SZÍNHÁZ

Nánay István: „És ne feledkezzenek meg Mirandolináról!" • György Péter: A felelős színház • Földes Anna: Visszhangot választott . . . • Bécsy Tamás: Egy legenda legendája • Pályi András: Napló színészekről • Ungvári Tamás: Kortársunk, Hamlet • Győrffy László: Gyújtózsinór (dráma)

1982
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XII. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1982. JÚLIUS

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

82.0215 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató
HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Benedek Miklós (Ripafratta) és Udvaros Dorotytya (Mirandolina) a Nemzeti Színház Goldoni-előadásában (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Fekete Mária jelmeztervei a Zojka lakása című Bulgakov-vígjáték egri előadásához

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
„És ne feledkezzenek meg Mirandolináról" (1)
GYÖRGY PÉTER
A felelős színház (5)
FÖLDES ANNA
Visszhangot választott . . . (10)
KISS **ESZTER**
Gondolatok egy új magyar drámáról (15)
BÉCSY TAMÁS
Egy legenda legendája (17)
SOMLYAI JÁNOS
Aszinkronban történelemmel, nézővel (20)
RÓNA KATALIN
A blődli mint színházi jelenség (22)
SZÁNTÓ **JUDIT**
Meglepetés nem történt (23)
MIHÁLYI **GÁBOR**
Szomory Kaposvárott (26)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Drámai mosogató (29)
FORRAY KATALIN
A lakóbizottság sosem alszik (31)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (32)
ÉZSIÁS **ERZSÉBET**
Esztergályos Cecília arcai (36)
SZILÁGYI **DEZSŐ**
Havas Gertrud és Bölöni Kiss István (37)

világszínház

UNGVÁRI TAMÁS
Kortársunk, Hamlet (38)
NÁNAY ISTVÁN
Csehek - szlovákok - magyarok (44)

drámamelléklet

GYÖRFFY LÁSZLÓ: Gyújtózsinór

NÁNAY ISTVÁN

„És ne feledkezzenek meg Mirandolináról!"

Goldoni-komédia a Nemzeti Színházban

Vannak szerzők és darabok, akiktől és amelyektől egy rendező nem tud szabadulni, s valami belső késztetésre többször is kénytelen velük szembesülni. A rendezőnek az ismételt találkozás ugyanazzal a darabbal pályája alakulása szempontjából új és új gondolatok, formai megoldások forrása lehet, *vagy* ellenkezőleg, egy-egy életszakasz összegzésére kínálkozó alkalom. Giorgio Strehler például újra meg újra visszatér Goldonihoz, Shakespearehez és Brechthez - hogy csak a számára legfontosabb szerzőket említ-sem. *(A Két úr szolgá*já*-t* négyszer, *A szecsuáni jólélek-et* háromszor vitte eddig színre!)

Zsámbéki Gábor rendezői pályáján szintén meghatározó jelentőségű szerző Goldoni. *A Kávéház-at* Kaposvárott (1970) és Szentendrén (1974), *a Mirandoliná-t* Kaposvárott (1968-ban vizsgaelőadása volt!), Kassán (1971), Kubában (1972) és legutóbb a Nemzeti Színházban mutatta be.

Jelképesnek is tekinthetnénk, hogy Zsámbéki első és a legutóbbi, a nemzeti színházi pályaszakaszt lezáró munkájául ugyanazt a darabot választotta. Mint ahogy abban is van valami jelképes, hogy Major Tamás, aki 1956-ban az oly sok vitát kiváltó, új szellemű és színpadi világú *Mirandolina* rendezője volt, az egyik főszerepet játssza a tanítványának is tekinthető Zsámbéki előadásában. Folytonosság és megújulás mint egymásból következő és egymást feltételező fogalmak - kapcsolatát és erejét mutatja a Nemzeti Színház előadása, amely ugyanakkor azt is hirdeti, hogy a közel azonos művészi nyelvet beszélő alkotók részvételével úgy születik meg a rendezői színház, hogy az egyben színészi jutalomjátéknak is beillik.

A *Mirandoliná-t* nem kell részletesen bemutatni az olvasónak, hiszen ez az egyik legismertebb és legtöbbször játszott Goldoni-darab. S egyike azoknak a daraboknak, amelyek alapján Goldonit egyesek „olasz Moliére"-nek, mások „olasz Beaumarchais"-nak nevezték, Ezek az állandó jelzők megtisztelőek, ám az írói életmű leegyszerűsítésére, beskatulyázására is vezetnek. E leegyszerűsítés alapján hol csak a könnyed mulattatót, legfeljebb a színpadi újítót látták és látják benne, hol pedig forradalmárt. Az író valódi értékét és jelentőségét Kosztolányi Dezső - Goldoni velencei rokokó szobráról elmélkedvén -- így fogalmazta meg:

„Íme, egy jó megfigyelő, aki huncutul összecsippentett, éles szemével mindent lát, az otromba és piszkos csőcseléket éppúgy, mint a finomkodó és romlott nemesurakat, de nem mond ki mindent. Gúnyosra fodorodó, elmés ajkán látni, hogy sok titkot a bögyéhen tart. Bölcs ember. Tudja, ha a nobilékkel összetűz-ne, könnyen leüthetnék okos fejét, mely pedig oly élvezettel ül kissé kövérkés nyakán. Azzal a bottal, mely kezében van, csak sétál. Komolyan nemigen ver meg vele senkit. Legföljebb megfenyegeti azt, akit lehet. Nem is bot ez. Csak afféle sétapálca.

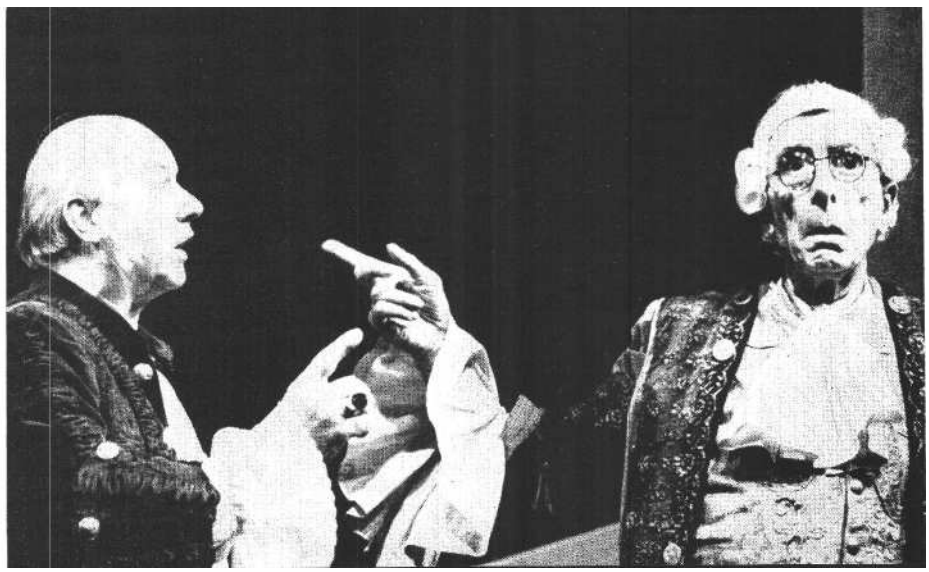
Mégis forradalmár ez a kedélyes, derült bácsi : egy színpadi zendülő, egy drámai előfutár, aki elsőül szakít a commedia dell'arte hagyományaival, a maszkok alá csínján odacsempészi a népet, a gondolásokat, a halszagú kofákat, a hetrefüles ina-sokat, akik a mindennapi élet nyelvét beszélik, s fölszabadítja őket, polgárjogot ad nekik, minekelőtte elkövetkezik a forradalom."

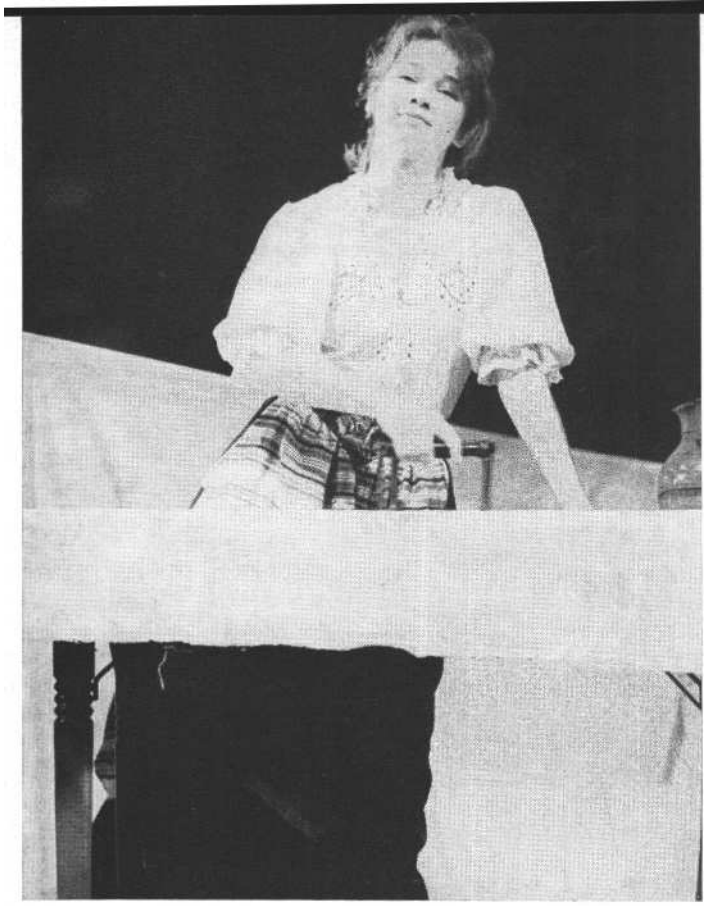
A Mirandoliná-t úgy szokás tekinteni, mint amelyben a becsületes és tiszta plebejus meg a józan és fifikás polgár győzelmet arat a levitézlett és tényleges értékeket létrehozni már képtelen nemesség felett - s amely győzelem mellesleg férfiak és egy nő játékos harcában testesül meg. Az előadások attól függően, hogy bennük a darab társadalmi töltését vagy szerelmi szálát erősítik-e föl vagy irányzatosakká, *vagy* kilúgozott szerelmi komédiákká redukálódnak.

Az 1924-es vígszínházi bemutató - Színi Gyula fordításában, Hegedűs Gyula rendezésében, Varsányi Irénnel a címszerepben - elsősorban a nagy, hatásos szerepek kínálta lehetőségekkel élt. A Hevesi Sándor új fordításában és rendezésében a Nemzeti Színház Kamaraszínházában játszott 1929-es bemutató szintén főleg a szerelmi konfliktust hangsúlyozta, tanúság rá Kárpáti Aurél kritikája: „A rendezés nagyon helyesen a játé-kos játékra vetette a hangsúlyt. S ha a komédia hajdani frisseségét meglehetősen be is lepte az irodalomtörténeti kegyelet pókhálója, az előadás maga érdeklődést tudott kelteni a majd kétszáz esztendős darab iránt. N. Tasnády Ilona Mirandolinája a női kacérság és ravaszság egész kromatikus skáláját megszólaltatta."

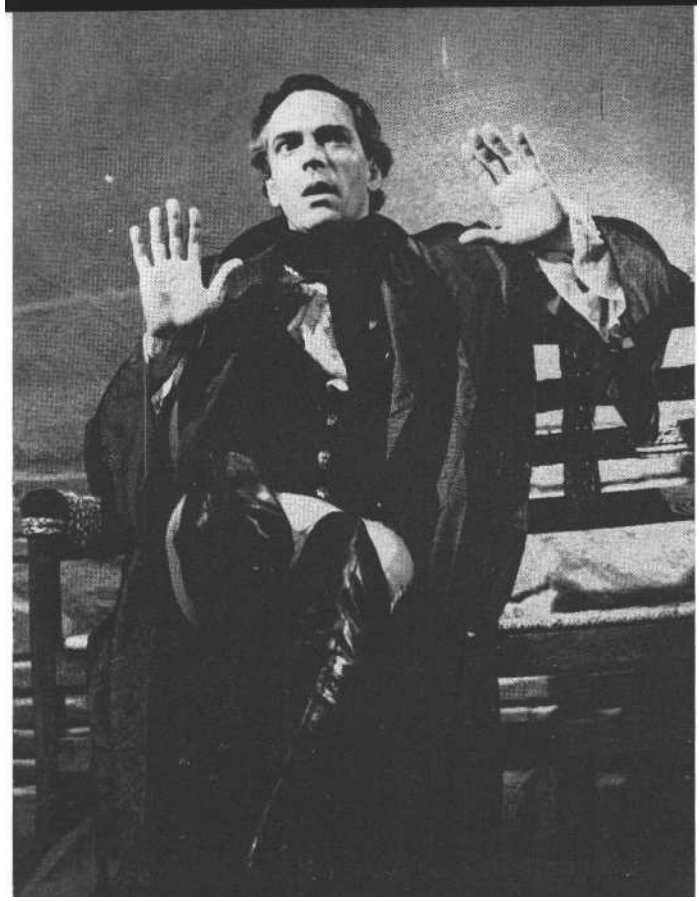
Több mint negyedszázados szünet után 1955-ben egyszerre három vidéki színház műsorán szerepelt *a Mirandolina.* A korabeli kritikák - ahogy Moliére és Beaumarchais darabjai esetében is - az osztályharcos mondandót hangsúlyozták, s az előadások megítélésében e szempont érvényesülése volt az elsődleges. E bemutatóhullámot az 1955-56-os évad végén a nemzeti színházi premier zárta le. Major Tamás rendezése a realista vígjátékstílustól visszalépett a commedia

Goldoni: Mirandolina (Nemzeti Színház). Horváth József (Albafiorita) és Major Tamás (Forlipopoli)





Mirandolina: Udvaros Dorottya



Ripafratta lovag: Benedek Miklós

dell'artéhoz. Varga Mátyás díszlete, Laczkovich Piroska jelmezei ugyan még az előző évek realizmusigényét tükrözték, de a színészek - Mészáros Ági, Ungvári László, Kemény László, Kálmán György, Kállai Ferenc és Garas Dezső játszotta a főbb szerepeket - kissé stilizált játéka, az egész színpadot beragyogó fény, a forgószínpadi gyors váltások, a tér kitágítása, egyes szobabelsőkben játszódó jelenetek szabadba helyezése az egész előadásnak felszabadult vidámságot adott. Érdekes, hogy az előadás kritikai megítélése milyen változó volt. Például Ungvári Tamás hiányolta az „olasz Moliére"-t, és túl soknak érezte az itáliai derűt, Kárpáti Aurél elfogadta, de nem lelkesedett az újításokért, Rónai Mihály András alapos elemzésben, Illés Endre érzékeny és lényeglató esszében üdvözölte az előadást.

A hatvanas években fel-felbukkant a darab a színházak repertoárján, mígnem 1976-ban a mű új értelmezésével jelentkezett Marton László vígszínházi rendezése. Giorgio Strehler Goldoni-rendezéseinek hatása Európa-szerte érezhető volt, s ennek tudható be Marton átértelmezése is. Strehler felfedezte Goldoni darabjainak tragikumát, és előadásainak egy része a megszokottnál keserűbb, rezignáltabb Goldoni-képet mutatott fel. Marton László is tragikus felhangot igyekezett adnia Mirandoliná-nak, nála a fogadósnő beleszeret Ripafratta lovagba, s ezért házassága Fabrizióval, a pincérrel kényszerű kompromisszum. Az előadás azonban csak részleteiben igazolta a koncepciót.

A mostani nemzeti színházi előadás - úgy tűnik - a sokféle megközelítési lehetőség szintézisét adja. Egy 1974-es interjúban Zsámbéki Gábor kijelentette, hogy „Goldoni darabjaiban az együtt-élés lehetőségeit és módozatait kerestem". Azt kereste ezúttal is. Az emberi viszonyok állnak ennek az előadásnak a középpontjában, s nem a polgárságnemesség elvont társadalmi harcának megjelenítése. Az egymáshoz illő és egymásra hangolt, az egymás értékeivel és hibáival tisztában lévő, s a másikat így felvállaló, az egymással együtt élni képes és akaró emberek találkozása és elválása, a tiszta, igaz érzelmek vállalásának és kompromisszumokba fojtásának dilemmája, az érzelmi szabadság értelmezése az, amiről különös erővel szól Zsámbéki előadása. Ebből következően az előadás lényege Ripafratta lovag és Mirandolina kapcsolatának alakulása.

Mirandolina fiatal és nő : magától értetődően fogadja el mindazt, ami jót az élet felkínál számára. Ám Ripafratta lovag megjelenésével meg kell harcolnia azért, amit cl akar érni. Ez új az életében, akárcsak az érzelmeit elfojtó Ripafrattának az az érzelmi felszabadulás, amit a fogadóslány kivált belőle. Kölcsönösen megperzselődnek ebben a viadalban, ám végül is - egy alig megfogalmazható, de ható társadalmi normarendszer külső és belső, vélt vagy valódi gátjai és szorításai miatt - egymást vállalni nem tudják, nem akarják. Így Mirandolina a biztos-nak látszó révbe menekül, Fabrizióval köt házasságot. Ebben a házasságban előre láthatóan nem érik meglepetések, s nem lesznek olyan érzelmi viharok, amelyek úgy megzavarják, mint a lovaggal való találkozása. Vagy mégis?

A fogadósnő előadást záró mondata - „és ne feledkezzenek meg Mirandolináról!" - nyitva hagyja a kérdést. Ami-kor először elhangzik, ez a mondat nem több, mint az effajta komédiák konvencionális lezárása: a nézők - a férfiak - figyelmébe ajánlja magát, s mert a cím egyben a címszereplő neve is, a darabot. Ám a rendező megismételteti ezt a felszólítást, s másodszorra már valami kétségbeesett mellékzönge is kapcsolódik a mondathoz, míg harmadszorra a jóindulatunkba ajánlásba még magaajánló kacérság is vegyül. A többi ismétlést elnyomja az előadás kísérőzenéje, Respighi Régi olasz tánca. A komédia alaphangjából szervesen következik a kacér hangütés, ám a kétségbeesett mellékzöngétől több értelművé válik a befejezés, s ez a happy end nem is lesz olyan nagyon boldog.

Ehhez azonban az szükséges, hogy a két főszereplő valóban egymásra találjon. A rendező ennek érdekében tökéletes ívben komponálta meg a két figura évődő, cselező párviadalainak folyamatát egészen a híres vasaló-jelenetig, sőt még tovább, a párbajt követő bejelentésig,

amelyben Mirandolina közli házasságkötési szándékát. A. kezdetben a lelki. egyensúlyát mindig ápolt, elegáns külsővel is hangsúlyozó lovag a gróffal vívandó párbajra lélekben feldúltan és rendet-len. ruházatban jelenik meg: az inge a nadrágján kívül lóg, s a nadrágtartója hátul fityeg. Amikor Mirandolina beje-Ienti, hogy Fabriziónak, a pincérnek adja a kezét, Ripafratta elveszti a fejét, nadrágtartóját letépi, és leteperi, elkeseredett monológja közben üti-veri a lányt. Végül hosszan megcsókolja. Mirandolina nem ellenkezik, sőt amikor a lovag távozik, nem úgy kel fe[l], mint akit a nyilvánosság előtt megszégyenítettek, megvertek. Ez a verés nem az a büntetés, amit Goethe hiányolt, amikor azt mondta: a darab egyetlen hibája az, hogy ezt a fér-fiakkal játszadozó nőt. végül is nem büntetik meg. Győzött és legyőzetett -- ezt fejezi ki a színésznő, amikor lassan kilép az előző percek gyötrelmes varázsából.

Ehhez a kettőshöz dramaturgiai súlya miatt szorosan kapcsolódik Fabrizio, aki ebben a koncepcióban egyfelől szeretni való, kedves, őszinte hebrencs figura, másfelől. a kíváró, a várakozásért. a számlát utólag benyújtó, fantáziátlan típus megtestesítője.

libben az értelmezésben némileg hát--térbe szorul, s főleg Mirandolina választási lehetőségének szűkösségét demonstrálja a két vetélytárs. Forlipopoli őrgróf és Albatiorta gróf - a szerepek commedia dell'arte-alapfigurákkal való rokonságukat hangsúlyozva - elsősorban idősek, másodsorban hamis értékek - vagyon., születési. rang, befolyás hordozói, s csak harmadsorban képviselik osz tályhovatartozásukat, *azaz* hogy nemesek,

Mirandolina, Ripafratta és Fabrizio annak az életformává. váló szerepjátszásnak a hamisságát és képtelenségét mutatják meg, amelynek élő megtestesítői a gróf és az őrgróf. Velük szemben. a szolgák helyzetüknél, a. színésznők hivatásuknál fogva profi szerepjátszók, mégis csak statisztái, kívülálló szemlélői lehetnek ennek a társadalmi. képmutatásra épülő színjátéknak.

A nemzeti színházi előadás praktikus látványvilággal és sziporkázóan szellemes, felszabadult s egyben fegyelmezett színészi játékkal eleveníti meg a koncepciót. Csányi Árpád díszlete leporellószerűen hajtogatható, célszerű, ám kicsit jellegtelen. Zsámbéki - akárcsak annak idején Major - kitágította a darab egyes jeleneteinek terét, A. hét helyszínt négyre redukálta, s az eredetileg egy belső helyszínen játszódó utolsó jeleneteket térben megosztotta, így a. befejező epizódok is külső térben játszódnak. Ezáltal egy szimmetrikus szerkezet jött létre, amelyben. a. nyitott és a zárt térben játszódó jelenetek felváltva követik egymást, ezzel is pregnáns ritmust adva az előadásnak.

Az előadás legtöbb jelenete egy tágas térben játszódik, amelynek fő eleme a színpad bal első sarkától átlósan hátrafelé húzódó hófehér fal. a fogadószoba ajtajai\ 1, s ezt jobboldalt elöl egy beszögelléses falrészlet ellensúlyozza. A vasalás -jelenetben ez a tér keresztül-kasul ki-húzott, száradó ágyneműkkel teleagatott kötelekkel le van szűkítve, ám mivel a kötelek köztött is folyik a bújócska, lényegében ekkor is az egész színpad játszik. A belső terek. - a lovag és a gróf szobája, illetve az úgynevezett háromajtós szoba (hova bemenekülve Mirandolina kifőzi házassági. tervét) a falak befordításával hozhatók létre. Kedves ötlet, hogy a falakra az ajtók. közé székek vannak felszerelve, amelyek a szobává alakított térben természetesen. válnak. a belső tér bútordarabjaivá. Ugyancsak szellemes az a megoldás, hogy- a lovag szobáját az átlós fal, a gróf szobáját pedig a beszögellés mögötti. leporellószárnyak kihajtogatásával alakítják ki - ez az egyetlen eset, amikor egymás után két belső terű jelenet követi egymást, s ez a kettő áll a szimmetrikus szerkezet tengelyében -, ám. a bútor nem változik. Az el-

Mirandolina (Udvaros Dorottya) és Fabrizio(Eperjes Károly) (Ikládly László felvételei)

só jelenetben a lovag ebédel, a másodikban a gróf már ebéd után van, így az előző jelenetben az asztalon hagyott ételmaradék a következő jelenet természetes kelléke lesz. Ám a gróf szobája kisebb alapterületű, mint a lovagé, s a több szereplős jelenethez a kisebb, de zsúfoltabb tér igencsak szűknek bizonyul.

Az előadás képi világáról szólva hangsúlyozottan kell beszélni Vágó Nelly jelmezeiről. Nemcsak stílusosak és jól jellemzik a figurákat, hanem fontos szerepük van a dramaturgiai építkezésben is. Mirandolina dekoltált piros ruhában jelenik meg, s ahogy előrehalad a lovagot magába bolondító hadjáratában, úgy lesz a piros felsőből fehér és egyre zártabb blúz. A lovag öltözékének változása is jelzi a belső állapot megrendülését, a jól öltözött lovagból egyre rendetlenebb, ziláltabb férfi válik.

Zsámbéki a térszervezésen kívül még egy fontos változtatást végzett a dara-bon. Pontosabban nem is változtatás ez, inkább egy ötlet konzekvens végigvitele. A Goldoni-darabok egyik legtöbb fej-törést okozó előadási problémája a félre-szövegek kezelése. Ma már nehezen fogadjuk el azt a konvenciót, hogy a szövegek egy része nem a szereplőknek, csak a közönségnek szól. Még akkor is, ha a ma oly magától értetődő elidegenítési effektus bizonyos megnyilvánulásai tulajdonképpen rokonságot mutatnak ezzel az írói technikával. Különböző módon próbálják ezeket a félre-szövegeket - amelyek jó része kommentár vagy a szereplők cselekvéseit előrevetítő közlés - beépíteni az előadás dialógusaiba. Az a megoldás sem új, amit Zsámbéki követ, hogy ugyanis a félre-szövegekre a partner rákérdez, mintha rosszul hallaná az elhangzottakat. Ám Zsámbéki rendszert épített ki ebből a módszerből, s nemcsak rákérdez a partner a szereplő félre-szövegeire, de az vissza is kérdez a partner kérdésére, s valóságos dialógusok alakulnak ki egy-egy félre-mondatot követően. Ezek a változatos reagálások jelentik az előadás egyik leghatásosabb humorforrását, s többek között ez szervezi például a lovag és Mirandolina jeleneteit.

A színészi alakításokról szólva elsőnek természetesen a címszerepet alakító Udvaros Dorottyát kell említeni, aki fölé-nyes biztonsággal és színészi tudással irányítja az előadást. Goldoni kedvelt módszere, hogy a főszereplőt csak azután hozza színre, miután hosszú jeleneteken át csak róla beszél mindenki. Ezúttal is így történik. Mirandolina csak az ötödik jelenetben jön be, s előtte csak az ő dicséretét zengik. Amikor Udvaros belép a színpadra, csalódást okoz, mivel nem igazolja az elragadtatott dicséreteket. Szerény, nem szép, szinte szürke jelenség. Ám amint megszólal, s elkezdi játékát az urakkal, szembekerül a lovaggal, megváltozik. A színésznő fokozatosan adagolja az új és új színeket Mirandolina alakjához, hogy végül a maga teljes gazdagságában és külső-belső szépségében álljon előttünk egy érzékeny és büszke, rafinált és tiszta, szabadságra vágyó és szabadságával élni nem tudó mai és nagyon is ismerős ember.

A színésznő és a rendező szakmai együttműködésének eredményeképpen Udvaros gazdaságosan bánik az eszközeivel, mindig új és új elemekkel tudja bővíteni a szerepet. Alakításának két pillanatát emelném ki. A már említett leteperési jelenetet és az előadást záró monológot. Azt a rendezői módosítást, ami a lovag és a fogadóslány közötti kapcsolat mélyebbé válásában testesül meg, a szöveg értelmezésén túl mindenekelőtt a színészi játék és a szöveg bonyolult kapcsolatával lehet megmutatni. Azzal a kapcsolattal, amelynek az a lényege, hogy a színész gesztusa, játéka nem illusztrálja, hanem kiegészíti, ha kell, ellenpontozza a szöveget, s ezáltal ad új jelentést a szövegnek is, a szituációnak is. Ez az értelmező színészi magatartás teremtette meg a csók-jelenet, illetve az ebből való felocsúdás dramaturgiai súlyát, s egyben teljesebbé tette Mirandolina figuráját is. Udvaros általában akkor vált hangot, amikor Mirandolina vesztes pozícióba kerül. Ebben a jelenetben például. Szövegével - „Csönd, uraim, csönd. Elment, és ha nem jön vissza, és ha ezzel megúszom a dolgot, szerencsésnek mondhatom magamat." - nem is a többiek zsörtölődését csillapítja, inkább magát biztatja. Öröm és fájdalom szól ezekből a maga elé mondott mondatokból. Ezzel a csókkal lezárult valami az életében. Ezt a hangulatot hozza vissza Udvaros egy csönd, egy gesztus erejéig a befejező monológban. Az őrgróf visszaadja neki azt az aranypalackot, amelyet a lovag neki akart ajándékozni, s amit akkor nem fogadott el. Most Udvaros átveszi a palackot, s eltartja magától, alig észrevehetően, szinte csak a szemével babusgatja, s egy pillanatnyi csend után kezd bele abba a monológba, amelynek végső mondataira már utaltam, s amely a jelzett értelmét kizárólag a színésznő érzékeny interpretálásának köszönheti. Annak, hogy Udvaros Dorottya mindvégig mai ember, egy közülünk.

Udvaros Dorottya egyenrangú partnere Benedek Miklós Ripafratta lovag szerepében. Benedek a legnagyobb komikusok képességeivel bír; a nevettetés közben a figura tragikumát is érezteti. Ellenállhatatlanul mulatságos Benedek Miklós lovagja, magabiztossága, fokozatos elbizonytalanodása és őrjöngő szerelmi vallomása. Pompás játékai vannak, ahogy megfenyegeti saját magát, ahogy a pisztolyát tisztítja - ez maradt meg Zsámbéki előző, Kaposvári *Mirandolina*-előadásának emlékezetes pisztoly-játékából, amikor is a lovag és a lány puhatolózó előcsatározásait két pisztoly tisztogatása, illetve az egymásra fogott fegyverek koreográfiája nyomatékosította, ahogy a színésznőket leszereli, ahogy az ájult Mirandolinának szerelmet vall, és így tovább. Ám miközben nevetünk a lovagon - ami alapvetően azt jelenti, hogy nem érzünk vele közösséget -, egyre inkább kezdjük átélni a sorsát. A vasalás-jelenetben már megosztja énünket a színész és a rendező. Ahogy mindig vadabb és durvább helyzetkomikumú szituációkba kerül a lovag, Benedek egyre esendőbbé, kiszolgáltatottabbá, megalázottá teszi a figuráját. S a rendezői értelmezésből adódóan nem első-sorban Mirandolina miatt, hiszen Udvaros fogadóslánya ugyanígy a helyzet foglya és kiszolgáltatottja lett, a játék túl-nőtt rajtuk, már nem egymás ellen hadakoznak, hanem ugyanannak a helyzetnek a rabjai. Benedek úgy hagyja el a szín-padot, hogy meg sem szólal, köpenyében háttal áll a nézőnek és Mirandolinának, csak szolgája szól pár suta szót. A színész a tartásába sűríti a figura tragikumát.

Külön tanulmányt érdemelne Major Tamás alakítása, az a tudatos színészi eszközhasználat, amely soha nem válik öncélúvá vagy pusztán kiszámított technikává. Gesztusaiban, a sokat emlegetett kézjátékában, a tárgyakkal való improvizációiban, a szóhangsúlyok és mondattagolások ritmusában egy nagy clown minden trükkjét, műhelytitkát boldogan felfedő magatartása ötvöződik egy a figurát mélyen és a lényegig hatolóan megmutatni képes művész módszerével. Major visszahoz valamit a commedia dell'arte világából, élvezi a játékot, „nézzétek, mi mindent tudok, milyen virtuóza vagyok a mesterségemnek, s ez még mind semmi" - mondja minden megnyilvánulásával, s közben művészi alázattal

az együttesbe illeszkedve, jellemzi az őrgróf lecsúszott alakját. Nemcsak nevetségessé teszi ezt az alakot, de esendőségét is megmutatja egy sokat megért mű-vész minden tapasztalatával, bölcsességével és humanizmusával.

Horváth József egy tömbből faragott Albafioritája jól egészíti ki Major sziporkázó Forlipopoliját. Horváth és Major kettőse az artisták egymásrautaltságát, egymásból építkező alkotómódszerét idézi. Horváth minden túlzás nélkül markáns képet ad a gróf kissé korlátolt, a pénz mindenhatóságában bízó figurájáról. A szélsőséges eszközökre csábító lakoma utáni jelenetben is ízléssel komédiázik, s ölében a két színésznővel, a legtriviálisabb komédiai pillanatokban őszintén szólnak a szerelmi vallomással felérő szavai Mirandolináról.

Eperjes Károly a rendezői elképzeléssel összhangban főszereplővé tette a pincér, Fabrizio figuráját. A remek ritmus-és hangváltásokkal megkomponált, enyhén ütődöttnek látszó alak mögül újra és újra - különösen, ha Fabrizio egyedül marad Mirandolinával - kiütközik a pincérnek a lányt tulajdonosként magának követelő lénye. Ez a kettősség különös feszültséget ad Eperjes alakításának, mivel ezek a vonások nem külön-külön, ha-nem egymásba fonódva jelennek meg.

A színésznőkről Máthé Erzsi és a főiskolás Csonka Ibolya ad remekbe szabott komikus portrét, a két szolga figuráját pedig Bubik István és Hollósi Frigyes teszi egyénivé. (Hollósi alig meg-szólaló szolgája olyan hatásos magán-szám, hogy már-már elvonja a figyelmet a jelenet egészéről!)

Ízig-vérig mai, igazi érzelmi problémákat célba vevő, élvezetes színházi előadás *a Mirandolina,* amelybe a rendező nem-csak a pályakezdő előadás tanulságait, de a hazai Mirandolina-előadások tapasztalatait is magas fokon és alkotó módon építi be. S ezzel akarva-akaratlanul egy új alkotó korszak nyitányát fogalmazta meg Zsámbéki Gábor.

Goldoni: Mirandolina (Nemzeti Színház)

Fordította: Révay József. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Szcenikus:* Bakó József. *jelmez:* Vágó Nelly. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Dramaturg:* Litvai Nelli. *A rendező munkatársa:* Thuróczy Katalin. *Rendezte:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Benedek Miklós, Major Tamás, Horváth József, Udvaros Dorottya, Máthé Erzsi, Csonka Ibolya f. h., Eperjes Károly, Bubik István, Hollósi Frigyes.

GYÖRGY PÉTER

A felelős színház

Zilahy a **Várban**

Kerényi Imre rendezésében állította színpadra a Várszínház Zilahy Lajos 1943-ban bemutatott, sok vihart kiváltó és megért drámáját, a *Fatornyok-at.* Kerényi szinte minden rendelkezésére álló módon hangsúlyozza, hogy e bemutató nem csupán egy az évadban játszottak közül, hanem különös jelentőségű, már-már egy misszió betöltésére vállalkozó, súlyos este.

Az alapkérdés a következő: miben áll az a misszió, amelyet saját megítélése, szándékai szerint - Kerényi Imre betölteni kíván, és miképp szolgálja ezt a fel-adatot, *azaz* miképp valósítja meg ideál-ját? Másrészt ugyanakkor elkerülhetetlenül adódik az a kérdés, hogy valóban missziónak tekinthető-e az a probléma, amelyet Kerényi tárgyal, és főképp, miben álljon az?

Kerényi a *Fatornyok* színpadra állítását egyértelműen egy általános Zilahy-revízió részének tekinti. (A Zilahy-problémával bővebben foglalkozott a SZÍNHÁZ júniusi számában Vinkó József tanulmánya. Jelen kritika, épp ezt a lehetőséget kihasználva, írására nagyban támaszkodik, jó néhány probléma részletes tárgyalásától épp ezért eltekint.) A Zilahy-revízión keresztül a magyar értelmiség sorsának vizsgálatát láthatjuk; Kerényi számára a *Fatornyok* bizonyos értelemben Zilahy életének allegóriája. A kritikus alapproblémája, amelyet nyíltan fel kell vetnie, abban áll, hogy nem bizonyosság a Kerényi szolgálta ügy léte, nem bizonyos, hogy e dráma szolgálatra, misszióra, *azaz* terjesztésre szorulna.

Azaz nem hiszem, hogy Zilahy korszakos és örök drámát írt volna, amelynek bemutatója múlhatatlan, a magyar színháztörténet számára alapvető szükséglet, és nem hiszem, hogy a jelen formájában játszott *Fatornyok,* használna akár Zilahynak, akár nekünk; azaz a magyar színháznak. E kérdések mindegyike bizonyításra szorul.

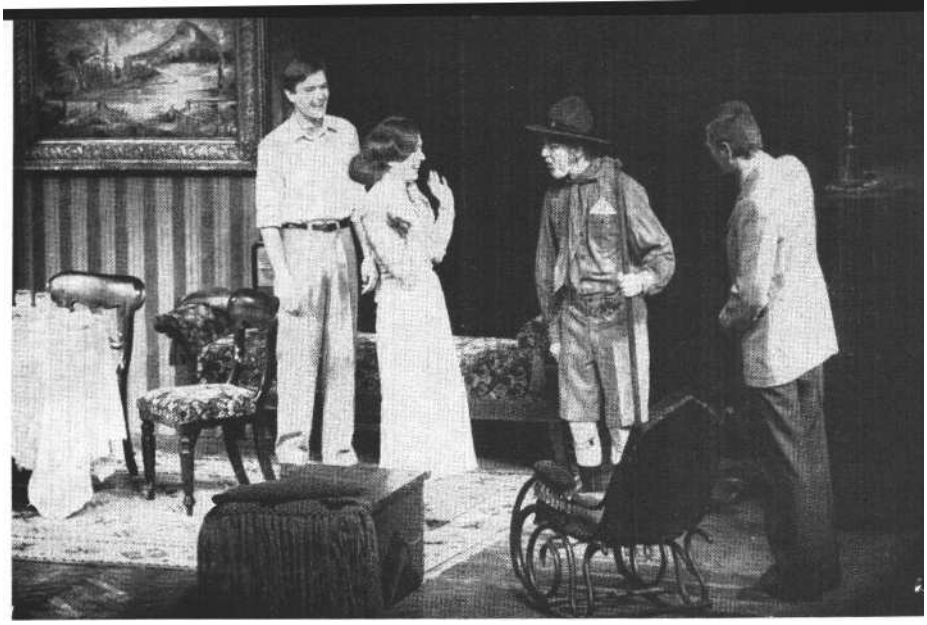
Misszió és magyarázkodás

Mint ismeretes, a *Fatornyok* előadása a Várban kétszer kezdődik el. Egyszer hattól hét óráig filmvetítéssel egybekötött előadást hallunk Kubik Anna játssza az est háziasszonyát. Ezután kezdődik a színdarab előadása. Ez utóbbit szintén vetítések és kommentárok kísérik, úgyhogy a két rész, a felvilágosító erejűnek szánt kommentár és a megvilágosító erejűnek ítélt előadás nem válik el, interferálásuk vitathatatlan.

Függetlenül a színházainkban divattá váló dokumentumfilm ragályától: az első probléma épp az, hogy mit hallunk hattól hétig, milyen Zilahy, és főképp, milyen korrajzot tár elénk Kerényi és az önmagát szintén hangsúlyozottan előtér-be állító Réthy Sári. (O a harmadik fel-vonásban felolvasásra is kerül.)

Kerényi-Réthy az első világháborútól 1939-ig tartó korrajzának hangütése iskolás és ugyanakkor hangsúlyozottan ünnepélyes, azaz kínosan nevetséges, allegorikusan középosztálybeli. „Hölgyeim és uraim, jó estét kívánok!", hangzik a köszöntés, amellyel az ünnepélyes hangvétel, a komolykodás kezdetét veszi. Nem véletlen ez az apró stilisztikai kérdés. Kubik Anna mondhatott volna kedves nézőket, akár tisztes megjelenteket is, a hölgyek és urak megszólítás azért válik oly fontossá, mert majd a színdarab előadásában is hölgyekről és urakról lesz szó, az ő középosztálybeli világukról, illő tehát, hogy a színpadon kívüli világ is illedelmes, úrias legyen.

De az ünnepi hangulat kevéssé indokolt. Hat és hét óra között egy közepes alatti színvonalú és különös tendenciájú történelemórát hallunk. Zilahy életé-nek háttereként, tetteinek magyarázata-ként tárják elénk a filmhíradókból és szövegekből kompilált történelemképet. Amit a szöveg szerint megtudunk, az különös is, kevés is. Szó esik itt a magyar történelem súlyos válságáról, Trianon csapásáról, az ország akkori hétköz-napjairól egyaránt, s az évek szerint változó filmhíradókban látjuk a hol csök-kenő, hol ismét dagadó határokat. Mind-végig a kor filmhíradóin keresztül jelenik meg több mint húsz év történelme. Azaz nagyobbrészt az és úgy játszik szerepet, amit és ahogy a kor hivatalos híradói megörökítésre érdemesnek tartottak, és szinte semmit sem hallunk és tudunk arról, ami a kor saját maga által vászonra érdemesített történetén kívül történt. És ez durva tévedésre vezet. Ami azt illeti, a vásznon látott urakkal és nemzetekkel kapcsolatosan a lényeg a vásznon kívül történt. Ez nem a filmnek mint műfajnak a kritikája, hanem a film-



Zilahy Lajos: Fatornyok (Várszínház). Rubold Ödön f. h., Szakács Eszter, Kálmán György, Ferenczy Csongor

híradónak mint forrásnak a kérdése. Egy dokumentumfilm nem feltétlenül forrás, az érzéki evidencia ereje nem minden. Hitlerről lényegesebbet is közölhetett volna Kerényi, mint például, ahogy utat nyit meg, vagy épp Nürnbergben őrjöng. A dokumentumfilm elsődleges és értelmezésre szoruló forrás. Rommtól Bódy Gáborig *(Privát történelem)* terjed azon filmesek sora, akik tudják, hogy az elsődleges forrás miképp követeli meg a kritikai attitűdöt. Kínos Kerényi Imrét forráshasználatra tanítanunk, a forráskritika feladatáról vitatkoznunk, de az általa inspirált kommentár ezt követeli meg.

Hiszen a háttér, a szellemi-történeti korrajz felrajzolásakor oly lényeges dolgokról feledkezett el, miért is, ha bevezetőjét feleletként értékelem (mint középiskolai tanár), elégtelent adok, feltétlen érdemtelent. Azt is tendenciózus lenne felsorolni, hogy miről nem beszélt ez alatt az egy óra alatt, és könnyű lenne arra hivatkoznunk, hogy egy órában nem lehet mindenről beszélni. Ez ugyan-is vitathatatlan. Épp ezért nem is kell. Semmiképp sem kell a színházban történelemórát tartani, mert a színház történelemképe az előadásban rajzolódik ki, és válik egyértelművé. A Kerényi által feltárandónak ítélt múlt nem oly ismeretlen és nem oly régi, hogy „archeológiai" kommentárt követelne, mondván, ezekről az eseményekről nem hallott már senki sem. Egyébként a görögöket sem szokta a Nemzeti Színház kommentárral kísérni, amelynek keretében dokumentumokat közölnek az ifjúsággal az athéni történelemről, holott azt legalább úgy nem tudják, mint a magyart.

Az a tabló, amelyet mint a színdara-bot perspektívába helyező, megértető hátteret felrajzolt, azért hiányos, mert csak az hiányzik róla, amit a kor hivatalos kultúrpolitikája (dokumentumfilmje) nem óhajtott megörökíteni, és csak az válik kritika tárgyává (ez egyébként ironikus megjegyzéseket jelent), ami látható. Ez annyit jelent, hogy Kerényi objektív, megfellebbezhetetlen forrásnak fogadta cl a korra nézve a kor hivatalos forrását. Azaz innen nézve az reprezentatív, amit az akkori kultúrpolitika annak tart. És ezért nem esik szó lényegesebb, filmen kívül rekedt dolgok egész soráról.

Azaz a kommentár folyamán nem válik érthetővé, hogy miért kellett mindezt végignéznünk. Nem válik érthetővé, hogy mi az a különösen lényeges, erre az eljárásra okot adó eszme, amelyet a bevezetés szolgál. Tanúi vagyunk egy misszionak, de nem érthető, hogy mi szorul terjesztésre. Zilahy életéről nem egy dolgot megtudhatott a néző, de pusztán ezért nem kellett e bevezetést megtartani, lásd megint csak a görögöket.

Ez alatt az idő alatt különböző témák merültek fel, amelyek láthatóan izgatták Kerényit, és senki sem vitatja, hogy ezek a témák formálisan összefüggenek Zilahyval és darabjával, amint azt sem, hogy sub specie aeternitatis érdekesek és lényegesek. Nemzet, magyarság, Trianon stb., olyan kérdések, amelyekről kell és lehet beszélni, de Kerényi nem tette érthetővé, hogy miképp és végül is miről. Érezhető az ünnepi légkör, de még este hét órakor sem világos, hogy mit ünneplünk, mit kell megértenünk, mit terjeszt Kerényi, és miért. Nem indokolt a Zilahy-revízió szükségessége sem, azaz hét órára a problémák tisztázatlanabbak, mint hatkor voltak, és ez a zavar egyre csak nő.

A dramaturgiai öncsonkítás

Mielőtt rátérnénk tárgyunkra, az előadás elemzésére, tisztáznunk kell a darab és előadás szövegeltéréseinek viszonyát.

Röviden a következő annak az alapvető változásnak a története, amely feltétlen elemzésre szorul. Zilahy 1945 (?)-ben egy új, itt először eljátszott felvonást írt darabjához, amelyben minden jelentés áttolódik, amely által a darab alapvetően más értelmet nyer. E felvonás különösen illeszkedik az első háromhoz, amit itt két részben játszanak el. Azaz, az új felvonás, az itteni harmadik rész tendenciózussága, az előzőekhez mért silánysága csak akkor válik érthetővé, ha bemutatjuk, hogy mit hagyott el Kerényi az eredeti szövegből, mit húzott az első három felvonásból, azaz első két részből.

Megítélésem szerint minden rendező joga, hogy úgy és annyit húzzon és írjon bele egy darabba, amennyit *művészi szándékainak megfelelően* indokoltnak tart. A rendezői szabadság integráns része, hogy a darab szövege nem sérthetetlen, hogy a húzás és beleírás egyaránt a munka része. Ebből az evidenciából az is következik, hogy a rendezés felel a húzásért és beleírásért egyaránt, a dramaturgiai változtatások árulkodnak szándékairól, ám csak akkor indokoltak, ha összhangban állnak azzal az eszménnyel, amelyet az előadás szolgálni akar. Kerényi az új, itt harmadik felvonással összefüggésben oly módon és olyannyira meghúzta a dara-bot, hogy az eredetivel való összehasonlítás elháríthatatlan kötelességünk. Ugyanakkor épp a húzások logikájából válhat nyilvánvalóvá Kerényi instrukció-ja és szándéka egyaránt.

A Fatornyok eredendően az asszimiláció, a nemzeti hovatartozás kérdéseinek, sorsalakítóvá válásának színműve. Hősei áldozatok, a világtörténelem nagy, individuum feletti eszméinek áldozatai. Kriegs Rudolf, német származású, Erdélyből nősült mérnök, visszatelepülne Németországba, abba az országba, ahonnan nyolcévesen hozták el. E döntés jóvátehetetlenül szembeállítja itteni családjával. Összevész Ottóval, magyarrá asszszimilálódott öccsével, aki nem tűrheti, hogy Rudi elkerülje zsidó feleségét. Saját feleségével a szó minden értelmében elválnak, és választás elé kényszerítik fiukat, Árpádot, aki apjával Németországba indulván, a pályaudvarról vissza-fordul. O már nem német, ő magyar. Ezt az alapsémát változatlanul játsszák el. Ez volt az a történet, amelynek bátorságához, 1943-as aktualitásához nem férhetett és nem is férhet semmi kétség. Mindez azonban nem teszi evidenssé, hogy miért is aktuális mindez a mai napon?

A Kriegs család: Fonyó István, Szakács Eszter és Rubold Ödön I. h

Zilahy igyekezett emberi szinten érzékeltetni, hogy a történelem, az asszimiláció-disszimiláció milyen értelmetlen, iszonyú hatalommá válhat, miképp ronthatnak meg ember által alkotott és értelmetlenné tébolyodott eszmék emberi kapcsolatokat, miképp teszi tönkre két egymást szerető ember életét az a tény, hogy egyikük. német, másikuk. magyar. Mindennek 1943-ban politikai éle volt, a. németség visszautasítása, a magyarság választása egyértelmű, világ-os tettet jelentett. Ám a dráma immanens saját kérdései máshol húzódnak, pontosabban, épp az a kérdés, hogy vannak-e általános, örök, mély értékei. *Kérdés, hogy Zilahy darabja túlélte-e azt a kort, amely szülte.* Zilahy profi színházi szerző volt, tudta, hogy a történelmi. probléma emberi megvalósítást követel, szerelmi. háromszögeket, intrikát egyaránt. Így jelen van Kriegs feleségének örök udvarlója, a szintén erdélyi magyar nemes, Balázs, ám Zilahy hozzájuk veszi Kriegsné barátnőjét, Jankát, kivel is összeadja e nemes lovagot, Az intrika, a szerelmi szolgálat egyértelműen a. hitelességet szolgálja. Balázs el-veszi Jankát, hogy stabilizálja helyzetét, azaz tovább imádhassa Klárát. Ám Janka ebből a verzióból Kerényi új, harmadik felvonása miatt eltűnt, itt ugyanis majd 1945 után Klára és Balázs kelnek egybe. Zilahy kényszerű. dramaturgiai öncsonkítása azért lesz kellemetlen, mert azt a. kevés életet is segít kilopni a műből, amelyre. oly nagy szükség volt, nehogy az tendencia-darabbá váljék.

Holott Kerényi rendezésében azzá vált., a harmadik felvonás erőszakos megoldása tönkretette az első két részt is. Itt ugyanis 1945-ben a német Kriegs mint az IG Farben főmérnöke, menekülő háborús bűnös tér vissza a szétlőtt Pest-re, ahol volt felesége már természetesen hozzáment a hű Balázshoz, zsidó sógornője eltűnt, öccse épp kiugrik az ablakon, és kisebb bonyodalom után megjelenik a demokratikus rendőrség ifjú képviselője is. Egyszóval, krimivel kevert ötletek történnek az egyik oldalon, magyarázkodások, butaságok a másikon. A haldokló öregúr például (Klára apja, a magyar nemes, az örök cserkész) egy épp ara. tévedő orosz harmonikással dudorássza halotti dalát a rommá lőtt lakás mélyén.. Tény, hogy a harmadik felvonás még inkább az aktualitás jegyében íródott, mint az egész darab. Épp ezért még kevésbé hordozhat tartós, megbízható értékeket, arra viszont valóban kiválóan alkalmas, hogy visszamenőleg érthetet lenné torzítsa az első verziót, az 1943-as szöveget.

Kerényinek módjában állott volna, hogy ne játszassa el ezt a felvonást. Lehetősége nyílott volna arra, hogy ne húzzon ki az újabb aktualizálásból következő dramaturgiai öncsonkítás nyomán szinte minden emberit. Csak ő akarhatta eljátszatni e felvonást, saját koncepcióját: szolgálandó. Ezzel viszont alapvető vált-oztatast szenvedett az első két rész, illetve három felvonás.

Kriegs Rudolf például, a németségé-ért fizető hősből egyszerűen egy jámborságba öltözött, higgadt, ám aktív nácibaráttá vált, ezzel a változtatással fosztván meg a darabot saját ívétől. Kerényinél Kriegs már az első felvonásban kijelenti az Anschluss kapcsán: „Bárcsak nekünk is lenne Hitlerünk!" Zilahynál erről szó sincsen. Az eredeti szövegben Kriegs és fiának kapcsolata árnyalt és szeretettel teli. Kerényi változatában ez sajnos elsikkad.

Zilahy instrukciója szerint az első felvonás végén Rudi és felesége, Klára együtt marad a színen, „néma és mozdulatlan, lelkükkel egymásba borulva".

Kerényinél ekkortájt csend és némaság helyett a cserkészindulót üvöltik, de ennek funkciójáról majd. később. A Várban Kriegs és fia a cserkészinduló ellenpárjaként gyönyörrel és vadul éneklik a Wacht am Rheint, az eredetiben erről sem esik említés. Zilahynál - s ez már Klári apjának, az öreg cserkész alakjának a szegényesítéséhez is hozzájárul - Borcay leszögezi: „Igaza van Rudinak, őt is meg kell érteni." Ebből a tűt-elemből, a toleranciából, valamint Kriegs válságából szinte semmi nem marad. De szinte tejesen megváltozik Rudi és Klári vitája, a darab eredeti kulcspontja is. Csökken a vita minősége és tartalma is. Kriegs például elmondja: „Én sohasem beszéltem neked arról, mit kavart, tépett fel bennem, amikor a családi tanács minden kérésem dacára úgy döntött, hogy Árpádnak kereszteljék a fiamat..." Klári: „istenem, hát a név is fájdalmat okozott neked? Rudi: „Mit tehettem volna? Megadtam magam, *mert szerettelek."* Kerényinél az utóbbi fél mondat eltűnik, és nem véletlen, hogy épp az emberi viszonyra, a személyességre utaló, árnyaltságra valló fél mondat hiányzik. Vitájukból lassan épp az hiányzik, ami a darab eredeti lényege, a sodródás, a rádöbbenés arra, hogy: Klári: „Nem mi viaskodunk itt, két ország birkózik egymással, a hegyeivel, a folyóival..." Rudi: „Ez nagyon okos dolog volt, amit most mondtál." (Kerényinél hiányzik.) Rudi: „Hát megbolondultunk mi, 'hogy egy európai tragédiát fülinél fogva idecipelünk

Elmarad Borcay monológja, amelyet Rudi és fia, Árpád távozása után mond, mikor még nem tudja, hogy ez utóbbi visszatér a pályaudvarról, magyarságát választván, .Ez döntő kérdés, mert e monológ épp a darab lényegi problémájára tapint rá, arra a tragédiára, hogy Rudi egyébként jogos választása, a németség választása *aktuálisan a hitlerizmust jelenti. A* németség fogalma tragikusan egybefonódott a Harmadik Birodalommal, holott a kettő nem egy. E monológban elmondja. Rudi helyzetét - saját helyzetére, magyarra fordítva. „Én nyolcéves vagyok, és a család elköltözik Szerbiába... Egy szót sem tudok szerbül, be-íratnak a szerb iskolába, szerb államhivatalnok lesz belőlem, szerb lányt veszek feleségül... Es egyszerre, úgy negyven év múlva, a Száva mellett felemelkedik egy nagy, hatalmas Magyarország, nagyobb, mint Mátyás királyé..."

Hiányzik Árpád visszatérésekor az a szöveg, amelyet Rudi mondott a pálya-

Borcay (Kálmán György) találkozása az első szovjet katonával (Botár Endre)

udvaron fiának, és ez már kínos, hamisításerejű hiány. Kerényinél Borcay megkérdezi Árpádot, mit mondott Rudi a pályaudvaron, Árpád válasza pedig: „Semmit." Eredetileg ez így hangzik: „Sokáig lenézett maga elé a földre, mintha csak a kofferomat nézte volna. . . - a lírát nem idézzük - ... mélyen a szemembe nézett, és azt mondta: Szeresd anyádat, és legyél jó magyar ember! Veled akarok fizetni azért, amit ettől az országtól kaptam." Ez, bármilyen legyen is a dramaturgiai kényszer, alapvetően megváltoztatja az egész előadás jelentését. Végső soron Schöpflin Aladár csak erről, és nem a Kerényi-féle *Fatornyok-ról* írhatta a Magyar Csillagba méltató kritikáját.

A Kerényi-féle húzások - a harmadik felvonás kínosan más hangvételű teleológiájának megfelelően - az első két részt végképp politikai tendenciák harcává szegényítik, ekképp lúgozván ki az amúgy is aktualitásokból építkező művet. A tendenciózus jelleget, a szimbolikus politikai tantörténetté alakítást szolgálja a színpadkép elrendezése, a „lebegő", árkokkal körülvett, jelzésszerűség és naturalitás határán álló tér. Ebben az árokban jár-kel Kiss Ottó és zsidó felesége, s ebbe ugrik le Ottó (sic!). Így az alvilági árok ekképp a lelkiismeretet is szimbolizálja.

Az eső szimbolikája egyértelmű: a magyar történelem válságos óráiban ömlik, hull, zuhog. Ezt az esőt látjuk a kassai bevonulás dokumentumfilmjén, s ennek cseppjei koppannak Ottó feleségének esernyőjén is. Ezek vitathatatlanul hatásosak, mert e hangok valódiak a játszott világban. (Mindig hatásos, kiütköző jellege révén, egy-egy eltérő elem használata.) Ez a hatásosság azonban nem jelenti, hogy értelmezhető, hiszen a rendezésnek nincsen olyan struktúrája, amelyben e hatás utalássá lenne, és elnyerné erejét. A nehéz idő egyenlő esős idő képlet ugyanis elég tág ahhoz, hogy akár az egész előadás alatt ömölhetne az eső, 1914-től nem tudom, meddig.

Az eredeti verzióban a zsidó feleség szerepe is bonyolultabb, összetettebb volt, nem ilyen kínosan egyértelmű, nem ilyen hatásvadászóan túlzó.

Mielőtt rátérnénk a játékmódra, a színészi játék kérdéseire, még egy, immáron az eredeti Zilahy-darabra vonatkozó problémát kell röviden érintenünk. Valóban megérdemli-e ez a Zilahy-darab, hogy hevült lelkülettel feltámasszuk? Vajon a magyar drámatörténet rejtett értéke-e, amely most, ismét nyilvánosságra kerülvén, levetkezvén a politikai aktualitásokat, felragyog tiszta, eredeti formájában? Vagy a politikai aktualitás kontextusának elveszésével elvész-e a darab lényege? Megítélésem szerint a *Fatornyok* lényege az aktualitás volt. Kiállása és embersége egyaránt mélyen kötődött ahhoz a pillanathoz, amelyben bemutatták. Épp ezért úgy tűnik, hogy a Kerényi által járt út ellenkezője is járhatatlan lenne, hisz akkor is igyekeznünk kellene, ha e mű politikai jelentésén túl immanens értékeit kívánnánk feltár-ni: hisz talán rájuk sem lelnénk. Talán tudja ezt Kerényi, azért is ragaszkodott a politikai-történeti keret felrajzolásához, azért ábrázolta egyértelműen politikusként Zilahyt.

E mű lényegi problémája a magyar középosztály választási, viselkedési képessége a történelem súlyos helyzeteiben. Szándéka szerint Zilahy bemutatta a magyar középosztály szépségét, értékeit, milyenségét, azt a réteget, amely szerinte a reprezentativitás értékével bír, történelmi feladatokra hivatott.

A magyar középosztályra vonatkozóan azonban nem Zilahy a legjobb, legobjektívebb forrás. Ő minden tisztességes szándéka ellenére sem elég tehetséges. Babits, Kosztolányi, Móricz, *a Halálfiai, az Aranysárkány,* a *Pacsirta, a Rokonok,* az *Úri muri* mellett a *Fatornyok* nem ját-szik fontos szerepet. Hiába könnyed, Kosztolányi eleganciáját nem éri utol sosem. Hiába tisztességes, a végső mérlegen Babits önemésztéséhez, mélységéhez, hűségéhez képest hiteltelen. Hiába ismeri valóban embereit, Móricz indulatához, kritikájához képest elégtelen.

Azaz Zilahy e műve nem több egy tisztességes profi becsületes, kommersz művénél. Viszont nem is kevesebb. Épp ezért tűri el nehezen, ha széjjelszabdalják, hisz elég finoman lett összevarrva ahhoz, hogy meglátsszanak rajta az új öltések. Mindez kizárólag az eredeti darabra érvényes. A fellelt, az utólagos felvonás ehhez képest kínosan silány. A mentegetőzés és magyarázkodás, az okok keresése inkább tartozik Zilahy eljövendő monográfusának tollára, akinek kötelessége lesz megválaszolni annak a személyiségnek a kérdését, amely minden aktualitás kihívására válaszolni kíván. (Úgy mondhatnánk, hogy Zilahy minden érkező vonatra felült, sajnos mindig kettős értelemben. O az aktualitás örök lovagja, így könnyebben időszerűtlenebb, mint bárki más. Számára az idő mindössze a kedvező perc ellesése, *azaz* nem filozófiai, hanem taktikai probléma.)

De miért kell Kerényinek a harmadik felvonás ? Itt fordulhatunk végre az előadáshoz, amely választ kell hogy adjon a torlódó és egyre zavarosabb kérdésekre.

A következmények

A lecsupaszított első két részben látszatra minden a helyén van. Fonyó István Kriegse realistán náci, Szakács Eszter Klárájának különb embersége vitathatatlan, Ferenczy Csongor Balázsának morális fölénye evidens, Kálmán *György* Borcayjának szellemi távlata ordító. A képlet világos: mindenki jobb, mint Rudi. A morálisan gyengébb, a butább, a lehetetlenebb: minden negatívum Rudi oldalán, míg a magyar csapat merő báj, tolerancia, de mindhiába. Rudi makacsul menetel az IG Farben, a nem sejtett iszonyú jövő felé. Ezt a végtelenül egyszerű, ostobaságig csupasz sémát a színészek kínos realizmussal játsszák el. Igazak az érzelmek, Rubold Ödön Árpádjának magyarsága, a cigánnyal baglyot etető érettségiző ifjonc éppannyi hittel és bensőséggel van ábrázolva, mint Balázs snájdig, huszáros lovagiassága avagy

Borcay bölcselkedő figurája. Kerényi Zilahyval együtt szereti ezeket a figurákat, ez iránt semmi kétség. E ponton visszaköszön Zilahy gyengesége, a sémaszerű felületesség, amely ebben az egyszerűsített szerkezetben még kiütközőbb. Hiszen ezeken a hősökön nincs mit szeretni. Igy és itt, 1982-ben, érdektelenek.

Ha a magyarság tűnő és örök értékei-ről óhajt értekezni, tegye azt ahhoz illő módon. Ha van rá mód, ne azt emlegessük, hogy Zilahy Nagyszalontája egyben Aranyé, amiből sejthetjük, hogy milyen mélyebb összefüggések állhatnak a háttérben, hanem keressünk jó magyar drámát. Ennél jobbat lelni feltétlenül lehetséges.

Kerényi számára alapvetően fontos volt jó néhány Erdély kérdései közül. Itt látom talán a legtöbb ürességét, mellébeszélést, felesleges dekorativitást. Odáig még - a legjobb esetben is mind-össze - rendben van, hogy hőseink a cserkészindulót ordítják kipirulva, és bármiféle megfontolás nélkül emlegetvén harci trombitájukat, valamint a Lomnicot és a Hargitát. Bár ez sem egyértelműen fontos. Az viszont bizonyosan túlzás, sőt meggondolatlanság, hogy a hatást erősítendő, a jobb oldali erkélyen népviseletbe öltözött lányok kórusa is velük énekel, ennek az ötletnek az alpárisága, rossz szájíze, feleslegessége nem szorul magyarázatra. Az első két rész játékmódbeli diszkrepanciája is innen ered. A sematikus tendenciózusság okán értelmét veszti az a kevés hiteles dialógus is, amelyre lehetőség nyílna. Klára és Rudi párbeszéde nemcsak a húzások miatt erélytelen és sikkad el. Ekkorra Rudiról már annyi rosszat és csak rosszat sulykolt a rendezés, hogy igaz mondatai nem is hallhatóak. Nem értjük, hogy Klára miért vitatkozik vele, és miért nem ugrik már Balázs hű magyar karjaiba. Szakács Eszter és Fonyó István kellő tudással rendelkezik ahhoz, hogy a jelenetet jól eljátsszák, de ekkorra ez már drámaiatlan, tét nélküli, úgyhogy nem rajtuk múlik gyengesége. Nem partnerek, Klári morális fölénye vitathatatlan, így a realizmusnak, pszichológiának már nincs helye. És ugyanez a séma működik a szereplők közti viszonyok mindegyikében. Kerényinél apa és fia viszonya lényegileg a Wacht am Rhein közös ordításává sikkad, ami ha lehet, éppoly ízléstelen, mint a cserkészinduló. Borcay lényege, hogy illusztráljon egy halálra ítélt réteget, azaz ne csupán nevetséges legyen rövid cserkésznadrágjában, hanem megható is. Itt

Baranyi László, Kálmán **György, Szakács Eszter és Ferenczy Csongor** a **Fatornyokban** (Iklády **László felvételei)**

sajnos mindössze nevetséges és egyáltalán nem megható, hisz semmit sem képvisel azokból az értékekből, amelyekért kár lenne; mindazt a toleranciát, megértést, intelligenciát, amellyel szöveg szerint rendelkezett, Kerényi kihúzta. Így a Kálmán György által játszott figura papírmaszerűen egysíkú lett, feladata mindössze abból állott, hogy ősz legyen, mély hangú, magyaros, angol pipát szívó úriember. Ferenczy Csongor Balázsa a bajszos derék úriemberré redukálódott. A sémaszerűséget, az egysíkúságot erősítették a fényfüggönyben való megállások, amelyekkel egy-egy szereplőt bejövetelekor jellemeznek. Ez a rendezés legkülönösebb ötlete, megmondják, hogy ki kicsoda, azaz tovább tart a nevelés és az orientálás. Mert például Balázsról azt halljuk az égi hangtól, hogy: „Volt erdélyi birtokos... hűséges ember. Agglegény." Azaz: ő lesz Klári férje, kivárja, míg Kriegs németté válván el nem tűnik. Árpád: „apjától szőke haját és kék szemét örökölte" - szól az információ, *azaz* minden mást a magyaroktól örökölt. Ezek a silány, tendenciózus megoldások még ha látványosak is, oly érdektelenné teszik az előadás első részét, hogy a felháborodás - egyébként Bálint György által halhatatlanul megfogalmazott képessége - felesleges. A harmadik felvonásra mindez végképp értelmetlenné válik, a beteljesült morál tandrámája szinte teljesen érdektelen.

És Kerényi-Réthy Sári nevelőfeladata még nem ért véget. Felvonás előtt ismét oktatásban részesülünk, Kubik Anna tovább meséli Zilahy életét, folyóiratának, a Hídnak sorsát. Kivetítve látjuk a Réthy Sári által megtekintett harmadik felvonás eredetijének fénymásolatát. Ilyeténképp a tájékozatlanabbak is megtanulhatták az OSZK kézirattárának jelzési módszereit.

Ékkor már egyszerűen lehetetlen és indokolhatatlan a tanítás színvonala -- nyelvileg és tartalmában egyaránt.. Az összekötő szövegek Zilahy szelleméhez alkalmazkodóan finomkodóan fogalmazottak, ugyanakkor azonban megejtően naivak és színvonaltalanok. Ha bele-írunk a darabba, ha vállaljuk, hogy a kommentár éppoly fontos, mint a prófécia, ha elmossuk a kettő közötti átmenetet, akkor ne lehessen észrevenni a minőségi eltéréseket.

Maga a felvonás érdektelensége abból ered, hogy Zilahy itt éppoly sémaszerű, mint Kerényi. Zilahy, ha tetszik, itt tér meg Kerényihez, avagy Kerényi itt szolgálja híven az ideált, mert éppoly rossz a szöveg, mint a játék. Zilahy mentsége evidens. Szeretett volna még egyszer az új vonatra is felszállni, s ebben nincs semmi kivetnivaló. Mindenesetre ő nem tekintette kiváltként fontosnak ezt az utólag írt felvonást, nem írta át az egész *Fatornyok-at,* nem adta ki azt a változatot, amit itt játszanak, mert belátta, hogy ezért a befejezésért nem érdemes szét-zúzni az 1943-as első verziót. Hosszú életében szert tehetett némi bölcsességre, művét megírta, majd felejtette. Kerényi-nek indokolnia kellett volna, miért volt szüksége erre a felvonásra. Mert ha azt gondolja, hogy Zilahy „megtérése" szükséges ahhoz, hogy eljátsszák, attól tartok, téved, hiszen a 43-as darab önmagában minden további nélkül eljátszható lett volna. Azonban az is lehetséges, hogy Kerényi hitt felfedezésében, és az új felvonást oly értéknek tartja, mely több, mint aktualitás, olyan erejű meg-oldás, amely minden - történelmi - problémát megmagyaráz. Ez azonban tévedés, e felvonás önálló szellemiségében Kerényi sem hiheetett, hiszen ennek szellemisége az eredeti változattól mélyen eltér. De eljátszhatta Kerényi a harmadik fel-

vonást azért is, mert a kívülálló objektivitására vágyott. Ezt a lehetőséget azonban el kell ejtenünk, mert objektivitásra ezen az előadáson szinte semmi nem utal.

A kritikus nem tud egyértelműen válaszolni a feltett kérdésekre. Nincsen olyan világos művészi ok, amely az ekképp átrendezett *Fatornyok* előadását indokolttá tehetné. Nem tudom, miért kellett iskolába küldeni a nézőt, nem tudom, mit akartak tanítani, nem lett világos, hogy Kerényi mit gondol Zilahyról, amint az sem, hogy miért kellett eljátszani. Zilahyval kapcsolatban a zavar tovább tart, az objektív értékelés másokra vár.

Kerényivel kapcsolatban: kiderült, hogy mindössze felhasználta Zilahyt arra, hogy indulatairól, elkötelezettségéről, érzelmeiről valljon. Joga ezekről vallani, ezt senki nem vitatja el. Kötelessége viszont, hogy kristálytisztán fejezze ki magát, éppoly egyértelműen, mint Babits, aki tudta, hogy „újat mondani könnyű", és „nagy tehetségek hisztérikus felelőtlenséggel másutt is voltak már. De ezek nem lehettek nemzeti prófétákká. Ami máshol és máskor legfeljebb mulatságos vagy gondolatizgató paradoxon lenne, azt ma nálunk egy nyugtalan és szomjas fiatalság figyeli, katasztrófa előtti hangulatban, lesve a megváltó igét. Szellemi kultúrára nem sok alkalma nyílt ennek a fiatalságnak. De ösztönös áhítat él ben-ne a kultúra iránt, és mohón néz mindenkire, aki mondani tud neki valamit. Megragadja a tehetség szuggesztív ereje, akár még a habzsolt, kirakatba tett erudíció is. Igazából olyasmit kíván, amit a felelőtlenség könnyebben adhat meg neki, mint a komolyság és felelősségérzet." *(Babits Mihály Művei,* Szépirodalmi, 1978. 605-606. old.)

Babits cikkét éppúgy az aktualitás (Németh László *Kisebbségben-je)* íratta, mint Zilahy drámáját. Ám a babitsi intelem semmit sem vesztett erejéből, mert az ő óvatossága sehol sem kötelezőbb, mint az érzékeny kérdésekben. Attól tar-tok, belátható, hogy a magyarság képviseletének egyetlen értelme az egyetemességre való képviselet lehetősége.

Zilahy Lajos: Fatornyok (Várszínház)

Rendező: Kerényi Imre. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Zene:* Rossa László m. v. *Díszlet:* Götz Béla m. v. *Jelmez:* Füzy Sári m. v.

Szereplők: Fonyó István, Szakács Eszter, Rubold Ödön f. h., Kálmán György m. v., Ferenczy Csongor, Bősze György, Marsek Gabi, Baranyi László, Galán Géza, Bihari Zoltán, Botár Endre, Kubik Anna.

FÖLDES ANNA

Visszhangot választott ...

Páskándi Géza
A vadorzó című drámája Pécsett

Hat dráma keres egy szerzőt

A szinopszis, főként ha nem a szerző, hanem művének egyik bírálója készíti, veszélyes, majdhogynem tisztességtelen műfaj. A cselekményt a lényeg rovására zsugorító szöveg - a legtágabb közös nevező, amely közepes alkotásokkal szemben is komoly elvárásokat ébreszthet, míg *Hamlet* rangú remekműveket (Karinthy zsenialitásával) a tucattermékekhez közelít. Éppen ezért Páskándi Géza *A vadorzó* című drámájának zanzásításával nem a dráma minősítése a célom, inkább csak jelezni kívánom, hogyan kopírozódnak egymásra a műben az egymástól holdévnyi távolságra levő, félig kimunkált vagy csak felvetett drámai propozíciók, *A vadorzó* lehetőségei. 1. *Távol Szarajevótól.* Néhány nappal az első világháború kitörése után Georg von Stahl, huszonnégy esztendős osztrák hadnagy, fiatal házas, nem vállalja a rá váró katonasorsot. Ahelyett, hogy életét kötelességből és örökölt virtusból kockára tenné egy nyilvánvalóan értelmetlen célért, mindent elkövet, hogy elkerülhesse a történelem mészárszékét. Nem riad vissza még az öncsonkítástól sem.. .

2. Montague-ék. A szép magyar bárókisasszony és a vagyonos osztrák gyárosivadék diadalmasan vívták meg Romeo és Júlia örök küzdelmét, és családjaik ellenkezését legyőzve, egymáséi lettek. *Az* öröklött ellentétek azonban erősebbnek bizonyulnak a szerelemnél. *A* házasélet hétköznapjai ráébresztik a fiatalokat arra, hogy a köztük lévő távolság -- az idegenség - áthidalhatatlan, s végül is saját tévedésük áldozataiként meggyűlölik egymást.

3. Mérgezett ölelés. A fiatal, szerelmes férjet férfitársai becsábítják a bécsi bordélyba. Az aktus során hirtelen megérzi pénzért szerzett, kiszolgáltatott partnerének gyűlöletét, és ettől annyira megundorodik, hogy imádott feleségét sem tudja többé magáévá tenni. Az éjszaka csődjétől való szüntelen félelem lassanként megöli a szerelmet, és őrületbe, sőt a halálba kergeti a férfit.

„Ibolya kisasszony" - és Percsihin. Báró Szentannay Ibolya előbb szerelemből, azután makacsságból kitart impotens és hisztériára hajlamos férje mellett, mindaddig, míg egy apja korú erdei vándor (aki a kalitkába zárt szajkót is szóra bírta), férje rejtélyes halálának éjszakáján rá nem ébreszti a test örömeire. Reggel aztán a haláleset körülményeit ködösíteni kívánó családdal szemben emelt fővel szeretője fejére olvassa a gyilkosságot.

5. Testvérek. Majd egy emberöltő választ-ja el egymástól a von Stahl család két fiát. A fiatal és szertelen Georg gyűlöli a megállapodott és cinikus Hansot, aki féltékenységből, irigységből meg akarja mérgezni öccse házasságát. A háború alatta két fiú viszonya még jobban elmérgesedik. Hans arra számít, ha öccse a frontra kerül, nemcsak szép és fiatal feleségét, de az örökséget és a családi vállalatot is megkaparinthatja. Az özvegy azonban (egyelőre) nem hajlandó beülni Hans autójába...

6. Akiért a visszhang szól. Az igazi magyar nemesasszony osztrák férje oldalán is hű marad anyanyelvéhez és szülővárosához, Budapesthez. Hiába bíznak a hódító osztrákok a vegyes házasságok asszimilálóerejében, az acélos magyarság nem olvad meg (be) a Monarchia kohójában. Egy-egy percre talán sikerül az idegen férfinak német szóra bírni feleségét és a magyar táj visszhangját is, de a hegyek anyanyelve - akárcsak a karéjukban lakóké - mindörökre magyar marad.

Az életmű árnyékában

És most félre a tréfával, a vulgarizáló játékkal - amiért az általam mindig is nagyra tartott, irónia dolgában különösen példamutató szerző szíves elnézését kérem -, szóljunk arról, ami a felsorakoztatott szinopszisok, drámaötletek mögött van. Páskándi legújabb, időrendi szempontból *történelmi,* célkitűzését és jellegét tekintve *pszichológiai* drámájáról, amelynek furcsa többszólamúságát, a mű egészét szétfeszítő heterogenitását szerettük volna érzékeltetni. Elképzelem, hogy nemcsak a szerző - dramaturg, rendező -, hanem a darabot nem ismerő olvasó is felkapja a fejét: elegünk van az egybélű, egyszólamú, szimplifikált tan-drámákból és az előregyártott elemekből konfekcionált komédiákból. *A* modern drámáknak, Örkény óta a miénknek is, nem bűne, erénye a polifónia.

Csakhogy ezúttal úgy tűnik, mintha a zenekar hangszerei sorra önállósították volna magukat: a vonósok versenymű-vet, a zongora szonátát játszik, a fúvó-sokat elnyomja a dobszó, és a legváratla-

nabb pillanatban felharsan hol a trombita, hol a tangóharmonika. A tehetséges, muzikális karmester pedig talán mert más partitúrát hozott magával - úgy csinál, mintha egy szimfóniát dirigálna.

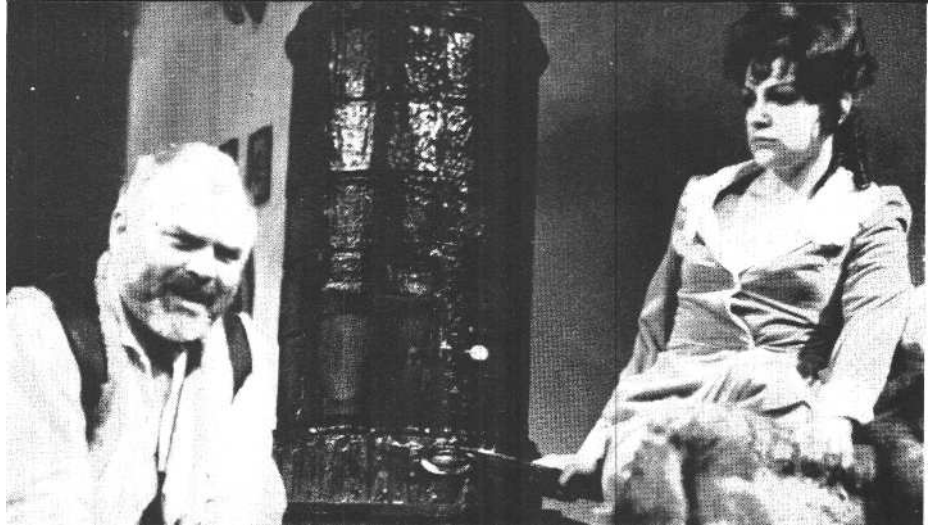
A néző pedig, aki a *Vendégség* vagy a *Rejtekhely* alapján élő drámairodalmunk egyik legerőteljesebb és legérettebb alkotójaként ismeri a szerzőt, csak kapkodja a fejét Mi történt tíz év alatt Páskándi Gézával, pengeéles problémaérzékével, biztos kompozíciós készségével? Igaz, a kritikát és a közönséget már eddig is gyakran zavarba ejtette lenyűgöző termékenységével és nyilvánosságra hozott alkotásainak ingadozó színvonalával. Hogy lehet az, hogy a nagyformátumú, történelemben, társadalomban, népben gondolkodó drámaíró egyszer csak a bulvárkomédiák szintjére helyezte a lécet, aztán nekifutott, nagyot dobbantott, és - *a Szeretők a hullámhosszon* című művével - látványosan leverte?

A. kérdésre a választ Páskándi Géza némi rezignációval és nagy magabiztossággal fogalmazta. meg: „Úgy érzem: a látszólag vagy valóban igénytelenebb írásaim sem fölöslegesek, mert ezek inkább epizódszerűek, jobb esetben vázlatai valami később sikerültebbnek, esetleg: éppen vázlatként maradva autentikusak. Egy sokfigurás képen hátul, árnyékban meghúzódó, csupán derengő arcnak is van funkciója, nemcsak az előtér impozáns alakjainak." (*A történelem és a múlt mindig aktuális,* Bulat Okudzsava és Páskándi Géza párbeszéde, Szovjet Iroda-lom, 1978/1.)

Ez a .közvetett és előzetes beismerés megkönnyíti feladatunkat. Lehetővé teszi, hogy Páskándival - legalább elvi - egyetértésben vizsgáljuk ezt az életmű árnyékában meghúzódó. sikerültebb műveket ígérő vázlatot.

A „kétszemélyes Bábel"

1914. augusztusában járunk: még friss a trónörököspár meggyilkolásának szenzációja, néhány napja folyik a háború, amiről még senki sem sejti, hogy első világháború néven fog bevonulni a történelembe. A kérdés máris az, meddig fog tartani, mikor lesz vége? Egy isten háta mögötti hegyvidéki házikóba, a vad-őr üresen hagyott tanyájára vendégeket várnak: Georg von Stahl, az Osztrák-Magyar Monarchia ifjú hadnagya (civil--ben konzervgyáros nagybátyjának kereskedelmi munkatársa, mai szóval élve: üzletkötő) tündérszép magyar feleségével, az ifjú bárónővel ebben a festői kör-



Páskándi Géza: **A vadorzó (Pécsi Nemzeti Színház), Áts Gyula és Oláh Zsuzsa**

nyezetben kívánja tölteni a hadba vonulását megelőző weekendet, gyáros nagybácsi és a. hadnagy jóval idősebb bátyja megelőzi őket, beszélgetésükből kiderül, hogy az ifjú hadnagynak sehogy sem fűlik a foga a katonáskodáshoz, de a nagybácsi - aki mellesleg a hadtáp egyik élelmiszer-szállítója - vonakodott attól, hogy felmentését elintézze. Éppen ellenkezőleg, látogatása, amelynek során „tanácsokat kíván osztogatni háború és béke esetére", *Georg* esetleges (megsejtett) elképzeléseit, körvonalazatlan, de a család számára mindenképpen szégyenletes kötelességmegtagadását kívánja meghiúsítani.

A. fiatal házaspár között az első pillanattól kezdve kínos feszültség érződik. Georg alig érthető agresszivitással, féltékeny gyanakvásokkal kínozza ifjú nejét, és szemére hányja, hogy magyar bárókisasszony létére nem tanult meg tökéletesen németül. Haragszik, mert az asszonyka a férje bevonulása után nem bécsi anyósánál, hanem pesti szüleinél kívánja kivárni a háború végét. A házastársak rosszízű vitája -- amelyben végig a hisztériára hajlamos osztrák férj támad, a szerelmes magyar asszonyka pedig egy diplomata tapintatával és egy ápolónővér türelmével védekezik - Georg beállításában nem. szimpla családi ügy, hanem nemzeti., illetve nemzetiségi - villongás. Fokozatosan kiderül, hogy a fiatalok szerelmük lázában hiába harcoltak azért, hogy kapcsolatukat ellenző családtagjaik előítéletein felülemelkedve egymáséi lehessenek, ez a házasság, a hajdan lángoló és Ibolya által még most is menthetőnek vélt szerelem csak. egy „kétszemélyes Bábel" poklába juttatta őket.

A jelen nemzeti és kisebbségi gondjaira érzékeny néző a sorok között, a szavak mögött már-már saját kérdéseire keresne választ, amikor a furcsa politikai. feszültség betetőzéseként egy kudarccal végződő ágyjelenet egyszer csak egészen más megvilágításba hozza a tényeket. A hadnagy, a bárókisasszony jóképű férje ugyanis (nemzeti hovatartozásától látszólag függetlenül) híjával van a férfierőnek; nappalait is megkeseríti az éjszakai csődtől való félelem. Ez bizony kínos ügy, de inkább egy szexuálpszichológus ra tartozik, mint egy drámaíróra. Páskándi azonban a jelképes tartalom kifejezésére hivatott élettani vagy pszichopatológiai devianciát, a házasság immáron nyilvánosan is manifesztálódott problémagubancát is nemzetiszínű szalaggal köti át Georg férji kudarcát mentvemagyarázva elbeszéli, hogy nem sokkal házasságkötésük után fölényes és féltékeny bátyja magával csábította egy bécsi bordélyba, hogy egy magyar örömlány karjába kergesse. A foglalkozásától megundorodott, partnerét megvető, annak (magyar) nyelvtudásáról mit sem sejtő leány magyar nyelvű szitkozódása, a megaláztatás és az így kirobbant bordélyházi affér nyomán Georg megszégyenülten és. testben-lélekben megnyomorítottan távozott.

A Stahl család tagjain kívül a dráma legfontosabb szereplője *egy* Kódor József nevű ősz szakállú, egyenes derekú csavargó, afféle erdei vándor, aki. jobbára favágással, ház körüli munkákkal szolgálja meg hajlékát és a betevő falatot. Ezúttal azonban Páskándi sokkal komolyabb feladatokkal bízza meg: Georg, aki a háború elől öncsonkítással kíván menekülni, azt követeli, hogy - a gyanú elterelése végett Kódot bácsi lője át a kezét. Az így elszenvedett, „rendelt" sebesüléshez azután eleve kész a magyarázat: a vadőr házának vendégeként környékbeli fegyveres vadorzókkal keveredett tűzharcba, és így tisztességgel. szerezte a sebét. Amikor Kódor elsőre nem áll kötélnek, a hadnagy rábeszéléssel, zsarolással próbálkozik. Kódor még nem is tudja, hogy sorsa mélypontján azután a hadnagy felesége, a lányakorú bárónő is hozzáfordul. Férje elvesztésének éjszakáján - Kódor nemcsak a kezét lőtte át, hanem főbe lőtte - szavak nélkül, de mégis félreérthetetlenül az öreg karjaiba

menekül, majd a vele megismert szerelem gyönyörétől megittasultan úgy dönt, hogy világgá kiáltja szégyenét, megvádolja és feladja szeretőjét. Szerencsére a von Stahl családnak nem érdeke a botrány, inkább elfogadják a vadorzóval folytatott párharc legendáját, csak hogy Georg és a cég becsületét ne érje folt.

Az ifjú bárónő, akinek férje iránti szerelmét már korábban megtépázta a házasság kudarca, és már csak makacsságból titkolta tévedését, nemhiába bízott a háborúban. Végül is az asszonyka szerencsésen visszanyerte szabadságát, és a szégyenletes, ámde felszabadító pásztoróra után most már választhat; vagy enged sógora tolakodó és állhatatos ostromának, vagy megvárja, míg hozzá való - feltételezhetően színmagyar - férfira akad. Az erdők vándora pedig magára marad minden fájdalmával, egy felejtésre ítéltetett éjszaka felejthetetlen emlékével, magyar szóra szoktatott szajkójával, az ugyancsak magyar szót visszhangzó magas hegyek karéjában.

Megmérettek, és ...?

A történet, amelyet ezúttal a lényegre redukálva és a benne rejlő logika kusza szálait kissé megfésülve adtunk elő - tagadhatatlanul érdekes. A cselekmény feszültsége, különösen az első félórában, rabul ejt. A történés időpontja - az első világháború - valójában esetleges, a hősök mai emberek, akik mai problémákkal néznek szembe. Míg a *Vendégség* egy lényeges történelmi-szellemi folyamat láncolatából, létező hősök vitájából komponálta meg az árulás korokon át érvényes morális drámáját, a *Rejtekhely* a francia forradalom egy konkrét, ám periférikus mozzanatából bontotta ki a túlélés lehetőségének, árának és értelmének többrétű dilemmáját, itt a világháború csak a dráma kirobbanásának történelmi pillanatát határozza meg. Georg von Stahlt akár Jány Gusztáv második hadseregébe is behívhatták volna, vagy ha George Stahlnak hívják, akár a vietnami háborúba. Ez önmagában még nem erénye és nem is hibája a darabnak. A részletesebb, konkrét történelmi motiváció hiányáért az elvontabb építkezésű drámaszerkezet a szituációdrámákban általában nagyobb írói szabadsággal kárpótolja a szerzőt. És Páskándi a maga módján él is ezzel a szabadsággal.

A történet azonban, ha megfigyeltük, önmagában hordja ellentmondásait. Már a középiskolában megtanultuk, hogy Bánk történelmi lépéséhez, Tiborc panaszának meghallásához is Bánk-i sértődés kívántatik. De *A* vadorzó-ban *a* hős kudarcának nemzeti és szexuális motivációja nem erősíti, hanem zavarja egymást. Úgy tűnik, ha Georg elkerülte volna a bécsi bordélyházat, vagy jobb fizikai-lelki kondícióban viseli el az ott történteket, a világon semmi akadálya nem lenne annak, hogy az osztrák hadnagy és a kis magyar bárónő boldogan éljenek, amíg meg nem halnak. (Ami pedig a dráma elején exponált nyelvi ellentéteket illeti: a tapasztalat azt bizonyítja, hogy a magyar arisztokrácia hölgytagjai általában elég jól megtanulták az udvar nyelvét. Mindenesetre jobban beszélték, mint az osztrák gyárosok a magyart)

Ahogy a bordélyban elszenvedett csúfos, erkölcsi-férfiúi vereség csak némi dramaturgiai önkénnyel válik nemzeti-nemzetiségi indítékú traumává, ugyan-úgy a házasság kudarca nem hordozza valódi nemzeti sérelmek nyomát. Végül is a színpadon csak az történik, hogy a nemzeti dráma feszítőerejét lecsapolja a mélylélektan, a lélektani dráma igazi gyökereit pedig szemérmesen eltakarják a hősök a vegyes házasság nagy kötényével. A valóságban persze ilyen konfliktusok is adódhatnak. Valamennyien is-merünk zátonyra futott házasságokat, ahol a felek - szeméremből, kényelemből - külső okokra, a felszínen megjelenő érdekellentétekre, az érdeklődés különbségeire utalnak, vagy az anyós jelenlétébe kapaszkodnak, és a valódi okok a külvilág, a baráti kör, a család, nemegyszer még az érdekeltek előtt is homályban maradnak. Elképzelhető, hogy ha Páskándi ezt az érintőleges ellentmondást valóban feltárja: felfedező értékű modern dráma születik.

De vannak a cselekményben, *A vadorzó* színpadi világában más kínálkozó lehetőségek is. Tegyük fel, hogy a szerző ezúttal hősei nemzeti és szexuális problémáit is másodlagosnak tekinti, hogy drámája a hősiességről és a félelemről szól. Örkény István Nemeskürty esszéjéből írott dokumentumdrámájában, *A holtak* hallgatásá-ban, merészen szembeállítja a hagyományos katonai erények, a megkövetelt virtus szellemében cselekvő Jány Gusztáv bűnét (aki tökéletesen reménytelen helyzetben értelmetlenül, idegen érdekekért áldozta fel seregét Voronyezs-nél) a kisebb rosszat választó és a katonáit sorsukra bízva menekülni engedő Stomm Marcell magatartásával. Ezek a tábornokok mások élete felett diszponáltak. Aki a katonai erények parancsával szembefordul: itt emberéleteket mentett meg. Georg csak a maga fiatalságát félti. De ehhez - úgy tetszik - joga van. Mert a háborúhoz semmi köze, az ügy, amiért folyik, idegen tőle.

Csakhogy Stahl hadnagyot a mundér, a törvény és a család is kötelezi a katonáskodásra. Az öncsonkítást valószínűleg a világ minden hadserege és haditörvénye bünteti. De vajon milyen erkölcsi parancsot követett volna Georg, ha fegyvertársaival együtt vakon és gondolkodás nélkül elindul az imperialista célokért vívott, a világot vérbe borító háborúba ? Családja, környezete a dezertálást megbocsáthatatlan bűnnek, a vadorzónak bélyegzett erdei szegényemberrel vívott tűzharcot becsületes, majdhogynem dicsőséges halálnak minősíti. Georg maga, amikor úgy véli, hogy felesége „hőst kíván a nyoszolyájára", a vadorzó lelövését emlegeti a hősiesség non plus ultrájaként. Ez a fajta úri vadászvirtus pedig semmivel sem különb a hadsereg normarendszerénél. De vajon hogy látja ezt a valóban drámai dilemmát, a félelem és a hősiesség értékét Páskándi Géza? A felelet megint csak Páskándihoz méltó, aktuális társadalmi, politikai drámát ígér. Csakhogy *A vadorzó* ezt az ígéretét sem váltja be. Még azt sem tudjuk, hogyan reagált volna a katonai behívóparancsra hősünk, ha történetesen nem szenved éjszakáról éjszakára vereséget az ágyban. Ha abból indulunk ki, hogy Georg a frontszolgálatban sem az értelmetlen öldöklést, hanem a feleségétől való távollétet utasítja el (amire ugyancsak történik utalás), s háborúellenessége mélyén a féltékenység rejtőzik, egy fokkal mindenesetre világosabbá válik, miért óvakodik Páskándi hőse morális megítélésétől. Más kérdés, hogy Georg magatartása és a család vélekedése alapján is beteg, nem teljesen beszámítható. Es ennélfogva kívül esik azon a körön, ahol a drámai hősök megítéltetnek.

Nem kevesebb ellentmondás terheli az ifjú bárónő dramaturgiai számláját sem. Aki az expozícióban még szerelmetes alázattal szolgálja, szereti férjét, az első felvonásban minden erővel a konfliktusok elsimítására törekszik, holott gyanús, hogy lelke mélyén a kezdet kezdetétől a háborúra és a rá váró felszabadító özvegységre spekulál. Házasságát élete nagy tévedésének bélyegzi, hozzá-téve, hogy „egy nagyon harapós kutya egyszer azt hitte, mivel olyan harcias, beállhat a farkasok közé. Tévedett". Csakhogy Georg nem farkasként, hanem

fogatlan oroszlánként bukott meg ebben a házasságban. A szép ifjú asszony fellobbanó érzékiségét minden egészséges ember meg kell hogy értse. De ha már férfira vágyik, miért nem jó külsejű sógorával osztja meg az ágyát, aki oly kitartóan ostromolja; miért nem bárkivel, miért egy öreg csavargóval? Csak nem azért szeret bele Ibolya Kódor bácsiba, mert hosszú időn át ő az első, aki belenevelt szolgai alázattal bárónőnek titulálja? Ha így lenne, férje által sokat emlegetett demokratizmusa bukott volna meg. De vajon kell-e a demokratizmusra nagyobb bizonyíték, mint hogy Szentannay bárónő éppen az öreg Kódor bácsit választja?

De így folytathatnánk a megválaszolatlan, megválaszolhatatlan kérdéseket tovább. Mert Páskándi ezúttal némileg ötletszerűen motiválta a figurák jellemét, és ezáltal magatartásuk (pszichológiai) logikája is minduntalan megtörik.

Egyedül Hans az, aki kezdettől végig töretlenül a romantikus művek ördögfiguráinak sémáján belül marad. Hans gyermekkorától gyűlöli öccsét, féltékenységből rágalmakkal nyálazza be ifjú hitvesének alakját, dühből rángatja be a bordélykalandba, és még a háborútól is azt várja, hogy talán megszabadítja őt vetélytársától. Mivel Hans csak a dráma expozíciójában és a tragédia beteljesülése után kap szót a színpadon - közben jobbára öccse jellemzésére kell hagyatkoznunk -, nem világos, hogy vajon valóban ilyen emberbőrbe bújt ördög lenne-e a Stahl família elsőszülöttje, avagy csak Georg beteges képzeletében torzul el ennyire a kép?

S bár alapvető emberi relációkat a hősöknek nem sikerült tisztázni a cselekmény folyamán, titokzatos *megsejtéseik* szerencsére eligazítják őket az érzelmek útvesztőiben. Ulrich nagybácsi már a dráma elején *megérzi,* hogy unokaöccse valójában nem egy kellemes búcsúweekendre, hanem valamiféle, a háborúval kapcsolatos szörnyűségre készül a festői környezetben. (Hiszen ezért is érkezik oda Hans autóján,) Georg, feleségének az utazás során elejtett, közvetlen *szavai*ból, barátságos modorából, az öreg kocsis iránti emberséges udvariasságából megérzi, hogy ez az ifjú nő érthetetlenül - esetleg betegesen - vonzódik az öregekhez. (Ezt igazolja azután a húszéves bárónő és a hatvanas csavargó pásztorórája.) Georgnak *ösztöne megsúgja,* hogy bátyja is, felesége is az ő hősi halálára spekulálnak. Mintha Hans is sejtené,

Kulka János A vadorzóban

tudná, hogy öccse, ha bevonul, nem térhet vissza a frontról. S hogy az öreg Kódor se maradjon alul a megérzések versenyében, róla meg az derül ki, hogy gondos őrzőangyala vacsora idején megóvta a hagyma fogyasztásától, s így nincs akadálya annak, hogy megtanítsa szegény kis bárónőt a szerelemre.. .

Képek és jelképek

Páskándi történelmi drámáinak (általában) kimagasló értéke a szöveg költői ereje. Jelképei nem nyelvi díszei a szövegnek, hanem olyan kulcsok, amelyek a drámának a cselekmény mögötti tartományába vezetnek. Az *Apáczai-ban a* torony, *A kocsi* rabjai-ban *a* szolgálati autó - többet jelent önmagánál. *A vadorzó*ban -- amely címe szerint a visszhang becsületéről szól - az öröktől fogva való, megváltoztathatatlan hegyek karéjának visszhangzó válasza tölti be ezt a szerepet. Csakhogy már az ezt exponáló központi költői hasonlat is következetlen, sőt vitatható, cáfolható asszociációkra hivatkozik, majdhogynem azt mondtam - sántít. A völgyet körülölelő magas hegyek félelmetes koszorúja, a csúcsok bástyasora mindenre inkább emlékeztet, mint a mennybolt iskolájának padjaiban ülő, tanulékony nebulókra. (Mellékesen: furcsállottam, hogy a német anyanyelvű hős ama fontos, magyarul is elhangzó mondatát, hogy „én buta vagyok", szegény, tanulékony-tanulatlan hegyek *hibásan* visszhangozzák : „Ich bin *ein* dumm" - mondják, felesleges határozatlan névelőt toldva az ige és a jelző közé.

Mondhatták volna persze azt is, hogy „Ich bin ein dummer Kerl" - de talán a Kerl [fickó] szót nehezebb visszhangozni, és így legalább elgondolkodhat rajta a fránya osztrákok nyelvét ismerő néző, hogy a durva nyelvi hiba szerzői-rendezői gondatlanság vagy a nemzeti ellenállás bizonyítéka?)

Páskándi mindig is finnyásan tartózkodott a költői közhelyektől, mestere a meghökkentésnek. De ezúttal mintha többször is átlendülne a lélektani hitel és a jó ízlés határain. Csirkebontáskor mindenki talált már megemésztetlen kukoricaszemeket a madár gyomrában, de alighanem Páskándi hőse az első, aki-nek erről a végig nem élt élet tragédiája jut eszébe. Ám ez talán csak érzékenység dolga. Viszont mit szóljunk akkor, amikor az osztrák polgárcsalád doyenje - 1914 előtt! - lótenyésztő műszóval élve, a família vérvonala fölött őrködik? De még aki ezt elfogadja írói kritikának, a finom emberek durvaságát leleplező stilisztikai leleménynek, az is meghökken, amikor a százszor pozitív, derék és érző szívű Kódor József Bécsben cselédeskedő, leányfejjel megesett lányának öngyilkosságáról mesél. (Még jó, hogy az idegen városban megejtett magyar szoba-lány nem azonos a Georgot megnyomorító, *magyar* születésű bécsi örömlány-nyal. Az efféle szimmetriától megkíméli Páskándit a maga drámaírói ízlése.) Kódot tehát azt meséli, hogyan átkozód-hatott az a bécsi házmester, amikor az udvarnak az ő öngyilkos lánya vérével és belével szennyezett kövét mosta.

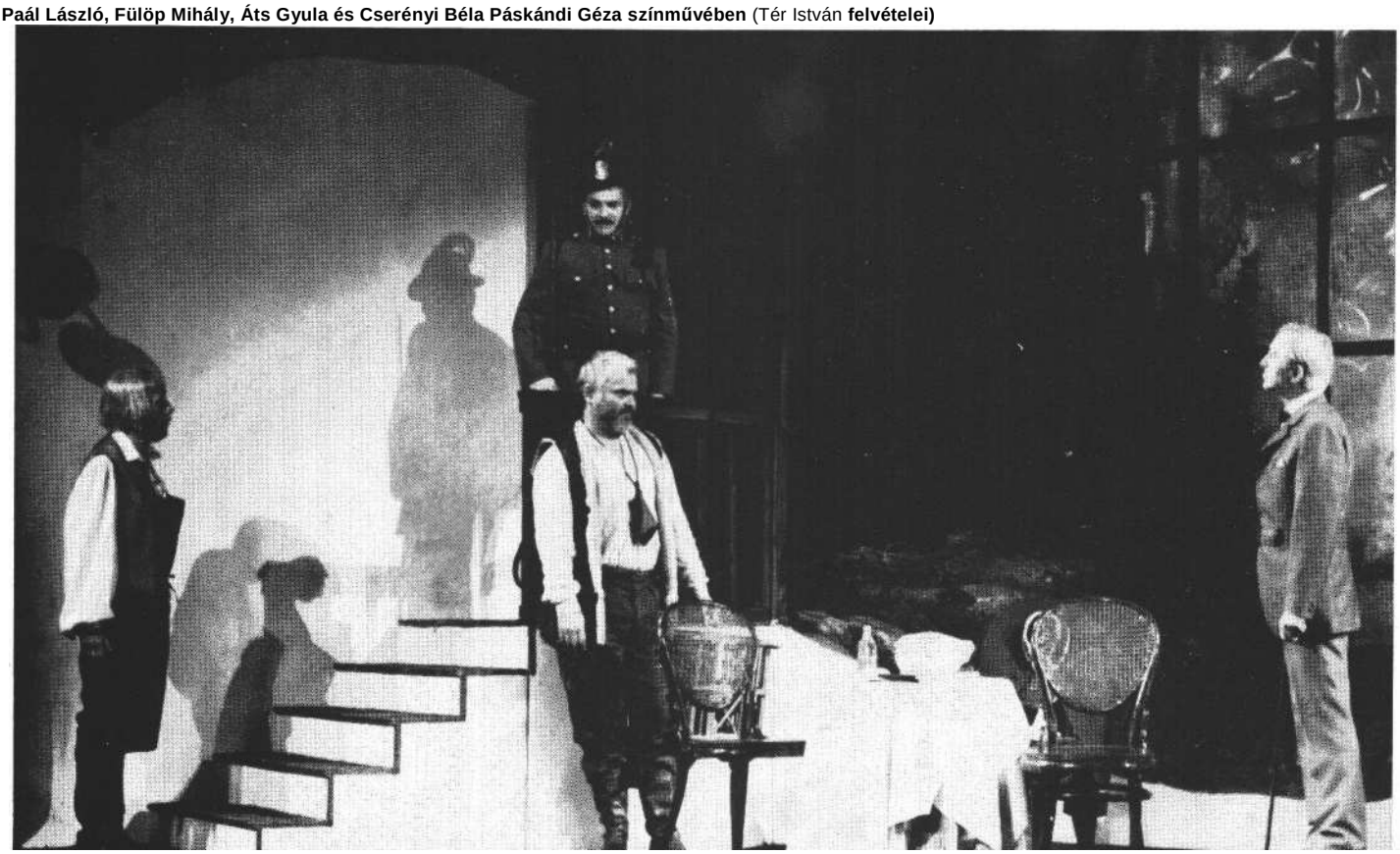
(Tisztelem, ha a szerző még melodramatikus szituációkban is igyekszik elkerülni a nyelvi érzelgősséget, az olcsó, könnyfakasztó költői dekórumokat. De a megtört atya vallomásának ezt az erőltetetten durva köznapiságát mégis a hullagyalázás határait súroló lélektani abszurditásnak érzem.)

A bemutató színpadán

Páskándi Géza tízesztendős hazai munkásságával, másfél tucat kötetével, folyamatos írói jelenlétével és néhány emlékezetes, jelentős alkotásával kivívta magának azt a jogot, hogy gyengébb darabjait is bemutassák. Csak a papírszínház jótékony homályából kiemelt drámák kapják meg a mű értékeléséhez, esetleges elmarasztalásához vagy korrekciójához is szükséges reflektorfényt. *A vadorzó*-ról is a színpadon derült ki egyértelműen, hogy tisztázatlan, túlzsúfolt, szerkesztetlen.

Kezdő filmrendezők gyakori, közös hibája, hogy amikor sokesztendős várakozás után végre műteremhez jutnak, minden művészi mondanivalójukat, felhalmozott képi ötletüket bele akarják sűríteni a forgatásra kerülő filmbe, és az egymástól független, egymást nem erősítő, inkább közömbösítő motívumok végül fellazítják vagy éppen szétfeszítik a szerkezet kereteit. Páskándinak nincs ilyen mentsége: burjánzóan gazdag élet-művét nem a publikációs keretek szorítása, inkább a kiérleletlen írásokat és gondolatokat is magába szippantó szellemi piac túlzott csábítása veszélyezteti. Talán *A* vadorzó-nak is jót tett volna, ha a pécsiek értő dramaturgja, Czímer József vagy a darab dramaturgjának tisztét betöltő Dobák Lívia nagyobb szigorral vagy nagyobb engedékenységgel ösztönzi a drámában felvetettek szelekciójára, a következetesebb cselekményvezetésre és jellemábrázolásra. Ezzel nem valamiféle Páskánditól idegen, ellenkezőleg, a rá nagyon is jellemző drámaépítkezést kérjük számon. Hiszen korábbi, történelmi környezetben játszódó magatartásdrámái általában egyetlen, a jelen problémáihoz szorosan kapcsolódó létmodellt elemeznek. Ezek a modellek a szó köznapi értelmében talán nem valószerűek, de hitelessé, Páskándi szavával élve *lét-serűvé* teszi őket, hogy a fikcióban a tör-

Paál László, Fülöp Mihály, Áts Gyula és Cserényi Béla Páskándi Géza színművében (Tér István **felvételei)**



vényszerűt mutatják. Ezt a. létszerűséget, a történelmi és lélektani törvényszerűségek írói felmutatását gátolta meg A *vadorzóban* a heterogén motívumok zsúfolódása. Ennek következménye, hogy végül is a megpendített drámai lehetőségek között elsikkadt a megírandó dráma, és elsikkadt maga az írói gondolat is.

Mindennek következtében Szegvári Menyhért rendező nem tehetett sokkal többet, mint amit tett: a lehetőséghez képest hatásosan felmondatta a darabot.

A pécsi előadás vizuális kerete meglehetősen szegényes. Kiss Anikó díszlete többé-kevésbé híven követi a szerzői. utasítást, megfelelő járásokat biztosít, de. a táj szépségéből, a vadőr *házának* a szereplők hangulatával ellentétes meghittségéből semmit sem érzékeltet. .A berendezés a kiaggatott trófeák ellenére is szegényesebb annál, hogy elhiggyük: a gazdag osztrák ifjú éppen ebben a környezetben kíván búcsúzni nejétől. Á hátteret alkotó hatalmas ablak tábla fóliaszemein hol erősebben, hol sápadtabban ragyog be a holdfény, de mindig úgy, ahogy ez egy valamirevaló melodrámában elvárható. (Hasonlóan konvencionálisnak éreztük a tomboló vihar hang-effektusait is.) A falon kívüli, terepszínű háttér éppoly sivár, mint a darab hősei-nek házassága. A. jelmeztervező Gyurász Ferenc - mintha nem bízna, nem hinne az ifjú Szentannay grófnő rangjában és sugárzó szépségében: talán Kódor József szobalánysorból avanzsált leánya járhatott vasárnaponként ilyen elegáns ruhákban Bécs városában, mint amilyenben Ibolya színpadra lép. Az aranybarna bársonyruha már jobban illik viselője rangjához, annál kevésbé illik viszont a helyhez és az alkalomhoz, ami-ben viseli.

A dráma leghálásabb szerepe Áts Gyuláé, aki vendégként játssza Kódor bácsit, ezt a félig romantikus, félig mesebeli népi hőst, aki Percsihin is, Luka is egy személyben és aki bujdosó katonatiszt fiaként öntudatos marginalitásával könynyedén átlépi az osztálykorlátokat. Átsnak nagy színészi rutinnal sikerül valami-féle színpadi egységbe foglalni a figura egymásnak ellentmondó tulajdonságait, bár néha harsányabb, teátrálisabb a kelleténél igy megérdemelt sikert arat. Megérdemli a tapsot már csak azért is, mert kollégáinál jóval tisztábban, szebben, minden pillanatban érthetően beszél.

Á szereplők színpadi hierarchiájában a főszereplő Georg a második helyre szorult, pedig valójában övé a legösszetettebb, a legérdekesebb feladat. Kulka János indulatkitöréseiben jó ízléssel elkerüli szerepének csapdáit, nem hisztérikusabb, mint amilyennek lennie kell, A személyiség hiányát talán nem is illendő a pályakezdő színész szemére vetni: reméljük, az évek és néhány esztendős színpadi gyakorlat ezt is meghozzák.

Oláh Zsuzsa f. h. - a harmadik előadáson - minden elfogultság nélkül birkózott a női főszereppel. Nem ő tehet róla, hogy szerepének lélektani buktatóit nem sikerült feledtetnie. Igaz, elképzelhető, hogy ha nem tiszta lelkű naivát, hanem egy élettől duzzadó, csupa temperamentum fiatalasszonyt játszik, aki arisztokrataként könnyebben áthágja a polgári erkölcs korlátait is, inkább elhisszük neki, amit tett. De azért, hogy bárónő létére végül mégis szolid kispolgári asszonykának ismerjük meg, valószínűleg inkább a rendező a felelős, aki ezzel is a közönséghez kívánta közelíteni a dráma világát. A színház budapesti vendégjátékára Oláh Zsuzsa alakítása érzékelhetően gazdagodott: a házasságában elszenvedett fájdalmas vereséget őszintén és ár-nyaltan érzékelteti. A szöveg bizonyosfajta korrekciójára, saját szerepének átértelmezésére egyedül Melis Gábor vállalkozott, aki lehántotta Hans szerepéről az ördögmaszkot, és némi leplezett iróniával, világfias cinizmussal emberközelbe hozta.

Ha nem hallgattuk el a darabbal és az előadással kapcsolatos kételyeinket, említsük meg a rendezés szembetűnőerényét is: Szegvári Menyhért a filmrendezők éleslátásával találja meg a tárgyak helyét a színpadon. A szoba közepén hagyott bőrönd, az ágyra hajított tollas kalap, a széken strázsáló tiszti zubbony a maguk tárgyi rendeltetésénél lényegesebb, másodlagos jelentést kapnak a színen, és ezzel hozzájárulnak az egyes jelenetek hangulatának, feszültségének érzékeltetéséhez.

A pécsi Nemzeti Színház a kortársi magyar dráma műhelyeként olyan rangot vívott ki magának az elmúlt két évtizedben, hogy félig sikerült vállalkozásaiért is elismerés jár. Hogy is mondta Páskándi Géza? „Egy sokfigurás képen a hátul, árnyékban meghúzódó, csupán derengő arcnak is van funkciója, nemcsak az előtér impozáns alakjainak."

Páskándi Géza: A vadorzó (pécsi Nemzeti Színház)

Rendező: Szegvári Menyhért. *Díszlet: Kiss* Anikó. *Jelmez:* Gvurász Ferenc.

Szereplők: Kulka János, Oláh Zsuzsa f.h., Áts Gyula m.v., Cserényi Béla, Melis Gábor, Paál László, Fülöp Mihály.

KISS ESZTER

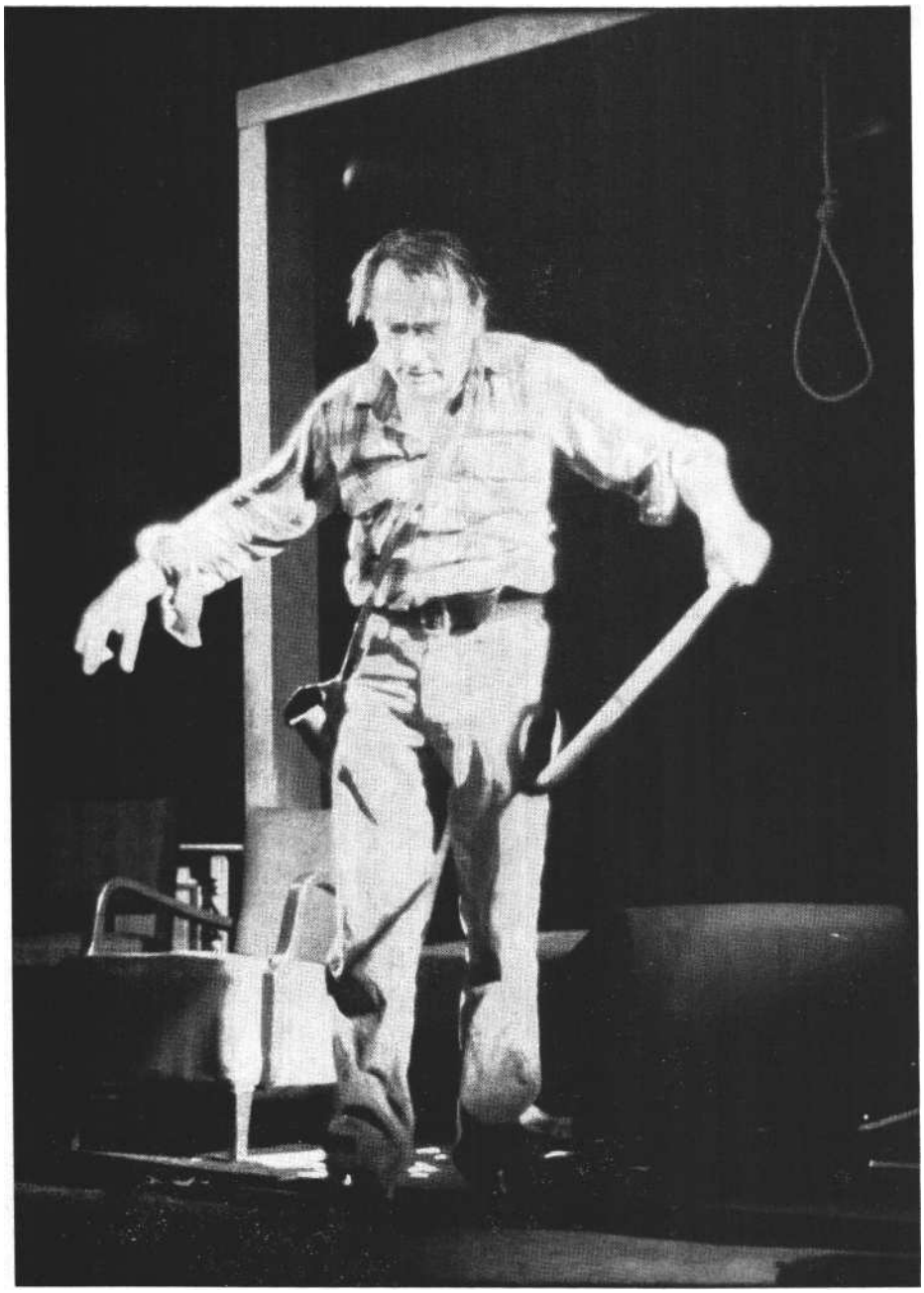
Gondolatok egy új magyar drámáról

Zám Tibor: Pokoljárás

Kecskeméten a Katona József Színház Kamaraszínházában egy magyar dráma ősbemutatóját láthatjuk: Zám Tibor *Pokoljárás* című tragikomédiáját. A bemutató - tartalmilag és a formai-műfaji megoldást illetően is - sokféle reagálást válthat ki, ami természetes is, hiszen új művek első bemutatásának fogadtatása sohasem egyöntetű.

A dráma egy önmagával és ezáltal környezetével meghasonlott író élettörténetéről szól, arról a küzdelemről, melyet azért folytat, hogy elvesztett identitását megtalálja. A küzdőtér: elrontott házassága és házasságából szerteágazó konfliktusai, viszonyulásai. A főhős azonban lényegében belső harcot vív, önmagával folytatott küzdelme jelenik meg házasságában, kapcsolataiban és betegségében, mert mindezek nem okok, hanem okozatok. S végül egy szívinfarktus és egy öngyilkossági kísérlet után talál vissza önmagához, a megtisztulás lehetőségéhez és az értelmes emberi tevékenységbe vetett hithez. Ez az út azonban áldozatokat követel. Jákó, az író megtosztatik szerelmétől, hitétől, lassanként elveszti barátait, magára marad, kiüresedik körülötte a világ, mintha valami fertőzést, pusztító erőt hordozna. Zsolt barátja igazságtalanul börtönbe jut; barátnője, Timea baleset áldozata lesz; humánus orvosnője megvakul; pszichiátere megőrül; a Fődoki, aki megmentette őt, szívinfarktusban meghal; Főügyész ismerősét hitvese hűtlensége töri össze. Zsályával, feleségével való kapcsolata pedig érdekharcok és kicsinyes hosszúállások sorozatává fajul.

Ebben a szituációban indul a darab: öngyilkossági kísérlete előtt Jákó viszszatekint Múltjára, végigperegnek előtte az események, s ez a számvetés juttatja el az öngyilkosság gondolatához. De saját végzetét senki nem kerülheti el, a kötelet tartó kampó leszakad, s az öngyilkosság komikus sikertelensége döbbenti rá Jákót arra, hogy az utat végig kell járnia, hogy helye és feladata van a világban, mely elől nem szökhet el. Mert „a sokféle halál közt mindenkinek megvan a magáé, de az, amelyet én választottam



Tolnai Miklós Zám Tibor **Pokoljárás** című **drámájában (kecskeméti Katona** József **Színház** Kamaraszínháza) (Karáth Imre felv.)

illetlen önkénnyel, akarnok módon, az nem az enyém". Ez a felismerés vezeti el ahhoz, *hogy* újra értelmét lássa az alkotásnak, s hogy vállalja a rá kimért szerepet.

Látszólag ez a dráma nem több egy vidéki kisvárosi ember magánkálváriájánál. Valójában azonban túlmutat ezen. Környezete a vele való kapcsolatban jelenik meg, s minden emberi kapcsolat kölcsönhatás és kölcsönös felelősség is egyben. Ha valaki önmaga és felelőssége elől pótcselekvésbe menekül, nemcsak saját magát veszejti el, hanem menekülésével megmérgez mindent, ami vele vonatkozásban van. Jákó „struccpolitikát" folytat mindaddig, amíg rá nem jön, hogy írói szembesülése önmagával emberként is megmenti. A pokoljárást tehát az az út jelenti, melynek során Jákó eljut az emberi és az írói (alkotói) felelősség összefonódásának felismeréséig:

„Hiszek abban, hogy a jó könyvek jók. Hiszek az öntisztulásban. Hiszem, hogy az én ember-kínjaimat érezvén minden poklot járt lélek megtisztul."

Szemére vethetnénk Zám Tibornak, hogy a konkrétabb társadalmi háttér hiányzik a drámából, s csak utalásokkal jelzi a közeget, pedig mint szociográfus a bonyolult társadalmi összefüggések, mozgatórugók jó ismerője. Azonban az alkotás dilemmái, az alkotás értelmébe vetett hit elvesztése és keresése olyan probléma, amely nem köthető egy-egy meghatározott korhoz, bár bizonyos társadalmi szituációkban fokozottabban kiéleződik. E drámában - melyben az ír ó alkotói és egyéni létének egymásrautaltságáról van szó - elegendőnek tűnik a mai kisváros fojtott légkörének felvázolása. Ugyanakkor a társadalmi közeg árnyaltabb megjelenítése gazdagabbá tette volna a dráma jelentéstartalmait.

Á Pokoljárás eredetileg kisregénynek íródott, *Túl a poklon* címmel jelent meg 1980-ban. Sándor János rendező kérte föl Zám Tibort - felfigyelve az anyagban rejlő drámaiságra -, hogy dolgozza át művét drámává. S valóban, sokkal inkább drámai téma ez, mint amennyire epikus, annak ellenére, hogy a színpadi feldolgozásban eléggé következetlenül igen sok epikus elem maradt. S talán nem véletlen, hogy Zám Tibor, az ismert szociográfus, drámai szemlélettel nyúl a jelenségekhez, hiszen a szociográfia szemléletében és anyagkeresésében közel áll a drámához.

A Pokoljárás tehát valódi drámai szituációt rejtő mű, mert a főhős önmagával való meghasonlottsága - író lévén - csak környezetéhez fűződő viszonyában mutatkozhat meg, s e viszonyulás kölcsönös megváltoztatása mint „öngerjesztő folyamat" sodorja végig útján. Minden egyes akció változtat vonatkozásain, s az, hogy belső konfliktusa (saját helyének meg nem találása) miatt a világgal kerül összeütközésbe, eljuttatja oda, hogy viszonyulása nemcsak környezetéhez, hanem a halálhoz, az élethez, a hithez is megváltozik.

Sajnos azonban drámaként a mű formailag kidolgozatlan, sok tekintetben „nyersanyag" maradt. Egyik oka ennek az, hogy Zám Tibor az egyes szám első személyű elbeszélő formát (sőt néha a regénybeli egyes szám második személyű önmegszólító elbeszélő módot) keveri a jelenidejűségben kibomló, dialógusban, viszonyokban megjelenő cselekménybonyolítással. E következetlenség egyrészt egyenetlenné teszi a drámát (annál is inkább, mert dialógusai erőteljesebbek, szellemesen megírtak, szemben a monológokkal), másrészt így *az író* lényegileg megmaradt a múlt idejű, emlékező, tehát voltaképpen elbeszélő-epikus ábrázolásmódnál. Itt kell még megjegyeznünk, hogy a mű tulajdonképpen monodráma - még ha több szereplős is -, ám a mono-dráma is csak akkor drámai, ha emberi viszonyokban tükrözteti hősének énjét. Á drámában ugyanis minden hősnek pusztán azok a vonatkozásai érdekesek és érvényesek, amelyek a világhoz, a többi emberhez való viszonyát hordozzák, ahogy ebben a műben is. (Nehéz volna például egy tudatfolyamot megjelenítő regényt drámába átültetni, mivel

ott az alapszituáció a személyiséget nem tényleges társadalmi kapcsolatrendszerében jeleníti meg, tehát az nem a külvilágból tükröződik vissza kapcsolataiban, hanem épp fordítva: a külvilág tükröződik őbenne, de már egy a hős tudatában homogenizálódott, szintetizálódott világként.)

A kidolgozatlanság másik megnyilvánulása - mely szintén az elbeszélő-emlékező formából fakad - az, hogy a drámai szituáció fordított irányú realizálódása játszódik le előttünk, ami a drámai feszültséget némileg csökkenti. Valójában szükségtelen volt a visszaemlékezés-jelleg, a keretes szerkezet megtartása, viszszafogta a drámai megvalósulást. Ezzel együtt mégis meggyőzőbb a mű drámaként, mint eredeti kisregény alakjában.

Ebben pedig nem kis szerepe van a Katona József Színház alkotógárdájának. Sándor János rendezése, ábrázolásmódja inkább szimbolikus, mint realista. Ez már az indító jelenetnél is hangsúlyt kap, a gyászruhás Zsálya és az élő Jákó dialógusa figyelmeztet, hogy itt nem a történések szó szerinti értelme az elsőrendűen fontos. Ugyanígy jelzésszerűen ábrázoltak és szimbolikus értelműek többnyire a mellékszereplőkkel játszódó jelenetek (például Jákónak a Főjogásszal vagy a „szichiáterrel folytatott párbeszédei), melyeknek megvan a saját „koreográfiájuk"; ilyen még a Hullavivő állandó át-vonulása a színen, ami éppen groteszkségével a halálfélelem folyamatos jelenlétét érezteti. S az öngyilkossági jelenet Fellini-filmekbe illő légiességével és szinte szürrealizmusával, a gyászruhás árnyak megjelenésével Jákó egész személyiségét, tehetetlenségének tragikomikumát magába sűríti, megelőlegezve a valóságos és a jelképes földre huppanást. Emellett a rendezés jól megoldotta a tragikum és komikum egyensúlyát; kiaknázta a helyzetkomikum lehetőségeit, de nem annak rovására, hogy komolyan vehessük a hozzánk szóló üzenetet.

Hasonlóképpen szimbolikus tartalmakat hordoz Szakácsi Márta jelzésszerű, több funkciójú díszlete és Poós Éva jel-mezei. Fekete, szürke és fehér színárnyalataik a helyzetnek megfelelően az emlékezés, a nyomasztó lelki vívódások hangulatát keltik, máskor a házastársak vére menő küzdelmét állítják groteszk fény-be, vagy a halállal kapcsolatos asszociációkat idézik. Maga a díszlet játéktér-ként is kitűnő, meghatározhatatlanságában kórház, tanya, kisvárosi utca és panelház lakásának szerepét egyaránt betölti.

Érződik az előadáson, hogy a színészek lelkesedéssel, szerepükkel belülről azonosulva játszanak. Tolnai Miklós kiváló alakítást nyújt Jákó szerepében, összetettebbé, finomabbá teszi a figurát, mint amennyire az az írott szövegből érzékelhető, s eléri, hogy a közönség azonosuljon vele (bár érthető módon az elbeszélő részeknél erőtlenebb a játéka, mint a párbeszédes szituációkban). Zsálya alakja egysíkúbb, egyénisége nincs kibontva, mivel csak Jákóval való kapcsolatában jelenik meg, és Jákó szemszögéből ábrázolja az író. Várkonyi Szilvia lehetőségeihez képest jól megoldja szerepét; úgy mutatja be Zsályát, ahogyan az Jákó belső konfliktusainak megértéséhez szükséges. Az összes többi figurát két színészre osztotta a rendező. Á női mellékszereplőket Egyedi Klára alakítja, akinek megírt figurája, s így játéka is, halványabb a többiekénél. A férfi mellékszereplőket megszemélyesítő Balogh Tamás viszont még ezekben az epizódszerepekben is sodró helyzet- és jellemkomikumot teremt, mindig megújulva, átváltozva. Találó rendezői ötlet volt azonos színészekkel eljátszatni e figurákat, hiszen nem külön-külön jellemük a fontos, pusztán az, hogy létük mit jelent Jákó élete szempontjából. E figurák-nak ugyanakkor némi komikusan allegorikus felhangjuk is van, mint a halál, az őrület, a számítás vagy a humánum bele-szólásai egyéni létünkbe.

Sikeres volt a helyválasztás is, a Kamaraszínház éppen kicsinysége s a közönség kis létszáma miatt a darabnak megfelelő intim hangulatot teremt, ki tudja alakítani a játék és a nézők közvetlen kapcsolatát.

Annak ellenére, hogy első drámai próbálkozásként kissé kiforratlan Zám Tibor műve, a Katona József Színház Kamaraszínházában egy sikerre vitt új magyar drámát és egy jó előadást üdvözölhetünk.

Zám Tibor: Pokoljárás (a kecskeméti Katona József Színház Kamaraszínháza).
Rendező: Sándor János. *A rendező munkatársa:* Pallai Ágnes. *Zenei összeállító:* Palásti Pál. *Díszlet:* Szakácsi Márta. *Jelmez:* Poós Éva.
Szereplők: Tolnai Miklós, Várkonyi Szilvia, Egyedi Klára, Balogh Tamás.

BÉCSY TAMÁS

Egy legenda legendája

A Liliom Szolnokon

„Hol van már *az* a liget?" - kérdezte Kárpáti Aurél 1929-ben Molnár Ferenc *Liliom* című darabjáról írott kritikájának első mondatában. S noha megállapította, hogy az a liget összes kellékével és a jasszromantikával együtt már akkorra eltűnt, azt is megjegyezte, hogy „Liliom mégis itt van". Nos, valahogyan itt van 1982-ben is, amikor már nemcsak az a liget tűnt el, de már több évtizede vidékről felkerült naiv cselédlányok sincsenek. Vagyis itt maradt a „külvárosi legenda" a nélkül az alap nélkül, *aminek* a legendája volt valaha.

Mint minden drámában, vagy akár minden „jól megcsinált" színműben, csak az marad fenn, ami a mű írói látásmódjából fakadó *szerkezetébe* van beépítve. Vagyis sem a szerkezetre csak rá-aggatott, akkoriban akármennyire is aktuális tartalmú mondatok, sem a megírás korszakának a műbe bevitt hangulatai nem maradnak elevenek, élők. A mű szerkezetébe pedig az van itt beépítve, hogy egy tanulatlan-műveletlen cselédlány észreveszi a durva és „férfi-fensőséggel" élő hintáslegényben (Kosztolányi Dezső még arisztokratának és csirkefogónak minősítette) az emberi-erkölcsi értéket. Azt, hogy inkább kirúgatja magát állásából, de nem ígéri meg, hogy minden valódi ok nélkül lelöki a ringlispílről a kis cselédlányt, pusztán azért, mert a körhintásnő féltékeny rá. Ez a tény köti össze egy életre Julit Liliommal. És hiába veri, egész életében csak őt szereti. Molnár Ferenc tehát már 19o9-ben észrevette azt, ami majd csak jóval később válik hangsúlyos életténnyé: mily fontos az életben is, két ember szerelmében is, hogy objektív helyzetekben, másokkal szemben kiálljanak egymásért.

De Molnár Ferenc 19o9-ben még mást is észrevett. Hogy tudniillik életünkben olyannyira lényeges a benső világ, hogy egy drámai mű jelenetei játszódhatnak ott is. Hiszen itt a túlvilág úgy elevenedik meg, ahogyan Liliom belső világában, elképzelésében él. Mivel az akkori ligeti vagány számára a másvilág csak „hivatalos hely" lehet, s mivel ő csak egyetlen hivatalos helyet ismer, a kerületi

Molnár **Ferenc:** Liliom (szolnoki Szigligeti Színház). Lukáts Andor a címszerepben

rendőrőrszobát, hát ilyen számára a másvilág is; az Isten pedig rendőrfogalmazó. Ez a naivság persze még az akkori ligeti vagányokra sem volt valóságszerűen jellemző; legföljebb olyan hintáslegényre, aki nem a valóságban, hanem az írói képzeletben megszületett „külvárosi legendában" él.

A túlvilág ilyen elképzelése azonban egyre zseniálisan alkalmas. Molnár Ferenc ugyanis ennek a „mennyei őrszobának" a beiktatásával az epikus történetet formálhatta kitűnően drámává. Azt az alapjaiban epikus élettényt, hogy Juli *egész életében* nem bánta meg, hogy Liliomhoz szegődött, és egyben azt az epikus élettényt, hogy Liliom *egész életében* megmaradt verekedősen durva, de mégis igaz tartalmú embernek, csak valami egészen kitűnő drámai érzékkel megtalált ténnyel lehet drámaian megjeleníteni. Nos, ez itt a mennyei őrszoba, ahol a „rózsaszínű tűzben" való tizenhat évnyi tartózkodás után, tehát a következő pillanatban a rendőrfogalmazó-Isten az ön-gyilkosokat visszaküldi a földre egy jó cselekedet elvégzésére. Így drámaian, vagyis az alakok közötti viszonyokból következően már azonnal találkozhat tizenhat éves lányával. És ennek a drámaian egészen kiválóan elgondolt jelenetnek és drámai ténynek van egy következő, ugyancsak drámaian nagyszerű mozzanata. Juli kivételével mindenki - Muskátné éppúgy, mint az Isten - igen nagy bűnnek tekinti, hogy Liliom meg-verte Julit. Ám azt a jelenetet, amelyben ez megtörténik, nem mutatja meg nekünk Molnár Ferenc. Liliomnak ez a tulajdonsága és bűne csak a mű végén lát-ható, amikor jót tenni küldik vissza, s ő a lánya kezére csap. Liliom bűne tehát a mű végén és nem az elején csattan, de itt megjelenik az az ütés is. S ez - ha tetszik - a drámai események kitűnő sűrítése, vagy - ha tetszik - poénos szerkesztés.

Azonban ezzel a művel is az a baj, hogy a drámailag kitűnően elgondolt és megszerkesztett világ meglehetősen sematikus és nagymértékben szentimentális. Sematikus, mert alakjai - ugyan nem dogmatikus-világnézeti látásmódból, hanem a színi hatás érdekében - legfeljebb csak két tulajdonságból-vonásból összetettek. Szentimentális, mert mély élet-igazságok helyett érzelmességet-hangulatot felkeltő mondatokat, jelenettartalmakat és jelenetpoénokat kapunk. Vagyis e drámai világ megszerkesztésének törvényszerűségei és dinamizmusai alapjaiban és lényegében nem esnek egybe - ahogyan a nagy drámák esetében van - az élet, a valóság felszín alatt működő dinamizmusaival. Így a fordulópontok sem az alakok benső tartalmaiból, erőiből fakadnak. (Például Liliom öngyilkossága.)

S ha Liliom itt van 1982-ben is, hát csak a legenda legendája maradt belőle; vagyis az a legenda, hogy olyan legendák éltek a kültelki vagányokról a század elején, miszerint ők a durva külső mögött igazi emberek voltak.

A szolnoki Szigligeti Színház előadását mégsem, ennek ellenére sem hatja át a divatos „nosztalgia"; és Babarczy László rendezésében a szentimentalizmusnak még a nyoma sincs meg. Hogy még önkéntelenül se áradhasson az előadásból, a mű ötödik és hetedik képét felcserélték. Így az előadás nem Liliom földre való röpke látogatásának valóban érzelemfacsaró jelenetével, hanem Julinak a most meghalt Liliomtól való búcsújával ér véget.

Ettől a jelenetcserétől az előadás még tocsoghatna az érzelgősségben. De a rendező, Babarczy László ezt minden ponton el tudta kerülni.

A rendezés Fehér Anna cselédlányában és a vendég Lukáts Andor Liliom-alakításában arra tételt a hangsúlyt, amire ma lehet: Liliom alapvető benső tisztességére és Juli ösztöneinek biztos ítéletére, amellyel ezt Liliomban felfedezi. Fehér Anna alakításában azonban ennek a fajta ösztönös ítéletnek a benső alapja és háttere nincs kellően kibontakoztatva. Színészi magatartásában sokkal több az intellektualitás, mintsem annak a szavakkal ki sem fejezhető benső, de teljességgel ösztönös magnak a megmutatása, amelylyel a színjáték elején megérzékeli Liliom erkölcsi tisztaságát és erejét. Persze ez a mag mégis érezhető. A színésznő alakításában - a nyitó jelenetben - azonban elsősorban az arra vonatkozó makacsság és csökönyösség jelenik meg, hogy őt ne nézzék olyannak, akit fogdosni lehet; hogy ő igenis tisztességes lány. Viszont az is teljességgel igaz, hogy ezt a benső magot végtelenül nehéz megformálni, mert közvetlenül ez után a jelenet után egészen más színészi „közegre" van szükség. Hiszen közvetlenül ezután Fehér Annának és a Marit játszó Fehér Ildikónak meg kell formálniok azokat a század eleji cselédlányokat, akik csak egészen szűk világot ismernek, s akiknek jelenetét Molnár Ferenc az irántuk tanúsított szeretettel, de azért őket bőven ki is nevettetve írt meg. Az itt megjelenő színészi magatartással és ennek közegével valahogyan hitelesíteni kell azokat a cselédlányokat, akik már a megírás korában sem voltak egészen valóságosak. Az itt szükséges magatartás és színészi közeg előjött már a Liliom-Muskátné-Juli-jelenetben is, s talán ez a színészi magatartás nyomta el azt a benső magot, azt a csak az ösztönvilágban élő erőt, amely rendíthetetlenül biztos ítéletet hoz Liliom érte való kiállásakor Liliom erkölcsi erejére vonatkozóan. De ez talán azért is hiányzott, mert Fehér Anna még nem bontakoztatta ki magában azt a színészi képességet, amellyel pusztán csak a bensőből áradó, kisugárzó dinamizmusokat lehet, szavak és gesztusok nélkül, megjeleníteni. Színészileg van azonban egy egészen kiváló pillanata, amely az erre való készséget mutatja. Juli és Liliom már több hónapja együtt élnek, és rettenetesen nyomorognak, amikor Mari meglátogatja őket Hugóval, a vőlegényével. Mari eldicsekszik, hogy Hugó olyan állást kapott, amelyben egyetlen este húszharminc koronát is megkereshet. Erre Juli felsír, s ezzel a sírással Fehér Anna Juli egész életének kínos keserűségét és ugyanakkor Liliom mellett való szilárd kitartását és ebből eredő megelégedettségét is érvényre tudja juttatni. Alakítása azonban eléggé egyenetlen, mert a halott Liliomtól való, a színjáték végére helyezett búcsúja nem eléggé mély. Nem érezzük ekkor, hogy egyedül ő tudta, ki volt Liliom, s hogy valójában milyen nagy is volt az ő szerelmük. Pedig erre még szövege is van. („ ... nekik semmi közük hozzá. . ." stb.)

Lukáts Andor (Liliom) és Koós Olga (Muskátné) a szolnoki előadásban

Lukáts Andor Liliomjának jellemzője a vagánységból fakadó, egyáltalán nem bántó fölényesség. Muskátnéval és állásával is inkább ezért szakít, s kisebb mértékben érezteti azt a benső tartalmat, amely nem engedi, hogy vállalja a hintáról való lelökés igazságtalanságát, hogy vállalja, megfosztja a szegény cselédet egyetlen örömétől. Ezt az erkölcsi erőt inkább abban a jelenetben formálja meg, amelyben előre gyakorolja a rablást; azzal, ahogyan ekkor eljátssza, miként fogja a pénztárostól megkérdezni: „Jó estét kívánok. Kérem szépen, hány óra ?" Ezekben a pillanatokban nemcsak a neki teljesen szokatlan és új helyzettől és új cselekvéstől való félelmét és izgalmát mutatja meg, de erkölcsi magját is, amely berzenkedik a pénztáros kifosztásától. Azonban rendezőileg is, színészileg is kissé jellegtelen tartalmúnak éreztük azt a pillanatot, amelyben lánya kezére üt. Ahogyan említettük, ez az ütés jeleníti meg Juli megverését is; és talán azért is kellett volna ebből a jelenetből jelentősebb pillanatot formálni. így pusztán csak egy esetleges eset, amelynek nem látjuk igazán az emberi hátterét.

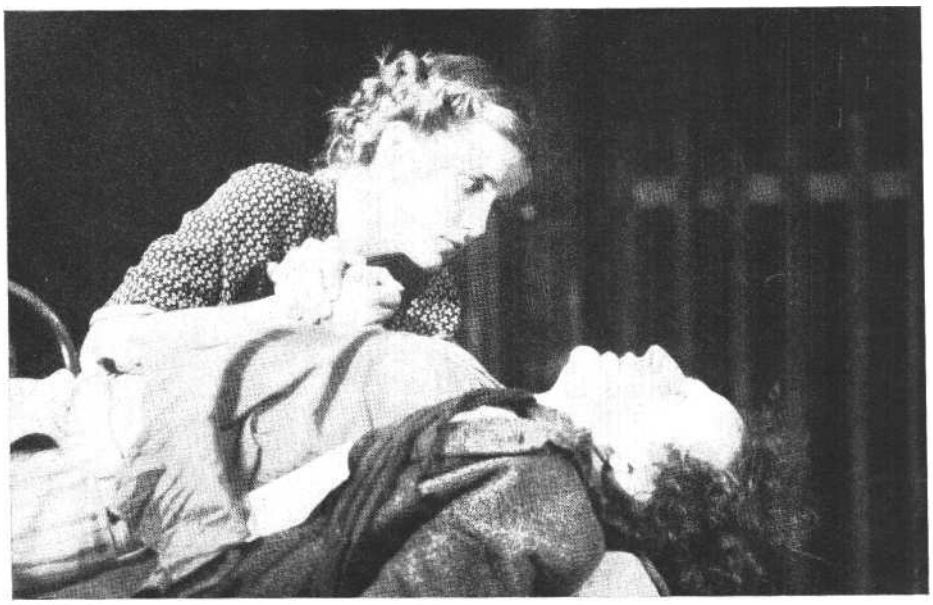
Könnyen belátható, hogy végtelenül nehéz hitelessé tenni azt a Marit, azt a tudatlan, vidékről most jött, század eleji cselédlányt, akinek megírt alakjában sem a valóság jelenik meg, hanem az a cseléd-lánykép, amelyet gazdáik szerettek volna látni bennük; tisztességes, becsületes, de oly ostoba-butácska lány ő, akinek valóságismeret-hiányán remekül lehet szóra kozni. Fehér Ildikó is ezt a képet vetíti elénk. Persze, különösen mára, az életismeret-hiányból fakadó szavai nyomán kiváltódott derű a domináns; akkor például, amikor azt halljuk, hogy az az „érzékiség", amikor Hugó „Megfogja a kezemet és úgy sétálunk. Aztán lóbálni akarja a kezemet..."

Egészen kitűnő Koós Olga Muskátné szerepében. Teljesen elkerüli azokat a színészi közhelyeket, amelyekkel az öregedő nő férfiéhségét, a fiatalabb férfi iránti szerelmét szokták megmutatni. Nem csábít csodamosolyokkal, hanem olyan idősebb nőt formál, akinek szüksége van valakire, és talán elsősorban Liliomra lenne. Koós Olga ugyanakkor megmutatta azt a korabeli fensőséget - nem a közhelyesen stupid gőgöt -, amely közönségességben robban ki, s amivel a körhintásnő fölényét fejezi ki a koldusszegény vagánnyal és a rongyos cseléd-lánnyal szemben. Amikor a halott Liliomtól akar elbúcsúzni, és ahogyan erre mintegy engedélyt kér Julitól, teljesen elkerüli az érzelgősséget, noha itt nagy a lehetőség rá. Közli, hogy mégis ő szerette jobban Liliomot, de ebben már nem a fensőség, hanem mélyebb emberi tartalom és Muskátné valóságlátásának milyensége jelenik meg.

Furcsa alakítás Nagy Sándor Tamásé Ficsur alakjában. Furcsa, mert testtartásában és gesztusaiban állandóan rettegésben élő, megfélemlített, nyomorult figurát jelenít meg; hangjában, hanghordozásában pedig állandó túlfűtöttségben, izgatottságban élő alakot. Úgy éreztük, e két megjelenítésmód nem illik össze. Jeney István játssza *az égi* és a földi rendőrfogalmazót. „Figurát" az égiből farag, egyáltalán nem szerencsésen.

Babarczy László rendezése azért kitűnő, mert végül teljesen el tudja fogadtatni az említett legenda „legendáját"; mert színészeivel az előadás minden pontján el tudta kerültetni az érzelgősséget; s mert Juli és Liliom alakjában -- ha színészileg nem teljesen kibontakoztatva is - képes volt megérzékeltetni a két főalak igaz embei tartalmait. A díszlet és né-mely hangeffektus azonban véleményünk szerint túl mai, túl modern ehhez a művilághoz. Nyilván nem a „nosztalgiahangulatot" árasztó díszletet hiányoljuk, csak azt a látványt, amely a rendezés, noha keményebb, feszesebb, de mégis egy legenda legendáját megformáló világához jobban illeszkedett volna.

Liliom halála (Fehér Anna és Lukáts Andor) (Szoboszlai Gábor felvételei)



Molnár Ferenc: Liliom (Szonoki Szigligeti Színház)

Rendező: Babarczy László m. *v.' Díszlet:* Donáth Péter m. *v. Jelmez:* Tordai Hajnal m. v.

Szereplők: Lukáts Andor m. v., Fehér Anna, Fehér Ildikó, Nagy Sándor Tamás, Csák György, ifj. Kőmíves Sándor, Koós Olga, Hollán Zsuzsa, Sebestyén Éva, Mucsi Zoltán, Jeney István, Basilides Barna, Somody Kálmán, Varga Tamás, Varga Károly, Váry Károly, Roczkó Zsuzsa, Simó Éva, Turza Irén, Ujvári Júlia, Csankó Zoltán, Horváth László.

SOMLYAI JÁNOS

Aszinkronban történelemmel, nézővel

Darvas József *Részeg eső* című drámájának veszprémi bemutatója alapvető tanulságokkal szolgál. Ezek mindegyiké-ről alapos elemzést adni itt és most nincs mód. A következőkben elsősorban csak arra vállalkozhatunk, hogy megvizsgáljuk, mi az, ami az 1964-ben írt drámából mára már visszavonhatatlanul megkopott, mai sikerét szinte lehetetlenné teszi. Ezt egyébként Pethes György rendező-nek és a dramaturgnak (akit a műsor-füzet nem jelöl) lett volna feladata meg-tenni.

Röviden a mű : Balla Géza, a parasztszármazású sikeres festőművész, a hatvanas évek legelején önkezével vet véget életének. Ez a halál, ez a tragédia készteti barátját, Szóláth Béla filmrendezőt saját élete felülvizsgálatára, számvetésre önmagával. Felidézi utolsó húsz-huszonöt évét, keresi a választ arra, hogy miért lett öngyilkos Balla, s kutatja, vizsgálja saját és nemzedéke sorsa alakulásának rugóit. A lazán egymáshoz kapcsolódó képekből építkező dráma végső soron csak kérdések megfogalmazását nyújtja, hisz válaszaival ma már nem tudunk mit kezdeni. A darab cselekménymenetéről összefoglalóan nehéz lenne többet mondani, hiszen e képek sorozatával a mű - ahogyan Darvas írja - „annak a nemzedéknek útját, tragikus hányattatását kíséri nyomon, amely felnőttként éli át a fasizmus teljes kibontakozását, a második világháború eseményeit, hogy később a napi politika által felszínre dobott személyi kultusz játékszerévé váljon, elveiben megcsúfoltasson, tetteinek következetessége megtöressen".

Talán csak annyit még, hogy Szóláth a számvetés eredményeképpen, megtisztulási folyamata befejezéseként elhatározza: abbahagyja anyagilag, erkölcsileg egyaránt elismert, jutalmazott munkáját, hogy Balláról készíthessen filmet, igaz filmet. A főbb szereplők között megismerkedhetünk még Andrással, aki miniszter, Csontos Gyulával, ő (a színlap szerint) filozófus, és Fodor Ferenc esztétával.

A veszprémi előadás - vizsgáljuk bármilyen szempontból is - leginkább csődnek nevezhető. (Olyannyira, hogy meg kell jegyeznünk, a veszprémi színház művészei: színészek, rendező, dramaturg, díszlettervező - más bemutatóik bizonysága szerint - ennél csak többre, jobbra képesek.) A tanulság pedig: egy-egy bemutatásra kerülő dráma értelmezésében benne kell hogy foglaltassék a közönség darabbal kapcsolatos ismereteinek pontos felmérése, figyelembevétele is. Meg-lehet, a konkrét, napi kérdésekkel politizáló daraboknál a probléma nem egyszerű, bár látszólag épp az ilyen típusú drámáknál volna könnyebb számba venni a laikus közönség ismereteit, létező (vagy már éppen hiányzó) érzelmeit. A műveletet elvégezni mégis nehezebb. Óhatatlanul ki kell lépni a mű keretei közül, és színháztól, művészettől függet-len, általunk, velünk, bennünk élő társa-dalmi, politikai tényeket kell leszögeznünk. Mivel a veszprémi fiaskó ezek elmulasztásának tudható be, néhány egyszerű kérdés felsorolása nem felesleges.

Sikert joggal remélő és váró színre állításnál tudni kell mindenekelőtt: miről szól a mű? (E kérdés feltevése azért nem hagyható el, mert az erre adható válasz esetleg a bemutató létjogosultságát is megkérdőjelezte volna.) További kérdéseink: minek köszönhette - mérsékelt és ellentmondásos, de a mostaninál mégiscsak nagyobb - hatását 1964-ben a *Részeg eső?* Hogyan viszonyolunk ma hozzá? Mit tudunk mindarról, amiről a mű szól ? Mennyire és milyen módon érdekel bennünket az, ami 1944 és 1956 között történt, és főleg mennyire érdekel, amit erről 1964-ben írtak ? Végül az utolsó kérdés : mi az, ami miatt be kell mutatni a *Részeg* eső-t 1982-ben?

Könnyű, ám példátlanul igazságtalan volna - s a bukás ilyen mértéke mellett már nemcsak a szerzővel, de paradox módon a színre állítókkal szemben is - a kudarc okát csak a darabban keresni. Ezért a mű védelmében már most tisztázni kell egy elvi kérdést. A dráma lényegi megvalósulása az előadás. Az egyszeri és megismételhetetlen. Az, amiben divat, napi gondok, hangulatok is munkálhatnak. Az, ami sok esetben bízvást tartható partikulárisnak is. Hiszen lehetnek „a kor foglalatjai és rövid krónikái". Első-sorban persze a saját kora számára foglalat és krónika. Eszközei révén főként a jelen idejű és egyértelmű hatásra törekedhet. A darab előadása, az oly sok mindenben különböző nézők azonnal megfogalmazható ítélete mellett és ítéletéért történik. Ha pedig a műnek feltett szándéka, hogy konkrét napi gondok kimondását végzi el, és nem „örök érvényű" kérdések holnap is elmondható igazságait keresi: ez jogos és szükséges is lehet. Ugyanakkor persze ebben az esetben számolni kell a kivételesen helyénvaló kérdéssel: miért pont így írta? Egyszóval, önmagában a tény, hogy valamely dráma hosszú évekkel első bemutatása után ismét színre kerülve nem arat osztatlan sikert, nem minősíti, nem minősítheti a művet. Még akkor sem, ha pontosan a kezdeti sikertelenségre cáfolna rá. Ha pedig belegondolunk, hogy ilyenkor gyakran elhangzik a szentencia: kizárólag a darab első jelentkezésének ilyen-olyan nézői az okai a mű méltatlan bukásának, akkor feltételeznünk kell azt is, hogy egy adott darab jelen sikertelensége korunkkal függ össze, s nem feltétlenül a darab lényegi értékeinek végső, tévedhetetlen ítéletét jelenti. Ha ezek után mégis és visszamenőleg minősítjük - egy volt siker megérdemeltségét vonva kétségbe -, akkor ez csak úgy lehetséges, ha akkori magunkat is minősítjük.

A Darvas-mű kapcsán itt egy fontos kérdéshez érkeztünk. Az alig karnyújtásnyira lévő 1944-1956-os évek jelenünket döntően meghatározó eseményeiben értékelhetnénk magunkat, viselt dolgainkat. Szembenézhetnénk a darabban megfogalmazott, rólunk kiállított bizonyítványunkkal. Ez pedig ma azért sem szívesen vett feladat, mert azokkal az évekkel kapcsolatban néhányszor megtettük már. Nos, ez az egyik pont, mely a darab bemutatásával kapcsolatos kételyeinkre utal, és ahol sikertelenségének egyik okát is kereshetjük. Tagadhatatlan, hogy történelmünk - darabban is hangsúlyosabb - 1944-56 közötti időszaka alkalmas volt a kikerülhetetlen önvizsgálatra. Ki-ki akár a vele, általa, akár a szomszédja, a szomszéd által történtek miatt, jobban vagy kevésbé, őszintén vagy mert muszáj volt, szembenézésre kényszerült önmagával. Tehette ezt kegyetlen, örök sérülést okozó mardosó őszinteséggel, vagy elintézhet-te sikeres öncsalással is. Akár így, akár úgy, nem volt könnyű. Ezért a kényszerű bűntudat sugallta meakulpázásból elég volt. Bizonyos, hogy a veszprémi színre állítóknak sem volt szándéka ilyen önvizsgálatra kényszeríteni. Azt azonban tudniok kellett volna, hogy a darab erről beszél, hatása annak idején nem utolsósorban ebben jelentkezett. A dráma belső törvényének megfelelően Szó-

láth számára barátja öngyilkossága egyfajta elfogadható válasz. Kiváltó oka tehát értelmes kérdéssel megtalálható és főként általánosítható kell hogy legyen. Igy - bár könyörtelen kérdéseit csak néhány személyre koncentrálva teszi fel - a válaszok (a bűnök) általában jellemzőek. Ebbe az irányba hat Szóláth lelki-ismeret-furdalása is. Pár nappal halála előtt kérdezte Balla Szóláthot: „Te ugye hiszel még?! .. Ugye lehet még hinni?!... Lehet, ugye?! És érdemes?!" Szóláth meggyőződés nélküli válasza: „Persze."" A jóvátehetetlen mulasztás megtörtént, s a következő lépésben már szükségszerű kiterjesztése is, mivel Balla halálának, nemzedéke tragikus hányattatásának okaként nem lehet egy konkrét személyt, egy pontos dátumot megjelöl-ni. Nem, ha az okok eredői történelmünk kritikus éveiben gyökereznek. De nem lehet magyarázat pusztán az objektív törvényszerűség sem. Ezért lesz felelőssé minden résztvevő, maga a nemzet, elítélhető vétséggé a tehetetlen sodortatás. Bűnös Balla öccse, Sándor, aki Steiner Izsó tehenét akkor hajtja haza saját udvarába, mikor még el sem hagyta a falut a deportáltak menete. Vétkes Csontos Gyula, az 1949-ben ártatlanul bebörtönzött kommunista, mert szabadulása után, bár jóval tisztábban lát, mégsem cselek-szik. A dráma lazán egymáshoz illesztett képei jellemfejlődést nem ábrázolnak. Ily módon Balla Sándor és Csontos „vétkei" előzmény nélküliek, általánosíthatóak. Őket személy szerint tettük alól akár fel is menthetjük. Önmagával szem-ben már nem tehette ugyanezt a néző, hiszen saját megélt sorsával egészíthette ki a látottakat. A színpadon így valódi vétségek is büntetlenül maradnak, csak hogy annál visszautasíthatatlanabb legyen a nézőre erőltetett önvizsgálat.

A mű szembenézésre kényszerítő erejéből gyorsan és sokat veszített. Bizonyítja ezt, hogy Darvas maga is szükségesnek érezte az 1972-es debreceni be-mutatóra drámája átírását. Igaz, ez az átdolgozás főként a darab szerkezetét érintette, azt tette áttekinthetőbbé, világosabbá. Ez a szerkezeti tisztázás azonban - ha áttételesen is - arra utal, hogy az az elfogultság, mely 1964-ben jellemző volt, 197z-re jócskán megcsappant. Anynyira feltétlenül, hogy a higgadtabb fogalmazás lehetővé és elvégzendővé vált. Az 1972-es bemutató halovány „sikere" azonban azt is jelzi, ahogyan az évek teltek, úgy távolodott egymástól mű és közönsége.

Darvas József: Részeg eső (veszprémi Petőfi Színház). Az előtérben: Bakody József és Árva László (MTI-fotó - **Ilovszky Béla felv.)**

Természetesen nem arról van szó, mintha ma gyökeresen másként ítélnénk meg történelmünk említett időszakát. Ismereteink bővültével mindössze árnyaltabban tudunk kérdezni 1937-et, 1944/1945-öt, 1948-at, 1956-ot illetően. Máshová kerültek súlypontok, módosultak értékek.

Á regény és a dráma megjelenése, első bemutatása idején hasznos és jogos volt, hogy az egyén sorsa, erkölcsi helytállása vagy éppen helyt nem állása kerüljön a középpontba, s így faggassuk a történelmet. Pozitívum volt már csak azért is, mert szemben a néhány évvel korábbi gyakorlattal, nem a kollektív, alig egyénített hős dominált, akivel kapcsolatban történelemfaggatásról nem beszélhettünk. Mindez ma már nem elég. Némiképp módosultan ítéljük meg az egyén, a közösség, a történelem egymáshoz való viszonyát az említett évszámokhoz kapcsolódó eseményekben. Az ötvenes évek első felének torzulása nem „nagy nemzeti összefogással" elkövetett volt, mégis szinte egy egész ország szenvedte. 1964-ben annak tisztázására, hogy 1944 -1956 között mi és miért történt, elsősorban a vezető értelmiség személyes tetteinek boncolgatása tűnt alkalmasnak, elfogadhatónak. Az elkövetett hibák okát - természetesen joggal is - inkább személyek tetteiben találtuk meg, s a társadalmi, politikai folyamatokból következő sajátosságok - melyek a maguk módján könyörtelenül hozzájárultak a hibákhoz - elemzésre még alig-alig kerültek. Ennek megfelelően a (közismert) személyekre vonatkozó kérdések majd mindegyike kapott is választ, válaszokat. Sőt volt idő, mikor nemcsak e személyre koncentráló okmeghatározás volt túlzottan hangsúlyos, de ezen belül is néhány név akárcsak egy varázsige funkcionált **A** személyekre vonatkozó válaszok sokaságából lassan- lassan egyvalami vált világossá: nem adnak elégséges feleletet a történtekre. Nem járulnak hozzá a néző, olvasó által is birtokolható tudáshoz. Az azokra az évekre vonatkozó választ inkább a személyektől valamelyest független, történelmi „szükségszerűségre" vonatkozó, az általában még mindig hiányzó politikai, társadalmi tényekre támaszkodó, elvi kérdések tudnák megközelíteni. (A közönség, ha ismeri is, nem tudja a hétköznapok nyelvére le-fordítani az ellenforradalom okairól szó-ló 1956-os párthatározatot.) Ennek eredménye aztán az, hogy a színen látható hősök, mikor személyes felelősségüket keresik, nem keltenek érdeklődést. Például Szóláth. Oknyomozása jellegzetesen felemás. Az okok keresésében meg-csodált irigylésre méltó eltökéltsége egy csapásra szertefoszlik, ha oly közel ér hibáihoz, hogy azok már megfogalmaz-hatóak. Ezt pedig csak részben indokolja a dráma általános önvizsgálatot hirdető koncepciója. Ezért hiteltelen marad a magára rótt. „penitencia": egy igaz filmet kell készítenie. Balláról. Nem tud-ni ugyanis, vajon mitől rosszak korábbi munkái. Arra sem derül fény, hogy e hamis filmek, dokumentumok bírtak-e egyáltalán bármilyen hatással bár-kire is.

Maradva még a személyeknél, keressük a négy főhős, a dráma érdektelenségének további okait. Kevés ez a négy főhős. 1964-ben a dráma négy hőse mellett - akik a munkásmozgalomban éltek, küzdöttek égtek el -- azok hiánya tűnt fel „... akik húsz éven át - írja Pándi Pál 1964-ben - távol tartották magukat a szocializmustól", hisz az ilyenek szerepeltetése tehette volna, úgymond „reálisabbá... erkölcsi értelemben is Szó-láda vagy Balla helyét az életben". Mai hiányérzetűnket inkább azok okozzák,

akiknek élete úgy volt nehezebb azokban az években, hogy nem vehettek részt igazán saját sorsuk alakításában. Akikkel megtörténtek a dolgok anélkül, hogy tudták volna, miért. Ha e hiányérzet megfogalmazható, az értékkeresésünk pontosabb irányát sejteti. Konfliktushelyzetet a drámától eltérően nem feltétlen a fegyverrel szemben állók közt látunk, nem is a meghasonlott, önmaga hitét őszintén kereső főhősben, vagy közte és a tőle alig különböző szellemi alteregója közt, hanem a hatalmat gyakorlók és az azt elfogadók között. Ezért hat a darab négy hősének igazságkeresése - ha hit-tel telített is - csak saját igazságuk keresésének, felmentést, megértést igénylő siránkozásnak.

Elemezhetnénk még tovább a művet, pontosíthatnánk fenntartásainkat a nemzeti bűntudatot ébresztgető, nehezen konkretizálható általános feleleteivel kapcsolatban. Mégsem tesszük, mert annak eldöntése, taglalása, hogy vajon a ma ismert történelmi tények elégségesek-e, és kellően köztudottak-e ahhoz, hogy velük lehessen megadni egy drámában az érdemi és igaz választ múltunk feszítő kérdéseire, nem szorosan a műelemzés része. Remélhetőleg ennyi is elegendő volt annak jelzésére, hogy ezt a művet ma sikerre vinni módfelett nehéz.

A legnehezebb feladat az előadás gyakorlati megvalósulásáról, a színészekről írni. Nem volna illő számon kérni tőlük a hitet, a meggyőződést, az előadásból hiányzó művészi erőt, név szerint és pontokba szedve sorolni alakításuk hibáit. Nem tehetőek felelőssé még azért sem, hogy a - jó értelemben vett - rutint is nélkülözve csak deklamálják a szerző szövegét. A díszlet (Fehér Miklós munkája) - mindössze néhány kocka, amely lehet szék, asztal, hadd érvényesüljön a gondolat maga - ezúttal csak száraz, élettelen állóképek sorozatát teremtette meg.

Darvas József: Részeg eső (veszprémi Petőfi Színház

Rendező: Pethes György. *Díszlettervező:* Fehér Miklós m. v., *Jelmeztervező:* Hruby Mária.

Szereplők: Joós László, Demjén Gyöngyvér, Csizmadia Gabi, Szoboszlay Sándor, Blaskó Balázs, Borbiczki Ferenc, Áron László, Darás Léna, Horváth Ibolya, Rupnik Károly, Ekes Kond, Dóczy Péter, Dévai Péter, Mixtay Péter, Bakody József, Háromszéki Péter, Árva László, Monori Balázs.

Hernádi **Gyula: Szép magyar tragédia (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Madaras József, Albert Éva és Kovács Gyula (Keleti Éva felv.)**

RÓNA KATALIN

A blődli mint színházi jelenség

A Szép magyar tragédia Nyíregyházán

Néhány esztendeje annak, hogy a Gyulai Várszínház bemutatta Hernádi Gyula játékát, *a Szép magyar tragédiá-t.* A drámai vonulatban kétségtelenül a *Falanszter, a Királyi vadászat, a Vérkeresztség* sorozatába tartozó mű. Még ha a megírás szín-vonala vitathatatlanul az említettek alatt maradt is. Vonulatról beszélhettünk, hisz Hernádi modellalakjai, ha úgy tetszik, hősei, valamiképpen mindenkor álmodozók, hóbortos egyénként küzdők, magánhősök. És *a Szép magyar tragédia fő*-szereplője is történelmi múltunkból ide tévedt figura, aki a politikai realitásokból mit sem ért meg, ám készséggel szolgál ki mindent és mindenkit, ha úgy érzi, hite szerint a Habsburgok ellen lehet.

Niklay István a nemzetközi kalandor eszményi alakja: volt 48-as tiszt, aki először Habsburg Miksát követi Mexikóba, ám amint Miksának nem sikerül megszöknie, és a köztársaságiak kivégzik, azonnal Juarez elnök szövetségese szeretne lenni. S mert ott sem arat sikert, III. Napóleonhoz pártol. Tiszt lesz, ám a franciák sedani veresége után Bismarckban találná meg a nagy szövetségest. Látszólag a szabadságért harcol, ám mindig a fölüllevők oldalán. Niklayval ellentét-ben mindvégig ott áll a két világforradalmár: Pereghy Imre és Pereghy Anna. A világkalandor és a világforradalmár lényegében ironikus történelmi vitáján keresztül peregnek a groteszk történelmi események. Helyzeteikben a tragikus és komikus mozzanatok úgy váltják egymást, hogy mindvégig jelen van Hernádi állandósult történelemszemlélete, s mindannak, amit fölépít, amit elmond, a tökéletes iróniája.

Hernádi története ezúttal pontosan követhető, gondolkodásmódjában nem akarja próbára tenni közönségét. A logikai összefüggések biztosak, s talán még arra is tesz kísérletet, hogy a modelldrámába vigyen valamit a jellemdráma lehetőségeiből. Ám ez legföljebb kísérlet, próbálkozás, amely mégis inkább a modellt tartja szem előtt. És megkonstruált modelljein keresztül igyekszik kifejteni gondolkodásmódjának határozott kategóriáit is. Ezúttal elsősorban a szabadságfogalmat, s ezen belül is a szabadságharc megvívhatóságának feltételeit. Hogy ebben a drámában mégsem szerveződik konstrukciója tömör egésszé, szerves egységgé, annak az az oka, hogy az író nem tudja a meghatározott úton tökéletesen végigvezetni modelljét. S ahogy fogyott az írói ötlet, ahogy elfásult az irónia, helyébe lépett valami furcsa, Hernáditól szokatlan pátosz. S ezzel együtt vált testetlenné a modell, vesztett a benne lévő jellem lehetőségéből.

Ami Hernádi Gyulától számonkérhető, s fölmerült ez annak idején a gyulai előadás láttán is, az az írói fegyelmezettség, amely nem engedheti meg a félkész drámák színpadra jutását, még akkor sem, ha fontos gondolatok színpadi megszólalásáról van szó. Hernádi a *Szép magyar* tragédiá-ban olyan lényeges kérdésekről, magatartásokról szól, s szólhatna még komolyabban is, amelyek megértek volna némi írói tovább munkálkodást.

A Szép magyar tragédia a néhány évvel ezelőtti előadással szemben a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban új formai arculatát, a megvalósítás alapvetően másfajta lehetőségét mutatta meg. Akkor Szinetár Miklós rendezése komolyan

vette Hernádi játékát, logikáját, ironikus történelemszemléletét. Most, ahogy a Hernádi-Jancsó alkotópáros lépett szín-re, megváltozott a módszer is. Előtérbe került az utóbbi időben már több alkalommal színpadot kapott *(Mata Hari, Hasfelmetsző Jack, V N. II. M., Drakula)* s így most már akár színházi jelenségnek is tekinthető blődli. Jancsó szín-padszervezésében a meztelenség, az erotika, az állandó szeretkezés az alap. S ha közben eltűnne valami a mondanivalóból, azt kézjelekkel, mutogatással, szó-viccek halmazával helyettesítik. Lehet szeretni vagy nem szeretni ezt a színházat, lehet elfogadni *vagy* elvetni színpadi törvényszerűségeit, lehet egyszerűen formai rendszerként kezelni. Azt azonban cl kell ismerni, és főként tudomásul kell venni, hogy a színpadi újdonság erejével hat a közönségre, hogy egységes jelrend-szere határozott művészi elgondolást, szándékot takar. S az is kétségtelen, hogy a továbbiakban hitelt érdemlően színházi jelenségként kell kezelni.

Jó lenne azt is tudni, mire menne Hernádi-Jancsó színháza, ha csupa olyan színésszel dolgozna, akik igazán értik nyelvüket, gondolkodásmódjukat. Ugyanis a nyíregyházi társulatból egyedül a vendégként föllépő Madaras József érti-érzi az alkotópáros világát. Az ő mindig áruló világkalandora pontosan azt mutatja meg, amit a szerzők elképzeltek. Úgy játszik, úgy mozog, úgy gesztikulál és legfőként úgy gondolkodik, ahogy azt Hernádi logikája és Jancsó látványvíziója megkívánja.

A többiek, Bárány Frigyes, Kovács Gyula, Albert Éva, Horineczky Erika, Lakatos István, Szigeti András, Palotai István, Varsa Mátyás, Kiss T. István, Fábián József, Berki Antal, Balogh Judit látható igyekezettel vesznek részt a megszokott helyzeteiktől idegen szerepek-ben, szituációkban. Több-kevesebb sikerrel megpróbálják követni a darab, az előadás rendszerét. Banovich Tamás színpadi látványa, képi világa jól illeszkedik a Hernádi- Jancsó megkonstruálta történelmi vízióhoz.

Hernádi Gyula: Szép magyar tragédia (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Rendező: Jancsó Miklós. *Látvány:* Banovich Tamás. *Zene:* Tomasovszki Pál. *Koreográfia:* Pethő László. *Jelmez:* Kék Maja.
Szereplők: Madaras József m. *y.*, Albert Éva, Bárány Frigyes, Horineczky Erika, Kovács Gyula, Lakatos István, Szigeti András, Palotai István, Varsa Mátyás, Kiss T. István, Fábián József, Berki Antal, Balogh Judit.

SZÁNTÓ JUDIT

Meglepetés nem történt

A Pillantás a hídról a József Attila Színházban

Ez az előadás az evidenciák estje, és mint ilyen kevéssé hálás kritikusi feladat. Csodák a színházban is - sajnos ritkán esnek, de majdnem ennyire ritkaság az is, hogy egy produkció ilyen pontosan hozza a papírformát.

Hogy drámai divatok ide, drámai divatok oda, Arthur Miller nagy korszakának három drámája *a Salemi boszorkányok, Az ügynök halála* és a *Pillantás a hídról* - századunk biztos hozzájárulása a klasszikus drámai repertoárhoz, az frissebb keletű reprízek nélkül is bizonyos volt már.

Hogy Berényi Gábor rendezői egyéniségéhez leginkább ez a típusú klasszicizáló nagyrealizmus illik, éppoly tudott volt, mint az, hogy eszközei művészi beérése óta nemigen fejlődtek, és így műfajnak és tolmácsolásnak az a találkozása, amely tizenöt-húsz évvel ezelőtt maradéktalan élményt nyújthatott volna, mára inkább csak megbízhatónak ígérkezett, mint érdekesnek.

Hogy Horváth Sándor az utóbbi évek során épp művészetének legvonzóbb sajátosságát: a bonyolult tartalmak letisztultan egyszerű kifejezését veszítette el, többé-kevésbé bizonyított volt, sajnos, ez is.

Hogy a József Attila Színházban úgyszólván Kállay Ilona maradt az egyetlen jelentős művész, aki nemcsak hogy megőrizte eredeti képességeit, de rendezőitől és partnereitől érkező impulzusok híján is egyre gazdagította emberábrázoló erejét, nem meglepetés ez sem.

És így sorolhatnánk tovább az est összetevőit. A papírformát legföljebb két mozzanat - nem, nem borítja fel, legföljebb módosítja. Kránitz Lajos Marcóként az előadás legtömörebb, legemlékezetesebb alakítását nyújtva, saját korábbi legjobb színvonalát hozza (miközben sajnos minősít is *egy Pillantás-előadást,* ha Marco epizódszerepe benne a legkiemelkedőbb mozzanat - akárha egy *Hamlet-ben* Horatiót dicsérhetnők a legmelegebben). Szerencsi Éva viszont rácáfolt azokra a reményekre, melyek miskolci karakteresebb, képlékenyebb alakításain alapultak: visszatérve a József Attila Színházba, a régi falak között megtalálta és felöltötte régi bőrét; merev és jellegtelen, mint volt az úgy látszik, túl rövidre szabott levegőváltozás előtt.

Az előadás jelentős pozitívuma, hogy a darab átjön, és hogy - a darab jön át. A rendezői színháznak számos nagyszerű - a szóban forgónál bizonnyal izgalmasabb estét köszönhetünk, értékes dráma

Arthur Miller: Pillantás a hídról (József Attila Színház). **Horváth Sándor (Eddie Carbone) és Kállay Ilona (Beatrice)**

esetében olyankor, ha annak jellegzetességeit fokozza fel vagy láttatja új oldalról; de sűrűn találkozunk olyan rendezői produktumokkal, melyek önkényes látomásokat ojtanak a szövegbe, ami különösen olyankor baj, ha ezek a látomások kevésbé tehetségesek és szuggesztívek annál, amit eltakarnak. Berényi Gábor rendezése nem revelál új vonásokat, a darab szakasztott olyannak mutatkozik, ahogy a Madách Színház hajdani „nagy előadásának" nézői emlékeznek rá, s ahogy azok, akik csak olvasták a szöveget, el-képzelték. De - a drámát kapja meg a József Attila Színház közönsége, hibátlanul értelmezve, dramaturgiailag kifogástalanul felépítve és súlypontozva. Elvileg elképzelhető lenne egy olyan elő-adás, amely új szempontokat kínálna a drámaelemzésnek, de könnyen meglehet, hogy lényeges új rendezői felfedezések csak a mű megerőszakolása árán jöhetnének létre. Arthur Miller nem véletlenül tudta oly mesterien megmintázni Eddie Carbonét vagy a vele sok szem-pontból rokon Willy Lomant. Mint drámaíró ugyanis igencsak hasonlít rájuk: titok nélküli szerző ő, aki leplezetlenül, nyíltan megmutatja művészi önmagát.

Elolvastam az 1960-as előadás kritikáit; ami magát a drámai szöveget illeti, a legjobb elemzésekhez nemigen van mit hozzátenni. Benedek Marcell tévedését, miszerint Alfieri, a klasszikus kórus funkcióját betöltve, „a józan észt képviseli, bölcs mérsékletre inti a szenvedély rabjait", már akkor kiigazították: az ügyvéd, leplezetlenül az író szócsövekénT, a polgári társadalomban sikert és elismerést kivívott értelmiségi lelkifurdalását fejezi ki, amiért rokonszenve tehetetlen a kiszolgáltatottakat sújtó törvényekkel szemben, mégoly őszinte együttérzése pedig képtelen ledönteni azokat a falakat, amelyek helyzet, lehetőségek és sors tekintetében köztük magasodnak. Ha Benedek Marcell tévedését Úray Tivadar klasszikusan előkelő, nemes és egyértelmű játékstílusa táplálta, Kaló Flórián alakítása immár félreérthetetlen: ez az Alfieri nyugtalan, lelkiismerete csak formálisan tiszta, mosná, de tudja, hogy nem moshatja kezeit.

Ettől függetlenül legföljebb csak ismétlésekbe lehetne bocsátkozni. Annyit mégis megjegyeznék: nem véletlen, hogy a *Pillantás a hídról* esetében semmi-féle vulgármarxista frazeológiát nem kell a bírálatokról lehántani. Millernél nem volt mit elkendőzni, szépíteni, túl- és belemagyarázni: három nagy drámája a polgári társadalomban élő ember helyzetének mindmáig egyik legpontosabb és legművészibb színpadi ábrázolása. Másfelől, az ötvenes években túldicsért jó néhány, szemléletében épp ennyire vagy még inkább haladó nyugati szerzővel ellentétben, Millernél nem volt szükség arra sem, hogy mondanivalóbeli érdemek miatt középszerű teljesítményeket dicsérjenek túl. *A Pillantás - s* ezt sem elsőnek emelem ki - shakespeare-i ihletésű (ha nem is shakespeare-i gazdagságú) mű. Nemhiába vetették össze Eddie Carbonét Othellóval: a negyvenéves férfi szerelmi rabsága egy tizenéves lánnyal szemben, majd elhatalmasodó féltékenysége éppoly biológiai meghatározottságú, mint a korosodó móré egy fehér bőrű fiatal nő vonatkozásában; de ez a biológiai meghatározottság éppoly kevéssé határozza meg Eddie Carbone tragédiájának konkrét menetét és tartalmát, mint Othello esetében. Eddie Carbone története egy negyvenéves szerelmes férfi társadalmi tragédiája.

Berényi Gábor rendezése tehát korántsem értelmezés dolgában marad a lehetőségek alatt, sőt, ez az értelmezés az előadás legstabilabb támasza. Az értelmezés színpadi megvalósulásának hatásfokát keveselhetjük; az előadás szolid, átgondolt, de kevéssé izgalmas. Mind a szereplők lélektani képe, mind ennek színpadi kifejezése gazdagabb, változatosabb és korszerűbb eszközöket kívánna, mint amilyeneket a rendezés és nyomában a színészek találnak. Igazán nem olaszos külsőségeket, melldöngető sicilianákat kérnénk számon, de a szereplők azért mégsem véletlenül olaszok : a szenvedély hiányzik ebből az estéből, méghozzá a szenvedélynek az a kemény, szikár, nem gesztusokban és mimikában, hanem magatartásokban megnyilvánuló ereje, melyet újabban már nemcsak külföldi tolmácsolásokból ismerünk. Berényi hűvösen és szürkén klasszicizál, holott itt a forma és a szerkezet klasszikus zártsága csak a benne dúló erők feszítésétől tudna igazán érvényesülni. Igaz, nehéz megtalálni a szenvedélynek, ennek a legkevésbé sem hétköznapi belső tartalomnak azt a kifejezési formáját, amely még nem kompromittálja a Miller által oly fontosnak tartott s a mű lényegéhez szervesen hozzátartozó munkáskörnyezet hitelességét - Eddie és környezete nem lehet úgy szenvedélyes, mint Phaedra, Lear vagy Bánk bán. De másfelől: ez aztán nem naturalista dráma. *A Pillantás a hídról* eseménysora ünnep a Carbone család életében - a tragédia ünnepe. És mert a színpadon nem válik ünneppé, azért nem ünnep az előadás sem.

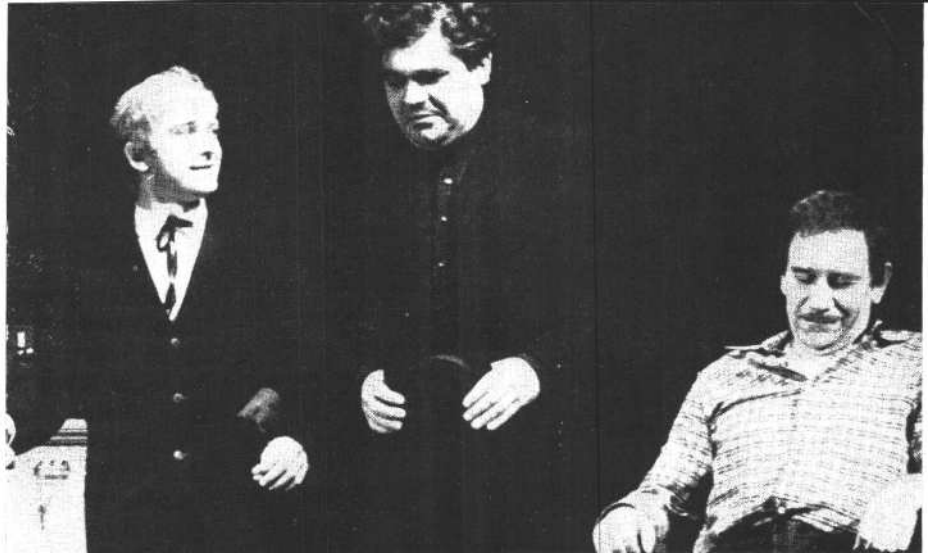
A rendezés naturalizmusa egyébként jól megfér a naturalizmustól csöppet sem idegen teatralitással. Az előadás szürkeségét ezek a kiemelt és túlélezett mozzanatok hivatottak oldani. A hatásvadászó módra s amellett ügyetlenül, félrevezetően megoldott férficsók-jelenet csakúgy, mint a széket emelő Marco gesztusának kimerevített túlnyújtása azt lepleznék, hogy e döntő pillanatok előkészítettsége nem megfelelő. E mozzanatok akkor találhatnák meg a meggyőző kifejezési formát, ha az érintett szereplők viszonyának minden színpadi perce már hordozná és előkészítené őket.

Mindamellett az alapkoncepciójában gáncsolhatatlan rendezés sokkal előnyösebben tudna érvényesülni, erényei, hibái ellenében, markánsabban bontakozhatnának ki, ha Berényinek megfelelő Eddie áll rendelkezésére; az, hogy az előadás sokszor „lеül", belső dinamikája elnyúlik, feszültsége ki-kienged, jórészben Horváth Sándor hibája. Abban, *hogy* ez így történt, Berényi visszamenőleg sem egészen ártatlan; Horváth Sándor művészi kifulladásában neki, aki a legrendszeresebben foglalkoztatta vezető színészként, nem csekély része van. Horváth Sándorról jó tíz éve még olyasmit írhattam: játéka azt az illetlenül civil vágyat ébreszti bennem, hogy de jó lenne, ha hétköznapi életünkben minél több olyan ember venne körül, amilyeneket ő a színpadon megformál. Ebben az időszakban ez a köznapi külsejű, de a színpadon valami különlegesen tiszta sugárzástól átlényegülő, szuggesztív egyszerűségű színész páratlanul alkalmas lett volna rá, hogy Eddie Carboneként megmérkőzzék Pécsi Sándor emlékével, sőt, a szerepben egy új minőséggel lepjen meg. Azóta eltelt egy évtized, s ezt az évtizedet Horváth Sándor abban a József Attila Szí házban töltötte, ahol a legtöbb előadás a szürkeség és az illusztrálás pólusai között ingázott; játékán - persze nemcsak az övén - mindkettő mélyülő nyomokat hagyott.

Eddie Carboneként mégsem ez a legfőbb baja, hanem - ami nehezen érthető - az, hogy, nyers egyszerűséggel szólva, ellenszenves. Eddie tragédiája az, hogy soha életében nem voltak titkai, egyszerű, eseménytelen kis életét mindenestül nyíltan vállalhatta - és most, a szervezetében rákként terjedő bűnös titokkal egyszerűen nem tud mit kezdeni, hiszen

nemhogy a világnak, de önmagának se akarja és nem is tudja bevallani. Miller jellemábrázolási mesterműve ez a pusztító szenvedély, amelyről az, akit meg-szállt, nem akar tudni; mintha egy alkoholista önmagát is teljes szubjektív őszinteséggel azzal ámítaná, hogy az ital szagát sem állja. Képtelenség, mégis, nem-csak valóság, de igaz is. Kétségtelen, hogy ez a szerep alakítójának legnehezebb feladata; az első perctől kezdve ki kell fejeznie a hatalmas erővel ignorált hatalmas szenvedély ellentmondásos állapotát, hiszen enélkül teljesen hiteltelen a kifejlet, melyben Eddie, a denunciáns, az áruló a becsületét követeli vissza saját tönkretett áldozatától. Horváth Sándor-nak erre a roppant komplex kihívásra egyetlen válasza van: az ő Eddie-je ahelyett, hogy titoktó] gyötrődne, egyszerűen csak sunyi. Nem önmagát téveszti meg, csak a világot; Eddie megrendítő alapvető őszintesége hiányzik belőle. Alfierinél járva ez az Eddie már-már szofisztikusan okoskodik, nem tűnik úgy, hogy hiszi is, amit előad; csak áldozatai vannak, de ő maga nem áldozat. Szinte azt mondhatnám: Horváth egy intrikus színész eszközeivel közelít a figurához. Elképzelhető ugyan egy ilyen koncepció, mélységesen elhibázott lenne, de az elő-adás nem is mutatja egyéb nyomát. Vagyis sajnálatos módon arról van szó, hogy a színész nem tudott megbirkózni a minden bizonnyal megfelelően kielemzett szereppel. A vezetésében megújult József Attila Színház egyik elsőrendű feladatának érzem, hogy szerepekkel és megfelelő rendezőkkel segítségére legyen Horváth Sándornak a művészi válságból való mihamarabbi kilábolásban.

Beatriceként Kállay Ilona viszont nem-csak hibátlanul hozta a figurát, hanem - a dráma erővonalain, törvényszerűségein belül - újszerűen is értelmezte. Tolnay Klári csodálatosan finom, szomorkás asszonyiságának lírája Eddie bűnét és bűnös vakságát emelte ki; Kállay Ilona - nem tudok rá szalonképesebb szót - fádsága viszont inkább motiválta és megértette Eddie magatartását. Tolnay Beatricéjének Catherine-nel szemben egyetlen hátránya volt: az életkora; Kállay Beatricéje fiatalon sem igen lehetett volna versenyképes. Tolnay Beatricéje szemérmes szemrehányásaival hajdani ölelések forróságára próbálta emlékeztetni férjét; Kállay Beatricéje számára inkább a házastársi kötelezettség formális betartása a fontos. Mindkét megközelítés jogosult, mindkettő alkalmas Beat



Józsa Imre (Rodolpho), Kránitz Lajos (Marco) és Horváth Sándor (Eddie Carbone) a Miller-drámában (Iklády László felvételei)

rice saját tragédiájának megalapozására; Kállay felfogásának érdeme mégsem pusztán újszerűségében rejlik, hanem abban is, hogy fanyarságában, deromantizált, illúziótlan keménységében közelebb áll mai ízlésünkhöz.

A többi szereplőről már ejtettünk szót, egy kínos gondolatmenet azonban még hátravan. A színészt a tehetség sokszor átlendítheti külső adottságain, tűnhet fiatalabbnak, öregebbnek, szebbnek vagy csúnyábbnak a ténylegesnél. De végletes eltérések feledtetéséhez legalábbis végletes tehetség szükségeltetik, s határ még akkor is van: egy Laurence Olivier vagy egy Ruttkai *Éva* tizenöt-húsz évvel fiatalabb szerepet még bízvást eljátszhat, de harminc évet visszafelé már ők sem ugorhatnak, s egy Somlay Artúr éppoly nehezen képzelhető el Osricként, mint

Woody Allen Lear király szerepében. Nos, hogy az apropóra térjünk: Józsa Imre intelligensen adja vissza Rodolpho jellemvonásait, de külseje kevéssé predesztinálja a hőstípusú ifjú szerelmes mégoly modernül értelmezett szerepkörére - kivált ha, alig érthető elgondolással, nála magasabb partnernőjével még tűsarkú cipőt is húzatnak (az ide vonatkozó utalást bátran ki lehetett volna iktatni a szövegből). A tragédia végzetszerűsége többek között abból is táplálkozik, hogy Rodolphót és Catherine-t mintha az isten is egymásnak teremtette volna; nos, *ez* a szép és éretten nőies Catherine csak valami kiszámíthatatlan -- és így a mű szövetébe nem illő - szeszélyből szerethet bele ebbe az éretlen, kissé groteszk külsejű, bohó kamaszba, akit - újabb tervezői balfogás - abszolút mesterkélt szalmaszőke paróka éktelenít. Miller szándékával merőben ellentétesen ebben a szerelemben valóban van valami érthetetlen, természetellenes.

Színházainkban sajnos megszokott vonás már a statisztéria merőben civil, dilettáns játéka. Millernél a kórust ha nem is Alfieri, de a két kikötőmunkás és a környékbeli olasz kolónia lakói alkotják. A darabot nyitó, tehát az alaphangot megütő dokkmunkások olyanok, mintha frissiben az utcáról hívták volna be őket (és még akkor is lehetne velük a színháznak több szerencséje), a zárókép hatását pedig érzékelhetően lerontják a beőgyelgő, unott és a jelek szerint instruálatlan céhen kívüliek. Vajon mikor jutunk cl odáig, hogy' a statisztákat is profik nem profi szólisták, hanem nagyon is pontosan profi statiszták -- közül lehessen válogatni?

Végezetül néhány szót a fordításról. Máthé Elek fordítása szép és főleg pontos munka, amely üdítő kivétel számos angolszász drámafordításunk között annyiban, hogy nem kívánja saját stílvirágait plántálni a mű talajába; ez a hajlam többnyire kapcsolódik a nyelv pontatlan ismeretével, a nem ismert fordulatok és idiómák nagyvonalú átértelmezésével. Ezzel szemben tény, hogy felújítások esetében - kivált ha a bemutató óta egy-két évtizednél hosszabb idő telt cl - a mégoly bevált fordításokat is át kell fésülni vajon mikor kerítenek erre sort minden színházi dramaturgián? Az eredetiben például Eddie nevezhette Catherine-t „baby"-nek és „kid"-nek, a magyar „köpök" és „bébi" azonban egészen más jeléntéseket hordoz; a tükör-fordításnál sokkal hűségesebb lenne például a „gyerek" vagy a „kislány", változat. És említhetnénk további eseteket is, melyekben a fordítás árulkodón kötődik az ötvenes évek magyar szóhasználatához, fogalmi világához.

Egészében a József Attila Színház előadása nem méltatlan Miller klasszikus alkotásához; mégis, egyelőre az a nézői kisebbség az irigylendö, amelyben *a Pillantás a hídról a* Madách Színház 1962-es előadásának képében rögződött meg egy életre.

MIHÁLYI GÁBOR

Szomory Kaposvárott

A Hermelin a Csiky Gergely Színházban

Milyen elképzelések, vágyak késztethették a kaposváriakat, Gothár Péter rendezőt, hogy felújítsák Szomory sikerdarab-ját, amelyet első ízben a Vígszínházban, 1916-ban mutattak be a régi szép béke-időkre emlékező, háborúfelejtő nosztalgiadarabként, s amelyet 1969-ben a Madách Színház újított fel parádés szereposztásban, Gábor Miklóssal, Domján Edittel és Tolnay Klárival.

Hatvany ugyan azt állította, hogy Szomory csak pénzért írta darabjait, de nyilvánvalóan Kosztolányinak, Ignotusnak volt igaza, akik ezeket a színműveket már bemutatásuk időpontjában is remekművekként értékelték. Észrevették, hogy nem az olcsó bulvárigényeket ki-szolgáló szerelmiháromszög-történetek-re kell figyelni, hanem a virtuóz stílussal, szecessziós szózuhataggal és finom iróniával előadott mögöttes tartalomra, amely keserű, véres igazságok kimondására vállalkozik. Később, a hatvanas években, a Szomory-reneszánsz idején a vájtfülűek a *Hermelin* írójában az abszurd drámák korai elődjét fedezték fel. „Szomory - írja Osztovits Levente a Madách színházi bemutatót követően - a szeceszszió szótárának, gesztuskészletének és az ezeket nem fedező magatartásnak modern dichotómiáját érzi át, vagyis egy alapvető képtelenséget. Ennek az abszurdumnak a felismerése vezet el a mo- . dern európai dráma történetében egészen Ionescóig." (SZÍNHÁZ, 1970/1.)

Szomory Dezső: Hermelin (kaposvári Csiky Gergely Színház). Lázár Kati (Lukács Antónia) és Pogány Judit (Júlis)

Osztovits elemzésének a lényeget tekintve igaza van: a drámák kétségtelenül valamiféle abszurditást fejeznek ki, azt az abszurd tényt, hogy a szépség, a költészet, a művészet kultuszának áldozó életet, életvitelt semmiképpen sem lehet összeegyeztetni a kisszerű érdekektől uralt mindennapi valóság közönséges viszonyaival.

Szomory darabjai azonban nem a nagy lila szavak és a kisszerű érzések dichotómiájára épülnek, mint azt Osztovits véli. Szomory kedvelt hősei nem pitiánerek. *A Hermelin* hőse, Pálfi Tibor, Szomory alteregója kiváló író, mégis pojácáskodnia kell ahhoz, hogy érvényesülhessen. Szomory általában nem szabja meg színre lépő alakjainak öltözetét. Pálfi esetében azonban a szerzői utasítás elő-írja, hogy amikor először megjelenik „fehér selyempizsamájában, nagy fekete gombokkal s egy fekete selyemkendővel a fején, valami elkallódott pierrot-hoz hasonlít". A *Hermelin* író szereplője, hogy a maga esztétikai, érzelmi igényeinek szintjén élhessen, művilágot, egy sajátos üvegházat teremt maga köré. De hogy ezt elfogadtassa az őt körülvevő polgári világgal, el kell játszania e polgári világot megtagadó különc, dekadens művészt. Valójában lénye velejéig maga is polgár, csak éppen a paroxizmusig feszíti a polgár esztétikumigényét, ezzel különül el a polgártól, de ezzel nyeri is el a polgár csodálatát, hiszen a polgárnak olyan aspirációit éli meg, vagy inkább játssza meg, amelyre az nem vállalkozhat. Ebben a különc-, művészmiliőben minden játék, itt az érzések, gondolatok nem fejezhetők ki egyszerűen, közvetlenül, hanem csak ironikus túlzásokba csomagolva. Minden mondat, gesztus megjátszott. Az ironikus túlzás hol a valódi érzések mentsége, hol pedig az elhangzottak ellenkezőjét kívánja tolmácsolni. Az igazi mondanivalót a szövegalatti tartalmazza, amit nyíltan megvallani kínos, fájdalmas vagy nevetséges lenne.

A Hermelin atelierdarab, a művészet-

ről, a színházról szól, azokról, akik csinálják -- írókról, színészekről - s azokról is, akik ezt a művészetet befogadják, e színház közönségéről. Szomory darabja rafináltan megkomponált mű, a színház a színházban játék elvére épül, de úgy, hogy a darabot néző közönség is megjelenik a többszörös tükrözésben. Szomory megmutatja, hogyan látja a művész a maga közönségét, a maga híveit, de azt is, hogy ez a közönség hogyan látja a maga művészét, többnyire milyen ostobán mond véleményt művészetéről. Végül a művész teljesítményét is meg-kapjuk: láthatjuk magát a darabot.

Pálfi Tibor (Máté Gábor) és Tóth Hermin (Básti Juli)

Az előadás közönsége azt a darabot figyeli, amelynek premierjét a *Hermelin*-ben ünneplik. A darabban emlegetett *Egyszer serettem életemben* valójában azonos *a* Hermelin-nel. *A* színpadi játék a komédiában elhangzottak szerint önélet-rajzi jellegű, a vígszínházi bemutató élet-beli előzményeit exponálja. De a közönség elé már csak a színpadi megvalósítás kerül, méghozzá - újabb csavarás ironikus, szatirikus tükörképében, Tehát a nézőnek nem szabad elhinni, hogy egy az egyben a valóság fényképszerűen meg-történt képét kapja. A többszörös áttételek még azt is kifejezésre juttatják, hogy az igazság, a titok legmélyére aligha lehet eljutni. Szomory már jóval Pirandello előtt felfedezi a szerepjátszást. *A Hermelin-ben* is csupa szerepjátszóval találkozunk, szerepet játszik az író, természetesen a színészek is, de maszkot öltenek a civilek is, az író és az író színházának színpadon megjelenített lelkes hívei, rajongói.

Igen érdekes lenne, de nagyon messzire vezető kitérőbe bonyolódnánk, ha elemezni kezdenénk, hogy milyen affinitások vonzzák az Ascher Tamástól Székely Gáborig és Gothár Péterig terjedő rendezői tábort a századelő e drámaíróihoz, Szép Ernőhöz, Füst Milánhoz, Szomoryhoz. Ide tartozna annak vizsgálata is, hogy mennyiben hasonlít, illetve különbözik ez az affinitás az Vidám Ottóétól, Pártos Gézáétól, akik a hatvanas évek Madách Színházában újra felfedezték a magyar drámairodalomnak ezt a fontos vonulatát.

Mi most csak arra szorítkozhatunk, hogy feleletet keressünk arra a kérdésre, milyen ösztönzések biztathatták Gothár Pétert a *Hermelin* színre vitelére.

Úgy hisszük, két dolog vonzotta. Mindenekelőtt Szomory színházképe, mind-az, amit a századelő írója egyfajta színházról, művészetről, e művészet csinálóiról és befogadóiról tud. Szomory egy olyan művészi magatartást eszményít, amely értékrajongásában, érzelmi kultúrájában és polgárellenességében bizonyos határig rokonszenves lehet Gothár számára. Ugyanakkor, bár ezt a művészkört Szomory belülről látja, éli át és szereti, van annyira éles látású író, hogy felmérje, és finom, ironikus vonásokkal meg is jelenítse ennek a világnak a korlátait, sznobizmusát, életidegenségét, esztéticizmusának már-már cinikus öncélúságát, e művészlét dekadens narcizmusát. Az író illúziótlan öngúnya, öniróniája is rokonszenves Gothár számára, bár ő, Szomoryval ellentétben, már óhatatlanul kívülről látja ezt a világot. Persze Gothárt a *Hermelin-ben* ábrázolt művész-világ színpadra vitele elsősorban azért izgatja, mert felfedezi, hogy a darab olyan művészi magatartásformákat eszményít és bírál, amelyek ugyan némileg megváltozott formában de ma is létez-nek és hatnak.

Gothár rendezése megértésre törek-szik, megpróbálja színészeivel belülről átéletni ezt a világot, amely - ha vannak is találkozási pontok - lényegét, szellemiségét tekintve gyökeresen más, mint amelyben a kaposvári fiatal művészek alkotnak, léteznek.

A Hermelin kaposvári felújításának másik oka minden bizonnyal azokban a csábító játéklehetőségekben rejlik, amiket a színház a színházban játék, a szerepek többrétűsége, a szellemes, varázslatos dialógusok ígérnek a színészeknek. A kaposváriak egyébként is mesterei a több rétegű játéknak, és ezúttal is nagy élvezettel, virtuóz módon csillognak szerepeikben. Pontosan érzékelik a stílust, mindig megtartják a kellő mértéket, nem túlozzák el a szerepjátszás szükséges túlzásait, nem engednek az öncélú komédiázás csábításainak. A stilizált ironikus játékmód ellenére is belülről átélt, hiteles figurákat „hoznak" a színpadra.

A rendező és a színészek által olyannyira szándékolt belső azonosulás a darabbal és szereplőivel az adott kaposvári körülmények miatt azonban nem tud hiánytalanul megvalósulni. Ez nem haj ott, ahol az azonosulás hiánya végül is felerősíti a játék kritikai élét, de hiányérzetet támaszt, amikor ennek elmaradása következtében az előadás néhány fontos drámai mozzanata sikkad el.

Donáth Péter kisebb, bár néhány nem lényegtelen módosítással követi a szerzői utasításokat, és megpróbálja színpad-ra állítani a Sütő utcai lakást, úgy, ahogy azt Szomory leírja. Azonban ennek a gazdagságot, dekadens eleganciát, kultúrát árasztó otthonnak az illúzióját nem sikerül maradéktalanul visszaadni. Valójában a kaposvári díszletek a Sütő utcai ház mai, elhanyagolt, omlatag állapotát juttatják eszünkbe, a hajdani jómód maradványait. Szakács Györgyi jelmezei mértéktartóak, kerülik a szecessziós divat szélsőségeit, sőt amennyire ez a korhűség határain belül lehetséges, a tervezőnő igyekszik a ruhákat a mai divathoz közelíteni, Nem a kitűnő jelmeztervezőn múlik, hogy egyikmásik kaposvári színészen a drága perzsabunda, a belvárosi szalon ruhaköltménye úgy fest, mintha a nagyszülők naftalinból elővett ruhájában pompázna.

Ez a szegénysége óhatatlanul koncepcióvá válik, módosítja a darab értelmezését. Sőt, úgy tűnik, a rendezés fel is vállalta a díszletképnek ezt a jelentésmódosító következményét. A díszletképnek két megoldása szembeszökően jelzi ezt. ez első felvonásban jobboldalt feltűnik egy ocsmány, talán a személyzeti feljárót jelképező rozsdás vaslépcső, amely ugyan remek, groteszk felvonásvégi „abgangok"-ra ad lehetőséget, de eleve elüt a díszlet maradék eleganciájától. A harmadik felvonásban a repkénnyel befutta-

Rajhona Ádám mint Szűcs Mihály a Hermelinben (Fábián József felvételei)

tott, babérbokrokkal, muskátlikkal, orgonákkal telerakott terasz helyett a bérház gangját látjuk, amely az üres színpad előterébe, feltehetően a teraszra vezet le. Az előírt függőkertnek nyoma sincs, a magasban ronda bérháztetők hivalkodnak. A távolban ugyan feltűnik a Lánchíd távlati képe, de nyilvánvalóan szándékosan árulkodó módon vetül a diakép a háttérfüggönyre.

Szomory darabjában eredetileg arról van szó, hogy a főszereplő író egy belvárosi bérház tetején, otthonának a négy fala közt kifinomult eleganciával és kultúrával kialakít egy menedéket, egy toronylakot (ha várkastélyra már nem telik), amelyből, hogy mi se zavarja szépségnek hódoló életvitelében, kizárja a külvilág ordenáréságát, csúnyaságát, szegénységét. A kaposvári előadásban ez az elegancia, ez a nagypolgári jómód már csak az író vágyaiban létezik. E szegénysége hatására éles kontraszt támad a Szomory-darab művészeinek, polgárainak megjátszott előkelősége, finomkodása és a valóság kopottsága között.

Gothár Péter rendezésének figyelembe kellett vennie, hogy Máté Gábor és Lázár Kati jóval fiatalabbak, mint ahogy azt az eredeti darabbeli szerepük megkövetelné. Ez eleve megbontja a szereplők viszonyrendszerét és hierarchiáját. Máté Gábornak elhisszük, hogy Pálfija tehetséges, sikeres író, hogy okos és szellemes, a nők bálványa, hogy Plundrich irigyelve csodálja. Szerepének ezeket az oldalait bravúrosan oldja meg. Igaz, nem emeli Pálfit a többiek fölé, ahogy azt például Kosztolányi képzeli. „Általában úgy látszik - írja darabelemzésében -, hogy az író, akit a körülötte mozgó polgárok *illatos rothadtságnak* neveznek, sokkal inkább emberi, mint a környezete, és kiválóságához szenvedéssel váltja meg a jogot. . . az egyetlen igaz ember. . . ebben... a balkörmű társaságban." Mi azonban el tudtuk fogadni azt a rendezői-színészi értelmezést, hogy a művésztársságon belül Pálfi, Lukács Antónia és Róna-Ilos, a festő, a tehetség és emberség hierarchiájának megközelítően azonos lépcsőfokán álljanak. De az már hiányérzetet támaszt, hogy Máté adósunk marad az író harmadik felvonásbeli drámájával. Olyan diadalmasan fiatal és szép, hogy akár rendezői utasításra, akár mert fizikailag és lelkileg képtelen rá, meg sem kísérli eljátszani az öregedés küszöbére érkező író ijedelmét és kapitulációját Hermin győztes fiatalsága előtt. (Ha elhisszük, hogy Pálfi Szomory alteregója, akkor 1916-ban negyvenhét éves.) Máté az öregedés és magány drámája helyett azt játssza, hogy Pálfi sok manír-ja, színészkedése mögött valójában egy elkényeztetett gyerek rejtőzik. Egy ugyanolyan elkényeztetett gyerek, mint a saját fia, Péterke. Gothár rendezése rá is játszik erre a hasonlóságra.

Lázár Kati is mindent tud a maga, Jászai Marit idéző színésznő figurájáról, színpadra is hozza összes nagy gesztusait, heveskedéseit, pózait, viharos érzel-mi kitöréseit, anyáskodását. Csak éppen az öregedés drámáját sikkasztja cl ő is. Nagyon is könnyen nyugszik bele vereségeibe, az általa megformált középkorú színésznőnek még annyi győzelemre lesz lehetősége, hogy nem érezheti tragédiának Hermin győzelmét, Pál-fi elvesztését. Drámai feszültség forrása viszont, hogy a korkülönbség hiánya következtében ebben a felállásban nem eleve eldöntött Pálfi választása az őt imádó két nő között. Lázár Kati Antóniája legalább olyan vonzó nő, mint Básti Juli Herminje. Ebben a kaposvári előadásban Hermin nem elsősorban fiatalságával, szépségével, ellenállhatatlan bájával hajtja igába a gyermeklelkű, kicsit feminin Pálfit, hanem azzal, hogy a mérkőzést oly könnyen feladó Antóniával szemben ő az erősebb, az erőszakosabb.

Básti ugyan elég fiatal a szerepéhez, neki a múltat nehéz elhinni, a mágnásokkal mulatozó, pezsgőző, cigányozó nagyvilági dámát, grófi szeretőt. Á vidéki kis színésznőt, a számító kis bestiát annál inkább. Egy pillanatnyi kétség sem marad, hogy Básti Herminje nem a „szűzi tiszta. . . ha vannak is rajta apró fekete foltok... ", mint azt Pálfi hinni szeretné.

Már a Madách Színház előadását bírálva, szóvá tette a kritika, hogy a *Hermelin* harmadik felvonása gyengébb az előző kettőnél, hogy az előadásvégi happy end a közönségigénynek tett olcsó engedmény. Réz Pál írja Szomory-életrajzában: „A *Hermelin* első két felvonásán nem fogott az idő, igazi színház még ma is, azt is feledtetni bírja, hogy a harmadik felvonás - amely talán a színház kívánságára sikerült ilyen derűsre és könnyűre a záró-jelenetben - már nem képes fokozni az oly hosszú és lankadatlan expozíció feszültségét." Nem tudunk egyetérteni a harmadik felvonás ilyen leértékelésével. Nézetünk szerint nem az író, hanem a színpadi előadás hibáztatható, ha a harmadik felvonásban nem kerülnek felszínre az itt lejátszódó drámák, ha nem érzékeljük, hogy a főszereplők sorsának látszólagos happy endje valójában vereség, fanyar, szomorú kompromisszum a legyőzhetetlen valósággal. Legnyilvánvalóbb a kudarc Antónia esetében, akinek tudomásul kell vennie az öregséget, a szép, nagy szerelmek végét. Az öregedő Pálfi esetében is a Herminnek tett házassági ajánlat vereség, a független, bohém élet feladása, megalkuvó belátása annak, hogy Hermint már csak így láncolhatja maga mellé. Az író követi Plundrichot, ő is beevez, a tisztes polgári házasság révébe. Azonban előre tudhatjuk, s tudja ő maga is, hogy a derék férj, tisztes családapa polgári szerepe nem neki való. Ebben ő csak szerencsétlen lehet. A házasság Hermin számára is kompromisszum, az öreg gróf halála után vége a nagyvilági életnek, amiről, ne feledjük, nem önként mond le. A kárpótlásul keresett színésznői érvényesülés, vidéken, Kolozsvárott, a művészi siker ellenére sem elégíti ki. A nagyvilági dáma nem tud megbékélni a vidéki élet unalmával, ürességével. Marad a kompromisszum, a polgári házasság egy öregedő férj jel, gyerekkel. A darab a polgári életajánlatok elfogadásával, de a művészi életről való lemondással ér véget.

A kaposvári előadásban - már a koncepcióból eredően is - túl könnyeddé, játékossá válik a harmadik felvonás. A lelkekben zajló drámák nem törnek a felszínre, nem kell komolyan vennünk Antónia lemondását a férfiakról, a szere-

lemről, Pálfi önsorsrontó, fásult közönyét, amellyel tudomásul veszi, hogy barátai elhagyják. A szüzességét elvesz-tett Plundrich bíróság elé állítása is csak kedves játék marad, nem érzékeljük, hogy az élet normalizálódásával széthullik Pálfi nehezen felépített különc kis birodalma. A boldog házasemberré, sőt egyetemi magántanárrá változó Plundrichhal Pálfi már nem tud mit kezdeni, már nem illik bele a maga nem polgári világába. Ezt érti meg Plundrich, s ezért is bocsát meg Pálfinak, hogy csak mint emberi ritkaságot tudta őt értékelni. Hiszen ő is az emberi ritkaságot, a különc művészt csodálta az íróban. A drámai helyzetek elsikkadásával a kaposvári elő-adás megnyugtató derűvel siet a happy end felé. Hogy ez ne történhessen meg, Gothár végül egy fanyar záróképpel akadályozza meg a felhőtlen boldogság eluralkodását. Egymástól távol állva a gang egyik szélén Pálfi közömbösen, szomorúan papír repülőgépeket ereget, a másikon pedig Hermin egyre elkeseredettebben kiabálja, hogy „Szeretlek ! Szeretlek !" - így jelezve azt, hogy a házasság sem hoz megoldást a két ember életében.

Az epizódalakítások közül elsőként Koltai Róbert remek Plundrich Károlyát emelném ki, akit furcsasága, esetlensége ellenére is szeretetre méltó hiteles embernek tud ábrázolni, elsősorban azzal, hogy lényének a Pálfiéval egyező gyermekded vonásait is felszínre hozza. Csákányi Eszter a Plundrich-típus női változatát jeleníti meg ugyanilyen hitelesen és emberien Tördes Sári, a kis egri óvónő groteszk figurájában. Egész kis karaktertanulmányt lehetne írni Pogány Judit gondosan kimunkált loncsos, sznob cselédlányáról. Tapodi Gabriella, aki a megbetegedett Kari Györgyit helyettesítette, furcsa, holdkóros nőt formált Maltinszky Manci alakjából. A portré egy kis remeklés. Bár amennyire néhány próba alapján megítélhettem, a figura megteremtésének érdeme valójában Kari Györgyié, de az igaz, hogy a helyettesítés tökéletesre sikerült. Bezerédy Zoltán Róna-Ilos groteszk eset-lenségét hangsúlyozta sok eredeti ötlettel. Csak azt nem tudta elhitetni, hogy Róna-Ilos jó festő, érzékeny művész lehet. Emlékezetes maradt még számunkra Dánffy Sándor fölényes háziura, Rajhona

Ádám nagyképű, öntelt színésze. Gőz István Bruga-, Serf Egyed Celestin- és Szűcs Ildikó Hárfás Giza-alakítását sem lenne méltányos említetlenül hagyni.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

Drámai mosogató

Egy csepp méz Debrecenben

Sokszor elmondták, leírták már az egy-kori fiatal angol munkáslány, Shelagh Delaney népmesei hangulatú karriertörténetét. A fiatal lány egy szép nap elhatározta, hogy drámát ír, a mű megszületett, a friss tehetséget azonnal felkarolta Joan Littlewood, s ennek folyományaképpen az *Egy csepp méz* című színjátékot haladéktalanul bemutatták a Theatre Workshopban. A sikeres darab, a harcos angol naturalizmus újabb szép virága európai hírű lett. Ez önmagában nem csodálatos, nem kivételes, ennél sokkal érdekesebb, hogy a nehézkességgel oly gyakran vádolt magyar színházi élet is gyorsan felfedezte Delaney-t. Egy évvel a londoni bemutató után, 19 59-ben a budapesti Ódry Színpadon is játszották, bemutatását ugyanebben az időben a debreceni Csokonai Színház is tervezte. A parádés szereposztású előadás - Ruttkai Éva, Sulyok Mária, Tordy Géza, Gera Zoltán alakították a szerepeket --máig emlékezetes, az előadás visszhangja pedig kortörténeti szempontból mulat-ságosan tanulságos. A kritikusok kivont karddal óvták a hont a mű pesszimizmusától, individualista szemléletétől, kifogásolták a társadalmi kritika hiányát, azt, hogy a szerző nem hisz a világ megváltoztathatóságában, sötéten lát, nyomorábrázolása az ósdi naturalizmusra emlékeztet, nemcsak ábrázolja a tőkés társadalom mély erkölcsi válságát, ha-nem létével maga is képviseli ezt a válságot, minthogy annak terméke. Az elő-adás még szakmai vitát is provokált, ennek eredménye az előbbiekhez hason-ló. Utólag olvasva e dokumentumokat, az az érzésünk, Delaney-t akkoriban azért nem ölelte keblére a magyar kritika, mert darabja írásakor nem vette figyelembe a magyar kultúrpolitikai igényeket. Egyik bírálója a leghatározottabb mozdulattal lesöpri a művet a színpadról, mondván, nincs darab, csupán légüres térben lógó, ámbár jól mondható és jól játszható szerepek. A mű visszhangja tehát sajátos. Az az irányzat, melyet Delaney képviselt, otthon sem aratott egyértelmű kritikai sikert. A konzervatív bírálók némi utálattal és lenézéssel hol a mosogató-dramaturgia, hol pedig a konyharealizmus címkéjét akasztották rá.

Az 1959-es magyarországi bemutató után az *Egy csepp méz* mint színdarab legközelebb 1974-ben bukkan fel a kaposvári Csiky Gergely Színházban, a rendező Babarczy László, a főszereplő pedig Monori Lili. A kritikai, elemzői megközelítés ekkor már egészen más. A SZÍNHÁZ 1974. májusi számában Pályi András így értékeli a felújítás tényét: szerinte érdemes volt elővenni a darabot „még akkor is, ha mára megkopott az egykori szenzáció, s az a friss naturalizmus, ami az angol »dühösök« megjelenését általában jellemezte, már a tegnapé. Vajda László és Monori Lili felfedezték, hogy az *Egy csepp méz-t* az élteti, az teszi maivá, ami az abszurdokkal rokonítja, az, hogy e »neonaturalista« játéknak van egy (alig megírt, alig jelzett) szintje, ami nagyon *is* más, mint a naturalizmus, éppen nem az: azt az abszurd »életérzést« szólaltatják meg, mely máig érvé-nyeset közöl a korról, a társadalmi miliőről és benne az emberekről."

Nyolc évvel a kaposvári felújítás és huszonnégy évvel a londoni ősbemutató után most a debreceni Csokonai Színház vette elő a darabot. A műsorfüzet szerint a szándék egyidős a darabbal. Szendrő József még azon frissiben színre akarta vinni a művet, az akkori terv meghiúsult, *az Egy csepp méz* groteszk játék-ként most a Stúdiószínházban látható, Emőd György fiatal rendező munkája-ként. A kedélyek jócskán lecsitultak az elmúlt majd negyedszázados időszakban. Ma már sem szenzációt, sem botrányt, sem rejtélyes mögöttest nem látunk a játékban. Inkább valamely mértékletesen groteszk életképet, jó dialógusokat, jó szereplehetőségeket. Emőd György szemmel láthatóan arra törekszik, hogy sem-mit ne vigyen túlzásba. Se a nyomor-ábrázolást, se a kétségbeesést, se a naturalizmust, sem pedig az esetleges abszurd mozzanatokat. A megesett lány örök történetét látjuk, modernizált motívumok kíséretében. Ennek megfelelően a főhősnő nem ábrándosan szép, hanem érdekesen csúf, boldogtalansága is igazodik a korszellemhez. Valóban van benne valami penetránsan konyhaszagú.

Ebbe a konyhaszagba persze ezúttal is minden beleérezhető. Elsősorban -- és ezt a jelenlegi előadás jól sugallja - az a szerény életlehetőség, mely a szereplőknek adatott. A mű ezért tekinthető reménytelennek. *Az* Egy *csepp méz* című

Delaney: **Egy csepp** méz (debreceni **Csokonai Színház). Borbély** Sándor és Markovits Bori (Várday Magda felv.)

groteszk játékban a drámai világegyetemnek még csak az árnyékával sem találkozunk. A darab arról szól, milyen nyomorúságos dolog átlagembernek lenni, ráadásul még pénztelennek is, a sivárság luxusvillában mégsem olyan snassz, mint Anglia valamely koszos munkásnegyedében. Mert itt még a nyomor sem oly látványos, mint egykor. Az éhenhalás veszélye senkit sem fenyeget, az uralkodóosztályok gazságát sem kell pillanatonként tapasztalnunk. Ennek a játéknak a résztvevőit senki sem sanyargatja, a szerencsésebb helyzetűek már erre sem érdemesítik az alacsonyabb osztályok tagjait. Á környezet szegényes, a lelki nyomor szívet tépő, mégsem szegény emberekről szól a darab, hanem elesettekről. Ennek megfelelően hiányzik a korábbi naturalista művek vérlázító hangvétele, hiányoznak a hatásos kellékek. Mintha a drámaírás sokkal inkább elemében lett volna akkor, mi-kor a fizikai nyomort kellett ábrázolnia, mint amikor az élet egyéb minőségeinek silányságát óhajtja elénk tárni. Csúnyán élnek ezek az emberek, mindez szent borzalommal tölt el mindenkit, de alig tudunk mit kezdeni ezzel a helyzettel, melyet inkább jellemez a konfliktushiány, mint a tomboló ellentétek bősége. Az előadás első pillanatától egyértelmű, hogy ez a helyszín állandó, ez a lakás, ahol a mű játszódik, súlyosabb kötelmet jelent, mint a magánzárka, a szigorított fegyenctelep. Ezekről a figurákról legfeljebb gondoskodni lehet, de kiszabadítani, netán megváltani lehetetlen őket. Ezt az átlagboldogtalanságot az írónő nagyon találóan úgy ábrázolja, hogy oly figurákat teremt, akik éppen lecsúsznak az élet átlagsínéről. Középszerűségük, átlagos mivoltuk, tragikus szürkeségük pontosan ebben a deviáns helyzetben válik szembeszökővé, életük ekkor válik helyrehozhatatlanná. Mert lelkük olyan beállítottságú, hogy a legkisebb kihívásra sem képesek válaszolni. Konfliktuslevezető képességük a nullával egyenlő, és voltaképp ez az a társa-dalmi és lelki nyomorúság, melyről Delaney tudósít. Josie anyja, Helen lezüllött, mert szerencsétlenül ment férjhez, leánya szenved az anyai szeretet hiányától, a rideg külső és belső környezettől, kitörési kísérlete persze igen kisszerű, ezért eleve kudarcra ítéltetett. Beleveti magát az első arra vetődő férfi karjába, szeret, hisz, csalódik, majd pechére még teherbe is esik. Születendő gyermeke valószínűleg ugyanezt az utat járja majd be, a szomorú tehetetlenségnek ugyan-ebbe a mély vermébe fog zuhanni. Ebbe az esélytelen világba csöppen be Geoffrey, a homoszexuális fiú. Vannak pillanatok, amikor sejthető valamely magasabb rendű szeretet jelenléte a megesett és elhagyott Josie és Geoffrey között. Igen jellegzetes és határozott az írónő fogalmazása: e pillanatok csak méla sejtések, pontosan érezhető, a szereplők még erre a megoldáskísérletre is képtelenek.

Mindez természetesen valóban groteszk. Emőd György rendezése nagy-mértékben támaszkodik az írónő humorára. A hangulat így nem annyira komor, mint inkább tragikomikus. A szereplők nem annyira vad kétségbeesésben élnek, hanem valamilyen tompultságban, ennek olykor a nevettető harsányság sem mond ellent. Nem a reménytelenség állapotait látjuk, hanem a remény feladásának pillanatait. Amiből az is logikusan következik, hogy némely jelenet, né-mely figura inkább karikaturisztikus, mint vérlázítóan drámai. Vonatkozik ez elsősorban Helenre, az élnivágyó közép-korú és feslett erkölcsű anyára, akit Csáky Magda alakít eléggé rikítón. Egy szín-pompás és nevetséges szörnyet állítva elénk, az efféle társadalmi környezet ismert figuráját. A darab leghálásabb szerepe Josie. Ezt az alakot Markovits Bori formálja meg ügyesen, némi bensőséges humorral. Ez a lány esetlen, kedvesen békaszerű, nem a mély válságok embere, sajnálatra méltó, mint mindenki, akit baleset ér. Csernák János néhány hatásos mozdulattal ábrázolja Peter kevéssé kidolgozott alakját. Borbély Sándor Geoffreyként kissé idegenül mozog e közegben - csak annyit tudunk meg róla: ő az az ember, aki sehol nem találja a helyét. A fiú vázlatosan megírt párszavas szerepét Horányi László alakítja igen becsületesen.

S. Delaney: Egy csepp méz (debreceni Csokonai Színház Stúdiószínháza)

Fordította: Zilahy Judit és Ungvári Tamás. *Rendezte:* Emőd György f. h. *Zene:* Darvas Ferenc. *Díszlet:* Dóra Gábor. *Jel-mez:* Pilinyi Márta.

Szereplők: Markovits Bari, Csáky Magda, Csernák János, Borbély Sándor, Horányi László.

FORRAY KATALIN

A lakóbizottság sosem alszik

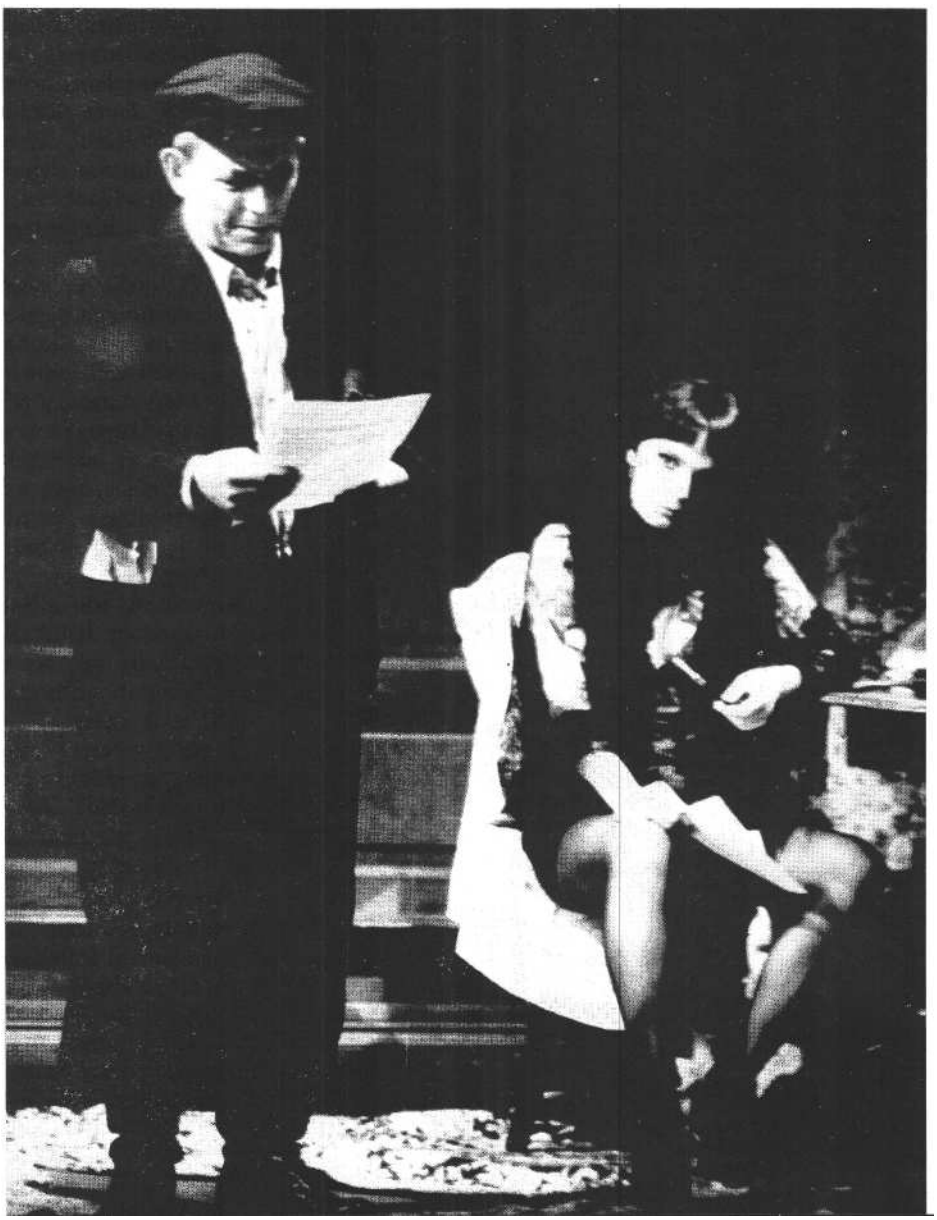
Bulgakov komédiája Egerben

Elképzelhetetlenül otromba, szerencsére üzletben eddig soha nem látott, rikító sárga cipőben és kissé viseltes szmokingban vet véget három szalmasárga hajú úr *Zója* Genyiszovna sajátos hangulatú, titkos estélyének. Már pusztán ez a cselekedetük is sejteti, hogy megszólításuk, a vendégekkel ellentétben, nem úr, ha-nem elvtárs. Három ismeretlen, akinek hangsúlyozottan feltűnő külsejükön kívül egyetlen közös ismertető- (és egyben megkülönböztető-) jegyük van: éberen figyelnek. A háttérben jelen vannak, vizsgálódnak, engedik szabadon gyűrűzni az eseményeket, és van türelmük ki-várni azt a pillanatot, amelyben a szereplők szinte maguktól esnek csapdába. Pedig a csapda nem a „hősök" bűneiben, vétkeiben van (vagyis semmi sorsszerű, tragikus nincs bukásukban), hanem egyéniségük gyengeségében, kisszerűségükben.

A NEP időszakában Zója Gyenyiszovna Pelc engedélyt kap ruhaszalon és varróiskola létrehozására „munkásnők és tisztviselőnők munkaruhájának elkészítése céljából". Zója azonban más ipart akar űzni, ezért - az akkori állapotokhoz képest - fényűző találka- és szórakozó-helyet rendez be a gazdag kereskedelmi igazgató, Huss anyagi segítségével. El-adósodott, deklasszált szépasszonyok mint manökenek, morfinista gróf mint bárzongorista, szélhámos unokatestvér mint főkönyvelő, kínai mosodás mint ceremóniamester és egy tűzrőlpattant, talpraesett mindeneslány dolgozik Zojkánál, akinek tevékenysége felett né-hány cservonyecért - szemet huny a lakóbizottság korrupt elnöke, a „fejletlen öntudatú" Portupeja. Tablórészlet a húszas évek elejéről; hangulatjelentés szolid iróniával, csipetnyi gúnnyal.

A hadikommunizmushoz képest „új gazdasági politika" lehetőséget kínált a szabadabb kereskedelmi formáknak, lehetőséget biztosított korlátozott tőkés tevékenység kifejtésére, és lehetőséget adott az irányelvek, határozatok kijátszására, szélhámosok könnyű és gyors meggazdagodására. Ez utóbbi szolgál-tat alapanyagot Bulgakov *Zojka lakása* című komédiájához. A darabbeli szélhámosok, kis és nagy gazemberek, mint az életben is, megnyerő figurák, szellemes társalgók, ügyes üzletemberek. Szórakoztató jelenlétük azonban kevés ahhoz, hogy tükörképét lássuk egy mechanizmusnak, s még kevesebb ahhoz, hogy görbe tükörben lássuk ennek hibáit. Ez a darab a lehetőségek darabja. Rengeteg ötlet és sok találó figura villantja fel egy átalakulóban lévő gazdasági-politikai rend ellentmondásos képét, csak pont ez az ellentmondás sikkad el. Pedig a kereskedelmi igazgató, a gróf vagy a kínaiak kapcsolata a szovjethatalomhoz (és egymáshoz), a függőségi viszony, a társadalmi hierarchia szétrobhanása, majd újjáéledése hol változatlanul, hol új tormát öltve mint téma lappang a darabban, de nem tud felszínre törni. A humor forrása még így is elsősorban a szereplők harca az állam különböző funkciói ellen vagy éppen ezek megszerzéséért, vagyis az az ellentmondásos helyzet, amelyben egyszerre van szükségük az állam ítélkező és védelmező szerepére. A hatalom a lakóbizottság elnökének személyében képviselteti magát, illetve önnön visszásságait. A jelszavakban, dogmákban gondolkodó Portupeja nagyítja fel, karikírozza az elvek leegyszerűsítéséből, vulgarizálásából származó hibákat. Politikai állásfoglalásai: „A szovjethatalomnak nincs szüksége hálószobákra!", vagy „A lakóbizottság csak a fél szemét hunyja le, a másikkal mindent

Bulgakov: Zojka lakása (egri Gárdonyi Géza Színház). Csapó János (Portupeja) és Igó Éva (Zojka) (Veres T. Attila felv.)



lát!" - egy típus gondolkodásának korlátait hangsúlyozzák. A darabban viszont nem jutnak megfelelő szerephez, csupán adalékot szolgáltatnak Zojka manővereihez. A vázlatos szerepek, a nem különösebben érdekfeszítő cselekmény ellenére Bulgakov humora, iróniája, csipetnyi gonoszkodása, pontos ítéletalkotása még halványabb kivitelben is szórakoztató.

A miskolci Nemzeti Színház Egerben Hegyi Árpád Jutocsa rendezésében Magyarországon először mutatta be az 1926-ban írt *Zojka lakását.* A NEP-korszak közerkölcseit szatirikusan bemutató játék így hiányt pótol, bár talán nem véletlen, hogy eddig nem tudtunk Bulgakov darabjáról. A rendezés a képlékeny anyagot nem dúsította fel, hanem annak könnyedségét, játékosságát emelte ki. Ez helyénvaló a darab egészét tekintve, de óhatatlanul megfosztotta az elő-adást a továbbgondolkoztatás lehetőségétől. Ötletes, szellemes rendezés, amely megkomponáltságát tekintve kerek egész, de a hangulatkeltésen túl nem érezzük, hogy a valósághoz, a maihoz vagy az akkorihoz, bármi köze is lenne. A darabválasztás ebből a szempontból nem telitalálat, viszont kétségtelen (Hegyi eddigi munkái, elsősorban a *Kazimir és Karolin* és *a Lila akác* alapján), hogy tökéletes alapanyag a rendező színes látványvilágának színre állításához. Hegyi rendezése a formai megoldásokat tekintve most is profi munka. Mint nála mindig: gyönyörű jelmezekben játszanak színészei (Fekete Mária munkáját dicsérik a ruhák) a látványát és hasznosságát tekintve kitűnő színpadon. Azonban mindez néha öncélú; nem egy rendezői értelmezés formába öntése, hanem egy bevált - hangsúlyozni kell: nagyon szórakoztató - formai elképzelés ráhúzása a darabra. A szöveg könnyen engedelmeskedik egy ilyen koncepciónak is, a Bulgakov instrukciói között szereplő „pokoli hangversenynek", „szörnyű zenélő doboznak" erőteljesebb, naturálisabb megfelelője a gyakran változó szín-padkép, pincével, padlással, vaslépcsővel, plakátokkal, transzparensekkel, állandó nyüzsgéssel együtt. Hegyi a tömeggel egészítette ki Bulgakov komédiáját, s mint a *Kazimir és* Karolin-ban új játéklehetőséget teremtett így az előtér és a háttér között. A tömeg, néha nyomasztó mozgalmasságával, hangosságával, általában uralta a színpadot, vagy némán, a háttérből éreztette jelenlétét. A viszonylagos, a „praktikus" jólét Zója lakásában, Szlávik István díszletében élesen elvált a színpad állandó kellékeitől - a kínai mosodától, a falragaszoktól, a háttérben húzódó vaslépcsőtől.

Hegyi látásmódja a színészek munkájában csupán Molnár Zsuzsa (Mányuska, a mindeneslány) és Szirtes Gábor (Kerubira) alakításában tükröződik igazán. Mindketten a helyzet és a játék urai voltak. Molnár Zsuzsa temperamentuma és megjelenése, szolgálóként és manökenként, elhomályosította a „hivatásos" hölgyeket. Szirtes Gábor valóban elhitette, hogy a kínai groteszk külseje ellenére lefegyverzően kedves és szeretni való. A főszereplőről, Zója Gyenyiszovnáról csak elhangzik, hogy maga az ördög, viselkedése viszont egy csöppet sem sátáni, néhol inkább jelentéktelen, mint-sem démoni. Egyénisége nem különösebben színes vagy bonyolult: egy üzlet-asszony, akinek volt egy ötlete. Varázsa csak az őt megformáló Igó Évának van, de neki sem mindig. A flegma, enervált úriasszonynak kölcsönöz néhány nagy-vonalú gesztust, fenséges tartást, de idegen marad a maga teremtette új világban.

Az egyszeri színházi este öröme, amit az egri bemutató szerzett, utólag visszatekintve egyre halványul. Mert az ismétlés lehet, hogy a tudás anyja, de semmiképpen nem a megújulásé. Amire pedig most Hegyi Árpád színházának nagy szüksége lenne.

Mihail Bulgakov: Zojka lakása (Miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Király Zsuzsa. *Dramaturg:* Feldmár Terézia. *Rendező:* Hegyi Árpád Jutocsa. *Koreográfus:* Majoros István m. v. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Fekete Mária.

Szereplők: Igó Éva, Molnár Zsuzsa, Csapó János, Sallós Gábor, Bregyán Péter, Bánó Pál, Kuna Károly, Szirtes Gábor, Strébely Csilla, Gruiz Anikó, Farkas Szilvia, Molnár Anna, Csiszér András, Dariday Róbert, Gyarmathy Ferenc, Teszáry László, Hidvégi Elek, Zoltán Sára, Magyar Tünde, Mikó Margit, Kelemen Ariane.

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

A három színészi alakítás, a három arcél, melyhez az alábbiakban néhány észrevételt szeretnék fűzni, voltaképp három változat a színpadi groteszkre. Különbözőségük nemcsak abban áll, hogy három nagyon is más darabról és elő-adásról, másfajta szerepről van szó, ha-nem három eltérő, különféle módon sajátos színészi egyéniségről is. S ez utóbbi az igazán érdekes számunkra. Mégis szívesen vennénk Szalay László múlt századi irodalomtörténésztől közös mottót e három portré elé, aki szerint a groteszk olyan műalkotás - a mi esetünkben ezen értsünk színészi alakítást -, „amelyben a báj vagy a fenséges a borzalmassal vegyülve az ellentét következtében nevetségesen hat". Hogyan születik meg, mit jelent ez a stiláris vegyülék az egyes színészi jelenlétben? S mi az, ami a nevetséges hatás mögött rejlik ? Mert természetszerűleg épp ez a „mögöttes" az, amiért az itt kiemelt alakítások szerintem figyelmet érdemel-nek.

Egy óriási csecsemő

A Nemzeti Színház Oresztész-bemutatójáról a SZÍNHÁZ 1982/5. számában már elemző méltatás jelent meg, s benne szó esett Vajda László alakításának remek „groteszk felhangjáról" is, ami szerencsésen oldja fel az előadás második felé-nek egyre fokozódó feszültségét. Vajda játssza azt a fríg katonát, akinek sikerül kereket oldania a Helené palotájában rendezett vérfürdőből, s amikor mégis elkapják, hazudik, esküdözik, minden korábbi létező és nem létező meggyőződését könnyedén feladja, csak hogy utat nyerhessen. Vagyis valójában annak szatírjátékát adja elő, amit fenn „a nagyok" drámai keretek közt művelnek : Vajda fríg harcosának ebben az *Ores-tész*-interpretációban ugyanúgy nincs miért hősnek lennie, amiért a halott Agamemnon két gyermekének sincs. Ezért kitűnő ellenpont az előadásban a játékmód alapszínétől látszólag elütő színészi hangnem, ahogy ezt az említett kritika is megállapítja: a játékosság a produkció gondolati vonalát húzza alá.

arcok és maszkok

Vajda László fríg harcosa ráadásul eunuch. Ez önmagában lehetne olcsó poén is. De nem pusztán az előadást átfogó rendezői látásmód miatt nem az, vagyis mert épp eunuch mivolta terem-ti meg a lehetőséget, hogy „a nagyok" véres „terrorista"-drámájának szatír-játékát eljátssza, hanem azért sem, mert Vajda sajátos tartalommal tudja feltölteni a maga eunuchságát. Színészi pályáján már számtalanszor tanújelét adta, hogy különös érzéke van a groteszkhez. De a Vajda-féle groteszknek sokkal több a belső, mint a külső ismertetőjegye. Ez-úttal se a színészi megjelenés külsőd-leges jegyeire tenném a hangsúlyt, ami különben igen hatásos és magától értődően hangos tetszést arat a nézőtéren, hanem arra, ami belülről teszi több rétegűvé játékát. Először is képes arra, hogy a megjelenéséből fakadó nevetségességet perceken belül elfeledtesse velünk. A kacagás, amit a palotából való előhemperedése vált ki belőlünk, rögtön az ajkunkra fagy. Szerencsétlennek és esendőnek látjuk. Felkelteni a rész-vétet a nézőben azok után, hogy az előadás hátborzongató hitelességgel tárta elénk a humanitás értékeinek végletes devalválódását, nem kis dolog. Nem is lehetséges másképp, mint a teljes színészi önátadás által. Vajda mesteri szaktudással cselekszi ezt. Olyasféle képessége van a szereppel való azonosulásra, ami csak az igazán megrendítő romantikus színészek sajátja lehetett. S ha annak, amit tesz, még sincs semmi köze a romantikához (s amiért más karakterű szerepeiben is legfeljebb valami-féle átironizált romantikáról beszélhetünk), akkor ennek eredetét nemcsak a szaktudásban, de elsősorban a színészi egyéniségben kell keresnünk. Vajda épp azért hiteti el velünk eunuchjának szerencsétlenségét és esendőségét, hogy annál inkább megmutathassa nevetségességét. De ez a „belső" nevetségesség egészen más minőségű dolog, mint az, ami első látásra megragadott bennünket játékában: a báj és a borzalom sajátos vegyüléke.

Olyan színészt látunk a színpadon, aki jól tudja, hogy a színészi játékstílus abból születik, ahogy a színész önmagával, saját fizikumával, érzelmeivel, intellektusával bánni képes a játékban. Jól tudja, hogy a színészet végső soron esz-köz kell legyen személyes igazságának, tapasztalatanyagának felszínre hozatalához. S ezért a Vajda-féle groteszkben ugyancsak speciális idézőjel az, ami közé az imént hangsúlyozott „azonosulást" tennünk kell. Azt a többletet, ami a romantikus színjátszástól leginkább hős karakterű figuráit is elválasztja, elsősorban nem a Brecht-féle elidegenítési effektus alkalmazásával magyaráznám, bár felfedezhető benne ez az inspiráció. Az azonosulásra vagy ha úgy tetszik, az átélesre - azért van szüksége, hogy megmutassa az embert és a sorsot, mellyel azonosul. De ennek a megmutatásnak valósággal „testmelege" van, oly eleven, oly közel kerül hozzánk, nézőkhöz, sőt már-már meghat bennünket. Ám egyik szemünk sír, a másik nevet. Mert míg képes egy nevetséges, ijedten-gyáván kereket oldó eunuchfigurát emberi melegséggel feltölteni, a szituáció, amiben megjelenik és amit végigjátszik, sarkítottan nevetséges. Létre-jön az a színészi szatíra, amelyben ott csillog a humor könnycseppe.

Azt is mondhatnánk, megvan neki a saját világképe a figura és a szituáció e furcsa kettősségéhez, belső feszültségéhez. De eszébe se jut, hogy ezt a bölcselkedést kívülről mintegy ráakaszsza a szerepre. Minden, amit mond, a játék által szólal meg. Olyan ez a fríg eunuch, akár egy óriási csecsemő. Rokonságban áll Déry vagy Mrożek óriáscsecsemőjével. Az abszurd dráma szereti a gyermekded és a koravénség (túlérettség?) e morbid szimbólumát. Az emberi lét képtelenségének jelképét könnyű felfedezni benne. Vajda alakítása ebben az értelemben rokon az abszurd színházzal. Az előadás arról szól, hogy ha a humánum értékei devalválódnak, az ember léte tragikusan értelmetlenné válik. Az ő szatírjátéka ennek komédiáját mutatja meg: abszurd a tragédiában.

„Vagy fordítva"

Különös, figyelmet érdemlő előadás Karl Wittlinger *Ismeri a Tejutat?* című darab-ja a kaposvári stúdióban. Olyan produkció, ami nemcsak önmagáért áll jót, hanem magáért a stúdiószínházért is mint „műfajért". Egyrészt a szó legjobb értelmében vett kísérletnek nevezhetjük a vállalkozást: az együttes egyik fiatal színésze (Máté Gábor) rendezőként is kipróbálhatta erejét, sikerrel. Elmondható, hogy meglehetősen „színész-centrikus" rendezőnek bizonyult, s így -- másrészt - két színész (Jordán Tamás és Bezerédy Zoltán) a nagyszínházi szerepeiken túl „jutalomjátékhoz" jutott. Harmadrészt nagyon is „térre szabott" előadás született, melyben nemcsak a színészek játszanak, hanem *maga* a tér is: a parányi helyiség sajátos teátrális átlényegülésen esik át. S természetszerűleg e három dolog, minthogy jó előadásról van szó, szervesen összefügg. Ha most mégis Bezerédy alakítását emelem ki c naplóban, az nem pusztán a magam önkényes választása; a színész-nek, aki két esztendeje szerződött a fő-iskoláról Kaposvárra, ez az egyik legérettebb szerepmegoldása. S ha érettség-ről beszélek, akkor ezen most elsősorban a színészi adottságok kibontásának komplexitását értem; a színész, akit felszínesen ítélve néha jellegzetesen „egy arcúnak" láthatunk, ezúttal (bár nem először) épp alkatának belső sokarcúságáról, összetettségéről tesz tanúságot.

Előbb azonban elkerülhetetlenül kell még *néhány* szót szólni magáról a darabról. Wittlinger drámája afféle „színház a színházban" játék. Egy ember, aki esztendők múltán hazatér a háborúból, furcsa, képtelen helyzetben találja magát. Otthon, szülőfalujában már halottá nyilvánították, atyai örökségét kisajátították. Helyzetét az teszi végképp fonákká, hogy saját papírjai odavesztek, s hamis papírokkal, „álnéven" sikerült csak hazajutnia. Személyazonosságát, magyarán azt, hogy nem halt meg, hanem él, ekképp nem áll módjában bizonyítani. Végül a tortúra, aminek ezáltal ki van téve, oda vezet, hogy elmegyógyintézetbe zárják. Itt az intézetben megírja e képtelen históriát - színdarabnak. Ezt a színdarabot - *egy* intézeti rendezvény keretén belül - orvos és ápoltja eljátsszák. Az író a darabon belüli darabot elő- és utójátékkal övezi. *Az* előjátékban *az* ápolt bemászik az orvosi szoba ablakán, elő-adja propozicióját: íme a darab, szeretné, ha a doktor úr és ő ezt előadnák. A kezelőorvos előbb megdöbben, majd a főorvos utasítására belemegy a játékba. Az utójátékban megismétlődik a jelenet, de ekkor már a kezelőorvos mászik be a főorvos ablakán. A szellemes dialógustechnikával, jó színpadismerettel meg-írt darab végső tanulsága kissé közhelyszerűen hangzik: kiderül, hogy a normális orvos sokkal abnormálisabb az általa kezelt elmebetegnél.

Ha a kaposvári stúdióbemutatót „színészcentrikusnak" neveztem, akkor ezen elsősorban azt értem, hogy az előadás a színészi játékban keresi azokat a mélyebb szellemi köröket, amiért érdemes e művet eljátszani. Az előjáték itt naturális valóság: Bezerédy ápoltja a kis terem valódi, utcára nyíló, emeleti abla-

A frig **harcos: Vajda** László (MTI fotó)

kán mászik be az orvoshoz. A darabon belüli színdarab aztán a terem másik felében ácsolt dobogón folyik, s az utó-játék is e betétdarab része lesz: maga az ápolt játssza el a főorvost is. Ez-által lehetőség nyílik rá, hogy a „szín-ház a színházban" mélyebb tartalmi jegyekkel gazdagítsa az eredeti mű sovány sztereotip igazságát. Kissé a shakespeare-i „színház az egész világ" gondolata lopódzik be e bravúrdarab itteni interpretálásába.

Az író első instrukciója a Bezerédy alakította ápoltról ekképp hangzik: „olyan, mint egy komikus színész, aki szentet alakít - vagy fordítva". Némi túlzással azt mondanám, Bezerédy ebből a szerzői utasításból olvassa ki a szerep lényegét. Mert mi is az az „egyarcúság", az a skatulya, amibe felszínesen ítélve Bezerédyt elhelyezhetnénk? Könnyű kijelenteni róla, hogy született komikus színész. Nagyszerű képessége van a karikírozásra. Egy-egy fintora, hangsúlya, sajátos gesztikulációja kínálja számára e lehetőséget. Él is vele, s úgy tapasztalhattuk, többnyire szerencsésen kamatoztatja: a nézőtéren mindannyiszor végighullámzik a derültség. Távol áll tőlem, hogy lebecsüljem Bezerédy karikírozó képességét, mert az a maga nemében nagyon is autentikus eszköz a kezében: a színészi persziflázs bizonyos formája. Vagyis mintegy görbe tükröt tart a figura elé, akit megformál: a túlhangsúlyozással és a gúnnyal lényeges vonásokat emel ki. De színészi egyéniségének ez valóban csak egyik arcéle. A másik mélyebben rejlik, de Bezerédy olyankor bizonyul igazán jó színésznek, mint ezúttal is, amikor e másik is nyilvánvalóvá válik. A karikatúra mögött a drámai sors. Ha úgy tetszik, a „szent". Annak a valaminek a felcsillantása, ami a legnevetségesebb, legkarikírozottabb emberben is szívszorító.

Az, ahogy az *Ismeri a Tejutat? e* megkettőzött szerepében komikus színészként eljátssza a hős drámai sorsát, ennek a több dimenziós színpadi jelenlét-nek szép példája. Mert karikírozó gesztusaival, túlhangsúlyozó fintoraival egyre mélyebb, egyre tragikusabb köröket rajzol. Nevetünk, s közben összeszorul a torkunk. Az ő játékában már rég nem arról van szó, hogy a társadalom elmebetegként kezeli, miközben normális. Inkább valamiféle kafkai szorongásról: a közösségi talaját vesztett ember „metafizikus" létbizonytalanságáról. S e hideglelős bizonytalanságot odáig tudja „csavarni", hogy már-már nem is tudjuk, melyik az igazi arca. A komikus-e vagy a drámai? Különösen amikor valósággal „belebújik" a főorvos bőrébe. Itt egyszerre úgy tűnik, a Bezerédy-féle groteszkben a wittlingeri „vagy fordítva" a lényeg. Komikum és tragikum egy-másra vetülése: ez is egyfajta vegyüléke a bájnak és a borzalomnak. Bezerédy Zoltán ezen az estén elhiteti velünk, hogy e kettősség voltaképp valamennyiünkben ott rejlik. S ez az ő színészi „mögöttese", amiért lelkifurdalásos borzongással hagyjuk el előadás után a kaposvári stúdiót.

A cinizmus kudarca

Dürrenmatt A *nagy Romulus* című műve, szinte mindvégig úgy tűnik, cinikus darab. Majd amikor a végső jelenetben a római birodalom utolsó császára és a barbár germán hódítók vezére bölcsen megbeszélik, mi is a történelem parancsszava, egyszerre kiderül, hogy inkább álcinizmus a Dürrenmatté. A hangsúly a G.B. Shaw-tól örökölt, paradoxonokkal dolgozó drámatechnikán van. A *nagy Romulus a* shaw-i dramaturgia örököse, folytatója, továbbfokozója. Valójában egy moralista vízióját látjuk, de ez a moralista a cinizmus álarca mögé bújik. Nem hisz abban, hogy manapság még lehetne tragédiát írni. Komédiája nem az egyes embert ülteti a vádlottak padjára, hanem a történelmet. Kollektív bűnökről beszél, az emberiség vétkeiről, s ha általánosítható típusokat teremt, azzal valójában elidegenít, akárcsak Brecht. Megtiporja a néző érzelmeit. A *nagy Romulus* szolnoki előadása, ahogy erre e számunkban Szántó Péter kritikája is utal, adós marad a dürrenmatti látás-mód kibontásával. Annál érdekesebb, hogy Kristóf Tibor a címszerepben ragyogó érzékenységgel rálel a dürrenmatti logikára. Sőt, úgy érezzük, különös alkati rokonság fűzi Dürrenmatt Romulusához: színész és szerep ritka találkozásának lehetünk tanúi.

Előbb elhiteti velünk, hogy szó sincs itt semmiféle paradoxonról. Csak egy kiábrándult, életunt, közönyös uralkodóról, akit a birodalom sorsánál százszor jobban érdekel a maga egyéni kényelme. Játéka persze már itt is elüt az előadás hangvételétől, mely a dürrenmatti „történelmietlen történelmi komédiát" kissé patetikus, csaknem „egy az egyben" történelmi játéknak fogja fel. Kristóf Tibor Romulusának arcán már ekkor ott ül az a rezignált és keserű mosoly, ami sejteti, hogy a császár többet tud saját történelmi helyzetéről, mint amenynyit hajlandó elárulni. Egyelőre úgy tesz, mintha az égvilágon semmi más nem érdekelné, csak a tyúktenyésztés. Tyúkjai azonban császári elődjeinek nevét viselik. Kristóf alakításában ez a dürrenmatti játék különös hangsúlyt kap. Az, hogy itt a tradicionális értékek devalválódásának vagyunk tanúi, nem annyira a dialógusok szavaiból, mint inkább a színészi hangütés tónusából és a mimikából derül ki. A tyúktenyésztés Kristóf Romulusa számára elsősorban bölcselkedés. Tűnődés a történelemről. Csak épp a konklúzió kimondását tartogatja későbbre.

Hamarosan eljön az ideje, hogy leleplezze magát. Kiderül, hogy két évtizedes császári uralkodása legfőbb feladatának azt tekintette: romlásba vigye a birodalmat. Mert belátta, hogy a birodalom, mely az erőszak apoteózisát terem-

tette meg, halálra van ítélve. A tyúktenyésztés és az egyéni kényelem keresése pusztán szerep számára. Ez az álca, ami mögött meghúzódik, hogy „levezesse" a teljes összeomlás hadműveleteit, Úgy véli, a történelem parancsszava a, hogy a barbár hódítóknak meg kell semmisíteniök a civilizált Rómát. Neki pedig nincs egyéb dolga, mint bevárni a véget. Ez az a drámai. pillanat, amikor tetőpontjára ér a dürrenmatti cinizmus. Íme a cinikus uralkodó, aki egyfolytában az uzsonnájával és a fügeborraI van elfoglalva, miközben hadvezérei, katonái, tartományai mind az ellenség martalékává lesznek. Íme a közöny és az amoralitás netovábbja. Ját már világos számunkra, hogy a Kristóf-féle groteszkben mindenekelőtt a logikán van a hangsúly, Az intellektus sajátos tornáján. Ha Romulus ennyire komolyan veszi történelmi szerepét, ahogy azt Kristóf ábrázolja, akkor letagadhatatlanul van valami morális elkötelezettség e teljes amoralitásban. Nem értjük, pontosan mi ez. A színész mesterien tudja, milyen dózisban adagolja nekünk, nézőknek az írói eszmefuttatást. Egyelőre nem tesz többet, mint felvillantja a paradoxont. Azt a gondolkodási formát, mely feloldhatatlan ellentétekben látja a világot. De a paradoxon mögött ott a moralista vízió, Rejtett tartalék, Ennek még kamatoznia kell, Kristóf játéka

Az ápolt: Bezerédy Zoltán (Fábián József felv.)

mindvégig ébren tartja az alapvélő szükséget, ami a darabot élteti. Állandóan azt várnánk. tőle, hogy végre pontot tesz a mondat végére, De a pont helyett újabb s újabb vessző ki-vetkezik: várakozásunkat a végsőkig csigázza.

És végre szembekerült Odoakerrel, a barbár vezérrel.. Eddigre már felesége, lánya, egész udvartartása a tengerbe veszett. Minden. elpusztult, a „nagy mű" befejezve, eljött az óra, hogy Róma utolsó császárának történelmi cinizmusa diadalra jusson. Egyedül várja be palotájában a germánokat, arra számítva, hogy lemészárolják. Ehelyett Odoaker behódol Róma császárának: a barbár vezér a római civilizációt tekinti az egyedüli mentsvárnak, hogy a germán hódító szellem ne törhessen világuralomra, Itt derül ki, hogy az író cinizmusa mögött egy moralista rejtőzik. S ez az a fordulat, ami a legnehezebb feladat elé állítja a színészt: drámailag el kell hitetnie, hogy a császár elfogadja saját cinizmusának kudarcát, s hajlandó „nyugdíjba vonulni". A „kis Romulusból" „nagy Romulussá" kell válnia, hogy megmaradhasson a civilizáció élő jelképének. Kristóf Tibor alakításának, mely-re. leginkább talán az intellektuális groteszk jelző illik, ez a csúcsa, Mos t megmutathatja a. fenséges *és a* borzalmas sajátos vegyülékét, Iszonyú komédiába torkollik a. történelmi cinizmus „hősi" vállalkozása: a császár, aki egész birodalmát nyugodt szívvel küldte a halálba, mert biztos volt a saját veszté-ben, megmenekül. Itt értjük. meg igazán Kristóf keserűi, rezignált, sokat sejtető mosolyát. Ő már azt is eleve érezte, hogy a cinizmus csak kudarccal végződhet. Ezért tudta oly pontos logikával végigvinni a dürrenmatti játszmát, Köz-ben kívülről nézte az egészet. Pontosabban épp belülről, Ő maga már ismerte a kudarc titkát. Talán a bekövetkezés módját nem, de a bizonyosságát igen. Ez a „belülről", ez a rejtett színészi nézőpont sajátos brechti attitűd a Kristóf-féle groteszkben. De nem idegen a darabtól, hanem ellenkezőleg, éltető erőt jelent. Úgy tűnik, Dürrenmatt nagyon is „számított" erre a színészi attitűdre, mikor játékában. a shaw-i paradoxont a német mestere örökségével, a néző érzelmeit „megtipró" elidegenítési effektussal

rokonította.

Romulus: **Kristóf Tibor (Szoboszlay Gábor felv.)**

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Esztergályos Cecília arcai

A színész arcai szereparcok. Van, akit alkata, egyénisége és a színpadi szerencse azonos szerepkörre skatulyáz be. Es van, aki sokszínűségével, szabálytalanságával és eredetiségével nem tűr semmilyen szerepsémát. Ilyen színésznő Esztergályos Cecília.

Rendhagyó módon került a pályára: balett-táncosból lett színésznő. (Pályakezdő éveit az Állami Balett Intézet után a Pécsi Balettnél töltötte.) Ez a tény színjátszására is jótékonyan hatott: hajlékonysága, ritmusérzéke, temperamentuma és nem utolsósorban remek fizikai kondíciója mind lényeges összetevője alakításainak. Színházi pályafutása szabálytalan naivaszereppel indult: Móricz Zsigmond Csibéjével aratta első nagy színpadi sikerét 1968-ban. (Azóta a Thália Színház tagja.)

Esztergályos Cecília egyik arca: a vérbeli komika, a született clown. A női bohócoknak abból a fajtájából való, amelyet az olaszoknál Giulietta Masina képvisel. Nem véletlen, hogy jelentős szerepei között ott van Petruska, e sajátos népmesei hős. Clown-szerepeinek sorát egy napjainkban szokatlan alakítás gazdagítja: a Macska Bulgakov *Mester és Margarita* című regényének színpadi változatában. A Fekete Macska - Bulgakovnál eredetileg Kandúr - maestro Woland egyik segédje. Esztergályos megformálásában gonosz, pikáns, szemfényvesztő bűvészinas, aki akrobatikus, sejtelmes szerepébe egy csipetnyi nőiességet is becsempész.

Esztergályos másik arca: a sztár, a „nagy nő". (Ennek paródiáját játssza el Szörény Rezső *Boldog születésnapot, Marilyn!* című filmjében!) Ellenállhatatlan temperamentumú, vonzóan szekszepiles, bűbájosan erőszakos primadonna volt. *a Bal négyes páholy-ban:* olyan, amilyen a fiatal Fedák Sári lehetett a Beöthy-féle Király Színház világot jelentő deszkáin. A legújabb művész-szerep: Miss Arizona, alias Rozsnyainé. Esztergályos Cecília játéka a Thália Stúdió tenyérnyi színpadán vetekszik a tragikus sorsú sztár legendájával.

Sokszínűsége, úgy tűnik, kimeríthetetlen: játszott kurtizánt a *Fecsegő ékszerek*ben, értelmiségi nőt (a modell George Sand volt) a *Chopin-ben,* indiánlányt a Hiawathá-ban, magyar királynét *A magyarországi* fenevad-ban. Gyakran egy előadásban több szerepet is játszik, mint például az *Énekek* éneké-ben, az ószövetség legszebb szerelmi történeteinek színpadi gyűjteményében. Ő Ráchelnek, az igazinak nővére, Lea, aki csellel kerül Jákob ágyába és tíz fiút szül neki. Lea már lánykorában is csúnya, elnyűtt, irigy, tipikus vénlány. Ennek a puffadt, elhanyagolt, szánalmas, kisírt szemű vénlányarcnak tökéletes ellentéte a második felvonásbeli szerep: Putifárné, a szépséges, szenvedélyes, hatalmas és gőgős végzet asszonya, aki minden vonzerejét latba veti az ifjú József elcsábításáért. Vonzó, nőies, érzéki, klasszikus szereparc. És mindezek betetőzéseképp a harmadik bibliai figura: Sára, a kilencvenéves öregasszony, aki hajlott kora Ábrahámot. Fekete fátyollal félig letakart arc, meggörnyedt testtartás, tipegő-topogó járás: ilyen Sára Esztergályos Cecília alakításában.

Legújabb szerepe a Thália Színházban ismét váltás művészi pályáján: megnyomorított, kiszolgáltatott kisembert ját-szik Hans Fallada *Mi lesz veled, emberke?* című darabjában. Lämmchen munkás szülők gyermeke, aki szerelemből megy hozzá a fiatal kereskedősegédhez, Pinneberghez. Házasságukat azonban a fiú állása miatt titkolni kell. Az 1930-as évek Németországában vagyunk, a gazdasági világválság után és a nácizmus hatalomra jutása előtt. A Pinneberg házaspár sorsa egy a milliók közül: megszületik a gyerek, a férfi elveszti állását, előbb padlás-

Esztergályos Cecília mint Miss Arizona (Ikládv László felv.)

szobában, majd egy nyári kunyhóban laknak. Életük, jövőjük teljesen kilátástalan. Pinnebergék sorsára éppúgy nincs megoldás, mint ahogy a címben feltett kérdésre sincs válasz: mi lesz veled, emberke?

Esztergályos Cecília sminktelen arcával, hátrafésült, lesimított hajával, svájcisapkával a fején, egyszerű ruhájában igazi hétköznapi kisember. Kezdetben sugárzóan fiatal és reménykedő: férjében is ő tartja a lelket. A legnagyobb szegénység közepette is tud örülni az életnek. Rendkívül jellemző például a „lazac"-epizód. Lämmchen maradék kis pénzüket lazacra költi - amelyet a terhessége miatt megkívánt de mire a sarki boltból hazaér vele, mind elfogyasztja. Esztergályos utolérhetetlen bájjal és groteszk fin-torral játssza el a falánkság és bűntudat furcsa keverékét. Lämmchen határozottságát és szívósságát később sem veszti el: a mostoha körülmények között, a szűk kis padlásszobában is karácsonyesti hangulatot varázsol. Amikor a férfi munka nélkül marad, ő vállal mosást, varrást módosabb házak nál. Alakja mindinkább megtörik, fiatalsága fényét veszti - ezt a folyamatot municiózus pontossággal érzékelteti Esztergályos Cecília játéka. Alakításának egyik legnagyobb érdeme, hogy mentes marad az előadásban uralkodó szentimentalista mozzanatoktól : egyszerű, póztalan, és épp ezért hiteles minden szava és mozdulata. Van valami művészi alázat abban, ahogy ez a dekoratív, izgalmas szépségű színésznő vállalja Pinebergné megfakuló fiatalságát, festékek és szépítőszerek nélküli természetességét.

Ugyanezt a hétköznapi arcát ismerhetjük meg a filmvászonról is, ahol egyszerű, mai asszonyokat alakít. (T[a]lán nem véletlen, hogy első prózai szerepét is filmben kapta, Szabó István Te című alkotásában!) *A BÚÉK, Boldog születésnapot, Marilyn!, Ajándék, ez a nap* című filmek hősnői mindennapi tragédiákat élnek át: a magány, a lakás, a munka, a család, a válás problémáit. Az érzelmi konfliktusok szövevényét nagyszerűen ellenpontozza Esztergályos fanyar-keserű humora. Ő ma a magyar film egyik legtöbbet foglalkoztatott művésze. Es bár ez a művészeti ág növelte itthoni és külföldi népszerűségét, igazi műfaja mégis a színház maradt. (Színpadi pályafutásának elismeréséért kapott idén Érdemes Művész kitüntetést.) Esztergályos Cecília ma pályája csúcsán van: sokszínű tehetsége és művészi eszközei teljes birtokában.

SZILÁGYI DEZSŐ

Havas Gertrud és Bölöni Kiss István

A bábszínész mindig a kulisszák mögött marad, s a bábművészet oly komplex műfaj, hogy nehéz dolog a színész munkáját külön méltatni. Ezúttal mégis kivételt teszünk, amikor Havas Gertrudra és Bölöni Kiss Istvánra, az Állami Bábszínház két kiváló színészére emlékezünk, akik a közelmúltban tragikus kimenetelű baleset áldozatai lettek. Az a kettős színészportré, amelyet az alábbiakban közlünk, részlet Szilágyi Dezsőnek, az Állami Bábszínház igazgatójának a temetésen elmondott búcsúztatójából.

Az első, állandó és hivatásos bábszínháznak, a Mesebarlangnak *Havas Gertrud,* a frissen végzett fiatal színésznő, az egyik alapítója volt. Később néhány évig
színészi erőit és képességeit kipróbálandó - különböző művészegyüttesekben, a Faluszínházban és a Rádió együttesében játszott szerepeket, majd visszatért az államosított hivatásos bábművészet társulatába. A szakma speciális ismereteinek fokozatos elsajátításával hamarosan *a* színház vezető művészévé vált.

Különleges hangi alakítókészsége, ellenállhatatlan bája, humorérzéke és játékos kedve szinte predesztinálták a különböző karakterszerepek eljátszására, előbb gyermekmesékben, komédiákban, majd a súlyosabb veretű felnőtt produkciókban is. Lényéből fakadó kedvesség és egyszerűség, komédiázó-alakoskodó kedv a gyermek nézők pajtásává, drámai ereje és szenvedélyessége pedig a felnőtt nézők kedvelt-elismert színésznőjévé tette. Piroskát és a kisnyulat ugyanolyan ellenállhatatlan közvetlenséggel és szuggesztióval játszotta, mint Puckot *a Szentiványéji* álom-ban, Balerinát a *Petruská-ban,* Tündét Vörösmarty darabjában. Olyan sokoldalú, a természettől kapott tehetségével - ösztönösnek látszó, de nagyon is tudatosan - élő színművész volt, aki a maga számára a legjobb kifejezési formát - nem kevés keresgélés után - végül a bábművészetben találta meg. S e mű-fajt három évtizeden át szolgálta: a legmagasabb fokon.

Csodálatos érzékenységű művész volt. Az, hogy a színész színpadi, az előzőleg csak képzeletben élt emberi alakot a nézők előtt valódivá teszi -- bábszínész esetében: a holt tárgyat élőlénnyé varázsolja az a színjátszómesterség alapfeltétele. De hogy úgy tudjon egy színész a magára húzott *vagy a* kezében tartott figurán belül, annak érzéseiben és gesztusaiban és hangjában alkalmazkodni ahhoz a,. egyszeri, mindig más és más közegű, fajsúlyú közönséghez, s vele mindig megtalálni a közös nyelvet, az adott pillanat párbeszédének egyetlen igazi lehetőségét: ahhoz kivételes tehetségű színpadi alkotóművész kell. S ebben a szakmában, a bábműfajban még egy többletfeltétel: a mindvégig megőrzött gyermeki lélek. Olyan, a világra rácsodálkozó, azt befogadó, tisztának, sőt naivnak megmaradó kedélyállapot, a le nem törő hit és bizalom, amelynek természetes gyermekkori forrását nem apasztják el az évek, de amely mindig kellő erőtartalékot biztosít tulajdonosának még a betegségek, sorscsapások ellen is. S amely kellő pillanatban elűzi a saját kimérák fenyegető árnyait is.

Kiss István - később megkülönböztetésül felvéve a Be vagy Bölöni előnevet - Havas Gertrudéval éppen ellenkező oldalról indult el pályáján a bábjáték felé. Kereskedelmi, közgazdasági tanulmányokat folytatott - s közben amatőrként, műkedvelőként bábozott. A negyvenes évek végén a Magyar Bábszövetségben, az MNDSZ-ben, a falujáró mozgalomban látjuk; itt tűnik fel mint a bábuk életre keltésében, bábmozgatásban jeleskedő fiatalember. Az államosított Mesebarlanghoz, az Állami Bábszínházhoz 1950-ben szerződött. Nem mindjárt színészként, hiszen akkor az nem volt természetes folyamat, hogy valaki amatőrből hivatásos művésszé váljék. De animációs képességeire már felfigyeltek. Első színészi kiugrásai az 1954-ben megalakult Győri Bábszínházban voltak - s a turnék, a pesti vendégjátékok meghozták számára az elismerést. Azazhogy a teljesnek a felét. Az Állami Bábszínházban a 60-as években már a legjobb bábmozgatók egyikeként, sőt: rendezőként is működött, amikor hosszú évek kínkeserves munkájával, önképzéssel, a felvállalt démoszthenészi kavicsok gyötrésével utólag tanulta meg a bábművészet másik összetevőjét, a színészmesterséget. [igy nőtt fel a Bábszínház legkiválóbb színészei közé, hogy eszében, érzelmeiben, sőt idegdúcaiban rögződött ifjúi tapasztalatához mindvégig hű maradt: a rejtőzködő, elvonuló, töprengő-tépelődő művésztípus számára a bábjáték az ideá-

Bölöni Kiss István és **Havas** Gertrud (MTI-fotó)

lis önkifejezési forma. A paraván mögött eltűnnek a gyermekkorból hozott tudattalan és gátló erők, itt és így: kezén botbábuval, kesztyűvel, labdával, cérnagombolyaggal most már minden lehet belőle.

S Kiss Istvánból lett is: Bartók királyfija, Mandarinja, Sztravinszkij Petruskája éppúgy, mint huszárkapitány *a János* vitéz-ben, ördögfióka *a Csongor és Tün*dében, fejedelem és rendőrfőnök, garázda majom és okoskodó kismalac, bölcs pedagógiájú Manócska a tv-ben, császár, parasztgazda, parkett-táncos, koldus és késdobáló - végtelen csak az utóbbi években játszott szerepeinek sora, amelyekben teljesen át tudott lényegülni. Köztük egyik, a legkedvesebb, a *Klasszikus szimfóniá-nak* kutyája, amelyből igazán ő csinált nagyszerű, mindenütt, külföldön is ellenállhatatlan, az emberi világ álságait leleplező főszereplőt.

Kiss István sokkal zártabb lélek volt, mint felesége, Havas Gertrud. Nehezen lehetett hozzáférni. De állandóan noszogatta belül a vágy az emberi kontaktusteremtésre. Önmaga kitárására és átadására. Ezért vált belőle a színház művészképző iskolájában a bábmozgatás nagyon szeretett tanára. Másfél évtizeden át oktatta a színház új nemzedékét - tehát a mai társulat túlnyomó többségét-, a bábtechnika legegyszerűbb fajtáitól a komplikáltig, az animációs módszerekre. Hogyan lehet és kell a holt tárgyból embert alkotni - hogyan lehet a bábut a gyermek én-helyettesítőjévé, a felnőtt prototípusává vagy jelképévé átlelkesíteni? Vagyis: hogyan fejezzük ki magunkat -- nagyon sűrítve, tehát igazul - egy olyan tárgy segítségével, amelyre ráruházzuk legjobb képességeinket?

Kiss István a saját alkotási folyamataiban azok eredményével soha nem volt megelégedve. Mindig keresett, újjal és jobbítottal kísérletezett. Töprengett, meditált. Egyéni műsorokat alkotott, mert kutatta a komplexebb kifejezés lehetőségeit. Önálló gyermekműsorokkal járta az országot feleségével. Havas Gertrud segítségével előadott felnőtt magánszámai (Játékszín) saját megismertetését és a bábműfajnak felnőttekkel való elismertetését egyaránt akarták szolgálni. A bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválon, igen rangos mezőnyben, szólistadíjat nyert. Hivatásszeretete, sok szakmai barátsága - s elsősorban mint a Bábszínház külföldi vendégjátékainak leggyakoribb főszereplője - nevét, személyiségét országhatárokon messze túl ismertté, becsültté tette.

UNGVÁRI TAMÁS

Kortársunk, Hamlet

Shakespeare szülővárosában

Shakespeare életéről jószerivel annyit tudunk, hogy Stratford-on-Avonben született, s hogy ezzel igen sokat használt szülővárosának. Végül is ez a mézeskalács-városka máig nagy fiából él. Mutogatják az iskolát, ahol tanult, a bölcsőt, melyben ringott, a lánya és az unokája házát, s a sírt, mely befogadta; ám mindezekből csak a sír bizonyos. A relikviák száma korlátozott, hitelességük kétséges. Már a rájuk épült turistaipar is ellenük vall, az Avon egyirányúsított, folytonos gondozásra szoruló hídján áthúzó hatalmas buszok és utánfutók, a város előkertjeiben szaporodó bed and breakfast (szállás reggelivel) táblák s a viaszból, porcelánból, agyagból készült szobrok nagy száma a városka turistaboltjaiban, bazárjaiban. Egy szombat délben érkezem Stratfordba. A város kínos gondozottságával egyre inkább hasonlít egy fejlődő arab olaj-ország mintafalvához. Ijesztő a Shakespeare-ipar egybehangoltsága, a rengeteg „Fogadó a hattyúhoz"; a kirakatokban a drámák lábjegyzetes zsebkiadásai, a szótárak, a színdarabok helyneveinek listája. Itt mindent megtudhatnék Shakespeare-ről, ami nem lényeges; érteni vélem már, miért menekült innen az ifjú William Londonba, miért állt be Southampton szolgálatába. Itt egyfelől sem-mi sem változott a tizenhatodik század óta, másfelől ami változott, ijesztő, talán éppen Shakespeare-nek köszönhetően. A harmincas években felépült a Shakespeare Emlékszínház; a hatvanas években a Shakespeare Emlékközpont. Az első: katasztrofális épület, leginkább Shakespeare-előadások megrendezésére alkalmatlan. Az emlékközpont falán meganynyi márványtábla: melyik királyi családtag nyitotta meg, s kik adományoztak pénzt hozzá. Az épület modernizmusa a Henley Stree'en, Shakespeare szülőházának tövében éppoly avult már, mint az Emlékszínház. Az egyik vörös téglába öntötte a kor építészetének a tévedéseit, a másik betonba és üvegbe: a végeredmény azonos. A színház talán rosszabb egy fokkal. Húsz esztendeje jártam itt először, a hatvanas évek elején.

Más korszak, más világ. Akkor még volt pénz Shakespeare-re; a Királyi Társulat a vastagon támogatott együttesek közé tartozott:; a jegyek ára ehhez képest mérsékelt és elfogadható volt. Az angol infláció azonban ma nem ismer mérté kel, főként mert szellemi devalvációval jár együtt. A konzervatív kormány nyíltan oktatás- és művészetellenes. Az állami támogatás - megannyi csatornán át - a patronátus összes káros feltételét magával hozza. A Royal Shakespeare Company minden előadása koldusviszonyokra és a színházi gazdaságpolitika csődjére vall. A jegyek árának közép-arányosa tíz font (huszonkét dollár); a legolcsóbb helybéli szálloda tizenöt font: monopolgengszterség. Díszlet egyszerűen nincs azokban az előadásokban, melyeket láthattam. A ruhák, Shakespeare korában oly díszesek, most kopottságukkal tüntetnek.

A végeredményt közlöm előre: Shakespeare inkább otthon van Peter Stein vagy Zadek színpadán, mint szülővárosában. Budapesten, a *Henrikek* előadásával eredetibb, mint Stratfordban. Van-nak ugyan a Királyi Társulatnak behozhatatlan előnyei: eredetiben adhatják elő Shakespeare-t. Ám az eredetiség több rétegű fogalom. Beletartozik az értelmezés bátorsága, korszerűsége, hozzánk szóló üzenete.

A stratfordi társulattól nem tagadható el bizonyos eredetiség. Ha városuk múzeum, színházuk nagyon is ráhangolódott a kortárs irodalmi törekvésekre. Eredményeiket ezeknek a törekvéseknek tartalma szabja meg s határolja be. Shakespeare értelmezéséről szólva így ez a tanulmány is azt kutatja, hol és hogyan rímel egybe a jelenkori angol irodalom a múltat felidéző klasszikus színjátszással.

Waterside 28

A folyóparton, a színházzal átellenben húzódik a színészlakások sora Stratford-on-Avonben. Igazán puritán elszállásolás. Kicsiny nappali., apró konyha, csigalépcső az emeleti hálószobába. Az emeletet hosszú folyosó köti össze a. többi lakásokéval, Az épület egykoron istálló vagy magtár lehetett. Ódon, skanzenba való kunyhósor ez, a földszinti ablakokat örök zsalugáter takarja. Lakóit az vigasztalhatja, hogy tudják; velük együtt ősztől tavaszig itt a világhír ver tanyát. Az angol nyelv nemzetközisége okán ezek a színészek kis csapatba verődve eleljutnak a tengerentúlra, java-részt az amerikai egyetemek színházi csoportjaihoz, a drámatanszékekhez. Várja őket a napfényes Kalifornia is, vagy az izzó Új Mexikó. D. H. Lawrence nyomába szegődve a Waterside 28 *szí*nészlakója, Tony Church nemegyszer fordult meg Taosban is. Nálunk másfél évtizede járt Peter Brook társulata-vak Tizenhat-tizenhét esztendő is elmúlt azóta talán, hogy játszhatott hazánkban ? S máris emlékezetből próbáljuk felidézni a bőrruhás *Lear király* és a tornaterem-díszletű *Szentivánéji álom* egykori szereposztását.

A bolond, arra mindketten megeskündnénk, a csodálatos Alec McGowan volt, aki most egyszemélyes show-val járja a világot. A *Szentírás Szent Márk tanúságtétele szerint.* Egyetlen estén csakis a. Biblia, de olyan egyéni és érdekes értelmezésben, hogy a színészt valósággal leszedik a színpadról. Maggie Smith, Lear király egyik lánya New Yorkban aratja legnagyobb sikereit. Diana Rigg, a hajdani Cordelia első énekes-táncos szerepére készül - negyven fölött. Egyikünk sem mondja. ki a közhelyet, hogy múlik az idő. Tony Church *azóta* maga is eljátszotta a Lear királyt Stratfordban. Nem öregedett meg, de az idő öregszik. És itt él a Waterside 28 alatt, amikor nem tárgyal izgatottan Londonban, hiszen. nagy feladat vár rá. Az első angol síniakadémia megteremtése, olyan akadémiáé, amelyik nem önálló, mint a LAMDA vagy a RADA, hanem egy színház szerves része, a Királyi Társulatté, amelyik végre londoni ott-honhoz jut a Barbican-Centerben. Abban a kerületben, ahol a városi tanácsurak nyilván még a nagy recesszió, a dögletes visszaesés előtt épületet szavaztak meg a Királyi Társulatnak, hogy elköltözhessék végre vendégotthonából, az Aldwychból. A Királyi Társulat már végleges helyén honol Shakespeare égisze alatt, és nyílik egy síniiskola Tony Church vezényletével, s a tanárok végre aktív színészek és rendezők lesznek, azzal a lehetőséggel, hogy a főiskolának is színházat biztosítanak, a színház-nak pedig a kínosan hiányzó utánpótlást.

Mindez engem mint honi főiskolánk egyik munkatársát igencsak érdekel. Úgy tárgyalunk persze, mint két akkreditáció nélküli nagykövet. Mint a hadműveleteknél általában, a terepasztalon minden. olyan egyszerű volt. Az angolok majd jönnek hozzánk, mi megyünk Londonba; az egész olyan hét-köznapi, mint az ebédünk: konzervmakrélát bontunk, a salátával sincs gond, a kenyér is friss.

Tony Church-öt már könnyebb szolgálatra osztotta be a társulat: csupán Poloniust játssza a Hamletből, Shakespeare e múlhatatlanjából, melyet műsoron tartani épp oly kötelesség, mint nálunk *Az ember tragédiáját.* Ő már az iskolára készül. Van ugyan egy apró iskolája a kaliforniai Santa Barbarában is, de az csak hat hét az évből. Film, tele-vízió? Bár a főiskola műsorfüzetét két teljes esztendővel a bemutató előtt kell leadnia, a saját terveiről nem nyilatkozhat. Mennyire ura a színház egy-egy tagjának? -alapkérdés. Formális szabályokba rögzíthetetlen. ;A színházi fegyelmet végül is a művészi hatalom képviselőinek érzékenysége szabályozza. A színész mindössze két lehetőséggel rendelkezik, s á. kettő nem is függ össze mindig. Az *első:* mondhat-e nemet a szerepre? \ második: választhat-e szerepet ? \z első, nekem úgy rémlik a Tony Church-csel való beszélgetésből, még Angliában is a lényegesebb s nehezebben elérhető jogok közé tartozik. Kapok is valami magyarázatot, amit jövevény létemre amúgy sem érthetek. A társulati tagság többféle kategóriában lehetséges. \z „associate" (én úgy fordítanám, művészeti tanácstag) választhat és nemet mondhat, sőt talán nyílik kiskapuja az igen felé is. A közönséges társulati tag, mint mindenütt a világon, játszik, akkor és ott, ahová direktora küldi. A *Hamlet* napján például este A *velencei kalmárt* játszották, nem kis részben azonos színészekkel. Antonio, a darab valóságos címszereplők (Shylock a címlap tanúsága szerint csupán „egy zsidó Velencéből") néhány órával azelőtt még a derék Horatiót alakította a *Hamletben ;* Ophélia az esti előadásban Nerissát, Portia barátnéját játssza, hogy csak néhány példát említsek. Természetesen még így is fenyeget a beugrópróbák veszélye. *Á velencei kalmár esti* előadásán Antonio egyik barátját kellett valakinek helyettesítenie. A háziszínpadon hetekig tanulmányozhatta a. darabot kollégáival a jövevény; a színpadot azonban állandó foglaltság okán. nem járhatta be, csak az előadás előtt fél órával. A Royal Shakespeare Company különben a helyettesítések rendkívül bonyolult rendszerét valósította meg. Olyan, hogy este tél nyolckor nem megy fel a függöny, talán évtizedek óta nem fordult elő. Valamennyi előadásra teljes kettős szereposztással készülnek fel, ha másként nem, hát úgy,

hogy Shylock szerepét betanulja Antonio is, míg Antoniónak két „understudy"-ja, azaz másodszereplője van.

Nem állítanám, hogy az angol színház általában jobb, mint a kontinens színházai; az ilyen összehasonlítás amúgy is céltalan. Fegyelmével azonban semmilyen ország nem vetekedhet. A színészet teljes embert követelő és megmozgató életforma, puritán etikával. Polonius teste már más kötelezettség várta Londonban (a távolság, mint kiderül majd cikkem „cselekményéből", egy óra tizenöt perc, versenytempóban) - de a meghajlásra ott kellett maradnia. Aki elfelejtette volna, Poloniust a darab közepén szúrja le Hamlet. Vigasztalásul magyar színészeknek, megjegyzem, hogy „halála után" és a taps előtt átsétált teljes jelmezben szemben levő lakására, és elmosta a makrélás tányérokat.

Néhány szó a főszereplőről

A főszereplő természetesen Shakespeare. Egy kommercializált világban még az ő ázsiója is változó. Amikor e sorokat írom, már véglegesen bezárt a Shakespeare-darabok londoni otthonainak egyike, a legendás Old Vic. Egyik társulata még éppen Európában (ahogyan itt mondják: a kontinensen) turnézott *A velencei* kalmárral; a másik eljátszotta utoljára Gay *Koldusoperáját.* A Művésze-ti Tanács megvonta anyagi támogatását az Old Vic társulatától. Vitatta is az angol sajtó keményen - ki a felelős? Vajon az igazgató, Timothy West, a híres Tyrone Guthrie egyik utóda, maga is színész? Mert - hangzik a nyomtatott fáma - Timothy West egyszer készületlenül lépett ki a színpadra, kellő szövegtudás híján. Elkövette azt a valószínűtlenül otromba tévedést, hogy be-hódolt a világhírnek, és Peter O'Toole-t léptette fel Macbethként. O'Toole ragyogóan szenved a filmvásznon a sivatagban, mint az arábiai Lawrence, de irreálisan reménytelen akkor, amikor klasszikus szöveg kerül az ajkára.

Egyáltalán, Shakespeare-rel a legfőbb baj az, hogy angolul írt, méghozzá olyan angolsággal, amilyet már senki se be-szél. Kétszeresen nem. Egyfelől Shakespeare angolul csakugyan olyan, mintha Vörösmarty fordította volna; Shakespeare angolságával azonban további baj az, hogy immár fél évszázada az irodalmi angol kiejtés, a „King's" vagy ma a „Queen's English" szerint szólaltatták meg; azon a „királyi" nyelven, mely a Shakespeare Társulat nevében is benne van, de amelyet már csak igen kevés földi halandó ápol.

Ma a tájszólás a divat. A színdarab akkor sikeres, ha „cockney" (azaz londoni) vagy „yorkshire"-i dialektusban íródott. Bernard Shaw egyik szellemes aforizmája már megjósolta az angol nyelv sokfelé szakadását, amikor azt pontifikálta, hogy az angolokat és az amerikaiakat semmi más nem választja el annyira, mint a közös nyelv. A mai angolokat pedig ugyancsak elválasztja a még mindig osztálykülönbséget kinyilvánító kiejtésbeli különbség; másfelől a gyarmatbirodalom széthullásával (írjuk ide kezdetét, az amerikai függetlenségi háborút?) megszületett a hatszázmillió élő ember angolja, a tudomány és diplomácia *lingua francaja* (ó, mily ellent-mondás, Francaról szólani, amikor ez már lingua britannica) - az ezerféle angol.

A változatos, regionális, beszélt nyelv angoljának hétköznapi hátterében roppent kétséges a vers egyszerre absztrakt és régies nyelve. Kivált, hogy a színészek - így az a Hamlet-szereplő is, akit láthattam - „working-class", azaz munkásosztálybeli háttere egyre gyakoribb. Az ötvenes évek társadalmi földcsuszamlása nem hagyta érintetlenül az akadémiákat és a színiakadémiákat. Világ-jelenség a „working-class-hero", a munkásosztályból kiemelkedett hős kultusza, bár tegyük hozzá, hogy itt osztálykategóriák következetes alkalmazása helyett inkább bizonyos társadalmi tipológia divata hódít. A lényeg az, hogy a színész másfajta rajból jöjjön, s fején másképp tapadjon a haj. Igy támadt Lord Olivier (ma hetvennégy éves) és Sir John Gielgud, Sir Michael Redgrave, vagyis a királynő lovagjainak nemzedéke után egy új had. Nevekkel jelezzem őket? Alec McGowan, Colin Blakely, Michael Pennington. Egyikükre se ütötte rá bélyegét a magániskolák, Eton, Harrow vagy Winchester modora és kiejtése. Elébb tudnak tájszólásban beszélni, mint a királynő angolján, vagy ha azon beszélnek is, az nem *„anya*-nyelvük".

Tetszik vagy nem: nálunk „színházilag" Budapest nyelve a standard, az egyezményes magyar. Illyés történelmileg ebben látja a dráma romlását, s hogyan merném vitatni igazát; ám a tényekkel ő sem vitatkozik. London nyelve ezzel szemben korántsem Angliáé, mint ahogyan nem az Yorkshire, Buckinghamshire, Warwickshire nyelve sem. Az angol nyelvnek nincs központja ma, leg feljebb a „Queen's English" - ez a nyelv azonban, mint már céloztam rá, a BBC néhány bemondójáé, a Windsori kastélyé, ha nem tartózkodik ott a királynői húgok egyik férje sem; ez a nyelv néhány oxbridge-i egyetemi tanáré és a budapesti nyelvmestereké, akik még mindig hisznek a standard angol létezésében.

Shakespeare - ellentmondásosan bár - maga lehetne ez a közös nyelv, de nem az. Intonálására nehezen talál rá már az én stratfordi Hamletem; nehezen érti a stratfordi néző.

Ráadásul a rendezések korántsem törekszenek Shakespeare restaurálására. Kialakult a Shakespeare-színjátszás modern nyelve is, mely csakis Angliára jellemző; egy sajátos, közös stílus, melyet ismernünk kell - bát utánoznunk lehetetlen - egyfelől, mert az a színpadi precizitás, ami itt megvalósul, nálunk elképzelhetetlen, olyan, mint az angol gyep, amit négyszáz évig kellett gyomlálni, hogy izzó zöldje fényesedjék. Másfelől azonban ez a színjátszásmodor mélyen benne gyökeredzik a mai angol színházfelfogás és irodalomértés egészében.

A mai angol idióma anyanyelvben, irodalomban, színházban, festészetben egyaránt: a neonaturalizmusé.

Shakespeare és a naturalizmus

Nincs helyem itt arra, hogy a sajátos angolszász irodalmi fejlődés főbb vonásait még csak érintőlegesen is vázoljam. Csak gyorsírásban: Angliában vagy Amerikában nemigen vertek gyökeret az izmusok. Picassónak a szigetországban támadta legnagyobb ellenzéke; Kokoschkát értetlenül fogadták itt emigránsként; Henry Moore máig magányos jelenség a modern szobrászat vadonában. Az egyetlen izmus, amit az Amerikából jött Ezra Pound meghirdetett, az imagizmus sohasem ért el a színházakig; a harmincas évek baloldali költői, Auden és Spender hiába kísérleteztek az expreszszionista dráma meghonosításával. Ne firtassuk most az okokat, mikor a következményekkel van dolgunk ; a sziget-ország színháza elzárkózott s részben ma is elzárkózik mindattól, ami a kontinensen történik. Fejlődése öntörvényű, s ha nem lenne ez ellentmondás, azt is mondhatnám, hogy hajtómotorja a közöny minden iránt, ami nem eleve honos, bennszülött. Máig is idegen név Angliában Max Frisch, Dürrenmatt. Bizonyítékaim vannak arra, hogy Io-

nesco tankönyvi anyag, színpadon senki se kísérleteznék vele, legalábbis a West-Enden, London kommerciális színházi negyedében.

Az öntörvényű fejlődési egyébként egy bukott nemzedék munkássága ha-tározta meg. Osborne, Wesker, Kops: micsoda nevek voltak az ötvenes évek-ben! 1956 májusa, a *Nézz vissza haragg*$_a$l bemutatója csakugyan történelmi vízválasztó volt. Nem mintha az Osborne-nemzedék darabjaiból ma akár csak egyetlen sor is élne; talán csak az utóvédként érkező Pinternek volt annyi tehetsége, hogy végleg megpecsételje naturalizmus és absztrakció szövetségét, ám az irodalmi fejlődés szokásos furcsaságai közé tartozik, hogy áramlatok kézzelfogható művészi eredmények nél-kül is győzedelmeskedhetnek. Igy az az áramlat, melyet a dühös fiatalokénak csak azért keresztelt cl a boldogult emlékezetű Kenneth Tynan, hogy ne kelljen néven nevezni őket. Naturalisták voltak a javából. Aki közülük a naturalizmust nyíltan vállalta mint Wesker a konyhában - annak a szava, jelentős rendező nyomán, még ma is életre támadhat. Aki intellektualizmusba és hazafiságba csomagolta mondandóját, mint Osborne, az többszörösen halott: konyhagőz., halászfalu vagy némi pinteri szimbolizmus nélkül a hétköznapok nyelve nem elevenedik meg.

Osborne utódai, ha lehet, rosszabbak a apáknál. David Hare, a mai Nemzeti Színház ügyeletes pártfogoltja a hétköznapi szex és nagyvárosi beszéd kérdéses mestere. Howard Brenton erős baloldaliságát egy Kelet-Európát támadó darabja vitte sikerre; a korán elhunyt David Mercer a trockizmussal kacérkodott és (nincs összefüggés) az alkohol vitte el.

Maradt azonban annyi egészség az angol színházi szervezetben, *hogy* Shakespeare-t legalább az „új undokok" szellemében játsszák. Nem tudom, mennyire eleven ez a felismerés hazámban: a klasszszikusok értelmezése csakis az élő kortársak felől történhet, akármilyen selejtes, közömbös vagy efemer az élő színházi kultúra. Ha nem az a feltételezés munkál egy klasszikus felújításában, hogy Shakespeare a tegnap Osborne-ja, Weskerje (mutatis mutandis), akkor a klasszszikus egy viaszmúzeumra emlékeztető bábjátékká dermed. Az összefüggés az élő drámaírás és a klasszikusok értelmezése között elvileg nehezen bizonyítható, teoretikusan hináros vizekre vezet. Prak tikus bizonyíték ez, igazsága azonban ezernyi, akármilyen képtelen premisszákból indul ki. Shakespeare vagy a ma elődje, direkt őse vagy (és ilyen is előfordulhat horribile dictu) nem létezik. Azt a mondást, hogy Shakespeare-t jól vagy rosszul, de játszani kell, a fentiekkel ellentétben csak teoretikusan lehet bizonyítani, a gyakorlatban nem. Shakespeare-t csak jól szabad játszani, különben értelmetlen.

A fiatal angol rendezői nemzedék hitelét gyarapítja, hogy mély és eltéphetetlen szálak fűzik a kortársi drámairodalomhoz. Rendezőnek *az* angolszász országokban azt a dramaturgot tekintik, akinek háziszerzője van, aki patrónusa egy-két fiatalnak, aki tehát megtanulja olvasni a klasszikusokat a saját kortársai stíluseszményeiben. Ismét nevek, talán feleslegesen: Peter Hall, a Nemzeti Színház igazgatója, Terry Hands, John Barton, Trevor Nunn. A legidősebb sem öregebb negyvenöt évesnél. Valamennyien rendezői az új nemzedéknek, valamennyien mesterei Shakespeare-nek. Csak zárójelben e sok zárójel között, hogy itt nagyon gyakori az író-rendező. David Hare rendezi Howard Brentont, egyik író a másikat. Pinter legutóbb Simon Gray darabjait állítja színpadra. A rendezés ugyanis Angliában - s ez csak látszólagos ellentmondás - oly specializált, a munkamegosztásnak oly felosztott szakmája, hogy még egy író is képes rá.

Az európai (kontinensi) rendező egyetemes szakember. Tud írni-olvasni, színpad- és játékmester, beszédtanár, világítási szakember, bútorspecialista. Mindehhez az angol rendező nem ért. A *Hamlet* általam látott produkciójában három színpadmester működött közre és egy külön beszédtanár. A világítás nagyra becsült és önálló szakma; a rendező csakis az elképzeléseit közölheti munkatársával, a reflektorok beállításával nem babrálhat. Peter Brook, a legnagyobb élő angol rendező nyilatkozta egyszer, hogy ő nem rendező, hanem olvasó. Elég baja van neki a darab szövegével és értelmezésével, nem állhat be közlekedésirányító forgalmistának a színpadra, hogy arra ügyeljen, ne legyen ütközés Hamlet és Horatio között. Nem tudhat-ja persze senki, miért hagyta ott Brook a Királyi Shakespeare Társulatot, csak feltételezések vannak e tárgyban. A legvalószínűbb azonban az, hogy az angol színészképzésben és a kortársi angol drámairodalomban vesztette el a hitét, és nem Shakespeare-ben. Annál azonban jóval jelentékenyebb tehetség, hogy ne tudta volna: Shakespeare-hez csakis a jelenen át vezet az út.

Kortársunk, Shakespeare

Jan Kott persze, aki a Kortársunk, Shakespeare jelszavát kitalálta, már régen nem foglalkozik Shakespeare-rel, s vele se foglalkozik a világ. A Shakespeare-tudomány az ő esszéi sorát inspiráló blöffnek tartja; elég jól értelmezte a kortársi valóságot ahhoz, hogy elvezessen egy adott szakasz Shakespeare-jéhez, ahhoz a Shakespeare-hez, aki Witkiewicz és Beckett őse volt, az abszurd Shakespeare-hez, a hatalmi viszonyok Shakespeare-jéhez. Az abszurd Shakespeare azonban csak egy pillanat volt a stratfordi mester angliai színpadi utóéletében; nincs abszurdabb annál, mint ha valaki Kott nyomában indulna el a térképen Stratfordot megkeresni. Kott, ha netán valakit érdekel, egy nagy kétkötetes lengyel költészettörténettel házalja a kiadókat, egyelőre reménytelenül. A Shakespeare-értelmezésnek újabb istenei vannak, bár a jelszó változatlan. Kortársunk, Shakespeare!

Kortársunk abban az értelemben, hogy vele kezdődött a mai Anglia új korszaka, a polgári fejlődés. Az angol rendező mintha tévedésnek érezné a piros és fehér rózsa báróinak öltözékét. A kosztümvilág egyértelműen a tizennyolcadik századé. Nem a bárók, hanem az arany-ifjak világa ez, háromnegyedes kabát, selyemsál, mellény. Ahány *A velencei kalmárt* láttam Angliában a híres Olivier-félét is beleértve - a legutóbbi időben, az mind a „dicsőséges forradalom" utáni korba kalauzolt. John Barton, a *Hamlet* és $_4$ *velencei kalmár* rendezője még azt is megcsinálja, hogy Antonio (a kalmár) kinyit egy szivaros szelencét, és abból Boccherini menüettjének hangjai szöknek elő.

A stilizált Shakespeare persze kortalanabb a kortárs Shakespeare-nél. Azt sejteti, hogy kapzsiság, szerelem és háború egy történelmi korszak, a polgári rend konfliktussorait építették. Ama velencei urak éppúgy az őseink, ahogyan a *Hamletben* Fortinbras katonái egy cári orosz hadsereg egyenruháiban díszelegnek.

Az elmúlt kétszáz év valamennyi ruhája és kelléke szerepelhet tehát ennek a Shakespeare-nek a színpadán. Kosztüm: a tegnap divata, ahogyan Goya vagy Manet képeiről ránk tekint; ez a tegnap

egy saját tegnap, az ember és polgár deklarációjának korából. Mintha apáink szalonjába engedtek volna be minket, gyermekeket; gyakori is a vastag szivarfüst, s ha van egyáltalán díszlet, úgy az a szaloné, a jellegzetesen polgári ház centrumáé; ez a Shakespeare itt Ibsen nagyatyja, Strindberg őse, Hauptmann rokona.

Shakespeare végül a teljes bizonyíték rá, mire képes az a naturalizmus, mely finomabb vagy sekélyesebb változatában negyed század angol színpadát uralja. Elsőnek a nyelv veszíti el költészetét. Homérosz nyelve a Béka-egérharcban nem töredezhetett volna darabosabbra, mint Claudius ajkán a *Hamlet* - de hát nincs csodálkoznivalónk, Claudius itt egy tábornok jelmezében díszelgett, míg Fortinbras antant-szíján már meg sem ütközünk. A nyelv után természetesen a gesztusok nyelve sérül vagy kódolódik át kávéházi manírrá; Rosencrantz és Guildenstern iker-főpincéreket alakítanak.

A naturalizmus (még neo nélkül is) többet jelent, mint amit a közönséges képzelet hozzáfűzne. Nem feltétlenül felszínt vagy szkepszist abban, hogy a lényeg feltárható. A naturalizmus - ami a színházat illeti - a részlet megszállottja, az aprólékos kidolgozásé. Nemcsak színészi stílusban, hanem jelenetépítésben is. Hadd vegyem példaként elsőnek a *Hamlet* egérfogójelentét. A király, a jelenet hitelét fokozandó, csaknem háttal ül. A színészek ellenben a közelébe tolakszanak. A Gonzago-dráma királya azonban csaknem Claudius lába elé gurul holtan, mintha egy film véres közelit mutatna. Vagy más: Gertrud hálószobájában Hamlet látja apja szellemét, a szöveg szerint azonban az *anya,* Gertrud tagadja e látomást. A stratfordi előadás ezt a shakespeare-i képtelenséget nem képes megemészteni; pontosabban hitelesre emészti. Gertrud és Hamlet elébb egy-mással szemben áll. Miként a hagyományos előadásokban, a szellem Gertrud háta mögött jelenik meg; így evidensen csak Hamlet láthatja őt. A stratfordi Hamlet-előadásban azonban a szellem közel lép Gertrudhoz, árnykeze végig-simít a homlokán. Gertrud elájul. Ami-kor magához tér, persze hogy tagadni kezdi a látomást: vallomása gyónással érne fel.

Ez az értelmezés racionális bizonyítékokat követel minden fordulatra. Miért nem döfi le Hamlet az imádkozó Claudiust? Először is - s ezt igen kitűnőnek tartom - Claudius szobájából hiányzik a megszokott imazsámoly. Ez a király (vagy junta-fejedelem, ha öltözetéből ítélek) nem szokott imádkozni. A színfalak előtti homályból egy feszületet ragad ki, azt leteszi a földre, fölé borul, szinte teljes testével. Hamletnek nem a hátát, hanem a tomporát mutatja. Így még akit a szöveg nem taglózott le csaknem skolasztikus érveivel, hogy ti. Hamlet az imádkozó királyt a mennyekbe küldené tőrével, míg apja változatlanul bolyong hol-mi purgatóriumban, az is megértheti, hogy a bosszúálló Hamlet nem szúr-hatja tomporon Claudiust.

A naturalista színpadon nem a díszlet, a jelmez, a kellék árasztja a natúrát, azaz a természetet, hanem a görcsös, már-már kartéziánus logika. Azt indokol-ja Shakespeare-ből, ami a legnehezebb, például a gyilkosságokat. Kulcsjelenete ebből a szempontból *a Hamletnek* Polonius ledöfése. A hagyományos értelmezésre mindenki emlékszik. Polonius egy függöny vagy spanyolfal mögött hallgatózik. Nesz, döfés. A stratfordi Hamlet nem elégedhet meg ezzel a megoldással. Hamlet nem lehet olyan ostoba, hogy egy függönyt szabdal fel s benne a fecsegő öreget. A jelenet amúgy is nehéz, a döfés után kezdődik a drámája, Hamlet teljes elszámolása az anyjával, majd a szellem és egyebek. Eközben ott hever egy hulla; Gertrudnak alig van szava róla, Hamlet mással foglalatoskodik; búcsúszava jövendő apósa holtteste felett nem éppen kegyes.

John Barton a jelenet rendezésében ismét remekel. Színpada alig néhány kellék. Háttérben egy páncélos alak, ahogyan Helsingőr hideg, sötét falaihoz illik, a fakupa, amiből majd a mérget isszák és itatják, egy-két keresztbe tett, kiélesített alabárd. Polonius nem a függöny, hanem a páncél mögé búvik; így mint hallgatózó harcot döfi le Hamlet, abban a hiszemben, hogy a király neszezett ott hátul. Polonius előtántorog átszabdalt véres köpenyében, egy padra hanyatlik, Hamlet nem is látja, kicsoda. Amikor a köpeny lekerül a fejéről, egy pillanatra magához öleli, mintha a saját ráöregedett bűnét dajkálná, aztán elengedi. A köpeny ismét Polonius fejére kerül; teteme mintha ott sem lenne a homályban. Kinyílik tüstént ettől az értelme annak a habozásnak, amikor a király - itt Hamletnek kardot szegezve - kérdi, hol van Polonius? A habozó válasz nemcsak újabb színlelés, nem is a szokott Hamleti szójárás, mely képes beszédbe burkol mindent. Hamletnek, amikor karjába zuhant a holttest, még nem volt fogalma róla, ki az áldozat. A király kérdésére - így érezzük - azért akad torkán a szó, mert nem kiált-hatja, nem ordíthatja világgá, hogy a gyilkot voltaképpen neki, a kérdezőnek szánta. A Polonius-afférből azonban így egy sikerületlen királygyilkosság mini-tragédiája kerekedik. Hogyne habozna ezek után Hamlet, hogyne nyugodna bele távoli utazásába, Angliába.

A naturalizmus tehát korántsem halott, legfeljebb és egyelőre a kortársi drámákat teszi nehézkessé, regionálissá, provinciálissá. A Shakespeare-színpadon azonban sok szól mellette. Értelmezésre és indoklásra csábít. Meglehet, a díszlet és a jelmez eklektikája nem vonz, annál inkább az, amit magyarul pontos szóval olvasatnak vagy újraértelmezésnek nevezünk. Ez a darabolvasás sokat elvesz Shakespeare személyes költészetéből, kárpótolja azonban ezt dramaturgiai géniuszának felfedezésével. Itt minden mozzanat új fényben ragyog, ismeretlen mélységet kap. Kimunkálja Shakespeare racionalizmusát és szkepszisét. Az a Hamlet, akit én láttam, nemcsak Montaigne, hanem Machiavelli tanítványa is, eszes, ravasz, kíméletlen. Minél közömbösebb Ophéliával az elején, annál megrendültebb a halálakor. Valósággal kiemeli a sírból, magához szorítja, mint a gyilkosság idején annak apját, Poloniust. Egyáltalán, nagyon nyilvánvaló, hogy Hamlet egyetlen és megbocsáthatatlan bűne ez a voltaképpen vétlen, véletlen, másnak szánt tőrdöfés. Angliába Hamlet Polonius szakadt, véres köpenyében utazik, mintegy beborítva magát önnön bűnével, félresikerült küldetése jelképével. Lát-ható, hogy itt minden mozzanaton a szigorú filológia, szöveg- és lábjegyzet-ismeret dolgozott. John Barton ugyan nem vallja magát tudósnak, de tudjuk, hogy a felesége, Anne Barton nagy is-merője Shakespeare-nek, Oxford dísze a tudós nő, és az avoni mester talán egyik legjobb ismerője.

Hibátlan-e Shakespeare?

Shakespeare-t a romantika emelte ki Erzsébet-kori társai közül, s az utánozhatatlan géniusz szerepét osztotta rá. Shakespeare a teremtés fele. A romantikus Shakespeare-színjátszás abból indul ki tehát, hogy itt egy következetes elme alkotott darabok sorában hibátlan remekműveket, salaktalan tragédiákat. Ami esetleges ellentmondás szorult a mester

jelenetépítkezésébe, pszichológiájába, áthidalja és igazolja azt a költészet. Goethe színigazgatója a Faustban azon tűnődik, mi volt elébb s mi volt fontosabb, a szó vagy a tett; a kérdés, bár Goethe áthidalja, retorikus. A romantikus életérzés a szónak adja a pálmát.

Nem így a naturalista. Ez a szemlélet nem hisz a zárt: és organikus remekművekben. Ahogyan Homérosz is elbóbiskolt egy-egy pongyola sora fölött, úgy Shakespeare-nek, az Erzsébet-kori drámaírók egyikének is ki-kiszáradt olykor a pennája; némi segítségre szorul. a rendezőtől akkor, amikor darabszerkesztése zavaros, hőseinek cselekedete nem eléggé indokolt. Hőseit téves földrajz alapján a cseh tenger partjára küldte, nyilván-való hát, hogy színhelyei tekintetében vagy metafizikusan elvont, vagy hanyagul közömbös volt. Lélektana mankók nélkül összerogyhat; a mentő szerepét a rendező játssza.

Nem érdemes összehasonlítani a mi Shakespeare-értelmezéseinket az angolokéval. Nem azért, mert a külhoni eleve jobbnak rémlik minden hazai sznob tükörben, hanem azért, mert módszereiben gyökeresen más. A mi Shakespeare-értelmezésünk inkább hajlik a géniusz szolgálatára, mint kisegítő értelmezésre. Shakespeare nekünk szent;míg az angolok kezdenek vele úgy bánni, mint egykoron Brecht a Coriolanusszal. A legszívesebben átírnák. S talán ezt is teszik, amikor a gesztusrendszer olykor a szöveg ellenére mozdul (erre a Hamletből, gondolom, elegendő példát hoztam). Eljárásuk mindenesetre analitikus, ahogyan az Newton, Locke és az empirista filozófia nemzetéhez illik; a miénk inkább deduktív -- egy adott, kész és szerves rendszer hangszereléséből áll. Meg-tehetjük, hadd nyugtassam meg a kételkedőket, s hadd forrázzam le a külföld-imádókat. Megtehetjük, mert színész-anyagunk átlaga jobb, mint a jelenlegi Királyi Shakespeare Társulaté, A színész is persze összemérhetetlen minőség, s hiába deklarálnám például, hogy egy Garas Dezső-méretű színészért az angolok maradék gyarmataikat is odaadnák. Míg a színész megítélésébe számos szubjektív faktor csúszhat, az előadás partitúrája könnyebb anyagot kínál az ítélkezésre.

Kössünk hát kompromisszumot. A mi színészeink jobbak, míg az ő előadásaik elevenebbek, közelebb vannak saját nemzetük élő kultúrájához.

A zsidó

David Suchet harmincnégy éves; csaladja Minszkből vándorolt ki Angliába a századfordulón. Szuketovicsnak hívták őket. Shakespeare-szerepeiből Coliban emelkedett ki elsőnek, Clifford Williams rendezésében. A rendezőnek, mint David Suchet meséli (elnézést), nem volt semmilyen ötlete vagy elképzelése Calibanra - nehéz szerep. A magyar televízió sugározta azt: a jelenetet A viharból, melyben Caliban csaknem halnak öltözik, Trinculo a darabban csak ugyan azt mond-ja, hogy olyan a keze, mint egy uszony. Volt már olyan előadás is, amelyik halpikkelybe öltöztette Calibant, s kezét a testéhez kötözte.

David Suchet abból indult ki, hogy a haluszony: hasonlat, s azt formálta ki Calibanból, ami benne emberi, természetünk sötétebb, földibb oldala. Elszakadt tehát értelmezésében az uralkodó naturalizmustól, s a költészetnek adott igazat: egy hasonlat még nem valóság.

Most Shvlockot azért osztották rá, mert zsidó származású. ebben sem nehéz a naturalizmus logikáját végigkövetni Zola óta mi sem jellemzőbb ennek az irányzatnak a biologizmusára. A vér szava, a vadon szava, a fajé. **A** tizenkilencedik század pozitivizmusa kapott először hangot a naturalizmusban; évtizede szülte a Dreyfus-pert és a cionizmust. A zsidókérdés azóta hújik áltudományos sztereotípiákba, a belőle kiinduló történelmi fejlődés még olyan országokban is kérdésessé teszi A *velencei kalmárt,* ahol a technikai fejlődés nem a gázkamrákat szolgálta.

David Suchet valószínűleg egészében átérezte a szereposztás képtelenségét. Nem a színészi képességeit akarták használni, hanem a megjelenését, habitusát; nem az ábrázolótehetségét, hanem a családi tapasztalatát. .Egyébként is nehéz helyzetben volt. Felesége gyermeket várt Londonban, míg ő Stratfordban játszik. Csakis úgy szerződött a Királyi Társulathoz, hogy leduplázzák - ott akar lenni a szülésnél. Többször próbálta talán a stratford londoni autóutat, mint a maszkját: ő javította meg aztán az amatőr autórekordot egy óra és tizenöt percre, amikor az egyik vasárnap este telefonáltak neki: indulhat.

Az öltözőben derékig meztelenül fogad. Két órával az előadás előtt máris a maszkjával foglalkozik. Alacsony, csupa izom ember: izomfejlesztő szaklapok címlapján látni ilyen vállat és karokat, ilyen vastag bikanyakat. David Suchei két óra alatt változik át öregemberré. A. szakállát és a. haját púderes fogkefével keni. deresre, háta izomkötegeit jellegzetes görbületté lazítja, inge alá valóságos imaköpenyt vesz, borotválttar koponyájára fekete bársonysapkát. A színpadon már egy törékeny öregembert láttam viszont, a ruha és a mozgás eltüntette a birkózótestet. David Suchet ellene munkált a szereposztás attrocitásának: Shylockja legalább annyira velencei polgár, mint amennyire zsidó. Ha a darabot John Barron a saját kortalan korában játszatja el, Shylock kaftánja csak az, egyik jelmez a sok közül. Modern ruhák kavalkádjában azonban a megtestesült gettó járkál a ficsúrok között. darabnak egyébként is az az elttüntethetetlen kettősége, hogy a Shylock-drámát egy barokk tündérjáték öleli körül, vígjáték a javából. Elnyeri-e a kérők hada Portiát, sikerül-e Bassaniónak jól választania a. gazdag örökösnő igenjét tartalmazó ládikák közül? Antonio Bajhit elsodorja a tenger, végül azonban révbe ér annyi közülük, ahány ismét gazdag kalmárrá emeli őt, Ebbe a tündérjátékba a sértett Shylock valóban úgy caplat be, mint afféle Caliban. Lányát el-szakítja tőle a pásztorjáték könnyed társadalma; pénzéből és önérzetéből kiforgatja az a biróság, mely az álöltözetű hölgy, Portia ügyvédi tanácsaira hallgat. Antonio fizetési határidőt. mulasztott. I la Velence csak egyszer is szentesít egy szerződésszegést, elszökik tőle az idegen tőke. Nem marad más hátra, mint a jogi furfang: Shylock kivághatja adósa testéből a fél font húst, de ha egyúttal velencei polgár vérét ontja, halállal és vagyonelkobzással bűnhődik. Megalázottan, fáradtan távozik a bírósági komédia színhelyéről Shylock; egy vígjáték hálóján akadt fel ez a fekete, tragikus figura, aki hiába keresi igazát Shakespeare cselekményében.

Shakespeare persze nem volt antiszemita. Az Erzsébet-kori társadalom alig ismerte a pénzváltó, pénzkölcsönző, uzsorás zsidót. Éppoly idegen és távoli volt alakja ettől a társadalomtól, mint mondjuk Othello, a mór. Az a zseniális megsejtés azonban nem volt idegen Shakespeare-től, hogy a pénz, a vagyon nem jószágok, hajók és kincsek idegensége immár, hanem egy új társadalom húsa és vére; Shylock szerződése csakugyan a polgári kor valóságát előlegezi.

Más kérdés azonban, mennyire érett egységes művé *velencei kalmár,* sikerült-e Shakespeare-nek eggyé szőnie,

stilisztikailag is eggyé fonnia Portia és Shylock történetét? A stratfordi előadásból világosan kiolvasható a rendező véleménye: nem. John Barton tükrében a téma és a tárgy nyilvánvalóan meg-haladta még egy Shakespeare képességeit is. Nagy író az - vélheti John Barton -, aki azt írja meg, amit tud. A lángész magasabbra emeli a mércét, saját bukásával kísérletezik, amikor erejét meghaladó feladatra vállalkozik. Shylock története nem szőhető be Portia vígjátékába; hagyni kell hát egymás mellett érvénye-sülni a két stílust, Shylock tragédiáját és a kérők vígjátékát.

Ez a felfogás néha durva jelképek-ben nyilatkozik meg. A kérők közül Aragon hercege ismét holmi juntavezér, míg Marocco hercege olajsejk, a vállán átfűzött géppuskahevederrel. Az öreg Gobbo, a clown, vak utcai kéregetővé alakul át, míg fia, Launcelot, közönséges szolgává, bár a Portia-idillben ő lenne a disszonáns hang. Voltaképpen egy játé-kos *farce* keretezi itt Shylock történetét, holott a darab attól támadhatna életre, hogy a pénz és sértettség igazságánál Shakespeare egy nagyobb igazságot hirdet: a humanista élet igenlését. Shylock bűne nem az, hogy *egy* szerződés betűjét követeli, hanem az, hogy lányát, Jessicát a középkor örömtelen börtönébe zárja. John Barton jól látja, hogy Antonio, a szeszélyes és tehetős velencei épp arra nem tarthat igényt, amit a bírák igényelnek Shylocktól -- könyörületre. Shylock azonban ott veszíti el emberi fölényét és igazságát (nem a velencei ficsúrokkal szemben, hanem a nézők magasabb bírósága előtt), ahol Jessica vágyódását és szerelmét próbálja eltiporni.

Mindebből csakis David Suchet viaskodása ragyog ki. Nekem jobban tetszett, mint öt esztendeje Olivier. Egy Laurence Oliviernek a színpadon csakis igaza lehet; David Suchet Shylockja tévedni is tud. Nem játszott zsidót és nem játszott hőst, vagyis mindkettőt csupán módjával. Az angol sajtó - joggal - a mennyekbe emelte.

Összegezés helyett

Nem két előadásról szólt ez a beszámoló, hanem a mai angol Shakespeare arcvonásait igyekezett ellesni, s ennek révén bepillantást nyerni az angol kor-társi rendezés és drámaírás titkaiba. Könnyű lenne mármost a válság bélyegét rásütni erre a színházra; Angliában minden válságban van, miért éppen a színház lenne kivétel? Nem nekem tisztem türelmet kérni a naturalista kalandnak. A legjobbak - így Tom Stoppard, véleményem szerint Pinter mellett az egyetlen figyelemreméltó s nagy tehetség - már eleve megkérdőjelezték érvényét. Stoppard a nyelv és a költészet jogát hirdeti a színpadon, s elképzelhető, hogy irányzata győzedelmeskedni fog. A naturalizmusból - történelmileg - sokfelé nyílik út. Van benne annyi valóságkritika, amennyit én Barton rendezéséből, *a* Hamletből kiolvastam. S ahogyan egykoron, a szimbolizmus felé is utat törhet.

Van egyébként a naturalizmusnak egy legyőzhetetlen tartománya. A kommersz, a jól megcsinált darab. Utolérhetetlen mestere ma Peter Shaffer, kezében az örök póket, *az Equus.* Végy egy kanál szexuális aberrációt, öntsd le pszichológiával. Vagy az *Amadeus,* Mozart életéről. Végy egy Shakespeare-méretű lángelmét. Ha azt már megtette Edward Bond, akkor végy egy szertelen, infantilis Mozartot, s mutasd meg, milyen gyarló porhüvelybe zárta géniuszát az istenség. Keretnek megteszi két suttogó alak (Ventricelli, ahogyan Shaffer nevezi őket) - pontosan olyanok, mint Salerio és Solanio *A velencei* kalmárból. Rendezd be Bécset a színpadon, úgy, ahogy volt, és indokold, indokold ezerszer, miért nem sikerült Mozartnak, s minő ördög támadt fel Salieriben. Egy valóságos Shylock. Írd át tehát Shakespeare-t - lehetőleg Victor Hugóvá. Vagy Dickensszé: amúgy is az *ő Nickolas Nickle*byjének színpadi átirata a legnagyobb londoni siker. Hét órán át Dickens, két részben. A színpadon az újjávarázsolt ti-zenkilencedik századi London, teljes hűséggel. S rengeteg alak, rengeteg élőkép. Ugyanakkor a Nemzeti Színházban, az Olivierben *Az elefántember* megy - egy tizenkilencedik századi idomtalan szörnyetegről, a civilizációba tévedt vademberről. A színtér: a klinikáé, ahogyan azt Zola előírta. Itt tanítják meg beszél-ni, érezni ember módra az elefántembert. Shakespeare szörnyetegei klinikai eset-ként támadnak fel a naturalizmus receptje szerint.

Kérdezem George Steinert, a világhírű kritikust, érdemes-e megnéznem Stratfordban *A velencei kalmárt.* Úgy néz rám, mint az őrültre. Mint aki tudja, hogy az angol színház válságban van. Faggatom hát, szerinte melyik a nagy kortársi darab, az igazi, a megváltó. Ismét megütközve néz rám. Nekem tudnom kellene. S tüstént kiselőadásba kezd Illyés *Tisztákjáról.* Az, az az igazi.

NÁNAY ISTVÁN

Csehek - szlovákok - magyarok

Színházi körkép

Az utóbbi hónapokban többször jártam Szlovákiában. Egyrészt a komáromi és a kassai magyar társulat előadásait igyekeztem figyelemmel kísérni, másrészt résztvevője lehettem az egyik legrangosabb csehszlovákiai színházi fesztivál-nak. Kézenfekvőnek látszik tehát, hogy a magyar színház munkáját a csehszlovákiai színházi háttérrel összehasonlítva vizsgáljuk meg.

Fiatal színház újító színház?

Minden évben megrendezik Csehszlovákiában a Fiatal színházak fesztiválját, az egyik esztendőben a csehországi Ceske Budejovicében, a másikban a szlovákiai Eperjesen. Én a legutóbbi eperjesi fesztiválon vettem részt. A fiatal színház elnevezés nem azt jelenti, hogy ezen a fesztiválon csak egy bizonyos életkor alatti alkotók vehetnek részt, a fiatalságot tágabb értelemben kell érteni, korban is, jelentésben is. A kísérletező, új utakat kereső stúdió- vagy kis színházi törekvéseket foglalja magába a fiatal színház.

Előzsürizés után jutnak el a produkciók a fesztiválra, ahol éles hangú, elemző vita követi az előadásokat. Az első, ami engem ezen a fesztiválon megfogott, az éppen az előadások megvitatásának nyílt légköre, szakmai hangvétele, kritikus, de nem személyeskedő jellege. Természetesen a fesztivál rendkívül heterogén volt. Eltérő múlttal rendelkezik a cseh és a szlovák színházkultúra, eltérőek azok a színházi törekvések, amelyek megújítására, tágítására. árnyalására törekednek a fiatal színházi kezdeményezések. Éppen ezért minden egyes produkciót tulajdonképpen csak a saját közegében, a saját színházi múltjához való viszonyában lehetne igazán értékelni. Ám a fesztiválon mégis egymás mellé kerülnek olyan előadások, amelyek nehezen mérhetők egymáshoz, s a viszonylagos értékeken túl kialakul és érvényesül egy általánosabb érvényű értékrend is.

A fesztiválon tíz előadás szerepelt, hat cseh és négy szlovák. Alekszandr Mitta nagyszerű szovjet filmjének, a

Ragyogj, ragyogj, csillagomnak modern formavilágú, egyszerű szavú, mégis felemelő színpadi adaptációját a brnói Divadlo na provázku társulata adta elő. Oldrich Danek *Morvamezei csata* című művében a történelmi téma és a mai embernek a történelmi eseményekhez való viszonya ütközik össze, szerény szcenikai és dramaturgiai leleménnyel. (A pilzeni Tyl Színház előadása.)

Az egyik legérdekesebb vita Claude Confortes nem túl nagy igényű darabjának, *a* Maratonnak a bemutatóját követ-te. A darab az emberi kapcsolatok természetét vizsgálja, kissé elvontan, s a kommercializálódott abszurd divatelemeivel élve. Nem is annyira a darab körül csaptak össze az indulatok, mint inkább akörül, hogy mennyiben tekinthető egy előadás önálló szellemi terméknek, mennyit és hogyan lehet át venni egy már élő előadásból, hol végződik az inspiráció, s hol kezdődik a plágium egy színházi előadás esetében. (Az előadást a sumperki színház mutatta be.)

Magyar darab szerepelt a olmüczi Stibor, Színház műsorán, Karinthy Ferenc *Gellérthegyi álmokja,* meglehetősen invenciótlan előadásban. A nyitrai Andrej Bagar Színház *Kecske* című előadása aligha tekinthető kísérletinek *vagy* fiatal-nak, hiszen Vlado Bednár darabja nagyszínházi szokványos komédia enyhe szatirikus éllel, a társadalmi visszásságokat csupán felszínesen teszi nevetségessé.

A pozsonyi Új Színpad költői együttese Moliere *Nők iskoláját* mutatta be, de a darabhoz hozzáillesztették a V^e^rsa*illes-i rögtönzést* és *A Nők, iskolájának kritikáját* is. Mindhárom művet erősen lerövidítették, s a környezet, a díszlet, a jelmezek, a kellékek keresett korhűsége mellett meglehetősen bántó volt a játék-stílus drasztikussága. Erős atmoszférájú lélektani dráma és kissé hosszadalmas szó-színház volt a turócszentmártoni színház *Kötekedő* című előadása, amelyet Turgenyev-motívumok alapján Antonin Maša írt.

Nagy várakozás előzte meg Jan Werich és Jiri Voskovec *Nehéz Barbará*jának bábszínházi változatát. A Hradec Kralove-i bábszínház előadásában a dalokat színészek énekelték, játszották, a történetet azonban bábokkal adták elő. A bravúros bábmozgatás ellenére a darab humora, mondandója nem érvénye-sült eléggé, a bábos és *az* élő színházi részek nem illeszkedtek egymáshoz.

A fesztivál minden tekintetben kiemel

Jelenet a nyitrai színház Kecske című előadásából

kedő előadásai: a besztercebányai bábszínház Gozzi *Szarvaskirálya* és a Hradec Kralove-i „Győzelmes Február" Színház Voltaire *Candide-ja* alapján készített produkciója.

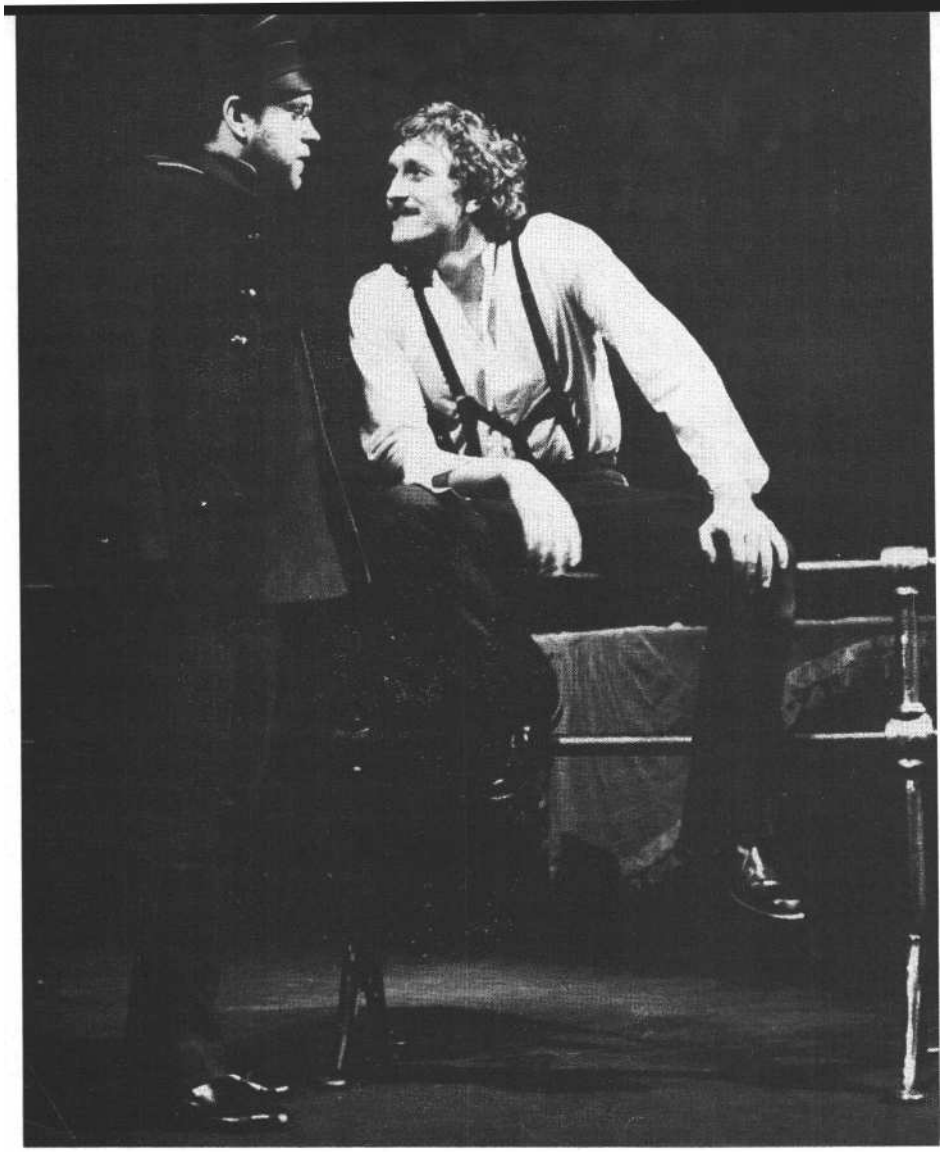
A Szarvaskirályt fehérre meszelt, embermagas deszkakerítések által körülvett, négyzet alapú zárt térben játszották, a játékteret vastagon fekete föld borította. A kerítés hátsó oldala félmagasságig lenyitható volt. Emberek, ember nagyságú posztóbábok és marionettfigurák közösen elevenítették meg a jól ismert, commedia dell'artén alapuló mesetörténetet. A játék kezdetekor a magas kerítésen átlendül három szereplő két férfi és egy nő - mezítlábasan, csupán vakítóan fehér kantáros overallban. Utánuk repül négy commedia dell'arte-figura posztóbábja: Brighella, Pantaleone, Truffaldino és Tartaglia. S elkezdődik a furcsa játék, amelyben a báb és az őt tartó, mozgató színész együtt látható, szerepük összefonódik s időről időre szétválik. A kerítés hátsó, alacsonyabbra eresztett falánál megjelennek a többi bábosok, akik segítőtársai, drukkerei, nézői lesznek a három játékosnak. Beadogatják az újabb bábokat, esetenként segítenek mozgatni is őket, s reakcióikkal kommemálják a sajátos küzdőtéren lezajló eseményeket, akár egy antik kórus.

A három színész tehát nemcsak a posztóbábokat mozgatja, hanem a szerelmesek marionettfiguráit is vagy a többi szereplő nagy bábuit is. Összefonódnak a szerepek, időnként leteszik a bábokat, s színészként folytatják a játékot, vitáznak, verekednek, harcolnak. .\ tragikus történetet kemény, keserű gesztussal fejezik be. A hátsó fal ismét teljesen bezáródik, a játékosok a posztóbábokat hatalmas szögekkel a deszkafalra szögezik föl, a marionettbábukat felvetik a kerítés tetejére, s a tetőtől talpig sáros, fekete színészek a tér sarkaiba húzódva Iekucorognak a földre.

Játék és valóság, élő ember és báb, kint és bent viszonyrendszere állandóan felbomlik és újraépül az előadásban. Egy szívszorító vallomás tanúi vagyunk, amelyben a világról, a világban elfoglalt helyünkről, a művészet szerepéről és lehetőségeiről kegyetlenül őszintén és önmagukat lelkileg lecsupaszítva szóltak L'ubomir Vajdicka rendező irányításával a színészek.

Az előadást két verzióban játssza a színház, gyerekeknek és felnőtteknek. A két változat között csak annyi a különbség, hogy a gyerekeknek szólóban elmarad a bábuszögelés, és a marionettfigurákhoz hasonlóan a posztóbábokat is „csak" a kerítésre hajítják fel. Azaz a színház azt az egyedül elfogadható nézetet vallja, hogy nincs külön gyerek- és felnőttszínház, csak színház van, amelyet a gyerekek éppen olyan jól megéreznek-megértenek, mint a felnőttek - ha az előadás valóban jó és igaz.

A Candide fergeteges komédia a Hradec Kralove-iek interpretálásában. Két, egymáshoz derékszögben illesztett emeletes ágy áll a játéktér közepén, ezek az ágyak különféle ajtókkal, le- és elhajtható platókkal, csúzdával s egyéb szerkezetekkel kiegészítve minden helyszín jelzésére alkalmasak. Kunyhó és nagyúri kastély, hajó és egzotikus sziget - minden lehet ez a tákolmány attól függően, hogy a színészek mivé lényegítik át. Bravúros színészi alakítások, igazi mozgásszínházi teljesítmények, kitűnő dalok, fergeteges tempó jellemzi az előadást, amelynek szövege szigorúan Voltaire-től való, ám a hangsúlyok, a szituációk, a szöveg és a helyzetek kettőssége aktuá-



Jelenet a túrócszentmártoni Színház Kötekedő című előadásából

lissá, maivá teszi az előadást. A lehetséges világok legjobbikát kereső ifjú, naiv, mindenre nyitott Candide-ot tanítómestere, a különféle hatalmakkal cimboráló, új és új alakban megjelenő Panglos mester űzi-hajtja egyik megpróbáltatásból a másikba, hogy végül bebizonyítsa, hogy az éppen jelenlevő világ a lehető világok legjobbika. S ebben a megfogalmazásban finom irónia vegyül a szatirikus ábrázolással.

Ebben az előadásban érhető leginkább tetten az a - főleg a legjobb cseh művészekre jellemző - színházi alkotó szemlélet és módszer, amely a hatáseszközök állandó ellenpontozásán alapszik. A köznapi használati eszköz például a színpadi szituációban kellékké válik - méghozzá olyanná, amilyenné a színész szuggerálja s ahogyan a színész használja miközben megtartja használati tárgy mivoltát is. A kétféle funkció egymásra vetül, s olyan asszociációs folyamatokat indít el, amelyek megsokszorozzák, átértékeli nemcsak a tárgy szerepét, de a szituáció értelmét is, amelyben a tárgyat használják. Ugyanez a folyamat és mechanizmus még inkább kifejeződik a szó és a mozgás kettősségében, ellenpontozottságában. Ettől van az, hogy oly sok jelentésűvé válik például *a Candide* minden egyes epizódja, s a harsány komikumon ezáltal szűrődik át a fanyar keserűség.

Bár nagy hírű és kitűnő színházak, mint a prágai kisszínházak, nem voltak jelen, mégis ízelítőt kapott a néző a cseh és a szlovák új színházi törekvésekről, s még a legkevésbé sikerült előadásról sem állíthattuk, hogy a brooki értelemben vett halott színház produktuma lenne.

Egy színház - vagy kettő?

Az eperjesi fesztiválon nem szerepelt nemzetiségi színház. Amikor ennek okai után érdeklődtem, a különféle árnyalatú válaszokból azt az általánosítható véleményt olvashattam ki, hogy bár ez a találkozó elsősorban a cseh és a szlovák színházak seregszemléje, elvben nincs akadálya annak, hogy a nemzetiségi - ukrán vagy magyar - színházak legjobb produkciói is versenyben legyenek. Ám nincs tudomásuk arról, hogy ezeknek a színházaknak fesztiválszintű produkciójuk lenne.

Súlyos megállapítás ez, s ami a magyar színházak műsorát illeti, egészében s legalábbis a legutóbbi időkig igaznak is tűnik.

Alighanem a határainkon túl működő színházak közül a legnehezebb körülmények között a komáromi Magyar Területi Színház - amelynek különálló társulata a kassai Thália Színpad - dolgozik. Ugyanis ez az egyetlen magyar nyelvű színház Szlovákiában, így hallatlanul nagy területen kell hivatásának eleget tennie, ápolnia a magyar kultúra, a magyar nyelv ügyét. Ugyanakkor megoldatlan a művészképzés, a művészi után-pótlás kérdése, magyar anyanyelvű rendező még csak-csak, de színész egyáltalán nem kerül ki a cseh vagy a szlovák színházi oktatási intézményekből, s a magyarországi képzés is felemás eredményű. A mostoha körülmények - a komáromi színháznak nincs önálló épülete, a komáromi és a kassai színház között majd ötszáz kilométer a távolság, ami az ésszerű szervezést, együttműködést szinte lehetetlenné teszi stb. -, az állandó tájolás, a szerény képességű társulatok roppant nehézzé teszik a művészi munkát.

De nemcsak a külső körülmények befolyásolják a színházak színvonalát, hanem egy olyan szemlélet is, amelynek érvényesülése fokozza az elszigetelődést. A nemzetiségi színházaknak elsőrendű kötelessége a magyar nyelv ápolása, ébren tartása. Ám a színház, a műfaj lényegéből fakadóan, a nyelv ápolását csak a színház sajátosságait érvényesítve végezheti el. Azaz a nyelv ápolása és az élő színház megteremtése elszakíthatatlan egymástól. Ha egy színház megszűnik élő színház lenni, tevékenysége be-szűkül, önismétlővé válik, s előbb-utóbb legfőbb hivatásának is csak részben tud eleget tenni. Ha a színház nem fogalmazza meg a közösség problémáit, ha nem válaszol a nézők kérdéseire - bár a kérdések felvetése és megválaszolása soha-sem könnyű -, elveszti élő színház voltát, s nem tölti be nyelvápoló szerepét sem. Ha egy színház a klasszikus magyar víg-játékokra, illetve e vígjátékok hagyományos stílusára építi működését, az óhatatlanul konzerválódik, de nemcsak szín-házi szempontból, hanem nyelvi szem-pontból is, hiszen az élő magyar nyelv helyett egy klasszicizáló nyelvet részesít előnyben. S a szakadék egyre nő, hiszen a néző, aki például a televízió több csatornáján nyelvileg és sokszor művészileg is sokkal életközelibb, igazabb szavú mű-

sorokat láthat, egyre inkább csak nosztalgiából, a kikapcsolódás és a puszta szórakozás céljából tekinti meg a magyar előadásokat.

A Magyar Területi Színház két társulatának működésében az elmúlt két szezon során a polarizálódás nyomaival találkozhattunk, ugyanis a kassai Thália Színpad úgy tűnik - felismerte az élő színház kihívását, és műsorát, stílusát ennek a. felismerésnek a jegyében próbálja alakítani.

A komáromi társulat két előadását láttam az elmúlt hónapokban. Osztravszkij *A négylábú is botlik* című vígjátékát a miskolci Nemzeti Színház tagja, Szűcs János rendezte vendégként. Sztratijev Velúrzakóját pedig Konrád József vitte színre.

Az Osztrovszkij-darabot egy kis faluban láttam, technikailag gyengén felszerelt kultúrházban. Az alig fűtött .nézőtéren csaknem telt ház volt. A. színészek minden lehető eszközzel - s nem. mindig nemes eszközzel -- meg akarták nevettetni a közönséget, ám. az alig kuncogott. Szűcs János rendezése túlzottan. nagyvonalú, nemigen bíbelődik a. szereplők közötti viszonyok, a szituációk árnyalt kibontásával. A kis színpadi térben ügyes, könnyen változtatható, stílusos alapdíszletet tervezett Platzner Ti-bor, s a rendező a minimális térben ökonomikusan mozgatta a színészeket. Szűcs a darabnak azokat a motívumait erősítette fel, amelyek közvetlenül mára utalóak, s ezzel az író által bemutatott társadalmi mechanizmus képét - ami ma is a legérdekesebb lehet - gyengítette. Nem a vígjáték belső humorát, szatirikus vonásait érvényesítette, hanem az attől idegen komikus elemek elburjánzását en gedte vagy szorgalmazta. Így gyakoriak a triviális, szájbarágós, túlpoentírozott gegek, sőt nem. ritkák az ízléstelen megoldások sem. Az előadás egységes stílusáról nem beszélhetünk, mivel. a színészek legtöbbje a maga egyéni stílusát érvényesíti a színpadon, s ez jobb esetben színészszólókra. vezet, a partnerekkel való kapcsolatban viszont vagy egymás humorának kioltására vagy bántó túllicitálásokra.

A Velúrzakó sok szempontból az Osztrovszkij-előadáshoz hasonlítható. Sztratijev darabja nem remekmű, a jól és kevésbé jól megírt kabaréjelenetek füzérét csak. a főhős egyéni sorsa fűzi. össze. Eladásához két dolog feltétlenül szükséges: egyrészt annak. megmutatása, hogy a főhős, Anton Antonov számára a. hivataljárás kálváriajárás, azaz a hős nem lehet ütődött értelmiségi. Másrészt meg kell találnia azokat a jellegzetességeket, amelyek itt és most érvényessé teszik a hivatali szituációkat. Hiszen a darab megírásakor Bulgáriában más volt a bürokratizmus megjelenési formája, mint néhány évvel később egy más országban. A. rendező ezeket az alapkérdéseket nem. kellő következetességgel tisztázta, ezért az előadás részben túlbonyolítottá s ettől unalmassá, részben viszont felszínes és triviális humorizálássá vált. A. díszlet itt is találó: Platzner Tibor óriási íróasztaldíszletéből mint fiókok húzhatók elő az egyes hivatali színhelyek (a hivatalon kívüli jelenetek jelzése ebben a konstrukcióban viszont megoldatlan). Az előadást narrátor vezeti be és irányítja., *ez a* megoldás inkább gátja, mint. elősegítője a darab folyamatosságának. A színészi alakítások ezúttal. is meg-lehetősen különböző színvonalúak, s főleg az igazukat. kereső középponti figurák szintelenek. Emiatt az előadás hang-súlyai még inkább a kabaréjelleg felé tolódnak el.

Egy élő színház körvonalai

A. kassai Thália Színpad. munkáját a legutóbbi időkig - amikor is Gágyor Péter személyében. önálló rendezőt, Szigeti .László személyében dramaturgot kapott a társulat -- ugyanazok a vonások jellemezték, mint a komáromiét (példa erre a Nagy András László vendégként rendezett *Tartuffe-je!).*

Az elmúlt. két évben azonban néhány sajátos hangvételű, a közösségi munkán alapuló, erősen gondolati, ugyanakkor a színházi kifejezési eszközök komplexitására épülő előadás született Kassán. Gyurkó László *Don* Quijotéjáról annak idején. részletesen beszámoltunk (SZÍNHÁZ, 1981. július). Ezúttal négy előadást szeretnék felvillantani.

Gágyor Péter magyar népmeséből és saját néprajzi. gyűjtéséből maga írta a *Szélkötő Kalamona* című mesejátékát, amely az ősi termékenységvarázslások motívumait i$ felhasználja. A. darab jellegének megfelelően olyan játékstílusra volt szükség, amelyben az ének, a hang-szeres zene, a mozgás és a szó egyen-rangú elemei a játéknak. Azaz a színészeknek épp olyan jól kellene játszaniuk hangszereken, mint ahogy éne-kelniük, tándolniuk, mozogniuk és beszélniük. m a jelenlegi társulat erre a feladatra még nincs felkészülve, igy az írói-rendezői elképzelés csak töredékesen jelenik meg a színpadon. Mivel a dráma két pólusát képviselő színészek. közül csak Csendes László van birtokában a megkövetelt komplexitásnak, az előadás egyensúlya megbillen, s a főhős legény, Rontó próbái tétnélküliek. Így is számos szép epizódja van az előadásnak, a zenei részek harmonikusan simulnak a cselekményes jelenetekbe, a szereplők egy része természetesen lép át az egyik szerepből a. másikba, megteremtve ezzel az alakok rendszerében meglevő gondolati-érzelmi folyamatosságot. Az előadás a gyerekdarabok egy Sajátos megjelenítési módját reprezentálja.

Jelenet Örkény István Kulcskeresők című darabjának kassai előadásából

Bolyai: Csendes László

Szlovák rendező, a debütáló Daniela Kapitanova rendezte Jozef Gregor-Tajovsky *Zavaros örökség* című drámáját. A szlovák klasszikusnak számító szerző darabja a kassaiak előadásában az emberi kiszolgáltatottságról, a pénz hatalma, a paraszti társadalom hierarchiája elleni lázadás jogáról szól máig ható érvénnyel, ám nem aktualizálva. Egyszerű, jelzett, vesszőfalakból álló díszlet (Valek Jaroslav munkája) ad keretet a tragédiának, amelyet ízléssel, a túlzásokat elkerülve elevenítenek meg - bár néhol, különösen a humoros epizódokban, bizonyos parasztábrázolási klisék kísértenek.

A társulat alighanem eddigi legnagyobb vállalkozása Örkény István *Kulcskeresőjének* bemutatója volt. *Az* előadás rendezői megközelítését legjobban a díszletmegoldás, illetve a Bolyongó figurájának értelmezése világít-ja meg. A Kopócs Tibor készítette díszlet egy lakótelepi típusház kivágott szelete, amelynek a nézőtér felőli fala csak kontúrjaiban van meg, ám a fal s így a színpad középpontjában ott áll a bonyodalmakat okozó ajtó - átlátszó anyagból. Az, hogy a fal átjárható, s az ajtó nem, de ugyanúgy átlátszó, mint a fal, egyrészt különböző jó játékalkalmat kínál, másrészt képileg felerősíti az alap-helyzet képtelenségét. A rendezői értelmezés másik lényeges pontja a Bolyongó figurája, aki itt egyértelműen fenyegető, veszélyes, a családot, a bezárt embereket már-már démonikusan manipuláló alak.

Az elképzelés azonban ezúttal is csak részben valósul meg. Természetesen csak hosszabb folyamat eredménye lehet az, hogy az évek óta gazdátlan társulatból alkotó közösség váljék, s e folyamatnak fontos láncszemei a csupán részben megoldott előadások is. Ezt tudva állapít-ható meg, hogy az eddigiekben inkább Szigligeti Ede humorát ismerő társulat még csak akadozva beszéli az örkényi groteszk nyelvét. Bár az előadás egységes rendezői látásmódot sugall, az alakítások nem rendeződnek egységes stílusba, néhány szerep, például Fórisé, teljesen megoldatlan. Mégis, felemásságában is, nagyon jelentős a Thália Színpad vállalkozása, mert az élő, korszerű színház megteremtésének törekvése körvonalazódik ebben az előadásban.

E törekvés jegyében született - bár nem mentes a túlzásoktól - Kocsis István monodrámájának előadása, a *Bolyai János estéje,* amit Csendes László ad elő. Szigeti László dramaturgiai és Gágyor Péter rendezői közreműködésével a monodráma rövidebb, lényegre-törőbb lett, s a történetet megfosztották minden helyhez és színpadi rekvizitumhoz kötöttségétől. Ezáltal Bolyai sorsában egy általánosabb, a helyi hatalmasságoknak, a múlt kötöttségeinek, a külső körülményeknek kiszolgáltatott, őrületbe hajszolt ember sorsa fogalmazódik meg. Ezt az elvontságot hangsúlyozza a játéktér is, a csupasz fekete hátterű színpadon egy fehér hordó és egy óriási halom kéziratpapír található, a háttér előtt a társadalmi hovatartozás kiürült jelképei, egy képkeret, egy hegedű s egyéb tárgyak fehérre festve lógnak a magasból. A színész bámulatos fizikai felkészültséggel és belső koncentrációval mondja-éli végig a majd kétórás monológot. Az előadásnak számos erős színészi és látványeffektusa van (játék a függönnyel, az első hordóba bújás, a kézirateső stb.), ugyanakkor néhol kliséket alkalmaznak (a fellógatott tárgyak hintáztatása, Bolyai közönség közé rohanása stb.). Részben az általánosítás, részben a fizikai cselekvések túlhangsúlyozása miatt kissé háttérbe szorul Bolyai intellektuális drámája. A részfenntartások ellenére, ez az előadás, színvonalát, eszköztárát tekintve, bátran versenyezhetne a Fiatal színházak fesztiválján is. S ez nagyon lényeges a magyar színház szempontjából.

Ugyanis egy színház hosszú ideig képtelen elszigetelten működni. Szükség van arra, hogy legyenek kapcsolódási pontjai a környezete színházi életéhez. Az egyik kapcsolódási pont természetesen a nyelvi azonosság miatt a magyarországi színházi élethez köti a szlovákiai társulatokat, a másik viszont a cseh és a szlovák színházi élethez kell hogy kösse őket. Gágyor Péterék színházi kezdeményezése láthatóan nem idegen a legjobb cseh kisszínházak stílusától, de nem idegen annak a néhány fiatalabb szlovák rendezőnek világától sem, akik munkáját Eperjesen láthattam. Ám akár a magyar, akár a csehszlovák színházi élethez csak bizonyos eredményeket felmutatva lehet kötődni. Ezek az eredmények csak egészséges művészi versenyben jöhetnek létre. Ennek a versenynek az esélyeit nagyban növelhetné, ha a kassai és a komáromi társulat ténylegesen önálló művészi műhely lenne, ha a magyarországi színházi élet nagyobb figyelmet fordítana a szlovákiai magyar színházak munkájára (s nem az éppen feladat nélkül maradt rendezőket delegálná vendégrendezőknek!), s ha a cseh és a szlovák színházak is felismernék a magyar művészi alkotóműhelyek vagy azok csíráinak létét. Hiszen mindkét ország színházi kultúráját gazdagíthatnák a szlovákiai magyar színházak.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay:

« Et n'oubliez pas Mirandolina! »

Gábor Zsámbéki, réalisant pour la quatrième fois l'une des pièces les plus connues de Carlo Goldoni, *La Locandiera*, a intégré au spectacle présent non seulement les valeurs de ses mises en scène antérieures mais aussi celles de toute la tradition des représentations hongroises de cette pièce. Il y voit avant tout la comédie de l'hypocrisie sociale et c'est ce que met en relief le spectacle, dans un dispositif sobre et pratique, à travers des interprétations bien enlevées, disciplinées et pétillantes à la fois, de la part des acteurs.

Péter György:

La responsabilité du théâtre

Dans notre numéro précédent nous avons publié une étude compréhensive sur Lajos Zilahy, personnalité fort discutée de la littérature hongroise du XXème siècle qui vivait, à partir de la fin des années quarante, aux États-Unis, puis fut abattu par la mort justement au moment où il avait l'intention de rapatrier. Sa pièce *Clochers en bois* qui, par sa tendance progressiste, suscita un vif écho en 1943, vient d'être reprise maintenant au Théâtre de Château, dans la mise en scène d'Imre Kerényi. Selon notre critique le texte ne s'avère guère viable, seules les légendes entourant l'auteur prêtent à la soirée un certain côté piquant.

Anna Földes:

Il se choisit un écho . . .

C'est à Pécs qu'eut lieu la création d'une nouvelle pièce de Géza Páskándi, *Le Braconnier*. Malheureusement ni la mise en scène ambitieuse de Menyhért Szegváry ni les efforts des comédiens ne surent remédier aux défauts fondamentaux de construction et aux improbabilités psychologiques marquant la pièce.

Eszter Kiss:

Méditation sur une nouvelle pièce hongroise

C'est le Studio du théâtre de Kecskemét qui créa *La Descente aux enfers*, la première pièce, encore un peu tâtonnante, du débutant Tibor Zám. Malgré les incertitudes du texte, le spectacle intéressant lui assure un beau succès.

Tamás Bécsy:

La légende d'une légende

La pièce *Liliom* de Ferenc Molnár appartient au domaine des oeuvres légendaires. La vertu la plus importante de la nouvelle mise en scène de László Babarczy à Szolnok c'est d'avoir su, à l'aide de moyens d'expression modernes, insuffler une vie nouvelle au texte, en révélant ses valeurs les plus durables.

János Somlyai:

Ratant et l'histoire et le public

La pièce *Pluie ivre* de József Darvas a été reprise au théâtre de Veszprém, dans une mise en scène de György Pethes. Il s'agit là d'une oeuvre écrite il y a un quart de siècle qui analyse les problèmes primordiaux de l'auto-connaissance nationale mais que le spectacle en question transforme en une série de tableaux statiques, secs et inanimés.

Katalin Róna:

La loufoquerie en tant que phénomène théâtral

Au théâtre de Nyíregyháza c'est Miklós Jancsó qui mit en scène la *Belle comédie hongroise* de son collaborateur permanent Gyula Hernádi. L'étiquette de « loufoquerie », collée à leurs réalisations théâtrales récentes, provient du célèbre duo lui-même et malgré les nombreuses réserves critiques qu'elles suscitent à bon droit, le public se laisse certainement entraîner par ces loufoqueries.

Judit Szántó:

De surprise pas de question

Vu du pont d'Arthur Miller fait partie des pièces les plus durables de l'auteur américain, en tant que description précise et de haute valeur artistique de la situation de l'homme dans la société bourgeoise. La reprise présente au Théâtre József Attila, mise en scène par Gábor Berényi, est solide et correcte sans avoir d'intérêt particulier.

Gábor Mihályi:

Szomory à Kaposvár

Hermine, pièce de Dezső Szomory conçue au début de ce siècle, a été jouée pour la dernière fois il y a dix ans, au Théâtre Madách. Péter Gothár nous offre une lecture inédite de ce texte caractéristique de la Belle Époque; ses effets visuels et sa direction des acteurs sont souvent frappants, sans convaincre le critique en tout point.

Júlia Szekrényesy:

La cuvette dramatique

Au Studio de Debrecen on reprit *Un goût de miel* de Shelagh Delaney dans la mise en scène de György Emőd qui s'appuie surtout sur l'humour du texte anglais et éveille finalement l'impression d'une tragicomédie.

Katalin Forray:

Le comité des locataires ne dort jamais

C'est au théâtre de Miskolc que revient le mérite d'avoir créé pour la première fois en Hongrie une pièce à peine connue de Mikhaïl Boulgakov, *L'Appartement de Zoïka*. Il faut cependant constater que le jeune metteur en scène fort doué, Árpád Jutocsa Hegyi a déjà tendance de se répéter, en recourant aux mêmes moyens d'expression.

András Pályi:

Journal sur acteurs

Le critique attache des notes personnelles à trois interprétations mémorables offertes par László Vajda au Théâtre National, Zoltán Bezerédy à Kaposvár et Tibor Kristóf à Szolnok.

Erzsébet Ézsiás:

Les visages de Cecília Esztergályos

A propos de la nouvelle interprétation de Cecília Esztergályos, personnalité de clé de l'ensemble du Théâtre Thália, dans la pièce *Kleiner Mann, was nun?* de Hans Fallada et Tankred Dorst, notre collaboratrice esquisse un portrait de cette actrice au talent d'une souplesse extraordinaire.

Dezső Szilágyi:

Gertrud Havas et István Bölöni Kiss

Un accident tragique a mis fin à la vie du couple Gertrud Havas–István Bölöni Kiss, artistes splendides du Théâtre des Marionnettes. C'est le directeur de la troupe qui évoque ici leur carrière théâtrale.

Tamás Ungvári:

Hamlet, notre contemporain

Deux spectacles shakespeariens: *Hamlet* et *Le Marchand de Venise* que notre critique a vus à Stratford-on-Avon, ville de naissance du poète, offrent l'occasion de conclusions plus générales, concernant les traits du « Shakespeare britannique de nos jours ».

István Nánay:

Des Tchèques, des Slovaques et des Hongrois

Dans le passé récent notre collaborateur a visité plusieurs fois la Tchécoslovaquie. Il a vu plusieurs représentations aux théâtres hongrois de Komárom et de Kassa et il a également participé au festival d'Eperjes, qui est une des plus importantes manifestations de ce pays voisin. Exploitant cette optique double, il présente les spectacles à la langue hongroise en les comparant avec le fond des spectacles tcheques et slovaques.