepes Margit házasságára* is.

Egy vita eldőlt

Hol vagyunk már a hajdani vitáktól, amikor a kritikustestület minden, magára valamit adó tagja úgy érezte, hogy igazolnia, mentenie kell a prózaíró Fejes Endre színházi kirándulásait. Drámaírói vénáját, -hajlamát, -erejét nem tagadtuk, de azért ki „drámai átiratoknak", ki „antidrámáknak" nevezte Fejes színpadi műveit; és nemcsak Pándi Pál vélte úgy, hogy a Thália Színházban kirobbanó sikert aratott *Rozsdatemető* a regényből alkotott adaptációk (elvi) lehetőségét bizonyító, szerencsés és sikerült kivétel, amely a maga egyszeri megoldásával erősíti a szabályt. A drámaíró jelentkezésében a kritika általában a tapasztaltabb filmíró jelenlétét, ösztönzését érzi. Nagy Péter a *Rozsdatemető* egyes jeleneteiben megkeresett és felpattantott drámai magok biztos kidolgozásának tulajdonította, hogy a miniatűr drámai robbanások summája végül is sikerrel kölcsönözte a drámaiság látszatát egy epikus folyamatnak. Fejes első drámakötetének, *a Kéktiszta serelemnek* ismertetése során magam is a „drámaiatlan drámák" írójaként aposztrofáltam Fejes Endrét. Azzal érveltem, hogy Fejes mikrovilágára és annak hőseire a választásnál jellemzőbb a vegetáció, és a hősök rendszerint nem egymással, inkább csak az elmulasztott történelmi cselekvés lehetőségével, az egyéni élet kiteljesedésének kudarcával szembesülnek. Inkább csak küszködnek, de nem küzdenek. Magatartásukra nem a hamleti habozás, a késleltetett tett a legjellemzőbb, hanem a fel sem ismert cselekvési kényszer. Ezek a hősök többnyire meg sem fogalmazzák, hogy lenni vagy nem lenni. Számukra a lenni és nem lenni egyet jelent.

A pálya paradoxona, hogy néhány év múlva, Fejes Endre túlszárnyalhatatlanul legrosszabb drámája, az *Angyalarcú* bukása után már senkinek sem jutott eszébe, hogy elvitassa Fejes Endre drámaírói rátermettségét, rangját. Valójában amit a felújítások értékszelekciós rosta szerepéről mondtunk (és mondani szoktunk), Fejes drámaírói sorsában látványosan igazolódott.

Mert egyetlen premierje, sikere sem bizonyította be olyan vitathatatlanul életművének drámaírói rangját, drámatörténeti szerepét, mint egy repríz, a *Vonó Ignác* feltámadása. Igaz, ezúttal már az eredeti, 1969-es bemutató is színházi szenzáció volt, de akkoriban úgy tűnt, mintha inkább csak Garas Dezső és Kiss Manyi színpadi remeklése tette volna azzá. Az ugyancsak epikus fogantatású, de a novellisztikus cselekményt jó színpadi érzékkel kiteregető, korokon átívelő történelmi játékban csak a szolnoki felújításon fedeztük fel a minden korban érvényes s a jelenben húsba-vágóan aktuális identitásdrámát.

A Cserepes Margit felújítása könnyebb és nehezebb feladatnak is ígérkezett. Könnyebb, mert az eleve színpadra írt, több rétegű drámát nem kellett leporolni, átértelmezni, de nehezebb, mert Iglódi István 1976-os rendezése - emlékezetünk és az akkor írott kritikák szerint is - változatlanul érvényesnek tűnt. Kétségtelenül megvolt a veszélye annak, hogy Garas Dezső, az ősbemutató társalkotó főszereplője a Játékszínben vagy „csak" rekonstruálja az akkoriban hibátlanul működő, újszerű előadást, megismétli saját kilenc évvel korábbi remeklését, vagy mindenáron megtagadva, megújítva a régi *Cserepest,* alulmarad az emlékekkel -- emlékeinkkel vívott csatában.

A bemutató *Cserepes* Margitot és Garast igazolta. Ritkán látott, jókedvű, jóízű siker! Mértékére és természetére is jellemző, hogy az előadásról megjelentetett legelső kritika, rendhagyó módon, szinte kinyilatkoztatásszerű, jóslat-érvényű ítéletet sommáz. Bernáth Lász-

ló szerint „ez a felújítás .. bebizonyította: újabb klasszikussal gyarapodott az elmúlt évtizedek magyar drámatermése". (Esti Hírlap, 1985. III. 4.)

Az 1976-os bemutató és kritikái

Hábetler Janival, Pék Máriával, Vonó Ignáccal, Mocorgóval és a Sötétkék ruhás fiúval ellentétben Cserepes Margit drámahősként jött a. világra. A. közönség ennek ellenére könyv· alakban ismerkedett. meg vele, és a regényíróként folyamatosan drámáért ostromolt, színpadra csábított prózaíró darabja könyvdráma is maradt mindaddig, amíg Szőnyi G. Sándor nem vállalkozott a mű tévé-változatának elkészítésére.

A vállalkozás kedvező jegyben indult, az írót és a rendezőt régi és eredményes munkakapcsolat kötötte össze, és a főszerepet olyan színésznő a fiatal Csomós Mart - kapta, akit az isten is Cserepes Margitnak teremtet. Annak, hogy a siker mégis elmaradt, több oka is lehetett. A legvalószínűbb, hogy· a mű lényegét alkotó, többrétű kompozíció „nem fért rá" a képernyőre.. vagy olyan, az eredetivel egyenértékű, de attól eltérő, az új műfaj törvényeire alapozott dramaturgiai megoldás kívántatott volna, amelyet az alkotóknak nem sikerült felfedeznie, kimunkálnia. Valószínűleg a tévéváltozat kedvezőtlen fogadtatása is hozzájárult ahhoz, hogy a dráma *ezután* kikerült a reflektorfényből, Tudtuk, hogy a magyar színháznak van *még egy* adóssága, de mintha *ezt* is hozzáírtuk volna a többihez, Azután egyszer csak. kiszivárogtak. a hírek: Fejes darabja vég-re színre kerül, méghozzá a *Rozsdatemető* sikerének műhelyében, a Thália Szín-házban,

Viták nélkül nincs premier, de ezúttal a szerző és a színház, Fejes Endre és Kazimir Károly vitájának *Cserepes* Margit lett az áldozata. *A* bemutató el-marad, és megint csak évek telnek el., de ezúttal nem a kultúrpolitika eresztette le a sorompót, hanem a pályán, a vágány mellől hiányzott az a vállalkozó szellemű rendező, aki hajlandó lett volna feltekerni, Geszti. *Pál* már a Huszonötödik Szín-ház bemutatójáról itrott bírálatában „szín-házi. életünk. bosszantó szellemi rövid-zárlatának" tulajdonította a késest. (Magyar Hírlap, 1976 X. 19.) A hosszúra nyúlt rövidzárlat után a Huszonötödik. Színház már a darab műsorra tűzésével csatát nyert.

A kirobbanó temperamentumú, kacér, örökké hódítani vágyó, nagyszájú, de alapjában romlatlan proletárlány története, a tiszta kezű és tiszta szívű, szépre, jóra törekvő, megalkuvásra, osztozásra képtelen Vitok Pállal való viharos kapcsolata tulajdonképpen probléma nélkül „belefér" *egy* regénybe. Csakhogy ez a regény valójában csak egyik szála a. Cserepes Margit nevét cégérül választó drámának. A cselekmény kimenetele eleve kétesélyes. Az elképzelt. kisregény-ben, a házasság történetében még az is előfordulhatott volna, hogy a Tisztakezű folyamatosan táplált, de tulajdonképpen. alaptalan féltékenységből, proletár-Othellóként valóban megöli Cserepes Margitot Azonban eleve valószínűbb, reálisabb az a Fejes preferálta döntés, amely szerint Vitok Pál végül is nem vállalja a gyilkosságot, elkerüli a bűnt. De akár így, akár úgy zárta volna le Fejes hősei sorsának ügyét, ez még mindig csak Cserepes Margit és Vitok Pál szerelmes története, párharca lett volna, Két fiatal kapcsolata, konfliktusa, amely-be Fejes szemléletmódján, hőseivel vállalt szolidaritásán keresztül beszivárog és betör a léleknyomorító valóság, a fiatal munkások életesélyeit beárnyékoló lakásmizéria is.

Nem lehet véletlen, hogy Iglódi István az ősbemutatót előrejelző nyilatkozatában is arról beszélt az Új Tükörben, hogy őt. a darab előadásakor első-sorban az izgatta, „milyen a munkás-osztály kulturális-etikai gondolkodás-módja ma, három évtizeddel a felszabadulás után", Érdekesen rímel lglódi tíz év előtti olvasatára a felújítás kritikusának az a megállapítása, amely szerint a *Cserepes Margit házassága* „ma már - történelmi dráma". „Nem azért, mert Vitok Pálra, a Tisztakezűre régi szabású sötétkék öltönyt adott a ruhatervező, Kemenes Fanny. Nem is azért, mert a szóba kerülő havi bérekért már nemhogy esztergályost vagy préskezelőt nem kap^hatna egyetlen gyár sem, de még nyugdíjas éjjeliőrt sem. Sokkal inkább azért, mert egy mégoly iróniával bemutatott »pozitív munkahőst« is valószínűleg másképpen jellemezne egy mai dráma." (Esti Hírlap 1985. Ill. 4.),

A. különbség világosan és demonstratívan a dráma végső akkordjában, pontosabban annak mai értelmezésében jelenik meg. Akkor is, ma is a kompozíció, a jellemrajz és az általa kifejezett társadalomkép legvitatottabb pontja a dráma várat lan és kiábrándító happy endje, Vitok Pál végső döntése volt. Az a pillanat, amelyben a munkásosztály pozitív hőse bejelenti, hogy Cserepes Margit meggyilkolása vagy megváltoztatása helyett a darab rosszlány hősét, a derék, lakással rendelkező prostituáltat, Dorogi Zsuzsannát választja. Ez a döntés, amellyel Fejes egy rosszlány ágyába küldi bősét konszolidálódni, kétségkívül. ma is meghökkentő, de a hatvanas-hetvenes évek fordulóján különösen az volt. Ellenkezett Vitok Páll addig megismert erkölcsi felfogásával, morális magatartásként vállalt prüdériájával, s ezen még az sem változtatott, hogy magyarázatként hősünk hozzáteszi: „A munkás is emberből van." A konszolidáció politikai eszménye a néző számára akkoriban is egészen mást sugallt, mint ami a színpadon megjelent. A megidézett proletár mikrovilágban a kispolgári boldogság anyagi féltételeivel rendelkező utcalány nyerte meg á csatát. Ez a végkifejlet nemcsak a köz^önség elvárásával, hanem Fejes korábbi, proletárromantikára hajló társadalomképével is ellentétbe kerület. A megoldást a Film Színház Muzsika kritikusa, 'páti Miklós joggal értékelte „tragikus végnek", amely erkölcsileg talán még tragikusabb is, mint ha Cserepes Margit áldozatul esett volna Vitok Pali késének.

Két évvel az ősbemutató után Ungvári Tamás a drámát. világirodalmi összefüggésekbe helyező tanulmányában is visszatér a darab kimenetelére, és vitába száll annak megoldásával. Nem azért kérdőjelezi meg Vitok Pál végső lépése nek hitelét, mert ez alig következik a bős jelleméből, hiszen Fejes hősei - akiknek megjelenítése során még elvágatlan a valóságot a képzelethez kötő köldökzsinór - Ungvári Tamás szerint nem is tekinthetők a szó hagyományos értelmében vett Színpadi jellemeknek. Hanem azért, mert úgy véli: „annak, hogy Vitok Pál elmegy Dorogi Zsuzsával, van némi beláthatóan jelképes értelme. De az érvénytelen jelképek világában nincs elég valósága". (Kortárs, 1978. 5.) Az esetlegesnek, sőt tévesnek ítélt mozzanatot, az erőltetettnek ítélt befejezést Ungvári végül is azzal menti, hogy a rész ez esetben. nem függ szorosan össze az egésszel. De vajon rászorul-e Fejes Endre erre a mentségre?

Az eltelt étized társadalmi fejlődése, tapasztalata meghökkentően alátámasztatta, hitelesítette Fejes igazát. A fogyasztói társadalom értékrendjének általánossá válása kevésbé frappánssá, de sokkal valószínűbbé tette, ami. a színpadon történik. Hogy Vitok Pali, amikor

elutasítja a gyilkosság minden lehetséges formáját és gondolatát, felméri az eszményei szerinti tiszta élet folytatásának reális perspektíváját is, és a Cserepes Margit mellett rá váró albérleti nyomorúság helyett az elérhető, nyugalmas kompromisszumot választja Dorogi Zsuzsanna oldalán. „Akkor úgy látszott, hogy Fejes Endre költői, szimbolikus játékot írt. Mára sajnos a *Cserepes Margit házassága* realista darabbá fajult" - írta a darabról Apáti Miklós.

A darabbeli Író, a hősök teremtője és az események kormányos-kommentátora értetlenül és kifosztottan áll hőse döntése láttán. Ő látszólag nem érti, mi történhetett a Tisztakezűvel, aki a feleségének egyetlen félrelépést sem bocsátana meg soha, de Dorogi Zsuzsa múlt-ját, a szerelemmel való hivatásos kalmárkodást, a Büntetőtörvénykönyv által is üldözött üzletszerű kéjelgést látszólag megrázkódtatás nélkül hajlandó elfogadni, megbocsátani, elfelejteni. Csak az ősbemutató óta eltelt évtized világította meg e józan döntés mögött az elmaradt bosszú igazi okát vagy legalábbis a nyolcvanas években adekvát-nak tűnő, meggyőző magyarázatát. Mészáros Tamásnak az idei felújításról írt kritikájában Fejes Vitokjából „nem egy Othello érzelmi, indulati töltése, hanem a *hite* hiányzik. Attól még megölné imádott Margitját, hogy az de facto ártatlan; a szépen fejlett gyanú, miként a mór vezérnek, úgy az angyalföldi esztergályosnak is elegendő volna. S ha lenne egy szilárd, átélhető morálon nyugvó értékrend, akkor jöhetne a jogosnak vélt bosszú. *A tragikus* vég". (Magyar Hírlap, 1985. III. 23.) De ez a hit, ez a morálon nyugvó értékrend hiányzik. És ezt a hiányt éli meg a legmélyebben a drámában megszólaltatott Író. A jelenetben nagyon is nyilvánvaló, hogy Fejes, bár lélekben azonosul az Íróval, korántsem azonos vele. Látóköre tágabb, illúziói megtépázottabbak az övénél.

A darabban korábban a főhős megnyilatkozásaira jellemző, hangzatos ars poeticák és művészeti teóriák értelmiség-ellenessége, naivan áhítatos proletárromantikája érzékelteti ezt a latens ambivalenciát. A Játékszín premierjén vitába keveredtem egy nézővel, aki történetesen író, és idegenkedve reagált ezek-re a Fejes ideológiai megnyilatkozásaiban jelenlevő, proletárgőgből fogant szlogenekre. A vitában is csak azt mondhattam, amit a dráma szövegét újraolvasva most már teljes bizonysággal állítok: Fejes szemlélete már a *Cserepes Margit* írásakor tágabb és nyitottabb volt, s hőse iránt korántsem annyira elfogult, mint a darabbeli Író.

És ezzel eljutottunk a darab Cserepes Margit házasságánál lényegesebb rétegeihez - az Író drámájához. Fejes darabja majd minden kritikusának Pirandello drámaépítő ötletét juttatta eszébe. Csakhogy itt nem „hat szerep keres egy szerzőt", hanem egy mai magyar író kívánja látványosan demonstrálni, hogyan dolgozik egy író, hogyan születik egy dráma. Az Író, attól a pillanattól kezdve, hogy vállalkozását bejelenti, nem-csak narrátora, kommentátora, hanem cselekvő, szenvedő hőse is a darabnak. Narrátor, amennyiben elbeszéli, összeköti a történet bizonyos mozaikjait. De cselekvő hős, aki harcát látszólag saját teremtményeivel, a saját természetük törvényeit követő hősökkel vívja. de valójában önmagával mérkőzik. *A hátgerincét a tarisznyájában hordó,* népszerűségre, sikerre áhítozó szerző - az igazság kérlelhetetlen ábrázolójával. Megjeleníti a cselekmény azt is, hányféle elvárás keresztezi egy drámaíró útját, hogyan diktál (ezek szellemében) hőseinek, s hogyan marad végül mégis alul a valósággal szemben. A darabnak ez az intellektuális vonulata, ami annak idején a kép-ernyőn a drámára erőszakolt keretnek, a cselekményt késleltető dekórumnak, olvasva pedig a megkettőzött történet nehezen követhető, mögöttes rétegének tűnt, a színpadon egyszer csak drámai töltést, intenzitást kapott. Evidenssé vált az Író kettős funkciója, hogy a cselekmény katalizátoraként a szereplők helyett is megfogalmazhatja magatartásuk etikai lényegét, ugyanakkor személyében is érdekelt a hősök minden cselekedetében, gondolatában.

A bírálatok többé-kevésbé egybehangzóan kiemelik az Író kulcsszerepét. Van, aki az író önarcképét, alteregó-ját, van aki Fejes tehetségtelenebb pályatársát látja benne. Geszti Pál szerint „a vér, amely az Író ereiben kering, az igenis Fejesé. A gondolatok, amelyekkel a felelősség irtózatos szorításában viaskodik, amikor maga teremtette szereplőinek sorsát kell eldöntenie, Fejes gondolatai. A gond tehát, hogy miként lehet sematizmus nélkül, lakkozás nélkül, ha-zugság nélkül *igazat beszélni,* nemcsak az Íróé, hanem az íróé is".

Apáti Miklós az Író alkotó gondjai-nak konkretizálásában odáig megy, hogy az íróság léthelyzetét kutatva azt kérdezte: „itt és most, ma és Magyarországon, tud-e, képes-e az író egyszer-re a munkásság és egyszerre a nemzet írója lenni". (Film Színház Muzsika, 1976. X. 23.) A kritikus e kérdésre némileg paradox, de lényegében optimista választ ad. Eszerint Fejes felelete egyszerre tragikus, sivár „nem" és boldog, szorongató „kell", az „és mégis" dialektikája.

A drámabeli Író, amikor az egybe-gyűlt nézőknek demonstrálni kívánja munkájának természetét és veszélyeit, azt is közli, hogy kivételesen eltekint az eszmei mondanivaló elemzésétől, és mindent a figurákra bíz; hozzátéve, hogy „ha ők sem tudják, holnapra kitalálják a kritikusok". Nos, ezúttal Fejesnek nem lehetett oka panaszra: művének mondanivalóját, figuráinak üzenetét sor-ra „kitalálták" a kritikusok. És bár drámabeli alteregója arra tanít, hogy sem a siker, sem a sikertelenség nem bizonyít semmit, az 1976-os elemzések végül is

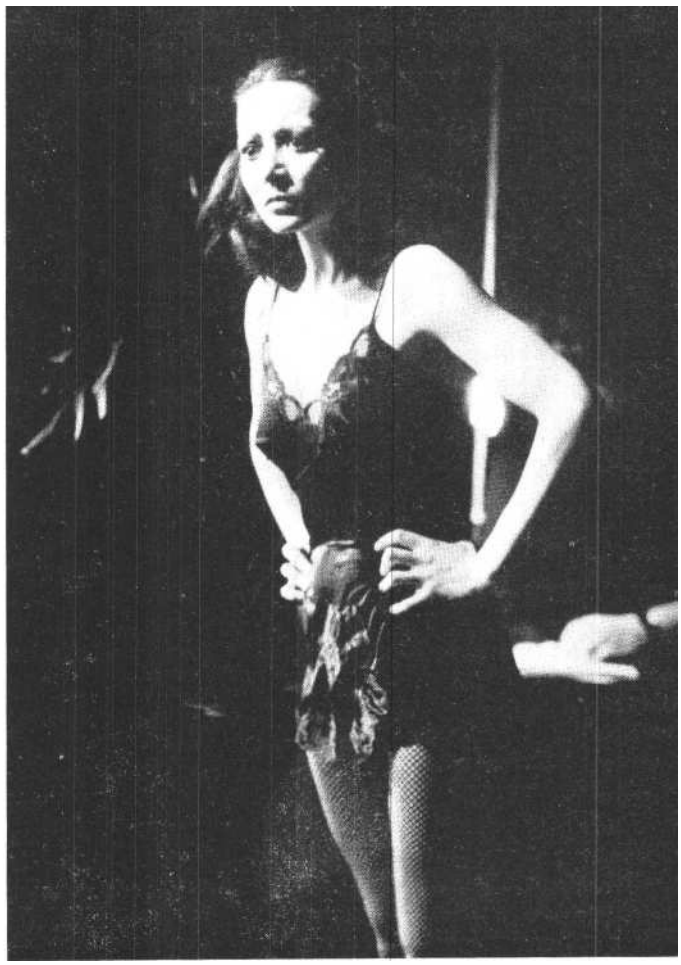
Apáti Miklósé, Geszti Pálé, Magyar Fruzsináé, Molnár Gál Péteré, Pályi Andrásé - egybehangzóan a dráma autentikus igazságát, művészi kifejezőerejét hangsúlyozzák.

Elvétve a lelkes kritikai fogadtatásba is behallatszott a félig kimondott fenntartások disszonáns akkordja. Disszonáns, de nem azért, mert tartalmilag-dramaturgiailag bírálja az arra egyébként több megoldatlan elemével rászolgáló drámát, hanem mert inkább csak sejteti az ellenérzések okát. A Kritika cikkíró-ja mintha a megvalósult előadás jóváírt, felsorolt értékeivel vélné kifizetni a szerző adósságát. Üdvözli a darab bemutatásának tényét („Ha nem jön ez a próbálkozás, nem kerül színpadra a *Cserepes Margit házassága*, vitathatatlanul szegényedtünk volna"), de úgy érzi, hogy a premier nem a dráma önértékét bizonyítja, hanem azt, hogy „egy vázlatos, dramaturgiai problémákkal terhelt szín-műből is teremthető koncepcióval, alázattal, tehetséggel, játékkedvvel jó elő-adás". Alapélményünk lehetne a meg-rendülés - töpreng a kritikus, de végül is úgy érzi, „bánjuk, hiányoljuk azt, ami csírájában van csupán jelen ebben a színpadi műben. Az elszalasztott *nagy* lehetőséget. A kibontatlan, elmélyítetlen tragédiák sorában megbújó drámaígéreteket". (Hajdu Ráfis Gábor, Kritika, 1976.

12.)

Az Esti Hírlap kritikusa (Morvay István) annak idején a darab szelleméhez jól illő, polemikus-párbeszédes formába

Gáspár Sándor (Vitok Pál) és Pap Vera (Cserepes Margit)



Cserepes Margit: Pap Vera (ikládv László felvételei)

öltöztette gondolatait, és ez az iróniának is tág teret adó kritikastruktúra lehetőséget teremtett számára, hogy a szerző szemére vesse a pirandellói alap-helyzet ingerlő utánérzését, a megközelítésmód csináltságát, az egész műre jellemző (a közönség szélesebb rétegét aligha vonzó) atelier-jelleget. Ugyanakkor azonban az írót képviselő vitapartner a következő hasábon ki is oktatja kritikusát, figyelmeztetve, hogy a látszólagos műhelyproblémák mögött valóságos korkérdések, korunkra jellemző életformák és erkölcsi felfogások ütköznek. Így végül ez a mérkőzés is Fejes góljaival ér véget.

Cserepes Margit a Játékszínben

A Huszonötödik Színház annak idején, adottságait kihasználva, formabontó, sajátos játéktérben mutatta be a *Csereper Margit házasságát.* Mintha megszűnt volna a színpad és a nézőtér elkülönülése, mintha mi nézők is ott ültünk volna barátunk, szomszédunk, ismerősünk, az Író dolgozószobájában. Erről az akkor szokatlannak, merésznek ható, az atmoszféra intenzitását erőteljesen fokozó megoldásról, a közönség ilyenfajta beavatásáról Garas Dezsőnek a játék-színben le kellett mondania. Az adott játszási körülmények, akár akarta, akár nem, visszakényszerítették a rendezőt. a hagyományos dobozszínházi keretek közé. És azt is tudomásul kellett vennie, hogy a színházi égbolton csak egészen kivételes konstellációban találkoznak egymással olyan csillagok, mint akkor a Huszonötödik Színházban. Garas Dezsőnek számolnia kellett az adott feltételekkel, és azokból kellett a maga és a produkció számára előnyt kovácsolnia.

Az a tény, hogy Garas a darab rendezőjeként és főszereplőjeként kettős terhet vállalt a drámában, egyszerre veszély-forrást és előnyt is jelenthetett. Veszély, ha a főszerep gátolja a rendezőt a műegész áttekintésében. I la önmagát, saját színészi alakítását szolgálja az előadással. De előny, ha a főszereplő valóban megéli az Író kettős szerepét, ha azért is autentikus alakítója a főszerepnek, mert a hőshöz hasonlóan maga is teremtője és irányítója a hősök-nek és az eseményeknek. Zsonglőr-teljesítmény lenne ez a kettősség? Nyilvánvalóan sokkal több annál, mert a koncentráció legmagasabb fokán sajátos hitelt és feszültséget is képes kölcsönöz-ni a cselekménynek, sőt a szereplők egymáshoz való viszonyának is. Az Író a hetvenes évek elején két lábbal benne élt saját korában. 1985-ben Garas tiszteli az Író tehetségét, elfogadja érzékenységét, tapasztalatokra alapozott bölcsességét, az élet által megtépázott, de még mindig kikezdhetetlen hitét, és legfőképpen azt, hogy „tollával nem kalmárkodott. soha". Megértő a figura emberi gyengéi, indulatai, hiúsága iránt, és még azt is tudomásul veszi, hogy nem szüle-tett hősnek. Azonosul vele, de csak egy árnyalattal jobban, mint maga Fejes. Megőrizve a maga erkölcsi és szellemi fölényéből annyit, amennyi a későbbiek-

ben az író színpadi vereségének átéléséhez, megértetéséhez szükséges.

Keresem, kutatom a fogásokat, gesztusokat, amelyek révén Garas az általa megjelenített figura sajátos tudathasadását életre kelti, de hiába. Azt hiszem, a színész egyetlen fogása, hogy nem játssza meg a becsületére kényes, eszményeihez hű, az elvárások és tilalom-fák között navigáló intellektuelnek ezt a szkizofréniáját, hanem megéli. Megéli, mint erényekből és hibákból gyúrt, végletek között hányódó, meghasonlottan is hivő kortársunk. A soksok kisember-figura után Garas most egy fejjel magasabb náluk - nálunk --, de még mindig éppen akkora, hogy kudarcában is sors-társunk maradhasson. Sokszor. csak meg-áll a színpad sarkában, és szótlanul figyeli teremtményeit. Ilyenkor a tekintetében tükröződik minden elvárása, ítélete, és a hősök reakcióit helyeslő, tagadó mimikával szavak nélkül is eléri, hogy mi nézők is az ő szemével, kritikájával lássuk a színpadon lévőket.

Az Író igazi partnere a drámában nem Cserepes Margit, hanem a színpadi Mama, aki egy személyben tölti be az író valóságos takarítónőjének és megidézett édesanyjának, valamint Cserepes Margit nehéz sorsú, boldogtalan mamájának a szerepét. A három figura sarkában még ott lebeg a negyedik is, amikor a Mama, eszközök híján, szinte csak a lélek átalakulását testire váltva, felidézi saját hajdanvolt fiatalasszony énjét. Nyilvánvaló, hogy Fejes nem dramaturgiai takarékosságból, nem színpadi trükként ötvözte össze a dráma Cserepes Margit-nál idősebb nőalakjait, hanem az elválaszthatatlan egységgel, az asszonyi sorsközösség megjelenítésével jelképesen is állást foglalt teremtményei oldalán. Törőcsik Mari ebben a szerepben, a testté vált jelkép felmutatásakor maga volt az utánozhatatlan csoda, a proletárpoézis Fejes álmodta nemtője. Törőcsik úgy lebegett a szerepek és sorsok felett, hogy hús-vér valója szinte csak kellék volt: a Mama sorsát, jellemét mindenkor az érzelmek és ábrándok síkján, szenvedésében osztozva ábrázolta.

Psota Irén alkatától *ez* a játékmód és szerepfelfogás nyilvánvalóan távol van. Garas Dezső rendezői érzékenységét és játékmesteri rátermettségét dicséri, hogy először is le tudta faragni a színésznő eredendő jellemteremtő tehetségére rárakódott manírokat, és meg tudta őt óvni a szertelenségtől, a színpadi jelen-lét fontos, passzív pillanataiban is agresszíven figyelmet követelő túlzásoktól. A játék első részében úgy hittük, „csak" ennyi történt, de ezért is elismerés illeti mindkettőjüket. Azután az asszonyokért megszállottan bolonduló férj oldalán mártírsorsra kárhoztatott feleség monológját Psota irén már úgy adta elő, hogy a színpadon is, a nézőtéren is „megállt a levegő". Cserepes István asszonyának kínzó és jogos féltékenysége, fájdalmas sérelme egy olyan soha ki nem robbanó hétköznapi tragédiasort érzékelte-tett, amely dramaturgiai szempontból Vitok Pál drámájának negatív lenyomata, ellentétele; emberi tartalmát tekintve ön-álló lélektani és társadalmi dráma, amely-nek súlyát nem csökkenti, csak árnyékát mélyíti, hogy nem nélkülöz bizonyos komikus, groteszk momentumokat sem. Psota Irén kitűnően ellensúlyoz á tragédia és a komédia végletei között, földönjáró, valóságos, hús-vér proletárasszony, aki-nek sorsa hordozza az általánosabb érvé-nyű, egyetemesebb mondanivalót,

Az ősbemutató Cserepes Margitja, Jobba Gabi, szinte csak szokatlanul nagy, ragyogó szemével játszotta el mindazt, ami az excenter-prés mellett álló, hóttszegény munkáslányt megkülönböztette osztályostársaitól. Öntudatlanul és tudatosan is férfivágyakat korbácsoló kacérságát és a csillogó vampszerep mögött megbújt, kicsit riadt, butácska teremtés félszegségét, Egy prolilányt, aki ha nem riszálhatná a fene-két, alighanem teljesen védtelen marad-na az őt körülvevő, bonyolult világban. Pap Vera lírai, játékos Cserepes Margitjának elsőrendű eszköze a létét, lényét, szándékait mindig és minden szituációban pontosan kifejező koreográfia, a vadító, lebegő, itt-ott mégis félszeg mozdulatok hallatlan kifejezőereje. Pap Vera Cserepes Margitként nem akar ragyogni, inkább csak vonzani, izgatni. tilintha tudatosan vigyázna arra, hogy Margit kisszerűségét ne tupírozza fel - *saját* személyiségével. Akár a rendező követelte meg tőle ezt a művészi alázatot, akár a színész lényéből fakadt, mindenképpen említendőnek érzem, hiszen Pap Vera - ha „rádob még egy-két lapáttal" - *címszereplőből* könnyen *főszereplővé* válhatott volna. Csak éppen a dráma, az írói mondanivaló meghamisítása árán. Ezt elkerülni nagyobb siker és nagyobb teljesítmény, mint a minden-áron tapsot követelő „drámázás",

Mostanáig meg mertem volna esküdni, hogy Vitok Pál a dráma egyik leghálátlanabb szerepe. Túlságosan sok szövegében a sematikus plakáterény, túlságosan elnagyolt és vázlatos a lelke mélyén kavargó szenvedélyek rajza. Azután jött a Játékszínben Gáspár Sándor, és puszta megjelenésével, fejtartásával, egy-egy suta gesztusával meggyőzött arról, hogy a Tisztakezű csakis ilyen lehet. Hogy korlátlan és korlátolt becsületességének kettőssége, makacs eltökéltsége egy társadalmi típus és egy politika közös hozadéka. Féltékenysége ugyanolyan mélyről fakad, mint szerelme, és eszményeit nem hazudtolja meg, csak felfüggeszti, meghajlítja, amikor a dráma végén megalkuszik.

Gera Zoltán (Horváth úr) Garas Dezsőn kívül az egyetlen, aki megtartotta korábbi szerepét. Annak idején az ő esetében is színészi megújulásról szólta kritika. Most inkább csak annyit mondhatunk, hogy a voyeur lakástulajdonos hálás szerepében, a karakterteremtés és karikírozás végletei között mértéktartó ízléssel egyensúlyozva jól szolgálta az előadás sikerét.

A dráma egyetlen megoldatlan, a cselekmény szempontjából voltaképpen felesleges figurája Egri. Zoltán, akinek titkát nemcsak Cserepes Margitnak, nekünk sem sikerült megfejteni. Nem a szereppel birkózó Fülöp Zsigmond hibája, hogy az árnyékalak most sem vált sem hús-vér jellemmé, sem megfejthető tartalmakat hordozó szimbólummá. Az öreg Cserepes István szerepe érdekesebb, jelleme többrétű, mint ahogy Ferenczy Csongor ábrázolja. A főiskolás Varga Mari Dorogi Zsuzsannája tisztességgel megoldott, jeles vizsgafeladat, de ennél - egyelőre - nem több. Ezt azonban a nagyok közelsége, az egyenlőtlen kiinduló helyzet is indokolhatja.

Mire ez a beszámoló megjelenik, már alighanem végéhez közeledik az évad. De amikor írom is, utolsó reményeink megvalósulása küszöbén állunk, és a hátralevő, tavaszi bemutatók már aligha változtatnak az évad csalódásokkal terhelt, sokárnyalatúan szürke összképén. Ebben a kontextusban sokszoros figyelmet érdemel a Fejes-dráma legjobbkor és legjobb színvonalon megvalósított felújítása, Garas Dezső kettős remeklése és az az egyébként mindentől függetlenül is elismerésre méltó profizmus, ami a Játékszín előadását jellemzi.

Feles Endre : Cserepes Margit házassága (játékszár)

Díszlet: Vayer Tamás. *;elme :* Kemenes Fanny. *Rendező:* Varas Dezső.

Szereplők: Garas Dezső, Psota Irén, Gáspár Sándor, Pap Vera, Varga Mari f. h., Gera Zoltán, Ferenczy Csongor, Fülöp Zsigmond.

SZÁNTÓ JUDIT

A Sötét galamb szárnyra kel

jobb drámát látunk-e most a szolnoki Szigligeti Színházban, mint azt, amelyről, jó néhány kollégámhoz hasonlóan, magam is meglehetős szkepszissel nyilatkoztam ugyane lap hasábjain 971 januárjában a nemzeti. színházi. ősbemutató alkalmából? Aligha; a kétségkívül szerencsés apróbb változtatások - tömörítések, húzások -- a lényeget nem érintik. Akár idézhetem is akkori kifogásaimat: a *Sötét galamb* igen kevéssé szól magának a hősnőnek eszmélési-beilleszkedési folyamatáról, arról tehát, hogy ez a folyamat túlmutasson önnön betű szerinti jelentésén, még kevésbé lehet szó; ehelyett Glória-Ilona világi kálváriájának stációiként zsánerképek élik a maguk önállósult életét, különféle pittoreszk, de meglehetősen periférikus helyszíneken.

Es mégis: 1985-ben ez a korai Örkény-darab Ács János vendégrendezésében eseményekben szűkölködő évadunk egyik legélvezetesebb, leginkább színházszagú estéje lett. Mi történt?

Mindenekelőtt az, hogy Ács felismerte: bármily érdekes lehetne is egy volt apáca ismerkedése az ötvenes évek elejének magyar valóságával, bármily sokat-mondó pszichológiai és spirituális konfliktusok sarjadhatnának is e konfrontáció talaján, Örkény nem ezt írta meg; szó sincs arról, hogy az ábrázolt környezetet: Ilona szemén keresztül akarná láttatni, s a külvilág afféle belső fejlődés-dráma tengelye körül forogna. Örkény már 1957-ben is sokkal tudatosabb író volt annál, hogysem ne lett volna képes például határozottabb szellemi profillal felruházni hűsnőjét; márpedig Ilonának - de rendtársnőinek sem esze ágába se jut, mondjuk, megkérdőjelezni azt a rendszert, amely egy tollvonással kihúzta alóluk létalapjukat Mindennemű, akár-csak belső, visszafojtott lázadás és sorsuk filozófiai általánosításának legcsekélyebb kísérlete nélkül, békességes passzivitással sodródnak át egy eszményeikkel, meggyőződésükkel ellentétes vadonatúj életformába.

A Sötét galambban a külvilág, a valóság tehát nem Ilona, legföljebb az író személyiségén átszűrve jelenik meg, Ilona pedig nem sokkal több valamiféle Rip van Winkle-szerű katalizátornál szerepe elsősorban az, hogy az ábrázolt világ az ő elütő minőségű zárdai reflexei révén kiemelődjék meghitt, meg-szokott köznapiságából, és különösnek mutatkozhassék. Ilona tehát a meg-szokott elidegenítésének eszköze, nem pedig klasszikus drámai hősnő (az elidegenítést itt persze nem brechti, rideg, megmutató értelemben véve, hanem inkább úgy, hogy a szürkén megszokott egyszerre sajátos kisugárzást kap). Es e felismerés alapján az előadás végeredményben nem Ilonáról s általa, rajta keresztül a környező világról szól, hanem a környező világról s benne Ilonáról.

E rendezői döntés következtében a dráma egyszer csak más oldalait villantja felénk, mint annak idején. 1970-ben egy elégtelenül megformált, mégis hősnői funkcióban felléptetett figura belső drámáját próbálták megnövelni, s mivel ettől önmagában nem lehetett meggyőző hatást várni, a burleszk és a kabaré eszközeivel feltupírozott naturalizmus módszerével keltették életre az egyes helyszíneket. Amellett az előadás számított. azokra a nézői asszociációkra is, amelyek 1970-ben még felismerhették a párhuzamot egy 1950-es újra-kezdés és az 1956 utáni újrakezdés között. Ács, tudatában annak is, hogy 1985-ben e párhuzam színpadi kiemelése már nem gyümölcsöző, végül arra alapozta rendezését, amit korábban a kritika betétsorozatként kárhoztatott, de ami most a mű legmaradandóbb értékeként revelálódik: az igazi élet- és emberismeretről tanúskodó kisvilágrajzolatra. A hajdani előadással ellentétben sikerült az egész darabra egységes hangvételt alkalmaznia: azt a fajta humánus, bensőségességében költői, finom humorral atszőtt, egyszerre kemény és gyengéd realizmust, amellyel már A *vágy villamosában* is kísérletezett, csakhogy Williams világának hisztérikus affektációja sok helyütt ellenállt neki. Ez a szöveg viszont jólesően és hálásan tűri *ezt a* kezelést, valósággal felpezsdül

Örkény István: Sötét galamb (szolnoki Szigligeti Színház). Egri Kati (Ilona) és Nagy Sándor Tamás (Guszti)

tőle, sőt, mintegy megfelelő előhívó-szerbe mártva felvillantja a későbbi Örkény-drámáknak azokat a groteszk, ironikus árnyalatait is, melyeket a kritikusok *a Sötét* galambból, a korábban bemutatott Tótékkal összevetve, annak idején hiányoltak. Másfelől, épp az egységes hangvétel révén s az emberi hitelesség folyamatos megteremtésével, Ács értelmetlenné teszi annak feszegetését is, hogy valjon perifé rikusak vagy tipikusak-e a stációs helyszínek.

Egyébként ebben a kezelésben a *Sötét galamb* lényegi hasonlóságot is mutat *A vágy villamosa* alapszituációjával. itt is adva van egy sivár, rideg, a benne élő kisemberek sorsát választási lehetőségek nélkül megszabó és behatároló környezet, amelyben azonban ezek a kisem-berek nem érzik magukat rosszul; élik a maguk egyetlen életét, megkeresik, ki-kaparják maguknak egyszerű kis örömeiket, és elfogadják, hogy ennél több nincs, ez így természetes.

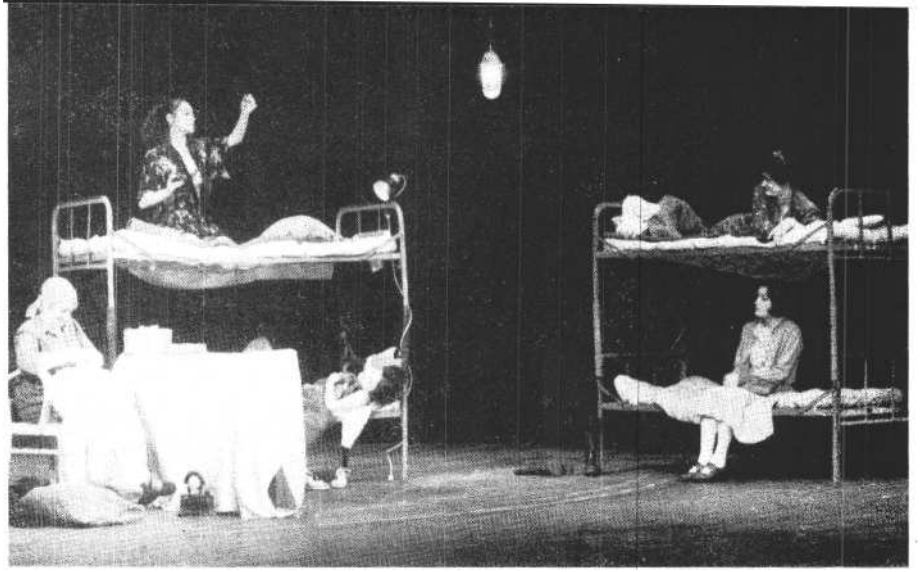
Vagyis elsőrendűen valóban az ötvenes évek elejének világáról van itt szó, melyet Ács szellemes eszközökkel külsőleg is érzékeltet, Szakács Györgyi kort, típust és egyéniséget festő jelmezeiben, az enteriőrök, a szórakozóhelyek vagy a szabadtéri képek lerobbant sivárságában, az állandó hátteret alkotó málló vakolatú, piszkosszürke falban (Antal Csaba munkája), de éppígy abban a durvaság nélküli közönyös érzéketlenség-ben, amellyel a rakodók a fájdalmasan búcsúzó apácák körül kicserélik a környezetet, széthajigálva a vallásos könyveket, Sztálin és Rákosi portréjával pótolva a szentképet. Ám az adott életforma lényegét maguk a szereplők fejezik ki, ahogy belső derűvel s bizonyos méltósággal még ilyen feltételek között is megpróbálják realizálni önmagukat, s ki-küzdeni, ami hitük szerint nekik az élettől kijár, s aminél többet nem is igényelnek: szeretőt, élettársat, bőrkabátot, sört, valamicskével több pénzt, de ugyanakkor megértést, gyengédséget, szerelmet, megbecsülést is - Stanley és Stella Kowalski attitűdjével éli meg sorsát Tarné, Lujzi, a női szállás lakói, de a cselekmény nagy részében még Guszti is. Es Ilona, a hősnő mindezt voltaképp természetesnek találja. Vele sem történik több vagy egyéb, mint mással, legföljebb annyi különbséggel, hogy személy szerint nehezebben tudja aktívan is vállalni azt, ami ellen elvben semmi ki-fogása nincs.

Es itt, ezen a ponton válik a mű, Ács kezelésében, időtlenül aktuálissá, éppen mert az a mód, ahogy a szereplők sorsukat megélik, lényegesebb az éppen adott külső körülményeknél. Ez a fajta kisemberi magatartás ugyanis nincs korhoz kötve, legföljebb az elérhető és egyezményesen elfogadott célok változnak korok szerint. Ács - ez már *A vágy* villamosában is kitetszett - nem ítéli el azokat, akik beérik ennyivel, sőt az egyszerű emberek természetes önfenntartási és önvédelmi reakciójának tartja, de ugyanakkor valami szemérmes, szomorkás rezignációval is szemléli őket - mindazokat, akik meg se próbálnak tágítani életük szűken behatárolt lehetőségein. Éppen ezért egyedül *a záró*-jelenetben lép túl az írón, aki groteszkül vidám happy endet kanyarított műve végére; a konyhában elcsattanó csókos pofon a nézők lelkes egyetértésével „az asszony verve jó" (kivált ha apáca volt) igazságát variálja. Ács azonban Guszti és Ilona egymásra találását kiemeli eredeti helyszínéből, Lujzi szerelemszagú lakásából, és egy rideg, sötét, esőverte neutrális térbe, valósággal egzisztenciális pusztaságba helyezi; az egymásra találás pedig sokkal inkább görcsös, kétségbeesett összekapaszkodásnak hat, mintha a két főszereplő előtt egy villámsújtotta másodpercre megvilágosodnék, milyen bonyolult, nehéz, számukra felfoghatatlan az a jövő, melybe most, jobb híján, kéz a kézben elindulnak, azzal a közhasználatú vigasszal, hogy együtt talán könnyebb lesz. Ez a kicsengés ismét csak pontosan szituált, vagyis jellegzetesen 1950-es, bár ott bujkál benne az az általánosabb érvényű borongós Vörösmarty-gondolat, miszerint kietlenül üres világ az, ahol csak „az egy szerelem" van ébren. S így válik teljessé Ilona személyes sorsa is: sem régi, sem új értékrendje nem alkalmas rá, hogy keretein belül emberi módon kiteljesítse önmagát. Akkor is igaz ez, sőt, azzal együtt igaz, ha a dráma legtöbb szereplője nem éli meg ezt a kétségbeesetten világos pillanatot, hiszen se Lujzit és dalnokát, se Marikát és alkalmi szeretőit, se Csimma Tivadart s majdan megtalált asszonyát, de még a többi apácát se lehetne ki-taszítani abba a becketti űrbe, amelybe Ács a két főhőst végül helyezi; ők el-fogadják, ami osztályrészükül jut. Ács kódájában persze van némi, az írott szövegből nem törvényszerűen következő önkényesség; puszta érdekessé-gén és megrendítő mondanivalóján túl azonban azért is elfogadható, mert épp Ilona és Guszti azok, akiket a cselekmény a leghevesebben kibillent önérté-kelésük stabilitásából: a magát spirituális lénynek képzelő exapáca rádöbben, hogy ugyanabból a húsból faragták, mint a többi nőt, a magát az élet királyának képzelő Guszti pedig arra döbben rá, hogy egy pöccintéssel bármikor le lehet taszítani trónjáról az élet legmélyebb bugyraiba.

Az így felfogott drámát a szolnoki színház már-már kaposvári formátumú együttes játékkal tolmácsolja; teljesítmé-nyükben érezhetően egy jó hangulatú próbafolyamat gyümölcsei érnek be (szomorú gondolat, hogy a hírek szerint évad végén szétfutnak). Sokan rég vagy - általam - soha nem látott jó formát mutatva illeszkednek be a mintaszerűen egységes koncepcióba. Ahogy Kaposvárott és a Katona József Színházban megszoktuk (másutt azonban ehhez képest különböző fokokon kevésbé) : az epizódszerepeket is - kedvetlen vagy rutinos elnagyolás helyett - teljes életigazsággal és ugyanakkor hibátlan arányérzékkel alkotják meg: Ácsnak nyilvánvalóan mindenkin ott volt a keze és a szeme. Az apácák alakítói például, elsősorban Szendrey Ilona (Blandina) és Roczkó Zsuzsa (Jusztina) kissé mesterkélten extrém, bizarr szituációjukat-szövegüket teljes emberséggel hitelesítik; de a fiatal s meglehetősen túlterhelt Fazekas Zsuzsanna (Marika) is eddigi legjobb munkáját nyújtja ostobácskán romlott s ugyanakkor törékeny-kiszolgáltatott kis ringyófigurájában. A ronda turbántól kiviruló ronda házinéni szerepében Turza Irén pontosan ezt játssza el: a szemétdombon kihajtó picike csodát; de két villanásban még Mucsi Zoltán mint pincér, majd sofőr is egyé-ni variációt sző a tenyérbemászó alamusziság témájára. Pontos alakítás Szoboszlai Éva exutcalánya is, és színészi közhelyet nem is találni másnál, mint Sebestyén Éva Balassánéjánál, szürkeséget se másutt, mint Simó Éva (Anikó), Bárdos Margit (Sylvia) és Fekete András (Krasznai doktor) játékában.

A szerephierarchia felsőbb fokain csupa jó és igen jó alakítás, ha kiemelkedő nem is akad köztük; a színészek nagyobb részének meg kell küzdenie azzal a ténnyel, hogy Örkény, a realista-naturalista ábrázolási módhoz képest, túl sok különc csudabogarat terelt együvé. A hibázni, fals hangot fogni egyszerűen képtelen Koós Olga (Pulcheria nővér) harapós kedvűre öregedő hétfájdalmú

szűz, s játéka akkor is kifogástalan, ha Örkény István jellemrajzát itt szűkkeblűnek érzem; túlontúl is poénra hegyez-te a világi életben botladozó főnök-asszony figuráját, s nem jutott színe arra az emberre, akinek egy immár lezárult s hirtelen érvénytelenné nyilvánított élet becsületét mégiscsak védelmeznie kellene. Philippovich Tamás (Csimma) rendkívül intelligens, rendkívül képlékeny fiatal színész, aki, úgy tűnik, külső megjelenésében csakúgy, mint belső tartásában minden figurához s minden rendezői alkathoz idomulni tud egyelőre azonban inkább perfekt feladatmegoldásokkal jelentkezik, s keveset érezni saját belső mondanivalójából. Konkrétan: Csimmája hibátlan, de nem igazán izgalmas alakítás. Ugyancsak a perfekt színészek kategóriájába tartozik Bajcsay Mária: Lujzijának minden mozdulata, minden arcjátéka, a többiekhez való viszonyának minden árnyalata pontosan olyan, mint az ettől a monogám falusi démontól elvárható, de a megformálás szándéka és eredménye nála is el-elválik egymástól, s kifogástalan megoldását be-beárnyékolja valami görcsösség. Győry Franciska (Tarné) viszont elegáns el-fogulatlansággal emelkedik túl még azon a hendikepen is, hogy aligha fogadható el Ilona ötgyerekes mamájaként; zavartalanul formál meg egy nagyon is ismerős típust, azt a nehéz sorsú nőt, aki eltökélte, hogy csak azért is jól érzi magát a bőrében. Kátay Endre (Trenka *Iván)* nehezen szakad el külsőséges megoldásaitól: igaz, csupa olyan szerepet is kap, melyek erre csábítják. Ízig-vérig ilyen szerep Örkénynek ez a kedvelt figurája, Csermlényi Viktor előképe is. Á kettős életet élő ünnepelt operaénekes, aki egy vidéki asszonykánál tart fenn második otthont három gyerekkel, olyan extrém figura, hogy elfogadtatásához külön darab kellene, ha megérné a fáradságot. Ennek ellenére a Philippovichcsal való párjelenetében Kátay bizonyos belülről megélt bölcsességet és jóindulatot is mutat, hirtelen egyszerűvé tisztuló eszközökkel. Végül Kristóf Tibor Rimanóczi-ként sokkal tömörebb és sallangtalanabb, mint utóbbi szerepeiben, csak hát ez a szerep talán a legnehezebben elfogadható a *Sötét galamb* csudabogarai közül. Akár pszichopatológiai tanulmányt igényelhetne, hogy az ötvenéves matematikusnál miként kapcsolódik egymásba a fennen s minden bizonnyal őszintén hirdetett aszkézis és a lappangó, már-már megszállott bujaság, de ami



A leányszállás-jelenet a Sötét galambból (MTI Fotó - Ilovszky Béla felv.)

lényegesebb: mint a dráma legműveltebb, legiskolázottabb emberének, kínosan hiányzik portréjából a valósághoz, a környezethez, a társadalomhoz való viszony érzékeltetése. Ezért hát Kristóf, nyilván Ács jóváhagyásával, elsiklik e légüres terek fölött, s elsősorban az Ilona iránt fellobbanó érzéki szenvedély-re koncentrál; ezt sokszínűen el is játssza, ám az alak enigmatikus marad.

Igy jutunk el a. piramis csúcsához: a két főszereplőhöz. Nagy Sándor Tamásnak sajátja. a szerep, mint ahogy sajátja volt a Gusztival meglepően sok rokon-vonást mutató párizsi fogorvos, *A kaktusz virágának* Julienje vagy *a Szabad szél* Mikije is; megejtő vagánybájjal, széllelbélelt magabiztossággal ruházza fel Gusztiját is, s arra is jut ereje, hogy érzékeltesse e magabiztosság felszínességét, veszélyeztetettségét, a vagány naivitását is. Még nem tudni, hol vannak e színész képességének határai, de a vonzó egyéniség és a szakmai biztonság párosításának fokáig újabban már mindenképp eljutott. Nem sajátja viszont a címszerep a jelentékeny művésszé érett Egri Katinak úgy, ahogy *A kaktusz* Stéphanieja, *a Máli néni* Tildája vagy a *Tüzet viszek* Évája például sajátja volt; a meg-lágyuló keménységet a színésznő alkatánál fogva jobban ki tudja fejezni, mint a permanens határozatlanságot, tétovaságot; amellett, ízig-vérig intellektuális alkatként, játéka inkább csak még feltűnőbbé teszi, mily kevés intellektussal ruházta fel Örkény hősnőjét, s mennyire csak idegi-ösztönős reakciókat juttatott neki - Egri Kati Ilonájáról például alig képzelhető el, hogy világgá szalad, csak mert a bort összecserélte a keserűvízzel. Ez az Ilona inkább gyengéd fialénnyel oktatná ki anyját, hogy az ő státusában az efféle balfogásokra egy ideig még számítani kell. Ez a helyzeti hátrány viszont időnként kamatozik is, kitoldva a darab hiányzó dimenzióját: Egri Kati Ilonájáról ugyanis elhihető,

hogy küszködik magával, hogy nemcsak passzívan hányódik egyik pikareszk kalandból a másikba, hanem belső konfliktusok forrásaiként meg is éli őket. Rövidre fogva: az alakítás elárulja, hogy Egri Kati jelentős színész és kész, kiforrott művészegyéniség, de épp ezért egyben leleplezi, hogy Ilona nem az ő szerepe.

Mindebből az szűrhető le, hogy a jelentősebb szerepek színészi tolmácsolása végeredményben nem hibátlan. Csakhogy sajátos módon ez mégsem minősíti az előadást, mert az Ács megteremtette színpadi atmoszféra mindezeket az elemeket magába öleli, és viszonylagos egyensúlyba hozza. A színpadon emberek léteznek, a maguk természetes létközegében - megélnek egy darab korhoz kötött valóságot, s ugyanakkor túl is lépnek rajta, felénk, hozzánk. Esendők, kiszolgáltatottak, kicsinyesek, nem ritkán nevetségesek, de mindnek meg-van a maga nagy pillanata: a nyájától fenségesen búcsúzó Pulcheria nővér, a selyempapírral-fésűvel harmonikázó Csimma, a sörét fifikusan kiküzdő Tar-né, a turbán alatt megdicsőülő házinéni,

legszebb ruhájában Gusztijával ellejtő Marika, az Ilonát végre karjába záró Rimanóczi előttünk, szemünk láttára jutnak fel életük csúcspontjára, és saját életünk hosszabbodik meg bennük. Emberközeli színház az Ács Jánosé - az a ritka közösségi élmény, amelyben néhány órára boldogok lehetünk.

Örkény István: Sötét galamb (szolnoki Szigligeti Színház)

Dramaturg: Morcsányi Géza. *Díszlet:* Antal Csaba. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Rendező:* Ács János m. v.

Szereplők: Egri Kati, György Franciska, Bajcsay Mária, Nagy Sándor Tamás, Kátay Endre, Kristóf Tibor, Philippovich Tamás, Fekete András, Koós Olga, Szendrey Ilona, Roczkó Zsuzsa, Bárdos Margit. Sebestyén Éva, Szoboszlai Éva, Fazekas Zsuzsanna, Simó Éva, Turza Irén, Czakó Jenő,

KOLTAI TAMÁS

Mese a színházról

A bábjátékos a Rock Színházban

A bábjátékos előadása közben egy pillanatra fölcsillan a Rock Színház álma egy önálló kőszínházról, ahová „két-száz szék befér", és „a bársonyszékből... ünnepel a nép".

A darab - Andersen meséje nyomán -- egy bábszínházról szól; „tagjai" dróton rángatott marionettekből emberekké: *színészekké* akarnak válni.

A Rock Színház is megcsinálta tehát a maga atelier-darabját, amely természetesen *ars poeticát* - költői hitvallást - rejt a színházról. Van néhány figyelemre méltó elődje ebben a sorban.

1971-ben Zsámbéki Gábor Kaposváron, Székely Gábor Szolnokon Csehov Sirályával hirdet programot.

1981-ben a fölújított Katona József Színház Jókai Mór *Thália szekerén* című színháztörténeti kálvária-vígjátékával nyitja meg kapuit.

1985-ben a Győri Balett *Jön a cirkusz!* címmel Markó Iván „társulatszociológiai" metaforáját mutatja be.

És most *A bábjátékos a* Rock Színházban. Egy színház, amelyik arról beszél, hogy színházzá akar válni. Ez valami új. Érdemes *a mesét* kicsit előbbről kezdeni.

Amikor egy „nem létező", alkalmi társulat 1979-ben a Margitszigeten előadta *az Evitát,* sokan nem hittek a szemük-nek. Ez amolyan féllegális partizán-akció volt. A kotta nem érkezett meg idejében külföldről, így az egész dara-bot hanglemezről kellett leírni. Jogi problémák miatt csak korlátozott számú előadást tarthattak. A férőhelyek többszörösét lehetett volna eladni. Sokan a kerítésen átmászva próbáltak be-jutni a nézőtérre.

A produkció szakmai szempontból számos kívánnivalót hagyott maga után, de így is sokkal több sugárzott belőle tisztes igyekezetnél. A szó pejoratív értelmében vett „amatőr lelkesedésből" ugyanis sohasem lesz elfogadható *esztétikai minőség,* ha hibádzik a talentum és a színházi szemléletben tükröződő világszemlélet.

Az Evita mindkettőt visszaigazolta, méghozzá vonzó stiláris és gondolati tendenciaként. A Rock Színház várható gyors intézményesítése ennek ellenére késett.

S itt érdemes megállni egy pillanatra. Színházat *gründolni* nem szokás nálunk, s főleg még nem volt szokás a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján. (Divatosabb épületet foglalni puccsal.) Időközben születtek ugyan színházi kisszövetkezetek, de *zenés színházat* nehéz létrehozni szövetkezeti alapon, legyen szó akár operettről, musicalről vagy rockról. A műfaj pénzigényes - egyetlen zenés színház sem tudja eltartani magát. A Rock Színház művészeti problémái mindmáig részben anyagiak. Épület, színpadtechnika és megfelelő kiállítás híján a műfajt csak imitálni lehet. A Rock Színház mindhármat nélkülözi.

Annál inkább szimptomatikus, hogy alkalmi épületekben, nyári „színkör-ben" bérlőkként vendégeskedve, nehéz föltételek között sem elégedtek meg kizárólag világsikerű művek adaptálásával, hanem első perctől kezdve megpróbálták létrehozni a műfaj hazai termékeit. *Az Evita* után el akarták ugyan játszani *a Jézus Krisztus Szupersztárt* is - nem tehették, s aztán, amikor fölment a mű előtti sorompó, nem nekik, hanem az amerikai filmváltozatnak nyitott utat -, de közben megszülettek a magyar opuszok: *a Sztárcsinálók, A krónikás* és most *A bábjátékos.*

Van még egy fontos körülmény. Miközben nálunk a műfaj élő interpretációját részben vagy egészben kezdik föl-váltani a konzervkészítmények - s ez alól a hagyományos kőépületbeli produkciók, musical-revük éppúgy nem ki-vételek, akár az alkalmi népünnepélyek -, addig a Rock Színház mint antiszínházi gyakorlatot következetesen elutasítja a play backet, az utószinkron-tátogást, az énekmímelést, a színész-dublőr kettőzéseket.

Úgy döntött, hogy megmarad *színháznak.*

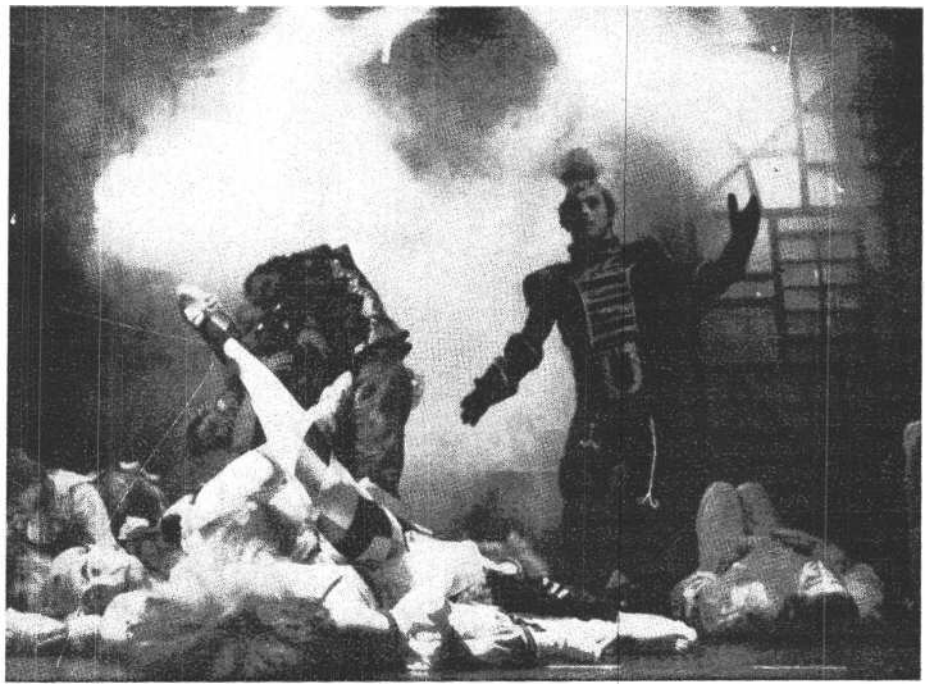
A bábjátékos meséje viszonylag egyszerű. A nonkonformista Diák gunyoros kommentárjaival megzavarja a bábszínház commedia dell'arte előadását. Szóváltásba keveredik a Bábjátékossal, a nézőtéren botrány tör ki, és a Csendbiztos mindkettőjüket letartóztatja. A marionett-figurák, akiket a Diák életre keltett, lassan öntudatra ébrednek, önálló személyiséggé szeretnének válni, és színházat akarnak csinálni. A Csendbiztos hajlandó kiengedni a börtönből a Diákot és a Bábjátékost, azzal a föltétellel, hogy az ő darabját játsszák el. Az ostobácska fércmű előadását, amely hűségesen tük-

A bábjátékos a Rock Színházban

rözi a Csendbiztos hatalomhoz törleszkedő gondolkodását, jelenlétével kitün- teli a városba érkező királynő. A Diák megelégeli a szolgalelkű színházat, és otthagyja a társulatot. A Királynő érdemrendeket pszt a Bábjátékosnak és a báb-színészeknek, akiknek még nem sikerült egészen önálló életre kelniük, a hatalom előtti hajbókolásukban máris visszavá¹toztak dróton rángatott marionettekké.

A mesevázlat kiadja a darab dramaturgiáját. A zenei kompozíció mind-végig a mesefonalon halad; nem szituációkból, hanem többé-kevésbé zárt. ön-állá, de átkornponált számokból építkezik, Béres Attila ebből következően nem librettói irt, hanem *verseket.* Méghozzá kitűnő verseket. Színházi rutin nélkül is - vagy passzív színházi rutinnal kivételes érzéket árul el a karból kilépő szólók arányosítása, a versformák játéka és főleg a stílusfinomságok iránt. Versei szellemesek, ötletteliek, finoman egyensúlyoznak költőiség és profán közlés határán, s ami nem utolsó dolog, kitűnően énekelhetők, határozott ízlésre vall, hogy egyetlen sikeres fordulatos sem ad el kétszer, és rendkívül ügyesen mozog az őszinte érzelmesség, illetve a zenés művek lírai kőzhelytárából vett, *pastiche-szerű* szentimentalizmus között (anélkül, hogy direkt paródiává válna),

.A versek azonban nem helyettesíthetik *a librettót. A* darabbal kapcsolatos problémák a librettó hiányára vezethetők vissza. Ez nemcsak dramaturgiai, legalább annyira szemléleti kordés is. Nincsenek például drámai értelemben vert figurák, másképpen szólva. *karakterek.* Határozottan az az érzéscink támad, hogy a szerzrík nem véletlen az általános többesben fogalmazás - szára··· dékosan elsatírozták a jellemeket. Mim-. ha csak bizonytalanságot akartak volna kelteni irántuk, De ez nem fantáziamozgató bizonytalanságnak, hanem óva- tusságnak tetszik. Néhány esetben már a nevek is gyanúsak. A Zsebtolvaj például társadalmi „státusát" tekintve inkább Spicli vagy "Tégla". A Csend - biztos pedig valójában nem más, mint Cenzor. (Ez Igazolná jelenlétét a szín-házban, és indokolná titkos drámaírói ambícióit, amit hivatali hatalmával visszaélve érvényesít. lia ezt nyíltan ki-mondaná a darab, a rendőri és a börtönőri funkciót akár egy-egy statiszta is át-vállalhatná. 1 Csendbiztos tisztázatlan - pontosabban: homályosra manipu-
lált - dramaturgiai funkciójáról vall a



Jelenet **A** bábjátékos rock színházi előadásából (MTI Fotó)

jelmeze, az „éjjeliőri" viharkabát, ,unit az előadás egyik kritikusa, Mészáros Tamás teljes joggal szóvá is tett,)

Ha nem is ilyen egyértelműen, de hasonlóképpen „hiányos" a Bábjátékos és a Diák karaktere; az előbbiben nélkülözzük a rutinban megfáradt, öreg színházi rókát, akiben már kihunyt az ifjúi világmegváltás parazsa, az utóbbi éppen ebből, a lázadás szelleméből mutat viszonylag keveset. (A figurák súlytalanságát nem lehet mindenestül a két színész Csuha Lajos és Hegvesi Géza
nyakába varrni, bár kétségtelen, hogy (suba kissé fiatal, Hegvesi kissé rutintalan a szerephez. De egyiküké sincs kellő súllyal *megírva.)*

A bábjátékos zenedramaturgiájának általános jellemzője így volt már *A krónikásnál* is, hogy nem épít igazán az egyéniségére. A műfaj világsikerű darabjaitól, legyenek musicalek vagy rockoperák, megtanulható, hogy drámát a személyes sors visz a színpadra. (Kiveve, ha szándékosan a *tömeg* drámája kerül a középpontba.) A Rock Színház új magyar műveket kreáló munkahipotézisében mintha rejtett félelem nyilvánulna Hu-g .t személyiségtől, következésképp a szerepdaraboktól. Lehet, hogy ez azért van, mert a2 ensemble-kultúrájuk egyelőre magasabb szinte áll, mint a jó értelemben vert sztárkultúrájuk. Vagy csak úgy érzik, hogy nincs elán személyiség a társulatban. Ez bizonyos mértékig kishiui szemlélet, Kétségtelen, hogy az együttes igazi erőssége a profivá lett ensemble, s az úgy nevezett szerepdarabokban csak Kováts Kriszta és Szolnoki Tibor vált a színház saját sztárjává, míg ta többi fontos szerepre vendégeket hívtak (Szakácsi Sándort, Andorai Pétert).

Mégsem hiszem, hogy néhány „szuperprodukció" kivételével általában ér- demes volna vendégekben gondolkodni. Mesterségbeli tudásban gyarapodva az együttes tagjai egyre nagyobb feladatok megoldására válhatnak alkalmassá. **S** bennük éppen az a vonni, hogy megfelelő képzéssel fokozatosan gyarapíthatják műtáji sokoldhúságukat, azaz u// *round* színészekké válhatnak. *A báb- játékosban* például Prókai Annamária kapott olyan teladatot - a balettbaba Servetta szerepét , amely új oldaláról mutatja be: az offenbachi Olimpiaepigon spiccen éneklő, fölhúzós autómarájából üde homorú, kedves-kellemes jelenséget formált.

Az előadás dramaturgiai koncepció jából fakad a zenei kompozíció. A zeneszerző, Várkonyi Mátyás a „poperett·· műfaji megjelölést használja, amin nyil·· vár népszerit, könnyű és könnyen befogadható zenét ért. Van azonban annyira ravasz, hogy a stilárisan eklektikus, dallamos számokból néhány kivétil-

lel - ne csináljon túlságosan könnyen énekelhető _slágereket. Meglehet, ezért komponálja át a zárt számokat, ezért nem enged túl egyértelmű szólókat, s ezért ad legtöbbször strófák helyett csak sorokat a kórusból kihangzó „szerepeknek". (Az utóbbinak az az ára, hogy nincsenek kitüntetett pillanatok. Nem elég hangsúlyos a bábok életre keltése, a társulat föllázadása vagy a visszaélettelenedés marionetté. Vagyis nincs az előadásnak ritmusa. Tempója van, de a kettő nem ugyanaz.)

Mindez nemcsak (zene)dramaturgiai, hanem koreográfiai és rendezői kérdés is. A „munkakörök" a műfaj természeténél fogva összetartoznak. A. dramaturg Horváth Péter, a vendégkoreográfus Krámer György és a rendező Katona Imre tevékenysége föltételezi, illetve ki-egészíti egymást.

Ennek megfelelően a koreográfia lehet rendezői gesztus, és viszont. A dramaturgiai csomópontokon föl is oldód-nak egymásban. Ilyen a bábszínpad kicsiny terébe szorított commedia dell'arte játék, a bábok és a színházi közönség együttes „ribilliója" vagy a félig még báb, félig már ember színészek lelki konfliktusa. Éppen itt lenne szükség az egyes figurák egyénítésére, saját drámáik. kibontására; ennek híján sem koreográfiailag, sem rendezőileg nem tud jelen-tőssé válni a szituáció. Ha a megelevenedő marionettegyüttes, az állandó típusok - *típi fissi* - társulata személyek-re szabott pszichológiát kapna, mindjárt volna egyéni dráma is, nem csupán közösségi. A valódi jellem nélküli karakterekben sokkal több a lehetőség, mint amennyi megvalósulni látszik. Az intendánssá kinevezett Féligkész mint metaforikus hős egész válságot élhetne át; Sasvári Sándor pompásan megtervezett exteriőrjében megvan az esély erre - Horváth Kata jelmeze kitűnően sikerült -, s a figura színészileg is erős. Ugyanígy a többiekben is el kellene indulnia valamiféle *belső karakterizálódási vágynak.* A duettekre szabdalt ensemble nem igazán megfelelő zenedramaturgiai forma ehhez, következésképp a jelenet rendezőileg is megoldatlan. Hiba továbbá -- méghozzá egyszerre rendezői és koreográfusi hiba -- betétszámmá tenni, tartalom nélküli, táncos kupléduetté lefokozni a szövegben-zenében egyéb-ként szellemes „cső-számot". S végül egy előadásban, amely a bábtáncoltató (szín)igazgatói vagy bármilyen hatalomról szól, nem szabad a legfőbb hatalmat, a slusszpoénként megjelenő Királynőt hatalmas *sakkfigurának* ábrázolni.

Nem lehet szó nélkül hagyni, hogy az előadásra még mindig egyfajta heroizmus jellemző, aminek az oka a Rock Színház születésétől kezdve alig csök-kenő hendikepje. A MOM Művelődési Ház színházterme nemcsak a műfaj optimális interpretálására alkalmatlan, megközelíteni sem tudja azokat a körülményeket, amelyek elfogadhatóvá tennék egy effajta darab minimális „kiállítását". A színház eddigi bemutatóiból voltaképpen nem derül ki, hogy egyáltalán van-e szcenikai elképzelésük. (Az elképzelés *megvalósítását* amúgy sem lehetne számon kérni.) *A bábjátékos* díszlete egyszerűen *snassz,* s ezen nem javítanak a világítási trükkök, amelyek túl-ságosan revüszerűek, olcsón csiricsárék. Sem a rockoperát, sem a musicalt nem lehet a „szegény színház" kategóriájába utalni. Ez egy pénzigényes műfaj. Nem kell bonyolult színpadi masinéria, de az egyszerűségében monumentális, impulzív hatásokra építő megoldás legtöbbször éppolyan drága, mint egy forgó-csillogó szcenika. *(Lásd: Jézus Krisztus Szupersztár.)*

A színház teátrum voltát semmisíti meg, ha ezt nem veszik figyelembe. Van ilyen veszély. Azon az előadáson, amelyet láttam, a főleg fiatalokból álló közönség hajlamos volt „operett"*-koncertnek* fölfogni, amit lát. Gyakran tapssal kísérte a zenét; érezhetően kevésbé figyelt a drámai történésre, a szövegre pedig jóformán semmit. (Igaz, nem is mindig lehetett érteni.)

A kifogások ellenére *A bábjátékos* vonzó és sikeres produkció. A siker záloga ugyanaz, mint eddig: az együttes tökéletesen fegyelmezett, profi teljesítménye, stiláris biztonsága és a műfaj iránti kivételes érzékenysége.

Kevés társulat mondhatja el magáról a mai magyar színházban, hogy tudja, mit csinál. És kevés társulatról mond-ható el, hogy tudja is csinálni.

Béres Attila: A bábjátékos (Rock Színház)
Dramaturg : Horváth Péter m. v. *Zene:* Várkonyi Mátyás. *Koreográfus:* Krámer György m. v. *Díszlet:* Katona Imre. *Jelmez:* Horváth Kata. *Rendező:* Katona Imre.

Szereplők: Csuha Lajos, Meződi józsef m. v., Hegyesi Géza, Makrai Pál, Monori Balázs, Balogh Bodor Attila, Sasvári *Sán*dor, Füsti Molnár Éva, Prókai Eva, Kováts Kriszta, Nagy Anikó, Prókai Annamária, Gajdos József, Homonyik Sándor, Bardóczy Attila, G. Szabó Sándor, Tóth Szabó Szilvia, Szabó Endre.

NOVAK MÁRIA

A hiány drámája és a dráma hiánya

Történelmi drámák Nyíregyházán és Debrecenben

Segítsd a királyt!

Ratkó József művét nehéz lenne meghatározott műfaji kategóriába sorolni még akkor is, ha a XX. századi dráma-irodalom a műfajhatárok eltolódásának, feloldódásának, összekeveredésének oly változatos formáit produkálta.

Pedig az író a magyar történeti forráshagyományokból merítve, valóságos drámai történetbe és jellemekbe próbálta önteni mondanivalóját. Témájának súlyos kérdései azonban szétfeszítették a műformát, s egy különös lírai-logikai rendező elv szerint működő képsorozatot eredményeztek.

A darab az államalapító István király fiának, a trónörökösnek halálával kezdődik. Jog szerint Vászolyt vagy Aba Sámuelt illetné a korona, de István felesége, a bajor Gizella a Főpappal együtt Orseolo Pétert akarja utódnak. István bizonytalan; egyetlen elképzelése, hogy Vászoly kövesse a trónon, kudarcba fullad; őt Gizella megvakíttatja. A történeti témához közvetlenül még egy jelenet kapcsolódik: sikertelen merényletet követnek cl a király ellen, István megkegyelmez az orgyilkosnak, de halálra ítéli a fölbujtó nemeseket, Décsét és Csetét.

A történelmi eseményeket különböző epizódok egészítik ki. A Főpap megpróbálja rábírni a pogány táltost, az Öreget, akinek szavára hallgat a király, érje el nála, hogy ne Vászolyt, hanem Pétert válassza utódjának. Két bajor végezni akar az Öreggel, de együtt találják a Főpappal, ezért elállnak szándékuktól. István törvénynapot tart, s egy néma igric ügyében igazságos ítéletet hoz. A Főpap elbúcsúzik a királytól, elhagyja az országot.

Az események jó része - Vászoly megvakítása, a királyné praktikái, az igric elfogatása és megcsonkítása, a király elleni merénylet előkészítése - a háttér-ben játszódik le, s csupán következményeit látjuk és halljuk. Ennek nyomán csapnak össze az ellentétes eszmék és nézetek a király és az Öreg, az Öreg és a Főpap, a vak Vászoly és a király, Gizella és a király jeleneteiben.

\ cselekményt elindító konfliktusban tehát Istvánnak döntenie kellene a trónutódlás kérdésében, ő azonban nem tud olyan személyi megnevezi, alti alkalmas lenne életműve megőrzésére és továbbfejlesztésére. Végül a döntést rábízza az időre. A kezdet és végpont látszólag ugyanaz, ám közben felzárul, hogy miért nem dönthet az uralkodó.

\r. „önmagába visszatérő cselekmény" - akár az ibseni analitikus drámára, akár Csehov *Három nővérére* vagy éppen Beckett *Godot-jára* gondolunk - ismert drámaszerkesztési modell. De Ratkó figuráinak magatartására s ezzel együtt a cselekmény (látszólagos) tincseire sem a klasszikus vagy a modern, sem a zárt vagy nyílt drámaépítkezés nem szolgál magyarázatul.

Gizella veszélyes, messzebbre tekintő terveiről, hatalomra törő egyéniségéről nem győződhetünk meg elegendő mértékben, mert abban az egyetlen jelenetben, melyben jelleme előttünk feltárul, inkább látjuk őt a fájdalomtól belső egyeasúlyát vesztett anyának es feleségnek, mint határozott, uralkodásra tervtett nagyasszonynak,

Látjuk, hogy a királyné gyűlöli a magyarokat, kitiltja az udvarból Öreget. A gyász sem törhette meg, fia ravatala mellett már az utódlás dolgában intézkedik. Úgy tűnik, két nap alatt megszervezte, hogy a távolban élő Vászolyt megvakítsák. A templomból kilépve még ő figyelmezteti férjét, ne merüljön el bánatába, tartson törvénynapot. Egyetlen nagyjelenetében viszont: teljesen összeomolva, az őrület határán kori számon fiát férjétől meg az (.)regtől, megátkozva őket s egész tatájukat, mondván: Isten a pogány magyarok bűnei miatt sújtotta halálra gyermekét. Élete már értelmitlen, legszívesebben fia mellé feküdne a sírba,

Gizella többet nem jelenik meg a színen. Csak a lázadó uraktól értesülünk arról, hogy a királyné mind vadabbul üldözi a magvarokat, s beteg, öreg férje helyett kezébe ragadta az ország gyeplőjét. István viszont éppen ekkor a legnagyobb eréllyel és igazságosztó hatalma teljes birtokában ítélkezik az urak felett. Tehát bizonytalanná válunk, hogy Gizella csakugyan fölébe kerekedett-e urának.

Másutt egy lényeges párbeszédet, a pogány Öreg és a keresztény Főpap vitáját - alig indokolható módon - vágja ketté az író. Egymás győzködése közben a Főpap a közelgő vihar hűvös szele elől menekülve - az Öreg szőrgubájába burkolózik és elalszik. Közelében elbóbiskol a sámán is. Ekkor lopóznak he a hajorrak, hogy megöljék őt, de megriadnak püspöküktől és eliszkolnak. \ felesleges közjáték után a Főpap és az Öreg felébrednek, s jóformán ugyanott folytatják vitájukat, ahol abbahagyták. A jelentet égén, nemi ismétlődéssel, sor kerül az összebékélés színpadi gesztusára is: a viharban együtt hújnak a guba alá.

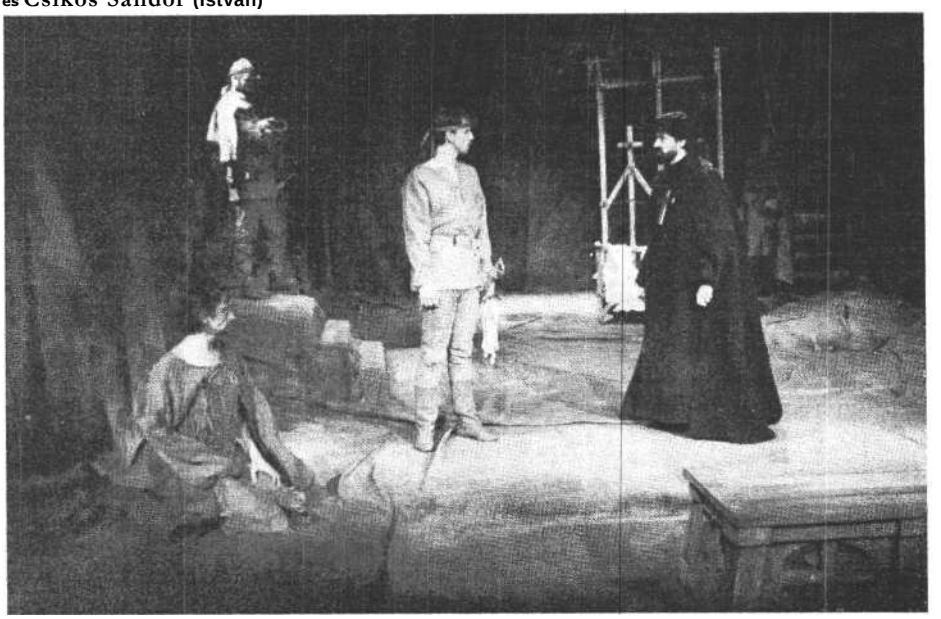
A három magyar viselkedése, kiváltképp végső döntésük oka homályos; illet ve határozatlanságban maradunk abban a tekintetben, hogy kettőjük szembeszegülésének van-e jogos alapja. Zerénd, Décse és Csate, a magyar duxok lojálisak és törvénytisztelők, ámbátor sérv őket István németbarátsága. Zerénd ifjúi hevességgel támadja a királyt, Décse és Csete, sőt még a szerencsétlen Vászoly is ezért minduntalan mérsékletre inti őt. István politikájának legvakmerőbb bírálójn Zerénd, ám később nem vesz részt a király elleni merényletben. Décse és Csere kiegyensúlyozottabb, a darab elején *még* nem a bajorokat okolják az ország romlása miatt, hiszen - ahogy Décse kifejti - azok is idővel elmagyarosodnak, beolvadnak, és - ahogy Csere megérti amúgy is szívesebben élnének hazájukban, mint idegenben. A megvakított Vászoly haragját lehűtik. pártját fogva a királynak és a királynénak. \fajd csak a merénylet után találkozunk velük, amikor mindketten vállalják tettüket, mert úgy látták, hogy a király gyenge, tehetetlen, nem törődik országával, kiszolgáltatja népét és földjének kin cseh a bajoroknak, az idegen asszonyra bízza a hatalmat. Nem derül ki egyértelműen, hogyan és miért jutott el Décse és Csete a királyhűségtől a gyilkos lázadásig. Ebben szerepet játszik Gizella alakjának fentebb vázolt - ellentmon- dásos volta és István egyéniségének, magatartásának következetlensége.

A történelem tanúsága szerint az államalapító uralkodó jelentősége vitathatatlan: a kalandozó, nomád magyarság életformáját, társadalmi berendezkedését és szemléletét hozzáigazhotta a korszerűbb európai modellhez. (Ratkó József elemi parancsnak tekintene: „Az István-művet Ieszólni tilos!") Kétségtelen, hogy az új állam még nem szilárdult. meg, István halála után válságos korszak következett. Ratkó József a válságot vissza- vetítette István életének utolsó szakaszira, az uralkodóra terhelve annak okait. Ezért nett az abszolút tekintély s még csak nem is a belső konfliktusokkal vívódó tragikus hős - áll előttünk, hanem egy eléggé y itatható személyeség, aki arculatának más-más vonásait mutat-ja felénk,

István először megtört apa, majd erélyes király: megvédi az Öreget a rátámadó vitézektől, békét teremt at civódók között. Aztán ismét földre sújtja a gyász. Gizella őrölt vádjait megértően

Ratkó József: Segítsd a királyt!

(nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Rudas István (Pető fia, énekvivő), Gados Béla (Décse), Juhász György (Zerénd) és Csikos Sándor (István)



és megbocsátóan hallgatja. Később mintha valóban visszahúzódna bánatába, öregségébe; utána váratlan eréllyel küldi halálba a két nemesurat.

A dráma morális igazsága tehát főként ezen a ponton szenved csorbát, ugyanis az író - szándékosan - nem dönti el, hogy Décse és Csete jogosan lázadt-e a király ellen, mert az valóban alkalmatlan már az uralkodásra, vagy jogtalanul, mert még ereje birtokában, bölcs mérlegeléssel várja az útmutató megoldást.

Ratkó József műve azonban olyan feszültséget sugárzó darab, melyben egy sajátosan öntörvényű lírai logika igazítja és fogadtatja el az epizódok váltakozását s a jellemek fordulatait. (A dramaturgiai elemzés viszont kimutatja, hogy számol-ni kell a színpadi megformálás esetleges buktatóival.)

A trónutódlás kétségessé válásának történelmi pillanatát a „megállt idő" metaforájává transzponálta *az író,* mivel hiányzik a múltat a jövővel összekötő láncszem. Ehhez a költői képhez kapcsolódik egyre táguló körökben a múltat és jelent metaforikusan értelmező, analizáló képek sora, melyben a jövő is felsejlik. Éppen ezért nem laposodik Ratkó műve afféle mára kacsingató példázattá, felületes vagy leegyszerűsített intelemmé, hanem történelmi-nemzeti fejlődésünk egészére érvényes gondokkal viaskodva tud szólni sorskérdéseinkről. Hiszen hányadszor állt meg az idő kereke, megsemmisüléssel fenyegetve létünket, hányszor következett be olyan válságos állapot, melyből alig látszott kivezető út! Hányszor támadt szószólója igaz eszmék-nek, midőn nem állt mögöttük erő! Vagy éppen azért hiúsultak meg tervek és remények, mert nem volt nemzeti összetartás? Mertük-e vállalni mindig múltunkat, vagy inkább a „bűnösök vagyunk" ön-vádjával tagadtuk meg? Hányszor hirdettük kényszerű vagy képmutató nemzeti önérzettel, hogy egyedül is megállunk a lábunkon! És hányszor latolgattuk, hogy megérte-e az áldozat, amin felépítettük Déva várunkat!

A lírai megközelítés asszociatív ereje révén kitágul a gondolatkörök tartalmi és értelmezési szférája, s éppen ezáltal elvész körvonala, irányultsága. Megfog-hatatlan távolba csúszik az alaptételből - a múlt és jelen viszonyából - következő konklúzió: a jövő képe, a kibontakozás útja - annak ellenére, hogy a da-rab egészében véve a fejlődésbe, a továbbhaladásba vetett hitet sugározza. Ratkó József lírai ihletésű művében a drámai döntés, az ítélkezésre késztetés sikkad el.

Ratkó művének súlya és értéke nemcsak a témában, a sorskérdések felelősségteljes felvetésében rejlik, hanem a téma különleges nyelvi erejű megformálásában is. Ma már ritkán születik verses dráma, holott a klasszikusok repertoáron tartásával ismerősen csengenek a közönség fülében a ritmikus szövegek. A Shakespeare-tragédiák verselése, a blank verse - ezt alkalmazza Ratkó is pedig különösképpen megszokott a nézők számára. A verses beszéd természetesen „megemeli", fennköltünnepélyessége némileg el is távolítja a drámát, fő-ként akkor, ha az író - nem rejtve forrásait - biblia- és zsoltárfordítóinkhoz, hitvitázó prédikátoraink hoz és klasszikus költőinkhez fordul „segítségért". A dráma némelyik monológja, István imája, az Öreg regős énekei akár önálló lírai alkotásként is megállnának. A párbeszédek a költői képek érzéki erejétől és az archaizáló nyelvi fordulatok különleges szépségétől fénylenek.

Nem mindennapi feladatot vállalt a nyíregyházi színház Ratkó József drámájának bemutatásakor. A rendező, Nagy András László és a díszlettervező, Szlávik István figyelmen kívül hagyta az írónak a színpadképre vonatkozó naturalisztikus utasításait, helyette egy-szerűségében hatásos díszletet épített a színpadra. Szakács Györgyi jelmezei színükben és jellegükben a színpadképhez igazodtak. Sima vonalú, rusztikus anyagból készült fekete, szürke, barna ruhái a korhűség illúzióját keltették. Az egységes jellegű öltözékek közül stílusosan emelkedett ki a pogány táltos jelmeze, hatalmas szőrgubája.

A szürke szín uralta a díszleteket is. Középütt a háttérben hatalmas nomád sátor emelkedett, ami egyúttal egy korai román templom képét is felidézte. Ha két óriási kapuszárnyát kinyitották, akkor feltűnt az égő gyertyákkal teli egy-szerű oltár. Az építmény két oldalán a nehéz, sötétszürke ponyvafüggönyök mintha égig érő fatörzsek vagy egy vár falai lennének. A színváltásokat a kapuk kinyitásával, becsukásával, illetve né-hány stilizáltan „primitív" tárgy elhelyezésével jelezték. A természetes világítást olykor egy felülről érkező „túl-világi" fénysugár váltotta. fel, miáltal ezek a jelenetek magasztos szférába emelkedtek. Időnként az egész színpadot homályba burkoló füst „nyomatékosította" a rendező szándékát: nem valóságos történet, hanem költői látomás elevenedik meg előttünk.

A gondolatok kiemelésének lényeges rendezői és szcenikai eszköze volt a színpad leghangsúlyosabb helyén, elöl középütt elhelyezett „láda" - mely mint-ha Imre herceg testét rejtette volna magában - mementóként figyelmeztetve a megszakadt idő elkerülhetetlen következményeire. A koporsót körülvevő szabad természet viszont a maga örök meg-újulásával „ellenpontozta" a megtorpanást, a megsemmisülést.

A Halotti Beszéd kezdő sorai - Durkó Zsolt stílusos aláfestő zenéjével

különös hangulatot teremtettek a jelenésszerű képsorok indításához. S mintha első írásos nyelvemlékünk sorait folytatná, szólalt meg az „óbéli ember", az Öreg, hogy elregölje a szeretett herceg halálát, pogány imát mondjon testéért, miközben a templom bezárt kapui mögül a halott lelke üdvéért tartott gyászmise hangjai szűrődtek ki.

A szuggesztív látvány, a szimultán lejátszódó kétféle szertartás egyszeriben közel hozta a majd ezer év előtti eseményeket s a metaforikus konfliktust.

A jelenetek mindegyikét állóképszerű tabló formájában komponálta meg a rendező, ezáltal emelte ki az eszmék és gondolatok hullámzását, a költői szöveg szépségét. Nem kívánta - feleslegesen

különböző színpadi effektusokkal a néző tudomására hozni a színfalak mögött lejátszódó eseményeket. Történelmi drámáról lévén szó -- a hazai szokásokat ismerve - kísérthetett volna az is, hogy a rendező felvonulásokkal, szertartásokkal, néma szereplők tetszetős csoportozataival tegye látványosabbá és mozgalmassá az előadást. Nagy András László elkerülte ezt a kézenfekvő megoldást, ami jelen esetben éppen a lényegről terelte volna el a figyelmet. Ehelyett a szereplők térbeli elhelyezésének - az általuk közvetített gondolatok fontosságának megfelelő - hierarchikus rendjére, a jelenetváltások és az egyes színek belső ritmusára, valamint a szövegmondás tisztaságára ügyelt. Az előadás elevenségét a színek és a párbeszédek pontos ritmikai felépítésével, az indulatok változatos, crescendós-decrescendós lüktetésével teremtette meg. A színek - többnyire erőteljesebb váltások nélküli - gyors pergetése szintén a mozgalmasság látszatát keltette, de valójában azt eredményezte, hogy a darab epizódjai, a látomásmozaikok egységes drámai cselekménnyé olvadtak össze. Emiatt a drá-

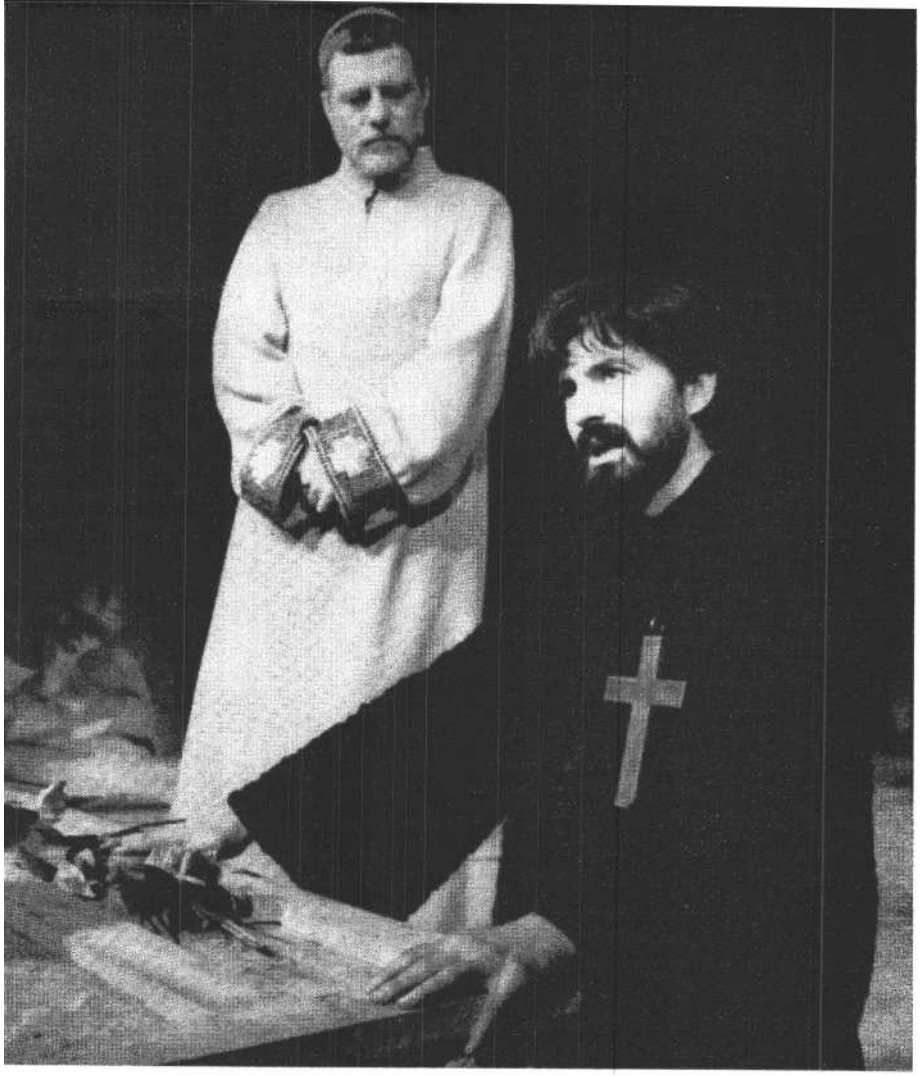
mai vonalvezetés eredett kontrasztjai Gizella kétarcúsága, Décse és Csete pálfordulása, István alakjának ellentmondásai - mégiscsak kitetszettek. Talán határozottabb színváltásokkal, a látomások kontúrjainak keményebb megrajzolásával nyilvánvalóbb lett volna, hogy nem összefüggő történelmi eseményekről, hanem költői képek felidézéséről van szó.,

Az előadás zarójelenetében - amely voltakepp István „látomása" - a rendező szimbólikus képi összefoglalóját adta a költő üzenetének. István háta mögött valamennyi szereplő felsorakozott - köztük a mar meghaltak is, az Öreg, Décse és Csere és elismételte legfontosabb gondolatait, emlékezetünkbe vésve a lényeget: mindannyian cselekvő részesei vagyunk jelenünknek és jövőnk-nek, vállalnunk kell önmagunkat és történelmi múltunkat. István pedig -. a nézőkkel szemben gyermeke koporsójára borulva mondja el utolsó imáját, hazáját és népét a fentről aláhulló égi fénysugárral jelképezett jövő gondjaira bízza.

A Segítsd a királyt! szereplői hűségesen, értően és érthetően tolmácsolták a drámát. Elsőként kell megemlíteni, hogy a járványszerűen terjedő hibás vagy modoros hangképzés, beszédstílus korában a. nyíregyházi színház tagjai tisztán, szépen és egységes hangnemben szólaltatták meg a verses szöveget.

\ világos és értelmes intonációra, valamint az eszmék, gondolatok kifejezésére forditott energia azonban mintha fölemésztette volna a színészek erejét, a dráma szövegében megtalálható érzelmi, akarati sokszínűség, árnyaltság kevésbé jutott kifejezésre játékukban.

\ dráma egyik legérdekesebb figuráját - ha rezonőrnek tekintjük, akkor központi alakját -, az Öreget Holl István játszotta. Holl a mindig megújuló, örök természetet az író panteisztikus felfogását képviselte. Alakításában a méltóságteljes egyszerűség, a természet titkai-nak és az emberi világ törvényeinek rezignáltan bölcs ismerete dominált, Szerepfelfogásának sajátosságát az adta, hogy a számunkra már-már mesebeli lényt, a pogány táltost fanyar és tisztánlátó kortársunkká formálta. Egyszerre. volt kívülálló és az események legérintettebb résztvevője, megszenvedője. .\ darab elején és vegén felhangzó - emlékezetes - regősének a csendes síratóénektől fokozatosan ívelt fel az őszinte- érzelemmel telített pátoszig. A király leghűségesebb társa és könyörtelen ellen-tele, elő lelkiismerete: egyedül kéri és kérheti számon az uralkodótól legnagyobb tévedését. A részigazságokkal szemben az adott pillanat teljes igazságát hirdeti: az élet természetes velejárója a halál, így ad helyet a regi az újnak
így kell kinőni a múltból a jelennek, s ez megtermi a jövőt is.



Bárány Frigyes (Püspök) és Csikos Sándor (István) Ratkó József drámájában
(Csutkai Csaba felvételei)

Játékából talán csak az irónia, a gúny, az emberi esendőség erőteljesebb érvényesítése hiányzott. Kiváltképp abban a jelenetben, amikor a Főpappal kerül szembe. Köznyelvi, sőt konyhanyelvi kifejezésekkel tarkított szövege sokféle magatartást, játékot kínált: az öreges zsörtölődéstől, morgolódástól a titokzatoskodó szöszmötölésig; a semmibe nem vett öregember sértődött felfortyanásától az ügyetlen és gyengébb ellenfél fölényes kioktatásáig; a tutyimutyinak látszó vénségtől a ravasz értetlenségig. Holl itt csupán intellektuális tanvarságba burkultan villantotta föl a bújócskázó játékosság színeit, s inkább a Főpap szellemi legyűrésére összpontosította erejét.

István király színpadi alakjának jellemének megformálása a dráma és a szerep értelmezéséből fakadhat. Egyéniségébe leginkább a kivételesen nagy király es a betegségbe, öregségbe menekűlő, megtorpanó ember vonásait kel-lett vegyíteni. Csikos Sándor a király szerepében jórészt a kettő közötti, semleges harmadik utat választotta: kiegyensúlyozott, ünnepélyes, megértő és igazságos volt. Emberi szenvedélyekre ritkán ragadtatta magát: feleségének fájdalmas kitinrése és átkai - az együttérzésben feloldódva mintha lepengtek volna róla. Nagyobb érzelmi töltést és hullámzóbb indulatokat sugallt az Öreggel való első találkozásánuk szövege is. Gyengén megvédi ugyan sámánt, az-tán az Öreg mind szenvedélyesebb kérdései, vádjai hallatán beburkolózik nyugalmába, szelíden válaszolgat, holott az ő ellenérveinek súlya is fokozatosan növekszik. Fia elvesztését nemes komorsaggal viseli ezért volt színte kirívó, amikor a sír mellett birokra kelt a Főpappal, aki szánalomból el akarta távolítani onnét az imádkozó apai. Csikos Sándor szép orgánumával és hibátlan dikciójával viszont érzékenyen és pontosan tolmácsolta a költői szöveget.

A történelmi drámák sémáitól merő-ben eltérő módon formálta meg az író a Főpap alakját. A keresztény hit védelmében üldözi a pogányokat, de min-

denekelőtt egy magasabb rendű társadalmi berendezkedés és a magyar állam megmaradásáért buzgólkodik. Látszólag ellenfele, valójában kiegészítője a pogány sámánnak. Ahogy a sámán - és a néma igric - megtanultak latinul, tisztelik az új kultúrát, úgy jut el a Főpap az Öreg igazának belátásáig: a folytonosság, a hagyományok szükségszerűségének fölismeréséig. Nagyobb utat jár be, mint a darab bármelyik szereplője: István oldalán kérlelhetetlenül küzdött egy új világ létrehozásáért, és végül elérkezik kudarcának bevallásához. A nagyívű pálya befutására viszonylag kevés időt, színpadi jelenlétet és szöveget „engedélyezett" az író. Bárány Frigyes nyilván emiatt már első színre lépésekor mintegy „megelőlegezte" az út végét: a pogány táltossal szemben táplált haragját gyorsan lecsillapította, és az okos kiegyensúlyozottságot érzékeltette. Bárány nem a részleteket és a lehetőségeket „játszotta ki", hanem egyetlen - lényeges - magatartásformát mutatott föl. Igy viszont nem jelenhetett meg előttünk az a Főpap, aki valaha kegyetlen szigorral nevelte Imrét, aki kutyákkal tépetné szét a sámánt, s akit még a bajorok is megölnének. Ehelyett a megbékélt, tudós papot látjuk, amint rábólint a sámán, az igric szavaira, majd csendesen búcsút vesz a királytól.

Szabó Tündének - Gizella királynő-nek - megjelenése, feszes tartása, fekete ruhájából - kendőjéből fehéren világító arca, hideg tekintete egy célratörő asszony erélyes egyéniségéről árulkodott. Nagymonológjának elején vonásai ellágyulnak, mozdulatai harmonikusak lesznek, kezének gyengéd simításával szinte életre hívja gyermekét. A magányosság és emlékezés lírai percei után férje ellen feltámadó haragjában, őrjöngő átkozódásában kevesebb volt a mélyről jövő őszinte szenvedély; olykor külsődleges eszközökkel pótolta gyötrelmének és gyűlöletének elementáris kitörését.

A három dux szerepében Vitai András, juhász György és Gados Béla szerencsésen mellőzte - a romantikus történelmi drámákból ismert -- kardcsörtető, magyaros büszkeségtől duzzadó nemes sztereotípiáját. Pedig Décse jellemében - a darab szerint - a „hazáért élni vagy halni" romantikus indulata, Csetéében nemzeti önérzetében sértett úr fölhorga-dása, Zeréndében a modernet idegen huncutságnak tekintő nemes anakronizmusa húzódott meg. Vitai és Gados - Csete és Décse - inkább tiszteletteljes határozottsággal sorolták fel a királynak jogos ellenvetéseiket. Orgyilkost felbujtó lázadóként sem billentek át acsargó támadásba *vagy* meghunyászkodó védekezésbe, inkább megmagyarázták tettük indítékait. Ily módon szerepük és feladatuk arányait a darab és az előadás lényegesebb szempontjához - az István-életmű piedesztáljának megőrzéséhez - simították.

Rudas István mint néma igric, illetve Szigeti András megvakított Vászolyként - két drámai epizódban - emberi tragédiájukat jelenítették meg úgy, hogy egyéni sorsuk szimbolikus értelmet nyert.

Ratkó József drámája egységes hangulatú, egyenletes színvonalú, szép előadásban kelt életre a rendező, a szcenikusok és a színészek közös törekvése nyomán. A költői dráma - nyitottsága révén - sokféle színpadi, rendezői megközelítést is felkínál. A nyíregyházi színház úttörő vállalkozása után remélhetőleg találkozunk még a műben rejlő egyéb színpadi lehetőségek kibontásával is.

A fekete ember

A debreceni színház nem csupán *egy* új magyar dráma bemutatásáért *járó* elismerésre pályázott, hanem okkal-joggal kapott az alkalmon, hogy Tóth-Máthé Miklósnak a város krónikájához kapcsolódó művét elsőként a legilletékesebb közönségnek, a debreceni nézőknek prezentálja. A témát a reformáció hazai elterjedésének és az eltérő irányzatok összeütközésének történetében kiemelkedő jelentőségű 1569-es tiszántúli parasztfelkeléséből merítette, amikor az anabaptista tanok hívei - szegény jobbágyok és városi plebejusok - Karácsony György vezetésével a kálvinizmus fellegvárának, Debrecen városának köze-lében vertek tanyát, s egy eredménytelen török elleni támadás után a város patrícius vezetői ellen fordultak. A drámában megjelenő Méliusz Juhász Pétert a debreceniek Wittembergából hívták a városi református gyülekezet élé-re, s a huszonhét éves fiatalembert rövidesen püspökké választották. Ő szervez-te meg a tiszántúli református egyházkerületet s munkálkodásának eredménye-ként lett a „kálvinista Róma" a kora-beli Magyarország egyházi és művelődési központja.

A Debrecenben élő író avatott ismerője e kornak, hiszen gondos előtanulmányok után két kisregényben *Megszámlátta futásodat ..., Isten trombitája* - már megírta Károlyi Gáspár és Méliusz juhász Péter életét. Ez utóbbiba beleszőtte Karácsony György felkelését is. (A parasztháborút elsőként *A fekete ember* címmel hegedüs Géza dolgozta fel.) Tóth-Máthé stílusa nemzeti kultúránk jeles művén csiszolódott: ahogy ő írja: „viszszavezethető legfőbb lelki és szellemi stúdiumomhoz: a Károlyi-bibliához".

Tóth-Máthé Miklós drámája hitelesen idézi fel a parasztvezér személyét és a felkelés eseményeit. Karácsony György, az Erdélyből szökött paraszt tanulatlan ember, de erejével és prédikációjával rendkívüli hatást tudott gyakorolni környezetére. Elhivatott prófétának érezte magát, aki Mihály arkangyaltól kapja sugallatait. Azt hirdette, hogy a török ellen „szent háborút" kell viselni. Tehát ő maroknyi csapattal, fegyver nélkül fogja az egész országot megmenteni a pusztulástól, mert fellépésekor Isten tüze elemészti majd a pogányokat. Ezért parasztjaival együtt buzgón imádkozott ahelyett, hogy a kardforgatás mesterségét gyakorolták volna. Seregéből válogatott néhány száz emberrel indult a balaszentmiklósi török palánk ellen. A törökök persze szétszórták a kis csapatot. Híveinek bizalma megrendült benne, támogatói: az egri végvári vitézek és a debreceni céhpolgárok elhagyták. Ekkor fordult a város ellen, néhány katonájával bevonult a magisztrátusra, itt elfogták és halálra ítélték. Maradék seregét Tisztántúl földesura, Báthory Miklós ver-te szét.

Karácsony György és szent hadának históriája drámába kívánkozik, a puszta történet is mához szóló üzenetet rejthet magában. *A fekete* emberben *az író a* tévhitek értelmetlenségét a felismert igazság cselekvő hitével állítja szembe. De a darab az írói közlendő félreérthetetlenül tiszta megfogalmazása ellenére sem kelt katartikus hatást. A drámába zsúfolt események, emberi sorsok felettünk zúgnak el ahelyett, hogy - visszhangot verve bennünk - gondolkodásra, azonosulásra ösztönöznének.

Az író sikeresen elkerülte ugyan a képeskönyvek mutatós üresség és a hitvitázó drámák fárasztó elvontságát, viszont az életszerűség, a cselekmény-és jellemrajz konkrétsága érdekében mesterkélt szituációk tömegét sorakoztatta föl. A tizenkét képben - és jóval több jelenetben - kibontakozó történet Karácsony személye körül bonyolódik; a számtalan szereplő egyéni konfliktu-

sa, az eseményekben bővelkedő parasztháború szinte teljes menetének színpad-ra ültetése jószerivel szétzilálja a. főkonfliktust. Tóth-Máthé bemutatja a sereget, az ingaduzókat és megszállottakat, felvonultatja a debrecenieket, köztük Méliuszt, és megjeleniti a törököket s. Végigkíséri a főhős kacskaringós útját a tábortól Debrecenbe, aztán a törökök ellen, majd ismét a városba, ahol a végzete várja. Többek között mellékszál-ként belefűzi feleségének, Dorkának áldozatos sorsát is. Az egyenként jól megkonstruált, érdekes színpadi szituációkat a drámai cselekmény horizontális terjedelme !tölti ki, s nem tárul fel a jellemek és cselekedetek sokoldalú lélektani motivációja, a szereplők emberi viszonylatainak bonyolultsága.

Karácsony György, a fekete ember, dráma túlnyomó részében megszabott és bukásra ítélt mártír. Alakjában nincs meg a sorsvállalás belső logikai kényszere és a tragikus tévedés fensőbbsége. Esztelen vállalkozásában először valamiféle donquijotizmus tragikomikus áldozatának is vélhetnénk. (A XVI. századi parasztvezér valóságos történetében egyébként is egy rendkívül ellentmondásos korszak szélsőséges megnyilvánulásainak modellje fedezhető fel.) Magatartása csak akkor telítődik drámai feszültséggel, amikor Méliusszal vitázva ki-mondja, hogy azért nincs választási lehetősége, mert parasztjával együtt nem mehet oda vissza, „hol az állatnak is nagyobb becsülete vagyon". De jóval később - a törököktől elszenvedett csúfos vereség, szövetségeseinek elfordulása, híveinek gyilkos összetűzése után - Istentől is megcsalatva ébred rá igazi küldetésére: a zsarnok földesurakat, nemeseket kell legyőznie. Ez a felismerés avatja a fekete embert tragikus hőssé. \ darab szerkezeti kompozíciója viszont ekkor Dorka tragédiáját helyezi előtér-be. (A debreceni főbíró túszként őrzi az asszonyt. Dorka öngyilkos lesz, hogy férjét és katonait ne tartsa vissza semmi bosszújuk végrehajtásában.) A túlságosan „kihegyezett" helyzetek paradox módon - nem felerősítik, hanem kioltják a drámai feszültséget. A felsorolhatatlanul sok kis dráma egymásra halmozásában elvész az igazán nagy emberi vagy közösségi dráma.

A gyorsan változó jelenetekhez hatásos és működőképes színpadképet teremtett Csányi Árpád díszlettervező. A tábort fölül kihegyezett vastag szálfák veszik félig körül, mintha a kerítés mögött, a színhad hátsó, homályba vesző részében húzódna meg a .tere!. Az enteriőröket a városháza tanácsterme. Méliusz dolgozószobája a színpad előtérében alakítják ki úgy, hogy a hátul fél- sejlő kerítés fenyegetően magasodik föléjük. Később a szálfák befele fordulva már a parasztok felé merednek, aztán áthatolhatatlan falként zárják be a fogoly Dorkát és Karácsony Györgyöt. Látványosan gyulladt fel a "szent láng", mely Karácsony reménye szerint elpusztítja a törököket. (A darab szerint ez a törökök ravasz cselvetése volt: körberakták a palánkot szalmával, meggyújtották, és a fedezékben fölkészültek a támadásra.) A távolban égő vár fénye visszatükröződött a színpadon, a tőrbe ejtett magyarok áhítattal köszönték meg az "ég ítéletér". A török bég hadiszállását azonban Csányi sem tudta beilleszteni képeinek egységes rendszerébe. Kényszerű sablonhoz. nyúlt; színes szőnyegekkel, réztálcákkal, gyümölcsökkel „körítette" az egész darabból kirívó jelenetet.

Greguss Ildikó jelmeztervező engedett rutinszerű megoldásoknak: szőrökbe-bőrökbe bújtatta a paraszthősöket; a közkatonákon félig paraszti, félig katonai gúnyák, a nemeseken magyaros atillák, az asszonyokon népies pruszlikok, szoknyák jelezték a szereplők társadalmi hovátartozását.

Gali László rendező invenciózus irányítása sem tudta a dráma "önkitoldó" hatását visszájára fordítani, noha a endületes es érdekes előadás mindvégig fogva tartotta a nézők figyelmét. Az egymásba fonódó jelenetekből csakugyan nehezen lehetne szelektálni, kiemelni, el-hagyni, legfeljebb a törökök bemutatását szolgáló kommersz kép átalakítását vagy mellőzését kellett volna mérlegelni. A mézesmázos bég előtt kényszeredetten vonagló magvar jobbágylányok majdnem komikusak voltak.

A történelmi drámák előadásaiban olykor nagy létszámú statisztéria hiányában, néhány szereplővel próbáljak imitálni a tömegjeleneteket, a nyílt színen lejátszódó fegyveres harcokat. Gáli hatásos térkompozíciókkal, dinamikus mozgásokkal és akusztikus eszközökkel tökéletes illúziót tudott keltem. A főszereplők párbeszédeit a - vélhetőleg - háttérben meghúzódó sereg imájával, énekével, morajával kísérte vagy ellenpontozta. Gyakorlott kézre vallott a csoportozatok tagjainak .arányos elhelyezése és eleven mozgalmassága. Csak példának kiemelve: a balaszentmiklósi kudarc után a csalódott katonák egymásnak esnek. A színre lepő vezér hírtelen a feléje fordított kardok gyűrűjében találja magát. Heves vita után sikerül le csillapítania katonáit, s azok fegyverüket halomra dobatva ismét mellé állnak.

A képi megoldások mellet! a rendező főként arra koncentrált, hogy a szavalásra, a "historizáló" játékmodorra inspiráló szöveg természetes hangnemben keljen életre. Ennek ugyan áldozatul csat s dráma egyik fontos jelenetet: Karácsony és Méliusz találkozása. Méliusz a debreceni főbíró kívánságára megy el a táborba,. hogy nyáját jó útra térítse, vagy legalábbis eltávolítsa a veszedelmes tömeget a város közeléből. Karácsony György testvéreként köszönti, es keri, hogy maradjon közöttük. Hamarosan világossá válik mindkettőjük számára, hogy az egyazon vallás hirdetőit merőben más társadalmi célok vezérlik.) Méliusz és karicsony clíéször ülik társalognak; a termcszcres es laza f„clyrctben elhi;ang)zott mondatok igy megfakul-nak es élüket i-eszűk, A i ir<t niivckyt herében aztán felállnak, áin dialógusuk eltolt'ulik a; dcklamácio fele. (;alf Laszlc, közvetlen és 1~r~z nettsüli sziluácicíkl:al, magatartásformákkal oldottal till a drámai sziiyeg olykor patetikus hevet, ugyanakkor a sz.íncszck érdeme is, hogy az izzs; gondolatok i alé,ságosan átélt érzelmekben iejezüdr-ck Iti.

Karácsony György - a központi hős - szerepe látszólag nagy és halás színészi feladat. A fekete ember külső és belső tulajdonságaiban pontosan megrajzolt markáns egyéniség, sugárzó fizikai és

Tóth-Máthé Miklós: A fekete ember (debreceni Csokonai Színház). Jelenet az előadásból (Várdai Magda felv.)

lelkierejével mindig magára vonja a figyelmet. De a főhős prófétikus alkata egyensúlyban kell hogy álljon hiteles emberi érzelmeivel. A vendégszereplő Dengyel Iván megjelenésében ideális vezér volt. A sokat megélt, „nehéz szavú" parasztok magabiztosságát és határozottságát árasztotta magából. Küldetéses megszállottságában is - a földön járva - a ló pásztor, a lelkiatya szeretetével nevelgette a hozzá menekülő szegényeket. Ünnepélyes, megfontolt gesztusai tiszteletet parancsoltak hivőktől és ellenfelektől egyaránt. Néhány katonájával bemegy a debreceni tanácsházára, hogy kikövetelje seregének ellátását. Búcsúzásképpen elhelyezi kardját az asztalon, ezzel a mozdulattal kínál szövetséget és védelmet a városnak - ígér kérlelhetetlen megtorlást egyezségük megszegése esetén.

Dengyel egyéniségéből, alakításából az a benső szuggesztív sugárzás hiányzott, amellyel valaki eleve kiemelkedik és fölébe nő a többinek úgy, hogy közben esendően emberi lény maradjon. Asszonyával való gyengéd együttléte alkalmával hiányzott belőle az őszinte és egy-szerű líraiság. Veresége után nem tudta elég sokrétűen érzékeltetni a tévedés, a kudarc elviselhetetlenségét, a bukás szörnyű élményét, pillanatnyi gyengeségét, félelmét, tehetetlenségét; ehelyett valamiféle ideges kapkodás mutatkozott meg rajta. Az utolsó jelenetben talált még valamennyire magára, amikor gyűlöletét és kielégületlen bosszúvágyát a debreceni urakra - és Méliuszhoz szólva - az istenre zúdította.

Méliusz szerepében Fésüs Tamás nem tudta életre kelteni az egyházat és kultúrát teremtő személyiség képzeletünkben élő ideálját. Hiába közlik ugyanis a történeti források, hogy Méliusz a paraszt-fölkelés idején mindössze talán harminc-öt éves volt, közösségi emlékezetünkben nagy tekintélyű, tudós papként jelenik meg, s a dráma sem tér el ettől az elképzeléstől. Fésüs Tamás éveinek száma jóllehet közel áll a történeti személy életkorához, mégis rendezői tévedésnek mond-ható a református egyházfő szerepének rábízása. Filigrán alkata, fiatalos súlytalansága eleve megfosztotta attól, hogy akár partnere, akár ellenfele legyen a fekete embernek. Nem volt átütő erejű egyéni konfliktusa sem, amikor hite és akarata ellenére a debreceni bíró követelésének engedve megy el a parasztok táborába, hogy a jámborul imádkozó sereget voltaképpen a biztos halálba, a török ellen küldje.

A sokszereplős darabból három színészi alakítás emelkedett ki. Szőcs Lászlót, a fekete ember alvezérét, Kóti Arpád játszotta. Karácsony leghűségesebb társa, de vak hitében és hiszékenységében kételkedő ellenlábasa. Kóti megkapó őszinteséggel és szenvedéllyel védi, támogatja urát addig, amíg józan gondolkodása engedi. Igyekszik ellensúlyozni Karácsony túlzásait, és visszatartani őt a meggondolatlan cselekedetektől. Akkor is mellette áll, amikor mindenki elhagyja. Kóti játékának hitelét éppen az adta, hogy a racionalitás határain belül a teljes meggyőződés érzelmi gazdagságával nem egy emberért, Karácsony Györgyért, hanem a lelkileg is megnyomorított parasztokért küzdött.

Sárady Zoltán a debreceni főbíró szerepében azt a kényszerű szituációba került hivatalnokot képviselte, aki véd-vén és szolgálván városát, bármi áron megpróbálja elsimítani a bonyodalmakat. Félelemmel teli kisember addig, amíg túlerővel áll szemben, és kímélet-len nemes, amikor úrrá lesz a helyzeten.

A Dorkát megszemélyesítő Csoma Judit a szerelmes, gyengéd, hűséges, bátor és harcias asszony paneljeiből összerakott alakját igyekezett életre hívni. Valódi megrendülést akkor tudott kelteni, amikor a végső kétségbeesés és eltökéltség szándékával véget vet életének.

A fekete ember - a mostanában bővebben sorjázó történelmi drámák között - a nagylélegzetű írói nekifeszüléssel keletkezett. Ez mindenesetre megalapozza azt a feltételezést, hogy Tóth-Máthé Miklós elhivatottságából és színpadi érzékéből koncentráltabb drámai alkotások is születhetnek. A debreceni szín-ház pedig láthatóan készen áll arra, hogy a jelenkori drámairodalom legfrissebb műveit igényesen megjelenítse.

A következő számaink tartalmából

Tarján `Tamás::
Zéró

Csáki Judit:
Joyce a színpadon

Bécsy Tamás:
Calais-i polgárok

Nánay István:
Kecskeméti előadások

Mihályi Gábor:
A magyar „gazdag színház" szegénysége

ÉZSIÁS ERZSÉBET

A Nagy család - húsz év után

Németh László-bemutató a Józsefvárosi Színházban

A Nagy család nem tartozik Németh László legjobb drámái közé. Maga is elismeri: „Ha az *Utazás* arra volt példa, hogy a szerencsés téma mennyire megkönnyíti a kidolgozást, a *Nagy család* tanulságos ellenpélda, hogy milyen a »szerencsétlen« téma, ahol a foganás eleinte észre sem vett hibája kidolgozás közben valóságos fejlődési rendellenességgé nő, melyet a szívós munka, többszöri nekifohászkodás is csak félmegoldással képes kiküszöbölni." (A Nagy család története, Mai témák, Szépirodalmi, 1963. 183, o.)

Valójában regénytémába ütközött, amikor régi vesszőparipáját, a mikroközösségek helyébe lépő nagy közösségek formálódását akarta megírni. Ugyanakkor ez a régi rögeszme - „a közösségek összetartásához emberek szíve-vére kell - egy-egy beépített Kőműves Kelemen-né" - a társadalmi drámákkal rokonítja a *Nagy családot,* elsősorban a *Cseresnyés, a Mathiász-panzió, a Győzelem* motívumvilágával.

Mert miről is van szó ebben a nagyszabású írói vállalkozásban? Egy értelmiségi család felbomlásáról, amelyet a kisközösség eddigi összetartója, az anya sem tud megakadályozni. Ez a paraszti származású, gyémántkeménységű és -tisztaságú alak tipikus Németh László-hősnő, a Bethlen Katák, Kurátor Zsófik rokona, aki a megváltozott társadalmi körülmények között elsőgenerációs értelmiségivé vált: fizikussá. „A gyökérvetés, mélyebb-re kapaszkodás paraszti ösztöne azonban továbbra is ott marad benne, úgy ragaszkodik nem a férjéhez, akinek a gyengéit látja, a családjához, mint ősei a néhány nyíl földecskéjükhöz." Ez a negyvenes éveit taposó asszony két kamasz gyerekkel mégis magára marad, a férj elmegy egy nála jóval fiatalabbal. Ebben a mindennapi háromszögtörténetben ott kezdődik a Németh László-i rögeszme, hogy milyen továbbélési lehetőségek adódhatnak a hősnő számára. És Kata a nagy családot, a nagyobb közösséget választja, mert „mágnesemberként" rend-kívül alkalmas arra, hogy maga köré vonzza a fiatalokat, időseket egyaránt.

Az író elképzelése szerint ennek a nagy közösségnek az egész társadalmat kell jelképeznie, ezért sokszínű ember- és jellemkavalkád kavarog a színen: a lázadó kamasz fiú, aki anyjához húz, a lány, aki „apja süldő kiadásban, az élvezetvallás kis novíciája", a házgondnok (volt mozgalmi ember), a segédfelügyelő (volt apáca), a börtönt megjárt segéd-munkás (volt nyelvész) és annak barát-ja, a faluról felkerült szerelő, a hajdani vidéki tanár (a régi eszmény), a vidéki egyetemista lány (a hősnő fiatalkori alteregója) és könnyűvérő barátnője. Ezzel a rengeteg szereplővel az írónak az a célja, hogy dramaturgiailag már a darab elejétől kezdve előkészítse a nagy család szerveződésének lehetőségét. A kristályosodási folyamat azonban csak a második részben jön létre. Az első rész valójában a mikroközösség – a család – felbomlását ábrázolja. A téma írópróbáló erejét mutatja, hogy Németh László többször átírta művét, amely végső változatában kétestés dráma, összesen hét felvonásban. Ebből maga az író is az első részt tartja eljátszhatónak, bár titkos vágya szerint az igazi kísérlet a kétestés bemutató lenne. „A nagy család történetének épp ez a kettős tanulsága: szemlélteti, mi a különbség egy dráma- s egy regénytéma közt, s megmutatja, milyen átalakítások árán lehetett a kettébontott témát mégiscsak épkézláb játékként s mint az első részről te is hangoztatod: befejezett drámaként talpra állítani." (ld. mű, 414. o.)

A Népszínház több mint húsz évvel a veszprémi ősbemutató után most ezt az első részt mutatta be, amely önmagában is teljes értékű dráma. Csírájában benne van a nagy család szerveződésének lehetősége, de egyben a kudarca is. Ez utóbbit a megírás óta eltelt két évtized tapasztalatai is erősítik a nézőben. Bár Németh László már a megírás idején, 1963-ban bevallja, hogy „a nagy család vágyában, ahogy az bennem élt, volt valami ábrándszerű". A darab társadalmi akusztikája az eltelt huszonkét év során erősen megváltozott. Nemcsak azért, mert időközben elmélyült a család válsága, és a válások száma soha nem látott méreteket öltött, hanem azért is, mert az emberek befelé forduló életformájával párhuzamosan mindinkább megvalósíthatatlan ábránd lett a közösségek összetartó ereje. Ami viszont általánossá vált: a társadalmi méretű elmagányosodás. Vagyis épp az, ami ellen Németh László drámái megpróbálnak gyógymódot ajánlani. A másik jelenség, amit az idő és a társadalmi változás módosított: az értelmiség helyzete. A hatvanas évek elején kétségtelen társadalmi emelkedést jelentett egy falusi kislánynak bekerülni az egyetemre. Ma azonban fordított folyamatnak lehetünk tanúi: még a végzett diplomások is igyekeznek vissza falura – gazdálkodni. Az értelmiség nimbusza már a múlté, manapság nem rang egye-temet végezni és diplomásként tengődni.

A Józsefvárosi Színház előadása Miszlay István rendezésében igyekszik tompítani ezeket az akusztikai változásokat, jó dramaturgiai érzékkel nyúlva a műhöz, és a húzásokkal pergővé és előadhatóvá téve a drámamonstrumot. A rendező érdeme, hogy a sokszereplős és valójában cselekmény nélküli darabot össze tudja tartani, és a szereplők viszonyában a szellemi összecsapásokra koncentrál. (Elsősorban Kata és Szilasi tanár párjeleneteiben.) Hiszen Németh Lászlónál mindig ezek a túlságosan is irodalmi nyelven megírt viták hordozzák a mondandót. Csak az előadás képi megjelenítésével nem lehetünk elégedettek: Csányi Árpád érthetetlenül puritán vagy inkább csúnya díszletfalai a hatalmas fotókkal egy szegényes amatőrelőadás kellékeit idézik. Rimanóczy Yvonne abroncs-szoknyái korszakjelzőek.

Bár a színészi teljesítmények egyenetlenek, néhány remek alakítást is láthatunk. Mindenekelőtt a vendég Pécsi Ildikóét, aki számtalan kurtizánszerep után most egy volt apácát alakít (bár ilyet is játszott már Görgey Gábor *Ünnepi ügyelet* című darabjában). Ez az érző szívű, végtelenül közvetlen Klára nővér takarítónő, segédházfelügyelő és kedves-nővér egyszerre, akinek egyszerű, józan paraszti érvei gyakran az igazságot hordozzák. Tyll Attila rokonszenves Szilasi tanárjáról maga Németh László jut eszünkbe: az ő mondatait, tanári-emberi hitvallását halljuk, eszméi és kudarcai egyaránt egy nagy formátumú életmű építőkövei. Tóth Judit, a dráma tulajdonképpeni főszereplője a kezdeti elfogódottság után komoly mélységekig viszi Kata emberi meghasonlását és asszonyi válságát. Nem az ő hibája, hogy választását, a köréje szerveződő nagy családot inkább spontán vállalkozásnak érezzük, mint tudatos törekvésnek. Ez első-sorban dramaturgiai és a második rész hiányából adódó probléma. A színésznő egy jellem válságának csak az első fázisát játszhatja el. Ezért a befejezés gesz-tusa, amelyben minden eddigi törekvése vel ellentétben mégis elengedi férjét, és ezáltal szabad utat nyit a család felbomlásának, váratlanul és megoldatlanul éri a nézőt. Pákozdi János teljes passzivitásra van ítélve a férj szerepében. Ez az egyik legkevésbé kidolgozott figura, inkább csak séma: a fiatalabb szeretőért a családot otthagyó idősödő férfi sztereotípiája. Hasonlóan sematikusak a gyerekek is: Kozáry Ferenc kevésbé erőteljes az „örök lázadó kamasz" figurájában, míg Vándor Éva kamaszos női bájjal tölti meg a hebrencs bakfis alak-ját. Jók viszont a karakterigényű mellékszereplők, mindenekelőtt Dimulász Miklós a humort sem nélkülöző nyelvész-segédmunkása és Szilágyi Zsuzsa naivan üde vidéki fruskája. A gondnok Katához fűződő érzelmei valójában megíratlanok, ezt érzékelteti Soós Lajos játéka is. Eszes Sándor munkásalakja veszített legtöbbet hiteléből az eltelt idő során – ez inkább írói, mint színészi probléma.

Mára talán lezártnak tekinthetjük azt a vitát: papírszínház számára írt-e Németh László. A műveiről alkotott hamis könyvdrámaelméletét ő maga is táplálta a színháztól való félelmével. „A mint-egy negyedszázad darabot én egy papírszínház számára írtam, s ha vagy kilenctíz darabom különböző véletlenek folytán el is jutott oda, hogy kőszínházban bemutassák, én magam csak igen vonakodva követtem azokat a kőépületbe." A *Nagy* családdal ugyanakkor kivételt tett, talán épp a megírási nehézségek miatt közel állt szívéhez: „Az, hogy én a Nagy *családot e* kísérleti dramaturgiában, a meg-írásából adódó tanulságokkal, de kiadom, azt jelenti, hogy a darabot nemcsak rossznak, de előadhatatlannak sem tartom. S minthogy ismerem a küszöböt, melyet a színészek képessége s a nézők készültsége jelent, még azt is hi-szem (ha csak a színház túl sokat ki nem vesz belőle), hogy éppoly sikerrel adható, mint más darabjaim." Németh László műveinek könyvdrámajellegét és színpadi alkalmatlanságát épp az utóbbi évek színházi bemutatói cáfolták meg. Ezek közé sorolhatjuk a Nagy család mostani előadását is.

Németh László: Nagy család (Józsefvárosi Szín[ház]*)*
Díszlet: Csányi Árpád. Jelmez: Rimanóczy Yvonne. *Segédrendező:* Csikós Ilona. *Rendezte:* Miszlay István.
Szereplők; Pákozdi János, Tóth Judit, Nándor Éva, kozáry Ferenc, Tyll Attila, Soós Lajos, Pécsi Ildikó m. v., Szilágyi Zsuzsa, Varga Kata, Dimulász Miklós, Eszes Sándor.

NÁDRA VALÉRIA

Méltán elfeledett dráma a Tháliában

Fényes Samu: Kassai asszonyok

„Sok haza-pufogatás, ok semmi, deszörnyű magyarság,
Bundás indulatok: oh be tatári művész

„A mi Bábelünket, elromlott Budapestünket frissítgető vidéki litterátus emberek legelejéből való Fényes Samu. Igazán hivő ember. Lelkes és százkezű. Ügyvéd, radikális szociológus, politikus, publicista. Egyszerre csak előáll, mint drámaíró" - írja Ady Endre a Pesti Naplóban 1905. okt. 15-én, Fényes Samu *A csöppség* című vígjátékának bemutatója után. Es egy évvel később a *Csebi tatár* színre kerülése után: „Kár, kár, kár Fényes Samuért. Nem utolsó ember ez a Fényes Samu. Magunk mellett érezzük őt mi mind, kik Árpád földjén elégedetlenek vagyunk. Valami hiányzik ebből az emberből. Valami: a jó isten tud-ja, mi. Nem egész ember, és még Fényes Samunak sem egész." (Budapesti Napló, 19o6. márc. 25.) Nem telik el egy egész hónap: „Fényes Samunak kevés szerencséje van az idén a darabjaival. A Nemzeti Színházban csak az imént aratott bukást a Csehi tatár, amelyben eddig még valamennyire határt szabott az íz-lésnek, ma este meg a Magyar Színház-ban csalódott Fényes Samu. A pereszlényi jussban (mely »énekes játék« a közönséggel) korlátlanul átengedte írói tollát az aktuális nemzeti áramlatoknak. Fényes Samu, az író, úgy látszik, nemigen bízott A pereszlényi juss sikerében, segítségül vette hát maga mellé Fényes Samut, a koalíciós hazaüt. Annyi tulipán nincs a korzón, amennyit az első felvonásban dobálnak és szavalnak a nyakunk közé. És - hajh, hiszen változnak az idők - - e sok tulipánt diszkrét derültség kísérte. Nem hatott a tulipán, egyébről pedig a szerző elfelejtett gondoskodni. Mindenesetre sajnáljuk Fényes Samut, amiért a Kuruc Feja Dávidban megmutatott oroszlánkörmeit kényelmi szempontokból visszahúzta. A pereszlényi juss a Rákóczi-korból veszi tárgyát, amelyért tulipántalan kézzel, tiszta poézisért is lehetett volna nyúlni." (Budapesti Napló, 19o6. ápr. 8.)

Ez a három kiragadott Ady-cikk is arról tudósít, hogy Fényes Samu színpadi sikere a saját korában, amikor az is előfordult, hogy alig több mint egy hónap alatt különböző darabjait mutatták be, enyhén szólva nem volt egyértelmű. A mostani felújítás indoklásaképp - egyebek közt - azt állítják az átdolgozók (Hegedüs Géza és Kazimir Károly), hogy 1945 óta Fényes Samu nevét méltatlanul elfeledtük, amely állítás többszörösen nem állja meg a helyét. Ami a „méltatlanságot" illeti, erről a továbbiakban még bőven lesz szó; ami pedig a teljes elfeledettséget, erre nézve legyen elég Fényes Samu *Mátyás* című történelmi drámájának 1963-as, szolnoki (Téri Árpád rendezte) bemutatójára utalnunk. Mindenesetre Hegedüs Géza és Kazimir Károly jól érezte, hogy a *Kuruc Feja Dávidra* ráfér a leporolás, még akkor is, ha ez a mű Fényes Samu munkásságán belül a legjobb darabnak számít.

Az író, miként Ady is utal rá, furcsa szerzet volt. Ez a kassai ügyvéd negyvennégy éves korában, 19o7-ben költözik Budapestre, ahol 1908-kan már lapot alapít (Úttörő) mint a szabadgondolkodás és a tudománynépszerűsítés egyik élharcosa; német filozófusokkal foglalkozik, fordítja például *a Zarathusztrát* - és köz-ben színdarabokat ír, vígjátékokat és tragédiákat egyaránt. Ady Endre pontosan érzi, hogy derék ember, haladó ember Fényes Samu, mégis hiányzik belőle valami. Annyi év távlatából talán ki lehet mondani, mi hiányzott Fényes Samuból: a drámaírói tehetség.

A Kuruc Feja Dávid a beteg lóra hasonlít, amelyen egyszerre lehet tanulmányoz-ni az összes létező kórt, amely egy lovat megtámadhat.

A cselekmény időpontja 1685. Amit ez a dátum jelent, meglehetősen bonyolult, és csak körülményesen mondható el. Az egykori Magyarország területén egy-más mellett működik a török hódoltság, az „elméletileg független" Erdélyi Fejedelemség s a Felvidékre s az ország nyugati területeire összezsugorodott, Habsburgok által ellenőrzött úgynevezett Magyar Királyság. Kassa ez utóbbihoz tartozik. Thököly a kurucaival hol a Habsburgokkal, hol a törökkel szövetkezik, aszerint, hogy pillanatnyi politikai helyzete mit tesz számára lehetővé. A költő és politikus Zrínyi Miklós által megfogalmazott gondolat - mind a törököt, mint az osztrákot a másik segítsége nélkül kell kiverni - még mindig aktuális.

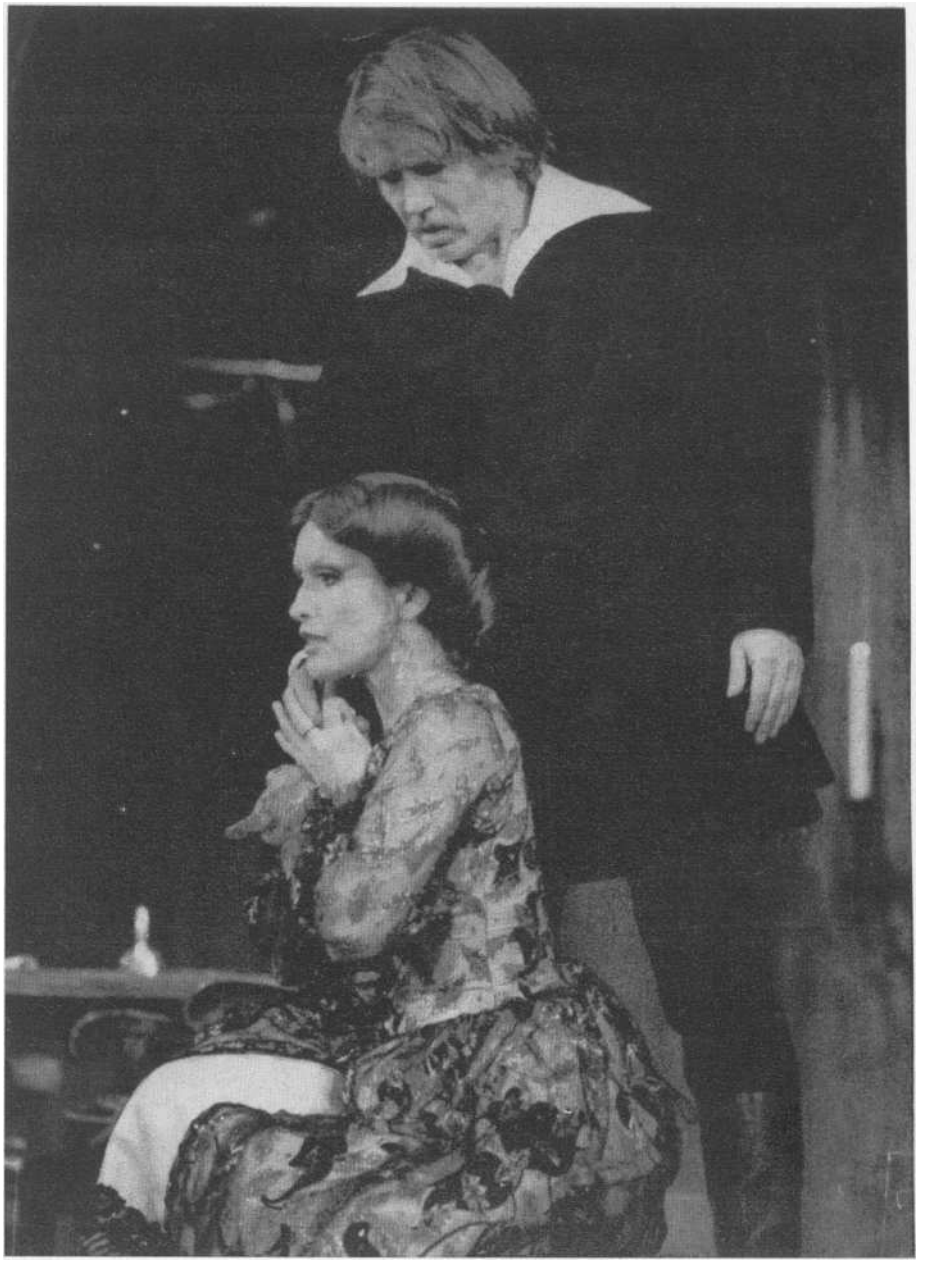
Thököly 168z-ben foglalja el Kassát, s még ez évben Felső-Magyarország fejedelme lesz. 1685 már Kassa feladásának éve. Fényes Samu írhatna erről történelmi drámát, írhatna szerelmi drámát. Feja Dávid a város főbírája, protestáns, hű alattvalója a fejedelemnek. Harcban áll a Habsburgok zsoldosaival (vezető-

Jelenet Fényes Samu: Kassai asszonyok című színművéből (Thália Színház)

jük Caraffa), akik a várost ostromolják, az ő oldalán pedig ott küzdenek Petneházy Dávid és Esze Tamás kurucai is. Kassa város polgárai ahogy ezt már megszoktuk – maguk is többfelé húznak, de főleg vallási ellentétek osztják meg őket. A katolikusok például azért is hajlanak a Habsburgokkal való megbékélésre, mert a protestánsok elvették a templomukat. A többség Feja Dávidhoz húz, mert hűséges a fejedelemhez, ragaszkodik protestáns hitéhez, ragaszkodik holmiféle magyar függetlenségi gondolathoz, amely Thököly szövetségeit tekintve a törökkel, kétes értékű politikai elgondolásra enged következtetni. A két kuruc csapat között is ellen-tét lappang. Esze Tamás talpasai rossz szemmel nézik a nemes Petneházy cifra tarsolyosait, mindenben árulást gyanítanak. Feja Dávid előtt nem titok, hogy Caraffa, az „eperjesi hóhér", régóta vár-ja azt a pillanatot, amikor végre a kassai főbíró halálos ítéletét írhatja alá. Amint halad előre a cselekmény, a szereplők, de a néző számára is mind világosabbá válik, hogy Kassa feladását a leghősiesebb erőfeszítéssel is csak késleltetni lehet az adott történelmi s ezen belül: hadi helyzetben – megakadályozni nem. Feja Dávidnak harcolva kell bevárnia a véget. Politikai választása nincs.

De van szerelmi - mondja Fényes Samu.

Az általa felvázolt szerelmi tusakodásban a következő személyek vesznek részt: érintettekként maga Feja Dávid, Judit, a felesége, továbbá Ráskayné, alias Tábori Örzse, kém és kurtizán egy személyben, illetve kívülállóként özvegy Fejáné, Dávid édesanyja. Feja Dávid erős gerjedelemmel (ami egészen Tábori Örzse vállának csókolgatásáig fajul) lángra lobban a vérszomjas szépasszony iránt. Nem elég azonban, hogy ezt a szenvedélyt tiltja a becsület, a vallás, a főbírói rang, valamint a házastársi hűség; nem elég, hogy Ráskayné szökésre, a máik táborba történő dezertálásra bujtogatja Feját, az is kiderül, hogy Ráskayné, vagyis Tábori Örzse mind-eme gonoszságát megtetézve még Caraffa szeretője is! Az elvetemült nőszemély eleinte csak mímeli a szenvedélyt, mely-nek lángjával Feja Dávidot sütögeti, ám amikor a főbíró szégyenbélyeget süttet az általa is csókolt vállra, ezzel végképp leveszi a lábáról Örzsét, aki olt-hatatlan szerelemre lobban iránta. Örzse züllöttsége odáig terjed, hogy a Caraffa tömlöcében sínylődő Feja Dávidot nem



Drahota Andrea (Tábori Orzse) és Kozák András (Feja Dávid) a Kassai **asszonyokban** (MTI Fotó — Földi Imre felvételei)

átallja szökésre biztatni, sőt fondorlatos módon kegyelmet eszközölne ki a számára, ám egy kuruc Feja magát meg nem adja, inkább választja a halált, mintsem az életet Örzse kezéből.

Kassa tehát elesik, de az is világosan kiderül, hogy nem Tábori Örzse gonoszsága vagy Feja Dávid gyengesége miatt, hanem azért, mert az erőviszonyok közben megváltoznak a politika színterén. Thökölyt addigi támogatói, a törökök ejtik foglyul, s ennek a híre jóformán megbénítja a kurucok harci kedvét. Petneházy csapataival elvonul, és magára hagyja Kassát, csakhogy előbb kifejti egy hosszas értekezés keretében, miszerint tettének szimbolikus jelentősége van, tudniillik ha ők nem sietnének Buda alá, a magyarok egyáltalán nem is volnának képviselve saját fővárosuk visszafoglalásában. Az érvelés legalábbis meggondolkodtató, de azt feltétlenül jelzi, hogy a Fényes Samu kiötlötte szerelmi civódmánynak dramaturgiai erjesztő szerepe nincs a darabban.

A szerző minden jel szerint romantikus, nemzeti, történelmi drámát szeretett volna létrehozni, olyasfélét, amilyen a megelőző évszázad első felében volt népszerű. Ehhez azonban olyan konfliktust kellett volna találnia, ahol a hősök számára valóságos tétek és valóságos választási lehetőségek vannak adva. Legfőképpen pedig rendelkezésre áll egy jó kiadós tragikai vétség. (Azt ugyanis nem tételezhetjük fel egy Fényes Samu-kaliberű, romantikus alkatú és hajlamú íróról, miszerint drámájából tudatosan mellőzött minden effélét, mert olyan, modern dramaturgiájú drámát akart volna írni, amely éppen arról szól, hogy nincsenek valóságos választási lehetősé-

gek.) Fényes Samu minden igyekezete arra irányul, hogy olyan jellegű konfliktust csiholjon történetéből, amelyben az „Itten hazám, ottan Melindám" analógiájára, hazaszeretet és egyéni boldogság mint egyenlő erők törnek egy-másra. Ehelyett mit sikerül elénk állítania? Feja Dávid flörtöl ugyan Örzsével a város ostroma közepette, de ennek nincs más következménye, mint az, hogy a falakon kívül rekedt Gábor diák (Thököly kémje s egyúttal Tábori Örzse hajdani szeretője) *majdnem meghal.* Annak azonban, hogy „majdnem", súlyos dramaturgiai következményei van-nak, lévén így komolytalanná a drámai vétség. Hiába Örzse minden mesterkedése, túlságosan kicsire sikeredett a bal-lépés, túlságosan idealizált a főhős. Kassa Fejával vagy Feja nélkül, így is, úgy is elesik, labanc kézre kerül, Feja Dávidra akkor is Caraffa vérbíróságának ítélete vár, ha soha nem találkozik Tábori Örzsével, tragikai vétség és tragikai következmény tehát valójában nincs a darabban. Nem alkalmaztunk ennek számonkérésével más esztétikai mértéket Fényes Samu művére, mint amilyent ő maga állított saját drámája elé - sajnálatos módon ennek sem tud megfelelni.

Az általa követett drámai minta, ahogy már utaltunk rá, a romantikus, nemzeti, történelmi dráma. A nemzeti múltból merített megtörtént eset, amelyben szerelem és politika szétválaszthatatlanul fonódik egybe, mégpedig a magyar progresszió ügye, a nemzeti függetlenség jegyében. Csakhogy ami Kassa 1685-ös eleste körül történik, többszörösen is alkalmatlan arra, hogy ilyen dráma hontassék kí belőle. Maga a történelmi szituáció túlságosan bonyolult és zavaros, elmélyült szaktudományi tájékozódás nélkül jóformán áttekinthetetlen. Ami pedig Feja Dávid és Tábori Örzse szerel-mi kapcsolatát illeti, ennek rajza túlságosan vértelen, cselekményként sovány, emberi mélységek feltárására nem is törekszik, az pedig, hogy -- akár csupán Kassa történelmében is - bármit eldönthetne, még drámai fikcióként is nevetséges.

Valószínűleg a reformkor volt a magyar történelemnek az utolsó olyan idő-szaka, amikor a romantikus történelmi dráma még időszerű lehetett. Fényes Samu század eleji magyarkodása azonban nem más, mint tét nélküli hódolás a felületes és bombasztikus kuruckodás ekkortájt széles körben hódító divatjának. Nem véletlen, hogy századunk első éveiben egyre-másra keletkeztek a legkülönfélébb kuruc tárgyú darabok (köztük operettek is), melyek legtöbbjének, szerencsére, ma már a címét is csak kora-beli műsorfüzetekből, színháztörténeti kiadványokból lehet előbúvárkodni. A nacionalizmus a századfordulón korántsem egyértelműen kapcsolódott a magyar progresszióhoz, hogy egyébre ne is utaljunk, volt ennek például konzervatív, retrográd, parlamenti destrukciókban kimerülő, a tényleges haladással szembeforduló változata is. Ez utóbbi persze nem Fényes Samu nevéhez kapcsolható elsősorban, az viszont mégsem véletlen, hogy szerzőnket ezek a kuruckodó felbuzdulások az első világháború kitörésekor, de még egy-két év múltán is arra ragadtatták, hogy - mint Horváth Zoltán írja a Magyar századfordulóban - „szabadgondolkodó újságíróból gyűlölködő sovinisztává lett". (Amely kisiklást aztán Fényes Samu 1919 után, az emigrációbeli pozitív működésével jóvátett, pályaképének megrajzolása azonban nem ennek a cikknek a feladata.)

A Kuruc Feja Dávidról azt állítják Fényes Samu méltatói, hogy a legsikerültebb drámai munkája. Ha ez így van, talán nem is akkora veszteség, hogy színműírói működéséről megfeledkeztek színházaink. Önmagában az a tény, hogy egy drámát régen írtak s régóta nem játszottak, nem elégséges ok az újbóli bemutatásra - hacsak nem szól-nak mellette nyomós esztétikai érvek.

Hegedüs Géza és Kazimir Károly valószínűleg úgy gondolták, hogy vannak ilyen érveik. Lehetőségük volt rá, hogy ezeket az érveket színpadról mutassák meg a kétkedőknek. Tény, hogy az eredeti darabot feszesebbre húzták, de az is tény, hogy a hazafias deklarációk, a kuruckodó tirádák kongó ürességét így sem tudták eltüntetni. Ez utóbbiak, sajnos, nemcsak az írott szövegben, de az előadásban is arra volnának hivatottak, hogy elfedjék a tátongó esztétikai, dramaturgiai ürességeket. Mikó István zenei betétei sem oldották meg a meg-oldhatatlant: maradt a darab, amilyen volt. A szép operai színpadképet Szinte Gábor tervezte. A rendezés a darab címét *Kassai asszonyokra* változtatta, előtér-be tolva a női szerepeket, miközben a dráma felépítésében, értelmezésében még hangsúlyeltolódás sem történt. Talán a címváltozás lehet az oka, a magyarázata a festői kassai asszonycsoportok operai vonulásainak, boszorkányátkozó-üldöző ceremóniájának. A darab végét erősen megváltoztatták az átdolgozók; ettől freudisztikusan zavarossá vált. Nagy vérfürdőt rendeznek Caraffa tömlöcében. Tábori Örzse a szerelem, a gyűlölet, az életösztön hullámaitól elborítva kardpárbajt vív Gábor diákkal. A kérnek viadalában alattomos szerepet játszik Caraffa, Gábor diák kezébe csúsztatva a fegyvert, amellyel az egykori szerelmes le-döfi Örzsét. Nagy felindulásában Gábor diák a Caraffát őrző lándzsákba rohan, és Caraffa ismét „segítőkésznek" bizonyul. Feja Dávid ítélethirdetése után kicsit fojtogatja a bilincseivel Caraffát, majd kellő idő után egy katona váratlanul leteríti őt, megfosztva az eperjesi hóhért kedvenc játékától, a kivégzősditől. A rendezésnek így sikerül viszonylag rövid idő alatt sok főszereplőtől megszabadulnia.

Egyértelműen és menthetetlenül rossz színházi este a *Kassai asszonyok* előadása. Méltánytalanság lenne bármelyik színészt akár pozitív, akár negatív vonatkozásban megemlíteni. Semmiről nem tehetnek. Eljátszhatatlan szerepekben ágálnak, deklamálnak, énekelnek, téblábolnak. A bombasztikus kijelentések, a fellengzős-költőieskedő tirádák egy ántivilágbeli, koturnusos színházi stílust diktálnak a színészeknek, noha bízvást föltehető bármelyikükről, hogy ösztönük, ízlésük - legalább kezdetben - tiltakozott ellene. Fényes Samu drámája ebben a tekintetben tagadhatatlanul erőteljes kisugárzású: megszabja, hogyan lehet előadni, nem tűr semmiféle egyszerűséget, puritán játék modort, gesztussal és hangerővel való takarékoskodást. Játszani ma is csak úgy lehet, ahogy 1902-ben játszhatták.

Nézni azonban mégsem lehet így.

Fényes Samu: Kassai asszonyok (Thália Színház)

Színpadra alkalmazta: Hegedüs Géza és Kazimir Károly. *Díszlet:* Szinte Gábor m. *v. Jelmez:* Székely Piroska. *Mozgás:* Pintér Tamás. *Rendező:* Kazimir Károly,

Szereplők: Kozák András, Sütű Irén, Zsurzs Katalin, Jani Ildikó, Drahota Andrea, Benkő Péter, Nagy Attila, Kovács István, Szirtes Ádám, Konrád Antal, Gyimesi Tivadar, Tándor Lajos, S. Tóth József, Juhász Tóth Frigyes, Kollár Béla, Pethes Csaba, Orosz István, Lukácsy Katalin, Neszmélyi Magda, Ajtai Adrienn.

SZAKOLCZAY LAJOS

Színházi esték Veszprémben

Anyám könnyű álmot ígér

Másfél évtizeddel ezelőtt, a romániai magyar szellemi élet sok reménnyel biztató korszakában jelent meg Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér* című regénye. Noha az író szemérmesen csak „naplójegyzeteknek" nevezi művét, olyan valódi (szociografikus) regénnyel van dolgunk, amelynek színei tizenöt év alatt sem fakultak meg, és lírája ugyanazt a torokszorító érzést közvetíti ma is, mint születése pillanatában: a mezőségi sors, a mezőségi ember drámájában sűrűsödő létharcot. Sütő hősei, heroikusan vagy furfanggal, elsőbben fönnmaradásukért küzdenek. S ennek írói megmutatása a megannyi szép fejezet mellett azért izgalmas, mert a hősök többsége az író családjából került ki. *Az Anyám könnyű álmot ígér* mégsem (csak) családkrónika, s a falurajznál is jóval több, hiszen a pusztakamarási ünnepek és hétköznapok egy sok gond között őrlődő nemzetiség életére világítanak rá.

Ebben a sűrítményben a helyi szín villogtatásán keresztül fölidéződik minden: az ott sem kellemes ötvenes évek embert próbáló hidege, az egyre satnyuló magyar nyelv kiáltása új forrásokért (könyv, iskola stb.), a román - magyar vegyesházasságok kihatása az utódokra, egy-egy bensőséges találkozás például a halottaknapi világítás , melynek közösségformáló ereje le-tagadhatatlan. Az anekdotát és a lírával átszínezett mesét, okos ellenpontként, a brosúraszöveg és a dokumentum szikársága földközelivé teszi, s a plebejusi hajlamot tanúsító „mélyfúrásnak" köszönhető, hogy a szivárványos mesélőkedv ellenére sem lesz e világ rajza „lebegő". Sütő András, miként egyik kritikusa mondja, úgy írt egy új *Paszták népét,* hogy alapvető líraiságát nem kellett föladnia. Tudatosan vagy ösztönösen, a balladai hang a regényben némi groteszkkel elegyedik, s a fennkölt és nevetséges együtt szerepeltetése adja tulajdonképp e különös társadalomrajz savát-borsát. Amikor már a sokat szenvedett emberben is van annyi erő, hogy mosollyal emlékezzék vissza megpróbáltatásának napjaira.

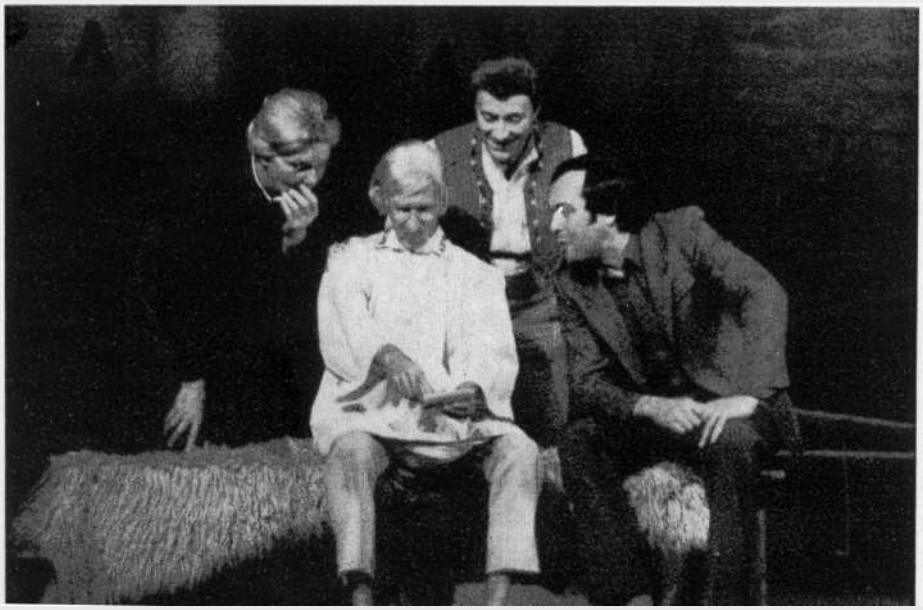
Az Anyám könnyű álmot ígér tehát „napló" volta ellenére is, a szinte önálló novellává kerekedő fejezetek ellenére is „bővérű" regény, vagyis epika. Olyan alkotás, amelyben a drámai sorsok a regénvírás módszerével vannak kifejezve. Sütő itt a párbeszédet leginkább a félszárnyú asszonyok balladai megidézésekor érezni ezt - csak a hangulat színesítésére használja. Párbeszédeiben nem jellemek ütköznek, hanem csak továbbsodródik a cselekmény. S ez a cselekmény is mese, nemegyszer anakdotikusan megjelenített, többnyire csattanóval végződő történet. Ennek, illetve ezeknek köszönhető, hogy a szociografikus részekkel (földrajzi leírás, tárgydokumentum stb.) elegyedett „sztori" olyan mesteri regényimitációt mutat, melyben nem hiányzik a jellemfejlődés minden igazi epikai alkotás alfája és ómegája hiszen helyette kárpótol az alakok statikus rajzában s azok álmaiban megtestesülő valóság és sorsszerűség. Sütő hősei, szinte átlépve a biológiai és társadalmi fejlődés fokozatait, mindjárt felnőttnek születtek, s mivel távol áll tőlük a lelki egyensúlyukat megbontó filozofálgatás, úgy tetszik, örök életűek. A sorssal és egymással vitázó szövegük, legalábbis a mondanivalót tekintve, drámai, de epikában elbeszélve, a színpadi akcióállapotra törekvés leghalványabb jele nélkül.

Addig nincs is baj, ameddig a hősök a regény lapjain maradnak; természetes közegükben azok, amik, legföljebb a másfajta regényhez szokott olvasó kérheti számon az írón, hogy az alakok miért ily furcsán „regényszerűek". A színpad törvényei azonban mások, még a legfelejthetetlenebb regényhős is csak csetlik-borlik, ha önmagának kell elmesélnie, hogy ki is ő. Ha minduntalan arra van kényszerítve, hogy úgy tegyen, mintha igazi drámai összeütközésben venne részt, holott csupán sok kicsi monológját rakja egymásra.

Tagadhatatlan, a színpadi formában képzelt „regénynépszerűsítésnek" is helye van ott, ahol az olvasó-néző a színházban mint intézményben közösséget összekovácsoló erőt is lát. A tíz évvel ezelőtti nagyváradi előadás sikerét ez magyarázhatta: a nemzetiségi közegben önkéntelenül is fölerősödő szó bizonyos kultikus cselekedetet pótolt, hiszen az együtt levés ünnep. S ezt kiválthatja olyan mű is, amely anélkül, hogy különösebben törekednék igazi drámának látszani már a témájával megpendít valaminő lelki húrokat. Amelyre, hisz ugyanazon valóságot éli író és néző, a publikum könnyen ráhangolódik.

Botorság volna azt gondolni, hogy Szabó Józsefet, az *Anyám könnyű álmot ígér* színpadra alkalmazóját az ő nevéhez fűződik a nagyváradi bemutató is nem foglalkoztatták a fönt említett kérdések. Biztos, hogy töprengett rajtuk, csak nem elég komolyan. Számomra érthetetlen, hogy nem tanult a rendező a Győrben színpadra állított Tamási-darab *(Ősvigasztalás)* bukásából. Fájdalom, épp azt a színjátékot nem sikerült diadalra vinnie, amely pedig – csupán a más közegben élő publikum tenné? Erdélyben telt házakat vonzott. Tanú-

Sütő András: Anyám könnyű álmot ígér (veszprémi Petőfi Színház). Spányik Éva, Bakody József, Balogh Tamás és Joós László



Jelenet az Anyám könnyű álmot ígér veszprémi előadásából (MTI Fotó - Ilovszky Béla felvételei)

síthatom: a két *Ősvigasztalás* nem ugyanaz. Szabó a nagyváradi rendezés értékeiből - az idegen közeg miatt, a Tamásit csak karikírozó színészek merevsége, a feladatot megkerülő hányavetisége okán ? - alig tudott valamit átmenteni a magyarországi előadásba.

Miben bízott, mikor Veszprémben - bemutatkozó rendezésként - az *Anyám könnyű álmot ígért* választotta? A tíz év előtti sikerben, Sütő András népszerűségében, saját földolgozásában? Vagy abban, hogy a színház előcsarnokában fölállított tablósor (melynek fotói a Mezőséget és az író pusztakamarási világát -- úgymond a regény forrásvidékét - hivatottak bemutatni) valamiképp elégségesek bevezetőül, s az innen már csak egy ugrásra levő színpadon bármi megtörténhetik? Az is, hogy *a nem dráma* drámává lesz, hogy a hiányzó feszültséget egypár szép, képileg kimunkált jelenet majd pótolja?

Sajnos, ezúttal sem történt csoda. Hogy miért nem, azt egyszer érdemes lenne hosszabban is, több, színpadra „alakított" regény tüzetes elemzésével taglalni, és rámutatni az „átszabás"azon buktatóira, melyeket még egy Piscator sem tudott minden esetben kikerülni. Pedig Szabó József a jól bevált mód-szert alkalmazta: az író mint narrátor mindvégig jelen van a játékban, neki kell a soványka „cselekményt" valamiképp összefűzni, a helyzeteket „értelmezni". Szó sincs itt a modern drámában itt-ott fölbukkanó narrátor összetett funkciójáról - ennek nem kis hányada az elidegenítést szolgálja - , az egysíkú alak saját tudatának, teremtő hatalmasságának bűvkörében él. 0 végtelen szere-tettel és türelemmel kívánja egybe-toborozni a történelem viharában szét-szalajtott, ebben-abban csalatkozott nyáját. Ebbéli cselekedete viszont - talán ez a legnagyobb baj - csak a mesélgetés szintjén valósul meg; ami természetes volt a regényben, itt didaktikus, zavaró. Valamennyire értem a rendező-színpadra alakító gondját is, neki mindenképp szüksége volt az Író szereplőre, hiszen enélkül - legalábbis *az Anyám könnyű álmot ígér* esetében - nincs színpadi mű. Az egész darabot - jelenetekkel kibővítve, párbeszédekkel dúsítva - újra kellett volna írnia, de ez aligha várható el egy rendezőtől.

Avval, hogy Sütő napló-regényének „színpadosítását" a rendezőre hagyta, közvetetten meg is fogalmazta álláspontját: művét nem tekinti drámának. Ha látott volna benne fantáziát, éppúgy megtalálta volna ennek is a színpadi formáját, mint ahogy a *Perzsák* átköltésekor *(A szuzai menyegző).* De abban ő a ludas, hogy a Szabó József alakította-szabta „darab" egyik pillanatról a másikra bevonult az író *drámái* közé; ezt az „átértékelődést" mindennél jobban jelezte az a tény, hogy *a riportdráma* szövege - igaz, hogy föltüntetve a színpadra alkalmazó nevét együtt jelent meg egy valódi darabbal, *a Káin és* Ábellal (Magvető, 1978). Az író - ki tudja, milyen meggondolásból - tehát beleegyezett abba, hogy az ő szavait használó, de nem az ő drámáinak törvénye szerint készült *Anyám könnyű álmot ígér* színpadi változata drámaként tüntettessék föl, evvel mintegy elismerve az ő neve alatt futó „riportdráma" bemutatásának jogosságát.

Kétségkívül, Szabó Józsefet a jó szándék vezérelte: minél többen részesüljenek a Sütő András-i világ erkölcséből, a küszködő hősök példamutatásából ! Úgy vélte, hogy félig oratorikus formában, félig „hétköznapi" passió-ként is érdemes színre vinni az író szavait, hiszen a lírai, nyelvében igényes szöveg talán feledtetni tudja a „dráma" hiányosságait. A rendező sajnos tévedett. A félmegoldás a színpadon se hoz-hat eredményt. A riportdrámát vagy teljes egészében föl kellett volna emelni a rítus ünnepi szintjére - kérdés, hogy ez egy csip-csup ügyeket tárgyaló téeszgyűlés és hasonlók esetében megtehető-e - , vagy meg kellett volna hagyni a maga „érdes" valóságában, a földön. A regénybeli *lebegés a* színpadon épp ellenkezőjére fordul, s ezért érezni az előadáson mindvégig a bizonytalanságot.

Az egyszerű, csak első látásra nagyvonalú színpadkép (Khell Csörsz munkája) szegényes. Pontosabban a háttér festői, lírai stilizáltsága - középpontban a lángot óvó vagy istenekhez fohászkodó kinagyított „anyai" kézzel - még sugall valaminő ünnepet, de ez nincs összhangban a (hajó)pallókból készült cmelvényrendszerrel, a „cöveklábú" bútorok (asztal, pad, lóca) alighanem félreértett szegényességével. (Különben is a cöveklábú asztal - metaforának sem utolsó ,kapaszkodásáról" most ne beszéljünk - a szabad ég alatt, az udvaron foglal helyet, ezt bevinni a konyhába, ülésterembe stb, tökéletes félreértés.) Szabó József leginkább a színpadi mozgást és az átrendezés nélküli helyváltoztatást segítő pódiumokban bízott. Ez a „domboldal" -- emelkedői és lejtői a színpadmélységben tagozódnak, s így a hosszú „járkálások" alkalmával elfér rajta szinte az egész falu népe - nem megvetendő találmány, s hozzá fűződik az előadás több szép jelenete: a temetés, a gyertyával való virrasztás és világítás.

A tömegjelenetekben (elsősorban a kultikus „sétákat" sorolom ide, a kollektív gazdaság gyűlését még mozzanataiban sem) nincs zavarodottság; szépek, megformáltak, a közösség erejét, az egymásrautaltság érzetét tanúsítják. Költőiségük az előadás emelkedettebb pillanatai közé tartozik. Viszont ahol csak pár szereplő (Apa, Író, Gergely, Jóska, Ferenc, Chiriana stb.) botorkál vagy éppen merevedik meg az emelvényen, a suta beállítások miatt - a rendezői szándéktól függetlenül - minden az ellenkezőjére fordul. A „piros bölcső az ég peremén" költőisége -- hát még ha ráülnek is a „szent" tárgyra - elvész; az egymással koccintgató párok meg csak a borfogyasztás szerencsétlen illusztrációi. Általában az egész előadáson végighúzódik valamiféle görcsös didaktikusság, mely azonnal illusztrálni próbál minden elhangzott szót: képileg próbál-ja megjeleníteni azt, ami megjeleníthetetlen. A fura és rosszul értelmezett szín-padi figurák miatt sokszor a „nyelv erdőzúgását" sem lehet hallani, máskor

meg mintha az írótól idegen szavak, szófordulatok kerültek volna a szöveg-be. Itt-ott fölfedezhetők a színpadi lazítás, az egymással heccelődés nyomai, s ez azért is bántó, mert a színpadi fegyelem megengedhetetlennek tartja, hogy valaki - ha csak pillanatra is -- ki-lépjen a szerepéből. A sietős berendezés ugyancsak nincs jó hatással az előadásra: ezért kell a család által annyira szeretett Nagyapónak csupasz priccsen haldokolnia, ami a nézőben már-már Fukazava *Zarándokénekét* asszociálja, holott ez a ridegség Sütőtől is, az előadástól is idegen.

A színészek, kevés kivétellel, csak küszködnek, nem találják a helyüket. \z alakítás mélysége egyikükön sem kérhető számon, hiszen nincs mit alakítaniuk. A lehetetlen megkísérelésétől leginkább Joós László (Író) szenved, de hozzá hasonló tanácstalanság vehető észre Spányik Éva (Anya) játékán is. Szoboszlay Sándort (Apa) és Balogh Tamást (Jóska) rég láttam ilyen rossz-nak; Szoboszlay kedélyes, viccelődő Apája szöges ellentétben áll az eredeti alakkal, Balogh pedig szürkén küszködik. Nem az ő hibája, hogy nagy alakításai után ilyen méltatlan helyzetbe került. Széllyes Imre (Ferenc), noha nem a nála megszokott biztonsággal, ebbe a kis szerepbe is lelket tudott lehelni, s ez el-mondható Bakody József érzékeny Nagyapójáról is. Antal Olga (Nagy Rózsi) megrázó, mert hitt villanásnyi szerepében. Marosi Júlia m. v. (Nagyné, a balladás asszony) kitűnő énekére még sokáig emlékezni fogunk, s a kellemes színfoltok közé tartozik Bakai László (Fütyü) jól elkapott karakterfigurája is. Bakai kedvvel bekalandozza a széltoló cigány minden „mélységét": élvezi a játékot, s mulattatja, hogy mulatnak rajta. A sok vértelen alaknak köszönhető, hogy Fütyü már-már rátelepszik az elő-adásra, holott az *Anyám könnyű álmot ígér* nem az ő drámája.

Iván, a rettentő

Szvák Gyula alapos, szovjet forrásokra támaszkodó tanulmányaiból ma már elég sokat tudunk a kiismerhetetlen cár, Rettegett Iván személyiségéről. A paranoiában szenvedő uralkodó nevéhez fűződik az 1568-tól 1570-ig terjedő tömeges terror időszaka, mikor is koholt vád alapján egymás után hullanak a fejek, az se nagyon számít, hogy egy régi, udvarhoz hű emberé-e vagy éppen valamelyik közeli rokoné. Iván, a vallásos, a nemcsak másokat rémisztő, de maga is rettegő cár olyan „belső elhárítási" csoportot hozott létre, amely szinte futószalagon produkálta a hatalom ellen „lázadókat". Aktív lelki élete -- amikor az elkövetett bűnökért állítólag maga is nagyon szenvedett -, bűnbocsánata ide vagy oda, szadista kegyetlenségei, jól megtervezett vagy csak hirtelen fölindulásból elkövetett vérengzései még abban az időben is korszakot teremtettek, amikor az elevenen megégetés vagy meg-*főzés* nem számított kuriózumnak. Rettegett Iván, miközben lezüllesztett egy virágzó birodalmat, *játszott.* A forrásokban ugyancsak bő adalék található *teát-rá/is* megnyílvánulásaira; *őrülten* szerette a komédiát, ezért háromszor a trónról is lemondott, hogy azután minél erősebben bitorolja a hatalmat és embereit.

Bulgakov, akinek szókimondása miatt ugyancsak volt oka félni, zseniálisan olvasztotta össze Ivánt, a tébolyodott cárt és a hétköznapi hatalmasok egyik riasztó, zsarnoki figuráját, a házmestert. ldőgépe az álom hatalmával kalandozta be a régi orosz történelmet, hogy ebben a díszletben kora valóságáról, az őt szorító viszonylatokról és panoptikum-figurákról szólhasson. Nem tudhatni, hogy Bulgakov mennyire ismerte az *opricsnyinával* operáló cár — uralkodásának második időszakát *opricsnyina időszaknak* nevezik -- igazi arcát, bonyolult személyiségét, de amennyit vissza tudott idézni belőle, bőven elég volt az általa

Bulgakov: Iván. a rettentő (veszprémi Petőfi Színház). Balogh Tamás (Bunsa) és Jászai László (Miloszlavszkij)

Balogh Tamás (Rettegett Iván), Csák Zsuzsa (Zinaida Mihajlovna) és Benedek Gyula (Jakin) (MTI Fotó - Ilovszky Béla felvételei)

elképzelt torzképhez. Iván, a hős, a nagy - bár a folyamat másképp is értelmezhető - egyszer csak házmester-cárrá változik, mintha vonzaná magához a hétköz-napi besúgások, följelentések *kismesterét.* A hatalmas lélek kettészakadását akar-ta megmutatni Bulgakov. Mert Bunsa-Koreckij hatalma csak Rettegett Iván udvarában képzelhető el, a bíborhoz és pompához itt fog társulni a semmi mással össze nem téveszthető csatornaszag, mely a patkányok jellemzője. Hogy rongyok közt és pompás udvartartás mellett egyaránt lehet félni, az csupán a lelkiekben gazdag „patkány" és az uralkodóban lakozó féreg rokonságából következik. S legfőképp a „belső elhárításra" nagy súlyt helyező két -- noha századok elválasztotta - korszak rokonságából, amikor a vérivó kupák, bármennyire is nagy volt az utánpótlás „öldöklésből", csak nem akartak megtelni.

A veszprémi színpad - ezúttal kényszerűségből a Dimitrov Művelődési Központban - a hely ismeretében alakult: a nem túl nagy játékteret kellett több részre bontani; fegyelmezetten, mintha valaki egy gyufaskatulyában akarná berendezni a hálószobáját. Eme kis térnek - az időgép, Tyimofejev találmányának a jóvoltából - meg kéne nőni, hogy érzékeltetni lehessen a több szintet: egy moszkvai bérház lakóinak (élet)szintjét (feltaláló-értelmiségi, ház-mester, hivatali alkalmazott stb.) és azt a távolságot, mely Ivánt (és udvarát) Bunsa-Koreckijtől (és háza népétől) el-választja. Itt, Bakó József ötletes „dobozdíszletével", csak a távolság illúzióját sikerült megteremteni. A fények és villódzások csak pillanatra tüntetik el a falakat, s úgy érzékeljük, hogy nem Bunsa-Koreckij látogatott el a XVI. szá-zadba, hanem Rettegett Iván kereste fel őt otthonában, ahol még mindig dívik a hangos (vezetékes) rádiózások általi népnevelés. Ahol még - szövegszerűen is elhangzik -- egy házmester számára kötelező olvasmány az *Anti-Dühring* és *az Empiriokriticizmus, s* a legnagyobb, szinte földöntúli boldogságot a meg-szerzett sós hering jelenti. Ez a harmincas évekbeli moszkvai otthon nem is annyira fülledtségével érdekes, hanem a bérház közös területeinek (folyosó, előtér) kihasználtságával. Ebből a nagyon is mozgalmas holt térből a közös vécére nyílik ajtó, s itt hangzanak el bődült erővel az ideológiai megvilágítások, népszórakoztató előadások, hogy szertesugározván, beépülhessenek *a ház* lakóinak életébe, gondolkodásvilágába.

Tömöry Péter tehát a különös, csikorgó-nyikorgó dobozt láttatván, a világnak külső, groteszk színekben sem szűkölködő *rajzát* adta. Rendezése első-sorban a fergeteges kacajt emeli ki, a komédia rikítóbb színeit. ötletet ötletre halmoz, szerinte Bunsa-Koreckij Rettegett Iván akkor lesz még az eredetinél is nevetségesebb, ha *eltáncolja* az életét. E furcsa, a trón felé szökkenések bohózatát jól kiemelő koreográfiát már a kezdőjelenet előrevetíti: jóllehet színpadon nem új a vécé előtt tipegők-topogók „szorongó" - mert biológiailag (is) szorongatott! - képe, de tánczenére fölgyorsulva e marionettek a kiszolgáltatottságnak azt a fokát érzékeltetik, amely már messze túlmutat a test szükségleteinek kielégítésén. Valójában a „lélek" rángatódzik itt; az elfojtott vágyak, a befelé nyelt szavak olyan feszültséget teremtenek, hogy szükséges őket levezetni. Ez a megkezdett tánc válik majd félelmetessé a cári udvari nagy evés, mulatérozás jelenetben, mikor is az „idegen" cár evvel teszi túl magát a párkereső játék idegességén, Miloszlavszkij pedig épp a „keleti hastáncos-nő" megforgatásával jelzi, hogy történelmi szélhámossága, „politikai" becs-vágya jobbára a háztáji örömökből táplálkozik.

A Tucsni András összeállításában el-hangzó, egyszerre humoros és gúnyos zene (a harmincas években aligha hallhattak ilyet a szovjet honpolgárok!) nemcsak hangulataláfestő, hanem *piruettes* mozgásra is ösztökél. Lábujjhegyen, lopakodását csitítandó, csak a tolvaj jár, és az, aki mindenkinél magasabbnak akar látszani. Tömöry rendezésének, az aktualizálástól sem visszariadó ripacs-kavalkádjának legnagyobb értéke *a sámlis harlekin. C)* az, aki keresztüllát minden kerítésen, aki a hatalomhoz vezető végeérhetetlen lépcsősort mindig meg-toldja egy fokkal, saját sámlijával. Ha ül, nem himbálódzik a levegőben a lába, ha meg a trónra készülődik fölszuszakolódni, nem kell rajta lendíteni, hiszen mindig kéznél van a szükséges „szer-szám". S jól jelzi a hős jellemfejlődését, hogy erre a tekintélyt, hatalom látszatát is növelő ülőbútorra csak a cári udvarban: a fogadások, szónoklatok, önmaga-mutogatások közepette van szükség. Sámlis harlekinünk evvel igyekszik meg-toldani a termetéből hiányzó centiket, ez ad néki - ha egyáltalán a zsarnoknak adható ez - lelki nyugalmat, biztonságot.

Ezek után nem meglepő, hogy a veszprémi játék legnagyobb figurája: Bunsa-Koreckij - Rettegett Iván. Láttam olyan előadást is, ahol - a hatalom kiszolgálását hangsúlyozandó Miloszlavszkij fölnőtt melléje, s kettősük szakadatlan küzdelme az elérhető (elérhetetlen?) trónért adta a játék fő sodrát. A veszprémi előadásban ez a kettős, ki tudja, mi okból, szétvált, s ez a távolodás, sajnos, kétféle játékmódot eredményezett. Amíg Balogh Tamás házfel-ügyelője és cárja a karikatúra mellett is érzékelteti a hatalmat gyakorlók célra-törését, vérfagyasztó cselekedeteit, Jászai László (Miloszlavszkij) betörője csak a könnyed komédiázásban hisz. Természetesen az ilyen - véletlen *vagy* rendező engedélyezte? - eltolódások is hozhat-nak viszonylagos értéket. Ennek köszönhető, hogy Balogh Tamás, mintegy összefoglalva a komédia mondanivaló-ját, a többiek fölé tudott nőni. Abban, hogy szinte egymaga uralta a terepet,

némiképp a rendezés bírálata is benne foglaltatik. Balogh számtalan remek jelenetben bizonyítja, hogy érett játéka nem a véletlen műve, hiszen mindannyi mögött ott van az értelmezés nehéz munkája. Heringevése, vodkakérése-követelése remegő kézzel, az, ahogy egy dunsztosüveget szorongatva Zinaidát és Jakint összeesketi, ahogy kezét kéz-csókra nyújtván maga elé követeli alatt-valóit, ahogy a trón előtt fölállított sámliról, kezében jogarral megfenyegeti a nyugalmát (hatalmát) zavarókat, mind bravúr. Jóllehet a nagyvonalú komédiázást némiképp segíti a színész alkati adottsága is, Balogh tudatosan építette föl a szerepét: egyszerre van múltban és jelenben (értsd rajta a harmincas évek szovjet valóságát), élvezi, hogy az általa formált törpe zsarnokban két figurát adhat, de minduntalan jelzi, hogy ház-mester és cár mértéktévesztése nincs messze egymástól.

Jászai László, hókuszpókuszaival együtt, fényűző tolvaj. Már-már szeretetre méltó szélhámos, semmi sincs benne a történelmet meglopók könyörtelenségéből. Kétségkívül, a komédia ezt a színt is elbírja — különösen azért, mert a percről percre nevetésre ingerlő ötletkavalkádban a komorabb színek valamiként elsikkadtak -, de sokkal erősebb volna az alak, ha más is lehetne: például a házmester hódítását eszmeileg támogató, a politikus szerepében tetszelgő s e „rangban" könyörtelenül „igazságot" osztó állami ember, aki a háttérből irányít, s ezért jogot formál arra is, hogy irányítottját - az bármily magas polcra szökkent is - felelősségre vonja.

Csák Zsuzsa (Zinaida Mihajlovna) vidéki, csámpás moziszínésznőjében forr a szerelem, s közben van annyira hisztériás, hogy összekeverje álmait a valósággal. A színész mozgáskultúrája első-rangú, s ez különösen a cárt mulattató jelenetben kamatozik. Ha már ez a csetlő-botló színésznőcske - rendezői ötlet-tel -- fölcsaphatott udvari kéjnőnek, Csák Zsuzsa megmutatja azt a szenvedélyt is, amit a zene hozott ki „Zinaida Mihajlovnából". Hőgye Zsuzsanna (UIjána Andrejevna, Cárné) dekoratív külseje, noha mögötte látható a vaskosság is, első pillanatban zavaró, hiszen a ház-mesterek ritkán jelennek meg ilyen
némileg a discotáncosok ruhájára emlékeztető - öltözetben. A színész azonban apró fintorokkal (kezében vödör, mikor szolgálatát teljesítve hallgatózik Tyimofejev ajtaján stb.) érzékelteti, hogy hiába gyúrt bele a hatalom lelket, Uljána Andrejevna csak rongybábu maradt. S Hőgye komédiázókedvének köszönhető, hogy az udvari méltóságok közt fényt kapván, e dekoratív, de buta baba egyszer csak elkezd élni. Balogh Tamás alakításán kívül főképp Hőgye Zsuzsannánál éreztem: úgy nevettet, hogy egyben félni is kell tőle. Sokakkal ellen-tétben joós László Tyimofejevjét jónak láttam; például egészen találó az a jelenete, amikor a trónra törekvő házmester-cárt megeteti, megitatja, akárcsak - az egészben van is valami állatias - jó pásztor a nyáját. Kiss T. István remegve behódoló Spak és földig hajlongó íródeák, rikító színekkel nevettető csúszómászása illett az égi és földi hatalmat játszók seregébe.

Füzy Sári jelmezei hatásosak, észrevétlenül is lendítettek az előadáson; hogy csak Miloszlavszkij fekete kesztyűjét és műkincsvizsgáló nagyítóját említsem, mely a betörőhumor egyik forrása; de az az ötlet is, hogy a cár hózentrágerjával játszik, alighanem a jól funkcionáló jelmezből eredeztethető.

Sütő András: Anyám könnyű álmot ígér (veszprémi Petőfi Színház)

Színpadra alkalmazta: Szabó József. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez:* Füzy Sári. *Zenei tanácsadó:* Marosi Júlia. *Rendező:* Szabó József.

Szereplők: Joós László, Spányik Éva, Szoboszlay Sándor, Balogh Tamás, Bakody József, Szélyes Imre, Lukács József, Demjén Gyöngyvér, Blaskó Balázs (szerepét később Éltes Kond vette át), Horváth György, Bakai László, Kiss T. István, Borbiczki Ferenc, Háromszéki Péter, Benedek Gyula, Dévai Péter, Marosi Júlia m. v., Antal Olga, Darás Léna, Losonczy Ariel, Kapáló Magda m. v., Orosz Klári, Hőgye Zsuzsanna, Csák Zsuzsa, Bóna Szabolcs, Bóna Ivett.

Mihail Bulgakov: Iván, a rettentő (veszprémi Petőfi Színház)

Díszlet: Bakó József. *Jelmez: Füzy* Sári. *Zenéjét összeállította:* Tucsni András. *Rendező:* Tömöry Péter.

Szereplők: Balogh Tamás, Hőgye Zsuzsanna, Jászai László, Joós László, Csák Zsuzsa, Kiss T. István, Benedek Gyula. Háromszéki Péter, Éltes Kond.

P. MULLER PÉTER

Elvegyülni és kiválni

A Baal Zalaegerszegen

> ,,S*emmit se ért az ember. De egyetmást érez. A történeteket, ha megértjük őket, mindig rosszul mesélik el."*
>
> Brecht: Baal

A mottóul kiemelt mondatokat az a Bertolt Brecht írta le, aki az 1918-ban keletkezett *Baal* után alig egy évtizeddel a művészi hatás racionalizmusának, intellektualizmusának hirdetőjévé vált. Ebben az idézetben azonban a megértéssel (s ebből következően az értelmezéssel) szemben egy negatív viszonyt fogalmaz meg. Ez az elutasítás nemcsak ennek az idézetnek, hanem a *Baal* egészé-nek is alapvető gesztusa.

A tagadás, elutasítás gesztusában azonban legalább két fő típust lehet elkülöníteni. Az egyikben a pátosz és a tragikum az uralkodó minőség, a másikban a szatirikus-ironikus jelleg. A *Baal* világszemléletének jellemzője e két típus közül az elutasítás ironikus formája. A zalaegerszegi előadás műsorlapjához mellékelt Martin Esslin-tanulmányból megtudhatjuk, hogy Brechtnek ez a műve is - számos drámájához hasonlóan - egy másik színpadi mű cáfolata: Hanns Johsts *Der Eiusame (A* magányos) című 1917-es darabjának paródiája.

De nemcsak ezé a konkrét műalkotásé, hanem azé a stílusirányzaté is, amelyet Johsts darabja képvisel: az expresszionizmusé. Ez az expresszionizmus-ellenesség a művet átszövő utalásokban éppúgy jelen van, mint a darab dramaturgiájában. Az irodalomtörténet azonban az expresszionizmuson *belül* helyezi el Brecht drámáját, annak ellenére, hogy a korabeli kritika nem sorolta be ebbe a stílusáramlatba, s a későbbi elemzők között is voltak, akik kijelentették, hogy Brecht sohasem volt expresszionista. (A mű legutóbb magyarul mégis egy „német expresszionista drámák" alcímű kötetben jelent meg.)

A Baal ennek a stílusáramlatnak a meghaladási kísérlete. E korai darabjában Brecht úgy támadja ezt a - számára elviselhetetlen „artikulálatlanságot", a „puszta taglejtés" művészetét, hogy visszanyúl egy akkor nemrégiben felfedezett dramaturgiai megoldáshoz: a Georg Büchner nevével fémjelzett drá-

maformához. Művében tematikusan is kapcsolódik Büchnerhez: *a Baalban a Woyczek* közvetlen hatásának lehetünk tanúi. Rokon a két mű dinamikája is; bennük az ember széthullásának folyamata tárul elénk, az a folyamat, amelyben

Robert Brustein jellemzése szerint - „fokozatosan lefoszlanak az erkölcsök, az eszmények, az egyéniség, valamint a civilizációs lepel, míg végül az emberi lény a maga meztelen kegyetlenségében vagy jelentéktelenségében áll előttünk".

Brecht darabjában ez az egyirányú folyamat abban különbözik a büchneri mű dinamikájától, hogy ott a címszerep-lő a környezet foglyaként, áldozati helyzetben jelenik meg, itt viszont Baal egy olyan diabolikus figura, eksztatikus hős, aki totális oppozícióban áll környezetével, a kulturális és morális normákkal stb. György Péter a tavalyi boglárlellei bemutató kapcsán a SZÍNHÁZ 1984/10. számában úgy jellemezte a *Baalt,* hogy abban „a konkrét történet - a zseni negatív karrierje - a világon kívüli lázadó végső bukásának, szétzüllésének útja". A címszereplő költőzseni úgy vegyül el a lét pokoli bugyraiban, hogy minden elvegyülés egyben kiválás is: örök kívülálló marad. Az a törekvése, hogy megtapasztalja a lét legbizarrabb határhelyzeteit, csak félig-meddig valósulhat meg, Baal ugyanis nem abba a közegbe való, amelybe elmerül, s nem az a természetes létszférája, amelybe vágyakozik. Ő mindvégig kívül van a világon, kívül az emberi kapcsolatok humanizált normáin, kívül az egyes társadalmi rétegek belső szabályain. Ót éppen a korlátok nélküliség, a törvényen kívüliség jellemzi, ami ambivalens viszonyt hoz létre közte és környezete között: egyszerre vonzó és taszító, csábító és undorító Baal személye és magatartása. Vonzó a normaszegés, az örvénylő érzékiség, de taszító a megbízhatatlanság, a kiszámíthatatlanság.

Elvegyülni és kiválni - ez a kettős dinamika jellemzi Baal sorsát, akinek dezintegrálódási folyamatát expresszív epizódokban festi le Brecht. A polgári világgal való szembefordulás nyitójelenete után Baal a társadalom perifériáján élők között bukkan fel, s mindvégig ebben a közegben, de más-más konkrét helyzetben jelenik meg. Alteregója, esavargótársa, a szelíd és lírai Ekart társául szegődik, de ez a találkozás végül mind-kettejük vesztét hozza el. „Mind mélyebbre süllyedsz" - figyelmezteti a társát Ekart, de már késő: Baal kiválása a gyilkolásban, Ekart megölésében kulminálódik, de rövidesen ő is elpusztul. Hiába menekül a természetbe, hiába menekül ki a világból, végül is elvegyülése ott fejeződik be: az erdő avarjában.

A főhős extrém jellege több elemzőt arra késztetett, hogy a figurát a szerző személyiségéből magyarázza. Egy ilyen interpretáció azonban sohasem a műről állít valamit, hanem csak az alkotóról, és ezeknek a „levezetéseknek" a komolysága többnyire nem viseli el a komikumot, az iróniát. Ily módon felismerni sem képes azt. Pedig a Brecht-dráma alapvető stiláris eszköze, *a túlzás* legalább annyira hordoz ironikus-szatirikus minőségeket, mint tragikus-patetikusakat. A cikkem mottójává kiemelt mondatokban is ott bujkál az irónia azokkal az expresszionista művekkel kapcsolatban, amelyek artikulálatlan sikoly-ként értelmet nem, csak valami érzéki gesztust hordoznak. Azok a határhelyzetek, amelyekbe Brecht a hősét beleveti, nemcsak egy tragikus, hanem egy ironikus gesztusra is lehetőséget adnak.

Kár, hogy ez az irónia a Valló Péter rendezte zalaegerszegi előadásban kevéssé érvényesül. Valló a háziszínpad szobányi terében olyan átesztétizált produkciót hozott létre, amelyben a szó-szerintiség került előtérbe az áttételesség rovására. A látványelemekben rend-kívül gazdag előadás első meglepetését a szereposztás jelenti. Baal szerepét ugyanis a rendező Nemcsák Károlyra osztotta, Ekartot pedig Derzsi János játssza. A dráma belső jellemzőit és a két színész karakterét alapul véve egy fordított szereposztás lett volna magától értetődő. Ezzel a lépéssel viszont Valló Péter eleve átértékelte a mű világát, a darabbeli túlzásokat visszafogta, és nivellálta a karakterek szélsőségeit. Ily módon a dráma látens tartalmai a mélyben maradnak, és csak a manifeszt összetevők nyernek színpadi megfogalmazást.

Valló vizuális ötletekben bővelkedő előadást hozott létre. A játéktér mely-nek díszleteit is ő tervezte - néhány állandó tárgyi elemmel van berendezve. Ezek: egy vaságy, fölötte lámpa, alatta lavór, kancsó, pálinkásüveg; a színpad középső részében tíz kékesszürke faülőke a hozzá való négyzet alakú asztalokkal; a játéktér két hosszanti oldalán öt-öt csonka nyírfa tar ágakkal, gallyak és levelek nélkül. Az itt felsorolt elemek variálódnak azután a játék során, s kap-nak más és más funkciót, hasonlóan a mellékszereplőkhöz, akik a szerepösszevonások következtében minduntalan új és új alakban bukkannak fel. A téglalap alakú játékteret tócsák borítják - az elő-adás végére már összefüggő víz- és sör-réteg fedi a padlót. A játéktér bejárattal szemközti oldalán - egy zongora mögött - három zenész ül, fölöttük egy fehér vászonra az egész előadás során diaporámát vetítenek. (Az egymásra játszott, egymásba áttűnő diaképeket itt hangeffektusok nem kísérik.)

A drámán végrehajtott dramaturgiai beavatkozások két részre bonthatók: egyfelől a szöveg interpretációjára, másfelől a stúdióelőadás feltételeinek megteremtésére. Ez az utóbbi szempont először annak eldöntését kívánta meg, hogy mely szerepek elég jelentősek ahhoz, hogy önállóságuk megőrződjék, és mely jelenetek játszhatók el átváltozó szereplőkkel. Az előadás Baal és Ekart mellett Johannes Schmidt alakját különíti el teljes mértékben - Nádházy Péter alakításában -, rajtuk kívül Johanna és Sophie Barger is elválik az összevont szereplőktől (bár az ő megformálóik, Maronka Csilla, illetve Soproni Ági még egy-egy szerepet eljátszanak). A rendező valamennyi további szerepet (közel harmincat) nyolc színésszel játszat el.

A szereposztás minden esetben eleve interpretációt is jelent, s ez különösen akkor nyilvánvaló, amikor a rendező szakít a szerep hagyományaival. (Például amikor Paál István Hamlet szerepét Kovács Lajossal játszatta el, vagy amikor Lázár Kati Bernarda Alba szerepét Jordán Tamásra osztotta.) Mint említettem, *a Baalban* Valló Péter egy sajátos átértékelést hajtott végre azzal, hogy tulajdonképpen megcserélte Baal és Ekart színészi jellemzőit. Ekartot - Derzsi János megformálásában - olyan diabolikus figurává transzformálta, aki mindvégig szemlélője Baal életének. Színpadi jelenléte hangsúlyos (legtöbbször ott gubbaszt a zongora tetején), ő énekli el a drámát nyitó *A nagy Baal korálja* című songot, és ő asszisztálja végig (tetőtől talpig feketébe burkolózva) Baal negatív passióját, e - Brechtnél még átironizált - fordított szenvedéstörténetet.

Mivel a lírai Ekart itt diabolikussá válik, ezért szövegei átértelmeződnek: ami a drámában kérlelés és jó szándékú figyelmeztetés volt, az itt sátáni kihívássá válik. Másfelől, ami Baal alakjában visszataszító, undort keltő, félelmetes volt, az itt Nemcsak Károly - alkatából következő - játékában inkább csodálko-

zást, mint megdöbbenést kelt. Ez a rendezői beavatkozás egy napjainkban *hitelesebb* színpadi világ megteremtéséhez vezetett, bár ez egyúttal a konvencionalitás irányába tett engedményeket eredményezett. Hiszen igen sok színházi előadás szerepelteti ezt a - különböző eleganciájú: hol frakkos, hol pelerines - alakot, aki kívülálló, de beavatkozó, szemlélő, de manipuláló is egy személyben. Ez a figura veszélyesen sokszor szerepel ahhoz, hogy hamarosan színpadi közhellyé váljon. Talán még nem az.

A zalaegerszegi előadás hitelessége azt is jelenti, hogy Baal emberibbé válik, s ha nem akarjuk számon kérni a produkción a dráma saját világát, akkor egyet-érthetünk ezzel a megoldással - de az irónia megfogyatkozása mégsem helyeselhető. Hiszen ez utóbbi az az alapvető szemléletmód, ami a mű egészéből (cselekménvéből, a szereplők viszony rendszeréből) kirajzolódik. Ennek itt csak halvány nyomai vannak. E jelenségnek - az eddig említetteken kívül - az is oka, hogy a játéktérben egy naturalizált-átesztétizált világ jelenik meg. Az át-esztétizáltságot olyan elemek hordozzák, mint a mindvégig látható diaképek, a szereplők Laczó Henriette tervezte kosztümjei, a fényeffektusok, a tárgyak attributumai, a naturalizáltságot pedig elsősorban a játékmód, a zabálások-ivászatok, az erőszakosság, a közvetlen fizikai agresszió jelenléte, a vízben való hentergések stb.

Az előadás képi világának egyik fő jellemzője az, hogy a látvány kevés, de többféle funkciót hordozó elemből áll. Valló Péter játékterében valamennyi tárgy több értelmű, megsokszorozódott jelentést hordoz - s ez ritka erénye az előadásnak. A fák sokféleképpen tagolják a teret. Míg a nyitóképben a szín-pad két hosszanti oldalán szép szimmetriában helyezkednek el, a játék folyamán újabb és újabb tereket hoznak létre (szobaajtót, erdőt stb.) Végül - a záró-képben - a padlón egymásra hányva ugyanazt a dezintegrálódást jelenítik meg, amit Baal sorsa is példáz. Hasonlómód ötletes az ülőalkalmatosságok és asztalok többféle szerepeltetése is, melyek hol éttermet, hol kocsmát, hol nyomortanyát jelölnek.

A hanghatások közül a Dörner György komponálta zenét kell kiemelnem, amelynek mindvégig szerepe van a produkcióban. Ez a zene -az egész előadással párhuzamosan - a lágyság felé, a finomabb összhangzatok irányába mozdult el, s kevesebb benne a drámában eredetileg meglevő túlzás, diszharmonikusság, szertelenség. Ez a gitár-, zongora- és szintetizátorkíséret (melyhez néha ének és egy-egy ütős járul) inkább szalonzene, mint drámai erejű muzsika.

A színészi játék megítélésében. egy (anti)expresszionista mű esetében nemigen lehet a jellem- vagy karakterformálás hiteléből, szuggesztivitásából kiindulni. Többnyire csak a színpadi jelenlét intenzitása az, ami támpontot ad egy-egy szerepformáló értékeléséhez. Ebben a zalaegerszegi előadásban ez utóbbi szempont az, mely alapján a tizenhárom színművész közül Soproni Ágit, Császár Gyöngyit és Aron Lászlót tudom kiemelni - a már említett két főszereplőn, Nemcsák Károlyon és Derzsi Jánoson kívül. Egy kegyetlenségekkel teli. szín-házi előadásban nem túl hálás feladat lírai szerepeket megformálni, mert ezek óhatatlanul halvány alakításoknak fognak tűnni a többi karakter mellett. Nádházy Péter és Maronka Csilla sem kerülhette el ezt a veszélyt; líraiságuk ellenpont lehetne, de jelenlétük nem tud elég intenzívvé válni ehhez a funkcióhoz. A további szereplők is valahol félúton vannak a hangsúlyos színpadi jelenlét és a hangsúlytalan szereplés között.

Valló Péternek és munkatársainak zalaegerszegi Baal-előadása részletesen kidolgozott, alapos munka, azonban hiányzik belőle a reveláló erő, a nézőkre gyakorolt „közvetlen és erős" - akár értelmi, akár érzelmi -- hatás.

Bertolt Brecht: Baal (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)
Fordította: Jékely Zoltán. *Díszletterv ező:* Valló Péter, *Jelmeztervező:* Laczó Henriette. *Dramaturg:* Böhm György, Zene: Dörner György. *Rendező:* Valló Péter.
Szereplők: Nemcsák Károly, Nádházy Péter, Maronka Csilla, Derzsi János, Soproni Ági *m. v.,* Áron László, Farkas Ignác álffi Zoltán, Latabár Árpád, György János Császár Gyöngyi, Bihari Ágnes, Zámbó Lilla.

KOVÁCS DEZSŐ

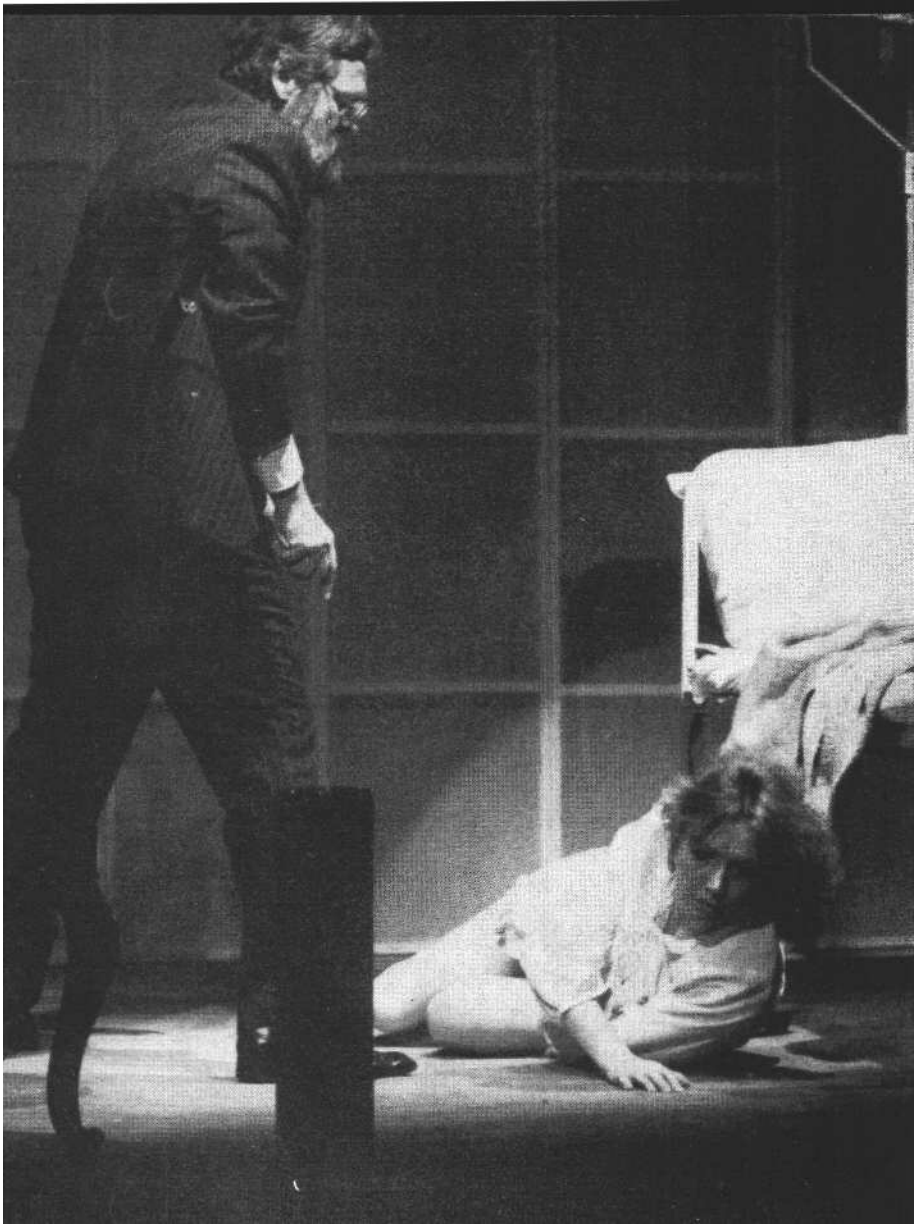
Változatok a kiszolgáltatottságra

Harold Pinter **egyfelvonásosai** a tatabányai Orpheusz Színházban

„Valami történik" - ezek az első, szimbolikus jelentésű szavai *az Afféle Alaszka* kómából ébredő hősnőjének, Deborahnak. Később, lassan megvilágosuló tudatába villan a felismerés: „semmi sem történt velem. Nem voltam sehol." A nyárspolgári külvilág „józan" ítéletét kezelőorvosa, Hornby tudatosítja számára: „Maga ... nem volt jelen, nem vett részt semmiben. Mi voltunk azok, akik szenvedtünk."

A dráma történéseinek logikai íve a jelenlétvesztés fölismerésétől az énazonosság kereséséig terjed; a furcsa, extrém drámai szituáció (az amnéziás tudat küzdelme a jelenlét visszaszerzéséért, majd a megváltoztathatatlan viszonyok tudomásulvétele) modellértékű eseménysort vetít elénk a személyiség huszadik századi fenyegettetéseiről, elveszítésé-ről. A pinteri szöveg alighanem legfontosabb mondata ez a talányos, a történéseket lebegővé, megfoghatatlanná eme-lő mondat: „Valami történik." *A* dráma ezáltal, majd a befejezés hasonlóan szimbolikusan elvont mondatai révén kap metafizikai vetületet. A pinteri drámaszerkezet persze konkrét, lokalizálható történetet is hordoz, de igazi lényege a szüntelen végbemenő *történés,* a lelki-pszichikai késztetések befejezetlen, lezáratlan, szüntelen folyamata, melyben a szüneteknek, a csöndeknek éppúgy jelentése van, minta cselekvéseknek, a gesztusoknak, a kimondott szónak. Ezek a szünetek és csöndek roppantul „elevenek" és ‚beszédesek": a lényeges drámai elmozdulások ezek alatt mennek végbe, még akkor is, ha a játék külső képe közben mozdulatlanságot és változatlanságot mutat. *Az Afféle Alaszka* legsebezhetőbb dramaturgiai mozzanata alig-hanem éppen maga a cselekmény, a századelőről „kölcsönvett" abszurd történet; talán nem véletlenül illesztette a dráma szövege elé maga az író a sztori epikai hátterének „magyarázatát", minta játék kiindulópontját, ahonnét elrugaszkodva fölépítheti a maga univerzumát.

Ennek a Harold Pinter-i világmetszet-nek az alapelemeit s hordozóit már jól ismerjük, többek között *A gondnokból,*



Pinter: Afféle **Alaszka (tatabányai Orpheusz Színpad). Vajda László (Hornby) és Bodnár Erika (Deborah) (Iklády László felv.)**

A hazatérésből, *a Születésnapból*. *Az Afféle Alaszkában s* némiképp módosult alakváltozatban *Az utolsó pohárban* is nyomon követhetjük e világkép épülését, a zárt terek szituációteremtő élményét, a szüntelen ambivalenciát, bizonytalanságot mint a kiszolgáltatottság forrását, ami a realitás síkját áttételek nélkül emeli metafizikussá, az emlékezés dramaturgiáját, mely a kimondott és véghezvitt cselekedetekre a nosztalgikus múlt visszfényét vetíti, az általános fenyegetettséget, az idegenséget, a tárgytalan szorongást stb. *Az Afféle Alaszkában* Deborah egy kórházi szobában ébred, huszonkilenc évi öntudatlan álom után. A helyszín, mint Pinternél annyiszor, zárt tér; szoba. Khell Csörsz artisztikus lebegésében is fenyegető színteret épített, ami funkcionálisan valóban egyszemélyes kórterem képét mutatja (kórházi vaságy, zöld huzatú bútorok láthatók a puritánul berendezett szobában), ám a teret kivilágosuló-elsötétülő rácsozat határolja, ajtaja nincs a helyiségnek, csak résnyi bejárata, s a színtér domináns eleme maga a látvány, a falakon-rácsozaton átszűrődő felragyogó, majd kihunyó fény. Semmi kétség, valóságos és metaforikus térben vagyunk, a díszlettervező és a rendező, Zsámbéki Gábor a pinteri konkrétság-nak és elvont lebegésnek olyan szerencsés vizuális képét találta meg, ami termékeny és gazdag hátteréül szolgálhat a játék egészének. Ez a játéktér a rendezői koncepció szerves része, s valóban funkcionálisan vesz részt a dráma gondolati ívének s rendezői értelmezésének a kibontásában. Elvileg persze több jelentésréteget is hordozhat, elvont-szimbolikus tartalmakat éppúgy, mint konkrétakat, ám lényege szerint éppen a szöveg immanens tartalmait segíti életre kelni s a rendezői gondolatot megérzékíteni. Valamikor a darab első felében Deborah riadtan döbben rá, hogy nem a hálószobájában van, bár ez a szoba - számomra -- ismerős neki valahonnan. Emlékeket idéz, ismeretlen tájak szállodaszobái villannak elé, majd egyszer csak így szól: „Ez egy fehér sátor. Ha félrehajtom a ponyvát, kilépek a Szaharába." A Khell Csörsz-i, vakító fényben ragyogó szoba leginkább ezt a „fehér sátrat" idézi, ami természetesen Deborah öntudatlan képzeletében él. Miként az idő múlása, a napszakok váltakozása is az ő tudatának csapongó mozgásában jelenik meg. A dráma végén, amikor pár percre ébren átéli az önkívületbe való visszazuhanás, a jelenlét elvesztésének gyötrelmeit, az egész terem kivilágosodik, a falak rácsozatából éles, hideg fény árad, az egész szoba szinte vakítóan ragyogni kezd, majd az öntudat visszanyerése után lassan kihunynak a fények, a szoba tárgyai fekete kontúrokat kapnak a háttér ellen-fényétől A csapongó képzelet, az öntudatlan tudat mozgásainak képe vetül a játékra, a valóságos drámát a képzelet drámájává, metafizikai tragédiává emelve.

Deborah viruló fiatal lányként esett öntudatlan álomba. Huszonkilenc évvel később a gyermeklány tudatával és pszichéjével ébred, középkorú nőként. Lassan, nagyon lassan ébred csak tudatára, hogy ami vele történt, pontosabban ami vele nem történt meg, csak a biológiai létezés korlátozott szintjén végbe-ment, jóvátehetetlen. Az amnéziás tudat csapongása nemcsak tehertétele ébredésének, de a felismert valóság előli menekülés lehetősége. Az álom és a valóság, a képzelet és a realitás valami furcsa játékban mosódnak össze benne: ébredése ráébredés a valódi világra, ami elől nyomban menekülni is akar, hiszen az fenyegető, rideg, idegen. Az extrém pinteri szituáció, ezáltal nő modell-érvényűvé: az emberi fenyegetettség, kiszolgáltatottság és világba vetettség drámai paradigmájává.

Bodnár Erika vibráló érzékenységgel jeleníti meg előttünk e sokszoros átváltozás drámáját. Deborah-ja megmaradt egészséges lelkületű, infantilis kamasznak, akire valósággal rázuhan a felnőttlét egész súlya s önnön sorsának tragédiája. Kapcsolatteremtési kísérletei a világgal és önmaga egykori énjével nemcsak tragikusan szánnivalóak, de sokszor groteszkek vagy élettelien komi-kusak is. Percről percre más ember ül a kezelőorvossal szemben: babusgatásra vágyakozó kislány, megszeppent fiatal nő, az életet még nem ismerő, de súlyaiba már belefáradt asszony. Kusza emlékeiből nemcsak a derűs gyermekkor képe rajzolódik elő, de amaz idilli arany-koré is, amikor még azonos lehetett ön-

magával, beteljesülni látta vágyait, s harmóniában élhetett a világgal, Arcán érzelmi viharok száguldanak végig: kirobbanó, eufóriás öröm, percnyi boldogság, majd kataton magány, világvégi reményvesztettség. Emlékeket sorol, banális képeket idéz föl az egykori fényes életből; a múlt hétköznapi szövegei soha nem látott metamorfózison esnek át: az egy-kori önfeledt boldogság, az önmagával azonos lét visszfénye vetül mindenre, amit megidéz: „De volt, hogy a tér megnyílt és könnyűvé vált, és volt, hogy megnyílt, és én olyan könnyűnek éreztem magam, és ha az ember ilyen könnyű-nek érzi magát, el tud táncolni hajnalig, és én hajnalig táncoltam minden áldott éjjel ... egy ideig ... azt hiszem."

(Pinter maga sem tagadja, hogy világlátására, dramaturgiájára Kafka és Beckett volt a legnagyobb hatással. A becketti abszurd dráma hatása, azt hiszem, pontosan nyomon követhető az *Afféle Alaszka* építkezésmódján is. Deborah emlékfolyamaiban nem nehéz felismernünk *az Ó, azok a szép napok* inspirációját.)

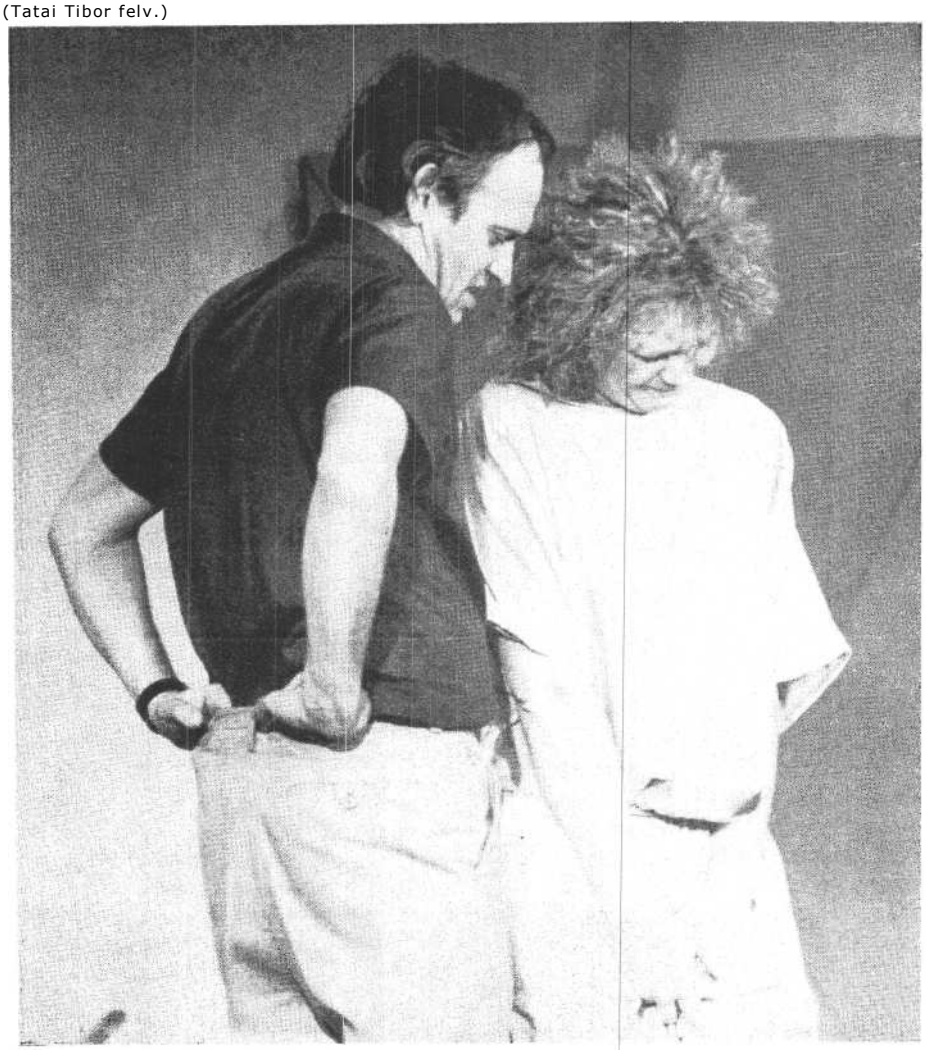
Bodnár Erika Deborah-ja attól válik igazát] eredetivé, szinte dokumentarista fogantatásúan életközelivé, hogy a figura sajátos pszichológiáját, kialakulatlan tudatából adódó alakváltozásait roppantul hajlékonyan, finom eszközökkel formálja meg. Elfojtott fellángolásai, ön-magába zuhanása, lágysága és megkeményedő jelleme arról tanúskodik, hogy rövid öntudatra ébredése alatt áthullámzik lényén az egész *élet,* mindaz, amit átélt, s mindaz, amit örökre elveszített.

\z ő ideges mozgékonyságával, szertelenségével szemben kezelőorvosa, H°rnby (Vajda László) csupa tiszteletet parancsoló szoborszerű nyugalom; a szék szélén ül, mozdulatlanul., feszült figyelemmel szemléli ápoltját, amint életre kél. Kétségbeesetten próbál behatol-ni Deborab érzelmi világába, de mindannyiszor ,,visszapattan" a lány szertelenségétől, csapongó tétovaságától, egyéniségétől. Deborab érzelmességével szem-ben ő a józan racionalitást képviseli, azt a nyárspolgári világot, ami elől betege olyan riadtan menekülni próbál. Vajda Hornbyja kimérten beszél, minden mondatnak különös hangsúlyt ad: minden egyes szavából a nő iránti odaadás árad. Mégis képtelenek kommunikálni egymással, a két ember két külön világban él, s e világok között nemigen nyílik átjárás. Deborab húga, Pauline (Básti Juli) sajátosan egészíti ki párosukat: vázlatosan kidolgozott szerepéből következően a nyárspolgáriság karikatúráját formálja meg, de figuráját elég szélsőségesen elrajzolja, már-már a groteszkig tágítja. Hornbytől annyiban különbözik, hogy ó mar meg sem próbál azonos érzelmi hullámhosszra hangolódni nővérével, bár ő is érzi, megszakad1 minden kapcsolat közöttük, ostoba banalitásokon kívül nincs mit mondaniuk egymásnak.

Ha az *Afféle Alaszka* drámai gócpontjában a jelenlétvesztés következményeinek kibontása állt, akkor Az utolsó *pohár* című egyfelvonásos az emberi kiszolgáltatottság legbrutálisabb fajtájának, a fizikai-lelki terrornak az anatómiájá$_t$ nyújtja. Az eredet, a világképi fogan-tatás most is ugyanaz, mint *az Afféle Alaszka* esetében. A megkínzott értelmiségi, Victor első kimondott mondata („Nem ismerem magát") előző darabban is elhangzott akkor Deborah ajkán. dráma "tárgya" tehát ugyanaz, a jellegzetes pinteri szituációban, :t lélektani vallatás drámájában is idegenségről, szorongásról, kiszolgáltatottságról az emberi lét fenyegetettségeiről lesz szó - csak más drámai alaphelyzetből kiindulva. lIa nem tudnánk, hogy Pinter koherens életműve1 lét^{r}ehozó író, akár politikai tézisdrámának is gondolhatnánk ezt a négy rövid párbeszédből összeálló mesterművet: Ám Pinter valóban öntörvényű szerző: ugyanarról beszél mindig, nyúljon bár a látszólag legkülönbözőbb témákhoz.

vallatás ' kietlen, zárt szobában zajlik. A falak kopárak, mocskosak, vérfoltok maszatolódtak szét rajtuk. A vallatószoba egyetlen „berendezése" egy falból kilógó, bosszú gumicső, amiből víz csordogál. A vallatás ocsmány „kelléke" előbb a padlóra dobva hever, majd a falból kiálló kampóra akasztják. Dön-

Pinter: Az utolsó pohár (tatabányai Orpheusz Színpad). Rajhona Ádám (Nicolas) és Básti Juli (Gila) (Tatai Tibor felv.)



gő, ormótlan vasajtón taszítják be ebbe a kietlen, pislákoló és idegesítően zizegő neonú helyiségbe egy értelmiségi házaspár tagjait, majd gyermeküket. (A jelenetek közti sötétségben zuhogó lépések hallatszanak, kissé naturalista szcenírozást idézve.) A fizikai attrocitásokat (részben) már elszenvedték. Most a még gyötrelmesebb megaláztatás következik: egy civilbe öltözött, nyájas modorú szadista pribék, egy korlátlan hatalmában kéjelgő fasiszta vadállat gyötri halálra őket - a saját gyönyörűségére. Paradox dolog lenne elidegenedésről, világhiányról, az emberi autonómia elveszítéséről beszélni ott, ahol a legfékevesztettebb embertelenségről, embernek ember általi halál-ra kínzásáról van szó. *Az utolsó pohár* világában az emberi kiszolgáltatottság ad absurdum fokozva jelenik meg, mint a korlátlan hatalomból fakadó torzulás s az ember visszasüllyedése az állati létbe. Nemcsak a vallatottak drámája játszódik le előttünk, de a vallatóé is: Nicolas, a brutális indulatú és deformálódott érzékű vallatótiszt azért is sülylyed olyan mélyre az emberi aljasság mocsarában, mert mindennemű kapcsolatát elveszítette az ép erkölcsiségű emberek-kel, s egy fasiszta hatalom bábjaként maga is őrlő malomkerekek közé szorult. Abban az aljasul képmutató modorban, ahogy a neki kiszolgáltatottakkal beszél, még fölismerhető az emberi kommunikáció vágyának halvány emléke, ha torzult formában is.

„Finomul a kín" - írta József Attila még a század harmincas éveiben, s e finomuló kínról szól a század irodalmának jelentékeny része. A civilizáció fejlődésével, az emberi viszonylatok bonyolultabbá válásával s a totalitárius hatalmi struktúrák létrejöttével nemcsak az emberi kapcsolatok finomszerkezete változott meg, de megteremtődött az emberi méltóság meggyalázásának intézményes és magas szintre fejlesztett formája is. *Az utolsó pohár* abszurd szituációjában már nem a fizikai kínzatás a legborzalmasabb, de az a meztelenre vetkőztetett emberség, ami teljesen védtelen az intézményesített terrorral szemben. A da-rabban nem hangzik el konkrét utalás a dráma helyszínéről, s bár Pinter nyilatkozatában latin-amerikai diktatúrákról beszélte művével kapcsolatban, tudjuk, bármely ország vagy államberendezkedés magára ismerhet a pinteri vallatószobáról, amelyik ilyen fokon intézményesíti a brutalitást, az aljasságot, az emberi kiszolgáltatottságot.

Az előadás ritka erénye a dráma „kitöltetlen helyeinek", szöveg közti szüneteinek érzéki feldúsítása: Rajhona Adám és Végvári Tamás játéka. Pinter nem-csak hogy kevés dramaturgiai instrukciót ad a színészeknek, de a szöveg váz-szerű, laza kompozíciójával szinte kötelezővé teszi az alakok színészi kiegészítését. Rajhona Nicolasa olyan gyűlöletesen romlott s olyan mocskosan pojáca is egyben, hogy a legelemibb védekező reakciókat sem hívja már elő a vallatottakból: tehetetlenül és egykedvűen tűrik, csináljon velük akármit. A csúszó-mászó mozdulatlanná dermeszti a körül-levőket, ha ellenkeznének, akkor is érintkezniök kellene vele. Rajhona meg-annyi velejéig romlott figura után ismét újítani tudott, már-már démoni alakot teremtve. Ahogy a lábaival idegesen dobol, vagy a vasajtót rugdossa, ahogy a vérfoltokat kapargatja a falon, vagy vér-fagyasztóan mosolyog, az mindent elárul Nicolas igazi, szadista énjéről. Végvári Tamás úgy játssza a megkínzott értelmiségit, hogy elhisszük neki, legszívesebben meghalna, már csak üresen bámulni, mozdulatlanul tűrni maradt ereje. Tekintetével végig követi Nicolas köröző mozgását, de már nem remél kegyelmet, csak mielőbb szeretne kilépni ebből a gyötrelmes megaláztatottságból. Az egész ember egyetlen merő zúzódás. Második megjelenésekor már élőhalott, beszélni is alig tud, már csak a szeme él, egykedvűen, csodálkozva, vádlón. Básti Juli összegörnyedő-összeroskadó alakja percnyi emlékként idézi a rettegést, az iszonyatot, az elszenvedett brutalitásokat.

A játék, akárcsak az *Afféle Alaszka* esetében, dinamikusan, feszesen megkomponált. Zsámbéki és színészei megtalálták a szünetek „kitöltésének" és a csöndek funkcionális alkalmazásának optimális arányát. Nizuális megjelenítésében, világképében szervesen egymásba épülő előadás született. (A fordító: Bátki Mihály.) Harold Pinter drámái egy, illetve két évvel a londoni ősbemutató után adekvát előadásban keltek életre magyar színpadon.

Harold Pinter: Afféle Alaszka (Tatabányai Népház Orpheusz Színháza
Fordította: Bátki Mihály. *Dramaturg:* László Tibor. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Rendező:* Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Bodnár Erika, Vajda László, Básti Juli.

Harold Pinter: Az utolsó „pohár
Szereplők: Rajhona Ádám, Básti Juli, Végvári Tamás, Tóth Marcell.

GYÖRGY PÉTER

Hímnem - nőnem

Pirandello: Az ember, az állat és az **erény Egerben**

Bölcs mértékletességre és józanságra vall az egri Gárdonyi Géza Színház új vezetőjének, Szikora Jánosnak a döntése, mikor bemutatkozásul Pirandello e mű-vét választotta, rendezőül Zsámbéki Gábort nyerte meg, s mind ő, mind a Katona József Színház színészeinek szerep-lése már bizonyos garanciákat nyújthatott a sikerre. Mindez maximálisan érthető és méltánylandó, hiszen Szikorának eddigi rövid, de bonyolult pályája után minden oka megvan a higgadtságra és óvatosságra. Semmilyen induló színháznak nincsen szüksége a bukásra, s Egerben is csak sejteni lehet, hogy „mit tud" a közönség.

Pirandello nevét a mai napig belengi a modernség még mindig megborzongató mítosza, mindezt nem zárja ki, sőt elősegíti a könnyen érthetőség. Pirandellónál a közönség nem érzi magát iskolában, s e remekműve különösebb ellenállás nélkül közelíthető meg, s ez is igen fontos tényező lehetett a darabválasztáskor. Így tehát a szerző által garantált modernség és a művészi hitelesség fedezete lehetővé tették, hogy a színház első alkalommal ne egy tragikus művel, hanem egy biztos sikerrel kecsegtető vígjátékkal kezdjen. *Az ember, az állat és az erény* igazán nem túl „nehéz" darab, könnyen érthető. Vígjáték, amely komédiává alakítható át, bőven nyújtva alkalmat a rendezői invenciók felvillantására, kiélésére, az ötletek egész tárházának felhasználására, kipróbálására.

Zsámbéki Gábor pedig bátran élhetett alkotói fantáziájával: saját társulatának színészeivel dolgozott, s tudta, mire számíthat, mire képesek. Igy aztán a kellő biztonságban, jóleső „felelőtlenséggel" komédiázhatott, s alkalma nyílott bebizonyítania, hogy épp az efféle laza, oldott s nevetéssel teli színház milyen komoly szakértelmet s tapasztalatot köve-tel meg, milyen pontosságot igényel az állandóan gyorsuló tempó, s fegyelmezettséget a színészvezetés e magasiskolája.

Zsámbéki színháza - s ezt itt érdemes újra hangsúlyozni - minden ízében realista és humanista (ez jelen esetben annyit

jelent, hogy széles ívben elkerüli a tömény trágárság hamis alternatíváját), hiszen a rendező a stílusjáték és a szándékos modorosság közepette is elsősorban a színészre figyel, és ő maga tapintatosan félrehúzódik. S minthogy a tér a színészé, így aztán bármilyen vad és ellenállhatatlan is a komédia, mégsem lesz üres paródiává, hideg és maró gúnnyá, s a legönfeledtebb percekben sem hihetjük, hogy Zsámbéki részvéttelen volna. Ő nem laboratóriumi megfigyelő, hűvös kívülálló, hanem minden szigorúsága ellenére, vagy épp azért, résztvevő, aktív jelenlévő. Tudja, hogy az embert emberrel érdemes ábrázolni, és nem marionettel vagy bábbal; a rendezői invenció csak a színészek által jeleníthető meg igazán hatásosan. Ebben a humanizmusban a lehető legkevesebb konzervativizmus rejlik, még ha látszatra annak is tűnhet, hiszen nem reagál azonnal és főként áttétel nélkül a világban jelentkező szellemi - és divatáramlatokra. Zsámbéki meggondolja, hogy mit enged be a színházba, hiszen tisztában van a műfaj követelményeivel.

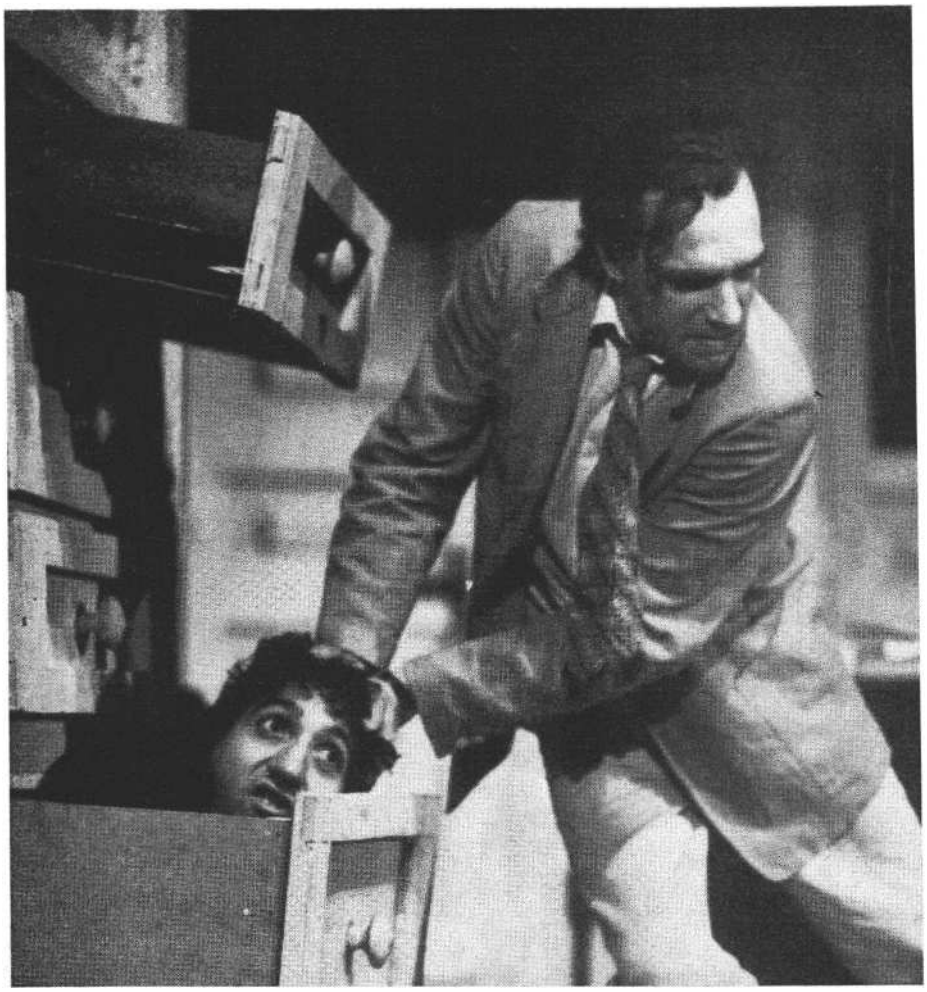
E darab vígjáték, melyből Zsámbéki - túl a szóviccen - végjátékot rendezett, a komédiává változtatás, a *túlhajtás* segítségével. Hiszen szöveg szerint mindez akár egy felette rezignált s kulturált társalgási vígjáték is lehetne, épp az erkölcsi relativizmusról, az álságos és hazug szokások nevetségességéről. Pirandello művében egy olyan korszak tárul elénk, melyben az erkölcs immáron nem a személyiség önmagával -- vagy épp Istennel -- kötött alkujának, meggyőződésének eredménye, hanem etikett, társasjáték, melyben a többiek kedvéért vagy épp a tőlük való félelemben vagyok „erkölcsös" vagy sem. Hiszen az etikett szerint sem az a bűn, ha valaki az orrát piszkálná, ellenben az, ha ezt a társaság előtt teszi. Amint Pirandello darabjának alaphelyzete szerint sem az a rossz, ha hősünk, felrúgván a Tízparancsolatot, más feleségével áll össze, s hazudni kezdenek (hiszen kit érdekel itt már a Tízparancsolat), hanem ha ez kiderül. A kínos az, hogy jelen esetben nem pusztán egy hazugság napvilágra kerülésének tényéről, hanem annak minden következményéről is szó lenne. Amikor Pirandellónál erkölcsről beszélünk, akkor általában és elkerülhetetlenül etikettet értünk mind-ezen, hiszen a társaságtól való félelem reálisabb, mint a lelkiismeret-furdalás. (Amit amúgy is a pszichoanalitikusok kipusztítanának, igaz, esetleg az erkölcsi érzéket is kénytelenek ezzel feláldozni a lelki komfort oltárán.)

Pirandello: Az ember, az állat és **az** erény (egri Gárdonyi Géza Színház). Benedek Miklós (Paolina) és Ujlaki Dénes (Perella)

Ennek megfelelően él Pirandello főhőse, Paulino is, aki mindezzel teljesen tisztában van, hiszen épp ezt a kérdést taglalja tanítványainak: „Mert hiszen ha udvarias vagyok, az alapjában az, hogy belül fekete vagyok, mint a holló, és kívül fehér, mint a galamb ... Például valaki belép ide, és azt mondja: »Jó reggelt kívánok, tanár úr«, ahelyett, hogy: »Menjen a fenébe, tanár úr.«" Mikor Paulino megtudja, hogy erkölcsös kedvese (az „állat" felesége) terhes, akkor ő, az „ember" arra kívánná rábírni a hites férjet, hogy ugyan háljon már a nejével, s így intéződjék el a kínos kérdés. Éppen e „kényszerítés" lesz a komédia forrásává, hiszen a kapitánynak ehhez nincs kedve, törvényes utódot a meglévőn kívül többet már nem akar, s amúgy sem kívánja sápadt, vértelen nejét. De Paulino számára nincsen más esély, mint a családi nász beteljesedése, hiszen csak ennek eredményeként írható a házastársak számlájára mindaz, mit egyéb-ként ő eredményezeti. S mivel Paulino tudja, hogy a kapitány nem akar majd magától, a puszta vágytól hajtva neje szobájába menni, úgy hát ételébe vágykeltő szert kevertet, s ez ismét kisebb félre-értések és nagyobb zavarok forrásává válik. Mindezt hősünk azonban hittel teszi, s ettől lesz Pirandello műve jóval több, mint egy üres komédia, helyzetkomikumra épülő vaudeville. Paulino ugyanis hisz abban, hogy egy nagyobb bűnt helyrehozhatunk egy kisebbel, amint az egyik hibát jóvátehetjük egy· másikkal. Mintha egyébként - in acterno modo a bűnök összemérhetőek volnának. E hit tehát mindössze a formákba vetett bizalom, a látszathoz való vad ragaszkodás, a kétségbeesett udvariasságba való kapaszkodás, hiszen Paulino jól tudja, hogy ezen kívül más semmi sincsen. Aki a formát elveszíti, az mindenről lemondhat. Ezért kell oly vadul és oly komikus elementaritással ragaszkodni az etiketthez mégoly illetlen eszközökkel is, mert az egyébként teljesen üres világban mindössze ez maradt utolsó bizonyosságunk.

Amikor Zsámbéki túlhajtja a vígjátékot, tehát igazi komédiává változtatja, akkor épp az etikett és a forma sérthetetlensége utáni vad bajszát teszi a középpontba. Mindez tehát egyre fokozódó, helyenként már-már elképesztő tempót követel, s a nézőnek úgy tűnhet, egy percnyi ideje sincsen, hogy feltekintsen abból, amit lát. Zsámbéki nem enged a ritmusból, nevetéshullám nevetéshullámra következik, míg a végén, egy pillanatra, a függöny leeresztésekor abba nem marad a játék, arcunkra nem fagy az épp aktuális mosoly.

E stílus és játékmód alapja a színész iránti bizalom, amint fordítva, a színészek örömteljes és pontos, szakmailag hallatlan felkészült alakítása is bizalom a rendező iránt. Mindannyian tudják, hogy akármilyen elementáris legyen is a komédiázás, az mégsem lehet azonos az olcsósággal, az alpári ürességgel. Úgy hiszem, hogy e személyiséggyarapító játéklehetőség, a hosszú távú színészpedagógia talán egyetlen lehetséges eszköze is. Zsámbéki pedig hosszú ideje azon van, hogy lehetőséget adjon színészeinek új nyelvek elsajátítására is, azaz arra, hogy azok képesek legyenek a sztanyiszlavszkiji ihletésű, sajátos magyar kisrealizmus vagy a pontos, de szűk keretek között mozgó vígjátéki modor mellett a nonszensz, az áttételes jelzésrendszerek, a dada vagy az abszurd összetettebb s ugyanakkor harsányabb komédiájának eljátszására is. Ennek a folyamatnak lehetett egyik része az *Übü király,* melyet - ha lehetett is a rendezői elképzelések hiányával illetni - e tekintetben elmarasztalni kép-



Benedek Miklós (Paolino) és Vajdai Vilmos f. h. (Giglio) a Pirandello-vígjátékban

telenség. Ennek a „tanulási" folyamat-nak egyik állomása ez az előadás is, bár más mértékben és más módon, mint az *Übü király,* más közönség előtt, más körülmények között. Zsámbéki e munkájánál a rendezői világ s a színészi játék teljesen eggyé vált, egyiket csak a másikból bonthatjuk ki; így például nem lehetséges az ötletek jelentéseinek feltárása a színész alakításának elemzése nélkül, és fordítva.

Am a játék leírása előtt kell még megvizsgálnunk azt, hogy mennyiben érzékelteti az abszurditást, a realitásfelettiséget a tér, a díszlet. Ez lényeges és őszintén megválaszolandó kérdés. Zsámbéki, úgy tűnik, a tavalyi évaddal befejezte Pauer Gyulával való hosszú együttműködését, és Khell Csörsz lett alkotótársa. Ő tervezte ezt a díszletet is. E munka viszont csak részben sikeres, és csak apró megoldásokban, a felszíni kérdésekben mutat ugyanannyi és ugyanolyan fajsúlyú szellemességet, mint a rendezés; egészében idegen, semleges közeg maradt. Zsámbéki és Khell mintha még nem beszélnének egy nyelven, s ugyanúgy, mint az *Übü király* esetében, ez a tér is csak az apró ötletekben jeleskedik, de egészében még nem vált a játék szervezőelemévé. Khell például remekel a tanítványok kamrájának megoldásakor, hiszen az odazárt, eldugott, de mégis kíváncsi nebulók itt az egyébként minden ok nélkül a falban elhelyezett fiókokból nyomakodnak egyre elő, Paulino aztán tárgyakként nyomja őket vissza újra és újra a helyükre. Mindez valóban nonszensz, hálás poén, és jól oldja a hangulatot. Viszont mindehhez képest a tér egésze meghökkentően fantáziaszegény és konvencionális. Hiába tölti be valóban eszelős rendetlenség, még az sem változtat azon, hogy e szoba bármely századfordulós színdarabot szolgálhatja, és a stílushoz kellő sajátossággal nem rendelkezik. Mindez feltétlenül megoldandó, hiszen Zsámbéki eddigi munkáinak nagy részében a színpadi látvány valóban a rendezői világkép kivetülése lett, amint így történt például, csak egy példát említve, *A manó* korszakos jelentőségű előadásának esetében is.

A játék a házvezetőnő és a később a szerelmi vágykeltő szert keverő patikus kettősének jelenetével indul. Csomós Mari és Szacsvay László karakterformálásában, jelmezében, mozgásában egyaránt érzékelhető, ha még csak jelzésszerűen is, a szélsőséges komédiázás iránti igény, a túlzásokra épülő játékmód kidolgozása. Hiszen már a színdarab elején különös dolgok történnek, minden különösebb ok nélkül tárgyak hullanak alá, a szobát elárasztó rendetlenség mármár mitológiai mértékű, a házvezetőnő túl elhanyagolt, a patikus pedig egészen ad absurdum gyáva. Hangsúlyozottan éles karakterek ők, s e két szereplő modora már előkészíti Paulino berobbanását. Hiszen a többieket is segítő, eligazító stílus kidolgozása, a játék alaphangjának érzékeltetése Benedek Miklós dolga. Őneki kell az amúgy statikus helyzetet felrobbantania. Szöveg szerint akár csipkelődhetne is a minduntalan kávét bliccelő barátján, Benedek Paulinója azonban a helyzetből önmagából nem következő mértékben ingerült és indulatos. Érthetetlennek látszó, de magával ragadó gesztikulálás, hevültség tanúi leszünk, s az akkor még egyébként feszültségmentes, lassabban csordogáló darab hirtelen megtelik feszültségekkel, kisülésekkel, melyekre lehetetlen nem figyelni. Nevethetünk, sőt nem lehet nem nevetnünk, de az a szándékos és jól adagolt aránytalanság, ez az aszimmetria, az érthetetlen drámai lendület nem engedi meg, hogy teljesen elengedjük magunkat. Holott a komédia egyre elképesztőbb méretekben indul el, s minden egyes szereplő megjelenése a színpadon csak fokozza annak mértékét.

A színpad hátsó felén, az ajtón hirtelen bedugja fejét a két tanítvány. Vajdai Vilmos és Bal József két túlkoros nebulója megint csak a túlzások révén megteremtett modorból felépített s még-is következetes, pontos alakítás. Vajdai fekete hajával, karcsú alakjával amúgy is mediterrán jelenség, de pontosan alkalmazkodik ehhez Bal gesztusrendszere, izgatott ficánkolása is. (A fékevesztett, vásott kölykök akarva-akaratlanul Fellini világát, *az Amarcordot* idézik.) Ahol Pirandello szerint a diákok még csak a nyelvüket öltögetik a magántanárt rémülten felkereső Perellánéra, ott Zsámbéki nekidühödött nebulói már a szoknyája alá is bebámulnak, vágyukat enyhén szólva nem is leplezik. Ok ketten mint-ha Paulino élettechnikáját, a szőnyeg alá seprést szimbolizálnák. Ok a minduntalan előtörő igazság megtestesítői, komikus megjelenítői a leplezhetetlen tények-nek. Vajdai és Bal szinte mindent meg-csinál a színpadon, amit ennyi idő alatt meg lehet csinálni. A gátlástalan öröm jellemzi játékukat, s mindebben már nyoma sincsen a főiskolásokra jellemző lámpaláznak.

A kamaszok után Perelláné állít be kisfiával, s félve, rettegve közli a hírt: még aznap megtér a férj. Csonka Ibolya

remek választás volt, hiszen ezúttal is pontos, teljes értékű alakítással volt dolgunk. E fiatal színésznő már sok jó szerepet kapott a Katona József Színház-ban, de főszerepet még nem. Volt már lányka, s most végre nőt játszhat. Mindennek megfelelően változtatottstílusán is, és így elmarad az időnként már modorossá váló szenvelgés, a visszafogottságot jelző durcás nyafogás. Csonka bátran és gátlások nélkül teremti meg a rettegő, szemérmetes asszonykát, számára ez remek stílusgyakorlat. A terhes, hányással küszködő, az aszexualitást erénynek értő és hazudó szerencsétlen nő már a mű szövege szerint is szerepet játszik. Csonka pedig pontosan felépíti az életidegen álszemérem modorát; azt kell eljátszania, hogy mindezen csak ritkán, időnként törhet át a természetesség, hiszen e nő éppúgy hazudik, mint e darabban szinte mindenki. Ő már-már Paulino oldalán keresné boldogulását, míg aztán a végén a megtérő „állat", a természetellenes úton felhergelt férj természetfeletti vágya mindkettejük akarata ellenére magához nem téríti. A szemérmetes asszony a végén Paulinót már csak árnynak látja, megbabonázva nézi *urát.* Csonka Ibolya és Benedek Miklós remekül nyitja a második felvonást, tökéletesen oldják meg a kifestés jelenetét. Paulino itt a saját elképzelései szerint készíti fel Perellánát a férj számára. S az átváltozás jelenete önmagában is pontosan megmutatja az egész előadás komikumának természetét. A jelenetben minden eltúlzott, gesztusok és hangsúlyok, jelmezek és kellékek egyaránt. Paulino új, magas sarkú cipőt hoz kedvese számára, ám az természetesen nagy, úgyhogy a kellemkedő járás helyett inkább csak csetlik-botlik benne a láb. Türelmetlensége kifejezéséül a zárt bakancsot késsel vagdossa le barátnője lábáról, majd elképesztő és indokolatlan dekoltázst harcol ki. Mindezt végrehajtván összeomolva ülnek az asztal két végén, s várják a nem óhajtott véget. Ekkor Paulino átnyúl a terítéken, s neki-áll kifesteni a szomorú hitvest. Hiszen ha a néző felszisszen a piros festék mennyisége láttán, akkor már csak elnémul-hat, mikor Benedek a kés lapjával keni fel kedvese szemhéjára a festéket. Pontosan látható itt, hogy milyen rafinált is a Zsámbéki által teremtett helyzet. Hiszen bármilyen vad és fenyegető is, a néző mégsem hiszi, hogy mindez - a színpadi valóság szerint - igaz lenne, tehát nincsen ok az aggodalomra. A mozdulat fizikai realitása ellenére sem utal a veszélyre. Így tehát „mindössze" az irracionálissá növő félelem komédiáját látjuk, a bűnben és hazugságban röhögve kínlódók harcának milyenségét, de nem a veszélyt. Mindezt pontosan igazolja a következő pillanat, mikor Benedek rúzst kap elő zsebéből, s kifesti hölgye ajkait is, majd, hangsúlyozandó a meg-lepetés és meghökkenés mértékét, az üres kupakot annak tátott szájába nyom-ja, s a fedetlen keblekre egy-egy hatalmas mellbimbót kanyarint. Úgy van tehát minden, ahogy látjuk, és mégsem igaz az egész.

A megfoghatatlan játékosságnak és halálos komolyságnak a mestere Benedek. Hiszen amikor épp a már-már felrobbanni készülőt, az indulataival nem bírót látjuk, akkor is világosan utal arra, hogy mindez csak játék. Meglehet, hogy e színészt is eléri előbb-utóbb a vád: mindig önmagát alakítja, amint már oly sok igazán pregnáns, sajátos stílussal bíró színészünkkel történt ez így. Ám már érzékelhető az is, hogy e valóban autonóm és domináns alkat milyen gazdag a játéklehetőségekben, *saját* maga világán belül újra és újra képes az átváltozásra. (Milyen más például a Menekülés Korzuhinjának egésze, holott ott is ugyanazokkal a gesztusokkal megteremtett iszonyú idegességről volt szó.) Benedek tempója megállíthatatlannak tűnik, végigrohanja az egész előadást, s mégis mindvégig marad ideje és képzettsége a pontosságra, a fegyelmezettségre, a mívességre. Benedek bírja beszédtechnikával és mimikával az állandóan megújuló ritmust, s roppant komolyan kell vennünk azt is, hogy szöveg-mondása mindvégig érthető maradt. A stílusparódia már az első felvonásban megkezdődik, az „őszinte" férfi ekkor tesz vallomást orvos barátjának, akit Hollósi Frigyes alakít. Ekkor utal finoman kedvese másállapotára, kér egyben okos segítséget. Az alapfeszültség arra épül, hogy Benedek képtelen az őszinteségre, és újra és újra csak körülírja a mondani-valóját, barátja viszont egész éjjel dolgozott, így azonnal ágyba menne. o tehát sürgetné a vallomást, és csak lassan ébred fel, Benedek viszont minduntalan felháborodik az érzéketlenség láttán. Hollósié a nehezebb helyzet, hiszen ő játssza a passzív felet, az álmos, fáradt embert, aki, amikor végre megérti, hogy miről van szó, még akkor sem röhöghet felszabadultan.

I-la hálásnak mondhatjuk Benedek Miklós szerepét, úgy még fokozottabb mértékben igaz mindez Ujlaki Dénes Perella kapitányára. Ő, az „állat", a második felvonás közepén jelenik meg a színpadon. S mivel a vad férfi olyan egyértelmű séma, hogy a színésznek vigyáznia kell: személyiségével hitelesen töltse ki azt. Ujlaki alakítására leginkább a kedély a jellemző, a minden egyes pillanatot átható intenzív játékélvezet. Örömmel formál-ja meg szerepét, s így előtérbe kerülhet a Pirandellónál oly fontos humor. Ujlaki vigyáz arra, hogy ne váljék puszta kabaréfigurává, s mégis ellenállhatatlanul teremti meg a pusztítás és rombolás feltámasztott szellemét. Ha a kapitánynak természete szerint nem is fűlik foga a feleségéhez, a serkentőszer akarata ellenére mégis működésbe hozta vágyát, s így aztán az éjszakában nemcsak pusztán nejére, de még az annál fáradtabb szolgálójukra is marad ideje. Mindarra, ami ekkor történt, csak a harmadik felvonás nyitó képéből következtethetünk. Ekkorra a lakás egy szétvert romhalmaz képét mutatja, s ennek a mélyéről tápászkodik fel a sajgó csípőjű, elkínzottan boldog-felháborodott szolgáló. Bodnár Erika szerepe szerint „vénasszony", de ő akármint is maszkírozta magát, e követelménynek nem tehetett eleget. Graziája az életet pontosan ismerő és bölcs szolgálóvá lett, undora és tudása lerí minden mozdulatáról. Bodnár humora remekül érvényesül, s a halk és finom gesztusok remekül hatnak e nagyzene-kari hangáradatban.

Az előadás vége pedig a keserű tanítás pillanata. A leeresztett függöny előtt, az előszínpadon hárman ülnek, középütt Paulino, egyik oldalán a kielégült és rántottát zabáló férj, a másikon az urát cuppogva figyelő, ámulva néző, nem sejtett vágyaktól beteljesült nej. Paulino pedig kapkodja a fejét, még a szemüvegét is felveszi, hiszen nem hiszi, hogy igaz lehet, amit lát. De a lényegen már ez sem változtat. A leeresztett függöm megmutatja, hogy a játéknak vége, itt már a valóság határán járunk, és nézőből akarva-akaratlanul részvevőkké lettünk.

Luigi Pirandello: Az em^b^er, az állat és az erény (egri Gárdonyi Géza Színház)

Fordította: Heltai Jenő. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez: Füzy Sári. Rendező:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Benedek Miklós, Csonka Ibolya, Ujlaki Dénes, Hollósi Frigyes, Szacsvay László, *Csomós* Mari, Vajdai Vilmos *f. h.*, Bal József f. h., Erdős Bálint, Bodnár [rika, Lengyel F^e^renc f. h.

MÉSZÁROS TAMÁS

A feledékeny lakáj avagy a romantika esélyei

Milyen régóta nem látni prózai színpadon ilyen világítást: a gyenge, általános derítőfényben mozgó szereplőket mindvégig úgynevezett fejgépek követik. S így, a jobbára félhomályos derengésből festői sugárzással emelkednek ki az alakok; arcuk élesen különválik a hát-tértől, fénykörük el nem hagyja őket, a reflektorglória hősnek és intrikusnak egyaránt kijár. Már jó ideje csak a zenés színpadokon használatos effektus ez - ott is főként az operett és az opera műfajában. A hangsúlyozott kosztümösség világában, ahol az öltöztetés és a fény gazdagsága hivatott kiemelni az uniformizált karból az egyénített figurákat.

Bizonyára nem véletlen, hogy Vámos László ily módon alkalmazza lámpáit *A királyasszony lovagja* előadásában; s nem véletlen egyéb külsőségek - díszletelemek, csoportozatok, egyéni beállítások - határozottan „operai" kezelése sem. Mindez ugyanis egyáltalán nem idegen általában Victor Hugótól és konkrétan a *Ruy Blastól.* Merthogy maga a romantikus dráma áll igen közel *a dalszínházhoz.*

Ambár ezzel a kijelentéssel azért vigyázni kell. A romantika korántsem egységes stílus - a német és a francia dráma romantikusai például igen távol állnak egymástól; elég talán csak arra a különbségre utalni, ami Kleist és Hugo között oly nyilvánvaló. Durván fogalmazva: az utóbbi szinte „bulvárszerző" az előbbihez képest. I la pedig árnyaltabbak akarunk lenni, azt mondhatjuk, hogy mind Kleist, mind szellemi elődje, a fiatal, még *a Haramiákat* író Schiller filozófiai és pszichológiai gondolkodása sokkalta mélyebb, mint Hugóé. A ki*rályasszony lovagjának* költője a teátrális fordulatok lehetőségét elsősorban a *színpadon* keresi, nem szereplői lelkében. Az ő hatásossága a jól kiszámított csavarásokból, az intrika és a véletlen működésének külsődleges akcióiból táplálkozik, és tirádáiban a figurák inkább „lereagálják", narrálják az eseményeket, mintsem igazán megélnék belső állapotaikat.

Ezért, hogy Victor Hugo bombasztjai ellenére is végső soron távolságtartó, mechanikus, mondhatni *mímelt* romantikát művel - nem minden alap nélkül nevezte Egon Friedell *ezt az* egész irányzatot álarcosbálnak, *„amelyben a szélsőséges racionalisták irracionalistáknak öltözködtek"* -, és jelenetcinek szerkesztésmódjában mintha csak egy nagyívű zene-drámai dramaturgiát követne. Tehát: festőiség és operaiság. Hugo vállalta ezt a kettős jellemzőt, és talán épp azért oly következetesen, oly lelkiismeretesen, oly aggálytalanul, mert nem annyira a német romantikus drámára, mint inkább annak teorétáira, többek között August Wilhelm Schlegelre figyelt, aki a drámai művészetről írt „bibliájában" leszögezi, hogy *„a romantikus drámát úgy kell elképelnünk, mint egy hatalmas festményt, amelyen a számos alak és csoport mellett még a környezetet is láthatjuk (...), és mindezt valamiféle mágikus megvilágításban, ami a hatást így vagy úgy befolyásolja".*

Amikor tehát Vámos a Nemzeti Színpadán Nictor Hugót annak rendje, módja szerint, „szabályosan" romantikusra rendezi, *azaz* semmit sem tagad meg tőle, ami eszközökben kijár neki, akkor egyértelműen, kételyek nélkül vállal egy stílust. Előadása még az érzel-mi csúcspontokon beúsztatott zenei szignálokat sem szánja idézőjelnek - ez a rendezés valamennyi részletmegoldásával egységes összhatást szolgál. Vámos *hisz A kiráfi/asszony* lovag/ának romanticizmusában, és láthatóan mi sem áll távolabb elképzeléseitől, mint bármiféle „kikacsintás" a darab sugallta modor mögül. Nem akar mást, mint megfelelni a mű eredeti szellemének.

Természetesen ez a törekvés önmagában nem értékmérő. Mert ha nyugtázzuk, hogy a színpad (Csányi Árpád nem pepecselőn, hanem nagyvonalú eleganciával korhű díszlete), bútoraival, kel-lékeivel, a németalföldi képeket idéző csoportozatokkal, a vendég Bárdy Margit dekoratív, mégsem hivalkodó jelmezvilágával, minden alabárdossal, apród-dal és udvarhölggyel egyetemben ki-fejezetten szép, ugyanakkor kellően spanyolos-birodalmias-történelmies levegőt áraszt -- nos, akkor mindennek elismerésével legfeljebb egy adott mesterségbeli ízlés és tudás előtt adózunk. Ami különösen manapság igazán értékelendő, de valójában mégis másodlagos. Mármint ha arra a lényegi kérdésre akarunk válaszolni, hogy a mű úgynevezett eredeti szellemével mihez kezdhetünk ma.

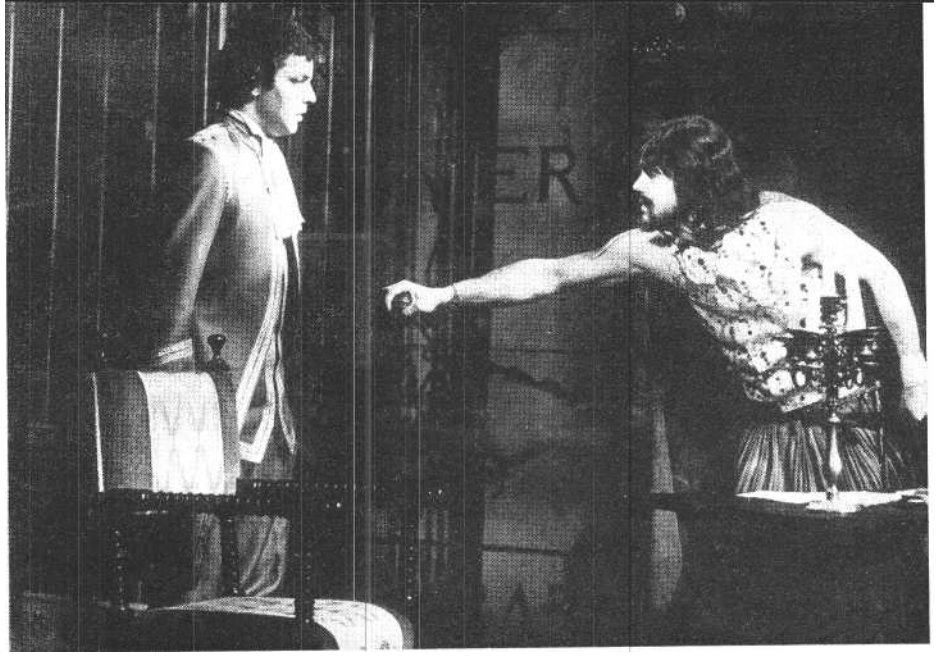
Egyáltalán, létezik-e az élő színház-ban ez a fogalom? Az erről folytatott vita ugyancsak tradicionális minálunk - minden klasszikus interpretáció alkalmával újra előkerül - ám terméketlen. A színháznak nem az a dolga, hogy rekonstruáljon egy múltbeli, feltételezett mondanivalót; a színháznak itt és most kell hatnia. Ez olyan evidencia, amely-nek igazságát bizonyára minden szín-házi ember elismeri - ha tehát választott kifejezésmódja mégis muzeális, akkor nemcsak a kötelező udvariasság, de az

Victor Hugo: **A királyasszony** lovagja (Nemzeti Színház). Tóth Éva **(Neuburgi** Mária), **Sinkovits** Imre (Don Salluste) és Kalocsay Miklós (Ruy Blas)

elemi logika is arra készteti a kritikust, hogy feltételezze: az alkotó épp ezeket az eszközöket tartja legalkalmasabbnak a választott mű mai érvényű tartalmai-nak kibontására.

Ezért a Nemzeti Színház produkciójának látványelemeit és színészi megoldásait sem szabad előítélettel kezelni. Sőt, nyomatékkal hangsúlyozandó például, hogy a szövegmondás technikai értelemben jólesően kidolgozott és egy-séges. A nem könnyű verseket tökéletes ritmikai érzékkel, pontos

interpunkciók- plasztikus érthetőséggel mondják a



Kalocsay Miklós (Ruy Blas) és **Bubik** István (Don Cesar) A királyasszony lovagjában (Ikládv László felvételei)

színészek. Mészöly Dezső zenei inven-cióval készült fordítása ezt meg is köve-teli - lássuk be, hogy Hugót szinte lehetetlen *nem* szavalni. A magam számára is meglepő, mennyire jól emlékszem Vámos huszonkilenc évvel ezelőtti rendezésére, ami úgy él bennem, mint egy nagy varázslat; ma is hallom Uray Tivadart, Tolnay Klárit, Gábor Miklóst. Es őket is szavalni, mi több, áriázni hallom. Ambár az egyéni érzékelés-emlék csalóka is lehet. De nem egyedül az én gyerekkori reminiszcenciám - hiszen sokan emlegették már ---, hogy ama régi Madách-beli produkció csakugyan *mágikus* erejű volt. Uray démonikus Don Salluste-je, Gábor Miklós átszellemült rajongása úgy maradt meg a színházi köztudatban, mint *igazán* igaz csoda. Persze ott és akkor.

Tegyük fel, hogy Sinkovits Imre a mai Nemzetiben éppoly fölényesen bánik a hangjával, a megjelenésével; tegyük fel, hogy egész személyiségében nem kevésbé markáns és erőteljes, mint annak idején Uray. Az ő Don Salluste-je mégsem az a bámulatra méltó formátum, nem az a diabolikus cselszövő. És Sinkovits nem tehet róla, hogy nem az. Hogy minden kiváló adottsága és képessége ellenére sem több egy hiú, ravasz intrikusnál, aki az udvarban töltött hosszú évek során parádés helyzetfel-ismerő rutinra tett szert. Egyszerűen arról van szó, hogy a mai közönség - lehet bármilyen szentimentális és tulajdonképp változatlanul romantikára vágyó-, ezt a szemmeresztős, dörgedelmes, majdhogynem ágálós konvenciót már nem fogadja el. Még nem nevet rajta (a hazai publikum zöme ennél feszélyezettebb és jólneveltebb), de a film és a televízió azért megtette már a magáét: az egy az egyben romantika legalábbis nem hat már a színházi nézőre. *Az* az újromanticizmus, ami manapság világszerte el-önti a mozikat, körülbelül úgy viszony-lik a régihez, mint az úgynevezett új-hollywoodi iskola a klasszikushoz. Vagy-is, minden érzelmességével, hatásvadászatával együtt is szikárabb, pszichológiájában korszerűbb. Mi tagadás, nem is Victor Hugó-i szüzsékkel dolgozik.

Érthető azonban, hogy Vámos tartott a lehetséges koncepcióátalakítás veszé-lyeitől. Mert ha úgy instruálja Sinkovitsot, hogy ne is törekedjen másra, mint erre a „hétköznapibb" ármánykodóra, akkor persze nemcsak az egész alakítást, de magát az előadást is közelitenie kellett volna valamiképp a való-szerűséghez. Ettől pedig alighanem a stiláris kockázat riasztotta el. Négy évvel ezelőtt Babarczy László Kaposvárott már megkíséreltе áttörni a darab karakterének korlátait, és ő is csupán rész-eredményeket tudott felmutatni. Azzal ugyanis, hogy a hagyományos romantika hevületét összeházasította a színészi játék felemás realizmusával, végső soron segített a nézőnek észrevenni *A királyasszony lovagja* gyengéit. Leleplezte képtelenségeit, kiemelte együgyű naivitását. Kiderült, hogy a „fentebb stíl" nélkül egyszeriben devalválódik a mű. Már-pedig ezt Babarczy sem akarta - ő csupán azt kereste, hol foghatja meg ebben az anyagban az *érvényes* drámát. Es nem is a gondolatmenetével, a szerepértelme-zésekkel jutott zsákutcába, hanem a hugói formával, amely bosszút állt a pátosz lefokozásáért.

Vámos eleve lemondott erről a ka-landról, inkább rábízta magát az „auten-tikus" hangvétel megtartó erejére. Csak-hogy az, bár formailag összetartja az elő--adást, valójában. mégsem működik, mert ma már szintúgy kitetszik belőle - nem-hogy az egész történet -- minden egyes fordulat és akció csináltsága. Hiába, azt a realista szemléletet, illetve elemző-készséget, amit a rendezés megtagad a darabról, képviseli maga a néző. Ám ki-vülről, kritikai szemmel. Nem lát bele a darabba más, saját megfejtést, de min-denesetre nem éri be a régivel.

Hiszen a *a* szerzői indulat, amely a romantika követelményeinek azzal is meg akart felelni, hogy Ruy Blas személyében egy népi hősnek az arisztokratákkal szemben megmutatkozó eredendő morális felsőbbrendűségét hirdette. mára igazán elvesztette a jelentőségét. Nemkülönben érdektelenné vált a tiltott, a „rangon felüli" szerelem és az ebből következő halálos önfeláldozás borzongató teatralitása. Ezekre a szálak-ra aligha építhető egy korszerű produkció. Csak a konfliktusrendszer harmadik ága, azaz a szerződés jöhet számításba. Az a kötelezvény, amely így szól: *„Fogadom, hogy én Ruy Blas - Finlas urát mindenkoron - akár nyíltan, akár titkon, ha úgy kívánja - szerződésem szerint szolgálom, mint lakája."* igen, egyedül ez a fausti motívum kínálkozik ma *A királyasszony lovagja* előadásának alappilléréül.

Jóllehet nem valószínű, hogy transz-cendens megközelítésben. Don Salluste lehet ördögi, de nem lehet Mefisztó. Az őrgróf egyszerűen olyan hatalom, amelynek módjában áll alapvetően bele-avatkozni az emberek sorsába, manipulálni látszattal és valósággal, élettel és halállal. Egyszerűen? Mint már utaltam rá, épp itt a stiláris bökkenő - ha Don Salluste ismerősebb lesz, mindennek meg kell változnia a színpadon.

Ettől a változástól azonban mégsem kellene félni; ez összehangolandó volna Ruy Blas beállításával. Pontosabban: az *ő feledékenységének* értelmezésével. A ro-mantikus szabványelőadás ugyanis fan-tasztikusan oldja meg a dráma legalap-vetőbb problémáját. Ruy Blas, a fel-törekvő ifjú - akit elsősorban a királynő

iránt táplált olthatatlan szerelem sarkall -, elvakult szenvedélyében, felindultságában szinte oda sem figyel, milyen levelet diktál neki gazdája elébb egy is-meretlen hölgyhöz, majd miféle „beléget" írat alá vele. A fiatalember ezután megindul a ranglétrán, bizonyságát adja kiváló szellemi képességeinek, akarat-erejének, széles látókörének. Immár az ország tényleges uraként, hercegi rangban, magabiztosan kül- és belpolitizál - csak épp arról feledkezik meg, hogy mindezt egy kölcsönkapott névvel, te-hát egy hamis egzisztencia birtokában teszi, és pórázát bármikor megránthatják. Ez a fényes intellektus csakugyan ilyen sajátos amnéziában szenvedne? Amikor ugyanis Don Salluste inkognitóban visszatér Madridba, hogy fel-használja a beépített lakájt, jól bevált csalétkét, akkor Ruy Blas kétségbeesetten odavágja neki: „Nincsen bizonyíték!" Mire a gróf: „Memóriája nincsen."

Ilyen egyszerű volna hát? Vámos és a Nemzeti előadása erre szavaz. Mert ha a romantikusok megengedhették maguknak az ilyen memória nélkül repeső hősöket, mint a szertelen, végletes, kaotikus színpadi életeszményükbe bőven beleférő valószínűtlenségeket, akkor nekünk se legyen ellenük kifogásunk.

Mármost viszont két eset van. Vagy azért nem szabad ezt elfogadni, mert ezzel a romantikával legfeljebb odáig jutunk, hogy akinek rossz az emlékező-tehetsége, az soha semmit ne írjon alá; vagy azért nem, mert Victor Hugo talán mégsem volt ilyen szimpla szerző. Akárhogyan is döntsünk, egy bizonyos: *A királyasszony* lovagjából jól kiolvasható egy összetettebb, hihetőbb - és csak-ugyan tragikus értelmezés.

Az, amit Kalocsay Miklós ebben az előadásban nem játszhat el. Az a Ruy Blas, aki nonkonformistából karrieristává avanzsál, aki a de Bazanok közül nem a tékozló, életfaló, semmire sem jutó Don Cesar, hanem a hatalmas Don Salluste életmintáját próbálja követni, ha kezdeti szándéka szerint szerényebb méretekben is. Ezt az embert égeti a libéria, de magára húzza, megveti a szolgálatot, de vállalja, mert becsvágyó. Es gondoljuk meg: előbb volt a becsvágy, az érvényesülés mohó áhítása, és csak azután következett a királynéval való találkozás. Nem képzelhető el, hogy Ruy Blas azért szuggerálja magának a mindent felülmúló érzelmeket, mert alibire van szüksége önmaga számára? Bele kell kapaszkodnia valamibe, amivel indokolni, menteni, magyarázni tudja minden apró megalkuvását s magát a nagy pálfordulást is. Ez a Ruy Blas jól tudja, mit ír alá, tudja, hová kötötte le magát, de van egy *illúziója.* Azt reméli, olyan magasra törhet, hogy ott régi gazdája már nem éri el. Megrészegül a lehetőségektől, és tudatosan, mindenáron el akarja felejteni a kompromittáló szerződést. A gyorsan elnyert címek és rangok elámítják, egy-szerre felülről, a hatalom magasából néz lefelé, és ez a megváltozott belső optika megcsalja. Annyira nyeregben érzi ma-gát, hogy azt hiszi, kikerült már Don Salluste vonzásköréből. Alapvető tévedése az, hogy az utolsó pillanatig nem látja át, milyen előre kijelölt pályán haladt, milyen pontos „főnöki" programot hajtott végre.

FIa így nézzük, a negyedik felvonás, Don Cesar híres magánszáma is elnyeri helyét a dramaturgiai kompozícióban. Az ő váratlan „visszazuhanása" a cselekménybe majdnem meghiúsítja Don Salluste terveit. De csak majdnem. Ez az intermezzo nem csupán izgalomfokozó késleltetés, rafinált, ellenpontnak szánt mulatság az annál megdöbbentőbb, tragikusabb befejezés előtt, hanem Don Salluste képességeinek, lehetőségeinek felértékelése is. Látnunk kell, hogy a Ruy Blast vezérlő erő félelmetesen rugalmas játékos kezében van, aki még a hirtelen improvizációkat is képes be-kalkulálni. Mi tehát előbb értjük meg a lakáj ábrándjainak hiábavalóságát, mint ő maga. De Vámos rendezése megelégszik a gróf „bravúrstiklijének" olajozott bemutatásával, majd Bubik István Don Cesarjának hálás, amúgy technikás, de a helyzetkomikum szintjén is felületes virgonckodásával.

Ebben az előadásban azonban ez így logikus, hiszen ha Kalocsay Ruy Blasjának csak a szerepsztereotípia sima sínje engedélyezett, vagyis nem több, mint a csillogó tekintet, az elfúló lélegzet és az összeszorított ököl számozható variációi, akkor más pontokon is elegendő a sablon. Kalocsay egyébként még ezt a nagyigényűnek korántsem nevezhető felfogást is azért teljesíti erőtlenül, afféle lecke módjára, mert - bár többnyire annak használják - mégsem meggyőzően, hitelesen lobogó alkat. Nem a megjelenésében, hanem a tartalmaiban más. Karakterszerepekre kellene szorítani, nem látványos szenvelgésekre. Nem tudni, lennének-e megfelelő eszközei a „befucs csolt karrierista" drámájához; a kísérlet talán őt igazolná.

S meglehet, hogy még Victor Hugót is. Még akkor is, ha némiképp a dráma harmadik főszereplőjének, a királyné-nak is megváltozna a szokványos szerepe. Amely szerint ő a magányos, riadt áldozat, akit a megalázó felismerés csak késve enged bocsánatot adni szerelmének. Ez a zárójelenet a Faust-Margit kapcsolat „franciás" átirata, és egy feledékeny Ruy Blasszal csak melodrámának játszható. Tóth Éva mindvégig decensen, visszafogottan teljesíti a szerepfel-adatot, s tekintetében ugyan mindig több az aggodalom, mint a szenvedély, de ez érzékelhetően attól van így, hogy nem tudja, meddig mehet el, meddig „engedhet utána" a romantika sodrásának. Ha Ruy Blas érzékenyebb, zavarbaejtőbb, tudatában meghasonlottabb figura, akkor a királynénak ezt alkalma lehet észrevenni, a maga alapvető dilemmáját ezzel még nehezebbé tenni, megélni valami másféle nyugtalanságot is, mint pusztán a tiltott kapcsolat leleplezésétől való félelmet. Ha Ruy Blas nemcsak váratlanul érkező hős lenne a számára, hanem kínzó talány is, akkor a színésznő is több rétegben munkálhatná ki a jéleneteket. A záróképben például - de a királyné és Ruy Blas párjeleneteiben is - sokkal mélyebb lehetőségek rejlenek.

A Nemzeti előadásában a királyné végül enged a nagy érzésnek, és közvetlenül szerelme halála előtt kimondja, hogy „megbocsátok". Holott az utolsó percekben, amikor Neuburgi Mária végre igazi nevén szólítja Ruy Blast - tehát mintegy leveszi róla a szerepet, és önazonosítja -, bekövetkezhetne a másik ember tragédiájának felismerése és megértése is.

Az előadások létrehozói mindig tiltakoznak, ha munkájukon egy másik elképzelést kérünk számon. De hát akár megfogalmazzuk az adott produkcióval szembeállítható felfogást, akár csak a megvalósult koncepciót kifogásoljuk, lényegében mindkét esetben arról van szó, hogy *másként* látjuk magunk előtt, másként hisszük bemutathatónak a művet. *A királyasszony lovagjának* nemzeti színházi megoldása számomra azért érdektelen, mert semmi több, mint egy kiürült stílus emelt fővel való vállalása. És meggyőződésem, hogy csak akkor van értelme elővenni Victor Hugót, ha a színház még az esetleges kudarcok árán is nekiáll, és felkutatja a romantika játékmódjának, tartalmainak *mai esélyeit.*

arcok és maszkok

CSIZNER ILDIKÓ

A két „amerikai”

Sok idegen jár mostanában színpadjainkon. Előttünk élnek, próbálnak a kedvünkre tenni, mégsem tudjuk befogadni őket. Hiányzik az a közös nyelv, amin kommunikálhatnánk. Érdeklődő tekintetek hiányában mit tehetnek egyebet, egy rövid idő után csendesen odébbáll-nak, és a feledésbe veszve átadják helyüket az újabb próbálkozóknak.

Nemrégiben két figyelemre méltó asszony érkezett valahonnan az amerikai lét perifériájáról. A ferde szemű Li asszony (és családja) a Vígszínház színpadán lelte meg otthonát, míg a félrecsúszott életű Fonsia Dorsey kilátástalan magányát a Vigadó közönsége előtt kísérelte meg feloldani.

A gyors befogadás a kínai asszonyt megformáló Kútvölgyi Erzsébetnek és a Fonsia sorsát felvállaló Moór Mariannának köszönhető. Mindkét színésznő azonos módon közelített az idegenekhez. Mosolyokból, apró fintorokból, belső feszültséget jelző kézmozdulatokból, sajátos testtartásból, vissza-vissza-*térő* mozgássorozatokból teremtették meg azokat a külső feltételeket, amelyek segítséget jelenthetnek a figura titkainak megfejtésében. Ezekhez olyan hangeffektusokat párosítottak, amelyek a természetes beszédtől elütő voltuk miatt disszonanciát keltettek, és így vagy a komikum forrásává váltak, vagy a jellem kialakításának fontos építőkövét képezték. Csak az ismerkedés harmadik szakaszában léptek be a szavak: Li asszony-nál az alakuló képet cizellálták, míg Fonsiánál épp ellenkezőleg, az egyéb külső megjelenési formák ellen hatottak.

Mind Kútvölgyi, mind Moór olyan magabiztosan és pontos arányérzékkel válogatta ki a közelítés legmegfelelőbb eszközeit, hogy ezzel nem egyszerűen a két figura iránti idegenségérzetet oszlatta el, hanem minden oldalról körül-járt, precízen összeillesztett, sok esetben a rendelkezésre álló felszínes információknál mélyebb jellemek születtek a munkájuk nyomán.

Kútvölgyi Erzsébet

Az idegenség feloldhatatlan kontrasztjából bontja ki Shisgal művében 1.i asszony komika-tragédiáját. Az apró kínai nő a föld alá rejtett New York-i mosodában is megtartja címkézettségét. Kényszerből teszi ezt, hiszen külső meg-jelenésében magán viseli távol-keletiségét. De teszi azért is, mert belülről fakadó kínaiságától nem tud szabadulni. Konokul őrzi a tengerentúlra átmenekített nyelvet, az ősi népszokásokat, és még a hétszázmillió kinaira jellemző uniformisát sem cseréli le az amerikaiak egyenruhájára. Fejbőréhez simuló, rövidre nyírt fekete haja, sárga bőre épp-úgy hozzátartozik, mint a vendégköszöntés hosszadalmas rituáléja vagy az *elő-*, *fő- és* utóételnek számító rizs egy szempillantás alatti kipálcikázása.

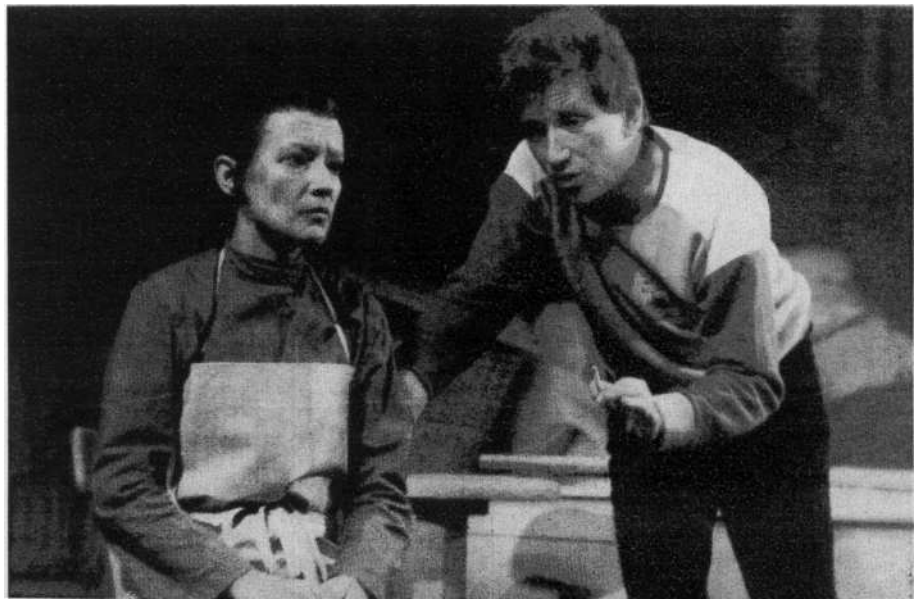
A színésznő teljes lényével felvállalja ezt a kínaiságot. Nesztelen, apró, mégis villámgyors lépésekkel tipeg mosodaotthonában, s amikor csipogó „felső c"-ben nyelve mássalhangzókat egymás-ra halmozó szóáradatban peregni kezd, az önmagában is kuriózum. S ha ezeket a külcsíneket a kínai nőre oly jellemző észrevétlen jelenléttel és barátságos távolságtartással együtt tálalja, csak fokozza alakjának egzotikumát.

Ez az igazi kínai enteriőr akkor válik avíttá, a létezési térrel összeegyeztethetetlenné, s éppen ezért nevetségessé, amikor szembesül a házaspár -- nemcsak külsejében, hanem egész életvitelében elütő - fiának hangos amerikanizáltságával. Li asszony e családi hármasban összekötőként hasznosul. Nem egysze rűen csak tolmácsol az idegen nyelven alig megszólaló férje és a kínait teljesen elfeledni akaró fia között, de indulataik külső fékjeként is működteti önmagát. Kétségbeesetten futkos az egyre hevesebben vitatkozók között, de csendes rábeszéléséből, nyugtatóként adagolt szavaiból az is kitűnik, hogy ismert előtte az egymásra támadók „belső nyelve” is

A színésznő nemcsak a vihar pillanataiban éli meg e családban betöltött szerepét, hanem a nyugodt békeidőben is. Könyörgést, várakozást, belső feszültséget rejtő, összekulcsolt kézzel, Li úr és Chester között mozgó tekintettel lesi minden mozdulatukat, hogy az első gyanús jelre újra akcióba helyezkedjen. Kútvölgyi ezzel az odafigyeléssel -- azon túl, hogy egy folyamatként ható válsághelyzetről szól némaságával is beszédesen a komikus élethelyzetbe olyan mélyről fakadó líraiságot is becsempész, amivel Li asszony jellemrajzát gazdagítja.

Mint ahogy ezt teszi azokban, a kínai asszony számára is válságos pillanatokban, amikor Chester bejelentésével és provokatív kérdéseivel kell szembenéznie. Reakciói különbözőségével jelzi, hogy még gondolatban sem tesz egyenlőségjelet a családját fenyegető két veszély közé. Első döbbenetét csöndes belenyugvás, majd alig leplezett kíváncsiság váltja fel, mikor megtudja, hogy fia amerikaival akar házasodni. Ezzel szemben régen várt, mégis meglepetés-ként ható, egész törékeny lényét meg-rázó orvtámadásként reagálja le fiuknak a szülőségüket vitató keresztkérdéseit.

Kútvölgyi Erzsébet Shisgal: Kínaiak című egyfelvonásosában (Kern Andrással) (MTI Fotó)



Moór Marianna Coburn: Kopogós römi című **darabjában (Szilágyi Tiborral)**

Mintha vallatószékbe ültetnék, oly kínosan feszengve adja meg jó előre betanult s ebből következően hamisan csengő válaszait. ()szinte egyszerűsége vívja benne egyelőre el nem dönthető csatáját régi, megszeghetetlen fogadalmakkal.

Amilyen lázas odaadással képviseli az apa-fiú párharcban mindkét fél igazát, oly határozottan olvad eggyé a férjével a potenciális meny, Gladys megérkezése után. Visszafogott kínaisággal közeledik az idegen felé, mégis élesen kiugranak kultúrkörnyezetük eltérései. A vendég nyers rámenősségével szemben hiába keresgél illemszabályai között meg-felelő ellenszer után. Dermedten, bűntudattal telve figyeli azt a személyiséghez fűződő jogait is csorbító, belügyeibe való beavatkozást, ahogy a jövevény Chester származását igyekszik felderíteni. Amilyen elánnal a „szégyen a futás, de hasznos" elv alapján Gladys megrögzött bizonyítékszerzési mániája elől menekül, majd ahogy értetlen arccal végignézi az ugyanezen célból megkezdett, de kudarcba fúló kártyacsatát, abban a szituációk abszurditásán túlmenően Li asszony kisebbrendűségi érzése, kiszolgáltatott kínaisága is megjelenik. Mert hiába ügyél kínosan arra, hogy tiszteletben tartsa a vendégjogot, figyelmessége mögött megbújik ez a leplezhetetlen érzés is. Kútvölgyi Erzsébet emellett olyan szabályszerűen teljesíti az udvariassági előírásokat, hogy érződjék bennük az a kényszeredettség, zavar és távolságtartás is, ami csak egy nem szívesen látott vendéget illethet meg. Bár távozása után Li asszony a férjével együtt bocsánatkérésképp - felelőssége teljes tudatában - térdre ereszkedik, aligha van ellenére a házasság meghiúsulása.

Hogy hogyan fogad egy olyan nőt, akit nem egyszerűen vendégként, ha-nem közelebbi hozzátartozóként szeretne majdan üdvözölni, az Pu Ping Cso láto gatásakor kiderül. A színésznő „felpörgetett" mozdulatokkal jelzi azt az izgalommal teli várakozást, amely a hirtelen megszervezett vendégséget megelőzi. Félszegsége felenged, sugárzó arccal szedi elő a kínai hagyományokat közvetítő ereklyéket, s igazi hazai szokások, széles mosollyal kísért köszöntések és meghajlások fogadják az érkezőt. Az akadályokat meg nem látók naivitásával reméli, hogy a frigy létrejöhet a fia és a kínai nő között.

Á . hiába minden manőverezés ! Be kell látnia, hogy Chester nem lesz többé kínai. Ezt az elszakadást ugyanolyan természetesen viseli, mint a mosodába leszökő többi megpróbáltatást. Nesztelenül elpakolja kudarcba fulladt kísérleté-nek nyomait, hogy aztán minden pillantását távozó fiának szentelhesse. S ami-kor végre férjével együtt a származási titkot is kipréselik magukból, megkönnyebbülten térhetnek vissza a mosoda pultja mögé. Ott folytatják a munkát, ahol az idegen világ beszökése előtt abba kellett hagyniuk. Li úr a vasalónál, Li asszony a tiszta ruhák számbavételé-nél.

A színésznő e gépies mozdulatokat is emberiesíti. A monotonitásba beleviszi azt a felszabadultságot, sóhajokat felváltó örömérzetet, amit a mázsányi súllyal ránehezedő teher letétele jelent, s aminek a jelentőségét csak az foghatja fel, aki hasonló kínaiságban nevelkedett.

Ha ez a „származás" hiányzik, csak nevetni lehet Li asszonyon. Nevetni azért, mert Kútvölgyi Erzsébet a dráma nyújtotta kereteket messze túllépve olyan érzelmi sokszínűséggel, olyan reális módon létezik az új világban, hogy az szinte már abszurd.

Moór Marianna

Kétszeresen is játszik Coburn kamaradarabjában. Remegő ujjakkal rakosgatja egymás mellé a kártyalapokat, hogy aztán néhány húzás után, a kopogós römi szabályai szerint kézből terítve bemondhassa a győzelmét jelentő "römi"-t. A partnerlázító szerencsepartik mellett azonban egy kitartó, szellemi erőfeszítésre késztető, komoly játszmát is folytat. Apró tercekből rakja össze Fonsia Dorsey elhibázott életét. Nem várja meg, míg valamennyi lap a helyére kerül, ha-nem egyenként teszi az asztalra sorait és színeit. Ezzel a csak látszatra nyílt taktikával kombinációk egész sorát alakítja ki. Maga dönti el, hogy szurkálgat-e a már ismert lapok mellé, vagy inkább újabb adalékokat hordozó tercek kialakításán fáradozik. Így soha nem lehet tud-ni, hogy a színésznő éppen milyen lapokat gyűjt, s hogy azokat milyen variációban fogja a kijátszottak mellé tenni. E feszültségnyújtással nem egyszerűen érdekessé és izgalmassá alakítja a partit, de azt is eléri, hogy valamennyi kártya szerepet játszhat a csatározásban. Hogy melyik közöttük a sorsdöntő, még a játszma végén sem állapítható meg. Legfeljebb annyi tisztázható, hogy melyek azok, amelyekre terceit alapozta.

Az egyik ilyen lapot már az indulás-kor a kezében tartja, hogy a későbbiek során két hasonlóval kiegészítve szigorú dramaturgiai ívvé rendezze azokat. Az otthon megszokhatatlan magánya indítja meg az első könnyáradatot, lehetőséget nyújtva Fonsiának arra, hogy felfigyeljenek rá, és kizökkentsék más keretek közé helyezett, de ugyanolyan kilátástalannak tűnő társtalanságából. A második könnyfolyam akkor tör ki belőle, amikor partnere is felfedezi benne ezt a kilométerekről érezhető egyedüllétet, és nem csillapítani, hanem éppenséggel kihasználni akarja azt. Harmadszor is a magánya fakasztja sírva, csakhogy ezek a könnyek nem megindítanak, hanem le-zárnak egy folyamatot. Újból kudarccal kell szembenéznie! Megint bizonyítékot szerzett kapcsolatteremtési képességé-nek teljes hiányáról. Csakhogy ezúttal egyedül marad az otthon kertjében, nincs körülötte olyan ember, aki egy kicsit is kibillentené alatta statikus helyzetéből a vasrudakkal rögzített hintát.

Moór Marianna ezt az ívet Fonsia abszolút igénytelenségének hangsúlyozásával kezdi építeni. Betoppanásával vagy inkább becsoszogásával biztos képet rajzol arról a „minden mindegy" állapotról, ami a magányos embert bár-milyen apró környezeti jelre hatalmába kerítheti. Még kiöltöznie sem érdemes! Ezt érzékelteti az a háromemeletes - ma-

xi hálóing - midi köntös-mini kardígán-együttes, no meg az a fejébe húzott rózsaszín hálósapka, amiben szembetalálkozik a nagy lehetőséggel, a hasonló problémákkal küzdő, csak azokat más-ként „megválaszoló" Weller Martin-nak

Fonsia az első érdeklődő szóra csatázni kezd. A kopogás römi játékszabályai mögé bújva igyekszik meg_ hódítani a partnerét. Outsiderként indít, hogy az utolsó, mindent eldöntő partíra elszánt profivá nője ki magát. A színésznő ezt a folyamatot különböző érzelmi billentyűk leütésével teszi követhetővé. A kezdőket kísérő szerencsével magyarázva, bocsánatkérően teszi a férfi elé első győzelmét jelentél lapjait. Alig hallható „römi" bemondásával jelzi sikerét. S ahogy Fonsia játékba lendül, úgy változik ez a „römi" hol félénkké, hol elbizonytalanodóvá, hol határozottá, hol sértődötté, hol pedig egyenesen agresszívvé. Moór Marianna ebbe az egyetlen szóba belesűríti a háttérben zajló érzel-mi-indulati párharc mindenkori állását.

Miként a színésznő a. kezdeti túljátszott bizonytalanságával kételyt ébreszt Fonsia Dorsey kártyaszabályok körötti járatlansága iránt, határozottságával ugyanúgy kérdőjelet rak a nél magán-életi meséi után is, Mivel magárahagyatottságának teljes felvállalása helyett távol levő családot hazudik, olyan támadási felületet hagy partnerének, amelyen a szükséges pillanatban igen mély sebet Lehet ütni. Weller Martin él is ezzel a lehetőséggel, bár először Fonsia süti el a fegyvert, ő csak visszalő. Fonsia Dorsey végzeteset hibázik. Saját meccsüket külső erők bevonásával próbálja eldönteni, Azzal, hogy az ápolónak beszámol a férfi vereségsorozatát kísérő dühkitiréseiről, már nemcsak az otthon többi lakójára, hanem játszótársára is rásüti az „őrült" megbélyegző jelzőt. Olyan vad reakcióirat vált .ki ezzel, amit csak a „van benne valami" igazsága idézhet elél. L? kijelentésért neki is igazságot kell visszahallania. Ahogy kétségbeesetten, értelmetlenül. megpróbálja menteni a tőle elfordult fiát, abban együtt szólal meg sarokba szorított embersége és reményvesztett cinvédelme. „Ot az ilyesmí nem érdekli.!" -- kiáltja sok. üres helyre beilleszthető mentegetődző mondatát. Hogy mit ért ezen.? Az otthont, Fonsia titokzatos betegségét vagy ᵐagát Fonsiát, azt a színésznő az asszociációs lehető-s égek érintetlenül hagyása érdekében nem tölti meg egyértelmű tartalommal.

Ezzel, mint a többi hasonlóan alkatinazott több jelentésű eszközzel, nem pusztán az „otthon" definícióját tágítja ki, de Fonsia Dorseyt is kiemeli egykeségéből, és általános emberi titkok hordozójává növeszti.

Úgy teszi ezt, hogy közben nem feledkezik. meg Fonsia betegségéről sem. Olyan pontosan egyensúlyoz a szavak. és a gesztusok. között, hogy n° lehessen teljes bizonysággal eldönteni, vajon megjátszott, illetve tényleges félszegségének. jelei ezek, vagy egy olyan elhatalmasodó kóré, aminek csak a fedőneve a krónikus cukorbetegség. E kettős jelentés produkálásában a színésznő segítségére siet az életkora is, hiszen Isizárja a tüneteknek a matrónakorral együtt járó, természetes leépüléssel való magyarázatát. Vissza-visszatérő, szinte feltételes reflexként működő mozgássorok, megemelt s éppen ezért csipogó hatást keltő intonáció alkotja a diagnózist. Moór Marianna úgy fogja egységbe Fonsia kicsit megemelt fejtartását, apró, ideges rángásait, ismétlődő, magasból. indított, ruhájának ráncait eligazító, majd zsebkendője gyűrögetésében végződő kézmozdulatait, hogy azok szövegbe ágyazottan is gyanút keltsenek. Az ideggyengeség megítéléséhez nyújt támpontot a römipartik hirtelen fellépő memóriazavarával vagy egy-egy lap szétszórtságot és teljes koordinációzavart tükröző elejtésével is.

S hogy Fonsiában mekkora lelki. törést okoz magányosságának leleplez zése, azt a színésznő kifejezési eszközeiben véghezvitt hírtelen váltásával is Montosan követi. A kicsit affektáló, stílust ellentmondást nem tűrő, kihívó viselkedés váltja fel. Mozgasa szegletessé, hangja érdessé, szavai periig ordenárévá válnak, és szinte tudatbeszűküléses állapotban .hajszolja bele magát a végső, mindent eldöntő partiba. Legalább a kártyaasztal mellett bosszút akar állni az őt ért sérelem miatt, s újabb dia-dalával kívánja meggyőzni. ínagát kétségbe vont fölényéről. E korlátozott agymozgás közben nem veszi észre, hogy maga ellen játszik, és lapjai letételével nem másnak, mint Fonsia Dorseynak mond „römi." -t.

Moór Marianna pedig éppen ennek a beteg társtalanságnak, ostoba kishitűségnek, túlérzékeny rámenősségnek, általános egyediségnek a pontos kirakásával alakítja ki saját römijét..

ANTAL GÁBOR

Évadról évadra

Mátrai-Betegh Béla színibírálatai

Érhetik Érhetik az embert, ha egybegyűjtött színikritikákat olvas .. . Kiderülhet régebbi korok legendás bírálójáról -- akiről. sok jeles színész úgy nyilatkozott, mint aki először méltányolta tehetségüket -, hogy az előadás mi-kéntjével alig foglalkozott. Vagy megtudhatjuk újabb, egyes kritikáik alapján emlékezetünkbe harcosként vésődött színibírálókról, hogy voltak ugyan ki-állásaik is, de általában a rutin (és az óvatosság) mondatta fel velük a „leckét". Am lehetett és lehet részünk kellemes meglepetésekben is.

Hogy Mátrai-Betegh Béla mívesen tud írni - és hogy az árnyalatos fogalmazás igényét nemcsak tartalmi, de formai sémákra kényszerítő korszakokban is m e g - őrizte - azt azok is tudhatták, akik nem voltak évekig munkatársai. Nem is lehetett ez másképp, hiszen „M. B. B." kezdő hírlapíróként „a jelzők és határozószavak prófétájá"-nak, hevesi Andrásnak neveltje (előtte pedig - tennénk hozzá, elfogultan -- "ьerzsenyista"' Vajthó László tanítványa) ᵛolt. Az is tudható volt róla, hogy dramaturgi, sőt némi rendezői gya- korlattal is erősített színházi érzékét szüleitől s nagyapjától örökölhette. Aki személyesen is ismerte, annak nem. lehetett nem észrevennie, hogy testi. megjelenésében is az elegancia arbitere.

Am az *Évadról évadra* címmel most, Barta András éttél válogatásában és utószavával megjelent kötet annak is több mint figyelemre méltó, aki évadról évadra - sőt bírálatról bírálatra - rendszeresen olvasta Mátrai-Betegh Béla írásait, s időnként még arról is beszélgetett vele, amit „M. B. B."-nak nem volt kedve vagy módja megírni. Ezek az 1955 és 1980 között született -- és egyetlen cikk kivételével' a Magyar Nemzetben napvilágot látott -- színibírálatok és színházi portrék egymás után olvasva többet s részben mást mondanak, mint az egyes cikkek „normális" olvasata. Valószínű, hogy ha összegyűjtenék a szerző felszabadulás előtti írásait (a 8 órai újságból), vagy a felszabadulás utániakat (a Kossuth. Népe és a Hírlap hasábjairól); akkor is bizonyítékkal szolgálná-

nak a memória (memóriánk) törékeny és szelektív voltára. Hát még e negyedszázad termése!

1955 és 1980 között a magyar szín-ház - ha nem is lehet itt szó egyetlen korszakról, még főbb tendenciáiban sem - sok mindent igyekezett pótolni régebbi (igazán nemcsak a „személyi kultusz" éveire redukálható) mulasztásokból, „elfelejtettségek"-ből. Ugyanakkor igyekezett magasabb szintre emelni sok olyasmit is, klasszikusokat és nem klasszikusokat, amiket azelőtt is játszottak, de vagy korszerűtlenül, vagy nagyon is „korszerűen". Életkoránál, tájékozottságánál fogva M. B. B. nemcsak jól ismerte - mondjuk - Molnár Ferenc színpadi életművét: tudta azt is, hogy mi abból az értékesebb és mi csupán csak szórakoztatás. Ízlése, erkölcse pedig nem tűrte - ahogy a sznobériát sem -- az olcsóbb, ám mégsem ártalmas művek kiátkozását sem. Kötete is mutatja, hogy a méltatlan hallgatás után újra meg újra felbuzgó „Molnár-áradatban" nem „dőlt be" egy általánosító Molnár-kultusznak, de a kevésbé veretes Molnár-komédiákra (vagy előadásokra) sem mondott általánosító anatémát. Molnárban - s e példát éppen azért emeljük ki, mert áll ez régebbi és újabb, „honi és nyugati (és keleti) „molnárokra" is - M. B. B. azt a színházi mesterembert tisztelte és bírálta, aki rendszerint tudja a mesterségét, és aki - - bár gyakran inkább csak színpadi fortélvok sorozatát nyújtja - nem ritkán beavat abba is, hogy mi a trükkje. Azért tartotta kitűnőnek például Kapás Dezső 1972-es *Liliom-ren*dezését a Vígszínházban, mert az áthelyezte a „legenda" súlypontjait, mert színpadán az az alvilági kapitányság, „ahová a felhőfehér falak közé beviláglik az örök fényesség és a tisztítótűz rózsaszíne, a maga módján, a maga ügyrendjével, aktáival, zsaruival sokkal-ta valóságosabb, igazibb, a Liget hekusaival bajlódó csirkefogók képzelete számára sokkalta kézzelfoghatóbb, földibb, mint a pesti Liget zsivajgó, kíntorna-szavú élete. Ez utóbbi a „legenda". Mi viszont azért tarthatjuk példásnak e bírálatot, mert éppen *a Liliom az,* amelynek előadásaitól a kritikusok *vagy a* legendát, *vagy a* realitást szokták számon kérni.

Hozzátartozó Mátrai-Betegh Béla neveltetéséhez és világszemléletéhez, hogy mélyen tisztelte a magyar dráma és színház klasszikus hagyományait is. Tisztel-te, de nem istenítette. *AZ ember tragédiáját* - a kötet négy fejezetének egyike *a Változatok a Tragédiára* címet visel-heti - már 195 **5-os** felújítása előtt sürgetni merte, de jellemző az is, hogy nem csupán Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre közös, nagy vállalkozásában talált kifogásolnivalót, de Madách művében is. (Ha persze, akkor is, később is elutasította a „pesszimizmus - optimizmus" sematikus kérdésfeltevését.) 195 5-ben a Nemzetiben, de később is, a szegedi Dóm előtt, Kolozsvárt, Szabadkán, mindig és mindenütt a gondolat és a látvány összhangját kereste és kérte számon: nem tudta elképzelni - és elviselni - a *Tragédia* előadását sem tanköltéménynek, sem revünek.

A külföldi klasszikusok közül - legalábbis élete és működése utolsó negyedszázadában - valószínűleg Csehov állt hozzá legközelebb. Ezért is üdvözölte szigorú eleganciáján átsütő lelkesedéssel például a Madách Színház 1960-as *Cseresznyéskertjét;* Ádám Ottóban meglelni vélve azt az érzékeny Csehov-rendezőt, aki „rejtett, bonyolult érhálózatáig" képes lebontani a drámák szerkeze-tét, hogy aztán indítsa el bennük „az élet valódi keringését". Am rögtön rá-érzett arra is - ezt dokumentálja Horvai István 1970-es vígszínházi *Ványa bácsi*-rendezésének ünneplő méltatása -, hogy újabb évek (és események) fényében másképpen is történhet a lebontás és felépítés, mint az Ádám vezényelte előadásokban. Felismerte, hogy a Csehov-művek költői összetettsége alkalmas arra, hogy ne pusztán „az irodalomszemlélet felől" közelítsék meg összetettségüket.

Shakespeare-drámákról és komédiáiról, ha talán nem is mondott annyit M. B. B., mint Csehov *(vagy* O'Neill) kapcsán, de azért észrevette a különbségeket a konzervatív, a modernkedő és a modern Shakespeare-előadások között. Egyik legragyogóbb bírálatában, a Taganka Színház Ljubimov rendezte *Ham*letjének budapesti vendégjátékáról (1976) szólván, nála szokatlan módon átvált egyes szám első személybe is, és idézi egy régebbi Hamlet-kritikáját - *a* Nemzeti Színház felújításáról, az ötvenes évek elejéről. *Dánia börtön* - ott akkor ezt a Shakespeare-mondatot hangsúlyozta. Az a hajdani előadás ugyan nem tett rá külön nyomatékot, ám erényei, de még hiányosságai is azt sugallták: e szavakkal kezdje és végezze bírálatát. (Az a cikk talán be is kerülhetett volna a kötetbe.) A Taganka *Hamletjének* kritikája megpróbálja felidézni - amit szavakkal alig lehet - „azt a légszomjas, mélységesen lírai magányt", amiben Hamlet fulladozik. („Ül a háttérben, színpadi félhomályban, már az első nézők belépte előtt, mintha öröktől sorsa magányának foglya volna, ül a Hamletet játszó Viszockij a földön, ölében a gitár.")

Színészekről - érdekes - kevesebb a mondanivalója színészek sarjának, mint a drámáról vagy az írott szöveget cselekmények sorává és látvánnyá „vezénylő" rendezésről. Bár ő szólt elsőnek Latinovits Zoltán első, jelentős pesti szerepléséről a - különben (szerinte is) meglehetősen felemás 1963-as vígszínházi *Romeo és Júliában.* („Porcelánt lehetne kiégetni Romeo szívében, ahogyan Latinovits Zoltán fölhevíti. Érzelemtől törékennyé lett gondolatok, finom művű egzaltációk, áttetsző szeszélvek, félszeg ifjúsággal mintázott, vakmerő vágyak kerülnek elő, a játékból.") Felvázolt - de csak ritkán és mindig csak kortársairól - színészportrékat is. (A kötetben olvasható egy Básti Lajosról készült „tollrajz" is. „Veszélyes egy fiatal színészre, ha „süldő lányok eszmény-képévé válik." Bástinak már fiatalon megvoltak az adottságai szinte minden szerepre, de már nem fiatalon is leselkedett rá a „bonvivánveszély". Míg eljött az osztrovszkiji *Vihar* Fegyája, jött a *I'olpone* Leone kapitánya, majd *a Lear.* Kiderült: „mennyivel mélyebben éli át azokat a figurákat, amelyek saját fizikai megjelenésével ellentétesek: az esetteket, a torzakat, a véneket, a bomló külsejűeket".)

Rövid, de gondolatgazdag utószavában a kötet szerkesztője felveti: M. B. B. igazából az 1956-ot közvetlenül követő időszak kritikusa volt. Hozzáteszi: „A mai ifjabb írói, rendezői nemzedék már csak érintőlegesen érdekelte." Ezek szerint a hetvenes éveknek már főleg csak krónikása lett volna ? A kötet ellentmond ennek. Mert ha igaz is, hogy a színészmunka Latinovits színrelépése után - már kevéssé foglalkoztatta, és az is, hogy vidékre - már csak rovatvezetést vállaló munkája miatt is - ritkán utazott (tehát például a hetvenes évek Kaposvárának újat hozó előadásait csak „kritika-idő" után, a fővárosi vendégjátékokon láthatta), a már jelzetteken kívül egy sor kritikája - például Marton Endre *Marat-Sade* rendezéséről, Major Tamás *A vizsgálatáról,* a varsói Nemzeti Színház 1968. évi pesti vendégjátékáról - azt bizonyít-ja: volt szeme az újabb törekvések iránt. *(Szépirodalmi Könyvkiadó)*

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay:

Le drame de l'artiste solitaire

Le Théâtre Hevesi Sándor de Zalaegerszeg a présenté dans un même programme les trois oeuvres théâtrales de Béla Bartók: *Le Mandarin miraculeux*, *Le Prince en bois* et *Le Château de Barbe-bleue*. Dans la mise en scène de József Ruszt ces pièces indépendantes se sont organisées dans un cycle homogène et poignant autour l'idée centrale: la lutte éternelle de l'homme et de la femme.

Anna Földes:

Le combat avec l'Homme a la main propre

Dix ans après sa création à succès extraordinaire au 25me Théâtre, la pièce *Le Mariage de Margit Cserepes* vient d'être reprise à la Scène. Ce spectacle ne se distingue pas seulement par son haut niveau artistique, dû surtout à Dezső Garas dans sa double qualité de metteur en scène et de protagoniste, mais aussi par l'actualité brûlante de son message.

Judit Szántó:

La Colombe noire prend son vol

Une piece de jeunesse d'István Örkény, *La Colombe noire* a été reprise à Szolnok. Pour sa mise en scène, on avait invité de Kaposvár János Ács qui saisit l'occasion pour réaliser – selon notre critique – un des spectacles remarquables de la saison. La réussite tient surtout au ton uni de la représentation: celui d'un réalisme à la fois dure et tendre.

Tamás Koltai:

Conte sur le théâtre

Le Montreur de marionnettes, la nouvelle première non pas sans défauts, pourtant, très sympathique et à juste titre applaudie du Théâtre Rock, exprime l'art poétique de la jeune équipe. Le succès s'explique, comme les précédents, par le professionalisme discipliné des acteurs, leur assurance en matière de style et leur sensibilité exceptionnelle en ce qui concerne la genre musical.

Mária Novák:

Le drame de l'absence – l'absence du drame

Deuxt héâtres – deux nouvelles pièces hongroises... A Nyiregyháza, András László Nagy a construit un beau spectacle uni autour du drame historique *Aide le roi!* de József Ratkó, tandis qu'à Debrecen une autre pièce à sujet historique, *L'Homme noir* de Miklós Tóth-Máté a captivé le public, grâce à la mise en scene riche en trouvailles de László Gali.

Erzsébet Ézsiás:

La Grande Famille – après le passage de vingt ans

Au Théâtre de Józsefváros on a pu assister à la reprise d'une oeuvre de László Németh, dans la version un peu retouchée du metteur en scène István Miszlay dont les coupures fort heureuses ont réussi à assurer le rythme de cette pièce essentiellement sans action, pour concentrer surtout sur les conflits spirituels.

Valéria Nádra:

Une pièce a juste titre oubliée au Théâtre Thália

Le Théâtre Thália a mis sur son affiche une pièce historique romantique de Samu Fényes, écrite en 1902 sous le titre *Dávid Kuruc Féja* et rebaptisée *Les Femmes de Kassa*, dans la mise en scène de Károly Kazimir. Le choix du théâtre ne paraît pas justifié puisque ce texte confus et plat n'a aucun rapport avec l'actualité, ses personnages sans relief et ses situations nébuleuses sont incapables de convaincre.

Lajos Szakolczay:

Soirées de théâtre à Veszprém

Le début à Veszprém du metteur en scène József Szabó qui y réalisa l'oeuvre d'András Sütő: *Ma mère promet un sommeil léger* n'est pas des plus fortunés; le spectacle est marqué d'une didactique convulsive, tendant à illustrer chaque mot prononcé sur la scène. Dans la comédie de Boulgakov, *Ivan Vassiliévitch*, le metteur en scène Péter Tömöry souligna, par contre, les accents bruyants du texte, accumulant trouvaille sur trouvaille pour faire rire son public.

Péter P. Müller:

Se confondre et se détacher

En faisant le bilan du *Baal* de Brecht joué à Zalaegerszeg, le critique pense que Péter Valló, le metteur en scène invité de Budapest et son équipe ont monté un spectacle solide et fouillé qui, pourtant, manque de force révélatrice, de rayonnement intellectuel et affectif.

Dezső Kovács:

Des variations sur l'impuissance

Un, voire deux ans après la création mondiale a Londres, grâce au Théâtre Orphée de Tatabánya on peut voir en Hongrie aussi les deux pièces en un acte de Harold Pinter: *Une sorte d'Alaska* et *Le Coup de l'étrier*, et en plus il s'agit d'un spectacle visuellement remarquable et profondément émouvant.

Péter György:

Masculin – féminin

A Eger le Théâtre Gárdonyi Géza a rouvert ses portes avec la comédie de Pirandello: *L'Homme, la Bête et la Vertu*. Le nouveau directeur, János Szikora a invité le metteur en scène Gábor Zsámbéki et les acteurs du Théâtre Katona József de Budapest pour réaliser la pièce et son choix s'est richement justifié par le succès du spectacle auprès les gens du métier et le public.

Tamás Mészáros:

Le laquais oublieux ou les chances du romantisme

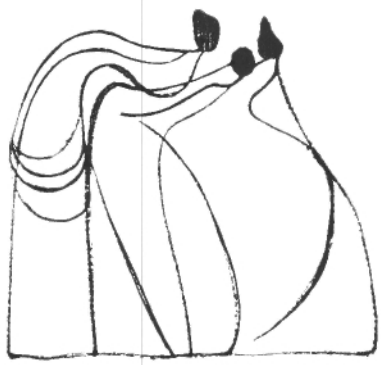
Le Théâtre National a mis sur son affiche *Ruy Blas* de Victor Hugo dans la mise en scène de László Vámos. Selon le critique, au lieu de se contenter d'un style pleinement assumé, le réalisateur, même en courant le risque d'un échec, aurait dû partir à la découverte des chances actuelles de l'attitude et de la philosophie du romantisme.

Ildikó Csizner:

Les deux « Américaines »

Dans *Les Chinois* de Murray Schisgal, joué au Théâtre de Comédie, Erzsébet Kutvölgyi incarne une Chinoise, c'est-à-dire une « étrangere » qui garde ses caractéristiques nationaux même dans le milieu américain. Par contre, Marianna Moór, le deuxième sujet de ce double portrait, incarne une véritable Américaine dans la pièce *Gin Rummy* de Donald Coburn: une femme d'un certain âge, solitaire et neurotique qui a la nostalgie des rapport humains mais n'arrive pas à les établir.

Gábor Antal:

De saison en saison

La récension recommande au lecteur le recueil du critique Béla Mátrai-Betegh dont les articles parus entre 1955 et 1980 dans le quotidien »Magyar Nemzet« ont résisté à l'épreuve du temps et constituent une lecture plaisante et utile pour tous ceux qui s'intéressent au théâtre.