SZÍNHÁZ

Keresztury Dezső: Az Állami Bábszínház megújult otthonában • Tarján Tamás: Nyer-e Csurka? • Balassa Péter: Egy „fekete" népszínműről és előadásáról • Bécsy Tamás: Ádám – küzdés nélkül • Szántó Judit: A kritikai realizmus rendezői kiigazítása • Gyárfás Miklós: Egyedül a színpadon

1977
Június

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

X. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1977. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TOROK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory 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 igazgató
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 144,- Ft, fél évre 72,- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

77.1175 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

A címlapon:

Ruttkai Éva a Lotte címszerepében (Pesti Színház) (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:

Ligeti-Szilágyi: Aventures (Állami **Bábszínház)** (MTI fotó)

TARTALOM

játékszín

KERESZTURY DEZSÖ
Az Állami Bábszínház megújult otthonában **(1)**

TARJÁN TAMÁS
Nyer-e Csurka? (5)

BALASSA PÉTER
Egy „fekete" népszínműről és előadásáról (13)

BÉCSY TAMÁS
Ádám - küzdés nélkül **(22)**

SZÁNTÓ JUDIT
A kritikai realizmus rendezői kiigazítása **(25)**

NÁNAY ISTVÁN
Második „félidő" Veszprémben **(28)**

CSÍK ISTVÁN
Akik élni akarnak **(31)**

MIHÁLYI **GÁBOR**
Indián cirkusz Budapesten **(33)**

PÓR ANNA
Gradus ad Parnassum **(35)**

FELDMÁR TERÉZIA
Közhelyek színpada **(39)**

RÓNA KATALIN
Protestmusical - protest nélkül **(41)**

arcok és maszkok

GYÁR FÁS MIKLÓS
Egyedül a színpadon **(43)**

BUDAI KATALIN
„Édességes retorikaillat" **(45)**

szemle

MÉSZ LÁSZLÓNÉ
Katona Ferenc: A színjáték **(47)**

KROÓ ANDRÁS
Jankovszkij: Saljapin **(48)**

KERESZTURY DEZSŐ

Az Állami Bábszínház megújult otthonában

1.

A Magyar Állami Bábszínház néhány hónapja új épületbe költözött. A Jókai téren eltöltött átmeneti munkálkodás után látszatra ugyan csupán csak vissza-ment hatévi nehéz munkával rendbehozott régi helyére, a Népköztársaság útjára, ahol tétova kezdetek után felnőtt, önállósodott. Voltaképpen azonban teljesen új otthont épített magának az elmúlt évek folyamán. Ez az esemény magában is megérdemelné, hogy meg-álljunk mellette egy pillanatra, s elismeréssel adózzunk a hivatalos szervek áldozatkészségének, a tervezők találékonyságának, amellyel egy egész udvart vettek birtokukba anélkül, hogy az épület képét megzavarták volna, a ki-vitelezők pontos munkájának, s főként a Bábszínház vezetőségének, amely példás buzgalommal, szívós kitartással, minden részletre kiterjedő gondossággal és hozzáértéssel voltaképpen egészen új, a réginél jóval nagyobb, a céloknak sokkal inkább megfelelő színházat hozott létre a régi otthon helyén.

Szilágyi Dezső, az Állami Bábszínház igazgatója jóval a megnyitó előtt végigvezetett az épületen, s bár ismerem akríbiáját, mégis igen jólesően meglepett az a ritka hozzáértés, szeretetteljes szigorúság, amellyel ellenőrizte, hogy minden megvan-e, ami szükséges, minden használható-e, az akusztikától a nézőtér széksoraiig, a műhelyektől, irodáktól az előcsarnokig, s a némileg kicsire sikerült büfétől, a világítástól a színpadi gépezetek működéséig. Mert ez a színház egyformán lesz szolgálatára a gyermekeknek és a felnőtteknek, a délelőtti, délutáni meg az esti előadásoknak, nevelője, műhelye változatlanul az egész országban szétrajzó társulatoknak.

Miközben a nyakas, céltudatos erőfeszítések mind újra megörvendeztető eredményeit láttam, nemegyszer feltehettem volna a szónoki kérdést: meg-érte-e ez az ügy a ráfordított nagyon is komoly anyagi és szellemi áldozatot? Végre is mondhatni, és sajnos, mondták is egyesek - pusztán csak egy báb-színházról van szó; olyasmiről, amit nálunk hosszú ideig nemigen volt szokás komolyan venni, aminek nincsenek kötelező hagyományai; ami voltaképpen mindig is, ha egyáltalán: a periférián tengődött. A kérdést azért nevezem szónokinak, mert mindújra igennel kel-lett rá felelnem. Nem azért tehát, hogy, fontoskodván, nagy feneket kerítsek a dolognak, hanem, hogy némileg kiigazítsam az említett, nálunk még sajnos mindig eleven vélekedést, kicsit távolabbról kell kezdenem.

A Magyar Állami Bábszínház kivételes teljesítményét akkor tudjuk igazán értékelni, ha általános történelmi és tágabb művelődési kapcsolatainak összefüggéseire is fÍgyelünk.

Amit az ember kiemel a világból, szükségképpen a saját természete, szükségletei, eszményei szerint stilizálja. Még önmagát is, ha „viselkedik", hát még azt, ami- tisztel, amitől fél, amivel játszik, amin elborzad vagy nevet! A bennszülöttek táncosai - de a civilizált népekéi is, akár a táncparketteken kifestik magukat, beöltöznek az ünnep, a ceremónia, a tánc alkalmára; esetleg maszkot tesznek fel, kosztümöt öltenek, koturnusra vagy dobogóra lépnek. De az ember képzelete, céljai szerint formálja azokat a képeket. ábrázolatokat, bábukat is, amelyeket ti számára fontos jelenségekről: elejtendő állatokról, ellenségeiről és barátairól, önmagáról és őseiről, démonairól és isteneiről formál. Az öntudatra ébredő ősember maradványai közt ott vannak már ezek az ábrázolások, szobrocskák : a bábuk nyilván életének szerves részei voltak; hozzátartoztak mindennapjaihoz és ünnepeihez. Ez érthető: ily módon valamelyest önmaga alkotta is a lét számára-fontos jelenségeit, megtestesítette eszméit, testté vált igéit, félelmeit, diadalait, de vágyképeit, megszépítő vagy torzító, tehát mindenesetre emberszabásúra, elérhetőre, megfoghatóra, kezelhetőre szelídített erőit.

Sokan mondták, mondják ma is: a bábu a naiv természeti népek házi-bálványa, játéka, védőszentje. A bábukkal való játék ma már ezért is főként a civilizált emberiség naiv kis embereié: a gyermekeké. De vajon nincsenek-e ott, bár a babáknál sokkal népesebb, gazdagabb válfajokban a felnőttek között is? Újra csak szónoki kérdés ez; legfeljebb arra alkalmas, hogy fÍgyelmeztessen bennünket rá: tele vagyunk bábukkal. Ezért lehet velük mindent kifejezni: a valóságot meg az áltatást, életünk szépségét és csúfságát, fényességét és sötétségét, értelmességét és abszurditását; lehet velük játszani, derűs vagy tragikus hangulatot felidézni, szórakoztatni, de filozofálni is. Csak meg kell keresni rá a megfelelő módot. A bábjáték alakváltozásai mindenütt meg is találhatók, ahol emberközösségek megszakítás nélküli folytonossággal s a társasélet bizonyos fokú kedélyességével, bőségével, nyíltságával élnek. Aligha véletlen, hogy a mi európai műveltségünk története folyamán ezért is talál-

B. Kiss István és Gruber Hugó a Mandarin bábujával

kozunk a bábjáték olyan gazdag, megszakítatlan hagyományával főként a Földközi-tenger vidéki népek világában: piacain és palotáiban egyaránt.

Miért hiányz¡k ez a századokra visszanyúló élő hagyomány Magyarországon? Nem itt az alkalom rá, hogy ezt a kérdést alaposabban megvizsgáljuk. Egyelőre még azt sem tudjuk, valóban hiányzik-e. Igazán nincs a bábjáteknak semmiféle múltja Magyarországon? Lehet, hogy egyelőre nem ismerjük: a vizsgálódás alig hogy elkezdődött ezen a területen. A néprajz kutatói tudnak valamilyen hagyomány törmelékeiről és - igaz, hogy nemmagyar forrásokból fakadva - fel-felbukkan egy-egy erecskényi nyoma főúri és iskolai színjátszásunkban is. Ezeknek a nyomoknak az alapján azonban egyelőre legfeljebb feltételezhető valamiféle töredékes múlt. Hogy töredékes: érthető. Magyarországon századokon át a végzet másfajta, valóságosabb és véresebb bábjátékai peregtek le a feldúlt városok, elpusztított ország-részek rommezőin.

Bizonyos folytonossággal legfeljebb egy századnyi hagyományt tekinthetünk át. Amire a mai magyar bábozás - mint inkább csak tengve továbbélő és folytatható előzményekre - visszatekinthet: voltaképpen a mi századunk első évtizedében tűnik fel. Azoknak a kezdeményeknek a sorában, amelyekben a magyar művelődésnek a huszadik században kezdődő, oly reményteljes és oly sokrétű reformja készült. A modern bábszínház úttörői Magyarországon is a szecesszió vagy az avantgarde - az elnevezés szava nem szilárdult meg még eléggé a közhasználatban - mozgalmaihoz fűződik ugyanúgy, ahogy Európa-szerte. Egy századdal azelőtt a romantika kezdett érdeklődni a műfaj iránt; az érdeklődés azonban hamar el-hervadt, s csak az újromantikusok kutató szenvedélye támasztotta fel ismét. A „kísérletező színház" - állt légyen bár-melyik izmus jegyében - kitűnő területet talált ezen a nem túl nagy költséggel benépesíthető színpadon. Az első világ-háború és a rákövetkező anyagi és szellemi nyomorkorszak azonban jóformán teljesen elpusztította ezeket a kezdeményezéseket; vagy külföldre kényszerítette őket, mint például - hogy csak egyet említsek - a Párizsba kivándorló, s ott komoly sikert elért Blattner Gézáéit. Itthon évtizedeken át legfeljebb egy-egy lángocska lobbant fel az egészé-ben hamuba kényszerített parázsból.

2.

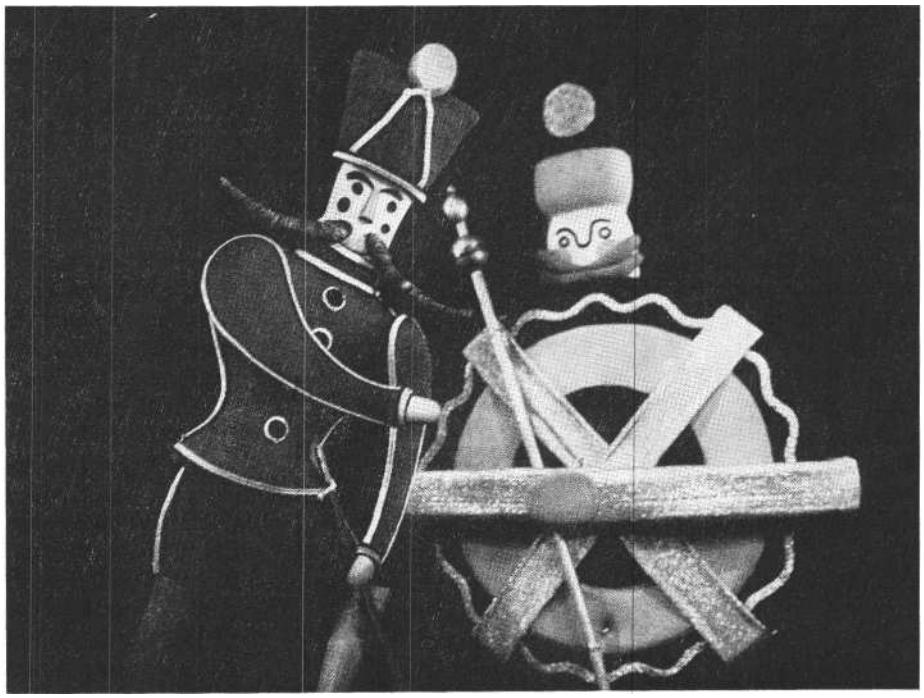
Érthető, hogy a második világháború után, az újjáépítés lázában elszaporodó bábos vállalkozások alig jutottak túl az amatőrszínvonalon. Érdemük, hogy fígyelmeztettek a színjáték e mozgékony és nem túl drága formájának jelentőségére. Nem csoda azonban, hogy amikor - a színházak állami irányításának véglegesítése idején - létrehozták az első komoly állami támogatást élvező, külön feladatokkal és hatáskörrel rendelkező Állami Bábszínházat, ennek első évei tétova kísérletezésekkel teltek el. A vállalkozás fő területe és feladata a gyermekek számára készülő, nagyrészt hagyományos gyermekbábszínház kialakítása volt. Azt a lehetőséget, hogy a felnőttek számára csináljanak ilyesmit, főképpen valamiféle groteszk kabaré-bábozás formájában Ígyekeztek kihasználni; nem sok eredménnyel, bár kezdetben némi sikerrel.

A tétova kezdemények eredménytelenségére azért kell utalni, hogy kellő megvilágításba kerüljön az a sokáig szinte zajtalanul, de konok szenvedéllyel és céltudatossággal folyó munka, amely először valami rendet vitt a nagyon is anarchikus bábosállapotokba, s amely-nek eredményeképpen a Magyar Állami Bábszínház nemcsak gazdaságilag biztos alapokon nyugvó, igen széles hazai nézőközönséget magáénak tudó vállalkozássá lett, de egyike az ország európai mértékkel is jogosan mérhető, legjobb produkcióiban világraszóló sikereket elkönyvelni jogos színházi intézményei-nek.

E siker egyik előfeltétele volt, hogy a megújuló hazával együtt születő-növekvő intézmény művészgárdája - fő-ként Szilágyi Dezső, aki nemcsak igazgató, de szerző is, Szőnyi Kató, aki a legnagyobb sikerű produkciókat rendezte, meg Koós Iván, az igen egyéni hangú, de mindig közérthetőségre törekvő bábtervező, hogy csak a legfontosabb neveket említsem - hosszú ideig nem is gondolt rá, hogy valamiféle ínyenc elitközönség ízlése szerint alakítsa a vállalkozás munkáját. Amikor a színház végre hivatásának igazi értelmére kezdett eszmélni, világos volt már, hogy nem elégedhetik meg a csak hagyományos gyermekbábszínjátszás célkitűzéseivel. Világszerte nagy-hírű társulatok - köztük elég most csak a hazánkban is népszerű Teatro dei Piccoli, vagy még inkább Obrazcov kivételes színvonalra fejlesztett bábszínházát említeném - megmutatta már, hogy a felnőttek számára készülő művészi bábjáték is világszerte új virágkora felé halad.

Állami Bábszínházunkban a két igényt ugyanaz az együttes szolgálja; nem utolsósorban ez sikerének másik előfeltétele. Az országos méretekben, több csapatban dolgozó gyermekszínház folytonos működtetése igen egészséges feltételeket teremtett meg és őriz arra, hogy az együttes tagjai mindújra meg-megcserélt szerepkörben és terepen gyakorolják magukat, hogy így mesterségük virtuózaivá fejlődjenek, hogy a szükséges és a saját gyakorlatukban felnevelődő utánpótlás javával állandóan felfrissítsék az intézmény vezető gárdáját. A társulat tehát - s vele az országos méretekben megnövekedő közönség - együtt alkotó vagy legalábbis sugalmazó, kívánságaival, várakozásával segítő társa lesz így a felnőtteknek szánt bábprodukciók kísérletező művészeinek. Egyebek közt ezért is jöhetett létre ebben az intézményben a modern európai bábjáték művészi eredményeit az itthoni gyakorlattal egybeszervítő, eredeti kísérletekre vállalkozó, és önálló, saját erővel kivívott diadalok egész sorát felmutatni képes alkotó együttes. Ennek művészete már hitelesen itthon nőtt, s nem utolsósorban ezért is európai igényű és érvényű.

A sokfelől összetoborzott együttes évtizedek türelmes munkájában csiszolódott össze, s vívmányait mindig újakkal egészítette ki. Olyan tömegbázist szervezett, amely biztonságossá tette a tehetségesen kigondolt, gondosan előkészített, művészi következetességgel és gondossággal végrehajtott kísérleteket. Eleven példájául a „megőrizve meghaladni" elvnek. Ez az együttes ismeri a mesterség minden csínját-bínját, a bábtechnikák összes fajtáit, s ezeket klasszikus tisztaságukban, de alkalom kínálta újszerű kombinációikban is alkalmazni tudja. Vannak kiváló tervezőművészei, megbízható kivitelezői, kiváló technikusai, gyakorlott szervezői. Munkájában a szigorú fegyelem játékossággal párosul, s az engedelmes alkalmazkodás táplálója, igazolója a meggyőződés. Minden produkciójukra érdemes odafígyelni: valamennyi a hasznos szépség szolgálatában jött létre. Itthon gyermekek százezreinek emlékezetébe írták be játékaikat. Legjelentősebb művészi produkcióikkal világhírt szereztek: vendégszerepléseik térképe behálózza jóformán egész Európát és a hozzáfűződő világot.



Jelenet Kodály Háry Jánosából, Szilágyi Dezső feldolgozásában

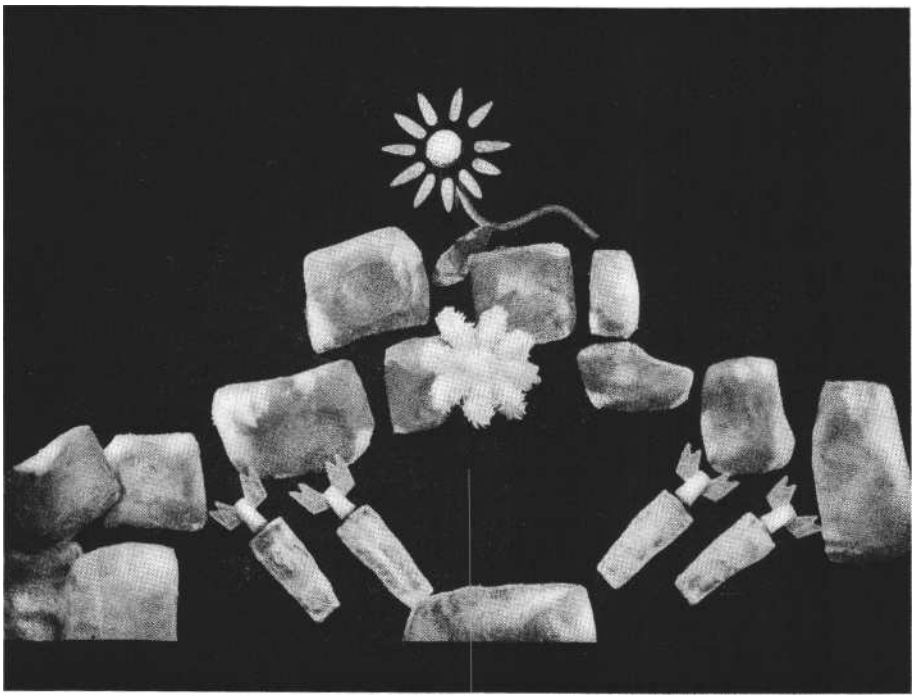
3.

1976. december 28-án díszelőadással kezdte meg munkáját az együttes a megújított épületben. A műsoron a színház ez ideig legsikeresebb, világot-járt triptichonja szerepelt: Bartók két pantomimja: *A fából faragott királyfi* és *A csodálatos mandarin,* meg Sztravinszkij Petruskája. *A* következő napokon, december 29-én és 3o-án a szokásos délutáni időben az ifjúsági műsor két kipróbált remeklését: *a Misi-Mókus vándorútont* (Tersánszky-Kardos-Martos) meg a *Hamupipőkét* (Gabbe-Tótfalusi-Prokofjev) láthatta a színház hűséges törzsközönsége. Ez a kettős-hármas ünnepi bemutatósorozat - igen helyesen! - azt kívánta hangsúlyozni, hogy a megújult színházba a kipróbált gárda a bevált kettős műsorral költözött be. A színház műsorpolitikája tehát nem változott meg: a hangsúlyok a beváltak maradtak. Mennyiségi arányban a gyerekek számára készült produkciók vezetnek; a felnőttek számára készített elő-adások szabják meg azonban az intéz*mény* jellegzetes művészeti arculatát. Mert az ifjúságot nem tekintik itt csupán amorf, nélkülözhetetlen tömegközönségnek. Megható, s egyben tiszteletre méltó az a gond, amellyel ezek az ifjúsági elő-adások is készülnek. Az újjáépítés során gondosan ügyeltek minden idevágó részletre. Tudták például, hogy a gyermekek aprócskák: a nézőtér karosszékeit tehát igen szellemes megoldással úgy tervezték, hogy a gyermekek számára az ülőkék fele felhajtható legyen, mivel-hogy nekik magasabban kell ülniök, hogy mindent láthassanak. Az előadások művészi színvonala semmiben sem marad el a felnőttek számára készülteknél, csak éppen hogy jobban ragaszkodik a hagyományosabb, egyszerűbb, pontosabban : a gyermekibb érzés- és képzelet-világnak jobban megfelelő eszközökhöz, színpadi világhoz. A. színház gyermek-műsora egyébként igen gazdag; felöleli a hagyomány legtöbb, ma is elevenné tehető, ha úgy tetszik „örök gyermeki" tárgyvilágát, az évszázadok óta ágáló bábhősöket; de ki is bővíti ezt a világot újabb művek egész sorával. Szerencséje a műsorpolitika irányítóinak, hogy ez a sajátos, de mindig újra eleven ihlet-forrásokkal szolgáló írói-költői mezőny minden korban megtalálta a maga jeles szerzőit. A legjobbak közül is sokan léptek és lépnek örömmel a hálás gyermekközönség elé; nem kivétel e téren a mi irodalmunk sem. Hogy az Állami Bábszínház művészei mennyi új ötletet használtak fel a jó gyermek-lélektani érzéssel megőrzött és felfrissített ősi örökség tálalásában, külön méltatást érdemelne. Talán egyszer majd sort keríthetünk rá.

Bizonyos, hogy érdemes vesződni, kísérletezni a hagyományos kereteken belül is: a gyermekekből rekrutálódik a leghálásabb közönség; erre lehet a legmélyebb hatást kifejteni. Több, most már felnőtt ember nyilatkozatából - köztük színházi szakemberekéiből is tudjuk, hogy első igazi, életre szóló találkozásuk a Bábszínházban volt a színházi élménnyel; nagyrészt még a Népköztársaság útjai első otthonban. A színház műsorpolitikájának vezetői tudják ezt: az előadások zöme gyermekszemek előtt játszódik le: gyermek-lelkekben hagy egész életre szóló nyomokat.

Mivel azonban a színház műsorainak ebből a részéből csak kevesebbet ismerek, s mivel a jelentős felnőttprodukciók nagy részét többször is láttam, ezekről szeretnék itt röviden megemlékezni. Mindjárt elöljáróban: nem azért, hogy ismertessem őket, hanem mert ezen a területen találkoztam a megőrzött jó hagyomány megújításának fÍgyelemre legméltóbb jelenségeivel, egy sor fontos módszertani kérdéssel. Az elmúlt évtizedek hazai színházi világát sajátságos -, nem egészséges! - megosztottság jellemezte. Tanúi lehettünk - lehetünk egyrészt a különféle „jelzőkkel minősített színházi „realizmus" egyre jobban akademizálódó megmerevedésének, másrészt a végig nem mindig gondolt, az általában igazán meg nem gyökerezte-tett, hazai erőkkel ki nem vívott kísérletezéseknek: egyfajta neoavantgarde epigonizmus előretörésének. Az elsivatagosodó, erősen másodlagos színházi világban öröm igazi, hiteles kísérletezés eredményeit számba vennünk, mégha vitázva is a módszerekkel, s egyszer-másszor szükségképpen elutasítva is az eredményeket. Egy-egy maradéktalan elismeréssel illethető alkotás értéke akkor mutatkozik meg igazán, ha ott van körülöttük a becsületes szándékkal elvétett sikertelen kísérletek sora is.

Minden színház alapvető feladata, hogy az ember ügyeiről kiemelt hang-súlyokkal, egyformán egyéníthető és általánosítható jegyek segítségével, egy-formán tömörítő eszközökkel történeteket, sorsokat, jellemeket, válságokat vagy felemelő helyzeteket idézzen fel; ily módon váljék valamiféle fÍgyelmet keltő, élményt nyújtó fórummá. A báb-színház kötöttségei és lehetőségei mások, mint az eleven színészekkel dolgozó színházéi. A báb világa - ez jellegéből folyik - stilizáltabb, elvontabb, ha úgy tetszik, eleve idegenebb tőlünk, mint a mindennap átélt emberi világ. Ez lehet hátránya, de előnye is. A látvány, amelyet nyújt: a művészi látszaté. Nem tud tehát a szó eredeti értelmében realista-naturalista tükörképet nyújtani a világról, s ha a maga törvénye szerint él, működik, nem is szabad ilyesmire törekednie. A gyermek azért érzi magát otthon benne, mert eleve úgy közeledik hozzá, mint a meséhez: ebben képzeletbeli alakok játszanak el képzeletbeli történeteket épp oly valószerűtlenül, épp oly rendkívüliséggel és magától értetődőséggel, mint a gyermeki tudatvilágban tükröződő egész világ arénáján. A felnőttek a költői, a zenei, a színészi,



Bartók Táncszvitje a Bábszínházban (MTI fotó)

technikai elemekből összeötvözött teljesítményt nézik főként; ha sikerül is meghatni, elragadni őket, mindig csak a művészet varázslatával. A felnőttek színházi élménye ma már csak igen ritka esetben olyan elementáris, mint a gyermekeké (ma már falun sem verik meg előadás után a gonosz szerepet alakító színészt), s még a kivételes esetekben is felnőttebb, mint a gyermeké. Ezért kell a neki szánt produkciókat is másképpen tálalni.

4.

A bábok „realizmusa" más, mint az élő színészeké. Azért nem tudott soha igazi elemi erejű hatást elérni a Magyar Állami Bábszínház, amikor - annak idején - valamiféle „realizmusra" törekedett. Még legnagyobb sikerű effajta produkciói is azért tetszettek a közönségnek, mert kabaré- vagy varietéműsorok voltak, a „vicc" jegyében álltak, s ez legfeljebb annyiban lehet realista, hogy a valóság egy-egy visszás jelenségéhez kapcsolódik, formájában epigrammatikus, csattanóra hegyezett, tehát tömörített, stilizált alkotás. A Bábszínház akkor kezdett igazán magára találni, amikor felismerte, hogy a bábjáték realizmusa sokkal áttételesebb, artisztikusabb, ha tetszik irreálisabb, mint a megszokott színjátszásé. Akkor jelentek meg azok a bábok, amelyek nem is akartak mást, mint „jelezni". De éppen ezért sokkal jobban bevonták a közönséget az alkotófolyamatba. Képzeletére akartak hatni a maguk továbbalkotásra ingerlő elvontságával. Ezért is vannak, legalábbis eddigi tapasztalataim szerint-s a kivétel itt is csak erősíti a szabályt - sikertelenségre, legjobb esetben a tiszteletre méltó kísérletek félsikereire ítélve azok a produkciók, amelyekben eleven színészek akarják eljátszani a bábuk szerepét.

A bábok általában nem beszélhetnek természetes valósággal, a gyermekbábszínház hősei kivétel nélkül torzított artikulációval szólnak, sipítanak vagy dörmögnek, mindig az irreális helyzethez igazodva. Ezzel a problémával a Bábszínháznak is szembe kellett néznie. Első „felnőtt"-előadásai közt klasszikus vagy modern drámák bábszínházi adaptációi is szerepeltek. Jó érzékkel választották ki a műveket; olyanokat, amelyeknek szövege eleve stilizált volt, mint mondjuk Dürrenmatt *Angyal szállt le Babilonba* című, valótlan környezetben játszódó és művi nyelven szóló darabja. Shakespeare *Szentiványéji álomja* is voltaképpen tündérjáték; a színészek ehhez képest formálták át a szöveget is, amely így jól szolgálhatta a bábok benépesítette színpad eseményeit. Ugyancsak tündérjáték Vörösmarty *Csongor és Tündéje* is: Vörösmarty szövegének sokkal erősebb a zenei, mint a logikai-tartalmi szerepe; de még így is zavart némileg a szöveget hangszalagról mondó kitűnő színészek bár stilizált, de helyenként mégis túlságosan valóságos artikulációja. Az a benyomásom, hogy Kodály *Háry* Jánosának bábosítása is főképpen azért nem sikerült teljesen, mert a zenei részek színpadi illusztrációjától különvált a természetes énekhangon megszólaló bábuk megjelenése. Az egyébként nagyrészt kitűnő ritmusban látványosított zenei részek közben néha ritmus-zavart is okozott az énekbetétek fel-gyorsíthatatlan gesztikulációja.

Ezen a területen, úgy ítélem, akkor érte el legnagyobb sikereit a színház, ha eredetileg is pantomimnak szánt műveket vitt bábszínpadra. Ezek közül különösen kiemelkedik *a Petruska*. Ez eredetileg is pantomim; rendkívül színes és játékos; páratlan lehetőségeket nyújt a bábtervezők és bábmozgatók tehetségének kibontakoztatására. A Bábszínház művészei éltek is ezzel a lehetőséggel; nem emlékszem operaházi előadásra - pedig láttam néhány elsőrangút -, amely felvehetné a versenyt a Bábszín-ház produkciójának alig elemezhető varázsával. Más-más módon, de ugyancsak az operaházi előadásoknál magasabb szinten mutatta be a Bábszínház a maga eszközeivel Bartók két pantomim-ját. *A fából faragott királyfi* cselekménye áttekinthetőbb lett; valóban sikerült a természetet, ,a tündért, a varázshatalmakat, a királyfi-királylány-fabábu nem is olyan nagyon egynemű rétegeit, amelyek az operai előadásokban csak nagyon ritkán ötvöződnek egybe, a Bábszínház előadásában egyetlen meselátomás szerves egységében összefonni.

Félelmetes erejével magaslik ki a színház minden produkciója közül A *csodálatos mandarin*. Ennek operai előadásai általában nem lépnek ki a librettó előírta egyetlen helyiségből; legfeljebb a háttérben idézik fel a nagyváros látomását. A Bábszínház előadása töretlen természetességgel nyitja ki ezt a szűk teret, viszi ki a cselekményt először az utcára, aztán, az üldözés során, valami irreális forgólépcsőre, mértani szabályosságukban is kusza labirintusokba, ha szükséges, a levegőbe emeli a szenvedély örvényében hányódó-vetődő alakokat; felgyújtja, kioltja a körülöttük levő világot: egyszóval a látvány tervszerűen manipulált valóságon-túliságával nemcsak illusztrálja, hanem ki is egészíti a zene látszatra tébolyult, lényegében azonban kivételes logikával megszerkesztett „fokozását" és összeroppanását.

A Bábszínház egyéb produkciói közül is azok a legérdekesebbek és egyszermásszor legsikerültebbek, amelyek valamilyen zeneművet „pantomimosítanak". Hadd emeljek ki ezek közül itt csak ötöt.

Igen bonyolult feladat megoldására, mert nagyon különböző elemek összehangolására vállalkozik Ravel *La valse*-ának bábszínházbeli kivitele. A zeneszerző maga is többnek képzelte művét valcermotívumokra épített változatok-nál: a jellegzetesen bécsi táncdallamok forgatagában az őket szülő világ összeomlásának félelmetes látomását akarja segítségükkel felidézni. A színpadi játék valamilyen történelmi örvénybe sodorja

a biedermeier időt. Egy divattörténeti kiállítás látogatóival eleveníti meg a kosztümöket, s mögéjük idézi a századforduló levelezőlapképeinek a hátsó függönyre vetített zűrzavaros kavalkád-ját. Az élő emberek azonban túl vaskos kolosszusokként mozognak a lenge öltözékek s a vetített parányi árnyak közt; nem is derül ki pontosan, mi az igazi szerepük. A kort felidézni hivatott képek torlódó folyama inkább gyermekkorunk laternamagicájának emlékeit idézi fel, mint az első világháborúba zuhanó kor látomását. Ezt a kompozíciót az új tágasabb színpad lehetőségei szerint még át kell komponálni; érdemes is.

Sikerültebbnek tartom - bár még mindig nem egészen késznek - a Prokofjev *Klasszikus szimfóniájára* szerzett bábjátékot. Igen szellemesen ismétli meg a zenemű gunyorosságát. Szabályszerű commedia dell'artét játszat el egy főúri kastély háziszinpadán, a főúri néző szórakoztatására, aki csak ölebét viszi el az előadásra. A viharos tempójú, bravúros hozzáértéssel végrehajtott játék közben feltűnik a színpadon egy macska: az öleb és a cica párbajának folyamán pedig mindenről kiderül, hogy csak pálcika, rongy, kóc; *az egész* kutyakomédia, vagy még annál is kevesebb: abszurd voltában leleplezett látszatjáték. Ez bizony keserű tanulság.

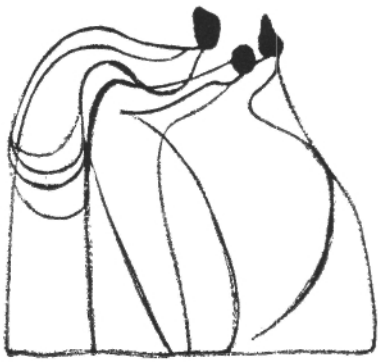
S ha jól odafÍgyelünk, nem sokkal derűsebb az a vízió sem, amely Bartók Táncszvitjének bábszínpadra vitele nyomán bontakozik ki előttünk. Igen nagy sugalmazó erejű kövek, bábok, természeti erők ábrázolásai mozognak, harcolnak, épülnek birkózó vagy elrendeződő csoportozatokká a színpadon. Mintha valami anarchikus erő keverné össze, pusztítaná el s támasztaná fel őket újra meg újra, végül is valamiféle merev kozmikus harmóniába dermesztve őket. Bartók „egzisztencializmusa"? Vagy Bartók minden nehézségen úrrá levő építő ereje? Nehéz eldönteni. A vállalkozás mindenképpen a legnehezebbek közé tartozik: a különnemű bábuk mozgatása ugyanolyan szigorú pontosságot, ritmikai következetességet és kegyetlen szimmetriát követel, mint Bartók zeneműve; s míg ez a tökéletes összecsiszolódás létrejön, bizony még sok szigorú gyakorlatra lesz szükség.

Zene és tárgyjáték összeötvözésének eddig leghibátlanabb kis remeke a Bábszínházban a Ligeti igazán groteszk zenéjére készült mulatságos pszeudopantomim. Valahol, talán egy színházi öltözőben megelevenednek egy férfi és két női kosztüm darabjai, és eljátszanak, egy enyhe pikantériával fűszerezett szerelmi-féltékenységi jelenetet. Úgy, hogy minden világos, de többértelmű jelzés; komolyság és játék olymód összevegyítve, hogy még az unalom pillanatai is szik-rázó, pezsgő ritmusú, mulatságos egységgé kerekednek. E tárgyjáték külön értéke, hogy az ember csak cselekedeti jelzésével van benne jelen: a ruhadarabok úgy élnek, ahogy viselőiken élhetnének, pedig üresek. Az *Aventures* remeklés a maga műfajában: kiforrott, pontosan egybecsiszolódott kövekből álló színpadi ékszer.

S ha már a legyőzött nehézségeknél tartunk, hadd említsem meg még azt a telitalálatot, amellyel a Bábszínház Sztravinszkij *Egy katona történetét* színre alkalmazva, az élő emberi szereplőket beállítja a bábok közé. A történetet egy a színpadra begurított, ott bábszínházzá alakított komédiáskocsiról irányítják a bábok egy részét látható zsinórokkal mozgató s parányi álarccal mesemondóvá stilizált élő emberek : bábszínházi mesterségüket folytatják tehát.

5.

Azt hiszem, nem szükséges újra feltennem a szónoki kérdést: érdemes volt-e a szívós kitartás, a tetemes befektetés? A Magyar Állami Bábszínház - úgy érzem és ítélem meg -- művészi alkotó-ereje teljében van. Eddigi eredményei részben azért nem voltak teljes értékűek, mert létrejöttük közben igen komoly nehézségekkel kellett megküzdeniök az alkotóművészeknek. Az új színház olyan jól van felszerelve, hogy benne a színház akadálytalanul dolgozhatik. Bízunk benne, s őszinte gondossággal kívánjuk, hogy helyszűke csorbította kiváló produkcióit az új otthonban teljes ragyogásukban kibontakoztathassa, s hozzájuk újakat sorolhasson.



TARJÁN TAMÁS

Nyer-e Csurka?

Pályakép - a Versenynap után

Start!

„1952 szeptemberében öt elsőéves dramaturgot vettek fel a Színművészeti Főiskola Vorosilov út 97. szám alatti diákotthonába", köztük azt a tizennyolc éves fiatalembert, aki atlétai alakjával betöltötte ugyan az ajtónyílást, mégis Ígyekezett szerényebb termetű, buzgón szállást csináló apja árnyékába húzódni. Ez a gólya Lovas Dénes - mily jellemző nevet adományoz magának az író ! -, Csurka szépszámú önéletrajzi fogantatású hőseinek egyike: az ifjúi alakmás. Külseje, nem tollhoz, de diszkoszhoz termett tenyere láttán, méla nyugalma és már-már bőszítő szűkszavúsága alapján aligha lehetett volna biztonsággal kijelenteni: e fiúból író lesz, akárki meglássa - hát még drámaíró! Ám ha tudjuk, hogy az édesapa maga is íróember, humoros életképek megörökítője, aki mellesleg sokféle mesterséggel próbálkozott; ha tudjuk, hogy Csurka fordulatos, „epikus" gyermek- és kamasz-korra tekinthet vissza; s ha végül tudjuk azt is: mélasága mögött sosem lankad a kitűnő megfÍgyelőkészség, a szófukarságot pedig írásban fölváltja a kimondás virtusa - akkor egyáltalán nem meglepő, hogy Csurka István 1954-ben már országos föltűnést kelt - sőt botrányt - a *Művelt Népben* megjelent első novellájával.

Csurka szereti - színpadon is - a hatásos *entrée-t;* az entrée sikerült. *A Nász és pofon* utáni egy-két év: sikeres időszak; s Csurkát jobban érdekli a nász, mint a pofon. Szabó B. István jó egy évtized múltán így értékeli a pályakezdést:

.. alkata, élményei, életformája és elsősorban stílusa szerint a közönyös, a csellengő, a kisszerű vagy a kibicsaklott, hamis életek - szkepszist és iróniát is közvetítő - szenvtelen ábrázolásában talál igazán magára - s nem az aktuális közügyekkel mérkőző, nagy eszménye-kért küzdő hősök emelkedett érzelmű formálásában nyújthatja írói mivoltát." Más kritikák szerint viszont „vegetálás", „sivár unalom", „fakó melankólia", „bágyadt rezignáció" jellemzi csupán hőseit.

Azt már az első bírálók is megsejtet-

ték, hogy a csurkai világ s az író tehetségének természete kedvezhet a dráma műfajának. Adottságaival, lehetőségeivel az író is tisztában volt: „Ha elgondolom, azt hiszem, sosem jutott még eszembe egy tájleírás, dialógus annál több" - mondja párbeszédteremtő képességéről. Bevallja azt is: „nem hosszú-távfutó alkat" - nem a regény, hanem az - egymással köztudottan rokon - novella és dráma az igazán sajátja. Ha másra nem, a drámaírói mesterség gyakorlásához jól jön a dramaturgi diploma, segítenek a megszerzett „technikai" ismeretek.

Az első színpadi alkotás bemutatása aztán mindjárt komoly siker. Nagy Péter az elsőkomédiás Csurkát egyenesen Németh Lászlóhoz mérte (akinek korai drámáját, a *Villámfénynélt* szintén 1964 őszén mutatták be), s „eleven szín-padi érzékét", „kitűnő dialógusteremtő erejét", „alakmeglátó és ábrázolókészségét" dicsérve „drámák sorát" várta tőle.

A drámák sora: máig nyolc darab (az asztalfiók tartalmát nem ismerjük). Nem a keletkezési sorrendjüket - inkább Csurka színpadi művei bemutatásának, illetve be nem mutatásának történetét vesszük fÍgyelembe, amikor azt firtatjuk: mit nyert, mit vesztett Csurka az eddigi nyolc futamban?

Tétre

Az új szerzőt 1964. október 3-án avatta a Vígszínház: Both Béla rendezésében, Pálos Györggyel a főszerepben tűzték műsorra a *Szájhőst.* E „szánalmas komédia" akkori átütő gondolati ereje abban lehetett, hogy Csurka máris exponálja munkásságának egyik központi kérdését: az értelmiségi (és a művész) öneladásának, önfeladásának problémáját. Ezzel kísérletezett 1959-es regényében, a *Hamis tanúban* is - de ez a mű nem sikerült, mert hőse, Bojtor Sándor túlságosan középszerű, a körülötte zajló események unalmasak ahhoz, hogy az olvasót valóban érdekelje a történet. Nem lényeges a hely, ahová Bojtor el-jutott - pedig Csurkánál épp az adja majd az izgalmat: meddig jutott vagy vergődött a hős, *honnan* hátrál vissza s *hová;* netán *merre* indul tovább? A lépés nagysága mindenkor arányos a színdarabok értékével.

Az értelmiségi hős kallódása, pusztulása és főnixvágyai mindig a kor és az ember viszonya felől közelítve fogalmazódnak meg Csurka darabjaiban. Az író nagyon jól tudja: kettőn áll a vásár; mérlegelni kell: ki és mennyit árul *(vagy* árul el).

Dékány Lajost, a szájhőst indulásakor a jóság jellemezte, s még inkább a címke: „népi káder", DISZ-titkár. De jön mindehhez: puhaság, engedékenység, megalkuvás, gyávaság - s Dékány harminchét évesen erkölcsi válságba jutott, majdnem idegbeteg ember. Cinikusságában is bizonytalanul próbálja elemezni az életét: „A lényegről egy szót se szóltam, és a lényegest mégis elintézte helyettem az élet. Én e kor gyermeke vagyok, és e kor tönkretett engem. De ez sem igaz: Én tettem tönkre e kort." Hasonlóan végletes - semmit sem tisztázó, fellengzős, mégis tragikus - alternatívákra hajlanak majd például a *Deficit, a Ki lesz a bálagya?* szereplői is. Általában jellemző, hogy a két oldal közül Csurka csak az emberit vizsgálja, a történelmit nem. Az ember gyarlóságát biztos ismerettel és kímélet-lenül analizálja; a korét csak sejteti vagy tudottnak veszi. Palástolt, de tagadhatatlan érzelmességéből fakadóan az ember iránt mindig érez szánalmat, s a megértésben szinte megbocsátani is szeretne neki - a kornak soha.

A Szájhős előlegezi az író egyik legfontosabb erényét: drámáiban remekül sűrít, világát egységessé tudja tenni, s ebben az egységben hasonló életérzés és magatartás különféle típusait képviselik a figurák. Mindenkinek a lábát ugyanaz a cipő szorítja, s mindenki másképp Ígyekszik benne járni: sántikálva vagy csámpásan, fegyelmezetten vagy dühöngve-ordítva. Van, aki lerúgja.

Kor és ember diszharmonikussá, nemértetté vált viszonyában különféle válaszok a *Szájhős* szereplői. Szoboszlay például, Dékány rovatvezető elődje a lapnál, sok tekintetben hasonlít frissen kinevezett főnökére -- de erkölcsi érzék benne dekányi (dékánnyi?) sincsen. Korunk bonyolult, a dolgok nem egyértelműek - ezzel a bölcsességgel érvel és menti föl - gátlás nélkül - üzelmeit. Moór, a nagystílűen sikkasztó, kiskirálykodó após nem filozofálgat: elutasítja és becsapja a kort, mert tudja, hogy az gyönge lesz elutasítani őt. *(Hogy* jól számít, azt Csurka következő bemutatott darabja, *Az idő vasfoga* igazolja: a bűnösen a maga zsebére dolgozó, ám akarva-akaratlan társadalmilag is hasznos emberre szüksége van a kornak, nem lévén még megfelelő számú maga zsebére nem dolgozó.)

Dékány Lajos, abba a férfikorba érvén, amikor utoljára teheti tisztába életét, maradék fizikai és erkölcsi erejét összeszedve föllázad: újságírói eszközeit bevetve le akarja leplezni (illetve: már az elszánás pillanatában csak beosztottjával le akarja lepleztetni) apósa bűnös üzleteit, amelynek hasznából az ő egzisztenciáját és munkahelyét is vásárolták. A szájhős tervéből nem lesz semmi: a kitartás már hiányzik belőle, „kényes ügyektől" rettegő környezetét pedig az após mellényzsebből megvásárolja. A be-fejezés már az ellenoldalon találja Dékányt: menti - bizonyára sikerrel - lelepleződő apósát. „Akciója" során Dékányt kínozza saját gyávasága, megsiratja fogyatkozó akaraterejét, őszintén szenved - ám ugyanakkor komédiázik is: tehetetlensége boldogítja, tudatában van annak, hogy hazudik. A magatartásnak és az önmegítélésnek ez a kettőssége, a mutogatott szenvedés visszatér majd a *Deficitben* és a *Bálanyában* is. Szerencsére Csurka - ha sajnálja is - nem szánja meg hősét; ha érti is, nem akarja elfogadtatni. Szeretne megbocsátani emberként - de az író (a mű javára) ezt nem teszi meg.

Már az induláskor megfÍgyelhető sajátossága Csurka színdarabjainak az extremitás és az abszurditás kedvelése. Pándi Pál kritikájában épp a „rendkívüliség hajszolását", az extremitásban megnyilvánuló groteszket ítélte el: Dékány a harmadik felvonásban egy gipszcsontvázzal társalog, akiben önmagát - Lajcsit - látja megelevenedni. A látvány szimbólumértéke valóban hamar kimerül, a hősnek később ide-oda kell dugdosnia e szkeletont, s az már végképp értelmet-len, hogy - rendőr ex machina - épp a másokat riogató csontváz miatt jelenik meg a hivatalos közeg Dékánynál, s épp ott tartóztatja le az apóst.

A Szájhősnek - számos erénye, jó drámaírót ígérő vonása mellett - még-sem az extremitás a fő hibája, hanem a könnyített helyzet. Így nevezzük az írói engedékenységet, amely a szituációteremtésben és a jellemformálásban nem a lehető legkíméletlenebb szatírai erővel és következetességgel jár el. Dékány beteg ember (idegösszeomlása volt) - már ez is levon a személyiség és cselekedeteinek értékéből. Mindvégig kívül marad a cselekményen, nincs vesztenivalója - csak már elvesztett önmaga. A könnyített helyzet fölismerése mondatta később a kritikusokkal például a *Döglött* aknákról: *a* komédiából lehetett

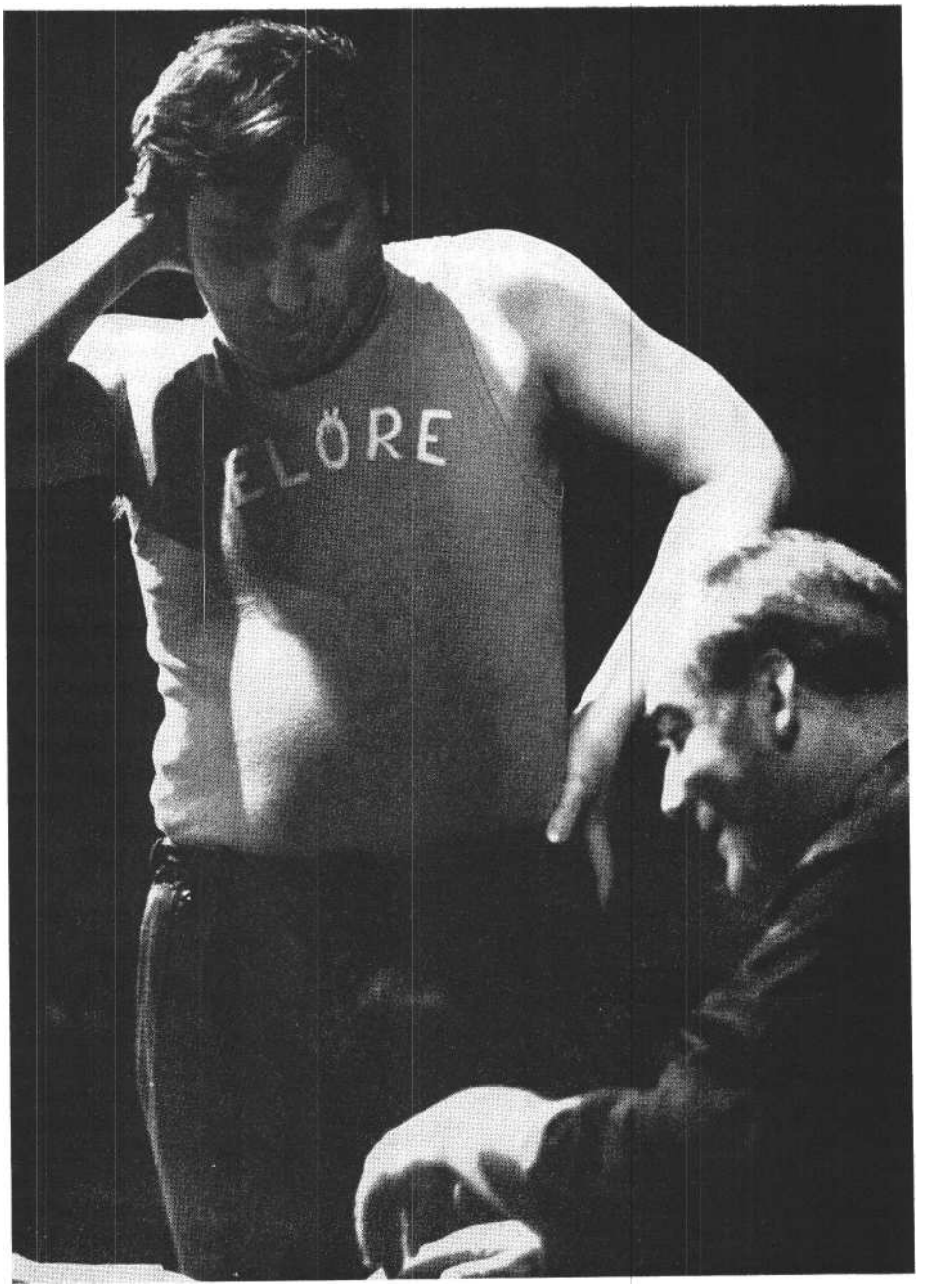
volna tragédia is, ha Csurka nem formál múlt idejű, „halott" embereket, akiket már könnyű szívvel lehet kinevetni. S akadhat frissebb példa is: *A kard* című film forgatókönyvéért Csurka 1977-ben - Dömölky Jánossal együtt - a Legjobb forgatókönyv díját kapta. Nem érdemtelenül - de a film sikerültebb és megrendítőbb lehetett volna, ha a fő-hős kockázata nagyobb. Koloniálbútoros lakással, luxusvillával a hátunk mögött talán nem könnyű, mindenesetre könnyebb olyan áldozatot hozni, mint amilyet a Volkswagenért nemzeti ereklyét vásárló Bojti Sándor hoz.

A Szájhős Dékány Lajosának nem volt ereje ahhoz, hogy szétvagdossa a köréje fonódó hálót, s ha már erre képtelen volt, akkor cinikus ügybuzgalommal maga is beáll a hálót szövögetők közé. Nem sikerült javítani? Rontsunk; lássuk, Uramisten, mire megyünk ketten! S a távlat: ..előre, egy új, mindennél hatalmasabb idegösszeomlás felé."

Ha a műfaji meghatározásból ez a jelző ki is maradt, *Az idő vasfoga* nem kevésbé szánalmas komédia; s noha Kenéz Pál hajdani pesti markecoló negyvenkét évesen a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem első éves levelező hallgatója lesz, e nagyszerű lehetőség számára -- amint fényes alkoholellenes karrierje is - fölér egy ideg-összeomlással. Vagy az életfogytiglannal, amennyit markecoló még nem kapott: tizennyolc éve van a nyugdíjig.

A Szájhősben Csurka írói világának első nagy szereplőkörét küldte szín-padra: az értelmiségieket. Most lép elő a második „nagy család": a kisstílű, ám szerencsés kezű, szélhámosságukban is kissé rokonszenves alvilági elemek, figurák családja. (E két kör majd a Versenynapban, *a* pályán találkozik, szövetkezik, vitatkozik, veszekszik egy-mással.) Kenéz Pál részeg pasasok ki-zsebelőjeként kezdi, és az Országos Kijózanító és Gyomormosó Intézet Köz-pontjában, pálmák közé állított igazgatói székben végzi. Kiből mi lesz Magyar-országon? - teszi föl a kérdést az író. Alapvető kérdés; további darabjaiban újra és újra ezt kérdezi. S a válasz, a legkülönfélébb szituációkban: nem az, ami lehetne, ami lehetett volna, nem az, aminek lennie kellene.

Az idő vasfoga azt bizonyítja: osztályzatát nem ki-ki maga szerzi meg - a társadalom a saját igényei szerint osztályoz és oszt be. Kenéz Pált minisztériumi felettese, Szűcs elvtárs íratta



Szilágyi Tibor és Inke László Csurka István: Ki lesz a bálanya? című színművében (Thália Stúdió)

be az egyetemre. Reménykedését Matucza kartárs - Bimbi, szintén markecoló, Kenéz jobb keze - tolmácsolja: „Azt mondta, biztos jeles leszel." „Jeles leszek. Lehetek más?" - felel rezignáltan az antialkoholizmus élharcosa. A társadalom a maga céljai és érdekei szerint oszt szerepet; s jó, ha tudható, milyen szerepet osztott ki. Kenéz Pál tudja a szerepét - s ezzel elvesztette a szabadságát, működésével pedig hitelesít egy látszatot. Csurka jó néhány más hőse nem tudja, mit kell játszania, mi a szerepe - ezért önpusztító, anarchikus szabadsággal játszik.

E darabban Csurka néha nem tud lemondani a komédiáit sokszor lerontó beköpésekről, viccekről (ilyen a ruháját vesztett Pitlik jelenete, majd a távoztakor csattanó slusszpoén). Szerkesztői készségének viszont tanújelét adja, feledtetve *a ,Szájhős* nehézkes és kevéssé hiteles harmadik felvonását. A második szín-darab - bemutatója alig egy évvel az elsőé után az Ódry Színpadon volt, Várkonyi Zoltán rendezésében - véglegesítette: komoly ígéretű drámaírói pályát kezdett az alig harmincéves Csurka; a saját nemzedékéből a legkomolyabb ígéretűt.

Az ígéret sokáig valóban csak ígéret maradt: Csutka legkorábbi - 1961 és 1963 között írt - művét, *a Ki lesz a bálanyát* csak 1969-ben tűzte műsorára a Thália Stúdió; ennek „ikerdarabja", a tartalmilag és formailag szintén kiemelkedően erős *Deficit* pedig csak a próbákig jutott Pécsett, bemutatója elmaradt. (A mű egyébként Csurka 1970-es dráma-kötetében benne van, bárki elolvashatja.) A megkésettség volt a sorsa *a Moór és Paál* című regénynek is - nem csoda, ha

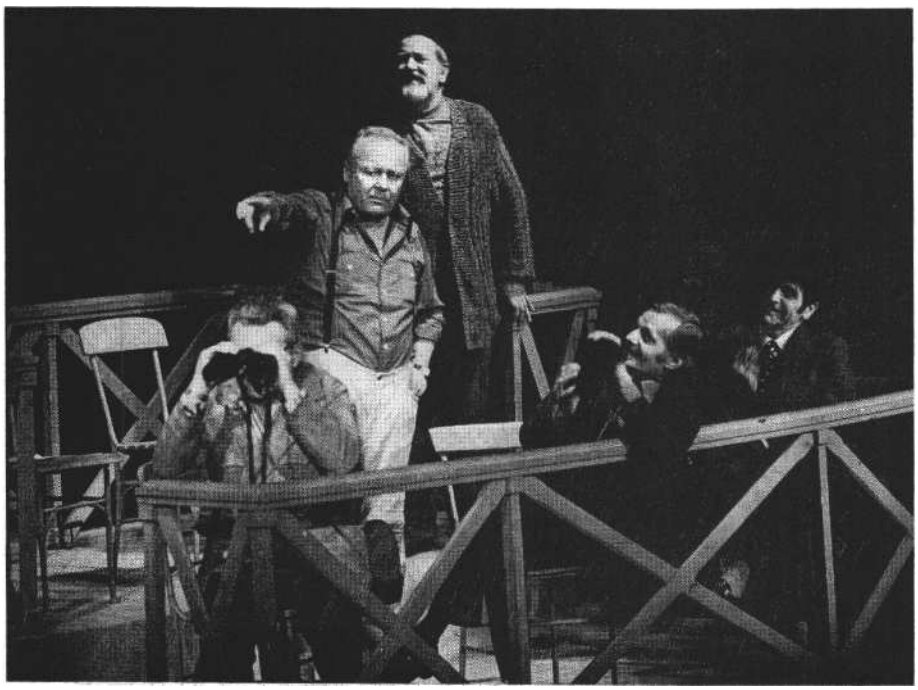
drámai változata, a *Döglött aknák is* önmaga után érkezett. A legfrissebb bemutató, a *Versenynap* esetében is számolni kell majd időbeli eltolódással. Ezek a „csúszások" néha ártanak Csurka darabjainak - máskor viszont új jelentéseket bontakoztatnak ki.

„Történjen végre valami!" - ilyen és ehhez hasonló mondatokkal Csurka nem egy művében találkozhatunk. Óvári és Sóvári egy söröskocsi fölborulását is kéjjel szemléli, nem csupán az üveg-halálból megmentett potya palack miatt - hanem mert történt valami. A jegyüzér is azért jegyüzérkedik, mert eseményre vágyik.

A Deficit hősei - két házaspár: X. és Y., Z. és W. - egy új városban laknak, s - valamikor a hatvanas években - a nemtörténés nyomasztja őket: az eseménytelenség. Harminc és negyven közötti értelmiségiek, alacsonyabb vagy magasabb beosztásban, több vagy kevesebb értelemmel és erkölcsi érzékkel. Z., aki tanár, ezt mondja: „Legalább bűnöm lenne. Legalább egy jóvátehetetlent elkövettem volna. Eseménytelenül, fordulatok nélkül, unalmasan, érdektelenül, önhibámon kívül és tehetetlenül a semmi felé, Illetve a semmiben." Amit így világgá kiált, az lényegében valamennyiük súlyos baja, ha más-más módon - gyávasággal, butasággal, cinizmussal, kitartással reagálnak is rá. Z., mint a többiek, vár, s talán annak a József Attilának a sorait mormolja magában, akinek költészete anyag a IV./b-ben: „kuporogva csak várom a csodát, hogy jöjjön el már az, ki megbocsát, és meg is mondja szépen, micsodát bocsát meg nékem e farkasveremben!"

Csurka ismét embereit, embereinek hullását elemzi, a kort konkrétan nem, de X. - köztük a legokosabb és legcinikusabb - szavai mégis fogódzót adnak: „Fegyverrel kezdtem. Fegyver volt a kezemben. Azt mondták, tegyem le, vigyem a zászlót. Vittem. Tegyem le, építsek házat. Építettem. Romboljam le, leromboltam. Építsek börtönt, építettem. Üljek bele, beleültem, fogjam be a pofám, befogtam. Ne csináljak semmit, minden nagyon szép, minden nagyon jó, higgyem cl. Nem hiszem!" A hatvanas években vagyunk - a negyvenhez közeledő X. az ötvenes évek sematizált társadalomtörténetét ordítja ki. Csurka érezhetően indokoltnak tartja az illuzióvesztést, a talajvesztést - de hőseit is elítéli, mert erejükből csak pótcselekvésre, passzív kommentárra, nosztalgikus múltba-merengésre futja. De míg például *a Szájhős az* egyéni felelősséget nyomatékosította, itt a társadalomban látja az okot, s a két házaspár válsága és még mélyebbre zuhanása az okozat.

Csurka István: Versenynap (Vígszínház). A futam egy pillanata a páholyból: Csapó (Mádi Szabó Gábor), Gedeon (Kozák László), Lelki (Benkő Gyula), Bakucz (Darvas Iván) ás Gergely (Bárdi György)



A „történjen végre valami" érdekében X. pokoli játékot eszel ki: ő és Z. csábítsák el egymás feleségét. Egy Oszlopos Simeon hátborzongató biztonságával szervezi az eseményeket - és veszít. Nem az történik, amit elgondolt. Csurka tömören és szimmetrikusan szerkeszt, *írói* fegyelméből most egy pillanatra sem enged, kíméletlenül bánik hőseivel. Rövid, kemény dialógusokban sorozza meg őket, s valamennyit leteríti. Az önmagát föladó embert semmi nem mentheti : se múlt, se szenvedés, se az önpusztítás magasiskolája. W.-t, akit megbízhatósága és megállapodottsága az egész társaság fölé emel, e puszta állapot szintén nem válthatja meg - mert önmaga fölé emelkedni s e közegből kiválni ő sem tud.

Emberek önmagukkal hazardíroznak itt - Csurkának még a Bálanyánál súlyosabb, azt gondolatkörében és megformálásában is párhuzamosan kiegészítő, sőt megformálásban meghaladó darabja ez. Mert bőbeszédű, itt-ott kurtítani, mert statikus, itt-ott mozgalmasabbá tenni kellene - de vétek, hogy színpadjainkról máig hiányzik; az ilyen színvonalú drámákban nem dúskálunk.

A Ki lesz a bálanya? Csurka első színpadi alkotása - mégis összegző erővel hat. Az értelmiség szkepszisét, válságát nyomozza - a hatvanas évek elején. Bár konkrét társadalmi kérdésekről megint nem esik szó, s bár az író tárgyiasan sem köti időhöz darabját - a harminc-harmincöt éves hősök mögött tragikus és magyarázó-motiváló, már felnőtten megélt történelmi élmény-ként tudható 1956 megrázkódtatása. (Az 1969-es bemutatón, a megíráshoz képest jelentős késés miatt, ez már nem állt, ezért az előadásban kor és egyén viszonya megint ellazult, sejtelmesebbé vált.)

A értelmiség válsága az ötvenes-hatvanas évek fordulóján: ez közkeletű irodalmi téma volt. Fölsorolás helyett most csupán Sarkadi Imre nevét említjük. A Sarkadi halála - 1961 - utáni prózairodalom majd minden szála visszavezethető az ő torzónak maradt életművéhez; az *Oszlopos Simeonnal* illetve az *Elveszett* paradicsommal máig érvényes irányokat nyitott. Az előbbire e dolgozatban már kétszer is utaltunk - a mű összefüggése azonban (mint azt többen észrevették) *a* Bálanyával *a* legszorosabb. Rokonságról van szó természetesen, nem átvételről - a személyiség tudatos, végigvitt önpusztításáról,

önfelbontásáról, amely végeredményben azonos, erkölcsi értékében mégis emelkedettebb, mint az öneladás.

Csurkával, műveivel kapcsolatban sokszor elhangzik *a cinizmus* szó is, legtöbbször épp e darabra vonatkoztatva. Ez azonban - a jó művek esetében - tévedés. Dürrenmatt *A nagy* Romadustól még nem lesz cinikus, ha a cinizmus tragikomédiáját írta is meg: nem ő a cinikus, hanem a hőse. Csurkánál is csupán a szereplők gyakorlata a cinizmus, nem az íróé - sőt: a darabbeli író, Csurka alteregója is sokkal kevésbé cinikus, mint a másik három játékos.

Négy ember ül a pókerasztal körül - négyen választják, önmagukat megvetve, mégis vad szenvedéllyel e hazardírozást - a pótcselekvést. Kulcsszava ez is Csurkának: pótcselekvés. Hősei sokszor kerülnek *a helyett* állapotába: visszavonulnak vagy visszavonulni kényszerülnek az értelmes emberi cselekvés, a társadalmi hasznosság terepéről. Játszanak - ezúttal kártyáznak. Csurka, köz-ismerten, sok művét alapozza a külön-féle szerencsejátékokra, s műveiben kidolgozta a játékszenvedély dramaturgiáját. A *Ki lesz a bálanya?* és a *Versenynap* feszültségét nem kis részben az ügyesen irányított játékizgalom kelti; másrészt pedig Csurka létrehozta a játékok (a kártya, a lóverseny) szimbolikáját is. A „royal flöss" vagy az „utolsó futam" - nem kell részletezni - önmagánál sokkal többet jelent; a kártya- és lóverseny-műszavak, a „szaknyelv" drámai nyelvvé minősül, esztétikai értéket nyer. *Licitálás, blöff, oda-vissza játék* - emberi sorsokat jellemezhetnek.

A négy játékos ugyanannak a magatartásnak négy képviselője; magatartásuk radikálissága azonban jelentősen megkülönbözteti őket egymástól, s a helyváltoztatás (a folytatás, befejezés, maradás) különféle lehetőségeit jelöli ki számukra. Czifra, a pénzét négerként kereső zseni következetesen számol le önmagával: dönteni nem elég bátor, de ha a „kis biztatást" megkapja - és unokaöccsétől megkapja - akkor színpadiasan megtervezett halálát vállalja is: szappanába borotva van építve, s halálba tisztálkodja magát. Fény, a matematikus bejárhatná ugyanezt az utat, de ő bármily furcsa - már polgár, tetterő híján; önostorozása szájhősietlenkedés. Abonyiban még náluk is több a teátralitás, de éppen nem enervált: rögeszmés újrakezdő - csak épp szellemiekben nem. Csüllögh, az író fiatalabb is egy-két évvel, s viszonylag kiegyensúlyozottnak tűnik: vállalja, de részben a társaság kedvéért veszi át a cinizmus terminológiáját. Van benne erő is a rezignáció mellett; kérdéseiből és megfÍgyelő hajlamából következően van erőtartaléka is, hogy más sorsok tanulságain okulva mozdulni próbáljon. Ellentétben a kritikai irodalommal, szerintünk nem Czifra és Abonyi áll az egyik, Fény és Csüllögh a másik oldalon - inkább a Czifra-Fény duó játszik a Csüllögh-Abonyi páros ellen. Előbbiek a mélyebb, utóbbiak a látványosabb játé-kosok. S párosoknak láttatni őket félre-vezető: magányos küzdők, vérre játszók ők, aszkézisük, magányuk, vétkességük demonstrálói. Talán egy egész értelmiségi generáció képviseletében ülnek a pókerasztalnál?

Együttes jellemzésüket a második rész megrendítően remekbe sikerült záróképében oldja meg az író. Éjfélkor a ripacs Abonyi - fogadalmához híven - a rádióval együtt énekli végig a Himnuszt. Fény könyörögne, hogy ne; aztán fejét kezébe temeti. Czifrának van ereje hozzá, hogy nézze éneklő barátját, aki akkor azonos önmagával, amikor a legmegalázóbban kivetkőzik önmagából. Csüllögh hintázik a székén, kimegy a konyhába, visszajön, karját összefonva áll. Mozgása: kritika; ő nem szenved, nem is tűr, hanem ítél.

Alakmásához hasonlóan Csurka is e darabban ítél a legkíméletlenebb igazsággal - bár a megértés és megértetés iránti hajlandóságát föl nem adva. Czibor János, Csurka tanára, első írásainak bábája, Czifra modellje *csak* meghalt, csak öngyilkos lett. Csurka viszont öl. Meg-öli Czifra Jánost. ítélkezik. X.-nek csak arra volt ereje egy tragigroteszk szituációban, hogy meredten bámulja azt az üres hegedűtokot, amelybe egykori géppisztolyát s mellé a Kommunista Kiáltvány egy példányát rejtette. Czifra tudatosítja magában, hogy *a tok üres, s* hogy végképpen kiürült ember ő maga is - a befejezésnek tehát radikálisnak kell lennie. S öngyilkosságában az író öl.

Paradoxon, hogy ez a minden illúzióval leszámolt ember nem halhat meg illúziótlanul. Utolsó hite az lehet, hogy átadja a helyét. Valóságosan is, nemcsak képletesen: átadja a lakását szerelmi találkát bonyolító unokaöccsének - a következő nemzedéknek. Juhász és a Lány, sajnos, fölöslegesen kerültek a darabba: dramaturgiai funkciójuk nincs, a fiú csak szentenciázik; érzelmük - mint ezt többen megfÍgyelték - nem tűnik jelentősebbnek, szenvedélyesebbnek, mint amilyen szenvedély a kártya volt; s Juhász halálba segítő szeretete, a tragédiát meg nem akadályozó passzivitása: ez az igazi cinizmus. A befejezésekkel általában „nincs szerencséje" Csurkának. Annyira ne lenne „hosszútávfutó alkat", hogy az utolsó felvonásra már elfogy a türelme, szerkesztőkészsége, ötlete?

Csurka nem választékos stílművész, nem is nyelvi-stilisztikai újító - de a szavak értékének, jelentésének, mögöttes jelentésének és hangulatának tökéletes ismerője - innen van, hogy drámai nyelve a látszólagos szürkeség, hétköznapiság ellenére is telt, erőteljes, színes. Egy-egy agyonkoptatott szónak új értelmét fedezi föl, s remek lehetőséget kínál sokszor a színésznek: ízlelgetni, formálgatni ezt a szót, kifejezést, föltámasztani azt, ami a mindennapokban elhasználódva már halottnak tűnt. *A Bálanyában a* legtöbb az ilyesfajta nyelvi lelemény, s itt a legcélratörőbb a bőbeszédűségnek néha engedő Csurka stílusa.

A Ki lesz a bálanya ? Csurka lstván máig legkitűnőbb darabja; a hatvanas évek drámai termésének három-négy maradandó alkotása közé tartozik. Jobb híján csak sajnálkozhatunk azon, hogy - hasonlóan a párhuzamként említett *Oszlopos Simeonhoz* - talán csak pár száz, esetleg egy-két ezer ember láthatta, fölújítására, újabb bemutatására tudtunkkal sehol nem gondolnak; s így a magyar drámának igen, de a magyar színháznak nem vált eddig nyereségévé.

Helyre

Az 1976-os Debreceni Irodalmi Napokon, amely a *Disputa a mai magyar drámáról* nevet kapta, Csurka István is meg-szólalt. Nem szállt vitába kritikusaival, szelíden ennyit mondott: „ ... elfogadom én ezt az ítéletet, hogy bulvár-szerző vagyok, csupán azt a kérdést te-szem fel, hol van a bulvár, ahol én bulvárszerző vagyok ?" A kérdésben meg-bújó irónia jogos. Ám Csurka nem mindennapi írói képességeinek slendrián ellazításával egy év alatt kétszer is képes volt arra, hogy műhelyéből kiszórjon két bulvárdarabot. 1971-ben a Petőfi Sándor utca, 197z-ben a Nagymező utca volt Csurka bulvárja: a Katona József Színházban, Iglódi István ügybuzgó rendezésében a *Döglött aknákat, a* Tháliában pedig *a Szék, ágy, szaunát* játszották. Utóbbit Léner Péter állította színpadra;

ő rendezte - pályájának legkiemelkedőbb munkáját nyújtva - *a Ki lesz a bálanyá?-t* is. *A Döglött aknák* - elsősorban Major Tamás és Kállai Ferenc zseniális játéka miatt - óriási siker lett, a másik színdarab megbukott, de legalább sokat lehetett röhögni rajta. A nézők többségének szemében emelkedett Csurka értéke; a kritikusok meginogni látták a helyet, az előkelő pozíciót, amelyet korábban kivívott magának.

E két komédiára csak azért érdemes szót vesztegetni, hogy kiderüljön: mi minden szalasztódott el bennük. Mert a *Szék, ágy, szaunában* elszalasztódott például két-három jó vígjáték lehetősége. Tyukodi Lukács, aki folyton magával cipeli vezérigazgatói posztjának szimbólumát *(szék),* ám egy másik bútordara-bot látni sem szeret, mert a közélet frontján fölemésztett energiák hiányában bizonytalan a helytállás *(ágy),* s aki a harácsoláshoz meg a pénz elveréséhez kiválóan ért *(szauna) :* vázlatosan megírt, vázlatosságában is sablonos figura. Férfiúi tehetetlensége nem szimbolizálhatja közéleti cselekvésképtelenségét, mert ez a vándor-vezérigazgató nem cselekvésképtelen, hanem közveszélyes romboló; jelentéktelennek láttatva viszont nem lehet a komédia „centruma". Egyes ötleteire és környezetének egyik-másik tagjára viszont épülhetne vígjáték (ha a szerző az alpári vicceket és a témából csábítóan kínálkozó ízléstelenségeket el tudná hagyni). Leginkább egy kitűnő vígjátéki esélyért kár: a hazai, szocialista bikaviadal eszméjéért. Egy téesz kétes egzisztenciájú vezetősége, viadorrá kinevezett nyugdíjasok, lassú mozdulású marhaállomány, sznob és pénzt nem sajnáló nézők - micsoda vígjátékot írhatott volna ebből *a jó* Csurka!

A Döglött aknákról és a „könnyített helyzetről" már korábban szóltunk. Itt is megvolt a nagy lehetőség: *macskajáték* - férfiakra. Paál Károly és Moór Jenő (nem biztos, hogy őt ismerjük a Szájhősből: Csurka kitűnően jellemez nevekkel is, de a neveket többször is fölhasználja) idegösszeomlással (megint idegösszeomlás!) ugyanabba a kórterembe kerül. Paál, a személyi kultusz éveinek rettegett szektás kiskirálya, s Moór, a Moór Jenő Lángos Corporationről álmodozó, pénzhajhász, reakciós gondolkodású volt terménynagykereskedő, akiknek múltja és jelene is összefonódik, hatalmas szócsata után találnak egymásra. (Azt azért Csurka érzékelteti, hogy noha vétkeik egy tő-ről fakadnak, a gyönge személyiség következményei, egyenlőségjelet tenni közéjük mégsem lehet: Paál indulásában volt tisztesség, Moórében nem.) Ha nem két múlt idejű ember feküdne egymás mellett, ha felgyógyulásuk után vissza-térnének a társadalomba, ha aknáik nem lennének döglöttek: akkor lenne izgalmas a darab. Így viszont csak nevető-izomlázat lehetett kapni a kabarétréfák egymásutánjától, s megbocsátó jóindulattal is csak úgy fölmenteni Csurkát: színészi jutalomjátékot írt.

Az idő vasfoga vagy a *Deficit* precízen kidolgozott szerkezetét ismerve is csak törhette a fejét a gyanútlan néző: hogyan illeszthetett a komédiához az író teljesen oda nem illő harmadik felvonást (hőseink egy rózsadombi villában találnak egymásra: Moór társtulajdonos, Paál a kertész) ? Csurka pályája kapott egy jelzőt, amelyet nem föltétlenül kellett volna megkapnia: *hullámzó.*

Megint hosszabb szünet következett, hogy azután Csurka 1976 elején a Pesti Színházban szerezze vissza már-már eltékozolt drámaírói rangját. A Horvai István rendezte *Eredeti helyszín* máig telt házak előtt fut - s ez a darab semmiképp sem teszi bulvárrá a Váci utcát.

Csurka *Az idő* vasfogából ismert kérdésekhez nyúlt ismét. Kiből mi lesz Magyarországon? A válaszadáshoz Csurka a film világát hívja segítségül. Teheti: rutinos forgatókönyvíróként nagyon jól ismeri ezt a feje tetején álló, aritmiás, mégis oly vonzó világot. Tudja, hogy olyasmiről van szó, ami mindenkit izgat, érdekel, amihez borzongva vagy rajongva szinte mindenki szeretne közelíteni; s tudja, egyetlen film elkészítésének mechanizmusába is belesűríthető az egész világ. A játék újabb lehetőségei nyílnak meg: ki-ki önmagát adhatja, de a szerepét is meg a darabbeli darabban játszott szerepét is.

Kiből mi lesz Magyarországon? Hajtmanszky, a sokszorosan kitüntetett filmrendező valamikor bekerült a filmszakmába (nem kizárt, hogy korábban még moziban sem volt), s ha már bekerült, akkor mi sem mentheti meg attól, hogy filmes legyen. Akinek e hazában kiadták csak egyetlen verseskötetét is: örökre költő. Akinek sikerült egy-két gólt rúgnia: felejthetetlen játékosegyéniség. Hajtmanszky folyamatosan gyártja a filmeket - hiszen ha a szakma egyik tehetségtelenje lelepleződne, valamilyen okból megválna a pályától, azzal maga a szakma, a tehetségtelenből művészt faragók is lelepleződnének. Hajtmanszky kapitány hajóját ugyan a tehetséges asszisztens kormányozza s menti meg mindegyre a süllyedéstől, de a koszorús művész el tudja hitetni magával - kell-e több bizonyság a babérnál, díjnál, érdemrendnél ? -, hogy ő az igazi és fölülmúlhatatlan navigátor. Állandósul és követelőzik a hamistudat. Kettős szorításban deformálódik a személyiség: kívülről a művészi-nagypolgári életvitel kötelez, előkelő sírhelyre, státusszimbólumokra kell a pénz, fogadásokra a mosoly; belülről pedig működik az elfojtott diszharmónia, rombol a tehetségtelenség, az ide-nemvalóság, az erre-nemvalóság titkolt érzeté. Hajtmanszkyból a nagy csőd után tör ki ez a belső, végül is el-fojthatatlan erő. Kenéz Pálnál szerencsésebb ő, mert nem kell életfogytig a hajón maradnia - de az eddigi szolgálat már fölbomlasztotta az embert. Újabb idegbetegünk van: Hajtmanszky kapitánytól mint széthullott egyéniségtől búcsúzunk.

És mi a helyzet Szerdahelyi Kissel, az asszisztenssel - az egyetlen emberrel, akit a színlapon csak a neve képvisel és nem a foglalkozása, a pozíciója? Ő a tiszta ember, a tehetséges művész, aki azonban nem kap lehetőséget. S amikor kap - mert kapnia kell, hiszen Hajtmanszky utolsó filmjét végül is ő forgat-ja le az eredeti helyszínen: az ízléstelen jólétből romtanyává züllesztett kispolgári lakásban; kapnia kell, mert Böröczker elvtársnál, a filmpápánál fog vacsorázni: Szerdahelyi Kisből filmrendező lesz - de megkésve jut el idáig, s mire eljut, már belőle is hiányzik a hamvasság; a romlatlan tehetség, az őszinte hang.

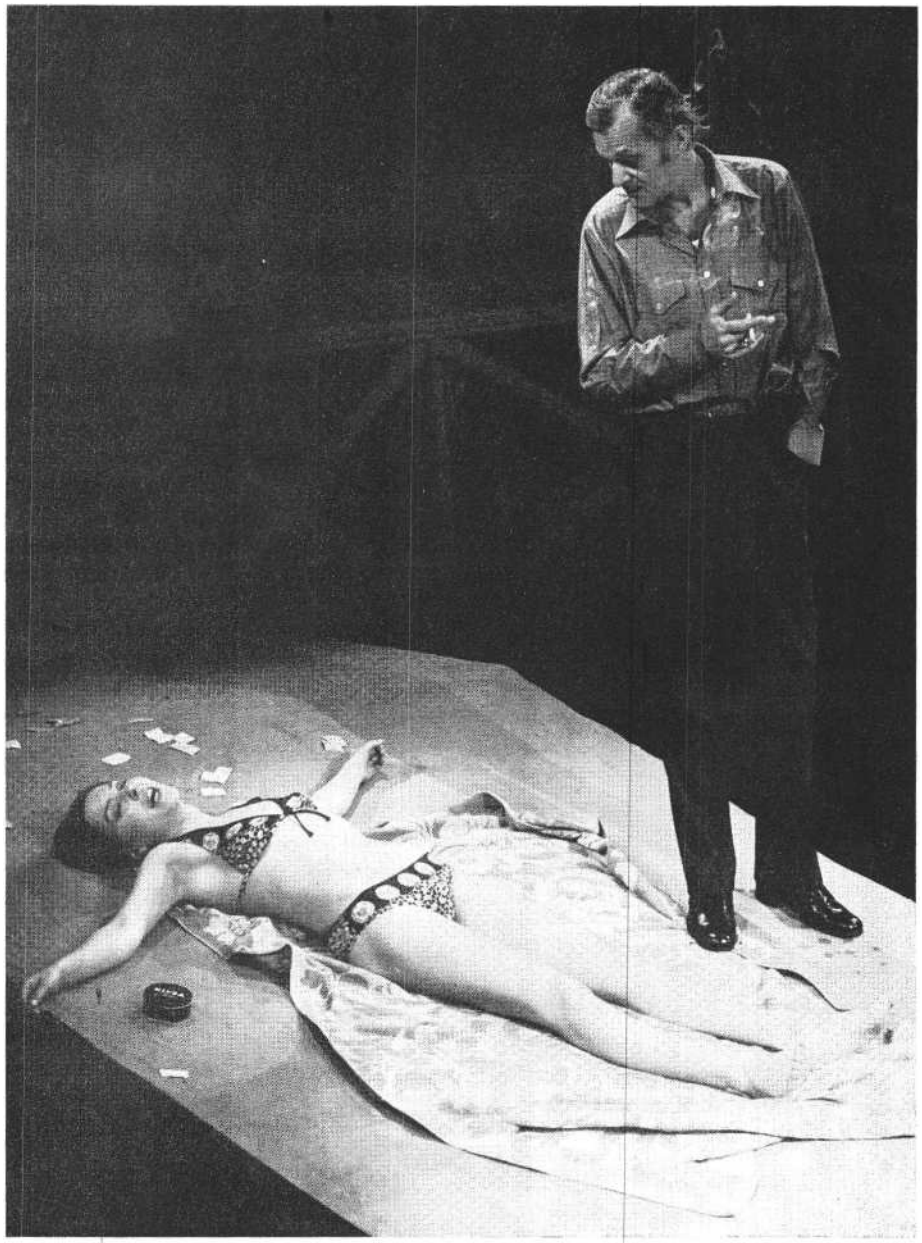
„Megér ennyit ez a vígjáték ?" - kérdezi befejezésül szkeptikusan, de nem cinikusan Csurka. Valamennyien *eredeti helyszínen* - tulajdonképp az egyedül lehetséges helyszínen élünk, amelynek neve Magyarország. Föltétlen és törvény-szerű-e, hogy gyakorlatunk kiemelje a középszert és a tehetségtelenséget, s elsülyessze, ami érték ?

Csurka nem cinikus - de nem rest ábrázolni, hogy ez az ellenirányú társadalmi gyakorlat cinikussá tehet jobb sorsra érdemeseket is. A film világán messze túlmutató filmes világában a romlottság, a kiégettség, a cinizmus, a reménytelenség különféle árnyalatait képviselik a jelentős *vagy* kevésbé jelentős hősök: a filmesek és a színészek is.

Kivétel csupán kettő akad: a két Örömanya. S az Első mintegy kifejezi, sűríti a Második bátortalanabb ellenállását, tiltakozását. Sűrítheti, mert ő az

egyetlen, aki nem váltható föl senkivel, akinek nincs csereértéke - aki a változó viszonyok közepette is az, ami. Sulyok Mária játssza ezt a szerepet, *a Macskajáték* óta legjobb alakítását adva; s Ígyekszik visszacsempészni a szerepbe azt is, amit a könnyebb helyzetnek egy kissé most is engedő Csurka elvesz. A színész-nő rendíthetetlen becsületessége és Szerdahelyi Kis erkölcsi alászállása ugyanis „ütik egymást"; a tragikomédia komédia marad. Csurka nem tiltakozik a világ ilyetén menete ellen, hanem leírja a világ ilyetén menetét - a tiltakozás, a „ne menjen így tovább!" az Első (Örömanya szerepében, még inkább Sulyok Mária játékában jelenik meg.

Már unalmas lehet, de újra említeni kell: a darab befejezése nem sikerült. Az igényes dramaturgi beavatkozás - Radnóti Zsuzsa munkája - és a vegyes érzelmekkel fogadott színpadi kísérletek után a termékeny realizmushoz visszatért Horvai Istvánnak a bemutató után sem befejezett rendezői munkája heteken keresztül formálta még a művet (a három felvonást kettőbe tömörítették, a nehézkesebb, epikusabb részeket száműzték). *Az Eredeti helyszín* így az előző évad ki-emelkedő sikerű és súlyú produkciója lett, de *a Ki lesz a bálanya ?* magasságáig nem jutott föl.



Bakucz (Darvas Iván) megígéri feleségének (Egri Márta), hogy lemond a lóversenyről (Iklády László felvételei)

Befutóra

„Sok írásom van, aminek ifjúkori vázlat az alapja" - mondta Csurka István a Bertha Bulcsunak adott interjúban (e pompás interjú komolyságát az utána illesztett *Interjú* című ironikus párbeszédével kérdőjelezte meg). Az eddigiekben nem hangsúlyoztuk, de itt-ott jeleztük, hogy egyes motívumok átszövik az élet-művet, figurák közlekednek regényből drámába, ismerős mondatok köszönnek vissza egy-egy új alkotásban. Ha a legelső Csurka-darab műfaji meghatározása legalábbis furcsa volt (emlékezzünk a *Szájhősre:* „szánalmas komédia"), akkor a mostanáig legutolsóé még inkább az: „életmű két részben". Filológusi szorgalommal nem nehéz kimutatni, hogy a darab valóban az eddigi pálya foglalata, összegzése: Csurka novelláinak, Rákosy Gergellyel közösen írt lóversenysirató és -mentő könyvének mondatai szó szerint visszatérnek, s visszatérnek főleg az eddig megismert figurák és motívumok. A *Versenynap* minden pillanatán érződik - korona akart lenni, pont az „i"-n. Nem lenne azonban tiszta a drámák versenye, ha ezt a művet futtatnánk az élre: a *Versenynap* ugyan a minduntalan kiemelt *Bálanya* után Csurka legigényesebb vállalkozása, a mai magyar drámának és színháznak pedig eseménye - de mint színpadi mű és mint színpadi előadás is hibákkal tűzdelt. Csurka megint *majdnem* megfogta az isten lábát. Majdnem. A napi- és hetilapok kritikai visszhangjából viszont kiderül: pusztán a mozdulat energikussága is szokatlan fÍgyelmet és örömet keltett.

A Ki lesz a bálapa? újabb említése nem véletlen. A *Versenynap* mintha csak az egykori pókerezőket találná a pályán - kicsit megöregedve, negyvenes éveik végén. Most már valóban az utolsó pillanatban. Szó nincs arról, hogy az egykori és itteni szereplőket összehasonlítgathatnánk egymással, hogy például Csüllögh és az író másik alteregója, Bakucz között párhuzamokat vonjunk. Nem is tehetjük: Csüllögh, a kedves Böhönye a derűsebb, kiegyensúlyozottabb alakmás, Bakucz - „számtalan hosszal önmaga után" - a keserűbb, vívódóbb, tehetetlenebb. Nem is tehetjük, mert a hatvanas évek eleje óta eltelt vagy másfél évtized. Czifra Jánosra talán már nem emlékszik senki. De ez ugyanaz a nemzedék - a jelleg, a minőség, a terep változott, de *a pótcselekvés* maradt.

Az egyértelmű dolgok iránti vágy munkál a legújabb darab főhőseiben is; s ha ez már lehetetlen, akkor a két- és többértelműséget, a többesélyességet legalább a pályán keresik. Mert itt van tét.

Kor és ember viszonyában megint az emberi oldalt elemzi az író. Az embert láttatja gyöngének, elesettnek, gyávának ezzel a totális kiszolgáltatottsággal bélyegezve meg az egyértelmű helyzeteket és valóságos cselekvési alkalmakat nem kínáló történelmi periódust (nem éveket inkább évtizedeket) is. Csurka egyetlen művében sincs akkora szerepe, jelentősége az emberi léleknek, mint itt. A lóver-

seny harmadik fő része a lélek. „Az én lelkem. A te lelked." „Az igazi versenyt a fogadók lelkében futják." S amint az eredeti helyszín az élet sűrített terepévé tudott lenni - úgy lesz a lóversenypálya is: eredeti helyszín.

A szenvedéllyé lett pótcselekvésről és a reális életszférába való utolsó visszakozási kísérlet férfias kétségbeeséséről szól *a Versenynap*. Kis ügyek, magánügyek, családi ügyek válnak általánosítható érvényűvé. A lóverseny helyébe sok mindent be lehet helyettesíteni - költségesebb vagy kevésbé költséges szenvedélyeket (nem hóbortokat). Féldecis italos-üvegek mániákus gyűjtését, subaszőnyegkészítést. Versírást.

Csurka elsősorban egy generációról ad képet: a közvetlenül az ő nemzedéke előtt járóról, amely - három-négy év *most már* sokat nem számít - lényegében össze is olvad a magáéval; de ez az élménykör is kitágítható, s korosztályra való tekintet nélkül mindenki találva érezheti magát. Nagy kár, hogy a pót-cselekvések bemutatása és a pótcselekvések elleni kétségbeesett lázadás Csurka legdrámaiatlanabb drámájában történik.

A mű feszültsége adva lenne, hiszen a „valóságos" idő mindkét részben egy-egy lóversenyfutam ideje, a cselekmény pedig látszólag: maga a futam. Az esélyek állandó változása és az esélylatolgatások groteszk tragikuma elég ahhoz, hogy életben tartsa a meglehetősen hosszú részeket. Másfél perc kitágítható másfél órává - ha elnyújtott magánügyek kissé melodramatikus előadása nem untatja a nézőt. Az író most először él az időbontás lehetőségével, de ezzel nem szerves, gondolati-lényegi összefüggéseket villant föl - csak epizódokra tördeli darabját. S az írói elképzelés, szándék el-len dolgozik sokszor az író által olyannyira kedvelt - s ha a műből kiszakítva nézzük, akkor mesterfokon művelt - monológ is. Hosszadalmasnak tűnt már a *Szájhős* Dékány Lajosának egyszemélyes meditációja is a harmadik felvonásban vagy Z. nagymonológja a *Deficitben*. *A Versenynapban* a monológok: színészi bravúrfeladatok - de betétek. Lelki Oszkár, az öregedő költő és tenyérjós magánbeszéde, pénzt kunyeráló telefonbeszélgetése még érdekes színfolt - a kimerevítések utáni, párbeszédbe rejtett monológok viszont próbára teszik a néző türelmét. S önmagában ugyan nem elítélendő, de a második rész két - jó tízperces s egymást követő monológja - Csapó Árpád pszichológus és Bakucz, az író eszmefuttatása - formai melléfogás. Megint a befejezéssel van baj. Szerencsére a rendező - most is Horvai István - a magyar színházakban ritka gyakorlatot követve hetekkel a bemutató után is dolgozik a darabon, s az író is szinte minden előadáson ott ül a nézőtéren. Ítélni a látottakról kell - de jelezzük, hogy mire e sorok napvilágot látnak, talán már továbbformálódott a *Versenynap*. Módosíthatja az utolsó futam eredményét és hatását, ha a két monológ dialóggá olvad össze - s feszesebben, tömörebben az első fogalmazásnál. Csurka bőbeszédűségében mindig ott van a szűkszavúság, a célratörő kimondás esélye is; rendező és dramaturg még most is kihámozhatják burkából a gyümölcsöt. Érdemes.

Az irodalmi alapanyag további megmunkálása tehát eredménnyel járhat. Véglegesebbnek látszik az alapvető rendezői fölfogás. Drégely László szürkében tartott színpada: szerencsés lelemény. A díszlet a háttérben marad: itt nem a tribün a fontos, hanem a pálya - amely képzeletben a nézőtéren húzódik, állagáért, a gyepszőnyeg minőségéért így mi vagyunk a felelősek -, s az emberi fogadói lélek. E sokértelmű szürkeségnek azonban disszonáns elemei vannak. A statiszták - a szerencsevárók serege Köllő Miklós koreográfiája ellenére sem tud, nem is tudhat igazán beilleszkedni a darabba. Ha egy tippszter - Kern András - füléig húzott svájcisapkában csak átmegy a színen : történt valami. Az a statiszta, aki ugyanilyen sapkában táncrend szerint imbolyog: elvonja a fĺgyelmünket. Nincs arca. Ezek a - tiszteletre méltó fizikai teljesítményt nyújtó - fiatalemberek nem teszik hitelesen lóversenyebbé a lóversenyt - de nem is teszik költőibbé, elvontabbá, szimbolikussá. A *Versenynap* legjobb pillanataiban természetesen nem a ló-versenyről szól, nem is játék-pótcselekvésről, hanem a társadalmi pótcselekvésről; de hogy erről szólhat és ezt értsük, azt nem segíthetik *az így* mozgatott statiszták. Amikor kötelekkel ringet formálnak a monológját előadó Csapó Árpád köré, sőt ezt az ökölvívószorítót állandóan szűkítik is, akkor a legnyilvánvalóbb elhibázott szerepük és a kívülről bevitt, „jelentéses" kellékek fölöslegessége. Csapó Árpád élete: harc, ökölharc, küzdelem. A társadalom: szorító. Ez magából a darabból is teljesen világos - gyöngíti a gondolatot, ha az egyik sport (a lóverseny) helyett először megjelenik egy másik sport (az ökölvívás) képzete, s csak így, kettős közvetítéssel, de épp a téves irányú asszociáció miatt már megfakulva a mondanivaló.

A díszlet megbontatlanságában jól funkcionál - amikor azonban egy része mozogni kezd, a háttérben mulatságos Ígyekezettel, reményük szerint nesztelenül dolgozó színpadi munkások előre-és hátragurítják, akkor már nem. Ez az elmozduló díszletdarab hordja hátán a kimerevítések szereplőit, s talán a párbeszédeknek még alkalmas helyszíne is. Csapó e kopár és sivár lejtőn kopár és sivár beszélgetést folytathat szeretőjével, és fülelhet a pásztoróra végét jelző vekkerre. Bakuczra és feleségére süthet itt a nap - mire kettejükhöz ér, elveszti erejét, fényét. Csapó összegző, záró monológja különösképp - de általában is a monológok nem kellő érvénnyel, hatással indulnak innen. A *Versenynapban* viszonylag sok a deklaratív elem - a mintegy pódiumra állított hős a maga amúgy sem eredendően színpadi szituációjából mintha irodalmi színpadra kerülne át. E pontnak csak annyi a különlegessége, hogy kiemel - de nem mindig tud beletartozni a drámai erő-térbe.

Horvai István rendezői munkájának e diszharmonikus vonásokat ellensúlyozó értéke a kitűnő színészvezetés - amit már az *Eredeti helyszínben* is észre kellett venni. Csurkát - gondoljuk - szeretniük kell a színészeknek: mindegyik darabjában *nagy* szereplehetőségek vannak - pontosan formált és jellemzett, az alkotó játékot kordába mégsem szorító figurák. *A Versenynap* színészgárdájában többeknek már bőséges Csurka-tapasztalatai vannak. Bárdi György például Bimbit játszotta *Az idő* vasfogában: a vagány alakjában egyszerre lehetett gondolatokra koncentrálóan fegyelmezett, és kiélhette szélsőséges komédiázó és karikírozó kedvét. Hajtmanszkyként inkább csak az utóbbira törekedett, megfelelve a közönségben róla kialakult (nem színházi) képnek, de meg nem felelve igazán a szerep követelményeinek. Csurka most „jót tett" Bárdival: a filmrendező Gergelynek szinte semmi dolga nincs. Ő az újonc, akit kihoztak ide élményt gyűjteni, szimatot kapni. Bárdinak szövege is alig van. S kiderül, hogy tartalmasan, a közönséggel való fölösleges összekacsintás nélkül tud hallgatni. Kiderül: ha tízpercekig nem szólal, akkor is súllyal jelen van. Történik benne valami.

Ajándékot kapott Kozák László is:

annyi statisztaszerep után most főszerepben játszhatja el az örök statisztát. Kozák annyira örül az ajándéknak, hogy rengeteget szertelenkedik, sokszor kilóg az összmunkából - a kimerevítéseket mintha szándékosan tördelné szét apró kis mozgásokkal -; nagyjelenetében viszont kitűnő. Szatmári István blazírt, érzelem nélküli ügyelője mellett kisír-hatja és kikiálthatja a kisember panaszát, reményét: csak egyszer, csak egyetlen mondatot nekem is! Kozák pillanatok alatt eléri, hogy a darab már megint ne a lóversenyről, hanem az életről és az emberi lélekről szóljon. Megint a csurkai alapgondolatok egyike: történ-jen végre valami, ami fontos, amire majd emlékezni lehet! Gedeon, a tánctanár és statiszta megformálásában nyilvánul meg legerőteljesebben - ha nem is a legtöbb személyes kötődéssel Csurka szeretete, megértése; s bizonyára nem véletlen - s nem is csupán Kozák László mesteri alakítását dicséri--, hogy a közönség a betétek közül ezt fogadja a legnagyobb tapssal. A *Versenynapban* dramaturgiai feladatot tölt be a közönség, többször szó is esik róla, egyes szereplők be is ülnek a széksorokba - s akik e széksorokban ülnek, azok leginkább Gedeonra hasonlítanak.

Csurka bőkezű: darabja, illetve Lelki Oszkár költő és tenyérjós szerepe ajándék Benkő Gyulának. Hosszú szünet után van újra színpadon, s mindjárt kitűnően: ez az öregedő ember talán csak a verseiben mély és komoly, az élet minden egyéb dolgában fellengzős, gyermeki, sőt ostoba. Benkő Gyula - akarva vagy akaratlanul Csurka figura-szemléletéhez is híven - kedéllyel és a vesztés pillanataiban is mosollyal játssza ezt az alakot: nem lépve ki belőle, de mindjárt kritikáját is adva - szeretettel.

Darvas Iván és Mádi Szabó Gábor legutóbb a Bond-darab, a *Fej vagy írás* kulcsjelenetében Shakespeare-ként és Ben Jonsonként cseréltek eszmét az élet és az ember lehetőségeiről -- s most megint ők tartják vállukon a legnagyobb súlyt. Darvas-Bakucz, az író szinte föl is teszi a kérdést: fej vagy írás? Ez a Bakucz messziről X.-re hasonlít: képtelen tudomásul venni, hogy „kitört a béke". „Mint a nagybeteg, aki több éves kórházi élet után még gyógyultan is csak a kórházban érzi jól magát, mint a börtöntöltelék, aki visszakéredzkedik a börtönbe, hospitalizálódtam. Észre kéne már vennem, hogy béke van." Darvas mély lélekismerettel mutatja be a könynyebb ellenállás felé tájékozódó embert, akinek a cinizmus mégsem áll igazán jól, maga is szenved tőle - mert van még összeszedhető, maradék energiája. Darvas ezt az energiát lebegteti: kifejti, visszaveszi, sejteti, herdálja. Az ő Bakucza az egyetlen, akinek kitörési reményei, kísérlete nem melodrámába, önsajnálásba torkollanak. Az energia „sorsa" -- Bakucz sorsa: bizonytalan.

Mádi Szabó Gábor az *Eredeti helyszín* drákói szigorú és minden hájjal megkent gyártásvezetője volt, aki már arra is utasítást adott: mit csináljanak a háta mögött, a tudta nélkül. Mintha most is hasonlóról lenne szó: Mádi Szabó hangerejével, egyénisége súlyával is szinte betölti a színpadot, harsogással és parancsoló szóval leplezi a figura belső gyöngeségét. Mádi Szabó pszichológusa tud-ja, hogy mit csinál a saját maga háta mögött; s erről nem vesz tudomást. A színész érdeme, hogy a második rész egyik monológját - amelyet pedig egy nálánál súlyosabb figurának, tartalmasabb alaknak kellene mondania, hogy teljesebb hitele legyen - erőinek át-rendezésével, a figura „összegyűjtésével" - mégiscsak elfogadtatja.

Kassza

Csurka Istvánnak megtalált műfaja és legmélyebb, legkomolyabb szenvedéllyel játszott játékainak egyike a dráma. Munkásságának mennyiségével és minőségével is a legelső helyek egyike illeti meg őt a mai magyar drámairodalomban. Önmaga lehetőségeihez és esélyeihez képest viszont egyelőre kevesebbet nyert, mint amennyit nyerhetett volna, s többet vesztett, mint amennyit vesztenie kellett. Tartalom és forma tökéletesen még nem vágott egybe. De Csurka dolgozik: drámairói életműve az állandó alakulást is szemléltetheti. „Íróasztalom itt áll Közép-Európában, de meg vagyok elégedve vele, mert nem mozog" - így az író.

Izgalommal és reménykedve várjuk az újabb futamokat.

Csurka István: Versenynap (Vígszínház) *Rendezte:* Horvai István. *Díszlet:* Drégely László. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *Mozgáskompozíció:* Köllő Miklós. *Zene- és hangeffektusok:* Darvas Ferenc, Jászberényi Károly, Reiter Tibor. *A rendező munkatársa:* Deák Rózsa.

Szereplők: Darvas Iván, Mádi Szabó Gábor, Benkő Gyula, Kozák László, Bárdi György, Béres Ilona, Egri Márta, Schubert Éva, Kern András, Gálffi László, Prókai István, Miklósy György, Farkas Antal, Szatmári István, Bod Teréz, Tóth Imre.

BALASSA PETER

Egy „fekete" népszínműről és előadásáról

A piros bugyelláris Kaposvárott

„Így én, a szent romon, emelve vádat / Magamra, a világra, ellened: / Torzulva érzém sok nemes hibádat, / S kezdék *nevetni, a* sirás helyett; / Rongy mezbe burkolám dicső orcádat, / Hogy rá ne ismerj, és zokon ne vedd: / S oly küzdelemre, mely világcsoda, / Kétségbesett kacaj lőn Nagy-Ida. / Rajongva tünt elém a sátrak népe: / A vajda Csóri, a nagy *álmodó,* / Ki maga alszik egy nemzet nevébe' / Almában újabb, szebb hont alkotó; / S hogyan koppasztja, mely még nincs kezébe, / Madarát a többi porpuffogtató, / Mind csupa bátor, nyilt őszinteség: / De a bús tréfa mégis megesék! / Dicsőséget szomjaznak minden áron, / De, ha nem kell vér, olcsón is veszik; / Ritka dolog, hogy egyet értsen *három; /* A holnapot *ma* bízvást megeszik" stb. - írja Arany János 1873-ban, *a Bolond Istók* híres Második énekében. Két kép kívánkozik még ide, bevezetőül. Az egyik: nyári ég alatt, dombtetőn, táncoló-cigányozó falusiak forgataga, verítékben fürdenek az arcok, önfeledten eszik, iszik és ölel a tömeg, a kis dombot pedig egyenletes ritmusban, szüntelenül körbelovagolja néhány galambszürkébe öltözött konok csendőr. Egyikük fáklyája füstfelhőbe burkolja a képet. A másik: táncoló-gajdoló falusiak, sírva-vigadó huszár altisztek, összeakaszkodó turidanik, béresek, gazdák, kákabélű jegyző, pókhasú ispán és kopott, melankolikusan imbolygó cigányok, mindenütt, a rivaldánál és a hátsó színpadon, a kertkapunál és a falusi sötétzárka előtt, muzsikájukkal konokul közrefogva a dínomdánomot, amelyből csak néha lehet kihallani valami toroköblögető hangot, rekedt asszonynevetést, artikulálatlan ordítozást.

Az egyik kép Jancsó Miklós *Égi bárány* című filmjéből való, a másik Csepreghy Ferenc *A piros bugyelláris* című népszínművének Szőke István rendezte kaposvári előadásából. Mind-kettő összkép, a film és a népszínműelőadás nagyjelenete, egyúttal a magyarságábrázolás, a magyar művészet Nagy-lda-komplexusának egy-egy ellentétes felfogása. Mindkét kép ugyanarra, az

álmodó, magavesztő Magyarországra vonatkozik, de teljesen más elgondolásban. Jancsóé a senki földjéről belefényképező, éleslátó és érzékletes kamera álláspontja, mely azonban közömbös megfÍgyelési pont, túl minden nevetésen, „rongy mezen" és nagyidai kacajon, mert: eltávolítani, leleplezni akar. Szőke felfogása éppen ellentétes ezzel, mert *innen* van mindezen, pontosabban - benne. Ő az elviselhetetlenségig fölfokozza mindazt, ami „nemes hiba", ő a „bátor és nyílt őszinteség" torzulatát a végsőkig kihozza intenzív színpadából, ettől a „porpuffogtató" világtól egy pillanatra sem kíván tágítani, hanem még mélyebbre lehatolni, *alászállni és nem megfÍgyelni akar.* Szőke annak mutatja, ami, ezt a múlt századi, sorsokat-történelmet álmodó és elpuskázó országot. Ha szabad ezt a paradoxont mondani: Szőke kíméletlen igazmondástól vezérelve alászáll itt a szinte mindenestül hazug alvilágba.

Azért nevezhetjük ezt az egyébként polgári szalonvígjátéktól, habkönnyű szerelmi intrikaszövéstől átitatott népszínművet mégis - feketének, mert nemcsak a magas művészet oldottabb és népszerűbb formáinak vannak a legnagyobb tragikumot fölszabadító pillanatai, árnyalatai (Shakespeare fekete komédiái, Mozart sötét tónusú menüettjei és tragikus lejtésű táncai), hanem a kommersz, az eleve és csak narkotizálni kívánó műfajoknak is vannak a hazugságon átcsillanó, önleleplező nagy pillanatai, tónusai. Csepreghy darabját ezek a tónusok egészében véve, keresztül-kasul átjárják, és a kaposvári előadás egyik érdeme, mint látni fogjuk, hogy ezeket a vonásait szabadon hagyta, kidolgozta. Ahhoz azonban, hogy felelni tudjunk a kérdésre, miért ilyen „fekete" ez a népszínmű, két kérdést röviden föl kell vetni. Az egyik a magyar irodalom és kultúra Nagy-lda-komplexusának nevezett vonása, a másik pedig a műfaj problémája. Ezeket annál inkább meg kell vizsgálni, mivel számos, érthető és kevésbé érthető reflex kezd működni bennük, ha valaki arra vállalkozik, hogy népszínművet rendez 1977-ben. Az elő-adásból és a darabból kell megfejtenünk: mivégre? Illetve: tudja-e és hogyan, ez a vállalkozás a reflexeket oldani?

A népszínmű és a magyar kultúra

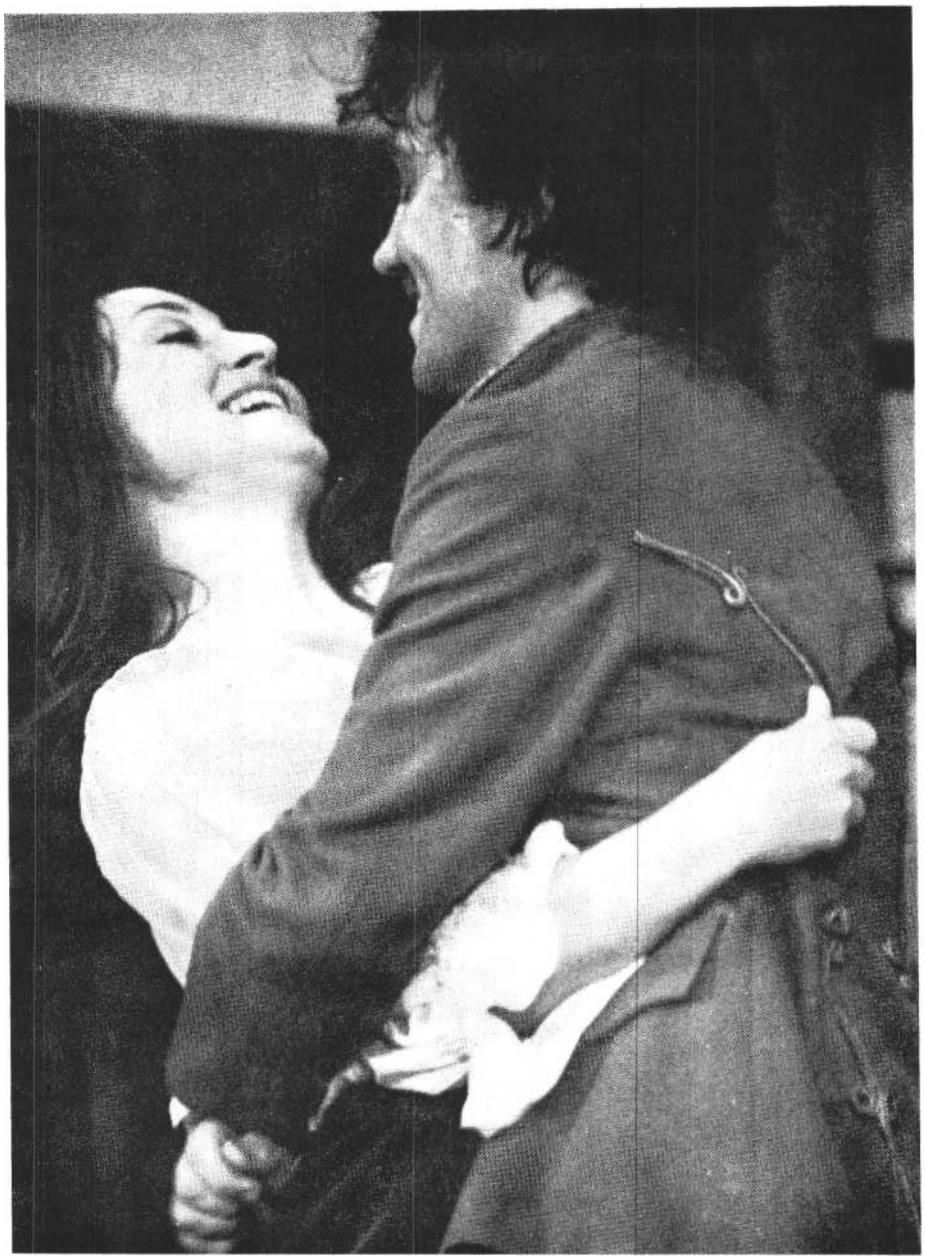
Magyarország 1849 után mintegy fél évszázadon át *az ostrom (A nagyidai cigányok, Beszterce ostroma, Egy régi udvarház utolsó gazdája), az álom (a fentiek és Jókai), a legenda és az anekdota (Jókai, Mikszáth, Krúdy), az „élünk vagy nem" (Ady), a „Húzd rá cigány, ki tudja, meddig húzhatod"* (Vörösmarty) jegyében gondolkodik. Ezt a gondolkodást lehet-ne Nagy-lda-komplexusnak nevezni. A korabeli mentalitásnak éppen ezekben a vonásaiban nyilatkozik meg a nemzeti félre- és önismeret. Itt külső szempontok higgadt vagy éppen hisztérikus számonkérésével semmire sem mehetünk. Ahhoz, hogy mostani történet- és kultúraszemléletünk ne hulljék külső „kameraállásba", szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy a XIX. század második felének kultúrájában a másodlagosból, az ocsúból teremtődtek az értékek, éppen ez a romlékony volt a magas művészet táptalaja és közege, a korszakban az élvonal csak ebből a nagyon múlékonyból és problematikusból táplálkozhatott. Ennek a közegnek az értékteremtő természetét, ezt a különös nemzeti paradoxont kell megfejtenie annak, aki nem akar Ibsent és Csehovot emlegetni Csikyvel és Csepreghyvel szemben, Flaubert-t és Dosztojevszkijt Keménnyel szemben, hanem *a föl-földobott kő* álláspontjáról tud árnyalt kritikát gyakorolni. Az Ady nevével jelzett álláspont azt jelenti, hogy *nem a* nacionalizmus értékeket hazudó, fölstilizáló magatartásáról van szó. A külső szempontok termékettlenné minősítését sem a gőg vagy az elzárkózás vezeti, hanem éppen az az európai-goethei kultúrában megfogalmazott elv, hogy az egyetemesség föltétele - a nemzeti közeg, e közeg határainak és sajátosságainak el- és megismerése.

Problémánkat az teszi bonyolulttá a korszakban, hogy a legmagasabb csúcsok és értékek is ugyanebből a peremvidéki közegből emelkednek ki, szembeszállva vele, és leküzdve, de meg is őrizve. Aranynak, Mikszáthnak, a korszak végén pedig éppen Adynak és Krúdynak a kéziratpapírja előtt ez a 49 utáni - és nem egy másik - ország látványa feküdt. *Ha* Vörösmarty, Petőfi, Arany, Ady, nagy líránk vers-zenéjéből és kép-világából nem hallanánk és látnánk meg az elrontottan cigányozó, hőkölő és álmodó országot, a sírva-vigadó, kocsmai szabadságharcot, együtt az ő elkeseredett tisztánlátásukkal, magunkra józanodásukkal, *akkor* nem lehettek volna, nem lennének -- világköltők. És éppen így, Mikszáth és Krúdy regénycsúcsai *nem az* anekdotizmussal szemben jöttek létre, hanem belőle, nélküle pedig egyáltalán nem jöttek volna létre. Persze kényes és ingatag helyet foglal el, akinek ez az álláspontja, hiszen a vérengzésbe hajszolódott nacionalizmus emlékei, az üldöztetések és megtorlások kiépítette reflexeink azonnal működni kezdenek, ha erről az ocsúról van szó, ha nem vesszük észre, hogy olyan csúcsokban és tisztánlátásokban, mint például *a Bolond Istók* vagy *A nagyidai cigányok,* szintén jelen van, *szükséges föltételként* mindez. Mindig az a kérdés, mennyire tudatosítjuk és szabályozzuk ezeket a reflexeket? Kényes ponton vagyunk, hiszen *hol a határa az árnyalásnak,* melyen túl már önfelfújó provincializmus, agresszív „sok hazapufogatás" (Arany), baljós önteltség; de *hol a határa a kritikának,* melyen túl már semmit sem értő szembesítgetés, fölényes „labanckodás" vagy éppen apemantusi gonoszkodás? Talán maga a mindenkori gyakorlat húzhat értelmes határokat.

Korszakunknak, az említett közegnek természetesen túlnyomóan elutasítandó, és tegyük hozzá: elviselhetetlen megnyilvánulásai vannak. (Hangsúlyoznunk kell ezt azokkal szemben is, akik napjainkban a dualizmus korszakát szeretik valami sosemvolt virágzásnak, szellemi megújulásnak ábrázolni, megfeledkezve a kortársak kétségbeejtő tanúságtételeiről!) Ezekből valóban nincs és nem is lehet utat nyitni a művészi-szellemi át-törés felé, és néven kell nevezni őket: hazug altatódalok, történelemfeledtető narkotikumok (ilyen például a maga nemében egyedülálló hatású Jókai Mór meseepikája). De akkor érezzük csak igazán a korabeli magyar szellemiség és észjárás fonákságát, amikor ebből az altatódal-művészetből, ebből a veszélyes, hazug szellemi süllyesztőből hirtelen mégis kÍgyullad valami furcsa fény, ami egyfelől a magas csúcsok felé mutat, azokat értelmezi, másfelől örökre elmúlt lehetőségeket, az álomba süllyedtek lehetőségeit világítja be. Ilyen furcsa lidércfényt áraszt ma a XIX. századi cigányzene és a népszínmű.

Funkcióját, szociológiáját tekintve mindkét esetben örökre elsüllyedtről van szó, utóhullámai ellenére is, ugyanakkor örökre szóló, aktuális tanulságról is, hiszen *a modern Magyarország* kialakulásának „népszínműve" (mert drámának sajnos aligha lehet nevezni e folyamatot) a múlt század második felében zajlott le. Hiszen a sajátosan magyar, vagyis eleve ellentmondásos polgárosulásnak kifejezője

többek között éppen a népszínmű és a cigányzene.. Bennük ugyanis nemcsak a késő feudális, úri magyarkodás, a patópálok életformájának a jegyeit ismerjük föl, hanem sajátosan új, XIX. századi törekvést is, egy *középosztály-világkép* létrehozásának szándékát, melyben dzsentroid és polgárias, úri és paraszti összetalálkozik. Es éppen a legnagyobbak, az arisztokratikus allűrökkel polgáriasító Széchenyi és az érdekegyesítő köztehervisselési programot adó Kossuth ennek a középosztály-gondolatnak az elindítói a harmincas és negyvenes években. A társasági cigányozás és a népszínmű-teátrum a polgárosító program kulturális-ideológiai képéhez tartozik. Nem pedig egyszerűen a felemás módon, felülről végrehajtott forradalom manipulációja. Annál kevésbé, mivel ezek a kultúrjelenségek mélységesen beleivódtak a korszak - és módosulva későbbi korszakok - mentalitásába: nem oktrojált, hanem belsővé vált az a világkép, amit szuggeráltak. Méghozzá a korszak(ok) legkiválóbbjainak mentalitását is ideértve (például Ady Endre lelkes népszínműbírálatai, fejtegetései a cigányzenéről, a „nóta" főnév kulcsszerepe lírai nyelvében stb.) A reformkorban *elgondolt,* és már akkor is problematikus középosztály-nemzet a hatvanas, hetvenes években azután *valósággá,* eleve elrontott, baljós valósággá vált. Nem lehet véletlen, mivel nagyon is az aktualitáshoz kötött műfajról van szó, hogy a népszínmű történetének forduló-pontjai is *ezekre a* korszakhatárokra esnek. Kialakulása a reformkor utolsó évtizedére, belső módosulása a tisztán népies tárgy felé pedig a hetvenes évek közepére (Tóth Ede: *A falu rossza).* A középosztály-nemzet mentalitásán először is a peremvidékies úri magatartások, szokások, gesztusok összessége értendő, azok a mozdulatok, észjárásbeli-nyelvi fordulatok, amelyek nyilvánvalóan a népszínmű játékstílusának is építőkövei lehettek. Itt már nem pusztán arisztokratikus, nemesi életmódról van szó, *de* még távolról sem polgári, legfeljebb polgárias észjárásról, továbbá egy különös, nehezen körülírható populáris mentalitás, ízlés, igény és létforma beáramlásáról. Dzsentroid-polgárias és paraszti-falusias vegyüléke volt ez, jellegzetesen *öszvér alakulat,* méghozzá az előbbinek a túlsúlyával. Ehhez a középosztály-nemzethez elsősorban a paraszti, alsóbb rétegek asszimilálódtak, és nem az úri rétegek, ők vették fel azoknak a szokásait,



Molnár **Piroska (a tölgyesi bíróné) és** Bregyán Péter f. h. (Csillag Pali) **Csepreghy** Ferenc: A piros bugyelláris című népszínművében (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

ők „felejtették el" a maguk plebejus mély-hagyományát. Ezt mutatja a cigányzene teljes diadala és a népszínmű nyelvezete, stílusa, atmoszférája: a (jómódú) paraszti életmód egyszerre ezekben és ezek révén, a dzsentroid életmód és szokásrendszer jegyeit kezdi magára ölteni, részben pedig a városi életformát kezdi utánozni. A népszínmű színpada - az asszimiláció színpada. „ .. a közönség is kívánta az andalító népi idillt. A főváros magyar lakosságának nagy része vidékről eredt: vidéki alakokat akart látni a színpadon. Hogy „ezek műparasztok ? ... ki törődött vele!" - írja Tart László *A délibábok* országában. Ha mindez nem lenne igaz, vagy ha értéktelensége okán hisztérikusan „figyelmen kívül hagynánk a „mumust", és nem-létezőnek minősítve védekeznénk ellene, akkor még távolról sem lennénk védettek vele szemben, másrészt képtelenség volna megmagyarázni azt az egységes (színvonaltól független), zárt stílust és hangulatot, valami frivol, hazug, egyszersmind nagyon masszív, magabiztos

életképszerűséget, amit ennek a hosszú korszaknak szinte minden köznapi és kulturális dokumentuma áraszt magából. A múlt század közepén létrejött valami nagyon állandó, sokfelé mutató és nagyon ellentmondásos alakzat a magyar társadalomban, amit közép-osztály-nemzetnek nevezhetünk. Ezzel kapcsolatos a cigányzene és a népszínmű is. Hatásuk mértéke és tartama azt mondja nekünk, hogy valami igen lényegesnek kellett lennie bennük, amit nem lehet egyszerűen félresöpörni. Más kérdés, hogy „szeretjük-e" ezt az életképet. Nyilván nem túlságosan. De ismeretére éppen *magunkért,* óhatatlanul szükségünk van.

A népszínműről sokan és sokszor elmondtak sztereotipiává vált ítéleteket, melyek arra késztettek színháziakat és irodalmárokat, hogy megfeledkezzenek róla, mondván, „úgyis olyan elviselhetetlen". Ez a magatartás annál komikusabb, mivel a népszínmű, mint majd látjuk, maga is a történelmi felejtés, e „nemes hiba" inszcenírozása. Ilyen körülmények között nem lehet eléggé elismerni a kaposváriak vállalkozását, hogy minden reflex és előítélet ellenére, vállalták *A piros bugyelláris* színrevitelét. Éppen az ő előadásuk ébreszti rá a nézőt és a kritikust, hogy ezt a műfajt a funkciója, a középosztály-nemzet kialakulása, a felemás polgárosodás és nem az értéke felől közelítse meg elsősorban. Különben nem lehetne megmagyarázni egy ilyen fura módon öszvér műfaj ma már elképzelhetetlen hatását a korszakban.

Hangsúlyozzuk: ilyen módon és nem másképpen öszvér alakulatról van szó, társadalomban és népszínműben egyaránt. Láttuk, hogy a parasztit dzsentri-polgáriba asszimiláló középosztály-nemzet ideológiai tudatának *pillére,* és nem-csak díszítése, ékítménye volt a nép-színmű. De hogyan alakult műfaji élete, ebben a társadalmi szerepkörben?

A műfaj

A magyarországi népszínmű bécsi paródiák, kommersz színházi vegyesformák hatására keletkezett, részben a német színházak konkurrenciájával küzdve. „Maga *a népszínmű* megjelölés akkor még nem annyit jelentett, mint később*en. A nép* szó nem tárgykörét akarta a műfajnak jelenteni, hanem szándékok hatásának szélességét. Nem *a népről* írott darabot jelölt, hanem a *népnek,* a nagy közönségnek írottat" - állapítja meg Galamb Sándor *A magyar dráma története 1867-től 1896-ig* című könyvében. A keletkezésben tehát a népszerűség, a közönségszolgálat dominált, ugyanakkor föltűnő, hogy eleinte még csak „népszerű drámának" nevezik. Állandó alakjai: a szende árvalány, a kikapós menyecske, a csaplárosné, a dölyfös apa, a csősz, a cigány. Szigligeti-ben, a műfaj valódi megteremtőjében rendkívül erős volt a szándék, hogy az énekbetétekkel, népszerű dalokkal tűzdelt, népies hangvételű, laza szövésű, kalandos színjátékot megnemesítse a korabeli, európai polgári *színmű* elemeivel. Ezért szimptomatikus a korai, „dráma" elnevezés. Névy László egyenesen így írt *A drámai középfajok elmélete* című munkájában: „a népszínmű nem egyéb polgári drámánál, csakhogy a polgári osztály alsóbb rétegeiből veszi személyeit". Szigligeti pedig: „komolyabb részök éppoly erős és jellemző játékot kíván, mint a középfajú drámák". Nem véletlen, hogy Szigligeti a hatvanas években megpróbálja *népdrámává* formálni a műfajt, *A lelenc* című darabjával, sőt tragikus népszínművet is alkot *A* strike-ban. Fentiekből adódnak a következők: 1. A népszínmű eredetileg nem volt föltétlenül népies tárgyú, a közönség, melynek igényeit kielégítette, a kommersz felé vonzotta ugyan, de ez a városi és nem a falusi kommercialitást képviselte. 2. Eredetileg valamiféle „népnevelő", felemelő látványosságot szolgáltató, polgárias szándék volt benne. 3. Nem volt egyértelműen és döntően vígjáték.

Ez utóbbi következtetés kiegészítésre szorul, mert a műfaj Tóth Ede-Csepreghy-féle fordulatához kapcsolódik. Gyulai Pál és Salamon Ferenc ugyanis a hatvanas-hetvenes években azt szorgalmazzák, hogy szülessék meg a műfajilag tiszta (steril) népszínmű, pontosabban: hogy szűnjék meg a műfaj. Gyulai kívánalma az, hogy az énekes részekből „tiszta" magyar operett, a komikus részekből vígjáték, a komoly részekből polgári színmű vagy népdráma váljék. Salamon szerint pedig vígjátékká kell változnia. Kézenfekvő tehát, hogy egészen addig a népszínmű *nem volt vígjáték!* Végül Salamon kívánsága teljesült, ha nem is az ízlése szerint: a hetvenes években népies, énekes vígjátékká lett a mű-faj. De *addig,* ebben a kommerszhez kötődő műfajban egy sajátosan magyar, polgárias, de a vidéki Magyarországot is megnyerő műforma lehetőségét látták a színházi emberek. A polgári, társadalmi drámáét, az alakuló középosztály-nemzet világképére rímelve. Amikor ez a nemzetfogalom valósággá lett, a kiegyezés körül és után, akkor a népszínmű, eredetéhez hűen, de inkább a társadalmi változásokra reagálva, a tökéletesen hazugba, giccsesbe és agresszívan peremvidékibe fullad, ám oly módon, hogy története megelőző évtizedeinek tapasztalatai mély nyomot hagynak rajta, műfajilag és a világkép szempontjából egyaránt. *A népszínmű tehát csak akkor vált olyanná, amilyennek a köztudatban ma látjuk, amikor a polgárosodás, az ismert, ellentmondásos, „úri" formában valósággá vált.* Csak ettől kezdve lett egyértelműen és agresszívan idillivé, hazuggá, olajozottan üressé és főképpen „hazapufogtatóvá". Ha az 1977-es, kaposvári elő-adás után gondolkodunk a műfajról, akkor voltaképpen izgalmasabb az a kérdés, hogy a népszínmű milyen „akart" lenni, milyen lehetett volna, mint az, hogy milyen lett valójában. A műfaj el-süllyedt lehetőségeinek akart vagy nem akart, de sikerült fölmutatása *A piros* bugyellárisban, szintén a megvalósítás elsőrendű jelentőségéhez tartozik.

A mű

A piros bugyelláris, amely már a műfaj említett átalakulása idején születik (Csepreghy két népszínműve *A sárga csikó* és *A piros bugyelláris,* az elsőt 1877-ben, a másodikat 1878-ban mutatta be a Népszínház), még magán viseli a Szigligeti-féle törekvés jegyeit: teljesen népi tárgyú ugyan, de pontosabb, ha falusiasat mondunk, ugyanakkor mély rétegeiben az archaikus népi színjátszás és rögtönzés elemei is munkálkodnak, a felszínen viszont a cselekmény szövésében és lefutásában a francia szalonvígjáték, a melodráma illetve a „jól meg-csinált darab" (pičce bien faite) szabályait kívánja minden áron követni. A társasági intrika kellékei, cselek, kelepcék, tárgyak eltűnése, megvesztegetés, árulkodás stb., mint bonyolító, haj-tóművek, továbbá melodramatikus szerelmi szál, látszólag könnyed erotika, és mindez egy tisztán falusi témára és miliőre telepítve. Ez a kettősség és heterogenitás természetesen „föleszi" a drámai egységet, legfeljebb a mesterség szintjén marad meg a mű egysége, ám nyilván akaratlanul, épp ez a kettősség igazi színpadi mélységeket is megnyit, melyeket persze nem tár föl következetesen. A darab elemzőjét ezeknek a lap-pangó mélységeknek a jelzése vezeti az

alábbiakban, már csak azért is, mert ezen az úton juthatunk el az előadás koncepciójának kulcsához.

A társasági vígjáték tapasztalatainak fölhasználása számos előnnyel is jár. *A piros bugyelláris* cselekménybonyolítása, hálója hallatlanul finom szövésű, árnyalt, és a klasszikus drámai szerkezettípusok fölvillantását is lehetővé teszi. A középpontban a falu szépe, Zsófi, Török Mihály bíró felesége áll. „Örök asszonyi" alakja szinte földúlja Tölgyes falu férfitársadalmát: mindenki akarja, mindenki ellenében. E reflektálatlan, tagolatlan hímvágyak káosza fölött, a húslevesbe, bécsiszeletbe, borba, cseléd-pofozásba és trágyába merült férfibarbárság fölött néha tényleg meg-megcsillan az „ewig Weibliche" éteri fénye és varázsa, hogy azután ez is visszahulljon a tölgyesi világ mélységeibe, meg-alkuvásaiba, korruptságába. Az emberi viszonyok és szembenállások hálója igen pontosan és fordulatosan, szinte ritmikusan (a megvalósítást ebben nagyon segítve) szövődik: Török bíró rezignáltan, később emésztő, ármánykodó féltékenységgel szereti Zsófit, Pennás jegyző és Hájas ispán agresszív kielégületlenséggel, bevádoló, lekenyerező, szimatoló alantassággal, Kósza Gyurka, a falu rossza pedig kamaszos, fékevesztett, öklelő gátlástalansággal. Ráadásul kívülről, a hazatérő Csillag Pali huszár-őrmester fenyegeti az esélyeket, hiszen ő az egyetlen, akit Zsófi szeret, szeretett, ő az „igazi férfi", akinek, bevonulása előtt, Zsófi odaígérte a kezét, de mégis Tőrökhöz, a vagyonos gazdához ment. Végül mindegyik férfi, Csillag is, eljut a kelepce, a gyanúsítás, a csel stádiumáig, és sikertelenségüktől feltüzelve, egy-úttal egymással rivalizálva, szinte összeesküsznek Zsófi elveszejtésére, hírbe hozására. Egyszóval: egy falu férfiai meg vannak veszve, miközben öntudatlanul sejtik, hogy nem egyszerűen egy szépasszonyért küzdenek, hanem saját, üres, öblögető életformájuk ellen.

A verseny, a korrumpálás és az áskálódás technikai fogásaival Csepreghy mesterségbeli fölénnyel bánik. A klasszikus drámai szerkezettípusokat biztonsággal vonultatja föl: *a párhuzamos szövést* (Hájas és Pennás unisono alakja, a szerelmi *hajsza* párhuzamai Kósza, Csillag, Pennás/Hájas és Török között, a két, párhuzamosan futó kínos ügy, Török elhagyott lánya, illetve Csillag Pali elhagyott bugyellárisa, benne a hu-szárok zsoldjával, az elhagyás párhuzamossága Zsófi esetében, aki Csillagnak adott szavát megszegte, illetve Csillag esetében, aki Mencinek, Török lányának tett házassági ígéretét megszegi stb.), *az összecsengő csattanókat és fordulatokat* (az egymáshoz láncolt kelepcék: Hájas/Pennás fÍgyeli Kószát, Kósza fÍgyeli Csillagot, Csillag fÍgyeli Zsófit, Török, miután mindenkit korrumpált, minden-kit fÍgyel; amikor azonban az egymásnak állított kelepcék működni kezdenek, akkor másképpen, rendhagyóan, félreérté-sekkel bonyolítva működnek, és ezek a félreértések, megtévesztések egymásra rímelve csattannak, éppen úgy, mint a becsapások, illetve a lelepleződések. Ugyanilyen összecsengések keletkeznek az egymást kihallgatások szituációjának ismétlődéséből és a hiedelmekből: Kósza azt hiszi, Peták Káplár lopta el a pénzt Törökék szekrényéből, Csillag, Hájas/Pennás, Török azt hiszi, Zsófi folyton a másik szeretőjéért szalajtja a cselédlányokat, Csillag azt hiszi, Török árulta be a zsold elvesztését a kapitánynál stb.).

Ezekből a fogásokból és kitűnően vezetett szálakból alakul ki azután a darab nagyszerkezete, amely *egyszerre koncentrikus és lineáris.* Így a fölsoroltakból néhol igazi nagy mechanizmus, dramaturgiai masinéria alakul ki. Különösen a II. felvonás 16-17. jelenetétől kezdve egyenletesen gyorsulva, továbbá az egész, rövid lefutású, prestotempójú III. felvonásban. (Csepreghynek egyébként is kivételes érzéke van a felvonás-végekhez, jelenetpoénokhoz, illetve el-indító felfuttatásokhoz, konfliktuski-bontáshoz.) Ez a nagy masinéria persze csak egy-egy pillanatra, nagy művek távoli lidércfényeként villan fel magában a műben és a szövegben, fölerősítése mindig a rendezésen múlik. A masinériának megfelelő szerkezet a koncentrikus és a lineáris építmény. *Koncentrikus,* mert ugyanaz a konfliktus több alakra, helyzetre lebontva gyűrűzik állandóan, hogy tudniillik *mindenki, kimondatlanul egyszerre áldozata és merénylője* ennek a falusi kis világnak, illetve: hogyan lehet kitörni, lehet-e egyáltalán, lehet-e nem egymás ellen bűnözve kitörni ebből az artikulálatlanul nótázó, fojtogató vergődésből, amit a tölgyesi „idill" jelent. *Lineáris* pedig, amennyiben A *piros bugyelláris* egy jól követhető, szövevényes fordulatokon át is egyenletesen előrehaladó, fordulataiban motivált cselekménnyel bír, melynek bonyodalomforrása: hogyan oldható föl az ellentmondás, mely Zsófi szerelme (Csillag) és házassága (Török) között feszül, „kié lesz Zsófi?". Koncentrikus szerkezet és lineáris építmény problémája elválik egymástól, két különböző síkon, két konfliktusról beszélhetünk, egy néma, kimondatlan, a szereplők és a darab „feje felett" húzódó sorsproblémáról, és a cselekmény szerves, aktuális konfliktusáról. Ezek talányosan érintkeznek egymással, szinte alig utalnak a másikra, itt is azzal a különös kettősséggel találkozunk, amellyel a műfaji rétegek dualizmusa esetében. De a színpadi megvalósítás számára éppen az lehetett vonzó, hogy Csepreghy csupán jól fölépített színpadi hatásokban bővelkedő, érzelmes és vidám darabot kívánt írni, és az eredmény, e mély rétegek és a koncentrikus szer-kezet különös jelenléte révén -- „fekete" népszínmű lett.

Ugyanis a koncentrikus szerkezet és konfliktus síkján föltárul egy szándékaiban és tetteiben képtelenül összegabalyodott világ és egy önmagát megfogalmaz-ni képtelen közösség, valami meghatározatlan, érthetetlen, értelmezhetetlen, komor és gőzös tragikum. Ettől függetlenül pedig, a lineáris szerkezetben is fölbukkan a „fekete" tónus. *Az előrehaladást mozgató konfliktus ugyanis a végkifejlet során nem oldódik meg. Egy népszínmű, amelyből kimarad a happy end,* sőt, a meg-oldás látszatával még föl is erősíti ezt a hiányt! A végkifejletben Zsófi visszaköltözik Török Mihályhoz, miután kiderült többszörös ártatlansága, leleplezi Törököt, aki hallgatott előtte távolélő lányáról, egyszersmind kényszeríti Csillagot, hogy váltsa be ígéretét, vegye el Török lányát, Törököt pedig kötelezi, hogy lássa el minden jóval az ifjú párt. Minden férfi megszégyenül, Zsófi asszonyítéletet ülhet és diadalmaskodhat, de: magánya, teljes szabadságnélkülisége csak most kezdődik igazán. A valódi szerelmesek tehát nem lesznek egymáséi, a „jó" nem nyeri cl jutalmát. Lakodalomra készülődünk ugyan a végén, de nem *arra. A* finálé lehet bármilyen víg, és nótáz-hatunk, ihatunk tovább, az ítéletnapig, de látnivaló, hogy alig van rá okunk. Különös, rezignált és már-már kétségbe-esett tónus lappang tehát az utolsó jelenetben, egy mindenestül hazugnak hitt és tudott népszínmű befejezésében. Ez teszi talányossá, akaratlanul mélyebb értelművé ezt a darabot. A végkifejlet ugyanakkor Csepreghy szabadon hagyott művészi ösztönét is dicséri, amennyiben a darabnak az elemzéssel jelzett kettőssége itt sem oldódik föl. Szalonvígjáték

és népies tematika, lineáris és koncentrikus szerkezet, cselekmény-konfliktus és sorsprobléma (megfogalmazatlanul ugyan), nótázó és fekete finálé, felszíni és lappangó üzenet kettősségében éppen annak a világnak a képét ismerjük föl, amely a történelmi és az emberi-érzelmi felejtés, az álomhazugság, a szabadságnélküliség állapotába jutott, amely azonban hirtelen, egy-egy pillanatra, a legkisebb tudatosság nélkül is, ráérez önmaga képtelenségére, a kocsmai szabadság-harc megfogalmazhatatlan, kétségbeejtő balvégzetére. És ezen a ponton Csepreghy „alsóbb osztályú" népszínműve egyetlen villanásra, de kétségtelenül a magyar irodalom Nagy-Idakomplexusához, korabeli legmélyebb problematikájához emelkedik.

Ha már most a darab nyelvéről, stílusáról szólunk, akkor ugyanazokkal a talányokkal találjuk szemben magunkat, mint eddig. „Ennek a nyelvnek ritmusa nem oly szabályossággal ütemszerű, mint Tóth Ede nyelve: a belső hullámzás, a tagoltság valami művészibb rejtettséggel lüktet a szereplők mondataiban. S éppen ezért nem is hat olyan keresettnek, mint néha Tóth Ede dikciója. Hadd álljon itt egy példa, hogy Csepreghy nyelve mely határig megy cl ritmikusságban. Amikor *A piros bugyellárisban* Csillag Pali vacsorán van a bírónénál, egyszer csak azt kérdi tőle Zsófi: »Hozzám beszélget így?« Mire Csillag Pali így felel: »Egyszer hozzád - szép menyecske - akivel mulatok, - másszor meg a - régi Zsófikámhoz, - akit siratok.«" - idézi Galamb Sándor, és ehhez hasonlót csaknem minden jelenetben találunk. A szöveg ritmikus mélyárama megint csak kettős kötésű. Egyrészt az intrika sebes és illékony dialógusmodort követel, kurta mondatok ritmikus párbaját, másrészt ezekben a legmélyebb, archaikus réteg is a fölszínre tör. Ugyanis az évődő, a kötekedő (főként Zsófi nyelvében) hangban, a hétköznapi beszédszerűség és annak rögtönzéses vonása, improvizatív lüktetése, kiszámíthatatlansága érvényesül. Ugyanakkor, az előadás szempontjából igen fontos, hogy a szöveg egésze elég igénytelen, rontott társasági, álfalusi, nem szólva az erőltetett, keresett poénokról. Ennek ellenére, már magában a műben meg van komponálva, miképpen mondják a színészek a szöveget. Egy bizonyos hanglejtést, magasságot, hang-súlyozást szuggerál, mely néhol fontosabbnak tetszik, mint az, amit mondanak. Ez a beszédmód pedig nem más, mint a túlfűtött, némileg hadart és feltétlenül kiabáló, artikulálatlanba hajló beszéd (erre még az előadáselemzésben visszatérünk.

Egy-egy mondatában, dialógusában azonban föl-föltör eredeti nyelvi tehetsége, amit nyilván a korabeli, közismert nyelvromlási hullám maga alá temetett. Móriczra emlékeztető kifakadásokban érhető tetten: „Csillag: Meghalok muzsikaszó nélkül!" (II. felv. 18. jelenet), megemelt, monologikus mondatokban: "Török: No, édes eszem, hová legyek már most?" (I. felv. 4. jelenet) vagy a lábát a nixbe lógató, Háry-féle huszár ijesztő, jelenetzáró kiszólásában: „Csillag: No, huszár! Itt a világ vége, itt a nagy semmi, csak le kell ugorni bele." (II. felv. 8. jelenet). Csepreghy, mindenestül a hatás embere lévén, remekül ért a sejtető, célozgató, mondandót bújtató szövegindításokhoz, a jelenetek félig kimondással való szituálásához, fölpörgetéséhez (például Kósza Gyurka belépőinél). A darab nyelvi hangulatához tartoznak a beszélő nevek is, mint: Peták, Boros, Pennás, Hájas, Kósza.

A darab egész nyelvezete összességében azonban olyan kontextusban fogant, melynek nyomai jól kivehetők a műben, és amely ismét közvetlenül kapcsolja az első alfejezetben fölvetett problémákhoz. Ez a kontextus a dalbetétek, a nóták nyelve és atmoszférája, pontosabban: viszonyuk a korabeli magyar lírához. Ismeretes, *hogy ez a* költészet egészében véve epigon, Vörösmarty, Petőfi és Arany eredményeinek az álnépies retorikába való alászállása. De ennél jóval bonyolultabb a kép, ha meggondoljuk, hogy az akkori líra összes témája, kép-használata, metaforája megtalálható már évtizedekkel korábban, éppen azoknál a világköltőknél, akiknek a műveiből alá-szálltak. Mi most csak a „bor", a „nóta" és a „haza" szavak köré fonódó asszociációkat, képi konvenciókat és hangulatokat emeljük ki. Ezeket a konvenciókat Vörösmarty, különösen utolsó korszakában, és Petőfi, bordalaiban, népdalimitációiban és a 49-es csatadalaiban alakította ki. Ez az általuk individualizált-művészi képvilág, hangulatkör viszont szintén abból a közegből szállt *fel a* magas költészetbe, amelybe azután az ötvenes években visszaereszkedett, kiüresedett. Nagy líra és epigon költészet alapközege tehát nem különbözött lényegesen egy-mástól, ugyanaz a nótázó, borozó világ volt. Három pólus megfeleléséről van szó: a nagy líra, az epigon líra és a magyarnóta-költészet korrespondenciájáról. (Itt most megint nem az értékekről van szó! 1) Az utóbbi nyelve és logikai ritmusa, képvilága pedig közvetlenül azonos azzal, amivel Csepreghy népszínművének dalaiban találkozunk. Így jutunk el ismét, a nyelv szintjén is a közeg problémájához, az egymástól értékek tekintetében igen távolesőknek a találkozásához. Nem véletlen tehát, hogy Csepreghy bele is komponálta ezt a kontextust a darabba, és annak egyik csúcspontján hajmeresztően jelezte is ezt az összefüggést. A II. felvonás 18. jelenetében (Csillag és Zsófi nagy szerelmi találkozása) a szöveg I. kiadása szerint (Rákosi Jenő szerkesztette 1881-ben) elhangzik egy dal, amelynek teljes szövege az egyik legnagyobb magyar vers, *A vén cigány* két szakaszának némileg fölcserélt soraiból áll. Két szempontból is megdöbbentő pillanat ez. Egyrészt azért, mert Csepreghy nyilván már hallotta magyar nótaként *A vén cigányt,* és *mint ilyet* illesztette bele. Itt tehát egészen kézzelfoghatóvá lesz a sorsproblémákat *ébresztő* nagy líra és a retorikusan *feledtető* epigonizmus *közös* közegének, a magyar nótának, a népies műdalnak az ereje. Megdöbbentő másrészt azért, mert minden törés és ficam nélkül, harmonikusan illeszkedik a szövegkörnyezetbe, az igénytelen nyelvbe, a nyelvi mágia egyik nagy alkotása. Olyannyira így van ez, hogy az olvasó bizonyára csak a dalszöveg harmadik-negyedik sora táján ébred rá, hogy *mit* és *kinek* a szövegét olvassa egy népszínműben! Nem véletlen persze, hogyan szakították ki a nótaköltők a részletet a versből, a maguk céljaira. Valódi értelmétől megfosztva, a katasztrófajövő Vörösmarty-féle ritmusváltását kioperálva, csak helyzetdallá fokozták le, de még-*is abból a* világversből van kiszakítva, és az sem véletlen, hogy nótaköltő meg nép-színműíró egyaránt alkalmasnak találta ezt a verset arra, hogy a maga céljaira fölhasználja.

Az előadás

Az előadás öt-hat perces(!) némajátékkal indul. Az előszínpad jobb oldalán az asztal körül három férfi ül: Török Mihály, a tölgyesi bíró (Simon Géza), Pennás, a jegyző (Tóth Béla) és Hájas, az uradalmi ispán (Somogyi Géza). Török két öklével támasztja a fejét, könyökével az asztalra nehezedik, Hájas eszik, Pennás szunyókál, arcán újságpapírral. Az állókép lassan elmozdul, a testi működések szólamokra bomlanak, intenzívvé válnak, de

A bíróék és a falusiak Csepreghy Ferenc népszínművében

az arcok továbbra is változatlanul merednek maguk elé. Hájas étkezése egyre dühödtebbé, a nehéz ételtel való birkózássá, falássá fokozódik. Pennás pedig széles skálán horkol (horkant, szortyog, fúj, fölriad, visszahullik, trombitál, légzése meglibbenti az újságpapírt), kezével öntudatlanul kotorászik a nadrágjában, ültéből alig fölemelkedve szellent, légyzümmögéstől grimaszol és csapkod. Most Hájas zabálása véget ér, böffenés, mocorgás, szuszogás, izzadságát ernyedten törölgeti, ingét ki-be gombolgatja ormótlan hasán. A némajáték a délután dermedtségét, a test önfeledt rémuralmát fokozza az elviselhetetlenségig. itt megszűnt az idő. Mindig ez volt és lesz, mindig ez van: a zabálás, a néma fejlógatás, emésztés és kipárolgás. A hosszan kitartott, kijátszott, minden lehetőségét övig kidolgozott állókép vége felé Hájas oda-int egy nem tudni honnan előimbolygó cigányt (a cigányok mindig kéznél vannak ezen a színpadon, valahol a közelben kóvályognak), aki vékony, reszelős és lemondóan hamis hangon intonál vala-mi kanyargós dallamot. A hegedűs (Fauszt András) játéka bravúros: csak vérbeli muzsikus képes ilyen *kifejezőn hamis* intonációra. Hájas a fél-, sőt egész-hang csúszásokat grimasszal, orrfintorítással és fölfelé bökő hüvelykujjal kíséri, kritizálja, kommentálja. Nincs többé idő és történés, mozgás és beszéd, csak ezeknek az emésztő embereknek a dermedt világa. Az előadásnak ez a szinte elviselhetetlenségig kidolgozott és lelassított introitusa sokkoló váltással, hirtelen csap át az ellentétébe: az emésztő emberek föleszmélő, fölriadó kiabálásába, alig érthető beszélgetésébe és dúlt, ide-oda mozgásába. Egyszeriben a meghajszolt tempó világába lépünk.

A bevezető részletes leírását először is az indokolta, hogy mottószerű, kimerevített és rémületesen mulatságos emblémája az előadásnak, másodszor pedig az, hogy a három színésznek sikerült ezt a színpadi idővel mérve különben rendkívül hosszú tartamot teljesen intenzívvé tennie, olyannyira, hogy a bevezetőre rácsapó tempóváltás, a hihetetlenül lassúból a hihetetlenül gyorsba ugrás élménye végighúzódik mind a három felvonáson, anélkül, hogy bárhol vissza-térne még egyszer ez a váltás. Embléma-ként végig ott lebeg az előadás fölött, mely egyébként a gyors tempó jegyében áll. Végül kiderül, hogy ez a váltás az egész rendezői elképzelés egyik sarok-pontja volt. Szőke István rendezésének kulcsát a tempó felfogásában és érvényesítésében kell keresnünk.

Ebben az előadásban sokszor kiabálnak, sokat, szinte fékevesztetten mozognak, futkároznak és hevesen gesztikulálnak. A színészek erőnlétét is igen komolyan igénybe veszi ez a felfogás, mely néha megtévesztően visszautal a teljesen elavult, századvégi, patetikus színjátszásra, a túlfokozott stílusra, illetve a naturalista népdráma modorára. Ezek a megtévesztő beállítások, színészvezetések és hangsúlyozási utasítások éppen a koncepció alapjai, a tempó éltető elemei. A megtévesztés a kaposvári előadásban maga is hatáskeltő fogás, az előadás szerves része. Szőke ugyanis a darabot olyannak vette, amilyen, egy pillanatra sem tágított a mű hepciás, dühöngő, indulatok közt dülöngélő érzelemvilágától és populáris kifejezőeszközeitől, sőt, ezeket az olcsónak és bóvlinak is nevezhető eszközöket egy egységes hatás szolgálatába tudta kényszeríteni, azáltal, hogy végsőkig fölerősítette őket, és hajszolt tempóvá dúsította. A túlfokozás az egyetlen, állandóan jelenlevő eszköz, mely láthatóan megmunkálja egyáltalán a darabot. Szőke igazi megtévesztő hatásfogása az volt, hogy látszólag nem nyúlt a darabhoz. Nem akart elidegeníteni tőle, nem

ironikusan, ideologikusan, kritikusan stb. rendezte meg, hanem úgy, ahogyan egy népszínművet a század végén, illetve a naturalista színjátszás kívánalmai szerint „kell *Csupán* mindezt a képtelenségig fölfokozta. Így érte el, hogy a darabból pillanatig sem kilépve vagy ki-mutogatva - elviselhetetlennek, irracionálisnak, fojtóan feketének és baljóslatúnak látjuk ezt a világot. A hajszás tempó valami komor húsdarálóvá, egyenletesen forgó hengerré változtatja Tölgyes vidám szerelmi háborúját. Márpedig az ilyen tempóra épülő előadás számos jelentéslehetősége és hangulati rétege, sőt, többlete, mélységesen következik a Csepreghy-darabból, továbbá érzékenyen utal az említett történelmi-kulturális kontextusra is. A rendezés az „ördöggel cimborál", amikor a darabot annak veszi, ami, és éppen ebben áll a bravúrja, hogy ettől az alászállástól nem „kárhozik el" az előadás, hanem megmenekül.

A tempó, a túljátszásra épülő színészvezetés, a túlfűtött taglejtés, mozgás és mimika annak a kimondatlan jelzése, amit a koncentrikus szerkezetben kibomló konfliktusként jellemeztünk, amit a „lehete, és hogyan lehet kitörni?" lap-pangó jelenlétéről mondottunk. A kitörés persze nem valóságos életlehetőség-ként, hanem ennek az artikulálatlanul kiabáló-gajdolókornyikáló falunak a né-ma kérdőjeleként lebeg valamiképpen a színpad fölött.

Két pillanatot enged csupán az elő-adás, amikor ez a kérdőjel „megszólal". Az egyik Zsófi (Molnár Piroska) és Csillag Pali (Bregyán Péter) nagy jelenete (II. felv. 18. jelenet első fele és 19. jelenet) valamint Zsófi asszonyítélete a III. fel-vonásban. Az előbbiben Molnár Piroska és Bregyán Péter együtt énekelnek. A babona, a félálom, a verítékes szerelmi feszültség és elkeseredett kívánás szinte bénító, első ölelés előtti állapotából szakad föl a páros nóta („Fekete szem éjszakája"), melyet Bregyán a közönség felé fordulva, Molnár Piroska a falnak dőlve égre tekintő szemmel, egymástól távolabb, mégis a szerelem emésztő révületében, szabadságkívánásában énekel. Atmoszférájuk egyszerre fojtóan erotikus-keserű és éterien fölfelé, szabadulni vágyó. A másik ilyen pillanat az asszonyítélet, melyben Molnár Piroska már egyedül van. Egész szerepformálása (az előadás *legjobb* alakítása) a végén beteljesülő asszonymagányra épül, azt készíti elő, minden évődő frissesége és természetes vidámsága ellenére. A finálében tehát keserűen feloldódva oszt igazságot, fölényesen helyreigazít, a maga igazságát és helyét kivéve. Ez az asszonyítélet egy pillanatra a fejek fölött, a megszégyenülő, a szándékaikat tetteikben meghazudtoló (és megfordítva), sírva-vigadva amorális alakocskák fölött - a semmibe hull. Egy alantasoktól kifosztott nő teszi a helyére, látszólag, a tőle már idegen dolgokat.

Az, hogy sikerült kibontakoznia a kaposvári előadásban a koncentrikus szerkezetnek, annál inkább különös, és a megvalósítás jelentőségének újabb mozzanatát jelenti, mivel a vágtatempóra épülő játék értelemszerűen inkább a lineáris, a csak-előrehaladó cselekményt engedné követni, nem pedig a lappangva ismétlődő, némán jelenlevő, gyűrűző sorsproblémát. Mégis, mivel éppen ebben a hajszában (sokszor úgy érzi nézője: fokozható-e tovább?) a le-nemállásban, mint említettük, végig ott lappang a lassú bevezető némajáték fatális emblémája, és az említett kétszeri kitörési pillanat. Ezért a hajsza közben is látni lehet az állandó, változatlan örvényeket.

A túlfokozott játékmód, amely szinte szövegellenes és gesztusközpontú inkább, a puszta előrehaladásban mutatja föl a falusi, de urizáló, a rebellis, de kocsmázó Magyarország végzetes ürességét, *a hiányt.* A harsány színek és hangok némaságot - vagy dermedt állóképet - takarnak. Az állandó túlharsogás mintegy negatíve mutat arra, hogy ezek az emberek képtelenek megfogalmazni ön-magukat, gesztusaik mögött önmaguk hiánya, álmokkal, cigánnyal, nótával *elfeledtetett* élettartalmuk munkál. De mit is jelent közelebbről, a színpadon, ez a sokat emlegetett tempó?

Először: a jelenetek igen gyors lepergetése, mozgások, váltások és hangsúlyozottan gyors beszéd alkalmazását. Ezt tovább értelmezve: i. a színészek az egész színpadteret, állandóan, megállás nélkül bejárják és „bejátsszák". Még-hozzá lehetőleg túlhevült, hosszú léptekkel (talán a bírót alakító Simon Géza a legerőteljesebb ebben a technikában), dobogva (huszárok), peckesen (Peták káplár, Kun Vilmos precíz karakteralakítása) vagy futva, suhogva (Zsófi-Molnár Piroska rejtélyes asszonybelépői ezek), vagy éppen dühöngve (Kósza Gyurka-Flórián Antal, aki igen jól és lelkesen ráérzett erre a túlfokozott stílusra). A mozgásokhoz járul még a groteszken áthevített „szemforgatás", rikító mimika (ebben főképpen Simon Géza, Flórián Antal, a cigányasszonyt alakító Csákányi Eszter és a cselédlányok, Balák Margit és Cselényi Nóra a legszuggesztívebb). 2. A tempó elmélyítését, differenciálását szolgálják például párjelenet és csoportjelenet, magánbeszéd és ensemble közötti pengeéles váltások, rendkívül tisztán, pontosan, minden maszatolás, egybefolyás nélkül (például huszárok bejövetele, Kósza ismételt elfogatásai stb.). 3. Említettük a darab nyelvével kapcsolatosan, hogy magában a műben megkomponált és szuggerált, hogyan kell és lehet ezt a szöveget elmondani: túlfűtötten, erős hangon; és azt is, hogy a *„mit"* sokszor másodrangú maradhat. Bármilyen furcsa is ez így, éppen ennek a világnak a tagolatlanságát és szellem alatti karakterét húzza alá, a hiányt, hogy a szövegtartalom föloldódhat a szövegmondás módjában. A színészek és a rendezés pontosan megérezte ezt a belevitt instrukciót, és valóban elkiabálják, sőt, elhadarják a szöveget. De itt is érvényes, amit a hegedűssel kapcsolatban említettünk: csak vérbeli színpadi emberek képesek jelentéssel teli hebegésre és üvöltésre, kigondoltan „rossz" szövegmondásra.

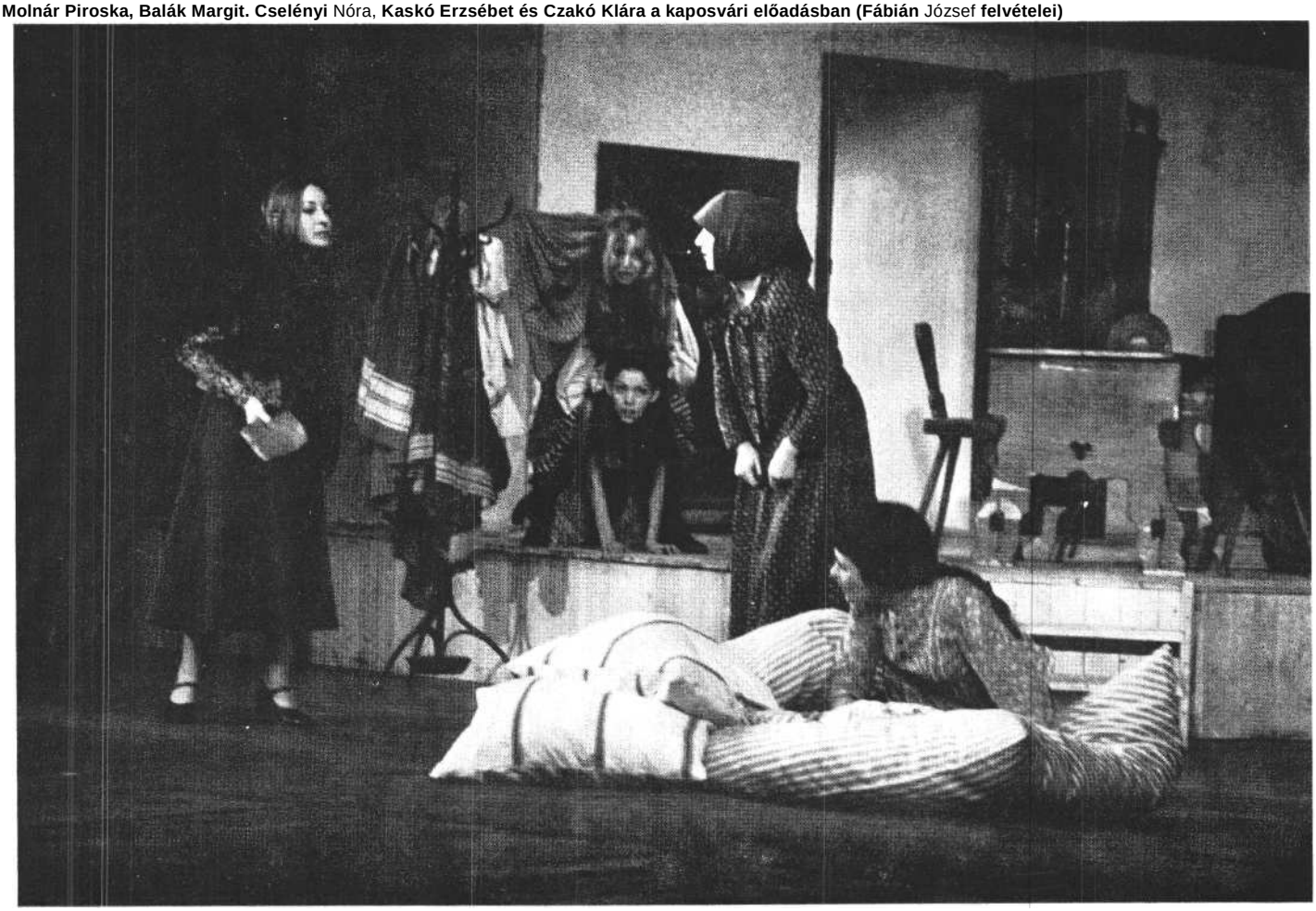
Ilyen módon kétségkívül közeledik az előadás nyelvi atmoszférája és egész hangulata egy oldottabb, meghatározatlanabb, nem fogalmi, nem verbális *zeneiség* felé, pontosabban: *a nótázás* talányos, narkotikus, ellenszenves, kábító zeneisége felé, a gondolatilag tagolatlanabb, de az emocionálisan egyértelmű felé. Ezért az előadás ott is, ahol nem szól cigányzene, mégis ehhez a szférához áll közel. Énekel - a maga módján. Mert itt a nóta a nem kimondás, a fogalmi inkognitó, de egyúttal a *ki-éneklés* narkotikus eszköze.

Épp ezért az előadás elgondolásának sarokpontja és telitalálata a cigányok szinte állandó jelenléte a színpad legkülönbözőbb pontjain. Cincogó narrátorok ők (itt is adódnak analógiák a magas művészettel, ha napjaink közép-európai filmjeire, bennük Daniel Olbrychski végtelen hegedüléseire vagy a *Menyegző* szüntelen bőgőbrummogására gondolunk!), akik átsegítik, átkötik, oldják és feszítik a jeleneteket, a szereplők belső világát, és az előadás homogén zenei atmoszférájának megteremtői, nem csak narrátorok és kísérők, hanem valamiképpen a tölgyesiek ápolói is. A színészmozgatás szempontjából érdekes megoldás, hogy míg a szereplők mozgásai, elhelyezkedési pontjai világosak és

szinte geometrikusan elgondoltak (ebben a tekintetben az egész gárda igen fegyelmezetten és biztonsággal tanulta meg a gyorsaság miatt is bonyolult mozgásokat), addig a cigányzenészek helyváltoztatása legalábbis a nézőtérről, esetleges-nek, véletlenszerűnek látszik, mert: mindenütt ott lehetnek, mindegy, hogy hol, hiszen ők a „szellemei" az előadásnak. A cigányok funkciója, a tempó és a dal-betétek (melyeknek több mint a fele nem a Csepreghy féle szövegekből áll, és sokszor indokoltan térnek el tőlük, mint például a Tóth Kálmán-szövegre énekelt „Felleg borult az erdőre" beiktatásával) együttesen, az előadásban mélyítik el e népszínmű kapcsolódását az említett korabeli mentalitáshoz és még tovább: a Nagy-Ida-komplexushoz. Az előadásban ez a kapcsolat a felejtés, a magunkról megfeledkezés (jó és rossz értelemben), a narkotikum formáiban nyilatkozik meg. Élesen és kimélyítve látjuk ezt például a keserű, fekete finálában, amelynek keserűsége a felszínen, „azértis" dínomdánomként, falusi bachchanáliaként jelenik meg, amint az egész szereplőgárda verítékesen és lihegve, mármár agresszíven előrenyomakodik a rivaldához. Ez a pillanat harsányan, ellentétesen, de a mélyben azonosságot mutatva rímel a bevezető néma, dermedten emésztő embereire.

Szólni kell végül a mindent felőrlő tempó ellenére is kivihető, árnyalt aprómunkáról, amelyben Csepreghy szövésmódjának megfelelően finom összecsengéseket, rímeket, utalásokat fedezhetünk föl. Ilyen rím áll fenn például a bevezető jelenet mottószerű. hamis hegedűjátéka és Csillag Pali második felvonásbeli, halálosan őszinte, szerelmes nótázásának csúszásai, hamissága között. Pennás és Hájas játékában *A rerizor* Bobcsinszkijának és Dobcsinszkijának visszfényei, tudatosan végigvezetett unisonója jó és mulattató összecsengés. Remek ritmustagolásokat láttunk a harmadik felvonás elején és a finálában. Az előbbiben a színpad hátterében álló kocsis egyenletesen, lassan söprögeti ostorával a port, majd a szöveg élesedésével, az összecsapás felizzásával párhuzamosan, a csüggedt söprögetés bajszálpontos, végszavazó pattintásra vált át. A finálában pedig a lakatoslegény (ifj. Mucsi Sándor) a szerszámládáját ismét végszavakra, csattanókra és helyzetváltozásokra nagy zajjal megcsörgeti, majd a végső lelepleződéskor - csattantva leejti. Mindezekben azonban a mértéktartó hatás, illetve az ötletnek, a hatásnak a megőrzése vezette a rendezőt. Nem pazarolt, de a lehetőségeket a végsőkig feszítette. Aprólékosan beállított, sikerült kontrasztbeállítás Török és Misi postás (ifj. Mucsi Sándor) jelenete, melyben Török rémülten, bénultan, alig mozogva olvassa lánya gyámjának segélykérő levelét, miközben Misi zsizsegve, buzgón „fölolvas" a falubelieknek szóló többi levélből, és önfeledten pletykálkodik (ez a motívum igen *gya*kori irodalmi közhely, legújabban Örkény Tótékjában találkoztunk vele).

Molnár Piroska, Balák Margit. Cselényi Nóra, **Kaskó Erzsébet és Czakó Klára a kaposvári előadásban (Fábián** József **felvételei)**



Mindketten egy másik élethelyzetben, ugyanazt élik meg: a leleplezést, de ezt éppen ellentétes mozgással ábrázolják. Alomból fölriadó dühödt hím-üvöltözések (Csillag, Török, Hájas, Pennás vacsorára érkezése), a két cselédlány apró szerepének intenzív és tartalmas magánjátéka (csetlés-botlás, érthetetlen beszéd, visítozás, szoknyaeltakarás-fellebbentés stb.), remek, „obszcén" csattanók (a zsákba bújt Hájas krumpliként való tapogatásának szemmel látható, irdatlan következménye, továbbá a kéjrévületben tántorgó Pennás kábán beleütközik az egyik cselédlányba, és magára rántja stb.).

A piros bugyelláris kaposvári előadása - vállalkozás a szó nemes, és nyugodtan mondhatjuk: vakmerő értelmében, annál inkább, mivel borotvaélen táncolva mégis végig sikerült azokat a lappangó tartalmakat és öntudatlan vonásokat kibontani a darabból, játékká változtatni, amelyek a felejtő, álmodó és ön-magát megfogalmazni képtelen, Világos utáni Magyarországot - benne a nép-színművel - számunkra oly képtelenné, végzetessé és értelmezendővé teszik. Befejező mottóul álljon itt a műsorfüzetben idézett mondat a hatvanas évekbeli Zenészeti Lapokból: „Csak a demonstrációra van tűz bennünk, és csak a »csakazértis «-re van kitartásunk."

Csepreghy Ferenc: A piros bugyelláris (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

Muzsikál: Gódor László és bandája. ***Zenei vezető:*** Hevesi András. *Díszlettervező:* Szőke István és Szabó Mária m. v. *Jelmez-tervező:* Szabó Mária m. v. *A rendező munka-társa:* Saád Katalin. *Rendezte:* Szőke István.

Szereplők: Simon Géza, Molnár Piroska, Kaskó Erzsébet, Czakó Klára, Bregyán Péter f. h., Simon Zoltán, Kun Vilmos, Stettner Ottó, Tóth Béla, Somogyi *Géza,* Flórián Antal, ifj. Mucsi Sándor, Basilides Barna, Gőz István, Balogh Tamás, Imre István, Balák Margit, Cselényi Nóra, Csákányi Eszter, Szegő Zsuzsanna, Beregszászi Olga, Hunyadkürti Ilona, Imre Emma, Kókai Mária, Dani Lajos, ifj. Somló Ferenc, Hunyadkürti György.

BÉCSY TAMÁS

Ádám - küzdés nélkül

Az ember tragédiája Szegeden

Köztudott, hogy *Az ember tragédiájának* több értelmezése van. Nemcsak irodalmárok, rendezők is kidolgoztak egy-egy koncepciót, s különösképpen az utóbbiak már több évtizede nemigen tekintik az úgynevezett történeti színeket „autentikus történelmi tablónak", miként a Szegedi Nemzeti Színház műsorfüzetében állítják.

Manapság nem számítja magát rendezőnek, aki nem tud egy régi dráma új és legújabb előadásához valami új és legújabb koncepciót kitalálni. Giricz Mátyás is kötelességének érezte, hogy újjal szolgáljon. A műfaji meghatározásból - drámai költemény - a költemény szót hangsúlyozza, s a fogalmat meglehetősen furcsán értelmezi. Madách az egyes színekben - írja a műsorfüzetben - „az emberi történetben előforduló és még előfordulható jellegzetes drámai helyzetek variációinak füzérét nyújtja. Ha tetszik: emberi és politikai zsák-utcákból álló drámai etűdök soráról van szó, melyben a »kor« laza és másodlagos jellegű". A drámai etűdök füzére persze nem költemény, még akkor sem, ha a szó jelzője „drámai". Ha egy rendező ekként értelmezi, föltehetően nem irodalomelméleti pontosságra törekszik, hanem a műhöz való egyéni viszonyát kívánja kifejezésre juttatni. Végül is elfogadható az a viszony és értelmezés, amely a történeti színeket úgy tekinti mint „jellegzetes drámai helyzetek variációinak füzérét", illetőleg mint „drámai etűdök" sorát, amelyekben az emberi életmód egy-egy lehetőségének megjelenítését és kritikáját kapjuk.

Minden műalkotás - s így a színjátékmű - egyik hiányozhatatlan jellemzője a szerves egység; ha helyzetek füzéréről vagy etűdök soráról van szó, azoknak is szerves egységgé kell válniok.

Véleményünk szerint a Szegedi Nemzeti Színház előadásából épp ez az egységesítő erő és elv hiányzik, illetve nem elég markáns ahhoz, hogy a nézőtéren érezhető legyen.

A színpadi látványban különösen erős jelentést hordoz Rodinnak *A gondolkodó* szobra. Egyszer rajzát láthatjuk a színpadnyílás fölött: ebben végződik a nézőteret körülfogó ábra, amely az életfejlődés fáját, illetőleg az ember törzsfáját ábrázolja. A szobor rajza így a homo sapienst reprezentálja. Másodszor a színpad közepén is látható, s a mű eseményei mindig körülötte zajlanak. Az európai kultúrkörben ez a szobor nem az embert mint egészet reprezentálja, hanem egyik aspektusát, a gondolkodást. Ismeretes, hogy *Az ember tragédiája* nem egy értelmezés szerint filozofikus mű, épp gondolatisága a legfontosabb. Így teljesen logikus lenne, ha az írott drámának ezt az aspektusát a színjátékban ezzel a szoborral hangsúlyoznák. Azonban a rendezés épp a mű filozófiáját tekinti fölöslegesnek. „Madách filozófiája - írja a műsorfüzetben Giricz Mátyás - meglehetősen túlhaladott, természettudományos tárgyairól hovatovább az iskolás gyermekek is többet tudnak, mint Lucifer. Viszont maradandó, ma is ható Madách költészete, drámai szituációérzéke." A rendezés számára nem a filozófia a fontos, hanem a drámai helyzetek, s mégis olyan alapjelet állít a színtér közepére, ami a gondolkodást, a filozófiát jelöli, azt tehát, amit a műből *nem* akarnak kifejezni. Így a szobor jelentése mind-addig zavaró és zavart keltő, amíg speciális jelentése meg nem szűnik. Egy idő után ugyanis csak bútor lesz, a színjátékműnek éppen olyan tárgya, mint amilyen egy emelvény lenne.

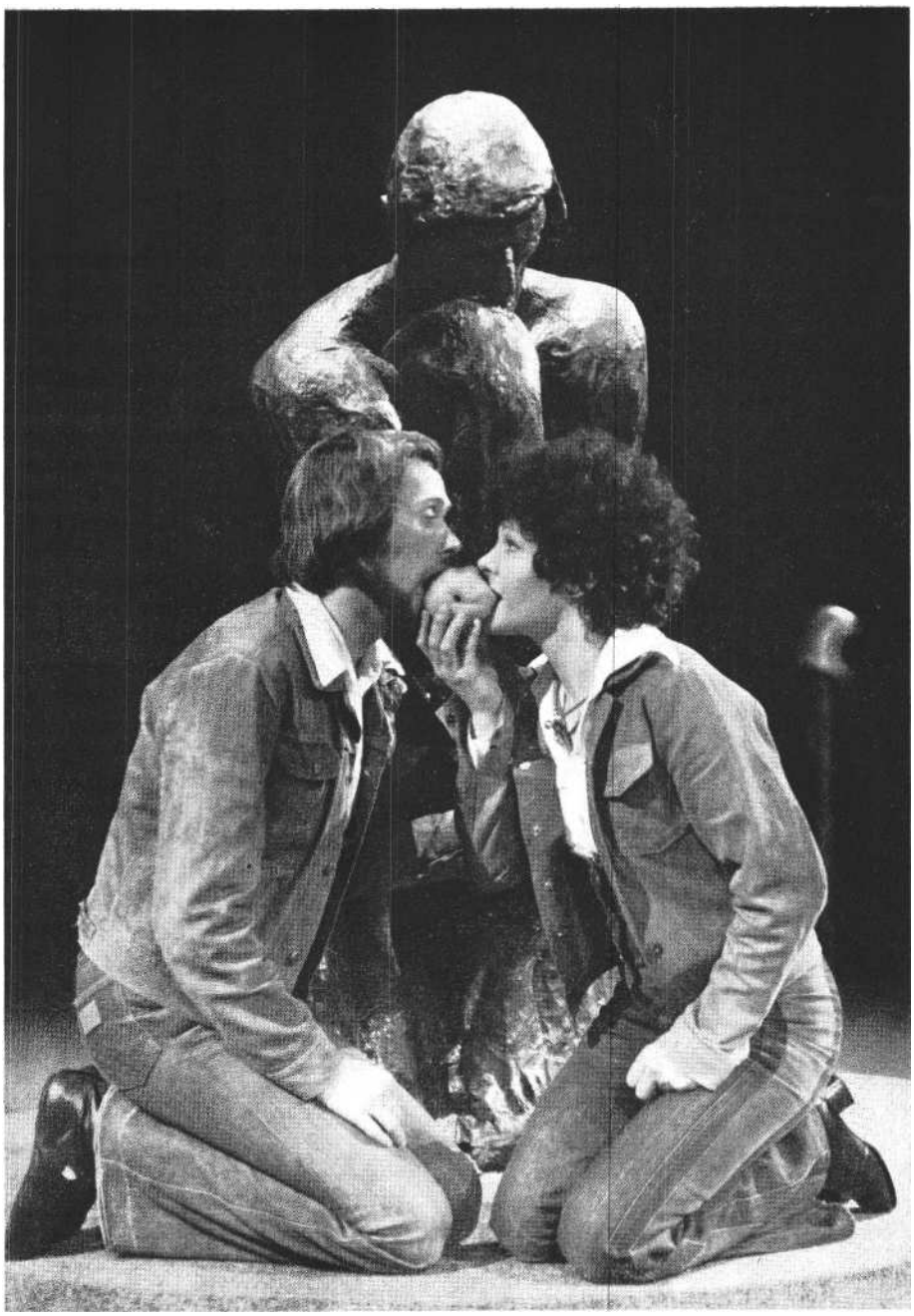
Az Angyalok Karának Urat dicsérő szavait magnetofonról halljuk, iskolásgyerekek kántálásában. Nem tudhatjuk pontosan, mi ezzel a szándék, csak az eredményről, a hatásról beszélhetünk. Nos, nem fejezi ki sem a hízelgést, sem az alázatosságot, sem a valódi dicséretet, de a gyermeki naivitást sem; marad az, ami: a szöveg suta kántálása. Mivel ez nem hordoz határozott jelentést, az előadásba nincs szervesen beépítve.

Az Úr és Lucifer vitájában a későbbi összes szereplő a színen van már - bal hátul, csoportot alkotva -, nagyjából azonos zöld pulóverben, mintha már ott és ekkor megvalósult volna a falanszter. A Kórus egyes szövegrészeit ők mondják, de így és ekkor vajon kit képviselnek? Az Angyalok nem lehetnek, Ádámon és Éván kívül pedig nincs ember. Már az Úr és Lucifer vitájában megmutatkozik az egész előadás gyengéje. Nagy Zoltán Luciferje mintha lényegében érdektelen lenne abban, hogy mit ad neki, vagy mit mér rá az Úr,

s ebből következően valami mellékes, esetleges üggyé válik, hogy az emberpárt eltéríti-e az Úr hűséges szolgálatától avagy nem. Ifj. Újlaky László számára sem jelent *drámai* etűdöt, hogy megtagadja-e az Úr parancsát, csak épp felötlik benne a hűség lehetősége, s elmondja az erre vonatkozó szövegeket.

Ők hárman, Ádám, Éva és Lucifer farmeröltözetben játszanak. Az „Ádám farmerben"-koncepció ellen elvileg sem-mi kifogásunk nincs. Sőt, csak dicsérni lehet azt a szándékot, hogy a szövegekben, a szöveg hordozta eseményekben mintegy a ma szemszögét, a mai huszonévesek véleményét vagy értelmezését halljuk és lássuk. A farmer határozott és pozitív kíváncsiságot ébreszt: mi a véleménye a farmerruhás fiataloknak mindarról, amiről Madách írt, melyik értelmezést emelik ki ebből a sokrétűen interpretálható műből; illetőleg a maguk látásmódjából és Madách szavaiból mi*lyen* életértelmezést adnak. Mert világos, ha egy-egy szín „az emberi történetben előforduló és még előfordulható jellegzetes drámai helyzetek variációinak füzérét nyújtja", s ha mindegyik helyzet az élet lényeges helyzeteinek egyike, akkor valójában idézőjelbe kerül a kor, vagy teljesen el is tűnik, s az emberi élet különböző lényeges helyzeteinek értelmezése, értékelése emelhető ki. Ugyanakkor, ha ezeket a helyzeteket minden színpadi jel szerint - öltözködésben, frizurában, hanghordozásban és modulációban - mai fiatalok teszik színészi-színházi műalkotássá, mindezekről az ő véleményüket, értékelésüket, ítéletüket kellene látnunk. Sajnos, a mondani-valóról jobbára a műsorfüzetből érte-sülünk, az előadásban csak gyanítjuk a *szándékot,* pedig látni, átélni szeretnénk a szándék *megvalósítását.* Mintha a mai ruha és az egyéb „maiság" valami érdektelen magatartást ruházott volna első-sorban Nagy Zoltánra, majd ifj. Újlaky Lászlóra s kisebb mértékben Vajda Mártára. Persze lehet, hogy ez a problémáktól bizonyos távolságot tartó, azokba bele nem merülő magatartás a teljesen köznapi stílusú, ritmusú és melódiájú beszédnek a velejárója. A következmény mindenesetre az, mintha Lucifer és Ádám nem lenne igazán érdekelt a történetben. Ennek további eredménye, hogy a nézőtéren nem érezhetni, mi a farmeröltönyösök véleménye, ítélete az általuk elénk állított problémákról, mi a viszonyuk azokhoz.

Ez a valódi - vagy látszólagos -, de eredményként megjelenő „lezserség" még azzal a következménnyel is jár, hogy az egyes színek, illetve drámai helyzetek szétesőek. A szövegből kihúzták azt a mondatot, hogy „az ember célja e küzdés maga", s mintha e mondattal a színeket összetartó erőt, egységesítő elvet is kihúzták volna. Az események így nem *drámai* etűdökből álló sort alkotnak, hanem csak etűdökből álló sort; amelyekben a speciális problémákat, az adott helyzetek lényegét sem dolgozták ki markánsan.



Ádám (ifj. Újlaky László) és Éva (Vajda Márta) Az ember tragédiája szegedi előadásában

Ebből következően ifj. Újlaky László Ádámja csak érdektelen szemlélődő s legföljebb kommentáló lesz. Pedig egészen a londoni színig Ádám belefoglalt a történésekbe, azok résztvevője, nemcsak látja, de éli a fáraó, Milthiádész stb. alakját. Mégis, az alakítás jellegéből következően nem hordozza, nem jelen íti meg az adott helyzet problémáit, s azokat nem is ítéli meg; a drámai helyzetek kérdéseitől távolságban marad. Nem érdekelt igazán abban, ami „csődbe került", mert nem is hitt az adott lehetőségekben. Sem korról korra, sem élethelyzetből élethelyzetbe nem vándorol. Az élethelyzetek egymásutánja nem is „kényszerül" rá, s ezért is esnek szét a jelenetek. Azt éreztük, hogy aki nem ismeri kellő alapossággal a művet, nemigen értheti, miféle jelenetek vagy helyzetek követik itt egymást. Így aztán a drámai helyzetek hordozta életkérdések sem harcot nem kínálnak, de azt sem tudjuk meg, mi a farmernadrágosok véleménye.

Nagy Zoltán Luciferje még súlytalanabb. Semmiféle értelemben nem ura még annak a talpalatnyi helynek sem, amit az Úrtól kapott, nem ő mozgatja

az álomhelyzeteket, itt ő nem tagad, és nem is irányít. A problémáknak és a színjátéknak csak a perifériáján járkál.

Látható tehát, hogy egyáltalán nem a maiságot s nem a farmert kifogásoljuk, hanem épp azt, hogy a rendezői nyilatkozatban meghatározott célokat nem valósítja meg markánsan az előadás különösen Lucifer és Ádám alakjában. A magunk részéről el tudjuk képzelni, hogy a színjátékmű, amely *Az ember tragédiája* szövegével épül egységgé, nem az írott mű történeti színeit jeleníti meg, hanem bizonyos drámai helyzeteket: „a személyi uralom csődjét", „az áldemokráciát", „a szexuális túlhajszoltság céltalanságát", „az egy táboron belüliek tragikomikus nézeteltérését" stb. De ha ezt akarja, valósítsa is meg határozottan.

Szerencsére az előadás másik „vonulata", a főszereplőkön kívüli alakok jóval határozottabbak, erőteljesen meg-rajzoltak. Magatartásuk, mozgatásuk, gesztusrendszereik a színjátékmű mondanivalóját is pregnánsabban hordozzák, mint a főszereplőkéi. Mintha az egész előadás az „egyiptomi", az „athéni" stb. szín vagy helyzet mellékalakjairól szólna. Igen jó az athéni polgárok „véleményváltozásának" bemutatása, a hithű katolikusok és az „eretnekek" vitája Konstantinápolyban. Kevésbé hatásos viszont a két prágai kép. Ezek bensőségesek és intimek, ám ez a jelleg a nagy térben elvész, s ezáltal nincs atmoszférájuk. Kissé zavaró, s pusztán dekorációnak hat a francia forradalom jelenetének függönye: az események zömét e mögött játsszák el; s itta „kort" is visszacsempészik.

A legjobb, a legmaibb, a mondanivalóval leginkább telített a londoni kép. A Gyárosok olajsejkeknek öltözve jelennek meg, a Katonák a katonai rendőrség tagjai, a Tanulók ifjú huligánok stb. De látható és hallható is itt táncdalénekesnő és utcalánysereg; s a jövendőmondó cigányasszony a mai nyugati asztrológusok öltözékében. A megfelelő pillanatban a tömeg átalakul tüntető diákokká, s a 68-as megmozdulásokból ismert harci formációban támadnak a rendőrökre. Az egész színpadkép tehát a mai kapitalizmust idézi fel, s nem a múlt századit. Ehhez hasonló modern gondolatokat és mondanivalót jóformán csak a falanszterjelenetben vehetünk észre. Amikor Ádám közbelép Éva és gyermeke érdekében, az egész falanszter fellázad a mechanikus és merev életforma ellen.

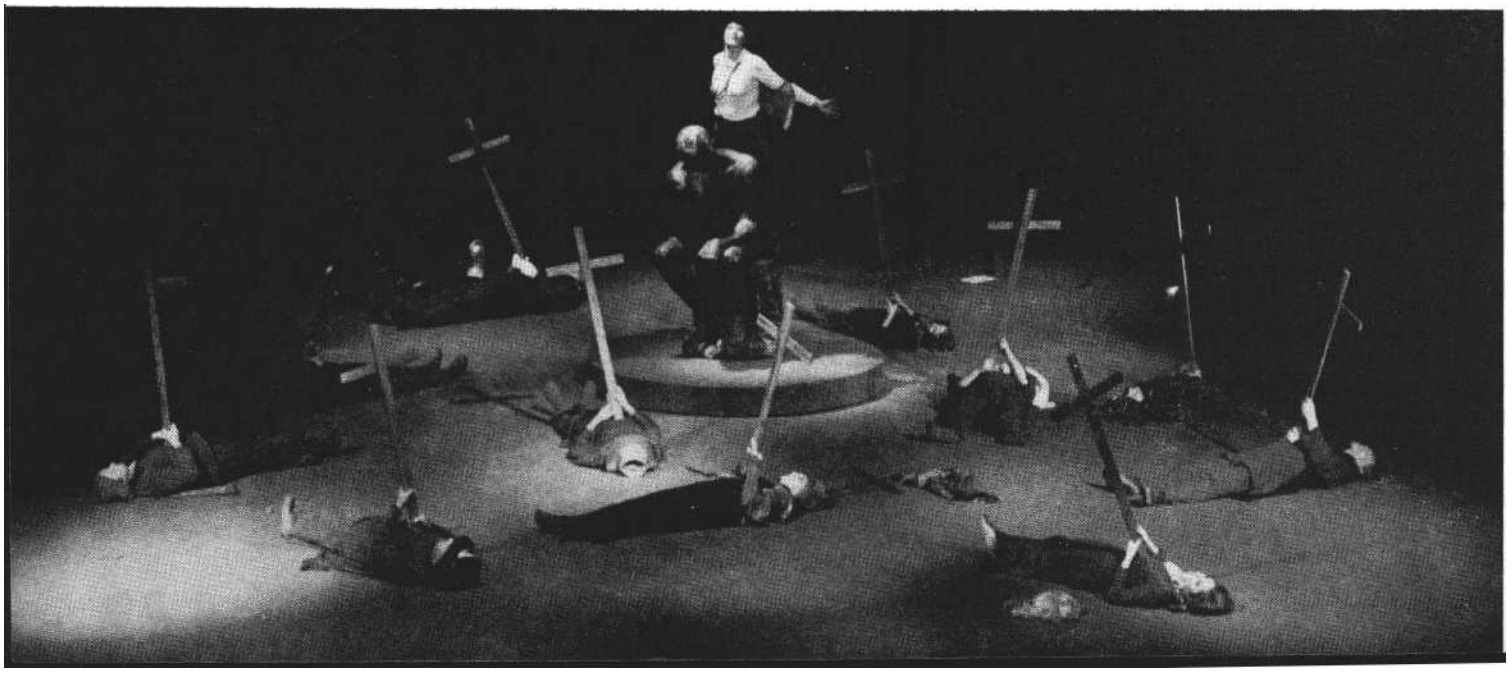
Ha a rendezés alapvéleménye szerint a drámai helyzetek lényegében csődhelyzetek vagy zsákutcák, talán hasznos lett volna, ha a műben rejlő haláltáncmotívumot jobban kiaknázzák. Az írott műben a haláltáncmotívum minden jelenetben megtalálható, s a londoni szín végén csúcsosodik. E motívum az előadásban csak a londoni kép végén jelenik meg, ezt viszont az előadás egyik legszebb jelenetévé formálták. Csak egyetlen ellenvetésünk van: Éva végső szavai nem szólnak annyira az életerőről, a női vitalitásról, illetőleg ennek is szexuális aspektusáról, mert ez derül ki abból, ahogy Éva a sír fölött félig levetkőzik.

Á „történelmi" színekben igen fÍgyelemreméltó alakításokat láthatunk, elsősorban Szendrő Iván Tanítványában, Mentes József Rudolf császárában. Kátay Endre jó-figurát farag Péter apostol*ból,* a Pátriárkából és a falanszter tudósából, csak kár, hogy szövegeinek egy részét nem érteni tisztán.

Az előadás mellékszereplői és a két férfi főszereplő között stílusbeli különbségek vannak. Ez abból adódik, hogy a „többiek" az egyes helyzetek eseményeiben, cselekményeiben határozottan benne vannak, azzal együtt élnek, az alakok érzelmi hullámzásait is megmutatva. Alakításaikat, szerepformálásaikat nem jellemzi tehát az a „távolságtartás", mint a két férfi főszereplőét. Az előadás mondanivalóját ezért a mellékalakok alakításából sejthetjük meg.

Nehéz helyzetbe került Éva alakítója, Vajda Márta. Éva erőteljesen és határozottan benne él az adott korban, vagy ha tetszik, az adott helyzetben. A színésznőnek tehát az adott egyéniséget és az általa hordozott problémát mindenképp „magára kell vennie", nemigen produkálhat olyan alakítást, amely csak szövege szerint van az eseményekben, magatartásában viszont kívül, távol él attól. Ugyanakkor azonban azok az alakok, amelyeket Éva megtestesít, eb-ben a rendezői koncepcióban szükségképpen szorulnak a gondolatiság perifériájára. Hiszen a Rabszolga feleségé-nek alakját nehéz összekötni a személyes

A londoni szín a szegedi Tragédia-előadásban (Hernádi Oszkár felvételei)



uralom csődjével, ha a fáraó nem kapcsolja hozzá; illetőleg mint Izórának vajmi kevés köze lehet az egy táboron belüliek tragikomikus nézeteltéréséhez. Így természetesen Vajda Márta, talán öntudatlanul, figurákat Ígyekezett teremteni. Ezzel a színészi megoldással, magatartással Éva határozottan elkülönült a másik két főszereplőtől, noha ő is farmerben játszott. A ruha mint jel viszont azt kommunikálta, hogy a rendezés koncepciójában, a színjáték gondolatiságában Ádámmal és Luciferrel azonos síkon van. Ifj. Újlaky László - mint Éva társa - csak Kepler-alakításában faragott meg figurát, minden külsőség nélkül igen jól, egy öregemberét. Vajda Márta alakjai közül Borbáláé kissé szokványos volt - jelzett tükör, hajigazítások és kacarászás - a párizsi forradalmárnőé viszont teli volt erővel, energiával; s bensőségesen szép volt a falanszterjelenetben.

Az előadás úgy végződik, ahogyan kezdődik, a három főszereplő és az Úr zárójelenetében is ott van mindenki, hal hátul csoportot alakítva. Ám itt már értelme és jelentése van jelenlétüknek: ők az emberi helyzetek jövendő részt-vevői. Mivel azonban már láttuk, milyen sorsot és milyen helyzeteket fog Ádám-ember végigélni, s azok, akik a negatív helyzeteket, a zsákutcákat megteremtik, itt vannak már, az Úr és a mű biztató szavainak hitele teljesen elvész. Ezt persze az is okozza, hogy „az ember célja a küzdés maga" szöveget kihúzták.

Giricz Mátyás elképzelése, felfogása, értelmezése - véleményünk szerint - fenntartásokkal fogadható el. Sajnos az előadás nem tudta nyilvánvalóvá, egyértelművé tenni saját mondanivalóját; erről csak a mellékalakokból, illetőleg a londoni és a falanszterjelenetből lehetnek sejtéseink. Így az elvi koncepció valódisága, helyes vagy helytelen volta még bizonyításra szorul.

Madách Imre: Az ember tragédiája (Szegedi Nemzeti ***Színház***

Rendezte: Giricz Mátyás.

Díszlet-jelmez: Gyarmathy Ágnes. *A rendező munkatársa:* jachinek Rudolf.

Szereplők: ifj. Ujlaky László, Vajda Márta m. *v.,* Nagy Zoltán, Bagó László, Barta Mária, Brillmann István, Dózsa Erzsébet, Egerváry Klára, Faluhelyi Magda, Fogarassy Mária, Fekete Alajos, Garay József, Gyürki István, Huszár Ferenc, Kárpáti Tibor, Réti Attila, Kátay Endre, Kovács János, Lőrinczy Éva, Mentes József, Nyáry Attila, Ruzsik Csaba, Szabó István, Szakonyi János, Szendrő Iván, Zámori László.

SZÁNTÓ JUDIT

A kritikai realizmus rendezői kiigazítása

Maróti Lajos színműve Szegeden

A közhelyet, mely szerint a rendezés minősége már a szereposztásnál eldől, avagy a rendezői koncepció első és legfőbb hordozója a szereposztás, ritkán bizonyítja csattanósabban produkció, mint Maróti Lajos új színműve Léner Péter szegedi rendezésében. Vannak esetek, mikor az író már eleve bizonyos színészekben gondolkodik. Máskor a szereposztás csak egy-egy szereplő hagyományos vagy kézenfekvő felfogásán változtat, avagy az egész drámát érintő, de csak viszonylagos, a hangsúlyokat alapvetően nem módosító eltolódásokat hoz létre. Az *Egy válás története című* dráma esetében ennél több történt. Léner Péter a mű minden szerepét az írói instrukciók rendkívül szabad értelmezésével osztotta ki, és ezzel nemcsak a dráma alapvető hangsúlyait módosította, hanem egy műfaji, sőt, esztétikai kérdéshez is alkotó módon szólt hozzá.

Maróti Lajos színvonalas, szellemes, elegáns színpadi játéka ugyanis egy új-fajta kritikai realizmus lehetőségeit próbálgatja. Különös jelenséggel állunk itt szemben, amelyet írásunk keretein belül úgyszólván csak érinthetünk. Mindnyájan betéve tudjuk a kritikai és a szocialista realizmus közötti különbség klasszikus meghatározását. Újabb időkben azonban különböző műfajú alkotások serege utal egy újfajta, az épülő *vagy* már felépült szocializmus feltételei között életképessé váló kritikai realizmus lehetőségére. A művészi alkotás eszerint bizonyos esetekben beérheti a negatív jelenségek ábrázolásával, mellőzve ama bizonyos kiút vagy perspektíva konkrét, személyekben vagy cselekménymozzanatokban testet öltő felmutatását, lévén, hogy ezt a perspektívát úgyis megadja az élet, a nézőben, olvasóban felhalmozódott élet- és tapasztalati anyag és meggyőződés. A megoldás tehát általánosan adott: a stabil és fejlődő szocializmus mint a bemutatott konfliktusok közege, amely (nem utolsósorban épp a művészi demonstrációk közreműködésével) hosszabb távon képes kidobni magából a szóban forgó negatív jelenségeket. Eszerint a művész részéről elegendő, ha e jelenségekkel szemben megfelelő álláspontot foglal el, és ezt az álláspontját kellő felelősségérzettel és természetesen magas művészi színvonalon nyilvánítja ki.

Ilyen típusú alkotások napjainkban minden műfajban teremnek. Az epika és a líra kérdéseibe nem kontárkodom bele, s ami a drámát illeti, ott is úgy vélem: általános törvényeket csak hosszabb idő múltán, megfelelő számú színvonalas alkotás létrejötte után lehet levonni. A dogmatikus esztétika a mai tárgyú művektől is megkövetelte a perspektíva konkrét ábrázolását, a pozitív hős szerepeltetését, még a szatíra területén is. Ma, szerencsére, ilyen elvárások nem fogalmaztatnak meg; vannak mércéink, van ítéletünk, de előzetes merev szabályaink nincsenek. A műhelyeket fÍgyeljük: mi kerül ki belőlük, és milyen, általánosabb gondolatok meg-pendítésére ösztönöznek. És így a dráma területén egyelőre azt regisztrálhatjuk, hogy a művészi szabadság lehetőségeit a legmagasabb fokon kihasználó, a leginkább „szókimondó" alkotásokban úgyszólván spontán belső igényből születnek meg azok az Orbán Erzsik, Bodók, I. Örömanyák, I. és II. díszítő-munkások, akiket hajdan pozitív hős-ként könyveltek volna el (bár aligha minősültek volna eléggé pozitívoknak); és épp így regisztrálhatjuk, hogy vannak becsületes szándékú, nekünk szóló, „értünk haragvó" művészi alkotások, melyekben ilyen figurát nem találunk.

Maróti Lajos az utóbbi típusú színművel kísérletezett. Keserűen ironikus diagnózist ad a mai értelmiség válságpszichózisáról. Művében nihilista, ki-égett, új értékek létrehozására képtelen lázadók élnek egymás mellett megalkuvó konformistákkal. Az első típus a Doktor úr, a férj; a második Vera doktornő, a feleség és Jenő, a televíziós fődiszpécser: mind 35 és 40 közötti, kialakult emberek, az értelmiség derékhada. Az utánpótlás sem kecsegtet több reménnyel: a huszonéves Zsu, a pszichológus-nő, üresfejű hisztérika, aki kétségbe-esetten próbálja harmincas éveire biztosítani magának azt, amit Jenő és Vera elértek. Nem nyújt több vigaszt a végképp megállapodottak, az ötvenesek értékskálája sem. Menyhért elvtárs a kor és a hatalom sáncai mögül, jóindulatú fölénnyel néz a mögötte iparkodókra, az életben, hite szerint, tökéletes biztonsággal igazodik el, lelkiismerete jó, amit megkapott, arra rászolgált, s joga van

A Doktor úr (ifj. Újlaky László) és Vera, a felesége (Bajza Viktória f. h.) Maróti Lajos drámájának szegedi előadásában

ahhoz is, hogy a harmincasok nemzedékéből maga mellé rántsa a leginkább kedvére való asszonyt, és elegánsan, nagyvonalúan félrepöckölje a kellemetlenkedő riválist, a férjet. Menyhért elvtárs többes szám első személyben be-szél, és szilárd meggyőződése, hogy valóban a szocialista közösséget és annak eszményeit képviseli. Valójában Menyhért elvtárs már csak arat; életformája, szemlélete teljesen zárt, képtelen bár-milyen új jelenség érzékelésére vagy megértésére. Ezen a hermetikus ötszögön kívül független elemként csak Mária Terézia lebeg, a sokférjű és sok-nyelvű bejárónő, ez a „kor és nem nélküli" lény, aki a sorsszerűség titokzatosságával képviseli azt a rengeteg változást, az értékeknek azt a sűrű cserélődését, amely a többi szereplőt kibillenthette. Es ez utóbbiakban semmi meg-nyerő vonás, mentségük csupán kettő: Mária Terézia, vagyis a sors, továbbá mind az öt számára a másik négy - a környezet, amely nem különb náluk.

Színpadon kellene látni ezt a drámát ahhoz, hogy hatását igazán lemérhessük. Attól tartok azonban, bármily színvonalasan megírt is a szöveg, bármily stiláris, irodalmi és színházi értékeket hordoz a dialógus, bármily feszes a cselekmény, a hatás nem lenne meggyőző. A néző, az első jelenetek boldog ráismerései, beavatott nevetései után lassan elfásulna, az egymást érő és egyenlően erős negatív hatások fokozatosan semlegesítenék egymást, a konfliktus látszólagossá válnék. A szatírai hatás nem következnék be, mivel hiányzik a támadás pontos irányzottsága, kemény következetessége; a drámai hatás pedig akadoznék, mert a szereplőkben nincs lírai töltet, nincs átélhető emberség.

*

Színpadon *kellene* látni a drámát? De hiszen ott láttuk, s ezek a sorok épp ennek az élménynek a nyomán íródtak! Csakhogy Léner Péter másképp osztott szerepeket, és ezzel különös eredményt ért el: híven megőrizte a színes, helyenként csillogó részleteket - és alapvetően megváltoztatta a drámai erőteret.

Lássuk csak a szerzői instrukciókat. *Á Doktor úr:* „harmincöt-harmincnyolc év körüli férfi". *Vera, a felesége:* „pár évvel fiatalabb, nem éppen szexbomba, de a maga módján gusztusos és főképp nagyon jól tálalt nő". *Menyhért:* „Ötvenöt körüli, hangsúlyozottan jótartású, elegáns férfi, ősz haja hullámokba rendezve a fején." *Zsu:* „Huszonhat-huszonhét év körüli ragyogó nő, mi tagadás, egy klasszissal jobb Veránál." *Jenő:* „Valamivel idősebb lehet a Doktor úrnál ... magabiztos, olykor a gorombaságig fölényeskedő férfi, aki azonban, ha akar, behízelgően kedves tud lenni." És végül *Mária Terézia:* „Kortalan-nemtelen lény női ruhában, kissé nagyot h a ll…"

Léner színpadán egészen más figurák jelennek meg. Itt van mindjárt Mária Terézia: Barta Mária alakításában szép, szekszepiles középkorú úriasszony, megjelenésében semmi szimbolikus elvontság. Kovács János Menyhértje koránt-sem magabiztos, ezüst halántékú amorózó, hanem nagyon is esendő emberke, magabiztossága és gátlásai között az első pillanattól nyilvánvaló az ellentmondás. De ami a fő: a négy további szereplő azonos korcsoporthoz tartozik, vagyis a skála nem 26 és - mondjuk - 38 között ível, továbbá mind fiatalabbak, 25 és 30 év közöttiek. És ettől alapvetően megváltozik a drámai közlendő hangsúlya és tartalma. Az érett harmincasok: nagyjából befejezett emberek. A harmincötön felüli Doktor úr épp félbemaradtságában kész: végleg abbahagyott torzó, aki nagyképű ellenzékiségével egy jóvátehetetlen kudarcot kompenzál. A harmincas Vera és a Doktor úrnál is idősebb Jenő: véglegesen gubóztak be a státusszimbólum-gyűjtésbe, a megalkuvó kispolgáriságba. Lénernél azonban - aki a szövegből is kihúzott minden az eredeti életkorral kapcsolatos utalást - fiatalokról van szó, akik, a mai retardált felnőtté érést is beszámítva, tényleges koruknál is fiatalabbak. Nem megkövesedett magatartásformák képviselői, hanem az ellentmondásos társadalmi jelenségek között zavarodottan bolyongó, útjukat kereső, még bevégezetlen fiatal emberek. Ez természetesen nem változtat azon, hogy Vera és Jenő a legkönnyebb ellenállás útján, a konformizmus felé haladnak; de tétova bizonytalanságuk sokat lágyít arculatukon. Bajza Viktória szép, vibráló fiatal doktornője kétségbe-esett, kiegyensúlyozatlan teremtés, aki boldogan maradna Géza mellett, de ugyanakkor retteg is tőle (és a „gézaság" itt persze egy másfajta értékrendszert is jelent); belső tétovasága, a két lehetőség közötti állandó ingadozása még azokat a szövegeit is átszínezi, bizonyos lírával lengi be, amelyek kietlen, sivár önzésre utalnak. Szendrő Iván Jenőjén is álarc csupán a fölény, a magabiztosság; jelleme a megalkuvás, a biztonsági élet felé vonzza, de ugyanakkor ő is sebezhető, érződik, hogy lépne más talajra is, ha az nem volna olyan süppedékeny. Zsu életkora megmaradt, de azáltal, hogy Léner kihúzta kezéből mind a kor-különbség, mind a szexbombaság ütőkártyáját, ő is védtelenebbé vált: szerencsétlen, kisiklott életű kis jószág, aki tyúkeszűen keresi a megkapaszkodás

lehetőségét. (Más kérdés, hogy Markovits Bori külsőséges-közhelyes eszközökkel nem értelmiséget mintáz, hanem egy tizedrangú telefongörlt, és még rá-játszik sok helyütt amúgy is fölöslegesen leegyszerűsített, minden szellemi profilt nélkülöző szövegére.)

A végére tartogattam az előadás legörvendetesebb élményét, a jelentős színésszé érett ifj. Újlaky László Doktor úralakítását. Újlaky izgalmas, minden mozzanatában eredeti, egészében pedig hézagtalanul egységes alakításában ismerős költözött magyar talajra: a megállapodott korú, kudarcos nihilista helyett íme jimmy Porter, a magyar dühös fiatalember. Pózai, szélsebes váltásai egyszerre spontánok és - egy magatartási séma elemeiként megkomponáltak: elsősorban nem partnereivel van baja, hanem az élettel, amely nem tud vele mit kezdeni. Játékában ugyanakkor semmi ragacsos önsajnálat, hanem szik-rázó irónia és önirónia, és mögötte valami formátlan, de nagyon őszinte, fájdalmas tanácstalanság: mire tegye rá az életét? Még egy párhuzam kínálkozik: Ulrich Plenzdorf ifjú W-je. Aki öngyilkos lett. De Edgar Wibeau tizenéves volt, az első nagy öngyilkossági korszak éveit taposta. A Doktor úr 30 körül van: ilyenkor már kialakul a legkönnyebben hozzáférhető önvédelmi mechanizmus, a cinizmus, amely azonban még csak páncél, még nem nőtt a húshoz, alatta még őszinte indulatok és érzelmek forr-nak. Mire ez a Doktor úr a Maróti el-képzelte kort eléri: még minden lehet belőle. Korántsem vagyok feltétlen optimista: lehet, hogy valóban Maróti Doktor urává aszalódik. De az is lehet, hogy abból a darabzáró írógépkopogásból kiforr valami, amit a társadalom már elfogadhatna, és mert a társadalom is fejlődik - el is fogad. És akárhogy van is, ez a fázis, amelyet az előadás felmutat, mindenképpen fígyelmeztető erejű: fígyeljünk a mi Jimmy Porterjainkra, a mi Edgar Wibeau-inkra, mielőtt végképp és akkor már mindkét részről indokoltan, elszakadunk egymástól.

A Doktor úr ilyetén értelmezése töretlenül vonul végig ifj. Újlaky László játékán és a Bajza Viktóriával való nagyon szép párjelenetein. Rendezőileg is kitűnő részek ezek: a mondatok többrétegűségének kibontása, a gyors váltások, a lírának és a szenvedélynek a pózokon is átsütő őszintesége, a nyugtalan mozgáskompozíciók és világítási effektusok rendkívül bonyolult folyamatot tárnak fel: két fiatal keresi nemcsak egymást, de egész életük és általában: a létezés értelmét.

Maróti Lajos: **Egy** válás története (Szegedi Nemzeti Színház). Barta Mária (Mária Terézia), Kovács János (Menyhért elvtárs), **Bajza** Viktória f. **h.** (Vera) (**Hernádi Oszkár felvételei)**

Persze ez a rendezői elgondolás együtt jár bizonyos kiküszöbölhetetlen negatívumokkal is. Maróti Lajos drámája ugyanis, a maga törvényszerűségein belül impozánsan homogén volt; a színpadi módosítások következtében ez a homogeneitás megbomlott, bár szerencsére csak a mellékszereplők vonatkozásában. Léner mindenek előtt a Doktor urat és mellette elsősorban Verát ragadta ki a többiek közül, hogy rájuk bízza művészi mondanivalóját. Emiatt az öt-szög másik három tagja többé-kevésbé visszasüllyedt az excentrikus vígjátéki epizodisták rangjára: Jenőből intrikus lett, Zsuból bohókás naiva, Menyhértből a befutott idős gavallér. Persze nem egyértelműen és nem szokványosan; utaltam már rá, hogy a rendezés mondanivalója átszínezi az ő szerepfelfogásukat is. Csak éppen mindaz, ami a szín-padon igazán izgalmas, megragadó és fontos - Vera és a Doktor úr között játszódik le. Megváltozott végül, kissé felemás módon, Mária Terézia funkciója is. Minden jelképes-sorsszerű réteget elvesztve maradt a harcias, nagyszájú bejárónő, aki viharos múlttal rendelkezik és jókat mond. Szerencsére Barta Mária finom, ízléses játékának légköre van; egy életforma lebeg körülötte és hitelesíti a nem egyszer üresen kongó bonmotkat is.

Mindaz, amit Maróti, mint c kritikai realista színjáték írója, mai életünk fonák, ellentmondásos, nem egyszer lehangoló jelenségeiből megragadott, az előadásban is kimondódik, élesen, keményen, határozottan. Csak épp az történt, hogy az életkor-eltolódás és a színészválasztás közegén megtörve ez az üzenet más tartalommal telítődik. A keserűség nem kevésbé hiteles, de lírát és szenvedélyt szívott fel magába; és a néző, a szereplők egyöntetű, de végül is semmire nem mozgósító elítélése helyett, megérti őket és bennük azt is, ami önmagára emlékezteti. Tud hinni abban, hogy azon az éjszakába nyúló értekezleten, amire Kovács János Menyhért elvtársa utolsó mondatában oly finom, csendes, derűs rezignáltsággal hivatkozik, okos és fontos dolgok is elhangoz-nak, és tud örülni annak, hogy ugyan-ezen az éjszakán valahol egy ablak mögött, ott kopog az elhagyott és dacos Doktor úr írógépe.. .

Maróti Lajos: Egy válás története (Szegedi Nemzeti Színház)

Rendező : Léner Péter. *Díszlet- és jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes. *Rendezőasszisztens;* Tolnai Mária.

Szereplők: ifj. Újlaky László, Bajza Viktória f. h., Kovács János, Markovíts Bori m. v., Szendrő Iván, Barta Mária.

NÁNAY ISTVÁN

Második „félidő" Veszprémben

Ha valaki áprilisban néhány napot Veszprémben töltött, öt előadást nézhetett meg a Petőfi Színházban. *A Bánk bán* mellett - a SZÍNHÁZ áprilisi számában méltatta - Németh László *Bethlen Katáját,* Csehov *Ványa bácsiját,* Csurka István *Eredeti helyszínét* és *az* újonnan megnyílt stúdióban, a Játékszínben Gyurkó László *A egész életét.* Ha ezekhez hozzávesszük az évad első felének jelentős bemutatóit - Remenyik Zsigmond *Vén Európa Hoteljét,* Páskándi Géza *Egy ember, aki megunta a bőrét* című drámáját, illetve az évad végén bemutatandó Shakespeare-művet, a *Tévedések vígjátékát* -, előttünk áll a veszprémi színházra eddig is, erre az évre pedig különösen jellemző igényes műsorpolitika. A névsor önmagáért beszél: Csehov és Shakespeare, Katona-Illyés és Németh László, Remenyik és Páskándi, Csurka és Gyurkó. S ha van is ebben a névsorban bizonyos kényelmesség, „biztosra menés", kockázatmentesség, programnak és megvalósult eredménynek egyaránt színvonalas a veszprémiek klasszikusokra és mai magyar szerzőkre építő, következetes színházi és köz-művelődési koncepciója.

Á darabválasztásnál - úgy tűnik - nemcsak az igényesség, hanem a tudatosság is szerepet játszik. Az általam rövid egymásutánban látott négy produkció két témakört jár körül más-más megközelítésben. A *Ványa bácsi* egyik leglényegesebb problémája, a tehetség és tehetségtelenség, az érvényesülés és elkallódás ellentéte, összecseng Csurka darabjának mondandójával, konfliktusaival. Szerebrjakov és Ványa bácsi összeütközésével, Asztrov életútjával távoli rokonságot mutat Hajtmanszky rendező és asszisztensének viszonya, Szerdahelyi Kis színeváltozása. Másrészt a *Ványa bácsiban* megnyilvánuló tehetetlenség, ahogy a szereplők képtelenek arra, hogy sorsukat megváltoztassák, hogy egyhangú életük megszokott monotóniájából kilépjenek, hogy mást, izgalmasat, tartalmasat vállaljanak, megjelenik Gyurkó darabjában is: a Férfi és a Nő szintén képtelenek új és tartalmas emberi-szerelmi kapcsolat megteremtésére, a régi kapcsolatok felrúgására. Németh László arról szól, hogy a különböző hitű emberek egymás mellett élésére van-e lehetőség, hogy milyen körülmények között képes, s egyáltalán képes-e két ember, akik különben szerelemmel szeretik egymást, összebékíteni az ellentétes ideológiai, hitbeli lényüket, magyarán lehetséges-e tartalmas, igaz házasság két ilyen ember között? S ugyancsak a szerelem erejéről és erőtlenségéről, a házasság tartalmáról, a házasság intézményének alkalmasságáról beszél Gyurkó is. Ez a négy darab aligha véletlenül került egymás mellé, itt az egymásra rímelés szép rendszerét fedezhetjük fel.

A műsorpolitika azonban csupán egyetlen összetevője a hatékony és céltudatos színházpolitikának. Bármily impozáns egy évad szerzőinek névsora, ez önmagában még nem garancia az izgalmas és élő színházi életre. Ugyanazon szerzők műveiből egyként születhetnek vitát kavaró, egy közösség gondolkodását megtermékenyítő, korszerű előadások és unalomba fúló, a tervből kipipálható, többé-kevésbé hiteles reprodukciók. A szerzők és a színház szerencsés találkozásához a rendezők, színészek, az egész színház optimális felkészültsége is szükséges. Ez a felkészültség az általam látott produkcióknál azonban nem mindig volt optimális.

A főszereplő: Szonja

A legproblematikusabb előadás Csehov *Ványa bácsija,* Bohák György rendezésében. Igaz - a műsorfüzetben is olvas-ható hír szerint - menetközben szereplőváltozás nehezítette munkáját, mégis úgy érződik, Bohák erejét meghaladta ez a feladat. Bohák csupán a dráma vázlatát volt képes színpadra vinni. Olyan a színpadképe, mint általában a Csehov-darabok színpadképe, úgy járnak-kelnek a szereplők, ahogy általában Csehov-darabokban szoktak mozogni, olyan szomorú unalom árad a színpadról, amilyen általában a Csehov-előadásokon, úgy vált át bohózatba a mesterséges mélabú, ahogy általában a komédia műfaji megnevezést félreértő Csehov-előadásokban ez már megszokott. Ebből az előadásból hiányzik minden, ami egyszerivé, megismételhetetlenné, 1977-ben veszprémivé tenné Csehov világát. Pedig első látásra például remeknek tűnik a szereposztás, mintha a társulat jelenlegi összetétele kiáltana e mű után. Tánczos Tibor Szerebrjakov, Demjén Gyöngyvér jelena Andrejevna, Szoboszlay Sándor Ványa bácsi szerepében ideális lehetne. Mindhárman korrekt - és csak korrekt - alakítást nyújtanak, a szereppel való nagy találkozás helyett gyakran manírjaikhoz kényszerülnek, s ez ismét a rendező felelősségére utal. Két szerep megformálása - Asztrové és Szonjáé - viszont az előadás erőviszonyait is - ellentétes értelemben - felborítja. Jászai László nem tud mit kezdeni szerepével, csupán jelzi Asztrovot, emiatt a figura olyan súlytalan, hogy ténylegesen nincs is jelen a szituációkban. Ennek következményeit nem kell bővebben ecsetelni. Annál inkább jelen van Szonja, Takács Katalin. A színésznő minden mozdulatából, néma jelenlétéből süt és sugárzik a szeretet és a társ utáni vágy. A magára erőszakolt fegyelem nemcsak önuralom, de a többiektől megkülönböztető belső erő is. Valóban igaz a Szonját vigasztaló Jelena Andrejevna mondata: „Gyönyörű hajad van." Takács Katalin hosszú vörös haja - ez a legszebb Szonján. A színésznő „nem szépül meg", mind-végig feltörhetetlenül zárt lény marad. Takács Katalin akkor is jelen van, ha nincs a színen, úgy válik főszereplővé, hogy nem tolakszik a többiek elé. Alakítása jelzi: mennyivel több lehetőség volt ebben az előadásban, mint ami meg-valósult belőle. (Ezzel kapcsolatban felmerül egy kérdés: vajon a színház vezetősége jót tett-e a rendezővel, hogy erejét jócskán meghaladó feladattal bízta meg; a színészekkel, akik így nem futhatták ki jelenlegi felkészültségük szerinti legjobb formájukat, és a közönséggel, amely félig kész produkciót kapott?)

Hol maradt a groteszk?

Lényegesen egyszerűbb feladatot jelentett Csurka *Eredeti helyszínének* színpadra vitele Pethes Györgynek. Pethes a tragikomédia szatirikus, groteszk megközelítésével szemben a realisztikusat részesítette előnyben. (A darabról és pesti színházi előadásáról a SZÍNHÁZ 1976. áprilisi számában olvasható méltatás.) Ez a realizmus Szerdahelyi Kis, az asszisztens figurájának értelmezésében némi előnnyel járt, több szempontból viszont nem kis hátránnyal. A klisékből építkező szöveget - különösen az első részben - ez a megközelítés komolyan veszi, de a közhelyes mondatokat komolyan véve a replikák lapos moralizálássá válnak. Nagyrészt ebből is következik, hogy a színésznők és a rendező közötti konfliktus belefúl ebbe a szöveg-

be, és elveszti a cselekményt elindító és motiváló funkcióját. Ezzel szemben a realisztikus megközelítés felerősítette és egyértelműbbé tette Szerdahelyi Kis szerepét. Hogy ez így történt, nagy része van Horváth Lászlónak is, aki az asszisztens figuráját magához hasonította. Szerdahelyi Kis így - talán a kelleténél jobban is - pozitív figura lett. Horváth akkor igazán hiteles, amikor a kontraszelekcióról, a tehetségeseknek a placcot uraló tehetségteleneknek való kiszolgáltatottságáról, illetve a művészetben, a munkában, a műben való hitről beszél. Ekkor személyes hitele is van mindannak, amit mond és cselekszik asszisztensként. Kevésbé tudja megoldani a kompromisszumkötést, a társrendezőség elfogadását, *azt a* változást, ahogy a színészek oldalán álló asszisztensből rendezővé, a színészek „ellenségévé" válik. Pethes azzal, hogy kezdettől fenntartás nélkül tiszta embernek mutatja meg az asszisztenst, nehezebben tudja motiválni az alak megváltozását. Különöseit akkor, ha a záróképben .ismét felvillantja a rendező Szerdahelyi Kis tiszta énjét: a *volt* asszisztens a megsértett nagy színésznő szemébe vágja ugyan, hogy értse meg, ők ezentúl a barikád két oldalán állnak, de aztán a belül régi, *az asszisztens* Szerdahelyi Kis borul a színésznő lába elé. Kimondva és jelezve, nem ő a hibás, hanem a körülmények, a struktúra. Mindaz, aminek megtestesítője Böröczker, az igazgató. Az a Böröczker Antal, aki. még el sem kezdték a filmet, máris beneveztette a vígjátékot az Arany Tundra Mókus fesztiválra, aki tudja, a nyugalom érdekében tehetségtelen Hajtmanszkyk és mellettük tehetséges asszisztensek kellenek, s ugyan-csak a nyugalom érdekében e szerepeket felcserélni nem szabad. Szoboszlay Sándor kitűnően mutatja be Böröczkert, a taktikázó, a mindenkinek az őt megillető köszönést, kézfogást adagoló, a saját munkájától is elidegenült élő kompromisszumot. Ám amikor az asszisztenst Ígyekszik összebékíteni a filmrendezővel, amikor Szerdahelyi Kist társrendezővé nevezi ki - megintcsak a rendezői megközelítésből adódóan, és a jelenet realisztikus megvalósításának megfelelően - Szoboszlay elveszti alakításának groteszkségét, ezáltal megtörik a szerep íve.

Csehov: Ványa bácsi (Veszprémi Petőfi Szinház). Asztrov doktor (Jászai László) és Ványa bácsi (Szoboszlay Sándor)

Összebékíthetetlen hitek

Vendég, Félix László rendezte Németh László egy tervezett trilógia első darábjának szánt, ám önmagában is teljes értékű, erőteljes drámáját, *a Bethlen Katát*. Félix László legnagyobb érdeme, hogy a darabot úgy játszatta történelmi drámának, hogy az alapprobléma mindenki által felfoghatóan nagyon is élő, aktuális lett, ugyanakkor semmiféle csábításnak nem engedett, sem az aktualizálás, seri a történelemkönyv illusztrálás irányába. Hagyta élni Németh László archaizáló nyelvét, hagyta érvényesülni a XVIII. századi erdélyi íróasszony sorsának önéletírása alapján sűrített, újrafogalmazott epizódját.

A sorstragédiák végzetszerűségével következnek be az események a protestáns hitét el nem hagyó Bethlen Kata és a katolikus Haller László kapcsolatában. Bethlen Kata egy gyenge pillanatában - hiszen tudja, hogy kapcsolatuk nem vezethet jóra, mégis mert szerelemmel vonzódik a férfihoz - feleségül megy Hallerhoz. Házasságuk azonban egyre ziláltabb lesz, a két különböző hitű ember egyre kevésbé tud megférni egymással. Kata megátkozza férjét, és Haller Lászlót elviszi a pestisjárvány. Bethlen Kata ott áll kétségek közepette: az ő átka fogant meg férjén, vagy csupán a véletlenek összejátszása a halál és az átok határidejének egybeesése?

A stílusos díszletben (langmár András munkája} és jelmezekben (Márk Tivadar tervezése} előadott dráma alapkonfliktusa ma, amikor még világnézeti kettősség szövi be életünket:, amikor ideológiák diverziója folytán sok-sok tisztázatlan eszme fonja be kapcsolatainkat, amikor - hogy csak a szertartásoknál maradjunk - az egyházi esküvő, a három falut megmozgató lagzi, a KISZ-névadó, a temetésnél a pap és a párttitkár búcsúztatója békésen megfér egymás mellett, igencsak lényeges kérdés. Az előadás ezekre a kérdésekre természetesen nem ad sem receptet, sem didaktikus magyarázatot. Csupán Bethlen Kata sorsának példázatával gondolkodtat. S ehhez ki-váló partner Dobos Ildikó, Bethlen Kata alakítója.

Dobos Ildikó Bethlen Katája nagyon kemény, önfejűségig következetes asszony, ugyanakkor minduntalan előbukkan az elvi keménység mögül az élet örömei iránti szomjúsága is. Bethlen Kata szereti Haller Lászlót, de ennek alig adja tanújelét Dobos Ildikó, egy a kemény arcvonások ellenére is fel-csillanó szempillantás, egy elbizonytalanodó hangsúly csupán, amivel jelzi mindezt a színésznő. *S ahogy* házassá-

gukban egyre inkább magára marad, ahogy egyre inkább eltávolodik tőle a férje, úgy szaporodnak az indulatos kitörések, úgy kergetőzik bele az átok kimondásába. Dobos Ildikó az átkozódás után már nem az a kemény nő, aki az előadás elején volt. Kétségbeesett, tűrésének végső pontjáig jutó asszony, aki egyszerre félelmetes és mélységesen szánandó. Nem átkozódó asszonyi fenevad, hanem nagyon is esendő ember ebben a kiélezett pillanatban. Akárcsak Haller László halálakor. Bethlen Kata a tragédia előidézője, de áldozata is. Dobos Ildikó egyenes dereka, rezzenéstelen arca a győztesé, azé, akit végül is nem lehetett hitétől eltántorítani, ám nyüszítő, vinnyogó hangja a vesztesé, azé, aki ezért a győzelemért iszonyú árat fizetett. Dobos Ildikó színpadi alkotása mellett az előadás részletmegoldatlanságai (az epizódfigurák vázlatossága, néhány szituáció kidolgozatlansága, Bethlen Kata anyjának Göndör Klára alakításában árnyalatlanná sikerült jellemzése) vagy erényei - mindenekelőtt a tiszta és a nagyon nehéz textust értő és jól értelmező szövegmondás - csak mellékesen említhető.

Közhelyek a házasságról

Ugyancsak Dobos Ildikóra nehezedik a legnagyobb teher Gyurkó László darabjában, *Az egész életben*. Ez esetben azonban ez nem teljesen egyértelmű elismerés. Ugyanis bizonyos tekintetben a darab ellenére és a partner, Joós László igencsak csekélyke segítségével kell helytállnia a színésznőnek.

A Játékszín létrehozása a társulatépítés és a közönségnevelés szempontjából egyaránt fontos volt. A nyitó darab kiválasztása azonban, érzésem szerint, nem egyértelműen szerencsés. Egyfelől igaz, hogy Gyurkó darabjának problematikája több, mint égető, hiszen a házasság intézményének emberibbé, korunk és társadalmunk igényeinek megfelelőbbé formálása kikerülhetetlenül megoldandó feladat a nem is olyan távoli jövőben. Igaz az is, hogy tudjuk, tapasztaljuk, a nem jól sikerült házasságok jó részénél a válás jóformán semmit sem old meg, a házasságban kényszerű együttlét megalázó minden fél részére, a „titkos" kapcsolatok pótszere a közvélemény farizeusságával párosulva társadalmi szkizofréniához vezet. Mi legyen háta megoldás? A házasság negligálása? A csoportházasság? A házasságon kívüli szerelem elfojtása? A férfiak és nők, a férjek és feleségek, a szeretők közötti megértő emberi viszony a szerelemben? Gyurkó László csak kórképet ad.

Másrészt mindazt, amit Gyurkó erről a fontos témáról tud és mond, jobbára közhelyekkel, mondatok formális, helyenként virtuóz variálásával fejezi ki. Az epizódok kaleidoszkópszerű szerkesztése, a helyenként csekély információt hordozó szöveg öncélú csillogása már-már elfedi a problémákat.

Pétervári István igazgató választását azonban mégis többé-kevésbé igazolja az előadás. A rendező Pétervári gondos, ér-tő dramaturgiai beavatkozással, az epizódok átcsoportosításával, minimális szövegkurtítással egy kapcsolat történetének lehetséges variánsát állította össze. A Férfi és a Nő találkozásai, enyelgései és civódásai, családjuk miatti ön- és egymásmarcangolásai elevenednek meg, s mindezt - antik mintára - Kórus kommentálja, provokálja, értelmezi. A kórus : a két főszereplő megkettőződése - Saárossy Kinga és Éltes Kond. Gitárjuk nemcsak a dalok kísérő hangszere, de egyszersmind az előadás akusztikai háttérének megszólaltatója is. Egy-egy megpendített húr hangja, néhány dobbantás a gitár testén, egy futam, egy disszonáns akkord - csupán ennyi, amit a Kórus két tagja játszik, ám mindig ott és azt a hangot idézik elő, amikor és ahogyan szó nélkül is elősegítik a szituációk értelmezését vagy csupán a hangulatfestést.

Ez a pontos értelmezés és összehangoltság a játék egészére is érvényes. Egy megszorítással. Kétszeresen nem lehet szerepet alakítani ebben a darabban. Egyrészt a hely intimitása, a néhány négyzetméteres dobogórendszer mint parányi játéktér, és az azt körülülő nézők mint közeg lehetetlenné teszi a hagyományos színpadi alakítást. Másrészt a már említett szöveget nem lehet az ügybe vetett belső hit, a személyes üggyé való átlényegítés nélkül elmondani, mert különben üresen konganak a mondatok. A Férfi szerepét Joós László nem tudta úgy magáévá tenni, hogy az ne alakítás maradjon, emiatt hiteltelen lett a figurája. Ezért hárult olyan nagy teher Dobos Ildikóra, mert a kórus segítő együttműködésével ugyan, de lényegében egymagának kellett megteremtenie ennek a furcsa, töredezett, szaggatott játéknak a hangulatát, lényegét. Dobos Ildikó meg tudta ezt tenni. Minden meg-nyilatkozása magánemberi hitelű volt,

Csurka István: Eredeti helyszín (Veszprémi Petőfi Színház)
Göndör Klára (I. Örömanya), Dobák Lajos (Rendező) és Demjén Gyöngyvér (II. Örömanya)
(MTI fotó)

éppen ezért„ ebben az esetben, színházi hitelű is. Ott élt, vergődött köztünk, nézők között Dobos Ildikó asszonya, minden gondját és örömét képes volt elhitetni, és mi vele éreztünk. De nem velük, a Férfival és a Nővel, így a darab alapvető mondandója csorbát szenvedett.

„A színház célja a közönség - írja Gyurkó László egy cikkében. - Szándéka a közönség átformálása. Eszközei az erre legalkalmasabb színházi formák. A közönség pedig nem más, mint a társadalom." A veszprémi Petőfi Színház, ha nem is találja meg mindig a legmegfelelőbb színházi formákat, műsorának igényességével igencsak alakítja közönségét. *Azaz,* igen igényes a veszprémi közönség, de például a *Ványa bácsi* ajkai közönsége is. Ritka öröm : mind a négy elő-adás közönségreakciója a darabok lényegének pontos értéséről, a sikerült és kevésbé sikerült formai megvalósítások érzékeny követéséről árulkodott.

Veszprémi Petőfi Színház
Németh László: Bethlen Kata
Rendezte: Félix László m. v. *Jelmez:* Márk Tivadar m. v., *díszlet:* Langmár András m. v.

Szereplők: Dobos Ildikó, Joós László, Göndör Klára, Kenderesi Tibor, Horváth László, Losonczy Ariel, Vajda Károly, Környei Oszkár, Háromszéki Péter, Varga Tamás, Erdélyi Mária, Bakody József, Dévai Péter„ Tatár Mária.

Csehov: *Ványa bácsi*
Fordította: H*áy* Gyula, *Rendezte:* Bohák György. *Díszlet:* Drégely László m. v., *jelmez:* Hruby Mária,

Szereplők: Tánczos Tibor, Demjén Gyöngyvér, Takács Katalin, Ruttkay Mária, Szoboszlay Sándor, Jászai László, Czeglédy Sándor, Darás Léna, Árva László.

Csurka István: Eredeti helyszín
Rendezte: Pethes György. *Díszlet:* Fehér Miklós m. v., *jelmez:* Hruby Mária,

Szereplők: Göndör Klára, Czeglédy Sándor, Demjén Gyöngyvér, Háromszéki Péter, Erdélyi Mária, Dévai Péter, Dobák Lajos, Horváth László, Vajda Károly, Tóth Titusz, Bakody József, Darás Léna, Kenderesi Tibor, Szoboszlay Sándor, Varga Tamás.

Gyurkó László: Az egész élet
Rendezte: Péterfári István. *Játéktér: Ré*pászky Ernő, *jelmez:* Ék Erzsébet, *zene:* Darvas Ferenc.

Szereplők: Joós László, Dohos Ildikó, Saárossy Kinga, Éltes Kond.

CSÍK ISTVÁN

Akik élni akarnak

Bemutató Jánosházán

Jánosházán nem szoktak eredeti bemutatót tartani. Jánosháza, ha még reálisak az Új Magyar Lexikon adatai, háromezerötszáz lelket számláló község Vas megyében, a celldömölki járásban; itt még a színházi előadás sem mindennapos, megszokott esemény, hát még egy új magyar dráma eredeti bemutatója. Mégis, amikor a Déryné Színház vezetői úgy határoztak, hogy itt tartják meg Lakatos Menyhért első drámájának premierjét - a helyére került a darab. Olyan közegbe, ahol *már* értik és *még* értik, mit akar az író őszinte szenvedéllyel elmondani.

A darab

Az Akik élni akarnak nem dráma a szónak abban az értelmében, ahogy a különböző „nagykönyvek" azt előírják. Annak ellenére, hogy a színpadon unos-untalan kiélezett indulatok csapnak össze, maga a cselekmény epikusan hömpölyög; az író a keményen csattanó pár-beszédekben is arra ügyel, hogy a történet, amelyet elmesél, hiteles, igaz és kerek legyen. Hogy minden, ami a történet szempontjából érdekes, megjelenjen előttünk, s mindaz, ami kevésbé fontos, tűnjön el. A történet s az abban gyökerező művészi igazság, emberi tanulság a lényeges; ennek érdekében bátran fittyet hány a dramaturgiai szabályoknak, dráma követelte szerkezetnek. De bár-milyen furcsán hangzik, darabja éppen ettől, a szabálytalanul meg-megdöccenő építkezéstől, a drámaiatlan igazságkereséstől lesz igazi színház.

A darab cselekményét röviden össze lehet foglalni; néhány mondat erre elegendő. Egy Békés megyei kis faluban, ahol a téesz állandó mérleghiánnyal küszködik, és minden esztendőben kiosztja a holnapot is, hogy úgy-ahogy átvészelje a mát, egy kicsiny községben, ahol munkaalkalom végképp nem akad, a helybéli cigányok egy kétségbeesett ötlettel téglagyárat alapítanak. Az ötlet beválik : az építőkedv sokkal nagyobb, mint a rendelkezésre álló építőanyag, mindenki két kézzel kap a kínálkozó lehetőségen. A jó minőségű termék talán túlságosan is vonzza a vásárlókat; túlságosan, mert a feltámadó irígység, kenyérféltés, személyes rosszindulat és az előítéletektől terhes közöny végül is csődbe juttatja a vállalkozást. Ennyi az, ami a színpadon történik; a történet azonban, amit az író elmesél, sokkal több ennél. Emberekről szól, akik megismerik a közösség erejét, megtanulnak dolgozni; emberekről, akiket a jól végzett munka öröme szinte észrevétlenül formál, alakít másfajta, másféle emberré. A téglagyárat felépítő cigányok kezdeményezése, a szépen induló vállalkozás ha-jótörést szenvedhet, de azt a folyamatot, amit elindított, már nem lehet visszacsinálni. Azok, akik itt belekóstoltak a munkás életbe, ezentúl már sohasem fognak lemondani, de nem is tudnak lemondani alkotmányban biztosított állampolgári jogukról, a munkához való jogról.

Amint mondottam, az író, Lakatos Menyhért számára a történet fontos. Ezért megy el, szinte tudatosan, a drámai fordulatok mellett; ezért követ el alap-vető dramaturgiai hibákat. Szerencsé-re . . . Mert lehet, hogy ha az első felvonásban erőteljesen beexponált alakot, a főszereplő cigány tanító „gádzsó" feleségét nem ejti el, nem feledkezik meg róla, ha a fiatal cigányasszony alakját - aki őszinte, rajongó szerelemmel csüng a tanítón, s miatta vállalja a közösségnek oly sok hasznot hajtó, állhatatos munkát, vitát, agitációt a megértő feleség ellenpólusaként, drámai helyzetbe sodorja, minden bizonnyal drámaibb dráma születik, de a szereplők, a kollektíva igazsága feltétlenül háttérbe szorul. Ha a nagyhangú, kicsinyes, rosszindulatú téesz-elnök személyes ellenszenve a cigánysorból felemelkedett tanítóval szemben árnyaltabban jelenik meg, s megismerjük, méghozzá alaposabban, az ellenszenv előtörténetét; ha az előítélet és irígység eme sajátos ötvözetét, amelyben egyszerre van jelen az „élhetetlen" értelmiség le-nézése s a felkapaszkodott, szellemi fölényben levő cigány fogcsikorgató gyűlölete, jobban körüljárná az író, kettejük konfliktusa erőteljes drámává növekedhetne, de csak kettejük drámájává: a történet igazi főszereplője, a közösség, statisztává degradálódna. Lakatos Menyhért még megírhatja ezeket a drámákat is. Ha biztatást, segítséget kap a színháztól vagy színházaktól, valószínűleg meg fogja írni őket. Ahhoz azonban, hogy majd, egyszer a további darabok megszülethessenek; szükség volt erre a darabra. Arra, hogy először azt mondhassa

Jelenet Lakatos Menyhért: **Akik élni akarnak című színművéből** (MTI fotó)

el, amit legfontosabbnak érzett, s ami, alighanem, valóban a legfontosabb.

Az író még azt a konfliktust sem élezi ki, amit pedig szemmel láthatólag fontosnak tart: a cigányság felemelkedéséről vallott nézetek konfliktusát. A téeszvezetőség jóindulatú tagjai, a járási, megyei vezetők is azt szeretnék, hogy a „csorró romák" megtalálják a helyüket a társadalomban, hiszen számukra sem kellemes az alkalmi munkára leső, tétlen cigányok serege, ők se örülnek, hogyha a néhaféha keservesen megkeresett fillérek kocsmai botrányok forrásává válnak. Talán azt is érzik, mennyire nem megoldás az a határozat, amelynek alapján a cigányokat nem engedik be a helyi italboltba, s nemcsak hogy nem old meg semmit, de megalázó azokra is, akik így döntenek. Mégis, ők csak úgy tudják elképzelni, hogy a cigányok egyenként illeszkednek majd bele a falu, az ország közösségébe, mintegy meghaladva és megtagadva saját cigány voltukat; ugyanakkor a tanító, a cigány Naftali, tudja és érzi, hogy a cigányok cigányságtudata, hagyományaik, sajátos törvényeik nemcsak visszahúzó erőt jelenthetnek, hanem előrelendítő motorjává is válhatnak a kis közösség ügyének. Ez az ellentmondás, bár ott lappang az egész darabban, csak egyetlen jelenetben kerül előtérbe: a felsőbb szervek képviselője s a muszájból üzemvezetővé lett tanító találkozásakor. Kár. Mert ez a konfliktus sokkalta jobban megpecsételi a cigány-téglagyár sorsát, mint a kicsinyes ellenszenv, előítélet és közöny; ez a konfliktus az író elmondta történet lényegéhez tartozik.

Talán az eddigiekből is kitűnt, hogy a darab elsősorban krónika: egy folyamat ábrázolása, epizódok laza füzérén keresztül. Szükségszerűen epikus; egy-egy szereplő csak azért jelenik meg a színen, hogy egy bizonyos magatartásformát felmutathasson. Éppen ezért a darab hite-lét az egyes figurák hitele teremti meg; egyetlen hamis hang, egyetlen félreérthető karakter, túlságosan is lesimított, sematikus jellem a dráma egészének igazságát kérdőjelezheti meg. Az író rendkívül körültekintően, érzékenyen rajzolta meg hőseit, nem a szavakban, hanem a szemben álló szándékokban, a cselekedetekben bontja ki jellemüket. A megírt figurák azonban színpadon kelnek életre, s az írói elképzelés csak elképzelés marad, ha nem bontja ki, nem személyesíti meg a színész.

Az előadás

A rendező, Szalai Vilmos, jó érzékkel ragadta meg a dráma lényegét; Gergely István rendkívül egyszerű, ám éppen ezért meggyőző színpadképe, amelyben a cigánysors sajátos levegőjét idéző, vetített képek teremtenek atmoszférát a soron következő jelenethez, kitűnő teret ad az egymást követő epizódok felidézéséhez. A rendező nem időz el a sajátos, folklorisztikus elemeknél, csak módjával használja, s akkor is elsősorban jellemzésre s nem színesítésre a hatásos cigánygesztusokat, cigányhangsúlyokat: az emberek belső átalakulását Ígyekszik tetten érni, s ezt követeli meg színészeitől is. Éppen ezért az előjáték, Puskin *Cigányok* című elbeszélő költeményének oratorikusan előadott részlete nem illeszkedik szervesen a darabhoz; romantikusan hömpölygő szövege, a költő lírájának szárnyalása, drámai ereje más kor, más világ levegőjét idézi, mint a kemény, őszinte, a mából született, mának szóló előadás. A rendező itt mintegy önmagával kerül ellentmondásba: Puskin szavaival akarja megadni az előadás alaphangját, holott az előadásnak szinte semmi köze sincs ahhoz az idilli, romantikus képhez, amelyet az elmúlt századok a cigányságról kialakítottak, s amelyet a költő tudatosan arra használ, hogy saját szabadságvágyát, szabadságeszményét megfogalmazza.

Á színészek játéka híven és hitelesen idézi fel az író teremtette figurákat, de sajnos, többnyire megállnak ott, ahol a leírt szöveg véget ér. A lehetőségeket, amelyek az írott figurában rejlenek, csak néhányuknak sikerült teljes egészében kibontani; ez azután bizonyos fokig az előadás egészére is kihatott.

Naftali szerepében az író egyértelműen pozitív figurát állít elénk, de éppen azért, hogy ennek a világos fejű, tenni kész férfinak az alakját meggyőzővé, hitelessé tegye, nem faragott belőle szentet. Ez a tanító a saját fajtájáért akar élni, ez a szándék teremti meg körülötte a megbecsülés és a tisztelet légkörét a cigányok között; de ahhoz, hogy velük együtt cselekedjék, kockára tegye saját, megszerzett, megszenvedett egzisztenciáját, sok mindennek kell közrejátszania. Kutas József játékában elsősorban a tiszta és nemes, bölcs és mégis naiv huszadik századi próféta vonásai dominálnak; töprengései, kétségei, maga előtt sem tisztázott belső indulatai háttérbe szorulnak. Naftalit így is hitelesnek érezzük, de szeretni sokkalta jobban tudnánk, ha a színészi játékból is egyértelműen kiderülne: akárcsak Jónás, bizony ő is „rühellé a prófétaságot", míg rá nem kell döbbennie, hogy másként nem tehet.

Hálásabb, egyértelműbb szerepet kapott Hável László; a sokat próbált, sajátos bölcsességre szert tevő Patkó mozgásában, hangsúlyaiban, indulataiban egyszerre tudta érzékeltetni a viharos múltat, a muszáj adta nyers indulatokat, szenvedélyeket s a bezárt világból való kitörés őszinte vágyát. Dombóvári Ferenc, Koldus Nagy László és Szalai Károly más-más oldalról, más-más színekkel rajzolják meg ugyanazt a folyamatot: a labilis érzelmek, hirtelen jött fellobbanások kitérőin keresztül jutnak el az ön-tudat és fegyelem különböző lépcsőfokaira, az önkontrollnak arra a szintjére, amely a gyilkos indulatú kést nem a gyűlöletes téeszelnök szívébe irányítja, ha-nem csak a becsülettel szolgáló, szeretett gebének ontja vérét. Zubor Ágnes Peke-

nyuca szerepében nehéz feladattal birkózik: szinte csak jelzésnyi jelenetekben kell érzékeltetnie azt a fejlődést, amelyet az érzelem, az imádott példakép iránti rajongás indít el, de egy bizonyos ponton túl *már* önmagából táplálkozik. Pekenyuca Naftali kedvéért lép arra az útra, amely az egész közösség számára is a legjárhatóbbnak bizonyul, de hogy következetesen végig is megy ezen az úton, azt már elsősorban önmagának köszönheti. ltt és egyedül itt egy kicsit a színészi játék adósunk marad.

A legnehezebb talán Némedi Mária feladata: a cigány tanító nem cigány feleségét alakítja. Színpadra lépésekor csak úgy, „becsületszóra" kell elhinnünk emberi értékeit, hiszen ez a Naftali nem vehetett akárkit feleségül, s aki *hozzá*ment, nem is lehet akárki; olyan dolgokat vetnek a szemére, amelyek tökéletes ellentétét rajzolják látható magatartásának. Hiszen itt úgy vállalja a férje cigánybarátságát, úgy egyengeti a férfi útját az előtte álló feladatok vállalásához, hogy közben emberségből jelesre vizsgázik; ezt a magatartást nem motiválja az a. pár ezer tégla, ami a saját építkezéséhez kell. Arra, hogy ezeket az ellentmondásokat feloldja, a színésznek nincs módja, mert a katalizátorszerep eljátszása után alakja eltűnik. De csak-nem hasonlóan nehéz feladat jutott osztályrészül Cs. Szabó Istvánnak, Gerálós megformálójának, akiben a hajdani cigánysors visszahúzó erői testesülnek meg; csak acsarkodását, az újtól való félelmét érzékeltetheti a színész, a benne is lezajló változás már a színfalalt mögött történik.

Rajna Mihály, a kicsinyesen rosszindulatú téeszelnök, Bóka János szerepében az előadás egyik legjobb alakítását nyújtja; az ellenséges érzelmek, gonosz indulatok mélyén érzékeltetni tudja azt a kisebbségi érzést, amely képes ezt az embert arra tüzelni, hogy saját érdekei ellen cselekedjék - ha ezzel másoknak árthat. A téeszelnök érzelmei a fasizmus karjaiba szédülő kispolgárság érzésvilágához állnak közel: a színész ezt a hátteret is megfogalmazza, amikor a csak-sötét színekből is teljes, emberi portrét rajzol Bóka Janiról. Borhy Gergely tanácselnöke rendkívül sokrétűen jellemzett figura; gesztusaival, hangsúlyaival sokkal többet érzékeltet az író igazságából, mint amennyi a konkrét szavakban rögzített szöveg. Galgóczy Imre és Leisen Antal, a téeszvezetőség egy-egy tagjának megformálásával a jó szándékú tehetetlenséget s a szükségszerűnek látszó megalkuvások lemoshatatlan szégyenét vázolja fel, s azt a közeget érzékelteti, amelyben a cigánytéglag*yár* megteremtőinek élni, dolgozni kellett.

A közönség

Jánosházán ezt a közösség vezetői s a nézőtér hátsó soraiban helyet foglaló nézők is egybehangzóan állítják - a darab problematikája már nem eleven; ez a kérdés itt és ma már nem okoz gondokat. De annál elevenebb, aktuálisabb az író igazsága. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint maga a közönség.

Az előadás után és a szünetben csaknem százan vásárolták meg Lakatos Menyhért Fü*stös képek* című regényét; azért is, hogy a szerzővel dedikáltathassák, de nem csak azért. A darab keltette fel. érdeklődésüket; a darab, amelyről kifelé menet is élénken vitáztak. Sőt! Néhányan a hátsó sorokban ülők közül, helybéli és öntudatos romák, egy-egy izgalmasabb jelenet után testületileg kivonultak a büfébe, hogy ne zavarják az előadást ... Ott vitatkoztak, majd lábujjhegyen visszasettenkedtek a nézőtérre. A viták végső eredményét alighanem az a fiatal cigányasszony foglalta össze, aki a folyosón elcsípte a Déryné Színház szervezőjét, mondván: hozzák el hozzánk még egyszer ezt a darabot, ígérem, akkor is legalább ennyien leszünk .. .

Ez az előadás egyenetlenségeivel, hibáival együtt arra ébresztette rá a nézőt, hogy a színház nem csak játék, nem csak szórakozás: a közösség, a társadalmi lét fóruma is, amely segít megismerni önmagunkat, s azzal, hogy felmutatja a jelen gondjait, feltárja a lappangó ellentmondásokat, konfliktusokat, segít abban is, hogy a lehetséges megoldást megtaláljuk.

Lakatos Menyhért: Akik élni akarnak (Déryné Szinház)

Előjáték A. Puskin Cigányok című elbeszélő költeményéből Hegedüs Géza fordításában.

Rendező: Szalai Vilmos. *A rendező munkatársa:* Labádi *Lajos. Díszlettervező:* Gergely István *m. v. Jelmeztervező:* Vágvölgyi Ilona m. *v.*

Szereplők: Kutas József, Némedi Mária, Hável László, Koldus Nagy László, Dombóvári Ferenc, Szalai Károly, Cs. Szabó István, Tihanyi Péter, Zubor Ágnes, Rajna Mihály, Galgóczy Imre, Leisen Antal, Borhy Gergely.

MIHÁLYI GÁBOR

Indián cirkusz Budapesten

Arthur **Kopit darabja a Huszonötödik Színházban**

Megalakulása óta érzékeli a kritika - a sok sikeres előadás ellenére is - a Huszonötödik Színház művészi célkitűzéseinek tisztázatlanságát és az ebből fakadó ellentmondásokat. A kis színházat szűkre szabott méretei, intellektuális darabválasztása, színpadi újításai, fiatal értelmiségi közönsége az avantgarde színház szerepére predesztinálták. Az avantgarde igény nem is hiányzott Gyurkóék meghirdetett programjából, de az avantgarde fogalmát mindinkább úgy értelmezték, tágították, hogy abba a népszínház, fogalma is beleférjen. (Nem véletlen tehát, hogy az újonnan megalakulandó Népszínház belőlük és a valóban népszínházi feladatokkal megbízott Déryné Színházból jön létre.) Mind ez ideig azonban a Huszonötödik Színház sem tudta megoldani az avantgarde és a népszínházi törekvések egyeztetését.

Ellentmondás érzékelhető a színház játékstílusán belül is. A színpadon két játékstílus váltja egymást, néha sajnos egyetlen előadás keretén belül is: a teljes beleélést, azonosulást követelő szertartásjáték és az elidegenítésre, távolságtartásra építő brechti-mnouchkine-i cirkuszszínház. Ljubimovék mintájára akár ki is akaszthatnák az előcsarnokba jobboldalt Artaud, Grotowski és Jancsó, baloldalt pedig Brecht, Mnouchkine és Major arcképét.

A cirkuszt játszó avantgarde színháztól azt is elvárjuk, hogy ott bátor artisták vakmerő akrobatamutatványokkal kápráztassák el a nézőket - a Huszonötödik Színház mostani alacsony színháztermében azonban nehéz veszélyérzetet kelteni. Aki a biztosítókötél ellenére is leesik a lengőtrapézról, az nagyon nem üthetí meg magát.

A színház persze a látszat művészete, s az együttes vezető gárdájában van annyi tehetség, invenció és akarat, hogy többnyire úrrá lesz a nehézségeken, s eltünteti az említett és más ellentmondásokat, problémákat. Olyankor kitűnő produkciók jönnek létre, mint a *Zsugori uram* Örkény átírásában vagy a *Cserepes* Margit *házassága.* De előfordul, hogy a színházi

Jelenet Arthur Kopit: Indiánok című színművéből (Huszonötödik Színház). Jordán Tamás. Iglódi István és Tolnai Miklós (Korniss Péter felvétele)

bűvészkedés, amely még az amatőrködést is művészetté varázsolja, csak fele-másan sikerül, s ilyenkor óhatatlanul szembeötlik mindaz, ami nincs kellően végiggondolva, tisztázva a Huszonötödik Színház munkájában. Sajnos, ez történt az Indiánokkal is.

A Huszonötödik Színház par excellence politikus, politizáló színháznak tekinti magát. Politikus, politizáló darab Kopité is. Kétségtelen, 1965 és 1968 között, az *Indiánok* keletkezésének idején merész politikai tett volt az Egyesült Államokban színpadról szóvá tenni a rézbőrű őslakosság tragédiáját. Akkoriban - mint Osztovits Levente a magyar kiadás utószavában írja - „még nem volt divatos téma az indiánkérdés", és kétségtelen alkotói felelősségtudatot, bátorságot követelt a nemzetalapítás, a hon-foglalás hősi mítoszának szatirikus, ironikus kifigurázása.

Ma, 1977-ben, itt Magyarországon az indiánok tragédiájának felidézése nem hat a reveláció erejével. Hiszen a szegény rézbőrűeket már gyerekkorunkban elsirattuk Fenimore Cooper regényeit olvasva. Nehezen is képzelhető el valamiféle izgalmas, újszerű párhuzam fölfedezése az akkori amerikai és a mai magyar valóság között, s kétségtelen, Gyurkóékat nem is effajta felismerés kimondása késztette *az Indiánok* bemutatására. Közvetlen vonatkozása nem több, mint hogy kiderül, Buffalo Bill cirkusza annak idején Budapesten is vendégszerepelt, és most a huszonötödik színházbeliek egy ilyen előadást támasztanak fel számunkra. Ez az ötlet lehetőséget ad ugyan néhány nyíllövésre az úri Magyarország bölényeibe, csak hát ezek a bölények nem igazi célpontok, különben is, rég kipusztultak.

Kopit persze nem publicisztikát írt, hanem súlyos társadalmi, egyéni konfliktusokat kibontó, a maga idejében formailag is újszerű, avantgarde drámát. Ez a dráma állja az időt, s eljátszása minden közvetlen aktuális vonatkozás nélkül is igazolhatná az *Indiánok* műsorra tűzését. Az amerikai dráma konfliktusa az országalapító amerikaiak és az őslakos indiánok életre-halálra menő küzdelmét, két civilizáció ütközését exponálja, amely-ben szükségszerű az elmaradottabb veresége. Kopit nemzeti önvizsgálata ugyan igen szókimondóan bírálja az amerikai kolonizáció embertelen módszereit, de nem idealizálja az indiánokat sem. Bemutatja, hogy a XIX. századi kapitalista társadalomba való beilleszkedés olyan történelmi ugrást követelt volna tőlük, amire nem lehettek képesek. Hiszen a valóságos helyzet reális fel-mérése is meghaladta felfogó készségüket, szemhatárukat. Az indiánok szenvedéséért a morális felelősséget Kopit természetesen egyértelműen az amerikai uralkodó osztályra hárítja, és félreérthetetlenül jelzi, hogy a történelmi szükség-szerűség nem ad erkölcsi felmentést, és nem szünteti meg az elkövetett bűnök máig ható következményeit sem. Dramaturgiailag mégis lényeges, hogy a drámában az indiánok bukását tragikus vétségük, a beilleszkedésre, alkalmazkodásra, helyzetük reális felmérésére való képtelenségük idézi elő. A fekete-fehér ábrázolás romantikus melodrámává silányítaná Kopit színművét.

Hasonlóan kimunkált a drámában a főszereplő, Buffalo Bill alias William Cody tragikus vétsége is. Tudjuk, hős csak az lehet, akiben adva vannak a hőssé váláshoz szükséges emberi kvalitások. Kopit értelmezésében Buffalo Bill alakjából nem is hiányoznak a westernhősök értékes tulajdonságai, Cody valóban félelmet nem ismerő, kitűnő mesterlövész, nagyszerű vadász, aki meg tudja érteni az indiánokat, és a maga módján segíteni is akar rajtuk. Ezt érzik a rézbőrűek is, ezért fogadják be maguk közé, ezért tekintik barátjuk-nak. Cody tragikus vétsége a nagyra-vágyása. Indián barátaival ellentétben ő megérti, a bölények kipusztításával vadászatból többé nem lehet megélni, ezért hagyja magát westernhőssé manipulálni, sőt a westerncirkusz létrehozásával maga is manipulátorrá válik. Cody a drámában kettős utat jár be, egyrészt karriert csinál: legendás hőssé válik, egy nagy sikerű cirkuszt alapítva sok pénzt keres, szenátorrá választják, szabad bejárást kap a Fehér Házba; másrészt a felemelkedés folyamatában kihal belőle minden tisztességes emberi érzés, érzelmileg kiürül, s végül is sokszorosítható panoptikum-figurává deformálódik.

Az Indiánok általánosítható emberi, drámai tartalma, Kopit dialektikus történelemszemlélete, emberábrázolása, időrendet megbontó, ellenpontos szerkesztésmódja kétségtelen bonyolultabb annál, mintsem hogy ezt a darabot az amerikai történelmet, az amerikai mitológiát és a modern színház nyelvét nem ismerő néző be tudja fogadni. Talán ez magyarázza, hogy a Huszonötödik Színház produkciójában - legalábbis az előadás első részében - népszínházi törekvések jegyében - *az Indiánok* némileg leegyszerűsített változatát kapjuk. Egy mulatságos antiimperialista cirkuszi bohózatot, amelyben az amerikaiak - Buffalo Billt is beleértve - ostoba, ellenszenves, az ötvenes évek stílusában rajzolt karikatúrafigurák, az indiánok pedig Feni-more Cooper szintjén ábrázolt idealizált romantikus hősök. Az előadás második részében viszont egyszer csak megváltozik a hang, a látásmód, a színészek a megírt drámát játsszák, olyan komolyan és bonyolultan, ahogy ez egy avantgarde színháztól elvárható. Mindezek következtében szembetűnően változik a nézőtér hangulata is. Amíg az első részben óhatatlanul nevetnünk kellett a kitűnő színészek : Tolnai Miklós, Zala Márk, Iglódi István és Jordán Tamás komédiázásán, a rendezői ötletsziporkák sorozatán, a második részben döbbent csendben fÍgyeltünk. Kopit írói rehabilitálása azonban már csak felemásan sikerülhetett. A színre kerülő, drámai erővel ható jelenetek mögül ugyanis hiányzik az előzmények fedezete. A magyarázatok nem magyaráznak. Például az előadás

egyik utolsó jelenetébe a halott Ülő Bika és Buffalo Bill újra találkoznak. Szóba kerül Bill indián revüje, amelyben annak idején Ülő Bika is fellépett. A következő párbeszéd hangzik cl:

BUFFALO BILL: Milyen furcsa. Jó ideig azt hittem, hogy a vadnyugati show-m majd segít rajtatok. Adok pénzt. Adok ennivalót, ruhát. És sikerül a népekkel megértetni ... bizonyos dolgokat. Így reménykedtem. Legalábbis részben így . . . tervezgettem.

ÜLŐ BIKA: A vadnyugati shaw-d nagyon népszerű volt.

(Csend)

BUFFALO BILL: Igazán jól . . . kellemesen . éreztük ott magunkat, te, meg én. *(Csend)* Nem így volt?

ÜLŐ BIKA: Így volt. És ez a legszörnyűbb. Bennünket legyőztek. Rezervátumba csuktak. Nem harcolhattunk, nem vadászhattunk többé. Semmit se tehettünk. Aztán jöttél te a shaw-ddal és megengedted, hogy színpadon játsszuk el a múltunkat . . . a régi dicsőségünket ... Undorító volt, undorítóan le-alázó. Mert néha már elhittük, hogy az igazi önmagunkat játsszuk.

Az előadás első felében azonban egy olyan Buffalo Bill-lel találkozunk, akiben nyoma sincsen a westernhősnek, csak egy nagyotmondó, részeges kocsmatöltelék ágál előttünk. Ennek a léhűtőnek a segítőkészségét, emberi gesztusait *egy* percig sem lehet komolyan venni. Cirkuszában pedig nem igazi indiánok mutogatják magukat, hanem csak rézbőrűeket alakító, ócska ripacsok. Így mi, nézők nem láthattuk, élhettük át azt, amiről Ülő Bika beszél, a cirkuszban fellépő indiánok megaláztatásának keserű, groteszk tragédiáját. Az előadás megragad a nem különösebben izgalmas melodráma szintjén.

Akárcsak Szigeti Károly ezt megelőző *Lear* király-rendezésében, itt is bosszantóan keveredik a szertartásjáték a brechti cirkuszszínházzal. A tűz a vízzel. Szigetit feltehetően megzavarhatta, hogy az *Indiánok* valóban egy cirkuszban játszódik. Csak itt nem olcsó bohóctréfákat mutatnak be, hanem egy cirkuszi revünek álcázott passiójátékot cerebrálnak egy nép bukásának és egy alapjában értékes ember morális elzüllésének tragédiáját elevenítik meg. Mint a passiójátékban, a cirkuszi revüben is halottak árnyait idézik, a porondon szellemek kísértenek. A cirkuszkeretnek többszörös értelme van. Az amerikai író a múlt idézésének folyamatában deheroizálására törekszik, éppen azt kívánja elmondani a múlt sze replőiről, hogy bár hősöknek hitték magukat, valójában a történelem bohócainak szerepébe kényszerültek. Ez a történelmi átértékelés az *Indiánok* tulajdonképpeni mondanivalója. A cirkuszforma azt is kifejezi, hogy az igazi emberi tartalmat közvetítő művészetnek, hogy létezhessen, hogy eljusson a közönséghez, cirkuszi attrakcióvá kell prostituálnia magát. Ennek megfelelően *az Indiánok* se nem bohózat, se nem tragédia, hanem a groteszk tragikomédia. Hangneme nevetéssel palástolt sírás.

Szertartásjátékot azonban csak akkor lehet színpadra állítani, ha hiszünk a szertartásban és a szertartás tartalmában, Szigeti Károlyból azonban szemlátomást hiányzott ez a hit. És feltehetően mire rendezés közben rádöbbent a Kopit-dráma igazi művészi értékeire, már késő volt. Stílusváltással már csak a veszett fejsze nyelét menthette meg. A szertartásjáték kezdettől fogva Kopit szerzői utasításainak szoros követését igényelte volna, meg elmélyültebb szövegértelmezést, mindannak következetes felmutatását, ami ebben a cirkuszi játékban minduntalan visszatérő rítus.

Az alapvető rendezői tévedés megállapítása után mit mondjunk az előadás többi résztvevőjéről, a díszlet- és jelmeztervező, a koreográfus, a színészek munkájáról? Ok semmiről sem tehetnek.

Kopit darabját eredetileg Bányai Geyza fordította le a Modern Könyvtár számára, a Hilla Wang, New York-i ki-adó 1969-ben megjelentetett, végleges-nek tekintett szövege alapján. A Huszonötödik Színház Sükösd Mihály fordításában játssza *az* Indiánokat. *A* színpadon egy-két olyan jelenetet látunk, néhány olyan mondatot hallunk, amely ugyan jól szolgálja az előadás politikai pamflet jellegét, szinte szájbarágóan magyarázza, értékeli az egyes alakokat, de nem talál-ható az említett amerikai kiadás s az ennek nyomán megjelent magyar fordítás szövegében.

Arthur Kopit: Indiánok (Huszonötödik Színház)
Fordította: Sükösd Mihály. *Rendem: Szigeti* Károly. *rendező asszisztense:* Kutschera Éva. *Zeneszerző:* Selmeczi György. *Hangtechnikus:* Bäumler Ede. *Díszlet jelmez:* Csutorás Sándor. *Koreográfus:* Györgyfalvay Katalin. *Szcenika:* Hajdú László.

Szereplők: Tolnai Miklós, Vala Márk, Iglódi István, Pelsőczy László, Somody Kálmán, Usztics Mátyás, Tardy Balázs, Balog Judit, Kim Bori, Hidvégi Mária, Galán Géza, Jordán Tamás, Nagy Sándor Tamás, Bor Adrienne f. h., Papadimitriu Athina, Eszes Sándor, Geréb Attila, Papadimitriu Grigorisz.

PÓR ANNA

Gradus ad Parnassum

Balettest az Operában

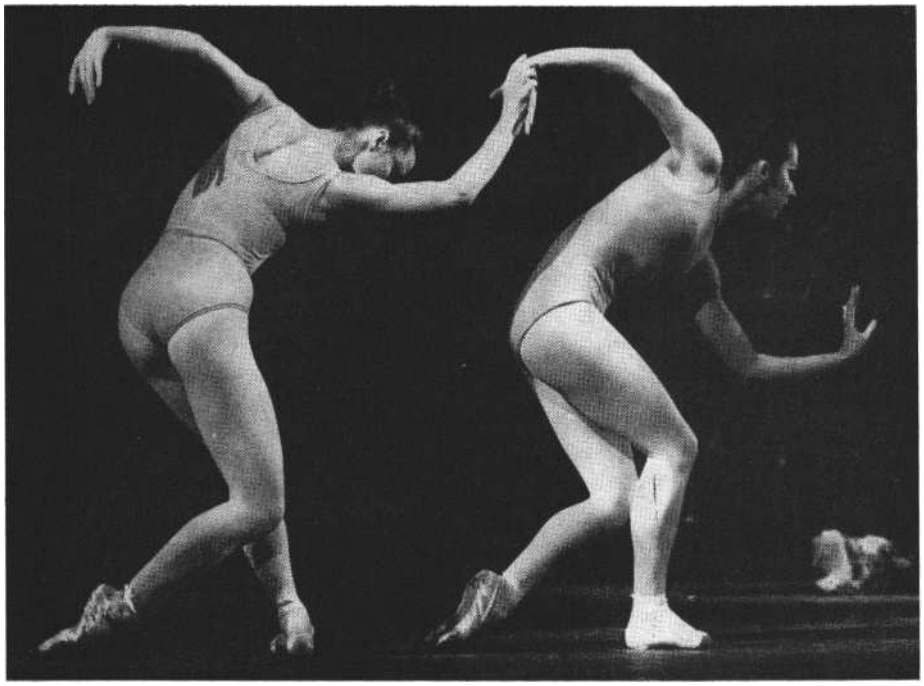
A szimfonikus „tiszta tánc" jegyében indította október végén 1976-os őszi évadját az Operaház balettegyüttese.

A műsor összeállítása első rápillantásra is széles látókörű koncepcióról, izgalmas balett- és kultúrtörténeti panoráma felvillantásáról vall. Indításként Marius Petipa, a XIX. századi pétervári cári balett nagymestere, a klasszikus romantikus balett világhírű ősatyjának 1877-ből való remekműve, az *Árnyak tánca,* majd pedig a XX. századi neoklasszicizmus egyik páratlanul diadalmas alkotása, Harald Landernak a Dán Királyi Balett számára 1948-ban komponált *Etűdökje* szerepelt műsorzáró számként; a kettő közé pedig kihívó ellenpontként a romantika tagadását hirdető német zenei avantgarde egyik harsány zászlóbontása, Paul Hindemithnek *Kamarazene No 1.* (1921) című műve hazai alkotóművész, Seregi László koreográfiájával került bemutatásra.

A három mű egy estén való műsorra tűzése páratlan technikai és stílusbeli próbatétel a világ bármely élvonalbeli balettegyüttese számára - és sietünk leszögezni: Operaházunk balettegyüttese a művekhez méltóan, sikerrel állta a próbát.

Operaházunk újabb lépést tett a nagy baletthagyományok ápolásáért, amikor Petipa hatalmas életművének egyik időálló gyöngyszemét a *Bajadér* második felvonását, az önálló műsorszámként világhírűvé vált *Árnyak birodalmát* megismertette a hazai közönséggel. Egy évszázada számtalan változatban utánzott koreográfiai kép eredeti ősforrását élvezhetjük, és bizony az álomlátomás híres indítása, az' árnyak bevonulása ma, oly sok év múltán is, felfedezésként, a koreográfiai géniusz lenyűgöző erejével hat.

A színpad hátteréből, az álomszerű sötét semmiből -- mintegy az emlékezet legmélyéről - egymás után tűnnek fel az alakok: az ópiummámorban álmot látó herceg elhalt szeretőjével, a bajadérral azonos árnyleányok, véget nem érő monotóniával ismételve meg ugyanazon grandiózusan egyszerű mozdulatsort. Klasszikus arabeszk kis pliével, majd a



Hindemith: Árnyak tánca **(Operaház). Csarnóy Katalin és Pongor Ildikó**

karjukon finoman lebbenő fátylakkal, kissé hátravetik a törzset, felegyenesedve két lépést tesznek előre, hogy a motívumot újrakezdve a lépés és megállások monoton ritmusával, kígyózó vonalakkal, szinte végtelen lassúsággal árasszák el a színpadot. Végül maga az árnyak birodalmába távozott szerető, a bajadér lép elő a semmiből. Több hosszú zenei perióduson át tart így a harminckét táncosnő lassú beáramlása. Szép és találó Marie Rambert-nak, a modern angol balett egyik vezéregyéniségének hasonlata: ez a tánc a Parthenon számtalanszor megismétlődő és soha meg nem unható kariatidáinak emlékét idézi fel. A bevonulással és a színpad fokozatos megvilágosodásával tulajdonképpen véget is ér a szellemkép titokzatossága, nincsen szó többé kísértetjárásról, csupán a legtisztább lírai abszolút táncról. A XIX. *századi* romantikus balett klasszikus tisztaságú vonalai, kristályosan kicsiszolt stílusa, mértéktartása és harmóniája máig szinte felülmúlhatatlan tökéletességével ragadja meg a nézőt. Petipa zsenialitása Minkusz érdektelen zenéjére is elő tudja varázsolni a költészet és művészet világát. A lépések, vonalak térformák logikusan egymásból fakadó virtuóz kompozíciós szerkesztése egy évszázados tradíció első nagy összegezése.

Á három „fő árny" bűbájos *pas de trois-ját* követően a herceg, Szolor megtalálja szerelmét, Nikiát, és az életben elválasztottak az álmok világában egyesülnek. Mindkét szereposztás - az elsőben Metzger Márta, Dvorszky Erzsébet, Szőnyi Nóra, a másodikban Nagy Katalin, Musitz Ágnes, Sebestény Katalin - szép előadásában csillogott a klasszikus variációk három apró gyöngyszeme.

Különösen emlékezetes volt Metzger varázslatosan játékos alakítása, de a második szereposztásban Musitz Ágnes is egyéni színekkel oldotta meg ezt a hatásos feladatot.

Nikia és Szolor klasszikus hármas tagolású tánckettőse a „nagy orosz iskola" legtisztább hagyományainak bemutatása. (Egyedül a ma már kicsit porosnak érzett rövid fátyoltáncot hagytuk volna el.) Rendkívüli virtuozitása sohasem hat öncélúan, minden mozzanata, az életöröm és szépség allegóriája. A Petipa-iskolának a Gyagilev-baletten át Nyugat-Európába származott és ma a New York-i klasszikus iskola nagymestereként tisztelt George Balanchine-nak a szavai szerint Petipa a két évszázad csiszolta francia elegancia és olasz barokk tradíció egyesített desztillátumát hozta 1847-ben az orosz császárvárosba. A közeg, amelybe került, a korabeli pétervári balett viszont olyan egyedülálló jelenség volt, amely az idő tájt sehol másutt, sem Rómában, sem Párizsban fel nem lelhető lehetőségeket kínált Petipa képességeinek.

Egyik méltatója szerint Petipa a táncművészet technikai fejlődésében olyan gyökeres változást hozott, mint Liszt a zongora- vagy Paganini a hegedűvirtuozitásban. Századunk első évtizedeiben a XIX. század megtagadásával Nyugat-Európában különösen az Isadora Duncannal induló expresszionizmus és ezt követően a Fokin által meghirdetett balettreform nyomán Petipa neve negatív értelemben a klasszikus balett megmerevedésével, hanyatlásával egyértelmű fogalommá vált. Örökségét megtagadták, életművét egészében meghaladott-nak tartották. Művei csakugyan meg is buktak a nyugat-európai színpadokon.

Csak a harmincas években kezdett újra feléje fordulni az érdeklődés. A Csajkovszkij zenéjére komponált három nagy balettje, *a Hattyúk tava, a Diótörő* és *a Csipkerózsika* sorra meghódították a világ operaszínpadait, más művei pedig átdolgozásokban és változatokban a nemzetközi balettrepertoár nélkülözhetetlen gerincét alkotják. Ötven évvel halála után teljessé vált rehabilitálása.

Kékesi Mária és Dózsa Imre tökéletes szépségében ragyogtatta fel Szolor és Nikia nagy tánckettősét. Kékesi Mária érzésünk szerint eddigi pályája csúcsát érte el ezzel a szereppel. Művész és szerep ritka találkozása ez.

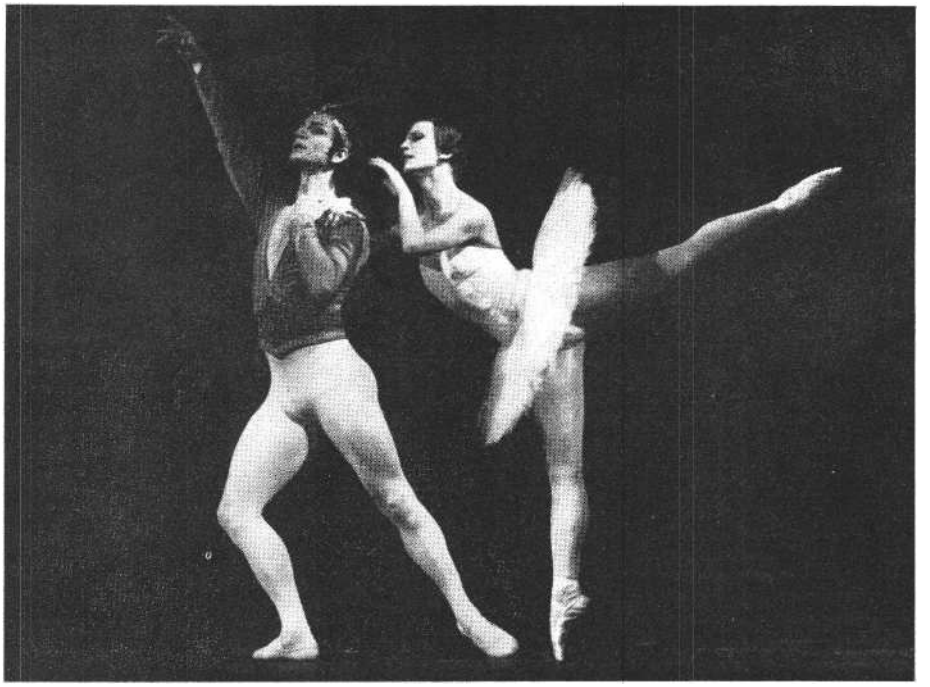
Kékesi Mária a megtestesült Nikia - az árnnyá vált táncosnő szárnyaló lelke, földöntúli eszményített jelképe. Ezt valóban így, ezzel a gyönyörűségben is tartózkodó, fájdalmasan titokzatos lebegéssel álmodhatta meg hajdan Petipa. A balett-táncművészek nagy világklasszisa, mint ismeretes, ott kezdődik, ami-kor a sokszor látott, hagyományos virtuóz lépésvariáció úgy hat, mintha most látnánk először, itt előttünk alakítaná ki a megelevenítő művész. Ez az évszázadosan kicsiszolt tiszta klasszikus táncvariáció önmagában is oly nagy technikai-művészi felkészültséget kíván, hogy minden hibátlan interpretáció szívből jövő tapsot érdemel. De az ilyen klasszikus bravúrdaraboknál a néző mélyebb megrendülését mégis az a ritka, művészi többlet tudja megadni, amikor a technikán és stíluson már felülemelkedő mű-vész egyszeri, legmélyebb személyi megnyilatkozását érezzük meg benne.

A Szolor herceg szerepét tolmácsoló Dózsa Imre ezzel az alakítással gazdagon és sokoldalúan kibontakozó művészi pályájának egyik újabb értékes állomásához érkezett. Az utóbbi években Béjart- és Seregi-koreográfiák néhány tragikus színezetű szerepében láthattuk, majd pedig *A világ teremtése* játékosan mulatságos Ádámjaként élveztük derűs humorát. Ezúttal a klasszikus Petipa-repertoár egyik híres hercegi szerepét daliás eleganciával, meggyőző emberséggel tudta emlékezetessé tenni. Ugrásai, forgásai szépek, lendületesek voltak, emelései és a partnernővel való összjáték a tökéletes harmónia élvezetét nyújtotta.

A második szereposztás is szépen oldotta meg a nagy feladatot. Pártay Lilla finoman muzsikáló líraisága ezúttal is meggyőzően érzékeltette, hogy Nikia valóban olyan testére szabott szerep, amely-ben, úgy gondoljuk, egyéni varázsa a ké-

sőbbi előadások során tudhat majd egyre tökéletesebben kibontakozni. Az első előadásokon úgy tűnt, a partnerváltozás kiváltotta elfogódottság még némileg gátolta abban, hogy finom vonalú táncában még árnyaltabban mutathassa meg sajátos önmagát. (Cikkünk nyomdába adása után az alakítás beérésével megvalósult a várt kibontakozás.) Szolor szerepében az utolsó percben beugró Mészáros László tiszteletre méltó teljesítményt nyújtott.

A szólisták és a tánckar a „nagy fehér balettek" klasszisát sugalló táncán a kiváló betanítóknak, a Petipa-hagyományok leghivatottabb őrzőinek, a leningrádi Baltacsejevának és Kumisznyíkovnak tévedhetetlen biztonságú irányítása érződött.



Dózsa Imre és Kékesi Mária az Árnyak táncában (Mezey Béla felvételei)

Harald Lander *Etűdök* című, a műsor befejező számaként előadott balettje, a XX. századi neoklasszicizmusnak ez a nálunk már korábban, 1973-ban bemutatott remekműve csakugyan megérdemli a felújítást. Ez a kompozíció a balett-iskola műhelymunkáját hivatott bemutatni, mesteri szerkezetével és művészi szenvedélytől fűtött ellenállhatatlan lendületével végső soron a balett-technika felmagasztosulásává, a mesterség meghódításának himnuszává emelkedik. A lábfejmozgatást bemutató metrikus rúdgyakorlatoktól az egész klasszikus iskolaanyagot felvonultató tréningparádén át szüntelen káprázatos crescendóval emelkedik a lélegzetelállító virtuozitás diadalmas himnuszáig. A „Gradus ad Parnassum", a művészet meghódításának gyönyörűségével ragadja meg a nézőt.

A koppenhágai ősbemutató (1948) óta *az Etűdök* a világ valamennyi jelentős balettszínpadán műsorra került. A koreográfus a XIX. századi zongorapedagógia nagymesterének, Czernynek híres etűdjeire támaszkodik. A sors különös játéka, hogy a Beethoven tanítványaként indult és zongorapedagógusként (többek között mint Liszt tanítómestere is) világ-hírűvé vált Karl Czerny (1791-1857) mintegy 1000 zeneműve közül csupán a zongoraetűdök állták ki az idő rostáját, és most, száz év múltán a balettvirtuozitást dicsőítő koreográfia kísérőzenéjeként (Knudage Riisager feldolgozásában) immár két évtizede zenekari műként szólalnak meg a világ jeles operaházaiban.

Ez a balett nemcsak a szólistákat állítja rendkívüli bravúrfeladatok elé, hanem a kartól is megkívánja a technika és művészet tökéletességét. Ezért minden balettegyüttes nagy próbatétele. A mű a műhely megdicsőüléséről, a klasszikus mozgás törvényeinek logikájáról, vonalainak, ritmusainak szépségéről szóló üzenet. Minden ennek szolgálatában áll. A díszlet is csupán jelzésszerű; a rafinált színpadi hatások mesteri összjátékában főként a világítás teszi művészien kontúrozottá a lényegére meztelenített mozgás szépségét.

A sötét színpad bal sarkán élesen megvilágított fekete balerinatütü keskeny fodra, majd fokozatosan száraz metrikus lábfejmozgató rúdgyakorlatokat végző fehér balerinalábak. Változás, és a sötét színpad mélyén sziluettben bemutatott „adagiók rúdnál", aztán a bal sarokban fehértütüs balerinák spiccgyakorlatai ellenpontozzák szellemes többszólamúsággal a színpad homályában kibontakozó sokféle változatban bemutatott „adagio au milieu"-gyakorlatokat. A mesteri szerkesztés állandó feszültséget teremtve érezteti a nézővel minden gyakorlat célját, minden mozdulat esztétikumát, élesen, tömören megfogalmazott lényegét. A sötét színpadot diagonális fénysávban erőteljes dinamikus „grand jettékkel" átszelő táncosok olyanok, mint éjjel a reflektor fénycsóvájában az erdei utat áthasító őzek és szarvasok vágtája.

A klasszikus balettrepertoár bravúrdarabjában példásan vizsgázott Operaházunk együttese. A női gárda, a kitűnő balerinák és a kar a *Bajadér* és *az Etűdök* együtt, egy este keretében előadott hibátlan produkciójával, úgy véljük, csakugyan a világ legjobb balettegyütteseivel vetélkedhet.

A férfikar is egészében tisztességgel állta *a nagy* próbát. A premieren olykor még viaskodott a bármely szólistát is komolyan vizsgáztató bonyolult karmozgásokkal kombinált nehéz, fárasztó ugrásgyakorlatok hosszú sorozatával. (A november 2-i előadásra a férfikar is beérettebb, kiegyensúlyozottabb teljesítményt nyújtott.)

A premieren egyébként egészében az volt a benyomásunk, hogy *az* 1973-as bemutató óta sokat fejlődött az együttes technikája, és fokozatosan felnő a virtuóz mű színvonalához. A betanítás viszont mintha ezúttal némileg vesztett volna akkori szigorából, a dán stílus követelte könyörtelen metrikus precizitásából, a rúdgyakorlatok feszesen fürge lábfőmozgásából. A későbbi előadásra itt is tökéletesedés következett be, de azért csakugyan nyilvánvaló, hogy rendkívül nehéz lehet egyazon gárda számára egyazon estén belül két hasonló, mégis egymástól elütő stílusú „nagy fehér balett" tolmácsolása. A „nagy orosz iskola" tiszta Petipa-stílusától nyilvánvalóan némileg elüt az 1971-ben elhunyt Harald Landernak a Dán Királyi Balettben kiérlelt klasszikus stílusa. (Lander a Bournonville-től megalapozott koppenhágai iskola neveltje, útja a Gyagilev-balett koreográfusával, Fokinnal való együttműködésen, szovjet tanulmányúton és a párizsi Opera balettmesteri posztján át vezet vissza Dániába.)

Az egész művet meghatározó csúcsteljesítmény Orosz Adél alakítása a balerina szerepében. Ilyen briliánsnak, elsodró lendületű, acélosan dinamikus mozgásúnak talán még sohasem láttuk ezt a művésznőt. A balett kompozíciós szerkeze-te mai rálátással, néhol halk iróniával exponálja a hagyományos hatáskeltés ismert eszközét: a tánckar elámító csúcsprodukciója után a színpad mélyén szétnyíló kárpitok között hirtelen feltűnik a

„danseuse étoile", ünnepélyes királynői tartással bevonul a Balerina, hogy ezután a klasszikus szabályok szerint felépített variációkkal a már fokozhatatlannak tartottat még fokozza - „letáncolja" a mezőnyt. Orosz Adél ezt olyan vitathatatlan fölénnyel valósítja meg, hogy szinte szikrát vet a kulissza ettől a valóságos tűzijátéktól. A technikán túlmenően megcsodálhattuk finom stílusérzékét, művészi szerepformálását. Felejthetetlen a többször ismétlődő kép, amint a metrikus kemény etűdök feszültségét feloldó, halkan, visszafogottan romantikus ár-nyalású adagió-részben a könnyedén lebegő kis emelések közben, kecsesen félrebillentett fejjel, finomkodó kéztartással, leheletnyi iróniával és varázslatos bájjal egy villanásra felidézi a 19. századi híres balerinákról ránk maradt rézmetszeteket. Ezek azok az apró stílusjelzések, amikre csak pályája csúcsán a bravúrt játékossággal oldó művész lehet képes. Egy múló pillanatban szinte észrevétlen idézőjelbe tett egy kort, egy emberi-művészi magatartást.

A második szereposztásban Menyhárt Jacqueline indiszponáltsága miatt ezen az estén nem tudott illúziót kelteni. A férfi szólisták közül a két szereposztásból virtuozitásával kiemelkedett Keveházi Gábor. Az első szereposztásban Havas Ferenc most is stílusosan, a másodikban pedig Mészáros László és Hevesi Imre (ez utóbbit most láttuk először ilyen jelentős klasszikus szerepben, és örömmel élveztük eleganciáját, illúziót keltő szép ki-állását) egyaránt reményt keltő bemutatkozásként álltak helyt a rendkívüli tudást igénylő nehéz produkcióban.

*

A két klasszikus „fehér balett" között mutatták be Seregi Lászlónak Hindemith *Kamarazene No. 1.* című művére komponált tánckettősét. A német zenei avantgarde e jellegzetes darabját a szerző által irányított donaueschingeni modern zenei fesztiválon mutatták be 1921-ben.

A háború utáni kiábrándultságban fogant polgárpukkasztás néhol célzatosan disszonáns, szellemesen groteszk, csúfondáros hangvétele, kemény, agresszív ritmikája Seregit rokon stílusú, izgalmas, mai szellemű tánc komponálására inspirálta. Nyersen valóságfeltáró kis „atelier story" keretében két érdekes egyéniségű, kitűnő fiatal balerinánk, Csarnóy Katalin és Pongor Ildikó számára komponált, képességeiket megcsillogtató, testre szabott vetélkedőt. Ezzel az alkotói módszerrel Seregi régen bevált jó tradíciót folytatott. A nagy előd, Petipa is mindenkor táncosban gondolkodott, és személyekre szabottan komponálta a bravúrszámokat. Hasonló módon született meg Béjart műveinek java része is. (A zenetörténetben - zongora- és hegedűversenyeknél - a módszer közismerten szinte mindennapos.) - Balanchine szerint legnagyobb megtiszteltetés a táncművész számára, ha a koreográfus elemzi képességeit - mert mivel nem létezik két azonos adottságú táncos - az egyszeri, különös adottságok bemutatására és egyben megfeszítésére beállított magas mérce egyben tovább is fejleszti azokat.

A kis történet röviden ennyi: a próbateremszerűen kialakított üres színpadon kétoldalt reflektorok, beljebb két létra. Két fiatal balerina érkezik próbaruhában, és megkezdik mindennapi munkájukat. A kezdeti kollegiális együttgyakorlásból fokozatosan rivalizálás, majd végsőkig fokozott, életre-halálra menő gyilkos táncpárbaj alakul ki. Egy adott pillanatban egymásra reflektorozva szinte a végső kifulladásig üldözik egymást. A gonosszá vált fokozhatatlan küzdelemnek, egymás „letáncolásának" végül is csak a külvilágból jövő szorító hatás vet véget. Világosítók érkeznek a színpadra, és a két fiatal táncosnő most már egymást segítve együtt menekül a létra tetejére, és a hirtelen rájuk irányított erős fény két riadtan összebújó, de mesteri tudása boldog diadalában sugárzóan felragyogó leányfejet világít meg. Seregi ismert gazdag mozgásfantáziája, szinte az improvizáció spontán frisseségével ható, remekül táncolható mozgáskombináció ez-úttal is élvezetessé teszik a látványt. A változatosság és fokozás érdekében különféle színpadi gageket (reflektoros üldözés, kalappal való bohóckodás) is ötletesen alkalmazó kompozíció mindvégig feszültségben tartja az érdeklődést.

A szellemesen célba találó tánc olyan volt itt, mint két „fehér balett" közé dobott apró, csípős fűszer. Két egymástól merőben eltérő mai fiatal leány nyersen - néhol a trivialitásig menő élességgel - kontúrozott portréja. Mindkét táncosnő egyaránt nyúlánk, magas, acélos izomzatú termet. De Pongor elementáris, robbanó erejű ritka jelenség, halványzöldes trikójában olyan, mint a szép fiatal cirkuszi artista, vagy mint a mezőre szabadult vad fiatal paripa. Csarnóy Katalin viszont finoman hajlékony, mint a karcsú toledói acélpenge vagy még inkább, mint egy lilatrikós szép fiatal kígyó. Nem is tudhatják lebírni egymást, mert olyannyira más minőségűek egyaránt remek képességeik.

A zenemű utolsó tételében Hindemith *Finale* 1921 címmel a háború után induló dzsesszőrület egyik divatos német foxtrott-slágerét dolgozta fel. Seregi viszont Broadway-reminiszcenciákat idéző keménykalapos, már végső, értelmét vesz-tett bohóckodássá fajult vetélkedést komponált erre a zenére.

A táncnyelv a Seregitől már máskor is megismert kevert stílusú, de a koreográfus személyisége és a kompozíció szerkezete azt egészében mégis egységbe tudja foglalni. Egyedül a zene lassú tételére komponált középrészt éreztük dramaturgiai szempontból és mozgás-anyagában is egyaránt kevésbé motiváltnak, indokoltnak. Az addig logikusan követhető eseménysor itt számunkra kissé zavartkeltően megtörik, és a vetélkedő közben indázva egymásba fonódó két alak mozgását ezúttal csak érdekes, szinte öncélú mozdulatvariációként tudtuk szemlélni.

Mindazonáltal hatásos és sikeres új Seregi-művet üdvözölhettünk, és szerencsésnek tartottuk ebben a műsorban való bemutatását is. Nemcsak műfaji és stiláris ellenpont volt ebben a nemzetközi repertoárban, de egyben egy több éve meghirdetett, következetesen megvalósított kitűnő program jelképe is. Opera-házunk balettkara mélységesen magáénak vallja a „nagy orosz iskola" nemes örökségét, bemutatja a nyugati balett-repertoár időálló értékeit, ide értve Béjart műveit és a modern törekvések legjava termését is, de sohasem felejtkezik meg arról, hogy e széles horizontú kép mellé mindenkor oda kell állítanunk saját európai rangú koreográfusaink alkotásait is. Ez a nemzetközi rang végső nagy próbája.

A magyar balettben mintegy két évtized leforgása alatt megvalósított program nyomán most csakugyan beérett a gyümölcs. A balettművészetben végképp nincsenek csodák. A világranglistán jegyzett eredmények mindenkor csak rendkívül szilárdan megalapozott tradícióra épülhetnek; ami viszont ilyen kicsiny, viszonylagosan csekély anyagi lehetőségekkel rendelkező országban csakis az erők teljes megfeszítésével, koncentrálásával, hosszú távra kimunkált koncepcióval, egyazon célra irányított színházi és pedagógiai munka (operai repertoár és Balettintézet) óraműszerűen pontos összehangolása révén jöhetett létre.

Ez a biztos kezű irányítás immár majd negyedszázada javarészt Lőrinc György művészetpedagógiai-balettigazgatói és a körülötte stabilan megszerveződő rangos szakembergárda tevékenykedéséhez fűződik. A felszabadulás utáni magyar balett nagyérdemű megalapozóinak, Ha-rangozó Gyulának és Nádasi Ferencnek örökségével csakugyan jelesen sáfárkodott.

A hazai balett népszerűségének rohamos emelkedését ma már állandó telt házak sorozata jelzi. Mégis úgy tűnik, mintha kitűnő eredményeihez képest még mindig csekély lenne e kibontakozó művészeti ág propagandája. Vajon csak-ugyan tudja-e a magyar művészeti köz-vélemény, hogy táncművészeink ma már Európa-szerte hírneves operaházak szívesen látott vendégszólistái, balettmesterei ? És hogy megtörténhetett már olyan szinte egyedülálló eset is, hogy nagy nevű koreográfusok egy-egy időszakra akár „díjmentesen" átadtak koreográfiát magyar szólistának, balettkarnak, mert a hiányzó valutánkat, úgy látszik, némely-kor már-már pótolja a nemzetközi rang?

Árnyak tánca

Zenéjét szerezte: Minkusz. *Szövegét írta és koreográfiáját tervezte:* M. Petipa. *Betanította:* N. V. Baltacsejeva és A. L. Kumisznyikov. *Próbavezető balettmester:* Éhn Éva. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Márk Tivadar. *Vezényel:* Sándor János, Fráter Gedeon.

Táncolják: Kékesi Mária, Mészáros László, Metzger Márta, Szőnyi Nóra, Dvorszky Erzsébet, Pártay Lilla, Dózsa Imre, Nagy Katalin, Musitz Ágnes, Sebestény Katalin és a női tánckar..

Kamarazene No 1.

Zenéjét szerezte: Hindemith. *Szövegét írta és koreográfiáját tervezte:* Seregi László. *Koreográfusasszisztens:* Kaszás Ildikó. *Díszlet:* Forray Gábor. *Jelmez:* Márk Tivadar. *Vezényel:* Sándor János.

Táncolják: Csarnóy Katalin, Pongor Ildikó.

Etűdök

Harald Lander balettje. Zenéjét Knude Riisager írta, Czerny nyomán.

Koreográfiáját tervezte és rendezte: Harald Lander. *Betanította:* Toni Lander-Marks és *Lise Lander. Próbavezető balettmester:* Éhn Éva. *Díszlet:* Forray Gábor. *Jelmez:* Márk Tivadar. *Vezényel:* Sándor János, Fráter Gedeon.

Táncolják: Orosz Adél, Havas Ferenc, Keveházi Gábor, Menyhárt Jacqueline, Mészáros László, Hevesi Imre és a tánckar.

FELDMÁR TERÉZIA

Közhelyek színpada

Tennessee Williams Győrben és Szolnokon

Tennessee Williams népszerűségének gazdag hagyományai vannak. Sokáig csak hírből (mondhatnánk, vonzóan rossz hírből) ismerhette nevét a magyar közönség, az első bemutatókat tehát nagy várakozás előzte meg. A kiváló elő-adások pedig (melyek közül *A vágy villamosa* volt a legemlékezetesebb) ennek megfelelő lelkes fogadtatásban részesültek. Majd fokozatosan elterelődött Williamsről a fígyelem. Részben azért, mert a neves amerikai szerző legújabb művei egyre gyengébben sikerültek, másrészt azért, mert a kezdeti ujjongást higgadtabb, körültekintőbb értékelés váltotta fel. S Williams kimondva-kimondatlanul könnyűnek találtatott; most már nemcsak - az időnként dogmatikusan alkalmazott - esztétikai érvek alapján, hanem azért is, mert e drámák kérdésfelvetése, problematikája nyilvánvalóan aktualitását vesztette.

A háború utáni nemzedék Williams legnagyszerűbb újításának azt tartotta, hogy - John Osborne gondolatát idézve - a kudarcot állította művei középpontjába, hogy hőseit éppen bukásuk, élet-képtelenségük tette érdekessé, vonzóvá. De azóta az emberek művészetben, élet-ben egyaránt hozzászokhattak a kudarc-hoz; a személyiség kibontakoztatásának „modern" gátjaihoz, a kapcsolatteremtés nehézségeihez stb.... A neuraszténia természetes állapot lett, a szexualitás s annak minden torzulása pedig már régen nem számít tabunak. Ráadásul nagy számban születtek olyan műalkotások, melyek ezeket a kérdéseket hívebben, ál-talánosabb érvénnyel tükrözik.

Már régóta nem számít érdemnek a magány, az elidegenedés részvevő ábrázolása, és nem érezzük elegendőnek, ha valaki mindezt csupán extremitásként állítja elénk.

A Williamsnél különcként, kívülállóként megjelenített idegbeteg figurák szomorú sorsa mögött egy több szempontból is megkérdőjelezhető tétel húzódik: e szépségre, igazságra és tisztaságra vágyakozó emberek képtelenek beilleszkedni a többségben levő „normálisok" világába a társadalomba -, a kívülrekedés viszont a pusztulást jelenti számukra.

Nemcsak és nem is elsősorban pesszimizmusáért kell elvetnünk ezt a gondolatot, mely a háború utáni évtized Amerikájában sok tekintetben érvényes volt, hanem a benne kirajzolódó hamis alternatívák miatt. Mindaz, amit Williams egyéni (nemegyszer fiziológiai okokra, betegségre visszavezethető) tragédiának tüntet fel, voltaképpen a „többség" - a társadalom - problémája. S azzal, hogy a nézőtéren ülőket naturalista-szentimentális eszközökkel együttérzésre készteti, éppen azt az illúziót táplálja, hogy valamilyen módon mindnyájan a Laura Wingfieldek, Blanche Dubois-k, Alma Winemillerek kisebbségéhez tartozunk, s szerencsétlenségünk e gonosz világban eleve elrendeltetett. Hiszen a giccs alapképlete nemcsak a „vezérigazgató elveszi a szegény kis gépírónőt" formula, hanem az is, ha nem veszi el, de ez tragédiának látszik.

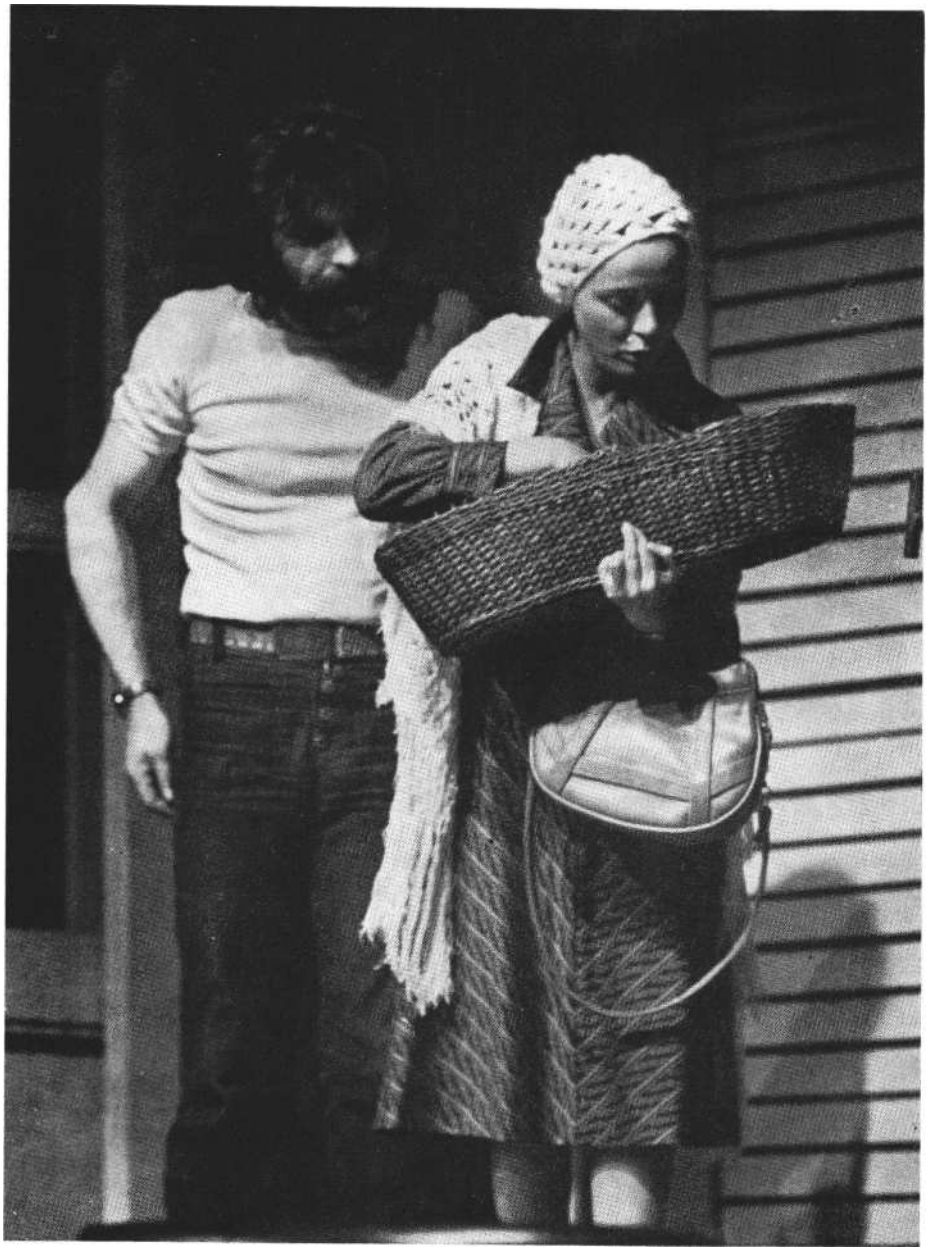
Ez az írói attitűd kétségkívül érvényét vesztette (sőt már születése pillanatában is hamis volt), s a Williams-hősök nem érdemlik meg a részvét könnyeit, hanem sokkal inkább a tárgyilagos - esetleg ironikus, önironikus-ábrázolásmódot, kritikát. S e korántsem újszerű szemléletet az amerikai drámairodalomban minden későbbi törekvése ellenére sem Tennessee Williams, hanem az őt követő nemzedék, elsősorban Albee képviseli.

A mai néző számára tehát, úgy tűnik, Williams nem nyújthat többet hamisan csengő közhelyeknél. Mégis szinte nem múlik el évad Williams-bemutató nélkül. A közelmúltban két színházunk is műsorára tűzött egy-egy Tennessee Williams-darabot: a győri Kisfaludy Színház *az Üvegfigurákat,* a szolnoki Szigligeti Színház pedig az *Amíg össgeszoknak* címűt.

A jelenség magyarázatát magukban a darabokban találjuk. Williams drámái ugyanis remekül megírt és remekül elő-adható művek. Az életszerű dialógusokban plasztikusan formálódó jellemek ki-váló szereplehetőségek. A kevés történésű, mégis mozgalmas cselekmény hatásos színrevitele rendezői bravúr lehet. S ha mindez együtt van: biztos a közönségsiker.

Üvegfigurák

Az idei két Williams-felújítás esetében sem vonhatjuk kétségbe a választás mögött rejlő tisztes szándékot: színvonalas szórakozást nyújtani a nézőknek. Leg-



Piróth Gyula és Csomós Mari Tennessee Williams Amíg összeszoknak című színművében (Szolnoki Szigligeti Színház) (Nagy Zsolt felvétele)

feljebb a győri *Üvegfigurák* rendezőjének, Nagy András Lászlónak a műsorfüzetben tett kijelentését (azért „szeretjük T. Williams darabját, mert saját életünk alapproblémáival birkózhatunk, és ezeket oszthatjuk meg") érezzük egy kissé túlzónak a produkció láttán.

Williams első jelentős alkotásában, a „kis testi hibás" széplelkű Laura történetében - ugyanúgy, mint többi írásában - Igyekszik elkerülni az édeskés-szomorkás, túlságosan átlátszó lovestorysémát. Ennek eszköze nem a néhol igencsak émelyítő líraiság, hanem a dramaturgia. Tom kettős szerepének (annak, hogy a cselekmény aktív résztvevője időnként kilép a színről, és mint narrátor értelmezi az eseményeket) az a célja, hogy a nézőt ne hagyja teljesen elrévülni az érzelmes szózuhatagoktól, és hogy továbblendítse a nagyjelenet előkészítését szolgáló terjengős (a darab háromnegyedét kitevő) bevezetést.

A szövegkönyvben ezen kívül más elidegenítő effektusokat is javasol a szerző: vetített gúnyrajzok, változatos hanghatások, sőt a Brechtnél jól ismert ironikus jelenetcímeket tartalmazó feliratok alkalmazását. Mindez arra utal, hogy az író inkább a harmincas évek Hollywood-paródiájának, mintsem melodrámának szánta eredetileg darabját, melyből még - a Williamsnél oly ritka - direkt társadalomkritika sem hiányzik.

Úgy látszik azonban, a történet fővonala erősebbnek bizonyult, hisz a rendezők általában - nemcsak nálunk, de külföldön is - elvetik ezt a lehetőséget. Marad tehát a veszélyes egyensúlyozás a darab „realista" és érzelgős elemei között. Nagy András László sajnálatosan elvé-tette a lépést. Nem sikerült összhangot teremtenie a darabban rejlő tendenciák - azaz a lehetséges szerepfelfogások - között. A négy tehetséges színész négyféle stílusban játszott. Spányik Éva, a Mama szerepében ismét remekelt. Bár viszonylag könnyű helyzetben volt: az idő megszépítette emlékekből életerőt merítő anya ugyanis - minden látszat ellenére - a darab legvalószerűbb alakja. Állandó intelmeivel, ismétlődő meséivel, jószándékú zsarnokoskodásával Spányik Éva egyszerre volt idegesítő és nevetséges „ronda vén boszorkány", és mégis esendő, állandóan elbukó és megint újra-kezdő, sajnálatra és tiszteletre méltó emberi lény. Jancsó Sarolta Laurája azonban elkeserítően könnyfakasztó, a tehetséges fiatal színésznő színtelen, naturalista-szentimentális alakításával csalódást okozott. Hasonlóképpen egysíkú volt Dóczi János Tomként, a darab kulcsszerepében. Játéka az ellenkező végletet mutatja. Fanyar, prózai alkatától (melyet remekül kamatoztatott győri debütálásakor *A hallgatag* hölgyben), annyira idegen a darab érzelmessége, hogy mindvégig kívülállóként mozgott a színpadon, s így nem sikerült érzékeltetnie a Narrátor és az ifjú Tom alakja közti szükséges átmeneteket, s épp idegensége miatt maradt adósunk az „elidegenítéssel".

Vitéz László rövid, de korántsem hálátlan - s színészi alkatához nagyszerűen illő - szerepében igen jó teljesítményt nyújtott. A „külvilág üzenetét" hozó látogató köznapiságának hangsúlyozásával nem egyszerűen életre keltette, de nevetségessé is tette az „álomlovag" alakját. Neki köszönhető a csókkal végződő nagyjelenet egészségesen ironikus „hangszerelése". A lélekelemzés komolytalanságának leleplezésében mintha egy kissé Tennessee Williams paródiája is benne lett volna.

Amíg összeszoknak

Ez Tennessee Williams egyetlen egész estét betöltő „vígjátéka". (Bár a legutóbb bemutatott művében, *a This is an Entertainmentben a* híradások szerint ismét a „könnyebb" műfajjal próbálkozott.) A vígjáték szó nemcsak azért került idézőjelbe, mert Tennessee Williams maga is „komoly komédiának" nevezi darabját, hanem azt is jelölendő, hogy szerzőnknek a humor nem éppen erős oldala. Inkább csak arról van szó, hogy Williams valamelyest lecsökkentette a konfliktust, az egymással összecsapó erők mértékét. A számos súlyosan idegbeteg, súlyosan alkoholista, súlyosan aberrált hős után ebben a darabban mindez arányosan kicsinyített méretben jelenik meg: Williams megelégszik egy veterán katona, George állandó remegésével, egy csúnya

nő kÍgyógyított (vagy sohasem létezett) pszichés frigiditásával, illetve mérsékelt nimfomániájával és igen szerény italozásokkal. Az itt kergetett vágyálmok sem annyira elérhetetlenek, mint azt Williams hőseitől megszokhattuk: egy farm Texasban, egy sikeres nászéjszaka és két viszonylag kiegyensúlyozott házasélet. Edward Albee korunk egyik legjobb drámáját írta meg erről a témáról. *A Nem félünk a a farkastól* már a hasonló felállás (két házaspár egy sok mindent tisztázó és felborító éjszakája) miatt is eszünkbe juthat. De sajnos az analógia nem vihető tovább. *Az Amíg összeszoknak* című darabban nincsenek nagy leleplezések, legfeljebb a szerző módszerei lepleződnek le. Williams nem ás az emberi lélek és kapcsolatok poklának mélységeibe, mint ahogy fiatalabb pályatársa teszi: megmarad a felszínen. A gazdagok lélektelenül kizsákmányolják és megalázzák embertársaikat, még családjukat sem kímélik, az emberek a szerelemben sőt a házasságban is magányosak.

A műfaj szabályai szerint happy enddel végződő darab lezárása természetesen nem teljesen egyértelmű; mint ahogy Williams komor drámáiban is érződik a happy end lehetősége, az intellektuális hajlamú néző most felfedezheti „a boldog végben" is tovább feszülő ellentmondásokat. Ráadásul ebben a műben hangzik el a szerző igen szerény (de nagy elődre visszatekintő) ars poeticája: „egy nagy kórház az egész világ, egy nagy idegklinika, és én gyakorlóéves ápolónő vagyok benne".

Az egészében kitűnő szolnoki produkcióról épp azért kell a sajnálkozás hangján szólnunk, mert ilyen nagyszerű kvalitásokkal rendelkező együttes ennél lényegesen nehezebb vígjátéki feldatokkal is sikeresen birkózna meg.

Az előadás motorja Piróth Gyula. A kiváló színész észrevette a darab gyengeségeit, és ezek egy részét remek humorral Igyekezett kompenzálni. Szellemes félrékkel mondja azokat a közhelyszerű szövegeket, melyeket ma már semmiképpen sem lehet komolyan venni. (Ilyen például a barlangra épült ház állandó süllyedésének unos-untalan ismételgetett, túlságosan kézenfekvő szimbóluma.) Ebben a Williamst parodizáló törekvésében Piróth tökéletes partnerre talált a felesége, Dotty rövidke szerepét alakító Lázár Katiban. A darab másik főszereplőjét, Csomós Marit, mintha fárasztaná ennek a kis bájosan sírdogáló, butácska ápolónőnek a szerepe: hiányzik játékából a tőle megszokott vitalitás. Úgy tűnik, hogy Körtvélyessy Zsolt kissé komolyabban vette George figuráját, mint ahogy az szükséges lett volna.

Kár, hogy a rendező Horváth Jenő nem fÍgyelt fel eléggé a darabban rejlő paródia lehetőségére, s így ez nem érvényesülhetett egységesebben, hatásosabban.

Tennessee Williams: Üvegfigurák (Győri Kisfaludy Színház)
Fordította: Bányai Geyza, Rácz Jenő. *Rendező:* Nagy András László. *Díszlet:* Baráth András. *Jelmez:* Egedi Edit.
Szereplők: Spányik Éva, Jancsó Sarolta, Dóczy János, Vitéz László.

Tennessee williams: Amig összeszoknak (Szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Vas István. *Rendezte:* Horváth Jenő. *Díszlettervező:* Székely László.
Szereplők: Piróth Gyula, lázár Kati, Körtvélyessy Zsolt, Csomós Mari, Peczkay Endre, Sebestyén Éva, Szennyai Mária, Gáspár Antal, Egerszegi Judit.

Dóczy János, **Spányik Éva** és Vítéz **László Tennessee** Williams **Üvegfigurák** címe színművében (Győri Kisfaludy Színház) (Kaszás János felvétele)

RÓNA KATALIN

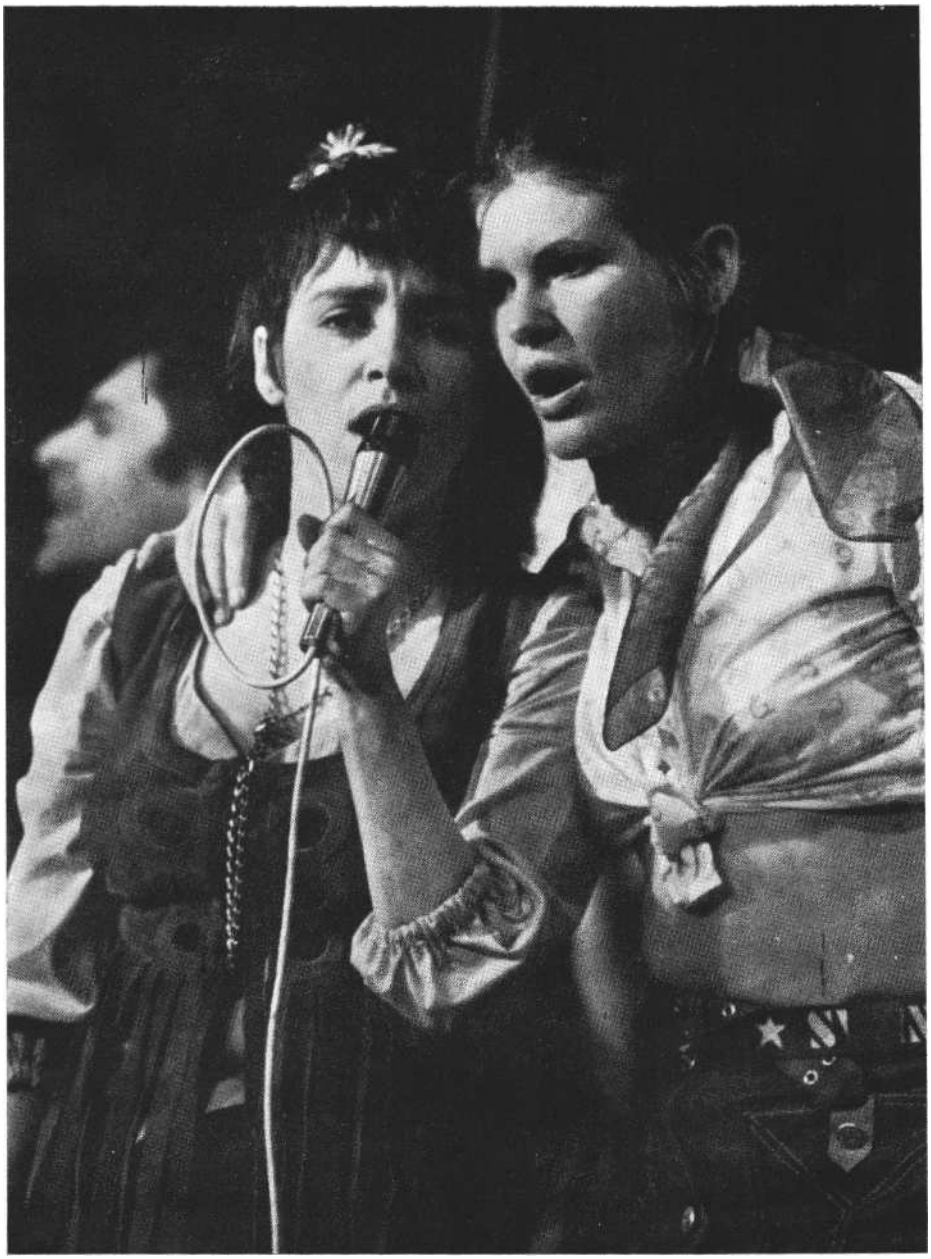
Protestmusical - protest nélkül

A Veronai fiúk **Szolnokon**

A nyitott színpadon vastraverzek erdeje, kötélhágcsók és trapézok szövevénye, repülőtéri lépcsők és emeletmagasságú dobogó fogadja a nézőt. Már negyedórával az előadás kezdete előtt farmeröltözékbe bújtatott, néhány éve divatos hosszúhajúak népesítik be a színpadot. Köztük hasonló „szerelésben" az előadás rendezője is felfeltűnik, mintha a színház a színházban alapgondolatú-alapkoncepciójú előadás utolsó instrukcióit adná néhány perccel az előadás kezdete előtt. Csak később, amikor az előadás során többször is megjelenik a színen, vesszük tudomásul, hogy Valló Péter nem az utolsó simításokat végezte, „csupán" élvezi a játékot, együtt játszik színészeivel.

A budapesti Operettszínház után a szolnoki Szigligeti Színház mutatta be Galt MacDermot zenéjével John Guare és Mel Shapiro musicaljét, a *Veronai fiúkat*, melynek alapanyaga Shakespeare vígjátéka, *a Két veronai nemes.* Ismét egy zenés játék, amely Shakespeare ötletében találta meg mondanivalóját, Shakespeare vígjátéki szavában a mához szóló üzenetet. Csakhogy a kérdés épp az, hogy túl a darab adta játéklehetőségeken, a zene nagyszerű hangzásán valóban rejt-e a *Veronai fiúk* ilyen drámai üzenetet. S ha igen, kinek szál, mit tudott - mit akart - mindebből a szolnoki előadás közvetíten i

Amikor a *Veronai fiúkat* cit évvel ez-előtt, nem sokkal *a Hair* bemutatója után műsorukra tűzték az amerikai és a nyugateurópai színházak, még folyt a vietnami háború. És ahogy *a Hair a* „hosszúhajúak" rock-musicalbe öntött tiltakozása volt, lényegében a *Veronai fiúk.* is ezt fogalmazta tovább. Dalai tiltakozást fejeztek ki, a szerelembe menekülést a háború elől. Afféle protestmusical lehetett akkor és ott a *Veronai fiúk* is. Az évek-kel ezelőtti politikai mondanivaló azonban mára megkopott, idegenül cseng. Mindez már nem napjaink kérdése, és nem is a mi kérdésünk. Ha viszont egy színház műsorára tűzi ma a *Veronai fiúkat*, bizonyára nem erre a nagyon esetleges és helyhez kötött gondolatra fÍgyel.



Andai Kati és Baranyai Ibolya a Veronai fiúk című **musicalben (Szolnoki Szigligeti Színház) (Nagy Zsolt felvétele)**

Valló Péter a szolnoki Szigligeti Színház előadásának rendezője jól látta meg, hogy a szellemi ellenállás gondolatára nem rendezhető a játék. Nem is ragaszkodott az átalakított musicalszöveghez, inkább megpróbált visszatérni az eredeti shakespeare-i szavakhoz, s ehhez illesztette a verseket-dalokat. Felemás megoldásnak tetszhet Valló ötlete, ám az így létrehozott harmadik változat szolgálta kétségtelenül a legjobban a rendező és az együttes közös törekvését. Az, hogy Valló a fiatalok életérzését-életszemléletét, a fiatalság útkeresését, létének dinamizmusát, felszabadultságát akarta megszólaltatni a színpadon, a shakespeare-i romantikus szerelmi kalandok vagy az amerikai fiatalok protestálása helyett, indokolt. De valóban alkalmas-e ez a zenés játék erre, s ha igen, elég következetes-e Valló rendezői koncepciója mindennek a megvalósítására?

Valló Péter színpada a színház a színházban, játék a játékban ötletéhez igazodik. Ez kiindulási alapja. Az eredeti shakespeare-i dráma és az ebből született vázlatos cselekményű musical szövevényéből, amelyben a kapcsolatok is csak igen laza szállal kötődnek egymáshoz, egy olyan viszonylag egységes formát akart megteremteni, amely elbírja a jelenetek kapcsolatnélküliségét, a szaggatott drámai építkezést. Szerelmek, kalandok születnek és süllyednek el a *Veronai fiúk* történetének láncolatában. Tébolyult, kusza, szexlázban vergődő fiatalok élnek ebben a játékos és kegyetlen, édeskés és fanyar világban, ahol megfér egymás mellett szerelem és árulás, szeretet és gyűlölet. Komoly és ironikus szálak fonódnak össze és bomlanak szét váratlanul. S ha nem mindenütt ismerjük ki magunkat, az nem biztos, hogy a darab pontos ismeretének hiányából következik. A szolnoki együttes jó hangulatú, örökmozgó előadásában az okozatok nem feltétlenül az okokból születnek. Megesik, hogy az előadás fölkap egy szálat, majd elejti, s mire újra magához ragadja, a néző a látványos színpadi zavarban már nem tud együtthaladni.

Különösen érvényesül ez a gyökértelenség az Eglamour-motívumban. Valahol az előadás első felében föltűnt egy pillanatra Eglamour. Talán ő volt az a fiatalember, akit a Herceg két pisztolyos katonája elkergetett Szilvia mellől. Talán erősebb érzelmi szálak fűzhetik Szilviához, mint Shakespeare Eglamourját, aki „csak" önzetlen szövetséges volt. Talán nem is egyszerűen elkergették a katonák, hanem a háborúba vitték. Talán. Mindenesetre amikor Szilvia hívó dalára nem-tudni-honnan megérkezik, nem nagyon találjuk a helyét. Sem személyét, sem Szilviához fűződő kapcsolatát nem értjük. Kár volt a rendezőnek ennyire figyelmen kívül hagynia Eglamour alakját. Az eszmeileg indokolatlan, háttér nélküli figuráknak még egy ilyen lazán szerkesztett, inkább show-szerűen felépített játék is csak kárát látja.

Valló Péter rendezése a látványra, a nagy hatásokra, a bravúros mozgásokra helyezte a fő hangsúlyt. Színpadán egy-mást követik az ötletek, szinte még ki sem bontakozott az egyik, már elvágja a következő. Kevesebb itt vitathatatlanul több lett volna. A színpadi mozgás valamennyi lehetőségét kihasználja a rendezés - a színészek lépcsőkön, kötélhágcsókon rohangálnak le s föl, trapézon lengve szolgálják a fiatalos lendület külsőségeit. Valló a koreográfusban, Köllő Miklós személyében elképzeléseit segíteni kész alkotótársra talált. A koreográfia ezúttal nem a szó hagyományos értelmében fo-

galmazódik meg. Köllő nem táncjelenetek, táncbetétek tervezésében, inkább a színészek mozgatásában vált a rendező alkotó partnerévé. Jó érzékkel vette fÍgyelembe az együttes alkati, képzettségi lehetőségeit, s biztos kézzel egyszerű mozgáselemekből teremtette meg erőteljes képeit. Szerepe így jobbára az érzelmeket-hangulatokat kifejező mozgások-mozdulatok-gesztusok beállításában érvényesül.

Energia, ritmus, erotika a meghatározója a *Veronai fiúk* előadásának. A rendező fergeteges tempót diktál, s a nagyiramú előadásban a színészek láthatóan jól érzik magukat a színpadon. S ez a jókedv nem marad - mint oly sok előadásban - a színészek magánügye. Közvetíteni tudják, és főként akarják a nézőtérre. Így az-tán, ha néhol el is vész a cselekmény szála, a zene, a ritmus, a mozgás kárpótol. És ha nem lett volna túlerősítve a zenekar, ha nem torzítottak volna a mikrofonok, akkor a különböző felkészültségű énekesek előadásában fölcsendülő dalok szövegét is érteni lehetett volna. Ez a nem túl bonyolult hangtechnikai kérdés pedig sokat tett volna az előadásért.

A szolnoki előadás színészei valamennyien temperamentummal személyesítették meg az élet élvezeteit gátlástalanul habzsoló hősöket. A közös munkából különös jelentőséggel vette ki részét Papp Zoltán Proteus, Ivánka Csaba Valentin, Hollósi Frigyes Dárdás, Halmágyi Sándor Fürge, Csomós Mari Szilvia szerepében. De fölsorolhatnánk az összes nevet a színlapról, hisz a színészek mindannyian az együttjátszás újat akaró, vidám természetességével formálták meg a *Veronai fiúk* alakjait. S így lett az előadás hangulata, stílusteremtő intenzitása még-is több, gazdagabb, mint ahogy az a darab és az előadás egyes rétegeiből következnék.

Shakespeare: Veronai fiúk (Szolnoki Szigligeti Szinház)

Átdolgozta: John Guare és Mel Shapiro. *Verseit írta:* John Guare. *A verseket fordította:* Romhányi József. *Zene:* Galt Macdermot. *Fordította:* Szabó Magda. *Vezényel:* Nádor László. *Díszleitervező:* Najmányi László. *Jelmeztervező: H*ruby Mária. *Koreográfus:* Köllő Miklós. *Rendezte:* Valló Péter.

Szereplők: Ivánka Csaba, Papp Zoltán, Andai Kati, Csomós Mari, Baranyai Ibolya, Körtvélyessy Zsolt, Hollósi FrÍgyes, Halmágyi Sándor, Galkó Balázs, Simon Péter, Czibulás Péter, Gáspár Antal, Mihók Éva, Bachmann Márta, Bárdos Margit, Egerszegi Judit, Lipcsei Tibor, Molnár Mózes, Szennyai Mária.

GYÁRFÁS MIKLÓS

Egyedül a színpadon

Lotte: Ruttkai Éva

a

Ezen az estén egy színésznő szíve dobog és egy gép kattog Budapesten, a Pesti Színházban.

b

Monodráma. Milyen nagyzoló, kérkedő, úrhatnám szó! Valaha - a kabarék virágzásának idején - monológnak nevezték. Csak rövidebb volt. Az is a dráma *érzetét* keltette, ha nem is annyi ügyességgel és leleménnyel, mint utóda.

c

Fregoli is egyedül volt a színpadon. Diákkoromban a kecskeméti színházban láttam. Ez az olasz varietészínész tucatnyi szerepet játszott végig különféle kis színdarabokban. Amíg egyik ajtón ki-ment és a másikon bejött, ruhát és maszkot váltott, egyszer férfi volt, egyszer nő, egyszer fiatal, egyszer öreg. Hüledeztem és nevettem. Csudajó volt.

d

Ezen az estén egy színésznő szíve dobog. Hallom: „Én, senki más, csak én, egyedül én teremtem meg a színdarab távol levő szereplőinek szavait, az én szememben kell fellobbannia a többiek tekintetének is, az én mozdulataimon remeg át láthatatlan partnereim mozdulata, én vagyok a tér és az idő, én vagyok minden és mindenki."

e

Charlotte von Stein kedvelt és vitatott alakja a német irodalomnak. Tíz évig tartó kétszemélyes drámát (és vígjátékot) játszott Goethével Weimarban. Kétszemélyes színdarabokban nehéz eldönteni, hogy ki a *főbb* szereplő, vagy hogy kié a hálásabb szerep. Goethe egyéniségét ismerve, arra hajlok, hogy drámájukban Goethe inkább rendező volt, és csak mellékesen drámai hős. A tragikum terhét Lotte viselte. Goethe ebből az életdrámából is remekművet épített. Nem az *Iphigeniára* vagy a *Tassóra* célzok, még csak nem is az *itáliai utazás*ban oly gyöngéden visszhangzó elmúlt szerelemre, hanem arra, hogyan emelt fel egy mindennapi udvari dámát a Múzsák egébe, s dobta vissza félig-meddig használtan a köznapok világába. Szerelmével megsemmisített egy asszonyt. Ez volt egyik privát remek-műve.

f

A színész tudja, ha egyedül hagyja a szerző a színpadon, olyan csúcsra kerül, amely oxigénszegény magasságban mered az ég felé. Csábító itt fent lenni, a magasban, de a fulladás kockázatával jár. A szerző a költészet minden szélhámosságát igénybe veszi, hogy a színész biztonságban érezze magát, de a színész, akit nemcsak a hosszú lejáratú hiúság hevít alkotásra - bár élvezi is a veszélyt - nem akar a bravúrok áldozata lenni. A színész, akiről beszélek, nem minden-napi színjátszó készséggel rendelkezik, ezért tökéletesen tisztában van helyzetével. Tudja, hogy *egyedül* csak úgy teremthet *drámát,* ha fölébe kerekedik a szerző-nek. A kérdés, hogy ez lehetséges-e.

g

Pesten három egyszemélyes színdarabot láttam az utolsó években. *Az Egy őrült* naplójából színész alkotta szólójátékot, Göncz Árpád Euripidészre variált mai, hazai *Medeiáját* és Peter Hacks *Lottéjét.* E három mű közül egyet (természetesen a magyart) káröröммel marasztalta el néhány ideiglenes színházi szakértő, én most is rokonszenvvel gondolok rá. De mindhárom műből elsősorban a színészek magánya maradt meg emlékezetemben. Darvas Iváné, Szemes Marié és most Ruttkai Éváé.

h

Lotte és Goethe szerelméről először Zimmermann doktor tudott volna drámát írni, ha nemcsak az árnyképelemzéshez van érzéke, hanem a színműíráshoz is. Ő kerítette a harminchárom éves, hét gyermek szülésén (és több halálán is) túllevő von Steinné mellé a huszonhat esztendős Goethét, akire mint fölöttébb *veszedelmes* férfira (költő, író, muzsikus, rajzoló, rézvéső, fametsző) hívta fel a „komoly, szelíd, hibátlanul udvari modorú, szép járású" asszony figyelmét. Zimmermann doktor, az angol királyi és a hannoveri választófejedelmi orvos, azt hitte, hogy a világ két legjobban összeillő emberét hozta össze, mert, mint említettem, nem értett a drámaíráshoz. Peter Hacks annál inkább. Brechttől és Molnártól is tanult. Éles szemmel

Lotte: Ruttkai Éva

észrevette, hogy Goethe Lottéhoz szóló ezerhétszáz szerelmes levelében az érzékeny szavak alatt hűvös fegyelem és művészi tudatosság húzódik meg. Az írói nagyság kicsinyessége. De ahogyan 1977. március 31-én a Pesti Színházban tapasztaltam, Ruttkai ennél többet tud.

Az nem jelent semmit, hogy Shakespeare nem írt monodrámát. Csehov megírta *A dohányzás ártalmasságáról.* Igaz, hogy ez nem monodráma, csak egy kis jelenet. Beckett viszont több hosszabb-rövidebb egyszemélyes drámát írt. Mert ő a magány énekese. Persze, ezek sem *létező* drámák, csak annak *látszanak.* Nagyon hatásosan.

Lotte kétségtelenül érdekes nő. Fekete szemű, fekete hajú, elegáns és könnyed modorú, naiv, jó, állhatatos (ez utóbbi három jelzőt maga Goethe írta), és még számos jó tulajdonsága van. Például figyelmesen hallgatja a költő csillagászati és filozófiai előadásait is. De ez a szürkeségéből oly megindítóan kivirágzott asszony negyven felé megtanul festeni is Goethéért. Öt esztendő alatt úgy felforrósodik frigidségéből, hogy Goethe 1786-ban már csak Itáliába menekülve tud megszabadulni tőle, hogy ezentúl a messzeség biztonságából vágyódjék utána. Ezt a Lottét nem akarja Ruttkai eljátszani. Szerencsére.

k

Festék, paróka, néhány beigazító mozdulat, és játszi könnyedséggel „hozta" volna ezt a Lottét. Akkor Goethe múzsáját állítja elénk. Ruttkai nem akart ez a Lotte lenni. Ő Goethe ellenfelének szerepére vágyott.

A komoly tekintetű, finom arcélű árnyrajzot eldobta. Az ilyen árnyképek s az azokhoz fűzött elemzések a XVIII. században voltak divatban. Újrateremtette Lottét? Nem. Ennél kockázatosabb színészi tettre szánta el magát.

m

A legfőbb akadály a nagy tett végrehajtása előtt von Stein úr embernagyságú bábfigurája. Ez zavarja a színész végső, alkotó magányát. Arra csábítja, hogy olyan legyen, mint Sarah Bernhardt, aki Shaw szerint „...alapjában bolondját járatja velünk". Von Stein ott csattog, zörög, himbál, zöttyen, *az alkotó színésztől* idegen zajokat ver ki a színpad padlóján meg önmagán, s miközben a színésznő tehetségének szívdobogását hallgatjuk, el kell viselnünk ezt a zörgő fa- és műanyag lármát.

n

De mit számítunk mi, nézőtériek, nekünk már félig-meddig megbénították egészséges játékkedvünket a lomtári modernségek, a kegyetlen színház kínzóeszközei. Ő fontos nekem, ő, a színésznő, aki ideáll elénk, hogy elmondjon nekünk mindent, amit elmondhat, amikor örömére és kétségbeesésére egyedül hagyták őt a színpadon. És amikor ez a szív a legszebben és legtragikusabban dobog, akkor ez a báb, ez *a gép* fogja magát, és belezörög a művészetbe.

o

Gyönyörű, szabad érzés önti el a színészt, ha úgy nézhet egy üres karosszékbe, hogy tekintete nyomán ott életre kel valaki. Ha Ruttkai akarja, vissza is néz! És fintorokat vág, vagy mozdulatlan (de nem báb) arccal hallgat. Sétál, elfordul, *lehet vele beszélni, vitatkozni, vallani lehet neki,* mindenre alkalmas, mert a színészet örök törvénye szerint, a játék élővé teszi őt. S mi a nézőtéren költőkké válhatunk, hiszen azért megyünk színházba.

p

Nem a megfÍgyelés avat bennünket közönséggé, hanem a képzelőerőnk. Ha nem keltik életre, akkor csak *nézők* vagyunk.

r

Nagy küzdelem folyik a színpadon az életet mímelő báb és az alkotó között. Nem Lotte és von Stein úr harcol egy-más ellen, hanem Ruttkai Éva színésznő egy emberformára csinált ötlettel.

s

Mert Ruttkai nem a valósághoz hív Lottét játssza, nem is az újjáteremtettet, még csak nem is Peter Hacks Lotte ruhájába öltöztetett filozófiáját és Goethe értékelését. Maga jelenik meg a színpadon, jóformán szerep nélkül, csak éppen hogy készen a szöveggel, nem alakítani akar, hanem vallani. Drámát mutat be, személyes harcát a művészettel, az élettel, a korral, az idővel és önmagával.

t

Csakhogy a helyzet folyton arra szorítja, mutassa meg, mit tud, hogy mesteri színészszaltók és légi röptök után - Voilf! - talpra szökkenjék. Az élet-veszélyben levő művész jó ösztönével végül is sikerül saját műve: föltárja a színészet nagy paradoxonát, a pálya tragikumának örömét.

u

Sok iróniával és öniróniával teszi. Megmutatja és kicsúfolja technikai gyöngéit és fölényes biztonságát is. Mert nemcsak úgy általában színésznő, hanem...

v

Hanem? Vígjátéki színésznő, Eleme a természetes humor, az élet mulatságossága iránti költői érzék, az időtlen női báj. Számos sötét tónusú szerepet játszott már életében, s a jövőben is fog ilyeneket játszani, de kivételes színészi egyéniségét mégis *a szenvedést is lírai színpompába* foglalt nőalakjai őrzik (Natasa, Nyina stb).

x

A vígjátéki színésznő ragad el a Lotte-drámában is. Amikor sikerül bosszút állnia a szerző „kegyetlenségén", s a humor szépségébe oldja a tragikus pillanatokat. Amikor nem dől be, hanem maradéktalanul ő. Amikor Goethét fölmagasztosítva, megsemmisíti Lottét. És megalkotja *a vallomást.*

Y

Mindig vígjátékban játszatnám. Örökké friss mondanivalója lesz a Goethénél sokkal kisebb férfiak nagyképűségéről is, meg a Lotténál jelentéktelenebb nők hiszékenységéről is. Mindenről, ami mögött olyan tragédia húzódik meg, amit a gyöngédségből és féktelen indulatokból összeötvözött humor maradandóan tesz nevetségessé.

z

„Goethe ezer ember feje és szíve egyedül" -- írta Charlotte von Stein. Egy tragikusan műkedvelő lélek szavai ezek. Ruttkai vallomását így hallottam 1977. március 3i-én: „Egy lángész megölné bennem az embert, de én nem hagyom." Színész válaszolt a szerepnek, s ezzel a fintorral bosszút állt az élet tragikumán.

Peter Hacks: Lotte (Pesti Színház) Fordította: Szántó Judit. *Rendezte:* Valló Péter. *Tervezők:* Najmányi László m. v., Lévai Sándor m. v. és Jánoskúti Márta.

Szereplő: Ruttkai Éva.

Közreműködik: Szilágyi Mária, Zoltán Annamária, Dobóky László, Hollós János.

BUDAI KATALIN

„Édességes retorika-illat"

Hárman a Lóvá tett lovagokból

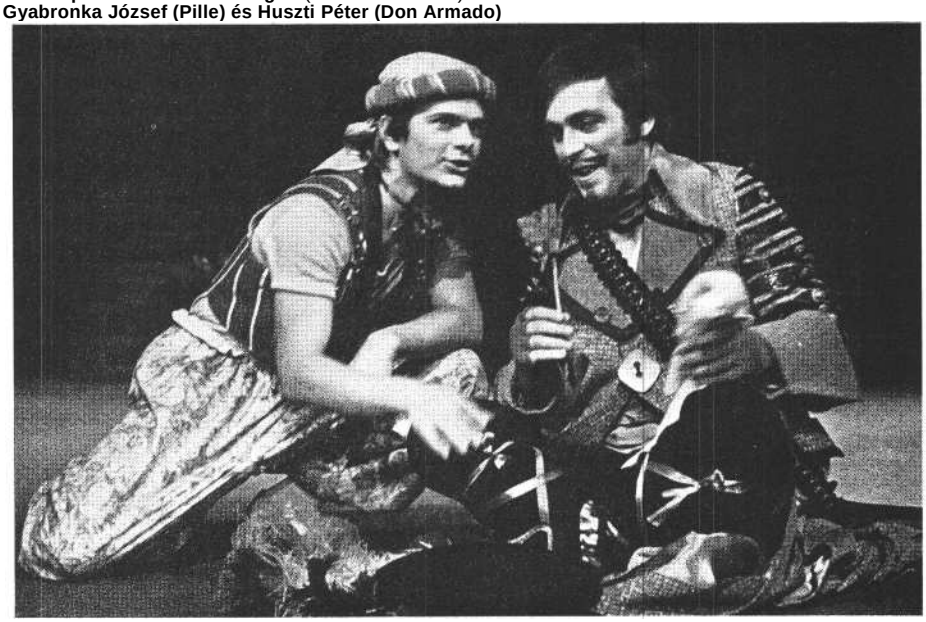
Korai darabja Shakespeare-nek a *Lóvá tett lovagok* című vígjáték, amelyet - eredeti formájában Magyarországon először - Szirtes Tamás rendezésében mutatott be a Madách Színház. Sok vonása még a hagyományoshoz, *a házi* bemutatók szokásos kívánságaihoz, a commedia dell' arte formáihoz illeszti. A kezdő Shakespeare csak néhol vezényel teljes zenekart, de sutaságaiban, kidolgozatlanságaiban is megzendülnek már a keserű és boldog komédiák széles sodrású vezérszólamai.

Az alapfigurák jó ismerőseink: nőktől tartózkodó, tanulásba mélyült nemesurak, akiket éles nyelvű, bájos hölgyek késztetnek esküszegésre; az ál-műveltség, szobatudományok, idegen szavak zavaros gőzétől megmámorosodott nagyvilági piperkőc, Don Armado és „helyi" változatai, az iskolamester meg a pap; végül a tudatlanok, a *bonmot-k* ellen természetes szókimondással védekezők csapata: Lüke, Julka, Bunkó és Pille.

Az első csoportban Sztankay István és Schütz Ila vívják a szómezőn a nemek csatáit. (Benedek és Beatrice veszi majd át tőlük a stafétabotot a *Sok hűhó semmiért*-ben - ők már egyénítettebbek, megcsontosodott előítéleteiktől nehezebben szabadulnak.) Biron-Sztankay és Rosalie-Schütz még úgy illeszkednek a tablóba, hogy csak árnyalatnyit különböznek a mellettük állóktól. (A darab különleges értéke amúgy is ez: a sémafigurák csak hajszálnyira ütnek el a mintától, de ez az apró elmozdulás kelti a szomorúság, a hiábavalóság, a becsapottság rezdülésnyi érzését, ami nélkül a derű sem lehetne igazi.)

Biron: egy a navarrai király barátai közül. Rosalie a francia királylány kísérőinek egyike. Mindketten részt vesznek egy olyan komédiában, amelynek előzményeit is, kimenetelét is világosabban látják, mint a többiek. Biron, a kicsit szkeptikus, kicsit cinikus fiatalember bölcsebb képtelen önsanyargatásra vállalkozó társainál: tudja, hogy az igazi tudásszomj nemcsak biflázással csillapítható. Kalandvágyból, kíváncsiságból, mintegy önmagát is kipróbálandó, aláveti magát a három év elzárkózást parancsoló szabályoknak. Sztankay látványosan képes egyesíteni a már tapasztalt, hitetlen férfi fölényét a tréfára kész, különleges élményt szimatoló kamasz kíváncsiságával. Az a pár - nem odafestett - ősz hajszál csak segít elfogadtatni érzéseinek ambivalenciáját. Mivel ő azonnal rátapint a királyi Akadémia aszkézisének mesterkéltségére, remek öngúnnyal elsőnek is konstatálja magán a fogadalom betartásának lehetetlenségét.

Shakespeare: Lóvá tett **lovagok** (Madách Színház)
Gyabronka József (Pille) és Huszti Péter (Don Armado)



Sztankay István (Biron) és Schütz Ila (Rosalie) (Iklády László felvételei)

Sőt, kevésbé izgatja, hogy cimboráit szószegésen kapja (bár nagy megelégedésére szolgál látnia), inkább a megbabonázás, a földre tipró érzelem elementáris ereje ellen küzd. Hangsúlyával, megtekert mondataival is kifejezi, kár a kapálódzás: emberére akadt végre, méltó „édes ellenségre". Mégis, tovább kell játszania a társak által megszavazott komédiát: ettől kezdve szakad el Sztankay játéka a jól bevált gesztusoktól. A muszka-maszkabálban: egy táncos kozákos felugrásban benne van szerepének lényege: csinálja, de csak tessék-lássék, amit már rég álarcos bújócska nélkül szeretne.

„Párja", Rosalie szinte megszólalásig ugyanezt példázza. Csakhogy a királylány udvarhölgye még nem olyan rafinált, sokat tapasztalt, mint Biron. Rosalie menetközben szerzi tapasztalatait, s bár a darab a szóviccek és eufémizmusok paródiája is, Rosalie inkább metakommunikáció útján szerez bizonyságot szerelme állhatatosságáról. Hogy ezenközben a nyelve is fullánkos: ez már az udvari és színpadi konvenciók hatása. Neki - nő volta miatt - nehezebb kitörni lánybarátnéi közül. A legnagyobb villanások épp a szerelmüket titkoló, de egyben már egymással vetekedő lányok közt adódnak. Schütz Ila itt, a viselkedési szabályok alig észrevehető kijátszásában jeleskedik leginkább. A felséges királyleány feljebbvalója ugyan, de nem az asszonyiságban. Rosalie így mutatja neki Birontól kapott ajándékát: „Ha oly szép volna arcom, mint tiéd: / Az ajándék is dúsabb volna. - Íme!" - s előránt egy csodálatos nyakéket. A lefojtott belvillongások egyik legszebb példája ez. De a bohókás udvarhölgy a legszeretőbb, legszenvedélyesebb nő is mindőjük közül; mégis, a maszkabálon, habár lába táncra is áll már, visszafogja magát, s a királylányt képviselve ál-ruhájában: takarodót parancsol.

Fújhat, mint a vadmacska: pergő nyelvénél szeme beszédesebb. A színész minden porcikája jelentéshordozóvá válhat. De Schütz Ila most még jobban megerősítette a tétel igazságát. Megteremtette mimikája és a szöveg közti sokat leleplező diszharmóniát. (Jelmeze nyilván segíthette ebben, ha anakronisztikusnak vélhetjük is a nadrágszoknyát e környezetben. Lényéhez, temperamentumához illik a hetyke viselet.)

A harmadik - az alsó szinten állókat tömörítő - csoport legkiemelkedőbb tagja Gyabronka József. Ő is commedia dell' arte-figurát, *zannit* játszik, illetve játszana, ha a mester csupán ezt akarná. De így elkényeztetett, dédelgetett „kicsike apródot", aki fürge, eleven, szellemes. Egyértelműen megkülönböztethető, kik azok, akik időtöltésből, divat-majmolásból szellemeskednek, s kik azok, akiknek természete belülről diktálja ezt. Pille az utóbbiak közé tartozik. Jóravaló, ügyetlenkedő, piperkőc gazdáját, Don Armadót igen szereti, de nem állhatja meg, hogy ne kacagjon rajta, s ne oktassa ki nődolgokban. Komolyan úgysem haragusznak rá, s nem kell mindjárt eltévelyedett érzelmeket feltételeznünk amiatt (bár ez is ott bujkál a szövegben), *hogy* maga Don Armado, Bunkó és mások annyira kedvelik. Tényleg ölbekapnivaló, friss és
jó eszű. Mértékre szükség van, különösen ifjú színésznek, hogy ne csapjon
át édelgésbe a kis Cupido-forma figura, s torznak se tűnjék ragaszkodása a meg-lett férfiakhoz. Gyabronka nemcsak bravúros mozgásával, hanem kamaszosra hangolt vidámságával is a legelőnyösebb kép megrajzolását segíti. Apró ötletek
egész rajával színesíti még jobban hálás szerepét: furulyáját bőgumis nadrágjában hordja, gazdája ömlengő levelét ügybuzgón két kézzel egyszerre írja, s
édesdeden cumizik csecsemő-Herkulesként.

A dal és tánc nem külön díjazandó plusz-teljesítmény, hanem a jellemek és a szituációk logikus meghosszabbítása. Ezek az elemek zökkenőmentesen válnak elfogadhatóvá Gyabronka alakításában. Buzgó, minden lében kanál - de természetes eszéről a leggügyébb társaságban sem mond le. Nem rajta múlik, hogy köszöntője az álarcosbálban kudarcba fullad, csakúgy, mint az úri nép szórakoztatására kieszelt színjáték. Ígyekezetükért (épp, mint *a Szentivánéji álom* mesterembereinek) gúny a jutalom: de sebaj, azok nevetnek, akiken már nevettek, s akik még sírni fognak.

Shakespeare: Lóvá tett lovagok (Madách Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Rendezte:* Szirtes Tamás. *Díszlet:* Makai Péter. *Jelmez:* Piros Sándor. *Zeneszerző:* Bródy János.

Szereplők: Kalocsay Miklós, Sztankay István, Paudits Béla, Cs. Németh Lajos, Haumann Péter, Huszti Péter, Körmendi János, Gyenge Árpád, Tímár Béla, Gyabronka József, Deák B. Ferenc, Dunai Tamás, Sunyovszky Szilvia, Schütz Ila, Bencze Ilona, Menszátor Magdolna, Hűvösvölgyi Ildikó.

MÉSZ LÁSZLÓNÉ

Katona Ferenc: A színjáték

Hadd méltassam először a címet. A színművészettel foglalkozó hazai szakirodalom *a színművészeti műalkotás* fogalmát jelöli a színjáték szóval. A terminus azonban sajnos nehezen megy át a köztudatba - amint azt a szerző által idézett lexikoncímszók is tanúsítják. Talán a könyvborítóról szembeötlő cím életre kelti az *Értelmező Szótárban* „kiveszőben levő-nek" minősített kifejezést?

A szerző azonban nemcsak egy terminológiai kérdésben foglal állást a címadással, hanem közvetve abban a sokat vitatott kérdésben is, hogy önálló avagy reproduktív művészet-e a színművészet. A kötet legfőbb célkitűzése éppen ez: a magát szerény öntudattal „színházi ember"-ként meghatározó Katona Ferenc esztétikai, színházelméleti kutatásainak és gyakorlati tapasztalatainak teljes fegyverzetével támadja a reproduktivitás alapállását. Ezért szentel csaknem száz oldalt annak a kérdésnek, hogy *Mi a színjáték ?* Megszoktuk, hogy minden valamirevaló tudományos kézikönyv első fejezetének ilyesféle címe van: „Tárgya, módszere, segédtudományai." Itt azonban valami másról van szó, szenvedélyes vitairat ez, amely egyszerre akarja meggyőzni az esztétika szakembereit és a jámbor olvasót. Érvelési módszere ezért roppant változatos. A színháztudomány problémáival foglalkozó elméleti fejtegetést empíriára építő hipotézis követi - egy szín-házi rövidzárlat pszichológiai hatásától a messzemenő következtetésekig -, majd lebilincselően érdekes nyelvi-szemantikai vizsgálódás a színjátszással kapcsolatos műszavak körében; aztán egy megmosolyogtató science-fiction ötlettel kvázimarslakóvá minősül az olvasó, így ismerkedik a színjátékfogalom megalkotásának nehézségeivel és szükségességével, míg végül szigorú logikai következetességgel felépül a teljes meghatározás, a színjátékstruktúra képlete. A definíció valóban számba veszi a játék minden elemét, olyan absztrakciós szinten, amely érvényességét minden konkrét egyes esetre biztosítja, s úgy rendezi az elemeket, hogy azok szerves egésszé állnak össze. Sugalmazza, hogy függvényviszony van közöttük: bármely elem megváltozása-megváltoztatása az összes többi módosulását eredményezi, befolyásolja az egész működését.

Mégis, némi bűntudattal ismerem be, berzenkedem egy kissé a definíciónak kommunikáció- és információelméleti műszavai ellen. Készséggel belátom ugyan, hogy a színészek „összefüggő kommunikatív interakció-sorozatot bonyolítanak le", s ezáltal „valamiféle információt" közvetítenek, „feltételezve" és „elvárva", hogy ezt a közönség „az információ vételével egyidejűleg kollektív visszacsatolással nyugtázza", az egész mégis nagyon sterilnek, gépiesnek hat. Mert jó esetben ez az információközvetítés örömöt, lelkesedést, mulatságot, talán megrendülést vált ki a közönségből, s akkor, remélhetőleg ezt nem csak „nyugtázza", hanem emlékezetében meg is őrzi az ember - vagyis ebből a tudományos definícióból hiányzik az esztétikai élmény mozzanata.

E meghatározáshoz vezető gondolatmenetben is akad vitatható pont. *A romantika - pislákoló gyertyafényben* című fejezetben ismertetett színházi tapasztalatok mindenkit meggyőzhetnek: a szín-játék egészének működésében minden összetevő lényeges. A szerző bebizonyítja, hogy a megvilágítási mód és a fény-erő változása törvényszerűen befolyásolja a hangerőt, a hanglejtést és a gesztusokat. De nem elégszik meg ennek megállapításával. A „Milyen sápadt vagy ma, Lujza" típusú, valóban nehezen elviselhető schilleri mondatokat is az imbolygó gyertyafény rovására írja, nemcsak a romantikus játékstílust, hanem Schiller drámastílusát is a játék körülményeivel magyarázza. Azt hiszem, a művészi jelenségek magyarázatában mindig félrevezető, ha egyetlen lineáris kauzális sort állítunk fel. Ha Goethe *Wertherét* fÍgyelmesen olvassuk, észrevehetjük, hogy a terjedelemhez képest milyen sok mondata utal valamilyen pszichofizikai jelenségre, az érzelmi élet testi velejáróinak, tüneteinek érzékeltetésére. Az angol szenzualizmus, a nyomában járó „új érzékenység" s a rousseau-i érzelmesség követőkre talált a Sturm und Drang mozgalomban. Ezeknek a stílusjelenségeknek nyilvánvalóan vannak mélyebb társadalomtörténeti rugói csakúgy, mint eszmetörténeti vagy egyszerűen a szellemi divatban működő okai. A drámai hősök talán azért beszélnek így: „Ajkad remeg, szemed rémülten villámlik", és „Ne ráncold olyan fájdalmasan a homlokod", amiért a regényhősök és gyaníthatóan alkotóik is, mert a korszaknak egy lényeges felfedezése, az új érzékenység keres formát. Mindenestre a gyertyafény nem ad kielégítő magyarázatot. Hiszen az ugyancsak rosszul világított párizsi labdaházak és kastélyszínpadok egyáltalán nem determináltak hasonló dialógusokat, sem szerzői instrukciókat, ott a színházi körülmények kényszerére egészen másféle választ adtak, s hogy miért, arra nyilván a klasszicizmus társadalomtörténeti és egyéb okainak sokoldalú elemzésével lehet csak választ adni - az egyebek között természetesen fontos szerepük van a színházi körülményeknek.

Könyve második fő részében Katona Ferenc a színművészet helyét keresi a művészetek rendszerében. A vállalkozás izgalmas, a megoldás nehéz. A hazai marxista esztétikai irodalom képviselői (például Szigeti József, Zoltai Dénes, Vitányi Iván, Poszler György) különböző oldalról közelítik meg a kérdést, de egyikük sem vállalkozik a művészetek lajstromozására, tabellákba rendezésére, hiszen az általános esztétika és az ágazati esztétikák terminológiai különbségei, a kutatás fehér foltjai éppúgy óvatosságra intenek, mint az a tudat, hogy történelmietlen kísérlet a folyton változó művészi teremtő tevékenység alapján zárt rendszert alkotni. Lukács György sem törekedett erre esztétikai főművében.

Katona Ferenc először a művészetek múzsai" rendszerét elemzi, s fokról fokra kideríti, hogy mind a kilenc múzsa Urániát, Kliót és Kalliopét is beleértve - valamiféle előadóművészetet jelképez. Érvelése megejtően szellemes és bocsánatosan elfogult. Következtetései azonban már más művészeti ágak „belügyei-be" avatkozás számba mennek: a költészet és az irodalom szétválasztásával például aligha értenek egyet az irodalom-kutatók, s nagyon problematikusnak látszik az írásnak és a celluloidszalagnak az irodalom és a filmművészet „másnemű közegeként" való tárgyalása is.

A művészeti ágak közötti hasonlóságok és különbségek leírásában valóban hasznos módszer az információelméleti és szemiotikai megközelítés. Alkalmazásában azonban jelentős eltérések mutatkoznak. „Nyilvánvalóan és egyértelműen a *digitális ábrázolási mód* körébe vág az irodalom, s ugyanennyire nyilvánvaló az is, hogy a képzőművészet, a zeneművészet és a táncművészet az *analógiás ábrázolás* példája" - írja a szerző. A dolog azonban nem ilyen egyértelmű,

hivatkozhatnánk bőven olyan forrásokra, amelyek hangsúlyozzák, hogy minden műalkotás a valóság bonyolult modellje, jelszerkezete több rétegű, összetett, mind analógiás, mind digitális elemeket tartalmaz, s ezeket rendezi az alkotó művészeti ágától, művészi teleológiájától, formanyelvétől függő egységes rendszerbe.

A szerző hajlik arra, hogy *egy-egy* művészeti ágazat „ontológiai státusát" azonosítsa kezdeti történelmi létállapotával - ez nyilvánul meg a költészet és irodalom meghatározásában, de különösen szembetűnő a drámának mint a színjáték „teleologikus vázának" értelmezésében. Úgy gondolom, nem csorbítja a színművészet önállóságát annak a valóságos helyzetnek elismerése, hogy a drámának évszázadok óta kétféle létezésmódja van. Létezik az írott dráma mint teljes értékű irodalmi alkotás, és a megjelenített dráma, amely a színjáték-egészen belül tölti be művészi funkcióját. Hogy e funkció mennyire meghatározó jellegű az egész szempontjából? A szerző szerint „...csupán a színjátékterv *egy része,* mégpedig az, amely a színjáték hallatlanul sok összetevője közül lénye-gében a mesét, a szereplők kontúrjait, valamint a színjátékban lezajló kommunikatív interakciók szöveganyagát rögzíti". Ennyi csak - de hát ez éppen elég.

A kötet harmadik fő fejezetének tanulmányait a szociológiai szempontok következetes alkalmazása kapcsolja össze. Gazdag példaanyagra támaszkodva vonja le Katona Ferenc a színház jelenidejűségének következményeit, tanulságos áttekintést nyújt a különböző történelmi korok és színháztípusok közönségének társadalmi összetételéről, a nézőtér „demokratizmusáról". Különösen jelentős az a törekvése, hogy a színháztörténeti kutatások területét annak az összefüggésrendszernek vizsgálatával gazdagítsa, amelyet találóan a „játékszíni viszonyok" kifejezésben összegez. Rögtön példát is mutat rá, hogyan kell mintaszerűen megvalósítani ezt a történelmi-szociológiai modellteremtést az 1837. húsvét hétfőjétől 1938. virágvasárnapjáig tartó színi évad elemzésével. Az intézményes és spontán színjátszás fejlődéstörténetét a történeti-kultúrhistóriai nézőpont érvényesítésével mutatja be, meggyőző képet adva a színjátszás időbeli folyamatosságáról, a drámatörténeti szempontú összegezésnél lényegesen teljesebb hagyományt felölelve. A sikerről és bukásról szóló tanulmány olvastán azonban nyugtalan érzésünk támad. El kell fogadnunk: „Minden színjátékra áll a tétel, hogy csakis *az egykorú értékítélet dönthet a sorsáról...* és *a színművészeti érték* csakis a színjáték jelen idejű közegében vizsgálható és értékelhető" - de nem tudjuk meg, miben áll ez a sajátos színművészeti érték, milyen viszonyban áll a sikerrel, mérhető-e és miképpen.

A „színházi ember" imponáló szakértelme természetesen leginkább *A színjáték szerkezetének néhány sajátossága* című, utolsó nagy egységben nyilatkozik meg. Mindent tud a színészi alkotómunkáról, az „embernek ember által történő ábrázolásáról" s a színjátékban megteremtendő rend összetevőiről. Tudatosan serkent vitára, például azzal, hogy a rendezőt a színjáték alkotói hierarchiájának csúcsára helyezi, a dráma terminust a szokásostól teljesen eltérő értelemben használja, a színjáték tárgyaként a „kommunikatív interakciót" jelöli meg - és még sorolhatnánk a „provokatív" jellegű tételeket, amelyek megerősítését vagy cáfolatát „az önálló tudomány rangjára emelt színjátékelmélet" mű-velőitől joggal várhatja. *A színjáték* egy meggyőződéses ember könyve, s ezért magával ragadó olvasmány a nem szakember olvasó számára is. *(Gondolat)*

KROÓ ANDRÁS

Jankovszkij: Saljapin

Mojszej Oszipovics Jankovszkij Saljapin-monográfiája, melyet függelékként Komár Pál *Saljapin és Magyarország* című tanulmánya egészít ki, kronológiai rendben követi nyomon Saljapin életének fordulatait, részletesen beszámol főbb szerepléseiről, a fontosabb turnékról, barátairól, művészi elképzeléseiről. Ha azonban csak ennyi volna, sem különösebben érdekes, sem különösebben vonzó olvasmányt nem jelentene a Saljapin iránt érdeklődőknek; használható kézi-könyvvé szürkülne a laikus zeneszeretők számára, akik egy-egy adatot kikereshet-nek a nagy művész életútjából. Az élet-rajzot azonban szerencsésen átszövi az elemzés, megpróbál „belesni" Saljapin művészetébe. Mi is ez a saljapini csoda? Páratlan hanganyag, abszolút biztos technikai felkészültség, hibátlan muzikalitás, lenyűgöző drámai megjelenítés, utánozhatatlan gesztusok és mozdulatok, komplex színészi teljesítmény.

Saljapin minden szerepében rendkívül sokat adott a megjelenítendő figura külsejére. Alakjait nemegyszer szobrokról, képekről mintázta. Kosztümjeit, maszkjait maga tervezte, mintegy a látványból bontotta ki a karakterek belső jellemzőit. Már első, igazán jelentős szerepének, Rettegett Ivánnak alakításakor is azokból az emlékekből állította össze a cár külső vonásait, amelyek Antokolszkij szobráról, Repin festményéről maradtak meg benne. De a tökéletes külső, a történelmi tárgyú beszélgetések, amelyeket a jellemek jobb megértése végett folytatott, még mindig elégtelenek lettek volna ahhoz a jelenséghez, melyet Tóth Aladár a művész egyik pesti fellépésének alkalmával így fogalmazott meg: „Megdöbbentő énektudása, csodálatos hanganyaga, híres drámai színészeket is megszégyenítő alakítóképessége végeredményben mind az emberi lélek legmélyebb, legegyetemesebb megnyilvánulásait szolgálja." Ehhez a jelenséghez a leghíresebb saljapini megformálási módszer kellett, amely sohasem elégedett meg azzal az optimummal, amit az adott pillanatban ki tudott hozni a szerepből. Saljapin évtizedeken keresztül előadásról előadásra, próbáról próbára csiszolja, alakítja alakjait, akikről pedig már, úgy tűnt, az elején mindent tudott, amit csak tudni lehetett. Ismerte az opera összes szereplőjének szólamát, kívülről tudta az egész zongorakivonatot. Olyan kiváló drámai színész volt, akivel Verdi Fülöpjének meghallgatása után Sztanyiszlavszkij el akarta játszatni Schiller Fülöp királyát is; akivel filmet forgattak többek között Don Quijotéról, aki elmondhatta magáról az 1908-as „orosz évad" idején Párizsban, hogy amikor Borisz Godunovként a következő szavakat kiejtette: „»Ott . . . az ő . . . a falon át jön felém .«, észrevettem, hogy a közönség egy része ijedten szintén arra fordította a fejét, amerre én néztem, néhányan pedig felugrottak a székükből ..." Saljapinnak, a basszisták koronázatlan királyának életművét ma lemezeken, hang-felvételeken, filmszalagokon csodálhatjuk; rokonszenves egyéniségének meg-ismeréséhez jó kalauz Jankovszkij Saljapin-könyve. *(Gondolat)*

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THÉATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Dezső Keresztury:

Le Théâtre de Marionnettes dans son foyer renouvelé

En Hongrie comme en étranger, aux festivals internationaux, le Théâtre de Marionnettes de Budapest a remporté de grands succès surtout aves ses « ballets pour marionnettes », ses spectacles pour adultes. Dezső Keresztury évoque ces réussites à l'occasion de l'inauguration du théâtre modernisé où l'activité de l'ensemble se poursuivra enfin dans des conditions favorables.

Tamás Tarján:

Csurka sera-t-il gagnant?

La nouvelle pièce d'István Csurka, *Un jour de course* a pour local la tribune d'un champ de course et ses personnages sont des parieurs. L'auteur veut prêter sa voix à une génération en recherche de son chemin, mais l'oeuvre créée par le Théâtre de Comédie reste inférieure aux pièces précédentes de Csurka. En examinant les raisons de ce demi-succès, notre critique passe en revue toute la carrière théâtrale de l'auteur.

Péter Balassa:

Une comédie populaire « noire » et sa reprise

La «comédie populaire» (Volksstück), tellement en vogue aux théâtres hongrois du XIXème siècle était, depuis trois décennies, tombée dans un oubli total. A Kaposvár on a maintenant repris la pièce jadis la plus célèbre du genre, *Le porte-monnaie rouge* de Ferenc Csepreghy, dans une mise en scène assez brillante d'István Szőke. A ce propos notre critique entreprend la révision du procès de la comédie populaire et recourant aux récentes analyses de la critique littéraire, il dresse un nouveau bilan de cette tradition et de ses valeurs.

Tamás Bécsy:

Adam resté sans luttes

A Szeged le metteur en scène Mátyás Giricz a adapté pour théâtre de studio notre poème dramatique classique, *La Tragédie de l'Homme* d'Imre Madách, considéré jusqu'ici toujours comme fresque historique monumentale. Malheureusement le côté inédit de l'entreprise a manqué de convaincre, la conception a parû formelle et irréfléchie.

Judit Szántó:

La correction par la mise en scène du réalisme critique

Au même théâtre de studio de Szeged, Péter Léner a mis en scène une nouvelle pièce hongroise, *L'Histoire d'un divorce* de Lajos Maróti. En distribuant les rôles, il a fait preuve d'une interprétation fort libre des intentions de l'auteur. Il s'agit d'une pièce appartenant au domaine du réalisme critique et Maróti y démasque certains phénomènes negatifs et contradictoires de notre réalité. Son message reste intact mais le distribution relativement rajeunie amène une importante modification des accents.

István Nánay:

Deuxième mi-temps à Veszprém

Le critique analyse quatre spectacles de la seconde moitié de la saison actuelle au théâtre de Veszprém: oeuvres de László Németh, László Gyurkó et István Csurka, ainsi que *L'Oncle Vania* de Tchékhov. Malgré certaines réservations il estime que ce théâtre poursuit une structuration refléchie et fort sympathique du répertoire.

István Csík:

Ceux qui veulent vivre

C'est au village Jánosháza que le Théâtre Déryné a montré pour la première fois sa nouvelle création: *Ceux qui veulent vivre* de Menyhért Lakatos, pièce traitant de la vie des Tziganes en Hongrie. En appréciant le texte proprement dit, le critique nous introduit aussi le village en question où les conflits traités par Lakatos sont toujours vivants et actuels.

Gábor Mihályi:

Cirque indien à Budapest

C'est au 25ème Théâtre qu'on a créé récemment la pièce *Les Indiens* de l'auteur américain Arthur Kopit. Malgré les nombreuses trouvailles de la mise en scène de Károly Szigeti, on n'a pas su établir une ambiance valable pour le public hongrois.

Anna Pór:

Gradus ad Parnassum

Notre Opéra a créé trois ballets en un acte. Anna Pór apprécie les qualités de *La Danse des Ombres* (d'après la chorégraphie de M. Petipa) et *Les Etudes* de H. Lander mais pense que la pièce de résistance de la soirée a été quand-même la nouvelle chorégraphie de László Seregi, d'après la *Musique de chambre* de Hindemith.

Terézia Feldmár:

Le théâtre des lieux-communs

A propos de deux reprises de pièces de Tennessee Williams – *La Ménagerie de verre* à Győr et *Period of Adjustment* à Szolnok – notre collaboratrice examine la valeur contemporaine du message de l'auteur américain sur les scènes hongroises.

Katalin Róna:

« Protest musical » – sans protestation

Plusieurs années après sa création originale retentissante et après la représentation à Budapest, on a pu revoir a Szolnok le musical américain *Les Deux Gentilshommes de Vérone*. La mise en scène de Péter Valló est pleine de qualités mais c'est justement le côté «protestation» qui – selon notre critique – s'est trouvé escamoté.

Miklós Gyárfás:

Seul sur la scène

C'est Éva Ruttkai qui interprète au Théâtre de Pest «*Lotte*», la Charlotte von Stein de Goethe vue par Peter Hacks. En évoquant le jeu de la comédienne, Miklós Gyárfás ajoute des refléxions spirituelles au sujet de la solitude de l'acteur sur la scène.

Katalin Budai:

« La douce odeur de la rhétorique . . . »

De la représentation de *Love's Labour Lost* de Shakespeare au Théâtre Madách, notre collaboratrice relève trois interprétations particulièrement distinguées, notamment celles d'István Sztankay, Ila Schütz et József Gyabronka.

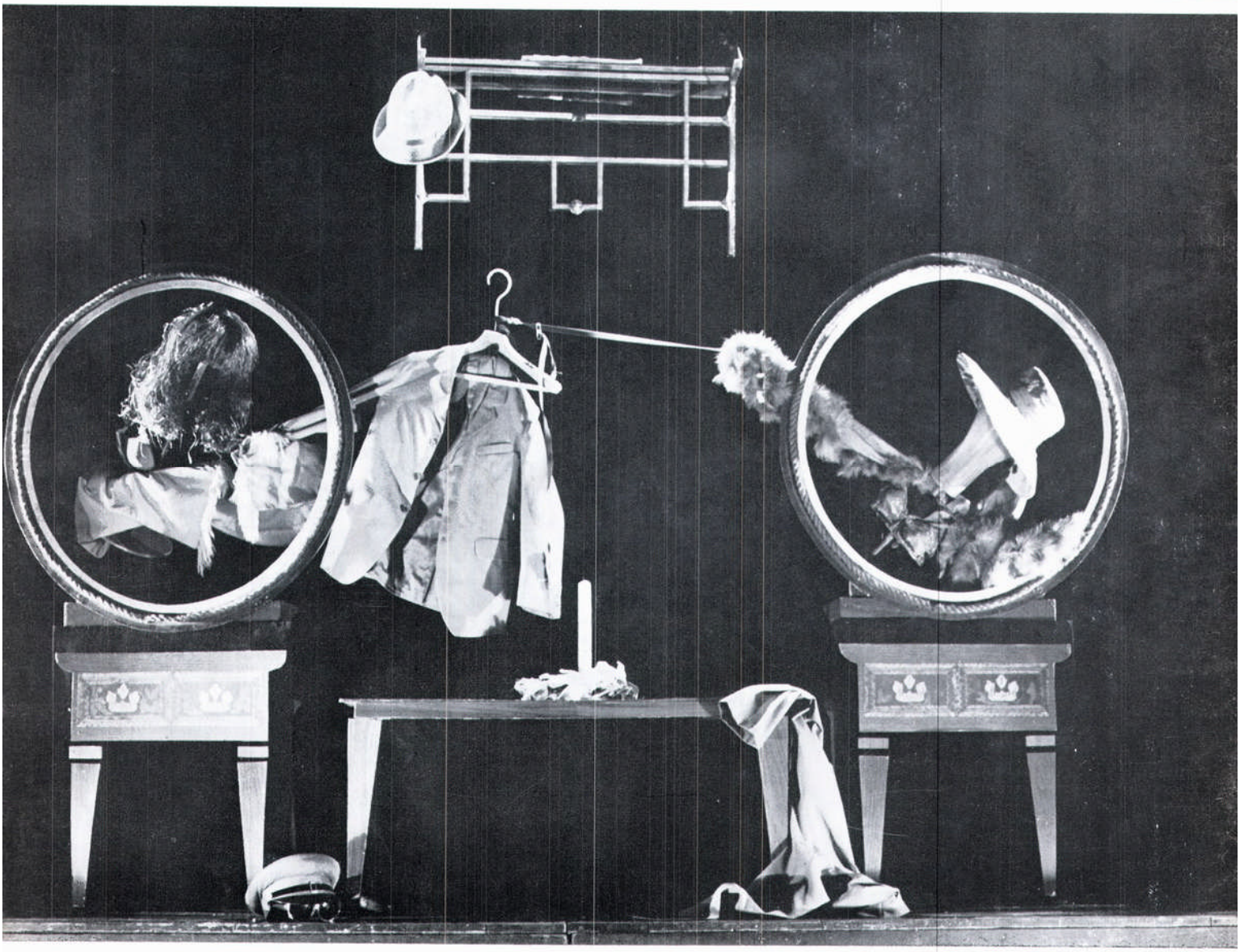
Madame László Mész:

Ferenc Katona: Le spectacle dramatique

Cette monographie dont nous publions la récension constitue la première oeuvre théorique et compréhensive en Hongrie sur les genres théâtraux.

András Kroó:

Yankovsky: Chaliapine

Là, il s'agit d'un compte rendu de la biographie du grand chanteur russe.

Ára: 12 Ft