SZÍNHÁZ

Vinkó József: Historia ex machina • Balassa Péter: Emlékeztető oratórium az érzéki zsenialitásról • Hermann István: Kit miért becsülnek? • Koltai Tamás: Salto mortale • Szántó Judit: Hogy volt! Hogy lesz? • Mészáros Tamás: „Minden egyre jobb lesz" • Szőnyi G. Sándor: Újra a Bánk bánról • Dévényi Róbert: A zsarnok és a katona (dráma)

1983
Május

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM **5. SZÁM**
1983. MÁJUS

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 216-96162
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

83.0089 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Huszti Péter (Zsigmond császár) Háy Gyula: Isten, császár, paraszt című drámájában (Madách Színház)

A hátsó borítón:
David **Borovszkij színpadképe** Mozart **Don Giovanni** Erkel színházi előadásában (Iklády László **felvételei)**

TARTALOM

játékszín

VINKÓ JÓZSEF
Historia ex machina (1)

FÖLDES ANNA
Vonó Ignác feltámadásai (3)

NÁNAY **ISTVÁN**
Dobozok, kazetták és **lakótelepek** (9)

BALASSA PÉTER
Emlékeztető oratórium az érzéki zsenialitásról (14)

HERMANN ISTVÁN
Kit miért becsülnek? (17)

KOLTAI **TAMÁS**
Salto mortale (20)

SZÁNTÓ JUDIT
Hogy volt! Hogy lesz? (22)

MÉSZÁROS TAMÁS
„Minden egyre jobb lesz" (24)

NÁDRA VALÉRIA
Alacsony-, közép- és magasfeszültség (28)

KISS ESZTER
Ibsen - mai **színpadon** (32)

BÁNYAI **GÁBOR**
Megtalálni a fellelhetőt (35)

FORRAY KATALIN
Miért nem **lobog** a Gázláng? (37)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Az igazság gesztusa (39)

BÓTA **GÁBOR**
Két clown portréjához (40)

műhely

SZŐNYI G. SÁNDOR
Újra a Bánk bánról (42)

drámamelléklet

DÉVÉNYI RÓBERT: A zsarnok és a katona

VINKÓ **JÓZSEF**

Historia ex machina

Az Isten, császár, paraszt a Madách Színházban

Könnyen zavarba kerülhet, aki Háy Gyula írói és emberi arcát akarja felvázolni. Ez a portré csupa ellentmondás, legendák és ellenlegendák, tabuk és köz-helyek lengik körül olyan színpompás összevisszaságban, hogy még a XX. századi magyar értelmiségi-pálfordulásokon edződött kritikusok is visszarettennek; kifejlett szimatuk sugárveszélyt szimatol. Ráadásul mi mítoszteremtő ország vagyunk, nálunk nem is számít valamirevaló művésznek az, akinek ilyen-olyan legendája ne volna, s akire időről időre rá ne akaszthatnának valamilyen megbízható (és a kellő pillanatban egyet-len mozdulattal cserélhető) címkét.

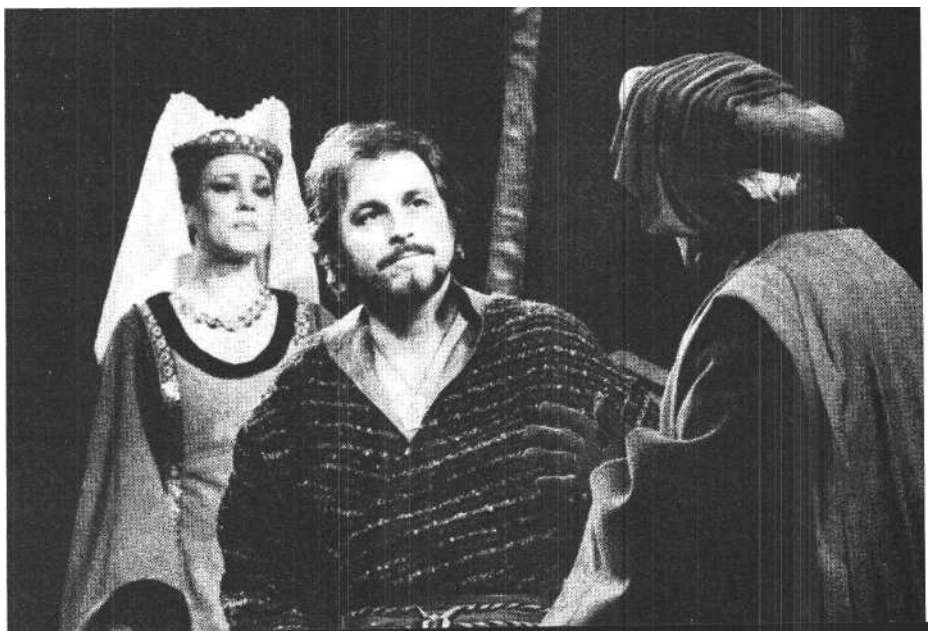
Nos, ez a Háy-legenda mégis kissé vaskosra sikeredett. Nevét olyan hosszú ideig nem volt ildomos még csak kiejteni sem dramaturgiáink háza táján, hogy a Háy-darabok rejtett árfolyama emelkedni kezdett a magánbeszélgetések tőzsdéjén, és sokak (főleg a fiatalabbak) szemében kialakult valami mítoszféleség, egy méltatlanul elfelejtett, zseniális „európai" drámaíróról, akinek remek-művei hazai felfedezésre várnak.

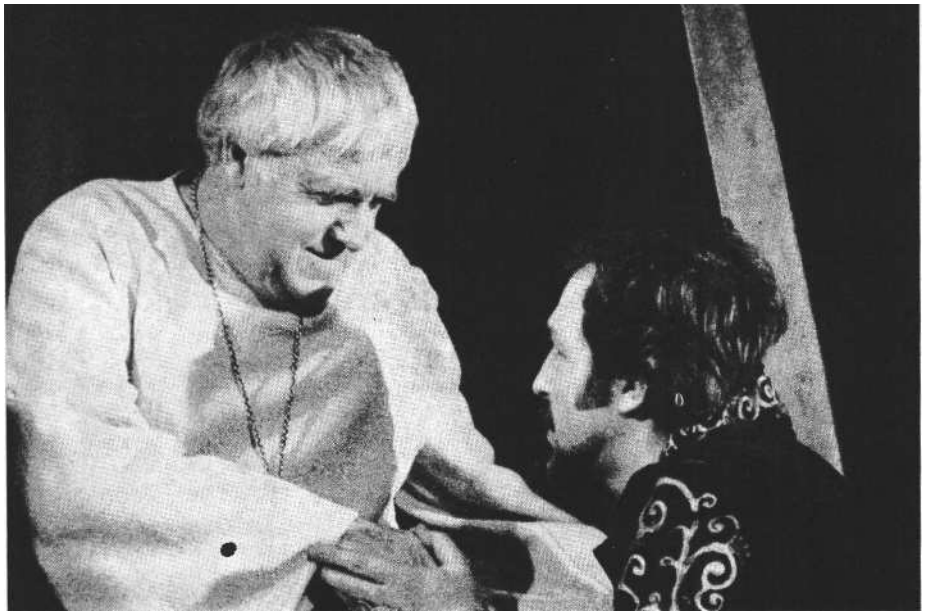
Tipikus példája ez annak, ahogy mi egyik végletből a másikba esünk. Mert nézzük csak kicsit közelebbről a Háy-jelenséget. A világon talán ő a leghíresebb magyar kommunista drámaíró (aki-nek műveit közel félszáz országban játszották, még kínaira is lefordították), világhírét ugyanakkor látványos anti-kommunista megnyilvánulásainak köszönheti. Irt néhány remekművet *(a Mohács című* tragédiát és a *Tiszazug* című drámát), több nagy hatású színdarabot (például *A ló* című komédiát és az *Attila éjszakái* című tragédiát), ugyanakkor megszámlálatlan kerültek ki kezei közül a múló aktualitás fércművei, az atomkérdést és a békéért folyó harcot példázó Erő, a Kossuth-híd építőiről szóló sematikus A z *élet hídja, a Németek* című agitprop dráma vagy az 1968-ban a bécsi Theater in der Josefstadtban színre került *Főinkvizítor,* amit a sajtó egyszerűen „képeslapokba illő történetkének" nevezett, s amiről *a* Süddeutsehe Zeitung így írt: „Két szereplő keres egy szerzőt!"

Nagy felkészültségű szellemes poeta doctus, a dramaturgia egyetemi tanára - ugyanakkor sokszor könnyed, felszínes, hevenyészett. Halála előtt pár évvel (németül) megjelent önéletrajzában szellemesen csipkedi a személyi kultuszt (amelynek egyik legfőbb bírálójaként, sőt áldozataként tartják számon nyugaton), ugyanakkor megfeledkezett arról, hogy a második világháború utáni évek-ben nem volt olyan rang, méltóság, ki-tüntetés, amit meg ne kapott volna, s Háy Gyuláról rossz kritikát írni (anélkül, hogy ne keveredett volna reakciós hírbe a kritikus) egyszerűen lehetetlen volt. (Most ennek a helyzetnek épp a fordítottja látszik előállni.) Különösen dramaturgkörökben burjánzik a legenda Háyról mint a dramaturgia szellemes, európai tanáráról. Bevallom, ezt értem a legkevésbé. Minden malícia nélkül -összefoglalóul - egy kis dramaturgiai lecke Háy-rajongóknak. Íme néhány 1947-ből való esztétikai útmutatása: „Jancsi nem szereti Juliskát: ki áll közébük? A kapitalizmus. Péter agyonüti Pált: ki vitte idáig? A kapitalizmus. Mindig, mindig: a bűnös a kapitalizmus. Ez az igazság, ezt kell megmutatnunk." Másutt, a polgári drámairodalmat bírálva ezt írja: „A cselekménydráma bőven virágzik detektívdarabok képében majd minden ország színpadán, és rejtve a legcsúnyább reakciós propagandát űzi (például az angoloknál az imperializmust és az lntelligence Service-t dicsőítő darabokban)." Helyére kerül ebben a dramaturgiai okfejtésben Hemingway és Čapek (akik „elbeszélnek a kapitalizmus problémái mellett"), valamint Priestley, akinek darabjai „csak nagyon elvétve alkalmasak arra, hogy harcba szólítsák a szovjet embert a világ rnegváltoztatásáért". A „drámaiatlan irányok"-kal szemben a Háy-féle dramaturgiai credo így hangzik: „Ha a költő a szocialista munkafegyelem kérdéseivel foglalkozva képes alakjait odaállítani a kapitalizmus nyomora és a szocializmus jóléte közötti történelmi vízválasztóra, akkor sikerül-ni fog neki olyan drámai konfliktust alkotnia, amely a szocialista társadalom nagy problémáit a hozzájuk méltó fény-ben mutatja..."

Az Isten, császár, paraszt című színmű szerencsére nem a fenti dramaturgiai út-mutatások birtokában íródott, 1931-32 táján a szerző még nem rendelkezett ezekkel a felismerésekkel. Ekkortájt még a fordulatos cselekményvezetés, a hatásos felvonásvég, a szellemes dialógus és a szemléletes emberábrázolás volt a legfőbb szempont. Nem is eredménytelenül. A Zsigmondról szóló királydráma hatásos, remek irodalmi bulvárdarab, *„pièce bien faite"* (és ez csak egyes epikus és abszurd drámaírók szemében sértés), ám nem remekmű. Nem is tartották annak sehol. Sőt. A darabot élesen bírálta Lukács György a „nagy történelmi konfliktusok vulgarizálását" és a parodisztikus és tragikus elemek kettősségét felróva a szerzőnek, a francia sajtó pedig (1966-ban) szabályosan kivégez-te; *az Arts* című folyóirat szerint „konvencionális és szívfájdító, nehézkes semmitmondás", „egy lelkiismeretes mester-ember ácsolmánya", „alapfokú marxista

Schütz Ila (Borbála), Huszti Péter (Zsigmond) és **Pataky** Jenő (Zarabella bíboros) Háy **Gyula:** Isten, császár, **paraszt** című **drámájában (Madách Színház)**





Szabó Sándor (XXIII. János pápa) és Huszti Péter (Zsigmond császár) Háy Gyula drámájának Madách színházi előadásán (Iklády László felvételei)

történetfilozófia, amelynek egyetlen érdeme, hogy a felháborodott nácik 1932-ben betiltották, mert sértve érezték a nemzetiszocialista eszményt". *A Le Monde* „lapos"-nak tartja, „sem nem jellegzetes, sem nem mozgalmas", „húszszor feladott lecke". *A Le Figaro* szerint „annyira középszerű, hogy szinte karikatúrának hat".

Ma már persze nehéz rekonstruálni, vajon mekkora szerepe volt a negatív sajtóvisszhangban a Georges Wilson rendezte előadás színvonalának, esetleg a fordítók (Bernard Sobel rendező és Jean Tailleu) pontatlanságának, vagy egyszerűen annak a ténynek, hogy Háy Gyula a történelmi anyag *marxista* elrendezésére tett kísérletet.

Az azonban szimptomatikus, hogy a darabot, amelyet a francia sajtó idestova húsz esztendeje „porosnak és unalmasnak" ítélt, mi 1983-ban kis híján remekműnek látjuk, de mindenképp korszerű „hiánycikknek" érezzük a hazai drámatermésben. Mit tud Háy, amit a hazai szerzők többsége nem? Mitől válik *az Isten, császár, paraszt* élőbbé, színpadképesebbé, hatásosabbá, mint Németh László *Husz János* című drámája, Katona József *Ziskája,* Kós Károly *Budai Nagy Antala,* hogy csak azokat a színdarabokat idézzük, amelyek azonos témakörből merítenek? Elegendő válasz-e a kérdésre a dramaturgiai iskolázottság, az a tény, hogy Háy alaposabban ismeri a szerkesztés titkait, mint a többiek, hogy szellemesebb, korszerűbb dialógusokat ír, s hogy elsajátította a Molnár Ferenc-i iskolát éppúgy, mint a Brecht-módszereket? A szituációteremtő erő, a jellemábrázolás, a dialóguskészség nyilván sokat nyomnak a latban. Úgy érzem azonban, hogy Háy történelmi drámája és a magyar történelmi drámák többsége között a politika és az erkölcs viszonyának megítélésében van a döntő különbség. A magyar történelmi drámák többsége a hatalom és az erkölcs, a nemzeti önismeret kérdéseit tárgyalja, történelmi tragédiáink mögött mindig morális válaszokat keres. Háy Gyulánál a politikai szféra szélesebb, mint az erkölcsi. A kettő nem azonos. Háy tudja, hogy a politikailag helyes nem feltétlen esik egybe az erkölcsi jóval, tisztában van a szándék és a következmény dialektikájával, s tudja, hogy egy politikai tett megítélésekor sokszor naivnak tűnik erkölcsi kategóriákra hivatkozni. Zsigmond machiavellista uralkodó, szószegő, és még-sem érezzük erkölcstelennek. A politika ugyanis őt igazolja, s mint *A nagy feje-delem* írója mondja: „szószegő uralkodók vitték véghez a nagy dolgokat... és a bölcs uralkodó ne legyen szótartó, ha ez a magatartás kárára válik".

A Madách Színház érdeme akkor is elvitathatatlan volna, ha a Háy-legenda tisztázása érdekében egyszerűen csak felmutatta volna *az Isten, császár, paraszt*ot, korrekt, „Madách színházi" stílusban. Ez az előadás azonban többre vállalkozik. A darab - Ádám Ottó rendezésében - bonyolult lélekrajzzá válik, ahol világosan megfogalmazódik korunk egyik legkényesebb kérdése, a politikai és az erkölcsi tartalom divergenciája, a történelmi személyiség tragédiája. Zsigmond tragikus alak, kifelé sikeres, pályája megállíthatatlanul ível felfelé, belül azonban megtöretik, vereséget szenved; a helyes politika érdekében (és ez elsősorban a német-római császárság érdeke) arra kényszerül, hogy saját meggyőződése ellenére cselekedjék, *azaz az* etikai rosszat válassza - feláldozza Husz Jánost.

Igaz, Huszti Péter régen volt ennyire meggyőző. Sok sápadt, színtelen falusi király után színészi tehetségének teljes eszköztárával alakítja ezt a nagystílű, mindenre elszánt kalmárkirályt, aki finom érzékkel kapaszkodik föl a történelem szekerére, s machiavellizmusát álszent szomorúság mögé rejti. Huszti mai reálpolitikust játszik, aki a „semmiből császárt csinál", mert a történelmi pillanatot felismeri, aki „a csupasz darab kenyérről", a „megélhetés"-ről beszél őszinte pillanataiban, és alkalmazkodik, alkudozik, kufárkodik, hazudik, ha kell - mindent alárendel a politikai hatalomnak. A színész finom szkepszissel szövi át alakítását, végig érzékelteti, hogy Zsigmond tisztában van azzal, hogy a zseniális manipulációsorozatnak személyisége fog áldozatul esni, legrejtettebb belső énjét kell föladnia hatalmi érdekei miatt. Ezért a gúny, az öngúny, az enyhe cinizmus, s talán ezért érezzük, hogy Zsigmond sokkal inkább rokonszenves kalandor, mintsem áruló, aki máglyára juttatja a husziták filozófiai alapítóját. Huszti jágósan kétélű, vissza-fogott játékát a figura kettősségének következetes érzékeltetése teszi érzékennyé.

Az első felvonásban kitűnő partnere Schütz Ila makrancos Borbálája, a boszorkány-királylány, aki rögvest, ismerkedésük első percében biztosítja Zsigmondot, hogy az ő ura az ő vérét a nászéjszakán nem fogja látni, ám aki pillanatok alatt felméri, hogy Szent István koronájának bitorlója zseniális szélhámos, érdemes asszonymunkatársául szegődni. Később szerep és színésznő egyaránt elhalványul, s egyre többször felmerül a kérdés, vajon nem szereposztási tévedés-e a kitűnő cserfes színésznőre osztani a német-római császárnét? A Madách Színháznak azonban (ha szakítani akar az Almási Éva-Huszti Péter királynő-király kettőssel) jelen pillanatban nincs más - erre a szerepre alkalmasabb - színésznője.

De korántsem ez a darab és az elő-adás legproblematikusabb pontja. Isten, császár, paraszt foglalja össze remek dramaturgiai érzékkel Háy darabjának tartalmát: XXIII. János pápa és az egy-házszakadás; Zsigmond császár és a feudalizmus válsága; Ziska és Husz János, a plebejus mozgalmak: a korszak három fő meghatározója. A tétel pedig: Zsigmond egyezséget akar a főurakkal (ezt a játszmát a siklósi várban megnyeri), az egyházzal (a konstanzi zsinaton túllicitál a pápán) és szövetséget kínál Husznak. (Itt kudarcot vall.) Ezen a ponton azonban kudarcot vall a dramaturgiai

szerkezet is. A nagy kérdésre: állhat-e az uralkodó osztály vezetője a nép mellé? Megvalósulhat-e a külön osztálybéke császár és paraszt között? Háy meglehetősen didaktikus válaszokat ad. Amilyen szellemes és erőteljes Zsigmond és XXIII. János pápa (Szabó Sándor) elegáns évődés mögé bújtatott kegyetlen hatalmi tusakodása, olyannyira vértelen és statikus a híres börtönjelenet, amely-ben „a cseh nép vágyainak szószólója-

Husz János parasztprófétával találkozik Zsigmond. Husz, akit néhány kritikus a darab „peremhős"-ének nevezett, ül a börtönben zsámolyán (ülve is elesve), és pedánsan felmondja antitéziseit. Balázsovits Lajos (darócban és torzonborz szakállal) nem hús-vér parasztfilozófust alakít, hanem önmagát eleve mártírhalálra ítélt átszellemült vándorprédikátort, így a megszeppent király és közte nincs igazi disputa, az egész jelenet hatástalan, sőt már-már hiteltelen.

Hasonló illusztráció marad a negyedik felvonás első, úgynevezett prágai képe is. Itt Ziska (Papp János) agitál túlbuzgó neofita hévvel, a statisztá (akár egy szavalókórus) engedelmesen rázzák az öklüket, a jelenet sematikus operarészlegnek hat a szellemes, fanyar előadásban.

És mindez nem véletlen. Az Isten és a Császár hatásosan megírt irodalmi bulvárdarabja kiveti magából - mint valami oda nem illő illusztrációt - a didaktikus politikai leckét; s előáll az a képtelen helyzet, hogy egy színdarab eszmei hősének egy rosszul megírt epizódszereplőt képzel az író, aki az erkölcsi igazságot hordozná, szemben a remekül megjelenített -- erkölcstelen -- főhőssel. Az eredmény előre sejthető: a néző inkább viszolygást érez Husz sorsa iránt, mintsem rokonszenvet, s minden idegszálával szurkol a svihák Zsigmondnak.

Érezte Ádám Ottó is, hogy az epizódszerepek erősítésre szorulnak, ezért a legkisebb figurákban is jelentős színészegyéniségeket vonultat fel (Cseke Pétert, Cs. Németh Lajost, Gyabronka Józsefet, Dunai Tamást, Zarabella, firenzei bíboros szerepében Pataky Jenőt, akinek Mainz püspökével, Horesnyi Lászlóval nyílik lehetősége rövid, de színészileg pontos jellemábrázolásra). Bárhogy is csűrjük-csavarjuk: *az Isten, császár, paraszt* Huszti Péter színészi jutalomjátéka. Zsigmond önmagával és a történelemmel küzd, s a történelem arra kényszeríti, hogy megtagadja önmagát. Győzelmének ez az ára. Íme, Háy-féle dramaturgia lényege: „historia ex machina".

FÖLDES ANNA

Vonó Ignác feltámadásai

A Vonó Ignác színháztörténetté lett ősbemutatójára 1969. december 14-én, két nappal a hasonló című rádiójáték bemutatója előtt került sor a Madách Kamarában. Azóta a darab - elvben és érdeme szerint - beszáguldhatta volna, ha nem is Európát, de legalább hazai színpadainkat. Nem ez történt: a nagy sikert nyolc-esztendős téli álom követte. Tizenhárom év alatt mindössze Miskolc és Veszprém vállalkozott Fejes drámájának felújítására.

Az idei évadban viszont csak néhány hét választotta el egymástól a dráma ötödik (józsefvárosi) és hatodik (szolnoki) bemutatóját. Ez az újrafelfedezés ad alkalmat arra, hogy közelebbről is megvizsgáljuk a dráma színházi történetét és mai érvényét, s hogy mit tudott ebből felmutatni az a két társulat, amely perbe mert szállni dramaturgiáink járványos feledékenységével.

Életrajzi dráma?

Vonó Ignác novellában látta meg a napvilágot. (*Vidám cimborák,* 1966.) A hatvanas évek derekán publikált rövid elbeszélés a hős jellemének és a történelem folyamatában változó (és változatlán) helyzetének szinte keresztmetszetét tartalmazza. Benne van Vonó Ignác altiszt életének minden lényeges sorsfordulója, történelmileg és társadalmilag meghatározott, egyediségében is hiteles magatartásképlete, az első világháború lövészárkától 1956 novemberéig. A dráma ismeretében újraolvasva az elbeszélést, ráismerünk nemcsak Vonó Ignácra és az életét kísérő mellékfigurákra, de a dráma illetve a dialógusok egész sor későbbi kulcsmondatára is. Viszont nem szerepel a történetben az a figura, aki a drámában Vonó Ignác egyenrangú partnere, ellenfele, társa, mércéje - egyénisége lenyomatának jellegzetes negatívja a Vonó Ignácnak rendeltetett, méltatlanul elhagyott szerelmetes proletármúzsa, özvegy Mák Lajosné. Vonó Ignác és Mákné színpadi és történelmi kettőse csak a később elkészült drámai változat leleménye.

Ha arra gondolunk, hogy Örkény drámáinak epikus előzményei - *a Tóték* és a *Macskajáték* című kisregények - cselekmény dolgában, az ábrázolt világ szélességében, gazdagságában lényegében egyenértékűek a színpadra transzponált változattal, szembetűnő a módszertani különbség. Míg Örkény drámává szerkesztette, sűrítette írásait, Fejes a *Rozsdatemetőben* a drámai jellegű és drámai hatás ébresztésére alkalmas epizódok kronologikus rendbe állított, filmszerűen lepergetett sorával; a *Vonó Ignác* esetében pedig a novellában megközelített életélmény részletes kibontásával teremtett színpadi alkotást. A kibontás ezúttal

Fejes Endre: Vonó Ignác. Özv. Mákné (Margittai Ági) és Vonó Ignác (**Madaras** József) a Józsefvárosi Színház előadásán (Iklády László felv.)

szinte szó szerint értendő: hiszen a két szövegváltozat alapján nyomon követhető, ahogy az író jelenetté tágította a novella egyes mondatait, és az elbeszélés-ben felvillantott mozzanatok a színpadon nem egyszer egy múló évtized érzékeltetését szolgálják. Érdekes, hogy már a novella is dacol saját műfajának törvényeivel: cselekménye egy regény idődimenzióit tölti ki. A drámaváltozat azonban még élesebben tagadja a hagyományos dramaturgia normáit. Fejes - éppen, mivel nem szinopszisnak, hanem a születő dráma magjának tekinti a novellát - megtehette volna azt is, hogy az elbeszélt folyamat egy drámai mozzanatából indul ki, abban ragadja meg Vonó Ignác életének színpadra állítandó konfliktusát. Ehelyett - talán a *Rozsdatemető* adaptációja során szerzett dramaturgiai tapasztalatokra támaszkodva, de még inkább saját írói alkata és a felhalmozott, alapjában drámaiatlan életanyag parancsára - megtartotta a novella epikus építkezésmódját, pontosabban: néhány lényeges fordulópont-ra és epizódra redukálva érzékeltette az évtizedeket felölelő életfolyamatot. Igaz, a *Vonó Ignác* világa zártabb, a családregény szerteágazó történetéhez képest koncentráltabb, mint ahogy azt a Rozsdatemetőnél tapasztaltuk, de cselekményvezetésében hasonlóképpen novellisztikus. Az író a hős életének több mint négy évtizedes folyamatából emeli ki az egészre és az egymást követő (történelmi) fordulatokra is jellemző epizódokat.

Vonó Ignác és a Vonó Ignácok élet-útjára azonban - ezt Fejes helyesen is-meri fel - nem jellemzők az igazán drámai cselekedetek, döntések. Fejes realizmusa nyilatkozik meg abban, hogy hőse sorsának megjelenítésre érdemes állomásait egyrészt az átélt, elszenvedett történelmi eseményekben, másrészt az ember-élet útjának hagyományos mérföldköveinél (a hős harmincadik, negyvenedik, ötvenedik születésnapján) keresi.

Fejes drámáinak közös és jellemző jegye a filmszerűség. A *Vonó Ignác* kompozíciós problémáinak megoldását azonban nem a film, hanem inkább a hangjáték műfaji lehetőségei és törvényei könnyítették. Mintha az író eleve számolt volna a jelenetekre bontott folyamat akusztikus tagolásával, és az egymástól hallhatóan elkülönített, többé-kevésbé lekerekített dialógusokban kívánta érzékeltetni a történelmi - és a magánszférában végbemenő változásokat is. A bemutatók időpontjából következtethetünk rá, hogy Kerényi Imre, a Madách színházi ősbemutató rendezője, és Rácz György, a rádióváltozat alkotója, egy-mástól függetlenül, párhuzamosan dolgoztak a szövegen. A rádióváltozat volt az egyetlen *Vonó* Ignác-előadás, amelyet még nem befolyásolhatott Garas Dezső és Kiss Manyi felejthetetlen színpadi párosa és az általuk megütött izgalmasan groteszk alaphang.

Merőben másféle megközelítésre vall már a szereposztás is: a rádióban Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva játszották a darab főszerepeit. A korabeli kritika szerint Latinovits Zoltán „egy altisztsorban tengődő költőt" szólaltatott meg, aki magatartásával mintegy korrigálja az igazságtalan sorsot. Ruttkai Éva pedig - a józsefvárosi környezet megszemélyesített szimbóluma - egy védőangyal buzgalmával őrzi, támogatja hálátlan szerelmesét. A szerepek társadalmi modelljeitől némileg távol álló színészek - a rendezővel együtt - viszonylag könnyen függetleníthették magukat a realitástól: nem a naturalista valódiság, hanem a költői játék irányába tolva, magasabb régiókba emelve a szöveget. A rádiódráma lírai hangvételű előadása inkább tragikus-nosztalgikus lett, mint groteszk. Bírálói szerint ez a mű egy lehetséges, vitatható, de „megvalósításában töretlen", a maga módján kitűnő változat.

Az első Vonó Ignác

Fejes drámájának színpadi története a Kerényi Imre nyilatkozatában idézett „csodával" és egy fergeteges sikerű premierrel kezdődött. A hatvanas évek végén Fejes „ezerszer áldott" nyolcadik kerületének színpadi rehabilitációja, osztályos társainak, a proletariátus és a kispolgárság határterületein lézengő, féligmeddig marginális hőseinek a társadalmi mozgás fősodrába való integrálása még szellemi izgalmat ébresztő újdonság volt. Nem véletlen állította Pándi Pál bírálata középpontjába a darab „irodalmon túli" célját: „Azzal a megbecsüléssel, amelyet Fejes az őt küldő osztálynak szerez egy irodalmi alkotás révén, tulajdonképpen a küldő osztály társadalmi integrálódását, az új hatalmi helyzetben való teljes, fel-tétlen legalizálását sürgeti." (Népszabadság, 1969. XII. 23.)

A Rozsdatemető a hábetlerizmus felfedezése és társadalmi bacilustenyészetének demonstratív bizonyítása által vált korszakos művé. A bírálók egy része *a Vonó Ignácban* is az itt feltárt időszerű társadalmi kérdések további vizsgálatát becsüli. A Hétfői Hírek cikkírója majdnem axiomatikusan tömöríti a darab általa felismert mondandóját, amely szerint „a prolik prolik, az urak urak". (1969. XII. 15.)

Berkes Erzsébet a *Rozsdatemetőben* megszólaltatott Zentai megválaszolatlan kérdését idézve arról beszélt a Kritika hasábjain, hogy Fejes most már egyre tisztábban mondja ki azt, ami kezdettől izgatja: „Miért élnek lehetőségeik alatt a történelem sodrától távol eső tocsogók között azok, akik rendünk »új nemessége« lehetnének?" A dráma és Fejes egész társadalomszemléletének kulcs-problémáját Berkes abban a népi írók által már korábban feltárt ellentmondásban keresi, hogy az alulról jövők mérték-rendje - etikában, esztétikában - még akkor is követi az uralkodó osztályét, amikor politikai és érdekellentéteik már nyilvánvalóvá lettek. Sőt - és ez már Fejes gondja -, ez az öröklött érték-rend a megváltozott, *az új* uralkodó osztály számára is sokáig mértékadó maradt.

Bár a dráma szövegében, a „néhány arasznyira a város felett lebegő" hősök jellemrajzában és a cselekmény döntő fordulataiban, sőt az előadás stílusában is tudatosan elszakadt a földhözragadt realitástól, és Kerényi rendezése következetesen „a naturális kifejezés fölé" emelte a darabot (Létay Vera), akkoriban mégis a dráma konkrét történelmi tapasztalata, az altisztlelkületű kisemberek társadalmi magatartása volt a legizgalmasabb kérdés. Hogy hogyan élhette át a kacskakezű OTI-altiszt az ország és a nép létét megváltoztató történelmi fordulatot úgy, hogy sem egyéni létében, sem tudatában nem történt alapvető változás. Csak a tanácsos urat söpörte el a vihar, az OTI cégtáblája változott SZTK-ra, de az altiszt munkahelye és munkaköre változatlan maradt. Vonó Ignác a felszínen ugyanolyan alázatos és alkalmazkodó, lelke mélyén ugyan-olyan javíthatatlan álmodozó, mint haj-danán. Özvegy Mák Lajosné kopott albérletében és izzadságszagú ágyában tovább őrzi az elérhetetlen zöld szemű asszony fantomképét. De azután egyetlen-egyszer résnyire megnyílik előtte az ajtó, amelyen keresztül végre ő is belopakodhat az áhított és csodák „másik világba". Amikor a hajdani apácával kötött házasság révén sikerül „behazudnia magát" a deklasszált arisztokraták zárt körébe,

az életformaváltás, az önként vállalt, idejétmúlt szerep paradox módon éppen a megváltozott világ és a mozdíthatatlan értékrend ellentmondásának bizonysága. Az új társadalmi feltételek között még komikusabb a hagyományos altisztmentalitás képlékenysége: Vonó Ignác el-szánt asszimilációs kísérlete, amellyel egy letűnt korszak anakronisztikus ideáljaihoz és elvárásaihoz próbál idomulni.

A dráma történeti megközelítése magyarázza, hogy az ősbemutató után a legtöbben - nézők és kritikusok elégedetlenek voltunk a harmadik felvonás illusztratív igazságával, sematikus arisztokratafiguráival. Már az alapszituáció is ellentmond a józan, realista logikának: hogy lehet, hogy Virág Tekla franciabalkonos szalonjában nem teljesedett be a Homok utcai jóslat? Hogy Vonó Ignácot nem leplezte le - még jóval Mákné látogatása előtt saját tudatlansága, faragatlan modora, primitív stílusa? Vonó Ignác mimikrijének érthetetlenül tartós sikerét az író csak azzal magyarázhatja, ha a másik világ képviselőinek szintjét leszállítja. Ha elhiteti velünk, hogy a kötőgéphez kényszerült arisztokrata, a falánk pap és a kivetkőzött apáca társadalmi pozícióját elvesztve nem sokkal különb - finomabb, műveltebb mint Vonó Ignác. A hősöknek ez a detronizálása eredményezi, hogy a nézőnek úgy tűnik: a szalon vendégei nem az életből, hanem az ötvenes évek publicisztikájából kirándultak Fejes színpadára. Az életanyag ugyanis ellenáll az írói szándéknak. Ezt veti az író szemére Pándi Pál is, amikor a jelenet dekoratív voltát kárhoztatja.

Rajk András az első két felvonás értékeinek számbavétele után azt fejtegeti, hogy a saját előzményeiről leszakadt harmadik felvonás csak nyomokban kötődik az előzőkhöz. Nem képes tartani azok tömörségét, stílusát, képtelen meg-rajzolni egy merőben más világ korábban nem szereplő figuráit, s végül is „az író időzavarba jut, a néző túlterhelődik". (Népszava, 1969. XII. 17.)

Talán csak Hermann István érezte úgy, hogy a harmadik felvonásban az első két felvonás viszonylatai kiszélesülnek, és „valami csodálatos történik". Az élet-giccs paródiája történelmi giccsbe megy át, és a deklasszáltság mártírglóriáját viselő altiszt menthetetlenül groteszkké válik. Hermann-nak a dráma végkifejletével kapcsolatos fenntartása lényegében a groteszk komolyra fordulására korlátozódik: azáltal, hogy Fejes ezt a fordulatot csak a legutolsó pillanatban képes megtenni, a záróakkord - amely után a hős giccsélete lényegében zavartalanul folytatódik - inkább tézis marad s nem dráma. (SZÍNHÁZ, 1970. 3.)

Özv. Mákné **(Bajcsay** Mária) és Vonó Ignác (Bán János) a szolnoki Szigligeti Színház Vonó Ignác **előadásán (Szoboszlai Gábor felv.)**

Kiss Manyi és Garas Dezső mesterduettje

A két főszereplő teljesítményét ünneplő jelzők nem tartalmukban, csak a szuperlatívuszok megválasztásában, a bírálók elragadtatásának indoklásában különböztek egymástól. Kétségtelen: Garas Dezső pályájának egyik legizgalmasabb vonulata a Fejes-figurák sora. Az ő szánalmasan kisszerű és kisszerűségében a magyar mitológia részévé növekvő altisztfigurája egyszerre volt megfélemlített és félelmetes, álmodozó, hetyke, úrhatnám és kiszolgáltatott. Annyira nevetséges, hogy az már sírnivaló. Kiss Manyi özvegy Mák Lajosnéja a felvállak szerelmi játék és a leplezetlen őszinte szerelem, a faragatlan durvaság és az innen-onnan ellesett, megemésztetlen magatartásklisék kettősségében vergődő drámai hős-nő. A szemünk láttára veszíti el maradék nőiségét, a világban mindig jól el-igazodó házmesterné biztonságát és élete utolsó reménységét is. Fejes Mákné szerepében különösen csillogó nyelvi bravúrja, a koronként változó stílusklisék arzenáljának folyamatos bevetése Kiss Manyi számára kiváló alkalom volt a színpadi hős költői erejének felmutatására.

Ha egy dráma minden kulcsszerepét sikerül optimálisan kiosztani és színpadra állítani - mint ebben az esetben - akkor az ősbemutató egyszerre hordja magában a kliséteremtés és a megismételhetetlenség veszélyét is. A Madách kamaraszínházbeli Vonó Ignác sorsa mindkettőt példázza.

jellemző, hogy a három főszereplő (mert Kiss Manyi és Garas Dezső mellett a Del Pietro Antal tanácsos urat alakító Mensáros László is annak tekinthető) teljesítményének elismerése egész sor bírálatban jóslattá éleződik. Bizonyságul néhány korabeli idézetet közlünk - kommentár nélkül.

„A darab szereplői közül Garas Dezső és Kiss Manyi olyan, hogy sem Vonó Ignácot, sem Mák Lajosnét nem lehet többé nélkülük elképzelni... Garas Dezső olyan remek Vonó Ignác, hogy másképpen már elképzelhetetlen lesz e figura." (Film, Színház, Muzsika, 1969. XII. 20.) „Ezt a Vonó Ignácot most már jószerint csak úgy tudjuk elképzelni, ahogy Garas Dezső találta ki egyszer a mi számunkra." (SZÍNHÁZ, 1970. 8.) „Nem tudom, ilyennek látta-e pontosan Máknéját az író, Fejes' Endre, de ezután alkalmasint ő is, mi is ilyennek látjuk majd, ami azt jelenti, lehetne talán másként is eljátszani, de ahogyan Kiss Manyi véste a világba, úgy soha senki nem játszhatja el. .. Máknénak alkalmasint még sok s kiváló megformálója lehet, de ennyire fejesendrés és ennyire kissmanyis, soha." (Demeter Imre, Film, Színház, Muzsika, 1970. I. 13.)

Ezek után talán nem is annyira érthetetlen az az elfogadhatatlan tény, hogy *Vonó* Ignácnak *a* Madách Kamaraszínházban megkezdett diadalútja - majd egy évtizedig nem folytatódott.

Vonó Ignác come-backje

A jóslat bevált: a sokszor kárhoztatott ősbemutatókultuszon kívül a megismételhetetlennek ítélt színészi teljesítmény is a felújítási szándék gátjává lett. Nem kétséges, hogy a tévé korában még nehezebb egy országos hírnévre és elismerésre szert tett, modellként tekintett előadással konkurrálni.

A magam részéről ezért nem csodálkoztam azon, amin a Napjaink cikkíró-ja - hogy miért nem száguldott végig Fejes darabja az országon, miért kellett 1977-ig várni a felújításra? Mindez azonban semmit nem változtat az újrafelfedezők (ez esetben Jurka László) érdemén.

A miskolci színház Egerben rendezett bemutatója, az elhangzott kritikai észre-

Özv. Mákné: Margittai Ági (Józsefvárosi Színház) (Iklády László felv.)

vételek és fenntartások ellenére, inkább kedvező visszhangot, elismerést ébresztett. Kiderült, hogy a darab semmit nem vesztett eredeti értékéből, sőt még hasznára is vált a kurta történelmi távlat. A rendezőt ekkor már elsősorban a fő-hős típusának változatlan érvénye foglalkoztatta, hogy „a Vonó Ignácok máig is élnek". Jurka László azt hangsúlyozta, hogy a figura ugyanolyan igaz és ugyanolyan hazug, mint amikor Fejes megírta: „A szerepeknek kell történelmileg és társadalmilag lehetetlenné válniuk, hogy ne meneküljünk hamis álmokba." A program tehát egyértelmű: a rendező a mű történelmi tablóján és konkrét társadalomkritikai tartalmán túl már a drámának az emberi magatartások törvényeit kutató, tágabb érvényét keresi.

Két évvel később, a veszprémi előadás rendezője, Pétervári István pedig már így fogalmaz: „Fejes Endrét az ember hazugságai érdeklik, az a kettős lelkület, mely egyfelől a földhözragadt kisember valóságos létét, másfelől a nemesnek álmodott élet hazug képzeleteit jellemzi." Számára ekkor már a cipőfényező szolgalelkűség és a hivatalbeli gőg leleplezése az izgalmas, időszerű rendezői feladat.

Fejes Endre drámájának műfaját jurka László „lírai groteszknek" tekintette, de a megfogalmazásban tömörített paradoxont a színpadon (többek szerint) nem sikerült törés nélkül érvényesítenie. Az aprólékosan kidolgozott, korrekt elő-adás filmszerű jeleneteiből, a földközel-ben maradó dialógusokból némileg el-sikkadt a költői látomás szépsége, csorbát szenvedett a varázslat.

Mákné tragikomédiája - Margittai Ági jutalomjátéka

Csak örülhetünk annak, hogy a dráma színházi pályafutásának nem záróakkordja, hanem erőpróbája lett a miskolci és a veszprémi előadás. Petrik József, a Józsefvárosi Színház rendezője, jó érzékkel fedezte fel 1983-ban színháza és a darab világa közötti affinitást.

Petrik József nemzedéke számára a Vonó Ignácok élete már-már történelem. (Hiszen ne feledjük, Vonó Ignác, aki az első világháborút már a fronton éri meg, minden valószínűség szerint még a múlt században született!) De sem-mivel sem okozhatott volna nagyobb kárt a rendező a szerzőnek, illetve a darab igazságának, mint ha *a Vonó Ignácot* történelmi, darabnak állítja színpadra. Meglehet, Lukácsy Andrásnak igaza van abban, hogy a *Vonó Ignác* egyfajta „alul-nézetben megfogalmazott történelem" (Magyar Hírlap, 1983. I. 25.), de attól tartok, méltatlanul járna el Fejessel az a rendező, aki a kritikus tanácsát meg-fogadva a történelmi drámák skatulyájába helyezné a darab kartotékját. Petrik József helyesen ismerte fel, hogy a Vonó Ignácok fiai, sőt unokái számára már nem az első világháborúban elszenvedett sérülés szerencsés kimenetele és annak egzisztenciális következménye az érdekes. A Hábetlerek hétköznapjairól *a Rozsdatemető* írója, az úr és szolga viszony városi változatairól már Nagy Lajos is jóval többet adott annál, mint ami ennek a drámának idevágó, másfél felvonásába belefér. A második világ-háború a *Vonó Ignácban* háttér, 1956 pedig kulissza. A dráma igazi értékeit nem a (színpadi) szituációkat (történelmileg) szituáló társadalmi viszonyok érzékeltetésében, nem a négy évtizedet átívelő, tudatosan elnagyolt tablóban, hanem Fejes tértől és időtől függetlenül is érvé-nyes, de térben és időben hitelesen érzékeltetett, napjainkban különösen aktuális mondandójában kell keresni.

Tényszerűen még Vonó Ignác életrajza sem hiteles. Fejes hősei sorsával itt is, most is egy elvontabb, nem naturális igazságot fejez ki. Ez az igazság, ami egyébként valóban következetesen vonul végig az író életművén, az ember és az illúziók viszonyában, konfliktusában gyökerezik. Fókuszában az a kisember vegetál, aki a nyomasztó hétköznapokból csak az illúziók világába tud menekülni, aki oly módon keresi és leli meg boldogságát, hogy különb életet hazudik magának. *A Hazudós, a Sötétkék ruhás Fiú* és *Vonó Ignác* is közeli rokonai a Hábetlereknek, de őket már nem elégíti ki a rántott hal és a túróscsusza boldogsága. A munkásfiú, aki a hatvanas években görög diplomatát, az altiszt, aki az ötvenes években deklasszált földbirtokost játszik, egyaránt a látszatéletbe menekül. De Vonó Ignác szerepjátszása azért komikusabb, mert itt a magára öltött sze-

rep nem hedonisztikus boldogsággal, hanem csupán mártírglóriával kecsegtet. A titokzatos megbízatásokkal hivalkodó görög áldiplomata, ha csak pillanatokra vagy mámoros éjszakákra is, de valóban az élet császárának érezheti magát. Vonó Ignác számára Fejes Endre sokkal megcsavartabb szerepet talált ki: ő a földbirtokaitól megfosztott felvidéki úr szerepében attól boldog, amitől szenvednie kellene. Altiszt létére egy olyan földbirtokost kell eljátszania, akit altiszt-szerepbe kényszerített a történelem... Nem csoda, hogy ez a feladat egyszer-egyszer meghaladja erőit; hogy a magára öltött társadalmi mimikri mögül kitüremkedik az igazi énje. Mert hiába szeretné eltépni azokat a szálakat, amelyek a múlthoz, önmagához fűzik -- ezek a kötelékek eltéphetetlenek.

Petrik József voltaképpen ezekre a szálakra, az ezeket kézben tartó, bonyolító, meg-megfeszítő nőalakra, özvegy Mák Lajosnéra - azaz Margittai Ágira
építi az előadást. Az ősbemutatón, amennyire emlékszem, a Homok utcai idill, az albérlőjére szemet vető, magányos özvegy és a tálcán kínált szexuális szolgáltatásokat igénybe vevő főbérlő meg-megújuló viaskodása került reflektorfénybe, a Józsefvárosi Színházban pedig ugyanennek a kapcsolatnak a mindkét szereplő jellemére, magatartás-eszményére fényt derítő rituáléjellege. Vonónak az évek múlását érzékeltető születésnapjai, a kettőjük közt kialakult és megkövült, szertartássá lett játékok. E szertartások tanúiként inkább csak Mák Lajosné elszánt erőfeszítéseire, a „szépség koldusának" szánalmas igyekezetére, a magányos asszony menekülés-vágyára, férfiéhségére figyelünk. Csábítónak Mákné túlságosan elérhető, hódításhoz nem elég vonzó, durvaságával akaratlanul is inkább riasztja, mint vonzza a szeretett férfit. És mégis betölti a színpadot az az erotikus vonzás, amelytől Vonó Ignác csak a már beteljesült: álmok birtokában, Virág Tekla oldalán szabadulhat. Margittai alakításában számtalan részletmegoldás, lélektani teli--találat dicsérhető. Ahogy vetélytársait, Csergő Olajos Irént, később Virág Teklát leszólja és megveti, Mákné féltékenységének alantas indulatai és torz igéi mögött is kirajzolódik a nagy szenvedély, a hűség. De a legizgalmasabb a belülről fakadó, ösztönös érzelmek, szenvedélyek és a kívülről ellesett, megtanult és leutánzott stílus- és modorbeli konvenciók ötvözése, váltogatása. Ahogy a színész átadja magát a figura skizofréniájának, és a történet dramaturgiai mozgását követve érzékelteti ennek a disszonanciának változó súlyú és hangulatú konzekvenciáit is. Ahogy a lila ábrándok és a feltörő szitkok között is képes hidat verni, ezzel megsokszorozza és felfokozza az ábrázolt emberi sors hitelét.

Madaras József voltaképpen hibátlanul játssza Vonó Ignác szerepét. A szöveg minden mondatát, mozzanatát hite-lesen tolmácsolja. Még színpadi passzi-vitására sem nehéz magyarázatot találni. Hiszen a történelmet elszenvedő altiszt-lelkületű kisemberek valóban inkább tűrték, mint formálták sorsukat. Igazán drámaivá ennek a Vonó Ignácnak a sorsa csak a leleplezéstől való félelem óráiban válik.

Margittai Ági ezzel szemben kezdettől töretlen lendülettel építi fel szerepe ívét. Neki köszönhető - és talán az ősbemutató óta eltelt időnek hogy a József-városi Színház előadásában új értelmet, tartalmat kap a harmadik felvonás drámai finálója is. Mák Lajosné szerepjátszása új szakaszba érkezik, amikor a hatalmát fitogtató és hatalmát féltő proletariátus nemtőjeként ágál, és csúcspontra ér, amikor a szovjet ágyúk feszültségoldó dörgését hallgatva felismeri, hogy Vonó Ignác ezentúl tovább hazudja majd a maga arisztokratalétét, ő pedig újra magányra ítéltetett. Akkor szakad ki belőle a kérdés: „Mi lesz most énvelem, proletárral ?"

Madaras József és Margittai Ági is vendégek a Józsefvárosi Színház társulatában. Értékelhetően érdekes alakítást rajtuk kívül csak a harmadik vendég, Velenczey István nyújtott, aki -- ha nem is kelhet versenyre Mensáros László igazi úri habitusával, megingathatatlan, már-már sugárzó színpadi butaságával -- de legalább társadalmilag hitelesített, lélektanilag motivált figurát játszott a tanácsos úr szerepében. (Az előadásról ön-álló elemzés olvasható a SZÍNHÁZ, 1983. 4. számában.)

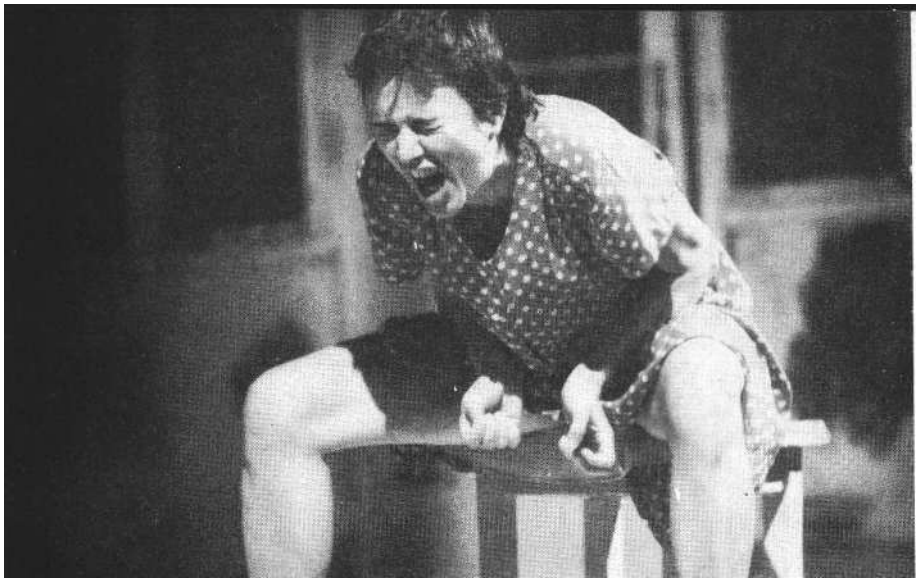
Szenzációs szolnoki találkozás a hatodik Vonó Ignáccal

Koltai Tamás, a Józsefvárosi Színházban látott előadás naturalista értelmezését az elképzelhető és jogosult felfogások *egyikének* említi, hozzátéve, hogy „az idő a *Vonó Ignác* elvontabb, általánosabb jelentésrétegeinek dolgozik, s talán jobban megfelel a dráma rellektív, a külső eseményeket a szereplők tudatán átszűrő természetének". Az Új Tükörben közölt bírálat utolsó mondata: „Valamikor talán ezt is bebizonyítja egy előadás."

Gyorsabban ritkán teljesült még kritikusi jóslat, hiszen néhány héttel a Józsefvárosi Színház után, februárban a Szigligeti Színház is bemutatta Fejes Endre drámáját. Csizmadia Tibor diplomarendezése, mintha tudatosan eltökélt polémia lenne az évad másik *Vonó Ignác*ával: egyfelől a szövegben adott lehetőség maximális határáig elszakad a dráma naturális világától, másfelől újra visszaiktatja főszereplői jogaiba Vonó Ignácot.

Csizmadia Tibort még Petriknél is kevésbé foglalkoztatja a Vonó Ignác által megélt történelem. A Szolnokon látott Fejes-darab égetően mai identitásdráma, ami a szerepjátszás örökös kényszeréről, az illúziók mentsvárának fenyegetettségéről, szükségességéről és veszélyeiről szól. Arról, hogy a nyomasztó és veszedelmes való világból - a lövészárokból, a kórházból, a cipőpucoló-görnyedésből, az egyéniséget is elszíntelenítő, szürke hétköznapokból - a leginkább még az ábrándok világába lehet elmenekülni. Az illúziók kártya-várát a sokszorosan leosztott és cin-kelt pakliból ki-ki saját módszerével és saját megálmodott modellje szerint próbálja felépíteni. Előfordul, hogy a kártya zsíros, egy-egy csücske hiányzik is, és általában elég egy sóhajtás ahhoz, hogy összedőljön. De ha ez sem lenne, biztos, hogy Vonó Ignác - ez a furcsa, megöregedett kamasz, ez a „gyémánt-szájú tróger" - halálra unná magát a fronton és az irodában, megfulladna a Homok utcai hátsó udvarban özvegy Mákné enyhén koszos, de meglehetősen nyomasztó albérletében.

Fejes írói érdeme, hogy Vonóban olyan figurát teremtett, akivel a néző érzelmileg hamar azonosul: sebesülése rész-vétet, magánya megértést vált ki, az élet köznapi realitása ellen való lázadozása kicsit idegenkedő, furcsálkodó, fölényes, ám a lélek mélyéről fakadó csodálatot. Csizmadia rendezése erre a ráhangoltságra épít: elvárja tőlünk, hogy bevalljuk a bennünk levő Vonó Ignác álmait. Ugyanakkor nem tagadja meg a nézőtől a maga intellektuális és morális fölényéből táplálkozó kritika jogát sem. Ez a kettősség tesz bennünket különösen fogékonnyá Vonó Ignác skizofréniájának felfogására. Arra, hogy végiggondoljuk Vonó Ignác és a magunk sokszor szét-tépett, ellentmondásokba bonyolódó világszemléletét: a belső és külső erők,



Özv. Mákné: Bajcsay Mária (szolnoki Szigligeti Színház) (Szoboszlai Gábor felv.)

vágyak, tapasztalatok és elvárások nem is mindig feloldható konfliktusát. Ami szerencsére ritkábban torkollik tragédiába, mint ahányszor komikussá teszi a Vonó Ignácok magatartását.

Bán János Vonó Ignácának komikus vonásai, gesztusai mögött a tragédiának ez a fenyegetése érződik, és ezért olyan szívbe markoló az alakítás. Bán János hőse alapjában különbözik Garas Dezsőétől és Madaras Józsefétől (ezeket láttam): jóval fiatalabb náluk és a szerepnél, de ezt a távolságot nem maszkkal, jelmezzel, nem is pszichológiailag hitelesített színészi eszközökkel próbálja áthidalni. Nem azzal, hogy a színpadon hozzáöregszik a szerephez, hanem ellenkezőleg - a szerepet magát vonatkoztat-ja el az életrajzi tényektől. A Szigligeti Színház műhelysorozatában közzétett rendezőpéldányában Csizmadia Vonó Ignácot *szimbolikus* figurának minősíti. Ez a kategorikus megállapítás alighanem Fejes Endrét lepné meg legjobban. Annak idején Garas Dezső is úgy érezte, hogy Fejes világától távol áll minden abszurditás, minden extravagancia. Csizmadia most bebizonyította, hogy Vonó Ignácról nem kell lehántani a magatartását hitelesítő egyedi vonásokat, tulajdonságokat ahhoz, hogy a színpadon a maga dilemmájának megtestesítőjévé, egy tágabb érvényű emberi probléma, az identitáskudarc hordozójává legyen. Ezúttal nem az a kérdés, hogy elhisszük-e Bánnak, hogy húsz-, harminc-, negyven- és ötvenéves, és 1956-ban már legalábbis elérte a nyugdíjkorhatárt. Bán azt hiteti el velünk, hogy az az ember, aki más életet hazudik magának, életkorától teljesen függetlenül megszépíti, de tönkre is teszi sorsát. Mert a lövészárokból kinyújtózva, amikor álmai zöld szemű asszonyára mutat, eltalálhatja egy kósza golyó, azaz - nincs védekezés a történelmileg szükségszerű véletlen ellen. Elmulasztja a neki rendeltetett hűséges asszony folytonosan felkínált szerelmét, mert más akar lenni, mint ami. Vonó Ignác makacsul kapaszkodik a megtalált boldogságba, élvezi is, pedig a magára húzott mimikri hol testben, hol lélek-ben szorítja, mint lábát a kinőtt bakancs. De úgy tűnik, hogy Virág Tekla oldalán, elegáns otthonában a leleplezéstől rettegve, örökös vigyázzállásban, jelmezben és maszkban is boldogabb, mintha bele kellene süppednie a homokba, a porba.

Bán János kamasz sutasága, amelynek különös bájt ad, hogy a színész nemcsak kezével-lábával, de nagyra nőtt álmaival is viaskodik, sajátos színt kölcsönöz a figurának, amit csak azért neveletlenség bájnak nevezni, mert ki hallott már olyat manapság, hogy egy kacskakezű OTI-altisztet, akármilyen elszánt álomkergető is, bájosnak mondjanak. Nevezzük inkább esendőnek, groteszknek, olyan szerencsés-szerencsétlen flótásnak, aki a lelke mélyén megőrzött valamit a hajdani kamaszból és a soha nem volt költőből is.

Itt van például a cipőpucolás visszatérő, jelképes aktusa. Ez Fejes színpadán az emberi alá- és fölérendeltség, a kiszolgált és kiszolgáltatott ember kényszerű konfrontációjának megjelenítése is lehetne. De Bán János olyan őszinte igyekezettel fényesíti Del Pietro Antal cipőjét, hogy (ostoba főnökével együtt) még mi is elhisszük: az eredményben elgyönyörködve örömét leli a fényes bőrön hanyatt vágódó napsugarakban. Hogyne élvezné akkor Vonó Ignác a saját tulajdonába kerülő tárgyak hízelgő hasznát, szénségét: a születésnapjára vásárolt szürke öltönyt vagy a Del Pietro Antaltól megvett címeres cigarettatárcát? Ezért is játszik vele hol önfeledt gyermeki örömmel, hol céltudatosan, saját arisztokrata képzetét alátámasztva, de mindenkor hangsúlyozva az ezüsttárca és *az azt* csattogtató, ezüsttárgyak fogásához nem szokott proletárkéz közötti (eszmei) távolságot.

A cigarettatárca, ami Bán János kezé ben Vonó Ignác portréjának egyik lényeges részévé válik, csak kiragadott példa. Hasonlók egész sorát idézhetnénk annak bizonyítására, hogy Csizmadia Tibor a maga elvont színpadi közelítésmódjában is milyen nagy fontosságot tulajdonít a jól megválasztott és célszerűen - stílusosan! - alkalmazott tárgyak-nak. Ilyen premier planba állított tárgy a sebesült Vonó Ignác kezén a hatalmas, már-már fallikus szimbólumként is értelmezhető groteszk gézkötés vagy a háború külsőségeit harsányan idéző rohamsisak, ami felfordítva ideális zsámolyként szolgál a cipőpucolás háborús körülmények között is továbbélő, beidegzett rítusához.

Általában a filmes múlttal, tapasztalattal rendelkező rendezőknél érződik az a fajta vizuális fogékonyság, amivel a kezdő Csizmadia Tibor elkápráztat. Szerencsésnek mondható Antal Csaba díszlet-és jelmeztervezővel való találkozása is. A színpadot keretező szürke bérházkaréjban a józsefvárosi udvarok sivársága és oltalmat adó otthonossága is érzékelhető, de ugyanakkor beleférnek a keret-be a történet egyéb színhelyei, szoba-belsői is, anélkül, hogy változásokkal kellene lassítani a játéktempót.

Bán János remekbe formált, sokszínű Vonó Ignáca mellett a Máknét játszó Bajcsay Máriának nem könnyű helytállnia. Alakítása voltaképpen ugyanazzal a művészi alázattal szolgálja a partner remekl ését, mint - fordított esetben - Madaras József Margittai Ágiét. Bajcsay is pontosan, mértéktartóan, részleteiben nem egyszer gazdagon eleveníti meg a szerelmes özvegyet, eljátssza az évődés és az aggódás minden stádiumát, a féltékenységet, sőt a bosszúvágyat is, de eszköztára lényegesen szerényebb, mint akár Margittaié, akár a szolnoki előadásban Bán Jánosé. Ez az oka, hogy bár hiteles figurát teremt, egyetlen jelenet-ben sem képes szerepe fölé emelkedni. Bajcsay Mária özvegy Mák Lajosné marad a Homok utcából akkor is, amikor oldalán Vonó Ignác már egy emberi magatartás tükrét tárja a közönség elé.

A színésznő már a cselekmény kezdetén rátalál özvegy Mák Lajosné ízes-színes Homok utcai stílusára, kitalálja szeretetre méltó és taszító ordináréságát, ki-alakítja a Vonó Ignác felett gyakorolt asszonyi hatalom látható jegyeit, és lénye-gében a történet teljes ívében ezekhez tartja magát. Töretlen alakítása ezért válik a szerepnél valamivel egysíkúbbá.

Csizmadia Tibor erejét, képzeletét va-

lószínűleg annyira lekötötte a színpadi vízió kialakítása, hogy a kelleténél kevesebb energiája - rutinja? - maradt a mellékfigurák kiválasztására és instruálására. A drámai struktúra különösen Del Pietro Antal színpadi jelenlétének hiányát szenvedte meg: Zala Márk, aki alkatát tekintve sem alkalmas a tanácsos úr szerepére, éppen csak felmondja a szöveget. Egri Kati úriasszonya nem nagyon érzékelteti a kivetkőzött apáca lelki habitusát, de ettől eltekintve mértéktartó, hibátlan alakítás. Különösen Virág Teklának a férje iránt érzett büszke és féltő szeretete hiteles. A többi szerepekben felejthető, de az előadás egységét, jól eltalált hangvételét nem veszélyeztető kabinet-alakításokat láttunk.

Hiszem, hogy az új magyar drámáról folytatott, nem egyszer meddő vitákat az ilyenfajta színpadi hozzászólások viszik előbbre. Vonó Ignác kétszeres feltámadása valódi nyereség a józsefvárosi és a szolnoki közönségnek, az új magyar drámma felkarolását sürgető szakmai közvéleménynek, és talán hatékony inspiráció lesz a drámaíró Fejes Endre számára is. Aki a dramatizált epika sokszoros zsák-utcáját megkerülve, nem egyszer bizonyította be, hogy a dramaturgiai szabályokkal dacolva képes értékes és hatásos színpadi kompozíciókat, maradandó hősöket, szerepeket teremteni.

Fejes Endre: Vonó *Ignácnak (szolnoki Szigligeti* ***Színhá****z)*
Dramaturg: Magyar Fruzsina. *Díszlet, jelmez:* Antal Csaba. *Rendező:* Csizmadia Tibor.
Szereplők: Bán János, Bajcsay Mária, Zala Márk, Egri Kati, Philippovich Tamás, Angster László, Roczkó Zsuzsa, Árdeleán László, Varga Károly, Mucsi Zoltán, Váry Károly, Hullan Zsuzsa.

Fejes Endre: Vonó lgnác (N[6]pszínház)
Díszlet: Szlávik István m.v. *Jelmez: Ri*manóczy Yvonne. *Rendező:* Petrik József.
Szereplők: Madaras József m.v., Margittai Ági m.v., Velenczey István m.v., Ferenczy Krisztina, Táncsics Mária, Korompay Vali, Szokolay Ottó m.v., Dóczi János, Dimulász Miklós m.v., Siménfalvy Lajos, K. Nagy László, Balázsi Gyula m.v.

NÁNAY ISTVÁN

Dobozok, kazetták és lakótelepek

Stúdióbemutatók Szolnokon

A négy éve működő Szobaszínház következetes és átgondolt programmal s önálló művészi arculattal rendelkező stúdiószínház. Rendszeres bemutatói ugyanolyan fontosak a szolnoki Szigligeti Színház műsortervében, művészi tevékenységében, mint az anyaszínháziak. A Szobaszínház léte teszi lehetővé, hogy a színház különböző ízlésű, érdeklődési körű nézőrétegekhez differenciáltan szólhasson, a nagyközönségnek szánt produkciók mellett szűkebb nézőcsoportok speciális igényeit kielégítő darabokat is bemutat-hasson. A Szobaszínház csupán egy jó értelemben vett kamaraszínházi profil megvalósítását is szolgálhatná, de valójában sokkal több ennél: az ott folyó munka a szüntelen kísérletezés attitűd-jével párosul, s ez a kísérletező, újat kereső magatartás teszi a Szobaszínházat műhelymunkát végző stúdiószínházzá.

A kísérletezést természetesen tágan kell értelmezni. A művészek amennyi-ben új meg új kifejezési eszközöket keresnek és próbálnak ki, illetve a kapcsolatteremtés és a szereppel, a feladattal való azonosulás képességét elmélyültebbé, intenzívebbé igyekeznek tenni, valóban kísérleteznek. Ugyanakkor közönségükkel együtt más-más alkotó világával, különböző művészi stílussal ismerkednek meg, s magukat is, nézőiket is felkészítik a mindig megújuló színházi nyelv használatára, megértésére, befogadására - azaz beavatnak és nevelnek. Ám ez a műhely nem tudományos laboratórium, hanem mindenekelőtt színház, amely a valóságból táplálkozik, életünk jelenségeire reflektál, elgondolkodtat és szórakoztat, s olykor heves és ellentétes érzelmeket, indulatokat kelt, vitákat kavar, ahogy ez minden új - még a viszonylagosan új - születésekor történni szokott.

A Szobaszínház négy év alatt tíz bemutatót tartott. A műsor és az előadások ismeretében négy tendencia rajzolódik ki a Szobaszínház műhelymunkájában: olyan Magyarországon nem vagy alig játszott művek megismertetése, amelyek századunk második felének drámai és színházi változásait reprezentálják; a szí*nészi* játék megújítása, elmélyítése; a drámák megkívánta, ugyanakkor variábilis játéktér kialakítása és a formájában és tartalmában változatos néző-alkotó viszony megteremtése.

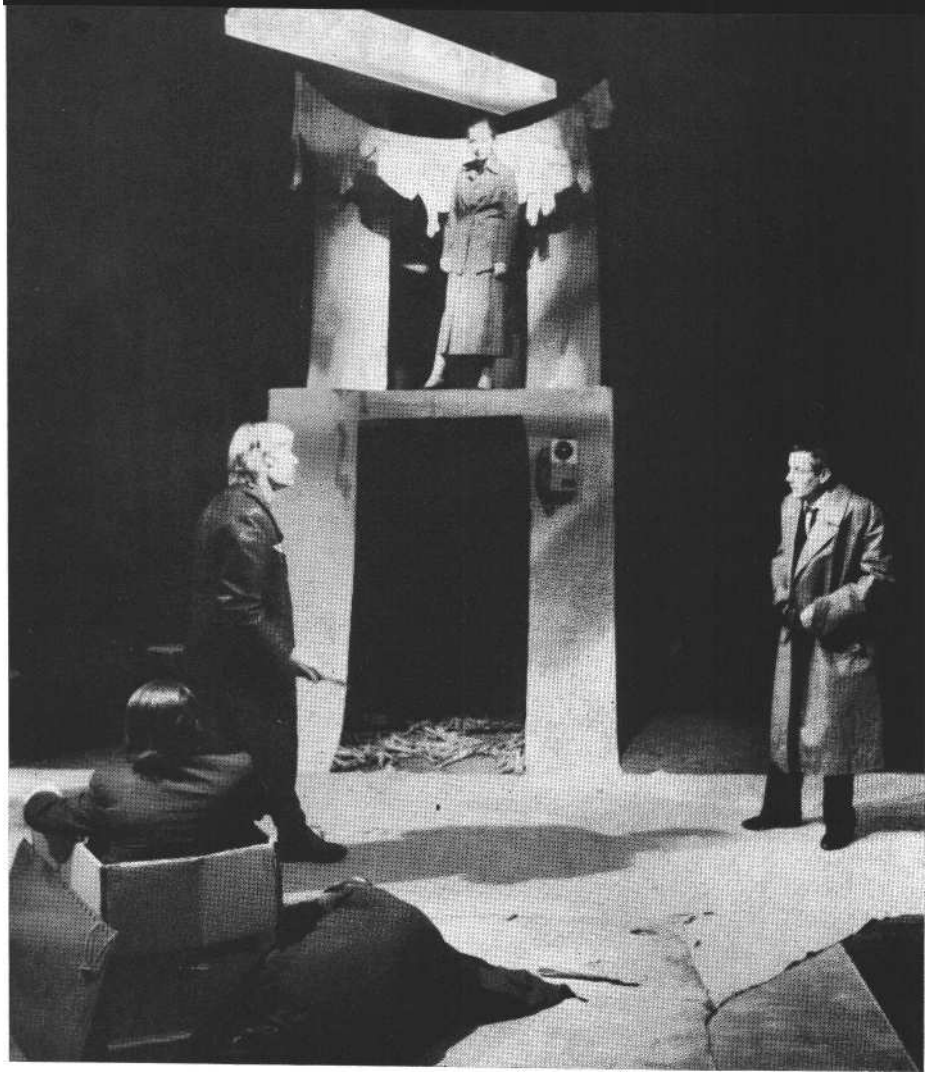
A legfontosabb, és minden más törekvést meghatározó, a színház műsorpolitikája. Olyan darabokat mutattak be, mint Beckett: *Végjátékát* (Paál István rendezésében), Reginald Rose: *Tizenkét dühös emberét* (Árkosi Árpád), Harold Pinter: *Születésnapját* (Paál István), Niccolo Manzari: *Pablito nővéreit* (Árkosi Árpád), Schwajda György *Csodáját* és Verebes István *(kenetét* (Szurdi Miklós), Arbuzov: *Én, te,* őjét (Árkosi Árpád), Albee: *Állatkerti történetét* és *Homokládáját* (Paál István), Carl Sternheim: A *kazettáját* (Csizmadia Tibor), Peter Hacks: *Amphitryonját* (Nagy Sándor Tamás) és Franz Xaver Kroetz: *Meierjét* (Árkosi Árpád). A Szobaszínház arculatát Paál István és Árkosi Árpád határozta meg.

Á darabok és a kis tér követelményei megszabják a színészi játék stílusát, a térkialakítás módját, illetve a játszók és a nézők kapcsolatát. A műsor alkalmat adott az expresszionista, az elidegenítésen alapuló, a különböző hangvételű groteszk, az abszurd, az újnaturalista stílus elsajátítására és megmutatására. Ugyanakkor a kis tér megkövetelte a gesztusok, a megszólalások természetességét, a figurák belső igazságának finoman visszafogott, mégis intenzív megjelenítését, s ehhez a pszichológiai realizmus felfokozott érzelmeket és indulatokat kifejező, de takarékos eszközökkel élő módszerei-nek kidolgozását. Á rendezők a hagyományos játéktér-nézőtér felosztás, a kör-színpad, a radikálisan felbontott tér változatait próbálhatták ki, s e terek nagy-részt megszabták a néző helyzetét, az előadásban vállalható és vállalandó szerepét is.

Á szolnoki Szobaszínház munkáját jól reprezentálják azok a bemutatók, amelyekre az öt tervezett közül már sor került, s amelyek stílusukban, megjelenési formájukban ugyan szélsőségesen különbözőek, mégis egységes szemléletet tükröznek.

Amphitryon

Igazi kísérleti munka eredménye a Peter Hacks színművéből készült bemutató. A résztvevő öt játékos a színész Nagy Sándor Tamás rendezői irányításával úgy dolgozhatott, hogy nem volt színházi be mutatási kötelezettségük (a produkció



Kőmíves Sándor, Zala Márk, Nagy Gábor, Takács Katalin és Jeney István a szolnoki Amphitryonban

eredetileg iskolaszínházi demonstrációnak készült). A tétnélküliség látszata könnyen vezethetett volna rutinmegoldásokhoz, a szerepcserés vígjáték sablonos megjelenítéséhez. Ám a közös munkában részt vevők a nehezebb utat választották, és Hacks darabját egyéni értelmezéssel, a körszínházzá alakított tér követelményeihez igazodó intenzív színészi játékkal interpretálták.

Az igényes munka szándékát jelzi, hogy *az* Amphitryon-változatok közül Hacksét választották, amely - ha játé-kosságban elmarad is mondjuk Mollereétől -, korunk dialektikus gondolkodás-módjából fakadó verbális szellemessége révén mindenekelőtt intellektuális élményt ígér. Nagy Sándor Tamás azonban nemcsak a darab intellektualizmusát bontotta ki, hanem vérbeli, játékos színházat is teremtett. A rendező határozottan végiggondolt és következetesen megvalósított koncepciója alapján az előadás olyan vígjáték lett, amelyet nem lehet önfeledt kacagással kívülről szemlélni, benne a derűs pillanatokat elgondolkodtatók, komorabbak-keserűbbek követik.

Az előadásban felerősödik a hacksi darab alapkérdése, korunk egyik lényeges gondja, az identitásprobléma. Ki vagyok, hol a helyem a világban, mi a feladatom a munkamegosztásban, mi a szerepem a társadalomban, a családban, kivel, mivel, milyen eszmékkel, gondolatokkal, ideálokkal azonosulhatok vagy kell azonosulnom - ezekre a kérdésekre újra meg újra keresnünk kell a válaszokat. Teljes nyitottságra, szüntelen önmegújításra van szükségünk, ha a körülmények gyors és gyakori változásaihoz alkalmazkodni akarunk, s egyszersmind e változások közepette is meg akarjuk őrizni egyéniségünket, identitásunkat.

A szolnoki Szobaszínház dramaturgiailag sűrített előadása úgy közelíti meg ezt a problémakört, hogy lefokozza, mai, emberi közegbe helyezi Jupitert és Mercutiust. Nem istenek bújnak Amphitryon és Sosias bőrébe, hogy így sikerüljön Alkméné közelébe kerülniük, hanem a ranglétra különböző fokán álló, szürke öltönyös hivatalnokok állnak szemben a napi harci robotból hazatérő, tetovált karú Amphitryonnal és a cseppet sem megbecsült értelmiségivel, Sosiasszal. Társadalmi szerepek, viselkedéstípusok ütköznek össze az előadásban, s ezeknek az összeütközéseknek a középpontjában áll Alkméné, az asszony. Az ő viselkedése különösen fontos az előadás értelmezése szempontjából.

Ez az asszony nem egy dicsőséges hadvezér dologtalan feleségeként él palotájában. Szegényes környezetében maga mossa és teregeti a fehérneműt. A szegényes környezetet, a játék kereszt alakú terét három kapu és a terem bejárata jelöli ki. Á három egyforma kapu az ókori görög városok monumentális bejáratai-nak hullámpapírból készült stilizációja. A középső vezet Amphitryon házába, efölött kiugró erkély is van, a másik kettő a hegytetőn álló épület kijárata. A kapuk alját - küszöbként, lábtörlőként - zöldség, krumpli borítja, mintha a kapuk vermek bejáratai volnának. Az ilyen körülmények között, magányosan élő Alkméné csodálkozva bár, de elfogadja Jupiter szerelmi szolgálatait, de tudja, nem isten a partnere. A férji kötelezettségei-nek is alig eleget tevő Amphitryonnal szemben részesíti előnyben a szeretői szerepre ajánlkozó Jupitert. Az erős, férfias kiállású Amphitryonnal szemben a göthös, vézna, szemüveges Jupitert. Nem asszonyi szeszélyből és női csalfaságból, hanem azért, mert a harcokkal, az elő-menetellel, a megélhetéssel törődő Amphitryonban hiába keresi azt, ami férjé-ben valamikor rabul ejtette. A körülmények következtében valami lényeges el-veszett Alkméné és Amphitryon életéből, Jupiter jó érzékkel a hiányt használja ki, s pótlék voltát is élvezi.

Ez a Jupiter természetesen nem adhat erkölcsi intelmet annak az Amphitryonnak, aki könnyű mentséget keres a történtekre, mondván, könnyű lenne tökéletesnek lenni, kiteljesíteni az emberben rejlő vágyakat és lehetőségeket, ha nem a földi élet szürke valóságában élnénk. A hivatalnok Jupiter örül, hogy a félre-értéseken alapuló helyzet tisztázódása után mentheti az irháját, és pozíciója adta isteni-hivatalnoki tudásából csak egy közhelyigazságra futja: „Megoldás nincs. Az van, ami lehet." S miután Jupiter s Mercutius sietve távozik, és Amphitryon tudomásul véve az adott helyzetet, házába lép, Alkméné hosszú ideig megsemmisülve, értetlenül áll a kapuban, majd be-letörődve-belekeseredve az élet realitásaiba, férje után megy. Nem történik semmi, minden megy a maga útján ugyanúgy, ahogy eddig. A színtér közepén csak a filozófiát bölcselkedéssé vizező, az élet bántalmai, Amphitryon ütlegei elől az álomba menekülő Sosias marad, aki mint egy kutya kucorodik egy papundekli doboz köré.

Az előadás csapatmunka eredménye, amelyet olyan színész-rendező vezetett, aki nemcsak a színészmesterség jó isme-

rője, hanem a társul választott közreműködőké is. Nagy Sándor Tamás úgy ismeri a színészeit, mint partnereit, éppen ezért egészen másként tudott instrukciót adni nekik, emberi-művészi lényük olyan, más rendező előtt rejtett energiáit tudta mozgósítani, hogy mindőjük - Takács Katalin, Jeney István, Zala Márk, Nagy Gábor és ifj. Kőmíves Sándor - alakításában új, eddig alig tapasztalt színészi megnyilvánulások fedezhetők fel. A természetes és stilizált elemeket vegyítő játékuk jól alkalmazkodott a kis térhez és a darab műfajához.

A **kazetta**

Csizmadia Tibor, a főiskoláról Szolnok-ra szerződő rendező bemutatkozó-elő-adása mindenekelőtt stílustanulmány. Ahogy az egy évvel ezelőtti főiskolai vizsgaelőadása is az volt. Mindkét produkció a német expresszionizmus jegyé-ben fogant, s bennük e színházi irányzat különböző megnyilatkozási formáit próbálta *úgy* rekonstruálni, hogy azok mai színházi tapasztalatainkat is magukba sűrítsék.

Az expresszionizmus mint egységes művészi stílus tulajdonképpen semmilyen művészeti ágban sem létezett. Szin-te annyi megjelenési formája volt, ahány szerző-alkotó a század tízes-húszas éveiben e tágan értelmezhető, gyűjtőfogalomként használatos stílusirányzatban dolgozott. Átmeneti stílus az expresszionizmus, és akcióra serkentő. A század első felében élő és dolgozó művészek nagy része pályája egy szakaszán kapcsolatba került az expresszionizmussal, de tovább is lépett, s a társadalmi körülmények., az egyéni beállítódások együttesen szabták meg, hogy milyen irányba, a forradalmi vagy dekadens művészet, a társadalombíráló groteszk vagy a művészeti anarchia felé-e.

Brecht drámaköltészete éppen úgy az expresszionizmusból nőtt ki, mint ahogy a század drámaírását is meghatározó groteszk látásmód egyik első megjelenése szintén az expresszionizmushoz köt-hető.

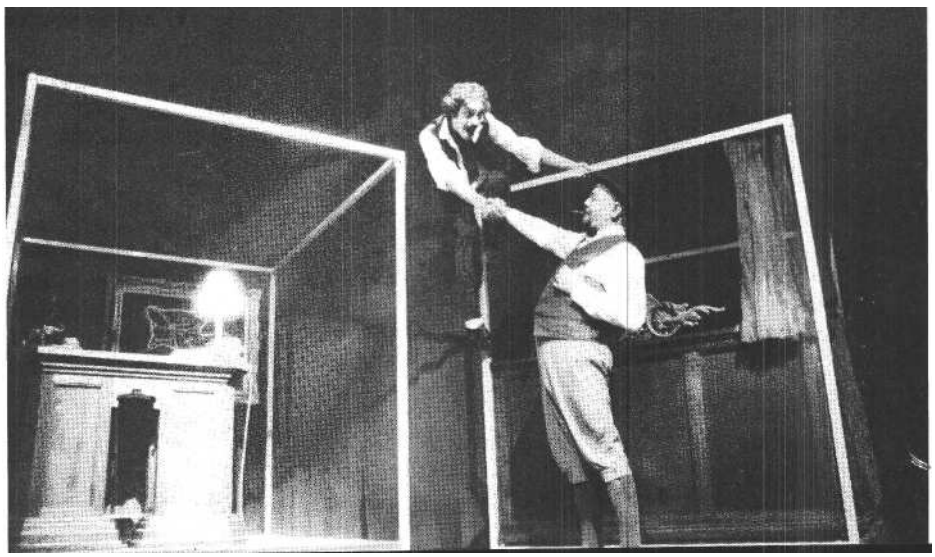
Csizmadia Tibor Brecht egyik korai - 1921 körül írt - darabját, *A városok sűrűjében* rendezte meg a főiskolán. A darab alcíme: *Két ember mérkőzése Chicago óriás városában.* A cselekmény Shlink, maláji fakereskedő és George Garga, a szavannákról a városba költöző szegény család fia közötti élethalál-küzdelmet mutatja be, amely küzdelemben a pénz, a civilizáció „áldásai", a gengsztermódszerek játszanak főszerepet, s amelyben az ember kifordul önmagából, s ténylegesen vagy „csak" erkölcsileg mindenkire a pusztulás vár.

Érzelmileg túlfűtött, zaklatott, erőszakos, sokkoló előadást rendezett Csizmadia, amelyben azonban minden figura sorsa, fejlődési íve szinte realista igénynyel volt megrajzolva. Olyan stílusban játszatta a színésznövendékeket, amellyel azok tanulmányaik során nem találkozhattak. Mégis az előadást egységes játékstílus jellemezte, s csak egy-két szereplőnél lehetett észrevenni idegenkedésüket a szokatlan stílussal szemben. A hallatlanul feszes, gyors tempójú, aprólékosan kidolgozott előadás túlnőtt a vizsgaelőadások keretein, nem csupán a rendező és a színészek mesterségbeli felkészültségéről adott számot, hanem egy konzekvens színpadi nyelv megteremtésével kísérletezett, lényegében véve sikerrel.

A német expresszionista drámairodalom egy másik reprezentánsa, Carl Sternheim szintén a pénz mindenhatóságáról, jellemtorzító hatásáról írt *A kazetta* című vígjátékában, amelyet a Szobaszínházban rendezett meg Csizmadia Tibor. Egy határozatlan, akarat nélküli tanár és egy nagyon is tudatosan cselekvő nagynéni között groteszk harc folyik „a" kazettáért s a benne lévő nagy mennyiségű értékpapírért. Elsbeth, a férfi második feleségének nagynénje zsarolja a család egyetlen férfi tagját, Heinrich Krullt az örökséggel, s amikor a tanár minden kérését teljesíti, megkapja a kazettát. Az asszony azonban megváltoztatja a végrendeletét, s a pénzét nem a családjára, hanem az egyházra hagyja. A végrendelet-korrekcióról mit sem tudó férfi viszont egy csapásra megváltozik, szeretetének szerelmének egyetlen tárgya a kazetta lesz. Az író ezt a groteszk helyzetet egy túlnyomórészt helyzetkomikumra épülő, korabeli vígjátékkeretben jeleníti meg. A rendező azonban nem a vígjátékot, hanem a keserű groteszket hangsúlyozza a darabban, azt, hogy a főszereplő, a kazetta nemcsak egy ember életét változtat-ja meg, hanem a család minden egyes tagjáét is. Nemcsak Krull ad inadekvát választ a környezet kihívásaira (ahogy Almási Miklós írja a *Hoppá, élünk!* című német expresszionista drámakötet utó-szavában), hanem a család többi tagja is, beleértve a benősülő fotográfust is. A szereplők között nincs semmiféle igaz s mély emberi kapcsolat, mindenki a maga kis kazettájában él, s mint a mókus a keréken, szalad délibábcélja felé. A lány férjet akar, a fényképész jobb megélhetést, a feleség rangjához illő életkörülményeket, s mindezt abból az örökségből, ami nincs. Az egyetlen józan és reális lény a szobalány, aki tudja, ő itt nem sokat veszíthet.

A Szobaszínház kis terében a rendező minden szereplőnek önálló térrészt képeztetett ki Kálmán László díszlettervezővel, s ezek a térrészek félkörben álló, fémvázzal jelzett nagy dobozok, kazetták. Az egyes kazetták egy-egy stilizált bútorral, kellékkel vagy jelzéssel jellemzik lakójukat. A nagynéni hatalmas, minden komforttal ellátott koporsóban él, a tanár íróasztala olyan, mintha széltében összezsugorították volna, a feleség kazettáját egy majd a teljes területet betöltő vörös ágy uralja, a gyereklány doboza üres, csak egy-két játék és egy napernyő

Varga Károly és Takács **Gyula Sternheim: A kazetta című darabjában**



mutatja be a felnőttes gyerek és az infantilis majdnem-felnőtt lét határán lévő Lydiát. A fényképésznek jól berendezett minilaboratóriuma van, a szobalány porcelán készlettel, edényekkel teli polcok között álldogál, onnan szemléli az eseményeket, miközben kenyeret szel, megkeni zsírral vagy húsneműt tesz rá, és jó étvággyal falatozik vagy nassolgat. Az emberi kazetták színpadi metaforája szellemes, a különböző dobozok stilizációs foka azonban különböző, s ez némi zavart okoz a látványban (a feleség és a fényképész tere csaknem reális, a kislányé szürreális és így tovább). A jelmezek - melyeket szintén Kálmán László tervezett - viszont kitűnőek, egyszerre jellemzik viselőiket, és illenek bele az elő-adás stilizációs rendszerébe.

A rendező, Brecht-előadásához hasonlóan, ezúttal is egységes, felfokozott, a túlzó eszközöktől sem idegenkedő játékstílust alakított ki. A szereplőket csak egy-egy fő vonással jellemzi, de ennek a kiemelt jellemvonásnak számtalan árnyalatát mutatja meg. Ez a szerepértelmezés nem engedi meg, hogy részletező megoldásokat keressen a színész, inkább a szerep kontúrjait kell nagyon határozottan megrajzolnia és minden eszközzel hangsúlyoznia. A rendező a színészmozgatásban hasznosítja az expresszionista színház egyik kedvelt eszközét, a bábok technikáját. Természetesen nem bábóknak tekinti a színészeket, de az állandó mozgás, a sztereotip és felnagyított mozdulatok, gesztusok, hangsúlyok ismétlődése, a felpörgetett tempó, a szaggatott ritmus, a pszichikai jellemzés és az érzelmek megmutatásának hiánya mint az előadás hatáselemei közvetlen rokonságot mutatnak a bábos ábrázolásmóddal.

Ez a stílustanulmány különösen nehéz feladatot ró a színészekre, akiknek általában nem adatott meg az elmúlt időszakban az, hogy valamely stílussal behatóan foglalkozzanak. Az előadás arról tanúskodik, hogy a színészek megbarátkoztak ezzel a színjátszással. Az előadás egyenetlenségei viszont arra utalnak, hogy egyesek jobban, mások csak kevésbé tudták megoldani feladatukat.

Hullán Zsuzsa és Varga Károly érzett rá legjobban az előadás stílusára. Ok a lány és a fényképész szerepében egyszerre játszották el magát a stílust és ehhez a stílushoz való viszonyukat. Varga Károly érett színészi eszközökkel, fölényes technikai biztonsággal formálta meg a fényképész szerepét, s ezzel - a rendezői elképzeléssel összhangban - a család tagjaival azonos súlyúvá tette a figuráját.

Egri Kati alakítása maradt meg leginkább a realista színjátszás keretei között, figurájában a hagyományos vígjátéki elemek és az előadás egészét meghatározó stílusjegyek keveredtek, de Fanny alakja végül is nem törte meg a produkció egységét.

Az előadás két meghatározó szerepét Győry Franciska és Takács Gyula játszotta. Takács tanáralakítása színészi pályafutásának meghatározó eseménye, s a nagy feladatnak körvonalaiban eleget is tesz. Fegyelmezetten, minden fölös-leges túlzást elkerülve adja meg Krull figurájának külső jellemzését. De gyakran, főleg a második részben adós marad a szerep belső lényegének érzékeltetésével. Mind ez ideig főleg rövid lélegzetű szerepek szabták meg a színészi energiagazdálkodását, s most, hogy egy egész előadás mozgatójának kéne lennie, nem tud maradéktalanul eleget tenni a hosszú távú feladatnak. Ezért alakítása egyenetlen, s ez kihat partnerei teljesítményére is. Mindenekelőtt Győry Franciskáéra. A színésznő elkerüli a szerepben rejlő túlzásokat, Elsbethje se nem pszichopata, se nem a pénz hatalmával visszaélő ördögi intrikus. Ez az asszony élvezi, hogy a többiek fölébe kerülhet, de megjelennek a szánni való emberi vonásai is. *Győry* Franciska nem pszichologizál, de nem is lesz bábszerű a figuraformálása. Igazából csak akkor bontakozhatna ki ez az alak is a maga teljes gazdagságában, ha Krull az adott karakteren belül árnyaltabb lenne. Az előadás befejezésé-nek megoldatlansága is összefügg Takács szerepformálásával. A fényképésszel való zárójelenetben kifullad a színész, nincsenek újabb művészi erőtartalékai, így ez a jelenet lapos, a többihez képest kevésbé hatásos.

Meier

Franz Xaver Kroetz műve nem teljesen ismeretlen a közönség előtt, hiszen kötetben olvasható *(Felső-Ausztria*, Európa, 198o), és játszotta a Nemzeti Színház a Játékszínben. (Az előadásról a SZÍNHÁZ 1981. márciusi számában jelent meg méltatás.)

Különös, kétarcú művek Kroetz darabjai: egy sajátos, szociológiailag jól körülhatárolható társadalmi réteg életét villantja fel az író, ám a látlelete olyan pontos és annyira a lényegi jellegzetességeket emeli ki, hogy a darabok problematikája, konfliktusai, szereplői általánosan ismertek, s némi belső hangsúlyeltolással a művek mindenütt érvényesek, ahol az ipari civilizáció, a társadalom szervezettsége, a munkamegosztás tagolódása, a társadalmi intézményrendszer működése megfelel az iparilag fej-lett vagy legalábbis a jó közepesen fej-lett országokénak. Így számunkra is ismerősek azok a viszonyok, amelyek között a nyugatnémet vagy osztrák kisember, munkás él, de nem azonosak. Nálunk is reális veszély a környezetszennyeződés, a társadalmi méretű emberi közöny, a munkahely elidegenülése, az emberi kapcsolatok elsivárosodása, de másként nyilvánul meg, mint tőlünk nyugatra vagy keletre.

Rendezőink különös érdeklődéssel fordultak és fordulnak Kroetz darabjaihoz, s ennek nyilvánvalóan az a legfőbb oka, hogy a drámákban megfogalmazott - szándékoltan némileg leegyszerűsítve és áttételek nélkül megmutatott - alaphelyzet ismerős. De ezeknek az alaphelyzetek-nek a magyar színpadon való megjelenítése - az eltérések miatt - igen nehéz. Nemcsak arra a csupán fordítástechnikai kérdésnek tűnő problémára kell utalni, hogy a különböző német dialektusban beszélő szereplők szövege szinte lefordíthatatlan, átültethetetlen magyarra, ha-nem arra a mélyebb különbségre is, ami az eltérő gazdasági, társadalmi, kulturális helyzetből, tradíciókból következik.

A Kroetz-darabok sikerének tehát az a kulcsa, mennyire sikerül a megírt konkrét helyzetből úgy kibontani az általános tartalmat, hogy abban az előadás helye és ideje által megszabott konkrét viszonyok és állapotok is megjelenjenek. Számunkra egy nyugatnémet munkáscsalád élete, válsága, széthullása akkor érdekes, ha az a magyar munkáscsaládok - s általában a család - életével, problémáival szembesíthető. A nyugatnémet Meier családot bemutató darab természetszerűleg nem szólhat a magyar Majoros családokról, de olyan viszonyítási alapot kínálhat, amelyhez képest élesebben rajzolódik ki és gondolható végig a Majoros családok élete is. Ez a viszonyítási alap olyan tükör, amely a fényt félig átereszti, így egyszerre látható saját arcunk tükörképe s az, ami az üveglap mögött van. A kettő szüntelen egymásra kopírozása, az azonosságok és különbségek egyidejű regisztrálása és ütközése adhat különös szellemi és művészi izgalmat az újnaturalizmusban fogant Kroetz-daraboknak nálunk.

A Meier rendezője, Árkosi Árpád pon-

tosan erre az ellentmondásosságra érzett rá, amikor az előadás terét és stílusát meghatározta. Úgy komponálta meg a teret, hogy az említett tükrözés inverz, színházi tükörjátéka szülessen meg. A terem közepére egy lakótelepi lakást építettek be, az előszoba-barkácskamra-konyha-háló-nappali-erkély sor a Szobaszínház terét kettéosztja, a lakás két oldalán, egymással szemben ül a közönség. A lakásnak nincsenek a közönség felé falai, tehát a nézők nemcsak a szoba közepén húzódó játékteret, az abban lezajló eseményeket látják, hanem a játéktéren túl a közönség másik felét is. Itt nem a tükör mögötti események és tükörbeli önmagunk képe szembesül egymással, hanem a játék valósága és mögötte a másik ember által felmutatott tükörképünk.

Árkosi tudatosan úgy alakította az előadás rétegeit, hogy azok egyidejűleg fejezzék ki a darab konkrét és általánosítható, valamint az áttételesen hozzánk szóló tartalmait. Ennek megfelelően a történet szintjén szigorúan ragaszkodott a Meier família életét bemutató eseménysorhoz, az előadás látványvilága általánosított, az akusztikai háttér viszont magyar. A lakás bármely ország típuslakása lehetne, a jeleneteket elválasztó zenei és hangmontázst pedig magyar könnyűzenei, újhullámos beat, illetve prózai rádiófelvételekből válogatták.

A rendező más módon is igyekezett kiemelni a darab hármas rétegezettségét. Mindenekelőtt részben újrafordíttatta a drámát. A fordító, Oravecz Imre a hamburgi dialektust a valóságban nem létező, modoros, városi rétegnyelvvel helyettesítette. Ezt a konstruált nyelvi világot Árkosi elvetette, s úgy alakíttatta át, hogy a szereplők szövege egy átlagos, mindenütt fellelhető, közepes műveltségű és egzisztenciájú réteg mindennapi nyelvét tükrözze. Ezen kívül néhány dramaturgiai változtatásra is sor került, így kimaradt a kabátvásárlási jelenet, illetve egy-két epizód felcserélődött. Ezek a változtatások egyértelműbbé, gördülékenyebbé és világosabbá tették a dráma kifejletét.

A darab előadásának legnagyobb kérdése a megfelelő játékstílus megválasztása. A Meier család élete úgy zajlik a néző előtt, mintha egy valódi család életét a szemközti ház ablakán át lesnénk ki. Rafináltan úgy szerkeszt a szerző, mintha nem is sűrítene, mintha hagyná, úgy folyjanak az események, ahogy azok az életben is szoktak. A jelenetek felépítése és snittelése azonban világosan mutatja, hogy itt mégis művészi absztrahálással

Kovács Lajos és Bajcsay Mária Kroetz: Meier című darabjában (szolnoki Szobaszínház) (Szoboszlai Gábor felvételei)

van dolgunk. A darab színpadi megjelenítésekor az életszerűség és a stilizáltság arányának megtalálása az előadások alapproblémája, a színpadi ábrázolás mindig nagyobb fokú stilizálást igényel, mint amennyit ez a drámai megközelítés elvisel. Ezért a Kroetz-művek gyakran leegyszerűsödnek, s egyértelműen tragikus vagy komikus életképekké válnak.

A Szobaszínházban egészen más problémákkal kell szembenézniük az alkotóknak. Itt éppen az egyértelmű naturalista ábrázolás veszélyeit kell elhárítani. Azt, hogy az előttünk megjelenő családi életszelet csak egyedi, meglesett eseménysor legyen, amihez nekünk valójában nincs is közünk. A rendezés ezt a buk*tatót* egyrészt a már említett térkialakítással kerülte el, másrészt azzal a különlegesen hiteles és intenzív színészi létezésmóddal, amellyel a három művész a Meier família tagjainak életébe a magáét ötvözte. Nem csupán arról van szó, hogy egy színész a maga élettapasztalataiból rakja össze egy figura életét, hanem arról, hogy testestül-lelkestül kitárulkozik, teljes emberi kiszolgáltatottságban adja önmagát egy szerephez. Minden testi-lelki szépsége és fogyatékossága része lesz a szerepnek, s mindez karnyújtásnyira a nézőtől, azaz nincs mód különböző színészi technikával kiigazítani a nehezebben megoldható részleteket, nem lehet hazudni, a színész mint ember ha-zugsága a figura hazug voltát jelentené, azaz az egész igazságát és hamisságát befolyásolná. A Szobaszínházban a szereplők életében bekövetkező komikus vagy tragikus fordulatokat roppant intenzíven éli át a néző, mivel ezek nem színpadi effektusként jelennek meg előtte, hanem hozzá hasonló, a számára is ismerős hétköznapi rutintevékenységet végző, ám tökéletesen kiszolgáltatott emberek egyéni drámájaként. Ettől a színészi létezésmódtól teremtődnek meg az előadás sűrített, a naturalizmuson túlmutató drámai pillanatai anélkül, hogy a produkció tragikus színezetet kapna.

A három színész, Bajcsay Mária, Kovács Lajos és Tóth József, tökéletesen teremti meg ezt a speciális és rendkívüli létezésformát. Természetesen élik a család mindennapjait, végzik megszokott tevékenységeiket, bámulják a tévét, az asszony főz, mosogat, ágyaz, a férj repülőmodelleket fabrikál, vedeli a sört, a fiú bújja a magazinokat és hallgatja a rádiót vagy a magnót. A feszültség azonban egyre nő, és anélkül, hogy látványos drámai összeütközés következne be, széthullik a család. S közben Kovács Lajos egy széken állva arról ábrándozik, hogy vele, a sikeres pilótával és repülőtervezővel interjút készít a televízió, s híres ember lesz, vagy bemutatja, hogyan deformálódik a keze, amikor az autógyári lét-számcsökkentés miatt megnő a normája, s egy embernek annyi csavart kell be-hajtania, hogy még a keze is csavarhúzó formájúvá válik, vagy mániákusan számolgatja, hol csaphatták be a vendéglő-ben. S amikor felesége elköltözik otthonról, Kovács Meierje összeomlik, nem találja a helyét. Még tartja magát, amikor albérletében meglátogatja az asszonyt vagy hazahívja a fiát, de lassan ez a tartás is lefoszlik róla. Roncs lesz, aki kuckója sarkába húzódva, zokogva „reiszol".

Bajcsay Mária kezdetben főleg az asszony családösszetartó, „villámhárító" szerepét hangsúlyozza, a szürkeség, a fáradtság, a céltalanság számtalan árnyalatát mutatja meg, amikor a látszat nélküli, az örömtelen házi munkát végzi. Az olyan drámaiatlan drámai pillanat, amelyről szóltam, az ő alakításában érhető legtisztábban tetten. Ez az elköltözése előtti jelenet. Meier magából kivetkőzve kutatja végig a fiú levetett ruhadarabjait,

keresve az ellopott pénzt. Bajcsay eközben szinte szótlanul, mozdulatlanul áll, lebénul a megaláztatás ilyen brutális megnyilvánulásától. Csak az események lejátszódása után, jókora késéssel jelenti be, hogy elmegy. Nincs nagyjelenet, veszekedés, ő döntött. Közben a lélekben erős asszony testben megtörik. A második részben az albérleti egyedüllét, a férje és fia látogatásai alatt egyre összébb megy, egyre védtelenebb lesz, s az előadás végén csak ül a fekhelyén, és maga elé meredve ringatózik.

Tóth József ízig-vérig mai, ismerős fiatalembert jelenít meg. Alig szól ez a fiú az előadás során, a dac, a tehetetlenség, a kitörni vágyás csak a szeméből, a tartásából sugárzik. Ő az, aki elsőnek hagyja el az otthont, s akiről hisszük, reméljük: megtalálja a helyét, hiszen szakmát tanul, a maga lábára áll. De a talajtalanok bizonytalansága veszi őt is körül. A színész szótlanul is érzékelteti, hogy ennek a fiúnak sem lesz jobb sorsa, mint az apjának. Az előadás végén ő is, mint szülei, önkábító pótcselekvésbe menekül.

A három embert semmi nem fűzi egymáshoz, a családi kötelékek meglazultak vagy soha nem is voltak elég erősek, az érzések kiürültek. Az egyre nyomasztóbb külső körülmények között egyedül nem képesek létezni, gyámoltalanul kapaszkodnának egymásba, de többé már nem tudnak együtt élni. S egyedül is oly reménytelen - mondja az előadás. Nem azért, hogy elrettentsen a valóságtól, hanem azért, hogy kritikus-önkritikus szembenézésre késztessen a valósággal.

Peter Hacks: Amphitryon (a szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Fordította: Tandori Dezső, *díszlet-jelmez:* Antal Csaba. *Rendezte:* Nagy Sándor Tamás.

Szereplők: Takács Katalin, Jeney István, Zala Márk, Nagy Gábor, ifj. Kőmíves Sándor.

Carl .Sternheim: A kazetta (a szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Fordította: Neményi Róza, *díszlet- és jelmeztervező:* Kálmán László, *zenei szerkesztő:* Nádor László, *dramaturg:* Magyar Fruzsina. *Rendezte:* Csizmadia Tibor.

Szereplők: Takács Gyula, Egri Kati, Hullán Zsuzsa, Győry Franciska, Varga Károly. Hanga Erika, Philippovich Tamás.

Franz Xaver Kroetz: Meier (a szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

Fordította: Oravecz Imre, *díszlet jelmez.* Antal Csaba. *Rendezte:* Árkosi Árpád.

Szereplők: Bajcsay Mária, Kovács Lajos Tóth József.

BALASSA PETER

Emlékeztető oratórium az érzéki zsenialitásról

Mozart Don Giovannija - Ljubimov szerint

Az Erkel Színházban felújított mestermű előadása, a rendezés minden következetlensége és nagyvonalú képtelensége ellenére: kiváló. Mind zenei, mind színpadi értelemben. Hogy a magyar zenekritika derékhada a „hagyomány nevében (mely persze meghatározhatatlan és mindenre felhasználható) kikérte magának Ljubimov rendezését, az egyrészt operakritikánk zömének önarcképe, másrészt valami szakmán túli konzervatív sznobizmus, botrányszaglászás tömegnyomása, amivel az elfogulatlan bírálatnak, a józan tájékoztatásnak nincsen dolga. Igaz ugyan, hogy a „tömegnyomás" bizonyos értelemben jogosult: Ljubimov *exkluzív Don Giovannit* teremtett a színpadra, de a feladat az, hogy a kritika ismételten hangsúlyozza: lehetséges, szükséges és kívánatos egy fejlett szellemi, színházi, zenei életben olyan produkció is, amely nem populáris fogyasztásra való, sőt, mint ebben az esetben, az adott mű hagyományos közönségének sem; hanem arra való, hogy mintegy megelőlegező, előőrsszerű funkciót töltsön be, kevesekhez szólván - teremtse ama jövőbeli többeket. Van közönségkövető jó szín-ház (opera), és van közönségteremtő jó színház (opera). Egyiknek a létjogosultsága sem vonható kétségbe. Ljubimov rendezése az utóbbiba tartozik.

A maga nagyságrendjén belül azonban igazán *nagy* feszültséget, konfliktust hord magában ez a munka, amit letagadni nemcsak szükségtelen, hanem fölösleges is. Ez a következő: a rendezés a mű kierkegaard-i értelmezéséhez hűen az érzéki zsenialitás démoniáját állítja a középpontba, ám nem megjelenítve-eljátszva, hanem egy dramaturgiailag különben kifogástalan és nagyszabású utalásrendszerbe állítva. A preindividuális ösztöndémonia és a polgári individualitás közötti szakadék metafizikai - és megoldhatatlan - drámája: minden idők egyik legnagyobb színpadi konfliktusa és színháza *itt a Don Giovanni* című opera befogadás-, értelmezés- és reflexiótörténetére épülő, *hivatkozott,* előadásként jelenik meg. Ljubimov egy zseniális, többé-kevésbé következetes, nagyszabású kultúrtörténeti emlékeztetőt nyújt át a jól felkészült, tájékozott hallgatónak-nézőnek, annak, aki valamilyen fokon *Don* Giovanni-szakértőnek nevezhető, már jól ismeri a művet, továbbá annak kultúrtörténetét, recepcióját, illetve tudja előre, hogy mennyire jogosult e Mozart-darab keresztény drámaként történő interpretálása is, hiszen ezúttal éppen ezzel fog találkozni, helyenként pravoszláv dialektusban előadva. Mindez semmiképpen sem takar bírálatot vagy egyet nem értést, hiszen siettünk leszögezni: kiváló, végiggondolt és jogosult értelmezésnek, előadás-nak tartjuk. A rendezésnek az imént vázolt rendkívüli, belső feszültsége, küzdelme önmagával és a koncepció lehetőségeivel, *ezzel együtt* létezik; ha problematikus, akkor önnön dimenziójában és nagyságrendjében az. Az exkluzív, emlékeztető oratóriumot *a Don* Giovanniról, amely tehát nem *a Don Giovanni,* nagyszabásúan meggyőzőnek tartjuk, nagyjából megvalósítottnak, tehát autentikusnak, éppen ezért ez, és nem véletlenül ez a teremtő értelmezés világít rá ismét e mozarti világszínpad roppant belső feszültségeire, színházi szempontból olykor megoldhatatlannak tűnő belső drámájára. Mert a *Don Giovanni* Mozart oeuvre-jé-nek is a belső szakadása, törése, nem egy-szerűen egy drámai remekműve a többi között. Egy világkép legnagyobb, rejtélyesen és eleve megoldhatatlanul szakadékos küzdelme - önmagával. Ljubimovtól tanulva: emlékeztessünk hát *újra* röviden erre a belső küzdelemre, hogy a rendezői elgondoláshoz közelebb juthassunk.

Mozartnak ebben az operájában jelentkezik először az, hogy a mű egésze egy teljes metafizikai dimenzió jelenléte nél-kül nem megoldható, ezáltal viszont a drámai konfliktus, ami a tárgya, nem oldható meg többé a Mozart-operák régi, eredeti eszmei alapelvei szerint. A konfliktusokon keresztül kibontakozó, polgári individuum és a kibontakozást magát meg nem kérdőjelező világrend éppen a „régi , sőt az archaikus és az individuum előtti felől kérdőjeleződik meg, Giovanni démonikussága által és azáltal, hogy ez kizárólag egy másik princípium, az individuumon túli szellem (Komtur) által győzhető le. Shakespeare-ivé pedig természetesen Mozart zene-dramaturgiájától válik a szüzsé. A többi Don Juan-feldolgozásban eleve nem lehet földi ellenfele a főszereplőnek. Mo-

zart azonban saját világnézete szerint, annak előfeltevéseit mintegy végsőkig próbára téve, megkísérli a földi ellenfél megalkotását, vagyis a Don Giovanni-történet fölötti evilági diadalt, azt, hogy emberek, nevezetesen Donna Anna és Don Ottavio győzzék le magát a figurát, sőt a bennük és az emberiségben élő Don Giovanni-problematikát. Ehhez a feladathoz keresztként kapja Anna a hosszúnak, ennek a tőle és a polgári észelvektől olyannyira idegen eljárásnak-szenvedélynek a parancsát. A Kormányzó holttestének felfedezése utáni bosszú-kettős és eskü pillanata ez, amely például Fodor Géza szerint „Egyiküknek sem *belső* ügye... De a világ - az apa szelleme - rájuk kényszeríti a metafizikát." *(A Mozart-opera világképe.* Don Giovanni-elemzés.) Abert szerint viszont éppen azt a borzadást és iszonyatot fejezi ki, amit bennük *sorsuk idegensége,* belső meghasonlottságuk kelt. E meghasonlottság szerintünk sem csupán külső kényszer, hanem nagyon is belső ügy, amivel azonosulni éppúgy nem tudnak, mint teljesen szakítani. A bosszút végre kell hajtani akkor is, ha egész moralitásuknak ellentmond ez az érzés; ebben a pillanatban a szakadék mintegy a bensőt romboló erővé vált, nem külső meghasonlás csupán, hanem az új, felvilágosodáskori emberfajta integritását érintő, megkérdőjelező elem. Csak a hamletihez hasonlítható konfliktusszerkezet ez, és *ebből* adódik a mű összes talánya. Arról, hogy az ember rejtélyes lény, és önszemlélete számára kimeríthetetlenül az, meg-oldhatatlan formában felírt drámai képletek beszélnek a legintenzívebben, mint *Hamlet* és *Don Giovanni,*

Mozart „elbizonytalanodása" nem a formáló művészé, hanem a megérintett emberé. Mert lehet-e ellenfele az érzéki princípiumnak? Ugyanakkor *kell* lennie ilyennek, különben a felvilágosodás, a humanitás, az immanens világ értelmességébe vetett hit kérdőjeleződik meg. Kérdésessé vagy legalábbis feltörő *reflexió* tárgyává lesz egy metafizikai, ösztönös és archaikus dimenzió nélküli világ eljövetelének a hite. A földi, autonóm, teljes és szabad individualitás világméretű összecsapása ez az opera a metafizikai hatalommal, amit együttesen képvisel a csábító és a Szellem. Ez szakadékot teremt. Többé meg nem alkotható érzéki és morális *evilági* egyensúlya, az az antropológiai harmónia, aminek lehetségességét *eddig* Mozart operái igazolni látszottak, Bennük, a kora újkori, észelvű és humánusan érző emberekben, Annában és Ottavióban maradó és lakozó szakadék keletkezik, külsőleg azért, mert ez az új emberpár *„még"* egy lovagi-keresztény-középkori kultúrában él és nevelkedik. Valójában sokkal mélyebben lakozik az a tőlük idegen hatalom, amely mégis belső iszonyatuk tárgya lesz, legyőzése pedig örök és megoldhatatlan témájukká válik.

Jelenet Mozart: Don Giovanni című operájának Erkel színházi előadásából

A Don Giovanniban az érzéki és a morális egyenrangú érték, és mint ilyenek: összeegyeztethetetlenek, mert az első egy metafizikai kettős világrend egyik démonikus alapelve, a második egy immanens, homogén világrend humánus-ésszerű alapelve. Nem ugyanabban a világban funkcionálnak, *de találkozniuk kell.* Es ez: léttragédia. Az érzékiség démoni alakban megjelenő archaikus princípiumát a régi világrendnek megfelelően le kell győzni (keresztény aszkézis), és *eközben* lehetetlenné válik, hogy ezt a rosszul feltett kérdést, mely évezredek európai kultúráját át- meg áthatotta - újrafogalmazzák az erre legalkalmasabb emberek, a felvilágosult emberpár. Oly módon, hogy az érzéki elem immár ne pricípiumként jelenjen meg (mely szükségképpen feltételezi szellemi ellenfelét és egymás elpusztítását), hanem a moralitással összeegyeztethető, átalakítandó, megtartan*dó: humanizált ösztönként. E* humanizált ösztön gyakorlati működtetése (nem pedig megszüntetése) válik kérdésessé Mozart művében, hogy újra meg újra démoni-legyőzendő, ám földi módon legyőzhetetlen metafizikai princípiummá regrediáljon.

A gonosz (itt: az érzéki zsenialitás démona) nem győzhető le az erényessel, mert a gonosz egyetemes értéket hordoz, olyasmit, amit a moralitás világa önmagában soha nem tud fölmutatni, például az értelmezhetetlen, spontán szépséget és örömet, akkor is, ha közönséges (Don Giovanni -- mint ezt elemzői általában hangsúlyozzák végtelenül közönséges *is).* Az érzékiség és a moralitás nem képes egyetlen világot alkotni, *mert* az érzékinek itt gonoszként kell megjelennie, márpedig a gonosz tud valamit, amit a jóként megjelenő erényes sohasem fog tudni: a hatalmat a másik felett, a másik megszüntetését (lásd Don Juan összes csábításának alaptendenciáját: a csábítás tárgya adja fel személyiségét, szűnjön meg, váljék imitátorrá, forduljon ki önmagából stb.), perversióját. Ezért a gonosz eleme az átöltözés, a travesztia, a beleköltözés a másikba, mely megszünteti azt *övé a valódi színház.* Talán ezért érthető Szent Ágoston és Pascal egyéb-ként eléggé talányos színházellenessége; tudták, érezték belülről a lehetőségeit. A moralitás, a jó, az evilági nappali, racionális ember eleme *ebhez képest* a próza, a regény, az emlékezés (Ottavio XIX. századi regényhősök elődjeként is felfogható). Az új és önmagában eleve megroppant, győzelem nélkül bevonuló humanitás a lineáris fejlődés, az élettartam, a folyamat világában mozog, nem pedig a színpadi értelemben vitt változás, a pillanat, az időtlen, forgó tér, a mozgásvihar démoni-szcénikus közegében.

„Ábrázolhatja-e a zene valamely emberi életnyilvánítás problematikus voltát önnön problematikusságával ?" - kérdezi Fodor Géza *A Mozart-opera világképe* című ismert kiváló könyvének *Don* Giovanni-fejezetében, Donna Anna első felvonásbeli bosszúáriájával kapcsolatban. A kérdés az egész mű felett ott lebeg, hiszen Mozart, egyedül a *Hamlet* Shakespeare-jéhez hasonlíthatóan, gondolatilag-emberileg megoldhatatlan konf-

Polgár László mint Leporallo a Don Giovanni című **operában (Ikládv** László felvételei)

liktust, metafizikai létproblémát választott műve tárgyának; *a Don Giovanni* magát e megoldhatatlanságot formázza. Számtalan interpretációt kihívó mivolta nemcsak talányosságában, hanem totális érintettségünkben is rejlik. Azt tartjuk, hogy a *Don Giovanni az* az alapmű az egész újkori és modern európai kultúra megértéséhez, amelyik *a világ törését, szakadtságát tematizálja.* A polgári lét egész erényességen, észelvűségen, humanizálható érzéseken alapuló ideológiája és emberi sorsa alulmarad a „régi" metafizikával szemben, miközben éppúgy érvényes is marad. Nem összemérhetők, s hogy ez így van, az végzetes törés; de *a világ törésének a megkomponálása még nem a mű törése.* Az a mindennél erőteljesebb és egyben talányos tapasztalat, hogy az élet végül racionalizálhatatlan ösztöndinamikája, spontaneitása, mely gonosz, öröm és szép együtteseként jelenik meg, legföljebb zárójelbe tehető vagy szublimálható, de *nem békíthető.* Intenzitása, „az, ami" volta csak eredeti formájában maradhat meg. Nos, ez a tapasztalat Mozart egész hangszeres életművének egyedüli, hasonlíthatatlan érzéki egységében, egyedülálló hangzásegyensúlyában is megvalósult, egy pillanatra sem feledtetve, hogy a *Don* Giovanni-szakadék nélkül mindez nem volna lehetséges. A démon szolgálatra szorítása, szolgálatba állítása egyedül és kizárólag a művészet, az alkotás *pillanatára* lehetséges. A mű ezen „luciferi" fogantatásáról Mozart egyetlen pillanatra sem hajlandó megfeledkezni.

E „luciferi" tudás ellenére Mozart világa zenei és dramaturgiai értelemben egyaránt zárt és teljes, a törés és szakadék tudásával, ábrázolásával együtt. Itt kezdődhet el mégis az a történet és magatartás, ami Mozarttól tökéletesen idegen maradt, az átlépést ebbe az új világba nem tette meg, mert nem kellett megtennie, és ez: a polgári rezignáció története, illetve a reflexió benyomulása a művészetbe, az önértelmezés mint *kiemelt* tárgya a műnek, amellyel a felvilágosodáskori humanitásideológia válságát vagy lehetetlenségét jelzi, egy Mozart *utáni* világállapotot fejez ki.

A Ljubimov-féle *Don Giovanni* ennek a rezignációnak és reflektáló értelmiségi művésznek a színháza, *egy régi* művésze-ti emlékről, Mozart operájáról. Nem a darab színháza, hanem együttes gondolkodás róla. Átütő ereje, mély hatása abban áll, hogy egy aktuális magatartás és látásmód szerint *felidézi,* megidézi, sőt: idézetként kezeli az eredeti drámai szín-házat, de - *nem az.* Ily módon önmagáról, korunkról, illetve egy régi, de bizonyos értelemben végleg meghaladhatatlan, fölöttünk álló művészi valóságról közöl reflexiókat. Ha nem ezt tenné, akkor az aktuális mondanivalója, érvénye: hatása válna kétségessé (más kérdés, hogy így vajon az a mű került-e szín-padra, szólalt-e meg, vagy pedig egy kultúrtörténeti emlékeztető, egy idézet, *arról?).* Mert hiszen mindannak, ami az eredeti Mozart-műben problémaként, drámaként és rejtélyként megjelenik, mi-féle mondandója, aktualitása volna, lehetne egy konfliktuskerülő, antidramatikus, metafizika nélküli, tragédiahárító és - elfojtó korszakban, mely derűs és szürke, nivellálóan pragmatikus, kissé angolosan lapos, cinikusan súlytalan, minden mélységgel, töréssel és szakadékkal szemben - többnyire persze első látásra joggal - gyanakvó, gátlástalanságát őszinteségnek nevezi, a „kedély" örvényeiről tudomást nem vesz és elutasítja azt, egyetlen törekvése a tehermentesítés, és végül úgy véli, holmi démonokkal polgári ősei derekasan és győztesen megvívták harcukat, a legjobb példa rá épp ez a korszak? Vajon nem rekvizitum-e hát a *Don Giovanni,* és mindaz, amit tartalmaz? Vagy legföljebb valami illetlen aránytalan, ormótlan emlékezte-tő olyasmire, amit elfeledtünk, sőt, meghaladtunk? Vajon nem csupán valami bántó, sőt konzervatív memorandum az emberi lélek és létezés rejtélyéről, amit annak nyújtanak át, akire már nem vonatkozik? Merthogy Ljubimov rendezéséből nem hiányzik e kérdések iróniája, az oratorikus előadásmód révén megjelenő rekvizitumjelleg, az kétségbevonhatatlan. A rendezés azonban épp e reflexivitás által tudott újat mondani *mirólunk,* minekünk, *a Don Giovannira* emlékezve.

Mi is alkalmazkodván Ljubimov eljárásához, csupán emlékeztessünk: az egész előadás tartalmaz valami feltételezett közmegegyezést, e mű zenéjének a beható ismeretét, amire ráépül. A rendező a játéktérre helyezte a zenekart. Tökéletesen meggyőző eljárás ez, nemcsak azért, mert újítása valójában egy XVIII. századi színházi szokást elevenít meg, ilyen értelemben tehát „korhű", hanem azért, mivel az operaműfaj közösségi, ensemble jel-legét hangsúlyozza vele, szemben a modern operajátszás tradicionális magányával, „zárt számos" individualitásával, színpad és zenekar közötti „elidegenedésével". A zenekar is játszik, mint emlékeznek rá azok, akik látták az előadást, a rendezés teatralizálja és vizualizálja a zenét, a karmester (Fischer Iván, illetve Kovács János) széles gesztusai, színházi mimikája által, továbbá azáltal, hogy egyes szereplők (kivált Leporello) a zenekarból lép játékba, és oda tér vissza. *A ze*nekar színháziasítása ugyanakkor éppen azzal jár, hogy a színházi akciók tere be-szűkül, és az előadás oratorikussá válik. A zene játékba hozása a játék jelzéssé, utalássá változásával jár együtt. Ez nem elmarasztalás, hanem ténymegállapítás.

Az így kialakuló színpadon adódó ironikus játékok, új színpadi energiák a jól ismert helyekre és azok értelmezési lehetőségeire, konvencióira mutatnak rá, tehát egy másodlagos színházi jelzőrendszert teremtenek. Például amikor Leporello a hegedűpult mellől lép játékba, vagy amikor a karénekesnők lapozzák a zenekarban ülők kottáit, amikor a darab elején megjelenik Don Giovanni démona egy néma szereplő képében, és leszúrja a kormányzót. Más kérdés, hogy *ez az* egyértelműen Kierkegaard ismeretét kívánó, feltételező megoldás, mely közvetlen reflexiója és értelmezése a műnek, gondolkozás róla, nincs végigvezetve, egy idő után hiába keressük „azokon az ismerős" pontokon, ahol Kierkegaard szellemében meg kéne jelennie. Emlékeztető a finálában a harsonásoknak a híd-ra helyezése, emlékeztető a nyitány alatti akció: Giovanni az előadás egésze alatt nyitott pokolhól (az „egykori zenekari árokból) emelkedik ki lassan, és a nyitány második felében eltűnődve üldögél a súgólyukon. És emlékeztető módon van előadva a bál és a vacsora, a második felvonásbeli többszörös keresés-kergetés és álleleplezés. Félhomály van végig a színpadon, nincs fény a bál idején sem, nincs a szextett híres fordulatánál, Ottavióék bejövetelekor sem, nincs a va-

csora alatt. Reflexiós emlékeztető, hogy amikor a csábítót elviszi a Komtur a poklokra, a pokolban énekel a kórus, az oratorikus hatást fokozva: gyertyákkal a kézben. *Lehet,* hogy ennek a megoldásnak, amely rendkívül erőteljes és tartalmas, van bizonyos oroszos hangsúlya; pravoszláv istentiszteletek mélységes bűntudattal telt, keleti keresztény légkörét idézi. Az orosz hagyományba a démonia egyértelmű és hangsúlyos vállalása révén kerül ez a mű, bizonyos helyein *orosz Don Giovannit* látunk-hallunk, nem-csak azért, mert tudjuk, hogy ez a téma az orosz irodalomnak is kedvence volt a múlt század első felében, hanem azért is, mert tudjuk, az orosz szellemiséget milyen mélyen áthatja a gonoszról és a démoniáról való szüntelen gondolkodás, mintegy közös fejtörést okozva.

A zenekar hosszú évek óta nem szólt ilyen tisztán, világosan és telten, mint ez alkalommal. Az opera muzsikusait a rendezés éppúgy, mint Fischer Iván konzseniális munkája felvillanyozta, és *újra* azon a színvonalon dolgoztak, amelyiken érdemes. Egy hónappal később Kovács János dirigálása ugyanezt a meggyőző erőt mutatta. A kiegyensúlyozott és értelmes hangsúlyokkal emlékeztető zenekari hangzás nem mindig tudta magával vinni a kórust, mely erőtlenebb, fátyolosabb volt, mint amit funkciója meg-kívánt volna.

Ami a szólistákat illeti - bár e fogalom használatát ez az előadás üdítően megkérdőjelezi , kiváló énekesek nem teljesen kiegyensúlyozott módon, mégis *nagy zenét* produkáltak. Melis György, a nagy magyar színészek egyike, aki oly sokszor és új meg új arcot mutatva énekelte a címszerepet, most egy kései csábítót alakított, aki emlékeztet csupán arra, aki volt, és mindössze ragyogóan, plasztikusan és hihetetlen gazdagságot mutatva - énekelni akar. Az olaszul előadott darab az ő szövegejtésében volt a legtisztább. Az előadás talán legnagyobb énekesi teljesítménye Kukely Júliáé (Donna Anna), aki rendkívüli mélységgel, erővel és érzelmi gazdagsággal jelenítette meg szerepét. Sudlik Mária, akinek drámai tehetségét és egyenetlenül megmutatkozó, de elementáris énekesi képességeit régóta tisztelhetjük, igen magas színvonalon küzdött meg a szereppel: Elvira drámáját, életének kétségbeejtő kettősségét zeneileg kevésbé dolgozta ki, egyensúly--zavarokkal küzdött, noha ez maga szerepének egyik, megoldandó titka. Gulyás Dénes férfias és tisztán, erősen felhangzó Ottavio-muzsikát produkált, amit csak üdvözölhetünk, midőn még mindig kísért a közönségben és az értelmezésben a „férfiatlan", „gyenge" Ottavio fantom-ja. Polgár László Leporellója kiváló komédiás, nagyszerű énekesi képességekkel, amelyekkel jól induló pályáján úgy látszik kiválóan gazdálkodik is. Az ő karakterformálására volta leginkább jellemző a ljubimovi intenciók elfogadása: utaló, hivatkozó megmutogatás, reflektáló láttatás. Kalmár Magda Zerlinája egy régebbi operai mozgásstílust és kifejezésmódot idézett, ami egyáltalán nem volt zavaró, éneklése megbízhatóan tiszta és árnyalt volt. Zenélésmódjával is egy hagyományosabb *Don* Giovanni-értelmezésre utalt vissza. Ugyanez érvényes Begányi Ferenc Komturjára is. Egyértelműen idegen és súlytalan ebben az előadásban egyedül Vághelyi Gábor Masettója volt. Az énekesek és a zenekariak teljesítménye attól is megnő, hogy David Borovszkij díszletei nem díszletek a szó régi operai értelmében, nem alkalmazott dekoratív elemeket, csupán funkcionális elemeket, szinte örökké változtatható, rendkívüli mozgékonyságot lehetővé te-vő és követelő elementumokból összeálló pajtában vagyunk, amelyet hátul egy a metafizikum megjelenítésére szolgáló függőhíd zár le. Az előadás mint együttes produkció, zeneileg kimagasló az utóbbi évtized magyar operatörténeté-ben, hallhatóan „zsenializálta" az egyes énekest csakúgy, mint a karmestert, a muzsikust. A koncepció felszabadító hatása az együttesre kétségbevonhatatlan.

A kérdés, amiből kiindultunk, minden kritikai felhang nélkül azonban megmarad: vajon a *Don Giovannit* hallottuk és láttuk, vagy pedig egy nagyszabású zeneidramaturgiai filológiát, amely exkluzív ismeretekre és közmegegyezésre épít, melynek létjogosultsága vitathatatlan ugyan, de végtelen korszakszomorúságot áraszt azáltal, hogy a reflexiót ad-ja a műről, az emlékpróbát az előadásról, egy végtelenül kifinomult, hellenisztikus gesztust? Tökéletesen érvényes, hiszen kinyilvánítja a reflexiót, helyenként múlt századi orosz értelmiségiek éjszakai *Don Giovanni-vitáit* szcenírozva, de vajon létezik-e ez a kései, hellenisztikus: keleteurópai Mozart? És vajon létezik-e egyáltalán színpadi reflexió arról a műről, amelynek tárgya az érzéki zsenialitás?

HERMANN ISTVÁN

Kit miért becsülnek?

A Hat szerep keres egy szerzőt a Vígszínházban

A legelkeserítőbb az, hogy a jelentős írókat mindig másért becsülik, mint ami az igazi érdemük. Nem elkeserítő-e, ha a leggyakrabban idézett goethei mondat az, hogy „az örök női visz bennünket felfelé", nem szomorú-e, hogy ha Shakespeare-ből kiemelik a művész és a bolond azonosságát. Pirandellót pedig akkor kezdték el értékelni, amikor megteremtette azt, amit nem ő teremtett meg, midőn a *Hat szerep keres egy szerzőt*ben kimondottan, formálisan megalkotta a játékot a játékban, mint ahogy előtte már *a Hamlet* betétdarabjánál Shakespeare megtette és sokan mások is. Pirandellóval mint modern szerzővel persze könnyű volt eljátszani azt, hogy ő valami nagy formai újító, akinek semmi köze sincs az illúziórobbantó színházhoz. Olyannyi-ra lehetséges volt ez, hogy sokan az olasz verismótól is elszakították, és nem ismerték el, hogy része volna a negyvenes években kezdődött neorealizmus hagyományaiban; mások viszont éppen ellenkezőleg, verismo Pirandello - neorealizmus vonalat fedeznek fel.

A tévedések vígjátéka azonban nemcsak ezen a területen zajlik, hanem ott is, midőn Pirandellót elkezdik valami olyan mélységgel értelmezni, mely nagyon is elavul, amely sokkal inkább kong, mint az állítólag avuló Ibsen, mely „a nagy gondolatok" íróját teremti belőle. Eszerint mély és egyre mélyebbre fúró, szinte az emberi lélek legmélyebb mélységeit föltáró olyan gondolatokat hordoz, amiknek a jelentősége kozmikus. Mások persze arra mutatnak rá, hogy Pirandello mennyire próféta volt, s éppen ebben a darabjában az. Hiszen messze a szociológia előtt felfedezte azt, ami a szociológiában csak most vált divatossá: az emberek szerepeket kapnak, a szerepekből nem lehet kiugrani, a szerep az ember, és ez igazabb, mint az, hogy a stílus az ember, s még inkább igaz az, hogy a stílusos szerep az ember - s így Pirandello, a szicíliai szerző voltaképpen a szerep színházát teremti meg.

Nem mondanám mindezt el, ha mind-ez nem volna nagy bölcsen benn a a vígszínházi előadásban. De majdnem min-

Jelenet Pirandello: Hat szerep keres egy szerzőt című drámájának vígszínházi előadásából (Hegedűs D. Géza, Mádi Szabó Gábor, Kútvölgyi Erzsébet, Tábori Nóra)

den ott van és az ellenkezője is. Valami hihetetlen tisztelettel kezelik Pirandellót, akiről itt is érezni lehet, hogy Pirandello annak az országnak a drámaíró-ja, ahol a commedia dell artét Gozzi követte, ahol még Goldoniban is érezhető a commedia dell arte hagyománya. S a szerző minderre alkalmat is ad, hiszen a cselekmény első részében még szidják is Pirandellót, akit azért kell elővenni, mert mások nem írnak jó darabot, és végül mindenütt, ahol lehet, felidézik a Vígszínház különböző előadásait, rekvizitumait, díszleteit, *a Házmestersirató* olasz zenéjét, s még az a jó, hogy a *Forgató*-könyvből csak egyes szereplők öröklődnek át.

Színpadra kerül még Pirandello alkalmából az a mélységesen mély probléma is, melyet sokak szerint szintén Pirandello fedezett fel, hogy a színpad nem érhet a valóság nyomába. Persze aki ismeri a drámatörténetet, az tudja, hogy ezt is Shakespeare fedezte fel. Abban a híres monológban mondja ezt ki, ahol Hamlet arról beszél, hogyha a színésznek szenvedélyre volna annyi oka, mint van neki, „könnyárba fullasztaná a színpadot és irtóztató beszéddel repesztené meg a nézők fülét". S különösen csaknem hatvan év után nem újdonságok és mélységek ezek, mivel azóta már átéltük a valódi abszurd színpadot, átéltük az egzisztencialista drámát, és átéltük a brooki Shakespeare-értelmezéseket is - s mégis megvagyunk.

Ami Pirandellót illeti, ő egy helyütt így beszél: „Nézze kérem. . . mi önmagunkat megkonstruáljuk. Megmagyarázom szavaimat. Itt belépek és azonnal felvilágosítom önt, hogy minek kell lennem, mi lehetek. Megkonstruálom magamat, azaz olyan formába öltözöm, mely szükségképpen megfelel a mi kölcsönös viszonyunknak. Ön is ugyanezt teszi. Eme maszkok alatt azonban ott rejtőznek legtitkosabb gondolataink és legintimebb érzéseink. Vagyis minden, ami a közöttünk alakuló viszonytól függetlenül a valóságban van." Ezek a gondolatok alapozzák meg a maszkszínházat, a játékot a játékban, a keretet a keretben és mindazokat a mélységeket, melyek felett eljárt az idő. S mégis, Valló Péter rendezéséből is fény derül arra, hogy Pirandello nemcsak a pillanatot ragadta meg, nem-csak formai újító volt, hanem az is.

Tudniillik a világ drámairodalmának és az olasz drámairodalomnak mindenféle lehetőségét végigjátszotta, egyszerűen azért, mert Pirandellót érdekelte, hogy mi van a színházban, mire alkalmas a színház. De míg ez érdekelte, addig nagyon jól tudta, hogy az egykori német filozófusnak, Schellingnek igaza volt, midőn azt vallotta, hogy a történelem olyan színpad, ahol az emberek a maguk által írt szerepet játsszák el. Tudta azt is, amit éppen most mondanak el a Katona József Színház színpadán az *Ahogy* tetszikben, hogy színház az egész világ, de még azt is, hogy talán éppen ezért a színház egyre kevésbé tartalmazza magában az egész világot. Vagyis válságdarab ez, de nemcsak a színház válsága fejeződik ki benne, hanem *az is.*

A rendezés azért érdekes, mert mindezeket a motívumokat valahogy összesűríti, és csak egy hajszál választja el attól, hogy pusztán ezek a motívumok szerepeljenek benne. A színpadkép is (Éberwein Róbert alkotása) pontosan ezeket a lehetőségeket aknázza ki, egyfelől ütött-kopott, majd fokról fokra majdnem naturalista lesz, hogy a végén stilizált giccsé váljon. Vagyis a játéktér az a játék-tér, amelyen be lehet bizonyítani, hogy maszkszínház is létezik, hogy az újítások mind érvényesek, és hogy az újítások mind újítások. De ebben az eset-ben ha csak ezt lehetne bebizonyítani, akkor elmondhatnánk, hogy az újítások hamar avulnak. Illetve csak az újítások avulnak igazán, mert a régi dolgokra legfeljebb patina rakódik, de nem avul-nak el.

Viszont van a darabnak egy olyan gondolata, mely messze ezen felületi és helyenként tartalmi játékok mögé nyúl. Még amögé is, amit önmagáról vallott Pirandello. Igaz, a század eleje szinte telítve van azokkal az alakokkal, akik nem élnek, hanem megkonstruálják saját életüket. S most ez az egész problémakör annyira divatos, hogy két új magyar műben is, mégpedig Hubay Miklós *Római karnevál* című darabjában és Szurdi filmjében, *a Hatásvadászokban* újra és újra felmerül. Mindenütt a játék a játékban, a játék a játékkal és a játék nem a játé-kért problémája kerül előtérbe. Mert a három közül itt mind a három igaz.

Már Gorkij is azzal az elgondolással kezdett *a Klim Szamgin* megírásához, hogy vannak emberek, akik megkonstruálják az életüket. Es *a Hat szerep keres egy szerzőt* ennek a megkonstruálás-nak egyik sajátos formáját hozza elénk. A szerepek drámájának főhőse, az apa például oly módon konstruálja meg életét, hogy valami olyat tesz, ami feltétlenül magyarázható a legjobb indulattal is. A legjobb indulattal magyarázható az, hogy fiát elszakítja anyjától, mivel azt szeretné, hogy a fiú falun, egészséges környezet-ben, igazi férfivá fejlődjön. Az, hogy emögött lehetséges az apa kegyetlensége, hogy emögött ott lehet esetleg az apa kényelmessége is, az egészen biztos. S mindenki, aki ezt a drámát átéli, telítve van a legnagyobb jóakarattal, és nem akar tudomást venni arról, hogy minden cselekedetet a jóakarat és a rosszakarat valami sajátos szimbiózisa irányít. A mama a bordélyház vezetőnőjének varr. Tehát áldozatot hoz. A bordélyház vezetőnője nincs megelégedve az asszony teljesítményével, és a lánynak - anélkül, hogy a mama tudná - fizetnie kell az el-rontott holmikért - természetben.

Az apa csupán öregedő ember, aki már nem alkalmas kalandkeresésre, de akiből nem vesztek ki a test vágyai, te-hát meglátogatja a bordélyházat. S a többi már csupa véletlen. Az is, hogy felesé-

gének lánya fogadja őt a bordélyház előírásai szerint, és hogy volt felesége in flagranti éri egykori férjét és lányát. Más szóval nem a jóakarat vezet a rosszhoz. S nem a rosszakarat vezet a jóhoz, ha-nem minden emberi cselekedet jó- és rosszakarat, becsület és becstelenség együtt - így él az olasz társadalom is a fasizmus nyitányakor és a fasizmus előtt

és ebből fakad az a sok huszadik században létrejött lélekfacsarodás és tragédia, melyeknek egyikét Pirandello is leírta.

De térjünk vissza a rendezésre. Ha a rendezés mindent akar, akkor semmit sem fog elmulasztani. Ez igaz. De mivel mindent akar, mivel virtuóz, mivel Pirandellóhoz hasonló, mivel tudja, hogy a commedia dell'arte az commedia dell'arte, hogy feszültség van valóság és szín-pad között, kérdéses, hogy nem veszti-e el a lényeget. S furcsa módon nem vesz-ti el. Néha belebuktatja a színpadról le-vezető alulról megvilágított lépcsőbe, néha a neonrivaldába, néha abba, hogy a kellékes kellékest játszik és a díszlet-munkás díszletmunkást, s időnként még a megvilágításokba is. De ezek a bukások mind elfelejtődnek, mert maga a dráma megy előre a maga kérlelhetetlen útján, még akkor is, ha a masinéria pillanatnyilag túlnőni látszik azt.

S ez főként a színészvezetés és a Vígszínház színészeinek az érdeme. Az apa szerepét Mádi Szabó Gábor játssza. Né-ha egészen megdöbbentően. Valami furcsa tragikus homály borong rajta, s ebből a fátyolból lép elő. Ő az egyetlen, akin érezni, hogy először árnyalakként jelenik meg, mint szerep, és ez az árnyalak-jelleg végig rajta van, még akkor is, amikor ő maga is belekerül a commedia dell'artéba. Nagyon finom játék ez. Háromszor játssza el azt a jelenetet, midőn belép a bordélyházba. A három jelenet során teljesen kibontakozik az árnyalakságból, s hirtelen az igazi tragédia légköre áll elő a színpadon. Mellette Tahi Tóth Lászlót kell megemlíteni, akiben ezúttal sem-miféle erőltetettség nincsen, még a Rendező alakjának mechanikus szavajárását és szófordulatait is annyira variálni tud-ja, hogy alakjában néhány pillanatra az az irónia is felcsendül, amellyel tulajdonképpen ma igazán értelmesen lehet játszani Pirandellót. Először ellenszenvezik a szerepekkel, majd a szerepek elragadják, de csak az objektív drámaiság szele üti meg őt, hogy ebből levonja a teljesen megszokott színpadi játék számára lehetséges következtetéseket. Látható-lag egyetlen szót sem ért abból, ami a történet lényege. Nem tudja azt, hogy a teljesen helyesként interpretálható születhetik a legrosszabb akaratból, s a teljesen helytelenként interpretálható a legártatlanabb lehet, hogy a tragédiák éppen ezért nem morális tragédiák, hanem élet-vitel-összeomlások, és mint valami játé-kos, nagyra nőtt kobold, intézi a színpad egész sorsát.

Mádi Szabó Gábor (apa), Kútvölgyi Erzsébet (lány), Tahi Tóth **László (rendező)** Pirandello drámájában **(Vígszínház)** (Ikládv László felvételei)

A lányt Kútvölgyi Erzsébet játssza. Már megszoktuk, hogy egészen különleges zenei érzékét a színház minduntalan felhasználja. Most is ezt teszi. Emellett azonban az egyetlen olyan hang, amire mint hangra mindenképpen emlékezni fogunk évtizedek múlva is. Kútvölgyi nevetése: egy árnyalak nevetése ez, valahonnan a síron túlról jön, lidérces, s ugyanakkor mégis megrázó. S ez a nevetés szinte jelenetekre osztja a darabot, a belső struktúrát meghatározó erővé válik. Legszívesebben tanulmányt írnék erről a nevetésről, időtartamairól, a magasságok váltásáról, és csak néhány sort fűznék hozzá arról, miként viseli Kútvölgyi Erzsébet a gyászruhát. A gyászruhát hordani valódi méltósággal és valódi tartalommal kevesen tudják. Most láttuk azt, hogy mit jelenthet egy gyászruha. A többi szereplő közül meg kell említeni Tábori Nóra igen finom és mindig is árnyalakként megmaradó anyafiguráját, Hegedűs D. Géza alapjában jól meg-rajzolt, de nem tökéletesen körülhatárolt fiúalakját, valamint a színtársulat tagjai közül azért elsősorban Egri Mártát és Maszlay Istvánt, mert valójában ők voltak azok, akik megérezték, hogy a pirandellói szövegben mennyi humorisztikus és karikaturisztikus elem van.

Egészében tehát a Vígszínház előadása a jó előadások közé tartozik. Talán csak Sándor Iza bordélyház-kalapszalon-tulajdonosnő alakja az, amit a rendező elvétett. ltt a kevésbé harsány humor jobban segített volna, és különösen jobban segített volna az, ha helyenként ma-gát a szereplők tragédiáját is bizonyos iróniával szemlélte volna. Ennek ellené-re végeredményben kiderült, hogy itt is illúziódrámáról van szó. Az illúziórobbantás értelmében. Itt is arról van szó, hogy mindenki meg tudja magyarázni - mindaddig, amíg az élet ezt megengedi - összes cselekedeteit, mindenkinek van érve a legnagyobb gonoszságok elkövetésére is, és mindenki összeomlik, midőn a cselekedetek eredményével találkozik. S az, hogy a pirandellóizmus is a színen van, meg Pirandello is a színen van, hogy a maszkjáték is a színen van, de a mondanivaló is ott van - mindez nem lebecsülendő eredmény napjainkban.

Luigi Pirandello: Hat szerep keres egy szerzőt (Vígszínház)

Fordította: Nagy Magda Karinthy Frigyes fordításának felhasználásával. *Játéktér:* Éberwein Róbert. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Rendező:* Valló Péter.

Szereplők: Mádi Szabó Gábor, Tábori Nóra, Kútvölgyi Erzsébet, Hegedűs D. Géza, Szontagh Eszter, Schile Péter, Tahi Tóth László, Egri Márta, Szatmári István, Gyimesi Pálma, Maszlay István, Sándor Iza.

KOLTAI TAMÁS

Salto mortale

Az Agónia Miskolcon

A Glembay-trilógia mai értelmezése - a mostani fölújítások egybehangzó tanúsága szerint - nemcsak a történetiség és az aktualitás dialektikájának kérdéseit veti föl, hanem viszonyunkat is az ibseni típusú naturalista drámához. Krleža monográfusa, Spiró György éppen a naturalista konvencióhoz, a kor színházi igényéhez való alkalmazkodást tartja a Glembay-ciklus legfőbb fogyatékosságának: „Az a naturalizmus, amelyhez Krleža visszafordul, csak látszólag azonos a századfordulón forradalminak számító formával. A közönség azóta megszokta, epés, vad, a korábbi romantikával szemben lázadó kinövéseit lenyesegették, és létrejött az a helyzet, hogy Krleža ideológiailag haladó programot éppen retrográddá váló formában fogalmaz meg."

Ez a „retrográd forma", talán éppen statikusságánál fogva, ugyanakkor rendkívül alkalmas egy adott társadalmi állapot rögzítésére. „Krleža naturalista drámái - ismeri el Spiró - a publicista hevületével, csaknem didaktikusan sulykolják a néző fejébe, hogy az a társadalmi állapot, amely a drámák szereplőit vegetálásra és értelmetlen halálba kényszeríti, megérett a megszüntetésre." A kérdés éppen az, hogy mi történik, ha e drámák alól „kihúzzák a társadalmi talajt", vagyis a bennük foglalt állapot már csak történetileg érvényes? Vajon a történelmi távlat nem húz-e üveglapot a művek fölé, megvédve őket a porosodástól, de egyszersmind lefokozva a színházat hol-mi múzeumi tárlattá?

Spiró a trilógiát elemezve, már a maguk korában is mintha valamiféle Madame Tussaud-féle panoptikumnak látná a ciklus darabjait: „...Krleža nem dinamikusan változó jellemekben gondolkozik, számára az egyszer kialakult jellem többé nem változhat, »hű marad ön-magához« minden körülmények között, és aszerint marad életben vagy pusztul el, ahogyan az individuum számára a külső körülmények alakulnak. Valamennyi szereplőjének a jelleme a drámai cselekmény kezdete előtt lezárult, az egyes jellemek hajdani kialakulásáról legföljebb szó van, de a folyamat sohasem érdekli a szerzőt. Azt mondhatjuk: minden szereplő valamikor régen, a gyerekkorban és a kamaszkorban kialakult; határozott nézetei vannak és határozott erkölcsei, és nincs olyan válság, amely ezen változtathatna. A naturalista korszak drámáiban olykor felmerül az egyes szereplők helyzetértékelésében, hogy az egész élet báb-színházra emlékeztet, hogy ők valamennyien viaszbábuk, akiknek nincs autentikus élete. Az értékelés tökéletesen helyt-álló, az érdekes csak az, hogy Krleža halálosan komolyan veszi a viaszbábok lelki életét, hogy tragikumot fedez fel bennük."

A kérdés tehát most már úgy vetődik föl, hogy a levitézlett Monarchia deklasszáltjainak erkölcsi széthullása, ami a trilógia „közege" és tárgya, s amit Krleža Spiró szerint „halálosan komolyan vett ', a történelemből visszanézve, nem válik-e végképp komikus haláltánccá.

Az Agóniától mindenesetre érvényes feleletet várhatunk a kérdésre. A Glembay-ciklus darabjai közül alighanem ez a legmélyebb, a legáttételesebb és a leganalitikusabb. (Különösen a tömör, kétfelvonásos változat, amely Miskolcon tovább rövidült, bizonyos dramaturgiai „belső vágások", szövegkurtítások következtében.)

Szikora János rendezésének első meglepetése, hogy a nagyszínpadra vitte a lényegében három szereplős, de mindvégig párjelenetekből álló kamaradarabot. Nem építhetett tehát kizárólag a színészi játék intimitására, hiszen figyelembe kellett vennie, hogy a nézőtér bizonyos pontjai meglehetősen távol vannak a rivaldától. Következésképp száműzte a naturalista technikát. Hiányzik a Krleža által gondosan föllajtstromozott kellékzsúfoltság. Az óriási színpadon csak néhány bútordarab és finoman megválasztott használati tárgy jelzi a helyszínt - az első felvonásban a divatszalont, a másodikban a Lenbach-ház egyik szobáját. Hatalmas vászon „falsík" uralja a teret, amelyre néha rávetődik a szereplők fenyegetően (vagy groteszken) megnövesztett árnyéka. A vászon időnként fölsiklik a magasba, mintegy a bejárati ajtót helyettesítendő, s zuhogó fényben ott áll mögötte az éppen érkező szereplő. (Például a Madeleine Petrovna kényes szerepét finoman, pasztellszerűen megoldó Zsolnai Júlia.) Egyébként a világítás-nak mindvégig főszerep jut; fénypászmák szabdalják föl a teret, vagy vetnek csillogó glóriát a cigarettafüstbe burkolózó alakokra.

Ugyanilyen „teatralitást" szolgál a zene. A monológok és dialógok jelentős része Bach-partiták és szólószonáták akkordjával hangzik együtt. Ez nem alá-festő zene, hanem „élőben" szól, mikrofonerősítéssel, a beszéddel egyenértékű szólamként. Az effektus az első percekben zavaróan hat, különösen a nézőtér hátsó soraiban, minthogy a zene átfedi a szöveget. Értjük a mögötte levő rendezői szándékot, ami alapos szövegelemzésből fakad. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a szövegek jelentős része nem az „akcióra" irányul, hanem puszta reflexió: a szereplők önmagukat és a helyzetüket értelmezik. Krleža pszichológiai dialógusoknak nevezi ezeket a párbeszédeket, amelyek voltaképp nem is párbeszédek, inkább párhuzamos monológok, a jellem belső átvilágítására szolgáló eszközök. Ez már valóban „túl van" a naturalista technikán, és ebben az értelemben nagyon is jogosult a rendező fogása, ami-kor a zenei ellenszólammal „fölstilizálja", s ezáltal mintegy kivonja őket a szituációból.

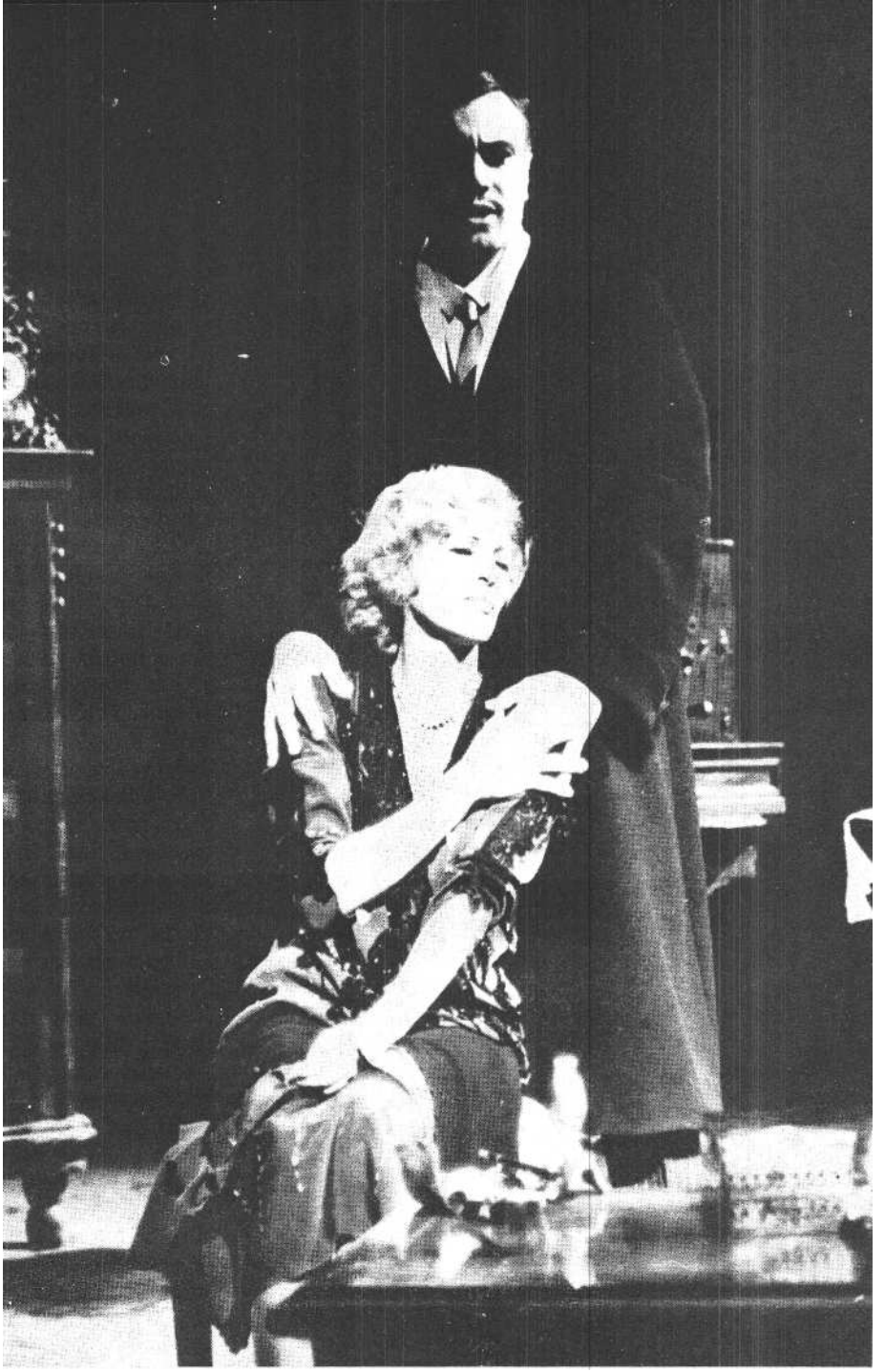
Csakhogy ugyanezzel a művelettel - nyilván szándékosan - elbagatellizálja a monológ tartalmát, drámailag üresjárattá nyilvánítja a jelenetet, s leminősíti magát a jellemet. Vagyis itt bizonyos rendezői „rálátás", irónia működik. Meggondolandó azonban, hogy nem a dráma világán kívülről bevitt megoldásnak vagyunk-e tanúi, hiszen Krleža ezekkel a hosszú monológokkal egyszerre jellemzi a szituációt és a monologizáló karaktert. Például Križovec második felvonás-beli elmélkedése a házasság illetve a patriarchális keretek fölbomlásáról - szituációértékét tekintve - a Laurától való eltávolodás tudatos vagy tudattalan gesztusa, ami nem föltétlenül vonja kétségbe a benne közöltek szubjektív igazságtartalmát. (Sőt, Krleža naplójegyzeteiből tudjuk, hogy ebben az esetben szócsőként használta Križovecet, saját véleményét adta a szájába.)

Vagyis azt lehet mondani, hogy az *Agónia* a naturalista drámatechnikából mindenekelőtt a szituációk pszichológiai fölépítését őrzi, csak éppen „naturalizmuson túli", a köznapi valóságtól elrugaszkodó dialogizálással, a felszínnél sokkal lejjebb ásva, lélektani mélyfúrással. De azért ez még mindig *atmoszférikus miliődráma,* amit az előadás vizuális és akusztikus fölépítésével energikusan áthúz. Rendezőileg rendkívül hatásosan és esztétikusan, színészileg viszont némileg ellentmondásosan.

A kettő azonban aligha választható el egymástól, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni, ha például Körtvélyessy Zsolt Lenbach-alakítását értékeljük. Ugyanis Körtvélyessy intonálja a drámát, neki kell mindenekelőtt „megküzdeni" a hegedűszólóval, az ő hosszú monológ-ja alatt szokik hozzá (ha hozzászokik) a közönség az előadás sajátos „kettős versenyéhez". Körtvélyessy szerepről szerepre teherbíróbb színész, akit érdemes ellátni feladatokkal, mert előnyös fizikai adottságait érintetlenül hagyva, „általános hőstípusból" kitűnő karakter-színésszé kezd válni. Lenbach bárója fiatalabb is, összeszedettebb is, mint Krleža szétesőben levő, alkoholtól fölpuhult figurája. Ebben a Lenbachban több az agresszivitás, a huszáralezredesi allűr, a krakélereskedés - vagyis mindennek inkább a felszíne, *a látszata.* A színész érzékelteti is a belső ürességet, a pozőri mutatványokat. A nézőtér kilencedik soráig azonban - s ezt nem véletlenül hangsúlyozom - az alakítás inkább csak sziluettszerűen „jön át", részletek nél-kül, figurális effektusként. Ennek meg-felelően az öngyilkosság pillanata a leghatásosabb, Lenbach báró halálba tántorgásának valósággal koreografikus le-képezése, „gegen"-világításban, szinte filmes snittként.

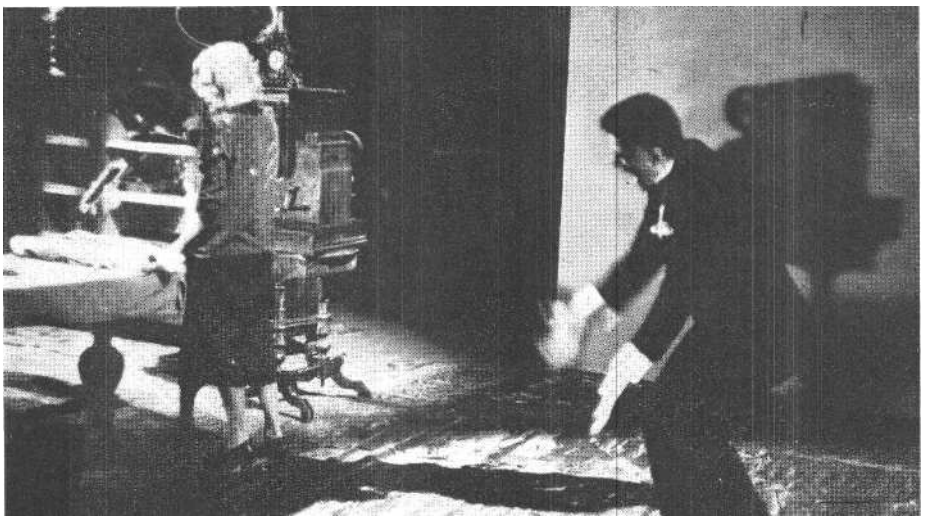
Valószínű, hogy a nézőtér első soraiból intenzívebb Körtvélyessy játéka. Mivel a második részben már nem szerepel, ezt csak annak alapján valószínűsítem, hogy a negyedik sorból nézve Tímár Éva Laurája is jóval fölülmúlta intenzitásban első felvonásbeli önmagát; hangilag-mimikailag egyaránt „átjött" a hegedű-szóló fölött, és alakítása teljes részlet-gazdagságában kibontakozott. (Ami azzal is magyarázható, hogy a játék intimitása általában közelről élvezhető a szín-házban. Valószínű azonban, hogy a dolognak van egy speciális oka. Tudniillik az erősítőn át érkező hegedűhang az egész színházban egyformán szól, a „na-túr" emberi hang viszont fokozatosan szétoszlik a hatalmas légtérben.)

A Križovecet játszó Bregyán Péter alakításában a technikai „áttörés" problémáján túlmenően is bizonytalanságot érzek. Bregyán - legalábbis a bemutató-előadáson - adós maradt a figura orátori nagyvonalúságával, az ügyvédi retorika és a filozofikus meditáció határmezsgyéjén mozgó szógörgetéssel. Nehezen hiszem el róla, hogy a felvonás elején már egy órája beszél, még kevésbé, hogy ezt a legnagyobb könnyedséggel, rutinnal,



Tímár Éva és Körtvélyessy Zsolt Krleža: Agónia című drámájának miskolci előadásán

Laura (Tímár Éva) és Križovec (Bregyán Péter) az Agónia című drámában (miskolci **Nemzeti Színház) (Jármay György felvételei)**



fölénnyel csinálja. A Bregyán játszotta ügyvéd kétségbeesetten menekül a monológba; küzd, fárad, izzad, hogy szabaduljon, holott ugyanezt kellene tennie, de látható megerőltetés nélkül, egy vivőr, egy rutinié szofisztikájával. Aki rá-adásul őszintének látszik.

Tímár Éva nyújtja a maximális teljesítményt Laura szerepében. Puszta jelenléte is feszültséget teremt az első részben, s már itt tudósít a robbanáskész belső állapotról. Tisztaságmániás rendrakásai, a tevékenység látszatát keltő alibicselekvései mintegy levezetőszelepként működnek. A második részben, Križovec monológjai alatt a takarékos gesztusok végigélt, belső folyamatokat érzékeltetnek. Ahogy a fejéhez szorít egy jég-kockákkal tele tömlőt, vagy beáll a térből kimetszett „falsík" elé, annak esztétikailag megtervezett látványértéke is van, anélkül, hogy az alakítás hideggé, konstruálttá válna. Valójában Tímár Éva játéka oldja föl naturalizmus és stilizáció paradoxonját ebben az előadásban, ő kínálja a megoldást, *a tertium daturt,* ami nem más, mint a figuráról összeszedett valamennyi személyes információ tökéletesen megkomponált „akciórendbe" sűrítése.

Darabvégi öngyilkossága - váratlanságával és kivitelezésével - fantasztikus hatású. Ahogy hófehér hálóköntösében előreimbolyog a rivaldáig, mögötte összecsapódik a függöny, s a tompa dörrenés pillanatában, mintegy folytatva pisztolyt tartó kezének hasára görbülő mozdulatát, a színésznő teste hirtelen meglendül, és irtózatos szaltóval eltűnik a zenekari árokban. Ugyanebben a másodpercben teljes sötétbe borul a szín-ház.

Ezzel *a halálugrással* ér véget az *Agónia* a miskolci előadásban.

Míroslav Krleža: Agónia (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Dudás Kálmán. *Zenéjét összeállította:* Mártha István. *Díszlet:* Szikora János. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendező:* Szikora János.

Szereplők: Körtvélyessy Zsolt, Tímár Éva, Bregyán Péter, Zsolnai Júlia, Ónody László, Rimóczy Emese,

SZÁNTÓ JUDIT

Hogy volt! Hogy lesz?

Strindberg *Julie kisasszonya* (furcsa így írni, furcsa Zsülinek hallani, mikor az ember szája-füle még a Júliára áll rá) a tatabányai Népház előadásában két dolgot bizonyít, noha egyik sem minősülhet új felfedezésnek: milyen jó színész Balkay Géza, és milyen szűk a magyar színházak klasszikus repertoárja.

Egyelőre az utóbbinál maradva: nem feltétlenül és nem kizárólag Strindberg mellett érvel ez a siker; számomra ugyanúgy támogatja az Erzsébet- és Jakab-kori színház, az egy kísérlet után alighanem hosszú időre leírt restaurációs vígjáték, a spanyol aranykor, a francia klasszicizmus, a bécsi szecesszió vagy az expresszionizmus ügyét - iskolákét, írókét, melyeket színházaink elegáns szlalomozással megkerülnek. Igaz, bukások is bizonyítanak látszólag ellenük - valójában az adott előadások ellen. A mából újragondolt rendezés, a korszerű színészi játék minden értékes műről lekaparhatja a salakot; példa rá ez a szerény külsőségek között létrejött, semmiféle propagandától, még a szükséges reklámtól sem kísért elő-adás, amely alighanem visszhang, maradandó hatás nélkül fog elenyészni, pedig - a fent jelzett általános tanulságon túl - egyértelműen bizonyította, hogy a komor svéd, akihez a magyar színház év-tizedek óta csak egyszer, a strindbergi Haláltánccal nyúlt (a Dürrenmatt-félében, amely egyébként jeles munka, a svájci író volt a modernség alibije), feltár-ható és feltárásra érdemes szerző.

Igazságtalanság volna ugyanakkor meg nem emlékezni épp *a Julie* (akkor még Júlia) *kisasszony* öt évvel ezelőtti, Zolnay Pál rendezte tévés feldolgozásáról, amelyről egy recenzens így írt: „Mi közünk nekünk ehhez a Júlia kisasszonyhoz? Úgyszólván semmi." Ezután, a drámát elemezve, a kritikus kifejti: a közhittel ellentétben a mű nem a nőgyűlölet, nem a nemek harcának drámája, „sokkal inkább a »lent« és a »fent«, a társadalmi rangkülönbség birkózásáé. . .", továbbá „a párbeszédekkel pőrére vet-kőződő nemesi kisasszony sorsa az Ibsen meghirdette női emancipációra adott válasz, Az egyenjogúsítás képtelenségét és koraiságát hirdeti egy olyan világban, ahol nemesi előítéletek és anyagi függelmek szorítják a nőt, nem kisebb kínnal, mint a pszichés gyengeségek, az ösztön-élet tisztázatlan parancsai". S miközben, egynémely jelzőt, főleg a „nemesit" leszámítva, épp a fenti megfogalmazások valósággal lúdbőröztetik az emancipáció körül jelenleg dúló viták táplálta olvasót, saját fejtegetését az idézett kritikus így fejeli meg: „Strindberg e hőseihez nincs sok köze az embernek, az azonosulás, az együttjátszás élményét sem kínálja a színmű..." Vajon?

Való igaz: August Strindberg túl „specifikus". A grófkisasszony és a lakáj konfrontációja nem épp tipikus napjainkban, még az osztálytársadalmakban sem. Legalább oly kevéssé, mint titáné és istené avagy skót királyé és thánjaié. Persze Strindbergnek - Szophoklésszal, Shakespeare-rel ellentétben - túl könnyen tetten érhető, tételes és számos tételében elavult filozófiája volt, és ennek színpadi kifejezésére túl könnyen tetten érhető, tételes és nem egy tételében el-avult dramaturgiája. Nem tagadható: ennyivel nehezebb a helyzet. Csakhogy ezzel a nehézséggel, annak különböző fokain, egyre sűrűbben találkozunk a középkortól a XX. század végéig vezető drámafejlődés ösvényein. Az ókor, majd a reneszánsz „levegőssége" lassan elenyészik, a drámai világegyetem légterét nézetek töltik be, s e nézetekkel, valamint dramaturgiai következményeikkel egyre több a szemléleti vagy ízlésbeli vitánk. (És érthető emberi gyengeség, hogy szempontjainak értékét és tartósságát minden nemzedék hajlamos túlbecsülni - holott gyakorta évtizedekben sem mérhető gáncsok támadnak vagy löknek fél-re évszázadokban „gondolkodó" alkotásokat,) Kétségtelen az is, hogy a bőkezű, levegős szövegek terébe sokkal több-féle üzenetet lehet - a mindenkori - mai szándékkal belevetíteni. Ám olvasni minden jelentős művet lehet, s - mindenkori - mai olvasata mindegyiknek elképzelhető. Sőt, néha éppenséggel a legegyszerűbb, legkézenfekvőbb olvasat a legigazabb és legaktuálisabb, például ha következetesen végiggondoljuk, hogyan viselkednek egy bizonyos szituációban bizonyos emberek, akikben - ha igazi mű-vész formálta őket - magunkra ismerhetünk. Nem azért, mert kontesszek, illetve lakájok vagyunk, hanem például mert mindnyájan kerültünk már - szexuális relációban, de akár azon kívül is - egyenlőtlen szituációkba, s az is megesett, hogy

a szituáció egyenlőtlensége a várakozás-sal ellentétben a visszájára fordult. Lényegében efféle egyszerű olvasatot választott a diplomázó rendező, Tasnádi Márton is, és a józan döntés eredményeként létrehozott - nem, nem azt mondom, hogy többet annál, de mindeneset-re abszolút kielégítőt - ha nem is egy jelentékeny rendezést, de egy kitűnő előadást.

Martin Esslin szerint Strindberg életműve a „»vízválasztó« a hagyomány és a modernség között". Bár minden munkája közül a *Julie kisasszony* áll legközelebb a tiszta tragédiához, mégsem az: a hősnő erős iróniával ábrázolt életképtelensége és a gátlásai ellen némi felszínes rutinnal fitogtatott arisztokratikus gőgje - mely alól aztán a fejlemények oly alaposan kihúzzák a talajt már itt is a tragikomédia, sőt a groteszk felé lendítik az ábrázolást; s hagyományos dramaturgiája ellenére tartalmát tekintve vérbeli „preabszurd" az egész mű, amely-ben két szereplő, miközben a végletekig kitárulkozik egymás előtt, ugyanakkor a végletekig csapja is be egymást és önmagát, és minden bizalmas szó, minden intim gesztus egyre távolabb sodorja őket egymástól. A harmadik szereplő pedig, akinek sorsát szintén alapvetően érintik a történések, hiszen egy vőlegényt, egy eltervezett jövőt veszthet általuk, megcsalatása perceiben nyílt színen elbóbiskol, majd aludni térve ad szabad kezet megcsalóinak. A komor svédben sokkal több volt az irónia, mint a komoly norvégban, és sokat emlegetett nőgyűlöletének dramaturgiai lecsapódása éppenséggel a realizmus győzelmének minősíthető: *a Haláltánc* Alice-a éppoly kevéssé szörnyeteg, mint Julie kisasszony, és éppannyira szörnyeteg, mint a férfiak, akik azzá tették s akiket azzá tett.

Egyébként, a címtől, no meg Strindberg szlogenné kopott nőgyűlöletétől megtévesztve, a mű mindenkori elemzői sokkal többet foglalkoztak a címszereplővel, mint Jeannal, az antagonistával, és a hősnőt tekintették a sokkal komplexebb alaknak. Holott Julie kisasszony elég világos képlet, legföljebb igen tudatosan, de némiképp fölöslegesen, túlmotivált; a „halmozottan hátrányos helyzet" valamelyest szegényít a szituációban kibomló jellembeli reakciók motiváltságának mélységén. A kor ízlésének megfelelően az öröklődés ugyanúgy túl hangsúlyos szerephez jut, mint a szimbólumok (a kisasszony madarától a gróf csizmájáig); *e* motívumok állják útját a kellő leve gősségnek:, s kétségtelen: a középszerű vagy gyenge írók, az irány- és tézisdrámák sorozatgyártóinak és epigonjaiknak műveit alighanem végképp le is járatják. De Tolsztojt még soha nem kompromittálta az a tolsztojanizmus, amely egy Tolsztoj-epigont élvezhetetlenné tesz.

Visszatérve Julie kisasszonyhoz: egy nő. Szép, fiatal, kiváltságos társadalmi helyzetben; fölényérzet és gátlások állandó konfliktusának prédája. Egzaltált, kíváncsi, vakmerő és gyáva. Sajátos vonása, hogy érzékeit agyában és „lelkében" tartogatja, valószínűleg frigid, de ettől csak elkeseredettebben hajszolja az érzéki élményt, s a törvényszerű kudarcokra agyával-idegeivel reagál; a kielégülés elmaradását saját csökkentértékűségének tudja be. És mindenekelőtt: nem ismeri önmagát. Fogalma sincs, mit akar és hogy amit akarni vél, azt valóban akar-ja-e. Most női szituációban van, de amúgy könnyű prédája mindennemű manipulációnak. Gyenge ember, és mint nő kétszeresen kiszolgáltatott; s háromszorosan, mert azzal ámítja magát, hogy ütőkártyák vannak a kezében. Ha lehántjuk a strindbergi esetlegességeket, a konkrét társadalmi feltételeket, a mamát, a papát, a stiglicet: ennyi Julie kisasszony. Tökéletes típus, ismerős típus. Orvosi rovatok, szociológiai elemzések, környezetünk, sőt netán önmagunk kritikus vizsgálata mutatják fel mai utódait.

Bonyolultabb viszont Jean alakja, akit a már idézett kritikus egyszerűen „sátáni lélekpecérnek", a lIl. Richárdot messze lepipáló emberfölötti szörnyetegnek látott. No de ez a Jean, ez a sátánian tudatos szörnyeteg, a cselekmény folyamán legalább négyfélét akar: először csak elcsábítani a grófkisasszonyt, utána elszökni vele, és Svájcban hotelt nyitni, aztán eltávolítani a háztól, és végül a halálba kergetni, vagyis a rövid darab közepe táján lemond váratlan bódítása minden várható előnyéről, beismeri, hogy úgyszólván elpocsékolta férfiúi erejét, és kiköt Kristin, a szakácsnő mellett, akihez ugyanakkor valami homályos lojalitást mindvégig megőrzött. Julie kisasszony útja már-már egyenes vonalúnak tekinthető Jean cikcakkjaihoz képest, sőt, azt mondhatjuk, Jean csak reagál a kisasszony számára kiszámíthatatlan viselkedésére. Julie halála nem kezdettől kitűzött kívánatos cél a lakáj *számára;* ő sokkal inkább megtalálta volna számítását, ha nem kényszerül „emberfölötti szörnyeteggé" válni, s a hölgy, ellopva apja pénzét, megszökik vele s úrrá teszi őt. A darabban tehát Jean is kudarcot vall, bár szívós természetével ezen hamar túlteszi magát; másfelől viszont a megalázott lánnyal szembeni durva és gúnyos viselkedése jelzi, hogy tisztában van e kudarccal, és *a maga* módján áll bosszút érte. Jellemének *a gyors* és kapkodó, mert csak a Julie magatartása mögött loholó döntéseken túl épp ez adja egységét: egykettőre csalhatatlanul fel tudja ismerni, hogy a változó helyzetekben mi szolgálja legjobban a saját érdekét, sőt, képes személyes indulatait is taktikává szublimálni. Ez Jean démonisága, nem pedig a kisasszonnyal szembeni kegyetlenség ez a totális és minden empátiára képtelen önzés, amely egy hasonlóan totális egocentrizmussal csap össze - a győzelem azé, aki gyakorlatiasabb. Jean magatartását persze motiválja társadalmi helyzete és jó néhány jellegzetes férfiallűr is, de valljuk be: ezzel a magatartással nemcsak lakájokban és nemcsak férfiakban találkozunk.

A darabot újabban számos stiláris felfogásban játszották. Rainer Werner Fassbinder például expresszionista tragédiaként, az angol Steven Berkoff eksztatikus, nyíltszíni hármas párosodásig hajtott happeningként játszotta, az ugyancsak angol Robin Philips túlrészletezett zolai naturalizmussal, Kristin főztjének szagát is éreztetve a nézőtéren, sőt, olvastam olyan angliai adaptációról is, amely Jeanból négert, *a* kisasszonyból déli ültetvényes örökösnőt csinált, míg a legújabb francia előadások a messzemenő stilizálásra törekednek. Tasnádi Márton higgadt és határozott rendezése alighanem Ingmar Bergman aprólékos lélektani realizmusához áll a legközelebb, és a megközelítés jogosultságát akkor is elfogadnám, ha láttam volna az említett külföldi előadásokat, és egyetértettem volna azok megközelítéseivel is. A tatabányai elő-adás nem irtotta ki a szövegből a strindbergiádákat; megőrizve relativizálta őket úgy, hogy sokkal inkább érződnek egy szuverén írói világ specifikumainak, semmint zavaró, a megértéstől elidegenítő járulékoknak. Érezhető, hogy a rendező számára, a két figura ön-magában is igen fontos felépítésén túl, elsősorban kettejük ütköztetése volt a fontos, mert ez a pont az, ahol bebizonyosodhat: ez a konfliktus nincs az adott társadalmi konstellációhoz kötve, itt nem elsősorban úrnő és szolgája, hanem két világfelfogás, két értékrend ütközik, s az ellentét olyan erős, hogy az ágyban nem-

hogy fel nem oldható, de éppenséggel ott válik robbanásveszélyessé.

A pályakezdő rendező biztonsággal elemzi és világítja át a dráma szövetét, gondosan emeli ki az elszórt és egymásnak felelgető motívumokat. Egyértelműen eldöntötte, mit tart lényegesnek, s eszerint irányította színészeit is. Ezek jeles pályakezdőerények, de persze eredményezhettek volna iskolás, szürke feladatmegoldást is. Az előadás Balkay Géza játékától fénylik fel, s általa válik maradandó élménnyé, ezen belül Jean alakjának egyfajta definitív megfogalmazásává. Az ember még mindig nem tud ellenállni a skatulyák csábításának; Balkay külső megjelenésével, orgánumával, belső művészi habitusával, eszményi hősszínész. Jó, a jellemszínészt még elfogadjuk tőle - no de intrikus szerepkörben? Pedig hát Jeant már eljátszotta az egyik „legrokonszenvesebb" magyar színész, Jordán Tamás is, és ugyancsak telibe találta (az ő Jeanja ugyanakkor más volt, tépettebb lélek, s ezért gyűlölködőbb is). És hát igen, ki-derül ismét: a kategóriák megszűntek, a korszerű színészet megszüntette őket; Balkay Géza, a komédiás, ugyanazzal a színészi lénnyel és kultúrával bármivé lehet a színpadon, mert ember ábrázol embert, s nem hősszínész hőst vagy intrikus színész intrikust. Balkay, az eszményi Csongor, a látszólag született Parmenio, aki persze éppoly hiteles Zsadov is volt, most nagyszabásúan piti. S ez fogja egységbe az alakítást: legérzékibb fel-lobbanásában is szinte látjuk agyában a fogaskerekek kicsit izzadságos, de precíz kattogását, amint összead, oszt, szoroz: mi jöhet ki ebből számára, s a vég-eredmények automatikusan tevődnek át stratégiává és taktikává. Mindegyre számít, időnként elszámítja magát, de aztán a szorgalom és az éberség meghozza gyümölcsét: ha más nyereséggel nem is, egy újabb skalppal, és ami a fő: ép bőr-rel kerül ki a számára is veszélyes műveletsorból. Az alakítás azóta már gyümölcsözött az *Ahogy tetszik* igazán szerény Oliver-szerepében, amelynek Balkay profilt tudott adni; alighanem olyan művész készül benne, aki, ha partnerre talál, fel-váltva játszhatná majd egyik este Othellót, a másikon Jágót.

Tóth Évának julie szerepében van egy nagy aduja: fensőbbséges, mégis nyugtalan, vibráló szépsége - Balkay-nak a szereppel látszólag feleselő adottságaival ellentétben - eleve elhiteti, hogy Julie kisasszonyhoz van szeren csénk. És van egy hátránya: ez idő szerint színpadi jelenléte nem olyátütő erejű. Ehhez képest Julie szerepét - amely, mint már szó esett róla, sokszínűsége ellenére is kevésbé bonyolult az inasénál - jelesen megoldja, sőt évek óta először közelíti meg ígéretes kaposvári debütálásának színvonalát. Az elmúlt évek merevsége jelentősen oldódott, a grófkisasszony kálváriájának minden stációját finoman és intelligensen valósítja meg. Játékából hiánytalanul megismerjük a hősnőt, csak épp átélni nem tudjuk; alakításának már vannak kontúrjai, de még nincs lég-köre. Szerencse persze, hogy mindvégig pontos, figyelmes összjáték folyik, és az a légkör, amit Balkay izzít fel maga körül, partnernőjét is beburkolja.

A harmadik szereplő: a szakácsnőt játszó Tóth Zsóka amatőr - és abszolút profi. Kristinje rendíthetetlen, megnyugtató nyugalmat áraszt, a maga csökött primitívségében is bizonyos méltóságot sugárzó kiegyensúlyozottságot. Pontosan szállítja a kontrasztot: azt az embert, akinek értékrendje abszolút stabil, aki nem álmodozik s nem akar többet annál, mint amit lehetőségei megengednek. Katalizátorszerűen, a kontraszthatás révén érzékelteti, hogy hozzá képest nemcsak Julie kisasszony, hanem jean is instabil, őzött, boldogtalan lélek. Tóth Zsóka egy pillanatra sem követel magának szerepéhez képest aránytalan figyelmet, de jelenlétének súlya van: őstípus, amely ugyancsak a máig hosszabbítható.

Nem tagadható, hogy Strindberg további darabjai, kivált az utolsó korszak misztikus ciklusa, *a Julie* kisasszonynál súlyosabb problémák elé állítanák a színrevivőket. De hát odáig még van néhány állomás: a korai „naturalista" egyfelvonásosoktól a rendkívül izgalmas történelmi drámákig. Nem szólva a klasszikus örökség más, szűz területeiről, amelyeknek meghódítására ugyancsak példát s kedvet adhatna ez a szerény, de szenvedélyes vállalkozás.

MÉSZÁROS TAMÁS

„Minden egyre jobb lesz

A Kasimir és Karoline Kaposváron

Beesteledett, vége az októberi mulatságnak, az elsősegélyállomás kibocsátja a nagy nap gipszelt-kötözött hőseit, és szerencsepróbáló viszontagságai után Karoline visszaódalog Kasimirhez. *„Én tulajdonképpen csak fagylaltozni akartam - de aztán arra repült a Zeppelin, én meg felszálltam a hullámvasútra"* - mondja a lány, mintegy összefoglalva, magyarázva az eseményeket.

És tulajdonképpen pontosan ez történt. Ha Karoline nem akar fagylaltozni, nem ismerkedik meg Schürzingerrel, a derék szabásszal, ha nem bámulja együtt a többiekkel a Zeppelin diadalmas útját, talán nem botlik bele Rauch tanácsosba, és így tovább. Mert minden egyéb menet közben alakult az Oktoberfest zsibongásában. Egy mesterséges, mindenki által elszántan élvezni akart hangulatban, amelyben mindenkit megkísértett a „kivételes nap" tudata, valami olyasféle érzés, hogy „most megeshet, ami máskor nem". Itt az emberek feszülten igyekeznek felszabadultan viselkedni, itt valamennyien demokraták, itt kötelező a jókedv, az ivászat és a kaland. Ilyenkor az emberek ki akarnak lépni a megszokottból, a mindennapiból - végtére az ünnepnek ebben rejlik az értelme.

Persze, kinél-kinél másképp működik ez a kísértés. Attól függően, hogy egyáltalán ki *miből* léphet ki. Rauch tanácsos például, és barátja, Speer, a vagyon és a hatalom letéteményesei, egynapos ki-ruccanásra vannak beállítva: kedélyes sörözgetés után éjszakába nyúló hancúrozás. Schürzinger ennél némileg tartósabb ismeretségre vadászik, Elli és Maria azt keresi, aki fizeti az italt, és talán még valamit. Ezek voltaképp körülhatárolt, előre megfontolt szándékok.

Váratlan dolgok Kasimirrel és Karolinéval esnek. Ők nem számítanak a fejleményekre, bár azok tulajdonképp törvényszerűen következnek kettőjük konfliktusából. Kasimir ugyanis rosszkedvű - elbocsátották az állásából -, semmihez nincs kedve, még a büszke Zeppelint is leszólja, és maradék aprópénzét számolgatja. Csak Karoline kedvéért jött el

a mulatságba, aki élvezni óhajtja az életet. És hát „momentán" ez az Élet.

Így aztán jön a fagylalt és a „csábító" Schürzinger. Majd az egész banális kalamajka Rauch hal, Speerrel, Szemes Franzcal és az ő Ernájával; a kései visszakéredzkedés Kasimirhez, és a megadó megoldás ismét Schürzinger jegyében. Egy liba illúziói és kijózanodása mond-hatnánk, ha nagyon kívülről néznénk.

Spindler Béla (Schürzinger) és Csákányi Eszter (Karoline) Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline című drámájának kaposvári előadásán

Mi tagadás: Ödön von Horváth igencsak kívülről nézi. És mégis, Karoline és Kasimir butaságát esendőnek látja. Persze, elsőbben is látlelet a darab, nem részvétnyilvánítás, de a két címszereplő közös dialógusaiban éppen az a nyelvi bravúr, hogy miközben a szöveg megmutatja a tudat sekélyességét, egyszersmind kifejezi a kétségbeesett érzelmi kapaszkodás drámáját. Ödön von Horváth egy pillanatra sem szentimentális, ám nem tagadja meg alakjaitól, világuk becsapottjaitól a megértést.

Ez a megállapítás természetesen önkényes. Vagyis aligha bizonyítható. Lehetőségként rejlik csupán a szövegben

a magam nézete szerint. Másvalaki nyugodtan állíthatja, hogy az ő számára Ödön von Horváth tökéletesen szenvteIenül, sőt: elítélően ábrázolja figuráit. A kérdést - miként annyi más szerző és mű esetében - csak a színpadon dönthetjük el. Mármint az adott előadásra szóló érvénnyel.

Ascher Tamás néhány évvel ezelőtt például másként látta *a Mesél a bécsi erdőt.* Szándéka szerint senkinek sem „kegyelmezett". Senkit nem ismert el áldozat-ként. Legkevésbé az Oszkárral megalkuvó Marianne-t. Olyan bárónynak tekintette, aki éppen méltó hentesére talált.

Most - és ugyancsak Kaposváron a rendező engedékenyebb. Nem hiszem, hogy ez egyszerűen a *Mesél a bécsi erdő* meg a *Kasimir és Karoline* különbözőségével magyarázható. Az utóbbi darabot bízvást elő lehetne adni afféle „érzéketlen" stílusban, vagy akár agyonironizálva. Tehát kegyetlenül, minden irgalom nélkül. Nohát, elandalodás ezúttal sincs, de Ascher érzékelhetően törekszik arra, hogy a főszereplők színészi szféráját bizonyos értelemben mintegy kiemelje az őket körülvevő közegből, pontosabban: hogy ne mossa bele őket az októberünnep kavargásába. „Külön foglalkozik" velük, és a mulatságot voltaképpen a hát-térbe szorítja.

Ez a megoldás egyfajta válasz a darab formai kihívására. Jól tudjuk, hogy vannak drámák, amelyek rendezésekor mindenekelőtt a mű *alapvető formaproblémájá*val kell szembenézni. (Es ez nem keverendő össze a stíluskérdésekkel!) *A Kasimir* és *Karoline* majd végig a vurstli környezetben játszódik, amelynek számos konkrét eleme-kelléke fellép a színen, a szerzői utasítások minduntalan hangsúlyozzák a tömeg jelenlétét. Nem véletlenül. Ebben a drámában „az ábrázolt világ totalitása" maga a müncheni népünnepély. Állandó kavargásából válnak ki újra meg újra a középponti figurák, hogy aztán eltűnjenek a forgatagban. Amire itt szükség van, az nem egyszerűen egy imitált háttérmozgás rutinstatisztériával; - a *Kasimir és Karoline* lényegéhez tartozik a környezet, a helyszín eleven jelenléte.

Csakhogy a drámának ez a jogos igénye két szempontból is vizsgálandó a gyakorlati munkában. Az egyik tisztán *tartalmi,* a másik természetesen tartalmi vonzatú *technikai* megfontolás. Tehát először: egy színes vásári ábrázolat, a maga mulatozóival, egyféle harsány hangvételt s csakugyan színes körképet hoz a színre, ami Ödön von Horváth volksstückjét könnyen a mi népszínművi, netán „Liliomos" hagyományainkhoz közelíti. Másodszor: egy ilyen szüntelenül működő, részleteivel óhatatlanul előtérbe tolakodó tömegkörítés lehetetlenné teszi a párbeszédek intimitását, és minduntalan elvonja a néző figyelmét a főszereplőkről. Nem beszélve arról, hogy ezt a zajló „valódiságot" csak odaadó, jelentékenyen jelentéktelen szereplőkkel lehet előállítani.

A jelentékeny jelentéktelenség egyébként is kulcsproblémája a darabnak és Ascher rendezésének. Mi több: a kaposvári színháznak is. Olyan igény ez, amelyben szerző, rendező és színház találkozik. És a legnehezebb feladatot a színészekre rója. De erről majd később.

Ascher nyilvánvalóan nem látni, ha-nem *láttatni* akarta a bajor ünnepet, sőt természetszerű, hogy még csak nem is azt. Ez a konkrét „rendezvény" valójában már Ödön von Horváthnál is világsűrítmény, vagyis általános érvényű életközeg.

A rendező radikálisan leszűkíti az ismerten mély kaposvári színpadot; a rendelkezésre álló területből csak egy viszonylag keskeny szeletet használ fel, s azt is határozottan elszürkíti. Ezek a bódék koszosak, nem színesek. És az egész tér inkább afféle lezárt, bekerített grund, mintsem levegős szabadtér benyomását kelti. Pauer Gyula díszletéhez pedig Szakács Györgyi ugyancsak fakó árnyalatokban tartott ruhái társulnak - ez a „mozi" fekete-fehérben készült.

Az emberek többnyire csődületet alkotnak; ide-oda rohangálnak a bódék között, de csoportban, nem spontán „eloszlás" szerint. S ami döntő: a tömeg „háttérinformáció" marad. Nem önti el a főfigurák színpadsávját, legfeljebb csak olyankor, pillanatokra, amikor a néven nevezett szereplők jeleneteit átköti.

Ascher ezt a statisztériát nem engedi elburjánzani, ráadásul pedig a szereplők dialógusai alatt még a háttérben sem tűr mozgást, rendre kimerevíti a tömegképet. Ezzel jelzi csupán - amúgy stilizálja - az októberünnep közegét. Kívülről nem dönthető el, hogy ez a rendezői választás eredetileg is koncepció volt, vagy csak a próbák során, a munkában vállalt technikai kompromisszum. De nem is ez a fontos. Mert Ascher formaérzéke végül is összhangba hozza a panoptikumszerű képi háttérillusztrációt a színpadkép sivár, brechtiesen megmutató jellegével. És ennek a látványkompozíciónak egészében megvan a maga jelentése; mégpedig nem spekulatív, ha-nem érzéki. hatással. Mintha valami le-robbant bábszínházat néznénk.

A kisszerűség érzete az, amit ez a színi világ megidéz. Megfelelőjeként Kasimir és Karolina történetének. A kisemberek

történetének, akikkel tulajdonképpen semmi sem történik, de ami mégis, egyazon délután és este el is rendeződik. Gondoljuk meg: ebben a darabban nincs gyermekáldozat, mint a *Mesél a bécsi erdő*-ben. Nem pusztul el senki, de facto még csak nem is prostituálódik, szenvedély-ről sem lehet beszélni. Ezért nehezebb ez a darab, mint *a Mesél a bécsi erdő.* Minden kisszerűbb benne, és mégis dráma. Anélkül, hogy egyértelműen átcsúszna a komédia, az abszurd, a groteszk keretei közé, anélkül, hogy felhasználná eszközeik, hangvételük különösségét. *A Kasimir és Karoline* ábrázolásmódja realista, s még az expresszívnek nevezhető részleteiben is, mint a torzszülöttek manézsa, voltaképp „életes".

Ödön von Horváth titka - amivel megőrizve megszünteti a kisszerűséget - az, hogy intenzíven képes - nem megfogalmazni! - szuggerálni valami-nek a hiányát. Manapság, amikor oly sokat írunk-beszélünk hiánydramaturgiáról a fiatal magyar dráma kapcsán, talán nem érdektelen meggondolni, hogy ez a „dramaturgia" milyen nagy múltra tekinthet vissza. Alighanem az az igazság, hogy az igazán nagy drámai művek voltaképp mindig valamely emberi érték tragikus nemlétéből, egy erkölcsi-ideológiai vákuumból tételezték a konfliktust. De ahol az alakok és a tettek mértéke, jelentősége önmagában elég nagy, ott - paradox módon - a hiány nem annyira hiánynak, mint negatív adottságnak tűnt. Világosabban: III. Richárdban - és egész világában - nem első-sorban a morál hiányát, hanem a gátlástalanság meglétét tekintettük cselekményszervező erőnek.

A színpadról - és a világról - alkotott felfogásunknak kellett változnia ahhoz, hogy ne csupán a figurákban, ha-nem egyre inkább az őket körülvevő-meghatározó világ képében gondolkodjunk. Ma már Shakespeare-nél sem érjük be az egyes szerepek értelmezésével - kutatjuk, hogy milyen totalitás rajzolódik ki kapcsolatrendszerükből. Vagy éppenséggel kapcsolattalanságukból. Ami már önmagában véve is egyfajta hiány. Jószerivel minden jelentős, karakteres dramaturgiáról, drámaíróról kimutatható, hogy miféle hiánnyal „dolgozik". Még a jellegzetes filmalkotókra is kiterjeszthető ez a vizsgálat, Antonionitól Bergmanig. Egyáltalán : gyanítható, hogy legalábbis a dramatikus műformák történeti és esztétikai megközelítésében, igen használható elméleti szempont volna az úgynevezett hiányábrázolás.

Mindenesetre Ödön von Horváth a legnagyobb hiányábrázolók közül való. S feltétlenül úttörő, legalább abban az értelemben, ahogy „modernizálta", azaz a szó szoros értelmében korszerűsítette ezt a régi metódust. Mellékszereplőkből csinált főszereplőket, lapos kispolgárokból drámai hősöket - csupa olyan szerepet írt tehát, akiknek korábban nem lehettek érdekesek a hiányaik sem. Kit érdekelt, hogy egy Kasimir nevű állástalan sofőrből és *-nek* mi hiányzik?

A Kasimir és Karoline azonban elhiteti nézőjével, hogy talán épp attól jelentéktelen *ő is,* ami a darab jelentéktelen szereplőinek életéből hiányzik.

*

Ezért helyeselhető, hogy Ascher nem engedte az egyéni színészi teljesítmények bensőségességének rovására eluralkodni a csoportjátékot. Ha egy mégoly lenyűgöző-en szervezett tömegmozgatás adná az előadás elsődleges élményét, tehát az úgynevezett kollektív játék révén, a népünnepély érzékletes közegében fogalmazódnának meg az előadás jelentéstartalmai, akkor igen valószínű, hogy a hatás egysíkúbb és differenciálatlanabb lenne. Ugyanakkor kétségkívül nyersebb és átütőbb is. De aligha volna benne igazán kifejezhető a hiány. Legfeljebb vulgáris értelemben, azáltal, hogy a mulatság sodrában, stílusának közönségességében a nézőnek mindjobban hiányozna a színészi személyesség.

Azzal, hogy a népünnepély előterében Ascher valójában egy kamarajátékot rendez, megadja a lehetőséget a színészi érzékenység érvényesülésének. És meg is kell adnia, mert szereplői másként nem felelhetnek meg a jellegzetesen Ödön von Horváth-i - és egyben kaposvári - feladatnak, hogy színpadi jelentőséggel ruházzák fel a jelentéktelenséget. Mert szürke díszletekben, szürke ruhákban szürke színészeket nem lehet felléptetni. Kaposváron erre a képtelenségre mindig a színészi munka minőségét - kidolgozottságát és patentektől tartózkodó igazságát használják receptként. Attraktivitás helyett pontosságot, modorosság helyett őszinteséget.

Ascher ezt a „vonalat" a szereposztással még külön is felerősítette, amikor a címszerepeket Csákányi Eszterre és Koltai Róbertre bízta. Nemcsak azért, mert kettejüknek erőssége az úgynevezett hétköznapi színpadi létezés; alap-vetőbb, hogy „natur" alkati sajátosságuk egyfajta bizonytalan, mondhatni nimolista esettség, a határozatlan gyámoltalanság, amely olykor csakazértis nyakasságba, dacos, kompenzáló indulatokba vált. Természetesen Csákányi is, Koltai is kitűnő mesteremberek, és mást is el tudnak *játszani,* de amikor nem élvezetes alakítóképességükre, hanem „civil" hitelességükre van szükség, akkor csak magától értetődő színpadi személyiségükre számíthatnak. Ezt Ascher nagyon pontosan mérte fel. Szerepelt „kalkulációjában" bizonyára az a megfontolás is, hogy ha Karolinét Csákányi játssza - aki éppoly elszántan képes ázott verébre, pillantásra sem érdemes antinőre „venni" a figuráját, mint amilyen elementáris energiával tölti fel az „ide nekem az oroszlánt is"-vampokat -, akkor ez a Karoline nem lesz igazi, vagyis objektív tét, nem azért keveredik a Kasimir-Schürzinger-Rauch viszonylatba, mert mindannyian meglátják benne a vonzó

Jelenet Ödön von Horváth darabjának kaposvári előadásából

nőt. Nem. Csákányi éppenséggel lomposan, infantilis rafinériával kacérkodik, és semmi esélye sem volna, még az átmeneti lovagváltásokra sem, ha nem éppen

népünnepélyen küzdené le kispolgári gátlásait.

Ez a Karoline-értelmezés döntő az előadásban. Karolinéval a férfiak csak beérik, és Karoline úgyszintén velük. Kasimir életében ő már eleve egy tudatos kompromisszum ez az ember a magához illó, megbízható, nem elirigyelt párját keresi benne, „szolid boldogság"

jeligére. Spindler Béla „jóvágású", puha gerincű Schürzingere belebotlik, aztán felhasználja, mint cserealapot a munkahelyi előléptetéshez, végül pedig magával viszi a sors alkalmi rendeléseként. Rauch viszont - Jordán Tamás szikár, gyomor- és szívgyenge „kéjence" alig taksálja többre egy prostituáltnál.

Tehát Karoline árfolyama Kasimirnál a legmagasabb -- ha ezt tudná is, nem engedne az ünnep sugallatának, hogy szerencsét próbáljon az „édes életben". Amit ő Kasimir iránt érez, az a kispolgári józanságra épült becsület - *„Ha a férfinak rosszul megy, egy valamirevaló asszony még inkább ragaszkodik hozzá"*

de ez érzésnek mégiscsak elégtelen s főként bizonytalan. Ebből Karoline átbillenthető a vonzóbb-léhább „nagyvilágiságba", hogy aztán ebből a javak újraelosztásánál, immár ismét józanul, Schürzingerhez csapódjon.

Karoline behelyettesíthető - Kasimirnek megfelel Szemes Franz Ernája is, aki meg minél gyorsabban lecsap Kasimirre -, és Karolinénál is elfoglalhatja Kasimir helyét Schürzinger. Ez a kör-forgás azért ilyen jól olajozott, mert a személyek egymáshoz fűződő kapcsolatai esetlegesek, a személyes érzelmek bizonytalanok. Kasimir és Karoline mindenáron tartozni akarnak valakihez, mint Erna is, Schürzinger is; keresnek vala-kit az egyedüllét bizonyossága ellen - és kikötnek a bizonytalan, személytelen érzéspótléknál.

Ebben az összefüggésben lesz felettébb hangsúlyos Ascher színpadán Szemes Franz. Lukáts Andor figurája sokkal erőteljesebb, mondhatni diabolikusabb, mint ahogy a puszta szöveg adja. El-szánt, kegyetlen érzelemellenesség árad belőle, szándékosan kifejlesztett cinizmus, gorombaság, anarchikus indulat. Szemes Franz a maga módján lázadó, aki felismerte, hogy az érzelembörzén mindenki kiszolgáltatott, amíg a bizonytalan világ elől egy másik ember bizonyosságában keres menedéket. Franz romantikus szegénylegényt alakít, önmaga támaszát, és a brutalitás kultuszában talál választ a kisemberi kiszolgáltatottság-ra. Es alighogy elviszik a rendőrök, Erna, az ő terrorizált Ernája, nyomban Kasimirbe kapaszkodik. Mert a felszabadult „vegyértékek" azonnal újrakötődnek. Pánikban, hogy lemaradnak valamiről. Pogány Judit Ernája a kiszolgáltatottságból előbb Szemes Franzhoz, a megfélemlítettségbe és megalázottságba menekül, azután a munkanélküli Kasimir puhám butaságába. Erna nem a pénzre utazik. Mindegy, hogy ennek a Kasimirnek nincs semmije. Mindenkivel jobb, mint egyedül.

Pogány Judit (Erna) és Koltai Róbert (Kasimir) a kaposvári Csiky Gergely Színház előadásában (Fábián József felvételei)

A görcsös egymásba kapaszkodás koreográfiáját járják a *Kasimir és Karoline* szereplői. Rémülten, elbizonytalanodva próbálják áthidalni a megélt érzelmek, a tartalmi kötődések hiányát egy elbizonytalanodását Zeppelin-eregetéssel és népünnepélyekkel palástolgató társadalomban. Ezt az érzelmi identitását vesztett, kapkodva, hebehurgyán, egymást szánalmas számítással váltogató, eláruló és kisemmiző embert preparálja ki a kaposvári előadás.

Ezért nem hiányolom az októberünnep nonstop-csinnadrattáját, ezért nézem el, hogy például a torzszülöttek „kivitelezése" enyhén szólva sikerületlen, ezért nem bánom az egyébként jó és jól megoldott, erre az alkalomra beleírt betétdalok amúgy fölösleges effektusát.

Mert ami a legfontosabb: ez az elő-adás megosztja nézőjével a félelmet. A félelmet attól, hogy az ember, miközben bambán elüldögél mint Kasimir a padon Ernával , és automatikusan hajtogatja, hogy *„minden egyre jobb lesz, egyre jobb lesz"*, észre sem veszi, amikor végleg elaltatja magában az önkontrollt.

Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Gáli József. *Díszlet:* Pauer Gyula m.v. *Jelmez:* Szakács Györgyi m.v. *Zene:* Selmeczi György. *Rendező:* Ascher Tamás.

Koltai Róbert, Csákányi Eszter, Jordán Tamás, Dárffy Sándor, Spindler Béla, Lukáts Andor, Pogány Judit, Kristóf Kati, Vércse Bori, Gőz István, Komáromi István m.v., Kari Györgyi, Kisvárday Gyula, Vincze Józsefné, Dunai Károly, "Tóth Béla, Tóth Eleonóra, Simány Andrea, Cselényi Nóra.

NÁDRA VALÉRIA

Alacsony-, közép-és magasfeszültség

Szovjet drámák bemutatói

Öt este

A közönségnek mindenkor elvitathatatlan joga, hogy a saját problémáit is lát-hassa a színházban. Ha a legújabb honi drámatermés - bővebb kifejtést igénylő okok folytán - kerüli a jelen témáit, magától értetődő gesztusnak tűnik, hogy színházaink közül egyszerre három is mai szovjet drámát tűzzön műsorára. Alekszandr Vologyin *öt estéje a* Madách Kamarában csak perifé rikusan (de legalább így és nem is színvonaltalanul), Viktor Szlavkin *Egy fiatalember felnőtt lánya* című színműve a Várszínházban, illetve Gelman *Magasfeszültsége* a Reflektor Színpadon a mai negyvenes értelmiség közéleti és magánéleti önmegvalósításával vagy annak kudarcával foglalkozik, vagyis olyan problematikával, amely a változtatandók megváltoztatása mellett nálunk is jócskán ismerős és aktuális. Mindhárom darab úgynevezett kisrealista stílusban fogalmazódott, és áthallások, történelmi analógiák, rejtett utalások nélkül foglalkozik a felvetett társadalmi kérdésekkel, a nézőben a szerzők és a szín-házi produkciók eltérő teljesítménye szerint alacsony-, közép-, illetve magasfeszültséget indukálva.

Az Öt este Madách színházi hagyományt folytat: azoknak az erősen lírai hangvételű, érzelmes daraboknak a sorába illeszkedik, amelyek évekre vissza-nyúló vonulatát egyfelől *a jövőre, veled, ugyanitt,* másfelől *a Kései találkozás* jelzi. Említsük meg rögtön, hogy Vologyin színműve, ha megmarad is a kommersz tartományában, nem követ el határsértést a giccs felé. Az pedig különösen a darabválasztás javára könyvelhető el, hogy parádés főszerep kínálkozik benne a régóta nem foglalkoztatott Nagy Annának.

Az ilyen jellegű darabok sablonja többé-kevésbé pontosan felvázolható, ha le-számítjuk az egyedi esetek konkrét variánsait. Szerelmes férfi és szerelmes nő valamely elháríthatatlan, végzetes okból elszakadt egymástól. Sok-sok év után újból találkoznak, érzelmeik fellángolnak, ennek folyományaként együtt marad-nak, avagy mégsem maradnak együtt, beérik szép emlékeikkel. Ez a sablon mindig osztatlan sikert arat, az előadás hosszú szériában játszható, a közönség meghatódik és saját emlékeibe réved. Vologyinnál a háború az, ami a szerelmes fiatalokat - Iljint (Gáti Oszkár) és Tamarát (Nagy Anna) - elválasztotta egy-mástól. Tizennyolc év telik el. Iljin újra megkeresi Tamarát, és *öt estén* keresztül igyekszik visszaszelídíteni magához. Köz-ben számos bonyodalom látszik meghiúsítani ezt, de végül örökre együtt maradnak.

Vologyin nem túlzottan egyéni változatát írta meg a számtalan más műből visszacsengő történetnek - de hálás szerepeket talált ki. Nagy Anna alakítása visszaigazolja a színház gesztusát. Szug gesztíven, az apró gesztusok, parányi részletek, találó megfigyelések sokaságával hitelesíti ezt a negyven év körüli, befelé forduló, szinte már besavanyodott nőt, aki - hogy élni tudjon - önmagának is azt hazudja: teljes életet él. Holott a munkájába való belefeledkezés sok minden más pótléka is, árván maradt unokaöccsének, Szlávának (Szerednyey Béla) nevelését pedig mintha túlzásba vinné. Ez a Tamara egyre kevésbé fontos és érdekes bárkinek. Nagy Anna legelső színpadi pillanata már tökéletes lát-lelet erről az állapotról: tartása, ahogy kopottas szobájában, fején hajcsavarókkal, lábán meleg mamusszal üldögél, s unalmában almát rágcsál, máris jellem-rajz. Még inkább azzá teszi a váltás: amint tudja, hogy látják, ernyedt egy-kedvűségét sértődött, fensőbbséges, elutasító modor leplezi. Épp ilyen érzékletesen jelzi a darab végén a magára erőltetett álarc elvetését. Utánozhatatlan mozdulattal szorongat egy buta kis re-tikült, amikor sál nélkül, nyitott kabátban rohan el lljint megkeresni - valósággal belekapaszkodik a táskájába, mint-ha az élete függene tőle. Ahol azonban Vologyin darabja kivédhetetlenül átvált melodrámába, például annak elmondása közben, hogyan látta Tamara utoljára Iljint, mielőtt elvitték a háborúba, a színésznő megadja magát a túlzott érzelmesség csábításának.

Iljin könnyebben megoldható szerepét Gáti Oszkár stíluszökkenők nélkül, éretten és érdekesen oldja meg. Fér-fias alkata, környezetéhez képest kissé „nagyvilágias" megjelenése olyan embert formáz, akin már külsőleg is lát-szik, hogy sem a háború, sem az egyetemről való kidobatás nem tudta meg-törni. Iljin múltjának „titka": egyik professzorának vizsga közben keményen megmondta a véleményét, s ezért felfüggesztették a tanulmányait. A folytatás már meglepőbb : nem állt be a saját sikertelenségükön merengő, elfuserált lelkű, önmagukat sajnáló értelmiségiek sorába, hanem elment sofőrnek a tajgába, s ezen a zord éghajlatú vidéken megbecsült és kiegyensúlyozott munkás lett. Mindenesetre nyugodtabb és szabadabb életet él, mint volt évfolyamtársa, egy nagy létesítmény megkínzott lelkű főmérnöke (Koltai János alakítja meggyőzően, két kis jelenetével is hitelesítve egy egész életérzést), aki - mint bevallja a darab végén - irigy Iljinre, holott lljin az, aki Tamarával való újbóli találkozásakor fő-mérnöknek hazudja magát. Erre a hazug-

Gáti Oszkár és Nagy Anna Vologyin: Öt **este** című **darabjában** (Madách Kamaraszínház)
(Iklády László felv.)

ságra Iljint korántsem a helyzetével való tényleges elégedetlenség készteti. Annak van tudatában, hogy a külvilág, a szűkebb és tágabb környezet megítélése szerint számít kudarcnak, hogy csak az lett, ami lett, ő pedig nem akar egykori szerelme előtt kudarcot vallott emberként jelentkezni. Tudja, hogy nem hinnék el, hiába bizonygatná: nagyobb gyönyörűség számára sofőrnek lenni északon, mint fontos beosztású műszaki vezető-nek egy nagy vállalat felelősségteljes posztján. A társadalmi sznobéria bírálata, különösen, ha hangsúlyosabb volna a darabban, még időszerűbbé és fontosabbá tehette volna az *Ot estét a* hazai közönség számára. Sajátos félreértések mozgatójává lesz a darabban, hogy lljin, noha tizennyolc év sem halványította el benne Tamara emlékét, abban mégsem bízik, hogy ez a nő nem ítélné el, ha megmondaná az igazat. Gáti Oszkár él is ezzel az ellentmondással; a mindig erős és kemény lljin jellemének itt a gyöngéje, s jó, hogy van ilyen vonása is, ez menti meg a túlzott idealizálástól. Gátinak nincs egy fölösleges gesztusa, oda nem illő mozdulata. Nem csinál „hőst" a figurából, s ahol a darab már-már ezt erőltetné, ellenpontozó játékával visszavesz egy keveset a pátoszból, az érzelmességből.

E két utóbb említett jellegzetességet külön szereplők hivatottak az elviselhetőség határáig csökkenteni. A fiatalok s döntően a Szlávát alakító Szerednyey Béla új színt: a humor színét csempészik az előadásba. A folyamatos meghatottság másképp kibírhatatlan volna, a lírai pillanatok elnyújtottsága után üdítő e fiatal színész természetessége, elevensége, rájátszás nélküli vidámsága, ironikus alkata.

Vologyin darabja, noha még felbukkan benne néhány mellékszereplő, valójában kétszemélyes színmű, modern környezetbe ágyazott mese, amelyben a lírai egymásra találás a fontos, minden más egyéb a háttérben marad, a további motívumok éppen csak felskiccelődnek, de felületesek és vázlatosak maradnak. Sajnálatos, hogy olykor a szerelmi történet lélektani hitelessége is csupán a színészi játék természetességének köszönhető - íróilag meglehetősen labilis. Amí végképp bántó, olyannyira, hogy erőteljes dramaturgi vagy rendezői beavatkozást (például húzást, idézőjelbe tételt stb.) követelt volna, az a színmű végén „vörös farokként" fityegő befejezés. A darab ugyanis már hosszú percekkel a valósagos lezárás előtt véget ér. Tamara és lljin *egymás* karjában, a főhősnő sírását a nézőtér diszkrét szipogása kíséri, amikor Tamara váratlan politikai szónoklatra ragadtatja magát. Minden jól van, csak háború ne legyen! Ezt aztán többször is megismétli, noha kijelentése *tartalmával* már mindjárt először egyet-értünk, éppen csak nem értjük, hogy kerül ez a felhívás ide. Funkciótlan dramaturgiailag, nem következik a szituációból, színészileg pedig jóformán megoldhatatlan.

Jelenet Szlavkin: Egy fiatalember felnőtt lánya című darabjából: Jobba Gabi, Fülöp Zsigmond, Ferenczy Csongor, Fonyó István (Várszínház) (Iklády László felv.),

A fiatal Korcsmáros György rendezése, sajnálatos módon, a darab lírai egyhangúságát erősítette fel. Vologyin művében mindenki csak az érzelmeiben létezik, s a különböző érzelmek széttördelik az egészet- ez azonban az előadásban is változatlanul maradt. Mindenkit egyformán azonos mértékben megértéssel szemlél az előadás: a sikeres, de rezignált főmérnököt, a szeretetre vágyó, magányos bolti eladónőt, a fiatalokat, a tüskés modorú Tamarát és a kemény, de ellágyulásra is képes Iljint. Találónak és ötletesnek éreztem viszont a minduntalan felbukkanó, mindenhová betolakodó szomszédok epizódjainak beállítását. Az enyhén naturalista stílusú díszletek jól érzékeltetik a zsúfolt lakások szűkösségét, a forgószínpad gyakori forgása azonban egy új technikai lehetőség túlzott kihasználásának tűnik, hiszen még inkább széttördeli az előadást. A minden bizonnyal poétikusnak szánt vetített képek pedig az érzelmességben amúgy sem szűkölködő produkció lírai voltát erősítik - de vajon feltétlenül szükséges e?

Egy fiatalember felnőtt lánya

Ami az Ot estében a jelen - az ötvenes évek vége -, az a kor képezi Szlavkin *Egy fiatalember felnőtt lánya* című darabjában a negyvenévesek nosztalgiájának tárgyát. Vologyin darabjának Szlávája is akkortájt lehet negyvenéves, amikor Szlavkin színművében az egykori főiskolások, sűrűn idézgetve múltjukat, találkozóra készülnek. Érdekes elidőznünk egy percre annál a motívumnál, hogy az egyetemi és főiskolai konfliktusokat mennyire meghatározónak, egész életre szólónak érzik e drámák szerzői. Nyilván a véletlen műve, de egy mozzanat kísérteties egybeesést mutat: az *Ot ette* szereplői közül lljin és Tamara unokaöccse döbbenten fedezik fel, hogy az a professzor, akinek lljin beolvasott, s aki ezért kirúgatta őt, változatlanul tanít az egyetemen, s éppen úgy közutálat tárgya, mint két évtizeddel korábban. Szlavkinnál ez a mozzanat már a cselekmény egyik legfőbb elemeként tér vissza: az a professzor, akivel Bemsznek és társainak konfliktusa volt az ötvenes években, most Bemsz főiskolás lányával kerül összetűzésbe, mert még mindig ugyanabban a pozícióban van, és hatalmában áll bosszút állni a renitens diákokon. Úgy tűnik e drámák láttán, mintha a felsőoktatási intézmények a konzervativizmus bástyái volnának.

Szlavkinnak első és mindjárt nagy sikerrel bemutatott darabja volt az Egy *fiatalember felnőtt lánya* (Sztanyiszlavszkij Színház, Moszkva, 1979). Négy mai negyvenes, aki az ötvenes években „jampecnek" számított, találkozik Bemsz lakásán, de nem Bemsz akaratából. Prokop, aki vidéken él, fehér asztal mellett szeretné rávenni a hajdani komszomoltitkár Ivcsenkót, aki egykori főiskolájuknak ma döntő szavú elöljárója, hogy a felvételi vizsgán támogassa majd a fiát. Létre is jön a találkozás, de közben kiderül, hogy aki annak idején mindük között a légtehetségesebb volt, akire „a legnagyobb jövő" várt, Bemsz, ma csalódott, kiégett ember, úgynevezett „százhúsz rubeles" (vagyis csak rutinszerű, lélekölő feladatokra használt) mérnök. Szakmai sikertelensége elviselhetetlenné teszi a házasságát is, hiszen

jelenének tanúja, Ljusza, társa volt már a dicsőségesebb múltban is, amelyre puszta létével is folyton emlékezteti. Bemsz egyetlen vigasza az a tudat, hogy minden helyzetben tisztességesen viselkedett. A tőle várt karriert éppen az futotta be, akit legfőbb ellenségének tud: Ivcsenko. Ő járhatta be a világot, ő jutott el nyugatra, ő él azon az életszín-vonalon, amelyre Bemsz áhítozott, ő taníthat a főiskolán.

Az együtt töltött este nosztalgiázással indul, s amint kezd oknyomozássá válni, úgy telik meg feszültséggel, fokozva ezt egészen az első rész végéig. Bemsz és a többiek felidézik a valamikori botrányt, egy „tiltott" zeneszámra előadott ártatlan táncnak politikai üggyé történt felfújását. Bemsz egész élete kudarcáért ezt az epizódot teszi felelőssé, illetőleg az olyan embereket, mint Ivcsenko, aki lehetővé tette, elősegítette ilyen „ügyek" túldimenzionálását. Ivcsenko szájába olyan érveket tud adni Szlavkin, amelyek elgondolkodtatóak, és nem nélkülözik az igazságot: túl egyszerű minden sikertelenséget a főiskolai botrány számlájára írni. A későbbi, elmulasztott pillanatokért Bemsz a felelős. Erre mutat, hogy lázadása lázongássá szelídült, máig is csupán az inkriminált táncot tudja felidézni, mint olyan esetet, amikor harcba szállt valamiért, valakikkel - ezen túl csak az önsajnálat és az ivás jellemzi. Szlavkin azt is képes ábrázolni, hogy a Bemsz terhére rótt igazságok viszont nem csökkentik Ivcsenko gyávaságát és felelősségét.

A felvonás végére berobban Bemsz lánya, akiről kiderül, hogy ugyanazzal a professzorral sodródott konfliktusba, akit már apjának nemzedéke is gyűlölt, s előreláthatólag ő éppúgy alulmarad eb-ben az összecsapásban, mint Bemsz. Nemcsak a szituáció azonos, de a szerep-osztás is: a Bemsz-félék rendre veszítenek, a professzor felül kerül, és a végre-hajtó minden esetben: Ivcsenko.

A helyzetet további bonyodalmak árnyalják. Ahogy Bemsz Ivcsenkóban a saját közéleti kudarcának megtestesülését látja, úgy döbben rá Ivcsenko a saját magánéleti sikertelenségére Ljusza lát-tán, akibe ő is szerelmes volt annak ide-jén. Ivcsenko egyedül él, se felesége, se gyereke. Amikor Bemsz feje fölött tornyosultak a veszélyek, Ljusza - tudatában Ivcsenko érzelmeinek - megtette, amivel Bemsznek segíthetett, és most, a jelenben, lányának feje fölött látva ugyanazt a veszélyt, ismét tudja asszonyi kötelességét. (Ez a fontos motívum Gelman drámájában is visszatér, jelezve, hogy általánosabb érvényű társadalmi problémáról van szó, nem pusztán Szlavkin konfliktusszaporító hajlamáról.)

Igazi drámai helyzet, kitűnő első felvonás, jól exponált konfliktusok, egyénített figurák, akikről az író sokat tud - így fest Szlavkin darabjának első fele. Típusokat látunk, akik akció közben, mintegy „elárulják" jellemük mozgató-rugóit. Szlavkin ritka erénye, hogy morális kérdések megfogalmazásakor is reálisan tud mérlegelni, egyetlen figurája felől sem táplál illúziókat, áldozatai sem ártatlanok, vétkeseit sem fosztja meg a maguk igazságától. Ivcsenkót nem az teszi félelmetessé, amit a múltból megtudunk róla, hanem az, hogy előttünk bizonyítja be: semmiből nem tanul semmit, tegnap Bemszet árulta el, ma Bemsz lányát rúgatná ki habozás nélkül, holnap valaki mást. Karrierjének titka, hogy a világtól mindig pontosan annyival van lemaradva, amennyire szükséges, mindig bevárja, amíg a hivatalos „vonal" tovább lép egyet, s akkor lépi meg a magáét ő is.

Ennek a feszültségekkel terhes első résznek a végén Bemsz lánya azt kiáltja az összes negyvenéveseknek: „Gyűlöllek benneteket!" A második rész a be-csapott ajtó másik oldalán játszódik - Bemsz lányának szobájában -, és nem-csak a helyszín változik ezzel, de mint-ha új darab is kezdődne. Szlavkin itt az általa megfogalmazott társadalmi problematikát egyszerűbb nemzedéki ellen-téttel helyettesíti, melyben az egyik oldalán a huszonévesek állnak, a másikon az összes szülőkorabeliek, tekintet nél-kül arra, hogy közöttük milyen konfliktusok húznak választóvonalat. Változik a darab - sajnos - abban a tekintet-ben is, hogy a szerző lényegében felhagy annak a generációnak az ábrázolásával, amelyet alaposan ismer, és egy sajátos fordulattal áttér azok bemutatására, akikről úgy tűnik, semmi lényegit nem tud. Az általa megjelenített három fiatal figurája arról tanúskodik, hogy az író nem ismeri azt az ifjúságot, amelynek nemzedéki konfliktusáról beszélni akar. Csak külsőségeket lát, trikófeliratokat, frizurákat, kiszólásokat és felszínes magatartási jegyeket. Iglódi István rendezése még fel is erősíti a darabnak ezt a gyengéjét. Ella (Kubik Anna) virágos hippi, Igor (Tahi József) valami punkféleség akar lenni, a „vidéki bunkó"-ként emlegetett Prokop fia, Tolja pedig (Kassai Károly), a jólnevelt, agyondresszírozott iskolás karikatúrája. Szlavkin akkor, amikor őket teszi meg a második rész konfliktusának hordozóivá, pontosan arról tesz tanúságot, hogy nem tudja belülről megérteni ezt a generációt, de különösebb erőfeszítéseket sem tesz ebben az irányban. Mint író, rosszul választ, hiszen cserébe a nemzedéki ellentét divatos témájáért, kiereszti darabjából az első részben felgyülemlett feszültséget. Ebből a rossz választásból pedig elképesztően gyönge befejezés következik: a külön-külön felvázolt konfliktusok megoldásaként egymás keblére borítja az összes szereplőket. Mindenki megbocsát mindenkinek, mindenki elfelejt mindent, szeressük egymást, gyerekek, az élet úgyis tovaszáll. (Tánc.)

Eközben író (és a rendező) nem veszik észre azt az alapvető ellentmondást, hogy amennyiben az első felvonás tekinthető igaznak, akkor az itt látott Ivcsenkónak egyszerűen nem lehet megbocsátani, hiszen kártékonyságát a darab történésének idején is újra meg újra igazolja - ez esetben a befejezés hazug. De elképzelhető (elméletben), hogy a befejezés az igaz - ebből viszont az következnék, hogy az első részt nem lehet, nem szabad komolyan venni. Valószínű persze, hogy ezúttal a következtetések levonásához szükséges művészi bátorság hiányáról van szó.

Iglódi István rendezésének meg kellett küzdenie azzal a tehertétellel is, hogy Szlavkin színműve lényegét tekintve kamaradarab, a Várszínház színpada azonban nem túlzottan kedvez ilyen típusú művek előadásának. Tere nehezen be-szűkíthető, s ezúttal is túlságosan tágas-nak érezzük a cselekmény intim jellegéhez képest. Az első rész színpadi meg-oldása sokat ígérő, annál szembeötlőbb, hogy a második rész írói gyöngéit a rendezés tétovasága szinte kozmikus méretűre erősítette fel. A három fiatal figurájának tökéletes megoldatlanságáért, azonnal lelepleződő jelszószerűségéért Iglódit is felelősség terheli. A befejezés ki-áltó hazugságát pedig - a talán egyedül megoldást jelentő irónia helyett - a falak elmozgatása, a nagy kollektív tánc ki is szélesítette, általános érvényűvé tette.

Az előadás revelációja: Fonyó István Prokopja. Érett, erőtől duzzadó, eredeti színészi munka, igazi telitalálat. A „vidéki bunkó", akit Fonyó megjelenít, egy-

szerre hordozza egy típus örök ismertetőjeleit és az adott figura egyszeri, sajátos elegyét. Ahogy Fonyó a kabátját viseli, ahogy ki- és begombolja, ahogy fehér zoknis lábát a rövid nadrágszárban átcsapja a másikon, ahogy megpróbál előtérbe kerülni vagy észrevétlenné válva „dekkolni" a társaságban, bármiről essék is szó, mindig fia felvételi vizsgájának érdekeit szem előtt tartva - nagyszerű alakítás. Dicséri a színész ízlését, hogy sosem „játszik rá" a sikerre. Nem teszi csak nevetségessé Prokopot, megtanít bennünket becsülni és szeretni is őt. A Bemszet játszó Fülöp Zsigmond játéka is régen volt ennyire életszerű. Művészi hangváltásának vagyunk tanúi; keserűsége az első rész szituációiban mély és átélt. Természetesen a második rész írói bukfenceivel, amelyek Bemsz alakját is érintik, ő sem tud megbirkózni. Ivcsenko szerepében figyelemre méltó Ferenczy Csongor mértéktartó játéka. Korábbi alakításaiban tapasztalt merevsége itt az általa megjelenített figura hitelét növeli, megérteti azt is, hogy ez a szertartásos ember általában miért lepleződik le csak sokára, s akkor is nehezen. Ez az Ivcsenko, noha karrierista, de kétségbevonhatatlanul tehetséges ember; „valaki", akivel számolni kell. Feltűnt még jobba Gabi oldott természetessége végre egy valóságos szerepben, amelynek dimenziói is vannak.

Mécs Károly és Csomós Mari Gelman: Magasfeszültség című drámájában (Reflektor Színpad) (MTI fotó, llovszky Béla felv.)

Magasfeszültség

Gelman drámájában, a magyarul *Magasfeszültség* címmel játszott *Négyszemközt mindenkivel*ben ismét visszatér az önmegvalósítás és a külső karrier, illetve a magánélet konfliktusa. Gelman drámaírói jellegzetességeként ismertük meg korábbi műveiből, hogy a társadalmi folyama-tok ellentmondásainak, konfliktushelyzeteinek ábrázolását nem emeli ki eredeti, valóságos, életbeli közegükből, hanem a drámát helyezi közvetlenül ebbe a közegbe. Gyárak, üzemek, pártirodák voltak Gelman eddigi műveinek megszokott természetes helyszínei. Ehhez a módszeréhez tulajdonképpen most sem lett hűt-len, amennyiben *a Magasfeszültség sem* valamiféle emelt vagy részben elvont, sterilitásában jellegzetes környezetben játszódik, hanem keletkezésének színhelyén. Igaz, ez a színhely *most* egy házasság, pontosabban a családi otthon négy fala. Gelman úgynevezett termelési drámáiban nem egy vagy két egyén viselte a helytelen döntések, visszaélések, személyeskedések ódiumát, hanem mindig egy közösség. Az ember privát szférája eddigi műveiben sosem kapott különösebb szerepet. Ezúttal fordított egyet látószögén; a probléma a régi, de megközelítésének módja változott. A nagy formátumú, sok szereplőt mozgató, hagyományosan építkező dráma kétszemélyes kamaradarabbá változott, a hely-szín pedig egyetlen lakás egyetlen szobája. A drámai történés eddig egybeesett a színpadi történés idejével *a Magasfeszültségben* a dráma már korábban meg-történt, a színpadon csak utórezgéseket, a következményeket látjuk. Egy házasság néhány válságos órájába sűrítve fogalmazza meg Gelman a korábbról jól ismert, éles és fájdalmas kérdéseket. Ezúttal azonban mindez emberközelbe került, nem tárgyalótermekben és irodákban hallunk a problémákról, amelyeket az otthon békés kikötőjébe visszavonulva még el lehetett hessegetni, hanem magában az otthonban: ez vált harci tereppé, innen már nincs hová visszavonulni.

Érdemes szemügyre vennünk e három dráma hőseinek skáláját a társadalmi és a magánéleti karrier szempontjából. lljin *(Öt este) :* nem azt csinálja, amire készült, de elégedett. Külső karrierről szó sincs, viszont rendbe hozza a magán-életét. Ugyanitt a főmérnök: azt csinálhatja, amit tanult, de rossz a közérzete, magánélete sivár. Bemsz *(Egy fiatalember felnőtt lánya) :* munkában kudarc; magánéletben kudarc. Ugyanitt lvcsenko: komoly karrier magánéleti csőd. *A Magasfeszültség* Andrej Golubjovja, ellentétben az eddigi hősökkel, látszólag mindent elért. Azt a nőt vette feleségül, akit szeretett, felelősségteljes munkája van, fontos pozíciója. Hogy mennyire tehetséges, arra *nincs* válasz a darabban, nem lévén viszonyítási alap. Az egész dráma nem más, mint a kér ember, Andrej és felesége reagálása a már megtörtént tragédiára. (Fiuk egy baleset következtében, termelési gyakorlaton apja vállalatánál, elveszítette mindkét kar-ját.) Itt is oknyomozás folyik; egymást vádló kifakadásaikból feltárul, hogyan jutott válságba ez a házasság. Andrej nagyon szerette Natasát, mindent meg-tett, hogy elnyerje a becsülését. Natasának azonban mindig több kellett - lakás, lakberendezés, pénz, kapcsolatok. Andrej mindezt teljesíteni igyekezett, s eközben nem vette észre, mi az a pont, amely után már túlteljesíti az elvárásokat. A társadalomban elért pozíciója most már éppúgy fogva tartja őt, mint ő a pozícióját. Rettegő, neurotikus szörnyeteggé változott, aki jobban fél a feletteseitől, mint attól, hogy saját fiát a magasfeszültség alá küldje dolgozni. Folyton el kell érnie valamit, ennek érdekében pedig folyton kozmetikáznia kell a jelentéseket, csal és szabálytalanságokhoz folyamodik a tervteljesítés érdekében. Állandóan résen van, vajon ki, mikor, hol akarja megingatni a pozíció-ját.

A konfliktust az robbantja kettőjük között, hogy az asszony őt és csakis őt teszi felelőssé fiuk balesetéért. Natasa úgy érzi, nem tud tovább élni vele, fel kell rúgnia ezt a szennyessé vált életet. Felszakad minden valaha volt, betemetettnek hitt sérelem. Natasának mint valódi drámai hősnek, megvan a maga igazsága, joggal hányja Andrej szemére gyávaságát, karrierizmusát. Csakhogy Andrej igazsága is mellbeverő: ha Natasa megveti őt, a saját kreatúráját veti meg. Ezt a házasságot ketten rontották el. S ez az írói ítélet már előttünk, akció köz-ben igazolódik: Andrejre még magasabb pozíció várna, de ha más nem menti meg a kapcsolatukat, otthagyna mindent, és elmenne kevés pénzért tanítani technikumba. Ez a fizetés azonban olyan ala-

csony, hogy így már Natasa beszéli le a megtisztulásnak szánt lépésről. Marad a másik lehetőség: Andrej fogadja el kinevezését a tröszt élére, és mutassa meg, hogy van benne alkotó fantázia, tudja a dolgokat másképp is csinálni, mint eddig. Ismét Natasa az, aki reálisan méri fel a viszonyokat: Andrej ugyanolyan függőségben maradna szintén feljebb lépett főnökétől, eddigi rossz szellemétől, mint korábban, beosztottaitól sem szabadulhatna, hiszen azok a korábbi vezér emberei, tehát meg volna kötve a keze. Így derül ki, hogy bűnös módon minden mindennel összefügg, az egész megváltoztatása nélkül a legkisebb részleten sem lehet változtatni. Gelman eddig a pontig tökéletesen következetesen ítél. A megtörtént tragédiában mind-két ember vétkes, és a változtatásra is egyaránt képtelenek. Logikus és az írói hitelesség szempontjából is egyedül elfogadható megoldás volna, hogy ez a két ember saját gondolkodásmódjának foglyaként élje le további életét. Gelman, mintha megijedne ettől, a feleséget egyszerre csak tisztábbnak ítéli, és kimenekíti ebből a kapcsolatból. Natasa elmegy, otthagyja Andrejt. A közvetlen ok, ami-re hivatkozik, merőben formális: férje nem hajlandó maga mellé venni a tröszt-be mint igazgatói titkárnőt, hogy élő lelkiismeretként állandóan vigyázhasson rá. A néző tudja, hogy ez az indok csak látszatra elfogadható, de a lényegen az sem változtatna semmit, ha Andrej igent mondana a kérésre, hiszen éppen Natasa vágta a szemébe percekkel azelőtt, hogy az adott helyzetben csakis ugyan-azt folytathatná, amit eddig. Akárki ül is az előszobájában.

A feleség morális megtisztulásának felcsillantott lehetőségével Gelman nem zárta rövidre az áramkört. A baj csak az, hogy a látottak alapján a néző nem hihet e szakítás végérvényűségében. Natasa talán visszamegy Andrejhez néhány hét múlva, talán nem, de önmagával szembeni morális igénye minden valószínűség szerint kielégítést nyert azzal, hogy most elrohant a lakásból. Esetleg, lévén nem csekély anyagi, életszínvonalbeli igényei, újabb férfi után néz, akiből „embert csinálhat". Sajnálatos módon egy cseppnyi erőszakolt optimizmus érződik abban, hogy egyik fél erkölcsileg különbnek ítéltetik a másiknál, s ezt a rendezői munka is finoman aláhúzta. A befejezés erőtlensége mindhárom drámára jellemző. A két igényesebb mű, Szlavkiné és Gelmané, mintha a megoldhatatlant akarná mégis megoldani; választ kínálni olyan kérdésekre, amelyekre csak a történelem fogja megadni a választ. Valószínű, hogy Szlavkin is, Gelman is félnek attól, hogy levonják a maguk felállította premisszák konklúzióit. S a rendezői munka ebben a kezükre játszik: Korcsmáros György nagyon megcukrozza a keserű pirulát, Iglódi István mézet is használ, míg lengyel György *a Magasfeszültség* végén csak egy leheletnyit édesít - pontosan annyit, amennyit maga Gelman.

A Reflektor Színpad tenyérnyi játék-tere igen alkalmasnak mutatkozik a szintén kamaradarab Magasfeszültség bemutatására. Kedvez az előadásnak az is, hogy a nézőtéren se lehetnek túl sokan. Csomós Mari játékának intenzitása, né-ma színpadi pillanataiban is kirajzolódó gondolatai, pontosan követhető érzelmi hullámzásai olyan áhítatosan feszült csendet teremtenek, hogy az ember a szomszédja felgyorsuló lélegzetvételét is hallja. Csomós Mari drámai kifejezőerejéről nem most győződtünk meg először, de eszközeinek puritánsága, letisztultsága talán még sosem ragyogott olyan erővel, mint itt. Játéka magával ragadja Mécs Károlyt is, aki a kezdeti merevségből mindinkább feloldódva sokszínű, gazdag alakítással lepi meg a nézőt, olyan színészi tartalékokat sejtetve, amelyeknek feltárulásához valóságos feladat, az emberábrázolás tényleges lehetősége szükségeltetett, s mint tudjuk, ehhez éppen saját színházában vajmi ritkán jut hozzá.

A. M. Vologyin: Öt este (Madách Színház Kamaraszínháza)

Fordította: Nikodémusz Elli. *Díszlet:* Koltai János. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Rendező:* Korcsmáros György.

Szereplők: Nagy Anna, Gáti Oszkár, Menszátor Magdolna, Tóth Enikő, Szerednyey Béla, Koltai János, Kádár Flóra, Victor Gedeon, Nagy Béla.

Víktor Szlavkin: Egy fiatalember felnőtt lánya (Várszínház)

Fordította: Morcsányi Géza. *Dramaturg:* Emődi Natália. *Díszlet:* Bakó József. *Jelmez:* Füzy Sári. *Rendező:* Iglódi István m.v.

Szereplők: Fülöp Zsigmond, Fonyó István, Ferenczy Csongor, Jobba Gabi, Kubik Anna, Kassai Károly, Tahi József.

Alekszandr Gelman: Magasfeszültség (Reflektor Színpad)

Fordította: Benedek Árpád. *Díszlet, jelmez:* Dóra Gábor. *Rendező:* Lengyel György. *Szereplők: Mécs* Károly, Csomós Mari.

KISS ESZTER

Ibsen - mai színpadon

A Kísértetek a Várszínházban

A Kísérletek - megjelenésekor - megbélyegző kritikai fogadtatásban része-sült, erkölcstelennek, társadalmat mérgezőnek minősítették. Támadták Ibsent, mert a törvény és rend elleni lázadást láttak művében, s mert a morált és a papságot - a fennálló társadalmi berendezkedést és a hatalmat biztosító, a társa-dalmi életet szabályozó alapvető tényezőket - leplezte le. Érdemes egy kicsit hosszabban idézni Ibsennek e kritikákra reagáló leveléből, már csak azért is, mert kiderül belőle, hogy Ibsen ekkor már mindent tudott a drámáról, amit tudni lehet: „Engem akarnak felelőssé tenni azokért a nézetekért, amelyeket a dráma egyes alakjai hangoztatnak. Pedig nincs abban az egész könyvben egyetlen olyan gondolat, egyetlen olyan kijelentés sem, amit az író számlájára lehetne írni. Minden effélétől őrizkedtem. Az a módszer, amely a dráma formájának alapja, már maga is lehetetlenné teszi, hogy az író megnyilatkozzék a dialógusban. Az én szándékom az volt, hogy az olvasó úgy érezze, mintha átélt volna egy darab valóságot. De semmivel nem ronthattam volna úgy el ezt a hatást, mintha a párbeszédekbe írói véleményeket rakok be-le. És otthon nálunk tán nem teszik fel rólam, hogy elég drámaírói kritikám van ennek belátására? (. . .) Aztán azt is mondták, hogy a könyvem a nihilizmust hirdeti. Szó sincs róla. Egyáltalán nem szándéka bármit is hirdetni. Csak rámutat arra, hogy nálunk is, másutt is, nihilizmus erjed a felszín alatt. Es arra, hogy ennek szükségképpen így is kell lennie." (Róma, 188z.)

De túllépve azokon a tartalmakon, melyek Ibsen korában oly nagy felháborodást váltottak ki, s oly nagy vihart kavartak, hogy szinte nem is volt senki - Georg Brandest és Björnsont ki-véve -, aki el ne ítélte volna az írót, számunkra az a kérdés érdekesebb, vajon mit mond a *Kísértetek* - és általában Ibsen drámái - a ma emberének, tartalmaz-e máig érvényes jelentéseket, melyek indokolják színpadra állítását? Vagy azoknak lenne igazuk, akik szerint Ibsen jelentős volt a maga korában, de

ma már elavult, s maga is kísértet csupán?

Én semmiképp sem osztom ezt a véleményt. Ibsen modernsége abból fakad, hogy világképe egyáltalán nem volt merev, lezárt, hanem éppen elég differenciált és rugalmas ahhoz, hogy ne lehessen csupán helyhez és korhoz kötni. Ibsen semmilyen „aranyszabályt" nem állított fel, nem hangoztatott jelszavakat, hanem éppen azt vallotta, hogy nem szabad szabályokba merevedve élni. Lázadt az intézményesült erkölcs ellen, mely minden eszközt indokol és szentesít. G. B. Shaw szerint Ibsen „eszménye" egy mindig változó, nem pedig egy külsődleges, változatlan, mesterséges állapot. Hogy ne a betű legyen a fontos, hanem a szellem, ne az absztrakt törvény, hanem az élő akarat, s az akarat mindig változtat, szembeszegül a meglévő normarendszer-rel.

Ibsen tehát sohasem valaminek a képviselője volt műveiben, mint ahogy az életben sem csatlakozott egyetlen párt-hoz vagy csoportosuláshoz sem, hogy annak szószólója legyen.

Nem véletlen például, hogy a *Kísértetek*ben és *A vadkacsában* két látszólag hasonló (hazugságon alapuló emberi viszonyok) szituáció a drámák kiindulási pontja, a cselekmény kibomlása során Ibsen mégis más-más következtetésekre jut. *A Kísértetekben* az igazság elhallgatása, *A vadkacsában* pedig drasztikus föl-fedése eredményez tragédiát. Ez nem jelenti azt, hogy Ibsen megcáfolná vagy megváltoztatná korábbi felfogását és állításait. Éppen azért nem, mert a normák és szabályok ellen küzdve sohasem állított fel helyesnek vélt új szabályokat vagy törvényeket. Nem esett abba a hibába, mint Gregers Werle, hogy az illúziók szétrombolásának rögeszméjével újabb illúziók komikus harcosa legyen.

Ha közelebbről megnézzük az említett két drámát, azt látjuk, hogy mind-két műben különböző minőségű emberi viszonyrendszert ábrázolt Ibsen, s a világképében központi helyen álló problémát más-más oldalról és közegben bontotta ki. S így ugyanaz a világnézeti kérdés eltérő viszonylatokba helyezve - akár az író szándékától függetlenül is - divergens irányban halad, két különböző végkifejlet felé. (Megmutatva, hogy a fel-tétlen alkalmazkodás és ragaszkodás az illúziókhoz, ideálokhoz éppoly tragikus következményekkel jár, mint felelőtlen „megerőszakolásuk". *A vadkacsában az* elemek előjelei megváltoznak, s ott éppen az Igazság eszménye válik dogmává, ahogy *a Kísérletekben a* Hazugságé.) Ibsen vállalta következtetéseinek látszólagos ellentmondásosságát, ami tulajdonképpen nem más, mint gondolkodásának és világképének dialektikája, mely megakadályozza, hogy pusztán XIX. század végi „kortünet" legyen.

Manders tiszteletes (Avar István) és Alvingné (Psota Irén) Ibsen: Kísértetek című drámájában **(Várszínház)**

Ebből következik, hogy szimbólumai sem elavultak, legföljebb csak bizonyos jelentésrétegeik érdektelenek számunk-ra, s ezért azok nem is funkcionálnak. De a későbbi korszakokban - s így napjainkban is újabb tartalmakkal töltődnek föl, mert nem leválaszthatók a darabokról, hanem a drámák alakzatának működését jelentik. Ha a mai rendező vagy olvasó a drámát azoknál a tartalmainál ragadja meg, azokon keresztül értelmezi, melyek „számunkra valók", a szimbólum is élni fog. Éppen azért, mert a jelentés átszervezésével egyben a drámai szerkezet működését, funkcióját is módosítja.

Térjünk most át arra, hogy az Ibsen-drámáknak mely rétege szól leginkább a mának, s a *Kísérletek* várszínházbeli előadása a modern Ibsent állítja-e elénk ? Ha egészében nézzük Ibsen életművét, azt látjuk, hogy drámáinak egyik rétege az emberi kapcsolatokról szól, s ez az a probléma, amely a XX. századra is áthúzódott, sőt meghatározóvá vált. Ibsen korában, a XIX. század második felében lett problematikussá az autonóm emberi cselekvés, s ezáltal a drámában a tényleges, döntésen alapuló tettekben megnyilvánuló emberi viszonyok ábrázolhatósága kétségessé vált. Eszme és lét, egyéniség és társadalmi státus szétválása leginkább a drámában érződött (és fejeződött ki), a drámai forma számára jelentett problémát, s ez egyben a drámai tartalmat is megkérdőjelezte. Az idegen hatalommá duzzadt társadalmi gépezet s az ezt. fenntartó intézményrendszer emberség- és kapcsolatromboló ereje ellen lázadnak Ibsen hősei.

Mrsán János vizsgarendezése is láthatóan erről az oldalról közelít a *Kísértetekhez*, s így azt a jelentésréteget is realizálja, mely a leginkább alkalmas arra, hogy mai tartalmakkal telítődjön. (Bár ezt a pluszt leginkább Psota Irén és Avar István összjátéka teremti meg.) Az egyéniségre kényszerített normák és elvárások által eltorzított kapcsolatok, a nem valódi viszonyok, az elidegenedés végletekig éleződése, behatolása szinte minden életszférába éppen napjainkban vált fenyegető méretűvé; s az eldologiasulás, a tényleges emberi relációk hiányából fakadó „metafizikai félelem" beköltözött mindennapjainkba. Ez a sokkoló félelem sugárzik az előadásból. S erre az alapszintre, az embertől függetlenedett elvárások által behálózott és irányított emberi kapcsolatok borzalmának érzékeltetésére - melyek megfojtják *az* egyéniséget és a szabad egyéniségből fakadó autonóm cselekvést, az „életörömöt" - épül a második tartalmi szint. Mert e viszonyok feltárulása azt a folyamatot mutatja meg, hogyan merevülnek embernyomorító dogmává, torzulnak manipulációvá a személytelen eszmények; a tekintély-tisztelet külsődleges kötelességgé, illetve korrupcióvá, s mindez hogyan „öröklődik", a következő nemzedékben teljes cselekvésképtelenséget, s végül az egész gépezet - egy egész társadalom pusztulását okozva. De hogyan jelennek meg ezek a viszonyok a drámában és Mrsán János színpadán?

A Kísérletek a Hazugság története, s a Nór*ához* hasonlóan egy olyan társa-

Osvald (Farády István) és Alvingné (Psota Irén) Ibsen drámájában **(Ikládv** László felvételei)

dalmat mutat, melyben fontosabb a törvény és a legitim erkölcs, mint az igazság. Ez persze együtt jár az önmegvalósítás problémájával. Hogyan tükröződik *ez az* emberi viszonyokban ? *A Kísérletekben* Ibsen kettős viszonyrendszert konstruált. A darabban senki sincs igaz, őszinte kapcsolatban a másikkal, vagyis nem úgy viszonyulnak egymáshoz, mint ami a valódi viszonyuk. E kettős viszonyrendszerben a felszín a látható, „törvényes" viszonyok formájában jelenik meg, azaz egy státushálózatot, társadalmi státusok kapcsolatrendszerét látjuk, amely hordozza azt az élethazugságot, ami egyben konzerválja is e viszonyulásokat. A mélyben azonban egy egészen másféle viszonyrendszer húzódik meg, a drámai alakoknak mint egyéniségek-nek a viszonya egymáshoz s önmaguk-hoz, ezt azonban a felszínen lévő kapcsolathálózat nem engedi manifesztálód-ni - bár mégis érezzük jelenlétét.

Á cselekmény során lassanként lehámlanak a státusmaszkok, s ezáltal megváltozik a viszonyrendszer is. Alvingné a férjével szemben (miután Manders tiszteletes visszaküldte) a feleségstátus kötelességeinek megfelelően viselkedett, sőt ezt teszi még férje halála után is (a menhely; Osvald illúziójának táplálása). Ám egész életében benne élt a személyiségből fakadó - és elfojtott - undor és megvetés Alving iránt. Ugyanilyen szakadék van Manders tiszteleteshez fűződő megvalósított és valódi viszonya között. Úgy viszonyul hozzá, mint Alving kamarás felesége a paphoz, holott valójában a volt szerelme. Fiához való viszonya is hazugságon nyugszik, a társadalmi elvárásoknak megfelelően (s mert úgy érzi, ezzel megmenti tisztaságát) belétáplálja a hamis eszményeket és tekintélytiszte-letet, s eközben elvész valódi kapcsolata Osvalddal, csak lelke mélyén ápolja, ahelyett, hogy realizálná. Reginával cseléd jeként bánik, belülről mégis mostohalányaként viszonyul hozzá. Viszonya önmagához szintén kettős, a kötelességek és egyénisége között vergődik, de csak az előbbit valósítja meg. S mindennek megfelelően alakul a világhoz, a társadalomhoz fűződő kapcsolata, mely a társadalmi elvárásoknak való megfelelésből áll, ugyanakkor egyénisége nem felel meg az elvárásoknak. De csak a visszafordíthatatlan tragédia kifejletekor jön rá és meri vállalni, hogy egyénisége mást követelt volna, mint ahogyan egész életében cselekedett. Egyetlenegyszer próbált kitörni e szerepelvárásokból, és próbálta meg egyéniségét érvényesíteni, amikor megszökött férjétől. De a társadalom, melyben él, nem tűri az egyéniség önérvényesítését, sőt bűnnek tartja, ezzel szentesítve azt a bűnt, amit Alving-né férjével, fiával és önmagával szemben elkövetett. Psota lrén Alvingné szerepében rendkívüli érzékenységgel és hitelességgel mutatja meg e viszonyok kettősségét. Kétségbeesésébe vegyülő öniróniája fellebbenti a fátylat valódi énjéről, s olyan metakommunikációs erőteret teremt maga körül, mellyel megcáfolja a verbális kommunikációban tükröződő viszonyszintet, s érezzük az elhangzó szavak és a látott helyzet hamisságát anélkül, hogy erre direkt utalás történne. Partnere ebben Avar István (Manders tiszteletes), aki túlzottan is egy-értelmű és fölényesen magabiztos viselkedéssel, gördülékeny játékával kelti azt az érzést, hogy Manders begyakorolt, jól bevált szerepet játszik. Manders tiszteletes viszonyai is hazugságra épülnek, csak ő mindig lefölöz magának valamit e hazug viszonyokból, megdicsőülve erkölcsi tisztaságának tudatában. Hazudik önmagának és Alvingnénak is, ezzel megtagadva kettőjük természetes, emberi kapcsolatát. A köztük érezhető feszült vibrálás, a sok szálon futó - hallható, látható és a néma, rejtett - kommunikáció az egész előadást átszövi, s a rendezés bátran él a hosszú csendekkel is, melyek talán legtelítettebb pillanatai az előadásnak. Psota Irén és Avar István egy-egy félbemaradt mozdulata, elkapott tekintetváltása sokszor többet árul el, mint maga a dialógus. Psota Irén meg-rázó erővel, ugyanakkor finomsággal ábrázolja Alvingné önmagával vívott harcát is, küzdelmét saját egyéniségével, melyet megpróbál legyűrni; s azt a gyötrő folyamatot, melynek során megváltozik önmagához s így a világhoz való viszonya is. Míg végül a kétségbeesés elég erőssé teszi ahhoz, hogy kitörjön a hazugság börtönéből, s eldobjon mindent, amire egész élete épült, azért, hogy megszabadítsa fiát, „odaadja neki a napot". De már későn.

Regina kettőssége abban nyilvánul meg, hogy nem valós énjeként létezik, hanem az, akinek őt mondják. S az Alvingról belétáplált hazugság miatt Osvald sem tudja, hogy ki ő valójában; másnak látja magát, mint aki, hiszen betegségéért, bűnhődéséért önmagát okolja. Így a hazugság révén létrejött álviszonyok önmeghasonláshoz vezetnek, az alakoknak bizonytalan lesz önmagukról alkotott képük, önmagukhoz való viszonyuk is, s az önazonosság megbomlása már valóban a személyiség megszűnésével fenyeget. S az emberek viszonyba lépése egymással így válik a másik személyiségét megsemmisítő aktussá (ahogy például ezt Manders viselkedése-ben látjuk Alvingnéval szemben), ahelyett, hogy éppen a személyiség kinyilvánításának, kiteljesítésének aktusa volna.

A kapcsolatok és az én kongó üresség-ét emeli ki a Reginát alakító Pregitzer Fruzsina, a helyzetekhez illő simulékony alkalmazkodást játssza el, ami még csak nem is hat alakoskodásnak, mert saját új „személyiségéhez" - amikor megtud-ja, hogy kicsoda - is percek alatt idő mul, egy új szereplehetőségnek fogva fel a változást. Regina megkapó természetességgel tekint eszköznek minden-kit a maga számára - Osvaldot, Engstrandot, Manders tiszteletest.

Osvald szerepe összetettebb; Farády István az utolsó felvonásban nő fel Psota Irén partnerévé. Addig némi erőltetettség, túljátszás érződik alakításán, nem tudja igazán átélni az önidentitás hiányának csapdáját, valódi szenvedés helyett inkább csak a személyiség üresség-ét mutatja meg. Raksányi Gellért mértéktartóan formálja meg Engstrand szerepét,

nem törekszik a figura önállósítására, hanem a többi szereplő - főként Manders tiszteletes - jellemvonásait, tartalmait segíti kiemelni.

Az említett skizofrén viszonyok érzékeltetése ad kettős jelentést a szimbólumoknak is az előadásban. Psota lrén úgy játssza el Alvingnét, hogy a menhely tartalmait is ironizálja. Mert megmutatja Alvingné egyéniségének hajlamát a radikális lázadásra, de azt is érezteti Manders tiszteleteshez való kapcsolatában és magányos gyötrődéseiben, saját énjével viaskodva, hogy a tekintély detronizálását és az én fölé helyezését bűntudat nélkül nem tudja megtenni. A menhely létesítésével is a bűntudattól akar megszabadulni, hogy végre megszabaduljon a benne élő kísértettől is. H. J. Weigand lbsenről szóló könyvében találó hasonlattal érzékelteti a menhelyszimbólum iróniáját, miszerint Alvingnénak ez a tette (a menhely alapítása) olyan irracionális, mint egy állítólagos ateista áldozata a lerombolt bálványnak. Igy a menhely kettős értelemben is a hazugság szimbólumává válik.

Á kezdetben kissé lassú ritmusú előadás a menhely leégésétől kezdve felível, s fokozza a hatást, hogy az igazság nem „napvilágra" kerül, hanem a tűz nyomasztó, mindent elborító vörös fényétől megvilágítva lepleződik le. Á színpadon az egyes helyzetekkel összekapcsolt fényjátékok erősítik a viszonyok és szimbólumok ambivalenciájának érzését. Á fénnyel egyaránt lehet elrejteni és keresni, az egyik hős a fényre vár, a másik menekül tőle; a sötétség pedig börtön és menedék is lehet. Ezeket a hatásokat fokozza Csikós Attila jelzésszerű díszlete: a nyomasztó, jeges hegycsúcsok, a sötét erdő (a színpadon körbefutó drapériával jelezve) elfogja az életet adó, de a leleplező fényt is, bebörtönöz és elrejt egyszerre. A polgári szobabelsőt felvázoló néhány bútordarab pedig csupán behatárolja azt a teret, melyet a szereplők sokszálú viszonyai koncentrálnak és alakítanak.

Ibsen: Kísértetek (Várszínház)
Fordította: Hajdú Henrik. *Rendező:* Mrsán János f. h. *A rendező munkatársa:* Károlyi lrén. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet, *Jelmez:* Füzy Sári. *Zeneszerző:* Mártha István. *Díszlettervező:* Csikós Attila. *Zenei vezető:* Simon Zoltán.

Szereplők: Psota Irén, Avar István, Farády István, Raksányi Gellért, Pregitzer Fruzsina.

BÁNYAI GÁBOR

Megtalálni a fellelhetőt

Az Elveszett paradicsom a **Népszínházban**

Megalakulása óta vitatott a Népszínház helyzete színházi struktúránkban. 1978-ban az Állami Déryné és a Huszonötödik Színház összevonásakor a Népszín-ház csupán különböző, egymással alig összefüggő színházak gyűjtőneve volt, az exkluzív Várszínház és az utazó társulatok fővárosi székhelye, a Józsefvárosi Színház között nem volt lényeges szellemi és művészi kapcsolat. A Népszín-ház művészi vezetésében többször is beállott változások nyomán sem tisztázódott, mi legyen a feladatuk, milyen műsorpolitikát folytassanak a társulatok. Új helyzet következett be tavaly, amikor a Népszínház társulata kettévált, egy részét a Nemzeti Színházhoz csatolták, a másik - lényegében az utazó
társulatból egy új struktúrájú színház jött létre. Az új struktúra ugyan lényegét tekintve sokban hasonlít a hajdani Déryné Színházéhoz, ám megnövekedett a Józsefvárosi Színház szerepe, az utazó társulatok rendszeresen játszanak a fővárosban is, és műsorpolitikájában, művészi színvonalában egy sajátos profilú színház körvonalait igyekeznek megteremteni a színház új vezetői.

A SZÍNHÁZ 1983/3. számában Róna Katalin írt összefoglaló elemzést a Népszínház idei első négy bemutatójáról. A szétválás következtében létrejött helyzetet így jellemezte: „A Nemzeti Szín-ház magához vette a Várszínházat és a társulat rangosabbnak tartott felét, ugyanakkor meghagyta a Józsefvárosi Színháznak és az utazó társulatoknak a jól csengő elnevezést." Majd föltett né-hány alapkérdést: kiknek játszik ez a színház, milyen körülmények között készülnek és kerülnek színpadra előadásai. Erre nem adhatott választ a négy előadás, és így a summázat ennyi maradt: „Nemcsak az előadások színvonalát kellene emelni, hanem jó lenne az avíttság helyébe új, mai, világunkról szóló műveket is kiválasztani, és valami-féle határozott karaktert adni végre a Népszínháznak." Talán éppen e felé tett lépést a Népszínház legutóbbi darab-választásával, Sarkadi *Elveszett paradi*csomával. Ugyanakkor ez a darabválasztás azt is tükrözi: a Népszínház nem az újítást tekinti elsőrendű feladatának, hanem az értékőrzést. Nem a meghökkentés és a felfedezés a célja, hanem a szó jó értelmében vett közművelés és újrafelfedezés.

Meczner János rendezésében Sarkadi Imre *Elveszett paradicsom* című színműve vendégművészek nélkül került szín-padra, azzal a cseppet sem lebecsülendő okkal, hogy még mindig kevesen ismerik ezt a darabot, a mai magyar dráma-irodalom bizonyítottan egyik legjobb művét.

Csányi Árpád a keskeny színpadra széltében jól tagolt játékteret teremtett. Díszlete nem lép ki a realista-naturalista konvenciókból, de nem is ez a funkciója. Hangulati egységében hat inkább. Meczner János rendezése sem arra törekszik, hogy filozófiai mélységek felé vezesse nézőit. Realista, átélhető játékot hoz létre, lehetővé téve a magatartástípusokkal való azonosulást vagy épp azok elutasítását. Ennek pedig az egész darab értelmezésére kiható pozitív következményei vannak.

Mindjárt elsőül az öreg Sebők alakjában. Szigeti Géza pályájának kiemelkedő állomása ez a figura. Nem az öregség és a bölcsesség esszenciáját mutat-ja föl. Általában azt szoktuk meg, hogy Sebők figuráját a színpadon olyan embernek lássuk, aki már túl van mindenen, s ebből a pozícióból érti meg vagy ítéli el az embereket, történéseket. Szigeti Géza a tennivágyást és annak szemérmes elrejtését teszi meg legfőbb motivációnak. Ez a Sebők nem öreg, aki pótcselekvésként eszkábál kaptárat vagy foglalkozik a növényekkel. Aktív részese az életnek, és nem hajlandó megérteni, hogy valaki hajlandó legyen ön-ként lemondani erről a részvételről. Éppen ezért fiával való konfliktusa is előbb kezdődik ebben az előadásban a szokottnál. Még mit sem tudunk Zoltán jövetelének igazi okairól, amikor már érezzük, hogy apa és fiú között súlyos ellentétek feszülnek. Sebők a cselekvés megszállottja, Zoltán a cselekvés kiábrándultja. Csak a szeretet lehet közös nevezőjük. Csakhogy Meczner szerint az idősebb Sebők általában rosszul választja meg ennek a szeretetnek a formáját. Akkor megértő, amikor ellenkeznie kellene és akkor türelmetlen, ami-kor a belátás segíthetne csak. Mindez nem csökkenti rokonszenvünket Sebők

Zubor Ágnes (Mira) és Galán **Gáza** (Zoltán) **Sarkadi** Imre: **Elveszett** paradicsom című drámájában (Józsefvárosi **Színház)** (MTI fotó, Tóth István felv.)

iránt. Csak helyreállítja a színmű helyes arányait. Az apostolból és az arkangyalból is hús-vér embert formái.

Ugyanígy emeli valóságossá Mira alakját az előadás. Zubor Ágnes színészi habitusa nem egyértelműen az ártatlan, naiv, tiszta szűz képzetét sugallja. Az ő Mirája megélt és megért már dolgokat. Tudja, hogy mit tesz. Tudatosan cselekszik. Nem mártírként és nem önfeláldozásból. Vállalt sorsként inkább. Ő is szereti Zoltánt, akárcsak az apja - de ő mindig jókor és jól találja el ennek a szeretetnek a hangnemét. Persze könnyebb a dolga: a szerelem intenzitása csakúgy az ő pártján áll eb-ben a vetélkedésben, mint kevesebb tapasztalata, kisebb arányú keserűsége. Zubor Ágnes jól érzékelteti, hogy a Zoltán megmentéséért folytatott harc nemcsak Zoltánnal magával folyik, hanem Sebők és közte is. Közös érdekük, hogy Zoltán kilábaljon a bajból - de mert másként és más eszközökkel akarják ezt elérni, egymással is szembekerülnek. Időszerű problémája ez valamennyiünknek.

Ettől a kettős konfliktustól egyszeri-ben izgalmasabbá válik a darab alap-helyzete. Mert nemcsak Zoltánról van immár szó. Hanem általában a társas kapcsolatainkról. Így azután az előadás legjobb perceivé válhatnak azok az egyébként íróilag elnagyolt jelenetek is, melyek a Sebők család egész együttesét mutatják be. Sebők ilyenkor sem bújhat ki saját bőréből: reakciói a különféle családi problémákra ugyanazt a beszűkült horizontú szeretetet példázzák, mint Zoltánhoz való viszonya. Lányának, menyének csúfolódó megjegyzései ezért ebben az előadásban felerősödnek. lgazságtartalmuk lesz a szemérmes autokrácia elleni lázadozásoknak.

Meczner ezt a hatást azzal is fokozza, hogy fölerősíti a darab humorát. Éva tragikomikus szólói (Korompay Vali példás fegyelemmel érzékelteti a polgári feleség kényszerű szajhaságának iróniáját, igaz, görcsössége mögül gyakran kihallatszik a rendezői instrukció), Klári beolvadó szürkeségének bohózata (Várnagy Kati visszafogottan, néhány mondattal is képes maradandóan megrajzolni egy végleg elrontott fölösleges életet), Jóska gyűrött slemilsége (Szőke Pál éppen a megengedhető határig ellendülő harsánysága szellemes színészi megoldás), Gábor egykedvű cinizmusának beletörődő poénkodásai (Dombóvári Ferencnek sikerül ebben a panoptikumban leginkább egyénítenie figuráját, ő nem szerepet játszik, hanem sorsot él meg), János kék öltönyös, vörös nyakkendős káderjének lapos közhelyei (Nyerges Ferenc hangsúlyozottan a bohózat felé közelíti a figurát, s ezzel hitelt és rokonszenvet biztosít neki) - nos, mindezek a csendes vagy hangos minitragédiák olyan hétköznapi irónia fényében tükröződnek, ami képes kiemelni a Sebők-Zoltán-Mira háromszöget a pitiáner valóságból, anélkül, hogy filozofikusan emberfelettivé párolná őket. Szokatlan hangvétel ez a Sarkadi-mű eseté-ben. De egyrészt jobban átélhetővé teszi a valódi drámát, másrészt több fogódzót ad a Sarkadi-életműben nem bennfentes nézőknek.

A közegnek ez a plasztikus megrajzolása Zoltán alakjára is kihat. Dóczi János nem a cinikus, mindenből kiábrándult intellektust állítja a középpontba. Az ő Zoltánja még gyerek, aki rossz játékokba keveredett. (Testvére, Gábor, valóban cinikus. És telhetetlen. Csak nem látványosan, ezért vele nem is foglalkoznak.) Zoltán az életet akarja mindig választani, vagy ha az nincs, hát legalább annak a látszatát. Ezt jelentik számára a nők is, az ital is. És Mira ezt veszi észre benne. Ezért tud rá hatni. Dóczi János remekül érzékelteti Zoltán teljes vértezetlenségét a külső burok mögött: amilyen „tehetségtelenül" évődik sógornőjével, amilyen görcsös sietséggel iszik, hogy alkoholista látszatot keltsen, amilyen flegmának igyekszik látszani először Mira előtt is - ezek színészi telitalálatok. Két dologgal azonban adós marad ő is, a rendező is.

Az egyik: nem derül ki igazán alakításából Zoltán minőségi különbözősége. Becsületszóra elhisszük, hogy Zoltán káprázatos tehetségű orvos, akinek agya tiszteletre méltó, ezért szorulnak háttér-be a család többi tagjai - de csak becsületszóra hisszük. Az nem derül ki igazán Dóczi alakításából, hogy ennek az embernek fontos a hivatása. (Paradox módon ez elsősorban a színész mozdulatai ügyetlenségének számlájára írható.)

A másik: Mira elutazása után nem elég erőteljes a váltás Dóczi alakításában. Csak nyomaiban érzékelhető, hogy meg-történt a megváltás, hogy Zoltán immár valóban hisz a megtisztulás lehetőségé-ben. Az elveszett paradicsomban ott-hon érezte magát - a megtalált lehetőség hatása nem ilyen egyértelmű. Pedig a szándék érezhető, nyilvánvaló tehát, hogy nem koncepcionális meggondolásokról, hanem hiányosságról van szó.

Az okokat persze nehéz föltárni. Vannak az előadásnak olyan ügyetlenségei, amelyeket megmagyarázhatónak vélek. Ilyen például Mira öltöztetése, ahol a különben jó munkát végző Füzy Sári a tisztaság -fehér színkonvenciójából indul ki, nem véve figyelembe a színésznő adottságait. Vagy a világítás: a mélység nélküli színpad lehetetlenné teszi a gégenes világítást, s ezért kiemelő fejgépezés sablonjaiba kényszerül a rendező.

A színészi játék hiányosságait nem ilyen egyszerű magyarázni. Mindeneset-re nem képességekről vagy szereposztási tévedésekről van szó. Inkább egy sajátos görcsről, ami a bizonyítási vágyból és a „rutintalanságból" fakad. Talán csak főiskolás vizsgaelőadáson láttam olyan drukkal színpadra lépni színészeket, mint ebben az előadásban.

Nincs könnyű helyzetben a Népszín-ház. Mindenki mást vár tőle. Úgy tűnik, a legjobb válaszon törik a fejüket: közönségükre figyelnek, amelyet „nevelhető" felnőtteknek ismernek el. A *Vonó lgnác* és *az Elveszett paradicsom* ezen az úton indult el.

FORRAY KATALIN

Miért nem lobog a Gázláng?

Bemutató a József Attila Színházban

Tolnai Miklós (Mr. Manningham) és Fehér Anna (Nancy)
Hamilton: Gázláng című darabjában (József Attila Színház) (Ikládv László felv.)

Ezt az előadást Káldi Nóra és Tolnai Miklós alakítása miatt érdemes megnéz-ni. Aki viszont a *Gázlángot* akarja újra-látni, az csalatkozik, mert ez a színházi este adós marad az emlékek felidézésével, de rögtön hozzá kell tennünk, ez nem elsősorban a színház hibája, hanem a darabé.

Patrick Hamilton bűnügyi történetét George Cukor nevezetes filmjének sikere óta klasszikusnak tekinthetjük, legalább-is abban az értelemben, hogy filmes mű-faján belül alapmű, ismert szinte az egész világon. Ezért az íratlan szabályt, mely megkívánja a titoktartást a krimik bonyodalmairól, figyelmen kívül hagyhatjuk, különösen, mert a darab fogyatékosságait csak a történet ismeretében elemezhetjük. Mrs. Manninghamet férje módszeresen kergetné az őrületbe, hogy megszerezze azt a vagyont, amiről még felesége sem tud. Mert nem tudhatja, hogy két évtizede nagynénjét Mr. Manningham gyilkolta meg, de nem találta meg a hatalmas értékű ékköveket. Ezért nap nap után átkutatja házuk (a nagynéni házának) padlását, bízva abban, hogy a ravasz öreg hölgy annak idején oda rejtette azokat. Már az elmegyógyintézettel fenyegeti az asszonyt, amikor fel-tűnik a nyugdíjas felügyelő, aki feltárja a régmúlt gyilkosság részleteit, és bebizonyítja a férj bűnösségét.

Ez a történet a kidolgozástól függően válhat izgalmas bűnügyi történetté, de lapos kalandregénnyé is. Kétségtelen előnye, hogy nem szűkül be a jogi értelemben vett bűnesetre, hanem témáját kirívó, megdöbbentő, felkavaró *körülményre* építi fel. Ez a körülmény kettős : egyrészt a krimik szokványos rémisztő fordulatai, borzongató kellékei, a pontos időben konduló óra, a nyikorgó ajtó, a velőtrázó női sikoly helyett diszkrétebb, finomabb eszközöket alkalmaz, mint a gázláng látszólag megmagyarázhatatlan erősödését, gyengülését, másrészt árnyaltan és sokoldalúan ábrázolja a feleség tehetetlen küzdelmét, mely eleve reménytelennek látszik céltudatos és megingathatatlanul célratörő férjével szemben. Ennek a folyamatnak a megragadása Patrick Hamilton érdeme, és ez a színpadi változat erénye is.

A látszatra apró, de lényegi. megfigyelések az őrületbe kergetés mechanizmusának körülményeit jelzik, pontosan és hitelesen. Épp ezért bántó az a színvonalkülönbség, ami a darab első fele és a második között tapasztalható. Mert azzal, hogy a felügyelő kerül az események középpontjába, megszakad a lélek-tani dráma feszültsége, helyette kommersz megoldást kapunk a bonyodalmak feloldására. Rough nyugalmazott felügyelő előbb elmagyarázza Mrs. Manninghamnek nagynénje halálának körülményeit, felfedi előtte, hogy a férje a gyilkos, majd hosszabb időt tölt a gardróbban, hogy hallgatózzon és döntő bizonyítékot találjon. Közben szellemesen társalog, kevésbé ügyesen feltöri Mr. Manningham szekrényét s ezzel eltereli a férj és feleség közti kapcsolatról a figyelmet. Az író itt már nem az atmoszféra megteremtésére fordítja a figyelmet, hanem az események bonyolítására.

A darab kezdetén szemtanúi lehetünk, mit él át Mrs. Manningham és milyen precízen hajtja végre tervét Mr. Manningham. Mindehhez képest nem okoz izgalmat, hogy a naftalinos kabátok között bujkáló felügyelőt megtalál-ja-e a férj. A kétféle izgalom nem mérhető egymáshoz, de még ennél is nagyobb baj, hogy itt a bűnügyi irodalom két műfaja rosszul keveredik egymással, sehogy nem alkot elegyet. A fel-ügyelő a szabályos detektívregények tipikus hőse, aki kitartó és vaslogikájú, nem érzéketlen, de igazából csak a bűn-esetre, annak felderítésére koncentrál sematikus alak. Ennél is lényegesebb tulajdonsága, hogy neki kell közvetítenie, ismertetnie a nézőkkel az előzményeket és a megoldást, tehát elsősorban nem akcióban látjuk, hanem elbeszélőként, és ez a színpadon többnyire rendkívül unalmas.

Patrick Hamilton tisztában volt a detektívregény általános követelményeivel, tehát biztosítania kellett, hogy a néző is részt vegyen a játékban. Ez a hagyományoknak megfelelően csak két módon érhető el: vagy be kell iktatni egy jó szándékú, értelmes, ám csekély fantáziával megáldott segítőt (a mindenkori dr. Watsont), vagy a detektívnek kell olyan alkalmat teremteni, *hogy* kifejtse, megvilágítsa beszélgetőpartnere előtt a szituációt. Rough ez utóbbit teszi, és sajnos bevett hagyományt követve - el-árulja a nézőknek, hogy a rendőrség tanácstalanul áll az esettel szemben, sötét-ben tapogatóznak, illetve mindezt csak múlt időben, hiszen az akkori gyilkossági ügy nyomozói már szintén nyugdíjban vannak. Unalmas és elkoptatott sztereotípiák. Ez a detektív általános szimbólum, amin ma már (de már meg-írása idején is) egész egyszerűen túlhaladt a műfaj. El kell azonban ismernünk, hogy a darab első harmada tartalmaz annyi értéket, hogy az ötletet és az első felvonást nyugodtan sorolhatjuk a jó lélektani esettanulmányok közé (amelyeket évekkel megelőzött), és beilleszthetjük abba a vonulatba, amely, jobb híján, a dürrenmatti rekviemről nevezhető el.

A férj és feleség néma párbajának megjelenítésére az író változatos eszközöket alkalmaz, gondosan ügyelve arra, hogy a férj újabb és újabb kínzásai egyre kegyetlenebbek legyenek, felülmúlják egymást. Ennek a folyamatnak szinte a legizgalmasabb pontján lép közbe a felügyelő és indítja el a maga történetét, amelynek ő az irányítója, szervezője, és csak mellékszereplője a házaspár. A bűnös és üldözője közötti párharc nem emelkedik az első felvonás feszültségé-re, a törvény előtti bűnhődéssel csak a

gyilkosságot torolja meg a szerző, férj-nek felesége ellen elkövetett bűneiért senki előtt nem kell számot adnia.

A detektívtörténet kétszer szakad meg. Először a férj puhatolódzik házvezetőnőjénél, hogy az hajlandó-e majd tanúsítani úrnőjének lehetetlen viselkedését, azaz megpróbálja előkészíteni a terepet felesége elmegyógyintézetbe szállításához. A jelenet kulcsfontosságú, n e t ez az első találkozása a nézőnek Mr. Manninghammel azután, hogy megbizonyosodott annak aljasságáról; te-hát ettől a pillanattól kezdve már a manipulálás technikája az érdekes, nyomon követhető. A másik beékelt jelenet felesleges, értelmetlenül lassítja a megoldást. A fiatal, szép szobalányt elcsábítja a férj, illetve enged a lányból áradó varázsnak. Ez önmagában sem túl érdekes, de ebben a szituációban meg végképp nem állja meg a helyét. Aki pénzért gyilkol, feleségét lelki terror alatt tart-ja, akinek nincs egy őszinte szava, mozdulata, attól a szobalánnyal való cicázás a legkevesebb. Ettől már nem süllyedhet mélyebbre a néző szemében.

Alapvető hibái vannak ennek a darabnak. Egy ilyen krimi, *vagy* tágítsuk a kört, bűnügyi történet ritka kivételektől eltekintve nem alkalmas színpadra. Ez a műfaj nyíltan lemond a társadalomábrázolásról, bírálatról, a jellemek differenciált megjelenítéséről, éltető eleme az események gyors és váratlan változása, a bűnügy felderítése vagy az a szellemi izgalom, mely a megoldáshoz vezet, tehát ha valaki ismeri a rejtély megoldását, nincs mit nézzen a színpadon. És *a Gázláng* esetében nyugodtan feltételezhetjük, hogy többen tudják a gáz-láng elhalványulásának okát, mint ahányan nem. De még ha elméletben feltételeznénk, hogy senki előtt nem ismert a rejtély, akkor sem állja meg a darab a helyét a színpadon. Egy háromfelvonásos előadás ugyanis nem engedheti meg magának, hogy a második felvonás közepétől ne legyen tétje a játéknak. Eb-ben az esetben a felügyelő elbeszélése után az eredeti konfliktus csak nyomokban jelentkezik, elveszti súlyát, izgalmát. A néző ettől kezdve nem tud részese len-ni a játéknak, mert nincs több rejtvény, amit meg lehetne oldani, nincs miért borzongani. Ha viszont ez így van, akkor a darab nem tud eleget tenni a műfaj kívánalmainak.

Ennek az előadásnak meg kell küzdenie egy mítosszal, hiszen óhatatlanul kínálkozik a filmmel való összehasonlítás, és ez mindenképpen hátrányt jelent, nem szerencsés, különösen nem, mert ez a *darab* jóval kevesebb lehetőséget rejt, minta film forgatókönyve, elsősorban azáltal, hogy ott a szorongás, a nyugtalanság, a kiszolgáltatottság jutott főszerephez, de hát ez nem mindig érdekli a jegyet váltó nézőt.

A darabválasztásról még annyit, hogy a szórakoztató irodalomnak feltétlenül helye van minden színház műsorán, ha másért nem, hogy újabb híveket gyűjtsön, nyerjen meg a színházbajárásnak. De a krimik lelkes védelmezői véleményét, miszerint a bűnügyi történetek ugródeszkát jelentenek a magasabb irodalomhoz, csak akkor szabad elfogadnunk, ha a műfaj legjavát kínálják. A *Gázláng* nem az.

Maár Gyula rendező szemmel láthatóan tisztában volt a darab minőségével, megpróbálta kidomborítani az első felvonás erényeit, pattanásig feszült légkört teremteni, míg az előadás második felében szinte hagyta magától folyni az eseményeket. Kár, hogy nem változtatott az arányokon, és sok időt szánt a felügyelő és a szobalány jeleneteire. Ragyogóan illeszkedik Orbán György hát-borzongató zenéje, viszont bosszantóan sok apró pontatlanság maradt az előadásban. Például az emeletre egy lépcső vezet, melyen felmegy a szobalány, de soha többet nem jön le, legalábbis ott nem. Szintén ő hol kopogtatás nélkül, hol azzal lép a szobába. Nem világos az sem, hogy a férj miért zárja jelentőség-teljesen értékei közé fehér kesztyűjét. Mellet András díszlettervező egyszerű, jellegtelen szobabelsőt tervezett, meg-lehetősen piszkosat. A darab egyik jelenetében hiányzik egy kép a tapétázott (kárpitozott?) falról, amit természetesen a férj vett le. A hiányt az első pillanatban észreveszi a néző (a házbeliek közül senki), mert olyan poros a fal, hogy világosan kivehető a kép nyoma. Már ez önmagában is furcsa egy gazdag, személyzetet tartó családnál, de az még inkább, hogy a por csak a keretek mellett ül meg, másutt nem.

Maár Gyula ha nem is a legmegfelelőbb darabot, de a legjobb színészeket találta meg, Káldi Nóra és Tolnai Mik-lós alakítása emeli drámává kettejük közös jeleneteit, kitalálnak egy olyan játékot, amit meg sem írt a szerző. Náluk nem csupán egy pszichopata bűnöző kényekedvére van kiszolgáltatva egy nő, hanem annak az elszakíthatatlan láncnak a szemeit is ábrázolják, mellyel össze vannak kötve. Ennek a férfinak a vagyon, a pénz nyújtotta szabadság mellett hatalmának tudata is kell, mert be akar-ja bizonyítani egyéniségének erejét. A felügyelő megjelenésekor az asszony bevallja, hogy a férje járkál a padláson, miatta gyengül a gázlámpa fénye, de nem tud szembeszállni vele, nem is akar, mert nem meri eldobni emlékeit, boldognak hitt éveit. Káldi Nóra Mrs. Manninghamje valóban az őrület határán van, hisztérikus kitörése egy beteg emberé, ragyogó mosolya mögött félelem bujkál, már nem hiszi, hogy a megaláztatáson kívül férjétől más is juthat neki. Hangja még bizakodik, de mozdulatai megtörtek. Fejtartása, kézjátéka egy meg-gyötört ember kínjairól vallanak. Tolnai Miklós szerepfelfogásának legnagyobb erénye, hogy Mr. Manningham gonoszsága nem „delejes". Azokban a pillanatokban sugárzik egészében varázsa, amikor becézi, szereti feleségét. Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy az asszony ezekért a simogatásokért, mosolyokért tűr el mindent. Tolnai Miklós anélkül tud brutális lenni, hogy megütné az asszonyt.

Dramaturgiailag hálátlan Kaló Flórián szerepe (Rough felügyelő), nem eb-be az előadásba való. Stílusa élesen elüt a főszereplőkétől, de mértéktartó, alakításában inkább a humor dominál, mint-sem a nagy detektív idealizálása.

Fehér Anna (Nancy) szobalánya színpadra lépésének első pillanatában sejteti, hogy büszke, öntudatos magatartása magára vonja a figyelmet, és biztosra veszi ura közeledését. Vonzó egyénisé-gének tudatában mindvégig természetesen viselkedik, nyoma sincs benne alázatnak. Martin Márta nyíltszívű házvezetőnője a darab szerint szinte csak azért van jelen, hogy meghallgassa urát vagy segítsen elbújni a felügyelőnek. Nem az ő hibája, hogy ebből nem lehet valódi figurát teremteni.

A József Attila Színházban két nagyszerű alakításnak tapsolhat a közönség, és őrizhet egy új illúziót a *Gázlángról.*

Patrick Hamilton: Gázláng (József Attila Színház)

Fordította: Prekop Gabriella. *Díszlet:* Meller András m.v. *Jelmez:* Schäffer Judit m.v. *Zene:* Orbán *György. Rendező:* Maár Gyula m.v.

Szereplők: Káldi Nóra, Tolnai Miklós, Kaló Flórián, Tóth Judit, Martin Márta, Fehér Anna.

PÁLYI ANDRÁS

Az igazság gesztusa

Jordán Tamás Szókratészéről

A Szókratész védőbeszéde, noha valójában nem dráma, inkább filozófiai esszé, nem először kerül színpadra. Tizenkét esztendővel ezelőtt Boján Stupica belgrádi rendező sikeres adaptációja nyomán - ez volt a Huszonötödik Színház egyik emlékezetes nyitóelőadása, Haumann Péterrel a címszerepben. Jordán Tamás egyébként maga is statisztált annak ide-jén a huszonötödik színházi produkcióban, s azóta se hagyta nyugton ez a szöveg, a Népszínház stúdióprogramjában, még a budai Várban, Szigeti Károly rendezésében, egyszer már színre lépett vele. A jelenlegi kaposvári stúdióelőadásnak is volt korábbi változata: tavaly került bemutatásra Nyíregyházán, nagy-színpadon, Fehér György rendezésében, Jordán vendégszereplésével; a mostani színrevitel ennek voltaképpeni felújítása, pontosabban adaptálása. Időtartama nem egészen háromnegyed óra, s csupán a címadó Platón-írásra épül (míg a huszonötödikben változat második részé-ben *a Kritón* és *a Szókratész halála* feldolgozását is láthattuk), tehát már dramaturgiájában is „végsőkig" puritán, hagyományos értelemben vett drámai cselekményről itt nem beszélhetünk. Á *történet* és *a világkép* azonos; nem egyéb, mint az „athéni férfiak" (bírái) előtt álló Szókratész érvelésének logikája. Marad a puszta színészi jelenlét. Vagy ezúttal inkább így fogalmaznék: a jelenlét gesztusa. Jordán Tamás ugyanis nem mond le arról, hogy az önfeltárulkozást, amit ez a lényegileg monodrámának tekinthető színházi este biztosít számára, értelmezze is.

Honnan ered a szöveg elementáris ereje, eredendő frissesége? „Milyen régi! Es, ugye, milyen friss? Mint egy virág" idézi Karinthy szavait Devecseri Gábor *a Szókratész védőbeszédéhez* fűzött fordítói utószavában. A Platón-szöveg régisége és üdesége egy tőről fakad. Manapság szokás Szókratész halálra ítélését az első konstrukciós perként emlegetni; magam részéről nem annyira a mai analógiára, inkább a történelmi elsődlegességre tenném a hangsúlyt. Szókratész elítélése európai történelmünk első olyan feljegyzett, jelentős pere, melyhez a vád csupán a tények manipulatív torzításával tudott érveket kovácsolni, ám a manipuláció sikeresnek bizonyult: Szókratésznek ki kellett innia a méregpoharat. De a védőbeszéd még az ítélet kimondása előtt hangzik el, noha Platón, aki utólag írott formába öntötte mestere szavait, fogalmazás köz-ben már tisztában volt a kifejlettel. S a Platón-szövegben ez a kettős szempont következetesen érvényesült: egyrészt Szókratész rendíthetetlenül hisz az igazság kimondásának erejében, másrészt a védőbeszéd „mögött", Szókratész érvelésének mintegy árnyékában pontosan kirajzolódik a vád eljárásának manipulatív jellege. Szókratész érvelésének így számunkra bizonyos népmesei tisztasága lesz: leleplezi a hamisságot, megnevezi az igazságot. S mindnyájunkban ott él a vágy e fekete-fehér egyértelműség után, de évezredek jó néhány analóg perét a hátunk mögött tudva, tisztában vagyunk azzal is, hogy az igaz szavak ereje gyakran milyen kevésnek bizonyul a szavak manipulálásának erejével szemben. A szövegnek ez a belső feszültsége Jordán Szókratészének kiindulópontja.

Se a rendező Fehér Györgynek, se a színésznek láthatóan nem okozott gondot, hogy Szókratész több mint hetvenesztendős volt, amikor védőbeszédét elmondta (életkorára a szövegben több utalás történik). Keltheti-e a negyven év körüli színész az agg bölcselő illúzióját? Egyetlen percre sem érezzük a színészen, hogy ezt az illúziót, akárcsak asszociációs szinten, fel akarná kelteni. Jordán Tamás, mióta Kaposvárra szerződött, többször is játszott saját koránál idősebb szerepeket, legutóbb a *Kasimir és Karoline*ban, de ilyenkor külsőleg-belsőleg átmaszkírozta magát, vagy ha nem, mint *a* Marat/Sade-ban, akkor a figura szándékos megfiatalításáról volt szó. A *Szókratész védőbeszéde* másfajta színház-ideál jegyében született; itta szöveg elsődlegesen eszköz a színész számára, hogy feltárja önmagát, hogy megmutassa azt a színházi igazságot, amit saját magában fizikailag-testileg képes megmintázni. Az előadásban mindvégig élően jelen van annak az időtávlatnak a kreatív feldolgozása, amely az egykori Szókratészt mai színházi másától elválasztja. Maga Platón ad ehhez nagyszerű fogódzót az imént elemzett szövegbeli belső

Szókratész: Jordán Tamás (kaposvári Csiky Gergely Színház) (Fábián József felv.)

feszültséggel, mellyel egyrészt naiv igazságérzetünkre apellál, másrészt érezteti a manipuláció sikerét, a naiv igazságérzet kudarcát.

Hogyan jelenik meg ez színészileg? Tévedés lenne azt hinni, hogy teljesen hiányzik belőle az imitáció. Nagyon is köze van a valóság külső jegyeit másoló, imitatív színházhoz, s annak, ahogyan köze van, fontos szerepe lesz az egész színházi este sajátos esztétikájában. Rendező és színész egyaránt a külsődleges valóságjegyek másolásának meghaladásából indul ki, de felhasználja az imitatív színjátszás eszközeit, csak mintegy idézőjelben. Jordán nem Szókratész elképzelt vagy akár hiteles gesztusait próbálja megeleveníteni, hanem olyan gesztikulációt hoz, amit egy mai férfi használna a szókratészi mondatok előadásakor. E gesztikuláció, melyhez a „nyersanyagot" a színész természetesen magából veszi, igen karakteres, szellemes és pontosan „megkoreografált". A szövegmondás gyors tempója és e hétköznapi gesztikuláció finom túlhangsúlyozása iróniát jelent. Nem karikatúra ez, nem is lehet az, teljesen ellentmondana az elő-adás alapvető intenciójának, csak éppen bizonyos távlattartás van benne: ez Szókratész távlata saját késői színházi másától, vagyis a mától. Azé a Szókratészé, aki naiv igazságérzetünk szentségére apellál. Ám a mai színházi hason-másnak is megvan a maga távlata az eredetihez: ő viszont tud a manipuláció sikeréről.

S itt jut szóhoz az, amit a színész személyes igazságának neveznék. A színészet, mint minden mesterség, elsősorban tanulást jelent, a mesterségbeli fortélyok gyarapítását. De az igazi tudás túl van a tanuláson, forrása a létélményben keresendő. Ha a színész mint művész közölni akar velünk valamit abból a tapasztalatból, ami egyedül az övé, eszközül használhatja ennek megmutatásához a mesterségbeli fogásokat. De az egyre gyarapodó színészi effektusok nemcsak feltárhatják, hanem el is takarhatják az embert, s a jó színész, ha okosan gazdálkodik eszközeivel, előbb-utóbb rájön, hogy színészetének nem szabad csak gazdagodásnak fennie: a fogyatkozás éppilyen lényeges. Jordán Tamás tanúságot tesz róla, hogy ért az imitatív színjátszáshoz, de kellő nagylelkűséggel - vagy így is mondhatnám: kellő alázattal mindazt elhagyja, ami takarná a személyest. Nem kíván szerepet játszani.

Platón nem is írt szerepet. *A Szókratész védőbeszédének* jelen interpretációja rádöbbent bennünket, mennyire tévutat rejtene a szerepjátszással kacérkodni. Fehér György rendezése, miközben a Platón-szöveg belső feszültségére figyel, s nem téveszti szem elől, hogy amit tolmácsol, nem színdarab, hanem filozófia, azt kívánja a színésztől, hogy a valóság metaforája legyen. Hozzáfűzhetnénk: Szókratész ürügyén. De *az ürügy* kifejezés pontatlan, mert a több mint két év-ezreddel ezelőtt élő bölcselő és mai színházi mása a leglényegesebb ponton találkoznak. Ez az előadás ugyanis a szókratészi gesztus színháza. S így gesztikuláció és gesztus között különbséget kell tennünk. Az imitatív gesztikuláció a szerint a funkció szerint, melyet az előadásban betölt, fontos és aprólékosan ki is van dolgozva; a szókratészi gesztus felől nézve azonban lényegtelen és eset-leges. A szókratészi gesztus az igazság jelenlétébe vetett hit. A színész, amikor személyes ügyeként vállalja fel a szókratészi gesztust, elismeri naiv igazságvágyunk jogosságát, és eleget akar neki tenni. Saját imitatív színészetét azért hozza a játékba, hogy ott a szemünk láttára veszítse el. Az igazság gesztusa ugyanis megsemmisíti az igazság imitálását: ez Jordán Tamás személyes színészi „üzenete". Ennek elmondásához valóban szüksége volt Platónra és Szókratész-re, de ami megérint, már-már azt mondhatnánk, arcul csap ebben az eszközei-ben egyre jobban lemeztelenedő elő-adásban, az csak a színész személyiségéből fakadhat. Az előadás végére nyoma vész a megjelenítés mai attitűdjéből eredő iróniának. S azzal, hogy a színész hitet tesz Szókratész gesztusa mellett, óriási energiát szabadít fel abból a né-hány tucat emberből, aki a kaposvári stúdió parányi nézőterén helyet foglal: nép-mesei tisztasággal mondja ki a „meztelen a király" igazságát. A kimondás: a színészi jelenlét gesztusa. Amikor az-tán a színész elhagyja a termet, még hosszan meditálhatunk arról a harcról, amit a szavak primer igazságtartalma és a szavakkal való manipulálás vív egymással, de eredendő, tiszta igazságérzetünkben megerősített ez a forró színházi es-te. Azaz nem csupán színházi élményben volt részünk: valami többet is kaptunk. Valamit az „örök" Szókratészből.

BÓTA GÁBOR

Két clown portréjához

Mihályi Győzőről és Igó Éváról

Szőke István a színészi személyiség titkait feszegeti: a játékstílust mintegy színészeiből akarja előbányászni. Boris Vian *Mindenkit megnyúzunk !* című darabjának miskolci színrevitelével szokatlan, egyéni színpadi nyelvet teremt: a színész-szel való munka „mélylélektanából" hív-ja elő színházát, az attraktív bohózat és az abszurdba hajló groteszk vegyületét. Az előadásról a SZÍNHÁZ februári számában már jelent meg kritika; ezúttal két kiemelkedő színész - a két legkarakteresebb clown: Mihályi Győző és Igó Éva - játékának megidézésére teszek kísérletet.

Mihályi mint André téblából a színpadon. Lóg rajta a ruha: túl bő nadrág, fehér ing, mellény, nadrágtartó, sapka. Arca kissé koszos. Egy halom szerszám a kezében, ruganyos, de mégis ügyefogyott mozdulatok. A papa megáll a jobb-oldalt elhelyezkedő munkapad mögött. Jelentős távolságra Andrétól. A szer-számokért nyúl. André nem tudja, melyiket kell adni, zavarban van. Rakosgatja őket a saját kezében. Odaad egyet. Égész előre kell nyújtóznia. A lába nem mozdul. Terpeszben áll, pipiskedik, mozog előre a felsőteste és a feje. Bámészkodik, érdeklődik. Félénk és nagyon figyel. Rosszat adott. Megint rakosgat, keres egy másikat . . . Az apa végigsimítja ujjával a baltát. André arcára bugyuta kifejezés ül ki, félénk.

Kiemelkedő mutatvány következik. Amerikai katona toppan be, ugrókötélen ugrálva, és vizet kér. André egy pohár vizet hoz neki. Követi fejével a kötél forgását, majd megpróbálja megitatni a katonát, a pohár vízzel lavírozva. A víz egy része kiömlik, mintha nem sikerülne az attrakció, de André hirtelen nagyot ugrik, és máris együtt ugrókötelezik az amerikaival és a pohár vízzel. Bátortalanul megcsillan a szeme, valami sikerült. Rágógumi a jutalom. André rohan, hátat fordítva vizsgálgatja a csemegét. Fél, hogy elveszik tőle, két kézzel fogja. A papa rá is parancsol, hogy dobja a szobában lévő nyúzógödörbe. Kergeti az asztal körül. A gödör mögött megáll-nak. André ledobja a gumit, mintha a

gödörbe dobná, rátapos, rejteni próbál-ja. Nem sikerül. Lemondó enerváltsággal a másik lábával berúgja a gödörbe.

Új clown jelenik meg a lépcső tetején: Marie. Megáll, hagyja, hogy megbámulják. (Egyébként is mindenkire kiemelten figyelünk, aki a szoba közepén lévő lépcsőn megjelenik.) Igó Éva, fekete, lágy, helyenként átlátszó ruhát, fekete magas sarkú cipőt, fekete, bohócosan felfelé fésült hajat, benne fehér és lefelé fityegő díszt visel. A szemöldökei erősen kihúzottak. Ernyedt és fásult, a kezei lelógnak, a lábai lanyhán rugóznak. Levánszorog a lépcsőn. Mindent hangsúlyosan, lassan csinál, elváltoztatott hangon, artikulálva szólal meg. Közben André odasompolyog hozzá, ölelkeznek, fogják egymás kezét, elbújnak egymásban. André ellohol, megkeresni a másik test-vért, a másik Marie-t; ez a Marie pedig kibámul az ablakon, mint az előbb André. A feneke a közönség felé domborodik, kihívó, felborzoló. Majd felállítja az André által felborított székeket. Pontosan a helyükre teszi. Lassan, erotikusan végighúzza rajtuk az ujját. Szinte szeretkezik velük. *Újra* megvizsgálja, a

Boris Vian: Mindenkit megnyúzunk! Marie: Igó Éva

helyükön vannak-e, millimétereket igazít rajtuk. Hiányzik neki valaki, sóvárog, kéjt remél. Egy amerikai katona lép be, Marie „feltöltődik", fokozottan figyel, babrál magán, igazgatja a haját. Közeledik a katonához, ujjaival lazán megérinti a rangjelzéseit. Kéri a „klipszeket". Kiküldi a papát meg a szomszédot. Az amerikai leül egy székre, ő meg eléje guggol. Megint birizgálja a „klipszeket". Oda-húz egy széket. Egymással szemben ülnek. Lassan érzékien bedugja a jobb lábát a katona lábai közé. Egyik vállát lazán lejjebb ereszti. Ráül a katonára. Az amerikai föláll, a földre dönti. Marie hátrabukfencezik, kilátszik még a bugyija is. Egyedül marad. Felemeli a kezét. Lyukas a ruhája hóna alja. Simogatja ma-gát, végigsimítja a kezét, a lábait. Kifújja az orrát a ruhájában. Nyálas ujjával piszkálja a lábát, lyukas harisnyáján keresztül. Szenved, és kéjeleg. Kétségbeesetten üvölt a papáért. Azt hazudja, hogy eljegyezték egymást az amerikaival. Összeölelkeznek. Zene szól. Közben megérkezik André, ül a lépcsőn, szemeit eltakarja a kezével. Marie az asztalfőn ül (előszeretettel ücsörög itt) és duzzog. A papa a gyaluval táncol. Kezd belelendülni. André lassan elhúzza szemeiről a kezét. Ő is gyanut fog. Elandalodva táncolnak, összeérintik a gyalukat. Marie szenved. Lejön az anya. Ő is azt hiszi, hogy a lánya eljegyezte magát. Ölelkeznek. Marie az anya felé vigyorog, hátat fordít, bőg. Megint a székeken babrál. André a szerszámokat piszkálja. Testvére megint glédába állítja a székeket. Újabb „klipszek" érkeznek, két amerikai katona, Marie megint hódítani próbál, nem sikerül. Lassan, egy félkört megtéve, elsomfordál a' gödör, majd a tükör előtt, végül megállapodik a munkapad mögül bámészkodó Andrénál. Összefogódzkod-

Mihályí Győző mint André a miskolci előadásban (Jármay György felvételei)

nak, figyelnek, bátortalanok. Majd Marie lassan összeszedi magát, újra a „klipszeket" kéri. Végül föllejt a katonákkal a lépcsőn.

A papa és André megpróbálják kiötölni, milyen távirattal hívják haza a két háborúzó testvért. A papa drukkol Andrénak, hogy találjon ki már valamit. Nehezen megy . . . aztán felüvölt, mintha meglenne, de semmit nem eszelt ki. A papa ismét kergeti, majd kalapáccsal püföli a fejét, végül André is a papáét. Egyre jobban belelendül, már automatikusan, örömmel üti. A gumikalapács játékosan visszapattan. A papának sikerül is kitalálni a szöveget. André nem tud leállni, még jár a keze, matat az asztalon lévő dobozban, fejére teszi a sapkáját. Két német érkezik. Visszajönnek az amerikaiak, együtt kártyáznak. André bele-beleles a lapjaikba, majd arcát sapkájával takarva súg. Kotnyeleskedik. Megjön Marie, letelepedik a lépcsőre, röhög. Andréval próbálgatják az egyik katonai sisakot. Mustrálják, egymás fejére teszik, tisztelegnek. Mikor egymás ruháiba öltözve elmasíroznak a katonák, fogják egymás kezét, és ujjaikkal boldogan a V-t, a győzelem jelét mutatják. Sokáig így maradnak.

Marie új ruhát vett föl: tarka, testre simuló, lenge. Kelleti magát. A család táncolni készül. A szomszéd egy hegedűvel jelenik meg. Egy trombitás is beszabadul a szobába (ő eddig a színpad széléről követte az eseményeket és szolgáltatta a zenét villanyorgonista társával együtt). Őrjöngve ropják. Közben a megérkezett két testvér közül az egyik, Jacques, ágyúzik a kezével, és pufogó hangokat hallat, Cyprienne egy orosz dalt bömböl. André nincs jelen, Marie nem vesz igazán részt az őrjöngésben, magában finoman táncol, kezeit felemeli, mozgatja, komótos beleérzéssel mozog minden porcikája. Odadugja az orrát a szomszéd hegedűjéhez, az a húrral megpöcköli. Bejön Cyprienne, akinek valóban az esküvőjére készülnek. Marie-nak felpúpozódik a háta, mozgása még puhábbá, idegessé válik, fejét leszegi. Ellopja Cyprienne pártáját. Gúnyosan húzogatja az orra előtt. Végül beledobja a gödörbe, a nyelvét is kidugja a gyönyörűségtől. Megérkezik a vőlegény, Heinz, Künsterlich kapitány kíséretében. Marie a gyalupadon ül. Egyik lábát kinyújtja, és hátulról becsúsztatja a kapitány lábai közé. Megakasztja, nem engedi továbbmenni. A kapitány a sapkájával próbálja rejteni a feneke alól kikandikáló lábat. Az anya viszont ráfekszik Marie lábaira . . . Végül a kapitányt beebrudalják a gödörbe. Andrénak pedig élénk tiltakozása ellenére lánynak kell öltöznie, mivel kevés a nő. Először csak a feje bukkan ki. Kendő, erősen rúzsozott száj. Feltűnik az egész alakja. Tiritarka hosszú ruha, magas sarkú cipő. Bizonytalanul imbolyog, meglóbálja az egyik lábát a levegőben, majd fenéken lecsúszik a lépcsőn. Igazgatja hatalmas melleit. Az egyik mellét megtapogatja a szomszéd. Catherine-nal támogatják. Megáll egyedül, meginog, elesik, felül lógnak a karjai. A szomszéd a vonót húzogatja a melle alatt. Két lapos fadarabot erősítenek a cipője sarkára, hogy járni tudjon. Megpróbál felállni, de a papa meglöki a fenekét. Az egyik lábán térdel, a másikat kidugja, szemlélgeti. Később megcseréli a lábait. A melleit simogatja, babusgatja. Kivirul. Fellebbenti a ruháját, kilátszik a szőrös hasa és rózsa-szín bugyija. Térdén mászkál a tükör előtt, kelleti magát. Felkúszik a gyalupad-ra. Mellételepszik egy érkező német katona és megcsókolja a kezét. Ő a ruháját igazgatja, arrébbcsúszik. A német belemar a melleibe, rájön a csalásra, köp egyet, kivonul. André sértődötten utánanéz, ruháját felemeli, karba teszi a kezét, a melleit fel és le tolja, majd megklopfolja, a lábát unottan lógázza. Megindul, lavíroz a gödör előtt, a melleit felköti és összehúzza egy madzaggal. Leül az asztalhoz, szalvétákat hajtogat. A ruhájába törli az arcát. Trampli magabiztossággal kimegy és visszahoz az asztalra egy lófejcsontvázat. Duzzogva leül a lépcsőre, sóvárogva néz a terített asztal felé. Megjön Marie is, új ruhát visel, kombinéja az egyik mellénél kilátszik. Ráül a gyalupadra, megrándítja a vállát, mozgatja a homlokát. A mama odamegy, négykézlábra ereszkedik, Marie ráül, lovagol rajta, közösen élvezik a közben kialakult verekedést. Többen a gödörbe esnek. Marie az esküvőre érkező automata papot a gödörbe löki, utánamutat, sikít egyet és ő is utánaugrik. André eközben mohón lakmározik. Majd magabiztos férfihangon közli, hogy most már átöltözik, és kicsörtet.

Mikor a közönség távozik, a színészek ott ülnek az előtérben (akkor is ezt tették, amikor érkeztünk), még jelmezükben, de mozgásuk már nem a szerepé, beszélgetnek a közönséggel. Még egyszer meglessük egymást.

SZŐNYI G. SÁNDOR

Újra a Bánk bánról

Bevezető 1982. VIII. 25-én, a kecskeméti olvasópróbán

Nagyon nehéz egy remekműről előzetesen bármit is mondani, mert félő, hogy minden magyarázat belemagyarázássá válik, a darabról előzetesen megalkotott elv, elmélet pedig a remekmű leegyszerűsítésévé. Ez ellen a veszély ellen tálán csak úgy lehet védekezni, ha most nem a *Bánk* bánról alkotott különböző elméletekről vitatkozunk - sok van ilyen! -,

hanem szorosan a szöveghez és a szituációkhoz tapadva haladunk előre, úgy, ahogy a sziklamászó megy fogódzótól fogódzóig; mi mondattól mondatig, szituációtól szituációig. Erre igazán a próbák alatt lesz módunk, de a legfontosabb fogódzókról talán már most is beszélhetünk anélkül, hogy a műbe attól idegen elképzeléseket szorítanánk bele, hiszen végül is csupán annyi a dolgunk, hogy úgy játsszuk el a *Bánk bánt,* ahogyan azt Katona József megírta. Bízzuk Katonára, hogy hasson ránk, s rajtunk keresztül majd a nézőre. Ha valahol húzásra merészkedtünk, s egy alkalommal egy jelenet megcserélésére is, mondhatom, ezt csak nagyon sok aggályoskodás után tettük meg.

Kik lépnek a színre, s mi is történik ebben a darabban?

Ottó, Biberach

Felmegy a függöny, s látjuk, a királyné pilisi vadászkastélyában - mulatópalotájában - mulatság van. Szinte az egész első felvonásban szól a háttérben a zene, hol erősebben, hol halkabban, táncolnak, esznek-isznak a vendégek. Importált zene szól, nyugati zene, a mai oszt-rák-olasz határ táján lévő, Merán vidékéről származó zene. A magyarok, ha megpróbálnak rá táncolni, „döcögnek", mint a medve. A vendégsereg vegyes. A királyné udvartartásához tartozó merániak és az ország magyar főnemességének egy része van itt, azok, akik nincsenek az éppen Galíciában háborúzó királlyal.

A zene meráni zene. Ottó rendelte meg. Ottó kedvéért van a mulatság, ő a mulatozás szervezője, lelke. Nem az első ilyen mulatság ez, s a hasonló mulatságok szervezésében Ottó már régen túl is lépett a józan határokon. Ezt bizonyít-

ja az is, hogy nővére, Gertrudis királyné első megszólalása a tiltás. Véget vet Ottó tivornyáinak: .. mondhatom neked, hogy ez ma udvaromban az ily esztelenkedések közt utolsó fog lenni, mert azért, hogy a király után való bánatjaimat ki-verjem fejemből, avagy téged, hercegem., örvendezőbbé tégyelek - soha jobbágyaim kedvét nem áldozom fel. Te hol-nap utazol." Ezek Gertrudis első szavai, és nincs okunk azt hinni, hogy ez a kemény nő, aki mindig következetes marad önmagához, egészen a haláláig, most ne határozottan eldöntött tényeket közölne Ottóval.

Ez tehát a mulatozások között az utolsó, s ez már önmagában is furcsa szituációt teremt: ez az utolsó mulatság, s holnap jön a bizonytalanság Ottó s Biberach számára.

Ottó és Biberach nem szimpla figurák. Jellemüket s helyzetüket tekintve egyaránt nem azok. Mi a helyzetük ? Menekültek. „Menedékjogot" élveznek a nőtestvér udvarában. Katona egyértelműen fogalmaz: Ottó részese Fülöp király meggyilkolásának, nekik tehát menekülniök kellett, s most, hogy a testvért befogadó testvér is kiutasítja őket, ennek jó oka kell hogy legyen. Ez *az* ok Ottóék szemet szúró, megbotránkoztató viselkedése, amit a trónját, tekintélyét s asszonyi jó hírét is féltő királyné nem visel el.

Azt hiszem, Ottó figurájának az eljátszásakor szakítanunk kellene azzal a gyakori felfogással, mely szerint Ottó elkényeztetett, magán uralkodni nem tudó kamasz, akit az „ördögi" Biberach a markában tart. Nem! Ezek ketten, két összekacsintó cinikus gazember, két amorális úri csavargó, két imponáló szoknyabolondító, két kiábrándult okos ember, akik félszavakból is értik egy-mást. Művelt emberek. Ez a kor, a keresztes háborúk kora, ez a kor a trubadúrok, minnesängerek kora, ezek az emberek ismerik a költészetet - biztos vagyok benne például, hogy Ottó tud lanton játszani. Jellemző, hogy Ottó valóságos trubadúrdalt idéz udvarlásai közben Melindának: „ ... Engedj meg! Vak valék, mivel szerettem. Ottó többé nem az, ki volt. Ottó oda maradt Merániában: más terme itt már általad Melinda. Akkoron levék teremtve, amidőn először meglátlak: mint a gyertya által a világ lesz ..
úgy valék melletted, úgy követtelek, s levésemnek legelső pillanatában eltűnt lételem ... s jellemző az is, hogy miközben így folytatja, a trubadúri imádat felső fokain magasztalva Melindát, s látja, hogy szavai nem hatástalanok, félrefordul, s keményen, cinikusan megdicséri magát: „Helyessen mondád, ravasz kölyök."

A lovagi szellem kiművelt, csiszolt szellem. Életem a királyomé, szívem a hölgyeké, becsületem az enyém!" - a lovagi életnek ez a játékosan megfogalmazott, de mégis eszményképet jelző hármas alapelve már önmagában is nagyon választékos, rafinált, majdnem dekadens, telve van a visszafojtott és kiélt vágyak játékával, erős individualizmussal, tartással, öntudattal és szellemmel, okos szellemességgel.

Ottó és Biberach a felszínen kiművelt, szellemes lovagok. Karakterük mélyén mindenből kiábrándult cinikus fráterek, úri bűnözők. Életvitelükhöz filozófiájuk is van. Amikor például Ottó Melinda elcsábításáról beszél Biberach-hal, nagyon világosan elmondja, miféle szerelem az, amit Melinda iránt érez:

.. És még ma kell, hogy ő enyém legyen! Szerelmet érzek én, s csak az meríthet végnélkül édes Élysiumba, - hol önnön szerelmünk önkirálynénk, szép életünk világa, valódi jó forrása annak, ami *nagy* koporsó űrében élet, s kívánt jövendőnk egyetlen egy kezese, - az, de az."

Hedonista életfelfogás. Biberach így is érti: „Ó elragadtató szerelem te! amely Éva csábítója volt, ugyanilyen szerelmet érezett az a kígyócska!" - így felel Biberach a barátnak kijáró baráti hangnemben, de ugyanakkor finoman, ironikusan.. Ottó és Biberach egymást nagyon ismerő, egymás gondolatmenetét, nyel-vét egyaránt nagyon értő emberek.

Nos tehát, itt vagyunk az első szituációban: Ottónak és Biberachnak holnap távoznia kell a kellemes életet nyújtó menedékből. Bizonyára rosszabb körülmények várnak rájuk, a jelenleginél nagyobb bizonytalanság. Ez az utolsó éjszaka itt. Nyilvánvaló hogy ez sarkallja még jobban Ottót arra, hogy még ezen az éjszakán megszerezze Melindát.

Nem romantikus kamasz ő. Ottó: gyilkos. Azt hiszem, bátran kimondhatjuk: Ottó és Biberach, a maguk módján III. Richárd-i figurák. A Polanski-filmek szörnyűségeihez méltó például Ottó darabbéli végső cselekedete, az, amikor menekülésekor minden józan indok nélkül, merőben bosszúból leöletteti bérgyilkosaival Bánk egész otthon tartózkodó házanépét, s miféle polanskis, szörnyű módon: Melindát a felgyújtott ház tüzébe dobják.

Shakespeare-i gonosztett, shakespeare-i nagyság a gonoszságban, a cinizmusban ez. Azt hiszem, nem túlzás mélységes tisztelettel beszélni. a hajdankori kecskeméti takácsmester fiáról, Katonáról, erről a teljesen kibontakozni nem tudó zseniről, aki reménytelenül volt szerelmes Dérynébe - Déryné erről a naplójában sokat ír! -, aki állandó magyar nyelvű színház létezése nélkül, romantikus német rémdrámákon nevelődve, de azokon túllépve 'jut el az árnyalt jellemformálásig, kora magyar történelme progresszív gondolatainak a megsejtéséhez és kifejezéséhez, aki a „Játékszíni költőmesterségről" írt keserű tanulmányában olyan pontosan elemezte az akkori szín-házi kultúra minden nyűgét-baját, hogy az sok vonatkozásban még ma is érvé-nyes.

Térjünk azonban vissza a történethez és a figurákhoz. Ottó és Biberach rokonvonásaik, így például a mindkettőjüket jellemző cinizmus ellenére, távolról sem egyforma figurák. Eleve más az indíttatásuk. Amíg Ottó beleszületett a hatalomba, Biberach - amint ez a szavaiból, magatartásából későbbiekben egyértelműen kitűnik! - feltörekvő, maga csinálta ember, telve jól rejtegetett, mély gyűlölettel a könnyebb sorsú úri barát iránt. „Mi, mi? Még oktalan?'" - mondja később a bajba került Ottó mentegetőd-
zéseire. „Ti földi istenek soha oktalan. nem tesztek semmit; az égi Isten adja nektek az ő csalhatatlan bölcsességmalasztját . . . Te mindenféle földi, s mennybeli bölcsességek öszvessége! igy hát hogyan lehetsz te oktalan? ..." Majd így folytatja: „Utálnám magam, ha abban a hiedelemben hagyhatnálak el, hogy testi-lelki híved voltam: engem csak a haszon kötött hozzád."

Petur és Bánk

A függöny felmenetele óta tart a mulatság. Akik itt vannak, nem mind érzik jól magukat. jó egynehány faragatlanabb modorú magyar morog. Amint ez a. szavaikból kiderül, érdekeiket sérti az, hogy a királyné elsősorban meráni udvartartásának kedvez adományokkal, hivatalokkal, juttatásokkal. Azonfelül, ők, a magyarok idegenek is ebben a meráni mulatságban, másfajta tánc járja itt, más szokások.

A. békétlenek furcsa vezéralakja Petur. A gyűlölködő, az epét okádó, a „setétben szervezkedő". Ez is imponáló szerep : Petur, aki gyűlöletében nem válogat az eszközeiben. Mit tesz? A távol

levő királyt a törvényosztó helyeken helyettesítő, bíráskodó, országjáró Bánk bánt titokban hazahívja. Nem kevés lehet a hazahívó üzenetben, ha Bánk visszafordul, sőt Peturnak azt a kívánságát is teljesíti, hogy nagyúr létére titokban jön, besurran a palotába. Bizonyos - hiszen erre sok szövegbeli utalás van! - hogy Bánk az országos rossz helyzetet látva, könnyen el tudja képzelni: valami nagy katasztrófa van kirobbanóban az udvarban. Bizonyos, hogy ez indokolja azt, hogy Bánk hallgat Petur hazahívó szavára.

Mit tesz még Petur? Tud Ottónak Melinda iránti szándékairól. Ez a pletyka ismeretes az udvarban, Izidóra is tud róla, Gertrudis is. A rossz politikai hírekkel hazacsalt Bánkban hirtelen elülteti a személyes megaláztatás gyanúját, a féltékenységet is. „Te is bele vagy keverve, és ha veszteségre jön a dolog, tied lesz a nagyobb . . . jöjj még az éjjel - itt ha eloszlanak - házamhoz. Á jelszónk lészen: Melinda!" Bánk szerelemféltését akarja felhasználni arra, hogy Bánkot Gertrudis ellen, a zendülők mellé állítsa.

Elkeseredett cselekedet. Olyan ember cselekedete, aki gyűlöletében nem válogat az eszközökben. Petur így beszél Mikhálhoz: „ ... Csupán bennetek van még egyetlenegy bizodalmam! A ti húgotok . . ." - mondja. „Melinda?" - kérdi Simon és Mikhál. „Felesége a nagyúr-nak" - folytatja Petur. „ ... Ő vele kedvére játszhat, ti pedig húgotokkal." Mik-hál így válaszol Petur szavaira: „Szegény teremtés vagy, ha célodat csak asszony által gondolod kivinni! Hát nemzeted? ..."

„Ne ingerelj fel!" - feleli Petur. - „Ó a nemzet! Ahány fő, szintannyi ész. Kényes becsülete, mint a köntöse, sértsd meg csak, öszvetörni kész, de adj neki hirtelen csak egy jó szót, s világot teremtve öszverontja ellenségidet ..."

Petur elkeseredett, szélsőséges ember. „Magyar?" - mondja. - „Hej félre oktalan aggodalom. Mit használ itten a fogcsikorgatás? Bolondos agyvelő! Szabad kívánna lenni mindenik és torkukon kegyes nagyasszonyunk sűlt-főttje oly mohón rohan le, hogy majd szinte megfulladnak."

Vad indulatok, szélsőségek. Elkeseredésre, gyűlöletre való képesség.

Vajon jogos indulatok lobognak Peturban?

Sok minden magyarázza Petur indulatait.

Mégis fel kell tenni a kérdést: rokonszenves ember Petur?

Bánk számára, azt hiszem, nem. Bánk, a királyhű Bánk alapelve, hogy a zendülés, a polgárháború a népnek, az ország-nak rossz. Megfontolt, békét teremtő szándékokkal eltelt politikus Bánk, a király helyettese, a nagyúr. Felvonásvégi monológjában oly világosan fogalmazza meg ezt: „Énrám bíz a szunnyadó gondatlan - énrám tevé le a szegény paraszt elfáradt csontjait: nem vélik ők a zendülést, mivel Bánk a király személye, - esküszöm meg is fogok felelni ennek, és habár tulajdon síromon fog is békességetek virágzani."

Bánk számára ellenszenves Petur szándéka, s talán személye is. Bánk érzékeny. okos egyéniségével ellentétes az örök békétlen, a túlhajtott indulataiban mindig sértett, a mindig lázadó Petur. Bánk szemrehányó szavaiból az is kiderül, hogy Petur az Endre előtti királlyal is szemben állt, akkor is ellenzékben volt, s akkor is éppen Bánk térítette más belátásra.

S most talán néhány szót annak a kornak a gondolatvilágáról, amelyben a *Bánk bán* megszületett. Tudjuk Katona írásaiból, más műveiből is, hogy a társa-dalomról alkotott képét alapjaiban a francia felvilágosodás elmélete, Rousseau-nak a „Társadalmi Szerződésről" írt műve határozta meg: nevezetesen az, hogy az uralkodó és a nép az ősidőkben bizonyos „társadalmi szerződést" kötött, melyben mindenkinek adva van a maga körülhatárolt feladata. Az uralkodóé az irányítás, a törvény, az igazság képviselete, a népé a munkálkodás, a törvények betartása. A francia forradalom, alig két évtizeddel a *Bánk* megírása előtt ennek a filozófiának az alapján fejezte le a királyt és a főnemeseket, mondván, ha az uralkodó nem tartja be a „társadalmi szerződést", nem tölti be feladatát, akkor bűnhődnie kell. Németországban is széles körben terjedtek el Rousseau tanai, maga az uralkodó, II. József, a „kalapos király" volt a maga módján ennek az elméletnek a legkövetkezetesebb képviselője. Csakhogy Németországban, az úgynevezett felvilágosult abszolutizmus világában ez a tan furcsa torzulást kapott. Bizonyos Angliából eredő filozófiával keveredett. Ez a filozófia, Hobbes tana, ez az egyébként a darwinizmust is előkészítő filozófia kimondta annak az elvét, hogy a létezés: mindennek harca minden ellen. A német felvilágosodás elfogadta Hobbes tanát, de eljutott ahhoz a következtetéshez, hogy a társadalomban a mindennek harca minden ellen az anarchiához, a pusztuláshoz vezet. A német felvilágosodás szerint ezt a harcot korlátozni, kordában tartani mindenekelőtt az uralkodónak, a rend fenntartójának kell, ezért ennek a célnak az érdekében övé az „abszolút hatalom" - ezért van joga rá. A „Társadalmi Szerződés" másik tagját, a népet kizárták a „szerződés" ellenőrzéséből, betartatásának jogából. A felvilágosult abszolutizmus részleteiben nagyon sok haladó vonást tartalmazott - a vallási toleranciától a feudális előjogok visszaszorításáig! -, egészében azonban mégsem volt forradalmi tan, s Katona, akire a német felvilágosodás eszméi hatottak, nem volt forradalmár. Az már más kérdés, hogy ő Kecskeméten, egy mezőváros plebejus, iparos-földműves környezetében felnőve, az anarchiától nem annyira az uralkodó réteget, hanem inkább a polgárháborúban legjobban szenvedő népet féltette - így gondolkodik és beszél Bánkja is, és így kapcsolódik Tiborc sorsa is Bánkéhoz.

Furcsa és fontos ellentmondás - igazi drámai ellentmondás! -, hogy a mindvégig királyhű Bánk mégis megöli Gertrudis királynét.

Egyelőre azonban maradjunk Bánk és Petur ellentéténél.

A békétlen Petur és a királyhű Bánk is ellenfelek.

Dehát mit kezdjünk egy ilyen lojális, királyhű, megfontolt Bánkkal?

Ha Bánkban is peturi indulatok lobognának, az útja bár meredek, de egyenes vonalú volna Gertrudis megöléséig. Akkor két Petur szerepelne a darabban. De a másik partról, a teljes lojalitás partjáról elinduló Bánk csak a legnagyobb törettetéseken, drámai indulatokon keresztül, önmaga ellenére jut el önmagához, önmaga tiszta erkölcsiségének képviseletéhez, s így az igazság és az igazságosztás pillanatához. Igazságérzete - s z nincs ellentétben a királyhoz hű becsületességével! - képtelen elviselni a Gertrudis-féle hatalom erkölcstelenségét, lassan már az ország békéjét is veszélyeztető cinizmusát. A békét teremtő Bánk igazságosztó gyilkossá lesz. Igazi drámai jellemépítés.

Bánk megváltozásában döntő szerepe van személyes megaláztatásának. De két dolog-e személyes sorsa és az ország ügye? Nem. Egységbe vonja ezt az, hogy mindkettő ellen egy dolog tör: Gertrudisnak és körének cinizmusa. Gertrudis-szal való utolsó jelenetében „köszö-

netet mondani" Melinda helyett és az ország válságát elsorolni - ez egy és ugyanaz.

Egy bizonyos hatalomban levő réteg: Gertrudis és körének egoizmusa, machiavellista cinizmusa áll szemben Bánk tiszta, az országot és saját sorsát egyaránt védő erkölcsiségével. A darab alapvető konfliktusa ez. Ha tovább akarnánk szűkíteni a kört, azt mondhatnánk: a cinizmus harca ez a nagyobb közösséggel szemben is elkötelezett erkölcsiséggel.

Erkölcsi tanúságtétel tehát ez a dráma?

Az.

Lehet, voltak korok, amikor a nemzet függetlenségi eszméje kapott benne jogosan és óhatatlanul nagyobb hangsúlyt, sőt, más időkben - meghamisítva! - még nacionalista tételek hangsúlyozására is megpróbálhatták felhasználni. Ma azonban a remekművek csodálatos történelmi alkalmazkodóképessége *révén* (a történelemnek a remekművekhez való csodálatos alkalmazkodóképessége révén!) elsősorban erkölcsi tanúságtétel. Erről kellene szóljon az előadásunk.

Mégis, mi a jelentősége annak, hogy Gertrudis nem magyar? Mekkora hangsúlya van ennek ? A darabban unos-untalan elhangzik az „idegenek", a „merániak" kárhoztatása.

Gertrudis, az „idegenek" és Petur

Katona kora a nemzeti öneszmélés kezdete. Nyilvánvaló, hogy számára nagyon fontos volt, ideálként szerepelt a nemzetet szerető, sőt a nemzeti király, a magyar érdekeket az idegen osztrák érdekekkel legalábbis egyenrangúan képviselő államvezetés. Katona nyilvánvalóan érzékelte a század elején erősödő idegen - osztrák - gyarmatosító politikát, így például azt, hogy az osztrák ipar fejlesztése a magyar mezőgazdaság és kézművesség kárára történt. Ez a mezőgazdasággal és kézművességgel foglalkozó Kecskemét városában alighanem nagyon is érezhető volt. Katona fájdalmasan érzékelte a magyar nemzeti kultúra hátrányos helyzetét is, így például a magyar nyelvű, állandó színház hiányát. Nyilvánvalóan nem véletlen tehát, hogy Gertrudis és köre idegen, meráni.

„Idegenségük" volna legfőbb bűnük?

Nemcsak a magyarok számára terhes és felháborító Gertrudisnak és körének hatalmaskodása, kivételezett helyzete - Gertrudis is idegen itt. Gertrudis nem érti és gyűlöli a magyarokat. Erővel akar úrrá lenni a számára idegeneken. Titokban talán fél is tőlük. „Egy oly teremtés, akinek nem ez hazája . . . ki gyermeki játékainkban is nem osztozott volt, bennünket az vajon szerethet-é?" - kérdi, s joggal kérdi Petur.

Vajon véletlen-e az, hogy Gertrudis az udvarába fogadja az általa nem sokra tartott, „bíborunk bemocskolójának" mondott Ottót? Vajon véletlen-e, hogy kedvez neki, hogy vele a legnyíltabb? A közös gyerekkor, a közös nyelv s a végtelenül hiú Gertrudis számára nagyon fontos testvéri vér mítosza ez mind Ottóhoz köti a sok idegen (magyar) között. Gertrudis is idegen itt - királynői gőgjében még magányos is! -, és ez az idegenség sok mindent magyaráz lélektanilag, de vajon az „idegenség" az ő nagy bűne?

Bánk így beszél az idegen Gertrudis ellen forrongó, gyűlölködő Petur előtt: „Belőled most a rút nemzeti gyűlölet, nem az igazság beszél. Jertek velem magyarok! Szánjátok őtet, mert nem gonoszságért gyűlöl, hanem azért, mivel más, más köntöst visel ..."

Nagyon szép mondatok.

Minden színdarab elemzésénél alap-vető fontosságú eldönteni azt - kötelező megtenni ezt egészen a legapróbb részletekig! -, hogy mi fontosabb minél. Gertrudis megítélésénél is mérlegelni kell: mi fontosabb minél, mi az ok és mi az okozat? Gertrudis azért gonosz-e, mert idegen, vagy azért marad magyar királyné létére is idegen, azért képtelen azonosulni királyi férje és az ország érdekeivel, mert jelleme, gátlástalan uralomvágya, önimádata, a másokkal szemben való rideg cinizmusa gátolja meg ebben? Nyilvánvaló, hogy ok és okozat áthat egymásba, egységet alkot, mégis el kell döntenünk, hogy ebben a lélektani egység-ben Gertrudis karakterében mi a fontosabb?

Azt hiszem, Gertrudis idegensége csak motiválja, lélektanilag igazolja és erősíti azt, hogy ilyen gátlástalanul merészeli cinikus hatalomvágyát kiélni. Igazi bűne: cinizmusában fogant, önimádatával párosuló hatalomvágya, *ez* az emberszabású élet helyett művelt rettenetes, nagy pótcselekvés. Elátkozott lélek. Ugyanakkor ez a hatalomvágy s az ebből eredő konfliktusai teszik még idegenebbé, s tennék akkor is, ha nem lenne születésénél fogva idegen. Az önimádat, a hatalomvágy, a cinizmus döntő ebben a kettősségben.

Ne felejtsük el azt sem, hogy ebben a darabban szerepel még két idegen: a spanyol Simon és Mikhál, akiket más karakterük, más társadalmi helyzetük a darab két, talán legrokonszenvesebb, mondhatnánk, szinte „legmagyarabb" figurájává tesz.

Szeretném, ha Gertrudis színpadra állításánál elszakadnánk a csupa nagybetűvel írt „gonosz, idegen asszony" sémájától. Nem kell félnünk: Gertrudist egyáltalában nem fogja felmenteni, ha félelmeit, magányosságát, Ott óba kapaszkodó, szinte már a testvérszerelemig menő, gőgös szeretetét is ábrázoljuk. Katona is nagyon bonyolult képet rajzol Gertrudisról. Gertrudis figurájának más, fontos elemei is vannak: így például konfliktusa női mivoltával, lázadása az ebből adódó korlátok ellen, hatalomvágyának kielégítetlenségei.

S néhány szót újból Peturról, arról a férfiról, aki legjobban gyűlöli Gertrudist.

Azt hiszem, Katona szánta ezt az embert. Szánta, mert ismerte és értette Petur keserűségének az okait, de nem idealizálta őt. Katonának Bánk az ideálja. A békét teremtő, a nagy erkölcsiségű Bánk, aki bár önnön tragédiáját is megteremti erkölcsiségével, mégsem tehet mást. Tisztasága a végzete.

Azt, hogy Katona mégis szánta Peturt, jelzi, hogy a cselekmény során bekövetkező igazságtalan halála, szánalmunk révén mintegy feloldja őt régebbi „bűnei" alól, s nemcsak a mai olvasó, néző szemében, hanem Bánk előtt is.

Nem szeretnék rosszízű aktualizálásokba bonyolódni, de azt hiszem, a szélsőséges, gyűlölködő, sokszor meggondolatlan peturi típus ismerős, éppen úgy, mint a hatalom adta helyzetével cinikusan élő ember típusa, sőt, talán ismerős bánki típus is.

Melinda, Bánk és a király

Bánk az érett férfi szerelmével szereti Melindát. „Hát a világnak egyik pólusától a másik pólusig szerelmeimben én miért öleltem mindent egybe ? Miért mindent? Miért tebenned, ó Melinda ..." - mondja.

Mikhál és Simon életkori viszonyaiból az következtethető ki, hogy Melinda fiatal. Tíz-tizenöt évvel fiatalabb Bánk-nál. Szerelmüket ez is motiválja.

Féltékeny Bánk? Féltékeny. Ez is fontos motívum, de a darab mégsem féltékenységi dráma. Sokkal több vonatkozású és mélyebb ennél: egy kristálytiszta ember leszámolása a saját életét és nemzete sorsát lerontó amorális világgal.

Tragédia, mert ebbe a győzedelmes leszámolásba belepusztul. Elveszti Melindát, elveszti azt, amire elhivatott: az ország fenntartásában a király legfőbb támasza, helyettese lenni.

Összetörik a dráma végére Bánk ? Mindent elvesztett, a legnagyobb árat fizette, nagyobbat, mintha önmaga halt volna bele ebbe a harcba. „Nézd uram e csüggedést ... Király, a büntetés ennek már irgalom . . ." - mondja egyik legnagyobb ellenfele, Solom.

Mit jelent ez a „csüggedés" ? Összetöretést? Elképzelhető-e az, hogy Bánk belátja: tévedett? Myska bán a haldokló Biberach utolsó szavaival bizonyítja, hogy Gertrudis Melinda elcsábíttatásáról, magáról a puszta tényről nem tud-hatott. De felmenti ez Gertrudist? Okoz-hat ez önvádat Bánkban? Megingathatja ez Bánkot abban, hogy tette jogos volt? Voltak a múlt században nézetek, melyek ezzel indokolták Bánk tragikus összeomlását: Bánk rádöbben, hogy igazságtalanul ölte meg a királynét.

Nagyon lebecsülnénk Bánkot és Katonát - sőt Gertrudist is! -, ha úgy vélekednénk, *a Bánk bán* egész drámai világa egy nemi erőszak bűnperének szűken vett jogi problémái körül forog, ha a dráma fő kérdése ez lenne: aludt-e a királyné a tett elkövetésének a pillanatában?

Nem! Talán már nem kell külön bizonyítani, hogy itt két, egymással homlokegyenest ellenkező erkölcsi világ harcát látjuk. Hiába ártatlan Gertrudis magában a tettben, bűnös mindenben, ami Ottó cselekedetét lehetővé tette, előkészítette, igazolta. Ez az ő igazi bűne: hatalomvágyó, önimádó cinizmusa nemcsak Melindát és Bánkot, az egész országot tönkretette s tehette.

Összetörik-e tehát a dráma végére Bánk? Semmi esetre sem. A végzetüket megértő, végzetüket személyes bukásukban is vállaló tragikus hősök furcsa rezignációjával áll, s talán a kisfia - az egyetlen! -, aki a családjából megmaradt, akibe még kapaszkodhat.

A végzetét vállaló ember nagyságát érzi meg a király. Ez támaszt benne még tiszteletet is felesége gyilkosa iránt. Ettől a mindennel leszámoló emberi nagyságtól retten meg. „irtóztatóan büntettél Istenem ..." - mondja. - „Jól értelek, kivetted a kezemből pálcámat, s én imád-lak! Így magam büntetni nem tudtam, nem mertem is ..."

Nem Bánk személyétől fél a király. El kell döntenie: Bánk végzetes, számára is személyes tragédiába vezető útja igazságos út volt-e? Újból meg újból rákérdez, s leghűségesebb alattvalóit kérdezi: „Nincs senki a jelenvaló leventék közül, ki e szennyet nagyasszonyán nem undorodna hagyni? Senki sincs? ..."

Nincs válasz. Katona rendezői instrukciója így szól: „Mind gondolkodva szegzik le szemeket."

Csend van, s az udvar rokonszenve lassan Bánk felé fordul. A kérdéseire felelő csendekből érti meg a király, hogy leghűbb emberei, s talán az egész ország érzéseivel, gondolataival kerül szembe, ha Bánkot elítéli. Nem megalkuvásból cselekszik másként. Mélységes személyes sértettsége ellenére megérzi és megérti a nem ellenséges környezetből felé áradó érzéseket és gondolatokat. Ez is *nagy* drámai helyzet. Bánk igazságát érti meg, amikor kimondja: „Magyarok! Előbb mintsem magyar hazánk - előbb esett el méltán a királyné."

Sokszor elhangzott már, hogy II. Endre gyenge kezű uralkodó volt. Nem vagyok történész, meglehet: a valóságban az volt. A darab világában azonban nem az. Ez ellentmondana Katona egész szemléletének, és furcsa ellentmondásokat teremtene Bánk figurájában is. Bánk királyhűsége, a király iránti szeretet naivitássá válna, ami meggyőződésem szerint - nem fér össze Bánk jellemével. A király szavai, tettei egyaránt arra enged-nek következtetni, hogy Katona szándéka az volt: uralkodói kötelezettségei és magánemberi fájdalmai között vívódó embert ábrázoljon, aki elég bölcs, elég erős és elég érzékeny ahhoz, hogy udvarának hangulatát és Bánk igazságát megérezve és megértve, ítéletet mondjon - végül is - saját, szerelemmel szeretett felesége felett.

Idealizált király - kétségtelen. Lehetséges, hogy egy évszázaddal ezelőtt más visszhangot keltett volna a király ilyen ábrázolása. Ma azonban egyszerűen nevetséges volna attól félnünk, hogy rokonszenves ábrázolása révén a royalizmus bűnébe esünk. Ez a király amúgy is túlságosan idealizált ehhez, van benne egy kis meseiség. Félretéve azonban az efféle mentegetőzést: a király rokonszenves ábrázolása a dráma világából következő, dramaturgiai szükségesség. A királlyal való jelenet a darab levezetése. Itt a harc már nem Bánk és a király személye között folyik. Bánk győzelme a király fölött már nem Bánk személyének, hanem erkölcsiségének győzelme. Győzelem egy gyenge, határozatlan király fölött? Ez Bánk igazságának az erejét csökkentené.

Melinda és Gertrudis

Ki ennek a nagyszabású figurának, Bánknak a felesége?

Melinda, bár nem ért meg mindent az udvarban, mégsem naiva. Nem rémült, űzött kisbárány Gertrudis züllött udvarában. Spanyol nő, szép nő, tiszta nő. Ottó nem akárkiért tesz oly sokat kockára azon az éjszakán.

Nő. Hatnak rá a szép szavak. Meghatódik. Érzelmes is. Kezdetben bizonyára rokonszenves számára Ottó, bár biztos, hogy soha nem jut el Ottóval kapcsolatban a szerelemnek még a gondolatáig sem. Sőt, adódik egy pillanat - amikor Ottó előtte térdelve, hosszasan mondja neki a trubadúri szép szavakat amikor Melinda átlát Ottón, felismeri, megérzi karakterét. Bánk jut eszébe, Bánkra hivatkozik, és Bánk imponáló, férfias mi-voltára hivatkozva, nyíltan és keményen utasítja vissza Ottót: „Megvet Melinda!"

mondja. Nem lehet tehát a számolni kettőig sem tudó naiva az, aki ilyen hirtelen és világosan ért meg egy másik embert, érti meg Ottó hamis hangjait.

Melinda erős indulatokkal is rendelkezik. Még a teljhatalmú Gertrudis-szal is indulatosan száll szembe.

Elcsábíttatása „kábítószeres" ügy. Beszámíthatatlan, bár tudatos állapotban történik. A tudatosság fontos, mert az akaratbéli tehetetlenség állapotában való maga-odaadása - „pokolbéli tűz ége csontjaimban ..." - a tettnek szándékai ellenére való, de mégis tudatos elkövetése utólag nagyon megzavarják. Szégyenli magát, szerelemmel szereti Bánkot, s az, hogy cselekedetét tudatosan tette, mind, egyaránt motiválják, hogy Melinda csaknem megzavarodik. Indokolt, hogy teljesen ellentmondó szavak váltják egymást sokszor ugyanabban a mondatban is: bűnösnek és ártatlannak egyszerre mondja magát.

Nehéz szerep. Nem képlet, ember Melinda is. Melegszívű, erősen érzelmi beállítottságú, de okos, indulatos és önérzetes is. Bánk iránti szerelme egyértelmű, tiszta és nagy. Ezért nem tudja elviselni önmagát a későbbiekben, s ezért olyan hálás Bánknak a búcsújelenetben, amikor megérzi, hogy Bánk „túltette" magát a sértettségén, Bánk nem ítéli el őt, Bánk képes szeretni őt most is. Hálás Bánk-nak, bár önmagával nem tud elszámolni. Ezért jár a halál gondolata a fejében még ebben a szép búcsújelenetben is.

Igen sok félreértést tud okozni az a jelenet, ahol Gertrudis mintegy rábeszéli Ottót Melinda elcsábítására.

Ez a jelenet végzetes Gertrudis számára, mert mindkét partnerét, Ottót épp-úgy, mint a láthatatlanul hallgatózó Bánkot, itt indítja el a végzetes úton. Ottót úgy, hogy megerősíti benne Melinda elcsábításának a szándékát, Bánkot úgy, hogy megingatja őt az iránta való tiszteletben, s egyértelművé teszi később Bánk számára, hogy bűnösnek tekintse őt.

De hát valóban rábeszéli itt Gertrudis Ottót Melinda elcsábítására? S ha igen, Bánk miért nem lép közbe? Valóban ilyen olcsó kerítőnő ez a királyné?

Egész jelleme ellentmond ennek.

„Meráni herceg -- egy férfiú nem tud kifogni egy asszonyi személyen ... - mondja Ottónak -, „... s egy Gertrudis - egy asszony tud országok felett megállni!.."

Jellemzőek ezek a mondatok. Gertrudis, miközben testvéri hiúságból - hiszen egy vérből valók! - szereti Ottót, le is nézi őt. A gyenge karakterű Ottó is arra jó neki, hogy benne mint egy tükör-ben önmaga nagyságát szemlélje.

Ez a „rábeszélési" jelenet tulajdonképpen Ottó megaláztatásának a jelenete. Gertrudis gúnyolódik Ottó tehetetlenségén és tehetségtelenségén, meg akarja alázni őt, hogy ennek révén önmaga előtt önmaga nagyságát bizonyíthassa. Ez Gertrudis elsőrendű szándéka, s nem az, hogy Melinda elcsábítására beszélje rá Ottót. Ez egy önimádatába rögződött ember perverz megnyilatkozása ugyan, de a beszélgetést kihallgató Bánkot inkább a királyné jellemében való csalódásra bírja rá, mint a hűségesnek tudott Melinda féltésére. Természetes és logikus tehát, hogy Bánk a jelenet után következő monológjaiban sokkal többet foglalkozik a „királyos asszony" álnokságával, a várható zendülés gondjaival, mint Melindával. Á monológok nem féltékenységi monológok. A politikus Bánk tépelődései ezek, amiket csak elmélyít, kibővít, hogy személyét és házasságát is sérti Gertrudis magatartása. Itt még nincs igazi veszélyérzet Bánkban Melindát illetően.

Gertrudis és Ottó jelenetében Melinda csak ürügy Ottó kicsinységének bizonyítására. Jellemző, hogy ebben a jelenetben Gertrudis minden replikája ki-vétel nélkül! - úgy fordul, hogy Ottó lekicsinylése után Gertrudis öndicsérete következik. Az már más kérdés, hogy Ottó - szintén egyéniségéből következően - egy bizonyos ponton elunja Gertrudis korholásait, sértéseit, cinikusba fordul, sőt még meg is botránkoztatja nővérét, s az is más kérdés, hogy Gertrudis, akarata ellenére, valóban megerősíti Ottóban Melinda elcsábításának a szándékát.

Gertrudis önmaga nagyságának a szédületében él. Ezt bizonyítja ez a jelenet is. Önszeretetének vannak reális indokai. Feltehetően az udvar legműveltebb emberei közé tartozik. Arisztotelészt olvas. Intézkedik, döntésképes. Meggyőződésem, hogy műveltebb, szélesebb látókörű Bánknál is. Csak hogy a nagyság, a hatalom bűvöletében önmagának a szerelmese. Elmondja, hogy milyen *nagy* gyönyörűség számára törvényt hozni „mindenek felett", törvényt, parancsot, ami csak a törvényhozó számára nem tör-vény s nem parancs.

Magányos asszony. Nem vesz részt az udvar mulatozásaiban. Ezt rangján alulinak is találná.

És nő, akit neme társadalmilag hátrányos helyzete is lenyom. Elevenen él benne a férfiak lehetőségei iránti irigység. Ez benne rejlik Bánk elleni indulataiban is. Uralkodni akar Bánk felett is. Erre minden eszközt felhasznál, még néhány, a férfinak szóló, árulkodó női gesztust is. Óvnám azonban magunkat attól, hogy a mindenáron való hatásvadászat divat-ját követve, szerelmi kettőst csináljunk Bánk és Gertrudis jeleneteiből. Ez nincs benne a darabban. Az azonban benne van, hogy meg akarja alázni Bánkot, s hogy ez számára kétségbeejtően a visz-szájára fordul, őt alázzák és sértik meg
meg akarja ölni Bánkot.

Tiborc

Kulcsfigura. Bánk személyes sértettségét országos méretű sértettséggé Tiborc sorsa, szavai teszik. De ahogyan a *Bánk bán* más figurái sem tételek megtestesítői, hanem összetetten ábrázolt hús-vér alakok, Tiborc sem jelkép.

Csábító dolog Tiborcot jelképpé magasztosítani. Könnyen alkalmazhatók rá patetikus szavak: „a megtestesült fájdalom" „az elnyomott nép panasza". Mindez csak szép szó, semmi más. A jelképpé „magasztosítás" csábít tulajdonképpen minden figuránál, rossz hagyományaink is vannak ebben a vonatkozásban, s ebből a felfogásból erednek a prózai mivoltuk ellenére operai zengzetességgel megszólaló *Bánk* bán-előadások. Egyik figuránál sem csábít azonban annyira, mint éppen Tiborcnál. Ennek oka van. Az ország nyomoráról sok szó esik a darabban, de Tiborc személyében valóban a nép egy fia lép a színpadra, az egyetlen a darab világában. Tiborc megjelenésével a történet szemünk láttára kilép az udvar szűkebb világából. Bánk végső tettének egyik legnagyobb igazolása valóban Tiborc sorsa. Bánkot Tiborchoz kevesebb személyes érdek és kötelék fűzi, mint Melindához, így tehát, amikor ő Tiborc panaszaira reagál, a személyes sértettségeken felülemelkedő, az ország érdekében elkötelezett erkölcsiség reagálása ez.

Kétségtelen tehát, hogy Tiborc figurája különös szereppel bír a darab világában más, mint a többi! , mégis óvnám magunkat attól, hogy megfosszuk őt a darab többi szereplőjéhez hasonlatos „hétköznapiságától", realitásától. Ezzel egyáltalán nem fogjuk csökkenteni szerepének különös jelentőségét, ugyanakkor sok mindent vesztenénk, ha megfosztanánk személyes sorsától, ha a darabban vele megtörténő eseményeket hangsúlytalanná tennénk, ha csupán - mintegy - szomorú zenei kísérőszólammá tennénk, a „panasz" szólamává. Dramaturgiailag így is fontos és fokozó szerepe lenne, de döntő, a főhős sorsát drámaian megváltoztató szerepe nem. Drámaiságától fosztanánk meg.

Mi történik Tiborccal színrelépése pillanatától ?

Lopni jön, a kényszer viszi erre, képtelen rá, mert becsületes ember. Ismeri és szereti is Bánkot. Furcsa, de hasonlít is hozzá. Hasonlít Bánkhoz erkölcsösségében, szemérmességében, de hasonlít hozzá abban is, hogy indulatai képesek egy bizonyos ponton átszakítani az önuralom és a józan megfontolások gátjait. Hasonlít Bánkhoz, de a helyzetük más: a király személyét képviselő nagyúr és a nyomorúságba süllyedt paraszt találkozik jeleneteikben. Ezt a társadalmi különbséget kár lenne elfelejtenünk. Kár lenne Tiborc darabon belüli drámai sorsának felépítése miatt. Vállalni kell Tiborc társadalmi alárendeltségét Bánk, a nagyúr előtt. Megfontolandó talán, hogy panaszait - különösen kezdetben! - valamiféle megalázkodó pozícióban, talán éppen térden állva kellene elkezdenie.

Tiborc először csak panaszkodik, azután az óvatos panaszok során, egyre inkább elveszti belérögződött tisztelettudását Bánkkal szemben. Nagyszerűen felépített jelenetben történik ez.

Tiborccal való nagyjelenetében Bánk már tudja, mi történt Melindával, ismeri a zendülők veszedelmes elégedetlenségeit is. Szörnyeteg gondolatok járnak a fejében: bosszúvággyal küszködik, az or-

ság békéjét féltő aggodalmakkal küzd, a helyzete kusza és borzalmas, tisztán akar látni, és dönteni akar. Tiborc panaszkodik. Bánk kezdetben meg sem hallja, majd lassan rezonálni kezd Tiborc panaszaira: közös a fájdalmuk, hiszen Tiborc is a merániakra panaszkodik. Elkövetkezik az a replikasor, amikor a paraszt és a nagyúr egyetértő keserű indulatban már egymás szavára licitálnak. Gyönyörű Katona dialógusépítése: Tiborc hosszú, elkeseredett replikáira Bánknak egy-egy szava, félmondata, néha csak artikulálatlan hangja a tovább-lökő válasz. Mintha zenét írt volna Katona: a hosszú, panaszos áriákat Bánk-nak egy-egy tömör, éles hangütése löki előre a drámai felforrósodásban.

Úr és paraszt, Bánk és Tiborc testvérré válnak itt a gyűlöletben, megalázottságban, a testi, lelki nyomorúságban. Kísértő gondolat, hogy ennél a magas hő-fokú és érzelmes pillanatnál megálljunk. Kísértő gondolat, hogy megnyugodjunk: elértük a csúcspontot. Bánk megkapta Gertrudis iránti gyűlöleteinek döntő igazolását. A nép nyomorúságát felsoroló Tiborc megerősítette Bánkot a királynéval való elszámolás, a számonkérés szándékában.

S mindez igaz is! A jelenetnek azonban nincs még vége. Katona tovább építkezik, s ha a továbbiakat hangsúlytalanná tesszük - mintegy lírai lecsengéssé!
akkor Katona drámai ereje ellen vétünk.

Bánk és Tiborc együtt hangzó indulatainak, közös, jogos haragjukból, gyűlöletükből fakadó testvériségüknek egy-szer csak vége szakad. Bánk csendesíteni kezdi Tiborcot: „ ... Tűrj békességgel . . ." „Kirontjuk a korlátokat, lezúzzuk a jó barátot, ellenséget; és aztán, ha célra értünk, sírni kell csak: szánom keserveiteket emberek!"

„Te szánsz, nagyúr?" - feleli Tiborc, s ami most következik, az már szembefordulás Bánkkal! - „... Ó, a magyar se gondol már oly sokat velünk, ha a zsebe tele van - hisz a természet a szegényt maga arra szánta, hogy szülessen, éljen dolgozzon, éhezzen, sanyarogjon és - meghaljon. Úgy van, úgy! Esmérni kell az élhetetlenek sorsát: minekelőtte meg tudhassuk szánni is."

Kinek mondja ezt Tiborc? Talán úgy általában mondja? Nem Bánknak mondja?

A lopni érkező, erkölcsileg önmaga előtt is megalázkodni akaró Tiborc - lehet, hogy sokszor gyermeteg és egyszerű hangvételben - de eljut ezekhez a furcsa mondatokhoz. Megfogalmazza kettőjük különbségét, „elszakítja" magát Bánktól, „távolságot" teremt, kizárja Bánkot kettőjük addig közösnek vélt, érzett fájdalmából.

S ekkor következik még egy furcsa fordulat. Mi Bánk reagálása az imént elhangzott szavakra? Katona rendezői instrukciója így szól: „Bánk: haraggal tekint reá, de szeme Tiborc homlokán lévő sebhelyen akad fel."

Tiborc észreveszi Bánk pillantását, majd hajával igyekszik a sebhelyet eltakarni, és így felel: „Huszonhat esztendő előtt vala ez - még gyenge ifjonc voltál - Jáderánál egy rossz velencei akart tégedet, s atyádat - Ej hisz az régen vala!" S újból Katona rendezői instrukciója: „Bánk: Tiborc homlokát, megölelvén, mejjéhez szorítja, majd egy erszényt nyom a markába."

Megint egy csúcspont. Érzelmes pillanat. A megbékélés nagy lehetősége.

De Tiborc így felel: „Szép pénz: de adhatsz-é hát mindenik szűkölködőnek? Visszaadja-é ez a halottakért hullt könnyeket ? Ha mást nem adhatsz, úgy, annál kinek adsz, még szegényebb vagy. Vigyázz, hogy egy zsivány tömött erszényeiddel együtt ne lopja el nagylelkűségedet."

Bánk - Katona instrukciója szerint - „méltósággal" feleli: „Tiborc! Tiborc! Kivel beszélsz ?"

Tiborc „térdre rogyik". „Uramisten! . . ." - mondja, - „Hisz azt akarom, hogy vesszek el. Én nem vagyok gonosz-tevő, - azért nem bátorkodom magam elölni, mert az Isten haragjától félek!"

Ezek a szavak, Tiborcnak a jelenet végére kialakuló lelkiállapota nagyon hasonlít Bánknak az első felvonás végén mondott monológjából kitetsző lelkiállapotára. „Szedd rendbe lélek magadat ..." - mondja ott Bánk. - „ ... és szakaszd szét mindazon tündéri láncokat, melyekkel a királyi székhez és hitvesedhez, gyermekidhez oly igen keményen meg valál kötözve! Úgy állj meg itt pusztán, mint akkor, amidőn az Alkotó szavára reszketve engedő Chaosz magából kibocsájta. Két fátyolt szakasztok el, hazámról és becsületemről. A bocsánatot hörgés közt is mosolygom, ha ölettetésem ezekért lészen ..."

A kedves s talán kellemes illúziókkal - a tündér láncokkal! - való szakítás szavai ezek Bánknál. Az élethez, a létezéshez fűződő illúziókkal - tündér láncokkal! - való szakítás szavai ezek Tiborc-nál.

Kérdeznem kell: lehetséges-e, hogy Bánk ezt a keserűséget nem érti meg?

Kérdeznem kell: lehetséges-e, hogy nem ez az a pillanat, amikor Bánk egyértelműen fogadja szívébe és testvéréül ezt az embert?

Kérdeznem kell: ebben a jelenetben ki győzedelmeskedett nagyobb emberi tartásával, keserűségével, személyiségének nagyobb erejével? A szánakozó, pénzt kínáló úr vagy az azt visszautasító paraszt?

Kérdeznem kell: kisebb lesz-e ettől a „legyőzetéstől" Bánk?

Kérdeznem kell: vajon egy bölccsé vált öregember rezignált szavai Tiborc utolsó mondatai arról, hogy hiába minden jó szándék, Bánk egymaga tehetetlen az ország nyomorával szemben? Lírai lecsengés ez? Elcsendesülés ez, vagy Tiborc keserű, torz, de mégis erőből és igazságból fakadó lázadása? Hiszem, hogy a kérdés magában rejti a válaszát.

*

Kedves kollégáim! Bizonyára lesznek nézők is, kritikusok is, akik felfogásunk egészével vagy annak részleteivel nem értenek egyet. De hát ki kergethet olyan illúziót, hogy mindig, mindenkinek egyszerre szolgál megelégedésére?

Törekedjünk arra, hogy Katona József szavaira, szituációira épített előadást teremtsünk. Ne legyen ez az előadás a város szülötte előtt leírt tiszteletkör. Bízzunk benne, hogy ha őt igyekszünk megszólaltatni, mába ható, mai katarzist teremtő előadást tudunk létrehozni.

Köszönöm a figyelmeteket.

A következő számaink tartalmából:

Tarján Tamás:
Szentivánéji Vízkereszt

György Péter:
Halvány költészet és trágár valóság

Kőháti Zsolt:
Rövid tanfolyam tömegkultúrából

Nánay István:
Derűs tragédiák

Bőgel József :
Spanyolországi élmények

Szántó Judit:
A Forgatóköny washingtoni visszhangjáról

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

József Vinkó:

Historia ex machina

A propos de la représentation au Théâtre Madách de la pièce *Dieu, empereur, paysan* de Gyula Háy notre collaborateur analyse les motifs favorisant la naissance de la légende qui entoure l'auteur et révèle les traits principaux de sa dramaturgie. Quant au spectacle lui-même, il relève surtout l'interprétation du protagoniste par Péter Huszti.

Anna Földes:

Les résurrections d'Ignác Vonó

Ignác Vonó, pièce d'Endre Fejes a été joué au cours de la saison à Szolnok et à Budapest, au Théâtre de Józsefváros. Notre critique, en évoquant l'histoire scénique de la pièce, estime que la résurrection de celle-ci constitue un gain et pour le public et pour la profession théâtrale et réclame une assistance plus efficace pour notre littérature dramatique contemporaine.

István Nánay:

Boites, cassettes et quartiers d'H.L.M.

Il y a quatre ans que fonctionne, au sein du théâtre de Szolnok, le petit Théâtre de Chambre, muni d'un programme refléchi et conséquent et d'un visage artistique très personnel. Ses premieres qui se suivent régulièrement jouent un rôle important dans le répertoire du Théâtre Szigligeti. A propos des trois dernières créations du Théâtre de Chambre le critique relève les traits qui distinguent cet établissement des studios habituels en appréciant surtout l'attitude de l'expérimentation incessante.

Péter Balassa:

Un oratorio rappelant le génie sensuel

C'est le Théâtre Erkel qui maintient sur son répertoire le *Don Giovanni* de Mozart dans la réalisation de Youri Lyoubimov. Selon notre critique il s'agit là d'une mise en scène musicalement et théâtralement admirable malgré toutes ses inconséquences et qui démontre la nécessité de spectacles lyriques non destinés à la consommation populaire.

István Hermann:

Les motifs différents de l'estime

Le Théâtre de Comédie a mis à l'affiche la pièce *Six personnages en quête d'un auteur* de Pirandello, dans la mise en scène de Péter Valló. Notre collaborateur pense que le mérite principal du spectacle est de rester fidèle à l'intention de l'auteur: y sont mis en relief les personnages qui, au lieu de vivre, s'occupent à structurer leur vie.

Tamás Koltai:

Salto mortale

C'est le Théâtre National de Miskolc qui joue la tragédie *Agonie* de Miroslav Krleža. Le metteur en scène János Szikora a rompu avec les traditions du naturalisme pour créer un spectacle expressif où dominent les éléments visuels et les effets acoustiques.

Judit Szántó:

Un succès et sa leçon

La représentation de *Mademoiselle Julie* de Strindberg par la Maison du Peuple à Tatabánya démontre qu'une lecture repensée sous l'aspect contemporain et une interprétation sans faille peuvent conduire au succès un texte classique rarement joué et paraissant dénué de résonances actuelles, même si les conditions sont modestes et la propagande presque nulle.

Tamás Mészáros:

« Tout va du bon au mieux . . . »

Le jeune metteur en scène Tamás Ascher rencontre pour la deuxième fois l'auteur Ödön von Horváth: après *Les Contes de la forêt de Vienne* il vient de réaliser *Kasimir et Karoline*, également à Kaposvár. En comparant les deux mises en scène notre critique pense que dans ce second cas il s'agit d'une conception plus accommodante, un peu radoucie dont le plus grand mérite réside dans l'analyse minutieuse des personnages.

Valéria Nádra:

Tension basse, moyenne et haute

Notre collaboratrice analyse trois pièces soviétiques récemment créées: *Cinq soirs* par Alexandre Volodine, *La fille adulte d'un homme jeune* par Ivan Slavkine et *Haute tension* par Alexandre Guelman. En examinant surtout la dramaturgie de ces textes elle constate que leur fond de réalité nous est familier mais la transcription théatrale de ce fond n'a pas de véritable efficacité.

Eszter Kiss:

Ibsen au théâtre d'aujourd'hui

La pièce d'Ibsen, *Les Revenants* a été mise en scène au Théâtre du Château par János Mrsán, élève sortant du Conservatoire. D'entre les lectures possibles du texte, le metteur en scene débutant a opté pour la mise en valeur de la peur qu'inspirent l'aliénation, l'absence de véritables contacts humains.

Gábor Bányai:

Trouver ce qui est retrouvable

A propos de la dernière création du Théâtre du Peuple – *Le Paradis perdu* d'Imre Sarkadi – notre critique essaye de définir la place de ce théâtre dans notre réseau théâtral, en esquissant les buts de l'ensemble et en tenant compte de ses possibilités.

Katalin Forray:

Pourquoi le Bec du gas ne flambe pas?

Au Théâtre József Attila on a repris *Le Bec du gas (Gaslight)* le célèbre thriller psychologique de Patrick Hamilton. Malgré deux interprétations remarquables, la représentation n'arrive pas à éteindre le souvenir du film mondialement connu.

András Pályi:

Le geste de la vérité

Au Studio de Kaposvár on a créé *Le Plaidoyer de Socrate*, interprété par Tamás Jordán. Notre collaborateur est d'avis que le texte offrit à l'acteur excellent surtout l'occasion de se réveler et de montrer une vérité théâtrale qu'il sut modeler avec une présence physique hallucinante.

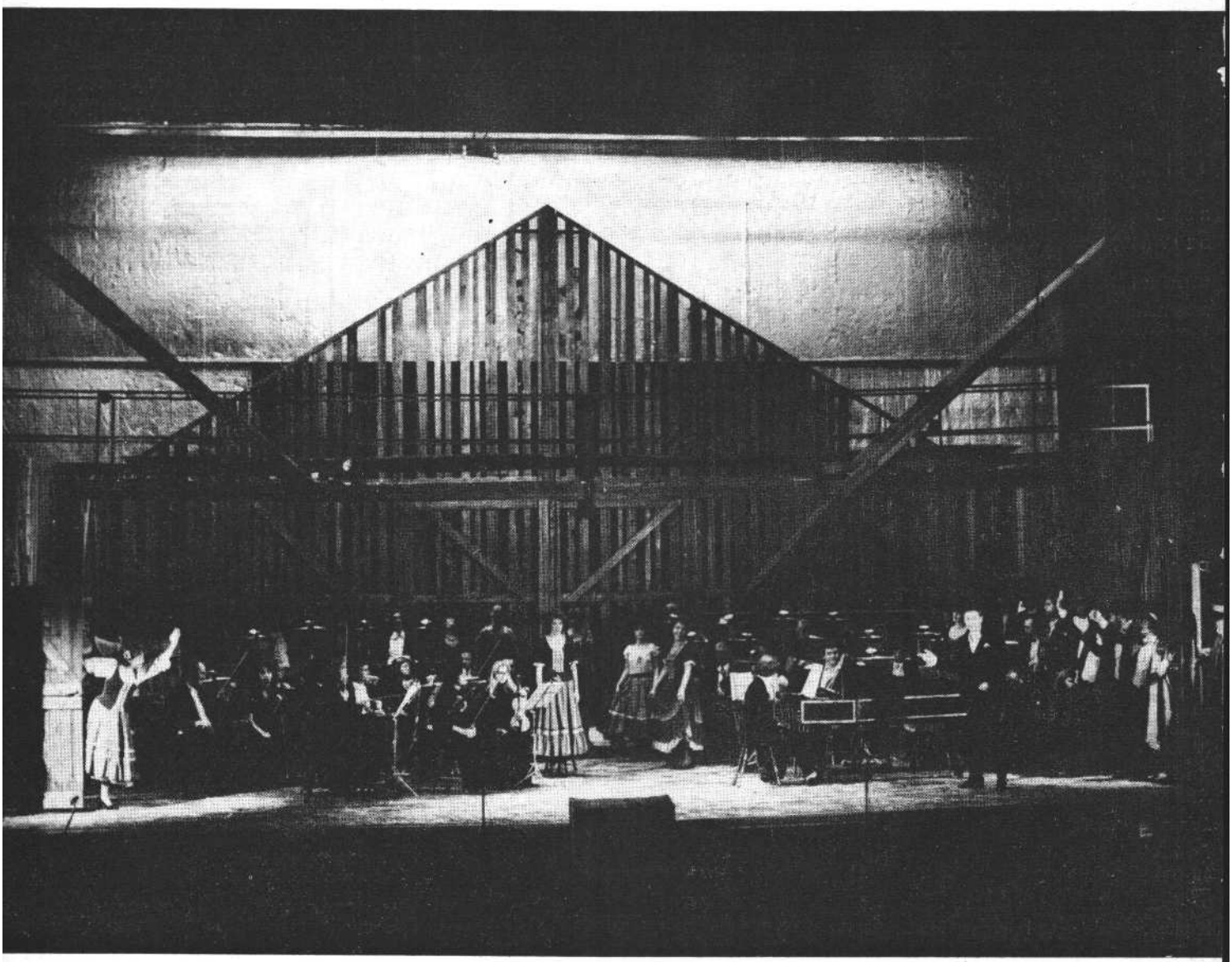
Gábor Bóta:

Au sujet du portrait de deux clowns

Dans notre numéro de février nous avons déjà publié une critique sur un spectacle mémorable du théâtre de Miskolc: *L'Equarrissage pour tous* de Boris Vian. Maintenant nous revenons au sujet, en publiant une analyse des interprétations offertes par les jeunes acteurs Éva Igó et Győző Mihályi.

Sándor Szőnyi G.,

De nouveau sur le drame Bánk bán

Un des chef-d'oeuvres du théâtre classique hongrois est le drame intitulé *Bánk bán* par József Katona. Ce drame a été representé cette année par le théâtre de nommé de József Katona dans la ville natale de l' ecrevain. L'etude de Sándor Szőnyi G., le metteur un scène de spectacle, est pupliée précisent sa conception sur la representation de ce drame.

Ára: 25,– Ft