SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVI. ÉVFOLYAM 8. SZÁM 1
983. AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149
Indexszám: 25.797

33.1100 Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Gobbi Hilda és Hollósi Frigyes Schwajda György: A szent család című komédiájában (Katona József Színház)

A hátsó borítón:

Gobbi Hilda A szent családban
(Makky György felvételei)

TARTALOM

játékszín

NYIKOLAJ **ZSEGIN**

Budapesti színházakban (1)
NÁNAY ISTVÁN

Kecskeméti kérdőjelek (7)
SZÁNTÓ JUDIT

Kegyetlen játék (12)
PÁLYI ANDRÁS

Körbe-körbe (15)
GYÖRGY PÉTER

Bábszínház, marionett, opera (19)
GÁBOR ISTVÁN

A kör négyszögesítése (22)
CSÁKI JUDIT

Dráma - kék-fehérben (23)
FORRAY KATALIN

Fokozatok a szórakoztatásban (25)
NÁNAY ISTVÁN

Két bagatell (28)

arcok és maszkok

Gobbi Hilda hetven éve (32)
PÁLYI ANDRÁS

Áldott blaszfémia (34)
KERÉNYI GRÁCIA

Horgolt boldogság (36)

négyszemközt

BALOGH GÉZA

Abszurd-e a cseh abszurd? (38)

világszínház

KOLTAI TAMÁS

Mnouchkine és a többiek (40)

vendégjátékok

PÓR ANNA

Két este a pantomimtalálkozón (44)
REGŐS JÁNOS

Arthur király lovagjai (45)

szemle

VASS ZSUZSA

A Jászai-jelenség (47)

drámamelléklet

SZABÓ GYÖRGY: A Pál-utcai férfiak

NYIKOLAJ ZSEGIN

Budapesti színházakban

A szerző, aki a moszkvai Tyeatr című színházi folyóirat munkatársa, a múlt év őszén járt haánkban, s ezt követően írta meg beszámolóját Új színház nyílt Budapesten *címmel, melyet a alábbiakban a Tyeatr 1983/4. száma alapján közlünk.*

Az effajta eseményeket ünnepélyes külsőségek között szokták megtartani, melyek során az újszülött megkapja új, a színház világában eddig nem használt nevét.

Budapesten ez másképp történt. Az új színház neve régi, a színházszeretők előtt ismert. A Katona József Színház nem most született, megvan a maga nem is jelentéktelen története. Es ugyanott is van, ahol volt: Pesten, nem messze az Erzsébet-hídtól, egy keskeny, csupa üveg kirakatok által szegélyezett utcában .. . S ugyanakkor ez egy új, teljesen új szín-ház. Ez egy kis magyarázatot kíván.

Az alkotó kollektíva úgy alakult meg, hogy levált a Nemzeti Színháztól, amelynek a Katona József Színház a kamaraszínháza volt bosszú éveken keresztül. Most pedig autonóm szervezet, bár a leválás nem egy lépésben történt. A Nemzetiből ide jött Székely Gábor és Zsámbéki Gábor rendező, s követte őket a társulat egy része.

A vezetőknek még nincs saját szobájuk, egy öltözőben beszélgetünk. (Itt öltözik, magyarázzák, Gobbi Hilda, a magyar színpad idős kiválósága. Major Tamással együtt ő állt a háború utáni Nemzeti Színház bölcsőjénél, s most együtt jöttek ide is. Ebben az öltöző-ben próbákat is tartanak, bár ezt nehéz elképzelni, jelenlétemben itt ír alá Székely Gábor színházigazgató valamilyen gazdasági kimutatást - egyszóval szűken vannak.

- Egyes előadások természetesen és szervesen kerültek át idea Nemzeti Színházból meséli Székely Gábor a szereplőket követték. Igy volt ez Euripidész Oresztészével és Goldoni *Mirando*linájával. De már egyet-mást itt is csináltunk: Füst Milán *Boldogtalanokját,* Csehov *A* Manóját. *Úgy* tudom, látta mind-kettőt.

A Manó

Mindig érthetetlen volt számomra, mi-nek viszik színpadra *A* Manót, mikor van *Ványa bácsi,* ugyanannak a darabnak későbbi és sokkal tökéletesebb változata. De nagyon hamar érteni kezdtem, hogy nem feleslegesen nyúlt a színház az első változathoz, a darabválasztásnak nyomós és a színház számára lényeges okai voltak. Elsősorban, úgy tűnik, bizonyos gondolatok, hangulatok egybeesése .. .

Ma legalábbis hozzám közelebb áll A *Manó* - mondja beszélgetésünk során Zsámbéki. - Ez a darab aktuálisabbnak tűnik, ebben minden élesebb, tragikusabb ... Még nincs meg benne az érett Csehov bölcs, mindent megértő tekintete, kevesebb van lenyűgöző művészetéből. A darab szegletes is, befejezetlen is, de élettel van tele, amely ott lüktet minden képben. És kedvesek, érdekesek számomra szereplői is.

Zsámbéki Gábor rendezőnek láthatóan nagyon imponál a podvizsnyik szellem, az alkotó pátosz, ami időről idő-re kitör a fiatalosan szemérmes Manóból, amilyennek Cserhalmi György előadásában látjuk. Egyszerű arcával, ritka szakállával, széles karimájú kalapjában és kívül hordott hosszú ingében, amely csuhára emlékeztet, egy raznocsinyecre vagy prédikáló misszionáriusra hasonlít. Mellesleg a Manó valóban misszionárius ebben az ellaposodott, elpletykásodott, a munkátlanságtól és unalomtól elcsigázott társaságban. Az erdőről szóló prédikációit jólelküen fogadják, mint a megszokott desszertet. De ez őt nem zavarja. A fejszék alatt nyögő erdők ről, a szélben hajladozó nyírfáról az ügy szent igazságába vetett hittel beszél. *Ez az* ügy akkor sem haszontalan, ha egyedül szolgálja. A lényeg, hogy önmagához maradjon hű. És természetes, hogy a fiatal, az erőgyűjtés korszakában élő színház tiszta szívvel együtt érez vele, nem enged meg vele szemben sem iróniát, sem leereszkedő mosolyt.

„A mi kettőnk élete, a tiéd meg az enyém, reménytelen - mondja ki rideg józansággal a diagnózist Asztrov doktor, a későbbi változat hőse. Az egész járásban csak két rendes lateiner ember volt: én meg te. De néhány évtizednyi szürke élet, silány élet eltorzított bennünket. Ez az élet miazmás kigőzölgésével megmérgezte a vérünket ..." Nem az emberi tulajdonságokon múlik, hogy az élet milyen, annak silánysága, a miazmás kigőzölgések a hibásak.

Másképpen válaszol erre a legfontosabb kérdésre a darab első változata. Nem a környezeten, nem az életmódon, hanem az embereken múlik. Vannak emberek, akik tudomásul veszik elrendeltetésüket, fényt és erőt sugároznak, „sas-szárnyú" emberek, ahogy a Manó mond-ja, s vannak i másmilyenek, a többség, akiknek élete hiábavalóságban, lapos hétköznapiságban telik. A Manó összeférhetetlenségét a „másmilyenekkel" kívülállását és távolságát az előadás minduntalan hangsúlyozza, kiemeli. Vojnyickijék, Orlovszkiék, Zseltuhinék számára a Manó mindig idegen, kívülálló, az erdőből, a sűrűből való a maga friss leheletével, *vagyis* számukra ő manó - így értelmezi a magyar előadás a darab címét, bár az maga más magyarázatot ad: „mindnyájatokban ott ül a manó, mindnyájan sötét erdőben bolyongtok, tapintással tájékozódtok".

Ahányszor csak a Manó megjelenik, Vojnyickijék házának fülledt légkörébe betör az erdők és mezők szele. Az éjszaka közepén, a vihar előtt, amikor Szerebrjakov (Rajhona Ádám kicsinyes, epés és gonosz embernek ábrázolja, aki leginkább ellenszenvet vált ki, ami teljesen megfelel a darabnak; az „új dráma" esztétikájától abban is különbözik ez, hogy itt még nagyon fontos a jellemek hagyományos kontrasztja) már mindenkit holtra kínozott betegségével, így jelenik meg ez az ember a nyitott ajtóban a nedves széllel a megvadult természetből, maga is test' a testéből, szélszaggatta, esőverte köpenyében, kopott táskájával, s vele Vojnyickijék házába valami egészséges, tiszta, erős tért be, amitől meg-nyugszik az öreg professzor, megkönnyebbül Szonya és Jelena.

A „tapogatózó", a „sötét erdőben" való élet nyilvánvalóan jelenik meg eb-ben az előadásban. Ez a társaság, úgy tűnik, betegesen fél a levegőtől, naptól, fénytől, A házban fényes nappal is félhomály uralkodik, az ablakot függöny fedi, bár kint fényesen süt a nap. S ha valaki véletlenül félrehúzza a függönyt, a

Törőcsik **Mari és Garas Dezső a Háromgarasos operában (Nemzeti Színház)**

jelenlévők ijedten sikoltoznak, integetnek. Amikor a háziak összegyűlnek, hogy meghallgassák a professzor terveit a birtok eladásáról, meggyújtják a lám-pát, bár a függönyön keresztül beviláglik a nap.

És amikor az utolsó felvonásban a levegőtlen, lefüggönyzött szobákból végre kikerülünk a természetbe, akaratlanul is kitör belőlünk a megkönnyebbült sóhaj.

Áldott itt a csend, és áttetsző a levegő. Lassan forog a vízimalom kereke, köveken csobban a víz: élő, igazi víz, amelyben oly gyönyörűséggel fürdeti lábát Jelena Andrejevna (Udvaros Dorottya). Ide menekült férje, a megunt arcok, a ház nyomasztó légköre elől.

Tehát nagyon jó itt a természetben ezen a csendes nyári estén, itt mindennek meg kell oldódnia, s meg is oldódik .. . Az egész ismerős társaság összegyűlik, a szorgos Julenyka kipakolja a kosarakból az elemózsiát és a bort. A Vojnyickij iránti gyász nem zavarja Szonyát abban, hogy érezze fiatalságát, hogy élvezze a szeretett férfi jelenlétét. És a klasszikus komédia szabályának megfelelően a finálában két boldog pár talál egymásra: a Manó és Szonya, Julia és Fjodor Ivanovics. Sok boldogságot!

De a színház mást emel ki a darabból. Igen, a Manó végül is elhagyja a szabad, senki által nem háborított vidékeket, és azokhoz csatlakozik, akiknek életét szomorúnak és értelmetlennek tartotta. S mint a szemrehányás, mint a vád az ellen, aki tegnap még oltalmazó volt és barát, a láthatár bíborszínűvé válik. Ég az erdő. Az ő teremtménye, hitének szimbóluma. Mindenki hallgat, csendben nézik a vörös égalját.

Az óvatosságnak, az intésnek ez a felhangja minden bizonnyal fontos az útját éppen csak most kezdő fiatal színház számára.

- A nézőnek egyfelől egy tökéletesen boldog finálét kell látnia - mondja Zsámbéki Gábor -, másrészt a boldogság árát is. A Manó drágán megfizet, fizet az önmagáról való lemondással, annak a legrejtettebb lényegnek a feladásával, ami egyéniségének sava-borsa volt.

Nagyon jó előadást rendezett Zsámbéki! Élő, modern s ugyanakkor valóban csehovi előadást.

Két másik Csehov-előadás

Csehovot különben sokat játszanak most Budapesten. Talán ő ma a legnépszerűbb szerző. Néhány napos magyarországi tartózkodásom során három Csehov-előadást láthattam. S ráadásul nem egyszerűen különböző előadásokat, hanem különböző Csehov-megközelítéseket láthattam. Aktív keresést, a tanácstalanságot, a kapkodás jegyeit . . . A csehovi színmű színházi viták tárgya lett. Az előadás lehet eközben teljesen hagyományos, de akkor ez polémikusan kihegyezett hagyományosság.

Ilyennek tűnt Ádám Ottó rendezésé-ben a *Ványa bácsi* a Madách Színház Kamaraszínházában. A maga módján finom és elegáns ez az előadás. De félhangjai és pauzái, az intonáció szívhezszóló csendes egyszerűsége mögött nem jött létre mély emberi dráma . . . Meleg volt, csend volt, ahogy Asztrov mondja. Mintha egy régiségboltban lett volna az ember, és egy antik porcelánt nézegetett volna: finom, törékeny, kecses és használatra teljesen alkalmatlan.

A színház valószínűleg az igazi, a lerakódásoktól megtisztított Csehovot akarta megmutatni a Moszkvai Akadémiai Művész Színház legnemesebb hagyományainak megfelelően.

A Pesti Színházban viszont egy teljesen más céllal készült próbálkozást láthattam, *a Platonovot*. Az előadás a Víg-színház legjobb színészeit foglalkoztatja, a rendező Horvai István, a magyar színházrendezés egyik kiválósága, a díszleteket David Borovszkij tervezte, a mai színházi világ egyik legkiválóbb szcenográfusa.

Borovszkij díszlete, mint mindig, most is váratlan, meghökkentő és eredeti, s mint mindig, most is hihetetlenül tartalmas. Fő motívumát így lehetne talán röviden összefoglalni: szemléltető eszközök. A színen iskolatábla, hatalmas számológép az elsősök számára, iskolai tér-kép, Lev Nyikolajevics Tolsztoj arcképe, minden tárgy ismerős és kivált valami távoli s egyben közeli asszociációs sort. Íme a felkasírozott állatvilág, a strucc, a teve, a majom. Az iskola, a tanítóskodás, a felvilágosítás derűs világa. Hisz Platonov tanító, hivatása, hogy az okosat, a jót, az örökkévalót terjessze .. .

De semmi sincs a maga helyén, minden összekeveredett, minden szanaszét hever kaotikus rendetlenségben, minden elhanyagolt, minden funkciótlan. Mintha Platonov eszméinek szemétdombján lennénk. Megdöbbentő hatást kelt a díszlet. S nemcsak szokatlanul kifejező hát-teret szolgáltat, de megteremti a darab témájával, tartalmával való aktív kölcsönhatás plasztikus közegét. De mintha még ez is kevés volna a művésznek, és még egy plasztikus ellenpontot teremt: az előcsarnokban furcsa társaságba ütközünk, amely egy asztalnál ül, s kell néhány másodperc, míg rájövünk, hogy ez is színházi díszlet, három kártyás kiválóan megcsinált bábuja, az élet lepergetésének megszokott, bevett formája.

Úgy tűnik, a díszlettervező megteremtette a maga plasztikus, kifejező előadását, olyan tartalmasan és kifejezően szól ez a díszlet a hősről is, annak drámájáról is ... De még a legtökéletesebb szcenográfia sem mindenható, s az emberek nem a díszlet kedvéért járnak színházba.

A színpadon mintha megállt volna az élet. Egyik jelenet követi a másikat, egyik magyarázkodás a másikat, megcsalások, ebédek (vagy talán házi orgiák), románcok (de nem rózsacsokros, hanem földhözragadt románcok gombszaggatással és sebesen ledobott szoknyákkal), de az ismétlések fárasztanak, a már látott és tudott dolgok idegesítőek, hiányzik a perspektíva, a levegő. S ehhez még hozzájárul az értetlenség: minek? Miért akarnak meggyőzni engem arról, hogy ennek bármi köze is van Csehovhoz? Hiszen a szó szorosabb értelmében ilyen Csehov-darab nem is volt. Kétszáztizenöt oldalnyi szöveg maradt fenn, amiből színpadi szerzőjének

úgy kellett kompozícióját elkészítenie, hogy a szövegnek csak egyharmadát használta fel. Mi maradt meg ebben a harmadban? És mi maradt ki belőle? .. . Valóban ennyire szabadnak érezhetjük magunkat az íróval szemben?

Borovszkij díszlete szomorú, de természetes metamorfózison megy át. Az önmagában tökéletes szcenográfia elveszíti kifejezőképességét. A díszlet, amit *arra* programoztak be, hogy aktívan együttműködjön a téma fejlődésével, impulzus hiányában passzív háttérré változik. Legkevésbé erre a szerepre szánták.

Horváth József és Major Tamás a Mirandolinában (Katona József Színház)

Zsámbéki és Székely

Nem szeretnek fejtegetésekbe bocsátkoz-ni a színház programjáról, e kérdésben egy szót sem lehet kiszedni belőlük, vagy hallgatnak, vagy igyekszenek más témára váltani. De egyáltalán nem azért, mert válaszút előtt állnak s nem tudják, merre induljanak. Mint igazi színházi emberek, nemigen hisznek a kinyilatkoztatásokban, nagyon is jól tudják, hogy az olyan dolgok, mint „program" „hitvallás", „saját arculat" nem itt alakul ki, hanem a mindennapi próbák során, a színész hangjának mesterkéletlen intonációjában, idegei élénk vibrálásában, a harag, öröm, bánat természetes megnyilvánulásaiban. És mégis . . . Érdekes lenne megérteni, hogyan. Milyen alapokon jön létre ma az új színház ? S ha létrejött, hogyan lesz életképes, és hogyan válik szükségletté a *néző* számára? Újdonság? De mi van az újdonság mögött? Ki ne emlékezne közülünk a Szovremennyik hirtelen felívelésére vagy egypár évre rá a Tagankáéra? Es ki ne emlékezne Budapesten a Huszonötödik Színház rövid, de tüneményes létezésére? Mi ad ma hírt és népszerűséget egy színháznak?

Ülünk Gobbi Hilda öltözőjében, s már nem akarok direkt kérdéseket feltenni. Hallgatok, jegyezgetek, igyekszem a hallottakat összevetni azzal, amit a színpadon láttam. Felemlegetjük *a IV. Henri*ket, ezt a csodálatos előadást, amit Zsámbéki rendezett a Nemzeti Színházban.

- A shakespeare-i krónika világának teljessége ragadott meg - mondja a rendező. - Abszolút lehetetlenségnek tartottam, hogy megbontsam egységét, tehát a krónika két részét két egymás utáni estén kellett előadni. Nagyon szerettem volna megmutatni a nézőnek a darab konstrukciójának tökéletességét, rendíthetetlen logikáját.

Sokatmondó kijelentés. Nem is olyan régen még egy ifjú rendező szűknek érezte volna a darabot, mindenáron saját ízlése szerint akarta volna átrendezni. S hol van ott a „konstrukció tökéletessége", ahol az előadás ott kezdődik, ahol a szerző a darabot bevégezte? ...

- Nem szeretem már azt a díszletet - folytatta eközben Zsámbéki -, amely túl hamar mindent megmagyaráz a nézőnek.

Ez is érdekes gondolat. Hiszen valóban, a modern szcenográfia, aminek lát-tán vörösre tapsoljuk a tenverünket, szép lassan kiválóan meglesz akár színész nélkül is . . . Ez önmagától nem valósul meg, mint ahogy nem történt meg a *Platonov-előadáson* sem. De Zsámbéki gondolatát rendkívül időszerűnek érzem.

Valami új és ugyanakkor igen ismerős dolog hallatszik ki e két fiatal színházteremtő ember fejtegetéseiből. Lehet, hogy az „új" az ugyancsak elfelejtett régi? Kik ők, miféle régészújítók?

Mindenképpen profik. A szónak legnemesebb értelmében. S ha húsz évvel ezelőtt színház keletkezhetett a félprofesszionalizmus, az amatörizmus elemi energiáiból - ekkor indult a diákszín-játszó mozgalom hulláma, s a profeszszionalizmus nem tűnt olyan fontosnak és elengedhetetlennek -, ma, úgy tűnik, másképp áll a helyzet. Legalábbis ilyen következtetésre csábít a Katona József Színház esete.

Mirandolina

Példaként, illusztrációként a repertoár bármelyik darabja szolgálhatna. Én a Mirandolináról próbálok meg beszélni.

Az előadás semmiben nem hasonlít a forró itáliai naptól hevített, melegszínű kosztümös (Itália!), géppuskapergésű dialógusos (déli temperamentum!), csillogó-villogó Goldoni-verziókra. Köz-hely, de a „Goldoni-vígjáték" bélyegző az egyike a legmakacsabbaknak.

Zsámbéki előadásában az egész berendezés szokatlanul egyszerű. Egyszerű faasztal, amin Mirandolina vasal, a háttérben a színpad teljes szélességében száradó lepedők. Fehér lepedők, szürke vászon, fa - ez a játéktér egész egyszerű színskálája. Egyetlen élénk, karneváli szín sincs a szerény, de kényelmes szálloda enteriőrjében. De minden felvonást megelőz egy rövid zenei bevezetés. A színpadot ünnepélyes renaissance zene hangjai töltik be. Itt érezhető a déli, itáliai nap, az ég, az ünnepi színek ereje, a vérbő élet. A hangok világos, más világból valók, nem a szálló szerény szobáiból. Mintha megnyílt volna a menny, és a lazúrkék égből törnének elő a napsugarak, mint azok, amelyek Veronese és Tintoretto freskóin tombolnak!

Nem, nem véletlen, hogy Zsámbéki ilyen élesen, ilyen kontrasztosan „távolítja el" a cselekményt. A fogadósnő akkurátussága, szorgalma mögött ott van a renaissance természet, amely képes megtalálni a kikapcsolódást, el tud vetni minden számítást, ha önnön méltóságáról van szó. Az, hogy magát szabad személyiségnek tartja, aki kész bosszút állni is, bolondozni is, gúnyolódni is, minden egyéb megfontolásnál erősebb.

Mirandolinát Udvaros Dorottya játszsza, aki minden bizonnyal az egyik legnépszerűbb színésznő ma. „Az év legjobb színésznője" címmel tüntették ki őt a magyar kritikusok, amikor az 1981/82-es évad eredményeit összegezték. Mirandolináját és Polly Peachumjét értékelték ilyen magasra. Erről az előadásról, amit Jurij Ljubimov rendezett, később még beszélek, most csak annyit, hogy az Udvaros név új a budapesti színlapokon, Székely Gábor rendezővel és a színészek egy csoportjával Szolnokról jött a Nemzeti Színházba, s onnan Zsámbékit és Székelyt követve jött át a Katona József Színházba.

Tehetségének jellegét nagyon nehéz lenne meghatározni. (A már említetteken kívül láttam őt Jelena szerepében *A Ma*nóban, Hermioneként Euripidész *Oresz*tészében.) A fiatalság bája? Lelki gazdagság? A színpadi jelenlét teljessége? Itt valahogy Jobba Gabi jut eszébe az embernek. Vagy a temperamentum ereje? De akkor inkább Törőcsik Marit helyezném elébe, a tragika erőteljes, vulkanikus lelkületével. Elbájoló nőiesség? Könnyedség? Humor? Szemem előtt ott sorjáznak azok a figurák, amelyeket Ruttkai Éva játszott el különböző időkben .. . De lehet, hogy Udvaros színpadi vonz-ereje éppen abban van, hogy egyesíti magában ezt is, azt is, amazt is. Külön-külön a természet Udvarosnak mind-egyikből kevesebbet juttatott, ereje másban, mindezek harmóniájában van. S hozzá még a nem mindennapi muzikalitás, plasztikusság, a temperamentum hajlékonysága és mozgékonysága, igazságérzet és a lelki élet teljesen egyedi gyorsasága és telítettsége - ami egy kicsit zavarja is a színésznőt Jelena Andrejevna szerepének alakításában (ennek, mint tudjuk, „sellővér folyik az ereiben", „un élni", „jár és az unalomtól dülöngél"), de csodálatosan kiteljesedik *a Mirandolinában.*

- A színpadi jelenlét mértéke, talán ez a legfontosabb, amit mi a színésztől megkövetelünk, elvárunk - mondja Székely Gábor. Úgy tűnik, a jelenlét szó náluk mérhetetlenül többet jelent, mint amit általában.

A lovaggal vívott párbajok során elképzelések özöne viharzik át Mirandolina fején. Egy szempillantásnyi idő alatt képes udvariasan meghallgatni, részvevően egyetérteni, felfogni, mire akar ki-lyukadni a lovag, átérezni a győzelem örömét és a harci mámort, s mindez idő alatt egy szempillantásra sem engedi el tekintetével a lovagot. Mindez könnyed gyorsasággal történik, mintha az improvizáció lelke uralkodna ezeken a jeleneteken.

Igen, Mirandolina mintha kissé túlságosan is belebonyolódott volna a maga kezdeményezte játékba, s nem számított volna ki mindent. Arra semmiképpen sem gondolt, hogy szellemet enged ki a palackból. Arról van szó, hogy Benedek Miklós sajátságos lovagot alakít. Ez a magányos férfi a nő iránti heves érdeklődését egy remete álarca mögé rejti. Ez még megfelelne a hagyományoknak, ha nem lenne egy apróság, az, hogy talán túl soká, túl természetesen nyomta el ez a Rippafratta a vágyait. És ezért a Mirandolina iránti kitörő érzelem szintén természetellenes formákat ölt. Mint sötét, kínzó erő dobálja ez az érzelem a magán már uralkodni képtelen lovagot az egyik sarokból a másikba. Kész letépni a nő-ről a ruhát, majd szenvedélyes csókokkal esengeni bocsánatáért. S a nekibőszült lovag sötét érzelmeiben nincs semmi szép. Semmi, ami együttérzést váltana ki. Ez az egoista remete úgy is szeret, mint egy egoista, egy remete. Saját szenvedélyét akarja csillapítani, s eközben megdöbbentően közömbös szerelme tárgya iránt. Az előadás résztvevőinek együttese kiváló, de van egy szerep, amiről külön is kell beszélni.

Major Tamás, a magyar színpad legkiválóbb idős művésze, ahogy már említettük, hajlott kora ellenére eljött ide, a fiatal kollektívába, az új színházba. A *Mi*randolinában Forlipopoli őrgróf epizódszerepét játssza. Ki ne tudná, hogyan kell eljátszani egy öreg, tönkrement arisztokratát egy vígjátékban? Úgy tűnik, az évek semmivel sem gazdagították a réges-régen kialakult sablont. Major Tamás mindenekelőtt embert játszik, olyat, akinek arisztokratizmusa -- elöregedett, megfáradt, szomorú arisztokratizmusa -- a vérében van, az onnan ki nem irtható. Az őrgrófnak nincs szüksége idegen tollakra, nem kell megjátszania magát bárki előtt is. Hogy ízlelget ez a gourmand egy korty bort! Hogy nyújtja oda a hölgynek a csipkés keszkenőt! Mennyire érti ezeket az apróságokat, amelyek mind finom jelentést hordoz-nak! És milyen elesett ő ebben az új világban, ahol mindent az arany dönt el, s nem a születés. Ráadásul a lába sem engedelmeskedik, a dereka is meg-megfájdul . . . Pedig milyen varázslatos vállai vannak Mirandolinának, milyen gyönyörű nyaka! És ki, ki lenne képes ezt kellőképpen értékelni, ha nem ő, az esztéta, a körme hegyéig arisztokrata!

Háromgarasos **opera**

Ha alkotói kérdésekben a Katona József Színház már teljesen önálló is, adminisztrációs és technikai szempontból még a Nemzetihez kapcsolódik. Az új színház önállósulása lehetőség szerint fájdalommentesen folyik. És ezért az új színház számos színészét látni lehet még a Nemzeti előadásaiban. Senkit nem könnyű helyettesíteni, aki jól eljátssza a szerepét, hát akkor „az év legjobb színésznőjét"? Így hát Udvaros Dorottya, a Katona József Színház Mirandolinája a Nemzetiben is fellép Polly Peachum szerepében. Az új színház több színésze is játszik még *a Háromgarasos operában,* s a rendező, Jurij Ljubimov vendégként meghívta még Törőcsik Marit (Peachumné) és Garas Dezsőt (Peachum), akik Magyarország legkiválóbb és legnépszerűbb színészei közé tartoznak.

Már csak azt kell hozzátenni, hogy a díszleteket David Borovszkij tervezte.

A Háromgarasos opera cselekménye, mint ismeretes, hol a Koldusok barátjához címzett kétes intézményben, hol egy istállóban, ahol a banditák ünneplik főnökük esküvőjét, hol a bordélyban, hol a börtönben játszódik. Illetlen vagy illegális vagyis a kívülálló szeme elől rejtett helyek ezek. Itt nem helyénvaló a komótos, kényelmes szemlélődés, a jól megvilágított szín, amihez a színház hoz zászoktatott minket, itt legfeljebb meg-villan valami a függöny mögül, kilát-szik a rosszul bezárt ajtó résén.

Mindezeket a titkos helyeket a mű-vész egy sokat megélt emeletes londoni autóbusz fedele alá hozza össze. A busz földszintjén szolgálják fel Mackie bandájának tagjai rabolt ezüstben az esküvői lakomát, ugyanitt látjuk a bordély ablakaiban fel-feltűnni Mackie-t, amikor a rendőrök elől menekül, itt néz ki a börtönrácsok mögül is.

Hibátlanul pontosan választották meg az egyetlen helyszínt. A „zárt" intézmények életét valóban csak az ablakokon keresztül, kívülről, az utcáról látjuk, a hátak mögül profilok bukkannak elő. Olykor egy s más teljesen kivehető, más-kor pedig találgatni kényszerülünk. De hát ez az ilyen helyek sajátossága.

Az ütött-kopott, groteszk piros autó-busz, ami a színpad közepe táján van, és teljesen elfoglalja azt keresztben, a leg-fontosabb és egyetlen térelem. Itt-ott műkezek, műlábak lógnak róla vagy áll-nak ki belőle, csupa olyan holmi, amire szükség lesz a cselekmény során, hiszen éppen ezeket a „munkaeszközöket" kölcsönzi a „koldusok barátja" ügyfeleinek. De mindezt majd később látjuk meg, amikor megjelenik a színen a cég vezetője, Jonathan Peachum, egyelőre szemünket a díszlet egésze köti le, s láthatjuk, hogy ezek a kellékek még egy funkciót is betöltenek: a megnyomorodott világ, a megnyomorodott emberi kapcsolatok képét festik, amely teli van azzal a bánattal, amely a költő Brecht múzsáját kínozza, amely átüt iróniáján, megejtő líráján, vidám szarkazmusán és a songok hideg őrületén.

Különben az egész autóbusz utcai feliratokkal van telepingálva: Nem! Nem! London transzport, Koldusok barátja cég, de mindezek fölött uralkodik, mint egy jelmondat, mint egy plakát a Színház utca szó. És ez nem véletlen, ez kulcs-szó, hiszen ezen a Színház utcán indul útjára nemsokára ez az emeletes, groteszk piros autóbusz.

„Utca", tehát az előadás jellege is utcai. Ezt már a kezdet kezdetén tudomásunkra hozzák, amikor rikkancsok jelennek meg a széksorok között az elő-adás előtt, megtörve ezzel a műsorfüzet-lapozás és cukorkapapír-zörgetés hagyományát. (Mi is vettünk egy újságot, az aznapi Esti Hírlap volt.)

Harsány dudaszó hangzik fel, s abban a pillanatban zajos tömeg árad ki a kulisszák mögül, lökdösődve a buszhoz igyekszik és kezdi betölteni az alsó és a felső utasteret, eltorlaszolva a járatokat, egymás tarkójába lehelve, a kapaszkodókba csimpaszkodva, a lépcsőn lógva. Ezalatt már behangolt a kis zenekar is a tetőn, és felhangzik a verkliszerűen egyhangú híres Mackie Messer-ballada.

Megmozdulnak, egyszerre lendülnek hátra az utasok a felső és az alsó utastérben -- a vezető kiengedte a féket, és megindult a dugig tömött piros autóbusz Brecht arcképével az oldalán. És előredőlnek az utasok, amikor a sofőr az útkereszteződésnél lefékez, s újra hátralendülnek, amikor gázt ad.

Nemhiába emlegették a Színház utcát. Mellesleg a modern színpadon modern járműveket is használnak. Teljesen megszokottá vált, hogy egy Volga vagy egy Zsiguli kihajt a kulisszák mögül a színpadra, és élesen fékezve megáll a súgólyuk előtt. Az adott esetben az autóbusz színházi, teljesen mozdulatlan, a mozgás illúzióját a színészek keltik, ami mindenképpen közelebb áll a színházművészethez és természetesebb, itt pedig különösen megfelel a játék természetének. És amikor a finálában egy csodaszép ló pompázik a színpadon a királyi hírnökkel a nyergében, az más. Ott megint más tör-vények lépnek működésbe, s az élő paripa ugyanolyan természetesen olvad bele a játékos, karneváli látványba.

„*A Háromgarasos opera* esete nem ismételhetődött meg", mondja a színháztörténész, aki az 1938. augusztus 31-i Theater am Schiffbauerdammi premier kirobbanó sikerének okait kutatta. Már egy év múlva „azok a társadalmi hangulatok, amelyek a *Háromgarasos operában,* annak ambivalens természetében, lelep

Horváth József, Gelley Kornél és Papp Zoltán A **Manóban** (Katona József Színház)

lező-lírai és tagadó-elfogadó intonációinak talányos, fenyegető egységében tükröződtek, elvesztették maguk alól a talaj t". Igen, egy év múlva már elvesztették ... S ugyanakkor minket nem egy-két év választ el a legendássá. vált bemutatótól, hanem ötvennél is több. A „talaj" kérdése ez idő alatt nagyon bonyolulttá vált, s ki. tudná azt az egyetlen varázsigét, amelytől a. darab legendából kortársi darabbá válik.

Jurij Ljubimov harcosan indul e felfedező útra, minden lépéssel kockáztatva, állandóan támadva, vad hévvel küldi csatába rendezői fantáziájának minden tartalékát, és szentül hisz a. sikerben.

Természetesen a rendező jelentős tapasztalatot gyűjtött Brecht-rendezésből (valamiért az embernek az a benyomása, hogy Ljubimov sokkal többször rendezett Brechtet, mint valójában, de a *Háromgarasos* húsz év rendezői működése során a negyedik Brecht-darabja).

Természetesen, különös oka is van a rendezőnek arra, hogy *bízzon a* sikerben: éppen Brecht volt az a fényes csillagzat, amely alatt Ljubimov egyéni rendezési módszere kialakult. Nem véletlenül emlékeztet ez a mostani merész kezdeményezés a húsz évvel ezelőtti stúdióelőadás merészségére, Ljubimov rendezői ifjúságára. Bizonos értelemben a mostani *Háromgarasos opera* emlékezés az akkori *Jó embert keresünkre.*

Es mégis, ez az előadás utazás az ismeretlenbe; minden egészen új, minden tiszta lappal indul. Hiszen a visszatérések, a visszaemlékezések - még a legkedvesebb dologra is soha senkinek nem hoztak győzelmet.

Igen, most is erős színpadi megvilágításban, a játékos, karneváli cselekmény ritmusában látja a rendező Brechtet, elsősorban a karneválon tobzódó immanens erők nyomásával ragad minket magával. A darab fontos formaképző elve, az attrakciók montázsának elve áldozatául esik az egységességnek, a karneváli folyam sodrásának, amely időről időre ki-csap az autóbuszból, s ilyenkor a komédiás két-három éles vonást rajzol fel nagy hirtelen az arcára, a színpad elejére lép, hogy songban vágja a hazug polgári morál arcába a szarkazmus, a harag és az irónia szavait.

Ennél a darabnál fontos, hogy már az első taktustól kezdve bátran bontakozzon ki a tánladás, a karneváli. láng fennen lobogjon. És ez egyáltalán nem könnyű: az előadás hangulata változó,

Halász Judit és Szegedi Erika a Platonovban (Pesti Színház) (Iklády László felvételei)

szeszélyes, a cselekmény nehezen lendül meg, sehogy se akar a szükséges hőfokra hevülni. Például az Ágyúdal, amit a bandavezér Mackie és a rendőrfőnök Brown énekel, ez a song, amit szinte szétfeszít a „sötétek, halványak" megölése mestereinek energiája („Felaprítják s lesz belőle borsostokány"). Ez a valóban vad song a színpadon elvesztette energiájának, robbantóerejének egy részét. S a natúr beefsteak, amit váratlanul felmutatnak a nézőnek, az igazat megvallva, értetlenséget váltott ki. Egy más asszociációs sorból került ide ez a metafora.

De az előadás még csak most vesz lendületet. És csak a második felvonás elejére jött létre az az elengedhetetlen, az előadás összes résztvevőjét magával ragadó lendület, amely nélkül Ljubimov előadásában játszani kockázatos, ha egyáltalán lehetséges. Rendezésének rajzolata, lexikájának bátor, vad metaforikussága, minden a feszült érzelmi tónusra, a színészi játék szenvedélyességére épül fel. S ha a színész hétköznapi, konyhahangulatba kerül, az egész nagyszabású színpadi jelegyüttes úgy lóg rajta, mint a jelmez a fogason. Az előadás hangulata iránt érzékeny színészek gondosan ügyelnek, hogy el ne hamvadjon ez a belső tűz, amely fényességet, meleget ad az előadásnak.

Amikor Udvaros Dorottya a Kalóz Jenny-songot énekli, az előadás hőmérséklete meredeken emelkedik. A színpadról lezúdul a mosogatólány minden felgyülemlett sértődöttsége és haragja. Hopplája, melynek hangjára lehullik azoknak a feje, akik után az edényt mosogatta, akiknek fölszolgált, akiknek gúnyát eltűrte, a bosszú gyönyörét sugározza. De hát a song szövege mintha elégséges alapot adna az ilyen hangvételhez. Ismerjük a dalt egy másik kiváló színésznő, Gisella May felvételében, aki sokkal visszafogottabban, de elég keményen adja elő.

Az NDK-ban nemrégiben adták ki a *Háromgarasos opera* dalainak a harmincas években készült felvételeit lemezen. A Kalóz Jenny-dalt ezen Lotte Lenja, a bemutató egyik szereplője, Kurt Weill felesége és harcostársa énekli. Ez *az* előadás képet ad arról, mit is írt tulajdonképpen Kurt Weill. Hallgassák csak jól meg Lotte Lenja énekét, Kurt Weill zenéjét! Elejének izgatott, indulószerű ritmusait, amelyekben mintha összegyűlne a megsértett és elnyomott lány energiája, hogy aztán - egy szünet után - váratlanul szélesen hömpölygő dallamban, a „nyolcvitorlás hajó" romantikus látomásában, a lány könyörtelen, igazságos bosszújában terebélyesedjen ki. Az ő ősi, klasszikus előadásában, ami minden bizonnyal megfelel a szerzők elgondolásának, nincs düh. De megvan a védtelen lány titkolt sértettségének energiája, s mégis milyen borzasztó egyszerűen, milyen infernálisan hangzik a „hopplá".

De ki tudja, vajon hogyan kell előadni ezt a dalt ma? Ki tudja, hogyan kell egyáltalán *a Háromgarasos operát* játszani?

A songok rejtett líráját, a darab bújtatott líráját, ami az iróniának hála és az irónia ellenére átüt rajta, Ljubimov nem látja és nem is akarja észrevenni. Elő-adásának karneváli forgataga elmegy a líra mellett; megragad és magával sodor-ja a nézőt az egyöntetű lavinaszerű áradat nyomásával, ideges, protestáló energiájával, ami lekerekíti a szögleteket, egybe-mossa az egyedi vonásokat és színeket.

Polly alakja és manírjai néha igen kevéssé különböznek az „intézménybeli" lányokétól, kissé még tetszeleg is evvel, fölkapván az Opera hőseire jellemző „győzedelmes cinikus" hangvételt. És ilyenkor hiányoljuk a „reális", finoman megrajzolt Pollyt, akinek sajátos arányai és pontos körvonalai vannak.

„Nagyon ajánlatos, hogy Polly kisasszonyt a néző jóságos és kellemes lánynak tartsa" - jut eszünkbe a szerző udvarias megjegyzése az *Utasítás a színészeknekből,* ami már akkor sem hangzott túl határozottan. Ez az előadás, úgy látszik, nem kívánja érvényre juttatni Polly saját, egyéni vonásait. Lucyval előadott kettősükben nehéz őket egymástól megkülönböztetni - ugyanaz a ruha, ugyanaz a boa a nyakban -, az egyik a másik tükörképe. Igaz, a vetélytársnők egy fa almái, mindkettő megéri a pénzét, mindez így van, s mindez „brechti" végül is. De csak végül is, mert Brecht a maga saját útján, az epikus színház útján jut el az igazságig. De a Színház utca saját szabályokat, saját törvényeket állít fel. A színészt sok mindenre feljogosítja, s a színész személyisége, tehetségének jellege ilyen körülmények között közvetlenebbül és teljeseb-ben nyilvánul meg, mint egyébként. Figyelembe veszik például Garas Dezső kifejezett komédiás adottságait, jelenlétének határai az előadásban szélesebbek, mint a darabban. Peachum, az öreg csirkefogó és dolgos ember, tisztességes burzsuj és családfő, a songban háttérben marad a filozófus, a földi nyomorúság, az irónia, a szomorúság, a szkepticizmus filozófusa mögött, de ezen kívül Garas olyan színházi improvizáció alkotója, amelynek a darabhoz köze nincs. És ha Celiát Törőcsik Mari, a tragikus alkatú színésznő játssza, akkor az meglátszik a szerepjátszás hangvételén is. Valami megnevezhetetlen erő tör át rajta. A dalokról nem is beszélve, melyekben hangjának zúgása szarkazmust és haragot áraszt. A dalok általában is a Ljubimov-féle előadás legerősebb részei. A polgári erkölcsök leleplezésének szelleme, amely az egész magyar előadást áthatja, leginkább a dalokban érzékelhető. Legalább ebben az összefüggésben meg kell említeni a kiváló Ronyecz Máriát Kocsma Jenny szerepében. A Mackie-vel melankolikus tangó ritmusában előadott duettje tele van nosztalgikus líraisággal és maró szarkazmussal.

Ez *a Háromgarasos opera a* rendezői fantázia kimeríthetetlenségéről, mondhatni túlzott bőségéről tanúskodik. A cselekmény a zenés színház törvényei szerint halad.

És mégis - hová? Hová siet gázt adva ez a megviselt autóbusz a tetején hangzó Weill-zenével, Brecht arcképével az oldalán? És hol van az a végállomás, ahol kiszállnak utasai? Vagy talán ez a természetében karneváli közönség nem *is* ismeri a pontos címet? Valóban, mi ennek a karneváli történésnek a külső célja, az immanens erők szabad, ünnepi játékán kívül ?

De mégsem hiába van jelen Brecht arcképe a színpadon. Arra kötelez, hogy figyeljenek az irányra, a logikára és célszerűségre, az eszközök és a cél harmóniájára. A nekilendült áradat a felvonás végén mindig hirtelen elakad. Halk hegedűszó hangzik fel, ünnepélyes, megbékítő korál csendül. Különös idős emberek jelennek meg. Attól különösek, hogy mindnyájan túlságosan fotografikusan életszerűek, a századelő naturalista színházának stílusában (ugyanakkor teljesen „másvilágiak", mint a *Kék madár* árnyékok világának szereplői). Arcuk halottzöld, csendesek és rendezett külsejűek, mindegyikük kezében biblia. Monoton hangon a világon mindenhol is-mert bibliai szentenciákat olvasnak fel. A színházi pezsgéssel szembeállítva élet-szerűségük, valószerűségük illuzórikus, valójában már rég halottak, mint ahogy halottak azok a dogmák, amelyeket bibliájukat bújva, semmit sem látva, sem-mit észre nem véve motyognak.

Milyen szavakkal lehet leírni, amit a nézők az előadás után rendeznek? Ováció, véget nem érő taps .. .

E **számunk szerzői:**

BALOGH GÉZA *a* Bábszínház rendezője
CSÁKI JUDIT újságíró, a Népszava munkatársa
FORRAY KATALIN újságíró, a SZÍNHHÁZ munkatársa
GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa
GYÖRGY PÉTER az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje
KERÉNYI GRÁCIA író, műfordító
KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
KÓHÁTI ZSOLT újságíró, a Filmkultúra főszerkesztője
NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa
PÓR ANNA irodalomtörténész
REGŐS JÁNOS a BME Szkéné Színpadának vezetője
SZABÓ GYÖRGY író
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg, a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
VASS ZSUZSA egyetemi hallgató
NYIKOLAJ ZSEGIN újságíró, moszkvai Tyeatr munkatársa

NÁNAY ISTVÁN

Kecskeméti kérdőjelek

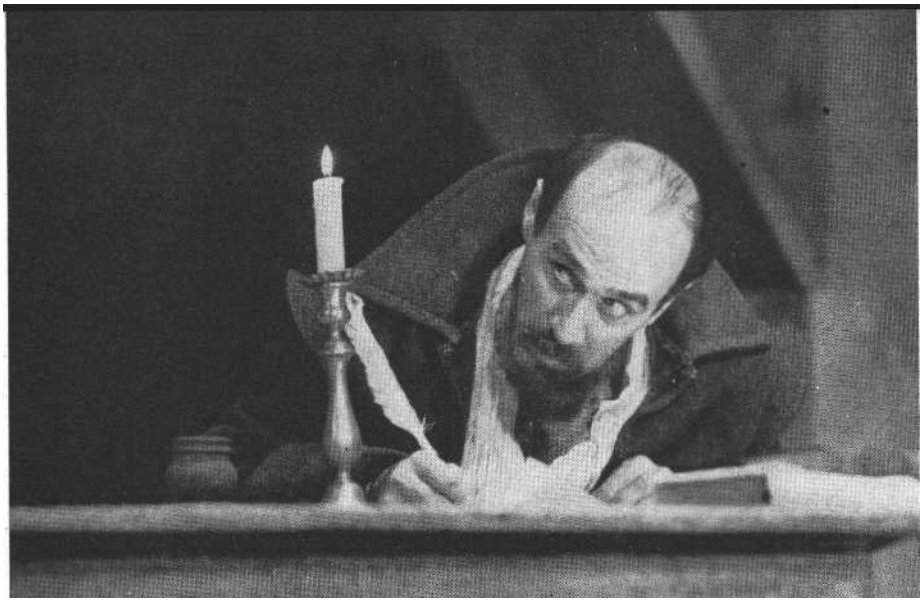
Egy felemás évadról

Az országos színházi találkozó záróértékelésében a kecskeméti Katona József Színház bemutatójáról szólva elhangzott, hogy *a SZentiványéji álom,* illetve néhány más előadás alapján jogosnak tűnik a színház vezetésében évad közben végrehajtott radikális változtatás, s csak az a módszer kifogásolható, ahogy ezt a változtatást végrehajtották.

Tetszetős állítás. Ám hamis. Nem is elsősorban azért, mert több benne a presztízsféltésből fakadó felháborodás - egyébként a Színházművészeti Szövetség és a Művészeti Dolgozók Szakszervezete részéről egyként jogos felháborodás -, mint e lépés elleni tiltakozás; s nem is csak azért, mert egyetlen, esetleg néhány előadás alapján több mint kockázatos, s etikailag aligha elfogadható az ilyen sommás elmarasztalás, hiszen nem sok színház akad az országban, amely-nek működéséről hasonlóképpen ne lehetne nyilatkozni, beleértve a Nemzeti Színházat is, gondoljunk a legutóbbi Moldova-adaptációra.

Mindenekelőtt azért hamis az állítás, mert egy jelenséget összefüggéseiből és folyamataiból kiragadva minősít. Márpedig az adott helyzetben a kecskeméti színház elmúlt évadját, s benne akármelyik előadását, a művészek teljesítményét csak összefüggésükben, összetettségük-ben, folvamatukban lehet és szabad vizsgálni.

Pergessük vissza az időt 1977-78-ig. Ekkoriban bolydult meg a színházi élet, ekkor került sor a Huszonötödik Színház és az Allami Déryné Színház egyesítésé-re, azaz a Népszínház létrehozására Gyurkó László igazgatásával, ekkor került új vezetőség a Nemzeti Színház élére. S ekkor gyengült meg a kulturális életben jelentős szerepet játszó három vidéki színház, a szolnoki, a kaposvári és a kecskeméti, mivel e háromból nemcsak a művészeti vezetők, de a társulat magvát adó színészek is a fővárosba távoztak. Ettől kezdve a színházi élet folyamatos, de rögtönzésszerű átszervezésének lehetünk szenvedő tanúi. Az igazgató- és főrende-



Szélyes Imre a Vendégség című Páskándi-drámában (kecskeméti Katona József Színház)
(Karáth Imre felv.)

ző-változásokat alig lehet követni, a színházpolitikai döntések újra meg újra felülbírálatra szorulnak, a Népszínház öt év alatt már a harmadik formációban és szervezeti rendben dolgozik (jelenleg éppen visszatérve vagy legalábbis közelítve a Déryné színházi keretekhez), az öt évvel ezelőtt kezdeményezett nemzeti színházi megújulás kényszerűen félbeszakadt, s most új vezetőség próbál mindent újrakezdeni. A vidéki színházak egyre nehezebb körülmények között dolgoznak, nemcsak a gazdasági helyzetük súlyosbodik, hanem a szubjektív feltételeik is rosszabbodnak, elégtelen a művészutánpótlás, a számos vezetőváltozás miatt fokozódik a színészek kiszolgáltatottsága és bizonytalanságérzete.

Míg az öt évvel ezelőtti átszervezésből hosszabb-rövidebb válságidőszak után a kaposvári és a szolnoki színház úgy-ahogy ki tudott lábalni, a kecskeméti helyzet akuttá vált. Ruszt Józsefnek és a színház tíz vezető színészének távozása után a katasztrofálisan meggyöngült s a máshonnan szerződtetett színészekkel is csupán kiegészített, de nem épített társulat élére öt rendező (Beke Sándor, Illés István, Sándor János, Szőke István, Tömöry Péter) s közöttük három volt fő-rendező került. A rendezői kar azonban semmilyen szempontból sem tudott közös nevezőre kerülni. Sem Beke Sándor, sem Szőke István - mint a színház meg-bízott, illetve kinevezett művészi irányítói - nem tudtak úrrá lenni a belső bajokon, nem tudtak koncepciót adni a színháznak. Sőt, vezetésük alatt egyre súlyosbodott a színház helyzete, szétzilálódott a társulat, s ami a legszomorúbb: elpártolt tőlük a közönség.

Az 1981-82-es szezon után fordulat következett be a színház életében. A színház működéséért felelős szervek - látva az intézmény súlyos helyzetét - új igazgatót neveztek ki Komáromy Attila személyében, s megerősítették az egy éve ott tevékenykedő művészeti vezetőt, Szőnyi G. Sándort. Ezzel egyidőben lecsökkent a rendezői kar létszáma, csupán Beke és Tömöry (mint vezető rendező) maradt a színháznál. Az új vezetők megbízatása hosszú távra szólt, belátva, hogy egy mélyponton lévő művészeti intézmény megújítása és felfuttatása, a közönség visszahódítása nem megy egyik napról a másikra. A színház vezetői előtt az első évadra két feladat állt: visszahódítani a közönséget és megnyugtatni a színházon belüli vészesen megbolygatott kedélyeket, biztosítani a nyugodt művészi munka feltételeit. Ennek meg-felelően állították össze a programot, amelyben jelentős hányadot képviseltek a közönségvonzó szórakoztató darabok is. Ebben az évadban nem tűzhették ki maguk elé azt a célt, hogy művészi eredményeik tekintetében felzárkózzanak az ország jelentős színházai közé; ehhez a rendezői kar kiegészítésére, felfrissítésére éppen úgy szükség lett volna, mint a terv-szerű társulatépítésre, egy olyan közösség létrehozására, amely többé-kevésbé egyetért a művészi célokban s azonos szemléletet képvisel az alkotó munkában. De ez csak a további szezonok feladata lehetett volna. A szakmai tisztesség és odaadás, a gondolati tisztaság és a .művészi ízlés követelményei szabták meg szándékukban előadásaikat.

De mi valósult, valósulhatott meg az elképzelésekből? Tíz bemutatót tartottak:

Katona József: *Bánk bán* (rendező: Szőnyi G. Sándor),

Páskándi Géza: *Vendégség* (Beke Sándor),

Shakespeare: *Szentiványéji álom* (Tömöry Péter),

Csehov-Majakovszkij-Ilf-Petrov: *Lakodalmak* (A. G. Novikov m. v.),

B. Thomas-Aldobolyi Nagy György: *Charley nénje* (Málnay Levente),

Vörösmarty Mihály-Görgey Gábor-Darvas Ferenc: *Handabasa, avagy A fátyol titkai* (Tömöry Péter),

Szigligeti Ede-Orbán György: *Liliom*- (Beke Sándor);

a Kelemen László Színpadon:

Czakó Gábor: *Karcsi* (Balázs Ádám m. v.),

C. Confortes: *Maraton* (Tömöry Péter);

a gyerekeknek:

Jékely Zoltán-Kocsár Miklós: M*átyás király juhásza* (Konter László m. v.).

A tíz előadásból hat magyar szerző műve, ez az arány alighanem egyedül-álló volt az évadban. Irodalmi, gondola-ti, tartalmi szempontokból még a kifejezetten szórakoztatónak szánt zenés darabok kiválasztásában is az igényesség érvényesült.

Az előadások azonban többnyire elmaradtak a darabok nyújtotta lehetőségek mögött. Ennek részben az volt az oka, hogy a feladatok meglehetősen aránytalanul oszlottak meg. Míg Szőnyi G. Sándor csak egyet rendezett, addig Beke kettőt, Tömöry hármat, s négy elő-adáshoz vendégrendezőt kellett hívni. Bár a vendégek közül A. G. Novikov már nem először dolgozott Kecskeméten - a hazai színházi látásmódtól elütő, erős elképzelése éreztette is jótékony hatását, és három egyfelvonásosa az évad egyik legeredetibb stílusú és hatású előadása lett -, valamint Málnay Levente biztos ízlésű, szakmailag megbízható zenés játéka sem okozott csalódást, a vendégrendezők egy labilis társulat esetében csak kényszermegoldást jelenthetnek. Egy ilyen társulat számára mindennél fontosabb lenne az egységes szellemet sugárzó saját művészi vezetés hatása. Ám ez a hatás csak részben érvényesülhetett, mivel a három rendező más-más művészi elveket vall, s más-más művészi gyakorlatot követ, s ezek egyeztetése ebben a szezonban elmaradt.

De a színészek felkészültségében tapasztalható hiányosságok, a társulat felépítéséből adódó szereposztásbeli kompromisszumok is nagymértékben megszabták az előadások művészi színvonalát.

Mindazonáltal a közönség kíváncsi volt az új vezetésű színházra, annak meghirdetett programjára. Az előadások legtöbbje jó házakkal ment, s ami egy vidéki színház közönségvonzását a legjobban jellemezheti: nemcsak bérleti előadásokat tartottak az egyes darabokból. Az sej thető volt, hogy a *Charley nénje* vonzza

a közönséget, de nemcsak e habkönnyű zenés játékból kellett szépszámú bérletszünetes előadást tartaniuk. *A Charley nénjéhez* hasonlóan például a *Bánk* bánból is a bérletes előadásokkal közel azonos volt a bérleten kívüliek száma.

A színház folytatta a Kelemen László Színpadon már évekkel ezelőtt elkezdett s még a Katona József Színház nehéz éveiben is koncepciózusan és sikeresen folyó kísérleti munkáját. Gondoljunk vissza a hazai és a határainkon tál élő magyar írók bemutatóira, a legutóbbi évekből például Tolnai Ottó: V*égeladására,* Csiki László: *A Nagypapa látni akar benneteketjére,* Zám Tibor: *Pokoljárására* vagy Różewicz *Fehér karácsonyának* évekig futó előadására, s ezekhez csatlakoztak az idei premierek. Ezek az előadások kivétel nélkül azt igazolták, hogy a társulatban jelentős alkotóenergiák szunnyadnak, s ezek a vállalkozások egyszerre szolgálják az élő magyar irodalom és a színház egymásratalálását a színészi-rendezői útkeresést és egy értő, fiatal közönség és a színház kapcsolatának erősítését.

A társulatépítő, alapozó évad közepén azonban minden előzmény nélkül bekövetkezett Jancsó Miklósnak, Hernádi Gyulának és Gyurkó Lászlónak mint a színház új művészeti vezetőinek kinevezése. S ez ismét felbolvdította a lassan megnyugodni kész művészeket. Hiszen előzetesen semmiféle hivatalos vagy nem hivatalos jele nem volt annak, hogy a színház irányító és ellenőrző szervei elégedetlenek lettek volna az intézmény elé kitűzött feladatok időarányos teljesítésével, sem annak, hogy a jelenlegi vezetőgarnitúrát egy féléves munka után alkalmatlannak találták volna a feladatok távlati megoldására. Így ez a vezetőség-váltás érthetetlen, lebonyolításában a szokásos formaságokat jórészt nélkülöző, az embereket sértő lépésként hatott, amelyet a sokat próbált színészek érthetően némi aggodalommal fogadtak, s egyik pillanatról a másikra ismét a bizonytalanság kínos és alkotást gátló állapotába kerültek. Az eredmény: a társulat szét-szóródott.

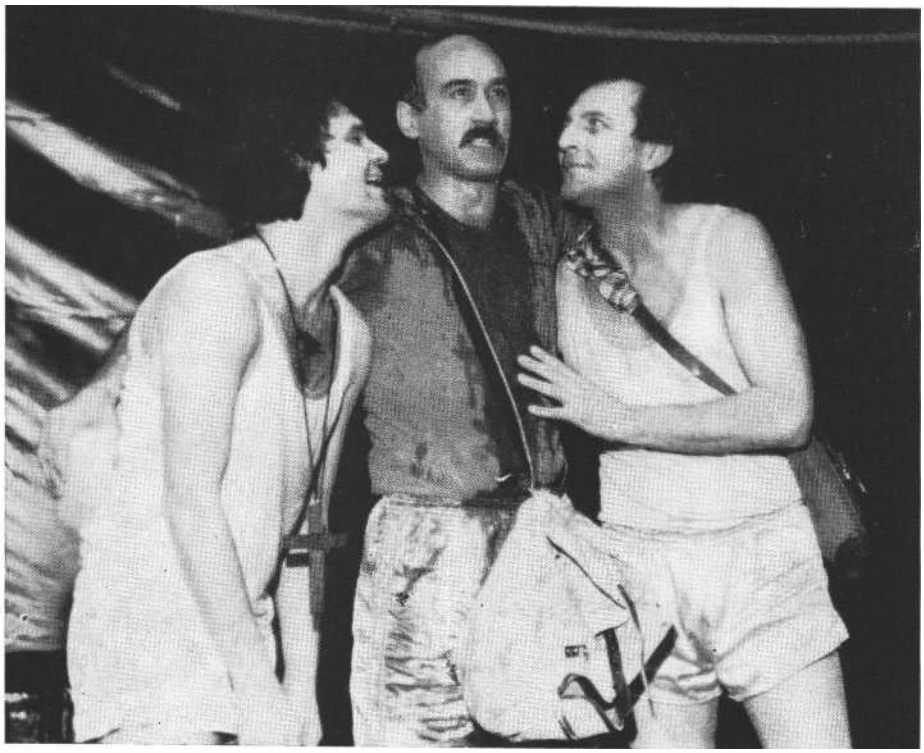
A szívós, türelmes építő-alakító munka helyett a gyökeres változtatás politikája került előtérbe. Ez persze önmagában nem baj, csak legfeljebb növeli a minden új színházi vállalkozással amúgy is együtt járó kockázat nagyságát. A tény tény marad: a kecskeméti Katona József Szín-ház életében lezárult egy sok viszontagsággal teli rövid korszak, s elkezdődik egy új. S hogy ez milyen eredményeket és kudarcokat hoz, milyen hosszan tart, milyen viharokat kavar a közönségben és a szakmában, felrázza-e a színházi közéletet vagy erőn helyi és időleges kihatása lesz, mindezt a jövő tisztázza. De ezeket a kérdéseket is csak az összefüggések és a folyamatok tükrében lehet majd eldönteni és megítélni.

Ilyen körülmények között nehéz helyzetbe kerül az, aki a színház elmúlt évadjának részletes értékelésére vállalkozik. I liszen egyrészt a második évadfél mű-vészi teljesítményét alapjaiban határozta meg a színház körüli bizonytalan légkör, másrészt ugyanaz az előadás némileg másképp értékelődik, ha egy folyamat kezdeti állapotát jellemzi, s másképp, ha egy lezárt szakasz részeként kell tekinteni. Azaz nehéz elvonatkoztatni azoktól a külső-belső tényezőktől, amelyek befolyásolták a produkciók létrejöttét. Ám ha a színház művészeinek munkáját, erőfeszítéseit megbecsüljük, függetleníteni kell magunkat a szubjektív tényezőktől, és úgy kell értékelni teljesítményüket, szándékaikat és e szándékok megvalósulását, ahogy minden más színház esetében is eljárnánk.

A kecskeméti Katona József Színház bemutatóit három kategóriába sorolhatjuk: a műsor eszmei tartalmát leginkább meghatározó drámák, a zenés darabok és a stúdióbemutatók kategóriájába.

Jelképesnek is tekinthető, hogy az évadot a névadó Katona József *Bánk* bánjával kezdte a színház. Az előadásról részletes elemzés jelent meg lapunk 1982. decemberi számában, s a rendező, Szőnyi G. Sándor expozéját is közöltük 1983 májusában. Ezúttal csak arra szeretnénk a

Gurnik Ilona és **Budai** László a Lakodalmakban (kecskeméti Katona József Színház)



Lamanda László, **Szélyes Imre és Kiss Jenő a Maratonban (kecskeméti Katona József Színház)**

figyelmet felhívni, hogy a rendező műmegközelítése sok szempontból újszerű volt, a szereplők közötti kapcsolatokat - nem minden színházi előzmény nélkül - úgy értelmezte, hogy ne csak a dráma politikai-társadalmi tartalma, de a pszichológiailag árnyalt magánéleti rétegei is kibontakozzanak, s ezáltal a történelmi dráma érvényessége kiterjedjen, mondandója ma is élő és igaz legyen. Ez a megközelítés egy rendkívül érzékeny, kiegyensúlyozott viszonyrendszert feltételez, melynek alapja mindenekelőtt a célt legjobban szolgáló, pontos szereposztás. A kecskeméti *Bánk bán* szereposztása azonban több ponton nem a rendezői elképzelést szolgálta. Maradéktalanul megfelelt Borbáth Ottília (Gertrudis), Szélyes Imre (Petur) és M. Horváth József (Tiborc), de elmaradt a várakozástól Koncz Gábor a címszerepben, Vitéz László (Ottó), Kiss Jenő (Biberach) és Molnár Ildikó (Melinda). A főbb szerepek alakítóinak teljesítményén is le lehetett mérni, de különösen a kisebb szerepeket játszóknál volt zavaró az, hogy ahány színész, annyiféle stílusban játszik, s ezt a sokféleséget a rendező egy előadás munkálatai során nem tudta - nem tudhatta egységes keretbe fogni.

Az évad másik jelentős magyar bemutatója Páskándi Géza *Vendégsége* volt, amely alighanem a szerző legjelentősebb drámája. Beke Sándor egy műsorrendi kényszerhelyzet miatt viszonylag rövid idő alatt állította színpadra a művet, de az előadás egyenetlenségei és megoldatlanságai nem az időszűkéből, hanem részben koncepcionális, részben ismét szereposztási problémákból adódtak. A rendező hangsúlyozottan olyan kamaradarabnak játszatta a darabot, amelyben Dávid Ferenc és Socino kapcsolatának kibontásán van a hangsúly, s e kapcsolatban is a főszerep Socinóé, az áruló értelmiségié. Ez némiképpen a dráma áthangolását jelenti, hiszen a Páskándi-mű elsősorban Dávid Ferenc s az őt elveszejteni akaró hatalom közötti konfliktusra épül, s e konfliktusban csupán a hatalom egyik eszköze Socino, akárcsak a szolgáló, Mária. Am a kecskeméti előadás középpontjába az a Socino kerül, aki a rendezői szándék szerint azt példázza, hogy aki idegen földön kénytelen élni, az menthetetlenül árulóvá válik.

Ennek a motívumnak ilyen mértékű felerősítése a mű dramaturgiai rendszeréből nem következik, és igazságtartalma is megkérdőjelezhető. Az előadás kamarajellegét szolgálta a csaknem az egész színpadot betöltő díszlet. A játéktér a nyers fából készült impozáns építmény elé, az előszínpadra szűkült. Szintén a kamaradarabbá alakítást segítette elő a szereposztás. A hatalom kép-viselőjének, Blandrata Györgynek a súlytalansága, illetve Mária szerepében a kurvoid vonások túlhangsúlyoztatása eleve kétszereplőssé egyszerűsítette a négypólusú játékot. A két főszerepet Fekete Tibor és Szélyes Imre játszotta. Fekete Tibort a rendező végig fortissimóban beszéltette, ezáltal a színész minden tudása és igyekezete ellenére is Dávid Ferenc figurájának hitele és igazsága gyengébb lett, mint az árnyaltabb, sokszínűbb, erőteljesebb eszközöket használó Szélyes Imre Socinójáé.

Nem kis leckét jelentett a társulatnak *a Lakodalmak* című összeállítás. A vendégrendező, A. G. Novikov, a szimferopoli Krími Akadémiai Orosz Színház igazgatója olyan követelményeket támasztott a színészekkel szemben, amelyeknek nem mindenki volt képes eleget tenni. *Az* összeállításban Csehov *Lakodalom* című egyfelvonásosa, Majakovszkij *Poloskájának* három jelenetéből montírozott s *Vörös menyegző* címmel játszott részlete, valamint Ilf-Petrov *Heves érelem* című vaudeville-je szerepelt. A három mű közös vonása: különböző ki-tűnően jellemzett figura segítségével görbe tükörben mutatják meg a házasság kiürült formasággá váló ceremóniáit. A rendező úgy állította színpadra a darabokat, hogy éreztette azok egymástól igencsak eltérő saját stílusát, ugyanakkor az előadás egésze egységes hatású lett. Ennek érdekében a Csehov- és az Ilf-Petrov-művek játékmódját kicsit a Majakovszkij-montázséhoz közelítette. (Ez a *Lakodalmat* egy kissé szokatlan hangvételűvé tette.) Ugyanabban a csiricsáré díszletben, ugyanazokkal a megkoreografált, szertartásos szokásokkal elevenítette meg a különböző lakodalmakat a rendező, a figurákat széles mozdulatokkal, túlzó gesztusokkal, enyhén elrajzolt-nak ábrázoltatta. A színészek egy része nincs ehhez a módszerhez hozzászokva, s a pontosan végrehajtott feladat mögött nem minden esetben érződött a színészi fedezet.

A Novikov megkívánta játékstílus kitűnően alkalmas arra, hogy a vad komédia egyszer csak átbillenjen tragédiába: a végletekig kifigurázott emberről kiderüljön, hogy kisszerűen szánalmas, sajnálni való és kiszolgáltatott. De a tragikum felvillanását elnyomja a harsány komédiázás, s egy pillanatra sem válik szentimentálissá a játék. Ám ha ennek a stílusnak csupán a külsődleges eszközeit tudja egy színész elsajátítani, akkor a borotvaélen egyensúlyozó játék hol a melodráma, hol a kabaréhumor irányába billen ki. Ennek veszélye a kecskeméti előadás nem egy színészénél fennállt, de az előadás egésze a pillanatnyi megoldatlanságokat kiegyenlítette. *A Lakodalmak* nézője a helyenkénti hiányosságok ellenére is az évad egyik legjobb s provokálóan stílust újító előadását láthatta.

Nem kevésbé provokáló előadássá sikerült *a Szentivánéji álom.* Ám ezúttal nem egy átgondolt stílusújításról volt szó, hanem egy következetlen koncepció nézőt bosszantó következményeiről.

Úgy tűnt, mintha a színházat ért megrázkódtatás, amely jórészt éppen a darab próbaidejére esett, szétzilálta volna a rendezői elképzelést, az előadás felépítését. Az kiderült, hogy minden szerepről, illetve szereppárosról a rendezőnek, a színészeknek az eddigi értelmezésekhez képest nem egyszer új vonásokkal gazdagított elképzelésük van, de ezek a képtöredékek nem álltak össze egységes tablóvá. Elképzelhető, hogy Puck nemcsak tündér, de ördögfióka is, hogy Oberon minden élőt kéjesen szeret, hogy Theseus kisszerű, akarnok ifjonc és így tovább, de ha ezek a tulajdonságok csak mint kuriózumok élnek, és nem válnak egy előadás szerves összetevőivé, akkor csupán ötletforgácsokról beszélhetünk. Ami a figurák értelmezésében tetten érhető, az érvényes a szituációk elemzésére éppen úgy, mint a tér kialakítására és a látvány tervezésére is: a részletek nem alkottak egységet.

Az előadásnak két viszonylag jól megoldott vonulata volt: a szerelmesek hajszája és a mesteremberek jelenetei. Ezek a pergő, sok mozgásos, egészséges humorral teli részletek mutatják, hogy a produkcióban benne volt egy letisztultabb, kiérleltebb előadás ígérete. Az elő-adást - még ezekben a jelenetekben is - egyfajta erőltetett túlhajtottság jellemez-te. S ez nem először tapasztalható Tömöry Péter rendezéseiben. Minden gesztus, megszólalás valamivel erősebb, valamivel több, mint amit a szituáció vagy a figura természete indokolna, s ettől az egész előadásból erőszakos forszírozottság sugárzik. Gyökerében ez a műmegközelítés rokon azzal, amit Novikovnál tapasztaltunk, ám a túlzásokra épülő játékban különösen fontos az arányok kérdése. A *Szentivánéji* álomban az arányokkal volt a legnagyobb baj. Mindenből több volt, mint amit a néző és a darab elviselt volna. A színészek közül a Puckot játszó Csák Zsuzsa és Zuboly szerepében Balogh Tamás találta el leginkább az arányokat, az ő alakításuk körvonalazta azt, amilyen lehetett volna az előadás, ha ideálisabb szereposztásban, átgondoltabb értelmezésben, következetesebben vitték volna színre Shakespeare vígjátékát.

A zenés darabok közül a *Charley nénje* egyértelműen és bevallottan a könnyed, kikapcsolódást nyújtó szórakoztatást szolgálta. Málnay Levente a nem túl nagy igényű darabot a műfaj konvencióit tiszteletben tartva, ízléssel és rutinnal állította színpadra. Az előadás éltető ereje a női szerepet is játszó M. Horváth József volt, aki az évek során kitűnő komikussá vált. Elkerülte a szerepéből adódó, túlzásokra csábító lehetőségeket, és triviális humorforrásokat is felhasználva mindvégig a jó ízlés határain belül maradt.

A másik két zenés darab egy műfaji problémát vet fel. Elterjedt nézet szerint a mai közönség a tizenkilencedik századi magyar és nem magyar vígjátékokat csak zenés játékká hígítva képes befogadni. E mögött a nézőt is egy kicsit lenéző vélekedés mögött rendezői kényelmesség és bizalmatlanság húzódik meg. A színházak nem bíznak a régi szövegekben, s úgy vélik, hogy a vígjátékok szabhatók és alakíthatók, zenével habosíthatók fel, s ezáltal a száz évvel ezelőtti művek mai tartalmúak lesznek. (A tragédiák esetében erre a módszerre nemigen akad példa!) Az eredmény azonban nem igazolja ezt a véleményt. Kecskeméten Vörösmarty Mihály: *71 fátyol titkait* (Görgey Gábor átírásában) és Szigligeti Ede *Liliomját* mutatták be - mai zenével. Egyik esetben sem győzött meg az előadás az átdolgozás és megzenésítés szükségességéről. Mindenekelőtt azért, mert a zenei anyag mindkét esetben méltatlan az írói műhöz. Ez különösen *a* Liliomfinál kirívó, ráadásul ezt a darabot a zenei betétek valósággal szétszabdalják.

A Handabasát Tömöry Péter rendezte, s erre az előadásra is jellemző a színházi eszközök túlhajtása. Am itt ezek az eszközök inkább a helyükön vannak, mint *a Szentivánéji* álomban. *A* figurák elrajzoltak, már-már karikatúrák. A mozgás ezúttal is megkoreografált, mindenkinek sajátos mozgás- és beszédkaraktere van. A színészek fegyelmezetten, a szigorú szerepkereteket improvizációkkal ki-töltve játszanak. Különösen Csák Zsuzsa a szolgálólány szerepében érzett rá az előadás stílusára, kitűnően táncol, éne-kel, játszik.

A Liliomfit Beke Sándor vitte színre. Nemcsak a darab alaptörténetét játszották el, hanem hangsúlyossá tették a mű keletkezési idejére vonatkozó utalásokat is. Vándorkomédiásként ismerjük meg a két főszereplőt, amint kétkerekű kordéjukat húzzák-vonják, majd az előadás végén a kibővült trupp kordéra száll, s úgy hagyja el a színpadot. A második felvonás elején - kissé didaktikusan - felvillan a szabadságharcot követő idők jelzése: öreg férfiak Kossuth-nótát, a fiatalabbak divatos dalocskát énekelve acsarkodnak egymásra. Az előadás díszlete és játéktere kissé zavaró: a jelzett ablakok, ajtók, falak úgy vannak elhelyezve a színpadra épített dobogón, hogy a kint és bent viszonya összekeveredik. Például az első felvonásban az eredeti-leg az utcára néző ablakok a színpad mélyén a szobába nyílnak stb. A darab

Bajza Viktória, Kováts Adél és Flórián Antal a Szentivánéji álomban (kecskeméti Katona József Színház) (Karáth Imre felv.)

Réti Erika és Kiss Jenő a Liliomfiban (kecskeméti Katona József Színház) (Karáth Imre felv.)

cselekményét nemcsak a zenei betétek tördelik szét, a rendező szcenikai eszközökkel is erősíti a zenés és a prózai részek ellentétét. A zenei számoknál egy biedermeier horgolásra emlékeztető tüllfüggönyt eresztenek le, emögött éneklik a dalokat a szereplők, miközben megáll az élet a színpadon, és megváltozik a világítás is. A színészek közül kiemelkedik a komikus szerepkörben most bemutatkozó Szélyes Imre Szellemfi szerepében.

A gyerekeknek Jékely Zoltán mesejátékát, *a Mátyás király juhászát* mutatta be a színház, meglehetősen hevenyészett előadásban. A darabnak - különösen a zenés változatnak - igen sok dramaturgiai gyengéje van, s ezeket a vendégrendező, Konter László még fel is erősítette. A gépzene, a csúnya díszlet és jelmezek, a rutinra hagyatkozó színészi játék nem tudott élményt szerezni a gyerekeknek.

A Kelemen László Színpadon Czakó Gábor *Karcsi* című hosszú ideig asztalfiókban heverő sulikomédiáját játszották, a rendezést Balázs Ádám jegyezte. Az előadásról a SZÍNHÁZ 1983. júliusi számában írtunk. A darab is, az előadás is, minden kócossága ellenére, figyelemreméltó, s a kecskeméti színházé az érdem, hogy vállalkozott a darab bemutatására, megismertetésére.

A másik bemutató Claude Confortes világot bejárt darabja, *a Maraton* volt_ A hatásos és látványos előadásra alkalmat adó darab a prágai Činoherni klub műsorán éppúgy szerepelt, mint Peter Brook előadásai között. Egy maratoni verseny három résztvevőjéről szól, akik a gyilkos futás közben felidézik életüket. Ám a szerző nem elégedett meg ezzel a sztorival, darabját paraboladrámává tágította, s a három versenyző életéről szólva az emberiség sorskérdéseiről, például a háborúról, a lét s nemlét problémájáról is szeretne beszélni. Ám a mű alapszituációja nem bírja el ezt a kitágítást, a versenyzőkről keményen megfogalmazott és átélhető szituációk meg az általános moralizálásba csapó epizódok váltogatják egymást, két különálló rétegre esik szét a darab. Ezt a két réteget egy harmadik van hivatva összefogni, s egyben ellenpontozni, a modern civilizáció kísérőjelenségeinek, a reklámnak és a futást, a futókat is árukká tevő üzleti világnak a rétege. Az előadás kihasználja a darab minden lehetőségét, ám a szerkesztésből adódó ellentmondásokat a rendező, Tömöry Péter sem tudta teljesen kiküszöbölni. Az előadás legnagyobb erénye az, hogy öt egyenrangúan jó alakításra adott lehetőséget. Lamanda László, Kiss Jenő és Szélyes Imre fizikai teljesítménye is lenyűgöző -- végigfutják az előadást -, de a futás közben vagy azt megszakítva felidézett epizódokban is kitűnő megoldásaik vannak. Csák Zsuzsa és Szakál Zoltán a reklámfigurák szerepében egy másfajta világról adnak hiteles képet.

A kecskeméti színház elmúlt évadját összegezve kijelenthetjük, hogy egy válságból kikecmergő, kezdeti lépéseit megtévő színházi társulat ígéretes kezdeményezésekkel, eredményes bemutatókkal és csak részben sikerült előadásokkal egyaránt utat talált közönségéhez, amely bizalmat szavazott az együttesnek. A színház programja igényességben semmivel sem marad el más színházakétól s egészében a művészi eredményeik is a legtöbb vidéki színházéhoz hasonlóak.

SZÁNTÓ JUDIT

Kegyetlen játék

A Római karnevál Vácott

A Római karnevál 1982-es - félbemaradt - előkészületeiről írván a Pest megyei Hírlap kritikusa ősbemutatót emlegetett. Azóta eltelt egy év, a bemutatóra végre sor került, de a kritikust még mindig nem világosította fel senki: ismét a mű ősbemutatóját ünnepelte. Új Bátori és új Margitka született ekképp: Hubay Miklós, akinek nevét eszerint hiába hirdették 1967-ben az egri plakátok és Kovács Mária, aki a szemtanúk szerint ki-válóan alakította a főszerepet. íme a darab elevenségének egyik rugója: a hidegre tett, közönyből vagy hanyagságból feledésbe merült teljesítmények sorsának örök aktualitása.

A Római karnevál amúgy is modellszerűen sűríti Hubay Miklós dramaturgiájának számos lényeges kérdését; mindazt, ami munkásságát drámaírásunkban jelentékennyé, sőt egyedülállóvá avatja, s azt is, amitől legjobban elgondolt drámáinak egy tekintélyes része - a mintaszerű egyfelvonásosokra ez nem vonatkozik -- az út egy szakaszán megbicsaklik. Kellemes és kevésre kötelező köz-hely azt mondani, hogy Hubay egyike fél kézen is megszámlálható főfoglalkozású drámaíróinknak. Ez a közhely bizonyos áldozatosságot, hősi vállalást implikál az író részéről, holott egyszerűen alkati adottságról van szó: Hubay nem tud másban, mint színházban gondolkodni; minden darabjában a színházból indul cl és a színházba tér vissza. Drámái műfajilag soha nem másodlagosak, nemcsak azért, mert se nem epikusak, se nem líraiak, hanem elsőrendűen színházra képzelt, a dráma ősi törvényeit alkalmazó alkotások, de azért is, mert soha nem keltik azt a benyomást, hogy a napi valóság egy jelenségét-problémáját fogalmazzák színpadra, akár drámai formáért kiált az, akár nem. Hubay előtt mindig egy színházi kép lebeg, valamely örök emberi konfliktusnak egy-egy korra lazán és levegősen átfogalmazott metaforikus sűrítménye. Hubay Miklós közéleti tevékenységétől függetlenül -- mint drámaíró elsősorban a színháznak van elkötelezve, amely bár reprezentatív vonulatait tekintve mindig is a haladás

fóruma volt, de csap a XIX. századtól kezdve fordult témáért elsősorban a közvetlen napi valósághoz.

Monográfiáért kiáltana a feladat, hogy a napi aktualitású vagy épp dokumentatív közéleti drámaírásnak is megadjuk, ami megilleti - Hubayt, a drámairónak született drámaírót nem ez a lehetőség izgatja. ízig-vérig antinaturalista szerző ö, akinek színházfelfogása a régi görögöktől ered: a színház ünnep, kivételes alkalom, amely nem napi problémák megvitatására-megoldására, hanem az emberi élet értelmének, az emberhez méltó magatartás mintáinak felmutatására rendeltetett. Hubay tehát alkatilag klasszicizáló író; azt akarja formába önteni, ami nemcsak a ma, de a holnap és a holnapután számára is egyenrangúan fontos lehet. Tulajdonképpen itt gyökerezik irigylésreméltónak igazán nem nevezhető hazai pályafutásának (és külföldi, nem véletlenül épp itáliai sikereinek) problémája is. Némiképp idegen jelenség ő abban a magyar színházban, amely, hagyományainál fogva, mindig a forró és közvetlen időszerűséget becsülte a legtöbbre, és napi ítéleteiben nem sokat törődött a fontosnak tartott művek utóéletével, maradandóságával; és ehhez a felfogáshoz idomultak az írók is, nemcsak a - színpadi szerző számára létfontosságú azonnali hatás és siker érdekében, hanem hittel vallott és vállalt közéleti funkciójuk sarkallására is. 1,*v volt-e jó, így jó-e, meddő töprenkedni rajta. A mindenkori jelen őket igazolta; utókoruk viszont itt áll egy olyan örökséggel, melyben sok a tisztelni, de vajmi kevés a felújítani való.

Persze a „Hubay-probléma" nemcsak a befogadó közegben rejlik, hanem magukban a művekben is. Az író ugyanis mégsem függetleníthette magát teljesen a befogadó közegtől, sem annak alap-vető hangoltságától, sem pedig a felszí-ni, nagyon is változékony, de az adott pillanatban annál harsányabb követelményektől, és ezért dramaturgiáját sem kovácsolhatta olyan szuverénre, mint belső adottságai diktálták volna. Egy hasonlóan „klasszikus" alkarú és hitvallású szerzőre gondolok, az NDK-beli Peter Hacksra ő eldöntötte, hogy a napi valóság konfliktusai nem érdeklik, és kialakította az általam dialektikus etűdnek keresztelt sajátos drámareceptjét, amelyhez ideológiát is készített. Eszerint a győzedelmes szocializmusban a napi problémák megoldásáról gondoskodik a napi praxis, a drámaíró dolga az, hogy a végre szabadon érvényesülő nagy társadalmi törvényszerűségeket játékosan tükröztesse és a dialektika alaptételeit fiktív emberi sorsok ütköztetésében elevenítse meg. Hubay és I lacks alkatában a hasonlóságok mellett sok az eltérés is. Hacks bevallottan csak gyönyörködtetni és gondolkodtatni akarja azokat az elképzelt nézőket, akik a napi építőmunkától megfáradva a színházban már nem e munka részletaspektusait akarják viszontlátni; Hubay - aki persze távolról sem Brecht-tanítvány élvezetes agy-torna helyett katartikus élmény nyújtására törekszik; megrendíteni-megrázni akar, abban a reményben, hogy nézői a katarzist vissza tudjál: csatolni napi ‚építőmunkájukba". Ilyen értelemben kettejük közül Hubay a közéletibb szerzö, csak ö a napi valóságtól elemelt- szín-házi élménynek szán közvetett, de annál mélyebb erejű közéleti funkciót. Csakhogy épp saját ars poeticájához nem tud mindenkor következetes maradni, vagyis nem munkálta ki (vagy nem valósította meg) elég keményen azt a dramaturgiát, amelyben hisz.

A megbicsaklás általában altkor következik be, mikor az író tőle idegen, más és mint fentebb jeleztük, színházunkban elfogadottabb - követelményeknek is áldozni kíván, és témáit egy-egy ponton túlkonkretizálja . Nem állíthatom, hiszen nem is tudhatom, hogy Hubay nem ismeri elég talaposan és elég mélyen a kortársi magva-- valóságot. Csak azt állapíthatom meg, hogy saját drámaírói törvényei, egy-egy művének önmozgása és metaforikus érvénye ellen vét, mikor a szélesebb, közvetettebb érvény helyett hirtelen már-már publicisztikai elemekkel igyekszik motívumait a napi valósághoz láncolni, miközben ezek az elemek az „életesség" benyomását kívánják kelteni, épp ezáltal hatnak művinek, életidegennek. Saját klasszikáját sérti itt meg; ő ugyanis e kompromisszumok nélkül is hiteles mai író, szemlélete, problémalátása egy a XX. század második felében élő, európai látókörű haladó magvar értelmiségié. Mint drámaíró, azt tudja igazán, hogyan, milyen értékrend szerint kellene itt és ma élnünk, és nem azt, hogy egyes, még oly súlyos napi problémáinkban hogyan kell állást foglalnunk. (Pontosabban ezekhez az állásfoglalásokhoz is ad fogódzót, de csal. közvetve, szélesebb és általánosabb emberi igazságok felmutatásával.)

Alighanem ezért legharmonikusabb műfaja Hubaynak az egyfelvonásos, melynek műfaji törvényei nem adnak módot hígításra, és amelyben a színpadi teret-időt úgyszólván kitölti az alapötlet kibontása, Hubay pedig, lévén kisujjában a miniatűr műfajok dramaturgiája, pontosan érzi és betartja ökonómiájuk szigorú parancsait. Ugyanakkor épp e szigor fegyelme készteti maximális lazaságra és játékosságra - mintha a sorok vagy a színpadi percek mögött egy boldog írót látnánk. Az egész estét betöltő drámákban viszont nem egyszer a kényszer görcsér érezzük: az író indíttatásár, hogy nyilatkozzon, állást foglaljon valamiben, amiben nem otthonos és ami idegen a darab összefüggésrendszerétől. S ilyenkor feszeng a nézőtér is; nem azért, mintha nem értene egyet az elhangzó mozzanatokkal, hanem mert joggal érzi, hogy megbontják az élmény egységét, csorbítják hitelét, amely nem naphoz, hanem korszakokhoz kötött. Nem lehet véletlen, hogy később épp ezeket a pont sokat érzi az író is átdolgoznivalónak. Így maradt ki például a *Tüzet viszek* budapesti előadásából az öcs disszidálásának motívuma és a *Római karnevál* későbbi változatai is, az alapképet érintet-lenül hagyva, főképp e konkrét adalékokat érintették - az író joggal érzett rá, hogy itt egy maradandó ötvözetbe keveredtek romlékony elemek. Más kérdés, hogy az átdolgozások nem sikerültek maradéktalanul,; a szoros kompozíció miatt a kiiktatott elemek helyén házagok maradtak, vagy épp más romlékony elemek kerültek be helyükre És hadd kíséreljem meg nézetemet végül egy ellenpéldával igazolni : nem véletlen, hogy az egész estét betöltő Hubay-darabok közül a legtökéletesebb a legharmonikusabb s így a leginkább megrendítő is az a *Színház a cethal hátán,* amelyből, témájánál fogva, eleve kiszorultak az ilyen naphoz kötötten romlékony elemek (amelyek, egy másfajta dramaturgiában, természetesen maradandók lehetnek, sőt, épp a maradandóság biztosítékát jelenthetik).

A Római karneválban *a* maradandó: a római karnevál. A kegyetlen játék, melyet a méltatlanul peremre taszítottakkal űznek és a hit, amely a páriákban mégsem égett ki„ s amely, ha végre pályához jutnak, bajnoki teljesítményre sarkallja őket. A mostani, átdolgozott változat szerencsésen karcsúsítja lényegére a drámán, kiirtva vagy egy szereplőbe sűrítve a korábbi változatok fölösleges epizódfiguráit és mellékes vagy épp félrevivő cselekményfordulatait. Az új befejezés,

igaz, némi engedményt tesz egy divatosabbnak érzett pesszimizmusnak. Itt már nincs szó arról, hogy a becsapott dráma-író boldog tudatlanságát megőrizve, távozik a színről. s Margitka, az ugyancsak becsapott színésznő, a leleplezéstől sem törik össze, hanem, őrizve a római karneválon nyert babérkoszorúját, erkölcsileg győztesnek tudja magát. Most Margitkát és Bátorit együtt ébresztik a kegyet-len valóság tudatára, Margitka a sokktól még beszélőképességét is elveszti, s végső összeborulásuk az áldozatok tehetetlenségét szimbolizálja. Így a tragédia nyilvánvalóbb, de a katartikus hatás - szerencsére - nem kisebb, hiszen a két főszereplő így is felmutatta azt a magatartásmintát, melyet Hubay képviselni kíván s melyet az igazság hideg zuhanya után sem tagadtak meg. (Nézetem szerint viszont az afázia szimbolikája túl teátrális; amit mondani akar, azt a realizmus eszközei tragikusabban közvetíthetnék. Drasztikusan szólva: a tény, hogy valakibe belefojtják a szót, nem attól válik igazán tragikussá, hogy az illető valóban nem tud többé megszólalni.)

A zavaró mozzanatok ismét a történet túlkonkretizálásakor lépnek fel. A mű igazi, romolhatatlan értéke a főszereplő ábrázolása. Margitka a színésznő, a komédiás, vagyis, per definitionem, az ember. Akit kihasználnak, majd félrelök-nek, holott amit nyújtani tud (tudna), az független a múló időtől, s aki, mikor vég-re ismét szóhoz juthat, ismét kész adni, ahogy adott egész életében. Margitka politikai arculatát alig ismerjük, de nem is napi gondokhoz várunk tőle segítséget: a méltatlanul elnémított, de búvó-patakként minden résen fel-feltörő tiszta emberi szó erejét képviseli ő - erejét a győzelemben s erejét az esendőségben. És képviseli azt a másik nagy emberi erőforrást is, amely ismét csak a színház-ban sűrűsödik össze, de jó lenne, ha egész létezésünket átjárná: a játékot.

Ezt a figurát elég nehéz egy konkrét időszakhoz kötni, adott esetben a hatvanas évekhez, mivelhogy Hubay nem egy konkrét helyzet visszásságainak megítélésére, leleplezésére szánja. Lehetne persze egy ilyen helyzetről is drámát írni ; a mű alapötletét - máig sem tudom, milyen előzményekkel - visszhangzó *Hatásvadászok* című magyar film például ezt teszi, s jól teszi - ez a vállalt dolga. Másfelől: valamiféle feltételeket mégis kell a konfliktus köré teremteni. Nem tudom, milyen módon lehetett volna ezt megoldani, úgy, hogy a figurák archetipális jellege s a dráma levegőssége mégis megőrződjék, annyi azonban bizonyos, hogy az „intrika" konkretizált elemei nem válnak javára. Ezeknek Hubay - s némi okkal persze- elsősorban Bátori, az író alakjában érzi szükségét. Hogy egy írót Magyarországon mikor miért nem játszanak, ez bizony joggal tűnhet indoklásra szoruló kérdésnek, csakhogy a dráma adta válasz rögtön további nehézséget szül: akiket nálunk nem játszanak, azokat nem jegyzik oly magasan a protokolltőzsdén, hogy Potemkin-bemutatót kéne rendezni számukra. (Egy korábbi változatban ezért volt az író nemzetisége is bizonytalan; egy hazánkba látogató tekintélyes, ám nálunk népszerűtlen külföldi szerző személye még valószínűsítené ezt a képletet.) Ha, mint a mostani változat sugallja, az író patetikusan forradalmi, tehát mára elavultnak minősülő darabot írt, akkor újabb kérdés merül fel: jó-e valójában a szóban forgó dráma vagy sem, igaza van-e a jelennek, mikor lomtárba utalja, vagy ez is csak a jelent minősíti negatívan. Hubay tartózkodik az egyértelmű állásfoglalástól, csak utalásokba burkolózik, s nehéz el-dönteni, tovább kellett volna-e lépnie a konkretizálás útján, vagy, ellenkezőleg, még homályosabbnak-általánosabbnak kellett volna maradnia. Ha figyelembe vesszük, hogy a *Római karnevál* nem valamely irodalom- és műsorpolitikai vitában akar állást foglalni, s Bátori alakjában is igazából a karneválmotívum egy másik aspektusa érdekli, akkor úgy tetszik: az utóbbi út lett volna ajánlható. Mindenesetre: a félmegoldás zavaróan hat, olyan irányban kezdi mozgatni a néző töprengését, amelyen csak zsákutcába juthat el.

A motívumból azután bántó dramaturgiai sutaság is fakad. Ha ugyanis az írót a protokolltőzsdén olyan jól jegyzik, hogy az igazgató „fentről" utasításba kapja a próba megrendezését, akkor állásával játszik, sőt, épelméjűsége is vitatható, ha, bármily kínos helyzetben, kíméletlenül az író szemébe vágja az igazságot, méghozzá minden szépítő tapintat, pozíciójából és az addigiakban megismert ravasz, hideg, machiavellisztikus jelleméből következő diplomáciai érzék híján. Így tudniillik önmagának árt a legtöbbet: Margitka és Bátori gyakorlatilag csak ott tartanak, ahol tegnap úgyis tartottak, őt azonban holnap ki-dobhatják állásából. Tudom, hogy az új befejezés érdekében Hubaynak szüksége volt rá, hogy Bátori megtudja az igazsá got, ám erre más megoldást kellett volna választani.

A váci bemutatónak - amelynek révén a darab, egyre szűkülő körökben keringve a főváros körül, végre Budapestre is eljutott - nagy szerencséje volt: Ruszt József személyében olyan rendezőre talált, akihez vezető rendezőegyéniségeink közül a legközelebb áll Hubay szemlélet-módja, s akit szintén a napi konkrétumoktól elemelt példaszerűség izgat. (Talán ha találkozásuk korábban jön létre,, az együttműködés révén Hubay következetesebb Hubay-drámákat írhatott volna; az oly sokszor naturalizmusba szürkülő előadások sok színpadi impulzust nem adhattak neki.) Nemrégiben, Fejes Endre *Vonó* Ignácának szolnoki felújításán, láthattunk egy sikeres kísérletet egy *a Római* karneválnál sokkal inkább kor-hoz kötött, ám írói értékénél fogva mégis maradandónak bizonyult dráma klasszicizálására; Ruszt József munkája hason-ló törekvés jegyében fogant. Ő rendezői alkatához híven a *Római karnevált is* szer-tartásnak, az áldozati bárányok kínszenvedésének és felmagasztosulásának fogta fel, és a környezetet, a figurákat viszonylagos időtlenségbe emelte: színésznő van, író van, akikben a meg nem értett megváltók vonásai ragyognak fel, és két típusba sűrűsödik a környezet: a jóindulatú, de tehetetlen, mert hatalom nélküli kisemberbe és a hatalom rossz, emberség nélküli birtokosába. Relatíve időtlenek a színpadkép és a jelmezek is. Az írót ugyan lehetett volna ilyen értelemben következetesebben „kiállítani", viszont Benkő Gyula mefisztói öltözékű színigazgatóját nehezen tudjuk elképzelni raporton a tanács művelődési osztályán, és így a zavaró szövegrészek ellenére is betölti lényegi funkcióját. Sajátos módon hat mindez a színészi játékra is: Benkő Gyula szokványos és külsőséges eszközökkel, de a mefisztói elgondoláson belül maradva „hozza" azt az általános intrikust, aki kétezer-valahány év óta tör más és más alakban az emberiség jótevőire; Szilágyi Tibor viszont, finom és elegáns eszközökkel, de mégiscsak *a Deficit* kiábrándult mai értelmiségijét játszsza el, akit pedig ugyan meg nem válthat Margitka passiója, mert az ő konfliktusa egészen más szférában helyezkedik el.

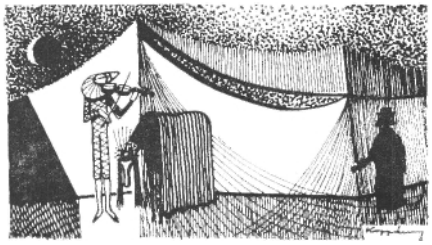
És hát itt van az előadás másik nagy szerencséje, Ruttkai Éva, aki, ritka találkozásaik alkalmából, Ruszt vérbeli alkotótársának bizonyul. Ruszt szemmel láthatóan nem bánta, hogy ennek a Margitkának nyomorában viselt gönceit is egy

belvárosi divatszalon rafinált profeszszionizmusával komponálták, s amellett oly sugárzóan szép és fiatal, hogy tökkelütött az a direktor, aki nem vele játszatja el a világ drámairodalmát. Ha ő páholyt nyitogat, akkora közönség elfelejt beülni a nézőtérre, s ha Bátori, önmarcangolás helyett, mindent feledve a lába elé borul s örök szerelmet fogad neki, elengedjük a dráma folytatását. Ruszt József nem a külsőségek: életkor, szépség, öltözködés, voltak fontosak, hanem az az elementáris, megszállott szenvedély, amelyből Ruszt színpadán a vértanúkat gyúrják s amely Ruttkai egyik legbecsesebb színészi sajátossága. Rusztnak az volt a fontos, hogy túl a cselekmény konkrét fordulatain, Margitkát figyelje s Margitkával azonosuljon mindenki, s ezt elérte. Ruttkai, groteszk játékosságában, kis fondorlataiban, felszíni őszintétlenségeiben s mély, alapvető őszinteségéhen, az a metaforikus komédiás, aki keresztre feszül ügyéért: a játékért, a színházért, az emberségért. Alakítása a dráma legmélyebb s legmaradandóbb magvát segíti áttörni a néha ellenszegülő burkokon, s közelebb visz Hubay Miklós drámaírói lényének megismeréséhez, mint meganynyi, az író betűit látszólag jobban tisztelő színpadi munka. Valószínű, hogy az idő múlásával egyre inkább ez a metaforikus elemeltség bizonyul a Hubay-tolmácsolás járható útjának, s a színpad teljesíti majd ki - legalábbis az eddigi oeuvre egy részét tekintve egy önmagához nem mindig következetes klasszicizáló író klasszikáját.

Hubay Miklós: Római karnevál
Díszlet: Csikós Attila. *Jelmez: Vágvölgyi* Ilona, *Rendező:* Ruszt József,
Szereplők: Ruttkai Éva, Benkő Gyula, Szilágyi Tibor, Ruttkai Ottó.

Helyesbítés

Az 1983. júniusi számunk 42. és 43. oldalán lévő képek aláírása sajnálatos módon felcserélődött. A 42. oldali kép aláírása helyesen a következő. Veronika Freimanova és Oldrích Vizner A három megesett lány című Menzel-komédiában,



PÁLYI ANDRÁS

Körbe-körbe

Gombrowicz-bemutató Veszprémben

Lassan-lassan elérjük, hogy Witold Gombrowicz-csal, a XX. századi lengyel irodalom e rendhagyó alakjával kapcsolatban is leírhatjuk: nem kell bemutatni a magyar olvasónak. Az 1978/79-es évadban - a lengyel dráma ünnepe alkalmából - színre került az *Operett és az Esküvő,* tavaly napvilágot látott *Ferdydurke* című regénye, időközben egy-két részlet háromkötetes Naplójából folyóiratok hasábjain, s hírek szerint könyvkiadók műhelyében újabb Gombrowicz-kötetek készülnek. Ehhez a sorhoz kapcsolódott a veszprémi színház az *Yvonne, Burgund hercegnője* színpadra vitelével. Az *Yvonne az* író korai színműve, csaknem ötven esztendő telt el megírása óta, s bár annak idején megjelent a - mi Nyugatunkéhoz hasonló orientációjú - Skamander című irodalmi folyóiratban, akkor többnyire csak furcsálkodást és értetlenséget aratott, s hosszú időnek kellett eltelnie, míg színpadra jutott - hogy aztán be-járja Európa színházait. Az 1957-es var-sói ősbemutatót követően Jorge Lavelli rendezése a párizsi Odéonban, Alf Sjöbergé Stockholmban, Ingmar Bergmané Münchenben váltották ki a legnagyobb visszhangot. Krzysztof Wolicki, Gombrowicz életművének egyik értő elemzője pedig azt állítja, hogy az *Yvonne* „egyike annak a két-három legjobb lengyel drámának, amit e században írtak . . ."

Az író, aki 1904-ben született, a harmincas években egy kötet elbeszéléssel, fentebb említett regényével és az *Yvonne*nal ugyancsak felkavarta a varsói irodalmi szalonok világát, egy csapásra az új utakat kereső, ironikus-groteszk áramlat élvonalában emlegetik, Witkacy és Bruno Schulz mellett. 1939 nyarán részt vett egy tengeri hajótúrán, s a világháború kitörésének híre Buenos Airesben érte; soha nem tért vissza hazájába. Csak-nem negyedszázadon át Argentínában élt, majd hat esztendővel 1969-ben bekövetkezett halála előtt visszatért Európába, a franciaországi Vence-ban telepedett le. Ekkor művei már több nyelven megjelentek, darabjait játsszák, *Kozmosz* című regényéért nemzetközi irodalmi díjat kap. Színművei ma is a lengyel színházak állandó repertoárdarabjai, hatásának ismerete nélkül nem érthető és nem értelmezhető a teljesség igényével az újabb lengyel drámairodalom.

Shakespeare mint álarc

A színhely: egy képzeletbeli királyi udvar, ahol az előírt ceremóniák vastörvénve uralkodik, ám furcsa mód „jóságos", „liberális", sőt kissé marcipánszerű világ, mely inkább az író gyerekkorából ismerős, felbomló nemesi miliőre hasonlít, s nem a hajdani burgundiai királyi udvarra. Fülöp herceg eljegyzi magát a savanyú, csúf, kórosan néma, „lassú

Jelenet Gombrowicz drámájából (Darás Léna, Blaskó Balázs, Újhelyi Olga. Losonczy Ariel, **Basa** István és **Benedek Gyula)**

vérű" Yvonne-nal, hogy ellene mondjon a természetes undornak, amit a lány gusztustalansága ébreszt benne. A királyi pár, elkerülendő a botrányt, elnézi a trónörökös hóbortját. Yvonne faragatlansága és passzivitása azonban lehetet-len helyzetbe hozza az uralkodói famíliát. Az udvar megkísérli „magáévá tenni" a herceg kreálta mésalliance-t, hisz a hagyományos mésalliance-szal szemben a ceremónia vastörvénye is megengedi az elnézést; ezúttal azonban valami egészen más történik, s az udvar törekvése kudarcot vall. Gombrowicz igazi leleménye annak megmutatása, hogy Yvonne, aki már-már maga a negatív létezés, minél inkább „üres" és „semmilyen" az udvar szemében, annál ingerlőbb: mindnyájan úgy érzik, hogy saját ürességük és semmilyenségük tükre ez a lány. Félelem és rettegés lesz úrrá rajtuk. Maga a herceg sem érzi biztonságban magát Yvonne-tól, menekülne, s az egyik udvarhölgy karjaiban keres védelmet, ám Yvonne megszerette őt, „birtokba vet-te", nem szabadulhat tőle, csak ha meg-öli. Az elszabadult bestialitás, durvaság, esztelenség és ostobaság katasztrófával fenyeget, végül nincs más választásuk: „felülről lefelé" megölik a lányt.

„Mickiewicz és Gombrowicz között Shakespeare állandóan jelen van a lengyel drámában, de egészen más felfogásban, mint a francia és a német irodalomban. Az a Shakespeare, aki lengyellé lett, mindenekelőtt csúfolódik és gúnyolódik; mindig a legbátrabb és leghevesebb színházi produkciókban bukkan fel, és mindig abban van jelen, ami a leg-jobb a lengyel drámában" - írja Jan Kott, hozzáfűzve, hogy Gombrowicz az Yvonne-ban *„a Hamlet* és *a Macbeth* remek paródiáját írta meg ... Gombrowicz hőseiszámára Hamlet és Lady Macbeth magatartása csupán sztereotípia, álarc, amelyet a helyzet kényszerít rájuk. Ok - Gombrowicz szavával - a forma. A hősök úgy érzik, hogy ezeknek a kész formáknak a csapdájába estek, mintha valaki álarcot ragasztott volna az arcuk-ra, vagy inkább az arcukat maszkká változtatta volna. A hősök fellázadnak ezek ellen az arcok ellen, és keresik a »forma tökéletlenségét«, vagyis a nem készen kapottat, az eredetit, az ösztönöst". Ebben az összefüggésben mind-járt érthető Fülöp herceg érvelése a királyi atyjával folytatott vitában: „S miért csak szép lány tetszhet nekem? Egy csúnya nem tetszhet? Hol van ez megírva? Hol van az a törvény, melynek lélektelen eszközként kell alávetnem magam, s nem szabad emberként?"

Ezzel a mondattal máris a Gombrowicz-életmű problematikájának sűrűjében vagyunk: „Úgy határozhatnám meg magamat, mint ama lengyel nemest, aki az egyetemes létben azzal találta meg a maga létezése értelmét, hogy meglátta a forma (tehát a kultúra) és az élet közt a távolságot" -- olvassuk *a Naplóban. Az* ember csak más emberekkel való kapcsolatában, a közösségben valósul meg, s az, ami az emberek között történik, nem egyéb, mint a forma teremtése; ugyanakkor a kialakult forma gúzsba köti az embert, nem enged teret az ösztönnek. K. A. Jeleński szerint a Gombrowicz-életmű alapvető konfliktusa aközött feszül, „ami arra tör az emberben, hogy végül alakot, formát öltsön, és aközött, ami ellenszegül a formának, nem akar alakot felvenni". Ugyanakkor az író formaelméletének nagyon is megvan a maga társadalmi vetülete: „Gyermekkorom óta jómódú polgári életem mesterkéltsége lidércnyomás volt számomra. Soha nem hagyott el az irrealitás érzéke, mindig két dolog »között« voltam és soha nem »benne« valamiben" *(Napló).* Ám ez a „között" felettébb ingatag egyensúly, a patak vizén táncoló labdához hasonlít, ezért is oly nehéz megragadni vagy megnevezni. Voltaképp nincs is egyébről szó, mint valamiféle gondolkodói-kontemplatív attitűdről, ami inkább a konfliktus tudatosítását jelenti, s nem feloldását.

Nyilvánvaló, hogy *az Yvonne-ban* ábrázolt konfliktust sem oldja meg, hogy a királyi udvar kénytelen eltenni láb alól a szerencsétlen lányt. Ellenkezőleg, inkább kiélezi. A dráma nyitva marad: „csupán" arra kíván rámutatni, hogy a forma és az élet lényege között ellent-mondás feszül. Az író egy interjúban megjegyzi, „hogy „Yvonne inkább a biológiából származik, mintsem a szociológiából", de biológia helyett talán pontosabb antropológiát mondanunk: Gombrowiczot maga az emberi jelenség érdekli. Ezért van szüksége *a Hamletre* és *a Macbeth-re.* Fülöp trónörökös az egyéni szabadság eszméjét hozza a szín-padra, a shakespeare-i cselekményszövés a formát. De az Yvonne elleni méltóság-teljes összeesküvés már egyértelműen Shakespeare-paródia: azaz a forma a paródián át megmenthető, de a forma megmentésén hajótörtést szenved az egyéni szabadság eszméje.

Az Yvonne végső soron úgy is felfogható, mint Fülöp álma. Ha nem szó szerint, akkor filozófiai - és dramaturgiai! - értelemben: az egyes figurák lépéseit Fülöp töprengései motiválják. Yvonne alig ejt ki egy-két szót az egész játék folyamán, tehát különösen fontos pillanat, amikor először kinyitja a száját. „Körbe-körbe" - ennyit mond. És Fülöp ebből mindjárt megérti a „lassú vérű" lány természetét: „Tényleg van itt valami kör. Például: miért olyan lehangolt? Mert nincs jókedve. És miért nincs jó-kedve? Mert lehangolt." Ez a provokáció lényege: Yvonne az alaktalanság olyan szervességét jelenti, ami megközelíthetetlen a forma felől. A gombrowiczi antropológia a dráma magva ; az előadás azon áll vagy bukik, hogy a színház mit tud elmondani itt és most e konfliktussal.

„Szociológiai" motiváció

Néhány esztendeje a három ismert Gombrowicz-dráma mellett előkerült a hagyatékból még egy töredék is, mely a *Történelem* címet viseli. Minthogy a darab műfaji megjelölése szerint operett, a hagyaték kezelői - François Bondy és az író özvegye -- sokáig azt hitték, hogy az *Operett* korábbi változatával van dolguk. De a *Történelem* önálló mű, mellyel az *Operett* előtt vagy azzal párhuzamosan foglalkozhatott az író; mindenesetre a két darab sok rokonságot mutat. A *Történelem* „önéletrajzi" drámának indul, a főhős maga Gombrowicz, aki hazatér Argentínából családja körébe. Witold is, a család többi tagja is - apja, anyja, két fivére, nővére - saját nevükön szerepel-nek a játékban. Witold mezítláb jön, ahogy apja birtokán a cselédek járnak, neveletlenül és gorombán viselkedik, ami ugyancsak megdöbbenti a büszke nemesi családot. Witoldot semmiféle gúnyolódás sem hozza ki a sodrából, végül is az otthoniak rákényszerülnek, hogy levessék cipőjüket. Ezzel megváltozik a viselkedésük: a cipő levetése a maszkok levetését is jelenti. A „családi" operettből „történelmi" dráma lesz, melynek fő-hőse - az egyéni szabadság eszméjére hivatkozva - meg akarja változtatni a XX. század történelmét: mindent megtesz, hogy megakadályozza a két világháborút.

Gombrowicz első és utolsó színpadi műve közt - e vázlatos ismertetés alapján is - a rokonság nyilvánvalónak tetszik, bár a kései drámatöredék parodisztikus hangsúlyai tagadhatatlanul drasztikusabbak. Krystian Lupa, a Jelenia Góra-i Norwid Színház rendezője, aki

Veszprémben vendégként színre vitte az *Yvonne-t,* egy előzetes interjúban kijelentette: „Az *Yvonne* értelmezésénél alapvetően fontosnak azt tartom, hogy a szerző későbbi műveiből utaljunk vissza erre a korai tragigroteszkjére." S ha ehhez hozzávesszük, hogy a rendező szerint Gombrowiczot „egész életében az a probléma izgatta, hogy mi az, ami visszatartja az embert, hogy elérje a teljes szabadságot", akkor kézenfekvőnek tetszik, hogy Lupa a fent említett drámatöredékből merített inspirációt az *Yvonne* értelmezéséhez. Megerősíthette ebben François Bondy fejtegetése is, aki a Gombrowicz-színház leglényegesebb vonásának a szertartás elleni lázadást tartja, megállapítva, hogy „ez a színház vitatja a kultúrának mindazon értékeit, amelyek-nek maguknak is elismert fenségre van szükségük". *Az Yvonne* veszprémi elő-adása tehát nem a shakespeare-i paródiára helyezi a hangsúlyt, inkább „ön-életrajzi" műnek mutatja a darabot, Fülöp herceg azt a hangot intonálja, ami a mezítlábas Witoldot juttatja eszünkbe, aki fellázadt családja ellen.

Mi következik ebből? Természetesen *szó* sincs a darab radikális átértelmezéséről, legfeljebb minimális dramaturgiai módosításról. Lupának eszébe se jut, hogy a kései drámatöredéket beleapplikálja az előadott színműbe, csupán ihletet merít abból, s felfedezi, hogy a töredékben sokkal kontúrosabb a „szociológiai" motíváció. Ezt a szempontot viszi bele az *Yvonne* interpretációjába, aligha-nem azért, mert magát a darabot túlságosan sterilnek és absztraktnak érezte. Első benyomásra igen szellemes hatást kelt a rendező ötlete, aki elveti az író által jelzett különféle helyszínek ábrázolását. Az egész cselekmény egyazon játéktérben folyik, a színpad mélyén hoszszú, erkélyszerű folyosó, korláttal, innen széles lépcsősor vezet le, az előtérben fotelek, székek, kanapé, kétoldalt, szem-ben egymással két ovális tükör. Némi átrendezésre csak a finálé előtt van szükség, ekkor hatalmas ebédlőasztalt hoz-nak be a „méltóságteljes Iakoniához", melynek során tejfeles kárászt tálalnak Yvonne elé, hogy az a halszálkától meg-fulladjon. A hangszórókból előszűrődő zene a harmincas évek varsói kávéházai-nak hangulatát idézi, a ruhák is e századbeliek, a királyi udvar viselkedése sokkal inkább a talajtalanná lett lengyel arisztokrata család miliőjét juttatja eszünkbe, mintsem egy kitalált királyságét, s a játék során felerősödnek az olyan, Gombrowicz által is javasolt anakronizmusok, mint például a világosszürke öltönybe bújt király fején az aranyozott korona. (Itt ráadásul a lépcső alól kotorja elő a kamarás a koronát.)

Yvonne (Újhelyi Olga) és Fülöp herceg (Benedek Gyula) a veszprémi előadásban

Krystian Lupa, aki a játékteret és a jelmezeket egyaránt maga tervezte, a színészi játékot, az egyes szituációk kidolgozását is számtalan rendezői ötlettel gazdagította. Az előadás kezdete előtt egy kisfiú „tévedésből" kijön a függöny elé, visszahúzzák; felgördül a függöny, a szereplők az erkélvszerű folyosón és a lépcsősor tetején állnak, a kisfiú harmincas évekbeli állványos fényképezőgéppel fotografálja őket. Ugyanez a gyerek a második rész elején a herceg szadista hajlamú barátja, Cirill térdén hasal, s a férfi élvezettel veri a kisfiú fenekét, aki jajgatva tiltakozik; majd a játék végén, amikor a királyi család tagjai Yvonne teteme körül térdre ereszkednek, a gyerek újra bejön, és szertartásosan meg-érinti a családtagok homlokát. Az első rész végén, amikor a herceg elhatározza, hogy „megszereti" menyasszonyát, karon fogja és sétálni megy vele, néhány másodperc múlva kitárul az ajtó, amelyen távoztak, s éles fényben különös kép tárul elénk. A herceg háttal kissé felhúzta magát a magasba, lába agresszíven előre-lendül, míg Yvonne vele szemben valósággal összetöpörödik. Az a trontermi jelenet, amikor a király már-már teljesen megzavarodik, összevissza beszél, agresszivitása elszabadul, és kiadja az utasítást a „méltóságteljes lakoma" megrendezésére, itt álomkép lesz, melynek során a király mintegy megerőszakolja Yvonne-t, miközben az egyik udvarhölgy félmeztelenül kering a színpad előterében. (Az ötletet az adhatta, hogy a király és a kamarás közt szó esik arról, hogy fiatalságukban ugyanezen a kanapén megerőszakoltak egy Yvonne-hoz hasonló szerencsétlen lányt, majd eltették láb alól.) *Az* álomjelenet idejére el-sötétül a szín, s a halvány világítás is bíborszínűbe vált; ez a fényjáték kíséri az egész előadásban azokat a pillanatokat,

A kamarás (Joós László) és a királyi **pár (Jászai László** és **Hőgye Zsuzsanna) (veszprémi Petőfi Színház)** (MTI Foto - llovszky Béla felv.)

amikor a szenvedélyek és ösztönök elszabadulnak: így a második részben már valóságos fényhullámzás kíséri a felajzott királyi udvar életét.

A puszta leírásból is sejthető, hogy az ötletek korántsem kapcsolódnak mindig szervesen a drámai cselekményhez, legtöbb esetben erőltetett rendezői kommentárnak tűnnek. Rosszabb a helyzet, amikor a Gombrowicz-mű ellenében hatnak Lupa kitalációi. Így például a gyenge versikéket fabrikáló királyné, miután kénytelen volt beavatni titkaiba Izát, az egyik udvarhölgyet, megesketi a lányt, hogy nem beszél senkinek. Izának eredetileg a királyné előtt kellene térdepelnie, amikor Fülöp rájuk nyitja az ajtót. A veszprémi előadásban azonban dulakodás lesz az esküből, s mindketten épp a földön hevernek. „Félbeszakítottam valami varázsolást?" - kérdi a herceg, s nem értjük, miről beszél. Ennél súlyosabb probléma Innocent látszólag kevéssé jelentős' epizódalakjának átértelmezése s annak következményei. Amikor a herceg saját abszolút szabadságának bizonyítására immár „megszerette" a világ legcsúfabb teremtményét, Yvonne-t, akkor kiderül, hogy Yvonne-nak valójában van jegyese: a más nőknél boldogul-ni képtelen Innocent. Lupa rendezésé-ben Innocent színre lépését a kamarás szervezi meg, aki állandóan csapdát kíván a hercegnek állítani. Való igaz, hogy a játék elején Yvonne két nagynénje szót sem ejt a kérő létezéséről, sőt, épp azt hajtogatják, hogy a lány nem kell senkinek, azaz az író valamiféle logikai bakugrást követ el, ám a rendezői ötlet, mely ezt kívánja korrigálni, visszájára fordul. Ha a szereplők lépéseit nem Fülöp töprengése motiválja, hanem a kamarás ármányszövése, a dráma antropológiai kérdésfelvetése elhomályosul, másodrangúvá válik, Yvonne esete így nem lesz több, mint egyfajta lélektani kuriózum, s a lány elveszejtésére szőtt „összeesküvés" indokolatlanul hosszúra nyúlik. Az előadás a második részben sokat veszít feszültségéből: nem világos - ami pedig Gombrowicznál a lényeghez tartozik! -, miért kell a „méltóság-teljes lakoma" előtt a királyi család minden egyes tagjának hosszú vívódások után külön-külön is megkísérelnie a gyilkosságot.

Ez a súlyos következményekkel járó, „banánhéjon" való megcsúszás azért sajnálatos, mert Lupa egyébként jó érzékkel nyúl a Gombrowicz-darabhoz; jól tudja, hogy az *Yvonne* tolmácsolásához „újfajta funkcionális játékstílusra" van szükség, a színésznek elsősorban nem a karaktert kell hoznia, hanem szituációból kell dolgoznia, saját impulzusaival töltve fel a helyzeteket. Néhány ragyogó színészi megoldás kétségkívül a rendezői munkát is dicséri, s számos olyan eset is van, amikor Lupa ötletei szervesen kapcsolódnak mind Gombrowicz gondolatmenetébe, mind a „funkcionális játékstílus" kibontakozásába. A legfrappánsabb a herceg és barátja, Cirill hármas jelenete Yvonne-nal. A herceg arról beszél, hogy az a kíváncsiság hajtja Yvonne közelébe, „mellyel egy férget szemlélünk, miközben bottal piszkálgatjuk"; s a rendező valóban kis pálcikákat ad a két férfi kezébe, akik bökdösik, ijesztgetik a gusztustalan Yvonne-t, addig-addig, míg a bennük felszabaduló sötét indulatoktól ők maguk nem válnak sokkal förtelmesebbé. De említhetnénk a folyton láb alatt lévő Valentin lakájt is, aki itt afféle besúgószerűség lesz, s minden alkalmat megragad, hogy piros futószőnyeget gurítson a színpadra; az ötlet jól illeszkedik a darabba, és segíti a színészt.

Távol és közel

Az előadásra mégis bizonyos végiggondolatlanság nyomja rá a bélyegét. Úgy tűnik, Lupa nem is abban hibázott, hogy a kései művek, az önéletrajzi drámatöredék felől közeledett az ifjúkori drámához, hanem abban, hogy nem sikerült igazán visszajutnia az eredeti műhöz. A későbbi Gombrowicz-darabok kínálta asszociációk néhány lényeges ponton elterelték a figyelmet magáról az *Yvonne*-ról, az „önéletrajzi" jelleget, a harmincas évek lengyel társadalmára utaló effektusokat nem sikerült (nem is lehetett) következetesen végigvinni, ugyanakkor a mű alapkérdése - a formateremtő és a forma ellen lázadó ember dilemmája - nem rajzolódik ki érzékletesen Lupa tolmácsolásában. A „szociológiai" motiváció (ami természetesen csak idézőjel-ben nevezhető így, ez kiderülhetett a fentiekből) nem igazolódott, a darab, melynek kiindulópontja Gombrowicz szerint inkább „biológiai", nem hagyta megerőszakolni magát. „Azokat, akik unalmasan és józanul merészelnek szólni rólam, borzalmasan megbüntetem: meghalok az ajkukon, és a holttestem betömi kinyílt szájukat" -- jegyezte fel az író *Naplójában,* s jóslata ezúttal, úgy tűnik, beteljesült. Túl józan ez a Gombrowicz-előadás, s ettől nem elég érdekes.

Ilyen körülmények között érthető, hogy a vegyes színvonalú és színezetű színészi játékot is bizonytalanság jellemzi. Kevesen akadtak az együttesből, akik hittek a lengyel rendező szavának, amikor az „funkcionális játékstílusról" beszélt. A legtöbben a feladat képtelensége ellenére is jellemet akartak formálni, amiben a rendező, némileg önmagának ellentmondva, segítette őket, hisz ő maga is lélektani motivációt keresett ott, ahol nem kellett volna. Ebből következően sok a külsődleges megoldás, az érezhető nemes szándék és erőfeszítés ellenére a színészi csinálmány. Egyedül Hőgye Zsuzsannának sikerült a királyné szerepében hagyományos értelemben vett karaktert formálnia, sok ötlettel, humorral, ízes replikával. Csak éppen ez a Margit királyné nem Gombrowicz figurája, s így Hőgye alakítása minden értéke ellenére inkább magánszám lesz.

Az a színészet, amire itt szükség van. egyszerre tűnik, a mi színjátszásunkhoz viszonyítva, igen távolinak és közelinek. Távolinak, mert az együttes olyan feladattal találta szemben magát, melyhez aligha lehetett kialakított eszköztára, s közelinek, mert néhányan mégis sikerrel birkóztak meg e feladattal, ami egyként dicséri saját intuíciójukat és a rendező színészvezető képességét. Jászai László Ignác királyában inkább a lehetőséget érezzük: színész és szerep jó találkozása születhetett volna meg, ha tényleg „belemegy" a játékba. Igy inkább az mond-

ható el, hogy érzékenyen intonálja e kisszerűen feudális atyának a modorát, de gyakran elveszíti a meglelt hangot, s ilyenkor ő is jobban koncentrál a figurára, mint a szituációra. Joós László kamarása szintén félúton van az igazi meg-oldás felé: felszabadultabban is csűrhetné-csavarhatná a fura helyzeteket. Blaskó Balázs - Cirill jelzésszerűen megírt szerepében - pontosan érti a „funkcionális játékstílus" fortélyát: annyi rejtett tartalmat kölcsönöz önmagából a figurának, hogy mindvégig érdekes marad. Benedek Gyula Fülöpjét a gombrowiczi kíváncsiság hevíti, ott van benne a mezítlábas Witold elvetemült makacssága, játékszenvedélye, s nem torpan meg saját érzelmi „alvilágának" feltárása előtt sem. Aligha véletlen, hogy az előadás legragyogóbb, fentebb már említett triója az övé, Blaskó Balázsé és az Yvonne-t alakító Újhelyi Olgáé.

Újhelyi Olga, úgy tűnik, egyenesen Yvonne szerepére született: minden perce, egész jelenléte igazi színészi telitalálat. Némasága, kissé megemelt, ferdén tartott feje, távolba meredő üres nézése, erőtlenül lehanyatló csuklója, egész fizikuma hátborzongató hitelességgel idézi elénk e „negatív lényt", csodabogarat, akitől undorodnunk kell, és akit mégis egyre jobban megszeretünk. „A távoli világok egyetlen kolibrijének egzotizmusa sem hasonlítható annak a kacsának az egzotikumához, amely ott él a házunk udvarán, de amelyet mi sosem érinthettünk meg a kezünkkel" írja Gombrowicz Naplójában. Újhelyi Olga Yvonne-ja tökéletesen ilyen lény: hiába piszkálják fapálcikával, lökdösik, macerálják, üvöltenek vele - érinthetetlen marad. Annyi-ra érinthetetlen, hogy annak már csáb-ereje van, egzotikuma erotikus érzéseket ébreszt; Újhelyi színészi jelenlétéből sok minden indokolttá válik e játékban, an egyébként érthetetlen volna. Kivételes színházi pillanat: Újhelyi azáltal tud színészileg remekelni, *hogy* a „távoli" Gombrowiczot úgy hozza közel hozzánk, hogy közben az író, a mű, a szerep megmarad annak, ami.

Balogh Géza fordítása Gombrowicz nyelvi leleményeivel itt-ott adós marad, de alapjában véve jól mondható dialógusokat ad a színészek ajkára. (itt jegyzem meg, hogy a fentiekben, nem lévén kéz-nél az előadás szövegkönyve, a darabot saját fordításomban idéztem.)

GYÖRGY PÉTER

Bábszínház, marionett, opera

A Koldusopera Miskolcon

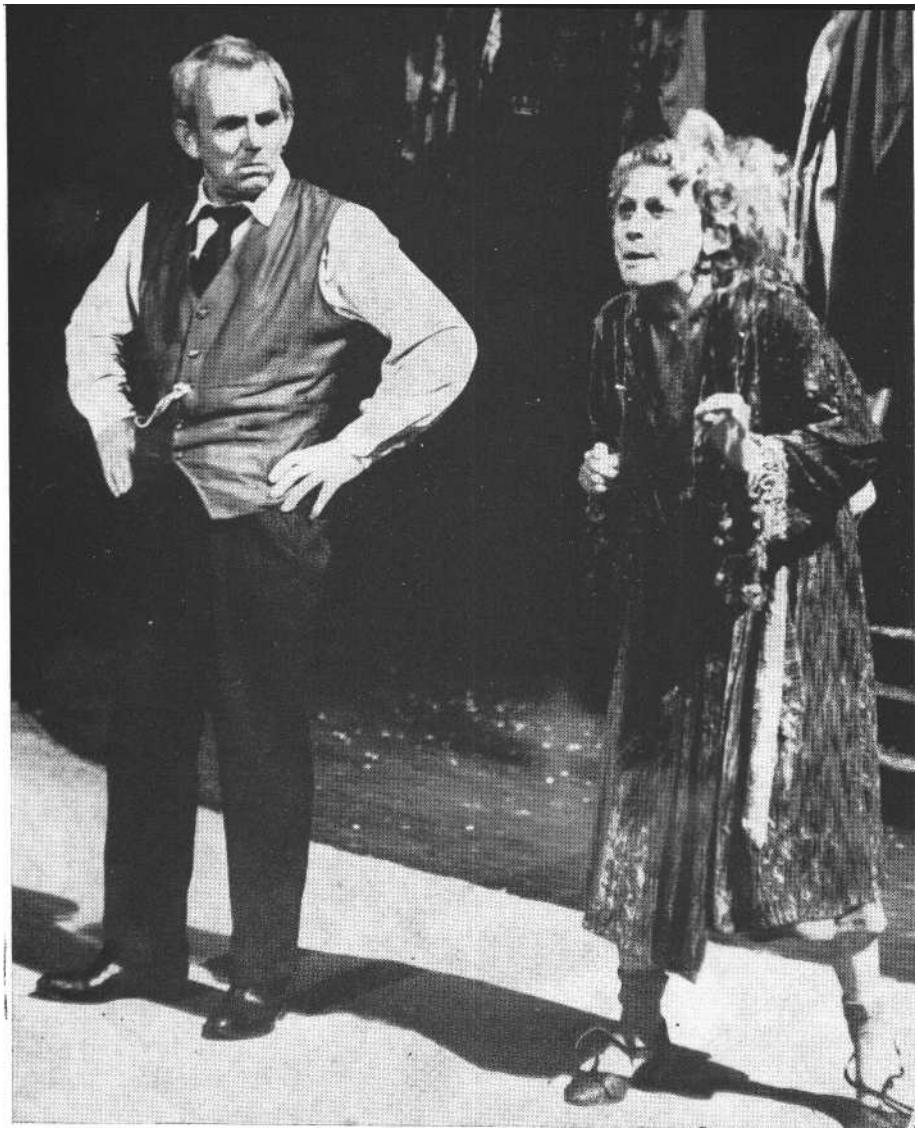
Előre kell bocsátanom, amit kritikában nem igazán szokás, hogy a Szőke István rendezte Brecht-bemutató minden vitathatatlan érzékenysége, invenciózussága, díszletezése és színészvezetési teljesítménye ellenére is fiaskó, a legjobb esetben is mindössze félsiker.

Kénytelen vagyok megtenni ezt az előrevetést, mivel az előadás végső soron egy poénra építettsége azt követeli meg, hogy eltekintsünk annak felvonásonkénti elemzésétől, s a kritikát a végén kezdjük, a harmadik felvonás záróképével A poén, valamint az egész előadást értelmező végső kép nem más, mint az, hogy Bicska Maxi fellépvén az akasztó-fára, valójában egy odáig nem érzékelhető, hatalmas trónusra lép. Ez a vizuális trükk, a méretkülönbségek csapdájára építő játék remek, így a percnyi meghökkentés sikeres. Az odáig semleges vagy mindössze szándékosan szegényesnek tűnő díszletről kiderül, hogy az valójában nem négy oszlop keretezte tér, ha-nem négy óriási székláb, s így a felső függönyökkel leplezett- elem valójában a trónszék hátlapja és két karfája. A játék szinte mindvégig az oszlopok-szék-lábak közötti térben folyik, itt van a börtön, a nászi szoba, Peacockék otthona stb. A végső képben a méretkülönbség problémája nyilvánvalóvá teszi, hogy Bicska Maxi milyen kicsi ezek között az arányok között, hogy az egyébként félelmetesnek tekinthető figura - a léptékváltás eredményeképp szánandóan kicsiny és nevetséges. Ezt a poént teljesíti ki a zárókép, amely ugyanúgy, mint a darab eleje, hirtelen marionett-bábszín-házzá alakítja át a játékteret. A szereplők merev karral-lábbal lépegetnek, letagad-hatatlan, hogy e kép hatásos és erős.

A zárókép problémájához tartozik az is, hogy az előadás, mint arra Szőke István a műsorfüzetben is utal, külsőségei-ben legalábbis, igen erőteljesen közelít a jelen időhöz, pontosabban szerintem sokkal inkább, akár a rendező akarata ellenére is, inkább a félmúlthoz. Erre mutatnak a Peacock-házat illusztráló feliratok, amelyek az állami ünnepek transzparenseit idézik, s ahol a vörös táblák között ott ragyog Peacock aranykeretbe foglalt portréja is. De ugyancsak a mai napra mutatnak a koldusok által készített táblák feliratai, amelyeken viszont a neutronbomba és a békemozgalom szimbólumai tűnnek fel. A jelen időre utalnak a ruhák is, bár e tekintetben az eklektika sokkal erősebb, sőt, zavaró.

A probléma tehát mindössze az, hogy mindez mit jelent? Milyen értelmezési többlettartományt jelöl ki a jelen idő, s a zárókép miképp érthető és értékelhető, az az egyediség, az a jelentés, amelyet ezeknek az ötleteknek szolgálniuk kell? Mert az gyorsan belátható, hogy a léptékváltás Bicska Maxi és az összes színpadi hős meghökkentő kicsinységére utal. Az irgalmatlanul nagy vörös trónon hirtelen kicsiny lesz az ember, de vajon mit jelent a trón? - hiszen a királynői kegyelem egész kérdése nem tartozik a

Brecht: Koldusopera (miskolci Nemzeti Színház). Igó Éva (Polly) és Mihályi Győző **(Bicska Maxi)**



Csapó János (Peacock) és Péva Ibolya (Peacockné) Brecht darabjában (Jármay György felvételei)

darab belső arányainak kérdéséhez, nem tartozik a darab egyensúlyszerkezetéhez. Kikkel szemben, tehát a világ mely részével szemben válik kicsinnyé Bicska Maxi, ez nem különösképp kérdéses, hiszen Brecht maga mondatja az akasztófára induló hősével : egy letűnő osztály hőse ő. Majd erre következnek a nem eléggé méltányolhatóan elmés megállapítások, a bankrablás és bankalapítás viszonyáról, valamint az egy ember meggyilkolása és alkalmazása közötti összefüggésekről. Valójában e kérdésben rejlik a *Koldusopera* belső arányainak kérdése. Bicska Maxi ezekkel szemben senki és semmi, a kapitalizmus világával szemben, és csak azzal szemben romantikus hős, olyan ködlovag, aki érdemessé válik a nosztalgia mindent feloldó és megengedő tekintetére. Mármost, ha Szőke a Kerényi József m. v. által tervezett trónnal s az ezt követő, bábszínházi jelenettel erre az arányra utal, akkor az ugyan érthető, hogy a rendező látja a *Koldusopera* modernségének kérdését, de ugyanakkor be kell ismernünk, hogy azt nem láthatja világosan, pontosabban nem érzékletesen, és nem olyan didaktikus evidenciával, kézenfekvő zsenialitással, ahogy azt egyébként maga a Brecht-mű teszi.

Holott nyilvánvalóan efféle megfontolások hozatták az időben mához oly közel az előadást. Szőke számára látható-an nem a mindenkori gengsztervilág bukása, hanem a mai nap gengsztereinek sorsa lehetne fontos. Csakhogy itt kérdéssessé válik valami. Az ugyanis, hogy megteremthető-e a mai gengszterek olyan élesen világos típusa, mint amilyen Brecht hőse - és ugyanakkor ábrázolhatóak-e a Brecht-művet jellemző nosztalgiával is? Megítélésem szerint ez az, ami nem lehetséges. Főképp azért, mert legkésőbb Al Capone óta tudjuk, hogy a gengszterek megtanulták a leckét, és csak akkor ölnek, ha nem sikerül valakit alkalmazni. Csak akkor törnek be egy bankba, ha megzavarják őket annak alapításában. A kapitalizmus iszonytató eszköztára, amelyet Brecht a romantikusan tisztességes gengszterizmuséval szembesített, bevonult a gengszterek világába. (Ennek megfelelően, akár mint lesüllyedt kultúrjavat is szemlélhetjük.) A legalitás és a gengszterizmus világa ma már nem kettő, a mai napon teljességgel legalizált, hogy egyes tábornokok (Bolíviában) hivatali funkciójukban kokainkereskedők.

Igy aztán a probléma az, hogy a jelen idejű utalások azon kívül, hogy érzékelhetőek, nem vezetnek semmire. A lövések iránya követhetetlen, s így aztán a lövedékek a semmiben vesznek el. Szőke invenciója vitathatatlan, de intenciója kérdéses, kiismerhetetlen, sajnos mindvégig felismerhetetlen marad. Úgy tűnik, ez lehet az oka annak, hogy az elő-adás az átlagosnál jóval magasabb fokú szervezettsége, egyes jelenetekben feltűnő erényei ellenére is szétesik, az összkép mindvégig nem bontakozik ki, pontosabban nem áll össze, az előadás nem válik egységgé. Ezért is adódnak az állandó zökkenések, az előadás tempókövetkezetlenségei, játékmódbeli eltérések, jelmezeklektikák egyaránt. Mert amíg például Bicska Maxi és Kocsma Jenny (Mihályi Győző és Molnár Zsuzsa) kettőse finom, eleven és intim egyszerre, addig ugyanez a jelenet egészében véve indokolhatatlan módon túlfűtött és szegényes is. Ameddig tehát a songok hangzanak el, azaz a darabon belüli belvilág megteremtéséről van szó, addig Szőke stílusteremtő képessége kifogástalanul működik, de amint a nagyobb egységek összefüggéseinek pontos létrehozására kerül a sor, akkor már kiderül, hogy a koncepció egésze gyakorlatilag nem érvényes, hiába tehát a legeltérőbb szinteken megvalósított utalásrendszer, hogyha a különböző ötletek nem illeszkednek egymáshoz. Így tehát, ha príméren valóban hatásos is, ha az esküvői jelenetre a vagányok tehertaxin érkeznek, s az riasztó sebességgel írja le köreit a díszlet körül, mégsem érvényes mindez, ugyanis önmagán kívül semmit nem jelent. Ez azt eredményezi, hogy az autótól eltekintve minden egyéb, tehát igazán színházi vonatkozásában a jelenet teljesen konvencionális marad, azaz most sincsen másról, mint a nyomor-romantika illusztrálásáról szó. Az már csak ennek az ötletnek a nevetségességbe hajló megismétlése, hogy a királynői kegyelmet hozó Tigris Brown motorkerék-páron érkezik a színpadra, ami persze megint igen *nagy* zajjal és bűzzel jár.

Ugyanígy, míg a mérleg egyik oldalán az áll, hogy Igó Eva Pollyja énekesként remek, addig ugyanő szövegeiben érthetetlenül rossz. Pontosabban Szőke egy hisztérikus sikoltozással járó beszédmódot erőszakolt színésznőjére, akitől ez eredendően remélhetően távol áll. (Meg kell mondanom, hogy nem kizár-

ható annak a gyanúja sem, hogy Szőke Igó esetében a Vian-előadás hangütését vitte némiképp tovább, ami felesleges és indokolatlan.) A játékmód helyenkénti feltűnő erőszakossága már a szereplőválasztás kérdésére mutat, pontosabban a lehetőségek érzékelhető szűkösségére. Tudott dolog, hogy Bicska Maxi szerepével egyenrangú fontosságú Peacock szerepe, aki a fentieknek megfelelően már némiképp az új korszakhoz, a kapitalizmushoz alkalmazkodó gengszter, bár az aránykülönbség e két alak között sem olyan óriási, mint azt a díszlet léptékváltása mutatja. (Egyébként a díszlet és az utolsó kép Peacockot is bábbá teszi, azaz Szőke az aránykülönbségek kérdését nem e tekintetben értelmezi.) Sajnos Csapó János ereje ezen az előadáson ehhez a szerephez gyakorlatilag kevés-nek bizonyult. Peacockja elhal, eltűnik az óriási, nagyobbrészt üresen hagyott színpadon, de elvész a figura fenyegető ereje és tartása is. Természetesen ezzel az alakítással, amint némiképp az egész előadással kapcsolatban is felmerül a tavalyi, Ljubimov rendezte *Háromgarasos* kísértete. Ám míg az egész előadás sajátos aktualizálásával elvethetővé teszi az összehasonlítás igényét, addig Csapó Já-nos alakítását figyelve elkerülhetetlen fel-merül a tavalyi évad hihetetlen erejű teljesítménye. (Bántó és igazságtalan, hogy a Nemzeti e produkciója anélkül tűnik el a magyar színház történetéből, hogy az előadás igazából lejárt volna, vagy hogy legalább egy lemez megörökítené Törőcsik, Garas és a többiek zseniális munkáját.) így aztán Csapó János leginkább hiányzik, szinte nincs is jelen, de nem sokkal sikeresebb Péva Ibolya megint csak szélsőségesen biszteroiddá formált felesége sem. Megítélésem szerint ebben az esetben Szőke a saját rendezői sajátosságának, az érzelmi túlfűtöttség-nek, a már-már hisztériába hajló érzékeny játékmódnak egyik üresjáratát valósította meg, ez is a színésznő rovására ment. Ennek megfelelően Igó Éva nem nagyon tud kapcsolódni a szülők kettőséhez. Péva Ibolya hisztérikus alkoholistája olyannyira magánszám, hogy az éneklésnél elkerülhetetlen belépésen kívül kettejük között szinte nincs is kommunikációs lehetőség, és Csapó vissza-vontsága, riasztó semlegessége megint csak nem elégséges a kapcsolatteremtés-re. Ezért aztán Igó egyedül marad, s ő sem tehet mást, mint hogy viszonylag precízen eljátssza a rákényszerített hisztérikus úrilány szerepét. Ez azért is problléma, mert Polly aztán igazán nem egy szimpla úrilány, nem egy ostoba kis liba, hiszen Peacock lányaként jóval több dimenzióját tudja. az élet aljasságainak, mint a Brown barátságában megbízó naiv gyilkos szerelmese.

Igencsak magányos Mihályi Győző Bicska Maxija is, holott nem pusztán ebből a mezőnyből emelkedik ki. Tudottan tehetséges, és főképp jól éneklő színésszel van dolgunk, ami ezen az elő-adáson súlyos kérdés, figyelembe véve, hogy a szereplők egy része sem hang-erővel, sem minőséggel nem rendelkezik. Mihályi visszafogottsága jó, mert a veszélyes emberre mutat. Így aztán jó az elegenciája és a kicsit a *Kereszapa* világából idelopott úri modora is, melyen minduntalan átüt a fizikai erőszak igénye és képessége. Alakítása hiteles, és meg-állja a. helyét, de arról, hogy nincsen közege, nem ő tehet. A kulcsfontosságú dalok közül a már említett Jennyvel közös bordélyházi szám a legsikeresebb, ám sokkal kevésbé az az Ágyúdal. Ez nagyobbrészt a Tigris Brownt alakító Matus György hibája, aki egyrészt szinte egyáltalán nem énekel, másrészt ezt a gyengeségét megtoldja egy jelzés nélküli, gépszerű játékmóddal, ami semmi jóra nem vezet. Tigris Brown valódi jelenlétének hiánya a színpadon végső soron Mihályi lehetőségeinek rovására megy, hiszen nincsen kihez kapcsolódnia, s ez világosan érzékelhető a börtön--jelenet perceiben is. Molnár Zsuzsa Kocsma Jennyjét, ha nem is mondhatjuk teljesnek, de mindenképp meg kell jegyezzük ezt az alakítást, azért az elementáris szomorúságért, amely átütött a színpadon. A pernahajderek csapatából kiemelkedett Sallós Gábor Smith-je. A nyitó-dal hatásos és eleven volt, s mint később kiderült, neki volt a legkevésbé szüksége az ekkor még használt mikrofonra, mert a későbbieket tudván kiderült, hogy ő remekül és oldottan énekel. Máhr Ági Lucyja megítélésem szerint majdhogy-nem minősíthetetlen alakítás volt.

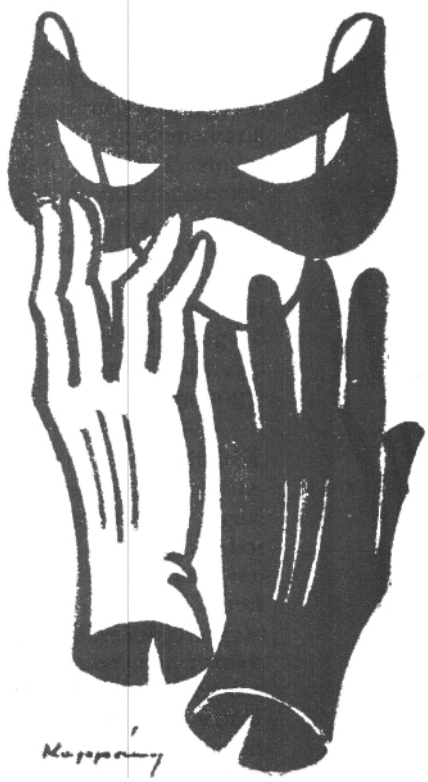
A díszlet kettősségét már említettük. Kerényi cellatrónja mellett másik s talán még használhatóbb ötlete az egész színpadi tér bejátszása és ugyanakkor üresen hagyása volt. A kihalt, üres tér-ben csapódó vasajtók és kopogó léptek feltétlenül hatásos effektusok, hogyha van olyan koncepció, amelyben hatnak. Ennek hiányában sajnos a díszletkénti játékelemként elképzelt üresség valójában az előadás reális ürességévé, végeredményévé lett. Fekete Mária jelmezei igen. konvencionalisak voltak, mindössze ott mutattak némi leleményt, ahol a rendezés is határozottabb arcélek megteremtésére törekedett.

Végeredményben úgy tűnik, hogy Szőke István ezzel a rendezésével mind-össze egy (tiszteletkört futott, semmit nem tett hozzá sem a *Koldusoperához,* sem saját rendezői világához. Egy olyan igényű rendező, mint Szőke, életművében az ilyen percek természetszerűen elkerülhetetlenek. Ám akkor is tisztában kell lennünk, hogy az autonóm, saját rendezői nyelv üresjáratban való használata árt a Színészeknek, és árt magának a rendezőnek is. Nem pusztán a hitelképességről, hanem sokkal inkább a jelen-lét intenzitásának elvesztéséről van szó.

Bertolt Brecht - Kurt Weill: Koldusopera (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Blum Tamás. *Díszlet:* Kerényi József *m. v., Jelmez:* Fekete Mária. *Koreográfus:* Majoros István. *Rendező:* Szőke István.

Szereplők: Mihályi Győző, Csapó János, Péva Ibolya, Igó Éva, Matus György, Máhr Ági, Molnár Zsuzsa, Sallós Gábor, Palóczy Frigyes, M. Szilágyi Lajos, Szirtes Gábor, Galkó Balázs, Gáspár Tibor, Tardy Balázs, Mátyás Jenő, Krivjánszky István, Kátai Zsuzsa, Bus Erika, Strébely Csilla, Pintér Ila Farkas Szilvia, Molnár Anna, Rimóczy Emese.



GABOR ISTVÁN

A kör négyszögesítése

Valentyin Katajev vígjátéka Miskolcon

„A Forradalom fia vagyok. Meglehet, rossz fia. De mégiscsak fia. " 1967-ben írta egyik önvallomásában az akkor hetvenesztendős kitűnő szovjet író, Valentyin Katajev. Műveiben nyomon is követhető szinte teljes valóságában a Szovjetunió történetének kezdete, művészeti életével, munkáshőseivel, olykor már-már plakátnagyságúvá növesztett héroszaival, de a NEP-korszak kétes hírű, kis-polgári mentalitású alakjaival is.

A Szovjetunióban 1921-ben bevezetett új gazdaságpolitikát (orosz nevén novaja ekonomicseszkaja politika, rövidítve NEP) egyebek között 1926-ban megjelent *Sikkasztók* című regényében, majd 1928-ban, mindmáig roppant nép-szerű vígjátékában, *A kör négyszögesítésé*ben mutatta be, az előbbi művében szatirikus hangon, színdarabjában pedig az irónia mellett az ifjúság iránti elnéző szeretettel.

Több mint fél évszázad óta Katajev vígjátéka vagy még inkább bohózata - némely helyen ugyanis ebben a stílusban viszik színre - bejárta az egész világot. Nálunk három évvel a moszkvai bemutató után, 1931 őszén a mai Vidám Szín-pad helyén működött Új Színházban vitték először színre, Jákó Pál, az elkötelezett, kommunista író, rendező, színész, a felszabadulás utáni évek színházi életének egyik vezető egyénisége fordításában. Ezen az előadáson olyan művészek alakították a vígjáték szovjet fiataljait, mint Orsolya Erzsi, Peti Sándor, Apáthi Imre, Harsányi *Rezső.* (Sajnos, az adattárból nem derül ki, hogy ki volt Katajev darabjának másik női főszereplője.)

Miskolcé az érdem, hogy ezt az üde vígjátékot, amely két fiatal párnak a NEP-korszakban átélt társbérleti kalandjait, szűkös életét, ma már mosolyt fakasztó politikai merevségét, minden gyakorlatiasságtól mentes, elvont életvitelét karikírozza ki, 1958-ban Horvai István rendezésében, és olyan művészek előadásában vitték színre, mint Őze Lajos, Máthé Éva, Horváth Gyula és Szentirmay Éva. Tizenöt éves szünet után 1973-ban Szolnokon, Debrecenben és Békéscsabán, 1976-ban Kecskeméten és Győrött vették elő. Budapesten a Pesti Színházban 1972-ben Marton László rendezésében, Halász Judit, Venczel Vera, Tordy Géza, Tahi Tóth László és Kern András közreműködésével játszották.

A Magyar Színházi Intézet dokumentációja alapján nem érdektelen megemlíteni, hogy mely országokban mutatták még be Katajev bohózatát. Íme, a betűrend szerinti fölsorolás: Ausztria, Anglia, Franciaország, Görögország, India, Jugoszlávia, Kína, Kuba, Lengyelország, NDK, NSZK, Románia - és természetesen a Szovjetunió. Megjegyezzük, hogy *A kör négyszögesítésének* népszerűségével csak egy másik Katajev-darab vetekedhet, a szovjet élet fonákságait ugyancsak megmosolyogtató *Bolond vasárnap,* amely Barta András fordításában számtalan felújítást ért meg Budapesten és vidéki színházainkban, valamint a határon túli magyar társulatoknál is.

A miskolci Nemzeti Színház 1983 márciusában az alig ötven személyt befogadó Játékszínben mutatta be ismét *A kör négyszögesítését,* Jákó Pál fordítását Abody Béla átigazításával kiegészítve; megjegyezzük, hogy hosszabb ideje ebben a formában adják elő másutt is. A premier dátumát azért írtam ide, mert jó másfél hónap elteltével láttam a mű-vet, változatlanul feszes, a rendezői instrukciókhoz észrevehetően hűséggel ragaszkodó előadásban. Ezt azért érdemes hangsúlyozni, mert ez a darab - mint általában minden bohózat - bőséges lehetőséget kínál a túlzásokra, a játék fellazítására, a nem mindig szerencsés, olykor nem is ízléses színészi ötletek kiaknázására. Hogy tetézzem az est dicséretét; ifjúsági közönség előtt játszott a miskolci társulat öt fiatal tagja, és joggal lehetett félni attól, hogy ez a diáktársaság félre-érti az előadásnak a NEP-korszak fonákságaiból fakadó humorát, és idétlenségeivel netán megzavarja a játékot.

Nos, Szűcs János alaposan kidolgozott, a jellemeket pontosan meghatározó rendezésének is köszönhető, *hogy az* aggodalom fölösleges volt. Jóllehet a színrevitel semmiféle hamis aktualizálással nem élt - mint tette és teszi most is némely nyugati színház, *A kör négyszögesítésében* nem a húszas évek kezdetét, hanem a mai szovjet életet ábrázolva -, ez a mostanában oly gyakran szidott ifjúság „vette a lapot". Még az sem zavarta meg szórakozásában, hogy erről a korszakról az iskolában bizonyára meglehetősen felületes ismereteket szerzett, és egynémely akkori torzulás - mint például Tánya dogmatikus bölcselkedése, a marxizmus klasszikusainak erőszakolt alkalmazása a húszas évek szovjet valóságára, Iván demagóg szólamai a szerelem kispolgári jellegéről - legföljebb az ötvenes évek első felének hazai ifjúságát fertőzhette meg.

Szűcs János mindvégig a kedves bolondozás szintjén tartja az előadást, amelyben a négy fiatalt sok jellegzetes, egyéni vonással ruházza föl. Igaz, e vonások benne vannak a szövegben, illetve az átdolgozásban, de a rendező gondosan ügyelt arra, hogy a szatirikus helyzetek ne ragadják túlzásokra a színészeket. Ezen a parányi színpadon, amelytől szinte karnyújtásnyira ül a néző, minden erőszakolt gesztus és hangsúly fölerősödik, és a színház szándéka ellenében a visszájára fordul. Nos, Szűcs Jánosnak mindvégig sikerült ettől megóvnia a szereplőket, akik legföljebb csak annyi komédiai színt kevernek alakjaikba, amennyit az akkori idők óta eltelt fél évszázad megenged. Igaz, Ludmilla, Vászja, Tánya, Iván és Jemelján kissé kívül-ről, gyakorta a mai élet szemszögéből tekint az ábrázolt figurára, de semmiképpen sem nevetve és nevettetve ki a NEP-korszak jellegzetességeit.

A roppant kellemes és mindvégig szórakoztató előadáson Ludmillát Fráter Kata alakítja. Szerepe szerint copfos, a házasságba a babáját is magával vivő ártatlan, naiv kislány, aki ugyanakkor telve van túlcsorduló érzelmekkel, az anyáskodás veleszületett ösztönével. Az új feleség szerepét magasított hangjaival, cicás hízelkedéssel, suta gyöngédséggel éli át, és szinte természetes, hogy férje, Vászja éppen nem erre vágyik. Vászját Dóczy Péter játssza, szólamokat szajkózó széplélekként, aki azért a szíve mélyén mégis babusgatásra áhítozik. Ez a Schöngeist szemmel láthatóan nehezen illeszkedik be az akkori idők nagyon szegényes környezetébe, jóllehet ezeket a körülményeket éppen ő maga idézte elő.

A másik párt, amelyik ugyancsak ebben az egyetlen szobában talál menedéket, Sándor Erzsi és Kuna Károly játssza. Tánya figuráját Sándor Erzsi teletűzdeli megemésztetlen politikai frazeológiával, és széles gesztusaival, kemény hanghordozásával, egész magatartásával kitűnően érzékelteti, hogy a klasszikus idézetekhez

fűzött egyéni magyarázatok gyakorta idegenek számára. Hatalmas könyvekből biflázta be őket, és most ezekkel akarja lehengerelni férjét meg a társbérlőket is. Ő a merev dogmatizmust elragadóan bájos öntudattal ábrázolja, és groteszk eszközökkel színesíti ezt az íróilag talán a legjobban kidolgozott figurát. Kuna Károly Ivánja természetesen a darab humorából is következően Tánya éles ellentéte. Ma már alig átélhető hedonista élvezettel eszi meg Ludmilla rántottáját, és kívánságai alig terjednek túl a szerény étkezésen, a tejen, zsíron, szalonnán, vajon és mindenekelőtt egy jól fejlett uborkán. Szívesebben fogadja a gyámolítást, mint felesége szemináriumi előadásait, így hát érthető, hogy átmenetileg ezt a szomszéd asszonykánál találja meg. Egy kobold és egy élveteg fickó jelleme egyesülnek benne, alakításával mindig előrelendítve az olykor kissé kifulladó cselekményt.

Somló Istvánnak a narrátor szerepe jutott, viszonylag kevés szöveggel, de mindvégig a színpad előterében maradva, és közbeszólásaival, gitáron kísért dalaival kommentálva a játékot. Egy minden lében kanál kópé és a koncra - jelen esetben a netán megüresedő szobára - leselkedő intrikus vonásait elegyíti, sok kedvességgel, akkor is a háttérben megkínlódva, amidőn a rendezés és szerepe szerint legelöl kell lennie a színpadon. Talán az ő szótlan alakítása jellemzi a legpregnánsabban az egész előadást, amelyben senki sem akar a másik fölébe kerülni, önző módon magára vonni a figyelmet. *A kör* négyszögesítésének miskolci produkciója olyan összjátékot eredményez, amelyben senki sem kíván több helyet birtokolni, mint amennyi szövege szerint megilleti.

Katajev vígjátékának sivár szegénynszagot árasztó, szánalmasan kopár szobáját Gergely István, a húszas évek kezdetének szovjet életét komikai éllel ábrázoló, a darab hangulatába is bevezető jelmezeket Vágvölgyi Ilona tervezte.

Valentyin Katajev: A kör négyszögesítése (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Jákó Pál és Abody Béla. *Díszlet:* Gergely István. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona m. v. *Zene:* Herédy Éva. *Rendező:* Szűcs János.

Szereplők: Fráter Kata, Dóczy Péter, Sándor Erzsi, Kuna Károly, Somló István,

CSÁKI JUDIT

Dráma -- kék-fehérben

Popper Péter: Színes pokol

Lehetne véletlen, hogy az a Popper Péter, aki kirobbanó könyvsikert, igazi slágert tett le az asztalra *a Színes* pokollal, „civilben" pszichológus. Lehetne, hiszen maga is azt állítja könyve előszavában, hogy anyagának megismerési forrása kizárólag a személyes élmény ez pedig megadatik másnak is, ha színész közelében él. Mondja azt is, hogy könyve mű-faja önvallomás, amely - még ha helyettesítjük is a kevésbé intenzív tartalmú s ezáltal talán egy fokkal objektívebben hangzó esszével, akkor is - könnyedén védi ki a tudományos vizsgálódással, elméleti alapvetéssel szemben fölmerülő kritikai alapmagatartást.

A Színes pokolt persze mégse írhatta volna bárki, még ha ismeri vagy ismerni véli a világot, amiről szól, akkor sem. Popper könyvének minden oldalán elő-bukkan a pszichológus - s ez hol jót tesz a műnek, hol nem. Egy-egy felismerésből, meglátásból túlságosan gyorsan és magától értetődően lesz tipizálás, a tudományosság látszatát sugalló elmélet - holott esetleg nincs is szó másról, mint magáról a meglátásról. Másutt a szellemes megfogalmazás, a laikusnak is - élvezetes stílus, az egész önironikus bolyongás e bevallott útvesztőben magát a szerzőt, a sugárzó, érdekes személyiséget tolja előtérbe.

A könyv megjelenése idején elsősorban a szakmát kavarta fel. Volt, aki neveket sorolt Popper tipológiája mögé, s épp ezért szerette vagy lenézte a művet. Mások magukat próbálták betuszkolni a komédiás vagy a varázsló megkapó és vitatható elméletébe -- s aszerint, hogyan sikerült a művelet, tetszett vagy sem a könyv.

Ami a *Színes pokolból* végül színpadra került - a Vigadó kamaratermének sajátos adottságú s nem mindenben kifogástalan színpadára -, egészében nem, csak részeiben idézi a könyvet. Ami önmagában a legkevésbé sem sugallta vagy kívánta a színházi megfogalmazást, sőt. Mintha éppen egy hatalmas drámacsokor - típus? - elméletté desztillált változata lenne; általában két ember kapcsolatáról vagy egy ember önmagához fűződő viszonyáról. Az, ugyebár, színpadi ürügynek kevés, hogy színészről, színészetről szól. A bemutatni kívánt pokol ugyanis akkora, s annyi bugyra van, hogy belefér sok ember és sok foglalkozás; mindazok, amelyeket gyűjtőnéven tehetséget is követelő hivatásnak, valamely értelmiségi típusú alkotótevékenységnek nevezhetnénk.

A könyv adaptációja helyett tehát meg kellett írni a *Színes pokol* című drámát. Ezt a művet is nagyobbrészt Popper Péter esszéista írta, aki „mellékállásban" pszichológus, és legfeljebb társadalmi munkában drámaíró.

A kétszereplős színpadi mű hivatása szerint azt mutatja be, hogy hogyan járja végig kapcsolatában a már-már tradicionálisnak számító utat egy színésznő és egy pszichológus. Az örök témáról lehet drámát írni; s hogy ne a klasszikusoktól kezdjük a sort, elég csak a színházaink jelenlegi műsorán szereplő magyar művekre utalni: Szakonyi *Holdtölte* című drámájára vagy Karinthy Ferenc *Dunakanyarjára.* De *a Színes pokolban* sem a szerző, sem a dramaturg Deme Gábor nem hagyhatta figyelmen kívül, hogy egy esszé a forrás, így aztán derekasan küszködtek a kettős ellenállással. Egyrészt szigorúan a színpad felé hajoltak el, s a könyv számos kihagyni fájdalmas - és, sajnos, ki sem hagyott része kísérthette őket; másrészt a színpadra kitalált helyzetek, dialógusok helyenként - sőt, többnyire - arra szolgálnak, hogy fel- illetve levezessék a könyvből átemelt elméleteket, szimbolikus vagy allegorikus képeket, monológokat; az illusztrációk segédeszközei.

Az is a helyzet szükségszerű következménye, hogy a dráma két szereplője közül a könyvben csak az egyik volt „készen", a másikat a színpadra kellett volna megformálni. A pár egyik tagja *írta az* alapul szolgáló művet, a másikról *szól* - ennek megfelelő szakadék tátong a két figura közt. Az is ballasztként terheli az előadást, hogy mindkét alak elsősorban egy foglalkozás illusztrációja és terméke; a hivatás kliséjébe nyomakodnak be az alapvető emberi személyiségjegyek - s nem a személyiséget jellemzi a hivatása. A két foglalkozás csatája ez a kapcsolat, s nem a két emberé. Sőt: a megírás alaposságát tekintve nem is kettőé, csak egyé - a színésznőé.

Lengyel György rendező nyilván éppúgy elmélyedt a könyvben, mint az alkotógárda többi tagja. Éppúgy kötődik is hozzá - és se neki, se a dramaturgnak

nemigen marad „hallása" az elvonatkoztatott, dialógusba erőszakolt mondatok könyves „zenéjére"; sem szeme a színpadi akciók helyenkénti életképtelenségére. S még ha érthető is mindez - nem teszi jobbá a drámát.

Ami jobbá tehetné - és teszi is részben -, az a színészi játék, minden kétszereplős mű kulcsa, megmentője vagy temetője. Vagy mindkettő egyszerre, mint a *Színes pokolban*.

Zsuzsa, a színésznő -- Moór Marianna, a színésznő. Csakhogy a könyvet nem róla írták, nem a civil színésznőnek kell bejönnie a színpadra - hanem Moór Mariannának el kell játszania egy másik színésznőt, aki Zsuzsa, méghozzá civilben is. Közhely és igaz, hogy színésznőt játszani nemcsak nehéz, de egyúttal a játszó színész számára komoly önleleplezés is, hiszen eszközei ezúttal nemcsak eszközként, hanem tárgyként, bemutatandó, megértetendő mondanivalóként is funkcionálnak - s eközben saját színészi eszköztárának egy másik rekeszben, szigorúan a helyén, eszközként szabad csak létezni. Nem válhat civillé, nem „tárulkozhat fel", de egy másik színésznő feltárulkozását, civil énjét hihetően kell eljátszania.

Az átlényegülés első perceiben ebből a tudathasadásból - amiről terjedelmes részek beszélnek Popper könyvében is - valami zavar jelenik meg a színpadon, méghozzá hatásbeli zavar, bizonytalanság. Talán az írott mű átemelt s nem kellően a beszédhez igazított stílusa zavarta Moór Mariannát - egyébként okkal -; talán az, hogy végső soron olyan színésznőt kell játszania, aki a saját színészi egyéniségénél sokkal rapszodikusabb, kiegyensúlyozatlanabb, teoretizálóbb. A kezdet mindenesetre nehézkes. Igaz, a cselekmény se segíti őt - sem abban, hogy komédiás módjára belebújjon Zsuzsa figurájába, sem abban, hogy varázslóként a maga képére formálja őt. Hiszen az első jelenet egy afféle első fel-jövetel, egy kapcsolat komolyra fordulásának konvencionális és nem igazán fantáziadús jelzése; amiben egyébként helye lehetne minden félszegségnek, zavarnak, még görcsösségnek is - ha az *színpadi,* tudatosan vagy nem tudatosan formált, játszott, alakított.

A továbbiakban többnyire nem cselekményt, akciót, hanem helyzetet, állapotot kell játszania Moór Mariannának. Olyan, szituációkban viselkedő Zsuzsát, akire elegendően bőséges színészi anyaga van. Sikeresen mutatja meg a színésznő jelmezében a vibráló, hullámzó kedélyű, meglehetősen labilis személyiséget; felszíni határozottsága, a kapcsolatban megmutatkozó, önmaga által is elveszteni kívánt dominanciája könnyed s látszólag áttétel nélküli színészi játékban jut kifejezésre. Ez a Zsuzsa mintha állandóan kételkedne saját képességeiben, pedig a kétely mögött biztos tudás ül; egy önmaga elől is rejtett, föl nem fedhető, kijátszhatatlan kártya. Némaságában, elhallgatott mivoltában van jelen a színpadon: ez a Zsuzsa bizony nem varázsló, s talán komédiásnak sem igazi. Kimondja magáról, hogy harmadrendű színésznő - de eljátssza, hogy a cáfolatát várja. Az ellenkezőjét akarja hallani, érezni, mert biztos abban, hogy ellenkezést provokáló félmondata igaz. Teoretizál, analizál - és szükségképpen egyszerűsít. Számára kétféle ember, kétféle szerelem, kétféle út van - mindenre két megoldás, ami még egy belső drámához is kevés. Ez is eljátszandó -- és meg is valósul a színpadon -: a nem kiemelkedő ember középszerű tragédiája. Moór Marianna pontosan érzi Zsuzsa színésznői, emberi helyét - a szövegből és jellemformálásból hiányzó tényezőket az egésszel harmonizáló módon sikerül kitöltenie. Vívódása, hullámzása végül is tényleg egyfajta pokol, ha nem is görög méretű - de Zsuzsa testére szabott. És Moór Mariannától - még színes is.

Tamás, a pszichológus alakja sokkal vázlatosabb - Balázsovits Lajosnak nemigen sikerül teljesebbé, élőbbé tenni. Borzasztó energiával tapad a szöveghez - a figura híján. Zsuzsához képest „untermann" ő, épp csak továbbfűzi a gondolatot, hogy feladja a labdát a következő „poénhoz". Eleve gyengíti Zsuzsa pokoljárását, hogy a halvány látszat szerint egy nem túl erős ember, kevéssé ambiciózus pszichológus Tamás a partnere. Egy olyan árnyékszemélyiség, akinek szájából hiteltelen minden határozottság, nagy elszánás. Ő a néző Zsuzsa színpadon kívüli életében.

És Balázsovits még ezen a vázlatos figurán is kívül marad; alapvetően a színész erőfeszítése érzékelhető játékából. Mondja a ráeső szöveget, de „tamásos" mozgása, gesztusrendszere, mimikája már nincsen hozzá. A hiányokkal - amiket a maga oldalán Moór Marianna kitölteni igyekezett - ő nem tud mit kezdeni.

Az ilyen típusú vállalkozások többnyi-re számíthatnak bizonyos közönségsikerre. Az örökérvényűséget ugyan nem művészi milyenségükben hordozzák - sokkal inkább a témában, amihez így vagy úgy hozzászólnak; és kellemes helyzetet, a szemlélődő kívülállóét kölcsönzik a nézőnek. Időbeli és társadalmi konkretizálásuk hiányában nem bolygatják a sérülékeny néző lelkivilágot. Mint a Radnóti Színpad sok tekintetben hasonló, de egészében mégis kevésbé színházszerű előadása, a Miskolczi Mik-lós könyve nyomán készült *Színlelni boldog szeretőt is* - túlnyomórészt egy szín-házon és sok mindenen kívüli aktualitás, a könyv megjelenése és fogadtatása „küldte" színpadra. És a *Színes pokolból* sem született olyan dráma, ami túlmutat ezen az előadáson.

Zsuzsa az egyik jelenetben azt mondja Tamásnak: „Kékesfehér az arcod." Megfejtve a sajátos szimbólumot: a fehér a jelent, a kék a múltat jelenti. Tamás arcának múltja és jelene van. A dráma is *kékesfehér*.

Popper Péter: Színes pokol (Pesti Vigadó)
Dramaturg: Deme Gábor. *Díszlet:* Barta László. *jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendező:* Lengyel György.
Szereplők: Moór Marianna, Balázsovits Lajos.

Következő számaink tartalmából:

Hermann István:
Az élősdiség bizonytalan anatómiája

Nánay István:
Gyerekszínházi állapotrajz

Szántó Judit:
Halál-líra a színpadon

Kőháti Zsolt:
Két este Zalaegerszegen

Pályi András:
Napló színészekről

Mészáros Tamás:
A színház mint blődli

Szakolczay Lajos.
Erdélyi színházakban

Bőgel József :
Spanyolországi élmények

FORRAY KATALIN

Fokozatok a szórakoztatásban

Előadások Békéscsabán, Debrecenben Miskolcon, Szolnokon

Shaffer: Black Comedy (debreceni Csokonai Színház). **Rosta** Sándor, Csoma Judit, Böröndi Tamás (MTI Foto - **Ilovszky** Béla felv.)

Szomorú, de tény : ma a közönségigényre többnyire csak mentegetőzések közepette szoktak hivatkozni -- akkor, ha gyengébb fajsúlyú a választott darab, ha elnagyolt, odacsapott a rendezés, a színészi munka, s mindezt számon kéri valaki. A közönségigényre hivatkozás ma bizonyos szempontból az igénytelenséget hivatott leplezni, vagyis az épkézláb ötletek híján lévő vagy érdekességüket vesztett színdarabok gyengéit, a színpadraállítás felületességét és slamposságát. Gyakran a közönségigény az a fantom, ami, illetve aki műsorra tűzet friss vagy ódon kommerszet, vagy választ olyan darabot, amit egy adott társulattal eljátszani képtelenség, mint ahogy képtelenség mindenki kedvére játszani. Pedig a jelenleg létezőnél jobban meg lehetne ragadni, mi az, amit vár a közönség a színháztól. Az elmúlt években több tanulmány bizonyította, hogyha még nem is beszélhetünk minőségi változásról ezen a téren, már érezhető változás, differenciálódás. Ki kell mozdulni arról a pontról, amit nem egy kérdőív akart belesulykolni válaszadóiba, hogy a tömegek igazi szórakozása csak a varieté vagy a cirkusz lenne csupán, vígjátékokban a csetlés-botlás, a habostorra-dobálás. A gyakorlat azt igazolja, hogy ez a megfogalmazás ugyan sarkított, de általános szemléletet tükröz, mely alapvetően a tájékozatlanságban, kényelmességben gyökerezik, hiszen vitathatatlan, hogy nívós vígjátékok magas szintű tolmácsolásával a siker is nagyobb. A közönség valódi reakciójára nem lehet számítani, meri egyfelől nincs módja válogatni, másfelől ha már elmegy a színházba azzal a szándékkal, hogy végre ki akar kapcsolódni, mulatni szeretne, akkor, ha nincs más, a kevesebbel is beéri. (Az már a színház dolga, mennyire becsüli ezt a sikert.)

A szakmai szempontból kevésbé értékes előadások - az általam látottak alapján a szórakozás, a szórakoztatás tisztázatlan értelmezéséből fakadnak. A szórakozás - és az ezt lehetővé tevő művészet - alapvetően a pihenést, a felüdülést szolgálja, segíti elő. Ezzel az általános elvvel együtt viszont azt is elfogadjuk, hogy mindez a pihenés, a felüdülés fizikai és szellemi erőnlétünk serkentését, aktivizálását is eredményezi. Vagyis nincs olyan könnyű, felhőtlen kikapcsolódást ígérő bohózat, amely ne játszhatna komoly szerepet mindennapjainkban. S tovább tágítva ezeknek a produkciók-nak a felelősségét: minden alkotás alkalmas lehet egyéni és társadalmi kérdések, mélyebb összefüggések megértésére.

Mindezt bele sem kell magyarázni a könnyű műfaj termékeibe, vagy az egyéni műveltség függvényeként értékelni, csupán el kell fogadni, hogy jó vagy rossz tanulságokkal szinte bármi szolgálhat, bár természetesen a kommersz darabok kiváltotta katartikus élményeket nem lehet mondjuk egy Molière-vígjátékhoz mérni. A tapasztalatok viszont azt mutatják, a szórakoztatást valamiféle pótcselekvésként fogják fel sokan és nem önálló belső szerkezettel bíró jelenségnek, és elfelejtkeznek a közhellyé vált, de támadhatatlan alapigazságról: szórakoztatni csak komolyan szabad. A szórakoztató darabok színre állításában élnek ma legtovább a hagyományos formák, a kísérletezésnek, a megújulásnak alig lehet nyomát' látni.

Három olyan darabot (négy produkciót) láttam sorozatban egymás után, melyek témájuk alapján könnyen összehasonlíthatók. *A Black Comedy, a Kaktusz virága* és *a Zsákbamacska* egy-egy fordulatos, ötletes, bár nem kiszámíthatatlan „szerelmi történet" váltakozó szín-vonalú elővezetése, főszerepben a véletlennel

A Kaktusz virága Békéscsabán

A kaktusz virága ez esetben nyilván köztudott - egy fogorvos éles nyelvű, házsártos, szúrós tekintetű, ám precíz és nélkülözhetetlen titkárnője, aki addig-addig alakítja főnöke megbízásából annak feleségét, míg valóban fogorvosné lesz belőle. Legalábbis erről szól a békéscsabai előadás, és ez azért baj, mert a szerzőpár Barillet-Gredy ötlete nem erről, hanem egy a visszájára fordított, kitalált házasságtörésről szól. A szokványos háromszögtörténetekben a nős férfi függetlennek vallja magát új kedvesének, aki előtt természetesen nem marad sokáig titokban a feleség, a család. Innen indul a legtöbb vígjátéki bonyodalom. A *Kaktusz virágá*ban nincs mit sem sejtő asszony, elhagyott gyerek, helyette egy kitalált házasság, áljegygyűrű védi a fogorvos „szabadságát". A váratlan helyzeteket épp a lelkiismeretes, naiv szerető túlbuzgósága okozza, aki a nem létező család boldogságát félti. A darab csak akkor él igazán, ha ebből a szokatlan, fonák helyzetből kiindulva szemléljük. A kaktusz virágának csak ebben a táptalajban van lehetősége kivirulnia. Az előadásban ennek a helyzetnek a tarthatatlanságát kellett volna a végsőkig fokozni, hogy hihető vagy legalábbis elfogadható legyen a zárkózott vénkisasszony démonná válása, hogy önmaga és mások előtt is hihetővé tegye ennek a változásnak szükségszerűségét és visszafordíthatatlanságát. A titkárnő egyéniségének gyökeres változása illúziót kelt ugyan, de másmilyet a vártnál. Vajda Márta személyisége az első pillanattól kezdve hatása alatt tartja az előadást. Ezzel persze egy teljesen más darabot láthatunk, de saját koncepcióján belül következetest. Ez a titkárnő határozott, céltudatos, szemmel láthatóan előtérbe kívánkozó. Vele szemben nem lehet vetélytárs Szabó Zsuzsa, Antonia szerepében, mert a közte és a fogorvos közötti korkülönbséget szinte túlozza is érthetetlen gyermekiessége, melyet alig lehet csupán naivitásnak nevezni. Az előadás alapján egyszerűen értelmetlen az idősö-

Shaffer: Black Comedy (miskolci Nemzeti Színház). Horváth Zsuzsa, Molnár Zsuzsa és Körtvélyessy Zsolt (Jármay György felv.)

dó fogorvos minden igyekezete, hogy a fiatal lányt feleségül vegye, mert hamar kiderül - a nők számára mindenesetre - nem ez a neki való frigy. Egymás számára idegenek, nincs kontaktus közöttük. Vajda Márta viszont olyan titkárnőt formál, aki még akkor is kapcsolatot tud teremteni egy másik emberrel, ha éppen elutasít. Az előadásban így felbomlanak a darab eredeti arányai, és olyan kapcsolatrendszerek jönnek létre, melyek majdhogynem érdektelenné teszik a megoldáshoz vezető szituációkat, feleslegesnek, sőt majdhogynem bosszantónak láttatják ezeket a kitérőket. Ez *az* eleve elrendelt egymásratalálás pedig annyira idegen a darabtól, hogy minden egyes jelenetét hamissá, hiteltelenné teszi. Nincs tétje a játéknak, amely így elveszti izgalmasságát, a váratlan fordulatok kiagyaltaknak, mesterkélteknek hatnak. Vajda Márta áll az előadás középpontjában, és nemcsak hogy köré szerveződnek az események, azt a látszatot is kelti, mintha ő szervezné azokat. Súlyosabb, néhol mulatságosan drámai színezetet ad szerepének, megmásítva ezzel a figura eredeti karakterét. A többiek viszont még arányt tévesztve sem játszottak karaktereket, körvonalazatlan alakok mozogtak a színpadon. Szabó Zsuzsa egy meglehetősen ostobácska, nyafogó csitrit, Gálfy László egy beletörődő, sodródó, nagyon fáradt udvarlót, Timár Zoltán egy fantáziátlan fiatalembert, Jancsik Ferenc egy rendkívül felesleges jóbarátot látott csak a szerepében. Ahány színész, annyiféle darabot adott elő. Az előadást a díszlet és a jelmez is pontosan jellemzi: a gazdag fogorvosi váró inkább egy raktárra emlékeztetett az ötlettelenül egymás mellé hordott bútorok láttán. A lány szobája nem fiatalos, hanem hangsúlyozottan negédes benyomást tett. Nem sikerült megfelelően érzékeltetni a ruhák kiválasztásával azt a változást, amin Stephanie keresztülmegy. Titkárnőként nem egyszerű, hanem elhanyagolt, később pedig bántóan harsány jelmezeket viselt. Felkai Eszter koreográfiája jó. Felhasznál sok divatos elemet, amit ma színházban, varietében gyakran alkalmaznak, viszont nem mérte fel a társulat képességeit, így többnyire elügyetlenkedték a hatásos mozdulatokat. A közönség kedvére még a Kacsatáncot is előadták.

A Black Comedy Debrecenben és Miskolcon

Peter Shaffer játéka a sötétben ősi, de mindenképpen nagyon hatásos és mulatságos ötletre épül. Amit a színpadon sötétben játszanak el, azt a néző világosban figyelheti és viszont. Magának a történetnek ezek után elég épkézlábnak lennie, a siker máris biztosított. Peter Shaffer egy modern szobrokat gyártó fiatal művész, Brindsley Miller lakásában csinál áramszünetet, ahova történetesen épp ekkorra várják a milliomos műgyűjtőt és a szobrász új kedvesének az apját. A nevezetes alkalomra kölcsön-veszik egy nyaraló szomszédjuk értékes bútorait, dísztárgyait - az est fényét emelendő. A szomszéd váratlan hazatérése arra készteti Brindsleyt, hogy a sötétben próbálja visszacsempészni a bú-torokat. A helyzetet nehezíti egy mű-pártoló villanyszerelő és egy volt szerető felbukkanása. A történet emlékezetbe idézése csak azért fontos, mert aki látta már a darabot, tudja, ez a vékonyka cselekmény bőségesen elegendő, mert jó színészek esetében úgyis vaktában tett mozdulataik, csetlésük-botlásuk köti le a néző figyelmét. Shaffernél a színpadi komikum forrása maga a sötétség, a megszokott cselekedeteikből, viselkedési formáikból kizökkentett emberek szinte már heroikus küzdelme valami elleplezésére vagy leleplezésére. Brindsleynek van a legtöbb takargatnivalója, hiszen nemcsak a bútorügyet, hanem felbukkant régi szeretőjének jelenlétét is leplezni kell. Az ő állandó mozgása, akciói vonják magukra a figyelmet elsősorban, az ő koreográfiájához igazodik a többieké. Pontosabban egy pergő előadásban egy olyan mozgásrendszert kell megtervezni és betanulni, hogy az az esetlegesség, természetesség látszatát keltse, ezt pedig jócskán nehezíti, hogy a színészeknek nemcsak a szűk térben nyüzsgő partnereket kell „vakon" kerülgetniük felborított bútorok között, hanem a bizonytalan, bátortalan járást is produkálni kell, s mindezt a lehető leghatásosabban, hiszen erre épül a darab. Mindennek tökéletes megvalósulásával sem Debrecen-ben, sem Miskolcon nem találkoztam.

Debrecenben a mozgások megszervezésénél lemondtak a helyzet kínálta lehetőség megfelelő kihasználásáról, mivel csak a Brindsleyt alakító Rosta Sándor játssza be a színpadot. Akinek valamilyen frappáns, mulatságos szövege van, az mozgásával is felhívja magára a figyelmet, de különben nem csinál semmit. Önálló játékot nem alakítanak ki, asszisztálnak a főszereplő gyötrődéséhez. Brindsley cselekedetei meglehetősen behatároltak: egy meghatározott, viszonylag rövid idő alatt bizonyos számú bú-torral ki kell lopakodnia a lakásból és visszacsempésznie a sajátját, letakarnia azt, ami mozdíthatatlan, látszatra gyufát, elemlámpát, gyertyát kutatni és nyug-

tatgatni kissé erőszakos volt szerelmét. Ezt a mennyiségileg elég tetemes mozgást Rosta Sándor végletesen leegyszerűsíti, sem izgalom, sem feszültség nem látszik rajta, mintha nem is érdekelné, el tudja-e végezni a reá szakadt feladatokat. Hatalmas zűrzavar helyett nem túl nagy iramú bújócska zajlott a színpadon. A színészek azt imitálták, hogy vakot játszanak. A. botladozások nagyon is kiszámíthatóak voltak, az ütközések, a lelassult, kiszámított ténfergésben bántóan műviek. Az egész előadás hangvétele mesterkélt, de még ebből is kirívóan hamis hangot ütött meg a menyasszonyt, Carolt alakító Muszte Anna. Shaffernél a lány mindent becéz, gügyög, bájolog, de ez nem több rossz szokásnál. Muszte Anna Carolt egy elviselhetetlenül nyafogó, fejhangon kántáló, kibírhatatlan fúriának tartja, ami mindenképpen indokolatlan és megbontja a darab arányait. Szinte Gábor díszlete szerintem tévedés: az ifjú szobrász valóban szegény, új és szokatlan kompozíciókkal kísérletezik, de arról nem esik szó, hogy mindebből ízléstelen lakás is következik.

Miskolcon lehet nevetni az előadáson, s nem egyszer lehet csodálni a precizitást, ahogy a nem egyszerű járásokat, mozdulatokat összehangolják. A hat hónapon át sikerrel futott előadás máig legnagyobb erénye a fegyelmezett előadás-mód. A gondosan megtervezett koreográfia pontosan működik, hitelessé, élet-szerűvé teszi a „véletlen" szülte váratlan helyzeteket. Üresjárat nincs, gyors ritmusú, találékony ötletekkel megtűzdelt előadás állt össze Csiszár Imre keze alatt. Viszont érthetetlen, miért van szükség az illúziókeltő tétova mozgás bizonytalanságát többször is egymás fogdosásával hangsúlyozni. Szinte ez a tájékozódási pontja az útnak eredőnek. Pedig ezzel és néhány túl játszással veszít hatásából a jól kigondolt játék, itt valóban több lett volna a kevesebb, ami vonatkozik Körtvélyessy Zsolt maszkjára is. Haroldot, Brindsley homoszexuális szomszédját alakította túlságosan is kihívó maszkjával szemben tartózkodóan, nemegyszer elegánsan. Amit verejtékező izgalomban, akrobatikus ügyetlenségben, szeleburdi igyekezetben meg lehet valósítani, azt megtette Szirtes Gábor a szobrászként. Hiba nélkül, színvonalasan nevettetett, ám ő is és a rendező is adós maradt a figura teljes jellemének kibontásával. Peter Shaffer darabjába rendkívül mély társadalmi mondanivalót belemagyarázni, ezt számon kérni az előadástól nem lehet.

Viszont nem szabad figyelmen kívül hagyni a főszereplő negatív tulajdonságait, és egyoldalúan csak a jókat, nevettető-szeretetteljeset bemutatni. Brindsley Miller minden kedvessége ellenére csaló, számító, hazug ember, s ennek ábrázolása hiányzott az előadásból. Nagy biztonsággal, rendkívül ízlésesen, példamutatóan pontosan kidolgozott figurát formált a szobrász menyasszonyaként Molnár Zsuzsa. A jó mozgású, hangsúlyos mimikájú, temperamentumos színésznő nem terheli állandóan partnereit és a nézőket bájolgó gügyögéssel, csupán meg-felelő alkalmakkor jelzi azt, átéreztette a közönséggel a lány lehetetlen viselkedése mögötti bizonytalanságot, kiszolgáltatottságot.

A Zsákbamacska Szolnokon

Eisemann Mihály és Szilágyi László operettkomédiája, a *Zsákbamacska,* ugyan meglehetősen eklektikus előadásra sikeredett Szolnokon Éry-Kovács András rendezésében, de összességében kellemes estét szerez a nézőknek. Szórakoztatóan andalító Gáthy Ervin „betöretése" Kovács Sári által, sőt kifejezetten mulatságos a motorozást, sportot, érzelem nélküli futó kapcsolatokat kereső férfi ki-dőlése emancipált partnernője mellől. Az ismeretlen ötletek varázsa nem kápráztatja el a nézőt: a férjfogó női praktikák anyák és leányok részéről egyaránt ismertek, úgymint az ezeknek mindig bedőlő leendő férjek típusai is. Ezt az igazán pihekönnyű darabot az jellemzi a legjobban, hogy többnyire minden csak tuáciok, szerepek egyaránt. Akinek tehát van kedve és tehetsége a szórakoztatáshoz, annak bőséges alkalma nyílik erre. Ez a darab a szereplők munkájáról függően a harsány bohózattól az operettparódiáig minden lehet és lett is a szolnoki előadásban. Volt benne hatalmas robajjal begördülő oldalkocsis motorkerékpár, és helyet kapott az operettek hagyományos széles lépcsősora is. Jutott szerep a bárpultnak a táncversenynek, a korcsolyapályán botladozóknak és szerencsére Egri Kati jóvoltából Kovács Sárinak is, aki figyelemreméltó elszántsággal és kitartással hódította meg és egyben nevelte át Gáthy Ervint. *A Zsákbamacska* története, jellemei annyira tág határok között mozognak, hogy valóban a színészi egyéniség súlya viszi el az egyik, illetve a másik irányba. *A Zsákbamacska* egy meglehetősen leegyszerűsített, ha-mis világot állít elénk, az igazság, a természetesség illúziójának megteremtése a színészekre vár. Egri Kati és Dörner György (Gáthy Ervin) emeli szórakoztatóvá, sokszor jóvá a darabot. Más-más megközelítésből indulnak. Egri Kati sokszínű és finom megfigyelésekből építkezik; apró gesztusok, jelentőségteljes pillantások, mosolyok, vállrándítások jellemzik. Dörner György szélesebb, hangsúlyosabb mozdulatokkal, feltűnő és hatásosan túlzó arcjátékkal formázza meg Gáthyt. Egri pikánsan karikíroz, Dörner bohócosan nevettet - s mindkettő jól táncol. Ha kell, primadonnásan vagy bonvivánosan is. Hozzájuk mérten halványabb teljesítményt nyújtott a társulat, mely kettős szereposztásban játssza

Egri Kati és Dörner György a Zsákbamacska szolnoki előadásában (Szoboszlai **Gábor felv.)**

körvonalazottan jelenik meg benne, a szi-

a darabot. Bajcsay Mária egyéniségétől szemmel láthatóan távol áll szerepe, de lelkes, eszközeiben gazdag játéka mindezt többnyire fedi. Ki kell emelni a jelmeztervező Vágó Nelly igen pontosan jellemző, szép ruháit és a koreográfus Majoros István látványos, a szereplők adottságait figyelembe vevő tánctervét.

A kritikus nem szólhat bele, legfeljebb javaslatot tehet: ha nem kipróbált klasszikusok mondandóban gazdag, hálás szerepekkel teli műveit állítják színpadra, hanem gyengébb darabok sokszor ostobácska történetét, felvázolt szituációit, elnagyolt jellemeit próbálják élettel megtölteni - ami mellesleg sokkal megerőltetőbb feladat -, úgy ezt csak a társulat képességeinek reális ismeretében tegyék, s csak akkor, ha mindannyian bírják kirobbanó erővel, lelkesedéssel, ami jó esetben feledtetheti a silányabb művek gyengéit. Az általam látott előadások közül a követendő példát a szolnoki *Zsákbamacska* mutatja, melynek „alapanyaga" mind közül a leggyengébb volt, viszont az előadás intenzitása megemel-te, a színészek komolyan vett munkája, igényessége élvezhetővé tette azt.

Peter Shaffer: Black Comedy (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Szász Imre. *Rendező:* Bohák György. *Díszlet:* Szinte Gábor. *Jelmez:* Greguss Ildikó.

Szereplők: Rosta Sándor, Muszte Anna, Csoma Judit, Csáky Magda, Simor Ottó, Böröndi Tamás, Wellmann György, Bán Elemér.

Peter Shaffer: Black Comedy (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Szász Imre. *Rendező:* Csiszár Imre. *Rendezőasszisztens:* Vajda Attila. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Díszlettervező:* Gergely István.

Szereplők: Szirtes Gábor, Molnár Zsuzsa, Horváth Zsuzsa, Simon György, Körtvélyessy Zsolt, M. Szilágyi Lajos, Zsolnai Júlia, Gyarmathy Ferenc.

Eisemann Mihály Szilágyi László: Zsákbamacska (szolnoki Szigligeti Színház)

Rendező: Éry-Kovács András. *Dramaturg:* Kornis Mihály. *Díszlettervező: Csik* György m. v. *Jelmeztervező:* Vágó Nelly m. *v. Koreográfus:* Majoros István m. *v. Karmester:* Nádor László, Harányi Márton.

Szereplők: Dörner György m. *v.*, Egri Kati, Vallai Péter, Zala Márk, Takács Katalin, Bajcsay Mária, Takács Gyula, Sebestyén Éva, Berta András, Varga Károly, Varga Tamás, Szendrey Ilona, Riczkó Zsuzsanna, Hullan Zsuzsanna, Dutkon Mária, *Kiss* T. István, Horváth László, Sárkány János.

NÁNAY ISTVÁN

Két bagatell

A Katona József Színház bemutatója

Az egyfelvonásosok csak szegény rokonai az egész estét betöltő, „igazi" drámáknak - legalábbis hazánkban. A mi színházaink megmagyarázhatatlanul és betegesen idegenkednek az egyfelvonásos darabok műsorra tűzésétől, s ez kihat a magyar drámaírásra is. Azt tapasztaljuk ugyanis, hogy korunk konfliktusainak megjelenítésére hiába tűnnek alkalmasabbnak a rövid, de sűrített ábrázolásra lehetőséget adó színházi formák, hiába lenne meg a hajlandóság a drámaírókban arra, hogy rövid darabokat írjanak, ha a színházak rendre elutasítják az egyfelvonásosokat. Az eredmény ismert: *az egy* felvonásra elegendő írói ötletet a szerzők egész estét betöltő méretűvé duzzasztják fel, ettől a darab szerkezete fellazul, a mondandó pedig felhígul.

Pedig az egyfelvonásosokból szerkesztett előadásoknak számos előnyük van. Nemcsak az olyan praktikus szempontokra kell gondolnunk, mint hogy arányosabb színészfoglalkoztatásra nyújt lehetőséget az esténként két *vagy* három darab, hanem mindenekelőtt arra az előnyre, ami a drámák egymás mellé illesztéséből, a montázselv érvényesüléséből következik. A darabok ugyanis nem csak önmagukban hatnak, hanem értékeik egy másik darab mellett, annak tükrében gazdagodnak is, s két darab együtt többet s némileg mást jelenthet, mint különkülön. Erősítheti vagy ellenpontozhatja az egyik a másikat, megkérdőjelezheti az egyik állítását a másik, s ez az egymásra-hatás jó esélyt kínál ahhoz, hogy a néző szellemi partnere legyen a színháznak.

Az egyfelvonásosokban rejlő, s eddig nem eléggé kiaknázott értékeket mostanában mintha kezdenék felfedezni a színházak. A debreceni Csokonai Színház, a szegedi Nemzeti Színház, a Pesti Színház, a Radnóti Színpad közelmúltban tartott bemutatói legalábbis erre engednek következtetni. S ezt igazolja a Katona József Színház évadzáró premierje is, amelyben sok szempontból rokonítható és sok tekintetben ellentétes két komédiát, Schwajda György *A szent családját* és Ladislav Smoček *Dr. Burke különös délutánját* párosították össze.

A gyűlölet és rokonszenv hálójában

Schwajda darabjának főhőse egy megrokkant öregasszony, aki munkás élete során négy gyereket nevelt fel, s most -- miután kiiskolázta s szárnyra bocsátotta őket - egyedül maradt. Ez az öregasszony minden eszközt megragad annak érdekében, hogy magához kösse fiait és lányát, és még attól sem riad vissza, hogy a közértből lopjon, s így hívja fel magára a gyerekei figyelmét. De ez Az anya nem csak kiszolgáltatott és szerencsétlen teremtés, hanem egy szörnyeteg is, aki senkivel sem tud kijönni, aki pokollá teszi a környezete életét, pletykál és intrikál. Éhes a szeretetre, de szeretteiből kizsarolja a szeretetet. A darabban létrejön egy olyan egyensúlyi helyzet, amelyben a szemben állók nem különülnek el jókra és rosszakra, nem lehet azt mondani, hogy Az anya egyértelműen gyerekei szeretettelenségének, hálátlanságának és szívtelenségének áldozata, de azt sem, hogy a szülő-gyerek viszony ilyetén alakulásáért csak a gyerekek lennének a felelősek.

A szerző minden drámája munkáskörnyezetben játszódik, illetve munkásokról szól, Schwajda a társadalmi anomáliákat is abból a szemszögből vizsgálja, hogy azok milyen hatással vannak munkáshőseire. Ugyanakkor majdnem minden művében kulcsszerepe van annak az átrétegződésnek, amely alighanem társadalmi átalakulásunk leglényegesebb problémaköre. Hiszen az az osztálytagozódás, amely néhány évtizede oly egyértelműen osztotta meg a társadalmat, mára nagymértékben módosult, az osztályhatárok elmosódóban vannak, s az osztály és réteg fogalmak tartalma is gyökeresen megváltozott. Ez a folyamat csak egyéni tragédiák során keresztül érvényesülhet, és Schwajdát maga a folyamat és benne az emberi drámák egyaránt érdeklik. Ám eddigi munkáiban ez a par excellence drámaíró sajátos kettős látással viszonyult ehhez az ellentmondásos jelenséghez. Míg a társadalmi mozgásokat azok torzulásain keresztül láttatja, mélységes szeretettel és együtt-érzéssel ábrázolja munkáshőseit. Ez a kettős viszony a drámákat egyenetlenné teszi, a különböző szálak nem alkotnak egységes egészt. A visszásságok bemutatásakor többnyire megelégszik a kabarészintű csipkelődéssel, főhőseinek ábrázolásánál viszont a szentimentalizmus veszélye kísért. A groteszk szemléletből nem született meg a groteszk.

Bár A szent család is a Schwajda-dara-

bok jellegzetes szerkesztési sajátosságai - amelyek közül a legjellemzőbb az, hogy egy lényegében passzív szereplő áll a cselekmény középpontjában, s körülötte, de az ő aktív kozreműködése nélkül zajlanak az események -, illetve jelenetezési technikája szerint íródott, ezúttal egységes mű született. Nem vált szét a szatirizáló és az értékféltő írói Én, mivel e két attitűd minden egyes szereplő világában együttesen van jelen.

Schwajda tipikusan az a szerző, akinek mondandója elsősorban egyfelvonásosnyi terjedelemben robban. Ez pontosan tetten érhető azoknál a darabjainál *(Látó-határ, Segítség),* amelyeknek egyfelvonásos-változatai is vannak *(Csoda, Himnusz). A szent család* is eredetileg két-részes dráma, amelynek második fele különböző dramaturgiai megoldatlanságok miatt több verzióban is elkészült. A Magyar Rádió mutatta be először a darab rövidített változatát, s a Katona József Színház többé-kevésbé erre a rövidített - zömmel az első részt magában foglaló és a második részből főleg a lezárást átemelő - változatára alapozva alakította ki a maga verzióját. Részben írói következetlenség, részben dramaturgiai kompromisszum következménye az, hogy a darab két ponton megtörik. Az egyik törést az okozza, hogy Schwajda csak egyetlenegyszer él egy olyan módszerrel, amellyel megbontja az időbeli linearitást (Mariska második megjelenésekor kiderül, hogy Az anya belső időszámítása és az idő tényleges múlása nincs szinkronban, s ettől lebegővé, irreálissá válik egy pillanatra a helyzet), máskor soha. A másik törés abból adódik, hogy a szigorúan szerkesztett és zárt első rész, valamint a második részből hozzáillesz-tett zárókép között kényszerű *váltás* van, ugyanis éreztetni kell azt, hogy a két jelenet között történt valami Az anyával. A zárókép önmagában véve jól komponált drámai jelenet. A két rész mégis különálló marad, azt is mondhatnánk, hogy az első rész nem más, mint a zárókép drámájának hosszúra nyúlt expozíciója.

Már a hosszú expozíció idején is különös helyzetbe kerül a befogadó. A szereplők, mindenekelőtt Az anya figurájának sajnálatot és gyűlöletet egyaránt ki-váltó kettőssége szüntelenül zavarba hozza az olvasót, a nézőt, mert összeütközésbe kerül a beidegződött etikai viszonyrendszerünk a darabban megmutatott epizódokkal, megnyilatkozásokkal. A szülőkhöz, a gyerekekhez, a többi emberhez fűződő viszonyaink tartalmára

Gobbi Hilda és Csomós Mari A szent családban

kérdez rá az író, és e viszonyainkat percről percre önmagunkban kell tisztáznunk. A drámai mozgás tehát nemcsak a színpadon alakul ki, hanem a színpad és a nézőtér között is.

Az individuum és a középszer harca

Ladislav Smoček kettős minőségében ismert: úgy, mint a prágai Činoherni klub egyik alapítója és máig vezető rendezője, s úgy is, mint a hatvanas évek egyik legjelesebb cseh drámaírója. Az 1966-ban írt *Dr. Burke különös délutánja az* 1965-ben megnyílt Činoherni klub egyik korai és világsikert aratott bemutatója volt, amelyet maga az író rendezett. (A darab egy másik, de szintén Smoček rendezte előadásáról, amelyet több színházból verbuválódott válogatott társulat adott elő Prágában, a SZÍNHÁZ 1983. júniusi számában szántoltam be.)

Smoček darabja egy reális alapszituációból kiinduló, abszurditásig fokozott burleszkhelyzetek után eljut az alaphelyzet megerősítéséig. A nyugdíjkorban lévő Dr. Burkét, aki ragaszkodik a húsz éve megszokott albérleti szobájához, s a körülményeit megszépítő álom-világban él, a szállásadónője ki akarja tenni a lakásból, mert negyvenéves lányának kérője akadt, s a „fiatal párnak" kell a. szoba. Ám Burke egyszerre harcias lesz, s védekező buzgalmában képtelenebbnél képtelenebb helyzetekbe kerül; a lány meghal egy folt tisztítószer gőzétől, Burke a barátját, akit nemrég még a hervadó leányzóval akart megházasitani, megfojtja, szállásadónőjére úgy ráijeszt, hogy az álltában szörnyethal, a lány vőlegényét húsverővel vágja fejbe. Burke mindőjüket egy szekrénybe gyömöszöli, ő maga pedig öngyilkosságot kísérel meg: lenyeli a szobakulcsot. De az öngyilkosság nem sikerül, az elalélt „halottak" felélednek, Burkét a barátja orvoshoz cipeli, a háromtagú „szent család" pedig, mintha mi sem történt volna, diadalmasan foglal helyet a romhalmaz közepén lévő asztal mellett, s zabálja a ciberelevest. Az ideák világában élő, harcképtelen individuum elbukik a legyűrhetetlen, földhözragadt, kispolgárilumpen középszerrel szemben.

Az öncsalás fokozatai

Mindkét darab főhőse idős ember, ám nem elsősorban ez teszi rokoníthatóvá a műveket s a bennük különbözőképpen megfogalmazott gondolatokat. A két főhős alapszituációja az, ami hasonló. Az anya is, Dr. Burke is egy hamis, a realitásoktól elszakadt, önmagukba zárt világban élnek. Egyik figuránál sem lehet pontosan tudni, hogy amit monda-nak, az igaz-e, vagy csak a képzeletük valóságot kiszínező álmaiban él-e, hogy mikor játszanak valamilyen felvett szerepet, s mikor nem. Amikor Schwajda Az anyát munkás múltjáról, a férjéről vagy fiainak és kislányának gyerekkoráról beszélteti, bizonytalanságban hagyja a közöltek valóságtartalmát. Ugyanígy Burkénak a könyvekről, a tudományról, a szépségről, a természetről *szóló* ömlengéseiben az igaz és hamis állítások úgy keverednek, hogy nehéz eldönteni, menynyi ebben az emberben a tényleges és mennyi az áltudás, mikor viccel és mikor gondolja komolyan azt, amit mond, mi lehetett a nyugdíjazása előtt a foglalkozása és így tovább.

Mindketten ki szeretnének törni egy adott helyzetből, de úgy, hogy az alapvető körülményeik ne változzanak. Az

anya szemrehányást tesz gyerekeinek, hogy azok elzárkóznak tőle, hogy nem viszik és veszik magukhoz. Ám az is kiderül, hogy nem bír velük élni, és ragaszkodik a saját komfort nélküli egyszobás lakáshoz, a Szásznékhoz, az üvöltöző házmesterné-Katikhoz, a részeges Mariskákhoz. Burke viszont eleve nem akarja elhagyni mindazt, amit megszokott, s ezért ragadtatja magát cselekvés-re; de egyik esetben sem vezethet eredményre a felemás magatartás.

Az anya képtelen beletörődni abba, hogy a gyerekei más körülmények között, más társadalmi normák szorításá ban élnek, mint ő, Burke pedig képtelen elfogadni az élet farkastörvényeit. Mindkettejük törekvéseinek törvényszerűen bukás a sorsa, mivel nincsenek birtokában a harcokhoz szükséges képességek-nek. Hamis eszközökkel próbálnak vélt vagy valós igazukért küzdeni. Alapjában véve tragikus figurák. De a körülmények, amelyek között élnek és tevékenykednek, az „ellenfelek" s ők maguk is oly kisszerűek, hogy minden erőfeszítésük komikumba fúl. Ettől válik mindkét darab olyan groteszk komédiává, amely-nek mélyéről egy-egy ember tragédiája süt.

Gelley Kornél és Ronyecz Mária a Dr. Burke különös délutánjából (Katona József Színház) (Makky György felvételei)

Színészi jutalomjátékok

Zsámbéki Gábor úgy állította színpadra a két egyfelvonásost, hogy a darabokat a maguk specifikumai között tartotta, s egységes előadássá a két művet a közöttük kialakuló gondolati, asszociációs viszony teszi.

Pauer Gyula egyszerre funkcionális és stilizált díszlete pontosan kifejezi a két darab lényegét és egymáshoz való viszonyát. *A szent család* szobája a részletek - a mosdó, a jégszekrény, a rádió, az ágy, a polc - naturalizmusával terem-tette meg a hiteles környezetet, ugyan-akkor azzal, hogy a falsíkok nem párhuzamosak, hogy a térben rejtélyes beugrók vannak, hogy bal elöl a szoba fala meg-szakad, s mögötte függőfolyosó-részlet látható, s a folyosóról egy betört ablakú ajtó nyílik valahová, nem tudni, hová, hogy időnként egyes szereplők nem a függőfolyosón közlekednek, hanem valahonnan, számunkra láthatatlanul jelen-nek meg az ajtó előtt, érdekesen stilizálttá teszi a teret s az előadást. Ez a megoldás más szinten és funkciójában gyengébb hatásfokkal ahhoz a megoldáshoz hasonlítható, ami a darab időkezelésében mint egyszeri ötlet Mariska második megjelenésének epizódjában történik.

A Smoček-darab díszlete szellősebb, világosabb a komédia burleszk, mégis költői alaphangjának megfelelően. Nincs például mennyezettel lehatárolva a tér, a színpad mélyére nyíló ablak mögött festett felhős égkulissza s egy száraz kórón két kitömött fekete madár látható. Az égboltot, mint egy játékot, forgatni lehet, s a természetről szóló replikákat a madarak csúf hangja és billegése kíséri.

Ugyancsak a darabok stílusához igazodnak Pauer Gyula jelmezei ; a Schwajda-darabnál a ruhák a mindennapi viseletből indulnak ki, *a Dr. Burkénál* egy elrajzolt, inkább a figurákat jellemző viselet-rendszert alakított ki a tervező.

A szent család dramaturgiai felépítéséből következik, hogy egyetlen szereplő uralja az előadást, Az anya. Mellette minden szereplőnek két-két megjelenése van. Az előadás olyan szimultán mérkőzéshez hasonlít, amelyben a főszereplő mindig más ellenfelekkel mérkőzik. Ez igen kiegyenlített játékot igényel a résztvevőktől, hiszen a főszerepet játszó színésznő alakításával szemben csak a súlyukban vele azonos, de alig több mint epizódfeladatokra lehetőséget adó szerepekben kell a többieknek az előadás egyensúlyát megteremteniük.

Gelley Kornél és Végvári Tamás Smoček komédiájában

Gobbi Hilda játssza Az anya szerepét, amely olyan figura, melyet az író mintha eleve neki írt volna. A testre szabott szerepek a legnehezebbek, mivel a színésznek a szerző által is ismert alaptulajdonságaira, gesztusaira, hanghordozására épülnek, tehát látszólag kevesebb művészi erőfeszítést igényel az ilyen figurák életre keltése, Gobbi Hilda azonban természetesen nem a könnyebb utat választotta. Színészi etikája, vala-mint a szerep összetettsége megkövetel-te, hogy a színésznő és a rendező a figura teljes és őszinte analízisére törekedjenek. Gobbi Hilda tökéletes egységben mutatja meg Az anya sajnálni való és elutasítást kiváltó vonásait. Egyszerre kiáll-hatatlan és szeretni való öregasszony. Amikor kinevetteti a figuráját, akkor is érezteti Az anya magányosságából fakadó tragikumot, s amikor jogosan és indulatosan perlekedik, mellesleg egy kis mosolyt is fakaszt egy gesztusával, egy hang-súlyával. Többnyire ezek a kiegyenlítő, ellenpontozó megoldások akadályozzák meg, hogy a figura sorsa, a cselekmény melodramatikus felhangot kapjon, hol-ott ennek veszélye a darabban igencsak megvan. Talán csak egyetlen momentuma van az előadásnak, amikor az érzelmi ellenpontozás nem elég erős, ez a befejezés. Amikor a három doboz antibébi tablettát beszedő anyát visszahozzák a kórházból, Gobbi a szoba közepén lévő holkedlire telepszik, s elkezdődik egy egér

Az anya kedves, zenét hallgató egerének - hajszolása. A fiúk ütik, csapkodják a földet, felborítják a lakást, s az egeret végül anyjuk lábánál csapják agyon. Gobbi megfélemlítve, elkeseredetten húzódik össze, míg terhes lánya a falikútnál hány. Mivel a jelenet nem nélkülöz bizonyos jelképes tartalmat, valamint az érzelmi elidegenítés Az anya figurájáról áttevődik A kislányomat játszó Molnár Piroska játékára, a befejezéskor Gobbi Hilda anyaalakjában a szánni és sajnálni való vonások erősödnek fel.

A szereplők mindegyike kitűnő figurát teremt, szinte a semmiből. Közülük is kiemelkedik Csomós Mari részeges Mariskája - a színésznő szociológiailag és pszichológiailag rendkívül pontos, finom megfigyelésekre épülő képet rajzol egy kisebb szívességekért pénzt kunyeráló alkoholista személyiségéről -, valamint; Végvári Tamás ijedt-nagyhangú hivatalnok-nyomozója.

A Smoček-darabban is egyetlen színész vállára nehezedik az előadás legnagyobb terhe. Különösen így volt ez abban az előadásban, amit Prágában láttam, s amelyben a bő egyfelvonásosnyi darabot úgy mutatták be, hogy minden egyes szituációt az adott lehetőségeken belül végletekig kijátszottak. Ehhez természetesen olyan művész kell a főszerepre, mint a kitűnő pantomimszínész, Bolislav Polivka, akiinek nagy része volt abban, hogy a mű komikus vonala került előtérbe, s az alapkonfliktus is a humor eszközeivel bomlott ki.

Zsámbéki Gábor másképp közelített a darabhoz, őt láthatóan kevésbé érdekelték a burleszklehetőségek, s főleg Burke és a háziak közötti konfliktus megteremtése, a kétféle embertípus közötti magatartáskülönbségek megmutatása foglalkoztatta. Az ő előadása felfokozott tempójú, az epizódokat nem játszatja ki, a figurákat fő tulajdonságaik túlhangsúlyozásával jellemzi.

A címszerepet Gelley Kornél játssza. Már a megjelenése kitűnő. Amikor barátjával, a kis Tichyvel megérkezik, és megáll az ajtó keretében, körülnéz birodalmán, a szegényes szobán, s a fellengzős szavalata, egy generálishoz illő színpadias karmozdulata szöges ellentétben van mindazzal, amit mond. A felborzolt, hosszú, ősz haj, a kusza szakáll s a gyermekien naiv viselkedés furcsa ellentmondásban van egymással. Gelley halálosan komolyan veszi szerepét, ettől válik ellenállhatatlanul komikussá. Ugyanakkor megmutatja ennek az embernek a valós értékeit is, sőt elsősorban ezeket hangsúlyozza. A komikumba fúló abszurd események s ezenközben valami konok megszállottsággal magát, az igazát menteni akaró Burke közötti ellentét szívszorítóvá válik.

Gelley Kornél kiváló alakításához mérhető Végvári Tamás Tichyje. Vég-vári tökéletesen érti-érzi a groteszk játékstílus minden finomságát. Buktaevése, betoppanása a rózsacsokorral, bepisilése hallatlanul nevetséges, de egyben egy kisember szánni való esendőségét is kifejezik.

Gelley és Végvári kettőse az élettől való idegenségnek, a valóság meg nem értésének két megjelenési formáját példázza; Gelley az innen-onnan felszedett ismeretmorzsákból kialakított hazug álomvilágba menekülő, látszólag fölé-nyes embert, Végvári a mindenre rácsodálkozó, a soha semmit semmiből fel nem fogó hiszékenyt formálja meg. Végül is tragikomikus kettősük áll szemben a lumpencsalád világával.

E család nőtagjait Máthé Erzsi és Ronyecz Mária alakítja, a figurákat csupán egy-egy erős vonással jellemezve. Ujlaki Dénes a benősülő férfi. A színész elsősorban Václav erőszakos közönségességét hangsúlyozza, holott akkor lenne igazán félelmetes az alapkonfliktus, ha nem csupán a nagyhangú agresszivitás, hanem a szelíd, de könyörtelen erő-szak is megjelenne Outechová-Svatava-Václav triójában.

Két bagatell (Katona József Színház)

Schwajda György : *A szent család* és *Ladislav Smoček: Dr. Burke különös délutánja. Díszlet és jelmez:* Pauer Gyula. *Dramaturg:* Fodor Géza. *A rendező munkatársa :* Thuróczy Katalin. *Rendezte:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Gobbi Hilda, Máthé Erzsi, *Ro*nyecz Mária. Csomós Mari, Molnár Piroska, Gelley Kornél, Végvári Tamás, Ujlaki Dénes, Helyei László, Hollósi Frigyes.

Gobbi Hilda hetven éve

Ady-est a Zeneakadémián (1942)

Shaw: **Szent Johanna** (1945)

Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig - Nyilas Misi (1946)

Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde - Mirigy (1946)

Sándor Kálmán: Senki városa - özv. Malekné (Ferrári Violettával) (1951)

Shakespeare: III. Richárd - Margit királynő (1957)

Néger maszk egy hetvenes évekbeli tévéjátékhoz

Füst Milán: **Boldogtalanok -** özv. **Huber** Evermódné (1982)

Kodolányi János: Vidéki történet - Pallagné (Timár Józseffel és Könyves Tóth Erzsivel) (1938)

Ibsen: Peer Gynt - Aase (Jávor Pállal) (1941)

Hella Vuolijaki: Niskavuori asszonyok (Tasnádi Ilonával) (1942)

Gádor Béla: Repülő anyóka (Pásztor Jánossal) (1947) (Vidám Színpad)

K. A. Trényov: Ljubov Jarovaja (Várkonyi Zoltánnal) (1950)

A Bajor Gizi Színészmúzeumban Ruttkai Évával (1979)

A Katona József Színház öltözőjében - a Bajor Gizitől kapott sminkes-dobozzal (1982)

A hetvenedik születésnapján a gálaest sorfala előtt (1983)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Áldott blaszfémia

Gobbi Hilda A szent családban

Hanyagul összehúzott, viseltes házikköntösében, zilált hajjal, görnyedten ül az otromba, rozzant hokedlin, ölében tányér, föléhajol, sietős, kapzsi mozdulatokkal kanalazza *az* ételt. Kopognak *az* ajtón. Előbb csak szeme rándul meg. Újabb kopogás. Felkászálódik, morog magában, mint aki egy káromkodást morzsol el, odalép az ágyhoz, felhajtja a csaknem földig lógó lepedőt, gondosan betolja a levesestányért az ágy alatt zsúfolódó éjjeliedény, befőttesüvegek és egyéb kacatok közé. Leveti a köntöst, bebújik a dunna alá, nyújtózkodik, mint-ha most ébredne, „eszébe jut", hogy az ajtó nincs is kulcsra zárva, kikiabál hívatlan látogatójának, hogy miért zörög, jöjjön be, hisz nyitva az ajtó. A látogató: egy civil ruhás rendőrtisztviselő, akit ő nyomozónak titulál. Kiderül, az öreg-asszony hetekkel korábban nagy halom élelmiszert lopott az egyik ABC-áruházból, s bár észrevétlenül elosonhatott volna, szándékosan lebuktatta magát, hogy ekképp hívja fel magára gyermekei-nek figyelmét, akik közül a „nagyfiam" rendőr alezredesként a Belügyminisztérium vezető beosztású dolgozója.

De amíg ez kiderül, addig egy feszült, csupa vibrálás kérdezz-felelek szópárbaj zajlik le a rendőrhivatalnok és az öregasszony közt, ám a feszültség nemcsak a kiélezett dialógusokból fakad, hanem az öregasszony figurájának bizarr, talányos ellentmondásosságából is, amit Gobbi mindjárt az első percekben kézzelfoghatóan exponál. Az, hogy „a néni" - így szólítja a fiatal rendőr - valamiféle érzelmi hazárdjátékot folytat a környezetével, kiderül az iróilag frappánsan meg-rajzolt szituációból; Gobbi figurájában azonban mindjárt valamiféle sistergő-emésztő emberi drámát érzünk, aminek heve egyelőre még le van fojtva, mégis átforrósítja legjelentéktelenebb gesztusait is. Ennek az öregasszonynak lételeme az a játszma, amit játszik, úgy kapaszkodik saját hazugságaiból szőtt illúvióvilágába, mint az igazság utolsó szalmaszálába. Miközben a vígjátéki csattanókon mulatunk, melyeket ráadásul burleszkeffektusok színesítenek (a rendőr alatt összecsuklik a hokedli, az ócska frizsider épp a leghatásosabb szünetben zúgni kezd, a rendőr a földön hasal, „a néni", az ágy szélén ülve, szemérmesen összerántja térdén a hálóinget stb.), az élet és a játék e furcsa, személyre szóló paradoxona, ahogy minduntalan megjelenik a színészi hangsúlyban, gesztusban, mimikában, sejteni engedi, hogy nem könnyű bohózat, amit látunk.

Sorra betoppannak a gyerekek, akik természetesen már mind felnőttek, mind önálló életüket élik, *azaz* valóban elhagyták az anyjukat, bár nem egészen úgy, ahogy az öregasszony önmagával is, a világgal is el szeretné hitetni. Minden egyes látogatás alkalmával „rápirít" a látogatóra, hogy ugye csak azért keresi őt fel, mert a „nagyfiam" a rendőrségi jelentésből tudomást szerezve az ABC-esetről, sorra felhívta telefonon a testvéreit, és figyelmeztette őket, mi mindenre vetemedik anyjuk kétségbeesett magányában; ám mindannyiszor kiderül, hogy az öregasszony provokatív célzatú ABC-akciója teljes kudarccal végződött. Senki se telefonál, senki se háborodik fel, a rendőr is arról beszél, hogy „lezárják az ügyet". A gyerekek egyébként is jönnének, alkalmasint segítenek, pénzt is csúsztatnak anyjuknak, láthatóan megvan ennek a kialakult családi rítusa. Mi értelme volt hát az egész kitalációnak? Miért oly fájdalmas a kudarc az öregasszony számára?

Gobbi Hilda játékában ez az egyik legizgalmasabb vonás: ahogy ezt a kudarcot megéli, kiszínezi (vagyis eljátssza) és összeroppan tőle (azaz az általa kreált játszma visszaüt rá). Annyi szent, hogy nem akkor roppan össze, amikor szerencsétlenségét és magatehetetlenségét bizonygatja. Sántít, előkotorássza a botot, mint aki lépést se tud tenni nélküle, még a dunnát is az ágyon a bottal akarja felemelni, nyög, jajgat, sopánkodik, fennhangon kárál, sorolja ezer baját, szenvedését, küzdelmes élete epizódjait. Sajnáltatja magát, de csak a szerep szerinti öregasszony sajnáltatja; Gobbi játékában, ahogy elénk állítja ezt az örökösen valamiféle játszmát kreáló öreg-asszonyt, szemernyi színészi öntetszelgés vagy szentimentalizmus sincs. Mert ez az öregasszony „titokban" inkább olyan, akár egy vihar tépázta tölgy, újra s újra felegyenesedik, csak épp arra ügyel, hogy monumentális életereje mindvégig „kulisszatitok" maradjon, ne „lesse meg" senki. A színésznek nagyon is szüksége van a mesterségbeli fegyelemre, amiből ezúttal sokakat megszégyenítő, nagyszerű példát nyújt, tudniillik az a magatartásképlet, amit megrajzol, nem értelmezhető sematikusan. Mert egyrészt merő hazugság, hogy a gyerekei nem keresik fel, másrészt a kudarc okozta fáj-dalom mégis elementáris és őszinte jaj-ként tör fel belőle. Ő maga se tudja megfogalmazni, voltaképp mi baja a világgal: szeretetre szomjazik, de a szavak és az érzelmek sokkal jobban devalválódtak e családi acsarkodásban, semhogy ilyen patetikus kifejezéseket használhatna. Azt hiszi - azzal hitegeti magát -, hogy az ABC-esettől kifordul sarkaiból a világ, s képtelen tudomásul venni, hogy nem így történt, hogy a „megváltás" elmaradt. Nincs más eszköze, hogy kifejezze keserűségét: mindenkibe, akibe csak tud, belemar. A lelke mélyén ott a vágy, hogy jót tegyenek vele; s közben elüldözi a ház segítőkész lakóit, vérig sérti a gyerekeit. Nem csikarhat ki magának mást, mint szánalmat, lesajnálást, s ez neki mérhetetlenül kevés. Gobbi képes rá, hogy az acsarkodó öregasszony ábrázolásával felébressze bennünk a nézőtéren a részvétet.

Azzal tud részvétet kelteni, hogy ő maga egy pillanatra se sajnálja meg az eljátszott figurát. Inkább arra ügyel, hogy a szerepből kiolvasható lélektani diagnózist pontosan megadja. Az egyik lakó, Szászné, aki afféle ordenáré jótét lélek, semmiféle alkalmat se ad a bántásra, bevásárol neki, jó szóval vigasztalja stb. Az öregasszony addig töri a fejét, amíg csakcsak sikerül kiforgatnia Szászné szavait, s kiolvasnia belőlük, hogy voltaképp az egész jótékonykodás arra megy ki, hogy elkunyerálja tőle háromszáz forintos kávédarálóját. Az, ahogy Gobbi erről zsörtölődve, magában beszélve meggyőzi önmagát, ahogy előcibál egy használt sárga törölközőt a párnája alól, abba gondosan bebugyolálja a darálót, majd a csomagot elrejti az ágyában a dunna alatt, igazi színészi remeklés : a gesztusok sokkal többet árulnak el e kényszeres kapzsiság mibenlétéről, mint a szavak. Hideglelősen érzékletes színészi jelentést nyújt a kisszerűségről és a közönségességről. Pilinszky hasonlata kívánkozik ide: „A közönségesség valamiféle olyan rossz, amiből nemcsak a jó, de a bűn egyfajta nagysága is egyként hiányzik." Továbbá: „A közönségesség valójában a semmitől, az abszolút vákuumtól, az evilági maradék menthetetlen elrákosodásától retteg." Aligha találhatnánk pontosabb szavakat a Gobbi

megformálta figurára: ez a rettegés teszi egyszerre szánandóvá és gonosszá.

És ez a rettegés maga a kisszerű végzet: hisz a lelki „elrákosodás" folyamata nemcsak *hogy* elkezdődött benne, de nagyon is előrehaladott állapotot mutat. Lefokozott életet él, lefokozott világban leledzik, egyre szűkebb köröket tesz meg és egyre alacsonyabban, egyre nyomasztóbbak szobájának falai, mennyezete, bútorai, beszűkült létformájának tárgyai. Gobbi kezében a kellékek átlényegülnek: a naturalisztikus elemek, effektusok nem naturalizmust jelentenek, hanem lelkiállapotot. Nem az ábrázolás naturális, hisz állandóan több dimenzióban látjuk a figurát, figyelemmel kísérhetjük a folyamatot, ahogy szüntelen szorgalommal és szívós elvetemültséggel deformálja a valóságot; s ez a deformált létezés érzi magát egyre „otthonosabban" a vegetatív szférában. Ezért oly fontos, valóságos „végső menedék" számára az ágy, oda húzódik vissza és ott rejti el minden kincsét. Akkor is az ágy szélén ül, amikor a Szásznétól kapott *drága* paradicsomot kéjes csámcsogással elmajszolja: két lába közt előkotorja az éjjeliedényt az ágy alól, abba köpdösi bele a paradicsom héját, miközben állán, kezén csurog a lé. A nézőtéren most is nevetés fakad, de már korántsem oly felhőtlen, mint a játék elején; megérezzük, hogy ez az asszony - minden helyzetkomikum ellenére szörnyű csapdában vergődik.

Holott van valami nagyszerű is benne. Nehéz lenne megmondani, mi. A színészi eszközök, melyekkel Gobbi az alak nagyságát megérezteti, tetten érhetőbbek. Ha már-már úgy tűnik, kicsúszott lába alól a talaj, félbeszakít egy mondatot, kettőthármat köhint, s ugyanazon a hangon folytatja: ezzel a köhögéssel újra és újra megnyeri a mérkőzést, csak-úgy mint jellegzetesen magasba lendülő karjával, jól irányított rikácsolásával, ki-számított bőgésével. Mert minden meg-játszás és tendenciózusság ellenére csak akkor törnek fel ebből az öregasszonyból, a szenvedélyek, amikor igazi fájdalmának nyitja fel a zsilipet. A szerepen belüli szerepnek, amit az öregasszony önmagának és a világnak alakít, pontos partitúrája van: követhető fejlődésrajz egymást maró szenvedélyeiről. Két őserő munkál benne: a kapzsisága és az anyasága. Ha csupán olvasnánk e történetet, könnyen vádolhatnánk az írót blaszfémiával: mintha csak az anyaság oltárát akarná lerombolni azzal, hogy épp ebben az

Az anya: Gobbi Hilda (Makky György felv.)

alakban mutatja fel az önzés archetípusát. De Gobbi játékát a Nagy László-i „káromkodásból katedrálist" gesztusa élteti : áldott blaszfémia lesz az övé, mert az emberben lakozó jóról és rosszról nem úgy vall, mint két végletről, hanem mint gyötrelmes kálváriáról, amit hősnőjének végig kell járnia. S ha a megelevenedő történetben már nem is láthatunk mást, mint bukásának fokozatait, ahogy a lelki „elrákosodás" kisszerű végzete felé tart, Gobbi képes rá, hogy az egyre jobban lelepleződő közönségesség mögött megmutassa nekünk egy összetört, zsákutcába jutott emberi élet eredendő szépségét és nagyságát.

Hogy mivel teszi ezt? Talán hangja kislányos ellágyulásával, mikor legkisebb fia meglátogatja? Talán néma döbbenetével, amikor fennhangon szaval a másik fiának, s az észrevétlenül otthagyja? Talán gyerekes feszengésével, ami a „nagyfiam" látogatásakor jellemzi? Talán furcsa zavarával, ahogy csak makognitud a nagyszájú házmesterné replikájára, mikor az odavágja neki: „Miért„ maga nem volt gazember a gyerekeiért?" Talán ijedt rebbenésével, amint azt lesi, egérre vadászó gyermekei nem őt csapják-e agyon a seprűvel? Hisz ott van a pillantásában, hogy tudja, ezt is megérdemelné. S a nagysága nem egyéb, mint ez a tudás: amikor már a pokol fenekén jár, akkor is világosabban lát a környezeténél, a gyerekeinél, akik még a szeretet és a gyűlölet kettősségében vergődnek. Eljutott arra a pontra, ahonnan nemcsak az mérhető fel, hogy vétkesen elrontotta az életét, hanem a körülmények hatalma is. Ahogy az adott korszak társadalmi ellentmondásai tükröződnek e sorsban, az már nem színészi felmentés az ábrázolt figura számára, hanem az összefüggések megvilágítása.

Ha van kreatív színészet, akkor Gobbi Hilda színészete a szó legigazabb értelmében az: világot teremt és ítél, de nem elítél és nem felment, hanem sorsot raj-

zol. Mindez nem utolsósorban mesterségbeli kérdés, elképzelhetetlen pontos szituációelemzés nélkül. Gobbi játszik és él a színpadon, de minden játékpillanata mögött tudatos kidolgozást érzünk; a színész zárt koordinátarendszerben mozog, ám ez a fegyelem nemhogy belefojtaná a szót, hanem ellenkezőleg, felszabadítja. Minden érzelmi megnyilvánulásnak megvan a maga ellenpontja, ami megóvja attól, hogy a könnyebb megoldást válassza. A „kisfiam" látogatásakor Gobbi öregasszonya hirtelen „szívrohamot" kap, a vajszívű fiú gondosan kockacukorra csöpögteti az orvosságot, az asszony egy darabig forgatja a szájában a cukrot, aztán kiteszi a polcra az ott sorakozó többi cukor mellé. Nyilvánvaló, hogy a szívroham is játék volt, de a színészileg igazán izgalmas épp annak a megmutatása, miféle szorongásból, vágyból, önzésből született ez a játék. Mi-közben a rendőrnek az ABC-áruházban történteket előadja, letekeri lábáról a fáslit, bevizezi, „véletlenül" le is spricceli a férfit, majd hanyagul a homlokára tekeri a széles vászonszalagot. Csak ami-kor a „kisfiam"-nak elregéli a rendőrrel való történetét, akkor kerül le a pólya a fejéről. Megejtően szép pillanat: rájön, hogy a konyak, amit a közértben „rá-adásnak" lopott (másképp nem lett volna rendőrségi ügy az akcióból), az épp a fia kedvenc itala; anyaság és önzés egy percre összezavarodik benne, elveszti magabiztosságát, szégyenlősen félrefordul, s mi mással oldhatná fel a lelkileg, önmaga számára oly kínos pillanatot, mint hogy letekeri fejéről a fáslit ... A tárgyak, melyek eredetileg talán *a couleur locale-t* vannak hivatva jelezni, a színészi impulzusok hatósugarát is irányítják, s a színészi gesztus szimbolikus tartalommal ruházza fel a kelléket. Ez az a szín-padi szervesség, ami Gobbi alakításának háttérében mindvégig működik.

Gobbi Hilda a mai magyar színjátszás kivételes egyéniségei közé tartozik. Neve fogalom lett, alakja köré legendák fonódnak, jellegzetes hanghordozásához, gesztikulációjához, mimikájához tízezrek és százezrek emlékezetes színházi élménye fűződik. *A szent család* Katona József színházi premierjére külön meglepetést tartogatott számunkra: e gonosz, mégis szeretetre méltó asszony nélküle, az ő fizikai-lelki „áldozati" színészete nélkül aligha születhetett volna meg a színpadon.

KERÉNYI GRÁCIA

Horgolt boldogság

„Horog"- Sándor György hetedik önálló estje

A harcsára lótetűvel horgászik az ember. Ezt a határőrtől tanulom meg, Nagylakon, egy csendes, meleg tavaszi éjszakán. Bár ő lóbogárnak hívja. Meg is mutatja: *egy* befőttesüvegben ül, zöld körítéssel. Csalétek lesz belőle, mert jó halat terem a Maros, a vize nem szennyezett. Még.

„Paksnál horogra akadtam" - vallja Eörsi István Duna jege alatt utazó hőse-, „a csalétek szalámi volt".

Vagyis hát, a lótetűtől a szalámiig széles a skálája a csaléteknek is, életben és irodalomban; nem csoda, hogy jó alaptéma - nem jelkép, illetve *nem csak* jelkép, inkább asszociációs kiindulópont - Sándor György számára új műsorában a horog. Sokáig kellett keresnie, nem könnyű megfelelő szót, tárgyat, fogalmat találni, hiszen „már a nyelv is szennyezett".

Horog: csalétek és hal, horgász, víz és part - sokfelé kalandozhat el, bővítheti gondolati terepét az író, ahol nevettetve filozofálhat és gúnyolódva moralizál-hat; de bizonyára nem véletlen, hogy ezen a tárgykörön belül nem a hálóval halászást, hanem a horoggal horgászást választja.

A háló gyakoribb az irodalomban és minden példabeszédben; hálóba rendszerint többedmagával kerül a hal, a hálóval halászottak sorsa kollektív halál, közösségi tragédia. *Halak a hálóban* volt a címe Pilinszky első, 1941-43-ban írt versciklusának; „Csillaghálóban hányódunk / partravont halak", akiknek „fuldokolva kell / egymás ellen élnünk-halnunk! / Szívünk megremeg: / vergődésünk testvérünket sebzi-fojtja meg" --vagyis, a közös vész Pilinszky szerint akaratlanul is egymás ellen fordítja a halálnak kiszolgáltatottakat. Eörsinél, négy évtizeddel később, a háló sokkal morbidabb képzeteket kelt, a halász válik kiszolgáltatottá, rémálma rabja-ként; hiszen „A halász maga sem tudja, hálójával mit emel, / mi vergődik halálosan, mit húz a felszínre fel, / nem rejtőzik a halak közt egy felpuffadt, sárga fej ?" felrántaná vízi mélységbe merülő hálóját, de az álom hínárként rátekerül: „Felriadsz és alig érted, mit álmoddal fölkavarsz, / mily hálóban mit rángatsz fel, halaidtól mit akarsz, mivel vádol a homályból egy hináros hideg arc." Sándor György új műsorában a hálót két-szer említi: „lehet, hogy már én is a nyelv hálójába estem", és „kivetik rám a hálót és a horgászadót", de csupán az asszociációs kör továbbgyűrűztetésekor; neki a személyesség a fontos, az egyéni sors, kapcsolat és szembenállás, amit a horgász-hal-pár valósít meg, az a kegyet-lenül lecsupaszított alaphelyzet, amiben *egy* embernek van dolga *egy* hallal: akárha - micsoda hipokrízis ! - egyenlő esélyeik lennének. Utóvégre a halnak nem kötelező bekapni a csalétket, s vele a horgot, másutt is kereshet élelmet; és szegény horgász néha órák hosszat, akár naphosszat kénytelen a parton ücsörögni, eredménytelenül, a ravasz halak túljárnak az eszén!

Sándor György monodrámájának - hadd soroljuk *a Horgot* ebbe a műfajba ---rögtön első fordulójában leleplezi a horgász képmutatását: „Ne féljetek! . . . Ti - én vagytok, s én a ti oldalatokon . . . a parton", s ugyanakkor rámutat a horgász és a hal tényleges, nem csupán hazudott sorsközösségére. Főleg a lágerirodalomban olvastunk erről sokat: rab és fegyőr sorspárhuzamáról, egymásrautaltságáról, s már alapvető kelet-európai tragikumjelképpé vált az Andzrejewski *Hamu és gyémánt* című regényéből készült Wajda-film haláljelenete, melyben gyilkos és áldozat, egy-egy igaznak hitt eszme aktív és passzív két harcosa, szinte testvéri ölelésbe fonódik össze. Sándor György könyörtelenebb, távol áll tőle, hogy feloldozza a horgászt, akit csaknem az utolsó pillanatig megszemélyesít, addig a pillanatig, amikor a horogra akadt hal fuldokló néma kínjával tátogni kezd. A horgász hol csendes, hol sokbeszédű, hol hazudós, hol patetikus, de mindenképpen „a *nagy* kívülálló", a parti ember, aki-nek hallétről, vízi életről fogalma sincs, illetve csak megszépítő fogalmai vannak; frázisokkal pótolja a tapasztalatot.

Sándor György itt, a hetedik műsorában, valóban nagyon vigyáz, hogy „ne essen a nyelv hálójába", hogy humora, sziporkázása ne váljék öncélúvá; nagy belső fegyelemmel alakítja ki a mű gerincét, és tartja magát hozzá, elkalandozásaiból mindig újra visszarántja magát egy zsinóron, damilon avagy marionett-zsinegen, mert hiszen monodrámájának nagyon is határozott célja van. Hogy miféle célja? A madáchi tétel sajátos, többszörös áttétele: a keresés. Szinte vélet-

lenül bukkan elő a szövegből ismételten a „keresni" ige, hiszen túl egyszerű volna, ha kimondatnék; ha a szatíra műfajának pozitív hőse, mint annak idején, a szocreál elméletek korában megállapítottuk, maga a szerző, akkor itt megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy a „humoralisztika" műfajának pozitív hőse maga a morál. Amit persze ugyancsak nem szabad, nem lehet, a műfaj törvényei szerint, direktben kimondani, hiszen nem prédikációval van dolgunk, hanem művészettel.

A szokottnál összetettebben, meggondolkoztatóbban kerüli Sándor György *a Horogban* a direktséget, rejtettebb és meghökkentőbb idézőjelekkel, simább, harmonikusabb mozdulatokkal, bensőségesebb arcjátékkal. Kis Csehov-paródiáiban nem az írót parodizálja, hanem a hazai Csehov-elöadások szereplő színészeit, s amikor felsóhajt, hogy ‚Mérnek-e még eperpálinkát a KGST-ben", s negyedik műsorának Krúdy-paródiája jut eszünk-be, valójában a Krúdy Szindbádját meg-író Márai szövegével játszik. Ellenjátékkal hadakozik az „ember" fogalom frázisba dermedése ellen is: „Ember! Ez gyönyörű!" „Az ember szabad. Nem te, nem én, nem ők, hanem te, én, ők. Az ember több annál, hogy csak jóllakjék" - szavalja, oly halk pátosszal, hogy már-már zavarba ejt: komolyan gondolja-e? De hirtelen ráfelel: „igyunk. Az emberért" és megértjük, mi a véleménye, az egyikről és a másikról, álpátoszról és tivornyázó cinizmusról - neki, az írónak, aki mégiscsak hiszi és reméli, hogy „mindezek ellenére az emberek mégis jobbak, mint az emberek". Horgoljuk csak föl a falinaptárba: „Hit, remény, szer ... vezett munkásdalárda."

Hát igen, a szeretet *szót* bajos úgy kimondani, hogy frázis ne legyen belőle, pedig épp ez hibádzik leginkább az embereknél, szószátyárkodó képességünk legtisztább ellentéte, a jó szándékú cselekedet. Aki ehhez nem ért, az hiába keres, mert mit is keres? A boldogságot. Amiből nyolc van, mégis a kilencediket keresik; a boldogság kék madarát ... sárga pöttyökkel.

Ezektől a sárga pöttyöktől igazán jók Sándor György szövegei de ha nem lenne mögöttük a boldogságkeresés morális kérdőjele, akkor Sándor György egyszerűen csak humorista lenne, jót nevetnénk az estjein, és hazamennénk aludni. Igy viszont nyugtalankodunk és gondolkozunk. Sok mindenen, kicsin és nagyon. A fokozatok fontosságán és az ap-

Sándor György (Kanyó Béla felv.)

róságok lényegességén. „Az első generáció felejt, a második elfelejt, a harmadiknak már eszébe se jut" - mondja Sándor, s először így egészíti ki: „boldog új évet kívánni", másodszor, a műsor finálójában pedig: „igazságot szolgáltatni", Mert igenis, összefügg a kettő, a jókívánság mint megőrzendő, hagyományos formalitás, és az igazságszolgáltatás mint erkölcsi és történelmi feladat. Hiszen az igazság az, amit keresni kell, az igazság és a szeretet a többi, a „boldogság", hozzá adatik. Ha jól keres az ember.

Sándor György új műsorában nagyon sok mindenről beszél és nagyon sok nevet említ, különféle értékskálák képviselőit; az állatövi jegyek örvén vonja be játékába a közönséget, és rock-muzsikusok nevéről ugrik át többé vagy kevésbé elkoptatott jelszavakra; nagyon sokat tud, és nagyon sok mindent hiányol embertársaiban. Sok és sokféle tudást szeretne átadni, előásni a feledésből, megőrizni és megőriztetni, velünk, nézőivel-hallgatóival, s főleg a fiatalokkal: történelmi és irodalmi ismereteket, nemzettudatot és emberségtudatot. Nagyon jól ismeri a költészetet, művészetet, irodalmat; orosz klasszikusokat idéz és József Attilát, hol Jelenits István megfogalmazását illeszti szövegébe, hol Tarkovszkij Rubljov-filmjének hősével, a repülni vágyó Jegoruskával azonosul. Ilyen maximalista emberépítő igénnyel csak az léphet fel, aki játszani is nagyon tud és Sándor György itt is nagy lendülettel bocsátja szárnyra humorfantáziáját, akár a képtelenségig. Az olyan lelemények, mint Pista bácsi válasza a kérdésre, hogy boldog ember-e, „Hát . miért ne? Lehetek boldog is, ha muszáj ! Mint a ‚eniszej !", kis szójáték-remeklései, minta „Hifi a pifi", *vagy* „Galaktik a katona, mert megázik a lova", alkalmi és általánosító szentenciái: „Egy életünk is kétéltű ... a vízibugy", „Még a mosópor is fékező hatású", „Már a jó szándék is behozatalra szorul", „A táj-szépség a fennálló társadalmi rendszertől független", „Az ólomkatona is lehet tüdőbajos"; a könyvcím: „Ürügy a cárizmusra. Olcsó vászonkötésű, mókás rém-tettek", „Vagy ahogy az amerikai mondaná: Bírd ki és józanodj! Öld meg és unatkozz!" a legigényesebb irodalmi ínyencet is elgyönyörködtetik, de a ne-vettetést szolgáló egysíkúbb tréfálkozásai sem olcsók. Például a telefonjátékok, a zenélések. A második zenélésnél, az egyetlen billentyűt le nem ütő zongorista bemutatásánál jegyzi meg Sándor György, hogy „ehhez nagyon kellene tudni zongorázni", s ezzel egy régebbi műsorának másik számában hallott mondatot idéz emlékezetünkbe: a kalauz-tréfához fűzte hozzá, hogy csak akkor lehet megcsinálni, ha nagyon érvényes jegye van az embernek. E Sándor György-i gondolatmenet alapján mondhatjuk mi is, hogy aki így parodizálja az álpátoszt, az megengedheti magának az igazit: mű-sora záró számában megengedheti magának írók és művészek idézését „tizenhatmillió élő magyar kortárs" reprezentánsaként, ő, aki maga is író és művész; s míg tudván tudja, hogy az alkohol-lista „Magyarországon a rövid élet titka", átélve tragikumát a korán eltávozottaknak és a világba szétszórtaknak, mégis azért kapkod halként levegőért avagy vízért, hogy addig az utolsó, ne túl korán érkező pillanatig értelmesen és szépen éljen az ember a négy folyó és három bérc honában. Hiszen a horog nemcsak arra való, hogy az élőlények egymást öljék-csalják, beadjanak egy horogütéssel a másiknak, horogkeresztet eszkábálja-nak vagy akasztófát; horog az is, amit horgolunk, terítőt vagy háziáldást a falra, s ha a szöveget a hittel és a reménnyel kezdjük, talán végül a boldogságig is eljutunk. Csak ki ne mondjuk, amit Sándor György se mond ki; hiszen „Az eszmék tiszta csontváza nem a horog!".

Lucus a non lucendo: az ellenjáték szabályai szerint lett HOROG a címe Sándor György hetedik önálló műsorának.

négyszemközt

BALOGH GÉZA

Abszurd-e a cseh abszurd?

Beszélgetés Ladislav Smočekkel

Május 13-án mutatta be a budapesti Katona József Színház Ladislav Smoček *Dr. Burke különös délutánja* című komédiáját. A kitűnő író - aki „mellesleg" a prágai Činoherní klub nem kevésbé ki-tűnő rendezője - a premierre Budapestre látogatott. Smoček egyike azoknak, akik a hatvanas évek közepén groteszk komédiáikkal megteremtették azt az irányzatot, amelyet mi „cseh abszurdnak" neveztünk. A cseh abszurd fogalma nyilván abból a nemes szándékból született, hogy megkülönböztesse mind a Ionesco, Beckett és Pinter nevével fémjelzett dramaturgiától, mind pedig a Smočekékkel szinte egy időben jelentkező „lengyel abszurdoktól", Różewicz antiszínházától és Mrożek első komédiáitól. Bár a cseh abszurd java termése is azon melegében olvasható volt magyarul (Smoček *Labirintusa* egy évvel, *a Doktor Burke* három évvel a keletkezése után jelent meg A *nagy paróka*, illetve *A játszma vége* című antológiákban), a színházak nem tudtak mit kezdeni velük. Vagy el sem játszották (ahogy Smoček műveit), vagy ha mégis, akkor félreértve, ártalmatlanná és értelmetlenné hígítva. Az abszurd fogalma azóta drámatörténeti fejezetté szelídült, az időállóbb művek szerzői pedig tiltakozni kezdtek a felületes, mechanikus besorolás ellen, vagy újabb műveik-kel cáfolták az elhamarkodott kategorizálást. Sejtésem Ladislav Smoček eseté-ben is beigazolódott: személyét, írói munkásságát tekintve joggal tiltakozott a „cseh abszurd" besorolás ellen. Pedig botcsinálta riporterként nem vittem magammal *A játszma vége* című kötetet, amelynek jegyzete 1969-ben - ezt írja: „A Dr. Burke különös délutánja (1966) a »szocialista abszurd dráma« létjogosultságát próbálja bizonyítani. Nem filo*zófiát* importál, csupán formai eredményeket, kipróbált eszközöket, sikeresnek bizonyult fogásokat." Óvatosabban próbáltam megfogalmazni első kérdésemet.

Öntől, a legautentikusabbtól, a hatvanas évek cseh új hullámának képviselőjétől kell megkérdeznem: valóban létezett-e cseh abszurd dráma, cseh abszurd színház, jogos-e az ilyenfajta kategorizálás - amelybe az ön műveit is be szoktuk sorolni - vagy a könnyebbség kedvéért ragasztottunk azonos cím-két különféle ízlésű és szándékú drámaírók munkásságának jelölésére?

- Úgy hiszem, a kérdésre nem adhatok egyértelmű választ, ami a korszak többi íróját illeti. Csakis a személyes véleményemet mondhatom el a témával és - elsősorban - önmagammal kapcsolatban. Nem voltam és nem vagyok híve annak, hogy a színházat túlságosan szigorú normák közé szorítva osztályozzuk.

- *Hogy beskatulyázzuk .. .*

- Hogy beskatulyázzuk. Hogy folyton azt kutassuk, ki melyik kategóriába illik bele. Természetesen nem azt mondom, hogy a világ drámaírását nem lehet bizonyos irányzatok szerint besorolni - ezt az esztéták és a színházi teoretikusok megtehetik és meg is teszik. Én nem mernék ilyesmire vállalkozni, különösen arra nem, hogy önmagamról megállapítsam, hova, melyik kategóriába tartozom. Az is meglehetősen furcsa érzést vált ki belőlem, hogy tudomásul kell vennem: engem is besoroltak ide vagy oda. Mert itt van például *a Doktor Burke,* amelynek épp most zajlott le a bemutatója Budapesten. Ezt a darabomat játszották és játsszák a legtöbb országban, és én erről sem mondanám, hogy az ún. abszurd színház kategóriájába tartozik. Akkor sem, ha keletkezésének idejét nézem, és akkor sem, ha szerkezetét próbálom vizsgálni. Vagyis sem drámatörténeti, sem műfajelméleti szempontból nem állít-ható, hogy az abszurd színház valamiféle jellegzetes megtestesítője. Ehhez persze hozzá kell tennem, hogy bár mostani formájában valóban 1966-ban került nyilvánosságra, valójában már 195 7-ben megírtam, amikor nem hogy különös vonzalmat nem éreztem magamban az abszurdok iránt, de jószerével azt sem tudtam igazán, mi fán teremnek. És ha valaki a két változatot összeveti, meg-győződhet róla, hogy a darab első fele mind szerkezetében, mind a verbális kifejezésmódját illetően megőrizte az első verzió nyomait. A tényt, hogy a *Doktor Burke a* köztudatban az abszurd színház-hoz kapcsolódik, én csakis magával a megjelenés időszakával, a hatvanas évek közepével tudom magyarázni. Minden időszaknak vannak divatos áramlatai, és olyankor mindent, ami akkor keletkezik vagy kerül közönség elé, ebbe sorolnak. Amikor abszurd drámák vannak divatban, akkor minden, ami csak egy kicsit is hasonlít erre a modellre, abszurd drámává lesz. Most a nosztalgiahullám korát éljük, most ez a veszély fenyegeti az írókat akkor is, ha eszük ágában sincs a nosztalgiával foglalkozni. Nekem természetesen soha nem állt szándékomban abszurd komédiát írni, s hogy nem vagyok „általában" abszurd szerző, azt bizonyíthatják más darabjaim, amelyeknek egészen más a hangvételük, a szerkezetük, a stilizáció mértéke.

- *Például a* Piknik .. .

- Igen, *a Piknik is* egészen más, pedig azt a *Doktor Burke* első változata után írtam. Ha egyáltalán vágyom valamilyen besorolásra - mint ahogy nem vágyom -, akkor én annak örülnék legjobban, ha a cseh folklór, a cseh népszínház, a naiv művészet egyfajta folytatójának tekintenének. Nem lehet tagadni, hogy néhányan az abszurd humor elemeit veszik észre egyik-másik darabomban, ahogy ön is említi. És az is tény, hogy sokan az abszurd színházzal azonosítanak engem, ahogy Magyarországon is tették vagy teszik. De nem értek egyet ezekkel. Nem tudatos vonzódás ez nálam az abszurdhoz, inkább arról van szó, hogy én így reagálok a humorra, a nevetésre, bizonyos élethelyzetekre.

- *Igen, ez természetes és érthető; minden túlzott általánosítás veszélyes, mert leegyszerűsít. A hibát nyilván ott követtük el, hogy nem ismertük igazán az egyes műveket, nem a sajátosat, az egyénit akartuk felfedezni, hanem tendenciákat vizsgáltunk. Pedig ugyanerre az időszakra esik minálunk Örkény* Tótékjának *első színpadra kerülése, akit ugyanennyi erővel lehetne a „magyar abszurd" megteremtőjének nevezni. Ahogyan az ő szín-padi művei, az epika talajából kinőtt tragikomédiái - szerintünk - jellegzetesen magyar művek, úgy az ön és kortársainak groteszkjei, nonszensz játékai, parabolái is mélyen* gyöke-*reznek a cseh irodalmi és színházi hagyományokban. Ezek az előzmények - úgy vélem - világosabban nyomon követhetők önöknél, lé-vén, hogy a groteszknek erőteljesebb hagyományai vannak, mint nálunk. A hagyományos magyar dramaturgia sokáig ellenállt az abszurd allegóriáknak, a képtelenné sarkított valóságábrázolásnak, amely azután Örkény művészetében oly meghökkentő erővel jelentkezik. Aligha tévedek, ha a* Doktor Burke, *a* Labirintus *és az ön más, ilyen zsánerű groteszkjei mögött ott sejtem a hašeki és čapeki hagyományokat, meg Voskovec+Werich Felszabadult Színházának tapasztalatait.*

- Ez sem tudatos. De cseh vagyok, cseh földön születtem és élek, bizonyára így van tehát, ahogy ön mondja. Haše-

ken nagyon szeretem, Werichet élete utolsó szakaszában alkalmam volt közelről megismerni, láthattam-olvashattam minden megnyilvánulását, íróit és színészit egyaránt. Hogy az ő tapasztalatai benne vannak-e az én munkáimban, ezt nem tudom megítélni. Én csak azt tudom, hogy *a Doktor Burkét* azért neveztem „kendőzött komédiának", mert a hazugságról, az őszinteség hiányáról, a szerepjátszásról szól. Eltúlzott, végletes helyzeteket ábrázolok, deformálom a valóságot. Paradox helyzetek sorozatát próbáltam színpadra vinni. Még mindig arra a kérdésre visszatérve, hogy abszurd komédiákat írok-e, vagy konkrétabban, hogy abszurd komédia-e a *Doktor Burke,* hadd mondjam azt, hogy szerintem itt inkább a „crazy comedy" vala-milyen fajtájáról van szó. Nem egészen abban az értelemben, ahogy a némafilm-burleszkek, inkább lélektani crazy, pszichológiai burleszk. Ezért van a darabban annyi paradoxon és annyi meghökkentő, képtelen és sokkoló részlet. Igazi emberi témát próbáltam felvetni, ahogy minden író, aki életképes drámát szándékozik létrehozni. Talán több réteg is kitetszik belőle, de alapvetően én egy emberi portrét akartam megírni, egy bizonyos ambíciókkal teli, de sikertelen férfiú arcképét, aki bizonyos dolgokat szégyell és rejteget. A hipokratáét, nagy H-val. Ez az emberi vonás érdekelt engem a legjobban. Etikai probléma ez: olyan emberről van szó, aki jó- akar, fennen hirdeti a jót, de áldozatot nem hajlandó érte hozni, a kis-ujját se mozdítja azért, hogy valóban jót cselekedjen.

Talán éppen ezért maradt mindmáig aktuális a darab. Hosszú idő telt el azóta, hogy - ha szabad így mondanom - az ön darab/a igazán „divatban volt". Akkor a magyar színházak nem vettek róla tudomást, de most, 1983-ban, egy fiatal budapesti színház bemutatta. Bizonyára azért, mert úgy gondolja, ma is fontos mindaz, amit elmond a világról, mirólunk.

- Megvallom, ez a legnagyobb öröm számomra. Örülök, hogy 1983-ban is életképesnek bizonyul, hogy a témája nem veszített aktualitásából. Igen, biztos ezért játssza a Katona József Színház, és ezért kerül színre több más országban is.

Nos, akkor talán a szokványos udvarias kérdést is feltehetem: mi a véleménye a budapesti előadásról ? Nem szeretek ilyet kérdez-ni, hiszen az írónak nem illik ilyenkor bíráló észrevételeket tennie. De tizenhét évvel a darab megírása után talán elfogulatlanabb szemmel nézi ifjúkori komédiájának sorsát ...

Nem tudom, nem hiszem, hogy objektív tudok lenni. Annyi bizonyos, hogy ennek a darabnak nincs semmiféle receptje arra vonatkozóan, miként kell vagy miként lehet színpadra állítani. Szabad kezet kínál az értelmezéshez, a mindenkori rendezőn múlik, mit emel ki belőle, mit hangsúlyoz és mit tompít vagy hanyagol el. Jó néhány hazai és kül-földi előadását láthattam, és azt tapasztaltam nagy örömmel, hogy nincs alapvető különbség az értelmezést illetően, csak a rendező és a színészek erején, tehetségén múlik, milyen produkció jön létre.

Időben sincs különbség ? Úgy értem, hogy nem más egy 1966-os, 1970-valahányas és egy 1983-as előadás?

-- Lényegében nem. -

Nem ?

- Hangsúlyozom, hogy lényegében. Nem hiszem, hogy az adott időszaknak jelentős szerepe van az interpretációban. A rendező egyéniségének, annak igen, meg a tervezőének, a színészekének. Azon múlik, hogy őket mi ragadja meg a darabból, mi érdekli őket, vagy mit tekintenek mellékesnek.

De ez, mivel nincsen recept hozzá, mégis-csak alapvetően meghatározza mind tartalmilag, mind művészi kvalitásait illetően az előadást. Miről szól ön szerint a budapesti Doktor Burke:'

- A Katona József Színház előadását azért szeretem., mert komolyan veszi a legképtelenebb szituációkat is. Gelley Kornél nagyszerű és hiteles, mert komolyan hisz abban a téveszmében, hogy beteg, hogy meg fog halni. És a szerep drámai vétsége, hogy nem tud hinni másoknak, döbbenetes erővel hat a játékában: a Nagy Őszinteség hazug álarca mögé rejtőzik. Már majdnem igazán őszinte. Csak egy hajszál választja el, de ez a. hajszál a szerep, a darab igazságának kulcsa.

- Ön Prága egyik legizgalmasabb színházi műhelyének, a Činoherní klubnak a rendezője. Érez-e, lát-e valamilyen rokonságot az önök immár Európa-szerte nagyrabecsült együttese és Budapest legfiatalabb színháza, a Katona József Színház között ?

- Feltétlenül sok a hasonlóság, bár egyelőre nem tudnám egészen pontosan megfogalmazni, miben fedezhető fel ez a leginkább. Úgy vélem, mindkét színháznak vannak ma már olyan jelentős művészi eredményei, amelyek a most kialakuló szorosabb baráti kapcsolat révén kölcsönös inspirációkra adhatnak lehetőséget. Rövid ittlétem során természetesen láttam a Katona József Színház néhány előadását, amelyek egyértelműen azt bizonyítják számomra, hogy máris kiváló eredményeket ért el ez az együttes a szín-padi igazság keresésében és megfogalmazásában. A Činoherní klub mint ön is tudja nagyon népszerű Prágában, állandóan telt házakkal játszunk, s ahogy itt tapasztaltam, a budapesti közönség körében is hasonló érdeklődés és rokonszenv kíséri a Katona József Színház tevékenységét. Én jó húsz esztendeje, hogy utoljára Budapesten jártam, még a Laterna Magica vendégszereplése kapcsán, amelynek akkor tagja voltam. De sok szépet és jót hallottam erről az együttesről, ezért kettős izgalommal vártam a személyes találkozást velük és darabommal Örülök, hogy cseppet sem kellett csalódnom, hogy hírnevük és művészi rangjuk kézzelfogható valósággá lett számomra. Nagyon komoly és megfontolt művészeket ismertem meg ebben a színházban, olyanokat, akik eltökélten hisznek a színház felelősségében. Azt hiszem, ez az a pont, ahol mélyen egyetért egymással a prágai Činoherní klub és a budapesti Katona József Színház.

világszínház

KOLTAI TAMÁS

Mnouchkine és a többiek

Fesztivál Münchenben

Előbb *a többiekről.*
A hatodik müncheni Nemzetközi Színházi Fesztivált Franciaország és az NSZK színházi kapcsolatainak jegyében rendezték meg. Ez annyit jelent, hogy két hét alatt csak francia és német előadásokat lehetett látni. A város Angol Kertnek nevezett részének füves rétjén ahol kisebb-nagyobb cirkuszi sátrakat állítottak föl -, néhány városszéli raktárépület-ben, egy kimustrált vasúti szerelőcsarnokban, sőt hagyományos színházépületekben is.

A kínálat a hasonló fesztiválok szokásos lehetőségeit nyújtotta, az egyszemélyes színháztól a szuperprodukciókig. A műsor - vulgárisan - szedett-vedettnek, finomabban eklektikusnak nevezhető. A franciák nagyágyúnak szánt Chéreau-rendezése, Bernard-Marie Koltés *A néger és a kutyák harca* című darabja a nanterre-i Théâtre des Amandiers előadásában, ha rádiójátékként hallgatom, kényelmes karosszékben, meleg szobában, még érdekes is lehet. De egyvégtében két és fél órát ülni egy jéghideg hodályban, s nézni a cselekménytelen cselekményt, aminek egyetlen érdekessége, hogy egy pilléreken álló országútszelet alatt (ezt tökéletes naturalizmussal kasírozták) lakókocsis személyautókon, terepjárókon, furgonokon furikáznak a szereplők, akiket a befújt működ miatt egyébként alig látni - mindez egy kicsit sok volt. Hiába a hangkulisszák bravúros működése, hiába az előadás végi sziporkázó tűzijáték és lövöldözés, hiába Michel Piccoli a főszerepben ... Normálisan az egész csupán érdektelen lett volna, de a körülmények miatt elvisel-hetetlen volt.

A fesztivált, mint ez az utóbbi években megszokott, elborították az úgynevezett táncszínházak. Ebben a műfajban még mindig Pina Bausch wuppertali együttese a legjobb. *Szegfűk* című előadásuk hosszúra nyújtott tréfákból áll - legszívesebben tánckabarénak nevezném -, amelyek egy része szellemes, bár minden jelentés nélküli mozgáskompozíció, más részük gunyoros akrobatajelenet, napi visszásságok kifigurázása, a valóság abszurditására rájátszó táncetűd. Bausch együttesének tagjai egyéniségek. Inkább csúnyák, mint szépek, de groteszk személyiségükből hallatlan báj és közvetlenség sugárzik. Csak ez fogadtatja el például azt a körülbelül tízperces jelenetet, amelyben egymástól jókora távolságra elemelt papírpoharakból ide-oda csurgatják a vizet, és közben rövid monológokat asszociálnak a csurgás félreérthetetlen hangjára.

Rosszabb, ha a kimódolt tánckompozíciónak „komoly tartalma" van, mint a heidelbergi színház *Mars* című produkciója esetében. itt egy fekete zongora áll a szó szoros értelmében a középpontban (amely időnként elgázolja a szereplőket, máskor meg az egyik lába körül tekergőznek a táncosok), de a végtelen terjedelmű játékban felsorakoztatott számtalan mozgásvariáció egyre unalmasabb. Meg kell adni, különös volt, ami-kor az egyik színészt, miközben a földön kúszott, ruhája különböző részeinél leszögeztek a padlóra, de ő ügyesen kibújt belőlük, és az alsónadrágnál sikerült fölkelnie. Hogy miről szól Fritz Zorn regénye, amiből az előadás készült, azt sajnos nem tudom.

Érdekes megfigyelni a közönség reagálását ezekre az általában hosszú, több órás előadásokra. Az elején, öt-tíz perc után sokan fütyülnek, pfujolnak, de furcsa módon, az idő előrehaladtával, ami-kor már sokadszor ismétlődik ugyanaz, úgy látszik, fokozatosan hozzászoknak a stílushoz, és amikor az ember azt hinné, hogy kezd elegük lenni belőle, akkor épp fölöldódnak, és egyre többet tapsolnak. A végén pedig nagy az ováció.

Voltak persze szabályosabb előadások is. A francia Les Fédérés társulat egy cirkuszsátorban - az említett két táncprodukciónak is sátor volt a színhelye

Büchner *Leonce és Lénáj*át adta elő, a darab keserű, szkeptikus filozófiájának teljes mellőzésével. Az egyetlen érdekesség az volt, hogy a szereplők egy része a zenekarban is játszott. Az orkesztra a függöny mögött helyezkedett el, a cselekmény bizonyos pontjain a függöny felgördült, s a zenészek láthatóvá lettek. Nagy sikert aratott a Popo királyt alakító liliputi színész. Az előadás végén a közönség hosszan ünnepelte a felhőtlen boldogságban egymás karjába omló szerelmeseket.

De szerencsére eljött Münchenbe Mnouchkine is és társulata, A Nap színháza. *A II. Richárd* és a *Vízkereszt* Mnouchkine Shakespeare-ciklusának első két része. A további, készülőben levő elő-adások: a kétrészes *IV. Henrik, az V. Henrik* és a *Felsült szerelmesek (Lóvá tett lovagok). Az,* hogy „készülőben levő", szó szerint értendő. Az első bemutatót kétéves próbaidőszak előzte meg, de ezalatt nemcsak a *II. Richárdot* próbálták, hanem a többi darabot is. A ciklus gondolati szerkezete, stiláris íve „papíron" vagy „fejben" nyilván készen van; a *Felsült szerelmesekről* például már előre tudni lehet, hogy összes szerepét nők játsszák. *A II. Richárd* és *Vízkereszt* láttán annak megjósolásához sem kell váteszi tehetség, hogy a királydráma-vonulatban a feudális Anglia hatalmi harcainak tablója fog kirajzolódni, az újabb vígjáték pedig a dekadens és élet-erős érzelmek bohókás-bohócos szerelmi koreográfiáját árnyalja majd tovább.

De mindezt miért a távol-keleti színjátszás eszközeivel? - ez itt a kérdés.

A választ azzal kell kezdeni, hogy a 11. *Richárdnak* és a Vízkeresztnek van egy előzménye Mnouchkine pályáján. A *Szentiványéji álom.* Amikor ezt az előadást 1968-ban, a montmartre-i Medrano-cirkuszban láttam, még nem sokat tudtam Mnouchkine-ról. A Théâtre du Soleil, vagyis A Nap színháza ekkor már négy éve létezett, de mai otthonukat, a III. Napóleon építtette vincennes-i tölténygyárat, a Cartoucherie-t csak később kapták meg. Minderre többek között azért is jó emlékeztetni, mert az alkalmi Mnouchkine-kommentátorok, akik hajlamosak az 1789-től kezdeni a Mnouchkine-időszámítást, elfelejtik, hogy A Nap színháza már 1964-ben megalakult, s a rendezőnő nem csupán kollektívan előállított szövegek alapján hozott létre színpadi kanavászokat, amelyek felől nézve a *II. Richárd,* persze, a „hagyományos dráma" felé tett fordulatnak látszik. Az igazság azonban az, hogy A Nap színháza Ariane Mnouchkine rendezésében Gorkij *Kispolgárokjával* kezdett, Arnold Wesker Konyhájával és a Théophile Gautier nyomán adaptált *Fracasse kapitány*nyal folytatta, majd *a Szentiványéji álom* következett még mindig az *1789* előtt.

A cirkuszporond durva állatbőrökkel letakart fövenyén a *Szentiványéji álom* eltávolodott a kecses tündérjátéktól, hogy föltárja a vad vágyak és szorongások világát. Ne felejtsük el: két évvel voltunk Brook színháztörténeti korszakhatárt jelölő rendezése előtt! Az előadás egyik

kritikusa szerint Franciaországban ezzel az előadással játszották el először *a Szentivánéji álmot.* Ezt ott írták le, ahol nem sokkal korábban Vilar egyik leghíresebb rendezése éppen *a Szentivánéji álom* volt.

Mnouchkine már akkor a mozgás színpadi dramaturgiájával oldotta föl a szószínház verbális uralmát. Valójában előtte is: Wesker *Konyhájában,* amely egyik recenzense szerint balett lett A Nap színháza előadásában; mint írta, „különböző színpadi technikák keresik egy-mást soha nem látott kombinációban". Erre a mondatra érdemes fölfigyelni. A Szentivánéji-előadás mintegy keresztülhúzta a klasszikusjátszás európai hagyományát. Mendelssohn zenéje helyett üstdob és dzsesszhangszerek szóltak. Az állatbőrökön mezítláb lépdelő szereplők a járás és a tánc között koreografálták meg mozgásukat. Az athéni szerelmesek ruhája hindu tunikára emlékeztetett. A porond üres terében függönyként aláhulló mozgó pannók sövénye szolgált takarásul.

A nyugat-európai naturalista színpadi technikák kissé szertelen fölváltása ezzel a félig ösztönösen „keleties", kultikus színház felé hajló stilizációval most, a *II.* Richárdban és a *Vízkeresztben* szigorodott nemcsak tudatossá, hanem diszciplináris, zárt formarendszerré. Akrobatikussága már az *Aranykorban* is fontos szerephez jutott; csakhogy ott anekdotikus mai „szkeccsek" laza füzérében. Shakespeare-rel viszont partnert kapott a rendező; a keleti jelzésrendszer egy ön-magában szuverén, totális drámai világgal került szembe.

Mnouchkine-t ugyanaz vezette a távol-keleti színházhoz, ami annak idején Brechtet. Egy másfajta, a lapos naturalizmustól elütő színházi nyelv keresése. A gesztikus színjátszás végtelen árnyalati gazdagsága, formálissága és elidegenítő ereje. A színész testének, fizikumának eszközként való fölhasználhatósága. A verbalizmus és a pszichologizáló játékstílus mellett a sajátosan színházi metakommunikáció visszaállítása eredeti jogaiba. A szövegen inneni és túli kifejezés, a mozgás, a tánc, az akrobatika újrafelfedezése. Mindaz, ami az utóbbi évtizedekben -- Artaud-tól Grotowskiig és Brooktól Strehlerig - a legtöbb színházi újítót vagy összegezőt hatalmába kerítette. Ha megértjük Brook elragadtatását, amivel Kuroszava Macbeth-adaptációjának ennek a vad és barbár japán szamurájtörténetnek adózott, már lelkileg közel kerültünk Mnouchkine *11.* Ri*chárdjához.*

Michel Piccoli (háttal) **A** néger és a kutyák harca című előadásban (Théâtre des Amandiers)

A különbség az, mondhatnák látszólag jogosan a szkeptikusok, hogy Kuroszava a maga világába honosította, saját művészi anyanyelvére fordította le Shakespeare-t, Mnouchkine azonban valami tőle is, a daraboktól is idegen rendszert kényszerített rá, amikor a *11. Richárdot* kabuki drámává, a *Vízkeresztet* hinduperzsa kathakali táncjátékká minősítette.

Csakhogy nem erről van szó. Mnouchkine-nak természetesen eszében sincs kabuki drámát vagy kathakali táncjátékot rendezni. Legföljebb átveszi a mozgásrendszer-stilizációjukat. Ennél többet föltételezni már csak azért is képtelenség, mert mind a kabuki, mind a kathakali közmegegyezéses gesztusok pontosan meghatározott jelentésrendszeréből áll, aminek nem csupán a színész, hanem mint passzív befogadó a közönség is a birtokában van. Ebben a gesztusrend-szerben a könyökhajlítástól a szemöldök-rántásig minden apró mozzanatnak ön-álló jelentése van, amit a színész generációk során örökül az elődöktől, és örökít az utódokra. Ezt európai színésznek megtanulni lehetetlen és értelmetlen.

Mnouchkine kabukija tehát nem valódi kabuki (illetve *no* és *bunraku,* minthogy az ősi japán színjátszásnak ez a másik két formája is beleoldódik a *II. Richárd* előadásába); s kathakalija sem valódi kathakali.

Akkor meg minek az egész? - kérdezhetjük kajánul. Ágaskodik bennünk a kételkedés ördöge: nem valami dilettáns dolog ez?

A hatalmas, üres színpadot világos színű, puha, süppedős szőnyeg borítja; elöl lefolyik egészen a közönség első padsoráig. Oldalt, paravánok mögött, alig elválasztva a színpadot és a. néző-teret magába foglaló színházi tértől, tanyáznak a színészek. Ahogy elhaladunk mellettük, hogy elfoglaljuk helyünket, a paravánok között szabadon hagyott nyíláson beleselkedhetünk az öltözőbe. A családias kitárulkozás nemcsak a társulat közösségi eszményéről árulkodik. Van ebben valami más is. A kukucskaöltöző a kukucskaszínház ellentéte. A színésszel színész mivoltában ismerkedünk meg, tudjuk, hogy őt fogjuk látni egész idő alatt, nem azt a „másik valakit", akinek a bőre alá el akarja tüntetni az egyéniségét. Már itt tudomásul vesszük: színészek játszanak szerepet.

Továbbhaladva megszemlélhetjük a hangszerek terítékét. Gongok, harangjátékok, fafúvósok, dobok, ismerős és ismeretlen instrumentumok. Mindössze ketten játszanak majd rajtuk. Majdnem mindvégig *szól* valamilyen zenekíséret. Rikoltó, dübörgő vagy lágy pengető hangok festik alá a beszédet, az akrobatikus futások ritmusát a dobok adják meg.

A színpad négyszög alakú dohogóját hosszanti vonalak tagolják egyenlő szalagokra. Kétoldalt két-két folyosószerű út vezet le a színpadról, a jobb oldaliak függönnyel ellátott, félkör alakú sátorban végződnek. Végigszaladva az úton, innen indulnak és ide érkeznek a szereplők, miután vagy mielőtt láthatatlan kezek félrerántják előttük a függönyt. A fenékfalat a színpad teljes szélességében több méter maga színes horizontfüggönyök takarják. Egymás mögé vannak fölfüggesztve, némelyiküket kézzel festett ábrák Nap-, Hold- vagy csillagstilizációk borítják. A jelenetek végén, zenei akkordtól kísérve, gyönyörű zuhanással hullik le egy-egy kortina, hogy rögtön fölfedje a következőt.

A távol-keleti színház mozgásstilizációinak adaptálására, ha nagyon akarjuk,

Víztöltögetők **Pina Bausch wuppertali táncszínházában**

A Les Fédérés társulat Leonce és Léna-előadása

A II. Richárd Mnouchkine rendezésében (elöl a címszereplő: Georges Bigot)

még színháztörténeti indokot is lehet keríteni. A japán kabuki játék körülbelül abban az időben alakult ki, amikor Shakespeare tragédiái születtek; az indiai kathakali is ugyanekkor (vagy csak valamivel később), a XVII. század folyamán nyerte el végső formáját. Ez azonban, végül is, mellékes. *A II. Richárd* „kabukizálása" - ha már párhuzamot keresünk - különben sem az Erzsébet-kori reneszánsz világát tükrözi, inkább a drámai történés idejének, a korábbi, feudális állapotoknak megfelelő társadalmi helyzetet. Richárd mint abszolút uralkodó jelenik meg a feudális oligarchák élén, Az udvar zárt tömbben rohan be a folyosószerű úton, a színészek még egyszer megkerülik a színpadot, mielőtt zsinórban, szétterpesztett lábbal, testüket az indulat lassú hullámzásával állandó mozgásban tartva megállnának, szemközt a nézővel.

Richárd arca merev-fehérre festett, néhányan öregmaszkot viselnek, mások arca fedetlen. A címszereplő Georges Bigot, csakúgy, mint a többiek, érdes és erős, monoton torokhangon recitálja a szöveget. (Mindkét darabot húzások nélkül adják elő, Mnouchkine fordításában, a játékidő, félórás szünet közbeiktatásával, négy-négy és fél óra.) Időnként vad ugrással veti magát a trónt jelképező emelvényre. Megáll, sarkon fordul, jobb lábát széles ívben röpítve dobbantja a földhöz. A többiek ugyanígy. A szóhoz jutó szereplő kissé előrelép, félig Richárd felé fordul, majd szövege befejeztével visszaáll a helyére. A szereplők lassú hullámmozgása, ami egyszerre sugall dinamikát, és a gesztus formába dermedtségét is képes megérzékíteni, egyetlen pillanatra sem áll le. Amikor „lóra ülnek", a helyben toporzékoló vagy vágtató paripa gyönyörű mozgása faunszerű figurává forrasztja össze lovat és lovast; a fej-tartás büszke és merev, mimika nincs, a maszk nélküli arc éppoly rezzenéstelen, mint a maszkos; az egész mozgásrend-szer - a kissé roggyant tartásban végre-hajtott futás, a fölvetett fej - és a szöveg gutturális szavalása kegyetlen erővel sulykolja belénk az ábrázolt társadalmi rend tradicionális-hierarchikus fölépítését.

Meg lehet kérdezni, hogy nem fenyegete-e a forma eluralkodása a tartalom fölött. Kétségtelen: Mnouchkine maga panaszolta föl egy interjúban a mai szín-ház érzéketlenségét a forma iránt, s rész-ben ezzel magyarázza, hogy a keleti szín-házhoz fordult inspirációért. Az is tör-vényszerű, hogy ezáltal eleve lemondott

a pszichológiai árnyalatokról, a személyiségrajz részletező gazdagságáról, a „koronás Hamletnak" tartott Richárd pascali mélységeiről (az utóbbi „deficitet" az előadás egyik francia kritikusa föl is rótta neki). Találkozni olyan véleményekkel, amelyek elismerve a produkció stiláris bravúrjait, *az értelmezést* hiányolják *a II. Richárdból; a* primér közlés „napra kész" frisseségét, amit eltakar a briliáns színészi technika. Be kell látnunk, hogy ebben is van némi igazság. Valóban nehéz új részleteket fölfedezni Mnouchkine *II. Richárdjában* - mert nincsenek benne tartalmilag fölfedezendő részletek. Nehéz végigelemezni a szituációkat - mert nincsenek benne hagyományos értelemben vett szituációk. Nehéz „lefordítani" mai életünk aktualitásaira - mert nem hétköznapian aktuális. Mnouchkine nem szűkíti hozzánk az értelmezést, inkább kozmikusan kitágítja, a szamuráj történet látszólagos konkrétsága ellenére történelmietleníti, modellisztikusan minden korok fölé helyezi.

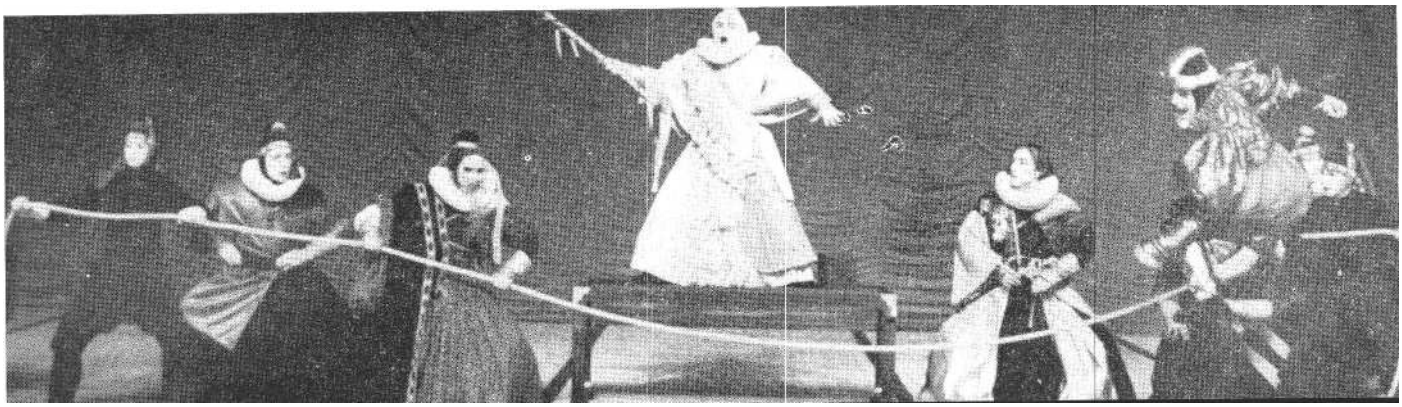
A híres tükörjelenet szinte brechti demonstráció. Richárd tükröt kér, majd az előre odakészített kalapáccsal összetöri az üvegét. A darabokra hullt tükör cserepei mintha a fölkent királyok isteni eredetű, hierarchikus hatalmában való hit széthullását is jelképeznék. Itt válik érthetővé, hogy Mnouchkine miért *a II.* Richárddal kezdi királydráma-sorozatát. Ez a világrend megroppanásának pillanata. Ettől kezdve Richárd fokozatosan kivetkőzik ruháinak gazdag selymeiből, hatalomjelképből meztelen emberré *vá*lik, akit holtában a Bolingbroke-ból díszes jelvényekkel IV. Henrikké koronázott következő hatalomjelkép karjaiba helyeznek. Az ágyékkötős Richárd lassan az emelvény alá gördül, amelyen ugyanúgy, mint ő, a szarkofágok szoborpózába merevítve fekszik az új király. A sírrá lett trón e kettős jelképével ér véget az előadás.

Jelenet A Nap színháza Vízkereszt-előadásából

A *Vízkereszt* játékosságára kevesebb magyarázat kell. A mese röptéhez alkalmazkodnak a lenge, színes indiai kelmékbe öltözött, mezítlábas szereplők, amint fürge futásuk közben hatalmasakat szökellve, a szolgák és komornák pedig jókora napernyőiket ejtőernyőként kiterjesztve benépesítik a teret. Georges Bigot most mint Orsino herceg lamentálja panaszos torokhangján a mélabús szerelmes keleties fájdalmát, a két csodálatos akrobata-bohóc, Philippe Hollier (Böffen Tóbiás) és Clementine Yelnik (Keszeg András) élő marionettként, forgó, tipegő, pipiskedő kelfeljancsi-bábuként bolondozza végig az előadást, s az egész produkció valamilyen finoman ironikus és fátyolosan játékos bájjal fonja körül a shakespeare-i szöveget.

Nincs kommentár, mondhatjuk a diplomaták modorában. A színházi csodák birodalmába tévedtünk, és miközben alig tudunk számot adni élményünk esztétikai minőségéről, nem szabadulhatunk a látottak hatásától.

Jelenet Mnouchkine II. Richárdjából



vendég játékok

PÓR ANNA

Két este a pantomimtalálkozón

Nincsen a XIX. századnak egyetlen némajátékosa, aki halála után olyan maradandó hírnévre tett volna szert, mint Jean-Gaspard Debureau, a Funambules színház Pierrot-ja. Halála óta senki nem beszél pantomimról anélkül, hogy ki ne ejtené az ő nevét. Ő az olasz harlekinádák nagy némajátékszínésze. Írja Debureau életrajzában Tristan Remy 1954-ben. Es valóban így van ez mind a mai napig. Ha nemzetközi pantomimtalálkozót hirdetnek, óhatatlanul a fehér arcú bánatos Pierrot nagy francia utódaira gondolunk, magunk előtt látjuk *a Szerelmek városában* Debureau-t alakító, álmodozva pillangót kergető Jean-Louis Barrault-t és Bipet, Marcel Marceau világhírűvé vált francia csavargóját. Kettejük művészete és közös mesterük, Etienne Decroux kezdeményezése nyomán éledt újjá a harmincas években a nagy francia pantomimhagyomány. Megjelenésükkel alakultak világszerte némajáték-együttesek. A feléledt hagyomány szülőhazájában pedig olyannyira gyökeret vert a fél évszázad alatt, hogy nem csupán a színház megújhodásának, a szóval egyenrangúvá váló gesztusnak, a totális színháznak vált egyik éltetőelemévé, de utóbb még vissza is került a nép közé a boulevard-ra, ahonnét származott. Magam láttam nemrégen tűznyelők és kecsketáncoltatók társaságában fiatal pantomimest tányérozni a St. Germain des Prés templom előtti téren.

Talán éppen a műfajnak oly jellegzetesen francia származása miatt éreztem kellemes meglepetésnek, hogy a Gyermekszínházban bemutatkozó angol pantomimes páros, Justin Case és Peter Waer, nem a nagy francia példák nyomán haladó utánérzésnek mutatkozott, hanem saját hazája színházi tradícióira, az angol clownhagyományra és az angolszász némafilmburleszkre építi fel bohózatát. Műsoruk merít ugyan a francia pantomim eszköztárából, de ennél sokkal kötetlenebb, nem ragaszkodik a stilizált mozgásrendszerhez, és szavakkal, hangeffektusokkal is keveri a némajátékot.

A Frankenstein nyomában című egész estét betöltő komédiájukban két fiatal filmes - miután megöröklik nagyszüleiktől a filmstúdiót - elhatározzák, hogy folytatják a családjuk hagyományát, és elutaznak Erdélybe, hogy megkeressék Frankensteint. Az első részben a veszélyes, kalandos utazást mesélik el, míg a szünet után régi horrorfilm-paródiát látunk. A kissé Stan és Panra emlékeztető párosban a csokornyakkendős Justin Case az ellenállhatatlan klasszikus clown, akivel „mindig történik valami", arcán az állandó bárgyú, boldog mosollyal, míg a magas, karcsú, bricsesznadrágos, kockás pulóveres, jockeysapkás Peter Wear az ifjú angol arisztokrata hűvös elegenciáját affektálja, ironizálja. A mozgáskomikumra épülő kabaréműfaj jeles mestereinek fordulatosan koreografált, fokozódó ritmusban pörgetett gagparádéja remekül szórakoztatja a közönséget. Mindvégig tökéletesen közérthető, minden gag ül, minden poén „bejön".

A veszélyes, kalandos utazás közben enyhe csipkelődéssel ironikus véleményt mondanak erről-arról; a kukacoskodó útlevélvizsgálatról, a mindenkit kihallgatás nélkül, értelmetlenül kivégző katonai rendszerről, az ifjú angol lord társa iránti teljes közönyéről. Végül hátborzongatóan mulattatnak a Frankenstein-féle horrorműfajról készült paródiával, szellemjárással, Drakula-szerű rémalakkal.

Justin Case eredetileg közgazdásznak készült, később Párizsban tanult pantomimet. Humorának varázsa a cirkuszi bohóc gyermetegségében, a szabadjára engedett gyermeki fantáziában rejlik: autón vagy repülőgépen utaznak, Case a volánt (kerek filmdobozt) forgató társa előtt kuporogva, „motort" játszva, berreg, prüszköl, köpköd, végül egyre inkább „bedöglik" hajtóanyag hiányában, vagy hajótörést szenvednek, a filmcsapó tátogó cápa, „akivel" megküzdenek. Case arcjátéka, a közönséggel való kapcsolata kitűnő. Igazi remeklése a „titokzatos" erdélyi Frankenstein-kastélyt körül-vevő mocsáron áthaladó utasok elé ugró béka. Guggolva ugrik oldalvást, a nézővel szemben kuporogva felfújja magát, kidülleszti a szemeit és hosszan „pislog" az egyre jobban hahotázó közönségbe.

Peter Wear, a száraz angol humor szellemes képviselője, ugyancsak értelmiségi típus, eredetileg mérnök, majd író, rendező, színész. Ő is, akárcsak társa, több éves pályafutás, nemzetközi turnék, londoni kabarészerződések után jutott el másfél évvel ezelőtt az egymást kiegészítő szerencsés társuláshoz, amelynek ez most első egész estét betöltő műsora.

A Svájcból hozzánk látogató *Compagnia Teatro Dimitri* nagyrészt a Verscióban, 1975-ben, a clown Dimitri és felesége által alapított színiiskola végzős növendékeiből alakult. Az iskola alap-elve szerint a képzésnél a színház eredeteihez, az artistaművészethez, a cirkuszi játékokhoz és a commedia dell'artéhoz nyúlnak vissza, a mozgás és testközpontúság áll a tanítás középpontjában. (Táncot, akrobatikát, gimnasztikát és improvizációt tanítanak.) 1978-ban a Berlini Ünnepi Hetek alkalmából alakult meg a társulat. *A* most bemutatott *Eperevő sárkány* című, persziflázsra és helyzetkomikumra épülő show-juk arról szól, hogyan alakul át egy színházi társulat cirkusszá. A színház a színházban játék egy utcai énekesről és húgáról szól, akik a felsőbbséget bírálják, és ezért üldözik őket. A beszédtilalmat kijátszva operává, maszkás némajátékká, végső cselként pedig cirkuszi produkcióvá alakítják a darabot. Ilyenformán az előadás második felében egy rokonszenves fiatal artista-társulatnak a vezető kötéltáncos zsonglőr körül csoportosuló akrobatikus, derűs, zenebohócos, kedvesen játékos produkcióját látjuk. De ameddig idáig eljutottunk, végig kellett unatkoznunk egy vékony kis „sztorit" német szöveggel, amatőr szintű énekkel, kis muzsikával. Végső soron tehát félórás kellemes cirkuszi produkciót hígítottak fel egész estét betöltő - illetve be nem töltő - színházi előadássá. Kétségtelenül üdvös, mi több, ma már mind jobban nélkülöz-hetetlen dolog, hogy a színész az énektől a táncig, akrobatikáig tökéletesen ura legyen „hangszerének", *azaz* a testének, és nem is azt kifogásoltuk, hogy nem szüntelen néma mutogatással, hanem beszéddel is közvetítették a darab tartalmát, inkább kissé úgy éreztük, mintha a nagy „pantomim"- és „mozgásszínház"-divattal már-már oda jutnánk, hogy a rangosabb cirkuszok mértékét önálló produkcióként meg nem ütő artistamű-sorok egy kis színészi játékba, zenébe csomagolva, a divatos műfaj védjegyével egész estét betöltő pantomimszínház-ként lesznek majd forgalmazhatók. Lehet persze, hogy ezúttal eleve elfogult recenzensről van szó, akit ez idáig sem tudott - a legnagyobbak, elsősorban a mű-fajt elindító nagy franciák kivételével - egész estén át lekötni a pantomim mint önálló művészet. A most látott két együttes sem győzött meg az ellenkezőjéről. Még a rutinos angol profi duó szellemes gagparádéja is csak nyert volna a felére,

egyfelvonásosra váló tömörítéssel. A kedves zsenge svájciak után pedig így szólalt meg egy néző szomszédom: „Na ezután legalább jobban fogjuk értékelni a Köllőéket." Igy is fel lehet fogni a dolgot. *Az érem* másik oldala viszont az, hogy talán mégsem használ egészen az ügynek a nemzetközi mezőny ilyen szintjének felvonultatása, mert esetleg devalválhatja a hazai pantomimeseink külföldön nyert arany fesztiváldíjait. - A fiatalság tódult a Gyermekszínházba; a külföldi pantomim megjelenése az új, az avantgarde varázsát, vonzerejét rejti magában. De érettebb fejű néző számára is az Artaud- Barrault - Marceau nevekkel fém-jelzett műfaj a színházi forradalom és megújhodás ezer változatát egybegyűjtő fogalom. Teljes joggal, hiszen nemzet-közileg igy vagy úgy, de alapjában már szinte mindenütt úgyszólván szemünk lâttára végbement a nagy változás: az ősi komédia elemeinek, a cirkusznak, akrobatikának, clown hagyomány nak, tánc-nak, pantomimnek, a test feletti uralom minden változatának, a commedia dell' arte improvizációjának visszaáramlása a színházművészetbe. A szó művészetével egyenrangúvá vált gesztus jelbeszédeinek reneszánsza, újrafelfedezése megújította a korábban megmerevedett játékstílust, a színházi koncepciót. De több arcú is egy-ben ez a fejlődés. Minél gazdagabbá válik ugyanis e nyereség által maga a szín-művészet (és ha csakugyan valósággá válik majd a totális színház igazi előadójává, „all round" művésszé nevelt szín-művész eszményképe), annál nehezebb lesz természetszerűleg majd a pantomim dolga, ha valóban az egész estét betöltő, önálló, szuverén művészet igényével óhajt fellépni a jövőben. A fejlődés velejárója-ként, azt hiszem, világossá fog válni, hogy csak ritkán születő, rendkívüli művész-egyéniségeknek adatik meg, hogy a szóval kifejezhetetlen látomások, feltáratlan világok hivatott közvetítőiként tudjanak helytállni ezzel a műfajjal a színpadon.

REGŐS JÁNOS

Arthur király lovagjai

Amikor Henryk Tomaszewski 1957-ben megalapította a Wroclawi Pantomim Színházat, hogy egész estét betöltő pantomimdrámákat mutasson be társulatával, magát a műfajt állította rendkívül kockázatos próba elé. Nem táncdrámákat akart előadni, hanem mimodrámákat, tehát valamii olyasmit, ami inkább hasonlít a színjátékra, mint a balettre, a táncra. A pantomim adekvát színpadi formája mindaddig az *etűd* volt, mely rövid s eszköztelen, legtöbbször repetitív szerkezetű, hőse pszichológiailag semleges alak, artikulációja kezdetleges. (Mindez persze nem jelenti azt, hogy a pantomimetűd a maga klasszikus előadóival ne lenne képes a művészi kíteljesedésre!)

Másfelől mindenképpen számításba kellett hogy vegye a mozgásművészet különféle modern formáit, melyek elvontságuknál, nemegyszer geometrikus komponáltságuknál fogva már a század első felében is a klasszikus balettel párhuzamosan éltek a színpadokon, s bár forradalmasították a világ táncművészetét, mégsem forgattak fel alapvetően azt a viszonyt, ami a balettben a zenét a színpadi mozgáshoz köti, sőt elmélyítették, még nyilvánvalóbbá tették.

Tomaszewski vállalkozásának bátorsága, egyben újszerűsége is abban volt, hogy új kérdést tudott és mert feltenni: létezik-e s ha igen, milyen a dráma, ha a benne szereplő személvek némák (nem beszélnek) s a világot (tér, tárgyak, kellékek), melyben léteznek ne ik maguk-nak kell megteremteniük?

A balettszínpadról érkező Tomaszewski először források után kutat. A keleti és az óceániai mozgáskultúrákat tanulmányozza, s felfedezi *a tartásfontosságát*, a végtagok aprólékos, de végtelen jelentésbőségű gesztuslehetőségeit. (Színészei egyébként ma is virtuózan használják lábfejüket, kezüket, ujjaikat - gondoljunk csak a Percevalt játszó L.)Jurkovskira vagy a Galahadot alakító K. Szwajára. Gyanítom, hogy lenyűgöző játékuk, jellemábrázolásuk egyik titkos mert az európai szem számára rejtett - és alapvető forrása az a hihetetlenül sokféle „talaj-talp" viszony, amiben nekilendülésük, megtorpanásuk, ugrásuk, egy-egy lépésük, fordulatuk megszületik.) Első előadásaik még csupán e kultúrák s a modern mozgásművészet talaján létrejött tanulmányok. Képzőművészeti ihletettségű mozgáskompozíciók (Bosch, Brueghel), melyekben a zene „viszi" az előadást, s a legáltalánosabb emberi problémák jelennek meg bennük, archetipikus jelek segítségével. Ahogy előbbre jut a tiszta pantomimnek („pure mime") a színpadi kommunikációban való tanulmányozásában) s a testplasztika kidolgozásában, színháza egyre inkább teatralizálódik, díszletek, kosztümök, kellékek jelennek meg benne, ami lassan kiszorítja a színész „táncos" jelenlétét, s arra kényszeríti, hogy a mozdulat színészévé váljék. Az eddig rezzenéstelen, illetve szcenikailag elhanyagolt arcjáték egyre fontosabbá válik, s vele együtt a pszichilógiai motiváció megteremtését sem kerülhetik már ki.

Gogol Köpenyének, Büchner *Woyeck*-jének, a *Gilgames* eposznak, a Faustnak, Wyspianski *Novemberi* éjének előadásaiban megszületik és kiforr Tomaszewski színházának „klasszikus" formája: a pantomimdráma, melyben pantomimszínészek drámai cselekményt mutatnak be, s ehhez a tradicionális színház pszichológiai motivációját éppúgy alkalmazzák, mint a mozgásszínházak által kidolgozott ábrázolási technikákat. Az így kialakított játékstílus és repertoár termékenyítőleg hat á világ pantomimművészetére. Wroclaw fokozatosan a műfaj egyik centrumává válik, nemcsak művészeti, de pedagógiai értelemben is. Pantomimesek sora - köztük a közép-európaiak legtöbbje - itt ismerkedik meg a pantomim alapjaival, innen hozza és terjeszti azt a színházi gondolkodásmódot, mely a hetvenes évek elejétől már Magyarországon is felfelbukkan és híveket szerez a műfajnak.

Tomaszewski a hetvenes években tovább finomítja addig kialakított játékstílusát. Igyekszik igazodni az időközben feltűnt új színházi áramlatokhoz (itt első-sorban a Grotowski, Szajna, Kantor kép-viselte színházi eszményekre gondolok), de úgy, hogy, előadásain továbbra is félreérthetetlenül ott van Tomaszewskinek az eredeti és másokéval össze nem keverhető kézjegye.

Ő azon művészek közé tartozik, akik keveset és csak óvatosan változtatnak,

Jelenet a wroclavi **Pantomim Színház Arthur király lovagjai című előadásából (MTI Foto)**

akik egész életművüket egyetlen, korán megtalált forma tökéletesítésének szentelik. Így tudott egyenletesen magas színvonalú előadásokat produkálni egy negyedszázadon át, noha közben körülötte sok minden átalakult, maga a lengyel színjátszás is. Tomaszewski színházának ma már patinája van - jó és rossz értelemben egyaránt -, népszerű, világhírű, amit csinál, kétségtelenül páratlan a maga nemében, „kötelező olvasmány" minden néző számára, de ugyanakkor egyre inkább esztétizáló, kulináris - te-hát a műfajtól idegen élménykeltés felé tart. Ennek egyik fontos szimptómája egyfelől a szcenikai segédeszközöknek a színész elé nyomulása, a fényes kosztümök, arcmimikát helyettesítő maszkok, a zene didaktikus alkalmazása (az Arthur-produkció zenei kollázsa semmi-féle viszonyban sincs a darabbal, csupán szolgálja azt), másfelől pedig az önreflexió, azaz a „színház a színházban" szemlélet felbukkanása, amit egyik lengyel kritikusa, M. Dzieduszyka vesz észre éppen az *Arthur király lovagjai* című produkcióval kapcsolatban: „Tomaszewski színháza - írja - egyfajta bábszínházzá vált, ahol a színpadon élő színészeket látunk. Érdekes jelenség, hogy utóbbi néhány produkciójában egyre hosszabb és fontosabb szerep jut a „színház a színházban" effektusnak, mintha Tomaszewski görbe tükröt tartana saját művészete elé, mint-ha megszállottan keresné a választ arra a kérdésre, hogy miért is ez az állandó visszatérés a színjátszás konvencióihoz, ahhoz, hogy úgy tegyünk, mintha mások volnánk, ahhoz, hogy megtörve az idő folyamatosságát, múltbéli eseményeket elevenítsünk fel".

Az Arthurt megelőző produkciója, az elismeréssel fogadott *Hamlet, irónia és gyász* című Shakespeare-interpretáció, ezt a rezignált szembenézést kívánta kifejezni. *Az Arthurban* már csak a rezignáció maradt, szomorú lemondás az ethoszról, mely láthatatlan kapoccsal fogja össze az alkotók közösségét, jelen esetben a Kerek Asztal lovagjait.

A szcenário egy szétágazó és hatalmas mondakör, az Arthur király és a Kerek Asztal lovagjainak meséit, jelképeit felhasználva született - a dolog természeténél fogva igen szabadon s a rendezőiforgatókönyvírói szándéknak megfelelően. Ez a középkor hajnalán keletkezett és évszázadokig formálódó történetfüzér eredetileg a lovagi eszmény s benne a kereszténység diadalmas apoteózisaként vált egy ébredő civilizáció közkincsévé, köztudatformáló, erkölcsneme-sítő olvasmányává. A nagy antik eposzok motívumvilága éppúgy megtalálható benne, mint a pogány totemizmus jelképei, szertartásai és a korai kereszténység gondolatvilágát betöltő Jézus-mondakör. A csodás, a meseszerű, a valószínű és a hiteles, történelmi és mitikus elemek keverednek a lovagok kalandjainak leírásában, és kétségtelen, hogy a mondakör lejegyzésekor, a XV. században már az egészre a hanyatlás szomorúsága nyomja rá bélyegét, egy kétségbeesett szándék a régiek tiszta hitének, erkölcsi nemességének visszaperlésére.

Tomaszewski víziója is ennek a pesszimizmusnak a jegyében fogant. A színpadon kegyetlen és elszomorító események sorát látjuk megjelenni, melyben még a derűsebb pillanatokra, a szereplők karakterében fellelhető vidámabb színekre is valami gyászos és fenyegető ár-nyék vetül. Az előadás az eredeti mondakör két „végpontját" kapcsolja össze, a gyülekezést és a szétszóródást. Az epizódok a pusztulás egy-egy pillanatát jelenítik meg. Arthur király csodatétele (a sárkány legyőzése) megalapozza tekintélyét a lovagok körében, akik ezért mint elsőt az egyenlők között fogadják el. De már az előjátékként pergő első epizódok is előre vetítik egy elkésett „egymásra találás" baljós előjeleit. A derűs életképekként induló jelenetek sorra elkomorulnak, az idill váratlanul csap át szorongató, nemegyszer nevetséges és értelmetlen haláltáncba. Az Arthur körül gyülekező lovagság a királyt bölcsessége és sámánereje ellenére is túlságosan békeszeretőnek tartja. Ok harcolni akar-nak, hódítani, egy elérhetetlen célt hajszolni. És Arthur megtalálja nekik ezt a célt, a Szent Grált, ennek a minden jóságot, bűnbánást, tisztaságot és megváltást tartalmazó kehelynek az elnyerését. A Szent Grál keresztény szimbólum, de a pogány totemizmus jegyeit őrzi a maga artikulálatlan teljességében. Birtokába csak egyetlen hős juthat, az, aki tisztának, erényeiben feddhetetlennek mutatkozik, s világi érdekek nem vezérlik tetteiben. Tomaszewski színpadán a királynak a Szent Grálról szóló meséjében a kereszt-re feszítés jelenik meg, a kereszténység felemelő és alázatba hajtó jövendölése-ként. A világot szimbolizáló Kerek Asztal cikkelyeire hullik szét, mennyei hatalmak csapnak össze s zuhannak a sem-mibe, minden, mi előtte volt, darabjaira hullik. A szürreálisan komponált jelenet tetőpontján feltűnik a Szent Grál, e bénító csoda, s megszállja a lovagok lelkét. A Kerek Asztal újra összeáll, s már csak egy szék üres körülötte: a Veszedelmek Széke. Ezt a helyet nyeri majd el Galahad, Lancelot gyereke, az elhivatott, akit Krzysztof Szwaja személyesít meg, s a szerep természeténél fogva a királyéhoz képest jóval artisztikusabb pantomim-tánccal adja meg az alak nem evilági jel-legét. A lovagok Galahaddal egyetem-ben elindulnak egy eleve reménytelen cél felé, a „keresés" puszta tényétől remélve feloldozást bűneikre. Pusztulásuk, megrokkanásuk, kiégésük stációi a bűnbeesés példázatai. Tomaszewski azonban túlságosan kiszínezi, nemegyszer naturális, kegyetlen és nyers formában komponálja meg ezeket a képeket a groteszk és giccs közti szakadék peremén táncolva, ami elbizonytalanítja a nézőt a látottak értékét illetően. Ilyen például az a jelenet, melyben Perceval kibelezi a bar-na lovagot, vagy amelyben Gawein egy levágott női fejjel a kezében araszol elő-re a színpadon. A kép összezavarodását segíti elő az esetlegesen válogatott zenei montázs is, mely igyekszik mindig a „legkézenfekvőbb" zenei idézettel alátámasztani a színpadon történő eseményeket. Az előadás második részében Tomaszewski visszatalál az expozíció után elhagyott koncentrált színpadi gondolkodáshoz. A Szent Kehely megtalálása

után Galahad, Lancelot, Perceval, majd Mordred jelenetei egyenes ívben visznek ahhoz a katartikus erejű záróképhez, melyben a semmivé foszló eszmények (a Galahad kezében formát öltő Szent Grál az Arthur király előtti felmutatás pillanatában mint olvadó hóember enyészik cl), és a Rend romhalmazáról elrugaszkodva Galahad az őrület szárnyán száll a Mennyország felé.

Arthurt - hűen a mondakörben kialakuló képhez Tomaszewski is bölcs és megfontolt uralkodónak láttatja, aki felette áll minden kicsinyes viszálynak, akiben szellemi értelemben testesül meg és koncentrálódik az az éthosz, amit az őt körülvevő és szolgáló lovagok tettei-ben, „kalandjaiban" már csak mint az erőszak és a fogat fogért harc destruktív gyakorlatát látjuk viszont. Arthur személyes és uralkodói tragikuma - s ez Tomaszewski előadásának legfontosabb közlendője - az, hogy az élet legalapvetőbb dilemmájában sem dönthet szabadon. Neki - hogy elodázza udvara pusztulását, a belvillongást - a lovagi Eszmény hősének kell maradnia még akkor is, mikor feleségét, Guinivert az első embere és barátja, Lancelot karjaiban látja. De ez a „lovagias" gesztus, amit egy magasabb rendű felelősségtudat tétet meg vele, egyben súlyos merénylet is a létező s általa befolyásolt világ gyakorlata ellen: ha ő nem, hát a világ majd kiprovokálja és a maga esendő törvényei szerint belekényszeríti abba, hogy alkalmazkodjék hozzá.

Arthurt saját fia, Mordred fosztja meg koronájától - személyében az ős-Rossz, a rombolás mitikus alakja dúlja szét az erkölcsi és gyakorlati értelemben egyaránt védtelenül maradt Jót. A korona széttépése s darabjainak koncként az ördögi társaság közé vetése az előadás egyik legmegrázóbb jelenete. Az Arthur királyt játszó Czeslaw Bilski prózai színészt is megszégyenítő lélektani pontossággal formái hús-vér figurát, s válik az epikus, epizódok láncolatára épülő előadás egyetlen reális „emberi" karakterévé. Gesztus- és mozgásrendszerének tudatos visszafogása drámai súlyának növekedésével jár. Ebben az előadásban Bilski játéka az, mely a Tomaszewski-iskola pantomimszínészét a maga eszményi formájában engedi láttatni.

Az előadás legtöbb szélsőséget magában hordó alakja kétségtelenül Perceval, akit Tomaszewski a mondabéli Tor lovag történeteiből kiindulva a darab outsider-opponensévé növesztett. Őt Lukasz Jurkovski kelti életre, mégpedig kivételes energiával és karakterformáló készséggel. Percevaljában egy jó s egy rossz ördög egyesül. Kiszámíthatatlan és fatalis cselekedetek sorát visz végbe ösztöneinek spontán késztetése szerint, gyermeki naivitással. Perceval mezítelenül, Perceval rongyokban, Perceval a barna lovag súlyos páncélzatában, Perceval az Asztal mellől kiutált renitens, aki odaszemtelenkedik a Veszedelmek Székébe, Perceval a király „bolondja", a gonosz cselvető és becses igazságtevő - de mindig és mindenütt a gyermektestbe bújt rakoncátlan ördög. Büntetlenül dúlja szét lovagtársai s a közönség számításait, amit sohasem bocsátanánk meg neki, ha nem egy megszállott, táncba-vihánccolásba belefeledkezett zseniális mimes, Lukasz Jurkovski tenné mindezt. Hermészi alkat, s fölötte áll minden erkölcsi rendnek, elvárásnak. Mintha Tomaszewski általa tenné kesernyés-groteszk, lírai idézőjelbe mindazt a rettenetet, ami előadásában megjelenik. Perceval a legarcátlanabb módon és többnyire indokolatlanul szégyeníti meg a büszke lovagokat: karjukba szökken, nyakukba ugrik, letépi páncéljukat s magára ölti, utánozza őket hivalkodó mozdulataikban - derűt lopva még a legzordabb jelenetbe is. Jurkovski gátlástalanul él a Tomaszewski által számára berendezett „játszótér" lehetőségeivel. Szabadon iram-lik föl s alá a színpadon, arca s tekintete sosem komorul el teljesen. Ez a mimes érezhetően azt teszi, amit testi alkata, természete és tudása diktál. Hogy időnként a szó szoros értelmében „emberekbe botlik" a színpadon? Talpra szökken, egy fintort mutat s továbbáll.

A közönség - mint ahogy a vígszínházi vendégjáték is bizonyította szere-ti és szívesen fogadja a drámai tánc és a pantomim e Tomaszewski által kiformált műfaját, melynek világképi, színpadi ihletője kétségtelenül Shakespeare. De a viszonylag kevés, bár az utóbbi évek-ben - a Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozók s nem utolsósorban a Győri Balett révén - egyre gyarapodó tapasztalataink birtokában érezzük, hogy a mozgásművészet és pantomim már messze eltávolodott e klasszicizáló és esztétikus, „dialógusokkal pepecselő" pantomimszínháztól. Tomaszewski elvitathatatan érdeme azonban, hogy tökéletes szintre juttatott egy előtte ismeretlen színpadi műfajt, s úgy őrzi azt mind a mai napig, hogy forrása, kiindulópontja lehet mindazoknak, akik élvezni *vagy* művelni kívánják a pantomimet.

VASS ZSUZSA

A Jászai-jelenség

Földes Anna:
Jászai Mari és a magyar színház

Földes Anna saját bevallása szerint a lehetetlenre vállalkozott, mikor elhatározta, hogy egyszerre két legendát is nagyítólencse alá helyezve tárgyilagos képet fest a korabeli Nemzeti Színházról és annak felejthetetlen tragikájáról, a már életében legendás hírűvé vált Jászai Mariról. A teljes tárgyilagosság és kívülállás igénye persze ez esetben is - mint minden szín-házszerető monográfus esetében - meg-tévesztő és csak félig igaz: igaz és természetes is annyiban, hogy egy olyan színházi korszakról kíván a korabeli kritikák és megfigyelések által hiteles képet adni, mely számára is csak ezekből a kor-társi ítéletekből ismert, tehát „csupán" színháztörténetileg, elméletileg érdekelt benne; ugyanakkor ez a színháztörténeti érdekeltség éppen e korszak elemzésekor válhat és válik is az írónál elkerülhetetlenül aktuálissá, mivel ez az időszak volt a magyar színház történetében az a közel hatvan év (Jászai több mint fél évszázados pályafutása), mely máig nyomasztóan rányomta a bélyegét a magyar szín-háznak nem csupán stílusára, de a magyar kulturális életben betöltött perifériális, esetleges helyét is kijelölte. (Nem véletlen, hogy ettől az időszaktól szokás Magyarországon permanens színházi válságról beszélni.)

Földes Anna tulajdonképpen nem tesz mást ennek a korszaknak a szemléltetésekor, mint egymással ütközteti a korabeli színházi szemléleteket, kritikai és esztétikai visszhangokat, a lehető legkevesebb kommentárral megtoldva. Ebből a monográfusi alapállásból egyébként egyértelműen következik, hogy az író művét nem elsősorban a nagyközönségnek szánta, szűkmarkú az egyértelmű fogódzók adagolásában: az igenek és nemek, a rajongók és ellendrukkerek ellentmondó értékeléseit szabadon hagy-ja ütközni többnyire megelégedve azzal, hogy néhány értékelést túlzottnak minősít, és csak ritkán kérdőjelez meg egyértelműen néhány vaskosabbat. Bármennyire közhelyszerű kritikusi fordulatnak hathat, mégis ez esetben igaz, hogy valójában ez az írói szerénység, szűkszavúság a könyv legnagyobb eré-

nye. Földes Anna ebben a könyvében bebizonyította, hogy a pontos és tudatos szerkesztés nem pusztán felérhet a legélesebb bírálattal és értékeléssel, de a témába mélyebben behatolni kívánók számára a legegyértelműbb kényszerű felismerés és a legelemibbnek ható meggyőzés élményét is adhatja. Persze a könyv olvasásában előrehaladva azért a „szög is ki-bújik a zsákból": nyilvánvaló párhuzamok is föllelhetőek a mai színházi struktúrára és ízlésre vonatkozólag érdekes módon éppen a Paulay-féle „aranykor" felidézésekor; mikor is váratlanul „divat lett színházba járni Budapesten", melynek egyenes következménye a repertoár ízlésbeli lezüllése volt a polgári fejlődés megindulásával egy időben Magyarországon. De ilyen a könyv utolsó néhány fejezetét átfogó Jászai-Latinovits párhuzam is. Sajnos éppen ez által a direkt párhuzam által, mely inkább csak az ínyenceknek adott engedmény, szenved csorbát a könyvnek nem csupán stílusegysége, de imponáló szellemi fölénye, tárgyilagos, megnyerő következetessége is. Hiszen - ha jól sejtem - e könyvvel az író éppen azt igyekezett bizonyítani, hogy a magyar színház permanens bajait a valódi mártíromság és kényszerűen vállalt mártírsors is csak hangsúlyozza, azon változtatni nem képes, valójában még akkor is hiábavaló, szívfájdítóan fölösleges áldozat, ha a példaadás erkölcsileg számukra kötelező érvényű is volt.

A könyv nagy érdeme, hogy a nagy tragika példaadó színészi magatartását a lehető legárnyaltabban, a színésznő alakját máig övező negatív legendák elhallgatása nélkül mutatja meg, izgalmas emberi portrét kínálva azoknak is, akik Jászaiban csak a megközelíthetetlen óriás kősziklát vagy - ellenkezőleg a kicsi-nyes szerepfaló, hiú háborgót látják. De mindezeknek az érthető előítéleteknek az eloszlatására -- egy kis megértéssel párosulva - elegendő lenne Jászai zseniális Naplójának ismerete is. Amit ehhez a portréhoz Földes Anna hozzátesz, az nem kevesebb, mint Jászainak, a „koturnusos konzervatív"-nak korával való „egyenrangúsítása", rehabilitációja, eddig megkérdőjelezhetetlennek tartott anakronizmusának radikális megkérdőjelezése. Mit jelent ez?

Földes Anna két, párhuzamos úton járja be azt a színházi korszakot, mely a kiegyezéstől a húszas évek közepéig, Jászai haláláig tartott. Az egyik út a Nemzeti Színház kezdeti virágzásától annak teljes lehanyatlásáig vezet, a más sik Jászai színészi pályafutása, alakításainak aprólékos kritikai rajza, színészarcképe. Számomra a két út állandó és nyilvánvaló találkozásainak (Jászai egyéves vígszínházi száműzetését leszámítva mindvégig a Nemzeti Színház tagja volt) jellege volt újszerűen érdekes. Ugyanis ezekből a szándékos ütköztetésekből egyértelműen kiderül, hogy Jászai konzervatív, klasszicista stílusa akár az egyik éltető eleme, pozitív talpköve is lehetett volna a Nemzetinek, ha ennek az állami alamizsnán élő és kisstílű állami irányítás alatt lévő színháznak egyáltalán szüksége lett volna jellegzetes talpköveken, különféle stílusokban megszólaló mondanivalókra. Ennek a színháznak ugyanis már a múlt század végétől, Paulay halálát követően nem volt szabad, hogy legyen koncepciója. A Nemzeti igazgatói inkább arra törekedtek, hogy megmaradjon a sztárrendszer, és így az előadásban meglévő stíluszavarokat, melyek a különböző iskolákból kikerülő színészek együttjátszásából adódtak, a nagyok egyéni akciói rejtsék el ahelyett, hogy a különböző stílusok tudatos szétválasztásával lehetőséget adjanak arra, hogy egységes, a több nemzedéket átfogó és harmonikusan együtt mozgató tudatos és jelentős előadások szülessenek, úgy, mint Paulay idejében. Földes Anna ezt így fogalmazza meg: „A Nemzeti Színházon belül azonban már ekkor sem volt lehetőség az eltérő ízlések és stílusok differenciálódására. A Vígszínház megalakulásától a naturalizmus képviselőinek többé-kevésbé homogén közösségét fogadta magába, a Nemzeti társulatában azonban polarizálódás helyett szakadás következett be és a stílusegység zavaró hiánya. Az együttesen, sőt egy-egy sokszereplős darabon belül is szembetűnővé vált a többféle stílus zavaró párhuzama. Hiába érzékelte a kritika s hiába vetette a rendezők szemére: a közös eszmények és koncepció nélkül egy színpadra zárt művészek együttes, pontosabban egyidejű munkálkodásából többé nem született igazi együttes játék."

Jászai patetikus dörgedelmeiben nemcsak azt hangsúlyozza, hogy a nemzeti színházi hanyagság és művészietlen légkör a legnagyobb bűn a közönséggel szemben, de tisztában volt azzal is, hogy ő még olyan tőkét jelenthetne egy vállalkozó színháznak, melyet bűn nem kamatoztatni. Így ír: „A kormány fütyül a Nemzeti Színházra. Sokkal hátrább van szegény a műveltség dolgában, hogysem felismerné, hogy egy jól vezetett színház a művelődésnek mekkora előmozdítója. A kormány csak meddő politikával és piszkos kezű politikusok mosdatásával foglalkozik, nem művészettel. Nos, hiszen amit mi itt produkálunk - annyi pénzért! -, az nem is művészet ám! De ennek megint csak ő maga az oka! Miért ad oda tudatlan, műveletlen, éhes, tönkrement arisztokrata salaknak bennünket mindenestül." „Mert ugyan el lehet-e képzelni, hogy egészséges rendszer, vállalkozó rendszer mellett egy ilyen tehetséget, mint én, félretoljanak? Hogy kihasználatlanul hevertessenek egy ekkora tőkét egy vállalkozásban? Őrültség, ugyebár?" Jászai nemhogy nem volt anakronisztikus jelenség korában, de Földes Anna szerint a Nemzeti korszerűtlenségét és jellegtelenségét ostorozó ellenzéknek egyik legkövetkezetesebb képviselője volt: „ . . . a Nemzeti Színház lezüllésének időszakában a gondolat és a színvonal minden képviselője valamilyen értelemben ellenzékbe szorult. Ellenzékinek számított tehát a korszerű színjátszás útjait kereső Vígszínház is, és ellenzékben voltak mindazok, akik jobb Nemzeti Színházat akartak a meglevőnél."

Ami pedig Jászai klasszicista, konzervatív művészetét illeti, a könyvből kiderül, hogy ezt az akkor még valóban hatalmas tőkét, mely zsenialitásából táplálkozott, a legteljesebb mértékben kihasználatlanul hagyták csaknem húsz éven keresztül. Úgy látszik, a különféle színházi stílusok együtt létezése, mely más országokban annyira természetes, Magyarországon már akkor luxusnak számított. Földes Anna sorra véve és a korabeli kritikák alapján elemezve Jászai legfontosabb alakításainak gesztusrendszereit, arra figyelmeztet, hogy a naturalizmus mai egyeduralma, bármilyen kifinomult és magas szinten létezik is Magyarországon, semmiképp sem pótolhatja azoknak a stílusoknak a hiányát, amelyek olyan zsenik alakításaiban csiszolódtak, mint Jászaié is, és melyeknek hirtelen és végérvényes eltűnése *vagy* éppen kimaradása fájdalmasan elszegényítette a magyar színi- és befogadói kultúrát.

Jászai Mari egyedülálló példája volt egy letűnt stílusnak, és példaadó, lelkiismeretes, harcos művésze egy „törpe" kornak: Földes Anna könyve bizonyíték arra, hogy mindkét minőségében érdemes megtartanunk emlékezetünkben.

(Földes Anna: Jászai Mari és a magyar színház. Magvető, 1983.)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Nicolai Jeguine:

Dans des théâtres de Budapest

Le critique de la revue théâtrale « Teatr » de Moscou a récemment fait un séjour à Budapest; son compte rendu a été pris du N°4 de 1983 du « Teatr ». C'est la naissance du Théâtre József-Katona, en train de devenir troupe indépendante qui est au centre de cet article. L'auteur du papier s'entretient avec les deux directeurs du nouvel ensemble, rend compte de leurs premières représentations, puis du culte de Tchekhov des théâtres hongrois, ainsi que de l'*Opéra des quat'sous* représenté au Théâtre National, monté avec le concours de Iouri Lioubimov.

István Nánay:

Points d'interrogations de Kecskemét

Durant les cinq dernières années, la direction du théâtre de Kecskemét a vécu toute un série de crises, il y a eu plusieurs changement personnels. Le travail d'atelier a pris un nouvel élan au début de la saison dernière, à Kecskemét, les artistes ont réussi a reconquérir le public par leurs importantes réussites. Malgré tout cela on a destitué la direction du théâtre que le critique considère comme un démarche discutable.

Judit Szántó:

Un jeu cruel

Miklós Hubay a remanié *Carnaval de Rome*, son jeu historique. Cette nouvelle version a été mise en scène par József Ruszt, à Vác, avec le concours d'artistes de renom de la capital. Le spectacle témoigne d'une heureuse coopération de l'auteur et du metteur en scène.

András Pályi:

A la ronde

La pièce de Gombrowicz, *Yvonne, Princesse de Bourgogne* a été jouée pour la première fois en Hongrie au théâtre de Veszprém, sous la direction de Krystian Lupa, metteur en scène polonais, invité pour ce spectacle. Le résultat est une représentation intéressante et ambitieuse, qui, pourtant, ne pouvait concilier l'idéal de théâtre de Gombrowicz et le style de jeu basé sur des traditions qui sont différentes de ce dernier.

Péter György:

Théâtre de marionnettes et opéra

C'est István Szőke qui a monté *l'Opéra des quat'sous* de Brecht à Miskolc. Le spectacle, malgré ses sensibilités, sa richesse en inventions et la magnifique performance des comédiens, est une faillite ou un demi-succès dans le meilleur des cas.

István Gábor:

La Quadrature du cercle

La comédie de Kataïev: La *Quadrature du cercle* vise les travers de la réalité soviétique des années 20. János Szűcs qui a monté la pièce dans la salle expérimentale du théâtre de Miskolc, donne des accents actuels à la pièce, surtout par les caractères des personnages.

Judit Csáki:

Drame en bleu et blanc

Le psychologue Péter Popper a écrit un livre a succès sur les problèmes des comédiens, intitulé *Enfer pittoresque*. Dans le jeu à deux personnages, tiré de ce livre d'essai, c'est surtout la performance de Marianna Moór qui mérite l'attention.

Katalin Forray:

Grades différents du divertissement

Le *Black Comedy* de Peter Shaffer à Debrecen et à Miskolc, *La Fleur du cactus* de Barillet-Grédy à Békéscsaba, *Le Chat en poche* d'Eisemann-Szilágyi à Szolnok offrent, vus ensemble, l'occasion de faire un bilan critique: quelles sont les ambitions artistiques du soi-disant théâtre de divertissement et quelle est sa véritable efficacité dans la pratique quotidienne.

István Nánay:

Deux bagatelles

De deux pièces en un acte, György Schwajda: *La Sainte Famille* et Ladislav Smoček: *L'Après-midi étrange du Dr. Burke*, Gábor Zsámbéki a fait une soirée théâtrale intègre au Théâtre József-Katona. La représentation lirico-grotesque donne la possibilité à des interprétations excellentes.

Hilda Gobbi a 70 ans

On célèbre cette comédienne extraordinaire qui actuellement fait partie du groupe du Théâtre József-Katona, par une série de photos évoquant ces grands succès.

András Pályi:

Un blasphème de bénédiction

Hilda Gobbi incarne une mère-monstre insupportable, pourtant à plaindre, dans le spectacle *La Sainte Famille* du Théâtre József-Katona. Son interprétation est pleine de sensibilité et d'authenticité à donner froid dans le dos. Le critique considère cette performance comme très importante dans la carrière de la Gobbi.

Grácia Kerényi:

Bonheur au crochet

György Sándor s'est trouvé son propre genre dans le théâtre-cabaret à une personne. Son nouveau spectacle, le septième dans l'ordre, porte le titre *Crochet* et témoigne d'un accomplissement de l'art de cet humoriste.

Géza Balogh:

L'absurde tchèque, est-il absurde?

Ladislav Smoček, l'auteur tchèque est arrivé en Hongrie pour la générale de sa pièce, *l'Après-midi étrange du Dr. Burke*. Dan cet interview, il parle de sa carrière d'écrivain et de metteur en scène, de la vie théâtrale tchèque qui s'est revigourée dans les années 60 et 70.

Tamás Koltai:

Mnouchkine et les autres

Parmi les évenements du Festival International du Théâtre de Munich, les spectacles du français Théâtre du Soleil se sont particulièrement distingués par leurs qualités. Mnouchkine a monté deux pièces de Shakespeare, le *Richard II* et la *Nuit des Rois* puisant dans les théâtres japonais et de l'Inde, se servant de ces techniques d'une manière stylisée, dépassant ainsi le naturalisme théâtral de l'Europe occidentale.

Anna Pór:

Deux soirées de la Rencontre des Mimes

Il s'agit de deux événements intéressants de cette Rencontre organisée à Budapest: *A la recherche de Frankenstein*, réalisé par le couple de mimes anglais Justin Gase et Peter Waer et le persiflage *Le Dragon qui mange des fraises* de la Compagnia Teatro Dimitri de Suisse.

János Regős:

Les Chevaliers du roi Arthur

Un autre événement de la Rencontre des Mimes fut la soirée offerte par le Théâtre-Pantomime de Wroclaw: *Les Chevaliers du roi Arthur*, avec Henryk Tomaszewski comme chorégraphe et metteur en scène. La troupe polonaise a prouvé une nouvelle fois sa perfection dans un genre au paravant peu connu en son pays.

Zsuzsa Vass:

Le Phénomène Jászai

Le compte-rendu du livre d'Anna Földes sur Mari Jászai dit que l'ouvrage porte sur une grande actrice hongroise du tournant du siècle, mais en même temps brosse le tableau d'une époque mouvementé de l'histoire du théâtre hongrois.