SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIV. ÉVFOLYAM 2. SZÁM
1981. 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 bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V.. József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

80.3558 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:

Kállai Ferenc (Falstaff), Gelley Kornél (Bardolph), Agárdi Gábor (Balga) és Kun Vilmos (Hallga) Shakespeare IV. Henrik című drámájának nemzeti színházi előadásából (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:

Pauer Gyula díszlete Shakespeare IV. Henrikjének nemzeti színházi előadásához (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Játék Kisfaludyval (1)

SZŰCS MIKLÓS
A debreceni Villámfénynél (5)

új magyar drámák

VINKÓ JÓZSEF
A Balettpatkány, az Álpróféta és a Sajtügynök (7)

RÓNA KATALIN
A jó zsarnok színész akar lenni (13)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Variációk a hazaszeretetre (15)

CSERJE **ZSUZSA**
Tragédia a termelőszövetkezetben (17)

KOLTAI TAMÁS
Conflictus interruptus (19)

MÉSZÁROS TAMÁS
A rövidtávfutó magányossága (22)

BALOGH TIBOR
Egy napkirály szeszélye (25)

NÁDRA VALÉRIA
A zokogó színház avagy Közjáték Lear királyhoz (28)

GYÖRGY PÉTER
A bíró kopasz, a király meztelen (30)

NOVÁK MÁRIA
Parasztkomédiák Szegeden és Békéscsabán (33)

arcok és maszkok

KERÉNYI GRÁCIA
Nevetés és igen-vetés (37)

PÁLYI ANDRÁS
„Álmodjatok, emberek!" (40)

világszínház

SZÉKELY GYÖRGY
„Kedvesbarátom Hevesi ..." (42)

DEDINSZKY ERIKA
A táncos feladata: a teljes jelenlét (45)

szemle

CSÍK ISTVÁN
Szcenográfia '80 (48)

drámamelléklet

EÖRSI ISTVÁN: Egy tisztáson

NÁNAY ISTVÁN

Játék Kisfaludyval

Harag György rendezése Győrben

Meglehet, csupán csak egy ötlet volt a próbák valamelyikén az, hogy szerepel-jen az előadásban Kisfaludy Károly mellszobra is, de a végeredmény : a szobor - és az őt cipelő színész. -- az előadás középpontjába került, a zavarbaejtően sokszínű, rendhagyó, a nézői asszociációkra építő emlékidéző produkció cselekményének szervezője, összefogója lett. A szobornak elsősorban dramatikus funkciója van, ugyanakkor önálló színpadi életet is él, változik, majdhogynem fejlődik.

Ez az ötletből kinőtt színpadi varázs-lat jellemzi Harag György színházművészetének egyik lényeges vonását, azt ugyanis, hogy az előadás közös erőfeszítéssel, improvizációkon keresztül, minden alkotó együttes teremtő munkájával jön létre, s e munkában - az improvizációból adódóan - *a váratlannak,* rendkívül nagy szerepe van, néha a leglehetetlenebbnek tűnő ötletből teremtődik meg az előadás legfontosabb momentuma, máskor hosszú próbák alatt kialakított, megszenvedett megoldás egy mozdulattal adja át helyét egy másik, frissebb, adekvátabb változatnak. Ehhez persze partnerek kellenek. Úgy tűnt, hogy a győri színház a nagy sikerű Osztrovszkij bemutató, a *Vihar* szakmai tapasztalataival felvértezve ismét szívesen vállalkozik alkotótársnak az évfordulós emlékprodukció létrehozásában.

Harag György ugyanis arra vállalkozott, hogy a győri színház névadójának, Kisfaludy Károlynak halála 150. évfordulójára emlékeztető színházi előadást hozzon létre és rendezzen. Ezúttal a „hozzon létre" a lényeget jelöli: nem *egy* Kisfaludy-darab bemutatásával vagy irodalmi összeállítással rótták le a kötelező tiszteletet az alkotók, hanem a Kisfaludy-életműből önálló drámai kompozíciót szerkesztettek, amelyben öt dráma illetve vígjáték tömörített változata lát-ható, anélkül, hogy ezek csupán kivonatok lennének, *vagy az* öt mű egy hatodikat alkotna.

Ezek a művek inkább arra valók, hogy a rendező, a társulat és a közönség közösen tűnődjön el közgondolkodásunk szá mos olyan többé-kevésbé allergikus sztereotípiáján, mint a nemzeti múlt, a hagyományok, a hazafiság fogalmán, a heroizálás és deheroizálás kapcsolatán, vagy „csak" a színház hazai gyökerei, fejlődése, szerepe összefüggésein, hogy csak néhány témakörre utaljak. Erre a kompozíciós módszerre nem elsősorban az előzetes koncepció kényszerítette az alkotókat, hanem maga a szerző, akinek drámai műveit ma már nemigen lehet elő-adni, gondolatilag, stilárisan és nyelvileg egyaránt porosak, dramatikus megformálásukban alig-alig színpadszerűek.

Pedig Kisfaludy egy évtizedes pályája során, a múlt század első negyedében, az irodalmi-művészeti élet nagy hatású reformere volt, a magyar drámaírás megteremtője, kirobbanó sikerű színpadi szerző, irodalmi almanach-szerkesztő, szerzőket és műveket istápoló szervező, családjának, katonai pályájának hátat fordító bohém, aki nemes létére művészi hivatásának és részben hivatásából élt. Hallatlanul ellentmondásos és érdekes jelenség ő maga is, s még inkább *azzá* teszi a kor, amelyben élt és működött.

A XIX. század elején, a ferenci abszolutizmus időszakában jóformán még magyar színjátszás sincs, Pestnek nincs se magyar színháza, se állandó magyar nyelvű társulata. Magyar nyelvű eredeti színművek híján a vidéken működő magyar társulatok műsorán németből fordított romantikus és romanticizált (lásd Shakespeare) művek szerepeltek. Ezt a helyzetet robbantották szét a Kisfaludy-művek.

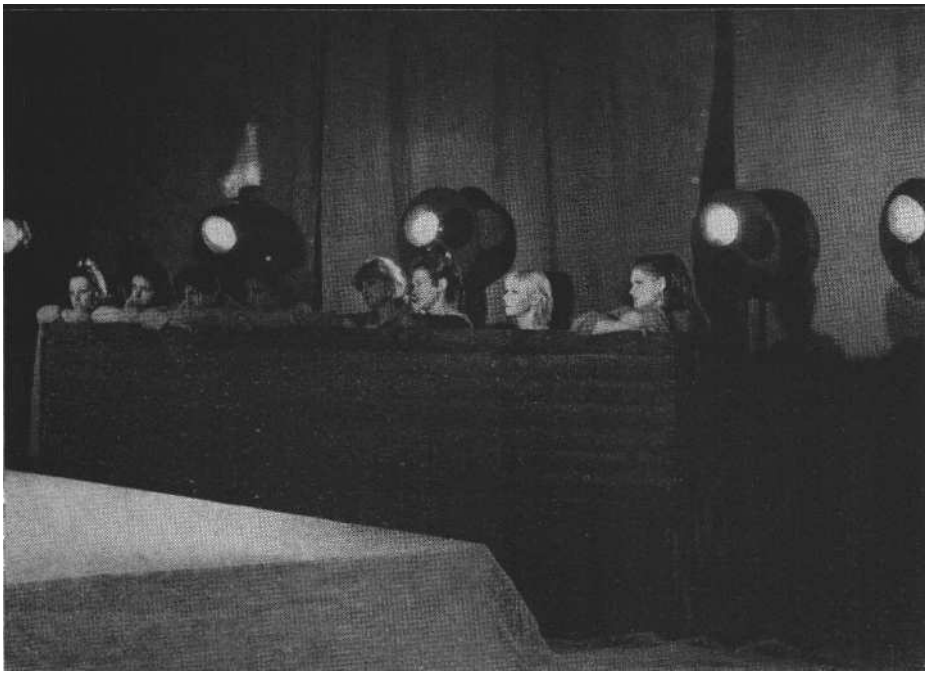
A drámák legtöbbjének témáját a szerző a magyar múltból vette, s a dicső nemzeti múlt felmutatása volt legfőbb céljuk és tartalmuk a műveknek, amelyek döcögő dramaturgiája a német romantikus szerzők mintáját követte, gyakoriak bennük a vadromantikus megoldások (kígyómarás, szemkiszúrás, tűzvész, vihar stb.), textusuk dagályos. Később maga Kisfaludy is pontosan és önironikusan jellemzi drámáinak fogyatékosságait, de látja jelentőségüket is, bizonyság erre néhány többé-kevésbé ismert kétsorosa.

Ezt írja a *Tatárok Magyarországon* című drámájáról, amelynek 1819-es pesti előadása (a fehérvári társulat vendégjátéka) hozza meg számára a nagy sikert, s egyben a magyar nyelvű drámaírás és színjátszás fellendülésének kezdetét is:

„Sok haza-puffogatás, ok semmi, de
szörnyű magyarság,
Bundás indulatok: oh be *tatári műv*
ez!"

A *Tatárok Mágyarországon* nagy sikerére való tekintettel - s mivel a *Zách Klára* című drámáját betiltották - a négy nap alatt megírt s nem kisebb sikert aratott *Ilka vagy Nádorfehérvár bevétele* című szomorújátékról imigyen szólt:

Jelenet a Kérőkből. Ifj. Újlaky László, Gyuricza Liliann és Várhegyi Teréz - háttérben a társulat



Jelenésre várva és társaikat figyelve

„Jambus-e, próza-e, vagy micsodás mű ?
- Dráma, pedig szép !
Szép? - Hm! Győz a magyar: s tapsra
az ott fen elég."

Kisfaludy írói munkásságának azonban a maradandóbb hányadát minden műfajban a humoros hangvételű, gunyoros, szatirikus művek jelentik. Többnyire élvezhető, gördülékeny stílusú vígjátékai a kor jellegzetes nemesi-középnemesi típusait (a külföldmajmoló, a parlagi birtokos, a katonatiszt, a latinos műveltségű stb.) jelenítik meg, s e típusok viselkedésének fonákságait igencsak nagy kedvvel és találóan gúnyolta ki. Ezzel nemcsak a múlt, hanem a jelen is a színművek témakörét képezhette, s a drámák és vígjátékok egyaránt bekerültek a művészeti életen kívül a politikai élet vérkeringésébe is.

Ez az időszak az, amikor a magyar dráma, a magyar nyelvű színjátszás fontos politikai szerepet töltött be; a nemzeti nyelv védelmében és ápolásában, áttételesen a nemzeti önállóságért folytatott harc gondolatának ébrentartásában és élesztésében felmérhetetlen jelentősége volt.

Kisfaludy színművei tehát sokkal inkább politikai szempontokból voltak fontosak, mint tisztán művészi meggondolásokból, s ezt fejezi ki *az Ilka* című epigramma, igen találóan.

Kisfaludy el nem vitatható érdeme végül is az, hogy lényegében hazai előzmények nélkül alakította ki a magyar színműírást, őt aztán már számosan követték, és számos műfajban az ő darabjai lettek a minták, hogy másra ne utal-jak, a kissé bohózatos *Pártütők* című víg-játéka kimutathatóan közvetlen előzménye a század második felében egyedura-lomra tört népszínműnek. De ezek mindenekelőtt a történelemre, az irodalom-és művészettörténetre tartoznak, a mai színház és közönsége számára lényegesebb az, hogy mely művek szólnak hozzánk is, s mi lehet a számunkra szóló mondandójuk.

Harag György, valamint dramaturgja, Pályi András úgy gondolta - minden kétséget kizárólag helyesen-, hogy nem szolgálnák sem a költő emléke, sem az irodalmi hagyományok megbecsülése, sem az élő színház ügyét azzal, ha bármilyen formában is, de hagyományos emlékműsort celebrálnának Győrött. A műveket sorra véve arra jöttek rá, hogy nem elsősorban a művek, illetve a belőlük kihámozható konkrét gondolatok a lényegesek, hanem a művek kor- és stílusfestő jellege, amelynek segítségével bemutatható egy fejlődés kezdeti pont-ját jelentő politikai-társadalmi-színházi állapot, illetve ehhez a ponthoz és magához a fejlődéshez való mai viszonyunk. Ezt végiggondolva született meg az előadás külső és belső formája.

Az első részben a *Tatárok Magyarországon* és *a Stibor vajda* című drámák végletekig tömörített változata után eljátsszák két vígjáték, *a Kérők* és *a Csalódások* egymásba montírozott, szimultán megjelenített sűrítményét. A második részben viszont Kisfaludy korai művét, a *Tatárak,* Magyarországonnal egy évben, 1811 -ben született *Zách Klára* című dráma rövidített változatát mutatják be.

A darabokat oly módon és mértékben tömörítették, ahogy Tom Stoppard a *Valami bűzlik Dániában* című jeleneté-nek első - még részletes - részében a *Hamletet* sűríti. Azaz minden dramaturgiailag fontos pont benne van, de a szöveg, a replikák, a monológok csak a legszükségesebb szavakra, mondatokra szorítkoznak. Így megkapjuk a darab vázát, amely azonban az egész minden jellegzetességét felnagyítva magán viseli. Az ily módon kialakított darabok közül a mai színésztől és nézőtől a legtávolibbnak az első két dráma áll, ezek dramaturgiája, figurajellemzése, problematikája, szövege annyira idegen, hogy a darabok olvasva is, játszva is óhatatlanul paródiának tűnnek. A vígjátékokból a dramaturgiai ollózás következtében kiestek azok a részek, amelyek írói ügyetlenség-nek hatnak, és az egységesre montírozott kompozíció mint egy röntgenkép megmutatja a Kisfaludy-vígjátékok ép;tkezési mechanizmusát, gagtechnikáját, szabványjellemeit, miközben kitűnő szórakozást is nyújt.

A legérdekesebb *a Zách* Klára-átdolozás. Ez a dráma megelőzte *a Bánk, bánt,* amellyel kísérteties a motívum egyezése. Ám *a Zách Klára* semmilyen szempontból sem közelíti meg Katona drámáját, hol-ott érezhető benne a jellemrajzra való igyekezet, s valami furcsa drámai erő sugárzik még ma is az idejétmúlt formákból. Jól lemérhető, hogy ugyanazok a dramaturgiai fordulatok és alaphelyzetek (idegenek és magyarok, király és királyné ellentéte, a királyné még csak-nem gyerek rokona és a főhős felesége illetve lánya közötti konfliktus, a főhős középponti helyzete a magán és a közélet összecsapása folytán és így tovább) mivé válnak az egyik, és mivé a másik szerző esetében. Ez a darab is rá-eszméltetheti a nézőt-olvasót arra, hogy milyen elenyészően kevés az olyan szerzőnk, aki a társadalmi aktualitást és a művészet korszerű eszközeit remek-művé tudja ötvözni!

Harag György azonban még ezekbe a drámákba is életet képes lehelni, s ha nem is remekművekként, de érdeklődés-re feltétlenül számot tartó művekként mutatja be őket. Ehhez azonban sajátos optikát használ. A darabokat egymás után megjelenítő előadásnak ugyanis jól elkülöníthető három rétege van: mai *színészek* válnak másfél száz évvel ezelőtti *aktorokká,* akik eljátsszák a *szerepeket.* Ez a három sík lehetőséget ad egy többszörös stílusbravúrra, ugyanakkor a viszonyrendszerek kibontását is szolgálja. A színészeknek egyszerre kellene érzékeltetniük civil énjüket, hajdani kollégájuk egyéniségét és az általuk játszott szerepet, illetve - mivel ezek egymástól szétválaszthatatlan egységet alkotnak - nemcsak azt, hogy a hajdani színész bőrébe bújt mai színész hogyan játssza a régi darabot, hanem azt is, hogy a mai színész minden áttétel nélkül hogyan játssza a régi darabot. Hallatlanul nehéz feladat ez! Természetesen ehhez Harag

György rendkívül sokrétű szcenikai-rendezői segítséget igyekezett adni.

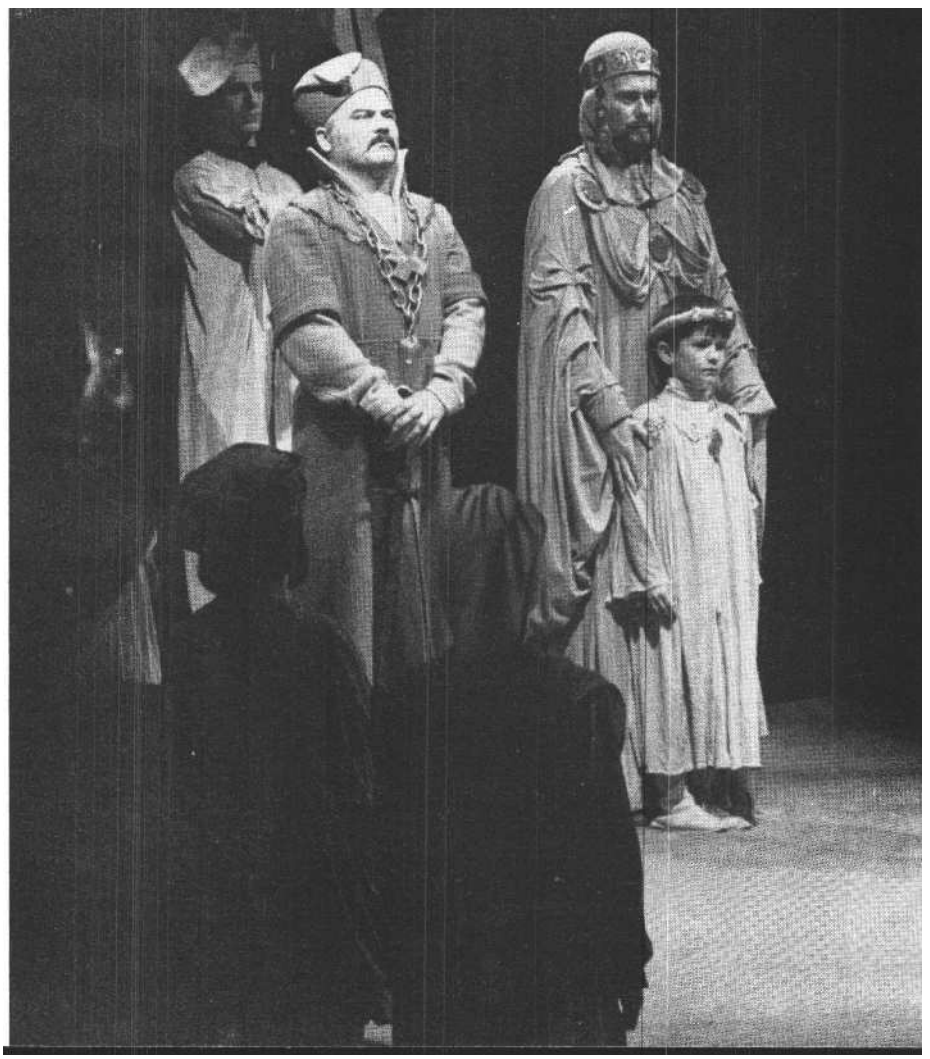
A győri színház hatalmas színpadát sátorponyvából készített körfüggöny keretezi, mintegy távoli utalásként a cirkuszra, a vándorszínészetre. A színpad közepén egy meglehetősen nagy, előrefelé lejtő dobogó áll, a tulajdonképpeni színpad. A dobogó körül mellmagasságú faparavánok, köztük állványokon reflektorok, a paravánok mögötti térrészben padok, kellékek, fogasokon ruhák. Ez a térkompozíció - Mellen András munkája eleve jelzi a háromsíkúságot. A színészek magánemberi mivoltukban lépnek a körfüggöny járásain át a paravánok és a körfüggöny közötti térrészre, és mindaddig, míg nem válnak egy-egy darab szereplőivé, illetve amíg jelenésükre vagy a következő darabbeli fellépésükre várakoznak, itt tartózkodnak, a paravánra dőlve figyelik társaik játékát, vagy a háttérben pihen-nek. Ez a köztes tér a köztes színházi lé tezés állapotának helyszíne, itt válik vál-
hat válhatna a mai színész hajdanvolt színésszé, és léphetne ennek alakjában a dobogószínpadra. Ezeket az átmeneteket azonban a színészek nagy része legföljebb csak jelezni volt képes, hiába a térbeli segítség. A színészek különben mindent maguk csinálnak a színpadon, beállítják a reflektorokat, a világítótestek fényszűrőit, zajokat szolgáltatnak, nem leplezve a százados múltú, máig használatos primitív technikát sem.

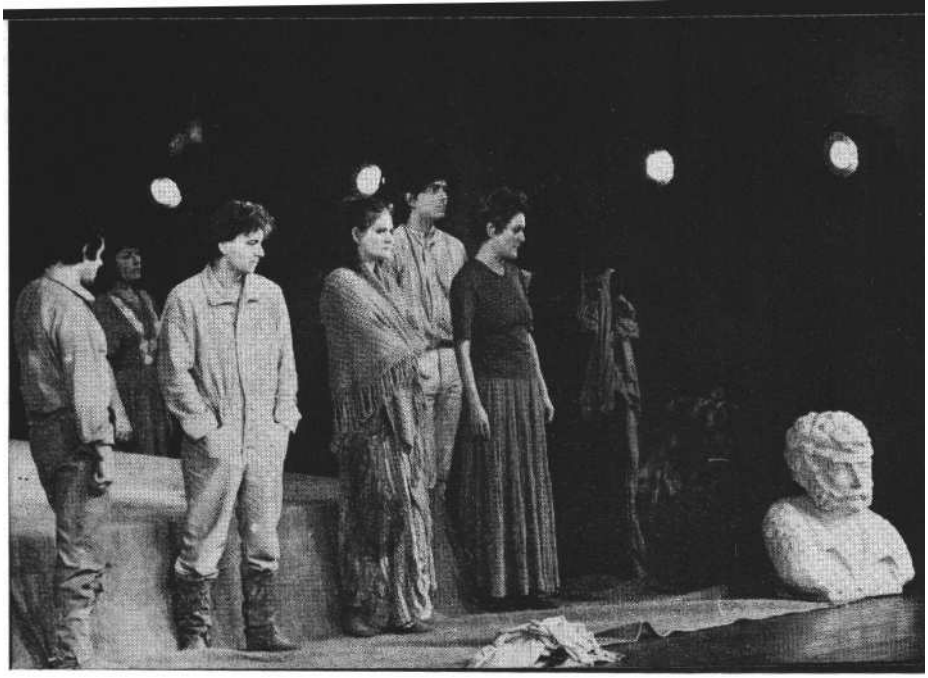
Az előadás kezdetekor a színészek beszállingóznak, miközben a színpad jobb hátsó sarkában elhelyezett zenekar Bihari, Lavotta stílusú zenét játszik (zene-szerző: Orbán György). A zenekar elhallgat, a színészek tanácstalanul téblábolnak a színpadon, ösztönösen egy-más közelébe igyekeznek. Éles váltás: a színészekből korabeli társulat szerveződik. Kiemelkedik a tömegből egy színésznő (Martin Márta), s elkezdi, majd egyre elszántabban mondja azt a beköszöntőt, amelyet Kisfaludy a *Tatárok Magyarországon* pesti bemutatója elé írt. A szöveg ugyan a főszereplőket ajánlja a nézők figyelmébe, de a szituációból nyilvánvaló, hogy a mondatok főleg a szerzőre vonatkoznak. Annál is inkább, mivel az előjáték alatt már eddig is többször feltűnt Kisfaludy mellszobra, amelyet mint egy kelléket cipel ide-oda egy színházi mindenes, kellékes, ügyelő, színész. Tóth József játssza ezt a szerepet, s a kezében ez a szobor élni kezd, szinte kajánul kukucskál ki a takarás mögül, mintha azt lesné, mit kezdenek műveivel ezek a mai színészek

A prológ után a színészek a csupasz dobogón elkezdik az első drámát. A darab jellegzetességeit, „haza-puffogásait", „bundás indulatait" erősen hangsúlyozó játékmódban adják elő a darabkivonatot, vad táncot lejtenek a vad tatárok, szendén vad tatárlányok énekelnek, hosszú rabláncon vezetik elő a király fiát, s az előadás végén a tatárok vezére az élete utolsó pillanataiban a viszály fölött győzedelmeskedő szerelmesek re még áldást mondó, haldokló király fölött így kiált föl: „Tatárok! Ide nézzetek: így hal a magyar, így hal meg az igaz bajnok." A darab befejeztével zavartan előrejönnél; a színészek a (lobogó széléig, megállnak, várnak, végül meghajolnak.

A maiságot hangsúlyozó váltás: a játszók hátramennek, és a színpadi átrendeződés közjátéka alatt felkészülnek a *Stibor vajda* vadromantikus előadására, amelyben többek között a szegény és gazdag ellentét is felbukkan szerelmi történetbe ágyazva, s végül a korlátlan hatalmú Stibornak bűnei büntetéséül egy kígyó kimarja a szemét. Az első darabhoz hasonló stílusban játszanak most is, a hatás nem marad el, a közönség élvezi a parodisztikus elemekben nem szűkölködő előadást. Harag György azonban roppantul ügyel arra, hogy még ezek az előadásrészek se legyenek egy-értelműen stílparódiák, pláne ne egy nemzeti magatartás paródiái. A rendezés nagy bravúrja, hogy miközben nyilván-valóvá teszi azt, hogy ezek a darabok, az ezekben megfogalmazott eszmények ma már így túlhaladottak, azt is érzékelteti, hogy a művekből sugárzó művészi magatartásnak, a megfogalmazott gondolattoknak milyen igazságtartalma lehetett akkor, s a játék többrétegűsége következtében azt is, hogy nem árt néha elgondolkodni mindezek mai érvényéről sem. Semmit sem állít ezekben a darabrészekben a rendező mint ahogy a későbbiekben sem , csupán szüntelenül kérdez: mi a véleményed neked, a szí-

Áts Gyula (Zách) és ifj. Újlaky László (Károly Róbert) a Zách Klára című Kisfaludy-drámában





Tisztelgés a költő **szobra** előtt - **a Kisfaludy-játék befejező pillanatai (Iklády László felvételei)**

nésznek, és neked, a nézőnek mindarról, amit látsz, hallasz, csinálsz ?

A második darab befejezése után látványos átdíszítés folyik, a dobogó elejének síkjában hatalmas, díszes, múlt századok stílusát idéző színpadkeretet, mögötte oldaltakarások sorát eresztik le, bal oldalon egy támlás kerevet a *Kérők,* jobb oldalon egy támlás kerti pad a *Csalódások* helyszíneit jelöli. A zenészek és a munkája közben kötögető súgó most a színpad bal első sarkában helyezkedik el. És elkezdődik egy förgeteges játék, amelyben egyszerre látunk egy előadást és azt, ami az előadás alatt rendszerint a színfalak mögött megy végbe. A darabok egészséges komikuma és a színházi atelier-humor szerencsésen és jó arányokban keveredik. Állandó a bizonytalanság a színen, soha nem lehet tudni, folytatható-e az előadás, hiszen ha bal oldalon befejeződik a két szerelmes jelenete, kezdődnie kellene jobb oldalon a másik darab csaknem azonos szövegű szerelmesjelenetének, de az egyik szereplő késik, a másik el van valamivel foglalva, a keret mögött izgatottan figyelő többiek nógatják, szólongatják a szereplőket, beszólásokkal, végszavakkal sietnek egymás segítségére, sőt időnként be is ugranak egymás szerepeibe. Szerepkettőzések és szereplőkettőzések fordulnak elő, *a Kérők* francia módit majmoló Szélházyját és a *Csalódások* báró Kényesijét egyként Úri István játssza, hol az egyik, hol a másik térfélen teljesítve fellépési kötelezettségét, innen oda és onnan ide sétálva vált át egyik szerepről a másikra és „öltözik át" (vesz fel vagy dob le egy parókát illetve egy kalapot), s időnként - a játék szabályainak megfelelően - maga sem tudja, melyik térfélen melyik szerepet kell játszania, oly egyforma a kettő. Máskor viszont a *Kérők* Margitját női ruhába bújtatott férfiszínészek kettőzik meg. Ahogy a vígjátékbonyolítás szabályai ezt megkívánják, minden szál többszörösen összekuszálódik, s a teljes káosz közepette - mint már annyiszor az előadásban - újra meg újra megjelenik a színész a mellszoborral, természetesen mindig rosszkor, mindig a játékot megzavarva, s egyre riadtabban, zavartabban keresi helyét és a szobor helyét a színész, mintha maga Kisfaludy sem értené egészen, mi folyik itt a színpadon saját darabjaival. A végén természetesen minden bonyodalom helyrejön, és a Kisfaludy-szobor is megnyugodva vonulhat át a színen.

A második részben minden úgy kezdődik, mint az elsőben, a színészek beszállingóznak, készülődnek és egyszerre elkezdik *a Zách Klárát.* Harag György - a rendezéseire s erre az előadásra is oly jellemző, kifejező, szép és funkcionális - képzőművészeti komponálásmódja itt teljesedik ki leginkább. Ahogy a király és kísérete áll a fogadáson, ahogy a királyné vagy tízméteres, uszályként maga után húzott fátylában bevonul, ahogy az összeesküvők reliefként összetömörülnek, ahogy a királynő és kísérete a kertben sétál, ahogy a meggyalázott lányát jelképező bábura teríti köpenyét Zách, és sorolhatnánk a jelenetek mindegyikét, olyanok, mintha egy-egy kódex-miniatúra vagy *egy-egy* kis falusi gótikus templom falképtöredékei elevenednének meg. Ugyanakkor a fegyelmezett és hide • gen szép formákat csaknem szétfeszítik a felfokozott indulatok. Leginkább itt érvényesül Harag Györgynek az az óhaja, hogy „mindent a testnek és a hangnak kell kifejeznie!". Itt szó sincs sem az első darabok parodisztikus hangvételéről, sem pedig a történelmi drámák örök veszélyéről és átkáról, a képeskönyv-illusztrációkról. Valódi szenvedélyek izzanak föl, többet sejtetve e drámáról, mint ami valójában benne van. Elsődlegesen ez az ellentmondás az oka annak, hogy egy ponton túl nem folytatható az előadás, a színészek ismét tanácstalanná válnak, levonulnak, megpróbálják másként folytatni, nem megy, majd feljönnek a dobogóra, és tiszta hangon, mai színész voltukban egy népdal-intonációjú dalt énekelnek. Ez a gesztus, akárcsak a kezdés, ismét egységgé kovácsolja a társulatot. Megjelenik, most már utoljára, a szobrot cipelő színész chaplini groteszk alakja, és kis tétovázás után leteszi a portrét a dobogó jobb első sarkához. Kisfaludy ugyan nem szerepelt a játékban, de mégis jelen volt, minden vele és színházával kapcsolatosan történt, s a csibészesen együtt játszani akaró Kisfaludy most ismét szoborrá merevült. A társulat megilletődötten tiszteleg a költő emlékének.

Mást ugyanis nem tehet 1 A szoborral való játék végig azt a kapcsolatot képezte le, ami a színészek és a szerző között kialakulhatott. Bármily tisztes az igyekezet, hogy feltámasszák a múlt szerzőit, akik a maguk idejében korszakosak is lehettek, nem biztos, hogy mára több közünk lehet hozzájuk, mint a tisztelet, elismerése annak, amit tettek, és tisztelgés emlékük előtt.

De nem protokolláris tisztelgés, hanem olyan, amilyen a győrieké. Akik miközben emlékeztek, analizáló-szintetizáló munkát is végeztek. Bemutatták a költő drámai stílusirányzatait, s megrajzolták a „tatári műv" színvonalán megszólaló drámakezdetek és a magyar nemzeti dráma ígérete közötti, a valóságot ugyan csak modelláló fejlődési ívet. S közben arra is emlékeztetnek, hogy időnként nem árt megvizsgálni, honnan indult a színházművészet Magyarországon, mi változott és mi nem e művészetben az elmúlt századok alatt, mennyi még az olyan elem a színházban, amelynek ugyanúgy ott lenne a helye, ahol a feledésre ítélt műveké, mennyi még gondolkodásunkban az olyan hatás, amelynek eredete valahol ott keresendő Kisfaludy sikereinek táján és így tovább. Ez az előadás többszörösen is szembesítő aktus: a színészeket kötelezően szembesítette önmagukkal és művészetükkel, de a nézőket is szembenézésre késztette soksok hagyománnyal, gondolkodási sztereotipiával. Formai megjelenésének könnyedsége és eleganciája ellenére sem könnyű szórakozás *a Kisfaludy játék,* nem könnyű követni a művek egymásutánját, a stílusváltásokat, nem könnyű kilépni a megszokott, kényelmes nézői attitűd-

ből, amelyben minden gondolatot és érzést megcsócsálva lehet fogyasztani. Itt bizony együtt kell gondolkodni a játszókkal, a rendezővel.

Pontosabban: kellene. Ám elérkeztünk az előadás sebezhető pontjához, a színészi megvalósításhoz. A néző csak azokkal képes együtt menni, akik olyan szuggesztívek, hogy magukkal viszik. Pontosan fogalmazta ezt meg a színészekhez szólva Harag György: „Azt szeretném, hogy mindenki számára létkérdés legyen ez a darab. Nem megélhetési, hanem művészi létkérdés. Akik résztvesznek ebben a munkában, azoknak szinte őrülteknek kell lenniök." (Természetesen a művészi megszállottság értelmében őrülteknek!)
Ez az őrület egy-két kivételtől eltekintve alig fedezhető fel a társulatban. S ezért -- de más, a színészi habitusokból adódó okok miatt is - a többszörös stílusváltás -- elismerem, nem könnyű - feladatával sem tudtak megbirkózni.

Bár kirajzolódik egy rendkívül határozott, talán a létrehozás pillanataiban még csak improvizációkra épülő, de körvonalaiban mindenképpen kristálytiszta rendezői koncepció, megteremtődik majd' minden színészen kívüli fel-tétel, de a színész csak részben képes átlelkesíteni a művet. S itt nem arról van szó, hogy a színészek nem akarná-nak mindent megtenni az ügy érdekében,
hanem arról, hogy e bonyolult s minden bizonnyal az eddigi gyakorlattól eltérő feladat és munkamódszer itt-ott meghaladja a társulat képességét.

De még így is különleges és rendhagyó, nem ünnepélyeskedő, hanem a fantáziát és a gondolatokat megmozgató emlékezéssé nemesedett a Kisfaludyt idéző játék.

Kisfaludy-játék (győri Kisfaludy Színház)

Rendezte: Harag György m. v. *Dramaturg:* Pályi András m. *v. A rendező munkatársa:* Morcsányi Géza. *Segédrendező:* Ori Rózsa. *Díszlettervező:* Meller András. *Jelmeztervező:* Tordai Hajnal. *Koreográfus:* Novák Ferenc m. v. *Zeneszerző:* Orbán György m. *v.*

Szereplők: Baranyai Ibolya, Bende Ildikó, Gyuricza Liliann, Kocsis Mária, Kováts Kriszta, Nádai Bea, Németh Nóra, Martin Márta, Radó Denise, Várhegyi *Teréz* m. *v.*, Angster László, Ats Gyula, Bobor György, Forgách Kálmán, Németh László, Pálfai Péter, Simon *Géza,* Sipka László, Szolnoki Tibor, Tóth József, ifj. Ujlaky László,Uri István.

SZŰCS MIKLÓS

A debreceni Villámfénynél

A Villámfénynél a Mathiasz-panzió mellett a legsikerültebb Németh László-drámák egyike. Azok közé a társadalmi drámák közé tartozik, amelyek még ma is érvényes üzenetet közvetítenek. Bár a harmincas-negyvenes évek értelmiségének felelősségét firtatja, konfliktusai mindmáig élesek maradtak, atmoszférája, dialógusai feszültek. Nem véletlen, hogy Németh Lászlónak ez a drámája kapott először színpadot.

Németh László intellektuális alkat, az élet intellektuális vetületei és hatásai érdeklik, drámái ezért mélyen gondolati, értelmi telítődésű alkotások. Az értelem, a gondolat felelősségét veti fel, és ezen a ponton válik értelmi töltésű művészete egyszersmind etikus jellegűvé. A színházat - a naturalista cselekménydrámával szemben -- a vívódás, a gondolatok harcának színhelyévé avatja. Mint írja: „A drámát drámává a lelki történés teszi. Igazi színpada nem a világ, hanem a lélek." Ez a túlzott gondolatiság okozza, hogy a szereplők sok esetben monológokat mondanak, amelyek lelassítják az előadás menetét, tempóját. Száműz csaknem minden külső gesztust, külső cselekményt a színpadról. A dialógusokban jut kifejezésre a szereplők ellenállása, eb-ben nyer formát a cselekmény a *Villámfénynélben* is. Ez okozza a dráma állóképszerű párbeszédeit, a monológokat.

Társadalmi drámáiban Németh László saját programját és utópisztikus elképzeléseit tette próbára. Hősei az író eszméinek, ideáinak hordozói. Az író kíméletlenül szenvedélyesen vitázik e drámákban saját magával. A drámaíró Németh könyörtelen az eszmék, programok Németh Lászlójával szemben. A konfliktus a Villámfénynélben is a főhős lelkében játszódik le: rádöbben, hogy az igazságtalan társadalmi rend ellen nem elég csak művekkel harcolni, tenni, cselekedni is kell, még akkor is, ha esetleg a kényelmet, a jólétet - vagy talán az egész életet is - fel kell áldozni érte. Ez az önfeláldozás-motívum végigvonul Németh László szinte összes drámáján, de sehol sem jelentkezik olyan élesen, mint ebben a művében. A társadalmi drámáiban általában a házastárs képviseli - sokszor akarata ellenére -- azt a másik elvet, amellyel a főhős hadakozik, *vagy a* család, amely képtelen megérteni az idea nagyságát, és ezért nem hajlandó vállalni a társadalomból való kivonulás egzisztenciális kockázatát. Szinte valamennyi drámája erre a kettősségre épül, vagyis az eszmék és a valóság összeütközése nemcsak eszmei, társadalmi síkon megy végbe, hanem a hősök magánéle-tét is feldúlja, és ezáltal válik emberileg hitelessé, teljessé a dráma. Mint legtöbb társadalmi drámájában, a *Villámfénynélben* is a társadalomból való kivonulást, a szigetre menekülést ajánlja az író a bajok orvoslására.

Az aktuális társadalmi mondanivalón kívül, Németh László drámáiban mindig van egy általánosabb emberi mondanivaló is. A *Villámfénynélben* a férj és a feleség ellentéte az, ami effajta erkölcsi tanulságot szolgáltat. Az asszony és a család a szeretet ezer szálával köti Nagy Imrét a megutált társadalom konvencióihoz, a karrierhez és a polgári jóléthez. Tragikus kelepce: vagy az elveket kell megtagadni, vagy a családdal szakítani. Németh László társadalmi drámái minden jó szándék és segíteni akarás ellené-re, már saját korukban sem tudták egyértelműen megmutatni, sem a társadalmi, sem az etikai válságból a biztos kivezető utat. A drámák hőseinek tragikuma éppen abban van, hogy nem -- vagy csak későn - találnak rá a gyakorlatilag jár-ható helyes útra. Az író egész életén keresztül kereste és kutatta a jobb jövő meg-valósításának módozatait.

Drámájáról a következőket írja: „Mi a *Villámfénynél?* Az igazság, mely bele-csap életünkbe s leleplezi hazugságait. Darabomban ez a leleplező igazság nem gondolat, nem belátás, hanem egy fiatal lány szépsége." Nagy Imre dádi körorvos látszat szerint mintaférj, tökéletes boldogságban él feleségével. Szöges ellentéte szomszédjának, Bakos Béla főjegyzőnek, aki habzsolja az életet, fűvelfával csalja feleségét. A falu lakossága szörnyű szegénységben él, gondjaikon egyedül Nagy Imre próbál a maga módján segíteni: ingyen gyógyítja őket, nyomorúságukról szociográfiai munkát ír, ami a pesti fiatalokat is falukutatásra serkenti. Az orvos azt tervezi, felesége vagyonából ingyenes szívkórházat létesít a szegények és az arra rászorulók számára. *A „Villámfény",* amely hirtelen rávilágít a körorvosban ébredező eszmére, a jegyző fiatal lánya, Sata, aki egy svájci

Tikos Sári (Margit), Menszátor Magdolna **(Sata)** és Simor Ottó **(Bakos)** a Villámfénynél című **Németh László-dráma** debreceni **előadásában**

nevelőintézetből tér haza. Nagy Imre a késői szerelem villámfényénél látja meg, hogy jól berendezett és irigyelt családi élete hazugság, úgy érzi, Satában megtalálhatja azt a nőt, aki méltó társa lehetne, aki kész lenne vele menni az új úton. A főjegyzőék estélyén robban ki a kettős féltékenységi botrány, amely a romlott családi élet minden erkölcsi hazugságát szinte klinikai kórképbe sűríti, a kiábrándult körorvost végképp ráébreszti igazi hivatására. Végül azonban Satában is csalódnia kell, egyedül indul a maga választotta úton.

Egyedül marad betegeivel, hogy a szegényék doktora legyen, a „kétségbeesés farkasa".

Ebben a drámában a szociális lelkiismeret, a jólét készteti cselekvésre a főhőst: szembekerül, küzd az őt meg nem értő feleséggel, a családdal, a környezetével, végső soron az egész társadalommal. Elégtelennek érzi szociográfiai könyvét, s tragikus önzetlenséggel dobja el magától a megalkuvás árán szerzett kényelmet, a „boldogságot". Az író által levont tanulság: a társadalom igazságtalanságát - a bűnt - egy ember utópisztikus lázadása nem tudja jóvátenni.

A dráma társadalmi problematikája már a múlté, amiért az író annak idején megírta, az már megvalósult. Felmerül a kérdés: a mai néző számára jelent-e valamit ennek ellenére a dráma? Igen, mert az eleven emberi problémák izzása, az elhivatottsághoz való hűség, a felelősségérzet, az emberi élet megvalósításáért vívott harc áthevíti az idejétmúlt társadalmi mondanivalót, és erkölcsi tanulságot szolgáltat.

Németh László három-négy évtizede született társadalmi drámáit mai színpad-ra alkalmazni, sikerre vinni nem könnyű rendezői és színészi feladat. Az utóbbi évek számtalan Németh László-bemutató-ja közül sajnos kevés volt igazán jó és sikeres. Kivételnek a Latinovits rendez-te *Győzelem* és a Horvai István által rendezett *Mathiaszpanzió* tekinthető. Mindkettő veszprémi előadás volt.

Orosz György stiláris hűséggel, interpretáló stílusban, talán egy kicsit túlságosan is ragaszkodva az író utasításaihoz, tisztelettel állította színpadra a drámát. Nem hangsúlyozta - nagyon helyesen - a konkrét aktualitását vesztett társadalmi mondanivalót, inkább az emberi viszonylatokra, a férj és a feleség, a házasság problematikájára irányította a figyelmet, s ezeken keresztül érzékeltette a főhős áldozatvállalását, utópisztikus, de jó szándékú tervébe vetett hitét, elszántságát. Igy a minden időre alkalmas erkölcsi példa, a dráma gondolatisága, a felszín mögött rejlő mélyebb tartalom érvénye-sült a színpadon. Orosz György jó arányérzékkel, a dráma gondolatiságát meghagyva igyekezett a figurákat élettel megtölteni, jellemeket ábrázolni. Pontosan építi fel a jeleneteket, nagyszerűen hangszereli a dialógusokat, érzelmi erővonalakat tud egymásra rímeltetni, és jó érzékkel tud erőt adni a legfontosabb jeleneteknek.

A díszlet- és jelmeztervező Kőrösi Sándor, nagyon helyesen, megpróbált elszakadni az eredeti színi-utasításoktól, és nem naturális díszletképet tervezni, de nem volt elég bátor és következetes. Kicsit csehovi hangulatot árasztó szín-padképébe éppen ezért következetlenségek kerültek és félmegoldást eredményeztek. Az alapdíszlet sok bejárást biztosító színpadképe praktikus, jól funkcionál az előadás alatt, de a bútorok és a kellékek soknak bizonyulnak, és az át-díszletezés ezáltal nehézkes. A stilizált fák a szobában az előbb említett következetlenség, a stilizálás végigvitelének hiányából fakadnak. Az előadás elején és végén, valamint a felvonások között vetített képek - különböző parasztfejek - és Kodály Psalmusának hangjai véleményem szerint félrevezetőnek, erőltetettnek hatnak, nem segítik a dráma megértését.

A szereposztás csupa telitalálat. A színészek szinte valamennyien teljesen azonosulni tudtak a megformált figurákkal, sikerült eltalálniok a Németh László-i játékstílust, hangulatot.

Sárosdy Rezső minden felesleges gesztus, külsődleges eszköz nélkül, nagy belső erővel, kitűnően érzékeltette a körorvos önvádját, vívódását, belső hitét, elkötelezettségét, szenvedéseken át megszerzett filozofikus szemléletét. Játéka mindvégig fegyelmezett, visszafogott és átélt. Különösen a harmadik felvonás nagyjelenetében remekelt: értette és szenvedéllyel élte át az orvos drámáját. Különösen dicsérendő igényes, szép, értelmező szövegmondása.

Ugyancsak kimunkált, nagyszerű színészi teljesítményt nyújt Simor Ottó. Magabiztosan, sajátos egyéni ízeket felvonultatva jelenítette meg a szoknyabolond főjegyző figuráját. Minden mozdulata, gesztusa kifejező. Az előadás legjobban átgondolt színészi alakítását nyújtotta.

Az erős akaratú, polgári kényelméért aggódó orvosfeleség szerepében Spányik Éva mindvégig egyenletes, pszichológiailag végiggondolt játékot nyújtott. Egyenrangú partnere, ellenfele tudott lenni férjének. O is a harmadik felvonás nagy összekapásában a legmeggyőzőbb. Satát kedvesen, őszinte, természetes, fiatalos bájjal Menszátor Magdolna játszotta. A dráma elején még szertelen, csapongó kislány volt, az előadás végére érett, komoly hölgy lesz. Hihetővé tudja tenni Nagy Imre hirtelen, késői szerelmi fellobbanását.

A féltékeny, jeleneteket rendező, már-már nevetséges jegyzőné szerepében Tikos Sári a kezdeti elfogódottság után szintén tökéletesen azonosulni tudott szerepével.

A jobboldali beállítottságú diákot, Határváry Árpádot, akit a főorvos szinte észrevétlenül, szellemesen tesz nevetségessé, Rosta Sándor játszotta. Kisebb túlzásoktól eltekintve ő is jól oldotta meg feladatát.

Németh László: Villámfénynél (debreceni Csokonai Színház)

Rendezte: Orosz György. *Díszlet és jelmez:* Kőrösi Sándor.

Szereplők: Sárosdy Rezső, Spányik Éva, Simor Ottó, Tikos Sári, Menszátor Magdolna, Rosta Sándor, Kőszáli Ibolya.

VINKÓ JÓZSEF

A Balettpatkány az Álprófféta és a Sajtügynök

Három vidéki ősbemutató

Mint tudjuk, színjátszásunk fő neuralgikus pontja a mai magyar dráma. Virágzik-e? játsszuk-e? Megújulhat-e általa a magyar színház? És rögtön az ellenkérdés: csak általa újulhat-e meg? De menjünk tovább. Elképzelhető-e Nemzeti Színház eredeti, új magyar dráma nélkül? Nem olyan test-e így mint Vörösmarty írja *a Dramaturgiai lapokban,* idestova száznegyven éve - „mely idegen lélektől mozgattatik, álarc, mely megett valódi képet hiába keresünk"? És az ellenkérdés: emelheti-e a nemzeti színjátszás értékét, szolgálhatja-e a színházi felvirágzást hevenyészett, színvonalában gyenge színdarab?

E tárgykörben komplexusaink már vitorlanagyságúra dagadtak. Nosza, a vásznakba vitákat fogunk, hadd lendítsék a hajót! Van-e mai magyar dráma? Van!- válaszolnak egyesek. Sőt, az elmúlt esztendőkben fantasztikus fejlődésnek is indult. Megváltoztak a szemléleti és stíluskérdések, a repertoárok sokszínűek lettek: színpadjainkon egyszerre jelentkeznek a Németh László-i, illyési hagyományosabb dramaturgia, az úgynevezett középnemzedék (Csurka, Szakonyi, Páskándi, Száraz, Maróti, Gyurkovics stb.) és a legújabb stílustörekvéseket előlegező fiatalabb nemzedék (Spiró, Nádas, Bereményi, Czakó stb.) képviselői. Van-e kiemelkedő, európai mércével is mérhető mai magyar dráma? Nincs - válaszolják mások. A konjunktúrát túlélő darabok olyanok, mint a fehér holló.

Vállalja-e a színház a mai magyar drámát? Hogyne! Csak az elmúlt öt évadban (a Magyar Színházi Intézet jegyzéke szerint) színpadjainkon közel százötven(!) eredeti magyar bemutatót tartottak. Nem is szólva az általános ügyszeretetről, az ösztöndíjakról, pályázatokról, a folyóiratok (közöttük a SZÍNHÁZ) színdarabéhségéről, a dramaturgok kétségbeesett szívósságáról. Hiszen még pontot sem tett halovány novellája végére a szépreményű kezdő prózaíró, már-is cseng (ha van) szobájában a telefon. „Nem volna kedve drámát írni ?" - fuvolázza egy bűbájos hang.

Prosperitás tehát. Csakhogy, vethetik közbe - és joggal -- a kételkedők: hol ez a százötven színdarab? Ellentétben azzal a néhány (hangsúlyozom: néhány!) valóban jelentős színművel, amely különböző okok miatt az asztalfiókban lapul.

Egy mai magyar dráma vajúdásáról, megszületésének groteszk-tragikus fordulatairól, a jeles színigazgató különös ügybuzgalmáról tudósít Görgey Gábor legújabb darabja is. Hiába, a téma a levegőben lóg, s az író a maga módján voksol a magyar színház-magyar dráma hidrafejű vitájában.

Bulvár

Egy színdarab és egy világkarrier születésének története. Első pillantásra a csinos kis balettpatkány, Stella Auróra tündökletes érvényesülésének meséje, megfűszerezve Bakonyi Géza, a neves író belső konfliktusával. Valójában több-ről van szó. Görgey a bulvárdarabok klasszikus patronjaiból, évszázadok óta működő klisékből, megrázó közhelyekből, márványba vésendő aranyigazságokból építi fel színdarabjának primér történetét (hogyan lesz a külvárosi szegény-lányból világsztár?), amely fölött szinte észrevétlenül bomlik ki egy második színdarab is, amelynek önmaga a tárgya. Stella története csupa banalitás: salétromos falak, tüdőbajos nagytata, ócska szoba-konyha a Cső utcában, ahonnan a romlatlan paradicsommadár Hollywoodig röppen. A második történet, a rafinált keretjáték, ha úgy tetszik, Bakonyi Géza, a hírneves írófejedelem drámája. Az az eset, amikor a szerző szembekerül önmagával, és a betétdarab hőse lesz. Görgey a bulvárt megszégyenítő agya-fúrt dramaturgiával gabalyítja össze a két történetet. Hősével, Bakonyival, a kulináris irodalom rettegett ellenfelével, aki az életben és a művészetben egyaránt mélységesen megveti a bulvárlét idiotisztikusan derűs világszemléletét - meg-történik a bulvár. Kitalál egy „minden-kinek van egy álma"-történetet, s a valószínűtlenül ostoba színpadi létforma testet ölt, behatol az életébe. „Minden derűsen egybevág." Bakonyi valódi életét ugyanis ugyanazok a bulvárklisék irányítják, mint az általa olyan lenézett műéletet. **;A** hamis színpadi *létforma:* létező *életforma.* Bakonyi világában mindenki a bulvárlét szabályai szerint él. Így él Zebegény, a színigazgató, Matuska, a slágerszerző, Csík Dóra, az újságíró, Ibolya, a drámaíró felesége. Sőt! A bulvár idillikus derűje meg sem közelíti azt a „háztáji kedélyt", amivel a második darab szereplői a történelmi-társadalmi kataklizmák abszurd ellentmondásait átvészelik. A bulvárlét programozható mechanizmusa megvédi őket, felmenti a túlzott lelki konfliktustól, az önvizsgá-

Mátray Márta (Stella Auróra) és Kiss Jenő (Bakonyi) a Bulvár című Görgey-komédia kecskeméti előadásában

lattól. A gondolkodástól. Nem csoda hát, ha a bulvár épp Bakonyival, az egyetlen önálló gondolkodóval történik meg. S ebből a nézőpontból tekintve a *Bulvár* már nem is egyszerű stílusparódia, sokkal inkább Gombrovicz *Operett*-jével tart rokonságot. (A darab első, részletes szinopszisa 1973-ban fogalmazódott meg a minisztérium musical-pályázatára.)

Görgey könnyed nyíltsággal szembesíti a konszolidált bulvársablont és a mögüle kikandikáló társadalmi feszültségeket. A bugyuta általsalgást, az erőszakolt gondolatnélküliséget és az Andrássy út hatvanban „hülyére vert foglyocskákat". Létünk minden tragikus ellent-mondását és kétarcúságát. A darab igazi értékét, különös feszültségét ez a meg-hökkentő (de kellőképp nem kidolgozott, elnagyolt) „tudathasadás" adhatja. Hogy itt senki nem azonos önmagával. Hogy a bulvár könnyedsége, a „mi kis békés együttélésünk" optimizmusa monumentális bűntudatokat takar. Hogy Zebegény, a színidirektor (az ötvenes években „vesespecialista"), és Csík Dóra, az újságírónő tarkója mögött éppúgy ott feszül az elmúlt évtizedek tisztázatlansága, mint Bakonyi magatartása mögött, aki *tudta,* hogy Zebegény verte halálra az apját, mégis kezet fogott, sőt kényszerűségből (lelki renyheségből, kényelemből) még dolgozott is vele. Sajátosan hazai stílusimitáció tehát a *Bulvár,* magyar színpadon ritka kísérlet, s mint ilyennek számos hibája felsorolható.

Hibája és erénye többműfajúsága is. *A* Bulvárban (már-már a törés szintjén) több stílus keveredik. Nem véletlen, hogy az író nem is jelöli műfaját. Az alcím „világkarrierről" beszél, három felvonásban. Az biztos, hogy a bulvár sem operett, sem bulvár, sem zenés játék, s még csak nem is mindezek paródiája. Talán Tarján Tamásnak van igaza, aki realista szatírának fogja fel.

Jellemző, hogy az előadás is ott jó, ahol nem az operett- vagy bulvárparódiát erőlteti, hanem utat enged a realistább felfogású játéknak. S nem véletlen az sem, hogy az ehhez a játékstílushoz következetesen hű Kiss Jenő az előadás legjobbja. Az ő Bakonyija a nagy mű megalkotására készül, „az avar és a törmelék alól a kor keserű szépségét" szeretné napvilágra hozni, s ehelyett önnön csapdájába hull, beleszeret a „romlatlan, naiv" Stellába, bárgyú táncdalszövegeket gyárt, süllyesztett fürdőkádra gyűjt. „Erotikája - mint Afrikában élő barátja magnószalagról felvilágosítja - impotens", a „hígvelejű romantika" elvette az eszét, szerelme nem valódi fellángolás, hanem „holdvilágos kutyavonítás". Kiss kitűnő stílusérzékkel, visszafogott színészi eszközökkel ábrázolja az író groteszk, ám mégis tragikus lelkitusáját, csalódását, beletörődését, végső magára találását. A drámában méltó társa és ellenfele Zebegény, a direktor. Kettejük küzdelméből, a születő magyar darab körüli huzavonából bomlana ki az a mélyebb mondandó, amit Görgey a bulvárpatronok mögé rejtett. De csak bomlana. Mert Zebegény alakítója, Lengyel János minden, csak nem. méltó ellenfél. Játékában nem a sematizmus továbbéléséből fakadó művészetpolitikai gyakorlat, nem a vulgármaterialista vezetőszemlélet bontakozik ki, sokkal inkább egy kabarékban ábrázolt színház-igazgató, aki fel-alá rohangál, hadonászik, rikácsol, elvörösödik, nyáladzik és verejtékezik, egyszóval spilázik. Lengyel mit sem sejt a Görgey által keserű-ironikusan ábrázolt figurából, a szerep rétegei mélyen rejtve maradnak, még csak a felszínt sem horzsolja. Szerepfel-fogása és tehetetlensége miatt megbillen az előadás. Amikor - Görgey darabjában - a jeles színidirektor tisztázni szeretné, hogy (a még meg sem írt) szín-darab tulajdonképpen Afrika melyik államában („a kolonializmus igájában senyvedő vagy haladó vagy netán félhaladó államában") játszódik majd, akkor a szerző ijesztő szűkszavúsággal jellemzi a felelősséget vállalni nem merő, csak a felsőbbség véleményétől rettegő, gyáva, megalkuvó és tehetségtelen vezetőtípust. Az előadásban mindez olcsó viccelődéssé silányul. Érdektelenné válik az örökzöld téma is: a színház a színházban, a dráma és az előadás boszorkánykonyhája. Lengyel János szereposztási tévedés.

Valószínűleg érzi ezt a rendező, a Görgey-darabok avatott felfedezője, Sándor János is, amikor a többféle értelmezési lehetőség közül nem a következetes szatirikus színrevitel, hanem a filmszerűen nagystílű operettparódia mellett dönt. Sándor tehetséges rendező, virtuóz stílusérzékét, az árnyalatok iránti fogékonyságát többször bizonyította már (legutóbb épp *a Fejek Ferdinándnak* című történelmi abszurd színrevitelekor), ezúttal azonban cserbenhagyja arányérzéke. (Es cserbenhagyja a kecskeméti színház is, amely a megálmodott revüdíszlet helyett seszínű, gyűrött papírmasékat, tizenkét néger boy helyett botladozó óvodásokat bocsát rendelkezésére.) Sándor most is sziporkázik, sajátos akasztófahumora fel-felvillan; ötletei azonban nem alkotnak szerves egészet, az előadás széttöredezik. Kitűnő jelenetek (a második felvonás atelier-hangulata, a Bakonyi képzeletében megjelenő megíratlan történelmi figurák danse macabre-ja stb.) látványos (de kidolgozatlan) ötletekkel váltakoznak, a nagystílű operettallúzió megbicsaklik, és a palackból kiszabadított forma bosszút áll: ha már belesek a kulisszák mögé, s kirángatom a kócot a babából, azaz leleplezem a világszám születését, akkor a primadonnának, ha világsztárként lép elém, lenyűgözőnek kell lennie. Márpedig korunkban „primadonnának lenni - mondotta Honthy Hanna - körülbelül annyit jelent, mint mondjuk fiákeresnek lenni az automobil és a repülő korában". Csak az vállalkozhat rá, akinek istenáldotta tehetség jutott.

A kecskeméti világsztár, Mátray Márta szemünk láttára fokozatosan alakul át romlatlan virágszálból affektáló hazai di*zőzzé,* majd paprikáskrumpli után epekedő hollywoodi nagyasszonnyá - segéd-táncosnak meggyőzőbb. A hernyó metamorfózisa pillangóvá nemcsak külsődleges, Mátray egész hanghordozását, test-és kéztartását meg tudja változtatni, szinte hihetetlen az a gyorsaság, amivel a félretaposott cipőjű naiv tramplika világnősténnyé változik. De sajnos nemcsak azzá. A kecskeméti előadásban ő lesz Bakonyi darabbeli ellentéte is. A Zebegényszál elkorcsosulása miatt előtérbe tolakszik az ő története, s így a zenei andalításnak (Fényes Szabolcs virtuóz ujjgyakorlatainak), Görgey heroikusan ütődött táncdalszövegeinek lényegesen fontosabb szerep jut, mint szükséges. Bakonyi bulvárléttől való irtózásával nem Zebegény torokszorítóan behálózó bulvár-világszemlélete feszül szembe, hanem egy valódi bulvártörténet. Az előadás stílusegysége nem jön létre, Zebegény és Bakonyi döntő „leszámolása" betétként hat.

Fellelhető ez a bizonytalanság a színészi játékban is. Kölgyesi György (a Tata) kabaréelemekből gyúr élvezetes figurát, Mr. Szabó, a producer, Stella felfedezője és tulajdonosa, a külföldre szakadt hazánkfia (Lakky József), háta mögött VIII. kerületi fogdmegjeivel bulvárparódiát játszik, Csík Dóra, a rejtélyes előéletű bulvárriporter (Jablonkay Mária) szatirikus felhangokat penget stb. Akadozik tehát a gépezet, nem forog olajozott, pompás diadallal a végkifejlet,

az örökkévaló happy end felé. Persze ebben, idézhetném; Görgey önironikus sorait, nemcsak az előadás a ludas. Van némi igazság a finálé kezdősoraiban is: „Happy end, happy end! Itt a dráma elpihent ..." tegyük hozzá fárasztó és bravúros kalandozás után. Teret engedve újabb, provokáló meglepetéseknek, erős fantáziájú szakmabelieknek.

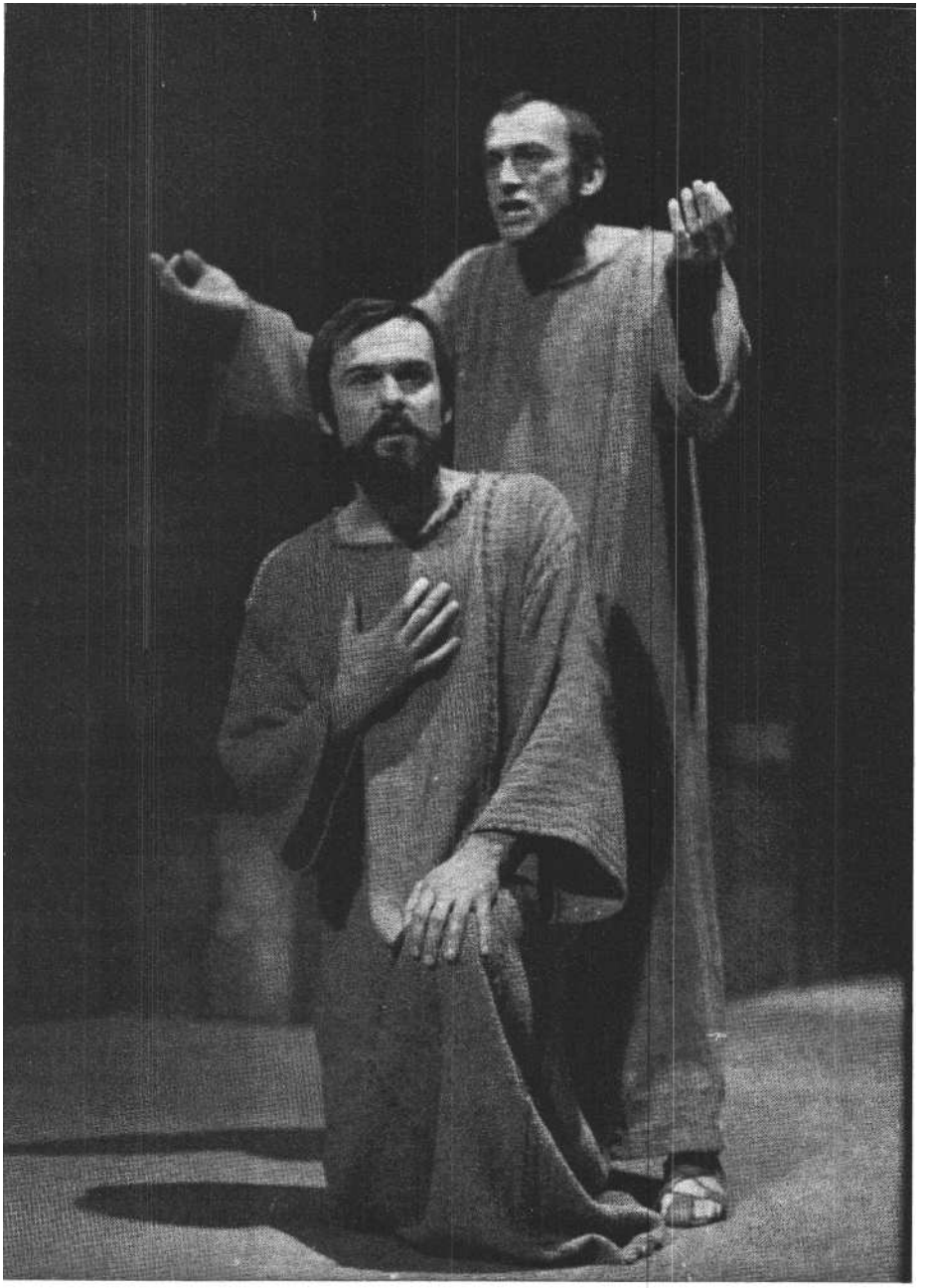
Ilyen provokáló ötleten alapszik a fiatal Kolin Péter történelmi parabolája is.

A **Heródes**

Hernádi-méretű és -merészségű fikció. Ötlet, amelyről tapasztaltabb drámaírók sem biztos, hogy le tudnának mondani, nemhogy Kolin, a pályakezdő. Ő különben is kedveli a meglepetést. Darabjai egytől egyig, kivétel nélkül mind meghökkentő fordulaton alapszanak, erre épül a dramaturgiai szerkezet, ezen nyugszik a mondanivaló, Például: egy amatőr társulat az Ödipusz című tragédiát adja elő, méghozzá olyan át-éléssel, hogy a színpadi pestis átterjed a nézőtérre, a Teiresziászt alakító színész megvakul, lokaszté megszemélyesítője felakasztja magát *(Ödipusz a nagyszínpadon).* Két tróger izzadtan rakodik egy teherautóplatóra, majd fellázad kisszerű sorsa ellen, mígnem kiderül, hogy a súlyos kövek papírkellékek, s lábuk alatt színpadi deszka a föld *(Sziszi és Fuszi).* Egy jóléti társadalomban betiltják a mesét, a sírást és a nevetést, s a taccsra tett. mesehősök (Hófehérke, Hamupípőke, Fanyűvő és társaik) harcba szállnak a csoda jogáért az unalmancokkal stb.

A Heródes több is, kevesebb is ezeknél a daraboknál. Több, mert átgondoltabb, érettebb, kimunkáltabb, írói szintje művesebb. Kevesebb, mert a nagy ötlet valójában a drámai szerkezet ellen dolgozik, s csapdát állít Kolinnak, aki belesétál.

;A tézis így hangzik: nem Jézus, a naiv néptanító, hanem Heródes, a cinikus reálpolitikus a vallásalapító, aki felismeri, zseniális érzékkel megsejti, hogy a jézusi hittétel alkalmas politikai céljainak megvalósítására, s Jézust mindvégig eszköz-. nek, bábfigurának tekinti. Célja a központi hatalom megszilárdítása, egyfajta világátalakítási szándék, *azaz* új viselkedési normák, új etikai szabályok megteremtése; az *új* (szükségszerűen új) hit létrehozása egy politikai korszakváltás küszöbén. Jézus természetesen nem vállalja a .Messiás-szerepkört, prófétaként



Jézus (Joós László) és **Heródes (Orbán Tibor)** Kolin Péter drámájának **veszprémi előadásában** (MTI fotó - Ilovszky **Béla** felvételei)

nem hajlandó Heródes nagyszabású politikai manipulációját szolgálni, sőt igyekszik megakadályozni azt. De Izrael királya gátlástalanul tör célja megvalósítására. Felhasználja Keresztelő János jóslatait, közvetlen „munkatársát", Mátét, a besúgót beépíti az apostolok közé, álszakállt ragaszt, s a Názáreti képében eljátssza az új hit apostolát, a Megváltót. Szerepét tökéletesen alakítja, félrevezet mindenkit, Pilátus előtt zabáló, gyönyörökre éhes barbár, főembereit (Kajafást, Jeremiást, Filepet) a Róma elleni függetlenségi harc távlati politikájával téveszti meg, ideig-óráig még szerelmét, Mária-Magdolnát is félrevezeti. Mind-össze Jézust nem csaphatja be. A darab valójában kettejük összecsapásán, érve-lésén alapulna, kétféle rendező elv, két-féle erkölcs megütközéséből szikrázhatna föl. De nem szikrázik, mert a .*Heródes* nem dráma, hanem monológ. Nincs valódi konfliktusa. Jézus nem ellenfele Heródenek. És ez az a csapda, amit az alapötlet teremt.

Heródes fejében ugyanis - mint ezt Kolin maga is kifejtette XX. századi agyvelő működik. Korunk kétségekkel, gyötrelmekkel teli hőse ő, aki birtokában van századunk történelem- és társadalomismeretének, sőt talán még a modern pszichológiának is. Hozzá képest jézus naiv és szelíd békeapostol, gondolkodásmódja (mai szemmel tekintve) gyerekes, elavult és értelmetlen, érvei hatástalanok. Nemcsak Heródesre, a nézőre is. Ráadásul, az alapötlet ördögi kényszere folytán Kolinnak még az evangélium mondatait is a király szájába kell adnia, így nemcsak a nagyúr gondolati rendszere, világfelfogása gazdagabb, érdekesebb Jézusénál, de maga a nyelvi megfogalmazás is emelkedettebb, színesebb - egyszóval hatásosabb. Jézusnak - a világátalakítási terv megingatására - valójában nincsenek érvei, hacsak nem a cél--eszköz dia-

lektika ellentmondásai, amiket mindvégig csökönyösen hangoztat. Szerinte az új hit ötven vagy kétszáz esztendő múltán úgyis megköttetik Izrael és olyan valaki között, aki nem csaló, mint Heródes, tehát leleplezhetetlen. „Most elég volna egy kis hiba, és akár ezer évre nullára csökkenthetnéd az esélyeket, mert minden kezdeményezésnek előre hitelét vennéd" - szegezi Heródesnek. A király mulat ellenfelén, felül és kívül áll érvelésén (sajnos a színdarabon is), a tizenegy apostolt jónevű trénerként idomítja, tökéletes szemfényvesztő, Isten fia, a csodadoktor, tudja, hogy terve megakadályozhatatlan - a csalás bevégeztetett. Már csak a vértanúság katartikus nagyjelenetére van szükség, hogy az új vallás megszülessék. A mártíromság természetesen a valódi prófétára várna, az álpróféta az utolsó pillanatban ruhát cserélne Jézussal, s azt feszítenék keresztre. Az ördögi körből nincs menekvés.

Érzi ezt Jézus (és érzi ezt Kolin is). Váratlan, már-már krimiízű fordulathoz nyúl tehát; Isten fia megmérgezi magát, hogy megakadályozza a szerepcserét - s megmentse népét és a világot a példátlan svindlitől. Nem gondol arra, hogy Heródesnek, a nagy játékosnak lesz ereje saját életét is feláldozni a világméretű pókerjátszmán. „A csalók gyávák", erre alapítja tervét. Csakhogy Heródes nem mondhat le a vértanúság hatóerejéről, hiszen csak így teljesülnek a próféciák. Vállalnia kell a kényszerű mártíromságot, és vállalja is. Közben pedig röhög az egészen: a világon, az istenes Heródesen, önmagán, a hülye Jézuson. Tudja, hogy minden viszonylagos, hogy a jó önkényes választás dolga, Isten pedig nincs sehol. Látja, hogy az emberiségnek nincs szent ügye, csak történelme, s e történelmi kényszer rendre kitermeli a szükséges Megváltókat - vagy uralkodókat. „Remek fickó ez a Heródes" - mondja elragadtatással Mária is. Ő sem a makulátlan, testetlen megszállottat, nem a tisztaéletűt, hanem a józan ésszel, rókafantáziával megáldott reálpolitikust kedveli.

És érzi ezt Pétervári István, a veszprémi előadás rendezője is. Semmitmondó, arctalan Jézust állíttat színpadra Joós Lászlóval; erőtlent, hatástalant és súlytalant, aki nem lehet Heródes ellenfele. Dialógusaikban nincs feszültség, vitájuk tétje parányi, nincs csata, nincs mérkőzés. Heródes betonfalnak használja Jézust, amiről labdái. maguktól visszapattannak. Nem „két Jézus-szavalókórus", mint ahogy a darabban mondják, hanem többszereplős Heródes-monológ. (Monodráma is lehetne, ha tanúi volnánk belső konfliktusának, vívódásainak. De nem vagyunk.)

Az előadás így is csak halvány lenyomata Kolin egyébként gazdag és minden hibája ellenére érdekfeszítő szövegének. Pétervári láthatóan ingadozik a filozófiai dráma és a történelmi krimi között, a darab atmoszféráját külsődleges eszközökkel igyekszik megteremteni; látványosságra törekszik, mintha nem bízna a szöveg lehetőségeiben. Pompázatos, aranytól, brokáttól, selyemtől csillogó, bálványokkal telezsúfolt, tükrös-fényes díszletet varázsol Neogrády Antal segítségével a színpadra. Ez a díszlet nem a darabot szolgálja. Nincs feszültsége, játéktérként nem funkcionál, egyszerűen csak tetszetős; író-rendező mondanivalóját nem szolgálhatja, a színészek nem benne, csupán előtte játszanak. Ez nem börtön, nem trónterem, nem a Jordán partja, csak lenyomat. Önmagát fitogtatja. E különös, színes hányavetiségben természetesen nem érvényesülnek Hruby Mária - egyébként fantáziátlan, szín- és térhatásukban megkomponálatlan - ruhái; olybá tűnnek, mintha a háttérfüggönyből vágták volna ki őket. (Szomorúan jegyzem meg, hogy épp most olvastam Robert Edmond Jones amerikai díszlettervező írásait, aki már 1915-ben arról beszél, hogyan kell a díszlet és a jel-mez színhatásait összekombinálni, bizonyos anyagok színét és anyagiságát világítással megváltoztatni, s egyáltalán miként lehet fényt, teret és formát teremteni észrevétlenül - a színpadon.)

De térjünk vissza az előadáshoz. Pétervári egy bálványokkal körülvett bar-bár világban kívánt felmutatni egy kor-szerű gondolkodású, a történelmet és az adott kort szuverén módon értelmező embert. Heródest, aki számunkra is ér-vényes gondokkal küzd: a társadalmi együttélés új feltételeit, a kollektív cselekvés lehetőségeit kutatja. A Jézus-mítosz, a vallási keret csak ürügy a vizsgálódáshoz, az izraeli király új cselekvésmodellt kíván teremteni, ha kell, erő-szakkal is. Tervével végzetesen magára marad, még két legközvetlenebb barát-ja, Máté és Mária-Magdolna sem érti meg. Az előadásban mégis azok a jelenetek forrósodnak fel, ahol ők vannak a színpadon. Máté, az udvarmester (Szoboszlay Sándor) egyébként is az előadás legvonzóbb, Mária-Magdolnával (Dobos Ildikó) együtt szinte egyetlen húsvér figurája. Tökéletes besúgó, Heródes egyetlen bizalmasa. Ismeri gazdáját, mindent előre tud, gyakorlatilag sosem hibázik. Szoboszlay ízt, csínt és hangulatot hoz a kedélyes unalommal csordogáló játékba, színészi eszközei pontosak, a figura hiteles. Talán Máté kilétének titokzatosságával marad némiképp adós, hiszen nem lehet felfejteni, miért is szolgálja gazdáját; cinikus kapzsiságból, Róma ügynökeként, szeretetből? Egyszemélyes-jelenlététől mindenesetre meg-éled a színpad. Ellentétben a tizenegy apostollal, akik vég nélkül vonulnak felalá, vigyázva, nehogy elvétsék a lépést. Libatempóban zsoltároznak tehát. Alldogálnak a Jordán partján. Leülnek, szemben a közönséggel, és a rivaldába lógatják sarujukat. Üvöltően civilek. A magyar statisztéria megtestesítői. Az arctalan, jellegtelen - felesleges - statisztériáé. Egyetemisták? Főiskolások? Kellékesek? Nem tudom. De jönnek. Veszprémben éppúgy, mint Szegeden. Ott az ügyelő intésére lépnek elő, tíz-egynéhányan Thurzó darabjában. Kezükben kés. Azzal böködnek. Egyszerre és ütemesen, hol a közönség, hol szegény lótolvajunk felé. Egy-kettő. Böködő gorillák. Mert ettől eltekintve mozdulatlanok. Mintha lenyeltek volna valamit. Arcuk se rezdül, amikor a lótolvaj gyilkos dühvel ölbe kapja gazdájukat. Nem mozdulnak. Csak az ügyelő csettintésére. Egyébként süketek, némák, vakok. Egy jelre kilépnek, egy másikra visszajönnek. Heródeshez éppúgy, mint a szaracén herceghez. A különbség csak annyi, hogy Veszprémben darócban vannak, Szegeden úszósapkában.

Holló és sajt

Thurzó Gábor talányos című vidám komédiája pár sorban elmesélhető. Hamadán, a szaracén sajtherceg erővel megválasztatja pápának Baldassarét, a szolgáját, hogy segítségével uralkodhassék Rómán, a szent városon. Csínyjára csúnyán ráfizet, mert a hálátlan (és agyafúrt) lótolvaj bekebelezi a megszülető sajtkartellt, és kiénekli gazdája szájából a mozzarellát. Íme, a közelmúltban elhunyt jeles író komédiájának a tartalma. Szolgálhatok (hála a műsorfüzet világos útbaigazításának) „eszmei mondanivalóval" is. *A Holló és sajt* egy politikai manipuláció története, és azt példázza, „hogyan torzítja el a politika azt az eszmét, amelynek a nevében cselekszik". Ez jól hangzik, ám kissé elvont. Gondoljuk végig. A szaracén uralkodó, hogy megvethesse világi

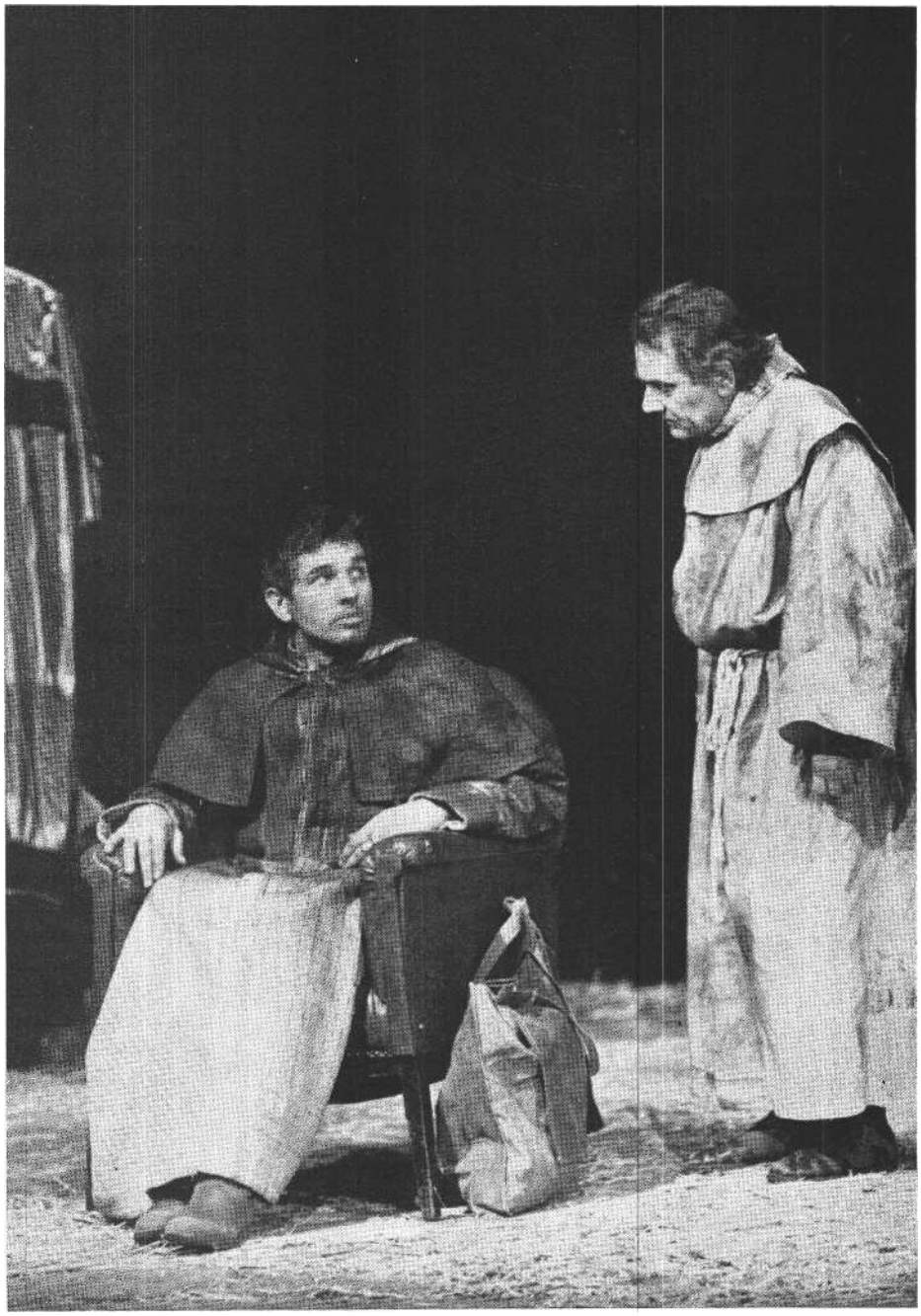
hatalmát (és eladhassa raktáron bűzlő sajtkészletét) ideológiát keres, amelynek nevében kormányozhat. Egy bohóc fejébe húzza a tiarát, és teremt *egy* paprikajancsi-Szentatyát. Az ötlet nem új, Baldassare ez idő tájt a hatodik pápa Itáliában. A kard és a szenteltvíztartó (az állam és az egy-ház) jól ismert szövetsége tehát? A hit devalválódásának komédiája? A hivatá-sos hasfelmetszők és a vágóhíd szent arkangyalainak érdekazonossága? A Fran-cót megáldó XII. Pius pápa?

A vallás üzlet, a háború is, jól tudja Thurzó, mégis kételyeim támadnak ettől az ijesztő egyszerűsítéstől. Nyomozzunk tovább.

Baldassare, a lótolvaj, hogy mentse ir háját, vállalja a kényszerű prófétaságot, majd később, midőn „megtalálja becsületét" már neofita buzgalommal, darócban követi belső meggyőződését. Becket kisöccse? Egy társadalmi-politikai szerep önigazolása? Az önmegvalósítás lehetetlensége? Modern lélektani komédia? Szó sincs róla, hiszen a végső megvilágosodás pillanatában, amikor megjelenik szájában sajttal a holló, Baldassare rutinos politikai kaméleonnak mutatkozik, és a lelkek fölötti uralomnál többre becsüli a földi javakat: a sajtrészvények ötvenkét százalékát követeli magának. „Miatyánk kivagyamennyekben/maradj is ott" - ismételhetnénk Prévert sorait. Nem a hit és nem a lélek drámája tehát. Talán a világon diadalmaskodó gazdaság-politika példabeszéde? Hiszen a pápák sorra eltűnnek a porondról, amikor a nagyhatalmak közgazdasági érdeke úgy kívánja. És a hit embere átalakul elegáns üzletemberré, a daróc alól kibújik (valóságosan) a city man.

Miről szól ez a színdarab? A hatalom kettős természetéről ? A római nép fásultságáról, amellyel naponta megéljenezi az új pápát, hiszen mint az istállószolga mondja: „Nem az számít, akit a hit képviseletére kijelöltek, hanem a hit maga."

Szellemes közhelyek, elegáns dialógus, szinte hibátlan dramaturgiai szerkezet, megtévesztően együtt van minden, ami egy jó és hatásos színdarabhoz szükséges. A konfliktus is „ott lóg a levegő-ben". Végig az egész darabon. De sajnos levegőből is van. *A Holló és sajt,* ez a „talányosan hevenyészett darab", ahogy Koltai Tamás nevezte, nem szól semmiről. Már-már olybá tűnik, mint valami fogadásból (bosszantásra) írt dramaturgiai ujjgyakorlat. Vatta, amibe az ember beleharap. És most tele a szája.



Vass Gábor (Baldassare) és Mentes József (Sebastiane) a szegedi Nemzeti Színház Thurzó-bemutatóján (Hernádi **Oszkár felvétele)**

Különös önsanyargatás vezethette a szegedi színházat, amikor (számos jó kezdeményezés után) műsorára tűzte ezt a hosszú ideig jótékonyan elfelejtett fabulát. Nem bízhatott ugyanis sem a darab aktuális üzenetében, de még a poénok hatásában sem. A *Holló és sajt* ugyanis színes léggömb, amihez, ha hozzányúlnak, rögtön leenged. Mindezeknek a fényében a bemutató (és ezt félve jegyzem meg, mert korántsem csak a szegedi előadásra jellemző) elhamarkodott áldozatnak tűnik az ősbemutató-mítosz oltárán, tétova és kényszerű felfedezésnek, homályba vesző értékeink kötelező kikapirgálásának.

Ugyanez a tétovaság érződik a dramaturgiai munkában is. Az előadás mindent elkövet, hogy tisztázza a szöveg opálos rejtelmeit és egy döntő ponton bele is avatkozik a textusba. Az eredeti változatban, a világtól és az emberektől megundorodva Baldassare visszavonul az „Ártatlanok Tornyába", szöcskén, gyökéren tengődik, és az égi jelre vár, amely útbaigazítja. A megvilágosodás késik. Ezalatt odalenn összegyűlnek ellenfelei. Hamadán, akit elűzött saját palotájából, Oriana őrgrófnő, a hajdani megalázott cseléd-szerető és Bertram, a titkosügynök. Ok azok, akik, ha kell, erőnek erejével is le akarják mondatni az utolsó megátalkodott maradék-pápát, Baldassarét, hogy az ideológiai hatalmat (a világpiac és a sajtkartell érdekei szerint) egyetlen pápa, a remetéből sajtügynökké avanzsált Sebastiano kezébe tegyék. Csakhogy Baldassare nem hajlandó lemondani. Üze-

netre, égi jeladásra vár. És az üzenet holló képében (csőrében sajt) meg is jelenik. (Hogy miért holló, ne firtassuk. Nyilván a színdarab címe miatt. Vagy La Fontaine iránti kegyeletből.) De nem beszél. (Remete Szent Antalnak sem beszélt. Világos: kiesik szájából a mozzarella.) Hallgat. „Nehéz helyzetekben azonban --nyugtat meg bennünket a lótolvaj -- a csoda csak elvétve Isten műve, általában az embereké." Megérti tehát szó nélkül is az üzenetet, amire hosszú ideig várt: Isten azt ajánlja, hogy ne a lelkek, hanem inkább a piac ura legyen, mondjon le, de szerezze meg a sajtrészvények ötvenkét százalékát. A tipp jó, Baldassare hallgat a praktikus sugallatra. Ezen a ponton az előadás sejteti, hogy a holló csak trükk, szó sincs sugallatról, nem az Isten, hanem Sebastiano, a régi barát tanácsolja a pálfordulást, megteremtve ezzel az egyházi és a sajttőke monopóliumát. S hogy a mondanivaló egészen világos legyen, a színház a boursinek, pálpusztaik, ementálik, mozzarellák részvényét - ötvenkét százalékról, ami a szövegben szerepelt - gavallérosan hatvanöt százalékra emeli. Ha sajt, legyen kövér.

A rendező, Seregi Zoltán mesterien kígyózik a színdarab üresjáratai között. Ahhoz a kötéltáncoshoz hasonlít, aki száz méterrel a Niagara fölött, egy szál kötélen imbolyogva elhiteti magával (és némelykor a színészeivel is!), hogy lába alatt szilárd a talaj. A mutatvány természetesen nem sikerül, de az imbolygás imponáló. Sereginek ugyanis vérében van a színpad. Nem szövegekben, hanem szituációkban, figurákban, fényben, hangban, színekben gondolkodik. Az ő színpadán valódi kecske mekeg, a zongoránál egy csontváz Mary llopkin világhírű melódiáját, a *Those Were the Dayst* zongorázza, a lépcsőn gézzel betekert fejű henteslegények rohangálnak, kötényük véres, Hamadán testőrei úszósapkát hordanak, Oriana biciklin treníroz, az istállószolga alommal teríti be a színpadot. Istálló az egész világ! - legyint keserűen Seregi - és sajtügynök benne minden férfi és nő.

Kérjük számon tobzódó ötleteit? A harsány poénokat? Az eklektikus stílushatásokat? A vissza-visszatérő rekvizitumokat, rendezőpetárdákat? Hivatkozzunk a szövegre? De milyen szövegre? Ennek a színdarabnak vannak dialógusai, de nincsenek szerepei. A színészek nem is szerepeket, hanem mondatokat, szavakat játszanak. Hogy néha élvezetesen, az egyedül rutinjuknak köszönhető. És tehetségüknek.

Vass Gábor életvidám, bővérű, vagány lócsiszárt alakít, rendre kihajigálja Hamadán testőreit, pimasz, életerős hím, aki némi kényszerű lelkigyakorlat után boldogan veti le a daróccsuhát, s harap bele a világba, keresztülgázolva mindenkin, ha kell, cinikus, mai nyíltsággal. Játéka pihentető élvezettel szolgál, s felfelvillantja (a szöveg mögött) egy valódi, tartalmas színdarab lehetőségeit. Igaz, neki a legkönnyebb a dolga. A többiek: kuglifigurák. Hamadán (Király Levente) fel-alá rohangál, kitüntetései csörögnek, amolyan uralkodói puffancs, aki ha dühbe gurul, külön erre a célra alkalmazott pofozóemberét ütlegeli, ezt a szomorú-ütődött Frankensteint, aki kezeit lógázva ácsorogja végig az előadást. Lehet, hogy a király - szerepe fölött érzett tehetetlen dühében - az egész társulat nevében pofozza? „Korunk igazi hősei a pufferek" - mondták az elsőként említett színdarabban, s ezt a bölcsességet még Bertram, az ezerarcú kamarás is elirigyelhetné. (Gyürki István alakítja tehetségesen.) Ebből a rezonőrféle alakból Seregi amolyan szürke eminenciást, két- (vagy három-) kulacsos politikai szélkakast igyekezett kifacsarni. Arcát nagy kalap fedi, puha, halk léptekkel surran át egyik jelenetből a másikba, hogy miért, azt ne firtassuk, nyilván őt is magasabb (értsd: írói) érdek mozgatja. Pálfordulásai mindenesetre követhetetlenek, kedélyes árulásainak semmiféle dramaturgiai szerepe nincs, intrikái valószínűleg régi színdarabokból származó beidegződések. Néha beléjük is gabalyodik. Ilyenkor nincs mit tenni, át kell vágni a gordiuszi csomót. Ezt teszi Oriana őrgrófnő, a lótolvaj hajdani „szukája", Máriáss Melinda. O olyan, mint valami energiagombóc. Beviharzik és felpezsdül a színpad. Majd távozik. Később újra beviharzik, ám ezúttal dolgavégezetlen kisomfordál. Mintha az öltözőben felejtette volna szerepének másik felét. De ott hiába keresi. Különféle alakokat formál tehát: loncsos-hervadt házigróf-nőt, titokzatos Mata Harit. Hol rikácsoló házisárkánynak, hol a végzet asszonyának képzeli magát. Teheti, az író nem szól bele. A rendező sem. Máriáss élvezettel csillogtatja tehetségét egészen az utolsó jelenetig, ott aztán, úgy tűnik, megunja az egészet, és fáradt kézlegyintéssel (egy félig írt szerep pyrrhusi örömeivel) kiódalog a színpadról. Pontosabban kisöpri őt is a korszakváltás vihara. A fekete díszletfalak leomolnak, s a kellékek közt, az ívlámpa fényében, egy padon, mozdulatlan nézi az új Szent-atya (Sebastiano - Mentes József) és az új monopoltőkés (Baldassare), ahogy a régi világ levitézlett szereplői sorra el-hagyják a színpadot, s Bertram kamarás iszonyú erőlködéssel áttolja a zongorát a színpadon, valószínűleg azért, hogy csontvázként maga üljön le játszani. A háttérben Fellini filmjének, *a Nyolc és fél*-nek a zenéje szól, távoli kutyavonítást hoz a szél (bizonyára Seregi korábbi rendezéséből, *a* Becketből hallatszik ide), és mi azzal a boldog tudattal hagyhatjuk el helyünket, hogy a világ sajttermése jó kezekbe került, lesz ementáli bőven a jövőben is. Maradék kétségeinket, örök pesszimizmusunkat az előcsarnokban a Magyar Hirdető jól ismert reklámdallama foszlatja szét (tanácsolom magyar darabokkal foglalkozó fiatal rendezőknek, színészeknek) : „Ezt nem lehet megunni!" Igen, igen. „Ezt nem lehet megunni 1"

Görgey Gábor: Bulvár (kecskeméti Katona József Színház)

Jelmez: Poós Éva. *Zene:* Fényes Szabolcs. *Koreográfra:* Horváth Ferenc. *Karmester:* Kerny Kálmán. *A rendező munkatársa:* Pallai Ágnes. *Rendező:* Sándor János.

Szereplők: Kiss Jenő, Fabó Györgyi, Mátray Márta, Kölgyesi György, Lengyel János, M. Horváth József, Jablonkay Mária, Monyók Ildikó, Lakky József, Ribár Éva, Morva Ernő, Tunyogi István, Kovács Zsolt, Csengeri Erzsébet, Vadasi Tünde, Buga Ildikó.

Kolin Péter: Heródes (veszprémi Petőfi Szín-ház)

Díszlet: Neogrády Antal. *Jelmez:* Hruby Mária. ***Zene:*** Fehér András. *Koreográfia:* Széky József. *Rendező:* Pétervári István.

Szereplők: Orbán Tibor, Szoboszlay Sándor, Joós László, Uyörffy László, Kassai Károly, Bakody József, Vajda Károly, Újhelyi Olga, Dobos Ildikó, Éltes Kond, Lesnyik László, Ruttkay Mária, Háromszéki Péter, Árva László, Szikra József, Dévai Péter.

Thurzó Gábor: Holló és sajt avagy van pápánk (szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet és jelmez: Kálmán László f. h. ***Zene:*** Nagy Imre. *A rendező munkatársa:* Zsigovits Gábor. *Rendező:* Seregi Zoltán.

Szereplők: Vass Gábor, Király Levente, Máriáss Melinda, Gyürki István, Mentes József, Bagó László, Máriáss József, Rácz Tibor, Fekete Gizi, Szántó Lajos, Jachinek Rudolf, Szabó István, Zámori László, Katona András, Zsigovits Gábor, Csoma Lajos, Szabó Erzsébet, Gedai Mária, Maczelka Noémi, Kinizsi Pál, Lakatos István.

RÓNA KATALIN

A jó zsarnok színész akar lenni

A koronatanú a József Attila Színházban

Caligula, Néró és Domitianus -- a történelemkönyvek is így sorolják a római birodalom hírhedt zsarnokait, a klasszikus tirannusi uralom legvadabb megtestesítőit.

Caligula építőszenvedélyű szörnyeteg volt. Néró dilettáns költő és színész. S mi volt, mi akart lenni Domitianus? Császár, isten vagy tán inkább mégis színész?

Páskándi Géza Domitianusa, *A koronatanú* főszereplője tudatos császár, tudatos zsarnok. Elődeit tagadja. Caligulát és Nérót szánalmasnak, gyengének, bolondnak nevezi, Magát, ellenükben, eredetinek tartja. Eredeti császárnak, elődök nélkülinek, s a legnagyobbnak: istencsászárnak, jó zsarnoknak. Ragaszkodik hatalmához, az igazi, a tökéletes zsarnoksághoz. Gyűlöli és lenézi a kőzépszert. Tirannus ő, aki tudja, hogy a nép fölött csak az erőszak győz. Tirannus, aki féli, gyűlöli a filozófiát, mert az nem ismeri el a császárkultuszt. Megveti a színházat, mert érzi, hogy az kigúnyol-ja őt, és lelke mélyén irigykedve ágál a színészek ellen is. Tirannus, aki tervez, aki okos, s aki nem tagadja: a zsarnokságot szent dolognak tekinti. Leghőbb vágya, hogy megtisztítsa a ráhordott mocsoktól. Úgy hirdeti: a zsarnokság jóra és rosszra egyaránt használható, ő maga. pedig a jó zsarnok. A hatalomról szónokol, a szabadságot gúnyolja, s közben halom-ra gyilkoltatja saját embereit és ellenségeit, rokonait és alattvalóit.

Domitianus nagyságát hirdeti uralkodása, nagyságát mutatja. kegyetlensége. Eredetiségét maga hirdeti., még attól sem retten vissza, fogy miközben üldözi a színészetet, mert az sérti a magánerkölcsöt, önmagát színésznek nevezze: „Rólam azt mondják: tudok színlelni, tehát magam is színészféle volnék. Róma nem marad hát színész nélkül - nyugodjatok meg!" Az eredeti *császár,* a jó zsarnok tán színész akar lenni? Tán megirigyelte a színpadi életet, tán legszívesebben színházzá változtatná az egész világot, drámává a való életet, hogy maga játszhassa a főszerepet?

Tóth Judit (Domitia) és **Horváth** Sándor (Domitianus) Páskándi Géza történelmi krimiiében

Horváth Sándor (Domitianus) és Tylt Attila (Flavius) A koronatanú József Attila színházi elöadásábl (Iklády László felvételei)

A koronatanú hiteles történelmi szituáción alapul. Az ókori Róma világából elevenednek meg hősei, s a történet maga is a császár másfél évtizedes uralkodásának eseménysorozata. A. konkrét I. századi valóság gazdag anyagára épül, a drámai törvényeket figyelembe véve. Páskándi Géza ezúttal is, mint történelmi drámái bevezetőiben már annyiszor, le-írja szabadkozásait: a darab a császár uralkodásának sűrítménye, tehát az író nem tarthatta magát a kronológiához. A mű nem fejlődést, hanem már a tirannus császárt mutatja be. Kitaláció is van benne, amely nem hű a korabeli eseményekhez, a szereplők rangján, címein is változtatott a szerző.

E látványos szabadkozás -- nem először írjuk le e folyóirat hasábjain - fölös-leges. A drámaíró bizonyára azért változtatott az események menetén, az alakok megrajzolásán, mert többre akart vállalkozni, minta történelemkönyv-írók, mert mondanivalója volt a régmúlt korról, mert a dráma öntörvénye úgy kívánta, mert úgy találta, hogy egy adott történelmi világon túlmutatva a játék gondolat-rendszere további, korunkhoz közel álló kérdésekre keres feleletet. A szabadkozásra tehát nincs szükség, annál inkább a történelmi illusztrációtól való elszakadásra.

Mert *A koronatanú,* még ha szerzője szándéka más lehetett is, nem több egy klasszikus értelemben vett történelmi játéknál, amelyben itt-ott ironikus hangvétel csendül meg. Valóságos történelmi játék, annak valamennyi színpadi kellékével. Kétségtelenül vannak benne, hogyne lennének, a történelem sajátosságából eredően általánosítható, későbbi századok máig szóló, nyugtalanító gondolatai, de egészében nézve mégiscsak történelmi mese ez a javából.

Páskándi Géza történelemóráján egymás után vonulnak föl a szereplők. Alakjuk, jellemük meghatározott első színpadra lépésükkor. Ebben a drámában nincs jellemfejlődés, nincs váratlan pálfordulás, mindenki éppen olyan marad, mint amilyennek megismertük. Az alatt-valók, az urak és a katonák megegyez-nek a császárgyűlöletben, a rettegésben. Szót emelni csak a filozófus, az író, a drámaíró és a színész mer, de szavuk erőtlenül cseng Páskándi drámai világában. A vita nem vita itt, csupán egymás mellett haladó szóáradat. A szellem morális fölénye alig emelkedik az erkölcsi gátlásokat nem ismerő hatalmi téboly fölé. A szópárbaj inkább csak tézisek, pél dák felsorolása, mint drámai összeütközés. Még Domitia, a császárné, aki eljut a férjét megcsaló szerelmes asszonytól az összeesküvés cselekvő résztvevőjéig sem kap lehetőséget a drámai fejlődés feszültségének megteremtésére.

Talán ha Páskándi Géza még inkább hajlandó lett volna elszakadni a történelmi eseményektől, ha Domitianusát mint a zsarnokságig elérő császárt ábrázolja, ha azt próbálja megmutatni, amiről maga is beszélt előszavában - „hol van az a határpont, ha van, amikor a szigorú kéz már zsarnokivá merevedik -, születhetett volna komoly emberi, társadalmi dráma a római történetből.

Hogyan közvetíti a József Attila Színház előadása, Berényi Gábor rendezése a történelmi játékot? A lehető legegyszerűbb módon: históriai mese pereg a szemünk előtt. A színészek képességükhöz, vérmérsékletükhöz mérten mondják a szöveget. Játszanak a játékkal; jól érzik magukat a véres kegyetlenség színpadán. Föl sem merül bennük, hogy meg lehetne próbálni ennél valamivel többet is kicsikarni Páskándi drámájából.

Történelmi krimi - írta a színház a darab műfajának meghatározását a plakát-ra. S ehhez tartja magát. Római kori bűnügyi játékot adnak elő a színészek, a krimik különösebb izgalma nélkül. Mindenesetre e megjelölés a közönségcsábítás nem titkolt, jól bevált formája: a krimi, még ha történelmi is, bizton számíthat érdeklődésre.

Páskándi Géza a dráma elé írt szerzői utasításban így beszél a darab megformálásáról: „A játék stílusa kemény, puritán: pergő idegjáték, hiszen történelmi-pszichológiai dráma is ez. Előadva -- a történelmi irónia ne tűnjék el belőle.

S hogy e szerzői utasításból mi maradt? A játék lassú, vontatott. Pergő ideg-játék helyett részletező, megfontolt. A puritánságot a teátrális színorgia cseréli föl. A pszichológia már a drámában eltűnt a történelem ködében. S a történelmi irónia? A legfontosabb szerzői instrukció néhol-néhol fölsejlik az előadásban, de semmiképpen sem nyomja rá a bélyegét a játékra. Pedig a groteszk hangvétel, a fölerősített ironikus szemlélet lett volna az előadás lehetséges, elfogadható útja. A dráma mélyén meglevő, Páskándira oly jellemző, abszurd humor Berényi Gábor rendezésében inkább a komédiázás felé tart.

Kemenes Fanny jelmezei színesek, látványosak, Csányi Attila díszlete hűen szolgálja az írói elképzelést, jó játékteret teremtve a színészeknek.

Horváth Sándor játssza Domitianust, a véres kezű zsarnokot. A groteszk hang idegen a nagyszerű színésztől, így aztán erőteljes tónusát az irónia helyett a komédia színezi. Hatalomvágya, zsarnoksága, fölénye, hiúsága teljes egy történelmi tréfa szintjén, ám alig érzékeltet valamit Domitianus cinikus filozófiájából, összetett egyéniségéből.

Tóth Judit szép Domitia. Szenvedélyes, méltóságteljes, de a drámai iróniát ő sem teremti meg. *Ú*réti László Stephanus, a testőrség parancsnoka, az össze-esküvés szervezője. A figurában csupán egy történelmi magatartás jelzését játssza el, alakítása szikár, gondosan kerül minden komolytalan hangot. Tyll Attila a cézár nagybátyjának, Flaviusnak és Horváth Gyula, a távoli rokon, Purius szerepében külsőséges, teátrális eszközökkel él, túlkarikírozva szerepét. A többiek: Kránitz Lajos Parthenius, Szirmai Péter Paris, Solti Bertalan Epiktétosz, Kovács Gyula Rusticus, Straub Dezső Helvidius, Makay Sándor Maximus, Jancsó Sarolta Glaedia szerepét formálva, megfelelően illeszkedtek az elő-adásba.

Vajon Páskándi Géza, aki annyira ismeri a drámai szavak értékét, látva A *koronatanú* előadását, megérti-e, elhiszi-e, hogy a történelmi játék csak akkor válhat igazán történelmi parabolává, ha tanulságai valóban gazdagok, ha groteszk hangvételével túlmutat a megszokott történelmi értékelésen?

Páskándi Géza: A koronatanú (József Attila Színház)

Rendező: Berényi Gábor. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Díszlet:* Csányi Ár-pád. *Jelmez:* Kemenes Fanny.

Szereplők: Horváth Sándor, Tóth Judit, Tyll Attila, Horváth Gyula, Kránitz Lajos, Újréti László, Szirmai Péter, Solti Bertalan, Kovács Gyula, Straub Dezső, Geréb Attila, Beratin Gábor f. h., Makay Sándor, Jancsó Sarolta.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Variációk a hazaszeretetre

Gyurkovics Tibor új darabjának két változata

Ritka jelensége hazai színházi életünknek egy magyar dráma több változatának színpadra kerülése. Különösen a vidéki bemutatót követő fővárosi utánjátszás. Ez a jelenség akkor is örvendetes, ha az eredmény felemás. Gyurkovics Tibor *Magyar menyasszony című* groteszk játékát az 1979/80-as évadban mutatta be a kecskeméti Katona József Színház, és a következő színházi évadban - 198o őszén a Pesti Színház tűzte műsorára a darab új változatát *Isten bokrétája* címmel,

Tartalmi-eszmei azonosságok

Kevés írónk van, aki Gyurkovicshoz hasonló tudatossággal és következetességgel vállalja magyarságát. Új darabja is arra a kérdéskörre keresi a választ, amely leginkább foglalkoztatja: mit jelent ma magyarnak lenni, kelet-közép-európainak lenni, milyen tanulságokat hordoz a múlt, és mit őriz ebből a generációk tudata, milyen szálakkal kötődik az egyén sorsa a nemzetéhez, létezik-e a haza fogalma napjainkban, és van-e még érzelmi köteléke a közös nyelvnek és kultúrának?

Ezek a kérdések tragikusak és sorsdöntőék. Gyurkovics Tibor alkatától azonban idegen a tragédia. Kérdései ezért -- paradox módon groteszk körülmények között fogalmazódnak meg. Ez adja műveinek paraboliszticus, szatirikus jellegét. *A Magyar menyasszony* közege is kisszerű. Adott egy kispolgári miliő, csaknem idilli: apa, anya, a lányuk, a lány „embere", a nagyapa és a család ismerősei. A cselekmény nem sok: a szülők boyler, lakás, állás után rohangálnak, miközben csemetéik alszanak. Időnként be-bejön valaki a külvilágból -- a postás, a „hekusok" - de valójában nem történik semmi. A második részben ez a semmittevés a visszájára fordul. Az Argentínába disszidált fiatalok és az otthoni szereplők tükörképének megfelelő figurák lázas tevékenységgel próbálják kompenzálni a gyökértelenséget, az érzelmi sivárságot, a szorongást. Az új változat, az *Isten bokrétája,* amelynek első része csaknem teljesen megegyezik az előzőével - napjaink valósága után az ötvenes évekhez nyúl vissza, és ugyanezeknek a típusoknak az áltevékenységét állítja szembe *a* mai tétlenséggel. Ezért jelentős hangsúlyeltolódás van a két mű között.

A. M*agyar menyasszony* az ország szimbóluma. Benne a nő sorsa és a magyarság sorsa szorosan összekapcsolódik. .A magyar menyasszony idegenben elpusztul, mint ahogy a kivándorlók éltető gyökerei is elsorvadnak Argentínában vagy bár-hol a világon. Nem lehet hazátlanul magyarkodni, nem lehet elmenni és lélek-ben itthon maradni, nem lehet átmeneti állapotban élni és a cselekedetek következményét nem vállalni. Ez a magyarázata Dona Lazaro öngyilkosságának és a darab tragikus befejezésének. *Az Isten bokrétája* logikája az, hogy a hetvenes évek magyarságtudatáért illetve magyartalanságtudatáért: a közelmúlt eseményei és az előző generációk a felelősek. Ezért a szereplők -- az első változat disszidenseivel szemben -- generációs előképek. Csakhogy amíg az első változatnak megvolt a logikus befejezése, addig ez az *Isten* bokrétájából hiányzik. A második rész csúcspontja -- a nagyapa elárultatása - abszurdba hajló, gyilkos humorú jelenet. A komédiába fulladó befejezés azonban íróilag megoldatlan.

A darab alapvető hiányossága, hogy a két résznek nem sok köze van egymáshoz. Még annyi sem, mint a *Magyar menyasszonyban,* ahol a történet átvezető szála a két fiatal disszidálása. (Az utazásra vonatkozó mondatok itt is elhangzanak következmény nélkül!) Mindkét mű valójában egyetlen téma hármas variációja: a hazaszeretet fogalma napjaink Magyar-országán (mindkét változat t. rész), az ötvenes években *(2.* változat, 2. rész) és a mai Argentínában (t. változat 2. rész). Egyetlen gondolat köti össze e három jelenetet, a színpadon hangsúlyozottan jelen levő Tamási Áron-mottó: „Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne." A dráma hőseinek legnagyobb baja, hogy sehol sincsenek ott-hon benne. Ezt a gondolatot variálja a három jelenetsor, amely valójában három külön egyfelvonásos. Gyurkovics eszmeileg fontos, szerkezetileg azonban egyfelvonásos méretű ötletet írt meg háromféle módon. Ezért marad hiányérzetünk mindkét változattal szemben. Pedig a második változat íróilag sokkal jobb, összefogottabb. Különösen az első rész, amely szinte hibátlan.

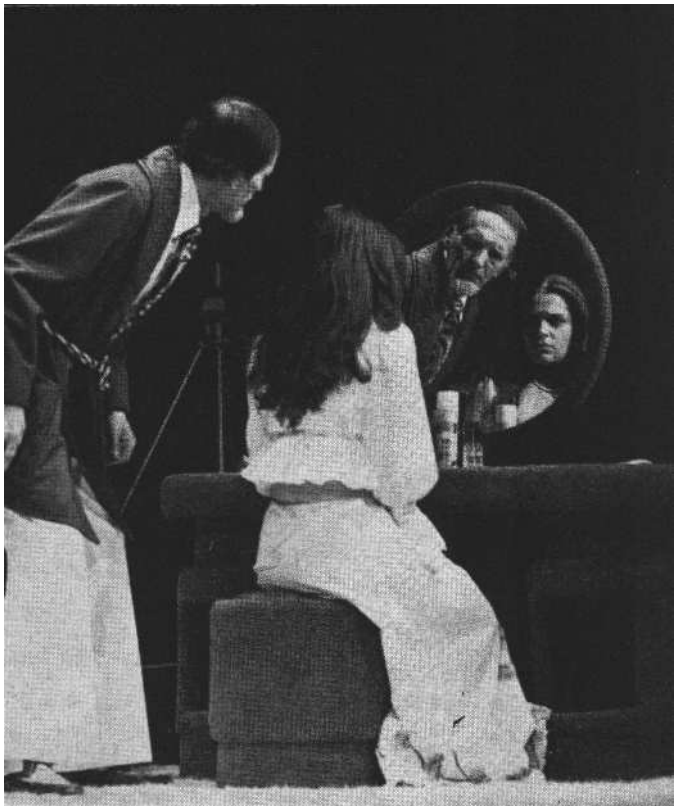
Típusok és hősök

Gyurkovics hősei mindig kisemberek: A *öreg, a Nagyvizit* betegei, a Csóka család tagjai. Igazi antihősök. Es a magyar valóságban gyökerező típusok. Legújabb darabjában három generáció kép-viselőit vonultatja föl: a szenilis nagyapát (volt párizsi emigránst és veteránt), *az* anyagi javakat hajszoló szülőket és a „feltörekvő" fiatalokat, akik átalusszák az életüket. Es a középnemzedék többi, korántsem rokonszenves tagját: a reformtervezeteket gyártó tanárt és realitásérzékkel megáldott feleségét, a „kabátos embert" (volt hangulatjelentőt), a munkáskádert (volt szervezett munkást), a vidéki rokont (volt zsírosparasztot). Nem igazi jellemek ezek a gyurkovicsi figurák:, sokkal inkább tételszerű típusok: egy dogma írói bizonyítékai. A kér. változat között - a szerkezetnek megfelelően - szerepértelmezési eltolódások vannak. Az első változatban a magyar menyasszonyé (a tiatalé *és az* idősebbé) a jelkép-erejű főszerep. *Az Isten bokrétájában a* szerepek egyenértékűek, illetve a hang-súly áttevődik a nagyapa alakjára.

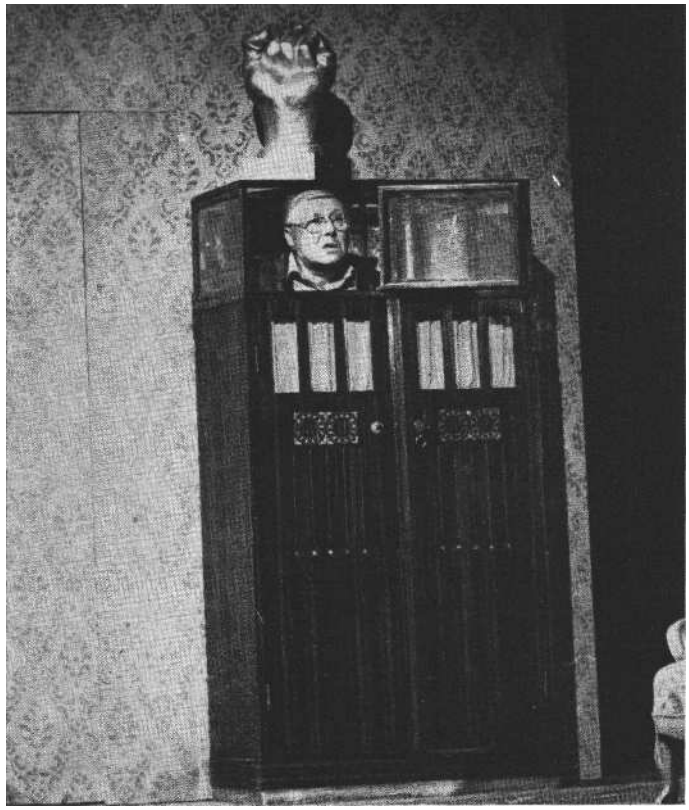
Talán a generációs típusok kavalkádja sem válik előnyére a darabnak. Túl sokat sűrít a szerző egybe: három generációt. Szólhatott volna ez a darab a fiatal nemzedék életképtelenségéről, arról a korosztályról, amelynek Trianon nem trauma többé, és nem ismeri, csak hallomásból, a fényes szelek nemzedékének hitét és az ötvenes évek egyéniségnyomorító légkörét. Ez a *Házmestersirató H*erczeg Pistájának és Bereményi Géza Halmíjának nemzedéke, a csurkai Deficithősök utódai. Az a békében és jólétben felnőtt generáció, amely nem a szülői; bűneiért felelős, hanem a sajátjaiért: a gondolat-nélküliség kényelméért, az összkomfortos tunyaságért, a hitetlenségért és tehetetlenségért. Szólhatott volna ez a darab róluk, rólunk a gyugyuizmus jelenségé-ről, a „műanyagéletről", az elburjánzó fogyasztói mentalitásról, a „benzinkutasok országáról". Vagyis mindarról, amiről szól is de csak a felületen, egy sokszínű tabló egyik színeként.

Műfaji különbségek - látásmód-azonosságok

Gyurkovics darabjait nehéz bárhova besorolni. Egy interjú állapot- vagy viselkedésdaraboknak nevezte műveit, ennél jobb meghatározás nemigen található rájuk. A M*agyar menyasszony* műfaji megjelölése: történelmi freskó két matricában, tragikomikus' színekkel; *az Isten bokrétá-*



Kölgyesi György és Andresz Katalin a Gyurkovics-mű első, kecskeméti verziójában



Kozák László mint családfő az Isten bokrétájának pesti színházi előadásában (Iklády László felvételei)

jáé: szatíra. Művei nélkülözik a hagyományos értelemben vett cselekményt, a konfliktusrendszert, a jellemfejlődést, vagyis az ismert drámai elemeket. Mi marad helyettük? Kész típusokkal és viselkedésnormákkal dolgozik, ezeket helyezi adott szituációkba, és vizsgálja reflexeiket, reagálásaikat. Ennyiben tehát pszichológiai tesztek Gyurkovics drámái: egy érzékeny és játékos elme valóságfaggató gyakorlatai. E vizsgálódás-hoz új darabjában kitalálta a tükörtechnikát. A játék lényege az, hogy különböző térben és időben azonos típusokat mozgat. Nem ugyanazokat az embereket látjuk tehát az első és második részben, hanem a megfelelő tükörképeiket. Ez az azonosság nemcsak a szerepekre, hanem a jelenetsorokra, a darab egész felépítésére vonatkozik. A két önálló részt (egyfelvonásost!) valójában csak a technika, a tükörjáték leképzése kapcsolja össze. *Az Isten bokrétája* két részének tükör-játékai így felelnek meg egymásnak (természetesen egy leszűkített vázlatmenetben): Gyuszi állásügye - postásepizód - ballonkabátosok illetve bőrkabátosok megjelenése - televízió- illetve rádiószerelés - a munkásfigura jelenete - tanárházaspár - vidéki rokon érkezése - a makói hagyma mint zárómotívum.

A tükörjáték mint írói technika rendkívül bravúros. A tér és idő szabad kezelése, illetve az ebből adódó logikai képtelenségek nem zavaróak. A groteszk drámaszerkesztésnek joga van ilyen logikai bukfencekre! Zavaró azonban, hogy a technika fölénőtt a mondanivalónak. Az író fontos közlendőjéhez kitalált egy bravúros technikát, amihez a továbbiak ban annyira ragaszkodott, hogy mondanivalóját is alárendelte a szerkezetnek. És ezzel a játék öncélúvá vált.

Ami a Gyurkovics-művek legfőbb érdeme, az alól ez a darab sem kivétel: a groteszk látásmód. Gyurkovics Tibor a groteszket az örkényi értelemben műveli: a grotcszk=szatíra+líra. (Talán ezért is emlékeztet a második változatban az ötvenes évek rajza - különösen a nagy-apa elárultatása (Örkény *Pistijére.)* Gyurkovics groteszkje mégis öntörvényű. A tragikus és komikus olyan ellentétpárját teremti meg, amelyben a nevetséges dominál a borzalmas felett. Gyurkovics fekete humora akkor is megnevettet, amikor sírnunk kellene. A groteszk kimeríthetetlen kontraszt-lehetőség az író számára. Gyurkovics humorának lényege: a különnemű jelenségek összekapcsolása. Olyan végletes dolgokat párosít össze, amelyek hatásukban bizarrak és meghökkentőek: főtt tojás és hit, magyarság és makói hagyma, Trianon és mosópormárka, focimeccs és koncepciósperek, almaszappan és forradalom. Gyurkovicsnál minden szimbólum: a Petőfitől kölcsönzött cím, a sebeket bekötöző úttörőnyakkendő, a sarló, a jugoszláv kölni, egy fehér-zöld csíkos törülköző.

Szakonyi Károly párhuzamos szerkesztési módszerével szemben Gyurkovics kitalálta az elcsúsztatásos módszert. Dialógusai pingpongtechnikát követnek. Mondatai látszólag nem egymásra felelnek, hanem egy korábbi vagy későbbi kérdésre. Es mégsem cserélhetők fel vagy helyettesíthetők be, mert a monda-tok sorrendje maga is humorforrás. (Ilyenek például a nagyapa örökös sztereotipiái: „Magyarország nem volt, hanem lesz!" -- ez a mondat akkor hangzik el, amikor az anya arról faggatja Gyuszit: „Mikor . . . veszed el Marit?" A két mondat tehát egymásra cseng.) A pingpongtechnikára példa a nyomozókkal folytatott rövid, pattogó párbeszéd: „Playboy? Cowboy. LSD ? LGT. Borjúhús ? Marha . . . Aluljáró? Busz. Moszkva tér? Batthyány tér. Kemény rock? Puha . . ." Gyurkovics Tibor mondatai gyakran csupán szómondatok, amelyek fokozott ritmust követelnek. Dialógusait egyetlen dologgal lehet tönkretenni: az agyonbeszéléssel. A Gyurkovics-darabok játékstílusa ezért rendkívüli egyensúlyérzéket kíván rendezőtől és színésztől egyaránt.

A színházi megvalósítás különbségei

Már a kecskeméti előadás játékstílusa sem volt egységes. Volt, aki melodrámát játszott (Gurnik Ilona), volt, aki vígjátékot (Andresz Katalin) és volt, aki groteszket (Kiss Jenő, Mihályi Győző). Illés István rendezése nem tudta eléggé összefogni a szerteágazó játékstílusok szövevényét, és ezért rendezőileg tisztázatlan előadás született. A legegységesebb és legtalálóbb Gyarmathy Agnes színpadképe volt. Ezt a groteszk alaphangot meghatározó színpadteret a Pesti Színház előadásán hiányoltuk. Meglepő, hogy a Vígszínház összeszokott társulata s főképp a szerző műveit oly jól ismerő és gyakran rendező Kapás Dezső nem boldogult az új változattal. És ez nem írható csak a mű rovására. Ebből az előadásból ugyanis hiányzik a ritmus.

Már a szereposztás több ponton. vitatható. Ebben az előadásban is vannak, akik a groteszk helyett direkt humort, sőt kabarétréfát játszanak. (Bárdy György, Suka Sándor), van, aki komolyan veszi önmagát (Ráday Imre), van, akinek nincs humora (Peremartoni Krisztina), és van, aki improvizatív készségévei átírja a szerzőt, és ezzel tönkreteszi a humorát (Kozák László). Szerencsére vannak, akik a gyurkovicsi groteszket jól és pontosan ismerik -- ők az előadás erőssé-- gei. Tábori Nóra, aki ,,örökös tagja" a Gyurkovics-műveknek. Minden mondata, hangsúlya telitalálat, ritmusérzéke páratlan, és mindig tovább„passzolja" a labdát. Ő az, aki a legjobban tud „gyurkovicsul" beszélni. Balázs Péter két különböző karaktert formál ragyogóan: egyrészt az álomszuszék, tohonya, akaratgyenge, bárgyú fiatalembert, generációjának tipikus képviselőjét, aki „még a Pilvaxban is elaludt volna!", Másrészt a vidéki „tahót", a friss magyar erőt, a számító karrieristát, a „kádernemzedék" erőteljes példányát. Pontosan teszi a dolgát a Benkő Gyula-Bánki Zsuzsa házaspár: a férfi, akinek gondolata és a nő, akinek realitásérzéke van. Mindketten tökéletesen egyensúlyoznak Gyurkovics humorának borotvaélén Ugyanilyen. egyensúlyérzék jellemzi Maszlay István az intellektuális nyomozó -- és Szombathy Gyula -- a postás - játékát.

Ehhez a megtalált stílushoz kapcsolódik a két beugró színész alakítása is: Fonyó István a Sanda nyomozó és Kern András az Öreg szerepében. Ez utóbbi alakításában. -- amelyet megnehezít, hogy fiatal színész játszik vénemberszerepet -- derül ki igazán ennek a figurának a kulcsfontossága. Váratlan bejövetelei, elkoptatott közhelyigazságai, groteszk színpadi vonulásai mind a darab szimbólumrendszerét erősítik. És azt a fajta játékstílust, amely Gyurkovics drámáinak sajátja, s amelyet ebben az előadásban csak elvétve találunk: a pontosságot, a ritmusérzéket, a humor áttételesebb, bonyolultabb formáját.

Nem tudni, milyen előadás született volna egy erősebb és határozottabb koncepciójú rendező kezében. A darab gyengéi valószínűleg akkor sem tűntek volna el. Mert az *Isten bokrétája* ebben az új változatban sem tartozik Gyurkovics Tibor legjobb művei közé: *a Nagyvizit, Az öreg, a Csóka család* sorába. Talán ha megmarad annak, aminek valójában született: hibátlan egyfelvonásosnak.

CSERJE ZSUZSA

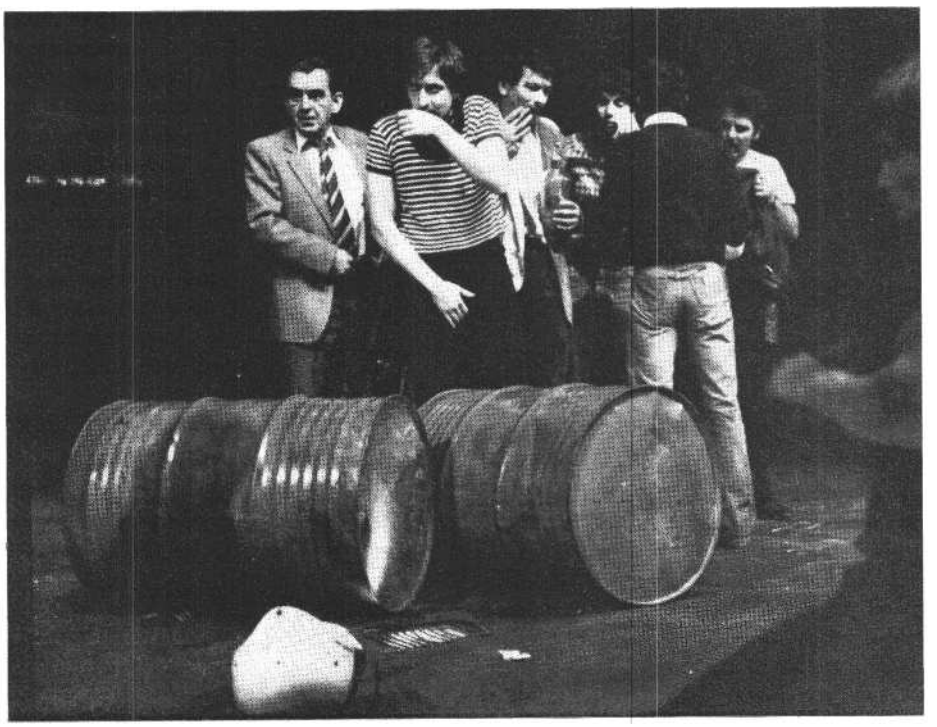
Tragédia a termelőszövetkezetben

Sárospataky István Fekete tűz című **drámája Pécsett**

Néhány évvel ezelőtt a gyulai nyári játékok egyik előadásán biciklivel karikáz-rak előttünk a leendő játék szereplői, bizonyos meghökkenést keltve a nézőtéren. Hasonló meglepetést okozott a pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínházában, hogy a. sötét nézőtéren az előadás kezdetekor kétoldalról igazi motorosok robogtak he, fel a színpadra rettenetes zajjal, benzingőzt árasztva, reflektoraikkal szemünkbe világítva. Sárospataky új drámájában a motorosok a mai magyar valoság kellős közepébe érkeznek ,A színen kétoldalt kukoricás (igazi száraz kukoricakórókkal), középen olajoshordók, sörösládák, a magasban olajvezetékek kusza csőrendszere. Jelzésszerűen tömör helyszín ez, ahol megtalálható minden, ami a későbbi játéktereket érzékelteti. A motorokról heves vérmérsékletű fiatalemberek szállnak le, Fényes fekete dzsekikben, indulatos tömegverekedés kezdődik, mintha a magyar *West Side Story* két bandája csapna össze. A konfliktusa termelőszövetkezet fiataljai. és az ott dolgozó olajfúró munkások között robban ki, akik ittlétükkel óhatatlanul is megbolygatták a. falu életét. Amennyire az általános zaj és verekedés közepette tájékozódni tudunk,. megtudjuk, hogy a falu egyik fiatalja, Vinkó éppen a lakodalmára készül, s a verekedés közvetlen oka. az lehet, hogy a munkások egyike szemet vetett vagy éppen udvarolni merészelt Vinkó menyasszonyának. Elhangzik egy mondat, mely szerint „az én menyasszonyom nem olajos kurva!"

Azt hihetnénk tehát, hogy benne va - gyunk a dráma közepében, s hogy az itt felvetett konfliktus továbbfejlődik majd. De nem. A dologról többé szó sem esik. A tömegverekedés szétoszlik, s a motorosok ugyanolyan zajjal, ahogyan jöttek, felpattannak járműveikre, és kiberregnek a színről. Csend azonban ezután sem lesz. Távoli kutyaugatás, madárcsicsergés és népi muzsika festi alá a következő jelenetet, amelyben megismerkedünk a dráma főhőseivel és alaphelyzetével. Szilas Antal és Szilas András testvérek. Antal itt él a faluban, éli a paraszti életforma maga teremtette életét, meglehetős jó-módban, feleségével, Pirével, akiről megtudjuk, hogy András régi szerelme. András ugyanis fiatalon itthagyta a falut, tovább akart tanulni, a városba ment, s

Jelenet Sárospataky István Fekete tűz című verses termelési drámájának pécsi előadásából



keveredett vissza. Antal tele van előítélettel testvére iránt: feltételezi, hogy az lenézi őket, faluban maradtakat, s egyébként is nagyratörőnek tartja. Ellenérzését motiválja András iránti elfojtott féltékenysége is. Egy családi ebédmeghívásnak eleget téve azonban Andrásról is kiderül, hogy élete megfeneklett. Rejtve marad ugyan, hogy pontosan miben is csalódott, miért is jutott jelenlegi csődhelyzetébe, legalábbis a pontosabb társadalmi okokról nem szerzünk tudomást. Mindenesetre most, mint az olajfúró munkások vezetője, lelkiismeretesen és felelősségteljesen végzi munkáját, társai, beosztottjai szeretik, becsülik. Arról, hogy magánélete hogyan jutott kátyúba (nemrég vált el), akkor értesülünk, amikor rövid időre egyedül maradnak Pörével. Jó alkalom ez arra is, hogy kiderüljön, a két ember még mindig szereti egymást.

Ilyen szituációban, ilyen családi konfliktussal terhes levegőben jelenik meg a drámai alaphelyzet, amely a következő: gázkitörés fenyeget, s ezt elkerülendő, a munkásoknak a napi nyolc órán túl éjt nappallá téve kellene dolgozni ahhoz, hogy a tragédia elkerülhető legyen. A munkások azonban, akár az életben, nem egyöntetűen reagálnak az új helyzet-re. Nem él mindegyikükben a szocialista öntudat oly magas foka, hogy gondolkodás nélkül vállalnák a nehéz feladatot. Végül mégis úgy döntenek: tovább dolgoznak. Ki a több pénzért, ki a veszélyhelyzet elhárításáért, öntudatból, ki pedig betyárbecsületből, a többiek kedvé-ért. Választás előtt állnak a falusiak is. Az ő helyzetük még nehezebb. Mert amíg egyik oldalon a tűzkitörés fenyeget, amely miatt menteni kellene az állatokat, s természetesen önmagukat is, addig a másik oldalon ott a legelő, ahol a nyájat kellene áthajtani, s mint megtudjuk, ez a legelő mételyezett, fertőzött. Hullik az állat (bizonyítandó be is hoznak a színre egy „elhullott" birkát). A választás tehát a következő: vagy egy esetleges tűz martalékává lesz az állatállomány, vagy, ha elhajtják őket, a szinte biztos pusztulás vár rájuk. A fiatalok, élükön Vinkóval, fel is ajánlják, hogy ott maradnak őrizni a nyájat, etetni és itatni, veszélyeztetve saját életüket.

Ezt szeretné megakadályozni András, amikor rábeszéli az embereket, azonnal menjenek innen, mert az emberi élet mindennél fontosabb. Szilas Antal kivételével elmennek, ő azonban marad (jó gazda védi a jószágot). Ez a döntés ismét elválasztja a testvéreket egymástól, elmélyítve köztük a már amúgy is meglevő ellentéteket. A drámai helyzet azonban még mindig fokozódik. A közvetlen veszélyen éppen hogy úrrá lett brigád, levetve védő azbesztruháját, ismét kényszerhelyzetben találja magát: még tovább kellene folytatni a munkát, most már életveszélyes helyzetben, ez azonban már aláírással szentesített önkéntességet igényel. A holtfáradt emberek döntése, különféle megingások után, megint pozitív: folytatják a munkát.

Időközben a drámai válaszút előtt álló feleség is döntött saját életét illetően: elhagyja férjét, és új életet akar kezdeni régi szerelme, András oldalán. Mégis ő megy el a jószággal maradt Szilas Antalhoz, hogy rábeszélje, hagyja ott az állatokat, s az életveszélyes helyzetben gondoljon saját életére. A helyzet kettőjük között annyira kiéleződik, hogy az asszony, bár nem akarta, mégis itt vallja be férjének szándékát: elhagyja őt. Antalt a vereségek sorozata összeroppant-ja, vízbefúlóként harcol az asszonyért, s mert érzi, tudja, helyzete reménytelen, vasvillával támad rá. Erős felindulásában belöki a jószágok közé a karámba. Végső dulakodásukban mindketten a fellobbanó tűz martalékává lesznek. A tragédia beteljesedik.

Az utolsó, irodai jelenet, amelyet egy titkárnő jelenléte és viselkedése avat tipikussá, már csak utójáték. A társadalmi vagyon megmentése érdekében hozott küzdelmes és áldozatkész munkájáért kitüntetésre váró András itt tudja meg Pöre halálhírét, zokogása szaggatott siratóba fullad.

Valódi konfliktusok, nehéz emberi választások útvesztői között jutunk el a drámai végkifejletig, amelyet, úgy tűnik, nem tartott kordában erős dramaturgiai kéz. Hiszen e konfliktusarzenál több színdarabra elegendő drámai magot hordoz, pazarlás tehát mindezt egyetlen drámába sűríteni. A drámaírói sokat markolás a mélység rovására megy, bár Sárospataky szándéka érezhetően most is, mint eddigi drámáiban, az volt, hogy a társadalmi jelenségeket, kérdéseket, problémákat a maguk komplexitásában ragadja meg.

Minden kifogás ellenére le kell szögezni, hogy Sárospataky drámája ifjúsági közönség előtt nagy sikert aratott, s ez nem kis mértékben a rendező, Sík Ferenc érdeme. Az ő fantáziája, jelenetszervező képessége gyakran csodát művel, és élvezetessé teszi azt is, aminek igazságához kétség fér. Vincze Győző sokat markoló játékterében látványos és pergő nyíltszíni vátozásokat szervez, az egyes jeleneteket néha hatásos koreográfiával, néha pedig a színészi játék segítségével életszerűvé, átélhetővé avatja. A munkásszálláson játszódókat valódi megfigyelésekkel teszi hitelessé, amelyhez nagy segítséget nyújtanak a brigád tagjait alakító színészek. Pintér Gyula finom eszközökkel ábrázolja a teljes fizikai kimerültség állapotát, Lukács József egyéniségének súlyával élő alakot teremt a vázlatosan megírtból. A falusi fiatalokat játszó Vitai András és Vajek Róbert kissé túl harsányak, ám mégis ők azok, akik az előadáskezdést a fiatalok számára vonzóvá, átélhetővé teszik. Nagy Réka otthonosan érzi magát az íróasztal mögött. Keresztrejtvényt fejt, telefonon a magánéletét intézi, s igen nehezen érhető el, hogy odafigyeljen a világ gondjára. Egyéni színekkel ábrázolja a tipikust.

A főszereplők játékában egyenetlenség mutatkozik. Csíkos Gábor férfiasan dallamos orgánumával talán túlságosan szimpatikus embert állít elénk Andrásként, holott szerepének lényege önmaga tetteinek, múltjának megkérdőjelezése. Pedig minden átélőképességét, filozofikus hajlamát felhasználja, hogy csalódottságát, kiábrándultságát érzékeltesse. Am közéleti, társadalmi szerepének tisztázatlansága miatt csak az általános válság tüneteit tudja felmutatni. Megpróbál vigyázni arra, hogy a sematikusba hajló helyzetekben tompítsa játékának éleit. A szerelmi jelenetekben férfias szemérmességgel palástolja érzelmeit, ilyenkor a leghitelesebb. Darabvégi siratója színészileg, rendezőileg egyaránt hatásos és megragadó. Koszta Gabriella az első részben túl harsány. Panaszkodása, kitörései nem elég fojtottak, szép dikciója didaktikus játékkal párosul. A második részben már helyénvalóak szélsőséges megnyilvánulásai, hiszen itt már az önmaga boldogságáért küzdő nőt éli. Kemény és szenvedélyes, mégis nőiesen lágy vallomásának nehéz perceiben.

A legjobb Dávid Kiss Ferenc Szilas Antal szerepében. Furcsán félszeg, fojtott indulatú, kemény parasztembert állít elénk, akinek mélyebb érzelmeit, Pöre iránti szerelmét a végső leszámolásban értjük meg igazán.

A pécsi Nemzeti Színház hosszú évek óta viszonylagos sikerrel küzd kortárs magyar drámák színreviteléért. Czímer József dramaturgiai segédletével az elmúlt időszakban sok új magyar dráma

születésének lehettünk tanúi. Ezt a vonulatot fémjelzik az lllyés-bemutatóív, a nagy sikerű Hernádi-drámák vagy Spiró György fiatal drámaíró alkotása, amelyet a közelmúltban játszottak. Ez a színház mutatta be először Sárospataky István drámáit, a *Zórát,* majd a *Táncpestist, s* most immár a harmadikat is. Drámaírónk rendkívüli érzékenysége a társadalmi problémák iránt különleges formaalkotó képességgel párosul. *A Fekete tűz* is verses dráma. Sárospatakynak bevallott drámaírói célja, hogy szembesítsen az ellentmondásokkal és állásfoglalásra kényszerítsen, de legalábbis elgondolkoztasson. Hisz abban, hogy a színháznak közvetett hatása van életbeli döntéseinkre. Azt hihetnénk tehát, hogy amikor új verses drámájában, a *Fekete tűzben* mai életünk problematikus mindennapjaiból meríti témáját, legalább olyan átütő erővel sikerül a nézőt állásfoglalásra késztetni, mint azokban, ahol a történelmi téma csak sugallta az aktuális mondandót. Sajnos azonban nem ez történt. Az olaj-fúró munkások helytállása a nehéz helyzetben, a falusiak és a munkások (jelen esetben) mondvacsinált ellentéte, Szilas Antal belső dilemmája, András körvonalazatlan társadalmi csalódottsága, az adminisztráció érzéketlensége, mind valós jelenségek, ám drámává nem állnak össze.

Különösen akkor nem, ha meggondoljuk, hogy a tragikus végkifejletet valójában szerelmi féltékenység okozza. Az erős felindulásból elkövetett emberölést csak nagy belemagyarázással lehetne bár-miféle társadalmi mozgatórugóra viszszavezetni.

A SZÍNHÁZ 1977. februári számában a Táncpestisről írott elemző kritikáját Hermann István ezzel az összegezéssel zárta: „ ... valószínűleg jó néhány gyenge dráma fog még kikerülni tolla alól -értékes elemekkel -, amíg az új teljesség sikerülni fog." Ilyen értékes elemekkel teli gyenge dráma a *Fekete tűz,* amelynek alapján megint csak reménykedhetünk, hogy Sárospataky a továbbiakban egy szikárabb és egyöntetűbb drámai mag köré szervezi következő darabját.

Sdraspata(p István: Fekete tűz (pécsi Nemzeti színház)

Rendező: Sík Ferenc. *Játéktér:* Vincze *Győző. Jelmez:* Martin Ilona.
Szereplők: Csíkos Gábor, Dávid *Kiss* Ferenc, Koszta Gabriella, Lukács József, Vitai András, Vajek Róbert, Garai Róbert, Pintér Gyula, Kovács Dénes, Nagy Réka.

KOLTAI TAMÁS

Conflictus interruptus

A IV. Henrik drámai modellje

Valójában nemis a kétrészes 1V . *Henrik*kel kellene kezdeni, hanem végigjátszani a történelmi folyamatot a XIV. század végétől a XV. század végéig - vagyis a *II.* Richárdtól a Rózsák háborújának befejezéséig, III. Richárd haláláig.

Elrettentő, mégis vonzó utópia: nyolc egymást követő este a színházban: *II. Richárd,* a kétrészes 11 . *Henrik, V. Henrik,* a háromrészes VI. *Henrik s vé*gül a *Ill. Richárd. A* világ egyetlen szín-háza sem képes ma erre, mégis érdemes eljátszani legalább a gondolattal: mily nemes eszme megjeleníteni a Theatrum Mundi egy szeletét, a történelem folyamatosan őrlő malmát. Vagy ahogy Jan Kort nevezi: a shakespeare-i Nagy Mechanizmust.

Mert a lV. *Henriket* a *II. Richárd*ból tudjuk igazán megérteni, ha visszaemlékszünk az energikus Bolingbroke-ra, amint letaszítja trónjáról az uralkodónak gyönge, költői léleknek erős királyt. Bolingbroke-nak IV. Henrikként csakhamar ugyanazzal a konfliktussal kell szembenéznie - hatalmának veszélybe kerülésével -, mint II. Richárdnak. Érdemes egymásra vetíteni a két darabot. Richárdot a maga drámájában esendő emberi arcnak látjuk a királynak termett kegyetlen profik között, a *IV. Henrik* első részében viszont *az akkori* Bolingbroke szemével - könnyelmű uralkodó-nak, akit unott udvaroncok és bohócol: vesznek körül. Bolingbroke-Henrik *most* mindezt tanulságos leckeként mondja föl fiának, miközben maga sem az már, aki volt - az anarchiát renddel fölváltó szabadító -, hanem ugyanolyan esendő ember, mint egykor Richárd volt. Neki *most* kell megvédenie trónját a legitimitását vitató lázadókkal szemben, akik közül például a yorki érsek az előző darabban még olyan túlbuzgóan bizonygatta neofita hűségét, hogy saját fia ellen emelt vádat. A leckét hallgató tékozló fiú, a kocsmatöltelék Harry herceg meg-téréséről is a leendő V. Henrik királyi portréját ismerve ítélhetnénk véglegesen, ennek híján igazán nem tekinthetjük másnak, mint a Falstaff iránti betyárbecsület árulójának.

Summa summarum: bár a kétrészes *IV. Henrik* önálló egység - sőt mindkét dráma külön-külön is az -, voltaképpen egy *folyamatos cselekmény* része. Amit látunk: a drámai *egész* felől nézve csupán kiragadott részlet. Megszakított konfliktus.

Ennek megfelelően a két részt két estén át színre vinni több mint érdekes ötlet, és nyilvánvalóan arra szolgál, hogy legalább valamit érzékeltetni lehessen a krónikás folyamatból. Másrészt a drámák túlságosan gazdagok ahhoz, hogy az összevonást egyetlen színházi estére ne érezzük mindenképpen csonkításnak, s ne sajnáljuk a shakespeare-i részletfinomságok elvesztését. Ugyanakkor a párhuzamos epikus szerkezet a krónikás drámai cselekményt időnként megszakító, terjedelmes vígjátéki állóképsorozat - okozza a legtöbb előadói gondot.

A két különnemű drámai anyag összeolvasztásán sokan fönnakadtak, hangoztatván, hogy a IV. *Henrik* világa nem egységes. Az „egységre törekvés" jegyében terjedt el az összevonás gyakorlata, az a barbár módszer, amely lefaragja a „terjengős" vagy „gyengébb" részeket, és szépen elsimítja-lekerekíti Shakespeare „zavaró kinövéseit". E mód-szerről való véleménynyilvánítás helyett idézzük inkább Paul Valéryt, aki ezt írja a Variétében: „Mi lehet igazabb és a szellem számára kielégítőbb, mint az »egység« hírhedt tétele, amely olyannyira megfelel a figyelem fenntartása követelményeinek, és annyira kedvez valamely mű szilárd felépítésének és a drámai cselekmény tömörségének? És íme, többek között, Shakespeare nem vesz tudomást róla, és mégis diadalmaskodik ..."

A megjegyzés különösen érvényes a két *JV. Henrikre.* Avatatlan szemnek úgy tetszik, mintha a sodró cselekmény kibomlását állandóan megakasztanák a Falstaff-jelenetek, és a darab nehezen vonszolódnék a végkifejlet felé. Ám úgy is föl lehet fogni - s mintha Zsámbéki Gábor rendezése e felé hajlana -, hogy a dráma éppen erről szól: az uralkodói praktikák és perpatvarok véghetetlen folyamatáról, amelybe beékelődnek a minderről tudomást sem vevő Falstaff-kompánia jelenetei.

A darab elemzői joggal figyeltek föl arra, hogy Palstaff első mondata így hangzik: „No Harry, mennyi az idő, kölyök ?", mire a herceg válaszul letorkolja: „Mi az ördögöt akarnál te az idővel?", és föl is sorol egy csomó érvet

arra, hogy Falstaffnak fölösleges dolog azzal foglalkoznia, mennyi az idő. Csakugyan, Falstaff mintegy időn kívül él, az ő epikureus életvitelét nem kötik terminusok, a cselekmény során mindvégig ugyanaz marad (Zsámbéki nem látszik törődni azokkal a magyarázatokkal, amelyek szerint Falstaff átalakul a második részben), s ezalatt körülötte minden forrong-változik, *zajlik a történelem.* Azt a tényt, hogy Falstaff számára megállt az idő, a krónikás cselekmény epikus kiterjedése még inkább kiemeli, különösen ha figyelembe vesszük, hogy a drámai idő sűrített a történelem valóságos idejéhez képest, amely több mint tizenhárom évet ölel föl.

A drámai szerkezet tehát kétféle „időszámítást" rejt, mintha csak két óra járna a darabban: az egyik a történelmi időt jelzi (ez alaposan felpörgetve működik), a másik pedig a valódi időt mutatja (ez komótosan ketyeg, együtt a miénkkel). Shakespeare zsenialitására jellemző, hogy amikor a kétféle órát időnként összeigazítja, ezek a találkozási pontok egyben a drámai konfliktus csomópontjai is.

Gobbi Hilda (Sürge asszony) és Kállai Ferenc (Falstaff) **Shakespeare IV. Henrikjében**

Gelley Kornél (Bardolph). Cserhalmi György (Henrik herceg) és Sinkó László (Peto) a Nemzeti Színház Shakespeare-előadásában

A falstaffi időszámítás szerint élő Harry herceg például ilyesféle „időzavarban" van apjával való első darabbeli találkozásakor, és Cserhalmi György nagyszerűen érzékelteti, mennyire kínlódik, amikor hirtelen átkerül a király „időzónájába" - hiszen éppen ez a drámája, hogy itt még nem lehet biztosan tudni: trónörökösi „előélete" kényszerű időmúlatás-e, vagy éppen a személyiség gondtalan kiteljesedése, amely majd a hivatalba lépéskor fog törvényszerűen beszűkülni. Hasonlóképpen Falstaff is azért olyan zavart a darab végén, amikor a királlyá koronázott Harry megtagadja (Kállai Ferenc páratlan érzékkel hang-súlyozza ezt a tudathasadásos zavart, a természetesebbnek látszó döbbent csalódás rovására), mert szinte antihamleti sokkhatás éri: egy pillanat alatt „visszazökken az időbe" a maga parttalan időszámításából.

A Nemzeti Színház előadásában az az eredeti - ami egyébként logikusan következik a két *IV.* Henrik-drámát egyetlen történelmi drámafolyamat *rész preparátumának,* tekintő alapkoncepcióból -, hogy nincs külső, „csupán" *a jellemben* rejlő magyarázat Harry „megtérésére". Ez magából a darab természetéből fakad, valószínűleg ezért nem illett bele Kott Nagy Mechanizmus-elméletébe. De alig hinném, hogy Kottnak igaza volna, amikor *a IV. Henriket* apologetikus drámának, hazafias epopeiának nevezi, a majdani nemzeti hősre, a későbbi V. Henrikre való tekintettel. Ha ő a *IV. Henrik* egyik kulcsfigurája - amit nehéz lenne cáfolni -, akkor semmiképpen sem a leendő király, az agincourt-i győztes, ha-nem az a Harry herceg, aki *összekötő kapocs a* dráma két szélső pólusa, a törvényen kívüli, szabad szellemű Falstaff és az illegitimitás gyanújával is a törvényt, a hatalmat képviselő IV. Henrik között.

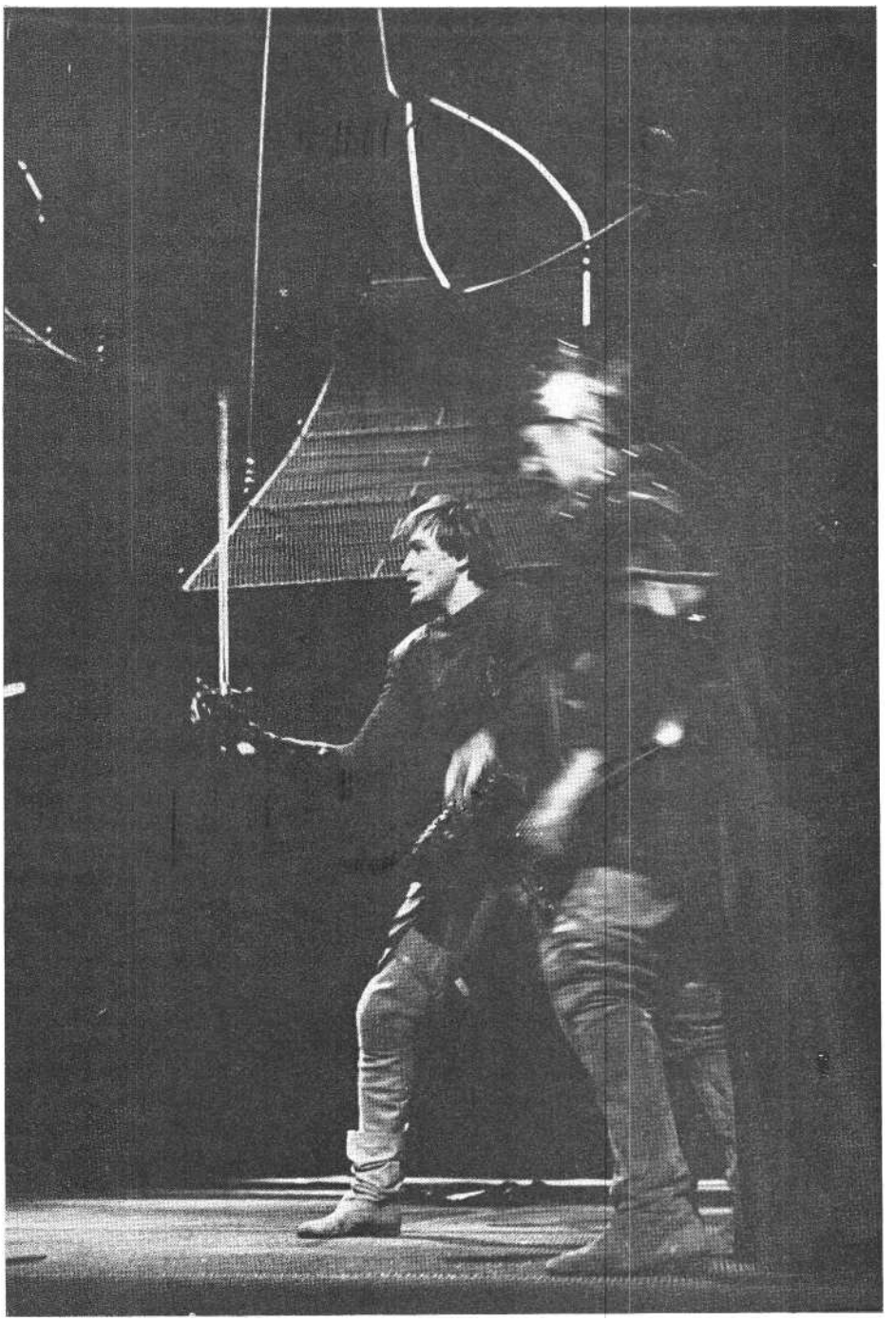
A trónörökös Harry herceg majdnemkirályi mivoltában mintegy *közvetít* a két világ között; ez az átmeneti állapot teszi lehetővé, hogy egyelőre szabad mozgástere legyen, és ez egyben magának a drámának a gondolati mozgástere is. Cserhalmi kitűnő a szerepben; érzékeltetni tudja a herceg kvázi-szabadságát, és nem dönti

el, hogy *közben* mire gondol, Ez a sejtelmesség jóféle bizonytalansággal veszi körül alakját. Nem tudjuk, hogy Harry Falstaffon csattanó vastag tréfái a jó cimborának szólnak-e, akit barátságból is remek mulatság rászedni, vagy esetleg a tréfák mögött ott van már *a valamikorra* bekalkuláIt kegyetlen cserbenhagyás. Hajlok afelé, hogy úgy érezzem: Cserhalmi hercegéből, jóllehet gyakran citált, Falstaffnak szóló figyelmeztetései természetesen elhangzanak, hiányzik a tudatos rosszindulat; valójában élvezi *az ártatlanság korát.* Ha így van, akkor ez a hatalmi mechanizmus paradox logikáját tükrözi; az ártatlanság kora ebben az értelemben egyenlő a korhelykedéssel és az útonállással, míg a felnőtté válás az uralkodást jelenti, a törvények sajátságosan értelmezett tiszteletét, amibe az eddigi vétkek már nem férnek bele, de a királyi manipulációk igen. Lám, az épp hogy megkoronázott V. Henrik tanulékony-nak bizonyul: a belső viszály semlegesítésére apja tanácsára azonnal meghirdeti a külhoni háborút.

Az előadás IV. Henrik- és Falstaff-fölfogását az előbbi gondolatmenet alapján nem nehéz kikövetkeztetni. A király az uralkodás kalodájába zárt személyiséget, a korona rabját képviseli, a kövér lovag pedig az ösztönök gátlástalan kiélését. Az előbbi a manipulált rendet, az utóbbi az anarchiát. Biológiailag egy aszkéta és egy hedonista áll szemben egymással. A királyt még betegsége is gyötri, Falstaff pedig közismert életélvező.

Nem vitás, hogy melyiküké a hálásabb szerep. Bessenyei Ferenc mindenképpen csak vesztes lehet az összehasonlításban, s aligha kell csodálkozni rajta, hogy IV. Henrikét mértéken felül sápadtra, gyötröttre. gyomorbajosra mintázta. A kontraszt annál élesebb, minthogy Kállai Ferenc vitalitása Falstaffként szintén mértéken felüli, de ez a személyiség része, a tálcsorduló életműködés hedonizmusáé, amely már nem bűnöket és erényeket, egyenként mérlegelendő tulajdonságokat mutat, „kiadva" végül a jellem középarányosát, hanem szétbogozhatatlanul és fölismerhetetlenül ellentétes vonásokból összegyűrt figurát, magát a falstaffi „archetípust", Mindenesetre Kállai *A nép ellensége* óta nem okozott ekkora revelációt, pedig azóta is volt már egy-két jó szerepe.

Ha kritikát írnék az előadásról - és nem a kétrészes Henrik-dráma rendezői értelmezésének modelljét keresném csupán a , akkor most kellene eljutnom a nemzeti színházi produkció *részleteinek* elemzéséig. Mindenekelőtt a szerepfölfogásokat és ezzel összefüggésben a több szerepet is játszó színészek teljesítményét, vagyis mindazt, ami véleményem szerint nem az előadás koncepcionális vonalához tartozik, hanem színészgazdálkodási (közvetve: *színészpedagógiai)* illetve társulatszervezési programjának része. Ezúttal nem térvén ki e lényeges kérdésekre, hadd idézzem meg befejezésül a záró-pillanatot, amelyben a kép, a távozó urak félbetört mozdulatával, kimerevedik. A szín nem marad üresen. A cselekmény megszakad, de a krónikás történelem - ha csak a képzeletünkben is - folytatódik.



Henrik, a walesi herceg (Cserhalmi György) a csatában (Ikládv László felvételei)

Shakespeare : IV. Henrik (Nemzeti Színház) Fordította: Vas, István. *Rendező:* Zsámbéki Gábor. *A rendező munkatársa:* Bodnár Sándor. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Zeneszerző:* Jeney Zoltán. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Díszlettervező:* Pauer Gyula. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly. *Mozgástervező:* Dölle Zsolt. *Szcenikus:* Bakó József.

Szereplők: Bessenyei Ferenc, Cserhalmi György, Balkay Géza, Szacsvay László, Wohlmuth István f. h., Kátay Endre, Pathó István, Ungváry László, Avar István, Sinkovits Imre, Agárdi Gábor, Kun Vilmos, Helyey László, Kállai Ferenc, Csángó Róbert, Geller Kornél, Benedek Miklós, Sinkó László, Derzsi János f. h., Pécsi Ildikó m. v., Gobbi Hilda, Dezsényi Péter f. h., Vass Péter f. h., Salinger Gábor f. h., Ardeleán László f. h., Németh János f. h., Csurka László, Oszter Sándor, Molnár. Ildikó f. h., Gyalog Ödön, Surányi Ilona.

MÉSZÁROS TAMÁS

A rövidtávfutó magányossága

Major Tamás Goldonija

Még az előadás szünetében hallottam, amint valaki megjegyezte: „Lám, milyen eleven ma is a commedia dell'arte, ha jó színészek játsszák!" És később is többen úgy emlegették *a Két úr szolgájának* sikerét, mint ami egyben a vásári népszínház feltámasztásának diadala.

Nem tudom, él-e még manapság bár-hol is *az eredeti* commedia dell'arte - a magam részéről csak annyit mondhatok, hogy bár sok hasonló jellegű próbálkozást láttam (főként hazai amatőr és kül-földi „nyitott" társulatoktól), az együttesek mindegyike csak e színjátéktípus karakterisztikájának, külsőségeinek néhány sajátosságát vette, illetve alakította át egyéni szájaíze szerint. A vásári komédiázást pedig végképp nem helyes nagy-vonalúan azonosítani *a commediával; a* fogalom túlságosan is tág, mondhatnánk parttalan ahhoz, hogy egy történetileg is, stilárisan is viszonylag jól meghatározható előadásmód szinonimájaként használjuk.

Mindezt pedig azért bocsátom előre, mert szeretném kijelenteni: Majos Tamás legújabb rendezését csakúgy nem tartom commedia dell'arténak, mint ahogy vásári színjátéknak sem. Noha természetesen számos motívuma, megoldása illenék ama keretekbe. Mégis úgy vélem, hogy a *Két úr szolgája* ezúttal *szomorú-játékként* jelenik meg a Fővárosi Művelődési Ház színpadán.

Ami nem zárja ki azt a tényt, hogy igen mulatságos előadást látunk. Hogy remek bohócériákat (vagy áriákat?) élvezhetünk benne, s hogy az egésznek van bizonyos „csinnadrattás" jellege. Ám alapvetőbbnek érzem a fáradt szomorúság jelenlétét, vagy másként -- vállalva a paradoxont -, a rezignált clownbölcsesség sziporkázó megfogalmazását.

Azt is sietek leszögezni, hogy e tekintetben korántsem a keretjáték számomra meglehetősen direkt sugallatát fogadom el. Mert abban végül is némi kimódoltságot vélek felfedezni. Belépünk a nézőtérre, és még világosban szemügyre vehetjük a színésztrupp tagjait, amint bánatos tekintettel merednek a semmibe, miközben néhány artista, mintegy bevezetőként, egy tekintélyes úr - a későbbi Pantalone - pálcás vezényletére zsonglőr és gimnasztikai mutatványokkal szórakoztatja a nagyérdeműt. És már ez az invokáció is hangsúlyozottan rutinszerű és elgyötört.

Nyilvánvalóan Watteau-tól, sőt, Daumier-től és Picassótól ihletett a kép. Melankolikus bohócok, kizsigerelt mutatványosok. Az image-utalás világos, a hangütés egyértelmű. Felesleges rájátszást akkor érzek, amikor az egyik tor-násznak egyébként eléggé alapfokú - gyakorlata közben hirtelen kibicsaklik a csuklója. A fiatalember rémült tekintetet vet a publikumra, és észrevesszük, hogy ugyanakkor a háttérben, egy rúdon pörgő tányér is leesik. A kép kimerevedik - drámai pillanat esete forog fenn, jelzi finoman ordítva, mintegy szimbolikusan a beállítás.

Hát nem, ez a mozzanat nem valami meggyőző. És mint a továbbiakból kitűnik, Majornak és a színészeknek nincs szükségük az ilyesféle, cselekményen kívüli, túlmagyarázásra. Hiszen a *Két úr* szolgájának ebben az előadásában egyébként pontosan és hitelesen jelenítik meg *az alakoskodás,* a létért folytatott nagy mutatvány drámáját.

Székely László színpadképe azért telitalálat, mert a szükségből elegánsan csinál erényt. A Fővárosi Művelődési Ház színpada elrettentően tökéletesen: se szélessége, se mélysége igazán; zsinórpadlás helyett mindössze néhány tréger mutatóba, a díszleteket tehát le kell fúrni, amitől viszont szó sem lehet gyors átrendezésekről. A világítóberendezés még a részleges átalakítás ellenére is elégtelen, mert a színészek arcát a nézőtér méreteihez képest nem lehet kellően deríteni.

A tervező ponyvából és forrasztott vasidomokból szerkesztett egy olyan paravánrendszert, amely a mutatványosbódét, a bábszínházat, az alkalmi piaci játékot egyaránt idézi, és két lépcsőfoknyi dobogóval még lehetőséget ad némi szerény perspektívalátszatra is. Azonfelül elhelyezhető rajta két lengőajtó, egy-két ablaknyílás, oldalt pedig reflektorok. összességében az egész üdvösen semleges, lényegében nem több egyszerű játéktérnél.

Itt a hely, az idő és a cselekmény egysége (amelyre Goldoni, mint *Emlékezéseiben* panaszolja, bírálóinak árgus tekintete előtt mindig is kénytelen volt ügyelni), magától értetődő. Az apróbb színhelyváltások szellemes könnyedséggel megoldhatók; egy hidacskát vagy egy kerítést a szereplők maguk is beállíthatnak, Pantalone háza előtt szempillantás alatt teleszurkálhatják a deszkát csodálatosan ronda zöld műnövények-kel. Vagyis a mechanizmus korhű nyíltsággal működik, és éppen ez a stílusos póztalanság stilizálja fel a cselekmény-környezetet arra a szintre, amelyen a színészek is játszanak.

Major bizonyos formai vonatkozásokban aggályosan tartja magát G oldonihoz. Maszkokat, pontosabban félálarcokat, festett és natúr arcokat vegyesen alkalmaz. De ebben aligha a klasszikus iránti tisztelet vezeti, kivált ha meggondoljuk, hogy maga a szerző mindent elkövetett a színpadi maszkok száműzése érdeké-ben. *„A maszk minden esetben a színész kárára van, akár örömet, akár nyomorúságot akar játékával kifejezni. A néző örökké ugyanazt az álarcot látja, függetlenül attól, hogy a színész szerelmes, feldúlt vagy jókedvű. Hasztalan a hadonászás és hangváltás, ha mimikával - a szívben végbemenő ő érzések tolmácsolásával -- nem lehet a háborgó lélek, változatos szenvedéseit a közönség tudtára adni . . . Ezért szántam hát rá magam, hogy megreformálom a maszkos olasz komédiát, és a vásári bohózat helyébe a vígjátékot állítom. De egyre többen emeltek kifogást tevékenységem ellen, és én egyre jobban meg-utáltam a két tábor viszálykodását, ezért hát megpróbáltam mind a két fél kívánságainak eleget tenni . . . Egyrészt tehát szerepeket írtam a maszkok, számára, másrészt érvényt szereztem a nemes, érdekelt komikumnak ..."* Goldoni feljegyzéseiből más helyütt is világosan kiderül, hogy számára a commedia dell'arte-hagyomány korlátot jelent, de az erőszakos tradíciót még jó ideig nem mellőzheti. Egy XV. század-beli gyűjteményből, amely százhúsz canavacciót tartalmaz, ő maga szűri ki azt a *négy alaptípust,* amelyet kényszerűen bár, de szerephez juttat. Pantalone, Dottore, Brighella és Arlecchino (utóbbit nevezik még Tracagninónak, Gradellinónak, Mezettinónak és Truffaldinónak is), maszkjaikkal egyetemben fellépnek tehát Goldoni színpadára.

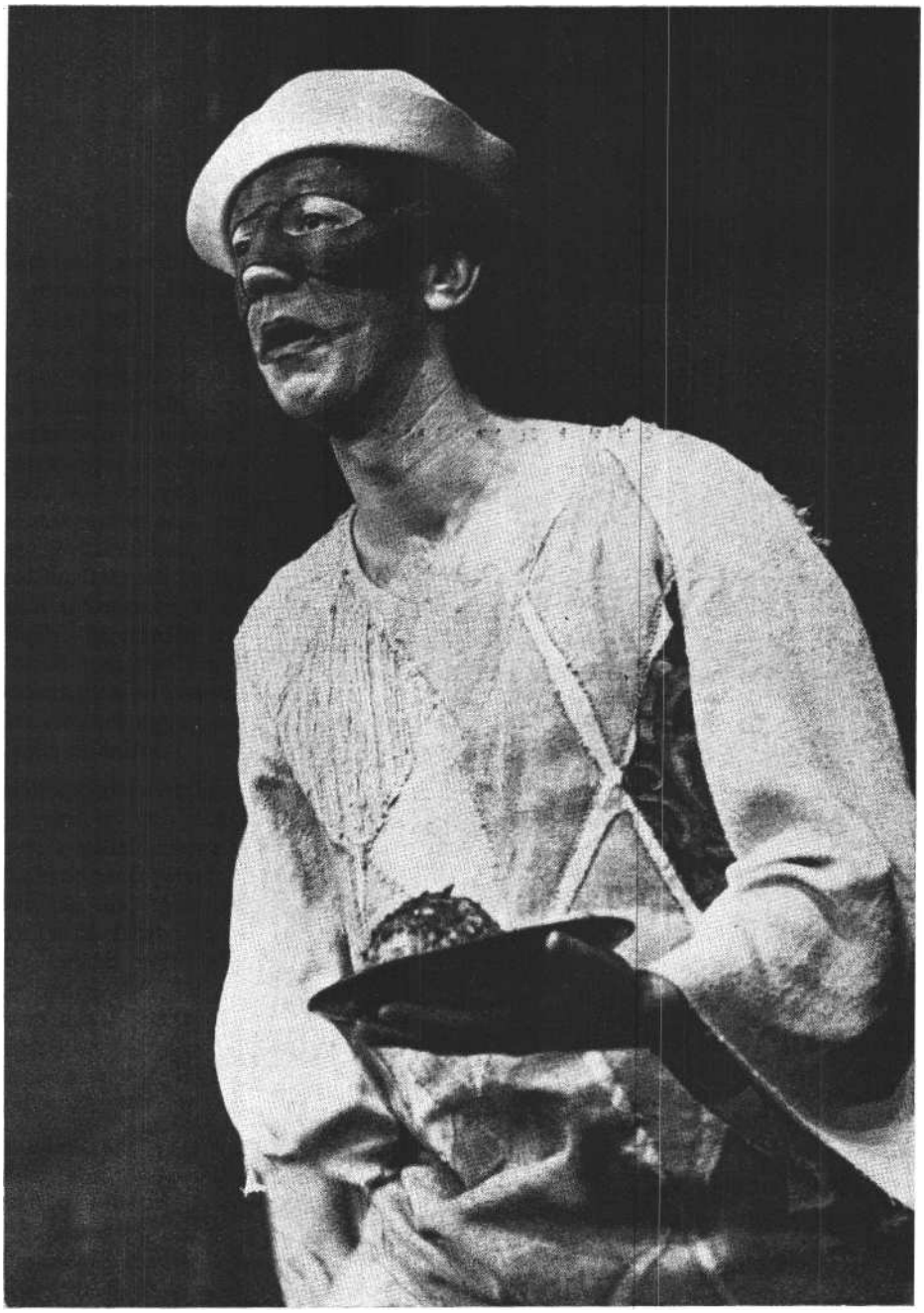
És Major produkciójában is így, „eredetiben" jelennek meg; úgy tűnik, a rendező nem tartott attól, hogy „a maszk minden esetben kárára van a színésznek". De miért nem tartott? El tudom képzelni ugyanis, hogy az érintett szereplők maguk sem rajongtak a mindenképp zavaró, izzasztó és főként

eszközeik jó részét szó szerint elfedő álarcokért. Úgy gondolom, Majornak kettős oka volt, hogy erőltesse ezt a megoldást. Az egyik valóban „formális": a maszkos színészek látványa a nézőt kissé eltávolítja a cselekménytől, a történettől, azaz brechtiesen működve, a típust hangsúlyozza az egyénivel-egyszerivel szemben. És *a Két úr szolgájának* ma kétségkívül szüksége van arra, hogy közönsége elvonatkoztatottabban, idézőjelesen, mondhatni intellektuálisan fogja fel. Majornak tehát természetesen nem azért kell a színjátéki hagyomány megidézése, nehogy nézői szentségtörést kiáltsanak. Ezek a maszkok a mi szemünkben üres formát képviselnek ugyan, mégis, épp ezért képesek stilizálni.

A másik ok dramaturgiai természetű. Goldoni volt annyira tudatos szerző, hogy számot vetett a vállalt konvenció elkerülhetetlen következményeivel: ha maszk, akkor típus. Ha nincs saját arca a színésznek, akkor nem írhat számára túlságosan sajátos, egyedi szituációkat, jellemet. Akkora panellekből kell építkezni. Ezért a maszkákat játszó színészeknek csak helyzet- és szövegsémákat ad. Úgy, hogy az alakítások ne is kívánjanak többet az álarcnál.

Ám tanulságos, hogy a tehetség még az önmagának állított sorompók között sem tud megmaradni. Goldoninak sem sikerült a saját vállalása, tudniillik az, hogy miközben a maszkok maszkok maradnak, a többiek egyéniségek legyenek. Óhatatlanul összekeveredtek a dolgok, mert az újítás igénye mégiscsak erősebben munkált benne a tradíció kelletlen respektálásánál. Úgyhogy végül is egy maszkos figura, képletesen szólva ledobta magáról a maszkot, a „többiek" pedig -- a két szerelmespár - olyannyira tipikussá lettek, hogy akár álarcot is kaphattak volna.

A maszkos Arlecchinót, aki „tévedésből" személyiséggé lép elő, a *Két úr szolgájában* Truffaldinónak hívják.



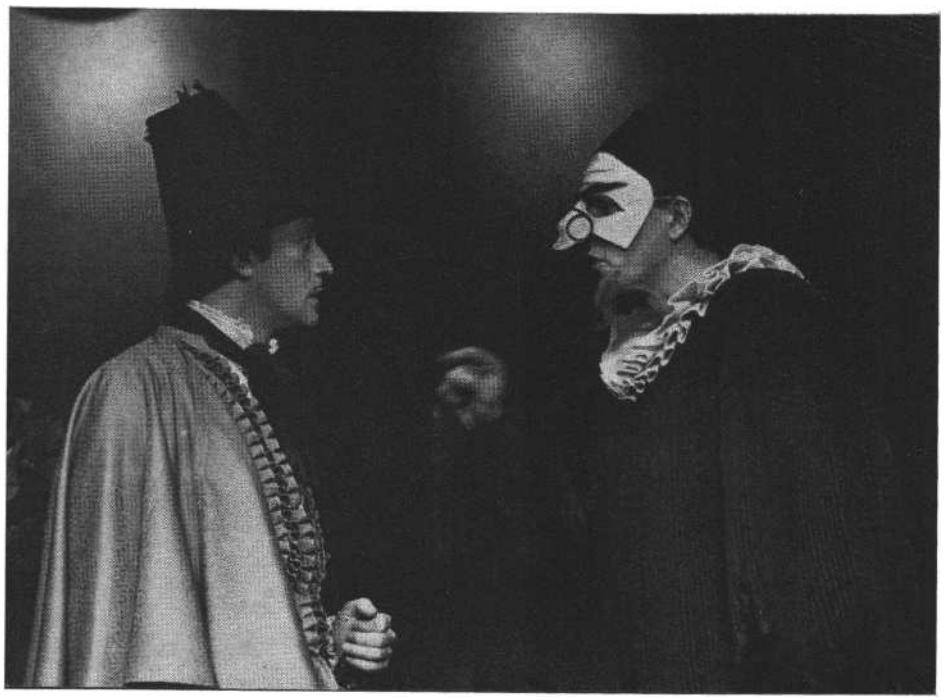
Truffaldino: Márton András Goldoni Két úr szolgájában

Truffaldino - Márton András. Major rajta hagyta Goldoni félálarcát, és szájának, állának erőteljes barna-fehér festését. Megkérdezhető, hogy a rendező miért nem „korrigálta" legalább az ő esetében a szerzőt, engedélyezve a színésznek saját vonásait. Mert akárhogy is nézzük, Truffaldino erős egyéniség, Márton alakításában pedig kiváltképp az.

Feltehető, hogy Major Truffaldino viszontagságait érzi csak igazán tipikusnak. Es úgy akarja felmutatni, mint a „kétfelé szakított ember" ősi jelképét. Vagyis nem szeretné, ha Márton András túlontúl jellegzetes maradna mint Márton András.

Értelmetlen dolog elméleti vitát folytatni egy színpadi megoldásról a megvalósult előadástól függetlenül. A kérdés mármost csak az lehet, hogy a színész képes-e igazolni rendezője elképzelését, vagy sem. Márton teljesítménye azért különleges, mert tökéletesen vállalja a szerep formakoncepcióját; megérti, hogy van egy nagy esélye: egyéninek lenni nem, nem a maszk ellenére! -, a maszk segítségével. A maszk ugyanis kétségkívül ösztönző lehet, rászoríthatja a színészt, hogy amit mimikájával nem fejezhet ki, azt mozdulataival és hangjaval pótolja. Amiből persze egyenesen következik, hogy határozottan érvényre jut az alakításban *a megmutatás* gesztusa.

Ortodox (vagy éppenséggel neofita) brechtiánusok úgy tartják, hogy a pszichologizálás és a megmutatás két merőben különböző, egymást kizáró színészi módszer. Nos, Márton játéka fölényesen rácáfol erre a merev elméleti szembeállításra. Mert rendkívül precízen kidolgozott gesztusrendszerével, tudatosan árnyalt hangjával elébb megteremt egy figurát, egy típust nagyon pontosan a „bergamói Trutfaldinót, a kissé kelekótya paraszt-golyhót, s nem azt a kifinomultabb változatot, akit először a híres színész, Tristano Martinelli dolgoz ki Medici Mária udvarában, majd az ugyancsak Franciaországban vendégszereplő Domenico Biancolelli csiszol olyan intellektuális bohóccá, amilyennek Wat-



Szacsvay László (Silvio) és **Benedek Miklós (Lombardi) a Nemzeti Színház Goldoni-bemutatóján (Iklády László felvételei)**

teau képeiről ismerjük. Ennyiben Major felfogása kétségtelenül mégiscsak „népiesnek" nevezhető.

És amikor a cselekmény motorja beindul, Márton mozdulatvilága egyre differenciáltabb, árnyalatosabb lesz; már nem csak a figurát viszi át szituációról szituációra, hanem igenis a lelkiállapotát, a pszichéjét éli meg - a testével. Legalábbis elsősorban azzal. Mert a csillogó szemek sugárzását azért tompítja az álarc szűk szemvágása, a dús festék pedig jobbára csak fintorokat enged érvényesülni.

Márton zsebre vágott kézzel jelenik meg az első képben, mintha könyékig nyúlna stilizált „folt hátán folt" ruhájának bő nadrágjába. Ahogyan beillegeti magát Pantalone házába, tele felelős küldetéstudattal, abból rögtön látható, hogy nagyon szeretné, ha fontos embernek vélnék. S amikor azt hiszi, hogy gazdája hamis halálhírével őt akarják kigúnyolni, felpaprikázott sértettségében, eltúlzott kivagyiságában az önigazolás roppant igyekezete munkál: legalább magamagát akarja számottevőnek tudni.

Ezt a fontoskodó, buzgalommal szolgáló - mert mint meg is vallja: semmi egyéhez nem értő - alakot az viszi bele a kalamajkába, hogy első számú gazdája, bokros ügyei intézése közben nem ér rá megebédelni. Így hát a korgó gyomrú Truffaldino nem állhat ellen a kísértés-nek, hogy el ne fogadja egy másik úr ajánlatát - hátha annak a kontójára jól-lakhat. De azért a szituáció nem ennyire egyszerű. Hiszen Truffaldino nem csupán egyszeri szolgálatra vállalkozik - csomaghordásra például -, aminek a fizetségéből azonmód megtölthetné a hasát. Nem. Ő leszerződik Florindo mellé.

Márton olyan fickót játszik, aki nem tud nemet mondani egy ajánlatra. Szövegében kétszer is elhangzik, hogy nem utolsósorban *a játék* izgatja ebben a kettős szolgaságban. Ennyiben volna ő inkább a könnyed-bohókás Arlecchino, sőt Harlekin, mint Truffaldino. Major ugyan nem húzza ki ezeket a mondatokat a játék izgalmáról, de átértelmezteti Mártonnal. Ő ugyanis éppenséggel nem úgy beszél a várható fejleményekről, mintha azok csábítanák játszi kedélyét. Ez a Truffaldino inkább szuggerálja magának a várható pajkos eseményeket, de feszült, szinte görcsös tartásán látjuk, hogy egyáltalán nem az a tréfás viveur, akinek hinni szeretné magát.

Truffaldino tehát először is önmaga előtt alakoskodik. Mert szegény flótás, akinek semmije nincs, tehát semmiről nem akar lemondani. Mintha mindig azt mondaná neki egy belső hang: ragadd meg az alkalmat! ne szalaszd el a lehetőséget! Ekként aztán előbb ugrik bele a helyzetekbe, s csak azután kapkodja a fejét, hogy mihez is kezdjen. És akkor már nem marad más hátra, mint az izzadságszagú vakmerőség: előre, tovább, majd csak lesz valahogy!

Márton ezt a kétségbeesett hazardőrt játssza. Nem a bravúros technikájú vagányt, a kedves linket, hanem az elefántot a porcelánboltban. S mert hallja háta mögött a csörömpölést, mindig előbbre csörtet. Szerencséjére úgy meglepik a saját hazugságai, hogy nincs ideje el-játszani őket, és ezért azok természetesen, hihetően hangzanak. „Úgy mondom, ahogy jön" hajtogatja megnyúlt nyakkal, kifelé fordított, álmélkodó tenyereivel.

Sikeresen vett akadályainak lendülete átsegíti még a nagy attrakción, a két úr ebédjének egyidejű felszolgálásán. A meresztett fenekű, inkább tenyeres-talpas, mintsem „gracieux" figurát szinte megihleti „centrális helyzete"; ott áll a színpad közepén, a pincérek valamennyi fogást az ő kezébe hordják, és neki kell eldöntenie, mit melyik szobába szervíroz. Itt Truffaldino felnő a próbához. És Márton ágy száguldja-pörgi-csússza végig ezt a hosszú *Iazzit,* mint kötéltáncos az áhított gyakorlat cirkuszi premierjét. Voltaképp ebben a jelenetben is egy lélekállapot többdimenziós képe jelenik meg.

És ezután következik a fokozatos lefáradás. Amikor a feszültség már nem felpörget, hanem bénítani kezd. Márton mozdulatai mind kapkodóbbak, lihegőbbek - és egyszer csak furcsa érzésünk támad. Truffaldino versenyt szélhámoskodik a cselekménnyel. Még ki-kivágja magát egynémely melléfogásból, de látni való, hogy már nem sokáig bírja idegek-kel; ha Beatrice és Florindo, valamint Clarice és Silvio nem találnak gyorsan egymásra, idő előtt tör ki a botrány, Mert a lelepleződő Truffaldinónak elégedetlen, rosszkedvű gazdáitól nem lehet esélye a kíméletre.

Fontos eleme Major rendezésének, hogy Truffaldinót végül nem a saját leleményei, képességei mentik ki a csávából, hanem a véletlen. A szerencse, hogy Beatrice és Florindo egymásra ismernek. S hogy aztán tisztázódhat a félreértés Silvio és Clarice között. Mert amikor a gazdák mind megkapják, amit akartak, amikor az urak mind beeveznek a boldogság révébe, akkor a holtra fáradt Truffaldino végre bedobhatja a törülközőt. Leleplezi magát, hogy megkaphassa Smeraldina kezét, de azért leplezheti le magát, mert a dolgok tőle független, véletlenszerű elrendeződése kedvező talajt teremt a vallomáshoz.

Hogy ez az éppen hogy összejött happy end nem nyeri el a koncepción belül kívánatos értelmét, s nem minősíti visszamenőleg is eléggé csúfondárosan Truffaldino fáradozásait - mint például a kenyérbélviasz előállításának, a felbontott levél takaros összehajtogatásának pompás pillanatait -, arról legkevésbé sem Márton tehet. Tőle nem telhet több, mint ami jelleméből, alakjából, egész beállítottságából következik: úgy lép elő megszerzett arájával, mint akinek ismét sikerült elhinnie, hogy megérdemelten győzött. Hogy nemhiába talpra-

esett, furfangos legény. Melldüllesztő vigyorából nekünk kell rádöbbennünk, milyen fájdalmasan esélytelen lett volna hosszabb távon.

Truffaldinóhoz képest a többiek természetesen csak mellékalak ok a darabban. Olyan kerekded, önálló drámája, mint neki, senki másnak nincsen. És mindenkit egyedül a hozzá való kapcsolat jogosít fel arra, hogy a cselekmény részese legyen. Ám ezek a szereplők sokat vannak színen, mert Truffaldino végül is az ő életüket kavarja össze, Úgy is mondhatnánk, hogy a *Két úr szolgá*jának valamennyi figurája fontos rezonőrszerepet játszik az abszolút főszereplő körül, hiszen. jószerével más dolguk sincs, mint reagálni az ő viselkedésére. Ez pedig nem is olyan hálás feladat, ha tekintetbe vesszük, hogy nem jellemek-ként, hanem típusok ként kell ezt tenniök.

A maszkosoknak könnyebb a dolguk; Pantalonénak Csurka László odakölcsönzi nagydarab alakját, komótos mozgását, s a pirospozsgás félálarchoz még egyfajta nyugodt, kissé vontatott beszédmódot társítva, készen áll a mértékletes, jómódú polgáratya. Megjegyzendő, hogy Csurka higgadtsága, pontos mozdulatai mind érettebb játékkultúrára vallanak. Horkai Jánosnak a darab leghálátlanabb alakja, Brighella jutott; Goldoni a commedia dell'arte hajdani sztárját már csak nevében idézi meg, nem szellemében: ez a fogadós megíratlan szerep, akiről ezúttal a rendezőinek. sem jutott az eszébe semmi. Maradt tehát a színész számára az áldozatos részvétel egy hosszú orrú maszkkal, meg egy jellegzetes főpincéri testtartással. Igazi lehetőséget a Dottorének ad a. szerző, és Benedek Miklós meg is ragadja, igaz, némileg másolva az Ú*rhatnám polgárban* játszott Filozófiatanárját, amire ugyan a két figura kétségtelen hasonlósága magyarázat, de nem feltétlen mentség. Ettől eltekintve Benedek min- den porcikájával éli ezt a karikatúrát: ágaskodó, szüntelen lecsapni -- beavatkozni kész fekete felkiáltójelként meredezik a színpadon, szemei majd kiugranak, hangja süvölt és rikácsol. Es mégis, csodák csodája, ezt a csupa túlzás alakítást valami olyan hiteles, groteszk szenvedély fűti, hogy egyetlen pillanatra sem érezzük ripacsériának.

Az ő szerepformálásával egyenrangú élmény Szacsvay László bugyután szerelmes Silviója. Ez a pipiskedő, távolba dülledt szemű úrficska is ismerős patent, de meg kell adni, még mindig lefegyverzően hat, mert nem színészi modorosság, hanem valódi modor. Szacsvay arca például - bocsánat a szóért úgy pofa, ahogyan mondjuk a Buster Keatoné volt. Változatlan magánvéleményét plakátozza rajta a világról. Mellette a fő-iskolás Tóth Enikő Claricéje korrekten üde.

Komoly fogyatékosságai. vannak viszont a gazdaalakításoknak. Ez a két szerep bizonyos szempontból hangsúlyosabb a többinél, ha másért nem, mert a végkifejlet értelmezhetősége rajtuk múlik, Florindo és a nadrágos Beatrice viszonya Truffaldinóhoz mindvégig meg-határozó, s az utolsó képben jószerével a rendezői koncepció egészét érvényesítiheti. Ám fáj látni Csomós Mari kelletlenkedő, mindvégig „nemszeretem" játékát. (Nem a premieren, hanem jóval később, már érett állapotában néztem meg az előadást.) Amikor egyáltalán oda-figyel arra, amit csinál, akkor is egy tökéletesen idegen, szalonvígjátéki stílusban, unott rutinnal, a rendelkezőpróba szint-jén járja le a beállításokat. Munkája oly-annyira íztelen és lekoncentrált, hogy hovatovább az egyébként igyekvő Dörner Györgyöt is falhoz állítja. Dörner a második részben már egyáltalán nem tud-ja felépíteni, kifuttatni egyetlen közös dialógjukat, helyzetüket sem, mert Csomós nem hajlandó a partner iránti kötelező figyelemre sem. És így a zárókép általános vidámsága kedvesen szimpla marad. Holott azokban a percekben a két úr markáns játékának kellene értelmeznie a szolga sorsát.

Igaz, Major az előadást nem ott fejezi be. Szereplői a boldog egymásra találás után kilépnek figuráikból, levetik álarcukat, és végre felengedve, leülnek a színpadi dobogó szélén. Meg kell adni, ebben a fáradtságban már több az igazság, mint az előadás elején, mert hitelesíti a létrehozott, megküzdött mutatvány. A színészek még egyszer szembe-néznek a közönséggel, mielőtt eltűnnek a ponyvák mögött.

Ez a keretjátékban való megoldása a *Két úr* s szolgájának kétségkívül egy lehetőség. De formálisabb, hogy azt ne mondjam, *formoralistább,* mintha a darabon, vagyis a cselekményen, a magányos rövidtávfutó Truffaldino szomorú-víg történetén belül találtunk volna rá.

BALOGH TIBOR

Egy napkirály szeszélye

Bulgakov-bemutató a Vígszínházban

Mihail Bulgakov· Moliere-drámája a gyűjteményes (fordításkötetben, illetve a színlapokon két címen szerepelt idáig *(Képmutatók (cselszövése* és *Álszentek összeesküvése), s m*ost a Vígszínház egy harmadik változatot talált, minden. bizony-. nyal az elképzelhető legszerencsésebbet a lehetséges címek közül. Ez a cím ugyanis -- Ő*felsége komédiása* -- grammatik kai birtokviszonyában pontosan kifejezi a főhős helyzetének lényegét, a függést,. azt a kizárólagosan egyoldalú kapcsolatot,. amely a művész és legfőbb kenyéradója között fennállhat.

Az Őfelsége komédiása valóban a függés drámája, s nem egyéb; olyan viszonylatoké, amelyek, a szerző más darabjaiban vagy A Mester, *és* Margaritában jelenítődnek meg. Mindezt azért gondolom rögtön a bevezetőben hangsúlyozandónak, mert - ha ellenkezőképpen értelmeznénk a művel szemben teljesen jogos dramaturgiai kifogások merülhetnének. föl. A korabeli szovjet kritika meg is fogalmazott ezek közül néhányat. Sztanyiszlavszkij szerint Moliére zsenije hiányzik Bulgakov darabjából, a klasszikus francia kultúra kiváló ismerője, Bojadzsijev pedig a, művész szervilizmusának túlhangsúlyozását tartja történetietlen-nek és igazságtalannak. Egyik bírálat sem egészen alaptalan, de meg is kerüli némiképp mindkettő a bulgakovi Moliéreértelmezés. lényegét. *Az Őfelsége komédiása* főhőse; csakugyan egy szituáción kívül került művész, aki maga mögött tudja már alkotói csúcsteljesítményeit; tehát egyfelől géniusza nem igényel igazolást, másfelől - éppen ezért -- nem is lehet jelen, hanem egyszerűen: *adott,* akár a világhírű regényben a Mesteré, aki a cselekményi jelen idő szintjén már passzív szemlélő Csupán, de kezébe tudja ad-ni olvasójának a Poncius Pilátusról írott regényét. A Mester és Moliére sorsa mégsem teljesen azonos. Közös motívum, hogy váratlanul és érthetetlen módon kegyvesztetté válnak: a. Mester nem is láthatja viszont nyomtatásban a művét, csak a kiadatlan könyvről készült ledorongoló kritikákkal találkozik az újságok lapjain; Moliére, miközben látszólag

Moliére (Darvas Iván) és Madelaine Béjart (Ruttkai Éva) a Vígszínház Bulgakov-bemutatóján

a legszentebb kiváltságokat élvezi -- együtt vacsorázhat a királlyal, majd saját kezével vetheti meg ágyát, sőt a klérus által bírált darabját, a *Tartuffe-öt* is játsszák - fokozatosan kiszorul az udvarból. A kegyvesztés sejtelmével szembeni reakciójuk már különböző: a Mester visszavonja művét (ezáltal őrzi meg magában a művészet tisztaságát), Moliére az uralkodó kegyeit keresi (így hivén meg-tarthatónak a társulatot és a repertoárt). Ám sem *A Mester és Margarita,* sem az *Őfelsége komédiása* nem arra a kérdésre keresi a választ, hogy igényli-e az alkotói becsület megóvása a művészi önlikvidálást, s hogy vannak-c az önfeladásnak, a felszínen maradás érdekében tett engedményeknek még elfogadható fokozatai. Vagyis: *az Őfelsége komédiása* nem a magatartásformák közötti választás drámája. Sztanyiszlavszkij és Bojadzsijev kritikai észrevétele csupán annyiban jogos, hogy az anyagban benne rejlik egy ilyen dráma lehetősége is.

Amikor a hős a néző elé kerül, a körötte szövődő események már a végki-fejlet stádiumában vannak: Moliére még sikeres szerző, a király az ő előadásain tölti estéit, a Tartuffe-ben kigúnyolt egyházfők azonban már szövetkeznek ellene. Kihasználva emberi gyöngéit (öregkori hiúságát, indulatosságát, óvatlanságát, félelmét; a közte, Madelaine és Armande Béjart közötti, oidipuszi kapcsolat gyanúját) lélektani hadjáratot indítanak elpusztítására, s ennek eredményeképpen végez vele a szívroham A *képelt beteg* negyedik előadásán. A történet végtelenül egyszerű, szinte cljátszhatatlannak tetszik, de ez csak a látszat. Valójában a darabnak két cselekménye van: egy felszíni, epikus-életrajzi vonulat és egy implicit lelki történés, amely nem a nagy összeütközésekre, hanem éppen ellenkezőleg, a konfrontációk hiányára, lehetetlenségére épül.

Az a rendező, aki megelégszik a felszíni cselekményréteg színrevitelével, létrehozhat politikai pamfletet vagy általános művészeterkölcsi tandrámát. Pamflet kétféleképpen születhet: úgy, ha a színpadra állító engedi érvényre jutni Bulgakov eredeti, önkommentáló szándékát, azaz, XIV. Lajos udvarát a XX. század harmincas éveinek Moszkvájába helyezve, párhuzamot teremt Moliére és a darab szerzőjének a sorsa között; illetve úgy, ha mítoszként kezeli a két író élettörténetét, s ezt az egységes mítoszt vonatkoztatja a jelenkori művészeti közélet valóságára. A nyolcvanas esztendők nézője számára már csak az utóbbi módon volna időszerűvé tehető *az Őfelsége komédiása,* de egyszersmind ez a párhuzamteremtés igényelné a legnagyobb fokú erőszaktételt a művön, hiszen a jelen és Bulgakov kora között - a ma élők szerencséjére - nincs, vagy alig van, kimutatható kapcsolat. Látszatra hitelesebbnek tűnik föl az az értelmezés, amely - ugyancsak megváltoztatva az író által képviselt értékrendet - meg-fosztja sorsa tragikumától a haszontalan hozott áldozatok után elbukó hőst, és egyfajta erkölcsi példázatot teremt a mű-vészi szolgalelkűség és megalázkodás hiábavalóságáról. Egy ilyen interpretáció azonban kétségbe vonná minden, alkalmazkodást igénylő udvari kultúra szükségességét és létjogosultságát, nemcsak a jelenben, hanem visszamenőleges érvénnyel is.

Az Őfelsége komédiása - papírra vetett szövege alapján - nem tartozik Bulgakov legjelentékenyebb művei közé, mint ahogy nem igazán kiemelkedő az ugyan-csak önkommentáló, távolságtartás nélküli személyességgel átitatott *Puskin utolsó napjai,* sőt *A Mester és Margarita* azon cselekménynszála sem, amelyik a Mester élettörténetét követi nyomon. Annál izgalmasabb vállalkozás lehetne a *negatív dráma,* a leíratlan, implicit lelki történések megjelenítése. Mert amíg a felszínen csupán egy művészi életrajz utolsó eseményei peregnek - igaz, szuverén csoportosításban közvetítve a tényeket -, addig a főhős tudatában gyökeres átalakulási folyamat játszódik le. Ennek kiinduló állapota a szilárd udvari pozíció, a művészi siker fölénye s a kettőből együttesen táplálkozó létbizonyosság; az utolsó stádium: a szívgörcs. A kezdő- és a végpont közötti folyamat állomásai: a tárgyatlan szorongás, az elbizonytalanodás, a félelem, majd a rettegés. A tudat fegyelmének bomlását azonban olykor nem valamely akció, hanem mindig *a nem történés* eredményezi. Moliére számára láthatatlanok maradnak az erők, amelyek a pusztulás felé taszítják, ezért csak elképzelni tudja magának őket, miközben hallhatatlan párbeszédet folytat velük. Ez a fantomharc jellemi a bulgakovi kulcsfigurákat; a Mestert, aki egy névtelen és arctalan szerkesztőségi „pilátus-kollektívával" találja szem-ben magát, amikor könyvét szeretné kiadni, és Moliére-t, aki a személytelen és névtelen udvari-hatalmi gépezet áldozatává válik.

Ez a mechanizmus a Bulgakov-művekben sohasem tárja föl valódi szándékait, döntéseit és ítéletét. Az udvari ceremóniák szigorú szabályok szerint folynak, az érintkezésnek rögzített szókincse van, s minden demonstratív. Ha hamiskártyást ér tetten a király, méltányos büntetést szab ki, az igazmondó

vargával pedig tüstént kinyilatkoztat-tatja a morális szentenciát, de közben kegyet is gyakorol: megajándékozza a csalót nyereményével. Moliére ügyében hasonlóképpen jár cl XIV. Lajos. A párizsi érsek följelentése alapján megfeddi az írót szentséggyalázó vakmerőségéért, ám nem tiltja be a *Tartarffe-öt;* megajándékozza Mollere-t az udvari etikett szerinti legmagasabb keggyel, a közös vacsorával és az ágyvetéssel, de közben értésére adja alattvalóinak, hogy elpártolt tőle. A mechanizmuson kívül álló nehezen ítélheti meg, mennyi az egymásnak szögesen ellentmondó ítéletekben az uralkodói bölcsesség, s mennyi a szeszély, mennyi a reálpolitika, s mennyi a vakszerencse.

Bulgakov hősei kezdetben a hatalom végső értelmét kutatják. Akkor bizonytalanodnak el, amikor *ahelyett* esetlegesnek tetsző, kiszámíthatatlan döntésekkel találják szemben magukat. A végső értelem helyén csak a *Végső Személy* áll, akinek hatalmában van érvényesíteni önnön szeszélyét, s ezt a jogát folytonosan gyakorolja. A *Végső Személy* névvel illetése - Poncius Pilátus, XIV. Lajos - tulajdonképpen fölösleges is, hiszen ők csak tárgyiasítják nevükben azt a testetlen-alaktalan-személytelen intézményt, amely a hősök szorongásainak, félelmei-nek és rettegéseinek forrása, a befolyásol-hatatlan függés komplexusának eredője --a személyi kultusz hatalmának szeszélyét.

Az az előadás volna *az Őfelsége komédiásának* adekvát interpretációja, amelyik képes lenne megmutatni a motivikus összefüggéseket a francia udvar tragikomikus szeszélyessége és Moliére megbomlott tudatának látomásai között, amelyik úgy feledtetné a XIV. Lajos és Sztálin kora közötti történelmi párhuzamosságot, illetve különbözőséget, hogy közben meg tudná teremteni azt az általános érvényességű *napkirálymítoszt,* amely nemcsak polarizált társadalmi helyzetekben, de a politikai konszolidáció körülményei között is megállná a helyét.

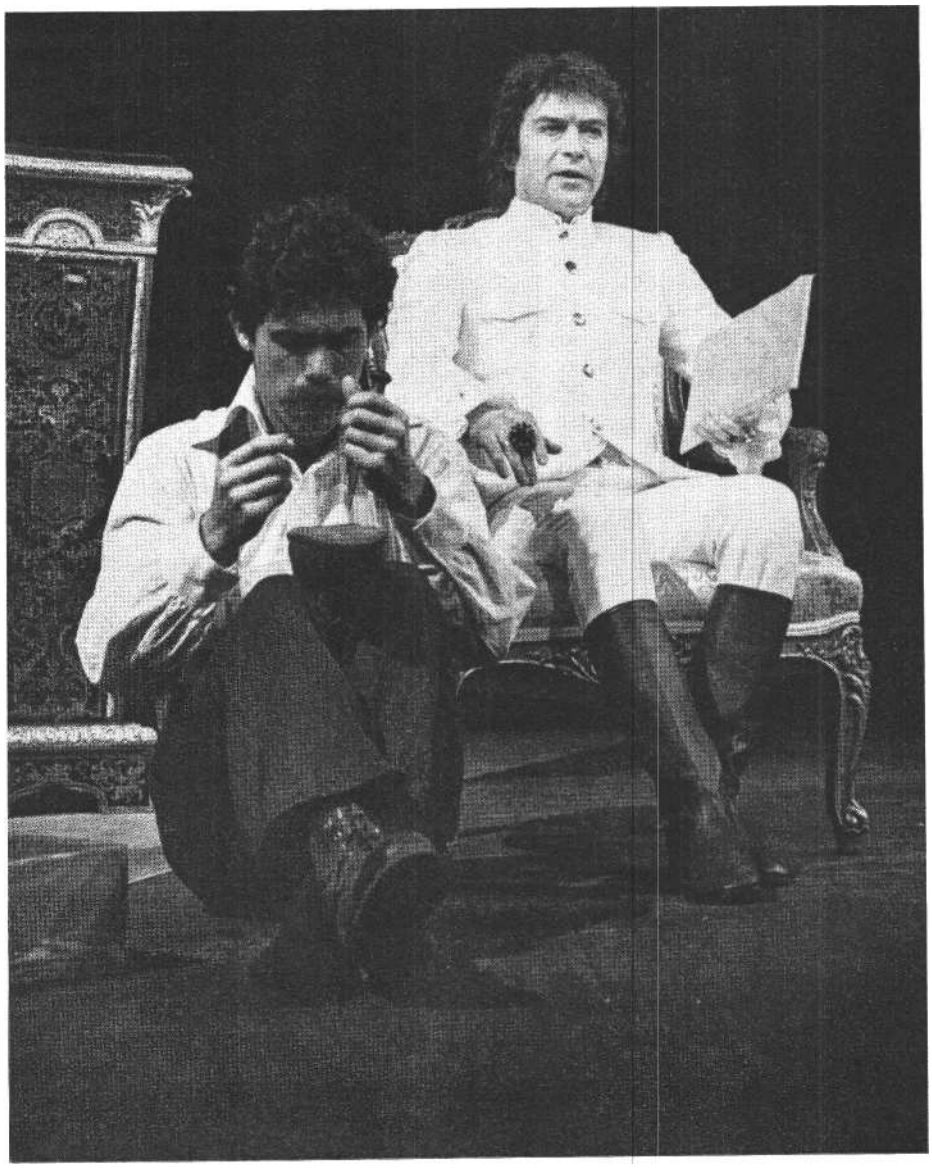
A vígszínházi nem ilyen rendezés. Tompítottra hangszerelt, az irodalmi alkotás kínálta lehetőségek alatt maradó előadás tanúi vagyunk. Marton László az atmoszférateremtésben, a közérzetkifejezésben kizárólag a díszlettervezőre hagyatkozik, miközben a szövegintonáció csak pontosan (átlagosan) értelmezett felmondás, a gesztusok pedig arra szolgálnak, hogy elidegenítsenek a tragédiától, s a három közlési csatorna között nincs összhang.

Marton László Moliére-je, sajnos, minden megalkuvásra kész, riadt komédiás, akit szervilizmusa nevetségessé tesz a néző előtt, mert szolgalelkűsége haszontalan, emberi cél nélkül való: nem segít hozzá sem a fizikai fennmaradáshoz, sem az alkotás lehetőségének megőrzéséhez. Darvas Iván alakításában Moliére nem az emberi teljesítőképessége határaihoz érkezett, a sorsával dacolni képtelen hős, hanem szinte ifjonti hévtől fűtött, fiziológiai reneszánszát élő művész, akinek - éppen ezért - minden áldozathozó gesztusa pojácaság.

Az igazi problémát azonban a Moliérerel szemben álló egyéniségek szerepének értelmezése jelenti. Darvas Iván partnerei nem tudják érzékelhetővé tenni az íróban játszódó belső történés súlyosságát. Lukács Sándor, a XlV. Lajos-Sztálin szerep megformálására csak külső személyiségjegyei alapján alkalmas. játékában kellene kifejeződnie az egész hatalommítosznak, de hiányzik belőle a szeszély eleganciája, az abszolút hatalom birtokosának szellemi sterilitása és fölénye. Lényében és jelentőségében eltörpül a Moliére-t nagy vitalitással alakító Darvas Iván mellett.

A Moliere ellen mozgásba jövő arcnélküli hatalmi gépezet is erőtlennek, súlytalannak tetszik, képviselői jelenléte nem sejtet tragédiát. Koncz Gábor, az üreslelkű, hígult elméjű bérgyilkos szerepé-

Az igazságos varga (Gáspár Sándor) és XIV. Lajos (Lukács **Sándor)** Bulgakov Őfelsége komédiása című drámájában **(Ikládv** László felvételei)



ben nem fenyegető, csak komikus. A király lábánál ücsörgő igazságos varga (Gáspár Sándor) locsogásából nem érződik ki a demagógszerep cinikusan tudatos vállalása, vagy - esetleg - ennek ellenkezője, a végtelen ostobaság. Szilágyi Tibor párizsi érseke nem az ország lelkiatyja, csak jó szimatú nyomozótiszt. (Igaz, ebben a leegyszerűsített szerepben kitűnően megfelel.) A szerepformálásokból hiányzik a szorongást, félelmet, rettegést kiváltó talányos kétértelműség, a szöveg legmélyén lappangó szándékok felszínre hozása.

Ennek a misztikát teremtő funkciónak egyedül Fehér Miklós díszlete felel meg. A sötétszürke falak nyomasztó, kafkai hangulatot árasztanak, s a perspektivikusan szűkülő teret két, V-alakot formáló bíborszőnyeg szeli át, színhatásában *A Mester és Margarita* titokzatos, fekete mágusának környezetét idézve. A színfalak mozgása is a mondanivalót szolgálná eredetileg - a szűkülő és tágúló tér jelképes, az állandó váltváltozás a nyugtalanság érzetét keltő lehetne -, a leggyakrabban azonban mindez öncélú játék csupán. Jánoskúti Márta jelmezei is egyértelmű utalások. XIV. Lajos, valamint a Szentírás Szövetség pap-katonái a XX. század második harmadának egyenruhadivatja szerint készült öltözéket viselnek, s csak az alapeszme szempontjából indifferens szereplők jelmeze korhű.

Az előadás néhány pillanata mégis maradandó emléket hagy. Feledhetetlen lesz Darvas Iván és Ruttkai Éva (Madelaine Béjart) kettőse, különösen az a betétjelenet, amelyben *a* T*artuffe-öt* Moliére nyomasztó látomásával dúsítva adják elő. Az összbenyomás alapján azonban nem mondhatjuk, hogy a Vígszínházban sikeres premier tanúi voltunk.

Mihail Bulgakov: Őfelsége komédiára (Vígszínház)

Fordította: Elbert János. *Rendezte:* Marton László. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Zenei összeállítás:* Zsedényi Erzsébet. *A Moliére-betéteket fordította:* Szabó Lőrinc, Vas István, Csokonai Vitéz Mihály. *A képzelt beteg zenéjét szerezte:* Dávid Gyula. *A rendező munkatársai:* Deák Rózsa és Kornis Mihály. *Vívás:* Pintér Tamás: *Mozgás:* Köllő Miklós.

Szereplők: Darvas Iván, Ruttkai Éva, Hernádi Judit, Lukács Sándor, Koncz Gábor, Szilágyi Tibor, Reviczky Gábor, Szakácsi Sándor, Miklósy György, Gáspár Sándor, Andai Györgyi, Bata János f. h., Pethes Sándor, Szatmári Liza, Füzessy Ottó, Szilágyi István, Szatmári István, Nagy Gábor, Bod Teréz, Szabó Imre.

NÁDRA VALÉRIA

A zokogó színház avagy Közjáték Lear királyhoz

Színhely: Budapest, Egyetemi Színpad, idő: 198o. december 5. Ronald Harwood: Az öltöztető című darabjának premierje. A színpadon: angliai kisváros, 1942. január, a városka feltehetően egyetlen színházának belső tere - öltözők, folyosók, kulisszák.

Egy vidéken turnézó angol Shakespeare-társulat igazgatója és egyben vezető színésze, ki tudja, miért, miért nem, délután a városka piacterén idegrohamot kap. Este a Leart kellene játszania, de hogyan? Lemondják a teltházas előadást vagy se, ez itt a kérdés. A Művésznő szerint biztosan sokan látták a Sirt, amint éppen azt a bizonyos rohamot kapta. Jó lenne, ha nem látná „így" a közönsége. Az öltöztető, Norman, azt szeretné, ha megtartanák, hiszen ő több mint másfél évtizede dolgozik a Művésszel, és még sohasem mondtak le előadást. Miért pont ma tennék ? Kisvártatva meg is jelenik a Művész, akit marasztaltak ugyan a kórházban, de nem hagyott magának injekciót adni. A Sir semmire nem emlékszik, természetesen a szerepére sem. Ebből még akármi lehet, mereng a gyanútlan néző. Például kiderülhet, miért kapott a Művész pont ezen a lucskos januári csütörtökön idegösszeomlást, vagy eljátszhatják akár valamiféle groteszk játékban a *Leart.* Erre a reményre a Shakespeare-dráma kezdő jelenetei bátorítják fel a nézőt. Így mindjárt el is árultam, hogy természetesen eljátsszák a *Leart.* Enélkül persze nem is lenne Harwood-darab.

Hogy *darab* nincs, arról a második rész győzi meg a kételkedőket. Ahol ugyanis az írónak bonyolítani és megoldani kellene, ott kiderül, hogy már bonyolítani se volt mit, nemhogy megoldani. Valamit azonban mégis kell csinál-ni, hogy a játékidőt kitöltsék, legegyszerűbb, ha az ötletes kezdést, iróniát és a mindenesetre több játéklehetőséget ígérő színdarabot átfejleszti a szerző melodrámába. A Művész hivatása teljesítése - lemaszkírozás közben az öltözőjében hal meg, de csak akkor, amikor már megmentette a teltházas előadást. A kedves néző együtt zokoghat az öltöztetővel. Azért nehogy azt gondolja bárki is, hogy a Madách Színházban (mint fentebb írtam, Egyetemi Színpad) ilyen könnyen megúszhatja. Mielőtt a tragikus kifejlet bekövetkezne, hogy a darab egyben „politikai töltetet" is kapjon, légitámadás is van benne. Erre nyilván a poén kedvéért van szükség, hogy a Mű-vész a viharjelenet előtt szidhassa a nácikat, akik a bombázást nem egyeztették a színpadon dúló orkánnal. Sajna. A második világháborúra vonatkozó részek minden különösebb következmény nél-kül kihagyhatók, legfeljebb kevésbé len-ne nélkülük a darab hazug. De ennek itt kell lennie, hiszen nélküle elvész a politikai mondandó, az *üzenet.* Enélkül ma már nem lehet. A darab sajnálatos módon mást is üzen, mint a második világháború alatti angol „kormányprogramot" - mármint hogy harcolni és túl-élni. Például üzen a kritikusoknak, amit a műhelytitkokba bepillantó közönség zajos tetszéssel fogad. A darabnak ezt a dialógusát a rendező pontosan erre a hatásra számítva mindenesetre jól ki is ugratja.

„Norman:... kiket gyűlöl? A kritikusokat?

Művész: Én? A kritikusokat? Csak sajnálom őket. Hogy lehet gyűlölni azt, aki nyomorék, gyöngeelméjű vagy halott? Torzszülöttek."

(Nyíltszíni taps)

És ez még nem minden. Hátravan a legfőbb, az ars poetica-szerű üzenet a *Színházról.* Lássuk:

„Norman: Sose csüggedjen.

Művész: Csak eltűnődtem.

Norman: Soha, de soha nem szabad elcsüggedni. Na jó. Talán. Néha. Éjjel! Esetleg karácsonykor, ha egy gatyát sem kap az ember! De nem ebben az épületben! Itt soha! A szenvedély az jó, de önzetlenül! Anélkül, hogy túlzottan számon tartanád a más szerencséjét, ahogy mondani szokás. Itt nem számítanak a címek, itt szépség van, örök tavasz és nyár, itt elviselhető a fájdalom. Itt nem létezik magány, mert velem együtt ontja a vérét más is. Persze szép csöndesen, de együttérzően. Könnyen sérülsz, de ez is értékes tulajdonság! Én sem önző érdekből vagyok itt. Nem vádolhatnak alantas célokkal. Megtaláltam, amit kerestem, és hogy mit, ahhoz senkinek semmi köze. Szegényes? Lehet. De soha, soha nem szabad elcsüggedni."

Ha eddig nem tudta volna valaki,

színház=tündérország. Ha jól emlékszem, több üzenet nincs. Miután már ezt a magvas igazságot is hallotta a néző a rongyos nadrágú, de érző szívű öltöztetőtől, már nem is nagyon érdekli, mi történik még a színpadon. A szerzőt és nyilván a rendezőt viszont az nem érdekli, hogy a nézőt érdekli-e. Ha fene fenét eszik is, a Művésznek meg kell halnia, hogy teljes legyen a megrendülés.

Már-már túlzottan is valószerű színpadkép fogadja a belépőt az Egyetemi Színpadon. Ebben az értelemben a Művésznő kosztümjétől az utolsó szögig minden hiteles. Valódiak a könnyek, a játékok, az iróᵃia, a hitvallások, valódi a megvetés és a rajongás, egyet kivéve: a darabot.

Mindennek ellenére a siker két okból is biztosított. Az emberek bizonyos foglalkozásokat mindig is kicsit titokzatosnak láttak, ebből következően misztifikálták is. Ilyen a színész munkája. A közönség szívesen benéz a „kulisszák mögé", mert az a legtöbb esetben rejtve marad előle. Ha ez sikerül, úgy érzi magát, akár Irene, a kellékeslány a Művész öltözőjében, mintha szentélybe nyerne bepillantást, ahol a művészet papjai öltöznek. A másik ok, hogy ez az előadás nem tekinthető másnak, mint Mensáros László és Haumann Péter megérdemelt jutalomjátékának. Ez a két kitűnő művész a siker biztos záloga. Nincs ennél a. két szerepnél hálásabb feladat színész számára. Teljes tudásuk bedobásával teljes érzelmi skálákat játszhatnak el. Mindkét szerep róluk szól, az ő titkaikról, sebeikről, vágyaikról. Néhol szinte játszaniuk sem kell, csak hozni önmagukat natúrban. Ronald Harwood, hírlik, maga is színházi öltöztető volt, mielőtt szerzővé lépett volna elő, mindent tud a színházról, a színészről, legalábbis ami a felszínt illeti, a színészi műhely titkairól, a művészi nagyszerűségről és az emberi gyarlóságról. Mensárosnál és Haumann-nál ehhez ideálisabb partnert nem lehetett volna találni. Ok is mindent tud-nak minderről. Önfeledten és boldogan játszanak. Mensáros Lászlót régen nem láttam ilyen lenyűgözőnek. Rezignációiban, mintha nem is játszana, csak beszélne életéről. Az előadás sok-sok pillanata viszont olyan hangjait, gesztusait hozta elő, amelyekről nemcsak rendezői feledkeztek meg, hanem mintha ő maga is megfeledkezett volna. A humor, az irónia finom játékaira gondolok. Olyan összehangoltan, összecsiszoltan játszanak ketten Haumann Péterrel, mintha sohasem csináltak volna mást, mint amit most a színpadon látunk tőlük. Milyen gazdag és sokértelmű az a némajelenet, amikor Haumann lefekteti pihenni a Művészt a *Lear* viharja után, és Mensáros lefektében a kerevetről a padlóra ejti jobb lábát. Méltóságteljesen és odaadóan figyeli, vajon öltöztetője felemeli-e. Tudja, hogy felsegíti, de minduntalan a teljes odaadást kívánja tőle, és ezt újra és újra át akarja érezni, próbára akarja tenni. Haumann először gazdájára tekint, de aztán. ösztönösen a kerevetre emeli Mensáros lábát. Igen, de nem elég óvatos. A Művész szántszándékkal egy pillanat alatt ismét a padlóra csúsztatja harisnyás lábát. Az öltöztető tudja, hogy újra segíteni fog, de már bosszantja kicsit a dolog. Jelentőségteljesen Mensárosra néz. A rezzenéstelen arcon csak a szem mosolyog kicsit diadalmasan, gunyorosan és várakozón. Végül Norman újra lehajol, de ezúttal sem elég találékony, mert a következő másodpercben újra csak a padlón van a Művész lába. Az öltöztető most már komolyan gondolkozik, vajon ismét felemelje-e. Mensáros, méltóságából mát sem veszítve, várakozóan nézi. Partnere megtalálja a megoldást. Egy mozdulattal rakja fel a kerevetre a lábat, és tekeri rá a takarót, hogy ne csúszhasson vissza. Mind a ketten túljártak egymás eszén.

Schütz lla már nem ilyen szerencsés. Nem jutott neki ebben a tulajdonképpen két szereplőre írt, inkább ötletben, mint darabban. igazán jól eljátszható szerep. A Ladynek van vagy három önző kis igazsága, az előadás második felében ezt kellene szereppé formálnia. Nem rajta múlik, hogy nem lehet. Schütz Ila semmiképpen nem hibáztatható azért, hogy ilyen. sesznő ebben az előadásban. A darabválasztás elhibázottságára utal az a tény is, hogy egy ilyen, a szó legjobb értelmében tehetséges színésznő az utóbbi évek sorozatos kiemelkedő teljesítményeihez képest ilyen gyenge formáját mutatja. Nála rosszabbul csak Szilvássy Annamária járt, mint Irene, a kellékeslány.

A maradék három szerep, bármilyen kurta is, legalább körvonalazható figurát jelöl. Békés Itala és Paudits Béla korrektül játszik. Zenthe Ferenc egészen ki-váló Geoffrey Thornton szerepében.

A fordítás Benedek András munkája. A díszleteket Götz Béla készítette. Tükrös megoldásait *A Isten nem szerencsejátékos* óta ismerjük.

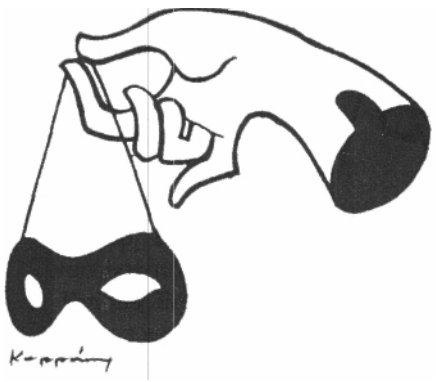
A Lear király„ úgy látszik, sok színpadi. szerzőt megihlet. Nemcsak nekem egyedül, többeknek is Molnár Ferenc jutott az eszébe. *Az* 1921-ben írott Elő*játék Lear királyhoz* ugyancsak a színpad, a színészvilág tökéletes ismeretében született. Mesterien megírt bohózat, amely szintén telis-teli apró igazságokkal a színpad világáról, a színész magánemberi és színházi létének ellentmondásairól. Azt előadni tisztább vállalkozás, mert nem akar velünk édes-hús igazságokat elhitetni.

Nem mutat mást magáról, mint ami, azt, hogy bohózat. Nincs benne üze*net.* Ronald Harwoodnak volt egy színpadi ötlete, nem többje, amit Ádám Ottó sajnálatos módon komolyan vett. Ez még nem is volna nagy baj, de úgy tűnik, a Madách Színház szépre, jóra, lírára vagy könnyed vígjátékra. hangolt közönsége is komolyan fogja venni. Minél jobban kiszorulnak a többi színházból a kulisszahasogató érzelmek, annál kiéhezettebben fognak tódulni az emberek a Madáchba, hogy valahol jól kisírhassák magukat. Már ezen az előadáson is úsznak a széksorok a könnyek árján.

Ronald Harwood: Az öltöztető (A Madách Színház vendégjátéka az Egyetemi Színpadon)

Fordította: Benedek András. *Rendező:* Ádám Ottó. *Díszlet: Götz* Béla. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Maszk:* Bajkai István. *Zeneszerző:* Tamássy Zdenkó.

*Szereplők Mensá*ros László, Schütz Ila, Haumann Péter, Békés Itala, Szilvássy *An*namária, Zenthe Ferenc, Paudits Béla,



GYÖRGY PÉTER

A bíró kopasz, a király meztelen

Kleist Eltört korsója **Kaposváron**

„Törvényeink nem közismertek, a rajtunk uralkodó kis nemesi csoport titkát képezik. Meg yőződésünk, hogy, ezeket a régi törvényeket szigorúan tiszteljük, ám mégis roppant gyötrelmes dolog, ha olyan törvények szerint uralkodnak valakin, amelyeket nem is ismer."

Franz Kafka: A törvények kérdéséhez

Á nyitókép látomás. Donáth Péter díszlete - Ádám bíró házának belseje a részletek zsúfoltságával, szimbolikussá emelt naturalizmusával, egyszerűségével és érzékletességével egyaránt Brueghelt idézi. Á fagerendákból épített, elhanyagolt, omladozó szobabelsőre vásznakból kifeszített, a színpad egész terét átívelő alacsony tető - ég - borul, megtörve és egyenletessé téve a függőlegesen aláhulló fényeket. Á kép világítása - nem egy előadás elhanyagolt s ezért bosszút álló gyermeke - tökéletes. Á mindent elborító, egységes sárga, látáshoz elég, ugyan-akkor nyomott, sötét hangulatot árasztó félhomály azonnali hatást eredményez. Á nyitókép ereje révén az előadás - anélkül, hogy egy szó is elhangzana naturális teatralitás és vízió határán jár, a látvány festőisége, sivárságának emotív ereje letagadhatatlan.

Á tér mélyéről, a homályból, lassan settenkedik elő az első szereplő (Sugár írnok), felgyújtva az oszlopok oldalán elhelyezett gyertyákat, bejárja az előteret, rakodik, csapkod, morog a különös fényben. Kép és mozgás egysége teljes, a látvány egyértelmű, karakterisztikus: isten háta mögött, mindentől elzárt, önmagába fordult kisvilágban vagyunk.

Brueghelt említettem, hadd hivatkozzam egyik képére, a *Vakokra* (Nápoly, Galleria Nazionale di Capodimonte), amelyben az „ábrázolás drámaisága fokozott élettel telik meg" (Max Dvorák), s amelyen a monumentálissá emelt naturalitás és a jelkép erejű látomás széjjelbonthatatlan, teljes egységet teremt. Á Gothár Péter rendezte *Az eltört* korsóban is -- a kisvilág emberi természetrajzán, kísértetiessé emelt elhagyatottságán túl - felsejlik egy egész világ katasztrófája, elveszettsége, bomlottsága.

Jól látta Gothár Péter, hogy Kleist remekműve nem pusztán paraszti vígjáték, pásztori idill", hanem súlyos, romantikusan kétértelmű darab, amelyben érzékelhetővé, érthetővé válik annak a világnak a működése, melynek legszélén élnek Ádámék, a falu lakosai. *Az eltört korsó* valóban Kleist legkevésbé romantikus, tehát legkevésbé szélsőséges, végletesen álomszerű darabja, de ettől független egy több tétegű, szimbolikus, bonyolult szerkezetű, „különös, türelmetlen iramú" (Babits) művel állunk szemben. Épp ezért volt fontos és helyes, hogy Kaposváron nem Németh László nemegyszer túl idilli, szelíd, hanem Tandori Dezső kellően modern és érzéki, kimunkált fordításában játsszák, a hosszabb XII. jelenetet teljesen kibontó s ezzel a darab jelentésarányait alapvetően befolyásoló változatban. Ebben a változatban felszínre kerülhetnek az elementáris vígjáték összes utalásai, összefüggései, s Gothár rendezésében végig ügyelt ezek kibontására, értelmezésére.

Kleist darabjának főhőse Ádám bíró, Huisumnak, az isten háta mögötti falu-nak az ura. Jellemtelen féreg, de jellemtelensége e kisvilág mértéke szerinti. Ő a falu ura, de a világról ő sem tud, züllöttségében éppoly archaikus jelenség, mint társai, mint az egész falu maga. S Ádám bíró egy reggel, szennyes ágyából kiverve, arra riad, hogy Walter jogtanácsos közeledik Utrechtből, *a világból, H*uisum jogszokásait, a bíró tevékenységét megvizsgálandó. S az elhagyott falu jellemvesztett bírája rémülettel és ingerülten áll félelmetesen elegáns, nagyvonalú hivatali elöljárója előtt, hisz az ő jelen-létében kell lefolytatnia egy tárgyalást, kell megmutatnia képességeit. S a tárgyalás, az eltört korsó ügye a darab lényegi története.

Törvénynap van, így beállít a panaszos Márta asszony, akinek éjjel valaki eltörte a korsóját; vele jön leánya, Éva, s a Márta által gyanúsított Ruprecht, Eva vőlegénye. A helyzet kellően zavaros. Márta szerint a korsót Ruprecht törte el, Ruprecht váltig állítja, hogy látott ő valakit éjjel Évánal, akit elvert, aki menekülése közben eltörte a korsót, aki el-vesztette parókáját, akiről nem tudja, ki lehetett. Ádám bíró, fején sebekkel, paróka nélkül, kopaszon áll a színpadon. Éva, aki jól tudja, hogy a bíró járt nála az éjjel, hallgat. Csak lassan, a második fel-vonás végére derül ki, mivel is zsarolja folyamatosan Ádám: Ruprecht katonai mentességét ígérte cserébe Éva éjjeléért.

Ádám ugyanis megmondja Évának, hogy a katonákat nem Utrechtbe viszik, hanem Ázsiába, a messzi Batáviába, ahol vér-has és láz vár mindenkire.

Mindenki látja a színen, hogy Ádám, a bíró, kopasz (a király meztelen), de nem mindenki mer hinni a szemének. Á tudásától megrémült Éván kívül csak a külön jelenettel beavatott nézőnek, Sugár írnoknak és a minden hájjal megkent, sok gazemberséget tapasztalt Walternak világos szinte azonnal a helyzet. Walter azonban a tárgyaláshoz ragaszkodik, az ő szándéka, szerepe csak lassan válik nyilvánvalóvá. Az egyszerű emberek (Ruprecht, Márta) nem hihetnek szemüknek: a bíró *bíró,* még ha ismerten rossz is, tudottan züllött, kéjenc, akkor sem lehetséges, hogy ő legyen a tettes.

Ádám tehát azzal, hogy a tárgyalást lefolytatja, azzal, hogy él hatalmával, automatikusan visszaél vele. Az ő küzdelme a látszatért, a többieké saját gyanújukkal a tények végül is legyőzhetetlen erejével - folyik.

Kleist helyzete tehát dramaturgiailag tökéletes. Á világvégi bíró nekilát, hogy szerény hatalmával visszaélve elrejtse az igazságot, megnyitja a tárgyalást, lelkesen felkiált: „Itt indul útjára az igazság." Nem kétséges a vég, Ádám inkább utóbb, mint előbb lelepleződik, a parókát megleli a szomszéd, Brigitta asszony, aki egyben nyomokat is lel a hóban: az ö
dög nyomait, amelyek a házhoz vezette. Ádám pedig kínos vigyorral rejtegeti dongalábát, forgatja sebekkel teli, kopasz fejét.

O tehát repül, a vígjáték, *úgy* tűnik, tökéletes. A hazug és sánta embert, nem gyorsabban, mint ama bizonyos kutyát, de utolérik, az igazság és boldogság útjában immáron semmi sem állhat.

Íme itt van Walter, a magasabb hivatal mindent rendbe hozó képviselője, (a talán még nem mezítelen király), aki mindent rendbe hoz, a polgári vígjáték így ér véget. Keserűségre optimizmus következik, a bűn elnyeri büntetését, a világ alapjában rendben van.

Csakhogy Kleist jól tudja - s ezért volt lényeges a XII. jelenet -, hogy a valóság másképp van, a nemes, jó hivatalnok is meztelenné lesz, a világ valójában egyáltalán nincsen rendben.

Walter tudja, hogy a bíró sötét gazember, de csak akkor leplezi le, amikor már elkerülhetetlen; amíg tartható a látszat, addig az mindennél fontosabb. O nem lebuktatná a bírót, hanem a tárgyalás után nyugdíjazná, s ez a különbség

már nem csekély. Walternak nem az a baja Adámmal, hogy korrupt és aljas, hanem hogy rosszul az. Ádám jól tudta, hogy a bírónak mindent szabad, csak rosszul élt vissza a hatalommal, nem tartotta be a látszat fenntartásának érdeké-ben megkövetelhető játékszabályokat. Huisum uraként azt hitte, ellát Utrechtig, azt hitte, hogy ott ugyanúgy korruptak és hazugok, mint ő. Holott ott már másképp aljasok, másképp élnek a hatalommal, s ezt Ádám nem ismerte fel.

Walter nagyvonalú, elegáns korruptságához képest Ádám bíró pitiáner s túl durva. Eszközei nem korszerűek, ezért tűnnie kell. Walterban és Ádámban a hatalmon levők két uralkodási technikáját mutatja meg Kleist, s ez a darab egyik lényege. Mert *Az* eltört *korsó* első szint-jén polgári vígjáték, melyben a hatalommal való visszaélés lelepleződése a téma, de egy szinttel mélyebben a kisvilág és a hatalom különböző típusainak összeütközéséről,, falu és város találkozásáról van szó. Ádám eljárása még elég egyszerű volt. Egész egyszerűen valótlant állít, közli, hogy az állam, amelyet képvisel, hazudik: Ruprechtet nem Utrechtbe, hanem a távoli Ázsiába, Batáviába viszik, a titok tudójaként s árulójaként lép fel. Éva ezért hallgat rémülettel, s először megkönnyebbülten hallja Waltertól az igazságot: Ádám hazudott, az állani igazat mondott, a katonákat csak Utrechtbe viszik, ott szolgálni viszont hazafias kötelesség. De aztán lassan fordul a kocka, Évának lassan nincs jobb szó Pogány Judit finom, a folyamatot teljes realitásában visszaadó játékára feldereng: lehet, hogy Walter is hazudik, lehet, hogy a katonákat valójában Batáviába viszik. A törvényt emberek képviselik, s ha egyik szolgája hazudik, miért ne hazudhatna a másik, s ha a törvényt csak hazugok képviselik, valójában mi is a törvény. Éva bizonytalan lesz, nyugalmának vége; a világ hirtelen megváltozott, átláthatatlan lett. Olyan helyzetbe került, amivel nem tud megbirkózni: itt már elégtelen a becsület, a jó szándék, a tisztesség. Walterral szemben végül tehetetlen, a „magasabb politikával" szemben nincsen eszköze. A jogtanácsos már tudja, hogy a durva hazugság módszerei időszerűtlenek, a terrort felváltja a korrupció; tudja, hogy a nyugalomhoz a nép hite kell, s ha meg lehet, hát meg is kell venni - így is cselekszik. Lehet, hogy a katonákat Utrechtbe, lehet, hogy Batáviába viszik, lehet, hogy ezt még Walter sem tudja, lehet, hogy ehhez ő is túl alacsont' képviselője a törvénynek. De a lényeg nem ez, hanem a látszat fenntartása, s ha azt Ádám módszerei lehetet-lenné teszik, jöjjön Sugár írnok, ki rég bíró akart lenni, higgadt, ravasz, kellően korrupt.

Pogány Judit (Éva), Karátsony Tamás (Walter szolgája) és Koltai Róbert (Walter) **a Kleist-műben**

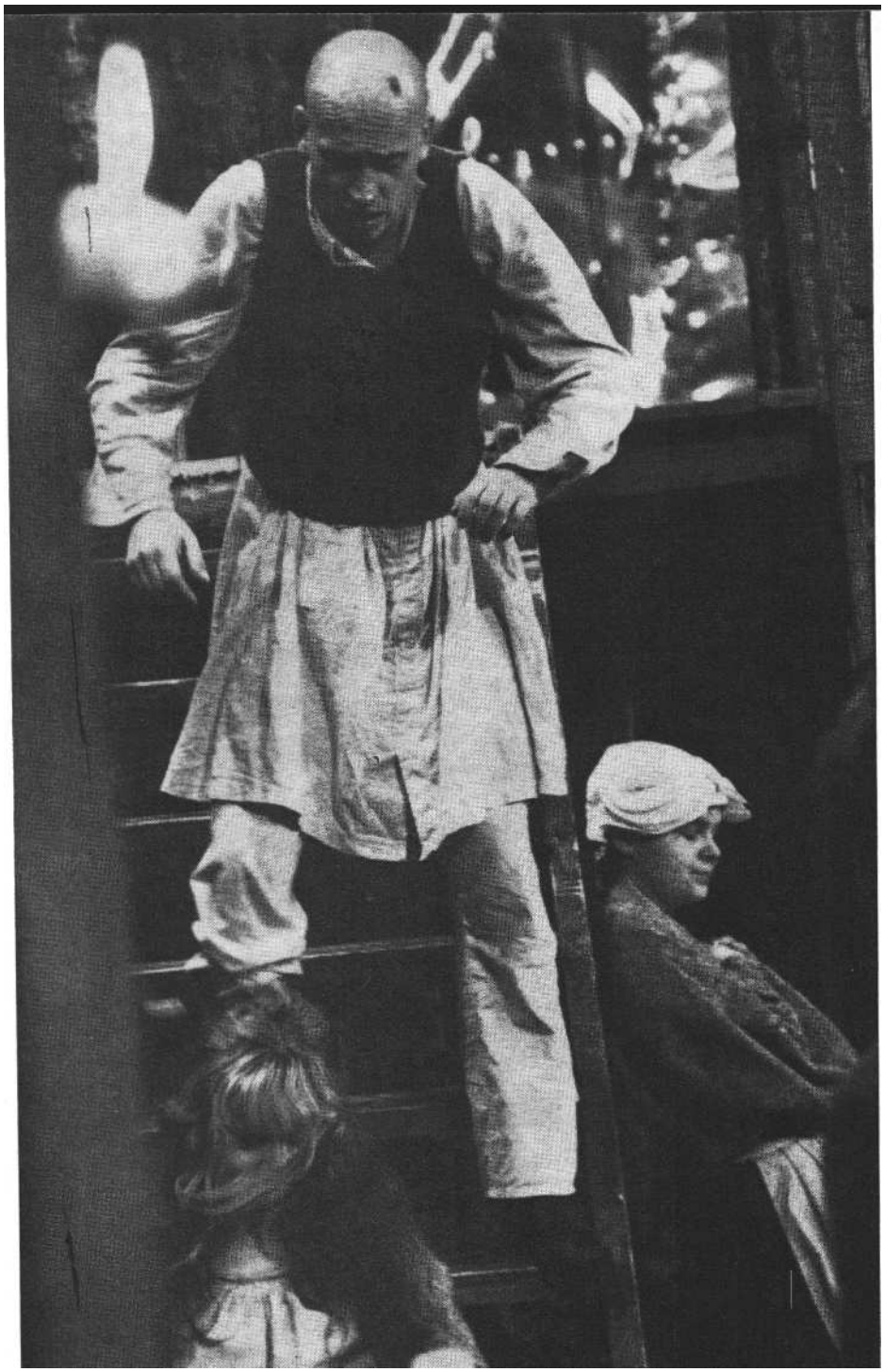
Lukáts Andor (Sugár írnok) és Rajhona Ádám (Ádám bíró) Az eltört korsó című Kleist-dráma **kaposvári előadásában**

Lassan érthetővé válik minden sejtelem, igazzá minden allegorikus vonatkozás: az eltört korsó Hollandia történetét ábrázolta, amit Márta asszony sirat, azt már nem hozza vissza senki sem. Walter a felszínen megoldja a helyzetet, lefizeti Évát, Ruprechtet, de a mélyben valójában már látható, hogy minden milyen beteg. A kor, melyben Huisum népe él, érthetetlen és átláthatatlan, a történelem történetei fejük felett történnek. Az elő-adás, a darab vége a teljes sötétség és kétségbeesés. A zárókép ereje egyenértékű a nyitánnyal. Sugár írnok, a megbízott új bíró ül asztalánál, gyertyáktól meg-világított arcán jól látható tekintete, amint a sötétbe, a semmibe téved. Sugár már tudja, ha ő is a bíró, milyen érzés is, ha „olyan törvények szerint uralkodnak valakin, amelyeket nem is ismer" (Kafka).

Gothár Péter rendezésében a két felvonás hangvétele jelentésének megfelelően eltérő, de az előadás végig éppoly naturális, mint amilyen intellektuális és átgondolt. A .rendezés egyszerre élt lehetőségeivel, színészvezetés, díszlet, világítás, jelmez egyaránt jól szolgálta koncepcióját, a darabértelmezés végig követhető volt, még ha nemegyszer megtört is a ritmus, és a szereposztási tévedések miatt párszor tévessé vált az előadás hangvétele.

Az első felvonás a látomásé és a teátrális, naturális elemeké kellett hogy legyen, amint a második rész - falu és világ összetalálkozása diszkrétebb, ironikusabb megoldásokat követelt. E kettősséget Gothár megteremtette, az előadás végére minden vígjátékon túlmutató utalás igazolódott, a félelem és bizonytalanság légköre uralja az egész színpadot.

Kiváló alakítást nyújtott Rajhona Ádám bíróként. Kopaszra borotváltan mimikájának minden lehetőségét felszínre hozza, arcjátékának gazdagsága leírhatatlan. Utolérhetetlenül komédiázik, ahogy sántít, grimaszokat vág, szervilis-



Pogány Judit (Éva), **Rajhona Ádám (Bíró), Kari Györgyi (Márta) Az eltört korsó kaposvári előadásában (Fábián József felvételei)**

előtt, az a jellemformálás mintája lehet. Remekül teremti meg az aljasságában és rafináltságában is korlátolt, ostoba ember alakját, aki minden illúzión túl van, aki kifejezetten meglepődik, amikor látnia kell, hogy az igazságnak még van némi szerepe a bíróságon. Önmagáról és a világról egyaránt lesújtó véleménnyel van, s minthogy az előadás legnaturálisabb alakja, ezért Rajhonáé a legkarakterisztikusabb alakítás.

Nagy része van a nyitójelenet erejének megteremtésében, ahogy megmozdul, érzékelteti, milyen is az az ember, akit látni fogunk. Már biológiai funkciói sem működnek rendesen, kínlódik már a világon mindennel, nyög, harákol, szellent. Rajhona teljesen megértette, hogy Kleist vígjátéka milyen vad és elementáris is valójában. Kulcsfontosságú Walterhoz való viszonyának pontos érzékeltetése. Ha fél is Waltertól, tudja, hogy az nem lehet különb nála, ezért bízik abban, hogy romlottságuk közös nevezőre juttathatja őket az igazság elkendőzésének ügyében. Rajhona pontosan formálja meg ravaszság és közöny kettősségét, azt a végtelenül érzékletes nihilt, amely-ben a bíró létezik.

Remek volt Lukáts Andor Sugár írnokként. Ismerten rekedtes, kicsit suttogó hangját jól használta fel, beépítette Sugár higgadt, megfontolt, törtető jellemének felépítésébe. Mindvégig érzékel-tette a hatalomra éhes, mindenre képes törtető visszafojtott feszültségét, amellyel az alkalomra vár, mikor végre Ádám helyére léphet. Gothár rendezésében az egyébként nem egyértelmű szerep teljes ívét felrajzolhatta, annak stádiumai pontosan követhetőek voltak. Már a legelején Ádám ellen dolgozik, igyekszik elnyerni Walter kegyeit, minden mód-szerrel kimutatja, mennyire nincs köze ahhoz a stílushoz, amelyet főnöke kép-visel. Á nyugodt, szalonképes korruptság elnyeri jutalmát: Sugár írnokból megbízott bíróvá lép elő. Más kérdés, hogy ekkorra már felismeri, hogy az emelkedés értelmetlen volt, az út nem vezetett sehova. S ez a felismerés, közöny és fáradtság állapota, ahová Sugár eljut, az előadás egyik alapvető üzenete. Lukáts Andornak pedig nagy érdeme, hogy kevés szóval, pár gesztussal, állandó és néma színpadi jelenlétével teszi valósággá az elgondolást, a Kleistnek megfelelő rendezői interpretációt.

Okos és megfontolt volt Koltai Róbert Walterja is. Az első felvonásban inkább csak egy-egy visszafogott gesz-tus utal karaktere egészére, arra, hogyan áll hozzá Ádám dolgaihoz, Huisum népéhez. Eljátszotta nekik az igaz bírót, de eközben nem hagyott kétséget afelől, hogy valójában ki is ő. Pontosan érzékei-tette, hogy átlát Ádám dolgain, de nem őt félti, hanem a látszatot óvja, nem az igazság érdekli, hanem a törvényesség látszatának fenntartása. Koltai játéka a XII. jelenetben már világosabban érezteti, ki is Walter valójában. Ékkor kell megnyernie (megvennie) Huisum bizalmát törvényei iránt. Itt van szükség igazi képességeire, csendben, higgadtan zsarol, korrumpál, óvja a hatalmat s vele együtt önmagát. Eddig csak játszott, mikor dühöngött, akkor is csak inkább bosszankodott, miért nem képes Ádám okosan aljas lenni. Koltai pontosan ábrázolja a profi undorát az amatőr iránt.

Az előadás legkényesebb kérdése a női szereposztás. Nem szeretném a fiatal és bizonyítottan (a tavalyi évad Árden bemutatójában) tehetséges színésznő, Kari Györgyi alakításának problémáit túlhangsúlyozni, de ez a kérdés az előadás említett ritmuszavarának, időnkénti elakadásának oka. Gothár Kari Györgyire bízta Márta asszony, Pogány Juditra Éva s Csákányi Eszterre a szomszédasszony, Brigitta szerepét. Pogány és Csákányi között Kari Györgyi nehéz helyzetbe került, azt hiszem, túl súlyos, túl nehéz feladatot kapott, amellyel nem birkózott meg. Márta szerepe kettős. Egy-részt ő mondja el s ő képviseli a darab

allegorikus monológját, síkját; másrészt egyszerű. es tisztességes özvegyasszony, kinek múltján kívül semmije sincsen. Kari Györgyi fúl sok lehetőségről mondott le, szövegét végigkiabálta, a perlekedő vénasszony sémájára szorítkozott, s ez kevés volt. Márta szerepének kidolgozatlanságát. még hangsúlyozta Pogány Judit Évája, aki visszafogottan használta jellemző hangját és artikulációját, valóban eltűnt szerepében. Évává lett, a sértett, megalázott és tehetetlen lánnyá. Tel-› jes őszinteséggel mondja el Walternak, mi is történt Ádám s közte azon az éjjelen, felszabadultan komédiázik, utánozza Huisum bíráját, sántít, krákog, már-már táncol, míg rá nem ébred helyzetükre. Alakítása drámaívá válik, amint észre-veszi., hogy egy világ omlik össze körülötte, látjuk gyanúja ébredését, rádöbbenését a teljes hazugság lehetőségére, arra, hogy a világ kiismerhetetlen. A percnyi bolondozás, a vígjáték sikoltássá változik; Pogány Évája már tudja, hogy hiába menekül. a megbízható, csak kissé buta Ruprecht karjaiba - az élet *már* soha nem lesz olyan., mint volt. Fenyegető, ismeretlen és sötét marad.

Súlyos volt kisebb szerepében Csákányi Eszter is. A pletykálkodó, kicsit buta, a bíró lába nyomát az ördögével összekeverő vénasszony szerepe nem egyszerű. Többek között Brigittának kell érzékeltetnie, milyen is Huisum naiv, archaikus lényege, mekkora. a. különbség a kisvilág és a Walter képviselte város uralma között. .A különös az, hogy Csákányi árnyalt, kicsit ironikus játékmódja

ha mint megoldás önmagában teljes értékű is - jobban illett volna .Márta asszonyra, amint Kari Györgyi hangos, egyszerű. szerepértelmezése Brigittára. Csákányi elementaritása, robbanékonysága és iróniája így kicsit rossz helyre került, ez azonban nemcsak a színésznő, hanem a szereposztás kérdése is.

Sajnos túl egyszerűen oldotta meg ifj. Mucsi Sándor Ruprecht szerepét. A buta, szerelmes melákot, már-már az ide nem illő naturburschot játszotta, holott Kleistnél s Gothár koncepciójában ennél többről volt szó. Értetlenségnek, tehetetlenségnek és megdöbbenésnek, indulatnak olyan mélységeit kellett volna érzékeltetnie, amit ifj. Mucsi Sándor elmulasztott.

Szó volt. már Donáth Péter kulcsfontosságú díszletéről, jelmezeiről. A színpadi látvány megtervezettségének, egységes kép jellegének értéke nem méltatható eléggé.

NOVÁK MÁRIA

Parasztkomédiák Szegeden és Békéscsabán

Két -Időben és térben, művészi pályában és életműben eltérő író komédiáját: Illyés Gyula *Bolhabálját* és lvo Bresan *Paraszt Hamletjét* mutatta be a Békés megyei. Jókai Színház illetve a szegedi Nemzeti. Színház. Á különbözőségek el-lenére érdemes egymás visszfényében megvizsgálni őket.

Mindkettő komédia, cselekményük falusi környezetben játszódik, szereplői parasztemberek. Mindkét színpadi játék magába foglal egy másik játékot: a Bresan-darabban a téesztagok előadják a saját képükre formált Hamlet-tragédiát; .Illyés summásai pedig feleleveníteneк egy kényszerű helyzetre kiötlött pünkösdölést.

A *Bolhabál* szereplői a harmincas évek dunántúli summásai, a magyar agrárproletariátus legkiszolgáltatottabb, föld nélküli rétegéből valók. *A Paraszt Hamlet* hősei viszont a. negyvenes évek végének Jugoszláviájában egy termelőszövetkezet tagjai, a föld birtokosai. Ez a történelmi és osztályhelyzet húz éles határt a. két darab értelme és értelmezése közé, jóllehet a konkrét szituáció mindkettőben végső soron a hamleti alaphelyzetre: a „kizökkent az idő" képletére vezethető vissza. A közös kérdés tehát: születnek-e Hamletek, s milyenek ezek a Hamletek, akik hivatva lennének „helyretolni azt".

A Bolhabálban Illyés Gyula válasza, Bresan művében a Hamlet színpadi megvalósítása mint felelet meglepő módon összerímel: a kikovácsolódó közösségi erőben rejlik. a változtatás lehetősége!

A „játék a játékban" dramaturgiája mellett a két komédia építkezése között egyéb hasonlóság is fölfedezhető. A kiélezett helyzetek bármelyik pillanatban a komédiából tragédiába fordulhatnak. A. drámai és a vígjátéki elemek közötti kényes egyensúly így tág teret enged a rendezőknek arra, hogy mához szóló „üzenetüket" megfogalmazhassák.

Bolhabál

Illyés Gyula komédiáját 1966-ban mutatta he nagy sikerrel a Déryné Színház először Alsópáhokon, majd az akkori sajtóvisszhang szerint. - számtalan kis falu közönsége kacagta, Izgulta végig az előadást. A siker ellettére csak 1972-ben jelenik meg újra a darab a Thália Színház színpadán ·*Bál a pusztán* címmel, átdolgozott formában. A változtatás indítéka egyrészt az, hogy a korabeli kritikák kifogásolták az író didaktikusságát (főleg a Diák alakjában, illetve színpadi szövegében) valamint a hosszúra nyúlt harmadik felvonás ismétlődő átöltözéseit. 'Más-részt Illyés a városi közönségnek szóló jelentéssel is gyarapítani akarta mondanivalóját, ráadásul a Thália színészeinek. alkatához igazodva. Erről az előadásról is elismeréssel szólt a sajtó.

Jó humorú és igényes vígjátékban alig--ha bővelkedik mai színműirodalmunk, így akár furcsállhatnánk is, hogy miért nem szerepel sűrűbben a *Bolhabál* szín-házaink repertoárján. Alighanem a rendezők úgy vélik, hogy napjaink igényeinek jobban megfelel a. fanyar, groteszk játék, mint az egyszerű helyzetekből épülő vásári komédia.

De ennél is valószínűbb, hogy azért. nyúlnak félve a darabhoz, mert a pontosan megfogalmazott és nagyon határozott írói szándék ellenére ez *nem* vásári komédia, hanem több és ugyanakkor kevesebb is annál. A farce - vagy Illyés magyarításában: kópéjáték - komikus helyzeteket és jellemeket halmoz egymásra, miközben szüntelenül tudja a néző: a félreértések, ellentmondások egyszerűen megoldódnak.

A farce-tól azonban idegen az író - egyébként jó szándékú - kívánalma is (a rendezőkhöz szólva): „Ne hagyjon ki képzeletük egyetlen nevettetési alkalmat, nem állva meg ,a »legalpáribb« vásári bohóckodásig. Úgy mégis, hogy folyton a. legmagasabb emberi kényességgel haladjanak közös kerékcsapásban."

A Bolhabálban egyedül a ruhacsere ötlete származik a vásári komédiából. Maga a darab összességében az illyési oevreből és eszmevilágból lelkedzett; magába olvasztva a parasztábrázolás megelőző eredményeit és› korlátait. Vitatható az is', életre lehet-e .kelteni a múlt egyfajta, esetünkben vásári színjátékát! (Irodalmi analógiával élve: Arany János sem rekonstruálta *a .Buda* halálával *a* nem létező magyar népi eposzt, hanem írói életművébe szervesen beilleszkedő Arany Jánosi műeposzt alkotott!)

A farce nem. tűri a drámainak a közelségét sem. Illyés pedig maga figyelmeztet: „...a hely s az idő komor." *A Puszták* népéből ismert szituáció: „Február vége felé az uradalom egyik tisztje...,

Imre István (Diák), Székely Tamás (Após) és Vajda Márta (Terus) Illyés Gyula Bolhabáljának békéscsabai előadásában (Demény Gyula felvétele)

útra kelt. . . járta a falvakat, mustrálta az embereket; azok egy-egy bandagazda vezérlete alatt csapatba verődve várták az alkalmat, . . . hogy elszállhassanak az ország termékenyebb vidékére."

Á gazdatisztek olykor nemcsak a jó munkaerőket szemelték ki, hanem a csinos fiatal lányokat is, mert a „jus primae noctis" feudális szokását érvényesíteni kívánták. A „megadás vagy halál közt a puztai lányok megpróbálják azért a lehetetlen harmadikat. . ."

Erről a „lehetetlen harmadikról" szól *a Bolhabál* - állandóan felvillantva a két másik (a megadás és a visszautasítás) tragikus lehetőségét is.

A Bolhabál úgy illeszkedik be Illyés Gyula életművébe, ha nem egyik vagy másik - könnyen kihüvelyezhető -- jelentésrétegét vesszük figyelembe, nem a múlt szégyenteljes szokásáról szóló intő példabeszédet látjuk benne, hanem egy magasabb erkölcsi értéket hirdető emberi magatartás lírai emelkedettségű megfogalmazását.

A Békés megyei Jókai Színház nemes szándékkal nyúlt e darabhoz, s jó érzékre vall az is, hogy nem a későbbi változatot, hanem az eredetit választották. A sokféle elemből összenőtt színművet a rendező, Rencz Ántal csorbítatlanul kívánta színpadra állítani, bár az író az előszóban arra biztat: „Szöveget nyugodtan kihagyhatnak, a megjelenítést mindig a színpad, az idő, a néző körülményeihez szabva." A rendező sajnos nem élt eléggé ezzel a fölszólítással, illetve változtatásai nem bizonyultak szerencsésnek.

A színpadkép - kissé túl otthonos és tiszta istálló (Schéner Mihály terve) - vízszintesen és függőlegesen jól tagolódó kisebb tereket kínált a játéknak. Itt vernének tanyát a messziről érkezett idénymunkások, ha teljesítik a Segédtiszt - ultimátumként hangzó - kívánságát. (Vagy „szolgálatára" bocsátják a szerződéskor kiszemelt lányt, vagy mehetnek vissza mindannyian munka nélkül.)

A szegényparasztok erkölcsi világában egyetlen leány föláldozása az egész közösség ősi értékrendjének feladását jelentené! Parancsoló szükség azonban a munka. A „kizökkent" világban semmit sem ér a már aláírt munkaszerződés és a múlt által szentesített hagyomány. (Ez volt az aratóhelye öregapámnak is - mondja a Bandagazda.)

Az első jelenet: a Segédtiszt és a Bandagazda párbeszéde rövidesen drámaivá sűrűsödik; s ezt a summások egyetlen „fegyvertársának", a bolhának megjelenése oldja vígjátékivá. Csípésétől meghátrál az addig kérlelhetetlen finom úr.

Ez a kettős hangütés vonul végig a második felvonás kivételével konzekvensen az egész művön. Tragédia és komédia oly kiszámítottan kergetőzik a darabban, mint ahogyan a lányruhába bújtatott parasztlegények s a nekitüzesedett urak bújócskáznak a színpadon.

Ezt a kettősséget sikerült leginkább megoldani a rendezőnek: a lendületes játékot vészjóslóan akasztja meg egy fenyegetően előreszegezett pisztoly, a csizmaszárból kirántott kés *vagy* a kétségbeesetten bújtatott leány megtalálása.

A darab drámaisága nemcsak az ellentétes hangulatú jelenetek váltogatásában rejlik. Az első felvonás és a pünkösdölés hátterében végig ott bujkál a tragédia. Ezt a vibráló hangulatot Vajda Márta teremti meg. 0 a játékmester, aki éppoly szenvedéllyel harcol a leányért s a valamennyiüknek életet adó munkáért, mint saját boldogságáért. Asszonyi furfangból, férfias határozottságból, a kockázatos feladattól vissza-visszarettenő, ám akadályt nem ismerő bonyolult figurát bontott ki önmagából; így minden hangsúlyát, mozdulatát igaznak érezzük.

A második felvonás - a műben is - idegen elemként ékelődik be az előadásba. Zavarónak és fölöslegesnek hat az istállóba begurított segédtiszti szobadíszletben lejátszódó meglehetősen didaktikus jelenet. Ugyanakkor a Segédtisztet és barátait Mikszáth és Móricz regényeiből és novelláiból ismert módon ábrázolja az író. Ehhez képest csak annyi a többlet, amennyit az író úrgyűlölő indulata a Diák szavaiban és gesztusában jelenít meg, és felesleges, mert később még egyszer - de már dramaturgiailag indokoltabb - megerősítést kap az úri erkölcs bemutatása: a Bandagazda hiába megy a „legfelsőbb fórumhoz" igazságért, a kegyelmes úr nem ér rá foglalkozni vele: „A kegyelmes úr is épp - menyecskézni ment el." Többek között tehát a második felvonás bátrabb rövidítésével, alakításával élhetett volna a rendező.

Á Bolhabál népmesei ihletéséről sokat szóltak az 1966-os bemutatót üdvözlő

kritikák. A kérlelhetetlen társadalmi törvényekkel szemben Illyés ugyanis csak a mese segítségével tudja győzelemre vinni hőseinek ügyét. A népmesei hangulat még azt is megengedi, hogy az urakat kizárólag ellenszenves, a summásokat pedig csak rokonszenves vonásokkal rajzolja meg. A falusi mulatság kellékei - gólya, bika , valamint a madár-csicsergés közepette megszólaló múzsa szintén ebben a mesés közegben fogad-ható el.

A békéscsabai színpadon azonban minden ilyen elem megjelenik, de nem a mese tündérien lebegő képében, hanem súlyosan földhözragadt esetlenséggel. A gólyák ügyetlen táncot lejtenek a padláson, a madárcsicsergéshez és a múzsa hangjához pedig - mesei körítésként - két libányi madár bukdácsol a levegőben.

Nem sikerült a darab egészével egységbe olvasztani a sarkadi Páva-kör fölvonultatását, szép énekét sem. Pedig a rendező ezzel igyekezett leginkább megközelíteni a mű etikai mondanivalójának színpadi megfogalmazását. A felhangzó népdal olyan tiszta és örök emberi érzelmekről szól, hogy Illyés költői komédiájának lényegével olvadhatna össze. De a Páva-kör térbeli elhelyezése, a népdalok applikációja esetleges maradt, idegen díszítő elemként ragadt a produkcióra.

A rendező és a szereplők jó *része* kevéssé bontotta ki a darabban lévő helyzetkomikumot a maga színpadi teljességében, inkább rájátszottak az írói ötletekre, vagy figyelmen kívül hagyták azokat. Például szembetűnően kidolgozatlan maradt a ,bolhacsípések dramaturgiája", ami pedig a darab egyik ragyogó humorforrása. Ez megkívánta volna az egyéni játék precízebb kidolgozását, néhol feszes koreografálását. (Különösen a Segédtiszt viselkedésében kellett volna megteremteni a megjátszott méltóság és a kínosan alantas vakarózás ellentétét.)

Paraszt Hamlet

Ivo Bresan darabja tavaly nyáron nyerte meg a közönséget a kaposváriak előadásával. A darab 1971-ben a belgrádi színházi seregszemle legforróbb sikere volt, végigjárta a jugoszláv színházakat, majd külföldön is diadalt aratott. Igy elég hosszú ideig váratott magára a magyar ősbemutató.

Nagy sajtóvisszhangjából azok is megismerhették, akik nem nyaraltak a Balaton partján. Elemezték már többféle megközelítésből, megírták a vaskos média maró társadalomkritikáját, aktualitását.

Mindezek alapján biztos sikernek ígérkezik bármelyik színházban.

A szegedi Nemzeti Színház Ruszt József. Bőhm György-Seregi toltán rendezőhármasa nemcsak a kasszasiker s a -- színházból lassan eltűnő -- közönség visszahódítása céljából tűzte műsorra. Több és mélyebb értelmű közlendőjük volt ezzel a Hamlet-parafrázissal.

A darab annyiban méltó a nagy Shakespeare tragédiához, hogy - ha nem is „olyan, mint a szivacs" ahogy Jan Kott jellemzi a Hamlet minden kor konfliktusát felszívó rejtélyes természetét jó néhány értelmezési és rendezési variáció lehetősége rejlik benne.

A színpadkép rendezői és díszlettervezői telitalálat! A honi és külföldi előadások tanúsága szerint ez a darab nehezen tűri a „kukucska színpadot", a színpad és a nézők - zenekari árokkal is megnövelt távolságát. Úgy tűnik, hogy olyan természetes közegbe kell elhelyez-ni, amelyben nem látszik díszletnek az elhanyagolt falusi kultúrterem - különösen a bársonnyal bevont nézőtéri széksorokkal szemben. (Nem véletlen, hogy a zágrábi egyetemi színpad már említett - nagy sikerű előadásának egyetlen színházi trükkje az volt, hogy nem szín-házban, hanem egy elhanyagolt teremben játszottak. A nézők a játékosokkal egy szinten, kényelmetlen lócákon foglaltat: helyet. Nagyjából hasonló elhelyezést választottak a kaposváriak is szabadtéri előadásuk számára.)

A rendezők és a díszlettervezők (Pauer Gyula és Erdélyi Miklós) szakítottak a szerző helyszínleírásával. A színpadon felépítettek még egy színpadot, padlóját sűrűn egymáshoz tolt asztalok alkotják, három oldalról fehér falak, fölülről pedig mennyezet zárja le a szűkített teret. A kultúrterem elhagyatottságát csak az asztalraktár, az összedobált székek, a sarokba gyűjtött zászlók érzékeltetik. Az alul és kétoldalt: - jól láthatóan - elhelyezett reflektorok fénye alkalmas pillanatokban - még inkább kiemeli az asztallábak sűrű rendjével tagolt alsó szintet.

Itt kezdődik a vaskos játét:, de nem az Ivo Bresan-darabbal, hanem Tom Stoppard: V*alami bűzlik Dániában* című negyedórás groteszkjével.

Már a színház előcsarnokában táblát: figyelmeztetik a nézőt a *Paraszt Hamlet* vaskosságára és a Stopparddal megtoldott előadás hosszúságára. (Ezzel egyszerűen, de szellemesen felkészítik a közönséget arra, hogy ne botránkozzék meg a trágár szövegeken, és viselje el a megszokottnál hosszabb előadást!)

Stoppard játékában negyedóra alatt háromszor pereg le előttünk a Shakespeare-tragédia, de úgy, mintha megelevenedett comics lenne. Az első részben, az Adásban megkapjuk a klasszikus stílusú Hamlet-előadások paródiáját. (S amit leginkább tisztelünk, azon szeretünk néha igazán nagyot nevetni!) A második részben, a Ráadásban felgyorsulnak az ünnepélyes bevonulások, gesztusok, mintha egy rosszul beállított filmszalag futna a szemünk előtt, vagy felidéződne a filmtörténet - szintén jól ismert kezdete, amikor a szereplők darabos, gyors mozgással jelentet: meg a filmvásznon.

Az utolsó rész, a Rá-ráadás, a nagymonológ egyetlen sora, mely magába foglalja minden emberi döntés végletességét.

A Stoppard-játékhoz is jó teret kínált az asztalemelvény a megvilágított lábakkal. Az alsó traktus most akár egy vár labirintusának képzelhető cl. A két őr négykézláb, kutya módjára kúszik be a széklábak között a felhangzó „veretes" mondatok így azonnal leereszkednek ehhez a groteszk helyzethez. Hamlet klasszikus fekete bársonyjelmezében, tőrrel és lánccal ékesen ugyanígy jön elő. Elképesztő ellentét feszül a hamleti magatartás és a nevetséges bekúszás között!

Tovább fokozza a fenséges-alantas ellentétet az, hogy ugyanakkor a királyi pár ünnepélyes zenére vonul be, és méltóságosan foglalja c] helyét az asztalemelvényen. A bekúszások és bevonulások, az ünnepélyes és köznapi gesztusok váltogatása vagy egyszerre futtatott mozgásrendszere olyan Hamlet-előadást produkál, amelyben minden felemelő és katartikus élményt kiváltó mozzanat üres pózzá válik.

Az utolsó részben Hamlet árnyképe tűnik fel a színpad közepére állított keretben úgy, ahogy egy nagy színész készülődik a szerep eljátszására. Kényeskedve próbálgatja mozdulatait, igazgatja fodrait majd egyetlen lendülettel provokálóan üvölti arcunkba: „Lenni, vagy nem lenni: az itt a kérdés."

Ezután kezdődik illetve szünet nélkül folytatódik az Ivo Bresan-darab.

A szegedi színház előadásában Stopparti és Bresan H*amletjének* kapcsolata többrétű. Kissé magyarázó, ám kézenfek-

Jelenet a Paraszt Hamlet szegedi előadásából (Keleti Éva felvétele)

vő megoldás, hogy a két darab azonos szerepét ugyanazok játsszák (Stoppard Hamletje a tanító!); sőt *a Paraszt Hamlet* második részében a falusiak magukra is ráncigálják a klasszikus kosztümöket. A szereplők és a ruhák azonosításával lesz teljesen egyértelmű a néző számára, hogy Ivo Bresan darabjában Hamlet kettős lényét két figura jeleníti meg: Joco, akinek az apját sikkasztás vádjával börtönbe juttatta a helyi vezetőség, és Ándra Skunce, a tanító, akinek át kell írni és meg kell rendezni *a* .Hamlet-előadást.

Ugyancsak ötletes - de értelmezésében már vitatható - a két darab egymásba játszása úgy, hogy a *Paraszt Hamlet* Simurinája a Stoppard-darab minden Adása végén megjelenik és lelkesen megtapsolja a színészeket, sőt a Rá-ráadásban már olyan otthonosan érzi magát, hogy birokra kel Hamlettel, és drasztikus rugdalásokkal próbálja elfoglalni helyét. (Simurina meséli el, milyen körülmények között jutott cl színházba, ő ajánlja az akkor látott darabot. *Így* szinte Simurina élménye elevenedik meg a néző előtt.)

Ezeken az érintkezési pontokon túl ínyenc színházi élvezetet kínál az, hogy egyszerre láthatjuk *a Hamlet* groteszken intellektuális és abszurd módon vulgarizált variációját.

A rendezők erőteljes kézzel formálták *a Paraszt Hamletet* anélkül, hogy szövegén túlságosan sokat változtattak volna. Szándékuk szerint a tanító lett az értelmezés kulcsfigurája. (Sajnos erre a feladatra nem találtak megfelelő színészt a szegedi társulatban; Vass Gábor alkata, egyénisége, színtelen játéka kevéssé tudta közvetíteni a rendezői mondandót. így inkább a színpadképben való elhelyezése s néhány hatásos, pontosan megformált jelenet tette világossá szerepének lényegét.)

A tanító a szenvtelen kívülállót testesíti meg. Eddig vívott eredménytelen csatái mintha még az erkölcsi tartást is kiölték volna belőle. Rokonszenvüket csak abban - a rendező által kiemelt - jelenetben nyeri el, amikor a féltve őrzött Hamlet-példányát egy próba után az asztalok alatt kétségbeesetten keresgéli, s gyűrötten, piszkosan találja meg. Összegörnyedt alakja és a félrehajított könyv érzékelteti a valódi kulturális értékek sorsát ebben a bresani világban.

A darab és különösen az előadás igen keserűen szól a művészet befogadásáról. Simurina - Király Levente alakításában - ostoba és gyermeteg módon reagál arra a Hamlet-előadást, amit látott, majd vaskos tréfákkal telitűzdelt krimiként adja elő a Népfront-gyűlésen - de a művészetre való rácsodálkozás egyetlen pillanatának felvillantása nélkül.

Á megtaposott Hamlet-könyv és Simurina beszámolója, viselkedése meglehetősen szkeptikus képet fest a kultúra hatásáról, értelméről, lehetőségeiről.

A tanító-Hamlet figuráját főhőssé avatja a darab befejezése is. Indulatos alteregója, Joco, elvesztve csatáját, leveti magáról - a Stoppard-játékhól ismert - Hamlet-kosztümöt, és távozása közben a tanító lába elé helyezi: végképp átadva a terepet a dolgokba be nem avatkozó - itt egyetlen lehetséges - egyéni magatartásnak.

S ezzel az attitűddel búcsúzik el tőlünk a főhős abban a néma jelenetben, melyet a rendezői fantázia illesztett a darabhoz. Az ordítozó falusi társaság kivonul a színről; a tanító egyedül marad, tétován rendezgetni próbálja a szétdúlt termet. Ekkor elsötétül a szín, megbillen a hófehér mennyezet, süllyedni kezd: a kizökkent világ megsemmisítéssel fenyegeti a magára maradt embert. A tanító-Hamlet pedig rémülten összehúzódik.

A szegedi előadásnak főleg a második részében felerősödik *a Paraszt Hamlet* tragikus vonulata. ltt nem uralkodik el a diadalmasan önfeledt mulatozás, a falu erkölcstelen vezetői nem lesznek visszavonhatatlan győztesei a kettős játéknak. A drámai pillanatok sokkal „kihegyezettebbek" - s ez nem kis részben köszönhető a Joco szerepét kiválóan megjelenítő Safranek Károlynak. Olyan elementáris indulattal játssza a szerelmes és az igazságért egyedül küzdő Hamlet szerepét, hogy egy-egy pillanatban már veszélyesen felülkerekedő ellenfele lesz a szilárdnak tűnő falusi hatalomnak.

Ezt a tetterős Hamletet valóban csak drasztikus eszközökkel lehet lefegyverezni. A kicsavart tagokkal többször földre kényszerített Joco-Hamlet egy-szerre keltette a felháborodást és a szánalom érzését: a durva erőszak - nem-különben a hazugságok hátborzongató szövevénye - megfékezni való bolondot csinál a kizökkent világgal szembeszegülő emberből.

A két Hamlet-lehetőség ilyen egyértelmű kudarca ellenére sem pesszimista a szegedi előadás. A második rész mulatozójelenetét ugyanis szinte a darab „ellenére" formálták a rendezők. Az át-írt Shakespeare-tragédia mellékszereplői kezdetben teljes odaadással játsszák szerepüket, majd a történtek hatására szinte marionettfigurákká válnak, végül - homályosan megértve s inkább megérezve a valóságos konfliktusokat - felocsúdnak. Közösséget még nem vállal-nak az igazát bebizonyító Joco-Hamlet-

tel, de a vezetőség biztatására is csak ímmel-ámmal folytatják a mulatozást. Végül fokozatosan feltámadó tehetetlen haragjukban szétdobálják a berendezést.

A helyszín megváltozása érzékelteti a falu valóságos erőviszonyait, ugyanakkor nagyszerű mozgáslehetőségeket kínál az átigazított Hamlet-előadáshoz. Az első felvonásban az asztalraktár majdnem összefüggő emelvényén helyezkedik el mindenki. A második részben az „előadás" céljából félretolják az asztalok jó részét, csupán középütt marad egy dobogó. Ide zsúfolódnak össze „a főszereplő" - a falu vezetői, a többiek lent táncolják körül a zabáló, kártyázó társaságot. A játék szerint -- éppen a vezetőség biztatására - a tömeg elfoglalja az emelvényt, és félreérthetetlen szoborpózba merevedve demonstrálja a hatalomátvétel látszatát. Ám a feltartott táblákon nincs semmi, s a felüllévők pozícióját is csak a játékban, a falu elöljáróinak enge délyével foglalhatták el.

Így válik mélyebb értelművé a Stoppard-groteszk és a Bresan-komédia kapcsolata. A. „Lenni vagy nem lenni" ugyanis olyan sokféle szituáció közepette hangzik el (a tanító is csak ezt az egy sort mondja el a nagymonológ helyett!), hogy szinte matematikai képletté változik, amelybe a megfelelő tényezőket kell behelyettesíteni,

*Tom Stoppard: Va*lami *bűzlik Dániában (szegedi Nemzeti Színház)*

Arany János fordításának felhasználásával fordította: Prekop Gabriella.

Iva Bresan Paraszt Hamlet

Fordította: Sády Erzsébet és Eörsi István. *A verseket fordította:* Eörsi István. *Díszlet és jelmez:* Pau Er m. v. Maszk: Mánik László. *Koreográfus* Gyorgyev Milivoj m. v. *Zene:* Hevesi András. *Zenei vezető:* Nagy Imre. *Assziszten*s. *U*por László, *Rendezte:* Seregi toltán, Ruszt József, Bőhm György.

Szereplők: Kovács János, Mentes József, Deák. Éva m. v., Károlyi Anna, Barta Mária, Szántó Lajos, Safranek Károly, Vass Gábor, Király Levente.

Illyés Gyula: Bolhabál (Jókai .Színház, Békés csaba)

Díszlet jelmeztervező: Schéner Mihály m. v. *Szcenikus:* Kabódí Sándor. *Zenei munkatárs:* Holpert János. *Jetmeztervező" asszisztense:* Harák Judit m. v. *Rendező munkatársa:* Ben kő József. *Rendező:* Rencz Antal.

Szereplők: Forgács Tibor, Vajda Márta, Dzsupin Ibolya, Nagyidai István, Imre István, Kárpáti Tibor, Széplakv Endre, Gyurcsek Sándor, Székely Tamás, Kátó Sándor, Hodu József, Bajka Bea, Hidvégi Mária, Szilvási István, Kim Borbála, Geszty Glória, Oravetz Mária, Csekő Erzsébet.

KERÉNYI GRÁCIA

Nevetés és igen-vetés

Sándor György *Hintőpora*
körül ... belül

Az egyik legutóbbi interjúban Jálics Kinga csinálta, a *Film Színház Muzsika* 198o. X. 18-i számában jelent meg - Sándor György nyilatkozatába egy sajtóhiba csúszott: „ ... amikor megírtam az Egyvég*tére két rágta* és a *Lyukasóra* című esetemet ..." Est helyett eset: egyike az értelemzavaró, mert értelmes sajtóhibáknak; de Sándor György - avagy Sándorgyuri esetében ez is „ül", vagyis meg-állja a helyét. Az efféle bosszantó véletlennek is. Mert ami bosszantó, az egyúttal humoros is. Lehet. Ha *úgy* nézzük. Néző-pont kérdése. Amit mi választunk meg. *Vagy* a szöveget csavarjuk el. Tudatosan. Vagy véletlenül. Mert játékból. Mint Bialoszewski. De céltudatosan. Mint Sándorgyuri.

Igy már benne is vagyunk, Bialoszewski hídján át, a „sándorgyurizmtnsban", a kellős közepén. Ahol minden est egy „eset". Mert esemény. Egyszeri. Az épp adott közönség és a mindenkor adott, de épp azon a napon oda-adott, mert oda-adó előadó, illetve színház-adó ember -- nem „csak." színész, nem „csak" szerző, nem „csak" rendező, nem „csak." díszlet- és jelmeztervező - igen, szóval, a közönség és egy ember között, illetve a közönség és egy ember által közösen történő esemény. Mint minden igazi színház, színházi est vagy előadás. Ami mindig más és megismételhetetlen az állandó ismétléseiben.

Benne vagyunk a „sándorgyurizmusban'": ahol az is van, amibe az is beletartozik, ami nincs. Sőt: ugyanolyan szerepe van. Az árnyéknak azért, mert: ellenpon*tozza* a fényt, mert: aláárnyalja, kifejezőbbé teszi az árnyékból kidomborodó tárgyat; az árnyék hiányának pedig, mert ez a hiány kiált, vakít, velőkbe hasít.

Van. egy szövege a. csendjeiről. Egyszer a rádióban hallottuk, azután beleépítette ebbe a mostani, hatodik műsorába, a *Hintőporba;* azután. kivette belőle. Egy Brill-figura, doktor Murke adta hozzá az indíttatást; az ÉS-beli részletek közt még olvashattuk *(Élet és* Irodalom, 1980. október

„*EBBEN A TÚLHARSOGÓ*

*világban: kirág*n*ám az eddigi csendjeimet, a rádióban; a magnószalagokról; összeragasztanám, és lejátszanám adásba ..."*

Én most a Sándorgyuri csendjeire figyelek egy-egy esten. Kezdetben a nevetésekre figyeltem. Hogy bejönnek-e. Mert azokat reklamálta vagy hiányolta. Amikor először hallottam. És akkor nem értettem, hogy mit hiányol.

Szigligeten volt, az Alkotóházban. Véletlenül vetődött be, egy vendég vendégeként. És előadta, mert megkértük. A. társalgóban. Saját magát.

Akkoriban eléggé frissen jöttem Lengyelországból, a lengyel színházak világából, és nagyon nem szerettem a harsányságot, a nevetést. Írtam is róla: milyen rémes ez minálunk, hogy csak röhögni tud a közönség, nem mosolyogni. Ezért volt bennem tiltakozó értetlenség akkor, Szigligeten is, Sándor György hiányérzetével szemben. Miért kívánja, hogy harsányan röhögjenek? De azután elmentem az estjére, a színházba - a Várszínházba, az Egyetemi Színpadra és megértettem. Hogy mit hiányol. És miért.

Eléggé későn mentem el, figyeltem fel : *a Lyukasóránál.* Mert akkor, amikor Sándor György elindult, az első műsorával, I967-ben, és amikor továbbment, a másodikkal, a harmadikkal, én még Varsóban éltem, s hazatérésem után előítéleteim jó ideig visszatartottak: ódzkodtam a hazai színpadoktól, színházaktól, produkcióktól. Ha már, akkor legyen teljesen „amatör"., jobban bíztam például Halászékban, Fadorékban, többet adott nekem, amit ők csináltak, mint amit a „profi" színházak. Nem láttam, beismerem: nem is néztem messzebbre.

Ezért nem figyeltem fel Sándor Györgyre sem. Varsóban egyszemélyes színház, Bialoszewski „Személyes Színházának" bűvöletében éltem, s hazatérve, nem vettem észre azt, aki egyszemélyes színházat csinál minálunk. Aki nem retten vissza a teljes egyszemélyességtől, nincs szüksége a cocteau-i alapelv engedményére, amit Bialoszewski szükségképpen elfogadott: „A színművészetben voltaképpen egy és ugyanaz az ember kellene hogy a szerző, díszlet- és jelmeztervező, zeneszerző, színész és táncos legyen. Ilyen sokoldalú titán nem létezik, Ezért azzal kell az egy embert helyettesíteni, amí a. leginkább hasonlít hozzá: egy baráti közösséggel."

Bialoszewski harmadmagával csínált színházat, „költői" színházat, ahol a.

történés teljes színház volt, annak minden dimenziójában, mint cselekmény és mint látvány, esztétikai élmény mivoltával katarzist adó. Bialoszewski szobaszínházán lényegében nem változtatott volna, ha az a szoba nem telik meg zsúfolásig közönséggel: a négy fal között, egyszerű kellékeikkel, szigorúan megkomponált mozdulataikkal ugyanúgy adták volna elő ők ketten vagy hárman a feszesre kerekített-tömörített minidrámákat. Sándor György egyszemélyes színházában ugyancsak gondosan kidolgozott a szöveg, előre átgondolt minden mozdulat, de az előadás cselekményéhez tartozik a közönség reagálása is. A nevetése és a hallgatása. A szöveg kétféle csendjei: a várakozást keltő és az aktív reagálást előidéző csendek. De az aktív reagálás is kétféle: az egyik a harsány kacagás, a másik - a teljes, mindennél tökéletesebb csend. Amiben gondolkozik, megrendül, igen, ne féljünk a nagy szavaktól: megtisztul az ember. Az ember: a közönség minden egyes tagja. Vagy a túlnyomórésze. Amikor a közönség-közösség sok-sok különálló, de egyet-értő, egyet érző individuummá válik.

Ezt a csendet várom én most minden Sándor György-esten. Hogy sikerül-e megteremtenie. A nevetések mindig bejönnek, illetve, egy kicsit a közönség vájtfülűségétől függ: van úgy, még az Egyetemi Színpadon is, hogy a könnyű poénok frenetikusan hatnak, a rafináltabb humor pedig visszhangtalanul koppan; s van úgy is, főleg az est első felé-ben, hogy nevetés harsan a komoly hallgatás helyén. Hiszen a közönség jó része gyanútlan még, azt hiszi, csak nevetni jött ide. De a félidőn túl már tudják. Vagy sejtik, az értetlenebbek. Hogy nem azért jöttek, amiért jöttek. Hogy izé, hm, a „humoralista" szó nem üresjáratos továbbképzése, elcsavarása a „humoristának": hogy vannak még, vagy már, megrögzött moralisták. Akik a humor álarcában, illetve dehogy, valódi arcában azért állnak ki az emberek elé, az igazi vagy képletes dobogóra, mert hatni akarnak. Akár az ántivilágbéli szónokok, agitátorok vagy prédikátorok. Hatni, de nem a szó tiszavirág-bűvöletével, hanem a benne rejlő gondolattal. Akik megnemesíti]: a szót, igévé nemesítik. Gondolathordozóvá, erkölcsformálóvá, emberségépítővé.

A szó szerepe a lényeges itt. A többi alárendelt: a kellékek, a hanghordozás, a mozdulatok. Megint Bialoszewski jut eszembe, egyik megállapítása: amikor arról beszél, hogy a szavak átalakulásaiban, a nyelvtan töréseiben drámát lát lejátszódni. Sándorgyuri is drámát lát, csak másképp; Bialoszewskinál „a metafora a színpadon realizálódik", Sándor-nál minden kimondott szó nem sejtett metaforák felé nyithat kaput. A „sándorgyurizmus" egyik jellegzetes humorforrása éppen ez: a szavak és szórészek hajlítgatása-csavarása, a két- és többértelműségek előidézése és kibontakoztatása, de mindez - az egyszerűbb poénok csattanós pihenőin át - a gondolati építkezést szolgálja. A humornak háttere, holdudvara van, illetve lesz. A szavakban lejátszódó kis drámákból a képzettársítások nagy drámája épül fel a hát-térben. Illetve az előtérben. A gondolkozás drámája az emberi koponyákban.

Elmondhatnám, hogy mit mondtak el mások Sándor Györgyről az elmúlt húsz év alatt. Az első pillanat óta, amikor segédszínészként epizódszerepet játszott a Petőfi Színházban, *a* Koldusoperában, *s* a *Film Színház Muzsika* (1961. január 6.) kis fényképes cikket közölt róla: *„Kis vagy nagy szerep* - kérdezi a névtelen újság-író - Sándor Györgyé *a* Koldusoperában? Nehéz pontosan megmondani. Ez a fiatal fiú óvatos léptekkel végigmegy a színpadon, de egy szót sem szól. Színváltozás előtt felkurblizza a következő jelenetet hirdető táblát. És mégsem egyszerű díszletező! Részt vesz a darabban. Cinkosan összekacsint a nézővel. »Hű, mi jön még itt)« mondja ilyenkor csibészes kaján szemvillanása. Van aztán a darabban még egy kis szerepe. Mint rendőr, jelentést tesz feletteseinek az akasztás előkészületeiről. Ez az alakítás minden este nyíltszíni tapsot kap, pedig az igyekvő rendőr lélekszakadva tett jelentéséből csak annyit értünk, hogy: »a lábtartó nem működik «." Leírhatnám, hogy mit írtak a Vidám Színpad és a Mikroszkóp Színpad műsoraiban látott fellépéseiről, 1963-ban, 65-ben és 66-ban, vagy az első vegyes műsorról, amit már egymaga állított össze - Tucholsky, Karinthy, Jérőme, Mrozek, Gádor Béla szatíráiból és a saját írásaiból -, és adott elő az Egyetemi Színpadon, 1966. február 7-én először (például B. Nagy László méltatta *az Élet és Irodalom* 1967. június 1-i számában). És idézhetném az eddigi öt önálló - olykor „önáltatónak" titulált - műsoráról írt kritikákat, cikkeket, interjúkat és tanulmányokat - melyeknek száma „se szeri" -, hisz több mint százat olvastam el belőlük . . . Sorolhatnám, ki mindenki hasonlította Karinthyhoz vagy Rajkinhoz, ki mondta a humoráról, hogy abszurd, és ki, hogy dehogyis, nem ez a lényeg; bedobhatnám én is, hogy a Zelk szópantomimnak nevezte, amit csinál, az emgépé pedig, és a Kőszeg viszont, de a legterjedelmesebben, legalaposabban és leggyakrabban a Szalay Károly. Csakhogy én nem erről akarok most mesélni. Nem az első műsorról *(Én egy analfabéta vagyok,* bemutató: 1967. november 21., Egyetemi Színpad), nem a másodikról *(bokszkesztyű és rózsa,* bemutató: 1969. február 7., Egyetemi Szín-pad), nem a harmadikról *(Nézeteltérés,* bemutató: 1972. november 30., Egyetemi Színpad), sem a negyedikről *(Egyvégtére két vágta,* bemutató: 1975. december 27., Huszonötödik Színház), vagy az ötödikről *(Lyukasóra,* 1978. február 13., Várszínház).

Hanem a hatodikról, amit most mutatott be - több bemutató előtti és utáni bemutatón, mert nála ez is olyan, hogy is-is, igen is, nem is - az Egyetemi Színpadon, 1980. október 2o-án (illetve a SZKÉNÉ-ben, október 6-án; illetve Békéscsabán, még előbb). *A* Hintőporról. És *a Hintőpor* ürügyén, általában és ezen kívül, mint fentebb mondottam, a nevetésről és a hallgatásról. És nemcsak, hanem: a nevetésről és az igen-vetésről. Ahol az is lényeges, hogy *ne,* nem pedig *nem.*

A kellékek immár a minimumra fogytak. Nincs cifra szék vagy sámli, sem kávédaráló meg koporsó evezőkkel; nincs két egyforma keménykalap és két ruhafogas, vagy lavór és törülköző, sem gyufaskatulya *vagy* villamosbérlet-tok, bokszkesztyűben szorongatott rózsa, mellszobor alakú drótkeret, vagy pedelluscsengő és tábla krétával, spongyával, mint az eddigi műsorokban. Nincs, csak egy egyszerű kocka, egy bútordarab helyett, vagy akármi helyett. Ami elé, ami mögé, ami mellé lehet állni, amit körül lehet járni; amire föl lehet állni, le lehet guggolni *vagy* ülni. Nincs jelmez sem - pl. egyfelől fekete könyökvédős, másfelől tábornoki vállrojtos zakó, vagy fehér henteskötény és mikulásálarc, mint a negyedik műsorban -- csak egyszerű, fekete pulóver, nadrág, zokni és cipő, csak egyszerű, fekete, fejtetőn kopaszra kopott, a homlokot oldalt keretező haj, és ugyanilyen, csöppet már őszülő szakáll és bajusz -, de mindez együtt: szinte ikonfej, Krisztus-fej. Átszellemített merevségében, egy-egy „kitartott", emelkedett csend-pillanatban. Olyankor ikon-

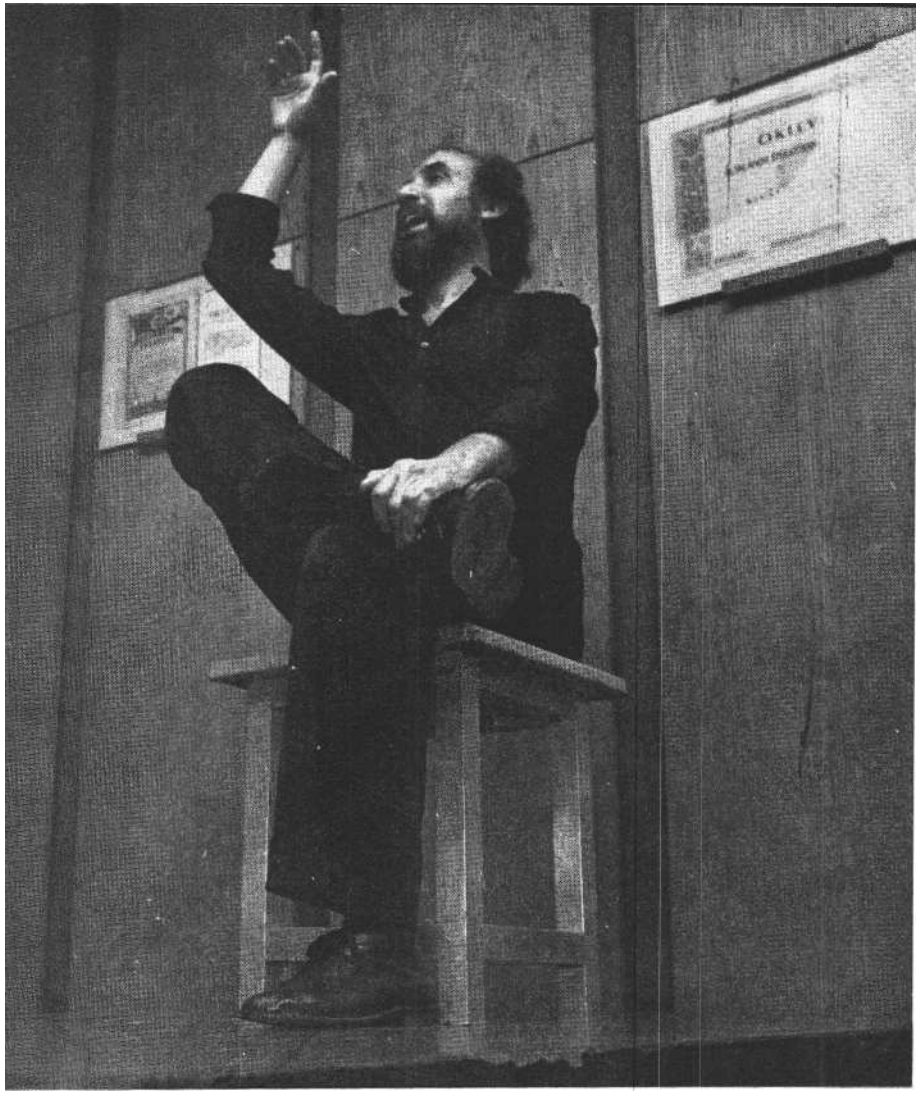
szerű a szem is, kerek és álló, tudván tudásán csodálkozó. Mert Sándorgyuri sokszor és sokféleképp csodálkozik : huncutul és bambán, kifejezőn és ellenpontozón; itt, a *Hintőporban, az* újszülött, a gyermek, a ma született bárány kiszolgáltatott ártatlanságával.

Az előző műsorban, *a* Lyukasórában, ott volt könnyítő konvenciónak az iskola örök-hálás jelképrendszere vagy parabolája; még előbb, az Egy*végtére két vágtá*ban, az irodalmi paródia ugyancsak elődök által bejáratott, bár ötletesen továbbépített humortípusa. A *Hintőpor*ban egy irodalmi paródia van - Beckett ihlette meg Sándort, A *játszma vége -,* de nem öncélúan: beleépül az alaptémába, s a címadó képhez nincs szükség kézzel fogható hintőporos dobozokra. Hiszen a szó mindent kifejezhet, a szó, aminek. Sándorgyuri - a közhelyeket cáfolva-rombolva - visszaadja eredeti méltóságát. A tisztaságát. Súlyát. Felelősségét. Nem véletlen, hogy egy olyan „jó" közönség, mint a SZKÉNÉ-beli jó, mert ritkán nevet ott, ahol nem kell, és nem tapsol bele a folyamatosságba akkor tapsol először, amikor Sándorgyuri azt mondja: „Érdekes. Gondolkodom, és még mindig vagyok."

Gondolkodik, és nem fél a gondolkodás következményeitől: végiggondol-ja a gondolatokat, és elhatározza, hogy célra vezetnek. Vezetik. A gondolatok. Őt. És azokat, akiket: ő vezet - bár „gyenge áram, félig se vezető". Nem fél, és épp ezért sikerül neki, a szép Pilinszkyídézet szellemében : „A bárány az, ki nem fél közülünk ... és trónraszáll ..."

Sikerül ... hipnotizálni a közönséget? Egyik-másik régebbi kritikusa hipnotizőrökhöz hasonlította, például Cipollához. Sándor György ebben a műsorban bemutatja, parodizálja a hipnotizőrt, s óva int tőle. Mert ő antihipnotizőr. Itt is az, ami *nem,* illetve: ami *ne.* A hipnotizőr úgy bűvöl-varázsol, hogy elkábítja a gondolkodást, kiöli a gondolatokat. Az emberből, a közösségből, a tömegekből. C) épp ellenkezőleg: gondolkodásra kényszerít, gondolatokat hipnotizál belénk. Amikor azt mondja, illetve nem, nem mondja, hanem gondolja, gondoltatja velünk: *ne! Ne* váljatok gondolattalan médiumokká l

A Hintőporban *„egy* ember életére, a születéstől a halálig történő változások keretére fűzte ... mondanivalóját ... a cím így áttételesen is igaz műsorára, hiszen a kiváló »humoralista« a mellé-beszélés, a sablonok, a ködösítés, végső



A Hintőpor című egyszemélyes előadás szereplője: Sándor György

soron a manipuláció ellen vonultatja fel írói és előadói tehetségét" - állapította meg a Dunántúli Napló kritikusa *(1980.* november 14.). De Sándorgyuri szerencsére nem ejti ki a „manipuláció" szót: hiszen irodalom, amit csinál, nem publicisztika. A manipuláció szóbeli és fogalmi képe a hipnotizálás, megszemélyesítője a hipnotizőr.

A Lyukasórában a parodisztikus tanárszövegek és a gondolkoztató diákkérdések egymást váltották, meg-megszakítva a harmadik síkon mozgó blőd Zsazsa néni közjátékaival ; *a hintőpor*ban a komolyság, a gondolkoztatás fokról fokra sűrűsödik és mélyül, a műsor első felében több a nevettetés, a másodikban több a csend-idézés. Itt is külön-féle szövegsíkok ötvöződnek egybe, a születő és felnövekvő gyermeket végigkísérő közhelyek - az otthon és a sajtó közhelyei, retorikus és áltudományos közhelyet. - többféle, ironikus vagy elkomolyító ellenpontot kapnak; ilyenek a „forrásmunkák" közbevetései, a „napló, mai dátummal" megjegyzései, a „szónoklatok", az „eredményhirdetések" az „újsághír", a „lábjegyzet". A *Lyukasórában a* kérdéseket a diákok tették fel, az emberség diákszájon át ostromolta a frázisos ürességet; a H*intő porban* a kérdések „hatósági" *k*érdések, kérdőívek száraz rubrikái iparkodnak sorokba szorítani, sarokba szorítani a beszoríthatatlan, bár szorongó teljesemberséget. „hatóságot" képviselő különféle egyenruhások állnak a „kisemberrel" szemben; Sándor György első és második műsorának kritikusai gyakran állították, hogy a chaplini „kisember" a hőse - itt a „kisember" (hiszen a gyermek is „kisember"! találkozik, újra meg újra, a „hivatal"-lal, s ez szükségképpen drámai jelenet. Főleg a vámtisztek válnak a *hintőporban* mrozekien jelképessé, s Heine versét juttatják eszünkbe: „Balgatagok, ti, mit kutattok hiába a koffeременben? Amit én csempészek, a holmi itt rejtőzik a fejemben." Ezt a fejben csempészett árut provokálja ki Sándorgyuri a közönségéből unos-untalan. Bár úgy koncentrál rá, hogy közben máshova, mindenhova is néz, lát, figyel : „itt összefüggéseket látok" - állapítja meg, s valóban, az összefüggései; bűvésze ő, nagy dialektikus.

Például a kezébe kerül egy újság a *Kisalföld 1976.* február 13-i száma, ahol ismertetést olvashat a negyedik műsoráról -, és fölfedez a 8. lapon egy bűnügyi hírt: „Sándor György vádlottat különösen kegyetlen módon, nyereségvágyból,

több emberen elkövetett emberölés bűntette miatt halálbüntetéssel sújtotta a Fővárosi Bíróság." Aláhúzza a hírt, bekeretezi: mert nyomban viszonyítja ma-gát. A lehetőségekhez. Amikkel él vagy nem él az ember.

A Hintőporban sok a jó poén, a sziporkázón szellemes fordulat; a választékosabbak olykor nem hatnak rögtön, nem kapcsol „egyből" a közönség. Nekem épp ezek tetszenek a legjobban: például a máriaremetei csokoládéözvegy, a műveltségparódiák közül a bágyadtsági együttható, a közhelyparódiák közül: „graboplaszttal rogyasztottuk a világ-ra", a közmondások közül: „fogorvos-nál a beteg is csak öblöget", a „csellengő, még meg nem ragadott adatlehetőségek" közül: „egy tehénlepény 47 másodpercenként tottyan". Jók a mesék és mondókák, Sándorgyuri nyelvi fantáziája most is kimeríthetetlen. Ebben a műsorban is sok a vers, saját és nem saját; a hajdani első műsor *Uthengere* óta tudjuk, nemcsak sejtjük, hogy Sándor György költő. Is. A *Hintőpor* alapverse, természetesen, József Attila *Altatója;* a saját versek közül ironikus líra a *Tavasz van* és a *Fekszem csöndben,* félelmetesen komoly A *titkot tudjuk-e,* mely Babitsba torkollik, a Jónás Könyvébe, a híres idézet - „vétkesek közt cinkos, aki né-ma" - parafrázisába. A súlyos költészetet Pilinszky mellett Babitscsal idézi meg Sándor György. Addig forgatja-csavarja-ismételgeti a babitsi sort, míg végre elhal a nevetés: a közönség, a résztvevők ne-vetése. S hirtelen rájövünk: Sándorgyuri úgy mulatságos, ahogy Jónás. A cethalban. És azon kívül.

Résztvevőket mondtam; bevezetőben jeleztem, hogy miért. S ezért nincs értelme annak, hogy mondatról mondatra, mozdulatról mozdulatra végigelemezzem például ezt az utolsó, legfrissebb Sándor György-műsort, *a Hintőport.* Csak az tudhatja, az értheti, mi történik ott, aki részt vesz, aki jelen van: ott, ahol az ige testté válik.

A Hintőpor utolsó mondata után, utolsó mozdulata után, a tapsvihar és Sándorgyuri távozása után még egy utójáték következik. Visszajön, megáll, megkérdezi: „Szórakozunk?" Kettőt lép, majd újra: „Szórakozunk?" Leül a kockára, egyik lábát fölteszi, behajlítva, a másik térdére: „Szórakozgatunk? Kikapcsolódunk ?" Arcán egész idő alatt vészjósló mosoly : „Oldódunk, ugye-bár?" És tovább, kis szünetekkel: „Szóval jókedvünk van." „Jókedvűek vagyunk, jó a hangulatunk, kicsit jól érezzük magunkat." „Kicsit jó most nekünk, ugyebár?" - S a végén egy figyel-meztető - fenyegető - mozdulat: „Hát csak azér' ..."

Hát igen, azért. Azért költő Sándor György, mert szóval és képpel fejezi ki magát. De nála a kép anyaga: saját maga. Ezért színész. *A szó* anyaga - ebben az utójátékban - állítás, kijelentés, megállapítás. De ez az állítás azt jelenti, hogy: *ne!*

Sándor György vetése kétféle és többféle. Nevetést vet, de gondolkodást is; sok-sok *net* vet, és még több *igent.* Hogy mi mindenre vonatkozik *a ne,* arról már sokan írtak és sokat, hogy mi mindenre *az igen,* arról is, bár kevesebbet; emberség, igen, és: gondolkodás, és: tenni-akarás; magam is főleg a gondolkoztatásról beszéltem eddig, amivel az igazságra vezet rá, bár nem mondja ki ezt a szót; az igazságra, mely sosem válhat - azért nem mondja ki a szót, hogy ne váljék - közhellyé. De amikor végigélek egy-egy Sándorgyuri-estet, a földön kuporgó, fellelkesült, átszellemített fiatalokkal, érzem, hogy még más is, nem csupán a gondolat, és nem csupán az igazság az, amivel ez a hajdan félszeg fiatalember, ez az ikonarcú költőszínész-színészköltő hatni tud, áthatja, magával ragadja azokat, akik bizalommal adják át magukat ennek a hatásnak egy-egy estén, hogy azután tovább munkáljon bennük; hogy nem véletlenül került ide Babits. Mert az „igazság" mellett van még egy szó, egy fogalom, amit nem mond ki soha, és mégis mindig, mindenben jelen van. Érzem, hogy - a babitsi ige szerint - „egyik karja az igazság, másik karja a szeretet" annak, amivel Sándor *György a Hintőpor* estjein megadja nekünk, mindnyájunknak, hogy katarzist élhessünk át. Sándor György azzal hat, hogy szere-tetet sugároz felénk.

„Szabad-e harmonikusan élni egy diszharmonikus világban?" - kérdezi. *És net* mond a diszharmóniára, *és igent* a harmóniára. Az igazság és a szeretet harmóniájára.

A lengyel kolduskölto, Norwid idézte versében Michelet mondását: „A művészetre jövő csakis akkor vár, ha a tárgya a jóság lesz." Bízom Sándor György, a sándorgyörgyi vetés jövőjében.

PÁLYI ANDRÁS

„Álmodjatok, emberek! "

Ádám Erzsébet az Egyetemi Színpadon

„Lázálomban hallgatom Bethlen Gábor szózatát ... Folyton, egyre komolyabban nézek a Fantomra, aki mindent úgy tud, mint én, s azonfelül valami olyan szempontokat kapok tőle, amilyenekre én nem is gondolhattam soha." Ezek Móricz Zsigmond szavai; Ádám Erzsébet A *nap árnyéka* című előadóestjének műsorfüzetében olvassuk őket. *Úgy* tűnik, a fiatal marosvásárhelyi színésznő estjének is abban rejlik a titka, hogy megkísérli - mintegy „lázálomban" - meghallani, önmagában felfedezni Bethlen Gábor „szózatát", a múlt szavát, s ezt tolmácsolni, átadni, átültetni közönségébe. Vagyis nem egyszerűen arról van szó, hogy Móricz Erdély-trilógiájából (Hajdú Győző szerkesztéséhen) szöveg-montázst, valamiféle monodrámát, irodalmi estet mutat be Bethlen Gábor, „a nagy fejedelem" születésének negyedik centenáriumán; a szöveg és az évfordulós alkalom inkább segédeszköz ahhoz, ami ténylegesen izgatja: a történelem, a múlt tovább élése a mai tudatban, a mai emberben.

A nap árnyéka emlékezés is, megidézés is. De más is, több is ennél. Félrevezető, ha monodrámának nevezzük. Hisz Adám Erzsébet estje nem „egyszemélyes színház", bármennyire is csábít, hogy e manapság divatos skatulyába helyezzük, de nem is „tiszta" előadóművészet. Műfajilag talán e kettő határvidékére helyezhetnénk, talán mindkettőn kívül. Meg-lepőnek tűnhet az is, hogy a színésznő miért kíván férfi hőst megeleveníteni? De egyrészt nem Bethlen Gábor az egyedüli „hőse" ennek az estének, más-részt kevéssé fontos, hogy színész és hogy nő, akit a színpadon látunk. Mindenekelőtt egy mai *ember* áll a színen, aki kortársunk és a mi nyelvünkön be-szél, vagyis nem archaizál, nem játszik álarcosdit, nincs különösebb szüksége kellékekre, s aki mégsem marad „civil", aki nem hűvös, intellektuális tanúság-tételt kíván tenni, hanem átalakul: ő maga Bethlen Gábor, ő Károlyi Zsuzsanna, sőt ő Báthory Anna.

A téma ugyanis az *a dráma,* mely a „nagy fejedelem", az elhivatott, külde-

téses politikus lelkében zajlik. Találóan írja Czine Mihály a Móricz-hősről, hogy „Bethlen Gábor, akár *a Sárarany* Turi Danija, a Boldogasszonnyal él és a Szépasszonyra néz". S ez Ádám Erzsébet előadóestjének is a drámai magva. A „holdogasszony" ugyanis nem más, mint a feleség, Károlyi Zsuzsanna, ő a tűzhely és a mérték; a „szépasszony" pedig: Báthory Anna, aki az elkívánkozást és a vágyat jelenti Bethlen számára. A feleség maga a „kívánható" jóság, a legnemesebb asszony, aki a fejedelemnek lehetővé teszi, megteremti az életet, de akivel az gondolatait mégsem tudja megosztani, csak Báthory Annával, ki beleoltja és táplálja benne a vágyat a szárnyalásra. Ez a Báthory Anna (Báthory Gábor húga) inkább Móricz teremtménye, mint a történelemé; a szerelem „vad leányát" az író Bethlen szívében növelte naggyá, „szálló hattyút" rajzolt belőle, mely a férfit a nagy tettek mezejére csalogatja.

Lekötheti-e tehát a szerelem és a család a nagyobb közösség vezetésére hivatottat? A „nagy fejedelem" vívódása túlmutat a személyes boldogság gondján. Roppant küzdelmet vív magában, hogy asszonyát is megtarthassa és elképzeléseit is valóra váltsa. Ebben a küzdelemben érlelődik és tisztul benne küldetése, s e tisztulás drámájáról szól Ádám Erzsébet estje. „Nem akarok Krisztusné lenni. Én ember vagyok" kiáltja Károlyi Zsuzsanna szenvedélyesen, keserűen, dühvel. De hisz „a Krisztusnak" - a feje-delemnek -- is épp ez az „embernek len-ni" a legfőbb fohásza. Csak éppen mást jelent az egyik s másik ajkon ugyanaz a fohász.

Ádám Erzsébet „monodrámája" tehát dialógus. Nem annyira két személy (s főként nem a színpadi konvenció értelmében vett „játszó személy") dialógusa, inkább két magatartásé. A két egyénilegtörténelmileg motivált magatartás egy emberben jelenik meg: abban, ki itt áll előttünk a színpadon. A megjelenítésben csupán annyi a teatralitás, hogy két üres szék van a puszta színen, az egyik a fejedelemé, a másika fejedelemnéé. A színésznő, hol az egyik, hol a másik karszék mögött áll, ahogy a párbeszédes viadal - vagy épp a párhuzamos monológ - meg-kívánja, ám ezt oly természetességgel teszi, hogy már-már fölöslegesnek is érezzük, s ez így van rendjén.

Az est igazi dramaturgiája inkább a hangsúly váltásaiban és az érvelés logikájában keresendő. Kettős portrét rajzol, de éppen nem a színészet kézenfekvő

Ádám Erzsébet marosvásárhelyi színésznő A nap árnyéka című estjén

külsődleges eszközeivel, melyek kínálnák magukat. Még csak nem is az „élő maszk", az arc, a mimika virtuóz játékaival, amivel pedig sok minden megmutatható, felhozható a lélek mélyrétegeiből, a belső drámából. Csakhogy Ádám Erzsébet Bethlen-estje ebben az értelemben egyáltalán nem dramatikus. Ha mindenáron színházként akarnánk elkönyvelni, akkor leginkább publicisztikus színháznak nevezhetnénk, melynek igazi hajtómotorja az igazság kimondása. A drámai erő benne nem egyéb, mint hogy két igazságot mond ki. Sőt, a harmadik, a „szálló hattyú" igazsága is minduntalan „beúszik" a színre; Báthory Anna nem puszta vágykép ebben az ütközetben, nagyon is valóság. E szerelmi háromszög azonban nem a férfi és a nő súrlódásának szokványos ábrája, inkább egy ember kettősségének, Janus-arcának megmutatása. Ez a Janus-arcú ember nem Bethlen Gábor, nem is Károlyi Zsuzsanna. Sokkal inkább maga a színésznő, aki előttem áll a színpadon. Vagy én magam, aki nézője és résztvevője vagyok e múltidézésnek.

Nem nehéz felfedeznünk, hogy Ádám Erzsébetnek nem kisebb az ambíciója, mint hogy a játéknak, melyet a Móricz-regénytrilógiából és önmagából elénk varázsol, valódi színpada a néző tudata legyen. *A nap árnyéka* mindenekelőtt szembesítés kíván lenni: konfrontálás történelemmel, jelennel. S ha fentebb azt mondtam, hogy az est műfajilag a „tiszta" előadóművészet és az „egysze mélyes színház" határvidékén helyezhető el, akkor épp erre utaltam; a fiatal marosvásárhelyi színésznő *előadóművészként a* legjobb értelemben vett teátrális hatást kívánja kiváltani, ezúttal tán fokozottabb mértékben is, mint korábbi, versekből vagy népballadákból összeállított önálló estjeivel: *a katartikus* élményig akar elvinni. Sikerül-e? Megtörténik-e a katarzis? Erre nincs objektív mérték. S mert igen sok múlik azon, mi történik az adott estén a nézők tudatában, minden alkalom és minden publikum más „lelki színpadot" hoz, másfajta partnernek bizonyul e szellemidézéses-önvizsgálati játékban, elhamarkodott dolog lenne egy találkozásból messzemenő következtetéseket levonnunk. Annyi azonban elmondható, hogy az Egyetemi Színpadon megrendítő, a levegőt fölforrósító esemény volt ez a Bethlen-est. Talán, mert Ádám Erzsébetnek sikerült „testközelbe" hoznia, mai nyelven, mai gesztussal, mai alakban, önmagában újraköltve életre keltenie hősét-hőseit, s az ő drámájuk így elsősorban a mienk lett. Talán, mert egyúttal el is távolította tőlünk őket, minthogy nem „eljátszotta", inkább megmutatta a nagy fejedelmet, a legendák Bethlen Gáborát, s ez különös rituális jelleget is kölcsönzött az estnek. „Almodjatok, emberek! Álmodj, emberiség!" Bethlen ezen utolsó szavai mintegy profán *ite missa* estként hangzottak. Azt is jelentették: menjetek békével.

világszínház

SZÉKELY GYÖRGY

„Kedvesbarátom Hevesi..."

A cím írásmódja nem sajtóhiba. Edward Gordon Craig, századunk nagy hatású színházművésze rendszeresen így kezdte leveleit, amelyeket 19o8-tól - nagy megszakításokkal - 1931-ig írt Hevesi Sándornak, s amelyeket többnyire így is folytatott, néha egész sorokat írva egybe, egyetlen lelkes lendülettel. Ha sor kerül ennek a levelezésnek a publikálására, és a kiadványban mód nyílik fakszimilék közlésére is, mindenki tanúja lehet ennek az érdekes, helyenként szinte képzőművészi megrajzoltságú írásmodornak.

Ennek a levelezésnek kettős története van.

A levelek

1962-ben Hevesi Sándor hagyatékából a Magyar Színházi Intézet gyűjteményébe került Gordon Craig negyvenhárom levele, levelezőlapja. Talán mondanunk sem kell, milyen jelentősége van ennek a levelezésnek, amely századunk első felének két kiemelkedő színházi embere között bonyolódott le, s mint majd látni fogjuk, magyar és európai színháztörténeti szempontból is sok érdekességet rejtegetett. Azért kell azt mondanunk, hogy rejtegetett, mert közel két évtizedig ennek a levélváltásnak csak az egyik felét ismertük. Márpedig egy levelezés tulajdonképpen „correspondance", egymás-nak való felelgetés. De ha csak az egyik oldalt ismerjük, szinte lehetetlen feloldani a szövegekben rejlő tartalmakat, kérdéseket, feleleteket. Ezért kellett mind ez ideig várni, hogy talán felbukkan a „páros játék" másik szereplője is: azok a levelek tudniillik, amelyeket Hevesi Sándor írt Gordon Craignek. Amíg ez nem volt birtokunkban, addig gondolni sem lehetett arra, hogy közöljük a levelek szövegét, egyoldalúan, csak a Craigírások ismeretében. Ettől egyetlen alkalommal lehetett eltérni, amikor is a Gondolat Kiadó *Szemtől szembe* sorozatában megjelentetett Craig-monográfiában egyetlen levél magyar szövegét publikáltuk, illetve az illető levél egy oldalának fotóját. Ebben a levélben fogalmazta meg ugyanis Craig azt az ötletet, hogy Hevesiék vállalkozásának mintájára Európai *Thália Társaságot* hozzanak létre. A fent említett körülmények miatt azonban az előzmények ismeretlenek voltak.

Néhány hete Hevesi Sándor Craighez intézett leveleinek fotokópiája a Színházi Intézet tulajdonában van. Ezt a mondatot azonban könnyebb örömmel leírni, mint volt az út a másolatok megszerzéséig. Gordon Craig hagyatéka ugyanis földgömbünk egész területén szétszórva található. Miss L. M. Newman, a lancasteri egyetem könyvtárosa, aki először kísérelte meg összeállítani a Craiggel kapcsolatos archívanyagok jegyzékét, így foglalta össze a „források"-kal kapcsolatos tapasztalatait: „A két legnagyobb Craig-archívum, egymástól több ezer mérföldre, a párizsi Bibliotheque de l'Arsenalban és a Texas University (Austin) Humán tárgyak Kutatási Köz-pontjában van. Fontos anyagok találhatók az University of California gyűjteményében, a bécsi Osztrák Nemzeti Könyvtárban, a Moszkvai Művész Szín-ház Múzeumában és a londoni Victoria és Álbert Museumban; ezenkívül ki lehetett nyomozni ötven más kisebb intézményben levő anyagokat Stockholmtól Tokióig." Ezen kívül még ötszáz(!) különböző közés magángyűjtőnél vannak vagy lehetnek Craigre vonatkozó, vele kapcsolatos iratok, rajzok, könyvek. (Aránylag a legkevesebb Angliában!) Miss Newman 1976-ban jelentette meg a Craig archívanyagok katalógusát, és egy véletlen levelezés folytán jutott el ebből egy példány Budapestre, ez év márciusában. A katalógusból derült ki, hogy a Hevesi-levelek Párizsban, az Arsenal Könyvtárban vannak. Ezek után már csak némi levelezés és szervezés volt szükséges ahhoz, hogy - cseremegállapodás alapján - végre hozzá lehessen jutni a hiányos kép másik feléhez, Hevesi leveleihez. Mivel a közeljövőben filológiai pontosságú kiadvány készül erről a levelezésről, amelyet a szakértők már régóta hiányolnak és nagyon várnak (lásd Kun Éva Hevesiről szóló müncheni disszertációját) - ezúttal csak vázoljuk ennek a furcsa, lelkes-romantikus barátságnak a legfőbb fázisait. Romantikus? Igen - hiszen sokszoros tervezgetés és ígérgetések, sőt utazások ellenére ez a két művész sohasem találkozott személyesen! Egy negyed századon át! A levelekből azonban szépen bontakozik ki egy művészet korfordulójának története, a lehetőségektől a bukásokig, az izgatott tervektől a kétségbeesett vallomásokig.

A levelezés

Craig negyvennégy és Hevesi harmincnyolc levele van a birtokunkban. Mivel a levelek egy része datálatlan, hosszabb kutatást igényel annak megállapítása, hogy közülük egyet-egyet mikor írtak. Belső bizonyítékok, korabeli eseményekre való hivatkozások bizonyos mértékben megkönnyítik a tájékozódást; a nagy kihagyások - hiszen számolni kell azzal is, hogy néhány levél elveszett - nehezítik a teljes kép megrajzolását. A negyed század eleje és vége levelekkel zsúfolt. - a közepe üres. Huszonhárom-huszonhárom levél keletkezett 1908 és 1912 között; hat, illetve tíz pedig 1929 és 1933 között (ezek a datált, illetve könnyen felismerhető tételek). Tizenkettőnek a keltezése bizonytalan vagy megállapíthatatlan. Összesen több mint nyolcvan levélről van szó. Szinte egy kis regény bontakozik ki belőlük már így, első megközelítésre is.

Az első levelet Craig írta: dátuma 1908. február 5. Fülep Lajosra hivatkozik, akitől úgy hallotta, hogy Hevesi kiváló szakember. (Fülep, a későbbi kiváló esztéta ekkor huszonhárom éves; egy éve él Firenzében, s lényegében a világháborúig ott marad.) Híreket szeretne kapni tőle. Hevesi németül válaszol -- egyébként levelezésük első évében még nem akar, nem mer angolul írni, de erősen tanul. Úgy véli, hogy Magyarországon még nincs igazi színházművészet, mert hiányzik a hagyomány és a stílus. De jó realista színészek vannak. Szívesen írna tanulmányt Craig számára Lukianoszról, az első színházelméleti íróról. Válaszában ezt a levelet Craig „pompash"-nak minősíti (világos, hogy magyaroktól tanulta, -- mint később kiderül, többször találkozott Firenzében a már 1902 óta ott élő Vedres Márkkal, akit érdekes, jó szemű embernek ítél). Ebben az évben Craig harminchat éves, Hevesi harmincöt; az előbbi már megjelentette első híres könyveit és az ugyancsak világhírűvé váló és színháztörténeti jelentőségű folyóirat, THE MASK megindítására készül; a másik most búcsúzik a Thália Társaságtól, első nagy alkotói korszakától. Lehet, hogy egy ekkori levelében ezért írja Hevesi a levelezésük hangnemére olyan jellemző mondatot: „Ön talán sokkal többet kíván a művészettől, mint amit a művészet adhat." És ekkoriban kezdődik az a furcsa, egyoldalú játék, amelyben Craig szüntelenül hívja, várja Hevesit, „gyertyafényes vacsorákat" ígér a kezelésében levő elhagyott színházépület, az Árena Gol-

doni területén, együttműködésüket igényli, felajánlja szolgálatait - s ezekre a közeledési kísérletekre Hevesi alig reagál, *bár* többször írja, hogy segítésre kész, de inkább elhárít, mint elfogad. Amikor a Thália bomlása után panaszkodik, hogy színészeik mind más szín-házhoz szerződtek, és jelzi, hogy egy új síniiskolát indított, Craig szinte lecsap az ötletre: ő is iskolát szervez Firenzé-
ben, kérdi Hevesit, legyen az elnevezése, javasolja, hogy egy „nyugtalan lelkű" tanítványát küldje el hozzá .. - egyidejűleg megkérdezi, ki tervez Ilevesinek díszleteket, ő megtenné („csak a díszletet és a mozgást tervezném"), ha Pestre jöhetne. A levélváltás még mindig németül folyik. 1908 tavaszán sűrűn jönnek-mennek a levelek (a posta Firenzéből Pestre egy-két nap alatt kézbe-sít!!), a friss téma: Reinhardt *Szentivánéji*-produkciója, jó alkalom, hogy a rendezésről és Shakespeare-ről kölcsönösen kifejtsék véleményüket. Craig ezt tömören úgy fogalmazza meg, hogy egyrészt Reinhardt *Szentivánéjije* rossz ugyan, de még mindig jobb, mint a többi; másrészt Shakespeare-t úgysem lehet ma úgy elő-adni, hogy az egy „költőnek vagy mű-vésznek tessék". 0 soha nem vinne sem-mi „históriait" színpadra, csak „ezt a nagy kerek világot s körülötte a még nagyobb firmamentumot". Ekkoriban indul egy másik „vezérmotívum" a levelezésben: Craig rendszeresen beszámol arról, hogy mikor hova hívják meg rendezni, s mikor miért nem fogadja el a meghívást. A MASK-ra kell a pénz, azt próbálja összeszedni, esetleg rendezésből is - de Hevesihez eljönne rendezni. Úgy érzi Hevesi leveleiből, hogy túl sok energiát fektet a Thália újjászervezésébe. És új ajánlattal lép elő.

1908. május 5-től kezdve refrénszerűen tér vissza a javaslat: szervezzen Hevesi egy „Európai Thália Társaságot", ha belekezd, ő segít, „azonnal meg kell alapítani", és Hevesi, akit ő önmagánál jobb szervezőnek tart, lenne a legjobb vezető. A név lehetne „Európai Művész Színházi Társaság" vagy „Európai Thália Társaság"; ő most indul Berlinbe, Moszkvába, Londonba és Varsóba - sok művészt meg tudna nyerni az, ügynek. Utoljára júniusban említi a Tháliát. Hevesi azonban rossz hangulatban van: a Népszínház-Vígoperát, amelyben az elmúlt években működött, eladták az együttes alól, hogy né-hányan jól keressenek rajta. A saját A *ember* tragédiája-produkciójával sincs megelégedve, és egyáltalában: „Itt sen kinek sincs füle és szeme." A nyár megszakítja, lelassítja a levelezést - és az „Európai Thália Társaság" gondolata is lekerül a napirendről.

1909-ben nagyobb időközökben, de rendszeresen cserélődnek a levelek:. Craiget a moszkvai Hamlet-rendezés bonyodalmai kötik le, Hevesit még mindig nem hagyta el a rosszkedve. Elküldi Craignek a *Romeo és Júliához* készült díszletmegoldásokat, és véleményét kéri. A válasz őszinte: szép, de gyermeteg megoldások, bár technikailag jól bonyolítható, de változásai még mindig túl nyugtalanítóak. Szépek, de „ez nem színház!". Jöjjön el Hevesi hozzá nyolc-tíz évre (!) Firenzébe, és alakítsák ki az új színházat. Hevesi elfogadja Craig *Romeo*-kritikáját, és bánatosan kérdi: „1 lát a régi dráma nem él meg az új színpadon?" Egyébként „nagy sikerrel és nagy megalkuvásokkal" vitte színpadra ő is a *Szentivánéji álmot - „a* tündéreket gyerekek játszották". És az év zárómondata: „La vie est misérable."

Az 1909-es év mindkettőjük számára sok nehézséget hoz. Hevesi a Nemzeti Színházban dolgozik (mint még mindig német nyelvű levelében írja: „a legrosszabb sablonok szerint"); Craig most lendülne neki a moszkvai *Hamletnek,* de Sztanyiszlavszkij nyári betegsége, tífusza, hónapokkal, illetve - mint később kiderül - egy egész évvel veti vissza a produkciót. Felmerül egy budapesti kiállítás terve, amelyre a Képzőművészeti Társulat hívná meg Craiget. Ő azonban nem mint grafikus szeretne Pesten bemutatkozni, hanem mint „színházi ember", kétszáz (!) díszlettervvel. Különben is, az új színházat kellene létrehozni, olyan emberekkel, mint Sztanyiszlavszkij, Leon Schiller (Lengyelországban), Szulerzsickij (kettőjük munkatársa a *Hamlet*-rendezésben), Hevesi és mások: „a tíz legfontosabb embert" ki kellene szabadítani a színházi napi munkából, hogy kidolgozhassák az új művészet alapjait. Az alapok egyike pedig a commedia dell' arte. És most azt kérdi Craig: volt-e Magyarországon olasz együttes, illetve rögtönző magyar színészet? Ez fontos, mert hiszen Shakespeare drámáit sem egyedül ő, hanem ő, a költő és a rögtönző színészek együttműködése alkotta. Hevesi egy megjegyzése, mely szerint nyáron Londonban járva Bemard Shaw-tól, akinek ő az autorizált magyar fordítója, azt hallotta, hogy Craignek valami „új találmánya van, valami új színpadi gépezet vagy mi", kiváld alkalom, hogy Craig kifejtse véleményét Shaw-ról, aki „sose látta" az ő „SCENE"-jeit, ha látta volna, nem értené, ha értené, nem szeretné stb.

Ilyen őszinte véleménycseréken edződik az a baráti távkapcsolat, amelynek csúcsa minden jel szerint az 1911-es esztendő. Májusig ugyan csend van, valószínűleg azért, mert Hevesinek borzasztó nehéz évadja telik,: három héten belül tizenhárom Shakespearedarabot tűzött műsorra a színház - panaszkodik, és jelzi, hogy nyáron Olaszországban lesz, hátha találkozhatik Craiggel. Mint kiderül, ez mégsem lehetséges, mert ekkorra tervezik Londonban azt a nagyszabású bankettet, amelyen Craig kétszáz barátja üdvözli a közben világhíressé vált művészt. Kérésére I levesi levelet küld, amelyet felolvasnak, s amely annyira megtetszik Craignek, hogy először leközli a MASK-ban, majd pedig engedélyt kér Hevesitől, hogy új könyve, az *On the Art of the Theatre* (A színház művészetéről) előszavaként használhassa fel. (A levél teljes magyar szövege megjelent a Gondolat Kiadó *Szemtől szembe* sorozatának Craig-Icötetében.) Összel állandóan tájékoztatják egymást munkáikról: Craig a moszkvai előkészületekről, Hevesi novemberben bemutatandó „komédiájáról" - ez lesz

apja fia című darab. Külön bánata, hogy mivel egy „százszereplős darabot rendez", nem lehet jelen a saját darabja próbáin. Ezúttal azonban ő ajánl valamit Craignek. Elküldi neki *ember tragédiája* angol fordítását, azzal a gondolattal, hogy kiváló „szcenikai feladatnak" véli. Craig azonban túlságosan el van foglalva a Hamlettel, és nem reagál az ajánlatra. A levélváltásban felmerül Odry Árpád neve, aki - Fülep szerint - alkalmas lenne arra, hogy Hevesiről méltató sorokat írjon. Craig azonban jobban szeretne magától Hevesitől valami önéletrajzfélét. Az év végére el-készül a moszkvai Ham*let,* Craig „tűzijáték"-sikerről ír, változatlanul fenntartva a Shakespeare-darabok előadhatóságáról vallott véleményét. Még mindig az adott színházrendszer ellen van kifogása, hiszen tapasztalata szerint Sztanyiszlavszkijt rossz- és jóakaratú emberek hálója veszi körül. Hevesi is bejelenti nagy tervét: az 1911/12-es évad második felében commedia dell'arte típusú játékot készít elő. Májusban már a sikerről számolhat be, kritikusok. véleményét idézi, hogy ez a produkció a szezon kimagasló eseménye volt. Craig nagy élvezettel olvassa az „improvizációs" színjátékról kapott

híreket, és lelkesedve köszönti az ihlető rendezőt: „Bravo Punchinello. Puncinella non e morto!! Viva Hevesi."

A levelezés augusztus körül arra utal, hogy négy év után végre talán Párizsban személyesen is találkozhatnak. De mire Hevesi Párizsba ér, Craig már Londonban van, ígéri ugyan, hogy visszatér, Hevesi közel két hetet vár rá, de Craig eltűnik szem elől, és a várt találkozás el-marad. Nem lehetetlen, hogy Hevesi megsértődött, mert ekkottól megszűnik a levelezés, egy év múlva kitör az első világháború, Európa részekre szakad, és senki sem az új művészetről beszél.

Hét év szünet után ismét Craig a kezdeményező. Rapallóból ír néhány sort: nem tudja Hevesiről, él-e, hal-e, sokat emlegetik. Mintha lelket akarna verni mindnyájukba, írja: az előrelépő színház még mindig az ő jövőjük lehetősége. Hevesi rövid levélben számol be az eltelt hat évről: 1914 - Galícia, betegség; 1915 - szerencsés lépése, hogy egy özvegyasszonyt vett nőül; 1917, 1919 - egy-egy darabját bemutatták a Nemzeti Színházban. Közös dolgaikról azonban nem esik szó, és a levelezés újabb kilenc évre megszakad.

Van ugyan *egy* datálatlan levél, amelyből arra lehet következtetni, hogy 1927-ben Hevesi londoni útjával kapcsolatban írtak egymásnak. A folyamatos levelezés azonban csak 1929-ben indul meg, és három éven át tart. Mintha most Hevesi-nek volna szüksége a régi baráti kapcsolatra. Az augusztusban kelt levél keserű hangú, Hebbel *Mária* Magdolnájának *zá*rómondatát idézi: „Már nem értem ezt a világot." Szívesen szakítana a színházzal és visszavonulna „kertjét művelni". De azért újra felveti egy esetleges budapesti Craig-kiállítás eszméjét. Az 1925 Óta Genovában élő barát azonban ismét pesti utazás tervét veti föl: eljönne megrendezni valami „kisméretű" dolgot, három hónapig maradna, fizetést nem kérne, csak egy kényelmes szobát és étkezést; vagy - „halála előtt", mint írja - még egyszer *eljátszaná* Hamletet, persze Hevesi rendezésében. (A gondolat valószínűleg azért merül föl benne, mert ez idő tájt jelenik meg a Cranach Verlag kiadásában képes albuma Hamletről.) Hevesi azonban teljes válságban van. Ekkor indulnak meg ellene a támadások, ekkor robban ki az „átdolgozott" *Bánk bán* körüli parlamenti botrány, és ekkoriban merül föl a Nemzeti Színház bérbeadásának elképesztő gondolata. Nem véletlen hát, hogy Hevesi más irányban kezd tájékozódni, és mint egy 1931-es leveléből kiderül, egy tőkés ajánlatát mérlegeli, aki hajlandó lenne a számára egy színházat biztosítani. Írása ekkor széteső, odadobált, nagybetűs, zaklatott. Van ugyan öröme, s erről beszámol Craignek, a szegedi szabadtéri *Magyar* Passióval, de az összbenyomás így szól: „a csőd és nyomorúság napjai". Craig pénznélküliségről panaszkodik, megírja, hogy angol és amerikai lapokkal tárgyal: nem jöhetne-e riportot írni bécsi és budapesti színházakról, de az ajánlatok olyan megalázóak, hogy nem tudja elfogadni őket, „ő mégiscsak EGC!". Megalkudni pedig a „300 pápa" előtt nem tud. 1931. szeptember 12-én Hevesi megerősíti, hogy „egy-két éven belül" saját színháza lesz, és azt Gordon Craig produkciójával szeretné megnyitni. (A Nemzeti Szín-házban a közismert törvény miatt nem működhet idegen nyelvű művész.) (U máris elkezdi Craig népszerűsítését, cikket ír *a Nyugatba,* és további előadásokat készít elő, így a Rádióban is. Arra is vállalkozik, hogy legközelebbi bécsi útján tapogatózni fog az ottani színigazgatóknál, nincs-e lehetőség Craig foglalkoztatására. A tervek azonban csírájukban megbuknak : Bécsben kitör a forradalom, a színházakat bezárják, a gazdasági válság tombol. Craig csodálkozik: „Dio mio! a színházak bezárnak Bécsben!" - ő azt sem csodálná, ha a világ is bezárna. De megérdemli az a világ, amely úgy bánik a művészekkel, mint bánt Gauguinnel, Van Gogh-gal, Blake-kel és vele, akinek tizenhárom éve alatt csak Koppenhága adott színpadot egy hónapra. (A Poulsen fivérek hívták meg Ibsen *Trón-követelők* című tragédiájának tervezésére és rendezésére még 1926-ban.) Sürgeti Hevesit, nyissa meg új színházát, ne várjon vele két évig, mert addigra ő már meghal. (Egyébként huszonhét évvel élte túl Hevesit.) Hevesi válaszlevele alig olvasható. Rossz tollal, gyenge tintával írt, egész szavak helyét üresen hagyó levél. Az sem lehetetlen, hogy megcenzúrázták; Hevesi pár héttel előtte ilyes-mit jelez. De azért arra gondol, hogy közös produkciójukkal európai turnéra indulhatnának. Megírja, hogy cikket írt *Gordon Craig sikertelen dicsősége és nagysága* címmel; talán a saját művészi nekrológ-ját is fogalmazgatja benne. A pár nappal későbbi válaszban Craig óvja önmagától Hevesit: inkább „Shaw-t mutasson be Erzsébet-kori jelmezben, görög díszlet-ben", az hatni fog. Néhány levélen át megint kísérleteznek egy esetleges kiállítás lehetőségeivel, de az olvasónak az az érzése, hogy inkább csak áltatják magukat. Á sorok közül a hanyatlás képe bontakozik ki.

A levélváltás utolsó dokumentumának dátuma: február 14. Az év nincs jelezve, de a tartalomból kiderül, hogy csak 1933 lehet. Hevesi néhány sora így szól:

„Kedves Barátom,

Miss Enid Rose megírta nekem, hogy ön Párizsban van, de levele egy szanatóriumi ágyon talált, ahol törött lábbal fekszem hetek óta egy szerencsétlen baleset súlyos következményeként. Múlt októberben elhagytam a Nemzeti Színházat - politikai okokból -, és a jövő évben Budapesten saját színházam lesz. Ha általában jobbra fordulnak a dolgok, remélem, hogy együtt csinálhatunk valamit ennek a közönségnek, amelyet annyira elrontott és tönkretett a beszélőfilm. Várhatok öntől néhány szót?

Mindig hű barátja Alexander
Hevesi."

Á várt szavak nem érkeztek meg. Az eddig sok tekintetben párhuzamosan futó sorsok eltávolodtak egymástól. Mondanunk sem kell, hogy a levelezés teljes szövege - amelynek publikálása előkészületben van - sokkal gazdagabb ennél a futólagos vázlatnál. Jelentősége pedig mind a magyar, mind az európai színháztörténet számára vitathatatlan, kimagasló és elgondolkodtatóan tanulságos.

A következő számaink tartalmából:

Nánay István :
Az Ördög tragédiája
avagy az ember komédiája?

Tarján Tamás:
Hugenották helyett - Protestánsok

Szántó Judit:
Meier, az ember

Bécsy Tamás:
Az ellentmondások előadása

Szántó Erika:
A vihar hullámverései

DEDINSZKY ERIKA

A táncos feladata: a teljes jelenlét

Amszterdami beszélgetés Chátel Krisztinával

Krisztina de Chátel avagy Chátel Krisztina három éve megalakult táncegyüttesével - amely hollandokból áll, és a *Chátel Krisztina Társulat* nevet viseli - egy-re több sikert arat Hollandiában. Budapesten indult, akkor még művészi tornával foglalkozott, majd hivatalos engedéllyel távozott külföldre, hogy Nyugat-Németországban képezze tovább magát, mivel az a műfaj, amelyhez első perctől fogva szinte ösztönösen vonzódott, abban az időben Magyarországon egyáltalán nem létezett; sehol senki nem tanította. Arról a kimondottan avantgarde irányzatról van szó, amely a Bauhaus, főleg pedig Oskar Schlemmer modern színjátszásról és balettről alkotott elképzelésének egyenes továbbgondolása, technikai kibontakoztatása, újra-értelmezése. Ez az irányzat tánc és képzőművészet egyszerre, illetve az emberi test és izomzat lehető legtökéletesebb működtetésén alapuló mozgásművészet, a testek és mozdulatok, a hely- és helyzetváltoztatások előidézte térbeli eltolódások, modulációk művészete. Chátel Krisztina Nyugat-Németországból Hollandiába került, 1969-től Koert Stuyf és Ellen Edinaff amszterdami balettstúdiójában tanult tovább, ahol hamarosan maga is oktató lett, majd 1977-ben innen is kivált, s önálló társulatot alapított. Ez idő tájt teremtette meg saját, Hollandiában addig előzmény nélküli műfaját, az ún. „minimális táncot". A holland sajtó kezdettől fogva elismeréssel méltatta eredeti rendezői és koreográfusi tevékenységét.

Önálló tánccsoport vezetője, koreográfusa vagy. Saját gyakorlóhelyiséged azonban nincsen. Amszterdamban külvárosi művelődési központban gyakoroltok, délután ötig, mert aztán mór másoknak kell a hely. Mennyi az esély, hogy a városi tanácstól sikerül kiharcolni egy saját stúdiót ?

-- Elég sok, mivel épp az utóbbi idő-ben nagyon felfigyeltek az ún, kis tánccsoportokra. Látták, hogy szubvenció nélkül járunk színházról színházra, vidékre is gyakran megyünk, és sikerünk van, tehát életképesek vagyunk és hasznosak. Persze fennforog az a veszély, hogy a kiutalt termet majd meg kell osztanom más csoportokkal. De az is jobb, mint a semmi.

– *Koreografálás mellett tanítasz is?*

-- Igen, heti tíz órát, a „Theaterschool"-ban, a színházi iskolában. Ez az alapkeresetem. A többi, a szubvenció és a bevétel, nem sokat jelent. Nagy részét a lányoknak adom, pedig rengeteg a kiadásom: a bélyegektől kezdve a fotókig mindent én fizetek. Á lányok viszont az előadásokra teljesen ingyen készülnek, puszta idealizmusból. Megérdemlik tehát a bevételt. Sokszor vigyáznom kell, hogy még ne én fizessek rá a dologra . . . A tanítás nagyon fontos. Jól ellensúlyozza a táncosok, színészek eredendő egocentrikus beállítottságát - mert a legtöbb bizony nagyon csak magával foglalkozik, a testével, egészségével, ami persze érthető, hiszen az az egyetlen „eszköze", és félti. A tanítás fizikailag is nehéz munka, mert én mindent bemutatok, az a felfogásom, hogy vagy tisztességesen csinálom a dolgot, vagy egyáltalán nem. Egy-egy órára tizennyolc növendékem van. Ez sok. E pillanatban ugyanis én vagyok Hollandiában a Stuyf-féle irányzat egyetlen képviselője.

- *A tanítványaidtól is tanulsz ?*

- Hogyne. Ha velem együtt gondolkodnak, akkor feltétlenül. Sokat beszélünk például az oppozícióról, a test ellentétes mozgásairól, és ilyenkor gyakran jönnek olyan újfajta, saját elemzésekkel, amelyekből én is tanulok.

-- *Mi az oktatás veszélye?*

– Az, hogy ez a túlságosan tudatos, racionális tevékenység meg a nagyfokú fizikai megerőltetés az alkotás, az ösztönösebb kreatív munka rovására megy.

És ha mindig csak két turné között taníthatnál?

Ez nem megy, hiszen a tanításból élek. Ha újabb terveimre szubvenciót kapok, elvileg négy hónapra abbahagy-hatnám. De mi van aztán? Vissza nem vesznek. A munkanélküli segély meg idővel fokozatosan csökken. Az az igazság, hogy itt a mai időkben egy ilyen állást egyszerűen nem szabad föladni.

– *Fiúkat is tanítasz?* - Nem, én speciel nem. De másutt is nagyon kevés a férfi jelentkező.

– *Miért?* - Mert szerintem a fiúban, aki táncos-nak megy, kell hogy legyen jó adag nárcizmus. Meg a férfi villogni akar, talán inkább itt a lényeg. A mi iskolánk pedig csak modern táncot tanít, és abban nem a bravúr a fontos, nem a szépség, egészen más a szellemisége, mint a klasszikus baletté. Tény az is, hogy a férfi nem nagyon szereti kimutatni az érzelmeit. A tánc mint műfaj pedig „érzelmesebb", mint más művészeti ág. A modern táncban csak az *ember* létezik. Nő és férfi nem kap eltérő tematikus szerepet. Az egyetlen, ami számít, az az egyéniség. Erre írom a koreográfiát. Nálam még a kosztümök is e szerint készülnek. A táncosok haladnak a térben, mindenki a saját „minimális" mozgásrendszerét követve, azután adott pillanatban csoporttá szerveződnek, és attól fogva már ugyanazt csinálják.

- *Létezik szerinted „női" művészet?*

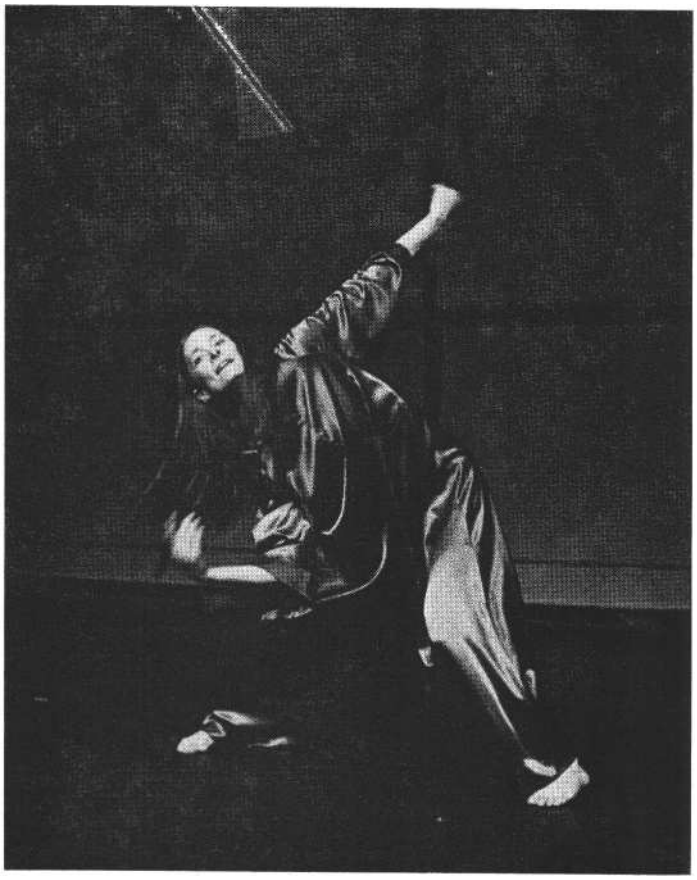
- Nem. Azért nem, mert szerintem őrültség azt állítani, hogy a nő érzékenyebb, a férfi keményebb, ezek közhelyek, előítéletek. Nincsen különbség! A nőben épp annyi maszkulinitás van, mint feminitás a férfiban.

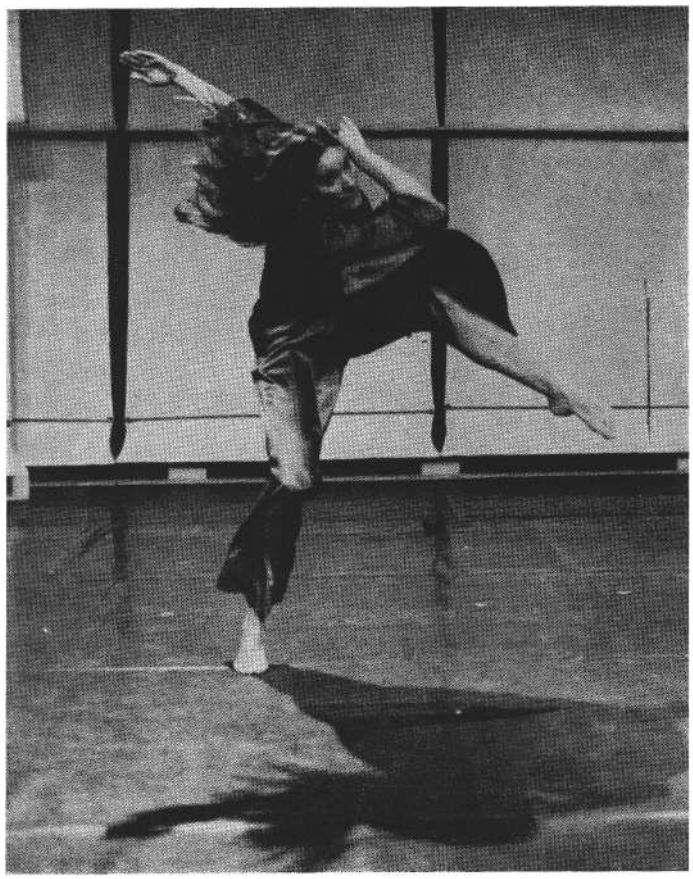
Én is meglehetősen tartok attól, hogy a ma itt körülöttünk zajló egyoldalú „ forradalom", az ún. „női tulajdonságok" túlhangsúlyozása és túleszményítése épp hogy végzetes öngyengítéshez és minőségromláshoz vezethet. Abban viszont hiszek,, hogy amit te most mondasz, vagyis hogy a két nem között nincsen lényeges szellemi és érzelmi különbség - hogy ezt épp a jófajta női művészet lesz képes átvinni a köztudatba.

- Az, hogy nincsen különbség, teljesen ösztönösen szakadt ki belőlem, mert én valóban nem érzem - nem is éreztem soha - magam kisebbnek, kevesebbnek. Teljesen természetesnek veszem, hogy én vagyok én, hogy nő is vagyok, művész is, és pontosan ugyanarra képes, mint egy férfi.

- *Hogyan koreografálsz?*

- Látom magam előtt a teret - amely mindig belső tér, soha nem az adott színház tere, ahol tudom, hogy majd fellépünk -, és látom, hogy abban a térben hogyan helyezkednek el a táncosok, merre, hogyan mozognak. Ez a rács. Csak miután ez megvan, tervezem meg a mozdulatokat, amelyek egyébként már előre ott szunnyadnak a sejtjeimben. Az egész folyamat tudatos és tudattalan egyszerre, mert a képlet az akaratomtól függetlenül jön létre, ugyanakkor természetesen az izmaimat, melyek a képlet hatására megmozdulnak, tudatosan használom.





„Amit én csinálok, **az** mozgó szobrászat". Chátel Krisztina

- *Mi a kiindulópont?*

- Ez különböző lehet. A zene, a tér vagy mind a kettő. A megtervezett tánc azután a többiek hatására is módosul. Koreografálás közben minden energiám az alkotásra összpontosul. Nemcsak szellemileg, hanem fizikailag is kemény munka, mert azt a bizonyos mozdulatot, ami ott lapul valahol mélyen az ember izmaiban, elő is kell csalni; csak szigorú gyakorlás közben pattan elő. Egyszer egy ilyen időszakban, emlékszem, beállított egy ismerősöm, s bármennyire örültem neki, mégis úgy éreztem, a drága időmet lopja . . . Ezért nem is éltem még együtt soha senkivel huzamosabb ideig. Ahhoz, hogy dolgozhassak és továbbfejlődhessek, egyszerűen szükségem van néhány négyzetméterre, ami csak az enyém.

- *A jövődet hogy látod?*

- Hogy őszinte legyek, nem nagyon foglalkozom ezzel a kérdéssel. Épp azért, mert tudom, úgyis lesznek problémák, hagyom, hogy a dolgok meg-történjenek velem. Két évvel ezelőtt se hittem volna, hogy az lesz, ami most van. Emlékszel a térdsérülésemre, ugye? Nem tudtam guggolni, a sarkamra ül-ni, borzalmas volt. Már Pesten is baj volt a térdemmel. Ez persze együtt jár a szakmával. Nincs táncos, akinek ne len-ne valami baja, van, akinek már huszonöt éves korában abba kell hagynia a táncot. Elvesztettem az egyensúlyomat, bizonytalan lettem, feketében láttam az egész világot, napokon keresztül elviselhetetlen fájdalmaim voltak. Azóta is a térdem a legkényesebb pont: azon nyugszik a teljes testsúly. De még eb-ben a kritikus időszakban se nagyon foglalkoztam azzal a kérdéssel, hogy szükség esetén tánc helyett mi mást válasszak. Most már jobban készülök a jövőre. Nagy szerencse, hogy az elmúlt két év alatt annyi mindent sikerült elér-nem, valaki lett belőlem. Erre már lehet építeni. Lehetek később például tánckritikus.

- *Az öregedési folyamat nem zavar?*

- Nem. Tudod, én annyira a jelenben élek, s tudom, hogy amit meg tudok csinálni, azt meg *kell* csinálnom . . . Sokan azt hiszik, a táncos, ha már elmúlt harmincöt, jobb, ha abbahagyja a dolgot. Es akkor újra meg újra el kell magyaráznom, hogy ez a modern táncra nem vonatkozik.

- *„Krisztina eredeti táncművészete"; „Chátel Krisztina gyors feltörése"; „Philip Glass zenéjére Chátel Krisztina kidolgozott egy egészen újfajta táncstílust" - hirdetik fellépéseitek után az újságok. Te is úgy érzed, a „minimal dance"-szal teljesen új műfajt hoztál létre? Es ha igen, hogyan ?*

- Koreográfusi munkám tulajdonképpen már Pesten elkezdődött. Amire jártam, a művészi torna, akkor még inkább táncelemekből állt. Csak később nyilvánították sportnak, s én többek közt azért is jöttem el, mert épp a tánc-elemeket akartam továbbfejleszteni. A németországi Essenben, Kurt Joos „Volkwangschule"-jában folytattam tanulmányaimat. De azt, hogy a térrel hogyan kell bánni, a holland Koert Stuyftől tanultam meg igazán. Ehhez a térfelfogáshoz logikusan kapcsolódik a képzőművészet felhasználása a táncban. Ezért dolgoztam kezdettől fogva együtt építészekkel és képzőművészekkel, csak

kissé másként, mint Stuyf. Ő például a zenét is csak aláfestésnek használta a tánc mellett, amíg az én koreográfiáimnak sokkal több közük van a zenéhez. Az-után Stuyf a táncaiba sokféle tárgyat vitt be; a táncosok körül elhelyezkedő objektumok vagy amit a kezükben tartottak, velük egyenrangú szerepet kaptak. Nálam viszont a táncos maga válik objektummá., a minimális térbeli el-tolódásokon, elmozdulásokon van a hangsúly. A teret felbontandó, a térfor mák közül is a legtisztábbak, legegyszerűbbek izgatnak: a vonal, a kör, a négy-szög, a háromszög stb. Koreográfiáimban mostanra már a táncelemek szerepe is másodlagossá vált. Nálam *a táncos fő feladata: a teljes jelenlét, az,* hogy épp a legapróbb mozdulataival, teste térbeli eltolódásaival váltson ki feszültséget. Azt is lehetne mondani, hogy amit én csinálok, az mozgó szobrászat. Nem véletlen például, hogy az utóbbi években gyakran lépnek fel modern táncosok múzeumokban, ez többek közt New Yorkban is így van. Én erre eddig azért nem vállalkoztam, mert az előadásaim még túlságosan „színházi" produkciók voltak. Az új koreográfiámban inkább a test térben végzett munkáján lesz a hangsúly: a táncelemek szerepe lecsökken. Táncosaimat a legszívesebben szürkébe öltöztetném. Külön vizuális élmény volt idáig a kosztümök szépsége, a ragyogó színek, a sok kék, sok lila, ami viszont nemegyszer elvonja a figyelmet a térbeli történésről.

- Miért jöttél át annak idején Koert Stuyjfhöz, Amszterdamba ?

- Mert felfedeztem nála olyan mozdulatokat, amilyeneket már én is régen csináltam, teljesen megdöbbentő volt a rokonság! Pedig én még csak tizennyolc éves voltam, amikor otthon már így külön forgattam a karomat, mint egy gép-kart, meg már akkor - Bartók mellett - elektronikus zenére dolgoztam. Épp ezért vettek fel aztán Németországban a táncakadémiára. Technikám jóformán nem volt, furcsa, hogy mégis már akkor valahol a testem mélyén határozott el-képzelés élt a táncról, arról, hogy mit is akarok, mert számomra a tánc soha nem volt pozíciók kombinációja, hanem kezdettől fogva az a fajta mozgás, *amely feszültséget* teremt. S hogy már ez régen is így volt, igazolhatják azok, akik engem még Pesten láttak tornázni. Hogy ez az én ösztönös törekvésem mit jelent, akkor nem tudtam, csak később jöttem rá, amikor ugyanezt fölfedeztem Stuyfnél, holott ő öt évet Amerikában töltött - a modern zene és tánc nagy részben onnan származik -, én viszont sosem jártam Amerikában meg sehol ... S furcsa mód most, hogy Stuyftől elszakadtam és önálló lettem, lassan visszatérek a saját első, ösztönös mozdulataimhoz.

- Szóval ennek tulajdonképpen katalizátorszerepe volt; tudatosította benned, amit már tudtál.. .

- Igen. Persze sokat tanultam tőle, főleg technikát, de most mégiscsak önmagamhoz fordulok vissza.

Miért táncolsz? Van valami „üzeneted" a világ számára

- Biztos. De hogy ez mi, a megfejtését a közönségre bízom. Nem szeretnék bárkire is bármit rátukmálni. Ezért vannak fenntartásaim az ún. „elkötelezett" művészettel szemben. Ha időnként a most Hollandiában oly divatos „agitprop" színházba kerülök, azt gondolom: hát ne, ezt ne, elnézést! Nem szeretem a szájbarágást. Bízzák rám, hogy mi a véleményem. És vonatkozik ez a táncra is, bár persze nagy különbség, hiszen a tánc eleve absztrakt. Mégis, abból is von-ja le mindenki a maga tanulságát!

A mai világban szerinted mi az avantgarde funkcioja ?

- Ami mindig is volt: hogy megzavarjon, elgondolkodtasson, kizökkentse a polgárt nyugalmi helyzetéből, a gondol kodás és az érzelmi világ elmeszesedett ketegóriáit áttörje. Van azután persze az avantgardeon belül is egy bizonyos hierarchia: az, aki úgy „igazándiból" avantgarde, az állandóan sokkol. És van a szelídebb középréteg, én inkább oda tartozom. Látom, hogy mostanra a közönség már egy kicsit megszokta azt, amit csinálok, némileg „átnevelődött
Ugyanakkor ez arra is késztet, hogy továbblépjek, hogy ők is tovább nevelődjenek, még ha ez sok időbe kerül is. Az avantgarde szerepe azonban nemcsak az ingerlés, a számítások áthúzása, ha-nem főleg *a közönség részvételre kényszerítése.* Nálam nem lehet csak úgy ábrándozni a nézőtéren, nagyon oda kell figyel-ni, amit viszont megkönnyít az a tény, hogy a zene, amire dolgozom - Philip Glass zenéje - itt már eléggé meghonosodott. Hat az avantgarde akkor is, ha a publikumnak nem tetszik a dolog, ki jön a sodrából, mert így megtanulja: a modern színházban nem lehet „szórakozni", lazítani, tétlenül elterülni, ott nincs mese, dolgozni kell! Az avantgarde lassú, belső forradalom. Ezen belül fontos a művészek és művészetek egymásrahatása is: koncepciójuk relatívvá válik, állandóan csiszolódik, árnyalódik, pláne ha az ember tudja, a szakmájában adott pillanatban világszerte mi történik, ki hol tart.

A tánc után mi a legfontosabb az életedben ?

- Nincsen második legfontosabb! Azt lényegesnek tartom, hogy ne szűküljek he, ne legyek szakbarbár. Szeretném megőrizni a nyitottságomat a világ, az emberek felé. Nagyon fontos számomra a barátság. Es fontos, hogy ne hagyjam abba a tanítást, mert tanítás közben az ember kénytelen másokra odafigyelni, és elfelejti a saját bajait, önzését. Fontos az is, hogy az ember attól, ami az élete magva, meg is tudjon válni időnként.

E számunk szerzői:

BALOGH TIBOR
a Színházművészeti Szövetség munkatársa
CSERJE ZSUZSA.
a Radnóti Miklós Színpad rendező asszisztense
CSIK ISTVÁN újságíró
DEDINSZKY ERIKA költő, újságíró
ESZTERÁG ILDIKÓ egyetemi hallgató
ÉZSIAS ERZSÉBET újságíró
FORRAY KATALIN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tudományos ösztöndíjasa
KATONA ZSUZSANNA egyetemi hallgató
KERÉNYI GRÁCIA író, műfordító
KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
LÁZÁR MAGDA
az Állami Bábszínház dramaturgja
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró,
a Magyar Hírlap munkatársa
NÁDRA VALÉRIA újságíró,
a Magyar "Televizió munkatársa
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ. munkatársa
NOVÁK MÁRIA
a Csongrád megyei Tanács Közművelődési csoportjának vezetője
PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
RÓNA KATALIN újságíró,
a Hungarian Travel Magazine munkatársa
SZÉKELY GYÖRGY színháztörténész
MIKLÓS újságíró,
a Színházművészeti Szövetség munkatársa
VINKÓ JÓZSEF
a József Attila Színház dramaturgja

CSÍK ISTVÁN

Szcenográfia '80

A budai várban, a Budapesti Történeti Múzeum épületében megrendezett kiállítás - megnyitása a művészeti hetek rangos eseménye volt - lényegében a miskolci seregszemle, a három esztendő termését bemutató Országos Díszlet- és Jelmezterv Triennálé anyagát mutatta be a fővárosi közönségnek. Lényegében azt, és mégis: minőségi különbség volt a két tárlat között. Nagyságrendi különbség - a budapesti javára .. .

Sietek leszögezni: ez a különbség nem abból adódik, hogy a műtárgyak összetételének művészi minősége vagy akár a mennyisége változott. Erről szó sincs. Való igaz, hogy néhány makettel, kel-lékkel, ruhával és bútorral gazdagabb lett a kiállítás, és az is tény, hogy ezek a tárgyak javítják az anyag összhatását, az örvendetes változás mégsem ennek köszönhető. Nem is annak a néhány tervnek-vázlatnak, amely Miskolcon nem fért fel a falakra, itt viszont helyet kap-hatott. Hiszen nem arról van szó, hogy csak gyarapodott a műtárgylista; néhány a Triennálén sikerrel szerepelt darab - minőségileg, szakmai szempontból semmivel sem gyengébb, mint az, ami a helyére került - most hiányzik a kiállítóteremből.

A két kiállítóterem közötti különbség sem magyarázza ezt a minőségi változást. Meglehet, hogy a Budapesti Történeti Múzeum tágas, L alakú terme kedvezőbb feltételeket teremtett, de ennek a homogén térnek nem csak előnyei voltak; hátrányai is. Azok a kicsiny, intim hangulatú terek, amelyek Miskolcon ön-álló egységként is kitűnően megszervezhetőek voltak - gondolok itt első-sorban az előcsarnokra, amelyben az Állami Bábszínház anyaga vezette be, nagyszerűen, az egész kiállítást; de a két termet összekapcsoló kis közlekedőre és a Tóth Barna munkáit bemutató kis sarokra is -, a budavári épületben hiányoztak. Ilyen tereket, pusztán installációval, igen nehéz kialakítani. A bábszínházi kollekció ennek következtében nem is hatott, nem hathatott olyan frappánsan, olyandöbbenetes erővel, mint M[iskol-] con - néhány darab ki is maradt az anyagából -; mégis, bármily paradox, így jobban integrálódott a tárlat anyagába.

Nem vitás, a nagyobb terem, a levegősebb, nagyvonalúbb elrendezés lehetősége, amely biztosítja, hogy a tervek és tárgyak távlatot kapjanak, sokat számít. Mégsem ebben kell keresni annak az okát, hogy a közel azonos anyagból négy hónap múltán másfajta kiállítás születhetett.

A minőségi változás elsősorban a szemléletben keresendő. A rendezők - a budapesti tárlatot Fekete György belsőépítész tervezte - másként nyúltak a kiállított tárgyakhoz; szemléletük színházi szemlélet. Amíg a miskolci falakon egy-egy tervező különböző munkái egymástól távol, rendszertelenül szétszórva kaptak helyet, itt ugyanannak a művésznek más-más darabokhoz készült tervei, vázlatai erősítik, értelmezik egymást, és hozzásegítik a nézőt ahhoz, hogy ne csak egy-egy munka képzőművészeti erényeit vegye észre, hanem a tervezői értékeket, a különböző művekhez készült munkában érzékelhető színházteremtő művészi szemléletet is.

Azok a tárgyak, makettek, kellékek, amelyek itt, Budapesten egészítették ki a tárlat anyagát, valóban hozzásegítik a látogatókat ahhoz, hogy a tervezés és megvalósulás különböző fázisaiban, valósággal körüljárhassanak egy-egy művészi elképzelést. De ugyanez a lehetőség, mint lehetőség, már a miskolci anyagban is benne volt! Csak most, a budapesti rendezés ismeretében érzékelhetjük teljességében; mennyit ártott az anyagnak a rendszertelenség, mennyit rontott az összhatáson az a tény, hogy ugyanannak az előadásnak a tervei, vázlatai, makettjei és fotói a terem különböző pontjain voltak szerteszórva. Hiszen, bármily apróságnak tűnik, például Lévai Sándor *Futrinka utcája,* azáltal, hogy az asztalról lekerült a földre, és így visszatalált saját, gyermekvilágba illő léptékrendszeréhez, másként hat, és más esztétikai mércével mérhető. . .

Az eredendően meglévő aránytalanságokat eltüntetni, a - jogosan - hangoztatott hiányokat felszámolni természetesen ez az új rendezés sem volt képes. Ezek a gondok, problémák, amint azt már a miskolci kiállítással kapcsolatban is megpróbáltam részletesen kifejteni - nagyrészt a rendezvény jellegéből adódnak. Abból, hogy a háromévenként megrendezésre kerülő tárlaton a legjobb munkákat kellene kiállítani; valamennyi művésznek lehetőséget kellene biztosítani a bemutatkozásra; egész színházi életünk tervezői tükörképét kellene fel-mutatni, és ugyanakkor mindezt abból az anyagból, amit a művészek önként be-küldenek - vagy nem küldenek ... De az aránytalanságok kevésbé tűnnek szembe, a hiányok kevésbé hatnak bántóan, ha a kollekciót a kiállításrendezők legalább saját színvonalának megfelelő módon tárják a közönség elé.

Részlet a Szcenográfia '80 kiállításról (MTI fotó)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay:

Un jeu avec Kisfaludy

Károly Kisfaludy était, dans les premières décennies du XIXème siècle, le premier auteur important et applaudi de l'époque héroïque de notre théâtre. La postérité l'entoura de la gloire douteuse due souvent aux classiques: appréciant surtout sa fonction historique, elle négligea ses oeuvres. Maintenant, à l'occasion du 150ème anniversaire de la mort du poète, le théâtre de Győr, celui qui, justement, porte le nom de Kisfaludy, invita de la Transylvanie György Harag pour ressusciter ce classique ignoré par un spectacle théâtral hautement irrégulier. Son *Jeu sur Kisfaludy*, assemblé de plusieurs pièces de l'auteur, évoque son esprit dans la double ambiance de l'ironie et de l'hommage. La conception d'une clarté cristalline est malheureusement souvent trahie par une distribution fort inégale.

Miklós Szűcs:

« A la lueur de l'éclair » à Debrecen

La reprise de cette pièce, oeuvre représentative de notre théâtre de l'entre-deux-guerres, écrite par László Németh, offre au critique l'occasion de juger le texte sous un aspect contemporain.

József Vinkó:

Le rat de ballet, le faux prophète et l'agent de fromage

Il s'agit ici de trois créations d'auteurs hongrois; le critique a vu *Boulevard* de Gábor Görgey à Kecskemét, *Hérode*, pièce pseudo-historique de Péter Kolin à Veszprém et *Le corbeau et le fromage*, pièce trouvée dans le legs de Gábor Thurzó récemment décédé, à Szeged. A propos de ces oeuvres le critique relève les résultats et les problèmes dans les rapports du théâtre et de la littérature contemporaine, surtout en ce qui concerne l'activité des théâtres en province.

Katalin Róna:

Le bon tyran veut devenir acteur

C'est le Théâtre József Attila qui joue *Le Témoin à charge*, nouvelle pièce historique de Géza Páskándi. Selon notre critique, faute d'un message original et d'un ton grotesque élargissant l'évaluation historique bien connue, cette pièce traitant de l'empereur romain Domitien reste dénudée de toute resonance actuelle.

Erzsébet Ézsiás:

Variations sur le patriotisme

Faire jouer une pièce hongroise dans plusieurs versions, voilà un phénomène rare dans notre vie théâtrale. Après sa création à Kecskemét, *La Fiancée hongroise*, comédie grotesque de Tibor Gyurkovics, revit maintenant au Théâtre de Pest, dans une version modifiée, sous le titre du *Bouquet du bon Dieu* (allusion ironique à une ancienne chanson patriotique, selon laquelle la Hongrie serait le bouquet sur le chapeau de Dieu). Le résultat plutôt équivoque de l'entreprise ne doit pas compromettre ce que le phénomène lui-même a de réjouissant.

Zsuzsa Cserje:

Une tragédie dans la coopérative

Le Feu noir de István Sárospataky est une pièce à sujet contemporain, pour être plus précis, un texte en vers sur la production. C'est une pièce faible mais pleine d'éléments intéressants qu'on peut voir à Pécs, dans une mise en scène spectaculaire de Ferenc Sík.

Tamás Koltai:

Conflictus interruptus

De l'enchaînement des pièces historiques de Shakespeare on pourrait arranger huit soirées théâtrales consécutives, de *Richard II* jusqu'à la fin de la Guerre des Roses, c'est-à-dire jusqu'a *Richard III*. Voilà une utopie effrayante et pourtant attractive dont le Théâtre National offre a présent un aperçu: dans la mise en scène de Gábor Zsámbéki on peut voir en deux soirées *Henri IV*, en tant qu'une tranche du Theatrum Mundi.

Tamás Mészáros:

La solitude du sprinter

En réalisant *Le Serviteur de deux maîtres* de Goldoni que joue le Théâtre National dans la maison de culture de Buda, Tamás Major a voulu faire revivre le théâtre de la foire. L'intention se solde par un spectacle vif et pétillant.

Tibor Balogh:

Les caprices d'un Roi-Soleil

Au Théâtre de Comédie on peut voir *Molière* de Boulgakov, sous le titre *Le Comédien de Sa Majesté*. La représentation signée par László Marton n'est pas une réussite véritable mais grâce aux grands acteurs que sont Éva Ruttkai et Iván Darvas, quelques moments en restent quand-même mémorables.

Valéria Nádra:

Le théâtre larmoyant ou interlude au Roi Lear

La pièce de l'Anglais Ronald Harwood, *L'Habilleur* n'est que le traitement surgonflé d'une seule idée de valeur théâtrale – idée que le metteur en scène Ottó Ádám a malheureusement pris au sérieux comme le fera certainement le public lui aussi. En effet, plus les effets de mélo disparaissent des autres théâtres, plus le public affamé se ruera vers le Théâtre Madách pour y pouvoir donner libre cours á ses larmes.

Péter György:

Le juge est chauve, le roi est nu

Dans la représentation de *La Cruche cassée* de Kleist à Kaposvár, le décor « visionnaire » de Péter Donáth passe quasiment pour protagoniste: par son naturalisme érigé en symbole, par sa richesse de détails, et par sa simplicité expressive il nous fait penser à Brueghel. C'est cette ambiance qui détermine aussi la mise en scène de Péter Gothár ainsi que le jeu parfois inégal mais fort intense des acteurs.

Mária Novák:

Comédies paysannes à Szeged et à Békéscsaba

Dans l'article il s'agit de *Hamlet paysan* du Yougoslave Ivo Bresan joué à Szeged et du *Bal des puces* de notre Gyula Illyés vu à Békéscsaba. Par leur volonté d'exploiter le théâtre populaire traditionnel sous un aspect contemporain, les deux représentations posent en premier lieu des problèmes de style.

Grácia Kerényi:

Poudre de talc

Les one man show humoristiques de György Sándor forment, dans notre vie théâtrale, une qualité à part. En décrivant son nouveau programme intitulé *Poudre de talc*, Grácia Kerényi jette aussi un regard en arrière, vers les soirées précédentes, pour saisir le phénomène de cet « humoraliste » comme György Sándor aime à se désigner.

András Pályi:

« Rêvez, les hommes! »

Erzsébet Ádám, actrice hongroise de Roumanie a présenté à la Scène Universitaire un programme sous le titre *L'Ombre du soleil*, évoquant la personnalité et l'époque de Gábor Bethlen, le grand monarque de Transylvanie du XVIème siècle.

György Székely:

« Mon cher ami Hevesi... »

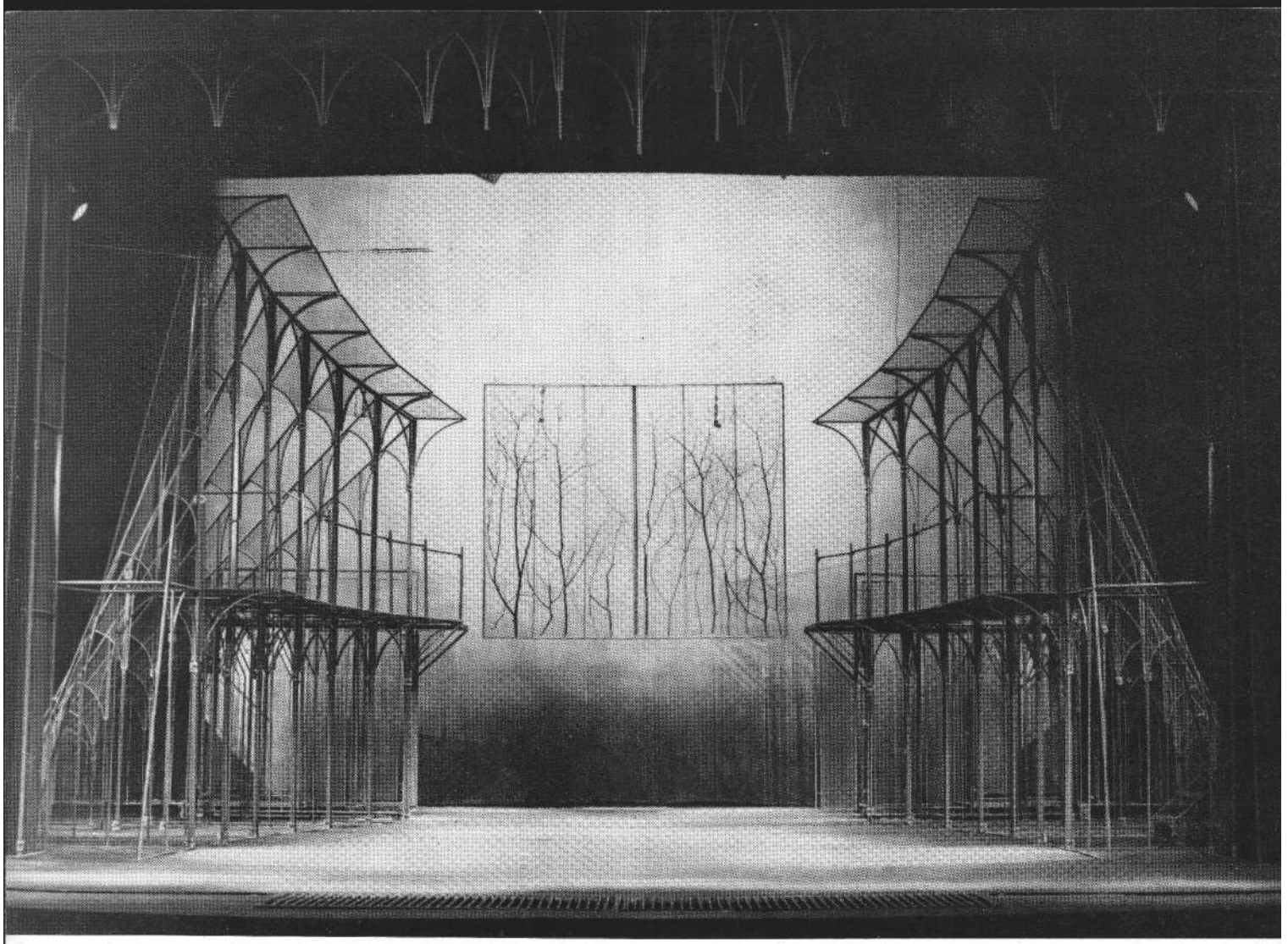
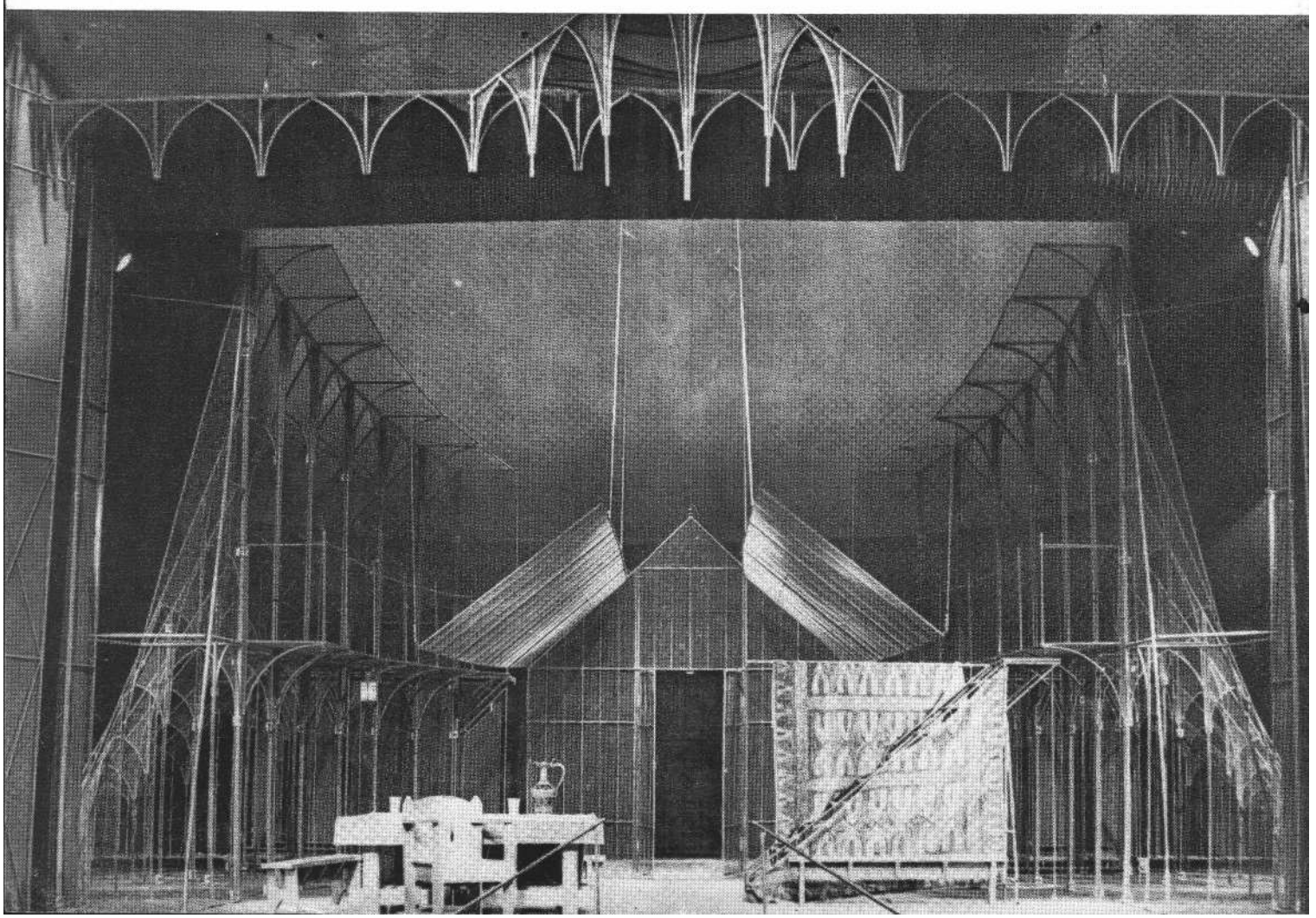
Entre 1903 et 1931 Sándor Hevesi, le plus important metteur en scène hongrois des premières décennies de ce siècle correspondait régulièrement avec Gordon Craig. Les lettres de Hevesi, relevées dans le legs de Craig, ont été connues depuis longtemps – maintenant la collection de l'Institut Hongrois du Théâtre s'est enrichi de 43 lettres de Craig, récemment découvertes. Notre étude présente la correspondance devenue ainsi complète et possédant une importance historique des deux grands hommes du théâtre.

Erika Dedinszky:

Le devoir du danseur c'est la présence totale

Dans cet interview c'est Kristina de Châtel, artiste hongroise vivant et travaillant aux Pays-Bas qui parle de sa carrière comme danseuse et chorégraphe ainsi que de ses conceptions artistiques sur la « minimal dance ».

István Csík:

Scénographie '80

L'article commente l'exposition à Budapest qui réunit la matière de la Triennale scénographique ayant eu lieu à Miskolc.