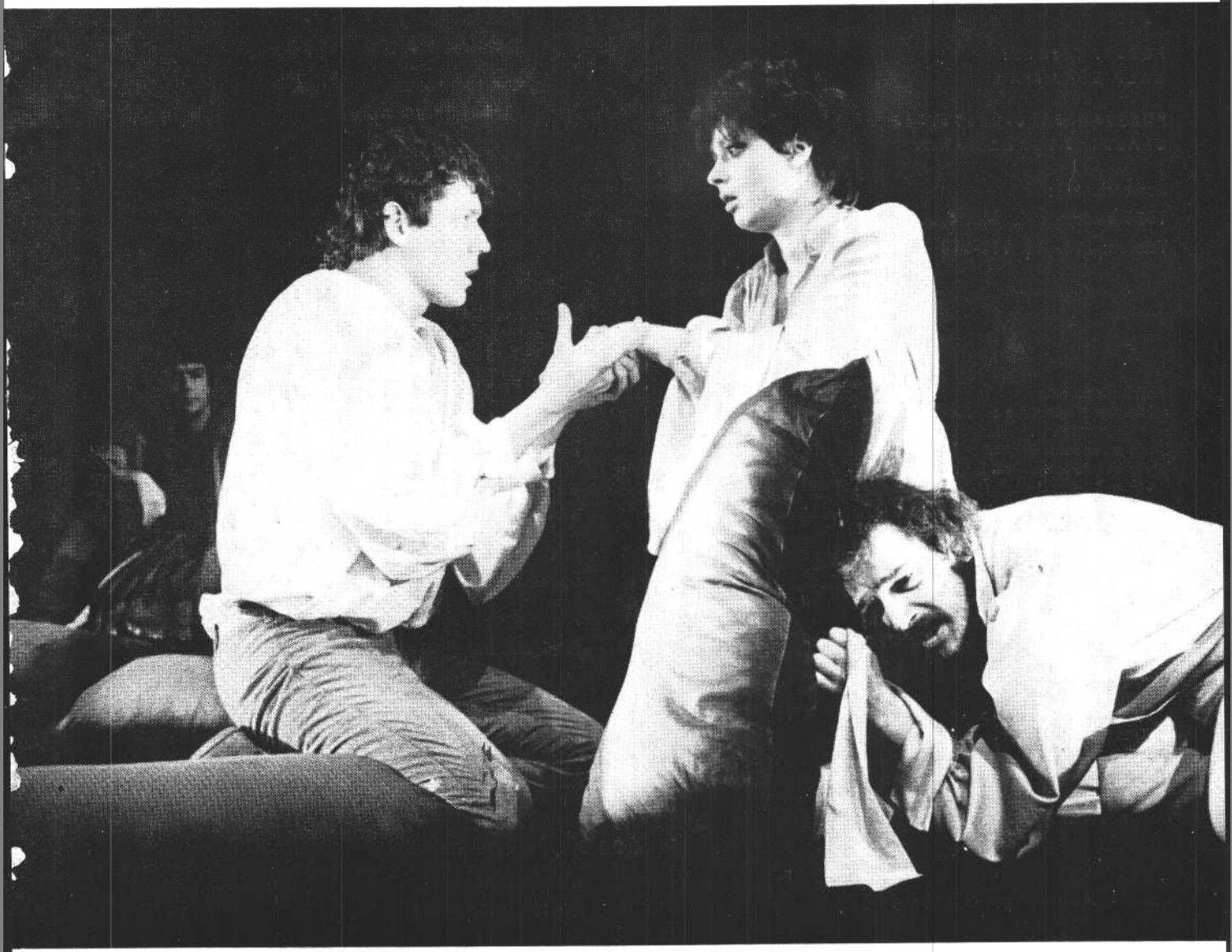
SZÍNHÁZ



Földes Anna: „Az alku még hősi is lehet" • Ézsiás Erzsébet: Kortársi drámák • György Péter: Nemzeti Kacsatánc • Mészáros Tamás: Szolidan, családiasan • Koltai Tamás: „Múlt éltem vadként rohan reám" • Pályi András: Napló színészekről • Nánay István: Merre tart a Madách Színház? • Kerényi Grácia: Családi titkok (dráma)

1983
Július

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1983. JÚLIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES

CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:

1054 Budapest V., Báthori u. 10.
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

83.1099 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Szerémy Zoltán f. h. (Demetrius), Hernádi Judit (Helena) és Szakácsi Sándor **(Lysander)** a Szentivánéji álomban (Pesti Színház) (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Győry Emil (Péter), Paál László (Szertartás-mester) és Safranek Károly (Udvarmester) a pécsi Leonce és Lénában (Tér István felv.)

TARTALOM

játékszín

új magyar drámák

FÖLDES ANNA
„Az alku még hősi is lehet" **(1)**

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Kortársi drámák (5)

GYÖRGY PÉTER
Nemzeti Kacsatánc **(9)**

SOMLYAI JÁNOS
Megváltozott Angyalföld **(12)**

KISS ESZTER
Kosztolányira várva (16)

MÉSZÁROS TAMÁS
Szolidan, családiasan **(18)**

GYÖRGY PÉTER
Álom és **önismeret** **(21)**

KOLTAI TAMÁS
„Múlt éltem vadként rohan reám" (24)

NÁDRA VALÉRIA
Zenés-táncos kirgiz skanzen **(26)**

BÓTA GÁBOR
Kafka a Radnóti Színpadon **(29)**

P. MÜLLER PÉTER
A végzet komikuma **(31)**

SZEPESI DÓRA
„A határt át nem lépheted" (34)

RÉVY ESZTER
Kulisszatitkok flambírozva **(36)**

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Napló színészekről (38)

fórum

NÁNAY ISTVÁN
Merre tart a Madách Színház? **(42)**

szemle

SZÁNTÓ JUDIT
A Forgatókönyv washingtoni visszhangjából **(46)**

drámamelléklet

KERÉNYI GRÁCIA: Családi titkok

FÖLDES ANNA

„Az alku
még hősi is lehet "

„A történelmi tragédiák a színpadon nem a történelem küzdelmeitől lesznek tragédiák. A lélekétől," (A Különc *előszavából)*

Az utolsó Illyés-ősbemutató

Sem a színpadon, sem a nézőtéren nem sejtette senki, hogy Illyés Gyula tizenegyedik pécsi premierje - a *Kiegyezés* ősbemutatója - nemcsak diadalmas folytatása, de tragikus búcsúakkordja is egy hagyománnyá lett gyakorlatnak. A tapsnál még - szinte a csodában bízva - vártuk a szerzőt, hátha a kórházból egyenesen a rivaldafénybe lép. De a reménytelen remény helyett a legszörnyűbb fenyegetés teljesedett be: egy héttel a *Kiegyezés* bemutatója után Illyés Gyula a kortársak közül végérvényesen átlépett, átsoroltatott a klasszikusok közé.

Drámai oeuvre-jének felmérése még várat magára: az 1944-es *A tű fokától* az 1983-as *Kiegyezésig* olyan drámai életmű bontakozott ki, amelynek létrehozása *önmagában* betölthette volna alkotójának négy tevékeny évtizedét. Bebizonyosodott, hogy a költő nem vagy nem elsősorban múzsai parancsra, inkább a felismert és sürgető társadalmi megrendelésre vállalta a Magyarországon mindig is mostoha műfaj, a dráma megtört folyamatosságának helyreállítását, a Katona József óta annyiszor félbemaradt, zsákutcába torkollt irodalomtörténeti hagyomány és fejlődésvonal folytatását Vállalta, mert hitt a legnyilvánosabb, közösségteremtő műfaj erejében, és mert vallotta: a nemzeti próbatételek végső számadását a legnagyobb társadalmi nyilvánosság előtt, a színpadon kell elvégezni. Szó-széket keresett és tárgyalótermet, ahol a nemzet évszázados perének tanújává és bírájává is lehet a közösség. Ez a célki-tűzés kortársai egy részének szemében már az első drámák születése idején is anakronisztikusnak tűnt. Azóta még többen akadtak, akik ezt a drámaírói feladatvállalást valamiféle XIX. századi írói magatartás reinkarnációjának tekintették. Kimondva, kimondatlanul Illyés szemére vetették, hogy a nemzetmentés feladatával és próbatételével szembesülő hősei a magyar történelem válaszútjain, a lehetséges történelmi magatartások alternatíváit szembesítő darabokban olyan történelmi fellépésre (és elkerülhetetlen kudarcra is) ítéltettek, amit a fejlődésben előttünk járó országok képviselői már nemzedékekkel korábban diadalmasan eljátszottak.

Lukács György 1969-ben, egy a Kritika hasábjain folytatott polémiában, a magyar irodalom hátrányos helyzetéről szólva - a nyelvi akadályokon túl a transz-misszió korlátozott lehetőségeire hivatkozott. Arra, hogy míg a kapitalizmus szorosabbá tette a társadalmi és ökonómiai kapcsolatokat az egyes (nyugati) országok között, s ily módon létrejött bizonyos társadalmi problémák közössége, a magyar fejlődés által felvetett specifikus kérdések lényegében partikulárisak és európai méretekben túlhaladottak maradtak. Nóra problémája a XIX. században - az olaszoknak is gondja. Bánk báné a nemesi-polgári Magyarországé. Lukács a provincializmussal fenyegető partikularitással való leszámolást sürgeti, Illyés ezzel szemben azzal érvel, hogy a magyar irodalom éppen a parciális vállalásával, a provinciális helyzet sorskérdéseinek kegyetlenül éles ábrázolásával tölti be a maga misszióját. A pars-on át is el lehet jutni a totumhoz ... Kérdés csak az, hogy vajon sikerül-e az írónak a helyi lelkületet, a „provinciális" anyagot - világirodalmi rangon tolmácsolni. (Magyar irodalom - világirodalom. Beszélgetés Béládi Miklóssal.)

Az Illyés-drámák tárgy- és hősválasztását - kevés kivétellel ez a törekvés - a parciális és magyar nemzeti problémák egyetemes érvényű megfogalmazásának igénye határozta meg. Illyés történelmi példázatai a késleltetett hazai társadalmi fejlődés alapvető kérdéseire keresnek választ. Hősei a függetlenség és a népi ellenállás vezéralakjai, a magyar nemzeti mitológia állócsillagai, olyan emberek, akiknek elvben legalább megadatott a cselekvés lehetősége. A színpadon mindenkor a válaszútra került nemzeti hős dilemmája elevenedik meg: a szövetséget kereső egyén magánya, az elvégzett és az elmulasztott történelmi cselekvések konzekvenciája.

Az elmulasztott történelmi cselekvés drámája viszont legtöbbször átlépett az ábrázolt korszak dimenzióin: időtlen, pontosabban a jelenben is érvényes példázattá nőtt. *Dózsa György* drámája a lázadásé; a *Testvérek* a forradalmi eszközök jogosságáé; a *Tiszták a* fennmaradásé. S ha tiszteletlenségnek tűnik is egy most már lezárt életmű kései szakaszának egyenetlenségéről szólni, megkockáztathatjuk: Illyés darabjai ott nőttek át az irodalmi folytonosság hiátusait betölteni hivatott, hagyományos nemzeti színművekből a mai nézőben is katarzist ébresztő drámává, ahol az írói kérdésfeltevés is közelebb kerül egyfelől a jelenkor *egyetemesebb,* másfelől a modern ember *individuálisabb* problémáihoz. Ezért és nem-csak drámaszerkesztési szempontból -izgalmasabb mű a *Testvérek* a *Dózsánál*, ezért tekinthető máig a költő drámai életműve csúcsának a *Különc.*

Korunk elidegenedett, atomizálódott társadalma létében kérdőjelezi meg a tragédiát. Dürrenmatt azt vetette a világ szemére, hogy mióta a XX. században a Kreonok titkárai intézik Európában a világ dolgait, nincs tere - létjogosultsága? - a tragédiának. Illyés azonban mintha tagadná a történelemnek ezt a kiábrándító tapasztalatát: tudatosan olyan hősöket állított reflektorfénybe, akiknek döntése befolyásolta, befolyásolhatja a többiekét, s ebből következően a közösség történelmét is. Dózsa és Kossuth, Teleki és Petőfi a magyar történelemnek mitológiai szerepet betöltő főszereplői ; életrajzuk: közismert nemzeti lecke, portréjuk: az utókorral átsugárzó példa. *Az ünnepelt* Petőfijének egy Coriolanus-szituációban kell döntenie, kit tesz felelőssé a Szabadszálláson elszenvedett választási kudarcért, önmagát vagy a népet? Az emigrációból hazakerült Teleki tragédiája onnan ered, hogy rádöbben: a forradalom apálya idején, társak nélkül, csak vérfürdőbe vezethetné híveit. Hiába születtek lllyés Hamletjei a kizökkent idő helyretolására, Dánia börtönének rácsát egymagukban nem feszíthetik szét. Mi tehát a teendő, kivel lehet és kivel érdemes a győzelem bármilyen halovány reményében szövetséget kötni, és hogyan kell etikusan, méltósággal elviselni a kudarcot? Hogyan kerülhet ki (erkölcsileg) győztesen a hős a vesztett csatákból, és az elmaradt ütközetek nyomán fellépő társadalmi depresszióból? A nemzeti közelmúltban gyökerező kérdések a későbbiekben mind áttételesebb, elvontabb drámastruktúrában vetődnek fel. A helyi érvényű történelmi kérdésfeltevés mindjobban közelít a lehetséges cselekvési alternatívák egyetemesebb próbatételeihez. Térben és időben kitágul az illyési színpad, az antik Rómától az utópikus falanszterig. Máskor a történelmi tablók mélységélessége változik: a történelem küzdelmeinél fontosabbá válik a léleké.

A Kiegyezés síkjai

A színlap ezúttal csupa spanyol nevet tüntet fel. Czímer József dramaturg a programfüzetben egy a Világirodalmi Lexikonban nem szereplő (talán sohasem létezett) spanyol krónikásra hivatkozik - félreérthetetlen iróniával. Mintha abban bízna, hogy a néző akiről nagy jóindulatában feltételezi, hogy már az első percekben „felismeri" az illyési mű és Don Esteban de la Cabrera híres naplójának gondolati kapcsolódását - ezek után talán majd nem fogja, nem meri lehántani a történet felszíni rétegét, beéri a történelmi analógiával, és nem próbál a bukott forradalmat követő esztendőket börtönben töltő, a legfelsőbb körök támogatásával diadallal szabadlábra helyezett Manuel ellentmondásos helyzetének a mélyére nézni.

A cselekményt egy szavak nélkül megjelenített, táncos némajáték vezeti be: a közönség az előcsarnokban táncoló jegyespár szerelmi csatározásait követve vonul fel a lépcsőn a pécsi Nemzeti Színház ideiglenes kamaraszínházának nézőterére. A szerelmetes héja-nász és összesimuló megbékélés azonban folytatás nélkül marad. Illyés drámája a naturalista drámaszerkesztés törvényeit tiszteletben tartva csak az igazi (nemzeti) tragédia be-teljesülése (a forradalom bukása) után kezdődik. Az idős Manuel, mindenki Padréja, a forradalmi eszmék köztisztelet-ben álló, elkötelezett híve és terjesztője már letöltötte a rámért büntetést, és most, családtagjai nagy megkönnyebbülésére, végre visszatérhet otthonába. A feloldozás azonban új terheket rak az öregember vállára. Egykettőre rájön, hogy a világtól távol töltött esztendők alatt sok minden megváltozott. Az ország konszolidálódott, a rendszer stabilizálódott, és az emberek élete is könnyebb lett. Az új helyzetben a hatalom egyeseket meggyőzött, másokat viszont térdre kényszerített. Padre egykori cellatársai, tanítványai más és más úton indultak el a szabad életbe. Egyikük az alkalmazkodást és az adaptálódást már a bársonyszékig vitte, a másik - aki köztörvényesként a forradalmárokkal együtt raboskodott - éppen most készülne megsütni a maga pecsenyéjét. Akadnak azonban olyanok is, akik továbbra sem fogadják el a fel-kínált kompromisszumot. Ramon - akire változatlanul nem vonatkozik az amnesztia - az „akciósok" egyik vezéreként továbbra is tűzhányóerejű feszültségről tudósít, és Manueltől várja a jelet a forradalmi cselekvésre. A mindenkit döntésre késztető és kényszerítő helyzet csapdájában az öreg állásfoglalása különösen nagy jelentőségű. Ismertsége és tekintélye folytán erkölcsi és politikai példát kínál a tanítványok nemzedéke számára. Közösségvállalása, csatlakozása sokak szemében legitimizálná az új rendszert, ellenállása viszont biztatás azoknak, akik csak a vezérre várnak. A szemben álló politikai célok és indulatok erőterében családjának tagjai is a hatalommal tartanak. Jól felfogott egzisztenciális és anyagi érdekeik is a családfő integrálódását, a hatalommal való kiegyezését sürgetik. Elszántságuk mögött Lear leányainak mohósága lepleződik le, csak hogy Illyés Learje még nem osztotta fel a birodalmát. Cordélia szerepét a családban Padre menye, a szép Mirella tölti be; ő az egyet-len, akinek a lelkében szeretet és megértés fészkel, aki talán nem az eszével, de a szívével felfogja a hajdani nagy eszmények megtartó erejét. Akinek mindig is imponált apósa emberi helytállása, és aki most is bízik választásának morális érvényében.

A hős előtt álló alternatíva nem egyszerűsíthető le a klasszicista drámák dilemmájára: itt nem az érdek és az erkölcs, a szenvedély és a kötelesség ütközik. A hősnek azt kell eldöntenie, hogy az adott (megváltozott) helyzetben milyen magatartással szolgálhatja a leghívebben és legeredményesebben az ügyet, amire felesküdött. Tudatában van annak, hogy-ha kitart a bukott forradalom zászlaja mellett, mögéje állnak mindazok, akik csak a jeladásra várnak, hogy folytathassák esélytelen küzdelmüket. De józan valóságérzékének hála, azt is tudja, hogy nemcsak a feltételek, a célok is változtak. A nép felemelkedése, jóléte, amiért hajdan a forradalmárok harcoltak, már-már megvalósult álom. Legalábbis a társadalmi élet felszínén ez a kép látható. Erről tudósítják mindazok a hajdani társak, akik most a megbékélés szolgálatába szegődtek, és akik tervszerűen hidat építenek a nép és a hatalom között. Manueltől azt várják, hogy elfogadja a hatalom feléje nyújtott kezét és vállalja a szövetséget. Az ő részvétele erkölcsi fedezetet és garanciát kínál abban a bonyolult kor-szakban, amikor a kompromisszum alternatívái szabják meg a jellemek elrendező elvét is. Manuel a felsorakoztatott érvek mindegyikével szembeszegezi a sajátját. A forradalmár minden realitástól elszakadt, az emberáldozatoktól sem tartó radikalizmusát ugyanúgy el-utasítja, mint a miniszter apologetikus érvekkel és kecsegtető frázisokkal alá-támasztott együttműködési programját. Az advocatus diaboliként érvelő hősök legfontosabb dramaturgiai funkciója, hogy döntésre bírják a főhőst. A vitadrámában az elhangzott nézetek mögött fel-sejlenek az elhallgatott igazságok is. Manuel felismeri, sőt ismeri a kompromisszum legfőbb gyakorlati kockázatát: hogy a hatalom, ha akarja sem tudja be-tartani azt, amiben kiegyezett. Hiszen a nemzet bárkája egy hatalmas, szúrágott hajóhoz láncolva táncol a hullámokon. Milyen szelekre bízzák tehát a sajkát, merre fordítsák a kormány rúdját, ha még egyáltalában mozdítható?

Manuel-Padre Deák Ferenc tapasztalatával és Illyés Gyula bölcsességével jut el *a nem* kompromittáló kompromisszum, a becsületes alku elfogadásához. Egy kritikában azt olvastam, hogy Illyés „bizalommal bízza a nézőre a Padre és gyermekeinek, valamint a korok for-

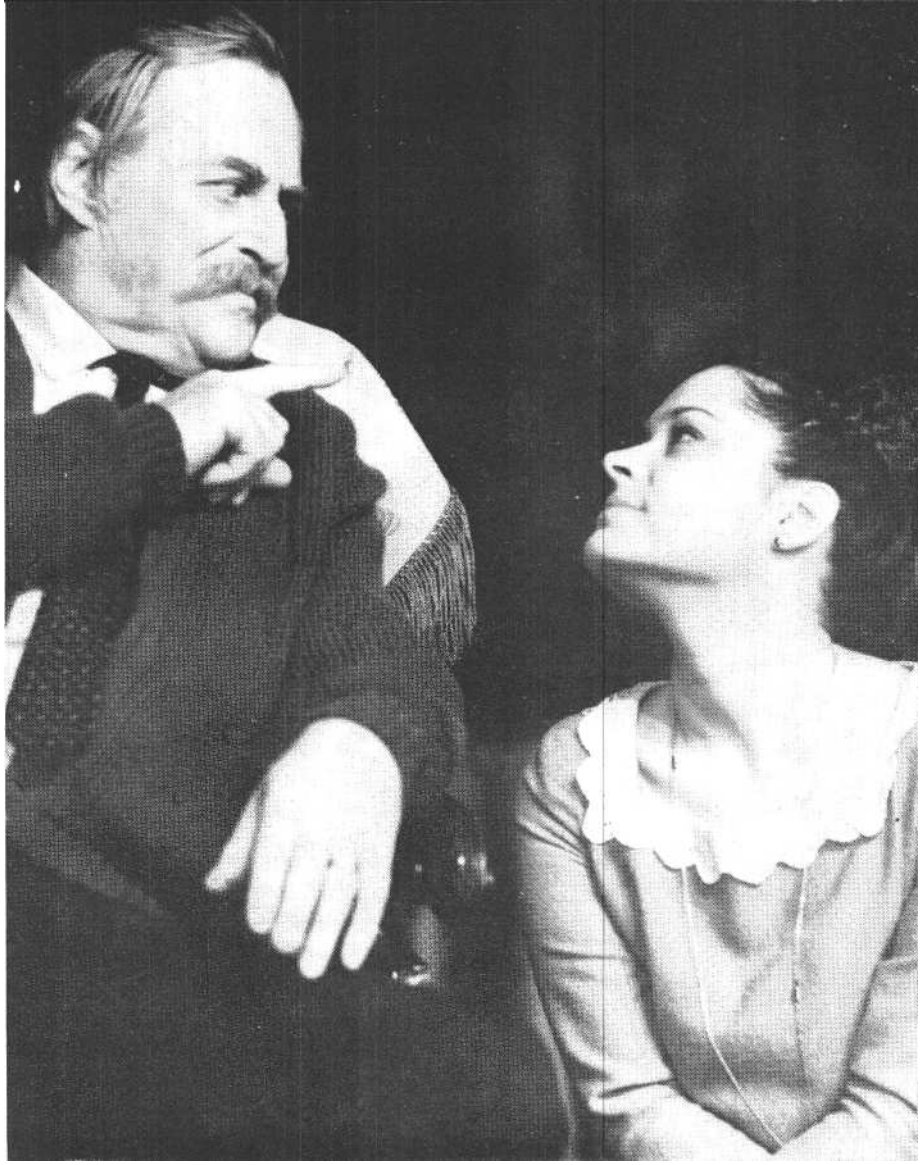
Jelenet Illyés Gyula: Kiegyezés című **drámájának pécsi előadásából**

radalmi cselekedeteinek megítélését ... ". Ebből a megállapításból azonban még nem az következik, hogy Illyés nyitva *hagyja* hősei előtt az utat. Ellenkezőleg: Padre a dráma záróakkordjában félre-érthetetlenül dönt. Talán nem úgy, ahogy szeretne, csak úgy, ahogy lehet. A hős az író által elfogadott, belátással piedesztálra helyezett döntése szerint „közös tapsolás nélkül" kíván együtt menni azokkal, akik előrefelé igyekeznek. A fel-kínált ordót, kitüntetést, pozíciót visszautasítva, a szellem napvilágát kívánja terjeszteni, a tudás parazsát szítani. Ház-hoz vinni - valóságosan és jelképesen is! - a nép számára a könyvet, a tudás legfőbb forrását. Padre nem meghalni, élni próbál a népért, amelyből vétetett.

A népvezér dilemmáját eltérő aspektusból megközelítő két, egymással feleselő Dózsa-dráma írója most mintha a *Különc* revíziójára vállalkoznék. Teleki a hazai helyzet tudomásulvétele, Tisza Kálmán saját önbecsülését veszélyeztető ajánlatának visszautasítása után úgy érzi, hogy mivel egyszemélyű forradalma bukásra ítéltetett - sorsa zsákutcájából csak a halálba menekülhet. Padre számára viszont a kiegyezés, ami gyakorlatilag a közéletből való kivonulást is jelenti, a korlátozott, de tartalmas és tevékeny élet ígéretét hordozza. Ennyiben a konkrét történelmi körülményekből kiszabadított, képzelt térben és időben bonyolított példázat reálisabb is, optimistább is *a* Különcénél. Csak éppen - nem tragédia. Mint ahogy a tragédia halálába torkollik minden olyan magyar dráma, amely el-fogadva vagy elvetve, de a kompromisszum tudomásulvételének talaján áll.

Illyés drámáját nemcsak a magyar néző asszociációit szigorúan egy irányba terelő címe, de egész motivációs rendszere is

867-hez köti. A rendezés még konkrét díszletelemekkel is - Kossuth-portréval, megtépett 48-as zászlóval és a műsorfüzetben közölt, kiemelt szövegrészletek-kel - erősíti a történelmi parabola eszmei hátterét. De vajon parabola-e a *Kiegyezés?* Valójában Illyés csak hivatkozási alapnak tekinti a XIX. század második felét: a soha nem volt spanyol világ képzelt hősei-nek megidézésével a költő szándéka szerint túllép a parciális - nemzeti és történelmi - helyzetek, konfliktusok feltárásának ügyénél. Illyés intencióihoz méltatlan álnaivitás lenne elvitatni vagy el-mellőzni a dráma mai, hazai áthallásait. (Okunk sincs rá; a szövetség, amit a költő, illetve a maga morális integritását híven őrző hős a szerző szócsöveként



Tyll Attila és Andresz Katalin a Kiegyezésben (Tér István felvételei)

lal, a reálpolitika jegyében és a nép felemelkedése érdekében kötött becsületes, sőt - paradox megfogalmazással ! hősi alku.) Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a *Kiegyezés,* akárcsak a *Sorsválasztók,* reális ábrázolóeszközökkel megírt tézisdráma, de nem realista alkotás. Példázat, s mint ilyen, nemzedékeket eszméltető üzenet. Ma már tudjuk - politikai végrendelet.

Hősök árnyékában

A Kiegyezés egy „homo politicus" drámája. De maga a konfliktus, a hős dilemmája mégsem szűkíthető le a politikai cselekvés alternatíváira. Illyés szövege és az előadást feldúsító táncbetétek is érzékeltetik, hogy nemcsak a történelem, a természet és a magánélet is kitermeli a maga megbékéléssel, kompromisszummal feloldható ellentmondásait. Ezt példázza a dráma következetesen bonyolított, de pszichológiailag nem kellően motivált szerelmi története, Mirella házasságának válsága, Ramon iránt érzett becsülő szerelme és félbetört asszonyi lázadásának megadó kudarca is.

Mirella Illyés nagylelkű, rajongó és romantikus hősnői közül való. A politikailag elkötelezett hősök árnyékában mindenkor az Orczynék, a Valik és a Mirellák képviselik a lélek romolhatatlan tisztaságát. Mirella hajdan a legendás Manuel fiát kereste, szerette férjében, és a nagy ember megcsodált vonásait, az állhatatosságot és a hősiességet keresi benne akkor is, amikor Fernando már régen hűtlen lett ezekhez az ideálokhoz. Ezeket az erényeket és eszményeket leli fel második választottjában, Ramonban. Illyés hősnőjének nem szexuális vagy érzelmi, hanem erkölcsi kielégületlenségével magyarázza, hogy szíve szerint az állhatatos forradalmárt, Ramont választaná. Ez a kitörési kísérlet azonban valójában nem fér az apa drámájába. Sejtésekből építkezik csak, s ezért megmarad romantikus gesztusnak. Mirella választása éppen olyan vázlatosan jelenik meg a színpadon, mint később az újabb fordulat, amikor is a bajban a feleség kötelességetikája győz, és a házasfelek együttélésében is létrejön a kompromisszum. Az asszony - a második nem örökkön alárendelt képviselője - Illyés normarendszerének parancsa szerint nem törhet ki az otthon rabságából; nem választhat

kisszerű férje helyett (a radikális Ramon személyében) méltó új társat. Mirella - Ibsen Nórájával ellentétben - akkor vétkezik, amikor szíve szerint már Ramont választaná, és ezért a bűnért bűnhődik, amikor akarata ellenére rendőrkézre juttatja szerelmesét. Ezért kell végül életének régi, meggyűlölt keretei között férje mellett vezekelnie.

A felvázolt, de motiválatlanul hagyott háromszögtörténet ilyen módon szorosan, de nem elég szervesen kötődik a drámához. Manuel megszenvedett morális politikai döntésében semmilyen szerepe nincs Mirella érzelmi megpróbáltatásának. Az asszony szerelme, hűtlensége és kényszerű hűsége egyetlen férfi életében sem válik bánki sértődéssé, sorsát meghatározó motívummá. Az asszonyi lázadás s az azt követő megalkuvás, Mirella előre látható mártíriuma inkább csak kísérője marad a férfiak ügyének. Kísérő motívumként, mint a dráma mellékszólama, azonban betölt bizonyos költői funkciót. Mirella végső gesztusa - amikor felismeri, hogy Ramon nélkül már nincs hova mennie, s kabátját a fogasra akasztva ott marad a meggyűlölt, közös otthonban - érzékletesen jelzi a konvenciók szentesítette racionális kiegyezés érzelmi kockázatát, emberi árát. A kivédhetetlen és elkerülhetetlen kompromisszum talaján fenyegető boldogtalanságot.

A Kiegyezés stílusában némileg eltér az Illyés-drámák emelkedett veretességétől. A politikai összecsapásokban a miniszter racionalizmusa, Carlos cinizmusa és Manuel fel-felszárnyaló érvelése olyan tudatosan alakított disszonanciát eredményez, amely komplex módon érzékelteti, hogy a vitázók nem egy nyelven beszélnek. Radikálisan szakít az író a hangvétel historikumával. Különösen Manuel gyermekeinek megnyilatkozásait szövik át lépten-nyomon a nyelvi anakronizmusok. Az apa kiegyezését sürgető, követelő hangok mögött mintha a mai fiatalok követelődző mohósága kapna hangot. A stílusegységnek ez a megsértése megint csak nem bocsánatos hiba, hanem a tartalmi célokból következő írói metódus. Az apák bűnéből-érdeméből tőkét kovácsoló gyermeki magatartás, a politikai számlák kiegyenlítésére kötött egzisztenciális boldogulás aktuális ellentmondásaira figyelmeztet. Példákkal bizonyíthatnánk, hogy a történelmi szövegkörnyezetbe szőtt jelenkori reflexiók önmagukban hordozzák az iróniát is. Alig néhány kirívó kivételnél éreztük csak, hogy a költőnek talán már nem volt ideje a szöveg végső átsimítására, és ezért eltűr hősei ajkán néhány erőltetett, vulgáris aktualizálást is.

*

A lezárt életmű árnyékában ma már csak színház- és drámatörténeti mérték-kel mérhető a pécsiek érdeme. Hogy évtizede folyamatosan ihlető biztatást, dramaturgiai laboratóriumot és színpadot is biztosítottak Illyés Gyulának.

Szegvári Menyhért rendező kísérletezőkedvéből most arra is futotta, hogy újszerű vizuális és akusztikus elemekkel egészítse ki, kommentálja és kontrakarírozza a drámát. A már említett expozíciós násztánc csak egyik fontos és jellemző motívumsora a Kós Lajos tervezte színpadi és színpadon kívüli táncos-mimes játéknak. A talányos és csak a későbbiekben értelmezhető expozíciónál is bizarrabb a dráma és a színpadi játék stílusától távol álló maszkos pantomim, amelyet az előadás szünetében mutatnak be. Itt az előadás Ezópus meséinek *láttatott* igazságával figyelmeztet az erősek és gyengék szövetségének, alkujának előre látható, veszedelmes következményeire. Ha a látványként megidézett fabulát a nézői asszociációkat serkentő hatásos kitérőnek tekintjük, az előadást záró tömeghalál-vízió már a mű érvényének szuggesztív, de erősen vitatható megkérdőjelezése. A képbe sűrített tragédia ugyanis magát az üzenetet kérdőjelezi meg : ha a tragédia mindenképpen elkerülhetetlen, akkor értelmetlen és céltalan a kiegyezés is . . . Lehet, hogy a záróakkord a rendező vagy éppen a szerző kételyeit vetítette bele az előadásba, az apokaliptikus nemzethaláltól való félelmet objektiválta a testek szörnyű, végleg mozdulatlan látképében, de ez a fenyegetés nem teremti meg a tragédiák katartikus élményét.

Valószínű, hogy az előadás motivációjának képi feldúsítása - *egyszeri* színházi kísérlet. Nem hiszem, hogy egy következő felújítás alkalmával, más színházban, más társulatban is szükség lenne rá. De ez semmiképpen nem csökkenti Szegvári Menyhért kezdeményezésének érdemét.

A pécsi társulat a jelek szerint még nem heverte ki az utóbbi esztendők vérveszteségét. Emlékezzünk rá, milyen Illyés-hősöket teremtett itt az elmúlt évtizedben Győry Emil vagy Holl István - most pedig még a főszerepre is vendéget kellett hívni Pécsre. Tyll Attila elsősorban orgánumával, dikciójának tisztaságával vált méltóvá a szerepre; sikerült Padre alakját úgy megformálnia, hogy a szerep publicisztikus szakaszai is hitelesen, megélt gondolatként hangozzanak fel a drámában. Egyetlen döntő ponton azonban Tyll Attila sem nő fel a szerep követelményéhez : a személyiségnek a szövegből ki-kicsillanó szuggesztivitásával adós marad. Igaz, jogtalan ezért éppen őt elmarasztalni, amikor alakítása mégiscsak kiemelkedik az előadásból. Partnerei a megélt gondolat helyett többnyire beérik a felvállalt sémával. Újlaky László (Miniszter), Újváry Zoltán (Ramon) és Balikó Tamás (Fernando) valamiféle elképzelt, konfekcionált költőiséggel deklamálják szövegüket, és figurák helyett szerepeik kliséit állítják színpadra. Ami pedig a két egymással végletesen szem-ben álló nőalakot, Leonát és Mirellát illeti, az ő stilusukat sajnos csak a két színésznő - Andresz Katalin és Sólyom Katalin - játékának sematizmusa hozta közös nevezőre. Kis szerepében mérték-tartó karakteralakítást nyújtott az Ancilla szolgálólányt játszó Lang Györgyi.

A darab struktúráját, szellemiségét és stílusát, az összecsúsztatott idősíkok sajátosan kifejező, különös disszonanciáját a legérzékenyebben Kiss Anikó díszlettervező fogta fel. Három részre tagolt, mégis egységes színpadképét sikerült olyan időtlenre, absztraktra komponálnia, hogy közben a dráma történetisége, asszociációkra épülő és asszociációkat ébresztő történelmi háttere se sikkadjon el.

*

Illyés *utolsó* drámai üzenetét *elsőnek* tolmácsolni akkor is becsülést érdemlő színházi vállalkozás, ha az eredmény a mű adta lehetőségek mögött marad. Az élet-mű lezárulta után most már a magyar színháznak kell kikísérleteznie az Illyés-drámák új, a hagyomány és az újítás, a realizmus és a poézis kettősségében fogant, az eddiginél korszerűbb előadási módját. Akár tisztelgésül egy eljövendő Illyés-ciklussal is.

Illyés Gyula: Kiegyezés (pécsi Nemzeti Színház) Díszlet: Kiss Anikó. *Jelmez:* Huros Annamária. *Koreográfus:* Lőrinc Katalin. *Rendező:* Szegvári Menyhért.

Szereplők: Tyll Attila m. v., Újlaky László, Újváry Zoltán, Gergely V. Róbert, Balikó Tamás, Andresz Katalin, Sólyom Katalin, Lang Györgyi.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Kortársi drámák

Czakó Gábor: Karcsi **(kecskeméti** Kelemen László **Színpad).** Lengyel János (Professzor) és Beratin Gábor (Karcsi) (Karáth Imre felv.)

„A színházzal az a roppant szerencsétlenség történt, hogy valósággal kikapcsolta magából az irodalmat... A színészet egyedül nem nyerheti meg a csatát, mert mivel nyerje meg ? Nincsenek a szájába adva az új ídők új igéi. A színészet válságát tehát, azt hiszem, a drámairodalom válsága okozta, s a színészet feltámadását csak a drámairodalom újraszületése hozhatja meg." Ezeket a sorokat - bármennyire ismerősek is - 1930-ban írta Móricz Zsigmond a Nyugat hasábjain. A téma ma, fél évszázaddal később is aktuális: a drámaírók és a színházak kapcsolata állandó viták kereszttüzében áll. Immár közhely, hogy magyar dráma nélkül nincsen magyar színház. De egyszer azt is meg kellene vizsgál-ni, milyen az a mai magyar drámatermés, amelyből kortárs színházaink válogathatnak. Hamar kiderülne, hogy az összkép cseppet sem kedvező. Van ugyan új magyar dráma és legtöbb vidéki és fő-városi színházunk törekszik is az évi egy magyar bemutatóra -, de ezek az eredmények inkább csak mennyiségiek.

Karcsi

Czakó Gábor több színpadi műfajjal is kísérletezett, amíg saját stílusát megtalálta. A korai *Disznójáték* (1963-64), amelyet a Dunaújvárosi Bemutató Színpad játszott, abszurd dráma. (Erre utal jellegzetesen hosszú címe is: „Tragikus játék egy hitvány Mangalicza sertésről, aki rútul visszaélt barátai jóindulatával, azok rovására különb-különb gonosztetteket követett el, mígnem elnyerte méltó büntetését.") *A Gang* (1976) realista egyfelvonásos, amelyet a Thália Színház játszott. Egyik legjobb, eddig bemutatatlan művének, *az* Aranykornak (19,4), fiktív történelmi parabolájában a hetvenes évek magyar valóságára ismerhetünk. Ezek tehát az előzményei annak a kecskeméti bemutatónak, amelyet méltán tarthatunk szerzőavatásnak. *A Karcsi* című drámában (lásd SZÍNHÁZ 1983/6.) sűrítve vannak jelen Czakó drámaírói erényei: groteszk világlátása, morbid humora, nemzedéki szemlélete, közéleti érzékenysége és modellteremtő ereje. Karcsi, ez a jó szándékú, csetlő-botló idealista ugyanis kétségtelenül modellfigura: rajta méretik meg, hogy a kisiskoláskortól a felnőtté válásig szajkózott közhelyek mennyire életidegenek, és hogy aki ezek szerint akar élni, menthetetlenül összeütközésbe kerül a valósággal. Karcsinak „az a szekszepilje, hogy nem e világra való", azaz komolyan veszi a Kisdobos 6 pontját, az Úttörő 12 pontját, a KISZ és a Szakszervezet szabályzatát, és ezért állandó konfliktusban áll azokkal, akik ezeknek az életelveknek nem a tartalmát, csak a formalitását követelik meg tőle. A darab ezt a folyamatot, Karcsit életének különböző fordulópontjain ábrázolja: kisdobos-úttörőavatáskor-ballagáskor-érettségin-egyetemen-doktorrá avatáskor. A különböző szituációkat nemcsak az rokonítja egymással, hogy azonos tanár-, nevelőtípusokkal találkozunk (szerencsés ötlet, hogy ezeket mindig ugyanazok a színészek játsszák!), hanem az elhangzó beszédek is, a minden alkalommal szinte szóról szóra ismétlődő frázisgyűjtemény: „Munka nélkül nincs élet! Hogy a költő szavát idézzem, dolgozni csak pontosan, szépen, ahogy a csillag megy az égen, úgy érdemes! Álljatok tehát helyt, dolgozzatok szorgalmasan a munkapadoknál, a szántóföldeken, az alkotóműhelyekben, a közéletben, teremtsetek lendületes, alkotó légkört országszerte, hogy büszkék legyenek rátok a pedagógusaitok, akik négy munkás esztendőn át neveltek benneteket, az Alma Mater falai között."

Karcsiról hamar kiderül, hogy valami baj van vele: egyéniség, aki kilóg a sorból. Iskolai feleltetéskor például ahelyett, hogy a többiek betanult szövegét fújná („József Attila azért volt nagy költő, mert szerette a népet.... "), elkezd verset elemezni, amiért természetesen elmarasztalják, mert nem ez volt a „lecke". Az iskola után az Élet iskolájában sem jár jobban: Karcsi doktor egy fölösleges vállalat jogásza lesz, és mivel véleményét nem rejti véka alá, az irattárba száműzik. A befejezés kétes értékű happy endjében ugyan bocsánatot kérnek tőle, de az általános euforikus díjkiosztásból (ahol a közönségnek a legjobb néprend kitüntetés jut) már ismét kimarad. Karcsi igazi „szekszepilje" az, hogy valójában nem is érti, miért történik vele mindez. Hiszen ő gyerekkora óta az új társadalom normái és elvárásai szerint akar élni. Szülei, a gyáva meghunyászkodás és élelmes alkalmazkodás mintapéldái, nem értik meg. De saját nemzedéktársai is kiközösítik, és ez Karcsi legnagyobb, legfájóbb csalódása: kívülállása éppen a saját nemzedékével való viszonylatrendszerekben derül ki leginkább. Élete valamennyi fordulóján ott találjuk ugyanis három osztálytársát. Mari, Teri és Feri az elvárásoknak megfelelő, „normális" gyerekek, és egészen hétköznapi tucatfelnőttek. Teri, a mindenkori stréber az iskolában őrsvezető, az egyetemen KISZ-titkár, a jogi pályán bíró; Feri simulékony, alkalmazkodó, sikeres karrierista; Mari (Karcsi titkos szerelme) az élet valamennyi akadályán a nőiségével próbál úrrá len-ni. Az osztálytársak életfelfogása negatív és ellenszenves, Karcsié azonban nem járható út. Ok négyen azt a háború után született nemzedéket képviselik, akiknek gyerekkora az ötvenes évekre, felnőtté válása a hetvenes évekre esik. Karcsi annak a nemzedéki életérzésnek a képviselője, amelynek Lebovics is Kornis Mihály *Halleluja* című darabjában. Nem-csak az a harminc év kapcsolja össze őket, amit a színpadon átélnek, hanem az a nyelvi közhelygyűjtemény is, amelyen mindketten nevelkedtek. A *Karcsi*

Sárospataky István: Szemfényvesztők (Várszínház!. Kállai Ferenc (Albert Schwaan), Lukács Margit (Inge von Schütz) és **Kálmán György** (Hermann von Schütz) **(Ikládv** László felv.)

drámai szövete éppúgy tele van úttörő-dalokkal, mozgalmi indulókkal, mint a *Hallelujáé.* Talán nem véletlen, hogy a címük is ilyen dalra utal. (A Czakó-darab első változatáé: *Minta mókus...)* „Anyanyelvünket üres közhelygyűjteményként örököljük, nekünk kell utánajárni, hogy ténylegesen mit is jelentenek szavaink, fogalmaink" - nyilatkozta a szerző, és számára valóban rendkívül fontosak ezek a nyelvi összetevők. Már a *Disznójáték,* abszurd humorát az okozta, hogy jól ismert politikai szlogenek hangzottak el három úriembernek öltözött disznó szájából.

A darab műfaja az író meghatározása szerint iskolakomédia. A kecskeméti Katona József Színház Kelemen László Kamaraszínpadának előadása Balázs Ádám stílusos rendezésében becsengetéssel kezdődik, és kicsengetéssel végződik. Kerényi József díszlete „örök" osztályterem dobogóval és fekete táblával. A kis szín-pad méreteit egy nézőtérrel szemben elhelyezett tükör nagyítja meg. (A helyszínváltozásokat két némaszereplő - Egyedi Klára Pillangója és Krizsik Alfonz Kutyája - jelzi.) A rendezés az iskolakomédia vaskos harsányságát és blődlihumorát hangsúlyozza, ebben a leegyszerűsített játékstílusban kevesebb teret kap a groteszk elemek kidolgozása A kecskeméti előadás színészei több szerepet is játszanak egyszerre. Jablonkay Mária tanárnőként-iskolaigazgatónőként-személyzetis-ként egyaránt karakterteremtő erejű. Jó lehetne Lengyel János professzora-rektora is, ha nem élne szívesen az olcsó, hatásvadász eszközökkel. Hiteles Gurnik Ilona kotlóstyúk-anyája és Juhász Tibor korlátolt apája. Az előadás igazi főszereplői a fiatalok: Bácskai János behízelgően elvtelen Ferije és Molnár Ildikó gátlástalan Marija. Vadasi Tünde a „jó gyerek" stréberségében és a „vénlány" elmagányosodásában egész életutat képes felvillantani. Kevesebb lehetősége van teljes ember megjelenítésére a címszereplő Beratin Gábornak, hiszen neki modellfigurát kell életre keltenie. Alakja íróilag is túlságosan egysíkú, hiszen a „karcsiság" fogalma Czakónál nem elsősorban jellem, hanem szemlélet kérdése, egy nemzedéki életérzés kifejezésmódja.

Szemfényvesztők

Sárospataky István történelmi környezetben játszódó drámái mindig a mában is érvényes etikai magatartásformákat vizsgálnak. A fiatal író hagyományos drámaszerkezettel dolgozik: jól megírt szituációkkal, hiteles jellemekkel, izgalmas cselekménnyel. Drámáinak középpontjában mindig valamilyen konfliktus áll az ember és az őt körülvevő világ között. Ebbe a drámai harapófogóba kerül Zóra, a rác asszony, aki inkább megöli fiát, semhogy az egyék Dózsa György húsából; vagy Vilár, a *Táncpestis* fiatal orvosa, aki maga is részese annak a hazugságszövevénynek, amely szerelme vesztét okozza. Új darabja, a Várszínházban bemutatott *Szemfényvesztők* érthetetlen váltás pályáján. A maga módján természetesen ez is történelmi dráma. 1923-ban játszódik, valahol egy német kisvárosban, távol a világ zajától, ahová elvonult Hermann von Schütz tanácsos, volt lovassági had-nagy feleségével és leányával. Ez a három ember a csalás és ámítás bonyolult pszichikai rendszerében él egymással. A maguk módján valamennyien szemfény-vesztők: az anya, aki mindenáron össze akarja tartani a családot; az idősecske vénlány, aki a családért feláldozta magát és fiatalságát; és az apa, aki mindezt zsarnoki módon elvárja és megköveteli tőlük. Ez a vak aggastyán abban az illúzióban él, hogy Németország megnyerte a háborút, családja jómódú, és neki hatalmas műgyűjteménye van. A két nő, miközben a háború utáni évek inflációjával küzd, a családfő érdekében *mindenáron* előteremtik a jólét látszatát. Ez a mindenáron szó szerint igaz, mert a hatalmas műgyűjteménynek az évek során lába kél, a ritka festményekből és értékes metszetekből élelem és lakbér lesz - a családfő kényelmét jelképező habos kávé.

Az összegubancolódott hazugsághálót egy kívülálló, Albert Schwaan műkereskedő szakítja szét. Ez a hermetikus közegbe érkező - ítélkező - leleplező idegen az ibseni drámaszerkezet ismert eleme. Ahogy a félreértés is gyakori vígjátéki helyzet Moličre óta. A műkereskedőt ugyanis a család a házassághirdetés-re jelentkező kérőnek nézi. Ez a félreér-

tés hosszas bonyodalmakra ad okot, amelyek eléggé átlátszóan arra szolgál-nak, hogy ideig-óráig elterelje a figyelmet a lényegről: a műgyűjteményről. A műgyűjtemény körül lappangó titok adná a darab dramaturgiai motorját, csak hogy attól a perctől fogva, hogy ki-derül a tanácsos vaksága (az előadás első negyedórájában!), már nincs titok. A darab ügyetlen dramaturgiája leleplezi önmagát: ha valamiről ennyit és ilyen hangsúlyosan beszélnek, akkor azzal valami *baj van*. Ha anya és lánya minden-áron le akarja beszélni a vendéget a gyűjtemény megtekintéséről, akkor nyilván-való, hogy nincs is mit megtekinteni. S mivel mindez az első félórában kiderül, a drámának nincs igazi tétje és feszültsége. Az első felvonás vontatott expozíciója-a hosszadalmas házassági komédiával együtt - egy nyilvánvaló evidenciát készít elő, és ezért a várt katarzis elmarad. (Valójában az is előre tudható, hogy a családfő nem kap szívrohamot.)

A dráma egyetlen ponton izzik föl: annál a pszichológiai kísérletnél, amelyet a kereskedő a család nyomására elvállal. A második felvonás halottasszobát idéző fekete díszletében (Bakó József munkája), a drapériákon függő üres képkeretek között hátborzongató játék folyik: a család által felkészített vendég kegyeletből színeket és tónusokat hazudik a tátongó kép keretekbe. Egyszer téveszt: Az *emmausi tanítványok* képen fehér ruhát lát, és a tanácsos hirtelen gyanakodni kezd. Annemarie rémülten súg, Schwaan kijavítja magát, Schützről pedig kiderül, attól fél, hogy kezdi elfelejteni a kép színeit. Borzongató, rejtett feszültségekkel, bonyolult pszichikai rezdülésekkel teli jelenet ez, talán így kellett volna felépíteni az egész művet. Akkor talán több közünk lehetne ehhez a porosz katona-tiszthez, az őt körülvevő hazugsághoz és szemfényvesztő életfilozófiához. Így azonban rejtély, hogy egy fiatal magyar író miért ebben a távoli és idegen témában lát ma is érvényes modellhelyzetet. Darabja ráadásul túl sok irodalmi asszociációt kelt Ibsentől Stefan Zweigig. Sárospataky eddigi színpadi pályafutása ismeretében *a Szemfényvesztők* műfajilag is visszalépés a naturalista polgári színműhöz.

A Nemzeti Színház várszínházi előadását végül is a négy színész menti meg az unalomtól. A darab stílusbeli bizonytalanságait Garas Dezső rendezése sem tudta eltüntetni: az ibseni drámának induló mű groteszk bohózatba fullad. (Annemarie öngyilkossági kísérleténél fennakad az erkélyen!) A befejező kép groteszk panoptikum : a családi hármas gyorsfényképszerű kimerevítése a tejszínhabos kávé mellett. A rendező keze nyomát főként a kidolgozott színészi játékon érezni. Garas Dezső valójában nem csinált mást, mint hagyta a négy kitűnő művészt játszani. Közülük kettőnek már a színpadi jelenléte is reveláció, hiszen évek óta nem láttuk őket játszani. Lukács Margit Schütznéje elegáns, úri hazudozó, aki ezt az egész szemfényvesztésre épülő családi mentsvárat a „nyeld le az igazságot a békesség kedvéért" elve alapján összetartja. Jóval nehezebb a helyzete Kohut Magdának Annemarie szerepében. (Nem szerencsés Vágó Nelly jelmeze sem!) Olyan szélsőséges jellemet kellene ugyanis hitelesítenie, amilyen a valóságban nem létezik: az első felvonás félénk, gátlásos vénlányából a második részre magabiztos, határozott, szinte férfias egyéniség lesz. Az az ötvenéves nő, aki az előbb kislányos zavarában rá sem mert nézni vélt kérőjére, pár perccel később hallatlan erőszakossággal ráveszi őt a morbid képkomédiára, és mindvégig irányítja az eseményeket, egészen a fér-fi fellázadásáig. Akkor ismét sírós, hisztériás, infantilis lény lesz. Ez a jellembeli következetlenség eljátszhatatlan, és Kohut Magda akkor jó, amikor a magabiztos, *irányító* Annemarie-t kell megformálnia. A katalizátorként szereplő idegent Kállai Ferenc játéka emeli meg, különösen a második részben. A nagy lélektani kísérlet borotvaélen táncoló feszültsége nagyrészt az ő játékának köszönhető. A leleplezés pillanatában azonban túl harsány és erőltetett. A nyolcvanéves vak tanácsos hálás-hálátlan szerepében Kálmán György az előadás legjobb alakítását nyújtja. Játékának külső összetevői sem lényegtelenek, hiszen saját koránál jóval idősebb embert kell játszania: csoszogásai, mozdulatai, vakságot érzékeltető vagy inkább csak jelző tapogatózásai (a rendező és a színész ízlésére vall, hogy ezt nem viszik túlzásba) mind szervesen hozzá'artoznak kitűnő alakításához. Ez a világtól elzárkózott, zsarnok aggastyán nem olyan szenilis, mint környezete hiszi: valójában első perctől fogva érzi, hogy nincs rendben minden körülötte. Érzékeny idegrendszerével felfogja a két nő hamis hangsúlyait, erőltetett szerepjátszásait. Ez a gyanakvás szövi át Kálmán György egész játékát, ennek az érzésnek különböző fázisait és színeit bontja ki. A leleplező nagyjelenetben, az igazság felismerésének pillanatában egy egész élet tragédiáját tudja felvillantani.

őszülés váratlan órája

Csák Gyulának nincs szerencséje a színházakkal. Saját bevallása szerint öt drámát „követett el", ezek közül a *Teréziát* a pécsi Nemzeti Színház, *az Együtt egyedült a* budapesti Nemzeti Színház mutatta be. Mégis elsősorban regényíróként és szociográfusként tartják számon. Legújabb darabjának előzménye is egy kisregény: *Az őszülés váratlan órája*. Az azonos című dráma a Szabolcs-Szatmár

Csák Gyula: Az őszülés váratlan órája (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Vándor Éva, Bárány Frigyes és Petényi Ilona (Keleti Éva felv.)

megyei drámapályázat díjnyertes alkotása, és az író szülőföldjén, Nyíregyházán mutatták be. A színpadi változat a regényhez képest jócskán módosult. A kisregény tulajdonképpeni főszereplője a lány, aki szakít szülei kispolgári életformájával és hazug világával. A darab az apa története, aki szakít családjával valami késői új élet, új szerelem reményében. A legfőbb változás mégis az, hogy a regénybeli apa a színpadon társadalmi hátteret kapott: elsőgenerációs értelmiségi, volt népikollégista, történész és néprajztudós, akiből sértett, félreállított ember lett. Ellenpólusa, az ifjúkori jó barát, aki családi látogatásra érkezik Szabolcsból, a fényes szelek nemzedékének másik típusa. Boldizsár mindenben Elek ellentéte: a született népi káder, „az új társadalom első lombikbébije" mára amolyan szocialista milliomossá, vidéki kis-királlyá vált, akinek birtoka, lila Volvója és virágzó magánvállalkozása van (békákkal kereskedik). Felesége, Matild a vidéki nagysága napjainkban újjáéledő típusa: festeget, iszik, verseket ír és szórja a pénzt. Lányuk, Melinda amolyan kékharisnyatípus, akit felvettek a budapesti egyetem néprajz szakára. Elek családja is jócskán különbözik a regénybeli modelltől: Hedvig, a feleség nem slampos, elnyűtt háziasszony, hanem vezető beosztásban dolgozó, felvilágosult nő. Zsuzsi, a lányuk a továbbtanulás helyett önálló életre vágyik, és ezért elköltözik otthonról. A két család tehát két ellentétes életforma szembesítése, amelyet végletesen kiélez a konfliktus : Elek beleszeret barátja lányába, és kilép eddigi életéből. A darab befejezése nyitva hagyja, hogy hová.

Az író mondandója az elsőgenerációsok értékrend- és életforma-torzulásairól fontos és aktuális lehetne. A darab értékeit azonban gyengítik a dramaturgiai és logikai hibák, az ábrázolásmód leegyszerűsítése. (Ezek egy része olyan technikai hiányosság, amely megfelelő dramaturgiai munka segítségével kiküszöbölhető lett volna!) Teljesen kidolgozatlan a főhős, Elek figurája. Nem tudni, miért vált sértett, félreállított emberré, az-e valójában vagy csak üldözési mániája van. Az alaknak nincs annyi emberi fedezete, hogy elhitesse: ő képviseli az igazi minőséget. Még azt sem tudni, valóban beleszeret-e Melindába vagy csak ürügyként használja fel a botrányt a távozásra. Az öregedő férfi-fiatal lány szerelem divatos motívuma sincs igazán kibontva a darabban. A legvérszegé nyebb figura éppen Melinda, akivel csak úgy történnek a dolgok, és esetlenül téblábol a színen. Sokkal életképesebb a másik lány, Zsuzsi, aki a cselekmény tulajdonképpeni irányítója. Logikai hibát ugyan vele is elkövettet a szerző. Zsuzsi ugyanis ujjongva fogadja Melinda hozzájuk költözésének hírét, pár perccel később pedig bejelenti, hogy elköltözik a grafikushoz. A második felvonásban visszatér azzal az újsággal, hogy hazaköltözik. Nem sokkal később pedig bejelenti, hogy terhes és hozzámegy a gyermek apjához. Zsuzsa ugyan természete szerint eléggé szeleburdi lány, de nem annyira, hogy egymásnak ellentmondó kijelentéseket tegyen.

A vendégrendező Léner Péter sem könnyítette meg a szerző dolgát. Az erőteljesen hangsúlyozott, „kicsengetett" felvonásvégekkel a melodráma felé vitte el ezt az alapjában véve realista színművet. A függöny csak másodszori nekifutásra ereszkedik le, a szereplők fejfényt kapnak, a befejező némajáték - az anya egy pohár tejet hoz várandós lányának - szentimentális hangsúlya nem illik Csák kemény és keserű hangvételéhez. Nem szerencsés a vendégtervező Jánosa Lajos díszlete sem, amely átmenetet képez egy régi típusú és egy mai ízlésű polgári lakás között. Karakterjellemzőek viszont Mialkovszky Erzsébet ruhái, különösen a vidéki nagyságosasszony esetében.

Amennyire az írói szövet engedi, jól kidolgozottak a különböző szerepek. Egyedül Hartmann Teréz színpadi jelenléte olyan súlytalan, hogy ezáltal hiteltelenné teszi a főhős szerelmét. Igazi „ziccerszerep" Albert Éva vidéki úriasszonya, a színésznő dicséretére váljék, hogy a szerep kínálta harsányságot nem viszi túlzásba. Sokkal visszafogottabb Petényi Ilona Hedvigje, aki gyakorta néma színpadi jelenlétre kényszerül. De ez nem a színésznő hibája, hiszen a szövegét elfelejtették megírni. Zsuzsit, a kissé szeleburdi, hebrencs „igazság bajnokát" kitűnően formálja meg Vándor Éva, nem játszva túl a kislányos pózt. Simor Ottó különösen a vidéki kiskirály pózában remekel: ez az ember valóban azt hiszi, hogy minden az övé, hiszen összeköttetései révén mindent el tud intézni, mindent meg tud szerezni. Csak akkor változik meg, amikor saját lányáról van szó, Simor itt a megsértett atya kissé operai karikatúráját játssza el. A leghálátlanabb szerep kétségtelenül Bárány Frigyesé: Elek jelleme többféleképpen értelmezhető. Bárány a könnyebbik megoldást vá lasztja: pozitívnak ábrázolja ezt a félreállított hőst, megpróbálja elhitetni tehetségét, szándékainak tisztességét, egykori hitét és öntörvényűségét. Ami nincs megírva, azt ő sem tudja eljátszani: érzelmeit Melinda iránt. Igy darabvégi távozása sokkal inkább önmagával való le-számolás, semmint egy új élet kezdete. Lehet, hogy ezt a leszámolást kell tekintenünk az „őszülés váratlan órájának" ? A kisregényben a cím pontosan motivált: az anya hirtelen őszül meg abban a szembesülésben, amit a lány elköltözése kényszerít a családi hármasra. A színpadon ez az őszülés képletesen sem történik meg - azt is mondhatnánk, túl költői a cím ehhez a realista igényű színműhöz.

Czakó Gábor: Karcsi (kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet: Kerényi József m. v. *jelmez:* Poós Éva. *Dramaturg:* Balogh Tibor. *Zenéjét összeállította:* Honti György. *Koreográfia:* Horváth Ferenc. *Rendező:* Balázs Ádám m. v.

Szereplők: Beratin Gábor, Molnár Ildikó, Vadasi Tünde, Bácskai János, Lengyel János, Gurnik Ilona, Juhász Tibor, Jablonkay Mária, Lakky József, Egyedi Klára, Krizsik Alfonz.

Sárospataky István : Szemfényvesztők (Várszínház)

Dramaturg: Márai Enikő. *Díszlet:* Bakó József. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Rendező:* Garas Dezső m. v.

Szereplők: Kálmán György m. v., Lukács Margit, Kohut Magda, Kállai Ferenc.

Csák Gyula: Az őszülés váratlan órája (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Díszlet: Jánosa Lajos m. *v. Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet m. v. *Rendező:* Léner Péter m. v.

Szereplők: Bárány Frigyes, Petényi Ilona, Vándor Éva m. v., Simor Ottó m. v., Albert Éva, Hartmann Teréz.

GYÖRGY PÉTER

Nemzeti Kacsatánc

A Titkos záradék a Nemzetiben

„Ős *patkány terjeszt kórt miköztünk, a meg nem gondolt gondolat.*"
(József Attila)

A Nemzeti Színház művészei szép komótosan eljárják a Kacsatáncot új nemzeti dalaink közül talán a legostobábbat. (Arra, hogy miért e remeket választották, s miért nem a Moncsicsit, a Sandokant vagy épp a Vukot, arra, mint oly sok másra ezen az estén, nincs magyarázat.) A színpadon ott bókol és hajlong Barna (Braun) Éva, a magyar idegenvezető, s ott rázza a popíját Adolf Hitler is, igaz, előbb szégyenlősen, utóbb azonban igen lelkesen. Jelen van még seregnyi statiszta is, ahogy mondani szokás, népség, katonaság.

Úgy gondolom, hogy e megkapó kép, amit ily felületesen leírtunk, bizonyára magyarázatra szorul. Miképp került a színre Hitler, hogyan hogy a Kacsatáncot járja, miféle okok hozzák létre azt a montázst, amely az újkori magyar szín-ház egyik alulmúlhatatlan teljesítményéhez vezetett.

Komolyra fordítva a szót: Moldova György *Titkos záradékának* nemzetibeli bemutatóján történt mindez, ama paródia előadásán, melyet rendezőként Kerényi Imre jegyez.

Moldova 1970-ben megjelent regénye két szempontból is problémát jelent. Egyrészt technikailag: a laza szövésű, egyszerű paródia igen nehezen jelenetezhető, dramatizálása szinte megoldhatatlan. Nehezen elképzelhető, hogy e szöveg vázlatos figuráiból a színpadon, akár minimális mértékben is, de élő emberek legyenek. Másrészt a paródia tárgya sem igazán alkalmas a színházi változatra. Mindaz, ami könyvben még elviselhető, megengedhető, a színház saját törvényeinek már nem engedelmeskedik, az eltérő helyzetekben az azonos mondatok feltétlen mást vagy legtöbbször semmit sem jelentenek. Mindent egybevetve Moldova műve nem elég komoly, nem elég jól szerkesztett ahhoz, hogy színpadra állíttassék, ugyanakkor azonban a szöveget és történetet szinte változatlanul látjuk, s ebből adódnak a jelenettechnikai nehézségek, az előadás gyakorlatilag is érvényesülő hiteltelensége is.

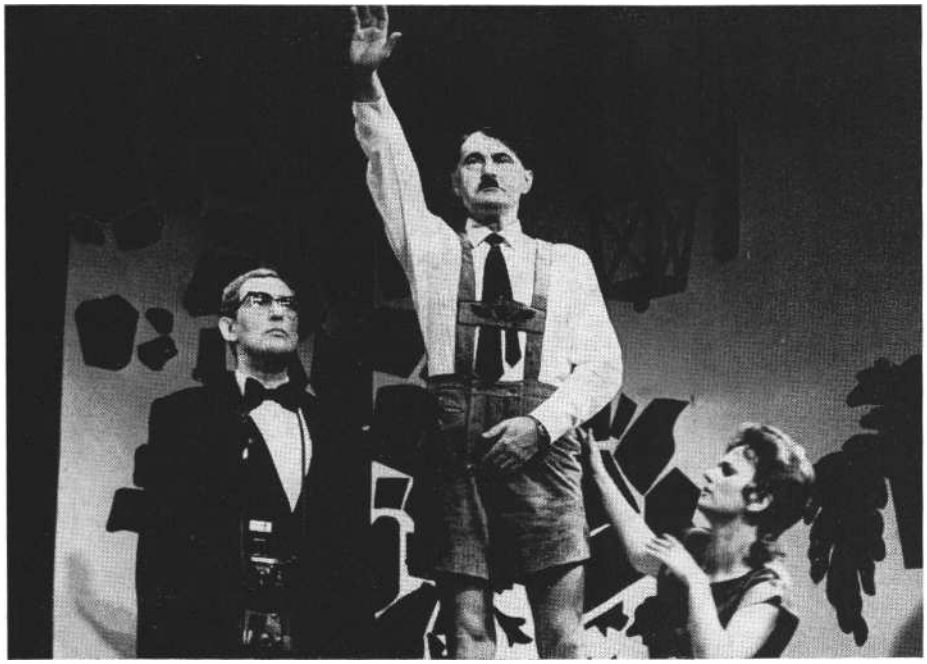
A történet, amennyire röviden meg lehet és kell fogalmazni lényegét, nem túl

Moldova György: **Titkos záradék (Nemzeti Színház), Agárdi Gábor (Hitler) és** Sinkovits **Imre (Barna** József)

összetett: Adolf Hitlerről kiderül, hogy nem halott, mindössze hívei hibernálták csekély harmincöt évre. A vezér feltámadván, barátai és tisztelői tanácsára Magyarországra látogat, nyugatnémet turistaként. Szép hazánkban minden ajtó ki-tárul előtte, a valutaszerzés őrületében élvén, neve már senkit sem érdekel, nevét már amúgy sem igazán ismerik. Csoportjuk idegenvezetőnője, Barna Éva - akit a jobb sorsra érdemes Miklósy Judit alakít -, természetesen beleszeret, így aztán gyorsan haza is viszi, bemutatandó őt édesapjának, a kommunista gyárigazgatónak, s e helyzet torztükrén keresztül kellene - gondolom - életünk visszásságait látnunk, s e visszásságokon nevetnünk, ítélkeznünk. Igy aztán megjelenik a színen a kommunista apa, aki oly elszántan és eleve hülye, hogy e tulajdonságánál csak gerinctelensége bizonyul majd erősebbnek. E szereplőnek egyébként semmi más dolga nincsen, mint hülyének, majd gerinctelennek lennie, ő ennek az előadásnak ama bizonyos állatorvosi lova. Így aztán e helyzetben tárul fel a magyar valóság, s utóbb - szünet után - a vezér még extrémebb kalandokat is átélhet. E kalandok igen egyéniek, ezért már kicsit körültekintőbb tárgyalás-ra szorulnak. Idáig ugyanis még egyszerű a képlet, mindössze két kérdés merül fel. Egyik az, hogy miért épp Hitlerre lenne szükségünk ahhoz, hogy ha torz-tükörben is, de élesebben lássunk végre, ha már egyébként csak amúgy, „tükör által homályosan"? Miért Hitler személyéhez kötődik vajon a színről színre látás világossága. Miért Hitler ama „revizor", aki előtt igaz arcát mutatja a mű minden szereplője? Erre igazából nincs és talán nem is kell hogy magyarázat legyen. Ez mindössze egy bohó ötlet, egy egyszerű kabarétréfa, amely arra int, hogy még Hitler sem zavar minket, ha általa egy kis valutához jutunk. Az, hogy e paródia milyen éles és mennyire találó, az más kérdés. Másik dilemma, hogy miképp lett színdarab ebből az ötletből, miképp működik a nagyszínpadon, vannak-e benne, és ha igen, milyenek a helyzetek, lehet-e mulatni a jellemek konfliktusán. Van-e valami többlet a villámtréfán túl vagy sem. Hát nincsen. Az elő-adás első része villámtréfák sorozatából áll, egyórányi időtartamra felduzzasztva, inkább bosszantóan unalmasan, mint szórakoztatóan. A séma felállíttatott, s minden jelenete világosan intencionált. A színpadon látható szereplők korruptak, valamint bornírtak, s percről percre egy-re inkább azok. Eközben elmondják társadalmi életünk nem egy problémáját, lapos és hol sanda, hol egyenes célzásokat tesznek a legeltérőbb kérdésekre. De ezekről később.

A játék e része sikertelen, mert abszurdnak nem abszurd, paródiának viszont kevés, mert ehhez egyszerűen blőd. A paródia kegyetlenségéhez ugyanis realitás kell, tévedhetetlen valóságérzék, amint ezt a paródia német mesterei mutatják, hogy végre őket is említsük, s ne pusztán ama majomszerű bohóccá degradált szörnyeteget, akit itt láthatunk, és aki mellesleg természetesen nem reprezentálhatott semmit történelmi önmagából, mert egy ilyen játékmód esetén megint csak szétment volna a sémaszerű villámtréfák monoton szerkezete.

Az, hogy a néző folyamatosan végigröhögi a villámtréfák célzásait, semmiképp sem bizonyíték, nem hogy a művészi minőégre, de még a sikerre sem. Ez egyszerűen arra mutat, hogy Kerényi jól vizsgázott szociálpszichológiai



Nagy Zoltán (Smidelius), Agárdi Gábor (Hitler) és Miklósy Judit (Barna Éva) a Titkos záradék**ban (Iklády László felvételei)**

érzékből, tudja, hogy milyen indulatokat és hogyan kell kiszolgálnia ahhoz, hogy az ember vígan kacagjon, és jórészt elfelejtse, hogy nem kabarében, hanem színházban van. E célzások sorozata megérdemli, hogy az alábbiakban egy csokorra valót átnyújtsunk az olvasónak.

Ám ezelőtt még hátravan a második rész, s ez bizony nehezebb. Itt ugyanis, a vidéki városban, ahol hőseink tartózkodnak - úgy tűnik egy pillanatra -, kitört a nyilaspuccs. Így aztán végignézhetjük, miképp hódolnak be percek alatt az új rendnek minden nemű és rangú népségek és katonaságok : igazgató és tanácselnök, körorvos és lapszerkesztő, az egész helybeli értelmiség egyaránt. A gyárigazgató és környezete oly undorítóan és oly gyáván viselkedik, hogy csak na. Öröm nézni, mondhatnánk Kerényivel, de hát nem mondhatjuk, mert túl a jelenet kérdésességén, a színpadon sincs mit látni.

Az álpuccs fordulatai elég meglepőek. A kiáltvány kézhezvétele után ugyanis egy különös folyamat tanúi vagyunk. Pártok alakulnak *újjá (?),* szociáldemokrata, parasztpárt, kisgazda stb. A gyűlések előbb csak a címertől megfosztott üres trikolór alatt folynak. Később feltűnik a Kossuth-címer, majd a nyilaskereszt is megjelenik a lobogón, ami érthetetlen. Nem tudni, miféle negatív utópiára gondol itt író és rendező, miféle „forradalom" az, amely egyrészt nyilasokkal kezdődik, másrészt pártalakulásokkal folytatódik, hogy végül ismét a nyilaskeresztes mozgalomban végződjenek az események. Ez *az* utópia minden célzásával együtt értelmetlen. A magyar történelem elmúlt több mint harmincöt évében *effajta* mozgalomra, „forradalomra" *nem volt példa.* E szinten a paródia nem talál el semmit, nem vonatkozhat semmi történelmire, legfeljebb rossz szájízt kelthet.

Ám az eseményeket még egyszer megcsavarja Kerényi, s itt a néző, ha még valamit látni akar, hát nehezen hihet a szemének. Az eleddig ugyanis közömbösen üldögélő Hitlert a „forradalom" új erői nyerik meg vezérükül, s ezek pedig nem mások, mint a mai fiatalok. Pontosabban azok a rendező által elképzelt „punkok", bőrruhában járó, *ágrólsza*kadt gyerekek, akik e koncepció szerint még apukájukat is kivégeztetnék, hiszen ezeknek vezére ki lenne más, minta kommunista gyárigazgató fia. Ez egyébként még Hitlernek is sok, így aztán a huligán elemek őt is letartóztatják. Meg kell mondanom, hogy az amúgy is történelmietlen történelemórának ez talán a legveszélyesebb része. Ez ugyanis arra a tömeghangulatra épül, amely valóban nem tud mit kezdeni a „csövesek" jelenségével, s zavarát érthetően intoleranciával leplezi. Ám ezt a zavart további intoleranciával fokozni, elfogulatlan türelem helyett hallatlanul badar helyzeteket létrehozni, olyan felelőtlenség, ami szót kíván.

Pár nem részletezendő műfogással ér véget a darab, társadalmunk rendje helyreáll, Hitler ismét hibernáltatik stb. Ha a színpadi rend helyreállt is, mindez nem mondható el a nézőről: az az entrópia, ami az előadásból árad, az, sajnos, hatásos is lehet.

Fel kell tennünk azt a kevéssé esztétikai, sokkal inkább evidens, noha ál-szerény költői kérdést, hogy: mi ez? Valójában: mi ez?

Erre feltétlenül választ kell keresnünk, ez már ugyanis nem pusztán a sémaszerű paródia, és nem is a Kacsatánc világa. Ez a Nemzeti Színház és ugyanakkor a „meg nem gondolt gondolat" helyzete. Mi az a konklúzió, amelyre, mindezt látva, ráébredhetünk, miféle eredménye van mindennek, milyen nézőpontról tekintve? Kinek olvas be Moldova és Kerényi, és mit?

A játék, amelyet játszanak, még ha alacsony színvonalú is, feltétlenül komoly. A rendező ugyanis *valójában a* társadalmi nyilvánosság hiányosságaival játszik el. „Hiánybetegségeket" kezel a maga módján. Afféle „tabutémákról" beszél, s ha tetszik, még őszintén is. „Kényes" kérdéseket feszeget, amelyekről egyébként a színházban valóban ritkán esik szó. Afféle eposzi seregszemle zajlik, minden, társadalmunkat foglalkoztató kérdés terítékre kerül, nem marad ki szinte semmi. Mindez rendben lenne, ám nem mindegy, hogy ezekről a dolgokról *hogyan* beszélünk. Megemlíteni egy kérdést, akármilyen kényes legyen is, önmagában nem érdem, a kérdés az, hogy miképp teszik ezt? Márpedig akármilyen kényes kérdésekről tárgyaljon is egy színház, jobb, ha ehhez színdarab áll a rendelkezésére. Olyan helyzetek sorozata tehát, amely-ben a színpadról elhangzó mondatok nem pusztán azért hatnának, mert oly csiklandósnak szánták őket, s oly elképedve hallotta őket a néző. Ha nincs darab, akkor minden mondat önmagát jelenti, semmivel sem többet. Ha nincsenek reflexiók, akkor minden mondat első jelentésében vétetik, a színház átalakul afféle munkahelyi folyosóvá, ahol az emberek elmondják egymást mindennek, megbeszélik minden gondjukat-bajukat.

Ha nincs darab, és minden mondat önmagát jelenti, akkor egy olyan kijelentés, amely a zsidókra vonatkozik, már nem a szereplőt világítja meg, hanem akarva-akaratlan a rendező véleményét tárja a néző elé.

És ez az a célozgatósdi, amely a darab lényegi problémáját jelenti. Lássunk egypár példát azok közül, amelyeket „végre" kimondanak a Nemzeti Színházban : a magyar értelmiség előtt két út áll: az egyik járhatatlan, a másik az alkoholizmus. Ez önmagában véve nem oszt és nem szoroz. Az már kellemetlenebb, amikor a színpadi jelenet szerint a nyugatnémet valutáért lihegő főpincér helyet csinálandó Hitler csoportjának, a színről először az orosz csoportot küldi el, majd rárivall két vendégre: „románok, ki !" Ezután a magyarokat is kivágja, de ez már nem segít az egészen. Ez ugyan-

is már nem követel magyarázatot. Az, hogy ez miért és *mennyire* felesleges és bosszantó, az evidens. Ez felelőtlenség, semmi más. Nemkülönben az, mikor a kommunista gyárigazgató, elolvasván a I Hitlertől ajándékba kapott *Mein Kampfot* barátilag idézi „Dolfinak" a könyv zsidókra vonatkozó részeinek némelyikét. Nem a legerősebbeket, azokat azért nem, de mindenesetre érthetetlenül bőven enyelegnek a kérdésről. Ez egyszerűen szólva penetráns. Miképp kell mindezt értenem, kérdezheti hazafelé menet az ekképp megcsiklándozott néző. A magyar kommunista gyárigazgatók antiszemiták? Vagy csak ez lenne az? De hát a színpadon nem állt senki, pontosabban nem egy megfogható személy, hanem egy típus állt a színre, egy reprezentatív szándékokkal teremtett figura. Vagy talán nem is antiszemiták, csak hülyék? Miféle dolog ez? Mi ez, ami a hermeneutikai jóindulat maximumával sem érthető másként, mint a „meg nem gondolt gondolat" alapesete? De az sem különb ötlet, hogy Hitler a GUM-ban vásárolt, Ivan Ivanovicsnak becézett ocsmány kertitörpe elől elhúzza bizalmasát, mondván: „nicht vor dem kertitörpe". Ez már a maga kideríthetetlen ostobaságában is rejtelmes. Vajh e törpében lehallgató készülék rejlik? Hogyan kell értenie a nézőnek ezt az „érzékeny" humort, hogyan képzelheti Kerényi, hogy mindez valóságunk torznak torz, de éles-re állított tükre lenne?

Amint az sem érthető, hogy a hatalomátvétel hírét meghallva, dramaturgiailag teljesen indokolatlan módon a cigányok na persze kik mások, ha nem ők? - eljátsszák a rég hallott, és ugyan már elfelejtett, de azért még sikeresen felidézett nyilas dalt. E művet nem áll sem szándékomban, sem módomban idézni, eleddig nem hallottam, és remélem, ezután sem hallom. Igy aztán lehet, hogy nem is volt eredeti, de ez lényegtelen. Ám a nyilas nótákból bőven kijut ez estére, mert a cigányok után egyszer még a férfiak kara is elbőg egyet az Árpád-sávos lobogót lengetve. Ugyanez idő alatt az otthon remegő nők kara a Boldogasszony anyánkat énekli, ami feltét-lenül stílustörés, mert ez utóbbi nemesebb anyagból készült, s nem említhető a nyilas nótákkal egy napon.

Az sem érthető, hogy a zsidó antikvárius miért szerepel, és miért épp ő lesz Hitler intellektuális partnere, az egyet-len ember a darabban, aki valóban meg-érti, kivel áll szemben. E figura inkább kávéházi bölcsességeket, mintsem valódi okosságokat mondogat, s azon kívül, hogy újabb poénlehetőségeket rejt magában, semmi szükség nincsen rá. A játék eme szerkezetét a rendező a forgószín-pad buzgó használatával vélte megoldhatónak. E szerkezet ringlispílre emlékezte-tő mód pörög, percről percre máshol tűnnek fel hőseink, minduntalan ronda és unalmas díszletek között, amelyek ennek megfelelően érvényesen alkalmazkodtak az előadás szelleméhez. Egyéb-ként az, hogy Bakó József helyenként inkább csak imitálta a díszletet, mintsem valóban berendezte volna a színpadot, az helyes érzékre vallott, a realitás magasabb foka különös ellentmondásban állott volna azzal a műviséggel, ami a darab.

A játékmód, amelyet Kerényi kieszelt, ha érthető is, nem menthető. A szélsőséges és gátlástalan ripacskodás, az egészen lehetetlen vásáriság elkerülhetetlen volt, szöveg, jellem, helyzet, színdarab hiányában. A semmit valóban csak ilyen módszerekkel lehet eljátszani, ahol nincsen szerep, ott mindössze a színész marháskodására nyílik lehetőség. Szegény ember vízzel főz, mindenki úgy segít magán, ahogy tud. Ennek megfelelően, Nagy Zoltán kivételével, akinek finom távolságtartása az egész este legkellemesebb percét jelenti, majdnem mindenki „ripizik", ahogy csak tud.

Áll mindez még a címszereplő Agárdi Gáborra is, akinek nem volt könnyű dolga. A szerep ugyanis: lehetetlen. Főképp az nehezítette meg végképp a dolgát, hogy a rendezés időnként felerősítette a hangját egy rejtett kis mikrofonnal, így aztán a Führer időről időre úgy üvöltött, ahogy ama stadionokban tette. Ha ez szónoklattanilag még elfogadható is, dramaturgiailag és a színész szempontjából már nem. Hiszen Kerényi sem gondolhatta igazán komolyan, hogy e mű-ben két Hitler van. Az egyik a természetes hangú, a pesti kabaré majma, a másik, a hangosított beszédű, adná az elő-adás komoly részét, némiképp gondolati súlyát. Ehhez ugyanis egy darab kellett volna Hitlerről, és itt Hitlerről volt szó a legkevésbé. Ez egyrészt helyes, hiszen Hitlerből a hitlerizmus a lényeges, mint már Bálint György oly találóan megállapította volt, másrészt a hitlerizmus kérdése nem jelent meg ezen a színpadon. Hitler annál inkább, s annál reménytelenebb mód érdektelenebbül. Ugyanis az, hogy Hitlernek hány heréje volt, s vajh képes-e nemi életre Barna Évával, az nem humoros, nem is ízléstelen, nem is nevetséges: ez egyszerűen *blődenunalmas.* Márpedig itt Hitlerről, a hitlerizmusról szó sem lévén, csak ezt láthattuk, s ebben az esetben *csak* olyan dolgokról lehetett szó, ami nem színpadra való. Nem színpadra valóak Hitler heréi. Anti-alkoholizmusa sem. A magyar fűszerek-kel való viszonya sem érdekel. Mindezt tudván érthető, ha Agárdinak hallatlan eszközökhöz kellett nyúlnia ahhoz, hogy kibírja a semmit mint főszereplő. Lehet, hogy csak azt tehette, amit tett, de mind-ezt én akkor is tűrhetetlenül hatásvadászónak érzem.

Ugyanígy áll a dolog Sinkovits Imrével, akinek a szerepe, ha másképp is, de éppoly megíratlan, mint Agárdi Gáboré. javára kell írnunk, hogy sokkal árnyaltabb, mint társa. Pontosan és precízen játssza el, amit rendezője rábízott. A szerep minőségéről ő sem tehet. A többiek-ről nincs mit írni, annyira nem lévén szerepük, a jó és a rossz minősítés is túlzás lenne. Nem mondhatjuk, hogy Tahi József rosszul játszotta az ordibáló „punkot", ordibált, és rondán volt felöltözve. Mindazt, amit lehetett, eljátszotta, de ez nem követelt színészi munkát. És ugyanígy voltak a többiek is.

Kerényi lmre munkájának kérdése jócskán túlvisz az esztétika területén, hiszen az egész, így, ahogy láttuk, gyakorlatilag színpadképtelen. Az, hogy érdemes lenne-e *ezt a* paródiát akármelyik színház falai között eljátszani, jócskán meggondolandó. A Nemzetiben színpadra vinni - szerintem - felelőtlenség volt.

Vigasz mindössze az lehet, hogy a színház a jelené. Úgy, ahogy e kritika előbb-utóbb eltűnik az idő süllyesztőjében, ugyanúgy remélhető, hogy a *Titkos záradék* is kiesik a nemzet kultúrájából, ama felejtés részese lesz, amely a legméltóbb bosszú a méltatlan és érdemtelen művekkel szemben.

Moldova György: Titkos záradék (Nemzeti Színház)

Díszlet: Bakó József. *Jelmez: Füzy* Sári. *Rendező:* Kerényi Imre.

Szereplők: Vereczkey Zoltán, Versényi László, Velenczey István, Izsóf Vilmos, Nagy Zoltán, Somogyvári Pál, Agárdi Gábor, Ferenczy Csongor, Lugosi György, Kun Tibor, Botár Endre, Miklósy Judit, Gáti József, Sinkovits Imre, Berek Kati, Tahi József, Szersén Gyula, Czibulás Péter, Beregi Péter, Marsek Gabi, Baranyi László, Dániel Vali, Győrffy György, Horkai János, Csurka László, Tarsoly Elemér, Pápai Erzsi, Kalocsay Miklós, Kun Tibor, Raksányi Gellért, Szokolay Ottó, Siménfalvy Sándor.

SOMLYAI JÁNOS

Megváltozott Angyalföld

Kassák-bemutató a József Attila Színházban

Századunk első néhány évtizede csodálatos gazdagságú művészetet, irodalmat hagyott ránk örökül. Fájdalmas, hogy birtokunkká mégis milyen lassú, csetlőbotló léptekkel válik. A még nem eléggé ismert alkotók, művek mindössze türelmetlenségünket, kíváncsiságunkat táplálják. Á m a nemegyszer sommás (pillanatnyi és vélt érdekeket szolgáló) ítéletek áldozatául esettek sorsa felett már kesereghetünk is. Nagyon nehéz a megcsontosodott, nem érdemi ismeretekre támaszkodó előítéleteket megváltoztatni. Szerencsésebb - viszont ritkább is jóval -, ha igazi találkozásaink műalkotásokkal azokból az évekből legalább szemlesütő zavartságot, elhalkuló, de visszavonhatatlan kérdések megfogalmazását eredményezik. Mindehhez hozzátehetjük - okként, vagy ironikusan fogalmazva mentségképpen -: századunk ugyanazon éveinek történelméről való tudásunk is hagy még kívánnivalót maga után. Jókora feladatra vállalkozik hát, aki történelmi, irodalmi ismereteinket nemcsak bővíteni, de önmagunk megismerése végett is pontosítani igyekszik. Aki arra tesz kísérletet, hogy már rögzült, magunkénak tudott, de hibás véleményünkkel szembesítsen; hogy a színpadon látott „hétköznapi ballada" bennünk és miattunk váljon drámává. A kockázat nagy. Ha célt téveszt, mert mondanivalója nem válik minden ízében világossá, vagy mert nem annyit és fő-ként nem úgy közöl, amennyi és ahogyan már bennünk is érlelődik: biztos az elutasítás, a kényelmes, önigazoló ragaszkodás beváltnak tetsző véleményünkhöz.

Nagyjából az eddig mondottakban kereshetjük a József Attila Színház Kassák Lajos *Angyalföld* című regényéből készült bemutatójának célját és értékét. Hiszen ahhoz, hogy ma is, holnap is - jóllehet sosem végérvényesen - felelhessünk a regényben meglehet kicsit általánosan megfogalmazott kérdésre: „ ... merrefelé kellene fordulnunk, hogy háttal legyünk a rossznak, s úgy merítsük be tenyerünket a forrásba, hogy halat emeljünk ki belőle, ha éhesek vagyunk, s tiszta legyen a víz, ha inni akarunk belőle", nélkülözhetetlen múltunk meg-megújuló faggatása, magunkhoz mind méltóbb tudása. Hogy hamisítás nélkül tudjuk, miként élt a századforduló ipari munkássága, volt-e hétköznapjai-nak, jól-rosszul megvívott küzdelmei-nek ma is megszívlelendő tapasztalata, tanulsága? (Félrevezető, hamis pátoszú lenne túlzott jelentőséget tulajdonítani a szimbolikus megfelelésnek: *Angyalföld* Angyalföldön. De a bizonyosság szomorú: Kassák és műve történetének kora itt, sokáig szűkebb hazájában is jószerével csak kivonatosan ismert. Félő, hogy Kassákból nem is „élve eltemettetése" évei alatt és miatt, inkább félreismer[te-tett]sége okán vesztettünk sokat.)

Indokolja még e mű adaptációját a szinte hihetetlen tény is: nincs valamire-való drámánk, regényünk, mely a századforduló ipari munkásságának életét írná le. Az 1929-ben írt regény ritka és értékes kivétel. Nem túlzás : műalkotás és szociográfia is egyben. Maradéktalanul illik rá Németh László megjegyzése: „... hogy esztétikum és szociologikum a nagy művekben mennyire összenőtt". Kassákot idézve e regény: „A legnagyobb magyar gyárnegyed dolgozó és kiinduló népéről szól. Hétköznapi szokásaikról, szerelmeikről, verekedéseikről, gondjaikról és örömeikről szinte történelmi hitelességgel ... A könyv 300 oldalán a 40 (ma már 70-80) év előtti Angyalföld elevenedik meg." Mindez tízegynéhány évet átölelve, középpontjában két fiatalemberrel, kiknek nem egy-formán „érdeme" és „osztályrésze" öröm és bánat, küzdelem és bukás, munka és munkátlanság, felelősség közösségért és egyéni tragédia.

A színpadra alkalmazást (Morcsányi Géza és Iglódi István munkáját) jelentős mértékben nehezítette a mű szerkezete és a kassáki stílus. Az, hogy Kassák műve „szociográfia" is, megmutatkozik a mű szerkezetében. A két szálon futó, egy-mást kiegészítő és néhány ponton metsző történet szigorú logikai, időrendi sorrendben, apró epizódok egymásra épülésével fejlődik. Ezek az epizódok drámai súlyukban alig különböznek egymástól. Dacára annak, hogy Kassák is jól tudta az általa ábrázolt kor munkásságának - szinte megoldhatatlan - számtalan sorsmeghatározó problémáját, nála szigorúbban, de az „érted haragszom" etikus magatartásával kevesen írtak ezekről az emberekről. Tudta: életük alakulásáért olykor maguk is felelősek. Mindez persze már akkor is - és a mű írása idején is - összetett probléma volt. Így a regény drámaisága nemcsak az epikára, de mondandójára is jellemző. Nem egy-egy sors meghatározott pontján sűrűsödik robbanásig. E dráma lényegét maga Kassák fogalmazza meg az Angyalföldben: „Az öntudatlan erő és a föl nem ébredt akarat vergődik itt mintegy láncra kötve. Ember a vasban, ember a pénzeszsák alatt, ember a termelésben." Mindez szigorúan „színházi" szempontból nem „drámai" módon jelenik meg. (Ezért érthető és elfogadható az előadás műfajmegjelölése: hétköznapi ballada.) A regény harminckilenc, megközelítőleg egyenlő erejű, szervesen összefüggő epizódból áll. E képek számának szükségszerű csökkentése a történet súlyának, a mű drámaiságának gyengüléséhez vezetett. A nélkülözhetetlen „színházi, drámai" élmény kiváltásához pedig szükség volt e képek alakítására, sorrendjük módosítására. Meg kellett bontani a szerepek egymás-hoz való arányának, a szereplők kapcsolatának regényben volt egyensúlyát. Hangsúlyosabbá kellett tenni azokat a szerepeket - mert ezek legalább „drámaszerűek" -, melyekben a figura sorsának változása távolabbi pólusok között megy végbe. Erre elsődlegesen azok voltak alkalmasak, melyekben az egyéni tragédiát jellembeli hiányosságok is eredményezik, mely szerepekben az angyalföldi proletariátus nem éppen példamutató képviselőit ismerhetjük meg. Kiegészítették ezt olyan korhű és „pozitív" jellemzők (pl. a jelmez), melyekről - mivel munkásábrázolásunk korábbi sémáiba nem illettek - szintén csak hézagos ismeretekkel rendelkez(t)ünk. Mindezek egyenes következménye (lehetett volna hibátlan megvalósulás esetén) egy drámai hatású szembesülés a színen látottak és a proletariátusról bennünk élő, helyen-ként jócskán elnagyolt kép között. Ezek a színreállítás lényegi kérdései. Csak ezen az úton teremthető meg ennek a „történelmi hitelességgel" megírt Kassák-műnek mai hatása, érvényessége.

A dramatizálás másik, egyértelműen nehezebb, szinte megvalósíthatatlan feladata a kassáki stílus és líra színpadi megjelenítése (lett volna). Ez a stílus, Kassák költői nyelvezete oly tiszta és erős, hogy szinte függetlenül e végső soron egyszerű történet bonyolódásától, fokozni tudja a mű drámaiságát. Színpadjainkról viszont szinte csak a csökönyös és érthetetlen elzárkózással magyarázhatóan hiányzik az az avantgarde stílus, mely többek között a kassáki hangulat megszó-

laltatására is képes lenne. (Persze be kell látnunk, ennek kísérletét, megteremtését - hagyományai, közönsége miatt - egyszerűen nem várhatjuk a József Attila Színháztól.) Ebben az előadásban már az is eredmény lett volna, ha nem is a kassáki stílust, de egy vele azonos erejűt sikerül a színpadképben, a színészi játékban kialakítani.

Immár elodázhatatlan az obligát kérdés: mi és hogyan valósult meg a szín-padon? Kevesebb és nem olyan tisztán, mint amennyi s amilyen lehetőséggel „papírforma" szerint rendelkezett az előadás. Fentebb a színreállításról szólva egy olyan, nagyjából „optimális megoldást" írtunk le, mely az előadásban is felfedezhető *dramaturgi munkából következtethető ki.* Mely maga által választott optimális megoldásnak azonban éppen a dramatizálás nem tudott minden tekintetben megfelelni. E meg nem felelést egyfajta aránytévesztés jellemzi. Tetten érhető ez a szerepek megváltozott arányaiban, a szereplők egymáshoz való kapcsolatának módosulásában. Egy-egy szerep pedig már-már önmaga hitelességét megkérdőjelező módon lett „pozitív" előjelű. Ennek az aránytévesztés-nek, melynek eredményeként szerepek, szerepek csoportja vált hiteltelenné, két alapvető oka van. A döntő - bármily furcsa is -- épp a sematizmus, a megszokott kerülése. A másik ok részben következménye az előbbinek: színvonalában erősen különböző színészi alakítások. Egyszerűsítve két csoportra oszthatjuk a szerepeket: az életteli, hiteles „elbukók-ra" és a kissé vérszegény „mozgalmiak-ra".

Az elbukók : Károly, Ilonka és Hosszú. Károly (Józsa Imre) a két fiatalember egyike. Karja egy késszúrás miatt megbénul, ennek következtében munkát már nem kap, szállása, megélhetése nincs. Hányódása, fokozatos erkölcsi leépülése, csavargóvá züllése szinte törvényszerű. Annak, hogy ez a folyamat visszafordíthatatlan, vannak meghatározó társadalmi okai. De Károly gyengesége is nagyban hozzájárul helyzete menthetetlenségéhez. Hiszen többször is kínálkozott alkalom fordítani életén. Szerelem, munka, egy szoba, egy ágy. ő pedig rendre kísérletet tett jobbítani sorsán, élni a „lehetőséggel". Ám egyre elkeseredettebben, csalódottabban, mind többször a könnyebb és becstelenebb úton. Igazán cinikussá mégsem válik. Látja saját magát és tetteit. Ilonka (Fehér Anna) Károly kedve-se. Őszinte, tiszta szerelmével mindent

Kassák Lajos: Angyalföld (József Attila Színház), Szemes Mari (Anya) és Horváth Sándor (Mitrovác)

vállal a nyomorék Kárelvért, Károlymellett. Nyomasztó és fájdalmas, ahogyan gyermeket szeretne a nincstelenségben, ahogyan vállalja az olcsó és megalázó ligeti magamutogatást, ahogyan lélekben megtörve elkurvul. Lépésről lépésre süllyed a hozzá emberi magatartásban mind kevésbé méltó Károlyhoz. Ilonka tehetetlen: élete tönkremegy. Hosszú (Mihály Pál) fantasztikus testmagassága miatt szorul a társadalom perifériájára. Kikopva a cirkusz, a liget világából, már számára sincs, s ő sem keres (talál) más utat élete változtatására, mint ami az erkölcsi zülléshez vezet. Szobát bérel, hogy Ilonka „áruba bocsátásával" biztosíthassák megélhetésüket. Börtönbe kerül, s onnan szabadulva már csak a halál jelent megváltást számára.

E három szereplő lett az előadásban a leghangsúlyosabb. Ők azok, akik egyéni tragédiájukat feldolgozni nem képesek, jellembeli hiányosságokkal is megvertek. Nem a „proletariátus" legjobbjaihoz tartozók. Már sorsuk érdekessége, a szerep adta lehetőség emberi mélység, tragédia láttatására is segítette megteremteni c figurák hitelességét. E „züllöttek" erényeikkel és hibáikkal együtt kerültek színre, és ez új, nem feltétlenül megszokott. Teljes értékű emberek. Az a színreállítói szándék, melynek nyomán ezekben az emberekben nemcsak a lumpent látjuk, de nem is kizárólag egy bűnös társadalom áldozatait, elősegítette a bevezetőben már említett szembesülést. A „munkásosztályról" kialakult képünk formálását, pontosítását. E képünk formálódása, a szembesülés azonban csak felemás módon sikerült. Hiányzik a „pozitív" hősök, a „vérszegény" mozgalmiak hitelessége. Félreértés ne essék: nem az a probléma, hogy itt és most ismét a nagyszerű, hibátlan munkást szeretnénk látni. Nem. Csak a hiteleset. Embert, aki alakul. Éppen hogy azt, aki bizony hibákkal, esetleg gyarló emberi bot lásokkal halad tudatosulása felé. Sejthető, hogy ezek életének vargabetűi is szolgálnának meglepő tanulságokkal, mely tanulságoktól, hibáktól nem kevesebbek - emberibbek lennének. A dramatizálás ugyan gondosan igyekezett elkerülni a „pozitív" hősök sematikus heroizálását, cserébe viszont hitelesítésükről is lemondott. Igaz persze, hogy az ő sorsukat nehezebb is volt színpadra „sűríteni", drámaivá alakítani. Mindenesetre e sajnálatos hiány még egy veszélyt is magában hordozott. Tudniillik, hogy visszahat a jobban kidolgozott, élettelibb szerepekre, s egyfajta rosszemlékezetű ábrázolási módszerre gondolva röviden azzal intézzük el a látottakat, hogy íme: ezek a jók, amazok pedig a rosszak. Mégsem így történt, és ez köszönhető néhány igazán kiváló, megrázó erejű színészi alakításnak. Elsősorban Fehér Anna és Józsa Imre' játékának.

Fehér Anna alakításának az egész előadáson nyomon követhető ívét utolsó, rövid, pár szavas - a darab szempontjából szinte lényegtelen - jelenete bizonyít-ja a legszebben. Ezt megelőzően Ilonkától mint emberileg tönkrement, részeges, feslett, szakadt cédától búcsúztunk. A regényben ezt követően Kassák (minden felesleges pátosz nélkül) annyit közöl még Ilonkáról, *hogy* újra dolgozik. Megszabadulva, elszakadva Károlytól, lassan visszatalál korábbi „tisztességes" életének legalább formái közé. Minderről az előadásban semmit sem tudunk. Ilona az utolsó jelenetben keresztülsiet a színen, váratlanul szembe találja magát a börtönből szabadult Hosszúval. Annak néhány szavára torokszorító sikolyban tör fel kiáltása: gyilkos, és sietve menekül ki a színpadról. Ezenkívül csupán jelmeze, „ártatlan lánykori" ruhája az, ami - talán - megváltozott életéről árulkodik. Ez nem sok ahhoz, hogy Fehér Anna a pár másodperc alatt s pár szóval érzékeltesse: Ilonka már nem az, aki nem

Jelenet az Angyalföld előadásából (MTI-Fotó. Tóth István felvételei)

is oly rég volt még, hogy valami soha nem feledhető, belőle ki nem törölhető van mögötte. Mégis sikerült. E jelenetben Fehér Annának „elég", hogy lehajtott fejjel, nyugodtnak látszó, de apró, kapkodó léptekkel siet. Önmaga és mindenki elől. Elég, hogy a váratlan találkozás után futása, menekülése csak gyorsabb, de nem másabb, mint korábbi „féld" léptei. Mindez elegendő, hogy érzékeljük mostani állapotát, mert Fehér jeleneteinek mindegyikében Ilonka sorsának mind nyomorultabb kilátástalansága, életre szóló űzöttsége épült.

Józsa Imre alakításának jellemzésére is az utolsó jelenete használható fel. Nála is „csak" azért, mert ő is egy egész elő-adás során következetesen alakított embert tudott ebben a jelenetben lezárni. Úgy, hogy az is sejthető: Károly már nem fog változni. Ő is a börtönből szabadult Hosszúval találkozik, és cinikus, ötletén jót mulató hangon azt tanácsolja volt barátjának, adja el már most, életé-ben, ritka méretű csontvázát egy múzeumnak. Majd Józsa egyedül marad a színen, s egyre keserűbb vigyorral még hozzáteszi: az emberek pedig, ha elsétál-nak csontjaid előtt, kiköpnek a padlóra. Józsának sem kell több, mint egy éles ránc az arcán, a vigyor, a cinizmus megszűnése és keserűséggé válása, hogy azt már ne kelljen hangosan mondania: s előttem is köphetnek, akár már ma.

Illusztrálva az arányeltolódást, beszélnünk kell még a „másik oldal" néhány képviselőjéről is. Elsősorban Miklósról (Kovács Titusz), a másik, a kiegyensúlyozottabb életű fiatalemberről. Szerepe szerint ő az egyike a legegyértelműbben tudatosodóknak. E fejlődő folyamat elfogadtatásához azonban jelenetek hiányoznak a szerepből. Kimaradtak nemcsak a nehezen színre vihető gyerek- és kamaszkori jelenetek, hanem sok olyan is, mely a fiatal férfiú lassú, ám biztos formálódását mutatja. Autószerelő múltja, néhány munkásegyleti jelenet. Így az előadásban olyan benyomást tesz, mint Pallasz Athéné, aki teljes fegyverzetben pattant ki Zeusz fejéből. Miklós „hitelesítésére" kizárólag a fiatalságával együtt járó óvatos fogalmazása, szemérmes magatartása szolgált. Ez pedig nagyon kevés egy kamaszból férfivá érő, tudatosuló ember bemutatására. Kovács Titusz helyenként szinte infantilizálja Miklóst. Alakításában egy napot sem öregszik, semmit sem komolyodik ez a „gyerek". (Sajnos, Kovács Titusz néhány jelenete derültséget is váltott ki a nézőtéren.) Miklós és Károly szerepe, a figurák emberi értékei közti egyensúly a kevés közös jelenetek közül már az elsőben Károly javára billen. Károly kijön a kórházból, és Miklósék szomszédjánál régi ágybérletét újítaná meg, de a szőrösszívű szállásadónő nem fogadja be. Miklós és anyja látják a jelenetet. Érzik az erkölcsi kényszert: tenni kellene valamit, de nem mernek, nem akarnak ilyen nagy terhet vállalni. Be-mennek a lakásba. Miklós néhány pillanat múltán visszanyúl a kint felejtett sámliért. Lopva mer csak Károlyra nézni, majd lassan behúzza a széket. Kovács Titusz mozdulatában egy éretlen, gyáva kamasz végérvényes erkölcsi vereségét láthatjuk. Ez pedig azért baj, mert nincs több jelenet, ahol saját kényelmét, biztonságát is kockáztatva kellene állást foglalnia. Sem lakása, sem állása, sem későbbi házassága nem kerül veszélybe. Nincs egyéni oka még a mozgalomban való részvételre sem. E szerepe dramatizálási, és abból is eredeztethető színészi hibái az előadás egészére kihatnak.

A „pozitív" figurák közül jelentősebbre, jobbra sikerült Varga, az örökmozgó szervező munkás, s ez Vogt Károly jó alakítását is dicséri. Az ő vállán viszont sok van. A darab egyetlen igazán jelentős munkásfigurája, aki ha munka nélkül marad, akkor is „munkás". E szerep valószerűségéhez az is hozzájárult, hogy Varga sorsa is küzdelmek, „bukások" közt alakul. De csodát egyedül Vogt alakításától várni nem lehet. Pedig történtek jó kísérletek gazdagítani, emberibbé tenni a figurák ezen csoportját. Ilyen például Fóris (Budai István). Jó dramaturgiai fogás, hogy - ellentétben a könyvvel - egyénített alak. Több szerep összegyúrásából állt színpadra. Ő az, akiről egy Vargával közös jelenetében kiderül, hogy fél. Félti munkáját, kevés és bizonytalan egzisztenciáját, családját. Csak míg titokban maradhat tevékenysége, addig hajlandó részt venni a bérsztrájkban. Pedig tudható, sejthető: gondolkodása, hite, sorsa egyértelműen osztályához köti. Kár, hogy jelenete alig van, hogy hozzá hasonló szerep nincs több a darabban.

A suszter és családja jó példa arra, hogy a mozgalom néhány (máig sem egészen tisztázott) kérdését a színreállítói szándéknak megfelelően - ebben az aránytévesztéses előadásban: szerencsére - milyen óvatosan kezelték. A suszter szervezett munkás, egyletbe jár. Jót akar. Gyermeke korai halála után azonban fokozatosan - és Kránitz Lajos alakításában szépen felépítve - a keresztényi érzés és mentalitás erősödik benne. Így természetesen csökken tevőleges részvétele a szervezkedésben. A színreállítók ezzel semmivel sem akartak többet mondani, mint hogy volt ilyen is. És ez igaz. Sajnálatos azonban, hogy Miklós alig megoldott szerepe csökkenti a suszter figurájának és az általa hordozott tények valódiságának megfelelő igazságát. Részben erősebb hatású volt, vagy nagyobb zavart tudott okozni.

Még egy szerep (két alakítás), amiről szólnunk kell. Miklós anyját Szemes Mari és Szabó Éva játssza felváltva. Magának a szerepnek a darab szempontjából végül is nincs komoly súlya. (Nem utolsósorban Miklós figurájának hibái, kidolgozatlansága miatt). Ez az anya inkább csak szemlélője mindannak, ami fiával történik. Akarva sem tehet többet, mint aggódva, homlokráncolva figyel. Nem proletáranya, és nem is kell hogy azzá legyen, nem volna igaz. Pedig jobb híján Szemes is, Szabó Éva is - más-más módon és eredménnyel - erre tettek kísérletet. Az akkor jellemző valósághoz, a kevésbé proletáranya magatartásához *Szabó* Éva áll közelebb, azzal, hogy naivabb, „vidékiesebb," de ebből adódóan

természetesebb, esetenként őszinte gyanútlansága miatt bátrabb is: közelebb jár az akkor még nem gyári munkától megnyomorodó anyához. Szemes alakításában a már jóval későbbi évekre jellemző (gyorsan célt, hatást elérő, már épp eléggé ismert eszközökkel megjeleníthető) „anyát" láthatjuk. Nemcsak ő tehet ezen igen kevés „színházi" lehetőséggel rendelkező figura minden újdonság nélküli ábrázolásáról.

Jól példázza az előadás erényeit és hibáit a jó jelmez és egy jelenet, melyben e történelmi hűségű jelmez hitelességét vesztve zavart okoz, visszájára fordul. Az előadásból kiderül: ezek a munkások ünnepi alkalmakkor jólöltözöttek voltak. „Ismereteinkhez" képest talán túlságosan is. Pedig amit a színen látunk, igaz volt. Egy rend ünnepi (drága) ruhája annak, aki többé-kevésbé rendszeresen dolgozott, „feltétlenül" volt. (Persze ennek a ruhának évtizedekig ki kellett tartania.) Az ünnepi öltözethez hozzá-tartozott a keménykalap, a mellény, a csokornyakkendő is. Egyszóval a munkás magát külsőségekben is jobban meg-becsülte, mint azt róla kialakult képünk talán sejteti. Ha első hallásra jelentéktelennek tűnik is a jelmez létrehozta történelmi hűség kérdése az előadásban döntő jelentőséggel bír. E hűség kedvéért ott ragaszkodtak igazán a jelmezekhez, ahol azok tulajdonképpen a valóság-nak már nem feltétlenül feleltek meg, s ott mindjárt zavart is okoztak. A házbér-sztrájk lelkes elhatározásának jeleneté-ről van szó. E jelenetben tíztizenkét férfi jön a színpadra, és elszánt, érces hangon ünnepli a sztrájkot. Kivétel nél-kül mindegyik a már említett sötét, kifejezetten elegáns öltönyben, fehér ingben, mellényben, keménykalapban feszít. A „történelmi hűség" e jelenetet hihetetlenné tette. Józan ésszel alig lehet feltételezni, hogy házbérsztrájkot indítsanak jól öltözött keménykalapos „urak". De van más is, ami e jelenetben zavaró. E jól öltözött férfiak kibontanak egy nagy vörös lobogót. Ezt ebben a jelenet-ben így elhinni nagyon nehéz. Kemény-kalap és vörös zászló? Utalva bevezetőnkre: ha így lett volna is - és valószínű -, ezzel a darab mégis többet és más-ként mond, mint amennyi már hihető számunkra. Erősebb a bennünk rögzült, esetleg hamis kép. Iglódi szándéka érthető, őszinte és igaz. Ilyenek is voltak akkor a munkások: jobban öltözöttek, öntudatosabbak. Nemcsak testben és lélekben megnyomorítottakból állt a munkásosztály. Ahhoz azonban, hogy ezt ebből a jelenetből is elhiggyük, kel-lett volna még néhány, a történelmi hűségnek ugyanilyen precízen megfelelő és új ismereteket nyújtó jelenet. Az eredeti műben is több olyan epizód van, mely például a munkásegyletben játszódik, *vagy* amelynek egyéb politizáló töltése van.

Egy-két ponton a díszlet is csak fele-más módon segíti az előadást. A színpad két szélén, egymással szemben, több méter magas, a színpad hátsó faláig nyúló hatalmas vasszerkezetek húzódnak. E majd egy méter széles - bútorokat is magába foglaló - szerkezeteket felső síkjaik közepénél egy tengely köti össze. E tengelyre olyan forgatható „térelválasztó elem" -- egy fal van szerelve, mely ha lapjával merőleges a padlózatra, akkor a színpadot mélységében felezi, osztja meg. 1 Ha párhuzamos a padlózattal, akkor

mivel a két szélső szerkezet két és fél, három méter magas - magasságában felezi a színpadteret, egy alacsony, „szűk" terem, szoba benyomását keltve. Ez a díszlet, ezek a rozsdás szerkezetek, a szűk tér segít a darab történése helyszínének hangulatát, a szereplők „vasba öltözöttségét", munkába zártságát megteremteni. Elsősorban a néhány szereplős jelenetekben, ahol (esetleg csak átvitt értelemben) valamilyen szűk tér megjelenítése a fontos. Onnan kezdve viszont, ahol már a mozgás a szereplők adott jeleneten is túl mutató erejét kell hogy sejtesse (például a házbérsztrájk), már gátolja az előadást. Nem csoda, hogy a sokszereplős tömegjelenetek nem igazán sikerültek, hatástalanok.

E díszlet értéke az utolsó jelenetben látszik a legjobban. Az egyetlen jelenetben, ahol a hiányolt kassáki vagy azzal egyenlő hatású stílus felfedezhető. Ki-tört az első világháború, és egyik napról a másikra tízezreket soroznak be katonának. Sokan őszinte lelkesedéssel, ajkukon vidám dallal masíroztak a lövész-árokba. Ez a jelenet, ha történelemszemléletével nem is mond feltétlen újat, mégis lényeges dolgot nyomatékosít: igen, akkor még az angyalföldi proletárok közül is sokan egy jobb ügy hitében, lelkesen vonultak hadba. A kísérőzene, a vidám, pattogó ritmusú katonanóta is érzékelteti ezt az ostoba vakságot. A színpad hátsó részéből, az eleinte csak egyenként megjelenő katonák arckifejezése is inkább bárgyú, semmint rémült. Majd mind többen és többen jönnek, s az a hatalmas forgatható fal forogni kezd. Mint egy őrjítő méretű húsdaráló. Már nem a gondtalan vidámság, de a növekvő méretű rettenet látható a több sorban érkező apák, fiúk, katonák arcán. Kár, hogy nem volt e jelenetnek előzménye a darabban.

Végezetül a rendezés. Hiába, hogy az előadás műfaja „hétköznapi ballada", az egyszerű történet felszínes elmeséléséné mindenképpen többet kell egy színház-ban produkálni. Lehetőség szerint drámát kell teremteni. Annyi bizonyos, hogy ezúttal a dramatizálás hibái is nehezítették Iglódi István munkáját. Rendezésé-nek ezért is egyik érdeme, hogy - bár nem túl magas fokon - egyenletes feszültséget hozott létre. Igaz, hogy a jelenetek során főként a történet kibontása történt meg, mégis egy-egy csomóponton (például a házbérsztrájk, Károly és Ilonka mutatványos jelenete, az 1. világháború) többet kaptunk. Legalább sejtetést arról, hogy múltunk árnyaltabb, mint sokszor gondoljuk. Elég járatlan az ösvény, melyen ezzel a darabbal a József Attila Színház elindult. Ezért is volt fontos Iglódi biztos, szakmai szempontból majdnem hibátlan - a dramatizálás egyenetlenségeit is eltüntetni igyekvő - rendezése. Végül tudomásul kell venni: talán mi magunk sem vagyunk még elég felkészültek egy ilyen szándékú darab teljesen nyitott befogadására. A nézők korábbi csalódásai és hibás előítéletei is útját állhatják e darab sikerének.

Kassák Lajos: Angyalföld (József Attila Színház)

Színpadra alkalmazta: Morcsányi Géza és Iglódi István. *Szcenika:* Schandl Gábor. *Játéktér:* Hajdu László. *Jelmez:* Kemenes Fanni. *Zene:* Orbán György. *Rendező:* Iglódi István.

Szereplők: Szemes Mari, Szabó Éva, Horváth Sándor, Kovács *Titusz,* Józsa Imre, Fehér Anna, Mihály Pál, Kránitz Lajos, Borbás Gabi, Vogt Károly, Láng József, Málnai Zsuzsa, Turgonyi Pál, Bakó Márta, Tóth Máté, Budai István, Köves Ernő, Dávid Ági, Szilágyi Eta, Vész Ferenc.

KISS ESZTER

Kosztolányira várva

Az Édes Anna Veszprémben

Ambivalens érzések maradtak bennem a veszprémi Petőfi Színház *Édes Anna*-előadása után. Újból egy klasszikus magyar regény adaptációját látjuk, ráadásul sokadik adaptációját (a Belvárosi Színház 1939-ben mutatta be az *Édes Annát* Lakatos László átdolgozásában, majd a Déryné Színház műsorára került 1969-ben Felkai Ferenc átírásában, legutóbb pedig Korcsmáros György feldolgozásában, a Budapesti Gyermekszínház játszotta; és említhetnénk még a belőle készült emlékezetes filmet vagy a rádióváltozatot is). Mindig ellentmondásos és kockázatos vállalkozás ilyen briliáns, önmagaként tökéletes regény színpadi átültetése, de az eredmény értékelése sem kevésbé problematikus. Ebben az esetben főként azért, mert a veszprémiek produkcióját az fémjelzi, hogy „Kosztolányi Dezső regénye nyomán írta Gyurkovics Tibor". A tájékozódásban első szempontunk tehát, hogy nem pusztán dramatizálást látunk, hanem Gyurkovics Tibor drámáját, mely saját közlendőjét hordozza. Ennek a drámának azonban köze kell hogy legyen Kosztolányihoz, hiszen az ő regénye volt az alapanyag, és Édes Annához is, mivel azonos címen fut az eredeti művel. Ezek a megállapítások kukacoskodásnak tűnhetnek, mégis fontosak, mert az említett ambivalens hatást, az egész produkcióra jellemző „egyensúlytalanságot" részben az okozza, hogy nem Édes Annáról szól, s hogy kimaradt belőle Kosztolányi is, nyoma sincs benne sem szellemének, sem mondanivalójának.

Gyurkovics Tibor ugyanis komédiát írt a regényből, s nem a társadalmi tragédia lecsapódását írta meg a cselédlány tragédiájaként, hanem valamiféle általános társadalomszatírát kerekített belőle. Mondani sem kell, hogy ez a megoldás idegen Kosztolányi regényétől, ami önmagában még nem lenne baj. A probléma abból adódik, hogy ez a vígjátéki fel-fogás magával hoz egy következetlenséget; Gyurkovics Tibor ugyanis hű maradt a regény *eseményeihez,* s így nem kerülhette ki a gyilkosság s az utána következő társadalmi ítélkezés momentumát sem. Ez azt jelenti, hogy az - egyébként nagyon szórakoztató - komédia a befejezéskor melodrámába fordul, s a stílusváltás visszamenőleg megkérdőjelezi a darabot, az előzmény pedig súlytalanná teszi az eseményszerűen bekövetkezett tragédiát.

Kosztolányi egyébként több vonatkozásban is eltávolíttatott a darabból. Egyrészt - és ez természetes dramaturgiai következmény - nem érezhetjük az író együttérzését hősnőjével, s állandó megfigyelő, sokszor gunyorosan, ironikusan szemlélődő jelenlétét. Ez az írói attitűd, bár intenzíven áthatja az egész regényt, nem ültethető át drámába, melynek műneme az író kívülmaradását, az objektivitást követeli meg. Nem is ezt kérem számon a színpadi változattól, hanem inkább azt a jelentéssíkot, mely - többek között - Kosztolányi művét a puszta cselédregény és korrajz fölé emeli. Mert *az Édes Anna* Kosztolányiról is szól, az ő vallomása és egyben vezeklése, írói önérzetének helyreállítása is. (S így a regényben már távolról sem „csak" Kosztolányiról van szó, hanem - e tartományt kitágítva - az író mint olyan társadalmi magatartásáról, konfliktusairól.) Kosztolányi szelleméhez hívebbnek maradva talán meg lehetett volna menteni ezt a tartalmi szintet, s ezzel gazdagítani a drámai változat - egyébként eléggé zavarossá vált - mondanivalóját.

Mindezek ellenére a darab ügyesen elkerülte az epikusság csapdáját, nem az elbeszélést illusztrálja, hanem valódi helyzeteket teremt. Némi aránytalanság ezen a téren is érezhető a poénokra való kiélezettség miatt. Ettől egy-két jelenetben a dialógusok fölöslegesen elnyújtottak, oda nem illő, funkciótlan részletekkel megterhelve (ilyen például a Vizy államtitkári kinevezése alkalmából rendezett fogadás jelenete). S az eredeti nyelv idegen nyelvi elemekkel ötvöződik, sokszor olyanokkal - főként a cselédek párbeszédeiben -, melyeket Kosztolányi valószínűleg nem vett volna a tollára.

A darab megjeleníti a regény emlékező-elbeszélő részeit (így a kezdő jelenet még a Tanácsköztársaság idején játszódik), ezzel a rendezésnek jó lehetőséget adva pergő ritmusú, gördülékeny előadás kialakítására.

Horvai István rendező is a komikumra helyezte a hangsúlyt, illetve az összes szereplőben megnyilvánuló jellemkomikum és Édes Anna komor, vádló alakjának kontrasztjára. A szöveg módot ad arra, hogy az előadás már-már átcsapjon burleszkelemekkel fűszerezett paródiába, s ezzel mintegy idézőjelbe tegye az általa ábrázolt világot. S ha következetesen sikerült volna ezt megvalósítani, akár egy nagyszerű produkciót is láthattunk volna. A rendezésbeli aránytalanságok azonban szintén ellentmondásossá teszik az előadást, sok helyütt szem-betűnő az egyensúlytévesztés. Az idegesen gyors ritmusú játék például kitűnően érzékelteti a feszültséggel terhes légkört, néhány unalmasan, fölöslegesen elnyújtott jelenet viszont lefékezi a lendületet, kiengedi a feszültséget. (Ezt érezzük Patikárius Jancsi és Anna hosszú szerelmi jelenetében és a már említett fogadás epizódjában.)

A rendezői szándék - a darab beállítottságával összhangban -, úgy tűnik, a politikai simulékonyság, az opportunizmus kigúnyolása, parodizálása volt Édes Anna tragédiájának megmutatása helyett. A darabban a mindenkori hatalomhoz való alkalmazkodás karikatúráját a Gyurkovics Tibor által kitalált figura, az újságos *bolond* Sanyó reprezentálja a legközvetlenebb formában, aki mindig azt fújja, amit a hatalom a szájába ad, csak akkor kiabál rendszerellenes jelszavakat, ha véletlenül nem találja a papírt előre felírt szövegével. Horvai István rendezése több eszközzel is árnyalni próbálja ezt a mondandót. A Tanácsköztársaság bukása után az új rendszerrel új arcot, új ruhát, új viselkedés- és gesztusrendszert öltenek a szereplők; a környezet, a lakás képe is megváltozik. S nemcsak a direkt politikai hatalomváltás, hanem minden új helyzet, ami - akár csak az egyén számára - hatalmának reprezentálását hozza, a hatalomhoz tartozását biztosítja, ezzel az átvedléssel jár együtt. Így szabadul meg Jancsi Anna elcsábítása után fehér ruhájától, s azelőtt még bolondozásában is viszonylag szeretetre méltó viselkedésétől. Csak Anna marad mindig - látszólag - a régi. Azonban ez a mondandó - ha mégoly sokrétűen ábrázolt is - túl didaktikus és túl kevés. Ha volt valami egyéb szándéka is a rendezésnek - természetesen még a nevettetésen kívül az, sajnos, homályban maradt.

Szintén következetlenségről árulkodik, hogy jó a színészválasztás, de nincs egységes színészvezetés. Ugyanis szinte mindegyik színész remekül és élvezetesen játszik, csak nem egymással összhangban. Spányik Éva hisztérikus, egoista, önmagát nevetségesen fölhergelő méltóságos asszonyt alakít, ugyanakkor kitűnő játékával távolságot is tart, paro-

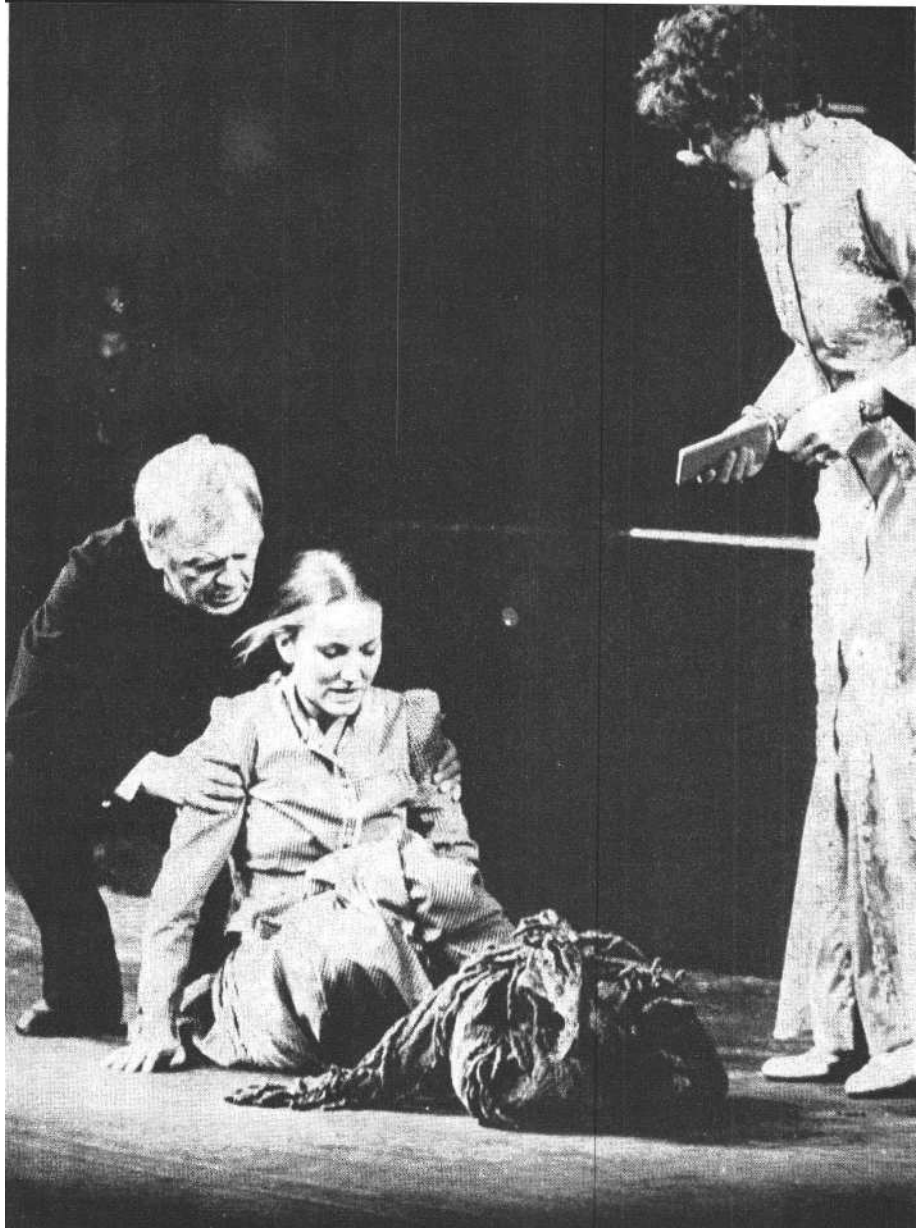
dizálja Vizyné szerepét. Partnere ebben Jászai László, aki finom, alig érezhető árnyalatokkal visz parodisztikus és ironikus elemeket Vizy Kornél alakjába. Ugyanakkor a polgári környezet többi figurája távolságtartás nélkül, „egy az egyben" de színvonalasan - ábrázolt; egyedül talán Homoki Magdolnánál (Druma Mózesné) találunk még parodizáló kísérletet, ami inkább a túlkarikírozás irányába tolódik el. Rupnik Károly jól formálja meg az üresfejű, önző, alamuszi úrfit Patikárius János szerepében. A produkció hatását azonban mindenképpen erősítette volna, ha *vagy a* parodisztikus és elidegenítő, vagy a konkrétabb, azonosuló játékmód egyöntetűen érvényesül, egy sajátos, egynemű világot hozva létre. Hasonlóképpen eklektikus az alsóbb társadalmi rétegekbe tartozó figurák ábrázolása. Itt a fő hangsúlytévesztést az jelenti, hogy Etel és Stefi, a két cseléd szerepe aránytalanul felnagyított mind Annával szemben, mind a darab egésze szempontjából. Itt is azt látjuk, hogy Hőgye Zsuzsanna és Dobos Ildikó pompás alakítást nyújt, de kettősük szinte önállósul az előadáson belül, felborítja a harmóniát. S emellett háttérbe szorítják Anna alakját, aki így nem kap kellő jelentőséget, ezzel is aláhúzva, hogy nem ő áll a darab középpontjában.

Bartal Zsuzsa alakításában Édes Anna a Vizy házaspár és a két másik cseléd halvány ellenpontja, de nem tud igazán ellenpont lenni, nincs eszköze, mellyel kellő súlyt adhatna jelenlétének. Rémült kapkodásával, az elfojtott feszültséget és szelíd türelmet egyszerre éreztetve igazi Édes Annát játszik, de Édes Anna mivolta megfosztja őt a többiekéhez hasonló erősebb színek használatának lehetőségétől, s ezért nem az ő hibája, hogy a legkevésbé rá figyelünk. Az észrevehetetlenség persze a regénybeli Annát is jellemzi. Hiszen éppen azzal, hogy Vizyék a lányt nem embernek, hanem természetes környezetük személytelen részének tekintik, saját emberi mivoltukat vonják kétségbe. Színpadon azonban más lesz a hatás, mint a regényben, s azáltal, hogy a többi szereplő elnyomja a cseléd-lány jelenlétét, az előadás egészében érdektelenné válik alakja, s nem jön létre az a bizonyos kontraszthatás.

A többi színész is becsületes, jó alakítást nyújt, de sajnos az egész előadásra ez az arányeltolódás és eklektikusság nyomja rá bélyegét.

A látványelemek is részben parodisztikusak, részben illúziókeltők, így Hruby Mária kifejező jelmezei, melyek jól funkcionálnak, s az adott szituáció tartalmait tágítják. A Fehér Miklós tervezte több szintes díszlet impozáns és atmoszférateremtő; egy színen látjuk legfölül a bérház gangját, a cselédek terepét, lejjebb Vizyék szalonját, s a legalsó szinten a konyhát, mely egyben cselédszoba is. A díszlet kitűnően érzékelteti az egykori életviszonyok és a Krisztinaváros hangulatát, kár, hogy a következetlen rendezői térkezelés megzavarja ezt az illúziót. A konyha és a szalon közötti láthatatlan falon ugyanis hol átjárnak a színészek, hol megkerülik, s az ajtón át közlekednek; egyszer átlátni, áthallani rajta, máskor pedig nem.

Mindent összevetve azt mondhatjuk, hogy bár önmagukban jelentős egyéni teljesítményekből állt össze a produkció, mégsem vált belőle egységes és egészében érvényes előadás, a különböző munkafázisokban létrejött ellentmondások, egyensúly-eltolódások miatt. Pedig a regényben benne rejlik az autentikus drámai feldolgozás lehetősége, úgy, hogy az eredmény is *Édes Anna* maradjon. Ehhez az előadáshoz azonban Kosztolányi és Édes Anna is jóformán csak a „nevét adta", de azzal, hogy száműzték őket a színpadról, még nem lett „aktuálisabb", az emberekhez közvetlenebbül szóló az előadás.



Szoboszlay Sándor (Ficsor), Bartal Zsuzsa (Édes Anna) és Spányik Éva (Vizyné) a veszprémi **Édes Annában** (Iklády László felv.)

Édes Anna. Kosztolányi Dezső regénye nyomán írta: Gyurkovics Tibor (veszprémi Petőfi Szín-ház)

Rendező: Horvai István *m. v. Díszlet:* Fehér Miklós m. *v. Jelmez:* Hruby Mária.

Szereplők: Bartal Zsuzsa, Czeglédy Sándor, Ruttkay Mária, Jászai László, Spányik *Éva,* Rupnik Károly, Csíkos Gábor, Losonczy Ariel, Joós László, Újhelyi Olga, Téry Sándor, Homoki Magdolna, Szoboszlay Sándor, Darás Léna, Hőgye Zsuzsanna, Dobos Ildikó, Csizmadia Gabi, Bakody József, Háromszéki Péter, Benedek Gyula, Árva László.

MÉSZÁROS TAMÁS

Szolidan, családiasan

Pinter-dráma a Katona József Színházban

Ideje volna már elvetnünk egy sor babonát, amelyeket az úgynevezett modern drámával, így Pinter darabjaival kapcsolatban is előszeretettel „forgalmazunk". Elsőbben is ilyen *a motiválatlanság,* de csínján kellene bánni *a cselekménytelenség* és *a szenvtelenség* kérdésével is.

A fosztóképzők arról árulkodnak, hogy némely kritikusok valójában nem olyasmit kifogásolnak, ami ezekben a színművekben „megtalálható" - ellenkezőleg: bizonyos hiányosságokat ró-nak fel. Nyilvánvaló azonban, hogy ha az író lemond egyes eszközök ről, azzal éppenséggel más lehetőségek előtt nyit-hat utat, sőt a bevált - vagy az egyfajta ízlés jegyében megszokott - dramaturgiai arzenál látványos mellőzése önmagában is hatáselem lehet. Akár az antik-vitástól végigvehetnénk ebből a szem-pontból a dramatikus eszmények változásait; látni való, hogy minden újdonság, valamennyi korszakos drámaírói forradalom (és reform) először a konvenciók teljes vagy részleges elvetésével helyet csinál a saját elképzelései számára. És még így is felfogás dolga, hogy a hiátus betöltését elfogadjuk-e. Hogy az Erzsébet-kori dráma szertelen tér- és időkezelése - a cselekmény megbomlott egységéről nem is beszélve - vajon kárpótolja-e a klasszika fegyelmének híveit?

Természetesen a marxista elemző jól tudja, hogy az uralkodó dramaturgiai kánonok fellazulása, illetve az újabbak kialakulása nem vizsgálható pusztán technikai aspektusból, hiszen ezek a színházi folyamatok voltaképp *a világképváltozások* kísérőjelenségei, művészi lenyomatai. Épp ezért viszont azt is tudnia kell, hogy amiként történelmietlen Shakespeare-en számon kérni Szophoklészt, úgy Pintertől is képtelenség elvárni-mondjuk Schillert. De még akár Csehovot is, holott tőle talán nem is áll olyan távol.

És egyáltalán: terméketlen értékelői „hozzáállás", ha lényegében ilyesféle viszonyítások alapján nagyvonalúan megállapítjuk az úgynevezett hiányokat, s például a motiválatlanság jellemzőjébe kapaszkodva, rossz drámáról, közönyös műről kezdünk beszélni. Ahelyett, hogy megkeresnénk azokat az újfajta motivációkat, amelyekkel Pinter dolgozik. Ahelyett, hogy elgondolkodnánk: csakugyan motíválatlanabbak - azaz indítékszegényebbek, személyiségükben meghatározatlanabbak, tett-fogyatékosabbak - a *Hazatérés* figurái, mint például az *Othello* vagy *a Lear király* szereplői?

Nem hiszem. És még azt is megkockáztatom, hogy - a műegészek világkép-különbségei és kvalitáseltérései ellenére - a drámai személyek belső világa, szorongásba és félelembe ágyazottsága erőteljes rokonságot mutat. Ennek oka, hogy Pinter úgyszintén színpadi költő. És legyenek bár a társadalmi konkrétumok, a történeti viszonylatok szintjén másfajta cselekményei, szociológiailag másként azonosítható alakjai, azért az emberi történések, az alapvető érzelmi és vágyképek, szituációk megjelenítésé-ben lényeglató és pontos.

Mindezt korántsem az elvieskedés szándékával írom. Színházi alkotásról lévén szó, nem elméleti bölcselmekhez keresek benne igazolást, hanem az előadás sajátlagos törekvéseinek karakterét vizsgálom. Ascher Tamás rendezésére pedig éppenséggel az a legjellemzőbb, hogy a *Hazatérést* gondolatiságában tökéletesen megfejthető, motívumaiban feltárható, cselekményében levezethető drámaként kezeli: vagyis feladatának tartja, hogy a művet immanens lehetőségei és nem a pinteri dramaturgiáról kialakított közkeletű sztereotípiák alapján vigye színre. Ascher számára a *Hazatérés* éppúgy az öreg Max birodalmában játszódik, mint ahogy Shakespeare királydrámái egy Lear, egy Hamlet, egy Macbeth világában. És ebben a környezetben - amely minden naturalizmusa ellenére is éppen annyira általánosan fogalmazza meg a mai koszlott lakásbelsőt, mint egy Helsingör-imitáció a „középkoriasságot" -, a rendező nem koncepciót rendez, hanem emberi viszonylatrendszert. Ami végeredményben ugyanaz, de a munkamódszert tekintve mégis azt jelenti, hogy a színészeknek elsősorban azt a bizonyos kapcsolati hálót kell kirajzolniuk, és nem az úgynevezett mondanivalóból vagy stílusból visszakövetkeztetve várnak el tőlük helyzetgyakorlatokat.

A rendezői munka elfogulatlan önállósága tehát abból következik, hogy Ascher láthatóan hisz a darab pszichológiai realizmusában. Ez annál inkább tiszteletre méltó, mert maga Pinter nyilatkozta (s a műsorfüzet most idézi is), hogy: „*El kell távolodnunk a régi értelemben vett pszichológiai realizmustól.*" Nos, nem tudom, mit ért a szerző régi, mit új értelemben vett pszichológiai realizmuson, azt viszont mindenesetre megfigyelhetjük, hogy mit gondol felőle Ascher - a rendező. Az a lélektani valóság - nevezzük így -, amely a Katona József Színház színpadán megjelenik, tökéletesen jelen idejű, másként: igazsága mindig, minden pillanatban csak az adott szituációra érvényes; és mégis, egyszersmind következetesen *analitikus* is, mégpedig a kifejezésnek majdhogynem ibseni értelmében. Majdhogynem: tehát nem úgy, hogy elbeszél régmúlt családi eseményeket, felfej t máig ható titkokat - hiszen a pinteri szöveg kerüli az efféle bizonyosságot -, de az alakok színészi ábrázolata mégis megteremti önnön múltjukat. Nem az adatok, a konkrétumok szintjén persze; jóllehet oly érzékletesen, hogy a kép élesebb, mint ha a középfajú dramaturgia szokványos információrendszeréből bontakozna ki.

Ascher jól tudja, hogy a szituációk pinteri talányossága, a szöveg úgynevezett lebegtetése (vagyis mindaz, ami a jelek szerint még ma is idegesít egyeseket, mert - úgymond - minduntalan megszakad a cselekményfonal, a szereplők ki-lépnek a valóságos térből és időből, és dialógusaik hirtelen stilizáltak lesznek), nem az akciók hitelét rontja. Egyszerűbben: ami a színpadon történik, az teljesen egyértelmű és világos, abban nem szabad eltűrni semmiféle homályt, semmiféle „ha akarom, így, ha akarom, úgy" - lilaságot. A rendező feladata éppen az, hogy a szereplők belső és külső történéseit következetesen megmutassa. Eldöntse, hogyan értelmezi a figurák kommunikációját. Mert darabot olvasva, eljátszhatunk különféle hangsúly-variációkkal; a színpadon azonban minden kiejtett szó véglegesen értelmezett. És ez Pinterrel sincs másként.

A kritikai misztifikáció alighanem eddig is csak ártott darabjainak. Ascher munkájában rendkívül fontosnak tartom, hogy színpadán meggyőzően szakít a sablongondolkodással, és nem fél kidolgozni a hazatérés reális drámaiságát. Bizonyítva azt is, hogy a feszültség nem Pinter „ravasz" formai megoldásaiból, nem is állítólagos stilizáltságából fakad. Mégpedig azért nem, mert ilyesmikkel a *Hazatérés* nem is szolgál. Nincs itt cselekményfonal-megszakítás, nincs *valós* és irreális tér-idő váltogatás. Ez a hat szereplő egyenesen lejátssza a maga - nem

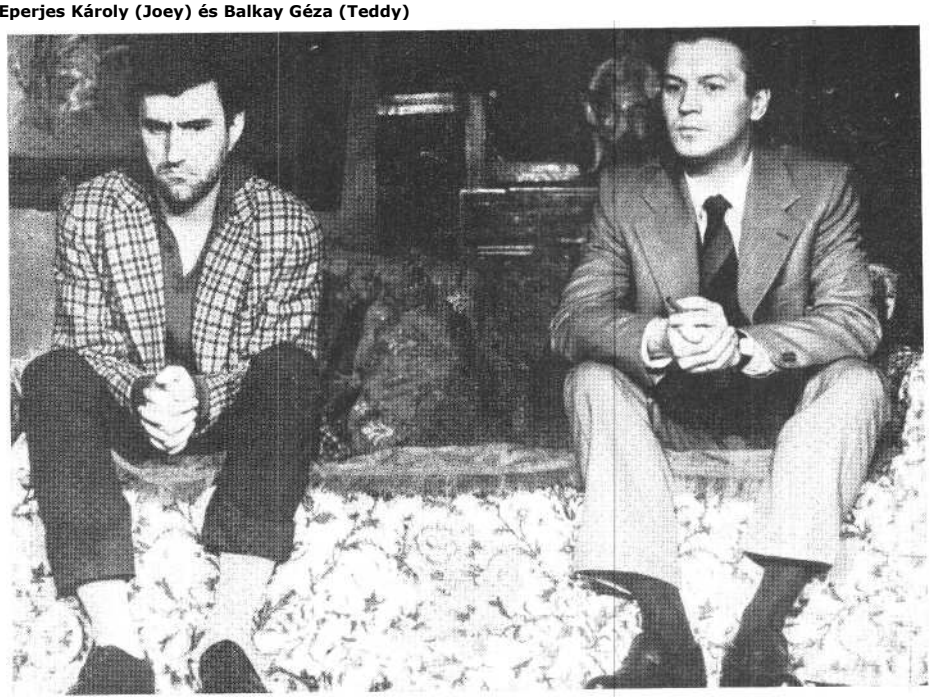
is olyan egyszerű - cselekményét. Nem is olyan egyszerűen. De kitérők, megszakítások és mindenféle stilizáció nélkül.

Igen tanulságos, hogy Ascher ezt mégsem száraz racionalitással, a talányosság teljes száműzésével viszi végig. A figurák számos motivációját - több van ezekből, mint gondolnánk! meghagyja eldöntetlen mivoltában. Nem akar mindenáron leszámolni az ambivalenciával; hiszen ha valaki mesél magáról valamit, az nem csupán azáltal motiválja az illetőt, hogy mennyi az igazságtartalma. És az is lényegesebb lehet az úgynevezett igazság-nál, hogy ehhez a sztorihoz miként viszonyulnak a többiek. Hogy Sam például merre járt az utasával, s hogy csakugyan kiváló sofőr-e, mint állítja -- ez önmagában lényegtelen. Az a fontos, ahogyan Max és Lenny „rámásznak" e látszólag jelentéktelen jelenetben Samre. És az a fontos, hogy homoszexuálisnak tartják - de az már nem, hogy valóban az-e. Sam helyzetét a házban nem a néző róla birtokolt ismereteinek hitele határozza meg, hanem az, ahogyan a többiek bánnak vele.

Ugyanígy nem eldöntendő, hogy Lenny „rémtörténeteiből", amelyekkel Ruth-ot traktálja, amikor először egyedül marad vele, végül is mennyi igaz. Lehet, hogy egyetlen szó sem. De ettől még a Lenny Ruth szituáció semmivel sem kevésbé valóságos. Ellenkezőleg: éppen Lenny bizarr bemutatkozása és Ruth reakciója a kidolgozandó színpadi valóság. Nem lehet nem látni, hogy itt épp ez a realitás - egy neuraszténiás félelmeit agresszivitással leplező kisfiú, meg egy középosztálybeli úriasszonyt alakító, ám amúgy meglehetősen „belevaló" nő találkozása. Amely a továbbiakra nézve egyáltalán nem mellékesen, az asszony magára találásával, fölényével végződik. S ez annál inkább hangsúlyos, mert a néző a jelenet elején még nem tud semmit Ruth-ról; egyelőre ő a védtelen idegen nő, éjnek évadján kiszolgáltatva egy „mindenre képes" fráternek. Bodnár Erika és Márton András intermezzójának csak később, visszafelé ismerjük fel igazi jelentőségét a dráma szerkezetében, de mesteri kettősük már az adott percekben is döntő információkat ad. Nem a szövegük persze, hanem az, ami ott és akkor megmutatkozik: Ruth nem messziről jött mimóza. Kiváló az ember- és helyzetfelismerő képessége, van benne valami nyers erő és praktikus közönségesség. Lenny pedig, *a vagány*, lehet veszélyes a maga kiszámíthatatlanságában, de nem uralkodó típus.

Bodnár Erika (Ruth) **és Márton András (Lenny)**

Eperjes Károly (Joey) és Balkay Géza (Teddy)



Kun Vilmos (Sam) és Major Tamás (Max) Pinter: Hazatérésében (Katona József Színház) (Iklády László felvételei)

És ez igen fontos, mégpedig nem utolsósorban Maxot tekintve, mert az öreg - szenilitásával, locsi-fecsi elkalandozásaival együtt is - Valaki. Vele kapcsolatban sem az a kérdés, hogy nosztalgiázásaiból mi a valóság, hogy mikor mond igazat: amikor az egykori családi idillt festi, vagy amikor keresetlenül leribancozza elhalt feleségét. Nemcsak azért nem lényeges ez, mert nyugodtan mondhatnánk, hogy alighanem mindez így együtt az igazság. Maxnak kettős „funkciója" van a darabban. Először ő az, aki vala-mikori önmagának jelen visszfényeként is a paternoster, az összetartó erő, a hazai világegyetem középpontja. Másodszor: nyilvánvaló, hogy ez a jelenség már csupán karizmájának maradékaiból él, de nem igazán célra szervező, a kis közösségnek létérdeket adó hatalom.

Major Tamás azért zseniális ebben a szerepben, mert ezt a kettősséget: Maxot mint a megtestesült, de immár nem kielégítően működő tekintélyelvet, Max-Úristent és az ő hiányát, egyszerre állít-ja elénk. Major dermesztően lenyűgöző: minden pillanatában ellentéteket fogalmaz, nagyságot és törpeséget, metsző észt és bugyutaságot, lágyságot és keménységet, kiszolgáltatottságot és elemi erőt, és még azt is megengedi magának, hogy mindezt csakugyan fogalmazza, megmutassa; sajátos brechtiességével állandóan „narrálja" a figurát. Ez a színészet immár olyan öntörvénnyel működik, hogy mindazt, ami a színészi személyiség sajátja, maradéktalanul képes a figurába olvasztani. Önironizált pozőrködése, amikor például a lovak iránti szakértelméről beszél - *„Tehetség dolga. Bennem megvolt ez a tehetség."* -, az utánozhatatlan melldüllesztés és karmozdulat tökéletesen kettős: ez Major és senki más, ez Max és senki más.

Az előadást ez a többiekre is jellemző, rendkívüli színészi igazság oldja meg. És Ascher nagy érdeme, hogy ezt sem-mivel se próbálta helyettesíteni. Bízott abban, hogy *a Hazatérés* eljátszható. Hogy ami itt, Ruth és Teddy között le-zajlik, az valóság, nem álom. Nem a fiú vágyképe például, és még csak nem is az Esslin-féle magyarázat, az Ödipusz-komplexus folyománya. Ebben az elő-adásban a dolgok egyszerűbbek - és végső soron ettől félelmetesebbek.

Bizonyosra veszem, hogy a rendező számított arra a nézői reakcióra, amely automatikusan működésbe lép, amikor Lenny tánc közben - s Teddy jelenlétében - egyszer csak szájon csókolja Ruth-ot, majd a hazaérkező Maxszal és Joeyval tovább viszi az asszony „beépítését". Mert a nézőnek ez a magától értetődő fejlemény bizony sok. Éppen azért, mert olyan egyszerűen történik. Itt a néző igenis elvárná, hogy a szín-padi világ „csússzon át" irreálisba. Legyen valami kis fényváltás, valami zenei aláfestés legalább, ami jelezné a kilépést a hétköznapi közegből. Akkor megnyugodnánk: ez csak a művészi fantázia ugyebár.

Ascher viszont nem teszi meg ezt a szívességet. Otthagy minket a zsöllyében - de hiszen ez a szituáció képtelenség! Először Lenny „smárol", aztán Joey hentereg Ruth-tal. És Teddy - a férj - csak áll némán, várva, hogy végezzenek. Ilyen nincs.

Biztos ? Nem ez az igazi reálszituáció ? Így, botrány nélkül?

A rendezésnek az ad jogot erre a makacs józanságra, hogy már az idáig vezető úton pontosan kipreparálta azokat a motivációkat, amelyek a fordulatot magyarázzák. Bodnár Erika Ruth-ot már az említett, Lennyvel való első jelenetében „bekonferálta", és hogy mi fűzi a férjéhez, az egyre nyilvánvalóbb. Egy élet-forma, egy adott jómód. Amerikai professzorfeleség, három gyerekkel. De ehhez a szerephez ugyanakkor nincs semmi köze. Ruth más természetű. Közelebb áll Maxék világához, amelyből Teddy révén annak idején kiléphetett. Amelyet Teddy otthagyott. Sőt: talán elárult. Felfogás dolga.

Amikor Ruth másodszor is egyedül marad a lakásban Lennyvel, és „visszaréved" a boldog múltba, aktfotómodell pályájának fénykorába, akkor őt már semmi sem köti Teddyhez, akkor ismét az a független, önmagát élő lény, aki volt, s akire Lenny nyomban rá is érez. Ahogyan ott nevetgélnek a pamlagon, az egy valódi találkozás, a „hazatérés" megelőlegezése. Nem sokkal később Lenny és Joey szexuális érintkezése Ruth-tal: a profán beavatási szer-tartás. A visszafogadás aktusa.

A család Ruth személyében a velük egyívásút látja, de ami ennél lényegesebb, hogy Ruth minden bizonnyal átveszi majd Max középponti szerepét; a családfő jelképes hatalma helyett konkrét érdekszövetséget szervez. Ez az asszony egyáltalán nem lesz egyszerű „futtatott-ja" a fiúknak, rátermett üzletfélként tárgyal velük; a tapasztalt Max nem véletlenül kezd aggódni: *„Kihasznál bennünket, alaposan kihasznál, én mondom!"*

De Ruth - túl a financiális szempontokon - a család ösztönéletében is alapvető szerepet játszik. Mert ő egyszersmind a bosszú eszköze. Áldozata pedig Teddy, az a fiú, aki kitört a családi klánból, aki hűtlen lett az övéihez. Aki titokban nősült, nemzett. Aki „többre vitte", és akinek már nincs közös gondolata a családdal. Balkay Géza minden mozzanatában tartalmas jelenléttel „mondja el" Teddy történetét. A fagyott félmosolyaival, a tétova-kapkodó mozdulataival, azzal, ahogyan körülnéz az atyai házban, ahogyan idegenül leül kávézni. Elmond-ja a néma tekintetével, amellyel Ruth-ot figyeli, hogy tisztában van ennek a kapcsolatnak a menthetetlenségével. Balkay a zsigereiben érzi, hogy ez a nő haza-talált, és itt is fog maradni. És Lenny csókjától kezdve már hidegen várja a döntést. Mint aki a fiúkat is, az apját is megérti; ezeknek elégtétel, ha Ruth-ot el-vehetik tőle.

Ezt a viszonyt pregnánsan fogalmazza meg Lenny és Teddy két rövid szóváltása; először, amint Lenny provokálja testvérében a filozoptert, azután amikor számon kéri tőle az összetartozás érzetét: ..... *egységet alkotunk, Teddy, s te szerves része vagy ennek."* Es megfogalmazza a csalódást is, amit az immár *kívülálló* Teddy okozott.

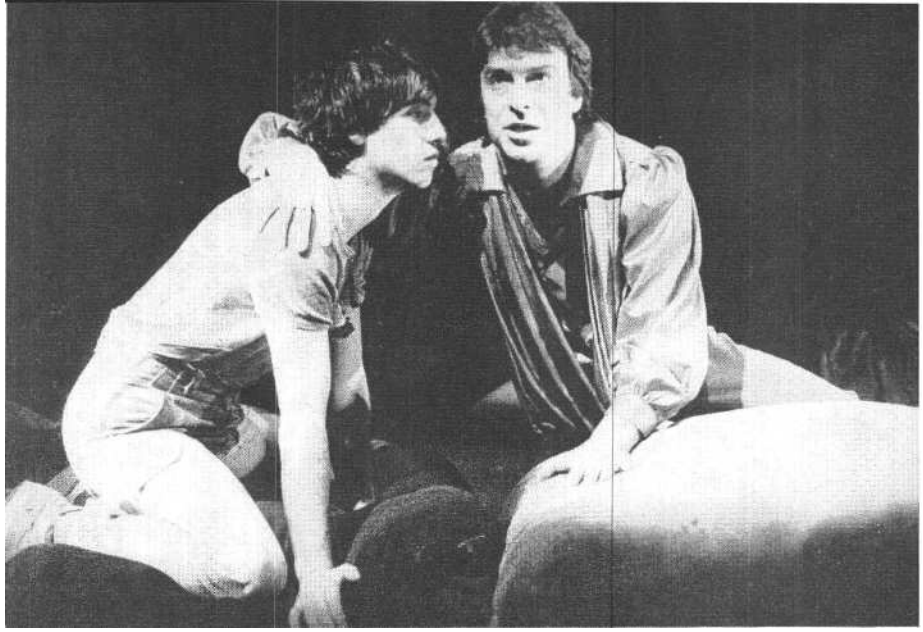
Az előadás tehát éppen hogy nem szenvtelen. Itt mindahány drámai személy igen erős, ösztönös érzelmi törek-vések jegyében viselkedik, s adott avagy kiküzdött identitásának, szerepének védelmében cselekszik. Ez kapcsolja szorosan a többiekhez a két „marginálisabb" alakot; Joeyt és Samet is: Eperjes Károly infantilis vágya egy anya-szerető után, Kun Vilmos riadt igyekezete a méltóság egy darabkájáért, mindennek nevezhető, csak közönyösségnek nem.

Pinter *Hazatérése* a Katona József Színházban jelentős állomás azon az úton, amelyet a színház az irodalmias teátrumtól elszakadva jár. Ez az együttes *most és itt* egyedülállóan ötvözi - a társalgási stílus felszínességétől mentes - színészi közvetlenséget és személyességet, a szerep által megkívánt alakítás gesztuspontosságával. Ezért, hogy Major Tamás kivételes mutatványa mellett mindannyian élni tudnak, mindahányan kiküzdik a maguk önálló minőségét. És megszülethet az utóbbi évek egyik legintenzívebb női alakítása is: Bodnár Erikáé Ruth szerepében.

GYÖRGY PÉTER

Álom és önismeret

A Szentiványéji álom a Pesti Színházban



Shakespeare: Szentiványéji álom (Pesti Színház). Rudolf Péter f h. (Puck) és Lukács Sándor (Theseus-Oberon)

A Szentiványéji álom titokzatossága, megközelíthetetlensége burkának varázsos könnyedsége ellenére is mindig újra megfejtésre váró tény. Igaz, hogy e dráma egyik s formailag meghatározó rétege a könnyed, majdhogynem felelőtlen bolondozás, de épp így igaz, hogy e mű ugyanakkor pokrócgoromba, kímélet-len és elháríthatatlan tanítást ad az emberi természet kiismerhetetlenségéről. A középpontban álló négyes vétlen-vétkes bolyongása, a watteau-i féle galante-ot idéző finom, és csak látszatra evidens, valójában elég bonyolult, ambivalens története Oberon és Theseus kettős uralmának fennhatósága alatt zajlik. A szerelmi történet hátteréül, mint Shakespeare-nél annyiszor, itt is a teljes kozmosz szolgál. Theseus a világ, az értelem, a nappal, Oberon az éjjel, az értelmen túli valóság ura. *A Szentiványéji* elő-adása rászorítja rendezőjét az emberi természetre vonatkozó kérdések, a vígjáték ellenére való elfogulatlan és alapos vizsgálatára.

Arra kényszerít, hogy a személy inherenciájának összefüggéseire kérdezzünk. Arra, mi a közös szív és ész között. Arra, hogy ne pusztán elszenvedői, hanem alakítói legyünk dolgainknak. Arra, hogy elszenvedői vagy urai vagyunk-e saját magunknak. Arra: átlátjuk-e helyzetünket, vagy olyannyira abba bezárva élünk, hogy képtelenek vagyunk az önreflexióra. Azt kérdezteti nézőjével és rendezőjével egyaránt Shakespeare: kiismerhető-e, átlátható-e az ember. Tudunk-e valamit arról, amit teszünk, tudunk-e valamit arról, mi okozza változásainkat, milyen összefüggések vannak tetteink között.

Az önismeret és az emberi természet kiismerhetetlenségének kérdése, amely *a Szentiványéji álom* tanításának lényege, változott formában, de e drámát is élesen megvilágító módon merül fel Goethe regényében, a V*onzások és választásokban.* Mindaz, amit teljességében látunk Goethe regényében, igencsak visszautal Shakespeare-re, hiszen a problémák jó része a későbbi regényben már teljes, míg a drámában még éppen „csak" áttűnik a vígjáték, a komédiázás burkán.

A *Szentiványéji álom* négyesének zavarát, a párok összekeveredésének komédiáját Puck okozza s igazítja is el. A szerelem irgalmatlan közönnyel hajtja hőseit útjaikon, Puck bájos-brutális beavatkozása előbb továbbrombolja négyesünk egyensúlyát, hogy később azt soha-nemvolt ideális módon állítsa helyre. Így végül valóban mindenki azzal van, akit épp szeret, ám e könnyed vég igazán nem megnyugtató, túl angyali ahhoz, hogy emberi mivoltunkat tekintve kielégítő lehetne. Shakespeare hősei is gyanakszanak: valami talán nincsen rendben dolgaik körül, valami talán nem igaz. E téveteg riadtságukra jól és pontosan mutatott rá Marton László rendezése is. Theseus erdőbeli megjelenése után, a nagy kibékülésjelenetben a párok alig lelik meg egymás mellett a helyüket, hiába áll végül mindenki amellé, akit szeret, valójában azt sem tudják, hol áll a fejük. Túlzás lenne azt hinni, hogy zavaruk mindössze Puck mesterkedésének a következménye. Kézenfekvő azt hinnünk, hogy ezek az emberek igazából soha nem tudták, hol áll a fejük, soha nem voltak igazán biztosak magukban, így Puck csak énjük azon részét zavarta fel teljesen, amely amúgy is rendezetlen, öntudatlan volt. Puck nem egy épített világot rombol szét, hanem egy tudomásul sem vett, de az ént mélyen meghatározó lehetőséget szimbolizál.

Helena végül elnyeri Demetriust, de szerelme beteljesedéséhez, azaz saját magához neki van a legkevesebb köze, az ő sorsáért teljesen Puck felel. Demetrius kiszeret Hermiából, s így Helenáé lehet, de ő sem tudja, mi történt vele. Kicsit más a helyzet Hermiával, aki talán a legemberibb a vázlatos hősök közül. *Ám ő* azt nem érti, milyen erő vitte el Lysandert, majd mi hozta vissza. Ha képes volt úgy szeretni, ahogy szerette, akkor miképp volt képes arra, hogy eldobja? Így ő sem értheti, mi történik vele. Sejteleme sincs, milyen játékot játszanak. Lysander boldogan áll a párja mellé, ám éppígy boldogan állna Helena mellett is.

Ha ezek az emberek szerelmesek márpedig a hagyomány és a saját tapasztalataink szerint azok , akkor úgy viselik érzelmeiket, mint egy átkot. Szerelmesek, de azon kívül, hogy érzelmeiket követik, hogy magától értetődő természetességgel változnak át, nincs közük önnön lényegükhöz, saját érzelmeikhez.

Ők négyen tudják, hogy szerelmesek, így tehát követik a parancsokat, oly természetesen és magyarázatra nem szorulóan, ahogy szomjukat oltják vagy fáradtságukat enyhítik. Függetlenül Pucktól egyáltalán nem kíváncsiak arra, mi-ért és miképp lettek azok, akik, és mi-ért változtak át? Kétségbeesve észlelik, hogy „választottjuk" mást szeret, de párbeszédeikben mentegetőzésről, azaz erkölcsről, az adott szó visszavételének kérdéséről, az eltűnt érzelem hiányának okairól, a kapcsolatok miértjéről szó nem eshet. A teljes közönyre emlékez-tető természetességük teszi lehetővé, hogy Puck mindazt megteheti velük, amit megtesz. Az ő varázslata azoknak a lehetőségeknek az életre hívása, melyek ezekben az emberekben amúgy is benne rejlenek.

Puck ilyen komikus mértékben, ily vígjátékian csak azt vakíthatja meg, aki amúgy sem igazán lát. Csak az felejti el ilyen magától értetődő természetességgel tegnapi érzéseit, aki számára a múlt-jövő-jelen hármasságából a múlt már végleg és végre letudott probléma, a jövő láthatatlan lévén érdektelen, akinek csak a jelen egyeduralma érvényes. Ezeket az embereket bábként hajtják érzel-

meik, kiismerhetetlen természetük üldözöttjei ők.

(Shakespeare egyébként ilyen szerelmesként mutatja meg a nagy átváltozást megélő Romeót is. Hiszen ő is mindössze egy üres félfordulattal válaszol a túl gyors tempójától hátrahőkölő Lőrinc barátnak, valójában észre sem veszi, hogy a szemrehányás morális álarca mögött önnön egzisztenciájára vonatkozó alapvető kérdés rejlik.)

Shakespeare hőseinek - az újkor hajnala követeinek - nem kell választ adniuk a miért kérdésére. A szerelem oka - ez a kérdés értelmetlen, pontosabban horizontjukról nem látható. A természet magától értetődőségére való hivatkozás minden más kérdést elhallgattat, minden kétely lehetősége elől el-állja az utat. (E természeti érv használata tér majd vissza korszakot meghatározó cinikus módon Choderlos de Laclos *Veszedelmes viszonyokjának* híres szakítólevelében is : „Az ember mindenre ráun, angyalom. Ez a természet törvénye, nem az én hibám. Ha tehát ma beleunok egy szerelembe, mely négy hónapig halálosan érdekelt, az nem az én hibám.") A mezőn járva nem szorul magyarázat-ra a rét füvének kellemes érzése. A nap-sütés gyönyöre után akár méltányosnak is tekinthető az árnyék hűvösének élvezete. Mi okunk is lenne magunkat arról kérdezni, hogy mit miért teszünk?

Ám mit is láthatunk akkor, ha *a Szentivánéji álom* tanítását élesen megvilágító Goethe-mű felől szemléljük a drámát? Igaz és bizonyos, hogy a regény konkrétan semmiképp sem támaszkodik a drámára, ellenben tudjuk, hogy a forrása Olaf Bergman kémiai értekezése: *De attractionibus electivis.* Ám ugyanakkor a művek rokonsága letagadhatatlan, és a regényben - az időben hozzánk közelebb - mintha még élesebben követhetőek lennének a kiismerhetetlen természet közönyének kérdései. A négy személytelen Shakespeare-hőssel szemben, akik hangsúlyozottan akárkik is lehetnének, Goethe regényében négy, szélsőségesen kulturált és kulturáltságával tisztában lévő alakkal van dolgunk. Itt Puck varázsos működésének helyére már a cserebomlás, a hősök által ismert és kellő iróniával némiképp önnön helyzetükre is vonatkoztatott folyamata lép. Mindaz, ami Shakespeare művében még varázslatos volt, mindaz, ami a drámában még külső, az itt már a hősök sajátja, a felderíthetetlenül közelítő és megakadályozhatatlanul zajló folyamatok itt már magukban az alakokban történnek. Puck eltűnt, többé nem gondolhatjuk, hogy az önismeret kérdése meseszerű vagy álomi len-ne csupán. Nem gondolhatjuk, hogy álmunkban tévelygünk, hiszen mindvégig ébren vagyunk, ám akkor sem látunk. Az ember nem ura a sorsának, sőt sorsa sincsen, az énre vonatkozó kérdés folyamatosan újra kérdezendő. *A Szentivánéji* toposszá vált, mítosszá, Hermia, Helena, Demetrius, Lysander éppúgy az ember tökéletlenségének a hősei, mint Ottilia, Eduárd, a Kapitány és Charlotte, annak a némaságnak, amellyel, túl a hagyományon, önmagukban is találkozhatunk.

„A szerelem csak ott lesz tökéletes, ahol - természete fölé emelve - isten beavatkozása megmenti. Így ama szerelemnek, amelynek démona Erosz, nem a mezítelen meghiúsulás jelenti sötét végét, hanem az ember természetében rejlő legmélyebb tökéletlenség valódi előhívása." (Walter Benjamin: Goethe: Vonzások és választások.)

Ha igaz is lehet, hogy *a Szentivánéji álom* komor mű, mégsem felejthetjük el, hogy nem pusztán a burka, de a formája is vígjáték, ugyanis valóban komikus mindaz, amit látunk. E történet nevetséges, ám csak akkor igazán az, ha a könyörtelenségét és megbocsátó könnyedségét egyszerre érvényesíti. Marton László rendezése bővelkedik erényekben, ám legnagyobb kérdése minden vitathatatlan vitalitása ellenére mégis az, hogy mennyiben teremtette meg e kettős egyensúlyt, mennyiben éreztette a komikum irgalmatlanságát, hogy igaz értékében tüntethesse fel a megoldás isteni megbocsátását. Ez az egyensúly azon is múlik, hogy miképp oldja meg a rendező a theseusi és oberoni világ kettősségét. Marton e két szerepet egy színész-szel játszatja el, s amennyire lehetséges és kézenfekvő ez a megoldás, épp annyi-ra indoklást és értelmezést követelő. Ha az utolsó jelenet célzásokban gazdag lehetőségét ki akarjuk bontani, akkor csak e kettős figura, e két szerep pontos értelmezésével lehetséges. (Oberon-Theseus ha egy, s ha Janus, akkor minek a Janusa, mi az, amit lát, egyszerre tekint-vén előre és hátra, milyen világokat lát együtt ez az egy-kettős alak?)

Sajnos ezt az értelmezést Marton egész egyszerűen nem végezte el, s e tekintetben elmarasztalható a Lukács Sándor által választott szinte érthetetlen játékmód. Ő mind a két figura esetében ugyanazt játssza. Ez esetleg lehetséges lenne, ha a figurák ugyanolyanságukban is valamilyen érthetőbb karakterre mutatnának. Ám az a mód, ahogyan ő játssza a hősöket, mindkét esetben eltér egyrészt Marton, másrészt, megítélésem szerint, Shakespeare világától is. Míg a többiek vagy komédiáznak, vagy kiáltozva szenvednek, Oberon-Theseus, hatalmát szimbolizálandó, a darabtól is idegen méltósággal ereszkedik alá Puckhoz, Titániához és Hippolytához egyaránt. Lukács szenveleg és modoros, épp az nem illő ebbe a darabba, amit ő játszik. Nevezetesen a szomorú férfiú, a hímbánattól nekikeseredett hős. Ez a hang ugyanis ebben a világban semmit nem idéz és semmihez sem kapcsolható.

Mindez sajnos megszüli a maga eredményét. A keret valóság és álom szövedéke, csak a látvány, ám nem a szöveg szintjén létezik. Azaz hiába a valóban kiválóan megoldott díszlet - Fehér Miklós munkája -, hiába Jánoskúti Márta pontos jelmezei, hiába a merően mást játszó Puck minden igyekezete, az a szituáció, amelyben hőseink élnek, nem megfogható.

Holott a tér, amelyben a játék folyik, igen látványos. Fehér. Miklós nagyvonalú megoldások iránti érzéke *(Homburg hercege, Sanda bohóc* stb.) ismert, de nem mindig bizonyult nagyvonalúsága szervesnek és indokoltnak. Most azonban - túl a Belvárosban az idén kötelező hídon - szinte egyetlen dolgot talált ki, ez viszont költőiségében és egyszerűségében az előadás meghatározó elemévé vált. Ez a hídról lelógó villanykörték csillagegyetemmé tágítható végtelen világa. Ezeket a körtéket csavarja be Puck, ezzel indítván a játékot, mutatva, hogy végül is minden szál az ő kezében van. A különböző mozgásokat, a híd süllyedését és emelkedését úgy kísérik e villogó, homályos fények, hogy nem pusztán elfeledtetik a mozgás okozta kényszerűséget, de mintha még meg is adnák a játék nyugodt alaptempóját. Ugyancsak ehhez az egyszerű és költői megoldáshoz tartozik a párnákból kialakított, elég szabadságot és kötetlenséget engedő és teremtő tér létrehozása is.

Ám az alapkérdés nincs feldolgozva: a négyes ott áll a színpadon, s nem is akármilyen színészekkel van dolgunk. De Marton a kérdezés helyett inkább gyönyörködik és gyönyörködtet. Álom a darab címében, álom a színpadon. Költészeti szándékai nem engedték, hogy valójában nagyító alatt, és ha kell, némiképp kegyetlenül megmutassa, mi is történik a mindent kiegyenlítő happy end előtt. Inkább érdekli a helyzetek evidens

humora, mintsem a történet teljességéből következő komikum. Inkább érdekli az intrikus egyensúlytévesztésből következő veszekedés és kikosarazottság bájosan mértéktartó bemutatása, mint a hősök között a darabban működő erők fel-színre hozatala.

Ezért van, hogy a kellemes előadás végül is - különös módon ez is vissza-utal a darab igazi lényegére - üres lesz, szinte indokolatlanul. Ezért van, hogy az utolsó jelenet az egész előadáshoz képest is feltűnően rossz, boldog hőseink unottan ülnek, és éppoly közömbösen, néző-ként viselkedve szemlélik Zubolyék alakítását, mint mi magunk. Ez a négyes, ha össze is tartozik, sajnos az alakítások szintjén messze nincsen egyensúlyban. Először is: a nők jobbak, mint a férfiak. Hernádi Judit és Pap Vera sokkal közelebb vannak egymáshoz, és valamiképpen az előadás lehetőségeihez is, mint Szakácsi Sándor és a nála is gyengébb Szerémy Zoltán f. h. Hernádi Judit Helenája a leggondosabb munka, bár a két színésznő alkatára kitalált kettősben ne-ki van szerencsésebb helyzete. Az elmúlt évek legszexepilesebb, döntően erotikus vonzásúnak kikiáltott, pszeudo-Karády-dalokat éneklő színésznője áll, és nem kell senkinek, ez már önmagában véve félsiker. A szerencsétlen nőt játszandó, az is jól jön, hogy sokkal magasabb Pap Veránál, és Hernádi ezzel az adottságával is jól játszik. Meggörnyedve vonszol-ja magát a színpadon, kezét az égnek emeli, sóhajtozik, remek paródiáját játssza el a semmit nem értő és roppant módon gyanakvó nőnek. Sajnos kicsit halványabb Pap Vera, aki inkább halk - el-tekintve az akrobatikus stílusban meg-oldott veszekedéstől -, mint hamvas. A négyes megoldatlanságának következménye, hogy játékmesteri szerepében Puck elszigeteltté, hellyel-közzel magánzóvá válik. Az inkább csak bók, a kor-szak undok, felületes divatjának való hódolás, semmire sem kötelező ötlet, hogy az első jelenetben gyorsan magáévá teszi az egyik tündért. Magától ettől az ötlettől semmi sem változna meg. A narcisztikus Puck már komolyabb és hasznosabb ötlet, az önszerelemben élő hős alakítja a többiek szerelmi sorsát, a nemek harcán kívül álló igazítja el a nemek küzdelmét - ez a megoldás végiggondolt és végig is játszható, amint azt Rudolf Péter alakítása is mutatja. A narcisszuszi Puck jól utal az ő eltérő valóság-pozíciójára, ő nem annak a világnak a részese, amelyben az athéniak szenved-

Szombathy **Gyula (Zuboly) a Szentivánéji álomban (Ikládv László** felvételei)

nek. Ezt a más, egyrészt igencsak létező, másrészt irreális világszintet Rudolf egyedül nem igazán mutathatta fel, ehhez kellett volna egy a jelennél jóval kevésbé modoros Oberon és egy kevésbé nagyságosasszony t alakító Titánia.

Ugyanis Bánsági Ildikó a maga kettős szerepében, ha mérsékelten is, de partneréhez kapcsolódva szükségszerűen megismétli Lukács Sándor játékmódját: mindkét szerepét ugyanazzal a méltóságteljes unalommal alakítja. Sajnos így a meghatározó fontosságú szamárszerelem jelenete is feleslegesen infantilizálódik.

Nem hiszem, hogy a Zuboly-Titánia szerelem erőteljes iróniáját és durva egyenességét mindenkor kötelező lenne a maga kendőzetlenségében eljátszani, ám mindenképp elkerülhetetlen, hogy e jelenet erotikus legyen, hiszen ez itt nem pusztán felszín, hanem maga a tárgy.

E jelenetben az erotika történik, ez a főszereplő. Marton egyrészt óvta az előadás általános visszafogottságát, költőiségét, másrészt Bánsági Ildikó stílusa sem volt alkalmas az itt felmerülő váltás megteremtésének lehetőségére. Igaz, hogy a Zubolyt játszó, egyébként kiváló Szombathy Gyula jelmeze is oly komikusan ártatlan, ami lehetetlenné teszi a jelenet jelentésgazdagságának kibontását. Bánsági Ildikó úriasszonya és Szombathy Gyula Fülese inkább enyelegnek, mintsem szeretkeznek. Pásztori idillt imitálnak ott, ahol annak nyoma sincs. Titánia azzal az alakkal szemben élveteg úrinő, aki sem szamárként, sem Zubolyként nem lehet erre kíváncsi, de hát ő maga sem úri modorát kívánná e jeles kentaurral továbbcsiszolni.

A Titánia-szál kínos polgárisága és lehetőségeinek hiánya megint erősen hozzájárul az összkép ürességéhez. (Egyébként e nászhoz tartozik Lukács Sándor talán egyetlen igazi felvillanása, Puck beszámolójára szomorúan morogja maga elé: „Jobban ütött ki, hogysem gondolám." Az a tapasztalat, amit a természet rejtett erőinek ura épp e pillanatban szerzett, nem túl biztató, az a fordulat, amelyet látott, nem túlságosan hízelgő.) Az üresség és a megvalósítottság e felemás összképébe illeszkednek bele a komédiások, akik talán a legegyenletesebb teljesítményt nyújtják.

A színvonal itt, a szerepekből is adódóan, elsősorban Reviczky Gábornak (Vackor) és Szombathy Gyulának köszönhető. Kettejük komédiás kedve éppoly kimeríthetetlen, mint árnyalt játékmódjuk s az előadás egészére kiterjedő figyelmük. Reviczky alakítása, a világából semmit sem értő, semmit sem látó, ám mind-ezt derűs türelemmel és enyhe sejtelmek-kel elviselő Vackor, volt talán a leginkább shakespeare-i, kettős jelentésű, egyrészt komikus, másrészt szorongató figura. Ő mutatja talán a legélesebb módon, hogy minek a tükrei is a mester-emberek. Nem elsősorban Pyramus és Thisbe története az allegória, hanem ők maguk. Ám az elme világosságától meg-fosztott alakok csak akkor válnak tükrökké, ha van mit tükrözniük, ha a nagy-világ, Theseus Athénja, tűnik fel keretükben. Csak ebben a keretben nyeri el értelmét Theseus végső intő szózata,

csak a mesteremberek világában válhat ez is nevetségessé és komikumában feleslegessé. (Ennek a megoldatlanságáról nem a színészek tehetnek.) Reviczky remek ebben a jelenetben, elmondván prológusát, némán ül kis sámlija szélén, szemüvege mögül figyeli barátait és az urakat, és válltartása, mosolya, egy-egy karmozdulata, legyintése, lassan világossá teszi, hogy ez az ember a maga korlátoltságában sem érzi végtelennek a távolságot maga és Theseus között: lehet, hogy végső soron ugyanolyanok mind a ketten.

Végül, de nem utolsósorban jó Rudolf Péter f. h. Puckja is, elsősorban elfogulatlansága, manírmentessége, gyakorlatlansága révén. (Mindez nem azt jelenti, hogy azért jó, mert idegen a Vígszínház profi közegében.) Kívülálló Puckjában érezhető talán a legegyértelműbben az egész előadásból egyébként sajnos többször hiányzó kétértelműség, öröm és szorongás, kíváncsiság és óvatosság, gonoszság és kedély. Az egész *Szentivánéji-játékra* jellemző ambivalencia talán itt a legszemélyesebb.

*

Marton László körültekintő és gondos munkája vitathatatlanul megvalósította *a Szentivánéji* rétegeinek egyikét: s azt hiszem, a legkülsőt. Eleve lemondott a teljességről, így ha az előadás önmagán belül teljes is, elvesztette mitikus erejét, elvesztette igaz vonzásának egy részét. A mérleg két serpenyője közül itt az egyik üres. Így az előadás nem annyira rólunk szól, mint - hitem szerint - a darab maga. Elmondják ugyan a darabot, de az nem szólal meg eléggé. Színművet látunk, de hiányzik a színház mítosza. Ám ha valaki - és Marton láthatóan igen - ért a színházhoz, akkor nem szükségszerű, hogy elfelejtkezzék annak teljes súlyáról, még ha ez össze is zavarná az oly tiszta képet, még ha ez esetlegesen - de nem szükségszerűen - le is venne a siker egyébként várhatóan komoly mértékéből.

Shakespeare: Szentivánéji álom (Pesti Színház) Arany János *fordítását átdolgozta:* Eörsi István.

Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Zene:* Presser Gábor. *Mozgás;* Köllő Miklós, Pintér Tamás. *Rendező:* Marton László.

Szereplők: Lukács Sándor, Huszár László, Szakácsi Sándor, Szerémy Zoltán f. h., Reviczky Gábor, Sörös Sándor, Szombathy Gyula, Rácz Géza f. h., Kenderesi Tibor, Méhes László f. h., Bánsági Ildikó, Pap Vera, Hernádi Judit, Rudolf Péter f. h., Eszenyi Enikő f. h., Fon Gabi f. h., Rónaszegi Judit f. h., Nyertes Zsuzsa f. h.

KOLTAI TAMÁS

„Múlt éltem vadként rohan reám"

A Peer Gynt Miskolcon

A Peer Gynt előadásához egyszerre van szükség érzékeny szcenikai és filozófiai gondolkodásra. Ibsennek ez a - *Brand* mellett - legkevésbé „ibseni" drámája gyakran kifog a rendezőkön. Nem véletlen, hogy csak a legvizionáriusabb alkatú mesterek, egy Chéreau, egy Stein vagy a kitűnő finn LÍngbacka tudták autentikusan színpadra fogalmazni. S fogalmazványaikban nem számíthattak az Ibsen-kutatók támogatására. Lukács Györgytől Jan Kottig az elemzők legtöbbje Ibsen „zárt térben" játszódó darabjai-nak kulcsát kereste, nem éppen alaptalanul, hiszen ezekkel teremtette meg azt a drámatípust, amely a XX. századi *társadalmi iránydráma* ősének tekinthető. A *Peer Gynt* kilógott ebből a sorból; félig reális, félig mesei világa, a drámai költemény formájába öntött pikareszk cselekménye, a létfilozófia norvég folklórba ágyazása s nem utolsósorban Goethére való nyílt irodalmi utalásai a Faust-pár-huzamok tájékára vezették az elméletírókat. Ez nem könnyítette meg a rendezők dolgát - *a Faust* éppúgy ritka műsordarabja a színházaknak, mint a *Peer Gynt*.

Az előadás praktikus nehézségei mindenekelőtt a cselekmény hat évtizedre szóló széthúzásából adódnak. A játék a XIX. század elején kezdődik, és a hatvanas években ér véget. A fiatal és az öreg Peert ritkán tudja egyforma intenzitással eljátszani ugyanaz a színész, s ha igen, akkor a szerepépítésre fordított energiák jó része rámegy az öregedés külsőségeinek ábrázolására. A rendezők néha kitalálnak „megoldásokat". A budapesti Nemzeti Színházban a negyvenes évek elején volt egy olyan változat, amelyben Apáthi Imre játszotta a fiatal Peert, Lehotay Árpád az öreget. Ez a megkettőződés dramaturgiai értelmet kapott Ralf LÍngbacka rendezésében, ahol a világutazó Peer előtt, a hajótörés utáni kábulatban lejátszódik önnön fiatalsága, s *így* a visszapergetett emlékezet filmjében, „az emberélet útjának felén", mintegy tanúként nézi végig saját történetét.

Csiszár Imre, a miskolci Nemzeti Színház előadásának rendezője, ha más értelemben is, szintén szkizofrén figurának látja Peert. Blaskó Péter személyében voltaképpen *mindvégig két Peer van jelen. Az* egyik, aki végigjátssza a maga karrier- vagy szenvedéstörténetét (kinek hogy tetszik). Ez a Peer nem öregszik, ugyan-az marad az utolsó jelenetben, mint az elsőben volt. Van azonban egy másik Peer is, aki időnként (ritkán) föltűnik az előszínpadra képzelt otthon gyertyafényes asztalánál, reszkető kezében flaskát tartva pálinkát szopogat, s együtt öreg-szik Solvejggel. Alkalmanként ez a reszketeg, öreg Peer lép ki -- azaz vissza -, újra fiatalon, a saját történetébe.

Mielőtt a mélyére néznénk ennek a meghatározó kettős képnek, amely valószínűleg az előadás fundamentális gondolatát tartalmazza, meg kell állapítanunk, hogy a rendezői ötlet extenzív, de nem önkényes. A kunyhó a darabban is föltűnik a vándorló Peer előtt, valahol a realitás és irrealitás mezsgyéjén, ahonnan a megtörtént események csak déli-bábnak látszanak (Áprily Lajos ford.): „Tán álom űzi játékát velem? Itthon vagyok s látom a végtelen / megjárt világokat egymás után. / Múlt éltem vad-ként rohan reám." Ibsennél a kunyhó, s benne az örökkévalóságig váró Solvejg, a menedék jelképe. Az elszalasztott bizonyosságé: „Most már tudom, ez a kép volt velem, ez hívott, űzött haza szüntelen." Csiszár megfordítja a képet - és a képletet. Mintha az otthon volna valóságos, mintha az együtt öregedés játszód-na le a realitásban, s a peeri elvágyódás kényszerítené a hőst újra és újra vissza a maga képzelettörténetébe. Eszerint a *Peer* Gynt-előadások szokásos konvenciója sem érvényes, az „ewige Weibliches" jelképeként múlhatatlan-ifjan várakozó Solvejggel. Épp ellenkezőleg: Peer játssza végig a maga *küzdéstörténetét* örök fiatalon, örök Ádámként.

S ezzel eljutottunk addig a következtetésig, hogy Csiszár - ha egyáltalán bármire - inkább Madách-reminiszcenciákra épít, mint Goethe-párhuzamokra.

Lehet, persze, hogy a játék és a keretjáték viszonya sokkal egyszerűbb. Talán csak az alkoholos öregségbe fulladt Peer tekint vissza szenilis nosztalgiával élet-csalódásainak eseménysorozatára. Nem hiszem, hogy erről volna szó, mert eb-ben az esetben Csiszárnak az előadás elejére is be kellett volna exponálnia az agg párost. De ha így volna, az sem sokat változtatna a hatáson. Az álomkunyhó mint az elveszett paradicsom szimbóluma nem létezik az előadásban. Egészen pontosan: két, egymástól szcenikai-

lag is élesen elütő *otthonkép* létezik. *Az* egyik - a gyertyacsonkos asztal a pálinkásbutykossal - az életcsőd, a szkepszis valóságos színhelye, (Úgy is lehetne mondani: ez „Faust dolgozószobája".) A másik: a szülői ház, Aase picinyke kunyhója, amit időnként betolnak a színpad közepére, s amiben az Aase alakját felöltő Solvejg tartja karjában Peert - az Anya-jelkép a Fiú-jelképet -, miközben kívül fölvonul a cselekmény összes szereplője. Ez a kunyhó bölcső és koporsó is egyben; az „örök nő" szimbóluma pedig *az* egyetlen alakban perszonifikálódott Anya és Feleség. Nem véletlen, hogy *ezzel az* otthonképpel zárul az elő-adás, nem a másikkal.

Logikusan adódik a kérdés, hogy mennyire módosítja ez az értelmezés a hagyományosan kialakult Peer-képet. Nem könnyű a felelet, az előadás komplexebb áttekintése szükséges hozzá.

Annyi felületes látásra is megállapítható, hogy Csiszár a drámai teljesség megragadására törekedett. Bár rákényszerül bizonyos szöveghúzásokra - a darab enélkül nem sűríthető egy átlagos színházi estbe -, a dramaturg Molnár Gál Péter segítségével olyan változatot készített, amelyből egyetlen lényeges motívum vagy momentum sem hiányzik. Hasonlóan nagyigényű a vizuális látomás. Szlávik István monumentális díszlete fölhasználja a modern színpad-technika vívmányait annak érdekében, hogy végre tudja hajtani Ibsen instrukcióit. (Ezek közül is a legnehezebb és a legbravúrosabb a hajótörés jelenete.) A díszletnek nincs egységes stílusa, mint ahogy a dráma egyes jelenetei is más-más anyagból szövöttek. A rendező tudatosan vállalja ezt a stilisztikai heterogenitást, sőt rá is játszik, amikor a marokkói tengerparti képből cirkuszi bohóctréfát csinál, később pedig Huszárik Zoltán Elégiájának részletét vetíti a vászonra, A díszletre - és Szakács Györgyi jelmezeire - az egyes jelenetek belső tartalmát a rendezői értelmezésnek megfelelően ki-bontó funkcionalizmus jellemző. A hegy-völgyes norvég táj a maga eredeti -- múlt századi - romantikus teatralitásával van jelen, legföljebb a ködöket fújják be modern gépezetekkel. A marokkói bohóctréfa hatalmas üres térben játszódik. A kairói elmegyógyintézet kazamatáinak rácsos följárói és a levegőbe függesztett börtöncellái éppúgy egy másfajta, modern szcenikai gondolkodást tükröznek, mint a tenger hatalmas, fekete viaszos-

Tímár **Éva (Aase) és Blaskó Péter (Peer) a miskolci Peer Gyntben**

vászon hullámai és a közöttük hánykolódó hajó.

Az előadást, úgy gondolom, mindenekelőtt *vizuális benyomásként* fogjuk megőrizni emlékezetünkben. A képek ereje kivételes. A Dovre-birodalom nyíltszíni változásban tárja föl előttünk hatalmas torokhoz hasonlító, föld alatti barlangját. A hánykolódó tenger bravúros szcenikai effektussal - és Mártha István zenéjének ideillő akkordjaival - tűnik át a Gudbrand-völgy lankás lejtőire. A látvány hatását fokozza a nagyszámú statisztéria fegyelmezett és esztétikus mozgatása.

A képek evokatív ereje bizonyos értelemben heroizmusra kényszeríti a Peert játszó Blaskó Pétert. Meg kell felelnie a szcenikai kihívásnak. Blaskó heroizmusa nem csupán a fizikai teljesítményből fakad; valójában a fizikai teljesítmény érzékelteti magát a küzdéstörténetet. A színésznek hatalmas svunggal kell végigjátszania a több mint négyórás előadást. A „császárság" álma mintha a féktelen életszomj, a teljességre törekvés, a vehemens nekibuzdulás szinonimája lenne Blaskó Peerje számára. Nem a nagyokat lódító, kajla legénykét kapjuk, akit a ködös hegyormokról a nem kevésbé áttekinthetetlen „társadalomba" űznek nagyralátó, illuzionista álmai. Nem is a túlfejlett individuumot, a szuperindividualistát, aki a „légy önmagad" nevében mindenkin átgázol.

Blaskó Peerje valószínűleg nem azért kiközösített a falujában, mert nagy tetteket füllent, hanem azért füllent nagy tetteket, mert kiközösített. A „császárság" sem azt jelenti a számára, hogy mások fölé tornázza, csupán hogy *megvaló sítsa* önmagát: Az „önmagam lenni" s ez ibseni gondolat - a „magam meghaladni"-val egyenlő a szemében. A Blaskó játszotta Peer ezért a célért indul el s megy bele a vállalható kompromisszumokba. Az előadás mintha azt bizonyítaná, hogy a világnak éppen a megőrzött individuumra nincs szüksége, s olyan cél sincs, amiért érdemes volna lemondani az egyéniségről. A hagymát hámozó Peer nem önnön személyiségének mag-ját keresi a héjak alatt, hanem a célt, ami-ért érdemes küzdeni. S hogy nem találja, már jön is érte kanalával a Gomböntő, aki csak arra vár, hogy a Peer-féle „individualistát" is beolvassza - a masszába, Az előadás harmadik felvonásának körforgásszerűen ismétlődő permanens halottasmenete, miközben állandóan figyelmeztet a Gomböntőnek szállított, ki nem fogyó „emberanyagra", baljós háttér ehhez á rendezői gondolathoz.

A korábbi kérdésre adott bizonytalan válasz tehát valahogy úgy hangzik, hogy a „norvég illúziók" írói kritikával szemlélt jelképalakja *alapos változáson* ment át az előadásban. A válasz azért bizonytalan mégis, mert bár a figura értelmezésé-nek megváltozása könnyen érzékelhető, s így nem nagy kockázat kimondani, hogy Peer ezúttal *a rendező vállalt hőse,* az állítás igazolására nehéz részleteket előhívni.

Egyszerűen azért, mert az előadásban nincsenek részletek. A hőshöz való kritikai viszonyunk megszűntével eltűnt a játékból az alakját övező irónia, nyoma sincs a Peer és Aase közti incselkedő haragszomrád-kapcsolatnak... Röviden szólva: minden, ami hétköznapian em-

Igó Éva (Solvejg) és Blaskó Péter (Peer) Ibsen színművében (Jármay György felvételei)

hetti, s ezáltal könnyebben megközelíthető, átadta a helyét a „fölstilizált", modellisztikus-allegorikus-szimbolikus képszerűségnek. Ez törvényszerű, hiszen a szöveg értelmezésére az előadás munkahipotézise szerint nincs lehetőség. Blaskó hatalmas elánnal veti bele magát a játékba, teljesítménye fizikai értelemben is lenyűgöző - például percekig szaladgál szövegmondás közben a domboldalon, karjában a Tímár Éva játszotta Aaséval - , de már az árnyalásra nem kap időt. Sem a szöveg árnyalására - hangja a megerőltetés miatt kissé „fedett" és artikulálatlan - , sem a játék részleteinek kidolgozására. Ahol mégis, ott dimenziót tud adni a figurának. Például Aase halálakor; ez a ritka „lírai betét" - Tímár Évával - az előadás leghagyományosabb és színészileg legszebb részlete.

Kétségtelen, hogy a sokszereplős dráma a címszereplőn és Aase anyón kívül nem kínál igazán hálás szerepeket. Talán még egyet: Anitrát, akit - a Zöldruhás nővel összevonva - Molnár Zsuzsa ját-szik. Solvejg is inkább színészi „jelzés", Igó Éva bensőségessége ellenére.

*

Furcsa paradoxon a színház. A miskolci *Peer Gynt a* szó legszebb értelmében igazi teátrum, amelynek teljes kibontására szánt, súlyos, költői szövegét elnyelik a gyönyörű képek. A néző azon kapja magát, hogy belefeledkezik a látványba, miközben *hallja,* amit a színészek mondanak. De a hallottak értelmezésébe olykor belefárad, s ilyenkor óhatatlanul kikapcsol. Ha megkérdeznék tőle, kicsoda ez a Peer Gynt, nem biztos, hogy tudna felelni. Talán hasonlítana azokhoz *a modern ruhás* fiatalokhoz, akik a játék vége felé idegenül merednek a saját legendájává vált hősre. Nem is ismerik, nincs közük hozzá.

Meglehet, persze, hogy éppen erről szól az előadás.

Henrik Ibsen: Peer Gynt (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Áprily Lajos. *Dramaturg:* Molnár Gál Péter. *Zeneszerző:* Mártha István. *Koreográfus:* Majoros István. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendező:* Csiszár Imre.

Szereplők: Blaskó Péter, Tímár Éva, Matus György, Bánó Pál, Horváth Zsuzsa, Igó Éva, Borbély Ildikó, Demcsik Annamária, Gyarmathy Ferenc, Fráter Kata, Teszáry László, Szabados Ambrus, Máhr Ági, Márffy Vera, Olgyai Magda, Németh Éva, Makra Ildikó, Farkas Szilvia, Krivjánszky István, Zoltán Sára, Molnár Zsuzsa, Polgár Géza, Csiszér András, Sallós Gábor, Kulcsár Imre, Somló István, Vass László, Éble János, Szirtes Gábor, Gáspár Tibor, Mihályi Győző, Galkó Balázs, Tardy Balázs, M. Szilágyi Lajos, Kuna Károly, Palóczy Frigyes, Hidvégi Elek, Csapó János, Bregyán Péter.

NÁDRA VALÉRIA

Zenés-táncos kirgiz skanzen

Ajtmatov műve a Thália Színházban

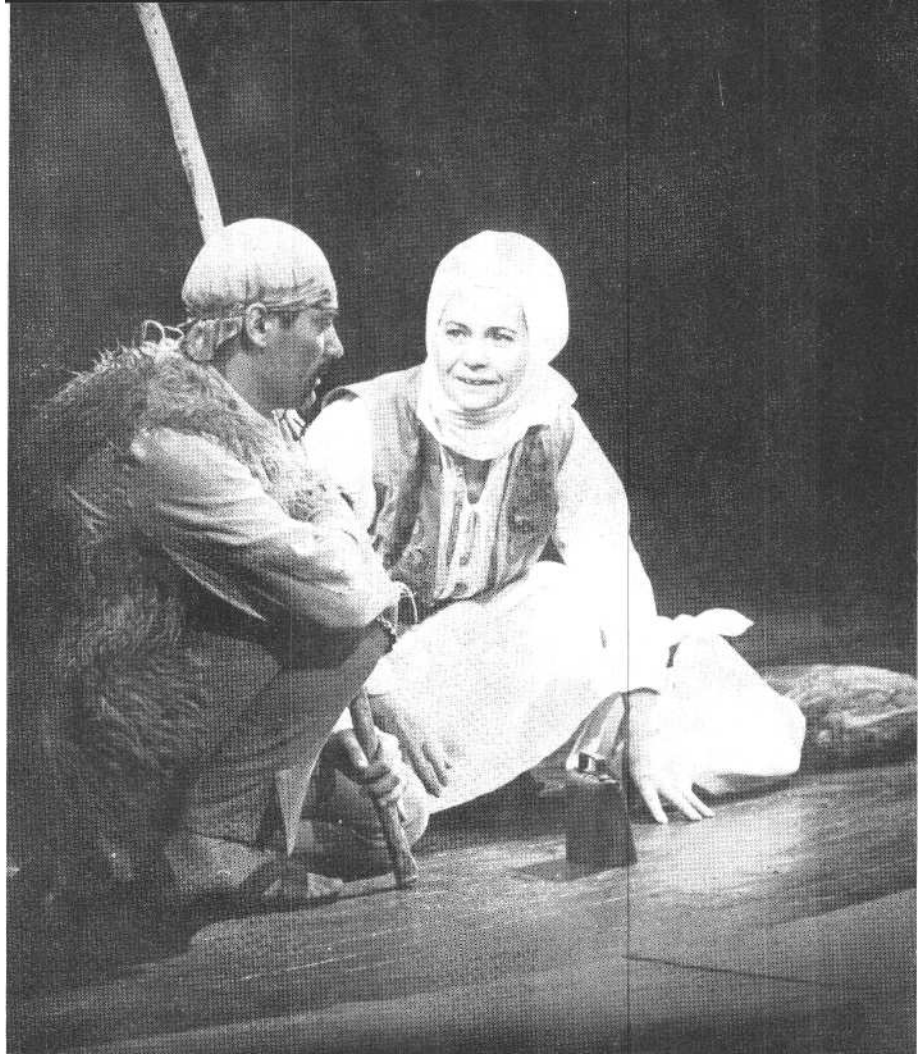
Ajtmatov regénye, *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* sem kerülhette el a sorsát - műsorára tűzte a Thália Színház. A kész produkció a színpadra alkalmazók (Elbert János és Kazimir Károly) - nyilatkozataiból ismert - előzetes aggályait igazolta, amely szerint ezt a regényt nem lehet színpadra állítani. A Thália Színház azonban nem ismer lehetetlent, Ajtmatov műve viszont a színpadon valóban keményen ellenállt a vállalkozásnak.

„Az ember, ha nem emlékszik múltjára, amelynek segítségével újra meghatározhatja helyét a világban, az ember, aki nélkülözi népének és más népeknek történelmi tapasztalatait, kívül marad a történelmi perspektíván és csak a mának képes élni." Maga Ajtmatov foglalja össze így műve legsúlyosabb, legfontosabb és - tegyük hozzá - számunkra is legaktuálisabb gondolatát. A múlthoz való viszony őt, egy kis nép fiát, érthetően izgatja, és többrétű írói nyomozásra készteti. A kirgiz kultúrában még az írásbeliség is újkeletűnek számít. Az írói feladatok megsokasodtak ettől a ténytől. Maga Ajtmatov például fiatalkorában úttörő munkát végzett a néphagyományban élő dalok és legendák összegyűjtése, lejegyzése terén, s a folklórhoz való rendkívül erős kötődés mindmáig jellemző önálló alkotásaira is. *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* például az „akinek" (népi énekmondók) két mondáját dolgozza össze a jelennel és a jövővel. Az első pillantásra bonyolult szerkezetűnek tetsző mű mind a négy rétege ugyanazt a gondolatot közvetíti, s így harmonikusan illeszkedik egymáshoz. „Az emberi emlékezet lánca a földről már felér a világűrbe" - mondja Ajtmatov, s valóban: a két ősi monda lényegileg ugyanarról szól, mint a tudományos-fantasztikum szférájába tartozó űrtörténet, illetőleg a közelmúltban (az ötvenes évek elején) és a jelenben játszódó cselekmény. Írói megformálás tekintetében a szovjet-amerikai űrpáros találkozása a földön kívüli fejlettebb civilizációval - a leggyengébben megoldott rész a regényben. A kapcsolatfelvétel az idegen civilizációval meghiúsul, s a bizalmatlan elzárkózás ki tudja

milyen baljós jövőt helyez kilátásba. Mindez gyermetegsége és elnagyoltsága ellenére sem idegen test Ajtmatov gondolati koncepciójában, hiszen ezzel a motívummal sikerül kozmikussá, mitikussá növelnie a mű másik három rétegének a jelentőségét.

Nem így a színpadon, ahol mindebből csupán annyi jeleníthető meg, hogy jobbról és balról időről időre megjelenik egy-egy szkafanderes színész a maga emeletnyi állványán, és fülsértően bömbölő megafonhangon közleményeket olvas fel. Felbukkanásuk nem úgy hat, mint ha a cselekmény más közegben fejlődne tovább, hanem idegen, a produkció más elemeivel nem szervülő kitérőként, amely az enélkül is túlzsúfolt, túltarkított előadásnak csak további tehertétele.

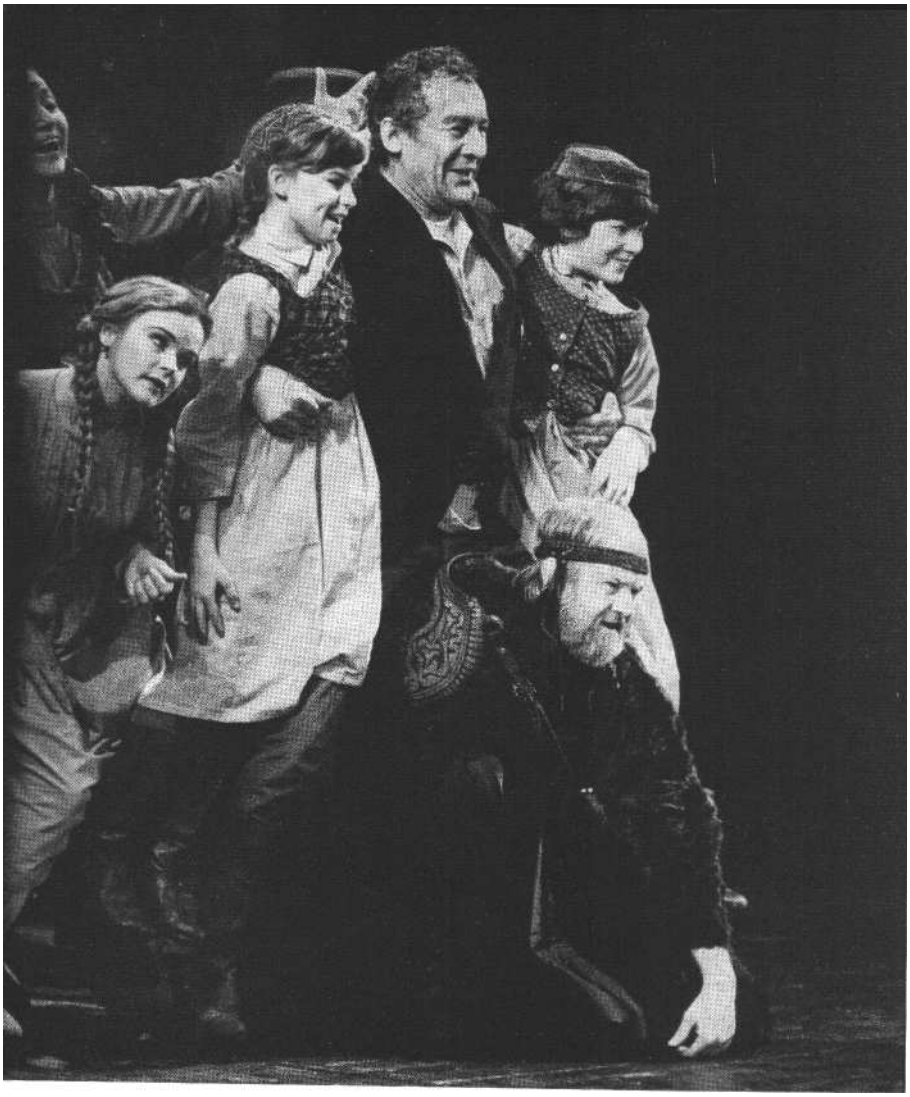
Az a bizonyos nap, amely „az évszázadnál hosszabb" - vagyis a közelmúlt és a jelen történéseinek metszőpontja - nem más, mint a nap, amikor meghal az idős Kazangap, és Förgeteges Edigej megpróbálja teljesíteni a halott végakaratát: az ősi, törzsi temetőben, Ana-Bejitben helyezzék végső nyugalomra. A helyszín egy csöppnyi kitérő vasútállomás a sivatag közepén, a „sárga homokon", messze a modern civilizációtól, ahol csak néhány család él, félig nomád körülmények között. A világ nagy eseményei tőlük távol zajlanak, de konfliktusai elől elmenekülni itt sem lehet. A hiányzó kényelemért, a könnyebb életért kárpótolja az itt élőket az a nem szavakon, hanem tetteken mérhető, mélységesen humánus viszony, amelyben - döntően Kazangap jóvoltából - ez a kis közösség él. Ez a már-már sehol nem létező, a legjobb értelemben családias, mindenkit megértő, másokat élni hagyó, de a segítséget meg nem tagadó kapcsolatrendszer Kazangap öröksége, amelyet Edigejre hagy. A halott végakaratát az elhunyt fiának ellenében kell teljesítenie Edigejnek. Útban a temető felé, kedvenc tevéje: Karanar hátán újra végigéli az itt töltött évek eseményeit. Felidéződik Abutalip és felesége, Zaripa története, amely a személyi kultusz éveinek konfliktusát képviseli a regényben. Abutalip a háborúban fogságba esett és megszökött, majd beállt a jugoszláv partizánok közé. Hazatérése után gyanakvás, üldözés, börtön lett a része. Ő is, felesége is tanítók voltak, de menedéket és munkát csak itt, ezen a távoli vasúti kitérőállomáson kaphattak. Kazangap és Edigej segítségével ismét emberibbé válik az életük, nevelik gyermekeiket, beilleszkednek a



Ajtmatov: Az évszázadnál **hosszabb** ez a nap (Thália Színház). Incze József (Dzsolamán) és Horváth Teri (Najmán-Ana)

parányi közösségbe - Abutalip mégsem kerülheti el a személyi kultusz szabta sorsát. Feljelentik, vizsgálati fogságba kerül, és felesége azon a napon értesül halálhíréről, amikor az ország Sztálint gyászolja. Edigej titkolt szerelemre lobban a kétségbeesett fiatalasszony iránt, mielőtt azonban közölné vele érzéseit, Zaripa szabályszerűen megszökik a tisztázhatatlan helyzet elől. A jelenbeli történés folytatása és lezárása, hiába Edigej minden erőfeszítése, hogy Kazangapot végakarata szerint temesse el, Ana-Bejitet időközben zárt területté nyilvánították a rakétakilövő-állomás miatt. Ki-látásba helyezik a temető felszámolását, ezzel egy kis nép múltjának legfontosabb tárgyi emlékét szüntetik meg, meg-sértve így a jelenét is. Ezen a ponton válik érthetővé, milyen szoros kapcsolat van a felidézett két ősi monda és a jelenben zajló események között. Dzsolamán története ugyanis arról szól, hogy aki elfelejti apját, anyját, egész múltját, emlékezet nélküli rabszolgává, azaz *mankurttá* válik. Ahhoz, hogy egy társadalom emberméretű maradhasson, meg kell őriznie emlékezetében a jót is, a rosszat is. Ez a motívum a személyi kultusz speciális emlékezéstechnikájával perel, amelynek lényegét így fogalmazza meg az Abutalipot kihallgató tiszt: „Mindarra, ami nem a javunkat szolgálja, nem is kell emlékezni. Aki nem ehhez tartja magát, azt már megfertőzte az ellenség." Dzsolamán, a mankurt, anyja gyilkosává, népe ellenségévé válik - de nem különb nála a jelenben szereplők közül az sem, aki gyávaságból, hatalomvágyból, vagy bármely más Okból elfelejti, honnan jött, ki volt az apja, mivel tartozik az őt felnevelő közösségnek. Vonatkozik ez Kazangap gyáva, meghunyászkodó fiára (akinek - mint halljuk -- „legfontosabb testrésze a feneke"), éppúgy, mint arra az őrparancsnokra, aki útját állta a Kazangapot eltemetni készülő Edigejnek, és nem hajlandó érteni az anyanyelvén. „A halottakat el kell temetni, bármilyen rendszer van is!" - mondja Edigej, mert csak így menekülhetünk meg az arcnélküliségtől. Ajtmatov műve veszélyre figyelmeztet, amelynek lényege - saját szavaival -: „Ősidőktől fogva mind a mai napig kíséri a nagyhatalmi, imperialista, hegemonikus ambíciókat az a vágy, hogy az embert megfosszák egyéniségétől."

Az írói gondolat súlya tehát nyilvánvaló, de nagyon is vitatható, hogy miképpen lehet ebből színpadi gondolat. Az átdolgozók sokat próbáltak kimarkolni a gazdag prózai anyagból, és jó-szerivel semmit se fogtak. A látott pro-



Nagy Attila (Edigej) és Eck Imre (Karana) az Ajtmatov-színműben (Ikládv László felvételei)

dukcióból visszakövetkeztetve azt kell hinnem, hogy azzal nyerte volna legtöbbet az előadás, ha a színpadra állítók Edigej, Abutalip és Zaripa történetére koncentrálnak, és képesek lemondani a legendák megjelenítéséről. A két legenda ebben a megvalósításban nélkülöz minden drámai elemet, népművészeti illusztráció marad, afféle zenés-táncos kirgiz skanzen, természetesen annak is Thália módra elképzelt és megvalósított (tehát korántsem tényleges néprajzi értékű) változata. Éppígy elhagyható és elhagyandó lett volna az űrpáros fantasztikus története, ha már úgy is le kellett szűkíteni patetikus kommünikék elharsogására.

Mostoha feladatot jelent a közreműködők részére is a részvétel ezekben a motívumokban. Nemhogy figurák megformálására, élethelyzetek megelevenítésére nincs lehetőségük, de felbukkanásaik még bosszantják is a nézőt, hiszen lefékezik, mellékvágányra tolják az amúgy sem túl lendületes cselekményt.

A mondák megjelenítésének módja éppenséggel ellentétes Ajtmatov szándékaival: színes, önálló betétekként hatnak ezek a hosszúra nyújtott, némiképp revüsített, táncos, énekes epizódok, jóformán nem érződik, hogy közük volna a jelenbeli történésekhez. Ajtmatov a maga kemény mondandóját mindig az érzelmek felől közelíti meg, innen regényének erős lírai sugárzása, balladai tónusa. Kazimir Károly rendezői koncepciója az eredeti mű líráját vulgárisan ülteti át: eljátszatja, emelt hangvételt, tüntetően stilizált mozgást kívánva a szereplők bizonyos részétől. Két lábon járó szimbólumok jelennek meg a színpadon, és éppen az alkotói szándékkal ellentétes hatást érnek el: komikusnak érződik az, aminek mélységesen komoly érzelmi hullámzást kellene kiváltania. Jól szemlélteti ezt az a betét, amelyben a színpadról oly régóta nélkülözött, határozott karakterű Horváth Teri megjelenik, és egy fehér lepelben karjait emelgetve közli a nézővel, hogy ő az Ana-Bejit temető. A színésznő az előadás időrendjében sokkal később megszemélyesíti Najmán-Anát, a mankurttá lett fiú anyját is. (Jegyezzük meg rögtön, hogy ez utóbbiként megrendítő pillanatokat kölcsönöz az előadásnak.) Amikor viszont „temetői mivoltában" színre lép, nem jöhet még létre az asszociációs lánc, a groteszk hatás viszont azonnal érvénye-sül. Ugyanez a két motívum Ajtmatov regényében a Dzsolamán-monda elmondása után, természetes és szerves módon igy kapcsolódik össze: „Azt a helyet, ahol Najmán-Anát eltemették, Ana-Bejit temetőnek hívják azóta - az Anya Nyugvóhelyének ... " Nyilvánvaló, hogy ez egyike a színpadi nyelvre lefordíthatatlan, de főleg megjeleníthetetlen (és megszámlálhatatlan sokaságú) ajtmatovi leírásnak.

A nekilódult rendezői fantázia, amely feltehetően már a színpadra alkalmazás közben is ez irányba hatva működött, a regényt totális egységben akarja átmenteni, semmiről nem mond le, és végső soron éppen ezzel válik hűtlenné az Ajtmatov-mű lényegéhez. A néző figyelme a fentebb jelzett módon szétforgácsolódik, amikor a logikával ellentétes irányban megfordított asszociációs sorok tömegét, útjára indított és félbevágott motívumszálak egész rendszerét kellene követnie, regisztrálnia és összekapcsolnia. Az űrpáros, a temetés, Abutalip históriája, a Dzsolamán-monda, Karanar, a teve szerelmi kitörésének története, az idős korában szerelemre gyulladt Raj-máli aga legendája, Edigej jelenbeli sorsa, Kazangap fiának története és sok más kisebb-nagyobb motívum összekuszálódása, váltakozó felbukkanása zűrzavart teremt a színpadon, ahol az egyetlen elrendező elvnek egy díszletelem látszik: a sínpár, amely konkrét mivoltában is szerepel, de egyben hivatott az időt és teret is fölszabdalni. (Díszlettervező: Szinte Gábor m. v.) Ha leteszik, a sivatagban futó vasút, ha felemelkedik, rakétakilövő bázis. További segítség a nézőnek, hogy eligazodjék a színes kavalkádban: ami különösen fontos, azt sokkolásszerű hangerővel éneklik vagy kiabálják és addig ismételgetik, amíg ráununk. A cselekménynek több narrátora is van, megafonnarrátor, énekes narrátor (Mikó István), de maga Edigej is ki-lép a szerepéből időnként, és fennhangon elmeséli magának azt, amit átélt. Továbbá, amit elmeséltek a közönségnek, azt később el is táncolják vagy megelevenítik, ám a megelevenítés módja is alkalmanként változik. Bizonyos részleteket naturális hűséggel, másokat éppen csak jelezve mutatnak be. Ennek a rendezői eklekticizmusnak kirívó példája, hogy a Zaripát alakító Kánya Katának egyszer tényleges, hangos sírásban kell kitörnie, máskor éppen csak jelezheti, hogy majd megszakad a zokogástól. Nehéz volna eldönteni, mi sikerült kevésbé az előadásban: a Rajmáli aga szerepére tévesen kiválasztott Mikó István alakjának beállítása és történetének terjengős

előadása, vagy a Karanar tevét magas szintű tánctudással, kiváló karakterizálókészséggel megjelenítő Eck Imre mellé rendelt tánckar feltűnő táncbeli dilettantizmusának tompítása? Mindemellett természetesen csodaszámba megy, hogy úgy-ahogy Edigej története is belefért a három és fél órás előadásba.

Pedig éppen a színészi teljesítmények oldaláról több kellemes meglepetés tanúi lehettünk. Nagy Attila, mint Förgeteges Edigej, élvezte a lehetőséget, hogy végre valódi figurát, színészi skatulyájától elütő alakot formálhat. Egyszerűbb, természetesebb, bensőségesebb, mint az utóbbi időben bármikor. Nem véletlen, hogy az egész előadás legsikerültebb jelenete, szinte az egyetlen, amikor drámai feszültség jelenlétét érezzük, a kihallgatás, ahol a Tanszikbajevet mértéktartóan, finoman megjelenítő Gálvölgyi Jánossal egy kor jellegzetes pillanatait, félelmetes feszültségét tudják közvetíteni. Póztalanságával, egyszerűségével érzékeltetett jellemet Mécs Károly mint Abutalip, és kevés ideig tartó színpadi jelenlétének is súlyt tudott kölcsönözni Kazangapként Szirtes Ádám. Jó pillanatai, találó megfigyelései vannak Kazangap fiának szerepében Benkő Péternek. Sajnos, mindezek a pozitívumként elkönyvelhető felvillanások jószerivel belemosódtak az előadás zavaros összképébe.

Ez a produkció, sajnálatos módon, főként a Thália korábban létrehozott, más revüszerű produkcióihoz hasonlított - nem Ajtmatov regényéhez, amelyet a néző az előadás megtekintése után is úgy olvashat el, mintha még egyáltalán nem találkozott volna vele.

Csingiz Ajtmatov: Az évszázadnál hosszabb ez a nap (Thália Színház)

Fordította: Rab Zsuzsa. *Színpadra alkalmazta:* Elbert János és Kazimir Károly. *Betétdalok:* Mikó István. *Koreográfus:* Eck Imre. *Díszlet:* Szinte Gábor m. *v. Jelmez:* Székely Piroska. *Rendező:* Kazimir Károly.

Szereplők: Nagy Attila, Sütő Irén, Eck Imre m. v., Szirtes Ádám, Lengyel Erzsi, Benkő Péter, Szekeres Ilona, Maróti Gábor m. v., Horváth Teri, Incze József, Mécs Károly, Kánya Kata, Gálvölgyi János, Verebes Károly, Mikó István, Balogh Erika, S. Tóth József, Kollár Béla, Forgács Péter, Gyimesi Tivadar, Juhász Tóth Frigyes, Vidó János, Gelecsényi Sára, Lukácsy Katalin, Neszmélyi Magda, Pethes Csaba, Murzsicz Adrienn.

BÓTA GÁBOR

Kafka a Radnóti Színpadon

Négy fekete inges, nadrágos, csizmás, kalapos férfi ropja a táncot a színpadon. A szín lepusztult, sivár, szürke téglaimitáció borítja a falat, néhány nádszék halomban a jobb oldalon, asztal és mögöttük fogas, szakadozott plakátok, kitöredezett ablakok. Baloldalt, hátul egy állványon lavór, egy fehér és egy seszínű törülköző. A táncosokat rövid ideig „gusztálhatjuk". Bal oldalon, a nézőtér felől lárma hallatszik, kiabálás, ostorpattogás. Nyersvászon öltözékben (amilyen az egyik törülköző is), láncokat csörgetve egy rab hoz a nyakában egy tisztet. A tiszt megnyalja, megtörli a száját, feljönnek a színpadra, a katona le-felé néz, ahonnan jöttek. Ugyanilyen rabok hoznak egy öltönyös, mellényes, nyakkendős, fehér vászonkalapos, mindenféle turistafelszereléssel teleaggatott (fényképezőgép, térkép, távcső) utazót. A rabok némi odavetett jutalom után eltűnnek. Vezényszóra a táncosok behúzzák a kínzógépet. Egy katona által vezetve megérkezik az elítélt is, feszesen a fal mellé állnak. Az utazó a masina egyik végéhez megy, fényképezi, majd letelepszik egy székre, és onnan fotózza a gépet, a rajta ülő, élénken gesztikuláló, magyarázó tiszttel együtt.

A Radnóti Színpadon *Hasonlatok* címmel három Kafka-novellát vittek színre, melyek közül elsőnek *A fegyenctelepen* című írás elevenedik meg. Kafka a fegyenctelep elítéltjeit halálra kínzó géppel és a gép megszállottjaként megjelenő tiszt-tel a technokrata barbárság, a pontosan kiszámított embertelenség lelki mechanizmusát rajzolja meg. Az előadásban sok mindenről szó van, de ez a lelki mechanizmus felismerhetetlen.

Gesztusok tömegét látjuk: zsebkendőbabrálás széttett ujjakkal, dobolás térden, enyhe fintor, egymásra nézések és elfordulások. A szövegből „egyenesen" következő valamennyi cselekvést, gesztust végrehajtják, aprólékos részletességgel. Az alaptónust az egyszerű szövegmondás és az egyszerű gesztusok adják meg. Végül is bíznak a szavak erejében, mágiájában, de kissé „egyértelműsítik", egy vágányra terelik a szöveget. Kibontják a szövegből a Kafkánál meglévő precíz megfigyeléseket, és ezt a réteget valósítják meg. Sajnos azonban nem valósul meg a kafkai hang: a részletes megfigyeléseknek, az álomszerűnek a beemelése, a mindennapinak és a rendkívüli-nek, a logikusnak és a logikátlannak az együttélése. A játékmód túlságosan reális, egysíkú. Igy az a furcsa helyzet adódik, hogy bár érezhetően hű akar lenni a szöveghez, helyenként ellentmondás alakul ki Kafka világa és a színpad világa között. A jelenetek egyértelműsítik a kafkai többértelműséget. Olykor marad pusztán az átlelkesített szövegmondás, máskor üresjáratok keletkeznek. Desdunes Milagros táncbetéte igen erős szín-padi hatás, de a mű jellegéről ugyancsak elüt. A hangsúlyok, valószínűleg a szándék ellenére, eltolódnak, nem az válik fontossá, amit hangsúlyozni akartak.

Pákozdy János alakítja a tisztet. Puha beszédű, szakállas, töprengő, joviális kinézetű. Logikusan érvel, mániákus örömmel mutatja meg a kínzógépet az utazónak.

Az utazó szerepében Gosztonyi János enyhén fáradt, fásult, figyelő tekintetű. Sajnos időnként súlytalan. Jó, amikor feláll a székéből, összecsukja a fényképezőgépét, a fogashoz megy, leveszi a kalapját és megáll a szín másik oldalán. Döntött, itthagyja az egészet. Az őr Wohlmuth István. Tisztaság, érdeklődés árad belőle, lazán kuporog a gép végé-ben az elítélt mellett, közvetítve ne-ki az eseményeket. Az elítélt, Jáky Árpád, eljátszhatatlan feladatot kap. Félénk, ártatlan, majdnem gyerek: ennél többre nincs lehetőség.

A feje sem látszik ki az apának (Dobák Lajos) az újságból, miközben papucsban, hálóköntösben felolvas a karosszék-ben. Olvas a fegyenceleprőL, ahol egy különleges kivégzési mód honos. Az anya (Gordon Zsuzsa) poharakat törülget. Felemelve, a lámpa fényéhez közelítve, megvizsgálja munkája minőségét. Gréte (Herceg Csilla) a háttérben hegedül. Megnyugtatják magukat, hogy ilyen náluk nem fordulhat elő, hiszen ez Európa, az meg Latin-Amerika. A következő téma: megérkezett a Hagenbach cirkusz, Nagy attrakció a beszélő majom. A papa szerint csalás az egész, csak egy beöltözött artista játssza el a majmot. A dramatizálás ezzel is kapcsolatot próbál teremteni a három novella között.

Kafka: A fegyenctelepen (Radnóti Miklós Színpad). Pákozdy János és Gosztonyi János (MTI Foto)

Az átváltozásban - ugyanabban a jelmezben, mint *A fegyenctelepenben* Gosztonyi alakítja az albérlőt, a szemlélődő kívülállót. A további kapcsolatteremtés érdekében olykor hangsúlyosan köp. Ezt a köpést fogja elsajátítani az emberektől a harmadik részben a majom.

Pedig látszólag minden kafkai elemekből épül, csak Kafkától származó motívumok találhatók a jelenetben. Itt észlelhető leginkább, hogy amit láttunk, az Kafka által leírt dolgok dologi listája csupán. Azt a réteget valósítják meg kényszerűen, amibe Kafka belerejti magát. Kafka pedig „elrejtett" marad, csak a történetet, Kafka „valóságpontját" sikerül megjeleníteni. Az allegorisztikus, paraboliszikus álomvilágfilozófiát nem sikerül ábrázolni. Nem interpretáció, amit a néző kap, csak vizuális jelekké való „lefordítása" egy metafizikai és teológiai problémáktól mélyen áthatott írói világnak. Így pedig, ami leírva „ezerféle" jelentést hordozott, az a színpad érzéki valóságában bántóan leegyszerűsödik, hiszen konkréttá válik. Ez vonatkozik az időre is. A szöveghez való szolgai ragaszkodás visszájára fordul: a színpadi megjelenítés hűtlenné vált Kafkához. A Kafka-szöveg nem tűri a realista színpadravitelt.

Először hatalmas árnyékként látjuk meg Gregor (Simon Péter) csápjait a falon. Elég nagyok a valóságban is. Puha, fekete anyagból készültek. A pantomimesek fekete „egyenruháját" viseli. Arca enyhén fehérre van mázolva. Nézegeti a csápjait, összedörzsöli őket, és „normális" emberi hangon beszél. De nem tud mit kezdeni a csápjaival. Ezek ugyan-is teljesen fölöslegesek, ahogy emberi hangon beszél, ugyanúgy mozgással ki lehetne fejezni a „bogárlétet". Igy ez időnként a szándék ellenére komikus. Gondolom, érezhető, a feldolgozással kapcsolatban hasonló problémák jelentkeznek, mint az előző novellánál. Csak itt mozgalmasabb, „színesebb" mindez. Kevésbé rémisztő, inkább „extrém", néhol humoros, de a humor is inkább csak színesít. Például Gréte gondosan megterít az albérlőnek, de rossz helyre teszi a villát és a kést, az apa fejcsóválva megcseréli, de kiderül, hogy az albérlőnek fordítva jó, bal kézbe fogja a kést és jobb kézbe a villát. Csak valahogy ez kabaré-hatásnak tűnik, ami itt nem állja meg a helyét. Ilyen a vaskos hangú, trappoló, állandóan dúdoló, fészkelődő, tenyeres-talpas cseléd is (Thirring Viola).

Amikor a darab végén Gréte visszaszalad, fölteszi a Gregortól kapott nyakláncát, észrevesz a földön egy „csápmaradékot", újságpapírral óvatosan felveszi. Az anya kérdésére azt feleli „Áh, semmi, csak szemét". Egy fénycsóva Gregor katonai fényképére világít. Es vége. Nem érzünk különösebb megrendülést. A keresőképtelenné vált fiú és családja megromlott kapcsolatáról nem-igen tudtunk meg semmit.

*

Szétnyílik a függöny, egy magas fából készült széket látunk a színpad közepén. A falon körbe koponyák, a majométól az emberéig. Nem a színpadról jön, akit várunk. Ostorpattogás, makogás, jobbról a nézőtér felől szalad egy majom, egy hirtelen ugrással fenn terem a széken. Már beszél is, fölényes eleganciával tárja felénk fehér kesztyűs kezeit. „Nagybecsű akadémikus urak!" Ágál. Összekulcsolja a kezeit, mozgatja, ringatózva himbálja a lábait. Gyors mozdulattal a mutatóujjával rábök az első és az utolsó koponyára. Kétoldalt egy fénykörben látjuk a hátát, érezzük a mozgását. Hirtelen lepattan az emelvényről, majom módra roggyant térdekkel, görnyedt háttal rugózik, ugrál. Odaront az egyik nézőhöz „pacsit adni, pacsit". Örömteli vad mozdulattal megrázza a kezét. Újra visszapattan a pulpitusra. Beszél. Megint leugrik. Lengeti, lógázza a karját. Dühösen ugrál, felleb-bentve hosszú kabátját, megmutatja lőtt sebét a fenekén. Előtűnik szőrös bundája és a seb, ahol kikopott a szőrzet. Külön mutogatja a már eddig is látható forradásos sebhelyet az arcán. Arca mozdulatlan, csak a szája képes kis mozgásokra. Tanúi lehetünk egy abszurd behatolásnak, beavatásnak az emberek világába.

Hogyha nem látszik a színész arca, felfokozott jelentősége van minden mozdulatnak. Nagyobb jelentőséget nyernek a fej mozdulatai, biccentései, egy helybe merevedései, vagy a kezek rezdülése és a maszk mögül előtörő hang. Darvas Iván már a Bábszínházban is bravúrosan játszott a hangjával, és igazította különböző maszkokhoz. Ott Gogol *Az orr* című novellájának valamennyi szereplője az ő hangján szólalt meg. A mozgás, a hang, a szöveg itt egységbe szerveződik. Amikor Darvas mondandójának végére ér, összecsapja a mappáját, felállít-ja, egyik kezét ráteszi, a másikkal meg-paskolja. Úgy gondoljuk, vége. Ekkor megjelenik altiszti egyenruhájában Az *átváltozásból az* apa (ez dramaturgiailag funkciótlan, fölösleges és igen zavaró), felkiabál a színpadra, hogy csalás, ez csak egy színész. Ekkor gyönyörű pillanat következik. Darvas leveszi maszkját, derékmagasságban maga elé tartja, majd felhelyezi a székre, amelyről szónokolt. Ott áll csapzottan, vörösen, kócosan, nagyon izzadtan. Hátat fordít, kifújja az orrát. Nagyvonalúan eldobja a zsebkendőt. A közönség felé fordul, és állandóan a közönséget fürkészve elmond még egy „példázatot" a hasonlatokról.

Darvas Iván dramatizálta és Gosztonyi Jánossal közösen rendezte *a Hasonlatok* című Kafka-estet. A rendezői együttműködés lehangoló és nagyszerű perceket egyaránt szerzett. Figyelemreméltó kísérlet született, de sem a két rendező koncepciója, sem a társulat nem volt elég erős ahhoz, hogy egészében megbirkózzon a feladattal.

Hasonlatok (Radnóti Miklós Színpad)
Franz Kafka novelláit *színpadra átdolgozta:* Darvas Iván.
Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Koreográfus:* Desdunes Milagros. *Zenei összeállító:* Novák János. *Rendező:* Darvas Iván és Gosztonyi János.
Szereplők: A fegyenctelepen: Pákozdy János, Gosztonyi János, Wohlmuth István, Jáky Árpád, Desdunes Milagros.
Az átváltozás: Simon Péter, Herceg Csilla, Gordon Zsuzsa, Dobák Lajos, Thirring Viola, Kelemen Csaba, Gosztonyi János.
Beszámoló az Akadémiának (fordította: Tandori Dezső) : Darvas Iván, Szabó Kálmán, Dobák Lajos.

P. MÜLLER PÉTER

A végzet komikum;

A Leonce és Léna Pécsett

Sipos László (Valerio) és Kulka János (Leonce) Büchner színművében

Georg Büchner életének és művészeté-nek jelmondatát a közismert „sors bona..." mintájára úgy kell módosítanunk: *Sors fatalis nihil aliud.*

Ezt a végzetes sorsot - ami a *Danton* halálában a történelem semmibe futó feltartóztathatatlanságaként, a Woyzeckben a társadalom egyik totális intézményébe vetett egyén kiszolgáltatottságaként jelenik meg *a Leonce és Léna* a fonákjáról mutatja be: mint a magánélet komikus determinizmusát. A Popo „birodalomban" Leonce királyfi a házasságkötés előli meneküléssel próbálja elkerülni, hogy a friggyel együtt reá szálljon a királyság minden terhe és az uralkodás felelőssége. Összefonódik közélet és magánélet, az ifjú uralkodó(jelölt) saját sorsában hordozza mindkettőt. Leonce szökése tehát arra is irányul, hogy ne kell-jen feladnia addigi életformáját, ne kell-jen részesülnie a közéletből, az udvari ceremóniák világából. És a mű végén be-következő magánéleti fordulat ellenére nem is részesül, a privát szféra fölszívja Leonce-ot. Hiába menekül ő - miként hiába menekül Léna is -, a sors akaratából egymás karjaiba rohannak, és anélkül, hogy tudnának róla, azt teszik „saját akaratukból", amit eleve tenniük rendeltetett.

Büchner művei az irodalom és a színház életébe igen hosszú ideig - közel egy évszázadig - nem kerültek be. E kívülmaradás technikai okai mellett (lappangó vagy nehezen rekonstruálható kéziratok stb.) lényegesebb az a tartalmi ok, ami Büchnert szinte huszadik századi szerzővé teszi. Mivel művei keletkezésükkor nem kerültek be a kulturális intézményrendszerbe, ezért nem rakódott rájuk a közbenső korok számos interpretációja, recepciója, s így e művek szinte *kötvetlenül - azaz e* korábbi korok magyarázatainak közvetítése nélkül -- váltak részévé századunknak. Azt is mondhatjuk: kortársunk Büchner. Annak oka azonban, hogy kortársunk lehet - e felfedezésen túl abban a sajátos életérzésben és élethelyzetben keresendő, ami Büchnernek és műveinek a múlt század harmincas éveiben a sajátja volt, s amiben az utókor számos analógiát lát önmagával.

Ennek az analógiának a legfontosabb tényezője az időképzet, illetve a jövőkép. *A Danton* halálában a történelem a semmibe fut, a forradalomnak nincs hová megérkeznie, *a Leonce és Léna* pedig időtlenséggé feszíti a történetet. Nem csupán azzal, hogy elvont időben (és térben) játszódik - a mesék időn és téren kívüliségében -, hanem azzal is, hogy a modern dráma egyik típusához hasonlóan a történet a mű befejeztével újrakezdődik: „Holnap szép nyugodtan, jókedvűen új-ra kezdjük ezt az egész komédiát" - mondja a darab végén Leonce. Mintha a lét mindig ugyanazt a történetet ismételné, mintha nem volna változás, csak állapot, s mintha a jövő azonos lenne a jelennel (és ugyanakkora múlttal is). Büchnernek nincs jövőképe: jövőtlenség ural-ja műveinek világát. E jövőhiány gyöke-re a sors fatalis ha az ember nem tudja sorsát alakítani, mert az a külső erők által végzetszerűen meghatározott, akkor jövőjét sem ismerheti, sőt még csak nem is sejtheti, hiszen saját teleológiájánál erősebbek a körülmények, s mint Büchner egy levelében írja, „a körülmények pedig nem tőlünk függenek". Másutt így vall e végzetszerűségről: „A forradalom történetét tanulmányoztam. *Úgy* éreztem, valósággal megsemmisít a történelem iszonyú fatalizmusa. Az emberi természetben szörnyű egyformaságot találok, az emberi viszonyokban elhárithatatlan hatalmat..."

Az egyformaság és az elháríthatatlanság érzékeltetésére a darab azt az abszurd drámából ma már oly jól ismert - eljárást alkalmazza, hogy megkettőzi a főhőst, vagy, ha úgy tetszik, tükörképét is ábrázolja. A két főhős sorsa azonos, nevük is rokon, egyikük a Popo birodalom, másikuk a Pipi birodalom trónörököse -. vagyis Leonce és Léna egymás alteregói. A herceg első megjelenésekor unalmáról szól, a hercegnő - több jelenettel később, mikor először színre lép - arról, hogy „mostanáig semmire sem gondoltam". Leonce az ideálokat, Léna az álmait hordozza magában, az ifjú a mű kezdetén így tör ki: „Ó ha az ember egyszer valaki más lehetne! Legalább egy percre!" jegyese pedig ezt az identitásproblémát így fogalmazza meg: „engem igazából cserépbe kellett volna ültetni". E két, egymástól - és egymás karjaiba - menekülő hős tehát ugyanazokat a tulajdonságokat hordozza, egyazon probléma megtestesítői. Az egyformaságból és a cselekvési lehetőségek hiányából még egy fontos tény származik, ami a jelenre lesz jellemző: ez pedig az *unalom.* Hiszen, ha tettekre nincs lehetőség, ha nem magunk alakítjuk világunkat és sorsunkat, akkor a történésekhez egyfajta viszony lehetséges, a közöny. „Az élet általában igen szép dolog, és korántsem olyan unalmas, mintha még egyszer olyan unalmas volna" - írja egyik levelében Büchner, és Leonce hasonlóképpen beszél udvari szerelmének: „Azért unatkozom, mert szeretlek. De az unalmamat ugyanúgy szeretem, mint ahogy téged szeretlek. Egyek vagytok."

De miért komikus ez a világ, ez a fatalizmus ? Nem utolsósorban azért, mert ha a világ abszurd, akkor már lehetetlen stabil értékek felmutatása, s ezáltal a tragikum is lehetetlenné válik - az értékkeveredés pedig a komikumnak kedvez. A dráma ezt az értékkeveredést úgy mutatja be, hogy minden értéknek egyúttal a fonákját is ábrázolja: egymás tükrévé teszi az ideát (Leonce) és a matériát (Valerio), a filozófiát (Péter) és a ceremóniát (udvarmester), a szűziséget (Léna) és a szexualitást (Rosetta), s így minden érték - azáltal, hogy az ellentéte is vele egy időben felmutatásra kerül - relativizálódik és komikussá válik. (A komikum forrása természetesen az is, hogy a mű - mint mondtuk - e fatalizmust a házasodás előli hiábavaló menekülés élettényén keresztül ábrázolja.) De mivel a darabban minden. dolognak az ellenkezője is igaz, az uralkodó esztétikai minőség sem lehet a tiszta komikum, a nevetés nem felszabadult, hanem feszültséggel terhes.

Büchner színpadi pályafutása századunkban kezdődött, az első teljes szövegű illetve sikeres bemutatók a tízes években voltak. Hazánkban a hatvanas évek hozták meg Büchner színpadi fel-fedezését, azóta a bemutatók egyre sűrűbben követik egymást: *a Leonce és Lé-na az* elmúlt húsz év alatt most került ötödször színre. Alig egy évvel az Ács János rendezte boglárlellei előadás után a pécsi Nemzeti Színház Suba László főiskolai hallgató rendezésében mutatta be a darabot. Érdekes módon az eddigi öt bemutatóból ez már a harmadik vizsgaelőadás illetve - rendezés. Ez azonban nem látszik meg Suba László rendezésén, akit már egy korábbi munkájából is igen tehetséges művésznek ismertünk meg, olyannak, aki széles színházi eszköztárat birtokol. Minderről már a Queneau *Stílusgyakorlat* című előadás alapján meggyőződhettünk (ahol még Salamon előnévvel szerepelt), s ezt igazolja ez az újabb produkciója is.

Az előadás úgy interpretálja az írott drámát, hogy elkerüli a leginkább csábító megoldást, a valamilyen irányú redukciót. Büchner ugyanis egy idealizáló-dó valóság elvont életanyagát a maga el-vontságában formálja drámává: nagy a meghatározatlan tárgyiasság aránya a mű-ben - a rendezés pedig, nagyon helyesen, megőrzi ezt a „metafizikus" jelleget, amit a látvány: a díszlet, a fényeffektusok és a gesztusrendszer; valamint a hanghatások: a zene és a hangeffektusok (Vidovszky László munkája) és itt-ott az intonáció egyaránt kifejeznek. Nem ábrázolnak, nem utánoznak tehát, hanem stilizáltan kifejeznek.

Mindez már a rendező által kitalált nyitójelenetben így van. Az udvarmester (aki szerepösszevonással az államtanács elnöke is) egy stilizáltan rokokó jellegű, marionettjáték-szerű ceremonikus „alaki gyakorlatot" vezényel a tanácsosok statisztériájának, akik merev, gépies mozdulataikkal hűvös, már-már ijesztő atmoszférát teremtenek. A néző ekkor még hajlamos arra gondolni, hogy itt is olyan értelmezéssel fog találkozni, amely az állami bürokrácia fejét teszi meg az események mozgatójának (mondjuk a *Hamletben* Poloniust), de már a következő jelenetben, Leonce és az udvarmester párbeszédéből kiderül, hogy nem így van. A herceg, ahogy mondani szokták, hülyét csinál a nagyra nőtt bogárként csápoló udvaroncból: a maga zavaros, rendszertelen ideáljait, unott szertelenségét szegezi szembe annak üres udvari koreográfiájával, kigúnyolja és megalázza az automataként mozgó embert. Ezt a kettős kezdést a rendezés az egyik zárójelenetben - immár összefonódva visszaidézi, amikor Leonce és Léna mint két automata az udvari ceremóniákon is túltéve előadják a házasságkötés szertartását, igen hűvös és kimért légkörben (az udvarnép még a tapsot is királyi vezénylésre veri), ekkor teljesítve be öntudatlanul is saját végzetüket, „vak sorsukat". Itt fonódik össze Leonce élete az addig gúnyolt udvari renddel: a friggyel együtt az uralkodói szerep is az övé.

Az előadás kiemel egy másik, a darabot keretező jelenetpárost is: Valerio színrelépését és a művet lezáró monológját, illetve távozását. A befejezés szintén rendezői ötlet: az írott drámában Valerio azzal búcsúzik, hogy „én pedig államminiszter leszek", s elsorolja groteszk „politikai" programját - a színpadon viszont ezt a szöveget egy cselekvéssor követi, utolsóként ő is leveti az automatajelenet óta viselt álarcát, és ugyanúgy távozik, ahogyan a mű kezdetén érkezett, egy stilizált, pantomimikus futással, ami igen komikus. A rendezés az ő alakjában azt hangsúlyozza, hogy Valeriót nem kötik ennek a világnak a törvényei: ő szabadon lép be ide, illetve távozik innen, s ez egyúttal grimasz a teóriának is. E metafizikus világban Valerio, a matéria, a konkrétumok embere az, aki szabadon elhagyhatja ezt a komédiát, amit a többiek „újra kezdenek".

Már e két, az előadást keretező jelenetpár hangsúlyozásából is látható, hogy Suba László egyaránt ki kívánta emelni a mű gondolatiságát és komikumát, ezzel pedig a nehezebb és a kevésbé hálás meg-oldást választotta, s engedményre kény-szerült az előadás tempóját és koherenciáját illetően. De mégis hűbb maradt a dráma - és a büchneri életmű - szelleméhez, mint ha pusztán egy pergő komédiát rendezett volna, feláldozva a mű filozofikus jelentésrétegeit.

A gondolatiság elsősorban Leonce alakjában jut kifejezésre, akit a produkció úgy jelenít meg, mint a periférián elhelyezkedő ifjút, aki nem hajlandó részévé válni e miniatűr birodalom ceremóniákba merevült életrendjének, de kívülállásának nincs konkrét célja, saját alternatívája nincs definiálva, és totális magányra ítéltetett: Rosettának mondja a szerelemről : „munka az is". Emberi kapcsolatai hidegek, Valerióban nem barátot talál, hanem egy csudabogarat, a nőkhöz sem valós érzelmek fűzik, csak az unalom vagy - Léna esetében - a szép test. Egész magatartásának mottója lehetne az a gondolat, amit menekülése előtt mond: „Jobban szeretnék lemondani ember mivoltomról." Ő az előadás legkevésbé komikus figurája.

Komplementere, Valerio viszont a leginkább komikus alak, s az előadás e két pólus közé rendezi a többi szereplő komikumának mértékét. E köztes figurák közül a hangsúly leginkább az udvarmesterre és Péterre, a királyra esik. Ok, bár az udvari (birodalmi) hierarchiában kiemelkedő helyet foglalnak el, mégsem illeszkednek bele harmonikusan ebbe a rendszerbe: a király meg akar szabadul-ni a kormányzás terhétől, hogy a bölcseleteknek éljen, de az előadásban inkább idiótának, mint filozófusnak látszik. Az udvarmester pedig, akin a királyság ceremonikus rendje nyugszik, korántsem biztos önmagában, úgy tűnik, épp e kötött gesztusrendszerrel és rideg etikettel igyekszik saját belső bizonytalanságát, táj ékozodóképtelenségét kompenzálni.

Ebben a világban nincs fix pont, a szereplők egyike sem érzi magát otthon saját szerepében, s ebből következően magában a világban sem. Otthontalanságuk legfőbb oka az, hogy számukra ez a világ kiismerhetetlen, mert törvényei valahonnan máshonnan, egy másik szintről származnak, s ők e másik szintnek kiszolgáltatottak: a végzet uralkodik rajtuk. S ezért is érzik úgy, hogy pusztán bábuk egy nagyobb erőhatalom kezében, vagy úgy, hogy beprogramozott automaták, minden egyéni akarat és cselekvési lehetőség nélkül. (Büchner egy menyasszonyához írt levelében azt mondja magáról: „Automata vagyok, lelkemtől megfosztottak.")

Az előadás nagyon jól kiemeli a darab nyelvi komikumát - aminek érvényre juttatásában döntő szerepe van az új, La-tor László által készített fordításnak. E magyarítás az előzőnél árnyaltabbá és érthetőbbé teszi a mű nyelvezetét, és Büchner szójátékainak humorát a lehető legteljesebben visszaadja. Ugyanakkor nagyon jól megközelíti az élő, mindennapi nyelv stílusát, így megfelelően szolgálja az előadás verbális jelentésközlésének kifejeződését.

A Lábas Zoltán és Bori Bálint tervez-te színpadkép teljes összhangban van az előadás elvont jellegével: a teret tagoló elemek nem ábrázolnak semmit. A színpadon egy embermagasságú fehér paraván húzódik keresztül, középen egy V alakú, lépcsőként is használt csővázzal,

amitől jobbra és balra két bejáró tagol-ja a paravánt, a V két szára között pedig egy apró kis „dobogó" áll. A paraván tetején, a másik játékszinten, középütt egy domború palló köti össze a V két szárát, e felső szint két szélén pedig egy-egy három-négy méter magas zöld --kiváj t fatörzsre vagy hosszúkás fülre vagy stilizált hegyre emlékeztető - homorú tárgy áll. A hátteret egy összefüggő, barnás-narancsos drapéria alkotja. A díszletben egyetlen mozgatható elem van: a domború palló, amit az előadásban akkor billentenek le, amikor Leonce el-hagyja a birodalmat, s akkor fordítják vissza eredeti helyzetébe, amikor haza-tér. A látvány részét képezik még Kiss Anikó jelmezei, amelyek azonban az elő-adás többi eleménél kevésbé elvontak, inkább Büchner korának ruhatárából vett darabokból állanak, vagy döntően erre a korra utalnak a cipőcsatok, fodrok, térdharisnyák stb. A ruhák színei viszont jól illenek a színpadkép egészé-be, és segítenek a látvány összhangjának megteremtésében.

A címszerepet Kulka János alakítja. Játékstílusában egy vibráló érzékenységű, de ugyanakkor a világhoz közönyösen viszonyuló ifjút állít elénk. Minden jelenetben valamilyen új árnyalattal bővíti Leonce jellemének színskáláját: az udvarmesterrel gúnyos és elutasító - annak széles, merev gesztusait és „udvarias", ereszkedő hanghordozását „szűk" pantomimikával és erőteljes artikulációval ellenpontozza. Valerióval, akivel a legtöbbször van együtt a színen, a legintimebb a kapcsolata: ő az, akinek a közös jelenetekben többször is átveszi gesztusait, így mindjárt az első találkozáskor, amikor ugyanabba a pózba helyezkedik, mint a másik. Alakításában kiemel egy tendenciát: finoman érzékelteti, hogy Leonce egyre üresebbé, gépiesebbé válik, s fokozatosan beleidomul az udvar panoptikumába - így amikor a sors beteljesülésére fény derül, egyetlen hökkent pillanat után magától értetődően fogad-ja azt, amitől eddig menekült.

Sipos László Valerióként vérbő és harsány, s egyúttal kissé stilizált alakot teremt. Ezt úgy éri el, hogy „túljátssza" a figurát: az előadásban az ő tempója a leggyorsabb mind a mozgásban, mind a beszédben. Megkapó jókedvvel játszik, s ez a jókedv a nézőtéren is visszhang-ra talál: az ő poénjai a leghatásosabbak; szójátékai, a dolgok fonákját megmutató okfejtései mindig tisztán érvényesülnek, egyetlen komikus mozzanat sem sikkad

Kulka János (Leonce) és Koszta Gabriella (Rosetta) a Leonce **és Lénában** (Tér István felvételei)

el. Ügyesen egyensúlyoz az igazmondás hazugság, a bolond bölcsességének mezsgyéjén - felidézi az udvari bolondok figuráját. Jól érzékelteti, hogy őt ez a birodalom nem köti (legfeljebb üldözi), s hogy szabadon komédiázhat ennek viszonyain, s könnyedén kigúnyolhatja az ideálok ködétől kába alakokat. Sőt, né-ha még önmagát is.

A többiek Leonce-hoz és Valerióhoz viszonyítva mellékszereplők. Közülük hárman emelkednek ki - megközelítőleg azonos stílusú játékukkal, amivel döntő módon járulnak hozzá az előadás atmosz-férájának megteremtéséhez -, Győry Emil mint Péter király, Safranek Károly mint udvarmester (és az államtanács elnöke) és Paál László mint szertartás-mester. Legnagyobb teret Safranek Károly kap, akinek több némajelenete is van, s egész lényében sokkal hangsúlyosabb az, amit cselekszik, annál, amit mond. Igy jelenhetne meg a színpadon a féreggé változott Kafka-hős, Gregor Samsa - mint egy emberi méretű ízelt-lábú (talán cincér), aki egy pillanatra sem szűnik meg csápjait mozgatni. Még testtartásában is felveszi a rovar alakját, frakkját úgy viseli, mint kitinszárnyakat. S szigorúan koreografált mozdulatai közben állandóan csattogtat egy kezében tartott fémtárgyat, amitől az egész alak gépiessé válik, mintha valamilyen fém-szerkezet kattogása hallatszana belőle. Az udvarmesterből így egy teljesen gépies és rovarszerű, taszítóan ellenszenves figurát formál Safranek Károly. Paál László szertartásmestere viszont szinte kedves alak, riadt aggodalmaskodása, alázatba görbült testtartása nemcsak komikus, hanem önironikus is, játékmódjával egyúttal idézőjelbe is teszi cselekvéseit. Gesztusai sokszor állnak meg félúton, így adva hangsúlyt a bizonytalanságnak és aggódásnak. Győry Emil is hasonló stílusú alakítást nyújt, komikusra hang-szereli azt a két jelenetet, amelyikben szerepel. Remekül kapcsolja össze az öltözködési jelenetben a filozófiai kategóriákat a ruhadarabokkal, teljes magától értetődőséggel vált át az akcidenciáról az ingre, a morálról a mandzsettára, s így ellenállhatatlanul humorossá teszi a helyzetet is és önmagát is.

A három női szereplő közül Koszta Gabriella - Rosetta - játékstílusa illeszkedik legjobban a produkció egészé-be, jelenetében egy álomszerű, légies alakot formál, hangjában és gesztusaiban is stilizált, szimbólumszerű, mintha valahonnan távolról látnánk és hallanánk. A Leonce-hoz fűződő érzelmeit is valami halvány derengés lengi át, hangjában rezignáció és sóvár szeretetvágy van. A Lénát alakító Oláh Zsuzsa inkább a szerep meseszerű elemeit emeli ki, egy bájos, naiv és gyermeki, álmodozó herceg-nőt formál, kevés humorral. Annál komikusabb viszont Vári Éva nevelőnője, aki a férfiakkal való találkozáskor láthatóan szívesen lépne Léna helyére. Hangjában a méltatlankodás és a csodálkozás dominál, s a kényszerű szökést oly bele-törődéssel csinálja végig, hogy e kontraszttal egy ellenállhatatlanul komikus figurát teremt.

A további mellékszereplők közül még Bánky Gábor és Matoricz József játéka illeszkedett jól az előadás összhangjába, a többiek viszont erősen elütő, hagyományos játékstílust képviselnek, s így idegen elemként élnek a produkcióban.

SZEPESI DÓRA

„A határt át nem lépheted "

Bergman-ősbemutató az Egyetemi Színpadon

A Fafestmény Ingmar Bergman korai, egyetlen színpadi műve. Eredetileg egy stockholmi egyetemi színháznak írta, és ő maga rendezte meg, majd ugyanott, a Királyi Színházban is bemutatták. Később ezt a témát dolgozta fel első nagy sikerű filmjében, *a Hetedik* pecsétben. *A* filmet évekkel ezelőtt a Filmmúzeumban láthatta a budapesti közönség, forgató-könyve pedig *a Színről színre* című gyűjteményben olvasható. A filmben van egy jelenet egy haláltáncot ábrázoló festményről. A darabban ennek a képnek a szereplői elevenednek meg. A dráma, melynek szövege alig tizenkilenc oldal, 1959-ben jelent meg az Avante Scčneben. Lakos Anna a Színházi Intézetben talált rá, és fordította le Vándorfi László és színészcsapata számára.

A csapat három évvel ezelőtt alakult. Akkor rendezte meg Vándorfi az Universitas Együttessel Pilinszky János egyfelvonásosát, *az Élőképeket.* Néhány színész - Jobba Gabi, Kubik Anna, Márai Enikő, Papadimitriu Athina, Szakács Eszter, Bősze György, Botár Endre, Ferenczy Csongor, Márai Botond, Mester László, Mihály Pál, Trokán Péter -, akik látták ezt az előadást, elhatározták, hogy együtt fognak dolgozni Vándorfival. Elsőként a Karinthy-írásokból összeállított *Omnibuszt* adták elő. *Vesztőhely télen* címmel Márai Enikőnek van Pilinszky-estje. Tavaly tavasszal mutatták be Harold Pinter *Tájképjét,* ősszel pedig a *Csalóka Pétert,* Weöres Sándor mesejátékát.

A Fafestmény Bergman fiatalkori írása, de már benne rejlenek a lényeges „bergmani" alapgondolatok. Az ember, az emberiség határhelyzetei foglalkoztatják, a századvégi ember személyiségének belső világa. Vízió, álmok, monológok és „snittekkel" elválasztott jelenetek a „persona" mögül feltáruló személyiségről, a szeretet és a kapcsolatok fajtáiról, hit és kételkedés viszonyáról.

A történet a középkorban játszódik. Antonius Block, a Szentföldet járt lovag (Trokán Péter) és fegyverhordozója Jöns (Bősze György) hazafelé tart. Otthon azonban a pestis várja őket, és ez bizonyos véghelyzetet teremt. Útjukon különféle emberekkel találkoznak: egy fiatal lánnyal, aki a pestis hírnöke, egy boszorkánnyal, a kováccsal, aki a komédiással szökő feleségét üldözi, Lizával, a házasságtörő asszonnyal és a színésszel. Találkoznak Máriával, aki gyermekével együtt menekül a pestis elől, és végül Karínnal, a lovag feleségével. A reális élet mögött felsejlik valami titok. Mindenki érzi, hogy másképpen süt a hold, hogy sűrűbb a levegő, és erre mindenki a maga módján fokozottabban reagál. A helyzet: emberiség az utolsó ítélet előtt. A darabhoz Vándorfi keretjátékot komponált, egy elő- és egy utójátékot; kihagyta a mesélő figuráját, de új néma szereplők: a nagyúr és a János jelenéseinek Jézusa jelenik meg a színpadon. A rendező a Bibliából is beemelt néhány részletet a szövegbe; például az előadás kezdetekor Pilinszky János - magnetofonszalagról - *a Hetedik pecsétet* mondja. Azután Vándorfi László hangját halljuk, aki a mesélő-író szavaival exponálja a művet: „Dél-Svédországban egy vidéki templomban, éppen a pitvartól jobbra, egy festményen láttam meg darabunk témáját. A XIII. századi képet a vidéken pusztító pestis ihlette. A művész ismeretlen. A darab a *Fafestmény* címet kapta, és azt a történetet meséli el, mely a templompitvar kis ablakainál kezdődik, ott, ahol a nap fénynyel árasztja el a zöldellő tájat, és négy méterrel arrébb, a sötét sarokban fejeződik be, ott, ahol a végső események a sápadt és esős hajnalon mennek végbe." Trombitán a Dies Irae szólal meg, szétmegy a függöny, és elénk tárul a festmény.

A következő történet olyan, mintha a lovag álmodná; fegyverhordozójával együtt ott találja magát az eseményekben, ahonnan már nincs kiút. Az előjáték a néma szereplők szertartása: a meg nem írt alakoké. Jézusé, a két angyal-latoré és a nagyúré (aki először a pestis, majd a halál allegóriájaként jelenik meg). Mázsás fakereszt zuhanása töri meg az áhítatos csendet, a váratlan zajra felriadnak mozdulatlanságukból a történet szereplői, és lassan elindulnak az álomidőben. Krisztus, aki az imént szállt le a keresztről, visszatér az „oltárképbe", a színpad hátterében álló lépcsős faácsolat tetejére. A két angyal világoskék köpenyt segít rá. A háttér a színpad fehérre meszelt eredeti boltíves fala. Az állandóság, a rend felborul, hiszen még a képek is megmozdulhatnak. A belső színpadrész, a faácsolat világa a fantáziaalakoké, ahová csak ritkán téved halandó; az alsó rész pedig a földi embereké.

Kettős színpad, akárcsak az *Élőképek*ben. Most, itt ezek is élőképek. Úgy tűnik, Vándorút érdekli az ábrázolt állapotban rejlő idő, mint ahogy Bergmant is érdeklik a mozdulatlan maszkok mögötti lehetőségek. Az előadásaik egyik jellemzője éppen az, hogy erőteljes a látványviláguk. Díszletet, kellékeket és a világítást meg a szereplők mozgását különös gonddal komponálják. Kulifay Tamás és Pelyhe János nem hagyományos díszleteket készítenek. A valóság kollázsait tervezik színpadra, és ezzel is szimbólumokat teremtenek: *az Élőképekben* - amelyben Kulifay dolgozott - volt egy kettészakadt zongora, ebben a darabban pedig egy négymázsás fatörzs „szerepel".

A darab fő vonulata: az elindulás-vándorlás-visszatérés. Vagyis az út: az élet maga. S annak egyetlen - emberi ésszel még éppen felfogható - misztikus, de biztos pontja, az át nem léphető határkő. A színpad bal oldalán fémkeresztt el a tetején, valóságosan is jelen van ez a kő, és többféle jelentéssel bír. Lehet egyszerűen országúti kilométerkő, a pestis határát jelző kő, imahely vagy síremlék, a lét-nemlét küszöbe. Egyszerre hétköznapi, misztikus és túlvilági. Szimbólum, ami körül a történet és a szereplők forognak.

JÖNS: Megmondaná valaki, hol vagyunk?

KARIN: Ahonnan elindultatok. A határkőnél.

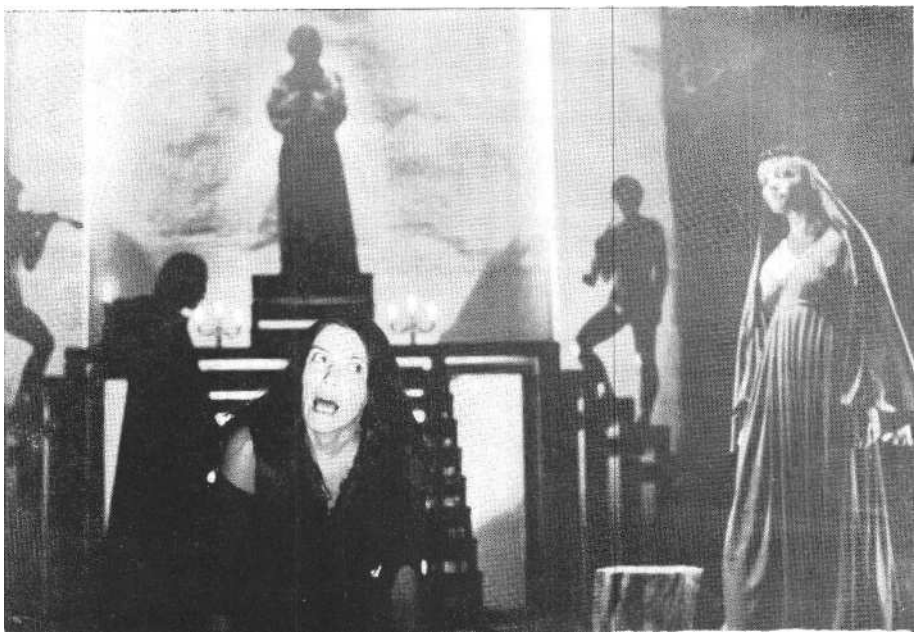
Az útmotívum mellett fut egy másik szál is, ami a színpadon az előbbi gondolatot konkréttá teszi. Az életút egyes állomásainak gondolati, képi, sőt zenei megfogalmazása ez, Krisztus sorsát választva példának. Két egyházi dallam, a Dies Irae és az Ave Maria szólal meg időről időre, trombitán, emberi hangon vagy hegedűn, egyre extrémebben feszülve kezdet és vég között. A történet kezdetén hangzik fel Mária monológja - amellyel szintén a rendező dúsította a szöveget -, részlet az *Énekek* énekéből. Kubik Anna, a Mária-festmények piros-kék színeiben úgy adja elő a Menyaszszony vágyódása a Vőlegényhez című részt, hogy azt érzékelteti : a figura egy-szerre Madonna és földi asszony. Szövegét Karin, a lovag várakozó felesége folytatja: Szakács Eszter kora reneszánsz angyali üdvözleteket idézve a színpad márványoszlopai között ül. Egy későbbi jelenetében pedig, amikor a háttérből jön előre, hogy találkozzon rég várt hitvesé-

vel, testtartása, színei hasonlatosak Leonardo Sziklás Madonnájához. Szakács Eszter és Trokán Péter jelenete hátborzongató idillt jelenít meg: a kép egy *Pieta* és egy *Szűz a gyermekkel* különös keveréke. Az asszony vágya már he nem teljesülhet: férfit tart karjában, de annak csak *gyermeksége az* övé. Találkozásukat még az is több szólamúvá teszi, hogy e jelenet közben Mária a várandós Szűz egy reggelét beszéli el, amikor a gyermek megmozdult méhében.

Bergmannál alaptétel a szeretet és a vágy, amelynek valamilyen formája minden szereplőben működik. Libido míndig van, még akkor is, ha nincs konkrét tárgya, sőt még akkor is, amikor valami olyan földi pokolról van szó, mint a boszorkányégetés. Márai Enikő, a pestishozó boszorkány szerepében akkor jön elő ez a motívum, amikor kéjjel és borzalommal saját kivégzéséről beszél vagy emlékezik: „Éreztem a körülvevő férfiak zihálását, ereik lüktetését és pupillájuk tágulását ... ott volt *O* mögöttem, ... orcámon éreztem leheletét, és kezét csípőm-re tette." Az elkerülhetetlen és ismeret-len halállal való kacérkodás ez, a halállal, a hittel való misztikus kapcsolat és az iránt uk való borzalommal vegyes vágy.

De van némi ambivalencia Liza és a komédiás „földi szerelmében" is. A kovács asszonyát vonzza és taszítja is a színész. Az utóbbi érzést e felismerés igazolja: „Szép szavakat suttogott a fülem-be, és én nem tudtam, hogy szerepeiből idéz." Vagy: „Amikor szakálla oly lágyan csiklandozott, nem tudtam, hogy az álszakáll."

Ebben a jelenetben konkrétan szó van a szerepmaszk-persona viszonyáról. A szerep és az én-azonosság kettőssége a színész figurájában nyilvánvaló. Ferenczy Csongor a rugós kés általi ordináré színészhalálból azonnal talpra áll, amikor már tiszta a levegő, hiszen neki ez csak produkció. De az igazi veszély közeledtén, amikor a fiatal lány (Jobba Gabi), a nagyúr hírnöke muzsikálni hív-ja a „tánchoz", fokozatosan elbizonytalanodik. A hiú Paprika Jancsiból földön fetrengő halandó lesz, és a kifogástalan dikcióból szűkölő könyörgés az életért. A lány és a színész párbeszéde a maszkok leépülése; „ Nincs időm. Hazudsz. - Előadásom van. - Elmarad. - A szerződésem . . . Érvénytelen. - A gyermekeim, a családom ... - Megvannak nélküled. - Nincs menekvés? - Nincs." Ferenczy Csongor bohóctréfás jelenete kulcsfontosságú része a sírva nevető



Márai Enikő és **Jobba Gabi Bergman** színművében (Egyetemi Színpad)

vonulatnak. Az előadásnak egy más helyén a síró és a nevető maszk *egyszerre* jelenik meg. A kovács panaszkodik Jönsnek, hogy megcsalja a felesége. A színpad elején a nézők felé fordulva ülnek egy lámpa „premier planjában". Jöns ugyanazon nevet, amin a másik sír. A kép az ellentétek egységére utal. Arra, hogy a léleknek és a tudatnak van egy olyan érzékeny, sebezhető állapota, amikor a sírás és a nevetés egyazon helyről törhet fel. A síró bohóc - általában - a gyámoltalanabb. Mihály Pál egy mit sem értő, hirtelen dühéből hamar lecsillapodó „falat kenyér" embert játszik cl, aki anynyira földhözragadt, hogy a halál tövé-ben is a gyomrára gondol. A nevető bohóc - általában - nem örömében ne-vet. Maszkja mögött a reneszánsz ember tudása és kételkedése van. Bűne pedig esetleg csak annyi, hogy sokat fecseg. Talán egyedül Jöns van tisztában a helyzettel. Utolsó kirohanása az élet melletti hitvallás: .. Nincs ínyemre, *hogy* megdöglök, és nincs apelláta."

A Szentföldet járt lovag hivő-mágikus maszkja is lehull, amikor meggyónja kételkedését. Trokán Péter utolsó monológjában érezni, hogy ez az ember a hittel élete értelmét vesztette el.

De végül mindannyian elhagyják maszkjukat, és már mindenki ugyanaz: halandó. Az ítélőszék előtt Karin szavai az utolsók: „Elhagyjuk a hajnalt, és eltűnünk a sötétség birodalma felé ..."

A szereplők között az utolsó pillanatban semmilyen kapcsolat nincs. (A lovag sincs már asszonya karjában.) Egymás mellett vannak, *egyedül.* De nem is voltak igazi kapcsolataik. Valójában mindvégig tiszta kötelék csak Mária és gyermeke között létezik. Ezért is lehetnek ők az utójáték szertartásában főszereplők, s ez a bergmani sötét véget feloldó humánus gesztus.

Az előadásban a látvány és a zene állandó asszociáciokkal és hangulatokkal „bombázza" a nézőt, aki ettől könnyen ámulatba és csapdába eshet, mert ebben a dekoratív gazdagságban megvan annak a veszélye, hogy éppen maguk a szerepek sikkadnak el. Érdemes lenne a színészi játékkal mélyebben felfejteni a figurák lényegét; mint ahogy azt Szakács Eszter tette, szuggesztív jelenlétével képes volt Kanin alakját komplex jelképpé emelni. A figurák lényegének megközelítése azért nehéz, mert Bergman olyan tömör, lényegretörő szöveget írt, amelyben szinte csak a dialógusokból körvonalazódnak a szereplők, s ezek mindegyike egy-egy típust képvisel. Például a lovag, aki fegyverhordozójával elmegy és visszajön, a feleség, aki vár, a komédiás, aki szerepet játszik, a kovács, akit megcsalnak, Liza, a hűtlen és Mária, a tiszta asszony. A színészek elsősorban a típusok tipikus jegyeit jelenítik csak meg. Forgószínpadszerű mozgatásuk nemcsak a jelenetek elválasztására szolgál, hanem a darabban levő helyzetüket, saját „körtáncukat" is kifejezi. A rendezői szándék ellenére azonban ezek a szerepívek nem mindig követik az egyéni drámákat, olykor félbehagyottak és nem eléggé intenzívek. Talán ezért nem igazán „halálos" ez a végső haláltánc.

Ingmar Bergman: Fafestmény (Egyetemi Színpad

Fordította: Lakos Anna. *Látvány:* Kulifay Tamás és Pelyhe *János*. *Jelmez:* Justin Júlia. *Zenéjét összeállította:* Szunyogh Xavér. *Rendezte:* Vándorfi László.

Szereplők: Jobba Gabi, Kubik Anna, Márai Enikő, Papadimitriu Athina, Szakács Eszter, Szunyogh Xavér (hegedű).

RÉVY ESZTER

Kulisszatitkok flambírozva

Számtalan riportban kerestek már választ a kérdésre: *Hogyan születik a szín-mű?* Mégis, úgy tűnik, hogy az egyes konkrét esetek specifikumaitól eltekintve, Čapek e kérdést címében feltevő írása minden igényt kielégítően képes a válasz-adásra, egy bizonyos írótípus esetében. A kissé édes-búsan, rezignáltan fullánkos-szellemes írás megható öngúnnyal elmélkedik azon, milyen hányatott sors vár a szegény, lelkesedő szerzőre, aki, midőn műve aljára odabiggyeszti a bűvös „vége" szócskát, még nem sejti, hogy ezzel nemhogy befejeződött, de még el sem kezdődött művének igazi megalkotása, mely lényegét tekintve nem sokban különbözik a középkor kálváriáinak megjárásától. Már a színháznak átadott kézirat sorsa is rejtelmes, színre kerülésének időpontja teljességgel kiszámíthatatlan, az átdolgozási kívánságok állandóan változnak, könnyen előfordulhat, hogy egy lírai tragédiából vásári bohózatot, vagy épp ellenkező-leg, egy fergeteges bohózatból mély drámai színeket csalogat elő a megvalósítás ördögi mechanizmusa. Szegény, megsebzett, összetört, egészségi állapotában is megrendült írót látunk már a premieren, aki félszeg zavarában hiába igyekszik felfedezni az előadott műben saját gondolatait, stílusjegyeit, netán filozófiai mondandóját.

Nos, ennyi a végtelenül rokonszenves, emberi humorral átszőtt čapeki be-tekintés a színházművészet világába. Ezt az írói benyomást szélesíti ki, alkalmazza bravúrosan napjaink magyar viszonyaira *Kulisszatitkok* címen Szakonyi Károly a Reflektorszínpad érdekes be-mutatójaként. Ő „flambírozott" elő-adást tálal a néző elé, vagyis egy valóságos előadás folyamatában mutatja be mindazon stációkat, állomásokat, fordulókat és fordulatokat, melyek egy színdarab útját jelzik az író asztalától a premierfüggöny felgördültéig. Szakonyi írója szemünk láttára járja végig darabjának kálváriáját, melynek során kiderül, hogy a mű jelentős változásait nem csupán az igazgatók, színházvezetők, rendezők ötletei determinálják, hanem a színre állítás munkagyakorlata folyamán a súgótól a főszereplőig a teljes együttes.

De nézzük csak, tulajdonképpen miféle „kulisszatitkok"-ba enged bepillantást az előadás, hogy végignézését követően a bennfentesek, a jól tájékozottak magabiztos mosolyát csalja a néző ajkára. Örvendetes, hogy Szakonyinak és az egész előadásnak sikerült megtalálnia egyfajta, mindkét tábor számára izgalmas kettősséget. A jámbor publikum előtt végre lelepleződik egy sor apróbb-nagyobb műhelytitka egy-egy színdarab és az előadás létrejöttének. Sőt, bepillantást nyerhet a résztvevők egymáshoz való viszonyának bonyolult, sokszor már-már reménytelenül kusza szövevényébe. Az tehát, aki valóban beavatandóként nézi az előadást, sok-sok szakmai kifejezéssel és a „hát ez a pálya is éppen elég göröngyös" felismeréssel gazdagszik. Azok viszont, akik jól ismerik a kulisszák mögötti világot - sőt valójában többször volt alkalmuk fonákjáról szemlélni a díszleteket, mint szemtől szembe -, ragyogóan elkapott, gyorsfényképszerű pillanatok, jellemző helyzetek és reakciók szemtelen-szellemes kifigurázásában gyönyörködhetnek.

Mert Szakonyi nem csupán az íróasztala mellett dolgozó színműíró, hanem mindenfajta színpadi mű színházon belüli sorsát göngyölíti fel. A darabról szóló történet kapcsán minden szál vége tisztán, szépen bontakozik ki a látszólagos dzsungelből, és engedelmesen helyére szövődve szolgálja az előadás egészét. Szakonyi látható-hallható élvezettel fricskázza meg mindazokat, akik a munkafolyamatban hozzájárulnak ahhoz, hogy a szerző eredeti elképzelései megcsúfoltassanak. (A közönség is hallhatott az utóbbi évek során olyan megnyilatkozásokat, mikor egy-egy ismert szerző saját művének premierjére sem volt hajlandó elmenni, mert - sajnos inkább okkal, mint anélkül - úgy érezte, hogy a színpadon előadottakhoz neki már egyáltalán semmi köze sincs, ha ugyan nem kifejezetten ellentétes mondanivalójának lényegével mindaz, ami a színpadon történik.) És bár Szakonyi, mondhatni, hiánytalanul elsorolja egy kortárs szerző minden, a színpadi megfogalmazás köz-ben felvetődő panaszát - a beírásokat, húzásokat, az oktalan és felesleges átdolgoztatásokat, a jelenetek rendjének önkényes átcsoportosítását, szövegrészek értelmetlen megbontását stb. -, mindezeken, a szövegekből őszintén kiérezhető panaszokon túlmenően képes önmagát, írótársait, a „szerzőt" kívülről, a humor jótékony, mindent átszövő fonadékain keresztül láttatni.

És ha már ritkaságszámba megy „flambírozott" színielőadást látni, hát az alkotók még egy különlegességgel ajándékozták meg közönségüket: a szerző(k), a rendező, a főszereplő, a mellékszereplők és a díszlet-jelmez-bábtervező alkotótársi színvonalú összmunkájával. Már a műfaj meghatározásában is van némi kétértelműség: monodráma - egyszemélyben - tizenöt szereplővel.

Egy tizenöt személyes monodrámát eljátszani mindenféleképp színészi csemege. Különösen az, ha sikerül hozzá olyan „együtt játszó" rendezőt találni, mint amilyen Petrik József, aki pontosan tisztában van színésze speciális adottságaival, és egyetlen pillanatra sem erőszakol rá „művészi meggondolásból" tőle idegen, mozgási-cselekvési szabadságát megnyirbáló elképzeléseket. Úgy dolgozott együtt ez a páros, hogy a színész saját tulajdonának tűnik minden mondat, minden mozdulat. Petrik, a színész hatalmas lendülettel bocsátja színé-szét eszköztárának mind teljesebb érvényesülése felé, míg Petrik, a rendező finom, láthatatlan, mindvégig érezhető, de mindvégig a háttérben meghúzódó ízlés, mérték, hatás jól körvonalazott komplexitásában tartja a parttalanul áradó játékos kedvet.

Gálvölgyi János - úgy vélem, nyugodtan mondhatjuk - kifejezetten populáris népszerűségének megszerzése köz-ben számos találgatás született arról, hogy a sokoldalú ábrázoló tehetséggel, eredeti látásmóddal, gondolkodó szerep-építéssel megáldott színészt elképzelhető műfajai közül vajon melyik csábítja el végérvényesen. Azt, hogy képes legyen megmaradni ilyen végletesen sokarcú-nak, kevesen tartották valószínűnek. Mi tagadás, az utóbbi években hellyel-közzel úgy tetszett, a pesszimisták győznek, de megtaláltatott ez a színpadi anyag, és Gálvölgyi egyértelmű kísérletet tett általa arra, hogy tudjuk: színészi komplexitásra törekszik, távolról sem elégedve meg könnyed-habos sikereivel. Elmény közvetlensége, a közönséggel való természetes manipulációs készsége, melyet az esetek nagyobb részé-ben mértéktartással használ. Azonosulása a szerzővel teljesen kézenfekvő, szinte biztosak vagyunk benne, hogy saját megélt tapasztalatait kesergi-neveti-panaszkodja-reménykedi-hálálkodja-

átkozódja-tehetetlenkedi-lelkesedi - sírja - könnyezi végig. Jó egyensúlyérzékkel lavíroz a kényes helyzetekben: a felfedező kételkedő-boldog értetlenségével beszél élményeiről, de nem „kibeszéli" egy szakma belső életének titkait. Immár a rivalda bűvös határán belül állva is megmarad külső szemlélőnek, sikerül a legnehezebbet érzékeltetnie - azt, hogy mint író tulajdonképpen a közönség soraiba tartozik, ő is bámulója a belső világnak, ám rokonszenve, együttérzése a közönségé, hiszen az ő számára írt le minden sort, minden gondolatot. Es a legfontosabb, hogy tudja, milyen hatást váltanak ki gondolatsorai a nézőkből. Már említettük, hogy Gálvölgyi különös vibrációval érzi a bőrén közönségét, annak reakcióit, érdeklődésének hullámzását egyetlen pillanatra sem téveszti szem elől. Olyannyira nem, hogy talán az egyetlen, amire a jövőben ügyelnie kellene: egy valódi, jól megírt, jól felépített és kidolgozott, már meglevő és biztosan „ülő" poénnak kár nyakát szegni egy esetleges, a közönség által adott pillanatban diktált, a levegőben lógó tapsot azonnal kiváltó, „bedobott" poén kedvéért. A rengeteg ötlet-nek, eredeti, egyéni megoldásnak ebben a kavalkádjában, amit a színész és a rendező bőkezű gavallériával halmozott össze, semmi szükség arra, hogy jó pillanatok vesszenek kárba néhány esetleges kimenetelű akció sikerére spekulálva. Ennek az előadásnak a felépítése azon kevesek közé tartozik, amikor a színész egyetlen pillanatra sem érezheti azt, hogy bármiféle hatáselem használatától megfosztották. A nemes vígjátéki hagyományok ötvöződnek itt drámai pillanatokkal, vulgáris humor groteszk érzésekkel, felemelő érzelmekkel. És bár a produkcióba számos alternatív elem is belekomponáltatott, igazi hatását az eredeti elképzelések fegyelme fémjelzi.

Ennyit a „főszereplőről", de itt az ideje, hogy a többi tizennégy szereplő - a darabbeli darab főszereplői, rendezője, súgója, ügyelője, közönsége stb. -- is megemlíttessék. Mindenekelőtt tisztázzuk : a többi szereplő - Gálvölgyi más-más, hangszalagra felvett hangján meg-szólaló - tizennégy, Koós Iván által karakterében, jellemében, mozgásformáiban tökéletesen eltalált bábu. Mozgató-ik az Astra bábegyüttes tagjai, akik eb-ben a társasjátékban utóbbi éveik leg-kiérleltebb, legfantáziadúsabb, emlékezetes jelenetsorait alkották meg. Feltét-len érdeme a produkció egészének, hogy

Gálvölgyi János a **Kulisszatitkokban (Reflektor Színpad) (MTI Fotó)**

a bábok karaktere, mozgásstruktúrája tökéletesen azonosult Gálvölgyi hangbeli szinkronjával. Mind a tizennégy szereplő erényeit természetesen nem sorolhatjuk fel, de szerencsére akadnak közöttük olyanok, melyek feltétlenül említésre méltóak.

Mindenekelőtt a rendező figurája, aki összefoglalva képes megfogalmazni mindazon ködös „művészi elképzeléseket", melyeket korunk köztudomása egy átlagosan értelmes rendező bűnei-erényei közé sorol. Megszemélyesítésében ugyanakkor egy kedves, megbocsátó felhang is keveredik, mely lefaragja a netán túlságosan igaz, tehát bántóvá válható éleket. A másik kitűnő epizód az ügyelő alakja, aki mint az előadás és a színészek színházi közérzetének meghatározója, színészi-rendezői telitalálat. Ugyanez mondható el a minisztériumi előadó alakjáról, aki a több évtizede bizonyos alkalmakra begyakorolt szövegét úgy tudja elmondani, hogy árad belőle saját hitetlensége, unalma, felületessége.

Mindezek ellenére, furcsa módon a darab azt sugallja: érdemes vállalni a szokatlan helyzeteket, a sok-sok megaláztatást, a véleménykülönbségeket, az önérzetcsorbító vitákat, megjegyzéseket, a lealacsonyító veszekedéseket, olykor életidegen hozzáállásokat és támadáso kat egy-egy színdarab bemutatásáért. Azt, hogy minden kínt-keservet érdemes vállalni a színészek kedvéért és a közönség őszinte tapsáért, örömééért, a sikerért.

Karel Čapek-Szakonyi Károly: Kulisszatitkok (Reflektor .Színpad)

Rendező: Petrik József.

Előadja: Gálvölgyi János és az Astra bábegyüttes.

A következő számaink tartalmából

Nyikolaj Zsegin:
Budapesti színházakban

Nánay István:

Kecskeméti kérdőjelek

Gobbi Hilda hetven éve szerepeinek tükrében

Koltai Tamás: Mnouchkine

és a többiek *Szántó Judit:*

Kegyetlen játék
(Hubay Miklós bemutatójáról

---

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

Törőcsik-színház

Aligha lehet elragadtatás nélkül szólni róla. Varázsos egyéniség, aki belép és sugárzással tölti be a színpadot. „Glóriás színész", aki már azzal is rabul ejt, hogy itt van közöttünk; úgy tűnik, a puszta jelenléte maga a színpadi mágia. Miért is feszegetnénk a titkait? Ha meg akarjuk lesni a technikát, a mesterségbeli fogásokat, melyeknek Törőcsik Mari mellesleg (?) nagymestere, könnyen szem elől veszíthetjük a jelenséget, ami ő: minden egyes színpadi pillanata annyira komplex és annyira egyszerű, annyira ki-munkált és annyira áttetsző, hogy megragadhatatlannak tetszik. Talán ha olykor hibázna, melléfogna, arányt tévesztene, könnyebb volna művészetének fortélyaira rámutatni: íme így, ilyen bravúrosan billenti helyre a kizökkent egyensúlyt. Egy-egy régebbi Törőcsik-alakítás alkalmat kínált erre. Ma már kritikai közhelynek számít, ha leírjuk, hogy Törőcsik Mari mindent tud. Most operettet játszik. Nemcsak megszokott - és kissé ráerőltetett - szerepköréből lép ki, hanem műfajt is vált. S könnyed virtuozitással bebizonyítja, hogy ezt is érti, tudja, ismeri.

A régi nyár, a legendás emlékezetű Lajtai-Békeffi-operett József Attila színházi felújítása után jegyeztem fel e sorokat. A zsúfolt nézőtéren alighanem sokadmagammal együtt sóhajtottam fel: Törőcsiket a színen látni önmagában is színházi ünnep ! Nem csupán azért, mert amióta a filmgyári társulathoz szerződött, viszonylag ritkán látjuk a világot jelentő deszkákon. Az igazi szenzáció nem is ebben rejlik, hanem hogy minden momentumában, minden ízében komolyan veszi a játékot. Olyan odaadással és olyan igényességgel, amire csak kevesen képesek. Ősi igazság, hogy a színész teremti a színházat, s ő újra s újra megerősít e hitünkben: a Törőcsik-féle színház igazi ismertetőjegye a kreativitásban keresendő. A szerep, amit eljátszik, a nosztalgiáról szól: a primadonna öltözőjében tizennyolc esztendő múltán megjelenik egykori imádója, a báró, aki szerelem helyett hajdan az érdekházasságot választotta. De a mostani előadásban a színpadi nosztalgia hasonló, mégis másfajta néző-téri érzéshullámmal párosul: a régi történet, a régi slágerek feleleventése felébreszti az egykori nosztalgiák utáni nosztalgiát. Törőcsik primadonnája e kettős tükörben mutatkozik igazán izgalmas-nak: a nosztalgia idézőjele határolja körül számára azt a lelki játékteret, amely-ben a színházat megteremti. Vagyis első-sorban nem figurát formál, nem egyénit, nem annyira sztorit akar mesélni; pontosabban mindezt megteszi, de ez az a színészi technika, ami itt bár jelen van, mellékessé válik, mert Törőcsik színpadi léte túlmutat ezen: színházat teremt, ami ő maga, ami minden momentumában igazi élet; ám *e hic et nunc* születő színház-nak nem is annyira az operettfigurák a hősei, hanem épp az, aki teremti.

Remek rendezői ötlet, hogy az előadás zenéje is a színpadon születik, bárzenésznek „álcázott" muzsikusok szolgáltatják, akik mindvégig a színen vannak, néha bátorítják a színészeket, máskor összekacsintanak velük. Ez utóbbi összjáték azonban nehézkesnek, erőltetett-

Törőcsik Mari A csütörtöki hölgyekben és A régi nyárban (MTI Foto és Ikládv László felv.)

nek hat - kivéve, amikor Törőcsiké szó. Tudniillik a többiek jól-rosszul az operettet játsszák el, ő azonban magát az operett teremtését. Ahogy felperdül a színpad bal oldalán álló zongorára, s rámosolyog a zenészre (Selmeczi György), az este egyik legemlékezetesebb pillanata: itt érezzük meg, hogy Törőcsik több, mint a szerep szerinti közismert Mária primadonna, teljes mérték-ben uralja a játékot, igazi királynő e szín-padon.

A példákat tovább sorolhatnánk, de végül is az előadásról a SZÍNHÁZ 1983/6. számában már kritikai méltatás jelent meg, s így érdemlegesebbnek tetszik, ha Törőcsik Mari másik színházi vendégszereplésére is pillantást vetünk, melyre az évad második felében került sor, a Várszínházban. Loleh Bellon ugyancsak kommersz színházi dramaturgiával építkező, de meglehetősen gyengécske darabjában A *csütörtöki hölgyek* egyikét alakítja. A várszínházi Törőcsik-színészet mintha némiképp feleselne azzal, amit *A régi nyár* kapcsán *az* imént elmondtam: ezen az estén úgy érezzük, a színész önmagában mégiscsak kevés a színpadi mágia megteremtésére, a kívánatos egyensúly többször is megbillen, még ha nem is az ő hibájából, van tehát mit helyrezökkenteni, s így az alapvetően elhibázott, végig külsődleges effektusokkal operáló előadás arra is lehetőséget kínál, hogy némileg belessünk a Törőcsik-színház műhelytitkaiba,

Három idős párizsi hölgy minden csütörtök délután együtt teázik. A szerző, aki a hírek szerint maga is színésznő, láthatóan három „hálás" női szerepet igyekezett írni: a hatvanas éveikben járó hölgyek elfecsegik napi gondjaikat, s közben életről, halálról, szerelemről, politikáról, gazdasági helyzetről, mi-egyébről szó esik, megelevenedik a múlt, besétál a színpadra a halott jean, aki az egyiknek bátyja, a másiknak férje volt, csak épp az életszerű szituáció hiányzik, aminek következtében a „nagy kérdések" ugyancsak kis léptékűek maradnak, színház helyett jószerivel csak színház-imitáció születhet. Ráadásul ez a csütörtöki Marie, akit Törőcsik alakít, sokkal közelebb áll ama szerepsémához, amelyben már annyiszor láttuk. Am ha a szerep íve ezúttal nem is töretlen (mert nem lehet az), mégis feledhetetlen pillanatokkal ajándékoz meg. A visszafiatalodó idős hölgyek erőltetett bakfisugrándozásából alig-alig veszi ki a részét, inkább szerényen visszahúzódik. De ami ennél

Katinka: Dayka Margit a **Szerdán tavasz lesz** című zenés játékban (Iklády László felv.)

is fontosabb: ő az egyetlen, akinek gesztusaiban, minden látványos külsődleges átalakulás, átmaszkírozás nélkül valóban megjelenik a hajdani ifjúság. Nem bújik ki a bőréből, csak hangszíne, mozdulatainak lendülete, heve változik, s egyszerre kézzelfogható lesz számunkra a figura másfajta, fiatalkori világképe, az életről szőtt álma-vágya, egész lelki habitusa. Megteheti, hiszen - íme az egyik legfontosabb „műhelytitok" - ő mindvégig belülről dolgozik, az elvetélt dramaturgiai lehetőségekbe, szituációcsírákba is életet lehel: teremt, ha teremthet. *A régi nyárban* a színpadi közeg, amiben játszott, adekvát volt vele, csak ő messze meghaladta; *A csütörtöki hölgyek* közege idegen a Törőcsik-színháztól, alakítása így minduntalan megtörik, újra s újra nullpontról kell startolnia. A színpadi élet és az imitáció e „rejtett" harcában azonban ő bizonyul erősebbnek: a „szerény" Törőcsik-pillanatok csillagként ragyognak e harsány, mégis drámai kontúrok nélküli produkcióban.

Dayka Margit fiatalsága

Az apróhirdetések korát éljük. A magányosok hirdetés útján keresnek párt maguknak, a társkereső hirdetések özöne természetszerűleg létrehívja a különféle társkereső szolgálatokat s ehhez hasonló intézményeket, mondjuk, az olyasféle „magányosok klubját" is, amilyen körül a Fővárosi Operettszínházban bemutatott - és a SZíNHÁZ előző számában már szintén méltatott - *Szerdán tavasz lesz* című új zenés játék cselekménye is bonyolódik. A sok magányos kavalkádjában természetesen érdekes színt jelenthet a kedélyes Katinka mint a letűnt uralkodó osztály ittragadt képviselője, a hajdani grófnő, aki persze ugyanúgy magányos, mint újdonsült „partnere", a nyugdíjas szocialista gyárigazgató. A kötelező sztereotípiák (?) dramaturgiája szerint Katinka a túlvilágban is hisz, ám amikor az eljövendő mennyországról dalol, számának akkor is az a csattanója, hogy még „odaát" a nagy boldogságban sem felejti

el azt a földi boldogságot, hogy húszéves volt e világon - sokszor húsz éven át.

Nem tudom, a szerzők mennyire szabták Dayka Margitra ezt az önmagában nem túl szellemes poént, de a kitűnő színésznőnek, aki lenyűgöző könnyedséggel játssza kis villanásokból szövődő epizódját az Operett színpadán, „bejön" a viharos taps: a bárgyú szóvicc attól lesz tartalmas, hogy épp Dayka Margit ajkáról hangzik el - és úgy hangzik el, ahogy csak ő ejtheti ki e szavakat. Tudniillik Dayka Margit a legfiatalabb színész *a Szerdán tavasz lesz* előadásában. Fiatalságával túltesz az ifjakon és csodák-ra képes : a blőd és lapos tréfacsinálmányokról is elhiteti, hogy báj és humor rejlik bennük, minden színpadi percét a játék örömének gyermeki fénye ragyogja át. Azt is mondhatnám, Dayka nemcsak a legfiatalabb, hanem a legmodernebb színész is az együttesben: nincs benne szemernyi imitáció sem. Egyszerűen ott él és lélegzik a színpadon, mint akinek a zenés-táncos műfaj magától értetődő létforma. Utóvégre ebben a műfajban kezdte pályáját, nem kell tehát nyakatekert megoldásokon törnie a fejét. Csak belép a színre, és máris otthon érzi ma-gát. S úgy van jelen, hogy élő cáfolatul szolgál mindazok fanyalgására, akik művisége miatt kárhoztatják az operettet.

Valamikor úgy tartotta a köztudat, hogy a színészet lényege az imitációban rejlik. A színész úgy tesz, mintha király-né lenne vagy mosónő, s minél jobban másolja az ellesett külsődleges jegyeket, annál „igazibb": elhisszük neki a látszatot. Aztán jött az átélés kultusza, s a hang-súly a külsődleges maszkírozásról, a hivalkodó mimikáról áttevődött a figura belső megformálására. Hevesi Sándor már a század elején arról írt, hogy a „külső illúzió" valójában csak annyit ér, amennyire a „belső" hitelesíti. De miképp működhet e sajátos színészi dialektika az operettben? Különféle bonyolult elméletek és gyakorlatok születtek már az operettjátszás korszerűsítésére, ami-nek a műfaj többnyire ellenállt. Az operett duplán is az imitáció műfaja: itt nem-csak az életből ellesett gesztusokat imitálják, hanem magát az élet imitációját is. Egy operettszerep úgynevezett kis-realista kidolgozása többnyire nevetségessé teszi a műfajt, de nem kevésbé azt is, aki a műfajt műveli. A színész önkéntelenül is megérzi a kudarc veszélyét, s visszamenekül a régi jó operettes „mesterfogások" védőbástyája mögé. Marad az avítt, színfalhasogató, öntetszelgő - habár „profi"! - operettszínészet.

Dayka Margit csodája abban rejlik, hogy nem törődik az egész „nehéz helyzettel". Örül a játéknak. Örül a komédiázás, a tánc, az ének, a felszabadult vigalom lehetőségének. Nem akar „profi" lenni, megteheti, hisz úgyis az, a szak-mai tudásra nem kell gondot fordítania. Csupán a játékszabályokra ügyel, amelyekről minden gyermek tudja, hogy épp a játék kedvéért be kell tartani. S ezzel az attitűddel elsöpri az útból a nehézségeket. Túlzás lenne azt mondani, hogy átvágja a gordiuszi csomót. Számára nem is létezik ez a csomó. Körötte mindenki operettet játszik. Többé-kevésbé tudják is, mi a követelmény, eleget is tesznek a műfaj írott s íratlan törvényeinek. Az operetten belül aztán ki-ki a maga képességei szerint figurát teremt. A mesterséges színpadi csinálmányon belül valami - legjobb esetben is csak „mesterien" - megcsinált életutánzatot. Daykának nincs operettjátszási problémája. Ahogy az anyanyelvvel sincs problémája. Nem operettet játszik, hanem Katinkát, a hajdani grófnőt, aki elég életbölcsességgel rendelkezik ahhoz, hogy az új világban is meglelje a helyét. Dayka játékköröme onnan fakad, hogy Katinka kissé ostobácska történetébe gesztusaival, hangsúlyával, szeme ravaszkás, mégis naiv csillogásával sok mindent elmondhat abból az élettapasztalatból, ami az övé. S ami természetesen egészen máshonnan és másképp gyűlt fel, mint az eljátszott figuráé. De végtére azért színész, hogy értse a módját, hogyan bújjon bele a le-vitézlett és új életre támadt grófnő bőré-be. Ez az ő sokszor húsz éven át tartó fiatalsága: képessége a mindennapos újjá-születésre.

Darvas Iván metaforája

Ha fentebb - Törőcsik és Dayka színészete kapcsán - a színpadi élet és a színpadi imitáció ellentmondásáról elmélkedtünk, akkor Darvas Iván vendégszereplése a Radnóti Miklós Színpadon lehetőséget kínál rá, hogy továbbfűzzük gondolatmenetünket. Annál is inkább, mert Darvas ezúttal különleges helyzetben van: *a Hasonlatok* címmel színre vitt három Kafka-novellát ő maga dramatizálta, az előadás létrehozásában társrendezőként is közreműködött, és nem utolsósorban az estet záró monodrámát *Beszámoló az Akadémiának* címmel ő maga adja elő. Az est furcsa érdekessége, hogy a dramaturg-rendező Darvas, miközben ragyogó szereplehetőséget biztosít színész-önmagának, sokkal kevesebb fogékonyságot árul el Kafka írói világa iránt, mint a színész Darvas. Mégis bajos lenne azt állítani, hogy a színész a rendező ellenében nyújt kiemelkedő teljesítményt; nyilvánvalóan ennél sokkal összetettebb alkotói folyamatról van szó.

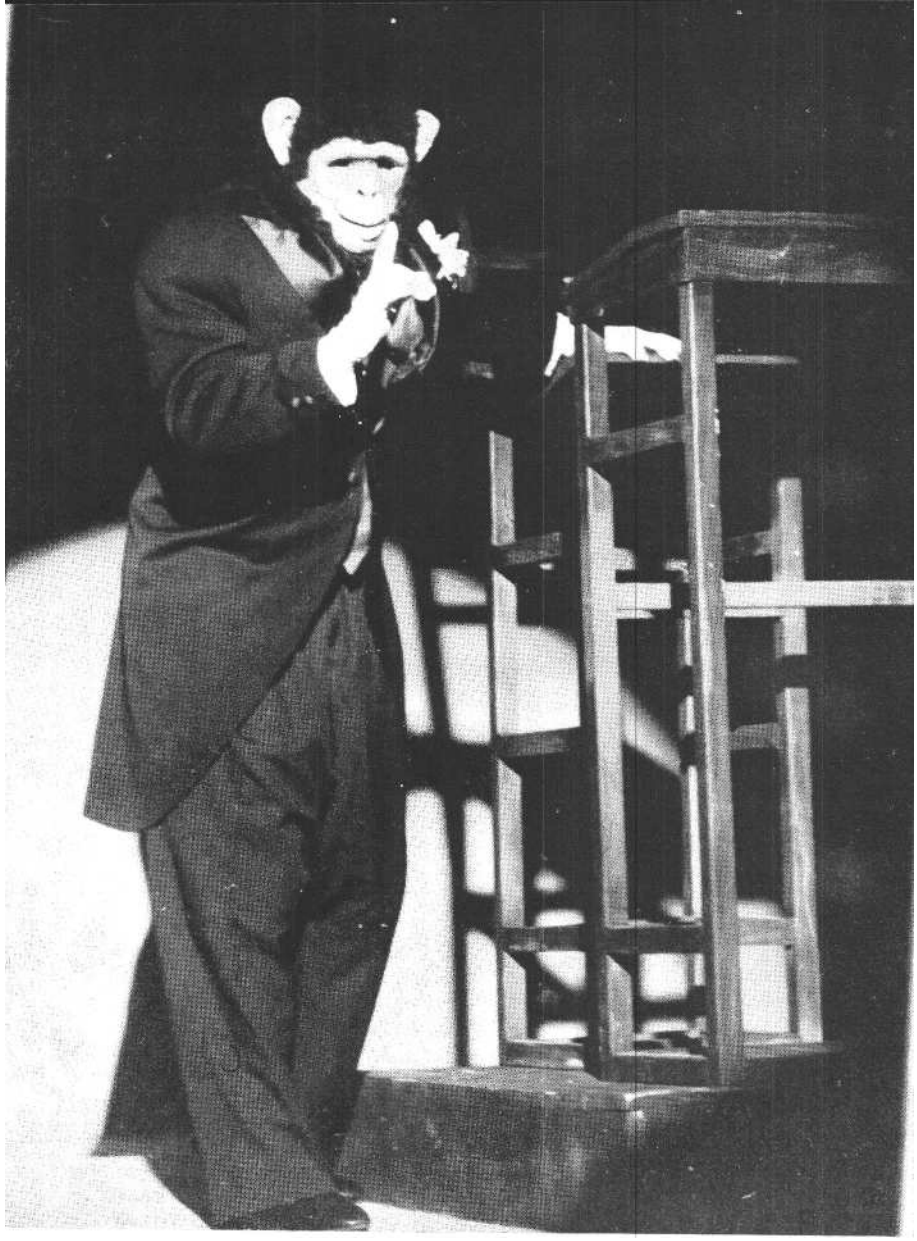
A jelen naplójegyzet keretei még azt sem engedik meg, hogy fő vonalakban utaljak itt az évtizedeken át húzódó Kafka-vitára. Tagadhatatlan, hogy századunk egyik legszuggesztívebb hatású írója, ám csak annyiban nevezhető realistának, amennyiben művei többnyire a valóságból indulnak ki, de a kiemelt valóságelemek abszurd méreteket öltenek, hogy aztán a Kafka-hősök mindig ott bukja-nak el, ahol - *A per* Josef K.-jának szavaival - „a hazugságot avatják világ-renddé". Vagyis az írói konklúzió mind-annyiszor visszautal a valóságra, mint-egy csapdát állítva azoknak, akik vulgárisan akarják őt „megfejteni", s ebbe a csapdába a novellákat színpadra álmodó Darvas Iván is beleesett. Erre utal az est címe is, mely azt kívánja hangsúlyozni, amit a színész Darvas a maga kis epilógusában külön el is magyaráz, hogy itt *csupán* hasonlatokról van szó. Mondjuk ki egyenesen, hogy nem arról van szó. A hasonlat tudvalevően egy dolgot vagy jelenséget egy másikhoz mérve-hasonlítva interpretál. Kafka azonban nem a valóságot írta meg, hanem a valóság metaforáját, ami annyit tesz, hogy a megírt jelenség a valóságot nem magyarázza, csak megvilágítja, mindenféle kézzelfogható tanulság, „visszacsatolás" nélkül. Az, ahogy Kafka *utal a* valóságra, megmarad az irrealitás szférájában, mert maga a metafora irreális. Letagadni Kafka sajátos metafizikáját, ahogy a Radnóti Színpad estje is tanúsítja, nemcsak az írói világ megcsonkítását jelenti, hanem ellaposítását, elszürkítését is.

A Kafka-metafora igazi színpadi élet lehet, amennyiben itt és most valóban megszületik. Kafka történeteit hasonlatként olvasni nem egyéb, mint puszta imitáció. Ráadásul még imitációnak is gyenge, hisz a történetek, így „lefordítva", sutának és infantilisnak bizonyulnak, minduntalan kilóg a lóláb : a valóság nyilvánvalóan nem ilyen, amilyennek itt mutatják, bármilyen nagy gonddal teszik is. A színész Darvas, mint minden nagy művész, úgy tűnik, ösztönösen berzenkedett e leegyszerűsítés ellen, s más utat választott. *A Beszámoló az Akadémiának* majomhőse az előadói emelvényről adja elő

értekezését, miképp vált majomból emberré. Az, hogy a színész tetőtől talpig a szó szoros értelemben majombőrbe bújik (természetesen arcát is majommaszk takarja), még afféle imitatív ötlet. Am ezúttal nem marad el a színészi csoda: a „külső illúzió" hitelesítése, amire csak a „belső illúzió" képes. Darvas Iván a kellék, a maszk átlényegítésének nagy-szerű példáját nyújtja.

A majom ugráló léptekkel, görnyedten, de két lábon és zsakettben érkezik az „akadémiai" ülésterembe. Sietősen elhalad a nézőtéri széksorok mellett, s még a természetes létformájából őrzött ügyes ugrással fenn terem a színpadon, ahol az előadói pulpitus áll. Büszkén fel-szegi fejét, hogy minél emberszabásúbb legyen, míg a hallgatóságnak előadja bölcselkedését, miképp jött rá, hogy a szabadság ősi reflexéről le kell mondani, mert csak így szabadulhat ki a ketrecből., de nem tud teljesen úrrá lenni majomszerű, rángatózó mozdulatain. Különös feszültség támad ettől, a nézőtéren mindnyájan megborzongunk, mintha elvarázsoltak volna bennünket, Darvas mű-vészi alázatában a végsőkig megy: saját színészi modorosságának karikatúrájából formálja meg e majomembert; hanghordozása és gesztikulációja tehát akkor is ismerősnek tűnne, ha nem tudnánk a színlapról, ki rejlik a maszk mögött, de épp ez az „álcázott", mégis szemérmetlen önleleplezés az irrealitás bizarr fényével világítja meg alakítását. S a belső groteszkum néhány perc múltán sokkalta izgalmasabb színpadi jelenség, mint a majomimitáció látványa. Igazi színpadi metafora születik, nemcsak Kafka-metafora, hanem Darvas-metafora is: az alkotás kínjáról, szabadságáról és gúzsba kötöttségéről szóló példázat.

Végül kibújik a maszkból, ami kétségkívül igen hatásos, de sokkal sekélyesebb effektus, mint amire a maszk tökéletes átlényegítésével képes volt.



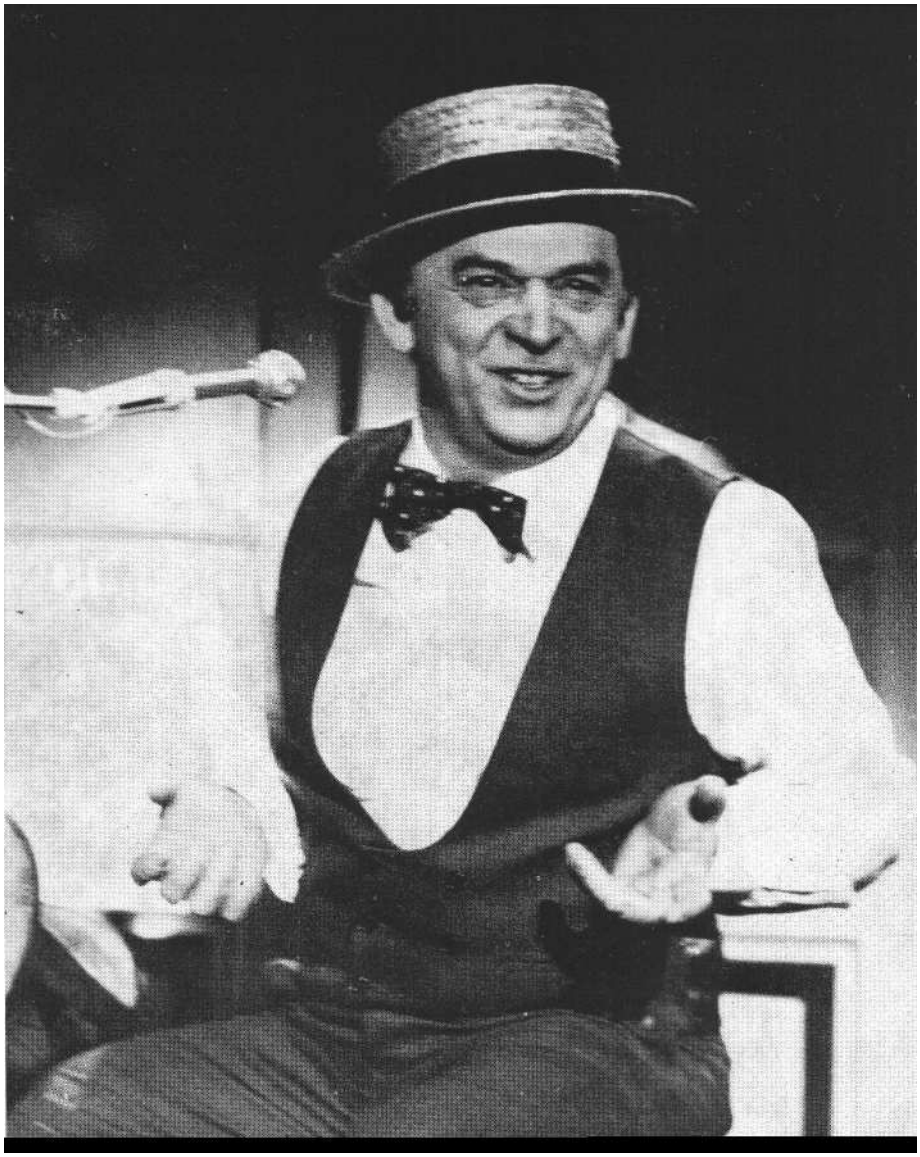
Darvas Iván a Hasonlatok Majom szerepében (MTI Foto)

A szomorú Bodrogi

Seress Rezsőnek, a kis pesti slemilnek, a Kulacs, majd a Kispipa zongoristájának története, aki bár *Szomorú vasárnap* című dalával világhírre tett szert, jószerivel el sem hagyta a VII. kerületet, amolyan „külvárosi legenda". A közelmúlt „igaz meséje", ami épp rendhagyóságában érdekes, hihetetlenségében hiteles; a nézők nagy része, akik ma beülnek a Vidám Színpad ugyancsak *Szomorú vasárnap* címet viselő előadására, mely Seress Rezső dalai kapcsán élettörténetét felekveníti, még láthatta őt a zongora mellett. De felidézhető-e ennek az „egykezével tökéletlenül zongorázó zseninek az alakja, ahogy állítólag Otto Klemperer nevezte, nem vagyunk-e túl közel a legenda forrásához - és nem vagyunk-e már-is túl távol tőle, „az öngyilkosok dalának" szerzőjétől, borongós pesti slágereitől? Kell-e ide maszkírozás, kell-e idéző-jel? S ha igen, miféle?

A kérdések messzebbre mutatnak, semhogy itt kimerítően válaszolhatnék rá. Nem szándékom az előadás kritikai méltatása (csak zárójelben jegyzem meg, hogy a produkció a Vidám Színpad művészi megújulását sejteti), e pillanatban elsősorban Bodrogi Gyula játéka érdekel, mert úgy érzem, Seress figurájának megformálása jelentős állomás Bodrogi pályáján. S mindjárt hozzá is kell fűznőni, hogy nem az igazi Seress Rezsőről beszélek, hanem annak színpadi másáról, a kettő nyilvánvalóan nem azonos, nem is kívánt az lenni, ez az előadásból már az első percekben kitűnik. Bodrogitól távol áll mindenféle látványos imitáció, nem kíván az eredeti Seress-maszk mögé rejtezni, nem akarja elhitetni velünk, hogy minden, amit a színpadon látunk, szó szerint így történt az életben is. Inkább a „külvárosi legenda" iránt mutat érdeklődést, mely több is, kevesebb is a valóságnál. De épp a Seress-legenda feltámasztása számos művészi buktatót rejt magában, bőségesen nyílna alkalom elhajolni szentimentalizmusba, giccsbe, álhazafias borongásba. Hisz mindezek a kétes értékű érzelmek-hangulatok ott lappangnak a legendában, s a téma ügyeskommersz feldolgozása esetén ki is virágozhatnának.

Bodrogiról jól tudjuk, hogy betéve ismeri a bulvárszínjátszás fogásait; olyannyira ismeri, hogy nemegyszer az olcsóságaitól sem riadt vissza, ami a dolgok természetéből eredően nem említhet, eleve negatív hangsúllyal, hisz a bulvár épp attól az, ami, hogy nem idegen tőle a hatásvadászat. A Seress-legendától azonban idege : ez esetben épp az sikkadna el, amiért érdemes előadást teremteni belőle, vagyis a „többlet". Jó ízlés-



Seress Rezső: Bodrogi Gyula (MTI Foto)

re vall, hogy a vidám színpadi bemutatóból alapvetően hiányzik ez az aspektus, noha a színész az első negyedórában azért megvillantja színészetének ezeket a színeit is. E hangütés elmaradhatott volna, annál is inkább, mert a későbbiek során Bodrogi sokkal izgalmasabb játékra invitál: ironikus, szellemes, nosztalgiáinkat megfricskázó, emberi tartalmakban gazdag, fájdalmas komédiára.

Bodrogi alakításának legfőbb értéke a stiláris egyensúly pontos megtartása. S a stílus ezúttal nem csupán formát, előadói modort jelent, hanem az emberi jelenlét karakterét is. Attól még, hogy az előadás eleve lemond a külsődleges imitációról, ugyancsak kísérthetne a játékmódbeli imitáció, mondjuk, olyas-féleképp, mint *A csütörtöki hölgyek* vár-színházi előadásán. De nem ez történik. A színész, miközben felidézi a nézőtér szentimentális érzeményeire apelláló legendát, újra s újra az értelmünkre hivatkozik. Hogy mivel? Mindenekelőtt azzal, hogy nem igyekszik azonosulni - „lelkileg" sem! - Seress figurájával, hanem megmutatni akarja. S ez az a színészi gesztus, amely újólag rá kell hogy ébresszen bennünket: a legenda nemcsak Seress Rezsőről szól, hanem rólunk, mindannyiunkról, akik alakja köré szőttük, elhittük, továbbadtuk, elmerengtünk rajta. Bármilyen habkönnyűnek és „lezsernek" tűnik is a játék, ily módon megakadályoz abban, hogy saját nézői gyengeségünk áldozatai legyünk. Bodrogi nem alkalmaz semmiféle szembeötlő idézőjelet, elidegenítő effektust, mégis megvan játékának a maga történelmi dimenziója: azzal, hogy a Seress-sorsot mutatja meg, s ez a sors tükör - talán görbe tükör, de „görbeségét" is láthatjuk - közelmúlt történelmünk előtt.

Ez *a Szomorú vasárnap* előadásának emberi tartalma. Lehet, hogy a nézőtéren ülve, így nem tudatosul bennünk, sőt talán később sem mindenkiben. De megérinteni minden nézőt megérint. Megszületik egy szórakoztató produkció, mely ha akarjuk, ha nem, tovább dolgozik bennünk. Nevezzük minimusicalnek? Vagy importált kifejezéssel *one man show-nak?* Végül is mindegy. Egy ízig-vérig vígjátéki színész művészi frisseségét csodáljuk, aki e közeli-távoli legendával a mához tud szólni.

NÁNAY ISTVÁN

Merre tart a Madách Színház?

Nagy múltú, nagy befogadóképességű, divatos színház a közkedvelt Madách Színház; ebből következően különösen jelentős az ízlés- és tudatformáló hatása. Kérdés azonban, hogyan tesz eleget a művészi hivatásának? Milyen szemléletet sugallnak az előadásai, milyen ízlést plántál nézőibe? Hogyan befolyásolja a maga eszközeivel estéről estére a kamara- és a nagyszínház együttesen több mint ezer nézőjét ez a kulturális intézmény, milyen szemlélet jegyében és mire mozgósítja vagy nem mozgósítja a nézők pszichikai és gondolati aktivitását?

Elöljáróban meg kell említeni, hogy a színház tevékenységét, a róla előzetesen kialakuló képet nagymértékben befolyásolja a színház múltja, az a tradíció, amelyet büszkén lehet folytatni vagy nyíltan megtagadni, de tudomást venni róla nem lehet. 1941, Pünkösti Andor Madách téri színházának megnyitása óta - kisebb átmeneti időszakokat leszámítva - a színház nevét mindig a társadalmi érzékenység és a művészi minőség fogalmával lehetett és kellett összekapcsolni. Pünkösti legendás hírű előadásai, a felszabadulás után Palasovszky Ödön és Hont Ferenc új hangú produkciói, az államosítást követő esztendők dogmatikus Sztanyiszlavszkij-kultuszából kinövő, ám azt lényegében meghaladó bemutatói, a hatvanas éveknek a modern realizmus jegyé-ben fogant, emlékezetes színpadi művei jelzik azt a tradíciót, amely generációk számára nyújtott művészet- és világszemléletet befolyásoló indítást, s amelyet a mai Madách Színháznak is figyelembe kell vennie műsora, stílusa alakításakor.

A gondolati-tartalmi értékek azonban azáltal teljesedhettek ki, hogy a Madách Színház mindig a kitűnő színészek és rendezők színháza volt, s nagyrészt a jól összeszokott, egységes stílusú, magas művészi színvonalú társulatnak köszönhető, hogy még a kötelező művészetpolitikai vagy a szürkítő divatáramlatok időszakaiban is művészileg és emberileg többnyire megrázó előadások születtek.

A színház korábbi korszakaiban az eltérő ízlésű és módszerű rendezők munkás-

sága, a műsor műfaji, tematikai, stiláris változatossága együttesen tükrözte a színház és a társadalom bonyolult, sokrétű viszonyát. A különböző rendezőegyéniségek egyidejű jelenléte nem engedte meg a művészi és gondolati kényelmességet, jó értelmű rivalizálásra serkentette a rendezőket, a társulatot pedig arra késztette, hogy a lehető legjobb színvonalán dolgozzon. Ez volt az oka annak, hogy minden évadban jó néhány kitű-nő, nem egyszer színháztörténeti jelentőségű előadás született, ez adott hallatlanul nagy népszerűséget a színháznak.

De szembe kell néznünk a ténnyel: az elmúlt években a színház tevékenysége - tartalmában és minőségében - megváltozott, eltért attól a tradíciótól, amely évtizedekig meghatározta a színház hí-rét és nevét. Ez a változás a színház mű-vészi munkájának beszűküléséhez, társadalmi érzékenységének részleges fel-adásához vezetett és vezet. A színház nem a valóság ábrázolását, hanem a kikapcsolódást nyújtó szórakoztatást tekinti elsődlegesnek, produkcióiban egyre gyakrabban tapasztalható a valóság megragadásának felszínessége, a kockázatmentes művészi megoldások keresése, a színészi-művészi rutin eluralkodása.

Mindez persze csak késleltetetten érezteti közönséghatását. Először csupán a nézők egy kisebb, érzékenyebb rétege szakad le a színház baráti köréről, de a bérletesek vagy a nagyszerű színészekre kíváncsi jegyre várók sokasága még jó ideig megmarad biztos közönségnek. De már nem annak a Madách Színháznak lesznek a nézői, amelynek hírneve a színházba vonzotta őket, s nem az a közönsége lesz a színháznak, mint jó néhány éve volt. Azok alkotják ma a Madách Színház törzsközönségét, akik egy ízlés-konzerváló bulvárszínházat kívánnak. A Madách Színház tevékenysége ugyanis egy bulvárszínházi formához közelít. Ez akár elfogadható is lenne, hiszen a szín-házi élet sokszínűségének jogos követelménye egyenesen kívánatossá tenné, hogy legyen egy olyan színház Budapesten, amely magas művészi színvonalon szórakoztat, s azt nyújtja, amit vállalt feladata és műfaja alapján ígér. A probléma az, hogy a Madách Színház nem azt adja, amit ígér. Az egyértelműen szórakoztató darabokban gondolati és társadalmi mélységeket akar megmutatni, a klasszikus értékeket hordozó műveket viszont elsekélyesíti. S egyként hiányzik belőlük a kikezdhetetlen szakmai tudás. Nivellál tehát, s ezáltal meghamisítja az értéket is, a darabok valóságtartalmát is. Azt a képzetet sugallja, hogy a színház nem a magunkkal, a közösségi problémákkal való szembenézés helye és alkalma, hanem - ahogy a színház történetének egy monográfusa, Csillag Ilona ír-ja - menedék. Menedék a világ durvaságai, attrocitásai elől, menedék, ahol csak perifériku*s vagy* egyéni gondokról esik szó, ahol a szépség és jóság adhat erőt a világ megpróbáltatásaival szembeni napi küzdelmekhez. *Ez az* általános értelmű humanista attitűd azonban a valóságban leszerelő, megnyugtató, elaltató magatartás. Tűrésre, beletörődésre inspirál, és nem a változtatásra, a jobbításra.

Ez a szemlélet már évekkel ezelőtt meghatározója volt Ádám Ottó produkcióinak, de az utóbbi években a színház egész művészi tevékenységét áthatja. A szemlélet kiszélesedésével párhuzamosan elveszett az értékek féltéséből adódó humanista alapmagatartás, és helyébe a menedék valóságot kirekesztő funkciója került és erősödött fel.

Hogyan tükröződik ez a jelenség a színház műsorában és stílusában? Először is nézzük a számokat. Viszonylag hosszú időszak - tíz évad -- bemutatóinak arányszámait vizsgáltam. Az 1973/74-es évad volt az első, amelyben a színház előző periódusában jelentős szerepet játszó rendezők közül nemcsak Pártos Géza, de Vámos László sem volt jelen, azaz ettől kezdve számíthatjuk azt a kor-szakot, amelyet kétségtelenül és egyértelműen Ádám Ottó művészi ízlése ha-tározott meg. Ő a színháznak több mint negyedszázada rendezője, s több mint tíz éve igazgatója, illetve igazgató-főrendezője. Mellette Lengyel György tizennyolc és Szirtes Tamás több mint tíz éve dolgoznak a színháznál, és a vizsgált időszak első felében ott rendezett még Kerényi Imre is. Kerényi kiválása a színházból azt eredményezte, hogy az ő érdeklődési körét képező darabok, illetve irányzatok (Brecht, Tamási például) eltűntek a repertoárból, s még erősebben polarizálódott a két rendező, Lengyel és Szirtes közötti feladatmegosztás: Lengyel főleg a magyar és a nem angol klasszikus szerzők műveit vitte színre, míg Szirtes elsősorban a szórakoztató és kommersz darabokat. Nem tekinthető te-hát önkényesnek az a periodizálás, amely Kerényi távozását tekinti osztópontnak.

Tíz évad alatt hatvanöt darabot mutatott be a színház, ebből az első öt évre harminchat, a másodikra huszonkilenc premier jutott. A művek 46 százaléka - harminc dráma magyar szerzőtől való. A bemutatók részletesebb megoszlását tekintve kortárs magyar szerző műve az összbemutatók 29,2 százaléka (az 1973/74-es szezontól az 1977/78-asig tartó első periódusban 33,3, a napjainkig tartó másodikban 27,4), a huszadik századi magyar szerzőké 13,8 (14, illetve 10,2), tizenkilencedik századi íróé 3 (0, illetve 6,8). A klasszikusnak tekinthető huszadik század előtti külföldi művek részaránya 20,2 **(22,2,** illetve 17), a huszadik századi külföldi szerzők félklasszikusnak számító darabjainak aránya 18,5 (25,1, illetve 10,2), az angolszász szórakoztató és kommersz daraboké 12,3 (2,7, illetve 25), míg a szovjet szerzőké 3 (2,7, illetve 3,4) százalék.

A bemutatott darabok arányszámánál is érdekesebb képet mutat a repertoáron lévő darabok megoszlása. Csupán az 1981/82 és az 1982/83-as szezon tizenöt, illetve tizenhét bemutatójának az előbbi szempontok szerinti bontását adom meg: mai magyar szerző műve 26,7, illetve 23,6 százalék, huszadik századi magyar íróé 13,3, illetve 11,7 százalék, tizenkilencedik századi magyar íróé 6,6, illetve 6 százalék, az összes magyar darab 46,6, illetve 41,3 százalék, a klasszikus külföldi műveké 20 illetve 11,7 százalék, az angolszász szórakoztató és kommersz daraboké 26,6, illetve 35,3 százalék, a szovjet szerzőké 6,8, illetve 11,7 százalék. Huszadik századi külföldi „félklaszszikus" nem szerepelt a műsoron.

Mi olvasható ki a számokból? Mindenekelőtt az, hogy a Madách Színház különösen fontosnak tartja a magyar dráma ügyét, bemutatóinak közel fele magyar szerző műve. Ezen belül is a premierek nagyobb része mai író alkotása. Ha azonban figyelmesen megnézzük az arányokat, azt is észrevehetjük, hogy a magyar dráma viszonylagos súlya csökkenőben van, erre utalnak a bemutatók és a repertoár adatai. S ha ehhez hozzátesszük azoknak az íróknak a listáját, akiknek a drámái színpadra kerültek, további következtetésekre juthatunk. A huszonkét szerző impozáns névsora - Bródy Sándor, Gyárfás Miklós, Gyurkovics Tibor, Háy Gyula, Hofi Géza, Hubay Miklós, Illés Endre, Illyés Gyula, Karinthy Ferenc, Madách Imre, Mikszáth Kálmán, Molnár Ferenc, Móricz Zsigmond, Németh László, Polgár András, Sarkadi Imre, Sütő András, Szabó Magda, Szakonyi Károly, Szép Ernő, Szomory Dezső, Tamási Áron - azt sugallja, hogy a Madách Színház értékfelmutató, érték-

őrző színház. S ez lényegében így is van. Még akkor is, ha tudjuk-látjuk, a bemutatott darabok esztétikai, tartalmi, szemléleti szempontból egyaránt valójában igen eltérő értékeket képviselnek.

Am a névsor azt is mutatja, hogy kockázatkerülő színház is a Madách, hiszen tíz év alatt egyetlen olyan névvel sem találkozunk, akinek a darabját ez a színház segítette volna először színpadra. Sőt, a darabok legtöbbje nem ősbemutató, hanem utánjátszás. Ez önmagában persze nem baj, de egyik fontos jellemzője a biztonságossá, a konzervatívvá válásnak, az elkényelmesedésnek.

A külföldi szerzők műveinek megoszlása még inkább rávilágít a színház tevékenységének megváltozására. A klasszikus darabok aránya - bár némi csökkenő tendencia itt is észlelhető - lényegében azonos értéken maradt. Ám a huszadik századi „félklasszikus" műveké, illetve az angolszász szórakoztató és kommersz daraboké lényegesen módosult. Míg az első periódusban a színház szórakoztató, kikapcsolódást nyújtó repertoárhányadát irodalmilag, gondolatilag igényes darabok alkották, addig a másodikban ezeknek a műveknek az aránya felére csökkent, a kommerszeké viszont közel tízszeresére nőtt. Erre az arányeltolódás-ra nem elfogadható magyarázat az, hogy ebben az időszakban zárt be a Kamara-színház, és a város három különböző pontján játszó ideiglenes játékhelyeknek közönségvonzó programot kellett kialakítani. Hiszen ebben az évadban már ismét működött a Kamaraszínház, de a repertoárban nemhogy csökkent volna, ha-nem jelentősen nőtt a kommersz részaránya, miközben a magyar daraboké s a klasszikusoké egyértelműen csökkent.

Feltűnő, hogy teljesen hiányzik a színház repertoárjából a szocialista országok drámatermése éppen úgy, mint a dráma-és színháztörténet alakulását meghatározó kortárs nyugati szerzőké, hogy elenyészően kevés a szovjet művek aránya - mindkét ötéves periódusban csupán egy-egy bemutató! -- továbbá az, hogy milyen elképesztő aránytalanság jellemzi a szerzők nyelvterületi hovatartozása szerinti megoszlását: a bemutatott külföldi darabok több mint fele angol-amerikai szerzőtől való! Természetesen nem amiatt érdemes ezt az aránytalanságot szóvá tenni, mert Shakespeare-t játszott a színház, s még csak nem is azért, mert Shaw jó néhány darabja szerepelt a műsoron (bár a Shaw-széria már jelezte a színház orientálódásának változásait, s erre felfigyelt annak idején a kritika), hanem azért, mert a színház műsorának jelentős részét olyan angolszász eredetű művek tették és teszik ki, amelyek egyértelműen arra mutatnak, hogy ez a színház a hazai valóság problémáitól elfordulva a világsiker garantálta szórakoztató művekkel nyújt kockázat- és konfliktusmentes, biztos hazai sikert is ígérő gondtalan kikapcsolódást a nézőinek.

A Madách Színház műsorában az értékes magyar és világirodalmi művek arányának csökkenése, valamint a lektűr és a kommersz előretörése tehát egyértelműen kimutatható, s ennek a tendenciának korlátlan érvényesülését mi sem bizonyítja jobban, mint az évad utolsó két bemutatója, *a Macskák* és *a Hofélia,* amelyek irodalmi szempontból már alig minősíthetők (ez a megjegyzés *a Macskák* esetében kiegészítésre szorul: Romhányi József sokat dicsért Eliot-magyarításai ugyanis a musicalműfaj szempontjainak tökéletesen megfelelnek, jól mondhatók-énekelhetők, s jobbára bravúrosak, de tényleges műfordításértékük több mint kétséges, arról nem is beszélve, hogy a műfaj adottságaiból következően a szöveg jelentősége itt minimálisra csökken!).

Á . az előadásnak csupán egyik összetevője az irodalmi alapanyag, az írók, a művek számbavételénél fontosabb annak vizsgálata, hogy milyen darabokat hogyan, milyen cél érdekében, milyen művészi eszközökkel, milyen szemlélet jegyében állítanak színpadra.

A színház műsorán a következő darabok szerepeltek az 1982/83-as szezonban (zárójelben a bemutatás időpontja):

Ádám Ottó rendezésében:
- Ronald Harwood: *Az öltöztető* (1980)
- Illyés Gyula: *Sorsválasztók* (1981)
- Csehov: *Ványa bácsi* (1982)
- Háy Gyula: *Isten, császár, paraszt* (19^83)

Lengyel György rendezésében: Madách
- Imre: *Az ember tragédiája* (1980)
- Szabó Magda: *A csata* (1981)
- Mikszáth Kálmán-Karinthy Ferenc: *A Noszty fiú esete Tóth Marival* (1982)

Szirtes Tamás rendezésében: Arbuzov:
- *Kései találkozás* (^{1977}) Bernard Slade: *Jövőre veled, ugyanitt* (^{1979})
- Brian Clark: *Mégis, kinek az élete?* (1980)
- Bernard Slade: *Jutalomjáték* (1981)
- Shakespeare: *Makrancos hölgy* (1982)
- Szakonyi Károly: *Holdtölte* (1982)
- Eliot-Webber: *Macskák* (1983)

Korcsmáros György rendezésében
- Alekszandr Vologyin: Öt *este* (1982)
- *Hofélia* (1983)

Huszti Péter rendezésében:
- Noel Coward: *Alkonyi dal* (1983)

Jól látható, hogy a repertoár élesen két részre osztható. Ádám Ottó *(Az öltöztetőt* leszámítva) és Lengyel György rendezte a színháznak irodalmilag, gondolatilag, művészileg súlyt és rangot adó darabjait (de együttvéve sem annyit, mint Szirtes egymaga!), míg Szirtes Tamás, Korcsmáros György és Huszti Péter a műsor nagyobb felét alkotó s a szórakoztató kategóriába sorolható műveket. Á . az előadások végső képén ez az írói anyag kvalitása és a rendezői karakterek különbözőségéből adódó többszörös polarizálódás alig fedezhető fel, kialakult ugyanis egy Madách színházinak nevezhető közös szemlélet és stílus.

E szemlélet első számú jellemzője a mai hazai valóságtól való elzárkózás. A műsorban csupán egy darabról, Szakonyi Holdtöltéjéről lehet elmondani, hogy mai témájú, s ez is csak egy egyedi esetként felfogható magánéleti konfliktust mutat be. A mai élet kérdéseire csak áttételesen, a történelmi drámák üzenetével vagy külföldi analógiák segítségével reflektál a színház. Ám mindkét út a problémák megkerülését jelenti. A történelmi témájú darabok esetében az időtényező, a külföldieknél az eltérő társadalmi berendezkedés, az idegen miliőből adódó másság teremt távolságot a mű és a néző között, s ezáltal lehetőséget ad arra, hogy kívülről, mint kuriózumot szemléljük a színpadon történteket.

Természetesen lehet áttételesen is húsbavágó aktualitással szólni a máról és a mának (a Madách Színház történetében is számtalan példa van erre!), de ehhez a darabválasztástól kezdve a rendezői értelmezésen át a színészi munkáig és a látványteremtésig mindennek azt kell szolgálnia, hogy a valóság ellentéteit a színpadi konfliktusrendszer leképezze. A Madách Színház előadásaira viszont éppen az jellemző, hogy kínosan hiányoznak belőlük a konfliktusok általában is, a lényegiek pedig különösen. *A Makrancos hölgy, a Kései találkozás, a Jövőre veled, ugyanitt, az öt este, az Alkonyi dal,* de még *a Ványa bácsi* középpontjában is egyként a férfi-nő konfliktus áll. S mint azt oly sokan megállapították már, ha a nemek

közötti problémák kerülnek előtérbe, az mindig valami elkendőzése céljából történik, azaz égető társadalmi kérdések helyett jelennek meg a magánéleti összeütközések a művekben.

A történelmi és sorskérdésekkel foglalkozó drámák esetében másképpen nyilvánul meg a konfliktuskerülés: a dekorativitás, a szcenikai és színészi csillogás fedi el a drámák lényegét. Ádám Ottó a Sors-*választókban* is, de főleg az *Isten, császár, parasztban* a konfliktusok kibontása helyett a hatásos színpadi helyzetek megteremtését tartotta elsődlegesnek. Az Illyés-darab modellszituációja ettől viszonylag csak keveset szegényedett, de a Háy-mű alapjaiban átértékelődött, történelmi színezetű képeskönyvvé változott. Ez az átértékelődés nem független attól, amit Huszti-jelenségnek nevezhetünk, Az évek során Huszti Péter nem minden alap nélkül a színház abszolút vezető színésze lett (a jelenleg műsoron lévő darabok közül hatban játszik vagy a bemutatókor játszott!), ám ő már régen nem szerepet formál, hanem kialakított magának egy szeretnivaló gamaines image-t, s a szerepeit ehhez igazítja. De ez a Huszti-kép például a Háy-darabban vagy a *Ványa* bácsiban csak a dráma lényegének meghamisítása árán érvényesíthető, s a rendezőnek, valamint a szín-ház életében egyre nagyobb szerepet játszó, már rendezőként is bemutatkozó színésznek egyik esetben sem volt ereje ahhoz, hogy a kialakult image ellenében a darabok igazságát juttassa érvényre.

Lengyel György rendezéseiben némiképpen más a helyzet. Mindegyik előadása mélyén kitapintható a lényegi konfliktusok kielemzésének és láttatásának igénye, ám a kész produkciókban ez a konfliktus és lényegmegmutatási szándék valahol eltérítődik. Különösen jellemző ebből a szempontból *a Noszty fiú ... ,* amelyben benne van annak lehetősége, hogy a múlt század végi történettel mai közéletünk torzulásairól szóljon a színház. De már maga a Karinthy Ferenc által készített színpadi változat is inkább megmaradt az epikai alapnál, az előadásban pedig már csak nyomokban jelennek meg a rendezőnek például a *Holt lelkek*ből megismert karakterizáló, szatirizálásra hajló ábrázoló eszközei, s a produkció egy látványos, de mindennemű áttételes mára utalást vagy éles konfliktust nélkülöző képsorrá egyszerűsödött

A történelmi témájú darabok másik problémája - amelyet a Szabó Magda-darabok és részben *a Sorsválasztók* is pél dáz - az, hogy ezeknek a műveknek valójában nincs drámai konfliktusuk; csupán párbeszédesített esszék, s mint ilyenek vagy moralizálásba futnak, vagy csak történelmi képeskönyv-illusztrációra adnak alkalmat. Az viszont a színház rendezői stílust nivelláló hatásának a következménye, hogy a Lengyel György rendezte *A csata* és az Adám Ottó által színre vitt *Isten, császár, paraszt* között alig van lényegbeli stiláris különbség.

Míg a Szabó Magda-darabokban egyé-ni csip-csup konfliktusok helyettesítik a hibás döntések vagy a helytállás nehézségeivel szembenézni kényszerülő IV. Béla csirájában meglévő - drámáját, más műveknél a konfliktusszegénység, illetve az álkonfliktusok következménye a melodramatikusság. A halálhoz való jog érvényesítése, illetve a halál tudatával való szembenézés, a házasságon kívüli szerelem vállalása, a hagyományos család kötelékeinek lazulása, az idősödő korban fellobbanó érzelmek megélése olyan komoly társadalmi és morális problémák, amelyek művészi megközelítése fontos feladata lehet egy színháznak.

Ám ezekről olyan darabok segítségével szól a Madách Színház, amelyek témájukat csak a közhelyek szintjén közelítik meg, miközben a gondolati mélység látszatával kecsegtetnek. A színház ezeket a többé-kevésbé jól megcsinált darabokat úgy játssza, hogy a közhelyeket komolyan veszi, így *azt az* érzetet kelti nézői-ben, hogy jelentős problémákról mély igazságokat hall, valójában viszont megkíméli az embereket attól a „kellemetlenségtől" és fáradságtól, hogy maguk nézzenek szembe a saját életük hasonló bajaival. Nem a gondok megoldásához ad segítséget egy ilyen előadás, hanem a nehézségek könnyű, gyors és egyszerű feloldásának, elsimításának hazug illúziójába ringatja a közönséget. Ezekben a darabokban nem a konfliktusokon van a hangsúly, hanem a csillogó szerepjátszáson, a dolgok lezárhatóságát, egyszer s mindenkorra való megoldhatóságát sugalló befejezésen. A komikum és az érzelmesség burkában egy-egy társadalmi vagy politikai motívummal igyekeznek aktuális, bátor vagy elemző látszatot adni a gondolatilag és érzelmileg üres daraboknak (szalonképes szabadszájúság, a biztos sikert jelentő színésztörténet főhősének fasisztaellenes kijelentései stb.).

Nemcsak a problémakezelés egyneműsödik azonban, hanem a darabok színrevitele is uniformizálódik. Szinte felcserélhetők a darabok díszletei, nincs alapvető stiláris különbség az *Öt este* és a *Holdtölte, a Kései találkozás* és az *Alkonyi dal,* a *Jutalomjáték és a Jövőre veled, ugyanitt* között. Sokszor a színészi játék alapján is nehéz megkülönböztetni az előadásokat, hiszen a több mint hatvantagú társulat-nak csak mintegy hatoda játssza *a dara*bok főszerepeit, s mivel a repertoár jelentős része - hat darab - két- vagy háromszereplős (illetve a két főszereplőn kívül nincs számottevő szerep bennük), így újra meg újra a hasonló darabok hasonló szerepeiben ugyanazokat az arcokat látja viszont a közönség. Ilyen körülmények között szinte elkerülhetetlen a színészi rutin kialakulása, amely azonban összefügg a Madách Színház sztár-színházi működésével is.

A néző ugyanis azért választja a Madách Színház előadásait, mert tudja, olyan darabokat, olyan stílust, olyan alakításokat fog: kapni ott, amilyeneket szeret és megszokott, tehát nem érheti meglepetés és csalódás. De ez az elvárás megszabja a színház mozgásterét is, hiszen a közönség kívánalmainak eleget téve újra meg újra azt hozza létre, amit már ezt megelőzően. A néző kedvenc színészeit akarja látni, tehát az új bemutatók főszerepeit eleve a kedvencekre osztják, mert ezt kívánja meg a sztár-színház üzemmenete. A kör bezárul: az eredmény a gondolati és művészi önismétlés, ami egy idő után óhatatlanul együtt jár a semmitmondás, a szépelgés, a gondokat úző; tét nélküli komikum, a manír, a rutineluralkodásával. Minden-nek mélyén egy adott helyzet, állapot konzerválására való törekvés fedezhető fel, pontosan kifejezve *azt,* hogy nem elegendő valaminek legyen ez a legnemesebb eszme vagy hit - a megtartására és megvédésére való óhaj, ha ez az óvó-védő attitűd nem párosul a mindenkori valóság meg megújuló ábrázolásának parancsával, menthetetlenül bekövetkezik a gondolati és művészi stagnálás, és fenyeget a hanyatlás veszélye.

Sajátosan igazolja ezt a helyzetet egy paradox szituáció. A színház elmúlt néhány éves időszakában olyan újítás, mint *a Macskák* és a Hofélia bemutatója, nem volt. Ám ez a műsorpolitikai lépés csak látszólag merész újítás. Mindkét előadás pontosan azt a tendenciát folytatja, ami-ről mind ez idáig beszéltünk .A *Macskák*ban még annyi mondandó, gondolati mag sincs, mint a többi kommersznek nevezett műben. Ez az előadás csak a formájában él. magyarországi színiállapotok ismeretében el kell ismerni, kivé-

telesen magas színvonalú együttesteljesítmény részese lehet a néző, ám a csillogó-villogó színpad, a fegyelmezett színészek, a látványos számok, a lenyűgöző technikai kivitel mögött nincs tartalom. Ismét bekövetkezik - de magasabb szinten - az, hogy csak az attrakciót élvezzük, s a nagy kavargásban hosszú ideig eszünkbe sem jut azt firtatni, mi végre az egész. S ez már veszedelmes nézőringatás ! Azt csak mellékesen jegyzem meg, hogy az előadás létrejöttében igazából csak azért a Madách Színházé az érdem, mert megszerezte a darabot és helyet adott az előadásnak, ugyanis az a produkció, amelynek a lelkét képező koreográfiai munkához, illetve a szerepek jelentős részére vendégművészeket kell hívni, alig tekinthető a színház saját ön-álló teljesítményének.

Némiképpen más a helyzet a *Hoféliá*val, hiszen úgy tűnhet, ez a vállalkozás határozott nyitást jelent a közéleti szín-ház felé. Am csak látszólag. Hofi Géza műsora csalódás. Nem mintha rosszabb lenne a megelőző produkcióinál, se nem jobb, se nem rosszabb azoknál, hibái és erényei változatlanok. De hiányzik belőle az, amit a szellemes cím s a Madách Színház mint befogadó intézmény neve alapján várhatnánk. A címnek az estet bevezető, paródiának beillő párperces *Hamlet-jeleneten* kívül semmi köze a műsorhoz, amelynek nincs olyan szerkezete, amely alapján dramaturgiailag felépített színházi előadássá szerveződnének a tartalmukban és előadásmódjukban igen különböző színvonalú önálló számok. Mindazonáltal ezen a műsoron érhető tetten leginkább az a nézői reakció, amely a Madách Színház egész közönségére is jellemző: önfeledten élvezik, hogy azt láthatják-hallhatják, amit szeretnének látni és hallani. Még akkor is, ha a jegyért százötven forintot kell fizetniük!

A Madách Színház jelenlegi működésére és hitvallására egy Molnár Ferenc-idézet illik leginkább - amelyet a *Doktor úr* bemutatásakor idéztek a színház vezetőjével készített egyik interjúban -, miszerint „Az író kegyes hazugságokkal segíthet leginkább az embereken". Ez már Molnár idejében is sok szempontból megkérdőjelezhető állítás volt, ám ma végképp idegenül cseng. Amikor az egyik legfőbb politikai elv és gyakorlat az, hogy a gazdasági és egyéb nehézségeinkről a lehető legteljesebb nyíltsággal kell beszélnünk, hogy felismerve a bajokat, közösen tehessünk azok orvoslá-sáért, nem elfogadható a „kegyes hazugság" programja. Ez a program ugyanakkor ellentmond annak az értékőrző humanista magatartásnak is, amely évekig jellemezte a színházat. Hiszen a színház-ban a szépség, a jóság, a humánum értéke, nélkülözhetetlensége is csak konfliktusos ábrázolás segítségével lehet nyilvánvaló. Az emberi sorsok mélységeinek megmutatása nélkül nem jöhet létre katarzis, egy-egy előadás után nem születhet újjá a néző. Márpedig a Madách Színházat neve, múltja, kivívott rangja gondolat-gazdag, sokszínű, a valósággal szembesítő, katarzist adó előadásokra kötelezné!

E számunk szerzői:

BÓTA GÁBOR egyetemi hallgató
ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője
GYÖRGY PÉTER az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
KERÉNYI GRÁCIA író, műfordító
KISS ESZTER tudományos továbbképzési ösztöndíjas
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap rovatvezető-helyettese
P. MÜLLER PÉTER tudományos továbbképzési ösztöndíjas
NÁDRA VALÉRIA újságíró, a Magyar Televízió munkatársa
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
RÉVY ESZTER a Fővárosi Művelődési Ház színházi referense
SOMLYAI JÁNOS a Munkásmozgalmi Múzeum könyvtárosa
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
SZEPESI DÓRA tanító

SZÁNTÓ JUDIT

A Forgatókönyv washingtoni visszhangjából

Zelda Fichandler, a washingtoni Arena Stage igazgató-főrendezője, a kelet-európai dráma és ezen belül Örkény István munkásságának nagy tisztelője és propagátora, a *Tóték* és *a Macskajáték* után, ez év februárjában, a *Forgatókönyvet* is elsőnek vitte az amerikai közönség elé. A vállalkozás eleve sokkal bonyolultabb volt, mint az előző két Örkény-darab esetében, és kisebb sikerrel is kecsegtetett - és Fichandler ezzel tökéletesen tisztában volt. Ezt jelzi, hogy míg a *Tóték* és *a Macskajáték* esetében úgy érezte, „Amerikából" is képes e szövegeket színpadra tenni, *a Forgatókönyvre* készülvén szükségét látta egy magyarországi tanulmányútnak, melynek során még a Fővárosi Nagycirkuszban is terepszemlét tartott, és napokat-estéket beszélgetett át Radnóti Zsuzsával, az író dramaturg-özvegyével, a *Forgatókönyv* dramaturgjával, valamint Valló Péterrel, az ősbemutató rendezőjével, felváltva vagy egyidejűleg érintve-feszegetve történelmi, politikai, dramaturgiai, stiláris és színpadtechnikai kérdéseket.

Az előadásnak azonban végül is önmagáért kellett szólnia, a washingtoni nézők nem készülhettek fel előre. És szinte meg lehetett jósolni a kritikák egynémely vezérmotívumát: az összehasonlítást a Tótékkal és *a* Macskajátékkal - természetesen ezek javára -, a megjegyzéseket a mű hermetikus, nehezen hozzáférhető voltára, valamint a tájékozatlanságból is táplálkozó félremagyarázásokat, általánosításokat - annak ellenére, hogy Fichandler egy másfajta, erkölcsi-filozófiai értelemben vett általánosításra törekedett, amint ezt az olvasópróbán elhangzott s a műsorfüzetben közölt bevezető szavai is jelzik:

„ ...A darab hallucinatív, abszurdizáló, imbolygó tónusa a gyökerekig ha-toló dualitásból és dialektikából ered. A szerző megteremtette világ a mi világunk, egy egyetemes nézőpontból szemlélt modern világegyetem. Tudathasadásos világ ez, amelyben a külső valóság fenyegeti és elidegeníti az egyént, és az egyén ezért különféle fogásokhoz folyamodik: például hamis énrendszert épít

ki magának (szerepjátszás), szándékos hasadásokat idéz elő énjében, vagy tagadási mechanizmusokat épít ki, és elnyomja magában az önismeretet. Barabás kínszenvedésének az a lényege, hogy nem képes valamilyen szilárd, állandó filozófiai vagy akár erkölcsi magatartás fenntartására, és ami a mások iránti vonzalmát vagy hűségét illeti, nem tudja egységes lénynek érezni magát. Ezt a pozíciót modern világunkban minden ember megértheti. Hiszen egész modern művészetünk a megosztott, a duális én tudatából fakad. Ahogy a perui költő megfogalmazta: »Mindennek van oda-fönt gazdája, kulcsra van zárva minden.« Tehetetlennek érezzük magunkat, elvesztettük teljességünk érzetét."

Ugyanakkor ne feledjük, hogy a bírálók által felemlegetett hiányosságok és homályok egynémelyikére rámutatott a magyar kritika is; másfelől azt is látni fogjuk, hogy a színvonalasabb írásokban *a* Forgatókönyvnek mint politikai-irodalmi-színházi gesztusnak és teljesítménynek néhány főbb értéke így is méltó helyre került.

Ha már a magyar kritikánál tartunk: úgy tetszik, az amerikai konkurrencia nem épp félelmetes. A tájékozatlanság-nál súlyosabb nemtörődöm felszínesség csakúgy előfordul ezekben az írásokban, mint a nyegle szellemeskedés, a legrosszabb értelemben vett zsurnálfecsely. Melyik magyar kritikus nyúlna ily pontatlanul vagy léhán egy konkrét amerikai történelmi miliőhöz, mint az az amerikai tévészemleíró, aki 1949-ben a Magyar Kommunista Párt „revizionista politikájáról" beszél, vagy a The Washington Timesban Hap Erstein, aki igy ír: „A dráma lebeg az időben, előrehátra imbolyogva a magyar forradalom(?), a II. világháborús ellenállási mozgalom és *egyéb politikai kalamajkák* (kiemelés tőlem - Sz. J.) között." És melyikünk ne tartaná szakmája méltóságán alulinak az ilyen elméncfordulatokat, mint amilyennel Frank Getlein indít a WETA rádióállomás hullámhoszszán: „Ha nem tudnák, a római birodalom bukásának egyik oka az volt, hogy a rómaiak mindegyre megpróbálták a cirkuszt színházként elsütni, és ahogy Horatius s megmondta volna nekik, ha kérdezik, sőt, lehet, hogy kérdés nél-kül is megmondta volna: circus non est theatrum." Ugyanígy indít a már idézett Hap Erstein: „Valamikor nagyon régen, talán Hammurabi idejében, kitalálták a törvényszékeket. Semmi kétség: röviddel ezután valamelyik eszes írnok megalkotott egy drámát, amely a pereket a cirkuszhoz hasonlította."

A különös mégis az, hogy e megsemmisítőnek látszó indítások után a kritikusok majdnem kivétel nélkül jóindulatról tesznek bizonyságot. Meleg szavakkal méltatják mindenekelőtt a *Tóték* és *a Macskajáték* érdemeit (bár a recept: a korábbi vagy egyáltalán, az éppen nem bemutatott drámák dicsérete nálunk is használatos), majd elősorolják a *Forgatókönyvvel* kapcsolatos kifogásaikat, de ehhez képest meglepő konklúziókra jutnak, A rádiós Frank Getlein például, miután többszörösen leszögezte, hogy „a cirkusz még nem színház", így konkludál: „*A Forgatókönyv* mindamellett így is feltétlenül megtekintésre méltó. Az előadás szórakoztató, a retorika támadhatatlan, sőt a nagyon fiatalok számára talán még megvilágosító hatású is. De azok számára, akik a színházat szellemi tevékenységnek tekintik - márpedig a Broadway elszánt tagadási kísérletei ellenére valóban az is -, az Arena új bemutatója több ennél. Egyebek között le-dönti talapzatáról az Arena saját külön védőszentjét, Bertolt Brechtet. Az 1949-es revizionizmust emlegető Davey-Marlin Jones a WDVM televíziós csatornán, az előadás részletei közé iktatott kommentárszövegében ezt mondja: „Az *Arena* Stage-ben egy modern moralitás ünnepli amerikai bemutatóját . . . A *Forgatókönyv* ahhoz a közönséghez szól, amely szeret gondolkodni ... Bár a Zelda Fichandler rendezte *Forgatókönyv*ből gyakorta hiányzik a drámai feszültség, és valami különös pedantéria lengi át, de ez a darab akkor is *esemény*. Ha a szín-házat komolyan veszik, akkor önöknek is *meg kell nézniök!*" Tulajdonképpen csak Hap Erstein nem talál enyhítő körülményeket e „politikai röpirat" számára. Némi joggal kifogásolja a cselekmény hermetikus voltát: „Örkény olyan bizalmas kapcsolatot feltételez a magyar történelemmel, amilyet kevés néző mondhat magáénak, anélkül, hogy igyekezetünket az egyetemesség színházi értékével honorálná. A közönség jól teszi, ha kicsit előbb érkezik és utánaolvas a műsorfüzetben található történelmi leckének." Felrója továbbá darab és elő*adás* tudatosan elidegenítő stílusmegoldásait: „Mihelyt felbukkan egy kitartottabb drámai feszültségű mozzanat, harsona sivít fel, a világítás vakítóra vált, magnóra vett tapsvihar dördül, és a hangulat már el is van nyisszantva." Es szinte törvényszerű a végkövetkeztetés: „*A Forgatókönyv* egyértelműen nem az alkalmi színházbajáróknak való; sőt, úgy lehet, azok is áthatolhatatlannak találják majd, akik nem sajnálják az erőfeszítést titkainak megfejtésére. Talán megtalálja a maga közönségét a magyar történelem tudós szakértői vagy a kelet-európai színházrajongók körében, de nekünk, többieknek, kevés jutalmat tartogat."

I la tetszik, akár irigyelhetjük is egy másik rádiókommentátor (Lou Robinson, WBAL rádióállomás) boldog naivitását, aki ugyan „jól szórakozott", de azért „egyre csak azt kívánta", „bárcsak azok a csodálatos, hatalmas vadállatok, amelyek magasan a díszlet fölött lebegtek, a második felvonásban leereszkednének, hogy végre történjék valami". Persze nem minden amerikai ilyen irigylésreméltó; az amerikai főváros legtekintélyesebb, legnagyobb példányszámú napilapjánál, a hírneves The Washington Postnál például érzik, hogy azért történt valami a színpad, sőt a valóság porondján. A Washington Post egyébként

számunkra meglepő, de ezúttal igazán jóleső, mert csak a jelentős eseményeknek kijáró gyakorlatot követve - négy alkalommal is visszatért a bemutatóra: három kritika jelent meg a *Forgatókönyv*ről, valamint a „Stílus" című rovatban egy hosszú szemelvény (a Mester és Barabás utolsó nagy dialógusából). Itt még az egyetlen, inkább negatívba hajló kritika is - Lloyd Grove-é a komoly elismerés hangján íródott. „Az ember néha úgy érzi, hogy Örkény István *Forgató-könyve* inkább tanulmányozásra, mint nézésre való. A modern magyar mester utolsó darabja a maga könyörtelen logikája szerint kanyarog és csavarodik, mi-közben csúfot űz időből és igazságból. Más szavakkal; a mű nem valami szórakoztató, de az biztos, hogy gondolkodnivalót jócskán ad." Ugyanakkor ez a kritikus is felrója hogy „egy kis előzetes felkészülés nem ártana, és alighanem hasznos lenne, ha az ember hozzá még magyar is", ámbár a magyarságról homályos elképzelése lehet, mert a darabnak „szlávos elkárhozottsági tudatot" vet a szemére.

Láthatóan sokkal többet tud a magyarságról a lap egy másik kritikusa, Charles Fenyvesi, aki hosszan és meglehetős tisztességesen, vagyis korhozhelyhez kötvé elemzi „a század nagy kommunista tragédiáját", melyet „Örkény István *Forgatókönyve* döbbenetes hitelességgel teremt újjá". „Örkény da-

rabjában - folytatja - az igazság és a hazugság, a hamis vallomás és a tiszta hit úgy keverednek, mint forró mártás a hideg tejszínnel. Különféle ellenállási mozgalmak - az antifasiszta és az antisztalinista fortyognak időszilánkok és térvetemedések gulyásában, amelyet szüntelenül kavargat a hipnotizőr, a titokzatos Mester." És külföldre szakadt honfitársunk az, aki a konkrétumoktól is el tud vonatkoztatni, hogy a művet immanens irodalmi értéke szerint ítélje meg - bár bizony meglehet, hogy erre az elvonatkoztatásra igazából csak a konkrétumok ismerete tesz képessé. „De talán az ilyen politikai lábjegyzetek csak pedagógiai etűdök - állapítja meg. - A *Forgatókönyv* ezek nélkül is megáll a lábán, mint bizsergető izgalmú vizuális és verbális abszurd színház . . . Örkény üzenete többértelmű és ambivalens - nem igazán cinikus, de minimális mérték-ben sem idealista."

A legprofibb, legkomolyabb és - bizonyára nem véletlen - legpozitívabb kritikát azonban - ugyancsak a The Washington Post hasábjain - David Richards szignálta, akit már a *Tóték* és a *Macskajáték* amerikai sajtószemléjében is a leghosszabban idézhettünk. Bírálatát ekképpen indítja: „Ha az Arena Stage magyar újdonságának, *a Forgatókönyv*-nek közepe táján a néző kezdi úgy érez-ni, hogy labirintuson próbál áthatolni, s mi több, maguk a folyosók is szüntelen mozognak körülötte, ne vádolja magát, amiért összekeveri az északot a déllel, s kijáratokat lát ott, ahol nincsenek. Azt gyanítom, pontosan úgy reagál, ahogy az elhunyt szerző, Örkény István kívánt a . .

A Forgatókönyv, melyet Örkény röviddel halála előtt, 1979-ben fejezett be, nem olyan hozzáférhető és nem is oly marón szórakoztató, mint korábbi drámái, *a Tóték* és *a Macskajáték,* melyeket ugyan-csak az Arena mutatott be Amerikának. Talán mert Örkény ezúttal politikailag »kényes « témákról írt, a darab egyszersmind hajlik a túlzott tekervényességre. Ugyanilyen okból azonban a mű szellemi mélysége sokkal nagyobb, mint elődeié, és Zelda Fichandler rendezésében határozottan stimulálja az értelmet és sarkantyúzza a lelkiismeretet ..

Az »előadás« Barabás hazaárulási perének bizonyul, és a bíborfrakkos, cilinderes Mester vezényli, szőke aszszisztensnője és Barabás különféle régi barátai segédletével, akik a központi porondon mutatják be bűnhődési és lelkifurdalási számaikat létrák és kötelek hálózata közepette. A cirkusz nyilvánvalóan a politikai hátrabukfencek és bírói akrobatikák metaforája - de Örkény nem marad meg ennyinél.

A Mester, akit John Seitz játszik gyöngyfogú, magabiztos lendülettel, a hipnotizálás csodája. Varázsereje hatására nemdohányzók kapnak mohón a fűhöz, és megrögzött alkoholisták csömörlenek meg a legfinomabb konyaktól, az ártatlanok pedig hirtelen a bizonytalanság és a bűntudat tűzfészkeit fedezik fel magukban. A Mester bizonyítékot tud felmutatni ott, ahol másodpercekkel előbb még semmi nem volt, és parancsára az idő úgy mozog előre-hát-ra, mint az inga .. .

És mégis, ha csak ennyi lenne: egy rosszindulatú kormányzat, amely manipulálja a tehetetleneket - akkor a *Forgatókönyv* ereje nem volna ilyen felzaklató. De Örkény szerint az emberben magában is ott rejlik valami ambivalencia, amely valósággal provokálja az ilyen manipulációkat. Személyiségünket alapvetően a bűntudat és a kapituláció határozza meg, még akkor is, amikor ártatlanok vagyunk. Stanley Anderson igazán ügyes alakításában Barabás útja az önbizalomtól a megzavarodáson át a rezignációig élesen és fájdalmasan rajzolódik ki. A cirkuszmotívummal összhangban Barabást a kivégzőosztag végül egy trapézról lövi le. Lezuhan, a föld pedig megnyílik és elnyeli testét. Jelenlétét eltörölték a föld színéről, és senki nem mond még csak egy ament se rá.

Az ilyen és ehhez hasonló pillanatokban a *Forgatókönyvet* kafkai teatralitás hatja át, melyet nagyban támogatnak Arden Fingerhut világítástervezőnek a színpadot átszelő méregzöldjei és ironikus rózsaszínjei, Karl Eigsti cirkusz-díszlete, melyben - mintha lidércnyomásos álomból született volna - egy túlméretezett alligátor és két mutatványos medve van felfüggesztve az űrben, és Fichandler tovább fokozza a szürrealizmust, mikor színészeit néha szárnyakon a levegőbe emeli, ahol mind a nehézségi erővel, mind a logikával dacolnak, vagy látszólag végtelen létrákra kergeti fel őket. Azonban e taktikai eljárások sem terelhetik el egészen a figyelmet a tényről, hogy a *Forgatókönyv* kemény, kihagyásosan szerkesztett dramaturgiai építmény, színházi Rubik-kocka, amely a rejtvényfejtésben kevéssé türelmes nézőket egykönnyen frusztrálhatja .. .

Mint a nézőtéren mindenki, ők (az epizodisták - Sz. J.) is Barabás történetét próbálják összeilleszteni. De ez iszonyatosan nehéz vállalkozás. Amint Örkény megjegyzi, az emberek nem mindig azt mondják és nem is szükségképp azt vallják be, amit hisznek. És valahol, mindannak közepén, amit mondanak, hisznek és bevallanak, ott van az is, ami valóban történt. De könnyen lehet, hogy ez kideríthetetlen marad."

Egyébként - ugyancsak nem véletlenül - - e kritika nyomán alkothatunk valamelyes képet magáról az előadásról is. A kritikákból megtudhatjuk, hogy a szórakoztatás központi helyet foglal el az amerikai színházi értékskálában (bár tiszteletre méltó, hogy többen a *Forgatókönyvön* is „jól szórakoztak"), de amúgy feltűnő, mennyire egyetemes az átlagkritikusok közhelykészlete, ha a specifikusan színházi teljesítmények méltatására kerül sor. „A díszlet, a jelmezek, Zelda Fichandler rendezése mind pontosan megfelel a darab igényeinek, és ugyanezt mondhatjuk el a színészi játékról is" - fogalmaz, elég igénytelenül, Frank Getlein (WETA rádióállomás). „A megbízható Stanley Anderson nagyon jól játssza Barabást" - így Lou Robinson a WBAL rádióban. Zelda Fichandler rendezése „merev" - ítél Hap Erstein (The Washington Times) -, „John Seitz mint Mester, hűvösen, profi módon rosszindulatú, Stanley Anderson pedig keményen megdolgozik azért, hogy Barabás elkerülhetetlen végzetét tragikusnak tüntesse fel." Lloyd Grove (The Washington Post) így intézi el a produkciót: „Látunk szakszerű, profi színészi játékot, kivált Stanley Andersontól a főszerepben, Karl Eigsti fantáziadús színpadán, és kapunk szuggesztív zenét és hangeffektusokat, jól elgondolt világítást és jelmezeket." A legkövetkezetesebben Charles Fenyvesi jár el (The Washington Post): ő meg sem említi az előadást.

Miközben e szakmai jellegű megfigyelések nem kevés kaján elégtételt szolgáltattak, egyvalami fájdalmasan hiányzott számomra minden kritikából. A gulyásmitológia legföljebb csak a Rubik-kockával bővült; elmaradt viszont annak a közegnek nem is méltánylása, de legalább felemlítése, ahol a *Forgató-könyv* megíródhatott és bemutatásra kerülhetett: a mai Magyarország létének regisztrálása.

Vagy túl sokat kívánok az amerikai kollégáktól?

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVAN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Anna Földes:

« Le compromis peut être aussi héroïque

Gyula Illyés et le Théâtre National de Pécs ont été liés par plusieurs décennies de collaboration, dont le dernier fruit, la pièce *L'Accord*, créée quelques jours avant la mort de l'auteur, doit maintenant être qualifiée comme la dernière création d'un texte d'Illyés. C'est le problème du compromis, si familier dans l'histoire de la Hongrie, qui s'y trouve transposé dans un contexte espagnol et le spectacle déploie d'une manière solennelle les questions du destin national traitées par l'auteur.

Erzsébet Ézsiás:

Pièces contemporaines

Créer de pièces hongroises contemporaines est un besoin quotidien de notre théâtre. Notre critique analyse ici trois nouveautés: *Charlot* de Gábor Czakó (théâtre de Kecskemét), *Les Charlatans* d'István Sárospataky (Théâtre du Château) et *L'Heure inattendue des cheveux qui grisonnent* de Gyula Csák (théâtre de Nyíregyháza). Les pièces sont nouvelles mais – comme le constate l'article – les idées y traitées ne le sont guère.

Péter György:

Danse de canard à la hongroise

Adapté pour le théâtre par l'auteur György Moldova lui-même, le roman satirique *Clause secrète* – peu réussi même sous sa forme originale – s'est transformé dans la mise en scène d'Imre Kerényi, au Théâtre National, en un spectacle trop lourd, manquant souvent de goût et abondant en gaffes politiques.

János Somlyai:

Un « Angyalföld » changé

Le roman *Angyalföld* (Terre des Anges, en vérité un des arrondissements nettement ouvriers de Budapest) de Lajos Kassák est une des oeuvres d'importance primordiale de la littérature hongroise de ce siècle. Cette « ballade quotidienne » illustrant le destin de la classe ouvrière a été adaptée pour le théâtre par le metteur en scène István Iglódi et Géza Morcsányi, mais la nouvelle version – créée au Théâtre József Attila – reste bien inférieure à l'original.

Eszter Kiss:

En attendant Kosztolányi

Le roman *Anna Édes* de Dezső Kosztolányi est une oeuvre classique de notre prose du XXème siècle. L'adaptation de Tibor Gyurkovics créée à Veszprém fait tourner au comique le ton tragique de l'original, et le spectacle ne reflète finalement ni la personnalité littéraire de Kosztolányi ni celle de Gyurkovics.

Tamás Mészáros:

Une version correcte et familière

Le Retour de Harold Pinter joué au Théâtre Katona József constitue une étape importante de la route que prend cet ensemble en s'éloignant du théâtre littéraire. La mise en scène de Tamás Ascher réussit une union heureuse entre la présence individuelle des acteurs et la précision des gestes qu'exigent les rôles.

Péter György:

Rêve et connaissance de soi-même

La représentation du *Songe d'une nuit d'été*, mise en scène par László Marton au Théâtre de Pest, rend sans faille la couche supérieure de la pièce mais en renonçant à la totalité, elle perd, bien qu'étant complète en elle-même, sa force mythique.

Tamás Koltai:

« Ma vie passée m'attaque comme une bête féroce »

C'est Imre Csiszár qui a mis en scène le *Peer Gynt* d'Ibsen a Miskolc. Il s'agit d'une authentique expérience théâtrale, au sens le plus beau du terme, bien que les images magnifiques engloutissent parfois le texte poétique de grand poids.

Valéria Nádra:

Un skanzen kirghize avec musique et danse

Le Théâtre Thália joue une adaptation du roman *Ce jour plus long qu'un siècle* de Tchinguiz Aïtmatov. L'imagination déchaînée du metteur en scène Károly Kazimir a voulu conserver le roman dans sa totalité mais en ne renonçant a aucun détail il a finalement trahi l'esprit même de l'original.

Gábor Bóta:

Kafka au Théâtre Radnóti

Le Théâtre Radnóti a fait adapter trois récits de Franz Kafka, mais ces textes résistant à l'illustration simplifiée leur atmosphère originale se perd sur la scène.

Péter P. Müller:

Le comique du destin

László Suba, un metteur en scène débutant a signé à Pécs la réalisation de *Léonce et Léna* de Georg Büchner. Il a su éviter la tentation de la réduction et réussit à faire ressortir le dramatique de l'abstraction d'une réalité idéalisée.

Dóra Szepesi:

« Tu ne peux pas passer la frontière »

La Peinture murale est la seule pièce de théâtre d'Ingmar Bergman, conçue dans sa jeunesse. Au Théâtre Universitaire ce texte est maintenant joué par une troupe d'occasion, dans la mise en scène de László Vándorfi. Le spectacle qui réalise un mélange intéressant de symbolisme et de réalisme se distingue surtout par son expérimentation stylistique.

Eszter Révy:

Secrets d'atelier – flambés

Le Théâtre Reflécteur a créé *Secrets d'atelier* de Karel Capek, dans l'adaptation de Károly Szakonyi. Interprété par János Gálvölgyi et les marionnettistes de l'ensemble Astra, c'est un théâtre admirable au sujet du théâtre.

András Pályi:

Journal sur acteurs

Notre collaborateur commente dans ses notes subjectives des interprétations qui ont particulièrement retenu son attention. Cette fois-ci il s'agit de deux rôles joués par Mari Törőcsik au Théâtre József Attila et au Théâtre du Château, de Margit Dayka qu'on peut applaudir au Théâtre d'Opérette et de Gyula Bodrogi, directeur et acteur du Théâtre de la Gaîté.

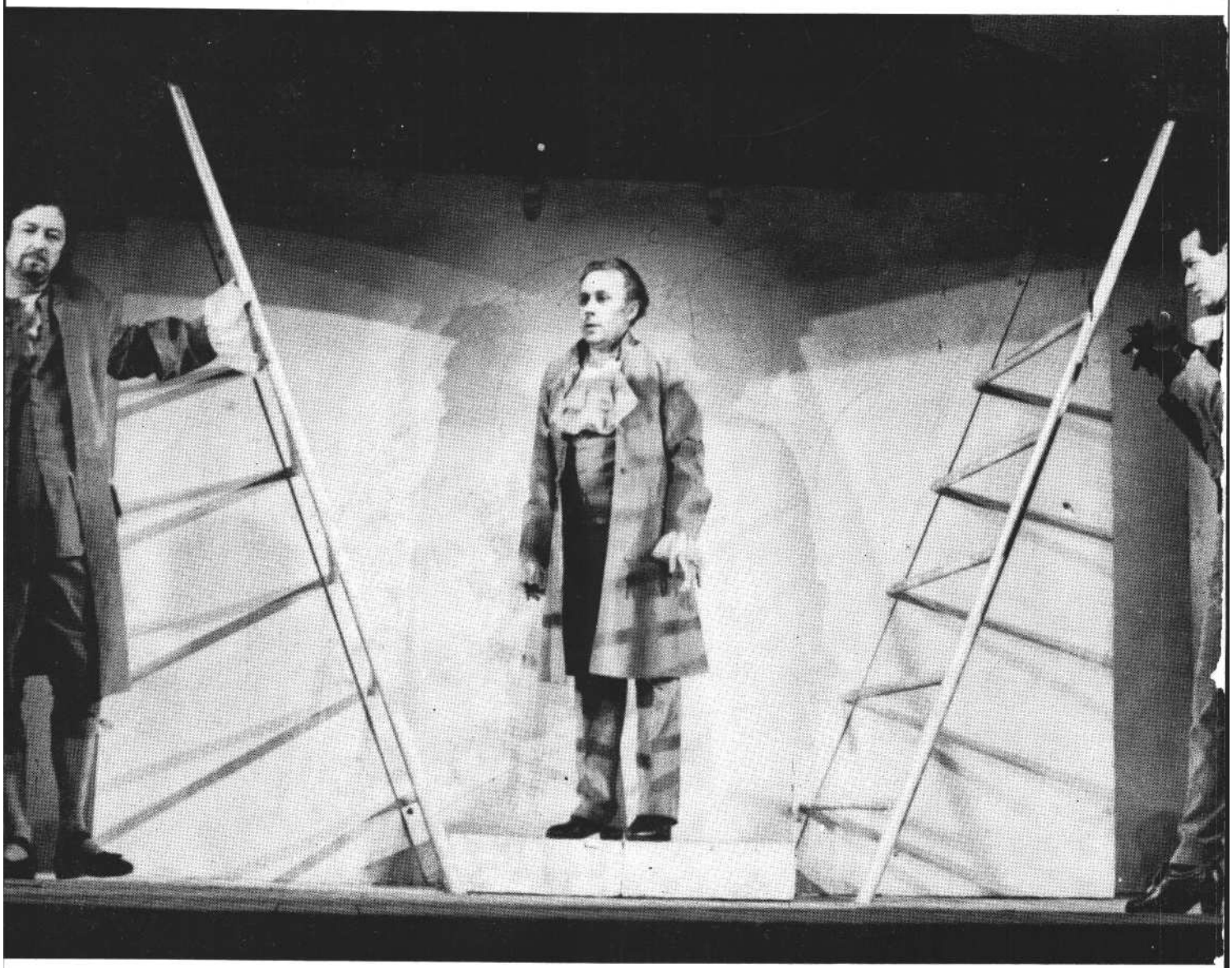
István Nánay:

Vers où va le Théâtre Madách?

L'étude offre une analyse approfondie de ce théâtre de Budapest riche en traditions à travers son répertoire et sa pratique quotidienne. « C'est par le mensonge pieux que l'auteur peut faire le plus pour les gens » – écrivit jadis Ferenc Molnár. Cette déclaration, contestable même en son temps, pourrait être aujourd'hui la devise du Théâtre Madách et le critique est d'avis que l'ensemble évite les profondeurs des destins humains et la présentation authentique de nos problèmes sociaux.

Judit Szántó:

Sur l'écho du « Scénario » à Washington

C'est l'Arena Stage de Washington qui a créé aux Etats-Unis *Le Scénario* d'István Örkény. Notre collaboratrice a réuni un montage de l'écho de presse, en relevant surtout la critique du journal The Washington Post qui s'étend aussi sur le fond social et historique de l'oeuvre.

Ára: 25,– Ft