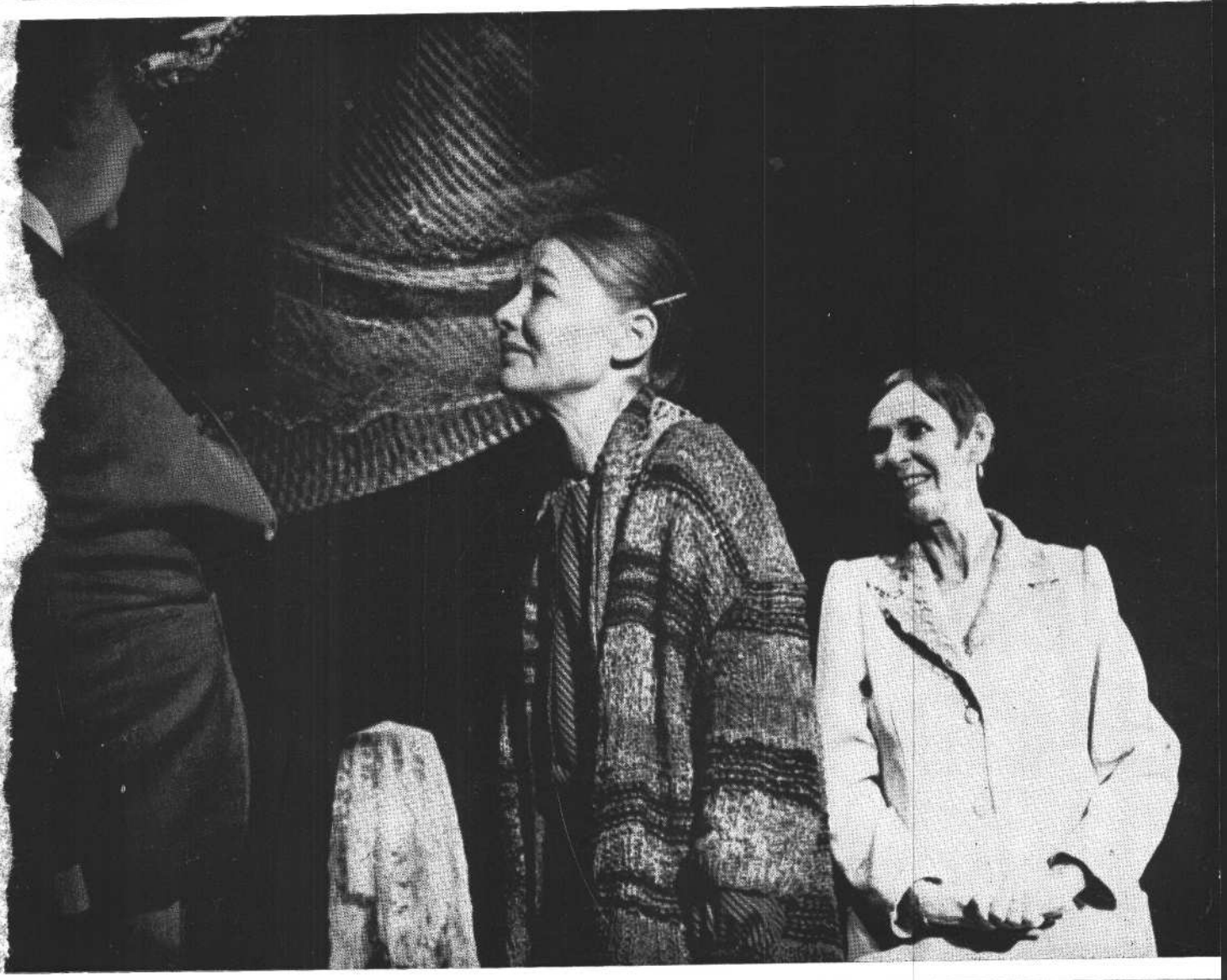
SZÍNHÁZ



Szántó Judit: Egy életmű fele • Takács István: „Mondd, e kit választanál?" • Földes Anna: A századik Macska-áték • Csáki Judit: Freud – zöldben • Mark Zaharov: főrendező monológja • Nánay István: Örkény-dráma japánul • Szini Gyula: Ikercsillag (dráma)

1986
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM 1. SZÁM 1
986. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesitő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR) Budapest V., József nádor tér 1. 1900,
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
egy évre 360 - Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat
H - 1389 Budapest Postafiók 149

Indexszám: 25.797

85.2767 - Athenaeum Nyomda. Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Inke László, Törőcsik Mari és Psota Irén a Macskajáték előadásában (Játékszín) (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:

Romulus Fenes játéktere Harag György marosvásárhelyi Cseresznyéskert-rendezéséhez

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
Egy életmű fele (1)

TAKÁCS ISTVÁN
„Mondd, te kit választanál?" (5)

FÖLDES ANNA
A századik Macskajáték (9)

CSÁKI JUDIT
Freud - zöldben (14)

RÓNA KATALIN
A színpad tragédiája (16)

BÉCSY TAMÁS
Az önmanipuláció és a látszat (17)

GYÖRGY PÉTER
A karrier, avagy az ára (22)

NOVÁK MÁRIA
Poszeidón átka (25)

NÁDRA VALÉRIA
A kertész kutyája (28)

P. MÜLLER PÉTER
Da Capo al (In)fine (29)

KOLTAI TAMÁS
Hajózni kell (33)

világszínház

MARK ZAHAROV
A főrendező monológja (35)

NÁNAY ISTVÁN
Örkény-dráma japánul (39)

négyszemközt

MARIA MAJLAT
Beszélgetés Harag Györggyel (42)

arcok és maszkok

CSIZNER ILDIKÓ
Feketén vagy fehéren (44)

színháztörténet

BŐGEL JÓZSEF
A magyar szcenográfia a felszabadulás után II. (46)

drámamelléklet

SZINI **GYULA** Iker csillag

SZÁNTŐ JUDIT

Egy életmű fele

Sárospataky István drámáiról

Bő évtized alatt Sárospataky István műveinek kritikai fogadtatása párját ritkító szélsőségeket járt be. 1974-ben Pécsett színre került első drámáját, a Zórát teljes jóindulat és (nézetem szerint) némiképp túlzott elismerés fogadta: Hermann István például e nevezetes szavakkal zárta a SZÍNHÁZ-ba írott kritikáját: „Új, jelentős magyar dráma született. Örvendezzünk." Ám a szerző méltónak mutatkozott az előlegezett bizalomra, mert második drámája, az ugyancsak Pécsett bemutatott *Táncpestis* (1976) már nem szorult elnézésre: érett, jelentékeny és izgalmas mű volt, mindmáig Sárospataky legjobbja, és ezt a kritika vissza is igazolta. Soron következő műveit - *Kőmíves Kelemenné,* Gyulai Várszínház, 1978, *Salome,* táncjáték, Pécs, 1980 és *Fekete tűz,* Pécs, 1980 - színpadon, sajnos, nem láttam, ezért ismereteimet csonkának érzem, ám a fogadtatás szerényebb alkotásoknak minősítette őket, noha a hanyatlást még nem nyilvánította jelenségértékűnek; a bírálók egyszeri, helyi jelentőségű (vagy jelentéktelenségű) átlageseményként kezelték a szóban forgó műveket, adott esetben megemlít ve, hogy a *Kőmíves Kelemenné* időrendben éppenséggel első darabja a szerzőnek, aki negyvenéves fejjel amúgy is még mindig „fiatal" drámaíróként könyveltetett el.

Sárospataky István pályája 1983-84-ben kezdett esetté vagy jelenséggé válni, amikor a Várszínház gyors egymásutánban tűzte műsorra *Szemfényvesztők és Teakúra* című drámáit. Az első még megosztotta a kritikát; még elismerést is váltott ki olyan empirikus hajlamú bírálókból, akik ártalmatlanul semleges művek esetében hajlamosak védelmezőn megkérdezni: „Miért ne?" („S miért, hogy mindez az 1923 körüli Németországban játszódik? A kérdést akár meg is lehetne fordítani: miért ne választhatná drámája közegéül egy magyar író akár ezt a kort és országot is ?") Mások azonban válaszoltak a kérdésre, például így: „Értsünk bár egyet ezzel a képlettel, az önmagában még nem színpadi elő-adásra való mű." Ám ha a *Szemfényvesztők* még meglelte a maga pártfogóit, az utána következő *Teakúra* elutasítása már szinte egyhangú volt, s a sorban eddig az utolsó, a Szolnokon 1985-ben színre került *Drágamama* - mely jelen írás apropójául szolgál -- már nem is iróniára, inkább ingerültségre ragadtatta például Koltai Tamást. Ha a *Teakúra* kritikáinak címei még játszin gúnyolódtak *(Dodóra várva, Diribdarab, Együtt élni jaj, de nehéz)* -- Koltainak már címadása is megsemmisítő. Mindössze ennyi: *Mű.*

Nyolc bemutató után azonban többre van szükség, mint az egyes művek mégoly találó bírálatai. Nyolc bemutató már, ha nem is *életmű* - ahhoz Sárospataky, ha nem is fiatal drámaíró, de még elég fiatal ember , de legalábbis annak mintegy fele. Kritikusainknak sajnos se terük, se idejük, se - sokágú, messzire vezető okokból - kedvük sincs szintetikus művekre, melyek egyes írók, szín-házak, műfajok, irányzatok, korszakok stb. vonatkozásában összképet igyekeznének rajzolni, s bár egy hiány szükségképp hiányzó hatását felmérni lehetetlen, mégis megkockáztatom, hogy az ilyen szintetizáló felmérések elmaradása valamennyi említett kategória fejlődését negatívan befolyásolja. Hiszen többnyire még az egyes művek esetében is elmarad az összefüggésekre figyelő bírálat - a mai magyar kritika, előzményei sarkos ellenhatásaként, inkább az előadások elemzésében otthonos, mint a drámákéban ; az új magyar drámákat nemigen ágyazzák be akár írójuk életművébe, akár a drámairodalom egészébe. Adott esetben például hiszem, hogy ha a *Táncpestis* pályafutása nem szűkül le a pécsi szín-ház kényszerűen rövid szériájára, és ha a kritika például csak a Zórával is összehasonlítva markánsabban emeli ki előre mutató és általánosítható vonásait, ez a szerzőt magát is megóvhatta volna későbbi tévedései egynémelyikétől, és saját legjobb színvonalának megőrzésére orientálja.

Az írásomban foglalt vázlatos kísérlet-re mindenekelőtt azért vállalkoztam, mert Sárospataky István útját - egyes drámái autonóm értékétől függetlenül is - tanulságosnak és példaértékűnek érzem, mint meg-megújuló törekvést arra, hogy magyar drámaíróként próbál-ja meg birtokba venni és kifejezni korunk valóságát.

Úgy tetszik: az elmúlt évtizedekben drámaíróink apraja-nagyja felismerte, hogy az „egy az egyben" való ábrázolás, más szóval a kortársi tematikájú realista társadalmi dráma elé alig leküzdhető akadályok tornyosulnak. 1956 óta egyetlen sikerült ilyen drámánk született: Sarkadi Imre *Elveszett paradicsoma,* s ennek sikeréhez is, szervesen hozzátartozik, hogy Mira, a romániai magyar lány alakjában Sarkadi rátalált a banalitást, a trivialitást leküzdő különösség, másneműség ellenpólusára. A jelenség számos okára nem egyetlen író elemzése kapcsán kell kitérni; mindenesetre úgy vélem, hozzájárul az egymást gyorsan váltó fejlődési szakaszokban aligha kialakítható stabil írói álláspont, a drámához alapvetően szükséges távlat és elemelkedési lehetőség hiánya csakúgy, mint a főhatósági tolerancia előre ki nem számítható ingadozásai, valamint a lét és a magatartás szignifikáns variációinak szűkössége, az egyes ember -- mint drámai hős játékterének korlátozottsága. A szóban forgó tematika a többi szocialista országban is áttolódott a neonaturalista társalgási dráma vagy épp a konzumálható „Gebrauchstheater" területére, nálunk azonban ezeknek a műfajoknak nincs becsületük, jóformán állandó hiánycikkek. Igy *a* mai magyar dráma a közvetlen realista ábrázolás megkerülése során az anyaggal való küzdelem számos nagyigényű változatát sorakoztatja fel, Csurka István realistának álcázott szatíráitól Örkény István tragikomikus groteszkjein és Kornis, Nádas, Schwajda szürrealista és/vagy groteszk játékain át a történelmi dráma megannyi válfajáig, a parabolától és a modelldrámától a kulcsdrámán át a mához szóló realisztikus példázatokig; de elemzést érdemel-ne ebből az aspektusból Hubay Miklós egész életműve is.

Sárospataky már első jelentkezésekor bekapcsolódott ezekbe a kísérletekbe: mind a *Kőmíves Kelemenné,* mind *a Zóra* a stilizált balladát kívánta az érvényes üzenetű mai dráma körébe emelni. Az e tekinteTben sokkal relevánsabb *Zóra* kétségkívül mutatott drámaírói kvalitásokat, elsősorban a formaérzék terén, de gondolati munníciója meglehetősen szűkös és igen kevéssé eredeti volt. Már ekkor, a kezdetekkor lelepleződött az író azon hajlama, hogy elvont morális tételeket, örök érvényükben bízva, esetleges, mondhatni, önkényesen megválasztott konkrétumokba öltöztessen. Hogy a forradalom, a forradalmár nem állhat meg saját, mégoly jogos önérdekei kielégítésénél, ez nyilván igaz, de ennek az igazságnak aktualitása, tehát átélhetősége igencsak vérszegény, és semmilyen tálalásban nem keltheti a művészi szükség-

szerűség érzetét; merőben tetszőlegesnek hat tehát a dráma miliője és cselekménye is, hiszen semmi sem indokolja, hogy ez a gondolat épp a Dózsa-féle paraszt-háború egy mellékes hadszínterén, egy anya-fiú konfrontációban inkarnálódjék, legföljebb az a körülmény, hogy az utóbbi színpadilag mindig hálás. Viszont ekképpen már itt is megmutatkozhatott Sárospatakynak az az adottsága, amely más konstellációban igazi erény is lehetne, hogy tudniillik az önkényesen választott cselekményt igen ügyesen építi fel és vezeti le úgy, hogy az a szükségszerűség hatását keltse. Igen találóan fejezte ezt ki *a Kőmíves Kelemenné* kapcsán Szekrényesy Júlia: „Sárospataky emelt fővel vállalja ezt az eszmei-dramaturgiai kudarcot. Tehetségét, kivételes nyelvi és stiláris erejét eleven és értelmetlen áldozatként építi bele a mesterségesen hizlalt gondolat bizonytalan alapozású falába." *A Zórában* így épült fel, pontosan kitervezett váltásokkal és hullámzásokkal, anya, fia és a fiú szerelmesének komplex viszonya, valamint a népet jelképező kórus magatartásainak sémája, a hosszú és meglehetősen statikus vitákkal azt a látszatot keltve, hogy - amint egy rászedhető kritikus írta - itt „a mindenkori forradalom egy fő kérdéséről van szó". Holott épp erről van szó: *mindenkori forradalom* nem létezik; a darabban alkalmazott fogalom csak kényszerű munkahipotézis az éppen adott forradalom kérdéseinek és színpadi ábrázolásának megkerülésére (és az „adott" jelző itt épp úgy vonatkozik a ma forradalmára, mint az 1514-esre). Az író dicséretére válik, hogy önmagát is, kritikusait is jóhiszeműen és eredményesen tévesztette meg a választott út jogossá-gát illetően, amihez nyilván erősen hozzájárult az akkoriban rendezői fénykorát élő Sík Ferenc kitűnő munkája: a kihegyezett karókkal teliültetett színpad, a látványos tömegkoreográfia az ingatag absztrakció felől a konkrét egyszeriség irányába terelte a drámát, amely így legalább mint XVI. századi fikció színpadi életre tudott kelni.

Ám két év múltán, a *Táncpestisben* Sárospataky mintha megtáltosodott volna: minden drámairói kvalitása pozitív értékében ragyogott fel, egy kitűnően megtalált központi gondolat kisugárzásában. A reprízekre méltán érdemes dráma arról szól, hogy nem lehet a népet egyszerre üdvözíteni és kiskorúnak tekinteni; a legjobb szándékú vezetés is ingatag talajra alapozza a jövőt, ha akár legkínosabb és legidőlegesebb döntéseit is a nép kizárásával - adott eset-ben az igazságtól való jó szándékú megkímélésével - hozza. Ez az ízig-vérig aktuális konfliktus egyszerre volt a konkrét esetet (és különféle megfeleléseit) tekintve tragikusan pesszimista és a megoldás elvi lehetőségét tekintve józanul konstruktív, s így szinte szükségszerűen lelt rá a maga eszményi színpadi metaforájára a pestisben, amelynek kozmikus iszonyata valóban érthetővé teszi, hogy miközben a vezetés mindent megtesz kivédésére, a népet nem meri tájékoztat-ni felbukkanásáról. Amellett ez a XIV. századi francia eset egyszerre volt elég szűk ahhoz, hogy irányultságát mindenki felfogja, és elég tág ahhoz, hogy a cselekmény egyes mozzanataiban senki se keressen konkrét napi megfeleléseket. Ez a trouvaille aztán sokszorosan kamatozott, gondolatilag is, művészileg is. Érintőlegesen felbukkant például egy súlyos kérdés: vajon a nép elbírta volna-e – elbírja-e, elbírná-e - a keserű igazságot és így a felelősség megosztását, s vajon az elvileg helyes vezetési módszer nem járna-e más típusú, de hasonlóan súlyos következményekkel? Sárospataky helyesen érezte, hogy e kérdés kimerítése meghaladná a dráma teherbírását, érezte, hogy itt az argumentációt lebegtetni kell – a gond ugyan megjelent és tudatosodott, de se az alapvető gondolat igazságát nem csorbította, se a dráma művészi egyensúlyát nem borította fel. De kamatozott a jó koncepció a szereplők és az epizódok megválasztásának szabadságában is, mellyel Sárospataky ez esetben termékenyen élni tudott. Merte vállalni, hogy épp a kárhoztatott vezetési módszer két képviselőjéből, a megtévesztést elvi, illetve praktikus okokból vállaló Ratonból és Vilarból hősöket, persze tragikus, elbukó hősöket csináljon; és merte vállalni az olyan figurák sokaságát, Vive-től, a hősnőtől Riff lovagig, vagy Máter Bernardinig, akiknek vonatkoztatási-behelyettesítési lehetőségei csak igen-igen közvetettek; a központi gondolat mágnesessége biztosította életszerűségüket. A konstrukció még a lazább, önkényesebb mozzanatokat is elbírta, a shakespeare-i epizódok-epizodisták szintjén (ha nem is színvonalán): a dráma megérdemelte, hogy világot, atmoszférát, relatív teljességet nyerjen az ilyen, inkább csak hangulati funkciót hordozó mozzanatok (a koldus, a fogadóslány, az olasz bevándorló stb.) révén. Legföljebb épp a címadó „táncpestisnél" hagyta cserben az írót arányérzéke, e tetszetős motívum ugyanis drámai súlyánál sokkal nagyobb és ehhez képest eléggé homályos szerephez jut; szerencsére a dráma mégis sokkal inkább a pestisről, mint a táncpestisről szólt.

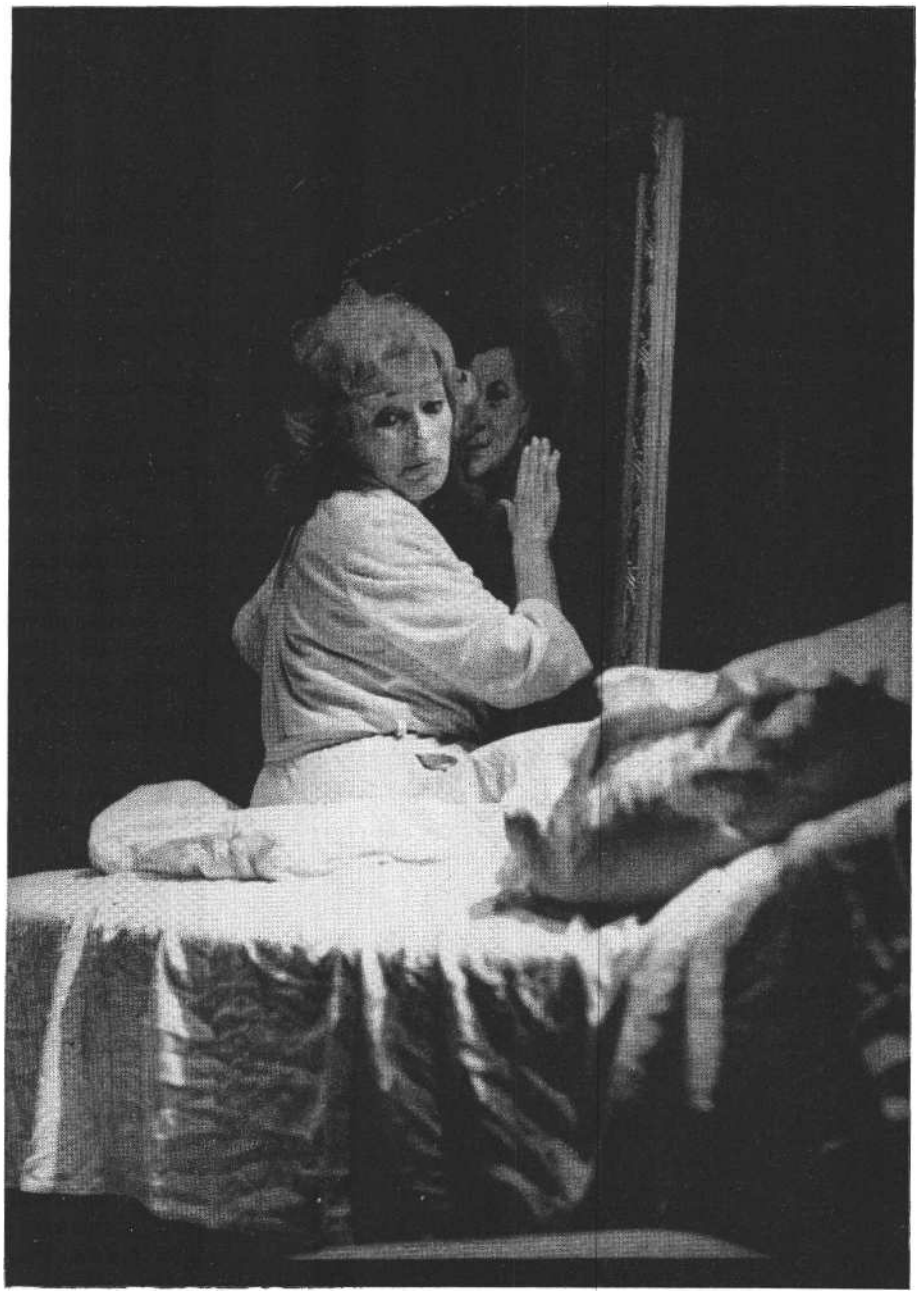
Hogy ezután mi történt - csak találgatni lehet. Talán némiképp a hályog-kovács szerencséjével talált rá Sárospataky a *Táncpestis* magvára? (Persze a drámához nem épp kedvező korunkban másnál is, másutt is ritkák az ilyen telivér ötletek.) Avagy nem hagyta nyugodni felfedezőjének és mentorának, Czímer Józsefnek még a *Táncpestis* műsorfüzetében is hangoztatott tanácsa-elvárása, hogy foglalkozzék immár mai

Sárospataky István Szemfényvesztőkje a Várszínházban (Lukács Margit és Kállai Ferenc)

témákkal, „a ma élővilágának felmérésével"? Igaz, az 1980-as kísérlet elszigetelt eset maradt, mindenesetre azonban megpróbálta teljesíteni a rendelést, és *Fekete tűz* címen szabályszerű termelési drámát nyújtott be a pécsi színháznak. Illetve nem is annyira szabályszerűt, hiszen változatlanul úgy érezte, hogy a jól megcsinált naturalizmus nem az ő területe, s ezért a témához képest szokatlan, emelkedett verses formát választott - s épp ebbe bukott bele. Koturnusra mai életünk köznapi osztályosait ugyanis csak akkor lehet helyezni, ha elidegenítjük őket; erre a felismerésre alapozta két termelési drámáját Peter Hacks, s egész életművét honfitársa, Heiner Müller. Sárospataky egész írói alkata azonban szögesen ellentmond az elidegenítésnek; verselése, temperamentuma, emberlátása inkább *az* Illyéséhez áll közel (a Tánc-*pestis* például közeli rokona a *Tiszták*-nak), aki viszont okkal óvakodott a mai témájú s még inkább a termelési drámáktól. Az olajfúró munkások és birka-tenyésztő parasztok ajkán a veretes, patetikusan emelkedett verses szöveg komikusan inadekvátul hat. Ettől a diszkrepanciától a figurák mind felszínesen kisszerűvé lesznek, már csak azért is, mert a téma örvényként sodorta a szerzőt épp ahhoz a zátonyhoz, amelyet oly görcsösen akart kikerülni: a szempontokra kicentizett, sematikus-naturalista dramaturgiához, amely a maga hagyományos (és egyedül adekvát) prózai formájában, fennen vállalva, legalább izgalmas lehetne, de az üres pátosz ezt az eseményizgalmat is kilúgozza belőle.

A kudarc, bár szerény visszhangot vert, úgy tűnik, egy időre mégis elnémította az írót. De a forma kísértésé-nek hosszabb távon nem tudott ellen-állni, s nyilván biztatták a kortársi-hazai dráma pártolására folyamatosan nógatott színházak is. Igy született meg három egymást követő évben három olyan dráma, melyeket én - akár így képzelte az író, akár nem - egy trilógia részei-nek érzek. Sárospataky, tovább töprengve a mai dráma feladatain és lehetőségein, úgy vélte, rátalált egy érvényes formulára, melyből elvileg tetszés szerinti számban készülhetnek variációk. Igen gyorsan elő is állított belőlük hármat.

A formula csírái már a Zórában is benne rejlettek, de érvényük ott körülhatároltabb volt, elvégre mégis a nagy társadalmi mozgásokhoz igyekeztek kötődni. A trilógiában a terep kitágul az emberi együttélés különféle morális

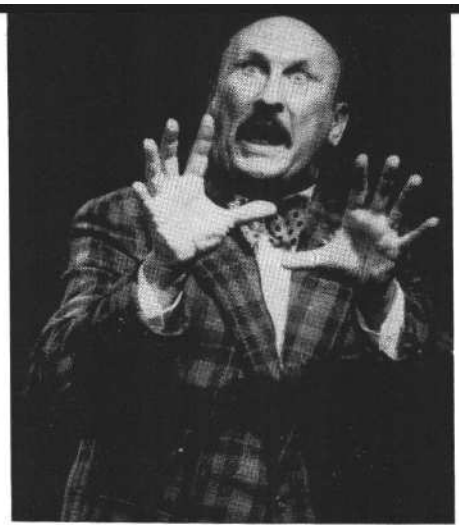


Szemes Mari a Teakúra vársznházi **előadásában** (Iklády László felvételei)

vetületeire, melyeket most Sárospataky nagyon is konkrét, sőt végletes és túlszínezett relációkban jelenít meg, valószínűleg abból a - helyesnek bizonyult - megfontolásból kiindulva, hogy az effajta relációk és figurák megelevenítése a hagyományos színházfelfogás szerint hálásnak számít, és így jó esélyük van a bemutatásra, sőt egy bizonyos közönségsikerre is. Különlegességük esetleg - mint az *a Szemfényvesztők* esetében még meg is történt - elaltatja a kritika éberségét, a közönség pedig mindig elismeréssel nyugtázza, hogy X. Y. „nagyon jól megjátszotta" az egzotikus figurát. Vagyis e daraboknak komoly lehetőségük van egyfajta bulvársikerre, annak ellenére, hogy Sárospatakynál a habókos, kardcsörtető vak öregúr, az ötvenéves eladó lányka, a kelekótya és hisztérikus magányos nők, avagy a műlábát pátyolgató amerikás magyar korántsem bulvártípusoknak szánódtak. Nem, Sárospataky szándéka szerint most is az irodalmilag igényes, mondanivalójában releváns dráma fellegvárát ostromolná - de alapjában elhibázott elképzelésből kiindulva immár csak fellegeket kerget.

A Szemfényvesztőkhöz készülve az íróban alighanem még nem vált teljesen tudatossá a formula, vagy ha igen, magabiztossága volt még fogyatékos; valószínűleg ezért folyamodott, életében először, idegen anyaghoz, Stefan Zweig egy novellájához, amit a kéziratban még nyugtázott, a színház azonban plakátonműsorfüzetben mellőzte ezt az elemi udvariassági gesztust - helytelenül, mert így az avatatlan csak a fejét kapkodhatra: ugyan miképp támadhatott itt és most egy íróban az idea, hogy pont erről meséljen nekünk? (Bár igaz: „miért ne?") A novella, mint Stefan Zweig (1881-1942) alkotása, tisztes, finom kis

Koós **Olga** a Drágamama címszerepében



Kátay Endre (Misi) Sárospataky István drámájában

Győry Franciska (Emma) a **szolnoki** előadásban (MTI Fotó - **Ilovszky Béla felvételei)**

miniatűr; a dráma maga a semmi nem indokolta banalitás és fölöslegesség. Sárospatakynak volt egy nem túl eredeti, de mindig időszerűvé tehető gondolata az élethazugság kártékonyságáról; Ibsen ennek számos konkrét és elvontabb variációját írta meg, máig érvényesen. *A Szemfényvesztőkben* azonban semmi olyan belső drámai indíték nem munkál, amely a zweigi anekdotát a mába emelhetné; steril feladatmegoldás csupán, mintha a drámaíró-iskolában az élethazugság-témát korok szerint adták volna ki a diákoknak; X-re, mondjuk, a bal-zaci Franciaország, Y-ra a cári Oroszország, Z-re a mai Amerika és S. I.-re a weimari Németország jutott volna (de ő becsülettel bevallotta, hogy eredeti ötlet híján Stefan Zweigből puskázott). Ugyan-ez a mai magyar valóságra érvényesen (persze nem feltétlenül abban játszódva) - már nem iskolai téma, ennek a diplomás drámaírók futhatnak csak neki, ha éppen ezt tartják fontosnak.

Nem kívánok itt most belemenni a dráma művészi-mesterségbeli fogyatékosságaiba, abba például, hogy a téma egyedül lehetséges groteszk-ironikus kezelése helyett miképp csúszik részben melodramatikus áltragikumba, részben az ízetlen bohózatosságba - az előadáskritikák, mikor az adott mű hiányosságaiba elmerülnek, amúgy is azzal az optikai csalódással járnak, mintha maga a koncepció, az irányzat helyes lenne, csak épp a megvalósítás mondott ezúttal csődöt. Igy történt ez *a Szemfényvesztők* esetében is; a kritikusok - a napi feladat parancsa szerint - a cselekmény-szövés, a jellemábrázolás, a történelmi és emberi hitel apróbb-nagyobb problémáit feszegették, s volt, aki inkább megúszta azzal a megállapítással, miszerint „mai érzelmeink olyan áttételesen visszhangoznak benne (ti. a darabban), hogy azt röviden kifejteni lehetetlenség" - semminthogy kimondja: vigyázat, zsákutca! Miáltal az íróban - aki elvégre egy sikeres és lelkiismeretesen méltányolt nemzeti színházi bemutatót tudhatott a háta mögött - az az érzés ébredhetett, hogy így kell ezt csinálni, legföljebb jobban.

És jött a *Teakúra,* amely már saját lelemény. A környezet mai, pontosabban ál-mai, hiszen hiába utalnak a külsőségek a mai magyar életre, a mániákus hölgyek és bizarr relációjuk teljességgel időtlen. Itt nincs pontosan körvonalaz-ható erkölcsi tétel, mindössze egy kuriózus eset az emberi együttélés dzsungeléből merítve, legföljebb azzal a kicsengéssel, hogy: így nem lenne szabad élni . . . (Igaz, a bemutató előtti interjújában Sárospataky két, egymástól meg-lehetős független erkölcsi tézist is megjelölt drámája tárgyaként: „Még ha szereti is egymást két ember, ha az őket össze-kötő kapcsolat rájuk kényszerített, akkor személyiségükben és tetteikben is deformálódnak", illetve: „Ha a problémák megoldása elodázódik, már egyre nehezebben megoldhatók." Nos, néző legyen a talpán, aki a Teakúrából e két tézis valamelyikét kiolvasná, mindkettő-ről már nem is szólva. És ha mégis, hová jut velük?)

Ugyanakkor a *Teakúrában* ismét megmutatkozik az írónak *a Zóra* kapcsán már jelzett képessége, hogy igen ügyesen tudja habosítani, variálni - ha ott a keveset, itt a semmit: Berta és Bella össze-veszéseinek, kibéküléseinek, váltakozó felülkerekedéseinek és alulmaradásainak verzióit vég nélkül lehetne szaporítani. Ám ezúttal Sárospataky érezte, hogy ez kevés, és nyilván eleve is többet akart adni naturalista négykezesnél; ezért hát a torzszülött Dodó alakjával bevitt a történetbe egy adag titokzatosságot, kiszámíthatatlanságot. Meg is lett a jutalma: a kritikusok, bár a művet immár egyöntetűen elvetették, Dodó alakján mégiscsak elspekulálgattak, sőt, még bújtatott politikai értelmekre is utaltak, éreztetve, hogy ki sem lehet azt monda-ni, mi mindenről lehet itt szó. (Kimondjam? Ne mondjam? Kimondom. Például az erőegyensúlyról, a békés egymás mellett élés nehézségeiről, illetve esetleges kudarcának katasztrofális következményeiről.) Mindazonáltal nem hiszem, hogy ezen érdemes lenne spekulálni (függetlenül attól, jártak-e ilyen gondolatok szerző fejében). A naturalizmus egy ponton, tömény önmagától eltelve, mindig is szeretett átcsapni szimbolizmusba - a *Tea-kúra* se több, mint kísérlet, miképp lehetne két beteg lelkű nőszemély monoton civakodását egy rejtelmes dimenzióval földúsítani. A drámában sötét van, és a sötétben jó, ha van egy mumus - számomra ennyi Dodó.

A Drágamama Dodója normális, önmagát kifejezni képes férfiember; Dodósága abban áll, hogy nem derül ki, Misi-e ő - Drágamama elveszett fia, menye, Emma fájdalmasan hiányolt férje - avagy csak ál-Misi. Triviálisan azt mondhatnánk: ha Amerikában volna SZTK, és így a férfiú nem kényszerülne idehaza applikáltatni műlábát, akkor misisége soha nem is tétetne próbára, és nem dúlhatná fel a két nő életét. Sárospataky - gondolom - ehelyett azt akarja monda-ni, hogy ha értelmesen és őszintén élnénk együtt, nem volna szükség rá, hogy Misiket (képgyűjteményeket, Dodókat) hazudjunk vagy teremtsünk magunknak. Ez, amilyen kevés, annyiféleképp variálható. A motívumok tetszés szerint járkálhatnának ide-oda a három drámában; Drágamama és Emma Misi helyett fenntarthatna nem létező képgyűjteményt (mint ahogy ott is lóg falukon egy fotó, amely „misi-is-meg-nem-is"); a von Schütz házaspárnak lehetne Annemarie helyett Dodója, s Bella és Berta akár egy Misit is várhatnának haza Amerikából - a formula semmire sem kötelez, viszont bizonyos íráskészséggel könnyen reprodukálható. És Sárospatakyt itt sem hagyja cserben rutinja: a *Drágamama* három szereplője között állandóan változnak a fronthelyzetek,

mindig más kettő áll szemben a harmadikkal, mindig másnál az adu, s az első felvonásvéget Garas Dezső éppenséggel úgy állítja be, mintha Emma és Misi összejátszanának Drágamama ellen, amiből persze semmi sem igaz, mint ahogy egyetlen más verzió sem végérvényes. És hogy ez ellen a néző ne lázadjon föl, Sárospataky ismét a titokzatosság dimenziójához folyamodík: a darab végeredményben megfejthetetlen, amit elegánsabban úgy is ki lehet fejezni, hogy ha az együttélés, az emberi kapcsolatrendszer hamis, akkor bármi megtörténhet. A baj az, hogy a bármi rendszeresen meg is történik.

A szolnoki színház a közönségszervezőknek és ezúttal műsorfüzet híján - a nézőknek is szánt szórólapon nem a drámával kapcsolatos információkat közöl, hanem egy körmönfont szociálpszichológiai eszmefuttatást bizonyos Eric Berne *Emberi játszmák* című művéből (melyet ha a címzett nézőknek nem is, de nekem legalább bizonyára illenék ismernem; csak az nyugtat meg, hogy ha ismerném, *a Drágamamára* nézvést akkor sem lennék okosabb). Azt jelentené ez, hogy a szolnokiak bedőltek a „Szemfényvesztés Trilógiájának"? Valóban azt hiszik, hogy Sárospataky drámája csak a társadalmi tevékenységet jellemző játszmák szabályozottságának tanával értelmezhető méltóképpen ? Aligha. Feltételezem: Szolnokon, csakúgy, mint a Várszínházban, nagyjából tisztában voltak a művek értékével, de - túl azon, hogy magyar ősbemutatót vállalni mindig bizonyos előnyökkel jár - úgy gondolták: felszíni rétegük mindenképp eladható. Először is Sárospataky idősebb és idős színészekben és kivált színésznőkben gondolkodik, ami eleve ritkaság: hatásos comebacket lehetett szervezni Kálmán Györgynek, Kohut Mag-dának, két ízben is Lukács Margitnak, foglalkoztatni Szemes Marit, Koós Olgát, Kátay Endrét. És a siker érdekében csak ki kellett dolgozni egy olyan rendezési eljárást, amelyre egyaránt rátalált *a Szemfényvesztőket* és *a Drágamamát* sorban felvállaló Garas Dezső és a *Teakúrát* színre vivő Sík Ferenc: bölcsen óvakodni a darab egészének értelmezésétől, és ehelyett zárt magánszámok sorozataként, hatásos szólókban, duettek ben és tercettekben előadatni az egyes jeleneteket, mint afféle helyzetgyakorlatokat bizonyos emberi alapérzelmekre: dühre, csalódásra, félelemre, hízelgésre, kétségbeesésre, fortélyoskodásra, felháborodásra, értetlenségre stb. Ha ezt a közönségesen „spilázásnak" nevezett műveletet jó és rutinos színészek vagy épp közönségkedvencek hajtják végre, akkor jó esély van rá, hogy a változatlanul és kizárólagosan színészcentrikus átlagnézőnek nemcsak közben, de utólag se jut eszébe elgondolkodni, hogy voltaképp mi értelme az egésznek.

Ezt a kérdést immár egyvalakinek kellene föltennie: magának Sárospataky Istvánnak, persze önmagához intézve. Nemcsak azért, mert a kritika *rá*-bőszült; nemcsak azért, mert ha trilógiáját tetralógiává kívánná bővíteni, a színházak már vonakodnának (még ez sem biztos). Egyszerűen azért, mert előbb-utóbb rá kell jönnie: útja zsák-utcának bizonyult. A semmire se kötelező, elvont, tételes moralizálás nem drámai alapindíték; ügyes és immár rutinos szituációkba és dialógusokba szedésével nem lehet megoldani a mai drámaíró - elismerem - irgalmatlanul nehéz dilemmáját, legföljebb megkerülni - annak pedig mi haszna?

Ha Sárospatakynak valóban nincs több mondanivalója a világról, mint amennyit a trilógia tükröz, akkor talán bölcsebb lenne élményei kiérlelésére, gondolatai és indítékai tisztázására egy időre visszahúzódnia; ha pedig van súlyosabb mondandója, akkor el kellene mélyülnie a kifejezésére alkalmas formai és technikai lehetőségek és eszközök kimunkálásában. Ez utóbbi feltevésre sajnos nem maguk az utóbbi darabok jogosítanak fel, hanem - a kezdetek adta s számomra még mindig nem teljesen kimerített hitelen túl az írónak már idézett nyilatkozata is, mely szerint azt szeretné elérni, hogy drámáiban a mai ember „önmagában is, szimbólumként is funkcionáljon". Az életmű első szakaszát záró trilógiában ez a cél kisiklott az író keze közül: figurái nem reprezentálják a mai embert, s így nem funkcionálnak, se önmagukban, se szimbólumként (miként azt a Táncpestisben tették). Az életmű második szakaszában valóban e cél felé kellene törnie, de nem alább immár a *Táncpestis* színvonalánál.

TAKÁCS ISTVÁN

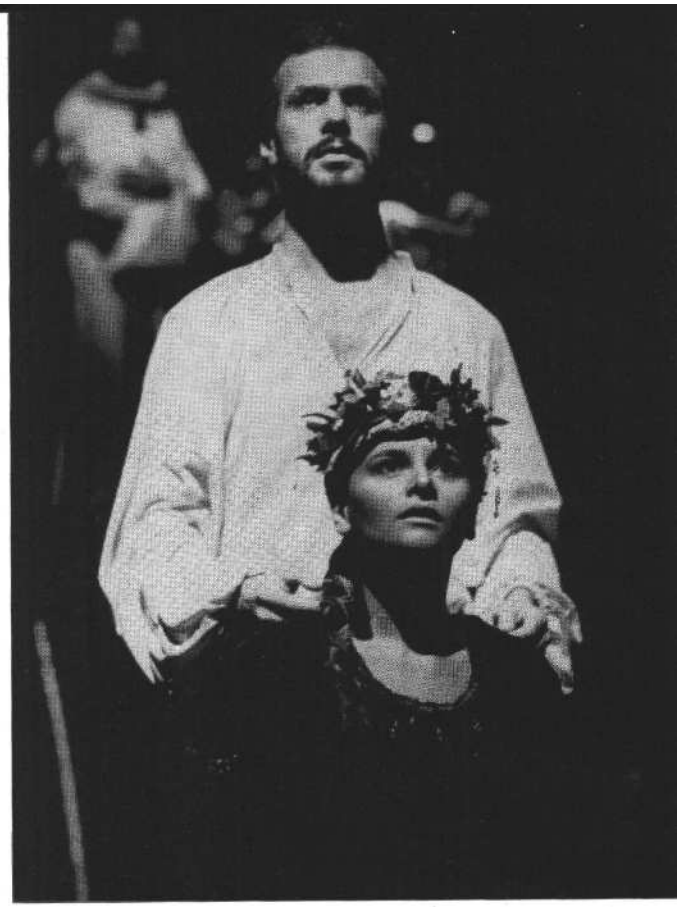
„Mondd, te kit választanál?"

Az István, a király a **Nemzetiben**

A nézőtér szokásos kezdés előtti zsongása közben alig észleljük, hogy elindul a zene. Kissé meglepő, hogy ez Beethoven-muzsika - de hát az 1811-ben írt s 1812 februárjában a pesti új német színház megnyitóján a Kotzebue-darab *(István király, vagy Magyarország első jó-tevője)* kísérőzenéjéül szolgáló zene nyitánya *István király nyitány* címmel eléggé ismert mű, s címe miatt is, de még inkább a felhasznált (vagy inkább: át-stilizált) verbunkos-dallamok miatt, illik egy István királyról szóló rockopera be-vezetőjének. Tagadhatatlanul romantikus-hősies muzsika, mely alkalmas a romantikus-hősies István-képet is idézni. Bőven van idő a tűnődésre első szent királyunk Grál-lovag tisztaságúnak tudott alakjáról, nemzetet és országot teremtő-alapító tetteiről; a nyitány egyre jobban magához vonzza figyelmünket, s miközben lassan halványodnak a néző-tér fényei, jobban szemügyre vehetjük a színpadot, a díszletet is, sajátos, a mesék hármas válaszútját idéző hídrend-szerével, alacsony dobogóival, drapériáival.

Aztán a beethoveni muzsikába váratlanul belevillan egy másfajta hangzás. Egy figyelmeztető zenei snitt, mint Huszárik Zoltán filmjeinek pár kockányi bevillanó képei. Felkapjuk a fejünket - mi ez? A következő bevillanások már formát öltenek: szintetizátor veszi át a beethoveni motívumot, s a romantikus-hősies zene átvált rockba. Megérkeztünk a jelenbe, megérkeztünk ide, a Nemzeti Színházba. S hogy azonnal el-induljon *a színház is:* a színpad jobb előterében egy csoport késlekedés nél-kül indítja az első dalt, ezt az izgatott ritmusú, furcsa módon ismerős dallam-vezetésű és hangszerelésű számot: „V*alakinek holnap le kell győzni a sötétséget/ Mondd, te kit választanál?"* Két alak válik ki a csoportból, s egy kisfiú. István és Koppány - még együtt, egyszerre. És a fiúcskától kérdezgetik: *„Mondd, te kit választanál?"* De a kérdés nem csak ennek a gyermeknek szól - szól a csoportnak, amelyből kiváltak, s szól nekünk, noha nem felénk intonálják.

Bubik István és Kubik Anna az István, a **király előadásában (Nemzeti Színház)**



Hirtling István és **Götz** Anna Szörényi-Bródy művében

Hogy ki ez a kisfiú? A gyermek István ? A gyermek Imre herceg ? A tisztaság és ártatlanság jelképe? Talán ez is, az is. Egy ügyesen megoldott váltással mindenesetre ez a gyermek a hídrendszer mögé úgy tűnik el, hogy utána már az ifjú Istvánként jelenik meg, s az előbbi kislány (a kis Réka) helyett már Gizella van az oldalán. Ekkor még Géza feje-delem és Sarolt fejedelemasszony is jelen vannak. A dráma még csak felsejlik, az erők még szunnyadnak. De a statikus szituáció, melyet a nyitó zeneszám teremt, már feloldódott. Már érezzük: itt valami egészen más *István királyt* fogunk látni, mint amilyent 1983 augusztusában a városligeti Királydombon, aztán a filmváltozatban, s később, 1984 nyarán a szegedi szabadtéri színpadon. Itt - részint a zárt színpad és színház kényszerítő hatására, részint a korábbi variációk tapasztalatai és visszhangja nyomán - *drámával* lesz találkozásunk, mely történetesen egy rockopera formáját öltötte.

*

Kerényi Imre rendezése már az első percekben, az első szám dramatikus lehetőségeinek kibontásával s egy majd visszatérő szimbolikus mozzanat és figura beiktatásával a drámát hangsúlyozza, hogy aztán végig erre koncentráljon, ezt bontsa ki a mű különben csak számok egymásutánjának tűnő szövetéből - és szövegéből. Nem önkényesen, nem erőszakoltan - mert az a dráma, ami előttünk a színpadon megjelenik, nemcsak elsősorban alapanyagból, Boldizsár Miklós drámájából fakad, de benne van Bródy János dalszövegeiben is, s benne van az ezekből összeálló librettóban. Csak éppen eddig, a korábbi realizálások természeténél fogva, kevésbé volt nyilvánvaló, kevésbé érvényesülhetett - mondhatni: kevésbé volt rá szükség. A látvány és a hatalmas terek be-játszatása nem az intimitás felé vitte el ezt a drámát. Most, a Nemzeti elő-adásának láttán válik világossá az is, hogy mit és mennyit rakott rá a műre - sok esetben szükségtelenül és félre-vivően - a korábbi szcenírozás, a hangoskodás, a kicsikart hatás. Itt, ebben a kicsiny, sőt szűk térben, egy kifejező színpadkép és játéktér segítségével, egy minden ízében átgondolt rendezés jóvoltából, úgy jelenik meg Boldizsár Miklós, Szörényi Levente és Bródy János műve, ahogyan talán mindjárt első-re meg kellett volna jelennie. Szikáran, egyszerűen, példázaterejű dráma-ként, mely közismert történelmi eseményekhez kötődik, de nem kíván dramatizált történelmi képeskönyv lenni, mert az adatolt hitelességet éppúgy nem igényli, mint Shakespeare a király-drámákban vagy Katona a *Bánk* bánban, - ami nem azt jelenti, hogy az *István, a király* Shakespeare vagy Katona mércéjével mérendő, hanem csak azt, hogy oktalanság egy egyébként sem minden-ben kikristályosodott történettudományi tézist számon kérni ezen a rockoperán. Itt a nagy ecsetvonások Uralkodnak, itt csak az alapfelállás fontos, azzal az általánosítással, azzal a nagyvonalúsággal, amely minden operalibrettó saját-ja. Különösen, hogy ebben a műben nem a cselekményesség dominál. Elmesélhető sztori alig van, vagy öt mondatban el-mondhatjuk. A számok egymásutánisága adja ki a cselekményt, azokból bomlik ki István és Koppány küzdelme, azokban jelenik meg a konfliktus - de az egésznek van valamiféle statikussága, valamilyen oratorikus hatása. Hogy ebből nem a lenyűgöző látványosság felé elmozduló előadás születhessék, ahhoz az eredeti *Ezredforduló* című drámából létre kellett hozni azt a cselekvéssort, azt a mozgáskompozíciós folyamatot, amely az egyes számokat is színpadi történéssé bontotta ki, s megoldotta a számok (helyesebben: jelenetek) közti színpadátrendezéseket, váltásokat is úgy, hogy egy másodpercre sem állt le *a z e n e i* folyamat, és a sokféle, eléggé heterogén zenei stílusú jelenetet (számot) is egységgé tudta fogni. Ez a rendező érdeme, s Kerényi egyik legsajátabb tehetségét mutatja: a pontosan komponált és precízen kivitelezett mozgás- és gesztusrendszer megteremtésének képességét; a szavakon túli vagy azoknál többet mondani képes eszközök kitalálásának és alkalmazásának képességét; azt a komplexitást, amellyel legjobb munkáiban (a hatását

ezúttal is éreztető *Csiksomlyói passióban* vagy *a János királyban)* szerves egységgé képes összefogni a színpad minden elemét a világítástól a hangsúlyokig.

A fentiekből az is következik, hogy az *István, a király* csak a Nemzeti színpadán előzmények nélküli - de Kerényi munkásságában megvannak az előzményei. Olyan előzmények, amelyek nélkül ez a mostani előadás nem (vagy legalábbis így nem) jöhetett volna létre. De *az* is világos, hogy a műnek is megvannak a maga előzményei. Magának *a Szörényi-Bródy* szerzőpárnak *a* munkásságában is - lásd a *Kőmíves Kelement - ,* de (jóval korábbról) a műfajban is - lásd a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* vagy a *Harmincéves vagyokot.* Még emlékezhetünk rá, hogy annak idején a Víg-színház vállalkozását is rosszalló meg értetlenkedő hangok (is) kísérték, azokat sem tartották egy komoly prózai szín-házba illő műnek - s azokhoz is épp-úgy ki kellett találni egy kifejezési eszköztárat, mint most az *István, a király*-hoz. Más stílus volt az, más eszközök-kel, de éppúgy rendhagyó és szokatlan, mint ez most itt. Geszler György koreográfiája a *Popfesztivált* is éppúgy összetartotta, mint most Novák Ferencé *az István, a királyt.* Csak hát könnyen felejtünk, s most ez a vállalkozás tűnik előzmények nélkülinek, most ezt kíséri (kísérte) rosszallás és némi ellendrukk.

Ha már itt tartunk, akkor felidézhetünk még egy hasonlatosságot a régi vígszínházi s a mostani nemzetibeli produkció között. Nevezetesen azt, hogy annak idején azért lehetett azokat a darabokat (meg aló *estét nyár, jó estét szerelem* című musicalt is) a Vígben színre vinni, mert adott volt egy megfelelő képességekkel rendelkező fiatal színészgárda, s azért lehet most az *István, a királyt* a Nemzetiben megcsinálni, mert ott is adott egy olyan színésznemzedék, amely képes a zenei követelményeknek is eleget tenni. Más szóval: nem csak eljátszani képesek a művet, hanem el is éne-kelni. Vagy megfordítva: nem csak el-éneklik, hanem el is játsszák. És ettől megint csak más fénytörést kap az egész előadás. Mert hiába volt zeneileg kitűnő minden eddigi variáció, az elsősorban a népszerű rockénekesekre építő szereposztás érthető módon inkább csak a jól megcsinált számok lehetőségét érezte meg az előadásban, *azaz* a maga labdáit játszotta meg, s kevesebbet törődött a csapatmunkával. Ezért is tűnt (tűnhetett) csupán számok sorozatának a mű, s ezért is borultak fel a belső arányai, mivel néhány elementáris erejű szóló a rockmatéria s az ehhez kapcsolódó lázadó, „ellenzéki" gondolat-sor felé vitte el a darabot. Most azáltal, hogy kitűnő prózai színészek éneklik és játsszák a figurákat, ezek az arányok helyrebillennek.

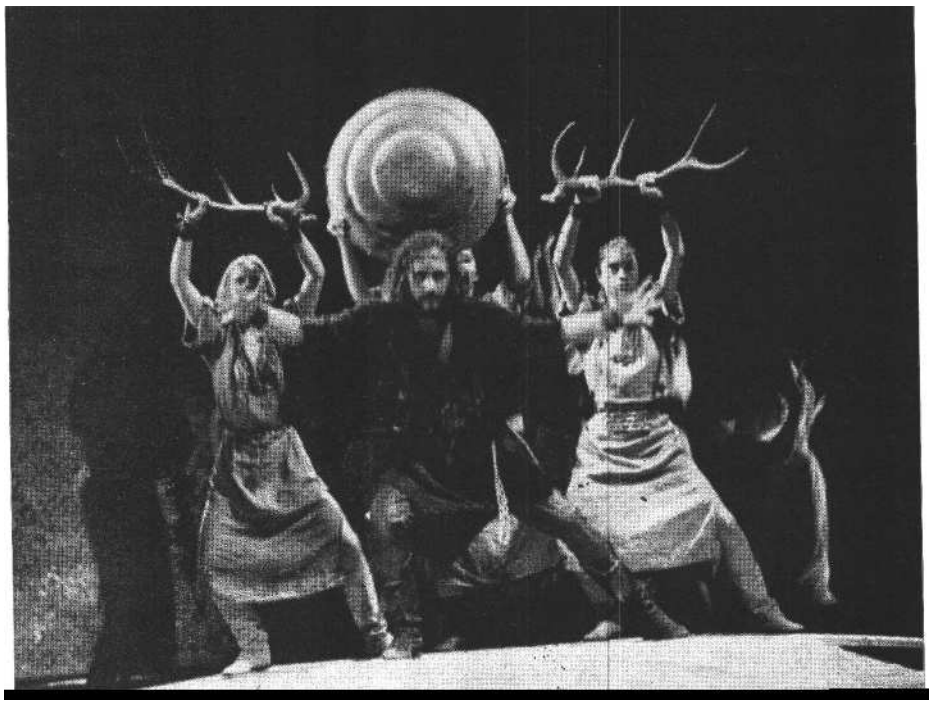
De ha jobban odafigyelünk a mű két lemezen kiadott, kilencvenhárom perc terjedelmű alapváltozatára, akkor a szabadtéri előadások (elsősorban a városligeti bemutató) aránytalanságait nem is észleljük. A librettó ugyanis kitűnő zenedramaturgiai érzékkel szerkesztett.

Érdemes szemügyre venni a művet ebből a szempontból is.

Az István, a király négy részre osztott szövegkönyvű, s összesen huszonhat számot (jelenetet, tételt) tartalmaz. Az I. rész *Az örökség,* a 11. *Esztergom,* a 111. *Koppány vezér,* a IV. *István, a király* címet viseli. A számok eloszlása egyenletes: a két szélső rész hat-hat, a két középső hét-hét számot tartalmaz. A szerkesztés, a jelenetek, számok egymás-utánisága, az építkezés nagyon gondos. Ahogyan a megszólaló személyeket, a felvillanó jeleneteket, az egymásnak fele-lő ellentéteket, összecsapásokat Boldizsár-Bródy szövege sorakoztatja, az az operaszínpad zenedramaturgiai követelményeihez igazodik. Szólók, kórusok, átkötő tételek, meditatív részek, izgatott párbeszédek, virágének vagy népdalszerű szövegek, siratóénekek, kemény rock-szövegek, regősrigmusok, érzelmes dal-szerű strófák és csasztuska- vagy kuplé-szerű versikék váltakoznak, a feszültség-teremtés és oldás, a felíveltetés és a megnyugvás hullámzásával. Talán csak a Koppány és feleségei közti jelenet nem feltétlenül szükséges, bár ez is fontos nyugvópont a drámai folyamatban - innen emelkedik fokozatosan a cselekmény (hogy így nevezzük) az lstván és Koppány közti döntő összecsapásig. Hogy Kerényi rendezése megtalálhatta a drámát ebben a műben, az nem kis mértékben épp annak köszönhető, hogy az *István, a király* rockopera mint drámai mű is működőképes. Az a belső konfliktus például, ami a feladatát vonakodva vállaló, lépése tragikus kihatásaival tisztában lévő lstvánban munkál, ha más tónusban is, ott található Koppányban is. Ő éppúgy érzi a döntés drámai súlyát, mint lstván, s neki éppúgy meg is adatott e döntés lehetősége (ami nél-kül nem is lehetne drámai hős), mint Istvánnak. S ő mondja ki azt is, amit lstván még nem ismer fel világosan: késő már mindent újra átgondolni, kényszerpályán mozognak ők is, az események is. Hogy tehát a feszültséggel teljes konfliktusok egyáltalán kibonthatók legyenek a játékban, ahhoz ez a dráma, ez a szövegkönyv kellett.

De - még inkább - kellett hozzá az a zene, amelynek zenedrámai, karakterábrázoló, konfliktusteremtő erejéről elég ke-

Jelenet az István, a király előadásából (középen Ivánka Csaba)



Vikidál Gyula (Koppány) az István, a királyban (Iklády László felvételei)

vés szó esett. Sok ponton ez a zene pótolja azt, ami a szövegekből kimaradt, vagy ami azokban nem bomolhat ki teljességgel. Ha a Bródy-librettót tudatos zenedrámai kompozíciónak neveztük, még inkább annak nevezhetjük Szörényi zenéjét. A műnek téveszthetetlen egyéni karaktere van, amely végső soron a hajdani Illés-együttes stílusára vezethető vissza, majd a későbbi Fonográf-törekvésekre. Már az első szám, a *„Mondd, te kit választanál?" is* úgy szól, mint egy régi „Illés-nóta" - az is (a lemezen s a szabadtéri előadásokon az erre az alkalomra újra összeállt Illés-együttes játszotta is). És ez a sajátos „Szörényi-stílus" üt át még a gregorián- vagy más egyházi zenét idéző jeleneteken is. Ez megint nem véletlen. Egy kialakult, egyéni zenei nyelv szólal meg, mintegy saját legjobb eredményeit összegezve, saját legjobb lehetőségei szintjére emelkedve. Legalább másfél évtized munkája sűrűsödik itt egy nagy formátumú művé.

A zenei szerkesztés, jelenetezés és jellemzés éppolyan végiggondolt zenedrámai dramaturgiájú, mint a librettó. Bizonyos belső kötéseket, erővonalakat, hangsúlyokat úgy érzékeltet, mint a jó operakomponisták teszik egy-egy dallam, *egy-egy* zenei motívum megfelelő ponton való alkalmazásával és újraalkalmazásával. Számomra ezek az itt sajnos végig nem elemezhető megoldások fontosabbaknak is tűnnek, mint az a kézenfekvő ötlet, hogy a két főalak zenei stílusa eltér egymástól: István zenei világa dallamos, érzelmes, néha fennköltt, néhol himnikus, néhol dalszerű, Koppányé meg szenvedélyes és eruptív rock. Ahogy Szörényi egy-egy jelenetben az azonos érzelmeket vagy indulatokat zeneileg összekapcsolja, vagy egy motívumot átemel egy távolabbi jelenet fontos jellemző mozzanatául, ahogy a hangszerelésben is utal lelkiállapotokra, belső konfliktusokra, cselekvés és gondolat kapcsolatára vagy ellentétére, az legalább olyan dicséretes teljesítmény, mint hogy eksztatikus jelenetté tudja fokozni Torda, a táltos látomását, vagy a gúnyos groteszk eszközeivel, valami fara-muci foxtrottzenével és -ritmussal jellemzi a köpönyegforgató magyar urakat. Formai megoldásai éppily változatosak és meggyőzőek: kórustétel, induló, ária, kettős, sajátos énekbeszéd, dal és románc váltogatja egymást, s még a tánctételek *(vagy* annak is kidolgozható zenei jelenetek) sem hiányoznak. A jó zenei memóriájú néző persze felfedezhet itt-ott némi beütést a rockopera vagy rockmusical alapműveinek megoldásaiból vagy éppen Orff *Carmina Burana*jából - de Szörényi zenéjének eredetiségéhez, stílusa honi karakteréhez, gyökerei hazai zenei talajba mélyedéséhez kétség nem férhet. (Ha helyünk lenne hozzá, s zenei kérdésekben autentikusak lennénk, igen érdekes összehasonlítást tehetnénk az *István, a király* és *az* ugyancsak a Nemzeti színpadán vendég-szerepelt moszkvai Komszomol Színház társulatának előadásában látott *Ribnyikov*-Voznyeszenszkij-rockopera, *a Juno és Avosz* zenéjének nemzeti karaktere között. Mindenesetre: rokon jelenségekről van szó.)

S ha már a hazai karakterről van szó, meg kell említeni a zárójelenet sokat vitatott Himnusz-applikációját. Nemigen figyeltünk fel rá, hogy a mű lemezkiadásából ez a Himnusz-kóda teljességgel hiányzik. (Mint ahogyan ott a Beethoven-nyitány sem szerepel; mindjárt a *„Mondd, kit választanál* ?"-lal indul a zene.) Csak a korábban is több helyen felbukkanó, a Himnusz ismert előjátékát idéző hármas akkord hangzik fel a lemezen (kétszer is), majd a *„Felkelt a napunk"* kezdetű, himnikus dallamnak egy a barokk (Händel) anthčme-re emlékeztető hangszerelésű változatát halljuk, s ezzel ér véget a darab. A Himnusz tehát csak a Királydombon került a kódába, meg a szegedi szabadtéri előadásban. Kimaradt a filmből is. Most a Nemzetiben egy újabb variációval találkozunk. Nem a nagyzenekari Himnusz-felvétel szólal meg, hanem *egy* szintetizátorra áttett parafrázis, s míg a zene szól, játszódik le István alább említendő „pantomim-monológ"-ja. Ez sokkal finomabb, sokkal kevésbé presszionáló megoldás - de a nézők még így is zavarba jönnek, s bizonytalankodva felállnak. Talán lehet-ne módosítani ezen a kódán, mert a más irányú reflexekre ható Himnusz-zene itt már túlviszi a közönséget a színházi kereteken. István drámája viszont akár a lemez szép kódazenéjére is lejátszódhatna, ugyanolyan erővel, vagy tán még meggyőzőbben, hiszen a *„Felkelt a napunk"* himnikus diadalával szembesülne a súlyos emberi és uralkodói tragédia.

*

Már most végül is milyen *az István a király* előadása a Nemzetiben? Miről szól? (Hogy ezt az obligát kérdést tegyük fel.) Arról, amiről mindig is szólt, de a görögtűz meg a nemzetiszín drapériák mögött nem mindig látszott: *a választásról.* A lehetőségekről. Arról, hogy dönteni kell, s a döntés mindig fájdalmas, néha drámai, gyakran tragikus. Hogy a döntés: felelősség, s hogy a döntést át kell érezni, át kell élni. És hogy néha a népszerűtlen döntést is vállalni kell egy távolabbi, nagyobb cél érdekében. Ez az István itt úgy diadalmaskodik, hogy győztesként is veszít - legalábbis a hitét az éles konfliktusok békés elsimításának lehetőségében. Királlyá koronázzák a pápa által küldött koronával - de a halottai (ez is Kerényi szituációt kitágító-értelmező, elmélyítő ötlete) ott állnak fent egy aranyosan csillogó ikonosztáz, mélyedéseiben: Koppány, Géza, Laborc - s nekik mutatja fel a nyitójelenetből most visszatérő fiúcska (az ártatlanság? Imre herceg?) szőnyegbe burkolt holttestét: íme, lássátok, az én tragédiám még folytatódik, s íme, lássátok: véget ért az ártatlanság kora, elpusztult a küzdelmekben valami visszahozhatatlan is. És ez olyan dráma, ami már túlmutat a konkrét szituáción.

Kerényi rendezése és Novák Ferenc koreográfiája, meg Götz Béla sokoldalúan használható, a megállás nélkül hömpölygő zene kiszabta kurta időközökben is

változtatható, remek színpadképe végül is a színészi munka által teljesedik ki. Két szerep - Koppány és Torda kivé-telével kettős szereposztásban játsszák a művet. A főbb alakok eltérő színészi és hangbeli karaktere miatt ez a két szereposztás egy kicsit a rendezői elképzeléseken is módosít. Bubik István Istvánja például keményebben és határozottabban fogalmazott királyt mutat, hangban is, játékban is. Benne erőteljesebb az a vonás, ami a drámában és a zenében is benne rejlik: az érzelmi-gondolati gazdagsággal párosuló céltudatosság. Hirtling István inkább a töprengő, az elhivatottságát felismerő, de céljait lehetőleg szelíd eszközökkel elérni kívánó Istvánt rajzolja. Gyötrődőbb, szenvedőbb, tán esendőbb is. Császár Angela Saroltja asszonyosabb vonások mögé rejti a fejedelemasszony kérlelhetetlenségét. Szemes Mari direktebben és zabolátlanabbul nagyasszony. Kubik Anna Rékája kiszolgáltatottabb, Götz Annáé szenvedőbb és tragikusabb. Juhász Róza Gizellája érdesebb és okosabb, Kováts Adélé törékenyebb és idegenebb. Nagy Zoltán Asztrikja méltóságosabb, Rubold Ödöné politikusabb és jobb helyzetfelismerésű. Tahi József Laborca hetykébb, nyeglébb, Funtek Frigyesé egzaltáltabb, zaklatottabb. Csák György Fiatal regőse átszellemültebb, Tahi Józsefé sodródóbb. Koppány asszonyai - Papadimitriu Athina, Peremartoni Krisztina, Pregitzer Fruzsina - Kerényi rendezői ötlete jóvoltából nem csak enyelgő nőstények, hanem a Koppány jeleneteit kísérő kultikus-mitikus mozzanatok fontos figurái is. Csurka László, Botár Endre és Szersén Gyula köpönyegforgató urai (akik Vágó Nelly kifordítom-befordítom köpönyegeit viselik) egy kevés vidámságot hoznak az egyébként elég komor előadásba.

Vikidál Gyula, aki a testére szabott Koppányt itt is szuggesztív erővel énekli, színészként sem rí ki a társulatból. De most nem róla, nem Koppányról szól az előadás. Helyére került, s csak azokban a jelenetekben kap különös hangsúlyt, melyekben valóban ő áll a központban. Egyenrangú társa lett Istvánnak, és ezzel az egész mű kicsengése megváltozott. Kitűnő arányérzéke attól is megóvja, hogy bárkit „leénekeljen". Vele egyenrangú az énekes-teljesítményben is Ivánka Csaba Torda táltosa. A Ill. rész varázsolás- és jövendölés-jelenetében elementáris erővel szólal meg, s nemcsak az eksztázist hiteti el, hanem azt is érzékeltetni képes, hogy látomása a fényes jövőről túlfűtött és légvárakat építő ábrándozás, valamiről, ami sosem létezett, mert sosem létezhetett. Ez a Torda az előadás egyik meglepetése, s ezen csak keveset ront, hogy Ivánka számára nem sikerült elég kifejező mozgásrendszert kitalálni, s hogy egy fontos pillanatban Kerényi a mondák világfáját idéző göcsörtös fatörzsre mászatja, s percekig ott is felejti.

Sok mindenben más tehát ez az *István, a király,* mint amilyennek eddig is-mertük. Igazi dimenzióit valószínűleg most kapta meg, egy szerencsés pillanatban, amelyben egy megfelelő adottságokkal rendelkező fiatal színészgárda, egy igen jó passzban lévő rendező és egy hasonlóképp jó szériát produkáló koreográfus, meg egy sok szempontból korszakos jelentőségűnek tekinthető mű találkozott egymással s egy meglévő közönségigénnyel.

Az előadás egyik rokonszenves vonása épp ennek a találkozásnak a felisme-rése és az általa kínált lehetőségek okos kibontása. Ezzel függ össze az az eléggé nem hangsúlyozható tény is, hogy a Nemzetiben ez a produkció olyan energiákat szabadított fel, olyan eddig nem igényelt képességeket hozott felszínre, amelyekről nem is igen sejtettük, hogy léteznek. Hatalmas munka kellett ehhez, de megérte.

Egy kiemelkedően sikerült előadásnak mindig társulatfelrázó és művészetpedagógiai hatása is van. Feltehetőleg így lesz ez most is. Legfeljebb azt sajnál-hatjuk, hogy az ilyen kivételes pillanatok csak ritkán adatnak meg, s nem a folytonosan és egyenletesen magas szintű teljesítmény produktumai, hanem az el-vétve és kiszámíthatatlanul kicsúszó nagy dobások eredményei.

Szörényi Levente-Bródy János: István, a király (Nemzeti Színház)

Dramaturg: Márai Enikő. *Díszlet:* Götz Béla m. v. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Koreográfus:* Novák Ferenc m. *v. Zenei rendező: Szö*rényi Szabolcs. *Rendező:* Kerényi Imre.

Szereplők: Hirtling István, Bubik István, Császár Angela, Szemes Mari, Kováts Adél, Juhász Róza m. *v.,* Nagy Zoltán, Rubold Ödön, Baranyi László, lzsóf Vilmos, Mácsai Pál, Bagó Bertalan f. h., Funtek Frigyes,

Kaszás Géza f. h., Győri Péter f. h., Vikidál Gyula m. v., Ivánka Csaba, Tahi József, Götz Anna, Kubik Anna, Papadimitriu Athina, Peremartoni Krisztina, Pregitzer Fruzsina, Csurka László, Botár Endre, Szersén Gyula, Csák György, Ferenczy Csongor.

FÖLDES ANNA

A századik Macskajáték

Tizenegy évvel *a Macskajáték* szolnoki ősbemutatója után beszélgettem harmadszor a szerepek szerepéről az Örkény elképzeléseit a világszínházban leghitelesebben megvalósító Orbánnéval, Sulyok Máriával. Ennek az interjúnak záróakkordjaként hangzott cl Sulyok színháztörténeti jóslata: „Biztos vagyok benne, hogy ha újabb tizenegy év elteltével felújítják a darabot, és egy egészen más színészgárda veszi elő, a *Macskajáték* talán mást jelent majd, megváltozhat a darab hangvétele, üzenete is, de a siker nem pártol el tőle. Orbán-né mindannyiunkat túlél."

A több mint egy évtizeden át tartó pesti színházi sikerszéria folytatására nem is kellett tizenegy évig várni. A Játékszín az idén - huszonkét évvel a kisregény születése és másfél évtizeddel az ősbemutató után -- újra műsorra tűz-te és „egészen más színészgárdával" eljátszotta kortárs drámairodalmunk elsőszámú, klasszikussá avatott sikerdarabját.

A Macskajáték műsorra tűzését a magyar drámák színházában, a tegnapi kor-társ művekre is figyelő repertoárban felesleges külön indokolni. Valójában a tizenöt éves „jubileum" is elhanyagolható színháztörténeti véletlen; akárcsak az, hogy a Játékszínben látott felújítás, Makk Károly filmjével együtt, *a tizedik* a hazai Macskajáték-variációk között. (Feltéve, hogy a magyar Szabó István nálunk is játszott nyugatnémet tévéfilmjét átengedjük a produkciót létrehozó német stábnak.) Meglehet, szerencsés véletlen az is, hogy a Szerzői Jogvédő Iroda nyilvántartása szerint a világszínházban ez a századik *Macskajáték.* Bár ennek a színháztörténeti adaléknak azért van némi szimbolikus jelentése is: mintha a magyar színház ezzel (is) deklarálná, hogy Örkény világhódító életművét folyamatosan magáénak vallja.

Majdnem szükségszerű az is, hogy Berényi Gábor igazgatói tényked ése színterén, a Játékszínben Berényi Gábor rendező vállalkozott Örkény tragikomédiájának felújítására. Hiszen tizenkét esztendős szolnoki direktorságának

Psota Irén és Tolnay Klári a Macskajátékban (Játékszín)

egyik legnagyobb sikere, drámatörténeti fegyverténye volt 1971-ben *a Macskájáték* (Székely Gábor rendezte) ősbemutatója.

Színházi és személyes szempontok egyaránt indokolták tehát a vállalkozást. Bár *a Macskajáték a* mai színházlátogató nemzedék elég nagy részének személyes élménye, közeli emléke, mégis a szakmai érdeklődésű keveseknél szélesebb az a réteg, amelyik csak a legendát ismeri - ha ismeri -, és most találkozik először színpadon a drámával. Csábító ötlet, lehetőség volt az is, hogy Orbánné szerepét Berényi arra a színésznőre oszthatta, akinek a kisregényt színpadra képzelő direktor, Gyurkó László, a Huszonötödik Színházban szánta. Psota Irén számára - aki fiatalon részben önszántából ment el a regényhős akkor még csak körvonalakban élő szín-padi szerepe mellett - ez a találkozás szerencsére nem megkésett jóvátétel. Psotának, életkora szerint, most kellett eljátszani a *Macskajáték azóta* már a világszínpadon is fémjelzett, hálás főszerepét.

Berényi Gábornak az új előadással nyilvánvalóan felelnie kellett arra is, amire Sulyok Mária utal nyilatkozatában, hogy mit jelent *ma a Macskajáték.* Változott-e a nyolcvanas évekre a darab hangvétele, üzenete ? Lehetséges, szükséges-e a maradandó emlékű ősbemutató és a műben rejlő színpadi lehetőségeket maximálisan kiaknázó, ahhoz méltó pesti színházi előadássorozat után *a Macskajáték* újragondolása? Vagy akkor tesz - a műnek és a közönségnek - nagyobb szolgálatot a rendező, ha a mindenáron való újítás, önmegvalósítássá szépített önmutogatás kísértését elutasítva, 1985-ben új feltételek között és új szereplőkkel visszahozza a hajdani *Macskajátékot a* magyar színpadra?

Berényi egyszer, a jelenleginél jóval nehezebb feltételek között, általános színháztörténeti tanulságokat is hordozó feleletet adott egy ehhez kísértetiesen hasonló kérdésre. Amikor Győrött (ugyan-csak az ősbemutatóhoz közeli, pesti színházbéli kirobbanó kritikai és közönségsiker árnyékában) színre vitte és újraértelmezte Páskándi Géza *Vendégségét.* Berényi Gábor akkor részben a szerep-osztással, részben bizonyos dramaturgiai változtatásokkal - Dávid Ferenc és Socino kapcsolatának színpadi átrendezésével, Socino drámájának előtérbe állításával - a korábbi előadásoknál nagyobb hangsúlyt adott a dráma egyetemesebb, a kortól és a történelemtől lényegében független üzenetének, s ezzel új értelmet, érvényt adott a *Vendégségnek.*

A Macskajáték esetében az újraolvasás, a felújítás nem hozott - valószínűleg nem is hozhatott - hasonló színházi meglepetést. *A Macskajáték* több rétegű dramaturgiai szerkezete, több szinten megfogalmazható, de minden szinten érvényes drámai mondanivalója a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján (úgy látszik) nem ment keresztül olyan jelentős változáson, ami az írói üzenet újraértelmezését szükségessé tenné. Az érzelmekre ható szerelmi háromszögtörténettel mulattató, az öregek makacs élni akarásának polemikus igenlésével elgondolkodtató, az önmagát, gyökereit és teljes identitását vállaló ember hűségének apoteózisával felemelő mű ma is, most is úgy érvényes, ahogy Örkény István megírta.

Fenntartás nélkül elfogadjuk tehát Berényi Gábor rendezői alázatát, a szöveghez és az egyszer már megtalált, kimunkált - és a műhöz méltó, Örkény által is elfogadott - értelmezéshez való alapvető hűséget. Amit a rendező többek között azzal is hangsúlyoz, hogy ismét (immáron negyedszer) Fehér Miklóst kérte fel *a Macskajáték* díszletének, játékterének megtervezésére. A tervező, az író megszabta kereteken belül, még most is tudott újítani: a változó helyszíneket egyetlen színpadképbe sűrítő díszlet kiemelten felemás, látványos drapéria-kerete újszerű. De az előadás vizuális élménye alapjában mégsem különbözik attól, amit már láttunk.

Nem sürgetjük tehát azt a más hangvételű, új üzenetet hordozó (majdani) *Macskajátékot,* amelyre - egyelőre - sem társadalmi, sem rendezői igény nem született, és amire a kritikának nincs és nem is lehet propozíciója. De azt azért ki kell mondanunk, hogy a magyar színház nagy egyéniségeit felvonultató századik *Macskajáték* tisztességgel vállalható, színvonalas és megérdemelt siker, de nem mérföldkő sem a Játékszín, sem a dráma történetében.

A szövegen Berényi Gábor kisebb dramaturgiai beavatkozást végzett. Eb-ben a változatban kimaradt Orbánné vejének, Józsinak a szerepe, és a Nárciszban nem pincér, hanem felszolgálónő hozza Erzsinek és Paulának a kávét. E két, önmagában jelentéktelen módosítás együtt jelentést nyer. Azt eredményezi, hogy *a Macskajáték* majdnem annyira női drámává lesz, mint a *Bernarda Alba háza.* Azzal a különbséggel, hogy az egyetlen férfi, Csermlényi Viktor, akiért a küzdelem zajlik, itt - Pepe Romanóval ellentétben - jelen van a színpadon.

Az expozícióban Berényi egy sokat ígérő ötlettel nyeri meg a dráma szövegét már túlságosan ismerő (szakma-beli) közönséget. A két Szkalla lány el-sárgult, régi fényképe, a szerzői utasítástól eltérően, ezúttal nem a vetítő-vásznon jelenik meg, még csak nem is a falon, hanem kizárólag a közönség képzeletében. Psota Irén ugyanis egy üres képkeretet mutat fel, és a szövegre, illetve a nézőre bízza az emlékek síkján megidézett látvány konkretizálását. Ez a trouvaille, éppen mert a néző közreműködésére, képzeletére épít, tulajdonképpen hitelesebben örkényi, mint az, amit ő maga javasol. Örkény látásmódjához illő és méltó az a rendezői szelekció, amellyel Berényi Gábor a színen le-vő tárgyak között válogat. Ahogy súlyt és szerepet ad egyetlen szál vörös rózsának, amit Erzsi Csermlényitől kapott; kiemeli az énekes Orbánnénál felejtett karimás fekete kalapját, és premier planba helyezi Erzsi kitaposott papucsát is. Ezek a tárgyak a színpadon egyszerre

töltik be valóságos és jelképi funkciójukat, s a kettő közül nyilvánvalóan az utóbbi a fontosabb. Ugyanakkor Örkény - illetve Berényi - itt is, most is merészen lemond bizonyos gyakran emlegetett naturális kellékekről, eszközök-ről. Az a körülmény, hogy a két nővér az ősbemutató óta folyamatosan telefonkészülék nélkül beszél egymással az országhatárokon át, a cselekmény sodrában és a szöveg sugallatában annyira evidens, hogy még a naturalista szín-házhoz szokott nézőnek sem okoz gondot. A megoldás nyilvánvalóan a dráma különböző megközelítésben fogalmazott közlendőinek színpadi egységét szolgálja. Így, és csak így válik magától értetődővé az is, hogy a szereplők egy-más helyett gyakran közvetlenül hozzánk, nézőkhöz szólnak.

A felújítás egészére jellemző, amit Örkény mindig is követelt: a rendező valóban úgy játszatja a darabot, „mintha egyetlen mondat volna". Ez természetesen nemcsak a szövegmondás tempójából következik, hanem az előadás szerkezetéből, a szövegszekvenciák egymáshoz illesztéséből is. A játék ritmusát valójában a darab dramaturgiája diktálja. Erzsi és Giza levélmonológjai - akárcsak a Székely Gábor rendezte előadásban - most is következetesen, zökkenő és átmenet nélkül fordulnak át telefondialógusba, s az elbeszélés által (közvetetten) megjelenített tegnapi történéseket gördülékenyen követik a szín-padon itt és most zajló jelenetek. A közlésmódnak ez a szövegből eredeztetett változatossága oly módon felel meg a drámai hangvétel többszólamúságának, hogy semmilyen formális kapcsolat, kötődés nem mutatható ki. Értelmetlen lenne azt bizonygatni, hogy a telefonmonológok a darab groteszk, a megjelenített mozzanatok pedig tragikus vonulatát alkotják. Hiszen a szöveg ennek a fordítottjára legalább annyi bizonyítékot kínál. A rendezőnek a mindenkori szituációból és a szereplők pillanatnyi lelkiállapotából kiindulva kell a tragikomédia villódzását és színpadi egységét -- valóságos világát és a cselekményen túli, áttételes érvényét - megteremteni.

Berényi Gábor értelmezésének elsőrendű érdeme az a gondosság, amellyel ezt a műfaj követelte, nagyon is érzékeny egyensúlyt létrehozta. Hogy nem engedi elszaladni a színészeket a kínálkozó, mindig tapsot ígérő komédia felé, de nem hatódik meg a szerepek és szövegek lírájától sem. Így érhető el, hogy ne a szereplőket, hanem a nézőket rendítse meg Orbánné - részleteiben komikus, egészében, összefüggésében eszméltető - tragédiája. Az előadás egyetlen lényeges ponton tér el a pesti szín-házi változattól: a darabzáró macskajáték dinamikusabb és sokkal szertelenebb, de éppen ezért expresszívebb és hangsúlyosabb is, mint ahogy emlékezetünkben él.

A Macskajáték - ezt talán felesleges ismételni - Orbánné drámája. Az elő-adás hangvétele, sikere, súlya a szerepet játszó színésznőn múlik. Psota Irént színészi skálájának gazdagsága, tragikus alkata és a groteszkre való fogékonysága is alkalmassá teszi a szerepre. Szerepfelfogására jellemző, hogy Orbánnéban elsősorban azt az elnyűhetetlen élni akarást testesíti meg, amely lehetővé tette számára, hogy özvegyen, magányosan, korábbi társadalmi státusát és anyagi biztonságát elveszítve is megőrizze energiáit, megőrizze önmagát. Hogy a felajánlott garmischpartenkircheni *vagy* akár létai nyugalom helyett, megint csak a küzdelmes pesti hétköznapokat, az örökös újrakezdést válassza. Psota Orbánnéja érdességében, nyerseségében, kisszerűségében ízig-vérig pesti illetőségű. Ha okvetetlenkedni akarnék, azt mondanám, még csak nem is a Csatárka utcában, inkább az Erzsébetvárosban van otthon. Magatartásában nem sok nyoma érződik a létai Szkalla lány született vagy belénevelt eleganciájának. Talán azt is felőrölte a kényszerű, küzdelmes magányosság, az örökös védekezés reflexe.

Akárhogy is, ez a megkérgesedett, Riziszerű öregasszony egyetlen szerel-mi jelenetében tökéletesen vált. Psota Irén magára húzott tüskés páncélja alatt a sötét előszobában egyszer csak megérezzük a társra vágyó asszony ki-szolgáltatottságát, a hűségéért viszonzást érdemlő szerető reménykedő boldogság-vágyát is. Ehhez hasonló érzelmi-színészi magaslatra Psota csak az öngyilkos-sági jelenetben ér el, ahol a kis híján tragikus szituáció komikuma az álom lírájával keveredik. Emlékezetem szerint csak az ősbemutató Orbánnéja, Hegedűs Ágnes merte ilyen harsányan, merészen és pontosan érzékeltetni az ön-csalás lélekállapotát is.

Orbánné komplex jellemét Örkény kommentárjában szinte képletszerűen is meghatározta, amikor a szerepet játszó színésznőktől azt követeli, hogy egy nagyszájú kofa közönségességét egy gö rög tragika fenségével párosítsák. Psota az elsőt gátlástalanul és teljes szívvel felvállalja: ismerős lomposssága, dühkitöréseinek pukkancs-pimaszsága, a körülmények hatására természetévé lett szánalmas kisszerűsége és már-már imponáló, elszánt makacssága hitelesíti figuráját. De ugyanezek a vonások földhöz-ragadttá teszik, a pesti aszfalthoz kötik akkor is, amikor szárnyalnia kellene. A görög tragika fensége - ami Sulyok Mária Orbánnéját mitikussá nagyította, jelképi erejűvé avatta - Psota alakításából szinte teljesen hiányzik.

Kétségtelen, hogy Orbánné szerepe minden színész számára fantasztikus fizikai és koncentrációs erőpróba. Nem csoda, hogy a színész ezt a próbát nem állja minden este egyformán. Többen állították, hogy Psota a sajtóbemutató estéjén nem nyújtotta azt az élményt, mint a premieren. Tény, hogy amikor én láttam, sokszor szereptudása, szövegmondása is bizonytalannak tűnt. Az ismétlődő bakik pedig nem-csak a dikció egy-egy szakaszát, a dialógusok menetét zavarták meg, hanem a színészt is. Csak ezzel magyarázható, hogy Psota szövegében a szavak és a mondatok (gyakran már-már az érthetőség rovására) kergették egymást. Ezáltal az Örkény-szöveg egy-egy árnyalata, költői szépsége, felszikrázó iróniája elsikkadt. ()szintén remélem, hogy ez az indiszpozíció időleges és legyőzhető, és akkor. Psota Irén tehetségéhez és a legszebb jelenetekhez méltó szinten játssza majd a testére szabott szerepet.

A századik *Macskajáték* szereposztásának ünnepi gazdagságát, az egy-egy produkcióra szervezett társulatok szinte behozhatatlan helyzeti előnyét bizonyítja, hogy Berényi Gábor Giza hálátlanabb, passzívabb szerepére is olyan sugárzó egyéniségű művészt nyert meg, mint Tolnay Klári. Tolnaynak nem is erénye, inkább talán művészi természete, természetes adottsága, hogy ha színpadra lép, róla szól a dráma. Ezúttal azonban a tolókocsiban játszó nővér szerepe nemcsak terjedelmében kisebb Orbánnéénál. Giza hősként, emberként is másod-hegedűs a drámában. Erzsivel szemben többször és többek által hangoztatott fölénye csak látszólagos. Eleganciája, a fegyelem méltósággal viselt páncélja csak a kívülállók elől takarja el a garmischpartenkircheni jómódban, fia kegyelemkenyerén szerzett sebeit. Míg Orbánné, ha újra kezdhetné, megint csak saját életét vállalná, választaná, Giza -

húga félelem nélküli, következetes küzdelmének féltő tanújaként is - egyre világosabban látja saját, téli álomhoz hasonlított árnyékéletének kudarcát. Tolnay Klári olyan tökéletes Giza, olyan meggyőzően, sugárzóan bölcs és hitelesen kiegyensúlyozott, hogy - a szöveg ellenében - igazi fölénybe kerül húgával szemben. Psota és Tolnay kettőse szélsőségesen polarizált: mintha nem is egy anya szülte volna őket ... Á közöttük lévő karakterkülönbség, magatartásuk eltérő volta is magyarázza, hogy Erzsi és a körülötte élők - Ilus és Egérke is - mind őszinte, áhítatos tisztelettel csodálják a sorscsapást méltósággal viselő nővért, ám kérdésessé, vitathatóvá teszik a testvérek kapcsolatának fonákját. Semmi sem igazolja a jelen realitásából a múlt álomvilágába vágyódó, erőtlen, passzív nővér energikus és bá-tor húga iránt érzett, bevallott irigységét. Hogy a Szkalla lányok életének végső mérlegén Erzsi sorsa serpenyőjét húzzák le a végigjárt úton összegyűjtött élmények, érzelmek és tapasztalatok.

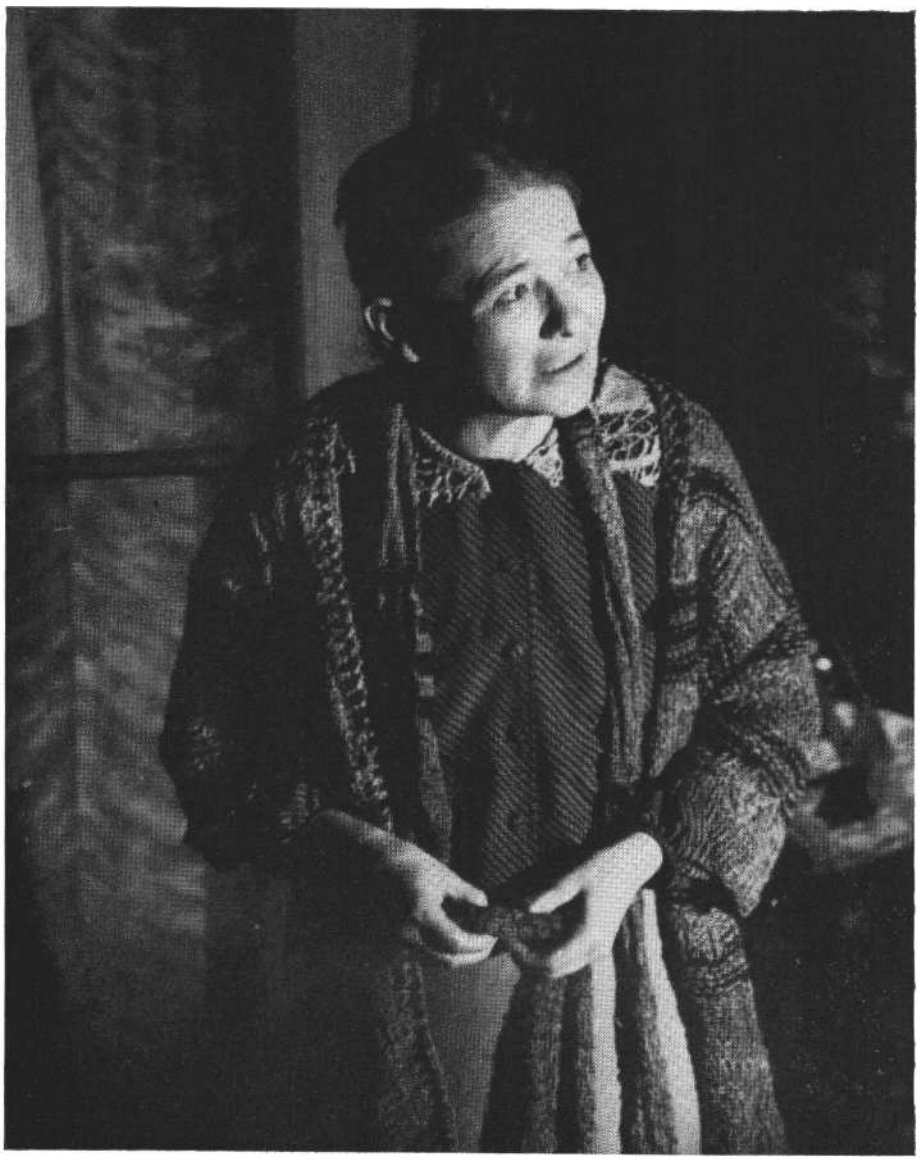
Hetekkel a bemutató előtt, a Stúdió 8 5 jóvoltából, néhány percre részt vehettünk *a Macskajáték* próbáin. Már ott és akkor sejthető volt, ami az előadáson bebizonyosodott: ennek a változatnak Egérke a hőse, Törőcsik Mari a legellenállhatatlanabb, legszuggesztívebb szereplője. Az ellentmondás a figura becézett csúfneve és a jelzők között nem sok jót ígér. Papírforma szerint, ha Egérke jelenléte, drámája szétfeszíti a cselekmény szabta kereteket, akkor Egérke már nem is egér, felborul a figurák hierarchiája, baj van a szerepformálással, baj az előadással.

Törőcsik Mari azonban rá se ránt az ilyenfajta kritikusi prekoncepciókra. O annak tudatában játssza el a megfélemlített, magányra ítéltetett szürke kis egér szerepét, hogy róla, az élet örökös mellékszereplőjéről is megírhatta volna Örkény *a* maga tragikomédiáját. Törőcsik színészként ennek a csak mozzanatokban létező, egyetlen levélmonológba sűrített tragikomédiának a főszerepét játssza. Ezért azután minden kimondott szava mögött kimondatlan mondatok, elhallgatott sérelmek, kuncogásában elfojtott zokogások torlódnak. Színpadra lépése pillanatától kezdve folyamatosan bocsánatot kér, mert hazajön saját lakásába, mert bekopog Erzsikéhez, bocsánatot kér azért is, hogy él. De közben keskeny egérarca, erőtlen válla, megnyomorított keze - csupa elfojtott kiáltás. Ám Törőcsik azt is tudja, hogy Egérke nem tragikus hős. Gizához írott levelében Örkény módot ad arra, hogy Al-mási Mihályné megfogalmazza önmagát. Nem annyira az életéről elmondott, el-rebegett tényekkel, mint vallomásának stílusával, gyermeteg lelkesedésével, rajongó naivitásával és a konfekcionált udvariassági formulák vidékies használatával. Törőcsik szürkeségének ezer szí-ne van, jelentéktelensége azáltal válik jelentőssé, hogy érzékelteti: ilyen egér-kékből száz és ezer tengődik az Orbánnék árnyékában. Részvétet és szimpátiát keltő boldogtalanságába a színésznő beleszövi az irónia és az önirónia szálát is. Férfi nélküli, erényes életével úgy hivalkodik Gizának, hogy egyetlen fintora a magányra kárhoztatott, elhagyott feleség elfojtott női ösztönét is megvillant-ja, és mintegy zárójelben azt is sejteti: talán kár volt egérke módon élni. Az utol-só macskajátékban Törőcsik Egérke túlságosan megzabolázott, mesterségesen lehalkított közlésvágyát, játékos kedvét ereszti szabadjára, és ezekben a percekben mintha az arcáról is lehullana az egérkemaszk, egyszer csak párját kereső tüzelő macskává válik.

Á Macskajáték - Orbánné, az Orbánnék drámája. Á századik *Macskajáték* sajtóbemutatóján mindkét nyíltszíni taps Törőcsik Marit köszöntötte.

A Macskajáték közönségsikerébe és színházon belüli népszerűségébe is bele-

Törőcsik Mari (Egérke) a Játékszín előadásában



Paula: Kohut Magda (Iklády László felvételei)

játszott, hogy nemcsak a három főszereplőnek, de a társulatnak is jó lehetőségeket, hálás szerepeket kínál. A Játékszín társulata, tartaléka szinte az egész magyar színházi élet.

Csermlényi Viktor szerepére a próbaidőszakot kísérő mindenkori pletykák, hírek Melis Györgyöt emlegették, és ez nemcsak az operabarátoknak ígért (volna) különleges csemegét. Hiszen Melis - nem is olyan régen - a *Hány az óra, Vekker úr?* című filmben már be is bizonyította, hogy prózai karakterszínésznek is jelentékeny. Inke Lászlónak te-hát most nemcsak Csermlényi Viktor hálás szerepével, de a nézőtérre be-szivárgó csalódással is meg kellett küzdenie. Alakítása stílusos, hibátlan, a szerelmi jelenetben és a koncert utáni ön-elégült szerénység érzékeltetésekor egészen kitűnő. Talán csak Csermlényi Viktor színpadi megjelenése, külső habi-tusa vitatható. Ugyanaz történhetett, mint az angol Macskajátékban, ahol Örkénytől tudjuk - Elisabeth Bergner túlságosan sok gondot fordított arra, hogy a hősnő megőrizze emberi és angol méltóságát, visszariadt a figura agresszivitásától, nyers modorától. Inke László is makacsul őrzi Csermlényi Viktor hajdani világfiallűrjeit; elhiteti velünk fényes múltját, hírét, de talán nem meri eléggé felvállalni a kiábrándító jelent. Nem hajlandó eléggé pocakos, eléggé visszataszító lenni. Márpedig Viktor művészi deklasszálódása, férfiúi vonzerejének megszűnte fokozná a konfliktus komikumát, de még a női magány tragikumát is. Kár, hogy Berényi Gábor-nak erről, úgy látszik, nem sikerült meggyőznie a szerepét egyébként jó ízléssel, bölcs mértéktartással és elegáns iróniával játszó színészt.

Paula és Ilus szerepe sohasem ígért túlságosan sok babért a szereplőknek. Kohut Magdát viszont rég láttuk ilyen felszabadultnak! Elszánt, hódítani akaró Paulája egy árnyalattal közönségesebb, mint ahogy a szövegből kitetszik, de meggyőző. Elhisszük, hogy Psota lrén Orbánnéjával csak *ez* a Paula keveredbetett barátságba, és Viktornál is neki van nagyobb esélye. Csomós Mari Ilusát az Esti Hírlap kritikusa „sötét tónusú, mély lelki életű, önmagába zártan boldogtalan" figurának látja. Bevallom, én mindennek nem sok nyomát, jelét láttam. Csomós Mari - szerintem helyesen - a kommunikációképtelen süketséget hangsúlyozta szerepében, és ennél többet nem is várhattunk tőle. Annak idején, amikor Brigitte Soubeyran a Volksbühnében az emberi kommunikáció működésére, illetve csődjére, Orbánná kapcsolatteremtési kísérletének kudarcára helyezte *a Macskajáték* hangsúlyát, Örkény lényegében elhatárolta magát ettől az értelmezéstől. Csomós Mari azonban a maga jelenetében visszahozza és hitelesen fejezi ki ezt a gondolatot, a drámának ezt a (sokadik) jelentését.

Végezetül egy kényes kérdés. Berényi Gábor előadásaira Szolnokon is, Budapesten is jellemző volt a játékstílus zavartalan egysége, minden disszonáns motívum, minden színpadi üzemzavar elkerülése. Ez most *a Macskajáték* rendezőjének csak *kis híján* sikerült. Melléfogását úgy hívják, hogy Cs. Bruckner Adelaida. Örkény legjobb epizódfigurái és Cs. Bruckner Adelaida ezek közül való - színpadra lépésük pillanatában vagy az azt követő néhány perc alatt már sűrítve kifejezik teljes énjüket. Á kiöregedett operaházi örökös tag, a parancsoláshoz szokott zsarnok öregasszony, a büszke és örökké szorongó, irigy „fiús mama" - nem egyszerűen hálás, bátran állíthatjuk, hogy nagyszerű szerep. Annak idején (Szolnokon és Budapesten) méltán hozott kirobbanó sikert, kései jóvátételt a szerepre született, robusztus alkatú idős színésznőnek, Kaszab Annának. Csermlényi Viktor játékszínbeli anyjának, Delly Rózsinak nyilvánvalóan nem kell eljátszania a hajdani nagy operaénekesnőt, mindannyian tudjuk róla, hogy az. Csak éppen a prózai színpadon Cs. Bruckner Adelaida szövegével nem tudja elhitetni. Megjelenése pillanatától kezdve kínosan nyársat nyelt, merev, beszédét néha alig érteni. Jelenete alatt hirtelen megszakad a színpad és a nézőtér közötti áramkör, a közönség feszengeni kezd. Ez a bizarr szereposztási ötlet - amely talán Melis szerepeltetésének meg-hiúsult szándékából fakad? - sem a köztiszteletben álló, jeles nagy művésznőnek, sem a századik Macskajátéknak nem hozott babért.

A színházi legendákkal - különösen, ha még élénken élnek mindnyájunk emlékezetében - nem könnyű versenyre kelni. De talán nem is ez volt a fel-újítás célja. Berényi bizonyára nemcsak a szakmai csemegékre és új művészi megoldásokra is kíváncsi keveseknek, hanem *a Macskajátékot* csak könyvből-filmből-tévéből ismerő fiataloknak állította színpadra Örkény időállónak bizonyuló remekművét. Akiknek a századik *Macskajáték* a legelső, és akiknek a játékszín pontosan értelmezett, kiegyensúlyozott és részleteiben varázsos erejű előadása jelenti és jelentheti majd Örkény tragikomédiáját. Nem elmarasztalásnak, hanem biztatásnak szánjuk, amikor a századik *Macskajáték* premierje után is jelezzük: várjuk a százegyediket, a nyolcvanas évek végének *Macskajátékát.* De ami még ennél is időszerűbb, indokoltabb kívánság: a századik *Macskajáték* után most már helye lenne a játékszín repertoárjában egy újragondolt Vérrokonoknak *is.*

Örkény István: Macskajáték (Játékszín)
Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Rendező:* Berényi Gábor.

Szereplők: Psota lrén, Tolnay Klári, Törőcsik Mari, Csomós Mari, Kohut Magda, Inke László, Delly Rózsi, Gyurkovics Zsuzsa.

CSÁKI JUDIT

Freud - zöldben

A farkas a Vígszínházban

A darab - finoman szólva - nincs agyonjátszva. A szerző örökös birtokosa lehetne a kiváló árukon fellelhető kis háromszögnek - más művei alapján. A színház - nos, arra ráférne már egy jóízű siker. A színészek - emlékeink szerint igen jók, s most is sikerül elhitetniük: rajtuk nemigen múlik. A rendező - az utóbbi években néhány igazi sikerelőadás rendezője, a szórakoztató színház nívós fajtájának kiváló ismerője, okos, sokoldalú, tapasztalt szín-házi ember. A bemutató közönsége - illedelmes, drukker, jól nevelt. Az eredmény: Molnár Ferenc *A farkas* című vígjátékának vígszínházi bemutatóján letagadhatatlan, egyértelmű bukás.

Múltja

A farkast 1912. november 8-án mutatta be a Magyar Színház. *A doktor úr, Az ördög, a Liliom* és *A testőr* sikeré-nek nyomában a kritika jól fogadta a rutinos, bár mindössze harmincnégy éves színpadi szerző legújabb művét. Feltehetően akkor még sejteni se lehetett, hogy - a korábbiaktól eltérően - ezt az opuszt majdnem végleg betemeti majd a feledés.

Bár úgy tűnik, az ősbemutató szakmai sikere hozzámérhető a korábbi Molnár-művekhez. A nehezen rajongó, de Molnárt igencsak kedvelő Kosztolányi alap-vetően új vonásokra mutat rá Molnár írói világában *A farkast* látva; bár - hibátlan érzékkel - a korra is testál némi részt az új mű sikeréből. „Ma freudisták vagyunk" - írja. „Talán ezért élveztük annyira az álom művészi pszichológiáját, a zavaró tumultust, az ordító és izgatott szcénákat, fontoskodó álomdialógusokat, az alvó gyönyörű és humoros optimizmusát."

A farkas egyébként Schöpflinnek is tetszett, sőt: ő határozottan ebben látja kikristályosodni a Molnár Ferenc-i drámaírás leglényegét: „Az ő darabjai nem a színpadhoz vannak alkalmazva, hanem szervesen a színpadból nőttek ki."

Az 1912-es ősbemutatón dr. Kelement Törzs Jenő, Szabó Györgyöt Csortos Gyula, a hűséges feleséget pedig Gombaszögi Frida játszotta.

Az előadást 1928. szeptember 29-én felújították a Vígszínházban. Mind-össze huszonkilencszer játszották. Magyarországon azóta sem volt műsoron.

Külföldön viszont igen: Bécsben 191z-ben, Münchenben 1913-ban, Zágrábban 1913-ban, New Yorkban 1914-ben, Pilsenben 1915-ben, Washingtonban 1925-ben. Majd - sokkal később - Hollandiában, Frankfurtban és 1973-ban Londonban.

1981-ben Horváth Ádám megrendez-te a mű tévéváltozatát. Némi húzással - és a szerzőt megillető tiszteletteli főhajtással. Valamint ragyogó színészek-kel: Márkus Lászlóval, Álmási Évával és Huszti Péterrel a főszerepekben.

Vajon miről szól Molnár Ferencnek ez a vígjátéka? Látszólag egy féltékeny férjről, egy váratlanul felbukkanó régi szeretőről és a feleségről, akit megérint ugyan a kísértés szele - s a kor divat-ja szerint látjuk is álmát megelevenedni -, de hűséges marad férjéhez. Aki viszont megígéri, hogy többé nem lesz féltékeny.

Az ősbemutató idején a mű lényege feltehetően a második felvonást majdnem teljes egészében kitöltő álomjelenet volt. Következésképp az első felvonás hosszadalmas expozíció - bár jellegzetes Molnár Ferenc-i dialógusokkal töltve, s tulajdonképpen vígjátéki módon bonyolítva -, a harmadik pedig szintén hosszadalmas lezárás, a „színes álom" után a fakó realitás, kiszámítható, precíz ellenpont. Éppen a molnári dramaturgia valamelyes ismeretében csöppnyi meglepetést sem tartogat.

Maga az álomjelenet - a kor újdonsága. A vulgárisan értelmezett tudat-alatti a neofita freudisták szemének-fülének kedves leplezetlenséggel tárul fel a színpadon, miközben a látottakba belesápad azért a Magyar Színház úri közönségének tekintélyes része. Molnár professzionizmusa vitán felüli: pontosan tudja, hogy a freudizmushoz mit sem értőket, a mindenfajta szabadosságot elutasítókat, az ébren és álomban egyaránt erkölcsöseket is meg kell nyernie. Á harmadik felvonás tehát ennek jegyé-ben az erkölcs diadala - és a freudi elfojtásé. A megrázkódtatásnak minősülő álomjelenetet a megmentett családi idill képei kerekítik le. A pontos dramaturgiai egyensúly ugyan ezúttal némileg árt a drámának, de nyilván használt az egykori előadásnak.

Jelene

Ha ma a színházi előadáson nem az álomban, hanem ébren, nem utalásszerűen, hanem nagyon is konkrétan megtörténne mindaz, ami *A farkasban* álombéli lehetőség - még mindig esti mese lehetne a történet. Az egykori találmány, a pszichológiai kordivat poénnak, lényegnek, előadásszervező erőnek ma már kevés.

Mivel azonban más, több nemigen van a műben, Verebes István rendező-nek mégiscsak e második rész ürügyén kellett volna rátalálnia arra a színházra, amely megmenthette volna - legalább az előadást. Nem vagyok biztos benne, hogy *egyetlen* megoldás létezik; de abban igen, hogy ennyire komolyra véve, ilyen kevés humorral, a mai abszurd felhangot teljesen figyelmen kívül hagyva lehetetlen jó előadást csinálni. A színpadot el-öntő zöld fény, az eltúlzott és agyon-használt hangeffektusok mindössze didaktikusan erősítik bennünk, hogy álomról van szó, de nem képesek a játékot egy másik - az álomjelleget didakszis nélkül felmutató - közegbe helyezni. Talán összefügg ezzel, talán nem: elmarad-nak rendre azok a színészi váltások is, amik, megfelelő közegben, a helyzet természetes következményei lennének.

Egyébként pedig - *A farkasért* nem-igen fájhat a szívünk. Színjátszásunk Molnár-rutinja nem dicsekedhet ugyan tökéletességgel, de gyakorisággal feltétlenül. Ebben az esetben pedig ez utóbbi is elég ahhoz, hogy feltűnjön: *A far-kasban* még az úgynevezett molnári helyzetek, figurák és dialógusok is szárazabbak a tőle megszokottnál. A színrevitel ötlettelensége helyenként és időn-ként az unalomig fokozza a mondandó eleve meglévő érdektelenségét, miközben gondolattalanul, rendezői „kommentár" nélkül, drámának mutatva csörgedezteti az eseményeket. Egyszerűen érthetetlen, mi tévesztette meg Verebes Istvánt, hogy ennyire „mellélátta" a darabot.

Á hagyomány szerint egy Molnár-darabban legalább a színésznek illik jól éreznie magát. Nem hiszem, hogy ezúttal ez - akárcsak részben - megadatott volna a főszerepeket játszó Bánsági Ildikónak, Tordy Gézának és Lukács Sándornak. Mindannyian másért és más-ként maradnak el a tőlük várható legjobb szinttől - még legkevésbé Tordy Géza.

Tordy magasról indít. Készen hozza be

a figurát már az első pillanatban - méghozzá a tőle régen nem látott higgadt precizitással és visszafogott ötletességgel kidolgozva. Dr. Kelemen azonnal komikus jelenség - éppen mert véresen komolyan veszi magát. Iránytalanul és hatalmasan féltékeny, harcias mitugrász, akit egyfolytában minden ingerel. Exteriőrje tökéletes: Tordy befelé csámpázva, széke alá szorított lábbal üldögél, szinte kényszeresen örökké mocorog, fészkelődik, szeme a terepet fürkészi idegesen, ellenfél - áldozat - után kutatva. Foga közt szűri beszédjét, mit beszédjét: utasításait és „kedvességeit" egyaránt. Egyfolytában kompenzál, sőt túlkompenzál: gátlásos fickó, nagy halom szerencsétlenség.

Az első jelenetben egyértelműen úgy tűnik: Tordy Géza régen volt ennyire jó. Aztán ugyanazt csinálja végig. Annál is inkább, mert Kelemen meglehetősen statikus figura, még az álomjelenetben sem változik, s később sem. Vele valójában nem történik semmi, sőt a történet az ő szempontjából éppen arról szól, hogy minden marad a régiben. Ebben az előadásban pedig ez a változatlanság a maga közvetlen módján, át-tétel nélkül: változatlanságban, egyformaságban nyilvánul meg. Hanem erről Tordy Géza már keveset tehet.

Miként Bánsági Ildikó is keveset tehet arról, hogy ez a becsületesnek, hűségesnek induló, majd az is maradó Vilma asszony kicsit unalmas figura. Főként ha Bánsági számos szerepben már meg-nyilvánult rendkívüli humorát, finom és gazdag játékosságát, fanyar, modern és mindenre képes asszonyiságát idézzük vissza. A Tordy Géza jutalomjátékának mutatkozó első jelenetben persze Bánsági is kitűnő, szellemesen „alájátszik" Tordynak, ügyesen és önzetlenül kiemeli poénjait. Ekkor még hiszünk abban, hogy az álomjelenetben majd rendkívüli dolgokra lesz képes. Csodára, netán.

Az egész álomjelenet azonban oly végérvényesen el van rontva, hogy nincs az a színészi csoda, ami megmenthetné. S mint tudjuk, ilyen esetben a megmentésre kijelölt színészi csodák el szoktak maradni, sőt a játék még rosszabb. Bánsági megkísérli ugyan, hogy némi különbséget érzékeltessen álombéli és valóságos önmaga közt, ezt azonban annyi külsőség és ráaggatott manír kíséri, hogy mindössze a mesterkéltséget, az idegenséget sikerül hangsúlyoznia. Azaz azt, hogy nem való neki - illetve

Bánsági Ildikó, Lukács Sándor és Tordy **Géza A farkas előadásában** (Vígszínház)

Vilmának - a tudatalatti felszabadítása. Ugyanakkor mint erkölcsös úriasszony és odaadó anya - Bánsági játéka csak akkor érdekes, ha valamelyes ellenpontot is megmutathat. Láthatóan zavarodottan a tekintetben, hogy mit és hogyan kellene eljátszania, Bánsági annyit tesz, amennyi roppant tehetséges színészetéből még ilyenkor is telik : az aktuálisan jelenlévő helyzet és dialógus függvényében válogatott eszközökkel „lekíséri" a szöveget.

Lukács Sándornak egyszerre van könynyű és nehéz dolga. Könnyű, mert a darabban neki van legtöbb lehetősége a színészi játékra, az alakváltásra. És nehéz, mert váltásainak terét és terepét csak az író szituálta, a rendezés nem.

Miként a többiek, Lukács is az első jelenetben a legjobb. Főként az egész előadást látva, s a végéről visszatekintve tűnik föl, hogy mintha ekkor lenne a legváltozatosabb, s eszközeiben ekkor ígérné a legtöbbet a későbbi figurákból.

Mert amikor a váltásokra, a játékra, az alakváltoztatásra igazán szükség lenne

Jelenet Molnár Ferenc darabjának vígszínházi előadásából (Bánsági Ildikó és Tordy Géza)
(Ikládv László felvételei)

- az álomjelenetben -, akkor Lukács Sándor játéka már sokkal szürkébb, egysíkúbb, s mindinkább előkerül a „jólsvejfolt" szépfiú általános, semmitmondó figurája. A harmadik felvonásban pedig Lukács egyszerűen ellene ját-szik a konkrét szövegnek; s ki se derül, hogy nem tudja vagy csak nem hajlandó eljátszani az „untauglich", lúdtalpas ügyvédbojtárt. Erőtlen közeledési kísérletére pedig még egy kevésbé hűséges feleség sem inogna meg.

Lukács Sándor elmúlt szezonjain végigtekintve, úgy látszik, akkor sikerült érdekesnek és tartalmasnak lennie, amikor alkata ellen játszatta őt a rendező, és koherens, érvényes koncepciót kellett megvalósítania. Most - egyikről sem volt szó.

A többiek jobbára felskiccelt alakokat, patentfigurákat játszanak - ki-ki tudása és önállósága szerint. Mind közül talán még Rudolf Péter titkára van leginkább „kitalálva".

Szlávik István szellősre tervezett színpada sokszor inkább üres, semmint tágas; bár aligha írható egyedül a díszlet rovására, hogy a játék elvész a Vígszínház óriási színpadán. Talán az elő-adás egészén segíthetett volna, ha „szorosabban" s talán némi atmoszferikus légkörben játszhattak volna a színészek. Itt a hatalmas térben rengeteg az üres mozgás, bonyolult és hosszadalmas az átdíszletezés.

Jánoskúti Márta jelmezeiben most talán kevesebb a rá jellemző ötlet, mint máskor; fáradtan korrektek a ruhák. És Bánsági néha nagyon-nagyon zöld.

Jövője

A darabnak nemigen akad. Már meg-írása óta. Az előadás nem győzött meg az ellenkezőjéről - sőt.

Verebes István viszont tényleg igazi színházi ember. A Vígszínháznak pedig még mindig vannak nemes energiái, kiváló színészei. Most azonban nem sikerült találkozniuk. A kudarcon a szín-ház vesztett többet - talán túl sokat is.

Molnár Ferenc: A farkas (Vígszínház) Rendező: Verebes István. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Mozgástervező:* Eck Imre. *A rendező munkatársa:* Kovács Erzsébet.

Szereplők: Tordy Géza, Bánsági Ildikó, Lukács Sándor, Bánki Zsuzsa, Rudolf Péter, Gyimesi Pálma, Farkas Antal, Sörös Sándor, Szabó Sipos Barnabás f. h., Szabó Imre, *Kuti* László, Hullan Zsuzsa f. h., Jónás Judit f. h.

RÓNA KATALIN

A színpad tragédiája

A Hangok komédiája a Thália Stúdióban

A közelmúltban történt, hogy egy jeles európai drámaíró nem akart szerzői jogot adni műve magyarországi előadására. Egész pontosan két alkotása közül az egyikre. Nem politikai oka volt, csupán művészetelméleti. A monodráma televízióra készült, és az író úgy vélte, nem lehet, nem kell színpadon - lett légyen az bármily kicsi - előadni. Bizonyára tudta, miért.

Gyárfás Miklós azonban, aki pedig igazán jól ismeri a színpad, a színpadi szerkesztés szabályait, nem így vélekedett. Áldását s főként művét adta Bozó László ötletére, miszerint a színpadon kellene megmutatni mindazt, amit a hallgató nem lát, vagyis a rádiót, a rádiózást. Bozó László rendezte ugyanis egy évtizede *a Hogyan hallgassunk rádiót?* című, a rádiózásról szóló Gyárfás-hang-játékot, és most indíttatva érezte ma-gát, hogy a rádiózás rejtelmeit s velük saját magát bemutassa. Ehhez talált szín-házi fórumot a Tháliában. Bár mindez csak feltételezés, s lehet, hogy a szín-házé volt a hangjáték előadásának ötlete. Az a Thália Színház, amely immár több mint egy évtizede makacsul és hit-tel ragaszkodik ahhoz az eszményéhez, mely szerint a színháznak igazán nincs vagy csak alig van szüksége drámára. Ugyanis ott az egész világirodalom, a számtalan epikus alkotás, vannak dramaturgok, akik a leírt sorokat legtöbbször nehézkes s színpadszerűtlen dialógussá formázzák, és máris előáll a szín-darab. Nem kell drámaírókkal bíbelőd-ni, meg lehet mindent oldani házilagos alakítgatásokkal.

Nos, ilyen körülmények között nem csoda, hogy egymásra talált az igazi színdarabtól ódzkodó színház és a hangeffektusokat megmutatni kívánó rádiós rendező. Hisz minden együtt lévőnek tűnhetett egy meglehetősen színpadszerűtlen alkotáshoz. S hogy ebbe - balszerencséjére - hogyan csöppent bele épp az az író, akinek eleddig minden színpadi munkáját még a gondolaton, a tartalmon túl, afölött is elsődlegesen a szín-padszerűség, a színpadi helyzetek nagyon pontos kimunkáltsága, épp a „jól megcsináltság" dramaturgiája jellemezte, alig magyarázható.

Mindazonáltal az ötletből akárha dráma is születhetett volna. De csak az ötletből, és nem egy már megírt, hang-hatásokra épülő rádiójátékból. Ugyanis a színpadnak és a rádiónak is megvan a maga dramaturgiája. A kettő - és ezt Gyárfás Miklós mindenkinél jobban tud-ja - pedig nem ugyanaz. Mi több, nem hozható össze. Az elszálló szó és a körötte kialakítható effektusok aligha mutathatók meg. Egészen pontosan: ami belőlük megmutatható, az nem tesz ki többet egy jelenetnyi időnél, mondani-valónál. Halmaza viszont először kényszeredett mosolygást, feszengést vált ki a nézőből, utóbb bosszankodást, mozgolódást, még később fásult unalmat. Miként ennek tanúi és természetesen szenvedő részesei lehettünk a Thália 1. Stúdióban, ahogyan rádióstúdiónak álcázva ezúttal a Thália Színház Stúdiója nevezte magát.

Bozó László ugyanis - önmagát és asszisztensét is a képbe komponálva - valamiféle rádióstúdiószerűséget rendezett be a színen. „Kellő öniróniával, a technika kigúnyolásával megmutatva - ahogy az író nyilatkozta a bemutató előtt -, hogyan csapja be - jó ér-telemben - a rádió a hallgatót, amikor előidézi a »látványt«, hogy a fantáziája megteljen képekkel." És lássuk, hogy néz ki mindez a valóságban, a színpadi gyakorlatban. Megérkeznek a színészek, csevegnek, egyikük kötöget. A színésznő átöltözik. (Vajon miért van erre szükség, ha úgyis rádióról szól a történet?) Éva-kosztümben bemászik egy függőágyba. Jő Ádám is mezben, majd Lucifer el-csábítja Évát. Az értelem, a rádióval való összefüggés nagyjából hiányzik, ám semmivel sem kevésbé, mint az ezt követően bemutatásra kerülő jelenetek, jelenetsorok, szövegek esetében. Van itt minden: reklám és vízállásjelentés, Mussolini beszéde és Rákosié, Hitler szavai és Hamlet sorai, gyermekműsor és nyugdíjasok félórája, hírek, látszólagos napi aktualitással, népi ellenőrzési bizottsági vizsgálati jelentés és pesszimisták klubja, a Testőr - nem Molnár Ferencé - 195 2-es hangfelvétele, a „kormányzó úr" hangjai, fegyverropogás, sok-sok tévesztés, nyilván a rádió hangarchívumának bakitárából. Mindez pedig összefüggéstelenül, logikátlanul, belső vagy uram bocsá' külső törvényszerűségek nélkül. Összehordva, ahogy esik . . . végestelen végig.

A színész: Mécs **Károly (Hangok** komédiája, Thália Stúdió) (MTI Fotó)

Még csak nem is kabarészinten. Mert az legalább nem kíván tetszelegni az egyféléről szólok látszatában. Csak egyszerűen sorjáznak a tréfák, de legalább nevettetnek. Itt viszont az állítólagos összetartó eszme, a rádió, arra készteti a nézőt, hogy megfeszített erővel próbáljon rendet teremteni abban, amit lát és hall. S nem az ő hibája, hogy nem leli a rendszert. Mindez pedig a groteszk álcájában. Mert groteszk is lehetne, amit látunk. Csakhogy nem az. Semmi köze a groteszk logikájához, annak sokszor elrajzolt absztrakciós láncához, amelyben - ha elrajzolt s ezáltal nehezen érthető is, de - „van benne rendszer". A semmitmondást, a közhelyeket a groteszk álarcába bújtatni.

A nehezen mozgó kavalkádot a második részben a *Detektívjátszma* követi, amely nyilván önálló rádiójátékként is megállta már a helyét. A hajón a stewardess mereng az életről. (Ki tudja, miért van szükség e keretre? Hacsak nem azért, hogy az est színésznője a második részben is színpadra léphessen.) Bekonferál két mesterdetektívet, akik unalmukban játékba kezdenek. Mi történt a matematikatanárral erről szól a detektívparódia. Egy vélt gyilkosságról, balesetről, természetes halálról kell földeríteni az okot. Ki vagy kik voltak a tettesek, az akaratlagos, a közvetlen vagy közvetett okozók? Hogyan kezd sürgős nyomozásba az egyik, hogyan játssza el a környezet valamennyi szereplőjét más-más hangon, külső eszközzel, a tárgyak hangját utánzó csikorgásokkal, nyikorgásokkal, dohogásokkal, csapódásokkal, koppanásokkal a másik? Ez utóbbiak, a hangutánzások végre valóban megmutatnak valamit a rádiójáték megszületésének technikájából.

A Thália Stúdió produkciójáról szólva méltánytalan lenne a színészi játékra hárítani a felelősséget. Zsurzs Katalin, Mécs Károly és Kautzky József mindent elkövet, hogy leplezze a színpadi mű hiányát, hogy a színjátszás ügyeskedéseivel és ügyetlenségeivel elhomályosítsa a nem létező rendezést. A színészeknek ugyanis dráma és helyzetek híján nem marad más feladatuk, mint hogy fölmondják az esetleges egymásra sorakozó szövegrészeket. S hol odaadó leckefelmondással, hol méltatlan humoroskodással, hol nem kevés alpáriságot sejtető harsány igyekezettel próbálják elfödni a hevenyészett alapanyagot és a magamutogató ötlettelen rendezést.

De legalább mi ne leplezzük: csúfos fiaskó született a Thália Stúdióban. A színházi átdolgozások korának újabb kudarca, amely ismét - mint már annyiszor - figyelmeztet: a színház formai szabadságának jegyében sem lehet bármit színpadra vinni.

Gyárfás Miklós: Hangok komédiája (Thália Stúdió)

Tervező: Székely Piroska. *Zene:* Horkai Rózsa m. v. *Technikai munkatárs:* Gajdos Ferenc m. v. *Művészeti vezető:* Kazimir Károly.

Szereplők: Mécs Károly, Zsurzs Katalin, Kautzky József, Bozó László m. v.

BÉCSY TAMÁS

Az önmanipuláció és a látszat

Dürrenmatt:
Az öreg hölgy látogatása Győrött

Az elején egy nyomorúságos kis vasút-állomás a színtér, ahol a toprongyos polgárok elmondják, valaha virágzó kis városuk - Güllen - teljesen elszegényedett. Ezt az is szimbolizálja, hogy egykoron megálltak itt a nemzetközi expresszvonatok, s most keserűen nézik, hogy csak átrobognak. Mintha várnák, hogy az egyik újból megálljon. Mert várják megmentőjüket a nyomortól, Claire Zachanassiant.

A hölgyet egykoron Kläri Näschernek hívták, nagyon szegény volt és fölöttébb csinos; és a jelenlegi szatócs, Alfred 111 volt a szerelme. Mára azonban multimilliomos lett. Mindenki Illtől várja hát, hogy a régi emlékek felidézésével hassa meg: adjon jelentős összeget a városkának. Tervezik, hogy fel-irattal, énekkarral, tornamutatványokkal és szónoklatokkal üdvözlik. Még semmi nincs készen, amikor váratlanul valóban megáll az egyik expressz, s az öreg hölgy megérkezik. És ettől kezdve semmi nem úgy történik, ahogyan el-tervezték, de mégis minden úgy végződik, ahogyan remélték. A szegény, top-rongyos gülleni polgárok a végén frakkban pompáznak, új autójuk van, s mindenkin látszik a jólét.

Csak éppen meg kellett ölniök vala-kit ennek fejében.

A vörös hajú egykori tündérboszorka annak idején apasági keresetet nyújtott be Ill ellen, aki viszont két tanúval bizonyította a bíróságon, hogy nemcsak ő lehet a gyermek apja. Kläri Näscher az igazságtalan ítélet következtében elhagyta a várost, s most mint Claire Zachanassian tér vissza igazságot szolgáltatni. Egy teljes milliárdot ajánl a városnak, egy teljes milliárdot pedig a polgárok közti szétosztásra, ha megölik Alfred Illt. Az ajánlatot a polgármester az európai tradíciókra, az emberiességre, a humanizmusra hivatkozva visszautasítja. S az első felvonás végén elhangzik az öreg hölgy szájából a mű témáját el-indító mondat: „Én várok."

Természetesen arra vár, hogy elinduljon és céljához érkezzen az a pszichikai folyamat, amelyben az anyagi érdekelt-

Berek Katalin és **Fekete** Tibor Dürrenmatt drámájának győri előadásában

ség elsöpri az európai tradíciókat, az emberiességet, a humanizmust.

Nem ismerős-e valamiképpen számunkra is ez a folyamat? Vigyáztunk-e arra, hogy az anyagi érdekeltség társadalmi és egyéni súlyának ily nagy mértékű hivatalos megnövelésével ne érvénytelenítsünk szellemi, gondolati, humanisztikus és eszmei értékeket? Hogy vajon a pénz megszerzése közben nem váltunk-e szellemi és erkölcsi értékek „gyilkosaivá"? Amikor a ma olvasója vagy nézője kapcsolatba kerül ezzel a művel, ezek a kérdések óhatatlanul felszínre kerülnek.

A színpadi műalkotásban persze másra, illetve más aspektusokra lehet tenni a hangsúlyt. Például az öreg hölgy bosszújára, s e kegyetlen megtorláson belül akár az első szerelem igen nagy erejére, az ember benső világából kiiktathatatlan mivoltára; akár a mérhetetlenül sok pénz végzetté, abszolút determinálóan sorssá vált „mitikus" erejére; továbbá - mint a megírás időpontjában, 1956-ban - a II. világháború utáni „gazdasági csoda" árára; azután a múltban elkövetett bűnökbotlások lavinaként növekvő következményeinek bemutatására stb. De akármelyik aspektus dominál, a gülleniekben végbemenő pszichikai folyamat nem iktatható ki; hiszen ez a mű voltaképpeni témája. A pszichikai folyamatok azonban nem jeleníthetők meg adekvátan a csak dialógusban írott drámai műformában, mivel maguk a folyamatok az emberen *belül* zajlanak le, a dialógusforma pedig az emberek *közötti* viszonyokat képes adekvátan megjeleníteni. A dialógusok csak a folyamat elindulását - amely viszonyokban lehetséges -, továbbá egyes állomásait, illetve az emberek közötti viszonyokban megjelenő végeredményét képesek adekvátan és hitelesen rögzíteni.

Nem így azonban a színházi műalkotás. Noha a pszichikai folyamatokat itt sem lehet a maguk valóságosságában megjeleníteni, a színésznek és a rendezőnek jóval több művészi eszköze van a folyamat dialógusokban meg nem jeleníthető részleteinek a megérzékítésére. A győri Kisfaludy Színház előadásában és Emőd György rendezésében azt hiányolhatjuk leginkább, hogy a színházi műalkotásban kifejezésre juttatható közlések halványan, alig érzékelhetőn jelentek meg, illetve lehetőségek maradtak.

A gülleniekben zajló folyamat első etapjának külsővé tételére Dürrenmatt kitűnő és pregnáns mozzanatot vezet be: az azonnal elkezdődő vásárlásokat és a mindenki által megvett, a színpadon ott virító sárga cipőket. Íróilag hasonlóan kitűnőek a következő állomások: Ill megölésének - még nem tudatos - bujkálása a polgárok benső világában, amit az Ill szimbólumává nőtt „fekete párduc" üldözése és megölésének előképeként szolgáló lelövése tárgyiasít; Ill bűnös mivoltának felbukkanása és ennek eluralkodása, ami az önigazolás-hoz szükséges; s végül mind az önmaguk, mind a nyilvánosság számára ki-alakított *látszat* szükségessége, hogy tudniillik az igazság érvényre juttatásáért - nem hagyják a bűnt megtorlatlanul - és nem a pénzért ölik meg Illt.

A folyamat egyes állomásait Dürrenmatt különböző, névvel vagy foglalkozással jelölt polgárok révén láttatja, de a színpadi műalkotásban valamilyen módon mindenkin látnunk kell, hiszen ez a pszichikai folyamat a város minden lakosában végbemegy.

Egyszer talán érdemes lenne megvizsgálni, mi az oka - okhálózata hogy a magyar színházi előadások túl-nyomó többségében a statiszták „visel kedése", „reagálása", pontosabban: alakmegformálása olyan elképesztően sablonos, közhelyszerű, élettelen, hogy sokszor még nevetséges is. Mintha az úgynevezett statisztáknak nem lenne mű-vészi feladatuk, mintha nem is lennének benne a műalkotásban, és mintha nem éreznének művészi felelősséget.

Ebben a tekintetben ugyanis ez az előadás egyáltalán nem kivétel, noha a statisztáknak itt voltaképp főszerep jut. (Az egyik legnagyszerűbb kivétel épp a győri színházban volt látható tavaly, *A calais-i polgárok* előadásán.) Amikor két asszony, majd aztán mások is betér-nek Ill üzletébe, hogy immáron pasztőrözött tejet, finomabb cigarettát, márkásabb italt vegyenek, csak éppen vásároltak. Nem érződött az, ami az Ill meg-öléséhez vezető pszichikai folyamatot elindította: a könnyelműség, a felelőt-lenség, az a benső magatartás, amelyben egyáltalán nem jelenik meg, hogy a tetteknek következményeik vannak. De nem volt érezhető még az sem, hogy a nagyon sok nélkülözés és hiábavaló vágyakozás után végre-valahára tetszésük és vágyaik szerint vásárolhatnak, Még a sárga cipőnek sem örült senki. csak éppen rájuk került.

De az összetett, meglehetősen sok-rétű fordulatokat nem formálták meg pregnánsan azokban az alakításokban sem, amelyek számára több lehetőség adódik. Magát ezt a bonyolult folyamatot általában leegyszerűsítették, mivel meglehetősen egysíkúak voltak azok a színészi megnyilvánulások, amelyek révén a folyamat egyes állomásait vagy fordulópontjait külsővé tették.

Ill természetesen észreveszi, benne szükségszerűen tudatosul, hogy a könnyelmű, felelőtlen vásárlásoknak a következménye az ő meggyilkolása lesz. A fegyveres, a hivatali és a lelki hatalom-hoz fordul segítségért, védelemért. A rendőrt, a polgármestert és papot játszó színésznek nincs könnyű dolga. E három alakban szinte közvetlenül egymás után tárgyiasul a folyamat három etapja, és érvényre jut az a közlés is, hogy a hatalom eme három szegmentuma sem akarja meggátolni az anyagi érdekeltség uralomra jutását. A rendőr mint a fegyveres hatalom képviselője egyáltalán nem hiszi, hogy Ilit meg fogja ölni, hiszen túlságosan nagy és így aránytalan az ezért felajánlott összeg; mindazon-által már rajta is sárga cipő van. A polgármester - miközben a drága szivart szívja - közli, Ill elvesztette az erkölcsi

jogot ahhoz, hogy az öreg hölgy letartóztatását kérje gyilkosságra való fel-bujtás miatt. Vagyis benne elérkezett a folyamat az önigazolás kialakulásának a fázisába. A pap pedig már tudja, a gyilkosság be fog következni, s így tudatosult benne a látszat szükségessége, s ki-mondja: Ill bűnös. Györgyfalvay Péter rendőralakításában viszont érthetetlen módon buta fensőbbséget közvetít; Áts Gyula polgármestere pedig komolyan szigorú és megrovó I11-lel szemben az erkölcsi jog eljátszásának említése-kor. *Ezzel* azonban akarva-akaratlanul azt fejezi ki, hogy Ill bűnösségét nem önigazolásuk miatt növeli meg, hanem mert az valóban olyan nagy bűnt köve-tett cl, ami miatt semmire sincs erkölcsi joga. Rupnik Károly a pap benső tartalmaiból csak a vallásos kenetteljességet jeleníti meg. Pedig mindhármójuk kezében ott a fegyver, amellyel a „fekete párducra", vagyis Illre vadásznak. Ez ki-tűnően tárgyiasítja a benső mélyén már ott bujkáló, később bekövetkező tettet, Ill megölését. És ezt a tartalmat veszi körül a rendőrben a gyilkosságban való nem-hit, a polgármesterben az önigazolás kialakulása, a papban annak az egy-értelmű felismerése, hogy Illt meg fogják ölni.

A mű világszerűségében igen nagy súlya van a XX. századi valóság egyik alapjellemzőjének, a látszatnak; a valódi dinamizmusokat elfedő, azokat pozitív-nak bemutató látszatnak. Erre azóta van szükség, amióta a nyilvánosságot be kellett kapcsolni a társadalmi lét folyamataiba. A nyilvánosság - a sajtó, a rádió, a tévé, továbbá a döntéseket hozó gyűlések nyilvánossága -- alapjaiban éppen az egyéni és társadalmi erővonalaknak a tisztességét, becsületességét biztosíthatja; valamint azt, hogy érvény-re juthasson azoknak az embereknek a véleménye, akik nem a hatalom felsőbb grádicsain élnek. A nyilvánosság azonban - már kialakulásának kezdetekor - az egyéni önzés, a közösségivel szemben álló csoportérdek pozitívként való be-állításának színterévé, illetve az emberek becsapásának, majd manipulálásának színterévé vált. Az, hogy a nyilvánosság előtt, vagyis a nép, a tömegek, illetve a közvélemény számára mindig a közjót, az emberiességet, a haladást, az igazságot kell említeni az egyéni vagy csoport-érdek vagy akár a galádságok, önzések, harácsolások helyett és ezek leplezésére, végül is azt bizonyítja: a közjó, a humanizmus, a haladás stb. még mindig pozitív értékeknek számítanak. Csak éppen látszattá váltak.

Dürrenmatt pontosan megmutatja, hogy az emberekben még mindig ott élő pozitív értékek hogyan szakadnak el a benső világ azon rétegeitől, ahol a valódi dinamizmusok működnek, s hogyan tolódnak a valódi erővonalakat elfedő vagy átminősítő látszattá. Mivel ezt a tanár alakjában rajzolja meg, a gimnázium igazgatója a mű egyik legfontosabb alakja. Patassy Tibor alakításáról is azt lehet mondani, amit az egész elő-adásról: megjelenik benne és általa ez az összetett problémakör, de korántsem eléggé határozottan. Nem érzékelhetjük kellően, hogy itt jóval többről van szó, mint a tanárnak a részegségében fel-szabaduló gondolatairól és érzelmeiről. Az alakítás csak egy gülleni tanárt állít elénk, aki évtizedek óta humanizmusra neveli nyomorúságos fizetésért a diákokat. Nem jelenik meg azonban általánosítható erővel, hogy a humanisztikus értékeket elnyomó és az anyagi érdekeltséget előtérbe hozó folyamat mai létünk egyik alapdinamizmusa. Az alakítás azért marad *az eset szintjén,* mert Patassy Tibor tanáralakja nem kerül szembe a rá is váró nem csekély összeg csábító erejével. Több erővonal megmutatására adna lehetőséget az a jelenet, amelyben arra kéri az öreg hölgyet, hogy munka-helyek megteremtésével és ne 111 meg-ölése miatt virágoztassa fel a várost. Megmutathatná, hogy ezek a humanisztikus törekvések végtelenül szánalmasak és naivak abban a világban, amelyben már eleve eldöntött mindent az öreg hölgy a maga vagyonával; megmutat-hatná, hogy azért is érvel ily hevesen, mert az ajánlat őt is csábítja, őt, akiben leginkább él a humánus tradíció. És ez szolgálhatna kiindulópontként ahhoz a jelenethez, amelyben részegen el akarná mondani az igazságot a tündérboszorka látogatásával kapcsolatban.

Ez a jelenet El boltjánál játszódik, és kettősen is fontos. Egyrészt meglát-hatjuk a polgárok önmanipulációs folyamatának egyik állomását, miszerint Illt már mindannyian bűnössé minősítették, s ez a folyamat már a családjában is el-jutott erre a fokra. Ám itt válik egyértelművé a folyamatnak a másik oldala; az tudniillik, hogy az újságírók, vagyis a nyilvánosság megjelenése teszi szükségessé a látszat kialakítását. Az előadásban ezek is inkább csak gondolatilag vehetők észre, s jóval kevésbé érzékelhetjük a látható és hallható megoldás-módokból. Az első polgár (Simon Géza) szól először az újságírók jelenlétéről, s ő aggódik először amiatt, hogy végül Ill nem tálal-e ki nekik. Simon Géza alakításából az érezhető, hogy Illt valóban gazembernek tartja, s nem érzékeljük azt a kettősséget, miszerint ezt az önigazolás mondatja a tények ellenére vagy azok jelentőségének a megnövelésével; vagyis nem jelenik meg az a pszichikai mozzanat, hogy el kell nyomnia, el kell hallgattatnia a benne is megmegszólaló pozitív értékeket. Mint ahogy

Berek Katalin Az öreg hölgy látogatása címszerepében

senkiben, benne sincs semmi nyoma a rossz lelkiismeretnek. Ha senkinek nem rossz a lelkiismerete, egyszerűen nem lehet *megjeleníteni,* hogy a látszat csak látszat. Enélkül pedig a látszat a valóságossal lesz azonos. A festő (Simon Kázmér) szavai - „Vigyázat! Két újság-író tudakozódott nálam a boltjuk felől" - pedig csak a mondatban rejlő puszta tényt közlik. Az alakítás csak az aggodalom egyszerű lelkiállapotát nyilvánít-ja ki, de nem jeleníti meg, hogy a festő is alapvetően érdekelt abban, hogy a látszatot valóságosnak fogadják el.

A tanárnak az itt bekövetkező törekvését, miszerint az újságíróknak el akar-ja mondani a milliárdosnő látogatásának és ezzel adományának a hátterét, vala-mint az itt és most működő dinamizmusokat, többféleképpen lehet értelmezni. Lehet akként, hogy ez a tanár értelmetlen fontoskodása, hogy az igazság utolsó „rúgkapálózása" stb.; és lehet úgy, hogy ez üres demagógia. Az előadás ez utóbbit nyilvánítja ki, két mozzanattal is. Először azzal, hogy Patassy Tibor sohasem érzékeltette, mi-szerint őt is csábítja az ajánlat. Ez meg-lepő lehet, hiszen úgy tűnik, éppen akkor lenne demagógiának minősíthető, ha magában már elfogadta volna az ajánlatot. És ez valóban így is van. Mivel azonban nem láttatja, hogy ő is kísértés-be esett, és *hogy* ezt legalább átmenetileg legyőzte, a néző számára teljesen azonossá válik a többiekkel; érzéki benyomásainkban egyáltalán nem jelenik meg olyannak, akiben a két értékfajta közötti harc dúl. A pénz csábításának az erejét kellene látnunk ahhoz, hogy súlyának megfelelően érzékeljük az európai hagyományok eltűnését, a pénz hatalma előtt bekövetkező „elolvadását". Enélkül az európai hagyomány hangoz-tatása valóban demagógiává válik, amit az előadás azzal is megerősít, hogy hordóra állítja a színészt. És ezáltal nem jut érvényre az a közlés, amelyet ő hordoz a legpregnánsabban. Nevezetesen: ő is „megöli" a humanisztikus értékeket az anyagi érdekeltség érvényesülése kedvéért. Ha ezeket meglátnánk, ez a jelenet modell lehetne minden olyan önmanipulációs folyamat számára, amelynek iránya a valódi és negatív értékek elfedése és átminősítése valamily látszattal. És így domborodna ki az is, hogy ehhez a folyamathoz szervesen hozzátartoznak azok, akiket már eltöltött olyannyira a pénzvágy, hogy dühödten, acsarkodva és alpárian rá is támadnak arra, aki az anyagi érdekeltséget mint abszolút értéket megkérdőjelezi.

A jelenetet Ill belépése szakítja meg, aki ekkorra már átesett az önmanipulációs folyamaton. Ebben - mint minden önmanipulációs folyamatban - önmaga bűnösségének a ténye is segítette. Es az-után következik egy igen-igen lényeges mozzanat, amely a színházi műalkotásban ugyancsak ott van, de alig-alig észrevehetően. A tanár kimondja: „Mert tudom azt is, hogy egy szép napon minket is meglátogathat egy ilyen öreg hölgy, és ugyanarra a sorsra juthatok, mint maga ..." A XX. században így vagy úgy mindenki bűnös, és ezért mindenkinek az életében megjelenhetnek ennek következményei. Ez a mozzanat azért lényeges, mert hordozza: minden-ki bűnös, vagyis elítélhető; mindenki bűnös, vagyis manipulálható; mindenki bűnös, vagyis alapvetően szüksége van a látszatra. Hiszen még mindig nem jutottunk el a pokolba, ahol a galádságot, az önzést, a másokkal szembeni kíméletlenséget fennen lehet hirdetni mint pozitív dinamizmust, és ahol nyilvánosan is erkölcsi értékké, erkölcsi normává lehet ezeket tenni.

Es voltaképp a kialakult látszat és ennek nélkülözhetetlen volta jelenik meg a népgyűlésen. A statiszták ekkor válhatnának leginkább főszereplőkké, de ekkor „viselkednek", ekkor „reagál-nak" a legfelszínesebb módon. Pedig itt a XX. századi életnek olyan alapvetően jellemző problémájáról van szó, mint a nyilvánosságnak szánt látszat és az ezáltal eltakart valódiság megjelenéséről: és a kettő között levő iszonyatos különbségről.

111, a bár kicsi, de mégis bűnt elkövetett ember, a bűnbakképződés szabályos, a szociálpszichológiában ugyanígy leírt folyamatának válik az áldozatává. Es aki a bűnbakképződés folyamatát ki-nyilvánítja, éppen a tanár. És akikben végbemegy, a gülleni polgárok, akik csak statiszták itt, és úgy tapsolnak, pfujolnak, éljeneznek, mint bármelyik operettben. Pedig itt jelenik meg a legszörnyűbb látszat a tanár szájából: az öreg hölgy azt akarja, hogy „a mi közösségünk igaz emberek gyülekezetévé váljék"; hogy „mi elsősorban az igazság-érzetbe vetett hitet akarjuk megvalósítani" és „a nyugati életformánk becsületét". A pénzért elkövetendő, törvénytelen önbíráskodásból fakadó gyilkosságot fedi el itt az igazság, a nyugati élet-forma és a becsület mint látszat. A gülleni polgárokat megformáló statiszták úgy viselkednek, mintha ez az iszonyatos kettősség nem létezne, mintha valóságosan is arról lenne szó, mint amit a tanár mond. Azt a tényt, hogy itt a látszat és a valóságos között elképesztő értékkülönbség van, mindenképpen meg kellene mutatni. Ezt pedig nem lehet azzal, hogy a polgármester és a tanár szavaira színpadi „statisztaközhelyekkel" reagálnak. Nincs senkiben zavar, senkinek sem rossz a lelkiismerete. Ezáltal pedig a polgárok viselkedése, magatartása azt nyilvánítja ki, hogy a látszat és a valóságos teljesen azonosak. Még az a boldog, de hamis eufória sem hatja át a magatartásokat, amelyet az válthat ki, hogy nyilvánosan dicsérik őket olyan értékek meglétéért, amelyekkel homlok-egyenest ellenkezők élnek bennük. Még az sem érezhető, hogy pillanatokon belül ölnek, s gyilkosságra készülnek.

És a végén Dürrenmatt fordít. Hiszen ha szubjektíve mi hoztuk is létre azokat a körülményeket, amelyek mindenkit bűnössé tesznek, ezek a körülmények objektívekké válnak, és akaratunk ellenére kényszerítően meghatározzák cselekvéseinket és viselkedésünket, vagy-is objektív erővel hatnak vissza ránk. Es ezért már megértést és szánalmat is érdemlünk. És jön a végső kórus, amely a fenséges, a groteszk és a legszörnyűbb tartalmak kinyilvánítása. Fenséges, mert XX. századi létünk méltatlan nyomorúságait mondja ki; groteszk, mert az abszolút értéknek csak az anyagi értéket mondja ki; és szörnyű, mert az Istentől a jólétnek és a szent javaknak a megóvását kéri, és mert a pompa ártatlan és zavartalan szürcsölését kéri. És sajnos, az előadásban egyenes sorokba felállva, egyformán, csak a „tömegbeszéd" jel-legzetességével mondják el az egészet.

Ebben a környezetben formálja meg Berek Katalin Claire, Fekete Tibor Ill alakját.

Az öreg hölgyet játszó színésznőnek - meggyőződésem szerint - fölöttébb nehéz dolga van. Jóformán csak két akciót kapott az írótól: az ajánlat meg-tételét, illetve a tanár és az orvos próbálkozásának - teremtsen inkább munkahelyeket - visszautasítását. A régi szerelem helyszíneinek a felkeresése során már csak az emlékek tolulnak föl benne. A második felvonásban jóformán csak ül az erkélyen, mintegy ráborítva önmagát, illetve ajánlatát a városra. Ezért voltaképp statikus helyzetek sorozatában kell alakját megformálni, noha

az alakmegformálásra egy színésznek a drámai akciók, azaz a viszonyváltozások adnak igazi lehetőséget.

Berek Katalin minden rossz „sallang" nélkül formálja meg az öreg hölgy alakját. Nem kiabál, nem fenyegetőzik acsarkodva, nem mutat föl dühödt kegyetlenséget. A Claire-t mozgató dinamizmusok közül a régi és soha el nem múló szerelemből, valamint az ezen esett és ugyancsak soha el nem múló sérelemből építette föl az alak világát. Ezeket a mély-ben húzódó, összefonódó erővonalakat azzal a maradéktalan magabiztossággal veszi körül, amit a mérhetetlen vagyon és annak tudata ad, hogy minden meg-vásárolható. Azonban ezt a fölényen is túllevő magabiztosságot - miként utaltunk rá - csak akkor képes akciókban megnyilvánítani, amikor a visszautasításra ezt feleli: „Én várok." Ettől kezdve a gülleniekhez már csak az említett tanár-orvos jelenetben van kölcsönös viszonya. Vagyis a Claire Zachanassiant játszó színésznőnek két felvonáson keresztül nincs már konkrét akciója; ő „csak" ott van. A gülleniekben elindítja a pszichikai folyamatot, de annak sem alakulásában, sem tempójában már nem vesz részt. Az anyagi érdekeltségnek a törvényt és a jogot eltipró érvényre jutása már a vele való konkrét és kölcsönös viszonyoktól függetlenül érlelődik.

Claire Zachanassiannak ezt a két felvonáson keresztül tartó, konkrét drámai akciók nélküli, statikus alakját akkor lehet jelentőssé és súlyossá tenni, ha az erkélyen ülve azt a megrendíthetetlen „sziklafal" sorsot jeleníti meg, amely a városban folyó életet érzékileg, vagy-is *a néző* számára valamilyen módon láthatóan-hallhatóan, is felfoghatóan és végig meghatározza. Vagyis, ha a színészi eszközökkel érvényre jut, hogy *állandóan* van kapcsolata a gülleniekkel. Azonban sajnos sem a rendezői megoldásokból, sem Berek Katalin alakmegformálásából nem érvényesül érzékileg is felfoghatóan az öreg hölgy városra való hatása. Ez valószínűleg annak a következménye, hogy olyannyira egyértelmű az alakításban a Claire-ben élő bizonyosság ajánlatának elfogadását illetően, hogy nem is érdekli, mi történik a városban. Ez a város csak mint a régi szerelem színhelye él az ő világában, s nem mint annak az „edénye", amelyben megérlelődik a gyilkosság. Berek Katalin Claire-je úgy vár, hogy benső világából eltünteti, abban egyáltalán nincs jelen az, *amire* vár. Ezzel azonban alakját még

A győri előadás zárókép (Matusz Károly felvételei)

inkább kivonja a színpadi világból, s Claire alakja meglehetősen súlytalanná válik. De nemcsak a városhoz való viszonyát nem látjuk. Azt sem mutatja meg kellő erővel, hogy az egész világot a markában tartja a vagyonával: milliomos férjeket és férjjelölteket, tőzsdéket és országokat. Igy azt a súlyos egyéniséget sem érzékeljük, aki Aga kántól az oroszokig mindenkivel kapcsolatban van.

Arra, hogy a milliárdosnő figuráját a szerelemből és az ezen esett sérelemből építette föl - ez utóbbiból talán kevésbé -, bizonyságot adnak az 111-lel való jelenetei. Az alakítás itt kitűnő. Berek Katalin úgy képes hitelesen megformálni azt a nagy szerelmet, amelyet 111 iránt érzett, hogy az már nem aktív érzelem, de benső világát még most is eltölti. Abban a jelenetben viszont, amelyben előszólítja mostani komornyikját, az apasági keresetet annak idején letárgyalt bírót - és ezzel nyilvánosságra hozza 111 bűnét és a rajta esett sérelmet -, nem érezhető, voltaképp miért is kívánja 111 halálát. Nem tudhatjuk, a sérelem fájdalma, az igazságérzet vagy a bosszú-vágy-e az ok benne; itt is csak azt látjuk: maradéktalanul bizonyos abban, hogy végül elfogadják ajánlatát.

Mindezek azt is jelentik, hogy az előadásból nem derül ki egyértelműen, van olyan tényező a X X. században is a vagyon --, amely a szónak valódi és teljes értelmében sorsként jelenhet meg.

Fekete Tibor remekül indítja 111 alakját és megformálásának ívét. Magabiztosan vidám, amikor még csak várják a hölgyet, kényszeredetten könnyed, amikor már az életveszély jelei mutatkoznak.

Az első erdei jelenetből azt is megláthatjuk, hogy Ill is szerette ezt a vörös hajú boszorkát, nemcsak az őt. Igen jelentős fordulat az, amikor realizálja: a könnyelmű vásárlások az ő meggyilkolásához vezetnek. Fekete Tibor alakítása ettől kezdve dühös-dühödt Illt mutat fel; ezzel talán az életéért való küzdelmét akarja érvényre juttatni. Nem érzékeljük azonban, hogy abban a környezetben, amelynek minden egyes tagjában elindul és kibomlik az önmanipuláció, szükségszerű, hogy az ő saját önmanipulációja is bekövetkezzék. Vagyis az, hogy igyekszik önmagát „meggyőzni" saját bűnösségéről. Voltaképp ő látja be, benne tudatosul, hogy itt az anyagi érdekeltség teljes győzelme fog bekövetkezni a humánus, emberi értékek fölött és afölött, hogy a bűn vagy a vétek csak a maga súlyának megfelelő büntetést kapja. Mivel az anyagi érdekeltség győz, és nemcsak a jogot és a törvényességet söpri cl, hanem a bűn és a büntetés között is iszonyatos aránytalanságot teremt, Ill összeroppan. Némiképp győz benne az önmanipuláció, s elfogadja, azért nem lehet bűntelen, mert mindenki bűnös-nek tartja. Itt ismét csak halványan jut érvényre a korszakunkra oly jellemző közléstartalom: az önmanipulációt tekintve - homogén környezetben senki nem „ússza meg" az önmanipulációt. Mert az is az itt és most valósághoz tartozik, hogy mivel mindenkiben eluralkodott az anyagi érdekeltségnek a cselekvések legfőbb dinamizmusaként való elismerése, azok is „meggyőzik" önmagukat erről, akiknek az objektív helyzete és szubjektív világa nem tenné szükségszerűvé. De azért Illben ott ma-

rad annak a tudata, hogy valójában miért ölik meg - vagyis: nem bűne miatt -, s mivel ezért önmanipulációja nem elég „sikeres", és mivel megölése elől sehogyan sem tud kitérni - hát összeomlik, keserűen beletörődve: ilyen a világ. Ez a jelentés azért nem jut ér-vényre, mert Fekete Tibor Illje voltaképp nem omlik össze. Az ív nem jut el önmaga logikus végéhez. Persze teljesen nyilvánvaló, hogy a rendező vagy a színész művészetével meglehetősen nehéz kinyilvánítani, hogy a környezet hatására abban is elindul az önmanipuláció, aki más, például szellemi és eszmei értékeket is ismer, vagy aki reális valóságismeret-tel tudatában van annak, hogy a világban az igazságnak mégis van funkciója. De hát a művészet az ilyen bonyolult közlésekért is létezik a világban.

Végezetül ismét szükséges kiemelni, hogy a fentebb említett kérdéskörök jó-szerivel mind ott vannak Emőd György rendezésében, de egy részük nem emelkedik ki az előadás általános szövetéből; más részük pedig inkább csak potenciálisan van jelen. Úgy látjuk azonban, hogy nincs itt semmiféle hamis vagy rosszul elgondolt mozzanat. Az előadást inkább a hiányok és a kevésbé markáns megoldások jellemzik. Másként úgy is fogalmazhatjuk, hogy itt is - miként sok-sok magyar színházi előadásban - nem bomlott ki az, aminek az alapját le-rakták, ami lehetőségként ott jelen van.

Friedrich Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása (győri Kisfaludy Színház)

Fordította: Fáy Árpád. *Díszlet:* Fehér Miklós m. *v. Jelmez:* Jánoskúti Márta m. *v. Rendező:* Emőd György.

Szereplők: Berek Katalin, Felföldi László, Mester János, Zsuzsa Mihály, Bán Miklós, Bellai István, Böhm Alberto m. v., Fekete Tibor, Bende Ildikó, Szepessy Klára, Marosi Péter, Ats Gyula, Förhécz Edit, Rupnik Károly, Perédy László, Patassy Tibor, Györgyfalvay Péter, Simon Géza, Sipka László, Bicskei Kiss László, Rékai Nándor, Simon Kázmér, Almásy Albert Éva, *Kocsis* Mária, Zentai Zita, Krasznai Tamás, *Szűcs* István, Fábián György, Fáy László, Major Zsolt, Schwimmer János, Jáky György.

GYÖRGY PÉTER

A karrier, avagy az ára

Brecht: A nevelő - Kaposvárott

Ama bizonyos német nyomorúság tragikomikumát, abszurdnak tűnő iszonyatát pillanthatta meg Brecht Jakob Michael Lenz színművében, mikor annak nyomán, 1950-ben elkészítette a maga ironikus, oktató jellegű és felette szenvedélyes változatát. A darabot most Máté Gábor rendezésében mutatták be, s az előadás feltétlen figyelmet érdemel.

E történet egyszerre növelhető mitikussá, és változtatható komikummá - s Máté Gábor mindkét valóságsík iránt affinitást érzett, s rendezése egyaránt utalt a kíméletlenségre és a nevetségességre. Nem dönt egy stílus, modor kizárólagossága mellett, feltárja az adottságokat, analizálja a mű tényeit - s háttérbe szorítja a kritikai attitűdöt, a brechti világszemlélet eredendően sarka-latos kövét.

Lauffer tanító története a Sturm und Drang korában játszódik, abban a Németországban, amely például megszülte Hölderlint, s amelyben az kénytelen volt belátni - „nem élünk költői égöv alatt". A távlat nélküli nyomor, a merevség, a szolgálat világa ez, ahol a puszta konvenció végett - Nevelő is kell: cseperedő gyermekek mellé. Minden puszta konvenció itt, hiszen a tanítás tárgyáról, a latin nyelvről vagy épp a filozófiáról e mű hőseinek nincs túl emelkedett véleménye. A mű egyik szereplője, Patus, a diák, a hallei Kant-tanítvány - a szabadság eszméjének egyetlen megértője a műben - békésen megtagadja eszméit, még dráma sincsen abban a világos és logikus árulásban, amit az élet nevében elkövet.

A nevelés, a pedagógia sincsen sokkal jobban megbecsülve a világ e táján: von Berg őrnagy, Lauffer neveltjének apja, leginkább egy katonai szabályzat élő karikatúráját nyújtja. A Nevelő tehát - hiába étkezik azok asztalánál - urak közt csak szolga. Mikor azok szól-nak, neki hallgatnia kell, s két hallgatás közben úrrá nevelni a kezére bízott nemzedéket. A kitaszítottságnak és be-fogadottságnak ez az archetipikus helyzete szüli a Julien Soreleket - hiszen a háziak szexuális birtokbavétele feltétlen jó válasz a megalázottságra, feltétlen jó a gyűlölet és szenvedély kettősségéből való menekvésre. Ám itt Németországban vagyunk, s a jó, azaz hisztérikusan fegyelmezett Lauffer, ha lenne rá mód, elkerülné e csapdát, s, épp Königsbergbe (Kant városába tehát) járna „fiziológiai" folyamatainak rendben tartása végett. Csakhogy erre sincsen lehetősége, nem pusztán a fizetését szállítják lejjebb, ahányszor az szóba kerül, de lovat sem kap az útra, azaz kielégítetlenségre kárhoztatják, s közösen kell viselniük ennek „áldott" - és illegális - gyümölcseit. Mert a férfiasság, a nemi vágy Lauffer utolsó, megzabolázhatatlan része, amelyet maga sem bír megfékezni. Hiába *jelenti ki* tehát von Berg titkos tanácsos - mintegy összefoglalva Brecht egész problémáját-, „az ember szabad, ösztönei felett is szabad!". Ám az önfegyelem rabbá tevő választása ebben az esetben hatástalan marad: ha rátör - nincs isten, ki Lauffert visszafoghatná szexuális vágyának kielégítésétől Holott ő maga akarja mindezt a legkevésbé, hiszen ő beilleszkedni vágyik, s az érzéki vágy épp a karrier útjában áll. Mert nem véletlenül pukedlizik Lauffer, gyűlöleténél szervilitása az erősebb, testi vágyai-nál emelkedési kedve, megalázottságánál a befogadtatás csalfa reménye, s így vállalja a lehetetlennek tűnőt: meg-szabadul önmaga terhétől, saját férfiasságától. Kiheréli magát - csakhogy Nevelő lehessen, csakhogy végre el- és befogadtassék. Hiába - szól tehát az ironikus-iszonyú tétel -, a társadalom számkivetettje, a két osztály között *épp átlépő* számára a testiség kiélésére nin-csen mód. Cselédekkel már nem, úri hölgyekkel még nem - csak a herélés marad. Lauffer tehát megfizeti a világba való belépőjegy árát - igaz, ami igaz, *azért* hátrahagy egy fattyat, akit aztán majd, mit sem sejtvén származásáról, úrnak nevelhetnek újabb nevelők. S „pályabérként" végül még Lise keze is Laufferé lesz. Mikor már semmit sem tehet vele, csak közösen nyomoroghat-nak s emlékezhetnek.

A karriertörténet emez északi tájon, a provinciális Németországban tehát nem olyan szellemes, mint a francia vidéken, s az sem véletlen, hogy itt már dráma formájában jelentkeznek a beilleszkedési zavarok, míg Julien Sorel sorsa, bármily tragikus is legyen, inkább regényben volt elmondható.

Máté Gábor a tragikum és mítosz mellett elsősorban a groteszk jelleg bemutatására tört, *a* cselekmény *kínosságát* kívánta feltárni, a romantikus túlzás e történetét a színpadi parodisztikus túlzással egészítette ki, illetve ellensúlyozta. Nemegyszer a panoptikum, illetve a marionett eszközeire támaszkodott, azokkal érzékeltetve e német világ iszonyú külsődlegességét, mechanikus vezéreltséget.

Máté e rendezői munkájának legfontosabb kérdése azonban - úgy érzem - egy szerkezeti probléma. Ugyanis az előadáson felcserélték a darab tizenhatodik és tizenhetedik jelenetét, az utolsót és az azt megelőzőt. Így a végső kép nem Lauffer és Lise egybekelésének és állás-kereső útjuknak a jelenete, hanem a családi békét megünneplő Berg családé. A színen, az előtérben a „szent család" gyülekezik, a patriarchális idillt egyéb- ként a rendező nem veszi komolyan, hiszen a háttérben ömlő hó riasztó mennyisége nagyban hozzájárul a távolság-tartáshoz, az okos distanciához. Máté utolsó képében, a hátteret elborító hóban ott közeleg alamizsnáért állásért

Lauffer, a herélt, míg az előtérben mindenki mosolyog, s igyekszik örvendezni, semmint öklendezni. Ám e felcserélt sorrend s kiegészítés révén eltávolodunk Brechttől, s mintha közelednénk a példázat szintjén - Dickenshez. A tanító jellegű, célzatos történet „szükségszerűségénél", egyenes brutalitásánál így fontosabb lesz a családi szál, az intimitás, a belső lélekrajz. Holott ez-által csökken az eredeti utolsó jelenet groteszk iszonyatának súlya. Pedig Lise és Lauffer házassága: a kiélhetetlen és beteljesíthetetlen vágy és szerelem lemondással és gúnnyal teli befejezése az, ami igazi keserűséget, olyan metsző rosszhiszeműséget sugall, ami így, ebben a változatban, kissé beolvad az előadás egészébe. A változtatás természetesen magyarázható, és úgy hiszem, Máté saját logikája szerint mindez érvényes is. Őt ugyanis - úgy vélem - a brechti kritika gyilkos egyértelműségénél jobban foglalkoztatta az egyes jelenetek groteszksége, komikuma, az emberi esetlenségek mértéktelenné növelése, elrugaszkodás a műtől a színházi gyakorlat' új lehetőségeinek irányába. Mindez járható út, s ha az egyes jeleneteket nézzük, akkor helyénvalónak is tűnik, hiszen az aprólékos gondosság, a minuciózus figyelem csak javára válik az előadás-nak. Csakhogy ugyanakkor érthetően

Lukáts Andor (Lauffer) és Helyey László (von Berg) A nevelő kaposvári előadásában

csökkent Máténak az *egész* iránti figyelme, s épp ezért történhetett meg az, hogy az előadás elvesztette ritmusát, elveszítvén belső összetartó erejének nagy részét. Mert amikor Máté, a színpadi gazdagságra figyelvén, a színészi játékra összpontosítván elhagyja a kritikai attitűd kegyetlenségét, felcseréli a jelenetek sorrendjét, akkor, sajnos, részben elszakad a füzért összefogó lánc, a jelenetek szervetlenül követik egymást, mindenkor önmagukba záródnak. A feszültség nem ível át képről képre, a várakozás és figyelem maximális mértékben megvalósul az egyes jelenetek szintjén, de kioldódik az egészt szemlélvén. Mátét némiképp becsapta az időérzéke: hiszen a minden *részletében* megoldott, épp a lendület elvesztésének okán, túl hosszú, követhetetlen lesz.

Holott például már az első jelenet mesterien kelti fel a feszültséget, teremt igazi színházi pillanatot. A lassan kialvó lámpák fényében gyermekek labdáznak, mikor a színpad jobb oldalán - a mindenkori nevelő feketéjében - feltűnik Lauffer: ideges visszafojtottsággal, alig leplezett belső remegéssel. Áll némán, majd tükrében nézi magát, s a hirtelen eléugró labdát végtelenül lassan adja

Lauffer (Lukáts Andor) és Gutschen (Varga Mária) a Brecht-darabban

Lise (Igó Éva) és a nevelő (Lukáts Andor) jelenete a kaposvári előadásban (MTI Fotó)

vissza. A jelenet a maga egészében tökéletes. Sem a gyermekek, sem a nézők nem sejtik a „felnőtt", az idegen reakcióját: Laufferben annyi feszültség és agresszió gyülemlett fel, ami bármi más reakciót is érthetővé tenne. Azután kezdődik csak a játék igazán: az eredetileg *négy* meghajlást bemutató Lauffer a színre tévedő Berg testvérpár előtt vagy tízszer hajlik meg: s azok észre sem veszik. A komikus megalázkodásnak és a bányaveti figyelmetlenségnek, magától értetődő pimaszságnak e kettőse - ugyancsak remekül megoldott. Csakhogy Máté már nem viszi tovább a feszültséget a következő jelenetre, illetve fel-*hagy* a fojtó, azonnal érzékelhető ingerültség érzékeltetésével.

Ezek közül hibátlannak tűnik a paródia megvalósítása. Lauffer Bergéknél való bemutatkozása ismét csak telitalálat: a megszólalni képtelen nyomorult idegessége - már-már a lehetetlenségig fokozódik. Mindez igen nagy mértékben Lukáts Andor érdeme, akivel a rendező érthetően összhangban van, s akivel épp eleget játszottak együtt ahhoz, hogy értsék egymás gesztusait.

Lukáts alakítása a paródia hidegségére, *a túlzásból* adódó távolságtartás és a szenvedélyes átéltség, a megfékezhetetlen belső izzás kimutatásának kettősségére épült - s ő mindkét végletet kijátssza, sőt ütközteti. Lauffer gátlásos és túlmozgásos. Ez a belső aránytalanság, ez a sarokbaszorítottságból következő torzság befolyásolja minden gesz-tusát, kielégületlenség és rémület egy-szerre motiválják, gyűlölet és öngyűlölet hullámai egymást érik. Jellemző példája ennek a túlfeszítettségnek Lukáts bemutatkozása: előbb megszólalni is képtelen, s mikor táncolnia kell - egyedül és bizonyításképp! - őrült tempóban rohanja végig a teljes színpadot; majd hirtelen társalgásra kerül a sor, s azonnal elpimaszodik. A játékosság kiváló ötlete villan fel: a jelenetbe beállító Wermuth gróf vékonyan feszülő térd-nadrágot visel, hosszú harisnyával, mire Lauffer is felrántja egyik lábán a nadrágot térdig. Úr ő is, ha az csak ennyin múlik. S közbe is szól - mire azonnal kiküldik. Ahogyan Lukáts Andor ekkor elhagyja a színpadot: végtelen vontatottsága és már-már gyermeki megalázottsága, járásnak Os tartásnak a remegése, a színészi teljesítmények egyik remeke

Lukáts pályáján belül is. A színészi fegyelem és varázslat egyik ritka perce ez.

Holott Lukátsnak az általam látott estén nem volt könnyű dolga. Hiszen e parodisztikus figura szerelmi élete, szeretkezései és önkielégítése is a nyílt színen történik. Azonban a színház közönsége - nyilván valami szervezeti hiba folytán - aznap este leginkább gyerekekből állott, akik - érthető módon - képtelenek voltak betartani a színházi illem *elemi* szabályait. Viszont a problematikus jelenetek egyben az egész előadás döntő pillanatai is voltak - így Lukátsra többszörös súly nehezedett.

Berg kisasszony elcsábítása, vad szeretkezésük az ágyban - Lauffer egyik arca. A férfi, akit itt látunk, a szó szoros értelmében minden keserűségét bele-adja az aktusba, dühös és ingerült, gyűlölködő és vonzó. Mindenesetre közelebb áll a magyar irodalom ismert paraszti hőseihez, mint Brecht világához, de ez nem véletlen.

Másodszor viszont, már menekülése után, az őt befogadó néptanító riadt és rút mostohalányát csábítja el: ekkor már bensőjében összetörve, remegve és félve. Hiszen, ha az *első* szerelmeskedést az jellemezte - Lukáts alakításában *ez* félreérthetetlen volt -, hogy Lauffer vágya itt erősebb, mint félelme a következményektől, akkor a második aktusra épp az ellenkezője az igaz. Lauffer itt már maga sem akarja az egészet, s küzdene is a test ördögével - csak épp nem bír vele. Ez a szeretkezés, szemben az első rész természetes agresszivitást bemutató egészségével - maga a megrontottság és megalázottság, s egyben Lauffer és Lise házasságának alapja is.

Lukáts remek partnerekre talál: Varga Mária (Bergék lányának szerepében) legyőzi színpadi gátlásait, és pontosan követi Lukáts játékmódjának tempóját. Lisét Igó Éva alakítja, aki mintha túl-jutott volna a tavalyi évad adaptációs zavarain, s ebben az előadásban szerep-formálása már teljes értékű. A csúnya, a vágyat ismerő és a kielégülést félő lányt-nőt kell eljátszania, remegve és félve. Szerelmi jelenetükben Igó és Lukáts szegényesség és izzás, nyomorultság és vágy olyan kettősségét mutatják be, ami színészi szempontból feltétlenül az elő-

adás legteljesebb részét hozza el. Itt végre arányba került színészi munka, tempó, cselekmény. A „német nyomorúság" e formája olyan abszurd és igaz lett, ami túlemelte e képet az előadás egészén, részévé válik majd azoknak a víziószerű emlékeknek, melyeket az ember évekkel később egy-egy előadásból felidézhet.

Örömmel veti magát a játékba Molnár Piroska és Helyey László is. Berg házaspárjuk erőteljes karakteralakítás, kellő humorral és érzékletességgel. Molnár is, Helyey is képesek arra a Kaposvárra igen jellemző intenzív színpadi jelenlétre, ami szükséges is ahhoz a minuciózus, részletező játékmodorhoz, amelyet Máté vezényel.

Kaposvár újabb „nemzedéke" is jól vizsgázik: Mészáros Károly Fritze vagy Magyar Tivadar Patus diákja jól illeszkedik Gyuricza István (Bollwerk diák) és a Wenzeslaust alakító Dánffy Sándor játékmodorához. A vendég Szalma Tamás pontosan érzi a paródia súlyát, és Wermuthja egyike a legpontosabban megrajzoltnak: marionettszerű gépjellege mögül újra és újra előtör a kényszeredett fegyelmét feladni kész, unatkozó és féltékeny ember.

Külön ki kell emelnünk Khell Zsolt díszletét, aki hatalmas, forgatható, hajtogatható, guruló monstrumot épített, amely hol zongora, hol harmónium vagy hallei diákszoba, illetve Wenzeslaus lakása, esetleg Bergék szalonja. A szerkezet minden jelenethez kellő teret teremtett, de ugyanakkor elég üresen hagyta a tér egészét: azaz nem kel-tette a polgári berendezettség itt valóban felesleges illúzióját. Máté rendezése és Khell díszlete ugyanarra a gondolkodásmódra vallanak. Ez az előadás vissza-utasítja a primér valóságábrázolást, illúziókeltést. Kihívó kívánt lenni, és értelmezésre szoruló, szándékosan több értelmű és kellően könnyed.

Bertolt Brecht: A nevelő (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította és a verseket írta: Eörsi István. *Díszlet:* Khell Zsolt m. v. *Jelmez:* Cselényi Nóra, Csákányi Eszter. *Zene:* Hevesi András. *Szcenika:* Hernesz János. *Rendező:* Máté Gábor.

Szereplők: Lukáts Andor, Hunyadkürti György, Csernák Árpád, Mészáros Károly, Helyey László, Molnár Piroska, Varga Mária, Csorba András, Nagy Mari, Dánffy Sándor, Igó Éva, Szalma Tamás m. v., Magyar Tivadar, Gyuricza István, Pálfy Alice, Pörge Erika, Milák Hajnalka, Kiss Andrea, Miczky Stella.

NOVÁK MÁRIA

Poszeidón átka

A Trójai nők Debrecenben

Soha ilyen aktualitással nem szólhatna Euripidész-Sartre drámája hozzánk, mint most, amikor műbolygókat égre irányító, csodálatos emberi nemünk elegendő nukleáris bombát is felhalmozott ahhoz, hogy akár egész planétánkat fel-robbantsa. Hiszen Euripidész csupán a szicíliai hadjáratra induló athéniakat inti a görög-trójai háború mitológiai példájával; Sartre már két kontinenshez küldi üzenetét: a faji gyűlölet földrészeket borít vérbe. Milyen „más távlatot ád a halál már" a legszebbnek nevezett háborús drámának egy lehetséges csillag-háború küszöbén?

A debreceni színház rendezője, Gergely László, felmérte a *Trójai nők* mai akusztikáját, és - szándéka szerint - kozmikus méretűvé próbálta tágítani a háborúellenes vádiratot. Holott e rend-hagyó tragédia sokféle útra csábíthatta volna. Meg lehetne borzongatni a nézőt lélektani, (sőt mélylélektani) horrorral; gyarló természetünk eredendő kíváncsiságát kielégítve bemutatni, hogyan viseli el az anya, mikor kisgyermekét ki-tépik kezéből, hogy megöljék; mi játszódik le egy szerencsétlen öregasszonyban, amikor férjét, gyermekeit is elpusztították, s egyetlen unokája holttestét rakják karjába; van-e emberi érzés a parancsot végrehajtó hóhérban stb. Vagy el lehetne játszani ugyanennek fel-emelő mintáját, amikor lenyűgözve szemléljük az elviselhetetlent is elviselő emberfeletti egyéniségek tragikus sorsát. De ki lehetne hegyezni a sartre-i magára maradt „isten-ember" szorongására, melyben Euripidész teista-ateista dilemmája is meghúzódik: a könyörtelen istenek által meghatározott emberi világ vagy az ember alkotta isteni szféra léte-nek kérdése, Euripidésszel szólhatna a dráma a vak sors és a lebírhatatlan ösztönök tépázta ember hányódásáról, Sartre-ral pedig a szabadságra ítélt egyén döntési és választási kötelezettségéről. Avagy a hazájukat védő hősök örök példázatáról, illetve a győztest és le-győzöttet egyaránt megsemmisítő háborúról.

Euripidész és Sartre tollán ugyanis a trójai háború befejezése utáni pillanat olyan különös lírai drámává formálódik, ami fölöttébb alkalmas napi politikai töltetű, harsogóan közéleti színmű és filozófiai, pszichológiai kérdéseket boncolgató individuális játék bemutatására is.

A Trójai nők a háború következményeivel indul. Már minden eldőlt: a várost felégették, védőit megölték, a görög sereg zsákmányával készülődik hajóra szállni. Az istenek azonban meg-elégelték a gyilkos küzdelmet, és - Odüsszeusz kivételével - a Hádészba küldik majd a győzteseket is.

Euripidész-Sartre tragédiája - a klasszicista drámákhoz vagy a modern szín-művekhez hasonlóan - jószerivel a lélek bensejében játszódik le. Hekabé, a trójai királyné, leánya, Kasszandra, Apolló szűz papnője, a hős Hektor özvegye, Andromakhé társnőivel együtt örökre elbúcsúzik hazájától, felkészül a rabságra, a halálra.

Gergely László a *Trójai nők* utolsó útjára rávetítette annak az útnak a végét, amelyre mintegy rálépett az emberiség: a föld teljes kipusztulása előtti .momentumot, amikor elhomályosul a nap, sűrű porfelleg veszi körül bolygónkat, kihűl a föld, s a még életben maradt néhány tengődő lény elindul a biztos halálba.

Ezt a szörnyű víziót egyrészt Khell Csörsz díszlete és a fényhatások, másrészt a keretjáték megtoldása, némi megváltoztatása volt hivatott felidézni.

A debreceni Kölcsey Művelődési Központ színházterme ideális helyszínnek bizonyult az előadás számára. A színpadot sem zenekari árok, sem függönytartó keret nem választja el a széksoroktól, így a nézők egy fedett amfiteátrumban érezhették magukat. A pódium-szerű játékteret a díszlettervező beépítette egy felégetett vár barnásfekete maradványaival. Por borítja a földet, a kietlen falakat, sehol egyetlen zöld növény. Barlangszerű nyílásokból tűnnek elő a szereplők, s valahol a félelmetes háttérben vesznek el. Andromakhét vas-ketrecben zúdítják alá: a kerekek csikorgása egy kipusztult vidék váratlan lármájának tetszik. A derengő sárgásbarna horizonton furcsán világít a hatalmas nap, fénye hol felerősödve lángba borítja a látóhatárt, hol elkomorulva végső sötétséggel fenyeget.

Ebben az expresszív hatású képben

jelenik meg egy csavargó. Elnyűtt ruhájában, bakancsából kilógó rongyokkal, nyers répát rágcsálva mintha a város-széli guberálók közül vetődött volna ide. Szemügyre veszi a tájat, ujját végig-húzza a földön, megszagolja, megnyalja a ráragadt port, aztán egykedvűen elmorogja Poszeidón isten szavait: „Oh balga ember! Mennyi várost porba dönt

Sok templomot, sírt, a halottak szent helyét / Feldúlja és megássa ön-sírját vele." Ezután kezdődik a darab keretjátéka: vakító fénycsóvában, gomolygó füsttel körülvéve, túlvilági jelenésként tűnik fel szigonyával Poszeidón, aranyos vértben és sisakban Pallasz Athéné; fennkölt csetepatéjuk bevégezvén, kimondják a kádenciát: Trójának vége, s a görögöknek is veszni kell.

A darab zárójelenetében pedig, amit egyébként Sartre illesztett a drámához, ismét megjelenik Poszeidón, dicsfénnyel övezve elregéli Hekabé sorsát, majd elhajítva szigonyát, tehetetlen ember-ként leül a földre, és reménytelenül közli: „Háborúzzatok csak, hülye halandók ... beledögöltök / mind." (Illyés Gyula fordítása.)

Voltaképpen nem sok magyarázatra szorul Gergely László rendezői fogása. Isten és ember számára nem marad más, mint rezignáltan konstatálni a tényeket: befejeződött az emberi nem pályafutása. Nincs kiút, a csavargó nem fogja újra kezdeni az életet, Poszeidón lemondott arról is, hogy megátkozza az embert.

Feltehetnénk a kérdést: ennyire pesszimisztikusan látja és láttatja Gergely László a jövőt? Nem, mert a direktre hangszerelt keretben hagyományos tragédia játszódik le, melyben a halállal szembenéző, sorsvállaló hősnők végül is felmagasztosulnak.

A keret és a színjáték tehát egy antinómia két pólusának tetszik: az emberi szellem fejlődése olyan fokra ért el, amikor totálisan meg tudja semmisíteni - önmagával együtt - mindazt, amit létrehozott, de képes arra is, hogy múltjával együtt továbbépítse önmagát és a világot.

Alig vitatható Euripidész és Sartre gondolatának ennél korszerűbb értelme*zése*. Hogy a debreceni előadás mégsem tudta e mához szóló üzenetet katartikus hatással közvetíteni, annak okát egy-részt abban látom, hogy a rendezői keretjáték és a színpadkép önmagában véve nem elég hangsúlyos effektus az antinómia egyik tételének erőteljes állításához, s még kevésbé tudták a tragédia szereplői a másik tételben foglaltakat képviselni.

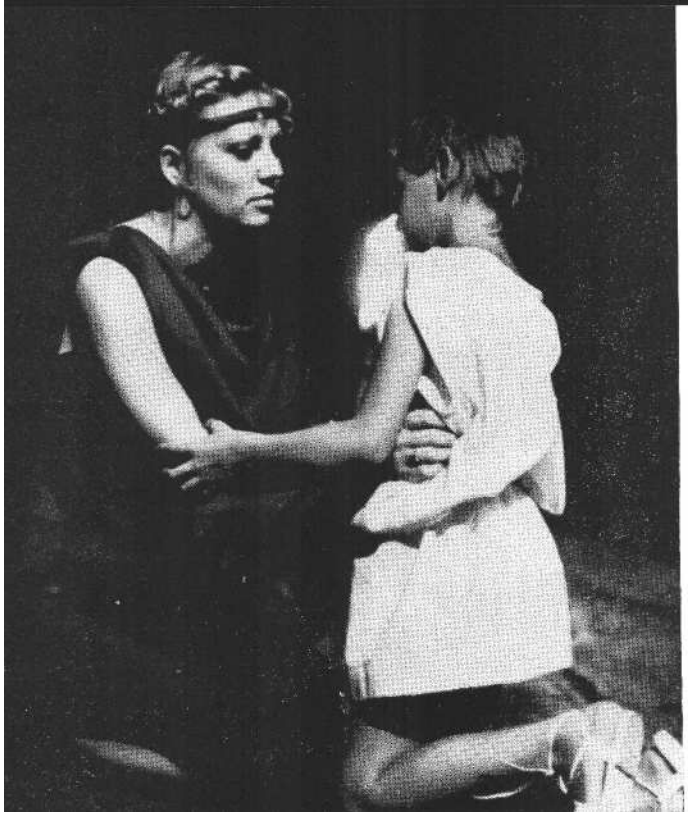
A Trójai nők cselekménye jószerivel – lazán összefűződő - lírai monológokból, illetve - Sartre-nak köszönhetően – néhány nagyívű jelenetből áll. Ez olyan drámai és színpadi egyéniségeket kíván, akik egyetlen jelenetben ki tudják bontakoztatni a klasszikus tragédiák hősnőinek teljes drámáját. A debreceni előadásból leginkább ezek a nagy egyéniségek hiányoztak.

A Hekabét játszó Hegedűs Erzsire súlyos feladat hárult. Bár ő végig a színen van, kálváriájának legszörnyűbb stációit kell végigjárnia. A dráma kezdete-kor már mindent elveszített, hazáját, trónját, családját, de még át kell élnie egyik leányának, Polyxenának halálát, a másiknak, Kasszandrának és menyének, Andromakhénak elhurcolását, egyetlen unokájának meggyilkolását, a leggyűlöltebb ellenségeivel, Menelaosszal és Helénával való találkozást. De a szenvedés és megaláztatás egyre mélységesebb bugyraiban is lázad és küszködik sorsa ellen, szenvedélyesen gyűlöl és szeret, vádol, harcol a körülötte élőkért és holtakért. A legyőzhetetlen ember jelképe, ahogy Poszeidón - az utókor nevében - megörökíti: „Kősziklának teremtelek újjá / itt, a partod előtt, itt harsogod . . . / jajodat és igazad."

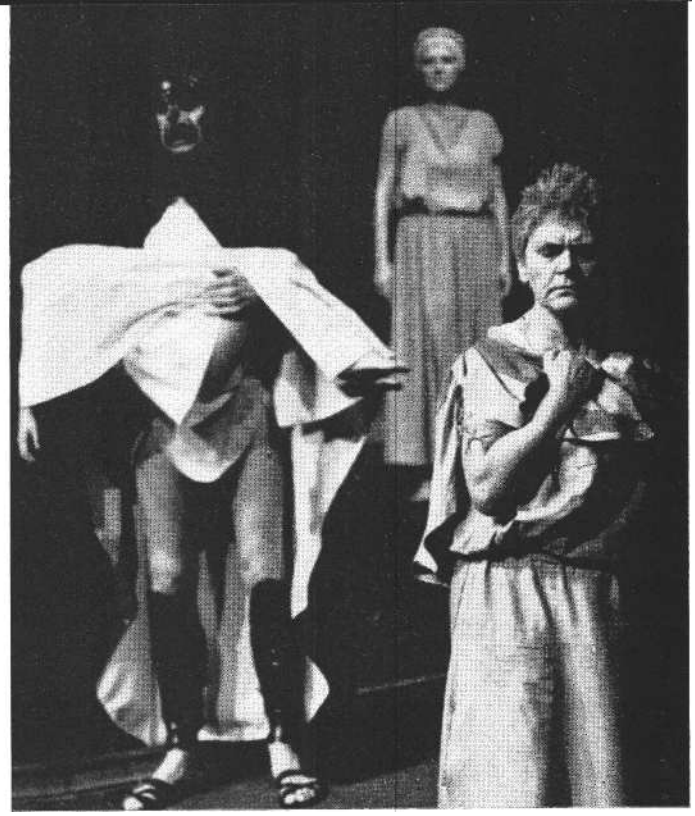
A darab kezdetén a sötétségből lassan kibontakozó színpadon elöl, alig észrevehetően, beleolvadva a szürke földbe, hever összeomolva a királyné. Aztán megmoccan az élettelennek látszó test: nehézkesen, szavanként, mondatonként támasztja fel magát, hogy majd királynőként kiegyenesedve kikiabálja panaszát. Hegedűs Erzsi rekedtes hangja, mélyről jövő nyöszörgése megrázóan adta vissza az összetört asszonyt, de haragja teljében is inkább szánalomra méltó, szerencsétlen maradt, akit csupán asszonyi haragvás és kétségbeesés irányít, semmint az abszolút erkölcsi igazság, a jogos gyűlölet és bosszúvágy. Gyengéd szeretettel ölelte magához unokáját, féltékeny anyósként intette menyét, de mint házsártos szomszédasszony perlekedett Menelaosszal és Helénával, holott miattuk lett földönfutó rab-szolga. Sohasem tudott igazán fölmagasodni Poszeidón jóslatát megelőlegezve - önmaga szimbólumává. Aki nem emelkedik magasra, az nem tud igazán mélyre zuhanni. Hegedűs Erzsi játékából a mélységek és magasságok hiányoztak, alakítását inkább a gúzsba kötött kétségbeesés jellemzi. Többek között emiatt halványult el a rendező gondolata: a pusztuló világgal szembeszegezni Hekabé példáját, azt, amit éppen Hekabé mond ki: „Eltűnünk és mégis emelkedünk!" Hozzá kell azonban tenni, hogy Hegedűs Erzsinek nem voltak igazán nagy partnerei sem. Pedig Sartre szikrázó párbeszédeihez, kérlel-hetetlen logikájú érv-ellenérv összecsapásaihoz egyenlő ellenfelekre lenne szükség.

Andromakhé szerepében Simon Marinak Hekabéval merőben ellentétes egyéniséget kellene megtestesítenie. Hekabé egész Trójáért jajong, Andromakhé férjéért, csöndes, zárt otthonáért, nyugalmáért. Ám neki a szűk családi kör éppúgy az élet értelmét, célját jelenti, mint Hekabé-nak a szülőföldhöz, népéhez való ragaszkodás. A közös sors és az egyetlen gyermekunoka köti össze őket. Simon Mari csupán valamiféle méltóságteljes kívülállással érzékeltette Hekabétól elütő lényegét. Belenyugodott abba, hogy nincs folytatása eddigi életének, s mintha fiának elvesztése sem rendítette volna meg igazán. Ekkor kellett volna a gyengeség és védtelenség mögül felvillantani a gyermekét védő anya emberfeletti erejét. Simon Mari szavai üresen haltak el a színpadon, szenvedését inkább a szöveg, semmint belső átélésből táplálkozó érzelmek tették nyilvánvalóvá. Eszközei nem voltak elegendők a magára maradt feleség kiszolgáltatottságának és a gyermekét szerető anya elviselhetetlen fájdalmának érzékeltetésére.

Heléna - Szennyai Mária - sem igazolta a képzeletünkben és a mitológiában élő varázslatos nő képét. Pedig Sartre az ellenállhatatlan szépség, a „casus belli" alakját a megdöbbentő okosság ugyancsak ellenállhatatlan, racionális erejével erősíti meg. Heléna minden helyzetet a maga javára tud fordítani, pillanatok alatt kitapogatja ellenfele gyöngéjét, kiválóan ismeri az eredményes taktikát, melynek segítségével a támadottból azonnal a támadó szerepét veszi föl, és olyan megejtően tud hazudni, *hogy* minden szavát el kell hinnünk. Ráadásul a drámában neki van egyedül valóságos tétje, cselekvési lehetősége. Egyedül tőle függ, hogy menten megölik-e, *vagy* ismét diadalmas királynő-



Simon Mari a Trójai nők **debreceni előadásában**



Csendes László, Szeli Ildikó és Hegedűs Erzsi a Trójai nőkben
(Sárközi Mariann felvételei)

ként foglalja el helyét Menelaosz oldalán. Szennyai Máriának már a megjelenése

a Pilinyi Márta tervezte jelmez is oka - sem sikeredett hatásosra. A színpad bal oldali magaslatán kilépő színésznő szűk, fantáziatlan ruhájában szinte eltűnt hatalmas és különös kalapja alatt. A színpad előterére lesétálva pedig jellegtelen úriasszony lett belőle. Szennyai Máriából a megfejthetetlen női vonzerő és a ravasz okosság hiányzott. Jóformán tehetetlenül állt Hekabéval szemben, a rázúdított vádakat alig fordította vissza ellenfelére. Menelaoszt néhány sztereotip gesztussal igyekezett vissza-hódítani. Pedig ebben kezére játszott a Menelaoszt alakító Horányi László, aki igen rövid idő alatt és eléggé egy-értelműen „beadta derekát". Ezáltal persze elveszett az eredeti szövegnek az a finoman talányos lebegése, melynek segítségével Sartre a nézőre bízza a folytatást: csakugyan megbocsátott-e vagy sem Menelaosz Helénának.

Horányi László sem használta ki nagyjelenetét. Helénával való párviadalának feszültségét kioltotta gyors magamegadásával. A tíz évig harcoló görög sereg egyik vezérének alakját egy kiéhezett férfi képletére egyszerűsítette. Ha valóban egyetlen nőért áldozza fel a görögöket, semmisíti meg Tróját, akkor értelmetlen karikatúrává degradál-ja a háborút. Menelaosz a dráma szövege szerint is ennél többért: becsületéért, önmagáért és a görögök-ön esett sérelem megtorlásáért harcolt. Eközben megcsömörlött ő is a gyilkolástól, szarkazmussal teli, tépelődő, bizonytalan ember lett. Horányi mindezt fennhéjázó pökhendiséggel, az ellenség iránti érzéketlenséggel pótolta.

Az előadás két árnyalt alakítása Jancsó Sarolta és Csendes László nevéhez kapcsolódik. Jancsó - Kasszandra alakjában -- táncolva, énekelve lépdel elő a sötétségből. A jövő titkának és a bosszú bekövetkeztének biztos ismeretében leszámolt saját sorsával és a világgal. Ez kölcsönöz színpadi jelenlétének súlyos értelmet. Erőt önt anyjába és társaiba azzal, hogy közli velük jóslatát, bátorságra és helytállásra ösztönzi a csüggedőket. Megható lelkierővel fordítja át halotti táncát örömteli nászlépésekbe. Nem vizionál és nem társalog eksztatikus állapotban a túlvilágiakkal, boldog és elégedett, mert szembenézett a végzet-tel, és túljutott a kétségbeesés szakadékán. Jancsó Sarolta alakításában a reménytelenség mélyei is feltárulnak. Kedélyének, lelkiállapotának hullámzását változatos mozgásformákkal fejezte ki. Gazdag és intellektuális érzelemvilágával valóságos kapcsolatot teremtett valamennyi partnerével, életteli szituációkkal töltötte be a színpadot. Hajlékony alkata, a szavak és mondatok időmértékes ritmusát követő, közvetítő mozgása hitelesítette Kasszandra sokszínű lényét.

Talthübiosznak, a görög hírnöknek és parancsvégrehajtónak figurája több-féle megközelítést, értelmezést indukál. Sartre kegyetlenebbre, gyűlöletesebbre rajzolja Euripidész szánakozó hírvivőjét. Csendes László egymásra kopírozta a két alakot, hozzátéve jó adag keserűséget, iróniát és kiábrándultságot, Magával hozta múltját, a tízéves öldöklést, ami megkeményítette, katonás kötelesség-tudattal vértezte fel lelkét. De nem tudja eltagadni emberségét, iszonyodik a háborútól, megrázza a gyermek elhurcolásának feladata, megpróbálja magyarázni kegyetlen kötelességét. Búcsúszavai árulnak el legtöbbet magáról s a győztes hadseregről: akik végigcsinálták ezt a háborút, azoknak az „édes" haza sem nyújthat már boldogságot és megnyugvást.

A klasszikus görög drámák színpadra állításakor mindig kérdéses a modern dramaturgiától már idegen elem, a kórus mozgatása és a szövegmondás. A különféle megoldásokban többnyire a pontosan kimért vagy a mesterkélten természetes alakzatok, mozgásformák vagy ezek kombinációi domináltak. A kórusszövegeket a rendezők szívesen osztották föl egyéni megszólalásokra, mert az oratorikus előadás ünnepélyessége elidegeníti a nézőtől a gondolatokat és érzelmeket.

Gergely László rendező és Majoros István koreográfus a *Trójai nők* kórusát a főszereplőket lazán körülvevő szuverén egyéniségekre bontotta, akiket a közös végzet és a félelem terel össze és rebbent szét. Az előadás során időközönként egyesével-kettesével hurcolták el őket a görög katonák, tehát még e tekintetben sem keltették az egynemű tömeg képzetét. Mindezzel fölöttébb természetessé, ám elég szürkévé, lényegtelenné vált személyes jelenlétük. Szövegmondásukkal még kevésbé tudták saját tragédiájukat megszólaltatni. Különösen az össze-függő lírai betétek, mint például a trójai faló történetének felidézése hatott lel-kendező szavalókórusnak. A kórus-

vezető, Bor Adrienne sem talált rá az őszintébb, egyéni hangvételre. Ráadásul a klasszikus verses dráma esetében különösen zavaró volt nemcsak a kórustagoknál, hanem a főszereplők némelyikénél is a tisztátalan hangképzés, sziszegő hangok enyhén pösze kiejtése. Meghökken-tő volt Athéné istennő selypes beszéde.

A bevezető színben Dánielffy Zsolt mint Poszeidón és Fekete Györgyi mint Pallasz Athéné visszafogottan szavalták el mondandójukat, hogy egyen-súlyban tartsák isteni megjelenésük és emberi vitájuk, sértődöttségük kényes kettősségét. Teátrálisan naturális jelmezük viszont gyermekek számára készített színes olvasókönyvek ábráit idézte föl. A jelmezek sem fantáziadúsnak, sem kifejezőnek, olykor még szerencsésen megkonstruáltnak sem mondhatók, Hekabén az övvel összefogott ruha előnytelenül követte testének mozdulatait. Jellegtelen volt Andromakhé és Menelaosz öltözéke.

A szereplőkről lekerülő, színpadon hagyott ruhadarabok és egyéb tárgyak, Heléna kalapja, Kasszandra díszei, fáklyája, Andromakhé gyermekének mosdótálja, törülközője a kiürült színteret az emberi élet nyomainak melegségével és hiányával töltötte be.

Az előadás tragikusan lírai hangvételét szolgálta a zenei aláfestés. A különböző stílusú vokális és hangszeres zenei részletek sok helyütt harmonikusan simultak a drámai jelenetekhez és a szöveg ritmusához. Pillanatig sem tűnt idegenül, hogy Kasszandra az ismert görög szirtaki ütemére lejti táncát. A lélektelenül hangzó monológokat, kórusszövegeket azonban a zene sem tudta szenvedéllyel megtölteni, legfeljebb melodramatikus jelleget adott hozzá.

A debreceni színház előadása végső soron egy aktuális, nagy dráma hiányát hagyja a nézőben. Gergely László rendező megpróbálta ráfordítani Euripidész és Sartre többszörös fénytörésű tükrét korunk valóságára, de a tükörkép csupán elmosódó kontúrokat adott vissza.

Euripidész-Sartre: Trójai nők (debreceni Csokonai Színház)

Fordította és színpadra alkalmazta: Illyés Gyula. *Díszlet:* Khell Csörsz m. v. *Jelmez:* Pilinyi Márta. *Koreográfus:* Majoros István. *Rendező:* Gergely László.

Szereplők: Hegedűs Erzsi, Jancsó Sarolta, Szennyai Mária, Fekete Györgyi, Simon Mari, Bor Adrienne, Szeli Ildikó, Kőszáli Ibolya, Zakar Ágnes, Boross Mária, Tóth Edit, Dánielffy Zsolt, Csendes László, Horányi László.

NÁDRA VALÉRIA

A kertész kutyája

Bemutató a Józsefvárosi Színházban

Lope de Vega komédiáját mindig színésznőik kedvéért tűzik műsorukra a bemutatásra vállalkozó színházak. Ez alapjában véve méltányos is, hiszen nemcsak ezt a darabot, de jóformán magát a szerzőt is az a színháztörténeti jelentőségű siker hozta divatba Magyarországon, amely Bajor Gizi nevéhez és az 1949. április 24-én lezajlott bemutató-hoz fűződik. Ezt megelőzően - ha kissé utánanézünk, meglepődünk - színházaink spanyol szerzőként ismerték Calderónt, Moretót, Tirso de Molinát, Alarcónt, Echegarayt és másokat, de furcsa módon Lope de Vegát alig vagy egyáltalán nem játszottak. Azóta viszont körülbelül tízévenként valóságos Lope de Vega-láz söpör végig az országon. Az 1949-50-es évadban még három *A kertész kutyája* következett (Pécs, Kecskemét, Szeged), majd egy év múlva folytatta a sort Debrecen. Közben sorra került még 1950-ben, ugyancsak a Nemzetiben *a Donna Juana*, majd két évvel később *A hős falu a* Madáchban mint forradalmi népdráma. Nem telt be-le egy egész évtized, és a kör elölről kezdődött, egy kecskeméti *A kertész kutyája* nyitotta a sort 1957-ben, folytatta egy év múlva a József Attila Szín-ház, aztán jöttek 1960-ban a pécsi és szolnoki bemutatók (utóbbi zenés komédiaként), végül 61-ben Szeged és a Faluszínház jogutódja, az Állami Déryné Színház. Aztán egy ideig csend volt *A kertész kutyája* körül, majd 1985-ben Zalaegerszegen mutatták be - siker-rel. Most a jócskán megerősödött társulattal büszkélkedő Józsefvárosi Színház gondolta úgy, hogy a Vígszínházból átszerződött Andai Györgyi kedvéért érdemes elővenni a darabot. Nos, az előadásnak sikere van, a produkció, mint mondani szokás, „áll a lábán", a közreműködő színészek szemlátomást jól érzik magukat szerepükben. A kritikus azonban zavarban van, mint ahogyan mindig zavarba hozzák a szépen meg-csinált, korrekt előadások, melyek minőségileg nem többek egy jelesre abszolvált színészi-rendezői leckénél. Csakhogy ez manapság már egyáltalán nem olyan csekélység, amit kézlegyintéssel vehetnénk tudomásul. Giricz Mátyás rendezése jó ritmust diktál, nem tűr a színpadon semmiféle ízléstelenséget, nem terheli a nézőt holmi rendezői álüzenetekkel, amelyekkel nyilvánvalóan csak erőszakot tenne Lope de Vega kedves, bájos, harmatkönnyű vígjátékán. Az a cselekmény, amely itt lepereg előttünk, az egész szerelmi civódmány, a másét elirigylő kutya példázatával, ma már nem több, mint komolyan semmiképp sem vehető mese. Csakhogy ez a mese, ha valóban annak fogják fel, ami, s nem többnek, remekül működik, fordulatos és élvezhető, szórakoztat és „önfeledtet". Mesterembernek klasszikus, klasszikusnak mesterember *A kertész kutyáját* író Lope de Vega, sem keserűség, sem többértelműség, sem jellemek összetettsége, sem furcsafanyar fintorok a történetben nem kínálnak olyasfajta modern megközelítési lehetőségeket, mint például a vele kortárs Shakespeare-vígjátékok.

Ízekre szedni, a szó igazi értelmében „bírálni" tehát nincs is mit az ilyen típusú előadáson. Gyarmathy Ágnes díszletei és jelmezei közül az utóbbiak a sikerültebbek: különösen Diána ruhái tűnnek fel nemcsak ízléses, de a szépséget ötletesen kiemelő megoldásaikkal. A többi szereplő úgynevezett „beszélő" öltözéket kapott, amely már megszólalása előtt árulkodik viselője jelleméről, például a gyáva és piperkőc kérő talpig lilában, fodorban, csipkében jelenik meg. A színpadkép túlzottan praktikus-nak nem mondható, de feltétlenül mutatós, szép. A szín bal oldalát egy óriás madárkalickaszerű építmény uralja kovácsoltvasból, míg mindezt túlfelől egy kiskapuval díszített nagyobbacska kertkapu hozza egyensúlyba, amely - ha ritkán is -, de „játszik". A teret hátul egy - megvilágításától függően - hol áttetsző, hol meg tükörként működő felület zárja le, amely némelykor akváriumra emlékeztető látványt nyújt, de ügyesen oldja meg a csupán a néző számára látható jelenetek térbeli elrendezését.

Az előadás egyensúlya, röpte, sikere ezúttal is javarészt a női főszerep alakítóján áll vagy bukik, és Andai Györgyit ezen a „jutalomjátékon" valóban felszabadultabbnak, színesebbnek, oldottabbnak láthattuk, mint évtizednyi vígszínházi tagságának jóformán bármelyik szerepében. Eddig leginkább csak azt volt alkalma bizonyítani, hogy egyike legdekoratívabb színésznőinknek, jól

Rosta Sándor és Andai Györgyi A kertész kutyájában (Józsefvárosi Színház) (Sárközi Mariann felv.)

boldogul a merev, megközelíthetetlen, hideg női alakok megformálásával. Donna Diánaként új színeire talált rá, mindenekelőtt alkalma nyílt megmutatni, hogy - remélhetőleg további szerepekben is kamatoztatható - egyéni humora van. Partnere, Teodoro szerepében meglepetésként hat az éppenséggel nem hősszerelmes típust megtestesítő Rosta Sándor, de tegyük hozzá rögtön, hogy kellemes meglepetés ez. Rosta bumfordi, mérsékelt észbeli képességekkel rendelkező, kissé puhány, mindazonáltal jólelkű, ravaszkodó, a maga érdekeiről egyetlen pillanatig meg nem feledkező figurát rajzol az írnokról - merőben másfélét, mint színpadi elődei. Túlzásoktól tartózkodó, pontos gesztusaival olyan karaktert épít fel, amely önmagában is újabb színpadi komikum forrása. Az előadás harmadik erőssége a Tristant játszó Eszes Sándor robbanékony temperamentuma, remek mozgáskultúrája, mindig mértéktartó eszközökkel humort fakasztó gesztusai, hangsúlyai. Említést érdemel még természetes hangvételével, üde színpadi megjelenésével Varga Kata mint Marcella. Kirívóan gyenge teljesítménnyel a produkció egyetlen közreműködője sem vádolható, ám egy-egy, a nívós összteljesítményen belül immár fülsértőnek számító, a legrosszabb hajdani faluszínházi modort idéző megszólalás az apróbb szerepek alakítóinak szájából, félreérthetetlenül jelzi, hogy kívánatos a társulat további erősítése, mégpedig a kisebb szerepeket is színvonalasabban megoldani képes epizodistákkal.

Lope de V^ga: A kertész kutyája (Józsefvárosi Színház)

Díszlet- jelmez: Gyarmathy Ágnes m. v.
Rendező: Giricz Mátyás.

Szereplők: Andai *Györgyi,* Rosta Sándor, Eszes Sándor, Beregi Péter, Ragó Iván, Varga Kata, Szilágyi Zsuzsa, Horváth Éva f. h., Orbán Károly, Kincses Károly, Kölgyesi György, Dimulász Miklós, Szabó István.

P. MÜLLER PÉTER

Da Capo al (In)fine

Koenigsmark-bemutató Kaposvárott

A szerző jelenlétében mutatta be 1985 novemberében a kaposvári Csiky Gergely Színház Alex Koenigsmark *Agyő, kedvesem* című zenekari bohózatát. A magyarországi bemutatóként műsorra tűzött darab szerzőjéről a hazai dokumentációk vajmi kevés információt tartalmaz-nak, így adatokért a legautentikusabb forráshoz, magához a szerzőhöz fordultam. A negyvenéves cseh drámaíró eredetileg filmdramaturgiát tanult, de sohasem dolgozott filmdramaturgként. Pályája egy korábbi szakaszában a prágai Činoherní stúdió (nem azonos a Činoherní Klubbal) színházi dramaturgja volt két esztendőn át. Ennek az idő-szaknak a gyümölcse *az Agyő, kedvesem,* mely azonban mégsem a Činoherní stúdióban, hanem a prágai Rokokó szín-házban került először színre. Itt azonban a bemutatóval egyidőben a darabot - nem technikai okok miatt - levették a műsorról. A további két csehszlovákiai premier nem sokat őrzött meg a mű eredeti szelleméből. Ez a mostani magyarországi bemutató az, amely az eddigi előadások közül a leginkább hű a darab szemléletmódjához, és amely valóban autentikus színpadi megformálása a drámának.

Alex Koenigsmark évek óta szabadúszó, a televíziónak és a filmnek dolgozik, ebből tartja el magát; a drámaírást „szerelemből" csinálja, mint mondta, életében ez a „desszert". Eddig tizenegy darabot írt, ebből kilenc került bemutatásra. Legtöbb helyen játszott drámája az elsőként írt *Látszat-szigetek.* További művei: *Edessa, Troilus és Cressida* (Shakespeare alapján), *Ki beszél a lóval?, Kabaré - mostanra, Mnyaú, Kísértetek,* valamint két gyerekdarab, a *Volt egyszer egy sárkány* és *a Koldus és királyfi* (Mark Twain alapján). *Az Agyő...* nemcsak az első nálunk bemutatott drámája, ha-nem az első magyarul megjelenő műve is lesz. Mint a darab fordítója, Varga György elmondta, az Európa Kiadó a Modern Könyvtár sorozatban 1986 folyamán megjelentet egy kötetet *Négy mai cseh dráma* (al)címmel, s a négy mű

egyike Koenigsmark *Agyő, kedvesemje* lesz.

A szerzőt ez a „zenekari bohózata" a cseh drámairodalom huszadik századi hagyományainak egyik jelentős folytatójaként mutatja be. E hagyomány legfőbb jellemzője - Zádor András megfogalmazásában - „az általános emberi problémákat érintő, tehát filozófiai-társadalmi igényű mondanivaló, a mindenkori európai áramlatok befogadása és hazai talajba ágyazása". A hatvanas években indult cseh drámaírók, mint Havel, Klima, Smoček és mások ezt a kettős kötődést a kor hangján szólaltatják meg: egyfelől Ionesco, Beckett, Pinter szemléleti és dramaturgiai hatása érvényesül műveikben, másfelől alakot ölt a „cseh abszurd". Koenigsmark a kelet-európai abszurdnak abba a vonulatába látszik tartozni, melynek legismertebb nemzeti képviselői a bolgár Radicskov, a román Sorescu, a lengyel Mrożek, a magyar Örkény. *Az Agyő, kedvesem a* legfőképpen abban közös e kelet-európai abszurdokkal, hogy részleteiben tele van irreális, hihetetlen elemekkel, egészében azonban riasztóan és elgondolkodtatóan valóságos.

A darab egy hegyvidéki üdülőfaluban játszódik. Szereplői: egy karmester, a felesége és menyasszony leánya, a vőlegény (zongorista), a zenekar (egy-egy hegedűs, tubás, hárfás, ütős s majd a darab végén egy fuvolás), valamint a zenekar gazdasági igazgatója. Az üdülőhely személyzete: a házmester, a leánya és egy pincér (az is zenész). A darab ironikus nyitányában Hules, a gazdasági igazgató elmondja, hogy itt egy „a polgári társadalom mélységes válságát leleplező történet" kerül színre, melyben megláthatjuk, hogy ahol a hazugság, a korrupció, a gyávaság, a kapzsiság stb. uralkodik, ott a szerelemmel is baj van. A dráma a továbbiakban hat jelenetre tagolódik, s az egyes jeleneteken belül mindig más-más szereplő konferálja be a soron következő zenei tételeket, összesen tizenötöt.

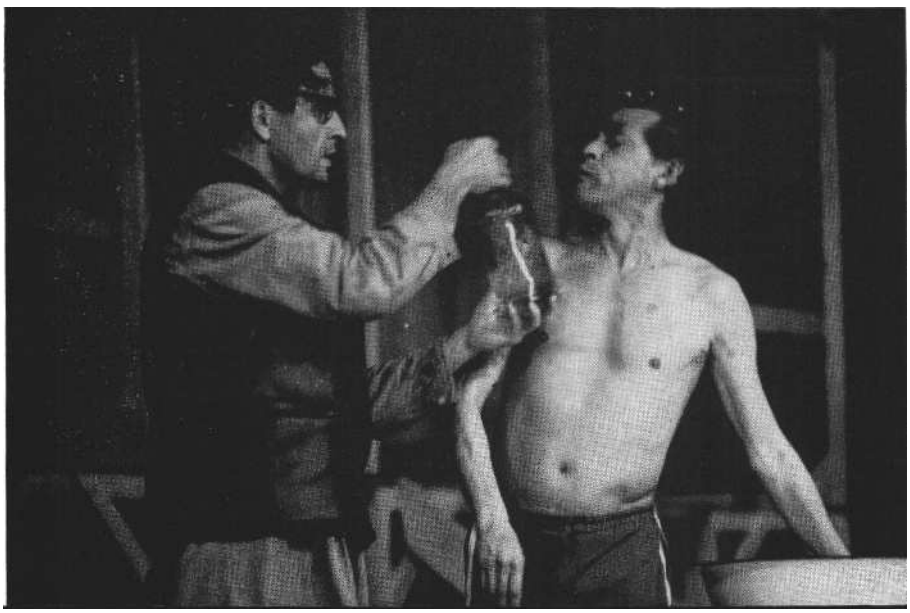
Az esküvő előtti nap reggelén a házmester szitkozódva fedezi fel, hogy valaki az udvar sarkába piszkított (a második részben majd Eduárd, a vőlegény véletlenül leleplezi, hogy a házmester az, aki naponta nyomot hagy az udvaron). Dühét a lányán tölti ki, aki együtt ébred Laskával, a pincérrel. Ám rövidesen érkezik hajnali kocogásából a kar-mester, akinek a házmester segédkezik a reggeli mosakodásban, és szolgálat-készen beszámol a zenekarról tett titkos megfigyeléseiről (ezeket megbízatásként végzi). Hules, a zenekar gazdasági igazgatója bizonyos értelemben a házmester riválisa, ugyanis a karmester őt is arra használja fel, hogy titokban adatokat gyűjtsön a zenészekről, a családtagokról, de Hules többre is hivatott: arra, hogy feloldódjon mestere szolgálatában, most éppen az esküvői előkészületekben. A megjelenő zenészek, akik a szimfonikus zenekar egy-egy hangszercsoportját egy személyben képviselik (gyanítják, hogy a többi tagra járó fizetést a karmester elsikkasztja), úgy vélekednek, hogy talán nincs is szükségük erre a vezetőre. Ami-kor azonban Blumová, a hárfás kis-asszony szövetségeseket keres a zenész-társak között a karmester ellenében, akkor a három férfi azonnal megfutamodik.

De amikor a szaunában Eduárd, a vőlegény száján kicsúszik, hogy „de hát mit akarnak csinálni a főnökkel? Megölni?", a három zenész kapva kap az alkalmon. Gyufával sorsot húznak, és Eduárd húzza a rövidebbet: neki kell megölnie a karmestert. Megérkezik az esküvőre a főnök neje és leánya - a menyasszony jól láthatóan terhes. Köz-ben fény derül néhány régebbi kapcsolatra: Nebesky, a hegedűs öt évig járt a menyasszonyával, a karmester közelebbi kapcsolatban lehetett Blumovával, Eduárd nőcsábászi szerepben mutatkozik be, és elcsábítja a házmester leányát, Sonkát. Legénybúcsú.

A második felvonás másnap, vasár-nap reggel kezdődik. Az Eduárd által tetten ért házmester a főnöknél esedékes reggeli jelentését elsinkófálja. Egy újabb tettenérés következik: a karmester az ágyban lepi meg nejét és Hulest. A házastársi veszekedés paródiája után Čulik, a karmester - immár négyszemközt - leteremti Hulest, aki az ő megrendelésére feküdt le az asszonnyal (csakhogy a szauna minden erejét kiszívta). A zenészek egyre izgatottabbak, a rosszullét környékezi őket, amikor Eduárd a gyilkosság tervét ismerteti: este az álarcos mulatságon majd kimennek a biztosítékok, s a sötétben mindannyian Čulikra vetik magukat. Ám a színfalak mögött lezajló esküvői ceremóniát meglepő fordulat követi. Čulik kacsavadászatra hívja a vejét, a kínálkozó alkalommal azonban Eduárd nem tud élni, nem meri le-lőni apósát, s egész tervétől eláll, ami-kor Čulik kijelenti: „átadom neked ezt a zenekart". Az első zenekari értekezleten Eduárd nagyratörő tervekkel áll elő, fürdőzenekarból igazi szimfonikusokká akarja változtatni az együttest - ez azonban elakad a kottát sem ismerő zenészek ellenállásán.

Elkövetkezik az álarcosbál, ahol Eduárd javaslatára cseh rulettet játszanak (a sötétben mindenki üti-veri azt, akit ér), ám a felgyulladó fényben nem Čulik, hanem Eduárd lóg megfojtva és leszúrva a hárfán. Helyreáll a régi rend, a következő jelenetben a zenészek elégedetten hangolnak, Blumová kivirulva pengeti a hárfát (az újat), jön egy fuvolás lány, és az öttagú szimfonikus zene-kar Culik vezényletével - a szerzői utasítás szerint - „valami tipikus sétány-hangverseny-darabot kezd játszani, mi-nősíthetetlenül, mint mindig".

Lukáts Andor (Házmester) és Jordán Tamás (Culik) az Agyő, **kedvesem kaposvári előadásában**



A történet bizonyos pontokon Fellini *Zenekari próbáját* idézi, de e filmbeli parabolához képest Koenigsmark. drámája j óval összetettebb, és nem egyszerűen a vezető(k) és a vezetettek kapcsolatát, a módosuló erőviszonyokat példázza, hanem a hatalom érvényesülési módjait és kontraszelekciós mechanizmusait, a kiüresedett magánéleti és hivatásbeli szerepeket, egy látszatvilágot, amely mögött sehol sem található az igazi. A karmester elleni lázadás Fellininél is a karmester megerősödésével végződik, s a *fine* helyett ott is *da capo* kezdődik elölről minden, befejezhetetlenül, örökkön-örökké.

Az Agyő, *kedvesemnek* ez a folytonos ismétlődést példázó világa azonban nem elsősorban Fellini filmjével, hanem az abszurd drámával rokon. Ott mutatkozik meg úgy a mű jelene, mint ami már időtlen idők óta készen áll, és a darab lezárulása után is ugyanígy meg fog maradni. Ez a körkörös szerkesztésmód egyben világmagyarázat. Koenigsmarké is az. Bohózati keretek között végig-nézhetjük, hogyan konzerválja pozícióját a hatalom, s a kezében levő eszközökkel (elsősorban megfélemlített vagy lekötelezett emberekkel) hogyan képes a fennálló viszonyok változatlanságát biztosítani. A karmester kezében van az információ és a pénz: az információkat két szintről szerzi be, alulról, a ház-mester megfigyeléseiből és hangulat-jelentéseiből és felülről (vagy inkább középszintről), a vezetői tapasztalatokkal rendelkező Hules, a gazdasági igazgató révén. Ez utóbbi a pénzügyek, a redisztribúció intézője is. A zenészek ugyanis alulfizetettek és alultápláltak, és a megélhetésükért reggeltől estig játszaniuk kell: temetésen, esküvőn, utcán, bárban. A karmester mindenről tud : és mindenben benne van a keze. Utódját is maga választja ki, ám gondolkodás nélkül elsöpri (elsöpörteti) az útból, amikor Eduárd változtatni kíván „a repertoáron".

Nem mintha Eduárd sokkal különb volna: egykor ő jelentette fel zenésztársát, Laskát, aki azóta pincérként dolgozik, s csak kedvtelésből ül oda a zongorához, dzsesszt játszani. A mű alakjai kivétel nélkül kiábrándítók, a zenészek egyike sem ébreszt együttérzést, mind-annyian kisszerűek, gyávák, meghunyászkodók. Beszűkült világukban Sechtl csak a hangszerével, a tubával van elfoglalva, Stephanek - a dobos - folyton a családját, öt gyerekét emlegeti,

Jelenet Al x Koenigsmark darabjából

Nebresky - a hegedűs - szólistakarrier-ről ábrándozik. Čulikova bosszúból él együtt a férjével, mint mondja „én vagyok a te legnagyobb büntetésed, ezért maradok veled".

Ez a komikusra hangszerelt, gyakran az abszurditásba hajló történet egészé-ben véve egyáltalán nem mulattató. Mert hiteles, mert azzal szembesít, hogy *így van.* Nem elvont térben és időben, nem elvont magatartásformák képében jelenik meg, hanem itt és most érvényesen. Valahol Kelet-Európában. A művet behálózó politikum pedig nem válik el a dráma szövetétől, hanem egy vele. A hatalom játékai úgy itatják át a hétköznapokat, hogy a hétköznapok nem mások, mint a hatalom játékai. Ahol nincs társadalmi nyilvánosság, ott nincs művészet sem. Csak térzene, amit a kottát ismerő, tehetségtelen dilettánsok játszanak unottan és elviselhetetlenül. A járókelők pedig boldogok e látszatnyilvánosságért, mert végre egyszer előttük történik valami. Hiszen még a hamis intonáció is spontaneitás. Kottából és karmesteri vezénylettel is.

Gothár Péter kaposvári rendezése stílusjegyeiben a rendező korábbi színpadi munkáit (a *Farsangot, a Gőzfürdőt, a Revizort)* idézi és fejleszti tovább. *Az Agyő, kedvesemre* is a koncepcionális erő, a részletek elmélyült kidolgozása, a szereposztási és színészvezetési biztonság s a szuggesztív színpadi megvalósítás a jellemző. Gothár Péter ebben a művében is a burleszktől a bohózati eleme-ken, a komikus ötleteken át a kegyetlen szembesítésig a színskála valamennyi jegyét fölvonultatja. Politikus alkata ezúttal a darabválasztásban és a színpadi megvalósításban egyaránt érvényre jutott. Úgy villantja fel a dráma mélyrétegeit, hogy közben a könnyünk csordul a nevetéstől. A komikus ezúttal karikaturisztikus - jelleg a díszlet és jelmez legfőbb jellemzője is.

Donáth Péter és Gothár Péter a néző-tér felé lejtő színpadán egy nyaraló-udvar látható. A fólia-tóparton cölöpökre épült nyaraló két szárnya perspektivikusan határolja a színpad két oldalát. A két téglaszínű, sátortetős épület közül a bal oldali egyszerre idéz egy kabinsort és egy szállodafolyosót (öt ajtó nyílik rajta), a jobb oldali pedig a teraszt, a bárt és az étterembe vezető utat jelzi. E terasz előterében egy piros zongora áll, az udvar fölé billenve (ezen játssza Laska, a pincér kedvelt melódiáit). A háttérfüggöny (tervezője és készítője Gáspár András) egy hegyi térképet ábrázol, az üdülőfalu fölötti turistautakat, hegycsúcsokat, falvakat. A szaunában játszódó jelenetet a rendező úgy oldja meg - egynéhány másodpercnyi sötét alatti „átdíszletezéssel" -, hogy a színpadot megvilágítatlanul hagyja, és csak a színpad előterébe helyezett, né-hány lécből álló stilizált szaunát világít-ja meg. Hasonlóan gyors és szellemes a kacsavadászat színterének kialakítása is. A jelenetek között átvezető sötétben a nyaralóépületek eltűnnek a zsinórpadláson, és a színpadon a cölöpökön álló stégek maradnak.

Nem kevésbé ötletesek az egyes maszkok és jelmezek. Jordán Tamás Čulikként bozontos szemöldökkel van öregítve; Lázár Kati, a neje tiroli kosztümben, a fején stüszikalappal jelenik meg; Csákányi Eszter, a lányuk puttonyként viseli a hasán a terhességet; Lukáts Andor, a házmester magas szárú fűzős cipőben, hosszú köpenye fölött fekete műbőr mellénnyel, fején ócska kalappal, orrán vastag szemüveggel jelenik meg; Hunyadkürti György, a

Jordán Tamás (Culik) és Lázár Kati (Culikova) a kaposvári előadásban (Fábián József felvételei)

dobos füléből nagy csomó vatta lóg ki; Varga Mária irritáló kék színű kosztümben, nagy szemüvegben lép színre; Kulka János, a pincér, hátrafésült, le-nyalt frizurát visel stb. No és az elmaradhatatlan strandpapucs, öltönyhöz és szmokinghoz egyaránt, ahogy az üdülőhelyen szokás, és persze nem a vietnami, hanem a kétpántos - a kényelmesebb.

A zenekari bohózat zenéjét Selmeczi György és Fuchs László szerezték. Az alcímmel ellentétben a darabban nem sok muzsika van, a nyitó és a záró tér-zene mellett csak a jeleneteket átkötő közzenék és a pincér zongorázásai. Ez utóbbiban az artisztikus, az előbbiben a korlátolt, panelekből építkező - s így egyben a stílusparódia szerepét is be-töltő - harmónia- és dallamfűzések az uralkodók. Teljes összhangban a szereplők korlátoltságával és közhelyvilágával.

Az előadásban a tételeket a szereplők a színpad jobb oldali előterében álló mikrofonba mondják - konferálják - be. Ez a behangosított mikrofon sokféle játékra ad lehetőséget. Az egyik legszellemesebb az, amikor a házmester, sötétben tapogatózva, a zseblámpájával világítja meg a mikrofont és önmagát. Gothár Péter ezekbe a konferálásokba is belop egy kis jellemzést az egyes szereplőkről. Amikor az első reggelen Culik a kocogásból megérkezik, itt, az előadásban majdnem megfullad. A házmesternek kell őt - hosszas tétovázás után („de hát illik ez ?") - hátba vágnia. Majd ő hozza a hokedlit, fölül a lavórral, alul a szódásüveggel, és segít a kar-mesternek a mosakodásban. A pontosan koreografált tisztálkodási jelenetben a vezénylő hátára, hóna alá, majd szájába nyom egy-egy spriccentést az üvegből. Culik pedig a szájából a szikvizet a tenyerébe köpi, és megmossa vele az arcát. Közben a házfelügyelő - noteszát elővéve - leadja a reggeli jelentést. Így arról is beszámol, hogy azt mondta neki a hegedűs, hogy menjen a ... Hogy hova, azt a nézők. Jordán Tamásnak a kéttagú szót némán formáló ajkáról le-olvashatják.

A tisztaságmániás házmester rendszeresen ellenőrzi a cipők talpát. Amikor Hules tiltakozik e zaklatás ellen, Lukáts és Helyey akrobatikus birkózásba kezdenek. Lukáts egy létra tetejéről veti ma-gát a gazdasági igazgató cipőjére - végül is nem eredménytelenül. A házmester az előadás során az egész *színházra* is ügyel - hol az emeleti páholyban, hol a föld-szint balon bukkan fel, és fenyegetőzik az éneklő pincérrel. Csákányi Eszter az állapotos Elén szerepében ugyancsak akrobatikus mutatványokat hajt végre. Kelepfellendülést és átfordulást a folyosó korlátján (természetesen a hasán), orra bukik a földön, és a hasán terül el stb. Az egész terhességet abszurd módon kezeli. Amikor a ceremónia után Elént ájultan hozzák be a zenészek a szín-padra, ezek a burleszkbe hajló bizarr játékok csak fokozódnak. Az ara lábait fogó két „gyászhuszár" elakad a terasz korlátjában, erőltetik az átjutást, majd az erőltetés úgy folytatódik, hogy köz-ben a korlát az ifiasszony combjai közé kerül.

Culik a karmesteri pálcát tokban hordja magával, és néha barátilag a tokkal a szereplők combja közé csap, a legérzékenyebb pontra, egy-egy gyors cuppantás kíséretében. Ez a „bratyizás" a karmester állandó színpadi jellemzői közé tartozik. Eduárd színre lépésekor úgy mutatkozik be, hogy két mondat után arra kéri Sonkát, hadd súgjon a fülébe valamit, és súgás gyanánt hatalmas nyelvcsapásokkal veszi birtokba a pincérnő fülét. Ugyancsak Eduárd - Bezerédy Zoltán - a főszereplője annak a jelenetnek, amelyben a hegedűs nyomába szegődik, hogy hátulról befogja a szemét, de mindig elakadnak a karjai valamiben. Amikor végül utoléri Nebreskyt, az ijedtében - a kezében tartott cipője tisztításához összegyűjtött nyálat - kiköpi, majd (már befogott szemmel) megpróbálja cipőjével a nyál útját keresztezni.

A fólia-tó sem csak díszlet a színpadon, még a játék elején a pincért alakító Kulka János valódi fejesugrással tűnik el benne. A kacsavadászaton pedig innen bukkan elő Hules (Helyey László), aki a főnöknek előre szervírozta a lelövendő madarakat. A színpadkép minden eleme funkcionálisan működik, és ugyanez mondható el a fenti példákban szereplő (egy szalonértékrend szerint nem igazán esztétikus) rendezői meg-oldásokról. Ezek a poénok azonban nem elfedik, hanem érvényre juttatják a rendező véleményét erről a világról, és közönségességükben, nyerseségükben, kegyetlenségükben többet mondanak el az egyes szereplőkről, az emberi (vagy pontosabban az embertelen) viszonyokról, mint valamely költői mezbe öltözte-tett kritika.

Gothár Péter ezekkel a gesztusokkal, maszkokkal, látványelemekkel, ezzel a szövegértelmezéssel azt igazolja, hogy nagyon mélyen ismeri ezt a világot, és lesújtó véleménye van róla. Hiába a kacagás, a röhögés és a mosoly, a nézőben belül egyre több keserűség gyűlik össze. Mert Gothár olyan tükröt tart mindannyiunknak, amelyből nem egy retusált képmás, hanem ezek a valóban torzan fejlett arcok tekintenek vissza. Nemcsak egyes zenekari tagok, hanem egész zenekarok és karmesterek torzképei. Ahogy mondani szokták, ne a tükröt átkozd, ha a képed ferde. *Az Agyő kedvesem* első bemutatóján a tükörben találtatott hiba. Holott a művészetnek alapvető társadalomkritikai küldetése van, s e küldetés gyakorlásában a kaposvári társulat jelentős példákat mutatott fel. Koenigsmark első magyarországi premierje a bemutatóknak ebbe a vonulatába tartozik. S a sikerben, a mondanivaló érvényre juttatásában kiemelkedő szerep jut a színészeknek.

Az egyik legkidolgozottabb alakítás Helyey Lászlóé, aki a csúszómászó Hulest egyedi testtartással, mimikával és hanghordozással formálja meg. Az állandó megfelelni akarás egyik jegye az állítások kérdő intonálása, a másik a várakozásteljes arckifejezés, a harmadik a hajlékony test. Helyey egészen kiváló, sokszínű figurát teremt ebből az egy-dimenziós szerepből. Legutóbbi epizód-szerepeiben sorra bizonyította, hogy milyen sokoldalú és érzékeny színész. Jordán Tamást kívül mindössze a dús szemöldök teszi tekintélyessé, de belül-ről épülő szerepformálása rendkívül érzékeny megfigyelésekről tanúskodik. Karmesterként egész habitusa átalakul, és szerepformálásának, a főnök voltról adott kegyetlen rajzának jelentős része van az előadás politikumának megfogalmazásában. Lázár Kati is új oldaláról

mutatkozik be, az elnyomott és éppen ezért gonosszá vált asszonyt formálja meg, sok komikummal és parodisztikus elemmel. Ez utóbbi jellemzi Csákányi Esztert is Elén szerepében, de ez a jegy nála időnként némi líraisággal és bájjal egészül ki, Lukáts Andor már több hasonló karaktert megformált, mint amilyen itt a házmesteré, de mindig új és új jellemvonásokat tár fel és mutat be ezekben az alakokban. Itt e szimatoló, kicsinyes, de hatalmaskodó házfelügyelő egyik legeredetibb pillanata az, ami-kor könnyező szemmel veszi tudomásul lánya elutazását a városba. Hasonlóan eredeti az ugrani vágyás („ha egy-szerre ugrana harmincmillió házmester) megjelenítése is.

A zenekar tagjai Bezerédy Zoltán, Magyar Tivadar, Gyuricza István, Hunyadkürti György és Varga Mária (valamint nyúlfarknyi szerepében Tóth Eleonóra). A legnagyobb szerepe Bezerédynek van, remekül játssza el Eduárd pálfordulásait, s öröm volt látni, hogy gesztusrendszerét jelentősen megújította. Varga Mária a meg nem értett és elnyomott hárfás vénkisasszonyt olyan hitelesen játssza, hogy alig ismerjük fel, amikor a darab végén kivirulva jelenik meg. A zenekar három oszlopos tagja az előadásnak is három oszlopa: Magyar, Gyuricza és Hunyadkürti a nyitánytól a da capóig játssza egyenletesen magas színvonalon a hegedűs, a tubás és a dobos hálás szerepét. A két pincér, Kulka János és Kristóf Kata. A Pécsről elszerződött Kulka, aki előző társulatában döntően főszerepeket játszott, itt jó példát mutat színészi beilleszkedő- és alkalmazkodóképességből. Kristóf Kata pedig egy újabb fokkal lépett előbbre a színészi pályáján.

Ha az előadás nem is hibátlan;erényei mindenképpen ellensúlyozzák néhány fogyatékosságát. Az eddigi dicséreteket nem kisebbíti, csak árnyalja, hogy az előadás második része veszít tempójából és feszültségéből, s a rendezői ötletekből is kevesebb jut erre a felvonásra.

Alex *Koenigsmark: Agyő, kedvesem (kaposvári Csiky Gergely Színház)*

Fordította: Varga György. *Zene:* Selmeczi György, Fuchs László. *Díszlet és jelmez:* Donáth Péter, Gothár Péter. *Rendező:* Gothár Péter.

Szereplők: Jordán Tamás, Lázár Kati, Csákányi Eszter, Bezerédy Zoltán, Magyar Tivadar, Gyuricza István, Hunyadkürti György, Varga Mária, Lukáts Andor, Kristóf Kata, Helyey László, Kulka János, Tóth Eleonóra.

KOLTAI TAMÁS

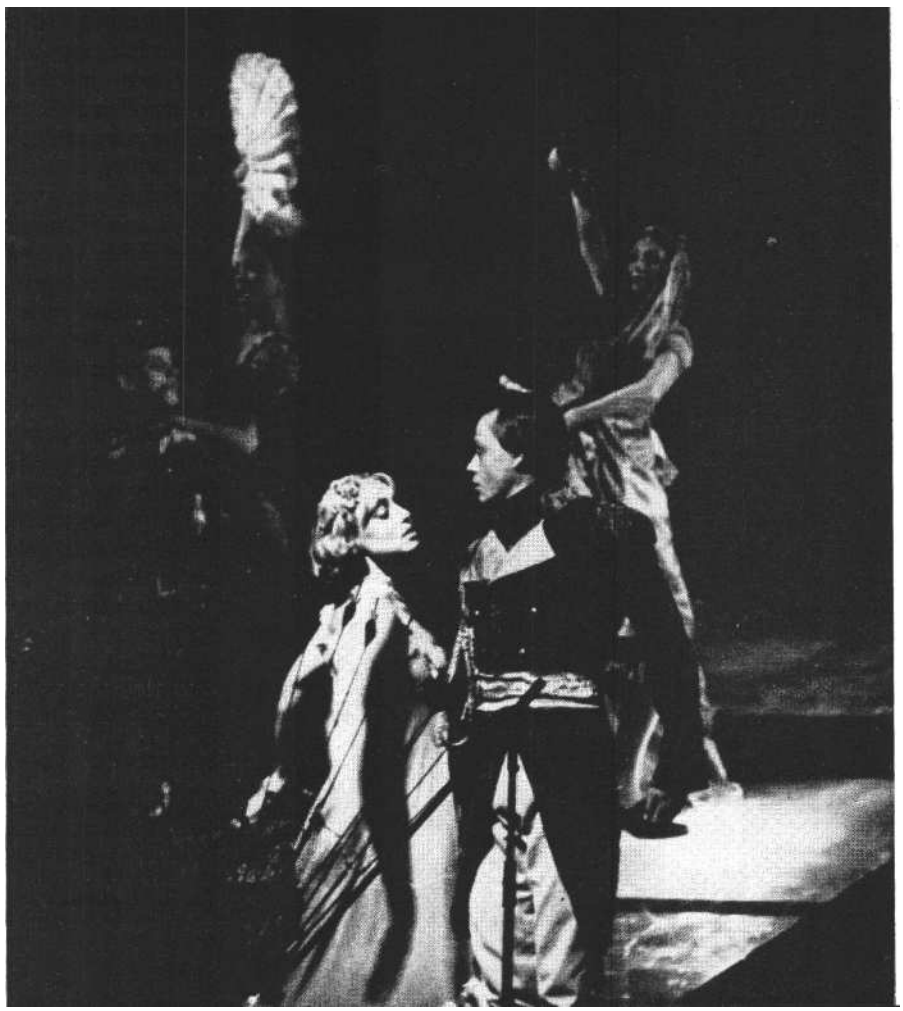
Hajózni kell

A Komszomol Színház vendégjátéka

Mark Zaharovnak, a Komszomol Szín-ház főrendezőjének lapunk e számában található cikke fölment az alól, hogy ismertessem *a Juno és Avosz* cselekményét. A történet és a történelem különösen szerencsés találkozásáról van szó. Voznyeszenszkij, a librettó írója olyan sztorira bukkant amerikai útján, amely *annak ellenére* jó, hogy történetileg hite-les. Ez nem paradoxon. Az operában ritkán fontos, még ha történelmi eseményt dolgoz is föl, hogy cselekménye dokumentálható legyen. Másképp fogalmazva: a történeti szemlélet nem föltétele a közvetlen hatásosságnak. *A Borisz Godunov* zenedrámai minősége és históriai hitelessége kikezdhetetlenebb, mint Verdi *Nabuccójáé,* mégis az utóbbi lett egy politikai mozgalom jelképe.

Rezanov gróf Ribnyikov és Voznyeszenszkij modern operájában - a „modern" szót bízvást el lehetne hagyni a műfaji megjelölésből - *a korán születettek* nemzedékének tagja. A másik oldalról nézve: az elkésett ifjúságé. Nyikolaj Karacsencov játékából a kiöregedett fiatalok zaklatott türelmetlensége árad, ami nemegyszer elkeseredett dühbe vált. Hajót kapni és kitörni. Sietni kell, már alig van idő az elmulasztott lehetőségek pótlására. *A Juno és Avosz* belső feszültségét ez a türelmetlenség adja. Rezanovot a dolgok révbe juttatásának szinte már hisztérikus siettetése hajtja előre és viszi a korai halálba. A tragédiáját lezáró *kóda* meghatóan ellenpontozza sorsát: Conchita harmincöt évig várt rá. Ez az idő, ha kívül kerülünk a darab világán, metaforikussá válik. Lehet száz év is. Vagy kétszáz. Vagy még több. Ezt pontosan kifejezi a narrátor mentalitása, aki a jelenből visszatekintve első reagálásként kineveti e várakozó maga-

A moszkvai Komszomol Színház vendégjátéka: Juno és Avosz **(Iklédy** László felv.)



Jelenet Visnyevszkij Optimista tragédiájából (Sárközi Mariann felv.)

tartás „korszerűtlenségét". Aztán maga is elkomorul a türelem és állhatatosság mesébe illő példázatától.

Az előadás dramaturgiai és rendezői koncepciója a belső feszültség robbanásveszélyes állapotára épül. Erő és dinamika jellemez minden egyes pillanatot. Oleg Sejncisz díszlete végsőkig stilizált játéktér. Formák és fények szabdalják. Az alulról átvilágított plexiüveg emelvény, a lézersugarak cikázása, a szokatlanul fölsrófolt hangerő, Vlagyimir Vasziljev koreográfiájának gesztikus vadsága összehangolt támadást intéz idegeink és érzékeink teherbíró képessége ellen. Ránk zúdul a hanganyag és a mozgáskavalkád - nem lehet szabadulni a hatása alól. Romantika és kegyetlenség megfér egymás mellett ebben a különös koncepcióban. Csak egyvalami nem kaphat helyet: a melodráma. Rezanov és Conchita egymásra találása érzéki eksztázis, elszakadásuk nem a búcsú fájdalmát, hanem a sorsuk összekapcsolásával végrehajtandó történelmi küldetés sorsszerűségét fejezi ki. Az előadás kétnyelvűsége az alapfelfogás lényegéhez tartozik, és a produkció nagy pillanatainak egyike, amikor Karacsencov ordítva inti le a Conchita búcsúját fordító tolmácsot.

Ez az operaműfaj előnye a prózai színházzal szemben: az előadás nyelve nem fogalmi szinten, hanem a közvetlen megérzékítés szférájában képes metaforikussá válni. A Conchitát játszó Jelena Sanyina egy „Júlia alkatú" szerepet old meg tiszta érzelmi intonációval és koreografikusan. Hosszú passzusokat pótol egy fejkendő, amely egy gondolatilag fontos ponton oroszossá teszi „figuráját".

Külön méltatást kívánnak a tempók. Színpadi beszéd ritkán hallható olyan ritmusban, ahogy Karacsencov interpretálja Rezanov prózai szövegeit. Ugyan-ez a sürgető kényszer figyelhető meg a zenei részek előadásában. Még a lírai számokban sincs idő elmerülni. A hajszoltság mint dramaturgiai motor működik. Ugyanakkor elképzelhetetlen, hogy ez károsan befolyásolná a részletek aprólékos kidolgozását. Ebben az előadásban minden mozzanat gondos összecsiszolás eredménye. A zene tudatosan eklektikus. A pravoszláv motivika, a kemény rock, az orosz és spanyol dallamvilág harmóniává olvad az előadás dramaturgiai egységében. Minden a tökéletes szakmai professzionalizmus jegyében történik. Még az is, ahogy az együttes tagjai kézi mikrofonjaik hoszszú zsinórját „bejátsszák" az előadásba.

*

A világokat összekötő hajózás tárgyi jelképe, Rezanov gróf óceánt átszelő vitorlása *a Juno és AvosZ* előadásának egy pontján dübörögve és méltósággal ereszkedik alá a zsinórpadlásról. A balti flotta páncélos csatahajója, *az Optimista tragédia* cselekményének színhelye azonban még így, szimbolikusan sincs jelen Oleg Sejncisz színpadán. A teret oldalt az ezred matrózainak végtelenbe vesző fotói zárják le, egyébként a stilizált díszlet nem ábrázol reális helyszínt. Zaharov kitágítja Visnyevszkij drámájának világát, a történelmi eseménysorozatot elvont eszmei síkon jeleníti meg.

Az Optimista tragédia előadása ritkán látható reveláció, Alig hihettük, hogy ez a szimfonikus áradású, expresszionista módon emelkedett színmű ilyen profán hétköznapisággal, iróniával és pátosszal tud megszólalni napjainkban. Zaharov konvencióktól elszakadó értelmezése kellett hozzá, hogy ez megtörténhessen.

Irina Csurikova Komisszárja az első meglepetés. Távolról sem a forradalom Jeanne d'Arcja. Úgy tűnik föl világosdrapp kiskosztümben, utazóbőrönddel és napernyővel a polgárháború zavaros viszonyaival küszködő balti flotta matrózai között, mintha valami hétvégi piknikre érkezne. A gimnasztyorkás politikai biztos helyett egy polgári nő. Mihalkov-filmek *plein air* zöldjei illenének köré, nem a Visnyevszkij-dráma komor kulisszái. S ez a kezdő Komisszár ráadásul fél. Halkan, bátortalanul szólal meg, nyoma sincs benne magabiztosságnak. Amikor rárontanak, hogy leteperjék - sodronyos ágy kerül a színpad közepére -, pisztolyát szinte az utolsó pillanatban ragadja elő valahonnan a matracok alól: az önvédelmi gesz-tussal meghúzott ravasz és a pisztolycső véletlenül választja ki áldozatát.

Először úgy tetszik, ez a kétségkívül eredeti szemlélet nem más, mint *ellensematizmus.* A színházi hőskorszak fölváltása a hétköznapi emberek színpadi divatjával. A játék elején még nem eléggé világos, hogy vannak-e egyáltalán esélyei ennek a Komisszárnak az anarchisták brutalitásával szemben.

Zaharov nem így teszi föl a kérdést. (5 az anarchizmust szigorúan történelmileg kezeli, mint az orosz forradalmi kispolgárság és a narodnyik mozgalom „hivatalos" ideológiáját, amely a cári rendszert megdöntő bolsevik forradalom győzelme után a maga szélsőséges radikalizmusával veszélyes helyzetet teremthetett volna, ha sikerül behatolnia a tömegekbe. Az anarchisták vezére ennek a veszélyes ideológiának a kép-viselője, nem az a vörös szakállas, széles vállú, kegyetlen tengeri kalóz, aminek Visnyevszkij leírja, s ahogy néha ábrázolni szokták. Ez már abból is nyilvánvaló, hogy a joviálisan köpcös Jevgenyij Leonov alakítja.

Leonov inkább látszik egy eszme szenvtelen bürokratájának, mintsem a szó „klasszikus" értelmében vett anarchia hőzöngő fenegyerekének. Mód-szeresen, elméleti alapon, bár a saját ideológiája iránti nehézfejűséggel irányítja embereit; ez utóbbi abból is lát-szik, ahogy Kropotkin „szemináriumi" szövegét bifláztatja. Az anarchisták merő gúnnyal ábrázolt csoportjának mozgal-

mi gépezete még sohasem volt ennyire szatirikus, mint itt, Zaharov rendezésében. Es ez az „önagyonülésező", brosúrákat gépelő, vitatkozó-szavazó csoport „a forradalom nevében" válógatatlanul küldi halálba mindazokat - a darabban szereplőket *ártatlanul* -, akik szerinte a régi rend, a megdöntött cári államhatalom képviselői.

Nyilvánvaló tehát, hogy Zaharov a forradalom nevével visszaélő, „szektás" embertelenség és a Komisszár által képviselt forradalmi humanizmus között feszíti ki a Visnyevszkij-dráma alapkonfliktusát. Csurikova minden gesztusából, lényének belső sugárzásából - halk érveléséből éppúgy, mint szenvedélyes kitöréseiből kiérezzük az eszme és az eszmére épülő forradalmi gyakorlat tisztaságát óvó meggyőződését. Ebből származik alakításának lírai pátosza.

Az előadás befejezését Zaharov ki-emeli a szigorúan vett történeti össze-függésből. A harcban győztes, „meg-tisztult" ezred és a mártírként fölmagasztosuló Komisszár stilizált, szimbolikus fehér ruhában, „oratorikus elvontsággal" fogalmazza meg a játék mának szóló üzenetét.

Alekszej Ribnyikov: Juno és Avosz (a Lenini Komszomol Moszkvai Színháza vendégjátéka)

Szövegét írta: Andrej Voznyeszenszkij. *Díszlet:* Oleg Sejncisz. *Jelmez:* Valentyina Komolova. *Koreográfus:* Vlagyimir Vasziljev. *Balettmester:* Valentyina Szavina. *Rendező:* Mark Zaharov.

Szereplők: Nyikolaj Karacsencov, jelena Sanyina, jurij Naumkin, Gennagyij Trofimov, Alekszandr Abdulov, Ljudmila Porgina, Vlagyimir Sirjaev, Vlagyimir Belouszov, Szergej Grekov, Vlagyimir Kuznyccov, Ragyij Ovcsinnikov, Villor Kuznyecov, Irina Alferova, Tatyana Derbenyeva, Alekszandra Zaharova, Tatyana Rugyina, Szokrat Abdukadirov, Alekszandr Szado.

Vszevolod Visnyevszkij: Optimista tragédia (a Lenini Komszomol Moszkvai Színháza vendégjátéka)

Díszlet: Oleg Sejncisz. *Jelmez:* Valentyina Komolova. *Zeneszerző:* Gennagyij Gladkov. *Rendező:* Mark Zaharov.

Szereplők: Inna Csurikova, Jevgenyij Lconov, Nyikolaj Karacsencov, Alekszandr Abdulov, Oleg Jankovszkij, Viktor Proszkurin, Vlagyimir Koreckij, Alekszandr Zbrujev, Borisz Nyikiforov, Jurij Kolicsev, Nyikolaj Szkorobogatov, Jurij Asztafjev, Villor Kuznyecov, Igor Fokin, Nyina Gorskova, Vlagyimir Belouszov, Gennagyij Trofimov, Vlagyimir Kuznyecov, Viktor Loszjanov.

MARK ZAHAROV

A főrendező monológja

Nem könnyű az embernek kívülről figyelni önmagát. A saját személyünkről alkotott elképzelés ritkán esik egybe kortársaink rólunk alkotott véleményével. De néhány év múltán az esetek többségében kiderül, hogy a kortársak véleménye is túlságosan szubjektív, téves, sőt hibás volt. A kortársak általában szélsőséges véleményt alkotnak, és tévednek, szemben az utókorral, amely soha nem téved. Ebben az értelemben jobb lenne várni ezzel a színházunkról szóló beszámolóval, és majd jó ötven év múlva megírni, amikor már elültek a viták, amikor a szélsőséges, olykor sarkított vélemények egy pontban találkoznak majd: az igaziban, a vitathatatlanban. De hát a rendező nem hallgathat. Foglalkozhat mindennel, amivel csak akar, boldogan átadhatja magát akár a semmittevésnek is, ami rendszerint legkedvesebb foglalkozása, de egyet nem tehet meg, nem hallgathat magáról. Minden rendező joggal osztja a világ színháztörténetét két részre: a neve első színlapi megjelenése előtti és utáni korszakra. Es csak nagyon ritkán szedi össze magát, adja át magát az igazságérzetnek, hangolja magát szerényre és önkritikusra, elmélkedik objektíven, beszél fontoskodó gesztusok nélkül. Úgy tűnik, most sikerült kihasználni ezeket a számomra ritka pillanatokat, hogy elmondjam a legfontosabbakat arról a színházról, amelyet tizenkét éve vezetek már.

Be kell ismernem, hogy a színház alapításához sem nekem, sem mostani színész barátaimnak nincs semmi közünk. Nagyon régen, még 1927-ben, amikor a színházunkban ma dolgozó emberek túlnyomó többsége még világon sem volt, bizonyos energikus és vidám emberek, akiknek jószerint még a neve sem maradt ránk, megszervezték Moszkvában a Munkásifjúság Színházát (TRAM). Szakmai képzettségük nem volt, gyárakban és üzemekben dolgoztak a forradalom utáni Moszkvában, és minden szabadidejüket a drámai művészetnek szentelték. Mindnyájan tagjai voltak a kommunista ifjúsági szövetségnek, a Komszomolnak, s a moszkvai Komszomol segített ezeknek a megrögzött megszállottaknak színházuk létrehozásában.

A moszkvai TRAM aktív politikai színház volt. A nézőt nem a pszichológiai mélységek, a dramaturgia és a rendezés leleményei csalogatták ide, hanem a világ forradalmi átalakulásának harsány pátosza. A színház jelszava a hangos és vidám támadás volt. Elődeink az új demokratikus művészet markáns képviselői voltak, olyan emberek, akik a forradalmi harcok kohójából kerültek ki, és egyenesen és közvetlenül a világ proletariátusához akartak szólni.

Színházunknak ezt az első viharos korszakát törvényszerűen váltotta fel a Színházról való elmélyült gondolkodás korszaka: a nagy és ősi művészetről, a színészi szerepformálásról, az új rendezésről és dramaturgiáról való elmélkedések kora. Nemsokára profi rendezők és színészek jöttek a TRAM-ba. A MHAT, a vezető és legelismertebb orosz színház, amelyet a nagy Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko szervezett, átadott a TRAM-nak néhány tapasztalt embert, hogy segítsenek a fiatal színészek hiányos képzettségét pótolni. 1938-ban Ivan Berszenyev, a neves színész és rendező lett a TRAM vezetője, s még ebben az évben felvette a Lenini Komszomol Moszkvai Színháza nevet.

Az ezt követő időben színházunk, mint minden színház a világon, megélte a felemelkedés gyönyörű és a hanyatlás borzasztó korszakait.

A színház iránti élénk érdeklődést I. Berszenyev halála után a keserű csalódások korszaka követte. A hatvanas évek-ben rövid ideig az egyik legérdekesebb szovjet rendezőegyéniség, Anatolij Efrosz volt a színház vezetője, keze alatt megelevenedett a színház, és kezdett tekintélyt szerezni a fiatalok körében, de az-tán újból visszatértek az érdektelenség évei, és a színházat csak a jövőbe vetett makacs hite éltette.

1973 végén, 1974 elején a színházban újból komoly alkotói és szervezeti változások következtek be. Új emberek jöttek, új igazgatót és főrendezőt neveztek ki, akiknek nemcsak hogy több fiatal színészt sikerült megnyerniük a színház számára, de megerősítették né-hány olyan neves mesterrel is, akik már kiérdemelték a szovjet nézők szeretetét. Leszerződött Tatyana Peltcer, Jevgenyij

Leonov, Inna Csurikova és Oleg Jankovszkij. A fiatal Karacsencov, miután 1974-ben eljátszotta Thyl Eulenspiegel szerepét, Moszkva kedvence, népszerű színész lett, s lassanként, úgy öt-hat év alatt, a Lenini Komszomol Színházában - véleményem szerint - olyan érdekes társulat alakult ki, melynek tagjai egymásra egyáltalán nem hasonlítanak, de közös alkotói program köti őket egymáshoz.

*

Itt a legfőbb ideje, hogy rátérjek, milyen előadásokat rendezek én a Lenini Komszomol Színházának színpadán. Természetesen rajtam kívül más rendezők is dolgoznak nálunk. Most értek befejező szakaszukba Shakespeare *Ham*letjének előkészületei. A darabot Gleb Panfilov, a neves filmrendező állítja színpadra, a főszerepet Oleg Jankovszkij játssza. Azonban a színházunkban készülő előadások többségéért közvetlenül én felelek. Volt köztük olyan, amely határozottan rosszul sikerült, bár a nézők szívesen fogadták, és az előadások végén hosszan tapsoltak. Más előadások pedig éppen ellenkezőleg, szerintem jól sikerültek, de a közönség vegyesen fogadta őket. Ez külön téma, nagyon bonyolult téma, ami messzire visz minket a számomra legnehezebb kérdéstől: milyen előadásokat rendezek én?

Úgy vélem, olykor *igaz* előadásokat készítek. De csak egy bizonyos határig. Az én igazságom: hogy arra törekszem, ne szakadjak el nehéz életünk pszichológiai és szociális alapjaitól. Arra török-szem, hogy saját agyamon és szívizmaimon szűrjem át a közös fájdalmakat és örömöket, azokat az eleven mozzanatokat, amelyek társadalmi tudatunkban jelen vannak. A jó szándék természetesen nem mindig valósul meg.

Azon vagyok, hogy különböző, mű-faji és esztétikai jegyeikben egymásra nem hasonlító előadásokat rendezzek. Minden alkalommal igyekszem, amenynyire lehet, messzire kerülni előző munkámtól. Erre szólított fel mindenkit Mejerhold, a kiváló rendező, s én mindent megteszek, hogy ne feledkezzem meg erről az ismételt kéréséről.

Ha behunyom a szemem, el tudom képzelni a teljességgel elképzelhetetlent is, de sajnos nem tudom a színpadon megmutatni azt a szigorúan objektív, élettelin hiteles folyamatot, amely végighúzódik az egész darabon, az elejétől a végéig. Azon nyomban elfog a hihetetlen unalom és a leküzdhetetlen kísértés, hogy átformáljam ezt a folyamatot a lét új közegének szabad és kötelező keresésévé. Ezt a kísértést nevezte Vahtangov „fantasztikus realizmusnak".

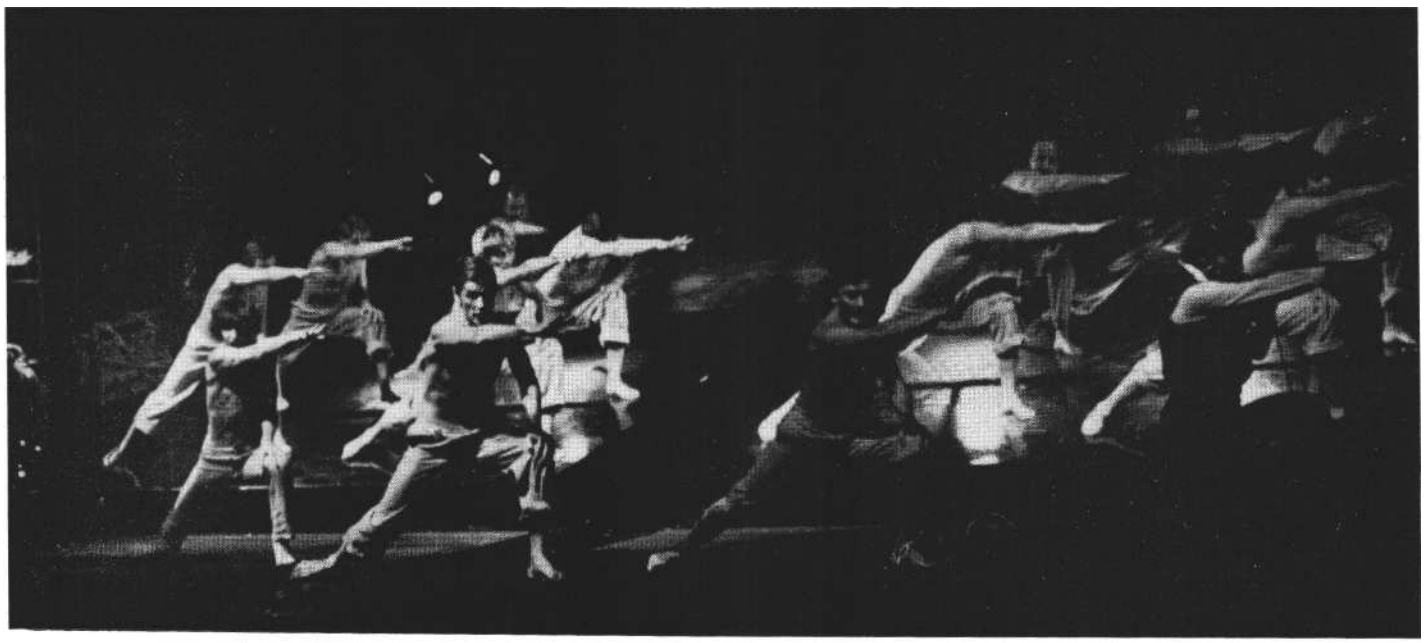
Az egyes munkáim tarkasága és különbözősége mellett is van valami közös, ami szerintem egybekapcsolja őket. Ezt a „valamit" nevezem a magam számára „költői megközelítésnek", a „képzelet játékának", „egy témára bemutatott színházi fantáziának".

Úgy sejtem, hogy a Lenini Komszomol Moszkvai Színháza, amelyet vezetek, a költői világfelfogás színháza.

Azt hiszem, hogy az igazi színház - mindig költészet. Természetesen a világ végtelen. Lehetséges, hogy létezhet-nek a színpadon másfajta, abszolút prózai és földhözragadt építmények is, de számomra ezek mindig blokkok, alkotóelemek maradnak, amelyekből csak egy bizonyos általános átformálás és a belső ritmikus váz szükségszerű létrehozása, valamint egyfajta poétikus szerkesztés teremtheti meg a modern előadás épületét.

A színház az én elképzelésem szerint mindig költői fantázia, még a legmerészebb prózai engedmények és legapró-lékosabb naturális részletek esetében is. De szándékaim szerint ezek a részletek mindig költői feszültségű akciók. Ez nem jelent kötelezően romantikus vagy patetikus intonációt, egyáltalán nem, de ezzel együtt ez mindig *alkotás.* Nagyon félek attól az állásponttól, amelyet egyes közepes filmművészeink elfogad-nak (a közepes itt minőséget jelöl), s úgy hirdetnek, hogy „tessék, olyan pontosan, mint az életben", s közben az élethez nincs ennek semmi köze, ahogy nemegyszer megjegyezték még legelnézőbb kritikusaink is. Az ilyen rendezés

Juno és Avosz a moszkvai Komszomol Színházban



általában a jelek jól ismert készletét, az ügyeletes és jól fésült jelzéseket kínálja, amelyeknek semmi közük a reális emberhez és annak mai hangsúlyához, szókincsbeli fordulataihoz, viselkedésének egyedi részleteihez, bajaihoz és örömeihez, melyekkel tele van valódi és nehéz életünk.

Azt hiszem, jobb nem elleplezni, hogy amit a színpadon megmutatunk, az fantázia, a visszaemlékezések vagy kutatások önkényesen átformált áradata, jelen-tős szubjektív engedményekkel. Nem rossz a szubjektív a színpadon, ha maga a szubjektum nem rossz.

Minden embernek, így a rendezőnek is, megvan a joga, hogy eldalolja a maga dalát arról, amit látott, és amit nem látott, de feltételez. Természetesen minden esetben úgy kell énekelni, hogy figyelembe vesszük a valódi élet sorsfordulóit, de nem egy az egyben másolva azokat. És a legjobb saját hangunkon énekelni közös szenvedéseinkről és győzelmeinkről, bukásainkról és felemelkedéseinkről vagy *akár* elmélkedéseinkről, legyen azok tárgya a magányos nyírfa törzsén mászó hangya vagy a galaktikák makacs távolodása.

A színházban számomra az a színpadi dal a legkedvesebb, amely oda vezet, hogy minőségileg másképp érzékeljük a saját életünket is, nyugtalan világunk viharos társadalmi folyamatait is. Ez az orosszovjet színház történelmi küldetése,

A Lenini Komszomol Moszkvai Színháza sok erőt fektetett abba, hogy megalkossa és megszilárdítsa a saját poétikus előadásmódját. Jelentős szerepe volt ebben annak a sokéves munkának, amit zenéspoétikus előadásainkba fektettünk, *az Avtográd XXI-be, Thylbe, Horiába A jegyzékben nem szerepelbe, Joachim Murieta tündöklése és halálába, Juno és Avoszba*. A két utolsót valamilyen új műfajban alkottuk meg, ami részben hasonlít az operára. Bár ezek rendkívül népszerűek, azt hiszem, hogy a poétikus előadás ideálja számunkra egyáltalán nem azonos, de még csak nem is okvetlen kapcsolatos a zenével,

Természetesen a hangos modern zene a színházban - csodálatos dolog, de még csodálatosabb az a zene, amelyet nem hallani. Amikor az egyik csendet fel-váltja a másik, ellentétes jellegű, amikor a ritmus egyszerű színpadi fogalomból talányos álomképpé fejlődik. A ritmus a modern színpadon több, mint a hang vagy a plasztikus impulzusok egyszerű váltakozása, a sebesség vagy az erő egyszerű mutatója. A ritmus ezen kívül az ember viselkedésére való hatás végtelen rendszere. A ritmus: a világegyetem totális születése. A jógik a Mindenség ritmusáról beszélnek. Mi, bár tiszteljük őket, erről nem beszélünk. De azt, hogy minden sejtünk állandóan ritmikusan pulzál, már pontosan tudjuk. Tehát olyan hatékony fegyver van a kezünkben, amely nem marad el az ember azon felfedezései mögött, amelyeket a legnagyobb óvatossággal kell kezelni. A ritmikus kombinációk váltakozásában majdnem minden szükséges együtt van ahhoz, hogy követeljük magunk-nak azt a biztos pontot, és kifordítsuk sarkából a világot.

Ezen a szándékomon kívül van egy szerényebb óhajom is: gyakorlati analízisnek vetni alá a modern színpadi kifejezés minden lehetséges és különböző módjait, amelyek elengedhetetlenek ahhoz, hogy konkrét és eleven módon keressük az új poétikus teret a színházban.

A Lenini Komszomol Moszkvai Színházának kollektívája lelkesen végzi ezt. Ez a munka ékszerészi finomságot, türelmet és jó egészséget követel, hiszen gyakran alkotunk túlságosan törékeny konstrukciókat, amelyeket meg kell tartani, meg kell erősíteni és próbára kell tenni a színpadi használat kegyetlen ritmusában. De miután egyszer színpadra vittünk egy csendes költői darabot minden zenei kíséret nélkül (Miszlivszkij lengyel író *Tolvaj* című művét), nem-régiben örömmel fogtunk újabb „csendes" művek aprólékos kidolgozásához, melynek során megpróbáltuk a költői alkotás bizonyos más módjait elsajátítani. (Legfőbb ideje, hogy megemlítsem egyik nem régi, számunkra különösen kedves előadásunkat: Ljudmilla Petrusevszkaja *Három lány kékben* című kétrészes komédiáját.)

Ezt az előadást egyelőre nem visszük vendégjátékokra, de - talán Visnyevszkij *Optimista* tragédiájával együtt - útkeresésünk egy új szakaszát jelenti.

A színházi esztétika az én értelmezésemben az energiaáramlatnál kezdődik. A színházművészet kezdete, amikor a színpad és a nézőtér között a kommunikáció stabil energiája alakul ki. Ezelőtt semmi sincs. Ennek az energiaáramlatnak, ami energiacserévé válik, létre kell hoznia, ráadásul nagyon hamar, talán az első pillanatban, az öröm szilárd érzetét. Ezt nem kell és nem lehet megmagyarázni tisztán irodalmi, eszmei-gondolati értékekkel, hasonlatos ez a dionüszoszi spontán, elháríthatatlan ihlethez, ami sajátos „narkotikus doppingra" épül. Az adagolás azonban, mint az effektus megnyilvánulása is, lehet nagyon enyhe, alig észrevehető. Ezt az effektust néha „atmoszférának" hívják, néha más, megfoghatatlan nevet találunk ki számára, és újból bekerülünk az efemer zónába, amit csak részben, de úgy is csak kevesen értünk meg.

Ha az olvasó egyetért velem abban, hogy a zene mint művészeti forma rendelkezik ezzel a hatással, akkor tovább mehetünk, és bevallhatjuk, hogy valamilyen mértékben minden más művészeti ág is rendelkezik vele. Miért kell erről beszélni? Mindenekelőtt azért, hogy józanul belássuk: a művészet számára egyetlen információs rendszer - az irodalomé - nem elegendő. De sajnos fellelhető gyakorlatunkban az a nagyon ártalmas kísértés, hogy a színházi alkotás valódi mély eszmeiségét egy informatív cégtáblával helyettesítsük. Mellesleg vonatkozik ez minden más művészeti ágra is.

A színházművészet, mint minden más művészet - ellentmondásos dolog. A paradoxonok jellemzik. Az állandóan működő törvények a színház számára megvalósíthatatlan ábránd, bár meglehetősen vonzó. Ha megvalósulhatna ez az ábránd, az lényegesen leegyszerűsítené a dolgunkat. De a színpadi művészet aljas módon nem a leegyszerűsödés felé tendál, hanem - mint általában az élet ezen a földön - a bonyolultság felé. Ez az, amit minden művésznek tudomásul kell vennie! De ez még kevés. A művész számára, hogy produktívan és ihletetten dolgozzék, meg kell teremteni a feltételeket! Erről kell először is elgondolkodnunk. Szükséges, hogy a művész jól tudjon dolgozni, úgy gondolom. Csak érthetetlen, hogy *a Száz év magány* című zseniális regény miért Dél-Amerikában született meg, miért nem Svájcban, ahol az alkotó környezet, különösen a Genfi-tó partjának egyenletes, nyugodt klímájával és jó táplálkozással előnyösen különbözik a Kolumbia északnyugati részében fekvő Arakatuka város lakói-nak bizonytalan és zaklatott életétől. És vajon a modern dráma nagy felfedezései miért a taganrogi szépíró Anton Csehov-nak köszönhetők, miért nem egy párizsi vagy londoni vezető drámaírónak? Az ilyen jelenségek szigorúan materialista magyarázata egyelőre kicsúszik analízisünkből, habár olvastam, hogy bizonyos

Jelenet az előadásból (Ikládv László **felvételei)**

adatok szerint az ősi Kijev a föld „erős" pontján feküdt. Ezt nem azért említem, hogy végleg összekeverjek mindent, hanem csak azért, hogy érintsem a kozmikus szférát, aminek biztos köze van ehhez. A pozitív példák mindig fölfelé, az ég felé emelkednek, a negatívak a bűnös föld felé igyekeznek. Ezért néha - bizonyos értelemben - érdemes lereszkedni oda.

A túlzott stabilitás kerékkötője a haladásnak. Kultúránk bizonyos részeinek mozgékonynak kell lenniük, és nem szabad, hogy a térben állandó pontokon helyezkedjenek el. Előfordul, hogy nem szabad megtervezni azt, amit nem tudunk. De művészi keresésünk tárgya, tehát terveink tárgya éppen az, amit nem tudunk. A művész gondolatainak nem kell okvetlenül és mindig egy kívánatos alakzatot fölvenniük. A gondola-toknak azon túl játszaniuk kell, szabadon egyesülve új, csodás kompozíciókban, ami önmagában is forrása lehet egy új energiának, egy új, váratlan és gyógyító robbanásnak.

Jó, ha a gondolatok egy logikai sort alkotnak, de néha az sem baj, ha ugrálnak. Ezt már csak önigazolásképp teszem hozzá.

Néhány évvel azelőtt, hogy színházunk Párizsban járt volna, Andrej Voznyeszenszkij felkereste San Francisco amerikai város temetőjét, ahol megmutatták neki annak egyik nevezetességét, Conohi Maria de la Conception, San Francisco helytartójának Jose Dario Arguillo lányának sírját. Conchia Maria, aki Kalifornia első apácája lett, 1806-ban eljegyezte magát Nyikolaj Petrovics Rezanov orosz hajóssal és diplomatával, aki a múlt század elején kötött ki Amerika partján. Az orosz hajós szoros kereskedelmi és gazdasági kapcsolatot akart létrehozni a spanyol telepesekkel, amire elsősorban azért volt szüksége, hogy támogassa az Alaszkán és a környező szigeteken megtelepedett Orosz--amerikai kereskedelmi társaságot. A korabeli spanyol kormányzat minden erővel meg akarta akadályozni, hogy az oroszok kereskedelmi partnerként meg-vessék lábukat Kaliforniában, de a ki-váló diplomáciai képességekkel meg-áldott Rezanov a maga oldalára állította a spanyol helytartót, s kettőjük erőfeszítésével létrejött az első gazdasági és kulturális kapcsolat Oroszország és Amerika között. Természetesen nem utolsó szerepet játszott ebben a hely-tartó tizenhat éves lánya, Conchita, Kalifornia legszebb lánya, aki beleszeretett a negyvenéves orosz diplomatába, és eljegyezte vele magát, mielőtt a férfi visszatért volna hazájába. Rezanov megígérte, hogy egy év múlva visszatér.

Az volt a szándéka, hogy Szent-Pétervárott engedélyt szerez, hogy feleségül vegye a katolikus szépséget, de mint afféle szenvedélyes és kockázatra kész ember, gondos előkészületek nélkül vágott neki a hóval borított Szibériának, hajszolva a lovakat, nyeregben úsztatva át a jeges szibériai folyókon. S minden igyekezete ellenére sem sikerült eljutnia Szent-Pétervárra, az úton súlyosan megbetegedett, és 1807-ben Krasznojarszkban meghalt. Ahogy a költő, Voznyeszenszkij mondja: a kaland nem sikerült, a kísérletért hála.

Conchita csak nagy sokára szerzett tudomást szerelmese haláláról. Teltek az évek, s őt egyre a férfi visszatérésének reménye éltette. A hozzá eljutó kósza híreknek nem adott hitelt, s Nyikolaj Rezanov haláláról csak harmincöt év múlva, 1841-ben szerzett biztos tudomást. Miután meggyőződött orosz vő-legénye haláláról, Conchita életének hátralevő éveire hallgatási fogadalmat tett, és Kalifornia első apácája lett.

„Conchita harmincöt évig várta Rezanovot" - hangzik az előadásban. Igyekszünk ezt egyszerűen, tárgyilagosan mondani, de a nézőteret furcsa csend üli meg, egyfajta sokk, zavarodottság. Bolondság ez, szeszély, esztelen, értelmetlen makacsság vagy pedig emelkedett és ritka emberi hőstett?

Nem könnyű eldönteni. A józan ész szempontjából természetesen butaság. A szexuális szabadosság és a fogyasztói ösztönök felerősödésének korában egy fiatal nő ilyen viselkedése legfeljebb szánalmat vált ki, de inkább nevetségesnek tűnik. Mellesleg először mi is megpróbáljuk kinevetni régvolt földink jegyesének őrült viselkedését. Abdulov, aki Conchita további sorsának adatait olvassa fel, nevet is ezen a helyen, majd a közönséggel együtt elgondolkodik, és elszomorodva fordul halkan Conchitához: Köszönjük . . . Itt áll be az a furcsa csend. Néha tapsolnak is, de nem mindenki. Érdekes, sokaknak nincs kedvük tetszést nyilvánítani, s a néző-téren nem alakul ki egységes érzelmi reakció. A néző mintha megzavarodna, ami modern színházi előadáson ritkán fordul elő. Ezt a részt szeretem leg-jobban az előadásban.

Andrej Voznyeszenszkij Avoszáról úgy emlékszem, az első vélemények nem voltak a legkedvezőbbek. A költőket nálunk nem mindig értik meg egyből, mert akkor túl jól élnének, s a költők életének bonyolultnak kell lennie,

mert különben nem lesz miről írniuk. Mielőtt velem kapcsolatba került volna, a költő sok mindenkivel találkozott, akik gondoskodtak arról, hogy érdekes legyen az élete, és legyen mit megírnia. Mindent egybevéve Voznyeszenszkij megírt egy gyönyörű poémát, amely-ben sűrített formában meglehetősen nagy energiatöltet volt. Apránként körüljárva a költő által leírt, megalkotott, kificamított és meghallott szavakat, rövidesen egy bizonyos izgalom és homályos remény lett úrrá rajtam és a zene-szerzőn. A reménynek a színházban mindig homályosnak kell lennie. Az alkotó soha ne ismerje előre a végeredményt, ne legyen biztos a sikerben, hiszen az igazi alkotótevékenység végső terméke olyan dolog, amelynek nincs megfelelője a látható világmindenség-ben. Természetesen ez a „maximális program". Az alkotás során visszakozhatunk, és visszakoznunk is kell ettől egy keveset, majd még egy keveset, és megint, és megint, míg lassanként el-jutunk a „minimális programig", amely majdnem pontos ismétlése az alkotótevékenység előtt megfogalmazott műnek.

Kutatásaink során, természetesen, felhasználtunk egy s más már készen álló dolgot, de senki sem készült közülünk a „minimális programig" visszakozni. Voznyeszenszkij - szoros kapcsolatban a színházzal - belekezdett a verses szín-mű írásába, és másik tehetséges kortár-sam, Alekszej Lvovics Ribnyikov zene-szerző már az első verssorokat bátran és ihletetten vizsgálgatta a zongoránál. A darab tulajdonképpen Ribnyikov la-kásán a zongora mellett íródott, ott bukkantam rá a legérdekesebb rendezői s részben dramaturgiai gondolatokra. A munka meglehetősen hosszú ideig folyt a zongoránál, és szokatlanul rövid ideig a színpadon.

A repertoárunkba került új zenés darab hosszú, sokéves előkészítő munka eredménye volt. Ha nem is vesszük figyelembe a Szatíra Színház színpadán szerzett zenés tapasztalatomat, a Lenini Komszomol Színháznál végzett főrendezői munkám első napjaitól kezdve fokozatosan növeltem a zene szerepét és jelentőségét az előadásokban. A lélek-tani drámák és publicisztikus jellegű előadások mellett tovább tanulmányoztam a zenedramaturgia törvényeit és a drámai színházban való alkalmazását. Ez nem véletlen szeszély volt, objektív törvényszerűséget látok benne, mely-nek a következő magyarázatát adhat nám: a zene és a színház olyan ősi elemek, amelyek egyidőben születtek, és történelmi útjukon szorosan és sokféle módon kapcsolódtak össze nálunk is, kül-földön is. És feltételezem, hogy kulturális hagyományunk egyetlen más kultúránál sem szegényebb melódiában és zeneiségben. Le kell hát mondani arról a tévedésről, hogy modern zenés elő-adások kizárólag zenés-komikus szín-házakban jöhetnek létre. A bécsi operett hagyományai, amelyektől ezek a szín-házak nem tudnak megszabadulni, nem alkalmasak a mai problematika meg-fogalmazására. Jobban megfelel erre a célra a modern színpad elvi alapján álló, rugalmas drámai színház.

Hatalmas igény van a korszerű problémákat felvető zenés előadások iránt, s nemcsak a fiatalság részéről. És nem-csak nálunk: ezt éreztük 1983 őszén Franciaországban is az Espace Pierre Cardin színpadán. Reméljük, hogy kísérleteink érdekelni fogják a nézőket, s nemcsak otthon, s nemcsak Francia-országban.

Valamikor, rendezői pályafutásom kezdetén azt hittem, hogy a színház merőben a rendező művészete. Azóta komoly változáson mentem keresztül magam is, de elsősorban színházművészetünk. Megváltozott a néző ízlése és vonzódása, fellépett a túltelítettség érzése a rendezői ötletek iránt, és ugyanakkor makacs vonzódás a színész pszichikus energiájára épülő színpadi attrakciók, az egyszerre igaz és lélektanilag kimunkált fantasztikus konstrukciók iránt. De mindemellett nem szürkült el a tisztán rendezői mesterség sem, sőt a mai szcenográfia már ott tart, hogy rövidesen összeolvad a rendezői kultúrával. Meggyőződésem, hogy a mai művészetben, csakúgy, mint a tudományban, erősödik a zakosodás folyamata. A színházrendező éppúgy, ahogy a filmcsináló egy szcenaristatársaságról, mind gyakrabban ábrándozik egy olyan rendezői csoportról, amely közös gondolatokat munkál ki. Túl sokat tudunk most a színházról, és túl sokat várunk tőle. Manapság az a tézis, hogy „a színház kollektív művészet", úgy hiszem, különös és sokban új jelentéssel telítődik. Ezért szeretném egyre gyakrabban, ha személyes monológomat felváltaná a tehetséges és megnyilvánulásukban oly különböző színészek egyesült kórusa. Fordította *: (Szeredás Ágnes)*

NÁNAY ISTVÁN

Örkény-dráma japánul

A Tóték **bemutatója Tojamában**

A japán színházról szólva általában a nó-színházra, a kabukira, a bunraku bábszínházra gondolunk, mintha a távol-keleti országban nem is lennének modern színházi törekvések. Holott az el-múlt száz évben nemcsak a társadalmi és gazdasági életben, hanem a színház világában is nagy változások következtek be.

A múlt század nyolcvanas éveiig az úgynevezett nyugati drámairodalom lé-nyegében ismeretlen volt Japánban. Ez a helyzet csak a Meidzsi-dinasztia ural-ma alatt módosult. Ezt az időszakot az első nyitás korának nevezik - mivel az addig zárt katonai-feudális hatalmi rend-szer megváltoztatása utat nyitott a viharos gyorsaságú polgárosodásnak
amelyhez hasonló gyökeres átalakulás
– a második nyitás - a második világ-háború utáni ipari robbanás, a gazdasági élet modernizálódása nyomán következett be - s teljesedett ki az úgynevezett japán csodává.

Az első nyugati drámát, Shakespeare *A velencei kalmárját* 1871-ben fordították le japánra, majd 1885-ben mutatták be
– kabuki drámaként. Az első olyan elő-adást, amely már szakítani próbált a hagyományos japán színjátékformákkal, 1901-ben játszották, ez Shakespeare *Julius Caesarja* volt. Két évvel később a *Hamletet* és *az Othellót* is ilyen szellem-ben vitték színre. A húszas években a *régi* színházzal szemben megszületett és megerősödött az *új* színház fogalma, és létrejöttek az intézményei is. A modern színházi törekvéseknek újabb impulzust adott az, hogy Oszanai Kaoru, az első modern színház megalapítója és társai
– tanulmányozva a moszkvai Művész Színház munkáját - ismertté és kedveltté tették Japánban Csehov, Gorkij s nyomukban Ibsen, Hauptmann és mások darabjait. Csehov azóta is az egyik leg-többet játszott nyugati szerző a keleti szigetországban.

A második világháború után a szín-házi fejlődés is felgyorsult, a japán szín-házművészek megismerkedtek Brecht műveivel, a nyugat-európai és amerikai modern színházi irányzatokkal. A japán

kortárs drámairodalomban és színházművészetben teret kaptak a társadalmi kérdések, ugyanakkor a legkülönfélébb avantgarde kísérleteket is kipróbálták. Útkeresés állapotában van tehát a modern japán színház, keresi sajátos arculatát, stílusát, kifejezőeszközeit.

S közben állandóan viaskodik a hagyományaival is. Ugyanis a világirodalom drámatermésének, a modern szín-házi nyelvnek a saját kultúrájukba való integrálása sokféle nehézségbe ütközik. Egyrészt az eltérő mentalitás, életszemlélet interpretálási és befogadási nehézséget jelent, másrészt a hagyományos színházi formák gyökerei, kultusza, hatása oly erős, hogy csak nagyon nehezen tud elszakadni a modern színház a régitől. Márpedig a kettő kifejezésrendszere nehezen egyeztethető össze. Még akkor is igaz ez, ha létezik olyan világhírű színházi együttes, amely a kettőt össze-ötvözte. A Tadasi Szuzuki vezette, Togában működő Szuneko Companyot Theatre (SCOT) a kabuki színház és a modern improvizációs technika elemeiből sajátos mozgásnyelvet fejlesztett ki, s ennek segítségével mutatta be például az Euripidész három drámájából - *Trójai nők, Bacchánsnők* és *Klütaimnésztra* - álló ciklusát. Általában azonban a hagyományos és az új színház nem ötvöződik, ezért a mai nyugati drámák japán előadásai a helyi nézőben éppen úgy hiányérzetet kelte-nek, mint az ezeket a produkciókat megtekintő európaiakéban, persze más-más okokból következően. Mégis minden nehézség ellenére erősödik Japánban az a törekvés, hogy a klasszikus színház *mellett* minden szempontból korszerű, modern színjátszás is szülessék. Ez a folyamat nem elsősorban a hivatásos színházak körében bontakozik ki - nincs is sok ilyen színház - , hanem a félhivatásos vagy amatőr együttesekében, amelyek száma több mint százötvenre tehető.

Ezek egyike a Tojamában működő Bungei-za Színházi Csoport, amelyet 1947-ben Koizumi Hirosi alapított. Első előadásaik egyike Csehov *Leánykérés* című egyfelvonásosa volt, amelyet japán környezetbe ültetve mutattak be, s máig műsoron tartanak. Csehov-darabot máskor is játszottak, 1984-ben például a *Három* nővérrel léptek a közönség elé.

Ez az együttes mutatott be Japánban először magyar drámát: Örkény István *Tótékját*. A darab rendezőjének Pinczés Istvánt, a debreceni Csokonai Színház tagját, a debreceni Színjátszó Stúdió vezetőjét hívták meg. A Bungei-za és a Színjátszó Stúdió között néhány éve - egy New York-i fesztiválon való közös szereplésük óta, amikor is mindkét együttes *a Leánykérést* mutatta be - egyre szorosabb kapcsolat alakult ki, s kölcsönös vendégszereplések után került sor most a vendégrendezésre.

Nyilván a személyes kapcsolatok is hozzájárultak ahhoz, hogy a Bungei-za vezetősége úgy döntött: magyar drámát mutat be. Gondos kutatómunka után választották ki Örkény István drámáját, amelynek hazai és külföldi elő-adásairól minden lényeges dokumentációt beszereztek. A washingtoni Arena Stage szövegkönyve alapján lefordíttatták a darabot (fordító: Hirata Atszusi), sőt neves japán szakemberekkel a drámáról tanulmányokat írattak, és a dara-bot a tanulmányokkal együtt kötetbe szerkesztve kiadták. Nyolcheti próbaidőszak alatt, napi négy-kilenc órás intenzív munkával született meg az előadás.

A bemutató minden szempontból igen jól sikerült. Pinczés nem aktualizálta, nem tette „japánná" a drámát, úgy őrizte meg az Örkény-mű lényegét, hogy a japán néző számára is átélhető lett a jellegzetesen közép-kelet-európai szemléletű groteszk mű.

A díszlet pontosan kifejezi a rendezői megközelítés lényegét. Tökéletesen kifeszített, többnyire kék fénnyel megvilágított háttérfüggöny előtt három sötétzöld stilizált fenyő áll, amely olyan, mintha a híres japán papírhajtogató művészet remeke lenne. A színpad bal oldalán, elöl egy nálunk hajdan megszokott, szurokkal átitatott fa villanyoszlop látható, amelyről meghajlított fémtartón egy régi stílusú fémernyős utcai lámpa lóg, s egy ütött-kopott zománcozott tábla egy autóbusz rajzával. Ugyancsak a színpad bal oldalán, hátrább található a budi, ajtaján egy kivágott szívvel. A jobb oldalon van a ház, amely hol olyan, mintha egy összecsukott doboz lenne, hol pedig olyan, mint egy össze-ragasztás előtti papírdoboz, amely az élek mentén ki van terítve. Az ablakok félköríves lezárásúak, akár a magyar fal-vak jellegzetes tornácnyílásai. Az esti órákban és éjjel játszódó epizódokban a háttérfüggönyön apró fények gyúl-nak, s e csillagok a varázslatos pillanatokban hunyorognak is. Meseillusztrációnak hat az előadás látványvilága, s ebben a mesevilágban zajlik le a víg-játékból a tragédiába ívelő dráma.

A rendező a darabnak lényegében azt a változatát játszatta, amelyet a Székely Gábor rendezte főiskolai vizsgaelőadáson láthattunk, azaz kimaradt a plébá-

Jelenet a Tóték tojamai előadásából

nos és Cipriani professzor második részbeli két hosszú jelenete, s a professzor néhány fontos mondata átkerült a Postás szövegébe, ezzel is erősítve a dráma egyik kulcsfigurájának jelentőségét.

Az előadás kezdetekor ismerős ének hangzik fel, Marlene Dietrich hangján szól Pete Seeger Japánban is nagyon népszerű „Hova tűnt a sok virág" kezdetű dala. A háttérben feltűnik a bicikliző Postás. Kirisima Kan nem falubolondját játszik, nem is csendes vagy dühöngő őrültet. Szelíd, kicsit félszeg, kiábrándult, mégis vidám ember kerekezik be piros-fehér-zöld szalaggal körbetekert vázú bicikli-jén. Vastag szemüveget visel, sok-sok jelvény díszíti a sapkáját-ruháját, s felemás zoknit hord ez a Postás, akinek ellenpontozó funkciója van, ő az, aki egyedül látja-érzi: mi a háború abszurd lényege. Visszafogott, mégis nagyon erőteljes alakítást nyújt a színész ebben a különösen hangsúlyossá tett szerep-ben.

Az Őrnagy megérkezésének hírére indul a vígjáték, s a fontos vendég pihenését zavaró zajok és szagok eredetének megkeresését és kiküszöbölésükre tett intézkedéseket bemutató epizódok feloldják a nézőtéren érezhető fegyelmezett tartózkodást. A jelenet lezárása és a következő rész kezdete, az átdíszletezés közben a már hallott dal hangszeres feldolgozása hallatszik, s a későbbiekben is a jelenetátkötéseket a dal különböző hangulatú és hangszerelésű variációi kísérik. Az Őrnagy fogadására be is jön a színpadra a falusi zenekar; az egyik tag szakszofonozik, a másik kürtöl, van, aki trombitál, más tubázik, harsonál vagy dobol.

A fekete szemüveges Őrnagy rettegése, Tóték értetlenkedése, a rosszkor megszólaló zenekar sutasága fájdalmasan komikus, s már ekkor érződik az a furcsa kettősség, ami az örkényi szituációkat mindig jellemzi. Amikor az Őrnagy a partizánveszélytől tartva „Feküdj !"-t vezényel, a falu lakosai, Tóték, a Postás és zenészek - ki azonnal, ki később, ki értetlenül, ki jó heccet gyanítva - teljesítik a parancsot. Az Őrnagy kétségbeesett félelme s a falusiak reagálása között kialakul az az érzelmi-intellektuális feszültség, amely a groteszk lényege, s amely az előadás további részében egyre erősebben érvényesül. Ezt a feszültséget az Őrnagy és Tóték távozása után feloldja egy kedves epizód, amely a Postás társadalmi megítélését is pontosan kifejezi: az Ornagyon jól szórakozó zenészek a színpadról távozván ráijesztenek az egyedül kushadó Postásra. (Ez az ijesztgetős epizód visszatér a darab második felében is, példázva a többi hatáselem alkalmazásakor is tapasztalható rendezői következetességet.)

Az Ornagy és Tóték kapcsolata eleinte komótosan, majd egyre gyorsabb tempóban bontakozik ki. Kado Mitszunori Őrnagya nem démonikus figura, ugyanolyan kisember, mint a falusiak, csak a háborús körülmények tették deviánssá. A kezdetben túlzottan is magát fegyelmező férfi fokozatosan, konok és szelíd erőszakossággal válik despotává. A színészi alakítás alapjellemzője a robbanékony mozgás. Jórészt Kado dinamizmusa határozza meg az előadás feszes ritmusát.

Ebben az előadásban Tót mindenben ellentéte az Őrnagynak. Tanii Josio jámbor, kimért, nehéz felfogású, lassú embernek mutatja Tótot, aki soha nem indulatoskodik, éppen ezért válik döbbenetessé végső tette. Sztereotip mozdulatai - ahogy például a sisakját újra meg újra a szemébe húzza -- a szerep pontosan végiggondolt és kidolgozott koreográfiáját mutatják. Mariska - Koizumi Kuniko alakításában - egyszerre létrehozója és áldozata a dobozolásba torkolló groteszk szituációnak. Fia iránt érzett szeretete vakká teszi, szinte belehajszolja férjét, lányát - és saját magát - az éjszakai munkába, amely számára is végtelenül terhes és fárasztó. Minden idegszálával arra vigyáz, hogy a férje és az Őrnagy állandóan felszínre törő konfliktusát elsimítsa.

Az Ágikát játszó Szekii Szanae a szerep minden apró részletét, lélektani finomságát megmutatja, érzékenyen egyensúlyoz apja és az Őrnagy között, világossá teszi, hogy ennek a kislánynak az életé-ben az Őrnagy mint férfi válik fontossá: a rendező - kissé didaktikusan - egy fényeffektussal ki is emeli azt a jelenetet, amelyben az Őrnagy csókot lehel Ágika homlokára, igaz - mintegy ellenpont-ként - ugyanakkor felerősíti, sőt egy kicsit komikussá is teszi Agika felkínálkozását a budijelenetben. Ágika jellemének, apjához, illetve az Ornagyhoz

„Dobozolás" az Örkény-darab japán előadásában

A Tóték tojamai záróképe

fűződő változó viszonyának pontos kidolgozása megnöveli a szerep jelentőségét - némileg a Činoherní klubbeli előadás felfogásához hasonlóan.

Amikor a Postás az első rész végén a Tóték fiától jövő, illetve annak hősi haláláról hírt adó tábori lapokat rendezgeti, s Tóték és az Őrnagy lassított és szaggatott mozdulatokkal végzik a dobozolást, a szobában a fehér fény vörösre vált. (A világítás Harada Tamotszu munkája.) Ugyanez az effektus visszatér a második felvonás végén. Az Őrnagy elmenetele után a család tagjai eltávolítják a szobát elborító dobozokat, vissza-állna a régi rend, de a kellemetlenné vált vendég visszatér. Az előadás addig gyors tempója lelassul, súlyos csendek szakítják meg a párbeszédet, s a hang-súlyok, a pillantások már sejtetik a tragédiát. A felnégyelés mikrofon segítségével felerősített iszonyatos fémes hangok kíséretében történik, miközben minden vágásnál nemcsak a szoba világítása változik fehérről vörösre, de a háttér kékje is. Gyönyörű és hátborzongató megoldás, bár számomra túlzottan direkt. Az ezután következő vacsorajelenet a mindennapos rutincselekvések és a visszafojtott indulatokat alig leplező tőmondatok ellentététől nehezen elviselhető feszültségű lesz. A Postás záró-monológja s Dietrich visszatérő dala ehhez a szikár fogalmazásmódhoz képest egy kicsit melodramatikusnak hat, bár a közönség számára a nézők reakciójából ítélve - kellett ez az érzelmes felhangú lezárás.

A közönség rendkívül érzékenyen követte az előadás minden fordulatát, élvezte és értette a darab humorát, s szinte sokkírozó erővel hatott rá a befejezés. A hűvös és fegyelmezett japán nézők hosszú és meleg tetszésnyilvánítással ünnepelték a színészeket - az eddig említetteken kívül Takao Maszumit (Gizi Gézáné), Kavaszaki Maszahirót (Lőrincke), Murai Hirojosit (Lajttulajdonos), Kadzsihira Jositót (Plébános) és Hirata Jositót (Elegáns őrnagy) -, a műszakiakat s az előadás lebonyolítását irányító Kozava Tadahirót, valamint a rendezőt - aki Kugo Hideóval közösen a díszletet és a jelmezeket is tervezte.

Ez a siker bizakodást is kelthet: Japánban talán nem csupán egyszeri és kivételes kulturális esemény volt egy magyar dráma bemutatója.

MARIA MAJLAT

Beszélgetés Harag Györggyel

„Azt hiszem, egyetlen művésznek sem mindegy, hogy milyen környezetben alkotja meg előadásait vagy szerepeit."

- Szeretném ebben az interjúban felvázolni - legalább nagy vonalakban - a rendező, a színházi ember vagy a művész portréját. Ezekből a megnevezésekből melyik áll közelebb önhöz?

- Azt hiszem, hogy elsősorban szín-házi ember vagyok.

– Miért?

– Azért, mert már pályám kezdetén, sőt még azelőtt főleg a színház érdekelt. Amikor tizenhat éves koromban megkérdeztek, hogy mi akarok lenni, azt válaszoltam, színházi rendező. De nem is tudtam pontosan, hogy mit jelent ez a mesterség. Már a főiskolán is mindig a színház egésze érdekelt, nemcsak az én rendezői munkám, hanem az egész kollektíváé. Hogy egy példával érzékeltessem: 195 3-ban színész-rendező voltam a kolozsvári Magyar Színháznál, és tanársegéd a kolozsvári Színművészeti Intézetben. Akkoriban természetesen külön megfizették mindkét állást. Ugyanannak az évnek az őszén a főiskola frissen végzett évfolyama engedélyt kapott, hogy együtt maradva színházat alapítson Nagybányán, és meghívtak, hogy legyek az együttes főrendezője, én pedig habozás nélkül elfogadtam a javaslatukat annak ellenére, hogy jól fizetett állást meg lakást hagytam ott, s mindazt, amit akkoriban Kolozsvár kínálhatott, cserében egy nagybányai színházi „kalandért". Azt hiszem, egyet-len művésznek sem mindegy, hogy milyen környezetben alkotja meg előadásait vagy szerepeit. Mostanában sokszor van olyan érzésem, hogy Kolozsváron, ahol dolgozom, az előadások többsége még a közepes szintet sem éri el.

– Mi az oka ennek?

– Sok-sok oka van. Az általános lég-kör sem kedvez a színháznak, meg aztán ott van a művészi igénytelenség vagy a gazdasági hatékonyság növelésének követelménye, ami sok kárt okozott és okoz általában az alkotásnak, különösképpen a színházi alkotásnak.

- Igen, a műkedvelő mozgalmat süntelenül ösztönzik, de úgy gondolom, a színjátszásban, akárcsak például az orvostudományban vagy a kémiában, a mesterségbeli tudás nélkülözhetetlen. Mi a véleménye a színház pillanatnyi szakmai színvonalára?

– Számos tehetséges ember van, de ezeket vagy elhallgattatják, vagy a különféle korlátozások miatt kivész belőlük a kedv és a lendület, hiszen sem pénzügyileg, sem erkölcsileg nem ösztönzi őket semmi. Lehetőségeink sokkal nagyobbak, mint eredményeink.

– Kérem, szóljon még néhány szót nagybányai tapasztalatairól.. .

– Gyönyörű kísérlet volt. Azt hiszem, az eltelt évek maguk alá temették a tényeket, a romániai színjátszás hihetetlenül gazdag múltja iránti érdektelenség pedig feledésre ítélte az akkor rendkívüli eredményeket hozó próbálkozásokat. Így van ez a craiovai korszakkal is, ugyanebből az időből. Egy csoport fiatal forradalmasította a román színjátszást. De mintha már nem emlékeznénk az ötvenes és főleg a hatvanas évek román színjátszásának dicsőséges (ezt a fellengzős kifejezést kell használnom) időszakaira, amikor a román színjátszás nemcsak példát, hanem viszonyítási alapot is jelentett a világ színházi mozgalmai számára. Emlékszem, amikor a színművészeti főiskolák nemzetközi kongresszusa volt Bukarestben, rengeteg külföldi vett részt, és azt sem tudták, hova menjenek esténként, annyi érdekes előadás közt válogathattak. Színművészeti intézeteink a színészi és rendezői mesterség iskolapéldáival valósággal lenyűgözték a résztvevőket. Ez az igazság. Ma pedig kínlódunk. Örülünk, ha a körülmények szerencsés összejátszása folytán egymásra talál egy rendező meg egy színészgárda, hogy egy jobb elő-adást összehozzanak.

– Szeretném, ha beszélne azokról a személyiségekről és körülményekről, akik és amelyek pályája kezdetén befolyásolták vagy bátorították.

– Eléggé bőven kitértem erre ezelőtt néhány évvel a birlandi színházi kollokviumon, a rendezők és színészek egyik találkozóján. Ott részletesen beszéltem hitvallásomról.

– Meg is jelent valahol az a szöveg?

– Nem. Végül is, azzal a fenntartással, hogy minden egyes művész élete és pályája különbözik a másikétól, tehát csupán magamról, a saját színházi életemről, 1947 és 1970 közötti fejlődésem-ről beszélve, elmondhatom, hogy jó vagy középszerű mesterember voltam, sikerekkel, sok közepes előadással, után-érzésekkel. Nincs mit szépítenem, nem

találtam saját kifejezőeszközeimet. Talán egyetlen dolognak köszönhetem, hogy kivergődtem ebből az állapotból. Bennem is felmerült persze: lehet, hogy nem kell zseninek lennie minden rendezőnek. De egyfolytában kínlódva, az ön-érzettől és az állandó önmeghaladás vágyától is űzve, nem törődtem bele, nem hagytam magamat. Igy aztán egy szép napon, 1971-ben olyan előadást rendeztem, ahol csoda történt: saját emlékeimből, megélt élményeimből ki-szűrve, *az az* előadás volt az első lépés saját művészi eszközeim felé, és azóta, egyenlőtlenül bár, sok kudarccal, né-hány sikerrel, két dolgot állapíthattam meg: hogy sikerült kialakítanom a magam művészi koncepcióját, és hogy sohasem fogok megelégedni addigi eredményeimmel és lehetőségeimmel. Még ha nem is kellemes, de nekem is szükségem van a „rossz szemre", azt hiszem, Pintilie nevezte így. Ha pedig nincsen mellettem „valaki", aki „rossz szemmel nézzen", akkor próbálom én magam vállalni ezt a szerepet, kívülről, „rossz szemmel" nézve magamat.

Térjünk még vissza, kérem, arra az 1971-es előadásra, amelyet fordulópontként jellemzett.

Nagy István *Özönvíz előtt* című darabját kellett színre vinnem. A két világháború között játszódik, egy Bukarestben nyomorgó családról van szó. Miután megkezdtük a próbákat, és már a mozgásnál tartottunk, egyszerre csak rájöttem, hogy amit addig csináltam, csupán régebbi előadások utánzata, és akkor azt mondtam az együttesnek, „három napra félbeszakítjuk a próbákat, elöl-ről kell kezdenünk az egészet". Őszintén szólva nem tudtam, mi következik vagy hogyan kell megújulnom, de éreztem, hogy ez így nem mehet tovább, és a beígért próba előtti napon hirtelen fel-ötlöttek bennem a gyermekkori emlékek, amikor egy munkanélküli értelmiségi család lakott mellettünk, és akarva-akaratlanul tanúja lehettem a szomszéd szobából azoknak a hosszú hallgatások-nak, amelyek a teljes elkeseredésből és kilátástalanságból fakadtak. A hallgatást néha-néha ordítozó veszekedés szakította meg - az elkeseredés mégis fel-színre tört. Másnap a próbán megkíséreltem belevinni az előadásba ezeket az általam megélt pillanatokat. Kétórai munka után a színészek olyan lázba jöttek, hogy mindenki meg volt győződve: valami újat, valami igazat csinálunk. Félretettük a szokványos színpadiasságot, és attól fogva minden természetesen haladt. Úgy iktattam ki a színpadias sablonokat, mintha évek óta ezt tettem volna, és azóta is harcolok saját magammal a színházi sablonok és közhelyek ellen. Nem állítom, hogy mindig sikerül, de eléggé igényes vagyok magammal szemben. Láttam mostanában Marosvásárhelyen néhány előadást, amelyek mindegyikében ott vannak a gyertyatartók és a gyertyák. Ezek nagyon látványos kellékek. A harmadik ilyen előadás után megesküdtem, hogy többé gyertyatartót nem teszek a szín-padra.

Ismét megkérdezném: voltak-e, akik befolyásolták?

- Rendezők nem befolyásoltak. Némelyeket talán irigyeltem egy-egy előadásért vagy csupán néhány ötletért: Ljubimovot *a Háromgarasos* operáért, Tocilescut a *Tartuffe* finálé jáért és másokat is. Egyvalaki volt nagy hatással ízlésem alakulására, Florica Mälureanu díszlettervezőnő, akivel sokszor dolgoztam együtt.

- És az írók közül?

Most nagyon nagy dilemmában vagyok. Azt is megmondom, miért. Természetesen olyan színházi környezet nevelt engem is, amelyben az iroda-lom, a színmű volt az előadás alapja. Csak nehezen ismerték el, hogy a rendezőnek joga van újszerűen értelmezni ezt az irodalmi szöveget. Ma viszont már furcsa dolgok történnek a világban: a drámairodalom, általunk ismert formájában, az író által sugallt eszmeiségével, az író által felépített konfliktusaival, mindez az úgynevezett *modern színházban* teljesen eltűnik. *Az* utóbbi években a különböző színházi fesztiválokon számtalan előadást láttam, amelyekből hiányzott a szó klasszikus értelmében vett drámaíró. Az előadások többségét bizonyos kollektív vagy antiklasszikus (a szó eredeti értelmében) kifejezőeszközök alkották. Hangokból épültek föl, néha különféle nyelvek elegyéből. A szöveg tartalmát nem lehetett kihámozni, csak a lényeget közvetítette az előadás, a létélményt különböző magatartásformák segítségével. Úgy, ahogy létezik betűkből vagy hangokból felépülő vers is. Ugyanígy színre visznek sok-sok előadást, amelyeken az elembertelenedés különös folyamatát figyelhetjük meg, mozgásból, tornamutatványokból, üvöltésből stb. összerakva.

Tavaly, 1984-ben tagja voltam a spanyolországi, *Barcelona-Sidgesi színházi fesztivál* zsürijének. Harmincvalahány előadást néztünk meg. A díjak odaítélésekor nézeteltérés volt: a zsűritagok többsége az első díjat egy mimesnek, Albert Vidalnak akarta adni, aki egyszerűen ott ült huszonnégy órán át a város parkjában, bemutatva ezalatt egy hétköznapi ember életét. A parkban elhelyezett díszlet egyúttal lakásul is szolgált neki, és ő ott eljátszotta, hogy mit csinál egy nap alatt egy átlagember. Semmi köze sem volt az egésznek ahhoz a színházhoz, amit mi ismerünk, ahhoz a színészi tehetséghez, nem volt valami megborzongató előadás. Voltunk néhányan a zsüriben, kisebbségben ugyan, de nagyszájúak, akik az első díjat egy olasz együttesnek akartuk adni, egy nagyon szellemes és nagyon modern, de az ismert színházi fogásokkal élő Goldoni-előadásért. Én a zsüri konzervatív szárnyához tartoztam. Végül is az első díjat megosztottuk a két említett elő-adás között. Úgyszintén láttam Nancyban és Belgrádban Jean Fabre nagy „sikert" arató előadását - a *Bolond világot.* Öt órán át, szünet nélkül folyt a színház történetének szemléltetése; most sem vagyok tisztában vele, hogyan: egy csapat színész ugyanazokat a mozdulatokat ismételte, furcsa és unalmas automatizmusnak tűnt az egész. Ugyanazok a mozgások, üvöltések meg kiáltások. É s végül láttam Bob Wilson-nak a Los Angeles-i olimpiára készített előadását, *A forradalmak történetét,* amiből az égvilágon semmit sem értettem. Létezik tehát egy erős törekvés, hogy a drámairodalmat kiiktassák a színházból, vagy legalábbis az irodalmi szöveget alárendeljék egy együttes önkényes akaratának, illetve egyetlen játékszervező-nek (például Grotowskit vagy Eugenio Barbát idézhetném). Én nem utasítom el határozottan a színjátszásnak ezt a formáját, de egyelőre szükségem van a drámai szövegre, még akkor is, ha ezek az előadások valamiképpen befolyásoltak, olyan értelemben, hogy a szöveggel és a szerzővel szemben nagyobb szabadságot engedtem meg magamnak.

- Most pedig az elkerülhetetlen kérdés : min dolgozik?

- Hamarosan megkezdem a *Cseresznyéskert* próbáit a marosvásárhelyi Nemzeti Színház román tagozatán.

- Sok kérdésein lett volna még. Például a rendező és a színész kapcsolatáról.

- Én ezt nem látom problematikus-nak. Szokványos kérdés. A jó színész

a jó rendezővel mindig megérti magát. - *A filmrendezés sohasem csábította?*

- Nem a film, hanem a színház a szakmám. Dolgoztam a tévének, de őszintén szólva nem tetszett.

- *Nézőként hova jár szívesen ?*

- Moziba. Nagyon szeretem a filmet. Fellini áll a legközelebb hozzám. Az írók közül egy szerb, Danilo Kis volt az utóbbi időben nagy hatással rám.

1985. február-március

Ui. Az interjú Harag György rendező marosvásárhelyi lakásán készült, egy fehér falú szobában, magas ablakokkal, sok könyvvel. Arrafelé tartva elhaladtam a Szentgyörgyi István Szín-művészeti Intézet mellett, majd átvágtam egy templom udvarán. Mindent vastag hóréteg fedett, és én azzal a rossz érzéssel tapostam bele, hogy lépteim be-szennyezik ezt a makulátlanságot. A rendező nyugodt mosollyal fogadott, egy-szerűen, őszintén. A *Cseresznyéskert* színrevitelén töprengett. Később találkoztam vele a színházban, láttam, ahogy a Csehov-előadás különböző megoldásait magyarázta.

Utoljára egy próbán láthattam. Így szeretnék emlékezni rá. Egy szinte áttetszően sovány férfi, akinek csak a szeme lobogott, mint két élő láng a színházterem sötétjében.

A következő számaink tartalmából:

Mészáros Tamás:
A stílus - a színész?

Földes Anna:
Deficit *'85*

Bécsi Tamás:
A zsarnok és a megbocsájtó

Reményi Józ,ef Tamás:
Megváltás nélkül

Pályi András:
A BITEF és környéke

Lengyel György: A
színházi ember

CSIZNER ILDIKÓ

Feketén vagy fehéren

Csernus Mariann a Várszínházban

Életöröm vagy örömtelen lét. Görcsös ragaszkodás vagy józan túllépés. Eleven erő vagy kínzó tehetetlenség. Társas magány vagy egyedül vállalt közösségi lét. Reménykedő újrakezdés vagy reményvesztett folytatás. Végletes választási lehetőségek, melyek között meg-annyi kompromisszumos, kevésbé fehér vagy fekete megoldás képzelhető el.

De Csernus Mariannt éppen ezek a szélsőségek vonzhatták, amikor egy estére egymás mellé társította két hasonló élethelyzetet megélt nő személyes vallomását. Simone de Beauvoir megtört asszonyáét, akinek a naplója nemcsak egy felbomló házasság, de egyben egy elrontott élet hiteles tanúsítványa is. Es Liv Ullmannét, aki zsákutcába érve képes volt irányt váltani, és egész addigi életének hátat fordítani.

A tartalmi illeszkedés mellett a formai rokonság is a párosítás mellett szólt, hiszen mindketten visszaemlékeznek életük egy kisebb-nagyobb szakaszára. Csakhogy míg Beauvoir Monique-ja csak a tegnap történtekbe enged be-pillantani, addig Ullmann madártávlatból szemlélve pergeti vissza az emlékeit. Beauvoir asszonya az időbeli közelség miatt gyászos képet alkot önmagáról, míg Ullmann túl rózsaszínben játszó optikával dolgozik. Ennek az optikai csalásnak műfaji oka van. Liv Ullmann minden egyes sora személyes élményekből táplálkozó önéletrajzi regény. Beauvoir viszont - bizonyára saját élettapasztalataiból is merítve, de attól elszakítva - egy szuverén emberi sorsról beszél kegyetlenül kritikus hangon, kívülállóként. A színésznőé a feladat, hogy a jellembeli távolságtartás érdekében közelebb hozza egymáshoz a két asszonyt: Monique jelenében láttassa a jövő perspektívátlanságát is, Liv emlékei közül pedig előhív-ja a változás keserves képeit.

A megtört asszony

naplója alig több mint hat hónap eseményeiről mesél. Ez az idő kevés ahhoz, hogy újra lehessen élni egy több évtized alatt észrevétlenül félresiklott életet. Legfeljebb az újrakezdéshez elegendő. Vagy az önpusztító folytatáshoz.

Simone de Beauvoir Monique-ja az utóbbi megoldást választja: Mindent egy tétre rak fel, és veszít. Régen volt családi harmóniájának visszaállításáról álmodik, és közben nem veszi észre, hogy a felbomlás oka nem kizárólag a férje és közéje álló harmadik. Így a „szükségem van rád, és nem vagy itt" pillanatnyi hiányérzetétől néhány hó-nap alatt eljut a magány olyan fokára, melyben már egy napot is nehéz túl-élni, nem a hátralevő életet.

Csernus Mariann, a dramaturg, jó érzékkel választja ki és vágja egymás mellé azokat a naplórészleteket, melyek mellett végighaladva nyomon követhető az asszony teljes szétesése. Hosszabban időzik a reménykedés napjainál, teret engedve ezzel Monique minden illúziójának. Hagyja, hogy önbizalma mellett legalább ilyen erővel rajzolódjék ki lágysága és idealizmusa is. E jellemvonások túlhangsúlyozása azért oly fontos, mert az asszony egész múltja megideológizált ballépések sorozata, s e régi döntésekhez való esztelen ragaszkodás már-már életfilozófiává merevülve meghatározza jövőbeni félrelépéseit is. Olyan egyoldalúan, kizárólag a családjára, s azon belül is elsősorban a férjére támaszkodva építi fel mindennapjait, hogy elfordulásakor nem tud semmibe kapaszkodni, képtelen „agyonütni az időt". Tehetetlensége, kényelmessége, unatkozó háztartásbeli élete annyira le-határolja a gondolatait, hogy legfeljebb *a mi lett volna, ha* hipotézisig képes el-jutni. S amikor az elkésettség konstatálásával megnyugtatja magát, tovább hajszolja a számára létező egyetlen lehetőséget, a kiszolgálói szerepkör meg-tartását.

A dramaturgiai hangsúlyok áthelyezésével kevesebb szerepet kap Monique életében a külvilág. Nem a barátnői tanácsok, a jó szándékú megjegyzések, hanem saját illúziói terelik vakvágányra a gondolatait. E lecsupaszítás következtében nemcsak az asszony felelőssége hatványozódik, de mindenfajta külső kapcsolat hiányában magánya is erőteljesebbé, elviselhetetlenebbé válik.

Csernus Mariann, a látványtervező, ehhez az életformához illő súlyos bársonyfüggönyökkel és a polgári jólétet jelző bútordarabokkal vette körül az asszonyt. Olyanokkal, melyek között elegáns ruhába öltözve könnyű eltespedni.

Csernus Mariann A megtört asszonyban

Csernus Mariann, a színésznő, ilyen kényelmes körülmények között kezdte „végiglapozni" Monique naplójának kiemelt lapjait. Alaphangul egy olyan monoton, hangsúlyozás nélküli beszédet választott, ami a legérdektelenebb előadásokat, a legközömbösebb történetek tolmácsolását jellemzi. Eközben a szeme a semmibe téved, az arca szinte rezzenéstelen. A színésznő ezzel az előadásmóddal egyfelől érzelmi távolságtartást teremt önmaga és a megformálandó alak között, másfelől erőteljesebben emelheti ki a felismerés fájdalmas pillanatait. E fádság érdekében azonban a színésznő Monique olyan lényeges jellemvonásairól mond le, mint a már-már puhányságba hajló lágysága„ határozatlansága, ideákat kergető, beszűkült gondolkodása, s így az indításnál saját dramaturgiai elképzeléseivel kerül ellentmondásba.

Annál pontosabb az összeomlási folyamat ábrázolásában! „Agyonütni az időt!" Ez az első olyan mondat, amit a színésznő világgá kiált, érzékeltetve ezzel a „harmadik" feltűnésével együtt járó legnagyobb problémát. Mert Monique sokáig fel sem méri az őt fenyegető veszélyt, átmeneti állapotként próbálja elfogadni a Noéllie és a férje közötti viszonyt. Csak a felszabaduló időt szeretné valamiképpen eltölteni. Emlékei közé menekül, régebbi kapcsolatának felelevenítésével önigazolásra törekszik, minden női gyarlóságát bevetve Noëllie után kémkedik, és közben minduntalan reménykedik.

Csernus Mariann felgyorsuló helyzetváltoztatásokkal, zavartságot leplező cigarettázással, egy-egy pohár ital felhajtásával jelzi, ahogy Monique tudatába fokozatosan bevonul a le nem tagadható harmadik. Első könnyeit még önmaga előtt is szégyenli, eltakart arccal leplezi gyengeségét.

Az első komolyabb csapást az elképzeltnél is kegyetlenebb valóság látványa jelenti a számára. Görcsbe ránduló kézzel, az asztalon sokasodó üvegekkel, az egymás után meggyújtott cigarettákkal és egy-egy nyugtató tablettával reagálja le a férjével és a Noëllie-vel való „titkos találkozást". S e szembesüléstől kezdve nyugalma szertefoszlik, Veszekszik, vádol, megfáradt hangon a miértek után kutat, hogy aztán egyre reményvesztettebben kapaszkodjék a „hátha mégis visszaáll a megszokott rend" egyre halványuló reményébe.

De rövid idő elteltével padlóra kerül. Csernus Mariann a végletekig játssza ki a magány okozta pánikhangulatot. Remegő kézzel tömködi magába és itallal öblíti le a nyugtatókat, egyszerre két cigarettát tart a szájában, a földön fetrengve, delíriumban menekül a világ elől. S hogy ez nemcsak átmeneti állapot, azt a férje távozása utáni teljes szét-esése mutatja. Testi-lelki nyomorékként, magába roskadva, félelemmel telve fogadja el a nihilt.

Nem mozdulni - szuggerálja magát. S talán már el is hiszi, hogy ez a természetes állapot»

Változások

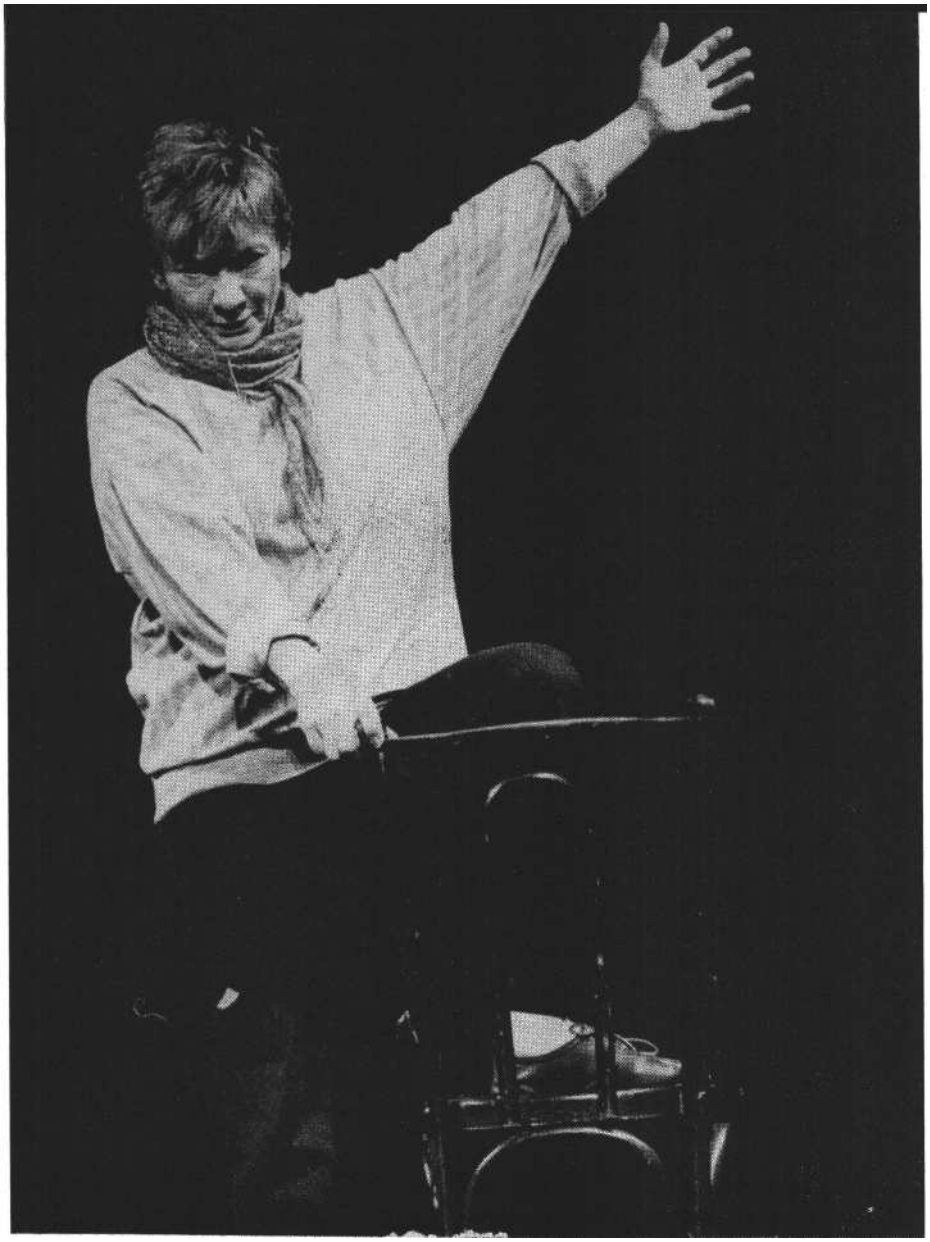
egész sora Liv Ullmann önéletrajzi regénye. Olyan történetek felelevenítése, melyek a születésétől kezdve meghatározták az életét. Családi kapcsolatok, szerelmek, a gyermeknevelés gondjai, a színészi pálya sikerei és kudarcai kerültek egymás mellé a memoár lapjain.

Csernus Mariann, aki egyébként a regény fordítója is, úgy válogatott az emlékképek között, hogy összeállítása nyomán egy teljes élet körvonalazódjék. Egy olyan asszonyi sors, ami a megtört asszony kudarca mellé kerülve megmutatja a másik irányt: a háztartási alkalmazott mellett az emancipált nőt. Kapaszkodókat állít egymás mellé, s emlékkötelet fonva közéjük azt próbálja bizonygatni, hogy mi minden átsegíthet a válsághelyzeteken. Talán saját énjéből kiindulva, talán Ullmann színésznői varázslatának a hatására, talán a megtört asszony kudarcának ellensúlyozásaként központi szerepet szán a hivatásnak. A regénybelinél is hang-súlyosabban szól Ullmannról, a színész-nőről: a pályakezdésről, színházi szerepekről, meghatározó jelentőségű filmforgatásokról s ehhez szorosan kapcsolódva olyan rendezőkről, akik változásokat hoztak színészetében és magánéletében. A másik póluson emberi kapcsolatokat sorakoztat fel: a szülők, a nagymama emlékét. Ezekből új erőt lehet meríteni. Elmúlt szerelmeket, melyektől többé vált, és melyek átalakult formában végigkísérhetik az egész életét; Linnt, a lányát, akinek a léte képes átértékelni az elviselhetetlennek tűnő helyzeteket.

Racionalitás, higgadt, letisztult gondolkodás jellemzi ezeket a kiragadott részeket. A színésznő nem egyszerűen csak élettörténetet közvetít, de életszemléletet is. Amiről - bizonyára a bőség zavarában - megfeledkezik, az a jelen. Az önéletrajzi regény azon részeiről, melyekből kiderül, hogy Liv is képes kiborulni, mérgelődni, időzavarban szenvedni. A múltba merüléssel ugyanis túlzottan egyoldalú portré készül: Liv Ullmann, a mintanő, aki összefüggéseiben, szinte kívülállóként tudja értékelni az életét, s ezért végérvényesen kiiktathatja a szótárából azt a szót, hogy szenvedés.

De hogy Csernus Mariann mennyire szereti Liv Ullmannt az nem pusztán a kiválogatott részek hangulatából derül ki, hanem abból is, hogy nincs szüksége semmifajta jelzett vagy valóságos segédeszközre, csupán egy székre, ahová leül és mesél. Élettel tölti meg a színpadot! Már a megjelenésével is jellemez. Nyoma sincs Monique elegancíájának és kimértségének. Csupa mosolyú, csillogó tekintetű, kontaktust kereső asszony-ként érkezik, s mindvégig arra törek-szik, hogy az egymásra figyelés kölcsönös legyen. Alig hagyja el a széket, szinte végig egy helyben marad, mégis vibrál körülötte a levegő, majdhogy-nem megelevenednek a felidézett alakok.

Csernus Mariann befelé forduló, töprengő, emlékek között keresgélő hangon indít, hogy aztán belelendülve a mesélésbe elevenség és egyre nagyobb izgalom uralja a beszédét. Csak Liv életének egy-egy fájó változásánál vált



Liv Ullmann: Változások (Csernus Mariann) (Iklády László felvételei)

ritmust, hol nehezen előbukó szavakkal, hol megemelt hanghordozással jelzi, hogy még mindig nem tud érzelemnyilvánítás nélkül átsiklani a történteken. Míg *A megtört* asszonynál megválasztott alaphanggal a színésznő leegyszerűsíti a megformálandó jellemet, itt a hangjával színesít, gazdagít.

A Bergman-szerelem felidézésekor vált a legélesebben a színésznő, hiszen Liv Ullmann bevallása szerint, ez jelen-tette számára a legnagyobb változást. Nehezen tud szembenézni a Farö szigeti boldog évek emlékével. Elfordítja a fejét, hangja fájdalommal telik meg, mozdul, hogy elhagyja az oly nagy biztonságot jelentő szék-szigetet, majd erőt merít magából, és kicsit megfáradtan folytatja az életet.

Csupán egyetlenegyszer, a legcsodálatosabb élmény felidézésekor távolodik el a mesélőhelytől. A gyermekkori színjátszás soha vissza nem térő öröméről beszél. Azokról a pillanatokról, melyeknek „elveszített tündérvilágát" azóta is szakadatlanul keresi. Meghatározó élménye volt, igazi nagy siker. Siker, ami mindmáig egyik éltető eleme. S erről nyomban eszébe jut az árnyoldal: a nyomasztó egyedüllét, a biztonságérzetet megölő magány, ami Liv Ullmann legnagyobb ellenfele. Még a puszta gondolat is elrettenti. Úgy menekül vissza a székhez, mintha a szeretett emberek nyújtanák felé a kezüket. Erősen kapaszkodik beléjük, hiszen csak velük együtt találhatja meg a helyét. Már nem a gyermekszínjátszók között, hanem az élet-színpadon.

Simone de Beauvoir: A megtört asszony (Várszínház)

Fordította: Rayman Katalin.

Liv Ullmann: Változások (Várszínház)

Fordította: Csernus Mariann. *Előadja:* Csernus Mariann.

BŐGEL JÓZSEF

Magyar szcenográfia a felszabadulás után II.

Nyitottabb színházpolitika

A gyakran csak színpadi naturalizmusnak, a „betondíszleteknek", a jelmez-(sőt ruha-) történeti kollekcióknak, egy újfajta, szocialista realista címkével is el-látott meiningenizmusnak a kultusza után - amelyben voltak jeles kiugrások is a tehetség, az ízlés, a tágabb értelemben vett realizmus diadala következtében, s közben lerakódtak, kibontakoztak egy szakmai-technika értelemben modernebbnek) tűnő tervezőművészet alapjai is - a következő periódus (1957-1970) a szélesebb értelmezésű konszolidáció, a színházpolitika nyitottabbá válásának, egy későbbi fejlődés előkészítésének a korszaka. Ez utóbbi tendenciák talaján kibontakozott szcenográfiai „szabadulásnak" egy időközben felnőtt, sokoldalúan képzett tervezőnemzedék volt az élharcosa az ötvenes évek második felétől. Nem mindenben tisztázódott ekkor a tervező szerepe és felelőssége a színház komplex munkájában. A társművészetekkel vívott hatásköri viták mellett nehézségeket okozott a szakkritika, az elméleti és szaktörténeti kutatások hiánya. E másfél évtized alatt mégis szolgáltató tevékenységből magasrendű művészetté, alkotótárssá kezdett válni a díszlet- és jelmeztervezés. Annak ellenére, hogy a magyar tervezőművészet a legtöbb európai országhoz képest később és nehezebb körülmények között indult virágzásnak, ez a fellendülés szcenográfiánkat a hazai képzőművészetek színvonalára is emelte, másrészt a világ (kiváltképpen az ebben élen járó egyes szocialista országok) díszlet- és jelmeztervezésének áramkörébe kapcsolta. Hazai és nemzetközi kiállítások megrendezése, illetve az ezeken történt részvétel, a korszak végére kibontakozó elméleti-szakkritikai tevékenység, kiadványok is jelzik e felfutást. Megnőtt a becsülete a minden vonatkozásban jól megkomponált terveknek, s ezek alapján is tapinthatók voltak a különböző (stílus) törekvések jellegzetességei. Az egyes színházak köré csoportosuló tervezőművészeket most már nemcsak egy bizonyos technikai-szakmai tudás kezdte összekapcsolni, hanem olykor az eszközbeli, kifejezésbeli hasonlóság is.

A triász és más „ászok" szerepe csökken. Oláh Gusztáv már halott, s bár tervei (díszletei, rendezései) még nagyon sokáig élnek, némiképpen csökken az a kiemelkedő szerep, funkció, amelyet a korábbi korszakokban (a Sugár úti palota felavatása óta) az Operaház tervezőművészete és műhelye az egész magyar színházi kultúrában betöltött, gyakorolt. Fülöp Zoltán *a Salomében* (1958) vagy a Kékszakállúban (1959) és *a Székelyfo*nóban (1965) folytatja a művek stílusához igazodó, dobogórendszerrel kombinált térformáló művészetét, de ugyan-ezen tulajdonsága nagyszerűen kapcsolódik egy új magyar opera *(C'est la guerre,* 1962) témájához, szituációihoz is. Márk Tivadar az eddigi szokásos feladatokon és az ezekhez kapcsolódó dekoratív történelmiségen kívül újból több modern műhöz kapcsolódva bizonyítja be rendkívüli jellemfestő erejét *(Bűn és bűnhődés,* 1969), bonyolult társadalmi-történelmi tendenciákat is kifejező, az emberi test szépségét, szerkezetét szerető-ismerő képességeit *(Spartacus,* 1968). A korszak azonban egyre jobban Forray Gáboré, aki több modern mű *(Albert Herring,* 1960, *Pelléas és Mélisande, 1*963, Wozzeck, 1964, *Bűn és bűnhődés)* kapcsán, de a hagyományosabb feladatok *(Aida,* 1964, *Carmen,* 1965) elvégzésekor is jelzi, hogy - mint az Operaház új fő tervező egyénisége - a konstruktív tér-szemlélet és a festői látásmód ötvözetére törekszik, új anyagok és új technikai megoldások alkalmazásának igényével, szakadatlan kísérletezőkedvvel. Újfajta törekvést tanúsít *Az okos lány* (1964), a *Falstaff* (1966) és a két Brecht-Weill-bemutató *(Koldusopera,* 1965, *Mahagonny,* 1967): a korábban Szegeden debütált Makai Péter képes *arra,* hogy egy kézbe fogja össze a rendezést és a díszlet- és jelmeztervezést, az Operaházban korábban megszokott szépségkultusz olykor nyers, darabos, groteszk felbontásával. A Nemzeti valósággal szcenográfiai tűzijátékot rendez két legnagyobb rendezőegyénisége, irányítója jóvoltából is (Major, Marton). Sok irányban bővül a névsor, átrendeződnek a belső tervezési erőviszonyok. Varga Mátyás még újabb nagy feladatok megoldására képes úgyszólván a korszak végéig, hiszen a szokványosabb erőpróbákon kívül eljut a *Marat/Sade* (1966) ideges-nyugtalan térkompozíciójáig vagy *a* Mózes (1967) fény-szín-tér fenséges kombinációjáig. Nagyajtay Teréz (Laczkovich Piroskával együtt) már csak e periódus közepe tájáig ér el, de a Jó *embert keresünkben (1957) vagy* a *Békében* (1963) még felvillantja kiváló stílusérzékenységét, sőt stílusváltó képességét, ahogyan ezt az utóbbinál is láthattuk a Macbethnél (1963) *és a* Gőzfürdőnél (1964). A tűzijáték leg-főbb részesei azonban a képzőművészek (Hincz Gyula, Bálint Endre, Bartha László, Borsos Miklós, Konecsni György, Toncz Tibor) és a külföldiek (Svoboda, Vychodil s a rendezőként, tervezőként egyaránt kiváló B. Stupica). A nyitány Hincz Tojás-díszlete volt, „a levegősebb és játékosabb színpadi fölrakás, a könnyed és laza csuklójú anyagkezelés, könnyű skiccek alkalmazása. Vidám álom pergett a nézők szeme előtt... " (Molnár Gál Péter i. m.). Több más között ugyanilyen reveláció volt Hincz (Bakó József segítségével) megoldott *Csongor-* (1962) színpadképe: az előbbi vetített díszletei, az utóbbi misztériumjátékba hajló drámai színpadkonstrukciója adták a jól tagolt színpadi teret, amelynek „talaja mintha megannyi máriaüveg volna, amelyek alulról váltakozó színekkel világíttattak meg. . . s tündérszíneket varázsoltak a szereplők köré". (I. m.) Bálint Endre *a* Macbethben (1963) és fő-leg a Major újjárendezte Tragédiában (1964) kísérletezett elvontabb, konstruktívabb térkombinációkkal, Borsos Miklós viszont sajátságos szobrászi-archaizáló jelleget adott az Oreszteiának (1965). Ezekhez is kapcsolódott, de további kisugárzó hatással is bírt Svoboda (a cseh tervezőművészet európai nagysága) Lear-díszlete (1964), valamint a szlovák kiválóság, Vychodil *Amerika*-díszlete (1968), amely „Orson Welles zseniális Aranypolgárát idézi. . . egy-szerre cirkusz, hajó, szálloda, állatkert, egy túliparosodott társadalom riasztó csontváza", (i. m.) A Nemzetiben kezdődött (és Major révén) a kortárs (absztrakt) festészet kiemelkedő alakjának, Keserű Ilonának több évre szóló kapcsolata a magyar színházi élettel. A *Vizsgálat* (1967) hideg eleganciája, térformálása, A *vágóhidak Szent Johannája* (1968) társadalmi csontvázépítkezése után *A luzitán szörny* (1970) híres és külföldön is ismert központi, az egész szituációsorozatot jól szolgáló figurája és valamennyi más díszlet- (színpadkép-) eleme jól hasznosította a pop-art irányzat gyakorlati tanulságait, a brechti elidegenítési effektust is szolgálva. A korszak második felében kezdi itt (más színházaknál történt debütálás után) további periódusokba át-ívelő tevékenységét a kortárs jelmeztervezés két kiválósága: Vágó Nelli és Schäffer Judit. Az előbbi főleg a *Tragédia-* és *a* Marati/Sade-előadások kapcsán bizonyítja be *nagy* rajzkészségét, pompás karakterizálótulajdonságát, az utóbbi pedig egy feltűnő József Attila színházi sorozat (*Turandot* 1961, *Becket,* 1965, *Volpone,* 1965, *Párizs bolondja,* 1966) után emelkedik ki a *Czillei és a Hunyadiak* (1966), *a* Mózes *a VII. Hadrián* (1969) és az *Iván, a rettentő* (1970) jelmezeinek régit és újat jól vegyítő anyagaival, technikáival, elegáns formáival, egyúttal kiváló rajz- (festő-) készségével. A díszlettervezők között pedig ott dolgoznak a nagyszerű szcenikai érzékkel rendelkező, ezermester és sokfelé tevékenykedő Bakó József, valamint az új elképzeléseket hozó fiatalok: Török Iván és Szabó Ferenc.

A Vígszínház is egyre gazdagodó skáláját prezentálja a magyar szcenográfiának. A most már„nagy öregnek" számító Upor Tibor - zseniális gyakorlati emberként, gyakran tervek, dokumentumok nélkül - racionális térképzéssel és architektonikus megoldásokkal kapcsolódott emez időszak emlékezetes, rendezésileg és dramaturgiailag újszerű produkcióihoz *(Ilyen nagy szerelem,* 1958, *Pesti emberek,* 1958, *Az öreg hölgy látogatása,* 1959 *Háború és béke,* 1959). A belsőépítészi múlttal rendelkező Cselényi József rövid vidéki kezdés után itt tűnt ki igazán szellemes térépítkezéseivel (A *tizenegyedik parancsolat,* 1961, *Romeo és Júlia,* 1963). Itt is bátran foglalkoztattak festőművészeket, mint az *Egy őrült naplóját* (1967) vagy *az Alkut* (1969) szürrealista víziókban megkomponáló Drégely Lászlót és *a Karamazov testvéreket* (1965), az Egy főt (1966), A *vörös postakocsit* (1968) és a *Hordókat* (1968) váltakozó festőiséggel (képzőművészeti és színház-művészeti, sőt irodalmi stílusokat értve ezen) színpadra teremtő Szinte Gábort, akinek e helyütt van az első jelentékeny színházi alkotókorszaka. A Vígszínházban az egykori Művész Színház hagyományait is folytató Várkonyi Zoltánide vonzza Fábri Zoltánt, aki gondos téralkotó és alkalmazkodókészséggel, stílusérzékenységgel „rendezi be" az *Amerikai Elektra* (1963), *a Szerelem,* ó! (1966) vagy az Al*tona foglyai* (1968) színpadát (mint hajdan a „Művész" nagy produkcióinál), s a végén eljut az *Angliai Erzsébet* (1969) fogyasztói igényt és filmrendezői ambíciókat egyaránt kiszolgáló díszletmonstrumáig, e „céltudatos ízléstelenségig". A legkülönbözőbb rendezői és díszletter-

vezői koncepciókat alkalmazkodón szolgálták ki a szép látványra, színházra törekvő Láng Rudolf és Kemenes Fanny, pompás színkultúrájú, „hűséges" jelmezeikkel.

A Madách Színház is nagyon igényes, sok-sok új törekvést reveláló tervezőgárdát „hozott össze". Az ekkor is többfelé dolgozó Köpeczi Bócznak e színháznál és ekkor bontakozik ki alkotótársi képessége. Gyakran Vámos Lászlóhoz kapcsolódva (akinek mindig jó szcenikai látás-módja, sőt szcenográfiai ízlése is volt) el-ragadó szellemességű, felszabadító hatású, könnyed, játékos színpadképeket tervezett *(A hazug,* 1958, *Scapin,* 1959, *Tudós nők,* 1959), de otthon volt a „súlyosabb" műfajokban is *(Yerma,* 1965, *A nagy Romulus,* 1967). Újból bizonyította jellemformáló készségét is, mivel képes volt egy-egy produkcióhoz a kifejezőerejű ruhákat is megtervezni *(Néró ját-szik,* 1968). Jánosa Lajos is egy könnyed, szellemes díszlettel *(Figaro házassága,* 1958) „nyitott" itt, majd egy komorabb sorozattal *(A vihar,* 196o, *A vágy villamosa,* 1962, *Negyedik Henrik király,* 1964, *III. Richárd,* 1969) konstruktív jellegű, finom ízlésű díszleteiben az anyag és a mozgatási elv egységére és ebből az egységből szervesen kibontható változatosságra törekedett. (Máshová kalandozásainak szép terméke a Vígszínház számára készített Tükör-színpadképe - 1969-ben -, amely a világos térszerkesztésnek, a gondosan megtervezett fényhatások-nak, a tiszta funkcionalitásnak máig is iskolapéldája.) Szinte Gábor itteni festői víziói közül mindenekelőtt *az Éjjeli menedékhelyé* (1968) tűnik ki világos szerkezetével és szinte pop-artos beépítésével. Fel-feltűnik még Makai Péter, s a hosszabb debreceni működés után emlékezetes színpadképet alkot *a Hamlethez* (1962) Siki Emil, aki ebben és más műveiben festői impulzusokból kiindulva jutott el a sűrű drámai levegőt árasztó környezetek megteremtéséhez. A jelmeztervezést Mialkovszky Erzsébet uralja, a magyar színházi életben eladdig páratlanul gazdag, mindenekelőtt a Madách szín-házi szépszínházi eszményt szolgáló ruhasorozatával, a korismeret, a korhűség, a jellemfestés, a szép anyagok, formák kultuszának eme példatárával *(A kaukázusi krétakör,* 1961, *Hamlet, A vágy villamosa,* 1962, *Koldusopera,* 1965, *Szent Johanna,* 1967, *Éjjeli menedékhely,* 1968). Feltűnő még e korszakban a Petőfi Színház mindkét formációjának szcenográfiai, régi és új művészt egyaránt foglalkoztató kísérletezőkedve, amely jellemző volt a Jókai Színházra is, hogy aztán az ebből kisarjadó Thália Színházban e periódus egyik legjelesebb tervező- és egyúttal teoretikuspályája bontakozzék ki, Rajkai Györgyé, aki a hatvanas évek során Kazimir Károly úgyszólván minden rendezését végigtervezi, nem ritkán a jelmezekét is beleértve ebbe az újfent páratlan együttműködésbe *(Andorra,* 1963, Rozs*datemető,* 1963, *Az ördög és ajóisten,* 1964, *Alkony,* 1965, *Godot-ra várva, 1965, A per,* 1966, *Tóték,* 1967, *Vihar,* 1967, *Sírkő és kakaó,* 1968, *Komámasszony, hol a stukker,* 1968). Az alkotótárs (Kazimir) színházeszményéhez kapcsolódva a hagyományos szerkezetű színpadokon és az arénaszínpadokon (Körszínház) egyaránt a térszínpad díszletmegoldásait kutatja, ökonomikus konstrukciókkal, kiváló világítási effektusokkal. A József Attila Színház szerteágazó szcenikai igényességében a festőként indult, roppant termékeny Neogrády Miklóst, a különböző műfajokban, de mindenekelőtt a zenés színházi (látványszínházi) műhelyekben sok tapasztalatot szerzett Vogel Ericet és a több vidéki színházban is festőiségével, konstruktivitásával kitűnt Wegenast Róbertet foglalkoztatta, elég tág teret biztosítva így a stílusgazdagságnak, alkalmazkodókészségnek. A Fővárosi Operettszínház a korábbi nagyok mellé felsorakoztatja a legkülönbözőbb színházakból jövő új, friss tehetségeket, hogy ezzel is alátámassza megújulási, az újabb zenés műfajokkal kapcsolatos törekvéseit. (Nagy kiugrás az utóbbiak közül Csinády István rideg nagyvárosi világot konstruktívan kifejező West *Side Story*-ja 1969-ben.)

A bábművészet (az Állami Bábszínház) mind funkcionálisan, mind szerkezetileg, mind pedig egész művészeti felfogásában és gyakorlatában nagy változáson esett keresztül. A kiváló igazgató-dramaturg (Szilágyi Dezső) és főrendező (Szőnyi Kató) és a modern magyar zeneszerzés jeles képviselője (Láng István) segítségével a bábtervezés művészei, különböző társakkal együtt most már mindenekelőtt Bródy Vera és Koós Iván autonóm bábművészetet teremtettek, amelynek sajátos céljai, kifejezőeszközei vannak, az ember- és társadalomábrázolás, a konfliktusok, a drámai szituációk stilizált kifejezésének szolgálatában. Eközben össze-fogtak a társművészetek (drámairoda-lom, zenés, tánc- és pantomimszínház) legnagyobbjaival, hogy egy újfajta báb-Gesamtkunst gyakorlatát bontakoztassák ki sajátos értelmezésű színmű-, opera- és balettelőadásaikkal. Bródy Vera *Szentivánéji álomja* (báb, 1964), *Fából faragottja* (báb, díszlet, 1965), *Angyal szállt le Babilonba* című produkciója (báb, 1967), *A sárkánya* (báb, 1967), *A kispolgár hét főbűne* című produkció és *A csodálatos mandarin*- mint csúcs - Koós Ivántól, de tőle még ezt megelőzően *A szentivánéji* díszlete, a *Bábuk és emberek* (Mrożek, Beckett) bábjai, díszletei, maszkjai és jelmezei (1966), a közös munka Bródyval a Dürrenmatt-darabban, *A sárkány* díszlete emez újfajta bábjátszás legjobb tervezőteljesítményei. Egyelőre nincs még sajátos szcenikai kultúrája és gyakorlata, de máris jelentékeny színházi vagy bábszínházi tervezőművészeket vonz magához a Televízió, a sajátos magyar fejlődési viszonyok következtében a színházművészettel jobban összefonódó technikai-telekommunikációs eszköz, fórum és művészeti műhely. (Kézdi Lóránt, Wieber Mariann).

A vidéki színházak e szakaszban arra is képesek, hogy saját tervezőművészeket is kineveljenek, akik náluk vagy más, esetleg fővárosi színházakban országos jelentőségűekké, tevékenységűekké is válhatnak. Így indította el többek között (és nem mindig első színházként) Szeged Cselényit, Makait, Székely Lászlót, Kemenes Fannyt, Gyarmathy Ágnest, Debrecen az Oláh Gusztáv-i nyomdokokon járó Csányi Árpádot, Szabó Ferencet és lendítette tovább Gyarmathyt, Miskolc Wegenastot, Pécs a tervezőként is jelentős Katona Ferencet, az atmoszférát és teret jól teremtő-építő Vata Emilt, Fekete Máriát (jelmez), a balettjelmeztervezői iskolát alapító Gombár Juditot, Győr Vágvölgyi Ilonát (jelmez), Szolnok Fehér Miklóst, a purián térépítkezőt, a magyar jelmeztervező-iskola egyik legkiválóbbját, Jánoskuti Mártát, Eger Wieber Mariannt. Új jelenség, hogy egyesek (Suki Antal - Miskolc-Békéscsaba, Borcsa István - Kecskemét, Gergely István - Pécs-Miskolc) hosszabb időre egy műhelynél maradnak, s gyakori a fővárosiak és vidékiek részéről egyaránt a soksok keresztbetervezés. Máris figyelemre méltó Kaposvár, Szolnok és Kecskemét széles körű szcenográfusi érdeklődése.

(Folytatjuk)

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Judit Szántó:

La moitié d'une oeuvre

Au cours d'une dizaine d'années la réception critique des pièces de l'auteur István Sárospataky est passée d'un extrême à l'autre; un enthousiasme exagéré s'est finalement transformé en une indignation cinglante. A propos de sa nouvelle pièce, *Maman chérie*, créée à Szolnok, notre collaboratrice entreprend une analyse fondée sur la première moitié de l'oeuvre, c'est-à-dire sur les huits pièces de Sárospataky qui jusqu'ici ont vu le jour.

István Takács:

« Dis, qui est-ce que tu choisirais? »

Deux spectacles divers en plein-air et un film ont jusqu'ici marqué le succès de *Stéphane, le Roi*, le rock-opéra de Levente Szörényi et János Bródy, cette oeuvre qui évoque un tournant décisif de notre histoire. Quant à sa quatrième incarnation, cette fois-ci au Théâtre National de Budapest, notre critique apprécie surtout les énergies et les talents que ce spectacle a déclenchés au sein du théâtre.

Anna Földes:

« Chat! » pour la centième fois

Chat! d'István Örkény est probablement la pièce la plus applaudie du répertoire hongrois moderne. 25 ans après la naissance du roman et 15 ans après la création de son adaptation théâtrale à Szolnok, voici – si on tient compte aussi des représentations à l'étranger – la centième première de la pièce, notamment à la Scène de Budapest. La mise en scène de Gábor Berényi n'offre guère des nouveautés; elle s'adresse surtout à ceux qui n'ont encore jamais vu l'oeuvre.

Judit Csáki:

Freud – en vert

Le Théâtre de Comédie a invité István Verebes pour mettre en scène *Le Loup*, une comédie moins connue de Ferenc Molnár. Lors de sa création, son succès était dû surtout à son «freudisme de consommation» ce qui ne sauve pas la reprise actuelle de ce texte assez faible de l'échec que même les efforts des acteurs n'arrivent pas à minimiger.

Katalin Róna:

La tragédie de la scène

Au Studio du Théâtre Thália László Bozó, le metteur en scène bien connu de la radio a réalisé un texte de Miklós Gyárfás fondé sur des effets radiophoniques, sous le titre *La Comédie des voix*. Le résultat assez pauvre ne justifie pas l'entreprise.

Tamás Bécsy:

Auto-manipulation et apparence

A Győr György Emőd s'est chargé de la mise en scène de *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt mais au lieu de trouvailles positives le spectacle se caractérise plutôt par ses manques et son côté flou.

Péter György:

La carrière ou son prix

C'est le jeune acteur Gábor Máté qui signe la mise en scène à Kaposvár du *Précepteur* de J. M. R. Lenz, dans son adaptation par Bertolt Brecht. En refusant la transcription primaire de la réalité et ne voulant pas créer des illusions, le metteur en scène organise un théâtre de provocation, consciemment ambigu et pourtant léger.

Mária Novák:

La malédiction de Poséidon

En portant sur la scène du théâtre de Debrecen *Les Troyennes* d'Euripide dans l'adaptation de Jean-Paul Sartre, László Gergely a voulu tourner le miroir à plusieurs réfractions du texte vers notre époque mais il n'a obtenu comme résultat que des contours perdus.

Valéria Nádra:

Le Chien du jardinier

Le Théâtre du Peuple a mis sur son affiche cette comédie de Lope de Vega surtout pour gratifier le membre nouveau de son ensemble, Györgyi Andai, ex-actrice du Théâtre de Comédie. Le calcul a soutenu l'épreuve: l'actrice a surpassé en couleurs et vivacité tout ce qu'on avait vu d'elle jusqu'ici.

Péter P. Müller:

Da Capo al (In)fine

Adieu, ma chère, cette pièce de l'auteur tchèque Alex Koenigsmark se montre proche de l'école est-européenne du théâtre de l'absurde: des éléments irréels et incroyables se construit un monde d'une réalité effrayante. La mise en scène de Péter Gothár à Kaposvár illustre une connaissance profonde de ce monde.

Tamás Koltai:

Naviguer, c'st néceessaire

Le Théâtre du Komsomol de Moscou s'est récemment présenté à Budapest avec deux mises en scène de son animateur Mark Zakharov, *La Tragédie optimiste* et *Junon et Avos*. Un romantisme révolutionnaire et en même temps une abstraction d'oratorio: voici les deux marques distinctives de l'ensemble.

Mark Zakharov:

Le monologue de l'animateur

Voici douze ans que l'auteur est à la tête du Théâtre du Komsomol de Moscou. Dans son « monologue » il évoque la naissance et les « dessous » de *Junon et Avos*, un de leurs spectacles les plus intéressants, mais esquisse, en plus, aussi le portrait artistique du théâtre lui-même.

István Nánay:

Une piece d'Örkény en japonais

Pas très loin de Tokyo, dans la ville Tojoma on a présenté *La Famille Tott* d'István Örkény. Pour la mise en scène on a invité, dans la personne d'István Pinczés, un artiste hongrois. Notre collaborateur qui était présent à la première a le grand plaisir de pouvoir rendre compte d'un succès considérable: le public japonais a suivi chaque tournant de l'action, il a compris et goûté l'humour particulier de l'auteur.

Maria Majlat:

Une conversation avec György Harag

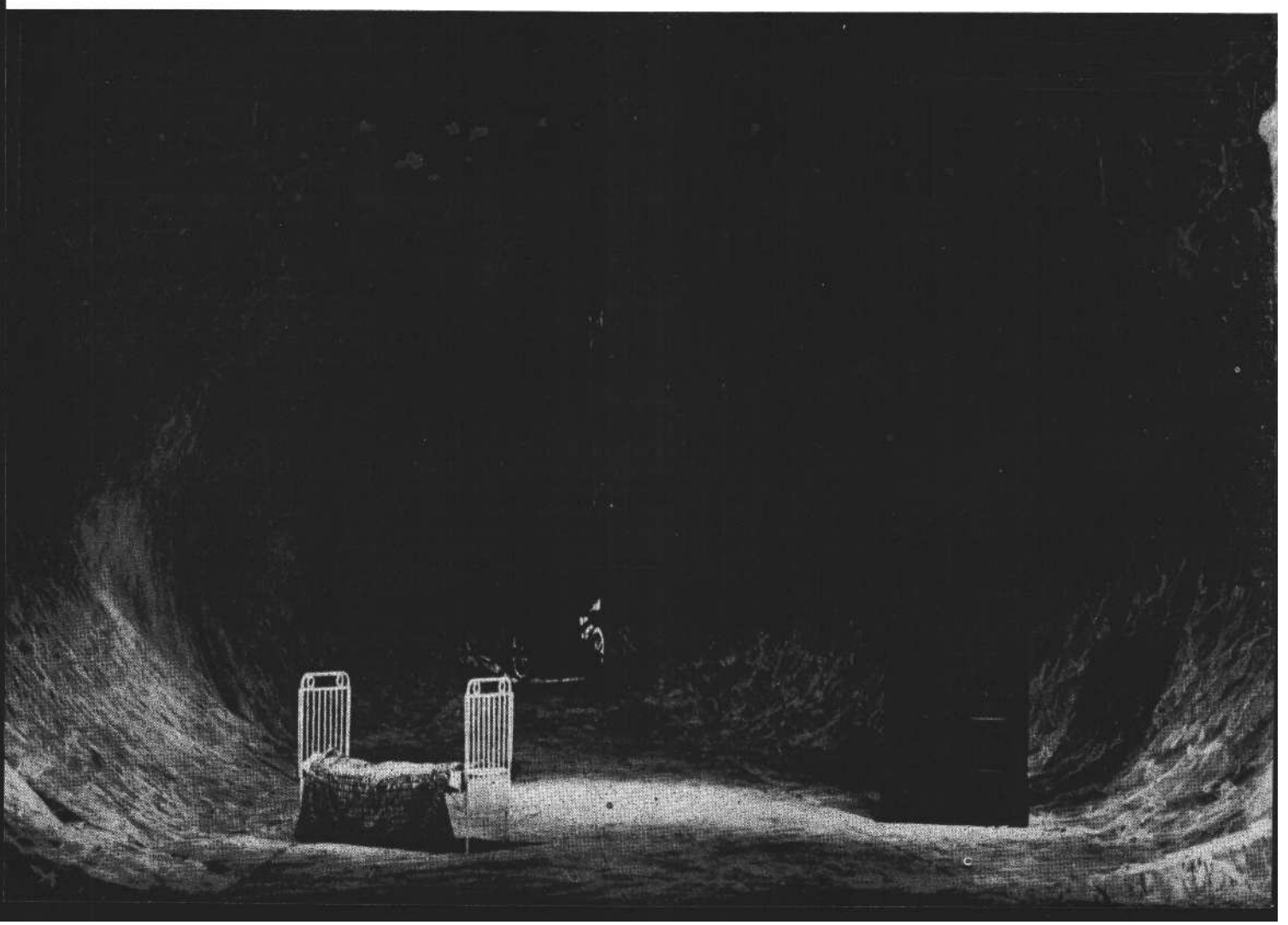
György Harag, le metteur en scène récemment décédé était non seulement un chef de file du théâtre hongrois en Roumanie mais aussi un artiste de première importance de tout le théâtre de l'Europe Centrale et Orientale. Notre revue publie pour la première fois cet interview fait par la Roumaine Maria Majlat; peu avant sa mort, György Harag y parle de ses idéaux artistiques et de sa carrière.

Ildikó Csizner:

En noir ou en blanc

Mariann Csernus, l'actrice du Théâtre National a composé deux monodrames sur la base de *La Femme brisée* de Simone de Beauvoir et des *Changements*, recueil des souvenirs de Liv Ullmann. L'actrice qui interprète les textes elle-même fait don au public d'une soirée mémorable.

József Bőgel:

La scénographie hongroise après la libération

Dans notre numéro de décembre 1984 nous avons publié la première partie de cette étude qui analyse l'histoire et les époques de la scénographie hongroise au cours des quatre dernières décennies. Cette seconde partie traite des changements et des tendances artistiques des derniers vingt ans.