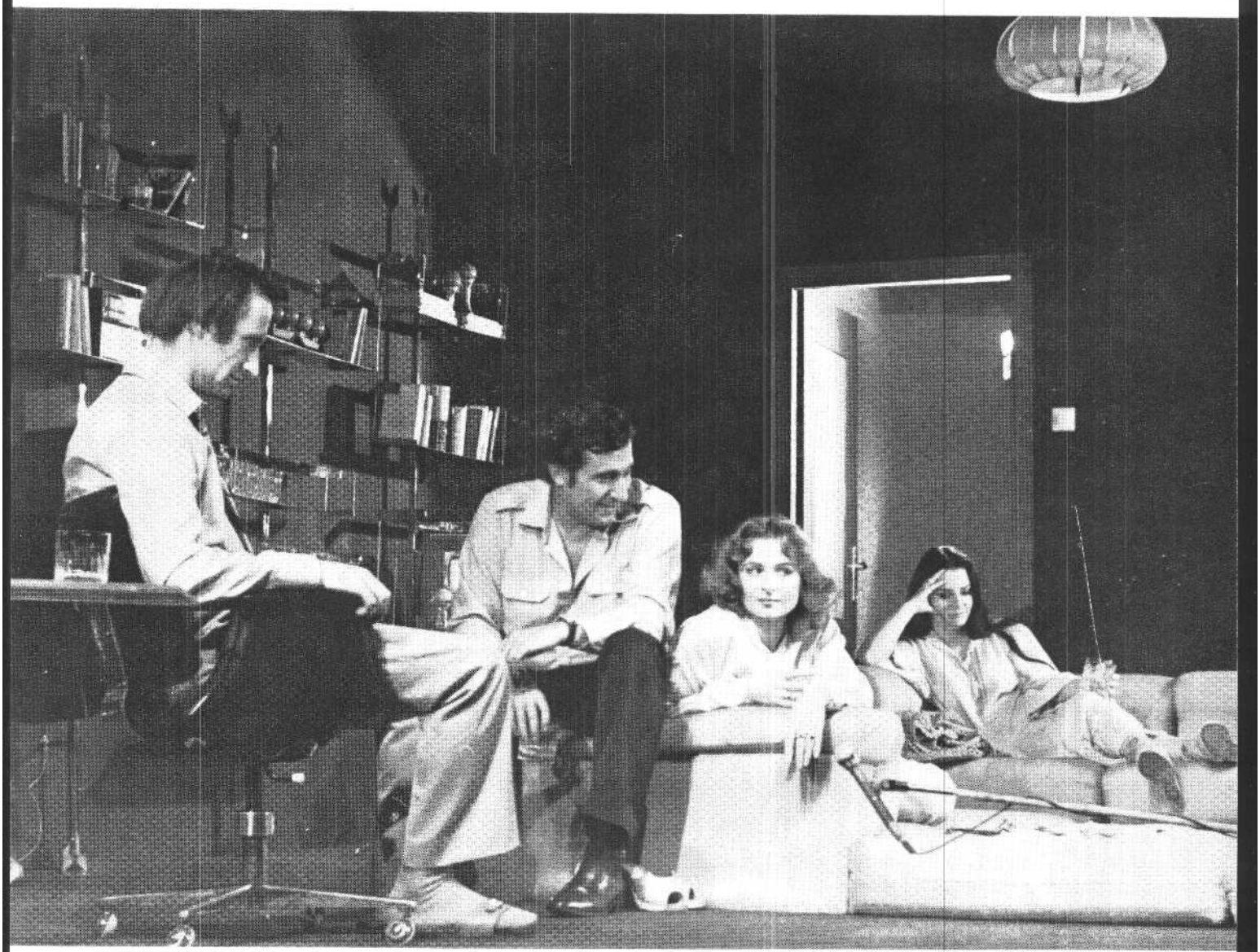
SZÍNHÁZ



Gerold László: Az új jugoszláviai magyar dráma • Földes Anna: Mérlegen a Deficit • Szekrényesy Júlia: Csók és pofon • Tarján Tamás: A színész király • Bécsy Tamás: Egy színjáték három szála • Bajomi Lázár Endre: Übüvölet Szolnokon • Pályi András: Napló színészekről Bereményi Géza: Halmi (dráma)

1980
Február

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIII. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1980. FEBRUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK 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 a hírlapkézbesítő postahivataloknál
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(postacím: Budapest V., József nádor tér 1. - 1900)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 240,- Ft, fél évre 12 ,- Ft
Példányonkénti ár: 20,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

79.3065 - Athenaeum Nyomda, Budapest
íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
HU ISSN 0039-81361

A borítón:

Reviczky Gábor, Szilágyi Tibor, Bánsági Ildikó és Béres Ilona Csurka István Deficitjében (Pesti Színház) (Ikládv László felv.)

A hátsó borítón:

Szegő György színpadképe a Ház a város mellett című Sarkadi-dráma miskolci előadásához (MTI fotó-Ilovszky **Béla** felv.)

TARTALOM

GEROLD LÁSZLÓ
Az új jugoszláviai magyar dráma (1)

játékszín

FÖLDES ANNA
Mérlegen a Deficit (8)

SZEKRÉNYESY JÚLIA
Csók és pofon (14)

TARJÁN TAMÁS
A színész király (17)

BÉCSY TAMÁS
Egy színjáték három szála (21)

BAJOMI LÁZÁR ENDRE
Übüvölet Szolnokon (25)

BUDAI KATALIN
Hollók, varjak és a pénz (28)

NÁDUDVARI ANNA
Legenda nyomán (31)

ESZTERÁG ILDIKÓ
Gyilkosok **éjszakája** (34)

SZÁNTÓ PÉTER
A tenger plasztik **esőkabátot visel** (35)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (38)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
X: Szilágyi Tibor (41)

fórum

NÁNAY ISTVÁN
Közelebb a valósághoz

Az 1979-es év tartalomjegyzéke (46)

drámamelléklet

BEREMÉNYI GÉZA: **Halmi**

GEROLD LÁSZLÓ

Az új jugoszláviai magyar dráma

Dráma- és színháztörténeti tényként kell nyilvántartani, hogy Szabadkán és Újvidéken, a két jugoszláviai magyar színházban, egyetlen évadban négy ősbemutatót tartottak, többet, mint eddig bármelyik szezonban. Ugyanehhez az évadhoz kell hozzászámítani azt a két bemutatót is, melyek közül az egyikre a gyulai Várjátékok keretében, a másíkra pedig az újvidéki Szerb Nemzeti Színház kamaraszínpadán került sor. Ez-úttal csak a négy ősbemutatóval foglalkozunk.

A jugoszláviai gyakorlatban szokatlan bemutatómennyiség magyarázatát több irányban lehet keresni: I. Vajon a színházak felismerhették, hogy elsődleges feladatuk a hazai magyar művek színpadra segítése? 2, Színházi, rendezői adósság törlesztéséről van szó? Esetleg arról, hogy a jugoszláviai magyar dramaturgia - amely volt már divatosan (vidékiesen) szórakoztató, egy-két mű erejéig naprakészen aktuálpolitikai, szerkezeti megoldásaiban igyekezett szinkronban lenni a nagyvilági formákkal, próbálkozásokkal, megkísérelte alkalmazni a bölcseleti, történelmi vagy bibliai paraboladrámák eszközeit - most új területeket meghódítva követel magának helyet a színpadon ? Ha mindezek az okok többé-kevésbé mind elfogadhatók - akkor is főleg a legutóbbit illene méltányolni. Színháznak, közönségnek egyaránt.

A drámában történő alkotói gondolkodás és véleménynyilvánítás - tehát véleményformálás igénye is -- minden felsorolt próbálkozás ellenére csak szórványosan, egyes művekben (nagyon kevésben, például Deák Ferenc: *Áfonyák* és *Légszomj*, Tóth Ferenc: J*ób*, Varga Zoltán: *A tanítvány*, Gobby Fehér Gyula: *A nagy építés* és Majtényi Mihály: *A számőzött* című művében) - és nem összefüggő folyamatban volt felfedezhető. Nem arról van szó azonban, hogy az újabb ősbemutatókkal a jugoszláviai magyar irodalomban a drámának a lírához vagy a prózához hasonlítható értékes folyamata alakult ki. Vitathatatlan, hogy ezek a művek (Tolnai Ottó : *Végeladás*, Bosnyák István: *Nehéz honfoglalás*, Gion Nándor: *Ezen az oldalon) a* drámai témáknak és a drámai formák-nak az eddigieknél szélesebb skáláját nyitották meg. S nem véletlenül, hanem *a* jugoszláviai magyar irodalom utóbbi tizenöt évének alakulásából következően. Tolnai, Bosnyák és Gion akkor tanulták az írástudók felelősségét, amikor a jugoszláviai magyarság irodalmában megindult az a felrázó, megújító folyamat, amely európai horizontok után kutatva kívánta gondolkodásában és formájában modernné tenni a hagyományok tekintetében a magyar irodalom-hoz, szellemiség tekintetében pedig a jugoszláv körülményekhez, az ottani élethez kötődő literatúrát.

Némileg, mindenekelőtt a gondolatgazdagság igénye és az irodalom eszté tikai igényessége tekintetében, a másfél évtizeddel ezelőtti törekvések meg- (de nem el-) késett hullámverése a múlt évadban színre került művek java.

Bosnyák István: Nehéz honfoglalás

Éppen olyan törvényszerűséggel kellett megszületnie a Sinkó Ervinről szóló drámának, mint amilyen kézzelfogható volt, hogy ezt a drámát a sinkói életművel legbehatóbban foglalkozó, saját élet- és munkaprogramjául választó s a sinkói opuszt már több műfajban feldolgozó, vizsgáló Bosnyák István írhatta meg.

Ha a jugoszláviai magyar drámairodalom témaskálája olyképpen bővül, „hős"-galériája olyképpen gazdagodik, hogy drámaként végre szellemi és erkölcsi problémák megfogalmazásához keres jugoszláviai-magyar hőst, elsőnek egy Sinkó-dráma kínálkozott megírásra. Sinkó Ervin ugyanis egykori személyes jelenlétével - az újvidéki magyar tan-szék első vezető tanára volt -, műveivel és egész életével az itteni irodalmi tudat és általában gondolkodásmód erjesztője volt. Nemcsak néhány nemzedék tanulhatta tőle, hogy mi a művészet, az irodalom, hanem irodalmunk és irodalmi kritikánk, akárcsak irodalomoktatásunk, szintén tőle kapta a meghatározó, életre szóló szellemi impulzusokat.

Sinkó Ervin élete és műveinek sorsa bővelkedett drámai epizódokban, magánemberiekben és történelmiekben. Alig húszévesen Kecskemét város parancsnoka a Tanácsköztársaság idején, majd ennek bukása után huszonöt évnyi hontalan emigrációban él, mindig hazát keres, földit és szellemit, és mindig hontalanságba jut . . . Csak 1945 után válik valósággá a sivatagjárók oázislátomása: lelnek Sinkóék igazi hazára.

Bosnyák István irodalmi dokumentumjátéka ennek a valódi és szellemi honkeresésnek az 1931 és 1945 közötti, eseményekben végtelenül változatos más-fél évtizedét dolgozza fel. A keretjátékkal, mely 1959-ben a magyar tanszék megnyitásának előestéjén játszódik, a Sinkó-történet még vagy másfél évtizednyit előre is fut.

Sinkó életrajzának felületes tudói előtt is ismeretes, hogy sorsa évtizedekig elválaszthatatlan az *Optimisták* című tanácsköztársasági kortársi-történelmi regényének balsorsától. Élete azonban szellemi vonatkozásban sokkalta bonyolultabb, mintsemhogy az Európát végigutaztatott kézirat kálváriájára lehetne redukálni, még ha a *Sinkó-Optimisták* „párhuzamos-életrajz" annyira lényeges emberi problémát fejez is ki, mint a honkeresés, a fogalom fizikai és szellemi vonatkozásaiban: „a haza az a hely, ahol az ember úgy érzi., amit tesz, annak értelme van". Jóllehet, Sinkó emberi kapcsolatainak, élethelyzeteinek állandó kiindulópontja a kézirat drámája, egyetlen dráma tárgyául kevés is, sok is.

Kevés, mert a kézirat körüli bonyodalmak mind a sztálinizmussal átitatott Moszkvában, mind a különféle spekulációkkal megrontott Nyugaton valóban a történelem szintjén drámaiak, de ha a kézirat kálváriája mögül hiányzik az író belső, emberi ellentmondásokból szőtt egyéni élete, akkor inkább krónikáról, mint drámáról lehet szó. Sinkónak és a mellette árnyékként álló Sinkónénak, mint ez utólag kiderült, abszolút igaza volt a történelem ellenében, de az irodalomban az abszolút igazságú hősök nem a legszerencsésebbek. A mű-vészi igazság föltétele az igazságig el-jutó, az igazság mögött vívódó ember arcának a megmutatása. Sinkóban épp az volt a nagyszerű, hogy igazságához ellentmondásokon át jutott el. Nem bölcs volt, hanem ember. *A Nehéz* honfoglalásban - kevésbé a drámában, kifejezettebben az előadásban -- pedig épp az ember jelenléte elégtelen.

Ugyanakkor egyetlen dráma anyagául sok is a kézirat körüli bonyodalom, mert az egymást követő igaz epizódok szükségszerűen csak az életrajz felületén állnak össze. Attól függetlenül, hogy Bosnyák a Sinkó-drámával fontos, elgondolkodtató igazságokat mond ki, az egymásra következő számos epizód

Reklámpannó Bosnyák István Nehéz honfoglalás című színművének újvidéki előadásához

nem mélyül el olyan magatartásdrámává, amilyent a választott anyag és „hős" kiadhatna. Válogatni kellett volna az epizódok közül, mert ami anyagban kevesebb, az intenzitásban több lett volna. Ugyanez vonatkozik az egyes etikai, szellemi kérdéseket hordozó rétegekre is úgy, mint az egyes ember és a történelem, a politikai célok és eszközök, a forradalom és a humánum, a politika és az erkölcs, a társadalmilag hasznos taktika és az emberi igazmondás, a hit és a kétely, a gyakorlati (hivatásos) és a lírikus forradalmiság, a művészi lét és a politikai lét viszonya, amelyek mind felismerhetők *a Nehéz honfoglalás*ban, de amelyek közül kevesebb is elég lett volna egy jó, magával sodró, elgondolkodtató - etikai - dráma anyagául.

A Nehéz honfoglalásnak az a legfőbb fogyatékossága, hogy: *a töménység* mind életrajzi momentumok, mind problematika szempontjából túlzsúfoltsággá nő. Ennek ellenére olyan próbálkozást és részleteiben olyan értéket jelent, amivel a jugoszláviai magyar irodalom ez ideig nem dicsekedhetett.

Sinkóék Boriskának, Sinkó húgának felidézik a Kun Bélával történt másodszori találkozásukat. Kun irodájában ülnek, „az íróasztal előtti fotelban", kissé oldalt, így a nézőtérről is jól látni, hogy Kun Béla lelkesedése ellenére - „kegyetlenül igaz könyv az események és emberek ábrázolásában", halljuk tőle *az* Optimistákról - Sinkó inkább rezignált, minta dicséretet örömmel fogadó látogató. Érthető, ő ugyanis már tudja, amit Kun még nem, hogy „az Állami Kiadó újabb lektora" szerint, regénye ellenforradalmi mű. Rezignált és elveszett. Ezért természetes, hogy nem csupán hitében, optimizmusában, hanem fizikai mivoltában is összébb zsugorodik. A színészi ösztön úgy közvetíti ezt az állapotot, hogy a nyakigláb, sovány főhős valósággal belesüllyed a né-hány számmal nagyobb, különben is lötyögős télikabátba. Szinte eltűnik benne. Megsemmisül. És hiába halljuk Kun pattogó hangú érveit, amelyeket a telefonba mond: „Sinkó regénye olyan könyv, hogy egészen biztosan Lenin is nagy érdeklődéssel olvasta volna ..." Ez a negyven év távlatából is annyira kinyilatkoztatásszerűen hangzó mondat és a szánandóan elveszett ember *kontrasztja* emberien hiteles jelenetté formálja Sinkóék emlékidézését.

Az előadásban alig akad a fentihez foghatóan megélt hitelességű jelenet. Talán az, amelyet valószerűvé a színészi memóriazavar segített.

Sinkó és Sinkóné Károlyi Mihálynál vannak Párizsban, ahová a személyi kultusz lidércvilágából érkeztek. Sinkóéknak újabb, egészen friss élményeik is vannak, párizsiak. Károlyi azonban biztat, bátorít, holott talán ő sem hiszi, amit mond, de segíteni akar. Sinkó érzi is szavaiban a szándékot, és spontán őszinteséggel panaszkodik : a francia párt-vezérek elégedetlenek optimisztikus hangú moszkvai beszámolójával, holott ő csak azt próbálta kifejteni, hogy „a pörök áldozatai, ezek a tragikus sorsú, régi forradalmárok szubjektíve teljesen jó szándéktól vezérelve sodródtak oppozícióba". Újabb kenyéradó gazdái azonban „nagyon is vonalasnak minősítették" beszámolóját. Sinkóné, akinek elkeseredése azonos hőfokú, még rádupláz: „Dehogyis vonalasnak! . . . egyszerűen dogmatikusnak találták." A bemutatón a fenti epizód színészi memóriazárlat folytán némileg módosult. A Sinkót megszemélyesítő színésznek nem jutott eszébe a „vonalasnak" kifejezés. Zavarát leplezendő mond valamit. A semmiképpen sem odaillő „humanistának" szót. A partner észreveszi a zavart, segítségére siet, feladja az emlékezetből ki-hullott szót. A blokkolás feloldódik, és az előadás a szövegkönyv szerint folytatódik. A színész memóriazavara egyszeriben emberközelbe hozta a hőst, akit itt is, mint általában, nagyszerű gondolatok, biztos helyzetfelmérés, tévedhetetlen éleslátás jellemez. A memóriazavar esendő emberré változtatta.

Azért kell kiemelni ezeket az életszerű jeleneteket, mert a mű minden dokumentumszerűsége ellenére sem bővelkedik hasonlókban. Esszédráma *a Nehéz honfoglalás*, sok érdekes, izgalmas gondolattal, határozottan megrajzolt etikai kontúrokkal. De a hagyományos, megszokott színpadi ábrázolás jól ismert lehetőségei nélkül. Mindez azért is annyira feltűnő, mert Varga István rendezése nem tudta eltüntetni a színpadiatlan írói verbalizmust, nem talált ki kisebb-nagyobb színpadi játékhelyzeteket, amelyek helyettesíthették volna a tengernyi szöveget. Sőt, azt az epizódot, amelyet már az író is játékosra képzelt, a rendezés tönkretette.

A személyiségpusztító személyi kultuszt idézve többször hallunk a kétarcúságról, mígnem a Sinkóékhoz látogató X elvtárs az álarc-etikettből is ízelítőt nem nyújt. A túlzott, de indokolt óvatosság deformálja az embereket, ha már hárman vannak, kötelező az álarc viselete. X elvtárs természetesen álarcosan lép be Sinkóékhoz. Maszkjában tulajdon arcának vonásai ismerhetők fel, csak törhetetlenül bizakodóra formálva, „pirospozsgás, vigyorgó, csupa-optimista ábrázat, amolyan Vidám Szocialista Télapó"-maszk takarja X elvtárs arcát. De Sinkóék is ismerik a dörgést: rajtuk is álarc. Az előadásban azonban nem a szerzői utasítás szerinti „tulajdon arcuk álarcával, de enyhe mosolylyal korrigálva. . ." fogadják a látogatót, hanem fehér, afféle bohócképpel, ami az adott szituációhoz éppúgy nem illik, mint ahogy összeegyeztethetetlen azzal is, amit Sinkó a látogatójának mond. Szenvedélyesen védi *az Europe*ban megjelent *Szemben a bíróval* című esszéjét, védi az ember jogát, hogy a forradalom utáni években is lehessen „némi hiányérzete", védi az ember jogát,

hogy szubjektumaként s ne egy mechanizmus bólogatójánosaként legyen jelen az életben, a változások szép-csúnya eseményeiben. Aki így érvel, az nem viselhet bohócmaszkot, képe nem lehet kifejezéstelenül fehér sem, mert így önmagát, érveit teszi idézőjelbe; ilyen álarccal épp az nem lehet, ami mindenáron lenni akar - önmaga.

A drámának ez a részlete a sok szöveg ellenére is magában hordozza egy jellegzetesen színpadi jelenet lehetőségét. Épp ezért kell sajnálni, hogy az előadásban elsietett, kidolgozatlan az epizód vége. Az írói elképzelés szerint X elvtárs az „órájára pillant s felpattan, üzleties modorban, mint aki jól végezte dolgát" készül távozni, „veszi a kabátot, kucsmát s kimért léptekkel - a nézőtérnek háttal - az ajtó felé indul, az ajtóból hirtelen visszafordul - maszk nélkül : ráncos, sápadt, megtört ábrázat", és amikor biztos, hogy Sinkóné már nem hallhatja, így szól: „...ne gondolja, Ervin, hogy inkognitóban is úgy vélekedek, ahogy itt szavaltam". A leleplező mozdulat, mellyel az álarcot leveszi és a váratlan kitárulkozás többet mond egy korszakról - legalábbis a színházban -, mint ha hosszú oldalakon át fejtegetjük, soroljuk a visszásságokat.

Varga István ügyetlen rendezése, invenciótlansága - az emlékképeket mindig egy tüllfüggöny mögött játszatja - a statikus színpadi szöveget otrombára rontotta. Húzásaiban sem volt szerencsés kezű. Például kihagyta azt a rövid részletet, amivel Sinkóné jellemzi Sinkó professzor „élhetetlenségét": „Reggel tüzet akarunk gyújtani, de se aprófa, se balta. Kerülök-fordulok, s képzelje, a Professzszor elvtárs egyszer csak felkapja a kagylót és betelefonál - a tartományi kormányházba! ... Szilágyi elvtárs? Ó, köszönöm, a kiutalt lakás egészen remek, minden jó, de sehol egy vacak kisbalta..." Pedig ez a néhány sor is segített volna emberközelbe hozni a hőst.

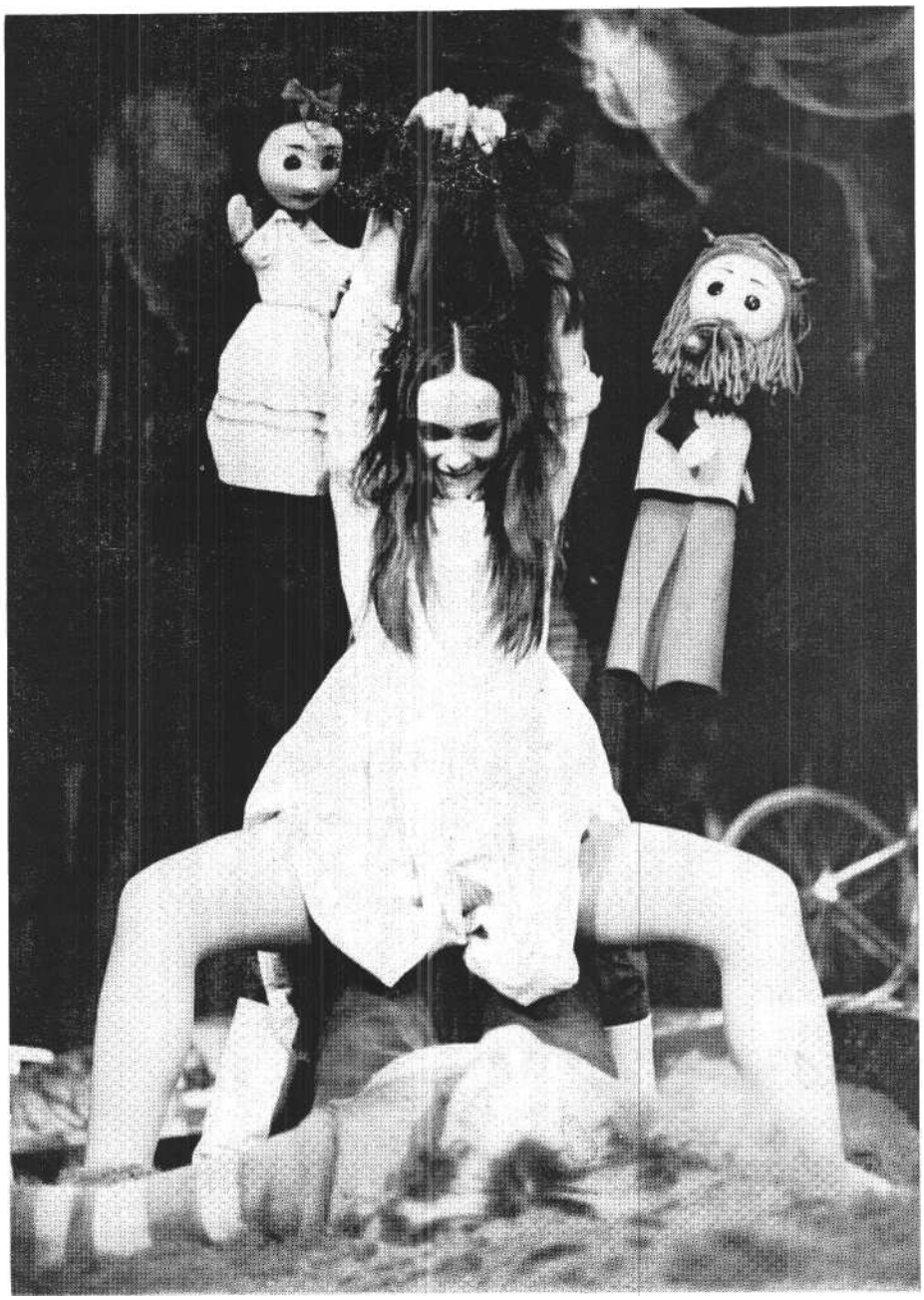
Az hiányzik ebből a műből, de sokkal inkább az előadásból, amit a költők célratörő tömörségével Tolnai Ottó egy régi versében így fogalmazott meg: „Sinkóék négyen voltak *egy* törpe és egy óriás / egy óriás a törpében / egy törpe az óriásban."

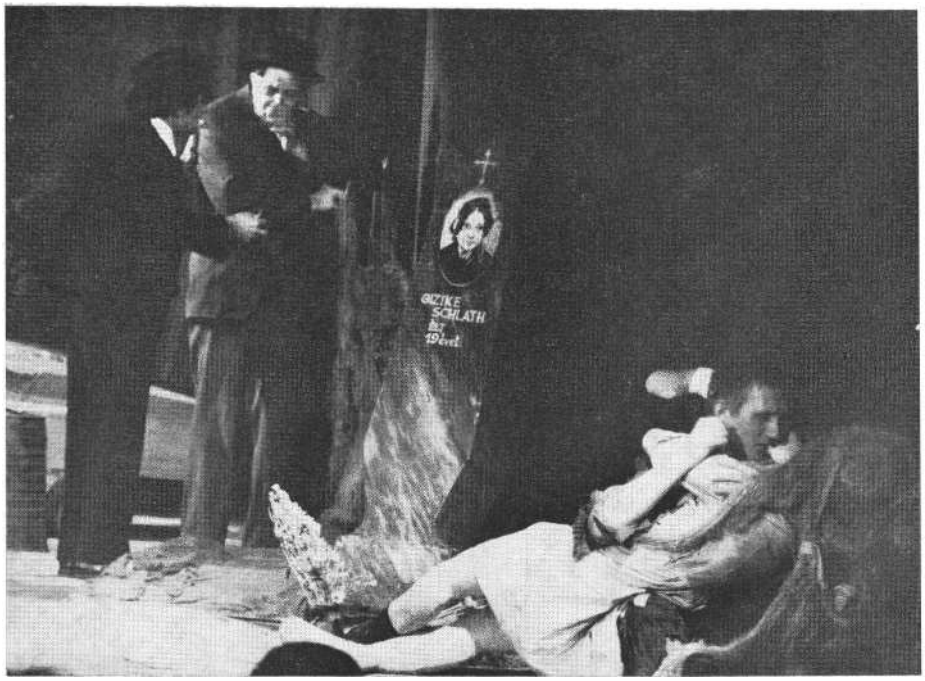
Gion Nándor: Ezen az oldalon

A Keglovics utca fogalom. A valóság-nak az irodalom által fogalommá vált hajszálnyi szelete. Egy igazi utca, még pontosabban félutca valahol egy bácskai kisváros legszélén. Afféle bácskai világvége. Egy sor ház, szemben a pusztulásra ítélt temető. Ahol a majdnem-élet találkozik a majdnem-halállal. Amint ez az utóbbi mondat is jelezheti: Gion Nándor Keglovics utcája nem csak valóság, bár az is, hanem jelképes félutca, jelképes világvége. Egy tócsányi nyugalom, ahonnan nincs tovább és ahonnan nincs vissza.

Mivel a SZÍNHÁZ olvasói már az 1979. év májusi számából részletesen megismerkedhettek a Keglovics utcát az irodalomba emelt Gion-mű (elébb regény, azután színpadi mű), az *Ezen az oldalon* tartalmával, itt *az* áttekintés teljessége érdekében csak jelezni kívánom, hogy a prózai mű anyaga nem azonos a színpadi változatéval. A művét színpadra átdolgozó Gion Nándor jól érzett rá a műfajváltással járó követelményekre. Mindössze néhány szereplőt és jelenetet vett át a prózából, de így is sikerült megőriznie a Keglovics utcai világ sajá-

Daróczi Zsuzsa (Szent Erzsébet) Gion Nándor Ezen az oldalon című színművében (Újvidéki Magyar Színház) **(Gavrilo Grujic felv.)**





Nagy István, id. **Szabó** István és Bicskei István az Ezen **az** oldalon **előadásában** (Dormán László felv.)

tos légkörét, embereinek lelkivilágát. *Az Ezen az oldalon* - életkép, amelyből azonban nem hiányzik a drámaiság sem. Nem nagy konfliktusokban, látványos összeütközésekben kitörő, tomboló drámaiság ez, hanem az állóvíz, a pocsolyába ragadt életek drámai összefonódása. Viszszafojtott, a felszín alatt kavargó feszültség jellemzi a bandagazda, Romoda és a körülötte élő emberek kapcsolatát. Elrontott sorsok, soha ki nem egyenesíthető életgörbék labirintusa a Keglovics utca. Romoda, az ácsmester, önfejűségével felesége halálát okozta - beköltöztek új, de még nedves házukba, az asszony megfázott és meg is halt -, és Romoda a magáramaradottak szívósságával készül a bosszúra. Saját felelősségét áthárítja Bergerre, a gyepszéli, asztmás feltalálóra, aki csodálatos találmányokon töri a fejét, de soha semmit nem készít el. Romodának sem fogja megcsinálni még a feleség életében ígért petróleummelegítőt, pedig jól tudja, mi vár rá: egy akácfa magasba nyúló ága. Sajátos csodabogár-kollekció képezi kettejük csendes viszályának közönségét: Kis Kurányi a mások kárán szórakozó senki kis ember; a saját orránál tovább nem látó Szent János, a méhész, aki az emberi jóságban hivő fanatizmusában nem veszi észre, hol él, még saját lánya, Szent Erzsébet elkurvulását sem; Opana, a púpossá deformálódott zsákoló; Adamkó, a téglagyári munkás, akinek a lábát tönkretette a hideg sár, egykori eszményét - miénk a gyár! - pedig az idő és az emberek csúfolták meg. (Már csak a fél-hülye Sebestyén gyerek szokta idézni az egykori jelszót); Korclován, a késdobáló, aki nagy sikereiről szeret mesélni, holott csak egy álmodozó, szerencsétlen kókler. . . Félelmetes és igaz emberi világ, kisszerűségükben is tragikus szereplőkkel.

S bár Gion tudja, hogyan kell prózából drámát írni, tudja, hogy a próza teljes átmentése eleve nem lehet szerencsés megoldás, valamiben mégis tévedett. Abban, hogy ha dráma, akkor feltétlenül szabályos konfliktust kell belé szerkeszteni. Az is lehet, hogy a cím sugallta a mindenároni konfliktust: ha létezik ez az oldal, akkor feltétlenül léteznie kell egy másik oldalnak is, és a két oldal kibékíthetetlenül farkasszemet kell hogy nézzen. Különben mivel lenne magyarázható, hogy megbontotta az életkép zárt egységét, idegen, külső drámaisággal próbálta helyettesíteni a lappangó feszültséget? A színpadi változatban lényegesen megnő annak a bizonyos másik oldalnak a szerepe, afféle pozitív pólus lesz. Következményeként Adamkó figurája is módosul. A prózában épp olyan szerencsétlen, mint Romoda és a többiek, sőt tragikusabb is náluk, mert neki igazi ideáljai voltak. A színpadi változatban viszont ő a Romodáékkal szemben álló pozitív hős, aki minden sérelme ellenére is megmaradt a makulátlanul tiszta és egyenes melósnak. Ez bármenynyire is szép és felemelő, ebben a gyepszéli pocsolyában zavaróan hegyipatakszerű csobogású intermezzóként hat. S ennek következménye, hogy a Keglovics utcai zárt világ sem öntörvényűen mutatja meg belső ellentmondásait, hanem valami ellenében válik undorítóvá. Mintha az író - s még kifejezettebben a rendező, aki a két oldal szembenállását még nyomatékosabbá tette - nem bízott volna a forma, az életkép drámai erejében, és igyekeztek „drámává" izmosítani, hol-ott egy hiteles, művészileg és emberileg igaz életkép, amilyen Gion regénye, drámának is eléggé erőteljes. Elég olyan nagy példákra emlékeztetni, mint az *Ej-jeli menedékhely* vagy Csehov művei, de a *Godot-t* is említhetném, amelyek szintén életképekként kiváló drámák. *Az Ezen az* oldalonban egy csehovian bácskai világvége-életkép oldódott fel holmi konstruált drámaiságban. S ez nemcsak azért sajnálatos, mert egy modern légzésű előadással lettünk szegényebbek, hanem azért is, mert jugoszláviai magyar szín-padon a bácskai kisvárosszéli világnak és mentalitásnak minden eddiginél igazabb ábrázolása maradt el.

„Nyári utcarészlet, a színpad közepén, kissé a háttérben, Romoda háza. A ház előtt pad. Az utca mögött elhanyagolt, pusztulásra ítélt temető látszik, kisebb-nagyobb sírkövekkel. Romoda házában öreg gramofon nyekereg, egy régi fülbemászó sláger hallatszik. . ." - olvashatjuk a színpadi változat első lapján. A színpadon azonban egészen mást látunk. Nincs a fél sor ház, nincs is ház, nincs az elhanyagolt temető, nincs Romoda háza, s nincs a házból előnyekergő sláger sem. Látunk ellenben a háttérben és kétoldalt magasba nyúló kulisszákra mázolt fákat, a háttérfal előtt egy csonka díszletfát, amelyről kiabál a festék, a fa körül száradó halászhálók, a színpad közepe táján két hanyatt fordított csónak, jobbról-balról széthányt limlom, képkeretek, vázák, művirág, egy pad, a bal oldali díszletfalról egy régimódi városi utcai lámpa mutatja magát.. .

Eltűnt a Keglovics utca, s ez legkevésbé sem azért említendő, mert a rendező és munkatársai nem az írói utasítás szerint jártak el, sokkal inkább, mert a Keglovics utcai valósággal együtt eltűnt egy világ is. Az utca nem csupán kerete ennek a történetnek, hanem tartalma is. Az utca maga az életkép - sajátos csendjeivel, detonációival, az ott élők téblábolásaival, vérre menő konfliktusaival, titkaikkal és összetartozásukkal. Az élet-képnek éppúgy lényeges tartozéka, eleven része a helyszín - ebben az esetben a Keglovics utca -, mint a szereplők. Romoda háza éppolyan fontos szereplő-
je az *Ezen az oldalonnak,* mint Romoda.
Az előadást látva sohasem arra gondolunk, hogy a szereplők távozáskor be-mennek egy házba, ahol a történet és a Keglovics utcában élők szempontjából fontos dolgok játszódtak le, vagy kijön-nek az ácsmester házából, s ez lényeges az események alakulása szempontjából, hanem csak arra tudunk gondolni, le-mennek a színpadról a kulisszák mögé,

vagy a kulisszák közül lépnek be az előadásba. A helyszín nem létezik, illetve, amit helyszínként kell számon tartanunk, az inkább zöldre festett dzsungel széle, mint egy bácskai kisváros legvége. Sok jóakarat kell hozzá, hogy arra gondoljunk, e tömérdek zöld festék, a telezsúfolt színpad egy süllyedő világ hínárba borítottságára akar utalni. Kétségtelenül jelképnek szánták, holott már önmagában is jelkép. A rálicitálás nem nyomatékosít, hanem megsemmisít, tönkretesz. Emellett disszonáns megoldás is egyik oldalon a giccsesen festett díszlet és a papír- meg enyvszagú „fa", a másikon pedig a valószerűség aprólé-kos erőltetése, a halászháló, a méhészkedő Szent János felszerelése, az ácsmester nyílt színen történő koporsógyártása ... Szerencsétlen beállításra mutat a történet egyik kulcsjelenetének színpadi realizálása is. A botcsinálta feltalálóért kezeskedő Adamkót kell felakasztani Berger helyett. A fa ott áll, előkerül a kötél is, a hurkot Adamkó nyakára te-szik, a kötél másik végét átdobják az egyik faágon, minden pillanatban bekövetkezhet a tragédia - izgulni mégsem kell, mert Adamkó nem a fa alatt, ha-nem az alkalmi bitófától mintegy öt méterre áll, ha meghúznák a kötél végét, akkor, mielőtt a magasba lendülhetne Adamkó meggyötört teste, előbb keresztül kellene ráncigálni egy csónakon és a szárításra kiterített halászhálón. Nevetséges.

Gion Tolnaihoz és Bosnyákhoz hasonlóan szintén a jelent a múlt emlékképeivel váltogató technikát alkalmazza, azzal a különbséggel, hogy nála nem a szereplők lépnek vissza saját múltjukba, játsszák el életük egykori történeteit, hanem a se gyereklány, se felnőtt Szent Erzsébettel és a félhülye Sebestyén gyerekkel, két rezonőrrel játszatja el a múlt eseményeit. Ez a dramaturgiai lelemény legalább két okból szerencsés. Egyrészt, mert a játék folyamatosságát biztosítja, másrészt pedig mert jelzi a gioni próza - drámába is átkerült többszintűségét, azt a tulajdonságát, hogy a már-már naturalisztikus valóság felett, a földtől alig arasznyira, de mégis fölötte lebegő lírát is láttassa. Radoslav Dorié pontosan ismerte fel a gioni világ kétszintűségét, ám ennek ellenére nem sikerült színpadi eszközökkel megmutatni a két szint sajátságos jellegét. Az alapszint-ként említhető reális nívót, a díszlettervező hathatós támogatásával szinte teljesen eltüntette, az írói ábrázolás lírai

Ladik Katalin és Fejes **György** Tolnai Ottó Végeladás című drámájában (Újvidéki **Magyar** Színház) (Gavrilo Grujic felv.)

vibrálását pedig a groteszk irreális játék irányába erősítette fel. Való igaz, hogy sok leleményt eláruló játéksort talált ki ahogy ez Szakolczay Lajos SZÍNHÁZ-beli ismertetéséből is kiderül, Szakolczaynak ezek a jelenetleírásai kritikája legértékesebb részei -, remek ötleteket ölt egymásba, de a legtöbbjük inkább önállósult betétként, mint az alaprajzra illeszthető megoldásként érdekes. Főleg azáltal veszítenek hitelességükből ezek az alteregóval történő emlékidézések, hogy az egyes epizódokat ilyképpen megörökítő kettős, Szent Erzsébet és a félhülye Sebestyén gyerek invencióteli játékait, amelyeket pantomimmal, bábmozdulatokkal, mulattató karikírozógesztusokkal kísérnek, Kordován, a késdobáló irányítja. Szakolczay szerint Dorié Kordovánnal ellenőrizteti a kiötlött játék-sort, játékmesterként van jelen a történetben, s amit a színpadon látunk, az igazolja is a késdobáló ilyen szerepét. Csakhogy nem valószínű, hogy ez a szerep indokolt. Mi jogon irányít és ellen-őriz Kordován, aki maga sem különbözik a többiektől, hozzájuk hasonlóan elfuserált ember? De ha lenne is alapja Kordován „felsőbbrendűségének", akkor sem tisztázott, hogy mit nyer a gioni világ ezzel a megkétszerezett játékossággal. Kordován sorsa megér egy drámát - írt is belőle Gion egy remek tévéjátékot -, de a színpadi változatban, kivált ilyen inkább hátráltató, mint segítő szerepkörrel, felesleges. Azzal, hogy idéző-jelbe teszi, ami különben is idézőjelben van, eltereli a figyelmet a Keglovics utcai világról, emberekről.

Kordován előadásbeli szerepe hívja fel a figyelmet a rendezés legnagyobb hibájára: a túljátszásra. Erre mutat az előadás vége is. Szakolczay Lajos szerint Dorié csak „...halovány utalással tette… a máik parthoz való közeledés jelképét érthetővé", s ezért nem róható fel a zárókép előkészítetlensége. Sajnos, nemcsak előkészítetlen a befejezés, ha-nem felesleges' is. A prózaváltozatról írva jegyzi meg Bori Imre : „ ...nem a »regényes« konfliktus a lényeges Gion könyvében, azazhogy megépül-e az utcácska nyugalmát felborító s pusztulását ígérő híd vagy sem... Hanem az emberi sorsok ... " Az előadásban épp „az emberi sorsok" maradtak vázlatosak. Az optimista befejezés ellenére. Romodát és ifjú párját, Szent Erzsébetet nem lehet és nem is kell megmenteni. Adamkó mű-vészileg rég idejáratott „evezz pajtás a szebb jövőbe!" gesztusa, amellyel át-adja az evezőt, azért anakronisztikus, mert hamis. A prózaváltozat talán épp azzal kerülte el ezt a művészietlen és valóságidegen gesztust, hogy teljesen mellőzi, épp úgy, mint a két part közötti konfliktust, az előadás pedig önnön hitelességét kérdőjelezte meg azzal, hogy a zárt világ belső drámaiságát önmagában - külső ráhatások nélkül - nem mutatja meg.

Tolnai Ottó: Végeladás

Tárgyak és emberek sorsa szétválasztha-tatlanul összefonódik. Tárgyaink is mi vagyunk. Hozzánk tartoznak. Akár az emlékeink. Mint a kezünk, a lábunk, a gondolataink, az érzéseink. Akaratunk, gesztusaink bennük is felismerhetők. Ha a bennünket körülvevő tárgyakat nézzük - mintha tükörbe néznénk -, ön-magunkat látjuk.

Tárgyak és emberek drámai sorsáról szól Tolnai Ottó drámája, a *Végeladás.*

„Mennek, mennek, hadd menjenek, csak arra kell ügyelni, hogy meg ne lóduljanak. .. össze ne keveredjenek... össze ne gubancolódjanak. . ." - mondja Csömöre bácsi, a dráma főszereplője. És ebben az egyetlen mondatban benne van a szükségszerűség felismerése, az elkerülhetetlennel folytatott viaskodás, a félelem, hogy hiába minden igyekezet és a tudatosság. Mindaz, amitől egy helyzet drámává lehet.

És Csömöre bácsi sorsa valóban drámai. Nemcsak azért, mert aggastyánkorára magára maradt - lényegében egyet-len emberrel van tartós kapcsolata: a heti rendszerességgel megjelenő kisvárosi borbéllyal, aki borotválni és olykor nyírni szokta -, inkább azért, mert életének tárgyai - bútordarabok, ruhák, a mindennapi élet apró kellékei a kolbásztöltőtől az orvosságosüvegekig - lassan, de feltartóztathatatlanul elvándorolnak tő-le. Tudja, hogy nincs más választása, el kell adnia az őt körülvevő tárgyakat - feltehetőleg ebből él -, el kell ajándékoznia őket - a tárgyak révén kerülhet kapcsolatba az emberekkel -, de érthető, hogy nehezen válik meg tőlük. „Visszafogni! Egészen lelassítani! Úgy távozzanak tőlem, úgy minden, mint ahogy az árnyék csúszik a földön, észrevétlenül" - mondja, és igyekszik tartani magát ehhez a szépen, emberien igazul megfogalmazott elvhez. De kicsúsznak ujjai közül az irányítás, a cselekvés szálai. S ahogy tűnnek el a tárgyak, úgy tűnik elő a padlót, a falat borító Ázsia-térkép, Csömöre bácsi egykori hadifogságának színhelyeivel; erősödnek fel az aggastyánban a múlt motívumai, vízióként törnek rá emlékei: a fagyhalállal fenyegető hideg, a géppisztolytűzzel kísért toborzás, a bombázás... A körüle eltünedező, fogyó tárgyak és emlékképek egymást váltva, egymást erősítve járulnak hozzá a főszereplő „becsavarodásához", megsemmisüléséhez. Amikor a darab végén ismét megjelenik az óraműpontossággal érkező borbély, Csömöre bácsi már halott, ott fekszik a szalmával borított térképpad-lón - csak egy szalmazsáknyi szalmája maradt, éppen az, éppen annyi, ami és amennyi a fagyhalállal fenyegető, de végül „csak" tüdőbajt okozó télben a legjobban hiányzott.

A Vége/adás sajátos módon köthető, párhuzamba hozható mind *a Nehéz honfoglalással,* mind pedig az *Ezen az oldalonnal.* Az előbbivel mint egyetlen ember sorsáról szóló drámai mű, de még inkább az egyén és a vele játszó története lem örök és feloldhatatlan konfliktusa alapján kapcsolható, az utóbbihoz pedig a legköznapibb valóság és ezt belengő, kissé megemelő líraiság alapján. A párhuzamok említése nem jelenti a kapcsolható mozzanatok, rétegek azonosságát sem. Ahogy nem azonosítható Sinkó és Csömöre, ugyanúgy nem egyenlíthető ki a gioni és a tolnais líra sem. Gionnál a megtört fények nosztalgiája keveredik groteszk irrealitással, Tolnainál pedig a modern versek ideges vibrálása szövi át Csömöre bácsi világát, kivált emlékképeit.

A Végeladás mintha túlságosan meszsze rugaszkodna el a már-már naturalisztikus alaptól. A drámából vers lesz, holott a költészetnek ebben az esetben csak kiegészítő funkciója lehet. Tolnai biztos kezű drámaíróként teremti meg az alapot, teremt két élő alakot, Csömörét és a borbélyt, ad hangulatot, és szín-padra képzel jó néhány életszerű helyzetet - talán már ezért is minden más drámánknál jelentősebb mű *a Végeladás* -, de ahelyett, hogy mélyítené a jól fel-rajzolt alapot, árnyalná az alakokat, ki-teljesítené a Csömöre körüli világot, azt, amelyben magára marad, elrugaszkodik a dráma szilárd talajáról, és halmozza a víziókat: a drámából vers lesz. S bár a „becsavarodás" folyamatába beletartozik a valóstól az irreális felé való emelkedés iránya, a drámaíró nem maradhat adós a kiindulópontként használt reáliákkal, nem feledkezhet meg róluk. Arra a fontos motiváló momentumra gondolok, amit a környezet képe adhat hozzá a „hős" lelki egyensúlyának megbontásához. Nem a kisvárosnak (bár lehet nagyváros is) mint szociográfiai-szociológiai kategóriának a hiányát kérem számon, hanem a lelki részvétlenségnek a főhősre való hatását. Egyetlen példa: Csömöre vevői között szerepel a kis-városi műkedvelő társulat is. Ruhákat, bútorokat vesznek, de jelenetük során nem önző kis műkedvelő lelkületük mutatkozik meg, hanem az író - s még inkább a rendező - egy avantgarde előadást celebráltat velük. Ha érződik is ebben a nyögvenyelő modernizmus mint egy sajátos miliő képtelen tartozéka, mégis : egy másik drámából került ide. (Kivált az előadásban.) Önállósult betét, amely-nek alig van organikus kapcsolata a „vidéki ember anatómiai leckéjével", a „tér-kép harlekinjének" drámai sorsával.

A Végeladás lehető olvasatai közül a rendező, Virág Mihály, azt választotta, amely a színpadi művet - a jobb híján - költőinek nevezett színház eszközeivel - víziókkal, lázképekkel - az emlékezés drámájaként közvetíti. Az előadás nyitó- és zárójelenete bizonyítja legegyértelműbben és legszebb formában ezt a rendezői szándékot.

Csengetnek. Semmi válasz. Csak később, újabb türelmetlenkedő csengetésre mozdul meg a színpad sötétjében valami emberformájú fehérség. Lassan előrebotorkál. „Ho! Ho! Hol!? Hol vagyok!? Hol Ho!" - motyogja fulladozva, s hozzáteszi: „Megyek! Megyek már!" Kulcsokkal, gyufásdobozzal csörög, lám-pát gyújt, s míg a látogató lecihelődik, a fehér hálóinges öregember monologizál: mintha légüres térben lenne, szavai visszhangszerűen ismétlődnek, álom és ébrenlét, múlt és jelen találkozik.

A zárójelenet: ismét, mint minden rész elején, megjelenik a borbély, de Csömöre már holtan fekszik a kiürült szoba szalmával telehintett térképpadlóján. A borbély a váratlan eseménytől felzaklatva több oldalnyi versbe szedve ismétli el a már hallott életmozzanatok zömét, s toldja meg néhány elmulasztott motívummal, valamint saját élettörténetének eddig nem hallott részleteivel, míg végül ő is Csömöre sorsára jut - „be-csavarodik".

A kezdő- és zárójelenet közötti szerves kapcsolat vitathatatlan. A közbülső epizódok azonban nem ilyen egyértelmű hordozói a rendezői koncepciónak, amely a valóság és a látomás, a jelen és a múlt közül sokkal inkább az utóbbit kedveli. Tolnai drámája nyújt is bőven alkalmat a víziók színpadi kiteljesítésére. Gondolok elsősorban a gyúródeszka-táncra - Csömöre feje fölé tartott gyúró-deszkával óva saját épségét élte át Budapest ostromát -, első feleségének elvetélésére és kútba ugrására, a hadifogság megpróbáltatásainak tavaszváró emlékidézésére - egy keze ügyébe került könyökcsővel, akár egy kézre húzott muffal táncolja-harmonikázza el szomorú-vidám táncát; ez az egész előadás legjobb pillanata -, a hosszas bolyongás utáni első borotválkozás emlékének fel-elevenítésére vagy Trockij agitáló beszédének - a Trockijt alakító színész feje a háttérfalra felfutó Ázsia-térképet át-ütve jelenik meg - és a fogolytáborban lejátszott megtorlás egymásra fényképezésére.

Olyan látomássor ez, amely alkalmasint egy jó színházi előadás gerincvonulata lehet. S hogy mégsem lett, annak magyarázatát egyaránt láthatjuk abban, hogy

a rendező megfeledkezett az eszközök szelektálásáról, és hogy az író kínálta látomáskeltő, segítő helyek közül sem a legmegfelelőbbeket választotta ki. Egyik oldalon túlteng az illusztráló megoldás, mint amikor karfiolról beszélnek, s az egyik színész egy nagy fej karfiollal szalad be, amikor keresztekről esik szó, a színen felemelnek egy keresztet, ami-kor a főhős második világháborús eseményeit idézi vissza, akkor néhány német katona jelenik meg, a borbély szín-re lépését a közismert Figaró-dal kíséri, amikor arról hallunk, hogy Csömöre felesége kútba ölte magát, akkor az egyik színésznő velőtrázó sikolyt hallat. Ki-vétel nélkül fölösleges rájátszások ezek, melyektől azonban nem lesz sem több, sem hitelesebb a látomás, csak üres teatralitássá változik. A másik oldalon a rendező nem vette észre, hogy az írói instrukciók közül látomásdúsító eszközök-ként mennyire alkalmasak a különféle zörejek: a borbélyt kísérő nádfüggöny hangja, a kerékpár nyikorgása, a szalma zizegése, a borotva harsogása, a pamacsolás csattanásai... Sokkal kifejezőbbek és koncepcióba illőek lettek volna, mint az említett illusztrálások.

Külön kérdés a befejezés, melyben a borbély éppúgy „becsavarodik", mint az emlékeivel viaskodó Csömöre. Ez a metamorfózis előkészítetlen és indokolatlan. Fontos ellenvetés: Csömörének már régen senkije sem volt, és lassan semmije sem maradt, a borbélynak ezzel szemben családja, gyerekei vannak. Sorsuk nem találkozhat ugyanabban a pontban, hasonlóság lehet köztük, de azonosság semmiképpen sem. Még a nyilván-valóan erőltetett sorsfolytonosság érdekében sem indokolt a borbély Csömörévé válása, pedig az előadás zárójelenete épp ezt szeretné sugallni.

A Végeladásnak *a* fenti látomásossággal szinte teljesen ellentétes olvasata is lehetséges, amely szerint nem az emlékek, hanem a jelen lenne a lényeges, a hangsúlyozandó.

Gobby Fehér Gyula: Bűnös-e a Szél?

Az ősbemutatóval jelentkező írók közül Gobby Fehér Gyula mögött már né-hány dráma *(Statisztikusok, A szabadság pillanata, Vallatás)* előadása áll. *A Bűnös-e a Szél* című háromrészes monodrámájában egy szélhámos történeté-nek három változatát mondja el. Felismerhető benne az írónak az a törekvése, hogy emberileg és társadalmilag motiválja a gyilkosság és különféle gazdasági üzelmek vádjával terhelt „hős" védekezését. A felsorakoztatott magánemberi, lélekrajzi motívumok - apa nélküli gyerekkor, szegénység, ártatlan bűnhődések, kisebb-nagyobb megaláztatások mellett bőven találunk példát a társadalom éberségének hiányára is, amit ki-használva Szél a gazdasági stiklik egész sorát követte el, mondván, az „emberi társadalom olyan, hogy az okosabbak járnak jobban". És ő valóban okosnak vagy inkább ügyesnek és leleményes-nek mondhatta magát. Cselekedetei akár jótetteknek is minősülhetnének, hiszen nem tett egyebet, mint olyan mulasztásokat használt ki, amelyekkel embereken segített. Maszek növényvédő szolgálatot szervezett, mielőtt az állomások gondoltak volna arra, hogy a tömegesen pusztuló beteg gyümölcsösök érdekében bár-mit is tegyenek. Több mint kétszaz munkanélkülinek biztosított jó keresetet adó kubikosmunkát... Leleményessége határtalannak mutatkozott. Vállalkozásai többnyire nem tekinthetők tör-ténytelenségeknek, lényegében azonban a szocializmust építő társadalom erkölcsi normatíváival mégis összeegyeztet-hetetlenek. (Természetesen nem kevésbé, mint azok felelőtlensége, akik lehetővé tették az efféle jótétüzérek gazdagodását.)

Kétszeresen izgalmas nyomozásra invitál az író: egy gyilkos bűnösségét vagy ártatlanságát kideríteni és a különféle üzelmek, stiklik lehetőségének körülményeit vizsgálni. Szándéka nyilván az, hogy mind az üzérkedőket, mind az üzérkedések társadalmi hátterét leleplezze. De azzal, hogy a történetet gyilkossággal zárja, az író önmagát állítja válaszút elé. Mindinkább előtérbe kerül Szél súlyos vétkének vizsgálata: ki ölte meg Dezsőt, a vízvezetékszerelő-vállalat igazgatóját, akinek tönk szélére jutott szövetkezetét az embereivel hozzátársult Szél mentette meg a felszámolástól, s akinek a feleségével Szél szerelmi kapcsolatba került. Öngyilkosság történt-e, az asszony a tettes vagy pedig szél? Ezeket a lehetőségeket variálja a vizsgálóbírónak, cellatársának és édesanyjának tett „igaz" vallomásaiban a dráma egyetlen szerep-lője. Közben pedig a sokkal érdekesebb és értékesebb drámai anyag - a gazdasági bűnözés - háttérbe szorul, jó-pofa epizódokká színesednek Szél különféle szélhámosságai. Nem az a hiba, hogy a valót, az egyetlen igazságot nem ismerjük meg, lehet, hogy ilyen nincs is, hanem sokkal inkább az, hogy nem a sokarcú igazsággal, hanem a sokarcú hazugsággal találkozunk, anélkül, hogy megismerhetnénk ennek mélyebb gyökereit is.

Megjelenítés szempontjából egyetlen figyelmet érdemlő mozzanata van a *Bűnös-e a Szél?* című monodráma elő-adásának: egy műanyag hasábból -- mint a borostyánba zárt rovar - egy férfi próbál szabadulni. Amellett, hogy látjuk kétségbeesett vergődését jelző mozdulatait, halljuk is, hogy számára a szabadulás létszükséglet. Mintha irdatlan meszszeségből, a föld mélyéből vagy szédületes magasságból érkezne a hang: „Mi az igazság?... Az igazság az, hogy nagyon is szeretném tudni, mi az igazság? Én nem félek az őszinte beszédtől. Szükségem van rá. Valóban bűnös vagyok-e? Miben vagyok bűnös? Mennyire?"

Mindössze ennyi az előadás emlékezetes jelenete. Ami utána következik, annak szinte semmi köze sincs a kezdőjelenethez. Mert miután a hasábba zárt férfi váratlanul, különösebb erőfeszítés nélkül kilép börtönéből, a rákövetkező másfél órányi játékidő alatt nem az történik, amit a kezdés alapján elvártunk. Nem az igazságot keresi, holott ezt ígér-te, hanem egy hazugság több változatát sorakoztatja föl. Hiába futkos a magasba emelkedő lépcsősoron az elképzelt vizsgálóbíró előtt, fölényeskedik a tyúktolvajnyi kaliberű cellatárs előtt, nyomkodja bűnbánatosan könnyzacskóit, miközben levelet ír anyjának, ha nem az igazságot keresi, csak hazugságsztorikat talál ki. Szélhámossága szórakoztat, de igazságkeresése, ha ilyesmiről egyáltalán beszélhetünk, nem érint meg bennünket. Az ígéretes kezdő kép funkciótlan és folytatás nélküli marad. Még a zárórészben sem kanyarodik hozzá vissza a rendezés, hogy a hasábbörtön falai közé visszabújva a szélhámos elismételje a bevezetőben hallott né-hány mondatot. Nem mintha így iga-zabbá, mélyebbé válhatna a „dráma", de a keret ilyenformán történő bezárása legalább a szenvedés látszatát kelthetné.

Szerepek és színészek

A (kezdő) drámaírók járatlanok, a rendezők pedig önzők - állapíthatjuk meg a színészek lehetőségeit vizsgálva. Az írók arra összpontosítanak, hogy problémát írjanak ki magukból, helyzeteket vázoljanak, gondolatokat fogalmazzanak meg, a rendezők pedig saját elképze-

léseik rabjai, s közben sem azok, sem

ezek nem sokat törődnek a színészek-kel. Az író számára a színész gondolatainak szócsöve a rendező számára a koncepció eszköze.

Ennek következménye, hogy a négy előadásban több jelentős színészi alakítási lehetőség kínálkozott, de lényegé-ben csak *az Ezen az oldalon* két kimagasló teljesítményéről beszélhetünk. Daróczi Zsuzsáéról, aki kivételes átváltozási képességével a tragikus alapszerep, Szent Erzsébet mellett néhány Keglovics utcabeli alakot jellemzett, és több groteszk szituációt játszott el, és Bicskei Istvánéról, aki az esendő-szerencsétlen félhülye Sebestyén gyerekben mutatta föl a groteszk alakteremtés iránti rend-kívüli képességét.

Meg kell még jegyezni Bada Irén emberi melegséggel megformált Boriskáját *a Nehéz honfoglalásban,* Árok Ferenc karikírozó rájátszásait a monodráma második vígjátéki részében, Fejes György Csömöréjét azokban a pillanatokban, amelyekben sikerült azonosulnia szerepével, valamint Czifra Erika főiskolai hallgató tragacsos fiújának közvetlenségét a *Vége/adásban,* Ferenci Jenő (Adamkó) és Soltis Lajos (Romoda) egy-egy gesztusát *az Ezen az* oldalonban, Árok Ferenc (Sinkó), Jónás Gabriella (Sinkóné), Faragó Árpád (idős Sinkó), Albert Mária (idős Sinkóné) igyekezetét, hogy *a Nehéz honfoglalás* gondolatilag gazdag szövegtengere alól emberi mozzanatokat villantsanak elénk.

A színészi teljesítmények - az első kettő kivételével - csak részeredmények, félsikerek. S bár színészeink különösebb alakformáló invencióról általában nemigen tesznek tanúbizonyságot, a jugoszláviai magyar írók drámáiban vállalt szerepeik mégis többnyire inkább hősies feladatteljesítést, mint nagy alakítási lehetőséget jelentenek. Kivált, ha a rendezők sem ösztönzik őket igazi színészi munkára.

Ezek után talán érthetőbb a bevezető utalása: a jelzéseiben ígéretes drámairodalom további sorsa, kibontakozása kevésbé az írókon, mint inkább a rendezőkön múlik. Jó lenne, ha a színházak, mi-után felismerték a hazai drámairodalmat segítő szerepüket, felismernék azon szerepüket is, hogy a problémalátás, gondolatfelvetés, élethelyzetek vázolása tekintetében is immár jeleskedő írókat

- s itt a színház elsősorban a rendezővel egyenlő - tanítsák meg színházul látni.

FÖLDES ANNA

Mérlegen a Deficit

A válogatóbizottság bőrében

Ülök az íróasztalnál, mereven, mozdulatlanul, mint X, a *Deficit* expozíciójában. Én is olyan vagyok, mint egy válogatóbizottság. Válogatok a lehetőségek között. A mai kritikát tekintve a következő lehetőségek állanak előttem. Egy: lelkesen nyugtázhatom *a Deficit* régen várt bemutatásának tényét, hogy íme, eggyel kevesebb színházi életünkben a neuralgikus pont, s megint csak bővült a magyar színházi repertoár. Kettő : leülhetek elemezni a darabot, s kiderítem, bebizonyítom, amit a nézőtéren majd' mindenki érzett, hogy azért Csurka drámájának nem tett jót a tizen-két esztendős várakozás. Három : üdvözölhetem a megkésett bemutatót azzal, hogy ha nem is váltotta mindenben valóra az olvasmányélményeinkhez fűzött reményeinket, mégis jelentős eseménye az évadnak. Négy: belemehetek a szorosan szerkesztett dráma dialógusainak taglalásába. Öt: dicsérhetem a rendezőt. Hat: (újra) felfedezhetem Szilágyi Tibor jellemábrázoló-tehetségét. Azt hiszem, majdnem olyan nehéz helyzetben vagyok, mint a válogatóbizottság dilemmáit ránk zúdító X - a Csurka-dráma előadásának első percében.

Színházi kritikánk is hasonló módon válogatott a lehetőségek között. A Magyar Hírlap kritikusa (Mészáros Tamás) Csurka máig legnagyobb darabjának dicséri *a Deficitet,* amelyről a *Ki lesz a* bálanyá?-val együtt elmondható, hogy „még nem *darab,* hanem *dráma*". Hasonló szellemben értékeli, elemzi a drámát az Esti Hírlap (Fencsik Flóra), bár itt az elemzés a mű „váratlan, kissé túl-beszélt és patetikus" drámai poénjának bírálatával zárul. A Népszabadság kritikusa, Koltai Tamás ezzel szemben éppen a drámai csattanóra koncentrál: a kritikus (és szerinte: a dráma) fő kérdése az életformaválságot tárgyaló realista kompozíció mögött felsejlő, szimbolikus-metaforikus *rejtett* dráma kimenetele, azaz - „Elsül-c a hegedűtok?". A Film Színház Muzsika kritikusa, Bulla Károly, *a Deficit* apropójából valóságos fantom-háborúba kezd annak érdekében, hogy megvédje *a Ki lesz a bálánya?* szerzőjét a „bulvárszerzői" besorolástól. Konkrét források vagy utalások nélkül inkább csak következtetni tudunk rá, hogy a cikkíró itt a szerző kevésbé jelentős, gyengébb, ha úgy tetszik: bulvárjellegű komédiáinak bírálatait általánosítja. Mert ismereteim és emlékeim szerint a kritika éppen *a Ki lesz a bálanya?* írójának rang-ját, az első művészi vállalkozás igényét állította szembe a *Szék, ágy, szauna* vagy *a Nagytakarítás* szerzőjének profi teljesítményével. S hogy e fantomháborúban ne csak a pályatársak közül kerüljenek ki az ellenfelek, szóvá teszi, hogy „még az az értelmiségi néző is igyekszik félreérteni a darabot, akinek - mint közönségnek - szól. Egyik jelenetet jobbra érti, aztán a másikat balra, végül az egészet is, hasonló irányzékú döntéskényszerrel." Feltehetném a kérdést: vajon ezúttal nem az ugyancsak értelmiségi kritikus igyekszik-e félreérteni a nézőt - de nem teszem.

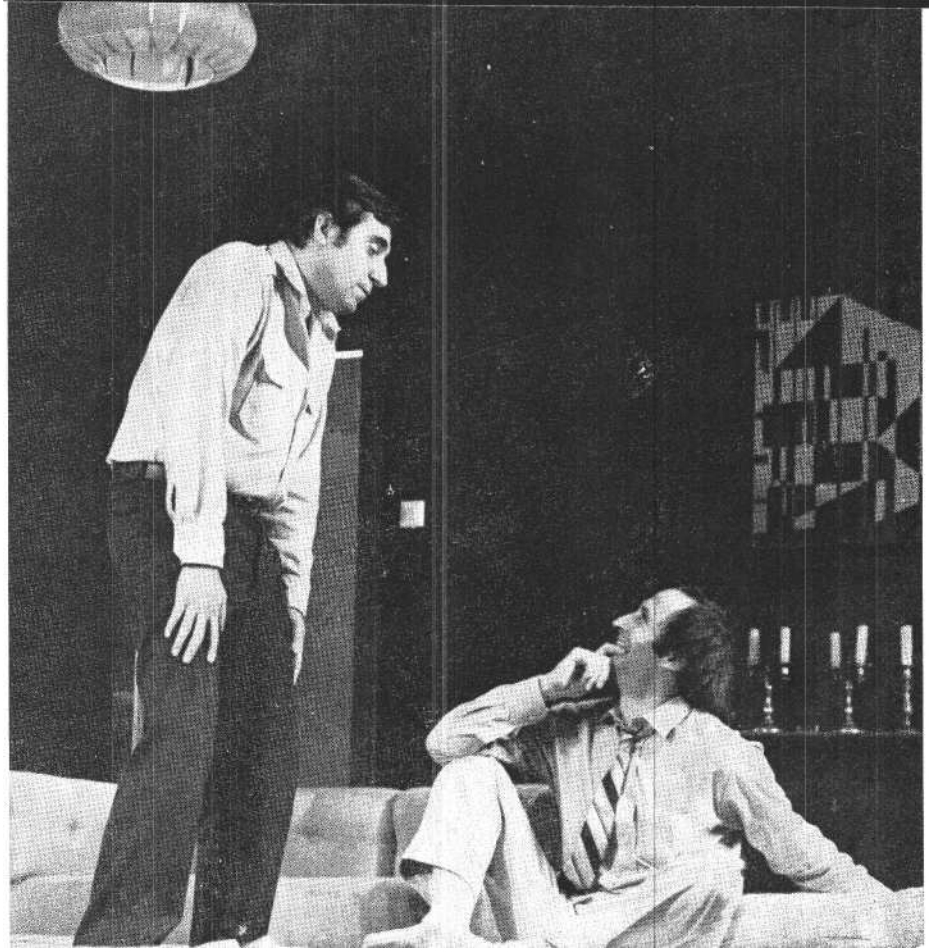
Az előadást illetően a legsommásabban az Élet és irodalom ítélkezik. Szekrényesy Júlia „a drámaszelídítés csodájának" nevezi Horvai rendezését, mondván: „A szalonképes előadás alig tudja elfedni a mű megrázó hatását." Aki ezt a gondolatot magáévá teszi (előrevetésként: magam nem tartozom közéjük), az természetesen furcsálkodva olvassa másutt, hogy Horvai „úgy teremt korszerű előadást, hogy közben rendezői alázatból vizsgázik, színészei és a darab javára". (Film Színház Muzsika)

Az a szakmabeli vagy speciálisan színházi érdeklődésű olvasó, aki a nézetek e gazdag választékát szembesíti a magáéval, ugyancsak nincs könnyű helyzetben. Talán még az is eszébe jut, hogy állásfoglalása - társadalmi-politikai döntéskényszer eredménye, tehát önleleplező bemutatkozás. Akárcsak X-nél, az előadás kezdetén.

Csakhogy X-nek ez a bevezető filippikája bemutatkozásnak is ragyogó: még nem tudjuk róla, hogy a fényes szelek nemzedékének egykori forradalmár gárdájából való, hogy tehetséges mérnök, akit a cselekvés lehetőségének hiánya fojtogat, de az alternatíváknak az egyszemélyes válogatóbizottság által ironikusan elősorolt rendszeréből azonnal ráérzünk arra, hogy a mereven ülő férfi az átlagosnál logikusabb elme, aki pontosan és feszengve érzi a maga mozgás-terének, választási lehetőségeinek - egész életének - nyomasztó kisszerűségét. Mondatainak iróniája azon nyomban távolságot teremt a hős és helyzete között.

A kritikus válogató tevékenységében egy másfajta - etikai?, szakmai? - dilemma érződik. Alapállása (alapállásunk) nem lehet más, mint a mű feltétlen vállalása. Hiszen megjelenése óta, mióta is-mertük, olvastuk, sürgettük színházainkat, a kultúrpolitikát: a Deficitnek szín-padon a helye. Hittük - többen le is írták -, hogy az évtized vagy legalábbis Csurka István egyik legizgalmasabb drámai vállalkozásáról van szó, hogy nem vagyunk olyan gazdagok mai témájú, igényes és sikert ígérő, színpadkész drámákban, hogy okunk lenne halogat-ni a premiert. A dráma három-, illetve négyszögtörténete mögött olyan lényeges, *a Ki lesz a bálanya* ?-ával egy tőről sarjadt, történelmi élményekben gyökerező, rokon életérzést hordozó társa-dalmi konfliktust éreztünk, amely bár túlmegy bizonyos konvenciókon, sem-miképpen nem lehet gátja a mű színpadra vezető útjának. Szekrényesy Júlia kritikájában rezignáltan veti fel, hogy „az amerikai házaspárok végítéletbe torkolló együttléteiről előbb hallhatott, olvashatott a magyar közönség, mint a - szerintünk *vagy* legalábbis részünkre érdekesebb, eredetibb - magyar párok durva küzdelmeiről. Végig kellett borzonganunk Miller, Williams, Albee drámáit, míg végre saját életünkről, saját ellentéteinkről, szorongásainkról is ér-tesülhettünk. Furcsa ez a helyzet, de kár töprengenünk rajta". Attól tartok, hogy a kritikusnak nincs igaza. Már csak azért sem, mert a sorok között ő maga is érzi, érzékelteti, hogy e paradox problémán nem lehet *nem* töprengeni. Különösen akkor, ha az ember, Szekrényesyvel ellentétben még csak provinciálisnak sem érzi az Albee-éhoz és Csurkáéhoz hasonló problémafelvetést. Ha vallja, és mindig is vallotta, hogy a legbensőbb magánéletben felvetett, ábrázolt problémáknak éppen társadalmi töltésük ad igazi súlyt és tartalmat. A mű igazi értékeinek tagadása nem Csurka, hanem a kritika saját követeléseinek elárulása és (objektív értelemben) súlyos kritikai melléfogás is lenne. De etikailag is indokolt, szubjektív elkötelezettségünk sem gátolhat meg abban, hogy Csurkának az életműben és a kortársi magyar drámában is fontos helyet betöltő darabját a mai társadalmi valósággal és mai elvárásainkkal szembesítsük. Valójában minden - az előadásról írott - kritika ezt teszi.

De ezen a téren nemcsak a konklúzió, hanem már a kiindulópont is eltérő. Rajk András a Népszavában hosszú



Csurka István: Deficit (Pesti Színház). X fölveti Z-nek a feleségcsere ötletét (Szilágyi Tibor és Reviczkv Gábor)

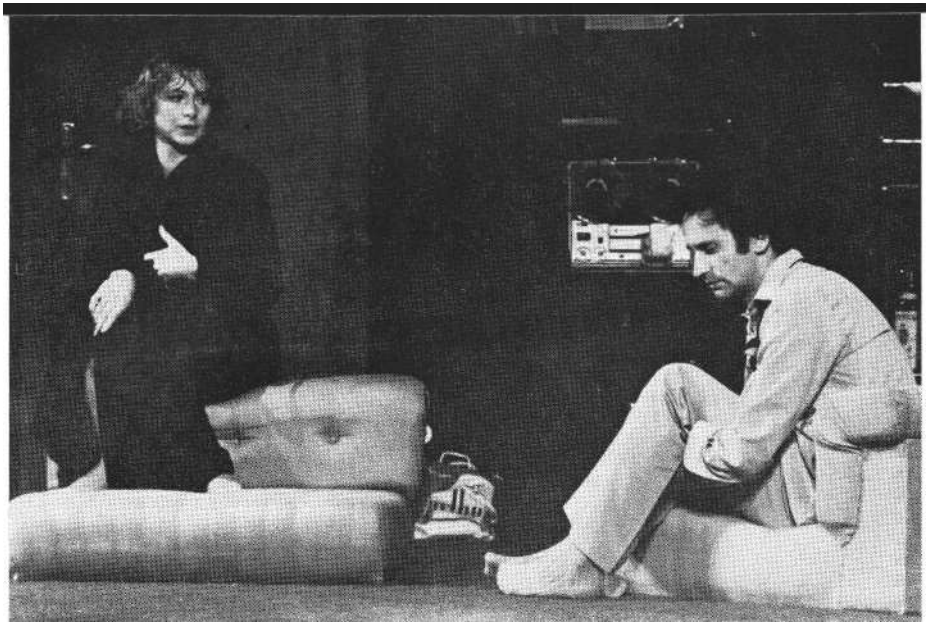
távra tágítja. a dráma érvényét: „Nem egyszerűen egy rövidebb történelmi-társadalmi helyzet szülte vívódás fogai mazódik meg a darabban, amelyet ilyen helyzet szült -- de hiszen minden értékes művet valamilyen pillanatnyi helyzet szül -, hanem korunknak és a mi szocia lista társadalmunknak hosszabb távú helyzete."

Bulla Károly, aki egy a dráma hőseinél legfeljebb néhány évvel fiatalabb nemzedékhez tartozik, ezzel szemben, elvágja a műnek a jelenhez kötődő köl-dökzsinórját, amikor hangsúlyos múlt-időben fogalmaz: *„Abban az időben,* amikor a darab született, okkal, ok nél-kül a darabban szereplő értelmiségiek - nek és a hozzájuk hasonlóknak valóban nem jutott megfelelő feladat, életcél."

A dráma megítélése során a kritika akarva, nem akarva beleütközött a *Deficit* és a *Nem félünk a farkastól* tartalmi-formai rokonságába is. Többen - tapintatból, taktikából vagy Csurka mű-vének rangját bizonyítandó - tagadták vagy bagatellizálták a kérdést. Csurka maga egy tévéinterjúban bravúros ügyességgel siklott el a kérdés mellett azzal, hogy amikor a *Deficitet* írta, még nem ismerte az amerikai szerző darabját. E tényben semmi okunk kételkedni: Albee rokon szerkezetű és témájú darab-ját i967. december 15-én mutatták be Budapesten, és akkor Csurka valószínűleg már réges-régen leírta a darab végén a „Függöny" szót. Tőle magától tudjuk, hogy első változatában egyetlen hét alatt vetette papírra a *D eficitet.* Cáfolhatatlan személyes érve azonban nem változtat azon a tényen, hogy a világszín-ház nagy mezőnyében Albee megelőzte Csurkát, mivel művét nyilvánvalóan nem az ugyancsak megkésett 1967-es magyar bemutatóra írta. A körülmények tehát úgy hozták, hogy a magyar közönség túlnyomó többsége a művek keletkezés-rendjében találkozott a kétszer két házaspárral. Tehát valóban előbb smerte meg az amerikai párok egymásit mar-cangoló, tébolyult játékát, mint Csurka nyomtatásban, kötetben 1970 óta olvas-ható, és első ízben i979-ben színpadra állított drámáját. A párhuzamosok azon-ban ezúttal nem a végtelenben találkoz-tak : Albee hátborzongató kamaradrámá-jának szolnoki felújítása (véletlenül) ismét csak néhány hónappal előzte meg *a* Deficittel való első színpadi találkozá-sunkat. A kritikusokból álló, de mindig egyszemélyes válogatóbizottságnak tehát, amikor *az* írógép mellé ül, elkerül-hetetlenül fel kell vennie a értékelés szempontjai, *a* rendelkezésre álló lehe-tőségek közé a két rokondráma össze-vetését is.

Két szoba összkomfort - unalommal

A Deficit a hatvanas években egyetlen nyári éjszakán, egy új város lakónegye-dében, X-ék összkomfortos lakásában



Y és **Z zavarban** (Bánsági Ildikó és Reviczky Gábor)

játszódik. A színpadkép - Fehér Miklós dekoratív alkotása - némileg megemeli X-ék világát. A fiatal mérnök otthonának merész eleganciája, az egyenként tervezett és válogatott bútorok összhangja olyan keretet rajzol X köré, amilyenről álmodott, s nem amilyet el-ért. Az író mintázta fiatal mérnök valóságos modellje, akármilyen tehetséges is, egy keresetből és a rendelkezésre álló áruválasztékból valószínűleg csak olyan jugoszláv garnitúrával, Panni-fallal, barkácsolt kiegészítőkkel berendezett kétszobás típusmennyországot szerezhetett, amely még a színpadinál is rövidebb ideig boldogít. A dráma kezdetére már elillant a fészekrakás tegnapi boldogságának sikerélménye : X-ék már ugyanúgy unják otthonukat, mint barátaikat, mint a tévét és az egész rájuk merevedett kispolgári életformát. X-né, akit a darabban az egyszerűség kedvéért Y-nak hívnak, szinte a zsigereiben érzi a csalódást. „Én azt hittem, jobb tár-saság verődik össze. Egy ilyen új városban. Az ember azt gondolná: csupa fiatal ember, mindenki akar valamit, lesz egy kis élet satöbbi." De X, aki több fokkal okosabb és jóval cinikusabb is nála, rögtön visszavág: „Senki nem akar semmit. De mi se."

Azután X-ék és a hozzájuk látogató Z--W házaspár agytornának sem utolsó dialógusából kiviláglik, hogy még ez sem egészen igaz. X, aki négyük közül nemcsak szakmailag a legtehetségesebb, de a legerőteljesebb sugárzású személyiség is, határozottan akar valamit. Legalább azt, hogy kettévághassa az unalom pókhálóját, hogy történjen végre vala-mi. Vágyódhatna persze arra is, hogy eljusson az űrbe, hogy találmányával forradalmasítsa a technikát, és a világ legszebb asszonyai vetélkedjenek szerelméért. De X csak arról ábrándozik, hogy jó lenne egy szűk, piszkos, sötét sikátorban kedvére csókolózni a más feleségével. Vecsernyekor harangszót hallani, és remegő kézzel megfogni egy piruló lány rongyos bugyijának a gumiját ... Úgy érezzük, mintha két szólamban álmodozna. Mert az író tökéletesen hitelesíti ugyan a hős feleségének feltálalt szövegét, ám a néző (aki lényegesen okosabbnak érzi magát Y-nál) a gondosan formált nosztalgikus óhajtó mondatok mögött azonnal felfedezi a cinizmus kilógó lólábát. Talán, ha New Yorktól álmodna és nem a ronda Detroitról. Ha királynőnek vagy legalábbis bálkirálynőnek látná a feleségét, és nem kurvának. De X jellemképletéhez hozzátartozik, hogy vágyaiban is pózol. A folytatás, a gyerekvállalás lehetőségének elutasításában sem valódi énje, önzése, hanem egy felvállalt, kozmikus tagadás kap hangot. (Albee George-a és Marthája az életnek ezt a lényeges elemét mélyebben és őszintébben élik át: az ő gyerek nélküli életük nem póz, hanem tragédia.) A továbbiakban X olyan közönyös nyugalommal provokálja ki, hogy hites felesége „hullafeleségnek" becézze, mint aki megszokta, sőt el is várja ezt a minősítést. Azután a párbeszéd vezetésében ismét egy tipikus Csurka-bravúr: az a tény, hogy a dialógusban X-re csak a szimpla kérdések maradnak, és Y a válaszoló, ítéletmondó fél, félreérthetetlenné teszi, hogy ez az ifjúságától nagyon hamar megfosztott, saját életével táplálkozó hullafeleség állapotrajzára szorítkozó kérdés-felelet játék nem először zajlik le kettőjük között, hogy valójában már ez a végsőkig vitt önostorozás sem rendelkezik az újdonság erejével, ez is csak életük megkövült rituáléjának egy része. Pedig éppen a mondatok és mozdulatok előre meghatározott rendje, az előre gyártott élet az, amitől X legjobban undorodik. Ezért is hisszük el neki, amikor a vendégségbe érkező Z-W házaspárnak arról beszél, milyen mérhetetlenül vágyódik arra, hogy végre valami rendhagyó történjék vele. Ha más nem, hát legalább feküdjenek le egymás feleségével, vívják meg legalább négyesben az ágyforradalmat. Amikor X először terjeszti be ezt az ötletét, Z még meg sem hökken: nem veszi komolyan. Pedig X nem tréfál: vallja, hogy ha már az élet, a köd, a mocsár megfosztotta az önmagához méltó szabad tettek, hasznos, pozitív értékű cselekedetek végrehajtásának lehetőségétől, legalább vállalja a fennálló erkölcsi normák szerinti rosszat. A cselekvés helyett - a pót-cselekvést.

X pillanat szülte ötlete mögött valószínűleg mélyebb vágyak, ösztönök rejtőznek. De ugyanolyan őszinték az önsorsrontó érvek is. Hogy legalább fájdalmat kellene szerezni, s a beteljesülésnél lényegesebb a mindannyiukra váró megrázkódtatás. Ez az őszinteség azonban önmagában mégsem elég ahhoz, hogy X akaratának bűvkörébe vonja a többieket. Y, aki egész felnőtt életében hibátlanul játszotta mellette az árnyékfeleség szerepét, viszonylag könnyen manipulálható. De a többiekben az unalom, a csömör nem vagy nem feltétlenül párosul az ellene való lázadás kockázatának vállalásával. A házaspárok egyetértő fecsegése ezen a ponton gellert kap: felszínre tör a négyük között érlelődő feszültség, konfliktus. Y érzékeli és jelzi is, hogy ezek után már hiába halogatják a szembesítést. Az álláspontok világosak : X szerint, ha jót nem tehetünk, tegyünk legalább rosszat. Ártani is jobb, mint tűrni az állóvizet, a pocsolyát. Oszlopos Simeon filozófiáját nemcsak Sarkadi hőse vállalja. Z mintha könnyebben belenyugodna a megtapasztalt és megváltoztathatatlan tényekbe. Még abba is, hogy ők négyen feltehetően nem zsenik és nem is különleges feladatokra rendelt egyéniségek, csupán átlagemberek. A maga szorongását is inkább magyarázni próbálja, semmint megszüntetni. A robbanás - X akaratának parancsa szerint - mégis bekövetkezik.

A pótcselekvés mint szexuális aktus és történelmi kategória

A megtervezett házasságtörés pótcselekvésjellege a dráma kezdetétől fogva nyilvánvaló. Csurka tudatosan kerüli a szexuális erők, vonzások és ösztönök olyan ábrázolását, amely beárnyékolhatná, kétségbe vonná vagy akár erőteljesebben motiválná ezt a racionálisan kigondolt evidenciát. S hogy az eltervezett cselekvés jellege felől a hősökben se

maradjon kétely, az író olyanfajta kegyetlen önelemzésbe hajszolja őket, amely-nek modellje talán az egykori, éjszakába nyúló kollégiumi kritika-önkritikák légiója lehetett. Az érzelmeknek ez a túlbeszélése azonban a *Deficitben* nem dramaturgiai hiba, hanem a jellemzés, pontosabban a leleplezés eszköze. A kikényszerített vallomásoknak ez a sorozata összeroppantja a társaság tagjaiban levő maradék ellenállást is. Ezek után - a néző úgy érzi - már semmi sem áll X hideg fejjel kitervezett, kollektív boszszújának és katartikus önbüntetésének útjában. A cselekmény azonban nem igazolja ezt a hipotézist: X terve csak félig sikerül.

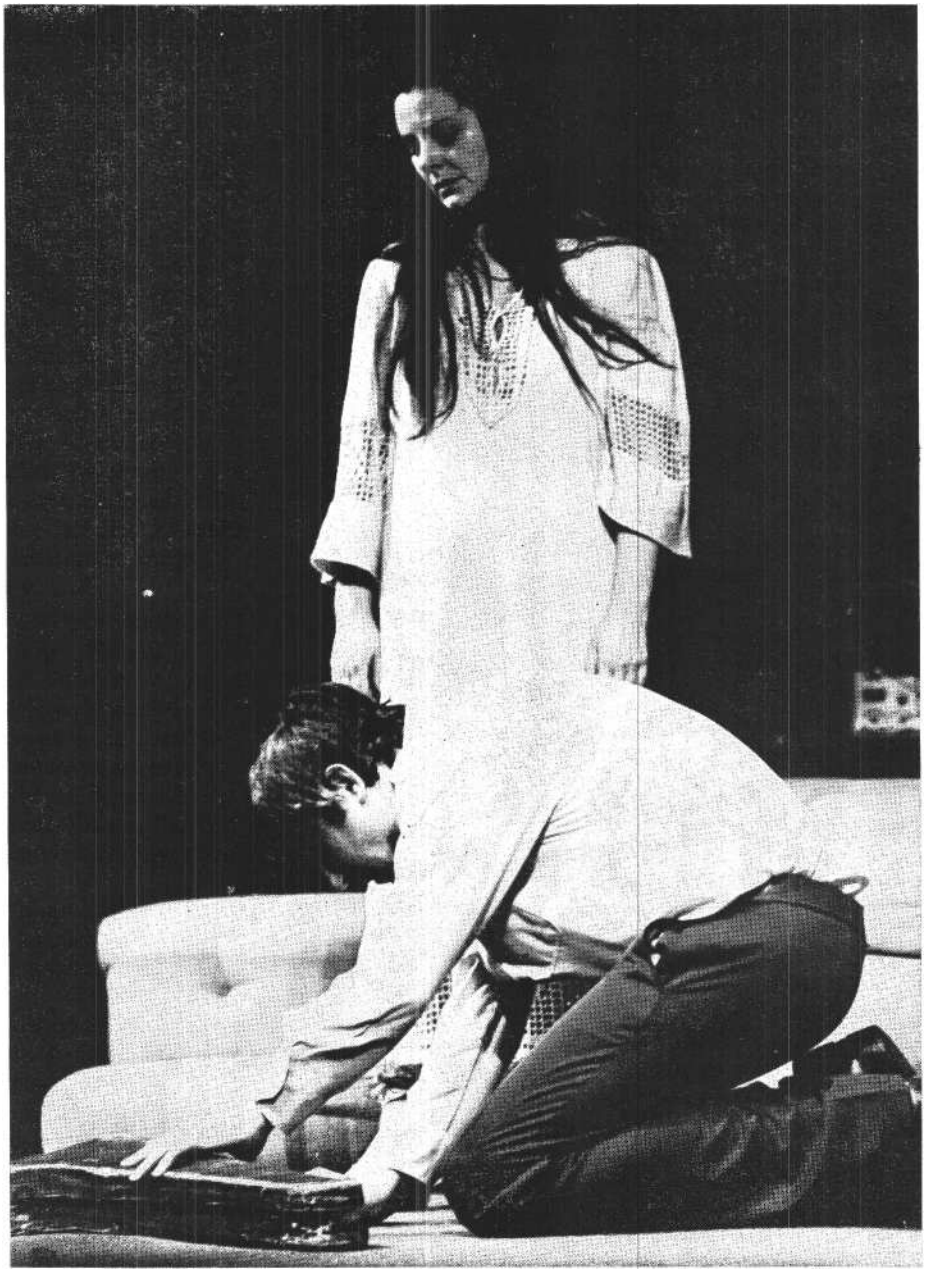
A meglepő fordulat voltaképpen a szünetben, a kulisszák mögött történik. Amikor a pontosan végiggondolt ágyforradalomnak csak a fele megy végbe. Mert igaz, Y készségesen, sőt talán szívesen is fogadta ágyába Z-t, ugyan-akkor a kezdeményező X-nek, szellemi és férfiúi fölénye tudatában, minden erőfeszítés és agitáció ellenére *sem* sikerül megszereznie W-t. Bebizonyosodik, hogy felesége és legjobb barátja annyira alárendelik magukat az ő akaratának, hogy árulásra is hajlandók, W-t saját szuverenitása megvédi és szembe is fordítja a kívülről jött szerelmi követeléssel. Bebizonyosodik, hogy valóban csak W lehetne X méltó, egyenrangú párja. De hiába keverik ezen az éjszakán szorgalmasan, elszántan az élet kártyáit, a több esztendős leosztáson mégsem sikerül változtatniok.

A bevett dramaturgiai sémák alapján hajlanánk arra, hogy Csurka szemére vessük a kulisszák mögött végbement fordulatot. Csakhogy a szerző ezúttal nagyon biztosan érezte és éreztette is, hogy az akció kimenetele végeredményben mellékes: a dráma az, ami előtte és utána - a hősök tudatában zajlik. A dráma: a pótcselekvések végérvényes kudarca.

A lényeges az, hogy a hősök ítéljenek és ítéltessenek. S ha X hisz abban, hogy az ő életcsődje és a kiúttalanság elviselhetővé tételére kiagyalt ágyforradalom ítélet, amely a kort bélyegzi meg, W a maga következetes elutasításával, Z a maga passzivitását meghazudtoló elementáris, önkritikus monológjával helyre-billenti a századvég s a benne élők viszonyát, a felelősség arányait. „Most itt állok a barátom feleségének ágya előtt, szeretnék belefeküdni, félek belefeküdni, és éppen ezért szeretném azt is a rendszer, a társadalom, a világhelyzet, az atomkor, a technikai civilizáció nyakába varrni, hogy én most belefekszem a barátom feleségének az ágyába. Kicsit részeg vagyok, de a dologból ennyit világosan látok. És a rendszer, a szocializmus, a kapitalizmus, a békés egymás mellett élés, az általános szorongás, a kitaszítottság, az elidegenedés, a borzasztó kétségek, a nagy lehetőségek hiánya, a szerencsétlen magyar történelem, 4[8], 49, [1]9, 56, mind itt sorakoznak, vállalják a felelősséget, jön Dózsa, Kossuth, Petőfi, Rákóczi, Truman, Hruscsov, Sztálin és Churchill, együtt megfognak és betesznek a barátom feleségének az ágyába, és kórusban mondják: te nem tehetsz róla, mi tettünk azzá, ami vagy, mi löktünk be abba az ágyba ..."

Az emberi kapcsolatoknak ebben az egész éjszakán át tartó pókerpartijában végül is az osztó, X lett a bálanya. Y, a felesége - a Z-vel töltött, borzongatóan kellemes, gyorsan felejthető pásztoróra után - a pénzénél maradt. Z viszont az eddigieknél is mélyebbre zuhant ön-maga és felesége értékrendjében; ön-becsülése, amelyet a férfidiadal egyetlen

W és **X a hegedűtokkal (Béres Ilona** és Szilágyi Tibor) (Ikládv László felvételei)



órára megszilárdított, újból darabokra tört. De ki merné nyertesnek nevezni W-t, aki a maga relatív erkölcsi diadaláért és a megismerés keserves elégtételé-ért illúziói maradékával fizetett ?

Az ítélkezésnek ez a kompromisszummentes szigora, az egymástól elválaszthatatlan társadalmi és egyéni felelősség dialektikus megkülönböztetése a dráma hitelének, realizmusának fedezete és egyben legfőbb értéke. És mégis, itt érzem *a Deficit* I979-es Achilles-sarkát. Mert Csurka zárt szerkezetű drámájában nem aktuális reflexiók vagy kisszerű utalások érzékeltetik a kort, amelyben a dráma fogant és született, hanem maga a kérdésfeltevés, a hősöknek a társadalmi lét kérdéseire adott válasza. A fényes szellők nemzedékének 1956 után már megkeseredett, de még égetően eleven forradalmisága, a történelmi cselekvés fojtogató igénye. *A Deficit* (írójának megfogalmazása szerint) akkor játszódik, amikor ez a „dalolva indult" nemzedék, amelynek tagjai korábban szélesre tárt kapukat láttak csak maguk előtt, keserűen és döbbenten fedezik fel, hogy ugyanazok a kapuk bezáródnak. Volt, akit ez a felfédezés öngyilkosságba, önpusztító élet-be, alkoholizmusba kergetett. Az Oszlopos Simeonok korában X ágyforradalma és a pótcselekvések forradalminak markírozott rituáléja is szinte dokumentumértékűen hiteles. Csakhogy a be-mutató időpontjára, a 7o-es évek végére az illúzióvesztésnek ez a heveny, önmarcangoló periódusa lezárult, a dalolva indult nemzedék pedig polarizálódott.

Egyesek megtalálták vagy megtalálni vélték a történelmi cselekvés új, szolidabb lehetőségeit. Bár nem mentek el Kubába, mikor még lángolt a forradalom, évek múlva delegációvezetőként vagy turistaúton lelkesen üdvözölték Che Guevara életben maradt társait. Má-sok viszont végrehajtották, amit Z csak tervezett: könyvet írtak a középiskolai nevelés gondjáról, kudarcáról. A fennen hangoztatott ágyforradalom helyett pedig törvényesen elváltak „dalolva indult" hitveseiktől, hogy feleségül vehessék két évtizeddel fiatalabb titkárnőjüket. A pótcselekvések láza is alábbhagyott: autót vezetni a 7o-es évek forgatagában, víkendházat építeni a hiány-gazdaságban csak nyugodtan lehet. Csurka X-e a 6o-as évek végén még áhítatos szorongással nyitotta fel a frigyládaként őrzött hegedűtokot, s lehet, hogy ha kezébe kerül az ott feltételezett fegyver, hát elsüti. De a tok - mint ahogy Csurka zseniális próféciával és pontos dramaturgiai érzékkel elénk tárja - üresnek bizonyult. Tartalma alighanem már régen elkallódott a lakáscserék során .. .

Ez az oka annak, hogy a dráma mögöttes tartalmának kifejezésére hivatott nagyjelenet, a színpadi változatban gondosan előkészített dramaturgiai poén 1979-es a levegőben puffan el. Ezt a falra akasztott dramaturgiai puskát - mert Csurka nyilvánvalóan annak szánja hőse fétisként őrzött, egykori fegyverét, és a „gitárral" együtt dédelgetett Kommunista Kiáltványt - most már kinek volna kedve vagy indítéka elsütni.

Megvallom, a nézőtéren ülve azt éreztem - pontosabban: attól tartottam -, hogy az író vagy a rendező utólag fejelte meg a realista cselekményt ezzel az általános érvényűnek szánt metaforikus poénnal és az Internacionálé búcsúzóul dúdolt taktusaival. Otthon is csak a kötetben olvasható, a színpadival össze-csengő eredeti szöveg győzött meg arról, hogy ez esetben, talán az eredeti befejezés átdolgozása, a hűtlenség szolgálta volna hívebben a dráma mai művészi élményét, igazságát.

Albee vagy (és) Csurka?

Azok a bírálók (és nézők), akik nem hessegették el maguktól a színházban a *Nem félünk a farkastól* árnyát, általában a Csurka-dráma erőteljesebb történelmi-társadalmi töltését hangsúlyozták. Magam is hiszem, hogy a *Deficitet* ez a kor-hoz és körhöz kötött, s éppen ezért korlátozott érvényű problémafelvetés teszi igazán jelentőssé. Nem kell mentegetőznünk azért, mert mi Csurka rólunk és nekünk írott drámájához merő-ben más érzelmi alapállással közelítünk. Es mégis, a budapesti bemutató és a szolnoki felújítás (Paál István Albeerendezése) gondolkodásra késztet. Mint-ha a szívünknek kevésbé kedves dráma objektíve jobban állta volna az időt. Hivatkozhatnánk arra, hogy *a Deficit* egy különleges társadalomtörténeti pillanat (évtized) közösségi drámája. Hőseit a kor sebezte meg, és reakcióik is történelmileg meghatározottak. Albee négyesfogatában ezzel szemben a társadalmilag meghatározott környezet elő-terében összezárt individuumok egy-mással mérkőznek. De talán még ezt a magyarázatot is ki kell egészítenünk. Szembe kell néznünk a művek születése óta eltelt időszak történelmi relativitásával. Nem új felfedezés, de ebben az esetben megjegyzésre érdemes körülmény, hogy egyetlen évtized nem azonos mértékben alakítja, változtatja meg az egyes nemzeti közösségek arculatát és életét. Es a mi történelmi óránk a 6o-as és 7o-es évek fordulója között alighanem gyorsabban járt. A másik ettől elválaszthatatlan adottság, hogy a mi országainkban az egyén - és különösen az alkotó értelmiségi - sorsa, boldogulása szinte áttétel nélkül, de legalábbis jóval szorosabban kötődik a társadalom lehetőségeihez, alakulásához - ha úgy tetszik - a politikoszférához, mint Amerikában. Valójában ez magyarázza meg a két, majdnem egy időben született, analóg életérzésből fakadó, rokon szerkezetű dráma lényegi különbségét. Albee is, Csurka is saját világukkal adekvát drámát teremtettek. Nem tehetségük, rangjuk, hanem élményanyaguk, talajuk, szemléletük és mozgásterük különbözik - szerencsére. Mert csak így vallhatjuk Csurkát a mi valóságunk, sorsunk érett, felelős drámaírójának.

Az elmúlt esztendőkben magam is többször vetettem Csurka szemére, hogy hol késik a *Ki lesz a bálanya?* folytatása. Miért elégszik meg a felszín visszásságainak leleplezésével, miért váltja olyan gyakran apróp énzre tehetsége aranyát? Hogy lehet az, hogy egész estét betöltő darabokban csak percekre mer szembenézni létünk igazi kérdéseivel? *A Deficit* - egyértelmű válasz. És nemcsak nekünk, kritikusoknak.

A Deficit életünk alapvető problémájának, tartalmának drámája. Kifejeződik benne az az értékválság, amelynek megkerülésével ma már talán nem is lehet itt és most drámát írni. A darab szerkezetileg összefogott, szövegében jellemekre szabott, hiteles és irodalmi, replikáiban ellenállhatatlan. Megkésett bemutatója arra figyelmeztet, hogy valószínűleg sok kitérőt megtakaríthatott volna az író, ha eleve lehetővé teszik számára, hogy a *Ki lesz a bálanya?* meg-írása után a *Deficit* igényével és színpadi tapasztalatával lépjen előre. Mindez azonban gyorsan változó korunkban és színházi életünkben már történelem. A jelen Csurka írói kibontakozása, további alkotómunkája szempontjából azért is biztatóbb, mert a *Deficit* ismét igazolja, hogy az írónak megvan a drámateremtéshez szükséges formátuma, és, a jellemrajzok elmélyítéséhez, a szerepek megformálásához szükséges lélektani és színpadi tudásban pedig ma már (Örkény István halála óta) talán nincs is Csurkának vetélytársa. A mondatok sokszor

megcsodált zsonglőre a dialógusalkotásnak fiatal korától kivételes művésze. A negatívum, amit a darab elemzése során szemére vetettünk, hogy műve magán viseli fogantatásának történelmi anyajegyeit, becsületére is válik. Mert kortársaktól a kortársak eleven, felelősséget vállaló, ítélkező műveket várnak, nem jövendő klasszikusokat. A holnap rostája már amúgy sem a mi kezünk-ben van...

Előadó: a Horvai-kvartett, első hegedűs: Szilágyi Tibor

A korábbiakban már utaltam a pesti színházi előadás megítélésének szélsőségeire is. Horvai István érdemének vallom, hogy az előadásban nem önmagát, hanem a dráma igazságát kívánta felmutatni. Többen javára írták, hogy „perfekt Csurka". Ez esetben úgy érzem, elsősorban színházul, illetve színészül kellett tudnia: a rendezés kulcskérdése ez esetben a ritmus. Es Horvai pontosan érzékelte, hol kell felgyorsítani, szinte meghajszolni a hősök szópárbaját, és hol van feszültségteremtő drámai fontossága a kitartott szüneteknek. Ez az elő-adás nem vízió, hanem - a dráma lénye-gének megfelelően vallatás és elszámolás. De annak vérfagyasztó és fontos. Vitathatónak egyedül a darabban szerep-lő hegedűtok patetikus premier planját érzem. De itt a rendező nyilvánvalóan osztozott az írói koncepcióban, s így a stílustörés felelőssége is megoszlik.

Horvai István nyilatkozataiból tudjuk, hogy a *Deficit* jelenlegi szereposztását csak az egyik lehetséges vígszín-házi megoldásnak érzi, s mire e sorok megjelennek, addigra már bemutatták a következőt. Maga a kezdeményezés mindenképpen érdekes, tanulságos, bár, hogy őszinte legyek, a kritika (és talán a szakmai érdeklődésű néző) szempontjából is célszerűbb lett volna, ha a két szereposztás egyidőben vagy megközelítőleg egyszerre látható. Izgalmasabb és tanulságosabb lett volna az eltérő alkatok és szerepfelfogások összevetése, ha kiben-kiben frissen élnek a benyomások, ha elevenebb az előadások (és bírálatok) polémiája. Ez azonban inkább csak előrevetés, jövőbe tekintő javaslat a I Horvaiéhoz hasonlóan merész rendezői vállalkozásokhoz.

Most fogadjuk el és élvezzük annak a négyesfogatnak a teljesítményét, amelyik végre színpadra állította Csurka drámáját. Nem értek egyet azokkal, akik egyenrangúnak ítélték a négy színész jellemrajzát, de a legfontosabbnak magam is a közös teljesítményt, az összjátékot érzem. Bánsági Ildikó Y-ja ön-magában is teljes értékű, hiteles portré, de izgalmassá a két különböző színpadi relációban (X feleségeként és Z alkalmi szeretőjének szerepében) válik. A két férfival folytatott párharcában derül ki, hogy ez az asszony jelentéktelenségében is jelentős katalizátor. Olyan érzelmi folyamatok és gondolatsorok el-indítására képes, amelyek valójában meghaladják saját érzelmi dimenzióit. Béres Ilona W-jét is kapcsolatainak rend-szere motiválja: személyiségének valódi erejét, súlyát a teljesítmény, az általa teremtett férfi, Z magatartása tükrözi vissza. Szerepének sajátos belső ellent-mondása, hogy éppen ő - akit korábban csak az nem fektethetett le, aki nem ért rá - képviseli a monogámia érzelmi igényét, a megtervezett ágyforradalom összevisszaságában. És Béres Ilona Z-hez való tudatosan kialakított viszonyának, kiharcolt boldogságának intenzitásával, élete kompromisszumának őszinte eszményítésével el is hiteti, hogy ez nem történhetett másként.

A legnehezebb szerepe a darabban Z-nek van. A passzivitás meggyőző ábrázolása olyanfajta színészi aktivitást követel, amire Reviczky Gábor csak a darab (számára) hálásabb második részében képes. A történelmi mentségekkel leszámoló, idézett nagymonológjával már olyan csendet teremt a nézőtéren, amilyen csak az igazán nagy színházi pillanatokban születik. Alakításának mégsem ez a gondolatgazdag tiráda a csúcsa, hanem az a mondat, amelyet egy hamvába holt kapcsolat záróakkordjaként, W szuggesztiójára présel ki magából, nem is a torkából, hanem a melléből, megtört gerincének meszesedő csigolyái közül: „Y drágám, nem szeretlek." Aminek azután egyenes folytatása egy másik, hasonlóan tárgyilagos, már-már végítélet-kicsengésű megállapítás: „Önbecsülés nélkül nem lehet élni."

A dráma legjobb szerepe és az előadás legjobb alakítása Szilágyi Tibor X-e. Szilágyi megjelenésében, alkatában is tökéletes, testet öltött X: meleg, őzbarna szemében, érzelmeket is kifejező bársonyos tekintetében még ott lobog a világ megforgatására készülő fiatalság láza, de a puhuló arc párnái már fészkébe szorították, mélyebbre távolították ezt a tüzet. Mozgásában még határozott, energikus, de sokszor már megalkuszik a tespedő mozdulatlansággal. Válla erős, megbírná akár az új korszak terhét is, de karja már elhárítja a fenyegető súlyokat. X múltjának és jelenének, forradalmár hitének és nekikeseredett kiábrándultságának ellentmondása az eltelt időszak alatt széttörte, felőrölte a lényére eredendően jellemző harmóniát. Szerepe szerint rengeteget beszél, de szövegében pontosan megkülönböztethetők a belül-ről kiszakadó, átélt, megélt mondatok és a modorrá kövült, bejáratott, üres szófordulatok. A színészi próbatétel a szerepnek ezzel a kétszólamúságával kezdődik.

Szilágyi pontosan és következetesen megkülönbözteti X hiteles és hiteltelen mondatait, gesztusait, anélkül, hogy látványosan leleplezné. Szerepjátszásában is *belülről* azonosul a hőssel. Egyetlen éjszakába sűrítve felvázolja egy ember, egy nemzedék életútját, és az ítélet, amelyet saját fejére mond, nem töri meg a drámai hősök színpadi felállását meghatározó arányokat. Mert X a maga törpeségében, életcsődjének bevallásakor is fejjel magasabb a többieknél. Tehetségben, logikában, kezdeményezőkészségben, sőt a maga eszményeihez való hűségében is választott vezérük, példaképük marad. Ezért nagyobb, terhelőbb a felelőssége is. Szilágyi Tibor alakítását ez a relatív, nagyon is hétköz-napi emberi nagyság és ez a mindanynyiunkat fenyegető, idegőrlő törpeség teszi villódzóan izgalmassá s a drámai szituáció sodrában végül is egységessé. Mire négyük pokoljárásának éjszakája véget ér, hősből túlélő lesz ő is, aki úgy érzi: „Nincs többé szavam. Befejeztem. Készen vagyok." Az Internacionálé első taktusait dúdolva X már nem is önma-gát, hanem Madách küzdve küzdő és bízva bízó Ádámját, Vörösmarty daccal vállalt „mégis"-ének nemzeti hagyományát idézi. Az arccal bíró, modern névtelen ember után - az arc nélküli, megnevezett történelmi akaratot.

Nem lesz könnyű dolga annak a négy színésznek, akinek az első bemutató szereposztásával, szerepfelfogásával, játékintenzitásával kell polemizálnia. Lehet, hogy Horvai István ezzel a kihívással válaszol saját kérdőjeleire: és bízik benne, hogy a hegedűtokban egyszer csak hegedűt talál. Hiszen *a Deficit* legtisztább emberségű asszonya szerint is - az való bele.

Csurka István Deficit (Pesti Színház)
Rendező: Horvai István. *Díszlet:* Fehér Miklós. *jelmez:* Jánoskúti Márta.
Szereplők: Szilágyi Tibor, Bánsági Ildikó, Reviczky Gábor, Béres Ilona.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Csók és pofon

Sarkadi Imre írói sorsa frappáns és szomorú igazolása annak az irodalomtörténeti tételnek, mely szerint az életrajz olykor elhomályosíthatja a művészi értékeket. „Sajnos, még ma sem folyik rendszeres Sarkadi-kutatás; ki-ki magánszorgalomból és esetlegesen - személyes emlékei nyomán - kap a pálya egy-egy részletébe." (B. Nagy László: *Sarkadi Imre;* megjelent az *Élő Irodalom* című tanulmánygyűjteményben, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. p. 120.) Az író tizenkilenc éve halott, az időköz-ben szintén tragikus hirtelenséggel el-hunyt kortárs figyelmeztetése is több mint tízéves : a helyzet, legalábbis, ami az elemzést illeti, mégsem sokat változott. Sarkadi Imre parnasszusbeli fogad-tatását fakuló személyes emlékképek, valamint lehangolóan közhelyszerű epiteton ornansok kísérik, illetve inkább akadályozzák. Purgatóriumi állapotok ezek, az életmű bölcsebben nem is viselkedhet, mint hogy várakozik és túlél. Ilyenkor már csak a művek állóképességén múlik, ki tudják-e böjtölni azokat az időszakokat, amíg végképp lefoszlanak az érzelgős, esetleges és legtöbbször lényegtelen emlékezési foszlányok, és amíg elfáradnak a tragikus és hirtelen haláleset beleérző kommentátorai.

Azzal a reménnyel, hogy ami eddig történt, valóban csak purgatóriumi kínzatás volt, a miskolci Nemzeti Színház Sarkadi Imre-bemutatója ajándékozta meg a nézőt és a kritikust.

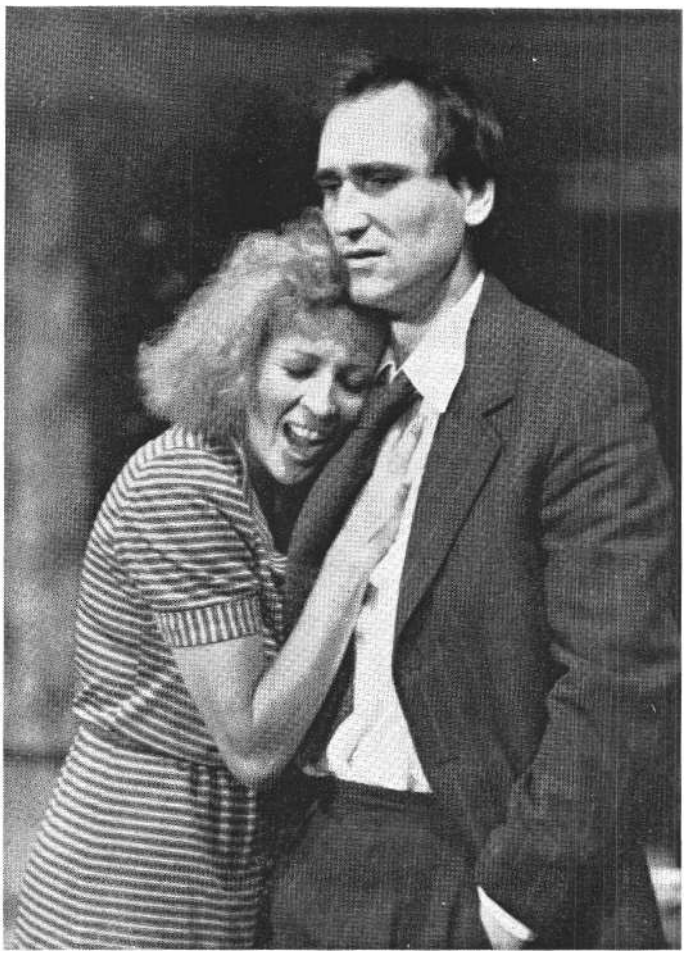
A Ház a város mellett című dráma, melyet mind az ötven miskolci illetve egri előadás művészi feszességgel és figyelemre méltó közönségsikerrel játszott el, ha még nem is a halhatatlanság, de legalább a korszerűség küszöbére vitte el sokat gyötrött szerzőnket. Szőke István rendezése a mű olyan rejtekeibe vezet, melyek a felfedezés ere-jével bírnak, feltárja a színmű ama mondandóit, melyek segítenek kiemelni a művet a megírás idejének divatos kritikai és irodalomtörténeti jelszavainak szorításából, ugyanakkor, amikor az előadás történeti hitelességgel ábrázolja ama régmúlt, alig húsz évvel ezelőtti kort.

Van egy másik irodalomtörténeti tétel, amely - mutatis mutandis - szintén ide kívánkozik. Ezt ugyan a tudomány ironikus hajlamú, sőt cinizmussal kacérkodó művelői idézgetik néha, feleleve-nítése mégsem érdektelen, bár a jelen esetben, mint látni fogjuk, inkább megcáfolandó ez a tétel, mint bizonyítandó. Mindenki mindenkinek őse, illetve utóda - mondogatják azok a tréfás kedvű tudósok, akik már beleuntak a rétestésztaként nyúló előfutár- és hatás-kutatásba, mely akkor válik különösen bosszantóvá, ha helyettesíti az eredeti gondolatokat vagy a hangyaszorgalmú feltáró elemzést. A fogalom tehát kissé lejáratott, most mégis használnunk kell. Sarkadi ugyanis e pillanatban klaszszikus előfutárként bontakozik ki. Dialógusainak merész fordulatai már a Csurka-drámák szálláscsinálói, az a tragikus színezetű s tehetetlen nyegleség, melynek hangjait ebben a művében is pengeti, néhány mai színműben bontakozik ki teljes pompájában. A körülmények nemcsak mélyen meghúzódó meghatározó, illetve mozgató erők, ha-nem ennél sokkal hétköznapibb dolgok: ketrecek, melyeknek rácsait kétségbeesetten rázzák a drámai hősök. Ez a küzdelem - gondoljunk csak az állatkertben tett sétáinkra - a néző számára igen nevetséges is tud lenni. Az efféle kacaj mélyén természetesen rettegés lapul, mely két forrásból is táplálkozik : félhetünk attól is, hogy a ketreclakó hősök egy-szer csak kiszabadulnak és ránk törnek, de szorongva eltűnődhetünk azon is, vajon mi lenne. ha egyszer csak minket is a rácsok mögé parancsolnának. Ilyenformán a mese szívbemarkolóan rólunk szól. Akár nevetünk, akár megdöbbenünk-meghatódunk.

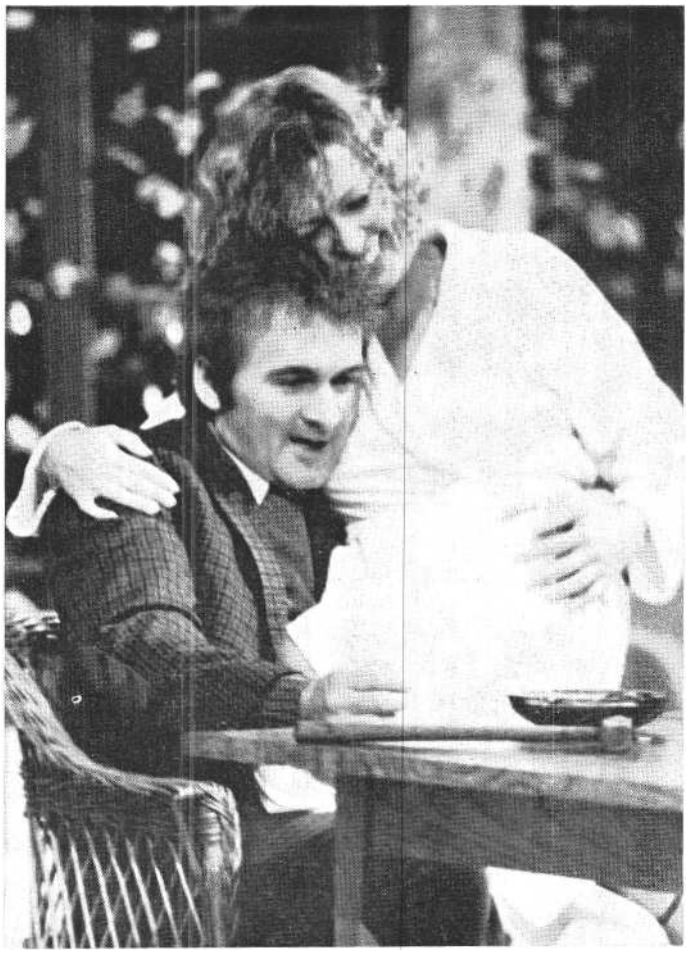
Szőke István rendezésének egyik legnagyobb érdeme, hogy nem színművet mutat be, hanem tragikomédiát. *A Ház a város mellett* előadásában a humor válfajainak egész rendszerét építi fel: helyzetkomikumot teremt, könnyed szellemességgel fricskáz, nem riad vissza a késdobáló - ebben a konkrét színpadi helyzetben háztartási edényeket dobáló - szatírától, sőt a szarkazmustól sem. A rendezés ízlésesen szerkesztett, átgondolt, többek közt azért is, mert mind-ezek után logikusan és elfogadhatóan emelkedik fel a kissé kényes, mert reménytelien meghatódó befejezésig.

A mű alaphelyzete közhelyszerűen egyszerű: voltaképp életkép az ötvenes évekből. Nem dúlnak benne nagy és látványos ellentétek, politikáról tézisszerűen nincs benne szó, a helyzet még nem szélsőségesen tragikus. Az 195 8-ból keltezett dráma jelzésszerűen utal később született darabok helyzeteire, problémáira, csírájában vagy még inkább a kirobbanás előtti pillanatban ragad meg néhány másutt ábrázolt ellentétet. Ettől származik a mű sajátos lappangó feszültsége. Mostani előadásakor pedig azt is érezzük, hogy a darab furcsán visszhangzik bennünk akkor, amikor a helyzet már nem szélsőségesen tragikus, s ilyenformán a Sarkadi fogalmazta kordokumentum időszerű, mert mondandói máig elkísérnek bennünket. A darabban nem történik több, mindössze annyi, hogy tönkremegy egy házasság, felbomlik egy család. Az összeomlási folyamatot katalizálja a régi, szilárd szerkezetet védő anya halála, illetve egy ripők csábító ördögi elszántsága, mely elsőosztályú ember- és lélekismerettel párosul. A körorvosi álruhába bújt modern sátán hideg fővel és boszorkányos ügyességgel végrehajtott műtéte sikerül, a beteg azonban ezúttal is meg-hal: ami ebben az esetben úgy értendő, hogy a feleség megcsömörlik férjétől, felbontja a házassági közösséget, de csábítóját is elkergeti. Anyai feladatában megdicsőülve áll előttünk, míg a többiek távoznak, pontosabban kikullognak abból a szép új házból, melybe a darab elején mindegyikük frissen, ruganyosan és tettre készen érkezett.

Ami e két pont között történik: az megannyi kísérlet a csőd elkerülésére, leküzdésére vagy fölényes lekezelésére. A miskolci előadás hősi és komikus tapogatódzások, kapálódzások és vergődések szuggesztív és kimérten pontos ábrázolása. A rendezés és a színészi játék érzékenyen mutat rá arra, hogy még a jók, a szimpatikusak, sőt az eszményien kiválóak is mily kevésnek talál-tatnak, amikor megméretnek. A körorvos mefisztói éles elméje rideg és meddő, a régi erényeket őrző öregasszonyból egyszer csak kibúvik az alvilági gonoszság. Sarkadi két legtisztább karaktere sem ütőképes hős. Klára, akibe a darab-nak szinte mindegyik figurája kapaszkodik, tört szívvel menekül, még ha ezt fennkölten teszi is. A mű jellegzetes és kifejező szimbóluma Gerzson, a vak ember, aki nem akarván belenyugodni világtalanságába, szobrokat farag. Portréit hangjuk után mintázza meg. Lankadatlan küzdelme, a lehetetlent kihívó lázadása megható, sőt lelkesítő. Sarkadi



Sarkadi Imre: Háza város mellett (miskolci Nemzeti Színház) Tímár Éva és **Blaskó Péter** (MTI fotó-Ilovszky Béla felv.)



Matus György és Tímár Éva (Veres T. Attila felv.)

mégis figyelmeztet Bátori doktor szavaira: „Tehetsége van hozzá, csodálatos érzéke, hogy az arckifejezést eltalálja. De az arc konstrukciója nem jó. Ahhoz már nem elég az érzék: azt látni kellett volna." Alapvető hiányosságokat nem lehet nemes szándékokkal, nagy akarásokkal, érzékkel, vad lázadással pótolni. Az elhibázott szerkezet meg-bocsáthatatlan, akár szoborról, akár egyéni életsorsról, akár társadalmi be-rendezkedésekről van szó.

A darab szerelmi háromszöge, melyet a főhősnő, Klára egy helyütt utálatosnak nevez, a figurák életének ugyan-ilyen elhibázott konstrukcióját tükrözi. Először is azért, mert semmi köze a szerelemhez. Egyik Klárát kívánó férfiban sem dúl öntörvényű, önálló, önmagát tápláló és önmagát emésztő szenvedély, mindannyian abban a modern téveszmében élnek, miszerint a szerelem olyan intézmény, melyet csődbe ment vagy kedélybeteg férfiak szanálására, segélyezésére és talpraállítására alapítottak. Jó érzékkel tapint ennek a szerelem-elképzelésnek a nevetségesen hamis voltára Klára egyik kifakadásában: „Ki tett emberré, te nyomorult? Lábizzadós, mosdatlan nyakú, fekete körmű NÉKOSZ-legény voltál, amikor felszedtelek a sárból, a piszokból, a karrier ígéretéből, ami neked egyebet, mint állomásfőnöki állást Kál-Kápolnán úgyse ajánlott ... Mi voltál? Semmi voltál, én vertem beléd, én, én ..." Ezek szerint a szerelmes asszony fogalma a higiéniás ápolónőtől a nádpálcás tanítónőig terjed. Ezt a kispolgárivá züllött nő-eszményt óhajtja elrabolni a körorvos a férjtől, aki valóban a nevelés csodája lett, mert nemcsak saját háza van, hanem saját puskája is, melyet - kevés sikerrel ugyan - de rászegez szerelmi ápolónőjének elrablójára. Természetesen nem a puska mond csütörtököt, hanem maga a helyzet. A férj nem meri elsütni a fegyvert, s ez nem csupán azért megalázóan nevetséges, mert gyávaságát bizonyítja, ha-nem azért is, mert a fegyverhez, melyet kézbe vett, méltatlan a tárgy, az eszme, melyet védeni kívánt. Ebben a helyzetben a pofozkodás és az edényhajigálás az adekvát megoldás. De olykor még ez is túlzott, túlmegy a Sarkadi ábrázolta típus teherbíró képességén. Amikor a körorvos - nyilván nem elsősorban szerelmi szenvedélyből, hanem sokkal inkább epatírozási szándékkal - szájon csókolja a feleséget, miután a férjet fel-pofozta, a szereplők kínos bárgyúsággal néznek egymásra. A rendezés egyik telitalálata ez a jelenet. A pofon és a csók váratlansága, dühödt ereje éles ellen-tétben áll az előzményekkel és a következményekkel. Tulajdonképpen leleplező drámai ellenpont: nem tetterőt fejez ki, hanem fájdalmas tehetetlenséget, toporzékoló kicsinyességet. Az előadás éppen az összeütközési pontokon bontakoztatja ki külön plaszticitással Sarkadi kegyetlen szatíráját.

Ha eddig azt mondtuk, hogy Szőke István *a Hát a város mellett* előadásán kibontotta a középfajú színműből a tragi-

Polgár Géza és Blaskó Péter a Sarkadi-darabban (Veres T. Attila felv.)

komédiát, ez a legkisebb mértékig sem jelenti azt, hogy netán továbbfejlesz-tette vagy ami még gyanúsabb kifejezés lenne, igazgatta, tökéletesítgette, foltozgatta volna Sarkadi művét. Nemcsak teljesen szöveghű előadást játszik, de a szerzői utasításokat is betartja. Vállalja - ezen túlmenően is - a naturalista dráma játékszabályait, semmiféle jelképszerűséget nem erőszakol a figurákra és a helyzetekre, igazi hús-vér alakok forgolódnak valóságos környezetükben, a darab idejének és a szereplők társadalmi állásának pontosan megfelelő tárgyak és díszletek között. Ez a már szinte túlzott következetesség itt helyénvaló, nincs szövegbeli üresjárat, társalgási könnyedség, akciót pótló kellékrakosgatás. A rendező figyelme kiterjedt szinte minden szóra, szóváltásra, minden mozdulatra, foglalatosságra - s ezeket mind különkülön és együtt megkomponálta, ötlettel és jelentéssel töltötte meg. Ehhez a játékhoz igen alkalmatos díszletet tervezett Szegő György. Simonék új házának teraszához a színpad hátterébe nyúló, a ténylegesnél valamivel hosszabbnak látszó folyosót tervezett, így a szereplők bejövetelei váltak kissé nyújtottá, hangsúlyozva azt is, hogy ide a - városi hivatalnok tágas új tulajdonába - nem szoktak csak úgy betoppanni, de megérkeznek a jövevények, még akkor is, ha váratlan vagy éppen kéretlen, sőt egyáltalán nem várt és kívánt vendégek.

Különös, kiemelt feladat jut a kellékeknek, a naturalista stílus szokásos - nagyon gyakran cselekvéspótló - evései, ivásai, cigarettázásai és kávézásai itt, épp túlhajtott komponáltságuk miatt, önmaguk ellentétébe csapnak át, nem hogy unalmat ébresztenének, épp ellenkezőleg feszültségforrásokká válnak. Mindez természetesen csak szép elképzelés maradna, ha a darab eszméje, valamint a rendezői értelmezés nem párosulna a színészek megejtően odaadó és meggyőző játékával.

A központi nőfigurát, Klárit, aki körül a cselekmény forog, Tímár Éva kelti életre. Ez az alakítás a művészi arányérzék példája is lehetne. Ez a Klári nem az első nyugtalan és esendő modern asszony, akit a színésznő eljátszik. Nagyon szomorúnak látjuk ezeket a sorsokat, azért, mert Tímár Éva kerül minden e témában kötelező szépelgést és meghatódást. Külön kell arról is szólnunk, hogy milyen ízlésesen és hitelesen tud a színpadon hisztériázni Tímár Éva. A mai darabok gyakran róják ezt a nehéz feladatot a művésznőkre, s azért emlegettünk ízlést, mert kényes egyensúlyt kíván ezeknek a kitöréseknek az ábrázolása. Kivált ebben a darabban, ahol úgy kell veszekedni, csapkodni, pofozkodni a színpadon, hogy ez szatirikusan megrendítő legyen. Ezt a bonyolult leckét Tímár Éva kitűnően oldotta meg.

Férjét, Simon Józsefet Blaskó Péter játssza. Tökéletes a szerep és a színészi alkat találkozása, de úgy hisszük, ez semmit nem vonhat le Blaskó érdemei ből. A színész olyan verőfényesen tud mosolyogni, mint egy korabeli szocialista realista festmény bizakodó figurája. Az alakítást azonban egy nagyon lényeges dolog különbözteti meg a modell-nek is tekinthető képzőművészeti alkotások seregétől. Blaskó megmutatja azt is, amit azok a képek elfelejtettek ábrázolni, a színész nemcsak az üdvözülten bárgyú mosoly mögötti ürességet játssza el érzékletesen, hanem feltárja a figura utálatos féreg voltát is. Nem tudjuk, hogy ez a Simon jól dolgozik-e vagy sem, basáskodik-e a hivatalában vagy az elviselhetőbbek közé tartozik. De ez nem is fontos, még ha az utóbbi kategóriába tartozna, magánéleti portréja oly visszataszító, hogy itt aligha lehetne elképzelni bármiféle enyhítő körülményt.

A csábító körorvost Polgár Géza formálja meg. Alakítása néhány ponton olyan jól sikerült, hogy már a puszta jelenléte is izgalmat kelt. Szenvtelensége helyenként tenyérbemászó. Polgár Géza elhiteti velünk, hogy az ő kezében van a dráma robbanóanyagának gyújtó-zsinórja. De több nem: alakítása világossá teszi azt, amit a dráma mond. Az orvos fölénye majdhogynem csak stiláris. Igaz, hogy sokkal okosabb társainál, a tragikomikus helyzetet ő fogalmazza meg a legvilágosabban, pontosabban általa és benne fogalmazódik meg a többiek tragikomikus helyzete is, de a leépülés veszélye őt éppen úgy fenyegeti, mint amazokat.

E szerelmi háromszögbe beletenyerel egy negyedik férfi is, Péter, Klári unokatestvére, aki fuldoklóként szintén az asszonyba óhajt kapaszkodni. Matus György igen jól érzékelteti a robusztus megjelenésű, de képlékeny lelkű és szellemű férfi válságát. A kisebb karakter- és epizódszerepek alakítói is szinte kivétel nélkül jeleskednek. Talán csak Lenkey Edittől vártunk volna több lefojtott, majd kirobbanó indulatot. Ígéretesen jó komikai vénáról tett tanúbizonyságot Horváth Zsuzsa, a ház-tartási alkalmazott szerepében. Emlékezetes volt Csapó János mint vak művész.

Sarkadi Imre: Ház a város mellett (miskolci Nemzeti Színház)

Díszlettervező: Szegő György. *Jelmeztervező:* Füzy Sári. *Rendezőassziszstens:* Kalapos László. *Rendező:* Szőke István.

Szereplők: Blaskó Péter, Lenkey Edit, *Tímár Éva*, Polgár Géza, Matus György, Horváth Zsuzsa, Csapó János, Sallós Gábor, Palóczy Frigyes, Kalapos László, Márffy Vera, Kovács István Zsolt, Zajáros Szilárd, Vass László.

TARJÁN TAMÁS

A színész király

Füst Milán Negyedik Henrikje a Várszínházban

„A hetedgimnazista kölök tehát elhatározta, hogy egyetlen drámát ő is fog írni életében, mielőtt az élettan soha nem látott, nagy tudósává képezné ki magát. És mért ne mindjárt most?" - emlékezik vissza Ö*nvallomás a pálya végén* című írásában Füst Milán egykori kamaszönmagára. Felment a Múzeum könyvtárába, s egy történelmi drámát írni kívánó *hölgy* képviseletében forrásmunkákat kért. Hogy melyik korszak-hoz? Azon még nem gondolkozott. Az olvasótermi tisztviselővel végül is a középkorban egyeztek meg. Hóna alatt német és magyar kultúrtörténetekkel távozott az ifjú ember, s hamarosan készen állott a terv: a Canossát járó Henrik király lesz a dráma hőse. A könyveket „a barátságos lélek, a tiszta szívű Bányai Elemér" adta, maga is író, újságíró; Ady „jóságos verekedő emberei-nek" egyike. Művésznevén *Zuboly.*

Már az irányt is Shakespeare jelölte ki.

A drámaíró Füst Milán „igen korán lett Shakespeare bolondja", s az is maradt egész életében. Csakhogy mégsem igazán *a bolondja:* nem csörgősipkás, pimaszul őszinte, bölcs humorú kontra-dikció a király mellett, hanem - maga is *fejedelmi* alkat - hűséges, túlhűséges *alattvaló* a zsenialitás udvarában. Rejtve és mégis kikiáltva önnön uralkodói vágyait.

A shakespeare-i bolondok nem akarnak hasonlítani gazdájukra, hiszen ők ellenbirodalmak királyai. Füst Milán reménytelen reménnyel törekedett a hasonlóságra, s talán ezért ott alkotott remeket, ahol - tudatosan vagy ösztönösen - különbözni tudott. Ahol Henrikje más, mint a Henryk s egyéb királyok: ahol a Negyedik csak távoli rokona a II-nak, V-nek és a többieknek.

Mielőtt *az egyetlen drámát* megírta volna, két másikat írt Füst Milán; a shakespeare-i előtt nagyon nem shakespeare-i színműveket: *a Boldogtalanokat* és a *Catullust.* Naplójába csak 1931. október 1-én jegyezhette be: „Ma készültem el *a Henrik király* lediktálásával.

Holtfáradt vagyok."

A dráma, „férfikorának fényessége" csak kilenc évvel később, 194o-ben jelent meg, az író saját költségén. Füst Milán alkotói pályájának megváltását várta a darabtól, néhány közeli barát magasztaló véleményénél többet azonban nem kapott. Krisztusi életidőnek kellett eltelnie, mire - harminchárom évvel születése után -- 1964. október 3o-án, Pártos Géza rendezésében először léphetett a színpadra Henrik király.

A címszerepet alakító Gábor Miklós ekkor már két és fél esztendeje játszotta a Madách Színházban művészpályájának alighanem legnagyszerűbb, legsikeresebb szerepét: Hamletet.

„Oh semmi sem segít. Hogy itt élt
egykor Henrikem, a király, itt vérzett
a szíve,
Ki tanúsítja? S itt jártam én is, -- hogy
lennék utolsó kürt, amely megfuvatik
néki,
Szegény porai hogy attól megremegjenek
valahol .. .
Hisz még annyi se voltam, - gyenge
gyertyafény csak az arca előtt, pislákoló
lángomat a fuvalomtól
Egy finom kéz óvta ..."

(Füst Milán: *Henrik király)*

A Várszínház színpadán Székely László középkoriasan kopár díszleteit s a célszerű takarékossággal elhelyezett tárgyak közt zajló cselekményt kétféle fény világítja meg. Aranyozott csillárokban gyertyák lobognak, s más gyertyatartók állnak őrt egyes jeleneteknél; a teret horizontálisan tagoló, négy-öt méter magasságban fölfüggesztett hídra, vala-mint a színpad hátsó - a közönséggel szembeni - falára reflektorokat erősítettek. A rendező, az egykori címszereplő Gábor Miklós elképzelése funkcionálisan engedi érvényesülni mindkettőt: gyertyák a szentélyben és reflektorok a színpadon. Az egykori templomépület hajdanvolt oltára előtt - s a mai színház nem létező súgólyuka előtt játszódik a dráma. A gyertyafény sejtelmesen és hangulatosan idézi föl a középkort - „történik különböző helyeken, 1070 és 1106 között Krisztus után" -, a fölizzó színpadi lámpa pedig tolakodás nélkül figyelmeztet minduntalan: itt színjáték zajlik.

Gábor Miklós koncepciója egyszerre látja és láttatja Henrikben a királyt és a „nagy komédiást". „Percenként változol, hol férfi, hol nő, hol filozófus, hol szent, hol hős, hol költő - minden jelenet végén kétségbe vonod önmagad! Henrik nem Shakespeare-hős, hanem ironikus-szenvedélyes lovag; színész" -- írta a színész-rendező egyik könyvében.

Miként jellemzi Füst Milán a „zseniális, lánglelkű embert"? „Szinte felsorolhatatlan, hogy hányféle tulajdonsága van

írja -, s ami még fontosabb: hogy ezek egymással milyen ellentétesek, s mégis megférnek ugyanegy emberben. Vegyük csak ezeket:

a) Játékos és játékos, mindenekfölött az, ő, a búskomorság megtestesítője: emberekkel és dolgokkal állandóan játszani hajlandó .

b) Érzelmes és érzékeny szív, és amellett végzetesen közönyös tud lenni némely pillanataiban .. .

c) Az érzékeny ízlés netovábbja, s amellett milyen durva tud lenni! .. .

d) Nagyravágyó, igenis az, éppen ő, aki az öngyilkosság kapujában áll állandóan .. .

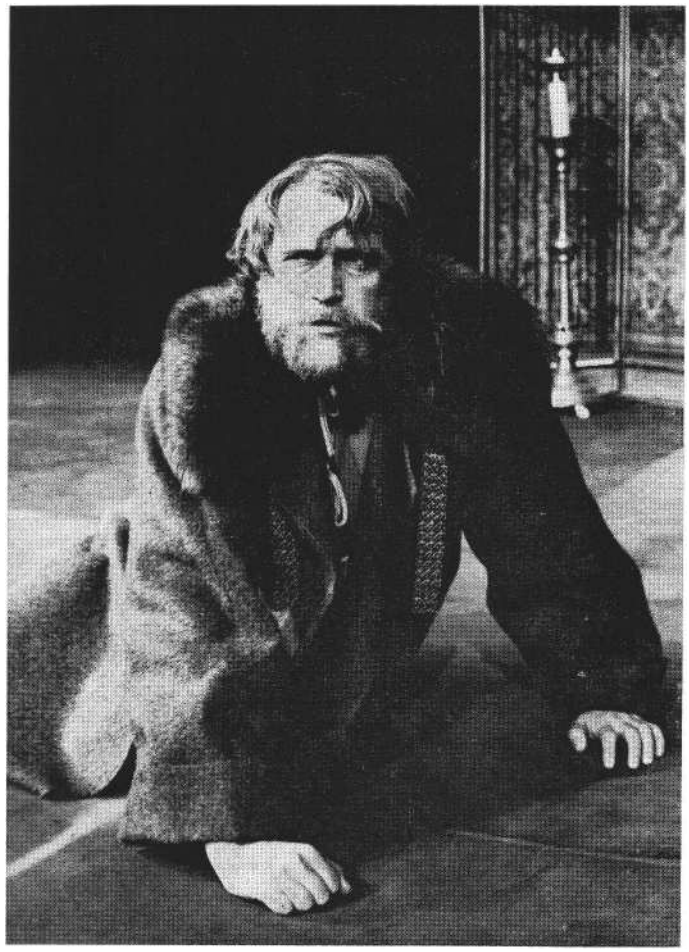
e) Tökéletesen kiképzett udvaronc, s amellett megveti az udvaroncokat .. .

f) Zseniálisan eszes, amellett irtózik az okoskodástól...

g) Gyűlöli a sok beszédet, amellett beszédes .. .

h) Szelíd, szelíd, igen, az .. .

Füst Milán mindezt nem Henrikjéről, hanem egy másik „zseniális, lánglelkű emberről" írta: Hamletről *(Általános tudnivalók. Shakespeare-ről* című, 1954-es tanulmányában). A jellemzés azonban tökéletesen megállja a helyét canossai Henrik esetében is -- ennyiben tehát a főalak mégiscsak shakespeare-i figura; noha - azaz: éppen mert? - komédiás. Henrik: *színész király.* Jellemző, hogy nincs udvari bolondja (mert aki van, az a nyihogó, félnótás szerencsétlen, nem méltó erre a rangra). Henrik önmaga képviseli saját egyéniségének, jellemének állandó ellenpontját és kritikáját. Nem önkritikáját: Henrik ugyanis nem belát, megbán valamit, csupán kipróbálja mind-



Andorai Péter Füst Milán Negyedik Henrik királyának címszerepében (Iklády László felvételei)

ennek az ellenkezőjét is. Belőle „igen jó bolond válnék" - a Füst Milán számára talán legkedvesebb Shakespeare-dráma, *a Lear király* bolondjának gazdájához intézett szavait idézve (Vörösmarty és nem Füst Milán fordításában, mert bár nagy munkával ő is magyarra ültette a szöveget, a könyvkiadás és a színházi gyakorlat változatlanul Vörösmarty Mihály magyarítását részesíti előnyben).

Ha Henrikből mégsem válna jó bolond, az csak azért lehet, mert ő kevés bolondnak, több lévén bolondnál. Királynak is kevés, mert annál is több. Király és bolond nem lehet egy személyben, mert az már oly sok, hogy környezete nem tűri el. A férfi, aki udvara, családja, népe valamennyi tagjánál több, ebben az egyszerre választott és kényszerült szerepjátszásban kevesebb lesz, mint amennyi önmagához elég („Mind, mind a részletek! / Hadd legyek csak övék. / Így lesz majd kevesebb, / mintsem hozzám elég" - mondja ezt majdnem ugyan-így, egyes szám első személyben Tandori Dezső egyik versének hőse. Természetesen a *Töredék Hamletnek* című kötetben).

A király és a bolond szituációtól függően egyaránt érvényes énje lehet az embernek. Gábor Miklós, aki eljátszotta Hamletet s el *a Lear* bolondját is, tudja s az előadásban tudatja ezt. Kilencszáz évvel Henrik Canossa-járása után; érvényesen.

Végül is kicsoda Negyedik Henrik, ez a végletek között száguldozó figura? A várszínházi előadás fölfogása szerint elsősorban *örök lázadó*. A lázadás *önmagában* nehezen értékelhető, általában mégis vonzó tartalmakkal bír, hiszen bátorság, kezdeményezés, az új iránti fogékonyság, tudati és morális szabadság kötődik hozzá. Mindez Gábor Miklós rendezésének Andorai Péter formálta Henrikjét is jellemzi. Andorai folytonosan *kereső* tekintettel járkál: mindent és mindenkit figyel, a világ összes jelenségét azonnal értelmezni kívánja, hogy a kommentár során maga is alakuljon, új magatartáslehetőségre érezzen rá, s mindjárt ki is próbálja azt. „Óvakodjál attól, hogy végérvényessé váljék benned az életismeret!" - írta naplójába 1931-ben Füst Milán; ehhez a tanácshoz Andorai Henrikje következetesen tartja magát.

Henriknek morális aggályai nincsenek. Mivel fölébe helyezte magát a világnak - s a világ is maga fölé helyezte őt mint királyt -, joga van saját érték-rendszert kidolgozni, s ez nem etikai természetű. Itt minden cselekedetet egyet-len dolog mér: miként viszonyul a személyiség feltétlen szabadságához. Csak a szabadság az érték; kifejezője az állandó lázadás, ellentmondás. Még akkor is, ha olykor színleg a belenyugvás, a megalázkodás képében mutatkozik. Kiváló pillanata az előadásnak Henrik leghíresebb tette: a canossai bocsánatkérés. Az egy szál lepelben dideregve toporgó király úgy tud feloldozást könyörögni a pápától - oly cinikusan, kántálva, bohóckodva -, hogy szinte ő, a kiközösített közö-

síti ki a pápát - aki ezt maga is bizonyára tudja.

Andorai Péter egy visszhangos sikerű Shakespeare-szerep, a *Vízkereszt* Malvoliója után érkezett el Henrikig - s itt talán hálás dolog lehetne újabb shakespeare-i párhuzamokat fölvillantgatni. Mostani alakítása azonban, ha természetesen kamatoztatja is azt a pszichikailag cizellált szerepformálást, amely Malvolióját jellemezte, nem e képmutató alakjával tart rokonságot. Sokkal inkább Kis Jánossal: *Oszlopos Simeonnal.* Sarkadi hőse volt -- a Gábor Miklós rendezte kecskeméti előadásban - olyan lázadó, aki kivételes intellektusát, morális határokat nem ismerő logikáját és szélsőséges szerepjátszóhajlamait kiélve-mozgósítva támadt a világ ellen, miközben színleg éppenséggel elfogadta azt: társult vele a rosszban. Andorai itt szerzett tapasztalataiból is fölhasználhatott valamit, amikor - szerepe legfontosabb és legnehezebb vonásaként - megterem-tette a zaklatott és végletek közt csapongó Henrik-figura *jellemegységét.* Az állandóság: a kiemelkedően értékes ember külső gesztusokkal is kifejezett belső feszültsége uralja a változásokat: a király néha megmagyarázhatatlan tetteit, hangjait.

Gábor Miklós koncepciójában, Andorai Péter alakításában meghatározó jelentőségű a Henrik képviselte maga-tartás kritikája is. Henriknek - láttuk - kritikai érzéke van, önkritikája nincs. Füst Milán kritikával is szemlélte hősét, hozzá való viszonya azonban alapvetően a rajongóé. Gábor és Andorai a nagyra-becsülésüket ellenérveikkel együtt fejezik ki.

Az örökös lázadó: vonzó ember, de menthetetlenül tragikomikussá váló személyiség. A régi értékrend lerombolásában vele tarthatunk, de mert új értékrendet - jelleme logikájából következően - képtelen létrehozni, útján csak egy bizonyos pontig járhatunk. Magányos küzdelmének folytonossága tiszteletet parancsol - soha sehová nem kötődő volta viszont negatív példa és tanulság.

A várszínházi *Negyedik Henrik* kettős dráma: a királyé és a bolondé, az örök lázadóé és a gyökértelen emberé - egy személyben.

Füst Milán drámájában mindvégig lappang az irónia. Az író a jellemformálás és a jellemek rendszerének formálása mellett ebben hű leginkább Shakespearehez (és legkevésbé a cselekményben, amelynek csak főszála van, az is elég vékonyka): a világ polifonikus bemutatására törekszik. Gábor Miklós rendezése fölerősíti az irónia hangjait. Első-sorban megint az abszolút főszereplő, Andorai Péter játéka által, aki - paradox módon - épp a fenségest szorítja vissza a figura színei közül, s diadalpillanataiban is az esendőt, nevetségeset hozza elő-térbe. Kis, kapkodó, gyors mozdulatait, villanó tekintetét csak pillanatokra cseréli föl illően nyugodt, nemes tartásra, királyi nézésre. A különböző szituációkban groteszk testhelyzetek sorozatát veszi föl - anélkül, hogy mindez ki-rívó, túlhangsúlyozott volna.

Ironikus célokat szolgál az előadás ruhatára is. A gyertya s reflektor mmtájára, párhuzamára itt is érvényesül a történelmi hűség és a színháziasság egysége. Gombár Judit jelmezei színükben, anyagukban, szabásukban szokatlanul valósághűeknek tetszenek - ugyan-akkor mintha egy közepes színvonalú divattörténet illusztrációi kéredzkednének öltözékül a színészekre. Mint a tervező egyik nyilatkozatából kiderül, Gábor Miklós ötlete volt, hogy a darabhoz szükséges majdnem háromszáz ruhát a húszas-harmincas években népszerű lexikonok nemegyszer primitív rajzai alapján, de a hitelességre is ügyelve készítsék el. (Valószínű, hogy Füst Milán nemcsak a történetet alapozta - a fantázia mellett - egy-két közkézen forgó történeti munkára, hanem, ha esetleg elképzelte - és bizonyára elképzelte - a dráma látványvilágát, a vizuális képet ilyesfajta ábrák alakíthatták.)

Kevésbé örülhetünk az előadás harmadik ironikus rétegének. A sokszereplős darabhoz a Várszínháznak nincs társulata. A kisebb szerepek egész sorának megoldása - a kétségtelen igyekezet ellenére ezúttal is lelkes amatőrmunkának hat. Ha viszont érett, mély

A Canossa-jelenet a Negyedik Henrik királyban (Várszínház) (Ikládv László felv.)

művészet és buzgó műkedvelés találkozik a színpadon, az esetek többségében az utóbbi nevetségessé teheti az előbbit. Számos jelenetben most is ez történik.

A címszereplő és az epizódfigurák között elhelyezkedő rétegben a király családjának és udvari környezetének tagjai forgolódnak. Ide tartozni nem hálás dolog. Se darabbéli figuraként, se színészként. Füst Milán csak figyelme maradékát áldozta nekik, hőse olyannyira elfoglalta. Gábor Miklós érezhetően igyekezett változtatni ezen az aránytalanságon - részben sikerrel. Különösen Vass Éva esetében, aki talán visszafogottnak, színtelennek tűnhet, holott azt játssza el hitelesen, hogyan fárad bele a zseniális emberbe a vele együtt élő hétköznapi: felesége, a királyné. Bertha a lángeszű lázadással és amoralitással az iskolás hétköznapi észjárást és a rendíthetetlen morált szegezi szembe. Vass Éva járásában, minden mozdulatában, dühkitöréseiben és konspirációiban ott a tudat, hogy ezek-kel a fegyverekkel éppúgy vereséget fog szenvedni, mint akármely másokkal. Színre lépése pillanatától hordozza a királyné életének tragikus kötelességét, programját: ő bele fog halni Henrikbe.

Trokán Péter (az ifjú Henrik), Farády István (Konrád), Hetényi Pál (Hohenstaufen Frigyes) korrektül látták el feladatukat, de jóval egysíkúbban, mint ahogyan azt e Henrik diktálta tempójú előadás megkövetelte volna. Sára Bernadette és Zala Márk is csak olykor-olykor tudott igazi életet lehelni szerepeibe. Kézdy Györgytől néhány előadáson Gábor Miklós vette át a kölni érsek szerepét - súlyos egyéniséget formálva. Még-sem igazán színészi énje volt jelen: inkább a figyelő, elemző rendezőé.

„A Tanú első számában, regényismertetések során, felvillant már egyszer Füst Milán művész-profilja" - kezdte 1933-ban írott portréját Németh László

„s akinek van érzéke az árnyalatok iránt, a regénynek szóló kötekedésben megérezhette a művésznek szóló megbecsülést. A regényüzem sebtében összevágott idénycikkei között olyan alkotáshoz értünk, melynek éppen a túlságos nekikészülődés, az idegesen fokozott tónusa a hibája; a részletekbe beleölt művészszenvedés mint kínosság ragad át az olvasóra, az embernek szinte jólesett volna egy kis henyeség, a bágyadtság-nak egy-egy mellékmondatnyi szünete, hogy ez az agyondolgozott próza kisimuljon, s a vers mérgei kissé felhíguljanak.

Az a néhány vonás, amelyet *A kapitány felesége* ismertetésében kaptunk, Füst Milán egész munkásságára jellemző, bár kiegészítésre szorul. Füst Milán minden írása a nagy igyekezet, legmagasabbra szegezett igény munkája, s ha nagy igyekezetről beszélünk, nem csekély tehetségre gondolunk." Németh László valószínűleg nem ismerte még ekkor a *Negyedik Henrik* szövegét - de megállapításai valóban az egész életműre s így e drámára is nagyjából érvényesek.

Mindezt azért szükséges elmondani, mert a Várszínház előadása szép és fennköltt; gondos és invenciózus rendezői munka eredménye, egyes pontjain jelentékeny színészi teljesítményekkel - de nem tagadható, hogy kissé unalmas. E tekintetben sajnos nem shakespeare-i. Gábor Miklós racionális szellem, elemző, precíz intellektus; s bizonyára fokozottan hű kívánt lenni - nem a tizenöt évvel ezelőtti, személyes sikert hozó előadáshoz, hanem Füst Milán szövegéhez és szelleméhez. S nem csupán az irón: a rendező munkáján is érződik az, hogy szinte mindent kiérlelő, hosszú készülődés előzte meg.

Szép, de nem mindig életteli rend monotóniájában hullámzanak Füst Milán nem hibázó jambusai.

Mi lehet az oka, hogy nemcsak Füst Milán dédelgette magában évtizedekig a dráma tervét, hanem Gábor Miklós is valószínűleg évekig készült e bemutatóra - amelynek értékeit nem kívánja elvitatni hibáinak említése?

Füst Milán sokszor írt e darabjának keletkezéséről; többek közt a címszereplőről így: „Az alak úgy jelenik meg előttem, hogy olyan, mint én ... hepciáskodik, könnyed - aztán észbe kap, száz-szorosan bocsánatot kér . . . megalázza magát önkéntesen ... s aztán dühöng, hogy nem emelték fel térdeléséből, hagyták, hogy ennyire megalázkodjék..

Az írót nehéz természetű, fejedelmi egyéniségnek ismerték környezetében, kortársai és tanítványai körében, s az olvasók is tudhatnak különböző forrásokból a színészi hajlamú poéta - különösen az aggastyán - szerepjátszó kedvéről, ami egyéniségének eltéphetetlen része volt. *A Henrik* tehát nem kis részben önéletrajzi dráma. Érthető, ha írója sok tekintetben elfogultan szemlélte művét és hősét.

Gábor Miklós számára nyilván csak egészen más tekintetben lehetett „önéletrajzi" a színész király sorsa - de lehetett az. Hiszen a történelemben élés és a színjáték összefonódásáról van szó - s e kettő a színész Gábor Miklós legfőbb élménye: pályája és művei tanúsága szerint. Ezen túl *a Negyedik Henrik* alkotói életútja egy kiemelkedő szakaszának ténye, emléke, dokumentuma - s ugyanakkor pályájának legutóbbi éveit is részben összegezni látszik. A rendezői analízis a kimért út, sors elleni lázadás lehetőségeit, teremtő voltát - és a lázadás határait mutatja be.

A shakespeare-i mintájú „lélektani realizmus", *Negyedik Henrik király* drámája lesz itt - Gábor Miklós szavával - „a hitetlenség", „a tett utáni vágy" drámájává; „a világ nagy hiányának drámájává".

HENRIK: Nagy szó ám az: király -
hallod-e? Úgy érzem s egyre inkább
érzem át, mily bűvös szó ez! Nézd, hogy
borzong tőle még a bőröm is - hát
nézz ide. E méltóságot még az Írás is
elismeri, még Jézus is király. Rejté-
lyes szó ez - furcsa, furcsa szó, s én nem
is értem meg a mélyét, meg nem
értem, esküszöm, ha százszor megismét-
lem is. Lásd, most még magamat is tisz-
telem. De mondd, hát mondd, van-é oly
ember, mit gondolsz e nagy világon, aki
kivonhatná magát ez alól, e szédület alól.
Nem állja bűvkörét, s e hallatlan erőt,
én nem hiszem. Nézd, újra reszketek.
Hogy Istentől vagy ördögtől való e szó:
megesküszöm. Haj, király vagyok újra,
édes Istenem az égbe' fenn, most mit
tegyek ?
(Füst Milán: *Negyedik Henrik király,* I. felv.)

Füst Milán: Negyedik Henrik király (Várszínház)

Rendező: Gábor Miklós. *A rendező munkatársai:* Muskát László és Molnár István. *Dramaturg:* Forgách András. *Díszlet:* Székely László. *Jelmez:* Gombár JudHt. *Maszkmester:* Sommer Kati. *Zene:* Jakab György.

Szereplők: Vereczkey Zoltán, Andorai Péter, Vass Éva, Farády István, Trokán Péter, Kézdy György, Komlós Róbert, Nemes Kálmán, Gieler Ferenc, Császár Gyöngyi, Mihály Pál, Gyulai Károly, Kocsó Gábor, He-tényi Pál, Galán Géza, Sára Bernadette, Váradi Vali, Dombóvári Ferenc, Rónai Éva.

BÉCSY TAMÁS

Egy színjáték három szála

A Mester és Margarita a Thália Színházban

Egy regényből készülhet dráma is, színjátékszöveg is. Ha az átformálást a regény írója végzi el, föltehetően drámát akar írni. Ha másvalaki teszi meg, s egy színház számára készíti a szöveget, célja rendszerint nem irodalmi, vagyis nem az irodalom számára akarja a szöveget létrehozni. *Az* előző mondatban az *irodalom* szó nem a szöveg értékét, ha-nem természetét jelöli. A dráma ugyanis irodalmi műalkotás, amely önmagában is teljes, totális és hiteles világot állít elénk, míg a színjátékszöveg ezt csak a teljes színjátékkal együtt éri el. Ez továbbá annyit is jelent, hogy a szín-játék számára elkészült szöveget nem önmagában és az eredeti regényhez való viszonyában kell és lehet vizsgálnunk; vagyis itt az elemzés tárgya csak a teljes színjáték lehet. A regényt csak akkor kérhetjük számon az átdolgozóktól, ha világ-kepe, mondanivalója alaposan megsérül.

Elbert János és Kazimir Károly A *Mester és Margarita* című Bulgakov-regényből készített színpadi szöveget, amellyel kapcsolatban ez egyáltalán nem merül fel. Ennek következtében, összhangban a fenti jól ismert, de nem mindig érvényesített ténnyel, nem a regényről és annak egy lehetséges változatáról kell szólnunk, hanem a teljes színjátékról, amelynek mindig csak egy része a szöveg.

A színjáték három eseményszálból fonódik össze. Az egyik a Mester története, aki regényt írt, amit a kritikusok egy része rossznak, eszmeileg hibásnak minősített. A Mester találkozott egy férjes asszonnyal, Margaritával, s egy-másba szerettek. Az írót a kritika alapján valaki feljelentette, hogy lakását meg-szerezze. Elmegyógyintézetbe került, s így eltűnt Margarita szemei elől. Az asszony ezután az ördöggel is szövetkezne, hogy a Mestert újra megtalálja.

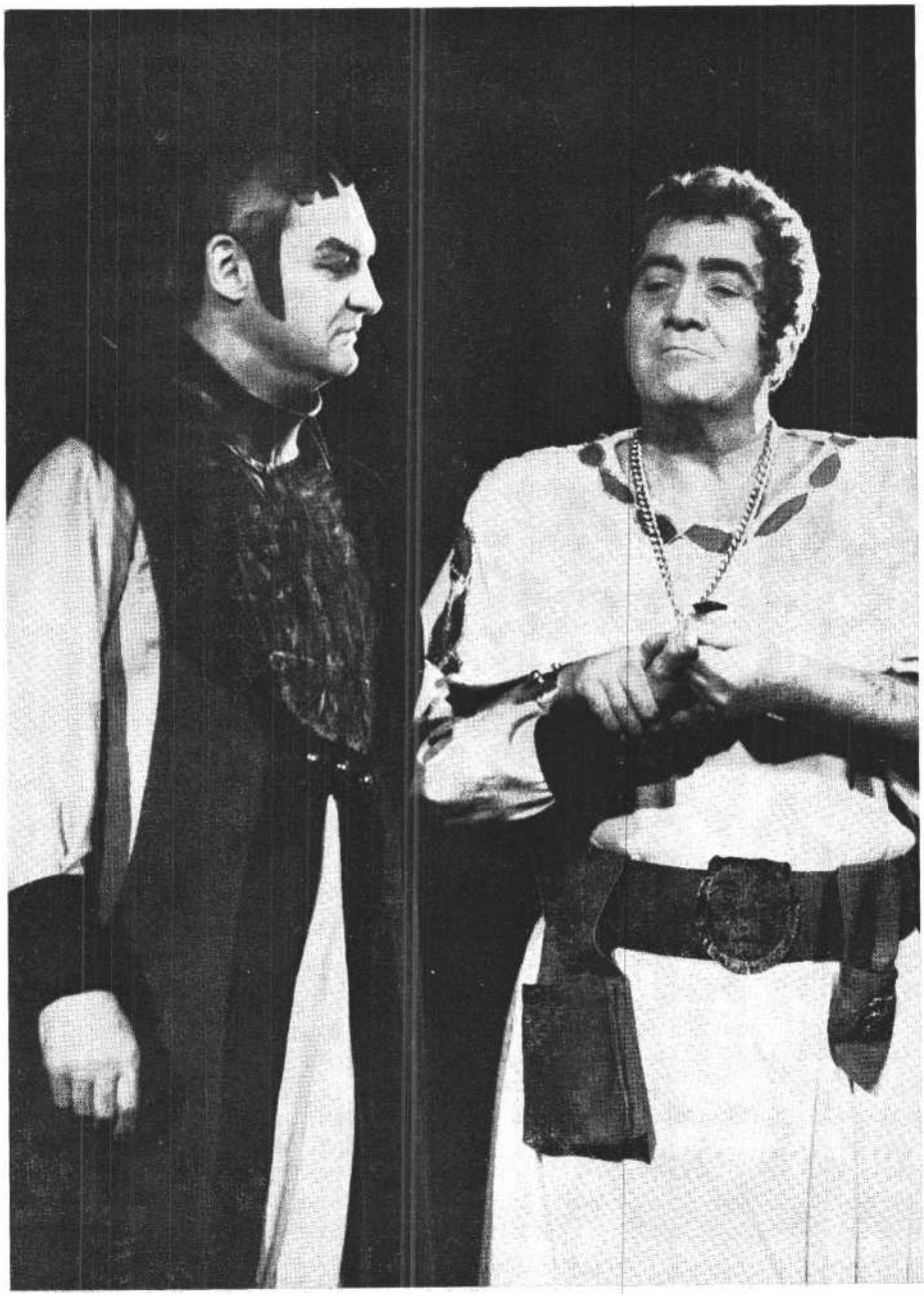
A második szál a Mester Pilátusról írott regényének megelevenedő jelenetei; míg a harmadik Woland bűvész-nek, vagyis a Sátánnak megjelenése Moszkvában - illetve „ebben a városban" -, találkozása az ottani emberek-kel, s az általa és három kísérője által elkövetett „csínytevések".

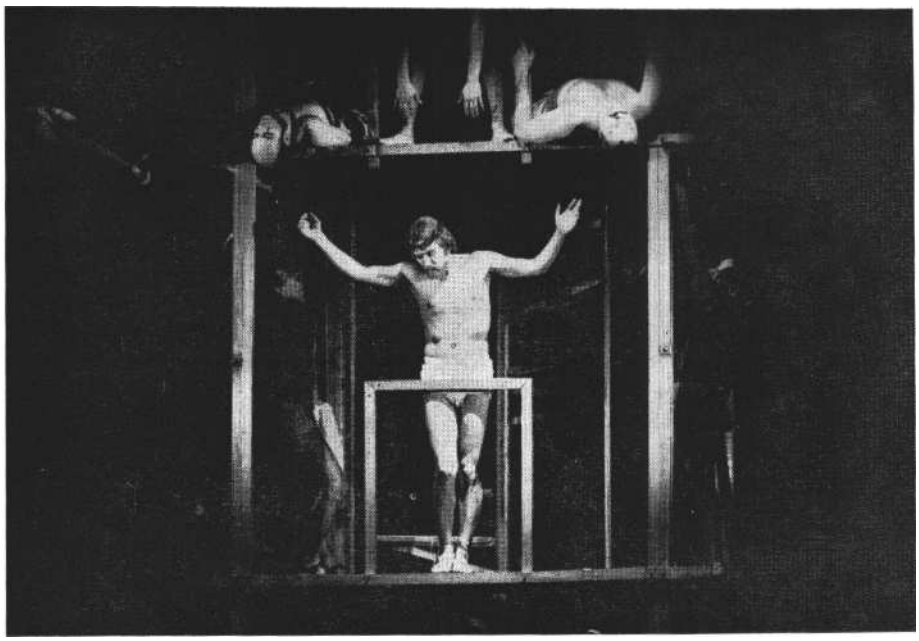
E három szál *az események* szintjén és *konkrétan* csak lazán kapcsolódik. Woland-Sátán minden évben bált rendez, ahová mindig egy odavalósi és Margit-nak nevezett asszonyt hívnak meg házi-asszonynak. Most Margaritát hívják s teszik boszorkánnyá. Mivel ő a Mesterrel való találkozás kedvéért az ördöggel is szövetkezne, a találkozás természetesen megtörténik. Wolandék a Pilátus-regénybeli Jésua kérésére nyugalomba helyezik a két címadó szereplőt.

A színjáték elején a Mestert kereső Margaritát látjuk, és Woland ígéretét halljuk, miszerint „jövök már hozzád". Így az első pillanattól valószínű, hogy a színjáték eseményei, bármily szélesen és szerteágazóan, de a Mester és Margarita végső és örök egymásratalálása felé haladnak. Egymást kereső útjaik, majd találkozásuk így végig viszonylagos egységben tartják az eseményeket.

Nyilvánvaló, hogy e három eseményszálra nem ezért a vékony, a színjátékban eléggé későn bekövetkező konkrét összekapcsolódásért van szükség. Ösz-

Bulgakov: A Mester és Margarita (Thália Színház). Kautzky József (Afranius) és Inke László (Pilátus)





Jésua (Kozák András) keresztre feszítése

szehasonlíthatatlanul fontosabb ennél a jelentések szintjén megvalósuló összekapcsolódás.

A Pilátus-regényben a címszereplőn kívül természetesen szerepel Jésua-Jézus, valamint Júdás és Kajafás, illetve Lévi Máté, Jésua legjobb tanítványa. A másik szálon ott található maga a Mester, valamint irodalmi és egzisztenciális tönkretevői, egy kritikus és egy feljelentő, továbbá a Mester tanítványává váló költő, Hontalan Iván. A színjáték legalapvetőbb jelentésrétege metakommunikációs szinten bomlik ki abból és azáltal, hogy a megfelelő alakokat azonos színészek játsszák. Így a Mester és Jésua története olyan mozzanatok révén kerül egy-mással viszonyba, amelyek bármilyen írott szövegben megoldhatatlanok. Azonos színész alakítja a Mestert és Jésuát, Júdást és a feljelentőt, Lévi Mátét és Ivánt, illetve Kajafást és egy irodalmi szerkesztőt, amelyeknek következtében Jésua története értelmezi a Mester történetét.

A színjáték két szálában természetesen mások is szerepelnek. Világos, ha minden pontjukon ilyen eszközökkel kötődnének össze, a két történet azonossá válna, vagyis egyfelől erőltetetté, másfelől allegóriává. A Wolandékkal érintkező világban is vannak olyan alakok, akik közül ugyancsak többet játszik egyetlen színész. A logikus az lenne, ha csak a Mester és Jésua történetének lennének azonos színészekkel eljátszott alakjai. Azonban mindazok, akikkel Woland találkozik - egy-két kivételtől eltekintve -, noha nem találkoznak a Mesterrel, mégis olyan környezetet képviselnek és jelenítenek meg, amely a Mester körül élt és él. Ezért nem zavaró és nem is okoz ellentmondásokat, hogy a harmadik szálban is találunk egy szí--nész-több szerep megoldást. Itt Rátonyi Róbert játszik több alakot.

Buss Gyula játssza Berliozt, az irodalmi szerkesztőt és Kajafást, a Jésua kivégzését kierőszakoló főpapot. Kajafásnak a Jésua-történetben betöltött szerepe értelmezi Berliozt. Berlioznak a Mesterrel semmi konkrét kapcsolata nincs, s a szöveg sem utal arra, hogy régebben lett volna. Berlioz azonban nagy hatalmú irodalmi szerkesztő, aki a színjáték elején Hontalan Ivánnak magyarázza, milyen költeményt rendelt tőle. A meg-írt költemény ugyanis Jézusról szól, aki abban „hús-vér" alakként értelmeződik, s ez természetesen nem felel meg Berlioz igényeinek. Kioktatja az ifjú költőt, milyet kellett volna írnia. Voltaképp tehát ugyanannak a magatartásnak egy másik oldalát látjuk, mint amilyet Kajafás Jésuával szemben megtestesít. Kajafás azért ragaszkodik Jésua kivégzéséhez, mert olyan tanokat hirdet, amelyek veszélyeztetik a régi vallást vagyis minden régi nézetet. Berlioz ugyanilyen nézeteket hangoztat az ifjú költőnek. A két alak azonos jelentése az azonos színésszel történő eljátszás révén derül ki, metakommunikációs jelentéssíkon. S ezt csak elismerni lehet, remek megoldásként lehet értelmezni.

A metakommunikációs szintről elinduló összekapcsolódást és az allegória elkerülését egyaránt kiválóan szolgálja Buss Gyula kitűnő alakítása. A két alakot ugyanis különböző benső maga-tartással és - tágan értelmezve - különböző gesztusrendszerrel állítja elénk. Berliozként fölényes és nagyképű, s bármennyire művelt, csak kisstílű hatalmaskodó, Kajafásként pedig rendíthetetlenül régimódi, ravaszkodó és kimérten diplomatikus. A Berliozban meglevő fölényes és „jópofáskodón" előadott kívánalom a költemény átdolgozását illetően Kajafásban a régi nézetekkel szem-ben fellépő Jésua elleni elpusztító erővé változik. Buss Gyula így pontosan, mély jelentésszinten mutatja meg, hogy a Mester történetében hiába nem volt konkrét szerepe Berlioznak, mégis alapvetően járult hozzá sorsához.

Ezt a csak a jelentések szintjén történő összekapcsolást nem sikerült egé- szen megvalósítania Benkő Péternek. O Ivánt és Lévi Mátét játssza, akik tanítványai a Mesternek, illetve Jésuának. Mind-kettőt lényegében azonos benső magatartással formálja meg, Lévi Mátét talán izgatottabb, erősebben felfokozott érzelmi állapotban. Ezért, különösen a színjáték vége felé, a két alak összemosódik, ami által a „tanítvány"-jelentés elhalványul.

Több okból nem sikerült a kellő jelentéseket érvényre juttatni a feljelentő-alakokat illetően. Júdás jelentése és „jelentősége" Jésua történetében a színjátékban is egyértelmű és világos. Elsikkad azonban, hogy ki a Mester történetének Júdása. Ugyanis lényegében jelentéktelen mozzanat az az előzőekbe és a következőkbe teljesen beleolvadó jelenet, amikor Latunszkij elmondja véleményét a Mester Pilátus-regényéről. Pedig nyilvánvalónak kellene lennie, hogy a Mester életében Latunszkij is Júdás-szerepet tölt be, nemcsak az a feljelentő alak, Mogarics, aki lakásából kiűzte. Júdás mellett nemcsak e két figurát játssza Konrád Antal, hanem még egy feljelentőt, Meigel bárót is, aki a Mester sorsába sehogyan sem szólt bele, mert ő a külföldiekre „specializálta" magát. A nézők jelentős része minden valószínűség szerint nem is veszi észre, hogy ezeket az alakokat mind egy színész játssza, legföljebb csak akkor, ha bepillant a szereposztásba. Eb-ben hibás a színjátékszöveg is, mert kevés és kicsi jelenetet adott Latunszkijnak, de hibás a rendezés is: még ez a kicsiny jelenet sem kap kellő hangsúlyt, össze-mosódik a környezetével. Konrád Antal maszkjai is túlságosan különbözőek, a kritikust szemüveggel játssza, s voltaképp felismerhetetlen, hogy ő játssza Júdást is. A feljelentőkről kialakulható jelentést így alig juttatja érvényre. Latunszkij jelentősége a színjátékban azáltal is erősödhetne, ha lakásának szétrombolása hangsúlyt kapna. Margarita ugyanis tudja, hogy a Mester tönkretevésének ő az elindítója, s mikor boszorkányként Wolandék báljára megy, bosszúból szétdúlja lakását. Ez a jelenet is elsikkad.

Woland (Szabó Gyula) és Margarita (Drahota Andrea) (Iklády László felvételei)

A Pilátus-regény nem szokványos Pilátus-képet tár elénk. A római hely-tartó egyfelől gyanakodva fogadja a kihallgatáson Jésuát, másrészt teljesen jelentéktelennek képzeli. Inke László pontról pontra mutatja meg Pilátus ebbéli magatartásának és véleményének változását. Jésua tanítása, miszerint minden ember jó, megdöbbenti, de Inke László remekül tudja érzékeltetni az emögött levő újabb megdöbbenést, hogy tudniillik feltámad benne a gyanú jésua jelentőségét illetően, ami aztán később határozott meggyőződéssé szilárdul. Pilátus általános magatartásának megformálásával egyértelműen közli velünk azt is, hogy szívesen megmentené a haláltól Jésuát, de politikai vagy helyzet-beli szükségszerűségből nem teheti. Kajafás ugyanis mindenképpen ragaszkodik kivégzéséhez. A helytartó annyit tehet, hogy Jésua érdekében hiábavaló-nak bizonyult közbenjárása miatt a jövő-ben bosszút áll Kajafáson, illetve hogy leszúratja a feljelentőt, Júdást, s kleszeli, hogy ezt öngyilkosságként kell elhíresztelni. Egy nagyon lényeges vonás azonban hiányzik az alakításból, talán épp erőteljessége miatt: Pilátus gyávasága. Pedig nyilvánvaló, hogy Jésua utolsó szavai - „A legnagyobb bűn a gyávaság" - reá vonatkoznak. Igaz, szavakban elhangzik, hogy Pilátus karrierjét is félti, de az ebből eredő gyávaság megmutatásával Inke László adós maradt. Pedig ezt nagyon kellene látnunk, hiszen jésua utolsó szavai a Mester körüli alakokra is vonatkoznak. A színjátékban nem azt látjuk, hogy a Mestert erkölcsi gyávaság tette tönkre, Berliozban, Latunszkijban és a lakásából kiűző Mogaricsban más negatívumok dominálnak. Ha azt érzékelnénk és látnánk, hogy Jésuát Pilátus erkölcsi gyávaságból juttatta keresztre, mód nyílna arra is, hogy érzékeljük: a Mester körüli világ alakjainak *általános* tulajdonsága az erkölcsi gyávaság.

Önmagában szemlélve kitűnő az a jelenet, amelyben Pilátus tudtára adja Afraniusnak, a titkosszolgálat főnökének, hogy Júdást meg kell ölni. Inke László és az Afraniust játszó Kautzky József kitűnően oldják meg, hogy egyfelől az egyik kimondatlanul adja tudtára a másiknak a szándékot, másfelől, hogy szavak nélkül is hogyan érti meg a másik ezt a szándékot. Sajnos azonban ez az ön-magában pompás jelenet nem kapcsolódik eléggé a Mester sorsához, még a legabsztraktabb jelentésszinteken sem.

Pilátus jóvátételi szándéka ugyanis nem kapcsolható össze a másik szál eseményeivel vagy azok jelentéseivel. Az pedig, hogy itt sem Pilátus, sem az említett szándék *nincs meg*, vagyis hogy a hiány legyen jelentésteli, csak elvi lehetőség marad.

A Mester körüli világban olyanok élnek, akik saját hasznukat, önző érdeküket szolgálják. (Margarita persze kivé-tel.) Hadd mondjuk meg azonban, hogy véleményünk szerint ahhoz, hogy egy színjátékban a megfelelő jelentések erőteljesen jussanak érvényre, nagyon kevés az a szál, amellyel a Mester a világ-hoz kapcsolódik. A regényét ért támadásokról csak hallunk, ő maga csak az ifjú költővel találkozik az elmegyógyintézetben, illetve Margaritával, senki mással. Így csupán két emberrel vannak egy színjátékban erőteljesen megjelenő kapcsolatai, vagyis mindkettejükből ki-induló „viszonyvektorai". A Mester helyzeteinek kevés száma és Kozák András gyengébb alakítása következtében nem *ennek, a* Mesternek a sorsára kerül a nyomaték, hogy ezáltal legyen ez a sors általánosítható, hanem egyből a mesterek általános sorsértelmezését kapjuk; vagyis ezen a ponton kissé az allegória jut érvényre. Kozák András összehasonlíthatatlanul erőteljesebb és meggyőzőbb Jésuaként. Pedig épp az előbb említettek miatt kellett volna markánsabban - és nemcsak szokványos egyszerűségével -- elénk állítania a Mestert is. Zseniális embert eljátszani a lehető legnagyobb és legnehezebb színészi feladat; a Mester zseniális regényíró. Kozák Andrásnak alig hisszük el, hogy ez a Mester írta ezt a nagyszerű Pilátus-regényt. Hadd tegyük hozzá azonban - nem másért, mint a teljes igazság kedvéért --, hogy a Mester-alakítás gyengesége a színjáték folyamata során kapott benyomásokban - épp a Jésua-alakítás erőteljessége miatt - nem tűnik fel. Azonban mégis tény marad, hogy a benyomások és így az emlékek határozottabbak Kozák András jésua-alakításáról, mint a Mesteréről.

Mindezek következtében és mind-ezek ellenére a Mester sorsa voltaképp példázat, parabola maradna, ha a színjátéknak csak ez a két szála lenne. Nagyon fontosak és hangsúlyosak Woland és az általa történők. Kétségtelen, ettől a száltól az egész történet újabb jelentésréteget kap, meghozzá ismét a színházművészet pompásan alkalmazott eszközeivel.

Kezdjük azzal, hogy a történet számos ponton Faust történetét idézi. A „Faust-helyzet" azonban itt többféleképpen is megfordul. Először is a Sátánnal nem Faust, hanem Margarita-Margit szövetkezik. Ennek jelentése pedig a következő: nem a nagy mű, a Pilátus-regény megírásához kell a Sátánnal szövetkezni, hanem ahhoz, hogy Margarita megtalálhassa a Mestert, hogy a Mester visszakapja a keserűségében elégetett kéziratot, és hogy ezek után örök nyugalomba kerüljenek. Mefisztó-Woland mindezért nem kér cserébe senkitől semmit. Hiába lép vele Margarita szövetségre, sem lelkére, sem testére nincs szüksége Wolandnak. Mindezek következtében a Mester nem is az a Faust, aki vagy egy nagy művet akarna létrehozni, vagy a mindentudást akarná megszerezni. A Sátán-Woland nem is a benső erők és energiák felfokozását segíti, hanem a külső világban, a társadalomban tevékenykedik.

A „Faust-helyzet" másodszor ilyképpen fordul meg: Woland és kísérete nem a Mester és nem Margarita miatt jött „ebbe a városba", vagyis a kezdeti

szavak - „Hol vagy, Faust (...) jövök már hozzád" - nem igazolódnak. Jövetelének okát az egyik jelenetben el-mondja. Azért jött, hogy lássa ezt a várost és lakóit, s az utóbbiakkal kapcsolatban, hogy mennyit változtak kívül és belül. A lakókkal és a várossal össze-függésben semmiféle értelemben nincs elragadtatva: sőt ezt el is utasítja. (A varietében.) Először trükköket bemutató bűvészként kerül velük kapcsolatba. Kísérői láthatatlanul kiveszik Berlioz kezéből a barackszörpös poharat, kiisszák, majd újra töltik; Woland cigarettát varázsol Iván kezébe; pénzt és új, szép ruhákat oszt, amelyek aztán elfoszlanak stb. Ugyanakkor mindent tud: neveket, foglalkozásokat, titkos cselekedeteket és gondolatokat egyaránt.

Sok olyan emberrel kerül kapcsolatba, akik semmiféle *közvetlen* viszonyban nem álltak és nem állnak a Mesterrel. Egy-értelmű azonban, hogy bennük olyan dinamizmusok és mozgatóerők élnek, mint azokban, akik a Mester sorsába közvetlenül beleszóltak. Vagyis ők a Mester tágabb környezetét képviselik. A színjáték elején elhangzik kétszer is egy mondat, miszerint Woland-Sátán „Az erő része, mely / Örökké rosszra tör, s örökké jót művel". Ezen az egyetlen ponton kell utalnunk Bulgakov regényére. Ez a mondat ugyanis nem hangzik el a regényben, ez a regénynek Goethétől vett mottója, amely a mű egész világát áthatja. A világ és a Sátán viszonya, s ennek következtében Faust és a Sátán viszonya a szokásos értelmezésnek ezért is a fordítottja lesz, ami a Mester sorsának újabb jelentést ad. Ugyanis nem hogy nem a Mű jön létre, vagy a mindentudás szerződik meg a Sátán segítségével, hanem a Művet teszi tönkre az „ördöggé" vált világ, a Sátán pedig nem a jót rombolja, nem a hitet, a bizalmat mossa el. Mivel a világ vált ördöggé, gonosszá, Woland-Sátán működése, beavatkozása a gonoszok sorsába, a negatív alakok megbüntetésévé s így a jó szolgálatává módosul. Ezáltal bűvésztrükkjein túl úgy jelenik meg, mint az igazságosztó hatalmasság. Ő szállíttatja segédeivel a pozíciójával visszaélő, foglalkozásához mit sem értő színházigazgatót pizsamában a Krím félszigetre, hogy ott a rend-őrség letartóztassa; börtönbe juttatja a korrupt lakóbizottsági elnököt; kétség-beesésbe kergeti a locsogó konferansziét azáltal, hogy testétől „elvarázsolja" fejét; leleplezi felesége előtt az okvetetlenkedő színházi hatalmasságot, az Akusztikai Bizottság elnökét, és megjósolja közeli halálát a harácsoló büfésnek; ő rakatja ki a lakásból a Mester feljelentőjét, Mogaricsot, s lelöveti a külföldieket feljelentő Meigel bárót. Ezeket a negatív, a környezet erkölcstelenségét különböző módon megtestesítő alakokat Mogarics és Meigel kivételével mind Rátonyi Róbert játssza. Alakjai furcsa-mód extrémek, jobbára csak külsőségekkel - testtartás, maszk, hanghordozás - elénk állított figurák, akiknek különböző benső magatartása nem derül ki. Ez azért sajnálatos, mert bennük a Mester körüli világ ördögi mivolta, erkölcstelensége jelenik meg, s az alakítások külsődlegessége miatt ezek az erkölcstelen magatartások csak érdekességként jelennek meg. Ezáltal Woland akciói-nak pozitív mivolta a színjáték keltette közvetlen benyomásokban, a megérzésekben gyengül, és elsődlegesen az értelem, a megértés síkján fogjuk ezt fel. Következésképp a közvetlen benyomásokban halványodik a világ ördögi mivolta, s extrém furcsasággá lesz.

Persze Woland nem teljesen a Sátán. Noha ura a természeti és a „csodákat" lehetővé tevő másféle törvényeknek, alakját minden síkon valami szélhámosság, egy bizonyos „trükkös bóvli" jelleg veszi körül. Szabó Gyula maszkja, szem- és arcfestése egyszerre idézi a bűvészmesterségben járatos „mindentudó varázslót" és a régi, „daliszínházbeli" táncoskomikusokat, akik annak idején sztaniolpapírba burkolták fogsorukat, hogy csillogjon. Wolandjának ugyan-ilyen a belső magatartása is: fenyegető, borzongást keltő trükkösség, akinek veszélyességét Szabó Gyula kitűnő iróniával vegyíti. Ezzel az iróniával a „sátán" kicsit blöffölő, link alakká válik, akinek blöffjeit azonban komolyan kell venni.

A színjátékban kétségkívül hatásos az a jelenet, amikor a Thália Színház azzá a színházzá válik, ahol Woland mester és kísérete fellép. Ez a jelenet két nagy veszélyt rejt magában. Az egyik, hogy Szabó Gyula nem Rodolfo, aki maga tudna tökéletes bűvészmutatványokat előadni. A veszély éppen ezek suta és nem igazán sikerülő mivoltában rejlene. Ezt azonban elkerülte az elő-adás azáltal, hogy zömmel nem ilyen produkciókra került sor. A másik veszélyt kevésbé sikerült kiküszöbölni. Woland mesterék előadása amúgy is lazán kapcsolódik a színjáték másik két eseményszálához, itt azonban még hosszú és önmagáért való mutatványokkal tele-tűzdelt lesz. Az elején látható - karikírozott - „bűvészmutatványok", majd a végén a „ruhaosztás" és az ezt követő meztelenség lényegében fölöslegesek, hiszen semmi következményük, semmi jelentésük nincs. Színházi jelenetnek persze nagyon hatásos. Ezért nem esett kellő hangsúly azokra a „mutatványokra", amelyek valahogyan a Mester körüli világot leplezik le, noha ezek sem túlságosan jelentésteliek. Az Akusztikai Bizottság elnökét csak felesége előtt leplezik le: kiderítik, hogy szeretőt tart. A konferanszié fejét sem azért véteti le Woland, mert szövege ostoba, értelmetlen és humor nélküli locsogás, hanem mert „hazudik". Ez a „hazugság" azonban pusztán annyi, hogy bűvész-nek nevezi és ekként mutatja be Wolandot, aki épp azért érzi sértő hazugság-nak, mert hiszen ő a minden törvények felett uralkodó Sátán. Úgy érezzük, csak revüszínházi mozzanat Woland és három kísérőjének énekszáma is.

Wolandnak három szolgája van. A színjáték elején Vörösmarty *Csongor és* Tündéjének ördögfiókáit idézik, föltehetően azért, hogy a néző a saját kulturális hagyományai alapján tudja őket értelmezni.

Ha a szöveget drámai szövegként vizsgálnánk, bizonyára drámai tautológia lenne, hogy ők hárman vannak. Funkciójuk ugyanis teljesen azonos: ők hajtják végre Woland utasításait. A végrehajtás módjában sem különböznek, csak egyszer az egyik, máskor a másik teszi meg, amit kell. A három színésznő azonban három különböző magatartású figurát formált meg. Az egyik közülük természetesen fekete macska. Esztergályos Cecília kitűnő mozgáskultúrával rendelkezik, amit ebben az alakításban is érvényesített. Teljesen érthetetlen azonban, hogy miért beszél „clown-hanghordozással", amikor a fekete macska alakjának semmiféle clown-jellege nincsen. Kánya Kata Azazellója „kültelki", fölényes vagány, míg Gór Nagy Mária Fagótja pimasz csibész.

A színjáték egy másik, fontos része Woland említett bálja. Ez a jelenet hatásos, de nem eléggé. Mindaz, ami itt történik, Meigel lelövésén és Margarita kérésén kívül - szeretné visszakapni a Mestert - csak látvány, s az alapproblematikát illetően jelentés nélküli.

Pedig fontos lenne. Woland - és a háziasszony Margarita - ebben a jelenetben a Mester körüli világhoz viszonyítva másféle világgal, másféle „környezettel" találkozik. Akik itt megjelennek, más-

képp bűnösök és bűnözők : Caligula, Nero, csecsemőgyilkos anya és egy a voyeuröket kiszolgáló szabónő jelenik meg, sok meg nem nevezett bűnös között. A Mester körüli alakok pedig „pszichológiai bűnösök", akik „csak" a környezetet, a légkört mérgezik, nem konkrét embereket. A varietébeli előadáson a konferanszié úgy értelmezi Woland szavait, hogy ő el van ragadtatva a várostól és lakóitól, ám ezt Woland a leghatározottabban vissza-utasítja. Most, a bálon viszont Woland kísérői minden alak bejövetelénél ezt mondják: A királynő el van ragadtatva. Margarétának tehát nagyon kell örülnie *ezeknek* a bűnözőknek. Sajnos e két jelenet, illetve mondat egymásra játszása nem következik be, elsikkadnak a hang-súlyok.

Persze Drahota Andrea alakítása sem elég jó ahhoz, hogy mindez kiderüljön. Nem érződik a Mester iránt érzett nagy szerelme, nyoma sincs annak a segítőkész, női áldozatnak, hogy életét a Mester műve szolgálatára akarja szentelni, noha erre vonatkozóan több szövege is van. Nem elég felszabadult és varázslatos mint boszorkány, és nem elég „királynői" a bálon. Pedig itt az „uralkodói fogadásnak" és az „uralkodói világnak" a fordítottja, a visszája jelenik meg. Így a jelenetnek groteszk hatást is kellene kiváltania.

Sem a Pilátus-regényben, sem a Mester történetében nincs feltámadás, csak keresztrefeszítés. A színjáték jésua keresztthalálát -- a személyek azonosságán túl - egy látványbeli jelentéssel is összeköti a Mester „megfeszíttetésével". A kereszt előtt feltűnik a kályha, amiben elégette regényét. *Így* ez jelentésében voltaképp a kereszthalállal azonosul, ami kitűnő rendezői megoldással érvényre juttatott igaz, mély jelentés. Ugyanis hiába kapja vissza később a Mester az elégetett művet, meghalt mint író, amikor elégette, s ez az ő kínhalálát jelenti.

A Mester a bál után már együtt marad az asszonnyal, s Wolandék visszaszerzik előbbi lakásukat. Következhetne egy boldog, de hozzájuk méltatlan, mert írás nélküli lét. Megjelenik hát Lévi Máté Wolandnak Jésuától hozott üzenettel. Ő kéri: Woland helyezze a Mesteréket örök nyugalomba.

Örök nyugalom azonban csak a halálban van. Woland méreggel megitatja őket, mire valóban abba az örök nyugalomba szenderülnek, amelyben mintha mégis élnének, s amelyben Margarita örökké őrzi a Mester álmát.

Kazimir Károly rendezésének a jelentésszintjeiről szóltunk elsősorban. Láthattuk, alapjaiban pontosan végiggondolt jelentésvonulatokat kaptunk, melyből egyértelművé váltak a Mester és Jésua történetének, valamint Woland működésének részletjelentései is. Mindezek egynémely színészi alakítás gyengébb mivolta ellenére lényegében érvényre jutottak. Ez azért lehet így, mert az alakítások egyike sem eltérő a jelentésszintekről áradó közlésektől, csak legfeljebb nem eléggé erősen hordozzák és nyilvánítják ki azokat.

Van azonban ennek, mint minden színházi előadásnak egy másik „rétege", amely éppoly fontos, mint a jelentéseké. Ez pedig a színházművészet eszközeivel - ritmus, általános mozgás és „mozgáskép", zene, zörej, fény stb. - megjelenő „érdekességréteg", vagyis a közvetlen hatás. Az az előadás, amely nem eléggé érdekes, vagy amely - más szóval - unalmas, bármennyire is pontosan értelmezett és bármily gazdagon jelentésteli, nem sokat ér. És jól tudjuk, a jó értelmű érdekességet sem kizárólag az értelmezés teremtheti meg, annak ellenére, hogy a rosszul, hamisan értelmezett előadás semmiképp nem lehet érdekes. Nos, ez az előadás nemcsak hogy nem unalmas, hanem jó értelemben érdekes és izgalmas. Igaz, némely pontján túlságosan is, például a Latunszkij-kritika körüli pillanatokban, ami miatt ez el is sikkad. S ha máshol ez az érdekesség nem is súlyos jelentésekkel teli - a varietészínházbeli előadás és a bál --, ellensúlyozzák ezeket a mély jelentéseket hordozó alakítások, mint Buss Gyuláé és Szabó Gyuláé, valamint a nagyjelenetek, mint a megkorbácsolás és keresztre feszítés.

Bulgakov: A Mester és Margarita (Thália Színház)
Szöllősy Klára *fordításának felhasználásával színpadra írta:* Elbert János és Kazimir Károly. *Rendező:* Kazimir Károly. *A rendező munkatársa:* Romhányi László. *Bendezőasszisztens:* Gáti Vilma. *Zenéjét összeállította:* Prokópius Imre. *Mozgás:* Bánhidy Attila. *Díszlet:* ifj. Rajkai György. *Jelmez:* Székely Piroska.

Szereplők: Kozák András, Drahota Andrea, Inke László, Szabó Gyula, Esztergályos Cecília, Gór Nagy Mária, Kánya Kata, Rátonyi Róbert, Kautzky József, Balogh Erika, Benkő Péter, Buss Gyula, Konrád Antal, Verebes Károly, Lengyel Erzsi, Almási József, S. Tóth József, Incze József, Kárpáti Denise, Gyimesi Tivadar.

BAJOMI LÁZÁR ENDRE

Übüvölet Szolnokon

A Szigligeti Színház tarka műsorfüzete szerint „Jarry és Übü elég sokára kapott beutazási engedélyt Magyarországra". Ez így igaz, mert az *Übü király* nyomtatásban az eredeti után hetven évvel jelent meg, „rendes" színházban pedig az ősbemutató után nyolcvan évvel került színre. Most azonban, úgy látszik, a Jarry-behatolás, hála Paál István bősz übüvöletének, felgyorsult, mert A *láncra vert Übü* könyv alakban ugyan szintén *nagy* késéssel (hetven év!), de színpadon aránylag sebesebben (negyvenkét esztendő ...) érkezett ide.

Az eredeti mű pályafutása

A darabot a szegény szerző sohasem látta színen, hiszen - bár az *Übü király* botrányos 1896-os bemutatója után már három évvel megírta - csak 1937-ben, a párizsi Világkiállítás alkalmával, játszotta el az orosz származású Sylvain Itkine nevű ifjú rendező, kit szürrealista cimborái, Bretonnal az élen, bujtottak föl erre a merész vállalkozásra. A Bíbor Függöny nevű társulat a Comédie des Champs-Élysées sok vihart látott deszkáin mutatta be, szeptember z2-én. A királyból önkéntes rabbá lett Übü rémbohózata „hosszabb" szériát ért meg, mint az i 896-os alapmű, melyet csak kétszer adtak elő: az Ü*büász* Itkine rendezte új fejezetét ötször játszották! Nagy fájdalma ifjúkori vakságomnak, hogy - habár sokszor jártam újságíró-szabadjegyemmel a Világkiállításon - nem tekintettem meg. Tudtam-e egyáltalán róla? Minden bizonnyal, hiszen beszámolt róla mind *a l'Humanité,* melyet minden nap buzgón böngésztem, mind pedig a' Népfront értelmiségi heti-lapja, a *Vendredi* (ebben maga a nagy Benjamin Crémieux, Pirandello francia fordítója, a PEN elnöke - később Buchenwaldban pusztult el -- méltatta). A lapok bírálatai azonban akkor jelentek meg, amikor a darab már lefutott. Sok filmben láttam az Übü papát alakító puffadt képű, vastag ajkú Jean Temersont; nem kevésbé jól ismertem a moziból azt a Roger Blint, aki az Első szabad embert alakította, s aki később világ-

Übü papa (Fonyó István) és Übü mama (Margittay Ági) Jarry A láncra vert Übü című színművének szolnoki előadásában

hírű avantgarde rendező, Beckett első színpadra állítója lett, és aki ma is rendez és filmez. (Mellesleg: Lord Canbivalbass figuráját egy Bródyból O'Bradyvá lett magyar származású színész játszotta.)

Így hát több évtizedes késéssel csak Szolnokon láthattam azt, amit Párizsban elpasszoltam. Pedig az ősbemutató sikeresnek bizonyult. Ehhez nagyban hozzájárult Max Ernst öt kollázs-díszlete (a nagy festőnek ez volt az első színpadi kirándulása!). A krónika különösen a börtöntetőn lebegő fejsze formájú nemzetiszín zászlót tartja számon. Marcel Jean és Mezei Árpád *A szürrealista festészet története* című nagyszerű albuma jóvoltából ma is láthatom az V. felvonás 6. jelenetének („a török tábor") díszletét, Szolimán szultánnal meg a Nagyvezírrel, háttérben a Boszporusznak keresztelt Diadalívvel, miközben a szín-padtér felett egy igazi tandem függ hatalmas láncokon .. .

Vajon mi lehetett az oka, hogy a dadaizmus és a szürrealizmus hőskorában, vagyis az 1920-as évek elején, amikor nyakra-főre kiadták és részben bemutatták Apollinaire, Aragon, P. Albert-Birot, Artaud, Breton, Soupault, Desnos, Goll, Ribemont-Dessaignes, Roussel, Satie, Tzara, Vitrac és más fenegyerekek műveit, nem ásták ki a *Revue Blanche* 1900-as példányából *A láncra vert Übüt ?*

Nem tudom. Talán a csontvázlatos cselekmény riasztotta vissza őket? Vagy az a tény, hogy valójában csak akkor érthető igazán, ha egybevetjük az *Übü* királlyal, amelynek pontos tükörképe, homorú megfelelője, lépten-nyomon visszaidézője? Az a gyanúm: egyszerűen csak az játszott szerepet, hogy míg az első *Übü* könyv alakban is hozzáférhető volt, ezt a másodikat egy régi folyóiratból kellett volna kibányászni. Jarry láng-esze akkor csillan föl igazán, ha - mint Barrault vagy Brook rendezésében - az egész Übüciklus kerül (többé-kevésbé tömörített változatban) a néző elé. Az a ragyogó szerzői ötlet, hogy visszájára fordítjuk Übüt, s a hatalmi tébolyban szenvedő bősz vérengzőből, a minden áron uralkodni vágyó, de ebből következően kellemetlen, sőt életveszélyes kockázatokat vállaló királyból a börtön puha vackába menekülő s ott szép nyugodtan zabálgató (mert Übü egyetlenegy dologról, a buzgó bendőbélelésről semmiért sem hajlandó lemondani!) rabot csinálunk, egyszóval ez az antinómia vagy antitézis, feloldásra, szintézisre vár. Idáig azonban Jarry nem jutott el. Ez az olyan követőinek lenne a dolga, mint például Mrożek, aki az Emigránsokban szinte tapinthatóan koppint *A láncra* vertből: „Nincs semmink, de van rabságunk. Ez a mi kincsünk." Vagy mint Bunuel, aki *A szabadság* fantomjában szintén ilyen húrokat penget.

Az Übü király csak torz világ, *A láncra vert* viszont torz is és fordított is. Ezért támaszt hallatlan nehézségeket a rendezőnek. A mű hegyesre élezett tételessége, vagy mondjuk ki bátran: sematizmusa, mely csak pozitív és negatív valóságot ismer, s teljes egészében az alogikus ellentmondásra épül, egyszersmind a Jarry agyalta áltudomány, a patafizika értelmében nemcsak azt állítja, hogy mindennek az ellenkezője igaz, hanem azt is, hogy egyik sem az, illetve, hogy az egyenletben felcserélhető a két oldal. A szabadság=rabszolgaság, a polgári köztársaság=hóhéri önkény, de mind-két tétel fordítva is áll: a rabszolgaság= =szabadság stb.

A forradalmár Itkine a szigorú szerkezetű komédiát, amely *az Übü király* szophoklész-, illetve shakespeare-eskedésével szemben inkább Moliére-re kacsingat *(A nők iskolája!)*, és amely a kor-hoz képest ultramodern rendezésre apellált (nyíltszíni díszletváltás, filmszerű montázs, a felvonások és jelenetek közti goromba ugrások), az akkori történelmi összefüggések (moszkvai perek egy-felől, a fasizmus terjedése másfelől) közepett az úgynevezett „örökké való", sőt netalán metafizikus vagy misztikus irányzatok helyett, durván a társadalmi mondanivalóra helyezte a súlyt, s a rombolást tekintette elsődleges célnak. Azért vette elő a darabot, mert bomba-ként kívánta rádobni - mint maga írta - „a pénzimádat gennyes fekélyére, a burzsoá igazságszolgáltatásra, vagyis az egész szaharra". Tudomásul vette, hogy a mű nem kínál konkrét végkövetkeztetést vagy megoldást, „de mi leszűrhetjük belőle - s ez lesz forradalmi akaratunk kifejezése - kitartó tagadásunkat minden megalkuvással szemben, egyéni és közös, erkölcsi és társadalmi felszabadulásunk támadó energiájaként".

A kör négyszögesítése

1971. október 2-án a francia tévében milliók láthatták a boszorkányosan ügyes és merészen kísérletező Jean-Claude Averty jóvoltából, aki i965-ben mát egy *Übü* királlyal is megörvendeztette a nézőket. 1973 augusztusában a Vaison la-Romaine-ban rendezett fesztiválon Gérard Schemberi sarcelles-i társulata is bemutatta. Ezekhez járult, 1977-ben, a már említett U*bu aux Bouffes,* Brook színpadra állításában. Ha ez a felsorolás, amelyet Henri Béhar *Le théâtre dada et surréaliste* könyvének 1979-es, legújabb, bővített kiadásából merítettem, teljes - márpedig annak hiszem, mert tudtommal minden külföldi *Übü király-előadást*

említ, az 1926-os rómaitól az 1975-ös belgrádiig (de sajnos az 1977-es pécsit nem) - akkor hazánk elmaradott Jarry-országból fejlett Jarry-országgá lépett elő: Paál István nevéhez talán nemcsak a hazai ősbemutató, hanem a külföldi ősbemutató érdeme is fűződik!

Hogyan sikerült ezt a roppant becsvágyról és íme, világraszóló merészség-ről tanúskodó kivagyi szándékát megvalósítania? Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy nemcsak az egyik próbán vehettünk részt, hanem - Benkő Tibornak és Forró Tamásnak hála - meghallgathattuk a rádióban a Színházi Magazin különkiadását, amely a bemutató napján hangzott el *Hat hét vajúdás - 59 percben* címmel, és amely nagyon szemléletesen idézte fel a felkészülés verejtékes napjait. A rendező annak tudatában állt munkához, hogy - mint nyilatkozta - ez a darab „sokkal vázlatosabban van megírva, mint az *Übü király,* tehát hallatlan színészi és rendezői invencióval kell felduzzasztanunk, hogy színpadi teste legyen". S tudatában volt annak a felelősségnek is - szintén nyilatkozata szerint -, amelyet „ez a második magyarországi Jarry-bemutató ránk ró". Azt is leszögezte: „elég bonyolult lesz az előadás", s a darab stílusát „tökéletesen meghatározhatatlannak" mondta, melybe „a legszélsőségesebb dolgok beleférnek", majd azt a célt tűzte ki, *hogy* „ennek az előadásnak a lehető legkeményebbnek kell lennie, minden üzenetét meg kell szólaltatnunk, minden húrt végig kell játszanunk, és ugyanakkor olyan előadást kell teremtenünk, amelyik a nézőink minden rétegére hat". A színészek roppant nagyfokú tanácstalanságról számoltak be, s azon fáradoztak, hogy egyrészt megértsék a szerző szándékait, másrészt valamilyen egyé-ni tartalommal töltsék meg Jarry váz-latos, voltaképp bábszerűen csupasz figuráit. Holott tudjuk, hogy Jarrynak határozott, többször kifejtett színházi felfogása épp ez ellen irányult: egy 1902-es előadásában például hangoztatta: „Nem tudjuk, miért, de mindig unatkoztunk abban, amit Színháznak nevez-nek. Tán annak okáért, hogy tudatában voltunk, hogy a színész, bármilyen zseniális legyen is, elárulja, és minél zseniálisabb és eredetibb, annál inkább, a költő gondolatát." S hozzátette, hogy csak a báb, „amelynek urai, uralkodói és alkotói vagyunk", képviseli pontosan a szerzői koncepciót. Á báb, a baba képes egyedül kiküszöbölni a valóság-másolást és a ripacskodást, csak ez törhet a lényegre, az esetleges és a mester--kélt megkerülésével. Vagyis: Jarryt játszani eleven színészekkel - a kör négyszögesítése. Ámde amint Balzac életművének végkicsengése is haladó annak ellenére, hogy ő maga királypárti volt, és hogy Zola is szárnyalóan romantikus, minden naturalista elmélete ellenére, Jarry századvégi színházellenessége elsősorban az akkor dívó pozitivizmus, racionalizmus és érzelgős szimbolizmus elleni lázadás, vagyis részben csak elméleti. Az azóta eltelt idő fergeteges történelmi és fantasztikus művészeti változásai lehetővé teszik a kör négyszögesítését. Persze el lehetne képzelni ma is egy teljesen bábszerű, pőre előadást, amely-ben szinte kizárólag a szöveg uralkodnék. Ez lenne az igazán érdekes kísérlet, amelyen eldőlhetne, hogy milyen fából faragták Jarryt. Erre azonban még sincs szükség, hisz ehhez elég elolvasni a darabot .. .

Duzzasztó a Tiszán

Paál István duzzasztása - a bemutató tanúsága szerint -- remekre sikerült. Forró taps koronázta a céltudatos erő-feszítéseit, szigorú színészvezetését, hallatlan színpadi érzékét, kimeríthetetlen leleményeit. Ez utóbbiakat lehetetlen teljesen felsorolni az előadás megkezdése előtt történő emberrablástól a géppisztollyal kinyitott vasfüggönyön, a Matrjona-babaszerűen feltárt díszletrétegek bemutatóján, a karóraszerű kerékpárcsengőt használó vőlegényen, a lepkehálóval elkapott ágyúgolyón, a szögszárú virágokon, az egérre rímelő macskán (de egész állatseregletről is beszélhetnénk, mert van még kutya és zsiráf is), a tökéletes gépiességgel - a szó szoros értelmében gépiesen őrlő -, rugóra működő szavazóbírákkal operáló törvényszéken, a buja bajadérokká változó ájtatos nőkön, a rongybabaszerű Nagyvezíren és az álarcul is szolgáló fakanállal evező gályarabokon át egészen a végkifejletig, amikor a színpompás selymekkel ékes Szolimán szultán a lengő trapézon szotyolázva szembesül a tanácstalan nézőkkel, akik nem tudják, vége van-é a spektákulumnak, és kiszabadultak-e Jarry börtönéből, amelyben épp olyan jól érezték magukat, mint a rabbá vedlett Übü király. Nos, amidőn önfeledten élvezzük, végignevetjük és nyíltszíni tapsokkal jutalmazzuk ezt a Niagarává duzzadt ötletzuhatagot, mégis felvetődik bennünk a kérdés: ez a tiszai objektum csak duzzasztómű és nem duzzasztógát is egyúttal? Ezt a kérdést már az *Übü király* pécsi bemutatója után is felvetették. Például Nánay István az ottani *Universitas* című lapban *(Übü, a patkány - Egy nyolcvanéves avantgarde darab) :* „olyan gazdag részletekben az előadás, hogy néhol már a gazdagság azzal fenyeget, hogy az alapkoncepció.. . háttérbe szorul". És Mihályi Gábor is fölvetette a problémát a SZÍNI IÁZ-ban

A nagy keringő - jelenet A láncra vert Übüből (MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)

írt bírálatában *(Übü király, az avantgarde klasszikusa,* 1977. máj.): „... a diák-humor, a diákszínjátszás felszíne komor, kemény igazságokat takar. Kérdés, észreveszi-e a közönség a diáktréfának és a súlyos mondanivalónak ezt a kettősségét."

Erre a most is feltehető kérdésre nem óhajtok felelni, már azért sem, mert a „közönség" nem nagyon létezik. Csak egyes nézők vannak, akik több-kevesebb átérzéssel, megértéssel, gyönyörűséggel fogadják az előadást. Az előadást, amelynek - minden reá akasztott ötletmütyürke és leleményparóka ellenére - egyik dicséretes pozitívuma, hogy Paál tiszteletben tartja és színészeivel is vaskövetkezetességgel respektáltatja a patinásan találékony Jékelyszöveget. Viszont sajnos az is tény, hogy ennek a tömény robbanótöltetet hordozó szövegnek nem jelentéktelen hányada sikkad el különb-különb okokból, úgy, mint a nem elég finoman meg-munkált dikció (például az érthetőség rovására menő harsányság) - ennek vétke alól dicséretes kivétel a Szolimán és Az elnök kettős szerepében Györgyfalvay Péter -, valamint a reá rakódó egyéb zaj és zűrzavar, muzsika, csörömpölés, sikoltozás, fegyverropogás, valamint az egyébként csodálatosan hatásos argentin tangó miatt.

Az Ubu enchaíné esetében még inkább, mint az *Ubu Roi* esetében, az előadás terhe azon a színészen nyugszik, aki a királyságtól megcsömörlötten most az ellenkező végletbe esve rabságra vágyó Übüt alakítja, azt, akiről Breton mondta, hogy érte, „ezért a csodálatos teremtésért odaadnám az egész Shakespeare-t és az egész Rabelais-t". Fonyó István alkatilag nem olyan behemót, nem olyan kegyetlen, mint kiváló pécsi elődje, Huszár László, de javarászt rendelkezik a rab Übü ravaszdibb dibdábságához szükséges hajlékony erényekkel. (A be-mutatón még nem volt teljesen ura -szövegbirtoklás szempontjából sem - ennek a bonyolult figurának, amelyet a magyarok istene, úgy érzem, Garas Dezsőnek teremtett.) A felváltva működő Übü ma-mák közül a bemutatón Margittay Ágit (a másik Győri Franciska) láttuk. Kaján kaparjkurtaságával tehetsége legjavát adja a szerepbe, mely ezúttal sokkal csökevényesebb, mint az *übü királyban.* Míg ebben a potrohos pipogya-zsarnok híven követte némberje tanácsait, itt már a kezdet kezdetén ellenáll neki, s nem mondja ki a varázsszót, *a szahart,* és a végén sem ért egyet Übü mamával, aki szerint „nem vált be rabszolgának", mert ő igenis meg van róla győződve, hogy „bendője nagyobb, mint az egész világ", s ez a fő.

A többiek közül a bemutatón a legnagyobb sikert a brit kiejtést zamatosan utánzó Lord Canbivalbass (Czibulás Péter) aratta. A szaporán ájuldozó Szabadicska szerepében Szoboszlay Éva, a két Pissándyében Pogány György, illetve Pákozdy János, a három szabad emberében az ügyesen svejkeskedő Jeney István, továbbá Basilides Barna és Katona János küzdött több-kevesebb eredménnyel a bábséma simaságát fel-
cicomázni akaró egyénieskedés igyekezetével. E kör négyszögesítésében tehetsége és tudása szerint lelkesen vette
ki részét mindenki: az ájtatos apácákat kéjesen alakító Egri Kati és Fehér Ildikó; a törvénygépezetbe zárt bírói kar (Györgyfalvay Péter, Czibulás, Téri
Sándor és Varga Tamás) és sokan má-sok.

Szlávik István díszletei kellő gördülékenységgel mozognak a valóság és a képzelet ügyes egyvelegében, tudatosan kerülve a Max Ernst-féle kísérlet kol-
lázsszerűségét. Vágó Nelly lenyűgöző rugalmassággal simult jelmezeivel az otromba toprongyossághoz, illetve a
bársonyos operett-giccs szándékosan bamba bárgyúságához. Bár a színlap nem tünteti fel, említsük még meg az „elrabolt" súgót, Tombor Zsuzsát, aki szokásos szerepétől eltérően a rendező jóvoltából ezúttal statisztál is. A pontosan és hatásosan működő színpadi gépezetet Kopátsy Gábor irányítja.

Külön dicséret illeti a Szigligeti Színházat és Magyar Fruzsina dramaturgot a háromszáz példányban megjelent csinos kiadványért, amely - Kósa Károly bibliográfus közreműködésével - nemcsak a darab teljes szövegét közli, de eleddig egyúttal a legteljesebb magyar Jarry-breviárium is.

Alfred Jarry: A láncra vert Übü (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Jékely Zoltán. *Rendező:* Paál István. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Vágó Nelly.

Szereplők: Fonyó István, Margittay Ági, Győri Franciska, Szoboszlay Éva, Pogány György, Pákozdy János, Czibulás Péter, Varga Tamás, Somody Kálmán, Katona János, Jeney István, Basilides Barna, Györgyfalvay Péter, Téri Sándor, Fehér Ildikó, Egri Kati, Kopátsy Gábor, Benyovszky Béla.

BUDAI KATALIN

Hollók, varjak és a pénz

A Volpone Debrecenben

Nagy a siker Debrecenben. Örüljünk, mert azt jelzi: az új színházi vezetés, az új környezet, az új törekvések nem maradtak hatástalanok, s Debrecen városa ismét összekapcsolódott színházával.

A siker, a forró ünneplés, a néző-közönség ítélete nem mindig vág egybe a szakmai értékeléssel. A műalkotás-nak tekintett színpadi megjelenítés analízise nem veheti számításba a mögöttes emberi tényezőket, a színház sajátos helyzetét s más egyebeket. Nehéz dolog lenne, ha most két malomkő között kényszerülne őrlődni a kritikus: meg-kontrázni a sikert, leválasztani a külsődleges elemeket a színre vitel jellemzőiről.

Debrecenben azonban most olyan szorosan fonódott össze ez a két szál, hogy kettéfejteni őket nehéz, s felesleges is. Mint ahogy felesleges régebbi vagy külhoni emlékezetes előadások mércéjével méricskélni, hasonlítgatni. Izgalmasabb, színházpolitikai szempontból is lényegesebb feladatnak látszik arra figyelni: most, ma miért ilyen átütő siker a *Volpone,* milyen eszközök alkalmazásától válik azzá, hogyan talál utat ekkora sebességgel a nézők szívéhez.

Leegyszerűsítés lenne, ha így összegeznénk: ilyen kitűnő darabhoz nem kell túl sok mesterkedés, megáll a maga lábán, úgy hat, ahogy van. Nagy művek felújításainak nem ritka bukásai bizonyítják, hogy a fenti tétel nem érvényes általánosan. A *Volpone* is lehetne állatmese, szimplifikált példázat vagy morális kioktatás; más oldalról meg maszkos karnevál, reneszánsz forgatag, súlypont nélkül.

Ben Jonson, akinek olyan élete volt, hogy a legziláltabb shakespeare-i drámahősök mellett sem kell szerénykednie, tudatos újító volt, a klasszicista szerkesztés és lehiggadás előfutára. Hőseit egyféle életnedv, *a humor* meghatározottságában ábrázolta, nem az összetettséget kutatta az ember jellemében, hanem a megszállottság hatalmát.

Mostanában nem szeretjük az egyenes vonalú, könnyen kikövetkeztethető tör-

téncteket, az egynemű beállítottságot, a funkcionális karaktereket: Moliére is ezért vált tiszteletből-kelletlenül játszott iskolamesterré, s e maszkja alól csak kivételes pillanatokban kacsinthat ki. Ezt az előítéletet kell megváltoztat-ni, ezt az avultnak érzett egyarcúságot kell a mindenkori felújítónak vonzóvá tenni, számunkra is sokat mondó voltát bebizonyítani.

A *Volpone* olyképp épül egyetlenegy emberi fogyatékosságra - jelesül a pénzszerzés mániájára -, hogy azon belül számtalan árnyalatot különböztet meg. Egyetlen szenvedélyt mutatva, az embertorzító szenvedélyek mindegyikéről tud áttekintést adni. Elkeseredetten, dühvel, kíméletlenül: mégis fegyelmezetten, kiszámítottan, pontos dramaturgiával.

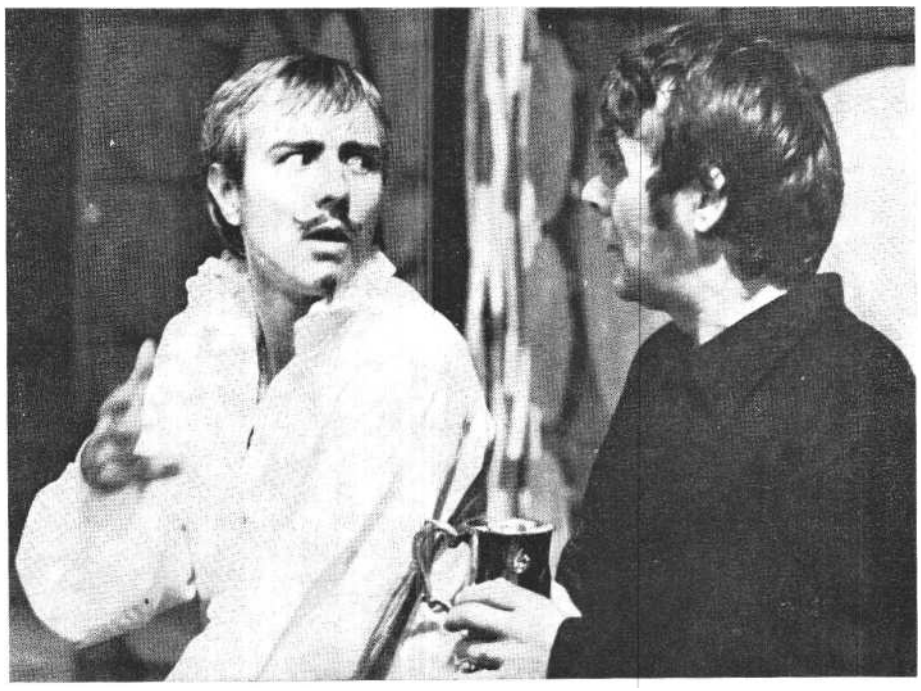
A *Volpone* remekmű azért is, mert úgy tapad kora aktualitásaihoz (1606-ban készült), hogy mindig érvényes (mi alig változunk), úgy tanmese, hogy mindig lesznek nebulói. Meghökkentően elevenbe vág, különösen most, mikor a gazdálkodás elméleti manővereit a háziasszony is mindennap gyakorlatban kénytelen követni, most, mikor egyre szembetűnőbbé válik az anyagiban való megmerítkezés, az értelmes lét szolgaeszközét céllá feltoló igyekezet. Ha van most kiváltképp „kicsengő" mű, akkor Ben Jonson komédiája az.

Summázzuk a történetet az ő szavaival:

„Volpone dús, szimulál, színre csügged,
Orv reményt nyújt mohó örökösöknek,
Lankadva nyög; vesztegetik busásan
Parazitáját, ki nagy a csalásban,
Okosan új cselt sző - felfedik ezt;
Nosza, új furfang kell, már nekikezd;
Egymást csapják be, és mind rajtaveszt.

(Vas István ford.)

Az átdolgozók, Stefan Zweig, Jules Romains, majd Illyés Gyula, sokat tettek a mű megtisztításáért, összefogottságáért és hatásos jelenetépítkezéséért, mégis maradt elég a jonsoni szkepszisből, vadságból és nyerseségből. Mint Illyés Gyula mondja bevezetőjében, a *Volpone* már-már nemzetközi vándormesévé lett, az alakítgatás csak még honosabbá teszi. A több kéz által - s értően - nyesegetett szöveg az egyfajta megszállottságon belül egy piramisformát segít a kibontakozáshoz: Voltore, Corvino, Corbaccio -- azaz a varjú, az agg és az ifjú holló gátlástalan pénzéhségét, semmitől vissza nem riadó mohóságát a még nagyobb zsivány, Volpone használja ki. Átlátja a pénze megszerzésére irányuló terveket, s nagyszerűen szórakozva a maga gazdagodására aknázza ki őket. Ez már egy magasabb szint - mondhatjuk intellektuális fokozatnak is. E fölött áll Mosca, aki még Volponén is keresztüllát, s alkotó kézzel nyúl bele a hazugságok és szerepjátszások művébe. Ő az igazán koncepciózus ember, a bölcs. Mélységesen igaza van nagymonológjában: a parazitaság ilyen nagy formátumú kivitelben már művészet s csak tehetség révén elérhető hivatás.



Cseke Péter (Mosca) és Kóti Árpád (Voltore) Ben Jonson Volponéjának debreceni előadásában

Gali László rendezésének logikája tisztán adja e képzeletbeli piramisépítményt, hozzáadagolja az intellektuális képességeket feltételező *önismeretet. Volpone* végül már retteg a lelepleződéstől, mert már ismeri a vallatás kínját. (Érdekesen ágyazza bele a rendezés Volpone életútjába *a nem velencei* születést, a homályos és feltehetően kalandos múltat.) Mosca is fél, mert tudja, milyen nagyban játszik. Nem meri elhinni, hogy a társadalom még ennyi gazemberségért sem okádja ki magából, hogy még ekkora aljasságot is el lehet simítani. Tulajdonképpen meglepődik, mikor bántatlanul ő maradhat az örökös.

Összecsapnak a vélemények a Volpone nem jonsoni befejezése körül: míg Jonson nem sok bizakodással ugyan az igazságszolgáltatás hatékonyságában, de mégis ennek révén - mindenkit hűvösre tétet, addig a most játszott változatban nem így történik. A játék még ördögibbre csigázásától megmámorosodott Volpone saját hallhírét költi, hogy végrendelete koncán kapjanak össze újra a „hiénák". A tréfa fokozásának kedvéért Mosca nevét írja be a testámentumba, aki azonban ezt kivételesen komolyan veszi. Volponénak, ha történetesen kiderülne az igazság, akkor sem lenne maradása a városban, egy fillér nélkül kénytelen kitakarodni saját házából. (Ez egyébként az előadás leghátborzongatóbb jelenete!) Mosca pedig lepaktál a végrendeletet megtámadókkal: még részüket kiegyenlítve is dúsgazdagon él-heti le az életét. Ez hamis értelmezés - tartják egyes vélemények , mert a komiszság diadalmaskodik avagy a hedonizmus dicsőül meg. Érzésem szerint a kör bezárulását jelképezi ez a meg-oldás, éppen az igazságszolgáltatás jótékony rendcsinálása tűnne üresnek. Hogyan is képzelhetnénk, hogy itt jóvátételről, bűnhődésről komolyan szó lehet, mikor egyetlenegy igaz ember sincs ebben a szeletében a világnak? Mosca tobzódik? Jól járt? Végül is zseniálisan csinálta. Jó végre úgysem jut:

korábbi szorongásai előrevetítik ezt. „És megint elölről" - sugallja a záró-kép.

A rendezés tiszta vonalvezetése, átgondoltsága a játék szervezettségén is meglátszik. Lenyűgöző a játéktér pompája. Varga Mátyás kivette a háttérfüggönyöket: így a Kölcsey Ferenc Művelődési Központ színház- és dísztermének mahagóni kockákból álló falai kerítik be három oldalról Volpone velencei magánzó pazar kéjlakát, minden elképzelhető díszletnél elegánsabb kivitelben.

Ily módon a terem valóban terem, akik jönnek, *kintről* jönnek.

Középen hatalmas baldachinos ágy, az álhaldoklás, a kicsapongások, a kerítés, a bujkálás színhelye. Szimbólum és hasznos tárgy, egyben a festői környezet szerves tartozéka. Minden relikvia bőséget, túlcsordult jóllakottságot áraszt modern stilizáltságban, de ha kell, vas-kos kézzelfoghatóságban is.

Lendület és magabiztosság kell egy ilyen tér bejátszásához, s ez minden egyes szereplőben megvan. A pompa nem marad folytatás nélkül: ott van Simor Ottó keleties öltözékében (Greguss Ildikó a jelmeztervező) és a rafinált örömszerzésben járatos magatartásában. Volpone megformálásában új színként jelenik meg a már említett riadalom, másfelől pedig a szinte gyermeki bizalom. Amikor leesik a szeméről a hályog, nem őrül bele, nem tébolyodott Harpagon. A csibész tisztelete a még nagyobb csibésznek; valami zsiványbecsületféle s a szégyen, hogy nem fedezte fel előbb: tanítvány túlszárnyalhatja mesterét. Ezt a bonyolult lelki történéssort Simor Ottó hiánytalanul érzékelteti, szinte csak pillantásaival.

Simor Ottó (Volpone) és Cseke Péter (Mosca)

Méltó társa Cseke Péter Mosca figurájában. Félelmetesen jó. A szerepet könnyű belevinni az „ügyes szemfény-vesztő trükkjei" feliratú skatulyába, azaz *egy zanniféle,* kicsit gonoszkodó csínytevő legény típusába. Másrészt a démoni elrajzolás is megkísértheti az alakítást. Ez esetben sem az értelmezés, sem Cseke színészi fegyelme nem enged-te meg a két szélsőség felé billenést. Teljes embert ad, a legszélesebb gondolati ívek bejárását kísérli meg sikerrel. Ármánykodó, tökéletes organizátor, keserűen kiábrándult realista. „Ha ez így is mehet, akkor rajta!" - ezt a felismerést lovagolja meg végül, maga is egy kicsit összetörve, ilyen fordulatra nem is számítva. Mozgása, mimikája, sebes, de érthető szövegmondása élménnyé avatja színpadi jelenlétét. Váltásai - mikor kihez beszél, kinek a szája íze szerint fondorkodik - mindig követhetők, nem folyamodik a „színészkedés" megjelenítésének közismert sablonjaihoz.

Három mellékfigura, a beszélő nevű, pénz bűvölte trió adja az alapot Volpone életviteléhez. Amíg ők ennyire nyilvánvalóan a szerzés vágyától űzetnek, addig akad Volponéjuk is. Csíkos Sándor, Kóti Árpád és Oláh György egyedi monomániássá léptette elő a közös nevezőre hozott alakokat. Csikos Sándor Voltore, a közjegyző, tehát tanult ember. Behozza alakításába azt a többletet, melyre Voltore mint *az establishment* tagja szert tehet. Az ész hatalmával, értelmiségi nagyvilágisággal közelít ugyanahhoz a célhoz. (Zsolnay András Voltoréját nem láttam.)

Kóti Árpád durva, nem sokat teketóriázó zugügyvédet alakít. Róla már a ravaszkodás is lekopik, maga a két lábon járó pénzéhség. Ebben a következetes rendszerben túlzott féltékenysége

is érthető éppúgy, mint féltett felesége felkínálása Volponénak.

Oláh György Corbacciója külön jegyzetet érdemelne. Számtalan apróságot tud az öregségről és a zsugoriságról. A vén uzsorást annyi egyedítő jellem-vonással ruházza fel, hogy minden be-jövetelét nyíltszíni taps köszönti. Öreges fejhangon dudorászik, piciket csosszan a posztómamuszban, s a bírósági eskükeresztet lopva megkopogtatja: vajon milyen ötvözet.

A két női szerep nem bővelkedik annyi hálás pillanatban, mint a fenti karakteralakítások. Dzsupin Ibolya a *galamb,* Colomba, Corvino szép és erényes neje. Az egyetlen tiszta lény: de nem, hiszen elkurvul ő is, bájosan tanulgatja a mesterség fortélyait Caninától az utolsó jelenetben. De akkor miért olyan rendíthetetlen az elején? Dzsupin Ibolya figyelemre méltó tehetségéből, a groteszk iránti érzékenységéből futná egy bonyolultabb egyéniség ábrázolására is. Így azonban csak butuska alvóbabát jeleníthet meg, igaz, azt is felvállalja finoman, ötletesen, s elvet minden hatásvadász megnyilvánulást.

Csáky Magda bővérű kurtizán, de van ereje, hogy egy emberibb arcélt is felvillantson: ő gyermekének akar apát. Ahhoz is kell küzdelem, de legalább nem a pénzért liheg.

Leone kapitány az igazság bajnokának tetszik a többiekhez képest, ő leplezi le a tettetéseket. Sárosdy Rezső jó alakításában benne van ennek a korlátoltsága s kikezdhetősége is.

A debreceni vastaps arról győz meg, hogy helye van ennek az előadásnak a nézők életében. Pontosan akkor verőd-nek össze a tenyerek, amikor kell. És kellett az alkalom, hogy összeverődhessenek. Itt volt már az ideje, hogy a színházi előadás jó hangulata szétáradjon a városban. Az ígéretes kezdés *(Légy jó mindhalálig, Élő holttest)* után *a Volpone is* szolgálta ezt az ügyet.

Ben Jonson: Volpone avagy A pénz komédiája (a debreceni Csokonai Színház a Kölcsey Ferenc Művelődési Központ Kamaraszínházában)

Fordította és magyar színpadra alkalmazta: Illyés Gyula. *Díszlettervező:* Varga Mátyás. *Jelmeztervező:* Greguss Ildikó. *Zene:* Tarnay György. R*endező:* Gali László.

Szereplők: Simor Ottó, Cseke Péter, Csikos Sándor, Zsolnay András, Kóti Árpád, Oláh György, Sárosdy Rezső, Sz. Kovács Gyula, Kiss László, Csáky Magda, Dzsupin Ibolya, Horváth Kati, Horányi László, Sós Ferenc, Kurgyis András.

NÁDUDVARI ANNA

Legenda nyomán

Az Egerek és emberek a Játékszínben

A daraboknak sorsuk van, talán végzetük is, mely vég is lehet egyúttal. Ki tudhatja?

Egy írói diadalút kezdetén született az *Egerek és emberek, és* Steinbeck egyik későbbi munkájával sem ért el akkora színpadi sikert, mint ezzel az eredetileg regényformában megírt művel. A darab ősbemutatója után elnyerte a New York-i Drámakritikusok Körének az 1937-38-as évadban kiadott díját, „a jellegzetesen amerikai életbe ágyazott téma feldolgozásáért", később film készült belőle, musical, 1974-ben opera, sőt, 1975-ben magyar szerzőségű musical is - Körmendi Vilmos szerezte a zenét, Pintér Zsuzsa írta a verseket -, melyet a miskolci színház mutatott be, tökéletesen visszhangtalanul. Nem így történt azonban az *Egerek és emberek* 1947-es magyarországi bemutatója, majd 1957-es felújítása idején. Ezek, a Madách színházbeli előadássorozatok valóságos mítoszt teremtettek, mely elsősorban Greguss Zoltán Lennie- és Ladányi Ferenc George-alakítása köré fonódott. Mindkétszer ők játszották a két főszerepet, s másodjára Greguss Zoltán volt az előadás rendezője is. Felidézhetjük az emlékezés során Rozsos István és Soós Imre alakját, ugyanazt a szerepet, Curleyt, az intéző fiát keltették életre, 1947-ben, illetve 1957-ben. (Szomorú sajátosság, hogy régebbi filmeket nézve, előadásokra emlékezve, mi gyakran elgondolkodhatunk tragikus veszteségeinken.)

Nem tanulság nélküli a korabeli kritikákra visszalapozni, felfigyelhetünk, mekkora a különbség az 1947-es írások zord, nézőt ostorozó hangja és az 57-ben keletkezettek líraisága között. 47-ben rámutatnak a darabnak az orosz drámákkal, különösen az *Éjjeli menedék-hellyel* való rokonságára, és ha a közönség mégsem fogadja el az előadást, „annál rosszabb neki". „Az alpári néző az izgalom csalétkével hátha bekapja a horgot, és pedzeni kezdi a lényeget", ha pedig nem, „megvan róla a véleményünk". 57-ben az előbbiekkel éles ellen-tétben, a színpadról sugárzó „költői humanizmust" értékelik, mely „kézen fogott minket, és mi mentünk Lennie és George nyomában, olyan messzeségbe, ahová csak a költészet képes repíteni", és nem kevéssé helyeslik, hogy az elő-adás felhívja a figyelmünket, Amerikában sem mindenki él jólétben, s ott sem mindenki számára adatik meg a korlátozatlan cselekvés lehetősége.

De vajon lehet-e számunkra, nem éppen akkor aktuális, hanem állandó, pontosabban, belülről kibomló, elsősorban a szövegből, nem pedig a bemutatás-kori körülményekből következően idő-szerű mondanivalója a darabnak? Az amerikai irodalom és így természetesen a művekben látható tükörképet megelőzően az amerikai írók életútja is sajátosan ellentmond az európai tapasztalat-nak. Maga a német-ír származású, Kaliforniában született John Ernst Steinbeck, miután kijárta a „szokásos" írói iskolát, tehát volt újságíró, gondnok, foglalkozott téglahordással, pisztrángtenyésztéssel és még sok mással, kiböjtölte, amíg a kiadók hosszas és makacs vissza-utasítgatás után végre elfogadták a kéz-iratait, magától értetődően rákerült a siker, világhír, sőt a Nobel-díj felé vezető sínekre. Nyilván az írással foglalkozó emberek nagyon kis százalékával - százaléktöredékével - történik ez így Amerikában is, de hit az, hogy így kell lennie, különben az egyénben a hiba, nem elég tehetséges, nem elég erős, nem elég ügyes. Steinbeck, amikor a Nobel-díjat átvette, többek között a következőket mondta: „Az írónak hirdetnie és dicsőítenie kell az ember kipróbált képességeit . . . *az az* író, aki nem hisz szenvedélyesen az ember ama képességében, hogy tökéletesíteni tudja magát, nincs odaadással az irodalom iránt, és ott nincs is semmi keresnivalója." Találkozhatunk annak vallásával, hogy valaminek egyszer be kell teljesednie, s akkor, utána már minden rendben lesz, míg az európai irodalom mondanivaló-ja jellemzően az, hogy hiába érünk el valamit, azzal úgysem oldottunk meg semmit, úgysem lesz a miénk, akkor kezdődnek csak igazán a bajok, s - jó eset-ben - a harc.

Álom egy kis házról, álom egy tanyáról, ahol majd boldogan élhetnek, ez vezérli George-ot és Lennie-t, a két nincstelen munkást a darabban. Tudnak egy helyről - felépítik legalább a fejük-ben -, ahol menedékre lelhetnek, nyugalomra. Ugyanígy ábrándozik a darab valamennyi szereplője, mindegyikük tud

valami jóról, valamiről, ami boldoggá tehetné őt. Azonban soha nem érik el ezt a jót, úgy roppannak össze a sors kezében, mint az egerek Lennie hatalmas markában, aki pedig csak simogatni akarta őket, mert hogy olyan puhák és selymesek. Nincs itt igazán gonosz ember, még a darab legellenszenvesebbnek ábrázolt szereplője, Curley is főként a felesége miatt olyan izgága, az asszonyt pedig szerencsétlen gyerekkora, kielégítetlen vágya a sikerre, szeretetre vagy legalább egy kis beszélgetésre menti fel. Mi mégis a baj? Hogy nem vagyunk többek egy egérnél? De hiszen éppen Steinbeck állítja: „az egyén szabad, vizsgáló szelleme a legértékesebb dolog a világon; a szellemnek az a szabadsága, bármily, általa jónak tartott elhatározásra jusson". Vagy talán csak annyi kéne, hogy több eszünk legyen, ha Lennienek kivolna „mind a négy kereke", meg a többiek is okosabbak volnának, jóra fordulhatnának a dolgok?

Lehet vigasznak, lehet szép, szomorú mesének játszani az *Egerek és embereket*, hogy lám, másoknak se jobb, mint nekünk, ilyen az élet, az ember beteljelüsetlenségre született, mi még örülhetünk, de hát azok a szerencsétlenek ott, azon a farmon, valamikor régen .. . Mindenesetre „van benne valami", ilyen az élet, hiába. És erősebbeknek kellett volna lenniük szegényeknek meg vigyázatosabbaknak.

Ha ezt mondja ma az előadás, nem sokat mond. 57-ben, 47-ben még rácsodálkozhattunk, nem is annyira az ismeretlen világokra, de az ismeretlen szemléletekre, elfogadhattuk, beépíthettük magunkba a mítoszt, melyet valamilyen szomorkás optimizmus hozott létre: van a világon jóság, nem is kevés, de titokzatos erők mozgatta, áldatlan viszonyok következtében sok a hajó-törött.

A Játékszínben látható, Szász Péter rendezte előadás - azt hiszem, mégis inkább szerencsére - több is, kevesebb is a szomorkás mesénél. Kevesebb, mert egyenetlen, teljes egészében nem lenyűgöző, s több, mert karcosabb, egy-egy éle belénk hasít, elsősorban azoknak a színészeknek a jóvoltából, akik kiteljesítve állítják elénk a rájuk bízott figurát. Kőműves Imre fordítását, melyben a darab eddig még valahányszor magyar prózai színpadra került, elhangzott, megtartották; ez a fordítás lehetővé teszi, hogy stabil, ha érzelmes is, férfiasan érzelmes, megfontolt, szemérmes szövegeket mondhassanak el a szereplők - amit szemmel látható élvezettel cselekszenek.

Nem egyszer a darab ellenére ér el hatást az előadás. Mert hogyan is kezdődik ? Neogrády Antal mindvégig szinte változatlanul maradó díszlete fogad (ugyancsak ő tervezte a jelmezeket is), a színpad két oldalán a barakk priccseivel, rajtuk itt-ott a vándormunkások tulajdonát képező, szegényes és mulandó tárggyal. A későbbiekben majd ide-oda helyezett, feliratos ládákat is látunk, valaha valamilyen áru csomagolására, most bútorként szolgálnak. Középen a „táj", a folyópart, a „fű", mely a III. felvonásban, az istállóban játszódó jelenetnél szalma lesz, faoszlopok, kint, a szabadban fákként, ha épületben vagyunk, tartóoszlopként: a barakkba, a barakkéletbe beléfoglaltatik a világ. A farm egyik munkása, White behoz egy puskát, s jól látható helyen fel-akasztja a színpad falára: nem menekül-hetünk az erőszaktól. Tehát az indítás kifejezetten ellentmond a darab idilli, a vészt egyelőre sejtelemként megidéző hangulatának. Itt Lennie és George nagyon is vidáman jelennek meg, de mikor George kimondja: a Lennie-nél levő egér döglött, mindketten megmerevednek, hallgatva az e szavakra felhangzó, borzongató zenét. Ugyancsak zenét hallunk, ahogy George mesélni kezd leendő kis tanyájukról, érzelgős, lágy dallamot - hogy észrevegyük : hazugság, önáltatás csupán ez az egész ábrándozás.

Nem fedezhetjük fel, hogy túl sok közünk volna Lennie és George figurájához, sorsához. Hogy vidáman érkeznek, rendben volna, bármikor, bár-milyen nehéz helyzetben mutatkozhatunk vidámnak, de az már nem mindegy, hogy miről *tudunk* közben. Nekik tudniuk kell - Lennienek homályosan, de George-nak egészen pontosan -, hogy most menekülnek, alig van pénzük, s megérkezni is csak újabb bizonytalanságba érkezhetnek. Harsányi Gábor azonban George-ként, mintha kabaré-tréfát játszana.

Harsányi Gábor érdekes egyéniségű és nagyon népszerű színész - talán ez csábította a könnyű megoldás felé. Később is az előadás folyamán olyan boldogan mosolyog, mintha nem Lennie, de ő nem fogná fel, mi történik velük. Viselkedése nem egy erős emberre vall, aki fittyet hány a bajoknak, hanem egy nép-szerű színészre, aki találkozik az őt kedvelő közönséggel. Mert valóban kedvelik, szívesen nézték így is, hogy ki-ütközött az előadás világából - nem tudom, hogyan történhetett az is, hogy egészen másként öltözzön, mint a többi szereplő, tehát mai divat szerint, szemben a többiek ormótlan munkaruháival -, s rögtön észrevehető volt a néző-téren a hála valamilyen megnyilvánulása, amint fel-felhagyva a felhőtlen mosollyal, szerepe logikája szerint cselekedett.

Dózsa László alaposan kidolgozta Lennie figuráját, üdvözültségében, bambaságában, a matatásokban való elmélyültségében, nyakkihúzásaiban, szemmeresztgetésében, szája feszült tartásában, egész valójának állandó készenléte mögött megláthatjuk a rémületet, amelyből arra következtethetünk, nem vak végzet teszi boldogtalanná ezeket az embereket. Vannak pillanatok, mikor ráismertet a vesztes ember emlékező iszonyatára, melyet egy „normális" nem mutat minden esetben a külsején, hát megmutatja egy félkegyelmű: ilyen a rémület, ilyen esetben lesz tőle a „nagy, erős" ember, ilyen bizonytalan, ilyen te-hetetlen. Azonban, nem is az alak extrém volta, de kiagyaltan jelképes sorsa miatt mégsem azonosulhatunk vele.

A tanyára megérkezve az öreg Candyvel találkoznak először, akit Bencze Ferenc játszik. Candy mások birtokán élte le az egész életét, örökös munkában, barakkról barakkra hányódva, s itt, immár az utolsó állomáson, megnyomorodott, csupán „kegyelemből" tartják. Első jelenetében vödröt, seprűt visz görnyedten, kíváncsian, öregesen szimatol az újonnan jöttek körül. Aztán kibomlik egy nem művi, de valódi tragédia. Pedig itt is megkettőzi a darab az ember sorsát az állatéval, Candyét megvakult, elaggott, mindenkinek már csak útjában levő, nyomorék kutyájáéval. De ők boldogok. Ahogy spárgával bevezeti a kutyát, olyan büszkeségben, csendes szeretetben léteznek egymással, igazán nem valami céltudatos jelkép jut róluk eszünk-be, de hogy milyen jó játszani, az mindenért kárpótolhat. Megbénul Candy már egész mivoltában, úgy engedi, hogy elvigyék tőle, megöljék az egyetlent, ami ezen a világon hozzátartozhatott. Bencze Ferenc törődötten ül a színpad szélén: őt még meg sem öli majd senki, csak kilökik az útra mint hasznavehetetlent - és ez bármikor bekövetkezhet. És akkor egyszer csak felfigyel, mások arról beszélnek, házuk lesz, földjük,

állatokat etetnek, ha úgy tartja kedvük, akár vendéget is hívhatnak! És ők ezt biztosan el is érik, hiszen fiatalok. Á lemaradottak halálos irigysége, a halálos üresség ül ki a vonásaira. De megpróbálja - hiszen él, nem tehet mást -, kérdezgetni kezd: és tudod, hol van ilyen tanya? Mennyit kérhetnek érte? Csak úgy ötölhatol, mintha puszta kíváncsiság hajtaná, majd az alázatosság, a remény, az öröm fokozatosan gyújtja fel, ahogy közelebb-közelebb engedik az „üzlethez". Ilyen változatosak, mégis rendszert alkotók Candy épen maradt kezének mozdulatai is -- külső megnyilvánulásai egy összetéveszthetetlenül egyé-ni, lassan gyűjtögetett belső rendnek, melyet nem zúzhat össze az újabb tragédia sem, hirtelen kicsöppenése a „kis tanya" álmából. Candy tovább él, újabb érzéssel, újabb mozdulattal, újabb arc-rezdüléssel gyarapodva. Es hogy mind-ez nem kell sehol sem, az az igazi tragédia.

Hitelesek a farmon sorra elénk lépő emberek. Ambrus András hűvösen jóindulatú gazda, Szendrő Iván Curley szerepében nem csupán az alak pökhendiségét, de meggyötörtségét, mégpedig önnön szerencsétlen természete általi meggyötörtségét is megmutatja. „Curley felesége" Szakács Eszter. Ez az a szerep, amely, azt hiszem, nagyon széles skálán játszható, nagyon különböző egyéniségű színésznők alakíthatják, s más-más hangsúlyokkal. Szakács Esztert el se képzelhettem, ahogy vala-mi kis buta nőt, meg szimpla „szajhát" játszik, mint a darabban emlegetik. Megjelenése, hirtelen besurranása a barakkba, akár egy csodáé, mellyel az itteniek egyszerűen nem tudnak mihez kezdeni. Ezért nem tud ő sem mihez kezdeni magával, próbál alkalmazkodni, eltalálni, mi tetszenék ezeknek az embereknek, mivel hathatna, hogy mindaz, ami benne van, kibontakozhasson ebben a környezetben is. Hiszen, ha ránevetnének, ha odafigyelnének a szavára, ha csak egy kicsit csodálnák! Szakács Eszter éppen annyi szépséget, határozottságot, jóságot engedélyez a figurának, hogy annak kényes egyensúlya ne borul-hasson fel, nem teszi idealizálttá, hanem egy körülményei által meghatározott emberré, bosszús, fenyegető hangsúlyai kihívó nevetése jól szolgálják a jellem kiteljesítését.

Feltűnnek egymás után a farm régebbi munkásai, oda is figyelve, nem is az újakra, berendezkednek az estére, ki ezzel, ki azzal foglalkozik. Elhangzanak az akár a darab mondanivalójának is tekinthető töprengések: „Sok olyan embert láttam, aki egyedül kóborol tanyáról tanyára . . . Nem jó dolog. Semmi örömük nincs az életben. Egy idő múlva egészen elvadulnak", mondja George, mire Slim, az „első kocsis" válaszol: „De még hogy elvadulnak. A végén már beszélni se akarnak senkivel. Pedig beszélni csak kell. Egy csomó ember él egy szobában, akiknek van min gondolkodni." Ez az első kocsis már-már szent ember, sajátsága a „gondolkodáson felülálló megértés". Halmágyi Sándor valóban nagyon rokonszenves a szerepben, okos és figyelmes, tiszta tekintetű, ilyen egy barát, kicsit naiv, de ennyi naivság talán kéne is a barátsághoz, aki nem vesz tudomást a rosszról, hibáinkról, előfordulhat - néha -, hogy meg is szünteti azokat. Mintegy Slim ellenpontja az összeférhetetlen Carlson, akit Hunyadkürthy István játszik, robbanékonynak és magabiztos-nak. Neki hisszük el itt a fiatalabbak közül leginkább, hogy nehéz életű munkásember, aki egyelőre odáig jutott, hogy megtanulta, erősnek, gyorsnak, erőszakosnak kell lennie. Hozzá fűződik a kitörési szándék a darabban mindent elöntő jóságból, ő az, aki alig tudja visszafogni magát, hogy neki ne menjen a néger szolgának, akiről megtudjuk, hogy nem szokásos méretű pisztolyt, hanem komolyabb fegyvert őrizget. De végül is, nem lehet rossz ember Carlson sem. Candy öreg kutyáját, a kutyát is és gazdája érzelmeit is kímélve „szabadítja meg szenvedéseitől". Ezalatt White jólelkűen invitálja George-ot egy nyilvánosházba, mely kedves kis fészeknek, a magány elfogadható ellenszerének tűnik fel szavai nyomán. White-ot Pethes Csabára bízták, akit eddig főleg néma szerepekben láthattunk a Thália Színházban. Attól tartottam, hogy most majd „meg akarja mutatni", de nem, szerényen rendeli alá magát a szerepnek, sőt az előadásnak, megjelenése, megfon-tolt beszéde, arckifejezései hitelesek. Kellemes meglepetés. A mélyre kerülteknél is nagyobb mélységben élő ezen a tanyán Crooks, a néger istállószolga, s Gera Zoltán jól érez rá ennek az ember-nek a méltóságára.

A végzet pedig halad a maga útján: Lennie már agyonsimogatott egy egeret, agyonszerette kiskutyáját, s most majd a talán csak egyedül általa csodált asszony következik. Utána pedig, termé szetesen, neki is meg kell halnia. Azonban - pedig talán jól is jönne, rábízhatnánk magunkat nincs titokzatos végzet, nincs biológiai determinizmus sem, az emberek sorsa valami mástól meghatározott. Ezt a *mást* keresi az előadás egy-egy keményebb megoldása, például ahogy Lennie-t nem hátulról, mint a darabban, de szemből lövik agyon. Kérdés persze, melyik mód a kegyetlenebb. Tulajdonképpen így kiiktatták a darab-nak azt a jelképét, hogy a „felesleges ember" éppoly könyörületes véget érdemel, mint a feleslegessé vált öreg kutya: elkábítva, mit sem sejtő, mi több, boldog állapotában kell átküldeni a másvilágra.

Az előadás sikere nagy, de valahogy úgy jövünk el róla, mintha kellemes csínyben vettünk volna részt: megnéztünk egy érdekességet, egy legendás előadások alapjául szolgáló darabot, melyről a legtöbben hallottunk már valamit. Láthattunk néhány jó vagy nagyon jó színészi alakítást, esetleg alakítástöredéket - különösen örülhettünk, hogy a Filmgyár társulatának tagjai alkalmat kaptak rá, hogy színházban szerepelhessenek -, egy-két mostani ízlésünk szerint való színpadi megoldást, de a mese egérhez hasonló létünkről ez idő szerint nemigen ejthetett rabul.

John Steinbeck: Egerek és emberek (Játékszín)
Fordította: Kőműves Imre. *Rendező: Szász* Péter. *Díszlet és jelmez:* Neogrády Antal. *Zene:* Aldobolyi Nagy György.
Szereplők.: Dózsa László, Harsányi Gábor, Halmágyi Sándor, Bencze Ferenc, Gera Zoltán, Szakács Eszter, Szendrő Iván, Pethes Csaba, Hunyadkürthy István, Ambrus András.

ESZTERÁG ILDIKÓ

Gyilkosok éjszakája

José Triana drámája a Józsefvárosi Színházban

A világot bejárt darabot ezeddig nálunk csak amatőregyüttesek tűzték műsorukra (Universitas, szegedi Minerva Színpad, Szegedi Orvostudományi Egyetem Medicus Színpada). Ruszt József most újra megrendezte a már tíz évvel ezelőtt az Egyetemi Színpadon általa színre vitt, érdekes előadást inspiráló darabot.

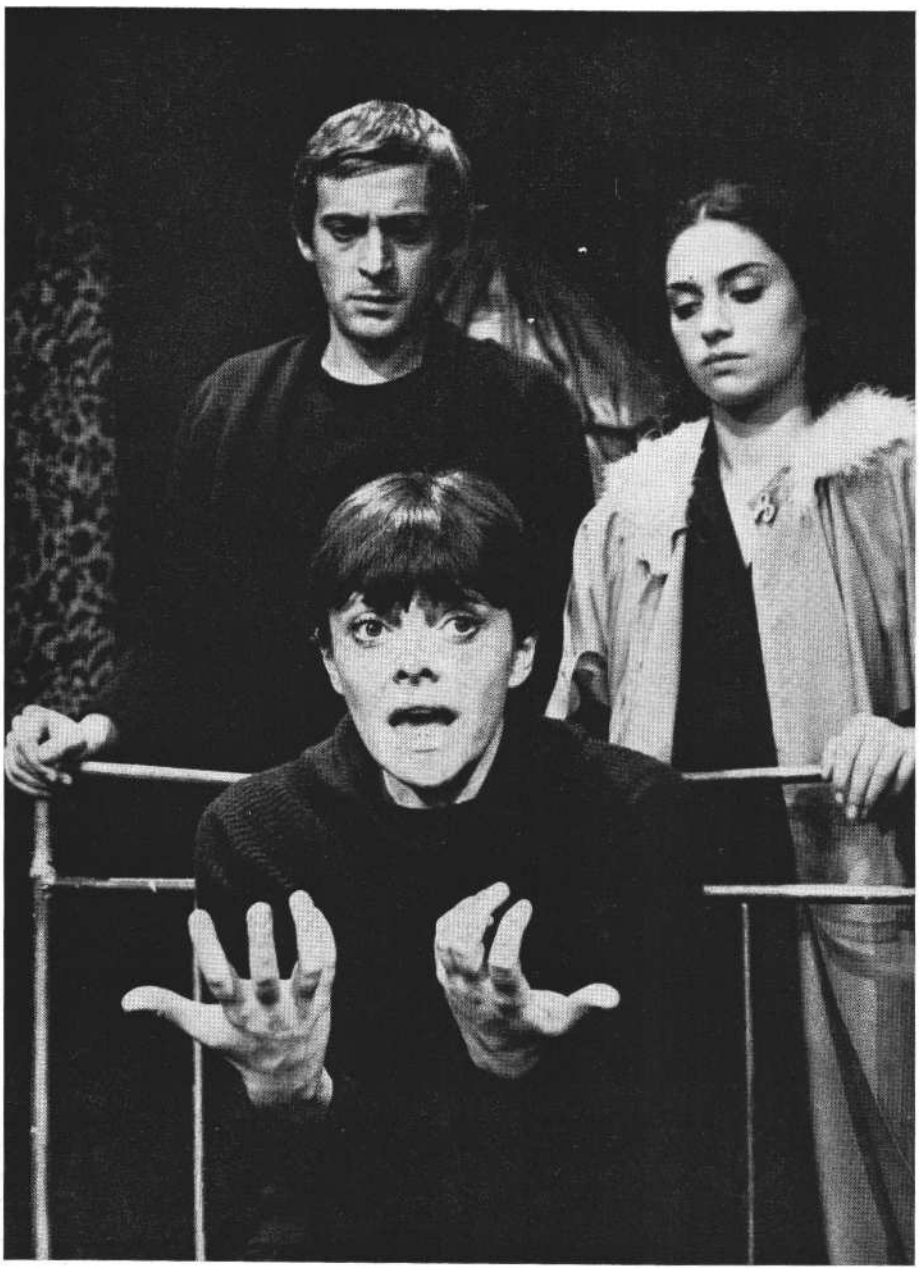
Megdöbbentő élmény átböngészni azokat a kritikákat és ismertetéseket, melyek a dráma honi és külföldi bemutatóiról készültek. A legszélsőségesebb, legellentmondóbb nyilatkozatokkal találkozhatunk, melyek elítélik vagy az egekig magasztalják Triana darabját, hol plágiummal vádolva a szerzőt, hol kiváló tehetségnek tartva. Tény viszont, hogy az 1965-ös latin-amerikai színházi fesztiválon első díjat nyert művet Európa csaknem minden országában színre vitték, a legkülönbözőbb értelmezéseket, megoldásokat produkálva. Mindez azt mutatja, hogy semmiképpen sem elhanyagolható, érdektelen alkotással állunk szemben.

Ruszt József elsősorban arra veti a hangsúlyt, hogy megmutassa: a körülmények, élethelyzetek, negatív tapasztalatok élménye milyen érzelmi reakciókat vált ki, a gyűlölet mivé fajulhat, s színészi játéka is ennek sokrétű be-mutatásán alapul.

Furcsa, misztikus játék az, amit látunk. Játék a játékban, ahol három összezárt ember próbál szabadulni a család mindennapjainak bezártságából, éppenúgy, mint egy latin-amerikai diktatúra fojtó légkörétől, agresszivitásától egy gyilkosság elképzelése, átélése útján, játékukat szembesítve a valósággal. Ez az, ami az előadást szervezi, meghatározza a játszók viselkedését, viszonyait. Közös a testvérek sorsa, célja, lázadása, de más és más funkcióval, különböző módokon közelítenek a problémához, ami nem egyéb, mint annak a sokrétű hatalomnak az elvetése, mely nyomasztó súlyával nehezedik rájuk, megfojt, elzár minden lehetőségtől. Ez jelenik meg egy család életének apropóján a színpadon. Ennek körülményei, okai, elképzelt következményei tárulnak föl előttünk valóság és játék kettősségé-ben.

Lalo és Fela (Jordán Tamás és Papadimitriu Athina) halálosan komolyan veszi szerepét. Számukra a játék több szempontú vizsgálat, elképzelt tettük igazolása, jogos gyűlölet bizonyítása, szembesülés a valósággal, s csak ezáltal a felszabadító, ideiglenesen megkönnyebbülést hozó érzés. Bebe (Jobba Gabi) a legkisebb testvér. Ő is aktív szereplő, de nem irányító. Elsősorban a játék kedvéért vesz részt, szórakozni akar. Ő is szenved, telve van gyűlölet-tel, de számára igazán a játék adja a meg-könnyebbülést. Ő a „csak játék" gondolatnak a hordozója, vagyis annak hang-súlyozója, hogy az egészet ne vegyük a maga teljességében komolyan, ne éljük bele magunkat túlságosan. Teszi ezt mintegy kontrasztként a másik két szereplő viselkedésével, akik a végletekig átélik újra életüket, annak minden tragikus momentumával. Jobba Gabi a clown álarcába bújtatja a figurát. Clownná teszi tehát Bebe valóságos alakját és szerepeit is. Ebből a vállalás-

Jobba Gabi, Jordán Tamás és Papadimitriu Athina José Triana Gyilkosok éjszakája című drámájában (Józsefvárosi Színház) (Iklády László felvétele)



ból ered, hogy főleg ő a groteszk vonások hordozója, a karikaturisztikus ábrázolás megtestesítője. Ez a forma védekezés, álarc a valósággal szemben, fölülemelkedés és elutasítás, jogformálás a szabad játékra, a másik kettő által fel-állított szabályok megszegésére, az érzelmi reagálásokra, a szerepből való gyakori kizökkenésre. Mindez azonban csak akkor jogosult, ha tényleges funkciója van, értelemmel telített és nem öncélú, ha megfelelő határok közt mozog. Bebe játszani akar és megkönnyebbülni, de szenved attól, ha a másik kettőt szenvedni látja, oldani akarja a feszültséget, gyakran részvéttel közelít, amivel tagadja a másik kettő kegyetlen, önpusztító magatartását. Ez *az* érzelemmel telített viselkedés sokszor túlzásba megy. Jobba Gabi nem mindig találja el a meg-felelő mértéket. Olykor túlzásba vitt a hangsúlyozás, a grimaszok halmozása, egyformasága. Gyakran úgy fűti túl szenvedéllyel az alakot, hogy az elveszti hitelességét.

Mindvégig hiteles Papadimitriu Athina alakítása (kár, hogy nem bírja hanggal a szerepet). Az általa megtestesített alakot szinte erőszakkal kényszerítik a játékba. A bekapcsolódás után azonban következetesen végigviszi, végigviteti a cselekvés- és gondolatsort, kényszerítve Lalót is a tett, vagyis a szülőgyilkosság vállalására, szembenézés-re az igazságszolgáltatással. Iszonyatos önmarcangolás, a többiekkel szembeni kegyetlenség az, amit csinál, de nem hagyja félbe, kényszerít a végiggondolásra. S ezt a folyamatot kitűnően érzékelteti Papadimitriu Athina. Lalóval, Jordán Tamással való párharcai a színjáték csúcspontjai. Kettejük egymás-ra reagálása, viszonyulása elhitető erejű, szinte kézzelfoghatóak a feszültségvonalak, izzanak a szenvedélyek, indulatok. Hallatlanul kifejező mimikájuk, jól alkalmazott gesztusaik remekül illeszkednek a szöveghez, széles jelentésárnyalattal bővítve azt.

Az előadás egészéről azonban ez az izzás nem mondható el. Az első felvonás lassú kezdésű, majd felfokozódó, végül újra lelassuló íve a darab játék a játékban jellegének többé-kevésbé megfelelő. A második rész hasonló vonala azonban vesztett lendületéből, az ívelés hullámzássá vált. Jordán Tamás alakítása sem tudott hiteles maradni, hosszú bíró-sági beszédét gyakran megtörte a túl-feszített pátosz, zavaróan hatottak a köz-helyszerű gesztusok.

Egészében véve egy pszichológiai folyamat jól-rosszul sikerült érzékeltetésén, elemzésén kívül nem kaptunk sokkal többet, csak hosszas elmélkedés eredményeként bukkanhatunk más jelentés-tartalmakra. A darab annál jóval össze-tettebb, többrétűbb, mint aminek meg-közelítésére ez az előadás vállalkozott. Megmarad a produkció azon a szinten, ahol nem egészen érthető a cél, ahol az amúgy sem tökéletes színészi játék nem tudja pótolni a hiányokat, ahol óhatatlanul felmerül a miért?, minek ? kérdése.

José Triana: Gyilkosok éjszakája (Józsefváros Színház)

Fordította: Horvát János. *Rendező:* Ruszt József. *Asszisztensek: ifj.* Mózes István és Molnár István. *Díszlet és jelmez:* Csikós Attila.

Szereplők: Jordán Tamás, Papadimitriu Athina, Jobba Gabi.

E számunk szerzői:

BAJOMI LÁZÁR ENDRE író, műfordító

BÉCSY TAMÁS az ELTE világirodalmi tanszékének docense

BUDAI KATALIN a Színházi Intézet ösztöndíjasa

ESZTERÁG ILDIKÓ egyetemi hallgató

ÉZSIAS ERZSÉBET a Kulturális Minisztérium főelőadója

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

GEROLD LÁSZLÓ újságíró, az újvidéki Magyar Szó munkatársa

NÁDUDVARI ANNA író

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró. a SZÍNHÁZ munkatársa

SZÁNTÓ PÉTER újságíró, a Népszava munkatársa

SZEKRÉNYESY JÚLIA újságíró, az Élet és irodalom munkatársa

TARJÁN TAMÁS az ELTE XX. századi magyar irodalom tanszékének tanársegédje

SZÁNTÓ PÉTER

A tenger plasztik esőkabátot visel

A tenger asszonya Pécsett

Nem látjuk, hallani is csak néha halljuk a tengert a nézőtéren. Ilyenkor valahol a hátunk mögött szól a vízmoraj, gördülő hullámok törnek szét sisteregve a parti köveken. Aki már járt északon, el-képzelheti, milyen is ez az ibseni tenger: acélszürke víz, amely a messzeségben bizonytalanul összeolvad a piszkos ég-bolttal; a parti fövenyen elpusztult medúzák hihetetlenül élő, kocsonyás teste.

Az idegen csak akkor érzi meg a tenger fenségét, vonzását, ha néha elcsatangol a szűk szorosokban, ha a sziklák közül hirtelen kiszabadulva látja meg a végtelenséget. Ibsennek talán egyetlen művében sem érezni ennyire a tenger nagyságát, az utána való vágyakozást.

Nemhiába írta az akkor már jó ideje Németországban élő norvég drámaköltő Brandesnek, hogy mindig ott akarna élni, .. ahonnan elnézhetem a sok vitorlást, amint messziről jönnek és messzire mennek. Itt nem láthatom őket. Itt minden út el van zárva, a szó-nak minden értelmében, s az értelem csatornái is mind bedugultak . . . Hisz igaz, idebenn vagy jobban mondva idefönn, a fjordok között van a szülő-földem. De ... de . . . de . . . hol találom meg végre a hazám földjét? Ami legjobban vonz, az a tenger".

Adott tehát a vonzalom s a szerző immár határozott politikai véleménye. A hosszú idő után hazájába látogató Ibsent ugyanis a jobboldal afféle flotta-tüntetése fogadja: fáklyás felvonulásokkal sajátítják ki maguknak, tiltakozását is elfojtva. Ibsen válaszul a drontheimi munkásotthonban beszél, hitet vall: a fel-szabadulás azoktól várható, akiket -- mert befolyásolni sem tudtak - nem rontottak meg a politikai pártok. A nőktől és a munkásoktól.

A vonzalomból, s a nő mint politikai erő tiszteletéből azután költői, de az ibseni hegycsúcsokhoz képest lapos, gyengécske színmű születik. Kezd ki-alakulni Ibsen szimbolizmusa - félúton vagyunk a *Rosmersholm* és *a Hedda Gabler* között. A mű - eredeti címén *A tengerről jött asszony* - érdekes történetet mesél el. Dr. Wangel, kisvárosi orvos felesége

halála után új asszonyt hozott a házhoz, a tengerparti világítótoronyban fölnevelkedett Ellidát. Bolette az első házasságból való idősebb lány viszonylag békésen él az új asszonnyal, a kisebbik, Hilda azonban nem is titkoltan tüntető kultusszá növelte anyja emlékét.

A játék elején megjelenik Lyngstrand, a tüdőbajos ifjú szobrász, aki egyszerre tiszteli meg szerelmével Ellidát és Boletteet. Wangel hívására megérkezik Arnholm, Bolette egykori szeretett, imádott tanára. Az orvos azért hívta, mert úgy tudja, hogy a tanár és Ellida jó barátságban voltak - most pedig szükség van minden segítségre. Ellida ugyan-is lelki válságban van. Kisfiuk halála óta egyre idegenebb, egyre jobban vonzódik a tengerhez, s ami Wangelnak a legfájóbb: nem él vele „mint nő a fér-fival".

Lassanként kiderül, miért. Ellida valaha örök hűséget esküdött egy Idegen-nek, egy különös tengerésznek; eljegyzésüket a tengerbe hajított gyűrűvel pecsételték meg. Azóta többször holt hírét hallotta a titokzatos vőlegénynek, aki azonban él. Sőt Lyngstrand véletlen szemtanúja volt annak is, hogy a házasság hírére megátkozta Ellidát, aki szerint pontosan ezért halt meg a kisfiuk.

Miközben Arnholm tanár egyre szerelmesebb lesz Bolette-be, az események sűrűsödnek: Bolette hűséget esküszik Lyngstrandnak, akibe Hilda is „beleszeret", valami szadista vonzalommal: hiszen a fiatalember maga se tudja, de már-már haldoklik.

Megjelenik az Idegen, Ellida igazi szerelme, s követeli a jussát. Egy nap gondolkodási időt ad. Wangel ez idő alatt mindent megpróbál, míg végül kénytelen visszaadni felesége szabadságát, „érvényteleníteni a vásárt", amelylyel Ellida szerint őt megszerezte mint egyetlen lehetséges jelentkező a világítótoronybeli sivár kilátástalanságban.

Ezután a kötöttsége alól felszabadult Ellida önként, saját akaratából választja dr. Wangelt. Bolette pedig a nyomasztó kisvárosból való kiszabadulás reményében elfogadja a maga Wangeljét, Arnholmot.

Talán az elmondottakból is kiderül, hogy a figurák lelkének elemzése oly tökéletes - mindannyian annyira egy-egy felszíni, ugyanakkor egy elfojtott karakter hordozói -, hogy nyugodtan szerepelhetnének bármely lélektani tankönyv példáiként. Mindez hét évvel Siegmund Freud első nagy munkája, a *Studien über Hysterie* előtt.

Csakhogy azóta a Freudtól Frommig és tovább húzódó lélektani eredmények annyira közkinccsé, társalgási témává váltak, hogy ma már nehéz a darab hőseit másnak tekinteni, mint megszemélyesített lélektani közhelyeknek.

Hilda érzelmi éhségben szenved, s „fordított" Ödipusz-komplexusban is, aminek a megkínzott Lyngstrand issza meg a levét.

Arnholm tanár a hím agresszióját kénytelen a kenetes beszédű értelmiségi álcája alá rejteni, hiszen kopaszodik, pénze sincs, lehetősége pedig egyre kevesebb.

Bolette lelke egyik felének szabadságáért rabságba adja a másik felét és testét. Már látni a nászi ágy hidegében vergődő, tönkretett életet.

Magyarországon eddig kétszer játszották ezt a színművet. Egyszer a század hajnalán mutatta be a Nemzeti Színház, a pszichoanalízis, az emancipáció és a szimbolizmus iránti mérhetetlen érdeklődés korában. Másodszor nyolc nappal a második világháború kitörése előtt játszották, azokban a napokban, amelyekben igazán időszerű volt a választás a titokzatos fenyegetés és a megszokott biztonság között, a választás, amely - Wangel végső szavai szerint - az emberekben ébredő és növekvő szabadságösztön kifejeződése volt.

Mit akarhatott Szikora János rendező ettől a darabtól?

Ha nem épp őróla lenne szó, bátran gondolhatnánk, hogy színpadra állítani egy rég látott Ibsen-művet. A fiatal rendező azonban hosszú idő óta felfokozott várakozások össztüzében él. A kritikus első emléke róla egy 1973-as gödöllői filozófiai konferenciához fűződik. Szikora János ott még joghallgatóként dolgozatát olvasta fel lelki késztetések hatásáról, hipnózis és színpadi önkifejezés összefüggéseiről. Majd váratlanul felszólította a filozófiai félelőkelőségeket, hogy most mindezt tekintsék meg a gyakorlatban, amatőr társulata bemutatásában. A produkció emberi rezdülések, alapérzelmek mélyen átélt kifejezése volt - lévén hogy a szereplők ön-hipnózisban cselekedtek.

A hallgatóság kísérletet sem tett a megértésre, botrányt emlegettek, s mondatik, hogy a társulatot hatóságilag toloncolták ki Gödöllőről.

Évek múlva pedig föltűnt Szikora János rendezőhallgató, aki *Az óriáscsecsemő* bemutatójával Pécsett valami egészen újat ígért: már-már alig befogadható látványbőséggel sokkoló közösségi színházat, a színpadi nyelv nagyszerű megújulásának lehetőségét.

Esztendő múlva a Kafka-adaptációval pedig a még oly intellektuális befogadás konvencióit is megkérdőjelezve új értelmezést adott nemcsak *A* pernek, de kicsit a színháznak is.

Ezek után mi vezetheti a rendezőt egy közepes Ibsen-darabhoz, amely kissé elavult kérdéseket tesz fel?

Mi mást várhat a rendező eddigi sikereivel felbiztatott néző, mint korszerű élményt, azt, hogy a rendező megkeresi a színműben az időszerűt. Mert akad ilyesmi Wangelék történetében: nem a szabadság választása, hanem a választás szabadsága. Hogy az emberek szívesen választják a jót, még ha túlságosan vattába csomagolt is, s ennek fejében le-mondanak parttalan szabadságukról - ha szabadon tehetik! Ha választásukat nem rakják körül tilalomfákkal, útjelző táblákkal, ijesztően kedves ajánlásokkal.

Eleinte még hihetünk várakozásunk-nak. Rajk László elvonatkoztatott színpadképet hozott létre a norvég kisvárosból és környékéből: kátránypapiroshoz vagy viaszosvászonhoz hasonló, gyűrt formájú fekete anyag veszi körül a teret. Talán a szirtek, talán valami tenger alatti táj, de mindenképp a kiúttalan be-zártság fekete fala. E fekete szirtek között látjuk a Wangel-villa tornácát a furcsa, már-már halottasházi kandeláberekkel, a másik oldalon pedig egy sóderrel borított kis dombot, amely a szövegtől függően hol hegytető, hol tengerpart, hol kilátó.

A tenger pedig mi magunk vagyunk, nézők. Ránk néz a színész.

Azután megkezdődik a darab, s mi várjuk-várjuk az üzenetet. Csak a legvégén döbbenünk rá, hogy egy millenniumi polgárasszony fölszabadulását követtük végig, némi utalásokkal a világ teljes reménytelenségére, arra, hogy „fjordok" mindenütt vannak.

Nem kapunk azonban hagyományos, tisztességesen polgári Ibsen-előadást sem. Se üzenetet, se pedig az eredeti darabot a maga teljességében, ahogy az a szövegből jönne.

Ibsen férfialakjai - használjuk újra az e darabra kifejezőbb, bár talán igazságtalan szóösszetételt: frusztrált hímek - zavart gatyásgalambként topogják körül a női szereplőket. Mindez attól válik szörnyűségessé, hogy tudjuk: e nyomo-

rúságos, gátlásos, agresszív félemberek végül leigázzák, rabságba kényszerítik ezeket a jobb sorsra érdemes asszonyokat.

A pécsi színpadon viszont jószívű, de tehetetlen emberek kóválygognak, s derék, becsületes egyéniségüket nézve Ellida vagy Bolette kitörési kísérlete értelmetlen szenvelgés.

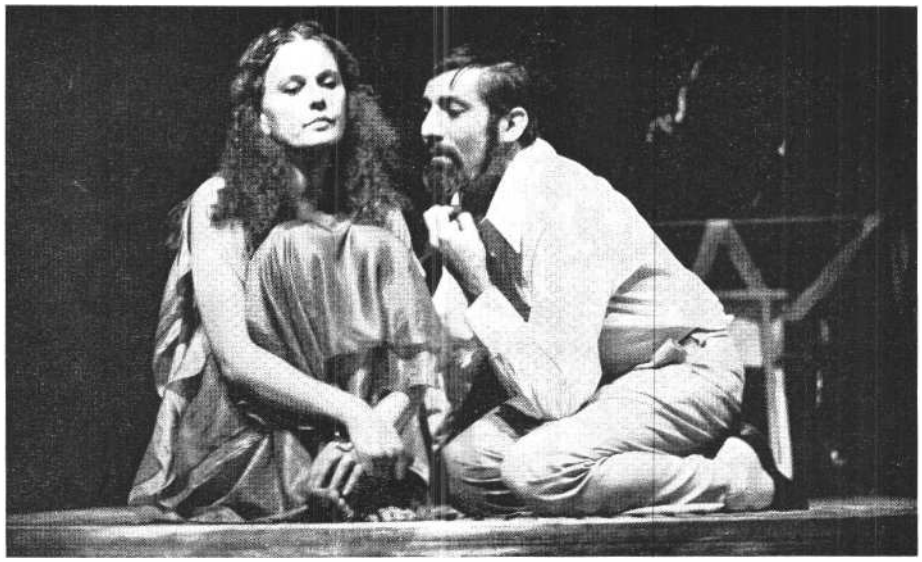
Ellida küzdelmét, melyet Gyöngyössy Katalin rendkívül hatásosan vív meg, a rendező nem tisztelte meg méltó ellenféllel. Az Idegen - a Tenger, a Szabadság, a Szerelem megtestesítője - zörgő, plasztik esőkabátot vagy overallt viselő figura, s annyi hatást sem gyakorol az előadásra, mint pleisztocénkori rovar lenyomata egy szénmezőre. (Koppány Gizella korhűségükben is mai jelmezei között nagy tévedés volt ez az idétlen formájú, anyagú ruha.)

Alapvető dramaturgiai hiba Lyngstrandot és Hildát szeleburdi kamasznak és bolondos csitrinek ábrázolni. Noha az ötletben van lehetőség, még csak a szöveg ellen sem kell játszaniuk, azonban igazi mélységeik megmutatása nél-kül a darab lesz gyöngébb.

Wangel Hilda ugyanis ugyanaz a lány, aki Ibsen egy alkotói korszakával később, a dramaturgiai időben pedig körülbelül tíz év múlva halálos végű toronymászásra hajszolja Solness építő-mestert - méghozzá, hogy tévedés ne lehessen, ugyanezen a Wangel Hilda néven. Már így, tizenévesként se magyarázható csitriséggel Hilda minden fojtott kegyetlensége, amikor például Lyngstrandot összeroppanásig hajszol-ja le-föl, vagy mikor a jelenlétében ábrándozik, milyen szép is lesz ő gyászruhás menyasszonyként.

S ha tévedés Hilda, ugyanaz Lyngstrand. A „göthös" ifjú a norvég mester kevés számú pozitív férfihősei közé tartozik. Ez a tehetséges, ugyanakkor gyermeteg lélek tisztában van képességeivel, talán ezért követel gyermeki módon mindenkitől tiszteletet. Tragikussá épp attól válik, hogy mielőtt nagyra hivatottsága tárgyi bizonyságával igazolhatná követeléseit, nyilvánvalóan meg fog halni. S végig eldönthetetlen, hogy ezt a megrendítő tényt csak má-sok vagy maga előtt is letagadja-e.

A két elcsúsztatott figura miatt észrevétlenné válik mindaz, ami tragikus, ami már másodszor történik Wangeléknál. Bolette ugyanis rózsát ad Lyngstrandnak (itt ez helyettesíti a tengerbe dobott gyűrűt: rózsa egy halottnak), megígéri,



Gyöngyössy Katalin és Dávid Kiss **Ferenc** Ibsen A tenger asszonya című drámájában **(pécsi Nemzeti Színház)** (MTI fotó - Kálmándi Ferenc felv.)

hogy várni fog rá, majd fél órával később eladja magát Arnholmnak, hogy kiszabadulhasson a kisváros sivárságából. Eladja magát ugyanúgy, mint Elli - da, s ugyanúgy elkötelezett a maga „idegenjének". De lehet-e igazán elkötelezett egy mókás kamasznak, aki ráadásul - amint meghallja a leendő házasság hírét - játékosan, kis fintorral szétmorzsolja a rózsát.

Gyöngyössy Katalin nagyvonalúan, elhitető erővel ábrázolja Ellidát. Az ő alakítása teszi sok tekintetben értékessé az előadást. Megjelenése első percétől kívülről-belülről olyan, mint a habokból született Vénusz, aki valamilyen érthetetlen oknál fogva az emberek közé keveredett, s nem találja a visszautat.

Dávid Kiss Ferenc művészi alkata, hősies vagy tépelődő figurákat megjelenítő tehetsége nem alkalmas Wangel doktor, a gyönge férfi megformálására. A bemutatón még a szöveggel küzdött, nem mindig győztesen. Erről azonban legkevésbé sem tehet. Az eredeti főszereplő, az erdélyi Sinka Károly a bemutató előtt tíz nappal volt kénytelen abbahagyni a próbákat.

Győry Emil csak percekre találta meg Arnholm figuráját. Például mikor feszes fürdőtrikóban svédtornamutatványokat végez a hölgyeknek udvarolva; vagy mikor megszerzi Bolette-et, s Wagner Trisztánjának magasztos zenéjére bárgyú keringőbe kezd a lánnyal. Általában túlságosan lággyá formálja a tanárt.

Kováts Kriszta nem mindig bontotta ki Bolette életének mélységeit. Frajt Edit (Hilda) és Bán János (Lyngstrand) a darab nagyszerű színfoltjai voltak. A fentebb kifejtett, félreértelmezett szerepüket is nagy elhitető erővel hozták. A clownos alkatú Bán János Gyöngyössy Katalin egyetlen méltó partnerévé nőtt. Nemcsak bohókás ifjúként, de mikor néha ráérzett Lyngstrand tragikumára, mikor mondhatni a kulisszák mögött settenkedett a halál.

Ballested, a darab elején és végén megjelenő epizodista, nem egyszerűen üde színfolt. A festő-tánctanár-karnagyborbély-dilettáns maga a Polgár - ő a város. Ostoba, bornírt, tőle és társaitól olyan itt a légkör, amitől menekülne mindenki. Paál László ezúttal csak szerepe zsánerszíneit mutatta föl.

Az Idegen rövid, de nehéz szerepé-ben ifj. Kőmíves Sándor nem bírt el-hitető erővel. Ugyanolyan súlytalanul hagyja cl a színpadot, mint ahogyan be-jött, legföljebb az overallját halljuk még egy darabig. Mindenki számára természetes, hogy egy ilyen Idegen mellett Ellida a derék Wangelt választja.

Ibsen: A tenger asszonya (pécsi Nemzeti Színház
Fordította: Gáli József. *Díszlettervező:* Rajk László m. v. *Jelmeztervező:* Koppány Gizella m. *v. Zenei átirat:* Wagner Trisztán és Izoldájából: *Mártha István m. v. Rendezte:* Szikora János.

Szereplők: Dávid Kiss Ferenc, Gyöngyössy Katalin, Kováts Kriszta, hajt Edit, Győry Emil, Bán János, Paál László, ifj. Kőmíves Sándor.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

Kállai, a clown

Hány arca van a bohócnak? Azt is kérdhetném persze, hányféle bohóc van? Kállai Ferenc vérbeli clown, igazi bohóc-színész *Az úrhatnám polgár* nemzetibeli előadásában is a sokarcúak közé tartozik. Úgy tetszik, ugyanannyi arca van, ahány színpadi pillanata. Minden felvillanása új arc: szemkápráztató virtuozitás, nincs benne semmi hamisítás. Minden arca autentikus, elvitathatatlanul az övé: csupa belülről alakított (alakuló) mimika ez a játék. A nézőnek ritka öröm, hogy szinte percenként újra felfedezheti magának „a Kállait" - percenként újra s újra beavatják a mágiába, mely a színpadon folyik. A kritikusnak ritka könnyebbség, csak papírt, ceruzát kell magánál tartania, s feljegyeznie valamennyi jelzőt, mely erről az ezerarcú színészetről az előadás alatt eszébe jut, máris tükröt tart a színháznak. Megvallom, e könnyítést elmulasztottam, így Kállai szem-és lélekgyönyörködtető mimikájának minősítő-hasonlító jegyzéke ezúttal elmarad. S még csak nem is sajnálom. Mert így - papír és ceruza híján - odafigyeltem valamire, amiről a jegyzetelés minden bizonnyal elterelte volna a figyelmemet. Ennek a Jourdain úralakításnak ugyanis távolról sem a sziporkázó sok-arcúság a lényege. Csak része.

Mi is hát ez a mélyebben rejtőző érték Kállai Jourdainjében? A lélektani motiváció? Kállai - mint igazi clown - tételekben adja elő a szerep lélektani motivációját. Minden arca egy-egy teljes értékű pszichológiai „megfejtés". Már amennyire Moliére-nek ilyesféle „megfejtésre" egyáltalán szüksége van. *Az úrhatnám polgár* nem lélektani vígjáték, ebben az olvasatban pedig különösen nem az. Kállainak eszébe se jut pszichologizálni, ami ugyanakkor korántsem jelent motiválatlanságot. Ellenkezőleg. A belső motiváció fontos *kellék* e színjátékban. Legalább annyira fontos, mint egy zeneműben a hangjegyek. Sok precíz állapotjelentés Jourdain úrról, melyek láncszerűen egymásba kapcsolódnak - így is elmondható ez a szerep. Az egyes tételek - egy-egy Kállai-arc - hiteles tónusát ez adja meg. De az, amiről a játék szól, másutt van: nem a színészi sokarcúság mágiájában, nem az aprólékos lélektani megfigyelésekben, nem az ötletesen improvizált sziporkákban, melyek gondosan kidolgozott és értelmezett szituációkból fakadnak. Kállai elmond nekünk valamit ezen az estén, anélkül, hogy egyetlen pillanatra felhívná rá a figyelmünket. Sőt, inkább eltereli. De ez a szemérmesség már a lényeghez tartozik.

Ebben az előadásban nem a színpadi illúzióra kerül a hangsúly, hanem a színpadi idillre. Vagy inkább így fogalmazom: *a színpad mint idill. A* színház mint a menekülés szigete. Ahol minden játék lesz, akár a paradicsomkerti állatok között. Vagy mint Shakespeare ardennes-i erdejének fái közt. Az idill egyedüli értéke, ha valóságos menedéket nyújt - semmit se ér, ha illuzórikus. A Nemzeti Színház színpadán minden nagyon konkrét és anyagszerű. Semmi általánosítás, semmi „áthallás", semmi ideológiai felcicomázottság. Egy színtársulat előad egy darabot, melyen belül egy másik színtársulat (vagyis ugyanaz) előad egy másik darabot, amit balettnek neveznek (mamamusiavatás). Az idill tehát így fogalmazható meg: az élet - játék. Könnyű ezt így leírni. De mitől lesz hihető? Mitől válik anyagszerűvé? Az idill abban a pillanatban a legvalóságosabb, amikor összetörik. Kállai az, aki összetöri az idillt.

Egész este arra várunk, hogy végre önfeledten kacaghassunk ezen az ostoba, felkapaszkodó polgáron, ezen a felfújt, öntelt hólyagon, a parvenűség és úrhatnámság e nevetséges prototípusán. *Az úrhatnám polgár* mostani előadása nem adja meg e feloldást. Mást ad helyette. A bohózat egyre torokszorítóbbá lesz. *A* bohócmaszk egyre groteszkebbé. Míg a mamamusivá dicsőülés apotetikus pillanatában egyszerre meglátjuk az ezerarcú clownban az embert. Ecce homo. Íme az ember, aki bohócnak született: mert másik életet akart élni, nem a magáét. Kállai, a clown megmutat Jourdainben egy másfajta clownságot, mely sokkal fájdalmasabb, semhogy önfeledt nevetésbe fordulhatna tőle a kedvünk. Szemben a társulattal, melynek az élet játék, Kállai Jourdainje olyan életjátékot űz, mely maga a meghasonlás. A harmonikus idillel szemben a diszharmonikus lelki torzkép: így születik meg a valóság kettős arca a Nemzeti színpadán.

Zsámbéki Gábor rendezése személyes vallomás. A személyesség a legtalálóbb jelző Kállai színpadi jelenlétére is: a sokarcúság mögött van még arca, amely egyetlen. Azt is odaadja Jourdainnek, hogy szánalmas emberségét megmutassa. Hogy összetörje és valóságossá tegye azt a szerelmetes idillt, amilyennek ama *világot jelentő' deszkákat* elénk festi az előadás. Talán ez a legkülönösebb csoda ezen az estén: hogy utána komolyan tudjuk kiejteni e régi, megkopott hasonlatot.

Jourdain úr: Kállai Ferenc

Tímár Éva Sarkadija

Keresve se találnék jobb ellenpólust a sokarcú színészetre, mint Tímár Éva alakítása a miskolci *Ház a város mellett*-ben: van valami mozdulatlanság, valami belső keménység ebben az ötvenes évekbeli újgazdafeleségben, holott ugyan-olyan kiszolgáltatott és törékeny az „erősebb nem" durvaságával és agreszszivitásával szemben, akár a hajdani polgári ifiasszonyok. Tímár Éva képes egyetlen arcba belesűríteni e történetet. Sőt, ennél többre is képes: az egyetlen arc az előadás folyamán egyre intenzívebb lesz, egyre erősebben köti magához figyelmünket, egyre gazdagabb életet él a játékban. Végül ő maga lesz a játék tétje. De még ekkor sem változik semmi rajta: ugyanaz a gondosan rendben tartott frizura, ugyanaz a rezignált vonó-

sokban kikövesedő kis élettapasztalat, ugyanaz a fanyar mosoly, melyet bizonyos társadalmi etikett szerint meg-enged magának. Az új „öntudatos" és a régi vágású „fess" asszony sajátos, szociológiailag s immár történelmileg is könnyen meghatározható keveréke, aki minden körülmények közt „tartja ma-gát", mert ha nem tartaná, kiillanna keze közül az élet.

Sarkadinak ez a görcsös tartás, ez a megfeszített igyekezet a fontos Kláriban, aki mindenáron önmaga akar maradni, és ezért veszíti cl magát. Mai szemmel olvasva, *a Ház a város mellett* egyértelműen az *Oszlopos Simeon elő*-képe, s ez esetben a körorvos alakja itt az „önéletrajzi" figura, az a hős vagy inkább antihős , aki a „lássuk, uram-isten, mire megyünk ketten" keserű, visszájára fordított aszkézisével rombolja, tépi szét mindazt, ami a világban, emberi kapcsolataiban még érték, új, igaz, hihető kapcsolatra vágyva, de egyúttal lehetetlenné is téve azt. Klári egy „utálatos háromszög" csúcsán áll, melynek két másik pólusa: a körorvos, aki a rombolás teljes gyönyörével magának követeli az asszonyt és a férj, Simon elvtárs, aki itt jószerivel tehetetlen bábu. Klári szükségesnek találja hangsúlyozni,

Klára: Tímár Éva

hogy olyan háromszögről van szó, „amihez az egyik szögnek semmi köze sincs", de miközben ezt hangsúlyozza, valójában nagyon is köze van. Vonzás és taszítás szörnyű, letagadott, letagadottan is élőburjánzó-önfojtogató szövevénye ez a kapcsolat, ami látszólag nem egyéb, mint a flörtre vágyó, nagy szájú körorvos esete egy női becsületét mereven védő, finomkodó szépasszonnyal, de a valóságos dráma épp e felszíni szereposztás mögött folyik: hamisítatlan szerelmi mérkőzés, anélkül, hogy kettejük közül akár csak egyik is kizökkenne az eredeti szerepből. A körorvosnak az a sorsa, hogy „fordított aszkézise" megbukjon az asszony keménységén, Klárinak az a sorsa, hogy miközben ellenáll a kísértésnek, agyában végig-peregjen a szabadság lehetősége.

Egymásnak *különrendelt* két sors. I la az asztrológia szóhasználatát kölcsön-zöm, azt mondhatnám, az egyiknek a levegő a jegye, a másiknak a föld. Az orvosnak a korlátok, szabályok, normák szétzúzása jelent életteret, az asszonynak a foghatóság, körülbatároltság el-vesztése a teljes talajtalanságot jelentené. Az ő világa az otthonteremtés anyag-szerűsége, s titkon ugyanúgy szeretné a maga meggyőződésére „téríteni" az orvost, mint az orvos nyíltan és erő-szakosan őt. Ehelyett el kell veszítenie az otthont, legalábbis szétfoszlik a mitizált kép, amit a családról kialakított: a romlással való kapcsolatban megrokkan. De végig megvan benne az a görcsös ellenállás, hogy „a romlás emberét", az orvost kudarcra ítélje. Tímár Éva alakításában az a legszebb, hogy ezt a görcsösséget úgy tárja elénk, mint életet. Az asszony minden merevségében izzás és szenvedély van. Képek vonulnak, viharzanak, zuhognak változatlan arca mögött. Fölgyorsul e külső állandóság ritmusa. Egyre feszültebb koncentráció, egyre idegtépőbb háború, amivel egyensúlyban kívánja tartani kizökkent életét. Ettől a belső gyötrelemtől csupa impulzus Tímár Éva „mozdulatlansága". Van benne valami, ami kő, ami föld, amit megrepeszthet ugyan a zord lég-járás, de ami ennek ellenére is meg-marad. Élő kő és élő föld.

A fiatalon elhunyt író e „kései" morális drámáiban épp a moralitás hagyományos értékeinek fölbomlásáról be-szél. Itt nincsenek egyértelműen pozitív és negatív hősök, helyzetek, normák. Itt egyetlen érték marad: az élet, hisz az önpusztítás is az életből merít magá-nak értelmet. Az élet pedig maga a szí-nész. Tímár Éva Klárija igazi színpadi élet: az önpusztítás, mely inkább iga-zolást keresne, megbotlik benne.

A Bánsági-metamorfózis

Csurka István *Deficitjét* sok szál fűzi Sarkadihoz. Talán egy kicsit róla is szól: egy nemzedék útkeresésének krízisérő1. Keletkezését tekintve is közelebb esik *a Deficit a* Miskolcon játszott Sarkadi-drámához, mint a premier időpontjához, s ha akarom, akár *a Ház a város mellett* (még inkább az *Oszlopos Simeon)* folytatásának is nevezhetem. ltt végigjátsszák azt a játszmát, amivel Sarkadi csak viaskodott. Sarkadinak rémkép volt, Csurkánál egyetlen lehetséges mozgási tér; amit a Csurka-hősök végigjátszanak, azt játékból játsszák végig, de komolyan: a játékon kívül nem találnak maguknak más reális élet-teret. Ilyen értelemben kíméletlenebb darab a Csurkáé, mint a Sarkadié. Nem-csak a nézővel kíméletlenebb, hanem a színésszel is. Zárt, öntörvényű világ a *Deficit,* „kívülről" képtelenség bele-csempészni bármi enyhítést vagy feloldást. A Pesti Színház előadásának egyik fő erénye, hogy ilyesmire nem is gondol.

Csurka a darabhoz írt bevezetőjében maga beszél arról, hogy „a szereplők a darabot két síkban élik és játsszák. Egy komolyban és egy komolytalanban". Ez az egész élet-játék kettősség X találmánya a darabban: ő életpótlékot keres a játékban. Csurka dramaturgiája itt az X által irányított társasági (lelki) álarcosdi ritmusára épül: játék és a játék leleplezése szervesen kiegészíti egymást. A szerepek ragyogóan megírt szólamok, hálás lehetőségeket tartogatnak a színésznek. És a színészek láthatóan jól érzik magukat a darabban. Bánsági Ildikó körül azonban, aki Y-t, azaz X feleségét alakítja, különös vibrálással telik meg a levegő, szavaiban mintha furcsa fény-törés villódzna, benne és körötte minden átalakul, formát változtat: mintha szüntelenül egymásra vetítené azt a két síkot, amiről az író beszél. Ő magát a játékot is éli.

Látszólag nincs különösebb nyitja ennek a metamorfózisnak. A darab elején könnyed és pajzán jelenlét a Bán-ságié. Az, hogy ez a könnyedség és pajzánság kissé kesernyés, nem szúr mind-járt szemet. Egyrészt, mert megszoktuk tőle, hogy igazi színpadi pillanatait mindig kissé „megemeli", mintha vala-miféle filozofikus szint, többletet, „rá-

Y: Bánsági Ildikó

látást" keverne színészetébe, mint aki mindig egy kicsit általánosít is, levonja a tanulságot, ám minden didaktikusság nélkül, sőt anélkül, hogy kikacsintana a szerepből, anélkül, hogy ironizálna, anélkül, hogy különösebb groteszk hangsúlyokat keresne magának. S mégis, az irónia és a groteszk színei-ízei ott vannak minden Bánsági-percben, bár hangsúlytalanul. Alighanem erőteljes önismereti ambíció rejlik e mögött. „Ilyenek vagyunk." Mintha legegyszerűbb gesztusát is átitatná ez a „bölcsesség". Ami persze nem bölcsesség, csak maga is gesztus : a szellem gesztusa, mellyel magához öleli a játékot. Nem is történhet másképp, egyedül ironikusan. De mindenféle „elidegenítés" nélkül.

Talán nincs is másról szó, mint hogy Bánsági Ildikó idegenkedik az „elidegenítéstől" (nem egészen brechti értelmében használva ezt a kifejezést), amire Csurka idézett instrukciója utal. Idegenkedik attól a kétneműségtől, amit a darab „két síkja", a játék és az élet ilyetén szembeállítása jelent. Nagyon is egy-nemű közeg az az Y, akit ő életre kelt. S ebben az egyneműségében kitűnő partnerre talál Reviczky Gáborban, aki Z-ből a megírtnál bonyolultabb és hasonlóan egynemű alakot formái. Leg alábbis abban a jelenetben, amikor egymásra találnak idealista lázadásukban. Mert a szerelem számukra elsősorban lázadás. Előlépnek az elsötétített másik szobából, hunyorogva állnak a fényben. Ebben a pillanatban nemcsak dramaturgiailag rendeződnek át a párok, de színészi eszközeiket tekintve is : Bánsági és Reviczky „belül" vannak a játékon, nekik már ez az életük. A másik kettő itt néző marad. Történt bennük valami, amire azok csak reflektálni tudnak. Esetleg szétzilálni ezt a furcsa idillt.

Bánsági alakításában az az igazán megkapó, hogy e drámai pontról visszapillantva, egyszerre világossá válik: első perctől kezdve e metamorfózist élte a darabban. Csurka is ismeri, tudatosan bontja ki a kettősséget, ami a párok (átmeneti) újrarendeződéséhez vezet. Bánsági Ildikó azonban animális igazságot formál belőle. S ezen a „résen" olyan életenergiák áradnak e sűrű, fojtott levegőjű világba, melyek erősebbek időnél és történelemnél. S így föltétlen erősebbek a légszomjban szenvedő X-nél is, aki nem találja ifjúsága forradalmas eszményeit a világban.

Dmitrijev: Végvári Tamás
(Iklády László felvételei)

Végvári, felöltőben

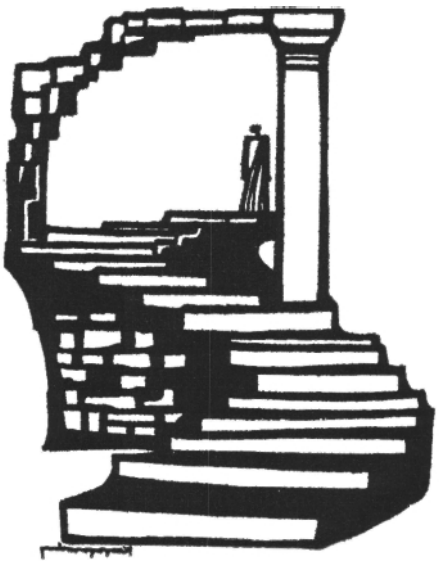
Aki kabátban jön be a színpadra, az nyilvánvalóan épp úton van. Aki le se teszi a kabátját, akár fennhangon bizonygathatja, hogy hosszasan marad, bizonyos, hogy menni akar. Aki jószerivel egész este a színen van, s nem veti le a fel-öltőjét, az mi más lenne, mint maga a megtestesült átmenetiség és zaklatottság. Ljubimov, aki Szolnokon színre vitte Trifonov *Cseréjét* (az előadással a SZÍNHÁZ 1979/II. számában elemző kritika foglalkozott), pontosan ismeri a színpadi jelképesség és szimbólum-teremtés csínját-bínját. De eszébe se jut, hogy két lábon járó jelképeket faragjon színészeiből: a Ljubimov-szimbólumoknak nincs is értelmük, ha nem a természetes színpadi létezésből sarjadnak ki. Végvári Tamás pedig, aki a Cserének főszereplője és narrátora, s aki egész este felöltőben van a színpadon, a legjobb Ljubimov-színészek közé tartozik.

Ha azt mondom, hogy a színpadon *van,* ez pontatlan. Végvári nem tartózkodik a színpadon, csak érkezik és indul, megáll, visszafordul, visszaszól, átlép szereplőből narrátorba vagy épp fordítva, csupa váltás, csupa mozgás, csupa helycsere. Végvári Tamás alakításában nem is az a nagyszerű, hogy zökkenő-mentesen tud „átjárni" szerep és narráció közt, mert ez alapjában véve szakmai biztonság kérdése, hanem az, hogy kitű-nő érzékkel találja meg a szerep kényes egyensúlyát. Ez a csupa nyüzsgés, csupa sürgés-forgás, csupa nekibuzdulás Dmitrijev egy percre se válik hivalkodóbbá a kelleténél - és egy percre se válik jellegtelenné. A szürke kisember valóban egész este a színpadon van, s ez *a jelenlét* annál értékesebb, mert Végvári, azaz Dmitrijev a szerep szerint egyre szürkébb lesz, mert egyre gyávább, s az ebben az alakításban azt is jelenti: egyre szánalmasabb és esendőbb.

De a színész nem keres felmentést az alakított figurának. Az ilyesmi túlságosan olcsó lenne, s ráadásul kicsorbítaná az előadást. Inkább kidolgozza a belső történetet, melyet Dmitrijev jár. Aprólékos, realista megfigyelésekkel. Minden Végvári-mozdulat, minden hangsúly, minden moduláció a hétköznapjainkból ismerős. Az utcáról. Dmitrijev egész egyszerűen egy járókelő. Ez a lehető legközönségesebb tény, s Végvári nem is keres benne szimbólumot. Csak épp felöltőben van. Ennyi elég is. A magára öltött kabátnak nem sok köze van ahhoz, mikor lép be a színre, s mikor ki. Még ahhoz se nagyon, ami szerep és narráció egymásra játszását illeti. A felöltőnek in-

kább Dmitrijev szalmaláng-nekibuzdulásaihoz van köze: a belső szétforgácsolódáshoz. Az egyéniség széthullásához, ami itt se nem „kozmikus", se nem „történelmi". Dmitrijev gyávaságában az a legriasztóbb, hogy maradéktalanul kisszerű. Ez az ő erkölcsi lejtője, melyen nem tud megállni. A karrierizmus már rég „kikapcsolta" őt a kozmoszból is, a történelemből is; az út, amit a darabban megtesz, így torkol a teljes emberi elszürkülés zsákutcájába.

Hogyan teszi Végvári Tamás a jellegtelenség, a lassú karaktervesztés rajzát érdekessé? Hogyan vonzza figyelmünket magára, miközben a figura, akit alakít, egyre selejtesebbnek tűnik, egyre leplezetlenebbül érdektelennek ? Színész és szerep azonosulását láthatjuk Végvári Dmitrijevjében: a színész, anélkül, hogy kívülről értelmezné, mindvégig analizálja a figurát, s a figyelem, amit neki szentel, egyúttal az elveszített lehetőségeket is jelenti, a negatív lenyomat önmaga ellentétét is kirajzolja. Ljubimovnak az egész lakáscsere-bonyodalom az erkölcsi választás és vizsga miatt fontos, ebbe az elképzelésbe szervesen illeszkedik Végvári lelki kórjelentése az (anti)hősről. De még arra is képes, hogy tárgyiasítsa e belső kórképet: így lesz a felöltő egy kicsit Dmitrijev emberi talajvesztésének szimbóluma. Mintegy mellékes szimbólum, mint ahogy Ljubimovnál végül minden jelkép mellékes. Akárcsak az életben. De ha mégis szembeötlik, oda kell figyelni rá. Végvári Dmitrijevjére is a Cserében.



ÉZSIÁS ERZSÉBET

X: Szilágyi Tibor

X, a *Deficit* főhőse az a csurkai modellfigura, amelyen pontosan tetten érhető egy nemzedék sorsa, kiüresedése, kiúttalansága. A fényes szelek nemzedékének tehetséges, jobb sorsra érdemes képviselője. Gondolkodó szellemi lény, aki nehezen tűri a 60-as évek konformizálódó, kiüresedő életformáját, a hitek és lehetőségek elapadását.

Ez az X Szilágyi Tibor nagyszerű alakításában a Pesti Színház színpadán modellfigura. A Horvai István rendezte előadás úgy indul, hogy a 60-as évek modern iparművészeti stílusában berendezett lakásban X ül egy karosszékben, és elmerülten gondolkozik. "Válogatóbizottságként" tépelődik az est eltöltésének lehetőségei között: evés, ivás, szeretkezés, mozi, vendégség. Egy házaspár tökéletes jólétben - kétszoba összkomfort unalommal -- ez *a Deficit ex*pozíciója. Szilágyi enervált egykedvűséggel indítja a játékot, kielégült, tespedt, unatkozó értelmiségi benyomását kelti. Amikor megérkezik a baráti házaspár, hogy együtt üssék agyon az időt, felvillanyozódik, fanyar és gyilkos humora felsziporkázik.

Unaloműzésként kieszeli a feleségcsere-játékot: mindkét férfi csábítsa el a másik feleségét. X elhatározása nem öncélú és ötletszerű, nemcsak abból a kényszerből született, hogy elüsse üres estéjét valamivel. Az elhatározás mélyebbről fakadt, és szükségszerűen mélyre is hat. (Bár Csurka jellemábrázolásának és Szilágyi alakításának *nagy* leleménye, hogy ezt a morbid ötletet viháncoló játékossággal viszi végig.) Szilágyi akkor van elemében, amikor a feleségcsere-akciót megszervezi. Szellemes, elbűvölő, ellenállhatatlan, vérbeli játékmester. Mindig a kellő pszichikai ráhatással dolgozik: barátja ellenkezését erőszakkal győzi le, W-t észérvekkel veszi le a lábáról, saját feleségét pedig szentimentális trükkök-kel. Kegyetlen játékát a másnapi ébredésért és szembesülésért, a negatív történés tényéért találja ki. De amikor X visszatér W-vel saját otthonába, ahol a feleségét hagyta Z-vel, s egyetlen szemvillanással mindketten konstatál ják a történteket, Szilágyi groteszk pózban leül a földre a hálószobaajtóval szemben, és rezignáltan bejelenti a deficitet. A csőd teljes. Ő az, aki ebben a játékban mindent elveszített. Már nem hőzöng, nem lázong, nem szenved látványosan; üres, kiábrándult és megcsömörlött, megdőlt az általa önkényesen felállított tétel : hogy a világ mesterséges izgalmakkal fenntartható, hogy az élet pót-szerekkel élhető, és a hajdani fényes eszméket a konformizmus elleni lázadás pótolhatja.

Szilágyi Tibor egyik nagy jelenete az előadás során az ítélkezés. Mint egy bírói emelvényen úgy trónol a feltornyozott párnák tömegén és elemében van. Ez már megint játék, lehet szabadon bohóckodni, komolytalankodni: üveget köt a nyakába nyakkendőként, fejére húzza a csillár buráját mintegy glória-ként, és így mond ítéletet: az a közös büntetésük, hogy minden úgy folytatódjék, mint eddig. Aztán egyetlen hatalmas váltással kitör rajta az őrjöngés: „Miért nem röhögtök a pofámba?!"

Ennek a jelenetnek az íve is felvillantja azt az összetettséget, amely Szilágyi Tibor alakítását jellemzi. Szeszélyesen változékony, végletesen szélsőséges. Ám pontosan érzékelteti, hogy X számára a játék póz és önvédelem. Ebben éli ki felesleges és értelmes energiáit. Harsány, harsogó, széles gesztusok, nagy lendület jellemzik Szilágyi alakítását. Mindig készen áll valami trükkre, hősi pózra, váratlan játékra. Különleges bohócszáma: sírásainak széles skálája. Van XIX. századi, XX. századi, mai konformista, szürrealista, szocialista realista, európai, néger, ázsiai é$ nagy magyar sírása. Ez utóbbit adja elő a Csurka-hősöktől megszokott hévvel és tartalommal. (Ilyen sírása minden csurkai figurának van, ha nem is mindig élnek vele!) Szilágyi alakítása attól hiteles, hogy nála ezek a pózok szándékoltan erőltetettek, túlzottak, hamisan harsányak. Hiszen ez az X valójában elvetélt forradalmár.

A nagy lehetőségek hiánya: ettől szenved minden csurkai hős. Ez deformálja X-et és kényszeríti negatív lázadásra: értelmetlen, öncélú játékra. („Ha már máshol nem csinálhatunk forradalmat, csináljunk otthon az ágyban!") Ez a hegedűtok szimbolikája, amely végig-vonul a darab egészén és megemeli a tragédia felé, a *Ki lesz a bálanya ?* mélységéig. A hegedűtok először az előadás első felében jelenik meg. Szilágyi ellágyult és szentimentális, lírai és játékos egy-

Szilágyi Tibor a Deficitben **(Ikládv** László felv.)

szerre, amikor előadja, hogy a családjában mindenki hegedűművész volt, csak elvesztették a hegedűt. A többiek értetlenkedve hallgatják, ugratást gyanítanak. Egyedül W sejti, hogy a tokban minden lehet csak hegedű nem. A hegedű-tok azonban visszavándorol a helyére, még nincs itt az ideje, hogy kinyissák. Ez csak a második felvonás végén következik be. X egyedül marad W-vel, aki az önleleplezésnek egyetlen tanúja lesz.

X gyávaságának igaz történetét adja elő, egyszerűen, sallangmentesen, kínzó őszinteséggel, hőzöngések és pózolások nélkül. Szilágyi most olyan, amilyen még nem volt ezen az estén. Úgy hozza be a hegedűt, mint egy csecsemőt, dédelgetve, féltve, magához ölelve. Élete titka van benne, „ősabszolútumok, fétisek, létem princípiumai": egy géppisztoly és a Kommunista Kiáltvány. Lassú, aprólékos, szándékosan késleltetett mozdulatokkal nyitja ki a hegedűtokot, amely tragikusan és végzetesen üres. Szilágyi rezzenéstelen arca lényegbevágóan fontos dologról árulkodik: valójában nem érte meglepetés! Mert így jár az, aki lemond ifjúsága fényes álmairól, a megváltó forradalmárhitről.

Két kulcsmonológja van Szilágyinak. Az egyik azt a folyamatot ábrázolja, ahogyan az ifjú, hitekkel teli ember eljutott az üres tokhoz: „Azt mondták, tegyem le a fegyvert, letettem. Azt mondták, építsek házat, építettem. Azt mondták romboljam le, leromboltam. Építsek helyette börtönt, építettem. Üljek bele, beleültem. Azt mondták, fogjam be a pofámat, és ne csináljak semmit, befogtam. Azt mondták, higgyem el, hogy minden nagyon szép. Hát nem hiszem!" A crescendo ívű monológ végén artikulálatlan kiáltásban tör ki. Ez a kiáltás a maga kétségbeesett reménytelenségével a legőszintébb, legigazibb hangja X-nek, amely visszamenőleg megkérdőjelezi és lemezteleníti minden cinikus, felszínes mondatát. Mert ez a valóság, ez a dermesztő rémület, ez a tragikus kiúttalanság. Amelyet a másik monológ fogalmaz meg egészen más hangszínben, a tétova, csendes, megrázó erejű, igaz emberség hangján: „Egy időben letettem a fegyvert és elkezdtem dadogni . . . És akkor betömték a szám cukorral. Meghúztam magam cukrot szopogatva, és most itt vacogok a bokor alatt . . . És az ember itt a bokor alatt becsavarodik."

W már elment, X egyedül marad a színen. Szilágyi lassan és végérvényesen bezárja a hegedűtokot. Ül magányosan, bódultan és kifosztottan; felemeli a fejét, és halkan, majd egyre erősebb hangon énekelni kezdi az Internacionálét.

Nagy formátumú, sokszínű alakítás Szilágyi Tiboré, pályájának jelentős állomása ez a szerep.

Következő számaink tartalmából:

Koltai Tamás:
Hagyomány, avantgarde, korszerűség

Földes Anna:
Hamlet vagy Anti-Hamlet

Pályi András:
A magyar Witkacy

Szántó Judit:
Hová visz az álarcos úr?

Bécsy Tamás:
Kamaszemlékek világa

NÁNAY ISTVÁN

Közelebb a valósághoz

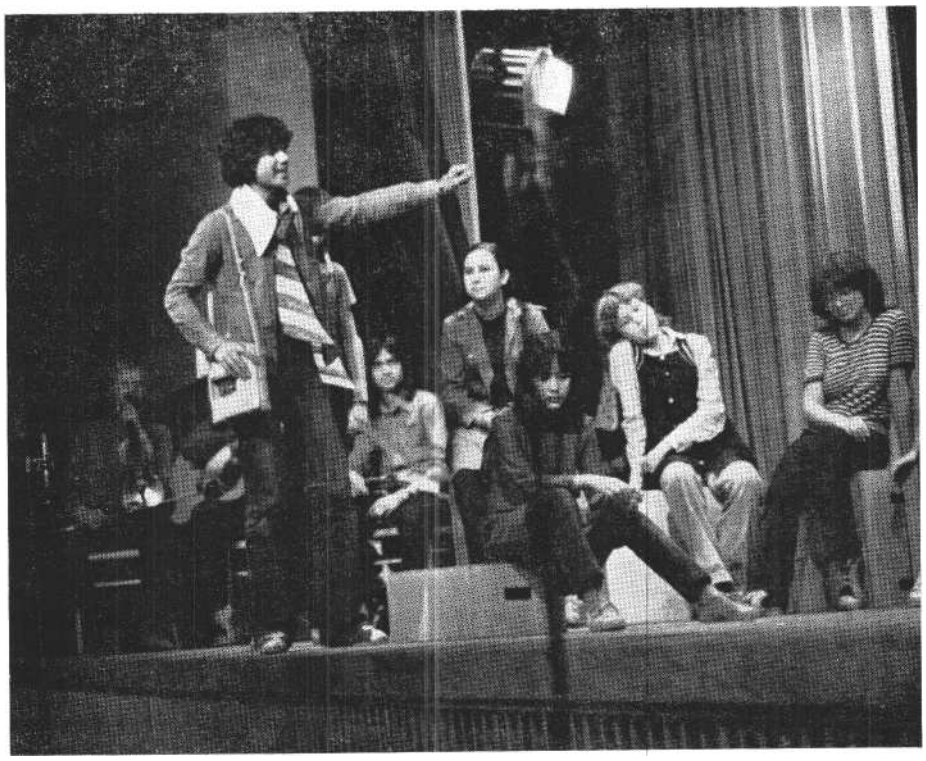
Tendenciák az amatőr színjátszásban

Az elmúlt egy-két évben viszonylag kevés szó esett az amatőr sínjátszásról, nem hallani olyan előadásokról, mint amilyenek a Szegedi Egyetemi Színpad, a Stúdió K., az Universitas vagy más kiemelkedő együttes szélesebb körben is visszhangot kiváltó legjobb munkái voltak. Tény, hogy a hagyományos amatőr műfajokban - szerkesztett irodalmi műsor, pódiumjáték, színjátékszerű előadások - határozott megtorpanásnak, gondolati és művészi kifáradásnak lehetünk tanúi. Ugyanakkor néhány együttes, felhasználva az improvizatív játékok, illetve a szociodráma eredményeit, új utakat, kifejezési formákat keres, a produkció és a közönség közötti új viszonyokat épít ki.

Vannak együttesek, amelyek egyfajta színházi ismeretterjesztés, a színházzal a színházra nevelés feladatát vállalják, vannak, amelyek többé-kevésbé hagyományos előadást játszanak, ám utána a közönség és a színjátszók együtt maradnak és közösen igyekeznek a produkció kiváltotta gondolatokat feldolgozni, s vannak, amelyek játékukba aktivizálva bevonják a nézőket, együtt hozva létre a közös alkotást.

Az ismeretterjesztő munkára egy újabb és egy régebbi példát érdemes megemlíteni. A budapesti Pinceszínház rég-óta egyik feladatának tekinti azt, hogy nézőit bevezesse a színházi kifejezés-módok, művészi nyelv titkaiba, s ezáltal értő befogadókká nevelje őket. (Legutóbb a SZÍNHÁZ 1979. októberi számában számoltunk be egy ilyen elő-adásukról.) Ezúttal úgynevezett rend-hagyó irodalomórát láthattunk az együttestől. *A Reneszánsz* című összeállítás komplex formában igyekszik bemutatni az európai kultúra kiemelkedő korszakának fény- és árnyoldalait. Ha arra gondolunk, milyen kevés idő jut a nagyon is szűkre szabott tananyagban erre a korszakra, érthető, miért olyan jelen-tős az élményszerű, az összefüggéseket érzékeltető, ugyanakkor mai reflexiókat is tartalmazó tárgyalásmód. A felszabadult

szellem, az anyanyelvi kultúra megjelenése, a művészetek soha nem látott fejlődése, az érzelmek vállalhatósága, az emberi test szépségének hirdetése áll szemben a ráció háttérbe szorításával, az ész és a tudás megszállottainak üldözésével, az új tudományos felfedezésektől való félelemmel. A zömmel az itáliai reneszánsz kiemelkedő alkotóitól való reprodukciók, a korabeli zene élő megszólaltatása (a Tinódi együttes kitűnő közreműködésével) adja azt az érzelmi hátteret, amelyben megszólalhatnak a kor neves szerzői, s látható többek között egy színpadra alkalmazott Boccaccio-novella. A Pinceszínház közismert játé-kos, persziflálóó stílusa ötvöződik egy irodalmi színpadi előadásmóddal, bár nem mindig szerencsésen, ugyanis ez-által túl élesen válnak el a vidám és komor színek. A Boccaccio-feldolgozásban rejlő lehetőségek mutatják: bátrabban és többet lehetne építeni a ténylegesen színi eszközökre. Az előadás után természetesen a diákok megbeszélik az anyagot az iskolában vagy a színházban, a szereplők, illetve a rendező, Keleti István részvételével.



Aki bújt, aki nem ... a KISZ Központi Művészegyüttes gyerek irodalmi színpadának előadása (Somhegyi Béla felv.)

A pécsi Központi Amatőr Színpad két évvel ezelőtti *Antigonéja* után Moliére *Fösvényét* mutatta be középiskolásoknak. Jogos óhaj lenne, hogy minden színház gondoljon a diáknézőkre is, és műsorán állandóan megtalálható legyen egy-egy nemzeti vagy világirodalmi klasszikus mű. Részben ezt a feladatot vállalta át Pécsett az Amatőr Színpad. Kérdés: megteheti-e? Nem válik-e a hivatásos színházi stílus rossz utánzatává egy ilyen előadás, illetve képes-e a klasszikusokat úgy interpretálni, hogy az egyenrangú élményt nyújtson egy hivatásos színházival? Általánosságban aligha lehet erre akár igennel, akár nemmel válaszolni, ám a pécsiek esetében két produkció után bízvást állíthatjuk, érdemes volt ezzel a lehetőséggel élniük.

Ezek a produkciók nem egészen a pécsi Nemzeti Színháztól függetlenül jöttek létre, ugyanis mindkettőben a szín-ház egy-egy színésze is részt vett. Ez nemcsak az előadások színvonalában mutatkozott meg, de jó alkalom volt arra, hogy a színjátszók bizonyos szakmai ismereteket szerezzenek, illetve a vendég-szereplő színészek közelebbről ismerjék meg az amatőr együttesben folyó intenzív munkát, s azt az eszközrendszert, amely természetéből adódóan némiképpen el tér a hivatásos színházitól.

A fösvény színrevitelekor Bagossy László rendező nem akart mindenáron újat kitalálni. Pontosan állította szín-padra a művet, átgondoltak a szituáci ók, a szereplők viszonylatai. A színpad-tér elhelyezése, valamint a darab lénye gét kifejező térképzés az, ami némiképp áthangolja az előadást. A színpadot a nézők közé benyúló híddal növelte meg, a szereplők a nézők között jönnek be, és a hídon keresztül jutnak a színpad-ra. A színpad egy óriási sátorszerű alkotmány, amelynek mintegy a csúcsában kuporog Harpagon, a színpadot be-borító toldott-foldott, csupa lyuk anyag mintha a fösvény köpenye lenne, amelyből kibújnak a szereplők. Ez a mindent magába foglaló térképződmény nem-csak jelképes tartalmú, de kitűnő lehetőséget biztosít az elbújásokra, a ládika rejtegetésére, a hallgatózásokra. A nézők közé benyúló hídon játszódnak azok a jelenetek, amelyek nem kötődnek szorosan a Harpagon-házhoz vagy amelyeket a rendező különösen fontosnak ítél (a szolgajelenetek, a ládika-monológ jelentős része). A színpad előterében a családi jelenetek zajlanak. Bagossy számára a darab nem poros klasszikus, éppen ezért a Moliére-játszási tradíciókat általában elveti. Különösen érezhető ez a fiatalok jellemzésében, ugyanis a szerelmesek inkább hasonlítanak mai fiatalok-ra, mint hagyományos moliére-i hősök-re. Ez kitűnő azonosulási alkalom a ját-szókkal lényegében egykorú nézőknek. Az előadásokat itt is többnyire beszélgetések követik, amelyekből egyértelműen kitűnik, hogy a nézők nagyon is mai problémaként élik meg a fösvénység, a magadnak kaparj, a fiatalok érzelmeit a minden áron való gazdagodás oltárán feláldozó mentalitás moliére-i példáját.

Gyerekek szólnak önmagukról és a felnőttekről a KISZ Központi Művészegyüttes Úttörő Irodalmi Színpadának *Aki bújt, aki nem ...* című előadásában. Tizenhárom-tizenöt éves gyerekek a maguk élményeit dolgozták fel improvizációs etűdökben, ezeket rögzítették, válogatták és összeszerkesztették Gabnai Katalin rendező-pedagógus segítségével. A lakótelepi környezetben élő, csel-lengő gyerekek összeütközéssorozata az előadás, amelynek végső felkiáltása: Hol van olyan iskola, amelyben azt lehet csinálni, amit szeretünk ! Ezek a gyerekek sem az iskolában, sem otthon nem érzik jól magukat, mindenütt feleslegesnek tűnnek (ezt számos szociográfiai felmérés is megerősíti, valamint sok más, a gyerekek saját magukról valló spontán vagy előkészített improvizációs gyakorlata). Meggondolandó az a felnőttkép, amelyet a gyerekek rajzolnak, amikor az iskola falára maguk tervezte és kivitelezte mozaikot a tanácsi és felsőbb szervek esetleges rosszallása vagy az újságírók érzéketlensége miatt a gyerekekkel veretik le a tanárok (meg-történt eset!), amikor a protekcióról, a tehetségről, az otthoni mindennapos súrlódásokról vallanak. S a maguk leg-

bensőbb világát tárják fel, amikor a barátságról, a fiú-lány viszonyról beszélnek.

Néhány doboz és kellék, no meg a gyerekek játéka bármilyen helyszín felidézésére alkalmas, nem zavar, hogy a gyerekek nem figurákat játszanak, s aki az egyik pillanatban még tanuló volt, a másikban egy gyerek anyukája lehet. A felnőttszerepeket sem felnőttesre játsszák, megmaradnak gyereknek, s például egy nagy-nagy, papírból készült gallér és nyakkendő érzékletesen jelzi, kiről, milyen emberről van szó. A műfaj nagy problémája: az improvizációk természetessége és a megszerkesztett színházi előadás közötti ellentmondás. Ez-úttal a színház esett némileg áldozatul a rögtönzéses játéknak, s alighanem ez volt a jobbik megoldás.

A H.U.R.K.A. Színpad *Terra Amata* előadása Le Clezio azonos című regénye alapján készült. Látványszínház, de több is, kevesebb is, főleg azonban más, mint színház, az együttes szerint: „egy este, amikor vendégül látunk embereket, akik nyitottan érkeznek hozzánk". Az Ikarus Művelődési Ház nézőterére érkező nyitott embereket a legkülönbözőbb hatások érik. A falak mentén modern plasztikai kiállítás, a sarokban zenekar, a terem közepén egymással szembefordított néhány széksor, köztük egy hosszúkás téglalap alakú tér - a játék tulajdonképpeni helye -, amit két oldalról egy-egy emelvény zár le.

A darab egy fiatalember életútja, amely azonban jelképes tartalmú lesz az-által, hogy túlnő az egyedi sorson, és minduntalan az emberiség sorskérdései fogalmazódnak meg általa. Élő zene és gépzene, hangmontázs és diavetítés, testjáték és sötétben elhangzó monológ, maszkos pantomim és lírai kompozíció váltja egymást pillanatnyi lazítást sem engedve a nézőnek. Sőt, az előadás néhány pontján egyenesen provokálják a nézőket, a boldogság euforikus hangulatában párnacsata alakul ki a nézők és a színjátszók között, a nézőkkel szemben elhelyezett tükrökről lerántják a fekete leplet, miközben kérdés-özönnel bombázzák a közönséget, de a válaszra nem hagynak időt és így tovább. A technikailag jól összehangolt, ám színészileg meglehetősen kidolgozatlan előadás számos *dejá vu* elemet tartalmaz, de hatása mégsem hanyagol-ható el, ha másért nem, hát azért, mert az együttes egy korosztály életérzését próbálja a színház nyelvén megfogalmazni, azt igyekszik megkérdőjelezni, hogy mindig mindent úgy kell elfogadnunk, ahogy ezt megszoktuk, azt szeretné elérni, hogy néha kétkedjen a néző a megszokásaiban, előítéleteiben, a készen kapott dolgok látszatigazságában. Az előadás után teával és zsíros kenyérrel kínálják a közönséget, majd közösen zenélnek, énekelnek, táncolnak és beszélgetnek. A darabról, az előadásról, az életükről.

Beszélgetnek a Vári Irodalmi Színpad előadása után is, de nem a fiatalok, hanem a pedagógusok és a szülők. *A Megyek a hídon által* című dokumentatív és folklórelemekkel megtűzdelt műsor elsősorban nekik készült. Adatok, idézetek, élethelyzetek segítségével azt a riasztó ellentétet igyekszik a műsor rendezője, Debreczeni Tibor és Kovács István pedagógus exponálni, ami a „ki nevelje a gyereket, a szülő vagy az iskola?" kérdésben foglalható össze. S közben kisiskolások népi játékokat mutatnak be, önmagukról és helyzetükről beszél-nek. Végül a felnőtt színjátszók és a gyerekek idillikus körjátékba fognak, jelezve: ez a konfliktus jelenleg csak ilyen utópisztikus formában oldható fel. Mozgósító erejű az összeállítás, olyan adatok vágják mellbe a hallgatót, mint hogy a XI. kerület egyik iskolájában az alsó tagozatos gyerekek szüleinek hat-van, a felsősökének hetven százaléka szeretné, ha vasárnap is lenne napközi, ugyanakkor a pedagógusélet nehézségéről is kapunk bőséges adalékot. A mű-sort két közegben láttam, a Műegyetem kollégiumában, ahol a színjátszók kollégái vettek részt, és egy általános iskola szülői értekezletén, tehát ott, ahová a műsort az alkotók szánták. Míg az egyetemisták között a műsornak alig volt valami visszhangja, a szülői értekezleten felforrósodott a levegő, ritkán tapasztalható élénk vita bontakozott ki, nem elsősorban magáról a műsorról, hanem az általa felmutatott problémákról. Be-bizonyosodott, hogy egy élményszerű bár nagyon jelzéses játék, amely éppen csak felvillantja a lehetséges konfrontációkat, milyen felkavaró lehet.

Szintén a gyerekek világáról adott híradást a Budapesti Gyerekjátékszín *Tót-ágas* produkciója. Ez a szó szoros értelmében véve nem színházi előadás, bár jócskán él a színház eszközeivel. Ez inkább a tizennégy-tizenöt éves gyerekek önvizsgálatát, önmegismerését, döntési helyzetbe hozását szolgálja, Egy osztálynyi gyerekkel folyik a foglalkozás, először különböző kontaktusteremtő, lazító gyakorlattal oldják a gyerekek és a színjátszók közötti feszültséget. Majd Tyendrjakov ifjúsági regényének dramatizált formáját játsszák el, de úgy, hogy időről időre megszakítják a történetet, és a gyerekek aktív részvételét, játékba kapcsolódását várják el. A történet során két baráttal, azok eltérő társadalmi helyzetű családjával, az iskolában ki-alakult galerivel ismerkedhetünk meg. Egy családmodell megrajzolása után néhány rossz osztályzat miatti konfliktus kapcsán a gyerek, a szülő és a pedagógus eltérő viselkedését tapasztalhatjuk, azaz az alaphelyzet nagyon is ismerős. Erről végez közvélemény-kutatást a vita-vezető, majd amikor újabb családmodellekkel ismerkednek meg a gyerekek, ismét megszakad a történet, és egy-egy színjátszóval az élen négy-öt tagú teamek alakulnak azzal a céllal, hogy rövid megbeszélés és előkészület után a gyerekek a maguk életéből vett hasonló konfliktusokat improvizáljanak. A félórás kitárulkozás és az ezt követő kegyet-lenül őszinte rögtönzések a vállalkozás legmegrázóbb percei. Ahogy egy cipővásárlást kísérő családi veszekedés lezajlik, ahogy eljátsszák, hogyan nem jut szóhoz a gyerek a családban, ahogy feltárulnak a szülők, nagyszülők egymás elleni nevelésének különböző variációi, az igencsak elgondolkodtató.

A történet a későbbiekben a galeri és a két jó barát közötti, késeléssel végződő konfliktussá válik, amelyben a gyerekeknek több ízben is állást kell foglalniuk, dönteniük kell, kinek a pártjára állnak, hogyan hoznák rendbe a szülők, a tanárok és a diákok közösen elhibázott helyzetét. A több mint kétórás program közös munka eredménye, a gyerekek csodálatos módon az első pillanattól kezdve aktív partnerei a színjátszóknak. Bár a történet kissé bugyuta s igencsak szenti-mentális, megmozgatja a résztvevők fantáziáját. A színjátszóknak rendkívül nehéz helyzetük van, ugyanis itt nem lehet színpadi eszközökkel játszani. Valami olyan naturalista-realista játékmódra van szükség, amelyre leginkább a dokumentum-játékfilmek esetében van példa. Ezzel ezek a színjátszók, akik elsősorban pedagógusok, jobbára adósak maradtak.

Ehhez a produkcióhoz sokban hasonló a KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színpadának vitaműsora, a Ki-r*ostált kavics.* Itt az alapanyag Csató Károlynak a Forrásban megjelent riportja, amely egy vidéki iparvállalat vezetői között kirobbanó, minősíthetetlen hangú és minősíthetetlen eszközökkel folyó torzsalkodás történetét dolgozza fel. A műsort az együttes üzemekben, munkásszállókban, gyári klubokban játssza, azaz olyan közegben, ahol a riport által feldolgozott problémák ismerősek.

Az együttes egyik tagja a vitavezető, ő jelenti be, hogy nem szokványos színielőadást látnak a nézők, hanem olyan produkciót, amelyhez mindenki véleményére, tevékeny közreműködésére számítanak. A színjátszók felidézik a két vetélytárs, az igazgató és a főkönyvelő meglehetősen sematikus életútját, majd kirobban köztük a veszekedés. A történet természetesen sarkított, s az igazgatóról is, a főkönyvelőről is kiderül, nem való vezetőnek. Ezt azonban maguk a nézők mondják ki, mivel a vitavezető a történetet fontos csomópontjain megszakítja, és a nézőket szólaltatja meg, kikérve egy-egy szituációról, új fordulatról, a szereplők jelleméről a véleményüket. A résztvevők akár spontán, akár a vitavezető kérdéseire előbb-utóbb nem-csak a történethez fűznek megjegyzéseket, nemcsak a riport konfliktusairól vitáznak, hanem általános etikai ítéleteket is hoznak, sőt saját munkahelyük belső problémái is szóba kerülnek.

A vita légköre, hangneme nagyban függ attól, hogy a közönség körében vannak-e véleményalakítóit, illetve ezek milyenek, mennyire nyitottak, mennyire képesek a szűkebb környezetüket és az általános politikai problémákat egységben látni. Az előadás még sincs kitéve a pillanatnyi közönség összetételéből, hangulatából, felkészültségéből adódó spontaneitásnak. Az előadás szerkezete, a csomópontok kiválasztása, az együttesnek a műsorral elérendő szándéka nem-csak mederben tartja a produkciót, ha-nem általánosságban a különböző hely-színeken is hasonló reakciókat vált ki a nézőkből.

A történet felépítése olyan, hogy kezdetben kisebb bűnösnek tartják azt az igazgatót, aki iszik, s maszek építkezéséhez néhány köbméter sódert állami kocsin szállíttat ki a gyárából, mint a főkönyvelőt, aki intrikál és a nőket hajkurássza. Később azonban kiegyenlítő

A vita darab „szereplői": a nézők

dik ez a szimpátia antipátia viszony, sőt amikor a vitavezető megszavaztatja a közönséget, hogy az döntse el, a lehetséges büntetések közül mit érdemel a társadalmi tulajdonnal hanyagul bánó igazgató, elementáris dühvel fordulnak az igazgató figurája ellen, s nem ritka az olyan szélsőséges megnyilvánulás sem, hogy: Szibériába vele! Mint jeleztük, általános az a végkonklúzió, hogy egyikük sem való vezető beosztásba. Az előadás egy ünnepi párttaggyűléssel zárul, amelyen még egyszer fellobban a két ember közötti ellentét, valamint legkésőbb itt merül fel a társadalmi-politikai szervek, vezetők felelőssége is, ez a rész azonban már tulajdonképpen csak feszültséglevezető epizód a szavazás után.

Az együttes tapasztalata szerint az esetek többségében résztvevők mindegyike megszólal a vitában, ha máskor nem, hat a szavazáskor hallatja szavát. Azaz *fel*szabadultan, gátlások nélkül nyilatkoznak meg az emberek, még akkor is, ha közvetlen vagy felsőbb szintű főnökeik is jelen vannak. Úgy is fogalmaztak, hogy egy ilyen színi forma a demokratizmus előiskolája lehet. Ám nyilvánvaló, hogy mégannyi ehhez hasonló dramatikus foglalkozás sem lenne képes ezt a funkciót betölteni, mindenekelőtt azért sem, mert nem ez a feladata, egy előadás nem helyettesítheti a demokratizmus legális fórumait.

Ezúttal különösen élesen vetődik fel a játékmód kérdése, ugyanis a játék akkor igazán sikeres, hatásos, ha a színészi jelenlét hallatlanul erős, de minden teatralitás nélkül. Az előadásban többféle színészi figuraformálással találkozhatunk, egyértelmű, hogy sem az illusztratív, sem a színpadi beleélős módszer nem vezet célra. Az előadás kulcsfigurája a vitavezető. Nemcsak a vitavezetés szabályaival, lélektani és szakmai fortélyaival kell tisztában lennie, hanem otthon kell lennie abban a világban is, amelyről az előadás szól, s amelyről a résztvevők beszélnek. A műsor egyik problematikussága éppen a széles körű és mély tájékozódás hiányából fakad, hiszen néha a résztvevők többet tudnak a témáról, mint a játszók vagy a vitavezető. A műsorforma továbbfejlesztéséről elmélkedve meggondolandó, nem kellene az általánosságban fogalmazó történetet például úgy élőbbé tenni, hogy mielőtt egy-egy helyszínen ezt a vitaműsort eljátsszák, az adott közösséget szondáznák meg, s így a riport konfliktusa meg a vendéglátók háza táján tapasztalható problémák közelebb kerülhetnének akár a vita, akár az eljátszott történet szintjén.

Az amatőr színházak egyik legjellemzőbb vonása az, hogy - szükségből, mozgékonyságukból fakadóan a közönségük után mennek. Nem várják meg, amíg a néző bemegy az előadásuk-ra, ahogy ez a hivatásos színházak gyakorlatában máig természetesnek tűnik, hanem maguk keresik azokat az alkalmakat, amelyek lehetőségeket teremtenek a közönség és a színház újszerű kapcsolatára. A felidézett együttesek - az ama-tőr színjátszási elmúlt évekbeli viszonylagos kényelmessége után - ismét közönségüket s egyúttal társadalmi helyüket is keresik. Többnyire tapogatózva, de figyelemre méltóan.

Az 1979-es év (XII. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

BÉCSY TAMÁS
A színpad és a nézőtér viszonya 12/1
BOLDIZSÁR IVÁN
Gongütés 2/1HERMANN ISTVÁN
A dialógus embere (Hont Ferenc emlékezete) 7/2
KAZIMIR KÁROLY
A ravatal előtt (Hont Ferencre emlékezve) 7/1
KOLTAI TAMÁS
A drámaíró halála (Örkény István) 10/1
PÁLYI ANDRÁS
A dinamikus színház 9/1
SZÉKELY GYÖRGY
A színházi szenvedélyről (Várkonyi Zoltán halálára) 7/4
SZTROJEVA, MARIANNA
Változások a szovjet rendező-művészetben 11/1
ZSEGIN, NYIKOLAJ
Kettős portré (Robert Szturua és Jean Tooming) 11/12

Játékszín

ALMÁSI MIKLÓS
A mi utunk, Luka színeváltozása (Gorkij: Éjjeli menedékhely, Nemzeti Színház) 4/10
Kellemes kegyetlenségek (Shakespeare: Minden jó ha vége jó, Vígszínház) 6/10

BALLA LÁSZLÓ
A holdbéli csónakos (Weöres Sándor drámája Pécsett és Győrben) 7/11

BÁNYAI GÁBOR
My fair Madách Színház (Shaw: Pygmalion) 1/7
Ha volna harminc kopejkánk (Csehov-összeállítás Miskolcon) 3/16
Száraz György két Megoldása 4/16
Magyarok vagyunk: tartsunk szét! (Vámos Miklós: Háromszoros vivát!, Agriai Játékszín) 10/15
Szépek és reménytelenek (T. Williams: Orfeusz alászáll, Pesti Színház) 12/30

BÁRON GYÖRGY
Hamlet és western, zenével (I. Bresan: Paraszt Hamlet és P. Foster: Silver Queen Saloon, Boglárlelle) 10/12

BÉCSY TAMÁS
Magatartások Danton drámájában (Büchner: Danton halála a Nemzeti Színházban) **2/2**

BERKES ERZSÉBET
Vásár Gyulán (Nemeskürty István: Szép ének a gyulai vitézekről, gyulai Várjátékok) 10/6
BŐGEL JÓZSEF
A hivatásos előadóművészek fesztiválja 3/24
Az országos gyermek és ifjúsági drámapályázatról 10/30

BUDAI KATALIN
Forradalom a gesztenyésben (Beaumarchais: Figaró házassága, Dehrecen) 1/11
Tűzszerészek kórházban, vasúton (Csurka István: Döglött aknák, Szeged és Békéscsaba; Örkény István: Vérrokonok, Szolnok) 3/21
Nincs miért hetvenkedni! (Plautus: A hetvenkedő katona, Tác-Gorsium) 10/17
Az Élő holttest Debrecenben 12/34

CSERJE ZSUZSA
Debreceni előadások kérdőjelei (O'Neill: Egy igazi úr, Görgey Gábor: Fejek Ferdinándnak, Szabó Magda: Régimódi történet) 9/15
Fiatalok Petőfije (Petőfi Sándor: Tigris és hiéna, gyulai Várjátékok) 10/21

DEÁK ATTILA
Színház a Kőfaragó utcában (M. Vučetić: Búcsúvacsora, Reflektor Színpad) 1/13

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Egervári esték (Kisfaludy Károly: A hűség próbája, Tömöry Péter: Vőlegényfogó, Marivaux: Két nő között) 10/19

FÖLDES ANNA
Ki lett a bálanya? (Csurka István: Házmestersirató, Vígszínház) 3/12
Félbemaradt esettanulmány (Maróti Lajos: Közéletrajz, Szeged) 4/13
Te és a konyha (Wesker: A konyha, Nemzeti Színház) 8/i
Ravelszki perújrafelvétele (Károlyi Mihály: Én vagyok Ravelszki, Kecskemét) 12/10

GÁBOR ISTVÁN
Három vidéki operaelőadás (Donizetti: Vivát mama!, Debrecen; Nicolai: A windsori víg nők, Szeged; Mozart: Don Giovanni, Pécs) 7/22
Így játszani jó? (A Vidám Színpad évadja) 8/14
Az Operettszínház évadjáról 9/21

HÁMORI ANDRÁS
Körbe-körbe (Bernstein Candide-musicalje Kaposváron) 7/18

HERMANN ISTVÁN
Szentendrei mulatságok (Držić: Dundo Maroje) 9/6

KERÉNYI GRÁCIA „Operett" a Vígszínházban (Gombrovicz: Operett) 2/15

KOLTAI TAMÁS
Faustus, a cinikus vezeklő (Marlowe: Doktor Faustus, Várszínház) 2/9
„Így sújt le a félisten, a Hatóság " (Shakespeare: Szeget szeggel, Kaposvár) 3/8
Pisti, küzdj. . .! (Örkény István: Pisti a vérzivatarban, Pesti Színház) 4/7
Az úrhatnám polgár, avagy vallomás a színházról (Moliére-bemutató a Nemzeti Színházban) 12/14

KROÓ ANDRÁS
A huszonegyedik évad (Az Egyetemi Színpad múltja és jelene) 1/14
Boldogít-e a munka? (Voltaire: Candide, Radnóti Miklós Színpad) 7/20

MIHÁLYI GÁBOR
Strindberg Álomjátéka Pécsett 7/13
Bulgakov-szatíra Kaposvárott (A bíborsziget) 8/7

NÁDUDVARI ANNA
Miért éppen Augusztusi vasárnap? (F. Hrubin darabja Kaposváron) 6/2i A megszelídült Voltaire (Bernstein Candide-musicalje Szolnokon) 7/16
Az Antigoné Szegeden 10/10
Don Juan, a magánember (Moliére-bemutató Kaposváron) 12/ 17

NÁNAY ISTVÁN
A per - idilli tájban (F. Kafka: A per, Pécs) **2/12**
Magyar drámát! Mindenáron? (Eörsi István: Play Molnár, Kecskemét; Juhász István: Máz, Miskolc; Kopányi *György:* Késői kibékülés, Békéscsaba) 4/1
Egy közülünk való Félkegyelmű (Dosztojevszkij-adaptáció Kecskeméten) 5/8 Lengyel dráma - magyar színház 6/14 Vihar (Osztrovszkij drámája Győrben) 8/18
A pályakezdés nehézsége (Držić: Dundo Maroje, Pécs; Miller: A salemi boszorkányok, Szeged) 9/19
Borús körkép a gyermekévben 10/26
Emigránsok (Mrožek drámája a Játékszínben) 12/21

PÁLYI ANDRÁS
„Hol is vagyunk tulajdonképpen?" (Gombrowicz: Esküvő, Kaposvár) 5/1

PÓR ANNA
Új hullám és reneszánsz (Marlowe: Doktor Faustus, Várszínház; Shakespeare: Minden jó, ha vége jó, Vígszínház; Ruzzante: Csapodár madárka, Nemzeti Színház) 9/9
Új csillagzat Arrabona egén (A Győri Balett bemutatkozása) 12/27

REGŐS JÁNOS
Egy előadástorzó (Gárdonyi-Ruszt: A láthatatlan ember, Józsefvárosi Színház) 10/32

RÉVY ESZTER
Az ikrek (Plautus-bemutató a budapesti Nyári Színpadon) 10/24

RÓNA KATALIN
A Házszentelő a Thália

Színházban (Karinthy Ferenc darabjáról) 2/31
Színház az egyfelvonásosokért (A dunaújvárosi Bemutató Színpad) 3/19
Konkrét-e az igazság? (Polgár András: Kettős helyszín, Madách Színház) 6/8
Vodkalinka hígítva (Aljosin: Anna őfelsége, József Attila Színház) 12/33
SZÁNTÓ JUDIT
Kísérleti Nyulak szigete (Spiró György: Nyulak Margitja, Pécs) 1/t
Szent Genet Édes Annái (Genet: Cselédek, Józsefvárosi Színház) **2/21**
Királyi mulatság (Hernádi Gyula: Hasfelmetsző Jack, Várszínház) 5/13
Japán szalon, magyarokkal (Simonffy András: Japán szalon, Thália Színház) 6/4
Hazai képek abszurd módra (Schwajda György: Csoda magyar módra és Verebes István: Üzenet, Radnóti Miklós Színpad) 7/8
A kívülálló másodszor kopogtat (Sükösd Mihály: A kívülálló, Pécs) 8/11
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Az odüsszeuszi szalmakalap (E. Labiche-M. Michel: Olasz szalmakalap, Kecskemét) 2/25
Macbeth, a „véres költő" (Shakespeare drámája Szolnokon és Veszprémben) 5/18
Én nem élek, de túlélek (Eörsi István: Sírkő és kakaó, Békéscsaba) 6/7
Harc a homokzsákkal (Illyés Gyula: Homokzsák, gyulai Várjátékok) 10/8
Zárkombinációk? (Beckett: A játszma vége, Szolnok) 12/24
SZILÁDI JÁNOS
A lovat Holsztomernek hívták.. . (L. Tolsztoj: Legenda a lóról, Szolnok) 2/18
SZŐKE SZABOLCS
Fénysugarak a sötétség birodalmában (Osztrovszkij : Vihar, Győr) 8/26
SZTROJEVA, MARIANNA
Kísérleti Platonov (Csehov-vizsgaelőadás a főiskolán) 6/24
TAKÁCS ISTVÁN
Az Énekek éneke a Körszínházban 9/3
Pécsi Nyári Színház, 1979 (Ghelderode: A Nagy Halál balladája, Bulgakov: Álszentek összeesküvése) 10/2
TARJÁN TAMÁS
Egy fő az két fő (Brecht: A szecsuáni jólélek, Kaposvár) 1/4
Teret kérünk (Bereményi Géza: Légköbméter, Pesti Színház) 2/28
Családi töredékek (Szakonyi Károly: A hatodik napon, Madách Színház) 3/1
„Mi, sileneiek..." (Weöres Sándor: Szent György és a sárkány, Nemzeti Színház) 6/1
Avagy (Shakespeare: Vízkereszt, Várszínház) 8/5
Tizenhármas csere (Trifonov: Csere, Szolnok) 11/38

Vendég játékok

BÁNYAI GÁBOR
Tragikomédiák vagy komitragédiák ? (a prágai Nemzeti Színház előadásai: Örkény István: Macskajáték, Stroupeznicky: Hencegők) 12/42
BŐGEL JÓZSEF
A Nottara Színház Budapesten (Shakespeare: Athéni Timon, Lovinescu : Én is voltam Árkádiában, Örkény István: Tóték) 2/34
DURÓ GYŐZŐ
Vendégjátékok után (Divadlo na Zabradli - Prága: Funambules'77; The Royal Exchange Theatre Company - Manchester: Shakespeare: Téli rege; „Szófia" Drámai Színház: I. Radoev: Az emberevő nő és Rożewicz: Kartoték) 2/37
MIHÁLYI GÁBOR
Ciulei színháza (Büchner: Leonce és Léna, Caragiale: Az elveszett levél, Shakespeare: Vihar) 12/37

Arcok és maszkok

CSERHALMI IMRE
Törőcsikről tűnődve (Katyerina Kabanova, Győr) 8/36
CSERJE ZSUZSA
A nagynéni: Barta Mária (Gogol: Háztűznéző, Szeged) 1/22
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Portré - gipszben (Tábori Nóra - Házmestersirató, Vígszínház) 3/29
A félszeg Pisti: Garas Dezső (Örkény István: Pisti a vérzivatarban, Pesti Színház) 4/26
Az apa: Rajhona Ádám (Gombrowicz: Esküvő, Kaposvár) 5/21
Kettős portré (Szoboszlai Sándor és Környei Oszkár a veszprémi Emigránsokban) 7/29
KERESZTURY DEZSŐ
Egy eszményítő realista (Sinkovits Imre) 4/19
PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (Garas Dezső - Félszeg Pisti, Pesti Színház; Koltai Róbert - Ruzzante, Nemzeti Színház; Reviczky Gábor - Fadinard, Kecskemét; Agárdi Gábor - Bubnov, Nemzeti Színház) 4/28
RÓNA KATALIN Megújító találkozások (Kállai Ferenc és Kálmán György a nemzeti színházi Danton halálában) 7/26
SAÁD KATALIN
A Tangó szerepei (Mrozek-bemutató Szolnokon) 3/26
SZÁNTÓ ERIKA
Vígszínházi arcok (Darvas Iván és Kern András) 6/25
Találkozás (Ruttkai Éva az Orfeusz alászáll-ban) 12/44
UNGÁR JÚLIA
Brecht költészetének földi megvalósulása (Pogány Judit A szecsuáni jólélek kaposvári előadásában) 4/24

Négyszemközt

ANTAL GÁBOR
Az irodalom színházi formái (Beszélgetés Gosztonyi Jánossal) 6/27
BÁNYAI GÁBOR
Letelepszik egy sátorszínház (Beszélgetés Csiszár Imrével) 9/31
CSÍK ISTVÁN
A jelmez - jellemez (Beszélgetés Schäffer Judittal) 1/20
„Szenvedélyesen izgatnak a tárgyak..." (Beszélgetés Szláv ik Istvánnal) 3/31
A szükségesnél is kevesebb! (Beszélgetés Donáth Péterrel) 5/34
DEÁK ATTILA
Beszélgetés Szakonyi Károllyal 3/33
DURÓ GYŐZŐ
A mozgások tervezője: Dölle Zsolt 5/39
GÁBOR ISTVÁN
„Egyenetlen, mégis értékes évad volt..." (Beszélgetés Nyilassy Judittal) 10/34
MÉSZÁROS TAMÁS
„Hatalmas, őrjöngő, tébolyult látomás" (Beszélgetés Spiró Györggyel) 4/33
Minden csak próba (Beszélgetés Bereményi Gézával) 5/36
Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel 9/27
NÁNAY ISTVÁN
A közönség szolgálata és nyitottság (Beszélgetés Nógrádi Róberttel) 9/33
SAÁD KATALIN
Személyes vallomás helyett (Beszélgetés Szőke Istvánnal) 5/25
SZEKRÉNYESY JÚLIA
A nagy lehetőség kötelmei (Beszélgetés Cserhalmi Imrével) 8/44
TAKÁCS ISTVÁN
Tanulságokról és teendőkről (Beszélgetés a kaposvári, kecskeméti és szolnoki színház vezetőivel) 8/38
VINKÓ JÓZSEF
Abszurd-e az abszurd? (Beszélgetés Görgey Gáborral) 4/37
ZÉTÉNYI LILI
Beszélgetés új színházi vezetőkkel

(Gali László és Lengyel György - Debrecen, Giricz Mátyás - Játékszín) 5/32

Fórum

BÁNYAI GÁBOR
A „szerepjátszó" Kazimir 6/33
BÉCSY TAMÁS
Az írott szövegek és a színjáték 1/28
CSÍK ISTVÁN
PQ '79 11/45
EÖRSI ISTVÁN
Népszínház és avantgardizmus 9/35
FÖLDES ANNA
Népszínház és népszínjáték (Színházkritikusok kongresszusa Bécsben) 7/30
HERMANN ISTVÁN
Valami hiányzik 6/28
NAGY ATTILA
Gondolatok egy fesztivál után 6/36
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Lengyel színház - magyar színház 2/40
RAJK ANDRÁS
„Színházzá tett szobák" 11/42
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Drámák a színház körül 1/33
Válaszúti tragédiák 4/31
Az avantgarde székecskéi 5/22
SZEREDÁS ANDRÁS
A video a színház szolgálatában 3/44

Műhely

BUDAI KATALIN
Rendezte: Harag György 8/30

Színháztörténet

BERCZELI KÁROLYNÉ
Harmincéves az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára 10/47
ELBERT JÁNOS
Vázlat Alekszandr Vampilovról 11/36
ENYEDI SÁNDOR
Színháztörténeti pillanat 12/47
GYÖRGY ESZTER
Győri játékszín 1/44
LÁSZLÓ ANNA
Móricz Zsigmond és Hevesi Sándor alkotó kapcsolata 10/44
Mejerhold műhelyéből 11/32 PALASOVSZKY ÖDÖN
A lényegretörő színház 6/38

Színház és közönség

MEZEI ÉVA
Az alkalmazott drámaművészetről 1/24

Világszínház

BÉCSY TAMÁS
Egyetemi színházi fesztivál New Yorkban 9/44
CSETNEKI GÁBOR
Egy hét Wroclawban 9/46
DÉS MIHÁLY
A mai latin-amerikai dráma 7/40
DÉVÉNYI RÓBERT
Forradalmi operák Phenjanban 3/43
ÉBERT TIBOR
Falusi Candide 7/39
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Színházi találkozó Lengyelországban 1/38
FÖLDES ANNA
Jegyzetek a kanadai színházról 4/43
GERGELY GÉZA
Színek és fények 7/47
GEROLD LÁSZLÓ
A drámaíró Krležáról 6/44
GERSKOVICS, ALEKSZANDR
Színházi krónikám (Magyar darabok a szovjet színházakban) 11/20
HÁMORI ANDRÁS
„Színészek jöttek... (a XII. BITEF) 1/40
KOLTAI TAMÁS
„Jobb életre vezet már szenvedésem" (Brook Antonius és Kleopatrája) 1/35
Kivetkőzött értelmiségiek (J. Jarocki Lear királya) 5/42
Hamburgi blamaturgia? (Napló a Nemzetek Színházáról) 9/37
KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR Színészek fényben és árnyékban (Angliai jegyzetek) 3/40
MIHÁLYI GÁBOR
A magyar dráma és a lengyel színház 6/41
NÁNAY ISTVÁN
Erdélyi színházakban 3/36
Dosztojevszkij a Tagankán (a Ljubimov rendezte Bűn és bűnhődés) 7/36
Az újraértelmezés fokozatai (Magyar darabok szovjet előadásai) 11/27
PÓR ANNA
Szubjektív pillantás a párizsi színházra 4/40
SAÁD KATALIN
Téli utazás az Olimpiai Stadionban (Peter Stein Hölderlin-bemutatója) 2/43
A színészi személyiség dimenziói (Stein és a nyugat-berlini Schaubühne) 10/40
SZAKOLCZAY LAJOS
Gion Nándor-bemutató Újvidéken (Ezen az oldalon) 5/44
SZTROJEVA, MARIANNA
Változások a szovjet rendezőművészetben 11/1
SZŰCS MIKLÓS
Történelem és jelenkor - két előadás tükrében (Az ember tragédiája Minszkben, Csurka István Eredeti helyszíne a moszkvai Akadémiai Művész Színházban) 11/29
TARBAY EDE
Dorman gyermekszínháza 10/37
ZSEGIN, NYIKOLAJ
Kubai színházakban 7/44
Kettős portré (Robert Szturua és Jean Tooming) 11/12

Szemle

FÖLDES ANNA
A nyertes adóssága (Csurka István drámakötete) 2/47
GARAI LÁSZLÓ
Popper Péter: Színes pokol 10/42
HUSZÁR JÁNOS
„Akarsz-e játszani?" (Kosztolányi Dezső: Színházi esték I-II.) 3/46
KOLTAI TAMÁS
Mészáros Tamás: Kulisszák nélkül II/47
MÉSZÁROS TAMÁS
Színházról vitázva (Mihályi Gábor tanulmányai) 1/47
PÁLYI ANDRÁS
Koltai Tamás: Színházfaggató 8/47

Drámamelléklet

BENEDEK ANDRÁS
A színház halála XI.
BEREMÉNYI GÉZA
Kutyák III.
EÖRSI ISTVÁN
Jolán és a férfiak VIII.
GÖRGEY GÁBOR
Bulvár IX.
HORGAS BÉLA
Hóbogyó és kányavér XII.
KINCSES ELEMÉR
Ég a Nap Seneca felett V.
KISS DÉNES
Héterősek XII.
MARÓTI LAJOS
Közéletrajz II.
SPIRÓ GYÖRGY
Hannibál VI.
SZABÓ GYÖRGY
Berta IV.
VAMPILOV, ALEKSZANDR
Vadkacsavadászat (fordította: Elbert János) XI.
VIAN, BORIS
Birodalomépítők (fordította: Vinkó József) X.
WYSPIANSKI, STANISLAW
Menyegző (fordította: Dávid Csaba) VII.

Bevezető a drámákhoz

BÉCSY TAMÁS
Közéletrajz és dráma II.
BERKES ERZSÉBET
„A hölgy ugyanis nem hölgy" 1V.
DÁNIEL FERENC
Kényes jutalomjáték VIII.
KINCSES ELEMÉR
Bevezető helyett... V.
NÁNAY ISTVÁN
Drámák, gyerekeknek XII.
SPIRÓ GYÖRGY
Stanislaw Wyspianski VII.
TARJÁN TAMÁS
Hát itt mindenki mindenkinek mindenkije? III.
VINKÓ JÓZSEF
Lift a pokolba X.

SZÍNHÁZ

THEATR E

REVUE MENSUELLE

D E L'ART THEATRAL

Directeur: **IVÁN BOLDIZSÁR**

Rédacteur-en-chef : **MÁRIA CSABAI** -TÖRŐ K

Résumé

László Gerold:

Les nouvel/es pieces hongroises de Yougoslavíe

Voilá un fait d'intérêt historique pour *le* théâtre en langue hongroise de Yougoslavie: au cours *d'une* seule saison, quatre créations hongroises ont eu licu á Szabadka (Subotica) et Újvidék (Novi Sad), les deux villes disposant d'un théâtre hongrois. En examinant de prés ces quatre piéces ainsi que leurs représentations, László Gerold, critiquc de théâtre hongrois de Újvidék, fait aussi dans une certaine mesure le bilan de la littérature dramatique hongroise de Yougoslavie. Tout en appréciant le mérite des théâtres en question dans I'assistance donnée á la littérature dramatique, il les invite maintenant á encourager leurs auteurs dans le sens de l'approfondissement de leur vision spécifiquement théâtrale.

Anna Földes:

Le bilan du Déficit

Le *Deficit* de István Csurka que joue maintenant le Théâtre de Pest a attendu dix ans pour étre créé. Entretemps Csurka est devenu un des auteurs les plus joués et les populaires de notre théâtre. Notre collahoratrice ne se contente pas d'analyser le texte, son conflit idéologique et politique fort discuté y compris, mais donne aussi son opinion au *sujet* du «phénoménc Csurka ».

Júlia Szekrényesy:

Baiser et soufflet

A Miskolc on joue *Maison prés de la Pille* de Imre Sarkadi, dans une mise *en* scéne de István Szőke. Le metteur en scéne a réussi á tirer de ce drame sérieux des années cinquaute une tragicomédie d'une vive actua-

Tamás Tarján:

Le roí comédien

Miklós Gábor, cx-protagoniste de la piécc *Henri* IV de Milán Füst en est devenu main-renant le metteur en scéne, lors de la reprise au Théâtre du Château. Dans sa lecture le réalisme psychologique shakespearisant de I'auteur se transforme en un drame qui traite de la nostalgie de l'action.

Tamás Bécsy:

Les troís fils d'un spectacle

Au Théâtre Thália c'est Károly Kazimir qui a signé la mise en scéne de I'adaptation du M*aitre et Marguerite,* le célebre roman de Boulgakov. En examinant les problémes posés par le fait de I'adaptation, Tamás Bécsy déplore l'absence du véritahle esprit de Boulgakov sur la scéne.

Endre Bajomi Lázár: Ubu enchainé á Szolnok

Deux ans aprés la création en Hongrie *d'Ubu-Roi* d'Alfred jarry, Ie jeune réalisateur István Paál, auteur de la mise en scénes «récidive» *en* créant, pour la premiére fois hors de France, *Uhu enchainé. Il* réussit, dans une réalisation pleine de verve et de trouvailles, á obtenir un succés mérité.

Katalin Budai:

Des corbeaux, des corneilles, et l'argent

Au Théâtre Csokonai de Debrecen le metteur en *scéne* László Gali a fait de Volpone de Ben Jonson un spectacle plein de couleur et de verve Selon notre critique, la représentation marque le débur d'une érc de renouveau artistique pour ce théâtre qui cummencc á se dégager de ses crises récentes.

Anna Nádudvari:

Sur le chemin d'une légende

La piéce *Des souris et des hommes* de John Steinbeck était autrefuis fort appréciée par les theatres du monde et eut Hongerie aussi, un succés quasi légendaire. A la Scéne de Budapest, le cinéaste Péter Szász a fait maintenant appel aux acteurs de I'ensemble de notre industrie cinématographique pour réaliser, sur la *base du* texte de Steinbeck, un spectacle un peu conservateur mais riche en émotions.

Péter Szántó:

La mer porte un imperméable en plastique

La Dame de la mer, cette piece poético-symbolique de Ibsen, fait partie des ouvrages moins connus du maítre norvégien. Au Théâtre National de Pécs, la mise en scéne de János Szikora ne réussit non plus á dégager du texte un message actuel.

Ildikó Eszterág:

La Nuit des assassins

Cette *piéce* de I'auteur cubain José Triana est jouée au Théâtre de Józsefváros, dans une mise en scéne intéressante mais inégale de József Ruszt.

András Pályi:

Mon journal sur acteurs

Dans ces *notes* subjectives on petit lire les impressions de notre collaborateur *sur* quelques interprétations remarquables des acteurs Ferenc Kállai, Éva Tímár, Ildikó Bánsági et Tamás Végvári.

Erzsébet Ézsiás:

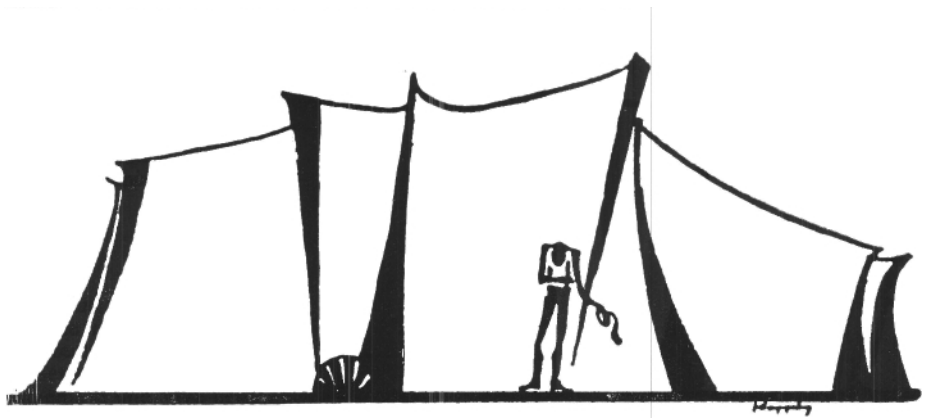
X: Tibor Szilágyi

Notre crítique donne une analyse approfondie de l'interprétation de X, protagoniste du *Déficit* de István Csurka, par Tibor Szilágyi qui dans ce rôle a franchi une étape importante de sa carriére.

István Nánay:

Plus prés de la réalité

Ces derniéres années, on a parlé trop peu du théâtre amateur. Notre critique fait maintenant le bilan des tendances actuelles, esquisse le profile des ensembles les plus marquants et souligne la fonction pionniére du théâtre amateur dans la «visite sur Place» du public.



Ára: 20,– Ft